
Hal Foster
Zoraki Güzellik
İngilizce'den Çeviren: Şebnem Kaptan
AYRINTI
Sanat ve Kuram

Princeton Üniversitesi'nde Sanat ve Arkeoloji Profesörü ve birçok kitabın yazarıdır. Seattle'da doğmuş, eğitimini özel bir akademi olan Lakeside School'da görmüştür. Sınıf arkadaşlarından biri Microsoft'un kurucusu Bill Gates'tir. Daha sonra Princeton'da çalışmaya başlamış ve City University of New York'ta doktora yapmıştır.

1983'te, editörlüğünü yaptığı *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* adlı kitabıyla modern çağın sona erdiğini ve postmodern çağın başladığını ilan eder ve savunur. 1985'te yayımlanan *Recodings* kitabında modern sanat ve mimariye olan eleştirilerini sürdürür. 1993'te yayımladığı *Compulsive Beauty* dışında 1996'da *Return of the Real* [*Gerçeğin Geri Dönüşü*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., 2009], 2002'de *Design and Crime* [*Tasarım ve Suç*, Çev. Elçin Gen İletişim Yay., 2004] ve 2004'te *Prosthetic Gods* kitaplarını yayımlar.

London Review of Books, the *Los Angeles Times Book Review*, *October* ve *New Left Review* dergilerinde yazılar yazmakta ve editörlük yapmaktadır.

Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin Buchloh'la birlikte 2005'te yayımlanan *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism* kitabının yazarlarından biridir.

.....

Hal Foster

Zoraki Güzellik

Hal Foster

Ayrıntı: 599
Sanat ve Kuram Dizisi: 29

Zoraki Güzellik
Hal Foster

Kitabın Özgün Adı
Compulsive Beauty

İngilizce'den Çeviren
Şebnem Kaptan

Yayıma Hazırlayan
Barış Acar

Düzelti
Rüya Özkalkan

© 1993 Massachusetts Instuitute of Technology

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Burcu Ayan Ergen

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85

Birinci Basım *2011*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-624-8
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Elizabeth Foss Foster'a

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin EkonomiPolitiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

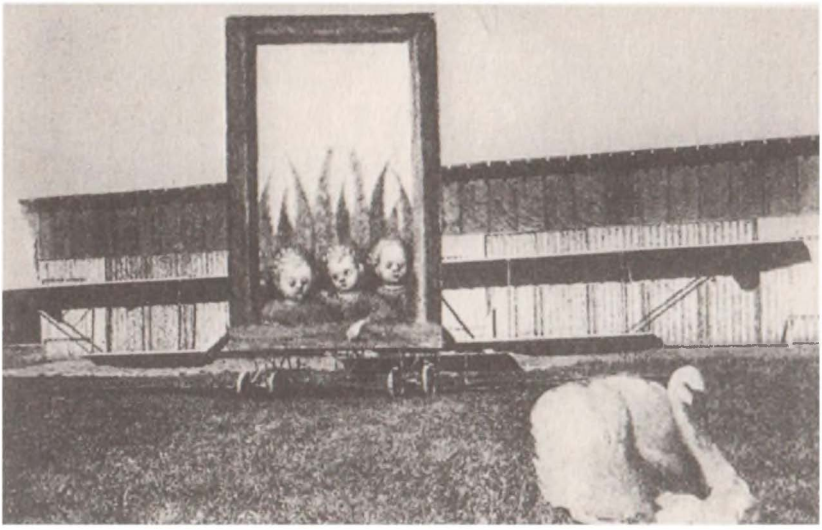
KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

İçindekiler

Önsöz 11
I. Haz İlkesinin Ötesinde? 25
II. Zoraki Güzellik 47
III. Sarsıntılı Kimlik 85
IV. Ölümcül Cazibe 129
V. Leziz Cesetler 155
VI. Gözden Düşmüş Mekânlar 189
VII. Auratik İzler 229
VIII. Gerçeküstücülük İlkesinden Öteye 245
Dizin 251

Yorumsal deliryum ancak hazırlıksız yakalanan adamın *semboller ormanında* ani bir korkuya kapılmasıyla başlar.
André Breton, *Çılgın Aşk* (1937)



Max Ernst, *The Swan Is Very Peaceful*, 1920.

Önsöz

André Breton, 1916 senesinde Saint-Dizler'de bir nöropsikiyatri kliniğinde asistandı. Orada, savaşın sahte olduğuna, yaralıların makyajla üretildiğine, ölülerinse tıp okullarından ödünç alındığına inanan bir askerin bakımını üstlenmişti. Asker, genç Breton'un ilgisini çekmişti. Bu şahıs geçirdiği şokun etkisiyle, gerçekliğin bir şekilde eleştirisi olan başka bir gerçekliğe geçmişti. Ne var ki Breton, gerçeküstücülüğün başlangıç hikâyesinin bu örtülü anlamlarını hiçbir zaman geliştirmedi, zaten akımın bildik anlatılarında da bu hikâyenin bahsi hiç geçmedi. Zira bu anlatılar gerçeküstücülüğü, Breton'un görülmesini istediği şekilde, yani sevgi ve özgürleşme yolunda bir akım olarak sunar; halbuki hikâye daha ziyade travmatik şoku, ölümcül arzuyu ve zoraki tekrarı dile getirir. Bu denemem, gerçeküstücülüğü bu öteki tarafından, böyle delice bir sahneyi idrak edecek şekilde görme girişimidir. O bakımdan bu hikâye, benim metnimin de başlangıç hikâyesi olacak.[1]

1. Hemen söylemeliyim ki çoğunlukla, 1919'la 1937 yılları arasında Paris'te bulunmuş Bretoncu erkek gerçeküstücüler grubunu konu edeceğim.

Gerçeküstücülük son on yıl içinde, öç alırcasına geri dönerek pek çok sergiye, sempozyuma, kitaba ve makaleye konu oldu. Ben de salt listeye bir satır daha eklemekle kalmayayım diye, denememe bu akımın geçmişte bastırılışı ve bugünlerde yeniden canlanışı üzerine düşüncelerimle başlamak istiyorum. Zira gerçeküstücülük, çok da uzak olmayan bir geçmişte, modernizmin (Fransız değilse bile) Anglo-Amerikan anlatılarında hafifsenirdi. Aslına bakılırsa, bu nevi sanat tarihçilerinin elinde iki kez kaybolup gitmişti. Kübizm üzerine kurulu soyutlamacı tarihlerde bastırılmakla kalmamış, (olsa olsa soyut dışavurumculuktan önceki marazi bir ara dönem olarak baş göstermiş), üstüne bir de Dada ve Rus yapısalcılığına odaklı neo-avangard anlatılardan da çıkarılmıştı (bu sefer de ancak sanatla hayatı bütünleştirmeye öncü olmuş girişimlerin dekadan bir versiyonu olarak görülmüştü).

Anglo-Amerikan biçimciliğinde gerçeküstücülük sapkın bir sanat akımı sayılıyordu: Görselliği uygunsuz, edebiliği haddini bilmez, biçimin mecburiyetlerine karşı nispeten özensiz, janr yasalarına karşıysa çoğu zaman aldırışsız olan, çocukça haller ve gözden düşmüş formlarla ilgilenen paradoksal bir avangarddı; hiç de layıkıyla modernist değildi.[2] Otuz sene önce bu hegemonik modele meydan okumuş neo-avangard sanatçılar için gerçeküstücülük, tam da bu sapkınlığı yüzünden cezp edici bir mevzu olabilir, kübizm merkezli sanat tarihinde bir *impensé* [düşünülmeyen] olarak, bu anlatının ideolojik kısıtlamalarını sergileyebilirdi. Ama böyle olmadı. Bu biçimci modernizm modeli, toplumsal pratikten ayrı ve görsel tecrübe zeminine oturmuş olan modern sanatın –ayrı bir kurum olarak sanatı, biçimsel uzlaşımlarına anarşistçe saldırarak yok etme çabasındaki Dada ve onu devrimci bir toplumun materyalist pratiklerine uygun şekilde dönüştürme çabasındaki yapısalcılığın–[3] özerkliğine bağlı olduğundan, muhalifi yani modernizmin neo-avangard anlatısı, bu görselci özerkliğe en çok karşı görünen iki akımın, Dada ve yapısalcılığın üzerinde durdu. Bu karışıklığın arasında kaynayıp giden yine gerçeküstücülük oldu. 1950'lerde ve 1960'larda biçimci anlatıya meydan okuyan neo-avangardcılara gerçeküstücülük de yoz geliyordu; teknik bakımdan *kitsch* kaçmış, felsefi açıdan öznelciydi, ikiyüzlü bir elitistliği vardı. Dolayısıyla pop ve minimalizmle ilgilenen sa-

2. Bu tarif (bir tespit değilse bile) bana aşağı yukarı doğru geliyor. Clement Greenberg'in, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism,* cilt 1, Der. John O'Brian (Chicago, 1986) "Towards a Newer Laocoon" (1940) ve "Surrealist Painting" (1944-45) gibi metinlerindeki kısıtlı yorumlara bakınız.

3. Bkz. örneğin, Peter Bürger, *Theorie der Avangarde* (Frankfurt, 1974), [*Avangard Kuramı,* Çev. Erol Özbek, İletişim Yay., 2003]. Bürger burada gerçeküstücülüğü ihmal ediyor değilse de, Dada'yla birleştirme eğiliminde.

natçılar, Picasso ve Matisse gibilerinden yüz çevirince, Ernst ve Giacometti gibi öncelleri yerine, Duchamp ve Rodchenko gibi figürlere dönmüşlerdi.[4]

Tabii artık devir değişti. Biçimciliğin optik saflık ideali çoktan yıkıldı, kategorik sanatın avangarcı eleştirisi eskidi; en azından "kurum"u sergi mekânıyla, "sanat"ı da geleneksel medyayla sınırlayan pratiklerde bu böyle. Gerçeküstücülüğe yer açıldı; eski anlatının içerisinde bir *impensé* iken, bu anlatının çağdaş eleştirisi için ayrıcalıklı bir nokta haline geldi. Ne var ki sanat tarihi, bu yeni uzama da yine eskileri doldurdu.[5] İmgeyi yeniden tanımlamasına rağmen gerçeküstücülük çoğu kez hâlâ yalnızca resme indirgeniyor ve göndermelerle niyetleri allak bullak etmiş olmasına rağmen, hâlâ ikonografi ve biçem söylemlerinin arasına sıkışıyor çoğunlukla. Bu sanat tarihsel başarısızlığın bir nedeni, gerçeküstücülüğün bir inceleme konusu olarak dönüşü için gerekli diğer başlıca önkoşulun, çağdaş sanat ve sanat kuramının çifte talebinin ihmal edilmiş olmasıdır.

Ayrıca, 1960'lar ve 1970'lerde fenomenolojik etkilerle ve sanatın kurumsal çerçeveleriyle ilgilenen minimal ve kavramsal sanatçılar, destek için Dada'ya ve yapısalcılığa döndüler. Bununla beraber, 1970'ler ve 1980'lerde bu ilgileri, böyle tarihsel yönelimleri aşarak gelişti; bir yandan medya imgelerinin ve kurumsal aygıtların bir eleştirisine, diğer yandan da öznelliğin cinsel belirleniminin bir analizine ve kimliğin toplumsal inşasına döndü. Bu analiz ilk başta feminist eleştiri tarafından teşvik edildi, arkasından gey ve lezbiyen eleştirileriyle geliştirildi. Gerçeküstücülerin hetero cinsellik yanlılarına eleştirel yaklaşmış oldukları söylenemese de, cinselin görselde, bilinçdışının da gerçeğin içerisinde üst üste binmesiyle ilgileniyorlardı; aslına bakılırsa, bu sorunsalı modern sanata programlı bir şekilde ilk onlar sokmuştu. Hem feminist

4. Bu tarihsel yönelimden iki ders çıkarılabilir. Biçimci ve neo-avangard duruşlar birbirine doğrudan zıt değildir (ikisi de modernizme nesnelci bir açıdan bakarlar); geçmişin sanatına yöneltilecek her yeni içgörü, beraberinde bir körlük getirir. Minimalistlerin tarihsel yönelimleri üzerine bir inceleme için bkz. Maurice Tuchman, "The Russian Avant-Garde and the Contemporary Artist", *The Avant-Garde in Russia 1910-1930*, Der. Stephanie Baron ve Maurice Tuchman, (Los Angeles, 1980), s. 118-121. Gerçeküstücülük, Man Ray, Dali, Magritte vs ile doğrudan, pek çok aygıtının sahiplenilmesiyle dolaylı olarak, moda ve reklamcılığa bulaştığı için de tabu olmuştu.

5. Bunun başlıca istisnası, Rosalind Krauss'un yapıtıdır. Bkz Krauss'un, *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, cilt 2, Der. William Rubin, s. 503-534'teki "Giacometti"; *L'amour fou: Photography & Surrealism*,(Washington ve New York, 1985), s. 15-114'teki "Photography in the Service of Surrealism" ve "Corpus Delicti"; *Representations* 28 (Sonbahar 1989), s. 55-76'daki "The Master's Bedroom" makaleleri. Krauss önceden beri, resmi Bretoncu gerçeküstücülük merkezli izahatlara, muhalif Battaileci gerçeküstücülüğü savunarak karşı gelmiştir. Böyle bir ayrımı kabul ediyorum ancak benim okumam bu ayrımın da ötesine geçiyor.

hem de gey ve lezbiyen eleştirileri bu tür soruların, bilhassa psikanalitik bir çerçevede yeniden sorulmasını sağladılar; tarihsel açıdan bunu yapmak için geri dönülecek alanlar arasında gerçeküstücülük de vardı.[6] Benzer olarak, modernizme Anglo-Amerikan açıdan bakıldığında bir kör nokta teşkil eden gerçeküstücülük, postmodernist sanat için özellikle de bu sanatın temsil eleştirisi için, geçmişe yönelik bir referans noktası haline geldi. 1980'lerde bu eleştiri çoğu kez, bilhassa medya imgelerinde görülen alegorik sahiplenmeler üzerinden ilerletildi. Kimliğin cinsellikle bulandırılması gibi, gerçekliğin benzetim aracılığıyla bulandırılmasını da gerçeküstücüler üstlenmişti ve bu sorunsala bulaşmak, bu sanata merak salmak demekti.[7]

Her ne kadar burada yalnızca şöyle bir değiniyorsam da, benimsediğim yaklaşımda günümüzün bu meseleleri içkin olacak; buradan da gerçeküstücülüğü bugün yeniden düşünmeye teşvik eden diğer bir noktaya geçilebilir. Özellikle de Duchamp ve Bataille gibi figürlere kadar genişletildiğinde gerçeküstücülük, resmi modernizmin içerisinde çatışmacı bir modernizm sahasıdır ve bu da yine, eleştirel bir postmodernizm için can alıcı bir referanstır. Bununla beraber bugün, bu dikkate değer muharebe kazanılmışa benziyor (daha büyük çaptaki savaş ayrı mesele) ve eğer biçimci modernizm, çoğu kez zannedildiği gibi bütünüyle Blue Meany* değilse; Duchamp, Bataille ve çevresi de artık eskisi gibi *bêtes noires* [kara koyun] değiller.[8] Ne var ki bu karşı-modernist statü, şimdilerde kritik kıymeti olan tek gerçeküstücü iddia da değil. Zira gerçeküstücülük, modernistlerin üç temel söyleminin –psikanaliz, kültürel Marksizm ve etnolojinin– düğümlendiği nokta aynı zamanda; bu söylemlerin hepsi gerçeküstücülüğü canlandırır, karşılığında da gerçeküstücülük onları geliştirir. Hakikaten de bu söylemlerin ince detaylarına ilk bu çevrede girilmiştir. Jacques Lacan, Freud'un narsisizm anlayışını önce burada geliştirerek bundan, öznenin yanlış tanınma, özdeşleşme, yabancılaşma ve saldırganlığın hâkim olduğu hayali bir du-

6. Pek çok gerçeküstücünün, özellikle de Breton'un hetero cinsellik yanlısı önyargıları göz önüne alınırsa (ki bu erdemli geçinen küçük-burjuva tutumu, Breton'un, *La Révolution surréaliste* 12 [15 Mart, 1928], s. 32-40'taki "Recherches sur la sexualité" adlı makalesinde kendisiyle pek az çelişerek boy gösteriyor), bu eleştirel bir dönüş olmalı. Ne var ki düşünülenin aksine, ne gerçeküstücülüğün cinsel politikası bu kadar peşin hükümlüdür ne de özne konumları bu kadar sabit; ya da ben bunu öne sürüyorum.

7. Bu sorunsal üzerine daha fazlası için, "L'Amour faux" *Art in America,* (Ocak 1986) ve "Signs Taken for Wonders" *Art in America,* (Haziran 1986) başlıklı makalelerime bakınız.

*Blue Meanies: 1968 yapımı Beatles animasyonu *Yellow Submarine*'de topluluk üyelerinin mücadele ettikleri işgalci karakterler. (ç.n.)

8. Sürekli saldırılara direnirken bile, bu karşı-modernizmin savunuculuğunun kendi içinde bir ortodoksluk haline gelme şekillerine karşı uyanık olmamız lazım.

rumda ortaya çıktığı meşhur ayna evresi modelini ortaya çıkarmıştı.[9] (Yoluma devam ederken, Lacancı arzu ve belirti, travma ve tekrar, paranoya ve bakış kavramları üzerinden gerçeküstücülüğün deffered action* da öne çıkaracağım.) Walter Benjamin ile Ernst Bloch, Marx'ın üretim biçimlerinin ve toplumsal ilişkilerin eşitsiz gelişimi kavramını, gözden düşmüşe ve senkronsuza –eski imgelerin ve duygu yapılarının eleştirel biçimde yeniden kayda geçmesine– dair bir kültürel politika haline, yine ilk orada getirmişlerdi. Son olarak, Georges Bataille, Roger Caillois ve Michel Leiris, armağan alıp vermenin müphemliğine ve *la fête*'nin [şenlik] kolektifliğine dair Maussçu izahatları, meta değiş tokuşunun, burjuva benciliğinin egotizmiyle eşdeğerliğine yöneltilen radikal bir eleştiriye ilk defa orada dönüştürdüler. Bu detaylandırmalar, savaş sonrası sanat ve kuramının büyük kısmı için önem taşırken –ki bu kuram, yine gerçeküstücülük ve yakın döneme ait pratik arasındaki şeceresel bağlantılara işaret eder– bir yandan da gerçeküstücülüğü haritalamaya yarayacak bir dizi kavram önerir. Böyle kavramları, çağdaş eleştiri de muhakkak ele almıştır ancak bir bütün olarak değil.[10] Sonuç olarak, yandaşı olan tanımlamaları baştan sayıp dökmeyen ya da üzerine yabancı fikirler bindirmeyen genel bir gerçeküstücülük kuramı ortaya çıkmadı. Bu deneme işte bu ihtiyaçlardan bazılarını gidermeye çalışacak.

Sanat tarihi şimdiye kadar, gerçeküstücülüğü geleneksel kategoriler ("heykel"in yerine bazen "nesneler" koyarak) ve/veya gerçeküstücülerin kendi tanımları (örneğin, otomatizm, rüya tabiri) üzerinden dile getirdi, halbuki akımın önde gelen figürleri çoğunlukla bu iki bağlamı da sorgulamışlardı. Örneğin, gerçeküstücüler ilk senelerde kuramsal düşüncelerinde resme çok az yer vermişlerdi; 1924 tarihli "Gerçeküstü-

9. Gerçeküstücülükle (ve faşizmle) bağlantılı olarak ayna evresi üzerine daha fazla bilgi için bkz., "Armor Fou", *October* 56 (İlkbahar 1991) adlı makalem.

* deffered action: Ertelenmiş hareket ya da eylem. Freud'un terminolojisinden devralınmış bu kavram "bir olayı bir sonraki olay aracılığıyla travmatik olarak kavramak anlamında kullanılır. Hal Foster, makalelerinde özel bir önem verdiği bu kavramı özellikle "Gerçeğin Geri Dönüşü" kitabında geliştirmiştir. (y.h.n.)

10. Gerçeküstücülükte Freud/Lacan bağlantısını dikkate alanlar arasında Krauss da yer alıyor; Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, (New York, 1977), s. 124-129'da ve *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*'in, (Cambridge, 1989) pek çok yerinde Marx/Benjamin eksenini ele alınış; James Clifford ise, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, (Cambridge, 1988), s. 117-151'de Mauss/Bataille ortaklığına değinmiştir.

cülük Manifestosu"nda* Breton, resmi yalnızca aklına sonradan gelen bir düşünce olarak, çoğunlukla *avant la lettre* [adı konmadan] gerçeküstücü addedilen tarihe geçmiş ressamların oluşturduğu bir listeyi vermek üzere düştüğü bir dipnotta ele almıştı. Resmi en nihayet dikkate aldıklarında ise, amaç çoğu kez başka pratiklerin resimden ruhsal olarak daha keskin ve/veya toplumsal olarak daha bölücü olduğunu savunmak oldu: Başlıkları bile böyle bir tercihe işaret eden, Aragon'un 1930 tarihli "La Peinture au défi" (Resme Meydan Okuma) manifestosu ve Ernst'ün 1936 tarihli incelemesi "Au-delà de la peinture" (Resmin Ötesinde) böyle örneklerdi.[11] Tabii ki sonradan Breton, resim bağlamında gerçeküstücülüğe dair –otomatist jest ve düşsel tasvir arasında asılı kalmış bir sanat olduğu yolunda– bir izahatta bulundu.[12] Ancak bu model bir yandan da, sanatçı toplamak ve destek kazanmak için ileri sürülmüştü; kaldı ki hâkim tanım olarak kalması da kısmen, sanat tarihi ile sanat müzesinin benzer kurumsal önyargıları nedeniyledir.

Bu hâkimiyette yalnızca alternatif pratikler (örn. Bataille, Leiris ve diğerlerinin daha antropolojik kalan kaygıları; Pierre Naville, René Crevel ve diğerlerinin ise daha siyasi kalan faaliyetleri) değil, bu tanımın çağdaş eleştirileri de kaynayıp gitti. Neticede Breton, gerçeküstücü resmin eleştirilerine *–gerçeküstücülük adına*, yani bilinçdışının estetik açıdan ele alınması yerine radikal bir keşfinin yapılması adına *yapılan eleştirilere–* karşı savunma formülünü geliştirmişti. *La Révolution surréaliste* dergisinin ilk sayısında Max Morise, "düşünce akışına statik olarak bakılamaz" ayrıca "ikincil bir dikkat imgeyi muhakkak çarpıtır" demişti; diğer bir deyişle, görsel sanatta otomatizm arıziydi ve resimsel muhakemeyle rüyadan ödün verilmiş olunuyordu. Morise'in yargısı kesindi: "İmgeler gerçeküstücü ama dışavurumları değil."[13] İki sayı sonra

---

* BRETON, A. "Sürrealizm Menifestosu", *Sanat Manifestoları* (Avangard Sanat ve Direniş), Der. Ali Artum, İletişim Yay., 2010, s. 178-224. (ç.n.)

11. Louis Aragon, *La Peinture au défi,* Galeri Goemans kataloğu (Paris, 1930). Max Ernst, "Au-delà de la peinture", *Cahiers d'art* 2, no. 6-7 (1936). Göreceğimiz gibi, bu figürlerin ikisi de resmin, ruhsal ya da toplumsal çelişkiyi, kolaj kadar layıkıyla barındırabileceğini düşünmüyordu.

12. André Breton, "Le Surréalisme et la peinture", *La Révolution surréaliste* 4 (Temmuz 1925), s. 26-30. Breton tarafından ilk *Le Surréalisme et la peinture*'de (Paris, 1928) toplanan metinlerde geliştirilen bu karşıtlığı, William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*'da (New York, 1968) yeniden icat etmiştir. Bu karşıtlığın yapısökümü için bkz. Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism", *October* 19 (Kış 1981), s. 3-34.

13. Max Morise, "Les Yeux enchantés", *La Révolution surréaliste* 1 (1 Aralık, 1924), s. 27. Seneler boyu bu eleştiri, gerçeküstücüler (örn. Ernst) ve eleştirmenlerce (örn. Theodor Adorno) tekrar edildi durdu. Breton her ne kadar, otomatist tarzda resmi sonradan onaylamış olsa da, o da çelişkili yönünün farkındaydı. Daha yakın bir tarihte, J. B. Pontalis şu tanımda varsayılan bilinçdışını sorguladı: ("un inconscient déjà figurable et déjà mis en mots"), ["“] "Les Vases non communicants", *La Nouvelle revue français* 302 (1 Mart, 1978), s. 32.

Pierre Naville, Breton'un gerçeküstücü resim formülünü daha da küçümser olmuştu. Komünist Parti'ye geçiş yapan bu erken dönem gerçeküstücünün argümanı, fütüristliğiyle akılda kalmış olsa da, aynı zamanda toplumsal tarihle alakalıydı: Resim, bilinçdışını ifade etmek için fazla dolaylıydı, XX. yüzyılın teknolojik gösterisini yakalamak içinse yeterince dolaylı değildi. Naville tam da Rus yapısalcılarının, komünist Doğu'nun yeni kolektivist düzeninde burjuva resminin anakronizmini ilan ettiği sıralarda, bu resmin kapitalist Batı'nın yeni gösterisel düzenine göre eskimiş olduğunu ileri sürüyordu:

> Hiçbir şekilde hazzetmiyorum. Ustalar, usta dolandırıcılar, tuvallerinizi sıvayın. *Gerçeküstücü resim* diye bir şey olmadığını herkes biliyor. Ne kazara bir jeste kendini kaptıran kalemin izleri, ne rüyadaki formların (izini takip eden) imge ne de hayal gücünün yarattığı fanteziler tarif edilebilir.
> Ama *gösteriler* vardır [...] Sinema, hayatın kendisi olduğu için değil, şans unsurlarının harikulade bir gruplaşması olduğu için vardır. Cadde, büfeler, otomobiller, gıcırdayan kapılar, göğe dolup taşan lambalar. Fotoğraflar [...][14]

Gösteriyi şevkle ele almasına rağmen bu polemik, aynı zamanda proto-durumcudur; ayrıca durumcu *dérive* [sürüklenme] ve *détournement* [saptırma] pratiklerine gerçeküstücü öncelleri hakikaten de ilham olmuşlardır.[15] Burada daha önemli olan, ister estetik ister gerçeküstücü olsun, verili hiçbir kategorinin gerçeküstücülüğü kavramsal olarak idrak edemeyeceğinin –ne heterojen pratiklerinin hesabını verebileceğinin ne de ruhsal çatışma ve toplumsal çelişki meselelerini ele alabileceğinin– çok önceden kabul edilmesidir.

Başka bir modele halen ihtiyaç var ve ben de burada böyle bir model sunuyorum. Benim okumama göre gerçeküstücülükteki bilinçdışının ne tek anahtarı otomatizm ne de saltanatlı yolu rüyadır.[16] Gerçeküstücülükte akımın kendi kendini anlayışını aşan bir sorunsalı saptamak istiyorum ve bu anlamda, ne sanat tarihine halen hâkim olan biçemsel analiz ne de bu disiplini dönüştürmek için çok çaba harcamış olan top-

14. Pierre Naville, "Beaux Arts", *La Révolution surréaliste* 3 (15 Nisan, 1925), s. 27. Naville'in bu gibi meydan okuyuşları Breton'u, *La Révolution surréaliste*'in editörlüğünü onun elinden almaya itti.

15. Bkz. *Situationist International Anthology,* Der. ve Çev. Ken Knabb (Berkeley, 1981), s. 1-2, 18-20, 41-42, 115-116, 171-172. Bkz. bir de, Peter Wollen, "From Breton to Situationism", *New Left Review* 174 (Mart/Nisan 1989), s. 67-95. Gerçeküstücülüğe eleştirel yaklaşmış olsa da durumculuk, hem Bretoncu hem de Bataillecı açıları geliştirdi.

16. Gerçeküstücülüğün üçüncü ana terimi olan paranoyayı Üçüncü Bölüm'de tartışıyorum; fakat Dali'nin "paranoyak-eleştirel" metoduna uygun olarak değil. Bu konu üzerine daha fazla çalışılması gerekiyor, bilhassa da Dali ve Lacan arasındaki paslaşmalar üzerine.

lumsal tarih kâfi gelecek. Ne var ki bu sorunsal, bazen göstergebilim analizlerinde olduğu gibi, gerçeküstücülükten ayrı türetildikten sonra yeniden, gerçeküstücülüğe yansıtılacak gibi de değildir.[17] Gerçeküstücülüğü kapsayan bir kavram varsa, çağdaşı olmalıdır, gerçeküstücülüğün sahasına içkin olmalıdır; bu noktada beni düşündürense kısmen bu kavramın tarihselliği olacak.

Bu çerçevenin *tekinsiz* olduğuna inanıyorum; yani içerisindeki bastırılmış malzemeyi de beraberine alarak kimliği, estetik normları ve toplumsal düzeni karışıklığa itecek şekilde geri dönen olaylara dair bir kaygı. Ben gerçeküstücülerin bastırılmış olanın geri dönüşüne kapılmakla kalmayıp, bu dönüşü eleştirel amaçlar uğruna yeniden yönlendirmenin peşinde olduklarını savunuyorum. Dolayısıyla tekinsizin hem belli gerçeküstücü eserler hem de genel gerçeküstücü kavramlar (örn. harikulade, sarsıntılı* güzellik ve nesnel rastlantı) için elzem olduğunu ileri süreceğim. Bu bakımdan, Freud'un gerçeküstücülüğün de paylaştığı kaygılardan geliştirdiği tekinsiz kavramı, bu akımın salt çağdaşı olmakla kalmayıp, pek çok faaliyetinin de habercisi oluyor. Üstelik daha önce anılan, gerçeküstücülüğe nüfuz eden Marksçı ve etnolojik kavramlarla, bilhassa gözden düşmüşe ve "ilkel"e olan alakasında da yankı buluyor.[18]

17. Böyle metotlar hakkındaki uyarılarım, ne kadar basite indirgenmiş olsa da, hiç değilse açık şekilde ifade bulmalı. Bazı toplumsal sanat tarihleri, modernizm öncesi bir temsil modeline çekilme eğilimindeler, örn. sanki sınıf orada resmedilmeyi bekleyen bir şeymiş ya da toplumsal çatışma, estetik bir kopmayla bir şekilde kaydedilirmiş gibi. Bu arada, bazı göstergebilimci sanat tarihleri de, meselenin öbür yüzüne meyleder; yani anlamı sökme arzusundayken, bazen anlamın tarihsel üstbelirlenimlerini gözden kaçırırlar.

18. Gözden düşmüş kavramını Benjamin, tarihte tekinsiz, zoraki bir tekrar isteğinin etkin olduğunu (hem de bu daha gerçekleşmeden önce) ileri süren Marx'tan yola çıkarak geliştirmiştir. Bkz. Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac* (Berkeley, 1977), s. 5-41 ve Ned Lukacher, *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis* (Ithaca, 1986), s. 236-274. Altıncı Bölüm'de gerçeküstücülerin tekinsizi bu yöne doğru zorladıklarını savunuyorum.

Freud, sözgelimi "tekinsiz"in can alıcı önem taşıyan önceli *Totem ve Tabu*'da (1913) "ilkel"i tekinsizle ilişkili olarak düşünür. Gerçeküstücüler tekinsizi bu yöne doğru da zorluyor olsalar da, bu savı bu noktada geliştirmem mümkün değil. Gerçeküstücü ilkelciliğinin sorunu epey karmaşıktır. Irkçılık karşıtı olmasına rağmen, özellikle ya çocuksu veya nevrotik (Bretoncu gerçeküstücüler) ya da gerici veya adi diye yorumladığı (Batailleci gerçeküstücüler) ilkelle asalı bağdaştırmasında başvurduğu ilkelci varsayımlarını muhafaza eder. Modernizme özgü olan bu bağdaştırmayı, sonraki bir kitapta incelemek niyetindeyim.

* Hal Foster'ın çalışmasında, biri kitaba ismini de vermiş, iki kavram önemli yer tutuyor: "Compulsive" ve "convulsive" Her ikisi de Freud tarafından 20. yy başında yeniden tanımlanmış olan bu sözcükler, Foster tarafından psikiyatri alanından ödünç alınmışlar. "Compulsive" sözcüğü metinde gündelik yaşamda da yerleşmeye başlamış "zoraki" sözcüğüyle karşılandı. Yine de sözcük bu haliyle "absesive-compulsive disorder" (absesif-kompulsif bozukluluk) şeklinde tanımlanan hastalığın belirtilerini işaret etmekten uzak görünüyor. Bu yüzden okuyucunun zoraki kavramını bir hastalığın semptomu olma içeriğini göz ardı etmeden düşünmesi gerekiyor. "Convulsive" sözcüğü de çeviri anlamında benzer bir zorluk taşıyor. Bugünkü

Bu denemem bu bakımdan kuramsal olacak. Böyle olması onu otomatik olarak tarih dışı kılmıyor; zira yine gerçeküstücülüğe uyarlamak üzere benim getirdiğim, Freud ve Marx'tan alınıp, Lacan ve Benjamin tarafından biçimlendirilmiş olan kavramlar, akımın kendi çevresinde de etkin kavramlar.[19] Bu yüzden bu deneme, aynı zamanda da metinsel. Ancak tekinsizi salt gerçeküstücülüğün ikonografisi olarak değerlendirmiyorum; tekinsiz şu ya da bu nesnede veya metinde görülemez; oradan okunması gerekir, yukarıdan dayatılmaktan ziyade alttan (adeta) sökülüp çıkarılmalıdır; üstelik çoğunlukla da gerçeküstücü direnişe rağmen. Bu metinsel vurgunun maksadı, bu sanata karşı çıkmak değil (formüle bağlı versiyonları daha meşru birer hedef olacaktır); bilakis, gerçeküstücülüğü mümkün olduğunca ciddiye almak, kendine has vizyonların muhtelif şekillerde toplanmaları olarak değil; birbiriyle alakalı, kendi muğlak estetik, politik ya da tarihsel anlayışlarını, arzu ve cinsellikle, bilinçdışı ve dürtülerle kurulan güç bağlılıklar üzerinden geliştiren bir dizi karmaşık pratik olarak kabul etmektir. Uzun lafın kısası, bana göre gerçeküstücülük kurama tabi kılınacak bir konudan çok, kendi eleştirel kavramlarını üreten kuramsal bir konudur.

Tekinsizin tecrübesi her ne kadar gerçeküstücülere yabancı olmasa da, kavram olarak tekinsiz onlara aşina değildir.[20] Gerçeküstücüler onu sezdiklerinde bile çoğunlukla direnirler; zira tekinsiz dallanıp budaklandığında, gerçeküstücünün sevgiye ve özgürleşmeye olan inançlarına aykırı düşer. Yine de tezahürlerinin ve hatta her tür bastırılmış materyalin yeniden ortaya çıkışının cazibesine kapılmış haldedirler. Bu semboller ile belirtiler, güzellik ile histeri, eleştirel yorumlar ile paranoyak

---

Türkçe'de karşılığı "çırpınmalı" olarak görünen, eski Türkçe'de ise "ihtilaçlı" şeklinde çevrilebilecek bu sözcük –ilkinin okuma esnasında gereklilik kipiyle karışması, ikincisinin ise gündelik dilde karşılığının olmaması dolayısıyla–, metinde "sarsıntılı" olarak değerlendirildi çırpınmanın içten gelen ve bedenin tepisiyle ilişkili anlamı bir yere kadar ortadan kaybolmuş olsa da, "sarsıntı"nın tamlama içinde kullanıldığı yerler başta olmak üzere ("sarsıntılı güzellik", "sarsıntılı kimlikler" vb) anlama daha rahat ulaştığını düşünüyorum. Özellikle gerçeküstücülük tartışmalarının alevli olduğu 1930'lu yıllarda akıl hastalıklarının tedavisinde uygulanan "convulsive therapy" (elektroşok terapisi) düşünüldüğünde "sarsıntılı" sözcüğü doğru tercih gibi görünüyor. (y.h.n.)

19. Bu ikinci iki ismi kullanışım çoğunlukla fırsatçılıktan. Örneğin Lacan, Freudyen tekinsizinde can alıcı önem taşıyan filogenetik boyutu bir kenara koyuyor: "Bilinçdışı ne ilkseldir ne de içgüdüsel; temel olan hakkında bilinen, gösterenin temel öğelerinden fazlası değildir" ("The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud", *Écrits*, Çev. Alan Sheridan [New York, 1977], s. 170). Lacan'ın gerçeküstücülükle ilişkisi, daha fazla araştırma gerektiriyor; ben burada tarihsel nedenler dolayısıyla çoğunlukla Freud'a bağlı kalacağım.

20. Aynı şey gerçeküstücülüğün eleştirmenleri için de geçerli. Örneğin, Jean Clair, "Metafisica et unheimlichkeit" başlığı altında (*Les Réalismes 1919-39* [Paris, 1981], s. 27-32'de) tekinsizi Giorgio De Chirico'yla ilişkili olarak tartışıyor ancak onu gerçeküstücülükle bağdaştırmayı reddediyor. Krauss "Corpus Delicti" ve "The Master's Bedroom"da kavramı ciddi anlamda geliştiriyor ancak analizlerinin merkezi bu değil.

yansıtmalar arasında kurulan gerçeküstücü bağlantıların esasını teşkil eder. Bu aynı zamanda, erken dönem otomatik yazı, rüya anlatımı ve medyumluk seansı tecrübelerini, sonraki histeri, fetişizm ve paranoya alakalarına bağlayan halkadır.

Gerçeküstücülüğün düzensizliğini aydınlatan bir düzen ilkesi olarak tekinsizin bıraktığı tesir burada yatar. Yine de psikanalitik ya da estetik herhangi bir sistemi gerçeküstücülükle telafi etmek amacında değilim. Ben onu daha ziyade, alışıldık halinden çıkararak, ontolojik boyutunu bir kenara koymayı; gerçeküstücülük *nedir* yerine gerçeküstü olan *nasıldır* diye sormayı umuyorum. İşte bu yüzden onu tekinsizle yan yana koyuyorum. Şüphesiz bu okuma zaman zaman çapraşık ve maksatlı, bazen de apaçık ve totolojik görünecektir. Tekinsiz, bir yandan gerçeküstücülüğün hiçbir yerinde doğrudan düşünülmez, çoğunlukla bilinçdışında kalır. Öte yandan ise gerçeküstücülüğün her yerinde ele alınmıştır; bir tek, gerçeküstücülüğün en ünlü tanımında, onun tam "manası" olarak önerilmemiştir:

> Her şey bizi aklın; hayatla ölümün, gerçekle hayalin, geçmişle geleceğin, ifade edilebilenle edilemeyenin, yüksek ile alçağın zıtlıklar olarak algılanmamaya başlandığı bir noktası olduğuna inandırıyor sanki. Şimdi, ne kadar araştırılsa da, Gerçeküstücülerin faaliyetlerinde bu noktayı bulup belleme umudundan başka bir motive edici güç bulunamayacaktır.[21]

Gerçeküstücülüğün paradoksu, en önemli uygulayıcılarının kararsızlığı şudur: Bulmaya uğraşsalar dahi, bu noktanın kendilerine nüfuz etmesini istemezler; zira gerçekle hayal, geçmişle gelecek yalnızca tekinsizlik tecrübesiyle bir araya gelir, uğrunda göze alınan tehlike ise ölümdür.

Gerçeküstücülüğü tekinsiz bağlamında okumak, ona dolaylı yoldan bakmaktır; tek başına hiçbir araştırma nesnesi, hiçbir savunmanın hiçbir satırı yeterli olmaz. Bu nedenle, bastırılanın geri dönüşünün hem gerçeküstücülüğün merkezi eserlerine biçim verdiği hem de marjinal yerlerinde yüzeye çıktığı inancıyla, anamorfik tertiplenmiş bir dizi uygulama ve metinle uğraşacağım. (Umarım haritam, gerçeküstücü semboller ormanının diğer bölgelerinde de –mesela sinemada– işe yarar.)

Gerçeküstü ve tekinsiz arasında bir bağlantı olduğunu iddia etmek

21. Breton, "Second manifesto du Surréalisme", *La Révolution surréaliste* 12 (15 Aralık, 1929).

için, ilk önce gerçeküstücülüğün psikanalizle karşılaşmasının kabataslak bir açıklamasını yapmak icap ediyor. Bunu Freud'un tekinsiz ve ölüm dürtüsü kuramlarının zor gelişimini de naklettiğim Birinci Bölüm'de yapacağım. Benim kanaatimce gerçeküstücüler, bu ilkelere kendi araştırmalarıyla yöneliyorlar ve neticede yoğun bir kararsızlık hasıl oluyor.

İkinci Bölüm, gerçeküstücülerin harikulade, sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı kategorilerini, tekinsiz bağlamında –zıt durumlar arası kaygılı geçişler, farklı kimliklerin histerik şekilde birbirine karıştırılması olarak– ele alıyor. Burada, iki Breton romanının okuması, nesnel rastlantının iki asli biçimi olan emsalsiz karşılaşma ve buluntu nesnenin, hiçbir anlamda nesnel, emsalsiz ya da buluntu olmadığını; daha ziyade geçmişi ve/veya hayal ürünü travmaları çağırdığı derece de tekinsiz olduklarını ortaya çıkarıyor.

İkinci Bölüm'de, gerçeküstücü nesnenin, kaybedilmiş bir nesnenin yeniden bulunmasındaki başarısızlık olarak okunmasını öneriyorum. Üçüncü Bölüm'de, Giorgio De Chirico'nun, Max Ernst'ün ve Alberto Giacometti'nin sanatını akılda bulundurarak, gerçeküstücü imgenin bir asli fantezinin tekrara dayalı kolajlanması şeklindeki anlatısını öne çıkarıyorum. Bu sanatçılar yüksek riskler taşırlar. Psikoseksüel rahatsızlığı –alışılageldik resimsel uzamı (De Chirico), sanatsal kimliği (Ernst), nesne ilişkilerini (Giacometti) dağıtmak için– konuşlandırırlarken bile, rahatsızlığın tehdidi altındadırlar. Ancak mükafatları da büyük olur; zira yeni sanatsal uygulama türlerine (sırasıyla "metafiziksel" resim, kolaj teknikleri ve "sembolik" nesneler) ve hatta yeni bir sanat anlayışına yönelmiş olurlar. İmge, travmatik bir tecrübenin ve/veya fantezinin, iyileştirici mi yıkıcı mı olduğu belirsiz, muammalı bir kalıntısıdır.

Dördüncü Bölüm'de, gerçeküstücülüğün çoğunlukla uçlarına atılan bir grup yapıtı, Hans Bellmer'in *poupée* (oyuncak bebek) tablolarını onun *summa*sı [özeti] olarak, öneriyorum. Bu hem erotik hem travmatik sahneler, sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün anlaşılması güç şekillerde birbirine dolanmışlıklarına işaret ediyor. Gerçeküstücülüğün nüvesinde böyle kaygılar mevcut ve akım Bretoncu ve Bataillecı fraksiyonlarına bu nüvede ayrılıyor. *Poupée*'ler bu bölünmeyi tanımlamamıza yardımcı olacak; bir yandan da bize gerçeküstücülükle faşizm arasındaki kritik bağlantıyı gösterecek.

İkinci ve Üçüncü Bölümlerde gerçeküstücülüğün bireysel olarak tecrübe edilen travmaların üstünden geçtiğini savunuyorum; Beşinci ve Altıncı Bölümlerde gerçeküstücülüğün kapitalist toplumun geçirdiği

şokları da elden geçirdiğini öne sürüyorum. Beşinci Bölüm, İkinci Bölüm'de ruhsal anlamda tartışılan canlı ve cansız durumlar arasındaki tekinsiz karmaşayı toplumsal anlamda geliştiriyor. Burada otomat ve manken gibi gerçeküstücü betimleri, bedenin travmatikleşen bir makine ve/veya metası bağlamında okuyorum. Bu bakımdan gerçeküstücüler, tekinsizin toplumsal-tarihsel bir boyutunu açmış oluyorlar.

Bu boyut, Üçüncü Bölüm'de öznel bağlamda tartışılan geçmiş durumların tekinsiz geri dönüşünü kolektif bakımdan göz önüne alan Altıncı Bölüm'de daha geniş inceleniyor. Burada gerçeküstücülüğün hem tarihsel hem de ruhsal baskıyla hesaplaştığını ve bunu her şeyden önce, gözden düşmüş mekânların geri kazanılması yoluyla yaptığını savunuyorum. Böylece metnime musallat olan şu soru odağa giriyor: Tekinsizle gelen bölünmeler bilinçli, hatta eleştirel olarak konuşlandırılabilir mi; hem de toplumsal-tarihsel bir çerçeve içerisine?

Son olarak Yedinci Bölüm'de gerçeküstücülüğün her şeyden önce şu iki ruhsal durum tarafından yönetildiği önermesinde bulunacağım: Bir yanda, herhangi bir kayıp ya da bölünmeden önceki, auratik, Ödipal dönem öncesi bir mekân-zamana ait, annenin sunduğu bolluk fantezisi; diğer yanda ise, "hazırlıksız yakalanan adamın *semboller ormanında* ani bir korkuya kapıldığı"[22] kaygı dolu, Ödipal mekân-zamana ait, baba tarafından cezalandırılma fantezisi tarafından. Bu noktada, –her ne kadar ilk anda belirdikleri kadar sabit olmadıklarını öne sürüyorsam da– akımın erotik özgürleşmeye dair bütün o iddialarına rağmen, hetero cinsellik yanlısı belirlenimleri olduğu ortada. Kısa bir sonuç bölümüyle bu daha sorunlu noktalardan bazılarına geri döneceğim.

Bu metne farklı şekillerde katkı sağlayan dostlara teşekkür etmek bir zevk. Rosalind Krauss on yıldan fazladır gerçeküstücülüğü yeniden düşünmeye uğraşıyor; son olaraksa bunu daha geniş bir çerçevede yapmak için *The Optical Unconscious* üzerinde çalıştı. Her ne kadar çoğu kez farklı yönlerde ilerlesek de, onun yoluna paralaks ilerliyorum. Walter Benjamin ve Theodor Adorno üzerine yaptığı çalışmalarla, gerçeküstücülüğün belli yanlarını benim için aydınlatmış olan Susan Buck-Morss'a da minnettarım. Daha dolaylı yardımları için arkadaşlarım Thatcher Bailey, Charles Wright ve Alla Efimova'ya; *October* ve *Zone* dergilerindeki bütün meslektaşlarıma ama bilhassa Benjamin Buchloh, Jonathan

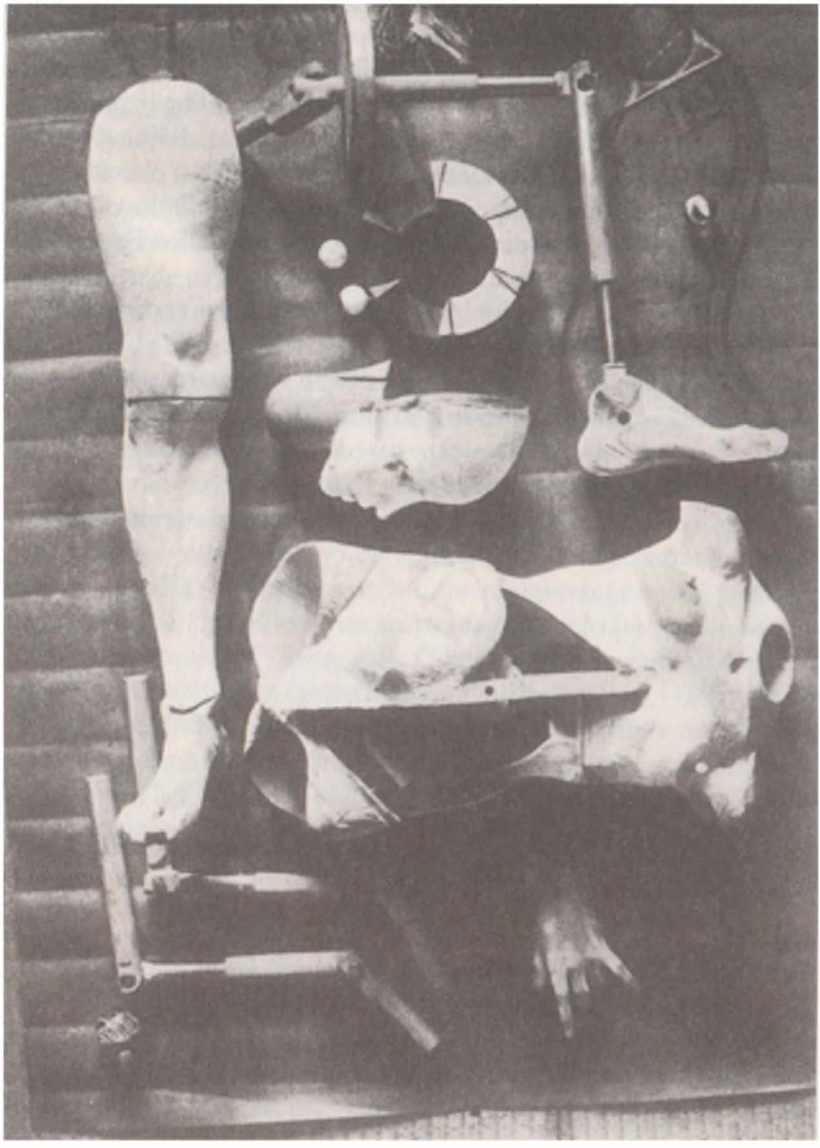
22. Breton, *L'Amour fou* (Paris, 1937), Çev. Mary Ann Caws, Mad Love (Lincoln, 1987), s.15.

Crary, Michel Feher ve Denis Hollier'e; bir de, ben gerçeküstücü versiyonu üzerinde çalışırken, kendisi de *Architectural Uncanny* [Mimari Tekinsiz] üzerinde çalışan Anthony Vidler'e teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca MIT Press'teki Roger Conover, Matthew Abbate ve Yasuyo Iguchi'ye de teşekkürler. Michigan Üniversitesi Sanat Bölümü'ne, Nisan 1990'da kitabın ilk müsveddesini bir seminer dizisi olarak sunma fırsatı verdiği için minnettarım. Son halinin kâğıda dökülmesi, Görsel Sanatlarda Gelişmiş Çalışmalar Merkezi'nden Paul Mellon Derneği'nin desteğiyle oldu.

Verdikleri türlü destekler için yönetici yapımcım Sandy Tait'e ve Ödipal suçta ortaklarım Thomas, Tait ve Thatcher Foster'a bir kez daha teşekkür ederim. Son olarak benimki gibi bir konusu olan bir deneme yalnızca bir kişiye ithaf edilebilir. "Tekinsiz"de Freud bir anlığına anne figürü üzerinde durur. "Nükteli bir deyiş vardır" der, "Aşk sıla hasretidir."[23] İşte benim için de öyle.

Ithaca, Yaz 1992

23. Bu fikir, Benjamin'in Proust üzerine yazdığı bir başkasıyla yorumlanabilir: "Yatağında sıla hasretinden bitmiş halde yatıyordu, dünyaya hasret duyuyordu varoluşun hakiki gerçeküstücü suratının hamlesini yaptığı, benzerlik halindeyken çarpıklaşan bir dünyaya", *Parıltılar*, Der. Hannah Arendt, Çev. Harry Zohn [New York, 1969], 205'teki "The Image of Proust" [1929] makalesinden.



Hans Bellmer, *Doll* [Oyuncak Bebek], 1934

I
Haz İlkesinin Ötesinde?

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı sene André Breton, 18 yaşında bir tıp öğrencisiydi. 1916 yılında, Saint-Dizier'deki İkinci Ordu'nun nöropsikiyatri kliniğinin meşhur histeri şefi Jean-Marie Charcot'nun eski asistanı Raoul Leroy'un yardımcılığını yapıyordu. 1917'de, Charcot'nun eski öğrencilerinden bir başkası olan Joseph Babinski'nin yanında, La Pitié'deki nöroloji merkezinde staj yaptı ve 1917'nin ilerleyen zamanlarında Val-De-Grâce'de *médecin auxiliaire* [doktor asistanı] olarak çalıştı, yine bir tıp öğrencisi olan Louis Aragon'la da burada tanıştı. Bu kurumlarda, erken dönem gerçeküstücülüğünün otomatist aygıtlarına ilham olan serbest çağrışım ve rüya tabiri de tedavi kapsamına giriyordu. Bunun kadar önemli olan başka bir şey de, Breton'un ilk olarak ora-

da tedavi altında olan askerlerin *délires aigus*'unu –yani şok, travmatik nevroz, ölüm sahnelerinin zoraki olarak yeniden canlandırılması belirtileri– esas alarak, psişik bir (sür)realitenin var olduğunu sezmesiydi. Freud'un tekinsiz ve ölüm dürtüsü kuramlarında esas olan zoraki tekrar kavramını geliştirmesi, buna benzer kanıtlar kullanarak ve tam da bu zamanlarda olmuştu.

Demek ki, genç gerçeküstücüler (proto)psikanalitik kategorilerle, tıbbi bir çevrede karşı karşıya gelmişlerdi. Bu durum birkaç nedenden dolayı ironikti. Birincisi, bu çevre psikanalize de gerçeküstücülüğe olduğu kadar düşmandı. İkincisi, gerçeküstücülük böyle kategorilerin, hem estetik ilan edilen (örn. "XIX. yüzyılın en büyük şiirsel keşfi"[1] histeri) hem de eleştirel biçimde uyarlanan (örn. paranoyak-eleştirel metot), tıp *haricinde* kullanımına dayandırılmıştı. Bu iki ironi, bir üçüncüsüne çıkıyordu: Fransızların Freud'u kabul edişinde gerçeküstücülük esas olsa da, onu kolayca bağırlarına basmamışlar ve ilişki, özellikle de Breton için can sıkıcı olmuştu.[2]

Başta Breton, psikanalizi sadece özetlerden biliyordu. Freud'u çevirisinden okumaya 1922'de başlamış ve o halde bile, benim anlatacaklarım bakımından önem taşıyan yapıtlar (örn. 1927'de çıkan *Essais de psychanalyse*, ki "Haz İlkesinin Ötesinde" ile "Ego ve Id" burada yer alıyordu ve 1933'teki *Essais de psychanalyse appliqué*, ki "Tekinsiz" buradaydı) epey geç ortaya çıkmıştı.[3] Aralarındaki ilişki sorunluydu. 1921'de Viyana'da tanıştıklarında, Freud Breton'u hayal kırıklığına uğratmış; 1932'de ise Breton, Freud'u *The Interpretations of Dreams*'te kendi kendine sansür uygulamakla suçlayarak gücendirmişti.[4] Ayrıca,

1. André Breton ve Louis Aragon, "Le cinquantenaire de l'hystérie", *La Révolution surréaliste* 11 (15 Mart, 1928). Bu koyu gerçeküstücü dergilerde yer almış tek Freud metni, *The Question of Lay Analysis* adlı makalesinden bir alıntıydı, *La Révolution surréaliste* 9-10 (1 Ekim 1927) dergisinde çıkmıştı.

2. Gerçeküstücülüğün psikanalizle karşılaşmasına dair kısaca anlattıklarımı, Elisabeth Roudinesco'ya borçluyum: *La Bataille de cent ans: Historie de la psychanalyse en France*, cilt 2 (Paris, 1986), ki artık bir çevirisi de var: *Jacques Lacan & Co.: A History of Psychoanalysis in France 1925-1985*, Çev. Jeffrey, (Chicago, 1990). Roudinesco'nun okumasına göre Fransız doktorlar psikanalize kısmen psikolojinin ulusal okulunu (ki Fransızlara özgü bir bilinçdışı olduğunu ilan edecek kadar ileri gitmişti) korumak için karşı koymuşlardı. Buna göre, Roudinesco için gerçeküstücülerin önemi, tıbbi kanalın tıkanmış olduğu günlerde, sanatsal bir kanal açmış olmalarıydı. Bununla beraber, gerçeküstücülüğün "salt psikanalize hizmet ettiğinden" şüphe duyuyorum.

3. Breton, Régis ve Hesnard'ın *Précis de psychiatrie* (1914) adlı yapıtına açıklayıcı notlar eklemişti; 1906 tarihli Maeder özetinden, ayrıca 1920 tarihli *Origine et développement de la psychanalyse* antolojisinden de haberdar olabilirdi. (Psikanalizle en çok ilgilenmiş diğer gerçeküstücü olan Ernst için çeviri sorun olmuyordu; Freud'u ilk savaştan önce, Bonn Üniversitesi'nde öğrenciyken okumuştu.) Fransızca çevirilerin tarihleri için bkz. Roudinesco, *La Bataille*, cilt 1, ekler.

4. Bu ziyaret "Interview de professeur Freud à Vienne"de (*Littérature* 1 [Mart 1922]) anlatılı-

kuramsal nedenler de vardı. Evvela hipnoza atfettikleri değerde ayrılıyorlardı: Gerçeküstücülük hipnoz seansıyla başlarken, psikanaliz hipnozun tamamıyla terk edilmesiyle açılırdı; ya da Freud çoğunlukla öyle olduğunda ısrar ederdi.[5] Yani rüyaların doğası konusunda da anlaşamıyorlardı. Breton, rüyaları arzunun alametleri olarak görüyor; Freud ise çatışma içerisindeki isteklerin muğlak şekillerde yerine gelmesi olarak okuyordu. Breton için rüyalar ve gerçeklik *vases communicants*'tı, gerçeküstücülükse bu mistik iletişime bağlıydı; Freud'a göre bu ikisi çarpık bir yer değiştirme ilişkisi içerisindeydiler ve gerçeküstücülüğün bu konudaki ussallık karşıtlığı da onu zan altında bırakıyordu.[6] Son olarak da, sanat hakkında hem belli başlı (Freud, beğenisinde muhafazakârdı) hem esas meselelere dair görüşleri farklıydı. Freud, sanatı bir yüceltmeyi çözme tasarısı değil, bir yüceltme süreci olarak; kültürel yasakların ihlali olarak değil, içgüdüsel feragatin olduğu bir uzlaşma olarak değerlendiriyordu. Breton bu konuda onun tam tersi bir noktada durmuyorsa da, o da şu kutuplar arasında salınıp duruyordu: Yüceltmenin cazibesine kapılmış ancak edilgen yanından işkillenmişti, sınır ihlalinin cazibesine kapılmış ama yıkıcı taraflarından işkillenmişti.[7] Bu ayrımlar listesi genişletilebilirdi; gerçeküstücülüğün psikanalizin temsili açıklamasından ibaret olmadığını, hatta ona tam olarak sadık kalmadığını söylemek yetecektir. Bu ikisinin arasındaki ilişki, kuvvetli çekimlerin ve hissettirmeden gelen geri tepmelerin olduğu bir manyetik alandır.

Sorun kısmen, gerçeküstücülerin psikanalize, ilk olarak Freud'un (psikanalizi inşa etmek uğruna ayrıldığı) öğretmenlerinden biri, ikinci olarak ise (önceki hakkında münakaşa ettiği) rakibi olan Jean-Marie Charcot ve Pierre Janet, tabii bir de Emil Kraepelin (ki kendisi Freud'a açıkça düşmanlık besliyordu) usulü psikiyatrinin hâkim olduğu bir bağlamda maruz kalmış olmalarıydı. Bu Janetçi oryantasyon Breton için aynı zamanda bir taktikti; zira otomatist tekniklerin ayrıcalığını,

---

yor, Freud'un üç mektupla yanıtladığı suçlama ise *Les Vases communicants*'da (1932) yer alıyor. (Breton Freud'u rüyaların teorik bir öncelini tanımamakla da suçlamıştı, halbuki bu anlaşmazlık çevirideki bir dikkatsizlikten kaynaklanıyordu.)

5. Freud hipnotik tekniklerden, Breuer'in katartik metoduyla bağlarını koparmak için uzaklaştı. Yeni bir açılım getiren bu kopmanın detaylı bir anlatımı için bkz. Mikkel Borch-Jacobsen, "Hypnosis in Psychoanalysis", *Representations* 27 (Yaz 1989), s. 92-110.

6. Kendisinin Stefan Zweig'a açıkladığı meşhur gerçeküstücülerin "katışıksız (diyelim alkol gibi, yüzde 95) kaçık" oldukları fikrini (*Letters of Sigmun Freud 1873-1939*, Der. Ernst L. Freud, Çev. Tania ve James Stern [New York, 1960], s.449) not düşelim. Freud ile Breton'un rüyalara bakışı arasındaki farklara dair en iyi metin, *La Nouvelle rebue française* 302 (1 Mart, 1978), s. 26-45'te yer alan J.-B Pontalis'nin, "Les Vases non communicants" adlı makalesidir.

7. Bataille onun daha çok karşıtıdır. Bu nirengiye Dördüncü Bölüm'de geçiyorum. Freud'la Breton sanatın travmanın üstünden geçmek olduğu konusunda hemfikir görünüyorlar (Üçüncü Bölüme bakın); ancak bunu kendileri bile pek netleştirememişler.

serbest çağrışımı kısmen hipnozdan kurtulmak için ve her daim yoruma hizmet edecek şekilde uygulayan Freud'dan çok daha fazla kullanabiliyordu. Breton bu şekilde, çatışan güçlerin hâkim olduğu Freudyen modellerden ötede bir bilinçdışı anlayışı, otomatist yollarla kaydedilen çağrışımlardan oluşan bir *champ magnétique* [manyetik alan] anlayışı, asal baskıdan ziyade kökensel bir birliğe dayanan bir bilinçdışı geliştirdi. Hakikaten de Breton "Manifesto"da (1924) gerçeküstücülüğü "son kertede" Janetçi bağlamda ruhsal otomatizm olarak tanımlamıştı; hem zaten erken dönem gerçeküstücülük de, otomatist metinlere ve hipnoz seanslarına adanmıştı.[8]

Gelgelelim Freud'la yaşanan zorluklar, Janet ve yandaşlarıyla yaşanan çatışmaların yanında hiç kalırdı. Janet'ye göre ruhsal fenomenler "çözüşüktü", sembolik değerleri yoktu, sanatsal vizyon değil zihinsel bozukluk meselesiydi. Bu normatif duruş, psikiyatrik disipline ilk "Lettre aux médecins-clefs des asiles de fous"da (1925), sonrasında ise Breton'un "akıl hastanelerinin deli ürettiği" suçlamasını yaptığı *Nadja*'da (1928) verip veriştiren gerçeküstücülerin saldırısına uğradı.[9] Janet, Paul Abély ve G. G. De Clérambault (Lacan'ın öğretmenlerinden biri) ile birlikte karşı atağa geçti. Janet gerçeküstücüleri "saplantılılar" diye, Clérambault ise *procédistes* (yani kendilerini özgürlük süsü verilmiş formüllere adamış maniyeristler) diye bir kenara koydu. Bu Breton'u pek sevindirdi; bu hırçın cevapları "Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu"nun (1930) epigrafa ayrılacak yaprağına sakladı.[10]

Psikiyatriyle ilgili bu tartışma önemli ama burada konuyla asıl alakalı olan, otomatizme yüklenen farklı değerler. Janet ve yandaşları otomatizmi vurguladıkları halde, "kişilikte çözülme" meydana getirebileceğinden korkuyorlardı.[11] Dolayısıyla, Fransız ekolünün psikolojik bir tehdit diye olumsuz baktığı, Freud'unsa teknik bir araç olarak kayıtsız kaldığı oto-

8. Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, 1972), s. 26, "Manifesto". Janet *L'Automatisme psychologique* adlı yapıtını 1893'te yayımlamıştı. Bu terimin Janet'den alınmış olduğu Philippe Soupault tarafından, *Les Champs magnétiques*'in 1976 Galimard baskısında doğrulanmıştı.

9. Breton, *Nadja*, (Paris, 1928), Çev. Richard Howard (New York, 1960), s.139. Mektup, *La Révolution surréaliste* 3'te (15 Nisan 1925) yayımlanmıştı.

10. Breton psikiyatriye aynı zamanda Nadja'nın çözülüşünün mesuliyetini üzerinden atmak için saldırmıştı. Ne var ki Société Médico-Psychologique harekete geçti ve işte Breton'un "İkinci Manifesto"da alıntılayıp, aynı zamanda da *Le Surréalisme au service de la révolution*'un 2. sayısında (Ekim 1930) yine bir karşı saldırıda bulunduğu, *Annales Médico-Psychologique*'de yayımlanan bu karşı saldırıydı. 1950'ler ve 1960'ların psikiyatri karşıtı akımları üzerine daha fazla çalışma yapılması gerekli.

11. Janet, Jean Starobinski tarafından, "Freud, Breton, Myers", *L'Arc* 34 (Freud üzerine özel sayı, 1968), s. 49'da alıntılanmış. Hiç de Janet'ye özgü olmayan otomatizm, XIX. yüzyıl sonlarının *psychologie nouvelle*'inin yaygın meselelerindendi. Bkz. Jan Goldstein, *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, (Cambridge, 1987).

matizmi olumlamak için Breton ona yeniden değer yüklemek durumunda kaldı. Otomatizmde Breton'a hitap eden belki de abes konumu olmuştu; otomatizmi sahiplenerek, hem Fransız psikiyatrisinin bilimperestliğini hem de Freud'un akılcılığını tahkir edebilirdi.[12] Neticede, Freud'un [yönteminin] aksine Breton, otomatizmi gerçeküstücülüğün merkezine oturttu; Fransız ekolünün aksine de onu yeniden kodladı. Buna göre kişilik çözülmesiyle alakası olmayan otomatizmin, bilakis algı ve temsil, delilik ve akıl gibi farklı ikilikleri yeniden birleştirdiği görülüyordu (Janet'ye göre böyle bir "sentez" ancak bilinçli olabilirdi). Dolayısıyla Bretoncu gerçeküstücülük için ruhsal otomatizmin önemi şuydu: Tamamıyla tedaviye yönelik kullanımından ve safi mistik çağrışımlardan uzaklaştırılmış, bir çözülme vasıtasından ziyade sentez maksatlı olarak yeniden değerlendirilmiş haliyle otomatizm, bölünmeden çok uzlaşmaya, Freud'a ait (à la Freud) karanlık ilksel ve sapkın çocuksu muhtevadan çok "şipşak imgesiyle, ilkeller ve çocuklarda hâlâ izi görülen bir fikir veren *bir asli meleke*"ye dayalı bilinçdışı anlayışına izin veriyordu.[13] Önemli olan başka bir nokta da, otomatizmin bu bozulmamış uzama erişiyor ya da hiç değilse kurtarıcı imgelerini kaydediyor gibi durmasıydı: "Gerçeküstücülük işte o noktada başlar."[14]

Ne var ki, bu korunaklı bilinçdışı anlayışına çok geçmeden, yalnız Freudyen modeller tarafından dışarıdan değil, otomatist pratiğin içinden de meydan okundu. Her ne kadar otomatizm uzlaştırıcı, hatta Hegelci bir bilinçdışı anlayışı sunduğu için benimsenmiş olsa da, mantığı, gerçeküstücüleri Freud'un yaşam ve ölüm dürtüsü arasındaki asal mücadeleye dair son kuramıyla aynı çizgide kabullenmelere itti; ya da ben böyle bir önerme yapmak istiyorum. Her ne olursa olsun, bilinçdışı aracılığıyla ulaşılacak asal bir birlikte ısrar etmek bile tam da zıddının ima edildiğini gösterir; yani ruhsal hayatın baskı üzerine kurulmuş ve çatışmayla bölünmüş olduğunu.

---

12. Buraya kadarını Starobinski, "Freud, Breton, Myers", s. 50-51'de belirtiyor. Bu otomatizme yeniden değer biçme sürecinde Breton, tekniğin ruhçu geleneklerine, bilhassa da W. H. Öyers ve Théodore Flournoy'un "gotik psikoloji"sine dönmüştü (kaynak aldıkları arasında Alfred Maury, Hervey de Saint-Denys ve Helene Smith de vardı). Her ne kadar gerçeküstücülerin gaipin cazibesine kapılmaları, eleştirmenleri (Walter Benjamin de dahil olmak üzere) kaç zaman utandırsa da, yine de bu düşkünlük bu noktada Freudyen formülasyonun dışında tasavvur edilen tekinsiz fenomenlere duyulan merakı gösterdiği için önem arz ediyor.

13. Breton, "Le Message automatique", *Minotaure* 3-4 (14 Aralık, 1933); Breton, *What Is Surrealism? Selected Writings*, Der. Franklin Rosemont (New York, 1978), s. 97-109'da "The Automatic Message" olarak tercüme edilmiştir. Breton'un bilinçdışı anlayışı, Myers'in "eşikaltı ego"sundan etkilenmiş olabilir. Yine de Breton, "ilkel" ve çocuk hakkında Freud'dan çok daha romantik.

14. A.g.y., s. 98.



Pierre Jacquet-Droz, *Young Writer* [Genç Yazar], 1770.

Tabii, Breton ve yandaşları, otomatizm meselesini çok daha farklı dile getiriyorlardı. Onlara göre sorun, sahicilik sorunuydu; yani hesap ve düzeltmenin otomatist ruhun saf varlığını tehdit etmesi.[15] Ancak bu formülasyon, otomatizmin, (süper)egonun denetimlerini hükümsüz kıldığı için değil (ki açık maksadı buydu), özneyi bilinçdışına kıyasla fazla radikal bir biçimde merkezsizleştirmiş olduğu için hiç de özgürleştirici olmayabileceği gibi daha temel bir sorunu ıskalıyordu. Kısacası, bilinçli aklın kısıtlamaları meselesi, daha önemli olan bilinç*dışı* aklın kısıtlamaları meselesini karanlıkta bırakıyordu. Birçok yönden, Bretoncu gerçeküstücülüğün etrafında girdap gibi döndüğü çıkmaza, merkezsizleşmeyi özgürleştirmeyle, ruhsal rahatsızlığı toplumsal başkaldırıyla karıştırması neden olmuştu. Bu çıkmaz, çoğunlukla bir kararsızlık olarak kendini gösteriyordu; gerçeküstücüler, bir yandan bu merkezsizleşmeyi istiyorlardı (Breton'un 1920'de ilan ettiği ve Ernst'ün 1936'da yeniden doğruladığı üzere gerçeküstücülük "kimlik ilkesi"ne karşı birleşmişti);[16] öbür yandansa, bu merkezsizleşmeden korkuyorlardı, zaten otomatist pratik de getirdiği riskleri çarpıcı biçimde meydana çıkarıyordu. Zira otomatizm, özne için kelimenin tam anlamıyla bir *désagrégation* [çözülme] tehdidi barındıran zoraki bir mekanizma gösteriyordu, böyle yaparak da Bretoncu gerçeküstücülüğün tasarladığından farklı bir bilinçdışına işaret ediyordu; ne bölünmez ne özgürleştirici, aslen çatışma içerisinde, içgüdüsel olarak tekrarcı bir bilinçdışına.

Gerçeküstücüler otomatizmin bu yönünden habersiz değillerdi. *Époque des sommeils* de ölüm saplantılı bir temaydı (transa geçmiş Robert Desnos'un pek de büyülenmiş olmayan Paul Eluard'ın üzerine mutfak bıçağıyla yürümesiyle son verilen hipnoz seansları olmuştu). Nitekim Breton, *Surrealism and Painting*'de otomatizm vasıtasıyla erişilen psişik hali nirvanayla bağdaştırır.[17] Bu hal aynı zamanda "mekanik" diye de tarif edilmiştir ve *La Révolution surréaliste* 1'deki ilk

15. Breton, "bilinçli unsurlar"ın müdahelesini ilk olarak "Entrée des médiums" makalesinde (*Littérature* n.s. 6, Kasım 1922) kayıt düşmüştü. Ertesi yıla kadar sadece otomatik yazıyla değil hipnoz seanslarına, rüyaların anlatılmasına ve de *epoque des sommeils* [uyku devri] yarasına karşı çıkar olmuştu. Birbirini tutmayan otomatizm değerlendirmelerinin arkası kesilmese de, "İkinci Manifesto"da (1930) ve "Le Message Automatique"de (1933) otomatizmi "une infortune continue" [süren bir talihsizlik] addetti.

16. Bkz. Breton, "Max Ernst" (1920), Max Ernst, *Beyond Painting* (New York, 1948), s. 177 ve Ernst, "Instantaneous Identity" (1936), *Beyond Painting*, s. 13. Breton burada Ernst'ün kolajlarının 1921 mayısında Paris'te sergilendiklerinde yeni ortaya çıkan gerçeküstücüler üzerinde muazzam etki bıraktığını anlatır. Merkezsizleşmeyi Üçüncü Bölüm'de daha kapsamlı tartışacağım.

17. Breton, *Surrealism and Painting*, Çev. Simon Watson Taylor (New York, 1972), s. 68. Burada mühim olan nokta, bu hali -sanki bunun *ötesinde* herhangi bir ilkeye karşı savunmada bulunurmuş gibi- "yalnız haz ilkesiyle" ilişkilendiriyor olması.

metinde otomatizm, otomatlarla ifade edilmiştir: "Otomatlar şimdiden çoğalıyor ve hayal kuruyor."[18] Bu çağrışım, gerçeküstücü otomatizminin tüm muğlaklığını gösteriyor. Kişiyi mekanik bir otomat, bir kayıt cihazı, muğlak olarak hisseden; ne canlı ne cansız, hem ruh eşi hem de öteki olan tekinsiz bir varlık haline getiren "sihirli bir dikte" olduğunu yani.[19] İnsan gerçeküstücülerin bağrına bastığı, aynı sözcükleri tekrar tekrar çiziktirip duran XVIII. yüzyıl otomatı, Pierre Jacquet-Droz'un *Genç Yazar*'ı gibi –belki "harikulade" bir figür ama özgür değil güdümlü– harikulade fakat mekanik bir biçimde etki altına girer.

Otomatizmde işleyen bu zoraki mekanizma nedir? Hangi ilkeyi kanıtlar? Breton otomatist düstur olarak "her şey yazılı" diye ilan etmişti.[20] Bu ifadede kastettiği metafizik bir şeydi (yapısökümsel değil) ama başka bir şekilde de okunabilirdi; her birimizin içerisine kaydedilmiş sonlarımız, ölümümüz anlamında "her şey yazılı".[21] Bundan hasıl olan ana kategoriler (harikulade, sarsıntılı güzellik, nesnel rastlantı) gibi, gerçeküstücü otomatizm de zoraki tekrar ve ölüm dürtüsünün psişik mekanizmalarından bahseder ve bunlardan tekinsiz hanesinde bahseder.[22] Gelmek istediğim kavram da bu.

İyi bilindiği gibi, Freud'a göre tekinsiz, bastırılarak yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin (imge ya da nesnenin, kişi ya da hadisenin) geri dönüşünü gerektirir. Bastırılanın bu dönüşü özneyi kaygılı, fenomeni ise muğlak kılar ve bu kaygılı muğlaklık tekinsizin şu esas etkilerini ortaya çıkarır: (1) Gerçekle hayali arasında ayrım yapmama, ki bu

18. Breton, "The Automatic Message", s. 105; "Preface", *La Révolution surréaliste* 1 (1 Aralık, 1924). *La Révolution surréaliste* 3 (15 Nisan, 1925), zırhlı bir manken imgesiyle açılır.

19. Bu figür, bilinçdışının Freudyen mecazlarıyla da uyuşmazlık gösteriyor, örneğin "mistik bloknot"la.

20. Breton, "The Automatic Message", s. 98.

21. Bu satır, Roland Barthes'ın yaptığı gibi Lacancı biçimde de okunabilir: "Otomatizmin [...] kökleri hiçbir şekilde "spontane", "yabani", "saf", "derin", "yıkıcı" olanda değildir; tersine otomatizm, "katı biçimde kodlanmış" olandan kaynaklanır. Mekanik olan şey yalnızca Ötekini konuşturabilir, Öteki ise her zaman *tutarlı*dır" ("The Surrealists Overlooked the Body" [1975], *The Grain of the Voice*, Çev. Linda Coverdale [New York, 1985], s. 244).

22. Lacan "tekrar etmeye zorlanma"yı *(Wiederholungszwang)* "*automatisme de répétition*" olarak tercüme eder. Yani o da, *otomat* terimini Aristoteles'ten alıp tekrar figürünün kendisi olarak geliştiriyor. (bkz. Lacan'ın *Les quatres concepts fondamentaux de psychanalyse*'inin [Paris, 1973] İngilizce çevirisi *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Çev. Alan Sheridan [New York, 1977] s. 53-64, 67.) Bu çeviri, Freud'un psikanalizi spesifik olarak hipnotizmadan, genel olaraksa Fransız psikolojisinden ayırmak amacıyla, "zoraki istek" ve "otomatizm" arasında yaptığı ayrımı atlamış olabilir. Bununla beraber ben, gerçeküstücülerin de bu ayrımı atladıklarını savunuyorum; yani "Fransız" otomatizminde "Freudyen" bir zoraki istek sezmiş ancak bunu tanımaya karşı koymuş olduklarını.

Breton'un her iki manifestosunda da tanımlanan haliyle gerçeküstücülüğün temel hedefidir; (2) canlıyla cansızı birbirine karıştırma; ki bunun örnekleri, hepsi de gerçeküstücü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri olan balmumundan figürler, bebekler, mankenler ve otomatlarda görülür; (3) göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir öznenin bir gösterge ya da belirtiden büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi, yani kaygıyı yaratır. "Arzu ve doyuma dair en şaşılası tesadüfler, belirli bir yerde ya da belirli bir tarihte benzer tecrübelerin en esrarengiz yinelenmeleri, en aldatıcı görüntüler ve en şüphe verici gürültüler"dir.[23] Kulağa gerçeküstücülere göre harikuladenin tarifi gibi gelse de, bu aslında Freud'a göre tekinsizdir.

Freud, tekinsiz için esas olan, aşina olanın yabancılaşmasını Almanca terimin kökeninde buluyor; *unheimlich* (tekinsiz), kelimenin pek çok manasının geri geldiği *heimlich* kökeninden (yuva gibi) türemiş.[24] Freud bu kökeni hem kelime anlamıyla hem de fantezi yanıyla düşünmemizi istiyor; kadın genital bölgelerinin erkek özneler için tekinsizliği üzerine şu yorumda bulunuyor:

> Bu *unheimlich* mekân ise bütün insanların önceki *heim*larına, bir zamanlar ve başlangıçta herkesin yaşamış olduğu yere giriştir. Nükteli bir deyiş vardır: "Aşk sıla hasretidir" der ve bir erkek rüyasında ne zaman bir yer ya da memleket görüp kendi kendine "bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce buralara gelmiştim" dese, bu yeri annesinin üreme organları ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda da *unheimlich* [tekinsiz] bir zamanlar *heimisch*, yuva gibi, aşina olandı; 'un' öneki bastırılmaya işarettir.[25]

Gerçeküstünün önemli tahayyüllerinde, rahimde varolma asli fantezisi gibi, bu tekinsiz sıla hasreti de uyanır. Aslına bakılırsa, öznelliğe ve sanata dair gerçeküstücü düşüncelerde, Freud'a göre bütün asli fantaziler (rahimde varolma kadar baştan çıkarma, hadım edilme asli sahne ya da ebeveynin cinsel ilişkisine şahit olma) etkindir. Ve böyle düşüncelerle ne zaman karşılaşsak, belli sorular tekrar sorulacaktır: Bu fanteziler, heteroseksüel erkeklik bağlamında mı tanımlanır? Tekinsiz ve gerçe-

23. Freud, "The Uncanny", *Studies in Parapsychology*, Der. Philip Rieff (New York, 1963), s. 54.
24. A.g.y., s. 21-30. Fransızca karşılıklar arasından Freud'un önerdikleri *inquiétant* ve *lugubre;* ki bunlar gerçeküstücü başlıklarda, bilhassa De Chirico ve Dali'ninkilerde yer alan kelimeler.
25. A.g.y., s. 51

küstü de mi böyle tanımlanır? Peki, cinsel farklılık, hadım edilmeye kıyasla farklılık, bu tahayyül üzerinde nasıl etki eder?

Asli fanteziler, tekinsizde de etkin olan çocuksu ve ilksel durumları kapsar: "Tekinsiz bir tecrübe, ya bastırılmış çocuksu kompleksler bir izlenimle yeniden canlandığında ya da üstesinden gelmiş olduğumuz ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış gibi göründüğünde hasıl olur."[26] Freud, bu gibi ilkel inançların arasından "animistik zihinsel faaliyet" ve "düşüncenin her şeye kadirliğine", büyü ve büyücülüğe, kem göze ve ruh eşliğine dikkat çekiyor; ki bunların birçoğu gerçeküstücülerce de ele alınmıştı.[27] Bazıları ruh eşleri edinmiş (örn. Max Ernst'ün Loplop" kişiliği), diğerleri ise kem gözü, ya antropolojik anlamda belli başlı ya da psikanalitik anlamda genel olarak –yani bakış anlamında– incelemişlerdi[28] Tekinsizin her ikisi de gerçeküstücülerde saplantı haline gelmiş olan bu iki görünümü, tekinsizin ortaya kaygı çıkarmasının sebebini gösteriyor; zira kem göz iğdiş etme tehdidi olarak bakışı temsil eder, ruh eşi ise Freud'a göre bir zamanlar koruyucu bir figür iken, bastırılarak "ölümün soluk benizli habercisi"ne dönüşmüş bir figürü temsil eder.[29] Freud'a göre bu iki bastırılmış durumun, iğdiş edilmenin ve ölümün akla gelmesi, tekinsize örnek teşkil eder.[30] Yine de uzun bir süre boyun-

26. A.g.y., s. 55. Freud'a göre çocuksu ve ilkel durumlar, "her zaman keskin bir şekilde ayırt edilebilir değildir" (s. 55). Onun filogenetik düşüncesine göre, ilk durum ikincisini özetler, ikincisi de ilkini muhafaza eder. İnfantil, "ilkel" ve deli arasındaki örtük ilişkilendirme, gerçeküstücülük de dahil olmak üzere pek çok modernizmde yapılmıştır. Gerçeküstücüler bu ideolojik üçlüyü daha farklı eklemleyebilirler (onlar, bizler de çocuğuz, "ilkel"iz ve deliyiz derler) fakat asla parçalamazlar.

27. A.g.y., s. 40-50. Freud bu inançların tekinsizliğini ilk *Totem ve Tabu*'da (1913; Fransızca'ya 1923'te tercüme edilmiştir) kayıt düşer.

28. Kem göz ilk antropolog Marcel Griaule tarafından "Mauvais oeil", *Documents* 4 (1929), s. 218'de ve Kurt Seligmann tarafından "The Evil Eye", *View* 1 (Haziran 1942), s. 46-48'de tartışılmıştır; kem gözün tesiri üzerine başka gerçeküstücüler de (örn. Bataille, Desnos) yazmıştır. Göreceğimiz gibi, gerçeküstücü resim ve yazı, Lacan'ın *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*'te ("The Gaze as *Objet petit a*") kuramsallaştırdığı bakışın psişik etkilerini ele alır. Gerçeküstücülüğün bu metinler üzerindeki gecikmeli etkisi göz önüne alınmalı.

29. A.g.y., s. 40. Freud burada, "Der Doppelgänger" üzerine, 1914'te *Imago*'da yayımlanan Otto Rank metnine göz kırpıyor.

30. Freud "The Uncanny"de E. T. A. Hoffman'ın "The Sandman" adlı hikâyesini işte bu yüzden uzun uzun tartışıyor; yalnızca tekinsiz figürler (örn. ne canlı ne ölü olan "otomatik bebek" Olympia) içerdiği için değil, aynı zamanda baş karakter Nathaniel'i ölümle tehdit eden tekinsiz ruh eşleri üzerinden, Oidipus kompleksini de yeniden harekete geçirdiği için. Hikâyede Nathaniel Sandman hayal ürünü figürünü, dehşet verici Coppelius/Coppella figürüyle karıştırır; onun için ikisi de iğdiş edici, kötü babayı temsil ediyordur. Mühim olan nokta, bu tekinsiz figürlerde iğdiş edilme korkusunun körlükle ilgili bir kaygı olarak geri dönmesidir. Bu hikâyenin Freudyen anlatısına Üçüncü Bölüm'de geri dönüyor olacağım. "Tekinsiz"e dair yakın döneme ait pek çok metnin en kışkırtıcı olanları arasında şunlar yer alıyor: Neil Hertz, "Freud and the Sandman", *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca, 1979), Der. Josué Harari, s. 296-32 1; *New Literary History* 7 (İlkbahar 1976), s. 525-548'deki Hélène Cixous, "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche*" ve Jacques Derrida'nın *A Derrida Reader*'daki, Der. Peggy Kamuf (New York, 1991), "The Double Session" (1972) ile "To Speculate-onFreud" (1980) adlı makaleleri.

ca (en azından *Totem ve Tabu*'dan [1913] sonraki altı yıl süresince) Freud, bastırılanın bu tuhaf geri dönüşünde etkin olan ilkeyi, bu tekrarların dinamiğini kavrayamamıştır. Besbelli ki bu ruh halinin sıkı sıkıya bağlı göründüğü şey, haz almaya dair bir şey (en azından şimdiye kadar tasavvur edildiği haliyle) değildi. Her ne idiyse, sırf tekinsizin değil, arzu ve cinselliğe, bilinçdışı ve dürtülere dair yeni bir anlayışın da anahtarı ondaydı.

Freud "Tekinsiz"i Mayıs 1919'da, *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin müsveddesini çıkardıktan bir iki ay sonra henüz tamamlamıştı. Freud artık, içgüdüsel zoraki bir tekrar, önceki bir duruma dönme isteğini, "haz ilkesini geçersiz kılacak kadar güçlü bir ilke" olduğunu savunuyordu; belli fenomenleri "şeytani" kılan da bu zoraki istekti: "İçeriden gelen bu zoraki tekrar etme isteğini bize hatırlatan ne varsa tekinsiz olarak algılanır."[31] Gerçeküstü olanı tekinsiz bağlamında kavrayacaksak, kuramsal temelinden, yani Freud'un "Tekinsiz"de sezinleyip, *Haz İlkesinin Ötesinde*'de ve ilişkili metinlerde açıkça telaffuz ettiği yaşam ve ölüm dürtüleri arasındaki mücadeleye dair nihai modelden haberdar olmamız gerekir. Burada mühim olan nokta, Freud'un haz ilkesinin bu "ötesi"ni, her ne kadar ayrışık da olsa, ilk gerçeküstücülerin tecrübelerinin ve/veya meraklarının, –çocukların dil oyunları, Birinci Dünya Savaşı gazilerinin geçirdiği travmatik nevroz ve bastırılan şeylerin analitik tedavide zoraki tekrarı (uyum içinde anımsanması yerine)– pek de dışında kalmayan kanıtlara dayanarak tasavvur etmiş olmasıdır. Ben ilk iki vakaya odaklanacağım (tıpkı Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de yaptığı gibi); üçüncü tür tekrarsa, İkinci Bölüm'de tartışılacak.[32]

Freud'un merakını uyandıran, on sekiz aylık erkek torununun icat ettiği, makaraya iliştirilmiş bir iple oynanan meşhur *fort/da* oyunu olmuştu. Ufak oğlan çocuğu, annesinin dönem dönem ortadan kayboluşlarının pasif olarak acısını çekmek yerine, aktif biçimde üstesinden gelmek için olayı sembolik bakımdan ifade ediyordu. Makarayı uzağa fırlatarak reddediyor (*fort*! gitti!), hemen arkasından da ipi kullanarak her seferinde büyük bir zevkle geri alıyordu (*da*! işte burada!). Freud,

31. A.g.y., s. 44

32. Freud travmaya farklı zamanlarda farklı manalar yüklemişti. 1897'de histeriye dair baştan çıkarma teorisinden vazgeçtikten sonra, savaşın meydana getirdiği travmatik nevroz vakalarıyla karşılaşıncaya kadar konu üzerine bir daha yoğunlaşmadı. Benim anlatacaklarım bakımından mühim olan, gerçeküstücülerin bu her iki travmatik durumla birden ilgilenmiş olmaları, yani hem histeri hem de şokla; ayrıca tıpkı Freud gibi onlar da, bunların faili konusunda muğlaktılar; yani travmanın dahili uyarıcılarla mı, harici uyarıcılarla mı yoksa her ikisiyle birden mi ilişkili olduğu konusunda. İki durumu da, İkinci Bölüm'ün ilerlerinde tartışacağım.

tüm temsil tekrarlarındaki psişik temele işaret eden oyunu, çocuğun anneden mahrum kalışını, medeniyetin gerektirdiği "içgüdüsel feragat"i telafi etmesinin incelikli bir yolu olarak yorumlamıştı.[33] Ne var ki bu okuma, oyunun zoraki tekrarını açıklamıyordu. Çocuk neden kesinlikle hoş olmayan bir olayın, annesinin ortadan kayboluşunun sembolik tekrarını yapsındı?

Freud'un hemen hemen aynı zamanlarda çalıştığı başka bir alandan bir cevap geldi: Dehşet ve şok uyandıran olaylara saplanıp kalmış savaş gazilerinde rastlanan travmatik nevroz vakalarından. Travmatik olaylar, askerlerin rüyalarında yeniden canlanıyordu, bu da rüyanın isteğin doyurulmasından ibaret olduğuna dair basit fikirle çelişiyordu. Freud'un nihayetinde kurama döktüğü savaş rüyaları, özneyi olayın şokunun üstesinden gelmeye "hazırlama", "atlanması travmatik nevroza sebep olan" koruyucu kaygıyı geliştirme yolunda gecikmiş girişimlerdi.[34] Olaydan sonra, "koruyucu kalkanı" aşırı uyarılardan zaten kırılmış olan asker öznenin tek yapabildiği, faydasız bir hazırlığı boş yere tekrar etmek oluyordu.[35] Sergilenen bu trajik halde Freud, aynı zamanda haz ilkesini hükümsüz kılan bir ilkeyi tekrarlamaya zorlayan isteğin ispatını da görmüştü.

Freud bu ilke yüzünden, dürtüler hakkındaki teorisini yeniden yazmak mecburiyetinde kaldı. Freud artık dürtünün "organik hayatın tabiatında olan şeyleri önceki hallerine getirme güdüsü" olduğunu ve organikten önce inorganik geldiğine göre, "bütün hayatın amacı"nın, meşhur bir ifadesinde sonuca bağladığı üzere, "ölüm" olduğunu düşünüyordu.[36] Bu modelde dürtünün özü, muhafazakârlığıdır, vücut den-

---

33. Freud, *Beyond the Pleasure Principle,* Çev. James Strachey, (New York, 1961), s. (9). Bu örnek, temsilin telafi edici işlevine de işaret ediyor. Lacan'ın *fort/da* oyunu hakkında yorumu için bkz. "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis", *Écrits: A Selection,* Çev. Alan Sheridan (New York, 1977), s. 30-113 ve *The Four Fundamental Concepts,* s. 62-63. en kışkırtıcı analizlerden bir tanesini Samuel Weber, *The Legend of Freud* (Minneapolis, 1982), s. 95-99, 137-139'da yapıyor.

34. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde,* s. 61. Freud *Schreck* ya da dehşet, *Furcht* ya da korku ve *Angst* ya da kaygı arasındaki ayrımı şöyle yapıyor: Korku halinde tehlike nesnesi bilinir; kaygı halinde nesne bilinmez ancak tehlike beklenir; dehşet halinde böyle bir uyarı ya da hazırlık yoktur. Özne şoka girmiştir.

35. A.g.y., s. 23. Freud'a göre, hem fizyolojik hem de psikolojik olan bu "kalkan", organizmaya giren harici tahriki süzer; zira "uyarıcılara *karşı korunmak* uyarıcının *kabul edilmesinden* neredeyse daha önemli bir işlevdir" (s. 21). Bu terim üzerine bir açıklama için bkz. Jean Laplanche ve J.-B Pontalis, *The Language of Psychoanalysis,* Çev. Donald Nicholson-Smith (New York, 1973), s. 357-358.

36. A.g.y., s. 30, 32. İyi bilindiği gibi, *Trieb* kelimesinin standart İngilizce'ye tercümesi "instinct"tir [içgüdü], bu da orijinalinde öngörülmemiş bir biolojizm belirtir. Bununla beraber bu defa Freud gerçekten böyle bir temeli vurgular. İçinde bu teorinin geliştiği XIX. yüzyıl bilimi artık eskimiş olsa da, teorinin sınanması bilimsel gerçekten ziyade psikolojik izahatla yapılmıştır. Freud: "İçgüdüler teorisi bizim mitolojimiz denebilir. İçgüdüler, belirsizlikleriyle

gesinin korunması hedefidir; ölüm hayata içkin hale gelir, hayatsa ölüme giden "dolambaçlı bir yol" olur. Burada yeni bir zıtlık ortaya çıkmış olur: Artık, kendini muhafaza eden (ego) dürtülere karşı cinsel dürtüler değil, (artık bu ikisini de ihtiva eden) yaşam dürtüsüne karşı ölüm dürtüsü, yani Eros'a karşı Thanatos vardır. "[Birincisinin] amacı, daha da büyük birlikler kurmak ve bunları böylece muhafaza etmek, kısacası birbirine bağlamak; [ikincisinin] amacı ise bilakis bağlantıları koparmak ve böylece bir şeyleri yıkmaktır."[37] Ne var ki ilk zıtlık gibi, bu zıtlık da asla saf değildir. İki dürtü ancak birleşim içerisinde ortaya çıkar, ölüm dürtüsüyse "erotizmle çınlar."[38] Ve özne, her daim bu iki kuvvetin arasında, görece bir ayrışma halinde kısılı kalır.

Bu kuram hem karmaşık hem de çelişkili olmasıyla nam salmıştır. Bir yandan, çocuğun, şok kurbanının ve analiz edilen kişinin tekrarları sırasıyla, kaybın üstesinden gelme, sarsıntıya (dış kaynaklı ya da harici) karşı savunmaya geçme, travmayla başa çıkma girişimleridir; bu bakımdan öznenin toparlanması ya da ayrışmasına kilitlenmiş gibidirler. Diğer taraftansa, bu tekrarlamalar zoraki de olabilir; bu halde ise öznenin çözülmesine ve ayrışmasına kilitlenmişe benzerler. Peki, "tekrar" ne zaman toparlanma ve hayata, ne zaman ayrışma ve ölüme hizmet eder? Ayrıca, kayıp nesnenin peşinde yapılan tekrarın dizginleri, ne zaman arzunun ne zaman ölümün elindedir? Sonuçta eğer tüm dürtüler muhafazakâr ise yaşam dürtüsü nihayetinde ölüm dürtüsüne karşıt olabilir mi? "Organik hayatın tabiatında olan bir güdü" formülünün önerdiği gibi ölüm dürtüsü, haz ilkesinin *ötesinde* değil, daha ziyade öncesinde olabilir. Çözülme bağlanmadan *önce* gelir; hem hücre hem de ego düzleminde. Bu bağlamda ölüm dürtüsü, ona gerçekten de "hizmet" edebilecek olan haz ilkesinin, istisnasından ziyade temeli olabilir.[39] Bu kuram, tıpkı nesnesi olan dürtü gibi, böyle çelişkileri *askıya almaya* yarıyor olabilir mi, yani işlevi tam da bu olabilir mi?[40] Her halükârda,

---

muhteşem, mitsel varlıklardır" (*New Introductory Lectures on Psychoanalysis* [1933], Çev. James Strachey [Londra, 1964], s. 84). Psikanalizin bilimsel esasları üzerine bkz. Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind* (New York, 1979).

37. Freud, *An Outline of Psychoanalysis* (1938), Çev. James Strachey (New York, 1949), s. 5.

38. Freud, *Civilisation and its Discontents* (1930), Çev. James Strachey (New York, 1961), s. 73-77. *Ego ve Id*'de Freud zaten "iki içgüdü sınıfının birbiriyle kaynaştığı, harmanlandığı ve iç içe geçtiğini" söylemişti. *The Freudian Body*'de (Berkeley, 1986) Leo Bersani, bu ikisinin, cinsel ile öz-yıkım getirenin mahveden ayrılmazlıklarını savunur.

39. Bu esasen, Gilles Deleuze'ün, *Masochism*, Çev. Jean McNeil (New York, 1989), s. 103-121'de yer alan savı. Lacan'da bu "çözülme", zamanda ego imgesinin gelişiminden önceye yansıtılan, parçalara ayrılmış bedenin (*corpus morcelé*) fantezisi haline gelir.

40. Bkz. Jacques Derrida, *La Carte postale: De Socrate à Freud et-au-delà* (Paris, 1980); bkz. bir de, Jacqueline Rose, "Where Does the Misery Come From? Psychoanalysis, Feminism, and the Event", *Feminism and Psychoanalysis*, Der. Richard Feldstein ve Judith Roof, (Ithaca, 1989).

Freud'da rastlanan bu karmaşıklıklar, gerçeküstücülükte de baş gösterir. Hatta ben gerçeküstücülüğün tam da –haz ve ölüm ilkelerinin birbirine hizmet etmeleri gibi, cinsel ve yıkıcı dürtülerin birbirine eş göründüğü– bu en zor noktalarda, bir anda ulaşılmış ve kaybedilmiş olduğunu öne sürüyorum.

Bütün bunlar nereden baksanız, sağduyuya aykırıdır. Ölüm dürtüsü kuramı, aşkın, özgürleşmenin ve devrimin gerçeküstücü yoldan olumlanmasına musallat olan lanete benziyor; en azından kabul görmüş düşünceye göre öyle. Ancak gerçeküstü tekinsize bağlı ise ölüm dürtüsüne de bağlı demektir. Kısacası, nasıl ki gerçeküstücü otomatizm akla özgürleşmeyi değil zorlanmayı getiriyorsa, gerçeküstücülük de genel olarak, arzuyu tekinsiz hanesinde yücelterek ölümü ilan ediyor olabilir. Bu varsayıma göre, gerçeküstücülüğün yaptığı hamle, kendi emeline ters düşüyor. Tipik olarak gerçeküstücülüğün (otomatist, düşsel ya da başka türlüsünün) haz ilkesini yücelterek gerçeklik ilkesine karşı çıktığı, cinsel dürtüleri bağrına basıp, korunmacı dürtüleri teşhir ettiği söylenir. Bu ancak bir yere kadar doğrudur; zira bu yüceltmede gerçeküstücüler, "haz ilkesinin ölüm içgüdülerine hizmet eder göründüğü"[41] korunmacı ve cinsel dürtülerin daha büyük yıkıcı bir güç tarafından kodlanmış olduğu bir noktaya sürüklenebilirler.

Ölüm güdüsü kuramının kısa bir taslağıyla, bu yapısökümcü varsayım aydınlanmaya başlayacak; burada Freud metinlerinden yalnızca sadizmi ve mazoşizmi tartışanlara değineceğim; zira bu iki terim yalnızca onun yeni kuramı için değil gerçeküstücü pratik için de mühim. "Tekinsiz" ve *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin içgörülerini açıklayan ve geliştiren pek çok metin mevcut. Dürtülere dair ekonomik anlayışın taslağı, "Tekinsiz"den dört sene önce yayımlanan ancak 1940'a kadar Fransızca'ya çevrilmemiş olan *Instincts and Their Vicissitudes*'ta (1915) çizilmiştir ("her içgüdünün nihai amacı" "uyarı durumunu" ortadan kaldırmaktır)[42] ancak korunmacı dürtülere karşı cinsel dürtülere dair model de yerli yerindedir. Daha da önemlisi, sadizm asli farz edilir, ölüm dürtüsü kuramında olduğu gibi mazoşizm değil. Bununla beraber, Freud bu noktada muğlak, hatta çelişkilidir ve asli bir mazoşizm olasılığına en azından izin verilmiştir. Zira Freud, dürtünün amacının aktif ve pasif tarzlar arasında, gittiği "dürtü dönmesi" ve öznenin dürtünün nesnesi haline geldiği "geriye dönme" kavramını ilk bu metinde

41. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*, s. 57.
42. Freud, *A General Selection from the Works of Sigmund Freud* (New York, 1957), Der. John Rickman, s. 74'teki, *Insticts and Their Vicissitudes* (1915).

ortaya koyar.[43] Üçüncü Bölüm'de değineceğim gibi, bu gibi kavramlar, sanatsal öznelliğe dair gerçeküstücü kuramlarda örtük olarak yer alır.

"Tekinsiz"le aynı senelerde Almanca'sı yayımlanan ve Fransızca'ya çevrilen (sırasıyla 1919 ve 1933'te) "Bir Çocuk Dövülüyor" adlı makalede, sadizmin asli oluşu daha da şüphelidir. Freud burada, küçük bir kız hastanın mazoşistçe fantezisini –babası tarafından dövülenin kendisi olduğuna dair–, "bir çocuk dövülüyor"un mesafeli bir versiyonundan daha öncelikli olarak ele alıyor. Son olarak da, "Tekinsiz"den beş sene sonra yayımlanan fakat beş sene evvel tercüme edilen (1928) "The Economic Problem of Masochism" (1924) makalesinde mazoşizm asıl, sadizm ikincil sayılıyor; ölüm dürtüsününse birinden diğerine geçtiği farz ediliyor. Bu yıkıcı dürtü, özneyi korumak amacıyla dünyaya yöneltiliyor, burada nesneler kadar üstesinden gelinecek pek çok şeyle, pek çok iktidar sınamasıyla karşı karşıya geliyor. Bu agresif ilişki, cinselse sadistçe oluyor; diğer türlü, yıkıcı dürtü öznenin içerisinde kısılı kalıyor, bu da Freud'un "asıl erotojenik mazoşizm" dediği durumu ortaya çıkarıyor.[44]

Ölüm dürtüsü "erotizmle tınladığı" için, yıkımdan zevk duyulabilir, ölüm ise arzu uyandırabilir. Cinsel ve yıkıcı olanın bu müşterekliği yine gerçeküstücüler tarafından ima edilmişti; sadizm biçiminde olması ise onları cezp ediyordu.[45] Bu tür bir sadizm mazur görülemez ama bir kenara da koyulmamalıdır; zira Freud bunu mazoşizmden ölüm dürtüsünün bir izdüşümü olarak türetmekle kalmaz, cinselliğin kökenine de yerleştirir. Ayrıca bu gerçeküstücülükte de esastır, belki de nesneyi bu şekilde tahrip etme emrinin kendisi olduğu kadar, resimden, kolajdan, hatta montajlardan bile bellidir.[46] Tipik bir şekilde kadın figürlerine yöneltilen bu sadizm çoğu kez, kadının varsayılan iğdiş edilişine –daha doğrusu bu durumu yansıtan temsiline, ataerkil özneyi tehdidine– karşılık biçilen bir "ceza"yla örtbas edilir.[47] Bu bakımdan, gerçeküstücü im-

43. A.g.y., s. 77. Freud'a göre dürtüler her zaman aktiftir; yalnız hedefler pasif olabilir. Bu metinlerden çıkardığım özet yine şematik olmak durumunda.

44. Freud, *General Psychological Theory*, Der. Philip Rieff (New York, 1963), s. 194'teki "The Economic Problem of Masochism" (1924). Tabii burada bir "özne"den bahsetmek tümüyle doğru olmaz.

45. Sade'ın gerçeküstücüler tarafından, bilhassa da *Le Surréalisme au service de la révolution*'un 2., 4. ve 5. (Ekim 1930, Aralık 1931 ve Mayıs 1933) sayılarında birçok Sade metnini açıklamalarla birlikte yayımlayan Marcel Heine tarafından yeniden keşfedilmesi tesadüfen olmasa gerek. Sade'a duyulan büyük merak, bütün hizipleri dolaşmıştır.

46. *La Révolution surréaliste* 1 (1 Aralık 1924), "Önsöz"ünün bir yerinde şöyle der: "Bir nesnenin ya da fenomenin doğasını, istikametini değiştiren herhangi bir keşif, gerçeküstücü bir olgu teşkil eder."

47. Bkz. Freud, *On Sexuality* (New York, 1977), Der. Angela Richards, "Fetishism", (1927) , s. 356-357. Dişi nesnenin bir kaybı ya da erkek öznede önceden beri varolan "iğdiş" temsilinin yeniden gözden geçirilişi için bkz. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in*

geler feminist eleştiriye tabi tutulmalıdır.[48] Bununla beraber, bunların (edimselliği tartışmaya açık) temsillerden ibaret olduğu; çoğu kez erkek fantezilerini salt ifade etmeyip bu fanteziler hakkında muğlak biçimde tepkisel olduklarını, ayrıca özne konumlarının da ilk başta göründüklerinden daha kaygan olduğunu hatırda tutmalı. Bu sadizmin altında bir mazoşizm, hatta belli yapıtlarda (örn. Hans Bellmer'in *poupée*'leri) aşırıya kaçan, yine de gerçeküstücülükte baştan sona etkili olan bir mazoşizm yattığını da anımsamak lazım.

Peki, Freud'un bu modelinden gerçeküstücülerin haberi var mıydı? 1929'dan önce gerçeküstücü yazında ilgili metinlere herhangi bir gönderme yapılmıyor, bundan sonraysa ancak birkaç defa yapılıyor. Bu sessizlik yalnızca *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin 1927'ye kadar tercüme edilmemiş, "Tekinsiz"in ise ancak 1933'te tercüme edilmiş olmasına bağlı değildi; aynı zamanda bir direniş söz konusuydu. Ölüm dürtüsü kuramı, Freudyen düşüncenin epey tartışılan bir yönüdür. Gerçeküstücülük her ne kadar psikanalize sıcak baksa da, özgürleşme ve aşka adanmış olduğundan tekrara ve ölüme dair bir kuramı kendine dahil etmesi beklenemez. Yoksa beklenebilir mi?

Ölümün *époque des sommeils*'de saplantılı bir tema olduğuna değinmiştim; gerçeküstücüleri de intihar cezp ediyordu.[49] *La Révolution surréaliste*'in 2. sayısındaki (15 Ocak 1925) ilk gerçeküstücü *enquête*, konuyu doğrudan ele alıyor:

> Sorgulanan şu: insan yaşar, insan ölür. Bütün bunlarda iradenin rolü nedir? Öyle görünüyor ki insan nasıl rüya görüyorsa kendini de öyle öldürür. Ortaya attığımız ahlaki bir soru değil: İNTİHAR ÇÖZÜM MÜDÜR?[50]

Psychoanalysis and Cinema (Bloomington, 1988), s. 1-22 ve benim makalem "The Art of Fetihsism", *Fetishism as a Cultural Discourse*, Der. Emily Apter ve William Pietz (Ithaca, 1993).

48. Mesela Xavière Gauthier'nin *Surréalisme et sexualité*'de (Paris, 1971) ve Whitney Chadwick'in pek çok kitabında ve makalesinde yapıldığı gibi.

49. Bazıları bu meraktan iyi şeyler çıkarmıştı, örn. Breton'u gençliğinde çok etkilemiş olan Dadaesk züppe Jacques Vaché; yine intihar üzerine yazmış olan Jacques Rigaut; herhangi bir gerçeküstücü-komünist *uzlaşması*ndan umudunu kesmiş halde ölen René Crevel ve Oscar Dominguez. Roudinesco, *Jacques Lacan & Co.*'da "Gerçeküstücü intihar kültü"nden de bahsediyor ve şöyle ekliyor: "Gerçeküstücüler *Haz İlkesinin Ötesinde*'nin 1927'de Fransızca'ya tercüme edilecek olan Almanca'sının yayımlanmasından 'etkilenmemişlerdi' [...] Ancak ne var ki, ölüm aşkı [...] Freudyen ölüm içgüdüsü anlayışının akla girmesinde avantajlı bir bölge teşkil ediyordu" (s. 15). Başkaları için avantajlı olabilirdi belki ama (Bretoncu) gerçeküstücüler için muğlaktı.

50. *La Révolution surréaliste* 2 (15 Ocak, 1925), s. 11.

Burada kastedilen, ölüm dürtüsünün haz ilkesinin "ötesinde" olduğu gibi, ahlakın ve iyinin ile kötünün "ötesinde" olan hayat ve ölüm mekanizmalarında iradenin oynadığı rolün asgariliği. Bu nitelendirme soruyu muğlaklaştırıyor: İntihar ne anlamda bir çözümdür, ayrıca neyin çözümüdür? Hayatın can sıkıntısını çözen, yani ona son veren kasıtlı bir edim midir? Yoksa ölüme götüren dürtüyü çözen, yani tamamına erdiren istemsiz bir mekanizma mıdır? Breton buna cevap olarak Théodore Jouffroy'dan alıntı yapmakla yetiniyor: "İntihar kötü tasarlanmış bir kelime; öldüren öldürülenle aynı değil ki." Breton'a göre intihar özneyi tanımlamaktan çok merkezden uzaklaştırır. Kısacası, ölüm çözülmeci bir ilkedir, gerçeküstücü değil ve gerçeküstücü aşka karşıt olmalı, yani ondan uzak tutulmalıdır.

Neredeyse beş sene sonra, *La Révolution surréaliste*'in 12. sayısında (15 Aralık 1929), ilk kuşaktan, başlıca gerçeküstücü dergilerde yazan tek Fransız psikanalist olan Jean Frois-Wittmann, "Les Mobiles inconscients de suicide" başlıklı bir metin yayımladı. Frois-Wittman, intiharı yalnızca melankolinin, yitirilmiş bir aşk nesnesinden vazgeçememenin değil, kuramından bahsettiği ölüm dürtüsünün, "*l'appel du néant*"ının da tetiklediğini savunuyordu.[51] Gerçeküstücü bağlamda yapılan bu alıntı dışında makale önemli çünkü ölüm dürtüsünün yalnızca cinsel arzuda (*la petite mort*'da* [küçük ölüm] olduğu gibi) değil, sarhoşluk ve hayale dalmada da, yani gerçeküstücülerin heveslendikleri tüm durumlarda etkin olduğunu ileri sürüyor. Bununla beraber Frois-Wittmann'ın kuramın dallanıp budaklanmasına direnmesi dikkat çekici. Dört sene sonra *Minotaure*'un 3-4. sayısında (14 Aralık 1933) yayımladığı bir metinde modern sanatı haz ilkesinin kalkanı altına yerleştiriyor, sanki bu ilkenin "ötesi"ni savunuyormuş gibi. "Savunuyormuş" diyorum çünkü Frois-Wittmann modern sanat (en başta da gerçeküstücülük), psikanaliz ve "proleter hareket" arasında bir yakınlık olduğunu savunuyor;[52] bu fikri savunması için de ölüm dürtüsü kuramının varsaydığı ayrışmayı askıya alacaktır çünkü bu ayrışma, devrimi bırakın, herhangi bir yakınlık tasarısına bile açıkça mani olacaktır. Her ne kadar psikanaliz gerçeküstücülük için can alıcı önem taşıyor olsa da, psikanalizin bu bakışına

51. "İnorganik olan yaşamdan önce gelir. Daha henüz doğmuş olan organizma bu önceki durumu yeniden tesis etmek için bütün tahrikleri etkisiz hale getirmeye zorlanır" ("Les Mobiles inconscients de suicide", *La Révolution surréaliste* 12 [15 Aralık 1929], s. 41). "The Economic Problem of Masocism" 1928'de tercüme edilmiş olduğu halde, Frois-Wittmann, kuramsal önceliği sadizme vermeyi sürdürüyor: "Egonun kendi neslinin tükenmesine duyduğu arzu, ancak sadizmin egoya dönmesinden gelebilir..." (s. 41)

* İngilizce suicide, Latince *sui* (kendi) ve *aederes* (öldürmek) sözcüklerinden türemiştir. (ç.n.)

52. Frois-Wittmann, "L'Art moderne et le principe du plaisir", *Minotaure* 3-4 (14 Aralık 1933), s. 79-80.

direnmek ve/veya onu yeniden kodlamak gerekiyordu; sadece bilinçdışının özgürleştirici modeline (ayrıca aşkın üstün mevkisine) arka çıkmak uğruna değil, aynı zamanda siyasi anlamda devrime bağlılığın (ayrıca grubun sosyal uyumunun) sürdürülmesi için de gerekliydi bu.[53] Bu bakımdan Frois-Wittmann, belki de ölüm dürtüsünü Bretoncu gerçeküstücülere tanıtmakla kalmamış, gözlerinin önüne bu dürtünün çetin sorunsalını da sermişti.

Her halükârda, Bretoncu gerçeküstücüler en azından 1929'un sonlarına kadar kuramdan haberdar olmuşlardı. 1930 tarihli Buñuel-Dali filmi *L'Age d'or*'un ilk gösteriminin programının Breton tarafından yazılan ancak topluca imzalanan önsözü "Cinsel İçgüdü ve Ölüm İçgüdüsü" başlıklı bir bölüm içeriyordu.[54] Breton burada ölüm dürtüsü kavramına giriyor ama yalnızca gerçeküstücü bağlamda ve sonuçta ortaya belirti kabilinden bir çelişki çıkıyor. Bir yandan, kuramı, ona yeni bir biçim vermek ve onu devrimin hizmetine sokmak üzere benimsiyor ("ezilenleri yıkıma olan açlıklarını gidermeye sevk etmek ve [...] ezenin mazoşizmini beslemek için").[55] Diğer yandansa, gerçeküstücünün aşkta kendine ayırdığı yerin altını oymasın diye kurama karşı savunma da yaparak, Freud'un aksine "en uzak, en yavaş, en yakın, en yalvaran ses"in ölüm değil Eros olduğu sonucuna varıyor. Kısacası, Breton, Freudyen dürtüleri ilk önce bir araya getiriyor arkasından da onları değerleri bakımından tersyüz ediyor. Ölüm dürtüsü asimile olmuş görünse de aslında atlanmıştır ve Eros hem asli hem özgürleştirici konumuna yerleştirilir.

> Yakında, hayatın etimizi asit gibi yakan hoyratlığına karşın, teknoloji çağının göbeğinde daha iyi bir yaşama uzanan o zorlu özgürleşmenin köşe taşının AŞK olduğunu anlayacağımız gün gelecek.

---

53. Siyasi Freudcular bu zamanlarda benzer bir sorunla karşılaşmıştı. Willhelm Riech, "The Masochistic Character" adlı makalesinde kurama, yıkımın "toplumsal düzen eleştirisi"nin önüne geçen şekilde biyolojikleştirilmesi diyerek karşı çıkmıştı; bu Freud'un dikkate almadığı bir çıkış oldu. "A Critique of the Death Instinct"de ise Otto Fenichel, kuramın psikanalitik esaslarını da sorguladı, örneğin içgüdülerin diğer tanımlarını yadsıyor olması, ayrışmayla ilgili muğlaklığı, asli bir mazoşizm olduğunu varsaymasını. Bkz. Reich, *Character Analysis* (1933; New York, 1949), s. 214, 225 ve Fenichel, *The Collected Papers of Otto Fenichel*, Der. Hannna Fenichel ve David Rapaport (New York, 1953), cilt 1, s. 363-372.

54. *L'Age d'or*'un programı (Paris, Kasım 1930), n.s. Breton bu zamana kadar, bu iki dürtüye dair kuramı ve/veya bir özetini nakleden *Haz İlkesinin Ötesinde* ve *Ego ve İd*'i okumuş olmalıydı (her ikisi de yine 1927'de tercüme edilmişti).

55. Frois-Wittmann intihar üzerine 1929 tarihli metninde ölüm dürtüsünü, yönetici sınıfların dekadansıyla ilişkilendirmişti.

Burada da Breton'un aşka dair ısrarı diğer bir telafi niteliğinde sanki; yıkıma dair bağlamına karşı bir savunma gibi. Aynı şey Breton'un çözüme ulaşma konusundaki ısrarı için; uyanmak ve rüya görmek, yaşam ve ölüm gibi ikiciliklerin Hegelci şekilde uzlaştırılması için de geçerli. Bu da yalnızca öznenin bölünmesine değil ayrışmanın hâkimiyetine karşı da telafi niteliğinde bir savunmaya benziyor. Böyle bir uzlaşma, Bretoncu gerçeküstücülüğün raison d'etre'ını teşkil ediyor. Otomatizm, algı ve temsil karşıtlığını çözmeye yarıyor; nesnel rastlantı, belirlenimcilik ve özgürlük karşıtlığını; *amour fou,* erkek kadın karşıtlığını vesaire.[56] Breton bütün bu karşıtlıkları, Kartezyen rasyonel insan söyleminin ortaya çıkardığı ayrılığa havale ediyor. Peki, gerçeküstücülüğün aşmaya çabaladığı ayrılık, Kartezyen cogito'nunki mi yoksa Freudyen ruh halininki mi? Bunun psikanalize, bölünmüş öznellik ve yıkıcı dürtülere dair en zorlu içgörülerine faydası dokunuyor mu sahiden?[57]

Breton bir keresinde, "benim içimdeki Freud Hegelci" demişti[58]; açık ki gerçeküstücülüğü de hümanist. (Bu gerçeküstücülüğün ilk kolektif beyanatında şöyle demişti: "Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme")[59] [Bu yeni bir insan hakları beyannamesine önayak olacaktır]. Gerçeküstücülerin mevcut yabancılaşma ve gelecekteki özgürleşmeye dair sorunsala atıfta bulunmak için genç Marx'ın 1844 tarihli el yazmalarına ihtiyaçları yoktu; onlar da ezilenin kurtarılabileceği bir insan doğası varsayma eğilimindeydiler ve onlar da bu doğayı, yıkıcı ötekinin musallat olmadığı bir Eros bağlamında görmek istiyorlardı. Bretoncu gerçeküstücülükte, insani öznenin bu "erken dönem Marksçı" anlatısı, "geç dönem Freudyen" anlatıyla sürtüşür. İlki resmen benimsenirken, ikincisi farklı şekillerde sezilmiş, alaka kurul-

56. Breton'da bu savunma aşırı haller almıştır: Fourier'e (çekim, doğal rejenerasyon, cinsel özgürleşme ve kozmik hümanizm kavramlarına), androjenlik mitlerine, analojik düşünceye vs büyük merak duymuştur. Gerçeküstücülüğün "felsefi" analizleri bu metafiziğin yapısökümünü yapmaktan ziyade onu yineler, örn. Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (Paris, 1950) ve Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme* (Paris, 1955).

57. Fakat o zaman *psikanaliz* böyle bir şeye ne kadar layıkıyla hizmet eder? Bu da sorgulanabilir. Gerçeküstücülük kendisiyle çelişiyorsa, kendisine ters düşüyorsa, psikanaliz de öyledir; üstelik çoğunlukla da aynı şekillerde.

58. Breton, Roudinesco, *Jacques Lacan & Co.*, s. 32'de alıntılanmış. Bunlar Breton'un tipik sözleri, tıpkı Bataille'dan gelen: "Bu siktiğimin idealistlerinden ne kadar çok var" cevabı gibi. Bretoncu idealizme getirdiği eleştiri için bkz. *Visions of Excess,* Çev. Allan Stoeckl ve d. (Minneapolis, 1985), s. 32-44'teki "The 'Old Mole' and the Prefix *Sur*" (1929-30?) ve devamındaki Dördüncü Bölüm. Breton, Alexandre Kojève'nin 1930'larda Hegel üzerine verdiği katalitik derslere, Bataille (ya da Lacan) kadar gayretli bir şekilde olmasa da katılmıştı.

59. Bu ifade, *La Révolution surréaliste* l'in kapağında yer almıştı. (Post) yapısalcı düşüncenin tahammül edemediği hümanizm de buydu tabii. Barthes: "Gerçeküstücü söylemde beni rahatsız eden hep kökenler, derinlik, ilkellik, kısaca *doğa* fikri olmuştur" ("The Surrealists Overlooked the Body", s. 244).

muş ve uzaklaştırılmıştı.[60] Bazı zamanlar Breton ve yandaşları, arzu ile ölümü *ayırmaya*, ilkini ikincisinin karşısına koymaya çalışırlar; ne var ki arzunun zamanlarında ölümün varlığını bulurlar. Diğer zamanlarda arzu ile ölümü *bağdaştırmaya* (gerçeküstünün "Manifesto"daki iki ayrı tanımında olduğu gibi), ikincisini birincisiyle nitelemeye çalışırlar; fakat bu bağdaşma noktasının tekinsizin *punctum*'unun ta kendisi; yani arzuyla ölümün hiçbir olumlayıcı bağdaşmaya izin vermeyen bir şekilde birbirinin içine geçmiş olduğunu algılarlar.[61]

Bu bakımdan gerçeküstücülük, psikanalize gerçekten de hizmet eder; bu kararsızca, bazen de kasıtsızca verilen bir hizmettir, tıpkı gerçeküstücülüğün yalnızca tekrarlamayı devreye sokmak için özgürleşmenin peşinde olmasında ya da arzuyu yalnızca ölüme hitap etmek için ilan etmesinde olduğu gibi. Benim gözümde belli gerçeküstücü pratikler, psikanalizin tekinsiz keşiflerini, bazen onlara karşı koymak, bazen üzerlerinden işlemek, bazen de onları istismar etmek için, yani bastırılanın geri dönüşünün tekinsizliğini, tekrar etmeye zorlanmayı bölücü amaçları için kullanmak, bu psişik müphemlikten, hem sanatsal pratikte hem de kültürel politika alanında kışkırtıcı bir muğlaklık üretmek için sezinler.

60. Bu sürtüşme 1960'ların solunda bir farkla –Marcusçü özgürleşmecilik ve Lacancı skeptisizm arasında– tekrar ortaya çıkar.

61. Resmen Bretoncu ve muhalif Bataillecı gerçeküstücülükler en çarpıcı şekilde bu sorular etrafında farklılık gösterirler. Göreceğimiz gibi, ilki arzuyu, ölümün getirdiği ayrışmanın karşısına sentetik bir kuvvet olarak yerleştirirken; ikincisi arzuyu da ölümü de, hayatın parçaladığı sürekliliğe vecd halinde bir dönüş sayıyor (bkz. bilhassa *L'Erotisme* [Paris, 1957] [*Erotizm: Cinsellikten Dinselliğe*, Çev. Bora Akad, Kelebek Yayınevi]; Bataille burada *Haz İlkesinin Ötesinde* ile [açıkça belirtmeden] hemfikir oluyor). Ayrıca, Bretoncu gerçeküstücülük yaşam ve ölüm gibi karşıtlıkları gerçeküstünde idealist biçimde uzlaştırmanın peşindeyken, Bataillecı gerçeküstücülük bunların *informe*'de [şekilsiz olan] maddeci biçimde yapısökümünü yapmaya–Hegelci olumsuzlamaya heterolojik bayağılıkla karşı çıkmak için– çalışır. Dolayısıyla Bretoncu gerçeküstücülerin ölüm dürtüsünden dallanıp budaklananlara direnmeleri, Bataillecı gerçeküstücülerin ise bunları geliştirmeleri, hatta şiddetlendirmeleri beklenir. Ne var ki nihayetinde bu karşıtlık o kadar basit değildir; zira zaman zaman tekinsizin ölümcül cazibesiyle kesişir.



Man Ray, *Fixed-Explosive*, 1934.

II
Zoraki Güzellik

Eğer otomatizm özgürleştirici olmaktan çok zoraki bir bilinçdışına işaret ediyorsa bu, otomatizmin yerini alarak Bretoncu gerçeküstücülüğün temel ilkesine dönüşen "harikulade" kavramı için hayli hayli geçerli olacaktır. Breton tarafından geliştirilen harikulade kavramının iki kökteşi bulunur: Sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı. Bunlardan ilki *Nadja*'da (1928) ilan edilmiş, ikincisi *Les Vases communicants*'da (1932) geliştirilmiş, *Çılgın Aşk*'ta ise ikisi birlikte rafine hale getirilmiştir.[1]

1. Hem erken (örn. Aragon, ki kendisine aşağıda kısaca değineceğim) hem de geç dönem gerçeküstücüler (örn. Pierre Mabille) tarafından tartışılan harikulade, en çok Breton'da öne çıkar. Bahsettiğim romanların şu baskılarından faydalandım: *Nadja* (Paris, 1928), Çev. Richard Howard (New York, 1960), metinde bundan böyle N diye geçecek; *Les Vases communicants* (Paris, 1932; 1955), bundan böyle VC diye geçecek ve *L'Amour fou* (Paris, 1937), bundan böyle AF diye geçecek. [Her ne kadar bu yapıtların ikisi İsmail Yerguz tarafından Türkçe'ye

Ortaçağdaki anlamıyla harikulade terimi, doğal düzende bir kopmaya, mucizeviden farklı olarak, kökeni ille de ilahi olmayan bir kopmaya işaret eder.[2] Akılcı nedenselliğe karşı duran bu meydan okuyuş, gerçeküstücülüğün ortaçağcı yönünde, büyü ve simyaya, çılgın aşk ve analojik düşünceye olan tutkunluğunda esastır. Ruhçu tarafı, harikuladenin yine devrede olduğu medyumluk pratiklerine ve gotik öykülere (ör: Mathew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Edward Young) ilgisi bakımından da mühimdir.[3] Bu gerçeküstücü hevesler, harikuladenin üstü kapalı şekilde baş koyduğu tasarıya dair bir fikir veriyor: Büyüsü bozulmuş dünyayı, acımasızca akılcı hale gelmiş kapitalist toplumu yeniden büyülemek.[4] Bu tasarının muğlaklığını da ortaya koyuyorlar aynı zamanda; zira harikuladenin üç tezahüründe de –ortaçağ, gotik ve gerçeküstücü–, hadisenin dışsal mı yoksa içsel mi, failinin öteki dünyaya ait mi, dünyevi mi yoksa psişik mi olduğu açık değil.

Bununla beraber, gerçeküstücü harikuladenin asıl amacı açık: Gerçek olanın ya da en azından, gerçek olanın akılcı olana denk tutulmasının yadsınması. Eğer "gerçeklik" demiş Aragon 1924'te, "görünürde çelişki olmaması" çatışmayı yok eden bir yapı demekse, o zaman "harikulade, gerçek olandan çelişki püskürmesidir", yani bu yapıyı böylece açığa çıkaran bir püskürmedir.[5] Breton'un hayatı boyunca yaptığı gibi, Aragon da harikulade ile aşka atıfta bulunuyor. Bununla beraber, bundan altı yıl sonra "La Peinture au défi" adlı makalesinde daha açık ve net biçimde siyasileşiyor. Harikulade, içerisinde bir "burjuva" gerçekliğinin çökertilip, başka bir devrimci dünyanın geliştiği "diyalektik bir ivedilik" bundan böyle. Burada harikulade, Aragon'un estetik "sapma"yla akla gelebileceğini ima ettiği tarihsel çelişkiye karşılık verire benziyor.[6] Ger-

kazandırılmış ise de (*Nadja*, Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, 2002; *Çılgın Aşk*, Çev. İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, 2003), burada yapılan alıntılar, eserin edebi zarafetinden ziyade, kurama açılan kapısından istifade ettiği için, eserin İngilizce ve Türkçe çevirileri arasındaki nüanslar da göz önüne alınarak, yeniden tercüme edilmiştir. –ç.n.]

2. Ortaçağda harikulade üzerine bkz. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval* (Paris, 1980), s. 17-39; ayrıca bkz. Michael Camile, *The Gothic Idol* (Cambridge, 1989), s. 244. "Le Merveilleux contre le mystère"de Breton, "gizem için aranan gizem"in yerine "harikuladeye saf ve basitçe teslim olma"ya ayrıcalık tanımış, (*Minotaure* 9 [Ekim 1936], s. 25-31).

3. Tabu ve sınır ihlaliyle, bastırılan ve geri dönüşüne dair olan gotik edebiyat, tekinsizi Freud'dan çok önce ele almıştı bile. Tekinsizin bu bağlamda iki kışkırtıcı Lacancı okuması için bkz. Mladen Dolar, " 'I Shall Be with You on Your Wedding-Night' ": Lacan and the Uncanny" ve Joan Copjec, "Vampires, Breast-Feeding and Anxiety", *October* 58 (Güz 1991).

4. Beşinci Bölüm'de öne süreceğim gibi, gerçeküstücüler kimi zaman bu süreçleri karşıt değil, diyalektik olarak görürler; yani rasyonelizasyonu irrasyonelleştirme olarak.

5. Louis Aragon, *La Révolution surréaliste* 3 (15 Nisan, 1925), s. 30. Bu aforizma, Simon Watson Taylor tarafından *Paris Peasant* (Londra, 1971) adıyla tercüme edilen *Le Paysan de Paris* (Paris, 1926) s. 217'de tekrar ediliyor.

6. Aragon, "La Peinture au défi" (Paris, 1930); bir kısmı Lucy R. Lippard tarafından, *Surrealists on Art* (Englewood Cliffs, N.J., 1970), s. 37-38'de "Challenge to Painting" başlığıyla tercüme

çeküstücü kolaja verdiği desteğin altında bu sezginin imzası var; bu sezgi aynı zamanda Benjamin'in gerçeküstücülükteki "din dışı aydınlanış"a ve onun "maddeci ve antropolojik ilham"ına yaptığı vurguyla yankılanıyor.[7]

Breton'a göre ise, harikulade siyasi olmaktan ziyade kişiseldir. Breton, Ernst'ün erken dönem kolajları üzerine, gerçeküstücü kaymanın daha doğuşunu yaşayan estetiğini geliştiren bir metin olan 1920 tarihli makalesinde, harikuladenin öznel etkilerini, "hafıza"ya yolunu kaybettirdiğini, "kimliği" böldüğünü vurgular.[8] Bununla beraber, çok geçmeden bu harikulade estetiğini resme uydurmak üzere değerlendirir (ki üretimi, özneyi, sanatçıyı ya da izleyeni, kolajdaki kaymaların yaptığı gibi merkezinden uzaklaştıramaz). Burada daha önemli olansa, Breton'un doğurduğu psişik sonuçlara karşı savunmaya geçmesidir. Gerçeküstü tanımlarında hep Hegelci olan Breton, harikuladeyi çelişkiden ziyade çözüm açısından görür: "Harikuladenin hayran olunacak tarafı şu" der Breton Manifesto'da, "artık fantastik olan hiçbir şey yok, yalnızca gerçek olan var."[9] Aragon'dan farklı olarak, Breton'a göre çelişki, eleştiri için kullanılacak din dışı bir aydınlanmadan çok, şiirsel olarak aşılacak bir sorundur.

Aynı anda hem öbür dünyaya ait hem seküler hem de psişik olan bir durumun paradoksunu göz önüne aldığımızda, gerçeküstücü harikuladeyi ne şekilde anlamalıyız? Ben harikuladenin bütün değişkeleriyle tekinsizin *ta kendisi* ancak bilinçdışından ve bastırılanlardan öteye, dünyaya ve gelecek vahye doğru yansıtılmış olduğunu savunacağım, hiç değilse kısmen.[10] (Durduğu yere dair kafa karışıklığını izah eden işte bu

---

edilmiş. Aragon işte burada harikuladeyi "yadsıma" olarak düşünüyor. Harikulade, Michel Leiris'e göre de "ilişkilerin kopuşu, yoğun [bir] düzensizlik" ("A Propos de 'Musée des Sorciers,'" *Documents* 2 [1929], s. 109). Şaşılası nesnelerin çizelgelemesi olarak harikuladenin, şeylerin modern düzeni içerisinde bir kopma şeklinde yeniden ortaya döküldüğü bu kavram, pek çok gerçeküstücü montajda, tabloda ve kolajda işlenir.

7. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" (1929). Benjamin bu gerçeküstücü "ilhamı", ruhçu versiyonlarından ayırt etmeye bilhassa ihtimam gösterir.

8. Breton'un, Max Ernst, *Beyond Painting* (New York, 1948), s. 177'deki, "Max Ernst" adlı makalesi.

9. Breton, "The Manifesto of Surrealism" (1924), *Manifestoes of Surrealism*, Çev. Richard Seaverve Helen R. Lane (Ann Arbor, 1972), s. 15; metinde bundan böyle M diye geçecek.

10. Yine aynı şekilde, "Tekinsiz" 1933'e kadar, hatta harikuladenin ve sarsıntılı güzelliğin "Manifesto"da ve *Nadja*'da telaffuz edilmesinden çok sene sonrasına kadar tercüme edilmemişti. Bununla beraber, Breton 1934 ve 1935'te *Çılgın Aşk*'tan bölümler yayımlamıştı (*Minotaure*'ün 5. ve 7. sayılarında [Şubat 1934'te ve Haziran 1935'te] "La beauté sera convulsive" ve "La nuit de tournesol", *Documents*'in 34. sayısında [Haziran 1934] "Equation de l'nesnet trouvé"), ayrıca 1936 tarihli bir dipnottan Breton'un, *Haz İlkesinin Ötesinde*'yi de içeren, "The Two Classes of Instincts" üzerine kısa bir bölümün olduğu *Ego ve Id*'in (1923) 1927 tarihli çevirisini okumuş olduğunu biliyoruz. Breton, *Çılgın Aşk* dönemine kadar bu metni de okumuş olabilir; aynı zamanda 1934'te tercüme edilen, ölüm dürtüsünü yorumlayan

savunmacı yansıtma. Harikulade öznel bir tecrübe midir? Şans nesnel bir hadise midir?) Dolayısıyla gerçeküstücüler, bir taraftan bastırılmışın tekinsiz dönüşünden yıkıcı amaçları için faydalanıp, beri yandan da ölüm dürtüsüne ilişkin sonuçlarına karşı dururlar. Bunu savunmak iki adım atmayı gerektirecektir. İlk önce, sarsıntılı güzellik olarak harikulade, canlı ve cansız durumların birbirine tekinsizce karışması olarak görülecek; sonra da nesnel rastlantı olarak harikulade, –ani karşılaşmalar ve buluntu nesnelerde görüldüğü gibi– tekrara zorlanmanın tekinsiz hatırlatıcısı olarak ortaya çıkarılacaktır. Sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı terimlerinin her ikisi de, şoku akla getiriyor; bu da harikuladenin aynı zamanda travmatik tecrübeyle de alakalı olduğunu, bunun bir "histerik" yaşantı denemesi olabileceğini gösteriyor hatta. Harikulade bu yolla da tekinsizi ve ölüm dürtüsünü yönlendiren tekrar açısından anlaşılabilir.

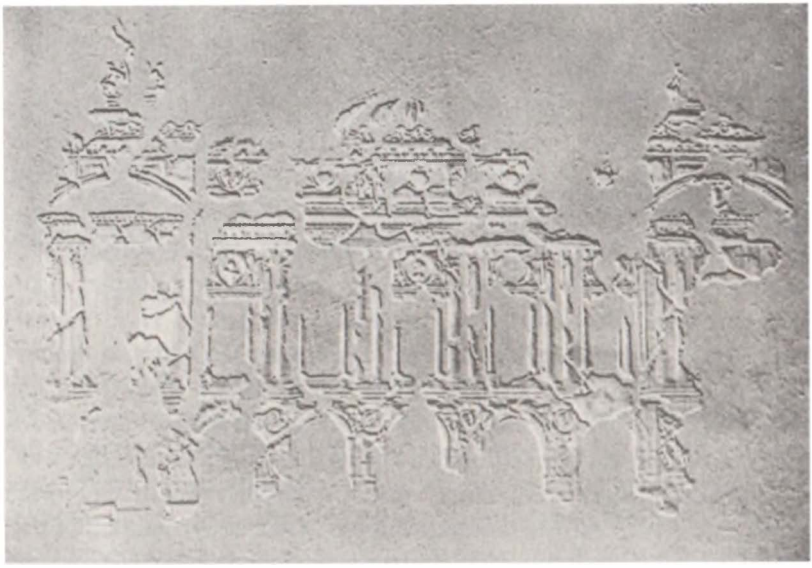
Breton "Manifesto"da harikuladeye, açıklama ya da resim vermeksizin şu iki örneği gösterir: Romantik harabeler ve modern mankenler. Bu ikisi de gerçeküstücülüğün değer verilen amblemleridir; ilki bilinçdışının uzanını, ikincisi ise hem yakın hem yabancı olarak statüsünü akla getirir; peki, nedir bunları harikulade kılan? Her biri, iki karşıt terimi birleştirir ya da bir araya getirir: Harabede doğal ve tarihi olanı; mankende ise insani ve insani olmayanı. Harabede kültürel ilerleme, doğal entropi tarafından zapt edilmiştir; mankende ise insan figürü yerini, meta formuna bırakmıştır. Aslında manken tam da kapitalist şeyleştirmenin imgesidir.[11] Kısacası, her iki imgede de canlı cansızla karıştırılmıştır; bu karışıklık tam olarak dürtülerin muhafazakârlığını, ölümün hayata içkinliğini akla getirdiği için tekinsizdir.

Bu ışıkta da Bretoncu harikuladenin genel tekinsizliğini görmeye başlayabiliriz. Breton bu ürkütücü bağlantıya karşı koyar; öyle olmasaydı harikuladeyi güzelle ilişkilendirmezdi. Ne olursa olsun, harikulade "Manifesto"da (M 14) bildirildiği gibi güzel ise ve bu güzellik *Nadja*'nın (N 160) sonunda ilan edildiği gibi sarsıntılı ise, o zaman sarsıntılı gücü bastırılanların tekinsiz bir geri dönüşünü icap ettirmeli. Öyleyse, gerçe-

Civilization and Its Discontents'i de [*Bir Yanılsamanın Geleceği: Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, Ekim 2000] okumuş olabilir. Bununla beraber, neyi ne zaman okuduğundan çok, bu konuda Freud'la kurduğu ilişki, yaklaşma ve sapma noktaları önemli. Harikuladeye ve tekinsize karşı çıkan bir tipoloji için bkz. Tzvetan Todorov, *Introduction à la litérature fantastique* (Paris, 1970).

11. Bu ilişkiyi Beşinci Bölüm'de geliştireceğim.

küstücü estetiğin *Nadja*'nın kapanışını yapan meşhur hükmünü geçici olarak şöyle değiştirebiliriz: Güzellik sarsıntılı olmak ya da olmamakla kalmayacak, aynı zamanda zoraki olacak ya da olmayacaktır. Fiziksel etkisi çırpınmalı, psikolojik dinamiği zoraki olan gerçeküstücü güzellik, bastırılmış olanın dönüşünden ve tekrara zorlanmadan da payını alır. Bu da, tekinsizden nasibini almış demek olur.



Raoul Ubac, *Fossil of the Opera*, 1939.

Ne var ki harikuladeye "Manifesto"da verilen tekinsize işaret eder; bu bağlantıyı kavramak için sarsıntılı güzelliğin *Çılgın Aşk*'taki tanımına dönmemiz gerekecek: "Sarsıntılı güzellik örtülü-erotik, sabit-patlayıcı, büyülü-şartlı olacak ya da olmayacaktır" (AF 19). Şifreli olmasıyla ünlü bu bilmece, beraberinde farklı ipuçları getiriyor. Örtülü-erotik kategorisi için Breton, şu imgeleri öneriyor: Yumurta şeklinde bir kireçtaşı çökeltisi; yontulmuş bir manto gibi örülmüş kuvarstan bir duvar; lastikten bir nesne ve heykelciklere benzeyen bir adamotu kökü;[12] bir yeraltı bahçesine benzeyen mercan kayalığı ve son olarak da Breton'un otomatist yaratımın bir paradigması saydığı kristaller. Bunların hepsi doğal taklitçilik örnekleri, ki bu da onları gerçeküstücülerin değer ver-

12. Breton bu iki buluntu nesneyi büyülü-şartlı altında toplasa da bunlar aynı zamanda örtülü-erotiktir.

diği diğer fenomenlere bağlıyor: örneğin Blossfeldt'in mimari formları andıran çiçek fotoğraflarına; Brassaï'nin "istemsiz heykel" fotoğraflarına ya da bilinçaltı yoluyla tuhaf şekillere sokulan gündelik materyallere; bir de Man Ray'in bilinçaltı etkisiyle genital biçimlerin üzerine işlenmiş şapka fotoğraflarına.[13] Peki, Bretoncu örtülü-erotiğin kendine has tabiatı nedir? Breton, her bir örnekte, "canlı olanın cansız olana öylesine yakın" (AF 11) olduğunu belirtiyor. Burada örtülü-erotik tekinsiz karşısında tazeleniyor ve her örnek gerçekten de içinde yalnız doğal formun ve kültürel göstergenin değil, yaşam ve ölümün de bulanıklaştığı, donakalmış bir doğayı akla getiriyor. Örtülü-erotiği harikulade, yani yaşamın ataletini ve ölümün hâkimiyetini gösterdiği için tekinsiz kılan da işte bu ayrımsızlık.[14]Bu tekinsiz ayrımsızlığın filogenetik bir manası da mevcut; zira kireçtaşı, mercan ve kristal gibi maddeler, hem bireyoluşsal (yani rahimdeki) hem de evrimsel (yani denizdeki) bakımdan birincil halleri çağrıştıran yeraltı ya da sualtı bölgelerinde bulunur. Zaten rahim içi yaşama ya da anneye geri dönmeye dair böyle fanteziler uyandırmayan örtülü-erotik imgeler, tam tersini akla getirir: Yani totemsel lastik ve kök figürlerinde söz konusu olduğu gibi, fallik iltimas fantezilerini ya da babanın kanununu. (Man Ray'in ilkinin adını *Moi, Elle* [Ben, O] [1934] koymuş, Breton'unsa ikincisini Ankhises'i taşıyan Aineias olarak [AF 16] görmüş olması önemlidir.) Başka vesilelerle de belirteceğim gibi, gerçeküstücülük annedeki bolluk ve babadan gelen cezaya dair bu iki tekinsiz fantezi arasında, bedensel ayrılmadan ve psişik kayıptan önceye ait bir mekân-zamanın hayaliyle, bu olayların travması arasında salınır. Hakikaten de gerçeküstücü düşseli, bu Odipal muamma şekillendirmiş sayılabilir.[15]

13. Brassaï ve Man Ray fotoğrafları *Minotaure* 3-4 (Aralık 1933); ilki Dali'nin "Sculptures involontaires" metnini (Altıncı Bölüm'e bakınız), sonraki ise Tzara'nın "D'un certain automatisme du goût" metnini resimliyordu.

14. Her ne kadar bu örnekler, canlı formların cansız durumlara geri dönmesinden ziyade çoğunlukla, organik kisvelerdeki inorganik maddelerle ilgili olsa da, tekinsizlik iki durumun birbirine *karıştırılması*na dayanır. Roger Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire" adlı makalesinde (*Minotaure* 7 [Haziran 1935]) bu karışıklığı, organizmayla çevre arasındaki ayrımın sona ermesini teşvik eden doğal taklitçilik bağlamında düşünmüş. Bunun insandaki paraleli benliğin yitimi, şizofreniye yakın "sarsıntılı bir cinnet"tir, ki Caillois'a göre bu gerçeküstücü sanatta (bilhassa Dali'de) kışkırtılan bir şeydir. Burada dikkati çeken, bu çırpınmalı cinneti ölüm dürtüsüne ya da "korunma içgüdüsüyle yan yana" işleyen benzer bir "feragat içgüdüsü"ne bağlıyor olması. Bu metin Breton'u etkilemiş olabilir; otuz sene sonra *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*'te bakışı tartışırken buna geri dönecek olan Lacan'ı etkilemiş olduğu kesin. Bu tartışma gerçeküstücülük "vasıtasıyla" kışkırtıcı bir biçimde okunabilir (bkz. Yedinci Bölüm).

15. Yoksa bunu da ancak ataerkil özne için mi yapmıştır?

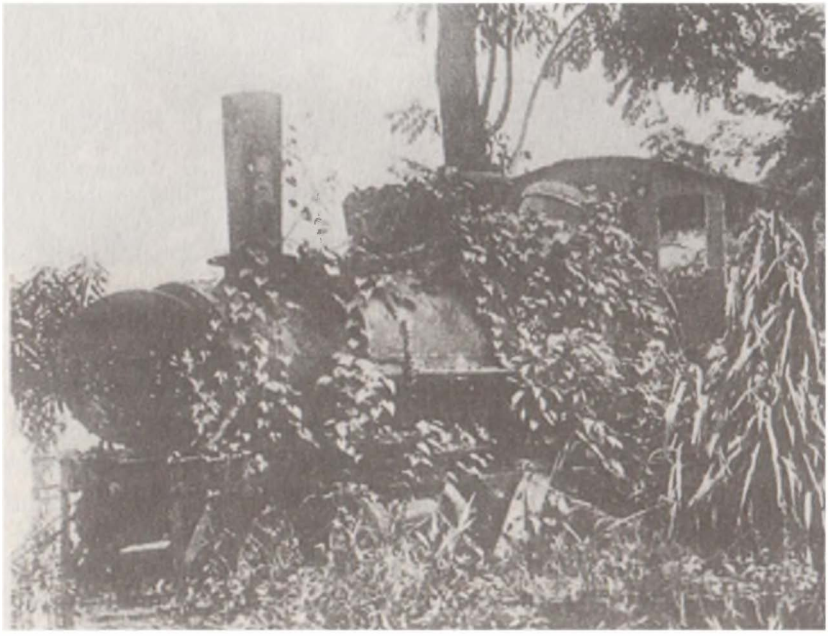


L'Amour fou'da Great Barrier Reef fotoğrafı, 1937.

Sözün kısası örtülü-erotik, canlılığı/cansızlığı bakımından tekinsizdir; zira bu ölümün, yaşamın geri çağrıldığı ilksel durumun üstünlüğünü gösterir. Sarsıntılı güzelliğin ikinci kategorisi olan sabit-patlayıcı, esas olarak hareketliliği/hareketsizliği bakımından tekinsizdir; zira o ölümün otoritesini, dürtülerin hâkim muhafazakârlığını gösterir. Tanım yine şifrelidir: Sabit-patlayıcı "hareketin bir nihayete ermesi"yle (AF 10) alakalıdır ve Breton ancak iki örnek verir. İlki yalnızca tarif edilmiştir: "Yıllarca bakir bir ormanın deliryumuna terk edilmiş bir lokomotifin hızlanışının fotoğrafı." (AF 10). İkincisinin ise yalnızca resmini veriyor: Vücudu ve elbisesi bulanık yakalanmış bir tango dansçısının görüldüğü bir Man Ray fotoğrafı. Doğanın sarsıntılı güzellikte oynadığı muğlak rolü derinleştiren ilk imgede, asmaların arasında kaybolmuş halde duran eski bir tren motoru yer alıyor. Burada doğa hayati konumda olsa da eylemsiz; büyüyor ama yalnız ölüm kılığında; trenin ilerlemesini ya da bir zamanlar simgelediği ilerlemeyi baltalamak niyetiyle.[16] Bu dramın cinsel anlamı açık: Bakir ormanda kuvveti tüken-

16. *Çılgın Aşk*'tan açıklama yapılmadan çıkarılan imge, *Minotaure*'un 10. sayısında (Kış 1937) Benjamin Péret'ye ait "La Nature dévore le progrès et le dépasse" adlı kısa bir metinde yer almıştı. Başlığıyla ve tarihiyle bu metin sabit-patlayıcı üzerine bir açıklama gibi seyrediyor ve Péret ilgili birçok imge betimliyor; örneğin cangılın ortasında kesik bir telgraf kablosu, çiçeklerin "katlettiği" bir tabanca, bir yılanın "ezdiği" bir tüfek. Onun alegorisine göre, lokomotifle orman ilk başta birbirine düşmanken, sonradan sevgili oluyorlar. "Sonraysa yavaştan başlıyor soğurma."

miş fallik motor, yani kadın cinselliğinin gerçeküstücülükte yaygın olan bayağı bir imgesi. Bu cinsel işaretin altında doğanın, tıpkı haz gibi, ölüme hizmet ettiği görülüyor. Bu son nefesini verme imgesi, yalnız entropik olanın ataletini, cansıza doğru gerilemeyi değil, ölümün cinselliğe içkinliğini de akla getiriyor. Bu çağrışım aynı zamanda sabit-patlayıcıyı harikulade, yani yine tekinsiz kılıyor; zira Freud'a göre ölüm dürtüsü, yalnızca bu şekilde "erotizme bulaştığında" hissedilir.[17]



Minotaure'de terk edilmiş bir trenin fotoğrafı, 1937.

Sabit-patlayıcının ikinci imgesi de, erotik ve yıkıcı itkilerin bu tekinsiz karşılıklı oluşunu ispat ediyor. Burada sabit-patlayıcı, örtülü erotiğin karşılığı oluyor; cansızın canlıya dönüşürkenki "spontan eylem"inden (AF 11) ziyade, bir imgeye dönüşen bir bedenin durdurulmuş hareketi var elimizde. Dansçının güzelliği gerçekten sarsıntılı; ölüm dürtüsü kuramının ortaya attığı haliyle cinselliğin sado-mazoşist tabiatını çağrıştıran bir fotoğrafta hem bölücü hem de asılı kalmış: "Muazzam derecede üretken, merkezden uzaklaştıran bir cinsellik ve

17. Bkz. Freud, *Civilization and Its Discontents* (1930), Çev. James Strachey (New York, 1961), s. 73-77 ve bu metnin ilk bölümü.

kendi patlayıcı ve kesin sonuyla özdeş bir cinsellik."[18] Bu bakımdan dansçı, treni tam manasıyla tamamlıyor; fakat Breton'un idrak edemediği şekillerde. Zira durdurulmuş tren, ataerkil bir özne için cinselliğin son nefesini verişini temsil ederken; asılı kalmış dansçı, böyle mazoşistçe son nefesini vermenin kadın figürüne sadistçe yansıtılmasını resmediyor; burada vahşice zapt edilen hayati hareket ona ait. Burada da cinselliğin psişik rolüne dair tekinsiz bir karışıklık devreye giriyor: Hayata mı hizmet ediyor ölüme mi?

Hayati olanın böyle vahşice yakalanması, canlı olanın böyle aniden askıya alınması, yalnız ölüm dürtüsü kuramının ortaya attığı cinselliğin sado-mazoşistçe temelini değil, gerçeküstücü pratiğe büyük ölçüde nüfuz eden fotografik ilkeyi de ifade ediyor. Bu sarsıntılı güzelliğin fotografik şok açısından da düşünülmesi gerektiğini gösteriyor; zaten Breton da *Nadja*'nın sonunda güzelliği şokla bağdaştırıyor. Verdiği örneklerin kanıtladığı gibi, bu güzelliği en etkili biçimde fotoğraf yakalar ve birlikte zaman içerisinde gerçeküstücülük için daha önemli hale gelirler. Fotoğraf adeta otomatik olarak hem örtülü-erotiği, yani bir gösterge olarak ayarlanmış doğayı hem de sabit-patlayıcıyı, yani hareket halinde yakalanmış doğayı ortaya çıkarır; Rosalind Krauss'un fotoğrafın tam da gerçeküstücü estetiğin şartlarını sağladığını savunması kısmen bu yüzdendir. Bununla beraber, aynı zamanda benim psikanalitik ilkem olan ölüm dürtüsünün tekinsiz mantığı, bu önemli fotografik (ya da gramatolojik) anlatıyı da içine alıyor.[19] Örtülü-erotik ya da sarsıntılı olarak yazıya giren gerçeklik, fotografik bir etkidir ancak temelde önceki bir halin tekinsiz iziyle alakalıdır, yani nihai olarak cansız bir duruma; kireçtaşı, kuvars, kristal mineralinin ölümüne geri dönmeye zorlanmanın iziyle. Sabit-patlayıcının ya da şokun içerisinde çırpınan gerçeklik, bu bakımdan da görülmelidir; aniden askıya alınan özne de yine fotografik bir etkidir ancak buradaki temel ifadesi psişiktir. Birini hapseden o bir poz resim, ölümün tekinsiz bir ön-görüntüsüdür.

Fotoğrafın ayırıcı özelliği, hareketi yakalamasıydı Brassaï için. Keza Roland Barthes'a göre de öyleydi; ki kendisi, *Camera Lucida*'da (1980) tekinsizle alakalı bir açıdan, üstü kapalı biçimde gerçeküstücü bir fotoğ-

18. Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture* (New York, 1985), s. 34. Bersani ve Dutoit "sado-mazoşist cinselliğin görünürde kontrolsüz hareketlerindeki hareket korkusu"nu dile getiriyorlar.

19. Krauss "The Photographic Conditions of Surrealism" ve "Corpus Delicti"de iki daha ileri prensibi gösteriyor: doubling ve *informe*. İlki kendi içinde tekinsiz; ikincisi formun tanımından sökülmesine bağlı olduğunda, tekinsiz biçimde ölüm dürtüsünü ima ediyor. Bu bakımdan, Breton'daki örtülü-erotiğin –ya da Caillois'daki doğal taklitçiliğin– tamamlayıcısı olarak da görülebilir.

raf kuramı geliştirmişti.[20] Fotoğraf iki şekilde ölüm dürtüsünün mantığına işaret ederdi: Şokuyla (Barthes'a göre fotoğrafın ya da pozun *punctum*u, yani dikeni ya da yarasıyla) ve zamanıyla (bu da fotoğrafın gelecekteki evveli olacaktır). Bir fotoğraf makinesinin önündeyken der ki Barthes: "Ne özneyim ne nesne ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden özne: O anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım: Tam anlamıyla bir hayalet haline gelirim [...] Ölüm o fotoğrafın *eidos*'udur."[21] Bu fotografik canlanma/cansızlaşma süreci, travma, kaygı ve tekrarla içli dışlıdır: "Winnicott'un psikozlu hastası gibi [yoksa Freud'un şok mağduru mu?], çoktan geçmiş bir felaket karşısında tüylerim ürperiyor."[22] Sarsıntılı güzellik de aynı bu etkilere sıkı sıkıya bağlıdır. Aslına bakılırsa, ileride de önereceğim gibi, sarsıntılı güzelliğin üçüncü kategorisi olan büyülü-şartlı olarak harikuladenin temelini, yalnızca ilksel ölüme değil, kişisel travmaya da uydurulan tekrar oluşturur.

Canlı/cansız ve hareketli/hareketsiz, örtülü-erotik ile sabit-patlayıcı tekinsiz figürlerdir. Breton bu tekinsizliğin kışkırttığı "marazi kaygı"yı, bir güzellik estetiği olarak yeniden kodlar. En nihayetinde de, bu estetik güzelden çok yüce ile ilgili olur. Zira sarsıntılı güzellik, tıpkı yücede olduğu gibi, şekilsiz olanın altını çizmek ve temsil edilemeyeni çağrıştırmakla kalmaz, zevki dehşetle, cazibeyi iticilikle karıştırır. O da "hayati güçlerin aniden yoklanmasıyla" "olumsuz bir haz"la alakalıdır.[23] Kant'ta olduğu gibi gerçeküstücülükte de bu olumsuz haz, kadınsı özellikler üzerinden tasvir edilir: Ölüm dürtüsünün ataerkil özne tarafından, hem vaat ettiği vecd hali hem de tükenme tehdidi olarak alınan sezgisidir. Harita her ne kadar dönüşmüş olsa da, bu gerçeküstücü yücenin bölgesi, geleneksel güzelliğinkinden bu yana pek değişmemiştir: Yani hâlâ kadın vücududur.[24]

---

20. Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yay., 2000. Lawrence Durrell, "Introduction", *Brassaï* (New York, 1968), s. 14'te Brassaï'den bu vesileyle alıntı yapıyor.

21. Barthes, *Camera Lucida*, s. 28-29.

22. A.g.y., s. 114. Burada dikkate değer olan Barthes'ın Lacan'ın travma için kullandığı *tuché* terimine gönderme yapıyor olması; eksikliği her daim hissedilen "gerçek olanla karşılaşmaya". Bkz. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Çev. Alan Sheridan (New York, 1978), s. 53-54 ve aşağıda yazılanlara.

23. Immanuel Kant, *The Crtique of Judgement*'ın, *German Aesthetic and Literary Criticism*, Der. David Simpson, (Cambridge, 1984), s. 47'deki 26. kısmı.

24. Kant, doğal yücenin kışkırttığı "dehşetin verdiği zevk" derken "tehditkâr kayalar, fırtına bulutları [...], volkanlar [...], kasırgalar [...] uçsuz bucaksız okyanus [...] engin bir nehrin yüksek şelalesi"nden (a.g.y. s. 53) bir sürü parça parça ve akışkan mecazından, diğer bir deyişle ataerkil özneyi alt etme tehdidi arz eden –ki böylesi bir alt edilme hem arzulanır hem de korku uyandırır– kadınsı bir bedenden bahsediyor. Bu alt edilişe dair kışkırtıcı bir tartışma için bkz. Victor Burgin, "Geometry and Abjection", *The Cultural Politics of "Postmodernism"*, Der. John Tagg, (Birnghamton, 1989).

Tıpkı yüce gibi, sarsıntılı güzellik de ataerkil özneyi, ölümle arzunun birbirinden ayrılmazlığına bulaştırır. Breton bu ikisini ayırt etmeye, bu ölümün karşısına aslında ona sıkı sıkıya bağlı olan bir güzellik çıkarmaya uğraşır ve onu krizden krize sürükleyen de işte bu asla çözümlenmeyen çelişki olur. Bu kalıp, büyülü-şartlı ve nesnel rastlantıda da tekrarlanır.

Breton'un geriye dönüp baktığında "sorunların sorunu"[25] addettiği nesnel rastlantının derinine inmek istiyorum.

Nesnel rastlantının birbiriyle alakalı iki yönü vardır: Breton'un hem "raslantısal" hem de "mukadder" (AF 19), "Freudcu anlamda 'üst-belirleyici' " (N51) olarak tanımladığı karşılaşma ve *trouvaille* [keşif].[26] Breton nesnel rastlantının kendiliğindenliğinde ısrar eder, ne var ki karşılaşmanın bir randevu olduğuna, *trouvaille* ya da buluntu nesnenin yeniden edinilen yitirilmiş bir nesne olduğuna dair iddia, bunun tam tersine işaret ediyor. Burada yine gerçeküstücülükte esas olan bir paradoks ortaya çıkıyor: Aynı anda hem eksik-belirlenmiş hem üst-belirlenmiş görünen bir tecrübe kategorisi, *imprévu* [beklenmedik] ve *déjà vu*.

Nesnel rastlantı ne kadar kendiliğinden olsa da, nedensellikten bağımsız değildir. Kısmen Engels'ten türetilmiş olan bu kategorinin amacı, Marksçı ve Freudcu belirlenim modellerini uzlaştırmaktır (AF 21). Bu amaçla Breton görünürde, gerekliliğin psişik ya da içsel yönünü vurgular (hatta "rahatsız edici bağlantılar" ve "nöbet şeklinde gelen rahatsızlıklar" [AF 24] gibi terimler tekinsizi çağrıştırır); ancak aslında onun dışsal yönüne ayrıcalık tanır: "*Rastlantı, dış gerekliliğin insanın bilinçdışında bir yol açarken kendini gösterme biçimidir*"[27] (AF 23). Ortak kabul gören nedenselliği tamamen altüst etmeyen bu tanım da yine, hakiki bir olayla ilişkilendirilen bilinçdışı bir zorlanmanın, bilinçdışı bir etki yara-

25. Breton, *Entretiens* (Paris, 1952), s. 140-141.

26. Bu son ifade rüyalara gönderme yapsa da *Les Vases communicants*'da Breton nesnel rastlantıyı hayal mahsulüne, tezahürlerini de esas olan yoğunlaşma sürecine, yer değiştirmeyle, yerine geçmeyle, gözden geçirmeyle ilişkilendirir (ayrıca bkz. AF 32). Buna şans demek yerinde olur mu? Dadaist şans pek de böyle bir şey değil. Aslına bakılırsa, Freud'da olduğu gibi gerçeküstücülükte de sade şans diye bir şey yok.

27. Burada Caws'un çevirisi üzerinde bir parça oynadım. Yine, Breton'un nesnel rastlantı dediğine Freud tekinsiz diyor: "Arzu ve doyuma dair en harikulade tesadüfler, benzer tecrübelerin belli bir yerde ya da belli bir tarihte en gizemli yinelemeleri, en aldatıcı görüntüler ve şüpheli gürültüler..." ("The Uncanny", *Studies in Parapsychology*, Der. Philip Rieff [New York, 1963], s. 54.

tan hakiki bir olay olarak görüldüğü, savunmacı bir kestirimin devrede olduğunu ele veriyor. (Psişik olanın dünyaya böyle yansıtılması gerçeküstücülükte yaygın olduğu kadar mühim yer de teşkil eder. Ernst bu yüzden kendi yapıtlarının pasif "izleyicisi" gibi hisseder kendini; ya da Breton bu yüzden kendi hayatının "ıstıraplı bir tanığı" (N 20) gibi.[28] Tıpkı sarsıntılı güzellik gibi nesnel rastlantı da, içsel itki ile dışsal göstergenin böyle "histerik" biçimde karıştırılmasının *ta kendisidir*; yalnız sarsıntılı güzellikten farklı olarak, nesnel rastlantı, bu karışıklığın altında yatan mekanizmaya işaret eder, yani tekrara zorlanmaya.

Nesnel rastlantıda etkili olan zorlanmada, özne gerçek mi yoksa hayal ürünü mü, dış kaynaklı mı yoksa içten mi geliyor hatırlayamadığı travmatik bir tecrübeyi tekrar eder durur. Tekrar eder çünkü hatırlayamaz; tekrar, hatırlamanın yerine, baskı yüzünden meydana gelir. İşte bu yüzden nesnel rastlantıdaki her bir tekrar, beklenmedik ama gerekli; mevcut koşullarca belirlenmişse de yine de "bir 'şeytani' güç" tarafından yönetiliyor gibidir.[29] Bretoncu gerçeküstücüler, bu gücü sezerler; karşısında savunmaya geçseler bile bu güç onları cezp eder. Sonuçta, tıpkı tekinsizin harikulade olarak yeniden kodlandığı ve yakalanmış hareketin sarsıntılı güzellik olarak yüceltildiği gibi, tekrara zorlanma da tersyüz edilerek nesnel rastlantıya dönüştürülür. Örnekleri geçmiş durumların içsel işaretlerinden ziyade, gelecekteki olayların dışarıdaki "işaretleri" (N 19) olarak kabullenilir; kaygılı olan uğursuz olarak yansır. Bu noktada bu yalnızca sınamam gereken bir varsayım.

Breton'un başlıca romanları *Nadja*, *Les Vases communicants* ve *L'Amour fou*'nun [Çılgın Aşk] hepsinde de nesneler "nadir", mekânlar "tuhaf", buluşmalar "ani"dir (N 19-20); yine de hepsi tekrarın pençesine düşmüştür. Breton da bizzat böyledir, varlığı usanç olarak yaşar: "Belki de hayatım bu tür bir imgeden başka bir şey değildir" der *Nadja*'nın başlarında, "ben bir şeyler keşfetme yanılsamasında ve attığım adımların üzerinden geçmeye, aslında bir bakışta tanımam gereken şeyi yeniden öğrenmeye çalışmaya, unutmuş olduklarımın ancak küçük bir parçasını öğrenmeye mahkûmumdur (N 12). Böyle bastırma ve yinelemeler, nesnel rastlantıyı bir paradoks olarak yapılandırır; emsalsiz karşılaşmaların seri halde tekrarlanması, yalnız zorlanmanın değil, öz-

28. Ernst alıntısı *Beyond Painting*, s. 8'den. Breton'un kullandığı deyimin aslı *temoin hagard*. *Temoin* harici bir olayı belirtir; Richard Howard'ın yerinde bir deyişle "ıstıraplı" diye tercüme ettiği *hagard* ise psişik bir kökene işaret eder. Bu gerçeküstücü resimselliğinde esas olduğundan, bu kestirime Üçüncü Bölüm'de geri döneceğim.

29. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920), Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde, Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*, s. 281. Freud bu tekrarı ilk "Recollection, Repetition and Working Through"da (1914) direniş ve aktarımla olan bağlantısı bakımından tartışmıştı. Bu bakımdan Nadja, en semptomatik karakterlerden biridir.

deşleşme ve arzunun da hâkim olduğu bir tekrardır bu. Bu noktada devrede olan tekrar çeşitlerini ayırt etmek güçleşiyor. Breton'un anlatılarını sürükleyen, arzunun tekrarıdır bir bakıma; diğer yandansa arzu ve ölüm arasında bir bağlantı sezildiğinde (*Nadja*'nın sonunda, *Çılgın Aşk*'ta ise baştan sona belli aralıklarla olduğu gibi), anlatılar parçalanır. Romanları çırpındıran, işte bu psişik gerilimdir.

Romanlarda erkeklerle yaşanan karşılaşmalar, tuhaf bir benzerlik arz ediyor ve Breton bunları çoğunlukla çifte kişilikler olarak selamlıyor (*Nadja*'da Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos ve Benjamin Péret hep bu tekinsiz hanede belirir). Yazarın kadınlarla karşılaşmaları da tekinsizce yinelenir ancak farklı şekilde; bu kadınlardan her biri Breton'a, yitirilmiş bir aşk nesnesinin muhtemel ikamesi olarak görünür. *Nadja*'nın sonunda bu "ikame"den (N 158) kendi bile sıkılıyor, halbuki arzusunun metonimik devinimini teşkil eden şey tam da, bu yeri dolduranların birinden ötekine geçişidir. Ve bu şekilde devreye girer, iyiden iyiye kızışır, ta ki Breton bunu, birini eski benliklerinin (özdeşleşme ekseni), diğerini eski aşklarının (arzu ekseni) oluşturduğu iki sıra muğlak figürün olağanüstü bir imgesiyle açılan *Çılgın Aşk*'ta bu haliyle, tekrar şeklinde canlandırma noktasına gelene kadar. *Nadja*'da Breton, Ödipal bilmeceyi üç şekilde ortaya atar: İlkin "Kimim ben?" sonra "Kime musallat oluyorum?" (N 11) ve son olarak da "Bana kim musallat oluyor?" *Çılgın Aşk*'ta bu ötekiliğin içeriden, tekinsizliğin ise mahrem olduğu açıkça ortada.[30]

Breton karşılaşmalar ve *trouvaille*larını "işaretler" (N 19) diye adlandırır. Bu muammalı işaretler kaygıyla; fakat olacakların alametinden ziyade bastırılmış olayların, geçmiş sahnelerin, tekrar etmeye zorlanmanın hatırlatıcıları olarak örülmüştür. Freud'un 1926'da (neredeyse *Nadja*'yla aynı zamanda) kurama döktüğü gibi, Bretoncu gerçeküstücülükte kaygı, bir "işaret"tir (*Angstsignal*); şu anki bir tehlikenin algılanmasıyla tetiklenen geçmiş bir travmaya verilmiş tepkinin bir tekrarıdır.[31] İşaret, bastırılan travmayı ihtiva eder; tıpkı tekinsizde, göstergenin göndergeyi ihtiva ettiği gibi. Öyleyse işaretin muamması, gelecekte giderilecek bir anlam eksikliğini değil, geçmişte üretilmiş bir üstbelirlenimi ispat ediyor. Breton işte bu yüzden bu işaretlerin "ısı-

30. Ya da "dış mahrem [extimate]". Lacan'ın *extimité*'si ile Freud'un tekinsizliği arasındaki alaka için bkz. Dolar, "I Shall Be with You on Your Wedding-Night" ve Copjec, "Vampires, Breast-Feeding and Anxiety."

31. Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety* (1926), Çev. James Strachey (New York, 1961). Önceki modelinde kaygı, cinsel uyarılmanın hâkim olunamayacak bir etkisi sayılıyordu. İçsel bir süreç olarak kaygı, ego, dürtülerin saldırısına uğradığında da tetiklenir. Gerçeküstücü kaygıyı daha ileride, Yedinci Bölüm'de tartışıyorum.

raplı bir tanığı"dır ve bunlar bu yüzden hem "şaşırma" (De Chirico'dan alınan bir terim) ve "kayıp", hem "kaygı" hem de "sıkıntı"ya (N 12-17) neden olur; travma her zaman daha önce meydana gelmiş olduğu halde, her bir tekrarı bir şokla ortaya çıkar.[32] Breton bu tekrar eden işaretlerin neye mal olduğunun idrakine, ender kabullenme anlarında varır: *Nadja*'da "korunma içgüdümüz"den bahseder (N 20); *Çılgın Aşk*'ta ise "Eros'tan ve Eros'a karşı mücadeleden!" diye haykırır (AF 37).

Breton'un bu üç romandaki işaretlerin izini sürmesi şöyle bir şeye mal olur: *Fort/da* oyunundaki çocuk gibi önceden pasif olarak acısını çektiği şeyin aktif olarak üstesinden gelmeye uğraşır; ancak tekrar tekrar acı çekmek pahasına. Romanlar, Freud'un tekinsize ve ölüm dürtüsüne bağladığı zoraki tekrarın belirli tiplerine çeşitli analoglar sunuyor: Aşk nesnesini yitirişin üstesinden gelmek için yapılan tekrar, yani *fort/da* oyunundaki gibi; zaten yaşanmış olan bir şoka "hazırlık" için yapılan tekrar, yani travmatik nevrozda olduğu gibi ve hatırlamanın yerine yapılan tekrar, yani analiz edilen kişinin analizcisiyle aktarım halindeyken bastırdıklarını yeniden canlandırdığında olduğu gibi. Bu üç tekrar türü sırasıyla, *trouvaille*'la, karşılaşmayla ve bu olaylardan doğan ilişkilerle bağdaştırılabilir (bilhassa *Nadja*'daki Breton ve Nadja arasında ve *Çılgın Aşk*'taki Breton ve Giacometti arasındaki ilişkiler ki bunlardan her biri, birbirine karşı hem analizci hem de analiz edilen rolü oynarlar). *Haz İlkesinin Ötesinde*'de Freud, burayla alakalı bir tekrar türünü daha kabataslak tarif ediyor: *Schicksalszwang* ya da kader zorlanması, yani öznenin kendisini "genellikle bir dizi birbirine benzer talihsizlikler şeklinde tecrübe edilen kötü bir yazgı tarafından izleniyor ya da 'şeytansı' bir güç tarafından ele geçirilmiş" gibi hissettiği durum.[33] Freud'a göre söz konusu özne, bu olayların olmasını diler; ancak bu bilinçsiz bir dilektir, bu yüzden gerçekleşmesi de kadermiş gibi görünür. Bu zorlanma Breton'un geçmişten gelen bu şeytansı gücü, gelecekte vaat edilen muğlak bir aşk olarak yanlış tanıdığı romanlarında da etkindir.[34]

Birinci Bölüm'de de değinildiği gibi, böyle tekrarlar çok farklı amaç-

32. Jacqueline Chénieux-Gendron nesnel rastlantıyı, sonraki bir olayla tamamlanan boş bir gösterge olarak okuyor; ancak her ne kadar çoğu kez içgörülü olsa da bu tarif, çoğunlukla gerçeküstücünün kendini anlayışını tekrarlıyor. Üçüncü Bölüm'de travmanın –ruhsal olarak etkili olması için gerçek olması gerekmeyen bir travmanın– tekrarının en önemli gerçeküstücü eserleri şekillendirdiğini savunuyor olacağım.

33. Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*, (1920), Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde, Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*, s. 281.

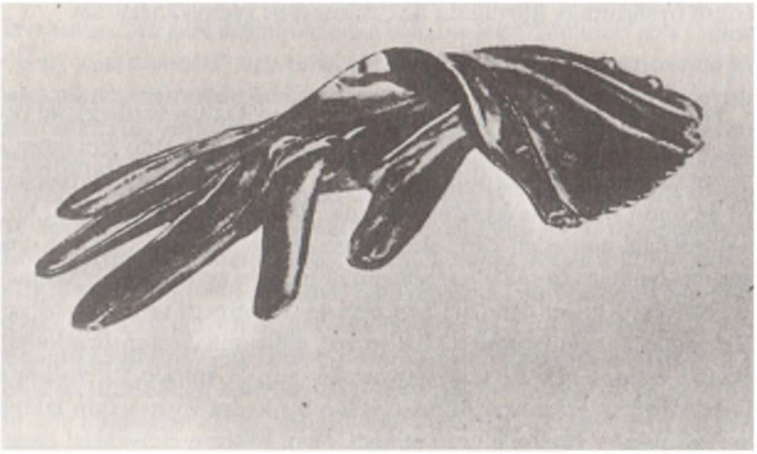
34. Bu kader zorlanmasına gönderme yapan iki dizi olay, Bretoncu gerçeküstücülerin bilhassa merakını uyandırmıştı: De Chirico'nun 1914 tarihli, Apollinaire'in savaşta yaralanmadan *önce* kafası bandajlı portresi ve Victor Brauner'in 1931 tarihli, 1938'de bir kavgada gözü kör olmadan önce yaptığı *Tek Gözü Oyuk Otoportre*'si. Bu ikincisinin tartışıldığı bir kaynak için bkz. Pierre Mabille, "L'Oeil du peintre", *Minotaure* 12-13 (Mayıs 1939).

lara hizmet edebilir. *Fort/da* oyununda ve travmatik nevrozda, tekrar, korunmayı, özneyi nesnenin kaybına ya da travmanın sarsıntısına karşı erotik olarak bağlamayı vaat eder görünür. Ama tekrar aynı zamanda ölüm dürtüsünde ayrıştırıcı bir birim olduğundan, öznenin mahvında da etkin olabilir. Freud metinlerinde olduğu gibi, Breton romanlarında da bu iki amacı ayırt etmek (ayrıca tekrarlanan olaylarda iradenin/iradesizliğin ve hazzın/hazsızlığın ne derecede olduğunu belirlemek gibi) çoğu kez zordur. Breton'un tekrarda aradığı, bir hâkimiyettir, hiç değilse bu olaylar arasında bir bağ kurulmasıdır; fakat çoğu kez, özellikle de Nadja ve Giacometti'yle yaşadığı tekrar tecrübesi, geriye yönelik, genel anlamda ayrışmalı, hatta ölümcül olmuştur. Benim okumama göre, Breton metninin dramı, tekrarlanan nesnelerin ve nesnel rastlantı vakalarının uyandırdığı, dürtülerin bu çatışması ile işlerlik kazanmış.

Trouvaille ve karşılaşmaya, *Nadja* ve *Çılgın Aşk*'tan verilecek iki örnek, bu fikri desteklemeye kâfi gelecektir; ki bunlar Breton için geçmiş kaybın ya da gelecekteki ölümün tekinsiz hatırlatıcıları olarak, hakikaten de onun korunma içgüdüsünü sınar. İlk örneğim, *Nadja*'daki birçok muğlak nesneden biri olan bronz eldiven olacak. Alışılmadık oluşuyla beraber, (*insolite,* gerçeküstü nesne için ayrıcalıklı bir kelimedir) eldiven, Klinger'dan De Chirico'ya ve Giacometti'ye sanat-tarihsel çağrışımlar barındırıyorsa da bu şecere, eldivenin Breton üzerindeki tekinsiz tesirini pek de açıklamıyor. Bir gün "Centrale Surréaliste"e (Gerçeküstücü Araştırma Bürosu) gelen bir kadın ziyaretçinin taktığı mavi eldivenler Breton'u cezp etmişti. Hem kadının eldivenleri çıkarmasını istiyor hem de çıkarmasından korkuyordu; en sonunda kadın bunun yerine bronz eldiveni bırakmış, bu Breton'u ruhsal olarak memnun eden bir anlaşma olmuştur (N 56). Nesnenin ürpertici cazibesini çözmek zor değil; zira bir insan formunu ölümcül bir kalıp içinde göstermekle kalmayıp, iğdiş edilmeye verilen fetişistçe bir yanıtı da yakalıyor; ki Breton bunu kabul de edebilir ("kopmuş" elin yerinden edilmiş biçiminden), inkâr da (içi boş olduğu halde katılaşmış eldiven elde kalıyor, olabilecek bir yokluğu örter gibi). Dolayısıyla bu, hem ilksel cansızlık halinin hem de çocuksu iğdiş edilme fantezisinin iki kat tekinsiz bir hatırlatıcısıdır. (Benjamin'in "inorganik olanın cinsel cazibesi" şeklindeki fetiş tanımı, bu bakımdan pek çok gerçeküstü nesneyle benzer olan eldivenin iki yönünü de muntazam şekilde yakalıyor.)[35] Burada dikkate

35. Benjamin, "Paris-the Capital of the Nineteenth Century" (1935), *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism,* Çev. Harry Zohn (Londra, 1973), s. 166. *Nadja*'da

değer olan şeyse, bu nesnel rastlantı örneği, geçmiş (hayal ürünü) bir olayın imgelenmiş bir tekrarıdır. Aynı zamanda da bu metinde (örneğin Nadja'nın eldivene bir kadın bakışı verilmiş, üstelik de buna aynı anda hem arzulanan nesne, hem iğdiş edilme tehdidi hem de fetişist figür anlamları yüklenmiş bir çiziminde), ya da başka yerlerde (örn. *Çılgın Aşk*'taki bir o kadar fetişistik olan terlikte) tekrarlanmak üzere tekinsiz kisvesinde geri dönen, yitirilmiş bir nesnenin fetişistçe ikame edilmesidir. Bu şekilde bronz eldiven, tekrarı bakımından tipik bir Bretoncu nesnedir ve Breton bir kayıptan diğerine (daha doğrusu belki de *fort*'tan *da*'ya) geçer gibi, bir nesneden ötekine geçer durur.



Nadja'da yayımlanmış bronz eldiven fotoğrafı, 1928.

Nesnel rastlantıya vereceğim ikinci örnek, Bretoncu karşılaşmaya prototip teşkil eden, Breton'un Nadja'yla, kaybının tekrarı olarak kalacağı, arzusunu yoksunlukmuş gibi dindireceği umuduyla girdiği ilişki olacak. Eğer eldiveni fetişistçe bir önlem olarak kavrıyorsa, Nadja'ya (ve diğer sevgililerine) erotik bağlılık için yöneliyordur. Ancak bir sevgiliden ziyade, onu tümüyle başka bir nedenden dolayı büyüleyen bir çifte kişilik bulur: Ondaki o tekrar etmeye zorlanmaktan mustarip kişilikle, ölüm dürtüsüne karşı kendi verdiği mücadeleden dolayı yani. Bütün

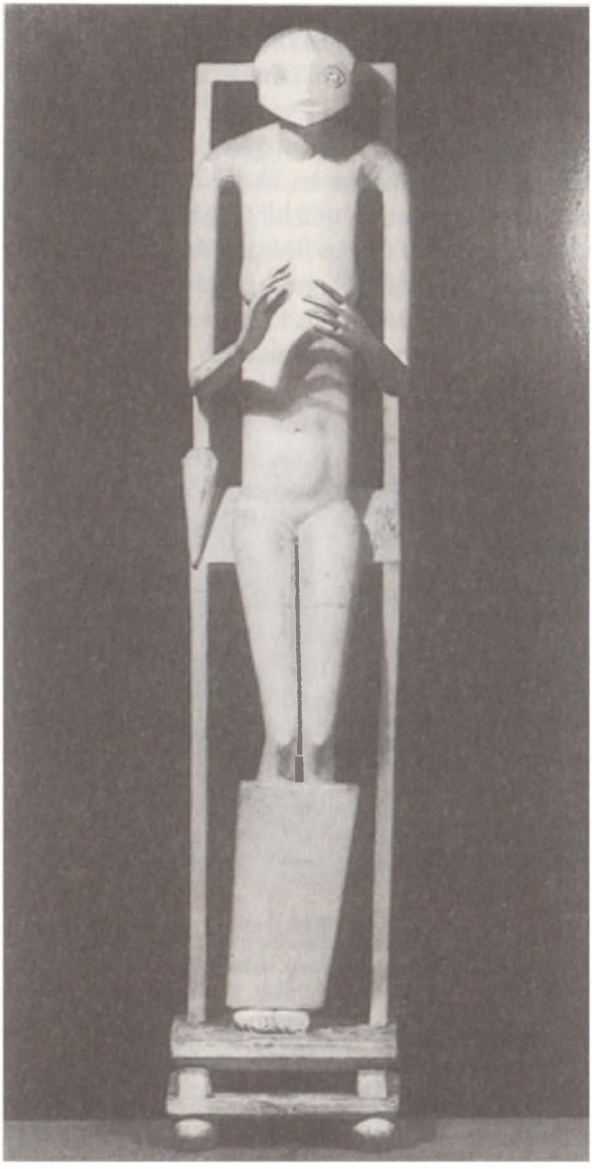
resimlenmiş olan, Breton'un da ikircimli bir biçimde ("hem sevdiğim hem de ürktüğüm") değerlendirdiği iki tekinsiz tribal nesneyi de seçebilirdim [N 122].

kendine ket vurmaları ve üste çıkmaları, sabit fikirleri ve zorlanmalı hareketleriyle Nadja, saplantılı bir nevrotiktir.[36] Bastırdıklarını böyle bariz şekilde tekrar etmesi Breton'u rahatsız eder, gelgelelim onu aynı zamanda büyülemesinin sebebi de, tam da bu tekrarın, yıkımın, ölümün damgasıdır. Nadja kendi aktarımıyla ona, onun da bu çözülmeden payını aldığını gösterir ve Breton ancak o zaman bundan kaçabilir (ve böylece Nadja'yı mahkûm etmiş olur).[37] Geçmişe melankolik bakan, gelecek travmaların kaygısını duyan Breton, Nadja'ya erotik bağlılık için yönelmiştir; oysa onun aracılığıyla keşfettiği şey, "tümden yıkım getiren az çok bilinçli bir ilke" (N 152) olur. Bunu her şey olup bittikten sonra, Nadja bir akıl hastanesine yerleştirilince, bir "gece gezintisi" hakkında yazdığı notta kabul eder. Bir keresinde arabadayken Nadja, "bizi tüketme arzusuyla doluyken", (N 152), bir öpücüğüyle Breton'un gözlerini kör eder. Bu ölme isteği Breton'u cezp etmiş, barındırdığı cinsellikle uyarılmıştır (bir sayfa sonra da "sarsıntılı" bir intihar itkisini itiraf eder). Ancak görkemli bir iradi hareketle ("Ne hayati bir testti gerçekten de!"), yine bir kadının, sonraki aşk nesnesi Suzanne Musard'ın temsil ettiği diğer ilkeyi, yani aşk ve yaşam ilkesini seçer. Oysa bu hamle onu tekrardan, bir yoksunluk olarak algılanan ve ölümün içinde yer alan arzudan hiç de kurtarmaz; sonraki tezahürü olur ancak. Ve hakikaten de *Çılgın Aşk*'ta, Suzanne Musard çok geçmeden ölümle özdeşleşir, *sonraki* aşk nesnesi Jacqueline Lamba ise aşkla ve hayatla.[38]

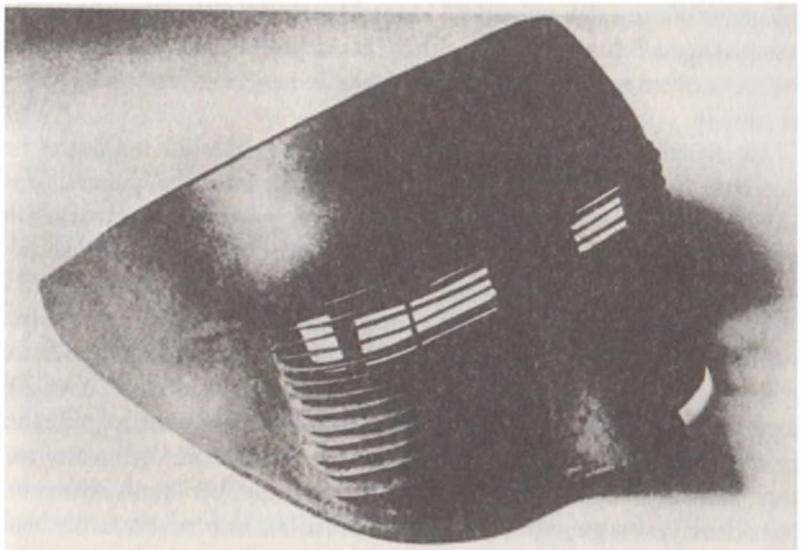
36. Freud: "Saplantılı hareket, yasak olan edime karşı *sözde* [yani bilinçli] bir korunma hareketidir, halbuki gerçekte [bilinçdışında] o, yasak edilmiş olan edimin kendisinin bir tekrarıdır" (*Totem ve Tabu* [1913], Çev. Aslı Gülümser, Seçkin Yay., s. 56 [çeviride değişiklik yapılmıştır]; Fransızca'ya 1924'te tercüme edilmiş). *Ego ve Id*'de Freud, saplantılı nevrozda "ölüm içgüdüsünün belirgin bir şekilde ortaya çıktığını" savunuyor (s. 32).

37. Tıpkı *Dora: Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria* (1905) gibi, *Nadja* da başarısız bir vaka hikâyesi. Breton her ne kadar Nadja'nın aktarım arzusunu anlasa da, kendi karşı-aktarım arzusunu tam anlamıyla kavrayamıyor. Göreceğimiz gibi, Breton *Nadja*'yı yayınladığı sene histeriyi "karşılıklı bir baştan çıkarma" diye tanımlamıştı; öyle görünüyor ki bu da o diğer arzuyu da işaret ediyordu. Halbuki *Nadja*'da bu tanışıklığa direniyor ve sonra Nadja'yı vaka ettiğinden psikiyatriyi suçluyor.

38. *Çılgın Aşk*'ta Suzanne Musard muğlak ölüm simgesi, bitpazarından alınan maskeyle, Jacqueline Lamba ise böyle bir büyülenmeden uzaklaştıran yolla özdeşleştiriliyor. *Nadja*'da Breton, bu ilkinden şöyle bahsetmişti: "Bildiğim tek şey, kişilerin böyle birbirinin yerine geçmesinin seninle beraber bittiğidir". (N 158). *Çılgın Aşk*'ta bu metonimik arzunun sona ermesinin imkânsızlığını, ıstıraplı bir ilmihal içerisinde bu ikincisine hitaben hem görür hem de reddeder: "Çünkü sen biriciksin. Sen ne yaparsan yap, benim için hep bir başkası, bir başka sensin" (AF 89). Bu arzu nesnesinin prototipi aşağıda tartışılacak.



Alberto Giacometti, *The Invisible Object*, 1934.



Man Ray, *A Highly Evolved Descendant of the Helmet*, 1934.

Çılgın Aşk'taki meşhur karşılaşmanın kadın kahramanı, "günebakanın gecesi" Jacqueline Lamba, nesnel rastlantıya vereceğim üçüncü örnek olacak. Bu hadise vasıtasıyla Breton umudunu, nesnel rastlantıyı ölümcül tekrar yerine emsalsiz aşk bağlamında düşünmeye bağlamış bir halde. *Les Vases communicants*'da Freud'un aksine, rüyanın kehanet niteliği taşıyabileceğini savunmuştu; burada da şiirin "kehanet dolu" (AF 53, 61) olabileceğini, özel olarak da Parisli bir *flâneuse* ile ilgili 1923 tarihli şiiri "Ayçiçeği"nin Jacqueline Lamba'yla 1934'teki karşılaşmalarını kehanet ettiğini iddia eder (AF 65). Breton, bu şiiri saplantılı bir şekilde gece *dérive*'lerinin [sürüklenme] şifreli haritası olarak çözümler; halbuki şiirin karşılaşmayı öngörmesinden ziyade, karşılaşma şiiri canlandırır; bu Breton'un zoraki olarak "a la Schicksalszwang" [kaderin yol açtığı bir zorakilik] arayıp bulduğu bir tekrardır.[39] Böylelikle "*panik uyandıran* bir korku ve neşenin karışımını" (AF 40) ortaya çıkarıyor; nesnel rastlantı bir kez daha travmatik kaygıya bağlanmış oluyor. Breton bu karşılaşmanın tekinsizliğini sezse de, tekrara zorlanma içerimine karşı koyuyor. Dolayısıyla *déja vu*'ya karşı *imprévu*'da ısrar ediyor. Yine de bu içerim yeniden bastırılamıyor; sonunda Jacqueline Lamba "ayçi-

39. Bu *dérive* [sürüklenme], Tour Saint-Jacques'tan Quai aux Fleurs yolundan, Les Halles'dan Hôtel de Ville'e geçer.

çeği gecesinin mutlak güç sahibi kumandanı" (AF 67), aydınlığa ve karanlığa (*la nuit de tournesol*) [güne bakanın gecesi] çifte bir yönelimin, yaşam ve ölüm arasında zor bir mücadelenin muğlak şifresi olarak ortaya çıkıyor.

Bu figürünki, cinselliğin dürtülerde oynadığı rolün muğlaklığına benziyor. Aynı şekilde, hangisine hizmet ediyor, hayata mı yoksa ölüme mi? Jacqueline Lamba, Nadja'dan farklı olarak muğlak kalır; zira Breton onda arzuyu amacına değil, kökenine dair düşünür. "Sevmek, âşık olduğumuz o ilk anın kaybolan zarafetine yeniden kavuşmak" (AF 44) Bu yitirilmiş aşkın prototipi ortada: anne (Breton, "çocukluğun kaybıyla yitirilen [....] yol"dan [AF 49] bahseder. Öyleyse her yeni aşk nesnesi bu anneyle geçirilen sürenin bir tekrarıdır: "Nihayet sen misin o?" (AF 49) diye sorar Breton Jacqueline Lamba'ya. İlerde öne süreceğim gibi, gerçeküstücülerin en hummalı olarak yaşadığı bu yitirilmiş nesnenin arayışı, zoraki olduğu kadar imkânsızdır da. Sırf her yeni nesne bir öncekinin yerine geçtiği için değil, yitirilmiş nesne bir fantezi, bir benzetim olduğu için de.

Nesnel rastlantıya vereceğim dördüncü ve son örnek, arzu, nesne ve tekrar arasındaki bu ilişkiyi açıklığa kavuşturacaktır. Örnek, karşımıza *Çılgın Aşk*'ta, gerçeküstücü nesnenin bir ikiz paradigması olarak ortaya çıkar: Breton ile Giacometti'nin 1934'te Saint-Quen bitpazarında buldukları kaşık ve maske. Bu nesnel rastlantı vakası, tekinsiz mantığını ortaya çıkarır; olgunlaşmış Bretoncu gerçeküstücülüğün psişik ekonomisinde hayati bir an olduğundan da, kapsamlı bir incelemeyi hak ediyor.

Breton, Giacometti'nin eşliğinde bu vakayı, zamanında iki adamı birden etkileyen bir heykelin, *Görünmez Nesne* (ya da *Kadınsı Şahsiyet*, 1934) göstergesi altına yerleştirir.[40] Breton'a göre bu dalgın nü, güya boş ellerinde tuttuğu "*görünmeyen ama varolan nesne*" aracılığıyla "*sevmek ve sevilmek arzusu*" uyandırıyordu. (AF 26) Giacometti bir "kadın müdahalesi" anında, elleri göğüsleri ortaya çıkaracak şekilde alçaltmıştı; bu Breton'a göre görünmeyen nesneyi yok eden feci bir hamleydi (göğüslerin geri gelmesiyle birlikte, diyebiliriz ki yitirilen nesne tekrar yitirilmişti). Arzu, göğüs ve yitik nesne arasındaki bu altı çizilen, "acı veren [bir] cehalet"le örtülü bağlantıyı sürdürmek önemli. Psikanalitik anlamda bu, ihtiyacın içinden arzu ya da korunmanın içinden cinsellik

40. Bu farklı başlıklar, (yitirilmiş) nesneyle anne arasındaki bağı adeta ilan ediyor.

çıkarıldığı anlamına geliyor. (Burada Breton'un heykeldeki nesneyle göğüs arasındaki ilişkinin bir şekilde arızalı olduğunu, Giacometti'nin bir sevgilisi varken de, gerekliliğinden kaybettiğini ima etmesi manidardır [AF 26].)

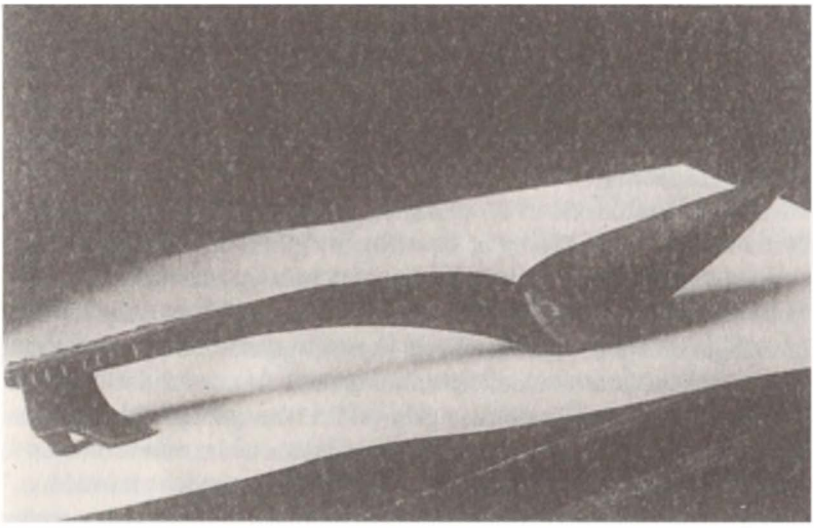
Ancak bu noktada Breton, Giacometti'nin fark edemediği başa yönelir. Breton'a göre bu güçlük "duygusal [bir] belirsizliğ[e]" [AF 26], Giacometti'nin aşması gereken bir "direniş"e bağlıdır; bu da keşfedilmiş bir nesne aracılığıyla olur: Metal bir yarım-maske. Her iki adamı da (her ne kadar Breton sonradan bunu inkâr edecekse de) kendisine çeken bu nesne, hem bir asker miğferine hem de bir âşık maskesine benzer. Muğlak olduğu kadar müphem de olan maskeyi Giacometti en sonunda satın almış ve derhal faydasını görmüştür. Maske ona, baş konusunda bir karar vererek heykeli tamamlamasında yardımcı olmuştur. Geriye dönüp bakıldığında maskenin, *Baş* (1934) ile *Görünmez Nesne* arasındaki dizide biçimsel bir boşluğu doldurduğu görülüyor ve oynadığı bu "katalizör rolü" (AF 32) Breton'a böyle nesneleri keşfetmeyi rüyaların gerçek olmasıyla ilişkilendirme ilhamını veriyor. Tıpkı bir psişik çatışmayı açığa vuran rüya gibi, buluntu nesne de "ahlaki bir çelişki"yi çözüyor ve ona karşılık bu da Giacometti'nin heykelin "plastik çelişki"sini (AF 32) çözmesine, ona şekil, tarz verip birisini etkilemesine fırsat tanıyor. Ancak, ileri süreceğim gibi, bu nesnenin isteğin doyurulmasıyla, travmatik nevroza bağlı düşlerden fazla alakası yoktur. Bu da haz ilkesinin ötesini işaret eder.

Breton'a göre maske, kadın şahsiyeti "mükemmel [bir] organik birliğe [AF 32] kavuşturuyordu; doğrusu bu korumalı bakışı onu eksiksiz bir kadın yapıyordu. Eksiklik tehdidi ortadan kalktığından, bu iki adama da büyük bir ferahlama getirir ve Breton'a göre bu *trouvaille*'ın kıssadan hissesidir. Fakat bu isteğin doyurulması hikâyesine tezat başka bir hikâye daha var ki, buradaki figür psişik çatışmayı kaynağında tıkamak yerine besler. Bu hikâyeyi anlatabilmek için, maskenin rolünü ve heykelin tesirini yeniden telaffuz etmemiz gerek. Her yadsıma gibi, "*görülmemiş bir şey*" [AF 28] olduğuna dair altı çizilen ısrar da bunun tersi bir duruma; yani maskenin önceki bir nesnenin tekrarı, önceki bir durumun hatırlatıcısı (bu mecaza daha önce rastlamıştık) olduğuna işaret eder. Dolayısıyla da, akla sembolik olarak hem savaşı hem aşkı hem ölümü hem de arzuyu getirmesi, bu ilkeler arasında bir çatışma ya da bir karışıklığın psişik temsilcisi olduğunu gösteriyor, ki bu da ona gergin bir muğlaklık veriyor. Breton "bu kör yüz"ün "bizim bilmediğimiz bir gerekliliği" temsil ettiğinden (AF 28) kuşkulanır ama açığa çıkardığı

şeye direnir, en azından anlamı ona kendi *trouvaille*'ı, tabanı ufak bir çizme şeklinde tahta bir kaşık aracılığıyla tekinsiz bir şekilde geri gelene kadar.

İlk başta Breton için kaşık, tıpkı maske gibi, nesnel rastlantının bir göstergesiydi yalnızca, yani "iç katiyet" ve "dış nedenselli[ğin]" (AF 21), arzu ve nesnenin harikulade çözülmesi. Heykeltıraş için biçimsel olan bu çözülme, şair için sözseldir. Kaşık, bir bilmecenin cevabı olarak ortaya çıkar; tabirse, Breton için o zamanlar saplantı haline gelen *le cendrier Cendrillon* (Külkedisi Küllüğü) deyimi olarak. Gelgelelim, bu bilmecenin de çözülmeyle maskeden fazla ilgisi yoktur; bilmece daha ziyade öznenin, Breton'un dilden ve arzudan kayışıyla alakalıdır. Bu kaymada anlam asla sabitlenmez, arzuysa doyurulmaz. Öyleyse heykelde söz konusu olduğu gibi burada da mümkün olan tek çözülme fetişistçedir. Breton, bu kaymayı kadının sıkça rastlanılan gerçeküstücü sembolü kaşıkla birleşmiş klasik bir fetiş, yani terlik aracılığıyla yakalamaya kalkışır.[41] Kaşığı hem bir "eksiklik" ("bence zaten çocukluğumda izi olan" [AF 33]), hem de bir "birleşme" (*Görünmez Nesne* için de kullanılmış aynı fetişistçe terim) diye adlandırırken, kaymanın fetişistçe tabiatına işaret ediyor. Gelgelelim bu birleşme öylesine belirsiz ki, kaşık Breton için salt bir fetişizmin, yani iğdiş edilmenin ya da cinsel ayrımın bir inkârının değil, aynı zamanda ilksel bir birliğin, yani iğdiş edilmenin ya da cinsel ayrımın etkisiz kılınmasının da şeklidir (Freud gibi, Breton da androjenlik mitine tutkundu). Breton bunu yalnızca falliğin yerini tutan öznel bir şey olarak değil, "nesnel denklem: terlik=kaşık=penis=bu penisin mükemmel kalıbı" olarak görür. "Bu fikirle" diye erkenden şu kanaate varır: "muammanın döngüsü ideal bir nihayete eriyordu" (AF 36).

41. Breton "iki anlamlı 'vair' (kül renkli kürk ve cam) sözcüğü"nden (AF 35) yararlanıyor; bu da fetiş cam terliğin *verre*'i ile fetiş ermin kürkünün *vair*ini bir araya getirir (bkz. Caws'un 6. notu, AF 126 [Bu notlar, kitabın İngilizce çevirisinde yer alır -ç.n.]). Bu arada, Giacometti de sık sık kaşığı kadın amblemi olarak kullanır (örn. *Kaşık Kadın* [1927]). Lacancı formülasyonda terlik kaşık, belki de bir *point de capiton*, boyun eğen arzunun dikilmesi ya da düğmelenmesidir. Zaman zaman Breton, arzunun bu metonimik kaymasından faydalanır; zaman zamansa burada yaptığı gibi, onu zapt etmeye çalışır.



Man Ray, *From a Little Shoe That Was Part of It*, 1934.

Ancak bu da isteğin doyurulmasından ibaret ve kaşığın, diğer bir deyişle Breton'un arzusunun "çağrışımsal" tabiatı, ona şu son mecazında kendini gösterdiğinde, o ideal nihayete erememişti: Tek bir terlik kaşık onun için, hayatında yitirdiği nesneler silsilesinin psişik karşılığı olan büyük, küçük açık bir dizi ayakkabı haline geliyor. Yani kaşık, "mükemmel organik birlik[in]" değil, kökensel psişik bir bölünmenin "stereotipliğin kaynağının ta kendisi" (AF 33) haline geliyor. Kaşık, Lacan'ın *objet petit a*'sının bir temsilcisidir, yani öznenin özne olabilmek için ayrılması gereken nesnenin, öznenin "bulunması" için "kaybolması" gereken nesnenin, arzunun sonu-doyumu değil, kökeni-nedeni olan nesnenin.[42] Velhasıl, Breton, üzerine (anneyle) asli bir bütünleşme kurduğu figürün ta kendisinde, (anneden) kökten bir ayrılığa dayalı ve sonsuz bir (annenin) yerini doldurma dürtüsünün kışkırttığı bir arzu imgesiyle karşı karşıya gelir. Bu bakımdan, paradigmatik gerçeküstücü nesne, salt eksikliğin üstünü örten bir fetiş değildir (şayet öyle olsaydı, gerçeküstü nesne arayışı her iki adam için de burada son bulurdu); aynı zamanda eksikliğin

42. "*Objet a*, öznenin meydana gelmek için, kendini organ olarak ayrılmış olduğu bir şeydir. Eksikliğin, yani fallusun, kendisinin değil ama eksik oluşunun sembolü yerine geçer bu. Demek ki bu her şeyden önce ayrılabilir ve ayrıca da eksik olanla bir nevi ilişkili bir nesne olmalıdır." (*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 103) Lacan, *objet a*'dan asal bir bölünme, kendini sakatlama diye bahseder; "küçük a" hiç de öteki (*autre*), yani hiç de özneden kopmuş olmadığına işaret eder (örnek olarak *fort/da* oyunundaki makarayı verir [s. 62]).

figürüdür o, anne memesine bağlanmış yitik nesnenin bir analoğudur, tıpkı heykelin "görünmez nesnesinin" bağlanması gibi. Böylece gerçeküstücü nesnenin şu paradoksal formülüne varıyoruz: Tıpkı nesnel rastlantıyla gelen eşsiz karşılaşmanın tekinsiz bir tekrar olması gibi, nesnel rastlantıyla keşfedilen nesne de, daima aranan, daima tekrarlanan yitirilmiş bir nesnedir.[43]

Böylece Breton, derin bir psikanalitik içgörüye işaret etmiş oluyor. *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905) Freud, cinselliğin kıpırdanışını besin almaya bağlar; yani annenin memesi, dürtünün dışarıdaki ilk nesnesidir. Çok geçmeden bebek, bu nesneyi "kaybeder" (çünkü cinselliğin ortaya çıkması için böyle yapması gerekir); *Görünmez Nesne* hususunda mühim olan noktaysa, bunun tam da anneye dair "bir fikir oluşturabildiği" anda meydana gelmesidir.[44] Bu şekilde yoksun kalan çocuk, yeniden dışarıda arayışa koyulacağı güne kadar otoerotik olur ve "baştaki ilişki, örtüklük süreci atlatılmadan yeniden kurulamaz." Freud'un vardığı sonuçsa şu: "Bir nesnenin bulunması aslında 'yeniden bulunmasıdır.' "[45]

Daha sonraları "On Narcissism: An Introduction"da* (1914) Freud, prototipi ebeveynlik eden bakıcı olan bu "anaklitik" nesne seçimini işler. Bu modelde, cinsel dürtü kendini-korumacı fonksiyondan destek alır. Bebek, sütü ihtiyaçtan emer, ki bu ihtiyaç giderilebilir; ancak tecrübe ettiği haz, hazzı tekrar etme arzusu, işte bu doyurulamaz. (Lacancı formülasyonda, ihtiyaç aradan çıktı mı, arzu artık talep olmuştur.) Gerçek nesne, yani süt, korunma ihtiyacının nesnesidir, cinsel arzunun değil; cinsel arzunun nesnesiyse, bebeğin otoerotik "tensel emişiyle"

43. Gerçeküstücü rastlantıda olduğu gibi (bkz. 26. not), gerçeküstücü nesne de Dadaist emsallerinden ayırt edilmelidir. Duchamp'a göre, hazır yapım "görsel kayıtsızlığa bağlı bir tepkiye [...] büsbütün anesteziye dayalı"dır (*Salt Seller: The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Der. Michel Sanouillet ve Elmer Peterson [Londra, 1975], s. 141'deki "Apropos of 'Readymades' " [1961/66]). Öte yandan gerçeküstücü nesne "tek elzem sayılan tek nesnedir" (Breton, "Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour?", *La Révolution surréaliste* 12 [15 Aralık, 1929]). Nasıl özne hazır yapım olanı seçiyorsa, gerçeküstücü nesne de özneyi seçer; zaten nesnesi özneyi gösterir.

44. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Çev. James Strachey, *On Sexuality*, Der. Angela Richards (Londra, 1953), s. 144 [Türkçe çevirisi de mevcut: *Cinsellik Üzerine*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yay., 2006]. Fransızca'ya 1923'te çevrilmiş olan bu mühim metinde fetişizmin erken bir yorumu yer alıyor; ancak Breton'un bunu ne zaman okuduğu bilinmiyor. Eğer okuduysa da, muhtemelen, 1936'ya kadar okumuş olmalı.

45. A.g.y. *Cahiers d'Art*'ın gerçeküstücü nesne üzerine özel sayısında (1936) Marcel Jean'ın sözlerinde Freud yankılanıyor sanki: "Bulunmuş nesne her zaman yeniden keşfedilmiş nesnedir [...]" bunun sadomazoşist cinsellikteki yananlamı da belirtmeden geçmiyor: "Cinsel arzuyla yüceltilen nesne, saplanmanın aksine (mesela resimde ya da heykelde olduğu gibi), muazzam bir şiirsel şiddetin potansiyel hareketini gösterir [...]." Bkz. *The Autobiography of Surrealism*, Der. Marcel Jean (New York, 1980), s. 304'teki "Arrivée de la Belle Époque".

* *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası*, Çev. Saffet Murat Tura, Metis Yay., 1998.

halüsine edilmiş, hayal ürünü memedir.[46] Bebek, ona kaybedilmiş görünen bu arzu nesnesinin peşindedir. Öyleyse bir taraftan bir nesnenin bulunması hakikaten de yeniden bulunmasıdır, diğer taraftan da bu yeniden bulunma ancak ve hep bir arayıştır. Nesne yeniden keşfedilemez çünkü hayal ürünüdür ve arzu yeniden doyurulamaz çünkü eksiklik olarak tanımlanmıştır. Bulunan nesne her zaman başka bir şeyin yerine konulan, hep yer değiştirendir, kendi arayışını sürdürür. Yalnızca gerçeküstücü nesneyi değil genel anlamda gerçeküstücü tasarıyı da böyle bir dinamik ilerletir. Bu gerçeküstücülüğün teklifi, aşırılık-olarak-arzu olabilir ama keşfettiği yokluk-olarak-arzu olur ve bu keşif, tasarısını herhangi gerçek bir sonuçtan yoksun bırakır. Gerçeküstücülüğün bulaştığı gibi bir arzuya bulaşmış herhangi bir sanatta, özneyi bir temele oturtup, nesneyi koruyan hiçbir köken olamaz. Burada, modernizmin bu esasi emeli içeriden engellenmiş olur.

Metal maske ve terlik kaşıktan sezilen, anne nesnesinin kaybedilmesinde yatan cinsel arzu canlanmasıdır. Burada da bu yitirilen nesnenin hayaleti, gerçeküstücü nesneye dadanır; *Görünmez Nesne*'de Giacometti bunu yapılandırır ya da daha ziyade imkânsızlığını açığa çıkarır. El açmış figürün ellerindeki kayıp nesne, *kendi yokluğunun* şeklini almıştır. Aslında, heykel yitirilen nesneyi akla getirmekle kalmaz, el açmış öznesini de resmeder. Bu şekilde arzunun doyurulmasına (Breton'un umduğu gibi) değil, arzu *etme* arzusuna (Breton'un bildiği gibi: "sevmek ve sevilmek arzusu" [AF 26]) işaret eder.[47] Görünüşe bakılırsa yitirilmiş nesnenin peşindeki gerçeküstücü arayış, Giacometti'ye psişik olarak çok zor gelmişti. Muhakkak ki onun *Aksi Nesneler* gibi yapıtla-

46. Fantezi ve cinselliğin başlangıçları böylece birbirine bağlıdır. Üçüncü Bölüm'de savunduğum gibi gerçeküstücü estetik bu kökeni (yeniden) inşa etmeye çalışır. "Öyle görünüyor ki ilk istek" diye yazar Freud, "doyumun anısının sanrılı bir şekilde yoğunlaşması olmuştur." ihtiyaç ve arzunun arasındaki ilişki üzerine bkz. Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Çev. Jeffrey Mehlman (Baltimore, 1976), s. 8-34; fantezi ile cinselliğin ilişkisi üzerine bkz. Laplanche ve J.-B. Pontalis'in, *Formations of Fantasy*, Der. V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan (Londra, 1986), s. 5-34'teki "Fantasy and the Origins of Sexuality" (1964) adlı makalesi. Hepsi, "ihtiyacın yatışması ile arzunun giderilmesi, gerçek tecrübe ile onun halüsinasyon şeklinde canlanışının temsil ettiği iki aşamanın, doyuma ulaştıran nesne ile hem nesneyi hem de yokluğunu tarif eden gösterge arasındaki [o] mitsel ayrışım anı: açlığın ve cinselliğin ortak bir kökende birleştiği mitsel bir an" hakkında yazarlar (s. 25). Bu noktada –Breton'un kaşığından tutun da Dali'nin türlü asamblajları ve Oppenheim'ın fincanına kadar– ne kadar çok gerçeküstücü nesnenin, belirgin bir şekilde oral dönemle ilgili olduğunu not düşmek gerek: zaten bizim bir parçamız olan yemek ve duyu muhafazaları, hep nesneler olarak bizden kopmuş gibidirler. Bilhassa Dali nesne için, sayesinde farklı şekillerde muhafaza, imha ve asimile edildiği yamyamca bir birleşim fantezisi kurmuştu.

47. Heykel yapılmadan önce Paul Eluard *Capitale de la douleur*'deki (Paris, 1926) bir şiirinde *Görünmeyen Nesne*'den bahsetmişti. Şiirden bir bölüm şöyle: "Ellerinin biçimi hayali/Ve aşkın yitik arzuma benziyor/Ah o amberden ahlar, hayaller, bakışlar./ Ama hep benimle değildin ki. Hafızam/ hâlâ bulanık, gelişini gördü/ Ve gidişini. Zaman kelimeleri kullanır, tıpkı aşk gibi."

rında ifade bulan müphemliği daha aşırı, daha ayrışıktır; o kadar ki, bu yapıtlarda dürtülerin arasındaki çatışmanın kendisi dahi, cinselliğin içerisinde erotik bağlanma ile ölümcül yıkım arasındaki mücadeleyle yarılmış gibidir.[48] Zaten 1935'te, yani *Görünmeyen Nesne*'den bir sene sonra Giacometti, gerçeküstücü nesnelerini reddedip, gerçeküstücü araştırmasından vazgeçti. Böylelikle, psikanalitik (Lacan'ınkine benzer) bir sorunsaldan, bilinçdışının varlığını bile sorgulayan varoluşçu (Sartre'ınkine benzer) bir sorunsala etkin olarak intikal etmiş oldu.

Breton ise bu dönüşü yapamayacak kadar çok şeyi tehlikeye atmıştır. Çılgın aşkın içerisinde didinip dururken, Freudyen formülasyonun sezgisine sahip, Lacancı formülasyonuysa önceden göze almış bir arzu kavramı geliştirir. Lacan gibi Breton da arzuyu "ihtiyacın aşırılığı"nda (AF 13) bulur; hatta *trouvailles*ların "*kayıp nesne*nin anlamını" aldığını (buradaki gönderme "folklordaki" terliğedir [AF 36]) belirtir.[49] Nesneyi pek de arzunun nedeni olarak görmüyorsa eğer, arzunun doyumu da saymıyordur tam olarak. Arzuya "harikulade bir yağış" (AF 13-15) der. Son olarak Breton, *trouvaille*ların hem fetişistik yönünden hem de maternal göndermesinden haberdar görünüyor. Maske, kayıp nesne ve figürün maternal bütünlüğü arasındaki psişik bağlantıyı seziyor muhakkak; burada terlik kaşıkla fallik anneye de gönderme yapıyor: "Benim için *biricik ve bilinmeyen* bir kadını sembolize ediyordu" (AF 37), başka bir deyişle kökten olanı ve bilinçdışını. Guy Rosolato'nun yazdığı gibi,

> Kısmi nesne ile bütün nesne, meme ile bir bütün olarak anne, cinsel organlar ile vücudun geri kalanı ama aynı zamanda da kayıp nesne ile bulunan nesne arasındaki çoklu diyalektik, iki cinsiyetin kimliklerinin etrafında kurulduğu maternal penis fantezisini merkez alır.[50]

Bu iki *trouvaille*'dan, şu çoklu diyalektik açığa çıkıyor: Kaşık da maske de anneyle tekrar birleşmenin, yokluktan önce ya da kaybın ötesinde bir aşkın fantezilerinden dem vuruyor; bu fanteziler aynı zaman-

48. Bunu Üçüncü Bölüm'de açacağım.

49. Elisabeth Roudinesco, Freud'un Fransızca'ya kabulünde bulanıklaşan arzu ve ihtiyaç arasındaki ayrımı, Lacan'ın yeniden ortaya koymuş olduğunu savunuyor (bkz. *La Bataille de cent ans*, cilt 2 [Paris, 1986]; Çev. Jeffrey Mehlman, *Jacques Lacan & Co.* [Chicago, 1990], s. 146). Bense Breton'un da yaptığının bu olduğunu öne sürüyorum. Kendisi, *Les Vases communicants*'da (1932; Çev. Mary Ann Caws, *Communicating Vessels* [Lincoln, 1990]) arzunun "rastgele" olduğunu ("en ufak nesne [...] herhangi bir şeyi temsil edebilir"), kendiliğinden hareket edebilirliğin onun "özü" olduğunu (s. 108-109, 130) vurguluyor.

50. Guy Rosolato, "L'Amour fou" taslağı. Bkz. bir de, J.-B. Pontalis, "Les Vases non communicants", *La Nouvelle revue française* 302 (1 Mart, 1978), s. 26-45.

da babanın yasaklamalarına, iğdiş edilmeye, ölüme dair kaygıların kanıtı olsalar bile.

Tabii bu bütün nesnenin –ayrılmadan önce olan bir birliğin, dilden önce gelen bir yakınlığın, yokluğun dışarısında kalan bir arzunun– peşine düşmek muhtemelen delilik olacaktır. Aynı zamanda gerekli de olabilir; zira böyle delice bir aşk, böylesine bir erotik bağlılık olmadan, Breton psişik olarak ayrışmanın öldürücüsüne, çöküntünün ölümcülüne yem olmuş demektir.[51] Gelgelelim, bu çöküntüye bağlı tekrarın en kuvvetli şekilde ortaya çıkışı, tam da bu *trouvaille*'larla gerçekleşir. Terlik kaşık yalnızca, iğdişle gelen "eksikliğe" dair bir algıyı, bir fallik "birlik" imgesiyle bir araya getiren bir fetiş değildir; aynı zamanda bir sönüp bitme (küller) imgesinden bir arzu figürü (Külkedisi) kotaran bir "Külkedisi Küllüğü"dür de. Aşkla savaşı, maternal bakışla askeri ölümü ilişkilendirmesi bakımından maske, benzer koşulları daha da keskin şekilde bir araya getiriyor.[52] Breton, bu nesneler hakkındaki kanaatini ilk olarak 1934'te yayımlamıştı.[53] *Çılgın Aşk*'ta 1936'da düştüğü bir notta, bu kanaatini iki sebepten dolayı yeniden gözden geçirmek zorunda kalmıştı (AF 37-38). Arada geçen zamanda, Belçikalı gerçeküstücü Joë Bosquet'den maskenin, "uğursuz bir işleve sahip" (Bosquet savaşta felç olmuştu) bir asker miğferi olduğunu öğrendi. Bir de aynı nesneyle Suzanne Musard'ın da karşılaştığını, hatta bitpazarındaki olayın kendisine şahit olduğunu öğrenmişti. Birincisi savaşta ölümün, ikincisi ise aşkta kaybın olmak üzere bu iki gösterge, Breton için maskeyi yalnızca arzu değil, aynı zamanda bir "ölüm içgüdüsü" "yağışına" dönüştürür (AF 38).

Gelgelelim bu kabul derhal direnç görür. Breton, böyle bir muğlaklığın doğurduğu çokanlamlılığa tahammül edemez ve bu yüzden kaşıkla maskeyi, yaşam ve ölüm dürtülerinin "gizliliği altında" karşı karşıya koyar. Kaşık (Jacqueline Lamba'yla özdeşleşir) şimdi yalnız erotik bağlanmayı, maskeyse (ki Suzanne Musard'la özdeşleşir) yalnız yıkıcı ayrışmayı temsil eder. Bu zoraki karşılaştırma boyunca Breton, iki dürtüyü dengelemeye, cinselliği ölümden (yani acıdan ve saldırganlıktan) ayırmaya, hayat yolundaki arzuya sahip çıkmaya uğraşır. Ancak bu karşıtlık süremez. Görmüş olduğumuz üzere, arzuyla ölümün karıştığı imgeler

51. Bu fikir üzerine bkz. Pontalis'in Xavière Gautier, *Surréalisme et sexualité*'ye (Paris, 1971) yazdığı önsöz.

52. Tıpkı Giacometti'nin *Baş*'ı (1934) gibi, ki maternal bakışla ölüm maskesini bir araya getiriyor gibidir; sanki bu bakış, bir *memento mori* [ölümün hatırlatıcısı] olarak donmuş gibi.

53. Belçika'da çıkan, *Documents 34* dergisinde (Haziran 1934 sayısında), "Equation de l'nesnet trouvé" başlığıyla.

gibi, kaşıkla maskenin psişik değerleri de birbirine benzer.[54] "Eros'tan ve Eros'la mücadeleden!" diye haykırır Breton birden fazla yerde. Bu satır aslında *Ego ve İd*'in, *Haz İlkesinin Ötesinde*'de (ki aynı 1933 tarihli Fransızca çeviriye dahil edilmişti) önerilen yaşam ve ölüm dürtülerinin çatışmasını aktaran bir kısmından alınmadır. Breton burada iki dürtü arasındaki zıtlığı arıtmanın peşinde; gelgelelim Freud'dan yaptığı alıntıyla, zıtlığı bütünüyle yapısöküme uğratıyor: "Bu iki içgüdü, yani cinsel içgüdü ve ölüm içgüdüsü, kelimenin tam anlamıyla korunma içgüdüleri gibi davranırlar çünkü her ikisi de yaşamın belirmesiyle bulanan bir hali yeniden kurma eğilimindedir"[55] (AF 38). Kısacası, Breton iki dürtüyü karşıtlaştıracağım derken, Freud'dan bu şekilde karşıtlaştırılamayacakları anlamına gelen bir alıntı yapmış oluyor. Bir taraftan ikisi de aynı cinsel enerjiden, aynı libidodan (ortada *destrudo* [ölme isteği] yoktu) beslenir; diğer taraftansa, ölüme vesile olan hâkim bir içgüdüsel muhafazakârlığa esir olmuş bir tekrar tarafından yönetilmektedir. "Ama", diye araya girer Breton klasik bir reddin göstergesi olan şu sözleriyle: "Söz konusu olan artık sadece yaşamayı sürdürmek değil, yeniden sevmeye başlayabilmekti!" Giacometti bu sezilenlere teslim olurken, Breton aşka olan körü körüne inancını ilan ederek karşı çıkıyor. Bu gerekli bir inanç kabarmasıysa da ancak bundan ibaret. Bu anda, bir arzu estetiği, hatta bir arzu politikası olarak gerçeküstücülüğün yapısökümü gerçekleşmiş olur.

Bu dersten son olarak iki nokta daha çıkarılmalı; ilki gerçeküstücülükte cinselliğe biçilen değere, ikincisi de travmanın oynadığı role dair. *Haz İlkesinin Ötesinde* ve *Ego ve İd* gibi metinlerde sunulan yeni dürtü modeliyle birlikte yeni bir cinsellik anlayışı gelir. Bundan böyle cinsel dürtüler kendini-korumacı (egocu) dürtülere tezat değildir; bu ikisi, ölüm dürtüsüne karşı Eros'ta birleşirler. Cinsellik, özne için o kadar yıkıcı görülmez artık; tersine, öznenin toparlanmasına adanmıştır. Gerçeküstücüler, bilinçli ya da bilinçsiz, uzun zaman bu ilk yıkıcı cinsellik

54. Belirtildiği gibi, her ikisi de yitirilmiş nesneyle, arzunun metonimik *mise-en-abime*'siyle alakaları açısından görülmeli. Breton kaşığın kendisinde bir kapanma yarattığı gibi, maskenin de Giacometti için bir şeylerin yerini doldurma durumuna son verdiğinde ısrarcı; halbuki mümkün olan tek son, ölümde; maskeyle kaşığın da dışarı vurduğu arzudadır. Maskeyi bilhassa çetin bir bilmece yapan, bir anneye duyulan özlem imgesinin, ölüme karşı hissedilen dürtünün zihinde uyanışıyla bir araya gelmesidir.

55. Bu pasajın Strachey çevirisi için bkz. *The Ego and the Id* (New York, 1961), s. 30-31. Bu pasaj cinsel dürtüler ile korunmacı dürtülerin ilişkilendirilmesi ve bağlanma ile ayrışma arasındaki ilişkiyi de açıklıyor.

modeline uygun olarak iş gördü ve sözde Sade'cılar olarak bundan istifade ettiler. Sonraları ise, en azından Bretoncu gerçeküstücüler, cinselliğe Eros bağlamında, yani yıkıcı bir güçten ziyade senteze giden bir prensip olarak bakmaya başladılar, ki bu da Freud'un yeni formülasyonuyla uyumluydu; tıpkı önceki pratiğin eskisiyle uyumlu olduğu gibi. Ben Breton için bu dönüşümün *Çılgın Aşk*'ta anlatılan olaylara karşın sağlama bağlandığına inanıyorum: Yani, arzunun eksiklik olarak algılanmasına, keşfedilen nesnenin imkânsız kayıp nesne kabul edilmesine, ölüm dürtüsüyle karşılaşmaya karşın. Breton belki de artık bu yıkıcı cinsellik modelinin tehlikesinden, öznenin aldığı riskten kaçınamaz olmuş ve maske ile kaşığın kıssadan hissesine gelindiğinde düşüncesinin yönünü değiştirmişti. (Kriz daha önce gözüne ilişmişti şüphesiz –Nadja'yla ilişkisinde muhakkak, belki sapkınlıkları tasvip etmeyişinde, ilk önce Bataille'ı sonra da Dalí'yi kınamasında olabilir– fakat bu noktada artık bertaraf edilmez olmuştu.) Ölüm dürtüsüne ait bir kültürde bir arzu kültü olarak gerçeküstücülük, bunlardan birinin diğerinin içine göçmesine direnmek zorundaydı. Birinci Bölüm'de de bahsedildiği gibi, ölüm dürtüsü kuramının önerdiği ayrışma, siyasi bir devrim şöyle dursun, sanatsal bir hamle yapabilmek için gerekli olan toparlanmanın bile altını oyar. Breton bu dürtüyü, muhtemel bir psişik bölünme pahasına inkâr etmek zorundaydı: "Ama devam etmeliydim..."

Vurgulayacağım ikinci nokta, Breton'un dürtülerin maske ve kaşık "kılıklarında" onu "harıl harıl" sınadıklarını (AF 38) idrak etmesini sağlayan travma hakkında olacak. Şokla, harikuladeden ziyade sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı alakalıdır. Hem zaten Breton'un *Çılgın Aşk*'taki Baudelairevari dizesinde söylediği gibi: "Yorumsal deliryum ancak hazırlıksız yakalanan adamın *semboller ormanı*nda ani bir korkuya kapılmasıyla başlar" (AF 15). Bu meşhur ipucunun esasında, gerçeküstücülüğün diğer temel kavramları –paranoit, eleştirel metot, *disponibilité* [müsait olma] hali, kaygı veren işaretler dizisi olarak şehir– travmatik nevroz bağlamında okunabilir. Hakikaten de tüm bu gerçeküstücü pratikler, tekrar tekrar uygulamaya zorlanılılan travmanın üstesinden gelebilme, kaygı vereni estetiğe, tekinsizi ise harikuladeye dönüştürme çabaları olarak görülebilir.[56]

56. Travma ve tekrar, hem modernist sanat hem de psikanalitik kuram için esastır; gerçeküstücülük bu müşterekliği tarif eder; ancak bu akımın çok ötesine geçer. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" (1939) adlı makalesinde, Baudelaire'den Proust'a "gayri iradi hatırlama"nın, estetiğin de gerçeküstücülüğün geliştirdiği bu estetikte modern şokun önemini düşünmek üzere doğrudan *Haz İlkesinin Ötesinde*'yi kaynak alır (*Son Bakışta Aşk*, Der. Nurdan Gürbilek, Metis Yay., 2001, s. 116-154). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*'te ise Lacan, travma ve tekrarı, *tuché* ve *otomat* bağlamında tartışır. Bu Aristoteles kökenli terimleri sırasıyla, travmayı "gerçekle karşılaşma", tekrarı ise "işaretlerin dönüşü,

Travmalar, bireyler kadar çeşitlidir ama prototipik sahneler nadirdir ve sarsıntılı güzellik ile nesnel rastlantının zihninde uyandırdıklarıyla Breton, kendi travmalarına dair bir fikir verir. Gördüğümüz üzere sarsıntılı güzellik, ölümü ya da tamı tamına arzuyla ölümün birbirinden ayrılmazlığını anımsatan hallerle (örtük-erotik ve sabit-patlayıcı) alakalıdır. "Ne statik ne dinamik" (N 160), bu güzellik, öznenin şokla –yine ölümün ön imgesi olan bir *jouissance* tecrübesiyle– kimliğinden kurtulduğu bir *petite mort* [küçük ölüm] gibidir.[57] Breton, bu güzelliğe bu yüzden de sarsıntılı der ve bizim bunu bu yüzden tekinsiz olarak görmemiz gerekir.

Nesnel rastlantı aynı zamanda, asal kaybı geri çağıran durumlarla (keşfedilen nesneler ve muammalı karşılaşmalar) alakalıdır. Breton ve Giacometti'ye göre bu, annenin ortadan kaybolmasının, ilksel aşk nesnesinin kaybının travmasıdır, ki Breton bunu arka arkaya edindiği sevgililerle telafi etmeye uğraşır; Giacometti ise hoşuna giden/gitmeyen nesnelerine içerler gibidir. Bu aynı zamanda, diğer bütün kayıpların üst-belirlenimini yapan türden bir kayıp olan iğdiş edilmenin hayal ürünü algılanışının travmasıdır. Zaten Breton ve Giacometti'nin bulduğu (ya da Breton'un dediği gibi, onları bulan, *sorgulayan*) nesneler de bu Ödipal bilmecedeki şifrelerdir. Bu bakımdan, harikulade, sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı, arzunun kayıpta olan kökeni ve ölümle gelen sonuna ilişkin travmalar üzerine kuruludur; gerçeküstücü sanat ise böyle hadiseleri tekrarlama ve/veya onlarla hesaplaşmak için farklı çabalar olarak görülebilir. (En azından sonraki bölümde üç can alıcı figürle, De Chirico, Ernst ve Giacometti'yle alakalı olarak sınamak istediğim formülasyon bu şekilde.)

Gerçeküstücü güzellik hakkında son bir söz. *Nadja*'nın sonunda Breton, terimi şu benzetmeyle tanıtıyor: sarsıntılı güzellik "bir *Şok* ortaya çıkarmaya yazgılı [...] bir tren gibi" (N 160). Bu çağrışım göründüğü kadar tuhaf değildir; zira sarsıntı söylemi XIX. yüzyılda, kısmen, travmatik etkileri ilk önce fizyolojik, sonra psikolojik ve son olarak da psikanalitik açıdan değerlendirilen demiryolu kazalarıyla alakalı olarak geliştirilmiştir.[58] Velhasıl şok, bilinçdışına giden bir diğer yoldur; keşfî

---

geri gelişi, ısrarı olarak düşünmek üzere kullanır. (s. 53-54). Bu karşılaşma, bu travma da hem her zaman "ıskalanır" hem de hep tekrarlanır; çünkü özne tarafından asla şu şekilde görülemez: "Aslına bakılırsa, tekrar edilen hep, *sanki şans eseri* –bu ifade *tuché*'yle alakasına dair pek çok şey söylüyor– meydana gelen bir şeydir. Nesnel rastlantının formülü tam da budur.

57. Aragon, *Une Vague de rêves*'de (Paris, 1928) bu tecrübeyi nesnel rastlantıya kehanet eden sözlerle tarif ediyor: "Sonra kendi içimde durumsal olanı kavrarım, aniden kendimi nasıl aşacağımı kavrarım: durumsal olan benim [...] Ölümün ihtişamlı olacağı nokta, belki budur."

58. XIX. yüzyılda şok üzerine bkz. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Çev. Anselm Hollo (New York, 1977), s. 129-149.

ise çoğu kez evvela histeriye, sonra da rüyalara kadar uzanır. Burada mühim olan, sarsıntılı güzelliğin bilinçdışının psikanalitik açıdan kavranmasında temel olan bu her iki söyleme de başvuruyor olmasıdır.[59] Breton'un sarsıntılı güzellik idealini açığa vurduğu 1928 senesinde, o ve Aragon histeriyi "üstün bir ifade vasıtası" diye övmüşlerdi.[60] Bu övgüde, Charcot'nun *Iconographie photographique de la Salpêtrière*'inde yer alan histerik Augustine'in pek çok fotoğrafı da yer alıyordu. Bu durum rastlantısal değildir; zira sarsıntılı güzellik, histeriğin vücudu gibi çırpınarak "bir sembol ormanına" giren dünyanın tecrübesi olan histerik güzelliğin izinden gider. Peki, bu sorunlu benzetmeden ne çıkarmamız gerekir?

Breton ve Aragon bu övgüde, Hippolyte Bernheim, Joseph Babinski ve Freud'dan alıntı yapar, ayrıca Charcot ve Janet'yi de anarlar. Bu kuramcıların hepsi de histeriyi "temsil yoluyla gelen bir illet"[61] saymış ancak tabii ki sebeplerini belirlemede farklılık göstermişlerdir. İyi bilindiği gibi Charcot, histeriyi organik bir esasa, Janet ise bünyesel bir eksikliğe bağlamıştır. Freud ve Breuer, *Studies on Hysteria*'da (1895) bu izahattan ayrılmışlardır. Her ne kadar çözülmeyi onlar da "bu nevrozun temel fenomeni" olarak görseler de, bunu fizyolojik kusura değil, psikolojik çatışmaya bağlamışlardı.[62] Freud daha da ileriye gitmişti. Ona göre histerik belirti, psişik bir çatışmanın, bastırılmış bir fikrin ya da arzunun, bedensele "dönüşme"sidir. Freud, erken dönem metinlerinde bu etkiyi hakiki bir olaydan (meşhur "histerik hastalar en çok anımsadıklarından mustariptirler"[63] formülü de buradan gelir), özellikle cinsel baştan çıkarmanın travmasından doğar diye yorumlamıştı.

Breton ve Aragon bunun "organik rahatsızlıkların bin bir zahmetle yalanlanması" olduğunu varsayarlar. Histerinin tanıma gelmediği konusunda Bernheim'dan, belirtilerinin telkinle üretilebileceği ve karşıtelkinle ortadan kaldırılabileceği hususunda ise Babinski'den (ki Breton

59. Bu kavuşmanın emsali, "yüce" estetiğini hem şok, ("her yüce düşünce, beraberinde az çok şiddetli bir sinirsel sarsıntı getirir, bu da beynin merkezinde yankılanır") hem histeri bakımından düşünen Baudelaire'de görülür. Bkz. "The Painter of Modern Life" *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Çev. ve Der. Jonathan Mayne (Londra, 1964), s. 8, [*Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktay İletişim Yay., 2003] ve aşağıda yazılanlar.

60. Breton ve Aragon, "Le Cinquantenaire de l'hystérie", *La Révolution surréaliste* 11 (15 Mart, 1928), 20-22. Bundan sonraki göndermeler bu metnedir.

61. Pierre Janet, *L'État mental des hystériques* (Paris, 1894), s. 40-47.

62. Sigmund Freud ve Josef Breuer, "On the Psychical Mechanism of Hysterical Phenomena: Preliminary Communication" (1893), *Studies on Hysteria*, Çev. James ve Alix Strachey (Londra, 1955), s. 63.

63. Freud (Josef Breuer'le birlikte), "On the Psychical Mechanism of Hysterical Phenomena" (1892), *Early Psychoanalytical Writings*, Der. Philip Rieff (New York, 1963), s. 40.

yanında kısa bir süre stajerlik yapmıştı) alıntı yaparlar.[64] Bunu histerinin kirli çamaşırlarını ortaya dökmek için değil, "parçalarına ayrılmasından" istifade etmek için yaparlar; önceden otomatizm, sonradan da paranoyada olduğu gibi, histeriyi de "patalojik fenomen" mertebesinden alıp, "şiirsel keşif" mertebesine yükseltirler. Dahası, histeriyi "özne ile manevi dünya arasındaki" tüm ilişkileri altüst eden, "karşılıklı baştan çıkarma"ya dayalı "zihinsel bir durum" olarak yeniden tanımlarlar. Demek ki Breton ve Aragon'a göre histerik, harikulade gibi rasyonel ilişkileri askıya alan ve sarsıntılı güzellik gibi manevi özneliği paramparça eden, serbest aşkın mükemmel bir örneğidir. Bir bakıma bu bir vecd biçimidir, "baştan çıkarma" ise "karşılıklı"dır: Etkilerini başkalarında gösterir: doktor ya da analistte, sanatçı ya da seyircide. Histeri bu yolla gerçeküstücü sanat için bir paradigma haline gelir; zira o da öznesini histerik, sempatik şekilde sarsıntılı, arzunun işaretlerinin eline geçmiş kılacaktır; o da cinsel vecd halinin başka vasıtalarla devam etmesidir.[65] Bu sarsıntılı güzelliğin sembol imgesi, Dalí'nin vecd halindeki (çoğu kadın, bazısı heykel) yüzlerden bir fotomontaj, antropometrik bir dizi kulak ve bir art nouveau süslemeden oluşan *Phenomenon of Ecstasy*'dir (1933).[66]

64. Onun fikirleri, belli zihinsel bozuklukları simüle eden Breton/Eluard metni *L'Immaculée conception*'u (Paris, 1930) etkilemiş olabilir.

65. Bir yönden gerçeküstücüler histeriyi yeniden kurguluyor ve böylece Charcot'nun görsel tiyatrosundan Freud'un konuşma tedavisi devrine geçişe karşı gelmiş oluyorlar (gerçi her iki paradigma da kadın figürüne dayalı). Gerçeküstücülerin histeriye dair psişik çatışmanın aksi yöne sapması olarak fiziksel bir modelden uzaklaşıp histerinin "bir semboller ormanı" olarak semiotik bir modeline geçmelerinin diğer bir yolu da travmatik fantezi ile ilişkileniyordu. Bu bakımdan gerçeküstücüler, tıpkı Freud gibi, Charcot'nun organik histeri anlayışıyla, Lacan'ın göstergesel anlayışı arasında yer alıyorlar. Bkz. Monique David-Ménard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis,* Çev. Catherine Porter (Ithaca, 1989) ve Georges Didi-Huberman, *L'Invention de l'hystérie* (Paris, 1982).

66. Dalí burada hem histeriye hem de art nouveau'ye düşkün olan Charcot'dan faydalanıyora benziyor, bu bağlantıya Altıncı Bölüm'de döneceğim. Antropometrik kulak dizisiyle (suçluların ve fahişelerin fizyonomik sınıflandırmalarında kullanılır) Dalí, içerisinde histeriğin bünyevi olarak kusurlu kaldığı yozlaşma söylemini de uyandırıyor sanki. Peki bu yapıt, bu bağlantılara, bu sınıflandırmalara tam olarak ne yapıyor?



Salvador Dalí, *The Phenomenon of Ectasy*, 1933.

Histeri ve sanat arasında kurulan birlik, gerçeküstücülere özgü değildir. Charcot seneler boyunca sanat tarihini elekten geçirerek cin çarpmışların ve vecd halindekilerin imgelerinde histeriğin işaretlerini aramıştır; Freud ise "histeri vakası[nın] bir sanat yapıtının karikatürü" olduğunu üstü kapalı da olsa birçok fazla kez belirtmişti.[67] Üstelik, Jan Goldstein'ın gösterdiği gibi, XIX. yüzyıl Fransa'sında histeri ve sanat, psikanalizden önce birleşmiştir.[68] Tıbbi söylem, histeriyi cinsiyeti basmakalıplaştırma (histeriği, hatta erkek histeriği bile "dişi", yani pasif ve patalojik olarak) yolu olarak kullanırken, edebi söylem ondan, farklılıklarla oynama yolu olarak istifade etmeye yönelmiştir. Bazı erkek yazarlar, "dişi" bir bakış açısı, "histerik" bir hassasiyet edinmek için histerik tutumu takınırlar. Bunun en meşhur örneği, Flaubert'in Madam Bovary ile özdeşleşmesidir, ki Baudelaire bu özdeşleşmeyi androjenleşme olarak görür. Ancak Baudelaire'in bu histerik hamleye en iyi örneği kendisidir: bir defasında "Ben histerimi *jouissance* ve dehşetle yetiştirdim" diye yazmıştı.[69] Gördüğümüz gibi gerçeküstücüler histeriyi benzer bir şekilde, her ikisi de vecd halinde ve yüce (sarsıntılı güzellikte olduğu gibi) ya da pasif ve patalojik (şiirsel *disponibilité* [müsaitlik] ya da paranoit-eleştirel yöntemde olduğu gibi) sayılan sanatçı ile histeriğin birliği üzerinden geliştirmişlerdi.

67. Freud, *Totem ve Tabu*, s. 73. *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*'den başka Charcot'nun (Paul Richet'e birlikte yazdığı) konuyla alakalı metinleri arasında, *Les Démoniaques dans l'art* (1887) ve *Les Difformes et les malades dans l'art* (1889) yer alıyor. Bu araştırma üzerine bkz. Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France* (Berkeley, 1989), s. 91-106.

68. Bkz. Jan Goldstein, "The Uses of Male Hysteria: Medical and Literary Discourse in Nineteenth-Century France", *Representations* 34 (İlkbahar 1991), 134-165. Ben Goldstein'dan faydalandım ama bu konu üzerine çok sayıda yeni literatür de mevcut, örn. Martha Noel Evans, *Fits & Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France* (Ithaca, 1991) ve Jo Anna Isaak, " 'What's Love Got to Do, Got to Do with It?' Woman as the Glitch in the Postmodern Record", *American Imago* 48, 3. sayı (Güz 1991).

69. Baudelaire, *Intimate Journals*, Çev. Christopher Isherwood (San Francisco, 1983), s. 96.



Le peintre Max Ernst se fait la Photomaton

Max Ernst'in *Variétés*'de yayımlanmış fotomat portreleri, 1929.

Peki, bu histerik hamle ne kadar yıkıcıdır? Goldstein'a göre XIX. yüzyıldaki vakalar, dönemin katı toplumsal cinsiyet kodlamasını bozmuşsa da, basmakalıp kadın imgesini aşmak şöyle dursun, tam anlamıyla yerinden bile edememiştir. Belki de histeriden medet umması, erkek sanatçının yalnızca alanını genişletmiş, o da bu sayede "erkek yetkilerinden" feragat etmeden "kadın kipliklerini" takınabilir olmuştu.[70]

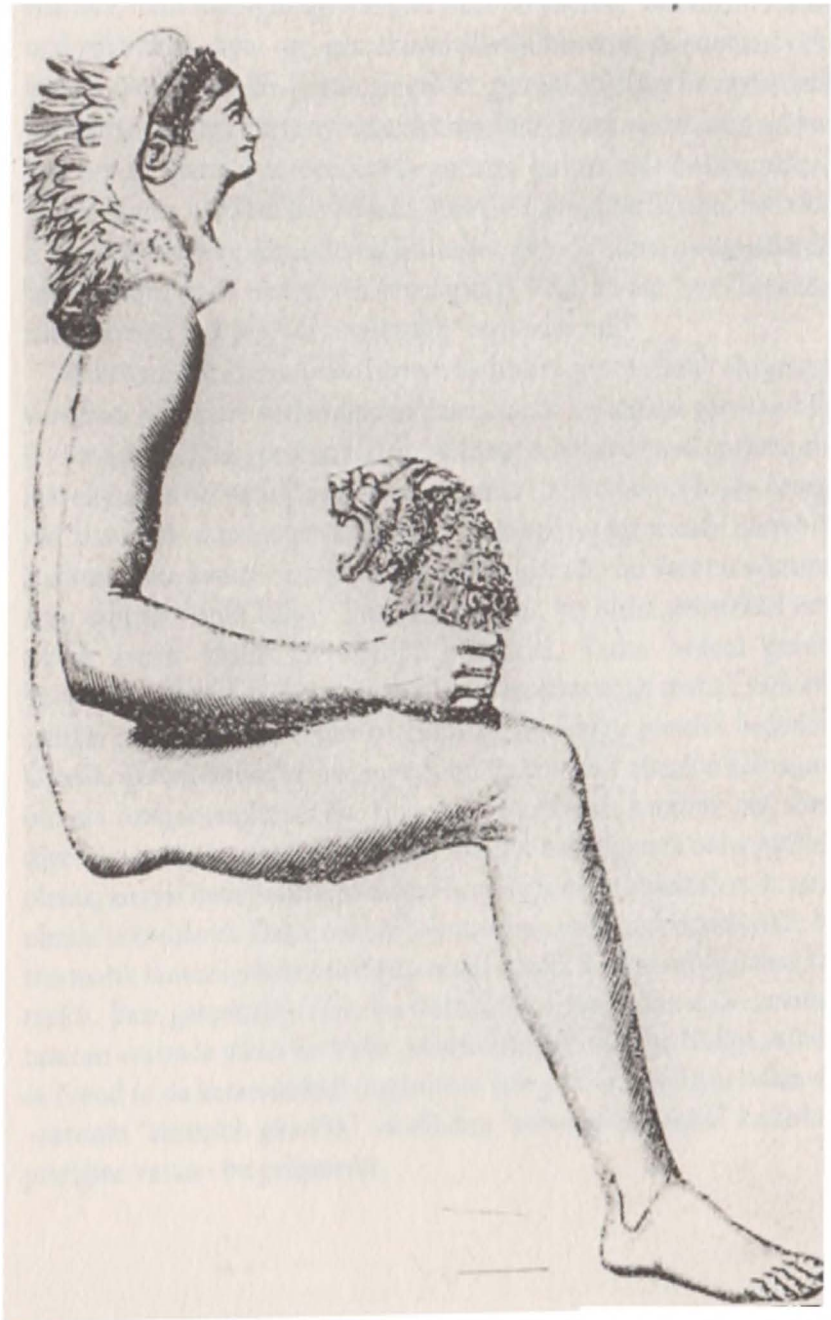
70 Goldstein, "The Uses of Male Flysteria", s. 156.

Aslında, hem kimliğin ayrıcalığını hem de yıkılma olasılığını kendine mal edebilirdi. Aynı şey, gerçeküstücülerin histeriğe duydukları çekim için de geçerli olabilir. Şurası gerçek ki, gerçeküstücüler bu figürü psikiyatrik disiplinden kurtarıp, onu akımın kahramanı, sanatçının mükemmel örneği olarak yeniden kayda geçirme girişiminde bulunmuşlardır (diğer "kadın esrikler"in yanında, anarşist Germaine Barton, baba katili Violette Nozière, cinai Papin kardeşler, gerçeküstücü mecmualardaki tanıklıkların ya da metinlerin özneleridir). Peki, bu ilgi "yeni bir kadınsılık vizyonu [...] yeni bir modernlik" tesis eder mi?[71]

Bazı feminist kuramlarda histeri, kadınları, *nesne* olarak oluşmasına yardımcı oldukları söylemlerden *özne* olarak dışlamaya yarayan hileli bir kategori olarak görülür. Klasik psikanaliz, bu söylemsel dışlama-olarak-altyapıya bir örnektir; geleneksel sanat (tarihi) ise bir başka örneğidir. Histeriyle sanatın gerçeküstücü birliği benzer bir şekilde işleyebilir: Kadınsı olan, kadın vücudu tam da övüldüğü için bu sanatın susturulmuş zemini olarak kalır.[72] Bununla beraber, bu birlik geleneksel estetikten ayrılır (hatta bu estetiği iyileştirir). Kadın bedeni güzelin yüceltilmiş imgesi değil, yücenin yücelikten çıkarıldığı mahal, yani cinselliğin işaretleriyle ölümün izlerinin kazılı olduğu histerik bedendir. Üstelik, gerçeküstücüler bu imgeyi, bu figürü arzu etmekle kalmamış, onunla *özdeşleşmiş*lerdir de. Hem bu özdeşleşme, kendine mal etme diye hemen bir kenara itilmemelidir. Basitçe bakıldığında onlar histerik olmak, sırayla hem pasif ve sarsıntılı hem *disponible* [müsait] ve de esrik olmak *istemişlerdi*. Daha zor bir bakımdansa, onlar *zaten* histerikti; bu travmatik fantezilerinden belliydi, cinsel kimlik konusunda kafaları karışıktı. Bazı gerçeküstücüler, bu durumdan cinsel travma ile sanatsal tasarım arasında yıkıcı bir birlik geliştirebilmişlerdi ki bu birliğe yalnızca Freud (o da kararsızlıkla) değinmişti. İşte gelmek istediğim nokta da –sorunlu "sarsıntılı güzellik" idealinden "sarsıntılı kimliğin" kışkırtıcı pratiğine varan– bu gelişmedir.

71. Roudinesco, *Jacques Lacan & Co.*, s. 20-21. "kadın esrik" deyimi kendisine ait.

72. Aynı şey benim gerçeküstüyle tekinsiz arasında kurduğum birlik için de savunulabilir. Daha bilinçli bir düzeyde, ben de kadın gerçeküstücüleri analizimin dışarısında tuttumsa da, kadın figürüne daha radikal bir muamele gösterdiklerine ikna olamadım.



Max Ernst, *Oedipus*, 1931.

III
Sarsıntılı Kimlik

Eğer gerçeküstücülüğün ana motifi olan harikulade, tekinsizi gerektiriyorsa ve bastırılanın geri dönüşü olan tekinsiz de travmayı gerektiriyorsa, o zaman travmanın da gerçeküstücü sanata bir şekilde biçim veriyor olması gerekir. De Chirico, Ernst ve Giacometti üzerinden sınamak istediğim varsayım işte budur. Yine Freud'a göre, tekinsiz yalnızca ölümün hatırlatıcılarıyla değil, travmatik sahnelerin –öznenin oynadığı sahnelerin– yeniden canlanmalarıyla da uyanır. Bu sahneleri en çok bu üç gerçeküstücü saplantı haline getirmiş, bunları sanatın kökenine dair mitlere dahil etme noktasına gelmişlerdi. Bir benlik oturtmak, bir tarz oluşturmak üzere bir köken varsaymak, modernizmin çok aşina mecazlarındandır. Buradaki güç farklılık ise bu gerçeküstücülerin asli fantezi-

lerinin bu gibi bütün kökenleri sorunlu kılmasıdır. En azından bu durumda modernist temel arayışı yıkıcı olarak temelsiz sahnelere neden olur.[1]

Freud psişik yaşamımızdaki asal fantezileri (*Urphantasien*) üçe ayırmıştır: Baştan çıkarma fantezisi, asıl (çocuğun anne-babasının cinsel ilişkisine tanık olduğu) asli sahne ve iğdiş edilme fantezisi. Bunlara ilkin sahneler dendi, sonradansa, psişik olarak etkili olmaları için hakiki olaylar olmaları gerekmediği, zaten bunların çoğu kez ya bütünüyle ya da kısmen, sıklıkla analistin de işbirliğiyle kurgulandığı- ortaya çıkınca ise fanteziler denir oldu. Yine de, çoğu uydurma bile olsa bu fanteziler aynı zamanda genelde bir örnekti. Hatta bu anlatılar öyle temel gözüküyordu ki, Freud bunları filogenetik, yani hepimizin detaylandırdığı verili şemalar olarak görüyordu. Bunların temel olduğunu düşünmesinin sebebiyse, çocuğun kökenlerin gizlerini bu fanteziler yoluyla didikleyip ortaya çıkarmasıydı: Baştan çıkarma fantezisiyle cinselliğin kökenini, asli sahneyle bireyin kökenini, iğdiş edilme fantezisiyle de cinsel farklılığın kökenini. Freud bunlara başka bir asal fantezi daha eklemişti, ki bu diğer travmatik fantezilerin, bilhassa da teknik olarak evveli olduğu iğdiş edilme fantezisinin muğlak merhemi olarak bakılabilecek rahimde varolma fantezisiydi. (Mekânın tekinsiz olarak kavranmasına temel olduğu gerçeküstücülükteki işlevi bu en azından.)[2] Ancak burada ben, bu fantezilerin ilk üç türüne odaklanacağım, özellikle De Chirico, Ernst ve Giacometti'nin sanatını yönetiyor göründükleri şekillere.

Sanatta bu tür travmaların geri dönüşü kendi içinde zaten tekinsizdir; ancak asıl sahneler yapısı itibariyle bile öyledir; yeniden inşa eden bir tekrar ya da "ertelenmiş edim" (*Nachträglichkeit*) geçirmiş gibi şekillenirler. Freud ayrıca, histeri üzerine erken dönem yapıtlarında her vakayı hakiki bir olayla ilişkilendirmiştir: Her histeriğin sapkın bir baştan çıkarıcısı vardı. Baştan çıkarma kuramından daha 1897'de vazgeçtiği halde, sıklıkla hayal ürünü olsa da psişik olarak kökten bir travmaya dair esas fikri muhafaza etmişti. Muammalı biçimde cinsel olan bu başlangıçtaki

1. Modernist orijinallik saplantısı kısmen, imkânsızlığını kabul etmeye direnmekten geliyor olabilir mi? Yalnızca sanatçının tarihsel bakımdan gecikmesine ve imgenin kapitalist çoğaltımına değil, psişik hayatta etkili olan amansız tekrara da bağlı olabilir mi? Modernist orijinalliğin postmodernist eleştirisi bu noktayı tamamen ıskalamış; çok defa modernizmi, tam da hakikaten elde edilemeyeceği için saplantılı biçimde peşine düşülen bir hâkimiyet suçlamasıyla mahkûm etmiştir.

2. "Tekinsiz"deki (1919) görüşü tekrar etmek gerekirse: " 'Sevgi bir sıla hasretidir' ve erkek ne zaman rüyasında kendi kendisine 'bu yer bana tanıdık, buraya daha önce gelmiştim' dediği bir yer ya da yurt görse, burasını annesinin üreme organları ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu vakada da *unheimlich* [tekinsiz] bir zamanlar *heimisch*, ev gibi, aşina olandı; 'un' öneki bastırılmaya işarettir" {*Studies in Parapsychology*, Der. Philip Rieff [New York, 1963), s. 51).

hadise, çocuk tarafından kavranamaz (Freud çocuğun halini dehşet [*Schreck*] olarak tanımlamıştır). Bu olayın anısı ancak, artık cinsel bir özne olan çocuğun ilkiyle ilişkilendirdiği ikinci bir olayla yeniden uyanırsa hastalıklı hale gelir; ilk olay böylece cinsel ve bu yüzden bastırılmış olarak yeniden kodlanır.[3] Travma işte bu yüzden hem içeriden hem dışarıdan gelir gibidir ve bu yüzden travmatik olan olay değil, anısı olur. Ne çocuk için katı bir gerçekliği olan ne de salt yetişkinin uydurmasından ibaret olan bu asli fantezilerin, en azından kısmen "çocukluğun ilk yıllarında görülen otoerotik etkinliğin üzerini örtmeye, makul göstermeye ve daha yüksek bir mertebeye çıkarmaya" yarayan fanteziler olabileceğini öne sürmüştü Freud.[4] Ne var ki bunlar gerçek olaylar kadar etkilidir; hatta Freud, daha da etkili olduklarını çünkü öznenin çoğunlukla hakiki tecrübeyi, baştan çıkarma, ebeveynin cinsel ilişkisi ve iğdiş edilmeye dair belirli senaryolara göre yeniden işlediğini savunur.[5]

Tabii fantezi ne bu üç çeşide indirgenebilir ne de bunlar saf bir biçimde ortaya çıkar. İleri süreceğim gibi, da De Chirico'nun baştan çıkarma fantezisinin iğdişle ilgili bir yönü vardır; Ernst'ün asli sahnesi

3. Freud; "Burada elimizde, tecrübe yoluyla uyandırmamış olduğu bir etkiyi uyandıran bir hafıza örneği var; çünkü arada geçen zamanda ergenliğin yarattığı değişimler hatırlananları yeni bir şekilde anlamayı mümkün kılmıştır. Şimdi bu vaka, tipik bir histeride bastırma vakasıdır. Bastırılan bir anının her zaman *olaydan sonra* travmaya dönüşmüş olacağını anlıyoruz. Bu durumun böyle olmasının sebebi ise, ergenlik çağının, bireyin gelişiminin geri kalan kısmına kıyasla daha yavaş seyretmesidir." ("Project for a Scientific Psychology" [1895], *The Origins of Psychoanalysis*, Çev. James Strachey [New York, 1954], s. 413). Ayrıca bkz. Jean Laplanche ve J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, Çev. Donald Nicholson-Smith (New York, 1973), s. 111-114.

Bu kavramın tarih ve edebiyat araştırmalarındaki açılımlarını Dominick LaCapra ve Peter Brooks (ve başkaları) tartıştılar; artık sanat tarihçilerinin bunu yapma vakti geldi. Başka olasılıkların yanında "ertelenmiş edim" de, nüfuzu okuma yollarını karmaşıklaştırmaya, şimdinin geçmiş üzerinde etkili olduğunu düşünmeye ve (bilhassa modern) Batı sanatının hâkim anlatılarının ideolojik belirlenimini hafifletmeye fırsat verir. Bkz. LaCapra, *Soundings in Critical Theory* (Ithaca, 1989), s. 30-66; Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York, 1984), s. 264-285 ve "Postmodernism in Parallax" başlıklı makalem, *October* 63 (Kış 1992)

4. Freud, *On the History of the Psychoanalytical Movement* (1914), Çev. Joan Rivière (New York, 1963), s. 52. Bu yeniden gözden geçirme Freud'u ilk önce çocuk cinselliğini sonra da Oidipus kompleksini teşhis etmeye itmiştir.

Bu fanteziler, cinsel kökenlerle olduğu kadar, yüceltmenin önceden kestirilemeyen taraflarıyla da alakalıdır. Bu bakımdan, özellikle de sanatsal kökenlerle alakalıdırlar. Bkz. Jean Laplanche ve J.-B. Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality" (1964), *Formations of Fantasy*, Der. V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan (Londra, 1986), s. 25. Bu bölümü baştan sona bu önemli metne borçluyum. Yardımcı olacak başka metinlerse, Ned Lukacher, *Primal Scenes* (Ithaca, 1986) ve Elizabeth Cowie, "Fantasia", *m/f* 9 (1984), yeniden basımı: *The Woman in Question: m/f* Der. S. Adams ve E. Cowie, (Cambridge, 1990)

5. Kuramın en sorunlu yanı pek çokları için hâlâ, bu şekilde kalıtsallık anlatılarına başvurması. "From the History of an Infantile Neurosis" (1918) makalesinde Freud, miras alınan şemanın baskısı altında Kurt Adam'ın, "negatif Oidipus kompleksi"ne, diğer bir deyişle babasına olan sevgisine rağmen onu hayalinde iğdiş edici olarak canlandırır olduğunu savunur. (bkz. 25. not). De Chirico ve Ernst'ün durumları bu bakımdan paralellikler sergiler.

baştan çıkarıcı bir taraf sergiler; Giacometti'nin iğdiş edilme fantezisi ise rahme dönme dileğiyle başlar. Bu fanteziler, perde hafıza ve bilinçli tasarımla da biçim değiştirir; bu bakımdan ne zamansal olarak birincil ne de yapısal olarak köktendirler. Ne var ki asli fantezi gerçeküstücü sanat için tam da bu şekilde aydınlatıcı olabilir. Psişik, cinsel ve algısalın birbirine bağlı olduğu, bilhassa görsel senaryolar olarak asal fantezi, gerçeküstücülüğün kendine has resimsel yapılarını ve nesne ilişkilerini –özellikle de özne konumları ile uzamsal inşaların nadiren sabit oluşunu– açıklamaya oldukça faydalı olur. Örneğin bir hayal sahnesi nispeten durağandır; çünkü ego nispeten merkezdedir. Öznenin hem sahnenin *içinde* hem de diğer öğelerden herhangi biriyle özdeş olabileceği asli sahnede böyle bir şey söz konusu değildir. Böylesi bir katılım sahneyi, özne ne kadar hareket halindeyse o kadar elastik kılar; bunun böyle olmasının sebebi, fantezinin "arzunun nesnesi değil, ortamı", mizanseni olmasıdır.[6] Gerçeküstücü sanatta böyle hayal ürünü bir öznellik ve uzamsallık devreye girer, ki bunlardan ilki çoğu kez pasifken, ikincisi perspektifte eğri ya da anaformik olarak çarpık olur.[7]

Breton gerçeküstücü sanatın bu esasını iki iyi bilinen metafora eklemlemeye uğraşır. "Gerçeküstücülük Manifestosu"nda (1924), "bir pencerenin ikiye böldüğü adam" otomatist imgesiyle gerçeküstücü öznenin hayal ürünü konumuna işaret eder.[8] Bu imgenin akla getirdiği şey, ortaçağ sonrası sanatın bildik paradigmaları, yani betimleyici bir ayna ya da anlatıcı bir pencere değil, hayal ürünü bir pencere, içerisinde öznenin hem konum olarak –aynı anda sahnenin hem içinde hem de dışındadır– hem de psişik olarak bir şekilde "ikiye kesildiği" "salt içsel bir model"dir.[9] Sonraları *Çılgın* Aşk'ta (1937) Breton bu, bir fantezinin içerisindeki özne imgesini, onun izdüşümsel tarafını gösteren bir imgeyle tamamlar: İşte bu "arzunun harfleriyle" (AF 87) kazınmış bir perde olarak gerçeküstücü sanattır. Her iki izahatte de kesin olan sanatçının

6. Laplanche ve Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", s. 26. Hareket halinde özdeşleşmeler üzerine bkz. bilhassa "A Child Is Being Beaten" [Bir Çocuk Dövülüyor] (1919; Fransızca çevirisi, 1933)

7. İkinci Bölüm'de değinildiği gibi, Ernst sanatçının pasif bir "izleyici", Breton ise *Nadja*'da "ıstıraplı bir tanık" olduğunu yazmışlardı. Onlardan önce ise De Chirico sanatçı için "şaşırmış" bir seyirci demişti, bkz. "Meditations of a Painter" (1912; çevirisi, James Thrall Soby, *Giorgio De Chirico*'da [New York, 1955] yer alıyor). Travmatik bir olay karşısında korkuya düşen savunmasız çocuk, "gerektiği kadar hazırlıklı olmayan" gerçeküstücünün "*semboller ormanı*nda aniden korkuya kapılma"sının prototipi olabilir. (Breton, *L'Amour fou*, Çev. Mary Ann Caws [Lincoln, 1987], s. 15, bundan sonra metinde AF diye geçecek). Bu konuya Yedinci Bölüm'de geri döneceğim.

8. Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, 1972), s. 21. Breton bunu otamatik yazısının ilk-imgesi olarak kabul ediyor.

9. Breton, *Surrealism and Painting*, Çev. Simon Watson Taylor (New York, 1972), s. 4; metin içerisinde bundan sonra SP diye geçecek.

yeni biçimler icat etmekten ziyade, hayal ürünü sahnelerin üzerinden geçtiğidir.[10]

Burada vurgulanması gereken iki nokta bulunuyor. Her üç fantezi de, gerçeküstücülerin aktarım bakımından fetişistçe, dikizci ve/veya sadistçe senaryolarla uyandırdığı iğdiş edilme kompleksine temas ediyor. Gerçeküstücülükle pek de iyi geçinemeyen Theodor Adorno bir keresinde, akımın imgelerinin, "bir zamanlar [...] bir libidonun taşıyıcısı olan fetişler" olduğunu savunmuştu. "Dolayısıyla, çocukluğu içedönük düşünme aracılığıyla değil, bu fetişler aracılığıyla yeniden su yüzüne çıkarırlar."[11] Her ne kadar bu hakikaten de gerçeküstücülüğün kuralı olsa da, asli fantezilerin varlığı istisnalara işaret eder. Bunlar cinselliği, kimliği ve farklılığı karmaşıklaştırabilecek bir içe dönük düşünmeyi; bu terimleri fetiş olmaktan çıkarabilecek bir gerçeküstücülüğü gösterir. Kısacası, gerçeküstücü özne hetero cinsellik yanlısı örneklerinin iddia ettiklerinden çok daha çeşitlidir (böyle bir değişkenlik fantezinin özelliğidir). Neticede, asli fanteziler kökenlere dair bilmecelerdir, çözümler değil; bu terimleri sabitlemekten ziyade sorgularlar.

İkincisi, gerçeküstücü fantezilerin kaynağı, onları tarif etmekte kullanılan paradoksal dilin de ortaya koyduğu gibi belirsizdir. Breton, safi içte olana "dışarıdan baktığını" (SP 4) söyler, Ernst ise "kendi içinde görüneni" resmettiğini.[12] Bu belirsizlik, asli fanteziyle nakledilen travmanın kaynağının belirsizliğiyle alakalı olabilir. Jean Laplanche ve J. B. Pontalis'in baştan çıkarma kuramına getirdikleri şu yorumdaki gibi:

> Travmanın bütünü *hem* içeriden *hem de* dışarıdan gelir. Dışarıdan gelir çünkü cinsellik özneye *öteki*nden ulaşır; içeriden gelir çünkü bu içselleştirilmiş dışsallıktan, bu (Freudyen formüle göre) "histeriklerin maruz kaldığı *anı*"dan, içersindeki sonradan fantezi denilecek şeyin zaten ayırdına vardığımız anıdan fırlamıştır.[13]

10. Breton, "Manifesto" imgesine dair şunları yazar: "Burada yine, mesele çizmek değil, *yalnızca üzerinden geçmek*tir." İmge bir travmaya, belki de iğdiş edilmeye dair bir asli fantezinin kalıntısına işaret eder gibidir, ki Breton bunu "şiirsel yoruma [...] dahil" edemez, *(Manifestoes of Surrealism,* s. 21-22). *Çılgın Aşk* metaforu da travmanın "üzerinden geçilmesine" işaret eder, ki Breton bunu tipik şekilde geçmişten geleceğe yansıtır: "Bu perde vardır. Her yaşamda, herkesin kendi geleceğini okumak için sadece bakmasının yeterli olduğu çatlak görünümlü, bulutlu olgulardan oluşmuş bu homojen bütünler vardır. Kasırganın içine dalsın, acı veren şeyler içinde kendisine kaçıcı ve karanlık gelen olayların izini sürsün" (AF 89-90).

11. Theodor W. Adorno, "Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken", Çev. Ahmet Cemal, *Gerçeküstücülük-Antoloji,* Der. İlhan Berk, Varlık Yay., s. 78. Satır aralarına bakılırsa bu, gerçeküstücülüğün Benjamin'in üzerindeki etkisine bir itirazdır. Bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York, 1977), s. 124-129.

12. Max Ernst, *Beyond Painting* (New York, 1948), s. 20; metinde bundan sonra BP diye geçecek.

13. Laplanche ve Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", s. 10.

İkinci Bölüm'de de değindiğim gibi, bu içerisi ve dışarısının, psişik ile algısalın belirsizliği, gerçeküstücülüğün tılsımı olan kavramların temelinde yatandır: Harikulade, sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı. Aslında gerçeküstücü sanatın ayırıcı özelliği, psişik travmayı hem dahili hem harici hem içten büyüyen hem dış kaynaklı hem fantastik hem de gerçek –yani tek kelimeyle gerçeküstü– olarak kayda geçen sahnelere bağlı olabilir.

Asli fantezi, diğer gerçeküstücü eserleri de biçimlendirir; daha genel olarak da, gerçeküstücü imgelerin çelişkili ve benzetimli yönlerine nüfuz eder.[14] De Chirico, Ernst ve Giacometti'ye odaklanıyorum çünkü her biri yalnızca farklı bir asli fantezi uyandırmakla kalmıyor, aynı zamanda farklı bir estetik yöntem ya da aracı izah ediyorlar: De Chirico "metafizik resmin", Ernst gerçeküstücü kolajın [sürtme] frotajın ve gratajın [kazıma], Giacometti ise "sembolik nesnelerin" gelişimini. Bu köken mitleri, incelikli fantezilerin aşikâr içerikleridir; ancak esasları cinselliğin, kimliğin ve farklılığın kökenlerine dair daha temel sorulardadır. Burada farkındalığın mertebelerini tespit etmek güçleşiyor.[15] Ernst'ün metni, kimliğe dair verili fikirleri altüst etmek için, bir asli fantezinin perde hafızasından bilinçli olarak istifade ediyor sanki (ki Breton'u takiben kimlik için "ya sarsıntılı olacak ya da olmayacak" demiştir) [BP 19]). Giacometti metni de, bir perde hafızayla –hem Odipal bir tehdidi hem de sadistçe bir intikama dair bir ergenlik rüyasını kapsayan bir iğdiş edilme fantezisiyle– ilgilidir; ancak hiçbir zaman tam anlamıyla işlenmez. Son olarak, De Chirico metni ise diğer ikisinin ortasında bir yerdedir. Yetişkinliğin bir anında cereyan eden baştan çıkarma fantezisi travmatik olsa da, yüceltilmiş işaretlerini de yerli yerine

14. Dali ile Bellmer de asli fantezi bakımından analiz edilmek için muhtemel adaylardan. "L'Ane pourri" makalesinde Dali, hem "arzu" hem "terör" uyandıran "imgelerin [*simulacres*] travmatik doğası"na dair yazmıştı (*Le Surréalisme au service de la révolution*, Temmuz 1930). Bellmer'i Dördüncü Bölüm'de tartışıyorum.

15. Asli sahneden ta *Düşlerin Yorumu* (1900; Fransızca Çev. 1926) zamanında bahsedilmişti. Asli fantezilere dair fikir, "The Sexual Enlightenment of Children" (1907) ve "Family Romances" (1908) makalelerinde kabataslak anlatılmıştır; baştan çıkarma fantezisi ise *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood* (1910; Fransızca Çev. 1927) adlı yapıtında. Ancak fantezilerin tipolojisi, "A Case of Paranoia Running Counter to the Psychoanalytic Theory of the Disease" (1915; Fransızca Çev. 1935) ve "From the History of an Infantile Neurosis" (1914/18; Fransızca Çev. 1935) makalelerine kadar tam anlamıyla gelişmiş değildi.
Aşağıda alıntı yapacağım De Chirico metinlerinin tarihleri, 1912-1913, 1919 ve 1924 arasında değişiyor, alakalı metinlerse 1910'dan başlıyor. Ernst metinleri 1927'den başlayıp, 1933'e ve 1942'ye uzanıyor, alakalı metinlerse 1919'dan başlıyor. Giacometti'nin metinleri de yapıtları da 1930'ların başlarından başlıyor. Ernst, Freud okumaya ilk 191 l'de başlamıştı, bu da demek oluyor ki ilgili kimi Freud metinlerini, bilhassa *Leonardo*'yu biliyor olmalıydı. (Bu fikir üzerine bkz. Werner Spies, *Max Ernst, Loplop: The Artist in the Person* [New York, 1983], s. 101-109.) Diğerlerinin ilişkili kavramlardan haberdar olması muhtemel değil; eleştirel literatür bu konuda sessiz kalmıştır.

koyar; hatta bunlar De Chirico'nun "muamma" estetiğine esas teşkil eder.

Yakın döneme ait bir metinde Laplanche, bu De Chiricocu terimi, bütün asli fantezileri baştan çıkarma biçimleri olarak düşünmek üzere kullanır: cinsel saldırılar olarak değil, çocuğun ötekinden (ebeveyninden, kardeşinden vs) aldığı "muammalı gösterenler" olarak.[16] Sanatçıları asli fanteziyi yalnızca taklit etmekle kalmayıp, bu bağlamda sanatın kökenlerini ayrıntılandırmaya iten, onun bu muammalı, hatta baştan çıkarıcı doğasıdır. Ne var ki böyle bir fantezinin travmasından kurtulamazlar ve nihayetinde onları böyle sahneleri yeniden canlandırmaya mecbur eden hiç ehlileşmeyen bu travma olur çoğunlukla da bu tekinsiz canlandırmanın efendisi değil, kurbanı olmuşa benzerler.

De Chirico 1911'den 1919'a kadar yazdığı pek çok kısa metinde "vahiy" ve "sürpriz"den, "muamma" ve "mukadderat"tan bahseder.[17] Freud'un "Tekinsiz"in müsveddesini yazdığı dönemde, De Chirico dünyayı "tuhaflıklarla dolu muazzam bir müze" olarak tasvir etmeye, önemsiz şeylerdeki "gizemi" ortaya çıkarmaya çalışıyordu.[18] Bu topos [yer], baskıdan gelen ve muamma olarak geri dönen yabancılaşmaya benziyor; De Chirico'nun bir defasında "insanın kendisine her zaman sorduğu büyük sorularla –dünya neden yaratıldı, neden doğduk, neden yaşıyor neden ölüyoruz [...]– ilişkilendirdiği bir muamma olarak.[19] Yani onun "metafizik" terimleri kökenlere dair pek çok bilmeceden ibaret. Peki ya, "sürpriz" ve "muamma" hangi kökenlere hitap ediyor? Hangi köken daha tesis edilirken bile yabancılaştırır? "Sanat, bu tuhaf anları yakalayan kader ağıdır" der De Chirico bize ve bu anlar birer rüya değildir.[20] Peki, o zaman bunlar nedir?

Erken dönem metinlerinde De Chirico, özellikle de doğrudan gönderme yaptığı *Bir Sonbahar Akşamının Muamması* (1910) ve *Bir Gü-*

16. Bkz. Jean Laplanche, *New Foundations for Psychoanalysis,* Çev. David Macey (Londra, 1989). "*Muamma* kendi içinde bir *baştan çıkış*tır, mekanizmaları ise bilinçsizdir. Sphinx'in Oidipus'un dramı başlamadan önce Thebes kapılarında belirmesi boşuna değildir." (s. 127).

17. Yakında ortaya çıkacağı gibi, "sürpriz"de "şok"u, "muamma"da ise "baştan çıkarma"yı duymak istiyorum. 1911'den 1915'e kadarki Paris'te yazılan metinler, Jean Paulhan ve Paul Eluard'ın koleksiyonlarında kaldı; 1919'dan sonra yazılan metinler *Valori plastici*'de yayımlandı. Çevrilen kısımlarını şu kaynaklarda bulabilirsiniz: *The Autobiography of Surrealism* (New York, 1980), Der. Marcel Jean s. 3-10, Soby, *Giorgio De Chirico*; *Theories of Modern Art,* Der. Herschel B. Chipp, (Berkeley, 1968), s. 397-402, 446-453.

18. De Chirico, Jean, s. 6'da. De Chirico Freud'un tekinsizinin bir tekrarını yapmamış olsa da, sanatı onun avatarlarıyla –mankenler, ruh eşleri, hayalet baba figürleriyle– doludur; ki bunların bir çoğunu gerçeküstücü repertuara o dahil etmiştir. Jean Clair, "Metafisica et unheimlichkeit (*Les Réalismes 1919-39* [Paris, 1981]), adlı yapıtta "On Metaphysical Art" ve "Tekinsiz" makalelerinin çağdaşlığına değinir.

19. De Chirico, Jean, s. 5-6.

20. De Chirico, "On Metaphysical Art" (1919), Chipp, s. 448'de.

nün Muamması gibi erken dönem resimlerinde (1914) ele aldığı bir anı üzerinde durur.[21] Bu anı bir bakıma bütün yapıtlarında işlenir. İlk versiyonu, 1912 tarihli "Bir Ressamın Düşünceleri" metninden geliyor:

> Bulutsuz bir sonbahar günü, Floransa'da Piazza Santa Croce'nin ortasında bir bankta oturuyordum. Tabii bu meydanı ilk görüşüm değildi. Uzun ve ıstıraplı bir bağırsak hastalığından daha yeni kalkmıştım ve nerdeyse marazi bir hassasiyet vardı üzerimde. Ta binaların ve çeşmelerin mermerlerine kadar, bütün dünya bana nekahet döneminde gibi görünüyordu. Meydanın ortasında ellerinde eserleriyle, uzun bir örtüye sarılı Dante heykeli yükselir [...]. Sonra bütün bunlara ilk defa bakıyormuşum gibi tuhaf bir izlenime kapıldım ve resmimin komposizyonu muhayyileme düştü. Şimdi ne zaman bu resme baksam, yine o anı görüyorum. Halbuki o an benim için bir muamma; çünkü izahı yok. Ayrıca bundan çıkan yapıta da muamma demek istiyorum.[22]



Giorgio de Chirico, *Enigma of an Autumn Afternoon*, 1910.

21. Bu ikincisi, ki bir zamanlar Breton'a aitti, gerçeküstücülerin uğuru olmuştu; hatta aralarından bazıları *Le Surréalisme au service de la révolution*'da (15 Mayıs, 1933) cinsel göndermeleri hakkında fikir yürütmüşlerdi.
22. De Chirico, "Meditations of a Painter" (1912), Chipp, s. 397-398.

Ne kadar muammalı olsa da, bu sahnenin kendi içinde bir anlamı var. Meydanın uzamı, üzerinde bir arada varolan iki fanilik tarafından dönüştürülür: "İlk sefer"in anısını tetikleyen bir "ilk sefer değil" vakası ve asli fantezideki ertelenmiş harekete özgü bir yapı tarafından. Dolayısıyla sahne de, daha önce bahsi geçen, muammanın De Chirico'ya hem içeriden hem de dışarıdan, bağırsak hastalığı belirtisiyle ve Dante heykeli kılığında gelmesi anlamında travmatiktir. Tek başına hastalık, sahneyi kökten bir "vahiy" kılmaya yetmez; bu etkiye sahip olmasının sebebi direnilen, geçmişe götüren –belki de *hasta* ile *cinsel*in, *bağırsak* ile *üreme organları*nın arasında– bir çağrışım üzerinden bir asli fantezi uyandırmasıdır. Böylelikle sahne, hayal ürünü bir baştan çıkarışın yer değiştirmiş versiyonu, heykeli babanın, özneyi cinsellikle tanıştıran ötekinin yerine koyan bir varsayım olarak okunur (bu metnin başka bir kısmının başlığı "Heykelin Arzusu"dur).[23] Burada De Chirico, cinselliğe travmatik bir girişi, sanatın kökenine dair bir mit olarak yeniden yazar.

Peki, sahne neden kısmen baştan çıkarıcı ya da en azından bütünüyle travmatik değildir? Bununla en alakalı iki resimde nasıl ele alındığını düşünün. 1910'un *Muamma*'sının "atmosfer"i "sıcak"tır[24]; mekân ise sanatçıyı da izleyeni de buyur eder. Yine de bu görece sakinlik, birkaç muğlak işaretle bozulur: İki büyük kapı; asefalik [başsız], nerdeyse androjen bir heykel ile kovulmuş Âdem ve Havva gibi duran, antikçağ elbiseleri içerisinde iki ufacık figür. Resmin "muamma"sını, özünde cinsel, vaktinden evvel olmuş bir başlangıca bağlanabilecek bu gerilim oluşturur. Freud'a göre yakınının baştan çıkarması Leonardo'nun Leonardo olmasında hayati rol oynamıştı: Mona Lisa'nın gülümsemesinde ve diğer figürlerin androjen yüz hatlarında, asla açıktan açığa değilse de işlenen, cinsel bir müphemlik yaratan, annenin attırdığı o ilk adım. De Chirico'ya da benzer bir travma nüfuz etmiş gibidir; ancak bu sefer hayal ürünü baştan çıkarıcı babaya benzer ve baştan çıkarma bilhassa müphem bir Odipal özne ortaya çıkarır. Birinci *Muamma*'da bu müphemlik "olumlu"dan ziyade "olumsuz" üzerinden işlenmişe benzer; diğer bir deyişle, babaya kıskançlıktan çok aşk besleyen bir özne tarafından.[25]

23. Bu özdeşleşme burada İtalyan kültürünün "babası" Dante'yle daha da ileri bir bağ kurulmasıyla destekleniyor. (1914 tarihli *Muamma*'ya ithaf edilmiş 1933 tarihli ankette Eluan, heykeli baba diye saptar.)

24. De Chirico, "Meditations", Chipp, s. 398'de. *Stimmung* (atmosfer) De Chirico'nun ayrıcalıklı terimlerindendir, Nietzsche'den ödünç almıştır.

25. "Daha *eksiksiz* Oidipus karmaşası [...] olumlu ya da olumsuz olmak üzere iki katlı ve çocukta doğuştan beri varolan çift cinselliğe [biseksüellik] bağlıdır: Yani, bir oğlan babasına karşı çifte değerli bir tutuma ve annesine karşı sevgi dolu bir nesne seçimine sahip olmakla kalmaz aynı zamanda bir kız gibi davranır ve babasına karşı sevgi dolu bir dişil tutum ve an-

Bu müphemliğin ele alınışı 1914 tarihli *Muamma*'da çarpıcı derece fark gösterir. Bu sefer mekân, uç perspektifiyle sanatçıyı ve izleyiciyi tehdit eder ve gizemli kapıların yerini dik sıra kemerler alır; ki bunlar "uzlaşmaz iradenin sembolü"dür.[26] Bu sıra kemerler, bakışımızı sahneye hâkim olan ataerkil heykele teslim eder; bu arada, Âdem ve Havva figürlerinin bu modern Tanrı tarafından sürgün edilmiş bir halleri yoktur. Öyleyse bu iki *Muamma*'da baştan çıkarmaya dair asli fantezi, ilk olarak ayartıcı (olumsuz-Odipal) yönüyle, arkasından da travmatik yönüyle tekrarlanıyora benziyor.

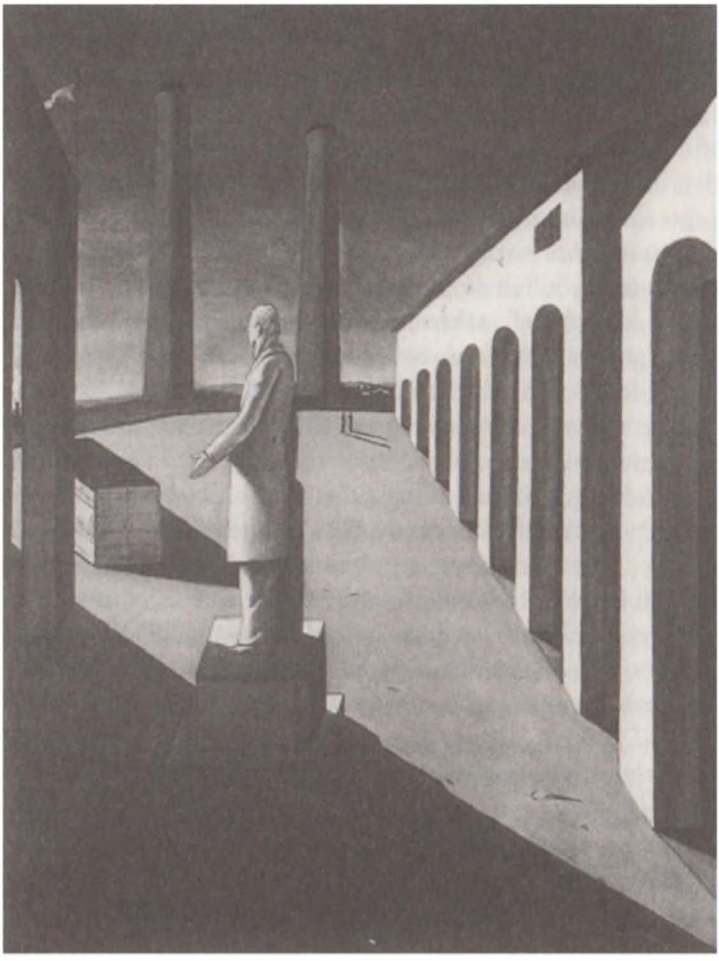
1913 tarihli "Gizem ve Yaratma" adlı metninde De Chirico, bu fanteziyi ikinci *Muamma*'dan sonra resimlerinde standart hale gelen kaygılı haliyle yeniden sahneye koyar:

> Versailles'da parlak bir kış günü hatırlıyorum [...]. Her şey bana gizemli, sorgulayan gözlerle bakıyordu. Sonradan fark ettim ki bu yerin her köşesi, her sütunu, her penceresi bir ruha sahipti, nüfuz edilemez bir ruha. O kış güneşinin *sevgisizce* üzerimize döktüğü donuk ışınlarının altında etrafıma, berrak havada hareketsiz duran mermerden kahramanlara baktım [...]. O anda, insanı birtakım formlar yaratmaya iten gizemin farkına vardım. Ve yaratılan, yaratıcılardan daha sıra dışı göründü gözüme [...].
> Tarihöncesi insandan bize geçen belki de en harikulade duyu, önsezidir. Her zaman devam edecektir. Önseziyi evrenin akıldışılığının sonsuz bir kanıtı sayabiliriz. İlk insan, tekinsiz işaretlerle dolu bir dünyada dolanıp durmuş, attığı her adımda ürpermiş olmalı.[27]

nesine de buna karşılık gelen kıskançlık ve düşmanlık sergiler. " *(Ego ve Id, Metapsikoloji*, Çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yay., 2002, s. 359).

26. De Chirico, "Meditations", in Chipp, s. 400.

27. De Chirico, "Mystery and Creation" (1913), Chipp, s. 402. "O anda bana, bu sarayı önceden görmüşüm ya da bu saray bir zamanlar bir yerlerde var olmuş gibi geldi." (Jean, s. 9)



Giorgio De Chirico, *The Enigma of a Day*, 1914.

Burada da sonraki bir sahne, önceki bir olayın anısını tetikler gibidir, ki bu anı buraya, baştan çıkarıcı bir muammadan ziyade travmatik bir tehdit olarak geri döner. İster bastırılmış ister yüceltilmiş olsun, bu provokasyonun faili, hâlâ babadır. Bu varsayım bu noktada tümüyle absürd görünebilir; yani baba bu fantezinin neresindedir? İlk versiyonda olduğu gibi burada da vekâleten (heykelle) görülür. Bu sahnede De Chirico'nun bakışına, ("mermer kahramanlar" kisvesi altında) bir bakış karşılık verir ve babanın yerini, iğdiş edici mana taşıyan bu bakış almış olabilir. Her birine birer bakış bahşedilen nesneler, De Chirico'dan

daha canlı görünür ve onun eksikliğini sorgularlar. De Chirico'nun aktif görme hali, pasif bir görülme haline dönmüştür.[28]

De Chirico, muammasını bu tehdit biçimine bürünen bakış üzerinden işler; özellikle de hayalet nesnelerin natürmortları ile paranoit perspektifli şehir manzaralarında. Bu resimlerde perspektif, resmedilen figürleri bir yere oturtmaktan ziyade, beklenen seyirciyi sarsmaya yarar. Yani eğer De Chirico perspektifi kısmen yeniden canlandırmışsa, bunu perspektifi içeriden bozmak üzere yapmıştır.[29] Her iki tutarlılık noktası da, izleme de kaybolma da, merkezsizleşir; hatta bazen bu öyle bir raddeye gelir ki, "gören", sahnenin *içerisinde* görmeyen, cinsiyetsiz bir manken, "gözleri kör olmuş bir Medusa" olarak ortaya çıkar.[30] Akılcı perspektif dengesi bozuldukça, görsel dizgi de benzer olarak tekinsizleşir: İkonografik simgelerden çok, cinsellik, kimlik ve farklılığın muammalı gösterenlerinden oluşan bir ormana döner. Fantezinin ikinci versiyonunda, tıpkı ilkinde olduğu gibi, De Chirico bunun önemini hemen hemen kavrar. Bir kez daha kökenlerin tehlikede olduğunu hisseder ancak onları yine yerlerinden eder; burada sanatının değil yaratmanın kendisinin yerine koyar. Freud'a göre asli sahnede olduğu gibi, "bireysel hakikatin gediklerini tarihöncesi hakikatle doldurur."[31] Yani, fantezisini, özneyi hem deviren hem de bir yere oturtan kökenlerine dair kafa karışıklığını "tarihöncesi insan"a bağlar, sanki asli fante-

28. Bu yapı, "From the History of an Infantile Neurosis"daki meşhur rüyanın yapısına, genç Kurt Adam'ın bakışının kurtların bakışları olarak geri döndüğü asli sahnenin *locus classicus*'una benzer.

29. De Chirico sanki Lacan'ın "kapsamsal alan"la ilgili kuramsallaştırdıklarını resme dökmüştür: "Her şey çatışkılı şekilde hareket eden iki terim arasında ifade edilir. Şeylerden başka, bir de bakış vardır; bir başka deyişle, şeyler bana bakar ama ben onları görürüm" *(The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Çev. Alan Sheridan [New York, 1977], s. 109). De Chirico Rönesans döneminde perspektif üzerine yazılan tezlere meraklıydı; özellikle de Sebastiano Serlio'nun (1537-1575) faydasını gördüğü anlaşılan *Tulte le opèred'architettura*'sına, (bkz. William Rubin, "De Chirico and Modernism", *De Chirico*, Der. Rubin [New York, 1982], s. 58-61). Bununla beraber perspektife itibarını kısmen iade etmesi, Duchamp'ın yaptığı gibi, perspektifi istikrarsızlaştırmıştır. De Chirico perspektifi gerçekçi olmaktan ziyade psişik bakımdan yeniden işletmekle kalmaz, paranoya benzeri tarafını da vurgular (mesela seyircinin de izlendiği hissini). Bu bakış açısının Sartre ve Lacan'daki haline dair bir tartışma için bkz., Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", *Vision and Visuality*, Der. Hal Foster (Seattle, 1988).

30. De Chirico, "Meditations", Chipp, s. 400'de. *The Seer*'da (1916) resmin içerisindeki resimsel uzamı inşa eden "gören", bir yandan da resmin Medusa etkilerini temsil ediyordur sanki; hem kör hem de kör edici, hem parçalanmış hem de parçalayıcıdır.

31. Freud, *Introductory Lectures on Psycho-Analysis* (1916-1917), Çev. James Strachey (New York, 1966). s. 371. İşte Freud'un filogenetik yönü: "Bana oldukça muhtemel görünen o ki, bugün analiz sırasında bize fantezi diye anlatılan her şey -çocukların baştan çıkarılması, ebeveynin cinsel münasebetine şahit olunmasıyla cinsel heyecan uyanması, iğdiş edilme tehdidi (ya da bizzatihi iğdiş edilme)- insan familyasının tarihöncesi çağlarında bir zaman gerçekleşen olaylardır ve çocukların fantezilerinde yaptıkları yalnızca bireysel hakikatin gediklerini tarihöncesi hakikatle doldurmaktır."

zisi ile tekinsiz işaretleri zaten hep orada, baştan çıkarmayı ve tehdit etmeyi bekliyormuş gibi.

Fakat bu muamma neden bir asli fantezi olarak görülmeli ve daha da acayibi, neden bir baştan çıkarma fantezisi olduğu iddia edilmeli, hem de De Chirico'nun metinleri, her ne kadar açıkça kökenler hakkında olsa da, hiç de cinsel değilken? Baskıya ya da yüceltmeye başvurulabilirdi ancak De Chirico'nun bu dönemde en az iki şekilde açığa vurduğu baştan çıkarma idi: Ataerkil figürlerin belirdiği hoş karşılanan bir baştan çıkarışın olduğu tematik hanede ve yönlerinden sapmış işaretleri her yerde olan –nesnelerin bakışında, uzamın bozulmasında, tekrar edilen simgelerin ve şekillerin tekinsizliğinde– travmatik bir baştan çıkarışın olduğu muammalı bir hanede. İlk hane en çok, De Chirico'nun değişik şekillerde tekrar ettiği bir temada aşikârdır; müsrif olanın geri dönüşü. Buradaki hayal ürünü baştan çıkarma kusursuzca kılık değiştirmiştir: Bu geleneksel temada baba, tamamen muğlak, arzulanan bir eziyetçi olarak temsil edilebilir. 1917'ye ait bir çizimde örneğin, bıyıklı figür kısmen taşlaşmış bir örtüden yarı soyunmuştur, yine 1917 tarihli bir başka çizimde ise kaidesinden indirilmiş bir heykel olarak görülür. İki resimde de oğul, gözleri ve kolları olmayan bir mankendir; birinci resimde itaatkâr, ikincisinde mücadelecidir. Bu kimlikler, De Chirico'da heykelin ve mankenin pek çok başka ortaya çıkışında da vardır ve bu karşılaşma, eserlerinde tekrar tekrar meydana gelir.

Baştan çıkarmanın daha önemli olan muammalı hanesini saptamak daha zordur. Breton bir defasında, De Chirico'daki "içgüdüsel yaşantımıza" dair "vahiy"in zaman ve mekânın yeniden gözden geçirilmesiyle yerine geldiğini ileri sürmüştü[32] ve görünüşe göre baştan çıkarma fantezisinin onun sanatıyla örtüştüğü nokta da burasıdır; De Chirico'ya göre burası, metafiziksel resimlerinin düzenini bir "belirti" gibi rahatsız eden "içine yerleşilen derinlik"te,[33] ya da bizim deyişimizle, resimsel uzamını bozan psişik zamandadır (yani asli fantezinin boyun eğilen hareketindedir). Görünüşe göre De Chirico, zaman ve mekânın bu tuhaf gözden geçirilişini sembolik, hatta ikonografik bağlamda düşünmüştür. Avusturyalı Otto Weininger'in geometrik biçimlerin psikolojik etkilerine değinen 1903 tarihli kötü şöhretli metni *Geschlecht und Charakter*'den (Cinsiyet ve Karakter) etkilenen De Chirico, "çizgilerle açıların dehşetini [...] bir revakta, bir caddenin, hatta odanın köşesinde, bir kutunun kenarlarının arasındaki masanın üzerinde gizlenen [...] neşe ve hüzün-

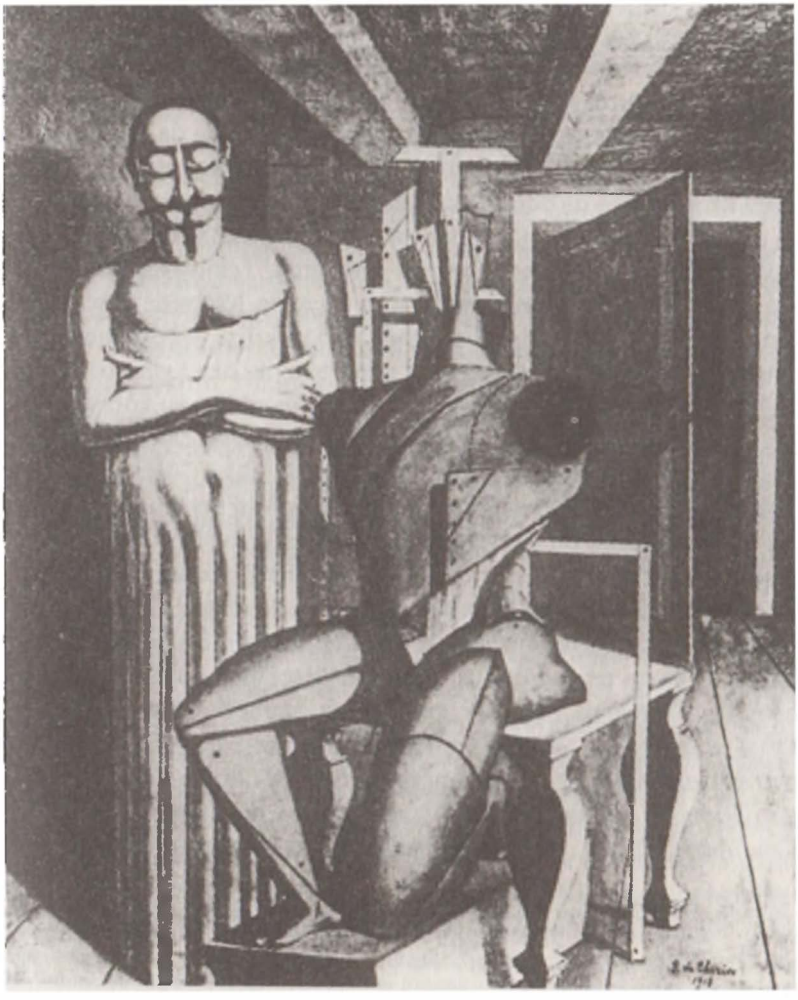
32. Breton, "Giorgia De Chirico", *Littérature* 11 (Ocak 1920) ve *Les Pas perdus* (Paris, 1924), s. 145.
33. De Chirico, "On Metaphysical Art", Chipp, s. 451'de.

leri" yakalayabilecek olan "şeylerin yeni metafiziksel psikolojisi"ni savunur.[34] Bu psikoloji travmatik bir vizyonla ilintili gibidir, müphem tekinsiz işaretleri olan bir vizyonla. Ve bu işaretler hep, eserlerin her tarafında izleri bulunan (aletler, şövaleler, çizimler) mühendis babasını çağrıştıracak şekilde ortaya çıkar.

Öznenin tuhaf figürleri ruh eşi edinmesi, tekinsiz nesnelerce yoklanması, kaygı verici perspektiflerin tehdidi altına girmesi, klastrofobik içmekânlarla merkezsizleşmesi: Tüm bu muammalı gösterenler cinsel bir travmaya, bir baştan çıkarma fantezisine işaret ediyor. Eserlere hâkim olan daha üstü açık kompleksler, paranoya ve melankoli de bu okumayı destekliyor; ki paranoyayı gerçeküstücüler ilk önce De Chirico'yla bağdaştırmış, melankoliyi ise sanatçı bizzat çok sayıda başlık altında uyandırmıştır.[35] Her ikisi de sanatının hayal ürünü temelinin altını çizer.

34. A.g.y., s. 452. De Chirico'yu alakadar eden, Yahudi-karşıtı bir Yahudi, bir kadın düşmanı ve bir intihar vakası olan Weininger'in temel bir biseksüellik önermesinde bulunmuş olmasıdır -tıpkı Fleiss ve Freud'un çok farklı şekillerde yaptıkları gibi. Bkz. Frank J-'Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind* (New York, 1979), s. 223-229.

35. Freud'un asli fantezilere dair metinleri gibi bu konularla ilgili metinleri De Chirico'nun eserleriyle kabaca aynı döneme denk gelir, öncesine değil.



Giorgio De Chirico, *The Return*, 1917.

Baştan çıkarma fantezisi, öznenin karşısında savunmaya geçtiği bir cinselliği kışkırtır. Freud'a göre paranoya öznenin, sayesinde aslında sevgi duyduğu hemcinsi olan ebeveynini bir eziyetçiye dönüştürdüğü cinselliğe –eşcinselliğe– karşı savunması da olabilir.[36] Bu düşünce, kötü

36. Bu sorunlu açıklama kabaca şöyledir: Freud'a göre libido, narsisizm yoluyla otoerotizmden nesne aşkına geçer. Erkek çocuğun ilk aşk nesnesi narsistiktir, yani kendi bedenidir; ilk dış aşk nesnesi ise eşcinseldir, aynı üreme organlarına sahip olan babasıdır. Çocuk bu aşk nesne-

ve iyi nesne, zevksiz iğdişçi ve cömert koruyucu diye bölünen gerçeküstücü babanın muğlaklığı kadar, babayı hor gördüğü halde onu saplantı haline getiren (birkaç başka isim saymak gerekirse tıpkı Ernst, Dalí ve Bellmer gibi) gerçeküstücü oğulun kararsızlığını kısmen de olsa izah edebilir. Her ne kadar başka yerlerde daha belirgin olsa da, paranoyanın gerçeküstücü toposu De Chirico'yla başlar, ayrıca esas resimsel formüllerini ilk geliştiren de odur.[37] Bu bakımdan manken, oyuncak bebek ya da maketin örtülü bir oto portre olması manalıdır; Freud'un E. T. A. Hoffman'ın hikâyesi "The Sandman"i tartıştığı "Tekinsiz" makalesi, bu durumun paranoit ehemmiyetini ima eder. Bu hikâyede baba, sanki Nathaniel'in Odipal çifte değerliliğiyle, biri iyi kalpli ve koruyucu, öteki iğdiş edici ve oğlanı kör etmeye ant içmiş olan iki dizi figüre bölünmüş gibidir; ki bu gerçeküstücülükte esas olan iğdiş edilme ile körlüğün aşina bağdaştırmasıdır. Burada önemli nokta, oğulun iyi olan babaya duyduğu arzu, yani Olympia adlı bebekle temsil edilen "dişi tutum"dur: "Olympia, Nathaniel'in karşısına kişi olarak çıkan ayrışma kompleksidir ve Nathaniel'in bu komplekse esir olması Olympia'ya duyduğu şuursuz takıntılı aşkta ifade bulur."[38] Gerçeküstücü öz tasarımın psikolojik aktarımı bu olabilir. De Chirico'nun eserlerinde cinsel bakımdan muğlak kalan bu figür, babanın hayal ürünü eziyetinin ondan arzu edilen baştan çıkarışın terse dönmüş biçimi olabileceğine işaret eder. Ayrıca, hem De Chirico'da hem de (bu hususta onu yakından takip eden) Ernst'te, iki dönem aslında birbirine karışmıştır: Bazı eserlerinde paranoit dönem hâkimdir (en meşhur örnekleri, De Chirico'nun *Bir Caddenin Gizem ve Melankolisi* [1914] ve Ernst'ün *İki Çocuk Bir Bülbülün Tehdidinde* [1924]); diğer eserlerde ise baştan çıkarma dönemi baskın-

sinin tehlikesini –onu almak için iğdiş edilmesi gerektiğini– sezdiğinde eşcinsel arzusunu yüceltir. Sonradan eğer kösteklenirse, geçiş döneminden bu noktaya gerileyebilir; paranoyak geçmiş eşcinselliği narsisizme yüceltmiş olur. Freud'a göre bu saplanma noktası paranoyağın niyetini gösterir: Eşcinsel arzuya karşı kendini savunmak için narsisizme geri dönmüştür. Ve bu savunma çoğu kez yansıtma –dünyayı aşırı şekilde yeniden kurmanın yansıtması– biçiminde ortaya çıkar. Böyle bir yeniden inşa paranoyak için şarttır; çünkü kendi geri çekilmesini dünyanın sonu olarak görür. Dolayısıyla, "patolojik bir sonuç saydığımız hezeyan oluşumu, gerçekte bir iyileşme girişimi, bir yeniden inşa sürecidir" ("Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia" [1911], *Three Case Histories,* Der. Philip Ricff [New York, 1963], s. 174).

37. İleride göreceğimiz gibi bu Ernst'te de ortaya çıkar, Dali'yle birlikte programatik hale gelir, ki kendisi de Lacan'ın konu hakkındaki 1933 tarihli "Le Problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience" ve 'Motifs du crime paranoïaque: le crime des soeurs Papin" adlı metinlerinden etkilenmiştir. Metinlerin ikisi de, *Minotaure* 1 s. 3-4'te yayımlanmıştır.

38. Freud, "The Uncanny", s. 38-39. Freud'da "pasif"in "feminen" olanla bağdaşmasının sorunlu olduğu açık, tıpkı gerçeküstücülükte olduğu gibi. Bununla beraber, ileride göreceğimizi gibi bu Ernst'te ve belli bir raddeye kadar da Giacometti'de bozulur.

dır (mesela *Çocuğun Beyni* [1914] ve *Pietà ya da Gece Gelen Devrim* [1923]).[39] Babanın karşıt temsilleri olsa da, her iki dönemin de ona duyulan gizli kapaklı sevgiyi işlemesi muhtemeldir.

Bu okuma, De Chirico'nun eserlerine hâkim olan üçüncü bir psişik mecaz tarafından desteklenir: Melankoli. Ölen babanın melankolik şekilde resme dahil edilişi, hoş karşılanan baştan çıkarışa ve paranoit yansıtmaya dair diğer iki senaryoyu belli yönlerden aşırı kodlar. De Chirico "sürpriz" ve "muamma"dan, "nostalji" ve "melankoli"ye geçer; baştan çıkarma ve eziyet senaryolarından, ölen baştan çıkarıcıya tekrar tekrar hürmet etmeye zorlayan isteğe geçer. Evariste De Chirico 1905 yılında, Giorgio on yedisindeyken ölmüştü. Oğlan babasına düşkündü ama De Chirico külliyatına hâkim olan melankoliyi hiçbir zaman babasının ölümüne bağlamamış; daha ziyade (eleştirel edebiyatın çok yinelediği) başka bağlamlara yüklemiştir: İtalya'ya, neoklasik stillere, eski ustaların tekniklerine ve benzerine duyulan nostaljiye. Bu kayıp nesneler, çökmüş dayanaklar ve başarısız telafiler biçiminde yapıtlarının her tarafına yayılmıştır. Psişik olaraksa bunlar ölen babanın temsilcileri olmakla itham edilebilir.[40]

Kaybedilmiş aşk nesnesi, melankolik için kısmen bilinçdışıdır. Vazgeçemeyerek ona "halüsinatif dilek-psikozu vasıtasıyla" sıkıca tutunur; bu psikozun içerisinde ise derin yüklemeler yapılmış anılar saplantılı bir şekilde tekrar edilir.[41] Baştan çıkarmanın yüceltilmesiyle birlikte bu süreç De Chirico'ya özgü, halüsinatif ve yinelemeli sahnelerin tekinsiz tabiatını etkiler; ayrıca yansıttıkları müphemliği de artırır. Zira tıpkı hayal ürünü baştan çıkarışın öznesinin baştan çıkarıcıya göre müphem olması gibi, melankolik de kaybedilen nesneye göre öyledir. Melankolik De Chirico kaybettiği nesnesini içselleştirirken, ona karşı müphemliğini de içselleştirmiş olur, ki bu da daha sonra özneye geri döner.[42] Hem nesne hem de özne için söz konusu olan bu müphemlik, De Chirico'da

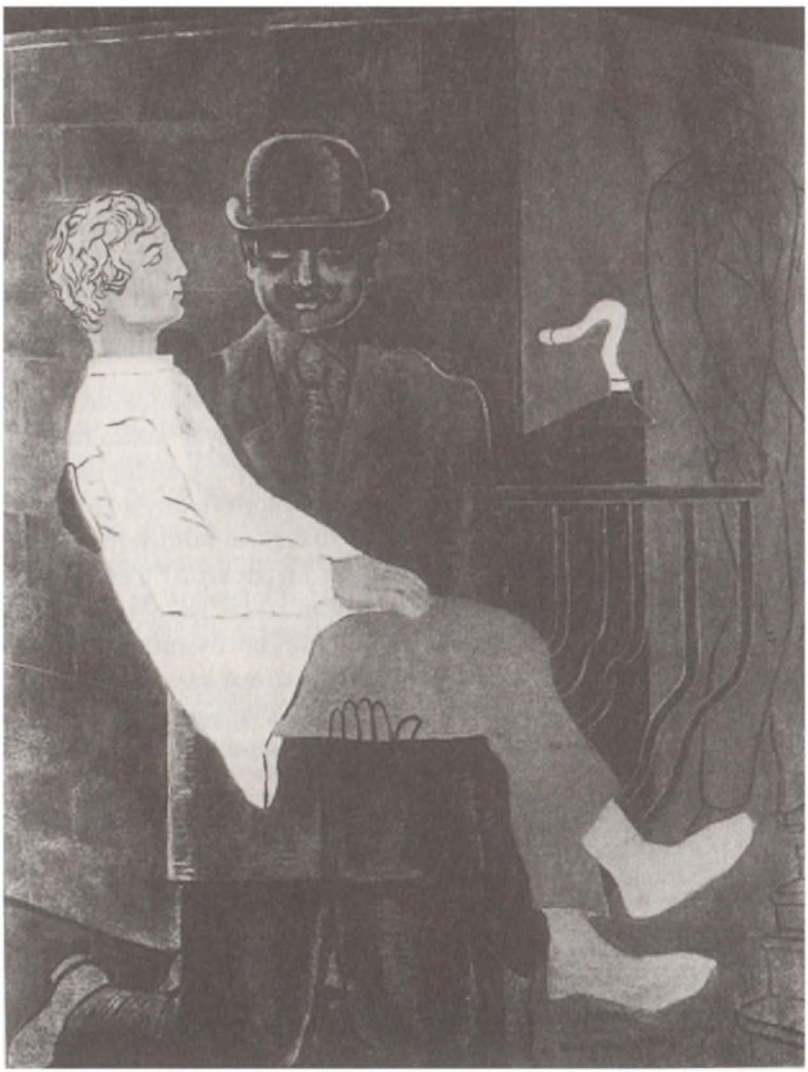
39. Oğlan çocuğundaki "ayrışma kompleksi"nin en meşhur somut örneği muhtemelen *Pietà*'dadır. Buradaki bıyıklı baba figürü de, De Chirico'dan gelir.

40. Bu ataerkil kayıp kültürel konum değişiklikleriyle de birleşikti, De Chirico da bu ikisini birbiriyle bağdaştırmış olabilir. Bu şekilde, belli amblemlerin (örn. tren) zoraki tekrarı, babasını kaybetmesiyle başa çıkma girişimleriyle de alakalı olabilir. (1913 tarihli *Neşe* isimli çizimde tren neşe olarak tasvir ediliyor.)

41. Freud, "Mourning and Melancholia" (1917), *General Psychological Theory*, Der. Philip Ieff (New York: Collier Books, 1957), s. 166.

42. A.g.y., s. 172. Freud bu bakımdan "melankoliklerin kendilerine işkence etme"lerini, nesneye yönelik "sadistik eğilimlerin" "benliğe çevrilmesi" olarak anlar. "Nitekim nesnenin gölgesi egonun üzerine düşmüştür ki ego bundan böyle nesne gibi, vazgeçilen nesne gibi özel bir zihinsel kabiliyet tarafından eleştirilebilsin." (s. 170). Bu De Chirico'daki gölgeler bağlamında manidardır; bu gölgeler tabiatçı maksadından koptuğunda, parçalara ayrılmış ego vekillerinin üzerine alakalı şekilde "düşer" sanki.

son derece aşikârdır ve bunu bir süreliğine korur. Ne var ki çok geçmeden ölü imgeleriyle (ölen baba, geleneksel motifler, eski ustaların yöntemleri) özdeşleşmeye başlayınca, bu müphemliğin yıkıcı yönü baskın çıkar; tıpkı *Oto-Portre*'deki (1922) kendini-şeyleştirmede görüldüğü gibi. Burada melankoli mazoşizme göz yumar gibidir.



Max Ernst, *Pietà, or the Revolution by Night*, 1923.

Baştan çıkarma üzerine çalışması, eziyetin paranoit yansıtması, kaybın melankolik tekrarı: De Chirico'daki tüm bu süreçler cezp edicidir. Gerçeküstücüleri cezp ettiği ortadadır; tabii nekrofilik sapmasını görmezden gelemez hale gelene kadar. 1926'da Breton şöyle yazmıştı: "De Chirico'dan umudu kesmem(iz), artık ne yaptığına dair hiçbir fikri kalmadığını itiraf etmem(iz) beş sene aldı."[43] Peki, fikrini gerçekten de yitirmiş miydi; yoksa sonunda ona yenilmiş miydi? Yani ölümcül tekrarlaması (ilk önce tarihsel motifleri sonra da kendi imgelerini) bilerek kötü niyete gark olmak mıydı yoksa tekinsiz bir psikolojinin istemsiz gelişimi mi? Breton'un Nadja'dan bildiği gibi, yıkıcı bir özne merak uyandırabilir; ancak hakikaten ayrıştırıcı olan iticidir, ki De Chirico ve gerçeküstücülerde de nihayetinde böyle olmuştur. De Chirico'nun saplantılı yapıtlarının motoru her zaman zoraki tekrar olmuştu. Bir dönem bunu bir sanat tarzına çevirerek telafi edebilmiş, tekinsiz geri dönüşlerinden ilham alabilmişti, mesela *Huzursuz Eden İlham Perileri*'nde (1917). En sonunda artık biçimini istediği şekle daha fazla uyduramaz oldu ve yapıtları, bu resmin pek çok versiyonunda açıkça görüldüğü gibi melankolik tekrardan taş kesilmeye başladı.[44] Taş kesilmek konusu değil koşulu haline geldikçe sanatı, Freud'un bir zamanlar melankoli için söylediği gibi, "saf ölüm içgüdüsü kültürü"nü anlatır oldu.[45]

1924 tarihli *La Révolution surréaliste*'in ilk sayısında De Chirico'dan en etkileyici rüyasını anlatması istenmişti:

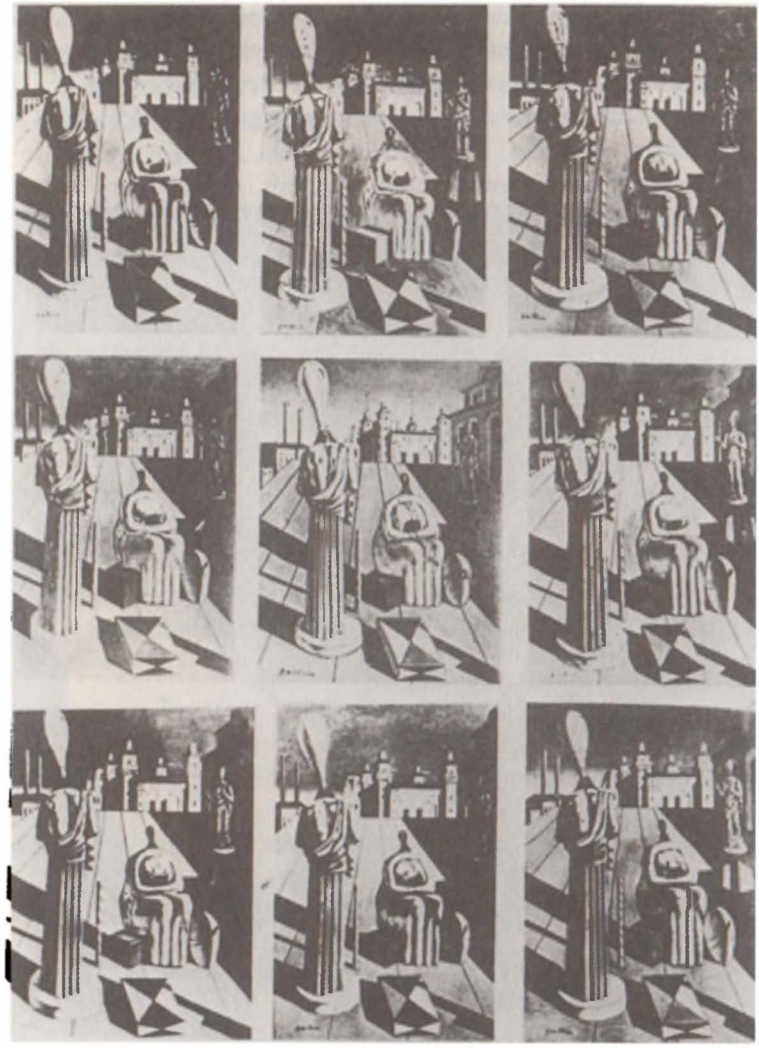
> Gözleri şüpheli ve çok yumuşak bakan bir adamla faydasız bir mücadele içindeyim. Onu ne zaman yakalasam, inanılmaz, hesaba gelmez bir kuvvete sahip kollarını açarak kendini kurtarıyor [...]. Rüyalarımda bana bu şekilde görünen adam babam [...].
> Mücadele benim *teslim oluşumla* bitiyor: *Pes ediyorum.* Arkasından görüntüler karman çorman oluyor [...]. [46]

43. Breton, "Le Surréalisme et la peinture", *La Révolution surréaliste 7* (15 Haziran, 1926). Breton bu dergide, klasikçi programlarını ta 1919'da ilan etmiş olsalar da, pek çok De Chirico reprodüksiyonuna yer vermiştir. (örn. "The Return to Craft"ta).

44. Bu tekrarları teşvik eden salt kâr arayışı olmamıştı. Şayet *Huzursuz Eden İlham Perileri*, De Chirico'nun halen bastırılmış olanın tekinsiz geri dönüşüne biçim verdiği ilk anı temsil ediyorsa (*unheimlich* çoğu kez *inquiétant* diye tercüme edilir), tekrarları da onun zoraki mekanizmalarına kapıldığı ikinci anı temsil eder. Bu ışıkta, bu imgenin Andy Warhol imzalı yinelemesi (1982) bilhassa uygun olacaktır: Ölümcül tekrarın çağdaş ustası imgeyi tekrara zorlanmanın en belirgin temsilcisi olan modernist kanonda yineler.

45. Freud, *Ego ve Id, Metapsikoloji*, Çev. Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yay., s. 379.

46. De Chirico, *La Révolution surréaliste* 1 (1 Aralık, 1924). Gerçeküstücülerin beğenisini kıs-



Giorgio De Chirico, *The Disquieting Muses*'ın dokuz versiyonu.

men tekrar kazanan 1929 tarihli romanı *Hebdomeros*'da, bu bakış –bir kadının bedenindegeri döner: "Birdenbire, Hebdomeros bu kadının babasının gözlerine sahip olduğunu gördü ve *anladı* [...] 'Ah Hebdomeros,' dedi kadın, 'Ben Ölümcüllüğüm [...]'" (*Hebdomeros*, Çev. Margaret Crosland [New York, 1988], s. 132).

Aslında bu rüya, baştan çıkarma fantezisinin bakış açılarını bir asli sahneyle birleştiriyor. Artık eziyetçi bir bakış olarak sahneden geri dönmeyen bakış, öznenin babaya karşı "dişi bir tutum" takınmasıyla görüntüye dahil olur. Her halükârda bu ilişki, baştan çıkarmanın travmatik şemasıyla aşırı kodlanmıştır, böylece baba yine de bir tehdit olarak kalır. Baştan çıkarma ile mücadelenin, arzu ile ıstırabın imgeleri bu şekilde "karman çorman" olur. Ernst'de cinsellik, kimlik ve farklılığa dair görülen bu gibi bir karışıklık programatik haldedir ; Ernst asli sahnenin travmasını (ki bunda da babayla benzer bir hayal ürünü ilişkiye işaret edilir) bilinçli olarak devreye sokar ki, "dönemimizin genel bilinç krizi ivme kazansın" (BP 25)

1927'de *La Révolution surréaliste*'in 9-10. sayısında Ernst "Visions de demi-sommeil"i yayımladı. Bu kısa metin, Ernst'ün pek çoğunu sanatıyla da çağrıştırdığı çocukluk senaryolarını, aile maceralarını ve perde hafızaları (Freud'un Leonardo'ya, Kurt Adam'a ve Judge Schreber'e dair incelemelerinin yankılarıyla birlikte) konuşlandırdığı 1948 tarihli kitabı *Beyond Painting*'in kökeni oldu.[47] Kitapla aynı başlıklı metin, "Au-delà de la peinture" (1936) üç bölümden oluşur. "Doğal bir Tarihin Tarihi" başlıklı ilki "beş ile yedi sene" öncesinden kalma "yarı-uyku halinde gelen bir görü"yle açılır:

> Önümde, kırmızı bir zemin üzerinde, geniş siyah çizgilerle kabaca boyanmış bir panel görüyorum, taklit maunu temsil ediyor ve organik formlarla çağrışımlar ortaya çıkarıyor (tehditkâr göz, uzun burun, kalın siyah saçlı bir kuşun koca kafası vb).
> Panelin önünde parlak siyah bir adam yavaş, gülünç ve hatırladıklarıma göre çok anlaşılmaz, keyifliliğiyle müstehcen bir zamana ait el kol hareketleri yapıyor. Bu üçkâğıtçı arkadaşın babamınki gibi yukarı kalkık bıyığı var (BP 3.

Tehditkâr göz, uzun burun, kalın siyah saçlı bir kuşun koca kafası, üçkâğıtçı baba: Bunların zincirleme gösterenler –bir asli sahne bağlamında yapılan resimle ilk karşılaşma– olduğu açık. Boyun eğilen edimin hemen hemen bir parodisinde bu perde hafıza tabaka tabaka üç an barındırır: (1) "kendi kavrayış halim"(BP 4), görünün geçmişteki kökeni olan asli sahnenin fantezisi; (2) baba-ressamla karşılaşmanın anlatımı

47. *Beyond Painting*, aynı adlı metnin yanında, bu metnin bir müsveddesini ("Comment on force l'inspiration", *Le Surréalisme au service de la révolution* 6 [1933]), ayrıca bir de psikobiyografi içerir ("Some Data on the Youth of M.E. as Told by Himself", *View* [Nisan 1942]). "Visions de demi-sommeil" de aynı sayıda (*La Révolution surréaliste* 9/10 [1 Ekim, 1927]) *The Question of Lay Analysis*'ten (1926) bir bölüm olarak yer almıştı.

(örtük dönemde), ki bu hem asli sahneyi cinsel olarak uyandırır hem de bu şekilde bastırır; (3) hafıza edimi ("ergenlik çağında" [BP 4]), ki ilk iki sahne burada, sanatsal bir başlangıç olarak yeniden kodlanır. Yine de babayı hem gülünç hem de zalim gösterdiği için, bu sanatsal köken ya da kimlik reddedilir (Ernst *père* [baba] akademik sanata bağlı alaylı bir ressamdı). Gelgelelim tam da bu şekilde reddedilir; zihninin paranoit meşgalesinin de işaret ettiği gibi, Ernst baba meselesinde müphemdir.

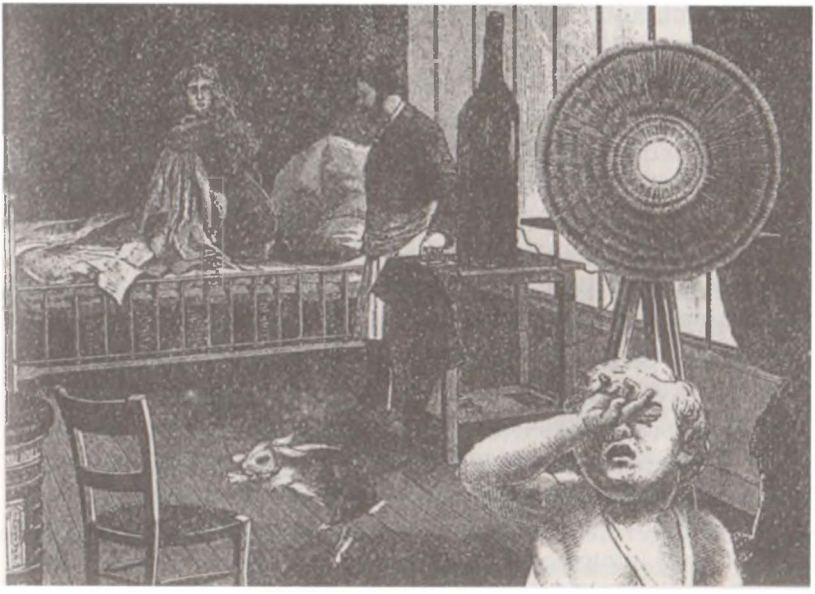
Her ne kadar kaçar yolu varmış gibi görünse de, bu asli sahne Ernst için hâlâ travmatiktir; bu yüzden metninde bunu pek çok defa işler, etkisini dönüştürmek, anlamının üzerinden tekrar geçmek için.[48] "Doğal bir Tarihin Tarihi"nde bunu, yine travmatik bir fantezinin üzerine çalıştığı söylenen bir sanatçı olan Leonardo'ya yapılan bir gönderme takip eder. Ernst özel olarak, onun duvardaki bir lekenin bile resimde icada ilham kaynağı olabileceği misaline (ki gerçeküstücüler buna yürekten katılır) gönderme yapar. Ernst babadan kalma bir sanatsal kökeni olduğunu reddetse de, kendi icadı olan bu kökeni benimser:

> 1925 yılının 10 Ağustos'unda katlanılmaz bir görsel saplanma, Leonardo'nun bu dersinin açık bir idrakını sağlayan teknik araçları keşfetmeme yol açtı. Yatağımın önüne yerleştirilmiş maun taklidi bir panelin, yarı uyku halinde gelen bir görüye optik bir kışkırtma rolü oynadığı esnada, (yukarıda anlatılan) çocukluk anısıyla başlayarak, heyecanlı gözlerime üzerindeki oluklarla belki bin kez ovalanmaktan derinleşmiş döşeme tahtalarını gösteren saplanmayla çarpılmıştım. Bu saplantıyla simgelediklerini işte o zaman araştırmaya karar verdim (BP 7).

Bu araştırma, (1926 tarihli portfolyo *Natural History*'de yayımlanan) ilk frotajlarını ya da ovalamalarını ortaya çıkarır; Ernst'ün bunlara dair savunması şöyle olur: "Hem düşsel kabiliyetlerimin böyle aniden kuvvetlenmesinden hem de üst üste binmiş tutarsız imgelerin, aşk anılarına özgü bir ısrar ve süratle, sanrı şeklinde peşpeşe birbirini izlemesinden şaşkına dönmüştüm" (BP 7). Burada yine düşsel olan, dikizcilikten ileri gelir; bir kez daha sanatsal kimlik bir asli sahne (sanrı şeklinde, tutarsız, aşk dolu) bağlamında şekillenir. Yalnız bu sefer, asli sahne estetik bir icat olarak yeniden yazılır; içine kök salmış olduğu hakiki olayı, skopofilik bakışıyla, otoerotik sürtünmesiyle telafi eden bir icat olarak.[49] Freud'a göre, asli sahnede öne çıkan "sürtünme" ebeynle-

48. Ernst: "Şurası kesin ki küçük Max, bu görülere duyduğu korkudan zevk alıyordu, zaten sonradan kendini aynı tür sanrıları harekete geçirmeye teslim eder oldu" (BP 28).
49. Ernst: "Birisi ona 'en çok sevdiğiniz meşgale?' diye sorduğunda genellikle 'bakmak' diye cevap verirdi. Sonraları bununla benzeşen bir saplantı, Max Ernst'ü doğrudan ilham ve vahiy

rin değil, fantezisi otoerotik etkinliğini "örtbas etmek" aslında "yükseltmek" için tasarlanmış olan çocuğun sürtünmesidir. Frotaj tekniği işte bu varsayımlı anı tekrar eder: Bu fantezi, cinsellik ve temsilin birbirine bağlandığı, aynı anda hem örtbas edildiği hem de yükseltildiği bir sanatsal kökendir.



Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, 1929: "The might-have-been Immaculate Conception"

Peki, nasıl hem örtbas edilip hem de yükseltilir, diğer bir deyişle yüceltilir? Ernst, başka bakımlardan paralellik gösterdiği, hatta belki takipçisi olduğu Freud'un Leonardo'ya dair izahatından bu noktada ayrılır. Freud orada, sanatçının soruşturmacı güçlerinin, ortada olmayan babası tarafından hiçbir zaman dizginlenmemiş cinsel bir meraktan hasıl olduğunu savunur. Ernst nihayetinde kökenlerle alakalı olan bu merakı paylaşır ve "Some Data on the Youth of M. E."de bu portreyle oynar (Freud'un Leonardo için yaptığı gibi, merakını rakip olacak bir kardeşin doğumuna bağlar.) Ne var ki, Leonardo analizinin kilit noktası, yaptığı erken başlangıçla, sanatında görülen cinsel muğlaklıkla su yüzüne çıkan bir travmayla alakalıdır. Ernst'ün yeniden üretmeye çalış-

süreciyle bağlantılı çizim ve boyama teknikleri (frotaj, kolaj, dekalkomani vs) arayıp keşfetmeye itti." (BP 28). İlginçtir ki babası, sağır dilsizlere öğretmenlik yapıyordu.

tığı şey budur; ancak bir farkla. Ernst bunu yüceltmez; kolaj, ovuşturma ve kazıma teknikleriyle *yeniden cinselleştirir;* niyeti kısmen babasını göz önüne sermek (ki kendisi hiç de uzakta değildi), kendi küçük burjuva toplumunu şoka uğratmaktır.

Freud yaptığı analizde bu cinsel muğlaklığı, Leonardo'nun meşhur –çocukken dudaklarının bir akbaba kuyruğuna sürtüldüğü– fantezisi üzerinden düşünür. Freud'a göre, bu hikâyede Leonardo, bir başına olan annesinin ona baktığını "hatırlar"- düşünür; bu aşk anısını sonradan Bakire Meryem ve Çocuk temasına bağlar.[50] Bununla beraber Freud, bu anne memesiyle ilgili anının aynı zamanda bir anne penisi fantezisi gizlediğini ve Leonardo'nun muammalı figürlerinde işlediğinin nihayetinde bu paradoks –hem hoşa giden hem saldırgan olan bir baştan çıkarışın, hem müşfik hem de korkutucu olan bir ebeveynin paradoksu– olduğunu savunur. Buna benzeyen bir muammayı, De Chirico'nun daha farklı ele aldığını ileri sürmüştüm. Bu Ernst için de geçerli; en bilinçli örneği, bir kuş ve/veya insan, erkek ve/veya dişi olabilen muğlak personası Loplop'tur.[51] Ancak Ernst bu cinsel muğlaklığı biçim ya da usul yoluyla da işler (De Chirico'da olduğu gibi, bu salt ikonografik bağlantıdan ibaret değildir). Aslında kurduğu estetik, fantezide Leonardo'nun üstlendiği "pasif" (eşcinsel) pozisyonu ayrıcalıklı kılar; daha genel olaraksa, "travmatik cinselliğin devamlı değişen pozisyonlarına" değer yüklemiş olur.[52] Ernst'ün sanatta aradığı işte bu sezgili, cinsel hareket kabiliyetidir [motility].

Bu şekilde Ernst bu travmatik cinselliği sadece devreye sokmakla kalmamış, genel bir estetik uygulama kuramı olarak da geri kazanmıştır. Şöyle der: "Bu, [...] yazarın eserinin doğuşu esnasında [...] eşlik ettiği bir izleyici gibidir [...]. Ressamın rolü [...] *onun içinde kendisini göreni yansıtmak*tır" (BP 9). Karmaşıklığına rağmen bu formül, asli sahnenin Ernst için neden bu kadar önemli olduğu konusunda fikir verir; zira bu, sanatçıyı hem aktif yaratıcı (estetik kimliğinin) hem de pasif alıcı (otomatist yapıtının), sanatının hem içerisindeki katılımcı hem de dışarıdaki dikizci olarak düşünmesine olanak sağlar. "Bir Çocuk Dövülüyor"

50. İyi bilindiği gibi, "akbaba" kelimesinin yanlışlıkla "uçurtma" diye çevirilmesi üzerinden yazdıkları, mitolojik kurgularının çoğunu yapay kılıyor. Bkz., diğer metinler arasından, Meyer Schapiro, "Leonardo and Freud: An Art Historical *Study*", *Journal of the History of Ideas* 17 (1956), s. 147-178.

51. 1934 tarihli kolaj-romanı *Merhamet Haftası*'nda [*Merhamet Haftası*, Çev. Banu Irmak, Altıkırkbeş Yay., 2002] Ernst, Leonardo fantezisinden doğrudan alıntı yapıyora benziyor.

52. Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York, 1986), s. 43. *Leonardo*'ya dair kışkırtıcı tartışması, Ernst için de geçerlidir, Laplanche'ın "To Situate Sublimation" makalesindeki tartışması gibi (*October* 28 (İlkbahar 1984), s. 7-26). Laplanche, bilhassa *Leonardo*'daki baskı ve yüceltme arasındaki kuramsal kaymalar konusunda öngörü sahibi.

fantezisindeki özne gibi, tek bir konumda sabit kalmamıştır: En azından varsayım olarak, alışıldık özne nesne, aktif pasif, eril dişi, heteroseksüel homoseksüel karşıtlıkları askıya alınmıştır. Peki, bu tam olarak nasıl olmuştur? Burada ne tür bir psişik mekanizma işler?

Ernst asli sahneye dair ilk anısını aktif, hatta sadistik bir nesneye odaklar: Ressam-babaya (çocuk, ebeveynlerin cinsel ilişkisini çoğunlukla babanın saldırganlığına yorar). İkinci sahnesinde ise nesneden özneye bir dönüş ve aktiften pasife geçiş yaşanır; aktif olarak görmekten nerdeyse pasif bir görülme haline (De Chirico'da olduğu gibi). Freud'a göre cinsellik ilk bu otoerotiğe, kaybedilen nesnenin hayal ürünü sanrısına dönüşle baş gösterir; zaten Ernst'ün sanatıyla özetlemek istediği de bu kökten dönüştür. Önceden bahsettiğim kimliği kısıtlayan karşıtlıkları askıya alan, yakalanan o bir andır. *Instincts and Their Vicissitudes*'ta (1917) Freud, bu arada kalmışlık halini şöyle tanımlar: "Aktif ses, pasife değil, tepkesel orta sese döner."[53] Burada sözel bir konum gibi anlaşılsa da, bu durum son derece görsel ve dokunsaldır, zaten Ernst de onu bu bağlamda sanatının temeline oturtur: Tepkesel bakma anıyla, otoerotik anlamda dokunmayla. De Chirico görmek ve görülmek arasında salınırken; Ernst de bu ikisi arasındaki durumu –hayal ürünü imgelerin birbirini izlemesine kapılıp "*gördüklerime* şaşırmış ve tutulmuş" olma (BP 9), hepsiyle özdeşleşmeyi isteme halini– ayrıcalık sayar. Ernst'e göre sanatın ideal koşulu budur; yani "bu aktifliğin (pasifliğin) içerisinde zapt edilmek" (BP 8), kimliği altüst eden bir sezginin, arzu ve özdeşleşme eksenlerinin kesiştiği sarsıntılı bir kimliğin içerisinde asılı kalmaktır. Gerçeküstücüler "histerik" hale, diğer bütün hallerden fazla kıymet biçmişlerdi: İyi huylu biçimine *disponibilité* [müsait olma], kaygılı biçimine "kritik paranoya" (BP 8) derlerdi.

"Au-delà de la peinture"ün ikinci kısmında Ernst, bu şekilde sanat-tezi-*ile*-oto-analiz yapmaya kolaj üzerinden devam eder (ki bu kısmın başlığı "The Placing under Whiskey-Marine", 1921'de Paris'te Dadaist kolajlarını sergilediği gösterinin adıydı). "1919 senesinin yağmurlu bir gününde [...] bakışımı [...] aşk anılarına ve yarı uyku halinde gelen görüye mahsus [...] aldatıcı bir dizi tutarsız imgeye [...] çeken o saplantıya tutuldum" (BP 14). Saplantı, bakış, tutarsız imgeler, yarı uyku halinde gelen görü: Ernst bir kez daha estetik bir keşfîn çerçevesini, çocukça bir keşif, asli sahnenin görsel cazibeleri ve cinsellik öncesi kafa karşıklıkları bağlamında çiziyor. Kurduğu bu bağ, yalnız kolajı "görü-

53. Freud, *Instincts and Their Vicissitudes, General Psychological Theory*, s. 96'da. Bu süreçlerin en iyi tartışması, Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis* (1970), Çev. Jeffrey Mehlman (Baltimore, 1976), s. 85-102'de yer alır.

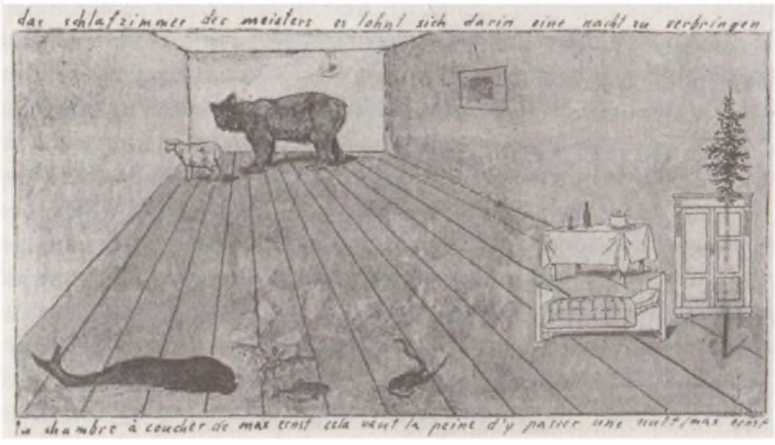
nürde uzlaşmaz iki gerçekliğin görünüşte onlara uymayan bir düzlem üzerinde *eşleşmesi*" (BP 13) olarak tanımlamasında değil, kolajın maksadına dair anlayışında da belirleyici olur. Buna göre kolaj, "kimlik ilkesini" sarsar (BP 19), hatta 'müellif' kavramını da "ortadan kaldırır" (BP 20).[54]

Lautréamont'un bir başka tekrarından ibaret olmayan bu tanım, gerçeküstücülük için esastır; zira gerçeküstücü imgeyi, Dadaist kolajın yeni bir gözle değerlendirilmesi olarak nitelendirir. Gerçeküstücülükte kolaj, dünyada yeri olan, inşa edilmiş toplumsal materyallerin (mesela yüksek sanat ile kitle kültürüne ait formların) sınırları ihlal edecek şekilde (Dada'da olduğu gibi) montajından ziyade bilinçdışına havale edilen, iletken psişik gösterenlerin (mesela hayal ürünü senaryoların ve muammalı hadiselerin) yıkıcı şekilde montajlanmasıdır. Dadaist kolajın toplumsal referansında, gerçeküstücü imge bilinçdışı boyutu derinleştirir: İmge, (ertelenmiş hareketiyle) hem zamansal hem uzamsal, (kaynakları bakımından) hem içten hem dıştan, (manaları bakımından) kolektif olduğu kadar öznel bir psişik montaj haline gelir. Velhasıl, gerçeküstücü imge, psikocinsel bir travmanın muammalı göstereni olan belirtinin üzerinden örülmüştür.

Ernst için ilk travma yine, asli sahnedir; kendisinin kolaj estetiği bu eşleşme üzerinden işler. De Chirico'da olduğu gibi, bu işleyiş salt tematik değildir; yöntem ve biçim seviyesinde meydana gelir. Gerçi ikisini de feshedecektir. Erken dönem yapıtlarında Ernst resmi salt paternal ve geleneksel diye reddetmek yerine, resmin "ötesine", kimlik ilkesini dönüştürmenin daha etkili yolları olan kolaj biçimlerine geçmişti. Bu noktada böyle bir eşleşmeye erken dönem bir örnek kâfi gelecektir. *Efendinin Yatakodası* (1920) asli sahneyi tematik olarak anıştırsa da, travmanın ele alınışı, yükün özneye boşaltılması, *punctum*'un izleyende kayda geçmesi sahnenin inşasında olur: Tutarsız ölçeğinde, kaygı verici perspektifinde ve her şeyin delice yan yanalığında (masa, yatak, dolap, balina, koyun, ayı). Bu yöntemsel elemanlar bir araya gelerek De Chirico'daki o, izleyeni resmin hem içine hem de dışına yerleştiren, onu (bir şeye adını veren çocuk gibi) sahnenin hem efendisi hem de kurbanı yapan, karşılık verilen bakış etkisini yaratır.[55]

54. Dadacı Ernst yaratıcı özneyi merkezden almanın şunlar gibi pek çok yolunu denedi: Anonim işbirlikleri (Grunwald ve Arp'la yaptığı Fatagagas), buluntu nesneler ve otomatist teknikler kullanılması vs. Burada Ernst "kimlik ilkesi" terimini Breton'dan türetir ki o da erken dönem Dadaist kolajlar hakkında kullanmıştır (bkz. *Beyond Painting*, s. 177). Breton'a göre de bu kolajlar, "hafızamızı rahatsız eder."

55. Bu eşleşmelerin kendi başına kolaj olması gerekmiyor; Ernst'ün bir defasında dediği gibi, "Ce n'est pas la colle qui fait le collage" [Kolajı kolaj yapan tutkal değildir] *(Cahiers d'Art* [1937], s. 31). Bazıları (örn. *Efendinin Yatakodası)* buluntu çizimler üzerine yapılan resimler,



Max Ernst, *The Master's Bedroom*, 1920.

Bu gibi eşleşmeler, De Chirico'nun her birinin itici gücü travmaya, yapısı tekrara dayalı, bilinçli ya da bilinçsizce, kimlik ilkesini dönüştürmeye adanmış olan kolaj, frotaj, grataj ve çıkartmalarında tekrarlanır. "Au-delà de la peinture"ün son kısmı "Anlık Kimlik"te Ernst, bu öznellikten asli sahnenin kendi dilinde bahseder: "o (görünürde çelişkili ama gerçekte sadece bir çelişki halinde olan) iki tutum sergiler [kişisel göndermedeki karakteristik bölünmeye dikkat] [...] ki bunlar çırpınmalı olarak birbirine kaynamıştır" (BP 19). Burada "histerik" bir travma, sarsıntılı bir kimlik olarak geri kazanılmış ve bu kesinlikle, kolajlanmış imgenin şokunda –"psişik gösterenleri arasındaki enerji değişimi"nde (BP 19)– başarılmıştır. İki sahnenin eşleşmesinde, fantezinin ertelenmiş hareketinde, öznellik hakikaten çırpınır.

Elbette böyle sarsıntılı bir kimliği korumak zordur; hem zaten Ernst tepkesel bir orta ses yerine, daha çok aktif ve pasif usuller, sadistçe ve mazoşistçe sahneler arasında salınmaya meyillidir. Paranoit fanteziler

---

bu da psişik ve teknik işlemler arasında daha ileri bir bağlantıya işaret eden bir açığa-çıkarangizleme şeklidir. Bu yapıtın konuyla alakalı bir analizi için bkz. Rosalind Krauss, "The Master's Bedroom", *Representations* 28 (Sonbahar 1989).

1920 tarihli diğer iki kolaj da akla böylesi bir travmatik tecrübeyi getiriyor olsa da, bunu askeri-endüstriyel şokla ilişkilendirirler. İlk (isimsiz) yapıtta, bir kadın bedeninin bir parçası, bir çift kanatlı uçağın parçasıyla eşleşir, bu esnada cepheden yaralı bir asker taşınır; ikincisinde (*Kuğu Nasıl da Huzurlu)*, doğumdan alınıp üç kanatlı bir uçağın üzerine yerleştirilmiş üç putto, tecavüzle özdeşleşen bir kuğuya gözlerini dikmişler. İki yapıtta da, barış ve savaş, seks ve ölüm imgeleri çarpıştırılır ve bu sahnelerin travması tam da bu hem zamansal hem uzamsal görünen çarpışmada dışa vurulur (Freudyen *Nachträglichkeit* formülüne uyarmış gibi*)*. Bkz. "Armor Fou" adlı makalem, *October* 56 (İlkbahar 1991).

(hâkim ya da teslim olma senaryoları, azamet ya da eziyet yanılsamaları, dünyanın başlangıcı ya da sonuna dair sanrılar) yapıtların yöneticisi haline gelir. Bilhassa kolaj romanlarda açığa çıkan böyle uç görüler "Some Data on the Youth of M. E."yi de istila etmiştir; Ernst burada, "annesinin bir kartal yuvasına yumurtladığı yumurtadan çıktığı"nı ve "küçük İsa Mesih olduğundan emin" (BP 27) olduğunu yazar. Bu her iki fantezi de birbiriyle ilişkili aile maceralarıdır; bir başka deyişle, aileyi ideal şartlarda yapılandıran hikâyelerdir. İlk yumurta fantezisi babayı yerinden eder, ikinci fantezi ise bunun psikoz benzeri bir inkârdan çok ensest kabilinden bir ilahlaştırma olduğunu ortaya koyar. Küçük Max, İsa olarak, babayı Tanrı konumuna yerleştirir.[56] Ne var ki bu bağ, kısmen Loplop figürü aracılığıyla, yavaş yavaş kopar. İlk başta paranoyak şekilde "tehditkâr kuş" olarak yansıtılan, arzulanan baba Loplop, son kertede süperego olarak içe yansıtılan meşru babayı temsil eder ("Üstün Kuş" lakabı, "bana özel hayaletim" çağrısı [BP 29], hatta iğdiş edici yansıması bile buna işaret eder). Bilhassa melez karakterini yitirdiğinde Loplop, Ernst'ün normatif, heteroseksüel bir konum edindiği, "olumlu" Ödipal geçişini gösterir olur; yani iğdiş edilme konusunda "zihni bulanır" ve babayla "kendi iradesiyle" özdeşleşir (BP 29). Yine de Ernst için bu sona varmak, kendi estetik amentüsünün karşı geldiği bir şekilde sabitlenmek demektir. Erken dönem kolajlardan sonraki yapıtları, sarsıntılı bir kimliği canlandırmaktan çok resimlemeye yönelir.[57]

56. Freud: "Gerçekte çocuk babasından kurtulmuyor, onu yüceltiyor" ("Family Romances", *The Sexual Enlightenment of Children*, Der. Philip Rieff [New York, 1963], s. 45). "Some Data" başlıklı makalede Ernst çocukken evden kaçtığını, sonra da "hacılar" tarafından İsa zannedildiğini yazar. Bu en azından, onu bu kılıkta resmeden babasını yatıştıran bir hikâyedir. Böyle ilahi fanteziler (Ernst'ün de Schreber vakasından bilebileceği gibi) klasik anlamda paranoya benzeridir. *The Virgin Spanking the Child Jesus in Front of Three Witnesses: André Breton, Paul Eluard, and Max Ernst* (1926), bunları yeniden inceler (ilginçtir ki *Leonardo*'yla alakalı olarak). *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*'da (Cambridge, 1990) Susan Suleiman bu resmi, "Bir Çocuk Dövülüyor" üzerinden, benim anlatımıma uygun şekilde okuyor.

57. Bu hiç de ilgisizce olmamıştır. Bilhassa kolaj romanları, *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite file qui voulut entrer au carmel* (1930) ve *Merhamet Haftası*'nda (1934) Ernst, asal sahneler, iğdiş edilme fantezileri, paranoya benzeri projeksiyonlar ve bunun gibi başka hayal ürünü senaryolar uydurur. "Bu arkaik, rahatsız görsel tasarım anları" der Jacqueline Rose, "geçmişte el yordamıyla aradığımız bilgiyi ifade eden ve sarsan bu sıkıntılı sahneler şimdi yine kesinliklerimizi sarsacak kuramsal prototipler olarak kullanılabilir" *(Sexuality in the Field of Vision* [Londra, 1987], s. 227). Ernst'ün bu kolajların en iyilerinde, Rose'un alakadar olduğu feminist sanattan elli sene önce giriştiği mesel işte budur. "Onlar benim ilk kitaplarımın anıları" demişti Ernst, Sigfried Giedion'a, "çocukluk anılarımın yeniden canlanışı" *(Mechanization Takes Command* [New York, 1948], s. 363). Bu maddesel olarak da doğrudur; zira kolajlarından birçoğu geç XIX. yüzyıl okullarının ilk okuma kitaplarından (özellikle de erken dönem kolajlarda Kölner Lehrmittel-Anstalt), resimli romanlardan, kataloglardan ve popüler dergilerden yapılmıştı. Gözden düşmüşü kullanma tarzını ise Altıncı Bölüm'de tartışacağım.

De Chirico'da metafizik resmin kökeni muammalı bir baştan çıkarıştan, Ernst'de ise gerçeküstücü kolajın kökeni asli sahneden yansıyarak kırılıyorsa, o zaman Giacometti'de sembolik nesnelerin kökeni bir iğdiş edilme fantezisinden geçerek kırılır. Freud'a göre sanatsal buluşlar, aralarından şu ikisini vurguladığı, çocukken yapılan cinsel sorgulamalardan kaynaklanabilir: Nereden geliyorum? Ve cinsiyetleri ayıran nedir; diğer bir deyişle, ben hangisiyim? Ernst her iki sorunun da ayrıntısına inerken, Giacometti ikincisine odaklanır. Tıpkı Ernst gibi o da bu bilmeceyi cinsel ayrımı sorun eden, üzerinde uzlaşılmış özne konumlarını şüpheli bırakan bir şekilde masaya yatırır; bununla beraber Giacometti'nin, Ernst'ten farklı olarak, bu bilmeceyle derin bir derdi vardır. Hatta gerçeküstücü nesnelerinden bazıları, cinsel ayrımın altında yatan, varsayılan iğdiş edilmeyi askıya alma ya da hiç değilse cinsel çağrışımı muğlak kılma girişimleridir. Diğerleri bu iğdiş edilmeyi fetişistçe inkâr eder gibidir, bir başka grup ise kadın temsilcisini sadistçe cezalandırır sanki. Her ne kadar gerçeküstücü fetiş çabucak dayanılmaz bir klişeye dönmüşse de, Giacometti psişik müphemliğini korumayı ve sembolik bir muğlaklık olarak geri kazanmayı -hiç olmazsa birkaç sene için- başarmıştır.[58]

Yapacağım okumaya üç metin rehberlik edecek. En geç tarihlisi olan ilki, *Minotaure* dergisinde Aralık 1933'te yayımlanan, *The Palace at 4 A.M.*'e dair ünlü beyandır. Burada Giacometti, nesnelerinin, en ufak bir değişiklikte tamamen kaybolacak pek çok psişik hazır yapıt gibi, "tümüyle tamamlanmış" olarak geldiğini yazar.[59] Otomatist eğilimli bu yorum, Giacometti'nin başka yerlerde "projeksiyon" bağlamında betimlediği, yapıtlarındaki hayal ürünü temele işaret eder.[60] Üstelik aslında beğeni toplamış olan kafes, oyun tahtası ve fetiş formatları, hakiki ve görsel olan arasında hayal ürünü bir uzam yansıtır gerçekten de. *Minotaure*'deki metinde fantezilerin travmatik olduğu ima edilir: "Nesne bir defa kurulduktan sonra, içerisinde beni derinden etkileyen (çoğu

58. Gerçeküstücülüğün klasik dönemi olan 1920'lerde Freud, "Cinsiyetlerin Anatomik Ayrımlarının Bazı Psişik Sonuçları" (1925) ve "Fetişizm" (1927) gibi metinlerde, fetişizmi iğdiş edilme ve Oidipus kompleksi bağlamında düşünür. Giacometti üzerine çok erken bir metinde (1929) Michel Leiris, nesnelerini sağaltıcı bir fetişizm bağlamında okur; bu fetişizm "ta içimizde az çok gizlice beslediğimiz o hissi müphemliği, o şefkatli sfenksi, yalnız cinsel kimlikleri değil kültürel uzlaşımları, "ahlaki, mantıksal ve toplumsal zorunluluklarımızı" da sorgulayan şekilde ele alıyordu. Leiris yine de bu müphemliği travmatik bağlamda, "dışarının ona gönderdiğimiz çağrıya birdenbire cevap gönderir gibi olması" diye görür. Bkz. "Alberto Giacometti", *Documents* 1, no. 4 (1929), s. 209-210, Çev. James Clifford, *Sulphur* 15 (1986), s. 38-40.

59. Alberto Giacometti, "Le Palais de quatre heures", *Minotaure* 3-4 (Aralık 1933), s. 46.

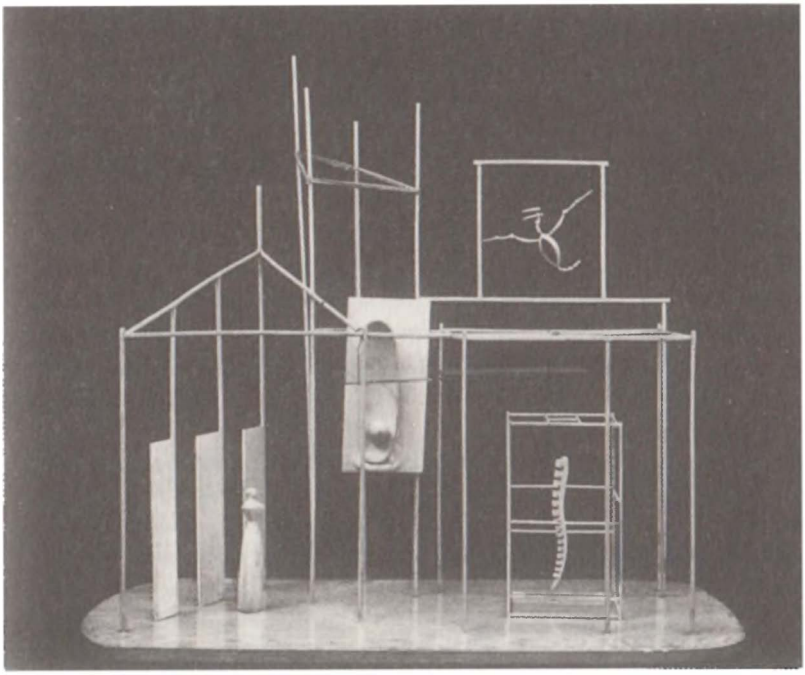
60. Bu nesneler başkaları tarafında üretildi, "hepsini, bir yansıma gibi, yapılı olduğunu görebileyim diye" ("Entretien avec Alberto Giacometti", Charles Charbonnier, *Le Monologue du peintre* [Paris, 1959], s. 156.

kez bana yabancı), dönüşüm geçirmiş ve yer değiştirmiş imgeler, izlenimler ve olgular; ayrıca çoğu kez teşhis edemesem de çok yakınımda olduğunu hissettiğim ve bu yüzden daha da rahatsız edici hale gelen formlar buluveriyorum."[61]



Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, 1929: "Germinal, kız kardeşim, yüz başsız kadın. (Arkada, kafes içinde, Eternal Father.)"

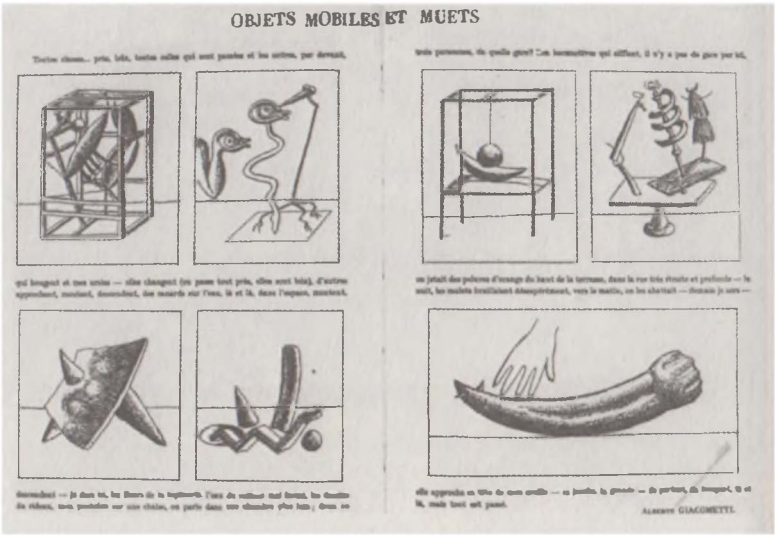
61. Giacometti, "Le Palais", s. 46. Sonraki paragraftaki alıntılar bu metinden.



Alberto Giacometti, *The Palace at 4 A.M.*, 1932-1933.

Sınama vesilesi ise bir aşk ilişkisinin sebep olduğu, travmatik bir anıyla alakalı bir rüyayı ya da perde anıyı tekrarlıyora benzeyen *The Palace at 4 A.M.*'dir. Giacometti'nin ikisini de sevgilisiyle ilişkilendirdiği iskeletimsi bir kuş ve belkemiği gibi bir sütunun yanında bu sahnede üç ana figür yer alır: Bir kule iskeleti, annesini çağrıştıran üç "perdenin" önünde duran dalgın bir kadın ve Giacometti'nin özdeşlik kurduğu, "kırmızı"bir döşeme tahtası üzerindeki bezelye kabuğu formu (burada da özne yine hayal ürünü sahnenin *içerisinde*). Ödipal üçgenin içerisinde olan bu figürler gerçekten de "yer değiştirmiş" çünkü burada babanın ifadesi olan kule "tamamlanmamış" ya da "bozulmuş"; anne ise uzun "siyah" elbisesiyle baskın konumda beliriyor. Ne var ki bu yer değiştirme, bu parçanın fetişistçe senaryosunu gizlemek bir yana daha da ortaya çıkarıyor: Annesine dair "en eski anılarımdaki" bir görü, "bana vücudunun bir parçasıymış gibi gelen" elbisesine çevrilen bir bakış. Fetişistçe bir yer değiştirmeye mahal olan elbise, her halükârda "korku ve kafa karışıklığı"na yol açar. Bu, görünün iğdiş edici yükünün azaltıla-

madığı manasına gelir; hatta nişanesi de, dişleri olan bir fallus gibi, hem kesik hem bütün halde bir ipliğe asılı duran, belkemiğine benzer sütunda görülür. Bu fantezinin tamamen kurgu ürünü olmadığı, hem anlam bakımından kapalı hem de zaman bakımından katman katman olan manzarasının sahiden kopuk oluşundan anlaşılıyor.[62] Bu da demek oluyor ki, *Palace*'ın senaryosu, travmatik fantezinin ertelenmiş hareketinden kurulmuşa benziyor.



Alberto Giacometti, "Objets mobiles et muets", *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1931, ayrıca yukarıda *Kafes* ve *Asılı Top* ve aşağıda ise *Nahoş Nesneler* ve bir *Meydan* için *Proje*.

Giacometti'nin *Le Surréalisme au service de la révolution*'da Aralık 1931'de yayımlanan, *Kafes, Asılı Top,* iki *Aksi Nesne* ve *Bir Kare için Tasarı* (hepsi 1931 dolaylarına aittir) gibi yapıtlarının eskizlerini "objets mobiles et muets" bölüm başlığı altında toplayan daha erken bir metninde, bu süreç adeta içine doğmuştur.[63] Çizimlerin aşağı kısmında farklı anıları bir arada, bir deliryum ahenginde götüren otomatist bir yazı yer alır: "Her şey [...] yakındakiler, uzaktakiler, geçmiş olanlar ve diğer her şey, öndekiler, hareketliler ve hanım arkadaşlarım; onlar değişir (biz çok

62. Zaman zaman, Giacometti'nin bu tür senaryolar yazdığından şüphelenenler olmuştu, bilhassa da bu yapıtında. Bkz. Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti* (Londra, 1972).
63. Aynı konuda Dali, "açık biçimde nitelendirilmiş erotik fanteziler ve arzular"la ilişkilendirdiği "sembolik işlevli nesne"yi Giacometti'ye mal eder (özellikle de *Asılı Top*'unu). Bkz. "Objets surréalistes", *Le Surréalisme au service de la révolution* 3 (Aralık 1931).

yakından geçeriz, onlar çok uzaktadır); diğerleri yaklaşır, yükselir, alçalır [...]"[64] Bu sözel kaymada, uzamsal yan yanalıklar zamansal mesafeleri temsil eder hale gelir ve Giacometti nesnelerini işte bu sahnelerin tabakalaşmasından kurar. Yalnız bu noktada asli sahne ya da asli fantezinin ne olabileceğine dair bir işaret yoktur; bu ancak bir buçuk sene sonra, konuyla alakalı bütün nesneler yapıldıktan sonra gelir.

Giacometti bu iki kısa metin arasında, Mayıs 1933'te *Le Surréalisme au service de la révolution*'da "Hier, sables mouvants" (Dün, Bataklık Kumu) adlı, herhangi bir yapıtla doğrudan meşgul olmayan bir anısını yayımladı. Bunda daha ziyade, Ernst'ün "yarı-uykuda gelen görüler"i gibi tarihleri örtüklükten ergenliğe değişen birkaç anı yer almıştı: İlki şöyle başlıyordu:

> Çocukken (dörtle yedi yaşları arasında), dünyanın yalnızca bana zevk veren şeylerini görürdüm [...] En az iki yaz mevsimi boyunca gözlerim yalnızca tek bir büyük taşı gördü. Bu, altından, yekpare bir abideydi, tabanı bir mağaranın üzerine açılıyordu; taşın altı suyun etkisiyle tamamen aşınmıştı [...] Bu taşı hemen dost kabul ettim [...] sanki daha önceden tanıyıp sevdiğimiz ve sonsuz sevinç ve hayretle tekrar karşılaştığımız birisiydi [...] çömelerek dipteki küçük mağaraya girebildiğimde sevinçten deliye döndüm; beni zar zor almıştı; bütün dileklerim gerçekleşmişti [...] [65]

Hikâye rahmin içinde varoluşa dair bir asli fanteziye işaret ediyor, mağara rahim oluyor. Bununla beraber, Giacometti'nin içindeki anne, tıpkı De Chirico ya da Ernst'ün içindeki baba kadar muğlak: Hem arzulanan kayıp nesne hem de bu kaybın korkulan faili o. Bu Ödipal roller normalde annelik ve babalık arasında bölüştürülür. Rahme dönme, anneyle yeniden bir olma fantezisi ise *daha önceki* bir iğdiş edilme, baba tarafından men edilme fantezisine bir yanıta benzer; zira anneye duyulan arzunun bastırılmasına yol açan yalnızca bu yasaktır ve anneliğe dair olanın herhangi bir şekilde, mesela mağara anısı gibi, geri dönüşünü tekinsiz kılan da yalnızca bu bastırma halidir.[66] Velhasıl, iğdiş edilme fantezisi, rahme dönme fantezisinin belirleyeni olabilir; ne var ki bu perde anıda ilki ikincisini takip eder:

64. Giacometti, "Objets mobiles et muets", s. 18-19. Daha geç tarihli bir metinde, "Le Rêve, le sphinx et la mort de T." (*Labyrinthe* 22-23 [15 Aralık, 1946], s. 12-13), Giacometti içerik olarak alakalı ancak zaman olarak birbirinden uzak anıların hareketinden üstü kapalı şekilde yine bahseder.

65. Giacometti, "Hier, sables mouvants", *Le Surréalisme au service de la révolution* 5 (15 Mayıs, 1933), s. 44.

66. Burada "Tekinsiz"in anne bedenine ilişkin kısımları anımsanabilir (bkz. 2. not). Giacometti bütün hayatı boyunca annesi Annetta'ya çok yakın olmuştu, ayrıca hatırladıklarına göre aslında ona mağarayı gösteren babasıydı.

Bir keresinde (nasıl bir şans eseri hatırlamıyorum) her zamankinden daha uzağa yürüdüm ve kendimi bir tepenin üzerinde buldum. Hemen aşağıda bir öbek çalının arasında sivri dar bir piramit şekline bürünmüş, devasa, siyah bir kaya yükseliyordu. O anda kendimi nasıl sersemlemiş ve içerlemiş hissettim anlatamam. Bu kaya beni, canlı bir varlık gibi çarpmıştı; düşman gibiydi, tehditkârdı. Her şeyi tehdit ediyordu: Bizi, oyunlarımızı, mağaramızı. Varoluşu dayanılmazdı ve hemen fark ettim ki, onu uzaklaştıramayacağıma göre, bilmezlikten gelmek, unutmak, ondan hiç kimseye bahsetmemek zorunda kalacaktım. Yine de ona yaklaştım ama kendimi gizli, şüpheli, ayıplanacak bir şeye teslim edermiş hissiyle. Korku içinde ve iğrenmiş bir halde ona belli belirsiz dokundum. Bir açıklık bulmak için titreyerek etrafında dolandım. Üzerinde bir mağara izi olmaması, kayayı daha da dayanılmaz kılıyordu. Ancak sonra emin bir doyum hissettim; bu kayada olabilecek bir açıklık her şeyi karmaşıklaştırırdı, hem mağaramızın yalnızlığını zaten hissediyordum [...]. Bu kayadan kaçtım, diğer çocuklara ondan asla bahsetmedim, onu yok saydım ve hiçbir zaman geriye gidip ona bakmadım.[67]

Burada iğdiş edilme fantezisi perde anı aracılığıyla rahme dönme fantezisindeki kadar saydam şekilde gelse de, pek de açık olmayan iki şey var: Bu iki fantezi birlikte nasıl işler ve Giacometti bunları ne şekilde konuşlandırır? Freud'a göre, küçük oğlan çocuğunu iğdiş edilmeye inandıran tek başına baba tehdidi değildir; bunun için annenin üreme organlarının da görüş alanına girmesi gerekir.[68] Bu durumda mağara, yalnızca rahim içindeki annenin değil, iğdiş edilmiş olanın da hayalinin yerine geçer. Bu Giacometti'nin eserlerinde (örn. hayat veren kaşık kadına karşı peygamberdevesi) annenin bölünmüş ehemmiyetine olduğu kadar, cinsel ayrım konusundaki havai muğlaklığına daha uygundur. Freud'un hetero cinsellik yanlısı anlatısında, iğdiş edilme tehdidi oğlan çocuğunda Oidipus kompleksini tipik şekilde çözer; çocuk, aşk nesnesi olarak anneden feragat eder, babayı süperego olarak içine yansıtır ve heteroseksüel bir arzu ve kimliklenme yapısını kabul eder. Yalnız burada Giacometti bir müphemliği sürdürür gibidir. Tıpkı Ernst gibi o da, yapıtında hayal ürünü bir anıya, çocuğun çocuk cinselliğini bırakıp kül-

67. Giacometti, "Hier, sables mouvants", s. 44. Bu anıda tecrübe edildiği gibi, tekinsizin bir auratik yönü, ki bu da burada mağarayla yapıldığı gibi anneye duyulan arzuyu gösterir, bir de kaygı yönü vardır, ki bu arzuyla harekete geçmenin riskine işaret eder, burada kayanın yaptığı gibi. Gerçeküstücülükte hayati öneme sahip tekinsiz ve auratik arasında alakalı bir bağlantıya şu makalede değinilmiş: Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology,' " *New German Critique* 40 (Kış 1987). Bu bağlantıyı Yedinci Bölüm'de ayrıca tartışıyorum.

68. Bkz. "Splitting of the Ego in the Defensive Process" (1938), *in Sexuality and the Psychology of Love*, Der. Philip Rieff (New York, 1963), s. 221. Freud başka metinlerde bu 'hadiseler'in sırasıyla oynasa da, ikisinin de gerekliliğinde ısrar eder.

türel terk edişe karşılık verdiği kritik ana başvurur. Bu kritik noktaya, ilk başta kırılgan bir şekilde yerleştirilen özne konumlarını altüst etmek için, onları yine müphem kılmak için döner. Ernst'ün değer verdiği tepkesellik gibi bu müphemliğin de sürdürülmesi zordur ve tıpkı o tepkeselliğin çoğu kez aktif ve pasif haller arasındaki nokta olması gibi, bu müphemlik de sadistik ve mazoşistik dürtülerin arasındaki harekettir. Yine de yıkıcı bir "anlam salınımı" yaratabilir.[69]

Freud'a göre fetiş, (annedeki) olmayan penisin yerini doldurur; bu böyle bir yokluğun oğlan çocuğu için teşkil ettiği iğdiş edilme tehdidini bertaraf eden bir ikamedir (kız çocuğunun daha muğlak olan vakası çoğunlukla sınırlanmıştır).[70] Fetişizm, öznenin iğdiş edilmeyi aynı anda hem farkına vardığı hem de inkâr ettiği, müphemliğin hâkim olduğu bir pratiktir. "Evet [...] ama [...]." Bu müphemlik egoyu bölebilir, ki bu da, eğer inkâr tam hale gelirse psikoza yol açar; tabii nesneyi de bölebilir, nesne de böylece müphemleşebilir. Ne de olsa fetiş, iğdiş edilmeye karşı bir "koruma" olduğu kadar onun "anıtı"dır da aynı zamanda; demek oluyor ki fetişte hem kabul hem de inkâr çoğunlukla bellidir, tıpkı ele alınışında küçümseme ve ihtiramın ortada olması gibi. (Freud'un sunduğu örnekler incir yaprakları ve bağlanmış ayaklardır, ki ikincisi bu noktada bilhassa anlamlıdır.) Kendisinin de sezdiği gibi, Giacometti'nin nesnelerinde de bu müphemlik temeldir: "Bu hep birbirini takip etti, kendisiyle çelişti ve tezat oluşturarak devam etti."[71]

Giacometti yedi nesneye "hareketli ve sessiz" der; bunların en azından beşi asılı dururken, diğer ikisi *Kafes* ve *Göze Batan Uç* arasında bir yerde cinsellik ve/veya kurban olma senaryoları uyandırır; başka bir deyişle, cinsellik ve ölümün artık gerçeküstücülük için hayati önem taşıdığı açık olan bir bilmece içerisinde birbirlerine bağlı olduğu senaryolar. *Kafes* iki adet soyutlanmış peygamberdevesi tasvir eder; peygamberdevesi, burada olduğu gibi, dişisinin çiftleşme sırasında ya da sonrasında erkeğini yemesiyle gerçeküstücülerin bilindik favorilerindendir. Roger Caillois'un belirttiği üzere bu figürler, hem ölümün hem de yaşamın,

69. Bu terimi, Batailleci başkalaşma [*alteration*] kavramı üzerinden benzer bir soruyu ele alan Rosalind Krauss'tan ödünç alıyorum. Bkz. *"Primitivism" in 20th Century Art*, cilt 2 (New York, 1984), Der. William Rubin, s. 503-533'teki "Giacometti" adlı makalesi. Burada tartışılan nesnelerin biçimci bir analizi için bkz. Michael Brenson, "The Early Work of Alberto Giacometti: 1925-1935" (Doktora tezi, Johns Hopkins Üniversitesi, 1974).

70. Başta Naomi Schor, Mary Kelly ve Emily Apter olmak üzere pek çok feminist, bu kör noktaya odaklanmışlardı. Eşcinsel erkekler ve lezbiyenler için bu formülasyon daha da sorunludur: Freud'a göre fetişizm, eşcinselliği savuşturmanın yollarından biridir ve lezbiyenler, iğdiş edilmeyi inkâr etmeleriyle fetişistleri alt ederler ("Fetishism", *On Sexuality*, s. 352; "Some Psychical Consequences", s. 336-337).

71. Giacometti, "Letter to Pierre Matisse" (1947), *Alberto Giacometti*, Der. Peter Selz (New York, 1961), s. 22'de.

hem gerçekliğin hem de temsilin düzenini tanımsızlaştırır.[72] Burada bir o kadar önemli olan da, figürlerin alışıldık pasif dişi aktif erkek karşıtlığını, dürtülerin teşkil ettiği tüm katı ikilikleri –erotik ve yıkıcı, sadistik ve mazoşistik– sembolik olarak söken bir biçimde bozmasıdır.

Asılı Top dürtüden ziyade, cinsel nesneye dair benzer bir müphemliği şekillendirir. *Kafes*'teki peygamberdeveleri, etkisiz kılınarak tüketilen arzuyu resmederken *Asılı Top*'taki karşısındaki kamaya belli belirsiz temas eden küre de, ebediyen ket vurulan arzuyu resmeder.[73] Bu parça aynı zamanda cinsel göndermeyi belirsiz kılar: Hiçbir biçim ne salt aktif ne de salt pasif, ne salt erkeksi ne de salt dişi'dir; böyle bağlamlar sabitlikten çıkar.[74] O zaman her iki nesne de, zihinde cinselliğin uyanışında "hareketli ve sessiz" olurlar. Aynı şey, sanki fantezideymişçesine durumlardan herhangi biriyle ya da ikisiyle birden özdeşleşebilen özne için de geçerlidir; paradoksal olarak, şayet özdeşleşme dinecekse, ancak parçanın anlattığı hareketle dinebilir. Biçimler cinsel göndermeleriyle birbirlerini kesmekle kalmaz, sabit bir başlangıcı ya da sonu olmayan iki dizi gösteren ortaya koyar (örn. top için: testisler, kalça, göz [...]); bunlar dilde farklılık *oyununa* açık hale gelmiştir.[75] Buna rağmen *Asılı Top*'un yuvarlak fallisizmi bir o kadar da, Bataillecı biçimde ayrımın *çöküşü* tasarısına sıkı sıkıya bağlıdır. Parçanın sembolik muğlaklığı işte bu paradoksta –hem dilde açılıp hem de biçimde bulanıklaşan ayrımda– yatar. Psişik müphemliğine gelince, bu etki de alttan alta erotikle otoerotik, sadistikle mazoşistik arasında salınmasından kaynaklanır; bu salınım eğer dilde ortaya çıkarsa, şu soru kadar bilmece gibidir: Kim ya da ne, kimi ya da neyi okşar ya da pataklar. Burada paradoks sadece "yuvarlak fallisizm"le değil, aynı zamanda askıya alınmış hareketle ya da hareketli asılmayla –yine cinselliğin sadomazoşistik esasına, gerçeküstücülüğün hem benimsediği hem de karşısında savunmaya geçtiği bir esasa işaret eden, sarsıntılı bir güzellikle– alakalıdır.

72. Yapabildiği diğer şeylerden biri, ölüyken ölümü "taklit etmek"tir. Bkz. Caillois, "Le Mante religieuse", *Minotaure* 5 (Şubat 1934) ve Krauss, "Giacometti", s. 517-518; bkz. bir de, William Pressley, "The Praying Mantis in Surrealist Art", *Art Bulletin* (Aralık 1973), s. 600-615. Freud: "Bu mahluklar üreme eylemi içerisindeyken ölürler; çünkü Eros doyum süreciyle ortadan kaldırıldıktan sonra, ölüm içgüdüsü amaçlarını gerçekleştirme fırsatını bulur" *(The Ego and the Id,* s. 37).

73. Bunu Dali farketmiş, Maurice Nadeau'ya anlatmıştı: "Bu duygunun doyumla hiçbir alakası yok, bu daha ziyade bir *yokluğun* rahatsız edici algısıyla körüklenen bir asabiyettir" *(The History of Surrealism* [1944], Çev. Richard Howard [New York, 1965], s. 188). Bu nesneler bir arada neredeyse Danteci bir şekilde cehennemi andırıyor, sanki ortaça ait lanetlenme imgesiyle psikoanalitik arzu anlayışı burada bir olmuş gibi.

74. Bkz. Krauss, "Giacometti", s. 512-514.

75. A.g.y., Krauss bunu *Histoire de l'oeil*'deki (1928) oküler formlar dizisine ya da daha ziyade Roland Barthes'ın Bataille okumasına benzetiyor. Bkz. Barthes, "La Métaphore de l'oeil", *Critique* 196 (Ağustos-Eylül 1963).

Bu müphemliği sürdürmek zordur. Müphemlik, iki *Aksi Nesne*'de de katı bir fetişistlikle ele alınır; aslında her iki nesne de cinsel fetişin yapısal benzetimidir. Burada iki cinsiyeti gösteren iki unsur, birbiriyle bağlantısız değil birleşiktir ve bunun yarattığı etki, cinsel göndermenin kararsızlığı ve özne konumunun salınımından ziyade, her iki bağlamın da durağan tutarsızlığıdır. Artık askıda olmayan arzu, her biri iğdiş edilmeyi -ya da bunun tehdidinin yarattığı husumeti- çağrıştırdığı için -onu uzaklaştırdığında bile- "aksi" olan fetişistçe ikamelerle sabitlenmiştir. *Aksi Nesne*lerin ilkinde, *Asılı Top*'taki takoz artık açıkça falliktir; ancak dışbükey tahtayı delip geçerken o da kesilir. İkinci *Aksi Nesne* daha karmaşıktır. Burada fallik takoz, gözlerle dolu bir embriyonik beden, asılı top gibi kendi gösteren zincirini (penis, dışkı, bebek [...]) öneren bir beden olmuştur; Freud bu zinciri, hem ayrılık ya da kayıp hem de fetişistçe savunması bakımından analiz eder.[76] İğdiş edilmenin kabulü bu fallik ikamenin üzerine, birkaç ufak sivri uç şeklinde, kelimenin tam anlamıyla kazınmıştır. Bu şekilde fetişe duyulan "husumet" gerçekten de "şefkat"le karışır, narsisistliğiyle aksi (iğdiş edici) olan da sapkınca arzulananla (fetişistik olanla).[77]

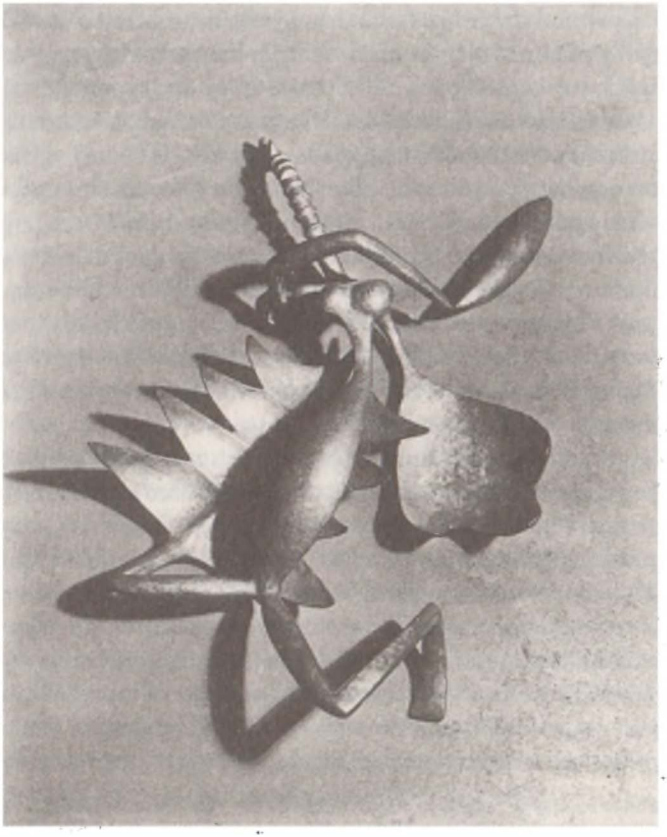
Fetişistik müphemlik, "objets mobiles et mutes"da sembolik bir muğlaklık olarak geri kazanılmışsa da, çok geçmeden eklemlerinden ayrılır, sökülür. (Giacometti daha *Bir Meydan için Tasarı*'da cinsiyetlere daha normatif, ikonografik yollardan -negatif, oyuk hacimlere karşı, pozitif fallik biçimlerle- karşı gelmeye başlar gibidir.) Sanki yapıtının fetişistik yapısı neredeyse ana bileşenlerine, cinsel dürtü de sadistik ve mazoşistik itkilere ayrılır gibidir. *Yakalanan El* ve *Göze Batan Uç* (ikisi de 1932 tarihli) gibi bazı nesnelerin şekil verdiği, yalnızca iğdiş edilme tehdididir; *Boğazı Kesilmiş Kadın* (yine 1932) gibi diğerleri, iğdiş etmenin temsilcisi olan kadın figürüne uygulanan sadistçe intikamın sembo-

76. Bu terimler burada bir kadın özneyle de alakalı mıdır? Yoksa bu nesneyi deforme etmişe benzeyen iğdiş edilme kaygısı, yalnızca bir erkek öznenin midir?

77. Bu ufak sivri uçlar aynı zamanda "kabile fetişleri"ni de anıştırır ve her iki *Aksi Nesne* de okyanus nesneleriyle alakalıdır (bkz. Krauss, "Giacometti", s. 522): İlki Marquesas adalarından bir kulak süsüyle, ikincisi Easter Adası'ndan balık şeklinde bir sopayla. Dahası, ilkinin altındaki "atılacaktır" yazısı kabileye ait ritüel nesnesinin müphemliğine olduğu kadar, geçiciliğine de işaret eder. İkincisinin "Objets mobiles et muets"deki çiziminde ise, ona belli belirsiz dokunan bir el yer alır. Freud'un totemde esas saydığı dokunma *yasağı*nda olduğu gibi, [...] penise [...] dokunma *arzusu*nu örten bir tabudur bu. Aslında bütün bu nesneler, dokunsal bir itkiyi hem çeker hem de iter. Bkz. *Totem ve Taboo* (1913; Fransızca çevirisi 1924), Çev. James Strachey (New York, 1950).

Giacometti bazı parçalara "objets sans base" demişti, yani bir tabanı ve/veya değeri olmayan nesneler, (bkz. Brenson, "The EarlyWork", s. 168). Krauss için bu yapıtlar, savaş sonrası nesne yapımında can alıcı yeri olan düzleme dönüş sergiler. Bu zemine dönme, *bassesse* ve zeminsizliğe bu çifte yönelime, kısmen "kabile fetişi"nin maddeselliğine, yapısına dönüş izin vermiş olabilir mi?

lik edimleri olarak baş gösterir. Aslında, bu dışa doğru eğilmiş akrep kadın, *Kafes*'in yiyici peygamberdevesinin psişik tamamlayanıdır. Burada iğdiş edilme tehdidi "sakat yaratıktan korkma ya da ona duyulan muzafferane küçümseme" olarak geri döner.[78]



Alberto Giacometti, *Woman with Her Throat Cut*, 1932.

Fetişistik müphemliği yapıtın merkezine yerleştiren metin, "Hier, sables mouvants" şöyle bir fanteziyle noktalanır:

> Okul çağında bir çocukken aylar boyunca, akşam karanlığında sık bir ormandan geçip, alabildiğine tecrit edilmiş ve bilinmeyen bir yerde yükselen büyük bir kaleye vardığımı hayal etmeden uykuya dalamadığımı hatırlıyo-

78. Freud, "Some Psychical Consequences", s. 336.

rum. Orada iki savunmasız adamı öldürüyordum [...] [ve] iki kadına tecavüz ediyordum, ilk önce otuz iki yaşında olana [...] sonra da kızına. Onları öldürüyordum da ama çok yavaşça [...]. Arkasından kaleyi yakıyor, tatmin olmuş bir halde uykuya dalıyordum.

Dişi olana duyulan bu küçümseme sınır tanımasa da (anne, kızı [...]), aslında evde başlar. Yani, dişi öznenin yalnızca temsil ettiği, aslında erkek öznede olan (1933'te 32 yaşında olan Giacometti'ydi) bir eksiklikle ilgilidir: İğdiş olmak şöyle dursun, hiçbir şekilde iğdiş edilemez bir kadın olan ötekine şiddetle içerlemiş olan iğdiş edilebilir bir öznenin, kendine duyduğu küçümsemeyle.[79] Bu sadizm daha temel bir mazoşizmin ters çevrilmişi olarak baş gösterir ve Giacometti'deki müphemlik de işte böyle yıkılır sanki. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, cinselliğin uçuculuğu ile birleşen arzunun zorluğu yüzünden, en sonunda psişik olanın sanatının kaynağı olduğunu reddetmişti. Giacometti hayal ürünü olandan taklitçi olana geri döndü hem de saplantılı şekilde: "1935'ten 1940'a kadar her gün modelle çalıştım."[80] Giacometti de taşlaşmaya yenik düşmüştü.

Görünüşe göre asli fantezi, De Chirico resimlerinin semptomatik derinliğine, Ernst imgelerinin psişik eşleşmesine ve Giacometti nesnelerinin dokunaklı müphemliğine böyle değişik yollardan nüfuz etmiştir. Eğer gerçeküstücü nesne arzunun metonimik düzeniyle bağdaştırılabiliyorsa, gerçeküstücü imge de belirtinin metaforik düzeniyle bağdaştırılabilir (gerçeküstücülük hem arzu hem de belirtinin Lacancı tanımlarını kendisine uyarlamış görünüyor).[81] Tabii ne gerçeküstücü imge bir psikoseksüel travmanın direkt izi ne de gerçeküstücü buluntu nesne salt kaybedilmiş bir nesnenin yeniden bulunmasıdır. Bilinçdışı olan bu terimler kasıtlı göndergeler ya da bu sanatın

79. Kısmen Michel Leiris'in, "tüm çocukluk anılarım arasından en çok acı veren" anısından ilham almış olan *Boğazı Kesilmiş Kadın*'dan da bu anlam çıkarılabilir; anı *L'Age d'Homme*'da anlatılıyor (1939; Çev. Richard Howard as *Manhood* [San Francisco, 1984], s. 64-65): "Bu andan sonra, keskin bir tür aleti boğazıma saplayan cerrahın ani hücumundan, hissettiğim acıdan ve kopan çığlıktan –boğazlanan bir hayvandan geliyordu sanki– başka bir şey hatırlamıyorum."

80. Giacometti, "Letter to Pierre Matisse." Marcel Jean'a göre, Giacometti gerçeküstücü yapıtlarını gereğinden fazla "mastürbasyon" diye reddetmişti (aktaran Brenson, "The Earl Work", s. 190).

81. Lacan'da metafor ve belirti üzerine bkz. "The Agency of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud", *Écrits*, Çev. Alan Sheridan (New York, 1977), s. 16 (imgenin gerçeküstücülükte yan yana gelme olarak tanımıyla gözden geçirdiği ilişkisi için bkz s. 156-157.

gerçek kökenleri olamaz, daha ziyade yapısını anlamamıza yardımcı olurlar.[82] Bu gözle baktığımızda, gerçeküstücü nesnenin çelişkili doğasını, hayal ürünü sahnelerin hareketli bir özne tarafından tekrar tekrar irdelenmesinin etkisi olarak idrak edebiliriz; bu irdeleme, hiçbir zaman bütünüyle istemsiz ve semptomatik *ya da* kontrollü ve iyileştirici olmaz.

Bununla beraber, gerçeküstücü imgenin diğer mühim yönünü; benzetim niteliğini, göndergesi olmayan bir temsil olarak ya da orijinali olmayan bir kopya olarak konumunu tümüyle açıklamadım. Düzensizliğe rağbet etmesine rağmen, gerçeküstücülüğün çoğu 1920'lerin *rappel à l'orde*'sinde [düzene geri dönüş] yaşanan, mimesisin kısmen yeniden canlanmasına karışmıştır.[83] Yıkıcı biçimlerindeyse temsil öteki haline, hayal ürünü hale gelir sanki yüksek modernizmde bastırılmış, oraya tekinsiz olarak geri dönmüştü; çarpıklığı da bastırılmışlığına alametti.

Michel Foucault, Magritte üzerine yazdığı 1963 tarihli makalesinde bu köklü değişime işaret etmişti.[84] Foucault'ya göre geleneksel temsilin ayrıcalıklı koşulları doğrulama ve benzerliktir (ya da benzeşme [similitude]); bu tür bir sanatta göndergenin gerçekliğine dair doğrulama, imgenin ona benzerliği üzerinden yapılır. Modernizmde bu paradigma, Foucault'nun sırasıyla Kandinsky ve Magritte'le ilişkilendirdiği iki temel yoldan aşınmıştır. Kandinsky soyutlamalarında gerçek olanın doğrulamasını ona benzerlikten kurtarır; benzerlik ya da benzeşmeden (çoğunlukla) vazgeçilmiştir. Bu yorum esasında doğru olsa da, Kandinsky'de gönderge gölgede kalmış olsa da, gerçeklik, ki artık benzerliğin (ruhani ya da Platonik olarak) *ötesinde* bulunur, yine de doğrulanır (tıpkı Malevich, Mondrian vs'de olduğu gibi). Ve bu doğrulama, böyle soyutlamaların hem geleneksel mimesise hem de aşkın estetiğe karşı yıkıcılığını, genelde düşünüldüğünden –Foucault'nun bile düşündüğünden– çok daha azaltır. Magritte simülasyonlarında daha radikal bir zıtlık yapar: Benzerliği doğrulamadan kurtarır. Burada benzerlik ve benzeşme muhafaza edilse de, doğrulanan hiçbir gerçeklik yoktur; gönderge de, gerçekliği de, ister aşkın ister başka türlü olsun, buharlaşır bizim için önemli olan bunun kaligramatik eşini çıkarma ve retorik tekrar yönte-

82. Sarah Kofman'ın Freud üzerine bir yorum olarak önerdiği, fantezi ve sanat arasındaki ilişkiye dair şu daha iyimser formülasyonu karşılaştırın: "Sanat eseri bir fantezinin yansıtması değil, bilakis, fantezinin olaydan sonra yapılandırılmasını mümkün kılarak, sanatçının olaydan kurtulmasını sağlayan bir ikamedir. Sanat eseri analitik metodun kökensel yazıtıdır." *(The Childhood of Art*, Çev. Winifred Woodhu [New York, 1988], s. 85).

83. 1920'lerin başlarında gerçekleşen bu "trajik" yeniden yapılanma ve 1970'lerin sonlarındaki "gülünç" tekrarı üzerine bkz. Benjamin H. D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression, *October* 16 (İlkbahar 1981), s. 39-68.

84. Michel Foucault, *This Is Not a Pipe* (1963), Çev. Richard Miller (Berkeley, 1984). [*Bu Bir Pipo Değildir*, Çev. Selahattin Hilav, YKY yay.]

miyle yapılmasıdır. "Magritte eski temsil uzamının hüküm sürmesine ancak yüzeyde izin verir [...]; altında hiçbir şey yoktur."[85] Bu tür gerçeküstücü sanatta temsil yeniden ortaya çıkar gibi görünür yalnızca; aslında simülasyonla tekinsiz olarak geri döner. Temsil paradigmasını çökerten de bu simülasyon olur; soyutlama temsili feshederken, onu muhafaza etmiş olur, simülasyonsa temelini ortadan kaldırır, altından gerçek olanı çeker çıkarır. Aslında simülasyon, modern sanata hâkim olduğu düşünülen bütün o temsil ve soyutlama karşıtlığını allak bullak eder.[86]

Peki, simülasyonun fanteziyle alakası nedir? Her ikisi de kökenleri allak bullak edebilir ve bu yüzden modernizmin içersinde bastırılmışlardır. Estetik geleneğimiz simülasyonu uzun zaman boyunca, –yani gerçeküstücülükte kısmen serbest bırakılana kadar– küçümsenen fantezi âlemine hapsetmiştir. Platon'a kalırsa imgeler, fikirde doğru şekilde hak iddia eden ve yanlış yere hak iddia edenler; fikirle benzerliği olan iyi, ikonik kopyalar ve fikri ima eden kötü hayal ürünü benzetimler olarak ayrılırdı. Gilles Deleuze'ün savunduğu gibi, Platoncu gelenek benzetimi salt yanlış yere hak ettiği, orijinali olmayan kötü bir kopya olduğu için değil, orijinal ve kopyanın düzenine, fikir ve temsilin hiyerarşisine –Ernst'ün izinden gidip kimlik ilkesine de diyebiliriz–meydan okuduğu için bastırmıştı. Bastırma halinde hayal ürünü benzetim aynı zamanda şeytani bir nitelik de kazanıyordu ve Deleuze bunu, gerçeküstücü fantezi için verdiğimiz "tekinsiz" tanımına benzer şekilde tariflemişti:

> Benzetim, gözlemcinin hâkim olamayacağı muazzam boyutlar, derinlikler ve mesafelere işaret eder. Gözlemcinin benzerlik izlenimi edinmesi, bunları idare edememekten kaynaklanır. Benzetim kendi içinde ayrışık bakış açısını ihtiva eder ve izleyici kendi bakış açısına göre biçim değiştiren ve biçimsizleşen benzetimin parçası haline gelir. Kısacası, benzetimin katlarında bir delirme süreci, bir sınırsızlık süreci gizlidir.[87]

85. A.g.y., s. 16. Ayrıca bkz., *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel* (1963), Çev. Charles Ruas (New York, 1986). Foucault'ya göre, Roussel (ki gerçeküstücüler kendisini pek tabii ki benimsemişlerdi) Magritte'in sanatta gerçekleştirdiği dönüşümü tamamlayan bir dönüşümü yazıda sergilemişti. 1962 tarihli seminerinde Lacan, Magritte'in "pencere resimlerini" fantezinin yapısını açıklamak için kullanmıştı.

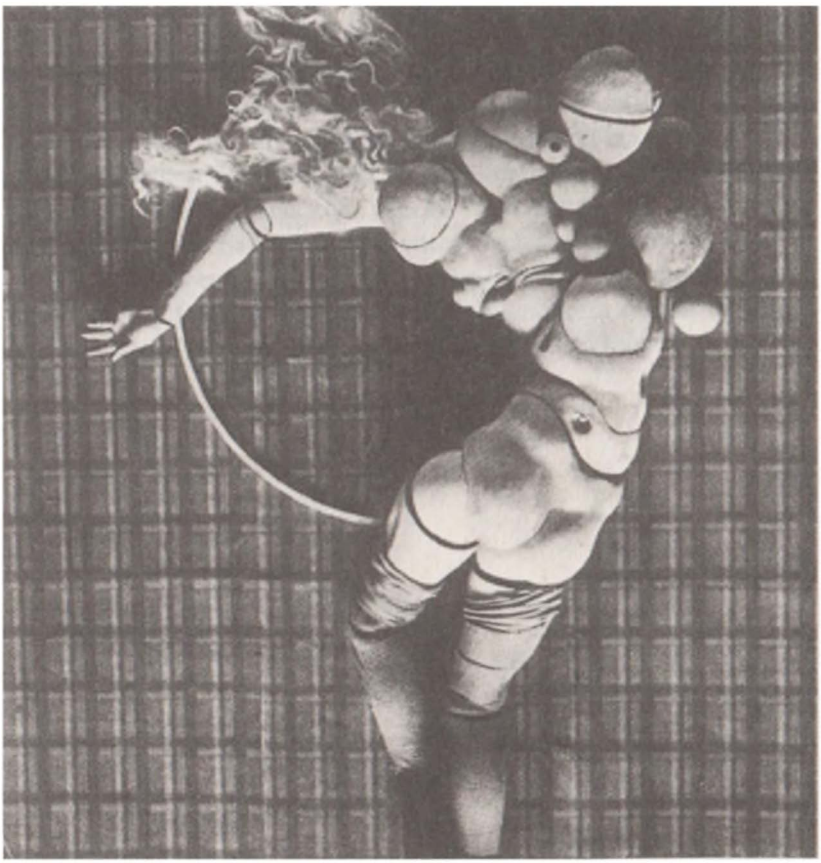
86. "The Crux of Minimalism" adlı makaleme bakınız: *Individuals*, Der. Howard Singerman (Los Angeles, 1986). Deleuze'ün belirttiği gibi, "Tasarımlar, modeller ve kopyaların kurulu düzenini koruyan ve sürdüren yıkımla, yaratıcı bir kaos başlatan model ve kopyaların yıkımı arasında büyük fark vardır" ("Plato and the Simulacrum", *October* 27 [Kış 1983], s. 56). Bununla beraber bu "kaos"un gelişmiş kapitalizmin toplumsal alanında kendine özgü bir işlevi olabilir ki bu alanda hezeyanlı ile disipliner olan karşılıklı birbirini dışlamaz.

87. Deleuze, "Plato and the Simulacrum", s. 49.

Özne benzetimi *içinde*dir, bir bakıma, tıpkı fantezinin de *içinde* olduğu gibi; ancak benzerlik burada sonlanmaz. Yine fantezi gibi, benzetim de en azından iki farklı dönemden ya da diziden veyahut olaydan oluşur ("bir benzemeyişi içleştirir");[88] ne biri ne öteki, orijinal ya da kopya, ilk ya da ikinci diye sabitlenebilir. Bir bakıma benzetim ertelenmiş bir hareketten, içselleşmiş bir farklılıktan meydana gelir ve Platoncu temsil düzenini altüst eden de bu farklılıktır. Yine bu farklılık gerçeküstücülüğün hayal ürünü sanatını benzetimsel kılmakla kalmaz, gerçeküstücü imgeyi de istemsiz bir anının göstereni, travmatik bir fantezi olarak yapılandırır.[89] Şimdi de bu yapılanmanın en zor örneğine dönmek istiyorum: Hans Bellmer'in *poupée*'ler (bebek)lerine.

88. A.g.y.

89. Deleuze'ün Proust hakkında yazdığı gibi, *"İstemsiz hafızada esas olan benzetme ve hatta kimlik bile değildir, bunlar yalnızca koşullardır. Esas olan, içselleşmiş farklılıktır; işte bu içkin hale gelir.* Hatırlananlar işte bu bakımdan sanatın benzeşidir, istemsiz bir anı ise metaforun benzeşi" *(Proust and Signs* [1964], Çev. Richard Howard [New York, 1972], s. 59; italikler metnin orijinalinden. Gerçeküstücü imgeyi, Lautréamont, Pierre Reverdy vs'ye yapılacak bildik göndermeler yerine, bu Proustçu sorunsal üzerinden düşünmek daha yerinde olabilir; ki Benjamin de kesinlikle böyle düşünmüş gibidir. Freud'un travma, Benjamin'in imge ve Deleuze'ün farklılık ile tekrar üzerine yazdıkları arasındaki bağlantılar hakkında daha fazla bilgi için bkz. J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition* (Cambridge, 1982), s. 1-21. Ayrıca bkz. Cynthia Chase, "Oedipal Textuality: Reading Freud's Reading of *Oedipus*", *Diacritics 9*, no. 1 (İlkbahar 1979), s. 54-68.



Hans Bellmer, *Doll*, 1935.

IV
Ölümcül Cazibe

İkinci ve Üçüncü Bölüm'lerde, sarsıntılı güzellik gibi ilkelerde ve sembolik nesneler gibi pratiklerde devreye giren travmatik bir tekinsizlik olduğuna işaret ettim. Bu sezgi beni gerçeküstücü aşk ve sanat anlayışlarını çetrefilleştirmeye, Breton'un direnişinin ötesini, *amour fou*'da ölümcül bir taraf olduğunu görmeye itti. Burada bu çetrefilliği, gerçeküstücü aşkın ve sanatın sınırlarını (ötesini?) zorlayan bir grup yapıt bağlamında derinleştirmek istiyorum: Gerçeküstücülere 1930'larda katılan Alman Hans Bellmer'in yaptığı ve fotoğrafladığı iki bebek bağlamında.[1] Bu *poupée*'ler pek çok bakımdan buraya kadar tasvir edildiği şekliyle gerçeküstücülüğün hulasasını barındırır: Yani canlı ve cansız

1. Hem biyografik bilgi, hem de eleştirel analiz için bkz. Peter Webb (ve Robert Short), *Hans Bellmer* (Londra, 1985).

figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışması; iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları. Gerçeküstü ile tekinsiz bu bebeklerde olabilecek en güç şekilde bayağılaştırılarak kesişir ki Bellmer'in, çoğunlukla Breton'un yüceltmeye yönelik idealizmine adanmış olan gerçeküstücülüğün literatürüne uzak kalmasının nedenlerinden bir tanesi de budur.

Gerçeküstü ile tekinsizin kesişimi burada son derece anlamlı olacaktır; zira *poupée*'lerin esin kaynaklarından biri de Freud'un "Tekinsiz"de uzun uzadıya tartıştığı E. T. A. Hoffman hikâyesi "The Sandman"in opera versiyonu olmuştur.[2] Ancak *poupée*'ler tekinsizin daha az göz önünde olan yanlarını devreye sokar. Tıpkı De Chirico, Ernst ve Giacometti gibi Bellmer'in de derdi, yüklenilen anıları irdelemektir; o da asli fantezileri ve/veya kimlik, farklılık ve cinselliğe ilişkin travmatik hadiseleri yeniden sahneye koyar.[3] *Die Puppe*'deki (1934) ilk bebeği tanıtan "Bebek Temasının Anıları" adlı metinde Bellmer açıkça baştan çıkarmadan bahseder;[4] zaten fotoğrafları da çoğu kez her iki *poupée*'yi de seksi ve ölümü çağrıştıran sahnelerde gösterir. Öteki gerçeküstücüler gibi o da bu gibi suç sahnelerine, hem bir saptırma gücü hem de konumda hareketlilik kazanmak üzere geri döner. Kısacası Bellmer de kendini, zoraki güzellik ve sarsıntılı kimliğe adamıştır ve bu ideallerin zorlukları, yani erkek öznenin psişik parçalanışının (sarsıntılı kimliğinin), dişi imgenin fiziksel parçalanışına (zoraki güzelliğine) bağlı olabilmesi, birinin vecde gelmesinin ötekinin dağılmasına bedel olabildiği, belki de en çok onun yapıtlarında görülür. Peki, eğer bu böyleyse, Bellmer nasıl olur da bebeklerle ifade bulan erotizmin yalnızca kendisine ait olmadığını, "nihai zafer"in bebeklerin olduğunu bu kadar ısrarla ileri sürebilir?

Anımsamak gerekir ki gerçeküstücülük, tekinsizin *punctum*'u diye adlandırdığım, zıtların buluştuğu noktada kilitlidir. *Poupée*'lerde bu nokta çok yüklüdür; zira bu tablolar görünüşte zıt olan kutupları –hem erotojenik hem de parçalanmış bir bedeni akla getiren figürleri, hem masum oyunları hem de sadomazoşistçe saldırganlıkların olduğu sah-

2. Bellmer, Offenbach'ın *Tales of Hoffmann*'ının 1932 tarihli Max Reinhardt prodüksiyonundan çok etkilenmişti.

3. Bellmer: "Benim gibi insanlar, hafızaya sebatla yerleşen şeylerin, aslında hakkında hiçbir şey bilmediklerimiz olduğu idrakına ancak isteksizce varırlar" (aktaran Webb, *Hans Bellmer).*

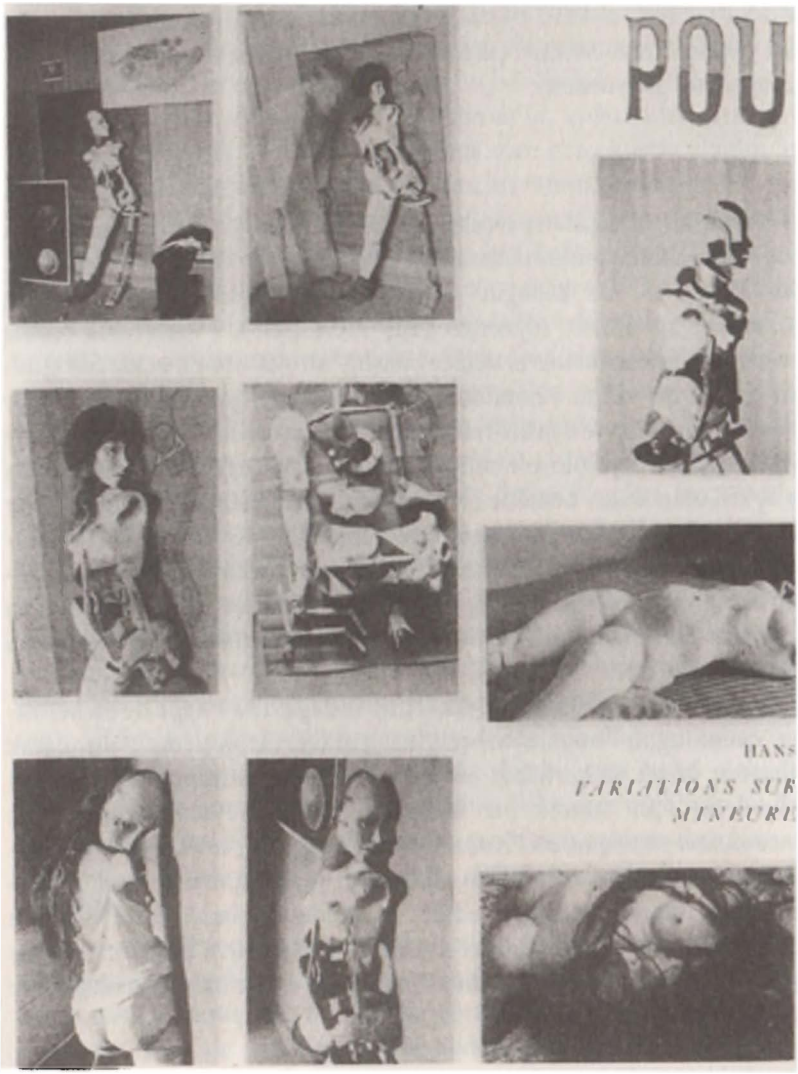
4. Hans Bellmer, *Die Puppe* (Karlsruhe, 1934); aksi belirtilmedikçe bütün alıntılar bu metinden olacak. Bellmer'in Robert Valençay ile birlikte üzerine çalıştığı Fransızca çeviriye de başvurdum *(La Poupée,* Paris, 1936, n.s.). *Sulfur*'ün 26. (İlkbahar 1990) sayısında Peter Chametzky, Susan Felleman ve Jochei Schindler'in yaptığı İngilizce çeviri ve Thérèse Lichtenstein'ın yine sadomazoşizm sorununu gündeme getiren bebekler okuması yer alıyor.

neleri vs– bir araya gelmeye zorlar. Burada bebekleri gerçeküstücülüğün bu tekinsiz noktası bakımından ele almak, böylece burada ne tür aşk, yüceleşme/yücelikten çıkarma ve beden anlayışlarının çakışabileceğini görmek istiyorum.

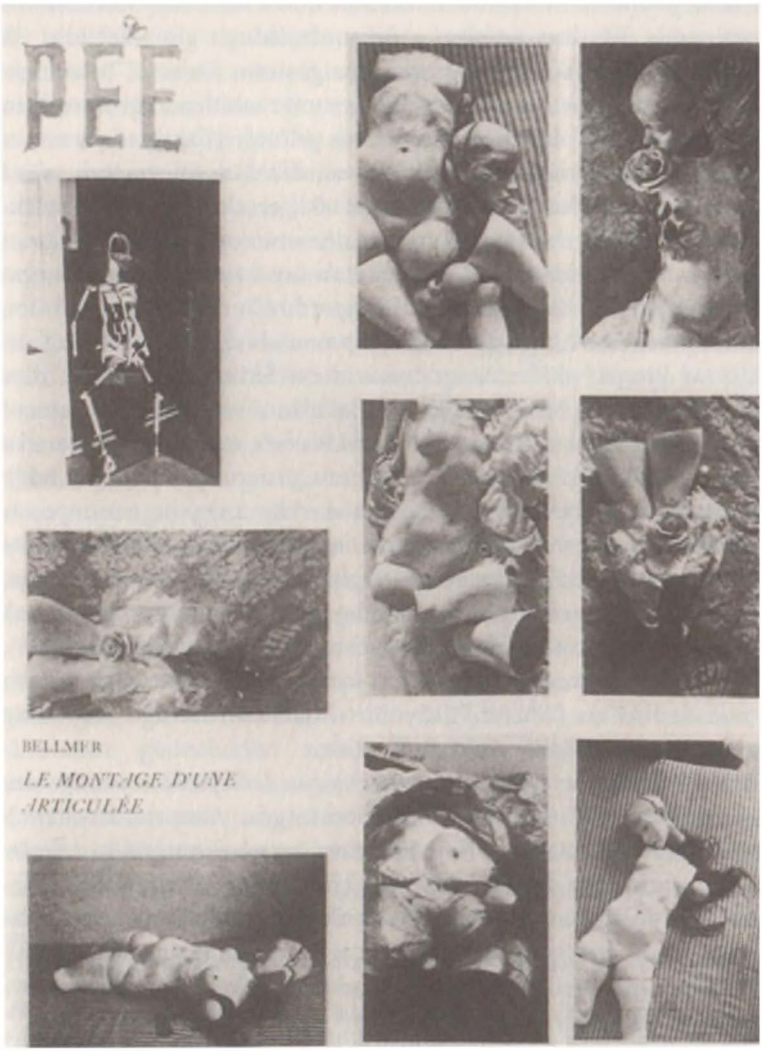
Tahta, metal, alçıdan parçalar ve top eklemlerle yapılan bu *poupée*'ler, şiddetli şekillerde güdümlenmiş, farklı pozisyonlarda fotoğraflanmıştır. *Die Puppe*'de ilk bebeğin on görüntüsü (1933-1934) yer alır; *Minotaure*'ün altıncı sayısında (Kış 1934-1935), "Variations sur le montage d'une mineure articulée" başlığı altında ise on sekiz fotoğraftan oluşan bir takım yayımlanmıştır.[5] Bellmer'e göre bu varyasyonlar "neşe, coşkunluk ve korku"nun uçucu bir karışımını, tabiatı itibariyle fetişist görünen yoğun bir müphemliği ortaya koyar; anatomiye daha da aykırı olan ikinci bebekse (1935-) bunu iyice belli eder. Zira Bellmer bu *poupée*yi çok saldırganca güdümler. Rosalind Krauss'un ileri sürdüğü gibi, her yeni versiyon, hem iğdiş edilmeyi (bedenin uzuvlarının bağlantısızlığıyla) hem de iğdiş edilmenin fetişistçe savunmasını (bu uzuvların fallik ikameler olarak çoğaltılmasıyla) gösteren "parçalanma *olarak* kurgu"dur.[6]

Bellmer de bu okumayı teşvik etmiyor değil. *Die Puppe*'de ilk bebekten, çocukluğun "büyülü bahçesi"ni yeniden ele geçirme yolu olarak bahseder, ki bu da herhengi bir iğdiş edilme izleniminden önceki ön-Ödipal an için tanıdık bir mecazdır. Dahası, *Petite analomie de l'inconscient physique, ou l'Anatomie de l'image*'da (1957), arzuyu spesifik olarak, ona göre ancak arzu tarafından yapay kılınırsa –yani fetişleşir, cinsel olarak yerinden edilir ve libidinal olarak fazla kıymete binerse– gerçek olan bedensel ayrıntıya yerleştirir. "İmgenin müthiş sözlüğü" işte böyledir der Bellmer, "benzerler-karşıtlıklardan oluşan bir sözlük."[7]

5. Her ne kadar oyuncak bebek gerçeküstücü imge repertuarında yerini almışsa da, pek çok başka gerçeküstücüyü manken kullanmaya bu yayımlananlar teşvik etmişti.
6. Bkz. Rosalind Krauss, "Corpus Delicti", *L'Amour fou: Photography and Surrealist* (Washington and New York, 1985), s. 86; ayrıca bkz. benim "L'Amour faux" adlı makalem, *Art in America* (Ocak 1986). Freud "Medusa's Head"de (1922) bu tür bir çoğalmayı iğdiş edilme tehdidi bağlamında kısaca tartışıyor.
7. Bellmer, *Petite analomie de l'inconscient physique, ou l'Anatomie de l'image* (Paris, 1957 n.s.) Bellmer bu metnin çoğunu, bir dönemini Ernst ile birlikte Fransa'da bir Alman, bir yabancı olarak alıkoyulmuş geçirdiği Birinci Dünya Savaşı sırasında yazmıştı.



Hans Bellmer, "Variations sur le montage d'une mineure articulée", *Minotaure*, 1934-1935.


PÉE
BELLMER
LE MONTAGE D'UNE ARTICULÉE

Ancak *poupée*'ler fetişizmden fazlasını ihtiva eder. Bebeklerin üretimi gizlenmiş (Marksçı fetişizm anlatısında olduğu gibi) değildir; ilk *poupée*nin fotoğrafları parçalarını açıkça gösterir. Dahası, "benzerler-karşıtlıklardan oluşan bir sözlük" fikri, arzunun sabitleneceği (Freudyen fetişizm anlatısında olduğu gibi) anlamına gelmez; daha ziyade arzunun kaymasıyla bebekleri pek çok şekilde yeniden birleşmeye sevk eder.[8] Böyle bir kaymaya daha önce, *Çılgın Aşk*'taki gerçeküstücü nesne terlik-kaşığın (ki *poupée*'lerle aşağı yukarı aynı döneme denk gelir) paradigmasal hikâyesinde rastlamıştık. Orada Breton bu arzu kaymasını, kaşığın kaygan çağrışımları bakımından düşünüyordu ("terlik=kaşık=penis=bu penisin mükemmel kalıbı). Bellmer aynı zamanda dilbilimsel bir bağlantı da kurar. Birçok bahiste "anagram bütün eserlerimin anahtarıdır" diye beyan eder. "Beden bir cümle gibidir, kendisini yeniden düzenlemeye davet eder bizi."[9] Fakat burada da önemli bir fark vardır. Breton'da arzu kayması, ancak başka bir göstereni çağıran gösterenin hareketini takip eder; asla bulunamayan, hep sadece ikame edilen kayıp nesnenin peşinde bitmek bilmez gerçeküstücü arayışı meydana getirir. Bellmer'de ise arzu kayması bu şekilde ilerlemez; çizgisi ikiye katlanarak geri döner, sanki nesnenin imgesini oluşturmak, bozmak ve yeniden oluşturmak için onu kavrayacakmış gibi içeri doğru kıvrılır. Breton *Nadja*'da (1928), birbiri ardına arzunun göstergelerini kovalarken; Bellmer, Bataille'ın *Histoire de l'oeil*'da [Gözün Hikâyesi] (o da 1928) tuttuğu yolu takip eder; göstergeleri çoğaltır ve üst üste getirir.

Roland Barthes'ın okumasına göre, *Gözün Hikâyesi*'nin yaptığı tam da budur. Bu, kendi metaforik ikamelerini (göz, yumurta, hayalar...), sonra da bu türden bir diziyi (bu sefer sıvı: gözyaşları, süt, sidik...) toplayan bir nesnenin (ya da kısmi nesnenin) hikâyesidir. Barthes'a göre Batailleci sınır ihlali, ancak bu iki mateforik çizgi metonimik şekilde üst üste geldiğinde, yeni karşılaşmalar eski çağrışımların yerini aldığı zaman (örn. "göğüs gibi emilen bir göz") gerçekleşir. "Netice nitelikler ve eylemlerde genel bir tür bulaşıcılıktır" diye yazar. "Dünya *bulanıklaşır*."[10] Batailleci erotizm işte böyledir: Fiziksel bir sınır ihlali, öznenin sınırlarının aşılması, dilbilimsel bir sınır ihlalinin imzasına sahip, his çizgilerinin aşılması.[11] Breton bu sınır ihlalcisi erotizme sadece başka bir tarafa yö-

8. İlk bebek bir kadın figürünün saplantılı biçimde parçalanmasını meydana koyarken, ikincisi zoraki yeniden birleşimini gösteriyor.

9. Peter Webb, *The Erotic Arts* (Boston, 1975), s. 370'ten aktarılmıştır. İkinci bebek bir "sonu gelmez anagramlar dizisi"dir. (Bellmer, *Obliques* [Paris, 1975], s. 109).

10. Roland Barthes, "La Métaphore de l'oeil, *Critique* 196 (Ağustos-Eylül, 1963). Bellmer, *Histoire de l'oeil*'in bir sayısını resimlemişti.

11. Susan Suleiman bu Barthes yorumunu, dilbilimsel ihlale övgüsünün cinsel ihlal anlatısını bulandırdığı gerekçesiyle eleştirir; ki *écriture*'ü [yazın] göklere çıkaran *Tel Quel** [**Tel Quel*:

nelmek üzere yaklaşır; zira bu erotizm onun aşka ve sanata, hem nesnenin hem öznenin bütünlüğüne dair yüceltmeye yönelik anlayışlarına yabancıdır. Bu erotizmin peşine, onun yerine Bellmer düşer. Bellmer anagram yöntemiyle ürettiği yapıtlarında kısmi-nesneleri ikame etmekle kalmaz (aynı topla "göğsü" de gösterebilir "başı" da "bacağı" da), ayrıca bedeni bulanık kılan şekillerde birleştirir. (Yaptığı çizimler bu süreci karmaşık üst üste bindirmelerle daha da ileriye götürür.) Kısacası bebekler, terlik kaşıklar değildir; arzunun hükmettiği sınır ihlalcisi bir anatomiye adanmış çetin bir benzerler-karşıtlıklar sözlüğünden çıkarlar.

Peki, bu arzu tam olarak nedir? Burada da (sadece) fetişistçe değildir; cinsel farklılık gizlenmemiştir. Bilakis, *poupée*'lerin cinsiyeti saplantılı şekilde soruşturuluyora benzer. Freud'un "Beş Yaşında bir Oğlan Çocuğundaki Fobinin Analizi"nde (1909) analiz ettiği küçük Hans gibi, Bellmer de bebekleri sanki farklılığın göstergelerini ve doğumun mekaniğini saptamak için güdümler.[12] Bu şekilde, iğdiş edilme neredeyse sahneleniyor gibi görünür; sanki *poupée*'ler bu durumu sadece temsil etmez, aynı zamanda bunun için cezalandırılırlar da. Giacometti'de olduğu gibi Bellmer'de de erotik haz, "sakatlanmış yaratığa duyulan korku ya da muzafferane bir küçümseme"ye karışmıştır.[13]

Velhasıl bebeklerde fetişizm kadar, bir sadizm de kayıtlı olmakla beraber, bu ikisinin birbirine karşıt olması gerekmez, tıpkı burada olmadıkları gibi.[14] Bu sadizm hiç de saklı değildir. Bellmer "kurbanlarına" hükmetme güdüsünden açıkça bahseder ve bu amaç uğruna *poupée*'lerini dikizlenmeye gayet müsait şekilde yerleştirir. Bu bakış, ikinci bebekte pek çok mizansenine hâkimken, birincisinde o da *poupée*'nin mekanizmasına dahil edilir; içi "küçük kızların gizli düşün-

1960'ta Paris'te yayın hayatına başlayan avangard edebiyat mecmuası -ç.n.] çevresinden olduğundan bu onun için tipik bir eğilim olacaktır. Bkz. Suleiman, *Subversive Intent* (Harvard, 1990), s. 72-87.

12. Freud Hans'ın doğumla ilgili sorularının cevaplanmamasına asabı bozularak, "analizi [nasıl da] kendi eline alıp, fevkalade semptomatik bir hareketle" bir bebeği parçalayarak açtığını anlatır (*The Sexual Enlightenment of Children*, Der. Philip Rieff [New York, 1963], s. 125). *Poupée*'lerinde sanki bu öteki Hans, bastırılması ya da yüceltilmesini hiçe saydığı cinsel merakı prova eder gibidir. Bu arada, Baudelaire bir bakıma Freud'u önceden cevaplar gibi, çocuklardaki bu "oyuncaklarının ruhunu görme" arzusunu, "ilk metafizik eğilim" olarak görüyordu, eğilimin başarısızlığıysa "melankoli ve kasvetin başlangıcı"ydı. ("A Philosophy of Toys" [1853], *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Çev. ve Der. Jonathan Mayne [Londra, 1964], s. 202-203).

13. Freud, "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes" (1925), *On Sexuality*, Der. Angela Richards (Harmondsworth, 1977), s. 336.

14. İkinci bebek daha fetişist-skopofil görünüyor; yapısı müphem, iğdiş edilmeyi tanımainkârı; ilk bebekse daha sadistik-dikizci, böyle bir iğdişi ifşa etmek, hatta eziyet etmekle alakalı görünüyor. Bellmer: "De Sade'a büyük hayranlık duyuyorum, özellikle de, sevilene yönelik şiddetin, bize arzunun anatomisi hakkında basit sevgi ediminden daha fazla şey söyleyebileceği fikrine" (aktaran Webb, *The Erotic Arts*, s. 369).

celerini koparıp almak" için tasarlanmış minyatür panoramalarla doludur.[15] Demek ki ataerkil bir denetleme –yalnızca yaratılanı değil arzuyu da– fantezisi devreye girmiştir. Her ne kadar Bellmer ifade bulan başka arzular olduğunu iddia etse de, hükmeden öznenin kim, hükmedilen nesnenin ne olduğu açıktır.

Peki, gerçekten de öyle midir? Yine soruyorum, bu arzu nedir? Eğer böylesine hükmediciyse, neden hükmedilme çağrısında bulunur? Bebekler, bir arzu kaymasının izini sürmekle kalmıyor, bir parçalanışı da –dişi nesnenin ama aynı zamanda erkek öznenin de– temsil ediyorlar.[16] Bellmer'in "erotik özgürleşme"den kastettiği bu olabilir mi? Peki, ya *poupée*'lerin "nihai zaferi"yle ne kastediyor?[17] Paradoksal olarak "Bebek Temasına Dair Anılar"da bu zaferi tam da bebeklerin onun bakışına, onun kavrayışına "yakalandıkları" ana yerleştirir. Bunu ne şekilde anlamalıyız?

Başlamanın bir yolu *poupée*'lere kaydedilen sadizmin aynı zamanda nasıl bir mazoşizme de işaret ettiğini dikkate almaktır. Bellmer geriye dönüp baktığında, "insanların içgüdülerini kabullenmesine yardımcı olmak istemiştim" demişti.[18] Bu noktada onun sözüne güvenmeliyiz; zira bebekler hakikaten de erotik kaynaşma ile cinsel ayrışma, "arzunun arzulananın imgesine şekil vermekte kullandığı, sayısız bütünleyici ve ayrıştırıcı olasılık" arasında bir mücadeleyi sahneler gibidir.[19] Bellmer, gerçeküstücülüğün böylesine ayırıcı özelliği olan bağlanma ve parçalanma arasındaki gerilim kadar sadizm ve mazoşizm arasındaki salınımı da, diğer bütün gerçeküstücülerden daha katı bir üslupla aydınlatır. Diğer durumlarda, Breton böyle sadomazoşistçe itkileri yeni güzellik kavramları içinde yüceltmeye girişir; De Chirico, Ernst ve Giacometti ise yeni sanat teknikleriyle yönlerini değiştirmeye. Bellmer'de böyle bir yüceltme en aza indirgenmiştir ve cinselliğin ve hatta gerçeküstücülü-

15. Bellmer, *La Poupée. Die Puppe*'deki bir çizim bu mekanizmayı doğrudan dikizciliğe bağlar; yerinden çıkarılmış bir göz, "cazibelerini yağmalayan bilinçli bir bakış [metne göre] gösterir." Paul Foss ikinci bebek hakkında şöyle yazar: "Bu 'şey' ya da şeylerin birleşimi, gözler tarafından parçalara ayrılmış bakıştan, uzamsal görülerin açık bir birleşiğinden başka ne olabilir ki?" ("Eyes, Fetishism, and the Gaze", *Art & Text* 20 [1986], s. 37). Bu düşünce, çizimlerin pek çoğu için de geçerlidir.

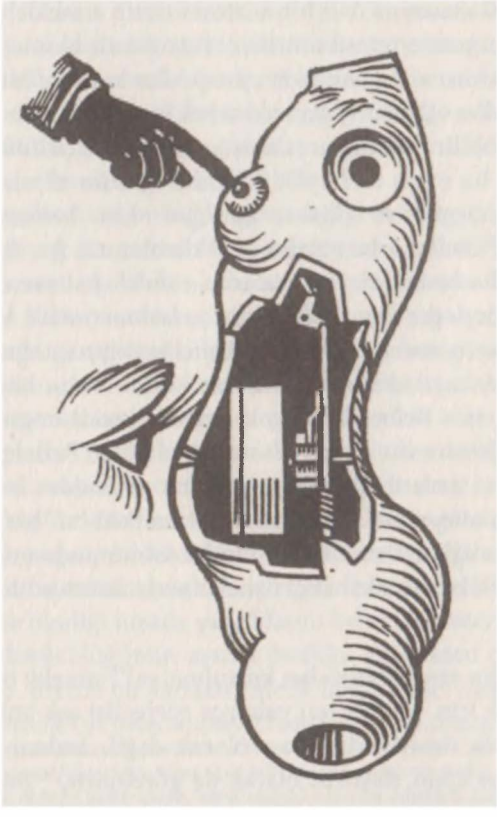
16. Cinsellikte öznenin bu şekilde parçalanışı üzerine bkz. Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York, 1986), s. 29-50.

17. Bellmer'e göre bu "erotik özgürleşme" (Webb, *Hans Bellmer*, s. 34) bebeklere de aittir, ayrıca: "kadınla imgesini ayıran duvarın yıkılması"dır *(Petit anatomie)*. Tabii feminist kuramların bazısında sorunlu bulunan tam da kadının imgesine böyle yakın olduğunun farz edilmesidir. Bkz. Mary Anne Doane, "Film and the Masquerade-Theorising the Female Spectator", *Screen* 23, no. 3-4 (Eylül-Ekim 1982).

18. Bellmer, Webb, *Hans Bellmer*, s. 38'de alıntılanmış.

19. Bellmer, "Le Surréalisme en 1947" için Galeri Maeght'de (Paris, 1947) düzenlenen sergi kataloğunda yer alır.

ğün de, sado-mazoşistik tabiatı gözler önüne serilir. Bellmer bu yüzden mi eleştirel literatürde marjinal kalır: Yapıtları gerçeküstücülük için egzantrik olduğu için değil de, fazlasıyla merkezi olduğu için mi? Asla birbirlerinden arınamayan Eros ve Thanatos arasındaki gerçeküstücü mücadele, yapıtlarında olabildiğince kaba bir biçimde sergilendiği ve sahnesinin de yine olabildiğince kaba şekilde kadın bedeni olduğu için mi?[20]



Hans Bellmer, ilk *Oyuncak Bebekler* mekanizması, 1934.

20. Cinselliğin sado-mazoşist temeli üzerine bkz. Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Çev. Jeffrey Mehlman (Baltimore, 1976), s. 85-102 ve Bersani, *The Freudian Body*, s. 29-50. Laplanche karmaşık arazinin içinden, Freud külliyatında hangi anın ayrıcalıklı olduğuna bağlı olarak birbiriyle ilişkili üç rota izler.

Freud'a göre, içe döndüğünde özne için cinsel hale gelen nesneye hükmetmenin cinsel olmayan bir dürtüsü olduğunu anımsamalıyız. Bu dürtü tekrar dışarıya çevrildiğinde sadistik olur. Yine de öznenin içinde, ölüm içgüdüsü kuramının sahibi olan Freud'un "birincil, erotojenik mazoşizm" diye adlandırdığı bir saldırganlık kalır.[21] *Poupée*'lerin uyandırdığı, sadizmle mazoşizm, erotojenikle yıkıcı olan arasındaki bu karşılıklı ilişkidir. Zira Bellmer'in sadistik sahnelerinden geriye mazoşistik izler kalır; bebekleri tahrip edişiyle, kendini tahrip etme itkisini ifade eder. Kendi arzusuna dair bir anatomi tertip etmekle, kadın bedeninin dağılmış imgesine temsil ettirilen erotizminin ölümcüllüğünü sergilemiş olur yalnızca. Bu bakımdan *poupée*'ler sadistçe hükmetmenin öyle ötesine (yoksa içine mi?) geçer ki erkek özne en büyük korkusuyla karşı karşıya kalabilir: Kendi parçalanışı, ufalanışı ve çözülüşüyle. Ancak bir yandan da bu onun en büyük dileğidir: "Bütün rüyalar yeniden geriye kalan tek içgüdüye döner, benliğin ana hatlarından kurtulma içgüdüsü."[22] Bellmer bu yüzden mi eklemlenmiş (ya da eklemlerine ayrılmış) kadın bedenini yalnızca arzu etmekle kalmaz da aynı zamanda onunla özdeşleşir; ona yalnız sadistçe hükmetmekle kalmaz da mazoşistçe adeta o oluverir? (Kendisi, birinci bebeğin fotoğraflarından birinde, bebeğin bağımsız yaratıcısından ziyade onun hayaletvari ruh eşi oluverir, ayrıca Bellmer pek çok çizimde kendi imgesini bebeğinkine katar.)[23] "Çözüm bu olmamalı mı" diye sorar Bellmer "Anılar"ın sonunda. Hem arzu ile özdeşleşmenin bu mukadder kesişimine bizi de bulaştırmış olmaz mı? Peki, o zaman buradaki bu "biz" kimdir? Ayrıca cinsiyet kimliğiyle cinsel konumun bu salınımında müsaade hangi öznelerindir ve bu suretle hangi özneler yerlerinden edilir, hatta atlanır?

"Benliğin ana hatlarından kurtulma[ya]" yönelik bu çelişkili güdüyü anlamak için, *poupée*'leri yalnızca sürrealist aşk anlayışlarının haddinden fazla detaylandırılması olarak değil, bedeni faşistçe anlama biçimlerinin içkin eleştirisi olarak da görebiliriz.[24] Burası güvenilmez

21. Bkz. Freud, "Mazoşizmin Ekonomik Sorunu", (1924) Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde, Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*, s. 398. Bu kavramın erkekliğin sorunsallaştırılmasındaki kullanımı için bkz. özellikle Kaja Silverman'ın yakın dönemdeki yapıtları, bilhassa da, "Masochism and Male Subjectivity", *Camera Obscu* 17 (Mayıs 1988), s. 31-67.

22. Bellmer, Webb, *Hans Bellmer*, s. 177'de alıntılanmış.

23. *Poupée*'lerin kökenine dair başka bir hikâye de böyle mazoşistçe bir özdeşleşmeye işaret eder. Buna göre bebekler kısmen Grunewald'ın Isenheim atlar panosundaki çarmıha gerilmiş İsa'sından ilham almıştır.

24. Bu fikirlerin kapsamlı bir analizi için, "Armor Fou" başlıklı makaleme bakınız, *October* 56 (İlkbahar 1991).

bir alandır, bilhassa bu iki izmin [sürrealizm ve faşizm] keşistiği nokta; yine de bize rehberlikte yardımcı olabilecek iki kavram vardır: yüceltme ve yücelikten çıkarma.

Freud yüceltmeyi hiçbir zaman baskıdan, tepki geliştirmeden, idealleştirmeden vs açık bir ayrımla tanımlamaz. Ancak yüceltmenin çok temel olarak, cinsel dürtülerin onları saflaştıracak, hem nesneyi (güzellik, hakikat) bütünleştirecek hem de özneye (sanatçı, bilim adamı) incelik kazandıracak şekilde medeni amaçlara (sanat, bilim) yöneltilmesiyle alakalı olduğu söylenebilir. İster öznenin dürtülerin anarşisinden kurtarılması (Freud'un öne sürdüğü gibi) ister öznenin yıkımından korktuğu nesnenin onarılması olarak (Melanie Klein'ın öne sürdüğü gibi) görülsün, yüceltme "Eros'un asıl amacını; birleştiriciliği ve bağlayıcılığı" sürdürür.[25] Freud'a göre medeniyetin acı dolu yolu böyledir; bazı gayelerden feragat edilerek, diğerleri yüceltilir.[26]

Ne var ki bu tersine, yani bu bağın gevşediği yücelikten çıkarma yönüne de yürünebilecek bir yoldur. Bu sanatta cinsel olanın (yeniden) patlak vermesi manasına gelebilir, ki bütün gerçeküstücüler bunu destekler; fakat nesne kadar öznenin de (yeniden) paramparça olmasına yol açabilir, bunu da gerçeküstücülerden ancak bazıları göze alır. Yüceltmenin yücelikten çıkarmayla karşı karşıya geldiği bu nokta, gerçeküstücülüğün kelimenin tam manasıyla çöktüğü nokta olur: Bretoncu ve Bataillecı grupların 1929 dolaylarında birbirinden ayrılması işte buna mal olmuştur; *poupée*'ler bunu aydınlatmada (ya da tam tersi) çok iş görür. Her iki grup da yücelikten çıkarmanın tekinsiz gücünün farkına varsa da, Bretoncu gerçeküstücüler buna direnir, Bataillecı gerçeküstücüler ise bunu ayrıntılı şekilde işlerler; bunu özellikle ölüm dürtüsüyle üst üste bindiği hizada yaptıklarını belirtmek isterim.

Breton gerçeküstücülüğünün ayırıcı özelliği, yücelikten çıkarmaya dair kararsızlığıdır. Breton bir yandan, estetik olana cinsel olanı aşılar ki

25. Freud, *The Ego and the Id*, Çev. James Strachey (Londra, 1960), s. 35. Ayrıca bkz. Melanie Klein, "Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Process" (1929), *The Selected Melanie Klein*, Der. Juliet Mitchell (Harmondsworth, 1986).

26. Cinsel, hatta sapkın olduğu kadar alçak, hatta aşağılık olan bu dürtüler, kültürel tiplerle ilişkilidir; bu yüzden de onun ötekisi ya da nesnesi olarak yüceltme sürecinin, medeniyetin dışına yerleştirilirler. Gelişim bakımından çocuk ve "ilkel"le ilişki kurulur, cinsel ve toplumsal anlamda ise kadınla (ki Freud'a göre medeniyete her zaman karşı koyar), proleterle, Yahudiyle vs. Bu açıkça Avro-burjuva olan kestirimde bu tipler çifte değerli olarak ele alınır; bayağı ve niyeti bozuk olduğu kadar dinç ve hayat dolu olarak. Bu ilk "muhafazakâr" durumda (tam yüceltme) bayağı düşüklük inceltilerek sofistike bir yücelik haline gelir; ikinci "ilerici" durumda ise (doğru terim karşıyüceltme olabilir), ağartılan yüksek, şehvani düşükle kuvvetlenir. Her ne kadar karşıt olsalar da, her iki durum da düşük bir cinsel dönemin, yüksek medeniyet dönemine yükseltilmesi, hatta yüceltilmesini önerir. Bu ideolojik sistemin ön araştırmaları için bkz. "Armor Fou", *October* 56 (İlkbahar 1991) ve " 'Primitive' Scenes", *Critical Inquiry* (Sonbahar 1993) adlı makalelerim.

bu geleneksel Kantçı anlamda tarafsızlıkla tanımlanmıştır ve Ernst, Giacometti ve diğerleri tarafından ilerletilen semptomatik gerçeküstücü imge modelini destekler. Diğer yandansa Breton, cinsel olanın sembolik olanı çürütmediğinde ısrar ederek, gerilemeyi sınır ihlaliyle aynı kefeye koymayı reddeder (hakiki sapkınlık onu çileden çıkarır).[27] Peki, böyle bir sınır ihlali olmadan gerçeküstücü tasarı nedir ki? Breton bu konuda da kararsızdır. Bir yandan, medeniyet karşıtı gücün cazibesine kapılmıştır: *L'Age d'or* (1930) için hazırladığı programda Freud'un ilerlemiş yaşlarında edindiği, yıkıcı dürtülerin reddine inancını tartışır; sarsıntılı güzellik fikriyle ise yücede devreye giren "olumsuz hazzı", cinsel parçalanışı adeta çağırır.[28] Öte yandan böyle bir sınır ihlalinden doğan sonuçlar, ayrışma, hatta özüne inildiğinde ölüm, Breton'u harap eder. Bu yüzden nihayetinde yüceleşmiş forma ve idealist Eros'a kıymet verir ve estetiğin geleneksel işlevine arka çıkar: Yani karşıt tecrübe biçimlerinin normatif uzlaşmasına (Kant'ta doğa ve aklın, gerçek ve değer yargılarının vs). Gerçeküstücü durumu formüle edişini bir kez daha hatırlayalım: "Her şey bizi aklın, yaşamla ölümün, gerçekle hayalinin, nakledilebilenle nakledilemeyenin, yüksekle alçağın aykırılıklar olarak algılanmaktan çıktığı bir noktası olduğuna inandırma yolunda sanki."[29]

Breton'a hem ruh eşi hem de öteki olan Bataille, bu müphemliğin uzak bir tarafında durur. Çoğu kez Bretoncu formülasyonu desteklemeye kalksa da, olsa olsa onu çökerten, haz ilkesinin ötesine iten bir şekilde takviye etmiş olur: Bataille, Breton'un listesine "iyi ve kötü, acı ve neşe"yi de ekler; "ilahi vecd halini ve zıddını, aşırı korkuyu", "hayatın ısrarını ve ölümün çekimini". Ve son olarak da: "Hayatı ve ölümü, varlığı ve hiçliği."[30] Breton bu tahribata tahammül edemez, bu yüzden de

27. "Recherches sur la sexualité" adlı makalesinde *(La Révolution surréaliste* 12 [15 Mart, 1928]) Breton, fetişizimi yalnız bir yere kadar kabullenir, diğer pratiklerden, bilhassa da eşcinsellikten tiksinir (bu tartışmaya erken dönem Bretoncu gerçeküstücüler de dahildi örn. Aragon, Boiffard, Morse, Naville, Péret, Queneau, Man Ray, Tanguy). Bu homofobinin savunmacı olduğunu ileri sürmek, acaba fazla mı kolayına kaçmak olur? Gerçeküstücüler kadar bu gibi avangardların da homososyal temeli üzerine daha çok çalışma yapılması lazım.

28. Breton, ancak 1934'te çevrilmiş olan *Civilization and Its Discontents*'i (1930) o dönemde okumuş olamayacağına göre, Freud'u vakadan önce sorgulamıştı. *L'Age d'or* metninde sınır ihlalini kısmen Bataille'a sağ gösterip sol vurmak için övmüş olabilir. Yüce ile yüceltme arasındaki ilişki, yakın döneme ait pek çok eleştirinin ana motifi olmuş, çoğunlukla Jean-François Lyotard'ın yapıtlarına bir yanıt olarak dile getirilmiştir.

29. Breton, *Manifestoes of Surrealism,* Çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Anr Arbor, 1972), s. 123-124; bundan sonra metinde M olarak geçecek.

30. Georges Bataille, *Literature and Evil* (1957), Çev. Alastair Hamilton (Londra, 1973) s. 15 [*Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yay., 2004]; *The Tears of Eros* (1961), Çev. Peter Connor (San Francisco, 1989), s. 207 [*Eros'un Gözyaşları,* Çev. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yay.] *Erotism* (1957), Çev. Mary Dalwood (San Francisco, 1986); *Story of the Eye* (1928) Çev. Joachim Neugroschel (New York, 1977), s. 38 [*Gözün Hikâyesi*, Çev. N. Berna Serveryan, Ayşegül Gürsoy, Çiviyazıları Yay., 2001]. Batailleci düşüncenin en iyi izahatı (ki

en bilinen haliyle "Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu"nda gösterdiği gibi (1929) müphemliğinin üstesinden gelir; Breton orada "yüceltme"nin açıkça avukatlığını yapar ve burada Bataille adıyla anılan "gerileme"yi (M 160) reddeder.[31]

İroniktir ki Breton, Janet ve beraberindekilerin kendisini patalojikleştirmelerini tiye alırken, bir yandan da "anti-diyalektik materyalizm"ini çocukça bir sapkınlık diye yerdikleri Bataille'ı patolojikleştirmiş olur (M 183). Bu bakımdan Breton yüceltmeyi savunmakla kalmayıp, uygulamıştır da. Ancak kendi anal erotizmine karşı klasik bir tepki geliştirmede sistemli, pinti ve inatçı olan Breton, Bataille'ı koca ayak parmaklarından, salt maddeden, safi boktan yukarıya çıkmayı; düşük olanı yükseltmeyi, düzgün biçim ve yüceltilmiş güzelliğe getirmeyi reddeden bir "dışkı filozofu" (M 185) olmakla suçlar. Breton, Bataillecı materyalizme tam da hayatla ölümün birbirine rastlayışını övdüğü için tepki gösterir. Söylemesi tuhaf ama bu devrimci gerçeküstücülük manifestosu aynı zamanda "utanç, tiksinti ve ahlakın" tepkili şekilde sergilenmesidir.[32] (Breton bir noktada "manevi sterilliği"yi "gerçeküstücü çaba"nın kaçınılmaz koşulu olarak belirler [M 187].) Yine de "İkinci Manifesto"nun isabetli olduğu yerler yok değildir. Bataille portresinde tekinsiz bir doğruluk vardır ("pisliklerin içinde debelendiği" [M 185] doğru değil mi?). Ayrıca Breton onun arada kalmışlığını da sezer: Bataille nasıl olur da aklı akla karşı konuşlandırır, sanatı onu yücelten formları dahilinde yücelikten çıkarabilir?

Bataille'a kalırsa, o bu eleştiriyi tersine çevirmiştir. Eğer Bretoncu gerçeküstücüler "düşük değerler"e bu kadar bağlıysalar, "kendisi de alçak olan bu dünyaya karşı neden içleri tiksinti dolu?"[33] Ayrıca neden "bu değerlere yükseltilmiş bir karakter atfediyor", "aşağıdan gelen talepleri" "yukarıdan gelen talepler" [V 39] kılığına sokuyorlar? Bu yıkıcı

ben de burada ondan faydalandım) Deniz Hollier'inkidir: Hollier, *La Prise de la Concord* (Paris, 1974), (İngilizce'ye Betsy Wing tarafından *Against Architecture* (Cambridge, 1989) adıyla çevrildi) özel olarak bu konular üzerine bkz. s. 104-112.

31. Breton: "Gerçeküstücülüğün çekimine kapılan bireyler tabiat olarak bilhassa Freudyen kavramla ilgilenir [...]. Yüceltme diye bilinen fenomenin tanımını kastediyorum." Düştüğü bir notta bunu doğrudan gerilemenin karşısına koyar. (M 160). Demek ki bu hususta, Elisabeth Roudinesco "Breton [Freudyen] sorunsalı tersyüz etmiş, yüceltmeyi reddetmiş ve sanatı marazi bir entrikanın içine yerleştirmiştir" demekle ancak kısmen haklıdır (*Jacques Lacan & Co.*, Çev. Jeffrey Mehlman [Chicago, 1990], s. 16).

32. Bu yönde tepki geliştirme üzerine (ki "İkinci Manifesto" ve başka pek çok Breton metninde geniş yer verilmiştir), bkz. Freud, "Character and Anal Erotism" (1908), *On Sexuality*. Bu metin aynı zamanda yüceltmeye dair bir tartışma da içeriyor ama yine tepki geliştirmeden açıkça bir ayrım yapılmadan.

33. Bataille, "The 'Old Mole' and the Prefix *Sur* in the Words *Surhomme* and *Surrealist*" (1929-1930?), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, Çev. ve Der. Allan Stoekl (Minneapolis, 1985), s. 42; bundan böyle metinde V diye geçecek.

olanı gerçek*üstü*ye çevirmek, yücelikten çıkarma numarasıyla yüceleştirmek değil midir? Bataille'a göre Bretoncu tasarı, yasayı çiğnemek değil cezasını kışkırtmaktan, "genç kurbanlar rolü"nü oynamaktan ibaret Ödipal bir oyundur. [V 40]. Başka bir yerde ise Bataille bu oyuna *le jeu des transpositions* [aktarım oyunu] adını verir ve Bretoncu gerçeküstücülüğün, cinsel arzuyu özgür bırakma iddiasına rağmen, ulvileştirici yükseltmesine ve sembolik ikamesine bütün diğer formel modernizmler kadar bağlı olduğunu iddia eder. Bataille'a göre yüceltmenin hâkim olduğu hiçbir sanat, sapkınlığın halis gücüyle boy ölçüşemez: "Bir resimseverin bir resmi, bir fetişistin bir ayakkabıyı seveceği kadar çok sevmesine karşıyım."[34] Şayet bu yalnızca yüceltmeye yapılmış bir saldırı ya da sapkınlık için sapkınlığa düzülen bir övgü olsaydı, Bretoncu eleştiri bunu karşılayabilirdi. Halbuki Bataille, bu fikirlerle sınır ihlaline dair felsefi bir praksis geliştirir, Bretoncu gerçeküstücülükten farklılık gösterdiği can alıcı nokta ise ölüm dürtüsüne dair sezgiye direnmek yerine, onu ince ince işlemesidir. Bu işleme, burada konuyla son derece alakalı olan birbiriyle ilişkili iki alanda yapılır: Sanatın köken miti ve Bataille'ın erotizm kuramı. Bu ikisi bize Bellmer *poupée*'lerinin psişik tesirini kavramamızda yardımcı olacak.

Daha önce mağara ve çocuk figürasyonu üzerine yaptığı bir değerlendirmede Bataille gerçekçi, akılcı ve araççı anlatılara zıt giden bir temsil okuması geliştirmiştir. Başlarda Bataille, temsilin benzerliğin buyruğuyla değil (bu en başta tesadüfi, sonradan şifrelidir), bir *altération* [başkalaşma] oyunu ile harekete geçtiğini savunur; bununla kastettiği bir imgenin formasyonunun aslında *de*formasyonu ya da modelinin deformasyonu olduğudur. Demek ki Bataille'a göre temsil, biçimsel olarak yüceleştirmeden ziyade, içgüdüsel olarak serbest bırakmayla alakalıdır ve bu duruşu Bataille'ı sıra dışı bir formülasyona götürür: "Sanat [...] bu yolda peşpeşe yıkımlarla ilerler. O kadar ki libidinal içgüdüleri serbest bırakır; bu içgüdüler ise sadistçedir."[35]

Temsili böylesine yücelikten çıkaran bir anlatı, sanat tarihinin ve hatta medeniyetin en bağrımıza bastığımız anlatılarıyla çelişir: Bu anlatıya göre temsil; içgüdüsel yüceleştirme, bilişsel rafinelik, teknik ilerleme vs aracılığıyla gelişir. Daha küçük ölçüde ise bu noktada, itici gücünü yücelten *yer değiştirmeler*den değil yücelikten çıkaran *altération*lardan alan Bellmer bebeklerini anlamamıza da yardımcı olur. Bu bakımdan,

34. Bataille, "L'Esprit moderne et le jeu des transpositions", *Documents* 8 (1930). Hollier Bataille'ın bu tasarısını şöyle açıklıyor: "Nevrotik kültürel yüceltmeye karşı koymak için sapkın arzuyu uyandırın" (*Against Architecture*, s. 112).
35. Bataille, "L'Art primitif", *Documents* 7 (1930).

bu terimin iki açıklaması bilhassa yerinde olacaktır: Birincisi, Bataille *altération*da devreye giren sadizmin aynı zamanda mazoşistik olduğunu, başkalaşan imgenin sakatlığının aynı zamanda kendi kendini sakatlama olduğunu ileri sürer; o bu tezi Van Gogh'a kıyasla ortaya atmıştır, bense bunu Bellmer'e karşı düşünüyorum.[36] İkincisi, Bataille yaptığı esas tanıma ilave ettiği bir notta *altération*'un hem "kadavralarınkine benzer kısmi ayrışmaya hem de kutsal ve hayali olana ilişkin "tamamıyla ayrışık bir duruma geçiş"e işaret ettiğini ileri sürer.[37] Çoğu aynı anda hem bir ceset hem de bir *corps morcelé* [parçalanmış ceset] hem öznelikten "sonraki" tamamen sınırlanmış beden hem de öznelikten "önceki" ayrışık güçlerine terk edilmiş beden olarak okunabilen bebekleri ortaya koyan tam da bu *altération*'dur. Bu bakımdan *poupée*'ler iki misli tekinsiz bir yandan geçmişteki erotojenliğin, diğer yandan gelecek bir ölümün hayal ürünü hatırlatıcıları olarak görünebilir.

Bu bakımdan bebekler, Bellmer'in de farkında olduğu gibi Batailleci erotizme iştirak etmiş olurlar.[38] Erken dönem roman ve makalelerden, *Lascaux, ou la Naissance de l'art* (1955), *L'Erotisme* (1957) ve *Les Larmes d'Eros* (1961) gibi metinlere kadar Bataille, temsil hakkındaki fikirlerinin yanında, sorunlu anlayışını da geliştirir, ki bu ikisi onun genel enerji ve sarfiyat, yaşam ve ölüm ekonomisi içinde birbirine bağlıdır. Bataille'a göre erotizm, ölümün nüfuz ettiği cinsel etkinliktir; bu haliyle insanı hayvandan ayırır. Fakat erotizm ölüme çok daha derin bir yerden bağlı olduğu için, bizi aynı zamanda ayrıcalıklı olmaktan çıkarır. Zira erotizm bizi, bir anlığına bile olsa, ölümün sürekliliğine döndürür; süreksiz bir sınır olarak tanımlanan hayatın bozduğu ve sınırlı bir bedenegosu olarak tanımlanan öznel olma halinin kırdığı bir sürekliliktir bu.[39] Ancak Batailleci erotizm basitçe ölümün karşısına hayatı koymakla yetinmez; daha ziyade, aynı ölüm dürtüsü kuramı gibi, hayat ve ölümü kimliğe doğru iter.[40] Bu yüzden Bataille, erotizmi "hayata ölüm noktasına kadar tırmanmak" (E ii) olarak tanımlar, ki bu da burada süreksizliğin yeniden süreklilikle temas ettiği noktaya kadar yoğunlaşma-

36. Bkz. Bataille, "Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent van Gogh", *Visions of Excess.*

37. Bataille, "L'Art primitif."

38. Bellmer: "Erotizmin kötülük bilgisiyle ve ölümün kaçınılmazlığıyla alakalı olduğu konusunda Georges Bataille'a katılıyorum" (Webb, *The Erotic Arts*, s. 369'dan alıntılanmıştır).

39. Örneğin, Bataille Hegelci bir tarzda "süreksiz mahluğun ıstırabı"ndan bahseder. *(Erotism*, s. 140; bundan böyle metinde E olarak geçecek.)

40. Her ne kadar Bataille *Erotism*'de, *Haz İlkesinin Ötesinde*'den alıntı yapmıyor ise de, orada ölüm dürtüsü kuramının yankısını duymak zor değil: ölümün sürekliliğine dönüş olarak erotizm, aynı zamanda entropik olan sınır ihlalcisi bir hamle. (Bataille Freud'u üstü kapalı olarak "düzeltir": ölüm dürtüsü hayatın geneline hâkim değil, insanlara özeldir.)

sı olarak anlaşılabilir. "Erotizmin nihai amacı[nın] kaynaşma" olduğunu savunur Bataille, "bütün bariyerler ortadan kalkar" (E 129). Bellmer de buna katılır; aslında bebekler, Bataille'ın önerdiği paradoksal "erotik nesne"ye somut örnek teşkil eder: "Bütün nesnelerin sınırlarının kalkmasına işaret eden bir nesne" (E 140). Burada bu "nihai amaç", bu "benliğin ana hatlarından kaçma" içgüdüsü, ölüm içgüdüsü bakımından görülmelidir. Fakat bu halde bile, neden kadın bedeninin zoraki şekilde eklemlenmiş (eklemlerinden ayrılmış) imgesi üzerinde neticelenir?

Buna bir cevap aramak için bebeklerin açıkça karşısına yerleştirildiği diğer tarihsel çerçeve olan Nazizmi dikkate almakta fayda görüyorum. Bellmer'in faşist görüşlere sahip mühendis babası, Birinci Dünya Savaşı sırasında savaşa katılmak için yaşı küçük olduğu için onu Berlin Teknik Sanat Okulu'na göndermişti (ki George Grosz, John Heartfield ve diğerleriyle burada tanışmıştı). Ancak Bellmer kendisine dayatılan bu mesleği halka açık olmak adına reddetmiş, ne var ki Naziler iktidara gelince, onlara herhangi bir şekilde alet olmamak için bu açıklığı da bir tarafa bırakmıştı. Bellmer işte bu dönemde *poupée*'lerine yönelmişti; hem faşist babaya hem de faşist devlete açık bir saldırı olarak. Bu saldırıyı nasıl yorumlamalıyız? Açıkça beyan ettiği politikası bebeklerin görünürdeki sadizmiyle bağdaştırılabilir mi? *Poupée*'lerde şekillendirilen fantezilerin faşist imgelemle ilişkisi nedir? Bebekler de benzer şekilde zarar görmüş bir egoyu; yalnızca erkek bedeninin zırhlanmasıyla değil, bir şekilde dişi addedilen diğer bedenlere (Yahudiler, komünistler, eşcinseller, "kitleler")[41] karşı bir saldırganlıkla da, cismani istikrar hissi arayan bir egoyu akla getirebilir mi? Yoksa *poupée*'ler hem beden hem de ruhun, tam da karşısında olduğu güce, bu faşist imgelemde yine dişi olarak kodlanmış olan bilinçdışına ve cinselliğe karşı böyle faşistçe zırhlanmasına meydan mı okuyor?

Eğer bebekleri sadistik buluyorsak, bu sadizmin nesnesi ortada: Kadın. Fakat bebekleri sadizmin temsili olarak görüyorsak, o zaman nesne bu kadar aşikâr olmayacaktır.[42] Bu noktada bize şu iki yorumun yardımcı olacağı kanısındayım. İlki, Bellmer'in göğüs gerdiği faşizmin aynısının ortasında yaşayan Walter Benjamin tarafından ileri sürülmüştü: "Organizmanın mekanik yönlerini sergilemek, sadistin ısrarlı eğilimi-

41. Klaus Theweleit'ın *Male Fantasies*'de (1977-1978), 2 cilt, Çev. S. Conway, E. Carter ve C. Turner (Minneapolis, 1987-1989) anahatlarını verdiği faşist tip böyledir.
42. Tabii bu ayrım o kadar açık değil: Çoğunlukla pornografi için savunulduğu gibi, tasarımlar ve fanteziler de performatif olabilir.

dir. Denebilir ki sadist, insan organizmasını mekanizma imgesiyle ikame etmek üzere yola çıkar."[43] Bu formülasyonu İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Theodor Adorno ve Max Horkheimer odaklarına almışlardı: Naziler "bedeni, hareket eden bir mekanizma, eklemleri mekanizmanın parçaları ve eti de iskeletin kaplaması olarak görürler. Onlar bedeni ve uzuvlarını, zaten bedenden ayrıymış gibi kullanırlar."[44] Bu ışıkta bakıldığında, bu mekanik bebeklerin sadizminin ikinci derece olduğu kısmen de olsa görülebilir: Bu faşist baba ve faşist devletin sadizmini hedef almış bir ifşa olan, tepkesel bir sadizmdir. Bu onları daha az sorunlu kılmasa da (bu "Odipal" meydan okuyuşun zemini yine kadın bedenidir ve "kadın" hâlâ diğer şeylerin mecazıdır) neyi sorunsallaştırma peşinde olduklarına dair fikir verir.

Bellmer ilk *poupée*'yi genç kuzeninden aldığı erotik ilhamla, erkek kardeşinin teknik desteği ve annesinden tedarik ettiği çocukluk eşyalarıyla yapmıştı. O halde bebek, yapılışı itibariyle bile babaya ensest kabilinden bir saldırıdır. Arkadaşı Jean Brun'un bütün grafik açıklığıyla sahneye koyduğu gibi, bu saldırı faşist mühendisin araçlarını sapkın bir biçimde kendi aleyhine çevirir:

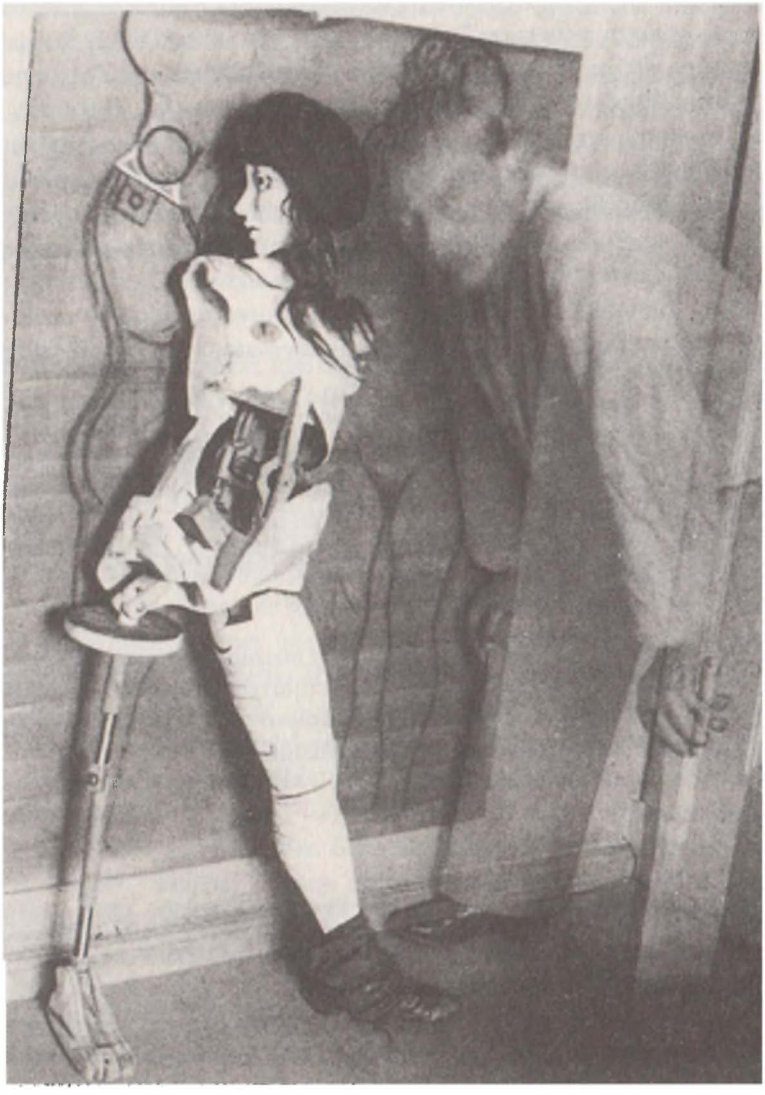
> Baba mağlup edilmiştir. Oğlunu elinde bir matkap, kardeşinin dizleri arasına bir bebek sıkıştırmış: 'Şunu benim için tutuver, burun deliklerini delmek lazım' derken görür. Beti benzi atan baba dışarı çıkar, oğluysa yasak olduğu halde artık nefes alan bu kız çocuğuna gözünü diker.[45]

---

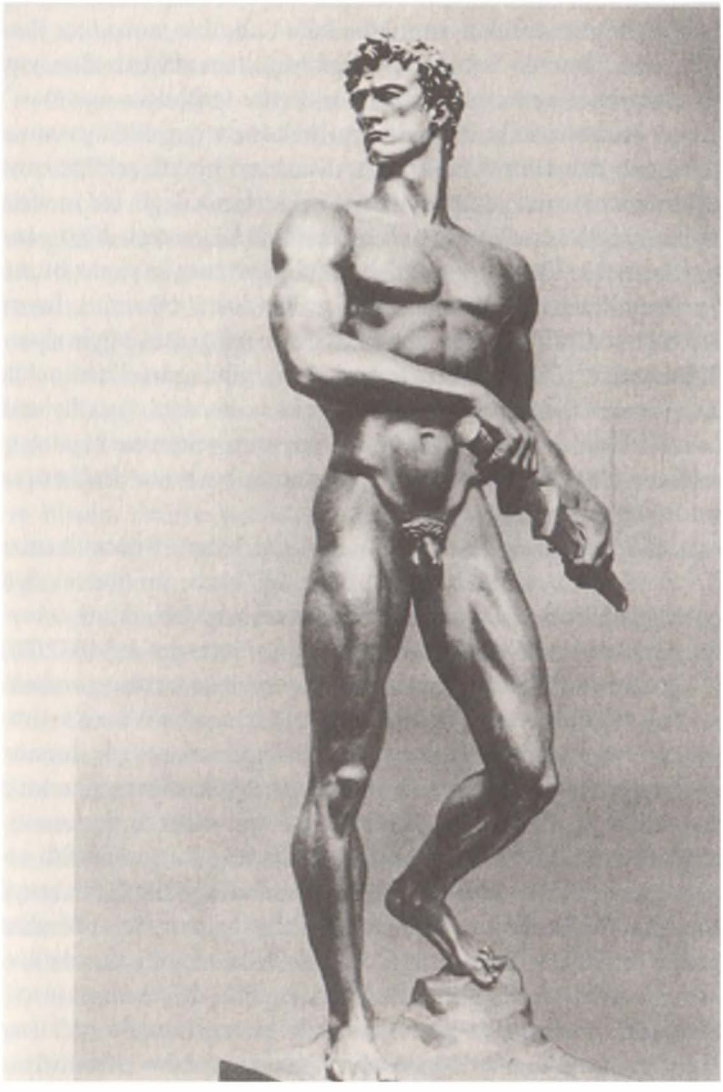
43. Walter Benjamin, *Passagen-Werk,* Der. Rolf Tiedemann (Frankfurt, 1982), s. 465-466. Bellmer'le karşılaştırın: "Hep saklı kalacak ve insan yapısının üst üste katmanları arkasından hissedilecek olan içi ve onun kayıp bilinmezlerini skandal olacak şekilde ortaya çıkarmak istiyorum *(Petite anatomie)*.

44. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1944), Çev. John Cumming (New York, 1972), s. 235. [Adorno, T.: Heimer, M. Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Nihat Ülner, Elif Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2010] "Bedeni her şeyin üzerinde tutanlar" diye eklerler, "jimnastikçiler ve izciler her zaman öldürmeye en yakın olanlardır; tıpkı doğaseverlerin avcıya yakın olmaları gibi" Adorno ve Horkheimer, sadizmin mazoşistik yönüne de değinirler.

45. Jean Brun, "Désir et réalité dans l'oeuvre de Hans Bellmer", Bellmer, *Obliques;* Christian Jelenski, *Les Dessins de Hans Bellmer* (Paris, 1966), s. 7'de de alıntılanmış. Bebeklerde intikamı alınan iğdiş eden kadın fantazmasının arkasında, iğdiş edici bir baba figürünün dolaştığı önermesi, bebeklerin kısmen *The Tales of Hoffmann*'dan ilham alması yüzündendir. "Tekinsiz"de yine böyle bir hikâyeyi ("The Sandman") yorumlayan Freud'a göre, Olympia bebeğin etrafında (ya da Coppellia operetinde) iğdiş ve fetişizm çağrışımları kümelenir, arkasında ise kötü baba figürü Coppelius pusuya yatmıştır. Daha genel bakarsak Freud'da, erkek için iğdiş edilme tehdidini kadın bedeni teşkil ediyor olabilir; ama gerçekleşeceğinin teminatını ancak baba figürü verir (bkz. "Splitting of the Ego in the Defensive Process" [1938], *On Sexuality).*



Hans Bellmer ilk *Doll*'uyla, 1934.



Arno Breker, *Readiness*, 1939.

Poupée'lerin, sınırı bu ensest kabilinden ihlali üzerine Bellmer, "eşsiz bir zevk",[46] babanın fallik ayrıcalığına kafa tutan bir *jouissance* [keyif] tecrübe eder. Burada bebeklerin *sapkınlığı* tam da babadan *yüz çevirmek*, "cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki çifte farklılığın aşınması" yoluyla onun genital tekelinin inkârı ve herkesten öncelikli yasasına meydan okumak demektir.[47] Bellmer bu aşınmayı birçok şekilde canlandırır. Yalnızca babanın yaratıcı yetkisine el koyarak değil, bir yandan dişi figürlerle özdeşleşmesi, hatta onların içine nüfuz etmesi, diğer yandan da hafızasındaki "küçük kızları" baştan çıkarmasıyla yapar bunu. Cinsiyet ve kuşak farkının aşınması kadim bir dürtü düzenini, "ayırt edilmemiş anal-sadistik boyut"u gözler önüne serdiği için böyle skandal niteliğindedir.[48] Daha önce savunduğum gibi, gerçeküstücülük Breton'un ("utanç, tiksinti ve ahlak"la) tepki gösterdiği, Bataille'ınsa (dışkısal serbestlikle) felsefesini yaptığı bu boyutun çekimine kapılmıştır. Gerçeküstücülüğü Bellmer kadar tamamıyla bu boyut bağlamına yerleştiren başka sanatçı ise yoktur.

Peki, bütün bunların Nazizmle ne alakası var? Bence bunlar Bellmer'in nasıl da Nazizimin erkek öznelliği inşasının içerisinden onunla çekiştiğini; bu öznelliğin bastırdığı ve/veya aşağıladıkları yoluyla çekiştiğini gösteriyor. Klaus Theweleit'in *Male Fantasies*'de (1977/78) aktardığı 1920'ler ve 1930'ların Alman faşist erkeğinin tarifini göz önüne alalım. Theweleit, bu özneyi psikozlu çocuk için geliştirilmiş terimlerle düşünmekten çekinmez: Beden imgesine bağlanmak şöyle dursun, onu bir araya getirmekten bile aciz olan faşist erkek, olması gerektiği gibi içeriden dışarıya oluşmamış, "*dışarıdan*, emperyalist toplumun disiplin temsilcileri tarafından" –hiyerarşik akademi, askeri okul, fiili savaş ve benzerleri– oluşturulmuştur.[49] Bu temsilciler özneyi bir araya getirmekten ziyade, bedenini ve ruhunu zırhlandırırlar; özne kendini sürekli beden imgesinin hayal ürünü çözülüşünün tehdidi altında hissettiğinden, bu zırhı hem kendini tanımlaması hem de savunması için gerekli zanneder. Theweleit'a göre faşist erkeği, toplumdaki ötekilere (yine Yahudiler, komünistler, eşcinseller) saldırmaya bu çifte ihtiyaç mecbur eder; sebebi ise kısmen, bahsi geçenlerin hepsinin, bu korkulan çözülmenin gizli yüzleri olarak görünmeleridir. Halbuki bu saldırıyı

46. Bellmer'den Flerta Hausmann'a 1964 tarihli mektubu aktaran Webb, *Hans Bellmer*, s. 162.
47. Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York, 1984), s. 2. Bu Bellmerci sapkınlığa dair geliştirdiğim bu anlayışta –ki Batailleci erotizme yakındır– bu metnin etkisi olmuştur. Metin aynı zamanda Bellmer'e ilişkin kısa bir tartışma da içerir (s. 20-22). Bellmer: "[Bebekler] bir noktaya kadar, çocukluğun harikalarına geri dönüş lehine, yetişkin hayatın korkularını bir tarafa atma girişimini temsil ediyordu." (Webb, *Hans Bellmer*, s. 34'te aktarır).
48. Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion*, s. 78.
49. Theweleit, *Male Fantasies*, cilt 1, s. 418.

gerçekleştirdiğinde hedef aldığı aslında, toplumdaki ötekiler gibi parça parça, akışkan ve dişi olarak kodlanmış olan kendi bilinçdışı ve cinselliği, kendi dürtü ve arzuları olur.

O zaman faşistin zırhlanması, cinselliğin teşvik ettiği ya da ölümün ortaya çıkardığı bütün birbirine karışmalara karşı durur. Bu zırh elbette ki psişik ancak aynı zamanda da fizikseldir; hatta faşist estetiğinde de fiziksel bir ideal olarak temsil edilir; örneğin, Arno Breker ve Josef Thorak gibi ünlü Nazi heykeltıraşların çelik kaplı erkek figürlerinde, bu saflık, muhafazaları gibi fallik olarak şişirilmiştir. Her ne kadar Nazi sanatı çoğunlukla modernist sanatın antitipi olarak kullanılsa da, başlıca estetiği göründüğü kadar anormal değildir; 1920 ve 1930'ların diğer Avrupa klasisizmleriyle, kübizm, dışavurumculuk, Dadacılık ve gerçeküstücülüğün modernist parçalanmalarına tepki oluşturan diğer *rappels à l'ordre* ile ortak pek çok yönü vardır. Ancak Nazi versiyonu tepkisinde son derece kesindir, bu yüzden sadece bu modernizmlerin ve Birinci Dünya Savaşı'nın parçalanmış bedenlerinin (ki bu modernizmlere de musallat olmuştur) değil, Nazi erkeğini tehdit eden cinselliğin ve ölümün "dişi" güçlerinin de önünü kesmek ister.[50]

Nazizmin bu güçlere tahammülsüzlüğü, hem anti-modernist polemiklerinden hem de sanatsal ideallerinden anlaşılır. Örneğin, 1937 yılında açılan, modernist sanatı kınayan kötü şöhretli sergi "Entartete Kunst"da (Yoz Sanat) en çok sövülüp sayılan yapıtlar illa en soyut ya da an anarşist olanlar değildi. Lanetlerin en büyükleri, bedeni temsil eden –ama onu şekilsizleştiren–, imgesini kendi ayrışık enerjilerine açan, biçimine cinsellik ve ölümden aldığı kendi "dişi" güçlerini yükleyen ve (en önemlisi) bu güçleri Nazi erkeğini "yozlaşmayla" tehdit eden toplumsal figürlere (ki bunların arasında yalnızca Yahudi, komünist ve eşcinsel değil çocuk, "ilkel" ve deli de yer alıyordu) bağlayan sanata saklanmıştı. Bu anlamda en çok yerilen eserler, Nazilere en yakın olanlardı: dışavurumculuk gibi (ki Emil Nolde gibi Nazi destekçileri de vardı). Zira biçimsizleşme, çözülme ve "yozlaşma" en çok orada telaffuz ediliyordu; orada cinselliğin ve ölümün ayrışıklığı nerdeyse doğrudan bedene yüklenmişti. Eğer haberdar olsalardı, Bellmer bebekleri Nazileri daha derinden kışkırtacaktı; zira bebekler hem bütün yüceltici idea-

50. Birinci Dünya Savaşı'nda ölen ve yaralananların travmasının, savaş sonrası beden imgelemine etkileri daha tamamıyla anlaşılamamıştır. Bu hasarlı beden, bazı klasisizmlerinde mucizevi bir şekilde onarılmış, diğerlerinde agresif bir şekilde protezlenmiştir. Bazı savaş sonrası modernizmlerde bastırılmış gibidir; diğerlerinde –yani gerçeküstücülükte– bu bastırılmış, hasar görmüş erkek bedeni, tekinsiz, parçalanmış bir kadın bedeni olarak geri döner sanki. Bu sorunsalın bazı kısımlarının izahatı için bkz. Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton, 1989).

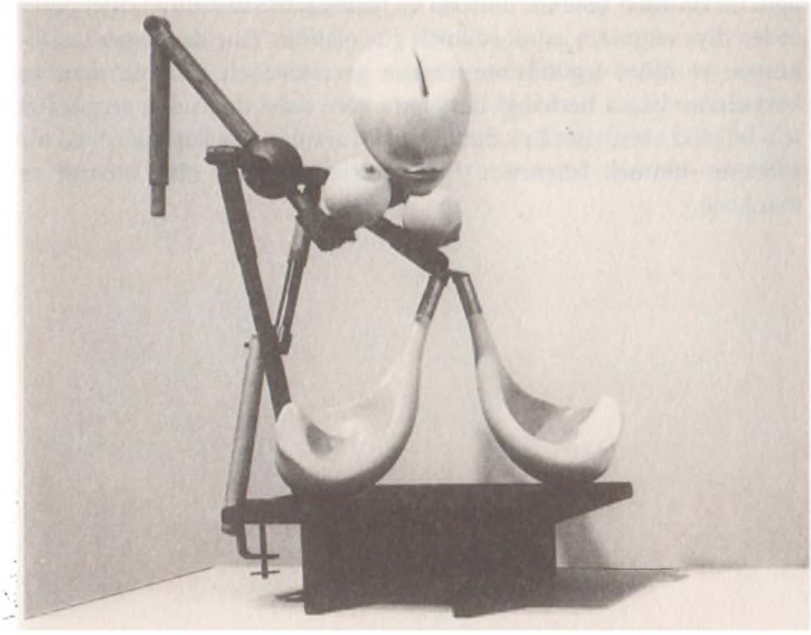
lizmleri paramparça eder hem de faşist zırha cinselliğin etkileriyle saldırır. *Poupée*'ler bu zırhlı agresiflikte etkin olan sadizmin mecazı olmakla kalmaz, faşizmin bedensel ayrılık ısrarını kırar ve arzuya faşistçe zulmedilmesine meydan okurlar. Bebekler öyle bir ayrılığa karşı, "benliğin ana hatları"ndan kurtulmayı önerir; öyle bir zulme karşıysa, "fiziksel [bir] bilinçdışı"nın yanında yer alırlar.[51]

Theweleit'a göre, faşist erkek zırha gereksinim duyarken bile, bir yandan da ondan kurtulmaya uğraşır; bu yüzden de bütün kaynaşmalardan korktuğu halde, onlara aynı zamanda bir çekim duyar. Bu kararsızlık en iyi savaşta işlenir; çünkü orada bu özne –sanki bir silahmışçasına– aynı anda hem tanımlanabilir, hem savunulabilir hem de boşaltılabilir. Theweleit'a göre öznenin bu silah şeklindeki konfigürasyonu, faşist saldırganlığının temelinde yatar; zira "arzu eden üretim"in "cinayet işleyen üretim" olarak telaffuz edilmesini sağlar. Bellmer *İnayet Anındaki Makineli Tüfekçi Kadın*'da (1937) bu konfigürasyona eleştirel bir mecaz getiriyor. Bu bebek Theweleit'ın postulatının imgesi gibi neredeyse; yani faşist erkeğin ancak dişi ötekilerine karşı şiddet göstererek doğrulanabileceğinin. Fakat ayrıca bu sadizmin üzerine binmiş bir mazoşizm olduğuna, burada saldırılan ötekinin "içerideki dişi benlik" olabileceğine de işaret eder.[52] Bu savı geliştirmenin bir yolu, bu benliği ruhun mazoşistik yönü (ki Freud bunu sorunlu bir şekilde dişi diye tarif eder) açısından görmek olabilir. Bu bakımdan içerideki dişiye duyulan korku, içerideki bu dağıtıcı ve yıkıcı dürtüye duyulan korku da olabilir. Buna karşılık bu da, Bellmer bebeklerinin faşist imgelemine en derin şekilde iştirak edip, onu daha etkili şekilde sergilediği yer olabilir. Zira *poupée*'lerde, dağıtıcı ve yıkıcı olana duyulan bu korku, tıpkı dişi olana karşı onu yenme çabası gibi belirgin ve tepkesel hale gelir. Bebeklerin sergilediği skandal ama aynı zamanda da ibret tablosu işte böyledir.[53]

51. Bellmer: "Bu erkek ve dişi ilkelerin arasında, dişi yapının hâkim olduğu, kendine özgü hermaafrodit bir bağlantı meselesidir. Hayati olan her zaman, kadının imgesinin erkek tarafından 'görülebilmesinden' önce, erkeğin bedeninde 'yaşanmış' (tecrübe edilmiş) olmasıdır." *(Petite anatomie). Petite anatomie*'de Bellmer, bebekler ve çizimlerinin sergilediklerini tartışır. Erkek ve kadın organ ve uzuvlarının farklı şekillerde, bazen zor usullerle eklemlenerek, bazen de tehlikeli şekilde dağılarak yer değiştirmesi ve üst üste bindirilmesini.

52. J. Benjamin ve A. Rabinbach, "Foreword", Theweleit, *Male Fantasies*, cilt 2, s. xix'de.

53. Bellmer: "Eserlerimin kaynağı skandal niteliğindeyse, bunun sebebi dünyanın benim için bir skandaldan ibaret olmasıdır" (aktaran Webb, *Hans Bellmer*, s. 42).



Hans Bellmer, *Machine-Gunneress in a State of Grace*, 1937.

Bu işler hiçbir şekilde halledilemeyecek sorunlar teşkil eder.[54] *Poupée*'ler herhangi bir özgürleştirme niyetini boğabilecek, kadına düşman etkiler ortaya çıkarır. Aynı zamanda dişi olana dair cinsiyetçi fantezileri de (örn. parça parça ve akışkan olanla, mazoşist ve ölümcül olanla bağdaşmalar) ciddi şekilde istismar ederken bile kızıştırırlar. Yani yine avangard sınır ihlalinin psikocinsel gerilemeyle özdeşleşmesinde, bu özdeşleşmenin ise çoğunlukla kadın bedeninin şiddet içeren temsilleri üzerinden olmasında ısrar ederler.[55] Son olaraksa, erkek kadın karşıtlıklarını ne kadar bozmuş olsalar da, bu ikisini birleştirme hamlesi de yer değiştirmenin başka bir biçimi olabilir, diğer bir deyişle, gerçeküstücünün histerikle özdeşleşmesinde olduğu gibi, mazoşistiğin konumu etrafında bir temellük söz konusu olabilir.[56] Benim analizimle

54. Bkz. bu sorunları geniş biçimde gözden geçirdiğim, "Armor Fou."

55. Susan Suleiman: "Sınır ihlalini karakterize eden paradoksal haz ve ıstırap birleşimini tam anlamıyla en çok cisimleştiren neden bir kadındır?" (*Subversive Intent*, s. 82-83). Bu İkinci Bölüm'de değinilen bir çifte bağa işaret ediyor; yani yücelten güzelliğe saldırıların kadında şekil bulması, basitçe yine dişi olanda şekil bulan, yücelikten çıkaran bir yüceye gidebilir.

56. Bellmer: "Görüntümle erkek olabilirim ama fizyolojik ufkumla, aşka olan kabiliyetimle kadınım." (Aktaran Webb, *Hans Bellmer*, s. 143).

ilgili de sorunlar olabilir; bilhassa da bebeklerin sadizmini ikinci dereceden diye okumam kabul edilmesi güç olabilir. Yine de *poupée*'ler, tekinsize ve ölüm içgüdüsüne düşkün gerçeküstücü öznenin arzu ve korkularını başka herhangi bir yapıta göre daha doğrudan sergilediği için bu riski almak istedim. Şimdi bu gibi arzuların ve korkuların iki tür şifresine dönmek istiyorum: Gerçeküstücü figürler olan otomat ve mankene.



"Protection of Men" *Variétés*'de yayımlanan fotoğraf, 1930.

V
Leziz Cesetler

İkinci ve Üçüncü Bölüm'lerde, mühim gerçeküstücü tanımların ve pratiklerin, tekinsiz kadar, hayatla ölümün birbirine karışmasına, tekrara zorlanmaya, bastırılan arzuların ya da hayal ürünü sahnelerin geri dönüşüne dair pek çok işaret üzerine kurulu olduğunu savunmuştum. Bu harikulade karışıklıklar da içerisi ile dışarısı, ruhsal ile toplumsal arasındaki ayrımları bulanıklaştırır; biri diğerinin önceli ya da nedeni gibi görülmez (pek çok içgörüden biri, resmi Marksizmi önermiş ancak reddedilmişti.) Dördüncü Bölüm'de bu bulanıklıktan yola çıkarak, gerçeküstücü tekinsizin toplumsal süreçlerle örtüştüğünü; bilhassa Bellmer'in *poupée*'lerindeki tekinsizliğin, faşist öznenin ölümcüllüğüyle eleştirel olarak yan yana koyulduğunda görülebileceğini ileri sürdüm.

Bundan sonraki iki bölümde gerçeküstücü tekinsizin bu tarihsel boyutunu derinleştirmek istiyorum: İlk olarak hem endüstriyel kapitalizmin şokları hem de bireysel tecrübeyle gelen travmalarla alakalı olduğunu; ardındansa eskimiş kültürel gereçlerin geri kazanılması kadar, bastırılmış psişik olayların geri dönüşünü de icap ettirdiğini savunuyor olacağım.

İkinci Bölüm'de, Breton'un "Manifesto"da canlı ve cansızın böyle harikulade şekilde birbirine karıştırılmasının iki şifreli örneğini sunduğundan bahsetmiştim. Bunlar; ilki insan olanla olmayanın kesişimi, ikincisi ise tarihsel ile doğalın karışımı olan modern manken ve romantik harabeydi. Burada bu amblemlerin, kapitalizmin yükselme çağında bedenler ve nesnelere işlenen iki tekinsiz değişimi gösterdikleri için gerçeküstücülerin de ilgisini çektiğini önermek istiyorum. Bir tarafta, bedenin (özellikle de kadın bedeninin) meta olarak yeniden inşa edilmesini akla getiren manken; gerçeküstücü imge repertuarındaki tamamlayıcısı olarak da bedenin bir makine olarak yeniden yapılandırılmasını akla getiren otomat yer alır. Diğer taraftan ise kültürel formların –yalnızca geçmişe ait feodal formların değil, "gözden düşmüş" kapitalist olanların da– bu makine üretimi ve meta tüketimine dayalı rejim tarafından yerinden edilmesini akla getiren romantik harabe yer alır. Bu terimi Walter Benjamin'den ödünç alıyorum, ki kendisine göre " 'gözden düşmüş' şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde [...] beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden" Breton ve yandaşlarıdır. Benjamin başka bir bahiste bu nesneleri "bir önceki yüzyılın düşlerinin simgeleri", "burjuva sınıfının yıkıntıları" diye tarif etmiştir.[1]

Burada vurgulanması gereken iki nokta var. Birincisi, mankenle harabenin Bretoncu eşleşmesinin ima ettiği gibi, mekanik-metalaşmış ile gözden düşmüş olanın diyalektik bir bağı olduğu: Mekanik-metalaşmış, yerinden etmek suretiyle gözden düşmüşü ortaya çıkarır, buna karşılık gözden düşmüş de mekanik-metalaşmışı merkeze oturtur ve onunla böyle sembolik şekilde çekişmek üzere konuşlandırılabilir.[2] İkinci ola-

1. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yay., 2001, s. 158 ve "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, 2004, s. 104.

2. Bu birinin bir diğerine göre eşikteki konumu sayesinde mümkün olur: "Gözden düşmüş izlenimi ancak en çağdaş olanın tesiri altında kesin bir şekilde kaldığında ortaya çıkabilir (Benjamin, *Das Paggagen-Werk*, Der. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, 1982], s. 118; bundan böyle metinde PW olarak geçecek). Tersine: "Bütün bu ürünler [yani gözden düşmüş olanlar] birer mal niteliğiyle artık pazara adım atmak üzeredirler. Ancak henüz eşiktedirler ve tereddüt etmektedirler (Benjamin, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", s. 104). Bu hususta ayrıca bkz. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing* (Cambridge, 1989), s. 67, 116.

raksa, mekanik-metalaşmış ile gözden düşmüş de tekinsizdir, manken ile harabe de; fakat farklı şekillerde. İlki şeytani hanededir, ikincisi auratik hanede. Geleneksel toplumsal pratikleri altüst eden makine ile meta, uzun bir süre cehennemi güçler olarak görüldüler (Marx genel anlamda sermayeyi vampir benzetmesiyle tarif ederken çoğu kez bu halk dilinden faydalanır).[3] Ne var ki makine ve metanın doğasının ta kendisi de şeytanidir; zira her ikisi de yaşam ve ölüm arasında tekinsiz bir karışıklık uyandırır. Her biri tekinsizin tecessümleri olan ve gerçeküstücü imge repertuarında rol oynayan manken, otomat, balmumu figür ve bebeğin tuhaf insani (ya da insan dışı) karakterini saplantı haline getirmiş olan gerçeküstücüleri büyüleyen, tam da bu karışıklıktır.[4] Sonraki bölümde de savunacağım gibi, gözden düşmüş, başka şekilde tekinsizdir: Tanıdık imgeler ve nesnelerin tarihsel baskı vasıtasıyla tuhaflaşması, XIX. yüzyılın *heimisch* şeylerinin XX. yüzyılda *unheimlisch* olarak geri dönmesi bakımından.

Mekanik-metalaşmış ve gözden düşmüş, birbirlerini tanımladıkları için her zaman ayırt edilemezler (örneğin gerçeküstücülerin bağrına bastığı eski otomatlar, her iki kategoriye de ait olabilir). Bununla beraber, bunları uyandıran figürlerin, farklı üretim biçimlerine ve toplumsal formasyonlara bağlı olduklarından, farklı etkiler ortaya çıkartıkları doğrudur. Bu farklılığı, üzerine insan emeği ve arzusu nakşedilmiş el işi nesnenin aurasıyla, üretimi anonimleşmiş ya da silinmiş olan fetişistik makine ya da metanın cazibesini kıyaslayarak bir yere kadar görebiliriz.[5] Gerçeküstücülükte gözden düşmüş ile mekanik-metalaşmış arasında görülen bu diyalektik ilişki, Baudelaire'de aura ile şok arasında yankı bulur;

3. Örneğin, "Sermaye, ancak vampir gibi canlı emeğin kanını emerek yaşayabilen ölü emektir; ne kadar emek tüketirse o kadar uzun yaşar." *(Capital,* vol. 1, Çev. Ben Fowkes [New York, 1977], s. 342). Gerçeküstücülerin İngiliz yandaşı Humphrey Jennings, bu şeytani alımlamadan sıra dışı bir antoloji derlemiştir: *Pandaemonium: The Coming of the Machine as Seen by Contemporary Observers 1660-1886,* Der. Mary-Lou Jennings ve Charles Madge (New York, 1985). Makinenin böyle cehennemden gelen olarak okunması, ütopyacı alımlanmasının diyalektik ötekisidir, ki gerçeküstücülük, çağdaş makineci modernizmlerden farklı olarak bunu reddetmiştir. Metanın Avrupa dışında şeytani alımlanmasına dair bir anlatı için bkz. Michael T. Taussig, *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (Chapel Hill, 1980).

4. Tabii bazılarını Dada'dan miras aldıkları, bazılarını da Neu Sachlichkeit'la* [*Neu Sachlichkeit: (Yeni Nesnellik) Almanya'da 1920'lerde dışavurumculuğa karşı ortaya çıkan, Nazilerin iktidara gelmesiyle ise son bulan sanat akımı –ç.n.] paylaştıkları bu figürler, gerçeküstücülerin tekelinde değildir.

5. 29 Şubat 1940 tarihli bir mektupta Adorno aurayı "şeylerdeki unutulmuş [bu] insani tortu" ile ilişkilendirmiş, Benjamin ise 7 Mayıs 1940 tarihli yanıtında bu yeni formülasyonu sorgulamıştır. Bkz. Miriam Hansen'in önemli makalesi, "Benjamin, Cinema and Experience 'The Blue Flower in the Land of Technology,' " *New German Critique* 40 (Kış 1987). Ayrıca bkz. Marleen Stoessel, *Aura, das vergessene Menschliche: Zu Sprache ur Erfahrung bei Walter Benjamin* (Münih, 1983), bir de Fredric Jameson, *Marxis and Form* (Princeton, 1971), s. 95-106. Bu soruya Altıncı Bölüm'de geri döneceğim.

en azından Benjamin'in okumasına göre bu böyledir. Baudelaire nasıl "[endüstriyel-kapitalist algı biçimlerinin getirdiği] şok deneyimi içerisinde auranın [ya da sanattaki ritüel unsurların] yıkımı"nı[6] ele aldıysa, bu Baudelaireci geleneğe kapılmış olan gerçeküstücüler de gözden düşmüş olanı kurtarma ve mekanik-metalaşmış olanı tiye alma yoluna giderler.

Çoğunlukla politik addedilmeyen diğer gerçeküstücü faaliyetler gibi (örn. yerli ya da sıradan halkın el işlerinden derlenen acayip koleksiyonlar), böyle imge ve figürlerin yayılması, şeylerin yüksek kapitalistik düzeninin –endüstriyel üretim ve tüketimin öne sürülen bütünlüğünün, hem insan bedeni hem de nesne dünyasının makineye ve/veya metaya dönmesinin– retorik bir *détournement*'i [saptırma] olarak iş görür. Mekanik-metalaşmış figürler gerçeküstücülükte çoğu kez, bedenin bir makine ya da meta olarak yeniden eklemlenmesinde olduğu gibi (ki Dada'dan arta kalan bir yol, örn. Ernst'ün *Adamı Adam Yapan Şapkadır*'ı), kapitalist nesnenin parodisini kendi hırsları üzerinden yapar. Demek ki gözden düşmüş imgeler de kapitalist nesneye, ya geçmişinde bastırılmış ya da sahası dışında kalmış imgelerle meydan okuyabilir; tıpkı farklı bir üretim biçimi, sosyal formasyon veya duygu yapısı kokan eski ya da egzotik bir nesnenin, sanki protesto edercesine geri çağırıldığında olduğu gibi. Yüksek kapitalist düzenle tiye alınan mekanik-metalaşmış ve kurtarılan gözden düşmüş yoluyla girilen bu çifte çekişme, 1924 tarihli "Gerçekliğin Kıtlığı Üzerine Söyleme Giriş"ten 1936 tarihli "Nesnenin Krizi"ne kadar, Breton'un gerçeküstücü nesne üzerine kaleme aldığı metinlerinde sezilir. "Gerçekliğin Kıtlığı"nda gerçeküstücü nesne (ki ancak 1924'te ortaya çıkmıştı) mekanik-metalaşmış ile gözden düşmüşün çifte hatları boyunca tasavvur edilir: Breton bir taraftan "çok spesifik bir yapıya sahip atıl makineler", "mükemmelliğin son mertebesinde absürd otomatlar" ister, diğer yandansa rüyalar âleminde işlenmiş fantastik bir kitap gibi nesneler.[7] Breton, " 'aklın' mahlukları ve şeylerini daha da itibardan düşürmek için bu türden belli nesneleri dolaşıma sokmak istiyorum" der.[8] "Nesnenin Krizi"nde ise, tekil gerçeküstücü nesne (ki 1936'da yaygınlaşmıştı), verimli, seri üretim metayla karşı karşıya konur.[9]

6. Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1939), *Illuminations,* Der. Hannah Arendt, Çev. Harry Zohn (New York, 1969), s. 194.

7. André Breton, "Introduction sur le peu de la réalité" (1924), *What Is Surrealism? Selected Writings,* Der. Franklin Rosemont (New York, 1978), s. 26'da "Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality" adıyla çevrilmiştir.

8. A.g.y., Breton bu nevi nesneleri "armağanlar" olarak görür; ki bu da metanın sunduğundan bütünüyle başka bir mübadele biçimine işaret eder. Marcel Mauss'un armağana dair gerçeküstücüler için büyük önem taşıyan makalesi *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* 1925'te yayımlanmıştı.

9. Bkz. Breton, "Crise de l'nesnet", *Cahiers d'Art* (Paris, 1936). Ancak gerçeküstücü nesne daha

Gözden düşmüşün ve mekanik metalaşmışın iki örneği tartışmamızın dolaşımında zaten mevcut: *Çılgın Aşk*'ın bitpazarından çıkma nesneleri, "köylü yapımı" auratik terlik kaşık ve endüstrileşmiş savaşın şeytani asker maskesi. Bir sonraki bölümde gözden düşmüş auratik bir dizi figür ve duygulanımı ele alacağım; şimdi ise şeytani olan mekanik-metalaşmış diziye odaklanmak istiyorum.

Freud'a göre en tekinsiz nesneler "balmumundan yapılmış figürler, yapma bebekler ve otomatlar"dır.[10] Freud'a kalırsa bu figürler, yalnızca canlı/cansız ve insan/insan olmayan arasında ilksel bir karışıklığı kışkırtmakla kalmaz, aynı zamanda körlük, iğdiş edilme ve ölüme dair çocuksu bir kaygı da uyandırır.[11] Üçüncü Bölüm'de gerçeküstücülükte körlük ve iğdiş edilme arasında kurulan bağlantıya değinmiştim; burada benim ilgimi çeken bu figürlerin ölümcül ruh eşleri konumunda olmaları. Freud'un (bu noktada Otto Rank'in takipçisi olan) filogenetik görüşünde, ruh eşi ya da *Doppelgänger*, egonun ilksel koruyucusuyken bastırılır ve ölümün şu anki habercisi olarak geri döner. Makineye-dönüşen-alet ve metaya-dönüşen-nesne de benzer bir eşliğe sahiptir; gerçeküstücülerin otomat ve mankende sezdikleri de işte bu tekinsizliktir. Bu sezgiyi hemen daha ileriye taşıyabiliriz. En az gerçeküstücülükte olduğu kadar Freud'da da tekinsizin idrakının kendisi, şeyleştirmenin, mekanik-metalaşmışın, yani *şey*in insana ruh eşi olmasının tarihsel gelişimine dayanıyor olabilir mi?[12]

Marx meta fetişizmini tanımlarken kapitalizmde üreticilerin ve ürünlerin, suretlerini değiş tokuş ettiğini savunur: Sosyal ilişkiler "şeyler arasında fantastik bir ilişki biçimi"ne bürünür, metalar ise üreticilerin etkin failliğini üstlenir.[13] Gerçekte, meta bizim tekinsiz eşimiz olur, biz ne kadar hareketsizleşirsek, o da o kadar canlanır. Makineye gelince;

bu dönemde bile, Charles Ratton Galerisi'ndeki meşhur sergi ve *Cahiers d'Art*'ın özel sayısı sayesinde hem ticarileştirilmeye hem de akademikleştirilmeye başlanmıştı.

10. Sigmund Freud, "The Uncanny" (1919), *Studies in Parapsychology*, Der. Philip Rieff (New York, 1963), s. 31.

11. Freud, E. Jentsch'in "Zur Psychologie des Unheimlichen" başlıklı makalede ileri sürdüğü ilk kavrama bir derece eleştirel yaklaşır; fakat bu eleştiri çoğunlukla kendisinin, canlı ile cansızın arasındaki belirsizliğin zorlanma ve ölümün tekinsiz bir hatırlatıcısı olarak önemini koruduğuna dair anlayışını açmaya yarar.

12. Bu tekinsizin gotik edebiyattaki yeri için de geçerli olabilir. Frankenstein'ın sakatlanmış işçi, Dracula'nınsa vampir sermaye figürü olarak geçtiği kışkırtıcı bir değerlendirme için bkz. Franco Moretti, "Dialectic of Fear", in *Signs Taken for Wonders* (Londra, 1983) [*Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Zeynep Altıok, Metis Yay., 2005].

13. Marx, *Capital*, cilt 1, s. 165.

şeytani addedildiğine değinmiştim; burada bir de teknik tarihindeki Marx'ın saptadığı ironik tersine dönmeden bahsetmek uygun düşecektir. Modern öncesi misalde, makinenin, model aldığı insan (ya da hayvan) bedeninin organik hareketlerini taklit ettiği düşünülürdü (mesela ilk trenin "demir at" diye tarif edilmesi buradan kalmadır); makine halen ustasına yakışır ve ona itaat eden bir alettir. Modern misalde ise makine model haline gelir; bedense başta mekanik anlamda (XVIII. yüzyılın makine olarak insan modelinde olduğu gibi), sonra da enerjik anlamda (XIX. yüzyılın insan motoru paradigmasında olduğu gibi) onun özelliklerine göre disipline olur; burada işçi giderek makineye benzedikçe, makine ona hükmetmeye başlar ve işçi onun aleti, bir nevi protezi haline gelir.[14]

Demek ki modern makine yalnızca tekinsiz bir eş olarak değil, şeytani bir efendi olarak da baş gösterir. Aynı meta gibi o da, hem insani canlılığımızı taklidi için hem de biz onun ölümcül olgusallığını üstlendiğimiz için tekinsizdir. Yani hem makine hem de meta, insan emeği ve iradesini, canlılığını ve özerkliğini alarak bunları yabancı biçimlerde, bağımsız varlıklar olarak iade eder; yani her ikisi de öteki olmadıkları halde öteki, yabancı ama aşina, yaşayanlara hükmetmek için geri dönen "ölü emek"tir. Makine ile metanın vücuda bürünmüş halleri gibi olan otomat ve mankenlerde bu tekinsizlik ilan edilir. Gerçeküstücüler böyle figürler sayesinde mekanikleşme ve metalaşmanın tekinsiz etkileri üzerinde ısrar edebilmişler, bu sapkın etkilerden eleştirel amaçlar için faydalanabilmişlerdi. Bu temel bir gerçeküstücü politikaya işaret eder (ki resmi Marksizm de bunu reddetmiştir); nesnel dünyanın kapitalistçe rasyonelleştirmesine karşı çıkmak için öznel dünyanın kapitalistçe irrasyonelleştirilmesine.

Gerçeküstücüler bu (ir)rasyonelleştirme sürecini birçok şekilde ima etmişlerdir. Örnekse, Benjamin Péret'nin *Minotaure*'un 1933 tarihli sayısında çıkan "Au paradis des fantômes" [Hayaletler Cennetinde] başlıklı skecini göz önüne alın. Bu insani olanla mekanik olanı türüne özgü biçimde bağdaştıran hicivde, İskenderiye'den aydınlanma çağına pek çok mucit otomatlarla karşı karşıya gelirler.[15] Péret bu otomatları

14. Bkz. a.g.y., s. 544-564, özellikle de s. 548-549. XVIII. yüzyıl makinesinden XIX. yüzyıl motoruna, yaşanan paradigma kayması üzerine bkz. Anson Rabinbach'ın önemli yapıtı, *The Human Motor* (New York, 1990), biilhassa s. 56-61.

15. Hiciv çoğu yerde insanı mekaniğe indirgeyerek alaya alır. *Le Rire*'de (1900) Bergson, komediyi doğal olanın yerini yapayın alması, hayatın mekanikleşmesine bağlar. Freud ise, şakalar üzerine kitabında (1905) bu mekanikleşmeyi psişik otomatizme bağlar: Komik olan örtüsünün kalkmasıyla ilgilidir. Her iki gözlem de mekanik-metalaşmışın gerçeküstücü eleştirisinin hicivsel yönüne işaret eder. (*Variétés*'in Breton ve Aragon'un editörlüğünü yaptığı 1929 tarihli bir baskısında Freud'un mizah üzerine 1928 tarihli makalesinin bir çevirisi de yer alıyordu.)

fantôme'lar [hayaletler] olarak, mekanik ve rasyonelden ziyade harikulade ve irrasyonel görür. Onun kanaatince "bu gezici sfenksler insanların önüne, çözümüyle ancak yeni bir muamma uyandıran muammalar çıkarmayı hâlâ bırakmadılar".[16] Bununla beraber metindeki imgeler, bu irrasyonel hayaletleri modern *rasyonelleşme*yle ilişkilendirir, ki bunların, tam da endüstriyel kapitalizmin hükmündeki erkek ve kadınlara benzedikleri için, muammalı, hatta tekinsiz oldukları imasında bulunur.

İlk imgeler dizisi otomatın, en muazzam çağı olan geç XVIII. yüzyıldan kalma dört örneğini sunar. Bunlardan üçü, bu çalkantılı dönemdeki sınıfsal konumları ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini hicveder (örn. bir marki gibi giyinmiş, "La Marseillaise"i çalan bir maymun, el arabasına binmiş çalımlı bir adamı ittiren itaatkâr bir kadın). Esas figür ise Jacques Vaucanson'dan sonraki en gözde otomat yapımcısı Pierre Jacquet-Droz'nun yaptığı meşhur *Genç Yazar*'dır (1770 civarı). Péret'ye göre gerçeküstücülerin bağırlarına bastıkları bu tekinsiz figür, *merveilleux* [harikulade] kelimesini –sanki rasyonel nedensellikten kaçan şey olan harikuladenin temel tanımını teyit edercesine– tekrar tekrar yazar. Ancak buradaki sunuluşu, harikasını değil *mekanizma*sını ön plana çıkarır; baş ve kol aygıtları açıkta bırakılmış olan bu otomat, tam bir mekanik adam figürüdür. Bu bağlantı, metnin ikinci kısmındaki imge serisinde de anımsatılır: Burada üç modern otomat-mankenle (akşam kıyafetleri içinde bir adam, kafedeki bir kadın, safari kılığında başka bir adam) yan yana yerleştirilmiş iki başka XVIII. yüzyıl otomatı, artı bir de robot vardır. Aydınlanma çağı otomatı burada alttan alta, hem modern üreticilerin hem de tüketicilerin tarihsel bir prototipi olarak konuşlandırılmıştır. Her ne kadar başkalığı açıkça ortada olsa da otomat, robotun atası olarak kalacaktır; o, gözden düşmüş bir garabet olarak, "makinenin köleliği"nin de ilk biçimidir aynı zamanda.[17]

Aydınlanma çağı otomatıyla, kapitalist üretici-tüketici arasında oldukça yakın bir tarihsel bağ bulunur. 1748'de Julien Offray de La Mettrie (gerçeküstücü favorilerden biri) insanı mekanik yasalar bağlamında, yani otomat olarak insan şeklinde yeniden tanımlama adına sistematik bir gi-

16. Péret, "Au paradis des fantômes", *Minotaure* 3-4 (14 Aralık, 1933), s. 35. Bu imgelerin de büyük çoğunluğu Edouard Gelis ve Alfred Chapuis tarafından, o dönem bu konuda daha genel bir ilgiye şahit olmuş olabilecek bir derleme olan *Le Monde des automates: Etude historique et technique*'den (Paris, 1928) alınmıştır.

17. A.g.y., otomat ve robot arasındaki kavramsal farklar için bkz. Jean Baudrillard, *Simulations* (New York, 1983). [Baudrillard J. *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay., 2006) İnsanın böyle figürlere –otomat ya da kadın/adam olarak makineden, insan motoru ya da Taylorcu robota, çağımızın sayborgu ya da biyotekine– bir soyağacı önerisi geliyor.

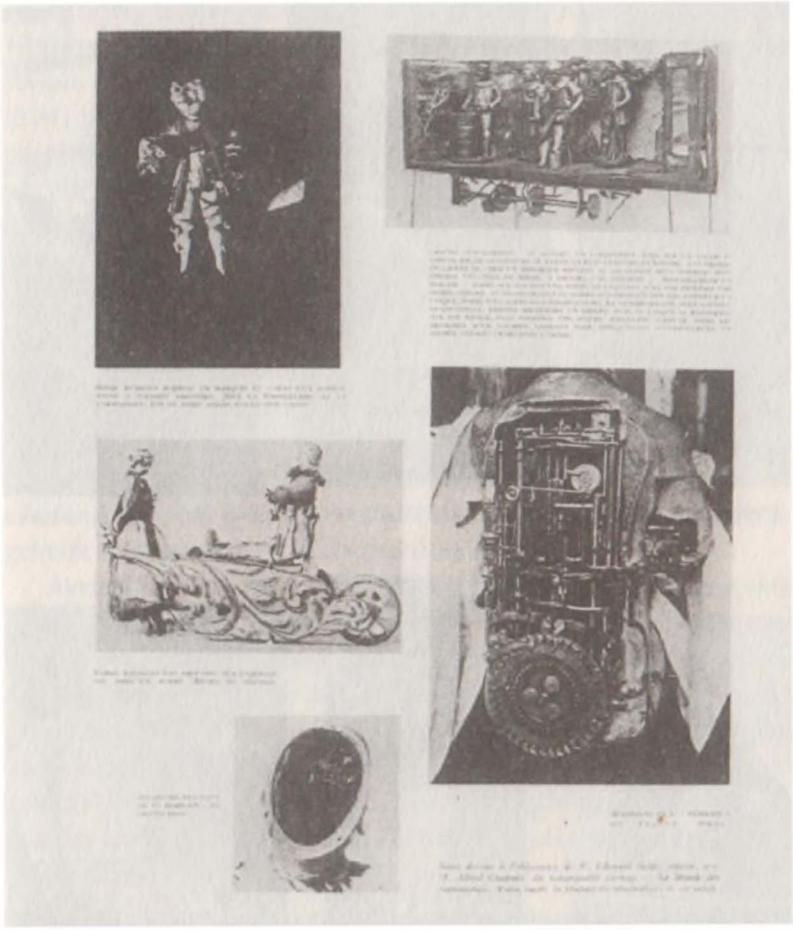
rişim olan *L'Homme machine*'i yayımlamıştı. Diderot ve d'Alembert gibi ansiklopedicilerin, Descartes'tan (ki kendisi "insan bedeni bir makine olarak kabul edilebilir" buyurmuştu)[18] yola çıkarak geliştirdikleri bu maddeci rasyonelizm, eski rejimin feodal kurumlarının dayandığı metafiziksel iddialara meydan okuyordu. Ancak aynı zamanda, mutlakiyetçi iktidarın eskide kalmış keyfi ve dolaysız boyun eğdirmelerine takviye olan, rasyonel ve ağ haline getirilmiş yeni beden disiplinlerini de meşrulaştırmıştı. Michel Foucault, "La Mettrie'nin *L'Homme machine*'i hem ruhun materyalistçe bir indirgemesi hem de genel bir *dressage* [hayvan terbiyesi] kuramıdır" der. "Merkezinde ise tahlil edilebilen bedeni manipüle edilebilen bedenle birleştiren 'uysallık' kavramı hâkimdir."[19] Tabii bu uysal beden de pek çok farklı kurumda –okulda, orduda, hastanede, hapishanede– yeniden inşa edilmek üzere parçalanmıştır. Ancak otomatik hareket fabrikada mükemmelleştirilmiş, otomatsa amblemi olmuştur.

Otomat ve fabrika terimleri Jacques Vaucanson'da doğrudan ilişkilidir. Kendisi 1738'de meşhur otomatlarını (flütçü, davulcu ve ördeği) Académie Royale des Sciences'a takdim etmişti; ama bu, hikâyesinin yalnızca başlangıcıydı. Zira 1714'te Vaucanson, İpek İmalatçılarının Müfettişi unvanını aldı ve bu sıfatla kumaş üretimini mekanize etmek için çalıştı (mekanik dokuma tezgâhı 1801'de geliştirilen otomatik Jacquard tezgâhına temel oldu); 1756'da ise Lyons yakınlarında genelde ilk modern endüstri tesisi kabul edilen, plan ve güç kullanımı bakımından rasyonelize edilmiş bir ipek fabrikasının tasarımını yaptı. Öyleyse bu bir tek figür, otomat ya da makine-insan, modern fabrikanın, yani makine-insanın ve otomat-işçinin üretildiği ana alanın habercisi olur. Aydınlanma çağı otomatıyla uysal işçi arasındaki bu paradigmasal ilişkiyi es geçmeyen XIX. yüzyıl kuramcıları, yeri geldiğinde Andrew Ure'nin yaptığı gibi onu üretimde verim ideali olarak coşkuyla karşılamış ya da radikal Marx'ın yaptığı gibi kapitalizme tabiyetin figürü diye itham etmişlerdi.[20]

18. Descartes, *The Meditations Concerning First Philosophy*, VI, *Descartes: Philosophical Essays*, Çev. Laurence J. Lafleur (Indianapolis, 1964), s. 138. Descartes'ın sözgelimi *Description du corps humain*'i (1648) ile La Mettrie'nin *L'Homme machine*'i arasındaki önemli bir fark, ilkinin bedenin "arkasında" yine de bir yaratıcının olduğunu varsayması, ikicisininse saymamasıdır. Bu kısa özeti, Rabinbach'ın daha önce bahsi geçen metni kadar, Hugh Kenner, *The Counterfeiters* (Garden City, N.Y., 1973) ve Andreas Huyssen, "The Vamp and the Machine: Fritz Lang's *Metropolis*", *After the Great Divide* (Bloomington, 1986) yapıtlarına borçluyum.

19. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Çev. Alan Sheridan (New York, 1977), s. 136. Kenner'in argümanı şöyle: "Çağı karakterize eden başarı otomat değil, insanın taklidinin yapılabilmesi fikriydi". "Böyle bir insana –yalnızca ampirik olarak tanınan insana– her yönden; dilinden, eserlerinden, makinelerinden rasyonellik nüfuz eder. O yaratılanın değil bir sistemin içine, pek çok eşzamanlı sistemin içine yerleştirilir." *(The Counterfeiters*, s. 27).

20. Ure için bkz. *The Philosophy of Manufactures* (Londra, 1835); kendisi burada ideal fabrikayı "çeşitli mekanik ve zihinsel organlardan oluşan devasa bir otomat" (s. 13) olarak tasvir eder. Bkz., Marx'ın aynı mecazı karşıt bir polemik için kullandığı, *Kapital*, cilt 1, 14 ve 15.



Minotaure'de yayımlanmış otomaton ve manken fotoğrafları, 1933.

Bölümler. Frederick Taylor 1911'de *Principles of Scientific Management*'da (New York, 1967) şöyle yazar: "İlk izlenim, bunun [işçiyi] yalnızca bir otomata çevirdiğidir" (s. 125).



Minotaure'de yayımlanmış otomaton ve manken fotoğrafları, 1933.

Gelgelelim endüstriyel uygulama esnasında bu otomat idealinin başına tuhaf bir şey gelir. Rasyonel toplumun abidesi olacakken "insan hayatı için bir tehdide",[21] aydınlanmaya dair bir figür olacakken tekin-

21. Huysscn, "The Vamp and the Machine", s. 70. Burada yine Huysscn'den faydalandım.

sizliğin şifresine döner. XIX. yüzyılın sonlarında romantik edebiyatta bu figürler, tehlike ve ölümün şeytani eşleri haline gelirler (E. T. A. Hoffman'ın hikâyeleri bunun yalnızca en belirgin örnekleridir). Dahası şeytani olarak kodlanır kodlanmaz, bir de kadın olarak cinsiyetlendirilirler. Bu şekilde makinelere dair sosyal bir çokanlamlılık, hükmetme hayaline karşı kontolü kaybetme kaygısı, kadınlara ilişkin dehşetle karışık arzunun psişik çokanlamlılığına bağlanır.[22] Yine kadınlarla ilişkilendirilen meta, hatta genel olarak kitle kültürü de, XIX. yüzyıl boyunca benzer bir ataerkil anlayışla karşılanır.[23] Gerçeküstücülükte (ya da yeri geldiğinde Dada'da) bu cinsiyetlendirme sabit kalmaz; ancak hem makine hem de metanın teşkil ettiği çokanlamlılık *hem* erotik *hem de* iğdiş edici, hatta ölümcül kadının dişi cazibesi *ve* tehdidi bağlamında resmedilir: Bu ve başka pek çok bakımdan gerçeküstücüler, fetişçiliklerini körükledikleri hetero cinsellik yanlısı bir özne varsayarlar. Ancak bir yandan da bu öznenin makine ve meta karşısında kaygılarından istifade ederler ki bu, söz konusu biçimlerin modern(ist) kutlamalarına karşı gelmek için faydalandıkları bir tarihsel mirastır.[24]

Ayrıca, bu fetişistik çokanlamlılığın uzun bir tarihi, gerçeküstücü otomatların ve mankenlerin de pek çok sanatsal önceli mevcuttur. Baudelaire ve Manet'nin imge repertuarından en aşina olanları paçavra toplayıcısı ve fahişedir; bunlar mekanik-metalaşmışın, Benjamin'in gerçeküstücülük ortamında çözdüğü, imgeleminde hâlâ etkin olan (bilhassa kentsel *dérive*lere [gezinti] ve metruk yerlere dair metinler ve imgelerde) birbiriyle ilişkili iki şifresidir. Toplumsalın, ilki kenarında, ikincisi ise kesişim noktasındaki sfenksleri olan paçavra toplayıcısı ve fahişe modern sanatçı için tehdit, ayartıcı ve ruh eşi olmuştu.[25] Bir yan-

22. Bu formül hiç şüphesiz, arz ettiği tehdit burjuva erkeğinin ruhunda, klasik bir üstbelirlenimle, hem makine hem de kadınla ilişkilendirilebilecek üçüncü bir kesim olan proleter kitleleri atlar.

23. Burada bkz. Huysscn, "Mass Culture as Woman", bir de *After the Great Divide*, s. 44-62. Popta mazur gösterilen bu bağdaştırma XX. yüzyıl boyunca devam eder, hatta şiddetlenir.

24. Örneğin Aragon "L'Ombre de l'inventeur" başlıklı kısa bir metinle, (her ne kadar zoraki olarak oraya geri dönse de) Concours Lépine'de her sene sergilenen teknik icatlar karşısında duyduğu "panik hissini" anlatır ve bu tekinsizliğin "bütün mantıklı düşünceyi unutturan" nesnelerde simule edilmesinde ısrar eder *(La Révolution surréaliste* 1 [1 Aralık, 1924)).

25. Paçavra toplayıcısı "insan sefaletinin sınırının nerede" olduğunu gösterirken, fahişe cinsellik ve sınıf, nesneleştirme ve sömürüye dair kışkırtıcı sorular ortaya atmıştı (Benjamin, "The Paris of the Second Empire in Baudelaire", *Baudelaire*, s. 19). Bu kimlikler üzerine bkz. Susan Buck-Morss, "The Flâneur, the Sand-wichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* 39 (Güz 1986), s. 99-140. Bu gibi kimlikler, modernliğin kamusal uzamlarına erişimi, çoğunlukla da belli bir sınıfa ait erkek sanatçılara münhasır bir erişimi varsayar. Bu eleştiri için bkz. Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity, " *Vision and Difference: femininity, Feminism, and Histories of Art* (Londra, 1988). XIX. yüzyıl sanat ve edebiyatında fahişe figürü üzerine muazzam bir literatür mevcuttur. Yakın tarihli metinlerin en iyileri arasında, T. J. Clark, *The Painting of Modern Life* (New York, 1984); Alain Corbin,

dan, paçavra toplayıcısı gibi sanatçı da endüstriyel sürece marjinal kalmıştı ve o da değişim değerine karşı kültür hurdalarını topluyordu.[26] Öte yandan ise, tıpkı fahişe gibi sanatçı da pazara çıkmış, "niyetinin pazarı görmek olduğunu söylese de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır"; demek ki "aynı zamanda hem satıcı hem mal" olan fahişeyle özdeşleşmesi de işte buradan kaynaklanır.[27]

Bununla beraber, mekanikleşme ve metalaşma şiddetlendikçe, bu figürler dönüşüm geçirir. *Le Paysan de Paris*'de Aragon bir fahişeyi "yaşayan bir ceset"le karıştırır; *Nadja*'da ise balmumundan yapılmış bir fahişe figürü Breton'u gerçeğinden daha fazla sarsar ("bildiğim, *gözleri* olan tek heykel bu. Bunlar provokasyonun gözleri).[28] Burada mesele, salt fahişe olarak canlandırılan meta ile kurulan çokanlamlı empati, ya da paçavra toplayıcısının temsil ettiği endüstriyel dökünüyle girilen muğlak özdeşleşme değildir. Şeyleştirme daha hakiki hale gelmiştir: Fahişe bir mankene dönmüş ve paçavra toplayıcının yerini artık bir makine, "bekâr bir makine" almıştır.[29] İlk figürde, yani mankende, cinsel fetişizm meta fetişizmini üstbelirler, sonucunda ise "inorganik dünya-

---

Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850 (Cambridge, 1992); Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Cambridge, 1991) ve Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Imperial Era* (New Haven, 1991) yer alır.

26. "Hurda ikisini de alakadar eder" diye yazar Benjamin ve her ikisi de "yeni endüstriyel süreçler hurdaya belli bir değer verdiği" bir dönemde ortaya çıkar ("The Paris of the Second Empire", s. 80, 19). Kapitalist toplum tarafından bir kenara atılan kültürel gereçlerin bu muğlak geri kazanımında postmodernist *pasticheur*'lerin [pastişçiler] modernist *bricoleur*'lerden [brikolajcılar] herhangi bir farkı var mıdır?

27. Benjamin, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, Temmuz 2004, s. 98-99. "The Paris of the Second Empire"da Benjamin bir fahişeye hitaben yazdığı erken dönem bir şiirinden alıntı yapar: "Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;/ Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,/Je trenchais du tartufe et singeais la hauteur,/ Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur" (s. 34). Bu gibi özdeşleştirmeleri bilhassa fahişeliğin cinsel özgüllüğünü silmesi ve/veya sömürüsünü emeğe indirgemesi sorunlu hale getirir. Burada Marx, Benjamin'in öncelidir, örn.: "Fahişelik, işçinin *evrensel* fahişeliğinin *özgül* bir ifadesidir yalnızca." ("Economic and Philosophical Manuscripts" [1844], *Early Writings*, Der. R. B. Bottomore (New York, 1964], s. 156.

28. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris, 1926), Çev. Simon Watson Taylor, *Paris Peasant* (Londra, 1971), s. 66; Breton, *Nadja*, (Paris, 1928) Çev. Richard Howard, (New York, 1960), s. 152. Breton bu figürü gerçeküstücülerin dadandığı balmumu müzesi Musée Grevin'de görmüştür. Bu bakışta arzu ile tehdit, cinsellik ile ölüm arasında bir bağlantı sezer gibidir.

29. Bkz. Michel Carrouges, *Les Machines célibataires* (Paris, 1954); ayrıca Harald Szeemann, Der. *Junggesellcnmaschinen/Les Machines célibataires* (Venice, 1975). Buradaki önemli öncüller Baudelaire ve Manet'ye göre daha doğrudandır; bunlar, her şeyden önce Duchamp ve Picabia ama aynı zamanda Roussel, Jarry, Lautréamont, Verne ve Villicrs de l'Isle-Adam'dır. Bu figürlerin 1920 ve 1930'ların diğer sanatında en azından iki tamamlayıcısı vardır. Bunlar Benjamin Buchloh'un alegorik bağlamda okuduğu palyaço ve kukladır: "Bu ikonlardan ilki karnaval ve sirkte, sirk ise şimdiki tarihten yabancılaşmanın maskeli balosu bağlamında baş gösteriyorsa; ikincisi şeyleşmenin sahnesinde meydana çıkar" ("Figures of Authority, Ciphers of Regression", *October* 16 [İlkbahar 1981], s. 53.

nın cinsel çekiciliği",[30] kimi gerçeküstücülerin düşkün oldukları tekinsiz bir tesir ortaya çıkar. İkinci figürde, bekâr makine, yani insan (beden, cinsellik, bilinçdışı) mekanik olan (birleşmeler, tekrarlar, parçalanmalar) bağlamında yeniden düzenlenir; sonucu ise başka bir üstbelirlenimdir, gerçeküstücülerin gerçekten sergiledikleri bir üstbelirlenim. Örneğin, Andy Warhol'dan çok önce Ernst, makineyi bir şahsiyet olarak almıştır ("kendi kendini inşa etmiş ufak makine Dadamax"da olduğu gibi), tıpkı Cologne'lu hemşehrisi Alfred Gruenwald'un ("Nakit" anlamına gelen "Baargeld" rumuzuyla) metayla özdeşleşmesinde olduğu gibi. Bu sanatçılar bu gibi şahsiyetlerle mekanikleşme ve metalaşmanın travmasını üstlenmek suretiyle, bu travmanın eşini yaratmış, ifşa etmiş, kısacası psiko-fiziksel etkilerini tam da bu etkileri üreten düzene karşı konuşlandırmışlardır. Demek ki mekanik-metalaşmışın gerçeküstücü konuşlandırmasının sanat-tarihsel menşeinden ziyade önemli olan, psikososyal mantığı, hırpaladığı beden ve ruhun dönüşümüdür ve burada yine, travmanın tekrarı gerçeküstücü sanatın modeli olarak faydalı olacaktır.[31]

Bedenin böyle travmatik şekilde makineleşmesi ve/veya metalaşması gerçeküstücülükte çoğu kez basitçe ya da olduğu şekilde görülmez. Akımın imge repertuarında daha sık görülen hayvanlaşmadır (örn. peygamberdevesi ya da insan-boğa) ve bu melezler farklı gerçeküstücüler için farklı şeyler ifade eder. Bazıları (özelikle Breton'un etrafındakiler) için bunlar, insanın cinsellik ve bilinçdışı bağlamında yeniden tanımlanacağının habercisidir. Diğerleri (bilhassa Bataille'ın etrafındakiler) içinse benzer şekilde, insanın bayağı ve heterolojik olan bağlamında yeniden tanımlanmasını öne çıkarır. Ancak bu groteskler aynı

30. Benjamin, " XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", s. 95. Bu hususta, bkz. Rey Chow, "Benjamin's Love Affair with Death", *New German Critique* 48 (Güz 1989): "Kadın figürü [...] ölümün nihai figürüdür. Kadının güzelliği, koparılmış, süslenmiş ve böylece 'canlandırılmış' bir uzvun gerçeküstü güzelliğidir. Fahişeye ilgi sarf etmenin *incelikli* yolunda, bir *emek* süreci söz konusudur: Bu düzensiz olanı yeniden düzenlemeye verilen emektir." (s. 85).

31. Kapitalist bir toplumda hiçbir şey, meta statüsünden otomatikman korunamaz. Nesneler, imgeler ve hatta insanların mübadele edilmek için bir eşdeğerlilik, bir kayıtsızlık düsturunda işlemden geçirilmesi gerekir. Bu kayıtsızlık sanatta, en azından bunu modernizminin merkezine alan Manet ve Baudelaire'in zamanında, açıkça görülür. Zira sanatçı her ne kadar artık pazara çıkarılmışsa da, aksattıklarını da telafi etmeye –ortaya çıkardığı yeni duyu sistemini retorik figürler ve formal prosedürlere dönüştürmeye– başlamıştır. Ancak gerçeküstücülüğün zamanı geldiğinde, pazarın (ir)rasyonelliğine artık yalnız verili sanat formları dahilinde arabuluculuk edilemez olmuştur. Yani gerçeküstücü imge ve nesnelerin (ir)rasyonel şekilde bitiştirilmeleri, bu yeni kapitalist gerçeklik/ gerçeküstülükle uzlaşma yolunda tarafgir girişimler olarak görülebilirdi. Modern anlamda öznenin altüst olması bu ekonomik sürece indirgenemez tabii ama gerçeküstücülerin de bildikleri gibi, süreçten ayrı da görülemez. Örneğin *La Révolution surréaliste* 12'de (12 Aralık, 1929) André Thirion "Note sur l'argent" başlıklı, paranın soyutlayıcı gücünün "instrument de bouleversements inouïs des conditions d'existence de l'homme" (s. 24) olduğunu savunan kısa bir metin yayımlamıştı.

zamanda hem beden hem de ruhun mekanikleşmesi ve/veya metalaşmasına delalet eder.[32] Gerçekten de psiko-fizyolojik yeniden tanımlamalar, bu gibi sosyolojik dönüşümlerden ayırılamaz ve bu ikisi gerçeküstücülükte çoğu kez birbirlerine bağlı olarak ifade edilir: Bilinçdışı özerk bir makine, cinsel olansa mekanik bir edim olarak, cinselliğin metalaştırılması metanın cinselleştirilmesi olarak, erkek ile dişi arasındaki fark insan ve mekanik arasındaki fark olarak, kadınlara dair çokanlamlılık ise mekanik-metalaşmışa dair bir çokanlamlılık olarak vesaire.

Birinci Dünya Savaşı sonrasının ilk yıllarında, bedenin makine ve/veya metaya dönmesinin odağında sakat kalmış ve/veya şoka girmiş asker figürü vardı. Ardından 1920'lerde, Taylorist ve Fordist endüstriyel beden disiplinlerinin yaygınlaşmasıyla, işçi, bu süreçlerin hulasası haline geldi. En nihayet, 1930'larda faşizmle birlikte yeni bir figür, Jünger'in işçi-askeri, yani silah makinesine dönüşen zırhlı beden ortaya çıkarak diğer ikisini üstbelirlenime uğrattı. Bu figürler bir araya gelerek, gerçeküstücülüğün Dada'dan sonra modern makine kültüne –ki bu yalnızca fütürizm, yapısalcılık, pürizm ve Bauhaus'un orta dönemi gibi teknofilik akımlarda değil, Fordist devletin gündelik kapitalist, komünist ya da faşist ideolojilerinde de neşredilen bir külttür– kafa tutmak için geliştirdiği mekanik grotesklerin diyalektik saldırı nesnesini oluştururlar.

Her ne kadar bu tipler arasında her zaman ayrım olmasa da, ikincisine, gerçeküstücü çevrede işlendiği haliyle, makine olarak işçiye yoğunlaşmak istiyorum. Bunun için de ağırlıkla, kanona göre oldukça eksantrik kaçacak imgelerden faydalanacağım: Gerçeküstücülerin etkisiyle Mayıs 1928 ve Nisan 1930 tarihleri arasında Brüksel'de yayımlanan "çağdaş ruhun aylık resimli incelemesi" *Variétés*'deki otomat, manken ve benzerlerinin makalemsi fotoğraflarından oluşan çok sayıda diziden. İşte bu gerçeküstücülüğün aşama kaydetmiş halidir, şıklığa doğru ilerleyen gerçeküstücülüktür; ancak her ne kadar kimi karmaşıklıklarını yitirmişse de, meselelerinden bazıları açıklığa kavuşmuştur. Sanatçılara ve sanatçı olmayanlara ait bu fotoğraflar, nadiren takdir gö-

32. İşte bu yüzden pek çok gerçeküstücü, kapitalizmin hükmü altında sanatın mekanikleşmesi ve toplumun metalaşmasını ifade etmek üzere, insan-hayvan kombinasyonlarını ve terse çevirmelerini gerçeküstücülükten yüz sene evvel kullanan büyük illüstratör Grandville'i (1803-1847) öncü olarak görüyorlardı. "Grandville'in fantezileri ise evrene malın özyapısını verir", der Benjamin " XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris"te (s. 95). Bkz. bir de, Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, s. 154-155.

ren komplekslere göre gruplandırılmıştır.[33] Dönemin kültürel-politik spektrumunda yer alan mecmualarda tipik olan bu kompleksler, gerçeküstücülük için bilhassa önemliydi; burada gerçeküstücüğün tam da kolajın dönüştürücü *colle*'ü [tutkal] olarak baş gösterdiği bir yan yana getirme pratiği oluştururlar.

1929'un ilk *Variétés* nüshalarında, fetişizme dair, hem Marksçı hem de Freudyen anlatıya içkin bir önerme yer alır: Biz modernler aynı zamanda fetişistizdir de; dahası makine ve meta fetişlerimiz bizi irrasyonelleştirir, hatta yeniden ritüelleştirir.[34] *Variétés*'nin Breton ve Aragon tarafından derlenen "Le Surréalisme en 1929" başlıklı özel nüshasında, Musée des Arts et Métiers'den dişi bir otomatın, kuzeybatı Pasifik sahilinden bir totem figürüyle yan yana getirildiğini görürüz. 1929 (15 Mart) tarihli başka bir seride ise bu bedenin makine olarak fetişleştirilmesi, meta olarak beden bağlamında geliştirilir. Burada biri "Paris caddelerinde moda dünyasından bir manken-adam"ın, diğeri ise "Leipzig fuarında iki sandviç-adam"ın olmak üzere iki fotoğraf, biri Belçika Kongo'sundan (sünnetleri gerçekleştiren rahiplerin kullandığı), diğeri ise görünüşe göre Yunan tragedyasından iki maskın fotoğraflarıyla yan yana yerleştirilmiş. Yayın, yüksek kapitalist topluma girmenin birincil yolunun metaya kurban ayini olduğunu ima eder: Toplumsal bir varlık olmak, bunun koşuluna razı olmak, yani kelimenin tam anlamıyla onun karakterine bürünmek demektir.[35] Daha sonraki (15 Ekim) 1929 tarihli bir fotoğraf kompleksi, makineye, özellikle de tıbbi aparatlar ve teknolojik protezlere dair benzer bir noktayı vurgular. Bir sayfada, bir optimetri cihazı ile arkasındaki modern bir kadın, korkutucu bir maske takmış Tibetli bir dansçıyla yan yana getirilmiştir; bir başkasında bir açık deniz dalgıcı, dışavurumcu bir gulyabaninin yanına yerleştirilmiştir.

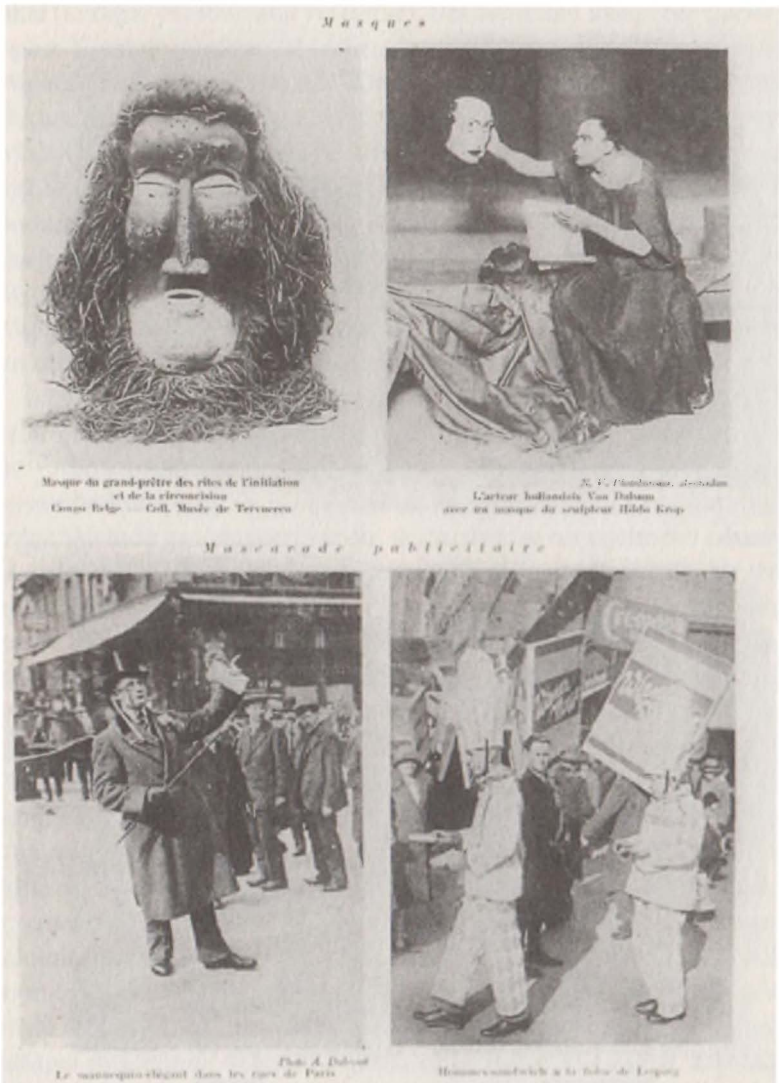
Bu fotoğrafların başlıklarında sıklıkla "maskeli balo" deyişi vurgulanır; bu da bu kimliklerle oynanmış olduğunu gösterir. Bununla beraber birçok imge, meta ve makine disiplinlerinin istemli olmadığının altını çizmiştir. Birinde bir modern kadın suratı kolajdan yapılmış bir reklam

33. Sanatçılardan kimileri gerçeküstücü ya da gerçeküstücülerin yandaşları (örn. Belçikalı E. L. T. Mesens, André Kertesz); diğerleri ise değildi (e.g., Germaine Krull, Herbert Bayer). Editörlüğünü S.-G. van Hecke'nin yaptığı *Variétés*, pek çok eğlence çeşidi, moda, sinema ve sporun yanında sanat, şiir ve düzyazı üzerine de yayın yapıyordu.

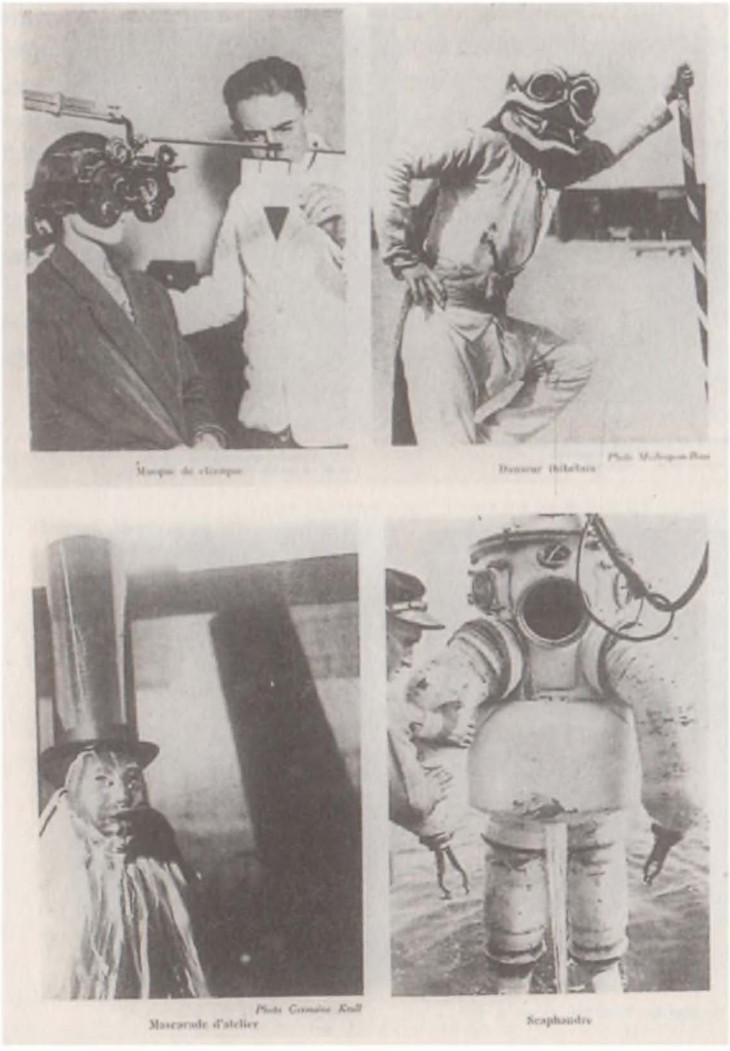
34. Gerçeküstücüler çoğu kez bu terse dönüşü performansa dönüştürürlerdi (örn. 1931 senesinin kötü şöhretli Kolonyal Sergi'sini hedef alan, "La Vérité sur les colonies" başlıklı gerçeküstücü karşı-sergide Batı'nın halk nesneleri "Fétiches européens" [Avrupalı fetişler] etiketiyle sergilenmişti). Gerçekten de Marx ve Freud'dan da öteye giderek fetişizmi pozitif bir değer haline getirmişlerdi. İlkel bağdaştırmaları ise bilakis yeniden kodlanmamıştı.

35. Benjamin'e göre sandviç-adam, flâneur'ün "son vücut buluşudur"; bu meta olmuş insan, tıpkı fahişe gibi, "satılık-olma kavramının kendisini gezintiye çıkarır" (PW 562). Burada da yine bkz., "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore", s. 107.

tarafından ele geçirilmiş, bunun üzerine süslenmiş bir oyuncak bebekle yan yana koyulmuştur (15 Ekim); başka bir tanesinde, iki insanın başları fotografik aparatlar haline gelmiştir (15 Aralık). İlk imgede (ki başlığı "esteti gücendirmek"tir) meta, artık kadın bedeniyle bağdaştırılmaz ya da desteklenmez; bir zamanlar emsalsiz öznelliğin göstergesi olan yüzüne işlenmiştir. İkinci imgede (başlığı "görmek ya da duymak"tır) makine yalnızca teknik bir protez olmaktan çıkar; bir organın yerini alır: Fotografik silah olarak modern vizyondur. İlk imge nasıl hiç de modern meta dünyasına proto-pop bir kucak açış değilse, ikincisi de, teknolojik bir yeni vizyonun Bauhausçu bir kutlaması pek sayılmaz. Bu imgelerde meta ve makinenin tekinsiz aşağı yüzüne işaret ediliyor ve bunları coşkuyla karşılayan dünya görüşleri tiye alınıyor.



Variétés'de fotoğraflar, 1929.



Variétés'de fotoğraflar, 1929.

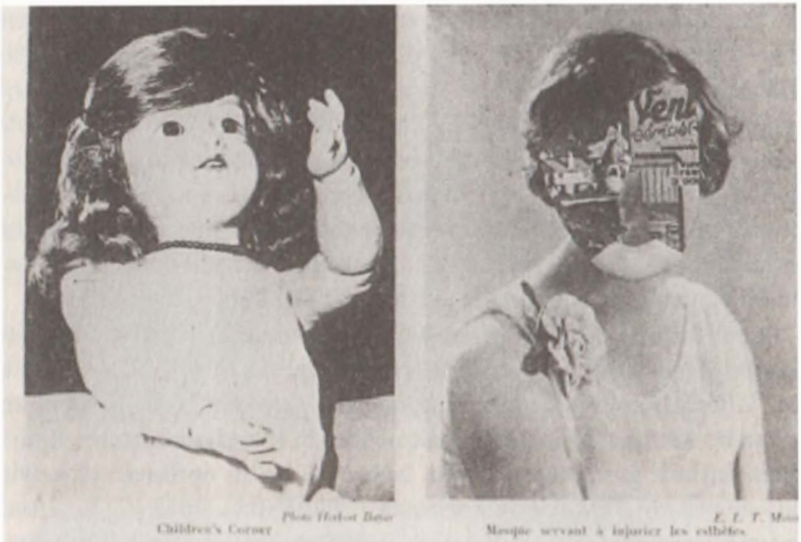
Modernist sanat, yalnızca iki *Variétés* fotoğraf kompleksinde özel olarak makine ve metayla ilişkilidir ve her ikisinde de bu tür sanatın ilk biçimi, mekanik-metalaşmış beden olarak kabul edilir. İlk kompleksin asli sayfası, üç modernist yapıt içerir: Man Ray'den soyutlanmış bir

kukla (ki diğer yapıtlarında yinelenir), Brancusi'den ilkelci bir *Çocuk* ve Sophie Taeuber-Arp'dan *Askerler* adında ipli bir kukla. Bu üç imge birden, bir dördüncüye bağlanır: "Komut üzerine insan hareketleri yapan çelikten bir otomat" (göğsündeki plakada taşıdığı R.U.R harfleri 1920 tarihli Çekoslavak yazar Karel Capek'in 1920'lerde "robot" deyimini yaygınlaştıran oyunu *R.U.R*'a *(Rossum'un Evrensel Robotları)* bir gönderme).[36] Burada modernist nesnenin paradigması, makineye-dönüşen-işçidir; kabile, halk ya da çocukluk nesnelerine yapılan bildik sanat-tarihsel göndermelerin yerlerini başkaları almıştır; sanki bu diğer fetişler artık akademik, hatta şaşırtıcı kabul ediliyordu (böyle figürlerden bir gruba "L'Académie des fétiches" başlığı verilmişti).

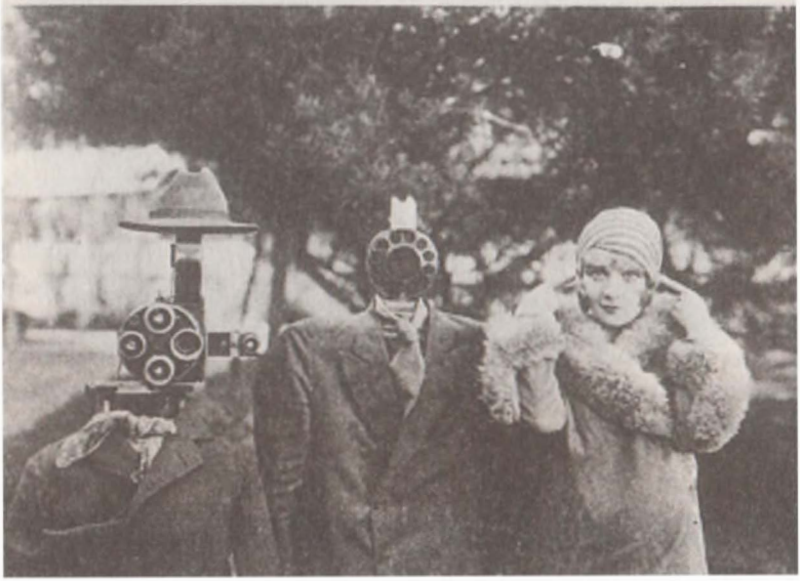
İkinci fotoğraf kompleksi ise yalnızca modernist figürlerin bu ilkbiçimini değil, farklı modernizmlerin makineyle olan ilişkisini de ele alır. "Aboutissements de la mécanique" [Mekaniğin etkileri] başlığını taşıyan bu kompleks, üç insan-makine melezi fotoğrafıyla başlar; figürlerden ikisinde gaz maskesi vardır, üçüncüsü ise bir optimetri cihazıyla maskelenmiştir. "Erkeklerin korunması" başlığında iğneleyici bir ironi vardır; burada teknoloji, uzuvları ve duyuları, korumayı bırakın genişletmez bile; bilakis daraltır, hatta deforme eder. Bu adamlar, mekanik böceklere dönmüşlerdir.[37] Bu *aboutissement* [etki], takip eden şu dört imgenin oluşturduğu takımın nüansı olur: Üçü de "Trafik" başlıklı, çok sayıda askeri hava gemisinin fotoğrafına bağlanan, Fernand Léger'in L'Herbier filmi *L'Inhumain*'in (1923) laboratuvar setinde çekilmiş bir fotoğrafı, Lyubov' Popova'nın Meyerhold yapımı *The Magnanimous Cuckold* (1922) için tasarladığı sahne aparatı ve Suzanne Duchamp'ın *Usine de mes pensés* [Düşüncelerimin Fabrikası] (1920) adlı tablosu. Bu üç sanat imgesi, makineci modernizmlerin kısmi bir haritasını sunar. Teknolojik modernlik ise dördüncü imgeyle, yeni hareket, görsellik, uzamsallık biçimlerinin ve yeni özgürlüklerin amblemi olan hava gemileriyle temsil edilir. Yine de böceğimsi adamların duyurduğu bu imge, kutlama niteliğinde değildir; burada özgürlükler salt zahiri, kapitalist-militarist bir temele –silahların ve askerlerin, ürünlerin ve insanların *trafiğine*– oturmuştur.

36. Oyunda ucuz işgücü olsun diye üretilen bir robot ırkı, çalıştıkları fabrikayı ele geçirir, üreticilerini alt eder ve en sonunda da insanlığı yok ederler. Hicvin alegorisi açık, politikası ise pek o kadar açık değildir.

37. Georges Limbour'ın yorumuyla gaz maskesi, hepimizi "hiçbir insani özellik göstermeyen, birbiriyle tamamen aynı maskeler içinde hayaletler"e dönüştürme tehdidi taşıdığı için "hakikaten otantik olan tek modern maske"dir. ("Eschyle, le carnaval et les civilisés", *Documents* 2, 2. sene [1930], s. 97-102; *October* 60. sayıda çevrilmiştir [İlkbahar 1992]).



Herbert Bayer ve E.L.T. Mesens'in *Variétés*'de yayımlanmış fotoğrafları, 1929.



Variétés'de fotoğraflar, 1929.



Man Ray, Brancusi ve Sophie Taeuber-Arp'ın *Variétés*'de yayımlanmış figürler fotoğrafı, 1930.

Bu haritaya birazdan geri döneceğim; ancak ilk önce bu iki fotoğraf serisinin ne acayip bir şekilde neticelendiğini bir düşünün. Hava gemileri dizisi, iki "hurda" fotoğrafıyla sonlanır; robot serisi iki "sualtı dünyası" imgesi, bir deniz anemonu ve bir ahtapotla. Görünürde aykırı olan bu neticeler, esasında tekinsiz bir mantığa sahiptir. Nasıl ki kapitalist teknoloji bedeni korumaktan ziyade tehdit eder görünür, burada da *aboutissement*'inin sadece atık, yıkım ve ölüm olduğu ortaya çıkar. "Hurda" mekanik-metalaşmşın ötekisi değil, akıbetidir. Benzer bir şekilde, sualtı dünyasının imgeleri de robotik imgelere organiğin mekaniğe tezat olduğu şekilde tezat teşkil etmekle kalmaz, daha ziyade mekanik-metalaşmış formlarda söz konusu olan tekinsiz bir öldürücülüğe işaret eder. O zaman bu iki komplekste kapitalist teknolojinin "dürtüsü" bir yandan mevcut bir atıkla, bütün tekno-ütopyaları çürüten bir yıkıcılıkla ve diğer yandan da, ilksel bir durumla, herhangi bir transandantal yeni insanı yalancı çıkaracak bir gerilemecilikle örtük şekilde bağdaştırılıyor. Her ne kadar inceden de olsa buradaki önerme, modernizmin yalnızca rasyonelist teknolojinin dinamiğine değil, bu dinamiğin üzerinden ölüm dürtüsüne de bağlı olduğu. Bu yananlamdan da şöyle bir akıl yürütebiliriz: Mekanikleşme ve metalaşma, tekinsizin idrakını getirdiği gibi, ölüm dürtüsünün formülasyonuna da fırsat tanıyabilir mi? Dahası bu dürtü, –hem yalnızca Freud'un tasavvurundaki zoraki olarak tekrarlayan ve enerji bakımından entropik olan bir mekanizma, hatta bir motor olan dürtü anlamında değil– bu süreçlerin içselleştirilmesi olabilir mi?[38] Son olarak, makineci modernizmlerle ölüm dürtüsü arasındaki bu bağlantı zoraki bekâr makine figüründe bir şekilde göze ilişiyor mu?[39]

Peki, burada hangi makineci modernizmler haritasına işaret ediliyor? "Aboutissements de la mécanique"de Suzanne Duchamp, Popova ve Léger'in yapıtlarından her biri, kültürün endüstriyelleşmesinde farklı konumları temsil eder (resimde mekanik çizim, tiyatroda yapısalcı tasarım, avangard film). Duchamp'ın *Düşüncelerimin Fabrikası* imgesi, hem deyim hem de başlık olarak, sanatsal hünerin yanında bilinçli/bilinçdışı düşüncenin mekanikleşmesine işaret eder. Ancak bunu kendi başına endüstriyel üretime kucak açmaktan çok, geleneksel

38. Bu sosyolojikleştirme, psikoanaliz konusunda katı olanlara gülünç gelebilir ama Freud itiraz ederek –bilhassa ölüm dürtüsünün herhangi bir biyografik ya da tarihsel bağlamsallaştırmasını– olabilirliğini teslim etmişti.

39. Carrouges'a göre, bekâr makinenin başlıca işlevi, "yaşamı bir ölüm mekanizmasına dönüştürmek"tir *(Junggesellenmaschinen/Les Machines célibataires,* s. 21). Makineyle metanın, dikiş makinesiyle şemsiyenin, otomatla mankenin gerçeküstücü şekilde eşleştirilmesinde bekâr makine en tekinsiz biçimine bürünebilir.

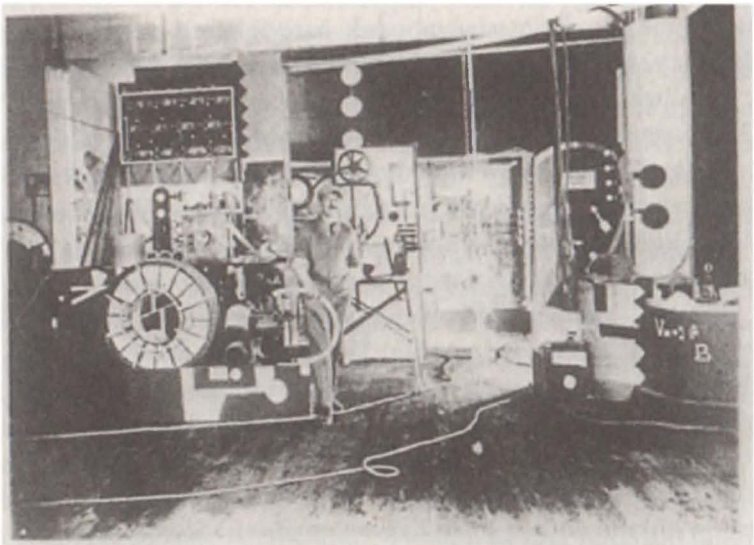
temsili ve modernist anlatımcılığı tiye almak için yapar. Dadaist yapıtlarda makine parodi amaçlıdır; burada parodi, resmin verili kodu içerisinde kalır ve böylece başka türlü züppece alaya aldığı düzeni olumlamış olur.[40] Bu bakımdan Duchamp'ın tablosu Popova'nın kurgusunun diyalektik karşıtıdır. Hiç de parodi amaçlı olmayan bu yapısalcı sahne seti, yolda olan endüstriyel komünizmin Meyerholdcu aktörün biyomekanik vücut hareketleriyle hissettireceği (Meyerhold bu hareketleri Taylorist işgücü incelemelerine dayandırmıştı) olumlayıcı bir skecidir. Burada sanatçı, endüstriyi tematik olarak sanata ilave etmeye değil, tersini yapmaya, "görevi estetik düzlemden üretkenlik düzlemine naklet-meye" çalışır.[41] Léger'in tutumu Duchamp'tan da Popova'dan da farklıdır. Léger, sanata karşı endüstrinin ne bir parodisini ne de soğurmasını önerir ancak "mamul nesne"ye dayalı popülist bir estetik önerir.[42] Gerçekte, kapitalizmin modernizmin bir şekilde tazmin etmesi gereken itici güç olduğunu varsayar. Sanat, "uzmanlaşma"sının gerekliliklerinin hükmü altında soyut hale gelmiştir ve "insan-gösterisini mekanik olarak yenilemek" için sanatçının makine ve metayı uyarlaması, kapitalist "gösteriyi" ve endüstriyel "şoku" ele alması gerekir.[43]

40. Paris Dada'sında parodi üzerine bkz. Buchloh, "Parody and Pastiche in Picabia, Pop and Polke", *Artforum* (Mart 1982), s. 28-34.

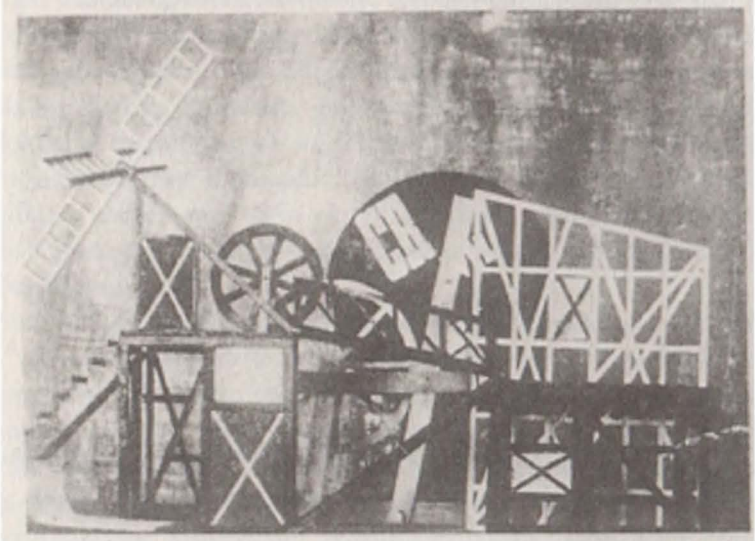
41. Popova, Christina Lodder, *Russian'Constructivism* (New Haven, 1983), s. 173'te alıntılanmış.

42. Bkz. Fernand Léger, "The Machine Aesthetic: The Manufactured Object, the Artist and the Artisan" (1924), *Functions of Painting,* Der. Edward F. Fry, Çev. Alexandra Anderson (New York, 1973), s. 52-61.

43. Léger, "The Origins of Painting" (1913) ve "The Spectacle: Light, Color, Moving Image, Object-Spectacle", *Functions of Painting,* s. 10, 37, 35, 36. Kendi çektiği film *Ballet mécanique* (1924), makine vizyonuna bir övgüdür ve makine parçalarını, parçalarına ayrılmış kadın bedenleriyle montajlar: "Elli tane kızın uyluklarının disiplinli bir oluşumda dönerken yakın plan gösterilmesi: bu güzelliktir ve *nesnellik budur*" (Léger, "Ballet mécanique" [1924], *Functions,* s. 51 'de). Léger'in mekanik-metalaşmışa olan ilgisi, (tabii oldukça açık olduğu üzere cinsiyete dayalı etkilerine değilse bile) algısal etkilerine uzanıyordu.



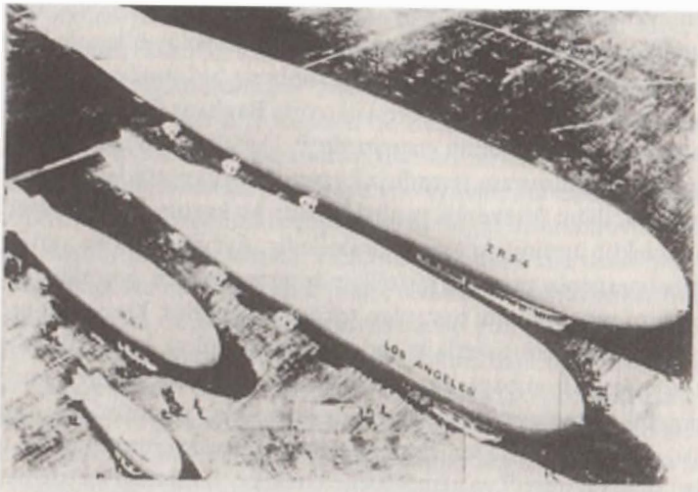
Cinéma:
Le peintre Fernand Léger dans le décor du film « L'Inhumaine »



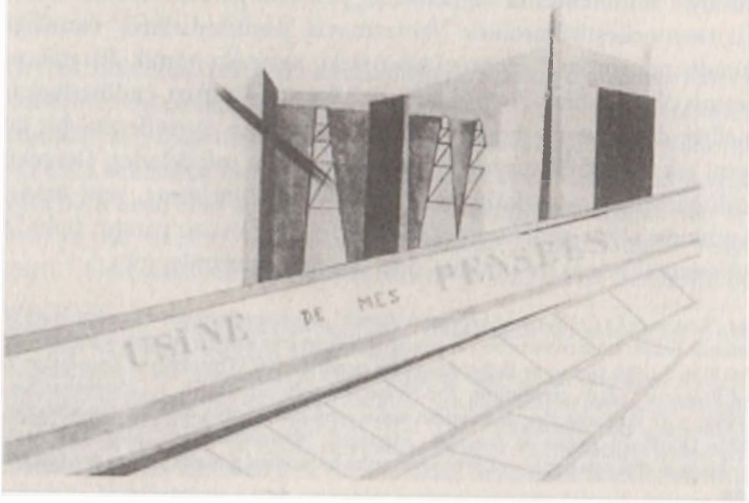
Rauphot

Théâtre:
Décor pour « Le Cocu Magnifique » de Fernand Crommelynck
au Théâtre Meierhold, à Moscou

"Aboutissements de la mécanique", *Variétés*'de yayımlanmış fotoğraflar, 1930.



Trafic



Peinture:
Usine de mes pensées par Suzanne Duchamp (1920)

Bu tutum, gerçeküstücü tutum için ötekidir; bu kısmi haritada mevcut olmayan dördüncü dönemdir. Zira eğer Dada ve yapısalcılık diyalektik bir çift oluşturuyorsa, gerçeküstücülüğün işlevsiz aygıtları ve Léger'in makineci modelleri de (ayrıca her biri şüphesiz birbirinden farklı ancak bu karşıtlıkta benzer olan Le Corbusier, orta Bauhaus dönemi ve pek çok başkalarınınkiler) de bunu yapıyordu.[44] Dada'nın mekanik imgeleri, özerk sanat kurumunun parodisini yapıp bireyci pratiklerini olumlarken; yapısalcılığın üretkenlik yanlısı kanadı, bu kurumu endüstriyel kültürün kolektif üretimiyle aşmak peşindedir. Ayrıca Léger ve yandaşları kapitalist nesnenin rasyonel güzelliğinde ısrar ederken, gerçeküstücülük bu modern rasyonellikte bastırılan tekinsizi vurgular: Yani arzu ve fanteziyi. Gerçeküstücü bakışla buradaki hava gemileri, bir sürü fantastik balık ve zararsız bombaya, havalı penislere ve şişme memelere -yani toplu nesnellik paradigmalarından ziyade kısmi arzu nesnelerine- dönebilir. Roger Caillois 1933'te, "her [rasyonel] nesnede irrasyonel bir tortu vardır" diye yazmıştı[45] ve gerçeküstücü bakışın yakaladığı da işte bu tortudur. Bunu yapmasındaki amaç ise, nesneyi katı işlevsellikten ve topyekûn nesnellikten kurtarmak ya da hiç değilse bedenin izlerinin bütünüyle silinmemesini sağlamaktır. Kısacası, gerçeküstücüler nesnenin (ir)rasyonelleştirilmesinde "fantazmayla 'özgürleştirilmiş' öznelliğin ta kendisini" ararlar.[46] Her ne kadar farklı sosyoekonomik düzenlere yerleşmiş olsa da, hem Popova hem de Léger'in yapıtları, endüstriyelci nesnelliğe değer veren modernizmleri temsil eder; muzafferane bir tavırla yeni teknolojik dünyayı, yeni rasyonel insanı müjdelerler. Gerçeküstücülüğün bakış açısı farklıdır. Buna göre makineleşme, yeni nesnel bir varlık meydana getirmez; tekinsiz melez bir canavar yaratır; tıpkı "Aboutissements de la mécanique"deki böceğimsi adamlar gibi.

44. "Breton ve Le Corbusier'yi kapsamak demek" diye yazar Benjamin *Passagen-Werk*'te, "günümüz Fransa'sının ruhunu bir yay gibi gerip, bilgiyi anın kalbine vurmak demektir" (Konvolut N la, 5; Leigh Hafrey ve Richard Sieburth tarafından "N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]" adıyla çevrilmiştir, *The Philosophical Forum* 15, No. 1-2 [Sonbahar/Kış 1983-1984], s. 4). Bu harita yine de kısmidir; makineye karşı takınılan değişik faşist tutumlar, özellikle Dördüncü Bölüm'de tartışılan, Marinetti, Wyndham Lewis, Jiinger ve başka pek çoklarının coşkuyla benimsediği bedenin zırha bürünmesi gibi eksik kalan pek çok evre vardır.

45. Roger Caillois, "Spécification de la poésie", *Le Surréalisme au service de la révolution* 5 (15 Mayıs, 1933). Gerçeküstücüler, akıl ile akılsızlığın bu modern diyalektiğini, "irrasyonel bilgisini" metinlerde, araştırmalarda ve sergilerde kolektif olarak inceledikleri gündelik nesnede meydana çıkarmışlardı (bkz. örneğin, "Recherches expérimen tales", *Le Surréalisme au service de la révolution 6* [15 Mayıs, 1933]).

46. Jean Baudrillard, "Design and Environment, or How Political Economy Escalate into Cyberblitz", *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Der. Charle Levin (St. Louis, 1981), s. 194. Tersine modern nesneyi, nesne salt işlevsel hale geldikten sonra ele alırsa, bu işlevselliği irrasyonel bir uca itmiş olur, yine "öznelliğini" serbest bırakmak üzere.

Hemen hemen bütün makineci modernizmler, nesne ya da imge olarak makineye fetişistçe saplanır; onu nadiren toplumsal süreç içerisinde konumlandırırlar. Gerçeküstücü eleştiri bile çoğu kez makinenin kapitalist konuşlanmasından ziyade makinenin kendisine (yanlış) yönlendirilmiştir. Her şeye rağmen bu eleştiri, başka bir liberal hümanizm ya da romantik antikapitalizm diye bir tarafa atılmamalıdır. Zira gerçeküstücülük, bedenin makineye ve/veya metaya dönüşmesine (dışavurumculuğun çoğunlukla yaptığı gibi) doğal insana duyulan tepkisel bir nostaljiyle itiraz etmez. Gerçeküstücülük buna direnişini çoğu kez diyalektik bir zekâyla, kendi psişik etkileriyle, kendi psişik hasarıyla gösterir. Belki de ancak Theodor Adorno gibi bir gerçeküstücülük eleştirmeni bu eleştirel-kurtarıcı hamlenin pürüzlülüğünü kavrayabilmişti. Geriye dönüp baktığında şöyle yazmıştı: "Gerçeküstücülük, aynı dönemde ortaya çıkan *Neu Sachlichkeit* ya da yeni nesnelliğin tamamlayıcısı olur [...] *Neu Sachlichkeit*'ın insanlardan kaçırdıklarını toparlar; çarpıklıklar ise yasağın arzu nesnelerine uyguladığı şiddetin delilidir."[47]

Gerçeküstücülük mekanik-metalaşmışı bu şekilde tiye almak için iyi bir konumdaydı; çünkü seri üretim ve tüketimin etkileri ilk defa onun zamanında yaygınlaşmıştı.[48] Nitekim gerçeküstücülüğün tam yükselişe geçtiği 1922 senesinde Georg Lukâcs "kapitalist üretimin 'doğal yasaları' [yani hem özne hem de nesnenin parçalanması], toplumdaki her tezahürü ya da yaşamı ihtiva edecek şekilde genişletilmiştir" diye yazmıştı.[49] Gerçeküstücülüğün nihayete erdiği 1939'da ise Benjamin bu

47. Theodor Adorno, "Looking Back on Surrealism" (1954), *Notes to Literature*, cilt 1, Çev. Shierry Weber Nicholsen (New York, 1991), s. 89-90.

48. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*'de (London 1948), gerçeküstücülerin dostu olan Sigfried Giedion, "tam makineleşme zamanı"nın tarihini gerçeküstücülüğün kapsadığı 1918-1939 olarak verir; "1920 dolaylarında olan makineleşme 'domestik alanı' da ilgilendirir" (s. 42). Bu Guy Debord'un yine bu tarihe atfettiği gösteri kültürü hakkında hiçbir şey söylemiyor (örn. radyo ve reklam bolluğu, sesli filmin ve televizyonun gelişmesi). Bu gelişmelerin faydalı bir gözden geçirmesi için bkz. James R. Beniger, *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society* (Harvard, 1986).

49. Georg Lukâcs, "Reification and the Consciousness of the Proletariat", *History and Class Consciousness*, Çev. Rodney Livingstone (Cambridge, 1971), s. 91-92. "Evvela, çalışma süreçlerinin matematiksel analizi, ürünün organik, irrasyonel ve niteliksel olarak belirlenen birliğinden bir kopuş yaşandığına delalet eder [...] İkinci olaraksa, üretim nesnesinin bu parçalanışı, mutlaka öznesinin de parçalanmasını icap ettirir" (s. 88-90). Modernist sanat tarihi bu mühim, sorunlu metnin içgörülerini halen geliştirmiş değildir; bilhassa da endüstriyel süreçte meydana gelen "düşünceli duruş" üzerine yorumlarını, ki bu duruş Lukács'a göre,

şekilde yapılan üretimin, tekrarlayan şokun ve şoka verilen tepkinin parçalanmış ritminin, kapitalist şehirdeki algı normu haline geldiğini –en basit hareketlerin bile (kibrit yakmak, telefon etmek, fotoğraf çekmek)– otomatikleştiğini savunmuştu.[50] Bu durum psişik mekanizmalar için de geçerlidir; zira Sigfried Giedion'a göre makineleşme bu zamanda "insan ruhunun tam merkezine işlemişti."[51] Gerçeküstücülüğün resmettiği de işte bu "işleme"ydi. Giedion'a göre bize bu süreçlerde ortaya çıkan "psişik tedirginliğin anahtarlarını veren" yalnız buydu.[52]

Bunun böyle olmasının da yine belli sebepleri vardı. Gerçeküstücülük, Fransa'ya 1.7 milyon cana mal olan ve milli servetinin yüzde otuzunu tüketen bir savaşın ardından 1920'lerde gelen sosyo ekonomik krizlerle zamandaştı.[53] Bu dönemde Fransız sermayesi yalnızca şehir, vilayet ve imparatorluğun (ki o zamanlarda dağılmaya başlamıştı) farklı talepleri doğrultusunda değil,[54] aynı zamanda endüstriyel üretim ve zanaat üretimi arasında da bölünmüştü, ki bu mekanik-metalaşmış ve gözden düşmüşe olan gerçeküstücü ilginin ele aldığı bir tutarsızlıktı. Her şeye rağmen, söz konusu on yıllık dönemde üretimin artış oranı yüksekti (senelik % 5.8); bu artışın temelinde işgücü verimliliği (ki 1920 ile 1938 yılları arasında iki katına çıkmıştı) vardı. Bu verimlilik yeni rasyonelleşme tekniklerine dayanıyordu: İşgücünün mekanikleşmesine, ürünlerin standartlaştırılmasına, iş planlamasına, montaj hattı üretimine, ofislerin organize edilmesine vesaire. Savaştan önce bile Fransız işgücü, bu Taylorist ve Fordist pratiklerin işçinin "ruhsuz bir makine"ye, ekonomik savaşta bir "cephe hattı askeri"ne indirgenmesini temsil ettiğini görmüştü. Ya da bir emek aktivistinin 1913 tarihli bir *Vie ouvrière*'e yazdığı üzere: "Zekâ atölye ve fabrikalardan kovalanır. Geriye yalnız beyinleri olmayan kollarla demir ve çelik robotlara uyum sağlamış etten robotlar kalır."[55]

"uzam ve zamanı ortak bir paydaya indirger ve zamanı uzamın boyutuna indirir."

50. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", Çev. Ahmet Doğukan, Metis Yay., s. 135.

51. Giedion, *Mechanization Takes Command*, s. 42.

52. A.g.y., s. 8.

53. Michel Beaud, *A History of Capitalism*, Çev. Tom Dickman ve Anny Lefebvre (New York, 1983), s. 148. Bu paragraftaki bilgilerin çoğu için bu metinden faydalandım.

54. Örneğin gerçeküstücülerin açık destek verdiği 1920-1921 yıllarında Tunus'ta, 1925-1926 yıllarında Fas'ta meydana gelen başkaldırılar (bkz. "La Révolution d'abord et toujours", *La Révolution surréaliste* 5 (15 Ekim, 1925]; Çinhindi'de Yen Koyu'nda 1930-1931 yıllarında olanlar.

55. Merrheim ve Beaud'un, *A History of Capitalism*, s. 147'de alıntıladığı diğer Fransız emek aktivistleri. Tabii kapitalist kanı, emek ve sermaye arasındaki çatışmanın ancak böyle bir teknolojikleşme yoluyla çözülebileceği yönündeydi.

Bilimsel Yönetimin İlkeleri, Çev. H. Bahadır Akın, Çizgi Kitabevi Yay., 2003.

Bu robotlaştırmanın dehaları meşhurdur. Frederick W. Taylor, onlarca yıl çalışmanın zamansal incelemesini yaptıktan sonra 1911'de *Bilimsel Yönetimin İlkeleri*'ni* yayımladı; kısa bir süre sonra takipçisi Frank B. Gilbreth buna kendi hareket incelemelerini ilave etti. Aynı dönemde Fransa'da benzer psikoteknik usuller geliştirildi (örn. Etienne-Jules Marey, Henri Fayol) ve zaman içerisinde başka yerlerde başka usuller geliştirildi (Almanya'da Hugo Münsterberg'in endüstriyel psikolojisi, ABD'de Elton Mayo'nun endüstriyel sosyolojisi ya da "insan ilişkileri"). En büyük etkiyi yaratan tabii ki 1913'te Highland Park fabrikasında ilk taşıyıcı montaj hattını açan Henry Ford'un üretim ilkeleri oldu. Bunun yanında, 1920'lerin ortalarında General Motors'daki üretim akışlarını kontrol altına alma yolu olarak piyasa geribildirimini başlatan Alfred Sloan'ın tüketim ilkeleri de neredeyse aynı derecede önem taşıyordu. Burada sermaye, tüketimi de bütünleştirmek, daha doğrusu "otomasyona bağlamak" üzere hareket ediyordu. Lukács'ın 1922'de kuramlaştırdığı üreten bedenin robotlaşması, Benjamin'in 1939'da kuramlaştırdığı tüketen bedenin robotlaşması, bu gerçeküstücülerin bu dönem boyunca eşini yarattığı, abarttığı ve tiye aldığı ise her iki robotlaşmadır.

Bütün bu psikoteknik prosedürler, işçilik maliyetinden yapılacak kesintiler sayesinde kapitalistin kârını artırmak üzere tasarlanmıştı: Marx'ın öngördüğü gibi, "insanın gösterdiği direnci, o inatçı ama hüzünlü doğal bariyeri asgariye indirmek üzere."[56] Taylor, bu amaç konusunda sözünü sakınmıyordu. İşgücünün bilimsel yönetimi, ilgisiz hareketleri ve bireysel jestleri ortadan kaldırmaktan geçiyordu; "rastlantı ya da kaza unsurları"nın da kökü kazınacaktı.[57] Bu gibi özelliklerin hepsi bundan böyle *"salt hata kaynağı"* sayılacaktı.[58] Peki, bu salt hata kaynakları, bu hor görülen rastlantı ya da kaza unsurları, gerçeküstücülüğün –tam da bu tür bir rasyonelleştirmeye nispet benimsediği– *değerleri*nin ta kendisi değil de neydi? Prensipte olmasa bile pratikte bu direniş, öncelikli bir insan doğası adına başlamaz; daha ziyade bu tür bir rasyonelleşmeyi takip eder, tuhaf etkilerini, melez öznelerini onu içeriden eleştirmek üzere kullanır. Bu açıdan bakıldığında, rasyonelleşme rastlantı, kaza ve hatayı bertaraf *etmemek*le kalmaz, bir anlamda bunları *üretmiş* olur. Mekanik-metalaşmışın gerçeküstücü hicvi bu diyalektik nokta etrafında döner.

56. Marx, *Capital*, cilt 1, s. 527.

57. Önemli bir bilimsel yönetim savunucusu olan Henry L. Gantt'ın 1910 tarihli ifadesini aktaran Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital* (New York, 1974), s. 171. Braverman Taylor'ı "saplantılı-zorlanmalı [obsessive compulsive] kişilik" olarak nitelendiriyor (s. 92). Gerçeküstücüler herhalde buna bayılırdı!

58. Lukács, "Reification and the Consciousness of the Proletariat", s. 89; italikler ona ait.

Rastlantı stratejileri çok defa rasyonelleşmeye içkin değil, karşıt görülür. Buna rağmen, modernizmin değeri olan özgünlüğü, nasıl giderek artan kopyaların dünyası kışkırtmışsa; gerçeküstücülüğün değerleri olan tekil ve *insolite* de [sıra dışı] gittikçe artan tekrar ve sıradanlığın dünyasına karşı telaffuz edilmiştir. Demek ki rastlantı, kaza ve hata, yönetilen toplumun (ki idaresi de istatistik ve rastlantı gibi "bilimlere" dayanır) gelişine bağlıdır; böyle bir toplumsal hayata yabancı olmayıp, bizi bu hayata hazırlayabilirler bile. Benjamin bir keresinde, "şans oyunları"nın "değişim değeriyle empati kurmanın yolunu" açtığına dair bir yorumda bulunmuştu; Adorno ve Horkheimer ise sonradan "boş vakit uğraşları"nın makineleşmiş işgücünün "görüntü sonraları" olduğunu eklemişlerdi.[59] İlki bizi (borsa) piyasa(sı) üzerine spekülasyon yapmaya hazırlarken, ikincisi işyerinin rutinlerine alıştırabilir. Benim meselem her şeyi geri kazanan amansız, bütüncül bir sistemle ilgili değil; daha ziyade herhangi bir içkin eleştiri olasılığının ta kendisiyle ilgili. Rastlantının, rüyalar, *dérive*ler ve benzerlerinin gerçeküstücü keşiflerinin, mekanik-metalaşmış dünyaya karşı durabilmesinin tek sebebi *zaten o dünyanın içerisine kayıtlı* olmasıdır; bu dünya ancak oradan *détourné* edilebilir. Bundan önce bu gerçeküstücü keşiflerin psişik mekanizmalara delalet ettiğini ileri sürmüştüm; burada aynı zamanda toplumsal makineleşmeye de bağlı olduklarını görebiliriz. Ancak bu konumlanma onları geçersiz kılacağı yerde, diyalektik bir üstünlük tanır. Bir çizimin ya da şiirin farklı parçalarının, diğerlerinin yaptıklarından habersiz farklı eller tarafından oluşturulduğu meşhur gerçeküstücü *cadavre exquis* [leziz ceset] oyununu ele alalım. Çoğu kere dile getirildiği gibi, bu gibi işbirlikleri, bireysel olarak sanatçının bilinçli kontrolü dışındaydı ama bir yandan da seri üretimin rasyonelleşmiş düzenini alaya almıyor muydu? Bu esprili groteskler aynı zamanda montaj hattının eleştirel sapmaları –otomasyon dünyasının parodisini yapan bir otomatizm biçimi– değil midir?[60]



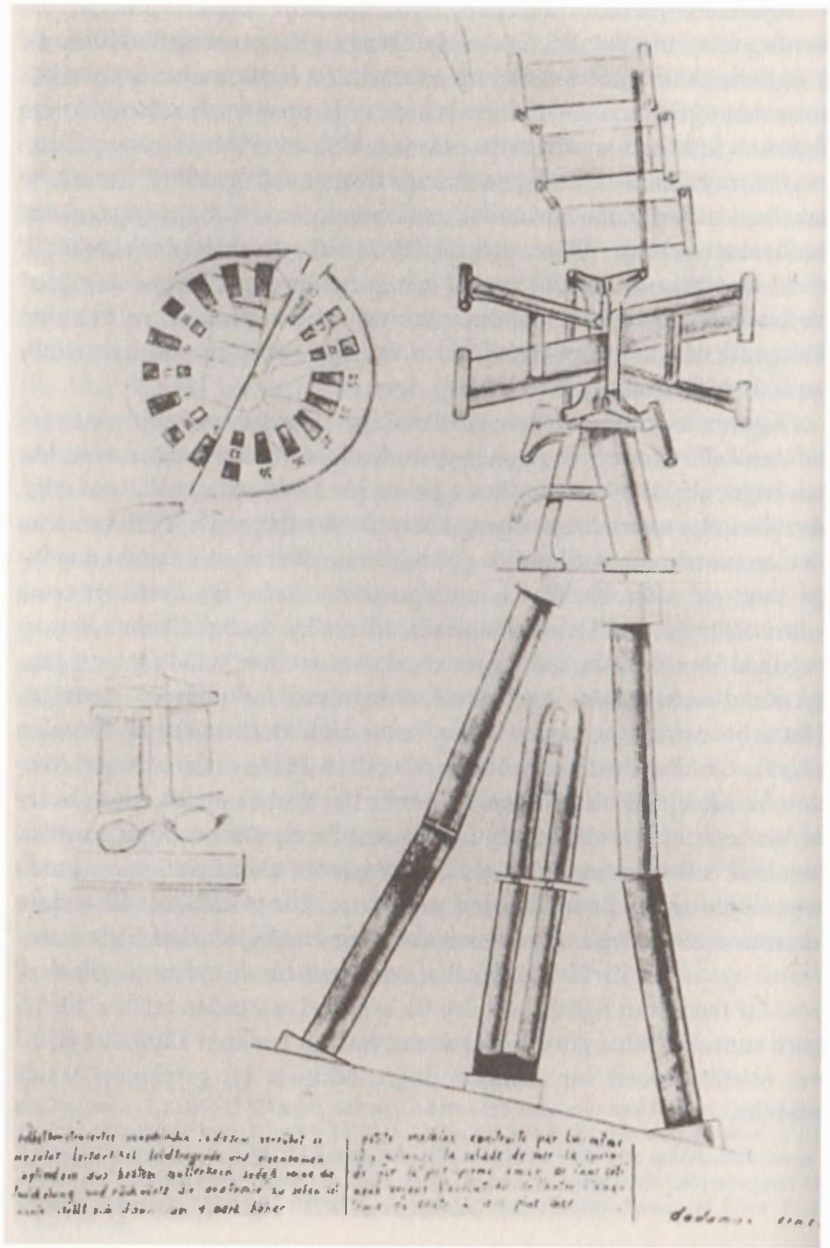
59. Benjamin, 9 Aralık 1938 tarihli mektup (Adorno'ya), *Aesthetics and Politics*, Çev. ve Der. Rodney Livingstone ve d. (Londra, 1977), s. 140'ta; Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1944), Çev. John Cumming (New York, 1972), s. 137. "The Automatic Message" (1933) makalesinde Breton şöyle der: "bu tuhaflık, en azından yüzyılın ilk yarısında genel bir duyarlık ihtiyacına delalettir" (*What Is Surrealism?*, Der. Franklin Rosemont [New York, 1978], s. 100).

60. "Le Cadavre exquis, son exaltation" adlı makalede (Galerie Nina Dausset, Paris, 1948) Breton, leziz ceset çizimlerinin tesirinin "insanbiçimciliği doruk noktasına taşımak" olduğunu belirtir. Acaba bu insan formunun ancak dağıtıldığında erişildiğine, doruk noktasına ancak ceset olduğunda ya da makine gibi yeniden birleştirildiğinde mi erişildiğine, işaret eder? Tüm bu ihtimaller, bu bekâr makinelerde birleşiyor olabilir mi?

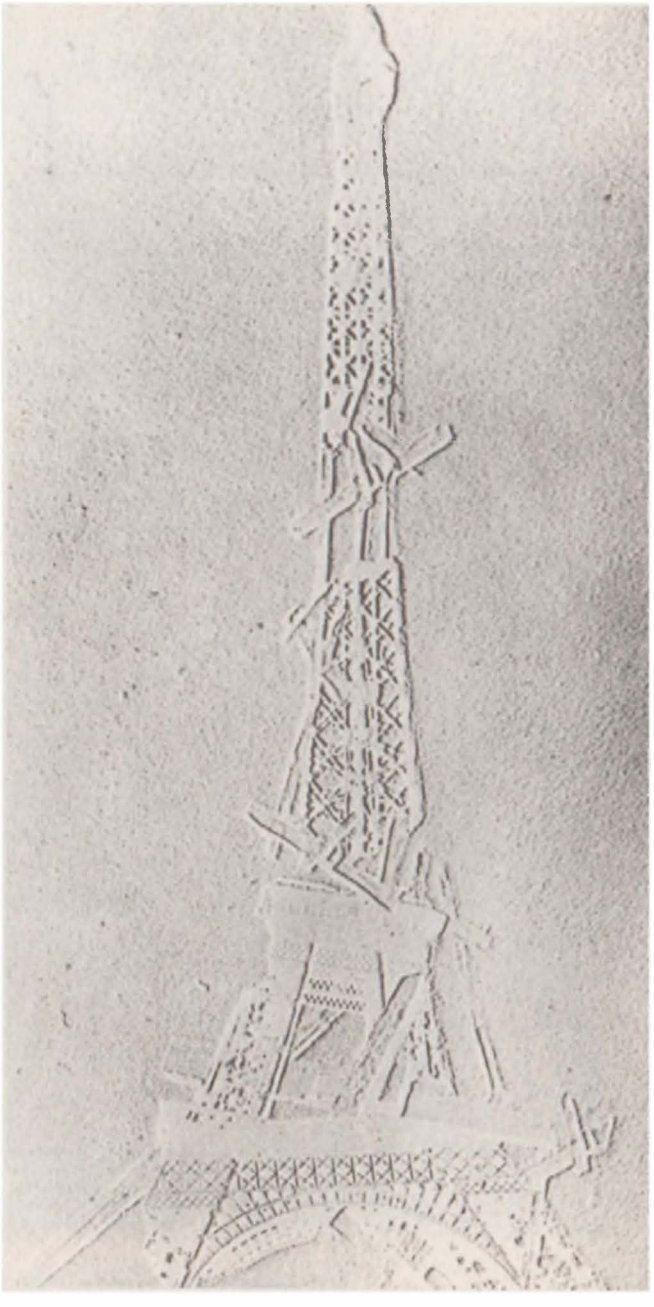
Makine ve metanın tekinsizliği, bu biçimlerde yatmaz; o belli bir öznenin izdüşümüdür. Bu, Freud'da olduğu gibi gerçeküstücülükte de kaygılarla dolu heteroseksüel bir erkektir. Şu halde mekanik-metalaşmışa dair tarihsel çokanlamlılık ile kadına dair psişik çokanlamlılık –bu figürlere hükmetme arzusuyla onlara kulluk etme korkusunun karışması– arasında kurulan fetişistik bağı vurgulamak gerekir.[61] Ancak bu tek başına kadın ile mekanik-metalaşmışın ısrarla bağdaştırılmasını açıklamaya yetmez. İlkinin ötekiliği/öteki olmayışı ikincisinin ötekiliği/öteki olmayışının ataerkil öznesi için paradigmasal oluşundan mıdır? Yoksa tüm bu figürler –kadın, makine, meta– cinsellik ve ölümün, inorganik olanın cinsel çekiciliğinin üstbelirlenmiş bir uyanışı aracılığıyla mı birbirlerine yaklaşırlar?

Kimi erkek modernistlere göre makine, yeni rasyonel toplum düzeninden daha içten bir vaat sunmuştur: Kadın dışında yaradılış, farklılıktan bağımsız kimlik, ölümden bağımsız bir benlik tahayyülü vaat eder. Arzuların bu en fetişistçesi, gerçeküstücülükte de yok değildir; bebeklere olan merakında (Bellmer'de gördüğümüz gibi) ve otomatlara duyduğu hayrette etkindir. Hatta kimi gerçeküstücüler bu fanteziyi tema edinmiştir (Péret, "Au paradis des fantômes"da "çocuk ilk defa konuştuğunda 'anne'!' ya da 'baba!' der ancak otomat 'harikulade' yazar; çünkü kendisinin esasen harikulade olduğunun farkındadır" demişti). Hatta bazı proto-gerçeküstücüler bunu ironikleştirmişlerdi: Örneğin Picabia *Girl Born without a Mother*'da (1916-1917) ve Ernst *Kendi Kendini İnşa Eden Küçük Makine*'de (1919); her ikisi de makineleşen bedeni tam eşik noktasında, yani doğum anında ele alırlar. Böyle imgeler, biyolojik kökenin yerini bir makine rüyasının aldığı, annenin dışında teknolojik yoldan kendi kendini yaratmaya dair ataerkil bir fantezinin –benimsenerek değil alaya alınarak– ifade bulduğu tuhaf bir aile romansı uyandırır. Zira bu makineler, cesur yeni bir dünyanın değil, steril yeni bir durumun figürleridir. İronik esprileri arasından tarihsel bir içgörü sunarlar; buna göre mekanik-metalaşmış bedenin kapitalist *gelişimi*, otistik-benzeri bir konuma doğru tekinsiz bir *gerileme*yi teşvik edebilir.

61. Bu cinsiyete dayalı müphemlik, teknofili ile teknofobi arasında bu cinsi salınım, bugün hâlâ gün gibi aşikârdır.



Max Ernst, *Self-Constructed Small Machine*, 1919.



Raoul Ubac, *Fossil of the Eiffel Tower*, 1939.

VI
Gözden Düşmüş Mekânlar

Beşinci Bölüm'de gerçeküstücü harikuladenin iki amblemi olan, manken ile harabeyi, şu diyalektik sürecin ikiz figürleri olarak okumuştum: Bir modernleşme ki aynı zamanda harap edici, bir ilerleme ki bir yandan da geriletici. Burada beni asıl ilgilendiren ise harabede ifade bulan gözden düşmüş olacak; mankende ifade bulan mekanik-metalaşmışta olduğu gibi, bunun içerisine de tekinsizin tarihsel bir boyutunu yerleştirmek niyetindeyim. Dolayısıyla Üçüncü Bölüm'de ayrı ayrı tartışılan, geçmiş durumların tekinsiz geri dönüşünün toplumsal hanede de meydana gelebileceğini; gerçeküstücülüğün bastırılan psişik materyali olduğu kadar tarihsel materyali de geri getirdiğini öne süreceğim. Bu geri kazanımlar çoğunlukla yıkıcı bir geri dönüş olarak tasarlansa da, bazen

dönüştürücü bir seyire de aracılık ettikleri olur. Bu da bir dizi cevaplanması zor soruyu gündeme getirir. Tekinsizin telafisi bu şekilde yapılabilir mi? Tekrar etmeye zorlanma, hatta ölüm içgüdüsü, *détourné* edilebilir mi? Yoksa böyle bir kurtuluş, şüpheli olmaktan öte imkânsız mıdır?[1]

Burada gözden düşmüş kavramını yine, baştan sona gerçeküstücülüğün şekil verdiği kendi tarihsel pratiği de geçmiş ve şimdiye ait alıntıların bir montajı olan (her ne kadar rakip melekleri Adorno ve Brecht'i, hatta zaman zaman kendisini de sıkıntıya düşürse de) Walter Benjamin'den alıyorum.[2] Beşinci Bölüm'de başladığım alıntıyı genişletmek gerekirse; Bretoncu gerçeküstücüler,

> "Gözden düşmüş" [veraltet] şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden[lerdir]. Bunların devrimle ilişkisini, hiç kimse bu yazarlardan daha iyi kavrayamaz. Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, içmekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kâhinler, bu müneccimlerdir. [...] Onlar bu şeylerde gizlenen "atmosfer"in muazzam gücünü patlatma noktasına getirirler.[3]

Bu içgörünün iki açısına bir an önce dikkat çekmek lazım. İlki, eski binalar ve içmekânlar gibi belli uzamsal formların zamansal kategorideki paradoksal kaydına dair olacak. Şayet mekanik-metalaşmış esas olarak bedene etki ediyorsa, gözden düşmüş de esas olarak onun, bu yolla "zamansal geçiş ya da tarihsel değişimin uzamsal alegorileri"ne dönüşen mimarilerinde kayıtlıdır.[4] İkinci mesele ise Benjamin'in gözden düşmüş şeylere dair sıra dışı listesinde, hakikaten tarih olmuş ile büyülü bir eskiliği olan ve tek kelimeyle *démodé* olan arasında –yani kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin mahsulü nesneler, gerçeküstücülüğün ço-

1. Bu kurtarma itkisinin bir eleştirisi için bkz. Leo Bersani, *The Culture of Redemption* (Cambridge, 1990), bilhassa Benjamin hakkında yaptığı ıslah edici yorumlar, s. 48-63.

2. Adorno gerçeküstücü sanatı, şeyleşmiş, fetişistçe ve diyalektikten yoksun buluyordu; Brecht ise, "yabancılaşmadan geri dönüşü" olmadığını savunmuştu. Zaman zaman Benjamin'in de gerçeküstücülüğe duyduğu "ölümcül yakınlık"tan endişe duyduğu olmuştu. Bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York, 1977), s. 128.

3. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" (1929), Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, Der. Nurdan Gürbilek, Metis Yay., s. 159. Benjamin Pasajlar Projesi'ni "montaj prensibinin tarihin içerisine [taşındığı]", "gerçeküstücülüğün felsefi kullanımı" olarak düşünmüştü, (*Passagen-Werk*, Der. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main 1982] s. 575; bundan sonra PW olarak anılacak).

4. Miriam Hansen, «Benjamin", Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology, *New German Critique* 40 (Kış 1987), s. 194.

cukluk döneminin nesneleri ve "beş sene öncesinin" gözden düşmüş nesneleri arasında– ayrım yapmamasıdır. Gerçeküstücüler prensipte değilse de pratikte böyle ayrımlar yaparlar. Bir taraftan, Breton'un *Çılgın Aşk*'ta (1937) ele geçirdiği kaşıktan, Aragon'un *Le Paysan de Paris*'de (1926) işlediği erken XIX. yüzyıl pasajına ve Ernst'ün kolaj romanlarına (1929-1934) aldığı XIX. yüzyıl illüstrasyonlarına kadar gözden düşmüş tüm şeylerde bir aura görürler. Diğer taraftan da, Dali'yi (erken 1930'ların metinlerinde) çıldırtan art nouveau mimari gibi *démodé* formlara da yönelirler; ancak anlaşılması zor sebeplerle: Yani retro-müstehcenin kamp* halinde ama aynı zamanda daha yeni geçmiş olmuş şeylerin "anti-afrodizyak" hatırlatıcıları olarak, anti-modernist hareketlerle ama aynı zamanda şıklaşmış bir modernizme karşı kışkırtmalar olarak.[5]

Bununla beraber, bu yerleştirmelerden hiçbiri, auratik patlayıcının ya da kültürel sefaletin "devrimci nihilizm"e nasıl dönebileceğini ya da gözden düşmüşün nasıl radikal olabileceğini açıklığa kavuşturmaz. Tarihe karışarak gözden düşmüş olan, geleneksel ile hatta gerici olanla, *démodé* olarak gözden düşmüş ise salt parodik ile nihayetinde olumlayıcı olanla ilintili görünecektir; aura ve şok da benzer şekilde karşıt görünecektir. Zaten başka türlü nasıl olabilirdi? Cevap olarak, *gözden düşmüş* terimini Almanca'nın desteklemeyeceği bir biçimde ileri sürmek; yalnızca moda anlamında değil üretim tarzı anlamında da *tarz*a bağlamak (*veraltet* bizdeki "eskimişe" daha yakındır) istiyorum. Gerçeküstücüler, Benjamin kadar olmamakla birlikte, sanatı, modayı ya da genel olarak kültürü, ekonomik temelli üstyapısal bir anlatım olarak görürlerdi (ki bu Marksizm ile hakikaten temelden çelişen bir noktadır).[6] Onlar daha ziyade, kültürel nesnelerle sosyoekonomik güçler, moda olarak tarz ile üretim aracı olarak tarz arasındaki gerilim üzerine oynarlardı. Esasında gerçeküstücü gözden düşmüş, kapitalizmden arta kalan geçmiş anların kültürel enkazını, şimdiki anlarının sosyoekonomik hoşnutluğunun karşısına koymuş ve bunu şu üç farklı türden alıntı aracılığıyla yapmıştır: Zanaatkârların yadigârlarından, burjuva kültürüne dahil eski imgelerden ve zamanı geçmiş modalardan alıntılarla.

---

*camp: mahsus abartılan yapmacık ya da gözden düşmüş stil. (ç.n.)

5. Benjamin: "Her kuşak en yakın geçmişin modasını akla gelecek en esaslı anti-afrodizyak gibi tecrübe eder" (PW 130). Gerçeküstücü *démodé*nin pek çok örneği mevcuttur; iki kullanışlı örneği *Minotaure*'un 3-4. (14 Aralık 1933) sayısında görünebilir: Dali imzalı bir art nouveau kutlaması ve Eluard imzalı, yüzyılın başına ait muzır kartpostallar toplaması. İkisi de öncül modernizme karşı çıkar.

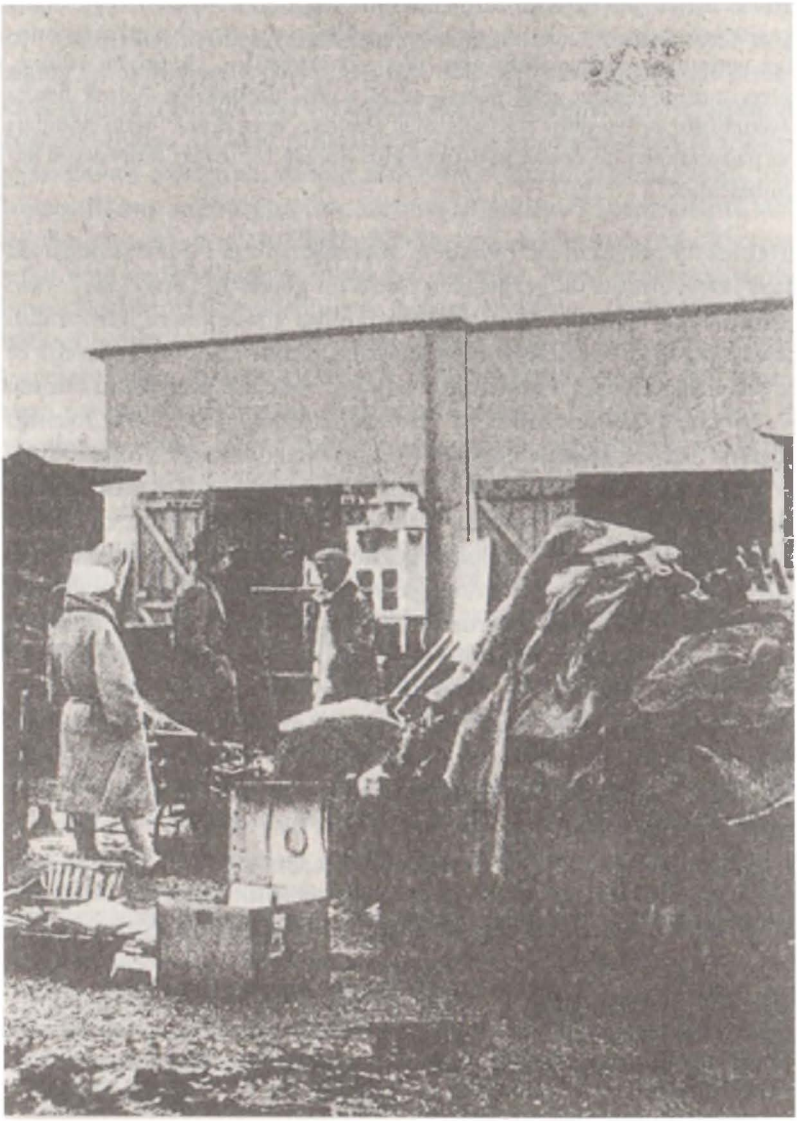
6. Bu mesele üzerine bkz. (başka kaynaklarla beraber) Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1944), Çev. Richard Howard, *The History of Surrealism* (New York, 1965), s. 127-182 ve Herbert S. Gershman, *The Surrealist Revolution in France* (AnnArbor, 1969), s. 80-116.

Dolayısıyla gerçeküstücü *dérive*'in klasik alanı bitpazarıdır; burada zamansal olarak gözden düşmüş, uzamsal olarak marjinalde kendine yer bulur. Breton *Nadja*'da (1928) Saint Ouen Pazarı için, "oraya sık sık giderim" der, "Başka hiçbir yerde bulunmayan nesneleri aramaya giderim. Eski moda, kırık, işe yaramaz, neredeyse akıl almaz, hatta sapkın [...] XIX. yüzyıldan kalma sararmış fotoğraflar, değersiz kitaplar ve demirden kaşıklar aramaya."[7] Breton *Çılgın Aşk*'ta tarif edilen terlik kaşığı da 1934'te yine orada bulmuştu. Bu toplu değişim için değil, kişisel kullanım için yapılmış "köylü üretimi" nesneyi ele geçirmek (İkinci Bölüm'de de tartışıldığı gibi), özel bir arzuya bir yanıttan ibaret değildi. Aynı zamanda, sayesinde hâkim meta değişimi sisteminin, yerinden edilen zanaat ilişkilerine dayalı düzenden kalan kırılgan emanet tarafından sembolik olarak sorgulandığı üstü kapalı bir toplumsal eleştiri hamlesiydi.[8] Dolayısıyla bu kaşık, gerçeküstücü gözden düşmüşün ilk dizisine örnekti; meta değişiminin yerinden ettiği ya da üzerini örttüğü kapitalizm öncesine ait bir ilişkinin nişanesiydi. Buradaki keşfi, geçmiş bir üretim şeklinin, toplumsal formasyonun ve duygu yapısının kısa, dünyevi aydınlanmasını –tarihte bastırılmış olan dolaysız üretim, basit takas ve kişisel kullanım döneminin tekinsiz geri dönüşünü– tetikleyebilir. Amaç o eski ekonomik biçimi romantize etmekten ziyade, toplumsal bir nesne üzerinden psişik ve tarihsel boyutlar arasında kurulacak bir bağlantıyı –ne kadar hususi olsa da, şu an için hem eleştirel hem de sağaltıcı olabilecek bir bağlantıyı– tetiklemektir. Beşinci Bölüm'de öne sürüldüğü gibi, şeylerin kapitalist düzenine vurulan bu gibi ufak sekteler, gerçeküstücü politikanın önemli, temsili ve dili lokal olarak altüst edişlerinde tamamlayıcı bir parçasını teşkil ediyor. Köylü kaşığı gibi nesneler söz konusu olunca gerçeküstücüler, yayılmacı kapitalizmin etkilerini – yalnızca endüstrileşmenin gözden düşürdüğü zanaatkârların ürettiği nesneleri değil, sömürgeleşmeyle *dépaysé* [bulunduğu yere yabancı] kılınan yerlilere ait nesneleri de– onun kendi meta değişimi sistemine karşı kullanırlar. Böylece burjuva düzeninin karşısına, bastırdığı geçmişi (gözden düşmüş olan) kadar sömürdüğü dışarısının ("ilkel" olanın) da işaretleriyle çıkarlar.[9]

7. André Breton, *Nadja* (Paris, 1928), Çev. Richard Howard (New York, 1960), s. 52. Gözden düşmüşün de bir tarihsel geçerliliği vardır; Breton *Çılgın Aşk*'ta "bitpazarının sürekli ve derin dönüşümü"nden bahseder: *Mad Love*, Çev. Mary Ann Caws [Lincoln, 1987], s. 26. Bundan böyle AF diye geçecek.

8. Burada gözden düşmüş, hazır yapıttan ayırt edilmeli. İlki arzuyla seçilmiş, ikincisi meşru sayılan bir kayıtsızlıkla seçilmiştir; ilki sanatın hiyerarşileriyle senkronik olarak yüzleşir, ikincisi diyakronik olarak. (Gerçeküstücü ve Dadacı nesneler arasındaki bununla alakalı bir ayrım üzerine İkinci Bölüm'e bkz.)

9. Bu, bu nesnelerin geri kazanılamayacağı anlamına gelmez.



Saint-Ouen bitpazarı fotoğrafları, *Nadja*, 1928.

Bununla beraber, bu gibi kapitalizm öncesi şeyler, gözden düşmüş üzerine gerçeküstücü düşüncenin sadece ufak bir kısmını oluşturur. Benjamin'in öne sürdüğü gibi bu bakış, XIX. yüzyıldan geriye kalanlara odaklanır. Kendisi 1935 tarihli *Passagen-Werk* şerhi "Paris"te şöyle der:

> Ancak ilk kez gerçeküstücülük, bunları serbestçe gözler önüne serer. Üretici güçlerin gelişmesi, bir önceki yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha bunları betimleyen anıtlar çöküp gitmeden yıkıvermişti. [...] bütün bu ürünler, birer mal niteliğiyle artık pazara adım atmak üzeredirler. Ancak henüz eşiktedirler ve tereddüt etmektedirler. Pasajlar, içmekânlar, sergi salonları ve panoramalar bu dönemin ürünleridir. Bunlar, bir düşler dünyasının kalıntılarıdır.[10]

Demek ki gerçeküstücü gözden düşmüşün ikinci odak noktası da budur: "Orta sınıfın ilk gerileme işaretlerini gösterdiği anki hali", yani bağrına bastığı formlar "düş simgeleri" olup ufalanmaya, cürümden önce enkaza dönmeye başlayınca, kısacası, kendi ilerici değerlerini ve ütopyacı düşüncelerini kaybetmeye başlayıncaki hali (Benjamin burada Marx'ın *Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire*'indeki [1852] fikirlerinin takipçisi).[11] Böyle gözden düşmüş formları uyandırmak, yüksek kapitalist kültürün iki kat içkin bir eleştirisini ileri sürmek demektir (zanaat nesneleri ya da yabanıl nesneler üzerinden yapılan kapitalizm öncesi protestolar daha aşkındı. Kapitalist gözden düşmüş bir taraftan burjuva kültürünü göreceli hale getirir, doğal ve ebedi olma iddiasını yalanlar, onu kendi tarihine, daha doğrusu tarihselliğine açar. Aslında, metanın büyüsü altında olan bu kültürün herhangi bir tarihi olması paradoksundan istifade eder.[12] Diğer taraftan ise kapitalist gözden düşmüş, bu kültüre kendi kaybettiği düşleriyle meydan okur; onu politikada serbestleşme, teknolojik gelişme, kültürel erişim ve benzerlerine dair uzlaştığı değerlere karşı sınar. Hatta bu tarihsel formlarda sıkışıp kalmış ütopyacı enerjileri salmanın –bunları şu ana dair başka politik amaçlar için salmanın– bir yolunu dahi gösterebilir. Bu noktada, "tarihsel geçmiş anlayışının yerine politik geçmiş anlayışının geçirilmesi[nin]"[13] kültürel sefaleti nasıl devrimci nihilizme çevirdiğine bir göz atabiliriz. Zira gerçeküstücü gözden düşmüş gerçekten de bir "sefalet" arzu doğuran bir kayıp ya da eksiklik sergiler (hâkim psikoanalitik anlatıda olduğu gibi); ancak bu sefalet "toplumsal" ve "mimari", bu eksiklik tarihsel ve maddi olduğu için, arzu (yine hâkim psikanalitik anlatıda olduğu gibi) *ille de* imkânsız, doyurulamaz değildir. Ancak böyle bir doyurulma, neredeyse imkânsız bir hamle gerektirir: Yani "tarihin açık hava-

10. Walter Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, 2004, s. 104.

11. Benjamin, PW 572. Konvolut N'nin çevirisi için ("N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]") bkz. *Philosophical Forum* 15, No. 1-2 (Sonbahar/Kış 1983-84).

12. Bkz. Adorno, "Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken" Çev. Ahmet Cemal, *Gerçeküstücülük-Antoloji*, Der. İlhan Berk, Varlık Yay.

13. Benjamin, "Gerçeküstücülük" s. 159.

sında" devrimci bir sıçramayı.[14] Peki, tüm bunların tekinsizle ne ilgisi var? Gerçeküstücülüğün harikulade ile tekinsize ve bastırmayla tuhaflaşmış aşina imgelerin geri dönüşüne olan ilgisinin, gözden düşmüş ve senkronsuza, eski kültürel formların üretim biçimlerinin ve toplumsal formasyonların pürüzlü gelişiminde sürüp gitmesine olan Marksçı ilgiyle alakalı olduğunu; dahası ikincisinin onsuz yapamayacağı öznel boyutu ilkinin sağladığını öne sürmek istiyorum.[15] Psişik olanla tarihsel olan arasında böyle bir bağlantı olduğunu farz etmek çoğu kez sorun teşkil eder ve Benjamin'in bildik bir eleştirisi, böyle yapmakla şüpheli Jungcu kolektif bilinç kavramına boyun eğdiğidir. Ancak o daha çok tarihsel hafıza *içerisinde* bir "imge sahası"na bağlı kalmıştır ve aynısı gerçeküstücüler için de geçerlidir. Breton "Manifesto"da bu tekinsiz imge sahasına senkronsuz bağlamında değinir: "Harikulade her dönemde aynı olmaz. Bize ancak parçalarının ulaştığı genel bir tecelli biçiminin anlaşılması güç usulüne dahil olur. Bu parçalar romantik harabeler ve modern mankendir."[16] Bu imge parçaları, Benjamin'in onları adlandırdığı gibi "bir rüya aleminin tortuları" olabilir; ancak yine Benjamin'in zaman zaman belirttiği gibi, gerçeküstücüler bu alemde uyuyakalmak istememişlerdi: Onlar da bu gözden düşmüş imgeleri bu dünyayı uyandırmak için kullanmanın peşindelerdi.[17]

Bu rüya her iki taraf için de auratiktir. Gerçeküstücü gözden düşmüşte, şimdi, çoğu kez geçmişe çağrılır, bilhassa da çocukluk imgelerinin alıntılanmasında. "Belki bir gün" der Breton, "tüm hayatımızın oyuncaklarını, tıpkı çocukluğumuzun oyuncakları gibi bir kez daha göreceğiz."[18] Gözden düşmüşün ayrıcalıklı dünyası Benjamin için de

14. Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations*, Der. Hanna Arendt, Çev. Harry Zohn (New York, 1969), s. 261. Bu nihilizm olarak elde tutulan sefalet fikri, işçi sınıfının devrimci gücünün "özgür bırakılmış torunlardan ziyade köleleştirilmiş atalar imgesinden beslendiğini" belirten önceki bir tezde vurgulanabilir. (s. 260).

15. Senkronsuz için, bkz. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, Çev. Neville an Stephan Plaice (Berkeley, 1991). En önemli kısmı (Mayıs 1932'de yazılmış, Mark Ritter tarafından "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics" adıyla çevrilmiştir, *New German Critique* 11 (Eylül 1977); yeri geldiğinde bu çeviriden faydalandım. Gözden düşmüş (Benjamin), senkronsuz (Bloch), arta kalan ile yeni baş gösteren (Raymond Williams) ve kültürel devrim (Fredric Jameson) gibi birbirinden ayrı kavramların hepsi de Marx'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'ya (1859) yazdığı önsözün ayrıntılı işlenmesidir.

16. Breton, "Manifesto of Surrealism" (1924), *Manifestoes of Surrealism*, Çev. Richar Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor, 1969), s. 16. "İmge sahası" terimi Benjamin'in gerçeküstücülük üzerine 1928 tarihli metninde yer alır.

17. "Aragon ısrarla rüyalar âleminde kalır; bizse burada uyanmanın burcunu bulmak istiyoruz. Tabii bu ancak daha bilinçli olmayan bir geçmiş bilgisinin uyandırılmasıyla gerçekleşebilir." (PW 571-572; "N [Theoretics of Knowledge]", s. 2-3). Burada Benjamin gerçeküstücü etkiye karşı savunmaya geçer. Zira kendisinin rüya görme ve uyanma diyalektiği olan tarih imgesi, baştan sona gerçeküstücüdür.

18. Breton, *Surrealism and Painting*, Çev. Simon Watson Taylor (New York, 1972).

böyledir: Bize "çocukluğumuzdan sesleniyor" der;[19] ayrıca hem Benjamin hem de gerçeküstücülüğe, bir annenin sesiyle konuşur. Hakikaten de gerçeküstücü gözden düşmüş, auratik hanesinde anneye dair psişik mahremiyete ve bedensel birliğe sahip bir anı (ya da fantezi) uyandırır gibidir.

Gözden düşmüşün bu mahrem duygulanımı, Benjamin'in hem öznel hem de tarihsel boyuta sahip olan aura tanımında zaten yer alır. Bir yandan, bir nesne şayet bakışımıza cevap verir gibiyse ve bu cevap veren bakış annenin bakışıysa, auratiktir. Diğer yandansa, "el alışkanlığımızın izlerini", yani insan emeğinin izlerini taşıyan (her ne kadar Benjamin bunu bu şekilde sınırlamakta tereddüt etmişse de) bir nesne de auratiktir.[20] Bu iki nitelik de, mekanik-metalaşmışa doğrudan tezat oluşturarak, çoğunlukla gözden düşmüşte –hem bakışın anısında hem de elin izinde– etkinleşir ve bedenin gizeminde, psişik hanede anneye dair olana, tarihsel hanede ise zanaatkâra dair olana bağlı, unutulmuş insani boyutta kesişirler. Gerçeküstücülerin bağırlarına bastıkları çoğu şeyde (terlik kaşık yine uygun bir örnektir) bu iki bağlam, yani kayıp bir nesnenin psişik işareti ve zanaatkâr emek biçiminin toplumsal emaneti, nesneyi üstbelirlenime uğratacak, ona yoğun bir duygusal enerji yöneltecek şekilde bir araya gelirler.[21] Ancak gerçeküstücü gözden düşmüşte etkin olan bu anneye özgü duygusal enerji aynı zamanda daha doğrudan, daha az "tarihöncesine ait" de olabilir. Bu durum ikinci hane – zanaatkârdan emanetler değil gerçeküstücülerin ortasında oynadığı burjuva harabeleri– için geçerlidir. Roland Barthes *Camera Lucida*'da

19. Benjamin, PW 1214. Ayrıca bkz. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walt Benjamin and the Arcades Prefect* (Cambridge, 1989), s. 261.

20. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", Çev. Ahmet Doğukan, Metis Yay. s. 147. Yedinci Bölüm'de öne süreceğim gibi, Benjamin'in aura tanımı, Marks'ın meta fetişizmi tanımına geri döner. Bunu tam da bu fetişizmin yabancılaşmayla gelen mesafesini auranın anneye özgü mahremiyetiyle karşı karşıya koymak için yapar. Bkz. Marleen Stoessel, *Aura, das vergessene Menschliche: Zu Sprache una Erfahrung bei Walter Benjamin* (Munich, 1983), ayrıca, Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience." Fredric Jameson: "Dolayısıyla bu [gözden düşmüş] ürünleri, Gerçeküstücülük tarafından kullanılmalarının ayırıcı niteliği olan psişik enerji yüklemesine hazırlayan tam da, üzerlerindeki insan emeğinin, insan hareketinin yarı karalanmış, silinmemiş izidir; onlar daha öznellikten tamamen ayrılmamış ve bu yüzden insan bedeninin kendisi gibi gizemli ve manalı kalmış durgun, donmuş hareketlerdir." *(Marxism and Form* [Princeton, 1971], s. 104). [*Jameson, F. Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, istanbul, YKY., 1997].

21. Gerçeküstücü nesnenin hem psişik-tekinsiz hem de toplumsal-gözden düşmüş hanelerinde paradigması, (bazı gerçeküstücülerin biriktirdiği) eski oyuncaklar olabilir. "Bütün kültürlerin oyuncakları en başta küçük ev sanayisindendi" der Benjamin 1926-1927'de yaptığı kısa Moskova gezisinin ilham verdiği kısa bir metinde. "Bu ürünleri –üretim süreçlerinin yalnızca sonucu değil bütününü– hasıl eden ruh, çocuk için oyuncakta yaşar ve doğal olarak çocuk, ilkel yoldan üretilmiş bir oyuncağı, karmaşık bir endüstriyel süreçten çıkandan çok daha iyi anlar" ("Russian Toys", *Moscow Diary*, Der. Gary Smith [Cambridge, 1987]). Burada Benjamin yine üstü kapalı olarak oyuncağın büyüsüyle meta fetişizmini karşıtlaştırır.

şöyle der: "İşte annemin *benden önce* yaşamış olduğu zaman budur; tarih (üstelik tarihsel olarak beni en çok ilgilendiren dönem de budur)."[22] Bu gerçeküstücüler için de böyledir.

Bununla beraber, Benjamin için olmasa bile gerçeküstücüler için, gözden düşmüş hiçbir zaman yalnızca auratik değildir. Zira gözden düşmüş, sadece şimdiyi geçmişe geri çağırmakla kalmaz, geçmişi de şimdiye geri getirebilir, ki bu durumda çoğu kez şeytani bir kılığa bürünür. Eski pasaj bu yüzden Aragon için "sirenler", sfenksler ve arzu ile ölümün başka şifreleriyle doludur ve Ernst'ün kolaj romanlarındaki XIX. yüzyıl içmekânları, canavarlar ve grotesklerin akınına uğramıştır. Bunun neden olduğunu görmemize Freudyen tekinsiz yardımcı olabilir: Bir kere bastırılan geçmiş, ne kadar kutlu olsa da, geri dönüşü öyle selim, öyle auratik olamaz; bunun nedeni tam da, bastırılmadan zarar görmüş olmasıdır. Geri alınan bu geçmişin şeytani yüzü de bu bastırmanın, bu –ister çocukluktan kalma bir oyuncakla olsun ister (nihai olarak) annenin bedeniyle– kutlu birlik halinden yabancılaşmasının göstergesidir. Bu şeytani taraf, gerçeküstücülükte çoğu kez şeyler üzerine (oyuncak, beden) çarpıklıklar biçiminde kazınır, bu çarpıtmalar, yine Adorno'nun formülasyonuyla, "yasaklamanın arzu nesnelerine uyguladığı şiddetin kanıtı olur".[23]

Bu psişik duygulanımlardan daha hiçbiri, gözden düşmüşe 1920'ler ve 1930'larda böylesine bir ilgi uyanmasının sebebini açıklamıyor. Kapitalizmde gözden düşme süreci süreklidir: Peki, o zaman neden odak noktası haline gelir? Mekanik-metalaşmışın da o dönem açığa çıkmasıyla aynı sebeplerden: İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra modernleşmenin fazlasıyla şiddetlenmesinden. 1920'ler ve 1930'ları merkez alan dönem, şimdilerde teknik açıdan elektrik ve yakıtların yeni kullanım biçimleriyle tanımlanan, kültürel olaraksa yeni ulaşım ve çoğaltma biçimlerinin damgasını vurduğu yeni ikinci teknolojik devrimin uzun dalgası olarak görülüyor.[24] Bu teknikler gündelik pratiklere nüfuz ederken gözden düşmüşün bir kategori olduğunun bilincine varıldı.

Ancak Benjamin bu konuda kati: Bu eleştirel algı –ki sayesinde eski bir kültürel imge ancak gölgede kaldığı anda diyalektik olarak kavranıyor– genel bir içgörü değil; bilhassa Aragon'a borçlu olunan gerçeküs-

22. Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yay. 2000, s. 83.
23. Adorno, "Looking Back on Surrealism", s. 90.
24. Ernst Mandel, *Late Capitalism*, Çev. Joris de Bres (Londra, 1975), s. 120-121.

tücü bir farkındalıktır.[25] Daha evvelden *Le Paysan de Paris*'de (ki başlığı bile farklı toplumsal-uzamsal düzenleri yan yana getiriyor) Aragon köhne pasajları şu şekilde tarif eder:

> Her ne kadar onları canlandıran hayat kurumuş olsa da, hiç değilse pek çok modern mitin gizli ambarları sayılmayı hak ediyorlar. Ancak bugün, kazmanın tehdidi altındayken, en sonunda gelip geçicilik kültünün hakiki mabetleri, lanet edilecek zevklerin ve mesleklerin hayalet misali manzarası oldular. Bu mekânlar, dün anlaşılmazdı, yarın ise asla bilinmeyecekler.[26]

Aragon burada Baudelaire'in meşhur modernlik tanımını yansıtıyor: " 'Modernlik' derken geçici, uçarı, tesadüfi olanı, yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın öteki yarısını kastediyorum."[27] Ancak aşkın yarısının buharlaştığı, modern yarısının da pıhtılaşarak mit olduğu bugünlerde, Baudelaire'in flâneur'üne keyif veren zevkler ve meslekler viran bir balmumu müzesine, gerçeküstücü hortlak için "hayalet misali bir manzara"ya dönüştü. Buradaki harabe gerçek; o gelişmenin kazmasının eseri. Ama aynı zamanda da tarihin gerçeküstücü vizyonunun bir etkisi: "Bakışımın altındaki her şey ufalanıyor" (P 61). Bu bakış melankolik değil; gerçeküstücüler XIX. yüzyılın emanetlerine saplantılı bir şekilde tutunmuyorlar. Daha ziyade, bunları yeniden büyüleme *yoluyla* direniş amacıyla ortaya çıkarıyorlar. Eğer bu harap olma, toparlanma ve direniş diyalektiğini kavrayabilirsek, tarihteki gerçeküstücü pratiğin ima ettiği amacı kavramış olacağız.[28]

Bu bağlamda Benjamin Péret'nin 1939 tarihli, "Ruines: ruine des ru-

25. Bkz. Benjamin'in aşağıda PW 1215'te alıntılanan Aragon metni üzerine yazdıkları; aynı zamanda Buck-Morss tarafından, *The Origin of Negative Dialectics*, s. 159'da alıntılanmıştır. Tabii tarihsel oluşumun tam da gölgede kaldığı anda bilindiği fikri hem Hegel, hem Marx hem de Benjamin'de vardır.

26. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris, 1926), Simon Watson Taylor tarafından *Paris Peasant* (Londra, 1971) olarak tercüme edilmiştir, s. 28-29; bundan böyle S diye geçecek. Bu gözlem, gerçeküstücü çevreden Aragon'a özel değildir; Brassaï *Paris de nuit*'da (1933) bunu fotografik tasarısının esası olarak görür: "Başka türlü otuzların tuhaf Paris gecelerinden şu birkaç görüntüyü hiçliğe gömülmeden koparıp alabilir miydim?"

27. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Çev. Ve Der. Jonathan Mayne (Londra, 1964), s. 13 [*Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktay, İletişim Yay, 2003].

28. Beşinci Bölüm'de öne sürüldüğü gibi, nasıl mekanik-metalaşmış gözden düşmüşü meydana getiriyorsa, gözden düşmüş de mekanik-metalaşmışı ifade eder. Benjamin'e göre, Baudelaire'in şiirindeki modern etkilerle karışan "ritüel unsurlar"ın amacı, bu gibi duygu yapılarının kaybının ta kendisini kavramaktır ("On Some Motifs in Baudelaire", s. 181). Gerçeküstücü gözden düşmüşün işlevlerinden biri de mekanik-metalaşmışın toplumsal hayata psişik olarak nüfuz edişini kaydetmek ve buna direnmektir. Breton, "The Crisis of the Object"de (1936), "Duygu dünyasını saldırıdan koruyacak kalkanları, insanların gereklilikten çok alışkanlık yüzünden kullandıkları şeylerle ne pahasına olursa olsun güçlendirmek önemlidir" der ("Crise de l'nesnet", *Cahiers d'Art* 1-2 [Paris, 1936]).

ines" [Harabeler: Harabelerin Harabeleri] başlıklı kısa metni manalı olacaktır. Tıpkı Aragon'un Baudelaireci modernliğin mitsel olduğunu ortaya çıkardığı gibi, Péret de kapitalist yenilenme dinamiğinin bir harap olma süreci olduğunu ortaya çıkarır: "Her harabe bir öncekini defeder ve öldürür" der.[29] Bu harap olma tarihin gerçeküstücü kullanımından değildir; faşist ve totaliter rejimlerde suiistimal edilmesine daha yakındır. Péret, Mussolini'nin antik Roma'yı nasıl bir yandan göklere çıkarıp diğer yandan cumhuriyetçi değerlerine ihanet ettiğini ya da Stalin'in hem Lenin'i anıp hem de onun vizyonuna ihanet ettiğini göz önüne almak gerektiğini öne sürer. Hatırlarken bastıran bu gibi bir tarih, bastırılanın etkin şekilde geri dönmesi aracılığıyla geri kazanmak için harap eden gerçeküstücü tarih anlayışına tezattır.

Péret bu gerçeküstücü kavramın tekinsizliğinin altını, hepsi de pek çok fosil gibi "daha ayaktayken bile birer harabe olan burjuva sınıfının abideleri" Paris Borsası (1808/27-1902/3), Opera Binası (1861-1874) ve Eiffel Kulesi'nin (1889) Raoul Ubac imzalı fotoğraflarıyla çizer.[30] Burada Péret ve Ubac, bu birbirine aykırı, tarihselci ve teknolojik abideleri zoolojik kalıntılar olarak kabul ederler; bunlar sanki doğal bir afet sonucu zamanda hapsolmuş gibidirler. Benjamin tarafından da tatbik edilen bir yabancılaştırma hareketiyle, modern, asli olan olarak görülür ve kültürel tarih doğal tarih olarak yeniden kurulur.[31] Bu gerçeküstücü vizyonda, burjuva rejiminin tarihselliği, formlarının hızla tarih oluşu üzerinden imgelenir; aşkın isteklerine, düş simgelerinin harabe olarak sunumu vasıtasıyla karşı gelinir. Ve bu vizyonda şu an da bir harabe olarak, yine kazanılması gereken bir harabe (belki de 1939 itibariyle gerçeküstücülüğün de harabesi) olarak yer alır. Bu bakımdan, eğer gerçeküstücü vizyon Benjamin'in tarih modeliyle ilişkiliyse, o zaman ikisi de aynı döneme ait üçüncü bir tarih rejiminin, en ünlü formülasyonu Albert Speer'in "A Theory of the Value of Ruins" [Harabelerin Değerine Dair Bir Kuram] (1938) makalesinde yapılmış olan rejimin karşısına koyulmalı. Speer orada, yüzlerce yıl sonra "antikçağ modellerinin bugün ilham verdiği kadar çok kahramanca düşünceye ilham verecek" harabeler elde etmek için kendi yıkımını da ihtiva edecek bir kültürü savunur.[32] Burada harabe,

29. Benjamin Péret, "Ruines: ruine des ruines", *Minotaure* 12-13 (Mayıs 1939), s. 58. Péret burada bir bakıma doğa kavramını hayat değil tekinsiz bir ölüm süreci olarak anlamlandırır: (Bu *Minotaure*'un 10. sayısında [Kış 1937] yayımlanan ve İkinci Bölüm'de tartışılan kısa metni "La Nature dévore le progrès et le dépasse"da ima edilmiştir).

30. Walter Benjamin, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, 2004, s. 104 [çeviri değiştirildi]. Benjamin bu harap olma halini "meta ekonomisinin çırpınmalarına" bağlar. Bu başka bir sarsıntılı güzellik biçimine yol açabilir mi?

31. Benjamin'deki bu mecaz üzerine bkz. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, s. 58-77.

32. Albert Speer'den aktaran Paul Virilio, *War and Cinema: the Logistics of Perception*, Çev.

tarihselci sürekliliğinde çatlak yaratma yolu olmaktan ziyade, tarihe sürekli surette hâkim olma yolu olarak konumlanır.

Gerçeküstücü gözden düşmüşün bilmecesini -Komünist Parti'nin kendilerini gelecekte azat edilmeye adamış bir dönem üyelerinin neden tarihte ıslahatla ilgilenebileceklerini (hem de burjuva harabelerinin ıslahatıyla!)- işte bu noktada çözmeye başlayabiliriz. Cevabımın bir kısmı, bu ıslahatın şeylerin burjuva düzenini göreceli hale getirdiği, düzeni kültürel devrime açtığı olmuştu.[33] Diğer kısmı ise, bu ıslahatın bastırılan anlara bu düzende, ıslahatın resmi tarih bağlamında muamele ettiği olacak. Bu şekilde böyle tarihsel materyalin gerçeküstücü tekrarı, yalnız şu anı sekteye uğratmak için değil, geçmişin üzerinden geçmek için de gerçekleştirilir.

Bu okuma, Benjamin'in başka türlü muğlak olan "gerçeküstücülük geçen yüzyılın komedi aracılığıyla ölümüdür" yorumunu aydınlatabilir.[34] *Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i*'nin meşhur ilk satırlarında Marx, Hegel'in bütün büyük olaylar ve karakterlerin iki defa yineleneceğini, ilkinin trajedi ikincisininse fars olacağı fikrini izah etmişti.[35] Ne var ki 1844 tarihli eski bir müsveddede, üçüncü bir komedi anından söz açmıştır ve trajediden farsa, oradan da komediye bu ironik hareketin neye hizmet ettiği retorik sorusuna Marx şu cevabı vermiştir: "İnsanlığın geçmişinden *neşeyle* ayrılmasına."[36] Bu düşünce Benjamin'in gerçeküstücülüğün XIX. yüzyılın komik ölümü olduğuna dair sözüne giriş niteliğinde ve bu sözü yorumlamamıza imkân sağlıyor. Gerçeküstücülük, XIX. yüzyıldan -yani yüzyılın sanat ve politikaya, öznellik ve cinselliğe dair hâkim değerlerinden- ayrılması bakımından onun metaforik bir ölümüdür. Ancak gerçeküstücülük, yüzyıldan komediyle, kolektif yeniden bütünleşmenin retorik bir biçimiyle ayrılır; dolayısıyla aynı zamanda XIX. yüzyılın -yerine getirilmeyen politik vaatler, bastırılan toplumsal hareketler, ket vurulan ütopyacı arzulardan oluşan imge sahasının- sembolik bir üzerinden geçilmesidir.[37] Yani eğer gerçeküstü-

Patrick Camiller (Londra, 1989), s. 55. Ayrıca bkz. Speer, *Inside the Third Reich*, Çev. Richard ve Clara Winston (New York, 1970), s. 66, 185. Gerçeküstücü ve faşist (kötüye) kullanımı arasındaki ilişkiye aşağıda döneceğim.

33. Fredric Jameson'in önerdiği anlamda, "muhtelif üretim tarzlarının bir arada varoluşunun alenen düşmanca olduğu, tutarsızlıklarının siyasi, toplumsal ve tarihsel hayatın tam merkezine yol aldığı o anda. Bkz. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, 1981), s. 95-98.

34. Benjamin, PW 584; "N [Theoretics of Knowledge]", s. 13.

35. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, Political Writings*, cilt 2 ("Surveys from Exile"), Der. David Fembach (New York, 1974), s. 146 [*Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire*'i, *Karl Marx*, Çev. Sevim Belli, Sol Yay., 1990]. Hegel'e yapılan ithaf oldukça tartışmalıdır.

36. Marx'ın, "Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right" makalesinin giriş bölümünden aktaran Benjamin, PW 583; "N [Theoretics of Knowledge]", s. 13.

37. Retorik bir biçim olarak komedi üzerine bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticisms* (Prin-

cülük XIX. yüzyılın imgelerini tekrar ediyorsa bu, bastırılan anların şifreleri olarak onların üzerinden geçmek, tam da onlardan ayrılabilmek için onları tamamlamak içindir; böylece XX. yüzyıl XIX. yüzyılın rüyasından (ya da Benjamin'in dediği gibi, metanın yaptığı büyüden), dönüşüm geçirmiş bir XX. yüzyıla uyandırılabilecektir. Bu şekilde tarihsel tasarımların gerçeküstücü tekrarı hem eleştirel hem komiktir. Üçüncü Bölüm'de gerçeküstücülüğün meselesinin, farklı sahneleri ya da mekân-zamanları yan yana getiren imgeler sayesinde psişik travmanın üstesinden gelmek olduğunu görmüştük. Burada tarihsel travmanın da üzerinden –yine geçmiş ile bugünün diyalektik yan yana gelişleri aracılığıyla– geçmek endişesinde olduğunu görebiliriz. Breton, paradoksallığıyla bu tasarının ne kadar güç olduğunu kanıtlayan bir yorumunda, gerçeküstücü kolajların "önceki, şimdiki ve gelecekteki hayatların eriyerek tek bir hayatta birleştiği" "gerçekten tanınma yanılsamaları" yaratan "zamandaki *yarıklar*" olduğunu söylemişti.[38]

Peki, bu "zamandaki yarıklar" hangi tarihsel anlara bağlanır? Islah etme örüntüleri, cazibe dönemleri hangileridir? Gerçeküstücüler çoğu kez Avrupa sanatı, edebiyatı ve felsefesindeki kenarda kalmış ya da şüpheli figürleri coşkuyla karşılamışlarsa da, Lautréamont'un yeniden keşfedilmesi ile Rimbaud'ya gösterilen yakınlığın da açıkça gösterdiği gibi bu heveslerde fetişistik bir marjinallikten fazlası vardı.[39] *What Is Surrealism?*'de (1936) Breton bu özel rezonansı göz önüne almıştı.

ceton, 1957), s. 163-185, tarihsel bir mecaz olaraksa bkz. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1973), s. 94-97, 115-123, 167-169.

38. Breton, *La Femme 100 têtes*'nin (1929) önsözü. Gerçeküstücü nesnenin bu tanımı, Benjamin'in diyalektik imge tanımına yakındır: "Mesele geçmişin şimdiye ışık tutması ya da şimdinin geçmişe ışık tutması değildir; imge daha ziyade, geçmişle şu anın parıltılarıyla bir takım yıldıza dönüşmesidir. Bir başka deyişle, imge durgun haliyle diyalektiktir" (PW 576-577; "N [Theoretics of Knowledge]", s. 7; bir de bkz. PW 595/N, s. 24). Yine de, Breton'un uzlaşma vaat eden tanımı, hiç de diğeri kadar diyalektik değildir.

39. Bu heveslerden pek çoğu bugün hiç de radikal görünmüyor. Bunlar genişletilmiş ama dışına çıkılmamış verili sanat, edebiyat ve felsefe tanımları içerisinde kanonu gözden geçirir ve ezilen özneler adına hiçbir itirazda bulunmazlar. Yine de bu listelerin gerçeküstücülerin çağdaşlarını sapkın tarihsel düşkünlükler olarak sarsmış olduğu su götürmez. Listelerden başı çeken ikisi, *Littérature*'ün 11-12 (Ekim 1923) sayısında yayımlanan "Erutarettil" (ya da *Littérature*'ün tersten yazılışı) ve 1931 tarihli José Corti yayını bir kataloğa basılan "Lisez/Ne Lisez Pas"dır. (Diğer örnekler arasında, "Qui sont les meilleurs romanciers et poets méconnus de 1895 à 1914?" başlıklı araştırma, *L'Eclair* [23 Eylül, 1923], Ernst'ün *Beyond Painting*'de yayımladığı liste, bir de "Manifesto of Surrealism"de [1924] değinilen panteon yer alır.) Seçkinlerden bazıları tahmin edileceği gibi: Sade, Hegel, Marx, Freud (ki yerini bazen Charcot alır), vs. Daha fazla fikir verebilecek edebi figürler, bilhassa romantikler, İngiliz gotikleri (örn. Mathew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Edward Young), Poe, Baudelaire, Nerval ve hepsinden öte, Lautréamont ile Rimbaud'dur. Gerçeküstücülerin yeğlediği sanatçılar gibi (örn. Bosch, Grunewald, Piranesi, Uccello, Fuseli, Goya, Moreau, Böcklin), bu figürlerin pek çoğu da fantastiğin, yani gerçeküstücülüğün adandığı bir tasarı olan rasyonelleşmiş dünyanın yeniden büyülenmesinin müjdecileri olarak kabul edilir.

1868-75: *Şiirselliğiyle* böylesine zengin, böyle muzaffer, böyle devrimci ve böylesine uzak anlamlarla yüklü bir devir hayal etmek imkânsız [...] Lautréamont ve Rimbaud'nun eserlerinin doğru tarihsel manzaraya, yani 1870 savaşının gelişi ve birincil sonuçlarının hâkim olduğu arka plana iade edilmelerini dilemek boş bir umut değildir. Nihayetinde Paris Komünü'nün zalimce ezilmesine varan o askeri ve toplumsal tufandan başka benzer tufanların hasıl olmaması düşünülemezdi; bunlardan en sonuncusu pek çoğumuzu tam da Lautréamont ve Rimbaud'nun kendilerini öncekinin içerisine atılmış halde buldukları çağda yakaladı. İntikam yoluyla da neticesine ulaştı, ki yeni ve mühim gerçek budur -Bolşevik Devrimi'nin zaferidir.[40]

Burada iki önemli noktaya değiniliyor. İlkinde, Breton politik ve şiirsel "tufanlar" arasında ne nedensel ne de tesadüfî olan genel bir ilişki kuruyor, bilhassa "devrimin hizmetinde bir gerçeküstücülük" ihtimali için can alıcı olan bir ilişki. İkincisinde, sadece Lautréamont, Rimbaud ve gerçeküstücülük arasında değil, bir taraftan Fransız-Prusya Savaşı ile Komün arasında, diğer taraftansa Birinci Dünya Savaşı ile Bolşevik Devrimi arasında belirli bir tarihsel benzerlik hissi olduğunu iddia ediyor. Bu vizyonda tarih gerçekten de zamanda bir yarık, önceki ve geçmiş anları arasında bir çizgiye –Benjamin ve Bloch'un söyleyecekleri gibi, "şimdinin mevcudiyetiyle dolu, politik bir *Jeztzeit*'a [şimdinin zaman]– dönüşüyor.[41] Bu mevcudiyet, gerek politikada gerek sanatta radikal amaçlar için yakalanabilir; gerçeküstücülüğün peşinde olduğu şey de Lautréamont ve Rimbaud'yu bu çifte tesirliliğe geri getirmektir; geçmişteki bu devrimci çağı bugünkü böyle bir çağla rezonansa sokmaktır.[42] Paradoksal olarak bu rezonans, belli bir mesafeye dayanır;

40. Breton, *What Is Surrealism? Selected Writings,* Der. Franklin Rosemont (New York, 1978), s. 112-113.

41. "Tarih alanı homojen boş zaman değil, şimdinin mevcudiyetiyle dolu zaman *{fetztzeit}* olan bir yapının öznesidir" (Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", s. 261). Bir başka tez ise Üçüncü Bölüm'de gerçeküstücü tarihsel kavramına bağlı olarak, gerçeküstücü imge kavramıyla bağdaştırılan Freudyen *Nachträglichkeit* ya da ertelenmiş hareket kavramını düşünmemizi sağlıyor: "Tarihsellik, tarihteki muhtelif anlar arasında nedensel bir bağlantı kurmaya kanaat eder. Fakat bir sebep olan hiçbir olgu, tam da sebep olduğu için tarihsel olamaz. O, ölümünden sonra, ondan binlerce yılla ayrılabilecek olaylar sayesinde tarihselleşmiştir. Bunu çıkış noktası olarak alan bir tarihçi, birbirini izleyen olayları bir tespihin boncuklarıymış gibi anlatmaktan vazgeçer. Bunun yerine, kendi çağının önceki belli bir çağla oluşturduğu birliği kavrar. Böylece Mesih'in zamanından çentiklerle akan 'şimdinin zamanı' olarak bir bugün anlayışı oturtur" (s. 263).

42. *Entretiens*'de (Paris, 1952) Breton, Lautréamont hakkında şu yorumu yapmıştı: "O zamanlar bize göre büyük bir işaret, o ana kadar zamanı gelmemiş olmasa da bizim kulağımıza son derece net gelmesi gerçeğine bağlı görünürdü." (s. 48). Gerçekten de Breton ve Soupault'nun *Poésies*'in (1870) bilinen son nüshasını 1918'de Bibliothèque Nationale'de keşfetmeleri (bazen 1919 diye geçer) gerçeküstücülüğün kuruluş efsanelerinden biridir.

Lautréamont ve Rimbaud her ne kadar gerçeküstücülükle geri gelmişlerse de, hâlâ "uzak anlamlarla yüklü"dürler. Bu iki an arasındaki rezonansı, aynı anda hem önceki anı tarihsel sürekliliğinden püskürtmeye hem de, gerçeküstücü ana politik derinliğini vermeye yarayan devrimci şoka dönüştüren de işte bu yüklü mesafe, bu auratik boyuttur.[43] Bu şekilde, gözden düşmüş olan, proto-devrimciye dönüşebilir, auratik ise patlayıcı olabilir.

Bu iki farklı dönem, sanat ve politka dışında da kriz zamanlarıdır. Gerçeküstücülük ikinci teknoloji devriminin ortalarında baş gösterirken, Lautréamont ve Rimbaud'nun dönemleri, ilk teknoloji devriminden hasıl olmuştur.[44] Fransız sermayesi 1860 ve 1870'ler boyunca tekelci bir düzen istikametinde yeniden düzenlenmeye başladı; beraberinde gelen sosyoekonomik kayma Paris'in, erken XIX. yüzyıldaki modern-öncesi şehrin Haussmannlaştırılarak geç XIX. yüzyılın görkemli şehri olurken geçirdiği dönüşümden de belliydi.[45] (İleride göreceğimiz gibi bu süreç, ayrıcalıklı konumdaki gerçeküstücü gözden düşmüş misalini, Aragon tarafından kayda geçilen Passage de l'Opéra'yı hasıl etti.) Bu şekilde gerçeküstücüler, bu evvelki devrimci devire geri dönüp bakmakla kalmadılar, izlerinin kaybolma tehdidi altında olduğu bu zamanda onu yeniden yaymak peşine düştüler.

Tabii gerçeküstücü bakış bu devirin ötesine de -burjuva modernliğinin "gelişmemiş 'mitolojisinin' en mühim kanıtlarının" bulunduğu her yere- uzanır.[46] Benjamin'in Aragon tesirli bu ifadesi, Ernst'den etkilenen Sigfried Giedion'un gerçeküstücüler için XIX. yüzyıl mimarisinin "bilinçdışı rolü oynadığı" yorumuyla takviye edilmelidir.[47] Psişik yükleme, mimari biçim ve toplumsal "mitoloji" arasındaki bu bağlantı aslında, şimdi gerçeküstücü gözden düşmüşün üç emsaliyle geliştirmek istediğim, hakikaten gerçeküstücü bir içgörüdür. Sırasıyla Aragon, Ernst ve Dali'nin gözünden pasajlar, burjuva içmekânları ve art nouveau mimariyi ele alacağım.



43. "Aura nedir? Zaman ve mekândan örülü tuhaf bir ağ; bir uzaklığın emsalsiz biçimde yakınlarda belirmesi" (*Classic Essays in Photography,* Der. Alan Trachtenberg, [New Haven, 1980], s. 209'da, Benjamin, "A Short History of Photography" [1931]. Bu formülasyonu Yedinci Bölüm'de daha da geliştireceğim.

44. *Late Capitalism*'de Mandel, bu dalgayı 1847 krizi ile 1890'ların başları arasında tarihlendirir.

45. Bu süreç üzerine özellikle bkz., T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York, 1985), s. 57-64.

46. Benjamin, PW 1002.

47. Giedion'dan aktaran, Benjamin, PW 494.

Bu gerçeküstücüler, bu mimarileri psikolojik uzamlar olarak görürler. Aragon'a göre pasajlar, "rüya evleri"dir; yalnızca metanın hayal ürünü oyunlarının ilk mizansenleri, Benjamin'in değindiği gibi "tüketimin ilk ortamı" olarak değil, "tıpkı rüya gibi -dışarısı olmayan" mekânlar olarak da.[48] Ernst'e göre, burjuva içmekânı bilinçdışı figürünün ta kendisi, Rimbaud'nun "bir gölün dibindeki" salonudur.[49] Son olarak Dalí için art nouveau mimariler, nice "katılaşmış arzular"dır; bilinçdışı, histerik şekilde püskürüp biçime bürünmüş gibidir sanki.[50] Demek oluyor ki bu üç gerçeküstücü beraber, XIX. yüzyıldaki uzamlarında fosilleşmiş olan burjuva ataerkil öznelliğinin yeni oluşan bilinçdışında üç aşamayı ortaya çıkaran kısmi bir arkeolojisini öne sürerler.

Bu kısmi arkeoloji aynı zamanda tamamlayıcı bir süreç olan burjuva toplumunun endüstrileşmesinin üç aşamasını gösterir. Pasajlar, endüstriyel tekniğin (demir ve cam yapı) ilk emin örneğini teşkil ederken, burjuva içmekânı artık manevi ve fiziksel bir tehdit alanı olarak görülen endüstriyel dünyada bir sığınak olarak üretilir. Son olarak, art nouveau, fantastik şekillerdeki modern materyallerle üretim yapma yoluyla, özel ve kamusal alanlar arasında neticede ortaya çıkan boşluğa bir köprü olma, sanat ile endüstrinin birbiriyle çelişen taleplerini uzlaştırma girişimini ortaya koyar.[51] Dolayısıyla bu üç gözden düşmüş mimaride endüstriyel, ilk önce benimsenir, sonra bastırılır; en nihayetinde de tekinsiz, hatta hayalimsi biçimlerde geri döner.

48. A.g.y., s. 993.

49. Breton bu dokundurmayı *La Femme 100 Têtes*'ye yazdığı önsözde yapar. Bu bakımdan, tıpkı Aragon'un pasajları "insan akvaryumu" (s. 28) olarak resmetmesi gibi, Ernst de çoğu kez içmekânı, dişi bir su(altı) diyarı olarak tasvir eder.

50. Dali, "L'Ane pourri", *Le Surréalisme au service de la révolution* 1 (Temmuz 1930), J. Bronowski tarafından "The Stinking Ass" adıyla çevrilmiş, *This Quarter* 5, No. 1 (Eylül 1932), s. 54'te yayımlanmıştır.

51. Bkz. Benjamin, "Paris-the Capital of the Nineteenth Century" s. 168.



Passage de l'Opéra fotoğrafları, 1822-1935.

Bu süreç içerisinde de bu uzamlarda gelecek ile tarih olmuşun tuhaf bir karışımı ortaya çıkar. "Her çağın imgelerde yerine geçecek çağı gördüğü rüyada" der Benjamin "bu sonradan gelen çağ tarihöncesi özellik-

lerle eşleşmiş görünür."[52] Yani [tarihöncesi], burada da vardır: Modern, Aragon'un pasajında bir "modern mitoloji", Ernst'ün burjuva içmekânlarında bir asli fantezi, Dali'nin art nouveau'sunda "çocukluk nevrozu" sahası olarak, ilksel ya da çocukça olanla karışmıştır.[53] Benjamin'e göre bu tarihöncesine dönüş, sınıfsız olana duyulan ütopyacı bir arzuyu ifade eder; ama aynı zamanda toplumsal bir çekilmeyi, belki de psişik bir gerilemeyi de gösteriyor olabilir. Nihayetinde, gerçeküstücü gözden düşmüşün tekinsize en doğrudan bağlandığı nokta, hem toplumsal hem de psişik olan bir geçmişe giden bu açıklık olabilir.[54]

Aragon, pasajların "romantik çağın sonuna doğru doğdu[ğunu]" (P 109) yazar; yüz sene sonra *Le Paysan de Paris*'de (1926) aralarında dolaştığında ise bunlar artık romantik harabeler haline gelmiştir, yani gerçeküstücü harikuladenin gözden düşmüş imgesine dönmüştür. Aragon pasajlardan biri olan Passage l'Opéra'yı sanrılı ayrıntılara girerek, "acayipliğin pasajı" (P 114); eski dükkânlar, nesneler ve sakinlerin *unheimlich* yuvası diye tarif eder. Her ne kadar yazdığı tarih çoğunlukla antikacılık yapsa da, aynı zamanda eleştireldir ve Haussmann Bulvarı İnşaat Kurumu'nun pasajın yıkımını programına almasıyla kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu "hakiki iç savaş"ta (P 40) karşı karşıya gelen güçlerin kim olduğu Aragon'a göre çok açıktır: Küçük esnafa karşı büyük şirketler ve fırsatçı hükümet, kapitalizmin bir devrinin çarşılarına karşı ise başka bir devrin büyük mağazaları (burada özel olarak Galeries Lafayette'in adını verir). Her ne kadar "bu mücadele [...] peşinen kaybedilmiş"se de (P 80), hâlâ kazanılacak bir zafer vardır; zira bu "küçümsenen dönüşümler"den (P 24) "modern bir mitoloji" (P 19) hasıl olur. Kırk seneden fazla bir zaman sonra *Je n'ai jamais appris à écrire*'de Aragon bu deyime şöyle açıklık getirir:

> Geçmişin bütün mitlerinin, insanlar onlara inanmamaya başlar başlamaz romanslara [*romans*] dönüştüğünü gözlemledikten sonra, süreci tersine çevirme ve kendisini bir mitoloji olarak sunacak bir roman [*roman*] hazırlama fikrini geliştirdim. Bu doğal olarak modernin mitolojisi olacaktı.[55]

52. A.g.y., s. 159.
53. Dali, "The Stinking Ass", s. 54.
54. Gözden düşmüşü tartışırken Aragon'dan bahsettiğim için, burada sadece Ernst ve Dalí'ye yoğunlaşacağım.
55. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, aktaran Simon Watson Taylor, *Paris Peasant*, s. 206

Bu mitoloji (Benjamin'in düşündüğü gibi) moderni gizemli kılmaya değil, "gündelik varoluşta"ki (P 24) harikuladeyi açığa çıkarmaya yarayacaktı. İkinci Bölüm'de gördüğümüz gibi, Aragon'a göre harikulade "gerçek olanın içerisindeki tutarsızlığın patlak vermesi"dir (P 216); bu, aksi takdirde o çelişkiyi gizleyen bir gerçektir. Bu şekilde kapitalizmin işlediği "küçümsenen dönüşümler" –eski ve yeni imalatlar, mimariler, tutumlar arasındaki– tutarsızlıkları kendi düzeni *içersinde* gözler önüne serebilir ve bu "arzunun asenkronizmi" (P 66) bu sefer bu düzene *karşı* kullanılabilir.[56] Zira böyle bir "asenkronizm" yalnızca kapitalizmin hiçbir zaman tamamlanmış (ya da tamamıyla rasyonel) olmadığını göstermekle kalmaz, onu öyle bir açar ki geçmişindeki bastırılmış anlar geri dönüp bugününü sekteye uğratabilir ya da dönüştürebilir. Harikuladenin modern mitolojisinin yananlamları işte bunlardır, ki Aragon başka bir bahiste buna, "kayıp olan başka bir kaçınılmazlıktan doğmuş, diyalektik bir kaçınılmazlık" der.[57] Benjamin'e göre bu "materyalist, antropolojik aydınlanma"[58] gerçeküstücülüğün en büyük başarısı, estetiğinin politikasıdır. Bu, Aragon'un *Le Paysan*'da tam da gözden düşmüş ile modern imgelerin yan yana getirilmesi olarak uyguladığı kolaj tekniğinde göze ilişebilecek bir aydınlanmadır.

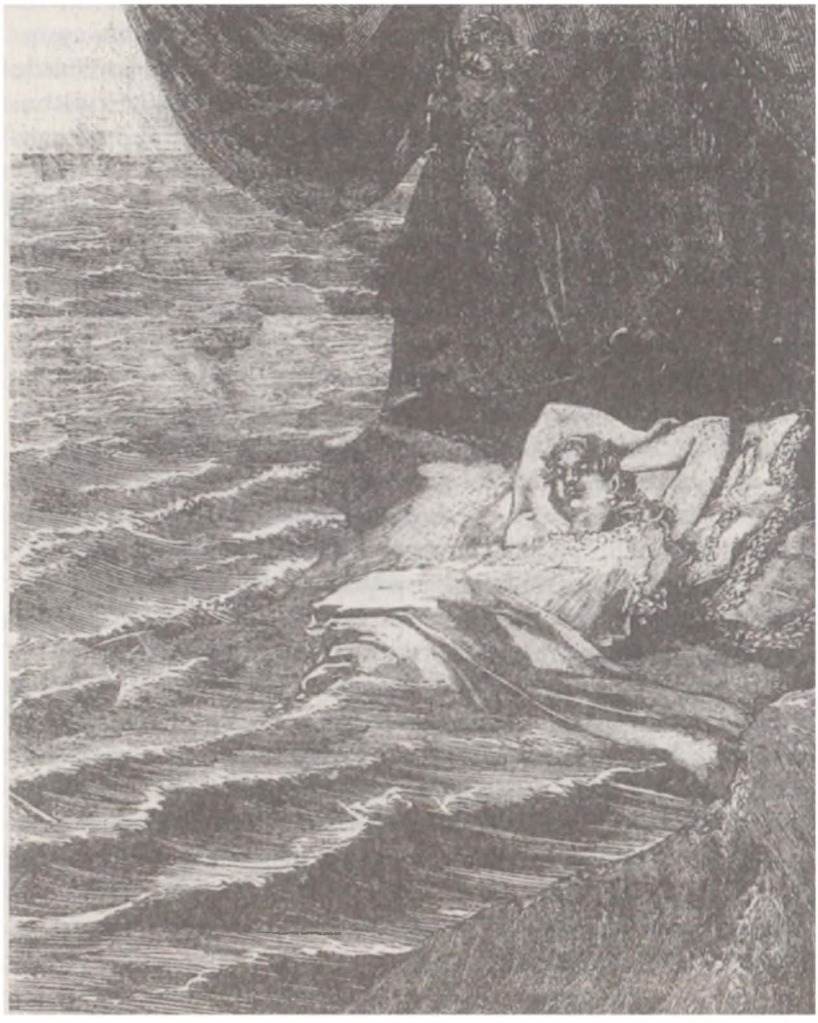
Aragon pasajında Odessia'dan çıkma bir gezgin tavrında olsa da, tarafsız bir *flâneur*'den çok faal bir arkeologdur. Sıfatına göre araştırma alanından uzak değildir; zira yaptığı bitiştirmeler yalnız tarihsel aydınlanmaları değil "manevi karışıklıklar"ı da (P 122) kışkırtır. Pasaj Aragon için bir rüya mekânından ibaret değildir; daha tekinsiz bir hanede "rahatsızlık veren şekilde adlandırılmış *pasajlar*" (P 28) bir yandan da hem bir rahim hem de bir mezar, aynı anda hem anneye (hatta rahim içine) hem de yeraltına dairdir. Bu anlamda pasaj, hakikaten de "içgüdüler(iy)le aydınlanmış" (P 61); "*Libido*'nun oynadığı çifte aşk ve ölüm oyunu"yla (P 47) aydınlanmıştır.

14'teki önsöz. *The Paintings of Modern Life*'ta T. J. benzer bir deyimi, "modernlik miti"ni farklı bir şekilde, toplumsal devinimin kültürel yüzü altında etkisini koruyan burjuva hegemonyasını demistifiye etmek için kullanır. Aragon'un da demistifiye ettiğini, yeniden büyülerken bile büyüyü bozduğunu öne sürmek istiyorum.

56. Örneğin, Aragon şöyle yazar, "Rasgele gezinme ve fahişelik modalarında toptan bir değişime şahit olmak üzere olduğumuza şüphe yok" (P 29). Bu dönüşümler küçük ama somuttur (ayakkabı boyacılarının tekniklerinden, damgaların görünüşünden de bahseder [P 82, 85]): bunlar bedensel hafızaya tarihsel değişimin damgasını vururlar.

57. Aragon, *La Peinture au défi* (Paris, 1930), Lucy R. Lippard tarafından "Challenge to Painting" adıyla çevrilmiş, *Surrealists on Art*, Der. Lippard (Englewood Cliffs, N.J., 1970), s. 37'de yayımlanmıştır.

58. Benjamin, "Surrealism", s. 179.



Max Ernst, *Une Semaine de bonté*'den kolaj, 1934.

Burada can alıcı nokta ise, Aragon'un bu psişik çatışmaları tarihsel çelişkiler ya da tersi olarak anlayagelmiş olması. "Şehirlerimiz farkına varılmayan sfenkslerle dolu" diye yazar; ne var ki eğer modern Oidipus "bunları onun yerine sorgularsa, bu suretsiz canavarların tek bahşedeceği kendi derinliklerini bir kez daha yoklaması olacak"tır (P 28). Gözden düşmüşe ilişkin tarihsel bilmecelerle tekinsizin psişik muammaları

arasındaki bu bağlantı, Aragon için esastır ve *Le Paysan*'ın çokanlamlılığını teşkil eden de budur. Zira tekinsiz gözden düşmüşe can verip, şu ana sekte vurdursa bile, özneyi boğma tehdidi taşır, tıpkı pasajının netice bölümünde Aragon'u boğduğu gibi: "Bilincin dibine varılmayan derinliklerinde bir katmandan başka bir şey olmadığını fark ettiği bu muazzam baş dönmesinde, öylesine kutsadığım zavallı katiyetim ne hale geldi? Ben sonsuz bir düşüşün bir anından ibaretim yalnızca" (P 122-123). Tekinsiz telafi edilmediğinde, gerçeküstücü öznenin kaderi bu olur.

Aragon *Le Paysan*'da XIX. yüzyıl pasajına geri dönerken, Ernst de üç kolaj romanı *La Femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930) ve *Merhamet Haftası*'nda (1934) XIX. yüzyılın içmekânını anımsar. Ernst bu metinlerde, çoğu melodramatik romanlardan ve salon resimlerinden, bazıları da eski eşya kataloglarından ve bilimsel mecmualardan alınmış XIX. yüzyıl illüstrasyonlarını kolajlayarak eliptik anlatılara dönüştürür. Giedion'un "XIX. yüzyıl için sembolik bir isim" olarak okuduğu *La Femme 100 têtes*,[59] [Yüz Başlı Kadın] taciz sahneleriyle doludur. *Rêve d'une petite fille* ile *Merhamet Haftası* daha alışıldık biçimde skandal niteliğindedir. İlki, ömrünü kendini Tanrı'ya adayarak geçirme hayali, sapkın bir dini vazife parodisine dönüşen küçük bir kızla ilgilidir; ikincisi ise yedi ölümcül günahın bir hülasası, bir karşı-dua kitabı ya da parodik bir dua kitabıdır. Ancak romanların önemi, bu parçalanmış olay örgülerinde yatmaz; bilinçdışının üstü kapalı bir mizanseniyle ilgilidir.

Ernst bu gözden düşmüş imgeleri, bitpazarının edebi dengi olan sahaflar, Seine boyunca uzanan dergi bayileri ve bu gibi yerlerden bulurdu. Ve romanlarda bunları tam da tekinsiz hanesinde, bir zamanlar tanıdık olan tasarımların modern bastırmayla yabancılaşmış halleri olarak konuşlandırır. Bu imgelerin pek çoğu kelimenin tam anlamıyla *unheimlich*'tir; zaman bakımından uzak kalmış ve kolajla yerinden edilmiş Viktoryen evleridir. Bu yolla Ernst, tarihsel olarak gözden düşmüşü psişik olarak bastırılmışa tam da tasarım düzeyinde, özellikle gerçeküstücü çocukluklardan –bir başka deyişle cinselliğin ve bilinçdışının Freudyen "keşfi" devrinden– arta kalmış temsillerin düzeyinde bağlar.

Romanlar ara ara öznellik teşkil eden travmatik tablolar (örn. asli sahneler ve iğdiş edilme fantezileri) akla getirmek üzere yeniden işlen-

59. Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (New York, 1948), s. 361-362.

miş olan gözden düşmüş içmekân imgeleriyle bezenmiştir. Üstü kapalı olarak bu, söz konusu sahneleri cinselliğin ve bilinçdışının oluşumunda yeniden canlandırmakla kalmaz, bu güçlerin Freudyen keşfini genel tarihsel konumuna, geç Viktoryen içmekâna geri getirir.[60] Böylece gözden düşmüş ile bastırılmış arasındaki bağlantı üzerinden, bu keşfin görsel bir arkeolojisinin taslağı çıkarılmış olur. Tıpkı Aragon'un pasajı "şimdiye dek yasak olan alan"ın (P 101) analoğu olarak görmesi gibi, Ernst de içmekânda başka bir analog öne sürer. Fakat kurulan bu ilişki, ancak Aragon'da olduğu kadar salt metaforiktir; Ernst kolaj romanlarda, öznelliğin yeni oluşan bilinçdışının tarihsel önkoşullarını ortaya koyar.

Kaynakların çoğu açık bir biçimde melodramatiktir. *Merhamet Haftası*'ndaki pek çok imge, Jules Marey'nin 1883 tarihli cinayet ve kargaşa roman, *Les Damnées de Paris*'ye çizdiği illüstrasyonlara dayalıdır.[61] Bu illüstrasyonlar *drames de passion* [tutkulu dramlar], örneğin bir adam tarafından gözetlenen bir kadın ya da bir intihar sahnesi tasvir eder. Ernst bu özel sahneleri, bilinçdışına ait gerçeküstücü figürlerin ikamesi vasıtasıyla psişik gerçekliğe yerleştirerek kullanır. İlk imgede Paskalya Adası'ndan bir taş kafa, ikincisinde bir aslan kafası ve her ikisinde de hayvana dönüşen bir general kullanır. Bu dönüşüm, yalnızca bulunan illüstrasyonlarda örtülü olana tercüman olur; zira melodram zaten bilinçdışına müptela, bastırılmış arzuların histerik şekilde ifade bulduğu bir türdür. Bilhassa *Merhamet Haftası*'nda bu bastırılanın melodramatik geri dönüşü, yalnızca figürlerin canavarlaşmasından değil, içmekânların histerikleşmesinden de sezilir. Bu odalarda çoğunlukla, temsil uzamlarından –duvarlardaki tablolar ya da aynalarda– "sapkın" arzular (örn. livata, sadomazoşizm) uyandıran imgeler fışkırır. Burada, algısal gerçekliğin bir yansıması, gerçekçi resmin paradigması olarak ayna, gerçeküstücü sanatın paradigması olan psişik gerçekliğe açılan bir pencere olur.

Kısacası, bu içleri doldurulmuş içmekânlar kelimenin tam anlamıyla sarsılmıştır; ama ne tarafından? Bu odalardan anlaşılan, bu mimarinin, bu çağın bastırılmışı nedir peki? Cevaplardan bir tanesi yeterince ortada: Cinsel arzu.[62] Ernst, sanki bastırılmışın bu semptomatolojisinin

60. Psikanalizin bağlamsallaştırılması için bkz. (başka kaynakların yanında) Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Londra, 1974), s. 419-435 ve Stephen Toulmin ile A. Janik, *Wittgenstein's Vienna* (New York, 1973).

61. Bkz. Werner Spies, *Homage to Max Ernst* (New York, 1971), s. 17-18'teki "The Laws of Chance". Bir de bkz. aynı ciltte yer alan Werner Hofmann, "Max Ernst and the Nineteenth Century".

62. Yeterince ortada ama bu tür bir arzu, modernist mimarilerde daha da bastırılmış olduğundan yeterince özgül değil. Bkz. Anthony Vidler, "The Architecture of the Uncanny: The Unhomcly Houses of the Romantic Sublime", *Assemblage* 3 (Temmuz 1987), s. 24.

altını çizmek ve bilinçdışı arkeolojisini tamamlamak ister gibi, romanlarından sonuncusu olan *Merhamet Haftası*'nı Charcot'nun *Iconographie*'sinden alınma histerik imgeleriyle bitirir.[63] Ernst'ün de iyi bildiği gibi psikanaliz, histeriğin bedeni üzerine kurulmuştur; bilinçdışı faaliyetler ilk burada tespit edilmiştir; ayrıca imge ile beden, bilgi ile arzu arasındaki ilişkilerin hâlâ sık sık incelendiği yer de burasıdır. Eğer Ernst tekinsiz ile gözden düşmüşü bilinçdışı ve içmekân sahneleriyle birbirine bağlıyorsa, bunu tam da burada, histeri mahallinde yapıyor; sadece geç Viktoryen evi değil Charcot'nun kliniği, analist koltuğu, kadının bedeninde belirti aranan her neresi varsa orada.[64]

Ernst'ün içmekânlarındaki tekinsiz bölünmeler, aynı zamanda başka türden bastırılmış muhteviyata, bu tarihsel uzamda tortulaşmış toplumsal muhteviyata da işaret ediyor. Burjuva içmekânı, kolaj romanların çağdaşı olan XIX. yüzyıl kültürü üzerine yapılmış eleştirel incelemelerde özel bir yer teşkil eder. Adorno 1933'te Kierkegaard üzerine yazdığı tezde, içsel bir ruhani âlem kavramının; ideolojik bir içeri imgesine, bayağı bir madde dünyasında sığınak arar konumunda oluşuna dayandığını savunur: "bilincin içkinliği, *intérieur* [dahili] olarak bizatihi, yabancılaşma olarak XIX. yüzyılın diyalektik imgesidir."[65]Ruhanilik sanılan bu yabancılaşma, Ernst'ün kolaj romanlarındaki pek çok imgede uyanır; *La Femme 100 têtes*'deki bir imge bunun, sanatçı ya da estetisyenin önkoşulunun ta kendisi olduğunu ima eder.

1935 tarihli şerhi "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"te Benjamin, burjuva içmekânını aynı zamanda işyerinin gerçeklik prensibinden bir sığınak olarak analiz etmişti. Benjamin'e göre içmekân, sadece yaşamak ve çalışmak, ev ve ofis arasındaki değil, özel ve kamusal, öznel ve toplumsal arasındaki ideolojik ayrımın somut temsilidir. Bu özel uzamda, hem iş dünyasının endüstriyel yönleri hem de kamusal alanın düşmanca yönleri bastırılır; ancak tekinsizin formülüne uyarak, yerlerini fantastik halle-

63. Bu bağdaştırmayı Rosalind Krauss'a borçluyum.

64. Ernst bazen gereçlerinde bu tarihsel bağlantıyı kurar. Örneğin, *La Femme 100 têtes*'deki asal sahnesini (Üçüncü Bölüm'e bkz.) popüler bilim mecmuası *La Nature*'de yer alan, Salpêtrière Hastanesi'nde histeri belirtilerinin tespitinde kronofotoğraf kullanımına ilişkin 1883 tarihli bir illüstrasyondan inşa etmiştir. Bkz. Albert Londe, "La Photographie en médecine", *La Nature* 522 (2 Haziran 1883), s. 315-318. Londe, Salpêtrière'in baş fotoğrafçısıydı. (Bu kaynak konusunda yardımlarından dolayı Erica Wolf'a teşekkür ederim.) Ernst'te psikolojik illüstrasyonların kullanımına sık rastlanılır. Bkz. Werner Spies, *Max Ernst Collages*, Çev. John William Gabriel (New York, 1991).

65. 2 Ağustos 1935 tarihli (Benjamin'e yazılmış) mektuptan, *Aesthetics and Politics*, Der. Rodney Livingstone ve d. (Londra, 1977), s. 112. Bir de bkz. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* (1933), Çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis, 1989). Adorno bu yabancılaşmayı Kierkegaard'ın toplumsal konumu bakımından üretim sürecinden kopuk bir *rentier* [rantiye] olmasına bağlar.

rine bırakmış olarak geri dönmek pahasına. Zira burjuva içmekânında, toplumsal dünyadan fiili olarak çekilme, bu mekânın egzotik ve tarihsel dünyaları, dolayısıyla da farklı nesneleri eklektik tarzlarda tipik biçimde düzenlemelerini de hayal gücü vasıtasıyla benimsemeyle telafi edilir.

> İçmekâna ait hayal ürünü oyunlar, işte bu durumdan [toplumsalın bastırılmasından] kaynaklanır. İçmekân birey için evrenin temsilcisidir. Bu içmekânda hem uzakta olanlar hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır.[66]

Bu benimsemenin aldatıcı olduğuna ise içmekânın Benjamin'e göre diğer başlıca özelliği işaret eder: "Mahfaza" işlevi görmesi; diğer bir deyişle burjuvazinin, içerisinde özel ailevi izlerini kendi kamusal kapitalist düzeninin meydana getirdiği süreksizlikten muhafaza etmeye çalıştığı koruyucu bir kabuk olması.[67] Ernst romanlarında içmekânın bu iki yönünü de ifşa eder. Bazı kolajlarda onun tarihsel hayal ürünü oyunlarının altında yatan bastırmaya işaret ederken, diğerlerinde doğal biçimlerin tam anlamıyla fosilleştirilmesi aracılığıyla, özel bir mahfaza olarak konumunun parodisini yapar. Daha genel olarak Ernst içmekânı (Adorno'nun kodunu çözdüğü şekilde) burjuva öznelliğine ait bir figür olarak ifşa etmekle kalmaz, onu içmekân olarak tanımlayan dışarısına, yani bu öznelliğin cinsel ve kültürel ötekilerine de açar. Tipik imgelerden birinde, orta sınıfa mensup orta yaşlı bir kadın, aynaya bakar ve orada bir yerli kafası görür; bu arada tuvalet masasının üzerinde bir çift peygamberdevesi ölümcül birleşmelerini gerçekleştirirken, penceresinin dışında da çıplak genç bir kadın dolanmaktadır.

Ernst'ün bu kolajlarda etrafa saldığı burjuva içmekânının "psişik huzursuzluğu"nu[68] ne Adorno ne de Benjamin tam yakalayabilmiştir.

---

66. Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" s. 96-97. Bu tarihselci eklektizm basit bir gerileme belirtisi değildir; hem anlamlandırma süreçleri hem de üretim araçlarında ustalık kazanmanın bir göstergesi olarak okunabilir. Tabii bir de emperyalizmin genişleyen pazarlarına işaret eder.

67. Benjamin: "Louis-Philippe'ten başlayarak, burjuva sınıfında özel bir yaşamın izlerinin büyük kentte silinip gidişinin acısını çıkarma çabasına rastlanır. Kentli, bunu kendi dört duvarının arasında gerçekleştirmeye çalışır. Kendi yeryüzü varlığının olmasa bile, en azından günlük yaşamda kullandığı şeylerin izlerinin sonsuzlukta yitip gitmesini engellemek, kentli için sanki bir onur sorununa dönüşmüştür." ("Charles Baudelaire, Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair-Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i", *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, s. 140). *Mechanization Takes Command*'de (s. 365) Giedion, Ernst kolajlarında değinilen tıka basa doldurulmuş içmekânın yeni endüstriyel burjuvaziyle birlikte baş gösterdiğini belirtir. Buna karşılık *The Railway Journey*'de (New York, 1977), s. 123, Wolfgang Schivelbusch tıka basa dolu içmekânın burjuvazi için, kendi endüstriyel düzeninin yarattığı şokları yumuşatmak gibi bir psiko-fiziksel işlevi bulunduğunu ileri sürer.

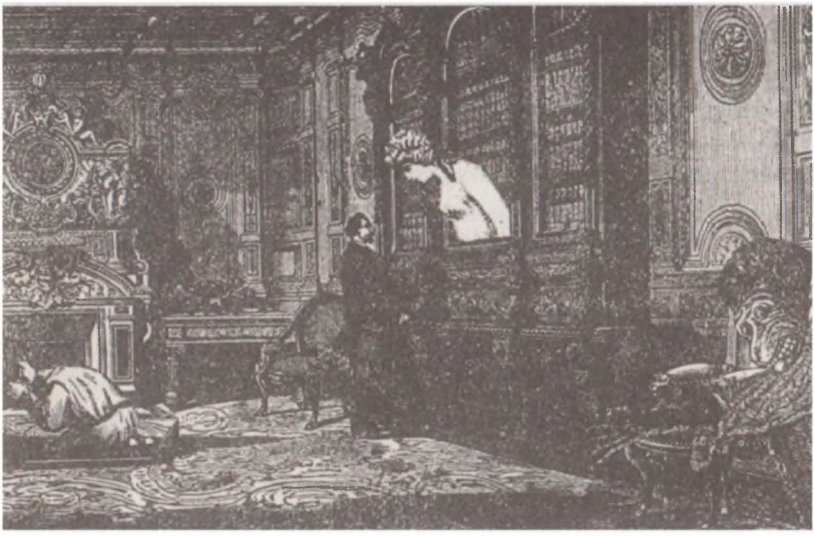
68. Giedion, *Mechanization Takes Command*, s. 8.

Buna tercüman olmak, kolaj romanların burjuva içmekânının endüstriyel dünyaya sığınak olamadığını açığa çıkardığını gören Giedion'a kalmıştır. Kendisi 1948'de yazdığı tarih kitabı *Mechanization Takes Command*'de "Max Ernst'ün bu sayfaları, mekanize olmuş bir çevrenin bilinçaltımızı nasıl etkilediğini gösterir" der.[69] Giedion'a göre bu etki, endüstriyel üretimin yol açtığı "sembollerde değer düşmesi"yle, burjuva içmekânında açıkça görülen bir değer düşmesiyle ilgilidir.[70] Bu içmekânlar, hepsi tarihsel tarzlar ve doğal motiflere bezenmiş halılar ve perdeler, biblolar ve süslemelerle dolu olurdu. Ancak bu sözde-aristokrat kılıf, ne nesneleri ne de sahiplerini endüstriyel üretimden koruyabilirdi. Bu tür üretim, Breton, Aragon ve Giedion'un hemfikir oldukları gibi, bu şeylere de nüfuz eder, "içlerini oyar" onları *kitsch*'e çevirir; böylece yabancılaşır, "istek ve kaygı"nın şifreleri haline gelirler.[71] Ernst içmekânlarında, bu kaygılı arzuları görülür hale getirir. İmgelerinin çoğu eski eşya ve konfeksiyon kataloglarından (örn. *Catalogue de Grand magasin du Louvre, Magasin des nouveautés, Attributs de commerce*) çıkmadır. Bu ürünlerin fetişistik parlaklıkları çoktan sönmüştür; geriye kalan yalnızca bir zamanlar yüklendikleri istek ve kaygı dolu niyetlerdir. Ernst kolajlarında bu izleri yakalar. Sonuçta XIX. yüzyıl burjuvazisinin nesneleri orada harabeden çok hayalet olarak belirirler; ataerkil özneye çoğunlukla kadın olarak görünen hayaletler.[72]

69. A.g.y., s. 362.
70. A.g.y., s. 361.
71. 5 Ağustos 1935 tarihli (Benjamin'e yazılan) mektuptan aktaran Benjamin, PW 582; "N [Theoretics of Knowledge]", s. 12.
72. Adorno: "Gerçeküstücülük antikçağ imgelerini Platonik semalarından aşağı düşürmüştür. Max Ernst'ün yapıtında ise XIX. yüzyılın orta sınıfının aralarında dolanan hayaletler gibidirler; ki bu sınıf için sanat, kültürel bir miras olup nötrleşerek, hakikaten bir hayalete dönüşmüştü" (*Aesthetic Theory*, Çev. C. Lenhardt [Londra, 1984], s. 415). Bu hayaletlerin kadınlaştırılmasına aşağıda döneceğim.



Max Ernst, *Une Semaine de bonté*'den kolaj, 1934.



Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, 1929; "Polis, katolik ve simsar olacak maymun."

Ernst böylece mekanik-metalaşmış nesnelerin burjuva içmekânlarına, bu tür nesne ve içmekânların gözden düşer olduğu bir zamanda (1930 dolaylarında) hâkim olmaya başladığı bir devire geri döner. Aynı senelerde Dali ise, bu endüstriyel ile gözden düşmüş diyalektiğinde bir bakıma daha ileri bir noktaya, özel olaraksa o zamanlar modern ile *démodé* arasında yer alan bir biçim olan Art nouveau mimariye yoğunlaşır. Aragon ve Ernst'te örtülü kalanlar, -bilinçdışının uzamsal analogları, hatta bastırılmış arzuların histerik ifadeleri olarak pasaj ve içmekân- Dali'de açığa çıkar:

> Hiçbir kolektif çaba, "Modern Tarzda" binalar kadar saf ve bir o kadar da rahatsız edici bir hayal dünyası yaratmamıştır; bu binalar, mimarileri bir yana, somutlaşan arzuların kendi içlerinde hakiki bir idrakıdır. Son derece haşin ve gaddar olan otomatizmleri, gerçekliğe duyulan bir nefret ve ideal bir dünyaya sığınma ihtiyacını açığa vurur; tıpkı çocukluk nevrozunda olduğu gibi.[73]

Burada Dali bu mimariyi bilinçdışıyla ilişkilendirmekle kalmaz, bunu toplumsal gerçeklikten geri çekilme bağlamında yapar; ancak Adorno ve Benjamin'in yaptığı biçimde değil. Zira Dali bu çekilmeyi bir gerileme diye *över* ve endüstrileşmedeki tarihsel koşullarını kavrayacağı

73. Dali, "The Stinking Ass", s. 54.

yerde, bunlara "çocukça" tepki gösterir. Çünkü Dali, art nouveau'yu "postmekanik"[74] olarak görmekte ısrarcıdır; halbuki art nouveau endüstriyel olana fetişistçe muamele eder. Endüstriyel gereçler kullanır kullanmasına ama bu çoğunlukla onları özel nitelikte tasarımlar aracılığıyla yumuşatmak, sanatın içine yedirmek içindir. XIX. yüzyılın başları dolaylarında pasajlarda endüstri sanata rakip çıkmışsa ve yüzyılın ortalarında makineleşme içmekâna girmişse, art nouveau da yüzyılın sonunda "teknik gelişmenin kuşatması altındaki" [75] sanatı ortaya çıkarmıştır.

Art nouveau'nun teknolojiye karşı savunması, içmekânınkine benzer olarak, tarihsel tarzlar ve doğal motiflere çifte yönelim olur. Dali bu savunmaya patolojik bir anlam yükler ve bu patoloji onu mest eder. *Minotaure*'a yazdığı 1933 tarihli makalesi "De la beuté terrifiante et comestible, de l'architecture modern'style"de şöyle der: " 'Modern Tarzdaki' bir binada Gotikten Helleniğe, Uzakdoğu'ya ve [...] Rönesans'a doğru başkalaşır [...] hepsi de az bilinen ve hakikaten baş döndüren [...] ancak rüyaya ait olan 'zayıf' zaman ve uzamda olur."[76] Art nouveau'daki bu tarihsel hayal ürünü oyun, doğal fantezileriyle, demire dövülmüş çiçek motifleriyle (örn. Hector Guimard), dalga biçiminde yapılmış beton cepheleriyle (örn. Antonio Gaudi) ve benzerleriyle tamamlanır. Dali'yi telafi niteliğindeki bu şımarıklıklar da mest eder, metnine eşlik eden imgeler de, Paris'teki metro girişleri ve Barselona'daki Gaudi binalarının Brassaï ve Man Ray imzalı fotoğrafları bunun kanıtıdır.

Dali *Minotaure*'daki art nouveau mimari üzerine makalesini, "İstemsiz Heykeller"i ile "Esrime Fenomeni" arasına yerleştirir; bunlardan ilki, bilinçaltı yoluyla kimi zaman art nouveau süslemeleri anımsatan tuhaf şekiller verilmiş eften püften şeylerin (Brassaï'in çektiği ve Dali'nin adlandırdığı) bir dizi fotoğrafı, ikincisi ise kısa bir metnin beraberinde çoğu kadınlara ait "esrik" suratlarla antropometrik kulakların art nouveau inceliğiyle yan yana getirilmesiyle yapılan bir montajdır. Dali bu görsel metinleri, art nouveau'nun "otomatik" ve "histerik" yönlerinin altını çizmek, hatta belki de tarihselci ve doğal biçimlerinin o halleriyle

74. Dali', "Objets surréalistes", *Le Surréalisme au service de la révolution* 3 (1931), David Gascoyne tarafından "The Object as Revealed in Surrealist Experiment" adıyla çevrilmiş, *This Quarter* 5, no. 1 (Eylül 1932), s. 198'de yayımlanmıştır.

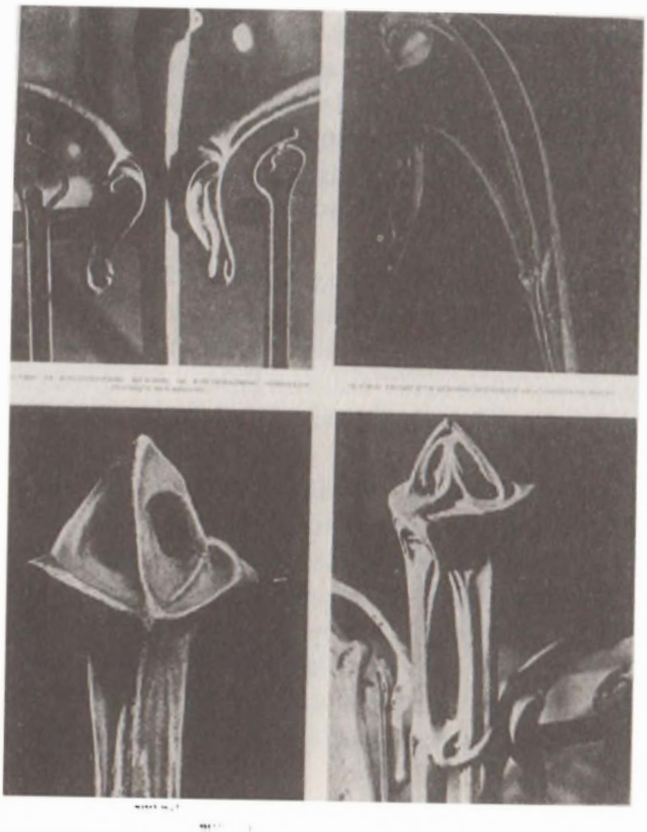
75. Benjamin, " XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", s. 97.

76. Dali, "De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern'style" *Minotaure* 3-4 (1933), s. 71. Belki de kısmen kabul gören yabanıl sanat zevkini karalamak için "Ultra-dekadan, medeni ve Avrupalı 'Modern Tarz'ı" "yabanıl nesneler"in karşısına koyar. Bkz. Dawn Ades, *Dali and Surrealism* (New York, 1981), s. 102-103.

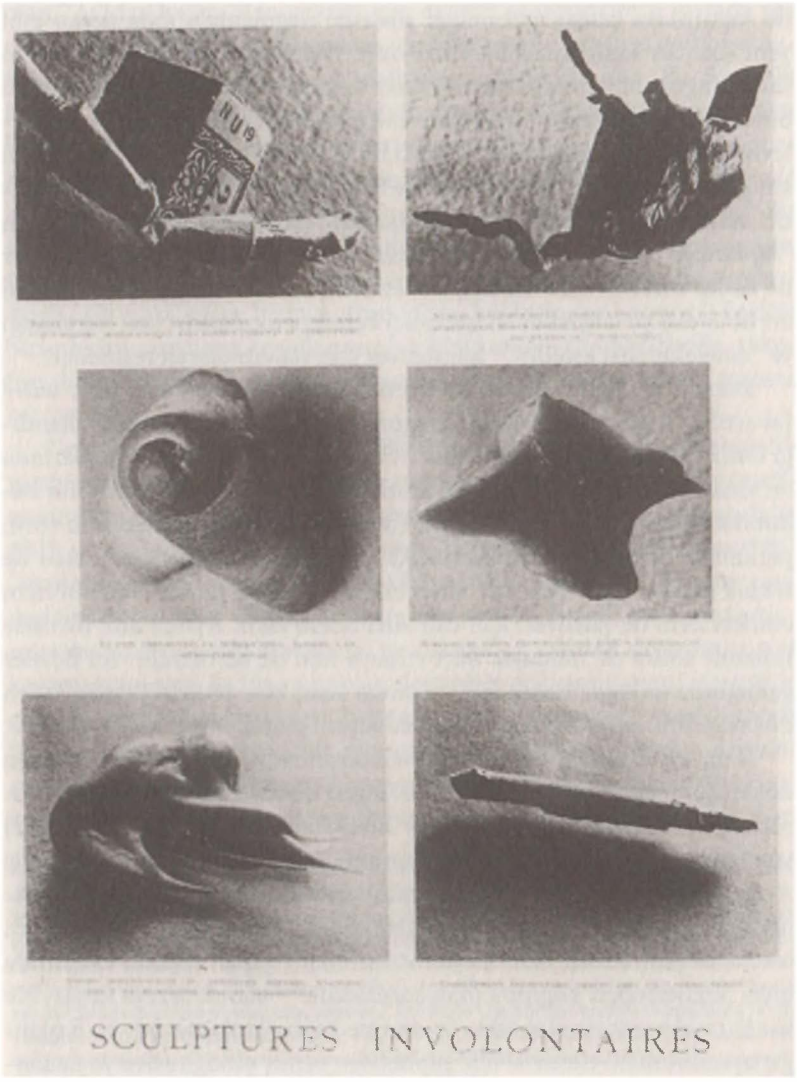
tekinsiz olduğunu öne sürmek için bu şekilde düzenler.[77] Bununla beraber, Ernst'te olduğu gibi, buradaki histeri bağdaştırması da daha fazlasına, Dali'nin bu tarzda sezdiği psişik rahatsızlığın köklerinin aynı zamanda tarihsel tutarsızlıkta olduğuna, bu tuhaf mimarinin toplumsal bir bastırmayı histerik şekilde ifade ettiğine işaret eder. Dali'ye göre bu, art nouveau'nun sembolik-psişik-maddeci işlevinin modernist sanat ve mimarinin "işlevci ideali" tarafından bastırılmasıdır.[78]

77. Dali makalede bu gibi terimleri doğrudan Gaudi'nin binalarının heykelcilik detaylarına uygular. Ondan önce Charcot histeri ve art nouveau arasında benzer bağlantılara işaret etmişti. Bu son husus hakkında bkz. Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France* (Berkeley, 1990), s. 91-106.

78. Dali "The Stinking Ass"te (s. 54) art nouveau'yu "hor görülmüş ve ihmal edilmiş" tabir eder; bu "bastırma"ya aşağıda döneceğim.



Brassaï, Paris Metrosu'ndan ayrıntılar, 1933.



Brassaï ve Salvador Dalí, *Involuntary Sculptures*, 1933.

Ancak burada tehlikede olan üsluptan öte bir şeydir; zira burjuva kültürünün özünde olan tutarsızlık –sürekli hem daha teknolojici *hem de* daha öznelci olması– art nouveau'da ilerleyerek uç bir noktaya gelir. Art nouveau bir taraftan "teknik ilerleme"yi sanat kategorileri içerisin-

de soğurmaya çalışır; geleneksel süsleme uygulamalarında beton gibi yeni işlemler kullanması bu yüzdendir. Diğer taraftan ise Benjamin'in savunduğu gibi, art nouveau böyle bir teknik ilerlemeye karşı "içselliğin bütün ihtiyat güçlerini" seferber etme girişiminde bulunur; "aracılık işlevini üstlenmiş, çizgilerden oluşma bir dilde, çıplak ve bitkisel doğanın simgesi olan çiçekte" ısrar etmesi de bundandır.[79] Dali teknik olanla öznel olan arasındaki bu kültürel çekişmeyi sezer. Zaten art nouveau'nun "sapkınlığı" diye tabir ettiği de budur. Yine de, yıkıcı potansiyeline her ne kadar meraklı olsa da, eleştirel etkisini sınırlandırmış olur. Kendisi art nouveau'yu çoğunlukla, işlevselci kanıları, modernist katı kuralcılığı ve "entelektüelist estetiği"[80] karalamak için sapkın olarak resmeder.

Demek ki Dali'de gözden düşmüş, patlayıcı olmaktan çok *outré* [abartılı], "asenkronistik"ten (Aragon'un gözden düşmüş için kullandığı terim) ziyade anakronistik olur. Ve aslında erken dönem yazılarında ve sanatsal pratiği süresince bir anakronizm anlayışı geliştirir. Bu bakımdan eskiye yönelik teknikleri, simüle edilmiş gerilemelerinin (örn. paranoya, oral sadizm, bokseverlik) tamamlayıcısı olur. Gerçekten de teknik anakronizm ve psişik soyaçekimin bu çifte icrası, Dali'nin hem eserleri hem de şahsiyeti için can alıcı önem taşır. Ayrıca onu ilk önce faşizmle sonra da modayla flört etmeye iten de bu olabilir. Bu flörtler geldiğimiz noktada bizim için de önem taşır; zira gerçeküstücü gözden düşmüş nihayetinde bu iki oluşumla ilişkili olarak konumlanacak.

Dali, 1934 tarihli bir metinde anakronizmi, gerçeküstücü gözden düşmüşün bastırılanın bölücü şekilde geri dönüşü olduğuna dair yorumumu anımsatan bir bağlamda –"hissi [bir] tufan", "travmatik [bir] yenilenme" olarak– tanımlar.[81] Bununla beraber, burada amacı yine Aragon ve Ernst'te olduğu gibi, verili tarih ve kimlik kurgularını sarsmaktan çok, öncül duyarlığı kışkırtmaktır. Dali, anakronizmi sürekli bir yenilenme süreci olan modernizmin üstü kapalı şekilde karşısında olan "köklerinden kopmuş [bir] süreksizlik"[82] olarak ortaya koyar. Ne var ki modernist sanatın meta üretimine bağlı olduğuna dair bu başlangıç aşamasındaki eleştirisi bile şüphelidir; yanlış olduğundan ya da ilerde *kitsch* mücevherler, sanat nesneleri ve vitrin sergileri tasarlayacak

79. Benjamin, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", s. 97.
80. Dali, "De la beauté terrifiante", s. 76.
81. Dali, "Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934", *Documents 34* (Haziran 1934); burada göze çarpan bu nüshanın *Çılgın Aşk*'tan bir parçayla, "Equation l'nesnet trouvé" ile kapanıyor olması. Dali anakronizmi travma ya da "şoklar" [*commotions*] bağlamında görür. O bizim "tenimize ve anılarımıza" damga vurur; "kendi ölümümüzün derisi sıyrılmış kemiğinin dehşet verici beyazlığını" ifade eder.
82. Dali, "De la beauté terrifiante", s. 73.

olan "Avida Dollars"dan geldiği için değil;[83] anakronizmin metada yeniliği *démodé*'nin *à la mode* olarak geri dönmesi, retronun hafifçe müstehcen olarak geri getirilmesi şeklinde desteklediği için. Bu dinamik bugün, hem yüksek hem alçak kültür üretimini (ki bu ayrımı ortadan kaldırmaya çalışır) beslese de sanatta bunu ilk defa telaffuz eden, gerçeküstücü gözden düşmüş pratiğinin yerine gerçeküstücülüğün *démodé* beğenisini –ya da kampı diyebiliriz– getirerek etkili olan Dali'ydi.[84] Bu gibi Daliesk anakronizm, şimdiye tekinsiz şekilde sekte vurup geçmişin üzerinden komik biçimde geçmek yerine, geçmiş formları tam da şimdinin "süreksiz"liğine hizmet etmesi için "köklerinden koparır"; üretim biçimlerini ayırmaya koşullanmış bir kültürel devrimden ziyade, tüketim döngülerinin pürüzlerini gidermeye ayarlanmış bir zoraki tekrara suç ortaklığı yapar.

Gerçeküstücüler, gerçeküstücülük içerisindeki gözden düşmüşün yerini retronun almasına, eskinin aurasının empatik metanın hizmetine sunulmasına yönelik bu eğilimden haberdardır. Robert Desnos daha 1929 senesinde "zamanın ya da piyasa değerinin, nesnelere bahşettiği" "sözde kutsama"ya değinmişti.[85] Gerçeküstücülerin geç dönem yandaşlarında biri olan Claude Lévi-Strauss ise bundan elli sene sonra geçmişe bakarak yazdığı makalede, gerçeküstücü gözden düşmüşün geri kazanımının tam da bir zamanlar eleştirdiği değişim sistemi içerisinde gerçekleşmesini anlatmıştır; bitpazarındaki *trouvaille*'ı [keşfi] moda butiğine aksesuvar yapan bir dönüşümdür bu.[86] Dali "gözden düşmüşün devrimci güçleri"nin geri kazanımından, modanın hummalı statükosu sayesinde istifade eder ve çoğunlukla da bunun günah keçisi olur.

83. Üretiminin bu kısmı üzerine bir yorum için bkz. Ades, *Dali and Surrealism*, s. 168-*1*. "Avida Dollars" Breton'un Dali'ye alay mahiyetinde taktığı lakaptı.

84. "Notes on Camp"de (1964) Susan Sontag, art nouveau'yu *démodé* olanın cazibesine kapılmışlığıyla bu duyarlığın gözde nesnelerinden biri olarak görür. Sontag'a göre kamp, doğa kültür, erkek kadın ve benzeri ayrımları histerik şekilde ihlal eden estetikleştirme, androjenleştirme, hatta "tecrübenin teatralleştirilmesi"nin her türlüsüdür. Bu yüzden onunla gey kültürüne, toplumsal cinsiyetin icrasına, "Bir-Rolü-Oynamak-Suretiyle-Varolmaya" atıfta bulunur. Ancak bu ihlalin nihayetinde eleştirel tersine çevirmeden ziyade, züppece bir hile olduğunu ileri sürer: "Kamp, şu sorunun yanıtıdır: Kitle kültürü çağında nasıl züppe olunur?" Bkz. *Against Interpretation* (New York, 1968), s. 275-292.

85. Robert Desnos, "Imagerie moderne", *Documents* 7 (Aralık 1929), s. 377-378.

86. Caude Lévi-Strauss, "New York in 1941" (1977), *The View from Afar*, Çev. Joaichim Neugroschel ve Phoebe Hoss (New York, 1985), s. 258-267. Lévi-Strauss gözden düşmüşün yalnızca aurasını değil tarihselliğini de yakalamıştır: "Halihazırda endüstrileşmişse de ekonomik baskıların ve seri üretimin gerekliliklerinin daha kaçınılmaz olmadığı ve geçmişin formlarının belli ölçüde devamına ve kullanışsız süslemelerin varlığına izin veren bir devrin emanet ve şahitleri olan bu parçalar, neredeyse doğaüstü bir nitelik kazandılar. Onlar aramızda, kaybolan bir dünyanın hâlâ gerçek olan varlığına tanıklık ediyorlar [...] Bugün tüm bu nesneler [eski gaz lambaları, modası geçmiş eski kıyafetler, geç XIX. yüzyıl süs eşyaları] gayretle Paris dükkânlarında toplanıyor." (s. 263).

Aynı zamanda tabu olan başka bir –gerçeküstücülükle faşizm arasında, bilhassa da gözden düşmüşün gerçeküstücü kullanımıyla faşizmin atacılıktan istifade etmesi arasında kurulan– bağlantının da kurbanı o olmuştur.[87] Zira Dali moda endüstrisine hizmet etmiş olmakla kalmaz, geçici bir süre Nazizme de –"mükemmel bir büyük mazoşist imgesi" kabul ettiği Hitler'in figürlerine ve "düşmanca eğilimlerin gerçeküstücü karışımı" olarak gördüğü gamalı haça– ilgi gösterir.[88] kendisinin 1934'te gerçeküstücülükten ilk ihracına da bu ilgi yol açmıştı, ki bu Dali'nin en azından gerçeküstücülükle Nazizmin arkaik olana dair gizli bir paylaşımları olduğuna değindiği raddede savunma amaçlıydı.[89] Bu ortaklığı elbette ki Naziler de inkâr ederdi; onlar gerilemeye, bizzat kendileri icra ettiklerinde bile nefret beslemişlerdi (hatta faturasını da "Entartete Kunst" [Yoz Sanat] sergisinde ve başka vesilelerle gerçeküstücülük gibi modernizmlere çıkarmışlardı). Dali'de abartılı şekilde sergilenen gerileme, bütün yüzeysel skandalcılığına rağmen, en azından bu bağlamda eleştirel bir hal alabilir.

Dördüncü Bölüm'de öne sürüldüğü gibi, Benjamin'in mekanik-metalaşmışın gerçeküstücü çevrede faşistçe sömürüldüğünü düşünebilmesinin nedeni kısmen, gerçeküstücülüğün bu sömürüyü diyalektik olarak farklı amaçlara yöneltmesiydi. Aynısı gözden düşmüşün ya da senkronsuzun faşist sömürüsü için de geçerli. Gerçeküstücü kullanım faşist suiistimalin tesellisi olmuştu. Ne var ki burada Benjamin ile faşizm eleştirmeni ve gerçeküstücülüğün savunucusu arkadaşı Ernst Bloch arasında önemli bir fark belirir. Benjamin'e göre gözden düşmüş, faşist sömürüyle kirletilmiştir. Bloch'a göreyse gözden düşmüş, faşizm *yüzünden,* kelimenin tam anlamıyla ona rağmen daha da kaçınılmaz hale gelmiştir. Ve bu bakımdan Bloch'tan öğreneceklerimiz Benjamin'den öğreneceklerimizden fazladır.[90]

87. Eski gerçeküstücülük yandaşlarından pek çoğu (örn. Drieu La Rochelle) faşist ya da faşizm sempatizanı olmuşlardı. Bu bağlantı üzerine bkz. Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life* (Minneapolis, 1986).

88. Dali, *Comment on devient Dali,* André Parinaud'ya anlatıldığı gibi (Paris, 1973), *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali* (Londra, 1976) adıyla çevrildi; ayrıca "Honneur à l'nesnet", *Cahiers d'Art* (Paris, 1936). Dördüncü Bölüm'de, faşizm ve gerçeküstücülüğün farklı şekillerde uzlaştığı mazoşistçe bir eğilime işaret etmiştim.

89. Dali'nin gerçeküstücülerce "Hitler faşizminin yüceltilmesine yönelik karşı devrimci eylemler" gerekçesiyle tasfiyesini Ades, *Dali,* s. 106-108'de anlatıyor.

90. 1936'da, gerçeküstücülük makalesinden yedi sene sonra Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" makalesinde "yaratıcılık ve deha, sonrasızlık değeri ve giz gibi eskiden kalma birtakım kavramların saf dışı" bırakılması gerektiğini yazar

Bloch 1935 tarihli, gerçeküstücülükten derinden etkilenmiş metni *Erbschaft dieser Zeit*'da (Çağımızın Mirası) (metinde "Gerçeküstücülükleri Düşünmek" başlıklı bir bölüm yer alır) senkronsuzu tartışır. Tıpkı Benjamin gibi, Bloch da bu kavramı Marx'ın üretim şekillerinin ve toplumsal formasyonların düzensiz geliştiği fikrinden alır ve bu kavramın özü basittir: "Bütün insanlar aynı, şimdi'de var olmazlar."[91] Bloch'u en çok alakadar eden senkronsuzluk, "daha kapitalizm tarafından 'devre dışı bırakılmamış' " ancak halihazırda faşizm tarafından sömürülen "tamamlanmamış geçmiş"tir.[92] Bloch'a göre faşizm, kapitalizmin yerinden ettiği ve/veya komünizmin tehdidindeki sınıflardan ayrılan hizipleri (örn. *déclassé* [sınıf dışı] gençler, köylüler, küçük burjuva), yani "ilkelatacı 'gizemli ortaklığı'yla kanına girdiği hizipleri avlar.[93] Bu gizem, senkronsuz üzerinden tarih olmuş duygu yapılarına doğru (kötü şöhretli "Kan ve Toprak" sloganında yakalandığı gibi) düzenlenmiş bir gerilemeden, Nazi iktidarına körü körüne bağlılık amacına hizmet eden bir gerilemeden başka bir şey değildir. Gerçekte faşizm, öznelerini fiziksel olarak bağlayabilmek için gözden düşmüşün güçlerini atacı biçimde ihtiva etme yönünde işler. Bu bakımdan ideolojisi, "bütün kültürel fazların marazi bileşenlerini içerme" çabasındadır.[94]

Bloch kendi içinde atacılığı kınamaz; gücünün öylece bertaraf edilememesi Nazilerden alınacak derstir. Bloch şöyle der: "Amaç, antipati ve dönüşüme yetenekli senkronsuz tutarsızlığın elemanlarını, yani kapitalizme düşman olan ve içinde yuvasız kalanları bulmak ve onları farklı bir bağlamda iş görmek üzere yeniden yerleştirmektir."[95] Bloch'a göre, resmi Marksizm bu bakımdan başarısız olmuştu; başlıca stratejisi senkronsuz olanların devre dışı bırakılmasını *hızlandırma*kti.[96] Neticede

(*Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, s. 51). Ona göre faşizm, bu değerleri kirletmişti ve buna direnmek için gerçeküstücü gözden düşmüşten daha kuvvetli tedbirler gerekliydi; ancak Benjamin burada başka pratiklerden, bilhassa Brecht ve üreticilikten de etkilenmişti. Bu baskılar bir araya gelince onu anti-auratiğe aşırı değer biçmeye itti. Bunu da, sanatın ritüelin esaretinden kurtulması gerektiğini savunmak için yaptı. İroniktir ki bu kurtuluş, sanatı ancak Benjamin'in makalenin sonunda sunduğu sert alternatife getirmiştir: Yani sanatın politize edilmesi ya da politikanın estetize edilmesine. Geriye dönüp bakıldığında, bu 1936 itibariyle pek de bir alternatif değildi. Benjamin bu makale içerisinde bile ritüel konumunda faşizme sırtını dönerken, gösteri konumunda onunla yeniden karşı karşıya gelir.

91. Bloch, *Heritage of Our Times*, s. 97. Bloch'un yine gerçeküstücülüğe atfedebileceği, senkronsuza açılan içgörü kendi zamanına özgüldür; ki Gramsci buna meşhur tasviriyle marazi emarelerle dolu bir fetret devri demiş, Bloch ise "aynı anda hem çürüme hem de doğum sancısıyla geçen" bir zaman olarak tasvir etmiştir (s. 1).

92. Bloch, "Nonsynchronism", s. 31.

93. A.g.y., s. 26.

94. A.g.y., s. 36.

95. A.g.y.

96. Bkz. örneğin, Antonio Gramsci'nin, *Selections from the Prison Notebooks*'ta değindiği, Der. ve Çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith (New York, 1971) "fosilleşme" kavramı.

"esrikliğin gücünü" faşizme kaptırmıştı. Artık hem Benjamin hem de Bloch için gerçeküstücülüğün büyük meziyeti, bu gücü "devrime" kazanma hamlesiydi.[97] Ve hakikaten de gözden düşmüşün gerçeküstücü kullanımı, yani gerçeküstücü sanatın diyalektik imgesi, nihayetinde senkronsuzun faşistçe suiistimal edilmesine, faşist ideolojinin tarih olmuş imgesine karşı konumlanmalıdır.[98] Gerçeküstücülük yine faşizmin, hakkında tahminlerde bulunduğu, kısmen işbirliği yaptığı, çoğunlukla da karşı koyduğu eleştirel eşi olarak ortaya çıkar.[99] Eğer faşizm tekinsizden hem şimdiyi hem de geleceği atacı, psişik ve toplumsal yapıların trajik bir tekrarına, ölüm dürtüsünün yönettiği bir tekrara kilitlemek amacıyla faydalanıyorsa,[100] gerçeküstücülük tekinsizden şimdiye sekte vurmak ve geleceğin içini açmak için faydalanır; tabii bastırılanın zoraki geri dönüşünü, özneyi bir şekilde ayrışma ve ölümden kurtarabilecek komik bir çözüme dönüştürmek, sonra da en azından bunun gücünü eleştirel bir müdahaleyle toplumsal ve politik olana yönlendirmek için değilse.

Gerçeküstücülerin eski mimariyi bilinçdışıyla özdeşleştirmeleri kısmen, gözden düşmesini bastırılışı olarak anlamalarından kaynaklanıyordu. Aragon bu bastırmayı kesin olarak modern*leşme*ye, bilhassa da Haussmannlaşmaya bağlıyordu. Diğer taraftan Dali bu bastırmadan moder*nizm*i, bilhassa da "işlevselci ideal"i sorumlu tutar. Bu modernizmin baskıcılıkla suçlanması çoğu kez gericidir (günümüzde bu postmodernizm kılığında cirit atan pek çok anti-modernizmin savaş nidası

Kendisi "Americanism and Fordism" (s. 279-318) tartışmasında ise mekanik-metalaşmış ile gözden düşmüş diyalektiğini gözden geçirir ama gerçeküstücülükten çok farklı şekillerde.

97. Bkz. Benjamin, "Gerçeküstücülük", *Son Bakışta Aşk*, s. 165. Bir de Bloch'un *Heritage of Our Times*'ında: "Marksist *propaganda* mite *karşı bir diyar*dan, mitsel varlıkların gerçeğe, Dionysosçu rüyaların gerçeklerine dönüşmesinden yoksundur [...] Bayağı Marksistler, ilkellik ve Ütopya'yı hiç gözetmezler; nasyonal sosyalistlerse baştan çıkmalarını bunlara borçludur, hem bu sonuncu da olmayacaktır. Cehennem de cennet de, berserkler de ve ilahiyat da savaşmadan gericiliğin güçlerine teslim edilmiştir." (s. 60). Şimdinin gölgeleri.

98. Bloch, *Heritage of Our Times*, s. 346-351'deki kısa bölüm "Hieroglyphs of the Nineteenth Century'de" tam da bunu yapıyor.

99. Gerçeküstücü çevredeki belli gruplar, faşizmin istismar ettiği sorunların aynılarına –kutsal olanın doğası, toplumsal olanın temelinin kurbanlıkta olması, atacılığa yönelik modern karşı eğilim– ölüm dürtüsünün idrakinde olsa da ona tamamen bağlı olmayan antropolojik bir eleştiride ele alma girişiminde bulunmuşlardı: Örneğin, Bataille, Caillois ve Leiris çevresinde oluşan Collège de Sociologie. Bkz. *The College of Sociology*, Der. Denis Hollier, Çev. Betsy Wing (Minneapolis, 1988).

100. Bu bakımdan, Adorno (ve başkalarının) da belirttiği gibi faşizm gerçekten de tersinden psikanalizdir.

olmuştur); ama yine de kesin bir gerçeklik barındırır ve gerçeküstücülüğü yine böyle bir işlevselciliğin diyalektik mukabili olarak yerleştirmemize olanak sağlar. (Benjamin'in dediği gibi: "Breton ve Le Corbusier'yi kapsamak demek, günümüz Fransa'sının ruhunu bir yay gibi gerip, bilgiyi anın kalbine vurmak demektir.")[101] İşlevselcilik *disiplin*le ilgilidir; evsel gövdeyi işlevlere ayırır ve onları antiseptik mekânlara atar. Sonuçta ise çoğunlukla tarih, cinsellik ve bilinçdışına zar zor izin veren bir ev tipi ortaya çıkar.[102] Gerçeküstücülük *arzu*yla ilgilidir: Arzuyu mimariye geri kabul etmek için, tam da yalnız tarihsel ve fantastik olanla değil, çocukça ve dişi olanla da bağdaştırılmış oldukları için, bahsi geçen işlevselcilikte tabu olan formlarda, yani gözden düşmüş ve süslemede karar kılar.[103] Esasında, gerçeküstücülük evi, "içerisinde yaşanan makine"ye karşı histerik bir gövde olarak sunar. Bu şekilde arzunun azaltılıp devre dışı bırakılamayacağında ısrar etmekle kalmaz, "yasaklanması"ndan kaynaklanacak "çarpıklıklar"ın geri dönüşü olmadığını açığa çıkarır.

Bu bizi geliştirilmesi gereken ikinci bir noktaya götürür: Gerçeküstücülüğün bu mekânlara cinsiyet biçmesine. Daha önce, modernizmde bastırılan güçlerin çoğu kez gerçeküstücülükte şeytani şekilde dişi olarak geri döndüğünü savunmuştum. Peki bu kisve, dişiyle bilinçdışının bağdaştırılması neden bu kadar otomatiktir? Bu bağdaştırmayı ataerkil ruha bağlayabiliriz; ancak bu ruh toplumsal uzamlarına bağlıysa. Başlangıçlarında modernizmin resimsel olasılıkları modernliğin, yüksek kapitalist iş ve zevk dünyasının kamusal mekânlarına erişimine bağlıydı. Griselda Pollock'ın savunduğu gibi, büyük ölçüde ev işlerine kapatılmış olan burjuva kadınları, bu nevi bir erişimden mahrumdu.[104] Böylece burjuva hayatında erkek ile kadının toplumsal cinsiyet zıtlığı olarak kodlanan mekânsal zıtlıklara –örn. işyeri ile ev, kamusal ile özel, dış ve iç– dayalı bir sistem gelişti. (Psikanalitik bir yorum, bu zıtlığın zaten bu gibi bütün hiyerarşik zıtlıkların baş kodu olarak verili olduğunda ısrar

101. Benjamin, PW 573; "N [Theoretics of Knowledge]", s. 4.
102. Bkz. Vidler, "The Architecture of the Uncanny", s. 24.
103. Burada yine Adorno'nun bu hamlenin mimari alegorisini yapması isabetlidir: "Binanın çıkıntısı, bir urdur. Gerçeküstücülük bunu, evden fırlayan etten bir uzantı biçiminde resmeder. Modern'in çocuk resimleri nesnelliğin bir tabu ile örtmüş olduğu şeyin bir simgesidirler, bu örtmenin nedeni, örtülenin nesnelliğe kendi nesne yapısını ve usçuluğunun usdışı kalmasına dayanamadığını anımsatmasıdır" ("Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken," Çev. Ahmet Cemal, *Gerçeküstücülük-Antoloji*, Der. İlhan Berk, Varlık Yay., s. 78).
104. Bkz. Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity" *Vision and Difference* (Londra, 1988). Pollock'ın değindiği gibi, kamusal alana kabul edilen, hatta buraya mahkûm edilen bazı kadınlar (örn. fahişeler) mevcuttu; bu da demek oluyor ki kamusal/özel ayrımı da açıkça bir sınıf ayrımıdır. İçmekândan baskı gören bu diğer kadınlar, bazen Ernst'ün yapıtlarına geri gelerek içmekâna musallat olurlar.

edebilir.) İçmekân, kadınlarla özdeşleşmekle kalmadı; içsellik, ister ruhani ister duygusal ya da "histerik" diye anlaşılsın, dişilikle özdeşleşir oldu.

Gerçeküstücülük bu kodlamayı bozacak hiçbir şey yapmaz; tersine sanki onu daha da körükler. Ele aldığımız üç gerçeküstücü, pasajı, içmekânı ve art nouveau'yu, aynı bilinçdışına yaptıkları gibi dişileştirirler; öncekini histerikleştirdikleri gibi, sonrakileri de tarihselleştirirler. Ancak dişiyle bilinçdışının bağdaştırılması esnasında garip bir şey meydana gelir. Burjuva kadınları tarihsel olarak içmekâna kısılıp kalmış olabilirler ama burjuva erkekleri de dışarıdan oraya sığınabilir ve bunu yaptıklarında içmekânı kendi bilinçlerinin analoğu olarak kabullenirler, (ki bu da dişi bir kodlamayı muhafaza edebilir). Bizim gerçeküstücülerimiz de bu kabullenmeyi ifşa edeceğiz derken, sınırı aşar, bu mekânları kendi bilinçlerinin de analogları olarak kabul ederler. Bu da dişi ile bilinçdışı arasındaki bağdaştırmayı sorgulamalarına pek mahal vermez. Gördüğümüz üzere gerçeküstücülük, bu bağdaştırmalara *mecburdur*: Sarsıntılı güzellik büyük ölçüde histerinin estetikleştirilmesi vb'dir. Kadın özne, gerçeküstücü imge ve histeri belirtisi analojisi üzerinden nesnelleştirilir; bu kadarı doğru. Ancak aynı zamanda erkek özne de bu dişi nesne, bu histerik güzellik tarafından sekteye uğratılır. Aslına bakılırsa kimlik ve arzu eksenleri karışınca, o da histeriğe döner (histeriğin klasik sorusundaki gibi: Ben erkek miyim yoksa kadın mı?).[105] Bu cinsiyet karşıtlığı bu şekilde karışırken, bağlı olduğu toplumsal-uzamsal karşıtlıklar da sembolik olarak karışır: Yani içe karşı dış karşıtlığı, bilinçdışına karşı gerçeklik karşıtlığı, gerçeküstücülüğün silmeye değilse bile bulanıklaştırmaya çalıştığı bütün "içeride" "dışarıda" ayrımları. Şimdi ise bu gerçeküstücü mekân algısının psişik desteklerine dönmek istiyorum.

105. İkinci Bölüm'de değinildiği gibi, Freud değişik histeri anlayışlarına sahipti: Biri bastırılan bir isteğin bağdaştırma yoluyla somatik bir göstergeye çevrilmesi bağlamında, diğeri yukarıda tarif edilen cinsel karışıklık bağlamındaydı. Üçüncü Bölüm'de ileri sürüldüğü gibi, Ernst tam da bu karışıklık noktasında histerikle özdeşleşir; bu onun için çırpınmalı güzelliğin özüdür.



Brassaï, *The Statue of Marshal Ney in the Fog*, 1935.

VII
Auratik İzler

Bu kitabın pek çok yerinde gerçeküstücülüğün genel olarak sadece bastırılanın geri dönüşü üzerine kurulu olmadığını, bilhassa iki tekinsiz fantezi arasında salındığını öne sürdüm. Bunlardan ilki annedeki bolluğun, herhangi bir ayrılık ya da kayıp yaşanmadan evvelki bedensel yakınlık ve psişik birliğin hâkim olduğu bir mekân-zamanın fantezisi; ikincisi ise baba tarafından cezalandırılma, böyle bir ayrılık ya da kaybın travmasının fantezisiydi. Ayrıca gerçeküstücülüğün, kökleri büyük ölçüde orada olan öznellik ve temsil yapılarını yıkmak için bu fantezileri yeniden canlandırmaya çalıştığını da savundum.

Gerçeküstücüler dünyaya tekinsiz bir canlandırma yansıtırken (örn. Breton, De Chirico ve Ernst için muammalı işaretler, nesneler ve takip-

çiler şeklinde), dünya da karşılığında bakışını onlara çevirir ve bu bakış da iyilikseverlik hanesiyle iğdiş edicilik hanesi arasında salınır, ki bu salınım da farklı öznel etkiler ve uzamsal anlayışlar meydana getirir. Burada bu iki tip bakışı, etkiyi ve mekânı, tekinsize bağlı olan ayrıca ya gerçeküstücülük döneminde ya da o çevrede kafa yorulan iki kavram bağlamında kısaca düşünmek istiyorum: Benjamin'in *aura* kavramı ve Freud'un *kaygı* kavramı.

Kaygıyla tekinsiz arasındaki bağlantı ortada. İlki ikincisinin etkilerinden biri.[1] Aura ile tekinsiz de ilintilidir; çünkü tekinsiz nasıl bastırılma yoluyla yabancılaştırılmış tanıdık bir şeyin geri gelmesiyle alakalıysa, aura da "Zaman ve mekândan örülü tuhaf bir ağ; bir uzaklığın emsalsiz biçimde yakınlarda belirmesi"yle[2] ilgidir. O zaman tekinsiz bir bakıma aura ile kaygının, gerçeküstücülüğün meydana çıkardığı ortak menşei ya da kesişim noktasıdır.

Freud en azından iki farklı kaygı anlayışı ortaya atmıştı. İlkinde kaygıya neredeyse fizyolojik bağlamda, cinsel gerilimin ego tarafından atılması olarak bakıyordu. Oysa, *Ketlemeler, Belirtiler ve Kaygı*'da (1926) kaygının kaynağı olarak egoyu göstermiştir. Burada kaygı, homeopatik* bir tehlike sinyaline; egonun beklenen travmayı uzakta tutmak veya hiç değilse zırhını kuşanmak üzere tertiplediği geçmiş bir travmanın bellekte hafifletilmiş bir biçimde tekrarına dönüşür.[3] Bu anlatı kısmen, *Doğum Travması*'nda (1924) kaygıyı tamamen bu ilk-travmaya bağlayan Otto Rank'e bir cevaptır. Freud bunun aksine travmanın şu gibi pek çok biçim aldığını savunur: Anneyle yaşanan diğer ayrılıklar, iğdiş tehditleri, cinselliğe erken adım atma, hatta ölümlü olmayı hissettiren durumlar. Ancak tıpkı doğum gibi bu travmalar da, bir muhtaçlık (*Hilflosigkeit*), kaygı üreten bir muhtaçlık yaratır. Tekrara zorlanmanın psişik kuralına göre, ilk olarak doğumun yarattığı muhtaçlıktan hasıl olan kaygı, sonradan travmatik durumlarda, örneğin cinselliğin çocukluk yaşta uyanması halinde, tekrar eder: "Tuhaftır ki cinselliğin gerekli-

1. Şayet psikanalitik kuram her hissi duygulanımın, niteliği ne olursa olsun, bastırma yoluyla marazi bir kaygıya dönüştüğü konusunda yanılmıyorsa, o zaman o tür kaygı vakaları arasında kaygının bastırılan ve *nükseden* bir şeyden kaynaklandığı görülen bir sınıf olmalı" (Freud, "The Uncanny", *Studies in Parapsychology*, Der. Philip Rieff [New York, 1963], s. 47).

2. Walter Benjamin, "A Short History of Photography" (1931), Çev. Phil Patton, Der. Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography* (New Haven, 1980), s. 209. Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology,' " *New German Critique* 40 (Kış 1987), s. 179-224'te aura ile tekinsiz arasındaki bağlantıyı müthiş bir şekilde geliştiriyor.

* Benzeri ile tedavi olunan hastalık. (y.h.n.)

3. "Ego kaygıya sanki bir tür aşıymışçasına boyun eğer" (Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxiety*, Çev. Alix Strachey [New York, 1959)], s. 88). Freud'da kaygının faydalı bir tartışması için, bkz. Samuel Weber, *The Legend of Freud* (Minneapolis, 1982), s. 48-60.

likleriyle erken temasa geçmenin ego üzerinde, dış dünyayla vaktinden önce temasa geçmenin yarattığına benzer bir tesiri olur."[4] Gerçekten de özne ne zaman aşırı uyarıcılara engel olamasa, bu tekrar gerçekleşir. Bu uyarıcılar harici, dış kaynaklı, dünyevi ("gerçekçi" kaygı); ya da dahili, iç kaynaklı, içgüdüsel ("nörotik" kaygı) veya –dahilinin harici gibi görünecek şekilde yansıdığı travmatik durumda olduğu gibi– her ikisi birden olabilir. Demek ki esasında kaygı, tıpkı *fort/da* oyunu gibi, evvelden algılanmış kayba dair travmatik bir durumu hafifletmek üzere tehlikeyle tetiklenen bir tekrar aracıdır.[5]

Bu anlayış benim "travmatik" gerçeküstücülük yorumuma uyuyor; zira gerçeküstücü sanatın çoğunu, başlıca duygu tonu tam da kaygı olan, travmayı dışa vurma girişimleri olarak okudum. Kuramsal düzeyde, travmanın bellekte bir sembole dönüşmesi, belirtileşme ile sembolleşme arasında kurulan gerçeküstücü analojide de sezilir. Psişik düzeyde ise, gerçeküstücülüğün içinde muhtelif külliyatlar travmanın Freud'un değindiği şu farklı anlarını yineler: Korkulan anneden ayrılık (özellikle Breton'da), travmatik cinsel uyanış (De Chirico'da), cinsel farklılığın şok edici idraki (Ernst'de), penisin hayal ürünü kaybı (Giacometti'de), mazoşistçe talepler karşısında duyulan ayrıştıran çaresizlik (Bellmer'de) vesaire. Ayrıca gerçeküstücü tecrübede kaygının sıfatları öne çıkar: Örneğin içerisiyle dışarısının karıştırılması yoluyla içten gelen ya da "zoraki" uyarıların dışarıya, çırpınmalı güzellikte olduğu gibi dış kaynaklı ya da "sarsıntılı" işaretler olarak yansıması; içerisinde geçmişle geleceğin, hafızayla kehanetin, sebeple sonucun nesnel rastlantıda olduğu gibi birleştiği bir tekrar ve beklenti vardiyası; ayrıca genel olarak da, bundan önce bahsi geçen bütün gerçeküstücülerin yapıtlarında göze çarpan, ilk olma niteliği taşıyan bir aşk nesnesinin kaybının travmanın, muğlak bir savunması ya da çözümlemesi olarak yeniden canlandırılması. Son olarak, gerçeküstücülükte bu şekilde savuşturulan travmalar, yalnızca bireysel tecrübeden değil, kapitalist toplumdan da hasıl olur: Yani şehrin haddinden fazla sayıdaki uyarıcıları, bedenin makine ve/veya metalaş-

4. Freud, *Inhibitions, Symptoms and Anxieties*, s. 81. Freud'a göre çocuğun çaresizliği *biyolojik*, cinsellikle karşı karşıya gelen olgunlaşmamış özneninki *filogenetik* ve tehlike olarak algılanan içgüdüsel bir istekle karşı karşıya gelen olgun özneninki ise *psikolojiktir*. Freud'un burada "filogenetik"le kastettiği, öznenin cinsel gelişimindeki uyuklama evresinin, buzul çağındaki türlerin tecrübe ettiği "uyuklama evresi"ni yineler; bir kesinti diğerini anımsatır. Bu "teori"nin esin kaynağı büyük ölçüde Sandor Ferenczi'nin, *Thalassa: A Theory of Genitality* (1924) adlı yapıtıdır. Bu arada belirtmek lazım ki, *Doğum Travması* 1928'de Fransızca'ya çevrilmiş ve bazı gerçeküstücüler tarafından okunmuştu.

5. "Kaygı travmada muhtaçlığa verilen esas tepkidir; sonradansa bir tehlike durumunda yardım sinyali olarak yeniden üretilir. Travmayı pasif olarak tecrübe etmiş olan ego, şimdi seyrini kendisi belirleyebilme ümidiyle, daha hafifletilmiş bir halini aktif olarak tekrar eder." (a.g.y., s. 92-93).

ması vs üzerinden.[6] Breton'un "Yorumsal deliryum ancak hazırlıksız yakalanan adam *semboller ormanı*nda ani bir korkuya kapıldığında başlar" formülü bunların çoğunu akla getirir. Bu formül pek çok gerçeküstücü kavramı tam da kaygı bağlamında yakalar: De Chirico'nun uyandırdığı "şaşkınlığı", Ernst'ün savunduğu çırpınmalı kimliği, Dali'nin paranoid-eleştirel metodunu, daha genel olarak ise, muğlak işaretlerle dolu bir dünya karşısında *disponibilité* [müsait olma] vaziyetini.[7]

Auratik tecrübeler gerçeküstücülükte de bir o kadar geliştirilmiştir. Yukarıda, auranın "benzersiz bir mesafe tezahürü" olarak, bastırılanın geri dönüşü olan tekinsizle benzerliğinden; bu auratik mesafenin geçici olduğunu, diğer bir deyişle "unutulmuş bir insani boyut"un algılanmasıyla ilgili olduğunu gösteren bu benzerlikten bahsetmiştim.[8] Benjamin'e göre bu boyut en az üç hane ihtiva eder gibidir. Biri doğal olandır: Bu Benjamin'in bir sıradağ çizgisinin üzerinden geçen bir el ve üzerine ince bir dalın gölgesi düşen uzanmış bir beden imgeleriyle canlandırdığı, insanın maddeyle bağ kurduğu empatik bir anın aurasıdır.[9] Gerçeküstücüler, çoğunlukla sergiledikleri bu buluntu doğal nesnelerin aurası konusunda hassaslardı. (Breton, Caillois ve Mabille'i bilhassa "taşların dili" cezp ederdi.)[10] Diğer bir hane, kültürel ve tarihseldir: Bu yalnızca kült niteliğindeki sanat yapıtlarının değil, "el alışkanlığı" izlerinin hâlâ belli olduğu zanaat nesnelerinin de aurasıdır.[11] Değinildiği gibi

6. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda Benjamin de bunu ima eder: "Kendilerini şok etkilerine açma gereksinimi, insanların kendilerine yönelik tehlikelerle uyum sağlama biçimlerinden biridir", (*Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, s. 85). Esaslı bir modernizm kuramı, şokun psişik ve toplumsal hanelerinin her ikisini de sanatta işlendikleri şekilde yorumlamalıdır; ki bu benim takipçisi olmaya niyetlendiğim bir tasarı.

7. Böyle işaretler için Freud'un kullandığı terim *Angstsignal*'dır ve İkinci Bölüm'de de değinildiği gibi, Breton *Nadja*'da buna benzer bir terim kullanır (Paris, 1928; Çev. Richard Howard [New York, 1960], s. 19; bundan böyle metinde N olarak geçecek). Bir anlamda, *disponibilité* kaygının iyi huylu bir biçimidir; ne de olsa kaygıda da *disponibilité*'de olduğu gibi, nesnesi bilinmez olsa da tehlike beklenir. Beklenileceği üzere, gerçeküstücüler eski orman benzetmesini dişi için kullanırlar, "semboller ormanı" ise yine bu kaygı dolu dizinin ataerkil özne için dişileştirildiğini anlatır.

8. Yine bkz., Marleen Stoessel, *Aura, das vergessene Menschliche: Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin* (Münih, 1983), bir de, Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience."

9. Benjamin, "A Short History of Photography, " s. 209. Bu doğal olanın algılanmasının kültürel olarak kodlanmamış ve tarihsel bakımdan özgül olmadığı anlamına gelmez.

10. Bkz. Breton, "Langue des pierres", *Le Surréalisme, même* (Sonbahar 1957), s. 12-14. 1936'daki "Exposition surréaliste d'objets"nin [Gerçeküstücü nesneler sergisi] kategorileri arasında *objets naturels interprétés* ve *objets naturels incorporés* yer alıyordu. Nesnelere bir his naksedildiği meselesi dolaylı olarak, Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de (Paris, 1966) tartıştığı kelimeler ve şeylerin (neo)klasik gridine karşı ortaya atılıyora benzer.

11. Benjamin: "Görülen bir nesnenin çevresine toplanan *mémoire involontaire*'de [gayri iradi hatırlama] yer etmiş tasavvurlara o nesnenin *aura*'sı adını verirsek, o zaman görülen nesnedeki *aura*, kullanılan nesnede el alışkanlığı olarak kendini gösteren deneyime tekabül eder." ("Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, s. 147).

bu aura gözden düşmüşe duyulan gerçeküstücü merakta etkindir. Son olaraksa, diğer iki haneye psişik yoğunluk yükleyen üçüncü hane öznel olandır: Bu, bedenle, *annenin* bedeniyle kurulan asal ilişkinin anısının aurasıdır; hem *Görünmez Nesne*'de hem de gerçeküstücüleri öylesine cezp eden bütün çocukluk imgelerinde canlanan bu ilişkidir. Tıpkı Benjamin'de olduğu gibi, gerçeküstücülükte de bu hanelerin üçü alegorik olarak birlikte örülmüştür. *Le Paysan de Paris, Merhamet Haftası* ve pek çok başka görsel metinde doğal (ya da tarihöncesi) imgeler, tarihsel (ya da filogenetik) göndermeler ve öznel (ya da psişik) etkiler arasında kurulan bağlantılar bundandır.[12]

Bu hanelerden bazıları, auranın Benjamin'in sunduğu en eksiksiz tanımında akla geliyor:

> Demek ki *aura* deneyimi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bu görüntünün *aura*'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir. *Mémoire involontaire*'in [gayri iradi hatırlama] bulguları, buna tekabül eder.[13]

Şurası açık ki Benjamin'e göre aura, De Chirico ve Ernst'de görülen kaygılı bakıştan ayrı bir bakışla alakalıdır; ancak bahsedilmesi gereken başka iki nokta daha var. Benjamin aurayı, Marksçı ve Freudyen fetişizm anlayışlarına ilişkin olarak ifade eder. Auranın, bir nesneyle ilişkiye duyulan insani yakınlığın empatik bir "aktarımı" olarak tanımı; meta fetişiziminin insan ve şeyin sapkınca birbirine karışması, üreticilerin şeyleşmesi, ürünlerinse kişileşmesi olarak tanımını tersine çevirir; sanki aura bu fetişizmin sihirli panzehiriymiş gibi. Auratik tecrübede nesne insanlaşırken, meta fetişizminde insan nesneleşir ve toplumsal ilişkiler "şeyler arasındaki ilişkinin fantastik biçimi"ne bürünür.[14] Auratik tecrübenin aksine, meta fetişizminde insani boyut unutulmuş olarak kalır; ki böyle bir unutuşun en derin biçimi bu olabilir. Ne var ki bu unutuş bir yandan da aura için can alıcı öneme sahiptir. İnsani boyutunu hâlâ

12. Parantez içindeki terimleri 4. notta bahsi geçen kaygı şemasıyla olası bir korelasyon önermek için kullanıyorum.
13. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, s. 149.
14. Marx, *Capital*, cilt 1 (Harmondsworth, 1976), s. 165. Benjamin *Passagen-Werk*'in başka bir kısmında Marx'ın formülasyonunu daha doğrudan akla getirir: "Auranın insanların toplumsal tecrübesinin doğaya yansıtılması olarak türetilmesi: Bakış karşılık bulur" ("Central Park", Çev. Lloyd Spencer, *New German Critique* 34 [Kış 1985], s. 41). Gerçeküstücülük için de önemli olan meta mantığının farklı bir şekilde terse çevrilmesi için, bkz. Marcel Mauss, *The Gift* (1925).

koruyan gözden düşmüş herhangi bir imgeyi auratik kılan odur. Zira böyle bir imge şu ana geri döndüğünde, bunu yabancılaşmadan evvelki bir zamanın tekinsiz bir hatırlatıcısı olarak yapar. Bu imge bize bu yabancılaşmanın uzaklığından bakar; ama hâlâ bizim bir parçamız olduğu için ya da biz onun bir parçası olduğumuz için bize, sanki gözümüzün içine bakıyormuş gibi bakabilir.[15]

Auranın cinsel fetişizmle alakası da karmaşıktır. Eğer aura unutulmuş bir insani boyutun gayri iradi anısıyla ilgiliyse, aynı zamanda unutulan fallik anne figürüyle de ilgili olabilir. Hatta, bu figürle Odipal dönem öncesi ilişkimizin, karşılıklı bakışlarımızın anısı sanki, aurada temel olan empatik yakınlığın ve karşılıklı bakışların paradigmasıdır (her ne kadar Benjamin öyle demese de. Hatta bu noktada psikanalitik bir çerçeveyi olduğu gibi reddeder).[16] İlk bakışta, auratik tecrübede anımsanan bir olmuş beden ve karşılıklı bakış, cinsel fetişizmde etkin olan parçalanmış bedenden ve sabit bakıştan hayli ayrı görünür. Oysaki anneye ait bu ilk beden kati olarak kaybedilmiş, unutulmuş ve *bastırılmıştır*; zaten aura için esas olan tekinsiz mesafeyi ya da yabancılaşmayı yaratan da bu bastırmadır.[17] Bastırılmıştır (en azından Freud'un ayrıcalık tanıdığı küçük oğlan çocuğu için) çünkü anne bedeni yalnızca kaybedilmiş bir Odipal dönem öncesi birliğin değil, şimdiki Odipal yoksunluğun, yani iğdiş edilmenin de imgesidir. Ya da daha ziyade, çoğunlukla baba iğdiş edicilik yüklü bir bakışla tehdidi somutlaştırmak üzere anne ile çocuk arasına girer girmez, annenin bedeni bu iğdiş edilmenin temsili olur. Bu tehdit üzerine anne bedeni hafızada tıkanır ve annenin bakışını daha önce hiç olmayan bir muğlaklık, karşılık*sız*lık ve kaygı bürür. Benjamin, auratik nesnenin bu tuhaf uzaklığından, "kült imgesinin temel özelliği" dediği "yaklaşılamazlık" bağlamında söz eder.[18] Freud'a göre bu yaklaşılamazlık, babanın enseste karşı yasak

15. Brecht, Benjamin'in aurasının bu yönünü "hayli dehşetli bir mistisizm" *(Arbeits-journal,* vol 1. [Frankfurt-am-Main, 1973], s. 16) diye tabir etmişti. Lukács da pek ikna olmuş değildi: "Alegorik kişileştirme, işlevinin şeylerin kişileştirilmesi değil, nesneyi kişi yapıp ayağa kaldırarak ona daha heybetli bir şekil vermek olduğu gerçeğini hep gizlemiştir" ("On Walter Benjamin", *New Left Review* 110 [Temmuz-Ağustos 1978], s. 86).

16. Benjamin, bu bakımdan yine gerçeküstücüler gibi, bu duygulanımı psişik olandan öteye yansıtır, tıpkı şu bahiste annenin Odipal dönem öncesine ait bakışı yerine, yıldızların tarihöncesi bakışından dem vururken yaptığı gibi: "Yıldızlar o uzak bakışlarıyla auranın *Urphänomen*'i değiller midir?" (*Gesammelte Schriften,* Der. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser [Frankfurt-am-Main, 1972] cilt 2, 3, 958). Bu mesele üzerine bkz. Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience", s. 214.

17. Hansen bu tekinsiz paradoksunu tam olarak çözer: "Bu hayali bakışın Odipal bir ekonomiye asimile edilen anısı muhtemelen bastırılmaya direnemeyecektir; dolayısıyla da uzak ve yabancı olarak geri dönmeye mecburdur" (a.g.y., s. 215). Bu "ataerkil vizyon söylemi" konusunda gerçeküstücüler, Benjamin'den bile daha kararsızdırlar.

18. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk,* s. 148.

koymasının simgesi saydığı totemik figürün de başlıca niteliğidir.[19] Demek ki aura, annenin vaat ettiği kurtuluşa bağlı olduğu kadar, babanın iğdiş etme tehdidini de hatırlatır; dolayısıyla tecrübesi, tıpkı kült imge ya da toteminki gibi, yasak üzerine kurulu arzu, iticilikle karışık çekicilik tecrübesidir.[20] Hem Benjamin hem de Breton yandaşı gerçeküstücüler, çoğu kez bu çokanlamlılığı dişileştirilmiş mutluluk imgeleriyle aşmaya çabalamışlardır; ancak bu kadınsı imgelemin auratik kurtarıcı-maternal yönü, kaygılı ölümcül-erotik yönünden hiçbir zaman tam anlamıyla kurtulamaz.

Öyleyse çokanlamlılık yaratan aura, kaygının karşısına öylece yerleştirilemez, en azından gerçeküstücülükte algılandığı şekliyle.[21] Bu algı temelde Benjamin'deki üç hanenin takipçisidir: Doğala, tarihsele ve annelik imgelerine gösterilen merak. Örneğin *Le Paysan de Paris*'de (1926) Aragon "gündelik nesneler"in "gizemi"ni, "belli mekânlar"ın "muazzam gücü"nü yazar; bunlar doğal (Buttes-Chaumont Parkı'nda olduğu gibi) ya da tarihsel (Passage de l'Opera'da olduğu gibi) olabilseler de "insan ruhunun kadınsı [bir] unsuru"nu, "okşamaların [unutulan] dili"ni akla getirmelidir.[22] Breton da *Nadja*'da (1928) belli nesne ve mekânlarda bir aura bulur (her ne kadar bunlara daha fazla kaygı katmışsa da) ve burada da cansızla kurulan bu empati yine insani olana yakınlığın aktarımıdır. Dolayısıyla Nadja hakkında şöyle yazar: "Ona yakın olduğumda, onun yanındaki şeylere de daha yakın oluyorum" (N 90). Bu çokanlamlı aura, De Chirico'nun kendi bakışıyla aşıladığı uzamsal *Stimmung*'da [atmosfer] ya da Dali'nin "kendilerine ait gerçek bir hayat [...] bütünüyle bağımsız bir 'varlık' " bahşettiği "gerçek veya hayali parçalar"da da yakalanmıştır.[23] İleride göreceğimiz gibi, aura bütün

19. Bkz. *Totem and Taboo* (1913), Çev. James Strachey (New York, 1950). David Smith'in modernist pratiğini, totemik "yaklaşılamazlık" bağlamında bir okuması için bkz. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass., 1977), s. 152-157; Kraussi, Smith'in totemizme ilgisini gerçeküstücü kökenlerine bağlar.

20. Kem gözün, Medusa'nın başının, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sının vs benzer bir dizi duygulanım hasıl ettiği söylenir.

21. Gerçeküstücülük ve aura meselelerinin Benjamin'de birbirine yakın olduğuna şüphe yok. Kendisi gözden düşmüşü geliştirdiği gerçeküstücülüğü konu alan makalesinin (1929) üzerinden çok geçmeden, auratiği geliştiridiği fotoğrafa dair makalesini yazmıştır (1931).

22. Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris, 1926), Çev. Simon Watson Taylor, *Par Peasant* (Londra, 1971), s. 128, 133; bundan böyle metinde S olarak geçecek. Aragon burada Benjamin'e yaklaşıyor: "Benim görüşüme göre, bir nesne şekil değiştiriyordu. [...] bir fikri göstermekten ziyade o fikrin kendisini teşkil ediyordu. Bu yüzden de dünyanın kütlesine derinden yayılıyordu." (s. 128).

23. Dali, "Objets surréalistes", *Le Surréalisme au service de la révolution* 3 (Aralık 1931); bir

çokanlamlılığıyla, yabanıl yapıtların gerçeküstücü kabulünde de etkindir (örn. Breton'un *Nadja*'da "onu hem sevmiş hem de hep ürkmüştüm ondan" [122] diye bahsettiği Yeni Gine maskesi).

Breton *Çılgın Aşk*'ta auradan özel olarak bahsederken onu, çoğu üründeki tekrarın "banalliğinin" aksine, belli motiflerdeki duygu yoğunluğuyla bağdaştırır.[24] Breton burada Cézanne'ın tasvir edici *Asılmış Adamın Evi* ismindeki, Breton'un bir cinayete dair kaygı dolu hikâyesinde yankı bulan, hayli eksantrik bir tablosuna odaklanır. Bu bağdaştırma yine, auranın bir şekilde travmayla, travmatik bir olay ya da bastırılmış bir durumun istemsiz anısıyla alakalı olduğunu –bu bastırmanın auratik tecrübe için gerekli mesafeyi ya da yabancılaşmayı meydana getirdiğini– gösterir. Dolayısıyla, örneğin Breton eğer Nadja'ya olan yakınlığından dolayı kendini bir şeylere yakın hissediyorsa, bu yakınlığın gücü paradoksal bir şekilde bastırmanın –asli bir aşk nesnesinin bastırılmasının– ortaya çıkardığı uzaklığa bağlıdır. Yakınla uzağın, tanıdıkla yabancının bu tekinsiz diyalektiği, Giacometti'de "objets mobiles et muets" [hareketli ve sessiz nesneler] üzerine metninde erotik bağlamda; "Hier, sables mouvants"daki mağara ve kaya alegorisinde ise Odipal bağlamda ortaya çıkar. Benjamin'de ise bu diyalektik, vizyon bağlamında düşünülür: "Bir bakışın aşacağı uzaklık ne kadar fazlaysa, o bakıştan çıkacak büyü de o kadar güçlü olacaktır."[25] Ama aynı zamanda hem kelimedeki (Karl Kraus'un anımsattığı gibi: "Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsanız, size o kadar uzaktan dönüp bakacaktır") hem de imgedeki (Belçikalı gerçeküstücü Paul Nougé'nin anımsattığı gibi: "bir imge ne kadar geri çekilirse, o kadar büyür") aura algısına hükmeder.[26] Yani auranın tarihteki, mesela Komün'ün, Lautréamont ve Rimbaud'nun "uzak anlamlar yüklü" döneminde algılanışına da hâkimdir.

Burada aura ile kaygı gene, bastırılmışın geri dönüşü üzerinden birbirine bağlanır. Başka yerlerde değinilen örneklerin kısa bir özetinin kanıtlayacağı gibi, bunlar gerçeküstücülüğün her noktasında bu şekilde birbirlerine karışmışlardır. Breton, nesnel rastlantının duygulanımını, en yoğun şekilde bitpazarının *trouvaille*'larında hissedilen "*panik yaratan* dehşet ve neşe karışımı" (AF 40) diye tarif eder. Anne bedenine

kısmı "The Object as Revealed in Surrealist Experiment" başlığıyla çevrilmiş, *This Quarter* (Londra), 5, no. 1 (Eylül 1932), s. 197-207'de yayımlanmıştır. Bu tarifte yine gerçeküstücü nesne anlayışının muğlak biçimde Marksçı meta fetişizmi kavramıyla bağlantılı olduğunu görüyoruz.

24. Breton, *L'Amour fou* (Paris, 1937), s. 102-107; bundan böyle AF diye geçecek.

25. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, s. 150.

26. Paul Nougé, "Nouvelle Géographie élémentaire", *Variétés* (1929). Kraus'tan aktaran Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, s. 149.

uyarlanmış terlik kaşık ve metal maske aynı anda hem auratik hem de kaygı yüklüdür; çünkü her biri eski bir kaybı anımsatırken bile, birleşmenin yeniden sağlanacağını vaat eder. Aura ile kaygının, baştan çıkaran neşe dolu bir bakışla tehdit eden dehşet dolu bir bakışın benzer bir karışımı, De Chirico, Ernst ve Bellmer'de; onların sanatta seyrini belirlemeye giriştikleri asli "tekinsiz işaretlerin dünyası"nda da etkindir. Son olarak da, gerçeküstücüler bu çokanlamlılığı aynı zamanda otomat-makine ve manken-meta gibi toplumsal şifrelere ve pek çok arzu ile ölüm figürüne olduğu kadar; çocukluktan kalan şeylerle kurulan bağ sayesinde hem kurtarıcı hem de şeytani görünen gözden düşmüş imgelere de yansıtırlar. Aura ve kaygı gerçeküstücülükteki bütün bu yollardan birbirine bağlıdır; ilkinin enerjisi çoğunlukla geçici bir şok, çırpınmalı bir tarih (Benjamin'in görüşüne göre) yaratmak için, ikincinin çokanlamlılığı ise çoğu kez sembolik bir muğlaklığı, (Ernst'ün savunduğu gibi) sarsıntılı bir kimliği kışkırtmak üzere kullanılır.

Nihayetinde, gerçeküstücülükte aura ile kaygı arasındaki ilişki en iyi, akımın pratiği boyunca süren –De Chirico'nun "tekinsiz işaretlerin dünyası"ndan Breton'un "*semboller ormanı*nda aniden korkuya kapılma"sına– Baudelaire göndermesinden anlaşılabilir. *Kötülük Çiçekleri*'ndeki "Correspondances" [Uyumlar] şiirinin, Benjamin'in aura kuramında can alıcı önem taşıyan şu meşhur mısralarını kastediyorum:

Bir mabettir tabiat, içinde canlı sütunlar
Çetrefil sözler fısıldar zaman zaman;
İnsan oradan geçer, teklifsiz bakışlarla
Kendisini süzen sembol ormanları arasından.

Uzun yankılar gibi biribirine karışan uzaktan,
Bir karanlık ve derin birlik içinde,
Gece gibi ve aydınlık gibi geniş olan,
Kokular, renkler, sesler cevap verir birbirine.[27]

27. La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Baudelaire, "Correspondances", *Les Fleurs du mal et autre poèmes* (Paris, 1964), s. 39-40. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de yer alan çeviriyi kullandım [Çev. Vasfi Mahir Kocatürk].

Burada aurayı oluşturan uyumlar, doğal ve maternal bakışların, tarihöncesi ve psişik yankıların arasındadır; bu uyumlar Baudelarie (ve Proust) tarafından sezilmiş, Freud (ve Benjamin) tarafından kuramlaştırılmış ve gerçeküstücülerce geliştirilmiştir. Gerçeküstücüler bu uyumları pek çok şeyde ama belki de en çok yabanıl nesnelerde, özellikle de Okyanusya ve Kuzeybatı Pasifik sahilinden gelenlerde fark ediyorlar; bunları bazen karşılıklı bir bakışın auratik bağlamında değerlendiriyorlardı. Giacometti bir defasında, "Yeni Hebrides heykeli hakikidir" yorumunda bulunmuştu, "hatta hakikiden de ötedir; çünkü bir bakışı vardır. O bir gözün taklidi değildir, safi ve basbayağı bir bakıştır."[28] Aşağıdaki satırlar ise Lévi Strauss'un savaş sırasında New York'taki göçmen gerçeküstücülerin uğrak yeri olan Amerikan Doğal Tarih Müzesi'nin Kuzeybatı Sahili Salonu hakkında yazdıkları:

> 'Yaşayan sütunlarla' dolu bu salonda bir iki saat dolanın. Şairin bu sözleri, ev kirişlerini desteklemek için kullanılan yontulmuş sütunları anlatan yerel deyimi başka bir uyum yoluyla tercüme eder. Bu sütunlar cisimlerden ziyade, 'teklifsiz bakışları' olan canlı varlıklardır; çünkü şüphe ve azapla geçen günlerde, onlardan da 'çetrefil sözler' dökülür, onlar da evin sakinine rehberlik eder, nasihat ve teselli verir, yaşadığı güçlüklerden bir çıkış yolu gösterirler.[29]

Giacometti'nin bu bakışı hakikatle bağdaştırması, Lévi Strauss'un ise bu uyumları "güçlükler"le ilişkilendirmesi manidardır. Zira Benjamin de aurayı hem hakiki tecrübenin işareti hem de böyle bir tecrübeyi "krize dayanıklı" yapma yolu olarak görmüştür.[30] Burada aura yine örtük biçimde travmayla ilişkilidir; yalnızca neden olduğu istemsiz anının üstesinden gelinmesi için kayıp ya da bastırmanın meydana getireceği geçici bir uzaklık gerektirdiğinden değil, aynı zamanda böyle bir kayıp ya da bastırmaya, bu gibi "güçlükler" ya da "krizlere" merhem olduğu için.[31] Bu içgörü, Baudelarie'den Breton'a modernizm için hayatidir, en azından auratik (ya da sembolik) uyumlara ayrıcalık tanıdığı ölçüde böyledir. Çünkü söz konusu uyumlar, yalnızca doğal olanla insani olan,

---

28. "Entretien avec Alberto Giacometti", Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre* (Paris, 1959), s. 166.
29. Claude Lévi-Strauss, *The Way of the Masks*, Çev. Sylvia Modelski (Seattle, 1982), s. 5-7. Bu pasaj, 1943'te *Gazette des Beaux-Arts*'ta yayımlanan Kuzeybatı Sahili sanatı üzerine bir metinden yola çıkar. Gerçeküstücü yabanıl nesne koleksiyonlarına dair bkz. Philippe Peltier, "From Oceania", *"Primitivism" in 20th-century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Der. William Rubin, (New York, 1984), cilt 1, s. 110-115.
30. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, s. 142.
31. Aura bu bakımdan da kaygıya çok benzer şekilde işler.

ya da anne ile çocuk arasında varolan "ilksel bağlar" değildir; bu bağlar, Breton'un belirttiği gibi, hepimiz için "biçilmiştir."[32] Ayrıca uyumlar da, tıpkı gerileyici olmayan yeni yönlerde böyle bağları yeniden oluşturma çabaları gibi, sonradan gelir.[33] Benim okumama göre bu belki genel olarak sanatın ama özel olarak kesinlikle bu modernist geleneğin başlıca psişik emridir; ayrıca, en azından yeniden kurulacak bağlar toplumsal olarak da anlaşıldığı sürece, bunların narsistik olarak kurtarıcı olmasına gerek de yoktur.

"İlksel bağlar"ın kesilmesi, anne bedeninden, doğal dünyadan vs birer birer ayrılmamız, aura için olduğu kadar kaygı için de şarttır. Hakikaten de Baudelaire'de olduğu gibi gerçeküstücülükte de, "semboller ormanı"nı "ani korku" kadar hatırlanan neşeye gebe; "tanıdık bakışları" ise tanıdık oldukları kadar yabancı kılan şey bu kesilme, bu iğdiş edilmedir. Son kertede gerçeküstücülüğün esas meselesi, bu "tekinsiz işaretler dünyası"dır. Bu auranın kaygıya karıştığı ve Freud'un tam olarak babanın yasaklamasıyla yabancılaşan anne bedenine yorduğu bir dünyadır. Şu satırı son bir defa aktarmak gerekirse: "Bu durumda da *unheimlich* [tekinsiz] bir zamanlar *heimisch,* ev gibi, aşina olandı; 'un' öneki, bastırılmaya işarettir."[34]

Özneyi aurayla sarmalayan "tanıdık bakışlar", demek ki onu kaygıyla darmadağın eden dehşetli bakıştan çok da uzak değildir. Ancak bu iki bakış, en azından gerçeküstücülükte farklı uzamlar hasıl ederler. Benjamin tarafından kurama dökülen ilki, bilhassa Breton, Aragon ve diğerlerinde belirginken; Lacan'ın kuramlaştırdığı ikincisi, en çok De Chirico, Ernst ve diğerlerinde belirgindir.[35] Kaygı yüklü uzam ya da iğdiş edilme fantezisiyle bağdaşan Lacan senaryosu, Üçüncü Bölüm'den tanıdık gelecektir. Esasında, şayet özne iğdiş edici bir bakışla mahrumiyete uğramışsa, etrafındaki uzam da tutarlılık noktası kaydığı için mahrumiyete uğrar. Bu tehdit hanesinde tipik olan, bu uzanın şu gerçeküstücü şekillerde çarpıklaşmasıdır: Dali ve Tanguy'de çoğu kez

32. Breton, *Signe ascendant* (Paris, 1947).

33. Breton'a göre analojik düşüncenin önemi buydu. "İlksel bağlar kesilmiştir; bu bağları geçici olarak onarabilen ancak *le ressort analogique*'tir. Ben düşünsel hazzı yalnızca *le plan analogique*'te tecrübe ettim." (a.g.y.).

34. Freud, "The Uncanny", s. 51.

35. Bu iki anlayış fenomenolojik bir temeli paylaşsalar da, Miriam Hansen'ın vurguladığı gibi, temelden farklıdırlar: Benjamin'deki bakış zamansallaşmış, Lacan'da uzamsallaşmıştır, iki gerçeküstücü grup için de aynısı geçerlidir. Bkz. Hansen, "Benjamin, Cinema and Experien ce", s. 216.

olduğu gibi şişliği gitmiş, hatta "nekahat halinde"[36] görünür; ya da De Chirico ve Ernst'de sıklıkla kireçleşmiş, hatta taşlaşmış görünür. (Gerçeküstücü resimsel uzamın belki de en karakteristik türü, bu ikisinin tezatlı bir birleşimi; gerçeküstücü öznenin çelişkili özne konumlarıyla uyuşan şekilde anamorfik etkisi olan iktidarsızca rijit bir uzamdır.)[37] Bu özel uzamsallık paranoyayı benzer ve ertelenmiş bir şekilde Lacan'ı *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*'te etkilemiş de olabilir pekâlâ. Lacan bakışa dair tartışmasını, Roger Caillois'un *Minotaure* 7'de yayımlanan (1935) "Mimétisme et psychasthénie légendaire" [Taklitçilik ve Psikasteni] başlıklı metnine dayandırır. Bu metinde Caillois, organizmanın kendi uzamı tarafından "şizofrenik" şekilde mülksüzleştirilmesini kuramsallaştırır. Bu şizofrenik özne hakkında, "uzam yutucu bir güce benzer" der. "Kendinin uzama dönüştüğünü hisseder [...] Ve kendisinin 'sarsıntılı mülkiyeti' uzamlar icat eder."[38] Uç gerçeküstücü uzamsallıklardan biri budur.

Uç auratik uzam ya da Benjaminci senaryolardan, anneyle yakınlık fantezisiyle ilintili olan diğeri, imgelerden ziyade, mimari formlara ve kentsel *dérive*lere dair metinlerde ortaya çıksa da, bazen doğaya da yansıtılır.[39] Son derece muğlak olan –zira bu maternal olanla yeniden birleşme, bu maddesel olana dönüş, hayat kadar ölümle de alakalıdır– bu uzamlar çoğu kez yeraltında ya da sualtında olarak temsil edilirler. Baudelaire'in tesiriyle, Paris'in tipik gerçeküstücü şekilde bir "insan akvaryumu" (P 28), kadın ve ölüm figürlerinin birbirine karıştığı bir "rüya batağı" olarak portrelenmesi de bu yüzdendir.[40] Aragon, Ernst ve

36. De Chirico'nun "Meditations of a Painter"da kullandığı terim bu; Üçüncü Bölüm'e bkz.

37. Üçüncü Bölüm'de ima ettiğim gibi, yüksek modernizmde bastırılan perspektif uzam, gerçeküstücülüğe tekinsiz –çarpık– biçimde geri döner. Bu sistemin yüksek modernizmde çökmesini basitçe resimsel uzlaşımda kahramanca bir atılımdan ziyade, ataerkil öznellikte bir kriz olarak mı görmeli miyiz?

38. Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *October* 31 (Kış 1984), s. 30, Lacan için bkz. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Çev. Alan Sherida (New York, 1977), s. 67-119. Lacancı bakışın paranoya benzeri yönüne ilişkin bkz. Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", *Vision and Visuality*, Der. Hal Foster, (Seattle, 1988). Bryson'a göre Lacancı bakışın öznesi, zapt edilmekten çok elden çıkarılmıştır; bir özne olarak inatçılığı "paranoya benzeri" olarak kalır. "Pynchon, Paranoia, and Literature"da Leo Bersani bir parça farklı bir şekilde paranoyanın özne için son bir garanti olduğunu savunur (*The Culture of Redemption*, [Cambridge, 1990]).

39. Tıpkı Breton'daki örtülü-erotiğe olan tutkunluk ve Giacometti'deki mağara fantezisinde olduğu gibi.

40. Altıncı Bölüm'de ileri sürüldüğü gibi bu denizaltı mecazı, bastırmak ile sualtında bırakmak arasında kurulan gerçeküstücü bağdaştırmayla alakalıdır. Ernst'ün pek çok içmekânı örneğin, ilaveten dişi olanla da ilişkilendirilen sualtı diyarlarıdır ("rüya batağı" deyimi onun *Femme 100 Têtes*'inden gelir). Bu içmekânlar gibi seller ve kurtuluşlarla dolu olduklarından, sualtı diyarları Freud'un "Special Type of Object Choice Made by Men"de (1910) tartıştığı anne yoluyla kurtuluş üzerinden okunmak için yalvarır adeta. (Tabii Freud'da ilgili bir bağdaştırma etkindir; görüldüğü en meşhur nokta ise şudur: "İdin olduğu yerde, ego da olacaktır. Bu bir

Dali'nin gözden düşmüş pasajın "histerik" mimarilerinde, burjuva içmekânında ve art nouveau yapılardaki bu tekinsizliği nasıl kaydettiklerine değindim; ancak bu tekinsiz uzamsallığa en hassas olan Breton'du. Hatta, onun metinleri Paris'in tarihöncesi fizyonomisi üzerine maternal bir beden haritalandırır.[41] *Çılgın Aşk* örneğin Hôtel de Ville'i bu maternal şehrin "beşiği" (AF 47) diye adlandırırken, *La Clé des champs* (1953) Place Dauphine'i onun "cinsiyeti" diye tarif eder.[42] Bu "alabildiğine kuytu mekân" (N 80) Breton için, biçim olarak biraz daha rahmi andırır; ancak bu sefer salt auratik değildir. Aslına bakılırsa, buranın kucaklayışı "ziyadesiyle ısrarcı ve nihayet ezicidir" (N 83) ve Breton burada kaygıyı tecrübe ederken, Nadja ise bu yeri doğrudan ölümle bağdaştırır. Demek ki bu maternal mekân bile *unheimlich*ten azade değildir. "Maternal manzara, *heimisch* ve aşina olan neden böyle tedirgin edici hale gelmiştir?" diye sorar Hélène Cixous. "Cevap sanılandan daha ortada; herhangi bir ayrılığın tahribatında, kendi içinde bir sınırı tahrip eden arzunun idrakında gizlidir."[43]

Her şeye rağmen, maternal uzam Breton için bir ideal olarak kalır. *Les Vases communicants*'da (1932) Breton'un tam ağzında ya da kursağında görüldüğü bir fotoğrafı yayımlanılan Facteur [Postacı] Cheval'in Palais idéal'i [İdeal Saray] yüceltmesi bundandır örneğin.[44] İki sene sonra *Minotaur*'un 3-4'üncü sayılarında Tristan Tzara, bu ideali programatik hale getirecektir. Tzara'ya göre (ki kendisi içerisinde Adolf Loos tasarımı bir kapalı havuzu olan bir evde yaşıyordu) işlevselci mimari, "yaşama yeri"ni yadsırdı; ki bu yadsımasını da "iğdiş etme estetiği"ne bağlıyordu.[45] Tzara'nın iğdiş ediciyle rahim içini karşı karşıya koyduğu çok açıktır; zira böyle "kendi kendini cezalandıran agresifliğe" karşı "doğum-öncesi rahatlığa" sahip, evin ilk-formlarına -mağara ve yurt, beşik ve mezar- duyarlı bir mimari getirir.[46] Ne var ki bu program, te-

kültür işidir; Zuider Zee'nin akaçlanmasından farklı değildir." Bkz. *New Introductor Lectures on Psychoanalysis*, Çev. James Strachey [New York, 1965], s. 71.) Yeraltı mecazının Baudelaireci kullanımı için, bkz. Benjamin, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris", *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, 2004, s. 99.

41. Aragon'dan farklı olarak Breton, şehri tarihselin bütün işaretlerinden arıtacaktır; tekinsizliğini de kısmen bu bastırma ortaya çıkaracaktır. Gerçeküstücü şehir konusu burada ele alınamayacak kadar geniş bir konu. Bir giriş için bkz. Marie-Claire Bancquart, *Le Paris des surréalistes* (Paris, 1972).

42. Breton, *La Clé des champs* (Paris, 1953), s. 282-283.

43. Hélène Cixous, "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's 'Das Unheimliche,' "*New Literary History* (İlkbahar 1976), s. 543.

44. Bu bakımdan Palais idéal de *Les Vases communicants* da manalı başlıklardır.

45. Tristan Tzara, "D'un certain automatisme du goût", *Minotaure* 3-4 (14 Aralık, 1933).

46. A.g.y., burada da (öz)yıkım getiren teriminin yine gerçeküstücülükten uzağa –burada modernist ötekine– yansıtıldığına dikkatinizi çekerim. Aynı mecmuada beş sene sonra yayımlanan başka bir metinde (her yerden çok) Le Corbusier ofisinde çalışan Matta, bu rahiniçi

kinsiz bir sezgiden ziyade, bilinçli bir çağrıdır ve bu haliyle maternal uzamı, psişik olarak zor *unheimlich* pasajdan ziyade, gerileme yönünde basit *heimisch* kuşatma anlamında resmeder.

Bu diğer vizyon, çıktıkları Paris gezintileriyle gerçeküstücülüğün esas *flâneur*leri olan Breton ve Aragon için hâlâ uygundur; burada Paris *hep beraber* bir pasaj olarak anlaşılmalıdır. Bazen bu *flâneur*ler, "sirenler"in büyüsüne kapılmış Odysseus'la, bazen de "sfenkslerle" karşılaşan Oidipus'la özdeşleşirler (P 37, 28); ancak en nihayetinde bu gerçeküstücülerin mitolojik modeli labirentteki Theseus; ötekisi Ariadne'den çok, ruh eşi Minotaur'a ilgi duyan Theseus'tur.[47] Aragon, oynandığı pasajı aynı anda hem bir rüya mekânına hem de "camdan [bir] tabut"a dönüştüren, (P 47, 61) aşk ve ölüme, kurtarıcı ile şeytaniye dair bir "ikili oyun"dan bahseder.[48] Bu gerçeküstücüler pasajda dolanarak bu çokanlamlı koşulları çoğunlukla gerilim halinde tutmayı başarabilirler. Zaten gerçeküstücülüğün aralarında salındığı çelişkili bakışlar ancak böyle dolanmaların ortaya çıkardığı labirentte hiç değilse bir an için askıya alınır. Zira hem dış hem içmekân olan labirent, özneyi aynı anda hem anne kucaklayışıyla sarmalar hem de paranoya benzeri bir perspektifle tehdit eder.[49] Gerçeküstücülerin bağrına bastığı bu uzamsal mecazda, kaybolan bir evi bulmak ölümcül bir sonla yüzleşmekle bir tutulur: Bu iki durum labirentte temasa geçer; labirent onların temasının *ta kendisidir*.[50]

---

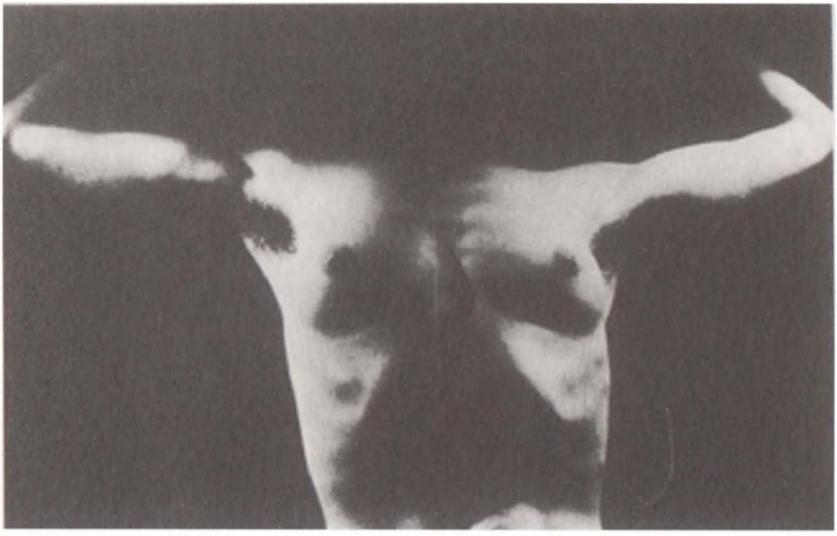
mimari programını hem daha anlamına uygun hem de daha fantastik hale getirmişti: "İnsan kendisini, annenin sesiyle gözün yanında kanın vurduğu ıslak duvarlarla saran kökenlerinin karanlık darbelerinin özlemini çeker [...] Biçimi bozulup psikolojik korkularımıza uyar hale halen ıslak çarşaflar gibi duvarlarımız olmalı." ("Mathématique sensible, architecture du temps", *Minotaure* 11 [Mayıs 1938], s. 43). Bu meselelerin günümüzdeki halleri üzerine bkz. Anthony Vidler, "Homes for Cyborgs", *The Architectural Uncanny* (Cambridge, 1992).

47. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*'da (New York, 1968), William Rubin, Minotaur'ü "irrasyonel itkilerin sembolü", Theseus'u ise bilinçdışını bilinçli şekilde yoklayan gerçeküstücü olarak görür (s. 127); ki bu gerçeküstücülüğün üstesinden gelmeye çabaladığı ikilikleri yeniden kuran bir okumadır.

48. Bu terimlere aracılık eden fahişedir; gerçeküstücü bilinçdışında böylesine saplanılan bir imge olması da belki de bu yüzdendir.

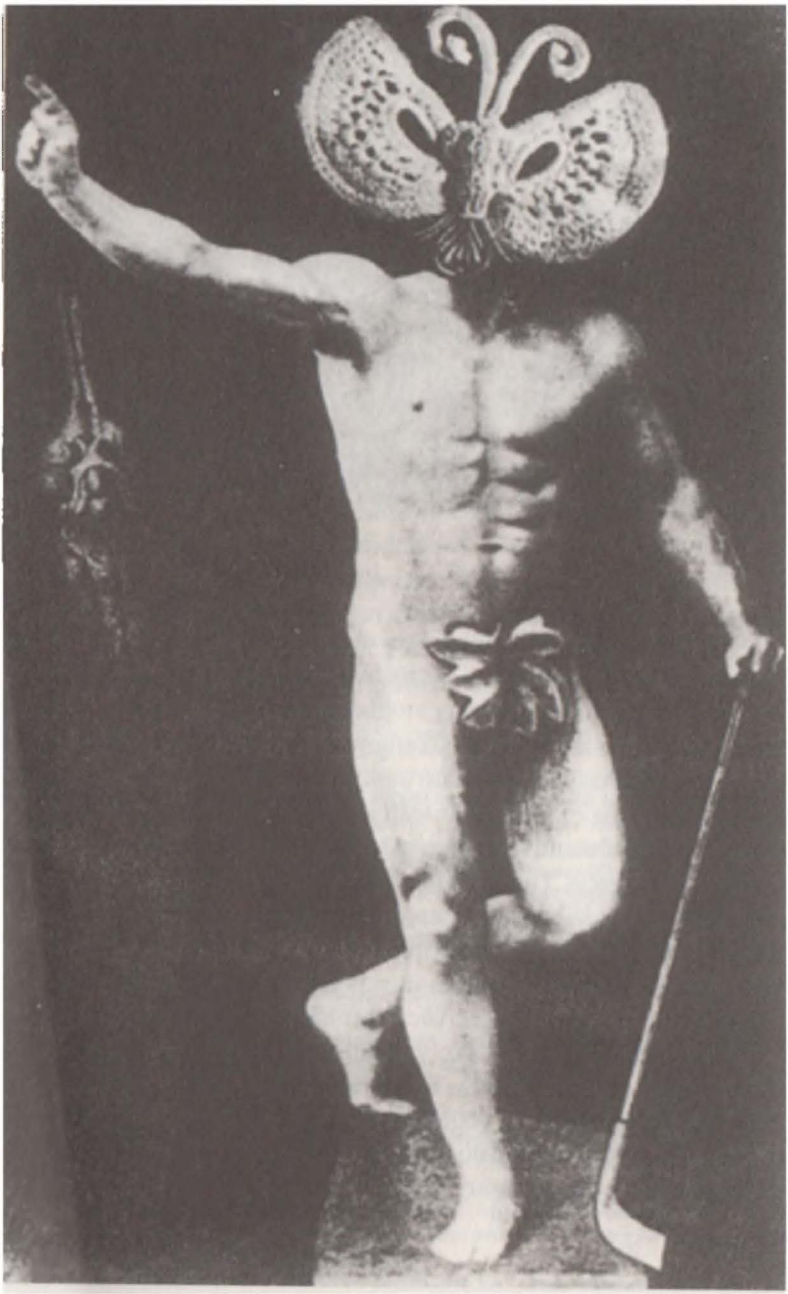
49. Denis Hollier labirentin gerçeküstücü işlevini tam anlamıyla kavramıştır: "Ne babanın eseri ne de annenin rahmi (ne insani ne de doğal) olan labirent, esasında karşıtlıkların parçalandığı ve çetrefilleştiği ve ayırıcı çiftlerin dengesiz, sapkın vs olduğu, dilbilimsel işlevin üzerine kurulu sistemin parçalandığı; ama bir şekilde kendi eserlerini tıkayarak kendi başına parçalandığı bir mekândır. [...] Yakınlık gibi uzaklık da, tutunma gibi ayrılma da burada karar verilemez kalır. Bu manada insan hiçbir zaman labirentin içinde ya da dışında değildir; labirent tam da karar verilemezliğine çare olmayan olan 'içeride miyim yoksa dışarıda mı?' kaygısı tarafından kurulacak bir yerdir (belki bu kadarını söylemek bile fazladır)" (*La Prise de la Concorde* [Paris, 1974], İngilizce çevirisi: *Again Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Çev. Betsy Wing, [Cambridge, 1989], s. 58).

50. Bu mecaz, Benjamin tarafından da benimsenmişti. Onun efsanelerinden biri Deux Magots'ta bir peçetenin üzerine –bir labirent biçiminde– karalanmış hayatına dair bir ifşaat haritasıyla ilgilidir. Bu labirentin kaybolması isabet olmuştur.



Man Ray, İsimsiz, 1933.

Son olarak gerçeküstücülükte esas olan şu bilmecelerin bir çoğunun biçimlendiği yer, bilinçdışının bu metaforik uzamıdır: Yaşam ve ölüm dürtülerinde cinselliğin oynadığı muğlak rol; tekrar tekrar kaybedilmenin yanında hiçbir zaman elde edilemeyen bir nesnenin arayışı; bu bağlamlara temel olacağı yerde onları sarsan fanteziler üzerine bir kimlik, bir sanat inşa etme çabası ve öznenin anne ve babaya dair fantastik çocukluk hayalleri arasında gidip gelip sorduğu arzu ve kimliğe dair Odipal sorulardan geçiş. Gerçeküstücülükte tekrarlanan, böyle çelişkiler karşısında tutuklu kalmış görünen, birkaç imge vardır; bunlar öylesine tanıdık olduğundan ne kadar garip olduğunu unuttuğumuz (ya da tam tersi?), otomat-yazar ile manken-esin perisi, eziyet eden baba ile peygamberdevesi gibi imgelerdir. Ancak bu imgelerin aşağısında özellikle bir figür vardır ki, yalnızca arzu ve ölümün gerçeküstücü yakınlıklarının labirentinde anne ve babaya dair çocukluk hayallerini, Odipal öncesi ve Odipal durumları yoğunlaştırmakla kalmaz, aynı zamanda gerçeküstücülüğün psişik alakalarını mitolojik, tarihsel ve çağdaş ilgilerine bağlar; işte bu boğa-insan figürüdür.



Max Ernst, *Healt through Sports*, 1920.

VIII
Gerçeküstücülük İlkesinden Öteye?

Peki, ya hem akademi hem de kültür endüstrilerinin istifade ettiği günümüz gerçeküstücülüğüne ne demeli? Boğa-insan Batman olup geri döndüğünde, gerçeküstü olandan geriye ne kalır? Peki, ya tekinsiz? Onun da mı bir tarihselliği vardır?

Geldiğim yol boyunca, çoğunlukla gerçeküstücülüğün cinsel politikasıyla ilgili başka sorulara yöneldim. İğdiş edilme kaygısındaki Freudyen tekinsize bağlı olduğuna göre, acaba gerçeküstü alan, erilci bir alan mıdır? Kadınlar figürler olarak temsil edilmeye zorlandıkları bu alandan, uygulamacılar olarak o ölçüde dışlanmışlar mıdır? Gerçeküstücüler bu figürlerle özdeşleştiklerinde ne olur peki? Eril kimliğin hakikaten bulanması mı söz konusu; yoksa salt muğlak şekilde kadınsılıkla ilişki-

lendirilmiş konumların (örn. histerik, mazoşist) sahiplenilmesi mi? Daha önce bu figürlerin, gerçeküstücülükteki güzelin yüceltici pratiğinden öteye doğru yaşanan kayma için mühim olduğunu savunmuştum. Peki, yüceyi yücelikten çıkarma stratejisi, kadın bedenini ihlal eden diğer modernizmlere gerçek bir alternatif midir; yoksa bu ısrarcı imgelemin katı bir hulasası mıdır?[1] Sözlerime bu aynı şüpheli hanede, gerçeküstücülüğün tarihsel limitlerine dair birkaç farklı soruyla son vermek istiyorum.

Breton gerçeküstünün gerçeğe dönüşeceğini, gerçeküstücülüğün her açıdan özgürleştirici etkilerle bu karşıtlığı aşacağını ümit etmişti. Ancak acaba tersi olmuş, gelişmiş kapitalizmin postmodern dünyasında gerçek gerçeküstüne dönmüş, sembol ormanımız tekinsizliğiyle yıkıcı olmaktan ziyade, deliryumunda disipliner olmuş olabilir mi? Gerçeküstücülük en çok şu iki karşıtlığı aşma çabasında olmuştu: Uyanmak ve rüya görmek, benlik ve öteki. Oysa ilkinin çözülüşünü gerçeküstücüler daha 1920'lerde Paris'in rüya-mekânlarında görebilmişlerdi. Bugün ise, postmodern şehrin hayal ürünü oyunlarında bu çözülme tamamlanmış görünüyor; ne var ki özgürleştirici etkileri de tersine çevrilmiş halde. Aynı şey benlik ve ötekiye dair ikinci karşıtlık için de savunulabilir. Gerçeküstücü sarsıntılı güzellik ideali yıkıcıydı, en azından sabit bir burjuva egoya bağlı olduğundan da öyleydi. Fakat o zamanlar kritik bir benlik kaybı olan şey, şimdilerde gündelik bir öznel olmama durumundan ibaret olabilir. Roger Caillois'un şizofrenik mekân algısını, özneyi yiyip yutar gibi görünen "sarsıntılı [bir] cinnet" olarak tarif ettiğini hatırlayın. Pek çok eleştirmen için –sayesinde öznenin etrafına pişmemiş halde açıldığı– bu özel psikolojik durum, günümüzde genel toplumsal bir teşhistir. Şurası kesin ki, -öznenin sayesinde bu gibi açılmaların hepsine karşı zırhlandığı- bu duruma verilen tepki, hem kişisel yönetimlerde hem de politik hareketlerde gayet açıktır.[2]

Öznellik ve uzamsallıkta gerçekleştiği farz edilen tüm bu dönüşümler, postmodernizm üzerine söylemin aşina ideolojileridir. Eğer böyle bir kültürel dönemlendirme ikna edici olacaksa, tanımlanmasında gerçeküstücülüğün yerini göz önünde bulundurmak önemlidir. Breton bundan kırk seneden fazla süre önce bu yerin şöyle bir açıklamasını öne sürmüştü: "Dünyada bugün görülen hastalık, 1920'lerde görülenden

1. Burada ileri sürülen, yücelikten çıkarma stratejilerinin artık etkili olmadığı değildir. Pek çok farklı feminist, gey ve lezbiyen ile AIDS aktivisti ve sanatçı bunun ispatı olabilirler. İleri sürülen, içgüdüsel olanın dişiyle, eşcinselle, ilkelle bağdaştırılmasının kırıldığıdır.

2. Bkz. "Armor Fou" başlıklı makalem, *October* 56 (İlkbahar 1991). Psişenin bu şekilde toplumsalın metaforu olarak kullanılmasının bir eleştirisi için, bkz. Jacqueline Rose, "Sexuality and Vision: Son-Questions", *Vision and Visuality*, Der. Hal Foster (Seattle, 1988).

farklı [...] O zamanlar hâkim olan ruh *pıhtılaşma* [*figement*] tehdidi altındayken, bugün *dağılma* tehdidi altında.[3] Breton burada gerçeküstücülüğün öznel ve toplumsal ilişkilerde baş gösteren "pıhtılaşma"yı çözmek, bu ilişkileri özgürleştirici akıntılara salmak için baş gösterdiğini; ancak bunun yerine bu çözülmeyi telafi edilmiş, bu özgürleştirici akıntıları "çözülmüş" olarak yeniden kodlanmış bulduğunu ima ediyor. Bu okuma üzerine, gerçeküstücülük eğer ilk anda devrimin hizmetinde olmuşsa, ikincisinde "devrimci" kapitalizmin hizmetine girmişti. Belki de gerçeküstücülük her zaman karşı durduğu rasyonelliğe bağlı olmuştu; ilk başta kapitalist değişimin denkliklerinin hazırladığı yan yana getirme pratiği, şimdi onlar tarafından aşılmıştı. "Gerçeküstücülüğün yayılmışlığı başarısını göstermeye yeterli bir kanıttır" diye yazmıştı gerçeküstücülüğü yaratıcı şekilde genişletebilen birkaç sanatçıdan biri olan J. G. Ballard bundan yirmi beş sene önce. "Artık erotize edilmesi ve nicelenmesi gerekecek olan *dış* dünyadır."[4] Peki, bu büyük ölçüde başarılmadı mı? Ayrıca hangi anlamda bir başarı kabul edilmeli?

Artık kapitalizmin dışı diye bir şey olmadığına dair bu inanç, postmodern ideolojilerin en büyüğü; bu uzamın karanlığa bürünmesi, bu anlatının bitmesine dair diğer iddialara karşılık gelen ideoloji olabilir. Ancak bu postmodern anlamda bir bitişin kendi başına bir anlatı; çoğu kez birbirinden farklı hiç-olmayan-geçmişleri (örn. sabit bir burjuva egosu, hakikaten sınır ihlalcisi bir avangard) alternatif olabilecek-gelecekleri engelleyecek şekilde yansıtan bir anlatı olduğu açık değil mi? Bu ihtar akılda bulundurularak, tekinsizin çağımızda böyle karanlıkta kalışına, bastırma olduğu sürece onun tekinsiz dönüşü de olacaktır yanıtı verilebilir. Ayrıca gerçeküstünün postmodern "idrakı"na karşı, kapitalist hayal dünyasının hiçbir şekilde o kadar tutarlı ya da tamamlanmış olmadığı savunması yapılabilir. Kısacası, gerçeküstücülüğün tamamen gözden düşmediğinde ısrar edilebilir.

Benjamin'e göre faşizmin hem gözden düşmüşü hem de auratiği kirletmiş olduğuna; bunun da Benjamin'i gerçeküstücülük yandaşlığından soğuttuğuna dikkat çekmiştim. Şimdi söylemek ayıp olabilecek kadar kolay olsa da bu kısmen, en azından tarih olmuşun güçlerini öteki tarafa

3. André Breton, *Entretiens* (Paris, 1952), s. 218.
4. J. G. Ballard, "Coming of the Unconscious", *New Worlds*, 164 (Temmuz 1966), *Re/Search* 8/9 (1984), s. 102-105'te yeniden basılmış. Ayrıca bkz. Jonathan Crary, "Ballard and the Promiscuity of Forms", *Zone* 1/2 (1985).

teslim ettiği ölçüde bir hataydı. Aynı zamanda da kendi kuramının deformasyonuydu; zira eleştirellik, mekanik çoğaltım ve teknik yenilikte değil, bu gibi değerlerin auratik ve gözden düşmüşle diyalektik şekilde eklemlenmesinde yatar. Esasında Benjamin, bu diyalektiği tanımlarken bile indirgemişti ve bu hata elli sene sonra postmodernist sanat üzerine hâkim solcu söylemde –fotoğrafik, metinsel, anti-auratik olanı külliyen bağrına basmasında– tekrarlandı. Şurasını teslim etmem gerekir ki (bana ait) bu duruşu, tarihsel faşizmden bu yana sözde-auratiğin en zorlama diriltilişi, diğer bir deyişle bütün o Frankenstein canavarlarının –postmodern mimari, neo-dışavurumculuk, sanat fotoğrafçılığı ve benzerlerinin– pazar, medya, müze ve akademinin laboratuvarlarında pişirilmesi kışkırtmıştır. Ancak bu teknoloji yanlılığı, postmodern kültürün sistematik analizleriyle de ilerletildi. Sonuçlardan biri, yalnızca ileri düzey sanatta tabu olan auratiğin değil, gözden düşmüşün de ileri seviye kapitalizmde atıl ilan edilmesi oldu. Fredric Jameson: "Postmodern, arta kalanın, tortunun, aktarımın, tarih olmuşun tek bir iz bile bırakmadan silinip gittiği bir durum olarak karakterize edilmeli."[5] Jean Baudrillard: "İşlevselciliğin yalıtılmış nesneden çıkıp sisteme geçtiği günümüzde, [...] gerçeküstücülük ancak bir folklor olarak hayatta kalabilir."[6] Peki ama kimin "postmodernini" kastediyorlar? Gerçekten de, kimin "gününü"?

Gözden düşmüşün sorunlu olmasının nedeni, yalnızca şimdilerde telafi edilmesi ya da silinmesi değil, tarihsel gelişimin tekil bir mantığına fazla bağlı olmasıdır. Aynısı postmodernin çoğu versiyonu için de geçerlidir. Yine de bu aynı zamanda iki terimin gücünün kaynağıdır; zira gözden düşmüşün açığa vurabildiği ve postmodernin tarif edebildiği tam da, üretim biçimleri, toplumsal ilişkiler ve kültürel usuller arasındaki gerilimdir. Oysa bugün bu gerilimler senkronsuz, hatta bir yandan da "çokmevzili" olarak anlaşılmalıdır. Zira herkes aynı şimdide yaşamadığı gibi, bu farklı şimdiler de farklı uzamlar işgal ederler. Şu ana eleştirel biçimde çağrılabilen de tam bu farklı mekân-zamanlardır; çokkültürlülüğün kimlikçilik yapmayanının bir tasarısı da budur. Ancak bu gibi kimlikçilik yapmayan çokkültürlülüğe karşı verilen tepkilerin de ispat ettiği gibi, bu farklılıklar da fobik biçimde ele alınabilir. Bu bakımdan eski gerçeküstücülük ve faşizm karşıtlığı kısmen geri dönmüştür. Tekinsiz olarak mı?

5. Frcdric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, 1991), s. 309. Jameson'a hakkını teslim etmek gerekirse, başka bir yerde senkronsuz ile Ütopyacının eleştirel olasılıklarını ileri sürer.

6. Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Çev. Charles Levin (St. Louis, 1981), s. 194. Bu anlatıya göre gerçeküstücülük, geriye kalan tek gözden düşmüş şey olabilir!

Son bir yorum daha. Gözden düşmüşün gücü, ütopyacı kadar senkronsuz olana da dayanır. Breton'un, gerçeküstücü yan yana gelişi "önceki, şimdiki ve gelecekteki hayatların eriyerek tek bir hayatta birleştiği" "gerçekten tanınma yanılsamaları" yaratan "zamandaki [bir] yarık" olarak tanımlaması bunların her ikisini de andırır.[7] Psikanalitik açıdan bakılırsa, böyle bir alt ediş, bütünüyle fazla kurtarıcıdır; ne bastırmanın üstesinden o kadar kolay gelinir, ne tekinsiz telafi edilir ne de ölüm dürtüsü yeniden yönlendirilir. Gerçeküstücülüğün tam da bu noktada mücadele verdiğini savunmuştum: Ancak yarılabilecek bir şeyi kurtarmanın peşindedir; en azından gerçeküstücülüğün bütün hırsına rağmen çoğunlukla takılıp kaldığı bir ey düzeyinde bu böyledir. Yine de üstesinden gelmek, ütopyacı boyutta, diğer bir deyişle kolektif boyutta imkânsız değildir. Benjamin'e göre bu ütopyacı boyut, yalnız gözden düşmüşte değil, *démodé*'de de görülebilirdi. Kendisi, gözden düşmüş üzerine yazdığı kısa denemenin sonunda, gayet muammalı bir şekilde, "Kritik bir anda, herkesin dilindeki bir sokak şarkısının biçimlendirdiği bir hayat nasıl bir şey olurdu dersiniz?"[8] Bu bir bilinç metalaşmasının, yükselişte olan kültür endüstrisinin nice sayıdaki tüketimci otomatlarının imgesi olabilir. Ancak, her ne kadar çarpıtılmış olsa da, kendisi de bir beden olan, "kolektif bedensel uyarıma" hazır bir kolektifliğin imgesi de değil midir aynı zamanda? Başka devrimler olacaktır ve esrimenin güçlerini yeni hareketlere kazandırmak gözden düşmüş bir görev değildir.

7. Breton'un, Max Ernst, *La Femme 100 têtes*'e yazdığı önsöz (Paris, 1929).
8. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" (1929), Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, Der. Nurdan Gürbilek, Metis Yay., s. 159.

Dizin

A

Adorno, Theodor 15, 16, 22, 89, 145, 157, 181, 184, 190, 194, 197, 211, 212, 213, 215, 224, 225

anakronizm 220, 221

antikçağ 93, 199, 213

Aragon, Louis 16, 25, 26, 47, 48, 49, 76, 77, 78, 140, 160, 165, 166, 169, 191, 195, 197, 198, 199, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 215, 220, 224, 235, 239, 241, 242

art nouveau 78, 191, 203, 204, 206, 216, 217, 219, 220, 221, 226, 241

arzu 15, 19, 35, 39, 41, 44, 59, 63, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 90, 100, 105, 109, 118, 120, 121, 123, 131, 134, 135, 136, 138, 150, 152, 166, 180, 181, 194, 197, 210, 211, 226, 235, 237, 243

aşk 41, 48, 59, 60, 63, 65, 66, 71, 73, 76, 93, 99, 101, 106, 108, 109, 115, 118, 129, 131, 138, 207, 231, 236, 242

ataerkil 39, 52, 55, 56, 57, 94, 101, 136, 165, 185, 204, 213, 225, 232, 234, 240

aura 157, 191, 196, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239

B

Barthes, Roland 32, 43, 55, 56, 120, 134, 196, 197

baştan çıkarma 33, 35, 63, 78, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 98, 100, 101, 105

Bataille, Georges 6, 14, 15, 16, 26, 27, 34, 43, 44, 72, 75, 120, 134, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 167, 224, 242

Baudelaire, Charles 61, 75, 77, 80, 135, 157, 158, 165, 166, 167, 182, 196, 198, 201, 212, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240

Bebekler 136, 137, 144, 148, 150

beden 121, 131, 143, 144, 148, 149, 162, 167, 168, 169, 172, 197, 211, 232, 234, 241, 249

Bellmer, Hans 21, 24, 40, 90, 100, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 155, 185, 231, 237

Benjamin, Walter 2, 15, 18, 19, 22, 23, 29, 49, 53, 59, 61, 75, 89, 118, 124, 126, 144, 145, 150, 156, 157, 158, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 180, 182, 183, 184, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 211, 212,

213, 215, 216, 220, 222, 223, 224, 225, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 247, 248, 249
biçim 20, 42, 85, 88, 103, 108, 110, 120, 125, 141, 200, 203, 215, 230, 241
bilinçdışı 19, 26, 28, 29, 31, 35, 57, 110, 149, 150, 167, 176, 203, 204, 211, 226
Bloch, Ernst 15, 195, 202, 222, 223, 224
Brassaï 52, 55, 56, 198, 216, 218, 219, 228
Breton, Andre 9, 11, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 88, 89, 90, 92, 97, 103, 110, 112, 129, 130, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 148, 156, 158, 160, 166, 167, 169, 180, 184, 191, 192, 195, 198, 201, 202, 204, 213, 221, 225, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 249

C-Ç
Caillois, Roger 15, 52, 55, 119, 120, 180, 224, 232, 240, 246
Charcot, Jean-Marie 25, 27, 77, 78, 80, 201, 211, 217
cinsel 13, 14, 33, 34, 37, 38, 41, 43, 53, 54, 59, 61, 68, 70, 71, 72, 74, 77, 78, 82, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 100, 106, 107, 108, 109, 113, 118, 120, 121, 131, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 166, 167, 168, 185, 212, 226, 230, 231, 234, 245
cinsellik 13, 14, 22, 54, 55, 66, 74, 75, 89, 96, 105, 107, 109, 118, 119, 149, 165, 166, 167, 185, 225
Çılgın Aşk 9, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 73, 75, 88, 89, 134, 159, 191, 192, 220, 236, 241
çokanlamlı 166, 235, 242

D
Dada 12, 13, 16, 110, 157, 158, 165, 168, 177, 180, 242
Dali, Salvador 13, 17, 33, 42, 52, 71, 90, 100, 120, 191, 203, 204, 206, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 224, 232, 235, 240, 241
De Chirico, Giorgio 19, 21, 33, 60, 61, 76, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 113, 117, 123, 130, 136, 229, 231, 232, 233, 235, 237, 239, 240
Desnos, Robert 31, 34, 59, 221
duygulanım 235

E
ego 29, 37, 59, 88, 101, 230, 231, 240
Eluard, Paul 31, 59, 71, 78, 91, 112, 191
emperyalist 148
endüstri 162, 216
Ernst, Max 10, 13, 15, 16, 21, 26, 27, 31, 34, 49, 58, 76, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 123, 125, 130, 131, 136, 140, 158, 167, 185, 186, 191, 195, 197, 201, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 217, 220, 222, 225, 226, 229, 231, 232, 233, 237, 239, 240, 241, 245, 249
Eros 37, 42, 43, 60, 74, 75, 120, 137, 139, 140, 143
erotik 21, 22, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 72, 73, 76, 116, 120, 130, 135, 136, 144, 145, 165, 235, 236
erotizm 134, 135, 142, 143
estetik 16, 17, 18, 19, 20, 26, 48, 56, 71, 90, 106, 108, 109, 112, 139, 177
eşcinsel 100, 108, 149

F
fantezi 33, 52, 66, 71, 78, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 107, 112, 118, 123, 124, 125, 126, 196, 206, 229
faşizm 21, 139, 222, 223, 224, 248
fetiş 61, 68, 69, 73, 89, 113, 119
fetişizm 20, 113, 119, 134, 135, 145, 166, 233
figür 32, 34, 62, 67, 93, 97, 100, 115, 157, 159, 161, 162, 164, 168, 212, 243
fotoğraf 55, 56, 154, 169, 172, 173, 176, 182
Foucault, Michel 124, 125, 162, 232
Freud, Sigmund 14, 15, 18, 19, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 48, 50, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 68, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 85, 86, 87, 90, 91, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 107, 108, 109, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 130, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 150, 159, 160, 169, 176, 185, 201, 226, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 239, 240, 241
Frois-Wittmann, Jean 41, 42
fütürizm 168

G
gerçeküstü 20, 33, 38, 61, 69, 90, 167, 245
gerçeküstücüler 11, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 26, 31, 34, 38, 39, 40, 42, 47, 48, 50, 58, 75, 78, 80, 82, 98, 106, 125, 130, 139, 140, 141, 158, 165, 167, 180, 185, 190, 192, 195, 197, 198, 203, 204, 231, 232, 234, 235, 237, 242, 246
gerçeküstücülük 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 26, 28, 29, 31, 34, 38, 41, 44, 52, 55, 75, 110, 119, 123, 130, 137, 141, 148, 157, 165, 169, 180, 181, 194, 195, 200, 202, 221, 222, 224, 225, 226, 230, 231, 247, 248
Giacometti, Alberto 13, 21, 60, 61, 64, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 85, 86, 88, 90, 100, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 135, 136, 140, 231, 236, 238, 240
Giedion, Sigfried 112, 181, 182, 203, 209, 212, 213
güzellik 18, 19, 21, 32, 47, 50, 51, 56, 57, 58, 75, 76, 77, 78, 82, 90, 129, 130, 136, 139, 140, 199, 226, 246

H
hakikat 139
hayal 17, 20, 21, 26, 32, 34, 57, 58, 62, 71, 76, 86, 88, 89, 93, 97, 98, 100, 101, 105, 109, 110, 112, 113, 115, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 143, 148, 155, 202, 204, 212, 215, 216, 231, 246, 247
hayal ürünü 21, 34, 58, 62, 71, 76, 86, 88, 89, 93, 97, 98, 100, 101, 105, 109, 110, 112, 113, 115, 118, 123, 124, 125, 126, 143, 148, 155, 204, 212, 216, 231, 246
histeri 19, 20, 25, 26, 35, 77, 78, 80, 82, 86, 211, 217, 226
homeopatik 230
Horkheimer, Max 145, 184

I-İ
içgüdü 36, 37, 74
içgüdüsel 19, 27, 31, 35, 36, 74, 97, 142, 231, 246
imge 17, 32, 53, 110, 123, 126, 131, 140, 156, 157, 158, 161, 165, 167, 169, 170, 173, 181, 195, 197, 200, 201, 202, 210, 211, 226, 234, 235, 236, 242, 243
intihar 40, 41, 42, 63, 98, 210

J
Janet, Pierre 27, 28, 29, 77, 141

K
kapitalizm 190, 192, 193, 194, 223
kolaj 16, 21, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 191, 197, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214
komünist 17, 40, 149, 168
kült 232, 234, 235
kültür 166, 221, 241, 245, 249

L
Lacan, Jacques 14, 15, 17, 19, 26, 28, 32, 34, 36, 37, 40, 43, 48, 52, 56, 59, 69, 72, 75, 78, 82, 96, 100, 123, 125, 141, 239, 240

M
makine 22, 156, 157, 158, 160, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 176, 177, 182, 184, 185, 225, 231, 237
manken 22, 32, 50, 96, 100, 131, 156, 157, 163, 164, 168, 169, 189, 237, 243
Man Ray 13, 46, 52, 53, 65, 69, 140, 172, 175, 216, 243
manzara 198, 241
Marx, Karl 15, 18, 19, 43, 157, 159, 160, 162, 166, 169, 183, 194, 195, 198, 200, 201, 223, 233
mazoşistik 119, 120, 121, 137, 138, 143, 145, 150
mazoşizm 38, 39, 40, 42, 136, 138, 150
mekanik-metalaşmış 156, 157, 158, 159, 172, 176, 182, 184, 185, 190, 198, 215, 224
melankoli 98, 101, 102, 103, 135
meta 15, 50, 156, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 185, 192, 196, 199, 220, 233, 236, 237
mimari 52, 190, 191, 194, 203, 216, 225, 240, 241, 242, 248
model 16, 17, 38, 88, 125, 160
modernist 12, 14, 75, 86, 103, 149, 166, 172, 173, 177, 191, 210, 217, 220, 235, 239, 241
modernizm 12, 14, 18, 232, 238
muamma 52, 91, 92, 93, 97, 101, 161

N
Naville, Pierre 16, 17, 140
nesne 21, 36, 51, 56, 57, 61, 62, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 82, 88, 93, 99, 100, 101, 109, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 134, 139, 144, 158, 159, 177, 180, 181, 192, 196, 215, 225, 226, 233, 235, 236, 238

O-Ö
ortaçağ 48, 88
otoerotik 70, 87, 106, 107, 109, 120
otomat 22, 32, 75, 152, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 164, 168, 173, 185, 237, 243
otomatizm 15, 16, 17, 28, 29, 31, 32, 38, 47, 78, 184
Ödipal 22, 23, 59, 76, 112, 115, 117, 131, 142
ölüm 21, 26, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 73, 74, 75, 76, 103, 111, 120, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 152, 157, 166, 176, 190, 199, 207, 224, 237, 240, 243, 249
ölüm içgüdüsü 40, 73, 74, 103, 120, 138, 144, 190
özne 14, 31, 37, 39, 40, 52, 55, 56, 58, 60, 69, 70, 74, 76, 78, 82, 87, 88, 89, 93, 101, 103, 109, 113, 115, 119, 120, 121, 124, 138, 148, 150, 165, 181, 226, 231, 232, 239, 240

P
paranoit 75, 80, 96, 100, 101, 103, 106
paranoya 15, 20, 96, 98, 99, 109, 112, 220, 240, 242
perspektif 96, 240
postmodern 2, 246, 247, 248

psişik 26, 31, 32, 34, 36, 44, 48, 49, 52, 55, 57, 58, 59, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 86, 88, 90, 96, 97, 101, 109, 110, 111, 113, 122, 123, 130, 142, 149, 156, 160, 165, 181, 182, 184, 185, 189, 192, 196, 197, 198, 201, 206, 208, 209, 210, 212, 217, 220, 224, 226, 229, 230, 232, 233, 234, 238, 239, 242, 243
pürizm 168

R
resim 16, 17, 21, 34, 50, 55
Rimbaud, Arthur 201, 202, 203, 204, 236

S-Ş
sadizm 38, 39, 123, 135, 136, 220
sahne 33, 86, 93, 95, 105, 106, 117, 173, 177
sanatçı 16, 78, 80, 88, 98, 106, 139, 148, 165, 166, 167, 168, 177, 211, 246
sembolik 21, 28, 33, 35, 36, 67, 90, 97, 113, 116, 120, 121, 129, 140, 142, 156, 192, 200, 209, 217, 226, 237, 238
serbest çağrışım 25
simülasyon 125
sürpriz 91, 101
sürrealist 138
şekil 67, 121, 136, 151, 190, 234, 235
şok 26, 36, 37, 55, 56, 76, 77, 91, 157, 158, 191, 231, 232, 237

T
tasarım 82, 112, 176, 209
tekinsiz 18, 19, 20, 21, 22, 26, 29, 32, 33, 34, 35, 38, 44, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 66, 68, 70, 76, 82, 85, 86, 91, 94, 97, 98, 101, 103, 117, 118, 124, 125, 130, 131, 139, 141, 143, 149, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 167, 170, 176, 180, 185, 189, 192, 195, 196, 197, 199, 204, 207, 209, 211, 217, 221, 229, 230, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 245, 247, 249
travma 15, 56, 60, 75, 76, 82, 91, 93, 110, 111, 126, 220
travmatik 11, 15, 21, 26, 35, 36, 50, 58, 60, 61, 65, 67, 75, 76, 78, 82, 85, 86, 87, 90, 93, 94, 95, 97, 98, 105, 106, 108, 111, 113, 115, 116, 126, 129, 130, 167, 209, 220, 230, 231, 236
Tzara, Tristan 52, 241

U
Ubac, Raoul 51, 188, 199

Y
yapısalcılık 168, 180
yapıt 78, 113, 129, 172
Young Writer 30
yüceleştirme 142

Princeton Üniversitesi Sanat ve Arkeoloji Bölümü öğretim üyesi olan Hal Foster, 90'lı yılların ikinci yarısı boyunca, özellikle *October*, *Artforum* gibi dergilerde yayımladığı makalelerle, çağdaş sanat kuramı için önemli bir isim haline gelmiştir. Zaman içinde kitaplarda bir araya gelen ve genişleyen bu çalışmalar, sanat tarihinin modern döneminden bugüne uzanan çizgiye getirdiği farklı yorumlarla olduğu kadar, sanat tarihi yöntemi açısından sunduğu öneriler ve çeşitlilikle de dikkatleri üzerine çekmektedir.

Zoraki Güzellik, yayımladığı ilk bütünlüklü çalışması olması bakımından Foster'ın kariyerinde özel bir önem taşıyor. Bir yandan sanat tarihi ve kuramı için günümüzün bu kritik figürünün arkaplanını görmemizi ve kavramsal temelinin gelişmeye başladığı ilk adımları sezmemizi sağlarken, bir yandan da, Türkiye'de şimdiye dek yanına hiç yanaşılmamış, bu yüzden de gerçek anlamıyla anlaşılması sürekli ertelenmiş gerçeküstücülük akımının bütün arka sokaklarını gözlerimizin önüne seriyor. *Zoraki Güzellik*'in sunduğu kavramsal şema, gerçeküstücülerin perspektifinden, 20. yüzyıl başında psikoloji biliminin sanatları ne kadar meşgul ettiğine ışık tutuyor. Freud'un önerdiği psikanalitik inceleme yöntemi, bilinçaltının serbest bırakılması, rüyalar ve sembollerin anlamı gibi unsurlar iki dünya savaşı arası döneme damgasını vuran gelişmeler olarak sanatçılar üzerinde eşine az rastlanır bir duyarlılık yaratıyor.

Foster, yüzyıl başının yıkıcı Dada girişiminin hemen arkasından ortaya çıkan ve bir kısmı Marksist harekete de destek vermiş olan Andre Breton, Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Antonin Artaud gibi farklı alanlarda ve çok farklı temalarda ürün vermiş sanatçıları, bu sanatçıların bizzat psikanalizden devralıp, şiddetli tartışmalara konu ettikleri ortak kavramlar aracılığıyla değerlendiriyor.

Hal Foster, güçlü bir sanat tarihi yazma girişimi örnekliyor; yeniliklere açık, kavramsal olarak can alıcı öneriler taşıyan ancak ayakları bastığı topraktan, yani sanatçıların yanı başından hiç ayrılmayan bir girişim. Büyük bir inançla aklın dışını aramış bu sıra dışı sanatçıları, Dada'yı ve "gerçeküstücülük"ü akıl aracılığıyla son defa kavramak için ilk kez bir şansımız olabilir.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-624-8
9 789755 396248

20 TL