

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**GÜNÜMÜZ FOTOĞRAFINDA
ÖZNEL DENEYİM ALANI OLARAK
DUYGULAM YAKLAŞIMI**

**ŞAHİNDE AKKAYA
13721001
ORCID ID: 0000-0002-1296-3440**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. RIFAT ŞAHİNER**

**İSTANBUL
2020**

ÖZ

GÜNÜMÜZ FOTOĞRAFINDA ÖZNEL DENEYİM ALANI OLARAK DUYGULAM YAKLAŞIMI Şahinde Akkaya Haziran, 2020

Bu çalışma, günümüz fotoğrafında yaygın bir tavır olarak kullanılan fotoğrafik bir yaklaşımın ontolojisini incelemektedir. Deneyimin fotoğraflanması, fotoğraflananın deneyimlenmesi olarak tanımlayabileceğimiz bu yaklaşım; doğası gereği, bedenlerarası karşılaşmalardan doğan yeğinlikler olan duygulam kavramına doğrudan bağlantılıdır. Alışıldık anlatım biçimlerinin dışında yer alan bu yaklaşımın anlaşılabilir kılınması için gerekli olan düşünsel yaklaşım yine kendisi gibi alışılmışın dışında yer alan yenilikçi bir düşünme biçimine olan ihtiyacı gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, duygulam kavramı çalışmanın ana eksenini oluşturmakla birlikte; fotoğraflayan-fotoğraflanana-izleyici dizgesinde ele alınan bu fotoğrafik yaklaşımın başta öznel, öznellik ve özne-oluş gibi kavramlarla doğrudan ilintili olması göz önünde bulundurularak öznenin; dilin, felsefenin ve psikanalizin sisteminde kurulumuna ve konumuna odaklanılmıştır. Özne meselesinin söz konusu fotoğrafik yaklaşımla olan ilişkisinin bağlaşıklık kavramı bir araya çağırarak bir yapı sergilediği de dikkate alınmıştır. Böylece, duygulam kavramı özelinde ele alınan söz konusu fotoğrafik yaklaşımın, öznenin dünyayla bir oluş deneyiminde bir hareket alanı olarak rolü ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Duygulam, Deneyim, Beden, Oluş, Özne, Özne-oluş, Özel, Öznellik Alanı, Postyapısalcılık, Psikanaliz.

ABSTRACT

THE APPROACH OF AFFECT AS A FIELD OF SUBJECTIVE EXPERIENCE IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

Şahinde Akkaya

June, 2020

This study examines on the ontology of a photographic approach that is widely used in contemporary photography. This approach can be defined as the photographing of the experience and the experience of that photographed; by its very nature, it is directly linked to the concept of affect which is the intensities arising from inter-body encounters. The intellectual approach that is necessary to make it more understandable this unconventional approach, brought up the need for a progressive way of thinking that is unconventional itself. In this context, although the concept of affect constitutes the main axis of the study; considering the fact that this photographic approach, which is dealt with in the system of photographer-photographed-spectator, is directly related to concepts such as subject, subjectivity, becoming-subject; the focus is on the formation and position of the subject in the system of language, philosophy and psychoanalysis. It is also taken into consideration that the relationship between the subject matter and the photographic approach reveals a structure that brings together many related concepts. Thus, the role of this photographic approach, which is considered in the concept of affect, as a field of movement in the experience of becoming-subject with the world, is focused.

Key Words: Photography, Affect, Experience, Body, Becoming, Subject, Becoming-subject, Subjective, Field of Subjectivity, Poststructuralism, Psychoanalysis.

ÖN SÖZ

Günümüz fotoğrafında yaygın bir fotoğraflama pratiği olarak benimsenen ancak neliğine dair kapsamlı inceleme yapılmamış olan bu fotoğrafik yaklaşıma ilişkin bir çalışma oluşturarak alandaki eksikliğe katkı sağlamak amacıyla yola çıktığım bu tez çalışmasının oluşum ve gelişim sürecindeki değerli katkıları ve yönlendirmelerinden ötürü danışmanım ve hocam Prof. Dr. Rıfat Şahiner'e çok teşekkür ederim. Çalışmanın başlangıcından itibaren tez izleme sürecindeki anlayışları ve destekleri için Doç. Dilek Türkmenoğlu ve Dr. Öğr. Üyesi Bülent Erutku'ya çok teşekkür ederim. Bu süreçte, destekleri ve anlayışları için başta annem Cihan Deniz Akkaya ve değerli arkadaşım Leyla Ağluç olmak üzere aileme ve tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İstanbul; Haziran, 2020

Şahinde Akkaya

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. SANATTA DUYGULAM DENEYİMİ	9
2.1. Duygu ve Duygulam	12
2.2. Duygulamın Otonomisi.....	21
2.3. Duygulamın Estetiği	28
2.4. Deleuze&Guattari’de Duygulam	33
3. FOTOĞRAFTA DUYGULAM DENEYİMİ	40
3.1. Duygusal Boşalım ve Yer Değiştirme Bağlamında Katharsis ve Melankoli..	41
3.2. Duygulam Olarak Aura	63
3.3. Duygulam ve Tuché Olarak Punctum.....	75
4. ÖZNEL DENEYİM ALANI OLARAK FOTOĞRAF	90
4.1. Öznenin Deneyimsel Konumları.....	92
4.2. Öznele Yaklaşım Belirleyeni Olarak Karar Duygusu.....	105
4.3. Deneyimi Fotoğraflamak: Odanın İçinde ya da Dışında Olma Hali.....	120
4.4. Öznenin Konumu Bağlamında Fotoğraflayanın İktidar Alanı.....	133
5. SONUÇ	143
KAYNAKÇA	145
ÖZ GEÇMİŞ	155

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Mathias Christensen, Black Nest, 2015	18
Şekil 2: Monica Macdonald, In Absence, 2016.....	32
Şekil 3: Daido Moriyama, Stray Dog, Misawa, Aomori, 1971	38
Şekil 4: Daido Moriyama, Tights and Lips “Color”, 2016.....	39
Şekil 5: Michael Ackerman, Half Life, 2010	58
Şekil 6: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971.....	61
Şekil 7: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey/Winter Journey, 1989-90	61
Şekil 8: Nobuyoshi Araki, Laments: Skyscapes / From Close-range, 1991.....	62
Şekil 9: Nobuyoshi Araki, Flowers, 2007	63
Şekil 10: Nobuyoshi Araki, Yamorinski and Bondage Women, 2007	63
Şekil 11: Franz Kafka'nın Çocukluğu, Prag, Bohemia (Çek Cumhuriyeti), 1888-1889.....	66
Şekil 12: Michael Ackerman, Half Life, 2010	73
Şekil 13: Michael Ackerman, Half Life, 2010	74
Şekil 14: André Kertész, Pencerede Cam Büst, New York City, 1979	84
Şekil 15: James Van Der Zee, Aile Portresi, 1926	86
Şekil 16: Francesca Woodman, Untitled, Rome, 1977-78.....	99
Şekil 17: Francesca Woodman, Untitled, Providence, Rhode Island, 1976	100
Şekil 18: Francesca Woodman, House #3, Providence, Rhode Island, 1976	104
Şekil 19: Henri Cartier-Bresson, Sevilla, İspanya, 1933	109
Şekil 20: Henri Cartier-Bresson, Saint Lazare Garı'nın Arkasında, Paris, Fransa, 1932.....	111
Şekil 21: Robert Frank, Bar, Las Vegas, Nevada, 1959	115
Şekil 22: Robert Frank, Asansör, (Elevator), Miami Beach, 1955.....	116
Şekil 23: Robert Frank, U.S. 90, En Route to Del Rio, Texas, 1955	118
Şekil 24: Michael Ackerman, Self, Half Life, 2010.....	120
Şekil 25: Christopher Anderson, Oğul: Marion Yatakta, Brooklyn, New York, 2009.....	127

Şekil 26: Christopher Anderson, Oğul: Marion ve Atlas Yıkanırken, Brooklyn, New York, 2009	128
Şekil 27: Diane Arbus, Oturma Odasında Rus Cüce Arkadaşlar, New York City, 1963	129
Şekil 28: Diane Arbus, Washington Square Park'ta Bankta Oturan Genç Çift, NYC,1965	130
Şekil 29: Nan Goldin, Cookie ve Millie Mudd Club'ta Kızlar Tuvaletinde, New York City, 1979.....	131
Şekil 30: Nan Goldin, Elio, Guido'nun Kollarında Uyuyor, Centre Pompidou, Paris, 2007.....	132
Şekil 31: Lacan'ın Görme Konisi'ni andıran Bakış Şeması.....	139
Şekil 32: Lacan'ın Özneyi tablonun içine, perdeye konumladığı Bakış Şeması.....	139
Şekil 33: Lacan'ın İmge Perde Bakış Şeması.....	139
Şekil 34: Antoine d'Agata, Canary Islands, Playa des Ingles, 2005	140
Şekil 35: Antoine d'Agata, Cambodia, Phnom Penh, 2008	141
Şekil 36: Antoine d'Agata, Cambodia, Phnom Penh, 2008	141

1. GİRİŞ

60'lı yıllarda sanatta yaşanan değişim hareketinden, fazlasıyla kullanışlı bir sanat formu olan fotoğrafın da etkilenmemesi mümkün değildi. Modernitenin merkeze aldığı *akılcı/bilen* özneye atfedilen önemin değerini yitirmesiyle; felsefeyle olan ilişkisi geçişli bir hal alan sanatın kavramsal yönünün ağır basması eşzamanlı gelişir. Bu gelişmeler, bir bakıma mekanik çoğaltım çağında sanatsal üretimin 'hakikilik' ölçütünün ortadan kalkmasıyla sanatın işlevinin değişeceği ve onun önünde sonunda politikaya yaklaşan bir pratiğe dönüşeceğini öngören Benjamin'i haklı çıkarır niteliktedir.

Dönemin mevcut sanatsal eğilimlerine eleştirel bir tavırla yaklaşan, yeni bir düşünme ve üretim pratiğiyle gelişen sanatsal hareket postmodern/postyapısalcı teorilerle iç içe geçişli bir eylem alanına dönüşerek; kendinden öncekini yapısökümüne tabi tutar. Şahiner'in de belirttiği gibi: "Fotoğraf, gerek tarihi bağlamı, gerekse üretilme biçimi göz önüne alındığında kurgusal özellikleri açısından bu stratejinin uygulanmasında etkin sanatsal metot olarak öne çıkar."¹

Fotoğraf, sanatsal pratikler içinde kendine en iyi yer bulan anlatım/aktarım aracı olarak fazlasıyla kullanışlı hale gelir. Doğası gereği kolay erişilebilir olması, çoğaltılabilirliği ve sonuca hızlı bir şekilde ulaşması gibi nitelikleriyle (dönemin sorgulanan yapısına eleştirel bir tavırla yaklaşılmak istenmesine karşılık, diğer sanat formlarının görsel malzeme kullanımına daha az elverişli olması gibi nedenlerle de...) fotoğraf gerekli ihtiyacı daha iyi sağlar. Mevcut nedenlerle daha fazla tercih edilir hale gelen fotoğraf, böylece çağdaş sanat içerisinde fotoğraf temelli işler için vazgeçilmez bir yer edinir. Fotoğraf dönemin üretimi içerisinde "sanat fotoğrafı" ya da "fotoğraf temelli sanat" olarak kabaca ayrılrsa da o dönemden başlayan ayrımların kimi noktalarda iç içeliği halen devamlılık göstermektedir.

¹ Rifat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013), 114.

Bununla birlikte fotoğrafın, resmin gölgesinden kurtulup kendi özerkliğini kazanması ve sanatsal bir anlatım aracı olarak kabul görmesinin sürrealistlerin fotoğraf temelli işler üretmeleriyle başladığını ya da daha genel bir deyişle avangardın içinde fotoğrafın daha fazla kullanımda olması nedeniyle gerekli değeri elde ettiğini söylemek gerekir. Bu süreçte fotoğrafa dair ilk kuramsal yapıtı kaleme alan Walter Benjamin, fotoğrafın yapısöküm aracı olarak kullanılmasının yolunu açan, ‘Fotoğrafın Kısa Tarihi’ adlı metninde, fotoğrafın sanatsal özerkliğini elde edişine dair şöyle söyler: “[...] önemli olan bir şey inşa edip yükseltmek, sanatsal bir şeyin yaratılmasını sağlamaktır. Sürrealizmin başarısı, bu tür bir fotoğrafik inşanın öncülüğünü yapmış olmakta yatar.”² Benjamin’in, fotoğrafın geleceğine dair düşünceleri ve öngörülerıyla eşzamanlı olarak; fotoğrafın sanatsal ve toplumsal değişimi de devamlılık gösterir.

Yeniden 60’lı yıllara döndüğümüzde, dönemin sosyokültürel ve politik dinamiklerinin toplumsal eylemselliğe yansımalarının etkisinin en çok felsefe ve sanatta okunur hale geldiğini gözlemleriz. Sanat başlı başına bir yaratı alanı olmakla birlikte, “[...] arka planda bir dönemi ve bir düşünme sistematiğini barındıran bütün öğeleri muhafaza eder. O nedenle sanatın tepkisi eğer dikkatle okunur ve doğru çözümlenirse siyasetin göstergelerinden daha önemli kabul edilir.”³ Bu anlamda, Batı’yı etkileyen bu hareketin başta Fransız düşünürlerin fikirleriyle şekillenerek kısa sürede ABD’de de karşılığını bulduğunu söyleyebiliriz (dönemin sosyokültürel ve politik havasının farklı coğrafyalarda da olsa benzer şekillerde bulunduğu düşünüldüğünde bu etkileşimin kaçınılmaz olduğu anlaşılacaktır). Düşünsel ve eylemsel alanda gerçekleşen bu hareketliliğin, felsefe ve sanatta simbiyotik bir yapı oluşturduğu ve *duygulam* (affect) kavramının yeni bir sorgulama ve düşünme pratiği olarak gelişmesine zemin hazırladığı söylenebilir. Deleuze&Guattari, *Felsefe Nedir?* adlı yapıtlarında bu konuyu felsefenin kavramlar üreterek; sanatın ise duyular yoluyla işlemesiyle açıklarlar. Felsefe ve sanattaki bu birlikte işlerlik durumu

² Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), 35.

³ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 10.

postyapısalcı söylemin eylemsellik alanı olarak disiplinlerarası çalışmalara da zemin oluşturmuştur.

60'lı yıllarda yaşanan dönüşümle birlikte fotoğrafın sanat pratiğindeki konumu ve kullanılabilirliğine dair; fotoğraf temelli sanatsal işler ve sanat fotoğrafı olarak kabaca bir ayrıma gidilse de çoğunlukla bir iç içelikten söz edilebileceğine değinmiştik. Yine de fotoğrafın toplumsal misyonuna dair gelenekselcilikten vazgeçmeyen, ahlak temelli anlayışın belirttiği fotoğraflık yaklaşım bir yandan kendi alanını savunmayı sürdürürken; diğer yanda belgesel fotoğrafın misyonuna ve gerçekçiliğine dair mevcut eleştiriler de elini güçlendirmeye devam eder. Öte yandan varoluşu gereği tüm fotoğrafların belgesel ve aynı zamanda tüm fotoğrafların kurgu olduğunu da kabul etmek; süregelen bu ikili sınıflandırma çabasını ya da karşıtlıktan doğan çatışmayı ortadan kaldıracı gibi görünmektedir. Bununla birlikte, fotoğrafın bir çağdaş sanat pratiği olarak kullanılabilirliği gerçeklik-kurgu sorgulamaları boyutunda ve bir temsiliyet alanı olarak oldukça verimli ve zengin bir yapı oluşturmaktadır. Bu nedenlerle, fotoğrafın çağdaş sanat içerisindeki yerine dair yapılan sayısız ve kapsamlı çalışmaların meseleyi neredeyse tüm boyutlarıyla ele aldığını ve bu sayede çok çeşitli kaynaklar oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Ancak, amacımız, yukarıda söz edildiği gibi fotoğraflık yaklaşımları sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş bir ayrıma tabi tutmaktansa; günümüz fotoğrafında yaygın bir tavır olarak kullanılan bu fotoğraflık yaklaşımın fotoğraflayan/fotoğraflanan/izleyici dizgesinde yarattığı etkileşime dair bir anlam arayışı olarak tanımlanabilir. Öncelikle, söz konusu fotoğraflama biçiminin, belgeleme pratiğinden doğan; ancak geleneksel eğilimin aksine, işlerin içeriğini fotoğraflayanın öznel deneyimlerinin oluşturduğu bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bu yolla bir öznellik alanı oluşturan bu yaklaşımın duygulam meselesinden bağımsız işlediği de düşünülemez. Benzer nitelikte işleriyle bilinen Anders Petersen'in de dediği gibi, "[...] Bir kritik an vardır; bir de kritik duygu var, bu ikisini birleştirmek zorundasınız. Geri gidemezsiniz. Bu bir enerji... Çünkü fotoğraflar duygularla ilgili."⁴ Petersen'in sözleri öncelikle sanat ve duygu ilişkisine işaret etmekle birlikte, sanatçının ve yapıtının sahiciliğinden de söz

⁴ Özge Baykan, "Organik Fotoğrafın Modern Çağ Bilgesi Olarak Anders Petersen", **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**, s. 22, (2002): 47.

etmektedir. Bu yaklaşımla altı çizilen unsur, biçim-içerik ilişkisinden çok; içeriğin üretilmesine yön veren karşılaşmalar ve bu karşılaşmalardan meydana gelen duyumsal yoğunlukların, yapıtın oluşumu ve ardından gelen süreçlere dönüşümüdür. Deleuze'ün sanatı tanımlayışı da bu yöndedir; ona göre, felsefenin işi kavramlar yaratmaksa sanatın işi duyular yaratmaktır. Deleuze üzerine yaptığı incelemesinde Colebrook buna ilişkin olarak şunları söyler: “Sanatın da anlamları veya mesajları olabilir elbette, ama sanatı *sanat* yapan, içeriği değil *duygusudur*; içeriği üretmesini sağlayan duygusal güç veya üsluptur.”⁵

Kandinsky'nin de dediği gibi: “Her sanat eseri, çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşıldığı gibi, uygarlığın her dönemi asla tekrarlanmayacak, kendine özgü bir sanat meydana getirir.”⁶ Başka bir deyişle, sanat bir yaratı alanı olduğu kadar, ait olduğu dönemin sosyo-kültürel ve politik değişimlerine göre şekillenen dinamikleri de bünyesinde barındırır ve çoğu zaman anlatımını bu olgular üzerinden gerçekleştirir. Bu karşılaşmaların tezahürü olan yapıtların, alımlanması ve anlamlandırılması aşamalarında -aslında tam da bu nedenle- disiplinlerarası işleyen anahtar kavramlara ihtiyaç duyulur.

Bu bağlamda, postyapısalcı argümanlar ekseninde ve disiplinlerarası bir metodolojiyle ele alınacak olan *Günümüz Fotoğrafında Öznel Deneyim Alanı Olarak Duygulanım Yaklaşımı* adını taşıyan bu çalışmanın esas problemi, isminden de fazlasıyla okunur olduğu üzere, söz konusu yaklaşıma ilişkin fotoğrafların, duyu blokları olarak; fotoğraflayan/fotoğraflanana/izleyici dizgesiyle girdiği ilişkinin duyumsal değerinin anlamlandırılmasıdır.

Bu yaklaşıma ilişkin mevcut söylemlerden edinilen izlenime göre, bu yaklaşımın duygulanım yoluyla işlediği yönünde bir ima olsa da konuya teorik açıdan yaklaşılmış ve kapsamlıca ele alınmış çalışmalara pek rastlanmadığı söylenebilir. Özellikle ülkemizde fotoğrafı temel alan tezlerin incelenmesinden edinilen izlenim, zengin bir içerik vadettiği araştırmacılar tarafından sezilenmiş olsa da ortaya çıkan sonuçlar

⁵ Claire Colebrook, **Gilles Deleuze**, çev. Cem Soydemir (Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2013), 39.

⁶ Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, çev. Gülen Ekici (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2010), 33.

değerlendirildiğinde, konunun kavramsal dayanaklarla temellendirilmiş olmasından ziyade; sanat tarihi ve fotoğraf sanatına odaklanılmış olarak ele alındığı yönündedir. Oysa ki, fotoğrafın günümüz sanatındaki yeri dikkate alındığında disiplinlerarası bir çalışma metodunun benimsenmesi kaçınılmaz görünmektedir. Alandaki mevcut eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağını düşündüğümüz bu çalışma, söz konusu nedenlerden ötürü, özgün bir bakış açısını ve yeni bir yaklaşım biçimini de gerektirmekteydi. Böyle bir girişim, problemin dokunduğu alanların birbirleriyle ilişkili; ancak fazlasıyla çeşitli meseleleri kapsamamasından ötürü, geleneksel düşünme biçimlerinin aranan yanıtı vaat etmediği bir noktada yeni bir sorgulama ve düşünme biçimine duyulan ihtiyacı da işaret etmektedir.

Duygulam (affect) kavramı, tam da bu noktada gündeme gelmektedir. Tanımlanması oldukça güç bir kavram olan duygulam, dilin sembolik düzeninden bağımsız olarak işleyen başka bir düzene ait bir yeğinlik⁷ (intensity) halidir. Bu halinden ötürü birçok farklı biçime bürünebilen niteliğiyle duygulam, düşünsel alanlardaki güncel sorunların anlaşılması ya da çözümlenmesi için yeni olanaklar sunan bir alan olarak karşımıza çıkmakta. Duygulam, böylece çalışmamız için ihtiyaç duyduğumuz anahtar kavram olarak, teorik merkeze yerleşir.

Sanatta Duygulam Deneyimi adlı bölümde, öncelikle kökeni Spinoza'nın düşünce sistemine uzanan; *affectus* ve *affectio* kelimelerinin İngilizce ve Fransızca karşılıklarıyla *affect* olarak özerkleşen bu terimin Türkçeleştirilmesinde yaşanan genel sorunlara detaylı bir biçimde değinilerek; duygulam teriminin seçilmesindeki nedenler açıklanacak. Ardından, duygu ve duygulam kavramlarının tanımları, ayırım

⁷ Yeğinlik: “(Os. Şiddet, Tevessü, İnkişaf; Fr. Intensité, Al. Intensitaet, İng. Intensity, İt. Intensita) Sayıyla ölçülemeyen ve uzamla gösterilemeyen nicelik... *Yeğinleştirici* ya da *yeğinsel* (Os. Şedit, Fr. Intensif) olanın niteliğini dilegetirir. *Niteliksel nicelik* de denebilir. *Yeğinlik*, bir anlamda, niceliksel bir ölçü olan fizik ölçüye karşı olarak niteliksel ve ruhbilimsel bir ölçüdür. Bir başka anlamda da *yayılmış* (Fr. Extensif) olana karşı olarak *yoğunlaşmış* (Fr. Dense) olanı dilegetirir. *Yeğinlik*, kendini bir uzamla belirtebilen geometrik miktarlar gibi *kaplamlı* (Fr. Extensif) miktarlar karşısı olarak, kendini bir uzamla belirtemeyen ve sayıyla ölçülemeyen miktarlar anlamındadır. Bir heyecanın ya da herhangi bir durumun azlığı ya da çokluğu (miktar) sayıyla ölçülemediği gibi uzamla da belirtilemez, ancak “çok” ve “az” gibi deyimlerle dilegetirilir. Konuşma dilinde de fizik ölçüye vurulamayan miktarlar, psikik ölçü olan yeğinlikle nitelenir, örneğin “şiddetli fırtına” denir.”

Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 7**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980), 277-78.

Bu çalışmada, ‘bedensel kapasitelerdeki artış ya da azalışlardan’ söz ettiğimiz için *yeğinlik* terimini, beden özelinde deneyimlenen “bir gücün ya da bir etkinliğin gittikçe yükselme ya da alçalma durumlarından her biri, derecesi”, anlamında kullanıyoruz.

noktaları ve bu kavramların felsefe ve sanatta nasıl konumlandığına ve işlediğine dair detaylı bir inceleme yapılacaktır. Duygulama, psişik bir süreç olmasından ziyade ilişkisel ve toplumsal bir süreç olarak; bedenlerin etkileşimleri yoluyla işler. Bu da konunun öncelikli olarak; zihin-beden ikiliği, etkileme-etkilenme ve etkinlik-edilginlik gibi bedensel karşılaşmalar ve ilişkiler bakımından ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Spinoza'nın terminolojisine sadık kalarak ilerleyen ve çağdaş eleştirel düşünce içinde önemli araştırma konularından biri haline gelen duygulama kavramı; etik, estetik, siyaset gibi felsefe alanlarında ve sanatta yeni bir düşünme pratiği olarak kendisine fazlasıyla yer bulmaktadır. Duygulama, otonomisine dair Brian Massumi; sosyo-politik söylemine dair Sarah Ahmed; sanat yapıtının duygulama olarak ontolojisine dair Deleuze&Guattari'nin görüşlerinden yararlanılacaktır. Böylece, etkinlik alanları açısından farklı görüşler doğrultusunda ele alınan duygulama meselesine kapsamlı bir bakış elde edilmesi sağlanacaktır.

Bununla birlikte, duygulama, psişik bir süreç olmasından ziyade ilişkisel ve bu nedenle de toplumsal bir süreç olduğundan söz ettik; ancak konumuz özelinde, fotoğraflayan/fotoğraflanan/izleyen dizgesinde işlenecek olan duygulama meselesi, hem psişik bir süreç olarak hem de öznel deneyimlerin çağrışım ve etkileşim alanı olması bakımından iki uçlu olarak ele alınacaktır. Bir sonraki bölüm olan *Fotoğrafta Duygulama Deneyimi*'nde öncelikli olarak fotoğraflayan/fotoğraflanan ilişkisinde deneyimlenen boyutun, psikanalitik kavramlar yoluyla okunurluğunu sağlamak amaçlanmaktadır. Buradan hareketle, fotoğraflayan/fotoğraflanan deneyimi özelinde öncelikli olarak fotoğraf ve duygusal boşalım ilişkisine dair katharsis kavramı ele alınacaktır. Bir duygu durumu olarak melankolinin tarihsel süreçteki değişimine genel bir bakışın ardından Freud ve Lacan'ın melankoli kuramları, öznenin kurulumuna dair süreçler olarak sanatsal üretim ilişkisi bağlamında ele alınacaktır.

Duygulama, fotoğraf ve izleyici deneyiminden kaynaklanan boyutu ise Benjamin ve Barthes'ın metinlerinden hareketle, izleyicinin baktığı fotoğraf yoluyla belleğindeki bir anının/anın ya da deneyimin geri çağrılmasıyla kurulan duyuşsal bağ, fotoğrafın tekilliği bağlamında ele alınacaktır. Öte yandan Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf kuramına yerleştirdikleri ve terminolojilerinde önemli yer tutan *aura* ve *punctum*,

öznenin fotoğrafik deneyimine ilişkin özgün nitelikleri nedeniyle oldukça zengin ve kullanışlı kavramlar olarak hem fotoğraflayan-fotoğraflanan hem de fotoğraf-izleyici dizgesinde ele alınacaktır.

Öznel Deneyim Alanı Olarak Fotoğraf adlı bölüm, deneyimin fotoğraflanmasının özneleşme pratiği bağlamında işlenmesini amaçlamaktadır. Bu bölümde öncelikli olarak *Öznenin Deneyimsel Konumları* başlığı altında; özne, öznel, öznelik, özneleşme ve özne oluş gibi öznenin neliğine ve kurulumuna dair süreçlerdeki ayırt edici nitelikler vurgulanarak; özne olma hali ve fotoğraf ilişkisi postyapısalcı kuramlar ekseninde değerlendirilecektir. *Öznel Yaklaşım Belirleyeni Olarak Karar Duygusu* başlığı altında, belgesel fotoğraf pratiğinden gelişen fotojurnalizm geleneğinin tanınmış temsilcisi ve ‘mükemmel fotoğrafa ulaşmanın temel kılavuzu’ olarak kabul gören *Karar Anı* (The Decisive Moment) manifestosunun sahibi olan Henri Cartier-Bresson’un fotoğrafik yaklaşımı, kendisiyle özdeşleşen *flâneur* kimliği özelinde tartışılarak; ona karşı bir tepkisellik söylemi olarak gelişen *karar duygusu* yaklaşımından söz edilecektir.

Deneyimi Fotoğraflamak: Odanın İçinde ya da Dışında Olma Hali’nde ise, fotoğraflayanın öznel deneyimlerinin işlerinin konusuna dönüşmesi olarak tanımlanabilecek olan bu yaklaşımın aidiyet ve hakikilik değerleri sorgulanarak; içerinin dışarıya açılması bağlamında mahremiyet olgusu ve toplumsal yansıması konu edinilecektir. Öte yandan, Benjamin’in, sanat bir noktadan sonra politikayı konu edinmek durumunda kalacaktır söylemiyle ilişkili olarak; fotoğraflayan/fotoğraflanan deneyiminin sanatın konusuna dönüştüğü bu yaklaşımın içeriği nedeniyle politik bir tavır taşıdığını da söyleyebiliriz. Bu bağlamda, dışarıya açılan deneyimler yoluyla, geleneksel yapıdaki toplumun alışkanlıklarına ezber bozduran ve mevcut durumları yerinden sarsan örneklerle bu yaklaşımın arka planında yer alan politik tavrından söz edilecektir. Zira mahremiyet meselesi, duygulam bağlamında düşünüldüğünde biyo-politikayla ilintili olarak duygulam meselesine doğrudan bir referans niteliği de taşıyor.

Son olarak *Öznenin Konumu Bağlamında Fotoğraflayanın İktidar Alanı* adlı başlık altında modern sanat/sanatçı, postmodern sanat/sanatçı ikiliklerinden yola çıkarak

aralarındaki (dönemsel) yaklaşım farklarına ve fotoğrafçının kamera arkasındaki pozisyonuyla edindiği güç bağlamında iktidar kavramına odaklanılacak. Burada fotoğrafçının hâkimiyet alanı olarak konumlanan pozisyonundaki öncelik-sonralık ilişkisi Lacan'ın *bakıştaki bölünme*'ye dair teziyle açıklanarak; modern-postmodern öznenin dünya içinde konumlanışına değinilecektir. Bununla birlikte, fotoğraflayan/ fotoğraflanan pratiğinde yapıt sahipliğine dair ilişkisellik öznenin konumu bağlamında tartışılacaktır.

Yukarıda söz edilen tüm kavramlar konumuz dahilinde kullanışlı ve iç içe geçişlilikleriyle konuyu; hem birçok yönden ele almaya elverişli hem de okunaklı hale getirmekle birlikte, tüm bu bileşenlerin, günümüz fotoğrafında yaygın bir tavır olarak kullanılan bu yaklaşımın bir öznellik alanı olarak ele alınmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

2. SANATTA DUYGULAM DENEYİMİ

Duygulam (affect), birçok farklı biçime bürünen niteliği nedeniyle tanımlanması güç olduğu kadar; bu biçimlerinin çokluğuyla da oldukça kullanışlı hale gelen bir kavram. Duygulam kavramının, günümüzde, özellikle sosyal bilimler ve eleştirel kuram alanlarında birçok disiplinin konu edindiği güncel sorunlara ilişkin farklı yaklaşımlar üretilmesinde fayda sağlayacak yeni bir alan açtığı söylenebilir. Bedenli deneyim felsefesi çalışmalarıyla bilinen ve duygulam kavramı, söz konusu olduğunda güncel referans noktalarından biri olarak adı sıklıkla anılan Brian Massumi'ye göre duygulamın bu denli işlevsel olmasının nedeni biçimlerinin çokluğunda ve tek bir şeye indirgenemezliğinde aranmalıdır. Çünkü ilk başta vurgulanması gereken duygulamın bir şey değil; bir olay veya her olayın bir boyutu olduğudur. Duygulam ekseninde ele alınacak konu her ne olursa olsun Massumi için en önemli unsur, duygulamın çeşitlilik gösteren yapısını dikkate almakla işe başlamak olacaktır; zira öznellik, oluş veya politikaya ilişkin güncel sorunları ortaya koyarken artık geleneksel ayrımlara başvurmanın verim sağlamadığı bir noktada duygulamın bu çeşitliliği açılmakta olan yeni bir problematik alan olarak karşımıza çıkmaktadır.⁸

Bedenlerarası karşılaşmalardan doğan yeğinlikler olarak duygulam; bedenin bu ilişkiler yoluyla deneyimlediği duyuşsal geçişler arasındaki soyut bir dolaşım halidir. Duyuşsal yoğunluklarla işlerlik gösteren duygulamın, tanımlanabilirliğinden çok deneyimlenebilir olması bu nedenledir. Başka bir deyişle, sadece deneyim yoluyla işleyen duygulam bilişsel ve dilsel süreçlerden bağımsız işleyen otonom bir yapıya sahiptir.

⁸ Brian Massumi, **Duygu Politikası**, çev.Hakan Erdoğan, (İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2019), 61-62.

Deleuze'e göre, sanatı da böyle okumak gerekir. Sanat, doğrudan kavramlara ya da kanılara ilişkin olmadığı gibi bilişsel ve düşünsel terimlerden çok; duy(u)gusal (duyumlarla ve duyumsanabilir) terimlerle düşünme gücüdür. "Bir yapıtı dünyayı temsil ettiği veya kuramlar sunduğu için okuyorsak onu sanatsal veya edebi bir yapıt olarak okumuyoruz demektir."⁹ Bu da bizi sanatın, duygular ve algılar (duyu verileri) yaratma gücüne ulaştırır ki bu güç yerleşik ve kalıpsal kanıları ortadan kaldırarak sanatı bunlardan özgürleştirir. Düzenleyici temsil sistemlerinden bağımsız işleyen duygular, kendi tekilliklerinde duygusal deneyimler yaratırlar. Sanatın sunduğu haliyle duygu böylece alışıldık kalıpları yıkan bir pratiğe dönüşerek; duygulamsal deneyimler oluşturur. Deleuze için, anlamları ve mesajları olsa da sanatı sanat yapan içeriği değil, duygusu; içeriği üretmesini sağlayan duygusal gücü veya üslubudur. Başka işlevsellikleri olsa da sanatta yaratılan üsluplar ve duygular düşünsel üretimin kapasitesine dair önemli bir noktayı işaret eder: "zihinlerin yalnızca enformasyon veya iletişime yönelik makineler olmadığı, ama duyguyu arzuladığımızı ve duyguyla çalışabileceğimizi."¹⁰

Bu bağlamda, duygulam kavramını kapsamlı bir biçimde incelemekten önce, kelimenin etimolojik anlamına değinmek yerinde olacaktır; zira duygulam üzerine literatür taraması yapıldığında en sık karşılaşılan sorunlardan biri bu kavram için, dil birliğine varılmış, kesinleşmiş terimler dizgesiyle karşılaşılmasıdır. Kökeni, Spinoza'nın Ethika'sında söz ettiği Latince *affectio* ve *affectus* kelimelerine dayanan bu düşünsel yaklaşıma ilişkin kavramsal nitelemelerin içeriklerini ve nüanslarını anlaşılır kılmak adına belli başlı metinlerdeki kullanımlarına değinmek yerinde olacaktır. Gilles Deleuze, Spinoza Üzerine 11 Ders'e başlarken *affectio* ve *affectus* arasındaki ayrımı şöyle belirtir:

"*Affectio* ve *Affectus*. Bazı çevirmenler çok tuhaf bir şekilde aynı sözcükle karşılıyorlar bu ikisini. Bu tam bir felakettir. Bu iki terimi, *affectio* ile *affectus*'u ayırt etmeksizin 'affection' (duygulanış) diye çeviriyorlar. Bunun bir felaket olduğunu söylüyorum, çünkü eğer bir filozof iki farklı kelime kullanıyorsa, ilke olarak, bir nedeni vardır bunun. Üstelik Fransızca da *affectio* ile *affectus*'u tercüme edebilecek iki kesin sözcüğü kolayca sunuyor bize: *Affectus* için *affect* (duygu) *affectio* içinse *affection* (duygulanış). Bazı çevirmenler *affectio*'yu *affection* diye, *affectus*'u ise *sentiment* (his) diye tercüme ediyorlar. Aynı sözcükle çevirmekten daha iyi bu; ama Fransızcada *affect* sözcüğü dururken 'his' sözcüğüne başvurmaya bir gerek

⁹ Colebrook, *age*, 23.

¹⁰ *age*, 40.

görmüyorum. Demek ki, *affect* (duygu) sözcüğünü kullandığımda, Spinoza'nın *affectus*'undan bahsediyorum. *Affection* (duygulanış) sözcüğüyle ise, *affectio* 'yu kastediyorum."¹¹

Deleuze'ün bu açıklamasını Ulus Baker'in çevirisinden okuyoruz. Baker, kendi metinlerinde de -çoğunlukla çevirmeden- kullandığı bu sözcükleri Türkçeleştirirken Deleuze'ün açıklamasına sadık kalarak *affectio* için 'duygulanış' *affectus* içinse 'duygu' karşılığını uygun görür. Buna karşılık, Deleuze&Guattari'nin *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (Bin Yayla Kapitalizm ve Şizofreni)'sının çevirmeni olan ve aynı zamanda duygulam üzerine çalışmalarıyla bilinen Brian Massumi ise, kitabın girişinde çevireye ait şöyle bir not düşer:

“AFFECT/AFFECTION. Her iki kelime de (Deleuze ve Guattari'de *sentiment* (duygu) diye geçen) kişisel bir duyguyu ifade etmiyor. *L'affect* (Spinoza'nın *affectus*'u), etkileme ve etkilenme yeteneğidir. Bedenin bir deneysel durumdan diğerine geçişine karşılık gelen ve o bedenin varoluş kapasitesinde bir artış veya azalma anlamına gelen (kişisel olmayan) bir yeğinliktir. *L'affection* (Spinoza'nın *affectio*'su) her biri, etkileyen beden ile etkilenen beden arasında bir karşılaşma olarak kabul edilen bir durumdur (beden “zihinsel” ya da ideal bedenleri kapsamak adına mümkün olan en geniş anlamıyla alınmıştır).”¹²

Massumi'nin açıklaması dikkate alındığında *affect* -bizim kullandığımız karşılığı olarak duygulam- yeğinlik halinin meydana gelmesi durumunun tamamını karşılayan bir kavrama dönüşüyorken; *affection* bedensel karşılaşma halini tanımlıyor.

Spinoza üzerine metinlerinde ve Deleuze çevirilerinde Ulus Baker'in *affectio* için *duygulanış* kelimesini kullanmasına karşılık; *affectio* literatürde yaygın olarak *duygulanım* kelimesiyle karşılanmaktadır. Baker'in, genel kullanım açısından pek de kabul görmeyen; ancak meselenin içeriğini çok daha iyi karşılayan 'duygulanış' kelimesinin, öznenin ve öznelerarasılıktan önce ve bağımsız olarak işleyen ve kesinlikle kişisel olmayan yeğinlik halinin işteşliğini 'duygulanım'dan daha anlamlı bir biçimde karşıladığını belirtmekte fayda var. Ancak Baker'in çevirisine ilişkin en önemli ayrım noktası, *duygu* ve *duygulanış* kelimelerinin Baker'in *Duygular Sosyolojisi* kuramıyla birlikte ele alındığında kendi terminolojisi içindeki tutarlılığıdır. Zira Baker, Massumi gibi duygulamın otonomisiyle ilgilenmez. Massumi, *affect* yani duygulam ile karşıladığı durumun otonom bir yapıya sahip olduğunu, dilin sisteminden bağımsız başka bir düzeyde gerçekleştiğini vurgulamak

¹¹ Gilles Deleuze, **Spinoza Üzerine 11 Ders**, çev. Ulus Baker, (Ankara: Öteki-Körotonomedia, 2000), 10.

¹² Gilles Deleuze, Felix Guattari, **A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia**, transl. Brian Massumi, (London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1987), xvi.

için *affect* (duygulam) ile *emotion* (duygu) kelimelerini kavramsal bir temellendirme aracılığıyla birbirlerinden kesin çizgilerle ayırır. Massumi böylece, *affect*'i otonom yapısıyla, kendi bağlamına yerleştirdiği özel bir terim haline getirir. Massumi'nin Bin Yayla'nın girişinde açıkça tanımladığı üzere *AFFECT* (Spinoza'nın *affectus*'u) ile karşılanan bedensel yeğinlik durumunun özel ve özerk bir kavramı işaret etmesinin, Türkçeleştirilirken de bu niteliğin korunması adına benzer bir hassasiyeti gerektirdiğini düşünüyoruz. Kaldı ki, Deleuze&Guattari'nin Felsefe Nedir? yapıtında önemli bir yer teşkil eden *affect* kavramı Türkçeleştirilirken *duygulam* ile karşılanmıştır. Deleuze&Guattari'de sanatın duyumsanan en saf hali olan duygulam *unique* bir anlamı karşılayan sanatsal bir kavram ve ayrıcalıklı bir terim olarak onların terminolojilerine yerleşmiştir. Bu nedenle *affect*'i duygulanım olarak karşılayan genel eğilimin aksine, duygulam olarak kullanmayı uygun buluyoruz.

Özetle, duygulam meselesine ilişkin kavramların özellikle Türkçe karşılıkları konusunda genel bir dil birliğine ulaşılamaması çevirmenlerin konuya yaklaşım farklarından kaynaklanıyor gibi görünmekle birlikte; henüz şekillenmeye başlayan yeni bir sorgulama ve düşünme biçimi olmasından da ileri gelmektedir. Böylece, bilinçli olarak dile getirilen kişisel hissin karşılığı olarak duygu (*emotion*); duyular aracılığıyla algılama olarak duyum ya da duyumsama (*sensation*); Spinoza'nın terminolojisine ve İngilizce çevirilerine sadık kalarak, *affectus/affect* için *duygulam* karşılıkları kullanılacaktır.

2.1. Duygu ve Duygulam

Bedeni etkileyen yoğunluklar olarak duyguların, insan deneyiminin bedensel ve toplumsal biçimlenişindeki rolüne karşılık; düşünsel alanda çoğunlukla geri plana itildiği söylenebilir. Düşünce tarihinde yer aldığı şekliyle, bedensel süreçlerden bağımsız olarak değerlendirilen ve zihni, düşünceyi ve duyguları birbirinden ayrı olarak ele alan yaygın yerleşik bir eğilimden söz edilebilir. Bu eğilim, bir yönüyle duyguların zayıflık ve pasiflik göstergesi olarak değerlendirilmesinin yarattığı olumsuz çağrışımlardan; diğer bir yönüyle karar yetisinde akıl, irade ve mantık

unsurlarını ön planda tutan bilinçli öznenin yüceltilmesi prensibine dayalı düşünsel zeminden kaynaklanır.

Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*'nda, duyguların, 'hissetme' yoluyla 'oluş' şeklinde inşa edilmiş kolektiflerin niteliği haline gelmesini; 'yumuşaklık' ve 'sertlik' metaforlarının kullanımları üzerinden örnekler. Bunlar tabii ki cinsiyetlendirilmiş özellikler taşımaktadır; yumuşak bir beden ötekiler tarafından 'içine girilmiş' ya da 'işgal edilerek' kadın(sı)laştırılmış bir bedendir. Bununla birlikte Ahmed, *'passion'* (tutku) ve *'passive'* (edilgen) kelimelerinin, Latince, 'acı çekmek' (*passio*) kelimesiyle aynı kökü paylaşmalarına dikkat çeker. Edilgen olma hali zaten bir nevi acı çekme durumu olarak kabul görürken; edilgenlik korkusu, başkaları tarafından yönlendirilmek anlamına geldiğinden zayıflık ve yumuşaklıkla ilişkilendirilerek olumsuzlanan durumlardır. Tutku ve edilgenlik arasındaki bağ dorudan duyguların etkisi altında kalma; duyguların esiri olma haline ilişkin bir anlam içerir. Yüklenegeldiği tüm bu olumsuzluklar nedeniyle duygular düşünce ve mantık yetilerinin aşağısında tutulmuş; duygusal olmak ise karar yetisi duygu tesiri altında olan, pasif ve bağımlı olma hali olarak görülmüştür. Ahmed, duyguların tabi kılınmasının, kadın(sı)lığı ve bedeni nasıl tabi kılmaya yaradığını bize feminist düşünürlerin gösterdiğinin altını çizer: "Duygular, doğaya 'daha yakın' oldukları, arzularıyla yönetildikleri ve akıl, irade, yargı yoluyla bedenin ötesine geçmeyi çok da başaramadıkları ima edilen kadınlarla ilişkilendirilir."¹³

Aklın yargı gücünün duygulardan üstün tutulmasını ya da sadece bunu destekler nitelikteki verimli duyguların övülmesinin geçmişini insanın evrimiyle bir tutmanın yanlış bir eğilim olduğu söylenemez. Zira insanın evrimsel dönüşümünün ve medeniyet tarihinin aynı zamanda bedenin nasıl daha iyi kontrol altına alınacağına bilinmesinin de tarihi olduğu söylenebilir. Evrimsel düşünce açısından duygular insanlığın tarih öncesine ve ilkele ilişkin olarak görülerek; bunun günümüzde de devam ettiğine dair göstergeler olarak kabul edilirler. Buna göre duygular, sadece insan olmanın 'aşağısında' değil; aynı zamanda insanlığın en eski ve ilkel haline dair bir gösterge olarak insanlığın 'gersindedir' de. İnsanın, sinir ya da öfke anındaki

¹³ Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, çev. Sultan Komut (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015), 11.

duygusal tepkilerini en ilkel ve hayvani formuna indirgeyerek yorumlayan Darwin'e göre: "İnsanın bir zamanlar çok daha aşağı ve hayvansı olduğunu kabul etmeden, aşırı korku etkisi altındayken saçlarının diken diken olması ya da korkunç bir öfke anında dişlerini göstermesi gibi bazı tepkilerini anlamak zordur."¹⁴

Duygu üzerine yapılan çalışmalarda antik dönemden beri süregelen eğilimin bedene ilişkin kısmın görmezden gelinmesi yönünde olduğunu belirtmekle birlikte, tüm süreci yorumlamaya dair bir çaba, bedensel duyum ve akılcı düşünce ikiliğine ilişkin tartışmaya değinmenin gerekliliğine de işaret etmekte. Duygunun neliği ve etkinliğine ilişkin anlam arayışları antik dönemden başlayarak bilişsel süreçler olarak düşünülmüşse de bu yaklaşımlarda dahi duyguların kaynağına dair kendi içlerinde belirgin farklılıklar söz konusudur.

Aristoteles, *Retorik* başta olmak üzere birçok çalışmasında duyguların neliğinden çok nelere muktedir olduklarına odaklanmış; akıllı ve duyguyu birbirleriyle ölçülü bir uyumluluk içinde geçinmeleri gereken farklı özellikler olarak görmüştür. Duyguya dair çalışmaları bilişsel olarak değerlendirilen Aristoteles, duyguyu akıldan ayrı tutarak kaynağını kalp olarak konumlandırırsa da onu; insani tüm özelliklerin yüklendiği bir form olarak gördüğü ruhun bir parçası olarak yorumlamıştır. Buna göre, duygular ve akıl birlikte uyum içinde işlemeli; insani erdemlerden yana olumlu bir sonuca ulaşılması için karar yargılarında akıl ile ortak çalışmalıdır. İnsani erdemlere uygun, yararlı sonuçlar elde ediliyorsa o duygular iyi; aksi durumdaysa kötü, kaçınılması gereken duygular olarak yorumlanır. Bununla birlikte, insan doğasının temel unsurlardan olan acı ve zevk ilişkisine ruh ve bilinç ekseninde değinen Aristoteles: "İlke olarak, Zevkin bir hareket, bir bütün olarak ruhu bilinçli bir biçimde normal duruma getiren bir hareket olduğunu söyleyebiliriz; Acı da bunun zıddıdır."¹⁵, demektedir. Buna göre, doğaya uygun ve insanı zorlamayan her şey hoşluk hissi yaratırken; doğaya uygun olmadığı için insanı zorlayan her şey acı verir. Zorlama ögesinden kurtulmuş her şey insana zevk verir; arzu da bu bağlamda bir zevk arayışıdır. Ancak, Aristoteles arzunun serbest bırakılmasındansa;

¹⁴ Charles Darwin, **The Expression of the Emotions in Man and Animals**, (London: John Murray, 1904), 13-4'den aktaran: Ahmed, age, s.11.

¹⁵ Aristoteles, **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 73.

sınırlandırılmasından yanadır; arzular da akla ve mantığa uygunlukları ölçüsünde değerlidirler. Akla uygun arzular, iyi oldukları yönünde yargılara sahip olduklarından, edinilmek istenilen arzulardır; akla uygun olmayanlar ise tam tersidir. Böylece, arzuların insanda deneyime dönüşme olasılığını akıl ve belleğe ilişkin kılan Aristoteles, şöyle bir çıkarımda bulunur:

“Eğer böyle ise, belleğin ve umudun da, duyumun eşliğinde olduğu için, zevkle birlikte olacağı açıktır. “Bundan, hoş bir şeyin ya şimdi ve algılanan, ya geçmiş ve anımsanan, ya da gelecek ve umud edilen bir şey olacağı sonucu çıkar, çünkü biz şimdiki zamandaki zevkleri algılar, geçmiş olanları anımsar, gelecektekileri umud ederiz.”¹⁶

Arzuyu bilinçle, duyguyu akılla sentezleyerek ılımlı ve dengeli yapıda, erdem sahibi bir insan modelini betimleyen Aristoteles’in kalp odaklı ruhsal form anlayışına karşılık; ruhun işlevlerini anlamlandırma arayışında olan Descartes, kaynağını aklıdan alan fizyolojik bir duygu kuramı oluşturma çabasındadır. Modern felsefenin kurucu zemininde yer alan akıl-beden ikiliği Descartes’ın kartezyen öznesinde kendini bulur. Buna göre, birbirinden tamamen ayrı tözler olarak akıl, insanı diğer canlılardan ayıran düşünsel süreçlerin kurulması ve anlamlandırılması gücüne sahipken; beden, doğanın kurallarına göre hareket eden, mekanda kapladığı yeri ve sınırları belli olan, dışarıdan gelen uyarıcılarla harekete geçen, organlarıyla mekanik bir düzenlenişe sahip bir tür cisim olarak; insana özgü olan zihinsel yaratım süreçlerden yoksundur.

Felsefesinde her zaman akli esas olarak çözümler aramış olan Descartes’ın duygunun neliğini anlamaya dair yaklaşımının da bundan farklı olması beklenemez. İnsanın iç dünyasını madde madde çözümlendiği *Duygular Ya Da Ruh Halleri*’nde, bedenün düşünsel süreçlerde asla rol almadığı gibi sahip olduğumuz her düşüncenin de ruhtan kaynaklandığını belirten Descartes’a göre: “Organlarımızın ısisının ve hareketinin kaynağı bedendir, düşüncelerimizin kaynağı ise ruh.”¹⁷ Duygular ise ruhun edilgin durumdayken etkilendiği algılardır; duygular özneye mutlaka dışarıdan bir nesnenin etkisi sonucu oluşur. Descartes’da duyguların kökenine ilişkin çalışırken, (daha önce söz ettiğimiz üzere) Latince *passio* kelimesinin türediği *patior* fiilinin ‘bir etkinin

¹⁶ *age*, 74.

¹⁷ Descartes, *Duygular Ya Da Ruh Halleri*, çev. Çiğdem Dürüşken, (İstanbul: Alfa Yayınları, 2015), 23.

tesiri altında kalmak' anlamına dikkat çeker. Descartes, ruhun edilgin durumlarını tanımlamak için *passio* kelimesinin ilk anlamından hareket ederek; belirli olayların, nesnelerin ya da başka bireylerin kişinin ruh dünyasında yarattığı etkilenmeyi yani genel olarak tüm duyguları karşılamak için *passions* kelimesini kullanır.¹⁸

Descartes'a göre ruha ilişkin tüm durumlar onun etkin ve edilginliği dahilinde sınıflandırılır. İnsanın kendi iradesiyle verdiği kararlar ruhun edimleri olarak, doğrudan ruhtan kaynaklandığı, ona ait olduğu için etkinlik haliyken; sahip olunan algılar ve bilgiler insana dışarıdan geldiği için bunların tümü ruhun edilgin olduğu durumlardır. Descartes, ruhun edilginliğinden kaynaklanan algılar dediği duyguları, hayret, sevgi, nefret, arzu, sevinç ve keder olmak üzere altı temel sınıfa ayırır; diğer tüm duygular ya bunlardan türemiştir ya da bunların alt sınıflarıdır.¹⁹ Ruhun dış nesnelere tarafından uyarılması sonucu oluşan duygular, edilginlikleri nedeniyle ruhun diğer tüm düşüncelerinden ayrılırlar; duygular ruhun algıları, hisleri ya da heyecanlarıdır. Duygular, ruhu başka herhangi bir düşünceden daha fazla sarsar ve heyecanlandırır. "Bu yüzden bilhassa ruha aittirler ve zerrelere özel bir uyarımı sonucunda meydana gelirler, beslenirler, güçlenirler."²⁰ diyen Descartes'a göre duygular ruha o kadar içkindir ki, onları anlamının yolu ancak fizyolojik bir çıkarımdan geçmektedir. Çünkü tüm bu edilginlikler, beyinde, kanda ve sinir sistemindeki değişiklikler sonucunda meydana gelirler. Buna göre, duygu durumlarını yaratan nihai ve en yakın neden, "zerrelere beyinin ortasında bulunan küçük gıdreyi²¹ uyarmasına neden olan bir çalkantıdan başka bir şey değildi."²²

Felsefesinde her ne kadar akli ve bedeni ayrı tözler olarak ele alsada da duygu durumlarını açıklamaya çalışırken akıldan bağımsız işlemediğini söylediği ruhu bedenine azalarına sıkı sıkı kenetlenmiş olarak düşünen Descartes'a göre, ruh ve beden, beyinin ortasında bulunan gıdreyi mesken tutan ruhun; buradan bedenine her

¹⁸ age, 14.

¹⁹ age, 78.

²⁰ age, 44.

²¹ Descartes'ın gıdde dediği epifiz bezidir.

²² age, 69.

noktasına zerreler, sinir sistemi ve kan dolaşımı yoluyla bağlanması sonucunda etkileşime geçer. Ancak, ruh her ne kadar bedene tümüyle kenetlenmiş olsa da işlevlerini bedenin başka yerlerine nazaran beyinde bulunan bu küçük guddede gerçekleştirir. Etkisinin kalpte bir değişim oluyormuş gibi hissedilmesine dayanarak, duyguların kaynağını kalp olarak konumlandıran inanca tamamen karşı çıkan Descartes, bunu duyguların meskeninin kalp değil; kalbin sinirler vasıtasıyla beyne bağlı olmasıyla açıklar. İnsanın tüm uzuvlarının çift olmasına rağmen onlar yoluyla edindiği algıların bire indirgenecek şekilde birleştirildiği ‘bir’ merkez olması gerektiğini varsayan Descartes’a göre gudde ruhun ana merkezidir.²³

Duygu teorisini fizyolojik olarak temellendirme çabasında olan Descartes için ruhu edilgin kılan; ancak derinden etkileyen duygulara dair her şey gudde olarak işaret ettiği epifiz bezinden kaynaklanır. Duyguların kökenini anlamak için insan fizyolojisini anlamının gerektiğini savunan Descartes, akla dair tüm niteliklere sahip ruh tarafından sarmalanmış bedenin, fizyolojik işlerliğinde yine akla ait yapıya geri döndüğünü varsaydığı karmaşık bir düzenleme sunar.

Böylece Descartes’ın, duyguların kökenini açıklamak için, akıl beden ikiliği prensibine dayalı felsefesini, her ne kadar bedeni de içine dahil etme çabasıyla, fizyolojik temelli bir senteze ulaşmaya çalışsa da yine de tüm krediyi akla yüklemekten geri duramayan ve her durumda bedensel süreçleri dışarda bırakan bir teoriye ulaştığı söylenebilir.

Ancak, zihni ve bedeni ayrı tözler olarak ele almak demek, bedensel süreçlerin düşünce ve karar yargısı süreçlerinde hiçbir etkinliğinin bulunmadığını varsaymak; bedeni, merkezi konumdaki zihne, sadece duyuları iletmekle görevli, doğa yasalarıyla işleyen mekanik bir aracı olarak görmektir. Oysa, duygular, karşılaşmalar sonucu bedenlerin birbirleri üzerinde bıraktıkları izler yoluyla anlamlar yaratırlar ve beden tüm bu süreçlerde kurucu unsur olarak aktif rol oynar (Şekil 1). Bu da duygulama ilişkin süreçlerde bedenin diğer unsurlarla olan etkileşimselliği üzerine düşünmenin gerekliliğine işaret eder.

²³ age, 48-49.



Şekil 1: Mathias Christensen, Black Nest, 2015

“Black Nest”, <https://www.mathiaschristensenphotography.com/black-nest> [14.06.2020].

Zihin-beden ikiliğine karşılık, bedeni merkeze alarak; zihnin bedenle olan aidiyet ilişkisine odaklanan Spinoza, “her türlü düşünmenin ve tinsel olgunun aynı zamanda ‘bedensel’ olduğunu derinden kavramıştır.”²⁴ Düşüncenin neliğini ve nasıllığını anlamlandırmaya dair bedenin model alınmasını öneren Spinoza’nın bu çağrısı başta Descartes olmak üzere filozoflara ve Hıristiyan ahlakına yöneltilmiş güçlü bir protestodur: “İnsanlar bedenin ruha boyun eğeceği, onun iradesine tabi olacağı yüzlerce değişik ahlak sistemi geliştirdiler; oysa bir uyurgezerin uyandığı zaman uykusunda ne yaptığını bilemeyişi gibi, bedenlerin nelere kadir olduğunu bile bilmiyorlar.”²⁵

²⁴ Ulus Baker, “Spinoza: Hayatın Geometrisi”, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0> [13.01.2019], 3.

²⁵ **age**, 3.

Bir beden nedir, neler yapabilir, nasıl bir model olabilir? Baker'e göre: "Spinoza beden üzerine düşünmek değil de düşünmenin bedensel bir *affect* olduğunu göstermek istiyor bize."²⁶ Spinoza için zihin ve bedenin iç içeliği fikir ve duygular yoluyla işler. Bir tarafta, dıştaki şeyleri temsil eden, 'nesnel gerçekliğe' ilişkin olan fikirler, öte tarafta bu fikirlere göre belirlenen duygular (*affectus*) yer alır; farklı gerçeklik derecelerine sahip olan fikirlerin belirledikleri duygular da farklı derecelere karşılık gelir. Başka bir deyişle bir fikrin zihinde kapladığı yer ne kadar fazla ise belirleyeceği duygu da o kadar yüksek yoğunlukludur.

İnsan zihni, bedensel karşılaşmalar yoluyla işleyen, bedenin fikri ya da bilgisidir; fikirler yoluyla belirlenen duyguların yoğunluk dereceleri ise bedenin varoluş gücüne ilişkindir. Bunu, "Bedende yaşanan duygu durumlarına ait fikirler olmasa, insan zihni insan bedenini tanımaz, varolduğunu da bilmez. Çünkü insan zihni insan bedeninin fikri ya da bilgisidir."²⁷, önermesiyle ortaya koyan Spinoza'ya göre: "İnsan zihnini fiili olarak kuran ilk öge, fiilen varolan tekil bir şeyin fikrinden başkası değildir."²⁸ Buna göre, insanın özü belirli tavırlardan, düşünme biçimlerinden ibarettir ve doğası gereği fikir tüm tavırlardan önce gelir ve dolayısıyla bir bireyde bir fikir oluştuğunda, onun ardından gelenler de bu süreçte oluşmak zorundadır; buradan hareketle fikrin, insan zihninin fiili varlığını kuran ilk öge olduğu sonucuna ulaşılır²⁹. Zihnin kurucu ögesi olan fikrin nesnesinde olup biten her şey zihin tarafından algılanmak zorundadır. Buna göre, insan zihnini kuran fikrin nesnesi olarak beden, hem zihin tarafından algılanan her şeyi barındırır; hem de "fiili olarak varolan belirli bir yer kaplama tavrıdır."³⁰ Bizler bedenlerimizin durumlarına ait fikirlere sahipsek; bedenlerimiz de zihinlerimizi kuran fikirlerin nesnesidir. Buna göre, insanın fikirler yoluyla oluşan zihinden ve bedenden ibaret olduğu; bedenin varolmasıninsa insanın onun farkında olmasına bağlı olduğu sonucuna ulaşılır. Bedenin varoluşuna dair farkındalığı yaratan ise insanın varoluş gücündeki artış ya

²⁶ Ulus Baker, **Sanat ve Arzu**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 106.

²⁷ Spinoza, **Ethica**, çev. Çiğdem Dürüşken, (İstanbul: Alfa Yayıncılık, 2016), 144.

²⁸ **age**, 122.

²⁹ **age**, 123.

³⁰ **age**, 125.

da azalışlar olan, duygulardır. “Duygu derken, bedenın etki gücünü çoğaltan ya da azaltan, bu güce yardımcı olan ya da onu engelleyen bedenın değişik hallerini ve aynı zamanda bu haller hakkındaki fikirleri kast ediyorum.”³¹, diyen Spinoza için en temel duygu, insanın kendi varoluşunu anlaması, istemesi olarak; arzudur (cupiditas). İkinci ve üçüncü duygular sırasıyla neşe ve neşenin tam tersi kederdir; geri kalan tüm duygular bu üç ana duygunun varyasyonlarıdır.³² İnsanın varoluş gücündeki artış ve azalış olarak *duygu* (affectus), aynı zamanda etkileme (etkinlik) ve etkilenme (edilginlik) yeteneğidir. Bedensel karşılaşmalar (affectio/affection) ise her biri, etkileyen (etkin) beden ile etkilenen (edilgin) bir beden arasında yaşanan bir durumdur. *Duygulam*, ise bedenın, bir deneyimsel durumdan diğerine geçişine karşılık gelen ve o bedenın varoluş kapasitesindeki değişimsel yoğunluklardır. Bir beden bu hallerin herhangi birinin bire bir nedeni olabiliyorsa söz konusu duygu etkin; tersi durumda ise edilgindir. Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders*’te duygulama dair şöyle bir çıkarımda bulunur:

“Bir cismin, bir bedenın, başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumudur. Ne demek bu? ‘Güneşi üzerimde hissediyorum’ ya da ‘üzerinize konuyor bir güneş ışını’; bu bedenınızın bir duygulanışıdır. Nedir bedenınızın bir duygulanışı? Elbette güneş değil, ama güneşin sizin üzerinizdeki eylemi ya da etkisi. Başka terimlerle söylersek bir etki, bir sonuç; ya da bir bedenın başka bir beden üzerinde eyleyişi. Elbette kendi Fiziğinin gerektirdiği nedenlerden dolayı Spinoza uzaktan eylem diye bir şeye inanmadığı için ona göre eylem her zaman bir temas gerektirir ve bu bedenlerin bir karışımıdır. Duygulanış iki bedenın, iki cismin bir karışımıdır; öteki üzerinde eyleyen dediğimiz bir bedenle berikinin izini alan başka bir bedenın. Bedenlerin her karışımına duygulanış denir.”³³

Spinoza’nın özellikle üzerinde durduğu bir ayırım noktası olarak, bir (affectio) değişikliğe uğratan beden ya da cismin değil; değişikliğe uğrayan bedenın doğasını gösterir. Bu da duygulamın, değiştiren bedenın doğasını içermesi anlamını taşır. Spinoza’ya göre, bedenın duygulamını temsil eden her türlü düşünme tarzı ilk fikir türüdür: ‘karşılaşma’ların (occursus) tesadüfleriyle oluşan; bedenlerin karışması ya da bir bedenın başka bir beden üzerinde bıraktığı iz duygulam fikridir.³⁴ Duygu bir fikri varsayar; ancak fikirler yoluyla oluşsa da bir duygu bir fikir değildir. Fikirler bir

³¹ age, 198.

³² Baker, *Sanat ve Arzu*, 97.

³³ Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, çev. Ulus Baker, (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000), 24.

³⁴ age, 23.

temsiliyet içerirken; duygu hiçbir şeyi temsil etmeyen bir düşünme biçimidir. “Duygu bir yetkinlik derecesinden bir başkasına geçiş ya da sıçrayış yaşantısı tarafından oluşturulur; elbette bu geçiş fikirlerce belirlendiği ölçüde -ancak duygunun kendisi asla bir fikir değildir- duyguyu oluşturur.”³⁵

Duyguları belirleyecek olan fikirler, bedensel karşılaşmalar yoluyla işliyorsay ve yaşam döngüsü içinde bedensel karşılaşmalar daima devam edeceğine göre, fikirler ve fikirlerin kuvvetlerine göre belirlenecek duygular da birbirlerini takip edeceklerdir. Böylece her zaman bir değişimler dizisi halinde devam eden duygular; artış ya da azalışlarıyla bedenlerin varolma güçlerini etkileyeceklerdir. Ancak bu duyguları ‘belirleyen’, onların zeminini oluşturan *duygulam* (affectio) ise bir bedenin başka bir bedenle ‘karşılaşmasıyla’ oluşan etkileşimler; bedenlerin ‘karışmasıyla’ oluşan kompozisyonlardır. Duygulam bölünemez bir bütünlük içinde, bedenin, bir güç derecesinden başka bir güç derecesine geçiş hali olarak; bedenin eyleme kudretinde oluşan varyasyonlardır. Bu nedenle duygulam, içsel ve dışsal faktörleri kapsayan; bedensel süreçlerle birlikte beden, zihin, arzu ve edimler arası bir ilişkisellik ağı içindedir.

2.2. Duygulamın Otonomisi

Duygulamın kavramsallaştırılmasına dair sıklıkla anılan referans noktalarından biri olan *The Autonomy of Affect*'te Brian Massumi, duygulamın, bilişsel ve dilsel süreçlerden bağımsız işleyen otonomisine ilişkin süreci anlaşılır kılmak adına çocuklar üzerinde yapılmış bir deneyi konu edinir. Evinin terasına yaptığı kardan adamın öğle güneşinde erimesine daha fazla seyirci kalamayan adamın, onu alıp; erimesine engel olacak soğuk bir dağın tepesine götürüp bırakmasını anlatan bu kısa film Alman televizyonlarında, yayınlar arası boşlukları doldurmak amacıyla gösterilir. Sadece görüntüden oluşan bu sessiz ve sözsüz film, çocuklarının filmden korktuklarını belirten aileler tarafından şikayet edilir. Gelen şikayetler üzerine konuyu araştırmaya karar veren ekibin çalışmaları ise, konu edindikleri *bilişsellğe* dair fazla bir bulgu elde edememeleriyle dikkat çeker.

³⁵ age, 19.

Araştırma ekibinin başındaki Hertha Sturm, filmin, özgün, sessiz versiyonuyla birlikte üstüne ses eklenmiş iki farklı versiyonu da olmak üzere toplamda üç versiyonunu kullanır. ‘Gerçekçi’ olarak adlandırılan seslendirmeli ilk versiyonda olaylar adım adım olduğu gibi aktarılırken; ‘duygusal’ olarak adlandırılan seslendirmeli ikinci versiyonda, sahnenin duygusal akışına dair önemli dönüm noktaları dramatik bir dille aktarılır. Dokuz yaşında çocuklardan oluşan bir gruptan, izledikleri üç versiyonu hoşlanma derecelerine göre değerlendirmeleri istenir. Filmler izletilirken bir yandan da cihazlara bağlanarak fizyolojik tepkileri ölçülür. En az hoşlandıkları ve en kötü hatırladıkları ‘gerçekçi’ versiyonken; en çok hoşlandıkları özgün, sessiz versiyon olur. ‘Duygusal’ versiyon ise en iyi hatırlanan versiyondur. Çocukların sözlü ifadeleri böyleyken; fizyolojik ölçüm sonuçları farklıdır. En az hoşlanıldığı söylenen ‘gerçekçi’ versiyon fizyolojik olarak en fazla uyarılma seviyesini ortaya çıkarır; fizyolojik olarak bölünen çocukların, gerçeklik kalp atışlarını hızlandırıp nefeslerini derinleştirirken, cilt dirençlerini azaltır. Otonomik reaksiyonu ölçen *Galvenik Deri Tepkisi* (Galvenic skin response: GSR) ölçüm sensörüyle ciltlerinden alınan ölçümde ise en büyük yanıtı veren özgün, sözsüz versiyondur. Çocukların sözlü ifadeleriyle, ikiye bölünmüş olan fizyolojik değerleri arasındaki uyumsuzluk çalışmanın sonuçlarının, beklenildiği gibi olmadığını ortaya koyar.

Massumi’ye göre, bu çalışmanın tek olumlu sonucu, görüntü alımlamada ‘duygusal’ın (affective) önceliğidir.³⁶ İçerik ve etki arasındaki bir açıklıkta göze çarpan bu öncelik, bir görüntünün etkisinin, gücünün veya süresinin, içeriğe doğrudan bağlantılı olmadığını onaylar niteliktedir. Burada görüntünün içeriğiyle kast edilen onun öznel arası bağlamda, geleneksel anlamlara endekslenmesi yani toplumdilsel niteliğidir. Bu endeksleme, görüntünün belirleyici niteliklerini, *yeğlilik* (intensity) olarak adlandırılabilir olan imajın etkisinin gücü veya süresini düzenler. Burada yeğlilik ve nitelik arasında benzerlik ve uygunluk bakımından bir ilişki yoktur; yeğlilik, ciltte en doğrudan ortaya çıkan tamamen otonomik reaksiyonlarda, vücudun yüzeyinde somutlaştırılmıştır. Dil, sadece yeğliliğin karşıtı

³⁶ Brian Massumi, *Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation*, (Durham&London: Duke University Press, 2002), 24.

olmakla kalmaz; ilişkileri de farklı şekilde işlerlik gösterir. Kardan adam filminin ‘gerçek’ versiyonunun, otonomik tepkilere dair sönümlendirici olmasının nedeni ‘gerçek’liğin, yeğînliğin etkisini azaltmasıdır. ‘Duygusal’ versiyonun içeriğin etkisini artırmış gibi görünmesinin nedeni ise duygusal bir nitelmenin aslında zaten hissedilen bir durumu dilin düzeninde yeniden kaydetmesidir. Bu nedenle duygu ve duygulam birbirinden ayrı olarak ele alınmalıdır.³⁷

Mevcut nedenlerden dolayı yeğînliği duygulam ile eşleştiren Massumi’ye göre, medya, edebiyat ve sanat teorisi içinde gelişmekte olan, duygulam meselesi, sözde büyük anlatıların çöküşü olarak algılanan görüntü bazlı geç kapitalist kültürün anlaşılmasında merkezi bir etkidir. Henüz duygulam için kültürel ya da kuramsal olarak belirlenmiş bir kelime olmasa da birbirleri yerine sık sık kullanılan *duygu* (emotion) ve *duygulam* (affect) kelimelerinin ayırdına varmak duygulamın kuramlaştırılması açısından önemlidir. Kardan adam hikayesinden çıkarılacak en açık derslerinden biri, duygu (emotion) ve duygulamın (affect), farklı mantıkları izlemesi ve farklı düzenlere ait olmalarıdır. “Bir duygu (emotion), kişisel olarak tanımlanan bir deneyimin niteliğini toplumdilsel olarak tespit eden öznel bir içeriktir.”³⁸ Duygu belirtili bir yoğunlukken duygulam değildir; duygulamın kolay tanımlanabilir ve anlamlandırılabilir olmayışının nedeni budur.

Böylece, duygulamın, indirgenemez bedensel ve otonom doğası üzerine bir formülasyon oluşturmaya ilişkin kuramını, Henri Bergson ve Spinoza’nın madde ve beden anlayışlarını sentezleyerek ulaştığı Deleuzecü bir yaklaşımla ortaya koyan Massumi için, en genel tanımıyla, duygulam, bedenin deneyim hallerindeki geçişlerde yaşadığı yeğînlik (*intensity*) ve bu süreçte bedensel kapasitelerde oluşan artış ya da eksilmelerdir. Buna göre, bedeni, durağan ve sabit bir maddesellik üzerinden değerlendirmek yerine; sürekli devinim, duyum ve değişim halinde bir varoluş formu olarak ele almak gerektiğini söyleyebiliriz. Bu da öncelikli olarak Bergson’un beden ve duygulam anlayışına değinilmesini işaret etmektedir.

³⁷ age, 25.

³⁸ age, 28.

Bedeni merkez olarak kabul eden Bergson'a göre, bedeninin dışındakilerle ilişkisi karşılıklı bir etkileşim yoluyla işlerlik gösterir. Çevredeki nesnelere etkilenen merkezdeki bedenin, bu etkileri çevreye yansıtması yoluyla oluşan dışsal algılar; aynı zamanda (doğadaki tüm bedenler gibi parçalanma tehdidi altında olan) bedeni tehdit eder. Böylesine zorlu bir süreçteki bedenin, dış etkileri yansıtırken verdiği mücadele sırasında bu etkilerden bazılarını emmesi ise duygulanımın kaynağını oluşturur. Bergson, "algı bedenin yansıtma gücünü ölçerken, duygulanım³⁹ onun emme gücünü ölçer."⁴⁰, diyerek metaforlaştırdığı durumu detaylandırmak adına, algının varlığının duygulanımın gerekliliğinin kaynağı olduğunu vurgular. Algı, bedeninin dış nesnelere, dış nesnelere de bedenle etkileşimini ölçtüğüne göre; bedeninin etki gücü ne kadar artarsa algının kapsadığı alan da o kadar genişler. Bedenle algılanan nesne ya da olası bir durum arasındaki mesafe/süre o nesnenin etkisinin ya da olayın gerçekleşme olasılığını ölçer. Buna göre, bedenle nesne arasındaki mesafe/süre tamamen potansiyel (gücül) bir etkidir; ancak bu mesafe/süre ne kadar azalır, potansiyel etkinin gerçek etkiye dönüşme eğilimi artar. Bu mesafe/süre ortadan kalktığında yani algılanacak nesne bedenin kendisi olduğunda ise, beden kendisiyle çakışır. Bu durumda algılanan gücül değil; gerçek etki olacaktır ki duygulanım tam da budur.⁴¹ Başka bir deyişle, duygulanım, bölünemez olan sürenin içinde, gelecek olan zaman ve içinden geçtiğimiz zamanı anlamlandırmaya çalıştığımızda hissedebildiğimiz saf öznel olan lahzadır.⁴²

Buna göre, bedeni durağan bir maddesellik olarak değil; zamansallık boyutunda sürekli bir devinim ve duyum ilişkisi içinde potansiyel değişimlere açık bir varlık olarak kabul etmek gerekir. Zamansallık boyutu önemlidir çünkü Bergson'a göre, devinim ve duyum ilişkisi niteliksel değişimi yaratan şeydir. Değişimin zamansallık boyutunda ele alınması hareketi kesintiye uğratan ve parçalayan bir olguyken; zamansallık boyutunda ele alınması ise hareketin bütünlüklü ve süreyle ilişkili olarak

³⁹ Bergson'un Madde ve Bellek çevirisinde *affect* 'duygulanım' olarak karşılandığından alıntıyı olduğu haliyle aktarıyoruz. Bundan sonraki benzer durumlarda da aynı yol izlenecektir.

⁴⁰ Henri Bergson, **Madde Ve Bellek**, çev. Işık Ergüden, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007), 43.

⁴¹ **age**, 43.

⁴² Damien Sutton, David Martin-Jones, **Yeni Bir Bakışla Deleuze**, çev. Murat Özbek ve Yetkin Başkavak, (İstanbul: Kolektif Kitap, 2013), 132.

kavranmasını sağlar. Massumi bunu şöyle yorumlar, bir beden hareket halindeyken, kendisiyle çakışmaz. Kendi geçişi, dönüşümü; kendi varyasyonu ile çakışır. İçine yerleştirilebileceği çeşitlilik aralığı, verilen herhangi bir pozisyonda değil; her pozisyonda içinden geçer. “Hareket halindeyken bir beden, gücül (Deleuze’deki karşılığı olarak, *virtual*) olarak varolan ama henüz beden kazanmamış, mevcut değişim potansiyeliyle doğrudan açılacak bir ilişki içindedir.”⁴³ Massumi, bu ilişkinin, Deleuze’den ödünç alınan terimlerle, *gerçek(maddesel)-ama-soyut(cisimsiz)* olduğunu söyler. Bedenin kendi potansiyeli ve dönüşümselliğiyle olan ilişkisinin soyutluğu önceden var olan aracı bir güç değildir. Bu, bir bedenin kendi belirlenimsizliğiyle olan gerçek ilişkisinin doğrudan geçişkenliğine dair bir soyutluktur. Bir bedenin belirlenimsizliği, herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde bir bedenin bir başkasına ya da dışarıya karşı açıklığı; her zaman kendinden başka bir şey olabilme potansiyelidir. Bu da hiçbir zaman durağan olmayan; her zaman devinim halinde ve geçişlilikte olan soyutluğu işaret eder. Bedenin taşıdığı belirsizlik yükü bedenden ayrılamaz; beden geçiş halindeyken ya da işleme devam ettiği ölçüde yani dinamik ve canlı olduğu sürece onunla örtüşür. Bedenin sürekli hareket halinde olduğunu düşünmek; bedenin, bedensel olmayan bir boyutu olduğunu kabul etmektir. Bu boyut gerçek, maddesel ama cisimsizdir.⁴⁴ Gerçek (maddesel) ama cisimsiz olanı kavramaya başlamanın bir yolu, beden için konumlandırılmış bir şey olarak enerjinin öneminin kavranmasıdır. Massumi, Bergson’un madde ve zaman anlayışına geri dönerek; maddeyi enerji ve devinimle aynı şey olarak kabul eder. Buna göre, madde ve enerji aynı gerçekliğin karşılıklı olarak dönüştürülebilir modlarıdır. Bu cisimsiz şey, bedenin her hareketinde ona eşlik edecek; bedenle eş zamanlı olarak onun her hareketinde, bir dönüşüm ya da dışa açılma/katlanma olacaktır. Kendi kendini kesen çakışma, ontolojik bir farklılık olarak bedenin tam ortasına yerleşir; bedenin değişkenlik potansiyeli, bedenin çeşitliliğiyle aynı gerçekliğe aittir. Böylece, hareket, potansiyel ve süreç kavramlarıyla ayrılmaz bir ilişkiselliğe sahip olan ontoloji/ontolojik farklılık gibi sorunlarla birlikte ‘olma’nın doğrudan ‘oluş’ haline gelmesi

⁴³ Massumi, **Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation**, 4.

⁴⁴ **age**, 5.

konularına zemin hazırlar. Deleuze'un dediği gibi, meselenin özü, katı olan gerçekliğin cisimsizliğini kavrayabilecek kadar soyut düşünebilmekte yatar.⁴⁵

Massumi, bedenın katı gerçekliğinden geçen kuvvetler meselesi olarak ele aldığı duygulamı, madde ve bedenın ontolojisi üzerinden düşünür. Bedenin belirlenimsizliği temelinde işlerlik gösteren; onun hareketine, geçişliliğine ve dönüşümselliğine ve geçirdiği niteliksel değişimlere dayalı bir süreç olarak duygulam, Spinoza'da beden ve duygulama ilişkin süreçlerin, bedenın hareket ve durağanlığına dayalı, etkileme ve etkilenme aşamalarındaki değişimsel dereceler olarak tanımlanması gibi, doğrudan madde ve beden üzerinden ele alınmalıdır. Spinoza için beden, kendi geçişleriyle birlikte olan dinamik bir yapıdır; her bir geçişe kapasitedeki bir değişkenlik eşlik eder. Massumi'ye göre, Spinozacı duygulam sorunsalı, bedenın, etkileme ve etkilenme güçlerinin potansiyel değişimlere ve bedensel *yeğınlıklar* olan derecelere hazır olma eğilimlerine dair kavramları bir araya getirerek; bizi meselenin başlangıç noktasına yani 'bedenin, hangi anlamda kendi geçişleriyle ve dönüşüm potansiyeliyle çakıştığı' sorusuna geri döndürür.⁴⁶

Duygulamın tamamen bedenın belirlenimsizliği, dönüşümselliği ve geçirdiği niteliksel değişimler üzerinden ele alınması, ontolojik sorunlara işaret ederek meseleyi özne-özne/özne oluş boyutuna taşır. Massumi'ye göre duygulam bu nedenle, madde ve beden ilişkisi bağlamında ele alınmalı; bedenın yeğınlığı üzerinden anlaşılmalıdır. Buna göre, kendi kendini kesen çakışma, hareketin sürekliliği boyunca, bir devamlılık içinde kalır; bu karmaşık öz süreklilik halinin hareketin kendisiyle ilişkiye girmesiyle ortaya çıkan duruma, 'öz-ilişki' (self-relation) adını veren Massumi için, bu karmaşık durumu sadeleştirmek ve açıklamak adına kullanılacak en iyi kelime ise yeğınlıktır (intensity). Yeğınlık deneyimdir. Deneyim ile doldurulan *boşluk* ya da *aradalık* hali bedenın daha önce söz edilen bedensizlik boyutudur. Yüzeysel mesafenin yeğınlığe dönüşmesi, aynı zamanda vücudun maddeselliğinin de dönüşmesidir. Beden ve bedensizlik boyutları arasında bir geçiştir. Massumi'ye göre, burada henüz bir öznedenden söz edilemez; ancak, bir

⁴⁵ age, 5.

⁴⁶ age, 15.

öznenin ortaya çıkmasının koşullarından söz edilebilir: ‘oluş’makta olan bir *öznellik*.⁴⁷

Spinoza’da olduğu gibi, bedensel süreçler, öznellik deneyimini belirler; özne bedeniyle dünyayla bir olur. Ancak Massumi’ye göre buradaki asıl mesele, duygulamsal çarpma anında, -kapasitasyonlar arası- geçiş halinde olan bedenin bir özne olarak değil; ama “öznenin belirmesi (emergence), onun ilksel kuruluşu ya da yeniden belirmesi, yeniden kuruluşudur.”⁴⁸ Tüm bunlar, özne ve ona ilişkin durumlardan önce, çok sayıda benzeşik olmayan unsurun bir araya geldiği bir ilişki alanında varolurlar. William James’in saf deneyim dediği bu düzey Massumi’ye göre, her şeyin bedene geri dönmesiyle oluşur; çünkü beden öznelliği ortaya çıkaran harmanlanma bölgesinin ta kendisidir. “Beden, deneyime dönük olarak, özne veya nesne gibi kategoriler atfetme olanağından önce gelen bir şimdi-ve-burada içinde dünyanın bir araya gelmesidir.”⁴⁹

Buna göre, duyumun, yeğinlikteki değişimin hissedilmesine dair ilişkiselliği, bizi öz-ilişkide olduğumuz yere geri döndürür. Yeğinliğin duyumsanan yönünün, saf kapasite olarak varsayılan duygulamı ikiye katlamasıyla oluşan ‘öz-çoğalma’yla yeniden ortaya çıkarız; çünkü duyum, özgün hali boyunca kendini olduğu gibi kaydetme eyleminde belirli bir deneyimin: tanımlanabilir öz-deneyimin ilk ifadesidir. Buna, kendimizle kurduğumuz duyumsal ilişki olarak türeyen *öznellik*⁵⁰, diyen Massumi, bedenin ‘katı gerçekliğinden geçen kuvvetler’e ilişkin birçok soruyu oluşturduğu bu döngüyle yanıtlar.

Bedenin etkileme-etkilenme kapasitesindeki niteliksel geçişlilik ve değişimin bizzat beden tarafından hissedilmesi olarak duygulam, bilinçli süreçlerden bağımsız; *nonconscious* (bilinçli olmayan süreçler) olarak geliştiği için otonom bir yapıya sahiptir. Başka bir deyişle, bilinçli bir özne tarafından bilince taşınarak belirli bir duygu olarak adlandırılmadan, salt duyumsallığın kendisi olarak deneyimlendiği ve bu da bilişsel süreçlerden bağımsız olarak işlediği için duygulam otonom bir süreçtir.

⁴⁷ *age*, 14.

⁴⁸ Brian Massumi, *Duygu Politikası*, 65.

⁴⁹ *age*, 66.

⁵⁰ Massumi, *Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 15.

2.3. Duygulanın Estetiği

Estetik, Baumgarten'ın *Aesthetica*'sıyla, Alman idealizmi içerisinde yüklendiği anlamla başka bir düzleme taşınarak *hermenötik* bir mesele haline gelmezden önce, ilk anlamıyla, “Yunanca *aisthesis* basitçe bir tür *sensation*'dur (duyumsama), bir tür hissediş.”⁵¹ Ancak, duyumsama yoluyla edinilen bilgiler, akıl yoluyla ediletilen bilgiler gibi ‘açık’ ve ‘net’ olmamaları nedeniyle ‘bulanık’ ve ‘aşağı’ bir bilme yetisine ait olarak nitelenirler. Böylece, açık ve net olan akılcı bilgiler mantık nesnesi olarak görülürken; net olmayan ve bulanık duyuusal bilgiler ise sanatın, estetiğin alanına ait olarak kabul edilir. Bu iki alanı birbiriyle örtüşen bir düzleme taşıyarak, ‘duyuusal bilginin bilimi’ni oluşturmayı amaçlayan Baumgarten'ın estetiğin kurucu unsuru olarak kabul gören *Aesthetica*'sının ana tasarısı, “somut olanın mantığı veya bilimi içerisinde duyulur dünyayı düşünülür dünyaya dahil etmek ve bu suretle tümelin bilgisi ile tikelin bilgisi arasındaki kayıp bağları yeniden kurmak, kısaca tümellik ile tikellik arasında bir dolayımında bulunmaktı.”⁵² Baumgarten'ın estetiğin, felsefi bir disiplin olarak kabul görmesine dair çalışmasının ardından, felsefe ve sanatın birlikte anıldığı düşünsel alana yerleşen estetiğin kapsamı daha sonraları, Kant ve ardından gelen düşünürlerle birlikte, bilimsel ve eleştirel olarak nitelenecek şekilde genişler. Böylece, sanatın tanımlanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi çoğunlukla onun temsiliyet işlevinin odakta bulunduğu bir düşünsel zeminde değerlendirilirken; sanatın ayırıcı unsuru olan ve başka bir düzende işlerlik gösteren duyuusal olana ilişkin kaydını ve estetik değerini geri planda tutmaya yönelik bir eğilimden söz edilebilir.

Simon O'Sullivan, bu duruma ilişkin olarak, *The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation* metninde, sanat hakkında düşünülürken; sanat nesnesi okunurken onun estetik değerinin göz ardı edildiğinden söz eder. Çünkü, sanat nihayetinde bir bilgi nesnesi (ya da sadece bir bilgi nesnesi) değildir; sanat dünyanın *bir parçasıdır* (a part) ve aynı zamanda ondan *ayrıdır* (apart). Sanatın işlerliğinin bir unsuru olan ‘taşkınlık’ ya da ‘kendinden geçme hali’, kültürel bir nesne olarak onun

⁵¹ Baker, *age*, 78.

⁵² Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998),151.

varlığının üzerinde ve ötesinde; sanatın etkililiğini oluşturur. Sanatın bu unsurunun aşkınlık olarak kuramlaştırılması yerine; sanatın estetik gücünün, *duygulam* kavramına başvurulması için bir şekilde düşünülmesini öneren O’Sullivan, bunu yaparken, sanat hakkında düşünürken; ne olduğunu, bu estetik körlüğe neyin neden olduğunu anlamak adına ise geçmişe göz atmayı tavsiye eder.⁵³

‘Sanatın Sosyal Tarihi’ olarak, sanatı üretildiği dönemin koşullarına dayanarak anlamlandırma/yorumlama eğiliminde olan Marksizm ve ‘Yeni Sanat Tarihi’ olarak, genel açıklayıcı hatlar içerisinde, ana yapıyı bozarak yorumlama eğiliminde olan yapısöküm, iki başat eleştirel disiplin olarak estetikle farklı düzenler içerisinde farklı ilişkiler kurarlar. Sanatı temsiliyet olarak kavrayan Marksizmin, estetikle ters düşmesi, bağımsız bir güzellik anlayışı ve aşkın bir estetik anlayışı ile olan ideolojik uyumsuzluğu; sanatı temsiliyet krizinde olarak kavrayan yapısöküm ise Derrida’nın estetik söylemi temsili bir söylem olarak yeniden yapılandırmasıyla birlikte estetiği yapısöküme uğratar. Bununla birlikte, O’Sullivan’a göre, yapısöküm özellikle olumsuz bir eleştiri olması açısından türünün en iyisidir; belli bir estetik söylemin etkisinin giderilmesi ya da etkisiz hale getirilmesi için yapısöküme uğratma stratejik olarak önemli olabilir. Nihayetinde yapısökümcü okumadan sonra arda kalan sanat nesnesidir ve sanat yaşamın döngüsü içinde duygulamaları üretmeye devam eder. Burada asıl soru şudur: “Duygulamaların doğası nedir ve yapısökümüne uğratılabilirler mi?”⁵⁴

O’Sullivan’a göre, *duygulamalar*, söylem dışı ve metin dışı olarak tanımlanabilir. *Duygulamalar*, yoğunluk anlarıdır; madde seviyesinde, bedende meydana gelen bir reaksiyondur. *Duygulamalar*, maddeye içkindir; deneyime içkindir. Bu nedenle duygulamaların, bilgi ya da anlamla bir ilişkisi olduğu söylenemez; onlar farklı bir gösterge kaydında bulunurlar. Duygulamanın, dilsel süreçlerden bağımsız, otonom yapısı burada da karşımıza çıkar; duygulamalar, göstergesel sistemde yer almayan farklı bir dizgede meydana gelir ve sanatı da dilin dizgesinden ayırt edici özelliğinin

⁵³ Simon O’Sullivan, ‘The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation’, **Angelaki Journal of the Theoretical Humanities**, Vol: 6, No: 3, (December, 2001): 125. <https://doi.org/10.1080/09697250120087987> [23.10.2018]

⁵⁴ **age**, 126.

bu olduğu söylenebilir. Sanatı oluşturan şeyler olarak duygulamalar reddedilemez, ertelenemezler. Yeniden Spinoza'ya dönersek, duygulam nasıl ki bir bedenın diğer beden üzerindeki etkileşimiyle oluşan güç artışlarıysa bu durumda sanat yapıtıyla karşılaşmanın yaratacağı etki de aynı şekilde düşünölmelidir. Ancak, yapısökümü bir yana, sadece semiyotik yaklaşımların bile sanat haline geldiği; aslında hegemonik hale geldiği sanat gibi alanda, duygulamaların varlığı ve sanattaki merkezi rolüne dair bir şeyler söylemek için öncelikle sanatın ne olduğuna bakmak gerektiğini belirten O'Sullivan, bunun için Deleuze&Guattari'nin sanat tanımına başvurur. Sanat yapıtı, bir gözlemci ya da katılımcı tarafından yeniden aktive edilmeyi bekleyen bir duyum varlığından başka bir şey değildir.⁵⁵ “Gerçekten de, duygulamaları okuyamazsınız, sadece onları deneyimleyebilirsiniz. Bu da bizi meselenin özüne götürür: *deneyim*.”⁵⁶

Burada deneyime ilişkin (Massumi'ye geri dönersek), duygulamın bilinç düzeyine çıkararak, bilinir hale gelmesinin söz konusu olmadığını belirterek; bu düzeyde bilinir hale gelen ve dilin dizgesine yerleşerek isimlendirilenin sadece duygu olabileceğinden ve bu nedenle ‘duygulam’ ve ‘duygu’nun ayrı düzenlere ait olduğundan söz etmiştik. O'Sullivan'da bununla örtüşür şekilde, Paul de Man'in, şimdiki ana ait her deneyimin zorunlu olarak geçmiş yani hali hazırda tecrübe edilmiş bir deneyim olduğunu ima ettiği, tanımına yer verir. Buna göre, ‘şu anki’ deneyim bilince erişemediğinden; olaya dair sahip olduğumuz tek şey deneyimin ‘izi’dir. Eğer duygulam tam olarak anlık deneyimse; o halde tecrübe ettiğimiz sadece bir tür yankı ya da temsildir. O'Sullivan'a göre, bu durum, zeki ve cezbedici bir hikaye olarak duygulama logosentirik bir dönüşüm kazandırır; ancak asıl soruya geri dönersek, duygulam, -deneyimin ötesinde- oluşuyla aşkın mıdır yoksa deneyime içkin midir? Duygulam, tam olarak bir meydana gelme, olma halidir; sanat da duygulamalar yoluyla işliyorsa bu olma hali sanat için de geçerlidir. Ancak öznenin ve sanat yapıtının, estetik ve yapıbozum arasındaki salınım sıkışıp kalma durumu kaçınılmaz olarak, öznenin de sanatın da ‘olma ya da meydana gelme’ haline erişme ihtimalinin önünü tıkar. Bu mekanizma içinde sıradan bir konumda yer alan sanat her

⁵⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Felsefe Nedir?**, çev. Turhan Ilgaz, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 160.

⁵⁶ O'Sullivan, **age**, 126.

zaman temsil tarafından ele geçirilmiş; söylem tarafından önceden konumlandırılmış ve belirlenmiştir. Bu da sanatı boş bir vaat; düşmüş bir melek durumuna getirir.⁵⁷

O’Sullivan’a göre bunun çözümü sanatı ‘oluş’ olarak düşünmekte yatar. Estetiği aşkın olarak düşünmek yerine; *virtüel* (gücül) alanda ortaya çıkan, ‘meydana gelme/ olma’ halini, bu dünyaya içkin olarak yeniden yapılandırmanın bir yolu olabilir. Böylece, sanat artık bir ‘nesne’ olarak değil; bunun yerine bir alan olarak ya da Alain Badiou’nun deyimiyle, *etkinlik alanı*: “sonunda bir şeyin oluşabileceği bir sürgün noktası”⁵⁸, olarak anlam kazanır.

Sanat, her halükarda insanın duygulamla karşılaşabileceği bir alan olmakla birlikte, henüz tecrübe edilmemiş dünyalara açılan bir portal ya da erişim noktası olarak; devingenlik ve iç içe geçmelerle moleküler düzeyde işleyen bir oluş dünyasıdır. Bedenin diğer beden(ler)le ya da dışındaki nesnelere girdiği etkileşim meselesi olarak, kişiyi dünyaya bağlayan duygulam aynı zamanda insan-ötesi bir deneyimdir. Bu duygulamlar dünyası aracılığıyla, durağan özelliğin ötesinde işleyen moleküler süreçlere katılarak yeni bir özne olma durumuyla karşılaşılır ve bu geçişi sağlamak sanatın işlevidir. Yeğenlik sicillerini değiştirerek dünya ile yeniden bağlantı kuran sanat bu yolla bizi parçası olduğumuz insan-olmayan evrene açar. Sanat temsil işlevine sahip olduğu gibi aynı zamanda temsiliyette bir çatlak da olabilir ve bu yolla estetiği harekete geçiren sanat asıl işleyişini gerçekleştirir: “sadece bir an için kendimize ve dünyaya dair düşüncemizi dönüştürür.”⁵⁹

O’Sullivan’a göre bu durum sanat için bir tür özerklik ilanıdır; ancak sanatın öneminin, bir bakıma onun işlevsizliğinde ve kavramsal düşünceye indirgenemezliğinde yattığını düşünen Adorno’dan farklı bir özerklik anlayışının ilanıdır. Bu hem sanatın Frankfurt okulunun aidiyetinden alınmasıdır hem de Kantçı mirastan uzakta, estetiğin yeniden yapılandırılmasıdır. Dünyayı ve onun parçası olan sanatın ve felsefenin rolünü farklı bir bakışla ele alan Deleuze&Guattari’yi izleyen

⁵⁷ age, 127.

⁵⁸ Alain Badiou, **Deleuze: The Clamor of Being**, trans. Louise Burchill, (Mineapolis: University of Minnesota Press, 1999), 84’ten aktaran O’Sullivan, age, s.127.

⁵⁹ age, 128.

O’Sullivan, felsefeyi ütopyik bir arayış olarak görmek yerine, onu sorunların çözümü için aktif kavramlar üreten faydacı bir disiplin olarak tanımlarken aynı şekilde sanatı da işlevsiz değil, sanatın türüne ve yapının bulunduğu ortama göre değişkenlik gösteren, çok özel işlevler ve roller üstlenen bir deneyim alanı olarak tanımlar. Estetik bir dönüşüm işlevi olan sanat böylece belki dünyayı anlamaya değil ama dünyada olma ya da oluş olasılıklarını keşfetmeye daha fazla dahil olur: sanatın, deneyime içkin olması. Bu da sanatı düzeltmeye ve yorumlamaya çalışmak yerine, sanatın zaten yaptığıyla paralel olarak gelişen düşünsel ve yazınsal bir etkinlik alanı olarak, meselenin yönünü *yorumculuktan* (hermeneutic) *deneyimsel* (heuristic) etkinliğe dönüştürür (Şekil 2).



Şekil 2: Monica Macdonald, In Absence, 2016

“Galeri Vu’: Monica Macdonald”, https://galerievu.com/series.php?id_reportage=267&id_photographe=99 [14.06.2020].

Estetik, günümüzde sanatın ulaştığı noktada artık ihtiyaç duyulmayan bir disiplin olarak alanının dışına itilmiş gibi görünmekte; oysa ki O’Sullivan’ın önerdiği şekliyle estetiği duygulam olarak yeniden düşünmeye başladığımızda önümüzde hem yeni bir alan olarak açılan hem de sanatın güncel sorunlarına ilişkin yanıtların aranması için farklı bir yaklaşım oluşabilir.

2.4. Deleuze&Guattari’de Duygulam

Deleuze&Guattari için felsefe ve sanat tıpkı bilim gibi birbirlerinden bağımsız; ancak kesişen ve/veya iç içe geçen düşünme güçleridir. “Felsefe kavramlarıyla olaylar çıkartır, sanat duyularıyla anıtlar diker, bilim de fonksiyonlarıyla şeylerin durumlarını kurar.”⁶⁰ Düşüncenin üç büyük formu olan felsefe, sanat ve bilimin yaptığı her zaman düzensizliğe karşı bir düzen oluşturmaya çalışmak; kaosla kapışarak bir düzlem çizmektir. Bunu yaparken, duyular, kavramlar ve fonksiyonlar kendi içsel prensiplerine uygun olarak hareket etmekle kalmayıp; birbirlerini uyararak ya da kimi zaman iç içe geçişlilikleriyle düzlemler arasındaki iletişimsel örgüyü zenginleştirir. Böylece bir düzlem üzerinde yaratılmış olan öge, diğer düzlemlerde yaratılan ya da yaratılacak olanlara çağrıda bulunur: *ayrışık-doğum* olarak düşünce dedikleri bu durum Deleuze&Guattari’ye göre iki tehlikeyi taşır: “Ya bizi içinden çıkmak istediğimiz kaniya götüreceklerdir doğruca, ya da kapışmak istediğimiz kaosun içine iteceklerdir bizi.”⁶¹

Deleuze&Guattari için, düşünceyi sarsan etmenler olarak ne felsefe ne sanat ne de bilim yansız bilginin peşindedir; bu üç büyük düşünce formu hayatı dönüştüren güçlerdir ve düşünme, başlı başına bir bütün olarak bir sanat ve hayat olayıdır. Sanatın, felsefenin ve bilimin edimleriyle değişime uğrayan, sürekli bir ‘oluş’ halindeki hayat. “Dünyanın içinde değiliz, dünya ile birlikte oluş halindeyiz, onu temaşa ederek oluş halindeyiz.”⁶², diyen Deleuze&Guattari için, belki bilimin değil;

⁶⁰ Deleuze&Guattari, **Felsefe Nedir?**, 195.

⁶¹ **age**, 195.

⁶² **age**, 166.

ama felsefeyle sanatın birbirine en çok yaklaştığı hatta çoğu zaman iç içe geçtiği bir deneyim alanının nihai amacı ‘sanat yapıtı olarak yaşam’dır.

O halde felsefe ve sanatın kesişme ya da ayırım noktaları nerede başlar ya da biter? “Sanat duyuşsal oluştur, bizi maddeyi izlemek için kendimizden özgürleştirir; felsefe ise kavramsal oluştur, kendimizi ve dūřünmenin ne olduğunu yeniden-yaratır.”⁶³ Felsefe çözümleri gereken sorunlar karşısında kavramlar yaratırken; sanat, içeriği yaratmasını sağlayan duyuşsal güç yoluyla işleyerek duyum blokları oluşturur. “Sanat, felsefe olamayan ama son tahlilde felsefeyi canlandırma imkanına sahip bir yaklaşım”⁶⁴ olarak felsefenin eğildiği konuları açığa çıkararak, onları yeniden şekillendirir ve dönüştürür. Felsefenin tıkanığı yerde devreye giren sanat, söz konusu kavramları kendi özgün bakışıyla biçimlendirerek, felsefeye çalışılacak yeni olanaklar sunar. Böylece, ‘felsefe olamayan’ sanatın yaptığı, yalnızca felsefenin varsayabildiği içkinlik düzlemine kısaca bir bakış atılmasını sağlamaktır. Sanat için bu, tikelliğin ötesinde, kendi kendinde var olan duyumlar yaratmaktır. Deleuze&Guattari için sanat yapıtının tanımı tam da budur: saf duyumlar olan *algılam* ve saf tepkiler olan *duygulamalardan* oluşan duyumlar bloğu. Bunu meydana getirmek için sanatçı ne yapmalıdır? Deleuze&Guattari, dūnyanın bir anının nasıl kalıcı kılınacağı ya da onun kendisi tarafından nasıl var edileceği sorusunun yanıtını Virginia Woolf’ta bulurlar:

“Dūřündüm de, artık yapmak istediğim her bir atomu iyice doygunlaştırmak. Bütün fazlalıkları, ölü parçaları, lüzumsuzlukları elemek istiyorum; bunu yaparak anı tümüyle vermek; içinde ne varsa. Diyelim ki an bir bütün, dūřünmeden, sezişten, denizin sesinden ileri gelen. Fazlalık, ölümlük o ana ait olmayan şeylerin iře katılmasından ileri gelir; gerçeği yazarın o dūř kırıcı anlatma çabası; öđle yemeğinden akşam yemeğine; sahte, gerçeğdişi, yalnızca göreneksel. Edebiyata řiir olmayan bir řey neden sokulsun -yani, doygun olmayan? Romancılara bu yüzden kızmıyor muyum? Hiçbir řeyi seçmedikleri için? şairler arındırmak yoluyla başarıya ulaşmıyorlar mı; hemen hemen her řey dışarıda bırakılıyor. Ben hemen hemen her řeyi kapsamak istiyorum; ama gene de doygunlaştırmak.”⁶⁵

“Kutsal kaynak olarak algılama ulaşmış olmak adına”, der Deleuze&Guattari, “Yaşamı yaşayanın ya da Yaşayanı yaşantının içinde görmüş olmak uğruna, romancı ya da ressam, gözleri kızarmış, nefesi kesilmiş halde dönüp gelir.”⁶⁶ Onlar, evreni bir

⁶³ Colebrook, **age**, 97.

⁶⁴ Sutton, Martin-Jones, **age**, 85.

⁶⁵ Virginia Woolf, **Bir Yazarın Güncesi**, çev. Fatih Özgüven, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), b.10.

⁶⁶ Deleuze&Guattari, **Felsefe Nedir?**, 169.

arada tutan içkinlik düzlemine -bir anlığına da olsa- bakıp, geri dönmüşlerdir. Deleuze&Guattari, sanatçıları duygusal egzersizler yapan atletler olarak görürler. Bu, bir tür duygusal aktivitedir; sadece kendisine ait olan güçlere dayanan bir oluş atletizmidir. Bu bakımdan Deleuze&Guattari için, sanatçılar da tıpkı filozoflar gibi narin, kırılğan bir yapıya sahiplerdir; “bunun nedeni, yaşamın içinde, onlar için fazlasıyla kocaman bir şeyi görmüş olmaları ve bu şeyin onların üzerine ölümün gizli işaretini koymuş olmasıdır. Ne ki bu bir şey, aynı zamanda yaşantının hastalıkları içinde onları yaşatan kaynak ya da nefestir.”⁶⁷

Sanatçı, algılama ulaşmış olarak geri dönerek dünyaya her zaman yeni değişiklikler katar. Nasıl ki filozof kavram varlıkları olan *değişimler*le (variations) ve bilim insanı fonksiyon varlıkları olan *değişkenler*le (variables) çalışıyorsa, sanatçı da duyum varlıkları olarak *değişiklikleri* (variétés) beraberinde getirir ve yaşama dahil eder. Sanatçı, “algımlar ya da görülerle bağlantılı olarak duygulamaların göstericisi, duygulamaların mucidi, duygulamaların yaratıcısıdır.”⁶⁸ Sanatçı, sunduğu duygulamalarla izleyiciyi bileşiğin içine alarak; izleyicinin ‘oluş’a gelmesini sağlar. Bu oluşu meydana getiren duygulamalar, “düzenleyici temsil sistemlerinden özgürleşmiş, *tekilliklerinde* duygusal deneyimler”⁶⁹ olarak ifade düzleminde kırılmalara yol açar. “Duygulamanın rolü bir yersizyurtsuzlaşma kuvvetini, doğrudan alıcıyla ilişkili hale getirmektir. Zihinde varolan anlamlar tarafından işlenmeye gerek olmadan, doğrudan bedeni etkileyen bir duyum sağlar.”⁷⁰ Sanat ne temsille ilgilidir ne de kanısı vardır. Algıların, duygulanmaların ve kanıların üçlü düzenini bozan sanat, “bunun yerine dilin işini gören algılamlardan, duygulamalardan ve duyum kitlelerinden bir anıt koyar.”⁷¹

“Sanat yapıtı, “bastırılan” şeyin kuvvetini, bildiğimizi bilmediğimiz şeyin kuvvetini açığa çıkarır. Fakat, burada duygulamalar doğal olarak, temsilden kaçan tutkulardır- düşünömlenmek yerine, canlandırılan tüm duyguları, kısıtlamaları veya zorlamaları aşan duygulardır. Kişi,

⁶⁷ **age**, 169.

⁶⁸ **age**, 172.

⁶⁹ Colebrook, **age**, 36.

⁷⁰ Philip Goodchild, **Deleuze&Guattari Arzu Politikasına Giriş**, çev. Rahmi G. Ögdöl, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 297.

⁷¹ Deleuze&Guattari, **Felsefe Nedir?**, 173.

duygulamı bilinçteki temsiliyetin güvenliğine gerisin geri taşıyamaz; aksine duygulam bulunduğu yerde aranmalıdır.”⁷²

Sanatçının işi, *algılamı* algılardan *duygulamı* duygulardan, duyumu kanılardan çekip almaktır. Sanat yapıtını oluşturan bileşikler olarak algılamalar artık algılamalar olmadığı gibi duygulamalar da duygulamalar değildir; duyumsandıkları durumdan bağımsızlaştıkları gibi, onları tecrübe eden kişilerin gücünden taşarlar. “Duyumlar, algılamalar ve duygulamalar, kendi kendileriyle değer kazanan ve her türlü yaşantıyı aşan *varlıklar*’dır.”⁷³

“Duygulam, hissedilemeyecek denli derin olan bir iç dinamizmdir; bir iç tepi olarak kendisini yineleyen eylemler aracılığıyla gözlemlenebilir ancak. Duygulamı hissedilebilir kılmak için, duyumlar ya da titreşimler, benzerlik ya da özdeşlik olmadan, seçilemez oluncaya kadar birbirlerini canlandırır, yineler ve birbirlerine dönüşürler. Duygulamalar, yaşanabilen deneyimi aşar.”⁷⁴

“Sanatçı algılam ve duygulam kitleleri yaratır ancak yaratımın tek yasası bileşimin kendi başına ayakta durmak zorunda oluşudur.”⁷⁵ Bu da kendini kendinde saklayan yapıtın, yaratıcısından bağımsız olarak konumlanışını işaret eder. Algılamalar ve duygulamalarla çalışan sanatçı, malzemenin duyuma geçişini sağlayarak yapıtı meydana getirir; ancak bir yapıtın duygulama ulaşması her zaman mümkün olmayabilir ya da bu karşılaşma her şeye rağmen gerçekleşebilir. Malzemenin olanakları dahilinde sanatın hedefi, algılamı, algılamalardan, duygulamı duygulamalardan çekip alarak; mevcut “duyumlar kitlesinden, katışıksız bir duyum varlığı çıkarmaktır.”⁷⁶ Başka bir deyişle bu, sanat yapıtının, bir duyum bloğu olarak kendi kendinde varolmasıyla mümkün hale gelir. Bu anlamda duygulamalar insansız, insan- ötesi deneyimlerdir. “Algılam ya da duygulama ancak özerk ve yeterli, onları duyanlara ya da duymuş olanlara artık hiçbir borcu olmayan varlıklar olarak ulaşılır.”⁷⁷ Bu duyum varlıklarının, duyumsanma deneyimlerinden sıyrılarak; kendi başlarına var olabilmeleri için ya da Deleuze&Guattari’nin deyişiyle, “Yaşanmış algılardan algılama, yaşanmış duygulamalardan duygulama yükselmek için her

⁷² Goodchild, *age*, 297.

⁷³ Deleuze&Guattari, *Felsefe Nedir?*, 160.

⁷⁴ Goodchild, *age*, 297.

⁷⁵ Deleuze&Guattari *Felsefe Nedir?*, 161.

⁷⁶ *age*, 164.

⁷⁷ *age*, 164.

seferinde tarz bir yazarın sözdizimi, bir müzisyenin ton ve ritimleri, bir ressamın çizgi ve renkleri gerekir.”⁷⁸ Yaratımın yasasına uygun olarak kendi kendinde var olan; bunun için artık başka hiçbir şeye gereksinim duymayan, duyular bileşimi haline geliş. Nihayetinde, sanat yapıtı kendi kendisinde varolan, algılam ve duygulamaların bileşkesi olan bir duyum varlığından başka bir şey değildir.

Deleuze&Guattari için, sanatın yegane tanımı kompozisyonudur; sanata dair her şey, duyum bileşikleriyle, teknik ve estetik kompozisyon düzlemi arasında oluşur. Algılamalar ve duygulamalardan oluşan duyum bileşkesi, düşünceyi sınırlandıran ve tıkayan kanının, yerleşik, egemen algı ve duygulamalardan oluşan sistemini yurtsuzlaştırır; ve kompozisyon düzlemi üzerinde yeniden yurtlulaştırır. “Sanat sonsuzu yeniden veren sonluyu yaratmak ister: estetik figürlerin edimiyle, anıtları ya da bileşik duyuları taşıyan bir kompozisyon düzlemi çizer.”⁷⁹

Deleuze&Guattari’ye göre eğer sanat ilerleme kaydediyorsa bu onun yeni algılamalar ve duygulamalar yaratabilmesi sayesinde. Çünkü onlar için sanat, hiçbir zaman temsile dayalı olmayan; yalnızca duyular düzleminde gelişen bir düşünce formudur. “Güzel sanatlar sistemine hiçbir şekilde inanmıyoruz; çözümleri heterojen sanatta bulunabilecek çok farklı problemlerin varlığına inanıyoruz. Bizce sanat yanlış bir kavram; sadece sembolik bir kavramdır.”⁸⁰, diyen Deleuze&Guattari için, üç büyük düşünce formundan biri olarak sanat, tıpkı diğerleri gibi, işlerliğine zemin hazırlayan ve çözüm üretmek için konu edindiği çeşitli sorulara çoklu yöntemleriyle yanıtlar arar. Duyumsal anıtlarıyla, kaosla kapışan ve onun üzerine bir düzlem çizen sanatın asıl yaptığı; dünyanın içinde, dünyayla birlikte ‘oluş’tur.

Deleuze&Guattari’nin sanat tanımını Daido Moriyama’nın fotoğraflarından okumak mümkündür. “Benim için fotoğraf, güzel sanat yaratmanın bir aracı değil; saf gerçeklikle karşılaşmanın eşsiz bir yoludur.”⁸¹, diyen Moriyama’nın görüntüleri

⁷⁸ **age**, 166.

⁷⁹ **age**, 193-94.

⁸⁰ Deleuze, Guattari, **A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia**, 300.

⁸¹ James, Maher, “Daido Moriyama - A Stray Dog”, (February 12, 2018), https://www.jamesmaherphotography.com/street_photography/daido-moriyama-stray-dog/ [15.06.2020].

teknik mükemmellikten fazlasıyla uzak hatta aksine flu, kaba, çarpıktır; ancak bunlar onun ilgilendiği alanın dışındadır. Moriyama'nın en bilinen fotoğrafı *Stray Dog*'da böyle bir karşılaşmanın sonucu ortaya çıkmış ve savaş sonrası Japon kültürünün sembolü olarak yer edinmiştir (Şekil 3). Moriyama'nın, kendini, fotoğrafladığı başıboş köpekle özdeşleştirerek yeniden tanımlaması, düzen ve saflık gibi değerlerin belirleyici olduğu Japon kültürü için büyük bir değişim anlamına gelir. Moriyama'nın, belirsiz ve sürekli değişim içinde olan bir dünyada hem kendini hem de Japonya'yı parçalanmış kimliklerle başıboş gezen bir sokak köpeği olarak göstermesi; yabancılaşma, karanlık, kendinden nefret etme ve umutsuzluk gibi altta yatan kültürel duyguları yüzeye çıkarmıştır.⁸² Yarattığı derin etkiyle halen popülerliğini koruyan bu fotoğrafın Deleuze&Guattari'nin tanımladığı şekliyle yaratıcısından bağımsız olarak kendi kendinde varolan bir duyum varlığı haline geldiğini söyleyebiliriz.

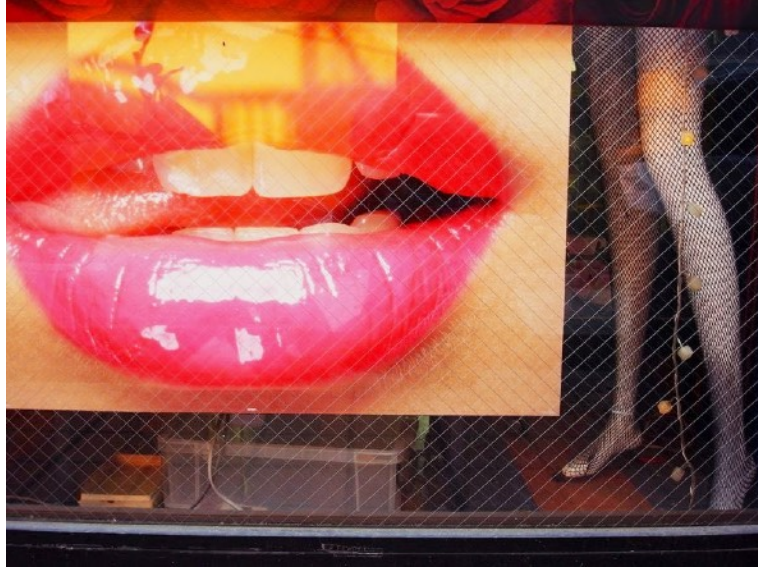


Şekil 3: Daido Moriyama, Stray Dog, Misawa, Aomori, 1971

“Daido Moriyama Photographs”, <https://aphelis.net/daido-moriyama-photographs/> [15.06.2020].

⁸² Maher, age.

60'lı yıllardan günümüze değin aynı yaklaşımla işler üreten Moriyama için, fotoğraf dünyayla birlikte 'oluş' için bir yol olarak gören Moriyama için, bedeniyle hissettiğini yakalamak fotoğrafçılığın tekniklerinden daha önemlidir: "Fotoğraflarım arzuyla ilgili. İç dünya dış dünyayla karşılaşır ve vücut bulur. Arzum bir tür Őekle büründüğünde fotoğraf olur."⁸³ Böylece fotoğraf Moriyama için duygulam deneyimini somutlaştırıcı bir araca dönüşür (Şekil 4).



Şekil 4: Daido Moriyama, Tights and Lips "Color", 2016

"Daido Moriyama", <https://www.takaishiigallery.com/en/archives/6156/> [15.06.2020].

⁸³ age.

3. FOTOĞRAFTA DUYGULAM DENEYİMİ

Fotoğrafta duygulam deneyimi, salt fotoğrafik imajın sunduğu verinin ötesinde, imajın varoluşundan izlenişine dair tüm süreci kapsayan ve çok yönlü olarak düşünülmesi gereken bütünlüklü bir olgu. Bu nedenle, fotoğrafik imajın ontolojisine ilişkin unsurları fotoğraflayan-fotoğraflanan ve fotoğraf-izleyici dizgesinde ele almak amaca daha uygun görünmekle birlikte, bu unsurların birbirleriyle olan etkileşimini psikişik süreçlerden bağımsız olarak düşünmek de meseleye olan yaklaşımı eksik kılacaktır. Fotoğrafik imajın varoluşuna ilişkin fotoğraflayan-fotoğraflanan etkileşiminde duygusal boşalım ya da yer değiştirme yoluyla gerilimin aktarılması bu bağlamda sanatsal üretimin odağına yerleşir.

Psikanalizdeki anlamıyla, bir kompleksin bilince çağrılarak ortadan kaldırılması yoluyla deneyimlenen katharsis; bir sanat terimi olarak kullanıldığında ise gerilimin boşaltılması ve ruhun arındırılması anlamlarını karşılar. Bu olguyu, sanat yoluyla sağlanan arınma ve beraberinde gelen estetik haz olarak kabul etmekle birlikte; fotoğrafın da -doğası gereği- böyle bir deneyime en iyi olanak sağlayan üretim aracı olduğunu vurgulamak gerekir. Öte yandan, insan varlığının kurucu ögesi olan melankoliyi duygusal yer değiştirme ve sanatsal üretim ilişkisi içerisinde ele aldığımızda; melankolinin içerdiği edilgen agresyonun dışavurumunda psikanalitik çalışmanın üstlendiği rol gibi sanatın da melankoliye ilişkin duygusal yoğunluğun dışavurumunda benzer bir rol üstlendiğini varsayabiliriz.

Fotoğraf-izleyici dizgesine döndüğümüzde ise, Benjamin ve Barthes'ın fotoğraf felsefesine yerleştirdikleri ve izleyicinin varlığını daha önce olmadığı biçimde konumlandırarak, öznel deneyim alanları açan *aura* ve *punctum* terimleriyle karşılaşırız. Benjamin ve Barthes'ın birbirleriyle kesişen *aura* ve *punctum* kavramları fotoğrafik imgenin felsefi, tarihsel ve sosyo kültürel deneyimlerini de aydınlatıcı nitelikte olmakla birlikte; çağdaşlarının aksine, Benjamin ve Barthes'ın

kuramlarındaki en önemli ortaklık, fotoğrafa bakan kişinin kavramsal, imgesel ve duygusal etkinliğinin önemini vurgulamaları hatta ön planda tutmalarıdır. “Barthes’ın *punctum*’u ile Benjamin’in aura’sı belirli portre fotoğraflarıyla ilişkili olarak derin kişisel deneyimler için kavramsal yer imleri olarak genel kabul görmüştür.”⁸⁴ Bu nedenle *aura* ve *punctum* kavramları, fotoğraf-izleyici dizgesinde işlerlik gösterdiği kadar; öznenin deneyimsel pratiklerinin fotoğrafik imgeye dönüşümüne ilişkin olarak fotoğraflayan-fotoğraflanan dizgesinde de ele alınmayı gerekli kılmaktadır.

3.1. Duygusal Boşalım ve Yer Değiştirme Bağlamında Katharsis ve Melankoli

Kullanılmaya başlandığı dönemden bu yana anlamını korumuş antik bir kavram olan *katharsis*⁸⁵ arın(dır)ma/arıtma anlamı taşımakla birlikte; gerilimi sona erdirmeye, rahatlama ve boşalma süreçlerine de işaret etmektedir. Katharsisin, sanatla ilintili olarak düşünülmesinin başlangıcı ise Aristoteles’in *Poetika*’sına değin uzanır. Sanatın kathartik bir işlevi olduğunu düşünen Aristoteles’e göre, sanat tutkuları dizginleyip; yatıştırıcı bir etkiye sahiptir. Bunun sergilenmesi için en uygun alan ise tragedyadır. Aristoteles’in, “ahlaksal bakımdan ağır başlı , başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi”⁸⁶ olarak tanımladığı “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis).”⁸⁷

Tragedyanın uyandırdığı, acıma ve korku duyguları insan doğasına ait meseleler olarak her insanın bildiği bir duygulanışa neden olur. Burada amaçlanan, insana ait durumları yine insanlar tarafından sahnelenen, belirli niteliklere sahip bir mizansen aracılığıyla sunarak; izleyiciye -en azından bir dereceye kadar- kahramanın da

⁸⁴ Kathrin Yacavone, **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**, çev. S. Atay, M. Tumen, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Ekim 2015), 54.

⁸⁵ Kökeni, Yunanca temizlemek, arındırmak anlamına gelen *kathairein* kelimesine dayanan *katharsis* (catharsis) ve *kathartik* (cathartic), önceleri tıp alanında beden temizlenmesi ve arındırılması anlamında kullanılsa da sonraları, ruhsal arınma ve duygusal boşalım anlamlarını da yaygın biçimde karşılamaya başlar. Merriam-Webster sözlüğüne göre, (medikal kullanımı dışında) *katharsis* kelimesi üç farklı şekilde tanımlanmaktadır. Bunlar sırasıyla: Sanat yoluyla duyguların (acıma ve korku gibi), arındırılması. Gerilimin boşaltılması ya da ruhun yenilenmesi olarak arınma. Bir kompleksin, bilince getirilmesi ve irdelenmesi yoluyla ortadan kaldırılması.
“catharsis”: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/catharsis>, [24.03.2019].

⁸⁶ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987), 6. bölüm.

⁸⁷ age.

‘kendisi gibi olduğunu’ hissettirmektir. Böylece, tragedyanın kahramanıyla özdeşleşen izleyici, onun aracılığıyla hissettiği korku ve acıma duygularından arınır. Ancak Aristoteles’e göre, buradaki en önemli nokta tragedyanın etkisinin insanı daha duygusal ve zayıf kılması değil; yarattığı kathartik deneyimle o duygulardan arındırmasıdır.

Katharsis bir arınma ya da boşalma süreci olarak beraberinde mutlaka bir haz taşır. Güzel sanatların bir türü olarak tragedyanın da altında saklı olan amaç hazdır; ancak bu eğlence ve rahatlama doğan hazdan farklı, özel olarak gerçekleşen bir hazdır.⁸⁸ Tragedyada trajik olan, insana ait olan şeyin, *insansal büyüklüğün* çöküşüyle duyumsanan, kavranandır; trajedi ne kadar büyükse ondan alınan estetik haz o kadar büyük olur.⁸⁹ Burada deneyimlenen trajik haz katharsistir.

Lukacs’a göre ise, ne katharsis ne de bu yolla elde edilen estetik haz, tragedya ile sınırlandırılmalıdır. Katharsis, estetik ve sanatın kurucu unsurlarından biri olarak ele alınmalı ve tıpkı yaşamın içinde deneyimlendiği gibi sanatın da her dokusuna yayılmalı; her tür sanatsal ilişkiye dahil olmalıdır. *Estetik*’in üçüncü cildine, estetiğin genel kategorilerinden biri olarak kabul ettiği katharsis kavramını tüm yönleriyle irdeleyerek başlayan Lukacs için, yaşamın kendisinden sanata geçen bir kavram olarak katharsis, “gerçekliğin estetik aracılığıyla yansıtılmasının biçimleyici güçleri arasında yer alır.”⁹⁰ Bu nedenle Lukacs’a göre, Aristoteles’in tragedya (her ne kadar katharsisin en net ve özgün biçimini oluştursa da) ve müzik aracılığıyla deneyimlenen katharsis tanımından daha kapsamlı, “her gerçek sanatın yine gerçekten derin etkilerini de içine alacak biçimde”⁹¹ genişleyen bir kavram olarak; gündelik yaşantıdan sanatın her dalına kadar katharsis deneyiminden söz edilebilir. Bu anlamda katharsis, sanatçı, yapıt ve alımlayıcı ilişkisi bağlamında düşünülmesi gereken estetik bir haz meselesidir.

“Her estetik katharsis, özgün biçimleri yaşamın kendisinde bulunabilen sarsıntıların bilinçli olarak yaratılan, yoğunlaştırılmış yansımasıdır; yaşamda bu sarsıntılar doğal olarak eylemlerin

⁸⁸ David Ross, **Aristotle**, (London: Routledge, 1995/ Taylor&Francis e-Library Edition, 2005), 178-79

⁸⁹ İsmail Tunali, **Estetik**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 1998), 239.

⁹⁰ Georg Lukacs, **Estetik III**, çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Payel Yayınevi, Şubat 1988),19-20

⁹¹ **age**, 26.

ve olayların akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle, sanatın yol açtığı ve katharsisten kaynaklanan bunalımın, alımlayıcıda bu tür yaşam konumlarının başlıca çizgilerini yansıttığını saptamak gereklidir.”⁹²

Lukacs’a göre, sanat yaşamdan beslenir; yaşamı konu edinir ya da eleştirir. Bu ilişki içerisinde sanat yapıtı, kimi zaman alımlayıcılara yaşama ait kimi kesitlerden kurgusal anlatılar sunar; bunlar gündelik yaşamdan olduğu gibi farklı dünyalara açılan kurgusal yaşantılar da olabilir. Asıl mesele, öznenin alımlayıcı konumuyla yapıtla karşılaştığı anda yaşadığı etkileşimdir. “Her sanat, sanattan kaynaklanan her etki, insan yaşamının çekirdeğinin bir uyandırılışını içerir.”⁹³, diyen Lukacs için, her estetik çözümlemede sanatın uyandırıcı özyapısının ön planda bulunması, insanın dünyasıyla insan arasında yeniden bir bağıntı kurulmasından başka bir şey değildir. Buna göre sanatsal uyandırmanın ilk amacı, alımlayıcı konumundaki öznenin, insanın nesnel dünyasının bir yansıması olarak karşılaştığı yapıt aracılığıyla özdeşim kurarak; onu kendi gerçekliğine ait bir şeymiş gibi deneyimleyebilmesinin sağlanmasıdır. Bu yansı aracılığıyla, kendi yaşamından çağrışımlarla karşılaşan alımlayıcı, yapıtın onda yarattığı özbilinci uyandırma ve geliştirme etkisiyle kendini yeniden bulmalı ve gelişiminin bir parçası olarak kendinin bilincine varmalıdır⁹⁴. Bu süreçte, sanat yapıtıyla karşılaşmanın etkisi en genel nitelikteki katharsis doğrultusunda gerçekleşirken; “günlük insan’ın, somut bir sanat yapıtının alımlayıcısının nesnelleşmeye yönelik insan’ına dönüşmesi durumu”⁹⁵ ise alımlayıcı açısından tümüyle bireyselleştirilmiş bir deneyime dönüşür. Lukacs, ‘günlük insan’ın, sanat aracılığıyla yaşadığı bu deneyimi; bu bir nevi *aydınlanma* etkisini, önce-sonra ilişkisi içerisinde temellendirebilmek için Rilke’ye başvurarak, şairin bir defasında arkaik bir Apollon torsosunun şiirsel bir betimlemesini yaparken izleyiciye, “Sen, yaşamını değiştirmek zorundasın.”⁹⁶, diye seslendiğini hatırlatır. Lukacs için bu cümlenin anlamı, güzel sanatlar alanında yaratılmış her hakiki yapıtın, onunla karşılaşan insanda yarattığı sarsıcı etki sonucunda uyandırılan ve

⁹² **age**, 27.

⁹³ **age**, 20.

⁹⁴ **age**, 50.

⁹⁵ **age**, 21.

⁹⁶ **age**, 24.

geliştirilen sanat duygusunun, önce ve sonra karşılaştırmasından bağımsız olarak düşünülemez olmasıdır. Lukacs için bu öznedey; öznenin yapıyla karşılaşmadan ‘önce’ki iç dünyası, yapıyla karşılaşmanın verdiği estetik haz olan katharsis ve ‘sonra’ özbilincin gelişimiyle gerçekleşen ya da gerçekleşmeyen değişim olarak gelişen üç aşamalı bir süreçtir.

“Önce’ye yönelik suçlama, Sonra’ya sağlanan destek -bu ikisi, yaşantının dolaysızlığı karşısında neredeyse silinip gitmiş izlenimini bıraksa bile-, bizim daha önce katharsis’in en genelleştirilmiş biçimi diye belirlediğimiz önemli bir içeriğini oluşturur: Başka deyişle burada, alımlayıcının öznelliğinin, onun yaşamında etkin olan tutkuların yeni içerikler, yeni yönler kazanmasını, bu yolla da arınarak ‘erdemli becerilerin’ ruhsal bir temeline dönüşmelerini sağlayabilecek ölçüde sarsılması söz konusudur.”⁹⁷

Sanatın özneleri dönüşüme uğratma yetisinin estetik bir etkisi olarak katharsis, öznenin, yapıyla karşılaşma deneyimiyle kendini değiştirmesi açısından sanatın dönüştürücü işlevine de işaret eder. Lukacs için:

“katharsis, hem belli bir yapının sanatsal yetkinliğinin önemli bir ölçütüdür, hem de sanatın önemli olan toplumsal işlevi açısından, etkilerinin Sonrası’nın yapısı açısından, sanatın yaşam içersinde yayılması açısından, başka deyişle, günlük insanın insan olarak kendini tümüyle bir sanat yapısının etkisine açmasından ve katharsis’ten kaynaklanan sarsıntıyı yaşamasından sonra, yaşama dönüşü açısından belirleyici bir ilke niteliğindedir.”⁹⁸

Böylece, estetik hazzın etkisini deneyimleyen öznenin, yapı aracılığıyla karşılaştığı kurgusal yaşamla kendi yaşamı arasında -detaylı bir muhakeme sürecinden çok sezgisel gelişen- anlık bir karşılaştırma ve sorgulamaya neden olan bir farkındalık yaşadığı söylenebilir. Bu bağlamda, önce-sonra hem her insanın yaşam akışındaki bir evre hem de insanın, sanata yönelmesini ve sanat aracılığıyla gelişerek yaşama tekrar dönmesini sağlayan insan ve sanat ilişkisini kuran bir unsur olarak ikili bir yapıdadır. Estetik etkinin önce-sonra ilişkisinde, özne tarafından duyumsanan anlık bir uyanış olan “katharsisin etkilerinin özgül yanı, bu etkilerin insanın kişiliğinin bütününe yönelmeleri ve kural olarak bu kişiliği etkileyecek tek tek yararlarla değişime yol açabilmeleridir.”⁹⁹ Öznenin kendi iç dünyasında deneyimlediği bu farkındalık ‘önce’ye ait olmamakla birlikte kesinlikle ‘sonra’ya ilişkindir; ancak değişimin neliği ve nasılığı her koşulda onu deneyimleyene tabidir ve kesin olarak kestirilemez. Yine

⁹⁷ age, 24-25.

⁹⁸ age, 36.

⁹⁹ age, 153.

de estetik hazzın anlık bir uyanışı olarak katharsis, tüm söz edilen değişim olasılıklarının varoluşu açısından temel unsurdur.

Katharsisin, sanat ve alımlayıcı ilişkisinde özdeşleşme yoluyla işleyerek arınma hissini karşılayan anlamından söz etmekle birlikte, konumuzla ilintili olarak asıl değinmemiz gereken kavramın karşıladığı bir diğer anlam olan, duygusal gerilimin boşal(tıl)ması olarak katharsis deneyimidir. Kavramın bu haliyle psikanalize yerleşmesi Breuer ve Freud'un, histeri üzerine yaptıkları ilk dönem çalışmalarının sonucudur. Psikanalizin bir disiplin olarak kuramlaşma sürecinde Antik Yunan tragedyalarının kurucu rolü de dikkate alındığında Freud'un katharsis kavramını Aristoteles'e atıfta bulunarak incelemesi pek de şaşırtıcı değildir. Ancak, psikanalizdeki anlamıyla katharsis, (tragedyada da olduğu gibi) psikolojideki özdeşleşme yoluyla tazelenme ve cesaretlenme anlamından farklı olarak; gerilimin uygun nesneye aktarılarak boşaltılması sonucu oluşan arınmayı karşılar. Freudyan psikanalizde hala rol oynamakta olan kathartik yöntemi, söz konusu olayların tekrar bilinçlendirilmesi ve yeniden deneyimlenmesiyle, bastırılmış travmatik olaylarla bağlantılı etkilerin boşalması olarak tanımlamakla birlikte; yöntemin kullanımının, psikanalizin keşfinden ve bir disiplin olarak gelişmesinden önceye tarihlendiğini belirtmek gerekir.

“Hipnoz sonrası bir yöntem olan katartik yöntem, ruh hastalarının travmatik yaşantılarının katarsis yoluyla boşaltımı ilkesine dayanıyordu. Hasta hipnozla ya da kloral iğneleriyle derin uykuya yatırılıyor ve rahatsızlığının belirtisinin ilk ortaya çıktığı zamanı hatırlamaya ve o zamanı yeniden yaşamaya yönlendiriliyordu. Bu yöntemin ilk ustalarından, Viyanalı hekim Joseph Breuer (1842-1925), hastanın hatırladıkça iyileşme kaydettiğini görünce bu yöntemi özellikle histeriklerin tedavisinde kullanmaya başlar. Ama Breuer'e konuşma ve hatırlamanın iyileştirici etkisi olduğunu keşfettiren, efsanevi hastası ünlü Anna O.'dur.”¹⁰⁰

Breuer, bedenin çeşitli yerlerinde paralizler, şiddetli öksürük, görme ve konuşma bozuklukları, halisünasyon ve bilinç kaybı gibi şikayetlerle gelen Anna O.'ya histeri teşhisi koyar. Hastasına önce hipnoz uygulayan Breuer, Anna O.'nun kendiliğinden konuştuğunu fark edince 'konuşma terapisi' dediği ve bugünkü psikanalizin ilk adımlarını oluşturan yöntemi kullanmaya başlar. Anna O.'yu her şikayeti üzerine ayrıntılı bir şekilde konuşmaya yönlendiren Breuer, konuşma terapisi sırasında serbest çağrışımı merkez alan kathartik yöntemi kullanarak; her bir şikayete neden

¹⁰⁰ Bella Habip, “Kadınlar Freud'a Psikanalizi Nasıl Keşfettirdiler?”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, s. 219, (2002): 2-3.

olan spesifik anılara ulaşmaya çalışmış ve o anındaki işlenmemiş yoğun hisleri konuşmaya açmıştır. Freud ve Breuer'in, bu yolla ilerleme kaydettikleri ve *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı ortak yapıtlarının ilk örneği olan Anna O. vakası, kathartik yöntemin doğuşu olarak kabul edilir.¹⁰¹

Freud ve Breuer'in, bir kompleksi, bilinçli farkındalığa hatırlatarak ve ifade etmesine izin vererek onun azaltılması ve/veya yok edilmesi süreci, olarak tanımladığı katharsis, aynı zamanda gerilimin boşaltılması ve ruhun arındırılması etkisini de karşılamaktadır. Psikanalitik teoriye yerleştiği biçimiyle, bilinçdışı çatışmalardan doğan gerginliği azaltma ihtiyacıyla birlikte gelişen duygusal boşalım olarak katharsisin işleyişi şöyle açıklanabilir: Çatışmaya neden olan güçlü duygular, bireyin günlük yaşamını somut biçimde etkileyecek semptomlara dönüşerek kendini gösterir. Bu semptomlar rüyalar, dil sürçmeleri, serbest çağrışım, tekrarlamalar yoluyla bilinçdışından sızarak bilinç düzeyine ulaşır. Semptomların ifade alanı bularak, fark edilir hale gelmesiyle, kendi iç dünyasına dair bir farkındalık kazanan birey bu yolla yoğun bir arınma hissi ya da katharsis deneyimi yaşar.

Freud'un sanat tanımı da psikanalizdeki katharsis deneyimiyle paralellik gösterir. Haz odaklı bir fantezi yaratma alanı olarak sanat; başta sanatçının kendisi olmak üzere izleyicisini de kapsamına alan giderilmemiş isteklerin doyurulması etkinliğidir. Freud'a göre, sanatçı haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi arasında uzlaştırıcı bir görev üstlenir ve çoğu insanı nevroza sürükleyen çatışmalar bu uzlaşım sayesinde sanatı doğuran itici güçlere dönüşür. Sanatsal yaratım eylemi bu noktada *yüceltme* olgusuyla birlikte anılır. Sahip olduğu *yüceltme* yeteneği sayesinde cinsel içgüdü; "amacını daha yüksek olarak değerlendirebilen ve cinsel olmayan başka amaçlarla değiştirme gücüne sahiptir."¹⁰² Bu da arzuların ve fantezilerin bastırılması sonucu psişede oluşabilecek sağlıksız durumları engelleyerek; çatışmaları olumlu sonuçlar doğuracak üretimlere yönlendirir. Böylesi bir yaratımın odağında yer alan ve her şeyden önce kendini özgür kılma çabasında olan sanatçı, içsel çatışmalarından

¹⁰¹ S. Freud, J. Breuer, **Histeri Üzerine Çalışmalar**, çev. Emre Kapkın, (İstanbul: Payel Yayınları, 2013), 78.

¹⁰² Sigmund Freud, **Sanat ve Edebiyat**, çev. E. Kapkın-A.T. Kapkın, (İstanbul: Payel Yayınları, 1999), 156.

doğan, doyumdan yoksun bırakılmış isteklerini yapıt yoluyla, yine kendisi gibi doyumdan yoksun bırakılmış izleyicilere sunarak onların da özgürleşmesini sağlar. Özünde katharsis deneyimini barındıran bu süreçte, kendi fantezi ve arzularını gerçekleştirmiş gibi görünen sanatçı aslında onları olduğu şekliyle değil; arzularının asıl kaynağını gizleyerek; onları sanat aracılığıyla ehlileştirerek, yumuşatarak ve estetize ederek, kendisi ve başkaları için bir haz nesnesine dönüştürür. “Bir sanat eserinin yaratılmasında sanatçının duyacağı açık (manifest) hazzın yanı sıra, içgüdülerin özgürlüğünü amaçlayan gizli çabaların sağladığı latent (gizli), ama çok daha etkili bir hazzın varlığını kanıtlamak”¹⁰³ ise psikanalize asıl çekici gelen noktadır. Freud’un, “isteklerden doyumunu esirgeyen gerçek dünyayla isteklerin gerçekleşebildiği hayal dünya ortasında bir ara belde”¹⁰⁴ olarak tanımladığı sanat, ehlileştirilmiş ve estetize edilmiş gizli arzuların kaynağı olarak, hem yaratıcısına hem de alımlayıcısına daima bir haz sağlar. Sanat yapıtının verdiği bu gizli hazzı, kısmi zevki Lacan’ın “psikanalize yaptığım tek katkı”¹⁰⁵ dediği *jouissance* kavramında da buluruz. Lacan’ın, Freud’un melankoli üzerine yaptığı çalışmasını geliştirerek oluşturduğu *nesne a*’nın (objet petit a) temel unsurlarından biri olan *jouissance*’a değinmeden önce, konunun kapsamı, melankoli meselesine genel bir bakışı gerekli kılmaktadır.

İnsan varlığının kurucu ögesi olarak melankoli, Antik dönemden günümüze çeşitli disiplinlerin çalışma konusunu oluşturmakla birlikte, tarihsel süreç içinde melankoliye yüklenen anlam da ait olduğu dönemin koşullarına göre farklılık göstermiştir.

“Kutsal’ın zayıflamasından, vicdan ile tanrısal’ın birbirinden ayrılmasından doğmuş ve son derece çeşitli durumlar ve yapıtların prizmasından süzülerek yansımış melankoli, Yunanlılardan beri sürekli yeniden doğan ama özlemlerinden, hüznülerinden, düşlerinden bir türlü kurtulamayan modernitenin etine saplanmış kıymıktır. Çılgınlarla, inlemelerle, gülüşlerle, tuhaf şarkılarla kurulmuş o uzun alayın hareket noktasıdır melankoli; sanatı dölleyip kimi kez

¹⁰³ Sigmund Freud, **Psikanaliz Üzerine**, çev. Kamuran Şipal, (İstanbul: Cem Yayınevi, 2000), 87.

¹⁰⁴ Freud, **age**, 89.

¹⁰⁵ Özge Soysal, “Başlangıçta Zevk Vardı”, **MonoKL Lacan Seçkisi**, ed. Yeşim Keskin, (İstanbul: Monokl Yayınları, Yaz 2009), 606.

ütopyacılar ve ideologlar ‘aşırı akıl’ kılıfına bürünmüş o akıldışı’nın tarlasını ekerek bütün yüzyıllarımızı kat eden duman içinde salınan bayraklar onunkidir.”¹⁰⁶

Aristoteles, *Problemata Physica*’sının, ‘Düşünce, Zeka ve Bilgelik ile İlgili Problemler’ başlıklı bölümüne, “Neden, ister felsefede ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişiliklerin hepsi melankoliktir?”¹⁰⁷ sorusuyla başlayarak, dönemin koşullarında melankoli ve melankolik kişiliği olumlar. Aristoteles gibi Ficino’ya göre de “melankolik kişi en yüksek düşüncelere diğerlerinden daha iyi ulaşan kişidir; ama çok ateşli olan kara hüznü yanmayı bırakır da soğursa buz dağı gibi olur ve ‘kara zehre’ dönüşür.”¹⁰⁸ Aristoteles, toplumsal kurumlara ve insanlara uyum sağlayamayan, sosyal düzen içinde kendisine yer bulamayan; içe dönük melankolik kişiliklere dair Homeros destanlarından örnekler vererek; Ortaçağ’da melankoliye dair sabit bir teşhis halini alacak olan, kara safradan da söz eder. Ancak, Hipokrat’ın, günümüzden yaklaşık iki bin dört yüz yıl kadar önce melankoli üzerine yaptığı kapsamlı tıbbi çalışmalardan ve melankolik kişiliklerin duyarlı, yaratıcı ve özel olarak betimlendiği; sanat, politika ve felsefeye yatkınlıkları nedeniyle ayrıcalıklı bir konumda tutuldukları Antik dönemden, Ortaçağ’a gelindiğindeyse melankolinin, kişiyi tüketen, iç organlardan yayılan, kara safra olarak tanımlanan fiziksel bir hastalık olarak görüldüğü bir döneme rastlanır. Yaşadığı çağda başta tıp olmak üzere birçok farklı alanda çalışmış olan rahibe Hildegard Von Bingen’e göre, “melankolik mizaçlı kişilerde dört temel vücut sıvısından birinin, kara safranın artışı söz konusudur.”¹⁰⁹ Bingen’in melankoli tanımı, henüz tedavi edilemediği dönemlerde de ciddiye alınan depresyona işaret etmektedir; ancak depresyon ağırlığı nedeniyle tanrısal bir ceza olarak değerlendirilmektedir. Bingen’e göre:

“Adem henüz cennette iken, bedeninde kara safra yoktu. Daha sonra, Tanrı’nın emirlerine karşı gelip cennetten kovulduğunda dalağı çürüdü ve gövdesinde kara safra oluşmaya başladı. Keder

¹⁰⁶ Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, **Aynada Melankoli**, çev. Mehmet Emin Özcan, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007), 20.

¹⁰⁷ Aristotle, **Problems II: Books XXII-XXXVIII Rhetorica AD Alexandrum**, (London-Cambridge: Heinemann Ltd., Harvard University Press, 1936), 155.

¹⁰⁸ Starobinski, **age**, 47.

¹⁰⁹ Cem Mumcu, Suzan Saner, Peykan G. Gökalp, **Kadın Ve Depresyon**, (İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002),

ruhunu kapladı, bundan da öfke doğdu, böylece, tüm insanlara keder, öfke ve başka zararlı ne varsa hepsi miras kaldı.”¹¹⁰

Bu her ne kadar teolojik kökenli mitik bir yorum olsa da Bingen, melankoliyi incelediği *Causae et curae*'de, kalbi, bedenin vital ve mental işlevlerinin merkezi olarak kabul eden *philisophia cordis* yaklaşımına göre kara safranın kalpten, beyne ya da karına yayılması sonucu meydana gelebilecek üç tür melankoliden söz eder.

“İnsan ruhu bir şeyin ters gittiğini hissettiğinde, kalp, damarlar ve karaciğer kasılır. Bir tür sis ortaya çıkar, kalbi kuşatır, onu karanlığa gömer. Bu da insanı kedere boğar. Ardından öfke gelir. [...] Öfke yatıştırılmazsa, dumanlar kara safraya yayılır, kara safra dalağı kavurur ve dalaktan çok acı bir duman çıkar. Hem kara safra hem de bu duman beyne gidip önce beyni hasta ederler. Sonra karına inip damarları sarsarlar ve insan bilincini kaybeder. Bu duruma gelen insan artık bilinçsizce öfkesini boşaltır ve diğer bütün mental hastalıklardan daha fazla acı çeker. Kara safra ve dalak sıvılarının sık sık harekete geçmelerinden ötürü o insan her an hastalanabilir...”¹¹¹

Bingen'in melankoli ve kara safra ilişkisine dair bu detaylı anlatımı, nedenlerine dair aydınlatıcı veriler içermese de depresif tabloyu tanımlama ve tekrarlayıcılığını vurgulamaya dair önemli bir çalışma olarak kabul edilegelmiştir. Kara safraya dair Ortaçağ'daki yaygın görüşün 1621 tarihli *The Anatomy of Melancholy* (Melankolinin Anatomisi) kitabında dahi güncelliğini koruduğu bilinmektedir. Dönemin, “klasik ruh hekimliğinde melankoli tastamam ‘kara zehir’ olarak tanımlanmaktaydı. Kan sıvısının ‘yumuşaklığıyla’ dengelenmediğinde kara safranın beyinden itibaren bütün organizma üstünde yıkıcı etkisini gösterdiği düşünülürdü.”¹¹² Melankoliye yüklenen anlamlar ve belirleyici özellikler dönemin koşulları ve imkanları gereği eksik ya da yetersiz görülse de melankoliyi bilinir kılmaya dönük bir çabanın sonucu olarak değerlendirilebilir; “çünkü melankoli vücut sıvılarının miktar ve dengelerindeki bir bozukluğun sonucu olduğu gibi, aynı zamanda tanrı-insan ilişkisindeki bozukluğun da bir sonucudur. Yani melankoli, insan varlığının değişmez bir gerçeğidir.”¹¹³ Ancak, bu gerçeklik nedeniyle birey, parçası ve aynı zamanda yükümlülük sahibi olduğu toplumsal yapıdan uzaklaşarak; kendini soyutlayacak duruma geldiğindeyse anormal olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Ortaçağ'ın sosyokültürel yaşamında oldukça önemli bir yer tutan cadılık inanışının dahi temelinde, dönemin koşullarında

¹¹⁰ age, 10.

¹¹¹ age, 11.

¹¹² Starobinski, age, 37.

¹¹³ Mumcu, age, 13.

saptanamayan; ancak şimdinin -tedavi edilebilir- psikotik özellikli depresyonunu yaşayan kadınlar olduğu gerçeği yatmaktadır.”¹¹⁴ Toplum tarafından şeytani ya da lanetli olarak görülen ve cadı damgası yiyen kadınlar başta olmak üzere, melankolik kişiler sadece Ortaçağ’da değil; her dönemde topluma karşı başkaldıran ya da tehdit olarak algılanan ayrıksı kişilikler olarak yaftalanmıştır. Melankoli, Ortaçağ’da dine ve tanrıya başkaldırış olarak görülmüş ve yedi ölümcül günahın biri (*acedia/tembellik*) olarak kabul edilmiş; Aydınlanma Çağı’na gelindiğindeyse aklın üstünlüğüne karşı bir çeşit saygısızlık olarak değerlendirilerek *akılsız deliler* olan melankolikler kliniklere kapatılmıştır.¹¹⁵ Sosyokültürel yapı için her dönem tehdit olarak algılanan melankoli ve melankolik kişilerin toplumun kurumlarınca dışlanması, baskılanması ya da kapatılmasının ardında yatan nedenin, bu kişilerin mevcut toplumsal düzenin devam etmesine katkı sağlamadıkları gibi bir de engelleyici nitelikte olmaları ya da Foucault’nun deyişiyle *üretim zincirinin* dışında yer almaları olduğu söylenebilir.

Melankolik kişinin, yaşadığı hiçbir dönemde sosyokültürel yaşama uyum sağlayamadığı, toplumun kurumlarıyla bir tür çatışma içinde olduğu ve bu anlamda yaşamı anlamlandırmada sıkıntı yaşadığı bu nedenle de kendini bu yapıdan soyutladığı söylenebilir. O halde bunu deneyimleyen kişi için melankoli nedir? Soren Kierkegaard’a göre, melankoli ruhun histerisidir. “Ruh gündelikliği içinde dünyevi yaşamın bütünüyle kaynaşır ve kendini şeffaflaştırır; kişilik ise ebedi gereçliliğinde kendisinin bilincine varmak ister. Eğer bu gerçekleşmezse; hareket durursa ve geri bastırılırsa, melankoli yerleşir.”¹¹⁶ Kierkegaard’da, ruhun, kendisini bilince ulaştırabileceği yüksek bir biçim talep etmesi bir tür kendini gerçekleştirme; kendi kendini tamam etme eylemi olarak okunabilir. Kierkegaard için melankoliyi doğuran, bu sürecin yani kişinin var oluş çabasının sekteye uğramasıdır. Ancak melankoli bünyeye bir kez yerleşmiş ise kişi ondan ister kaçmaya ister onu unutmaya çalışsın; melankoli yerinde kalır. Ancak Kierkegaard’a göre melankolik olmak kötüye işaret

¹¹⁴ age, 15.

¹¹⁵ Serol Teber, **Melankoli Normal Bir Anomali**, (İstanbul: Say Yayınları, 2001), 9-10.

¹¹⁶ Soren Kierkegaard, **Kişiliğin Gelişiminde Etik-Estetik Dengesi**, çev. İbrahim Kapaklıkaya, (İstanbul: Araf Yayınları, 2013), 34.

değil; aksine olumlanacak bir özelliktir. Çünkü, “ancak en yetenekli mizaçlar bu hastalığın pençesine düşer. Ruhları melankoliyi tanımayan kişiler, ruhunda metamorfoz önsezisine sahip olamayan kişilerdir.”¹¹⁷, diyen Kierkegaard’a göre, melankolinin sınırsızlığı, onda açıklanamayan bir şeylerin var olmasında gizlidir. Acı çeken biri acısının veya üzüntüsünün nedenini bilir; oysa melankolik kişi içinde bulunduğu durumun nedenini bilemez ve anlamlandıramaz. Çünkü “zaten nedenin ne olduğu anlaşıldığı anda melankoli ortadan kalkar. Halbuki acı çeken insanın acısı, nedenini bilmekle ortadan kalkmaz.”¹¹⁸

Kierkegaard’ın bu ayırt edici tanımı Freud’un, melankoliyi doğrudan psişeyi etkileyen klinik bir vaka olarak ele aldığı 1917 tarihli *Yas ve Melankoli* adlı çalışmasıyla da örtüşmektedir. Freud, melankoliyi ortak belirtiler göstermesi nedeniyle yas ile birlikte incelemeye başlar; ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde iki duygu durumu arasındaki farklar belirginleştikçe, melankolinin ayırt edici tanımını yas kavramı üzerinden yapar. Freud’a göre, yas ve melankoli süreçleri yaşanan kayıp hissi nedeniyle gelişen benzeşik duygu durumlarıdır. Ancak, klinik biçimlerde kendini gösterse de melankoli, kavramsal belirlenimi konusunda kararsızlık gösteren bir yapıdadır. Bu nedenle, yas ve melankoli arasındaki korelasyonu doğrulayan klinik verilerle birlikte, çevresel etkilerden kaynaklanan nedenlerin varlığı da her iki durumu neredeyse ayırdı mümkün olmayan bir şekilde bağlar görünmektedir. Yas sevilen birinin ölümü ya da değer yüklenen önemli bir varlığın, somut kaybı sonucunda yaşanan derin ancak geçici bir duygu durumuyken; melankoli ise somut bir kayıp olmadığı halde kişinin duygu ya da değer yüklediği varlığın soyut olarak yitirilişinin yarattığı ve sürekli olarak bu acının çekildiği duygu durumu olarak tanımlanmaktadır. Freud’un deyimiyle, “Yas bir kural olarak sevilen bir kimsenin ya da vatan, özgürlük, bir ideal vb. gibi onun yerini alan bir soyutlamanın yitişi üzerine tepkidir.”¹¹⁹ Benzer bir kayıp anında yaşanan etkiler çoğunlukla melankoliye benzemektedir; ancak yastaki duygu durumunun klinik bir

¹¹⁷ age, 34.

¹¹⁸ age, 34.

¹¹⁹ Sigmund Freud, *Yas Ve Melankoli Haz İlkesinin Ötesinde*, çev. Aziz Yardımlı, (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011), 15.

vaka olarak görülerek, tıbbi bir sağaltım çabasına gitmekten uzak durulur. Aksine bu süreç uzun sürse dahi bireyin belirli bir zaman sonra kendi kendine bunun üstesinden geleceği düşünülerek; bu süreçte yapılacak olan herhangi bir müdahale faydasız hatta zararlı olarak görülür. Böylece, melankolinin ayırıcı özellikleri, ruhsal olarak derin bir acı ve dış dünyaya ilgisizlik haliyle birlikte sevme kapasitesinin kaybı, aktivelere inhibisyonu ve hayali bir ceza isteğiyle kendi kendinin yargıya tabi tutulmasıyla sonuçlanacak şekilde öz saygıda azalma olarak belirginleşir. Bu tablo yas durumunda da aynı şekilde gerçekleşir; ancak öz saygı yitimi sadece melankoliye özeldir. Yas sürecinde benliğin engellenmesi ve dış dünyaya olan ilgisizliği egonun yas çalışmasının sona ermesiyle birlikte biter ve birey engellemeden kurtulur; ben yeniden özgür olur. “Yas durumunda dünya yoksullaşmış ve boşalmıştır; melankolide bu Benin kendisidir.”¹²⁰ Her iki durumda da kayıp üzerine yaşanan derin acıdan söz edilmektedir; ancak melankolide yitirilen nesne muhtemelen gerçekte ölmemiş; sadece sevilen bir nesnenin yitimi olarak hissedilen soyut bir kayıptır. Melankolik, kimi yitirdiğini bilmesine karşın onda neyi yitirdiğini bilemez; yani melankoli sevilen bir nesnenin bilinçdışı kaybıyla ilgilidir. Freud’un deyişiyle, “Bu, yitikte hiçbir şeyin bilinçsiz olmadığı yas durumundan ayrı olarak, bize melankolinin herhangi bir yolda bilinçten çekilen bir nesne-yitimi ile ilgili olduğunu düşündürecektir.”¹²¹ Melankolide nesne üzerinde sevgi ve nefretin çarpıştığı sayısız farklı mücadele verilir; nesnenin ego üzerindeki yıkıcı etkisi melankolikte benlik öz saygısının da gerilemesine yol açar; melankoliyi doğuran nesne yitimi, ego yitimine dönüşür. Yasta, dünya değersiz ve boş olarak hissedilirken; melankolide bu egodur. Melankolide yasin ötesinde bir şey vardır; melankoli nedeni tanımsız bir kayıp hissiyle parçalanan egonun geri çekilmesiyle yaşanan bir tablodur. Ancak melankolinin aşılması durumunda ego, kendisini nesneye üstün hissetmesinin doyumunu yaşayabilir.¹²²

¹²⁰ age, 17.

¹²¹ age, 17.

¹²² age, 30-32.

Freud'un çalışmasını takip eden Lacan'ın bu metni temel alarak yapılandığı melankoli anlayışı ise öznenin kurulumunda kilit rol oynayan ya da yaratıcı unsur olarak sayılabilecek olan *nesne a* (object petit a) ve onun bir parçası olan *jouissance* kavramları üzerinden okunmaktadır. Freud'da, melankolinin *yitik nesnesi*, Lacan'da -oldukça kapsamlı bir tanıma sahip olmakla birlikte¹²³ - *nesne a* olarak konumlanır. Başka bir deyişle, Freud'un, Lacan'a 'öteki kimdir?' sorusuna cevap vermesi ve *nesne a* kavramını kurması için zemin hazırladığı söylenebilir. "Sevilen ve artık yasını tuttuğum yitirilmiş olan bu öteki kimdir? Freud ona 'nesne' der, Lacan ise 'nesne a' diyecektir. 'Yas ve Melankoli'yi okudum," diye söyler Lacan, 've nesne a'yı bulmak için kendimi bu metnin rehberliğine bırakmam yetti.'¹²⁴ Yitirilmiş nesne, *nesne a*'nın farklı şekillerde kuramlaştırılabilir birçok yüzünden biri olmakla birlikte, *nesne a*, yitirilen ötekiye verilen ad değil; nesnenin, 'öteki kim?' sorusuna verdiği yanıtıdır. Nasio'ya göre, bir problemi çözmek yerine ona bir ad veren Lacancı yöntemin ruhu kendini en iyi *nesne a*'da gösterir; Lacancı cebirin en önemli örneklerinden biri olan bu terim, onun tüm psikanalitik algoritmalarının paradigmasıdır. Peki nedir *nesne a*? Ötekinin kim olduğunu adlandırmak yerine, onu *a* nesnesi olarak kurmayı tercih ederek; cevapsızlığın, durmadan tekrarlanan çözümsüz bir problemin yerine konulan bir harftir. "*Nesne a* o halde bir imkansızlığı, kuramsal bir gelişime bir direniş noktasını ifade eder. [...] *nesne a* sonuçta imkansız kayasının çevresinden dolaşmak için analitik düşüncenin bulduğu bir hiledir."¹²⁵ *Nesne a*, bağlamına göre farklı şekillerde kuramlaştırılabilir olsa da bu bağlamda, "Bunlar object petit a'lar, memeler, dışkı, bakış ve sestir. Bilinçdışının öznesi olarak öznenin diyalektiğini ortaya çıkaran nokta bu yeni terimde saklıdır."¹²⁶ Bedenin erojen yerlerine -göğüs, bakış, ses gibi- bağlı anlamları yüklendiğinde *nesne a*'yı yitirilmiş nesne olarak düşünürüz. İnsan, yitirdiği ilk nesneyle birlikte başlayan kayıp

¹²³ *Nesne a* kavramı, Lacan terminolojisinin en önemli unsuru olarak farklı bağlamlarda kavramlaştırılabilen bir terim olmakla birlikte, burada melankoli bağlamında ele alınmıştır.

¹²⁴ J.D. Nasio, **Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders**, çev. Ö. Erşen - M. Erşen, (Ankara: İmge Kitabevi, 2007), 118.

¹²⁵ **age**, 119.

¹²⁶ Jacques Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, çev. Nilüfer Erdem, (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 256.

hissinin yarattığı boşluğu yaşamı boyunca doldurma gayreti içindedir. *Nesne a*, anne memesinden kopan çocuğun kaybında kendini gösterdiği gibi insanın kendini öteki üzerinden bütünleme ihtiyacının karşılığı olarak da görülebilir. “Bilinçdışı Ötekinin söylemidir”¹²⁷, der Lacan. O halde, kayıyla yası tutulan, kişiyi melankoliye sürükleyen (sevilen, yitirilen *kişi* değil, *nesne* der Freud) öteki kimdir? Yitirilen nesne, yani buradaki anlamıyla *nesne a*, kişinin değer yüklediği, sevdiği bir imgedir; bir anlamda kendi bedeninin devamıdır ve en doğrusu geçmiş deneyimlerinin tamamıdır. Bu yönüyle yitirilen nesnenin bir tür damga taşıdığı ve kişinin sevdiği ve anlam yüklediği her nesnede bu damganın olduğu söylenebilir. Freud’a göre bu damga bir niteliktir ve bu nitelik kişinin kendisinden başka bir şey değildir. “Özne bir yaşam boyunca sevilen ve yitirilen nesnelerin ortak niteliğidir. Lacan’ın *birleştirici nitelik* adını vereceği şey tam da budur.”¹²⁸ O halde, ‘öteki kimdir?’ sorusuna yeniden dönersek, sevilen ötekinin, kişinin kendisi tarafından sevilen kendi imgesi olduğunu söylemek dahi ‘öteki’nin özünü açığa çıkarmaz. Cevapsız kalınan bu noktada başvurulan yine *nesne a*’dır. Nasio’ya göre, ötekini tanımlamak için Lacancı *nesne a* kavramını doğrudan işaret eden, imgesel, düşlemsel ve sembolik şeklindeki üç yaklaşımdan ikincisidir: “Seçilmiş öteki beni sürdüren ve benden kaçan bedenimin düşlemsel ve zevklendirici kısmıdır.”¹²⁹

Freud’un *Yas ve Melankoli* metni Lacan’a *nesne a* kuramını oluşturması için kurucu zemin hazırlamakla birlikte, Lacan’ın *jouissance*¹³⁰’ı da *Haz İlkesinin Ötesi*’ne yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Freud için haz (lust) bedensel ya da ruhsal bir gerilimin boşalmasıyla elde edilen tatmin ve rahatlama hissiyle birlikte anılırken; *jouissance* ise sıradan bir tatminin ötesinde ‘bir dürtü tatmini’ne karşılık gelir. Bu nedenle doyuma ulaşması imkansız olan *jouissance*, hazzın hipotetik temsilidir. Freud’da haz, benlikteki çatışmaların yatıştırıcısı ve psişenin sağlıklı işleyişi için denge unsuru olarak konumlanırken; asla tatmin edilemeyen zevk fazlası olarak *jouissance*, ‘haz

¹²⁷ *age*, 139.

¹²⁸ Nasio, *age*, 121.

¹²⁹ *age*, 121.

¹³⁰ Lacan terminolojisinde önemli bir yer tutan *jouissance* kavramı kapsadığı anlamsal çeşitlilik bakımından çevirisi oldukça güç bir terimdir. Lacan, Türkçede, çoğunlukla ‘zevk’ olarak karşılanan *jouissance* kavramının yabancı dillere yapılan çevirilerde olduğu gibi bırakılmasını önerir.

ilkesinin ötesi'ne yerleşir. “Acıda, ölümdе, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil *jouissance*'ın ta kendisidir.”¹³¹

Bebek-meme ya da özne-nesne arasında henüz bir ayrılmanın olmadığı ilksel durumda bebeğin bedeninde deneyimlenen ideal doyum hali, anneden koparılmayla, yerini bir daha asla tatmini mümkün olmayan ilksel eksiğe bırakır; “*jouissance*, bu eksiğin giderilmesi fantezisini yaratarak kendini Gerçek'te temellendirir.”¹³² “Gerçek, Serge Leclaire'in tanımıyla herhangi bir anlama direnen, indirgenemeyen, zevk, kaygı ya da ölüm gibi kılıklar alanıdır.”¹³³ Nasio'ya göre ise, “ruhsal dünyamızın zamanla değişime uğramamış tarafıdır.”¹³⁴ Gerçek kavramı, Lacan'da ayna evresiyle birlikte başlayan, öznenin varlık bulma aşamalarından biri olarak imgesel ve simgesel düzenle birlikte anılan ruhsal yaşamın içsel bölge ve parçalarındandır. “İmgeselde bir delik, bir leke olarak açılan gerçek, aynadaki imgeyi de itkisel yani arzulayan olarak kurar. Ayna evresinin meşhur ‘sen busun’u çocuğu tanımlayan Ötekinin arzusunun izlerini taşır.”¹³⁵ Çocuğun arzusu, Ötekinin arzusu üzerinden kurulduğundan yani arzunun arzusu olduğundan ‘gösterenlerin’ alanına aittir. “Bu durumda arzunun zaten simgesel yasaya içkin olduğunu ve doğduğu an mutlak doyum nesnesini kaybettiğini söyleyebiliriz.”¹³⁶ Öznenin varlık bulması tam da bu kaybın nesne olarak kurulmasıyla gerçekleşir. *Nesne a, jouissance*'ı deneyimlemiş olan bedenin, *Babanın Yasası*'na tabi olarak, arkaik zevkten ayrılıp simgeselin yani dilin düzenine girmesiyle oluşan kayıp ve aynı zamanda telafi çabasıdır. “Çünkü öznellik, bir üçüncünün bu sonsuz zevki sınırlandırmasıyla yani ‘insanileştirmesiyle’ mümkündür.”¹³⁷ Dilin düzenine girişle yaşanan bu sembolik

¹³¹ Slavoj Žizek, **Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 230.

¹³² *age*, 230.

¹³³ Soysal, *age*, 606.

¹³⁴ J.D. Nasio, “Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları”, **MonoKL Lacan Seçkisi**, ed. Yeşim Keskin, (İstanbul: Monokl Yayınları, Yaz 2009), 51.

¹³⁵ Soysal, *age*, 606.

¹³⁶ *age*, 606.

¹³⁷ *age*, 607.

kastrasyon, öznenin ilksel düzende deneyimlediği ve bir daha asla ulaşamayacak olan mitsel hazzı, *jouissance*'ı doğurur. Simgesel düzende bilinçdışı özneye yasaklanmış olan haz aynı zamanda bilinçdışının çalışmak, kendini belli etmek için ihtiyacı olan giriş enerjisidir; Freud'un libido olarak adlandırdığı bu enerji Lacan'a göre, hiçbir formülün onu yazıya geçiremeyeceği *jouissance*'dır. "Bilinçdışı *jouissance* sayesinde çalışır, kıınılar ve kendini belli eder."¹³⁸

Arzusunu doyuramayacağını bildiği için ikame tatminler peşinde koşan özne, kayıp nesnesinin yerine küçük tatmin nesnelere yerleştirmeyi seçer. Ancak amaç tatmin sağlamak değildir; çünkü tatmin edilemezliği bilinmektedir. Bu, sonsuz bir döngü içinde yenilenen ve ulaşılmayan *jouissance*'ın etrafında dolaşarak, geçici olarak onun yerine koyulabilecek küçük hazlar elde etme çabasıdır. Bu durum, libidinal bir yatırım olarak okunduğunda itki ve yüceltim arasındaki ilişkiye işaret eder. Cinsel dürtünün 'kaba' tatminini sağladığı varsayılan nesne yerine, doğru işlenmiş, 'yüceltilmiş' bir tatmin biçimine yönelmesidir. Ancak Zizek'e göre, Lacancı yüceltim olgusu, tatmin sürecinin *jouissance*'la olan ilişkiselliği bakımından farklı işler: "Onun kalkış noktası sözde dolaysız, 'kaba' tatmin değil, onun tersi, dürtünün etrafından dolaştığı asli boşluk, şekilsiz Şey (Freudcu *das Ding*, keyfin imkansız-ulaşılmaz tözü) biçiminde pozitif bir varoluş kazanan eksiktir."¹³⁹, Lacan'ın deyişiyle: "Yüce nesne tam da 'Şey olma onuruna yüceltilmiş bir nesne'dir."¹⁴⁰

Lacan'a göre *jouissance* "gerçek Şey" olarak, bütün anlamlandırıcı şebekelerin onun etrafında yapılandığı merkezi imkansızlıktır."¹⁴¹ Bu sistemde özneye düşen ise ulaşılması imkansız olan 'gerçek' ve gerçeğe ulaşamamanın trajedisine dair bir tür kabulleniş olarak bu 'gerçek'te açılan boşluklara yerleşecek *nesne a*'lar bulma çabasıdır. "Bu boşluğa yazılan nesne a da, nesne olarak 'gerçek' sıfatını hak eder."¹⁴² Bu nesne arayışında 'gerçeğin' peşinde dolaşan özne aslında "tam da 'sadece kendisi

¹³⁸ Nasio, **Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları**, 52.

¹³⁹ Zizek, **age**, 116-7.

¹⁴⁰ **age**, 117.

¹⁴¹ **age**, 192.

¹⁴² Soysal, **age**, 609.

etrafında dönerek' 'kendinde kendinden fazla' olan bir şeyin, Lacan'ın Almanca *das Ding* sözcüğüyle atıfta bulunduğu travmatik *jouissance* çekirdeğinin etrafında döner."¹⁴³ Zizek'e göre, özne, "bu döngüsel harekete, çok yakınına yaklaşamayacak kadar 'sıcak' olan Şeyle arasındaki mesafeye verilen addan başka bir şey değildir belki de."¹⁴⁴

Sanat da bu yolla işler; sanatçının da her özne gibi gerçekte açılan boşluğa yazdığı gerçek nesnelere, *nesne a'*lar sanat yapıtıdır. *Jouissance* çekirdeğinin etrafında dönen sanatçı, yarattığı nesne a'larla bir yandan bir nesneyi Şey olma onuruna yüceltme çabasıyla bir yandan da doyurulamaz olan sonsuz döngüdeki arzusunu da canlı tutmaya çalışır. Böylece kayıp nesneye ulaşmanın imkansızlığından doğan eksiklik gerçek Şey'de var oluş kazanır. Bu tam da Michael Ackerman'ın deneyimlediği, tüm fotoğraflarını birbirine bağlayan şeyin; aslında tutabilmenin imkansızlığıyla ilgili olduğu gerçeğinin somutlaştırır: "Tutabilmek için fotoğraflıyoruz ama nihayetinde bu imkansız. Her defasında bunun farkına varmaya devam ediyoruz. Tüm fotoğraflarımdaki ortak özellik tutamayacağı halde tutmaya çalışmak."¹⁴⁵ (Şekil 5). Ancak, Ackerman'ın da söylediği gibi, *jouissance*'in paradoksal doğası Şey'in cisimleştiği anda yok olmasına bağlıdır. "Aslında sanatçı, nevrozün bilinçdışının başarısızlığına uğradığı yeri 'Şey'i göstermeyi başarmıştır."¹⁴⁶ Morel'e göre, sanatın sosyal değeri ve sanatçının kabul görmesi de bununla ilişkilidir. "Ama, Lacancı yüceltim kavramı, sanat nesnesinin Şey'i temsil edilemez olarak gördüğünü ve böylece sanatçının bu alandaki yasaklamayı kabul ettiğini varsayar."¹⁴⁷ Cisimleştirdiği Şey'i her defasında yitiren sanatçı (özne), yine de yaratımın gerekliliğine dair açıklanamaz bir çabayla Şey'i tekrar tekrar cisimleştirmeye devam

¹⁴³ Zizek, *age*, 225.

¹⁴⁴ *age*, 225.

¹⁴⁵ Michael Ackerman, "Looking for Endlessness", End Time City Exhibition Review by Adam Cohen, <http://web.a.ebscohost.com> [22.02.2018].

¹⁴⁶ Genevieve Morel, "Semptomun Uzantıları", *MonoKL Lacan Seçkisi*, ed. Yeşim Keskin, (İstanbul: Monokl Yayınları, Yaz 2009), 445.

¹⁴⁷ *age*, 445.

eder. Tam da Kafka'nın dediği gibi: "Sanat, sanatçı için acı çekmedir; yeni acılar için rahatlamasını sağlar."¹⁴⁸



Şekil 5: Michael Ackerman, Half Life, 2010

"All About Photo: Michael Ackerman", <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/39/michael-ackerman#> [10.06.2020].

Sanatın, katharsis ve melankoliyle olan yakın ilişkisine geri döndüğümüzde acının döngüselligi ve sanatsal üretimle dışavurulması/boşal(tıl)ması bağlamında olumlayıcı bir aktarımla karşılaşıyoruz. Tezer Özlü, "Acılar olmadan yazılabilir mi? Edebiyat, yaşam ve ölümün sınırlarının artık acıları tutamadığı, tutmaya yeterli olmadığı yerde başlamıyor mu?"¹⁴⁹, diye sorar. Bu her ne kadar meselenin yazın özelinde ele alınmasıymış gibi görünse de bu soru sanatsal üretim bağlamında genele yayılabilecek niteliktedir. Tıpkı, Hannah Arendt'in duyduğu melankolinin sonunda bir dünya sevgisine, 'amor mundi'ye dönüşmesi gibi... Arendt'in, yaşadığı çağda tanık olduğu soykırım, atom bombası, savaşlar, katliamlar ve dünyaya hakim olan genel kötülük hali dikkate alındığında, melankolinin insanlığın üzerinde bir kara güneş gibi yükselmesi kaçınılmaz görünmektedir. Kristeva'nın deyimiyle, görünmez ve ağır ışınlarıyla kim bilir hangi yolunu yitirmiş galaksiden gelip de insanı yere,

¹⁴⁸ Mumcu, **age**, 64.

¹⁴⁹ **age**, 64.

yatağa, dilsizliğe, vazgeçişe çivileyen bu kara güneş¹⁵⁰, uzunca bir süre Arendt'in, siyaset felsefecisi kimliği bir yana, ruhsal durumunu ele geçirerek tüm yaşamını etkisi altına alır. Ancak, Arendt, melankolisiyle savaşmanın tek yolunun onu anlamak ve üzerine düşünmek olduğunu belirterek;¹⁵¹ içinde bulunduğu durumu, *vita melancholia*'yı bir eylem yaşamına *vita activa*'ya dönüştürmenin yollarını arar. Arendt'in emek, iş ve eylem olarak ele aldığı *vita activa*'nın en önemli kategorisi, insanın kendinde ve dünyada dönüşüm gerçekleştirebilmesi için gerekli olan eylem ve eylem yaşamıdır. Arendt'e göre, insanın mucizede bulunma yetisi olan eylem; doğum ve ölüm arasındaki yaşam süresinde, ölümlülük yasasına müdahale edebilme gücüne sahiptir.¹⁵² Arendt'in durumunda melankoli, "kendi içine kapanıp kalmayan, kabuğundan dışarı çıkan, eyleme gücü ve cesareti veren bir duygu durumuna dönüşmüştür."¹⁵³

Bu bağlamda, Nobuyoshi Araki'nin fotoğrafik yaklaşımının ve çalışmalarının içeriğinin de benzer bir duygu durumundan etkilendiğini ve böylesi bir dönüşüm geçirdiğini söyleyebiliriz. *Sentimental Journey/Winter Journey* (Duygusal Yolculuk/ Kış Yolculuğu)'de Araki, yaşamını neredeyse iki ayrı evreye bölebilecek denli derinden etkileyen evliliğini anlatır. İki bölümden oluşan çalışmanın *Sentimental Journey* adlı ilk bölümü yirmi iki fotoğraftan oluşan ve daha önce aynı isimle yayımlanan (1971) balayı fotoğraflarıdır. İkincisi ise 1989-90 yıllarında eşi Yoko'nun yaşamının son altı ayını anlattığı doksan bir fotoğraftan oluşan *Winter Journey* adını verdiği bölümdür. Eşiyle olan ilişkisini olduğu gibi aktardığı özyaşam öyküsü olan ve Araki'nin en önemli yapıtı olarak kabul edilen *Sentimental Journey*, yayımlandığı andan itibaren Japon sanat tarihinde *kişisel fotoğraf (shi-shasin)* yaklaşımını

¹⁵⁰ Julia Kristeva, **Kara Güneş Depresyon ve Melankoli**, çev. Nesrin Demiryontan, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009), 11.

¹⁵¹ Coşkun Özüaydın, "Kara Güneş'in Işığında Vita Melancholia'dan Vita Activa'ya: Antigone ve Arendt", **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, c.4, s.2 (2017): 24-26.

¹⁵² Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, çev. Bahadır Sina Şener, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 337.

¹⁵³ Özüaydın, **age**, 28.

başlatmıştır.¹⁵⁴ Araki'ye göre ise *Sentimental Journey*, genel olarak “sıradan insanların balayında yaptıklarıyla ilgili sıradan bir hikayedir.”¹⁵⁵

Fotoğrafi duygusal bir yolculuk olarak gören Araki için evlilik de yaşam boyu sürecek duygusal bir yolculuktur; çiftin balayı seyahati de duygusal ve fotoğrafik bir yolculuk olarak, kendi deyimiyle ‘manifestosuna hizmet eden’ *Sentimental Journey* serisine dönüşür. Araki'ye göre duyguların iletişimi, konuşmaya gerek duymaksızın fotoğraf makinesi aracılığıyla kurulabilir; fotoğraf, anlık bir güçle yaşananların tüm özetini alabilir. Fotoğrafın neredeyse yanılısına olan bir gerçekliği vardır ve fotoğraf çekmek bunun farkına varmaktır. “Bu noktaları yaratmaya devam edersen hayatının yansıması olan çizgiler halini alırlar. Bu nedenle deklanşöre bastığım anda bu noktaların toplamını bilinçsizce düşünüyorum.”¹⁵⁶, diyen Araki'ye göre bu fotoğraflar balayı yolculuğunun ötesinde; eşinin ölüme giden yolculuğunun habercisidir (Şekil 6).

Yanagawa Nehri üzerindeki teknede Yoko'yu uyurken fotoğraflayan Araki, bu fotoğrafa daha sonra baktığında onu ölümün ön duygusu olarak okur:

“O uyuyordu, gerçekte çok yorgundu ve o fotoğrafı düşünmeden çektim. Ama bakın cenin pozisyonunda uyuyor; çünkü tekrardan başa dönmek istiyordu. Yakından bakarsanız, onun ölüm nehrini geçtiğini düşünebilirsiniz. İşte o anda balayımızı ölüm yolculuğu olarak fotoğrafladığımı anladım.”¹⁵⁷

Bedenin etkileme-etkilenme kapasitesindeki niteliksel geçişlilik ve değişimin bizzat beden tarafından hissedilmesi olarak duygulamanın, bilinçli süreçlerden bağımsız; *nonconscious* (bilinçli olmayan süreçler) olarak geliştiğini söylemiştik. Araki'nin Yoko'yla yaşadığı böyle bir karşılaşmanın etkisiyle çektiği bu fotoğrafı duygulam deneyimine dair yerinde bir örnek olarak kabul edebiliriz (Şekil 6 ve 7).

¹⁵⁴ Anne Christine Taylor, “Sentimental Journey/Winter Journey: Araki Nobuyoshi's Contemporary Shishosetsu”, (Master of Arts Thesis, History of Art and Architecture and the Graduate School of the University of Oregon, June, 2013), 1-3.

¹⁵⁵ *age*, 47.

¹⁵⁶ Travis Klose (Director), *Arakimentari*, Documentary Film, 2004, USA.

¹⁵⁷ William Klein, *Contacts: Nobuyoshi Araki*, Documentry, (France:1989-2008), S2, Ep5.



Şekil 6: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971

“New York Times: Art&Design”, <https://www.nytimes.com/2018/02/28/arts/design/the-incomplete-araki-museum-of-sex-review.html> [08.06.2019].



Şekil 7: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey/Winter Journey, 1989-90

“New York Times: Art&Design”, <https://www.nytimes.com/2018/02/28/arts/design/the-incomplete-araki-museum-of-sex-review.html> [08.06.2019].

Yoko'nun bulutların ardında bir yerlerde olduğunu ve onu izlediğini düşünerek bir yıl boyunca evinin balkonundan sadece gökyüzünü ve bulutları fotoğraflayan Araki'ye göre: "Herkes yaşamdaki hüznü hisseder. Bu yüzden fotoğraf duygusal bir yolculuktur. Bir adam üzgün olduğunu asla göstermemelidir. Acı çekiyor olsa bile bunu içinde tutmalıdır. Fotoğraf çekerek bu duyguları silmelisin. Böylece o duygular gider."¹⁵⁸ Araki'nin yas sürecini fotoğraflayarak kathartik bir deneyime dönüştürdüğü söylenebilir (Şekil 8).



Şekil 8: Nobuyoshi Araki, Laments: Skyscapes / From Close-range, 1991

"Trans Asia Photography Review", <https://quod.lib.umich.edu/t/topic/x-7977573.0001.205-00000006/7977573.0001.205-00000006> [08.06.2019].

Eşinin ölümünden sonraki süreçte Araki'nin fotoğraflarının konusu değişir. Evliliği ve eşinin hastalığı döneminde kişisel yaşamını görünür kılarken; eşinin ardından fotoğraflarının konusunu daha sert ve erotik görüntüler oluşturur (Şekil 9 ve 10). 70'li yıllarda çok tutucu olduğunu ve sonunda kendine karşı isyan ederek geçmişi yıktığını belirten Araki, kendi deyimiyle, kirli tarafına dokunur ve böylece erotik dünyayı yeniden ziyaret eder.¹⁵⁹ Ürettiği işlerin niteliklerine bağlı olarak Araki'nin fotoğrafları geniş bir yelpazeye yayılsa da temelde hepsi aşk, cinsellik ve ölüm

¹⁵⁸ Travis Klose, **Arakimentari**, Documentary Film, (USA: 2004).

¹⁵⁹ **age**.

hakkındadır. Japonya'daki yaygın muhafazakar yapıya ters düşen fotoğrafları başlangıçta tepki çekse de popülerliği arttıkça itibarı da sağlamlaşan Araki'nin yaşadığı kayıpla şekillenen melankolik dönemini fotoğraf yoluyla geçirdiği dönüşüm bağlamında *vita melancholia*'dan *vita activa*'ya geçiş olarak görebiliriz.



Şekil 9 ve 10: Nobuyoshi Araki, *Flowers, Yamorinski and Bondage Women*, 2007

“Widewalls: Nobuyoshi Araki”, <https://www.widewalls.ch/magazine/nobuyoshi-araki-museum-of-sex> [10.06.2020].

3.2. Duygulam Olarak Aura

Fotoğraf kuramına yerleştirdiği aura kavramını; farklı değişkenler özelinde farklı biçimlerde tanımlasa da Walter Benjamin'in düşüncesinde aura deneyimsel bir dinamik olarak yer alır. Bu da konunun, her koşulda aurayı deneyimleyen öznenin etrafında şekilleneceği anlamını taşımakla birlikte; bizi doğrudan, fotoğraf tarihini izleyici özne ile bağlantılı olarak konumlandıran ilk önemli metin olan *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (*Kleine Geschichte der Photographie*)'ne yönlendirir. Aynı zamanda, fotoğrafın kuramsal olarak zeminini hazırlayan 1931 tarihli bu metinde Benjamin,

daha sonraları kesin çizgilerle fotoğraftan ayırmaya çalışacağı, aurayı kompleks bir algı görüngüsü olarak tanımlamaktadır.¹⁶⁰

“Tuhaf bir zaman-mekan örgüsü: Ne kadar yakın olursa olsun, mesafenin eşsiz görüngüsü. Bir yaz vakti öğleden sonrasında, kendi görüngülerinin bir parçası olacak an veya saate dek ufukta görünen dağ sırasını veya gözlemci üzerine düşürdüğü gölgesiyle bir ağaç dalını seyre dalmak -işte bu, o dağların, o ağaç dalının aurasını solumaktır.”¹⁶¹

Kathrin Yacavone’a göre, Benjamin tarafından doğa üzerinden tanımlanan bu aura çağrışımı görüngüyü, sanatsal ve hatta estetik amaçlılıktan ayrı tutmak için yapılmıştır; ancak bu, doğrudan gözlemlenen bir doğa olayının imgesi olarak değil; varlığıyla fotoğrafa katkı yapan duyunun ilk belirişini tanımlayan, Benjamin’in kullandığı haliyle, Denkbild¹⁶²’e karşılık gelir. Yacavone’a göre, Benjamin’in görüngüye dayalı imgesel aura tanımının içinde çözümlenmeyi bekleyen fotoğrafik yan anlamlar mevcuttur. Doğa tasviri üzerinden yapılan bu aura formülasyonu Benjamin’in sonraki çalışmalarında bu haliyle yer alacak olsa da ‘an’ ve ‘saat’ göndermeleri doğrudan fotoğrafın ilk yıllarındaki imge üretim aşamalarına dair teknik olanaklara ve portre çekimleri sırasında deneyimlenen uzun pozlama sürelerine ve zamansal akışa ilişkindir. ‘Yaz vakti öğleden sonrası’nın güneş çağrışımı fotoğraftaki ışık kullanımına denk gelirken; pasajda kullanılan ‘görmek’ yerine ‘solumak’ anlamına gelen atmen fiilinin tercih edilmesi ise auranın tek yönlü bir deneyim değil; “vurgulanmış bir imgesel dahiliyet ile altı çizilmiş o yaşam tecrübelerinin bir özelliği olarak yakınlık ve mesafenin diyalektik açıdan birbiriyle ilişkilendirildiği döngüsel veya karşılıklı bir hareket olduğunu çağrıştırmaktadır.”¹⁶³ Yacavone için, fotoğrafın tanımlayıcı nitelikleriyle güçlü bağlar içeren bu yaklaşım, “Benjamin tarafından öznenin bakışından yansıyan bir nesneyle ilişkilendirilmiş son

¹⁶⁰ Benjamin’in aura tanımına dair bu alıntıyı, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*’nin bu çalışmada kullandığımız çevirisinden (ilgili metin s.24) değil; çeviride kullanılan ve anlamda bozulmaya neden olacak belirli kelime seçimleri nedeniyle hem metnin bağlamına ilişkin nedenlerle hem de metnin orijinaline sadık kalmak için, Kathrin Yacavone’un kullandığı şekliyle alıntılanmayı uygun görüyoruz.

¹⁶¹ Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie”, Selected Writings, ed. Michale Jennings vd. (Cambrdge, MA & Londra: Belknap/Harwaerd University Press, 1996-2003)’ten aktaran Kathrin Yacavone, **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**, çev. S. Atay, M. Tumen, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015), 68.

¹⁶² Düşünce-imge olarak karşılanabilen ancak çeviriyi kabul etmeyen bir terim olarak denkbild sayesinde bir fikrin akla geldiği bir dil kümelenmesidir.

¹⁶³ Yacavone, **age**, 69.

aura tanımının habercisi gibi görünmektedir.”¹⁶⁴ Benjamin’in, Newhaven’lı balıkçı kadın ve Dauthendey’in portrelerine ilişkin görüşleri de “auranın fotoğrafa bakan kişi tarafından fotoğraftan edinilen faal ve girift bir deneyimle ilintili olduğunu”¹⁶⁵ doğrular niteliktedir.

“Rahat ve ayartıcı bir utançla yere bakan Newhaven’lı balıkçı kadından geriye, salt fotoğrafçı Hill’in sanatına tanıklık eden bir şey kalmaz bize; bunun dışında, suskun kılınamayan, o zamanlar yaşamış bir kişinin ismini çağıran ve şu ana değin bile hala gerçek olup, tümüyle kendini sanata teslim etmeyen bir şey de kalır.

*Soruyorum ben de: Nasıl kuşattı onu,
o güzel saçlar, o bakış;
nasıl öptü, arzusun cansızca, alevsiz
duman gibi çevrelediği bu ağzı.*

Ya da, fotoğrafçı ve üstteki dizelerin sahibi şairin babası olan Dauthendey’in nikahından kalan, -sonra bir gün, altıncı çocuklarını doğurduğu günün üstünden çok geçmeden Moskova’daki evlerinin yatak odasında bilekleri kesilmiş bir şekilde bulacağı- karısıyla birlikte çektiği resme bakalım. Kadın bu şekilde Dauthendey’in yanındadır, fotoğrafçı kolunu karısının omzuna atmıştır, ancak kadının bakışları kocasını geçip giderek, uğursuz bir derinliğe takılıp kalmıştır. Eğer bu resme yeterince uzun bir süre bakmak mümkün olursa, hemen fark edeceğimiz şey zıtlıkların ne kadar keskin bir biçimde var olduğudur. Demek ki en kusursuz tekniği uyguladığımızda, fotoğrafın, yağlıboya ile çizilmiş bir şekilde artık yakalamamızın asla söz konusu olmadığı büyü bir değer kattığı sonucuna varabiliyoruz. Fotoğrafçı önceden bütün sanatsal hazırlıklarını ne kadar titizlikle yapsa bile ve modelin konumunu belirlerken ne kadar aykırı bir tasarımda bulunursa bulunsun, izleyici yine de içinde, tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir.”¹⁶⁶

Benjamin’in bu pasajda söyledikleri, “fotoğrafın bakan kişi üzerinde uyandırdığı etkinin ya da kişinin bu etkiyi deneyimlemesinin tanımının yapılmasıdır.”¹⁶⁷ Öte yandan Benjamin buradaki etkinin her ne kadar şekil ve fotoğraf arasındaki (imgenin anlık kaydına dayalı) teknik farktan kaynaklandığını belirtse de fotoğrafa bakan izleyicinin yaşadığı bir tür ‘büyü’ deneyiminin sadece bu fark nedeniyle değil; izleyicinin deneyiminin psikolojik dinamiklere bağlı geliştiğine de işaret eder. Benjamin’in bunu tanımlamak için kullandığı ‘kıvılcım’ ifadesi, izleyici özne-fotoğraf ilişkisinde, bakılan imajla kurulan özdeşim ve bunun psikolojik temellendirmesi üzerine halefi Barthes’in ilerde *punctum* olarak tanımlayacağı olgunun öncüsü olma niteliğini taşımaktadır.

¹⁶⁴ age, 69.

¹⁶⁵ age, 69.

¹⁶⁶ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 9-10.

¹⁶⁷ Yacavone, age, 66.

Bu bağlamda, fotoğraf ve izleyici özne ilişkisine dair ilk dönem fotoğraflarının yerleşik aurasını betimlemek için Kafka'nın çocukluk portresini seçen Benjamin'in, genel niyetinin ötesine geçerek; fotoğrafla kurduğu derin kişisel bağa dayalı yorumu örnek verilebilir. Kafka'nın çocukluk portresi özelinde, Benjamin'in izleyici olarak bu imgeyle kurduğu bağ yoluyla kendi geçmişiyle yüzleşmesi aynı zamanda fotoğrafın tekilliği bağlamında deneyimlenen aurasal bir etkiye işaret eder (Şekil 11).



Şekil 11: Franz Kafka'nın Çocukluğu, Prag, Bohemia (Çek Cumhuriyeti), 1888-1889

“Beit Hatfutsot The Museum of the Jewish People”, <https://dbs.bh.org.il/image/franz-kafka-as-a-child-prague-bohemia-1888-1889> [08.06.2019].

“Sıkıca giydirilmiş altı yaşlarında bir oğlan çocuğu, kış bahçesini andıran bir manzaranın içinde, kendisini utandıran kurdellalara boğulmuş halde duruyor. Donuk bir şekilde fonda palmiye yaprakları göze çarpıyor. Sanki tam bir tropik atmosferi andıran bu görüntüyü daha da sıcak ve bunaltıcı göstermek için de modelin sol eline İspanyolların giydiğine benzer geniş kenarlı, kocaman bir şapka tutturulmuş. Oğlanın, bu önceden titizlikle hazırlanmış manzaraya hakim olmakta zorlanan kedere batmış gözleri de olmasa, düzenlemenin içinde kaybolup gideceği kesin gibi.

Dışa yansıyan tarifsiz keder hissiyle bu fotoğraf, insanların henüz dünyaya bu oğlan çocuğu gibi yalnız ve kimsesiz gözlerle bakmadığı ilk dönem fotoğraflarına iyi bir örnektir. O dönemin

insanlarının etraflarına bir hale yayılırdı ve bu da onların bakışlarına derinlik ve kendinden eminlik yüklerdi.”¹⁶⁸

Benjamin’in, Kafka’nın çocukluk portresine dair bu yorumu her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl portrelerinden yansıyan aurasal niteliklerle birlikte fotoğrafın arka planında yer alan melankoli ve ölüm temalarına değiniyormuş gibi görünse de bu imgenin Benjamin’e çağrıştırdıkları bunun ötesine geçer. Benjamin’in bu fotoğrafa olan derin ilgisinin fotoğraf-izleyici dizgesindeki karşılaşmadan doğan etkileşimin yarattığı özdeşleşme ya da geçmişe dair çağrışımlarla bağlantılı olduğu aşikardır. Dönemin stüdyo düzenlemesine ve teknik koşullarına ilişkin eleştirel unsurların ötesinde Kafka portresinde Benjamin’i asıl rahatsız eden; -ileride Barhtes’in diyeceği üzere- imgeden fırlayarak onu delip geçen: ‘oğlanın kedere batmış gözleridir.’

Bu fotoğrafta Benjamin’i etkileyen yalnızca Kafka’nın çocukluğuna dair bu melankolik portreyle kurduğu imgelemsel bağ değil; aynı zamanda onu kendi çocukluğuna doğru çeken, benzer deneyimler üzerinden kurulan bağlar yoluyla geri çağrılan anıların duyuşsal dinamiğidir. Bu karşılaşmanın harekete geçirdiği kendisine dönüşlü etkileşim bir yandan üst üste binen fotoğrafik imgeler yoluyla kurulan özdeşleşmeyi otobiyografik bir anlatıya dönüştürürken bir yandan da Kafka üzerinden kurulmuş fotoğrafik alter egoyu Benjamin’in yazın pratiğinde kimlikleştiren.

“Nereye baksam, kendimi paravanlar, minderler, kaidelerle çevrili buluyordum ve bunlar, hades’in gölgeleri nasıl kurbanlık hayvanın kanına susamış iseler aynı öyle, benim resmimi ele geçirmeyi bekliyordu. Sonunda beni kaba fırça darbeleriyle yapılmış bir alpler manzarasının önüne getiriyorlardı ve sağ elim, keçi sakalı süslü bir şapkeyi havaya kaldırırken, gölgesini tuvalin bulutlarıyla buzullarının üzerine düşürüyordu. Gene de, küçük Alplinin dudaklarını çevreleyen zoraki gülümseme, salon palmiyesinin gölgesinde kalan çocuk yüzündeki bakışın yürek burkuculuğu kadar işlemiyor içime. İskemleleri ve sehpaları, goblenleri ve şövaleleriyle bir yandan *boudoir*’a, bir yandan işkence odasına benzeyen o atölyelerin birinden geliyor palmiye. Başım açık ayakta duruyorum; sol elimdeki devasa sombreroyu nice provalarla öğrenilmiş bir zarafetle tutuyorum. Sağ el, aşağıya doğru eğilmiş tokmağı ön planda görülen bir bastonla meşgul, bastonun ucu ise bir bahçe masasının üstünden sarkan tavuskuşu tüyü demetinin içinde gizlenmiş. İyice kenarda bir yerde, kapı perdesinin yanında, dar bir korsan içinde annem put gibi duruyor. Bir terzi mankeni gibi, kadife kostümüne bakmakta; kostüm ise katbekat bordürler, şeritlerle süslü haliyle bir moda dergisinden çıkmışa benziyor. Fakat ben, burada beni çevreleyen her şeyle öyle bir benzerlik içindeyim ki, ben olmaktan çıkmışım.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 19.

¹⁶⁹ Walter Benjamin, **Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk**, çev. Tevfik Turan, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 9-10.

Kafka'nın çocukluk fotoğrafı üzerinden yaptığı yorumun Benjamin'i gerçekte, kendi geçmişine döndürmesi fotoğrafın tekilliğinin ve ona bakan öznenin deneyiminin somutlaşmasına dair çarpıcı ve aynı zamanda yenilikçi bir örnektir: "Benjamin'in bakan özneye ait somut, duyusal ve imgesel deneyimi üzerinde yaptığı, daha önceki hiçbir fotoğraf kuramında eşi görülmemiş vurgu bu söylemin kuramsallaştırılmasına yeni ve hayati bir bileşen ekler."¹⁷⁰ Böylesi bir özdeşleşme biçimi, izleyici-fotoğraf ilişkisinde deneyimlenen duygulamsal yaklaşım ve etkileşime dair önemli bir referans oluşturmakla birlikte; "Kafka portresi, bakan kişinin sergilenen olgu ile kurduğu etkileşimin tekilliğine bağlı olan, bir fotoğraftaki duyusal, imgesel ve varoluşçu kuşatımını örneklemektedir."¹⁷¹

Öte yandan, Benjamin, auranın fotoğraf-izleyici dizgesinde öznel bir dinamik olarak deneyimlenmesine dair belirli bir yaklaşımda bulunurken; auranın işlerliğinin ve yapıt ile olan ilişkisinin süreç içinde nasıl etkileneceğine dair görüşleri ise -yeniden üretim çağında sanat yapıtının değişen ya da değişmesi öngörülen hakikilik değerine paralel olarak- değişim gösterir. Ancak bu durum, auraya yüklenen anlamların değişkenliğini ya da çeşitliliğini kavramsal tutarsızlık ya da birbirini değilleyen tanımlamalar olarak görmek yerine; yer aldıkları bağlam içerisindeki anlamsal bütünlüklerine göre kendi tekilliklerinde değerlendirilmelerini gerekli kılmaktadır.

Buna göre, Benjamin'in, fotoğrafın ilk zamanlarından kalma, aura oluşumuna dair yaptığı tanımlama soyut bir kavram olmakla birlikte fotoğrafa *geçen* ve *oradalığı* hissedilen bir hava yaratır: "bu da onların bakışlarına derinlik ve kendinden eminlik yüklerdi."¹⁷² Benjamin'in, "en parlak ışıktan en koyu gölgeye uzanan mutlak bir süreklilik"¹⁷³ olarak tanımladığı bu durum, hem fotoğrafın ilk dönemindeki pozlama süresinden kaynaklı teknik koşullardan hem de fotoğraflayan/fotoğraflanan arasındaki zamansal ve uzamsal etkileşimden dolayı meydana gelirdi. Benjamin'e göre, fotoğraflanan bu insanların sessiz ve utangaç bir konsantrasyon halinde

¹⁷⁰ Yacavone, **age**, 128.

¹⁷¹ **age**, 82.

¹⁷² Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 19.

¹⁷³ **age**, 19.

olmaları portreye bakan kişiyi hem kandıran hem de zorlayan bir bileşik olarak yoğun bir dışavurum yaratır; böylece, “özne, uzun süren pozlandırma boyunca görselin içinde büyümektedir.”¹⁷⁴ Benjamin’in üzerinde durduğu haliyle, erken dönem fotoğraflara ‘büyüklüğünü’ kazandıran zamansal süre algısı; uzatılmış pozlama süresinden kaynaklanan poz veren kişinin sabit ve dalgın tavrı olarak imgeye yerleşir. Bu durumun yarattığı hissiyatı Benjamin, “ilk döneme ait bu fotoğraflarla ilgili her şey sonsuza dek sürmüştür.”¹⁷⁵, diye tanımlar. Rodowick’e göre Benjamin’in aura ile ilgili bu ifadesinin Bergson’un *durée*’siyle ilişkili olduğu çok açıktır: “Benjamin için, pozlama süresi ne kadar uzun olursa, bir ortamın aurasının -temsil edilen figürlerle dokunmuş olan karmaşık zamansal ilişkiler-görüntüye sızarak kendini fotoğraf plakasına nakşetmesi olasılığı artar.”¹⁷⁶

Benjamin’in düşüncesinde aura her ne kadar deneyimsel bir dinamik olsa da on dokuzuncu yüzyıl portrelerindeki estetik değer ve ilgi gibi aurasal unsurlar imgenin özünde hali hazırda yerleşik olarak bulunan özelliklerdir. Bu döneme ait portrelerin aurasal nitelikleri, izleyici öznenin fotoğrafla kurduğu ilişki bağlamında deneyimlenen ‘öznel’ niteliklerden farklı olarak; bakan kişinin fotoğraflanana dair bilgisinin ya da kurduğu herhangi türden bir bağın işlevinin ve öneminin olmamasıdır. Yacavone’a göre, “Bu ilk dönem fotoğraflarına dair potansiyel açıdan aurasal olan ise yaratıldıkları anda imge içine inşa edilmiş olmalarıdır.”¹⁷⁷ Öte yandan, on dokuzuncu yüzyıl portrelerindeki ‘tuhaf zaman-mekan örgüsü’nden kaynaklı aurasal niteliklerin imgeye yerleşikliği göz önünde bulundurularak; bu imgelerin oluşturulma anlarında fotoğraflayan, fotoğraflanana ve kamera ilişkisinden doğan bir etkileşimin sonucunda ortaya çıkan görüntülerin de izleyicide benzer bir etkileşimi tetikleyen bütünlüklü dinamik bir süreç olduğu söylenebilir.

¹⁷⁴ Benjamin, *Selected Writings*,’ten aktaran Yacavone, *age*, 71.

¹⁷⁵ *age*, 71.

¹⁷⁶ David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham: Duke University Press, 1998), p. 8’den aktaran: Sandra Plummer, “Photography and Duration: Time Exposure and Time-Image”, *Rhizomes*, vol. 23, (2012), <http://www.rhizomes.net/issue23/plummer/index.html> [18.10.2019].

¹⁷⁷ Yacavone, *age*, 72.

İlerleyen dönemde ise Benjamin, sanat yapıtının çağın gereksimlerine ayak uydurma süreci içerisinde sahip olduğu aura'yı yitirmesinden söz eder; mekanik yeniden-üretim çağında sönüp yok olan şey sanat yapıtının aurasıdır¹⁷⁸. Benjamin'e göre: "Bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradılığı, eserin meydana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığı."¹⁷⁹ Fotoğrafi sergileme değeri ve kült değeri üzerinden değerlendiren Benjamin'e göre bir sanat yapıtının teknik olanaklarla çoğaltılabilirliği artıkça sergileme olanakları da daha çok arttığından; fotoğrafın sergileme değerinin kült değerinin önüne geçmesi ve onu her bakımdan devre dışı bırakması şaşırılacak bir durum değildir. Ne var ki fotoğrafın kült değeri bu geri çekiliş sırasında son bir direnişte bulunur; bu da insan yüzüdür. Benjamin'e göre, fotoğrafın ilk dönemlerinde portrenin odakta yer alması kesinlikle tesadüf değildir; aksine, araya ölümün ve zamansal ya da uzamsal mesafenin girdiği durumlarda, sevilen kişilerin anısını canlı tutma çabası fotoğrafın kült değeri için son sığınaktır. Aura, "eski fotoğraflarda, bir insan yüzünün gelip geçici ifadesinden bizlere son kez el sallamaktadır. Bu fotoğraflara hüznü dolu, eşsiz güzelliklerini kazandıran da zaten budur."¹⁸⁰ Başka bir deyişle, sanat yapıtının kült değeri bir bakıma onun büyüselliğinden doğuyorsa; fotoğraflarda da bu bir nevi büyü atmosferi geri getiren auradır. Bir uzaklığın, ne denli yakınında bulunursa bulunsun, biricik görünüşü¹⁸¹ olarak aura; yapıtın kült değerinin zamansal ve uzamsal anlatımına karşılık gelir. Buradaki uzamsal mesafe ulaşılamazlık üzerinden açılan; kült imgesinin temel niteliği olarak 'yaklaşılamaz olan'dır. Ancak, Benjamin için, bu aynı zamanda auranın bakışla olan ilişkisi bakımından 'auranın çökmesi' olgusuna da referans oluşturmaktadır. Benjamin'in daha sonra benimsediği -Proust üzerinden geliştirilmiş olan- bakışla ilişkili aura görüşü, bir nesnenin ya da yapıtın deneyimindeki karakteristik yapısına ilişkin olarak; nesnenin ya da yapıtın

¹⁷⁸ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, 50.

¹⁷⁹ **age**, 48.

¹⁸⁰ Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), 60.

¹⁸¹ **age**, 238.

barındırdığı benzersiz nitelik olan aura tanımından belirgin şekilde ayrılır.¹⁸² “*Memoire involontaire*’den kaynaklanan imgelerin ayırıcı özelliği, bunların bir aura’ya sahip olmalarında arandığı takdirde, fotoğrafın ‘aura’nın çökmesi’ olgusuna önemli ölçüde katkıda bulunduğunu kabul etmek gerekir.”¹⁸³, diyen Benjamin’e göre bu durumu meydana getiren fotoğraf çekme tekniğinin bakışın doğasına aykırı işleyişi; başka bir deyişle bakışın tek taraflı olarak kamera tarafından hapsedilmesinin insan üzerindeki etkisidir. Fotoğrafı çekilen insanın ruhunun bir parçasının hapsedildiğine dair ilksel inançlara dayanarak; bakışımızı geri döndürmeden, sürekli içine alarak suretimizi kaydeden Daguerrotip’in, insanlık dışı hatta ölümcül olarak duyumsanması bu nedenledir; “çünkü aygıt insanın görüntüsünü almakta, ama insana bakışını geri vermemektedir. Oysa bakış, yöneldiği yerden kendisine yanıt verilmesi beklentisini de içerir.”¹⁸⁴ Bakışın geri dönmesine dair beklentinin karşılanması tüm boyutlarıyla yaşanan bir aura deneyimini işaret eder.

“Demek ki aura deneyimi, insan toplumunda alışlagelmiş bir tepki biçiminin, cansızlarla ya da doğayla insan arasındaki ilişkiye uygulanmasıdır. Kendisine bakılan ya da bakıldığına inanan, bakışlarını kaldırıp yanıt verir. Baktığımız bir nesnenin aura’sını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir. Bu deneyim, *memoire involontaire*’in verilerine uymaktadır. (Ayrıca bu veriler eşsizdir: Onları tutmak isteyen bellekten kaçıp giderler. Böylece de aura’yı ‘bir uzaklığın bir defaya özgü görünüşü’ olarak anlayan bir aura kavramını desteklerler.”¹⁸⁵

Benjamin’in bu yaklaşımı, aura deneyimini çift taraflı bir dinamik olarak örneklemeyle birlikte bu dinamiğin fotoğraf çekme eyleminin tam tersi olduğunu da iddia etmektedir. Ancak, Benjamin’e göre burada asıl önemli olan böyle bir belirlemenin avantajının söz konusu olgunun kült yapısını saydam kılmasıdır.¹⁸⁶ Çünkü auranın uzaklığı, yaklaşılamazlığıdır; böylece, yaklaşılamazlık üzerinden yapılan bu tanım, yine fotoğrafın auraya ilişkin kült değerinin etrafında dolaşır.

Öte yandan, yeniden üretimin yapının sergileme değeri ve kült değeriyle olan ilişkisi bağlamında auranın gerilemesi olgusu aile fotoğrafları özelinde muaf tutulmaktadır;

¹⁸² Yacavone, **age**, 120.

¹⁸³ Benjamin, **age**, 238.

¹⁸⁴ **age**, 238.

¹⁸⁵ **age**, 238.

¹⁸⁶ **age**, 239.

çünkü, bakılan fotoğrafın içeriğine ilişkin bilgiye sahip olmak izleyicinin deneyimini farklı bir boyuta taşır. “Benjamin’in tezine göre, bir akrabanın veya sevilen bir kişinin portresindeki gizli hikaye portreye bakan kişi tarafından bilinmekte ve dolayısıyla fotoğraf da bu kişiyle daha kişisel ve varoluşçu bir dille konuşmaktadır;¹⁸⁷ bu da fotoğrafın talebinin daha güçlü bir şekilde hissedilmesine yol açmakla birlikte onu aura gerilemesinden muaf tutmaktadır. Ancak, Benjamin’in aile fotoğrafları özelinde tanımladığı bu olgu sadece aile fotoğraflarında değil; benzer nitelikteki farklı fotoğrafik deneyimlerde de işlerlik gösterecektir; çünkü burada asıl vurgulanan auranın, fotoğrafik imgeyle bakan kişi arasındaki bağıdır. Daha önce değindiğimiz, Kafka’nın çocukluk portresinde sergilenen olguyla kurulan etkileşim neticesinde Benjamin’in bu imge tarafından duysal ve varoluşsal olarak kuşatılmasını anımsayalım. Bu durumda Benjamin’in bu imgeyle kurduğu bağ yoluyla kendi çocukluğuna dair anıların geri çağırılması ve bu sayede benzer deneyimler yaşamış iki çocuğun hikayesinin örtüşmesi üzerinden kurduğu otobiyografik anlatım, auranın bu bağlamda ele alınmasına dair çarpıcı bir örnek oluşturur.

Aile fotoğraflarının, fotoğrafik teknolojinin ya da yeniden üretimin eşzamanlı olarak taşıdığı aura gerilemesinden muaf olmasının bu türden bir gizli hikaye olgusundan kaynaklanması; izleyici-fotoğraf dizgesinde bakan ve bakılan arasındaki gizli hikaye ya da imgenin içeriğine dair geçmiş bilgisi ve izleyicinin onunla kurduğu özdeşim ya da belleğindeki bir anının geri çağırılması gibi nitelikleri taşıyan benzer fotoğrafik etkileşimlerde de tıpkı aile fotoğraflarındaki gibi bir aura deneyiminden söz edebileceğimizi ispatlar niteliktedir.

Auranın fotoğraflayan-fotoğraflanan ve fotoğraf-izleyici ilişkisi üzerinden okunması; konumuz özelinde onun, yapıtın biriciklik değerine ilişkin tanımından daha fazla önem taşıyor. Bu bağlamda, imajın oluşumuna dair tüm aşamalardaki ilişkiselliğe bağlı olarak; karşılaşmalardan doğan duygulamsal yoğunluğun yani deneyimin kendisinin yakalanması ve aktarılması auranın, fotoğrafta deneyimsel bir dinamik olarak hissedilmesinin temel bileşenleri olarak konumlanıyor. Tanımlanabilirliği

¹⁸⁷ Yacavone, *age*, 79.

kolay olmayan; ancak *varlığı* ya da *oradılığı* sezilebilen atmosfer/hava ya da hale olarak adlandırılan aura tam da bu nedenle duygulam deneyimine karşılık gelmektedir; çünkü o da duygulamın kendisi gibi (bilinçsiz *non-conscious* süreçlerce deneyimlenebilen); ancak deneyimlenmesinin ardından, bilinçsel süreçlerce işlenebildikten sonra dilin dizgesinde anlamlandırılmaya, tanımlanmaya hazır hale gelir. Böylece, auranın fotoğraflayan-fotoğraflanan ve izleyici-fotoğraf dizgesinde duygulam deneyimine dayalı dinamik bir süreci tetikleyen; soyutluğu ve kolay tanımlanamazlığına karşın; var oluşuna dair hissiyatı fotoğrafa geçen ve aynı zamanda ondan taşan; oradılığı sezilenen bir varlık hissi yarattığı söylenebilir.



Şekil 12: Michael Ackerman, Half Life, 2010

“All About Photo: Michael Ackerman”, <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/39/michael-ackerman#> [10.06.2020].

Günümüz fotoğrafında yaygın bir tavır olarak kullanılan bu yaklaşımla üretilen fotoğrafların, fotoğraflayan-fotoğraflanan-izleyici ekseninde duygulam yoluyla işlerlik gösterdiğinden söz etmiştik. Fotoğrafların konusuna dönüşen deneyimin, oluş sürecinde fotoğraflayan-fotoğraflanan arasındaki etkileşimden kaynaklı bir duygusal boşalma dönüştüğü ve bunun da fotoğraf-izleyici ilişkisinde alımlandığı haliyle, Ackerman'ın da dediği gibi, fotoğrafta yakalanması ve eğer yakalanmışsa bunun da izleyici deneyiminde hissedilmesi bağlamında auradan söz edebiliriz (Şekil 12 ve 13). Böylece, duygulam deneyiminin aktarıldığı ve/veya yakalandığı imajlarda varlığı sezilen; oradılığı hissedilen; ancak tanımlanamayan havanın aura olduğu ve bu yaklaşımla üretilen imajlar yoluyla auranın fotoğrafa geri döndüğünü söyleyebiliriz.



Şekil 13: Michael Ackerman, Half Life, 2010

“All About Photo: Michael Ackerman”, <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/39/michael-ackerman#> [10.06.2020].

3.3. Duygulam ve Tuché Olarak Punctum

Benjamin gibi Barthes da fotoğrafik imgenin ontolojisine ilişkin özdeşünümsel bir yaklaşımı benimser. Fotoğraf üzerine düşünmek için tekillik iddiasıyla yola çıkan Barthes, Nietzsche'nin 'egonun antik egemenliği' söylemini kılavuz alarak başladığı *Camera Lucida* (La Chambre claire)'nın odağına kendi fotoğrafik deneyimlerini yerleştirir. Böylece, bilimle öznellik arasında tartışılmalı meseleye -birkaç fotoğraf tarafından tetiklenen- kişisel dürtünün harekete geçirdiği düşünceyle *tekillik* cephesinden yaklaştığı yeni bir fotoğrafik formülasyonu tasarlar. Gerçeklikten koparılan bir parçanın *deneyimlenmesi* olarak gördüğü fotoğrafın 'bilgisi'ne ulaşmak için Barthes'ın ölçütü ise kendi bedenidir: "Bedenim Fotoğraf hakkında ne biliyordu? Fotoğrafın üç değişik pratiğin (ya da üç değişik duygunun, niyetin) nesnesi olduğunu gözlemlemiştim: yapmak, maruz kalmak ve bakmak¹⁸⁸." Fotoğrafın *yapım* aşamasına oldukça yabancı olan Barthes'ı ilgilendiren, öznenin izlenen ve izleyen olarak fotoğrafik deneyimidir: "Benim sadece iki deneyimim vardı: gözlenen özne ve gözleyen özne..."¹⁸⁹

Barthes'ın yaklaşımından da okunacağı üzere fotoğrafik deneyimi bedensel bir deneyim olarak kabul etmek; fotoğraflayan-fotoğraflanan-izleyen dizgesinde duygulam meselesinin izini sürmektir. Fotoğrafik deneyimi bedensel yeğinliklere ilişkin bir süreç olarak niteleyerek fotoğraf üzerine düşünmeyi duygulam eksenine kaydıran Barthes için bu özdeşünümsel bir deneyime dönüşür. Onun, "*benim için var olduğuna emin olduğum birkaç fotoğraf*", dediği; Deleuze&Guattari'nin ise duygulam olarak nitelediği imgelerle *karşılaşmanın* harekete geçirdiği Barthes, fotoğrafın neliğini doğrudan kendi deneyimlerinden açılan bir öznellik alanı olarak tasarlar.

Fotoğrafın, onu diğer temsil sistemlerinden ayıran özüne, *noemasına*; yani fotoğrafik göndergenin imaja olan bağlılığına odaklanan Barthes'a göre, "'fotoğrafik gönderge' sadece imaj ya da göstergenin işaret ettiği *opsiyonel* olarak gerçek olan değil; ama,

¹⁸⁸ Roland Barthes, **Camera Lucida Reflections on Photography**, translated by Richard Howard, (New York: Hill and Wang, 1982), 9.

¹⁸⁹ Barthes, **age**, 9.

lensin önüne yerleşen, onsuz fotoğrafın olamayacağı, *zorunlu* olarak gerçek olan şeydir.”¹⁹⁰ Göndergesinden bağımsız olmaması fotoğrafın bir nevi alın yazısıdır ve bu durum onu sonsuz bir nesnel karmaşasına sürükler; ancak Barthes’a göre fotoğrafın ayırıcı özelliği budur: “Fotoğrafta, *o nesnenin orada bulunmuş olduğunu* asla inkar edemem. Burada bir sürempresyon vardır: geçmişin ve geleceğin. Ve bu koşul sadece fotoğrafta varolduğuna göre, indirgeme yoluyla, bunu fotoğrafın özü, *noeması* sayabiliriz.”¹⁹¹ Barthes, fotoğrafın nesnel gerçeklikle olan doğrudan ilişkisine dair bu düşünceyi ilk olarak, *Le Message photographique* (Fotoğrafik Mesaj) adlı öncül metninde işleyerek; fotoğrafı *kodu olmayan mesaj* olarak tanımlamıştır. Bu tanım, fotoğrafı bir nevi kendinde sonlu hale getiren bir olgudur; fotoğrafın mesajı kodsuzdur; çünkü dilin sisteminde yer alan bir işarete sahip olmadığından dile tercümesi de mümkün değildir. Barthes’ın buradaki yaklaşımı, fotoğrafın bir işaret olarak incelikte değerlendirilmesi ve saflaştırılmasıyla onu -zaten olduğu haliyle- dilin sisteminden bağımsız, otonom bir varlık biçiminde gördüğü yönündedir.¹⁹² Ancak, Barthes’ın bu metni, fotoğrafik mesajın yapısal çözümlemesine ilişkin engelleri tanımlamak için, açıklayıcı yazıların eşlik ettiği basın fotoğraflarını konu edindiğinden imge ve dilsel verilerin etkileşimine odaklanmıştır. Fotoğrafik mesajın içeriğine ilişkin sorgulamasında, Barthes, fotoğrafik paradoks olarak tanımladığı bir olguya ulaşır. Gerçeğin birebir kendisi olmasa da mükemmel bir *benzeşeni* olan ‘fotoğrafik gönderge’; tamamen fotoğrafı tanımlayan ortak duyuyu, benzeşiksel mükemmelliği fotoğrafın özel statüsünün tanımlayıcısı olarak belirler: *kodsuz mesaj*. Buna göre, ilk bakışta kodsuz mesajlar gibi görünen, gerçeğin benzeşiksel tüm reproduksiyonlarının; benzeşiksel içeriğin kendisine ek olarak, hızlı ve açık bir biçimde geliştirdikleri tamamlayıcı bir mesajları vardır. Barthes’ın ikinci anlam dediği bu tamamlayıcı mesaj, “görüntünün ‘ele alış biçimi’ (yaratıcının eyleminin sonucu) olan gösterini ve mesajı alan toplumun

¹⁹⁰ Barthes, *age*, 76.

¹⁹¹ *age*, 76-77.

¹⁹² Yacavone, *age*, 140.

‘kültürüne’ göndermede bulunan estetik ya da ideolojik gösterilenidir.”¹⁹³ Buradan, ‘taklit’e dayalı tüm sanatların, *benzeşen* olan *düz anlamlı* ve kültürel değerler aracılığıyla topluma aktarılması amaçlananı taşıyan *yan anlamlı* olmak üzere iki mesaj içerdiği yargısına ulaşan Barthes için, fotoğraf bu noktada sorunlu hale gelir. Çünkü fotoğrafın nesnelliği olan ‘düz anlamsal’ statüsü, ikinci bir mesaja yer bırakmayacak kadar net olmalıyken; *yan anlamlı* birlikte, kültürel olarak kodlanmış mesajları yüklenen fotoğrafik imge, “onu tüketen toplum tarafından geleneksel göstergeler stoğuna bağlanarak okunur.”¹⁹⁴ Her gösterge bir kodu varsaydığı için *yan anlamlı* birlikte kurulmaya çalışılan bu kod da kodsuz olduğu varsayılan fotoğrafik imgeyi; “biri kodsuz (fotoğrafik benzeşen), diğeri kodlu (fotoğraf ‘sanatı’, veya ele alış tarzı, veya ‘yazısı’, veya retoriği)”¹⁹⁵ iki mesajı aynı anda yüklendiği bir paradoksa sürükler. Fotoğrafın geleneksel göstergelere göre alımlanması; kültürel olarak kodlanmış yan anlamın, fotoğrafik göndergenin önüne geçerek asıl içerik olarak algılanması etkisini doğurmaktadır. Böylece fotoğrafik paradoks kaçınılmaz hale gelerek; her fotoğrafı, benzeşimsel niteliğin düz anlamını ve kültürel kodlamının yan anlamını bir arada taşıyan iki anlamlı bir yapıya büründürür.

İmgenin taşıdığı ikili mesaja ilişkin düşüncelerini bir sonraki metni olan ve fotoğrafı göstergebilim bağlamında anlamaya çalıştığı *Rhetorique de l’image* (İmgenin Retoriği)’da revize ederek; “ütopik bir biçimde yan anlamlarından temizlenmesi sonucunda imge köklü olarak nesnel ya da son aşamada masum olacaktır¹⁹⁶.”, diyen Barthes nihai metni *Camera Lucida*’da ise fotoğrafın dünyanın bir benzeşeni olmadığı yönündeki dönemin güncel tartışmasına ilişkin; bir zamanlar parçası olduğu gerçekçilerin bakış açısından fotoğrafın sihir yönüne değinerek şöyle söyler: “gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir ‘kopyası’ olarak değil, ancak *geçmiş gerçekliğin* bir yayılışı olarak alırlar: yani bir sanat değil, bir *sihir*.”¹⁹⁷ Burada açıkça

¹⁹³ Roland Barthes, “Fotoğrafik Mesaj”, çev. Zühal Özel, **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, s. 10 (2008): 116.

¹⁹⁴ **age**, 117.

¹⁹⁵ **age**, 117-118.

¹⁹⁶ Roland Barthes, **Image, Music, Text**, transl. Stephen Heath, (London: Fontana Press, 1977), 42.’den aktaran Yacavone, **age**, 144.

¹⁹⁷ Barthes, **Camera Lucida**, 88.

ifade ettiği üzere, Barthes, bir fotoğrafın *benzeşiksel* mi yoksa *kodlanmış* mı olduğu yönündeki tartışmaların pek de iyi bir çözümleme yolu olmadığı kanaatine ulaşarak şöyle söyler: “Önemli olan fotoğrafın kanıtlayıcı bir güce sahip olması ve tanıklılığının nesneye değil zamana dayanmasıdır. Görüngübilimsel açıdan bakıldığında Fotoğraf’ın doğruluğu kanıtlama gücü temsil gücünü aşar.”¹⁹⁸

Nihayetinde, bu tanımların hiçbirisi Barthes’ı tam olarak ilgilendiren, duygulandıran ve ona zevk veren fotoğrafları karşılamaz. “Fotoğrafın bu nesnel gerçeği, gönderge, sevilen ve artık var olmayan birisi olduğu anda varoluşsal ve psikolojik bir hale gelmekte, Benjamin’in sözleriyle fotoğraf ‘çağırıştırma kültü’ içinde yerini almaktadır.”¹⁹⁹ Fotoğraf üzerine düşünegeldiği süreçte, fotoğrafik mesajın taşıdığı koda ya da içerdiği anlama ilişkin kanaatleri gibi metodolojik yaklaşımları da değişiklik gösteren Barthes’ın, göstergebilimden psikanalitik dil kullanımına geçişinin dikkate alınması, *Camera Lucida*’daki öznel deneyim odaklı bir fotoğraf kuramının inşasını daha anlaşılabilir kılmaktadır.

Barthes’ın düşünsel odağını, fotoğrafın öznel etkilerini nesnel anlamlandırmaya kaydırđığı bu geçiş dönemi, ‘filmsel’ adını verdiği, sinema karelerinin incelenmesi üzerine kaleme aldığı *Le Troisieme sens* (Üçüncü Anlam) makalesinden okunmaktadır. Bu noktada Barthes’ın dikkatini çeken, öncül metinlerinde söz ettiği düz ve yan anlam olarak üzerinden geçebileceğimiz *ilk anlamın* ardında saklanan; travmatik gerçekliği açığa çıkaran *sınırlı anlam* da dediği üçüncü anlamdır. “Barthes, üçüncü anlam için, fotoğrafik imgelerin yüksek oranda değişken ve öznel bir biçimde algılanmasına dönük çok farklı bir kavram öne sürmektedir.”²⁰⁰

Böylece, göstergebilimsel verilerle anlamlandırılmadığı için sistemin dışında kalan, tamamlayıcı anlama odaklan Barthes için, fotoğrafın *noemasını* oluşturan gerçekçi sunuma ilişkin mesaj *ilk anlam* olarak yerini korurken; imgenin bir tür ‘saflılığını bozan’, kültürel kodlamanın oluşturduğu, sembolik ve tasarlanmış olan mesaj *ikinci* anlam ve onun ardında gizlenen, (imgeyi yapan ya da ona bakan) kişiyle fotoğraf

¹⁹⁸ *age*, 88-89.

¹⁹⁹ Yacavone, *age*, 155.

²⁰⁰ *age*, 148.

arasında saklı olan ise *sınırlı* ya da *üçüncü* anlamdır. Üçüncü anlam; “Barthes’ın *Mitolojiler* ve *Le Message photographique*’de tanımladığı tutarsız bir şekilde ifade edilecek ya da biçimlendirilemeyecek fotoğrafik imgenin travmatik boyutlarıyla benzerlik göstermektedir.”²⁰¹ Barthes’ın tanımıyla:

“Travma, bir dilin askıya alınması, anlamın bloke edilmesidir. Tabii ki, normal olarak travmatik olan durumlar, fotoğrafik anlamlandırma sürecinde değerlendirilebilir fakat o zaman tam olarak bu anlamlar, geride bırakan, artan ve sakinleştiren retorik bir kod aracılığıyla gösterilirler. Gerçekte travmatik fotoğrafların sayısı azdır, çünkü fotoğrafçılıkta travma tamamen görünümün ‘gerçekten’ yaşanmış olduğuna bağlıdır: *fotoğrafçı orada olmak zorundadır* (düz anlamın mitolojik tanımı). Bunun böyle olduğunu varsayarak (ki aslında zaten bir yan anlamdır), travmatik fotoğraf (hepsi ‘yaşanmış hayattan’ yakalanmış olaylar olan yangınlar, gemi kazaları, felaketler, şiddet içeren ölümler) hakkında söylenecek hiçbir şeyi olmayan fotoğraftır: şok fotoğraf yapısal olarak anlamsızdır: Değeri olmayan, bilgi vermeyen, sözel kategorileştirmesi olmayan, anlamlandırmayı oluşturan süreçte bir duraklama söz konusudur. Bir tür kural tasavvur edilebilir: Travma ne kadar doğrudan olursa, yan anlam elde etmek o kadar zor olur; veya yine, bir fotoğrafın ‘mitolojik’ etkisi, travmatik etkisi ile ters bir biçimde orantılıdır.”²⁰²

Travmatik fotoğraf, kültürel kodlamalardan kaçan ve bu nedenle herhangi bir göstergebilimsel analize tabi olamayan yapısından ötürü anlamlandırılmamaktadır. Barthes’ın travmatik fotoğrafı, kültürel kodlar taşıyan fotoğrafın mitolojik etkisiyle ters orantılı olarak tanımlası da bundandır. Böylece, Barthes’ın düşünsel yaklaşımının göstergebilimden görüngübilime geçiş süreciyle uyumlu olarak; fotoğrafik imgenin içerdiği göndergelerin bakan kişiler üzerindeki öznel etkileri daha yetkin bir biçimde değerlendirilebilecektir. Bunun açıkça okunabildiği metin olma özelliğini taşıyan *Le Troisième sens*, Yacavone’a göre: “kesinlikle ‘Ben’ kavramının kuramsallaştırılma veya yazılması sırasındaki bakış açısından öznel hislerin ve algılamaların ortaya çıkışına tanıklık etmektedir.”²⁰³ Üçüncü anlam, kültürel kodlamalardan oluşan ve oldukça açık şekilde okunabilen anlamın aksine, “bireysel fotoğrafa bakan kişilerin belirli deneyimleriyle girift ilişkileri olan çağrışımsal etkili yanına ait (Julia Kristeva’nın *signifiante* olarak adlandırdığı) anlamı ortaya çıkarmaktadır.”²⁰⁴ Barthes, duyguyla ilişkisi bağlamında ele aldığı sınırlı anlamı şöyle tanımlar: “Sınırlı anlamın kesin hisleri taşıdığına inanıyorum (...) Bu, birisinin sevdiği ve savunmak istediğini sadece tasarlayan bir his: bir his-değeri,

²⁰¹ age, 148.

²⁰² Barthes, *Fotoğrafik Mesaj*, 124.

²⁰³ Yacavone, age, 149.

²⁰⁴ age, 149.

değerlendirme.”²⁰⁵ Barthes’ın tanımından anlaşılacağı üzere, üçüncü anlam fotoğrafik imgenin kendisinde mevcut olmayan; ancak sadece bakan kişiyle fotoğrafik imge arasındaki karşılaşma sonucu açığa çıkan, sezgisel olarak varlığı duyumsanan bir olgudur. Barthes böylece, fotoğraf ile izleyen öznenin deneyimine ilişkin olarak tasarlanan bu hissin izini, nihai metni olan *Camera Lucida*’daki son halini alıncaya kadar sürer.

Camera Lucida’da, öncül metinlerinden farklı olarak, fotoğrafın neliğini sorgulamak yerine kendisine ne hissettirdiğini anlamlandırmaya girişen Barthes; fotoğrafın epistemoloji ve estetik ile olan ilişkisini hem zora sokacak hem de bu meseleye ilişkin süregelen tartışmaları ardında bırakacak eşsiz bir fotoğrafik detaya odaklanır.

Kültürel bağlamda oluşturulmuş, verili mesajları olan; bu sayede geleneksel gösterge kodlarıyla alımlanabilen fotoğraflara ilişkin olguya *studium* diyen Barthes’ı asıl ilgilendiren; *studiumu* bozan, onu parçalayan *punctum*dur. *Punctum*, ne fotoğrafın kültürel düzenine tabi olan ne de bilinçli bir arayışla bulunabilen bir ögedir; bu nedenle şiddetli ve bozguncu bir biçimde *studiumu* delip geçer. “Sahnedeki yükselen bu öge bir ok gibi fırlayarak bana saplanır.”²⁰⁶, diyen Barthes böylece, *studiumu* yırtarak; kültürel kodlamaların ötesine geçen bir fotoğraf kazası tasarlar. *Punctum*, fotoğrafın içinde sıradan bir ayrıntı gibi görünen somut bir detaydır; bu kazayla ilgili detayın varlığı görüntüye ulaşan alternatif bir anlama işaret eder. Barthes’ın dediği gibi: “Fotoğrafın punctumu, beni delen (ama aynı zamanda beni yaralayan bana acı veren) o kazadır.”²⁰⁷

Kültürün ve dilin temsil sisteminin dışında kalan *punctum*, plansız, kodlanmamış, öngörülemez ve beklenmedik var oluşuyla imgenin mevcut düzeni tehdit eder. Kültürel olarak kodlanmış olan geleneksel okumayı askıya alarak; *studiumu* bozar. *Punctum*, doğası gereği, ani, garip ve esrarengiz -Freudyen anlamda *tekinsiz* (unheimlich)- oluşuyla kültürel düzenin sembolik yapısını ihlal eder. “Barthes’ın tasarladığı haliyle, *punctum* hem doğanın hem de kültürün kaçınılmaz

²⁰⁵ Roland Barthes, *Image, Music, Text, age*, 59’den aktaran Yacavone, *age*, 149.

²⁰⁶ Barthes, *Camera Lucida*, 26.

²⁰⁷ *age*, 27.

imkansızlıklarının ötesini; Jacques Lacan'ın 'Gerçek'in alanı dediği, sembolik temsiller düzeninde kaygı uyandıran kuralsızlıkları işaret eder."²⁰⁸ Ancak, *punctumun* sembolik düzende neden olduğu kırılmaları travma ile ilişkilendiren genel eğilimin aksine; Friedlander, Barthes'ın *punctum* formülasyonunun, Lacan'ın, Gerçek'in ani parlamalarını, genellikle görünüşte anlamsız veya önemsiz nesnelere ya da olayların tetiklediğine ilişkin görüşünde temellendiğine dikkat çeker:

"Genellikle olaylardan veya nesnelere çok; onların unutulmaz ama belli belirsiz tehditlerinin aşık bir duygusuyla rahatsız oluruz. Paul Verhaeghe, Gerçek'in bu özelliğini "köşeyi beklerken, görünmeyen, adlandırılmayan, ama varlığı fazlasıyla hissedilen... (bir kabusu düşünün: 'onu' görmeden ya da deneyimlemeden bir saniye önce uyanmak gibi...)"²⁰⁹ olarak tanımlar. *Punctum* kazasının yarattığı etkinin tam olarak böyle olduğunu düşünüyorum."²¹⁰

Punctum, fotoğrafik imgenin travmatik boyutlarıyla ilişkilendirirken Barthes'ın sıkça başvurulan, 'travma, dilin askıya alınması ve anlamın bloke edilmesidir' tanımı travmatik olgunun öznel boyutlarından çok; imgenin şok değeri nedeniyle oluşan anlam dışılığına işaret eder. Bu durum, travma kavramının, Lacan ve -onun bakış açısından- Freud'un, öznenin kurulumuna ilişkin temel bir unsur olarak; travmanın gerçekte olan ilişkisi bağlamında ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Kaldı ki, Barthes'ın *Camera Lucida*'nın girişinde, fotoğrafın tanımını yeniden yaparken söyledikleri -ilerleyen bölümlerden de okunabileceği üzere- metnin Lacancı bir etki taşıdığını açıkça göstermektedir:

"İlk bulduğum şeydi: Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur: Fotoğraf, varoluşsal olarak asla tekrarlanamayacak olanı, mekanik olarak tekrarlar. Fotoğrafta, olay hiçbir şey uğruna aşılmaz: Fotoğraf daima, ihtiyaç duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene geri götürür; yorulmak bilmez anlatımıyla, bu mutlak Tekil, sınırsız Olasılık, mat ve biraz aptal, Bu (Fotoğraf değil, bu fotoğraf), özetle, Lacan'ın *tuché* dediği, Fırsat, Karşılaşma ve Gerçek'tir."²¹¹

Barthes'ın sözleri her ne kadar fotoğrafın doğasına ilişkin gibi görünse de *tuché*'yi işaret eden unsur olarak 'Fotoğraf değil, bu fotoğraf' vurgusu; *tuché*'nin Barthesçi terminolojiye *punctum* olarak yerleşeceğinin açık bir habercisi olarak yorumlanabilir. Bu da travma kavramına, Barthes'ın travmatik fotoğrafa ilişkin öncül metinlerindeki

²⁰⁸ Jennifer Friedlander, "Affecting Art: Barthes, Kertész, and Lacan", **(Re)-turn: A Journal of Lacanian Studies**, Volume 3&4, (Spring 2008): 153.

²⁰⁹ Paul Verhaeghe, **Beyond Gender: From Subject to Drive**, (New York: Other Press, 2001), 12'den aktaran: Friedlander, *age*, 153.

²¹⁰ *age*, 153.

²¹¹ Barthes, **Camera Lucida**, 4.

yorumundan farklı bir yönden bakmayı gerekli kılar. Buna göre, travmatik imgenin şok değeri, fotoğraflanan sahnedeki geçmiş gerçekliklerin şok edici kesinliklerinden kaynaklanıyor olup; Barthes'ın kabul ettiği üzere fotoğrafın bir boyutunu oluşturmakla birlikte, *punctumun*, *tuché* olarak Gerçek'le ilişkisi bağlamından farklıdır.

Hal Foster, travma olgusunu Lacancı Gerçek bağlamında ele alırken; Freud'un, *ertelenmiş eylem* tanımına odaklanır. Travma olgusuyla, öznenin oluşumuna ilişkin ruhsal zamansallığı saptayan "Freud'a göre -özellikle Lacan'dan okunduğunda- öznellik bir defada ve tümünden oluşmaz; travmatik olayların sezildiği ve yeniden anlamlandırıldığı bir döngü boyunca yeniden tasarlanır²¹²." Jean Laplanche'in "Bir travmanın oluşması her zaman iki travma gerektirir²¹³.", dediği gibi travmatik olay, onu yeniden anlamlandıran başka bir olayla dışavurulduğunda; diğer bir deyişle, kendini ancak ikinci kez gösterdiğinde travma niteliğine kavuşur; "kim olduğumuzu ancak ertelenmiş eylemde (*Nachträglichkeit*) anlarız."²¹⁴

Gerçeği travma olarak açıklamak için, Aristoteles'in *Fizik*'inden aldığı *tuché* ve *automaton* terimlerini sahiplenen Lacan, 1964 yılında verdiği XI. Seminer'de şöyle söyler: "Aslında psikanalizin keşfettiği şey bir buluşmadan, temel bir buluşmadan ibarettir -sürekli kaçan bir gerçekle buluşmaya çağırıldığımız bir randevudan ibarettir."²¹⁵ Lacan bu buluşmaya *tuché* der. Gerçek ise *automaton*'un yani gösterenler ağının, ötesindedir. "Gerçek her zaman *automaton*'un arkasında yatan şeydir ve bütün araştırmalarında Freud'un derdinin bu olduğu gayet açıktır."²¹⁶, diyen Lacan, Freud'un metinlerinde tekrarlamının yeniden üretim/röproduksiyon olmadığını ısrarla belirterek; "*Wiederholen* kesinlikle *Reproduzieren* değildir"²¹⁷, der.

²¹² Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard**, çev. Esin Hoşsucu, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 59.

²¹³ Jean Laplanche, *New Foundations of Psychoanalysis*, çev. David Macey (Londra: Basil Blackwell, 1989), s.88'den aktaran: Foster, **age**, 59.

²¹⁴ **age**, 59.

²¹⁵ Jacques Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**, 59.

²¹⁶ **age**, 60.

²¹⁷ **age**, 56.

Travmatik olansa gerçekte ıskalanmış olan karşılaşmadır; ıskalanmış olan gerçek -bu nedenle- temsil edilemediğinden tekrar edilir. “Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de gösterir ve bu noktada gerçek tekrarlama sahnesini yırtar.”²¹⁸ Gerçek’in bu travmatik buluşma noktasına Lacan *tuché*; Barthes ise *punctum* der.

Lacan, “Gerçeğin kendini travma biçiminde göstermiş olması devamındaki her şeyi belirlemiş ve analitik deneyime görünüşe göre kazaen ortaya çıkmış bir kökeni zorla dayatmıştır.”²¹⁹, derken; Barthes ise *punctum*’u -tam da Lacan’ı işaret eder gibi- bir fotoğraf kazası olarak tasarlar. Gerçek’in, görüntünün -verili ya da açık mesajların- ardından bir ok gibi fırlayarak izleyiciye saplanmasıdır bu kaza. Barthes’ın: “O halde, *punctum* bir tür gizli ötedir — sanki görüntü, görmemize izin verdiğinin ötesinde bir tutkuyu harekete geçirmiş gibidir.”²²⁰, dediği üzere *punctum*, *studium* perdesini yırtarak; izleyiciyi Gerçek’le buluşturur.

Tuché’nin yani tüm maskelenmelerine rağmen Gerçek’le buluşmanın; *punctum* olarak deneyimlenen tesadüfi etkisi André Kertész’in 1979 tarihli *New York City* fotoğrafında somutlaşır. Kaide olarak kullanılan cam bir vazunun üzerine yerleştirilmiş cam bir büstün içinden yansıyan deforme olmuş New York manzarasını izlediğimiz bu fotoğraf, Philips’e göre: “Sanatta yasın en zarif biçimde işlenmiş görüntüleri arasındadır.”²²¹ Bu fotoğrafı ayrıcalıklı kılansa, Kertész için taşıdığı muazzam ancak belirsiz anlam; Lacan’ın dediği gibi, “*raslantı sunucuymuşçasına* meydana gelen şeydir.”²²² Kertész’i bu fotoğrafa bağlayanın ne olduğu (izleyici olarak, kendisini ne kadar derinden etkilediğine şaşırıldığını ifade ettiği üzere); görüntünün ardında saklanan olaylar zinciri aracılığıyla anlaşılabilir. Kertész, kısa bir süre önce ölen eşi Elizabeth’in ‘omzuna ve boynuna’ benzettiği bir büst tarafından

²¹⁸ Foster, *age*, 178.

²¹⁹ Lacan, *age*, 61.

²²⁰ Barthes, *Camera Lucida*, 59.

²²¹ Sandra S. Phillips et al. “Andrè Kertész: Of Paris and New York”, (New York: Art Institute of Chicago and the New York Metropolitan Museum, 1985) 196.’dan aktaran: Friedlander, *age*, 157.

²²² Lacan, *age*, 60.

aylarca ele geçirildikten sonra onu satın alır ve eşiyle yirmi dört yıl boyunca yaşadığı evinin penceresinde bu fotoğrafı çeker (Şekil 14).



Şekil 14: André Kertész, Pencerede Cam Büst, New York City, 1979

“Artsy: André Kertész”, <https://www.artsy.net/artwork/andre-kertesz-glass-bust-on-window-new-york-1978> [02.10.2019].

New York manzarasını fon olarak kullanan Kertész, ana unsur olan alegorik objeyi cam bir vazonun üstüne yerleştirerek yükseltir. Barthes’ın *punctumu* önemsiz gibi görünen detaylarda bulunan önemli unsur olarak tanımlaması gibi Friedlander’a göre bu fotoğrafın *punctumu* tam da önemsizmiş gibi görünen, sadece kaide olarak kullanılmak amacıyla yerleştirilmiş olan vazodur. Ancak, kazara niteliğiyle formal kompozisyonu bozan vazo, *punctumu* uyararak ait olmadığı yerden dışarı fırlar.²²³ Punctum, burada içeriğiyle değil, biçimiyle dikkat çeker; Zizek’in dediği gibi, “Analiz yoluyla açığa çıkarılacak ‘sır’, biçim (metaların biçimi, rüyaların biçimi) tarafından gizlenen içerik değil, tam tersine, bu biçimin kendisinin ‘sır’ıdır.”²²⁴

²²³ Friedlander, *age*, 160.

²²⁴ Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 27.

Friedlander'a göre vazonun biçiminin, Elizabeth'in büstüne ilişkin içerikle olan zıtlığı bastırılmış travmatik içeriğin varlığının kusursuz bir işaretidir. "Biçim ve içerik arasındaki bu boşlukta, biçim içeriğin 'bastırılmış' hakikatini açığa çıkarır."²²⁵ Kertész'in söz etmekten kaçındığı gizli kalmış bir ilk evliliği vardır ve ikinci eşinin ölümüyle ortaya çıkan -tekrarlanan- travmanın yarattığı etki ertelenmiş eylem -Freud'un *Nachträglichkeit* dediği- olarak; Kertész'in bastırılmış geçmişine dair gerçeğin açığa çıkması vazonun biçiminde somutlaşır. Bu, Friedlander'a göre tam olarak şöyle gerçekleşir:

"Kertész'in ilk eşinin tarihi ve yapılandırıcı eksikliği, yıllar sonra Elizabeth'in ölümüyle yaşanacak olaylar için, boş bir alan belirler ve onu açık tutar. Bu boşluk Gerçek'i -etrafında sembolüğün yapılandırıldığı travmatik 'hiçbir şey'- işaretler. *Punctum* kazası, bu durumda, önemsiz gibi görünen vazoyla, bu kurucu eksikliği ortaya çıkarır."²²⁶

Ölen eşinin silüetine benzettiği cam büstü fotoğraflayan Kertész'in bu fotoğrafla (Şekil 15) olan ilişkisi, *punctumun* karşıladığı iki unsuru da açıklar niteliktedir; eşinin silüetine benzettiği cam objeyle olan karşılaşmasının yeğinliği duygulam deneyiminin fotoğraflanması olarak yansırken; fotoğrafta sıradan bir detay olarak bulunan vazonun biçiminde saklı anlam ise *rastlantı* sonucu *punctum* deneyiminde kendini açığa çıkarır. *Punctum* kazasının Kertész'in fotoğrafına ilişkin böyle bir analizi Barthes'ın kuramsal yaklaşımının, Lacancı teoriyle bağlantılı olduğu kadar; Spinoza terminolojisini temel alan Deleuze&Guattari'nin *duygulam* kavramıyla da kuramsal bağlantıların kurulabileceği bir alana işaret etmektedir.

"*Punctum* gerçekten de anlam ve anlamı belirleyen şey olmakla birlikte; *punctumun* virtüel değeri veya duygusu ise Deleuze ve Guattari'nin tanımladığı saf *duygulamın* doğal sonucu olarak görünmektedir. İzleyicinin alıcı bedenini yoğun bir güç olarak etkilediği gibi, fotoğrafı ya da görüntüyü de çerçevenin sınırlarının ötesine geçerek etkileyen *punctum*, Deleuze ve Guattari'nin "bedeni oklar gibi delip geçer", yazdığı gibi, eserin kendisinden serbestçe yükselir. 'Biz' esere, kişisel olmayan bir farkındalık yoluyla girdikçe, duygusal şiddetli karşılaşma, *punctum*, bizi içkin olmaya doğru harekete geçirir."²²⁷

Punctumun, izleyici-imge ilişkisi özelinde; izleyicinin geçmiş deneyimleri ya da belleğindeki bir anının ya da anın geri çağrılmasıyla oluşan etkileşimsel yönü olarak ele alındığında; söz konusu imgenin izleyicide yarattığı etki *punctum* fenomeninin farklı bir yönünü açığa çıkarır. Barthes'ın, Van der Zee'nin bir fotoğrafını okurken,

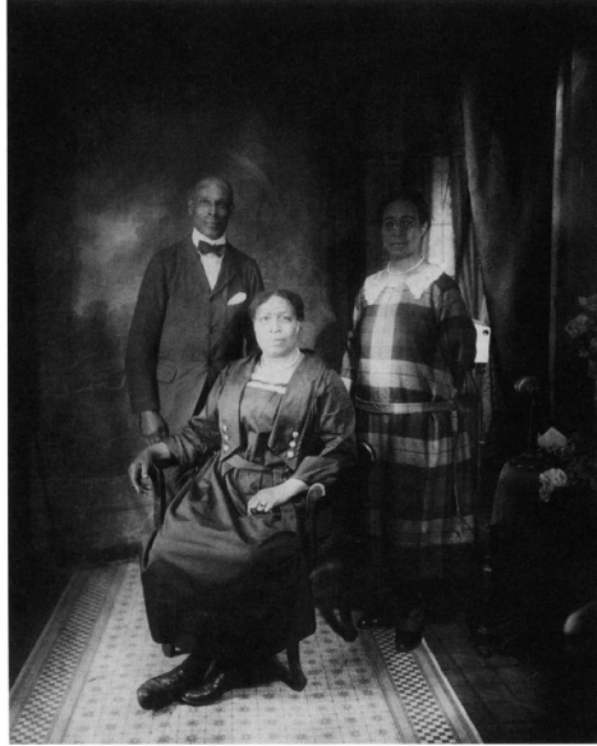
²²⁵ Friedlander, *age*, 163.

²²⁶ *age*, 164-165.

²²⁷ Nadine Boljkovac, *Untimely Affects Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013), 26.

onu asıl duygulandırmanın ne olduğunu anımsaması *punctum* deneyiminin kişisel ve öznel etkileri konusunda şüpheye yer bırakmamaktadır (Şekil 15). Çağırıştırma kültürünün, *punctumun* duygulamsal etkisini açığa çıkardığı bu fotoğrafta Barthes'ın etkilendiğini sandığı, bayramlık elbisesi içindeki siyah kadının ayakkabılarının bağcıklarıdır; ancak içine işleyen bu fotoğraf üzerine uzun bir zaman düşündükten sonra onu etkileyenin ne olduğunu anlar:

“[...] Asıl *punctumun* kadının taktığı kolye olduğunu fark ettim; çünkü (şüphesiz) bu, ailemden birinde gördüğüm ve onun ölümünün ardından (bu halam hiç evlenmedi ve yaşlı bir ev kızı olarak annesiyle yaşadı ve ben ne zaman onun bu kederli yaşamını düşünsem hep hüznümlendim) aileye ait eski bir mücevherler kutusuna kapatılan kolyenin (ince bir altın kordon) aynısıydı.”²²⁸



Şekil 15: James Van Der Zee, Aile Portresi, 1926

“ResearchGate: James Van Der Zee”, https://www.researchgate.net/figure/James-Van-Der-Zee-Family-Portrait-1926_fig3_249983214 [15.06.2020].

Böylece, kimi göndergelerin, kimilerince daha derin alımlanması gibi bu his değerinin kişiden kişiye değişebileceği dikkate alındığında *punctumun* farklı bir

²²⁸ Barthes, *Camera Lucida*, 53.

boyutuyla; *duygulam* olarak deneyimlenen boyutuyla karşılaşırız. *Punctum*, bu boyutuyla, imgeye ilişkin nesnel unsurların ötesinde, öznel bir his-değeriyle imgenin ayrıntısında bulunan özneye ait anlamı tasarlamaktadır. Bu anlama ilişkin düşünürken Barthes, fotoğrafın *noemasında* sezinlenen başka bir olgunun varlığı tarafından ele geçirilir.

Gerçeklikten koparılan bir parçanın *deneyimlenmesi*, fotoğrafın özü olduğu kadar onun *pathosudur* da... Bu, fotoğrafı, akıp giden normal hayattan farklılaştırır; akışı durdurur ve onu geleceksiz ve kendinde sonlu hale getirir. Melankoli, bu nedenle fotoğrafa içkindir²²⁹. Barthes'a göre burada yeni bir *punctum* daha vardır: biçimsel değil; yeğlilik olarak *punctum*. “Fotoğrafın *noema*’sının (“bu vardı”) yaralayan vurgusu, onun saf temsili Zaman’dır.”²³⁰ Fotoğraflanan nesne bir süre sonra kaçınılmaz olarak ölecek; ancak fotoğraf yaşayacaktır. Fotoğrafın ölümle bu doğrudan ilişkisi *punctum* olarak zamandır. Zamansal niteliğinden kaynaklanan his-değerine yapılan vurgu sayesinde *punctum*; fotoğrafın, ölüm, yas ve melankoli ilişkisiyle örülmüş olan katmanını aralar. Barthes için bu etkiyi yaratan (çoktan ölmüş olan) annesinin çocukluğunu, ona tekrar -tekrar- yaşatan Kış Bahçesi Fotoğrafı’dır: “Bu yüzden, benim için Kış Bahçesi Fotoğrafı, ne kadar soluk olursa olsun, benim çocuk olan annemden, saçından, teninden, elbisesinden, bakışından *o gün* yayılan ışınların hazinesidir.”²³¹ Şüphesiz ki, Barthes’ın yaşamını etkileyen en önemli unsur annesinin varlığı ve yokluğu arasında oluşan boşluktur. Annesinin ölümünün ardından girdiği yas süreci; kendi ölümüne kadar çıkamayacağı bir melankoliye dönüşür; nesnesi ise Kış Bahçesi Fotoğrafı’dır.

Hastalığı sırasında zayıf düşmüş olan annesine bakan Barthes; neticede, onu -hiçbir zaman sahip olamayacağı- kız çocuğu yerine koymuştur. “Nihayetinde, onu, önceden olduğu kadar güçlü, *iç kanunum* ve kız çocuğum olarak yaşamıştım. Benim ölümü çözümlene yolum buydu.”²³², diyen Barthes, böylece, annesinin kaybıyla açılan

²²⁹ **age**, 90.

²³⁰ **age**, 88.

²³¹ **age**, 82.

²³² **age**, 72.

boşluğun kendi ölümüne dek bir daha asla kapanmayacağını ima eder. Annesinin ardından geriye dönük olarak bu fotoğrafın izini sürmesi de bundandır. “Kış Bahçesi Fotoğrafı kesinlikle öz olandı; ütöpik olarak, benim için *eşsiz varlığın olanaksız bilimini başarmıştı.*”²³³

Barthes, Camera Lucida’da, üzerine düşündüğü fotoğrafları çoğaltmış ve okurla paylaşmış olsa da neredeyse tüm kitabı oluşturması için onu harekete geçiren asıl imge bu olduğu halde; ancak bir kısmının -sadece betimlenerek- açığa çıkmasına izin vermiştir. Nedenini anlatırken bile, bunu sanki okura fısıldar gibi üstü kapalı olarak söyler:

“(Kış Bahçesi Fotoğrafı’nı çoğaltmam. O yalnız benim için vardır. Sizin için diğerlerinden farksız bir şekil, “sıradan”ın binlerce tezahüründen biri olacaktır; o hiçbir biçimde bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturamaz; sözcüğün olumlu anlamıyla bir nesnellik kuramaz; olsa olsa *studium*’unuzu ilgilendirir: dönem, giysiler, fotojeniklik; ancak onda sizin için yara yoktur.)”²³⁴

Yasını tuttuğu annesinin anılarını bu imge yoluyla geri çağırarak; tekrar -tekrar- deneyimleyen Barthes’ın *tuché*’sidir Kış Bahçesi Fotoğrafı. Başka bir deyişle, *punctum* deneyimini bu fotoğraf özelinde yaşaması, Barthes’ın kendi travmatik gerçekliğiyle karşılaşmasının, geçmişiyile yüzleşmesinin; ve nihayetinde annesinin ölümünün yarattığı derin çatlakın nüvesidir. Onu yaralayanın bizim için *studium* olacağını söylemesi ise kendini travma şeklinde gösteren Gerçek’in *punctum*la olan ilişkisi kadar *duygulama* için oluşunu da karşılar.

Öncül metinlerinde tartıştığı üzere, fotoğrafın kültürel boyutlarına ilişkin daha meraklı, mesafeli ve kuramsal ciddiyete sahip kısaca *studium* kapsamında incelenecek imgeleri geride bırakarak; aksine *studiumun* olmadığı, duygulamsal *punctumun* olduğu fotoğraflara yönelmesi Barthes’ın, farklı bir öznellik tanımını da beraberinde taşıdığı habercisidir. Yacavone’a göre bu: “Soyut ve önyargısız felsefi sorgulama ile bir arada olan benlik düşüncesi duyuşsal ve duygusal belirliliklerden kaynaklanıyor olup daha çok varoluşsal öznelliği ifade etmektedir.”²³⁵ ‘Kendisi için var olduğundan emin olduğu imgeler’le karşılaşmanın yeğlinliği tarafından harekete

²³³ age, 71.

²³⁴ age, 73.

²³⁵ Yacavone, age, 157.

geçirilen Barthes, *punctum* kazasını; travma, gerçek, ölüm, yas ve melankoli kavramları arasında dolaştığı öznel deneyimlerinin dışavurumuyla tasarlar. Barthes böylece, fotoğrafın öznel deneyimsel boyutunu, kendine özgü bir görüngübilim yorumundan Lacancı teoriye uzanan düşünsel zemine yerleştirdiği yeni bir kuramsal alan yaratır. Kişisel deneyimlerine dayanan ya da onları çağrıştıran imgeleri his-değeri üzerinden ele aldığı özdüşünsel yaklaşımı, Benjamin'in imge ve izleyici arasındaki duyuşsal bir dinamik olarak deneyimlenen aura kavramıyla da yapısal benzerlikler göstermekle birlikte; aura ve *punctum* derin kişisel deneyimler için kavramsal yer imleri olarak kullanılmaktadır.

4. ÖZNEL DENEYİM ALANI OLARAK FOTOĞRAF

Günümüz fotoğrafında yaygın bir tavır olarak yer alan, duygulam deneyimine dayalı öznel bir anlatım ekseninde ele aldığımız bu fotoğrafik yaklaşım, bir fotoğraflama pratiği olarak kaynağını belgesel fotoğraftan almakla birlikte; niteliği gereği, öznel yaklaşımından kaynaklanan üslupsal çeşitlilikler nedeniyle de belgeselin bir türü olarak sınıflandırılabilir kararlı bir yapı sergilememektedir. Buna karşılık, belgesel fotoğrafı -amacına göre çeşitli alt türlere ayrılarak adlandırılrsa da genel eğilime uygun olarak- fotoğrafçının, çoğunlukla ait olmadığı ama belirli bir amaç doğrultusunda gözlemci pozisyonuyla orada bulunduğu; olayları ya da insanları, başka insanlara duyurmak ya da sunmak adına kayıt altına alması prensibine dayalı olan fotoğraflama pratiği olarak tanımlıyoruz.

Bu yaklaşım ise, fotoğraflama pratiği olarak belgeselden türemiş olsa da aynı zamanda onun misyonunun hakikilik değerine karşı bir sorgulama ya da karşı çıkış olarak eleştirel bir tavır da beraberinde getirir. Bu tam da Nan Goldin'in, "Fotoğrafçının röntgenci olduğuna dair popüler bir görüş vardır. Ben bunu yapmadım; bu benim partim."²³⁶, dediği gibi, bir yanıyla başkalarının yaşamlarına gözlemci konumuyla dahil olmanın yarattığı samimiyetsizliği bertaraf etmek bir yanıyla da hali hazırda ait olduğu alanı dışarıya açmasının meşruluğu (aidiyet alanı olarak kendi yaşamını dışarı açmaya birinci elden hak sahibi olması) ve bunun duygulam deneyimi bağlamında öznel bir ifade aracına dönüşmesi olarak görülebilir.

Bu nedenle, fotoğraflayanın kendi yaşamını dışarı açması yoluyla oluşturduğu öznel deneyim alanı olarak tanımlanabilecek olan bu fotoğraflama biçiminden en fazla *yaklaşım* olarak söz edebiliriz. Aksi yönde gelişecek olan bir tanımlama çabası öznel alanların çoğulluğundan kaynaklanacak olan üslupsal çeşitliliği sınıflandırmak; ona müdahale etmek anlamına gelecektir. Öte yandan, bu yaklaşımı belgesel fotoğraf

²³⁶ Nan Goldin, Edmund Coulthard, **I'll Be Your Mirror**, Documentary Film, (USA: 1996).

ekseninde kategorize etmek, çalışmanın genel yaklaşımıyla da örtüşmeyecek şekilde bir sınırlandırmaya neden olacaktır. Böylece, bu fotoğraflama pratiğini bir yaklaşım meselesi olarak değerlendirmek daha doğru bir eğilim olacaktır. Bu da meselenin, belgeleme pratiği üzerinden bir ayrıma taşınması yerine; öznel ve nesnel yaklaşım ikiliğine odaklanmasının gerekliliğine işaret etmektedir.

Öte yandan, nesnel gerçekliği saptama iddiasıyla yola çıkan belgesel fotoğrafın taşıyageldiği nesnellik kaygısının ve misyonunun süreç içindeki değişimi ve hakikilik değerinin yitimi onu bir yandan sert eleştirilerin odağına oturtmuş bir yandan da başka anlatım biçimlerine duyulan ihtiyacı gündeme getirmiştir. Başka bir deyişle, “masumiyetin kaybolması, sanatsal ve propagandist kaygıların farkına varılması belgeselin bir amaca hizmetten öte değer taşımadığı inancının yerleşmesine neden olmuştur.”²³⁷ Belgesel fotoğrafın hala bir şekilde işlevini sürdürebileceğine olan inancını koruyan ancak; ihtiyaç duyulan değişimin izlenen yolun ya da yöntemin farklı bir çizgiye gelmesiyle mümkün olabilceğini düşünen Sekula’ya göre, “Belgesel fotoğraflar ancak gerçek dünya ile olan ilişkilerini aşır, öncelikle fotoğrafçının kendisini ifadesine araç olarak anlaşıldıkları zaman sanatsal boyut ve değer kazanabilirler.”²³⁸ Belgeselin sanatla çakışma noktası olarak, fotoğrafçının bir öznellik alanı yaratmasının gerekliliğini vurgulayan Sekula’nın bu söylemi, salt gözlemci pozisyonunu ısrarla savunmuş olan Henri Cartier-Bresson’un *karar anı*’na karşılık *karar duygusu*’nu vurgulayan Robert Frank’in yaklaşımını da destekler niteliktedir. Tüm grafik unsurların optimum düzeyde olduğu anda deklanşöre basılması prensibine dayalı ‘mükemmel fotoğrafın formülü’ olan *karar anı* manifestosu aynı zamanda iddialı bir modernist olan Cartier-Bresson’un fotoğrafçının -gerçekte öznenin- dünyadaki konumuna ilişkin bakışını da yansıtır. Kaldı ki, Cartier-Bresson’un bir modernist olarak yaklaşımı da fotoğrafik çizgisine yön vermekle birlikte; döneminin özne kavramına bakışı da onun sanatsal yaklaşımını şekillendirmiştir. Tıpkı, günümüzde özne kavramının modernizme kıyasla oldukça değişen; akışkan içeriğinin sanatsal tavrı etkilemesi gibi.

²³⁷ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000): 19.

²³⁸ **age**, 19-20.

“Feminist sanat anlayışının, toplumsal cinsiyet ve kimlik politikalarının, imajların hakikate dair söylemlerde toplumsal ikonografimizdeki ön kabulleri sarsacak nitelikte yeniden ele alınmasının ve modernizmin kodladığı anlamların yapı sökümü uğratılmasında fotoğrafın açtığı yollar, bugün farklı sosyal olguları, durumları ve farklı oluş sorunlarını analiz etmemize olanak sağlıyor. Özellikle postmodern fotoğrafik anlayış, modernizmin sanatsal yönelimlerini bozguna uğratarak kameranın arkasındaki müellifin öznelliğine ilişkin alternatif varoluş alanları açmış görünüyor.”²³⁹

Öznenin, modern ve postmodern düşünce içindeki konumunun değişkenliği; fotoğraflayan-fotoğraflanan dizgesindeki pozisyonunun değişkenliğine de sıkı sıkıya bağlanır. Bakan ve bakılan, etkileyen ve etkilenen bir varlık olarak konumu ve anlamsallığı değişkenlik gösteren; bu hareket içinde yerleştiği farklı perspektiflere tutunarak özne olabilme yetisini kazanan çok merkezli bir antitedir artık söz konusu olan.

4.1. Öznenin Deneyimsel Konumları

Çağdaş sosyal bilimlerde statüsü halen belirsizliğe sahip olan özne meselesi; incelenmeye devam edilse de -öznenin değişken ve çoğul konumsallığı gibi- farklı bakış açılarından ele alınmaktadır. Bununla birlikte öznenin durumunu, konumunu ya da edimini nitelemek için kullanılan öznellik, özneleşme ve özneleştirme kavramlarının, çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılıyor olsa da aslında her birinin farklı analitik anlamlara sahip ve farklı sosyolojik yaklaşımlarla bağıntılı kavramlar olduğunu vurgulamak gerekir. Bu kavramlara ilişkin ayrımların, özgürleşme ve haklar, farklılık ve tanımlama, beden ve pratikler vb. diğer temel sosyolojik konular üzerine düşünürken fazlasıyla önemli olduğunu görebiliriz. Öte yandan, sosyal bilimlerin, çeşitli teorik bakış açılarından yola çıkarak, çoğulcu bir dünyada farklılığın tanınmasını, tözcülüğü olmayan bir temellendirim fikrini, bu haklardan türeyen ve öznelerin özerkliğine odaklanan hakların meşrulaştırılması fırsatını hesaba katabilecek; yeni, yenilikçi ve metafiziksel olmayan bir öznellik anlayışının kavramlaştırılmasına dair bir arayışta olduğu söylenebilir.²⁴⁰

²³⁹ Rıfat Şahiner, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar** (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2015), 194.

²⁴⁰ Paola Rebughini, “Subject, subjectivity, subjectivation”, (Italy: Satete University, 2014): 3-4, **Sociopedia.isa**, https://www.researchgate.net/publication/264466714_Subject_subjectivity_subjectivation/citation/download [23.10.2019].

Tüm farklılıklarına karşın özne ve öznellik meselesi yine de birbiriyle bağlantılı çeşitli temalar çerçevesinde tartışılmaktadır. Öznelğin kavramsallaştırılmasının politik sonuçlarına odaklanan ya da daha özele inmek gerekirse iktidar ve egemenlik temasının özneleş(tir)me süreçlerindeki baskın konumu gibi. Ya da vatandaş olarak konumlanan politik özne, feminizmin şekillendirilmiş öznesi, anti-ontolojik, anti-Avrosantrik özne; biyo-politik yorumlar ve tekno-bilimsel çalışmalar ekseninde ulaşılan anti-antroposantrik özne fikri gibi... Ancak, öznenin konumuna ve neliğine ilişkin düşünsel yaklaşımların, tüm çeşitliliklerine karşın tek bir kaynaktan meydana geldiği söylenebilir: modernitenin aydınlanmış, merkezde konumlanan, akılcı öznesinin eleştirisi. Aydınlanma ile birlikte, -önceleri tanrı fikrinin olduğu- merkeze yerleşen; modern sonrası dönemde ise yaşanan eksen kaymasıyla merkezdeki konumunu kaybeden özne; böylece merkezsiz ya da çok merkezli bir düşünce sistemine dahil olur. Bu sistemde ise öznenin konumuyla birlikte anlamsallığı da değişir; düşünen, yaratan ve merkezinde olduğu dünyada kendine açtığı yolda emin adımlarla ilerleyen özne; dünyayla birlikte sürekli 'oluş' halindeki, etkileyen ve etkilenen ve bu oluşa göre çeşitlenen konumlara yerleşen bir özneye ve bu sayede belirlenen bir öznellik haline dönüşür.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında egemen hale gelen öznellik kuramları, öznenin özerk, özgür, doğal ve otantik bir şekilde ortaya çıkan bir imge olmadığı; aksine öznenin inşa sonucu meydana gelen bir yapı olduğu fikrinde birleşirler. Bu yapının doğasını ya da gerçeğini anlamaya çalışan, Freud'un başlattığı ve Lacan'ın şekillendirdiği haliyle psikanalitik yaklaşım ve özneyi iktidarın ve kültürün ürünü olarak gören Foucault'nun çalışmalarıyla bilinir hale gelen kültürel yaklaşım olmak üzere iki ana kategoriye indirgeyebiliriz. Öznenin kavramsallaştırılmasına ilişkin, "bu farklı kuramlar arasında ortaya çıkan katı uyumsuzluğa rağmen, onlar bu daha eski özne ya da 'birey' biçimini, ya dilin simgesel düzeninin ya da iktidarın bir serabı, hatta bir hilesi olarak görme konusunda hemfikirdiler."²⁴¹

Batı felsefesi için halen tartışmalı bir figür olan Heidegger'in öznenin ontolojisine ilişkin *Dasein* tasarımıyla ortaya koyduğu gibi, "temel varoluşsal referansa göre,

²⁴¹ Nick Mansfield, **Öznellik Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**, çev. H. Çetinkaya-R. Durmaz, (İzmir: Aralık Yayınları, 2006), 69.

özne “zaten orada” olan bir dil ve kurallar dünyasına fırlatılmış kişi olarak, kendini bu düzenin fenomenolojisinin koşullarında ve sosyal yapılanmasında hapsolmuş bulur.”²⁴² Bu, başka bir deyişle, bireyin, ne söylediği fark etmeksizin, evrensel bir dil alanına ve onun yasalarına çaresizce maruz kaldığı anlamına gelir. Kültürel teoriye göre özne, özne olarak doğmaz; en genel anlamıyla kültürün alanına girmesiyle başlayan inşa sonucu somut bir varlığa dönüştürülür. “*İkinci Cinsiyet*’te (1949) Simone de Beauvoir ‘Kadın doğulmaz, kadın olunur’, diye yazar. Belki bu durum özne için de uygundur. Kişi doğmaz, daha çok özne olur.”²⁴³ Böylece özne, sabit ve zamansız bir varlıktan ziyade; kültürel bir yapı olarak işaretlenir ve içinden çıktığı sisteme göre şekillenir ve onu yansıtır. İnsani bağlamı biçimlendiren ilişkiler tarafından geliştirilen öznellik; yalıtılmamış bir varlık olarak özneyi içine alan ancak ondan çok daha büyük bir kültürel sistemi işaret eder. Bu sistemi oluşturan egemen ilişkiler psikanalize göre, cinsellik ve cinsiyet ilişkileri; Foucault’ya göre ise, toplumsal yapının her zerresine yayılmış olan iktidar ve itaat ilişkileridir. Ancak iki ana yaklaşımın da ortak anahtar mekanizması olarak gördükleri unsur dildir. Kısaca söylemek gerekirse, öznenin dilin sistemine girerek özneleşmesi, Foucault için davranış modellerimizi belirleyen bilgi ve hakikat söylemleri yoluyla meydana gelirken; Lacan için bu süreç öznenin Simgesel düzene tabi olmasıyla gerçekleşir.²⁴⁴

Hümanizmin, ‘Ben’ diyen yekpare öznesinin aksine, psikanalizin bölünmüş öznesi Lacan’da Gerçek, İmgesel ve Simgesel olmak üzere üç ardışık sistemde tanımlanır. Öznenin henüz sembolik düzene yerleşmeden, kendi bütünlüğünü imgeler yoluyla tesis ettiği yanılgısına kapıldığı İmgesel, tam da bu nedenle ‘ben’ kavramının da temelini oluşturur. Simgesel, İmgesel dönemde oluşmakta olan ‘ben’in, dilin ve kültürün sembolleriyle ‘ben’ diyerek dile geldiği başka bir deyişle özneleştiği düzendir. Özne, hazır bulunduğu ve konuşarak içinde var olduğu Simgesel düzenin, uyması gereken mevcut yasalarını ise Babanın-Adı yoluyla öğrenir. Lacan için Simgesel, dilin ya da kültürün kapalı düzenini tanımlayan, kendi başlarına

²⁴² Rebughini, *age*, 2.

²⁴³ Farooq Ahmad Sheikh, “Subjectivity, desire and theory: Reading Lacan”, *Cogent Arts&Humanities*, (2017): 2, <http://dx.doi.org/10.1080/23311983.2017.1299565> [23.10.2019].

²⁴⁴ Mansfield, *age*, 70.

gelişigüzel işaretler oldukları halde birbirleriyle olan ilişkileri sayesinde anlamı oluşturan gösterenlere karşılık gelir. Konuşmaya başladığı andan itibaren Simgesel'in alanına yerleşen özne; 'ben'i ve ben'in imgeleriyle olan ilişkisini -dilce karşılığı olmadığından- Simgesel'in yasasına tabi kılmayı başaramadığı gibi bir yandan da Simgesel'in, ben'i ve ben'in imgelerini dönüştürme ya da yok sayma eğilimi arasında kalır. Simgesel ve İmgesel arasındaki bu uzlaşmazlık bütünlüklü bir öznenin söz edilmesini imkansızlaştırarak; özneyi ikiye böler. Dolayısıyla, özneyi, özneleştiren de onu parçalayan da Simgesel düzendir. Lacan, öznenin bu (üzeri çizili/ yasaklı özne) halini üzerinden verev çizgi geçen "S" harfiyle işaretler. Bu çizgi, Simgesel düzenin yasalarına tabi olan özneyi yok saymakla kalmaz; onu ikiye de böler. Öznenin bu ikiye bölünmüşlüğü dilin sisteminde *sözce* ve *sözceleme* olarak karşılık bulur. Sözce, söylenen şeyken; sözceleme ise bu sürecin oluşumudur. Bu nedenle sözce ve sözceleme -İmgesel ve Simgesel arasındaki zıtlık gibi- hiçbir zaman tam olarak çakışmaz²⁴⁵. Sözce, Simgesel düzeni oluşturan bilinçli iletişimin kurucu ögesi olarak; kendini meydana getiren sözcelemenin bilinçdışıyla olan bağı koparmamasından ötürü daima etki altında kalır. Sözceleme, öznenin dilin alanında karşılığı olmadığı için bilinçli süreçlere erişemeyen yani "sözcede içerilmeyen İmgesel özdeşimlerini ve göz ucuyla görülen Gerçek fazlalarını devreye sokar."²⁴⁶

Kültürün düzenine giren bireyin, tabi olduğu dilsel süreçler aracılığıyla ürettiği söylem, onun, özne ve öznellik niteliğinin de belirleyicidir. Jean-Claude Coquet de etkinliği ya da edilginliği söylem tarafından belirlenen, başka bir deyişle, söylemi üreten ya da alanın konumu üzerinden kurulan özne ve öznellik halini benzer bir yaklaşımla ele alır. Lacan'ın dilbilimden psikanalize yaptığı önemli aktarımlardan biri olan sözceleme edimini, görüngübilimsel verilerle revize ederek *Söyleyenler* kuramını oluşturan Coquet'nin katkısı, buna bedensel süreçleri de dahil etmesidir.

Jean-Claude Coquet, *Söyleyenler* kuramıyla, özne ve özneliğin kurulumunu dilin sistemi içinde gelişen edimsel bir olgu olarak ele alır. 1997 tarihli *La quête du sens. Le langage en question*.(Anlam Arayışı. Sorgulanan Dil.)'de nihai şeklini alan

²⁴⁵ Slavoy Zizek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 250-51.

²⁴⁶ **age**, 251.

kuramını dil görüngübilimi olarak niteleyen Coquet'ye göre, halen sorgulanmaya devam edilen dil, gözlemlenen ve betimlenen bir nesne olarak dışarıda değil; insan gerçekliğine içkindir. Dilbilim ve göstergebilimin, görüngübilimin bakış açısından ele alındığı bu yaklaşımın Coquet'ye göre, "Görevi, dilbilimcilerin deyimiyle, 'konuşma etkinliğini' aydınlatmaktır; söylemin ve söyleyenlerin gerçekliğinden ayıramayacağımız şu etkinliği."²⁴⁷

Söyleyenler kuramının en önemli iki kavramı söylem; ve onun ardında yer alan özne kavramlarıdır. Coquet'nin, gösterge çözümlemesini ayrıcalıklı kılan *ben-sen, burada-şimdi* yerlemlerine dayanan söylem kavramının; sırasıyla *kişi, uzam ve zaman* üzerinden sözcemele edimi ve varoluşun gerçekliğiyle doğrudan bağ kurmasıdır. Söylemi meydana getiren ise öznedir. Buna göre insanın özne olarak tesis edilmesi dilin sistemine tabi olmasıyla mümkündür; özne ancak dil içinde ve dil aracılığıyla var olur. Kişinin, konuşma aracılığıyla kendini özne olarak ortaya koyma pratiği ise özneliktir. Ancak Coquet'ye göre sözcemele eylemi, yalnızca dil edimini değil, mantık ve anlam edimini de içerir; özne sadece konuşmakla kalmaz, söylediğini üstlenir ve bu yolla kimliğini tesis eder.²⁴⁸

Jean-Claude Coquet, söylem edimi sırasında devreye girerek; söylem üreticisini meydana getiren, söyleyenin özerklik alanı ve söyleyenin bağımlılık alanı olarak iki ana çizgiye ayrılmış olan, dört bileşenden söz eder. Söyleyenin özerklik alanını oluşturan; öznenin, hem varlık alanı hem de içinde yaşadığı dünyayla ilk teması kuran, *temel bileşen* (*phusis*) bedendir. Beden, parçası olduğu dış dünyayı, duyu organları aracılığıyla içine alır. Bu karşılaşma sürecinde alımladığı olguları *kavramlaştırıcı bileşen* (*logos*) olan akıl yoluyla filtreler; yeniden gözden geçirir ve kullanıma sokar. (Coquet'nin *phusis* ve *logos* evrenlerinin konumlanması, duyu ve duygulamanın farklı düzeylerde işlerlik gösteren yapısına karşılık gelir; buna göre duygulanım *phusis* duyu ise *logos* evrenine aittir.) Coquet, söyleyenin özerklik alanına karşılık; özneyi bir şekilde güdümlü kılan, tahakküm altına alan ve

²⁴⁷ Jean-Claude Coquet, **La quête du sens. Le langage en question.** (Paris:PUF, 1997): 1'den aktaran: Sündüz Öztürk Kasar, "Jean-Claude Coquet ve Söyleyenler Kuramı", **Ayşe Eziler Kıran'a Armağan**, haz. İrem Onursal Ayırır, Ece Korkut (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2017): 185.

²⁴⁸ Sündüz Öztürk Kasar, "Jean-Claude Coquet ve Söyleyenler Kuramı", **Ayşe Eziler Kıran'a Armağan**, haz. İrem Onursal Ayırır, Ece Korkut (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2017): 186-7.

davranışlarını biçimlendiren bileşenlerin oluşturduğu bağımlılık alanını ortaya koyar. Özneyi kısıtlayan, onun algılarını ve yargılarını yöneten, kendi iradesinin dışında işleyen bu bileşenler öznenin içinde ve üstünde yer alan güçlerdir. Bedenin içine yerleşmiş olan; onu içeriden esir alan ve yönlendiren itkiler ve tutkular *içkin bileşenler* olarak adlandırılır. Söyleyenin davranışlarını etkileyen ve yönlendiren *aşkın bileşenler* ise kozmik ve simgesel güçler olarak iki şekilde işler. İçinde bulunduğumuz evrenin yasalarını ve buna ilişkin gelişen doğa olayları, öznenin algılarını ve yargılarını etkileyen kozmik güçler olarak tanımlanır. Simgesel güçler ise, öznenin sözcüleme edimiyle girdiği dil ve kültür alanındaki tüm üst güçlerin düzenlemesidir. Öznellik sürecinin yerleşik gerekliliği olan simgesel güçler; aile, din, ahlak, hukuk, tabular, gelenek ve görenekler gibi toplumsal yapının mevcut kurum ve etmenleri olarak, bireyin düşüncelerini ve davranışlarını etkileyen, baskılayan ve yönlendiren güçlerdir.²⁴⁹ O halde, ‘söyleyen’ karmaşık bir bileşimle ortaya konulduğu üzere, “Benveniste’in dediği gibi, ‘dil içinde ve dil aracılığıyla özne olarak ortaya çıkar.’”²⁵⁰

Coquet’nin söyleyenler kuramını ayrıcalıklı kılan en önemli unsur, bedeni, söyleyenin özerklik alanında, söylem ediminin *temel bileşeni* olarak kabul etmesidir. Özne, söyleyen olarak öznellik konumuna ulaştığında bunu bedeniyle gerçekleştirir. Coquet’nin yaklaşımı, Spinoza’nın meşhur, ‘Bir bedenin neler yapabileceğini biliyor muyuz?’ sorusunu kısmen de olsa cevaplamaya çalışır gibidir. Bedensel süreçler, öznellik deneyimini belirler; özne bedeniyle dünyayla bir olur. Başka bir deyişle her şey bedene geri döner; çünkü beden özneliği ortaya çıkaran harmanlanma bölgesinin ta kendisidir. “Beden, deneyime dönük olarak, özne veya nesne gibi kategoriler atfetme olanağından önce gelen bir şimdi-ve-burada içinde dünyanın bir araya gelmesidir.”²⁵¹ Tıpkı Francesca Woodman’ın dünyayla bir oluş yoluyla tesis ettiği öznellik deneyimini fotoğraflaması gibi.

Kendi bedenini, çoğunlukla hareket halinde figürler olarak fotoğraflayan Francesca Woodman’ın, yarattığı bu devinim çalışmalarını bir tür ‘ilişkilerin aracı’ olarak harekete geçirir. Deleuze&Guattari’ye göre, Freud’un bastırmayı -talihsizce- seçtiği

²⁴⁹ Kasar, *age*, 188-9.

²⁵⁰ *age*, 189.

²⁵¹ Brian Massumi, *Duygu Politikası*, 66.

en büyük buluşu libidodur ve bu nedenle de arzunun üstü kapatılır. Oysa, ‘ilişkilerin aracı’ olarak işlev gören, arzudan önceki meraktır. Irigaray, merakı, bedenle zihin, düşünceyle duygulam, düşünceyle eylem arasında hiçbir ayrımın olmadığı tutku olarak düşünür: “Tutku, fizik ve metafizik, nesneye yönelik önemli izlenimler ve hareketler, ampirik veya aşkın arasındaki yolun işlemlerini sağlar.”²⁵² Woodman’ın fotoğraflarının sunduğu merak uyandırıcı imgeler bu türden bir ilişkiselliğe aracılık etmekle kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi, birçok kavramı işaret ettiği çoklu bir okumaya da yönlendirir.

Woodman’ın imgelerinin merak uyandırıcı düzenlenişi, ilk bakışta göze çarpan *arada olma* halinden *anlatımcı* bir tarza doğru geçiş sağlayarak; geleneksel algı kodlamalarının dışında bir anlatımın varlığına dair izleyici harekete geçirir. Bu, Woodman’ın kendi deneyiminin fotoğrafik temsili olmakla kalmaz; aynı zamanda izleyicinin de bu imgeler yoluyla deneyimlediği duygulamsal bir *arada olma* halini de içerir. Woodman’ın fotoğraflarına ilişkin böyle bir tasarı, Bertelsen’e göre, “onları pasif temsili imgeler olarak değil; dünya ile birlikte oluşumuzda rol oynayan üretici güçler olarak algılamamızı sağlar.”²⁵³

Woodman’ın fotoğraflarına bakarken, Guattari’nin dediği gibi, “Pasif bir temsili imajın değil; bir özneleştirme vektörünün huzurundayız.”²⁵⁴ Bu fotoğrafta (Şekil 16) olduğu gibi diğer birçok fotoğrafında Woodman’ın figürleri hareket halindedir; beden belirsizleşene değin kendi etrafında döndüğü, çeşitli nesnelere kaynaşma sonucu özne-nesnenin iç içe geçişiyle sınırların kaybolduğu, havada asılı kalmışçasına ayaklarının yerden kesildiği figürlerden oluşan kompozisyonları gibi. Bertelsen, hem fotoğrafların hem de figürlerin bu kendilerini harekete geçirme halini; Irigaray’ın ‘yeni bir uzay-zaman’a açılma dediği; Massumi’nin ise *durumsallık ötesi* (trans-situational) olarak tanımladığı olgularla karşılar.²⁵⁵

²⁵² Krzysztof Ziarek, “Love and Debasement of Being: Irigaray’s Revisions of Lacan and Heidegger”, s.29, <http://pmc.ath.virginia.edu/text-only/!issue.999/10.1z!arek.txt> [28.10.2019].

²⁵³ Lone Bertelsen, “Francesca Woodman: becoming-woman, becoming-imperceptible, becoming-a-subject-in-wonder” <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/132> [28.10.2019].

²⁵⁴ Felix Guattari, **Chaosmosis an ethico-aesthetic paradigm**, transl. Paul Bains and Julian Pefanis, (Bloomington: Indiana University Press, 1995): 25.

²⁵⁵ Bertelsen, **age**, 1.



Şekil 16: Francesca Woodman, Untitled, Rome, 1977-78

“Galleria Massimo Minini: Francesca Woodman”, <https://www.galleriaminini.it/exhibitions/letizia-battaglia>, [28.10.2019].

Massumi, durumsallık olgusunu, ‘duygu’ (emotion) ve *duygulam* (affect) üzerine düşünürken, iki terim arasındaki ayrım noktasının belirleyeni olarak tanımlar. Duygu kişiselleştirilmiş anlamı (daha önce söz ettiğimiz üzere dilsel süreçlere ilişkindir) karşılarken; duygulam sürekliliktir. “Duygu bağlamsal; duygulam durumsaldır: olayların duruma geçişiyle ilgilidir. Öyleyse: duygulam, *durumsallık ötesidir* (trans-situational). Öncül olduğu kadar işleyen sürece de bağlı olarak, duygulam geçişte yaşar.”²⁵⁶ Olayın öncesinden ve sonrasında bağımsız olduğu gibi bireyin de öncesinden ve sonrasında da bağımsız olarak; sadece kendinde ve kendi varlığına yatırım yapan bir süreklilik fazlasıdır. Kişisellikten bağımsız olarak; açıklıklar arasında kendini sürdüren bu yapıyla duygulam, süreklilik boyunca devam eden olay-bağlantı özerklidir. Ve her durumda, deneyimin bağlayıcısı olarak; duygulam, dünyayı bir arada tutan görünmez bağıdır.²⁵⁷

²⁵⁶ Massumi, **Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation**, 217.

²⁵⁷ **age**, 217.



Şekil 17: Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976

“Open Space: Francesca Woodman”, <https://openspace.sfmoma.org/2013/06/timeline-1976/>, [28.10.2019].

Öyleyse, Woodman’ın imgelerinin *durumsallık ötesi* oluşunun doğrudan *duygulam* deneyimini işaret ettiği açık olmakla birlikte; devingen kompozisyonlarının yarattığı dinamizmin ve kimi zaman bedenın algılanamaz oluşuyla sezilenen görsel fenomenin de Barthes’ın *hava* (anlatım, bakış) dediği olguyla ilişkili olduğu söylenebilir. Barthes’a göre: “Hava, silüet gibi şematik, entelektüel bir veri değildir. Ya da -ne kadar genişletilse de- ‘benzerlik’ gibi basit bir andırım da değildir. Hayır, hava bedenden ruha geçen o aşırı şeydir -*animula*-, kiminde iyi kiminde kötü olan, küçük bireysel ruhtur.”²⁵⁸ Kendine önem atfetmeyen özneyi anlatan *hava*; yaşam değerininin yüze yansımına olanak sağlayan tinsel bir şeydir. Bu tanımıyla, Benjamin’in ‘aura’sını da andıran hava, Barthes için, fotoğrafın canlılığının ayrılmaz bir parçasıdır:

“Öyleyse, hava, bedene eşlik eden aydınlık gölgedir; ve eğer fotoğraf bu havayı gösteremezse, beden bir gölgesi olmadan hareket eder, ve bu gölge parçalandıktan sonra, Gölgesiz Kadın

²⁵⁸ Barthes, *Camera Lucida*, 109.

efsanesinde olduğu gibi, geriye kısır bir bedenden başka bir şey kalmaz. Bu ince göbek bağıyla hayat veren fotoğrafçı; yeteneksizlik veya şanssızlık yüzünden saydam ruhun parlak gölgesini sağlayamazsa, özne sonsuza dek ölüdür.”²⁵⁹

Woodman’ın, aydınlık gölgeleriyle hareket eden kadın figürleri dinamik ve canlı görünüşleriyle, fotoğrafın ‘hava’sını ifade ederler. Ancak; yukarıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi (Şekil 17), burada gölgenin farklı bir boyutuyla karşılaşırız. Woodman’ın gölgesinin, bedeninin konumundan farklı bir şekilde ayrılmış olarak mekanın zeminini dağladığı bu fotoğrafta, gölgenin kendisi değil; beden ve gölge arasındaki uyumsuzluk, aydınlık gölge, fotoğrafik ‘hava’ haline gelir. Bu fotoğrafın (Şekil 17) aksine Woodman’ın birçok fotoğrafında ise gerçek havayla fotoğrafik ‘hava’ arasında görüntüden okunabilen güçlü bir ilişki vardır (Şekil 16). Bedenin dönüşleri, kıvrımları ve bulanıklaşan hareketlerinin etrafında bir tür buhar oluşturan hava, figürün etrafını sararak onunla birlikte neredeyse görünür hale gelir. “Fotoğraflardaki beden algılanabilenin eşiğini sınırlandırır.”²⁶⁰ Öte yandan, Woodman’ın kompozisyonlarında bütünleşen bu unsurların, neticede kadın bedeninin kamufle edilmesi ya da görünmez kılınması amacını taşıdığı yönündeki yorumların aksine; Bertelsen’e göre, Woodman’ın çoğu fotoğrafı onun ‘aydınlık gölgesi’ni görünür kılarak; onu, geleceğin kadını olarak görünür duruma getirirler, Deleuze&Guattari’nin deyişiyle ‘kadın-oluş’.²⁶¹

Woodman ve Barthes gibi Luce Irigaray da ‘hava’ üzerine düşünür; ancak Irigaray’ın terminolojisinde ‘hava’ öznenin dünyayla bir oluşunun ana unsuru olarak yer alır. “Havada dururum, havada hareket ederim, Hava bir şekilde işgal ettiğim yerdir. Heidegger’in aksine, ilk evimin dil değil; iletişimin vazgeçilmez aracısı (aracı) olan hava olduğunu söyleyebilirim.”²⁶², diyen Irigaray’a göre, Batı düşüncesi ‘hava’da gelişmiştir; ancak onun varoluşunun özünü anlamak yerine tamamen göz ardı edilmiş; “havanın kendisinden söz etmeden, anlatmak için havayı kullanarak” bir

²⁵⁹ **age**, 110.

²⁶⁰ Bertelsen, **age**, 3.

²⁶¹ **age**, 2.

²⁶² Luce Irigaray, **Why Different?: A Culture of Two Subjects**, eds. Luce Irigaray, and Silver Lotringer, trans. Camille Collins (New York: Semiotext(e), 2000), 130’dan aktaran: Bertelsen, **age**, 3.

boşluk yaratmışlardır.²⁶³ Havanın, her yerde olan varlığına karşın; görünür olmayan yapısı nedeniyle unutulması Batı felsefesi tarafından ihmal edilmesinin de nedenidir. İnsan maddeden ve nefesten oluşan yapısıyla; yeryüzünde olduğu kadar havada da yaşar. Ancak Irigaray'a göre, Heidegger gibi Batılı filozofların ayakları yere o kadar sağlam basar ki, “ister toprak olsun isterse logos”²⁶⁴ zemini asla terk etmezler. Oysa ki, Irigaray için ‘hava’ hem yaşam hem de ilişki için gereklidir: hatta yaşam ve ilişki tek bir şeydir. Bu nedenle, “havayı unutmak, bireyselleşmeyi ve ilişkiyi mümkün kılan ögeyi unutmak anlamına gelir.”²⁶⁵

Unutma felsefesi olarak adlandırdığı bu sisteme karşılık Irigaray, ‘hava’ya dayalı bir felsefe olarak; *nefes alma* felsefesini önerir: “Nefes almak, yaşayan insanın ilk özerk jestine tekabül eder. Dünyaya gelmek, kendi kendine nefes almayı ve vermeyi gerektirir.”²⁶⁶ Irigaray’a göre nefes alma farkındalığı, beden ve bilinç, etkinlik ve pasiflik, içkinlik ve aşkınlık arasındaki boşluğu eşit şekilde birbirine bağlayabilir. Kişi, böylece Batı düşüncesinin sorunlu karşıtlıkları olan; zaman ve mekan, biçim ve içerik, zihin ve beden, ben ve öteki, kadın ve erkek arasındaki ikilikten kaçınarak, bir kendilik bilgisine ulaşabilir.²⁶⁷ Irigaray’ın ısrarla üzerinde durduğu gibi, hatırlanan ve harekete geçirilen hava ve beden ilişkisi böylece, yeni bireyselleşmeleri mümkün kılan; yeni imkanlar doğuran ve geleceğe yönelik bir ‘oluş’a zemin hazırlayan dirimsel bir alternatif sunar.

Woodman’ın çalışmalarında hareketin etkisiyle sınırları seçilemez birliktelikler kuran beden ve hava ilişkisinin üçüncü bir boyuta dönüşmesi gibi bedenın nesnelere kurduğu ilişki de ‘oluş’un bir parçası olarak, Deleuze&Guattari’nin, ‘müşterek

²⁶³ Luce Irigaray, **The Forgetting of Air in Martin Heidegger**, (London: Athlon Press, 1999), 14’den aktaran: Christina Grammatikopoulou, “Remembering the air: Luce Irigaray’s ontology of breath”, <https://interartive.org/2014/05/irigaray-air> [31.10.2019].

²⁶⁴ **age**.

²⁶⁵ Irigaray, **The Forgetting of Air in Martin Heidegger, Why Different?: A Culture of Two Subjects**, 136-137’den aktaran Bertelsen, **age**, 3.

²⁶⁶ Luce Irigaray, **Between East and West**, (New Delhi: New Age Books, 2002), 81’den aktaran: Grammatikopoulou, **age**.

²⁶⁷ **age**.

yersizyurtsuzlaşma²⁶⁸ dediği işteşliğe karşılık gelir. Bu oluş biçimini, bazı orkidelerin çiçeklerinin dışı yaban arılarının üreme organlarını andırması nedeniyle orkidenin, yaban arısı için orgazm nesnesine dönüşmesiyle örnekleyen Deleuze&Guattari'ye göre, yaban arısını ve orkideyi birleştiren oluş çizgisi ya da blokları, müşterek bir yersizyurtsuzlaşma yaratır: orkidenin, yaban arısı 'oluş'u; yaban arısının da orkide 'oluş'uyla, yaban arısı, orkidenin yeniden üretim aygıtı; aynı anda da orkide yaban arısının cinsel organı olur.²⁶⁹

“Ayrıca, böyle bir yersizyurtsuzlaşma bir tür ‘algılanamaz-oluş’u da içerir.”²⁷⁰ Algıladığımız dünya, oluş akışları içindeki virtüel dünyalardan, algılarımızın alabildiği kadarıyla sınırları belirlenmiş olan edimsel dünyadır. Başka bir deyişle, edimsel dünyanın dışında, algılayamadığımız, göremediğimiz potansiyel dünyalar vardır. “Deleuze’e göre hayat saf farklılık veya oluşla veya eğilimlerin farklılaşmasıyla başlar. [...] Bizim varlıklar dünyamız, algıladığımız kapsanmış (uzamsallaşmış) biçimler, oluş akışlarının daralmasıdır.”²⁷¹ Bir şeyleri edimsel olarak görmek demek; mevcut algılara başvurarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağlantıların mevcut algılar aracılığıyla bir tür sentezlenmesi demektir. Dolayısıyla, hayatın akışından alabildiklerimizle uzamsallaştırılmış maddi nesnelere oluşan bir dünyayı algılıyoruz. Bunun dışında kalan farklılıkları görmeye açık hale gelmek; edimsel algılamamın sanala açık hale gelmesini olanaklı kılmak da mümkün. Bu noktada sanat mevcut potansiyellere ulaşmanın araçlarından biri olarak devreye girer. Oluş güçlerinden biri olarak sanat, deneyimleri dönüştüren *duygulamalar* yaratarak oluşumuzu olanaklı kılar.

Sanatın, henüz duyumsanmamış ya da deneyimlenmemiş olan mevcut potansiyelleri sunumu Deleuze'ün ‘duyumsanabilirin varlığı’²⁷² diyerek işaret ettiği olguyu barındırır. Böylece sanat bir anlamda ‘algılanamaz-oluş’ haline gelir. Hayatın sınırlandırılmış ve kapsanmış yapısı içinde, algılanabilir bedenler olarak algılanabilir

²⁶⁸ Deleuze&Guattari, *A Thousand Plateaus*, 293.

²⁶⁹ *age*, 293.

²⁷⁰ Bertelsen, *age*, 17.

²⁷¹ Colebrook, *age*, 166.

²⁷² *age*, 167.

nesneleri gözlemleyen ‘özneler’ de olabiliriz ya da “[...] hayatın bizatihi kendisi olan imgelerin akışıyla birleşerek *algılanamaz* oluruz -artık hayattan ve farklılıklardan kopuk değildir.”²⁷³



Şekil 18: Francesca Woodman, House #3, Providence, Rhode Island, 1976

“National Gallery of Art: Francesca Woodman”, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157359.html> [10.06.2020].

Böylece, Woodman’ın imgelerindeki bedenin dönüşleri, objelerle iç içe geçişleri basit bir görünmezlik ya da ardına gizlenme değil; ‘algılanamaz-oluş’tur (Şekil 18). Ve nihayetinde bu fotoğraflar, -Guattari’nin dediği gibi- basit birer ‘temsili imaj’ olarak değil; dünyayı bir arada tutan duygulam deneyimine dayalı, yaratıcı ve üretici güçleri harekete geçiren bir yaklaşımla açılımı mümkün kılınan yeni öznellik alanları olarak görülmelidir.

²⁷³ **age**, 167-8.

4.2. Öznel Yaklaşım Belirleyeni Olarak Karar Duygusu

Orta sınıf burjuvasının modern zaman aylağı *flâneur*, kalabalıkların içinde dolaşarak olan biteni izler; onun işi, şehrin günlük akışının içinde hayatı gözlemlemektir. *Flâneur*'ün, Herakleitos'tan ödünç aldığı 'karşıtlıkların birliği prensibi', onun modern zamanlardaki yaşam biçimini karşılar. Onun, kalabalıklar içindeki yalnızlığından; ait olmadığı ortamlarda yakaladığı geçici uyumluluğuna değin, deneyimlediği zıtlıklardan doğan dinamizm tam da parçası olmayı bir yanıyla reddettiği bir yanıyla da içerisinde sürüklenip gittiği modernitenin özünü oluşturur.

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, işi gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...”²⁷⁴

Baudelaire'de modernist estetiğin, moderniteye direnen kahramanı olan *flâneur*; Benjamin'de bakmaktan, seyretmekten zevk alan bir kent gezgininden daha fazlasını yüklenir; Paris'in pasajlarını mesken tutan, hareketleri kentin dokusuyla bütünleşen ve dolaştığı yerleri evi kılabilen şair, filozof, vakanüvis... Benjamin terminolojisinde epeyce yer tutan ve onun Baudelaire üzerine yaptığı çalışmalarında, şairin kişiliğiyle özdeşleştirdiği *flâneur*, Paris'in yarattığı kentli bir avaredir. Benjamin'e göre, “Eğer pasajlar yapılmıyorsa, *Flâneur* gibi dolaşmanın önem kazanması her halde çok güç olurdu.”²⁷⁵ *Flâneur* için metropol, seyretmeye doyamadığı; göz kamaştıran, baştan çıkaran bir fantazmalar evreni, *fantasmagoria*'dır. En önemli unsuru da geç saatlere kadar açık, ışıklı vitrinleriyle bir çekim merkezi oluşturan; modern dünyanın küçük bir replikasını sunan pasajlardır; *Flâneur*'ün evi bu dünyadır.

Kenti en ücra köşelerine kadar arşınlayarak, hafızasında modern hayatın kaydını tutan gezgin kalabalıkların içine karışır; onlarla nefes alıp verir ve kalabalıklarda barınır. Tebdil-i kıyafet gezer; kendini belli etmez ama o herkesi fark eder. Modern hayatın bir gerekliliği olarak seçtiği kahramanları aynı zamanda onun yoldaşları olur. “Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçiverir. Onun

²⁷⁴ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 210.

²⁷⁵ Walter Benjamin, **Pasajlar**, 141.

için ‘kapalı’ yoktur; eğer varsa gözlemlemeye değmediğindedir.”²⁷⁶ Hem kendisi hem bir başkası olmaktan aldığı keyfin tadını çıkararak *flâneur*, kılıktan kılığa girerken; kendinden, bireyselliğinden bir şey kaybetmez aksine her defasında onu daha da pekiştirir.

Avarelik sanatının erbabı olan *flâneur*’e göre insanın aylıklıkla kazandıkları, çalışarak kazandıklarından daha değerlidir. Ömrünü ilerlemeye ve maddi hesaplara adanmış olan burjuvanın, mesai yoğunluğundan kaynaklı serbest zaman sıkıntısına karşılık; tüm zamanı serbestliğe adanmış *flâneur*’ün dünyası, burjuvanın yergisi gibidir²⁷⁷. Endüstrileşmeyle eşzamanlı işleyen büyük kent yaşamının temposuna ayak uydurmaya çalışan; bir yandan da ruhsal ve fiziksel yönden gittikçe zayıflayan orta sınıfın arada kalmışlığı *flâneur*’ün bakışında anlam bulur. Bir yanıyla, büyük kent yaşamına karşı tavır alan, bir yanıyla da yaşamla uzlaşmaya çalışan *kenarlıklarının* bakışıdır. Bu nedenle *flâneur*, kentin içinde de olsa bile isteye onun kenarlarında yaşamayı seçer. Ne tam anlamıyla kentli olabilmiştir ne de burjuva sınıfına dahil olmuştur; ne kentte eskisi gibi rahattır ne de burjuvanın karşısında... Bu, arada kalmışlık hissiyle kalabalıklara sığınan *flâneur*, hem kentin içinde hem kenarında yaşar. Oskay’ın *düşünür-gezer* olarak tanımladığı, yeni toplum yaşamındaki konumu arada; politik işlevi belirsiz olan *flâneur*’ün, pazara çıkmış hali gerçekte entelektüelin pazara çıkmış, kendine müşteri arayan halidir.²⁷⁸

Benjamin, Baudelaire’in *flâneur*’ünü kalabalığın ilk tasvirlerini vermiş olan Poe’nun dedektif öyküleriyle örtüştürür. Şairin, kendine fazlasıyla yakın bulduğu ve çevirileriyle Fransız edebiyatına kazandırmış olduğu Poe’nun ve *flâneur*’ün modern kente ait imgeleminden esinlendiği bilinir. Kentin dehşeti; şeytanlık, günahkarlıktır dedektifi de *flâneur*’ü de peşinden sürükleyen. “Biri işlenmiş suçların, diğeri işleyen kültürlerin işaretlerini söker. Kozmopolittirler, metropol hayatının gizlerine ererek evrensel bir bilgelik edinirler.”²⁷⁹ *Flâneur*’lük, hem gizlenenlerin izini sürmek hem

²⁷⁶ Walter Benjamin, “Charles Baudelaire”, s.55.’ten aktaran Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi”, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 33.

²⁷⁷ Artun, **age**, 33-35.

²⁷⁸ Ünsal Oskay, **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000): 200-201.

²⁷⁹ Artun, **age**., s.34.

de bunu yaparken gizlenmenin erbabı olabilmek için en elverişli kimlik biçimidir. “Baudelaire’e göre “gözlemci, kim olduğunu gizleme sanatını her yerde uygulayan bir hükümdardır.”²⁸⁰ İstmeden de olsa bir dedektifin mevcudiyetine bürünen *Flâneur*, avareliğini böylece haklı kılar. “*Flâneur*’ün tembelliği, salt görünüştedir. Bu tembelliğin ardında, suçluyu gözden kaçırmayan bir gözlemcinin uyanıklığı gizlidir.”²⁸¹

Benjamin’in, yirminci yüzyılda artık var olamayacağını söylediği *Flâneur*, Henri Cartier-Bresson’da *gözlemci-fotoğrafçı* kimliğine; Henri Cartier-Bresson ise yirminci yüzyılın burjuva aylağı olarak *flâneur* kimliğine bürünür. Varlıklı bir aileden gelen Cartier-Bresson’un, on sekiz yaşına geldiğinde, babasının işini yapmayı reddederek, ressam olma hayalleriyle evden ayrılarak; Andre Lhote’ün atölyesinde çalışmaya başlaması; sürrealistlerle samimi olduğu bu süreçte, sıklıkla genelevleri ziyaret etmesi; komünizmi benimsemesi; gerçekte, ne içine doğduğu burjuva yaşamına ait olabildiğini ne de buna dair arayışının sonlanabildiğine işaret eder. *Flâneur*’ün karakterine ve bir türlü duyumsayamadığı aidiyet hissine dair Oskay’ın işaret ettiği arada kalmışlık; *kenarlılık* halinin Cartier-Bresson’da vücut bulduğu söylenebilir. 1929’da, zorunlu askerlik görevini yapmak üzere orduya katılırkenki halini, “bir elinde tüfek diğer elinde Joyce’un Ulysses’i”²⁸², olarak tanımlaması da göstergelerden biridir. Cartier-Bresson’da *flâneur* kimliğinin inşasının, askerliğin ardından yaşadığı umutsuz bir aşk hikayesi sonucu kendini Paris’ten Afrika’ya doğru çıktığı bir yolculukta amaçsızca dolanarak fotoğraf çekerken bulmasıyla başladığı söylenebilir.

Sontag’a göre sürrealizm burjuva sınıfına özgü bir memnuniyetsizlik yoludur; estetik kaygısının temelinde, mazlumdan yana saf tutan, gayriresmi bir gerçekliğe ait doğruları savunan bir politika yaratma özlemi yatar. Sürrealist estetiğin ifşa ettiği skandalların, burjuvazinin sosyal örgütlenmesi dahilinde gizli kalmış sırlar olarak üstleri örtülmüştür. Erken dönem sürrealistlerin, toplum yapısındaki bu tabuların

²⁸⁰ Benjamin, **Pasajlar**, 145.

²⁸¹ **age**, 145-146.

²⁸² Peter Schjeldahl, ‘Picture Perfect: An Henri Cartier-Bresson Retrospective’, **The New Yorker**, (April 19, 2010): 3. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/04/19/picture-perfect> [26.03.2018]

rehabilitesi amacıyla öne çıkardıkları *eros* da aslında sınıfsal yapılanmalar içinde farklılık gösteriyordu: doğaları gereği zevke, eğlenceye düşkün olarak görülen en alt sınıflarda ve soylular arasında sefahatle tecrübe edilirken; orta sınıfın kendi cinsel devrimini yapabilmesi için çaba sarf etmesi gerekecekti. Bu da en derin gizemin toplumsal yapılanmadaki sınıfsal farklılıkların uyandırdığı merakta yattığı anlamına geliyordu. Toplumsal hayatın dorukları ve dip derinliklerinin fotoğrafa her zaman çekici gelmesi; sürrealist karşı-kültür ile orta sınıf maceracılığının birleşim noktası olarak, fotoğraf sanatına en başından beri yön vermiştir. Bu durum, hali vakti yerinde orta sınıftan kişileri, toplumdaki sefaletle dair gizlenen (daha çok da görmezden gelinen) bir gerçeği ortaya çıkarma ve belgeleme merakıyla hareket ederek; yoksulların nezdinde hoyratça sayılabilecek hareketlerin en yumuşağı olarak, fotoğraf çekmeye yönlendirmiştir.²⁸³

Başkalarının yaşamına kendi ayrıcalıklı konumundan merakla ve profesyonel bir dürtüyle bakan fotoğrafçı; sınıfsal ayrımlardan sıyrılarak evrensel bir perspektifle hareket ediyormuş gibi görünse de Sontag'a göre, gerçekte durum bundan farklıdır:

“Fotoğraf ilk önce orta sınıf aylağının (*flâneur*) -ki Baudelaire bu tipin duyarlılıklarını çok doğru özetlemiştir- gözünün bir uzantısı gibi girmiştir devreye. Fotoğrafçı, yalnız başına yürüyerek kent cehenneminde keşfe çıkmış gibi dolanan, merakını çelen her köşeye sezdirmeden sokulan ve aklına esen yerlere girip çıkan kişilerin, keza şehri şehvet dolu aşırılıkların yaşadığı bir manzaraymış gibi keşfeden dikizci gezginin silahlı versiyonudur.”²⁸⁴

Fotoğrafçının kamerası aracılığıyla elde ettiği iktidar, fotoğraflanan ve fotoğraflayanı sınıf ayrımına tabi tutar ve bir yanıyla da onu yücelterek; fotoğrafçıya bir nevi dokunulmazlık kazandırır. Ancak, fotoğrafçı, kameranın arkasındaki konumundan doğan güçten bir bakıma hoşnut iken; kimi durumlarda da eli kameralı gözlemci konumunun ona sağladığı dezavantajı elemine edebilmek için kamufle olmanın; gizlenmenin, sadeleşmenin yollarını arar. Kentin sokaklarını arşınlayan ve kılıktan kılığa girerek kalabalıklarda kamufle olarak rahatça gözlem yapabilen *flâneur*, yirminci yüzyıldaki karşılığını bu gezgin *gözlemci-fotoğrafçı* kimliğinde bulur. Bu tavrın en yüceltilmiş figürü olan Henri Cartier-Bresson, burjuva sıkıntısıyla başladığı Afrika seyahatini yakalandığı sıtma nedeniyle sonlandırarak Fransa'ya geri döner. Bu

²⁸³ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 66-67.

²⁸⁴ **age**, 67.

sürecin ardından edindiği, hafif ve kompakt tasarımı sayesinde özgürce hareket imkanı veren; şehrin sokaklarındaki ilginç olaylar için tetikte olmasını sağlayan *Leica*'sıyla *flâneur* kimliğini tamamlar. Kalabalıklar içinde fark edilmemek için, kamerasının parlak yerlerini karartarak dikkat çekmez hale getiren Cartier-Bresson, ruh haline dair, “fazlasıyla gerilmiş ve saldırmaya hazır hissediyorum.” diyerek; 1930’larda Paris, Londra, Madrid, Mexico City ve diğer bütün şehirlerde, bir avcı titizliğiyle, gördüklerinin izini sürer (Şekil 19). “Gençliğinde Jean Renoir’ın filminde avcılığı oynayan Cartier-Bresson, şimdi bir avcının içgüdüsünü sanatına uyguluyordu.”²⁸⁵



Şekil 19: Henri Cartier-Bresson, Sevilla, İspanya, 1933

“The Museum of Modern Art: MoMA: Henri Cartier-Bresson”, <https://www.moma.org/collection/works/56129> [10.06.2020].

Sürrealist yaklaşımı zamanla değişim gösterse de diğer fotojurnalistlerin ilgilendiği konulardan daima uzak durur; kentin gözlemci gezgini tavrıyla karşılaştığı görüntülerin anlık kaydını tutabildiği şekliyle gündelik yaşamla ilgilenir. Görüntünün fotoğrafik yapılanmasına ilgi duyan Cartier-Bresson, buna ‘gözle görülen öğelerin organik koordinasyonu’ adını verir. Basın fotoğrafçılığında faydalanan ama asla basın fotoğrafçısı olmayan Cartier-Bresson’a göre fotoğraflar kanıt niteliğinde

²⁸⁵ Schjeldahl, *age*, 3.

değildir; onları yorumlamak, ne anlattıklarını anlamak da tamamen izleyicinin algısına bağlıdır. Ona göre, kişi kendisine ve fotoğrafladığı konuya karşı dürüst olduğu sürece sadece kişisel bakış açısı geçerlidir. Fotoğrafik eğilimleriyle, diğer meslektaşlarından ayrı bir konumda yer alan Cartier-Bresson'un bu tavrı, Magnum için 1948-50 yıllarında Hindistan, Burma, Pakistan, Çin ve Endonezya'da hazırladığı foto-röportajlarında ve üç ve altı aylık sürelerle kalarak Çin (1958-59), Meksika (1960), Hindistan ve Japonya (1965)'da gerçekleştirdiği çalışmalarında da açıkça görülür. Cartier-Bresson için fotoğraf, "bir olayın doğru ifade edilmesini sağlayan formların kusursuz düzenlenişiyle birlikte o olayın öneminin, saniyenin bir anlık kesitinde, eş zamanlı olarak fark edilmesidir."²⁸⁶ Onun fotoğraflarında açıkça görülen ve kendisinin de ünlü manifestosuyla özetlediği 'karar anı' ifadesinin pratiği olan bu tanım, çağdaşı olan ve ardından gelen birçok fotoğrafçıyı da etkileyen bir fotoğraflama tarzına dönüşmüştür. 'Karar anı', tüm grafik unsurların optimal dengede olduğu bir anda fotoğrafın çekilmesine karar verilmesidir. Başka bir deyişle, 'karar anı', aynı anda gözün, beynin ve kalbin bir olayı hedeflemesidir. Gerçekte, bu denge teknik ya da biçimsel anlamda başarılı olarak değerlendirilen her fotoğrafın ortak özelliği olarak kabul edilmekle birlikte; Cartier-Bresson'un, iyi fotoğrafın nasıl olması gerektiğine dair yaptığı detaylı tanımlama ve koyduğu kuralların dogmatik olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, tüm anlatım araçları içinde, sadece fotoğrafın belirli bir anı sabitlediğini vurgulayan Cartier-Bresson, dünyanın akıcı zamanının içinden belli anları yakalama isteğine dair kaygısını, "Biz kaybolan şeylerle oynuyoruz ve kayboldukları andan itibaren, onları yeniden geri getirmek imkansız."²⁸⁷ diyerek dile getirir. Cartier-Bresson'un bu söylemi onun kararlı bir modernist olarak çağının gereklerine uygun bir şekilde hareket ettiğini göstermekle kalmaz; onun aynı zamanda avının peşinde koşan bir avcı gibi *an* kovalayan tavrı, tam da moderniteye yakışır biçimde onun hızla değişen, devingen ve uçucu yapısına dair gönderme niteliği de taşır. Cartier-Bresson'un bu tavrı fotoğraf anlayışını da bu

²⁸⁶ Henri Cartier-Bresson, **The Mind's Eye: Writings On Photography And Photographers**, (New York: Aperture, 1999), 5.

²⁸⁷ Henri Cartier-Bresson, **Karar Anı**, (İstanbul: YGS Yayınları, 2006), 16.

yönde şekillendirir: yeni bir görme biçimi peşinde koşan ve gördüğü güzelliği yakalayıp alamazsa her şeyin bittiğini düşünen bir modern zaman gezgini (Şekil 20).



Şekil 20: Henri Cartier-Bresson, Saint Lazare Garı'nın Arkasında, Paris, Fransa, 1932

“The Museum of Modern Art: MoMA: Henri Cartier-Bresson”, <https://www.moma.org/collection/works/98333> [10.06.2020].

Cartier-Bresson'un fotoğrafi yaklaşımına dair söylediklerini, onun fotoğraflarından da okumak mümkündür. Dünyanın dört bir yanını dolaşarak, karşılaştığı anları röportajlarına hapseden Cartier-Bresson'un, neredeyse tüm fotoğrafları onun gözlemci pozisyonunu yansıtır.

“[...] Ömrüm boyunca tanınmamaya çalıştım. O zaman gözlem yapabilmek daha kolay oluyor. Başkalarına yaptığının bana yapılmasını istemedim. [...] Portre benim için fotoğrafın en zor alanıdır. Tıpkı düellodaki gibidir; kurban nereye nişan aldığımızı sorar kendi kendine. Hazır fotoğraftan çok benim ilgimi çeken nişan alıp ateş etmekte zaten. Tak!”²⁸⁸

Olayların daima dışında kalmayı bilinçli bir tercih olarak kullanmış ve sadece gözlemlediği ve çarpıcı bulduğu görüntüleri yakalamıştır. Fotoğraflanan konunun ne

²⁸⁸ age, 94-95.

olduğu fark etmeksizin her koşulda fotoğrafçının olayı bölen *davetsiz misafir* olduğunu söyleyen Cartier-Bresson, gözlemci pozisyonundan ayrılmamak ve neredeyse, avını ürkütmek istemeyen bir avcı gibi düşünerek, “Natürmort bile olsa, konuya parmak uçlarımızda yürüyerek yaklaşmak esastır. Kadife bir el, bir şahin gözü: sahip olmamız gerekenler bunlardır.”²⁸⁹, diyerek konularına olan yaklaşımını özetler. Bu bağlamda Cartier-Bresson’un ‘karar anı’yla sınırlarını çizerek, kurallarını belirlediği *mükemmel* fotoğrafın; çağdaşlarının işlerinden tamamen ayrı bir noktada konumlanması gerekmektedir. Cartier-Bresson’un, Magnum üyesi olan çalışma arkadaşları ve fotojurnalist çağdaşlarıyla arasında ciddi bir fark olduğu söylenebilir. En önemli temsilcilerinden biri olduğu kabul edilen Cartier-Bresson, aslında foto-röportaj geleneğinin sınırları içinde işler üretmiş gibi görünse de fotoğraflarının en fazla biçimsel olarak bu alana dahil olabileceğini söylemek gerekir. Onun fotoğrafları, foto-röportaj biçiminde üretilen; ancak sahip olduğu grafik dengelerin mükemmel uyumlarıyla, neredeyse düzenlenmiş gibi görünen, kusursuz sahnelerdir. Kendini, ait olduğu dönemin ruhundan bağımsız olarak konumlandırmış; değişmesi gerektiğine inandığı koşulları göstermeye çalışırken yaşamını tehlikeye atmadan çekinmeyen Capa ya da Smith gibi vicdani bir sorumlulukla hareket etmemiştir. Cartier-Bresson, ‘Karar Anı’ manifestosuyla ‘mükemmel fotoğrafın’ nasıl olması gerektiğini beyan ederken aslında tüm yaşamı boyunca kendisini -önceleri ait olduğu sürreal yaklaşımdan uzaklaşarak ama bir bakıma onu da kapsamı amacıyla- bir fotojurnalist olarak tanımlasa da tamamen gözlemci ve avcı konumundan asla uzaklaşmadan fotoğraf üretmiştir. Belki de Schjeldahl’ın dediği gibi, “Cartier-Bresson’un sanatının sorunu, gazetecilik protokolüyle estetik klasisizmi birleştirmesidir: zamansız gerçeklik ve son dakika haberleri.”²⁹⁰

Cartier-Bresson’un, kamera aracılığıyla yaratılan optik illüzyonun estetik mükemmelliğe ulaşmış görselleri olan fotoğrafları, içerikten ziyade biçimleriyle izleyicinin dikkatini çeker. Onun fotoğraflarında iletmeyi bekleyen toplumsal mesajlar ya da değiştirilmesi gereken koşullar yoktur. Onlar, oldukça güzel, temiz ve

²⁸⁹ Cartier-Bresson, *The Mind’s Eye*, 5.

²⁹⁰ Schjeldahl, *age*, 1-2.

zamandan soyutlanmış bir şekilde her döneme ait olabileceği gibi görünen kusursuzca düzenlenmiş sahnelerdir. Cartier-Bresson'un kusursuz fotoğrafın elde edilmesine dair yaptığı ve aynı zamanda onun sanatının öznü oluşturan tanımlama, göz kamaştırırsa da Schjeldahl için fazlasıyla klişedir. MOMA'da, müzenin fotoğraf başküratörü Peter Galassi tarafından hazırlanan Cartier-Bresson sergisinin, “göze ve zihne zengin tatlar sunarken, kalbi uyuşturan bir dünya yarattığını”²⁹¹ söylemekten çekinmez.

Bununla birlikte, dönemin fotoğraf dünyasını, yarattığı görsel zenginlikle etkileyen Cartier-Bresson için -günümüzde dahi- övgülerin arasında yergiye rastlamak oldukça güçken; onun benimsediği akılcı yaklaşıma karşılık, görmezden gelmeyi tercih ettiği duygusal yaklaşımı benimseyerek yeni bir anlatım ortaya koyan; 1958 tarihli ‘The Americans (Amerikalılar)’ın yaratıcısı Robert Frank, sert ama haklı bir şekilde, Cartier-Bresson için şöyle söyler: “Lanet olası dünyanın her yerine gitti ve kompozisyondan ya da dünyanın güzelliğinden başka hiç bir şeyin onu etkilediğini bize hissettirmedi.”²⁹²

Robert Frank, Cartier-Bresson'un ortaya koyarak, inatla savunduğu mükemmel fotoğrafın dogmatik kurallarını hiçe sayarak; yeni bir belgesel fotoğraf pratiğini görünür kılar. Sontag'a göre, “Fotoğraf, alışılmış görme biçiminin kalıbını kırdığı ölçüde, başka bir görme alışkanlığı yaratır.”²⁹³ Ancak, ister konu ister malzeme isterse teknik bakımdan olsun, fotoğrafik görmenin, sıradan görmeyi aştığına dair bir izlenim yaratması için ‘şok’ unsurunu sürekli uyanık tutması gerekmektedir. Zira, fotoğrafçıların ‘görme’ye dair ortaya koydukları her yeni meydan okuma bir şekilde şaşırtıcı etkisi yatışarak, ‘görme’ye uyum sağlama eğilimindedir. Weston'ın “fotoğrafın dünyayı yepyeni bir şekilde görmenin penceresini açtığı” savı da

²⁹¹ **age**, 2.

²⁹² Richard B. Woodward, “The Heart and the Eye: Henri Cartier-Bresson and Robert Frank in the World Danziger”, (February 7, 2014): 3. <https://collectordaily.com/the-heart-and-the-eye-henri-cartier-bresson-and-robert-frank-in-the-world-danziger/> [10.04.2018]

²⁹³ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 120.

yirminci yüzyılın başlarında, tüm sanatlarda modernizme bağlanan -sonradan boş çıkan- aşırı iyimser umutların bir sonucudur.²⁹⁴

“Fotoğrafi gerçekten yeni bir görme biçimi (görmenin kesin, zekice, hatta bilimsel bir biçimi) olarak kavrayan Weston ve Cartier-Bresson gibi iddialı modernistler, Robert Frank gibi yeni görme standartları koyduğu iddiasında asla bulunmayan bir kuşak sonranın fotoğrafçıları tam cepheden karşılarında bulmuşlardır.”²⁹⁵

O’Sullivan’ın da dediği gibi, yaşamı ve sanatı oluşturan şeyler olarak duygular, sadece deneyimlenebilir oluşlarıyla bizi meselenin özüne götürür: *deneyim*. Kendinden önceki alışılmış görme biçiminin kalıbını kırarak; yeni bir görme biçimi ortaya koyan Robert Frank’in yaklaşımının da özünde *deneyim* yatar. İkinci Dünya Savaşı’na gebe yılların ekonomik ve politik kaosunun gölgesinde geçen bir çocukluğun ve Avrupa’da bir Yahudi olmanın yarattığı gerimle büyüyen Frank’in, *Yeni Dünya*’yla olan ilişkisiyle iç içe geçen öznel deneyimi, onu başka bir görme biçimine ulaştırır. Başlangıçta izleyicide yarattığı şok nedeniyle katı eleştirilere tabi tutulan bu yaklaşım; onun fotoğraflarında duygulamanın estetiğine değere dönüşür.

Önceleri bir kaçış noktası olarak gördüğü, ‘Özgürlükler Ülkesi’ni bizzat deneyimlemek amacıyla, çıkacağı yolculuğu finanse etmesi için, Walker Evans’ın önerisiyle Guggenheim bursuna başvuran Frank’in, başlangıçta, “Amerikalı olan şeylerin, geçmiş ve şimdinin, geniş bir kaydını tutan fotoğraflar ve medeniyetin görsel bir çalışmasını yaratmak.”²⁹⁶ olarak tanımladığı bu proje, pratikte yeni yeni parçası olmaya başladığı bu ülkeyle olan etkileşiminden kaynaklanan duygulam deneyimine dayalı bir aktarıma dönüşür.

The Americans adı altında toplanan fotoğraflardan oluşan kitabın önsözü, Beat kuşağının önemli üretimlerinden olan ve benzer bir macera sonucu meydana gelen *On The Road* (Yolda)’un yazarı, Jack Kerouac tarafından kaleme alınır. Okuyucuya coşkulu bir üvertür sunmaya karar veren Kerouac, Frank için, “Dünyanın trajik

²⁹⁴ **age**, 120.

²⁹⁵ **age**, 120.

²⁹⁶ “Guggenheim Application and Renewal Requested,” reprinted in Robert Frank: New York to Nova Scotia. Edited by Anne W. Tucker and Philip Brookman (Houston and New York: Museum of Fine Artsband the New York Geaphic Society, 1986), 20.’den aktaran: Sarah Greenough, “Fragments That Make A Whole Meaning In Photographic Sequences”, **Robert Frank Moving Out**, National Gallery of Art, (Washington: Scilio, 1994): 96.

şairlerinin arasındaki yerini alırken, bir eliyle Amerika'nın hüzünlü şiirini filme aktardı.”²⁹⁷, demeyi tercih eder. ABD versiyonuyla birlikte fotoğraf dünyasını neredeyse ikiye bölen tartışmaların kaynağı olan *The Americans*'ın yenilikçi yaklaşımına dair ise şunları söyler: “Bu fotoğrafları gördükten sonra bir müzik kutusu mu yoksa bir tabut mu daha hüzünlü karar veremeyeceksiniz.”²⁹⁸ (Şekil 21).



Şekil 21: Robert Frank, Bar, Las Vegas, Nevada, 1959

“Artnet: Robert Frank”, <http://www.artnet.com/artists/robert-frank/bar-las-vegas-nevada-R8CvtAnsM-nGXopidpydtg2> [10.04.2019]

Öte yandan, *The Americans*, yayınlandığı ilk dönemlerde, Frank'in çevresindeki kadar kolay kabul görüp, takdir edilmez. Bu fotoğraflar, yeni bir görme biçimi yarattığı yönünde bir kabulden önce, Sontag'ın tanımına uygun olarak, izleyicide şok etkisi yaratırlar. Klasik kompozisyon kurallarıyla birleşen hafif muzip ve alaycı mizansenlere sahip fotoğraflarıyla bilenen Elliott Erwitt: “Robert'in yaptığı yeni bir tarz fotoğrafın başlangıcı, özensiz, yarım yamalak gibi görünen ama öyle olmayan ve fazlasıyla duygusal.”²⁹⁹, olarak değerlendirirken; *Popular Photography* dergisinin editörü Frank'in fotoğraflarını, ‘çarpık’, ‘siğillerle kaplı’, ‘nefret görüntüleri’ olarak

²⁹⁷ Nicholas Dawidoff, “The Man Who Saw The America”, *The New York Times*, (July 2, 2015), 23. https://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/robert-franks-america.html?_r=0 [18.04.2018]

²⁹⁸ Jack Kerouac, “Introduction”, *Robert Frank The Americans*, (Germany: Stedial, 2008).

²⁹⁹ Dawidoff, *age*, 11.

alaya alır. Ona, göre bu fotoğraflar, bulanık, asimetrik, eğik açılarla ve kasıtlı olarak kuralsız çekilmiştir (Şekil 22). Eleştirmen Janet Malcolm'ın daha sonra açıklayacağı üzere, sorun şudur: “Kimse daha önce böyle fotoğraf çekmemişti.”³⁰⁰



Şekil 22: Robert Frank, Asansör, (Elevator), Miami Beach, 1955

“Artnet: Robert Frank”, <http://www.artnet.com/artists/robert-frank/elevator-miami-beach-from-the-series-the-mCLpplyvix7FwD30onkvxg2>, [10.04.2019]

The Americans, birçok farklı seviyede analiz edilebilmesine rağmen, diseksiyonel bir tavrı kolayca kabul etmemektedir. Her bir fotoğrafın içeriksel yoğunluğunu ve radikal üslubunu ele alarak; onları 1950’lerdeki Amerikan yaşam tarzının sosyo-politik yansımaları olarak değerlendirebiliriz. Frank’in, sadece açıkça okunan sembollere dayalı imgeleri değil; geçişler, duraksamalar ve gizem eklemek için işitsel ve muğlak notalara ihtiyaç duyduğu sofistike tarzını takdir edebiliriz. Ancak, nihayetinde fazlasıyla serebral ve rasyonel olan bu tür analizler bir şiiri parçalara ayırarak tanımlamaya çalışmak gibidir; bittiğinde kelimeleri ya da onların arasındaki bağlantıları anlayabiliriz, ama şiirin bütünsel hissini değil. Frank’in fark yaratan özelliği, doğaçlama davranması ve olasılıklara açık bir biçimde anın gizemine kapılarak uyumla hareket etmesiydi. Bu da onun fotoğraf anlayışının, birinden diğerine mantıksal bir kurgu ya da bağlantıyla geçerek bir hikaye oluşturmasından çok; genel bütünlüğün izleyicide bıraktığı hisle ilgili olmasını açıklamaktadır. Frank, “İnsanlar fotoğraflarıma baktığında, bir şiirin bir mısrasını iki kere okumak

³⁰⁰ age, 23.

istediklerindeki gibi hissetsinler istiyorum.”³⁰¹, der. Baştan sona kadar mantıksal olarak ilerlemeyen bu dizinin izleyicide yarattığı his, bir rüya ya da anı gibi garip bir şekilde sessizdir: müzik kutuları ve televizyon setleri, politikacılar... Bunlarla karşılaşırken, ses duymak yerine belirsiz duygular ve belirsiz çağrışımlar uyanıyor. Bu seri, açıklamayı geçersiz kılan, kasıtlı olarak kaygan, çok sayıda yoruma açık, yoğunluklu ve empatik bir ses içeren bir dizilimdir.³⁰² Böylece tüm söylemleri ilgisiz hale getiren, sözlere bağımlı olmayan, zihne değil; kalbe konuşan ve metaforun yerine *deneyimin* kendisini uyandıran bir seri oluşturan The Americans, Deleuze’ün *duygulam* tanımını karşılar şekilde; yaratıcısının tasarladığının da ötesine geçerek kendisini var eder.

Başlangıçta anti-Amerikan olmakla suçlanan ve fotoğrafları acımasızca eleştirilen Frank, 60’lı yıllarda sanat çevrelerinde gittikçe artan bir şekilde değer bulur. Böylece uzun yıllar sanat fotoğrafını domine eden, orijinal ve sofistike bir görme biçiminin öncüsü olan Robert Frank, The Americans’la tüm zamanların en önemli ve ilham verici fotoğrafçılarından biri olarak yerini sağlamlaştırır. 50’lerde Amerika’da çektiği, klişeleri ve savaş sonrası dönemin fotoğraflarının genel karakteri olan aşırı duyarlılığı geride bırakan ileri görüşlü fotoğraflarıyla Frank, Amerikan kültürünün ikonlarını yeniden tanımlar; arabalar, müzik kutuları, yol kenarı lokantaları hatta yolun kendisi bile, çağdaş yaşama dair, zamanında ulusu sembolize eden görkemli manzaralardan çok daha gerçekçi bir göstergeye dönüşür. Dahası, dokunaklı ve ilgi uyandıran bir Amerika portresi yaratır.³⁰³ Ancak, tüm bunlarla birlikte, Frank’i ayrıcalıklı kılan, kendi kuşağının yalnızlığa ve toplumdan soyutlanmasına dair karakteristik özelliklerini ifade edebilme yetisiydi ki bunun kendi yaşamındaki yansımaları The Americans’ın son fotoğrafından da okumak mümkündür (Şekil 23).

³⁰¹ Robert Frank, “Life announces the winners of the young photographers contest.”, Life 31:22 (26 November 1951), 21.’den aktaran: Sarah Greenough, “Fragments That Make A Whole Meaning In Photographic Sequences”, **Robert Frank Moving Out**, National Gallery of Art, (Washington: Scalo, 1994): 98.

³⁰² Sarah Greenough, “Fragments That Make A Whole Meaning In Photographic Sequences”, **Robert Frank Moving Out**, National Gallery of Art, (Washington: Scalo, 1994): 114-116.

³⁰³ Earl A. Powell, “Foreword”, **Robert Frank Moving Out**, National Gallery of Art, (Washington: Scalo, 1994).



Şekil 23: Robert Frank, U.S. 90, En Route to Del Rio, Texas, 1955

“Artnet: Robert Frank”, <http://www.artnet.com/artists/robert-frank/u-s-90-en-route-to-del-rio-texas-9RBovvNOF09z3TPL6rVdEg2>, [14.04.2019].

Frank, eşi Marry ve oğlu Pablo’yu fotoğraflar. Bu dalgın son karede ailesi fotoğrafının nesnesine dönüşür. Arabanın ön camından çekilen yorgun, tükenmiş yüzler ve yarısı görünen Ford. “Kişisel, melankolik, duygusal... Uzak durmaya çalıştığınız her şey. Üstelik fotoğrafta olmayan kişi benim. Bunların hepsi ne anlama geliyorsa, fotoğraf size onu söylüyor.”³⁰⁴

Robert Frank, Cartier-Bresson’un, klasik fotoğraf anlayışını tanımlayan, ‘kişinin beyni, gözü ve kalbinin’ birleşiminden doğan serebral yaklaşımına; Saint-Exupery’den yaptığı alıntıyla, “sadece kalbinle görebilirsin; esas olan göze

³⁰⁴ Robert Frank, Dawidoff, **age**, 21.

görünmez.”³⁰⁵, diyerek karşı çıkar. Onun için “Karar anı diye bir şey yoktur!”³⁰⁶; aksine, kendiliğindenliği ön planda tutan, duygusal bir yaklaşımı esas alır. Böylece Frank’ın, kompozisyonun klasik kurallarını alışıya eden bir tavrıyla; fotoğrafçının öznel yaklaşımının ve duygusal etkileşiminin önemini vurgulayan ve deneyimi merkeze alan, yeni bir anlatım dili yarattığı söylenebilir.

Bu dilin günümüz fotoğrafında bulduğu karşılık, Ackerman’ın fotoğraf anlayışının yansıması gibidir. Anlık karşılaşmalardan doğan duygulam deneyimlerini fotoğraflarken; kamerayı doğrulttuğunda, onun, bilgiyi kaydeden bir enstrümandan duyguları kaydeden bir enstrümana doğru geçirdiği değişimin oldukça dikkate değer olduğunu söyleyen Ackerman, Sarah Moon’un kendisiyle ilgili bir gözlemini şöyle aktarır:

“Her zaman deklanşöre yanlış zamanda bastığımı söyler. Haksız sayılmazdı; çünkü deklanşöre daima ya tuhaf anlarda basarım ya anlar arasındaki anda ya da zamanlar arasındaki zamanda. Ve bu yüzden fotoğraflar beni hep şaşırtır; çünkü bu geçiş sürecinde hep beklenmedik bir şey açığa çıkar; hissettiğin ama göremediğin şey.”³⁰⁷

Hem fotoğraflarda hem de yaşamda beklemek zorunda olduğumuz ‘karar anı’nın aksine; Ackerman’ın, ‘tuhaf anları’ ya da ‘zamanlar arasındaki zamanı’ gerçekten yaşadığı gibi zamanın sürekliliğine aittir.³⁰⁸ Deneyimsel akışının ifadesine dönüşen fotoğraflarına ilişkin, kendisini sadece olup bitenin içine bıraktığını, bunun da daima fiziksel yakınlıkla ilgili olduğunu söyleyen Ackerman için, çarpıcı biçimde tutarlı olan tek şey deneyimdir: “Hissetmeliyim, dokunmalıyım. Her zaman gözlemden daha fazla körlük olmalı.”³⁰⁹ (Şekil 24).

³⁰⁵ Robert Frank, **Moving Out**, National Gallery of Art, (Washington: Scalo, 1994): 86.

³⁰⁶ Robert Frank, Conversations in Vermont [film] quoted in Bild für Bild Cinema, Zurich, 1984’ten aktaran: **Encyclopedia Of Twentieth-Century Photography**, ed. Lynne Warren (New York: Taylor&Francis Group, 2006): 560.

³⁰⁷ Miriam Rosen, “What Was There and What I Felt: The Pictures of Michael Ackerman”, **Art on Paper**, Vol. 6, No.3, (January-February 2002), 53. <http://www.jstor.org/stable/24559570> [03.03.2018]

³⁰⁸ **age**.

³⁰⁹ **age**, 52.



Şekil 24: Michael Ackerman, Self, Half Life, 2010

“All About Photo: Michael Ackerman”, <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/39/michael-ackerman#> [10.06.2020].

4.3. Deneyimi Fotoğraflamak: Odanın İçinde ya da Dışında Olma Hali

Mahremiyet kavramının, somut bir gösterge olarak anlama bürünmesi birey ve diğer(ler)i ikiliğinde gerçekleşir. Başka bir deyişle, mahremiyet, bireyin ötekiyle olan ilişkisinde zaman ve uzamda gereksinim duyduğu ayrılık mesafesidir. Ancak, toplumsal yaşam içinde mahremiyet ihtiyacı farklı dinamiklerle işlerlik gösterebilir. Bireyin kendini dış dünyadan soyutlayarak, yalnız kalma isteği olabileceği gibi; toplumsal denetim mekanizmalarından uzakta, yakın çevresiyle, arkadaş grubuyla ya da ikili ilişkilerde baş başa kalma isteği olarak da yaşanabilmektedir. Bu çok yönlülük kavrama birçok olguyu kapsarlık yüklese de mahremiyetin çağrışımının çoğunlukla bedenle ve cinsellikle ilgili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, insanın, parçası olduğu topluluğun içinde ya da dışında bulunma haline bağlı olarak varolan mahremiyet istencinin kökeninin oldukça gerilerde olduğunu varsaymakla birlikte; mahremiyetin bu bağlamda sorunsallaştırılmasından sorumlu olan ise modernitedir.

Modernitenin, cinsellik ve mahremiyet bağlamında en önemli özelliklerinden biri arzuya dair yaklaşımıdır; önceleri, olabildiğince özgür kılınmış, gelişigüzel yaşanan arzular, belli bir döneme girildiğinde dizginlenerek, denetim altına alınır. “Arzu, aklın sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, bedenin, gövdenin tutuklanması, onun

dar kalıplar içine sokulması demek.”³¹⁰ Bunu yerine getirirken de, Kahraman’ın deyimiyle sihirli kavram olarak, ‘ahlak’ devreye sokuluyor; böylece, “Viktorya ahlakı aslında Kartezyen düşüncenin neredeyse doruk noktasını oluşturuyor. Her şeyi aklın sınırları içine hapsetmenin yolu, Viktorya ahlakının katı kurallarını uygulamaktan geçiyor.”³¹¹

Cinselliğin de öteki insani gereksinimlerden hiçbir farkı olmamasına rağmen onu bu kadar çok katmanlı kılan etrafına örülmüş olan geniş ve karmaşık bir kültür olmasıdır: “Ahlaktan görgüye, bedenin somutluğundan görüntünün uçuculuğuna kadar, yasaklarla, gizliliklerle, karmaşayla iç içe geçmiş bir olgu.”³¹² Diğer insani gereksinimlerin toplumsal alan içinde giderilmesi son derece normal karşılanırken; konu cinselliğe geldiğinde olayın yapısı tamamen değişiyor. Kapatılana, gözden uzak olana dair üretilen sonsuz merak; kuşkusuz, işin bedenle ilgili boyutunda meydana geliyor. Kahraman’a göre, “Cinselliğin çekiciliği ilkin bu gizlilikten, onun oluşturduğu gizemlilikten kaynaklanıyor.”³¹³ Ancak, mevcut gizemi yaratan cinselliğin etrafına modernite tarafından örülen duvardır; uygarlığın gelişimiyle paralel olarak insan yaşamındaki gizli alan ile açık alan arasındaki mesafenin giderek büyümesiyle birlikte, bu alanlar arasındaki ayırım da normalleşir ve farkına varılmaz bir şekilde yaşama dahil olur. Süreç içinde, cinselliğe yüklenen utanma ve sıkılma duygusuyla birlikte, davranışlar da buna uygun olarak geliştirilen denetim mekanizmalarıyla kontrol altına alınır; bu durum, şu ya da bu şekilde eşit olarak tüm toplumu sarar. “Zira cinsel olarak özneleri ayırtırmak, onların dillerini, eylemlerini ve konumlarını da ayırtırmaktır.”³¹⁴

Mahremiyetin geçirdiği bu dönüşüm sürecini anlayabilmek için Ortaçağ’da gerek çocukların gerekse yetişkinlerin yataklarını yabancılarla paylaşmalarının son derece doğal olmasına karşın; bugünkü yaşam biçimlerimiz ve insan ilişkilerinin işleyişine

³¹⁰ Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005), 116.

³¹¹ **age**, 116.

³¹² **age**, 13.

³¹³ **age**, 13.

³¹⁴ Şahiner, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, 178.

bakmak yeterlidir. Elias'a göre, "Ayrıca, uygarlığın bugün ulaştığı aşamada yatağın ve bedeninin psikolojik olarak yüksek derecede tehlikeli bölge şeklinde görülüşünün doğal bir durum olmadığı ortaya çıkar."³¹⁵

Bununla birlikte, Elias, cinselliğin önceleri toplumsal yaşantının gizli bir unsuru olmadığı ve çocukların, yetişkinlerin yaşam alanlarına dahil olduğu dönemlerden söz ederken Erasmus'un 16. yüzyıla ait *Konuşmalar*'ından örnekler verir. Erasmus ve çağdaşları için, çocukların ve gençlerin toplumsal yaşamın bir parçası olması adına onlara, yetişkinlerin dünyasına ait bilgiler verilmesi son derece normal karşılanırken; 19. yüzyıldan günümüze kadar gelen süreçte, çocuklara bu bilgilerin verilmesi ahlaka aykırı olarak kabul edilmektedir. Toplumsal ilişkilerde, cinsel dürtüler konusunda görülen 'konuşma yasağının' henüz olmadığı dönemlerde, örneğin, çocuklara fahişelerden ve yaşadıkları evlerden söz edilmesi dönemin koşulları içerisinde son derece normaldir: "Toplumsal statüleri cellatlarınkine benzer, küçümsenir ve kötü gözle bakılırlar, ama toplumsal yaşamın içindedirler ve asla gizlenmezler. Erkek ve kadın arasındaki bu tür evlilik dışı ilişki henüz 'sahne arkasına' atılmamıştır."³¹⁶ Elias'ın evlilik dışı ilişki ve gayrimeşru çocuğa dair bu yargısı aslında kadın erkek ilişkilerine, cinselliğe ve tüm bunların toplumsal yaşam içindeki rollerinin değişimine dair etkili bir tespittir: "Kesin olan şey, ilk başta gizlenme eğilimine rastlanmaması, daha sonra burjuva toplumunda cinselliğin bir erkek ve bir kadın arasındaki ilişkiyle sınırlandırılmasıdır ki bu durum katı dürtü denetiminin ve güçlü toplumsal yasakların ortaya çıkış sürecine de uygundur"³¹⁷ Cinsellik böylece yavaş yavaş konuşma yasağına tabi tutularak, toplumsal yaşamın sahne arkasına itilmiş; toplumsal olarak meşru görülen evlilik kurumuyla sınırlandırılmıştır. Ancak bu konuya dair daha kapsamlı bir eleştiriyi Foucault'da buluruz.

Foucault'ya göre, her şey 17. yüzyılda başlar, ondan öncesinde cinsellik ne gizlenmiştir ne de baskılanmıştır. Ancak yüzyılın başlarında hala cinselliğe dair bir açık yüreklilik vardır; toplum içinde pek de sansürlenmeden konuşulur, davranışlar

³¹⁵ Norbert Elias, *Uygarlık Süreci Cilt I*, çev. Ender Ateşman, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 276-277.

³¹⁶ *age*, 289.

³¹⁷ *age*, 297.

gizliliğe, üstü kapalılığa gerek duymaz; yasak olana dair hoşgörölü bir yaklaşım sergilenir. Edebe ayrık ve yakışksız olana dair baskı dili henüz 19. yüzyılınkî kadar katı değıldir; uluorta eylemler, açık saçık söylemler, taşkınlıklar, aleni biçimde temas içinde olan vücutlar; yetişkinlerin arasında baskı görmeden, utanmadan davranan çocuklar: “Cazibelerini sergileyen bedenler...”³¹⁸ Arzunun serbestliğine ve cinselliğin tecrübe ediliş şekline dair bu tasvirlerle ait dönemlerden geçerek; “Viktoryen burjuvazinin tekdüze gecesine varılmıştır. İşte o zaman cinsellik titiz bir biçimde kapatılır. Yeni bir mekana taşınır. Karı kocadan oluşan aile el koyar cinselliğe. Onu, üreme işlevinin ciddiyeti içinde bütünüyle yutar.”³¹⁹ Soyunu devam ettiren ve toplum önünde meşru olan evli çift, cinselliğe ait gizlerini kendilerine saklamak koşuluyla söz sahibi olurlar. Verimli olan ön planda tutulurken; verimsiz olan görmezden gelinir. Toplumun ahlak yapısını üremeye yönelik olarak düzenlenir; üremeye yönelik olarak düzenlenmeyen ya da bu şekilde dönüştürülemeyen her şey dışarıda tutulur, yok sayılır. Böyle şeyler toplumun dışına itilmiş, dışlanmış ve sesleri kesilmiştir. Yalnızca uzaklaştırılmakla kalmazlar; söylem ya da edimsel olarak görünürlük kazanmaya başladıkları anda ortadan kaldırılmaları gerekir. Çok iyi biliriz ki, der, Foucault buna örnek olarak: “Çocukların cinselliğı yoktur; bu da cinselliğı onlara yasaklamak, sözünü etmelerini engellemek, cinselliğı sergilemeye kalkışacakları her yerde gözleri kapayıp kulakları tıkamak, onlara genel ve titiz bir suskunluğu dayatmak için gerekli bir nedendir.”³²⁰ Böylece işlerlik kazanan baskının, onu yasaktan ayıran özelliğine de vurgu yapar; baskı ilişkiye girdiğı unsuru susturur, üstünü kapatır, yok sayar. Bu konularda görülecek, bilinecek hiç bir şey olmadığını ispatlayacak biçimde çalışır. Foucault’ya göre, burjuva toplumunun ikiyüzlülüğü böylece, kendi sakat mantığı içinde yol alır; ancak birkaç unsurdan ödün vermek zorunda kalarak... Üretim zincirinin bir parçası olmayan gayrimeşru cinsellik, genelevler ve sağlık evleri aracılığıyla gizli yollardan devam ederek; kar zincirine dahil olacaktır. Böylece yaban cinsellik, yalıtılmış biçimde

³¹⁸ Michel Foucault, **Cinselliğın Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 11-12.

³¹⁹ **age**, 12.

³²⁰ **age**, 12.

işleyerek ve kodlanmış, sınırlandırılmış yeraltı söylemleriyle, kendine ayrılan alanlarda var olma hakkına sahip olacaktır. “Modern püritenlik, bunların dışında her yerde üçlü yasadını dayatmıştır: yasaklama, yok sayma, suskunluk.”³²¹

Mahremiyet yoluyla kapatılan cinsellik, modern edep kurallarıyla birlikte söylem üzerinden yerleşen yasaklarla, suskunluklara ve nihayetinde sansüre dönüşür. Ancak, cinselliğe dair söylemler 18. yüzyıldan sonra özellikle iktidarın kullanım alanında artmıştır. Foucault’ya göre, cinselliğin daha çok sözünün edilmesi için kurumsal bir kışkırtma başlar; iktidar mercilerinin cinsellik üzerine açıkça ve detaylıca konuşulması için üstelemesi söz konusudur. Günah çıkarma bunun en öncelikli yollarından biridir. Çünkü birey günah çıkarma yoluyla hem detaylı bir itirafta bulunacak hem de kendi kendisini yoklayacak ve hizaya sokacaktır. “Düşünceler, arzular, şehvete ilişkin hayaller, zevkler, ruhla beden uyumlu devinimleri, artık tüm bunlar, hem de ayrıntılı bir biçimde günah çıkarma ve yönlendirme işleminin kapsamına girecektir.”³²²

Kristeva da benzer bir biçimde itiraftan, inanç düzleminde acı çekmeyle bağlantılı olduğunu söyler. Sözcükler yoluyla tecrübe edilen, ötekine aktarılan günahı dile getiren söz değil; inancın içselleştirilmiş acısıdır. Bu, itiraf edimini kurban olma düzeninde konumlandırır. Günah çıkarma edimini böylece *gerçek iletişim* olarak tanımlayan Kristeva’ya göre, itiraf yoluyla tatbik edilen bu deneyim, kişinin en mahrem öznelliğini öteki için var eder. Bununla birlikte Kristeva, itiraf etmenin verdiği özgürleşme ve ardından gelecek olan yargılamanın kişiyi hem özgünleştirdiği hem de ölüme teslim ettiğini; böylece itiraftan ve belki de her sözün kendi içinde ölümcüllüğü ve iğrençliği barındırdığı ihtimalini sorgular.³²³

Gerçekte, günah çıkarma pratiğinin, söylemi günahla yüklemekten başka bir işe yaramadığını belirten Kristeva’ya göre, “İtiraf, yalnızca dolu iletişimin yoğunluğunun verdiği ağırlığı söyleme taşıtarak günahı yok eder ve aynı jestle

³²¹ *age*, 13.

³²² *age*, 22.

³²³ Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, çev. Nilgün Tatal, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 159.

söylemin gücünü oluşturur.”³²⁴ Hristiyanlığın, söylemin düzeninde çözüme bağladığı bu keşfe dair, Kristeva, Flaubert’in Aziz Antoine’na başvurur. Aziz Antoine, günahtan, müstehcen düşüncelerden uzak durmanın yolunu, tüm duygu ve düşünceleri, edimleri not ederek, (sanki bir üçüncü kişiyi haberdar ediyormuş gibi) kişinin kendi kendine tayin ettiği bir *öteki* tarafından izleniyormuş hissiyle sağlanan hayali bir denetim mekanizması yaratılmasında bulur. Hayali öteki tarafından denetlenen kişi; böylece müstehcen düşüncelerden uzak durmak konusunda kendini terbiye etmeyi öğrenecektir. “Çileciliğin ya da daha açık bir ifadeyle cinsel bastırmanın temelini oluşturan ötekine hitap eden söz, yargılanmayı, utancı ve endişeyi ortaya çıkarır.”³²⁵

Hristiyanlığın, temelinde yer alan günahkar doğma inancı, kişinin arınma, temize çıkma arayışının yol göstericisi olarak günah çıkarmayı ve itirafı önemli bir unsur olarak kabul ve tatbik etmesinin de kaynağını oluşturur. Bu yolla edinilen bilgiler; 19. yüzyıla gelindiğinde kendini cinsellik bilimi olarak gösterir. Cinselliği bir erotik bir sanat (*ars erotica*) olarak yaşayan Doğulu toplumların aksine Batı’nın itiraf kültüründen bir cinsel bilim (*scientia sexualis*) doğmuştur. Ancak, süreç içinde itiraf yoluyla bilime dönüşen cinselliğin tarihinin yine de baskının tarihi olarak okunmasını beklemek yanlış olmaz. Bununla birlikte, modernitenin cinselliği mahremiyet kavramıyla sınırlaması ve yatak odasına kapatması aynı zamanda arzunun da kapatılması denetim altına alınmasıdır. Cinsellik, 20.yüzyıla gelindiğinde, Freud ve psikanalizle birlikte az da olsa gündelik hayatın söylemine yeniden dahil olur. Peki ne pahasına? Deleuze&Guattari’ye göre bunun cevabı *arzu*’nun bastırılmasıdır. Onlara göre, Freud’un en büyük keşfi *libido*’dur; ama onu özgür bırakmak yerine, denetim altına almaya çalışan bir kuramla çıkagelmiştir. Buna karşılık, Deleuze&Guattari, Freud terminolojisinde ana unsurlardan olan ve anne-baba-çocuk üçgeninde arzuyu hapseden *Ödipus*’a karşı çıkan çalışmaları Anti-Ödipus’ta, kapitalizmin toplumsal düzendeki denetim araçlarından biri olarak gördükleri psikanalizi kapsamlı bir eleştiriye tabi tutarlar.

³²⁴ **age**, 159.

³²⁵ **age**, 159.

“Psikanaliz Rus Devrimi gibidir; hangi aşamadan itibaren kötüye gittiğini bilmiyoruz.”³²⁶, diyen Deleuze&Guattari’ye göre, daima üretim halinde olan arzunun akışı, toplumsal makinenin üzerinde uyguladığı bastırma ve bunun psişik bastırma ile olan ilişkisi yoluyla kesintiye uğratılmış ya da kaybedilmiş; Ödipus’un kuruluşuyla ise garip bir biçimde uzlaştırılmıştır. “Arzulama-üretim bütünü ezilir, *temsilin* gereksinimlerine ve temsil içinde temsilcinin ve temsil-edilenin kasvetli oyununa itaat eder hale getirilir.”³²⁷ Böylece üretken bilinçdışı yerini, tek yapabildiği kendini belirlenmiş alanlarda (söylence, trajedi, düşler...) dışarıya vurarak ifade etmek olan, bilinçdışına bırakır.

Psikanalizin, kişiyi bireyleşme sürecinde toplumsal normlara uygun biçimde düzenlemesi ve onu ‘normal’in sınırlarına yerleştirmesi yoluyla tamamlanan özne yapımı; iktidarın en sadık hizmetçisi olarak düşünülmesinin yolunu açar. Bu yaklaşımıyla, psikanaliz kuramsallaşmış pratikler silsilesi olarak iktidarın toplumsal işleyişi bağlamında devlet dini olarak görülmüştür. “Deleuze&Guattari, psikanalistleri her türlü psikolojik sorunun kökenini burjuva ailesinin yuvasında bulmakla görevli modern rahipler olarak görürler.”³²⁸ Onlara göre, psikanaliz argümanlarını daima ağaç imgesi üzerinden kurmaktadır. Yaşanan bir sorunun nedenini mutlaka çocuklukta ters giden bir olaya bağlamak ve sorunun köklerini burada aramak gibi, sağlıklı bir ağaç değilsiniz; çünkü çocukken filizleriniz yeterince iyi beslenmemiş. Deleuze&Guattari, psikanalizin bu geleneksel anlayışına karşılık şunu önerirler: insanlığın, aile kökenine bakmak yerine; gündelik yaşamın içinde insanların birbirleriyle olan etkileşimlerinden doğan köksap bir yapıyı dikkate alarak daha fazla gelişme şansı yakalayabileceğini düşünürler. İnsanlar bir arada yaşayan sosyal varlıklardır ve birbirleriyle olan etkileşimleri yoluyla bunu geliştirip daha ileriye taşıyabilirler. Toplumsal yapı içinde gündelik eylemleri kontrol eden geleneksel, hiyerarşik (ağaçsı) bir yapı yerine, “insanlar arasındaki etkileşimlerden

³²⁶ Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Anti-Ödipus Kapitalizm Ve Şizofreni 1**, çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012), 79.

³²⁷ **age**, 78.

³²⁸ Damian Sutton, David Martin-Jones, **Yeni Bir Bakışla Deleuze**, çev. Murat Özbank, Yetkin Başkavak, (İstanbul: Kolektif Kitap, 2014), 26.

doğan ve ‘taban’dan (!) yükselen köksapsı bir devrim her zaman mümkündür.”³²⁹ Bu nedenle Deleuze&Guattari, arzuyu tehlikeli bir şey olarak görüp onu bilinçdışının karanlık dehlizlerine saklamayı gerekli gören psikanalize karşılık; bilinçdışının köksap tünellerinde serbest dolaşan ve daima bir üretim içinde olan arzuyu serbest bırakan şizo-analizi önerirler.

Arzunun kapatılmasının somutlaştığı mekan olarak *oda*’nın, içinde barındırdığı gizlilikle bir temsiliyet alanına dönüşme potansiyeli taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda ortaya çıkan içerisi/dışarısı ikiliği mahremiyet alanı olarak odayı aynı zamanda, deneyimleyen/gözetleyen ayrımına da tabi tutuyor. Böylece, gözetleyenin dışarıdan müdahil olma çabasına karşılık; deneyimleyenin deneyimleri aracılığıyla içeriği dışarı açması; ifşa etmesi söz konusu oluyor (Şekil 25).



Şekil 25: Christopher Anderson, Oğul: Marion Yatakta,
Brooklyn, New York, 2009

“Magnum Photos: Christopher Anderson”, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/christopher-anderson-son/> [15.06.2020].

Belgesel özelinde, keskin modernci tavrın genel gözlemci rolünün; insan ilişkilerindeki yakınlık/geçişlilik ekseninde deneyimlenen bir yaklaşıma yerini

³²⁹ **age**, 27.

bıraktığı söylenebilir. Bu da, belgesel pratiğinden doğan; ancak duygulam yoluyla işleyen ve fotoğrafçının kendi deneyimini işlerinin konusu haline getirmesiyle ortaya çıkan yeni bir anlatıma işaret eder (Şekil 26). Nazif Topçuoğlu, *Belgesel Fotoğrafçılık Yeniden Tanımlanıyor* adlı yazısında, günümüz fotoğrafında inandırıcılık ve dürüstlük kriterlerinin keskinleşmesiyle; sanatçının, anlattıklarının içinde yaşıyor olması zorunluluğunun gündeme geldiğinden söz eder:

“Artık turistik belgesele taviz yok! Sanatçı acı çekmeli, eğer acıyı yansıtmak ve ifade edebilmek istiyorsa. Antik düşünür Sokrat’ın “sınanmayan ve incelenmeyen bir hayatın yaşamaya değmeyeceği” kuralına gönderme yapıp, yaşanmayan hayatın da doğru dürüst belgelenemeyeceği önerisini ileri süremez miyiz? İçinde yaşanan zamanı anlatabilmek için önce o hayatın yaşanması gerekmez mi?”³³⁰



Şekil 26: Christopher Anderson, Oğul: Marion ve Atlas Yıkanırken,
Brooklyn, New York, 2009

“Magnum Photos: Christopher Anderson”, <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/christopher-anderson-son/> [15.06.2020].

Bu bağlamda, Arbus’un yaklaşımı önemli bir örnek olabilir. Fotoğrafladığı yaşamlara ait olmadığından daima gözlemci pozisyonunda kalmış; ancak, başkalarının acılarıyla empati kurma eğiliminden beslenen, onların deneyimlerine tanıklık etme ihtiyacından doğan bir fotoğrafik yaklaşımı benimsemiştir. Fiziksel ya da ruhsal

³³⁰ Topçuoğlu, *age*, 27.

özellikleri, yaşam tarzları ya da cinsel yönelimleri nedeniyle toplumun dışına itilmiş insanlara ilgi duymuş; ancak böylesi bir yaşama bir o kadar da uzak olduğu için dışarıdan bakan konumundan uzaklaşmamıştır. Fotoğraflarındaki, meraklı ama mesafeli görünen yukarıdan bakışın nedenini belki de burada aramak gerekir; kaldı ki Arbus'un fotoğraflarına verdiği isimlerden de bunu okumak mümkündür (Şekil 27).



Şekil 27: Diane Arbus, Oturma Odasında Rus Cüce Arkadaşlar, New York City, 1963

“Artnet: Diane Arbus”, <https://www.artnet.com/auctions/artists/diane-arbus/russian-midget-friends-in-a-living-room-on-100th-st-nyc>, [20.05.2019].

Kendi ayrıcalıklı konumundan duyduğu rahatsızlıkla yaşadığı burjuva sıkıntısından kaçmak ya da ‘duygusal ya da duygusal analjeziyle engellenmiş kimselerin acı çekmeyi hiçbir şey hissetmemeye tercih etmesi’³³¹, yönünde bir eğilim gösteren Arbus’un içinde bulunduğu durumu Sontag: “Arbus, kendi acısını nakletmek

³³¹ Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, 49.

amacıyla kendi içine dalan bir şair değil, acılı görüntüler *toplamak* amacıyla kendini cesaretle dünyaya fırlatan bir fotoğrafçıydı.”³³², diyerek açıklar.



Şekil 28: Diane Arbus, Washington Square Park'ta Bankta Oturan Genç Çift, NYC, 1965

“Artsy: Diane Arbus”, <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-young-couple-on-a-bench-in-washington-square-park-nyc> [10.06.2020].

Gerçekten de Arbus’un yaptığı merak edilen alanın çevresinde dolanmak; içeriye bakarak orada neler olup bittiğini görmek olmuştur. Ölümünden bir yıl önce çalıştığı yer olan, Washington Meydanı’nda fotoğrafladığı insanlara dair, (Şekil 28) “Hep çok korkutucu buldum. Bir nüdist ya da milyon tane şey olabilirdim. Ama asla öyle bir şey olamazdım; her neyse bu insanlar. Yanlarına gitmeyi beceremediğim günler

³³² age, 49.

oluyordu.”³³³, demekten çekinmez. “Ancak onun aksine Goldin, hep oradadır; fotoğrafladıklarıyla iç içedir ve onlarla yaşamıştır.”³³⁴ (Şekil 29).



Şekil 29: Nan Goldin, Cookie ve Millie Mudd Club’ta Kızlar Tuvaletinde, New York City, 1979

“Fotomuseum: Nan Goldin”, https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18434_cookie_and_millie_in_the_girls_room_at_the_mudd_club_new_york_city [10.06.2020].

Geleneksel toplum yapısının dışında yer alan -Foucault’nun deyiimiyle *kenar cinsellikler* ya da *kenar kimliklerin* taşıyıcısı olan- Goldin ve *ailem* dediği arkadaşlarının sıra dışı yaşamı; onun teknik kaygılardan uzak gelişigüzel çekilmiş fotoğraflarıyla belgelenir. Bu ham gerçekliği yakalamaya olan düşkünlüğü Goldin’i 70’li yılların partilerini kovalayıp, arkadaşlarının anlık görüntülerini kaydeden bir gençten; çağımızın en önemli belgesel fotoğrafçılarından birine dönüştürür.³³⁵ Topçuoğlu ise Goldin için: “10 yıl önce New York’un kötü mahallelerinde garsonluk

³³³ Diane Arbus, “Tape-recorded interviews with Diane Arbus”, 1971, (New York: Aperture, 1972), p.12.’ten aktaran: Catherine Lampert, “Family Of Own Gender”, **The Devil’s Playground**, (Phaidon Press, November 2008), 57.

³³⁴ **age**, 57.

³³⁵ Sarah Erjavec Tekavec, “Nan Goldin: Split Between Personal and Socially Photography”, http://www.academia.edu/5682937/Nan_Goldin_-_split_between_personal_and_socially_critical_photography [7.11.2018]

yapmakta olan Goldin, şimdilerde uluslararası sanat ve kültür dünyasının gözdesi haline geldi.”³³⁶ dedikten sonra, önemli bir not düşer:

“Tabii ki, şan ve şöhret kazandıktan sonra artık Goldin’in eski yaşam tarzı devam etmiyor. Fakat hala aynı üslubu sürdürebilmek kaygısıyla son yıllarda bilinçli bir kurgulamayla kendi kendini taklit etmek zorunda kalmış gibi görünüyor. Sanki sahte bir belgeleme söz konusu.”³³⁷

Goldin’in, son dönem işlerinde görülen kendi kendini taklit meselesinin de işaret ettiği üzere, Goldin gibi, onu ilk elden üretenin bile -artık sahip olmadığı deneyimi- aynı hissiyatı yakalamak adına kendi kendini taklit etme gereksinimi duyması; deneyim(lenen)in fotoğraflanması pratiğine dayalı bu yaklaşımın duygulam boyutunda işleyen bir kendiliğindenlikle oluştuğunun ispatıdır (Şekil 30).



Şekil 30: Nan Goldin, Elio, Guido'nun Kollarında Uyuyor, Centre Pompidou, Paris, 2007

“Featureshoot: Nan Goldin”, <https://www.featureshoot.com/2018/04/nan-goldin-the-beautiful-smile/> [10.06.2020]

³³⁶ Topçuoğlu, **age**, 29.

³³⁷ **age**, 237.

4.4. Öznenin Konumu Bağlamında Fotoğraflayanın İktidar Alanı

Konumuyla birlikte anlamsallığı da değişen öznenin; dünyayla birlikte sürekli ‘oluş’ halinde etkileyen-etkilenen ve bu oluşa göre çeşitlenen konumlara yerleştiğinden ve buna göre belirlenen bir öznellik halinden söz etmiştik. Bu merkezsizleşmenin yarattığı çokluk olasılıkları öznenin perspektifle olan ilişkisini de doğrudan etkiler. Bakış açılarının çoğulluğuna göre belirlenen ve tasarlandığı dönem için yepyeni bir görelilik anlayışını mümkün kılan Leibniz’in perspektif felsefesi, “Rönesansın, neredeyse Tanrılaştırılmış bir insanı “özneleştirir” ve “mutlak bakış”ı ona bağlayarak temellendiren perspektif anlayışının yerine, çoğul perspektiflerin göreliliğini ve buna bağlanan yepyeni bir özne-konumunu getirir.”³³⁸ Artık öznenin belirlediği, ona göre değişen gerçeklikler yerine; perspektiflerin aynasında öznelere dağılımı gerçekleşir. “Dünya artık ‘özneye göre’ değil, kendini ‘özneleşmelere’ hep farklı biçimlerde, algı ve bilme düzenlerinde sunan bir göreliliğe sahiptir.”³³⁹

Her bir bireyin yerleştiği her bir perspektife göre şekillenen bu görelilikler, her bir öznenin kendine ait tüm belirleyicilerini beraberinde taşıdığı bir bakış açısını niteler. Bir özneyi diğerinden ayırt eden şey olarak bakış açısı; her bir bireysel mefhumun içerildiği bir perspektif felsefesinin başlangıcını oluşturur.

Deleuze, *Leibniz Üzerine Beş Ders*’te bakış açısı üzerine kurulmuş bu ilk büyük teorinin tesadüf eseri olmadığını altını çizer; zira o dönemde böyle bir aşama kaydedebilecek tek düşünürün Leibniz olmasının ardında yatan neden, Leibniz’in aynı süreçte yansımaları geometri üzerine olan çalışmalarıdır. Şekilden mimariye birçok sanat alanını etkileyen her türden perspektif tekniğinin geliştiği verimli bir kaynak olan bu geometri meselesi Leibniz’in özneye ve özne oluşa ilişkin düşüncelerini de beslemiştir. Leibniz için, “bireysel mefhumların her biri bütün dünyayı yansıtır, evet, ama belli bir bakış açısından.”³⁴⁰ İlk bakışta banal bir düşünce

³³⁸ Ulus Baker, “Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru”, **Cogito**, Kolektif, YKY Cogito Dizisi s. 6-7, Kış-Bahar (1996), <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,173,0,0,1,0> [14.11.2019].

³³⁹ **age**, 6-7.

³⁴⁰ Gilles Deleuze, **Leibniz Üzerine Beş Ders**, çev. Ulus Baker, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007), 36.

gibi görünen bakış açısı mefhumu, Deleuze'e göre, gerçekte bundan çok daha fazlasıdır. Asıl mesele, Leibniz'in birey mefhumunu oluşturan şeyin bireysel bakış açısı olduğunu göstermek için ortaya koyduğu 'bakış açısı'nın önemini vurgulamasının gerekliliğidir. Buna göre, bakış açısının kendisi, oraya yerleşecek olandan daha derin daha anlamlı olmalıdır. Başka bir deyişle, her bireysel mefhumun altında onu tanımlayan bir bakış açısı bulunmalıdır. "Deyim yerindeyse, özne bakış açısına göre ikincil önemdeydi."³⁴¹

Deleuze'e göre, Nietzsche'nin perspektifçilik felsefesinin de temelini oluşturan, Leibniz'in bakış açısı mefhumuna ilişkin süregelen tartışmaların nedeni, meselenin yeterince iyi anlaşılammış olmasıdır. Perspektifçilik, -sanıldığı gibi- her şeyin özneye göre şekillendiği, onun bakışına göre olduğu bir görecelilik değildir. Deleuze'ün deyişiyle: "Eğer bu formülü her şeyin özneye bağlı, ona göre olduğu anlamında alırsak bu hiçbir şey ifade etmeyecektir — gevezelik yapmışızdır, hepsi bu..."³⁴² Oysa ki, "(...) ben = ben yapan, beni ben kılan şey dünyaya bakış açımdır."³⁴³ formülüyle yola çıkan Leibniz, bakış açısının özneye göre değil; öznenin bakış açısına göre kurulduğu bir teoriye doğru ilerler. Deleuze, Leibniz'in perspektif felsefesinin on dokuzuncu yüzyıldaki yansımalarından söz ederken verdiği Nietzsche örneğiyle sınırlı kalmaz; aynı yüzyılda perspektifçilik edebiyattaki karşılığını Henry James'in bakış açılarını seferber ederek yenilediği roman tekniklerinde bulur. Burada da özneler bakış açılarının belirleyeni değil; bakış açıları öznelerin belirleyenisidir. Özneyi açıklayan; içine yerleştikçe özne olunan bakış açısıdır.³⁴⁴

Ancak Leibniz, bakış açısını bireysel töz ile ilişkilendirerek meseleyi öznenin ve bireyin özünden daha derinlerde temellendirir. Öznenin bağımsız, öznenin önce varolan bakış açısının belirleyeni; her bir bireyin bütün dünyayı ifade etmesinde, dışavurmasında; ancak bunu yaparken karanlık ve belirsiz bir şekilde yapmasında bulur. Deleuze bu karanlık ve belirsizliğin; bütün dünyanın, ama küçük algılar

³⁴¹ age, 36.

³⁴² age, 37.

³⁴³ age, 37.

³⁴⁴ age, 37.

halinde, öznedede olduğu anlamına geldiğini belirtir. Başka bir deyişle bilinçli olarak algılanmayan, bilincinde olunmayan bu algıcıklar, bilinçdışı bilincin ayrımsal unsurlarıdır. Bilinçli olarak algılamayı tanımlamak için *aperception* yani algıyla kavrayış terimini kullanan Leibniz için bu ‘tamalgı’yken; bilincin içinde verili olmadığı halde bilinç farkları olansa küçük algıdır.³⁴⁵

Bütün dünyanın bütün bireyler tarafından karanlık ve belirsiz olarak ifade edilmesi içinde; her bireyin, her öznenin açık ve seçik bir şekilde ifade ettiği, kendine ait olan küçük bir payı, bakış açısı vardır. Bir bakış açısını yapan şeyi Deleuze şöyle tanımlar: “Dünyanın bir birey tarafından açık ve seçik bir şekilde ifade edilen kısmının karanlık ve belirsizce ifade edilen bütünüyle oranıdır. İşte bakış açısı budur³⁴⁶.” Bireyin bakış açısından kendini açık ve seçik olarak ortaya koymasını bireyin tözü meselesine bağlayan Leibniz için, aynı bakış açısına ait yani tam olarak aynı perspektife, aynı ifade bölgesine sahip iki töz olamaz. Deleuze’e göre Leibniz’in dahice hamlesi burada ortaya çıkar: bireyin açık ve seçik ifade bölgesini tanımlayacak olan ayırıcı unsur nedir? Leibniz bunu, beden aracılığıyla ortaya koyar; “[...] açık ve seçik ifade ettiğim şey, bedenimi etkileyen şeydir.”³⁴⁷

Leibniz’deki bilinçsiz algıcıklar ya da minik algıcıklar ve bireyin kendini bedeni aracılığıyla ortaya koyması, Deleuze&Guattari’de mikroalgı ve duygulam düzeyinde işlerlik gösteren unsurların andıranı olarak özne ve öznellik meselesine bu anlamda bir referans niteliği de taşır. Baker’in de dediği gibi: “özne olabilmek, herhangi bir bakış açısını, bir konumu işgal etmeye, orada yer tutabilmeye bağlıdır. Öyleyse, bakış açısı özneye ait değil, varoluşun tümüne aittir.”³⁴⁸

Leibniz’den yüzyıllar sonra Lacan perspektif ve özne ilişkisine dair bakışın öznenin önce, onun varoluşundan önce orada bulunduğunu söylerken pek de farklı bir şeyi kast ediyor değildir. Lacan, kendisiyle aynı dönemde benzer bir yaklaşımla bakış

³⁴⁵ **age**, 38-39.

³⁴⁶ **age**, 40.

³⁴⁷ **age**, 41.

³⁴⁸ Ulus Baker, “Aralık Nedir?”, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,220,0,0,1,0>, [15.11.2019].

meselesi üzerine eğilen Maurice Merleau-Ponty'nin izlediği yolun en önemli noktasının, “görünenin, bizi görenin gözü önüne yerleştirilen şeye bağımlılığını yeniden keşfetmeye”³⁴⁹ davet etmesi olduğunu belirtir. Lacan buradan devam ederek bakışın hep önceden var olduğunu ortaya koymaya çalışır: “ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır.”³⁵⁰

Merleau-Ponty'nin sunduğu skopik alanda, kökensel olarak maruz kalınan *görme*'nin ontolojisine ulaşmaya çalışan Lacan, bunu Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinin ilgilendiği görünen ve görünmeyene ilişkin bölünmenin ontolojik statüsünde değil; biçimin daha ilkel oluşumlarında arar. Lacan'a göre, “Bakış bize ancak tuhaf bir olumsuzluk biçiminde kendini gösterir; bu olumsuzluk ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi, yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler.”³⁵¹ Dürtüyü, skopik alanda açığa çıkaran göz ve bakış arasındaki bölünmedir. Lacan'a göre bu bölünmenin unsurları olan göz ile bakışın işlevlerinin de ayırt edilmesi gerekir. Bakışın ilksel mevcudiyetine ilişkin olarak *leke*'nin işlevi, görülmesi istenenin görmekten önce var olduğunu ortaya koyması bakımından değerlidir. Lacan için, skopik alanda dünyanın oluşumunun tüm evrelerinin tüm boyutlarıyla araştırılabilmesinin yolu, lekenin özerkliğinin tanınması ve bakışın işleviyle özdeşleştirilmesinden geçmektedir. “Leke ve bakışın işlevi hem bakışa en gizli şekilde hükmeden, hem de bilinçli olduğunu hayal edip kendinden hoşnut kalan o görme biçimine yakalanmamayı başarır.”³⁵² Bakış tarafından sarmalanıp her açıdan seyredildiği halde dünya manzarasında sadece bir leke olan öznenin; kendinden önce var olan bakışın skopik alanında bulunmasının sadece kaygıyla ilişkisi olduğu söylenemez. Çevrelediği ve seyrettiği halde izlenen varlıklara kendisini göstermeyen bakışın altında olmanın tatmin edici bir yanı olduğunu ima eden Lacan için, skopik dürtü bakışın bu işleviyle ortaya çıkar.

³⁴⁹ Lacan, *age*, 80.

³⁵⁰ *age*, 80.

³⁵¹ *age*, 81.

³⁵² *age*, 82.

Lacan, anti-hümanizmdir dediği psikanalizin ne bir ideoloji ne de evrenin anahtarını sunmayı vaat eden bir felsefe olduğunu söyler. Psikanaliz, tarihsel olarak özne mefhumunun belirlediği belli bir amaca hizmet ederek; özneyi gösterene olan bağlılığına geri götürme yoluyla özne mefhumunu yeniden tanımlar.³⁵³ Psikanalizin bölünmüş öznesinin göz ve bakışın skopik alanında da bölünmüşlüğü öznenin konumunun yeniden tanımlanmasına ilişkin doğru bir zamanlamadır.

“Bu durumda Lacan bir yandan görme gücü olan ve kendinin bilincinde (fenomenolojik öznenin temellendiği *kendimi kendimi görürken görüyorum* anlayışı) özneye yüklenen imtiyazlara, Sartre ve Merleau-Ponty’den daha fazla meydan okurken; diğer yandan da eski temsil edilen özne (‘fazlasıyla mülkiyeti hatırlatan, bu *bana ait* tarzı temsiller’ artezyen özneyi güçlendirir) üzerindeki eski egemenlik iddialarına karşı çıkar.”³⁵⁴

Lacan, öznenin skopik alandaki tanımını yeniden yaparken, merkezde konumlanan kartezyen öznenin ‘mutlak bakışı’yla meşhur sardalya konservesi hikayesiyle alay eder. Lacan, yirmili yaşlarındayken, balıkçılık yapan bir ailenin birkaç ferdiyle birlikte ava çıkar. Teknedeysen, arkadaşı Küçük Jean, Lacan’a güneşte parıltıyan konserve kutusunu işaret ederek: “*Şu kutuyu görüyor musun, şu kutuyu? Hah işte, o seni görmüyor!*”³⁵⁵, der. Arkadaşının komik bulduğu bu şaka üzerine düşünen Lacan’a göre:

“Öncelikle, eğer Küçük Jean’in kutunun beni görmediğini söylemesinin bir anlamı varsa bunun nedeni, bir anlamda kutunun yine de bana bakıyor olmasıdır. Işıklı nokta seviyesinde bakmaktadır bana, yani bana bakan her şeyin bulunduğu noktadan bakmaktadır ve bu bir eğretilen değildir.”³⁵⁶

Öznenin ışıkla olan ilişkisinin başlangıcından itibaren muğlak bir yapı sergilemesinden yola çıkan Lacan, bu hikayeye öznenin konumunun geometrik optiğin tanımladığı geometral noktadan başka yerde olduğunu söyler. İlk üçgen, Rönesans’a kadar dayanan Öklidyen Görme Konisi’ni andıran, her şeyin merkezinde öznenin yer aldığı ve perspektifin ona göre şekillendiği; geometrik bir görüş noktasında konumlanan öznenin bakışıyla düzenlediği ve odakladığı nesneye egemen

³⁵³ age, 85.

³⁵⁴ Foster, age, 187.

³⁵⁵ Lacan, age, 103.

³⁵⁶ age, 104.

olduğu bir imgedir (Şekil 31). Görmenin bu geometral boyutu Lacan'a göre, "görme alanının bize sunduğu öznelleştirici kökensele ilişkiyi her yönüyle ifade etmez."³⁵⁷

Lacan için sardalya konservesi hikayesinin en can alıcı noktası; gerçekte, teknedeki insanlarla benzer bir yaşam sürmeyen ve bulunduğu ortama yabancı olan Lacan'ın o anda içinde bulunduğu durumda yani o tabloda kendini küçük bir leke gibi hissetmiş olmasıdır. Lacan'ın, özne düzeyinde ele aldığı bu yapı aslında gözün ışıkla kurduğu doğal ilişkide daha baştan beri var olan bir şeyi yansıtmaktadır: "Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim."³⁵⁸ (Şekil 32). Öznenin kendini, özne (leke) olarak saptadığı yere tablo adını veren Lacan'a göre, "tablonun bağlanaşığı, onunla aynı yerde, yani dışarıda konumlandırılması gereken şey bakış noktasıdır."³⁵⁹ Tablo ve bakış noktası arasında gidip gelerek bu ikisine aracılık eden ise, geometral uzamın tam tersi rol oynayan perdedir. Böylece Lacan, bakış ve temsilin öznesinin skopik boyuttaki işleyişini; geometral alanda temsilin öznesini (Şekil 31) imleyen ve özneyi tablo haline getiren (Şekil 32) iki sistemin üst üste binmesiyle oluşan bakış şemasını ortaya koyar (Şekil 33). "Bu durumda iki üçgenin üst üste binmesiyle aynı zamanda ışık (bakış) yönünde, özne de aynı zamanda şekil noktasında ve imge de perdeyle aynı çizgide yer alır."³⁶⁰ Böylece, ikili konuma sabitlenen Lacancı öznenin (ve nesnenin de) skopik alanda her şeyden önce var olan bakışın altında olduğunu ortaya koyan Lacan şöyle der:

"Öznenin görünürlük alanında kuruluşunun en temelindeki işlev budur. Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım. Dolayısıyla bakış, ışığın vücut bulmasını sağlayan araçtır ve bakış, fotoğrafımın çekilmesini -sık sık yaptığım gibi yine bir kelimeyi bileşenlerine ayırarak kullanmama izin verirseniz- *foto-grafiğimin* çıkartılmasını sağlayan araçtır."³⁶¹

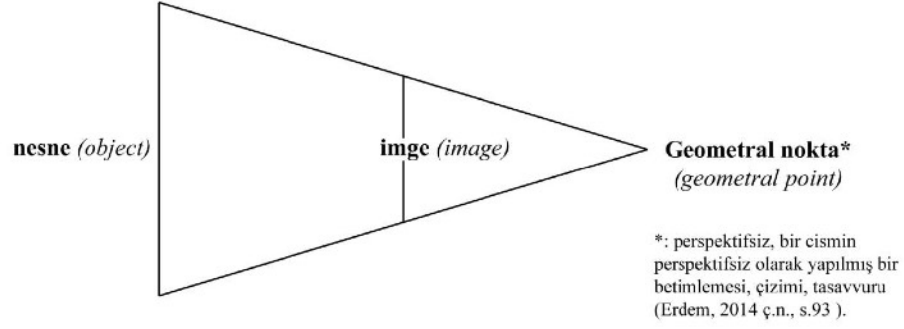
³⁵⁷ age, 95.

³⁵⁸ age, 104.

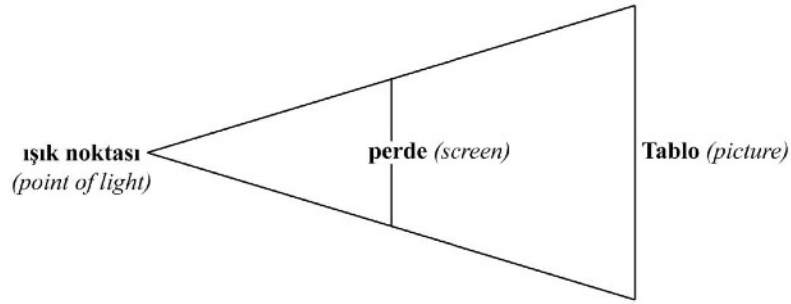
³⁵⁹ age, 104.

³⁶⁰ Foster, age, 187.

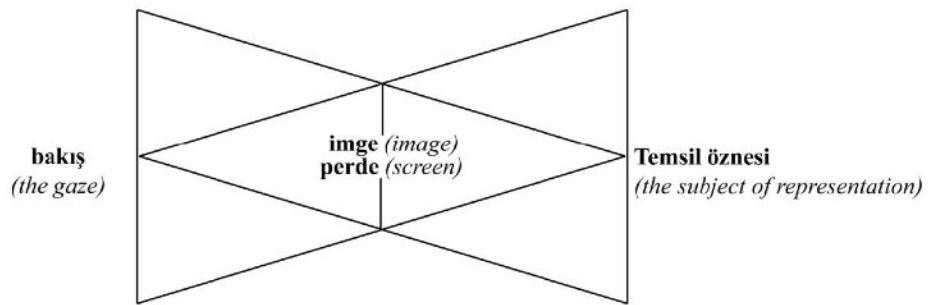
³⁶¹ Lacan, age, 114.



Şekil 31: Lacan'ın Görme Konisi'ni andıran Bakış Şeması



Şekil 32: Lacan'ın Özneyi tablonun içine, perdeye konumladığı Bakış Şeması



Şekil 33: Lacan'ın İmge Perde Bakış Şeması

Şekil 31-32-33: "Mimari Temsillerin Seyri ve Yönelimler", <https://gokhankiyici.wordpress.com/category/architecture/>, [17.11.2019].

Lacan'ın dediği gibi, skopik alanda öznenin mevcudiyetini kuran da fotoğrafının çekilmesini mümkün kılan ışığı somutlaştıran da bakıştır. Başka bir deyişle, özne, bakışın altına girerek tabloda leke olarak konumlanır ve fotoğraflayanın bakışı vasıtasıyla vücut bulan ışık fotoğrafın çekilmesini sağlar. Ancak Lacan, leke olan öznenin aynı zamanda tablonun kendisi de olduğunu söyler; çünkü Lacan, bu iki sistemi üst üste bindirerek tanımladığı gibi skopik boyuttaki işleyişin de böyle olduğunu söyler.



Şekil 34: Antoine d'Agata, Canary Islands, Playa des Ingles, 2005

“Magnum Photos Pro: Antoine d'Agata”, <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R14Q8BI> [10.06.2020].

Antoine d'Agata'nın fotoğraflarını da böyle okumak gerekir. Bedensel karşılaşmalardan doğan deneyimlerini fotoğraflayan ve bunu yaparken kameranın ardındaki, *gözlemleyen ve yöneten fotoğrafçının iktidar alanı* diyebileceğimiz pozisyonu terk ederek; kendini fotoğraflayan ve fotoğraflanan olarak görüntüye dahil eder (Şekil 34). Lacancı skopik alanda bakışın altına giren ve kendi fotoğraflarında

bir lekeye dönüşerek anlattığı anla bir *bütün-oluş* yaratan Antoine d'Agata kendi yaklaşımını şöyle tanımlar:

“Harekete geçirdiğim ya da müdahil olduğum durumun tam bir katılımcısı değilsem asla fotoğrafılamam. Anlattığım durumların saf karakteri olarak kendimi görüntülerle bütünleştirmek için kameranın ardındaki pozisyonumu yavaşça terk ettim. Süreç acımasızdı. Kendimi basit belgesel fotoğrafçılıktan uzak tutarak; yaşadığım durumları belgeliyorum ve belgelendiğim durumları yaşıyorum. Fotoğraflayanı fotoğraflanandan ayıran sınırı aşarak, fotoğraflarımın objesi, önceden belirlenmiş kendi senaryomun zorunlu bir oyuncusu oluyorum. Arzu ve acı, cinsel eylem yoluyla, beni kendi bedenime geri götürüyor. Etimde, dünyanın bozukluğu, onun şiddeti ve haysiyetsizliğiyle yüzleşiyorum. Gözlerimi bu aşırılık ve dehşete açma meselesi değil; daha iyi ya da daha kötüsüyle beni kirlzetmesine izin verme meselesi.”³⁶²



Şekil 35 - 36: Antoine d'Agata, Cambodia, Phnom Penh, 2008

“Magnum Photos Pro: Antoine d’Agata”, <https://pro.magnumphotos.com/image/NN11488284.html> [18.11.2019].

Kameranın ardındaki pozisyonu terk eden d’Agata, deneyimlenen anın bir parçası olarak kendini bakışın alanına yerleştirir ve böylece, fotoğraflarının bağlaışık unsurlarını bir araya getirerek bütünler. Görüldüğü gibi gören fotoğraflandığı gibi

³⁶² Antoine d'Agata, “International Photography Festival”, (Tel Aviv, Jaffa: 2012), https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_4&VBID=2K1HZO6J2MLFCJ&IID=2K1HRGTBRLF&PN=2, [17.11.2019].

fotoğraflayan olarak hem özne hem nesne olur; fotoğraflarında hem leke hem tablo haline gelir (Şekil 35-36).

Fotoğrafçının, gözlemleyen ve/veya yöneten olarak konumlandığı mutlak hâkimiyet alanının terk edilmesinin meydana getirdiği konum değişikliği, geleneksel olarak kodlanmış ‘fotoğrafçı’ kimliğinin; deneyimi fotoğraflayan, fotoğraflanana deneyimleyen olarak yeniden tesis edilmesini de beraberinde getirmektedir. Öte yandan, fotoğraflayan-fotoğraflanana dizgesindeki pozisyonun bir belirsizlik gösterenine dönüşmesi iktidar, sahiplik, aidiyet vb. mefhumlara ilişkin meseleleri dışarıda bırakarak; bedenlerarası karşılaşmalardan doğan yeğlilikler olarak duygulam deneyimiyle meydana gelen yapıtın, fotoğraf-izleyici dizgesinde de duyu blokları olarak kendi başına var olmasıyla saf duygulamı ortaya çıkardığı söylenebilir.

5. SONUÇ

Bu tezde, günümüz fotoğrafında yaygın bir tavır olarak benimsenen; ancak neliğine ilişkin belirsizliklerden kaynaklanan anlamlandırma güçlüklerinin yaşandığı ve bu nedenle de tanımına dair bir çeşit dil birliğine varılmamış bir fotoğrafik yaklaşım ele alınmıştır. Deneyimin fotoğraflanması, fotoğraflanmanın deneyimlenmesi olarak söz edebileceğimiz bu yaklaşım, oluşum sürecinde ve fotoğrafik imge düzeyinde varlığı (presence) sezilen; ancak dilin sembolleriyle tanımlanması oldukça güç olan bir fotoğraflama pratiğine; karşılaşmalardan doğan yeğliliklerin deneyimlenmesi ve bunun yakalanması -kimi zaman da yakalanamaması- haline karşılık gelir.

Başka bir düzeyde işleyen, kimi zaman fotoğraflanan ama yaşamın her anında mikroalgılar yoluyla deneyimlenen bu oluş halini karşılayan duygulam (affect) kavramı, mevcut ilişkisellikten ötürü bu çalışmanın ana meselesini oluşturmuştur. Şüphesiz ki Deleuze&Guattari'nin *duyumsamaya* dayalı düşünsel yaklaşımlarının kılavuzluğu olmasaydı bu çalışma ortaya çıkmazdı. Yaşamı biçimlendiren yeğlilikler olan duygulamanın içinden düşünmek bir tür dünyayla bir-oluş haline gelmektir; Deleuze'ün de dediği gibi, bir kavram ya yaşanır ya hiçbir şeydir. Spinozacı tanıma göre duygulam karşılaşmaya dayalıdır; yani her şey olayla başlar ve olaydan türer. Bu da duygulamanın; olay felsefesi olarak, doğrudan ilişkiyel bir kavram olarak, böyle zor bir konuyu anlamalandırmaya ilişkin girişilmiş bir çabanın anahtarı olarak işlerlik göstermesini sağlamıştır.

Üç bölümde ele alınan çalışma, başlangıçta hedeflendiği gibi, meselenin bileşenleri olarak çağrılan kavramların, söz konusu yaklaşıma ilişkin fotoğrafların duyu blokları olarak; fotoğraflayan-fotoğraflanana-izleyici dizgesiyle girdiği ilişkinin anlamlandırılmasında bağlulaşık nitelikleri açıkça görülmektedir. Duygulama kavramının, günümüzdeki kullanışlı halinin birçok disiplinde olduğu gibi sanatta da kimi güncel sorulara yanıt aranırken; mevcut düşünme biçimlerinin yeterli olmamaya

başladığı noktada yeni bir düşünme ve çözüm üretme alanı açtığı söylenebilir. Özellikle, estetik gibi güncel sanat alanının dışına itilen kavramların duygulam ekseninde farklı bir düşünsel yaklaşımla ele alınarak yeniden tanımlanmasına duyulan ihtiyacı göstermiş olduğu gibi. Deluze&Guattari'nin, sanata dair her şeyi; duyum bileşikleriyle, teknik ve estetik kompozisyon düzlemi arasında oluşan bir duyum varlığı olarak tanımlamalarından yola çıkarak; sanatın algılamalar ve duygulamalar yaratarak ilerleme kaydeden bir oluş biçimi, duyumlar düzleminde gelişen bir düşünce formu olarak benimsenmesi günümüz sanatına yeni bir bakışla yaklaşılmasını sağlayacaktır.

Duygulam deneyiminin fotoğrafik imgenin oluşumu ve izlenişiyle ilişkisi bakımından ele alındığında ise, duygulamın, dilin sisteminden bağımsız işleyen düzende, fenomenolojik ve psikanalitik kavramlarla doğrudan ilişki içinde olmakla kalmayıp; öznenin kurulumu ve öznel deneyim bağlamında da etkin bir rol üstlendiği görülmektedir. Öte yandan, özne kavramına yüklenen anlamın süreç içinde geçirdiği değişim göz önünde bulundurulduğunda, öznenin kuruluşundan konumuna ve anlamsallığına ilişkin tüm dinamiklerin yerinden oynamakla kalmayıp; özne kavramının bir eksen kayması yaşadığı rahatlıkla dile getirilebilir. Öznenin oluşturduğu perspektiften; oluşan perspektiflere yerleşerek özneleştiği değişim sürecinden, fotoğraflama biçimlerinin de payını aldığını belirtmek gerekir. Modernitenin 'gözleyen ve yöneten fotoğrafçı' karakterinin benimsediği *karar anı* odaklı fotoğrafik yaklaşıma karşılık; öznelarası düzeyde işleyen duygulam deneyimine dayalı bir fotoğrafik yaklaşımın belirleyeni olarak *karar duygusu* yeni bir anlatım biçimini gündeme getirmiştir. Bununla birlikte, kameranın ardındaki müktedir pozisyonunu terk ederek; kendini deneyimlenen anın bir parçası olarak görüntüyle bütünleşik kılmaya dayalı bir yaklaşımın ise saf duygulam deneyimine dayalı, öznenin dünyayla 'bir-oluş'nu mümkün kıldığı söylenebilir.

Duygulam kavramının, deneyim üzerinden işlerlik gösteren bu yaklaşımla olan ilişkisinin etkili bir şekilde okunması; fotoğrafın pasif bir 'temsili imaj' olarak değil; yeni öznellik alanlarının açılmasına katkı sağlayabilecek yaratıcı bir güç olarak görülebileceği bir yaklaşım potansiyelini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Ahmed, Sara. **Duyguların Kültürel Politikası.** çev. Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015.

“All About Photo: Michael Ackerman.”

<https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/39/michael-ackerman#> [10.06.2020].

“Aphelis: Daido Moriyama.”

<https://aphelis.net/daido-moriyama-photographs/> [15.06.2020].

Arbus, Diane. “Tape-recorded interviews with Diane Arbus”, 1971, (New York: Aperture, 1972), p.12.’ten aktaran: Catherine Lampert, “Family Of Own Gender”, **The Devil’s Playground**, Phaidon Press, 2008.

Arendt, Hannah. **İnsanlık Durumu.** çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Aristoteles. **Retorik.** çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

_____. **Problems II: Books XXII-XXXVIII Rhetorica AD Alexandrum.** London-Cambridge: Heinemann Ltd. Harvard University Press, 1936.

_____. **Poetica.** çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

Artun, Ali. “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”.

<http://www.aliartun.com/yazilar/baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/> [15.06.2020].

“Artnet: Robert Frank.”

<http://www.artnet.com/artists/robert-frank/elevator-miami-beach-from-the-series-the-mCLpplyvix7FwD30onkvxg2> [10.02.2019].

_____. <http://www.artnet.com/artists/robert-frank/u-s-90-en-route-to-del-rio-texas-9RBovvNOF09z3TPL6rVdEg2> [14.04.2019].

_____. <http://www.artnet.com/artists/robert-frank/bar-las-vegas-nevada-R8CvtAnsM-nGXopidpydtg2> [10.04.2019].

“Artnet: Diane Arbus.”

<https://www.artnet.com/auctions/artists/diane-arbus/russian-midget-friends-in-a-living-room-on-100th-st-nyc> [20.05.2019].

“Artsy: André Kertész.”

<https://www.artsy.net/artwork/andre-kertesz-glass-bust-on-window-new-york-1978> [02.10.2019].

_____. Diane Arbus.

<https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-young-couple-on-a-bench-in-washington-square-park-nyc> [10.06.2020].

Badiou, Alain. **Deleuze: The Clamor of Being**. transl. Louise Burchill, Mineapolis: University of Minnesota Press, 1999: 84. (Aktaran: O’Sullivan, Simon. *The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representations*, 2001).

Baudelaire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**. çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Barthes, Roland. **Camera Lucida Reflections on Photography**. transl. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.

_____. “Fotoğrafik Mesaj”. çev. Zühal Özel. **Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. s. 10. (2008): 116.

_____. **Image, Music, Text**. transl. Stephen Heath.

London: Fontana Press, 1977. (Aktaran: Yacavone, Kathrin.

Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği. çev. S. Atay, M. Tumen. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.)

Baker, Ulus. **Sanat ve Arzu**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

_____. “Spinoza: Hayatın Geometrisi”.

<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0> [13.01.2019].

_____. “Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru”. **Cogito Dergisi**. s.6-7. (1996): 123-132.

_____. “Aralık Nedir?”.

<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,220,0,0,1,0>, [15.11.2019].

Baykan, Özge. “Organik Fotoğrafın Modern Çağ Bilgesi Olarak Anders Petersen”. **Geniş Açı Fotoğraf Dergisi**. s. 22. (2002): 47.

“Beit Hatfutsot The Museum of the Jewish People.” <http://dbs.bh.org.il/image/franz-kafka-as-a-child-prague-bohemia-1888-1889> [08.06.2019].

- Benjamin, Walter. **Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk.** çev. Tevfik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- _____. **Fotoğrafın Kısa Tarihi.** çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.
- Bergson, Henri. **Madde Ve Bellek.** çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Bertelsen, Lone. “Francesca Woodman: becoming-woman, becoming-imperceptible, becoming-a-subject-in-wonder”.
<https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/132>
[28.10.2019].
- Boljkovac, Nadine. **Untimely Affects Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Bonnefoy, Yves, Starobinski, Jean. **Aynada Melankoli.** çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Cartier-Bresson, Henri. **Karar Anı.** İstanbul: YGS Yayınları, 2006.
- _____. **The Mind’s Eye: Writings On Photography And Photographers.** New York: Aperture, 1999.
- Cohen, Adam. “Looking for Endlessness”. **End Time City Exhibition Review.**
<http://web.a.ebscohost.com> [22.02.2018].
- Colebrook, Claire. **Gilles Deleuze.** çev. Cem Soydemir. Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2013.
- D’Agata, Antoine. “International Photography Festival”. Tel Aviv, Jaffa: 2012.
https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_4&VBIID=2K1HZO6J2MLFCJ&IID=2K1HRGTBRLF&PN=2 [17.11.2019].
- Darwin, Charles. **The Expression of the Emotions in Man and Animals.** London: John Murray, 1904:13-4. (Aktaran: Ahmed. **Duyguların Kültürel Politikası.** çev. Sultan Komut. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015).
- Dawidoff, Nicholas. “The Man Who Saw The America”. **The New York Times.** July 2, 2015: 23. https://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/robertfranks-america.html?_r=0 [18.04.2018].
- Deleuze, Gilles. **Leibniz Üzerine Beş Ders.** çev. Ulus Baker. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2007.
- _____. **Spinoza Üzerine 11 Ders.** çev. Ulus Baker. Ankara: Öteki-Körotonomedy, 2000.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari. **A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia.** transl. Brian Massumi. London: University of Minnesota Press Minneapolis, 1987.

_____. **Felsefe Nedir?.** çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

_____. **Anti-Ödipus Kapitalizm Ve Şizofreni 1.** çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012.

Descartes. **Duygular Ya Da Ruh Halleri.** çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.

Elias, Norbert. **Uygarlık Süreci Cilt I.** çev. Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

“Featureshoot: Nan Goldin”.

<https://www.featureshoot.com/2018/04/nan-goldin-the-beautiful-smile/>
[10.06.2020].

Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi.** çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Foster, Hal. **Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard.** çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

“Fotomuseum: Nan Goldin.”

https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18434_cookie_and_millie_in_the_girls_room_at_the_mudd_club_new_york_city [10.06.2020].

Frank, Robert. **Moving Out.** Washington: National Gallery of Art, Scalo, 1994.

_____. Conversations in Vermont. [film] quoted in Bild für Bild Cinema, Zurich, 1984 (Aktaran: **Encyclopedia Of Twentieth-Century Photography.** ed. Lynne Warren. New York: Taylor&Francis Group, 2006.

Freud, Sigmund. **Sanat ve Edebiyat.** çev. E. Kapkın, A.T. Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 1999.

_____. **Psikanaliz Üzerine.** çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.

_____. **Yas Ve Melankoli Haz İlkesinin Ötesinde.** çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.

Freud, S., J. Breuer. **Histeri Üzerine Çalışmalar.** çev. Emre Kapkın.

İstanbul: Payel Yayınları, 2013.

Friedlander, Jennifer. "Affecting Art: Barthes, Kertész, and Lacan". **(Re)-turn: A Journal of Lacanian Studies**. vol. 3-4. (2008): 153.

"Galleria Massimo Minini: Francesca Woodman".
<https://www.galleriaminini.it/artist/letizia-battaglia/>
[28.10.2019].

Goodchild, Philip. **Deleuze&Guattari Arzu Politikasına Giriş**. çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Goldin, Nan, Edmund Coulthard. **I'll Be Your Mirror**. Documentary Film.
USA: 1996.

Greenough, Sarah. "Fragments That Make A Whole Meaning In Photographic Sequences". **Moving Out**. Washington: National Gallery of Art, Scilio, 1994.

Guattari, Felix. **Chaosmosis an ethico-aesthetic paradigm**. transl. Paul Bains, Julian Pefanis. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Habip, Bella. "Kadınlar Freud'a Psikanalizi Nasıl Keşfettirdiler?". **Tarih ve Toplum Dergisi**. s. 219. (2002): 2-3.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar Cilt 7**.
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.

Hünler, Hakkı. **Estetik'in Kısa Tarihi**. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

Irigaray, Luce. **The Forgetting of Air in Martin Heidegger**. London: Athlon Press, 1999. (Aktaran: Christina Grammatikopoulou. "Remembering the air: Luce Irigaray's ontology of breath"). <https://interartive.org/2014/05/irigaray-air> [31.10.2019].

_____. **Why Different?: A Culture of Two Subjects**. eds. Luce Irigaray, Silver Lotringer. transl. Camille Collins. New York: Semiotext(e), 2000: 130. (Aktaran: Bertelsen. "Francesca Woodman: becoming-woman, becoming-imperceptible, becoming-a-subject-in-wonder"). <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/132> [28.10.2019].

_____. **Between East and West**. New Delhi: New Age Books, 2002: 81. (Aktaran: Grammatikopoulou. "Remembering the air: Luce Irigaray's ontology of breath"). <https://interartive.org/2014/05/irigaray-air> [31.10.2019].

Kahraman, Hasan Bülent. **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**.
İstanbul: Everest Yayınları, 2002.

- _____. **Cinsellik, Görsellik, Pornografi.** İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Kandinsky, Wassily. **Sanatta Ruhsallık Üzerine.** çev. Gülen Ekici. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2010.
- Kerouac, Jack. **The Americans.** Germany: Stedial, 2008.
- Kierkegaard, Soren. **Kişiliğin Gelişiminde Etik-Estetik Dengesi.** çev. İbrahim Kapaklıkaya. İstanbul: Araf Yayınları, 2013.
- Klein, William. **Contacts: Nobuyoshi Araki.** Documentry Film. France:1989-2008: Season: 2. Episode: 5.
- Klose, Travis. **Arakimentari.** Documentary Film. USA: 2004.
- Kıyıcı, Gökhan. “Mimari Temsillerin Seyri ve Yönelimler”.
<https://gokhankiyici.wordpress.com/category/architecture/>, [17.11.2019].
- Kristeva, Julia. **Kara Güneş Depresyon ve Melankoli.** çev. Nesrin Demiryontan. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- _____. **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme.** çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Lacan, Jacques. **Psikanalizin Dört Temel Kavramı.** çev. Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- “La Galerie Vu’: Monica Macdonald”.
https://galerievu.com/series.php?%20%20id_reportage=267&id_photographe=99 [14.06.2020].
- Lukacs, Georg. **Estetik III.** çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1988.
- “Magnum Photos Pro: Antoine d’Agata”.
<https://pro.magnumphotos.com/image/NN11488284.html> [18.11.2019].
- _____. <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R14Q8BI> [10.06.2020].
- “Magnum Photos Pro: Christopher Anderson”.
<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/christopher-anderson-son/> [15.06.2020].
- _____. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/christopher-anderson-son/> [15.06.2020].

- Maher, James. "Daido Moriyama - A Stray Dog".
https://www.jamesmaherphotography.com/%20%20street_photography/daido-moriyama-stray-dog/ [15.06.2020].
- Mansfield, Nick. **Öznellik Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları**. çev. H. Çetinkaya, R. Durmaz. İzmir: Aralık Yayınları, 2006.
- Massumi, Brian. **Duygu Politikası**. çev. Hakan Erdoğan. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2019.
- _____. **Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation**.
Durham&London: Duke University Press, 2002.
- "Mathias Christensen Photography: Black Nest".
<https://www.mathiaschristensenphotography.com/black-nest> [14.06.2020].
- Morel, Genevieve. "Semptomun Uzantıları". **MonoKL Lacan Seçkisi**. ed. Yeşim Keskin. İstanbul: Monokl Yayınları, 2009: 445.
- Mumcu, Cem, Suzan Saner, Peykan G. Gökalp. **Kadın Ve Depresyon**. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002.
- Nasio, J.D. **Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders**. çev. Ö. Erşen, M. Erşen. Ankara: İmge Kitabevi, 2007.
- _____. "Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları", **MonoKL Lacan Seçkisi**. ed. Yeşim Keskin. İstanbul: Monokl Yayınları, 2009: 51.
- "National Gallery of Art: Francesca Woodman".
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.157359.html>
[10.06.2020].
- "The New York Times: Art and Design".
<https://www.nytimes.com/2018/02/28/arts/design/the-incomplete-araki-museum-of-sex-review.html> [08.06.2019].
- _____. <https://www.nytimes.com/2018/02/28/arts/design/the-incomplete-araki-museum-of-sex-review.html> [08.06.2019].
- "Open Space: Francesca Woodman".
<https://openspace.sfmoma.org/2013/06/timeline-1976/> [28.10.2019].
- Oskay, Ünsal. **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000.
- O'Sullivan, Simon. "The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation". **Angelaki Journal of the Theoretical Humanities**. vol. 6. no: 3. (2001):125.
<https://doi.org/10.1080/09697250120087987> [23.10.2018].

- Öztürk Kasar, Sündüz. “Jean-Claude Coquet ve Söyleyenler Kuramı”. **Ayşe Eziler Kıran’a Armağan**. haz. İrem Onursal Ayırır, Ece Korkut. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi, 2017: 186-7.
- Özüaydın, Coşkun. “Kara Güneş’in Işığında Vita Melancholia’dan Vita Activa’ya: Antigone ve Arendt”. **Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**. c.4. s.2. (2017): 24-26.
- Powell, Earl A. “Foreword”. **Moving Out**. Washington: National Gallery of Art, Scalo, 1994.
- Rebughini, Paola. “Subject, subjectivity, subjectivation”. Italy: Satete University, 2014: 3-4. **Sociopedia.isa**. https://www.researchgate.net/publication/264466714_Subject_subjectivity_subjectivation/citation/download [23.10.2019].
- “ResearchGate: James Van Der Zee”.
https://www.researchgate.net/figure/James-Van-Der-Zee-Family-Portrait-1926_fig3_249983214 [15.06.2020].
- Rodowick, David. **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham: Duke University Press, 1998: 8. (Aktaran: Plummer, Sandra. “Photography and Duration: Time Exposure and Time-Image”. **Rhizomes**. vol. 23. 2012).
<http://www.rhizomes.net/issue23/plummer/index.html> [18.10.2019].
- Rosen, Miriam. “What Was There and What I Felt: The Pictures of Michael Ackerman”. **Art on Paper**. vol. 6. no.3. January-February (2002): 53.
<http://www.jstor.org/stable/24559570> [03.03.2018].
- Ross, David. **Aristotle**. London: Routledge, 1995/ Taylor&Francis e-Library Edition, 2005.
- Schjeldahl, Peter. “Picture Perfect: An Henri Cartier-Bresson Retrospective”. **The New Yorker**. April 19, (2010): 3.
<https://www.newyorker.com/magazine/2010/04/19/picture-perfect> [26.03.2018].
- Sheikh, Farooq Ahmad. “Subjectivity, desire and theory: Reading Lacan”. **Cogent Arts&Humanities**. (2017): 2.
<http://dx.doi.org/10.1080/23311983.2017.1299565> [23.10.2019].
- Soysal, Özge. “Başlangıçta Zevk Vardı”. **MonoKL Lacan Seçkisi**. ed. Yeşim Keskin. İstanbul: Monokl Yayınları, 2009: 606.
- Spinoza. **Ethica**. çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Yayınları, 2016.
- Sutton, Damien, David Martin-Jones. **Yeni Bir Bakışla Deleuze**. çev. Murat Özbek, Yetkin Başkavak. İstanbul: Kolektif Kitap, 2013.

Şahiner, Rifat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013.

_____. **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2015.

Taylor, Anne Christine. "Sentimental Journey/Winter Journey: Araki Nobuyoshi's Contemporary Shishosetsu". Master of Arts Thesis. History of Art and Architecture and the Graduate School of the University of Oregon, 2013.

"Taka Ishii Gallery: Daido Moriyama".
<https://www.takaishiigallery.com/en/archives/6156/>
[15.06.2020].

Tekavec, Sarah Erjavec. "Nan Goldin: Split Between Personal and Socially Photography". http://www.academia.edu/5682937/Nan_Goldin_-_split_between_personal_and_socially_critical_photography [7.11.2018].

"The Museum of Modern Art: MoMA: Henri Cartier-Bresson".
<https://www.moma.org/collection/works/98333> [10.06.2020].

_____. <https://www.moma.org/collection/works/56129> [10.06.2020].

Topçuoğlu, Nazif. **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

"Trans Asia Photography Review: Nobuyoshi Araki."
<http://quod.lib.umich.edu/t/topic/x-7977573.0001.205-00000006/7977573.0001.205-00000006> [08.06.2019].

Tunalı, İsmail. **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

"Widewalls: Nobuyoshi Araki".
<https://www.widewalls.ch/magazine/nobuyoshi-araki-museum-of-sex>
[10.06.2020].

Woodward, Richard B. "The Heart and the Eye: Henri Cartier-Bresson and Robert Frank in the World Danziger". February 7, (2014): 3.
<https://collectordaily.com/the-heart-and-the-eye-henri-cartier-bresson-and-robert-frank-in-the-world-danziger/> [10.04.2018].

Woolf, Virginia. **Bir Yazarın Güncesi**. çev. Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Yacavone, Kathrin. **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**. çev. S. Atay, M. Tumen. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.

Ziarek, Krzysztof. "Love and Debasement of Being: Irigaray's Revisions of Lacan and Heidegger". s.29. <http://pmc.ath.virginia.edu/text-only/issue.999/10.1zarek.txt> [28.10.2019].

Zizek, Slavoj. **Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş.** çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

_____. **İdeolojinin Yüce Nesnesi.** çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

ÖZ GEÇMİŞ

1981 yılında Ankara’da doğdu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nde öğrenim gördü. 2000-2004 yılları arasında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Haber Ajansı’nda (MIHA) muhabir ve fotoğrafçı olarak çalıştı. 2004 yılında İsveç’te Nordens Fotoskola’da eğitim aldı. 2005’de ‘Bilet Kalmadı’ adlı çalışmasıyla Geniş Açık Dergisi tarafından düzenlenen Türk Fotoğrafında Genç Soluklar III projesine seçildi. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Anasanat Dalı’ndan “Fotoğrafta, Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgeleşme Süreci ve Kişisel Belgeler” adlı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Çeşitli fotoğraf projeleri üretti ve sergilerde yer aldı.

Yayımlar:

Akkaya, Şahinde. “Sanatçının Kimliği Olarak Geçmişini Bağlamında Nan Goldin ve Nobuyoshi Araki Örnekleri”, Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi, 2013, Cilt III/Sayı: 1/S: 15-28.

Akkaya, Şahinde. “Mahremiyet, Melankoli ve İktidar Bağlamında Antoine D’Agata”, Moment Dergi, 2015, 2(1):315-337.

Akkaya, Şahinde. “Varoluşsal Bir Çaba Olarak Fotoğraf Yoluyla Kendini Gerçekleştirme: Nan Goldin Örneği”, Moment Dergi, 2015, 2(2):8-29.

Akkaya, Şahinde ve Şahiner, Rıfat. “Öznel Yaklaşım Belirleyeni Olarak Karar Duygusu”, VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiriler, 12-13 Aralık 2019, (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019): 307-314.

Akkaya, Şahinde ve Şahiner, Rıfat. “Öznenin Deneysel Konumları Bağlamında Francesca Woodman”, International Social Sciences Studies Journal, 2020, Vol:6, Issue:56; 468-479.