

LACAN VE RESİMDE ARZUNUN KAYIP NESNESİ

ZÜLKÜF KAÇMAZ

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
AĞUSTOS, 2021**

LACAN VE RESİMDE ARZUNUN KAYIP NESNESİ

ZÜLKÜF KAÇMAZ

Işık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek
Lisans Programı 2021

Bu tez, Işık Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
AĞUSTOS, 2021

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

LACAN VE RESİMDE ARZUNUN KAYIP NESNESİ

ZÜLKÜF KAÇMAZ

ONAYLAYANLAR:

Dr. Özüm Hatipoğlu
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Evangelia Aleksandru Şarlak

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Emre Tandırlı

Beykent Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 31/08/2021

LACAN AND THE LOST OBJECT OF DESIRE IN PAINTING

ABSTRACT

Man's relationship with the object of desire plays an important role in shaping his spiritual structure, and this spiritual structure affects life deeply. Therefore, the way to understand the human being is to understand the spiritual structure. Here, while psychoanalysis tries to understand what belongs to human beings from the spiritual structure, art tries to explain what belongs to the human being, again from the spiritual structure. As a matter of fact, the spiritual structure is the intersection point of both disciplines.

According to Lacan, in the first months of life, the subject perceives the world through images. Then the subject enters the “mirror phase” where he will have an identity. Initially, the child, who cannot recognize his own image in front of the mirror, recognizes himself with the passing of time and accordingly begins to have an ego. After the imaginary period, the child encounters the law through language. This law is the law of the Other, and Lacan calls it the "symbolic order". The child encounters the rules of the world in which he will live. In addition, the effects of the real order, which is outside the symbolic order and in which the experiences belonging to the pre-linguistic period occur, also touch the life. Therefore, the artist feels these effects of the unconscious deeply and tries to explain them in his work from time to time.

In our study, the projection of the object of desire that shapes the spiritual structure, which is the intersection of art and psychoanalysis, on the works of the mentioned artists will be examined through elements such as color, form, technique, style and subject. According to Lacan, the effects of desiring the desire of the Other chasing the impossible and that lost object of desire in the spiritual world will be examined in the context of imaginary, symbolic and real, and the reflections of this situation in works of art will be analyzed. As a matter of fact, in this study, Jacques Lacan, who put forward a theory to understand the human soul, used concepts such as the gaze of the Other, objet petit a, object of desire, gaze, Father's law, anxiety, scopic impulse, tukhe and automaton, and their effects on the spiritual world. These

effects manifest themselves through projections such as color, form, technique and subject in the artwork.

The work of art is fed from the spiritual world in the process of formation and directly touches the soul of the viewer. After all, while the psychoanalyst tries to understand the human being, the artist tells him through the work.

Keywords: Imaginary, Symbolic, Real, Other, Objet petit a, Law, Unconscious, Phallus, Castration, Art, Aesthetics.

LACAN VE RESİMDE ARZUNUN KAYIP NESNESİ

ÖZET

İnsanın arzu nesnesiyle ilişkisi ruhsal yapısının şekillenmesinde önemli rol oynar ve bu ruhsal yapı yaşamı derinden etkiler. Dolayısıyla insanı anlamanın yolu ruhsal yapıyı anlamaktan geçer. Burada psikanaliz, ruhsal yapıdan hareketle insana ait olanı anlamaya çalışırken sanat ise yine ruhsal yapıdan hareketle insana ait olanı anlatmaya çalışır. Nitekim ruhsal yapı, her iki disiplinin kesiştiği nokta olmaktadır.

Lacan'a göre yaşamın ilk aylarında özne dünyayı imgeler aracılığıyla algılar. Ardından özne bir kimlik sahibi olacağı "ayna evresine" girer. Başlangıçta ayna karşısında kendi imgesini tanıyamayan çocuk geçen zamanla birlikte kendini tanır ve buna bağlı olarak ego sahibi olmaya başlar. İmgesel dönemin ardın çocuk dil aracılığıyla yasayla karşılaşır. Bu yasa Öteki'nin yasasıdır ve Lacan buna "simgesel düzen" adını verir. Çocuk burada yaşayacağı dünyanın kurallarıyla karşılaşır. Ayrıca simgesel düzenin dışında kalan ve dil öncesi döneme ait yaşantıların olduğu gerçek düzendeki etkiler de yaşama dokunur. Dolayısıyla sanatçı bilinç dışının bu etkilerini derinden hisseder ve yer yer yapıtında anlatmaya çalışır.

Çalışmamızda sanat ve psikanalizin kesiştiği nokta olan ruhsal yapıyı şekillendiren arzu nesnesinin adı geçen sanatçıların yapıtlarındaki iz düşümleri renk, biçim, teknik, üslup, konu gibi ögeler üzerinden incelenecektir. Lacan'a göre Öteki'nin arzusunu arzulamanın, imkansızın peşine düşmenin ve arzunun o kayıp nesnesinin ruhsal dünyada yarattığı etkiler imgesel, simgesel ve gerçek bağlamında incelenecek, bununla birlikte bu durumun sanat yapıtlarındaki yansımaları analiz edilecektir. Nitekim bu çalışmada insanın ruhunu anlamaya yönelik bir kuram ortaya koyan Jacques Lacan'ın, kullandığı Öteki'nin bakışı, objet petit a, arzu nesnesi, bakış, Baba'nın yasası, kaygı, skoptik dürtü, tukhe ve automaton gibi kavramları ve bunların ruhsal dünyaya etkileri bağlamında bu etkilerin sanat yapıtında renk, biçim, teknik, konu gibi iz düşümlerle kendini göstermesi yer almaktadır.

Sanat yapıtı oluşma sürecinde ruhsal dünyadan beslenir ve doğrudan izleyicinin ruhuna temas eder. Neticede psikanalist insanı anlamaya çalışırken sanatçı yapıt aracılığıyla onu anlatır.

Anahtar Kelimeler: İmgesel, Simgesel, Gerçek, Öteki, Objet petit a, Yasa, Bilinç dışı, Fallus, Kastrasyon, Sanat, Estetik.

TEŞEKKÜR

Sanat Kuramı ve Eleştiri yüksek lisans eğitimim sırasında eğitimimi en iyi Şekilde değerlendirmemi sağlayan ve onları değerli kılmama yardımcı olan birçok insan var. Bu bağlamda tez danıŐmanım Dr. Özüm HATİPOĞLU'na ve eğitimim sırasında kendilerinden çok değerli bilgiler edindiğim bölüm hocalarıma çok teşekkür ederim.

Zülcüf KAÇMAZ

Anneme ve babama...

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırma ile İlgili Genel Bilgi, Önerme ve Problematik	1
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırmanın Yöntemi	8
1.5. Araştırmanın Yapılanması.....	11
BÖLÜM 2	13
2. SANATÇININ AYNASINDA/TUVALİNDE İMGESEL DÖNEM	13
2.1. Su'daki Eksik İmge	21
2.2. Aynadaki Kayıp Yüz	28
2.3. Kuşların Ürkekliği ve İnsanların Kaygısı.....	34
2.4. Umutsuz Bakışlar ve Parçalanmış Bedenler	41
2.5. Görme ve Görülme Arzusu	48
2.6. Arzu Nesnesinin Peşinde.....	56
BÖLÜM 3	63
3. RESİMDE SİMGESEL DÜZEN, ARZU VE YASA	63
3.1. Kurban	71
3.2. Kuşlar ve Kirazlar	76
3.3. İktidar Kaygısı.....	83

BÖLÜM 4	91
4. GERÇEK VE İMKANSIZIN PEŞİNDEKİ SANATÇI.....	91
4.1. Dürtü ve Damla	92
4.2. Ansızın Gelen	95
BÖLÜM 5	99
5. SONUÇ	99
KAYNAKÇA	102
ÖZGEÇMİŞ	105

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2.1: Salvador Dali: Narcissus'un Metamorfoz'u, 51,2 cm × 78,1 cm, 1937,
Tuval Üzerine Yağlı Boya.....23
- Resim 2.2: René Magritte, La Reprodüksiyon İnterdite, 81,3 cm × 65 cm, 1937,
Tuval Üzerine Yağlı Boya.....32
- Resim 2.3: Vincent Van Gogh, Wheat Field and Crows, 103 cm × 50.2 cm, 1890,
Tuval Üzerine Yağlı Boya.....36
- Resim 2.4: Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 243.9 × 233.7 cm, 1907,
Tuval Üzerine Yağlı Boya.....43
- Resim 2.5: Diego Velázquez, Las Meninas, 318 cm × 276 cm, 1656, Tuval Üzerine
Yağlı Boya.....52
- Resim 2.6: Fikret Mualla, Balonlar ve İnsanlar, 60 x 50, Guaj Boya.....60
- Resim 3.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, İshak'ın Kurban Edilişi, 135 cm x
104 cm, 1603, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....74
- Resim 3.2: Christoffer Wilhelm Eckersberg, Oidipus ve Antigone, 61,5cm x 50cm,
1812, Yağlı Boya.....82
- Resim 3.3: Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1820-1823, 146 cm × 83 cm,
Sıva Üzerine Karışık Teknik89
- Resim 4.1: Jackson Pollock, Bir (numara 31), 1950, 530.8 x 269.5, The Museum of
Modern Art.....94
- Resim 4.2: Max Ernst, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924, 70 x 57,
Tahta Konstrüksiyonla Birlikte Tahta Üzerine Yağlı Boya97

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

1.1. Araştırma ile İlgili Genel Bilgi, Önerme ve Problematik

“Bugün Van Gogh; ona yemek vermeyecek restoranların duvarlarını, onu akıl hastanesine kapatacak doktorların muayenehanelerini ve onu hapse tıktırarak avukatların yazıhanelerini süslüyor¹.”

Bu çalışma, ortak paydası insanın ruhsal dünyası olan sanat ve psikanaliz arasındaki ilişki ekseninde insana ait olanın analiz edilmesi üzerine şekillenmektedir. Psikanaliz, insanın ruhsal dünyasını inceleyerek onu anlamaya çalışmaktadır. Nitekim, ruhsal yapının yaşamı şekillendiren önemli bir etken olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla sanat da ruhsal yapıdan etkilenmektedir.

Tarih öncesi dönemden günümüze gelinen zaman akışında sanat bir şekilde insan yaşamında yer almıştır. Tarihi süreç içerisinde çoğu zaman insanın sanata sığındığı görülmektedir. Öyle ki, sanatçı ortaya koyduğu yapıt ile insan ruhuna temas etmiş ve insanın yapıt aracılığıyla bir arınma yaşamasını sağlamıştır. Burada sanatçı da yapıtını yaratırken kendi ruhsal dünyasından etkilenmektedir. Bu durum onun için kaçınılmaz bir durumdur. Dolayısıyla sanatçı da bilinç dışının etkilerine maruz kalmaktadır, böylece o, ruhunun derinlerine inerek yapıtını ortaya koymakta ve yapıtı aracılığıyla doğrudan insanın ruhuna temas etmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan psikanaliz bilimi insanın ruhsal dünyasını incelemeye ve anlamaya çalışmıştır. Sigmund Freud ve sonrasında gelen psikanalistler, insanın yaşamını etkileyen bilinç dışında saklı kalmış anılar üzerine

¹- (Galeano, Eduardo; 2016, *Aynalar*, s. 269).

araştırmalar yapmış ve insanın ruhsal sorunlarına çözüm bulmaya çalışmışlardır. Burada insan ruhunun derinlerine temas eden sanatçıların yapıtlarıyla psikanalistlerin yolu keşişmektedir. Bu bağlamda çalışmamızda yirminci yüzyılın önemli psikanalistlerinden Jacques Lacan'ın kuramı ve sanat ilişkisi üzerinde durulmuştur. Lacan'ın sanat ve sanatçılarla özellikle de sürrealistlerle yakından ilişkili olduğu bilinmektedir. Nitekim Lacan; Salvador Dali, Andre Breton ve diğer bazı sürrealistlerle arkadaş olmuş, Pablo Picasso'nun da kişisel doktorluğunu yapmıştır.

Çalışmamızda bazı sorular etrafında analizler yapılmış ve bu sorulara cevaplar aranmıştır. İmgesel dönemdeki onaylanma arzusu sanat yapıtına nasıl etki eder? Simgesel düzende oluşan korku ve kaygı renk ve imgelerde ortaya çıkar mı? Gerçekte saklı kalan bastırılmış arzular sanat yapıtında nasıl tekrar eder? Sanat yapıtı görme ve görülme kaygısını giderir mi? Bu ve benzeri problematikler çalışma boyunca ele alınmış ve çalışmanın derinleşmesinde etkili olmuştur. Jacques Lacan'ın kuramı çerçevesinde incelenen sanat yapıtları analiz edilerek yukarıda belirtilen bilgi, önerme ve problematiklere yanıtlar aranmıştır. Ayrıca sanat ve psikanaliz ilişkisi bağlamında sanat yapıtının insanın ruhsal dünyasına doğrudan temas etmesinin nedenleri gerçek, imgesel ve simgesel düzendeki yaşantılar ekseninde net bir biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İnsanın ocukluk dönemi yaşantıları onun tüm yaşamını etkilemektedir. Lacan, ortaya koyduğu düşünceleriyle bu dönemin etkilerini çözümlemeye çalışır. Nitekim bu dönemin etkileri sanatçılarda da görülür ve onların yapıtlarına yansır. Bilinç dışında saklı kalmış anılar her insan gibi sanatçının da bilincini ve davranış biçimini etkiler. Bu durum sanatçıların hayal dünyasını ve düşünce yapısını şekillendirir. Dolayısıyla sanat yapıtları doğrudan insan ruhunun derinliklerine nüfuz eder. Böylece insanın, insanla, ruhu temas eder. Bu bağlamda Lacan, insanın ruhsal dünyasını anlamaya çalışırken, sanatçılar ise ruhsal dünyada oluşan etkileri anlatır. Dolayısıyla alışmamızda yasa ve kuralların insan üzerindeki etkisini Öteki'nin bakışıyla, dil öncesi dönemde anne ve bebek arasındaki arzu ilişkisini objet petit a ile, bebeğin haz aldığı şeyleri arzu nesnesiyle, bebeğin yaşamın başında gözleriyle temas kurduğu dünyayı ve ortaya çıkan etkileri bakışla, yasakla karşılaşmayı ve yasaya boyun eğmeyi, bunun üzerinde kültürel kodlara göre şekillenmeyi Baba'nın yasasıyla, tekrar eden kayıp arzuyu skoptik dürtüyle, bastırılmış ya da saklı kalmış dürtünün aniden açığa çıkma durumunu tukhe ile ve bastırılan dürtünün mekanik

olarak yinelenmesini automaton ile anlattık. Özetle tezimizde, aşağıda adı geçen sanat yapıtları Lacan'a ait bu kavramlar üzerinden analiz edildi.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma sanat ve psikanaliz bağlamında Jacques Lacan'ın kuramı üzerinden resim analizi yapmayı amaçlamaktadır. Arzunun kayıp nesnesinin insanın ruhsal dünyasında yarattığı etkiler ele alınacak ve bu etkilerin renk, biçim, imge, konu gibi öğelerle iz düşümleri sanat yapıtında gösterilecektir. Buradan hareketle sanatın insanı anlatan işlevi örnek yapıtlar üzerinden araştırma, inceleme ve analizlerle ortaya konulacaktır.

İnsan yavrusu doğduğunda, diğer birçok canlı gibi yaşamda kalabilmek için başkasının bakımına muhtaçtır. Ne var ki çocuk; sınırların, yasanın, kültürün olduğu bir dünyanın içine doğar. O; başkasının arzusudur, daha doğmadan ismi konulmuştur. Bir anda ana kucağında, bilmediği bir yerde bulur kendini. Şaşkın, zayıf ve bağımlı bir canlıdır. İlgi ve sevgiyle hayata tutunur. Dolayısıyla yaşamın bu ilk yıllarında anne sevgisi çok önemlidir. Nitekim çocuk başkasının, özellikle de annenin bakımı ve desteğiyle içine doğduğu dünyaya uyum sağlar, ki bu uyumun türün devamı için zorunlu bir ilke olduğu bilinmektedir.

Anne ve babasının arzusu olan çocuk, istemeden düştüğü bu dünyada yaşama anneye kurduğu bağ sayesinde tutunur. Onun yaşama dair enerjisi anneden gelir ve böylece içine doğduğu yeni dünyasına alışmaya başlar. Çocuk doğduğunda diğer bazı canlı yavruları gibi kendi başına yürüyemez, beslenemez, dış etkenlerden korunamaz, güvende olamaz ve dolayısıyla bir başına yaşamını sürdüremez. O, başkasının desteğine ihtiyaç duyar, çünkü insan yavrusu zayıf bir varlıktır, bu yüzden onun bu zayıflığı başkasına bağımlı olmasına neden olur. Nitekim diğer bazı canlılar gibi, insan yavrusu da yaşama başkasına bağımlı olarak başlar ve bu bağımlılığın ruhsal dünyada yarattığı etkiye göre yaşamını sürdürür.

Çocuk, bağımlı canlı psikolojine göre şekillenen bir dünyada yaşamını sürdürür. Ancak, yaşamını doğduğunda başkasına bağımlı olarak sürdüren canlılar genelde etçildirler ve şiddete meyilli olduklarından öldürme dürtüsüne sahiptirler. Burada insan canlısının şiddetle arasında ince bir çizgi bulunur. Öyle ki, her türlü bilgi ve davranış türünü öğrenmeye açık olan insan beyni tabii ki şiddeti de öğrenir. Yaşamın ilk döneminde çocuğun yetiştirilme biçimi, aynı zamanda onun ileride

yaşayacağı olumlu ve olumsuz davranışlarla ilişkisini de belirler. İnsan, başkasına bağımlı (prematüre) bir canlı olarak yaşama başlar ve bu yüzden yaşamının ilk yıllarında anneden, babadan ve çevreden gelen ilgi, bakım ve destek, onun hem fiziksel hem de ruhsal dünyasının gelişimini sağlamaktadır. Yaşamını sürdürmesi için bakıma muhtaç olan çocuk, bağımlı bir varlık olarak benliğini buna göre inşa eder, dış dünyayı ona göre algılar ve deneyimler. Bu durumun insanın bencilliğiyle doğrudan bir ilişkisi bulunur, çünkü insan yavrusu başkasından gördüğü ilginin ve desteğin yaşamı boyunca devam etmesini ister. Böylece çocuk, kendini hep merkezde görür ve hep benim olsun, der. Daha yolun başındayken kardeşler arasında oluşan rekabet ve kıskançlık gibi birçok duygu ve davranış biçimi buradaki yaşantılardan kaynaklanmaktadır. Bu dönemde dışarıdan gelen destek insanın yaşamını daha iyi biçimde sürdürmesi için oldukça önemlidir, çünkü insan yaşamının ilk deneyimleri onun sonraki yaşantılarında belirleyici rol oynar. İşte bu yüzden yaşamın bu ilk dönemi, insanın ruhsal gelişimi açısından önem verilmesi gereken bir zaman dilimidir.

Nihayetinde bu evredeki yaşantılar insanın benliğini inşa eder ve yaşamı boyunca olumlu ya da olumsuz bir biçimde dönüp dolaşıp insanın karşısına yeniden çıkar. Nitekim Jacques Lacan ortaya koyduğu kuram ile insanın yaşamını etkileyen bu dönemi analiz edip, insanın ruhsal dünyasını anlamaya çalışmıştır. Dolayısıyla bu çalışma Lacan'ın kuramı üzerinden insanın ruhsal dünyası ve sanat arasındaki ilişkinin analizini hedeflemektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Lacan'ın kuramı üzerinden yapılmış bir resim analizi olma özelliği taşımaktadır. Burada, literatür taramasıyla hem Lacan'ın hem de Lacan üzerine çalışan Herve Castanet, Darien Leader, Bruce Fink, Sean Homer, Hal Foster gibi kuramcılarının düşüncelerinden yararlanılmıştır. Çalışmada, sanatsal yaratıcılığın köklerinin insanın ruhsal dünyasıyla ilişkisi ele alınarak, bakışın imgelerin ortaya çıkmasındaki etkenleri, bakışın kökeninden itibaren incelenmiş, bunun üzerinden sanat ve psikanalizin yollarının kesişmesi anlatılmıştır. Lacan; kuramında imgesel, simgesel ve gerçek düzendeki yaşantıların insan yaşamındaki etkisini anlatır. O, bu etkilerin ruhsal yapıyla ilişkisinden yola çıkarak özellikle ressamın bakışı ve yapıtı üzerindeki ilişkiyi analiz eder ve konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Resim nedir? Tabii öznenin kendini özne olarak saptadığı işleve boşuna tablo adını vermedik. Fakat bir insan öznesi; özneliğinden tablo yapmaya, merkezinde bakışın bulunduğu şeyi kullanmaya kalkıştığında ne olur? Bazıları der ki, sanatçı tabloda özne olmak ister ve resim sanatını öteki sanatlardan ayıran da sanatçının yapıtta kendini bize bir özne, bir bakış olarak kabul ettirmek istemesidir. Başkaları sanat ürününün nesne yönünü vurgulayarak karşılık verir. Her iki istikamette de az çok geçerli bir yan vardır, ama muhakkak ki meseleyi bütünüyle açıklamaz. Ben şu iddiada bulunuyorum: Tabloda her zaman mutlaka bakışla ilgili bir şey kendini açığa vurur. Ressam bunu gayet iyi bilir, sanatçının ahlakı, araştırması, arayışı, çalışması, ona bağlı kalsın kalmasın, gerçekten de belli bir bakma biçimini seçmeye dayanır (Lacan, 2013, s.109).

Burada, bakışın insana ve dolayısıyla ressamın yaşamına etkisi doğrudan yapıtta da aktarılır. Ressam, yapıttaki imgeleri oluştururken onu psikik yapısı yönlendirir. Psikik yapı onun bakışına yön verir. Böylece imgeler ve nesnelere ressam tarafından anlamlandırılır. Nitekim resimdeki imgelerin her biri sanatçının ruhsal dünyasının bir gösterenidir. Burada sanatçı resimdeki konuya gider, konu da sanatçıyı kendine çeker. Bu karşılıklı ilişki ile birlikte yapıt ortaya çıkar. Yapıt ortaya çıktıktan sonra, bu defa da başkasının yapıt üzerine bakışı devreye girer. İzleyici, yapıta baktığında kendinden izler bulur. Nihayetinde sanatçıyla izleyici arasında bir köprü kurulmuş olur. Burada, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkiyle ilgili olarak Lacan şunları söyler:

Yapıt insanlara, en azından bazılarının arzularından istifade ederek yaşayabildiğini göstermek suretiyle onları yaşatır, teselli eder. Ama yapıtın onları bu kadar tatmin etmesi için aynı zamanda başka bir olayın daha olması ve onların kendi arzularının da yapıtı izlerken belli bir doyuma ulaşması gerekir. Yapıt onların, bildik deyişle, ruhlarını yükseltir, yani onları feragate teşvik eder. *Bakış terbiyecisi* olarak adlandırdığım işleve işaret eden bir şey var burada, görüyor musunuz (Lacan, 2013, s.119).

Burada izleyicinin de sanatçıyla benzer şekilde imgesel, simgesel ve gerçek düzende ortaya çıkan yaşantıların etkisinde kaldığını söyleyebiliriz. Öteki'nin ya da üçüncü kişinin bakışı önemlidir. Nitekim insan yaptığı her eylemi bir başkasına anlatır, çünkü bilinmesini ister. Öteki'nin olumlu bakışını arzular. Öyle ki, izleyici bir anlamda sanatçının ötekisidir diyebiliriz. Dolayısıyla izleyici yapıt üzerine düşen bakışı aracılığıyla ruhsal dünyasının etkileriyle karşılaşır. İzleyicinin yapıt üzerine

düşen optik bakışı, onu sanatçı tarafından anlatılan konuya inandırır. İzleyici de buna inanmak ister ve bunun sonucunda bir arınma yaşar, çünkü kendinden izler bulur. Böylece omzundaki yükler düşer ve ruhu yükselmiş olur.

Yaşamın ilk yılları insan canlısı için önemlidir. Buradaki yaşantılar psişik yapıyı derinden etkiler. Bu dönemde göz aracılığıyla gerçekleşen bakış insanın imgelerle ilişkisini belirler. “*Meme, dışkı ve daha başka, ilgi alanımıza giren bütün organlar arasında göz de yer alır ve gözün geçmişinin yaşamın ortaya çıkışını temsil eden türlere kadar uzanması çarpıcıdır.*” (Lacan, 2013, s.99). Burada bakış öznenin dış dünyayı algılamasında, yorumlamasında ve benliğini oluşturmasında önemli rol oynar. İnsan yavrusu bakma eylemi aracılığıyla görür ve görülür, böylece varlığını hissederek, zihninde imgeler yaratır. Dolayısıyla, imgeler insanın psişik yapısı için oldukça önemlidir. Benzer şekilde kaygı ve korku insanın ruhsal dünyasında bakış aracılığıyla kendini gösterir. “*Yine Kaygı seminerinde arzunun, bakış nesnesi aracılığıyla kaygıya döndüğü güzel bir örnek buluyoruz.*” (Castanet, s.78). Bu bağlamda ressam, yapıtını oluştururken bakışın ruhsal dünyada yarattığı bu imgelerden yararlanır. Bu yüzden, kimi zaman sanat yapıtında bakıştan kaynaklanan, korkunun ve kaygının izlerini anlatan imgeleri görürüz.

Bakma ve bakılma eylemi düşünüldüğünden daha fazla işlevlere sahiptir ve yaşam boyunca etkisini hissettirir. Dolayısıyla insan, başkasının bakışını ve bakarken ne düşündüğünü merak eder. Nitekim, sanatçı yapıtını yaratırken gelecek bakışları da düşünür. Aslında yapıtta bakılan sanatçının ruhsal dünyasına ait olan gösterenlerdir. Konuyla ilgili olarak Leader şunları söyler:

Lacan, psikanalitik görü kuramının, biz bakmadan önce bize bakıldığını ve bakışımızın bakışlar dinamiği dediğimiz şeye karıştığını çıkış noktası olarak alması gerektiğini düşünüyordu. Bunun, görsel ve estetik tepkileri araştırmak için bir gözlemci bir nesneye baktığında neler olup bittiğini incelememiz gerektiğini söyleyen yaygın kanıdan ne kadar farklı olduğuna dikkat edin. İki terim –izleyici ve nesne- yerine en az üç tane öneriliyor: izleyici, nesne ve izleyiciyi izleyen üçüncü taraf (Leader, 2004, s.23).

İnsan sadece kendi bakışının yaşamaz aynı zamanda başkasının bakışlarıyla da yaşar. Sanat tarihine bakıldığında, yapıt sanatçının elinden çıktığı andan itibaren başkasının bakışı da devreye girer. Sanatçının yapıta bakarken düşündüğüyle izleyicinin yapıta bakarken gördüğü iç içe geçer. “*Görsel alanda dürtünün açığa vurulduğu yer, göz ile bakış arasındaki yarılmadır.*” (Homer, 2016, s.176). Burada,

sanatçının bakışı aracılığıyla ortaya çıkan imgeler, izleyicinin bakışıyla kesişir. Aslında kesişen şey ortak olan ruhsal dünyadır, çünkü benzer etkiler birbirini tanır.

Lacan'a göre resmin gerisinde olan 'ressamın yaratıcı olarak bir diyalog kurduğu' bakıştır, nesnedir, gerçektir. Bu sebeple kusursuz bir yanılısama mümkün değildir ve mümkün olsa bile bizi tuzağa düşürmek için her zaman geride ve ötede var olacak gerçek sorusunu yanıtlamaz. (Foster, 2017, s.191).

Öte yandan Freud, sanatsal yaratıcılığı anlamaya çalışırken kesin yargılardan uzak durduğunu saygıyla belirtmiştir, fakat ondan sonra gelen takipçilerinin bir kısmı aynı saygıyı göstermemiştir. Nitekim onlar sanata indirgemeci bir anlayışla bakmışlardır. Oysa sanat ortaya çıktığından beri insana ait olanı anlatmaya çalışmıştır. Sanat ve psikanaliz ilişkisi hakkında Darien Leader şunları söyler:

Ama psikanaliz ve sanat yine de birlikte zaman geçirebilir. Psikanaliz bize sanatla neden ilgilendiğimizle ilgili bir şeyler söyleyebilir, sanat da deli doktorlarını yeniden düşünmek konusunda dürtükleyebilir. Freud'un klinik bir problemde tıkanıp kaldığı zamanlarda sanat eserlerini düşünmeye başlaması dikkat çekicidir. Leonardo hakkındaki küçük kitabı, bazı önemli psikanalitik kavramlarının ilk formülasyonlarını içerir; sanki ilerleyebilmek için sanatçıyla karşılaşması gerekmiştir. Freud, bu bağlamdaki çabalarından dolayı çok yerilmiş olsa da, eserinin hala sunacak çok şey olduğunu göreceğiz; tıpkı Lacan'ın sanat teorisi alanında bir zamanlar büyük kabul gören, fakat şimdilerde popülerliğini yitiren sanat ve görü hakkındaki eseri gibi (Leader, 2004, s.17).

Her insan benzer kurallar içinde bulur kendini. Bu durum insanlığın ortak bir psişik yapı geliştirmesini doğurur. Sanatçıların yapıtlarında sadece kendilerinin değil, aslında tüm insanlığın hikayesini anlattığı çalışma boyunca örneklerle ifade edilmiştir. Sanat ve psikanaliz bunu anlatır. Dolayısıyla burada, psikanalistin insanı anlamaya çalıştığı yerde sanatçının da insanı anlattığı örnek yapıtlarla gösterilmiştir. Nihayetinde bu çalışmanın, sanat ve psikanaliz ilişkisi bağlamında sanatın aynı zamanda ruhsal yapının göstereni, insanı anlatma gibi özellikleriyle literatüre özgün bir kaynak kazandırılması açısından önemli bir işlevi olacaktır.

1.4. Araştırmanın Yöntemi

Sanat ve psikanaliz ile ilgili bir çalışma söz konusu olduğunda, insanın ruhsal dünyasının anlaşılması hususu bir zorunluluk addettiğinden ruhsal dünyayı anlamak önemli bir ilke olmaktadır. Bu nedenle konuyla ilgili literatür tarama ve görsel materyal analizi yapılırken, çalışmanın amacı doğrultusunda özellikle bu ilke dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda ortaya koyduğu kuram ile insanın ruhsal dünyasını anlamaya çalışan Jacques Lacan'ın düşünceleri hakkında bilgilerin aktarımının ardından, bunların örnek sanat yapıtlarıyla ilişkisi ve iz düşümleri, nitel paradigmaya dayalı betimsel analize tabi tutulmuştur. Betimsel analiz yapılırken bu iki disiplinin kesiştiği noktada ön plana çıkan kavram soyutlanarak merkeze alınmış, yine Lacancı psikanalitik kuramı ve ilgili sanat çalışmalarının içerikleri kavramsallaştırılarak yorumun ana merkezini oluşturması anlamında ilgili yerlerde başlığa çekilmiştir.

Lacan'ın kuramına göre gerçek, imgesel ve simgesel düzendeki arzu nesnesiyle ilişkili yaşantıların insanın ruhsal dünyasına, dolayısıyla yaşamına doğrudan etkisi literatür taramasıyla anlatılmış, buradan hareketle, bu etkilerin sanatçı aracılığıyla renk, biçim, teknik, üslup, konu gibi resimsel öğelerle sanat yapıtlarında görülmesi örneklerle açıklanmıştır. Bu kuramsal bilgi aktarımları eşliğinde sanat yapıtı incelemeleri yapısal-kurgusal parametreler, konu, biçim, renk, temel kompozisyon kuralları ve üslup açısından yaklaşım türlerinin gösterilmesi, bu uygulamalarda yol gösterici olmaktadır. Dolayısıyla kayıp arzu nesnesinin yarattığı boşluk bağlamında:

Resim 1'de Salvador Dali'nin Narcissus'un Metamorfozu isimli yapıtı, ayna evresinde ruhsal dünyada oluşan imge ve beden algısı üzerinden parçalanmış beden ve narsizmin başlangıcı ilişkisiyle; Resim 2'de René Magritte'in La Reproduksiyon İnterdite isimli yapıtı, imgesel dönemde benliğin oluşması bağlamında yüz ve kimlik ilişkisiyle; Resim 3'te Vincent Van Gogh'un Wheat Field and Crows isimli yapıtı, imgesel dönemde onaylanma ve benlik bağlamında ortaya çıkan kaygı ve korku ilişkisiyle; Resim 4'te Pablo Picasso'nun Les Demoiselles d' Avignon isimli yapıtı, imgesel dönemde benlik ve kimlik bağlamında bakış ve kaygı ilişkisiyle; Resim 5'te Diego Velazquez'ın Las Meninas isimli yapıtı, imgesel dönemde görme ve görülmenin ruhsal dünyada yarattığı etki bağlamında onaylanma ilişkisiyle; Resim 6'da Fikret Mualla'nın Balonlar ve İnsanlar isimli yapıtı, imgesel dönemde onaylanmanın ruhsal dünyada yarattığı etki bağlamında korku ve kaygı ilişkisiyle; Resim 7'de Michelangelo Merisi Da Caravaggio'nun İshak'ın Kurban Edilişi isimli

yapıtı, Lacan'ın analizi eşliğinde simgesel dönemdeki yaşantıların ruhsal dünyada yarattığı etki üzerinden yasa ve itaat ilişkisiyle; Resim 8'de Christoffer Wilhelm Eckersberg'in Oidipus ve Antigone isimli yapıtı, simgesel dönemde imkansız arzuyu talep etmenin ruhsal dünyada yarattığı utanç ve suçluluk ilişkisiyle; Resim 9'da Francisco Goya'nın Çocuklarını Yiyen Satürn isimli yapıtı, simgesel dönemde insanın ruhsal dünyasını etkileyen yaşantıların yasa ve iktidar arzusu ilişkisiyle; Resim 10'da Jackson Pollock'un -Bir (Numara 31) isimli yapıtı, Gerçek düzende bastırılmış dürtünün bilinç dışında saklı kalması ve bilince gelme eylemi bağlamında şans ve tekrar ilişkisiyle; Resim 11'de Max Ernst'in Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk isimli yapıtı, Gerçek düzende bastırılmış dürtünün bilince ansızın gelme ilişkisiyle ele alınmıştır.

Ayrıca, amaç ve sonuca ulaşmadaki en belirleyici bir başka aracın nitelikli bilimsel araştırma yöntemi olduğu açıktır. Bu anlamda Jacques Lacan ve belli başlı sanat kuramcılarının, araştırmacı ve akademisyenlerin, kitap, makale, sözlük, vb. kaynaklarına başvurulmuş, araştırmanın içeriğini zenginleştiren ve söylemini destekleyen fikirlerden faydalanılmıştır.

Bu çalışmada, sanat ve psikanaliz bağlamında Lacan'ın kuramı üzerinden yapılan resim analizinde, detaylı araştırmalar ve incelemeler sonucunda adı geçen sanatçılara ait yapıtlarda konuyla ilgili önemli bulgulara ve gösterenlere ulaşılmıştır. Jacques Lacan'ın kuramı imgesel, simgesel ve gerçek olmak üzere üç dönemden oluşmaktadır. Çalışmamızda Lacan'ın kuramının bu evreleri üzerinden sanat yapıtları analiz edilmiştir. Burada sanatçının ruhsal dünyasının yapıt üzerindeki etkilerinden yola çıkılarak, tümel anlamda insanın ruhsal dünyasına değinilmiştir. Nitekim imgeler ve benlik arasındaki ilişki, arzular ve yasa arasındaki çatışma insanın ruhsal dünyasını derinden etkiler. Bu durumu sanatçılar da yaşar, dolayısıyla araştırmalar ve incelemeler neticesinde bu etkilerin sanatçılar aracılığıyla yapıtlara yansıdığı net bir şekilde görülmüştür.

Lacan'ın kuramında imgesel dönem dil öncesine denk gelir. Çocuk, keyifli bir şekilde bakımını sağlayan yediren, içiren, giydiren annesiyle bir aradadır. Ruhsal gelişimin bu aşamasında, çocuk, dünyayı algılamak ve yorumlamak için imgelere güvenir. Dünyayı imgeler üzerinden algılar. Daha sonra altı ile on sekiz ay arasında çocuk, Lacan'ın ayna evresi olarak adlandırdığı bir evreye girer. Bebek, daha önce ayna karşısında kendi yansımalarını tanımazken bu evrede tanımaya başlar. Dolayısıyla kendi varlığını ayrı bir varlık olarak hissetmeye başlar ve aynada

gördüğü imge ile kendi bedenine ilişkin bir farkındalık kazanır, aynadaki yansımayı sahiplenir. İmgesel düzen; imgelerin, görmenin, görülmenin, hayal dünyasının, yanılısamaların ve aldatmacaların olduğu dönemdir. Bu dönemde anneyle bir bağ kuran bebek, ayna evresinde yansımasını tanıyıp sahiplenerek egosunu oluşturmaya başlar. Bununla birlikte çocuk, bir kimlik inşa etmeye başlar. Nitekim çalışmamızda bu dönemdeki deneyimlerin sanat yapıtlarına etkisi, araştırma ve analizler neticesinde “Sanatçının Aynasında/Tuvalinde İmgesel Dönem” başlığı altında anlatılmıştır.

Çocuk, imgesel dönemin ardından simgesel döneme girer. Bu dönemde yasayla karşılaşılır. Çocuk, yasayı dil aracılığıyla öğrenir. Bir anlamda yasa ve ruhsal yapı, dilin ayrılmaz parçalarıdır. Dolayısıyla çocuk, dil aracılığıyla uygarlığın alanına girer. Simgesel düzen aslında dilin yasayı temsilidir. Bu bağlamda, imgesel düzende çocuğun hayatında daha çok anne etkiliyken simgesel düzende baba daha etkilidir. Nitekim burada baba yasanın gösterenidir ve Öteki’ni temsil eder. Çocuk dil aracılığıyla bu yasayı öğrenirken baba o yasayı temsil eder. Öteki’nin yasasıyla birlikte bu dönemde kadın ve erkek arasındaki farkı öğreniriz. Nitekim cinsel kimliği öğrenme farklılık, ayırım ve kayıp temelinde gerçekleşir. Bu durum birtakım korku ve kaygıları ortaya çıkarır. Dolayısıyla, cinsiyetler arasındaki fark çocukta içiğ edilme (kastrasyon), eksiklik, suçluluk, utanma komplekslerine neden olur. Baba burada, Öteki’ni temsil eder ve çocuğun arzusuna karşı onu kastrasyonla tehdit eden yasanın uygulayıcısı görevini görür. Cinsel kimlik uygarlığın yasası gereği kültürel olarak oluşturulur ve baba, bu yasayı uygulayan, çocuğu bu kurallara göre dönüştüren gösterendir. Lacan’a göre, sembolik düzene giren her iki cinsiyet için de kastrasyon yaşanır ve bu kastrasyon sözlük anlamında değil de bir gösteren olarak, sembolik anlamda kişinin bütünlüğünün kaybedilmesini ve çocuğun fallusa sahip babanın hüküm sürdüğü uygarlığın kurallarını kabul etmesini temsil eder. Nitekim çocuk için sembolik düzenin dışında bir dünya mümkün değildir. Dolayısıyla birtakım ruhsal sorunların yaşanmasına neden olsa da insan bu yasaya göre yaşamak zorundadır. Burada simgesel döneme ait deneyimlerin sanat yapıtlarına etkisi araştırma ve analizler neticesinde “Simgesel Dönem ve Arzunun Boşluğu” başlığı altında anlatılmıştır.

Lacan’ın kuramında bir başka düzen ise gerçek diye isimlendirilir. Bu düzen simgesel düzene giremeyen sert bir çekirdeğe benzetilir. Simgesel düzenin dışında kalan dönem dil öncesine denk gelir. Simgesel dönem insanın arzularının yasaya

çarpıp geri döndüğü ve bunun akıl ile kavrandığı bir düzendir. Gerçek, eğer simgesel düzene girmiyorsa o halde akıl dışı bir düzen olarak tanımlanabilir. Nitekim burada bir dürtü mekanizmasından bahsedilir ve çekirdeğin etrafında yoğunlaşan arzular ele alınır. Bu mekanizma çekirdek ve simgeselin yasası arasında gelgitler halinde deveren eder. Araştırma ve analizler neticesinde bu dönemin sanat yapıtlarına etkileri “Gerçek ve İmkansızın Peşindeki Sanatçı” başlığı altında örnek yapıtlarla anlatılmıştır.

Özetle, bu çalışmada konu alınan sanat ve psikanaliz ilişkisi, örneğinin bilimsel bir araştırma metni niteliğindeki ölümsüzleştirme amacına yönelik olarak, yukarıda yer alan yöntemler, araştırmada önemli bulgulara ulaşılmasını sağlamıştır.

1.5. Araştırmanın Yapılanması

Çalışmamızla ilgili olarak literatür taraması, araştırma ve incelemelerle gerek Lacan’ın kendi kitapları üzerinden gerekse Lacan’ın kuramı üzerine çalışan Bruce Fink, Darian Leader, Sean Homer, Herve Castanet gibi yazar ve psikanalistlerin düşüncelerinden hareketle gerçek, imgesel ve simgesel düzendeki yaşantıların ruhsal yapıya etkileri ele alınmış ve bunun üzerinden Ernst Gombrich, Norbert Lynton, Hal Foster, Arthur Danto gibi sanat kuramcılarının düşünceleri eşliğinde Salvador Dali, René Magritte, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Diego Velazquez, Fikret Mualla, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Christoffer Wilhelm Eckersberg, Francisco Goya, Jackson Pollock ve Max Ernst gibi sanatçıların yapıtları analiz edilmiştir.

Giriş başlığı altındaki araştırmanın ilk bölümünde, sanat ve psikanaliz ilişkisi ve bu iki disiplinin kesişme noktası olan insanın ruhsal yapısı hakkında genel bilgiler verilmiştir. Bununla birlikte araştırmada irdelenecek ve çözüme ulaştırılacak olan problematiklerin ortaya konulması, ardından, araştırmanın amacı, yöntemi, önemi, bulguları ve son olarak da şu anda okumakta olduğumuz araştırmanın yapılanması ile ilgili genel bilgiler aktarılmıştır.

İkinci bölümde, “Sanatçının Aynasında/Tuvalinde İmgesel Dönem” başlığı altında Lacan’ın kuramına göre “imgesel düzen” ele alınarak kimlik, benlik, bakış, imge, beden, kaygı, arzu, görme, görülme gibi kavramların ruhsal yapıdaki etkileri incelenmiş, bunun sanatçı ve yapıtıyla ilişkisi analiz edildikten sonra bu döneme ait yaşantıların tuvaldeki iz düşümleri anlatılmıştır.

Üçüncü bölümde, “Resimde Simgesel Düzen, Arzu ve Yasa” başlığı altında “simgesel düzen” ele alınarak Öteki, Baba’nın yasası, utanç, suçluluk, Öteki’nin arzusu, dil, gösteren, kaygı, korku, iktidar, eksiklik, fallus, kastrasyon, bastırma gibi kavramların ekseninde ruhsal yapıdaki etkileri incelenmiş ve insanın ruhsal yapısındaki karşılıkları anlatılmıştır. Buradan hareketle bahsi geçen konuların sanatçı ve yapıtıyla ilişkisi analiz edilerek resimdeki gösterenleri ifade edilmiştir.

Dördüncü bölümde, “Gerçek ve İmkansızın Peşindeki Sanatçı” başlığı altında Lacan’ın Gerçek diye adlandırdığı dönem ele alınarak tukhe, automation, dürtü, çekirdek gibi kavramlardan hareketle bu dönemin ruhsal yapıya etkileri ele alınmış ve bunun sanatçı ve yapıtıyla ilişkisi analiz edilmiştir. Gerçek düzendeki yaşantıların sanat yapıtı üzerindeki yansımaları örnek çalışmalarla anlatılmıştır.

Sonuç bölümünde, insanın ruhsal dünyasının sanat ve psikanalize etkisi anlatılmış ve indirgemeci bir bakış açısının aksine, insanı anlama konusunda hem sanatın hem de psikanalizin önemine değinilmiştir. Psikanalistin insanı anlamaya çalıştığı yerde, sanatçının insanı anlattığı net bir şekilde ifade edilmiştir.

BÖLÜM 2

2. SANATÇININ AYNASINDA/TUVALİNDE İMGESEL DÖNEM

İnsan yavrusu doğduğunda gözleri onun dış dünyayı algılamasında önemli rol oynar. Gözünü açmasıyla birlikte zihninde imgeler belirmeye başlar. Öyle ki, çocuk dış dünyayı imgeler üzerinden algılamaya başlar. Dolayısıyla dış dünyadaki şeyler imge olarak bilince düşer. Burada, imgeler aynı zamanda ruhsal yaşamın önemli bir parçasını oluşturur.

Lacan'a göre, doğumdan itibaren ilk altı aylık süre içinde, insan psikesi genellikle arzularımızı, fantezilerimizi ve imgelerimizi içeren bir düzen içerisinde çalışır. Dil öncesi bu dönemde, bebek güven içinde yiyecek, bakım ve rahatlık edinerek annesiyle beraberdir. Öyle ki bebek burada anneye bir bütün olduğunu düşünür. Çocuğun ruhsal gelişiminin bu aşamasında imgeler onun dış dünyayı algılamasında ve yorumlamasında önemli rol oynar. Bu bağlamda Lacan bebeğin bu dönemdeki algısını anlamak ve yorumlamak için çok farklı disiplinlere ilgi duyar ve araştırmalar yapar. Nitekim Fink konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Şimdi Lacan'da imgenin insanların dünyasındaki rolüne dönüp bir şeyi belirtelim: Lacan "Ayna Evresi" ve "Psikanalizde Saldırganlık" yazılarında (2006a) kendisini çok geniş bir geleneğin içerisinde konumlandırır; psikanalizin yanı sıra deneysel psikolojiye, etolojiye, antropolojiye, hatta optiğe başvurur. Lacan insanlardaki imgelerin biçimlendirici rolünü araştırırken bizimkine bir önceki bölümde tartışılanlardan (burada çekirge, güvercin, kedi, köpek, aslan, zebra gibi hayvanlar kastedilmektedir) daha yakın bir türü ele alır. Şempanzelerin aynada kendi imgelerini tanıdığını, bu imgelerle oynadığını ya da bunların etrafında dolandığını söyler. Kediler ve

köpekler bu imgelere pek dikkat etmezler (bazılarının ettiği söylene de). Şempanzeler imgeyle bir süre oynuyor görünseler de bu imge onları büyülemes. Coşku yoktur. Lacan'ın (2006a s.93) “imgenin beyhudeliği (ya da anlamsızlık ve ya boşluk)” dediği şeyi hemencecik tüketir ve ilgilerini çeken diğer şeye geçerler (Fink, 2019, s. 132).

Lacan, kuramında imgesel dönemden bahsederken bu dönemin içinde yer alan ayna evresine geniş yer ayırır.

Ayna Evresi:

Lacan'a göre çocuk dünyaya geldiğinde nesne a² (oral, bakış, ses ve dışkı) onun arzusuna neden olan haz kaynağıdır. Çocuk anne sütünden, duyduğu sestten, annenin bakışından, dışkısını yapmaktan büyük keyif alır, çünkü arzu nesnesine ulaşmış, fantezileri gerçekleştirmiştir. Eğer çocuk örneğin anne sütüne ulaşamamış olsaydı o arzu nesnesine karşı kendini bir hayal, yani bir fantezi içinde bulurdu. Burada çocuğun nesne a ile olan olumlu ya da olumsuz ilişkisi onun ruhsal dünyasının şekillenmesi açısından oldukça önemlidir. Ne var ki çocuk, yaşamın ilk altı ayında anneden ayrı bir varlık olduğunu düşünemez, diğer çocuklardan ayrı olduğunu anlayamaz ve aynanın karşısında oluşan imgenin kendisinden kaynaklandığını fark edemez. Aslında bu dönemde o, henüz kendisi olamamış bir “başkasıdır”. Burada çocuk yaşamının bu döneminde, tüm yaşamını etkileyecek kritik eşiğin öncesindedir. Bu eşikten kasıt insanın egosunu ve benliğini inşa etme aşamasıdır. Dolayısıyla bu eşiği aşması ve sonrasında bir başka eşiğe geçmesi, onun bir benlik inşa etmesi, uygarlığın ve insan olmanın zorunlu ilkesidir. Çünkü insan doğar bir ego sahibi olur ve içinde yaşadığı kültürün kodlarına göre yaşamaya başlar. O, artık doğduğunda olduğu gibi değildir, nitekim geçen zamanla birlikte bir başka varlığa dönüşmüştür.

Lacan'a göre çocuk dünyaya geldikten sonra yaşamının bu ilk zaman diliminde kendisini başkalarından ayrı bir varlık olarak düşünemez. Örneğin bir arada bulunan (genelde oyun oynarken) çocuklardan biri ağladığında diğerleri de ağlar, çünkü benliklerini henüz inşa edemediklerinden onlar birbirlerinden ayrı birer varlık olduklarını henüz bilmezler. Burada, bir çocuk kendini diğer çocukla aynı görür. Dolayısıyla onlar birbirlerinden ayrı birer varlık olduklarını henüz algılayamazlar. Çocuklar bu dönemde henüz bir ego sahibi değildir ve kendi imgeleriyle de bir

² -“Arzunun amaçlılığında bu nesne arzuya neden olan nesne olarak düşünülmelidir.” (Castanet, Herve; 2017, *Lacan'ı Anlamak*, Encore Yayınları, s. 57).

bütünlük kuramadıkları için, başka bir bütünün (annenin) parçası olduklarını düşünürler.

Burada çocuk, başkasının nesnesi konumunda olduğundan dışarıdan gelen etkilere ve yönlendirmelere açık bir konumda bulunarak yaşamını edilgen biçimde sürdürür, dolayısıyla başkası güldüğünde o da güler, başkası ağladığında o da ağlar, başkası korktuğunda o da korkar. Burada Lacan, her bir insanın varlığının nasıl da bir başkasının varlığı içinde olduğunu³, söyler. Yaşamın başkasına göre şekillendiği bu dönemde çocuk; her şeyi görür ve duyar, bu şekilde dış dünya ile doğrudan bir temas kurar, fakat bunu iç dünyasında öznel bir biçimde algılayamaz, dolayısıyla kendi dünyasını yorumlama yetisine sahip olamaz. O; henüz söz sahibi olamamıştır, her şeyi kayıt altına alan, ama kendisini kaydedemeyen kamera gibi bir nesne konumundadır. Lacan bu dönemle ilgili ilkini 1936 yılında 14.Uluslararası Psikanaliz Kongresinde, ikincisini ise 17 Temmuz 1949'da 16. Uluslararası Psikanaliz Kongresinde yaptığı konuşmalarda şunları söyler:

Belki aranızda, bizim üzerinde konuşacağımız konu için çıkış noktası olan, karşılaştırmalı psikoloji deneylerinden öğrendiğimiz bir davranış biçimini anımsayanlar vardır. Şempanzelerin enstrümental zekalarına henüz ulaşmamış olmasına karşın küçük adamın aynadaki görüntüsüne onlar gibi duyarsız kalmaması olgusunu kastediyorum. Bir bilginin saptanmış olduğunun işareti, işte keşfettim (Aha-Erlebnis) tepkisi ile aydınlanır. Köhler'e göre bu tepki, içinde bulunulan konumun algılanmasının bilincidir ve bir zeka belirtisidir. Maymuna göre boş bir görüntü olan ayna görüntüsü, her bakımdan yetersiz durumda olan çocukta hareket ederek aynadaki görüntüyü canlandırma ve orada görünen ile doğrudan kendi gördüğü arasında bir bağlantı kurma çabasının ortaya çıkmasına neden olur. Aynadaki yansıma, çocuğun dış dünyaya baktığında gördüğü görselden farklı olarak, gerçekliğin kendisinin görüntüsünü de içeren farklı bir görsel kompleksini oluşturması açısından çocuk için fazlasıyla ilgi çekici bir bilmedir. Çocuğun gerçekliği bu noktadan itibaren, kendisini doğrudan içermeyen ama kendisinden kaynaklanan bir görüntü ile kendi dışındaki bir aynada oluşan ve kendisini içeren başka bir görüntü arasında ikilenecektir. Bu ikilenme anından itibaren çocuğun başta gelen uğraşısı, iki farklı gerçeklik arasında örtüşmeyi sağlamaya çalışmak

³ -(Sean Homer, 2016, s. 41).

olacaktır. Baldwin bu çabanın altı aylıkken başladığını bize öğretmiştir. Henüz kendi başına ayakta durabilmek için başkasının desteğine gereksinim duyan çocuğun bu yetersizlikleri aşma çabasıyla birlikte aynadaki görüntüyü inceleyebilmek amacıyla aynaya doğru yaptığı hamle, elinden tutulması dolayısıyla öne doğru eğilerek görüntüyü sabitlemeye çalışmasına neden olur. Çocuk kendisinin görüntüsünü görebildiği bu ender anda, sanki bakışını çevirdiği anda yok oluşunu getirecek olan o diğer gerçekliği, kendisinin var olduğu bu ayna görüntüsü ile kalıcı olarak değiştirmeye ve varlığına süreklilik kazandırmaya çabalamaktadır [Ayna evresi ve Ben'in (Je-I) kuruluşu/Jacques Lacan, www.gercekedebiyat.com, çeviren: Mutluhan İzmir].

Çocuğun bu dönemini analiz eden Lacan'ın Ayna Evresi isimli makalesi psikanaliz dünyasıyla birlikte sanat ve edebiyat dünyasında da büyük bir yankı uyandırmıştır.

Lacan bebeğin altıncı ay ile on sekizinci ay arasındaki dönemini ayna evresi (burada ayna imgeyi yansıtan bir nesne olmakla birlikte, aynı zamanda Öteki'nin çocukla kurduğu ilişkiyi anlatan bir metafordur) olarak adlandırır. Çocuk ayna karşısında oluşan görüntünün kendisinin yansıması olduğunu bilmeden onunla oyun oynar ve bundan büyük haz duyar. Bu oyunlar sırasındaki deneyimleri; örneğin imgeyi sorgulama, onu tanıma, sonra aynadaki yansımanın kendisine ait olduğunu anlayıp sahiplenme gibi aşamalar onun kişiliğinin oluşmasında belirleyici olacaktır. Burada çocuk kendisini aynadaki görüntüden ayrı bir varlık olarak düşünmez, aynadaki görüntüyü hem öteki hem de kendisiyle bir bütünün parçası olarak algılar, tıpkı annenin yüzüyle kurmuş olduğu ilişki gibi. Başlangıçta kendisini anneyle bir bütün olarak algılayan çocuk, annenin yüzünü dahi kendi yüzü olarak algılamaktayken altıncı aydan itibaren aynadaki kendi görüntüsü dikkatini çeker, kendini ve eylemlerini tanır, aynı zamanda şaşırır. Bu tanıma sonrası şaşırma yerini özerkleşmeye bırakır ve çocuğun anneden ayrılışı başlar. Burası insanın varoluşunun kırılma noktasıdır. Kendini tanıyan çocuk yaşamındaki güzergahının makasını değiştirmiştir. Bu bağlamda konuyla ilgili olarak Herve Castanet şunları söyler: *“Altı aylıktan itibaren çocuk aynadaki görüntüsünü tanır ve bu tanımayı ‘aydınlanma ifade eden bir mimikle’ gösterir. Bebek, on sekizinci ayına kadar kendisi için büyük bir oyun değeri taşıyan bu deneyimi tekrarlar.”* (Castanet, 2017, s. 19).

Çocuk artık aynadaki görüntüye karşı bir ilgi oluşturur. Bu aşamada aynadaki görüntüden alınan hazzın yapısı değişmiştir, çocuk kendi imgesini görmekten, dolayısıyla kendi olmaktan büyük haz almaktadır. İmgeyle kendisi bütünleşmiştir artık. Aynadaki imgeye karşı oluşan ilgi neticesinde çocuk, aynadaki görüntüyle özdeşim kurarak kendisi olmanın, ego merkezli bir kimlik oluşturmanın yoluna düşer. Bu durum, yani insanın kendi imgesinin farkına varması, insan yaşamının ilk sarsıcı karşılaşması olmakla birlikte, aynı zamanda onun yaşamının güzergahını belirleyen kritik bir eşik olacaktır. Nitekim insan yaşamı boyunca karşılaşmalar esnasında hep sarsılmıştır, çünkü o sarsılma anına kadar bilinenler artık yerini yeni olan bilgiye bırakacaktır. Dolayısıyla bu yeni duruma geçiş, insanın dış dünyayı yeniden algılamasını ve tanımlamasını doğuracaktır, ne var ki böyle durumlar da her zaman bir sarsılmayı beraberinde getirir. Bu bağlamda, insan yaşamındaki bilmenin ve sarsılmanın düşünmekle doğrudan ilişkisi olmuştur. Dolayısıyla insanın yaşadığı her sarsılma bir doğumun sancısını haber verir, çocuk da ilk sarsılması sonrasında sancısını hissedecek daha sonra imgesiyle bütünleşecek ve benliğini inşa ederek kendisini yaratacaktır. Nitekim bu dönemdeki karşılaşmaların sonucunda çocuk, gelgitlerin içinde bulur kendini. O, böylece boşluk ve ego arasındaki kaygılı bir süreçle birlikte artık kendi bedenini tanımaya ve egosunu oluşturmaya başlar. Çocuk, kendini tanıdıkça eski dünyasından, dolayısıyla anneden uzaklaşır ve bir yandan anneden koparak yalnızlaşırken öte yandan özerkleşerek imgeler dünyasında kendi egosunu yaratır.

Çocuk, bu süreçte bir taraftan şaşırır ve sarsılır diğer taraftan benliğini inşa eder. Bu çatışmalı ve ikilemli dönemde onun gelgitler içinde yaşadığı her an bilinç dışında bir iz bırakır. Çünkü insan kaç yaşında olursa olsun oyun bitip de kendisini gerçekliğin içinde bulduğunda bir uyum sorunu yaşar, bu durum bir boşluk ve yabancılaşma hissi yaratır, işte o gelgitler bu dönemde başlar ve yaşam boyu devam eder. Ayrıca bu dönemde çocuğun çevreden aldığı dönütler de önemlidir, çünkü çocuk sevildiğini hissettikçe, arzu nesnesine ulaştıkça, imgesini tanıdıkça onaylandığını düşünecek bu durum da onun ontolojik anlamda “var oluşunu” sağlayacaktır. Dolayısıyla insanın başkalarınca görülme ya da onaylanma arzusunun başladığı yer burasıdır, insan yetişkinliğinde dahi aynanın karşısına her geçişinde ilk önce başkaları tarafından nasıl görüldüğünü düşünür. Nitekim insan başkalarının kendisine olan bakışını ve onların kendisi hakkındaki düşüncelerinin etkisini hep üzerinde hisseder. Yaşamını hep başkalarıyla sürdürür, öyle ki mutluluğunun ve

mutsuzluğunun kaynağı hep başkalarıdır. Ne yazık ki, insanı başkaları onaylamadan varoluşu bir zemine oturmuyor. Konuyla ilgili olarak yukarıda alıntıladığımız aynı psikanaliz kongresindeki konuşmada Lacan şunları söyler:

Ayna evresi, beklenti eksikliğinden kaynaklanan bir içsel tepkiden köken alır. Bu tepki özneyi mekansal özdeşimlere girmenin, parçalı bir vücudu ortopedik bir bütünlükte birleştirme fantezileri kurmanın cazibesine kapılmaya sürükler. Bunun sonucunda özne zihinsel gelişiminin ileri derecede katı biçimde gerçekleşmesine neden olacak bir adım atarak kendisine yabancı bir kimliği zırr olarak kullanıp onun içine girer. İç dünya ile dış dünya (innenwelt-umwelt) arasındaki çemberde oluşan bu yırtık, öznenin (moi-me) özdeşimler yoluyla sonu gelmez bir bütünleşme, birliğe katılma çabasına girmesine neden olur. Benim de teorik referans sistemine dahil ettiğim bir terim olan parçalı vücut, analiz süreci bireyi belli bir derecede agresif bir dağılmaya doğru ittiğinde kendini düzenli olarak rüyalarda gösterir. Bu biçim bağlantısı kopmuş ve boyutları abartılı uzuvlar biçiminde kendisini göstererek sindirim sistemi hezeyanları gibi bir algı bozukluğuna zemin hazırlar [Ayna evresi ve Ben'in (Je-I) kuruluşu / Jacques Lacan, www.gercekedebyat.com, çeviren: Mutluhan İzmir].

Altıncı ayında ayna karşısında henüz kendisini tanıyamayan çocuk, akıp geçen zamanla birlikte on sekizinci ayına girdiğinde artık aynanın karşısındayken oluşan görüntünün kendi imgesi olduğunu anlar. Burası insan yaşamının kırılma noktalarından biridir. Öncesinde yansıma, çocuk için öteki konumundayken artık bizzat çocuğun kendisi durumundadır. O, kendi olmaya başlamıştır. Konuyla ilgili olarak Castanet a.g.k. şunları söyler:

Ayna evresi, psikologlar tarafından betimlenen bir davranışın ruhsal (ve libidinal) mekanizmasını açıklar: Altı aylıktan itibaren çocuk aynadaki görüntüsünü tanır ve tanımayı “aydınlanma ifade eden bir mimikle” gösterir. Bebek, on sekizinci ayına kadar kendisi için büyük bir oyun değeri taşıyan bu deneyimi tekrarlar (Castanet, 2017, s.19).

Çocuk imgeyle bir bütünlük sağlar, benliğiyle ilgili sınırlarını çizer ve kendisi olmanın sorumluluğunu üstlenir. Burada insan yavrusu hayvandan ayrılır, çünkü yapılan deneysel çalışmalar neticesinde hayvanların ayna karşısında oluşan görüntülerinin (bazı primatlar hariç) kendilerine ait olduğunu anlayamadıklarını göstermiştir. Bu bağlamda ayna karşısında kendini tanıma bir bilme eylemidir; ancak kendisi olmayı beceren, bir ego sahibi olan bilme eylemini gerçekleştirir.

Nihayetinde insanın hikayesi bilmeye başlar ve bununla birlikte insan olmanın ağır yükünün altına girilir. Böylece insana ait yazgı denen serüven başlar. Bu bağlamda aynadaki imgenin kendisi olduğunu bilmek çocukta bir ayrılış ve boşluk hissi yaratır, artık o yeni bir durumla karşı karşıyadır. Nitekim çocuk burada, boşluk hissini zorluğunu aşip yeni bir “ben” yaratma sürecini başlatacak ve kendi hikayesini yazacaktır. Bu durumun üstesinden gelen çocuk aynadaki imgeyle bütünleşmesini sağlar, bununla birlikte bir kimlik yaratma süreci başlamış olur. Çocuğun aynadaki imgesine bakıp yansımayla özdeşim kurması, bu yeni halini kabullenmesi artık onun adeta “Ben varım.” demesine neden olur. Bu süreçte Lacan, çocuğun aynadaki görüntüyle kurduğu diyalektik ilişki ve imgeler dünyası için imago kavramını kullanır. Ayrıca bu dönemdeki yaşantılar, bir başka deyişle çocuğun ötekiyle kurduğu ilişki, bilinç dışına olan etkisi bakımından insanın trajik yazgısını oluşturur, çünkü insanın “var olmasının” Öteki’nin onaylamasıyla doğrudan bir ilişkisi var. Öyle ki, aynada kendini görmek ya da görememek çok farklı yaşantılara neden olur, işte bu dönemde ortaya çıkan etkilerle birlikte sanat tarihinin hikayesi de başlar. Aslında sanat, insanın yaşamı boyunca bilincinde ve bilinç dışında taşıdığı ayna evresinden arta kalan bu etkileri anlatır bize. Sanat tarihine baktığımızda ressamın yapıtlarında ayna evresinin izlerini net bir şekilde görmekteyiz. Gerek sanatçıların kendi deneyimleri gerekse içinde yaşadıkları toplumun kültürel kodları nedeniyle biz, sanat yapıtlarında insan yaşamının kritik bir dönemi olan ayna evresinin etkileriyle karşılaşırız. Bu dönemdeki yaşantılar benliğin inşası için önemlidir. Ayna karşısında imgesini tanıyan çocuk özerkleşir ve bir ego sahibi olmaya başlar. Fakat yaşam her zaman insana istediğini vermez. Dolayısıyla çocuğun nesne a ile olan ilişkisi onun ayna evresinde egosunu yaratmasında etkili olur. Arzu nesnesine ulaşmakta sorun yaşayan çocuk sonraki dönemlerde bunun etkisini hisseder. Nitekim bu etkiyi en net biçimde sanat yapıtlarında görürüz. Çünkü sanatçılar bu dönemi derinden hisseder ve eserlerinde anlatırlar. Dolayısıyla sanatçının ruhsal dünyasında şekillenen bu etkiler, onların dış dünyayı daha hassas bir biçimde algılamalarına ve yorumlamalarına neden olur.

İnsan, tarih öncesi dönemden beri çeşitli nesnelere aracılığıyla farklı mekanlara, ki kimi zaman bir mağara duvarına, kimi zaman bir mabede, kimi zaman bir saraya...resim yapmıştır ve günümüzde bu eylem halen devam etmektedir. Bu bağlamda duygularından ve düşüncelerinden hareketle insan, tarihin her döneminde bir resim yapma arzusunu içinde taşımıştır. Kendi deneyimlerinden yola çıkan

sanatçı, yapıtını yaratırken bu arzusunun peşinden gider. O; daha güzeli, daha iyi düşünceyi arar durur. Kim bilir belki de sanat yapıtı üzerinden arzusunun kayıp nesnesini aramaktadır. Sanat eserinin kökeninde o kayıp nesneye ulaşma çabası vardır. Peki o halde nedir arzusunun o kayıp nesnesi? Bu arzu yasa engelini takılan, asla ulaşılamayacak olan şeydir. O arzuya ulaşılamayacağı için insanda bir boşluk hissi olur. Nitekim sanat yapıtı o boşluğu doldurma işlevi görür, ama sorunu çözmez.

İnsan, yaşamı boyunca, özellikle de çocukluk döneminde varlığının onaylanmasını, yok sayılmamasını ister. Nitekim ölüm korkusu bile insanın tükenip yok olmasından beslenir. Dolayısıyla varlığın onaylanmaması insanın yaşarken içinde hep ölüm kaygısını taşıması anlamına gelir. Bu yüzden yaşamın ilk yılları oldukça önemlidir. Bu bağlamda çocuğun aileden ve çevreden aldığı destek onun varlığının onaylanmasını sağlayacaktır. İlgi, sevgi, oyun sayesinde çocuk sosyalleşir ve çevreye uyum sağlamaya başlar. Çevredekiler sevgilerini bir ayna gibi yansıtarak çocuğun varlığını hissetmesini sağlar. Örneğin annenin sıcak bir tebessümü çocuk için bir arzu nesnesidir ve bu tebessüm çocuğa varoluşunu hissettirir. Dolayısıyla çocuk o tebessümü hep arzular. Nitekim insanın mutluluğunun ve mutsuzluğunun kökeninde onun arzu nesnesiyle kurduğu ilişki yatar.

Tarihe, mitolojiye, insanın hikayesine baktığımızda trajedide ve komedide insanın bu çocukluk dönemine ait etkilerin izlerini görürüz. Nitekim sanatçılar bu dönemin etkilerini en iyi biçimde hisseden ve analiz eden kişilerdir, dolayısıyla onların yarattığı eserler insan ruhunun derinliklerine nüfuz eder. Burada sanat eserinin ortaya çıkmasında sanatçıların kendi yaşantılarının da etkisi büyüktür. Öyle ki birçok sanatçının yaşamına baktığımızda onların arzu nesnelileriyle ilişkilerinde birtakım sorunlar yaşadıklarını görürüz. Bu durum onların daha da hassaslaşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla hassas bir bilinç doğayı diğer insanlardan daha farklı algılar. Bu durum da ancak sanat yapıtı aracılığıyla anlatılır. Nitekim sanatçı, düşüncelerini ruhsal dünyasından süzdükten sonra yapıtına aktarır. Nihayetinde hem sanatçı hem de izleyici sanat yapıtı üzerinden bir arınma yaşar. Sanat tarihine baktığımızda özellikle sürrealizm diye adlandırılan akımın sanatçıları, bilinç dışının etkilerini konu alan resimler yapmışlardır. Yapıtlarının ortaya çıkmasında ruhsal dünyaları oldukça etkili olmuştur. Sürrealizm akımında rüyalar, dil sürçmeleri, bilinç dışında saklı olan etkiler sanatçılar tarafından yapıtları aracılığıyla anlatılır. Burada bazı sanatçıların yapıtlarını ayna evresi üzerinden değerlendirelim.

2.1. Su'daki Eksik İmge

İnsan dünyaya geldiğinde çevrenin desteğiyle yaşama tutunur. Bu destek insana sadece fiziksel bir katkı olarak sağlanmaz, aynı zamanda insanın ruhsal dünyasının gelişmesine de katkı sağlar. Nitekim insan daha henüz küçük bir bebekken çevresinde gördüğü yüzlerden bir destek görmeyi arzular. Aslında bu durum onun varlığının onaylanmasını sağlar. Çevredeki her yüz onun için bir aynaya dönüşür ve o yüzlerden gelen her dönüt ona var olduğunu hissettirir. Çocuk, bu şekilde içine doğduğu dünyaya alışmaya başlar. Burada bebeğe verilen destek onun sonraki yaşantılarını da etkiler. Dolayısıyla insan çevresinin yarattığı aynada kendisini hep güzel görmek ister.

İnsan için kötü olan ise aynalardan olumsuz yansımaların gelmesidir. Nitekim insana insandan gelen geri dönütler olumsuz olunca ruhsal dünyada derin yaralar açılır. Bu durum bir onaylanma sorunu yaratacağından varoluş krizine neden olur. Dolayısıyla birçok sanat yapıtında insanın ruhsal dünyasında oluşan bu derin yaraların izlerini görürüz. Bu bağlamda birçok sanatçı gerek kendi deneyimleri üzerinden gerekse başkalarının yaşamlarını gözleme üzerinden, insanın bu trajik yazgısını anlatır.

Yirminci yüzyılın önemli sanat akımlarından gerçeküstücülüğün temsilcilerinden olan Salvador Dali yapıtları ve yaşantısıyla sanat dünyasında dikkat çeken önemli bir isim olmuştur. Burada, Lacan'ın da gerçeküstücülerle yakından ilişkili olduğu bilinmektedir. Konuyla ilgili olarak Homer şunları söyler:

Bununla birlikte, sürrealizm, genç Lacan'a alternatif bir psikanaliz rotası ve onun psikiyatrideki klinik pratiğine son derece önemli bir bağıntı sunuyordu. Sürrealistler, psikanalizi candan kucaklamışlar ve Lacan da tıbbi çalışmalarını sırasında bu hareketle güçlü ilişkiler kurmuştur (Homer, 2016, s.14).

Bu bağlamda, sanat ve psikanalizin ortak paydası olan ruhsal yapının sanatçıyı ve psikanalisti bir araya getirdiğini söyleyebiliriz. Yine konuyla ilgili olarak Foster şunları söyler: *“Lacan, gerçeküstücülerle eski bir bağlantısı olduğundan, üzerinde ertelenmiş bir etkisi olan gerçeküstücülükten beslenir”* (Foster, 2017, s. 178). Ayrıca, Lacan 1930'da Salvador Dali'nin “Paranoya” üzerine bir makalesini okur ve bundan çok etkilenir, Dali ile yolları kesişir. Daha sonra Salvador Dali, 1933'te sürrealistlerin çıkardığı derginin ilk sayısında Lacan'ın doktora tezine atıfta bulunur, Lacan da bu dergi ve diğer sürrealist yayınlara katkıda bulunur.

Salvador Dali kendi yaşamına dair analizleri ve rüyaları yapıtlarının ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Nitekim sanatçı, birçok yapıtında insanın çocukluk döneminden kaynaklanan ve bilinç dışında saklı kalmış varoluş trajedisini anlatmıştır. İnsanın çevresindeki aynanın yansıttığı her şey bilinç dışında saklı kalır. Buradaki anılar insanın yaşamında izler bırakır. Dolayısıyla bilinç, her şeyi hatırlamasa da bilinç dışında saklı kalan bu yaşantılar sonradan insan yaşamında tezahür eder ve insan yaşamını derinden etkiler. Çoğu zaman sebebi bilinmeyen davranışların kaynağı burasıdır. Bu bağlamda sürrealist sanatçı Salvador Dali özellikle bilinç dışının insan yaşamındaki etkilerini fark etmiş ve çalışmalarında bu etkileri sıklıkla kullanmıştır. Sanatçının bilinç dışı kaynaklı bu çalışmalarıyla ilgili olarak E.H. Gombrich şunları söyler:

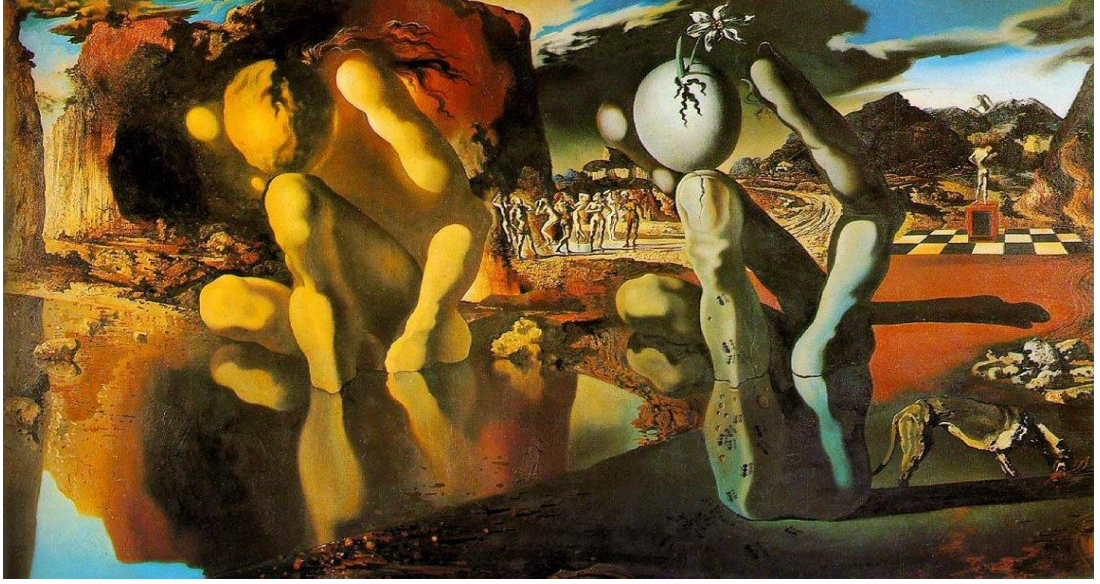
Sürrealistlerin çoğu, Freud'un yazılarından önemli derecede etkilendi.

Freud, uyanırken zihnimize hakim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve Vahşi'nin öne çıktığını göstermişti. Bu düşünceden yola çıkan sürrealistler, tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürdüler, onlara göre, akıl bize bilimi verebilir, ama sanatı verecek olan, yalnızca akıl dışı bir şey olabilirdi (Gombrich, 2011, s. 592).

Salvador Dali'nin yapıtlarında mutlaka insan ruhunun derinliklerine temas eden bir etki söz konusudur. Nitekim onun birçok yapıtında bilinç dışının etkisini görürüz. Sanatçı yapıtlarını yaratırken bilinç dışı etkilerden yararlanmıştı. Fakat izleyici yapıtlarla bilinci aracılığıyla karşılaşır, dolayısıyla burada sanatçının bilinç dışı izleyicinin bilinciyle karşı karşıya gelir. Burada izleyici sanatçının bilinç dışı üzerinden kendi bilinç dışıyla karşılaşır ve bu karşılaşma izleyici üzerinde derin bir etki yaratır. Nitekim insan insana benzer, dolayısıyla insanlara ait hikayeler de birbirine benzer.

Nihayetinde her insan dünyaya geldiğinde içinde yaşadığı çevreye ihtiyaç duyar ve o çevrenin aynasından kendine bakar, buna göre de kimliğini yaratır. Ne var ki aynadan istediği dönütü alamayan insan onaylanma sorunu yaşar. Dolayısıyla bu durum insan yaşamında derin etkiler yaratır ve bu etkilerin birçoğu bilinç dışında saklı kalır. Burada, insanlar bilinç dışında saklı kalan gerçeklerle çıplak bir şekilde karşılaşmak istemez, bu yüzden sanat ve metafor devreye girer. Ve insan bilinç dışında saklı kalmış gerçeklerle sanat yapıtları ve metaforlar aracılığıyla karşılaşır. Böylece bu karşılaşma neticesinde bir arınma yaşanır.

İnsanın bilinç dışıyla karşılaşması cesaret isteyen bir durumdur, çünkü bu karşılaşma insanı ertelediği ya da karşılaşmak istemediği bir yüzleşmeye götürür. Salvador Dali'nin birçok yapıtında bu yüzleşmenin etkileri görülür. Bu durumu farklı biçimlerle anlatır. Nitekim sanatçının yapıtlarında genellikle bilinç-bilinç dışı, gerçek-yanılgı, rüya-uyanıklık, ölüm-yaşam gibi ikili durumların anlatıldığı biçim ve simgelerin varlığı söz konusudur. Burada Salvador Dali tarafından 1937'de yapılan Narcissus'un Metamorfoz'u (Resim 1) adlı yapıtı ayna evresi üzerinden inceleyelim.



Resim 2.1: Salvador Dali, Narcissus'un Metamorfoz'u, 51,2 cm × 78,1 cm, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Kaynak: <https://wallpapersafari.com/salvador-dali-wallpaper>

Salvador Dali'nin bu yapıtının merkezinde, su kenarında duran ve yerden çıkmış halde görünen hem insan hem de el izlenimi veren iç içe geçmiş iki biçim bulunur. Ne var ki bu iki biçimin ne olduğu hakkında kesin bir yargıda bulunmak güçtür. Çünkü sanatçı diğer yapıtlarında olduğu gibi bu yapıtında da iç içe geçmiş ve aynı anda birden çok nesneye benzeyen farklı görünüşler yaratmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada birbirinin içine geçmiş biçimler gerçeğin algılanmasını zorlaştırıyor. Bu yüzden izleyici aynı anda hem gerçek hem de yanılsama ile karşı karşıya kalıyor. Burada tıpkı yaşamımızdaki davranışlarımızı etkileyen ve bilinç ile bilinç dışının kimi zaman ayırt edilemeyen etkileriyle karşılaşılması gibi bir durum söz konusu

olmaktadır. Burada gerçeğin ve yanılısamanın sınırlarının tam olarak nerede başladığı ve nerede son bulduğu net değildir. Tıpkı insan yaşamı gibi. Nitekim çoğu zaman insan yaşamında gerçeğe yalan, rüyayla uyanıklık, bilinçle bilinç dışı, iç içe geçmiştir. Dolayısıyla bu durum insanın davranışlarına yansır ve insanın yaşamını olumsuz anlamda etkiler.

Bu durum analiz edildiğinde sorunun kaynağının çocukluğa kadar gitmekte olduğu ve insanın kaybettiği arzu nesnesine dayandığı görülmektedir. Nitekim Salvador Dali bu durumu analiz etmiş ve yapıtlarına yansıtmıştır. Sanatçının bu üslubuyla ilgili olarak Gombrich a.g.k şunları söyler:

Dali, her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkatimizi her renk ve biçimin olası birçok anlamı üzerine çekmiştir. Tıpkı başarılı bir kelime oyununun, kelimelerin işlevi ve anlamı hakkında bizi daha bilinçlendirmesi gibi⁴. (Gombrich, 2011. s. 594).

Yaşamımız boyunca ne zaman olduğunu hatırlayamadığımız yaşanmış bir olayın bilinç dışında saklı kalmış bir etkisi çoğu zaman yaşantılarımıza ve davranışlarımıza şekil verir. Nitekim o an nedenini bilemesek de yaşadığımız sıkıntının bilinç dışı kaynaklı olması büyük ihtimaldir.

Salvador Dali de sık sık insan yaşamını şekillendiren ve çoğu zaman rüyalarda farklı formlarla ortaya çıkan bu etkileri çalışmalarında betimlemektedir. Nitekim insanın yaşamını etkileyen bilinç ve bilinç dışı olmak üzere iki durum söz konusudur, öyle ki bu iki durumun sanatçı tarafından bu çalışmada ifade edildiğini görmekteyiz. Bu bağlamda özellikle resmin merkezinde bulunan iki ana biçimde de insan ruhuna temas eden ifadeleri görürüz. Her iki biçim de, hem başını öne doğru eğerek dizine yaslar halde oturmuş insan gibi görünmekteyken, hem de parmakları arasında yumurta ve ceviz olduğu varsayılan ve onları tutan bir el gibi görünmektedir. Resmin merkezinde sol tarafta oturmuş ve başını dizine yaslamış halde görünen figür kahverengi tonlarındadır. Figürün baş kısmı olduğu varsayılan şekil cevize benzemekte ve üzerinde çatlağa benzeyen saçlarla birlikte küçük alevler bulunmaktadır. Sağ tarafta bulunan ve başını dizine yaslayıp oturan gövdesi olmayan figür ise gri tonlardadır. Bu figürün başa benzeyen kısmı ise yumurtaya benzemektedir. Bu yumurtanın çatlamış olduğu ve içinden nergis çiçeğinin boy verdiği görülmektedir.

⁴- (A. g. e. , s.594).

Yapıtla ilişkisi bakımından resme konu olan mitolojideki efsanede Narcissus sudaki imgeye aşık olur ve görüntüye bakmaktan kendini alamaz, ta ki ölene kadar. Narcissus öldükten sonra bedeni nergis çiçeği olur. Bu bağlamda hikayeye bakacak olursak ölüm gibi bir sonun aynı zamanda başka bir şeyin başlangıcı olduğu görülür. Bu durumda bir şey yok olurken diğeri hayat buluyor. Dolayısıyla madde burada bir halden başka bir hale dönüşüyor. Bu dönüşüm insanın yaşamı boyunca düşünsel ve duygusal anlamda karşılaştığı yaşantıları anlatan bir metafordur. Nitekim bu yapıtta da benzer şekilde sanatçı önceki ve sonraki olmak üzere insanın iki halini anlatmış olabilir. Dolayısıyla bu durumda insanın bir hali son bulurken başka bir halinin başlangıcı meydana gelmiş gibi görünmektedir. Bu dönüşümlerin gerçekleşmesinde insanın yaşama dair deneyimlerinin oldukça önemli bir rolü vardır. Ne var ki insan, deneyimlerinden sonra artık eskisi gibi değildir. O başka bir varlıktır artık. Nihayetinde bu ikili durumları sanatçının hem bu yapıtında hem de başka yapıtlarında kullandığını görmekteyiz.

Salvador Dali'nin neredeyse tüm çalışmalarında bir şeyin gerçeğini ve algılanış biçimini anlatma gibi bir ifade söz konusudur, dolayısıyla aynadaki imgeye takılı kalmak ya da o imgeyi tanımamak insan benliğinin ikiye bölünmüşlüğü de anlatır. İnsan eğer var olmak istiyorsa ne aynadaki imgeye takılı kalmalı ne de o imgeye yabancılaşmalı. Burada anlatılan durumun kaynağı ayna evresindeki yaşantılara dayanır. Nitekim benliğin inşası ve kalıcılığı için bölünmüşlükten uzaklaşmak gerekmektedir. Burada insanın sınırlarını koruması bir karakter yaratmanın zorunlu ilkesidir. Nihayetinde insan yaşamı boyunca bu ilkeyi yaratmanın arzusunu taşır, aksi halde insan var olamaz.

İnsan düşünen bir varlıktır, bu yüzden zaman içinde deneyimleri üzerine düşünür ve yaşamını analiz eder. Bu durum içsel bir yolculuk olarak ifade edilir. Bu bağlamda, insanın kendi içine doğru yaptığı yolculuk onu bir arınmaya ve sonrasında dönüşüme götürür. Bu süreç sonrasında insan eskisi gibi değildir, artık başka bir varlıktır o. Nitekim mitolojide geçen yumurtanın içerden kırılması metaforu yeni bir hayata başlangıç olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda resimde yumurta çatlağından bitiveren nergis çiçeği insanın arınma sonrası varoluşunu anlatan bir simge gibi durmaktadır.

Resmin arka planındaki zeminde yer alan satranç tahtasının üzerinde bulunan kaidede arkası dönük biçimde Antik Yunan mitolojisindeki Narcissus'un heykeli bulunurken, ön merkezdeki iki biçimin (figür) arasında yol üzerinde farklı

hareketlerde görülen Narcissus'un sırtını döndüğü çıplak figürler bulunmaktadır. Ayrıca önde sağ taraftaki biçimin hemen bitişiğinde ne yediği belli olmayan bir at bulunmaktadır. Resmin merkezinde bulunan her iki biçimin hemen önünde net olmayan yansımalar bulunur. Bu yansımalar bize Narcissus'un trajik hikayesinde anlatılan su yüzeyinde görülmüş yansımayı hatırlatmaktadır. Fakat bu resimdeki yansımalar Narcissus'un gördüğü yansımanın aksine net değildir, mitolojide geçen hikayede yansıma net bir şekilde görülmüş ve Narcissus ölene kadar yansımaya bakakalmıştır. Nihayetinde imgeye takılı kalmak trajik bir sonu getirmiştir. Burada insanın ruhsal dünyasının sağlıklı olması için imgesiyle kurduğu ilişki önemlidir. Dolayısıyla ne aynadaki imgeye takılı kalmak gerek ne de aynadaki imgeden mahrum kalmak. Lakin bu resimde ise eksik uzuvları olan bir beden net bir şekilde görülmeyen yansıması bulunmaktadır. Bedenin kendisi eksikse suya yansıyan imgesi tam olabilir mi? Tabii ki hayır. Dolayısıyla bedende ne varsa suya o yansır!

Eğer insan bedenini bir bütün olarak algılamıyorsa orada onaylanma ve sevgi kaynaklı ciddi bir sorun bulunmaktadır. Bu durum geçmişe dayalı olumsuz etkilerin yaşandığını göstermektedir. Burada insana çocukluğundan itibaren gösterilen sevgi onun hem bedenen hem de ruhen var olmasını sağlar. Nitekim çevrenin yarattığı aynadan sevginin yansıması insan gelişimi için oldukça önemlidir. Bu durum insana var olduğunu hissettirir. Dolayısıyla resimdeki bu figürler ve yansımaları yukarıda değindiğimiz ayna evresindeki bebeğin yaşadığı karakter inşa etme sürecine benzemektedir. Başlangıçta aynada yansıyan imgenin kendisine ait olduğunu anlayamayan bebek akıp giden zamanla birlikte aynadaki imgenin kendisinin bir yansıması olduğunu fark eder. Böylece insan benliğini inşa etmeye başlar. Bir bütün olarak aynadaki imge tanındığında insanı benliğin inşasına götürür. Böylece insan kendini yaratır. Aksi halde insan var olamayacaktır. Burada konuyla ilgili olarak Terry Barrett şunları söyler:

Hayali (imgesel) evrede, gelişimin ayna evresi boyunca 6-18 ay arasındaki çocuk kendisinin bir görüntü olarak farkına varır. Kendini aynada tanır ve görüntüsünü bir bütün olarak tanımlar ancak eş güdümsüz bedenini parçalar halinde deneyimler. Ayna evresi bir yabancılaşma duygusu yaratır: Lacan, birinin kendini harici bir görüntü üzerinden kendi kendine yabancılaşma olarak tanımlanır, diye yazar. Çocuk "öteki" olarak "ben"i görür. Çocuk, bir yetişkin onu aynanın önüne getirdiğinde "ben ve öteki"ni görür (Barrett, 2019, s. 253).

Peki uzuvları eksik bir bedenın aynadaki eksik, bir başka deyişle bir bütün olmayan imgesi insanda nasıl bir etki yaratır? Bu durumun insanın ruhsal dünyasında ağır sonuçları olur ve yaşam boyu olumsuz etkiler yaratır. İnsan parçalanmış bedeni olsun istemez, dolayısıyla o bedenın bir bütün olmasını ister. Yaşamı boyunca da bunun mücadelesini verir. Bir bütün olarak var olmak ister. Nitekim resimdeki uzuvları eksik ve yansıması net olmayan figürler bir trajediyi anlatır gibi görünmektedir. Burada bir bütün olarak algılanamayan beden, bir şeylerin eksik kaldığını anlatır. Bu figürler sanki bebeklerin ayna karşısında kendi imgelerini, dolayısıyla benliklerini aramaları gibi kendi imgelerini ve benliklerini arar gibidirler. Maalesef başkalarının tanımadığı bedeni insan sahiplenemez.

Burada bu durumu her ne kadar bir metafor olarak kullansak da öte yandan gerçekçi bir tarafı olduğunu da düşünmeliyiz. Nitekim cerrahi operasyonlarla yüz nakli yapılan insanlarda o yeni yüzü kabullenme sorunu yaşanır. Başkasının yüzüyle kendi yüzü arasında kalan hasta yetişkin olmasına ve durumun farkında olmasına rağmen ciddi kimlik sorunu yaşar. Peki henüz yolun başındayken bedeni onaylanmayan çocuk ne yapsın! Belki de Salvador Dali böyle bir trajedi yaşamıştır. Nitekim bir röportajında henüz kendisi doğmadan önce ölen kardeşi hakkında şunları söyler:

Doğar doğmaz tapınılan bir ölünün ayak izlerinden yürümeye başladım. Beni severken hala onu seviyorlardı aslında. Belki de benden çok onu... Babamın sevgisinin bu sınırları, yaşamımın ilk günlerinden itibaren çok büyük bir yara oldu benim için.⁵

Belki de sanatçı bu cümleleri söyleyerek yukarıda değindiğimiz konuyu anlatmak istemiştir. Aslında bu cümleler sanatçının yaşamıyla ilgili derin bir trajedinin yaşandığını anlatmakta ve bu durumun sanatçının eserlerini yaratma sürecinde etkisi olduğunu düşündürmektedir.

Yukarıda değindiğimiz gibi bebeğin yaşadığı bu dönem onun yaşamı için kritik bir eşiktir, ya aynadaki imgesini tanıyacak ve var olacak ya da imgeyi tanıyamayarak varoluş sorunu yaşayacak. Bu dönemde çocuğa ayna olan çevrenin önemi oldukça büyüktür. Öyle ki çocuk çevrenin desteğiyle imgesini sahiplenir. Nihayetinde çevreden çocuğa yansıyanlar onun ruhsal dünyasını olumlu ya da olumsuz şekilde

⁵ - (<https://www.milliyet.com.tr/salvador-dali-kisaca-hayati-ve-eserleri-molatik-9761/>).

etkileyecektir. Dolayısıyla burası insanın yazgısının kırılma noktasıdır. Nitekim onun yaşamının ne şekilde süreceği büyük oranda bu dönemde belirlenir.

Bu bağlamda aynanın karşısında sahiplenilmiş imgeye takılı kalmak da o imgeyi tanımamak da ciddi sıkıntılar meydana getirir. Peki bebek aynadaki imgesini tanıyamaz ya da sürekli o imgeye bakar halde kalırsa ne olur? Bu durumda insanın ruhsal dünyasında ciddi sorunlar baş gösterir, çünkü aynadaki imgesini tanıyamayan bebek benliğini inşa edemez, dolayısıyla bu durum onun varoluş problemi yaşamasına neden olur.

Nihayetinde bu yapıtta bulunan ve bir anlamda figür olduğu düşünülen resmin merkezindeki iki biçimin hem kendilerinde hem de yansımalarında eksik uzuvlu bir beden bulduğu görülmektedir. Resimde figür ile yansıması arasında bir uyumsuzluk olduğu görülmektedir. Bu durum insanda parçalanmış beden algısı olduğunu anlatır, dolayısıyla bu durumda insan kendisini bir bütün olarak algılayamaz. Aslında bu durumun kökeninde başkaları tarafından kabul edilmeme, insanın ruhsal gelişimi için gerekli sevgiden mahrum olma duygusu yatar. Ne var ki onaylanmamış bir bilinç kendi bedeniyle çatışır ve böylece beden bir bütün olarak algılanamaz. Nihayetinde birçok sanat yapıtında olduğu gibi Salvador Dali'nin bu yapıtında da aslında bilinç dışı kaynaklı ruhsal çatışmaların etkisinin olduğunu görmekteyiz.

2.2. Aynadaki Kayıp Yüz

İnsanın yüzü kimliğinin en önemli ögesidir. Dolayısıyla insan yüzüyle tanınır. Burada çocuğun ilk önce kendi yüzünü tanıması ve içselleştirmesi gerekmektedir. Bu süreçte çevre çocuk için bir ayna işlevi görür. Nitekim bebek dünyaya geldiğinde ilk önce annesinin yüzüyle temas kurar. O yüze anlam vermeye çalışır. Bu bağlamda annenin yüzündeki ifade çocuğun gelişimi için oldukça önemlidir. Oradan aldığı geri dönütlerle içine doğduğu yeni dünyasına uyum sağlar. Öyle ki çocuk bir süre sonra o yüzün kendi yüzü olduğunu düşünür. Annenin ayrı bir varlık olduğunu düşünemez. Burada annenin yüzü bebek için bir ayna olur, dolayısıyla çocuk anneden gelen tepkilerden etkilenir. Nitekim kendi yüzünü tanıyana dek süreci anneyle yürütür.

Çocuk ilk altı ay boyunca ayna karşısına geçtiğinde oluşan yansımanın kendisine ait olduğunu düşünemez. Burada kendi yüzü ona yabancıdır, çünkü annenin yüzüne alışmıştır. Çocuk altıncı aydan itibaren aynada kendi imgesini

tanımaya başlar. Bu dönemde annenin yüzünden ayrılır ve kendi yüzüne kavuşur. İnsanın yüzünün/kimliğinin hikayesi böylece başlamış olur. Burada insanın gelişimi için kritik eşiklerin sağlıklı geçilmesi önemlidir, çünkü yüz insanın kimliğidir ve insan o kimlikle içinde yaşadığı dünyada var olur. Belki de bu yüzden çoğu zaman insan yüzü sanatın konusu olmuştur. Dolayısıyla sanatın ortaya çıktığı tarih öncesi dönemden günümüze kadar birçok sanatçının çalışmalarında insan yüzünü konu edildiğini görmekteyiz.

Yapıtlarında sıklıkla insan yüzünü kullanan sanatçılardan biri de sürrealist akımının önemli temsilcilerinden olan René Magritte'dir. Nitekim sanatçının resimlerinde iç içe geçmiş biçimler, sıra dışı kompozisyonlar, ilginç soyutlamalar, parçalanmış bedenler ve sadeleştirmelerle birlikte nesnelere farklı işlevlere dönüştürme gibi teknikler bir araya getirilmiştir. Ayrıca yapıtlarında ilginç yerlere konulmuş nesnelere, izleyiciyi düşündüren görüntüler de bulunur. Öte yandan sanatçının yaşamındaki deneyimler ve rüyalar çalışmalarının ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Bu bağlamda onun kendi yaşamına dair analizlerinin etkisini yapıtlarında görürüz. Nitekim sanatçının yapıtlarında çoğu zaman gerçek olanı ayırt etmek zordur, çünkü gerçeğin sınırlarıyla imgenin sınırları arasındaki ayrımı algılamak neredeyse imkansızdır, tıpkı çoğu zaman bilinç ile bilinç dışının sınırlarını algılamamanın imkansız oluşu gibi. Bu bağlamda Lacan, sürrealist ressamların çalışmalarından çok etkilenmiş ve onların yapıtlarını yakından takip etmiştir. Nitekim Terry Barrett, konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Lacan'ın yazıları üstü kapalı ve cinastır, "bilgilendirmeyi değil hissettirmeyi" ister ve bilinçaltının (bilinç dışı) çalışma şekli yüzünden gerçeküstücülerden (sürrealistler) etkilenmiştir. Lacan'a göre öznenin bir merkezi yoktur ve 'yoksunluk' tarafından betimlenir. Bireysel özerkliğin bir yanılısına olduğunu öne sürerek sağduyulu kimlik kavramının içeriğini boşaltır. Lacan ihtiyaç, arzu ve talep arasındaki ayrımı ortaya koymuştur. Ben ya da özne "öteki"nin tanınmasıyla oluşur ve bu gerekli tanımayla bireyin kendi noksanlığı ortaya çıkar (Barrett, 2019, s. 252).

René Magritte yapıtlarındaki imgeleri ilginç isimlerle ifade eder, öyle ki çoğu zaman yapıtlarının ismi, yapıtta betimlenen imgenin tam aksini anlatır. Bu durum onun resimlerine karşı bir ilgi yaratır ve izleyicilerin resimler üzerine farklı bakış açılarıyla düşünmelerini sağlar. Sanatçı böyle yaparak bir anlamda yazının ve resmin insan bilincine etkisini sorgular. Bu bağlamda konuyla ilgili olarak Gombrich şunları

söyler: *“Titiz bir şekilde işlediği ve kafa karıştırıcı adlarla sergilediği düşsel imgelerin çoğu açıklanamaz ve özellikle de bu yüzden bu kadar akılda kalır.”* (Gombrich, 2011, s. 591). Nihayetinde sanatçı bu üsluptaki yapıtlarıyla yazılı ifade ile görsel ifade arasında hangisinin izleyici üzerinde daha etkili olduğuna dikkat çekmeye çalışmaktadır.

Nitekim sanatçının yapıtları çoğu zaman izleyiciyi bilme ve görme üzerine düşündüren bir oyun gibidir. İzleyici resme baktığında gördüğüne mi inanmalı yoksa daha önce öğrenmiş olduğu bilgiye mi? Burada resmin karşısında duran izleyicide bir kafa karışıklığı meydana gelir. Konuyla ilişkisi bakımından yine aynı kitabında Gombrich sanatçının bu çalışmalarıyla ilgili şunları söyler: *“Ne de olsa, sanatçıların sırf gördüklerini resmetmeye çalışmaktan vazgeçip yeni deneylere yönelmesini sağlayan şey, gördüklerini bildiklerinden ayırmanın imkansız olduğunu anlamalarıdır.”* (Gombrich, 2011, s. 591).

Nihayetinde sanatçı yapıtlarında yazılı da olsa görsel de olsa bir nesneyi en gerçekçi biçimde ifade etmenin peşindeydi. Dolayısıyla bu durum duyulardan gelen bilgilerin sorgulanmasına neden olmaktaydı. Nitekim sanatçı bütün bunların dışındaki gerçeği ifade etmek için farklı araştırmalar yapmıştır. Bu yüzden çoğu zaman diğer sürrealist ressamlar gibi ruhsal dünyasındaki derinliklere başvurur ve rüyalarından esinlenirdi. Öyle ki düşleri bir anlamda onun esin kaynağıydı. Daha önce ifade edildiği gibi yaşamdaki deneyimler bilinç dışına gider ve rüyalar aracılığıyla da kendini gösterir. İşte bu durum sanatçının kendi rüyalarından esinlenmesinin temel nedenidir.

Bu bağlamda sanatçının çalışmalarına bakıldığında, peşinde olduğu arzuya diğer sürrealistler gibi akıl dışı etmenlerle ulaşma niyetinde olduğu görülür. Nitekim diğer sürrealistler gibi o da amacına aklın sınırlı imkanlarıyla ulaşamayacağını ve bunu ancak bilinç dışıyla gerçekleştireceğini düşünüyordu. Nihayetinde sürrealistler akli yaratıcılığın önünde bir engel olarak görürlerdi, bu yüzden onlar akıl dışı etmenlerle yapıtlarını yaratmanın peşindeydiler. Onlar arzularına böyle ulaşacaklarını düşünüyorlardı. Peki nedir o arzu? İnsanı hep peşinden sürükleyip duran o arzu. Aslında bu sorunun cevabı bebeğin doğduktan sonra annesiyle kurduğu bağ ile birlikte oluşan yaşantılarda saklıdır. Buna özellikle annenin sevgisidir diyebiliriz. Bu sevgiyi yitirmek insanın dünyasında derin bir boşluk yaratır. Bunun sonucunda oluşan etkiler bilinç dışında saklı kalır ve insanın ruhunu sürekli iğneler. Dolayısıyla o arzuya duyulan özlem bir kere düşmeyiversin insanın içine, o vakit

yaşamı boyunca arar durur arzunun o kayıp nesnesini. Öyle ki sanat, çoğu zaman arzunun bu kayıp nesnesinin yarattığı etkiyi anlatır insana.

Nitekim insanın kendi olmasının ve kendini bilmesinin yükü ağırdır, çünkü onun kimi zaman ulaşacağı kimi zaman da ulaşamayacağı arzuları vardır. Daha yolun başında, bebekliğinde yazgısı böyle başlar. Mesela anneyi görmeyi arzular, ama her zaman anneye ulaşamaz, bu defa o arzuyu bastırma yoluna gider. Dolayısıyla insan arzular ulaşma ve ulaşamama arasında sıkışıp kalır. Bu bağlamda bastırılan her şey sonradan geri döner ve insanın yaşamını etkiler. Çocuklukta yaşanan her olay bilinç dışında saklı kaldığından yaşamın sonraki evrelerinde farklı şekillerde tezahür eder. Ne var ki bu durum davranışlara yansır. Nitekim çoğu zaman sanat yapıtında insanın yaşamını etkileyen bu ruhsal dünyanın etkilerini görürüz. Bu yüzden sanat yapıtı doğrudan insanın ruhuna temas eder.

Aynanın karşısında imgesini sahiplenen bebek kendi karakterini yaratırken aynı zamanda ağır bir yükün altına da girmektedir. Yol uzun ve burası kuralların olduğu bir dünyadır. Dolayısıyla çoğu zaman insanın arzuları kuralların olduğu duvarlara çarpar. İmgeyi tanımak kurallarla karşılaşmak demektir, öyle ki aynadaki imgeyi tanısan bir dert tanımasan ayrı bir dert. Bu bağlamda sanat yapıtı insana çoğu zaman işte bu trajik paradoksu anlatır, arzu nesnesini kaybetmenin trajedisini. Bu durumu René Magritte'nin birçok yapıtında görmekteyiz. Burada sanatçının La Reproduksiyon İnterdite (Resim 2) isimli çalışmasını konumuzla ilişkisi bakımından inceleyelim.



Resim 2.2: René Magritte, La Reproduktion Interdite, 81,3 cm × 65 cm, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: <https://renemagritte.org/not-to-be-reproduced.jsp>

René Magritte bu yapıtında, ön planda şöminenin üst tarafındaki aynanın karşısında duran bir figür resmetmiştir. Figürün şair Edward James olduğu söylenmektedir. Yine şairin René Magritte tarafından yapılan başka bir resminde de bu resimde olduğu gibi figürün yüz tarafı gösterilmemiştir. Yukarıdaki resimde figürün hemen sağ tarafında şöminenin üstünde şair Edgar Allan Poe'nun 1838 tarihli Nantucket'lı Arthur Gordon Pym'in Öyküsü adlı kitabı bulunmaktadır.

Yukarıdaki resimde ilginç bir durum söz konusudur, aynaya baktığımızda yansımada figürün ön tarafı yerine arka tarafını görmekteyiz. Oysa şöminenin üzerinde duran kitap aynada olması gerektiği gibi yansıtılmaktadır. Burada figürün yüz tarafından yansıtılması gerektiği halde olması gerekenin aksine arka tarafından yansıtılması düşündürücüdür. Yüz insanın kimliğidir, dolayısıyla görülmeyen yüzle

birlikte bir kimliktir, bu yüzden resimdeki figürde görülmeyen yüz izleyicide merak uyandırmaktadır. Sanatçı bazı yapıtlarında genellikle figürlerin yüz kısmında farklı biçimler kullanmaktadır, dolayısıyla yüzün olduğu kısma farklı nesnelere yerleştirerek yüzü bir anlamda gizlemektedir. Nitekim yüz insanın benliğinin oluşmasında beden önemli bir parçasıdır. Ne var ki insan insanı yüzüyle tanır. Her gün aynanın karşısında geçildiğinde insan ilk önce yüzüne bakar. Bir anlamda insan yüz aracılığıyla var olduğunu düşünür.

Bu bağlamda insan yüzünün, insanın ruhsal dünyasına etkisine örnek olarak sağlıktaki gelişmelerle birlikte son dönemlerde yapılan yüz nakli ameliyatlarını verebiliriz. Hastaların başkalarından aktarılan yeni yüzlere alışmakta güçlük çektikleri ve kabullenmekte zorlandıkları görülmüştür. Bu durum onlarda ciddi varoluş sorunlarına neden olmakta ve birtakım ruhsal sorunları ortaya çıkarmaktadır. Yüz bir anlamda kimlik demektir, bu yüzden başkasının yüzünü taşımak onun kimliğini taşımak anlamına gelir. Dolayısıyla yüzün önemine binaen sanatçının bu yapıtına baktığımızda gözler ister istemez ilk önce figürün yüzünü aramaktadır, lakin sanatçı bunu izleyiciye göstermemektedir. Nitekim burada izleyici resme baktığında görünmeyen yüzle, başka bir deyişle olmayan kimlikle karşı karşıya kalmaktadır.

İnsan doğduğunda ilk aylarda ayna karşısında kendini tanıyamaz. Dolayısıyla kendini annenin bir parçası olarak algılar ve annenin yüzünü kendi yüzü olarak görür. Annenin yüzü bebek için kendi yüzünü tanıyana kadar bir geçiş aşamasıdır. Dolayısıyla bebek vakti geldiğinde sağlıklı biçimden annenin yüzünden kendi yüzüne geçmeyi başarmalıdır. Eğer başaramazsa yüzü hep maskeler arkasında saklı kalır. Nitekim Lacan'ın bu dönemle ilgili çalışmaları yaptığını ve bebeğin 6 ila 18. ay arasında ayna karşısında kendini tanıdığını ve buna bağlı olarak da kendi kimliğini inşa ettiğini daha önce belirtmiştik.

Nihayetinde sanatçı bu yapıtında ayna karşısındaki kitabın yansımalarını betimlerken figürün yüzünü betimlemeden yapıtını tamamlamıştır. Yüzün insanın kimliğiyle alakalı olduğunu düşündüğümüzde burada görünmeyen yüz dikkat çekmektedir. Sadece yüz değil aynı zamanda figürün kimliği de betimlenmeden bırakılmıştır. Sanırım bu ifadenin yorumu sanatçıda saklı kalan bir durumdur.

2.3. Kuşların Ürkeklığı ve İnsanların Kaygısı

İnsanın kaygısını en çok kuşların ürkeklığı anlatır bize. Bir buğday, pancar ya da yonca tarlasında yürürken otlar arasındaki kuşlar ürkererek aniden uçuverir, çünkü hayatları hakkında kaygı duyarlar. En küçük bir etkide onlardaki o kaygı bir korkuya dönüşür ve buna göre tepki verirler. Aynı şekilde insan da varoluşuyla ilgili bir tehlike sezdiğinde kuşlarınkine benzer bir kaygı yaşar ve yaşamıyla ilgili endişe duyar, buna bağlı olarak da eylemde bulunur. Örneğin arkadaşları tarafından oyun dışı bırakılan bir çocuk sosyal anlamda dışlanmaya bağlı varoluş kaygısı yaşar ve üzülür. Buna göre bir davranış sergiler. Lacan'a göre bu kaygının ortaya çıkmasında Öteki'nin kastrasyon tehdidi, arzunun nesnesinin kaybı, eksiklik, suçluluk ve utanç gibi etkenler önemli rol oynar. Ne var ki, kaygının insan yaşamında önemli bir etkisi var ve bu yüzden biz birçok sanat yapıtında kaynağı imgesel ve simgesel düzene dayanan kaygıların izini görürüz.

Bu bağlamda kaygı ve korku insanda içkin olan duygulardır. Ne var ki savunmasız bir şekilde dünyaya gelen bebek kaygılanır ve korkar. Nitekim çocuk annenin kucağı, sütü, sevgisi ve ilgisi üzerine henüz yolun başındayken kaygılanır ve yaşamı boyunca bu kaygıyı farklı biçimlerde hep hisseder. Dolayısıyla insan dönem dönem bu duyguları karşılaştığı olaylar nedeniyle yoğun biçimde yaşar. Bu kaygının en yoğun yaşandığı dönemlerden birisi de Lacan'ın imgesel dönem diye tanımladığı zaman diliminde ortaya çıkan ve bebeğin ayna karşısında imgesiyle karşılaştığı anın olduğu söylenebilir. Nitekim ilk altı ay boyunca aynadaki yansımaları tanıyamayan çocuk, altıncı aydan itibaren imgesini tanımaya başlar. Bu durum eski haline alışmış bebek için kolay değildir. Bir halden başka hale geçmek üzerinedir. Dolayısıyla bu duruma yoğun bir kaygı hali eşlik eder. Bu bağlamda bebeğin bu dönemdeki durumuyla ilgili olarak Castanet, a.g.k. şunları söyler:

Lacan boş söz ile dolu sözü birbirinden ayırır. İlki, narsizmin kurnazlıklarını ortaya koyduğu imgesel söylemin sözüdür. Özne konuşur ama tutturduğu söylem bilmezliğin söylemidir: “Özne kendini aynadaki gösterenin nesnesi kılar, hatta aynadaki imgesine mükemmel özdeşliğe ulaşsa bile, söz konusu yine aynadaki Öteki'nin tatminidir.” Yani boş söze benlik-kuramı ile yanıt veren psikanalistler “teorik olduğu kadar pratik de olan sapma” içindeler: Hastanın benliğini güçlendirmek, öznenin imgeselde kendini inşa ettiği görüntü

yararına kendi hakikatinden yoksun kalmasına sebep olan bu yabancılaşmayı kuvvetlendirir (Castanet, 2017, s. 28).

İnsanda daha çok bu dönemde başlar kaygı halleri. Başlangıçta aynadaki yansımalarını başkası zanneden çocuk sonradan onun kendisi olduğunu farkeder. “Ben aynadaki yansımaysam önceki kimdi? Daha önce neredeydim ben?” gibi sorular bu durumda oluşan kaygıyı anlatmak için hiç de yabancı durmaz. Bebek burada bir unutmama, tanıma ve kabullenme sürecini yaşar.

Ne var ki burada bebek, kendini kabullenme ve ona göre bir karakter yaratma sürecinde önceki haline yabancılaşır. Dolayısıyla yeni olana alışmak zorundadır artık. Bu durum özne açısından kolay değildir. Nitekim bu süreç yoğunluğuna göre kaygının şiddetini etkiler. Nihayetinde yoğun kaygı korkuya dönüşür ve insanın ruhsal dünyasını olumsuz etkiler.

Sanat tarihine baktığımızda bir çok yapıtta bu kaygının etkisini görürüz. Bu kaygı insanı düşünmeye ve yaratmaya doğru götürür, çünkü insan daha iyi yaşayabilmek için bu kaygı haline bir çözüm bulmak zorundadır. Nitekim insanın tarihine baktığımızda yaşamdaki amacının hayyatta kalmak ve iyi yaşamak olduğunu görürüz. Ne var ki kaygı olumsuz bir durumu haber vermektedir, dolayısıyla buna karşı bir tür savunma geliştirmek gerekmektedir. Bunun için de insan düşünmeye ve yaratmaya ihtiyaç duyar. Aksi halde korku kaygıya dönüşür, o vakit insanın ruhsal dünyası çatışmalar içinde bulur kendini. Nitekim korkunun kaygıya dönüştüğü o vakit kuşlara benzer insan, tıpkı Vincent Van Gogh’un Buğday Tarlası ve Kargalar (Resim 3) isimli eserindeki korkmuş halde uçuşan kuşlarda olduğu gibi.



Resim 2.3: Vincent Van Gogh, Wheat Field and Crows, 103 cm × 50.2 cm, 1890, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>

Vincent Van Gogh'un bu yapıtında rüzgarda dalgalanan ve hasat döneminde olan sarı ile turuncu tonlarındaki buğday tarlası neredeyse resmin üçte ikisini kaplamaktadır. Buğday tarlasının içinden biri ortada diğer ikisi tarlanın yan taraflarında olmak üzere üç yol geçmekte ve bu yollar ön plandaki buğday tarlasını bölmektedir. Yollarda kırmızı ve kahverenginin farklı tonları kullanılmıştır. Yol kenarlarında bulunan kırmızı tonları, yeşil tonlarındaki çimenler ile zıtlık oluşturmaktadır. Resmin geriye kalan üçte birlik bölümünü biçimlendiren gökyüzü, mavinin farklı tonlarıyla resmedilmiş ve buğday tarlasındaki sarı tonlarıyla zıtlık oluşturmuştur.

Resim, günün akşam vakti izlenimi vermektedir. Eserdeki gökyüzünde biçim olarak güneşe renk olarak buluta ya da dumana benzeyen beyaz tonlarında yapılmış iki biçim bulunmaktadır. Ayrıca hem gökyüzünün hem de buğday tarlasının üzerine denk gelen siyah tonlarındaki kargalar farklı yönlere doğru uçmaktadır. Bu arada resmin neredeyse tamamında kullanılan, sanatçıya özgü fırça tuşları resme ayrı bir hareket katmaktadır.

Resimde sanatçının kullandığı renkler, fırça vuruşları, mevsim, günün vakti ve kuş imgesi onun ruhsal dünyasının eserdeki yansımalarını anlatmaktadır. Eserde kasvetli bir hava bulunmaktadır. Ne var ki kasvetli havalar genellikle kaygının habercisidir, dolayısıyla resimde insanı kaygılandıran bir durum söz konusudur. Nitekim ön plandaki buğday tarlasının hasat döneminde olması, ürkek biçimde uçan kuşlar, renklerdeki etki ve boyanın fırçayla sürülüş biçimi izleyiciyi de etkilemektedir.

Eserde sanatçının hem günün akşam vaktini hem de mevisimin hasat dönemini betimlemesi dikkat çekicidir. Normalde zaman akıp gitmekteyken bu yapıtta sanatçının eliyle adeta zaman dondurulmuştur. Ne var ki zamanın akıcılığı insanın ruhsal dünyasını etkiler. İnsan zamana karşı koyamaz ve bunun karşısında hüzünlenir. Akıp giden zaman bir anlamda yok oluşu, ölümü hatırlatmaktadır. Dolayısıyla zaman yaşamın geçiciliğini hatırlattığından insanın ruhsal dünyasını derinden etkiler ve insanı hüzünlendirir. Sanatçının burada kullandığı ifade biçimi izleyiciyi o hüzünlü duruma götürmektedir. Dolayısıyla zamanın her dönemde sanat ve sanatçı üzerinde önemli bir etkisi bulunmaktadır. Burada insanın zaman karşısındaki durumuyla ilgili olarak Andrey Tarkovsky şunları söylemektedir:

Ne tarih zamandır, ne de gelişme. Her ikisi de peş peşeliği belirtir. Zaman ise bir durumdur. Semender ateşte nasıl evindeyse, zaman da insanın ruhuna öyle yerleşmiştir, ona can veren öğedir. Zaman ve anı birbirine açılır; bir anlamda madalyonun iki yüzü gibidirler. Zamanın dışında anı da olamaz, bu çok açık. Öte taraftan, anı da son derece karmaşık bir kavramdır. Bir kimse bize, örneğin çocukluk anılarını anlattığında elimize, o insan hakkında geniş bir bilgiye sahip olmaya yetecek bir malzeme geçmiş olur. Anılarını, hafızasını yitirmiş bir insan, hayali bir varoluşa hapsolup kalmıştır. O, artık zamanın dışına düşmüş ve görünür dünyayla arasında bir bağ kurma yeteneğini yitirmiş bir insandır. Bu ise, onun deliliğe mahkum edilmesi anlamına gelir. Ahlaki bir varlık olarak insan, öyle bir hatırlatma yeteneğiyle donatılmıştır ki kendi sınırlarının farkına yine kendisi varır. Anılar bizi saldırılara açık, acı çekmeye hazır kılar (Tarkovsky, 1985, s. 44).

Sanatçının bu yapıtında hüzünlü bir etki bulunmaktadır. İzleyici resme baktığında kendi anılarının etkisinde kalır, akıp giden zamanı ruhunun derinliklerinde hisseder. Belli ki sanatçı da resmi yaparken kendi anılarından etkilenmiş. Burada sanatçıyla izleyicinin anıları arasında diyalektik bir ilişki oluşur.

Nitekim insan insana benzer, dolayısıyla hikayeler de benzer. Bu bağlamda izleyicilerin ruhsal dünyası sanatçının ruhsal dünyasıyla kesişir. Keza resimde sanatçının boyayı tuvale fırçayla vuruş darbeleri, sanatçının ruhsal dünyasıyla fırçayı tutan eli arasında bir bağ olduğunu anlatmaktadır, öyle ki o boyayı fırçayla tuvale sürdüğünde sanki boyayla birlikte sanatçı ruhunun bir parçasını da tuvale bırakmaktadır. Sanatçının resim yaparken kullandığı bu fırça darbeleriyle ilgili Gombrich a.g.k şunları söyler:

Van Gogh, her fırça vuruşunu, yalnızca rengi parçalamak için değil, kendi coşkusu dile getirmek için de kullanıyordu. Arles'dan yazdığı mektupların birinde, esinlendiği anı şöyle anlatıyor: “Duygular bazen o denli güçlü ki, insan çalıştığının farkına bile varamıyor...ve fırça vuruşları, bir konuşma veya mektuptaki sözcükleri andıran bir sıra ve ilişkiyle birbirini izliyor.” Bundan daha iyi kıyaslama yapılamazdı. Böyle anlarda başkaları nasıl yazı yazıyorsa, o da öyle resim yapıyordu. Elle yazılmış bir sayfada, kalemin kağıtta bıraktığı izler, onu yazan hakkında bize bir bilgi verir. Öyle ki, mektup bir duygusal baskı altında yazılmışsa, bunu içgüdülerimizle hissederiz. Aynı biçimde, Van Gogh'un fırça vuruşları da onun ruh durumuna ilişkin bir şeyler söyler bize. Ondan önce hiçbir sanatçı bu yöntemi böyle tutarlı ve etkili biçimde kullanmamıştır (Gombrich, 2011, s. 546, 547).

Sanatçının bu önemli eserine bakarken “Neden o renkler, neden o vakit, neden beynin yarattığı o fırça vuruşları?” gibi sorular insanın aklına gelmektedir. Nitekim resimdeki bu hava bize sanatçının yaşantısı ve varlığı algılama biçimi hakkında ipuçları vermektedir. Vincent Van Gogh'un özellikle kardeşiyle mektuplaşmalarına bakıldığında onun iç dünyasıyla ilgili bilgiler görülmektedir. Bu bağlamda sanatçının yaşamında görülen duygusal gelgitler, kaygılar, korkular, öz güvensizlik hissi, iç çatışmalar, aidiyet sorunu ve kırılğanlıklar belli ki çocukluk döneminin yaşantılarına ait izlerdir. Bu bağlamda ölmüş kardeşine tutulan yas nedeniyle anne ve babasının Vincent'a karşı olumsuz tutumları onun ruhsal dünyasını derinden etkilemiştir. Nitekim o dönemin etkileri bilinç dışında saklı kalır ve sonradan dönüp dönüp trajik bir şekilde tezahür eder. Dolayısıyla bilinen bir gerçektir ki, çocukluk yaşantıları insanın bilincini ve bilinç dışını bir ömür boyu etkiler.

Çocuklukta yaşanmış bir olayın saklı kalmış etkisi, aradan yıllar geçse de yaşandığı ilk andaki etkisini yitirmez, çünkü bu etkiler zamandan münezzehtir. Daha sonra olumlu ya da olumsuz olacak bir şekilde etkisini hiç yitirmeden bilinç dışında

hep canlı kalır. Sanatçının diğer bazı eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de yaşamını etkileyen anıların etkisi görülmektedir. Bu eserde, gökyüzünde ürkek bir halde uçan kargaların görüntüsü en çok kaygıyı anlatmaktadır. Kim bilir belki de sanatçı içinde saklı kalmış kendi kaygısını kuşlar üzerinden anlatmak istemiştir. Burada kuşlar kaygının göstereni olmuştur. Bu bağlamda sanatçı kardeşi Theo'ya yazdığı mektupların birinde ruhsal dünyasını şu sözlerle anlatmaktadır:

İlkbahar geldiğinde kafesteki kuş faydalı olabileceğini, bir şeyler yaratması gerektiğini bilir. Bunun nedeni nedir acaba? Kendini tam olarak toparlayamaz. Garip düşünceler geçer aklından. Kendi kendine 'diğerleri yuva kurup, yavruluyor ve onları büyütüyorlar' diye söylenir. Sonra da kafesin parmaklarına çarpar başını, kafes olduğu gibi durmaktadır, kuşa acıdan çılgına dönmüştür. "Şu işe yaramaza bakın, kendisi bir tür rantiyedir." der uçan kuşlardan birisi. Ama tutuklu, yaşamını sürdürür ve ölmez. Oysa içinden geçirdikleri dışarıdan farkedilmez; durumu gayet iyidir ve gün ışığında az çok neşelidir bile. Sonunda kuşların göç vakti gelir. İçini korkunç bir hüznün kaplar. Onu kafeste besleyen çocuklar, ihtiyacı olan her şeyi var derler. Ama o yine de fırtınalı gökyüzüne bakar ve kaderine duyduğu öfkeyi ta yüreğinde hisseder. "Kafesteyim evet kafesteyim ve hiçbir şeyim de eksik değil, budalalar. İhtiyacım olan her şey var. Ama tanrı aşkına istediğim sadece özgürlük, diğer kuşlar gibi bir kuş olmak." Böylesi bir işe yaramaz insan, böylesi bir işe yaramaz kuşa benzer (Frank, 1985, s. 37-38).

Sanatçının çoğu zaman duygusal gelgitler yaşadığı bilinmektedir. Bu durum kullandığı resim tekniğindeki ani renk geçişlerine, zıtlıklara ve fırça darbelerine de yansımaktadır. Buradan anlaşılmaktadır ki onun ruhsal dünyasını etkileyen bilinç dışı etkileriyle fırçayı tuttuğu eli arasında bir bağ vardır. Bu nedenle ruhsal dünyasındaki etkiler eli aracılığıyla tuvale akmaktadır. Dolayısıyla sanatçının eserinde ruhunun izi bulunur. Bu bağlamda izleyici sanatçının eseriyle karşılaştığında onun bilinç dışı üzerinden kendi bilinç dışını görür. Burada eser üzerinden sadece sanatçı arınmaz aynı zamanda izleyici de arınır.

Nitekim bir taraftan duyguların yarattığı ruhsal etkiler diğer yanda aklın sınırlı ve çıplak gerçekliği onun sarsıcı bir hayat sürmesine neden olmuştur. Dolayısıyla sanatçı yaşamı boyunca aklın ve duyguların etkisi üzerine sıkça düşünmüştür. Bu durum bir anlamda onun akıl ve duygu arasında gelgitler yaşadığını göstermektedir. Belki de bu yüzden hep uçlarda gezinmiştir. Bu durum çoğu zaman insanlarla

dengeli bir ilişki kuramamasına neden olmuştur. Yaşamı boyunca çok az insanla sağlıklı ilişki kurması bu durumu özetlemektedir. Bu konu hakkında Vincent Van Gogh kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta “*Akıl ve duygu daima birlikte olmalıdır.*”⁶” der. Ayrıca sanatçının sık sık mitolojideki İkarus'un trajik hikayesini okuduğu da bilinmektedir.

İkarus'un trajik hikayesinde de duygu ve akıl arasındaki ilişkinin etkileri görülmektedir. Mitolojide geçen hikayede baba ve oğul labirentte tutsaktırlar. Daidalus kuş tüyleri ve bal mumundan kanat yapar ve labirentten kurtulmak için baba ve oğula fırsat doğar. Uçmadan önce Daidalus oğluna, çok alçaktan uçarsa denizlerdeki nemden dolayı, çok yüksekte uçarsa güneşin sıcağından dolayı kanatlarını kaybedeceğini söyler. İkarus'u sıcak ve nem arasında dengeli bir şekilde uçması gerektiği konusunda uyardıktan sonra ikisi de uçmaya başlar. Fakat İkarus yükselmenin verdiği haz karşısında kendini tutamaz daha da yükselerek güneşe yaklaşır, sonuçta düşer ve ölür. Bu mitolojide geçen deniz ve güneş aslında duygunun ve aklın meteforik biçimde temsili olarak yorumlandığını söyleyebiliriz.

Bu bağlamda sanatçının yaşamı incelendiğinde özellikle kardeşine yazdığı mektuplara bakıldığında akıl ve duygu arasında çatışmalar yaşadığı bilinmektedir. Ne var ki o trajik yaşamı ile bunun bedelini ödemiştir. Dolayısıyla mitolojide geçen bu trajik hikayeden etkilenmesi onun için kaçınılmaz bir durum olmuştur. Aslında bu trajedi sadece sanatçının değil aynı zamanda tüm insanlığın yaşamak zorunda kaldığı bir durumu anlatmaktadır. Nitekim uçlarda gezenler bunun bedelini de trajik bir yaşam biçimiyle ödemiştir.

Özellikle kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplardan anlaşılıyor ki, bazen merhamet bazen öfke, bazen sevgi bazen nefret, bazen umut bazen de karamsarlık sanatçının dönem dönem yaşadığı gelgitli hallerindedir. Bu durum daha çok onun içindeki çatışmalardan kaynaklanmaktadır. Nitekim bu gelgitler onu her geçen gün biraz daha yalnızlaştırmıştır. Bu yalnızlık bir yandan onun sanatına yoğunlaşmasına neden olurken öte yandan bir tür arınma yaşamasına imkan sağlamıştır. Dahası hisleri eserlerine de yansımıştır. Dolayısıyla sanatçının bu eserinde sarı tonlarındaki buğday tarlaları sakin ve hüzünlü bir hava yaratırken, mavi tonlarındaki gökyüzü kasvetli ve kaygılı bir hava yaratmaktadır. Burada sanatçının eserine bakıldığında bir gelgit hali göze çarpmaktadır.

⁶ -(A.g.e. Van Gogh, s. 33).

Nitekim sanatçının bu ikircikli halinin etkilerini bu eserinde de açık bir şekilde görmekteyiz. Nihayetinde arada kalmışlık, aklın ve duyguların arasında sıkışmışlık hali insanın garip yazgısıdır, kökleri ayna evresine dayanır. Bu durum insanın ruhsal dünyasını derinden etkiler. Geçmişin her yaşantısı bilinç dışında ilk günkü tazeliğiyle saklı kalır ve sonradan tezahür eder. Bu durum insanın düşünce ve davranışlarını derinden etkiler. Ne var ki, bilinç dışında saklı kalmış olumsuz etkiler insan için trajik bir yazgıya neden olur ve sanat çoğu zamanın bu trajik yazgının etkilerini anlatır.

2.4. Umutsuz Bakışlar ve Parçalanmış Bedenler

İnsan yavrusu doğduğunda konuşamaz, derdini ya bakışlarıyla ya da sesiyle anlatır. Savunmasızdır. Hayata tutunmak için bir destek arar. Benzer durum insanın ölüm anı için de geçerlidir, o an sadece gözler konuşur. Aslında gözlerin bir dili var, dolayısıyla insan çoğu zaman derdini gözleriyle anlatır. Nitekim insan insanı gözlerinden tanır. Nihayetinde bedende yüz, yüzde göz insanı en iyi anlatan uzuvlardır.

Öte yandan gözlerdeki bakış, sadece görme eylemini gerçekleştirmez, aynı zamanda insanın ruhsal dünyasının şekillenmesini de sağlar. Bu yüzden görme ve görülme insanda var olma algısı yaratır, çünkü görülmemek yok sayılmak anlamına gelir. İnsan görmek ve görülmek ister, böylece var olduğunu hisseder. Bu bağlamda bakma ve bakılma, onaylama ve onaylanma anlamına da gelir. Öyle ki bakış insan için bir kimliği temsil eder. Bu yüzden insan varoluş sürecinde en çok bakışlarıyla tanınır. Dolayısıyla bakışlar insanı ele verir, öyle ki insan duygularını ve düşüncelerini ne kadar gizlemeye çalışsa da bakışlar her şeyi tüm çıplaklığıyla ortaya koyuverir.

İnsan doğduğunda kendini ayrı bir varlık olarak görmez. İlk aylar tüm enerjisiyle anneye odaklanır, öyle ki kendini annenin bir parçası olarak görür. İlk aylar geçtikten sonra ayna evresi döneminde özne bakışları aracılığıyla bedenini tanır, “Bu beden benim.” der ve bu süreçle birlikte kimliğini inşa etmeye başlar. Artık anneden ayrı bir varlık olduğunu düşünür. Özerkleşmiştir. Burada konuyla ilgili olarak Castanet şunları söyler: *“İlk olarak, ayna ile ilgili bölümde gördüğümüz gibi, beden, çocuğun özdeşleştiği aynasal yansıma olarak oluşur; böylelikle beden, aldatıcı da olsa, bir birlik, bir özdeşlik/kimlik kazanır.”* (Castanet, 2017, s.105). Bu

bağlamda bakışın aynı zamanda bir onaylama olduğunu unutmamak gerek. Başkasının sesinde, gönlünde, gözünde, yanında olmak bir anlamda insan için varoluşunun onaylanması demektir.

Nitekim insan başkasının kendisine şahitliğiyle var olur. Ruhsal dünyası buna göre şekillenir. Dolayısıyla insan, başkalarıyla birlikte var olur. Burada hem insanın kendi bakışı hem de başkasının ona bakışı çok önemlidir. Karşılıklı bir ilişki bir onaylama söz konusudur. Nihayetinde bu bakma ve bakılma süreci insanı yaşamı boyunca etkiler, çünkü yolun başında, bebeklik döneminde bakış insanın hayata tutunma aracıdır. Dolayısıyla bu durum bilinci ve bilinç dışını etkiler. Nitekim başkasından gelen bakış hissedilince insanda onaylanma hissi oluşur, fakat aynı zamanda bir tedirginlik hissi de yaşanır. Bu durumda şüpheye düşer insan. Neden bana bakıldı? Bakılmanın gayesi neydi? Yok saymak için mi bana bakıldı, yoksa beni onaylamak için mi? Bu sorular insana varoluş kaygıları yaşatır. Bu şüphe bilinci işgal eder, ta ki sorular cevap bulana kadar. Dolayısıyla insan bakışın anlamıyla ilgili bir kesinlik arar. Nihayetinde insan ne kadar karşı koysa da başkasının bakışlarıyla oluşan etkiden kurtulamaz. Burada bakılmak insana varoluş hissi verse de aynı zamanda insanı tedirgin de eder. Bu bağlamda Lacan konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Bizi ilgilendiren bölünme, görüngübilimsel deneyimin yönelmişliğinin, niyetliliğinin bizi yönelttiği dünyanın bazı biçimler dayatmasından kaynaklanan mesafe değildir (görünenin deneyimlenmesinde karşılaştığımız sınırlar bundan kaynaklanır). Bakış bize ancak tuhaf bir olumsuzluk ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi, yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler. Göz ve bakış, bize göre dürtü skoptik alanda kendini işte bu bölünmede dışavurur (Lacan, 2013, s. 81).

Burada bakış, kastrasyon tehdidinin çocuğun ruhsal dünyasında yarattığı ekide kendini gösterir. Kastrasyonla insanda oluşan boşluğun yerine geçen bir eylem olur.

İnsan başkasının bakışlarını önemser, çünkü o bakışlarla var olduğunu düşünür. Öte yandan kendi bedenine bakarak o bedeni sahiplenir ve “Bu beden benim.” diyerek varoluşunu kendince ispatlar, ardından buna inanır. Nitekim burada, beden sahiplenilmezse ruhsal sorunlar ortaya çıkar. O vakit o beden insan için bir yük olur ve ruhsal çatışmalar ortaya çıkar. Nihayetinde insan, bakma ve bakılma arasındaki diyalektik ilişkinin bir sonucudur. Görünce ve görülünce insanda varoluş algısı oluşur. Dolayısıyla insan gördüğünde yargıda bulunur, görüldüğünde onaylanır. Bu

bağlamda başkalarınca görülmeyen ve kendini göremeyen insan umutsuz bir boşluğun içine düşer. Ruhu yersiz ve yurtsuz kalır, bir kimlik zemini bulamaz kendine. Nitekim bu durum insan için trajik bir yazgıya neden olur. Bu trajik durumun etkisi en çok gözlerde kendini gösterir. O vakit ölü bakışlar çıkıverir ortaya. Dolayısıyla yaşam, umutsuz bir boşluğun içinde çaresiz bakışlara dönüşür. Bu bağlamda o umutsuz bakışları Pablo Picasso'nun Avignonlu Kadınlar (Resim 4) isimli yapıtındaki bakışlarda da görmekteyiz.



Resim 2.4: Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 243.9 × 233.7 cm, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5135>

Pablo Picasso'nun 1907'de yaptığı bu resim sanat dünyasında ezber bozan bir yapıt olmuştur. Resim tarihinde ilk kez bu resimde sanatçı tarafından bilinçli olarak figürler deforme edilmiştir. Sanatçı düşündüğünü tuvale aktarmış, öznel bir bakış açısı yaratmıştır. Burada resimde nesnenin parçalanmış formunun bilinç dışının keşfinden sonra ve atomun parçalanmasıyla aynı döneme denk gelmesi manidardır. Bu yüzyılda fizik biliminde atom parçalanırken, resim sanatında da beden parçalandı. Bu bağlamda farklı disiplinler bir şekilde birbirini etkilemeye başladı. Öte yandan yirminci yüzyılda insan, bilincin ve maddenin ötesini aramaya başlamıştır. Dolayısıyla bir alandaki gelişme diğer alanları da etkilemektedir.

Sanatçı bu yapıtında sanat tarihinin alışılmış kurallarının dışına çıkmış ve resme yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu resimle birlikte artık resim sanatının güzergahı değişmiştir. Pablo Picasso burada dış dünyada olanı değil aklında olanı

ifade etme yolunu seçmiştir. Öyle ki sanatçı bu eseriyle geleneksel güzellik anlayışının dışına çıkmıştır, dolayısıyla alışılmışın dışına çıkmış, yolunu değiştirmiştir. Sanatçı oran ve orantı, mekan, derinlik, perspektif gibi resmin ilkelerini göz ardı ederek yapıtını yeni bir tarz ile yaratmıştır. Nitekim bu yapıtında uzun süren taslak çalışmalarının ardından ortaya çıkan taslağa son şeklini vermiş ve sanatta yeni bir başlangıca yol açmıştır. Artık onun ve sanat dünyasının yeni bir anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Pablo Picasso'nun bu baş yapıtı oluşturma süreci hakkında Wilfried Wiegand şunları söyler:

Demoiselles d'Avignon resmi, önceleri aşkın geçiciliği üzerine bir alegori olarak tasarlanmıştı. Bu resmin ön çalışmalarından biri, beş kadın topluluğu arasında iki erkek gösterir. Biri kızların ortasında oturur, diğeri elinde Picasso'nun, kafatası olduğunu söylediği belirsiz bir nesne tutar. Resmin başlangıçta "Le Bordel d'Avignon" adını taşıdığını anımsıyorsunuz herhalde, nedenini de biliyor musunuz? Avignon benim için her zaman iyi tanıdığım bir ad. Barcelona'daki yaşamımla kaynaşmış bir addır. Ben o zamanlar Calle d'Avignon'dan birkaç adım ötede oturuyordum. Kağıtlarımı ve sulu boyalarımı oradan satın alırdım...İlk tasarıma göre bu resimde erkekler de bulunmalıydı...Resim ondan sonra değişti ve bugünkü halini aldı (Wiegand, 1985, s. 65).

Yapıtın merkezinde beş kadın figürü bulunmaktadır. Bu figürler sanat tarihinde alışılmışın dışında bir biçim anlayışıyla betimlenmiştir. Yüz hatları ve vücut formları adeta parçalanmış bir anlayışla estetik kaygıdan uzak bir tarzda yapılmıştır. Nitekim figürlerdeki bakışlar umutsuz ve donuk olarak ifade edilmiştir. Özellikle izleyiciye bakan cepheden çizilmiş iki figürün bakışları korkutucu bir etkiye sahiptir. Sol baştaki figür profilden, hemen yanındaki iki figür cepheden resmedilmiştir. Sağ öndeki figür oturmuş ve başı ters dönmüş biçimde ön plana yerleştirilmiştir. Sağ başta ayakta duran figürün ise başı bir maskeye benzetilmiştir. Sanatçı ilginç biçimde resimde perspektifi ve diğer klasik teknikleri kullanmamıştır. Yapıtta figürler arasında bir derinlik olmadığı gibi bir mekan ya da renk perspektifi de görülmemektedir. Bedenin uzuvları geometrik bir çizim tekniğiyle çizilmiş ve bedenin bazı organları çizilmeden bırakılmış, bazılarında da yer değiştirilmiştir. Burada bedenlerdeki uzuvlar adeta ters yüz edilmiştir. Bu bağlamda Wiegand yine aynı kitabında yapıt hakkında şunları söyler:

Demoiselles d'Avignon yabancı bir yaşam biçimine değil, aksine yabancı bir estetiğe olan bir inançtır. Zenci maskelerinden ilham alma Avrupa sanatının ideal düşüncelerine yapılan bir saldırdır. Picasso'nun yaratısında sanat yapıtı, ilk olarak bir isyan belgesi haline gelir. Resimde görünen biçimler aynı zamanda bir biçim dünyasının yıkımı anlamına da gelir: Yaratma ve yıkma özdeşleşmiştir. Picasso'nun sanatı yaşamının sonuna dek bu ikili karakteri korur (Wieagand, 1985, s. 65).

Yapıttaki figürler genelevde çalışan kadınlardan oluşmaktadır. Burada figürlerin bakışlarındaki umutsuz boşluk ve bedenlerin deforme edilişi arasında sanki bir ilişki bulunmaktadır. O bakışlar varoluş kaygısının göstereni gibi durmaktadır. Yukarıda değindiğimiz gibi Lacan'a göre insan bebeklik döneminde ayna karşındaki yansıması aracılığıyla bedenini önce tanır, sonra sahiplenir ve ardından bu sürecin sonunda bir kimlik oluşturur. Eğer insan o dönemde çevreden gelen destekle bedenini tanımazsa kendisini yaşamı boyunca karşılaşıacağı ruhsal çatışmaların içinde bulur.

Bu bağlamda figürlerin yüzündeki ifadeler insanın ruhsal çatışmaların bir göstereni gibi durmaktadır. Skoptik dürtü figürlerin bakışlarında da göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu yapıttaki figürlerde görülen mutsuz bakışlar ve deforme edilmiş bedenler, kimlikle ilgili ruhsal sorunların varlığıyla ilgili bir ifadeye benzemektedir. Burada "Beden neden deforme edilsin ki?" sorusu ister istemez insanın zihnini meşgul etmektedir. Sanki figürlerdeki gözler kendi bedenlerini ve uzuvlarını sahiplenmemiştir, bu da onların bakışlarına yansımıştır. Nitekim Arthur C. Danto, Sanatın Sonundan Sonra adlı kitabında yapıtla ilgili olarak Pablo Picasso'nun bir anısını şöyle aktarmaktadır:

Trocadero'ya gittiğimde midem bulandı. Bitpazarı. O koku. Tek başımaydım, oradan uzaklaşmak istedim. Ama ayrılmadım. Kaldım. Ve biraz daha kaldım. Çok önemli bir şey anladım: Bana bir şey oluyordu, değil mi? Maskeler diğer heykel türleri gibi değildi. Hiç değildi. Büyülü şeylerdi. Peki Mısırlıların işleri ya da Kaldelilerinkiler neden değildi? Biz farkına varmamıştık: Onlar ilkel şeylerdi (Burada, Viktorya Dönemi antropolijisinin sesine dikkat edin), büyümlü şeyler değil. Zencinin heykelleri şefaatchiydi. Bu sözcüğün Fransızcasını o gün bugündür bilirim. Her şeye karşı, bilinmeyene, tehditkar ruhlarla karşı. Anlamıştım, ben de karşıyım her şeye. Ben de her şeyin bilinmez olduğunu, düşman olduğunu düşünüyorum... Bütün fetişler aynı şey

için kullanılıyordu. Bunlar silahtı. İnsanların ruhların hakimiyetine girmesini önlemek için... Avignonlu Genç Kızlar o gün aklıma gelmiş olmalı (Danto, 2010, s. 143-144).

Aslında insan dünyaya düştüğü an trajedisi de başlar. Martin Heidegger “*Biz bu dünyaya fırlatıldık.*” der. Dolayısıyla insan var olmak için onayının alınmadığı bir dünyaya gözlerini açar. O başkasının arzusu olarak dünyaya gelir ve hayatta kalmak için yine o başkalarına bağımlı olur. Böylece yaşama kaygısını her zaman içinde taşır.

Ne var ki insan bazen istemediği yaşantılara maruz kalır. Dolayısıyla istemese bile bazı koşullar altında yaşamak zorundadır. Bu bağlamda bazı yaşantılar nedeniyle insanda içkin olan o kaygı korkuya dönüşür. Nitekim sanat tarihine baktığımızda her dönemin baş yapıtlarının mutlaka insana ait varoluş kaygısının neden olduğu bir trajediyi anlattığı görülür. Belki de sanat bu yüzden insanlığı böylesine derinden etkilemektedir. Kuşkusuz büyük sanat yapıtları her zaman insan ruhunun derinliklerine temas eder. Dolayısıyla izleyiciyi de etkiler, çünkü izleyici eserde kendinden bir parçayı görür. Öyle ki insan bir şekilde kendi kaygısı yerine, sanat aracılığıyla yapıtta karşılaştığı kaygı ifadesi üzerinden arınmakta ve kendinde içkin olan kaygının ızdırabından biraz olsun uzaklaşmaktadır.

Bu bağlamda Pablo Picasso'nun bu yapıtına baktığımızda özellikle figürlerin bakışlarındaki ifadelerde o trajedeyi görmekteyiz. Burada belki de sanatçı öznel dünyasında saklı olan kendi trajedisini figürlerde bulunan ifadeler üzerinden anlatmaktadır. Böylece eser üzerinden bir tür arınma yaşanmıştır. Dolayısıyla figürlerdeki o bakışlar sanatçının dünyaya olan bakışları olabilir. Eserin sanatçının yaşam öyküsünden izler taşıdığı büyük olasılıktır. Ne var ki insan deneyimleyemediği acıyı yeterince anlatamaz, dolayısıyla sanatçı figürlerdeki o bakışları ortaya çıkaran etkiyi deneyimlemiş olmalı. Nitekim yapıta bakıldığında bakışlardaki ifadenin oldukça etkileyici bir şekilde betimlendiği görülmektedir. Bu yüzden resimdeki o bakışlar adeta sanatçının bu dünyadaki varoluş kaygısının temsili gibi görünmektedir. Bu bağlamda sanatçının bu yapıtıyla ilgili Darian Leader şunları söyler:

Maske ve resmedilmiş figürün orada bulunma nedeni Picasso'ya göre kötücül bir Öteki'yi oradan savuşturmaktı ve şüphe yok ki Picasso'nun annesiyle ilgili kayıtlara geçen çok az sayıda şeyden birinin oğlunun çocukluğuya ilgili söylediği şu sözler olması önemlidir: ‘Güzellik söz konusu

olduğunda hem melek hem de şeytanın tekiydi, kimse gözlerini ondan alamazdı.’ Bakışın bu yayılcı varlığının akla getirilmesi gösteriyor ki, Picasso’nun maskeleri onu tam da bundan korumak, Lacan’ın optik özne, maske ve Öteki’nin bakışından oluşan piramidini kurmak için oradaydılar. Peki bu, hem sanat tarihçilerinin hem de analistlerin aklını karıştıran bir konuyu, eserlerinde soytarı, boğa güreşçisi ya da tüfekli asker gibi basmakalıp figürlerin tuhaf bir şekilde neden tekrar tekrar ortaya çıktığını açıklamıyor mu? Gerçi bu figürler belli biyografik olaylarla bağlantılandırılabilir olsa da temsil ettikleri şeyden daha çok üniformalar oldukları basit gerçeği yüzünden önem taşımıyorlar mı? Picasso’nun neden şu ya da bu kostümü seçtiğini merak edebiliriz ama buradaki kilit nokta kostüm olmaları, yani maskenin biçimleri olmalarıdır. Maske burada herhangi bir şeyi ifade etmek için değil kötü bir gücü savuşturmak için vardır (Leader, 2004, s. 48).

Bu bağlamda sanatçının yapıtındaki figürlerin bakışları optik öznenin ya da Öteki’nin bakışlarını mı temsil ediyor? Picasso’nun kendisine doğrultulan bakışlardan rahatsız olduğu bilinir. Nitekim başkasının bakışının özneyi tedirgin eden bir yanı bulunur. Bu durum insanda kaygıya neden olur, çünkü Öteki’nin bakışı kastre edici bir etkiye sahiptir, dolayısıyla uygarlığın içine doğan her insan bu bakıştan nasibini almıştır.

Nihayetinde sanat yapıtının insanın ruhsal dünyasıyla doğrudan ilişkisi bulunur. Sanatçı da yapıtında bu ilişkiyi anlatır. İnsan hikayesinin başından beri yaşantılarının etkileriyle karşılaşır. Her yaşantı bilinç dışında saklı kalmış ve ruhsal dünyayı etkilemiştir. Bu durumu insanlığa en iyi sanatçılar anlatmaktadır. Nitekim sanatçı kendi deneyimlerini tikel biçimde, insan için tümel olarak analiz eder ve yapıtında ifade eder. Aslında yapıtta anlatılan sanatçının ruhsal dünyasının temsildir. İzleyici o temsilde kendi ruhsal dünyasının görür. Burada sanatçıyla izleyicinin yolu kesişir. Dolayısıyla Pablo Picasso’nun yapıtında bulunun figürlerin umutsuz bir boşluğu anlatan bakışları, insanın en başından beri yaşadığı trajediyi anlatmaktadır.

Nitekim insan bilmediği bir dünyaya gelmiş ve bu dünyanın yasalarıyla karşılaşmıştır. Dolayısıyla insan kimi zaman arzularına ulaşmış kimi zaman ise ulaşamamıştır. İnsanın arzu nesnelereyle ilişkisi yaşamında bir takım ekiler yaratmıştır. Nitekim buradaki her etki onun yaşamını etkilemiş ve bu etkileri kabullenerek ve bastırarak yoluna devam etmiştir. Dolayısıyla sanat yapıtı da bu yürüyüşte insanın en önemli yol arkadaşıdır.

2.5.Görme ve Görülme Arzusu

İnsan diğer bazı canlılar gibi bağımlı olarak dünyaya gelmesi nedeniyle, sosyal bir varlık türü olma zorunluluğu olan canlı grubunun üyesidir. Böylece içine doğduğu çevre aracılığıyla yaşama uyum sağlar. Öyle ki insan yavrusu, her eylemini yaparken başkalarını da hesaba katmak zorundadır, çünkü o başkalarıyla birlikte var olur, dolayısıyla insan hem görür hem de görülür.

Bu bağlamda çocuğun varlığı başkasının desteğine bağlıdır. Bu durum bir yandan onu hayata bağlarken öte yandan başkasına bağımlı olmasına neden olur. Nitekim çocuk dünyaya geldiğinde başkasından gelen bu destek, aynı zamanda onun varlığının onaylanmasına neden olur. Dolayısıyla anne ve babanın arzusu olan çocuk başka yüzleri gördükçe sevinir, aynı şekilde onu görenler de sevinir. Nitekim sosyal bir varlık olan insan görme ve görülme eylemiyle çevreye uyum sağlar.

İnsan görür ve görülür, aynı zamanda tanır ve tanınır. Böylece yargı yetisi kazanır. Hikaye de burada başlar. Bu yüzden görmek ve görüldüğünü düşünmek insanı mutlu eder. Nitekim insanın başkasının varlığını algılamasında görme önemlidir. Burada görme eylemi olduğundan daha farklı bir işleve sahiptir. Bu bağlamda konuyla ilgili olarak Maurice Merleau-Ponty şunları söyler:

Başka insanlar benim için asla saf ruh değildir: Bakışları, davranışları, sözleri, yani kısacası vücutları aracılığıyla tanırım başkalarını. Bir başkası benim gözümde vücuduna indirgenemez doğallıkla; başkasını düşündüğümde anımsadığım şey, onun manevi portresini çizen şey, binbir türlü yönelimle kıpraşan ve birçok eyleme ya da niyete hizmet eden vücududur. Ama sonuçta ne kadar istesem de birisini silüetinden, ses tonundan, aksanından ayırt edemem. Bire bir yaşayarak ya da başkalarından duyarak, onun hakkında öğrendiklerimi alt alta sıralayacak olsam, asla onu bir dakika görünce bildiğim kadar iyi canlandıramam. Başka biri bizim gözümüzde bir vücuda dadanan bir ruhtur; bu vücudun bütününe görünüşünde büyük bir olanaklar kümesi varmış gibi gelir (Ponty, 2020, s. 46).

Dolayısıyla görme insanın ruhsal dünyasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu etki dil öncesi dönemde başlar ve onay, var olma, kişilik gibi işlevlerin gerçekleşmesini sağlar.

Burada, çocukla çevre arasındaki karşılıklı ilişki aynı zamanda her iki tarafın da varlığının onaylanması anlamına gelir. Nitekim çocuk anne ve babayı tanıyınca

onlar mutlu olur, anne ve baba çocuğu görünce çocuk da mutlu olur. Burada çocuğun yaşamı bu karşılıklı ilişki aracılığıyla şekillenir ve devam eder. Dolayısıyla görme ve görülme çocuğun hem fiziksel hem de ruhsal gelişimi için oldukça önemlidir. Konuyla ilgili olarak Jonathan Crary şunları söyler:

Görme, ayrıcalıklı bir biçimden çok, bilginin, gözlemin nesnesi haline gelir. On dokuzuncu yüzyılın başlangıcından itibaren görme bilimi, ışığın mekanizması ve optik aktarımdan çok, insan öznesinin fizyolojik donanımını sorgulayan bir bilim dalı olma eğilimindedir (Crary, 2004, s.84).

Burada görmenin olduğundan farklı işlevleri olduğunu görüyoruz. Bu bağlamda çocuk, görme ve görülme sayesinde bir kimlik sahibi olur. Bakış bir anlamda onu kaygıdan uzaklaştırır, çünkü tanıdık bir yüz ona güven verir. Nitekim burada, bebeğin bakışıyla ilgili olarak Darian Leader şunları söyler:

Bebekler, beslendikleri sırada zamanlarının çoğunu, memelere ya da meme uçlarına değil, annenin yüzüne bakarak geçirirler. Aslında araştırmacılar, beslenme zamanında bakışa ayrılan büyük zaman miktarına şaşırılmışlardır. Bu durumu açıklamanın bir yolu, beslenmenin kesintili doğasını akla getirmektedir: Beslenme hakkında kesin olan tek şey, biteceğidir. Beslenmedeki oral ilişkinin aksine, bakışın skoptik ilişkisi süreklilik vaat etmektedir. Annenin yüzü, meme ucunun hazır olmadığı anda bile garanti altındadır (Leader, 2004, s. 138).

Burada bakışın sürekliliği önemlidir. Çünkü korku ya da kaygı halinde skoptik dürtü süreklilik kazanır. Bu durum eylemin tekrar edilmesine neden olur. Eğer insan bir şeyin kaygısını yaşamamışsa onun boşluğunu hisseder. Dolayısıyla o boşluğun yarattığı etki, yaptığı eylemin istemsiz biçimde tekrarlanmasına neden olur. Burası skoptik dürtünün devreye girdiği yerdir. Bebek annenin yüzüne bakma eylemini tekrarlıyorsa bir boşluğu dolduruyor demektir. Annenin yüzüne baktığında o boşluğu doldurduğunu düşünür ve güven hissi kazanır.

Bu bağlamda bebek, başlangıçta kendisini anneden ayrı bir varlık olarak düşünmez, öyle ki anneyle bir bütün olduğunu zanneder. Dolayısıyla çocuk annenin yüzünü kendi yüzü olarak düşünür. Ne var ki çocuk, ilerleyen aylarda kendi yüzünü tanıyarak bir kimlik yaratma sürecine girecektir. Bu bağlamda bebeğin anneye bakışı ve bundan haz alışı bir anlamda kendine bakışı ve kendinden haz alışı anlamına gelir. Görmeden haz alındığı kadar görülmeden de haz alınmasının başladığı yer burasıdır. Nitekim bu süreç, daha sonra bebek için bir kimlik inşa etme sürecine dönüşecektir.

Dolayısıyla burada görme ve görülme, insanın ruhsal dünyasının gelişimi açısından zannedildiğinden daha büyük bir etkiye sahiptir.

Tanıma ve tanınma, hem anne ve babanın hem de çocuğun hayatını anlamlandırır. Onlara varoluş hissi verir. Aslında bu karşılıklı ilişki varoluş hissinin en doğal halidir ve çocuklukta nasıl başlamışsa öyle devam eder. Keza insandaki bu durum yaşama tutunma konusunda belirleyici bir faktördür. Dolayısıyla insan özellikle ayna evresinden itibaren görmek (tanımak) ve görülmek (tanınmak) ister, çünkü bu durum insanın yaşama tutunması için oldukça önemlidir. Nihayetinde insan kimliğini bunun üzerine inşa eder ve böylece toplumda yer edinir.

Öyle ki bu görme ve görülme arzusu insanın mutluluğuyla doğrudan ilişkilidir, çünkü görme ve görülme eylemi gerçekleşmişse insan var olmuştur artık. Aksi halde ortaya çıkan etkenler insanın ruhsal dünyasında birtakım sorunlar yaşanmasına neden olur. Böylece insan varoluş kaygısının içine düşer. Dolayısıyla burada bir kimlik krizi yaşanır. Bu durumda özne, kendisini ruhsal sorunların yaşandığı iç dünyasına hapseder. Bu bağlamda mutsuzlaşan insan içine kapanır ne kimseyi görmek ister ne de kimse tarafından görülmek. Ne tanır ne de tanınır. Nitekim yargı yetisi sekteye uğrar. Ve varoluş kriziyle başbaşa kalır

Aslında şöhret olma ya da kahraman olma arzusunun altında yatan sebep de bu bebeklikte başlayan görülme arzusundan kaynaklanır. Bu arzu, kitleler insanı gördükçe ya da onu bildikçe daha çok var olma hissinden beslenir. Burada ne kadar görülürsem o kadar çok var olurum önermesi bilinci ele geçirir. Bu durum her ne kadar saklı kalsa da aslında insanın içinde hep olan bir istektir. Dolayısıyla günümüzde görsel kültürün yaşamı bu denli derinden etkilemesinin altında bu neden yatmaktadır. Bu bağlamda insanlık tarihine baktığımızda sözlü kültür ve yazılı kültürle kıyaslandığında görsel kültür özellikle yirminci yüzyılda insan yaşamında etkili olmuştur ve bu etki günümüzde artarak devam etmektedir.

Bu durumun bilinç dışının keşfiyle neredeyse aynı döneme denk gelmesi manidardır. Dolayısıyla görsel kültürün etkisinin insanın çocukluğu ve ruhsal dünyasıyla ilişkisine bakıldığında, uygarlık tarihi süresince insan yaşamında geç kalınmış bir etki olduğu söylenebilir. Oysa insanın hikayesi görme ve görülme arzusuyla başlar. Hayat bunun üzerine inşa edilir. Öyle ki dinler tarihine bakıldığında Tanrı evreni neden yarattı sorusuna verilen cevap “Tanrı’nın bilinmek istemesinden dolayı.” şeklinde verilen yanıttır. İnsanda ise durum farklıdır, çünkü insan görme ve görülmeyi önemser. İnsan, bunun üzerinden bir kimlik inşa eder. Nitekim Tanrı

bilinmek, insan görülmek ister. Burada Tanrı'nın bilinmek istemesi, insanın görülmek arzusuna ne kadar da benzemektedir.

Nihayetinde göz insan için sadece ışık aracılığıyla dış dünyayı görme aracı değil, aynı zamanda onun ruhsal dünyasının şekillenmesine de katkı sağlayan bir organdır. Dolayısıyla göz insanın ruhunu etkiler. Nitekim insan yaşamında görme ile gerçekleşen deneyimler bilinçte ve bilinç dışında kodlanır. Buna bağlı olarak insanın yaşamı şekillenir. Böylece insan görme sayesinde yargıda bulunur. Onu görüyorum o halde o var, aynı şekilde ben de varım, çünkü görüyorum. Böylece insan, kendisinin ve başkasının varlığı hakkında akıl yürütme yetisine sahip olur. Ne var ki trajik bir durum söz konusudur, çünkü insan gördüğünden emin olur da görüldüğünden şüphe duyar ve hep görülüp görülmediğini merak eder. Burada görülmek bir onaylanma anlamı taşır. Dolayısıyla görülüp görülmediğine dair oluşan şüphe insanı varoluş krizine götürür. Nitekim insanın görülüp görülmediğine dair oluşan şüphesi sanatın ortaya çıkmasında önemli etkenlerden biridir, çünkü sanatçı, sanat yapıtı aracılığıyla "Ben varım." der. Nihayetinde o sanat yapıtında sanatçının ruhunu etkileyen görüntülere ait izler bulunur.

Sanat tarihine bakıldığında birçok sanatçının yapıtında insanın yok sayılmasının/görülmemesinin yarattığı kaygının izlerini görürüz. Tıpkı ölüm kaygısında olduğu gibi. Aslında ölüm kaygısı bir görülmeme kaygısıdır, çünkü ölen kişi artık görülmeyecektir. Bu durum sanatın kökeniyle doğrudan ilişkilidir. Nitekim sanatçı, sanat eseri aracılığıyla hep görülecektir. Bu bağlamda insanda varoluş krizine neden olan kaygı, görülmeme şüphesinden beslenir ve yaşamı olumsuz etkiler. Sanatçı da bunu en güzel biçimde betimler. Dolayısıyla insan sanat aracılığıyla görülüp görülmediğine dair merakını gidermeye çalışır ve böylece şüphe kaynaklı varoluş kaygılarından uzaklaşmayı ister. Bu durumda bir arınma gerçekleşmiş olur. Nihayetinde sanat aracılığıyla insan bu gerçekle yüzleşir ve o kaygılardan arınmaya çalışır.

Başkasının kendisi hakkındaki görme yargısı insanın davranışlarını da etkiler. İnsan nasıl görüldüğünü bilmek ister. Burada merak ve şüphe iç içe geçer ve kaygıyı doğurur. Dolayısıyla gören kişinin bakışı görüleni aynı zamanda tedirgin eder. Bakışın amacı neydi düşüncesi kesinlik arar ve anlamını bulmadıkça bakılan kişinin zihnini meşgul eder. Bilinçte oluşan bu şüphe insana varoluş kaygısı yaşatır. Ne varki burada insan, kendisine başkasının gözüyle bakmak gibi bir tutsaklığın içine düşebilir. Bu bağlamda insan aynaya baktığında nasıl görüldüğüyle beraber başkası

tarafından nasıl görüldüğünü de düşünür. Başkasının bakışını önemser. Nitekim insan aynadaki yansımaya hem kendisinin hem de başkasının yerine bakar. Hem gören olur hem de görülen. Tıpkı Diego Velázquez'in Las Meninas (Resim 6) isimli eserinde olduğu gibi. Ressam hem eserde bir figür olarak yer almış hem de bizzat eseri yaratmış. Görmüş ve görülmüş. Nihayetinde bütün hikaye aynada olmak ve kendini tanımakla başlıyor, dolayısıyla yaşam da bunun üzerinden şekilleniyor.



Resim 2.5: Diego Velázquez, Las Meninas, 318 cm × 276 cm, 1656, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Sanatçının bu eseri, dönemin İspanya kralına ait bir saray portresidir. Sanatçının eserde hem resmi yapması hem de onda bir figür olması dikkat çekicidir. Bakan ve bakılan aynı kişidir. İzleyici tabloda ressama, ressam da izleyiciye bakmaktadır. Öte yandan resmin karşısındaki aynada kral ve kraliçenin yansıması görülürken, resmin merkezinde etrafı nedimeler ve mürebbiyelerle çevrili bir

biçimde duran kralın beş yaşındaki kızı olan prenses Margaret Teresa bulunmaktadır. Prensес resmin merkezinde ayrıntılı biçimde betimlenmiş, ayrıca bakışı ve duruşuyla aynadaki imgeyi nasıl sahiplendiğini anlatır gibi çizilmiştir. Margaret'in etrafında köpeği, tabloya ismini veren nedimleri, saray soytarısı ve bakıcıları bulunmaktadır.

Arka taraftaki kapının önündeki merdivenlerde bir görüşe göre saray nazırı bir görüşe göre Velázquez'in akrabası olduğu söylenen kişi durmakta ve bir ayağıyla üst basamağa çıkarken eliyle kapıyı tutmaktadır. Eserde ortada ayakta duran sarı saçlı prenses, nedimelerden biri (cüce olan) ve tablonun yaratıcısı Velázquez'in gözleri resme bakanlara çevrilmiştir. İzleyicinin bakışları ile bu figürlerin bakışları kesişmektedir. Burada eseri inceleyenler de resmin arka tarafındaki aynada yansıması görülen kral ve kraliçenin durduğu yerden resme dahil olmuşlardır. Bu durumda, resme bakan kişiler de resmin içinde yer almaktadır Velázquez izleyiciyi, gözler üzerinden kullandığı odak tekniğiyle resimdeki karakterlerden biri haline getirmiştir, böylece bakan ve bakılan iç içe geçmiştir. Özellikle ressamın ve prensesin bakışı eserdeki yerlerini önemli derecede özümstediklerini göstermektedir. Tıpkı çocuğun ayna evresinde başlangıçta tanıyamadığı aynadaki imgesini sahiplenmesi gibi onlar da eserdeki imgelerini özümsemişlerdir. Bu bağlamda eserde ressamın bakışıyla ilgili Michel Foucault şunları söyler:

Ressam, çehresi hafifçe dönük ve başı omzuna doğru eğik olarak karşıya doğru bakmaktadır. Bakışı görülmeyen bir noktada sabitlenmiştir, ama biz seyirciler burayı kolaylıkla saptayabiliriz, çünkü bu nokta bizzat bizizdir: bedenimiz, çehremiz, gözlerimiz. Demek ki, onun gözlediği gösteri iki kere görünmezdir: Çünkü bu gösteri tablonun mekanında temsil edilmemiştir ve çünkü bu gösteri tam da şu kör noktada, baktığımız anda bakışımızın bizim açımızdan saklandığı şu esas gözleme yerinde bulunmaktadır. Fakat, gözümüzün önündeki bu görünmezliği görmekten nasıl kaçınabiliriz? Çünkü o bizzat tablonun içinde hassas eş değerlisine, sabitleşmiş biçimine sahiptir. Nitekim, eğer ressamın dikkatini yoğunlaştırdığı tabloya bakmak mümkünse, ressamın baktığı şeyi tahmin etmek mümkündür; fakat tuvalin ancak dokusu, yatay ve dikey dikmeleri, şövalenin eğikliği fark edilmektedir. Hakiki tablonun tüm sol tarafını kaplayan ve sınırları tuvalin tersini temsil eden tekdüze ve yüksek dörtgen, sanatçının seyrettiği şeyi derinlemesine görülmezliğini, bir yüzey biçimi altında oluşturmaktadır: İçinde bu mekan, bizden başka bir şey değildir. Ressamın gözlerinden baktığı şeye doğru, bakan bizlerin

kaçınmamızın mümkün olmadığı emredici bir hat çizilmiştir; bu hat hakiki tabloyu kat etmekte ve yüzeyin ilerisinde, bizi gözleyen ressamı gördüğümüz şu yere kavuşmaktadır; bu kesikli çizgi bize hiç sektirmeden ulaşmakta ve bizi tablonun temsiline bağlamaktadır (Foucault, 2013, s. 28-29).

Sanatçı resimde bir elinde fırçası diğer elinde paletiyle doğrudan karşıya bakmaktadır. Burada resmi yaparken (bir ayna aracılığıyla) kendine doğru baktığı açık bir şekilde görülmektedir. O, resimlerdeki diğer figürlerden bağımsız bir biçimde izleyiciye (aynı zamanda kendine) bakmaktadır. Burada özne ve nesne tek bir imgede temsil edilmektedir. Gören ve görülen aynı kişidir. Aslında sanatçının duruşu, resmin konusu olan ve aynı zamanda resmin merkezinde yer alan prenses ve çevresindekilerden çok farklıdır. Sanatçı burada kendini resmin konusundan tamamıyla ayrı biçimde ele almıştır. Duruşu, bakışı, yönü, hareketi prensese dönük bir anlam taşımamaktadır, oysa diğer figürlerin bütün dikkati prensesin üzerine doğrudur. Dolayısıyla sanatçı eserde kendi öznel yapısını korumuştur. Bir anlamda kendine odaklanmıştır. Nitekim eserde sanatçı dışındaki figürlerin tüm dikkati prenses üzerine yoğunlaşmaktadır, sanatçı ise farklı bir noktaya, doğrudan izleyicinin durduğu yere bakmaktadır, diğer bir deyişle kendine. Tıpkı ayna evresindeki çocuğun aynadaki imgesini tanıdıktan sonra aynadaki diğer yansımaların aksine kendine odaklanması gibi.

Resimde kral ve kraliçe aynadaki yansımadan görülmektedirler. Onlar prensesi izlerken oluşan bakışlarıyla aynadan yansır halde betimlenmiştir. Burada mekandaki karmaşık ortamda onlarca nesnenin içinden ayna sadece kral ve kraliçeyi yansıtmaktadır. Kralın ve kraliçenin aynadaki yansımaya göre ressamın tuvaldeki çalışmasına bakmaları yerine prensese odaklandıkları görülmektedir. Nitekim burada kral ve kraliçenin konumları itibariyle resmin bir parçası olmaları dikkat çekicidir. Öte yandan ilginç bir şekilde aynada tuvalin ön yüzü ve ressamın çalışması yansıtılmamıştır. Burada prensesin merkezde olduğu bu resimde aynadan yansıyan kral ve kraliçe dahi kompozisyonun bir parçası olarak görülmektedir. Bu bağlamda Daniel Arasse eser hakkında şunları söyler:

Kant “bilim olarak iyi kurulmuş” bir Metafizik temellendirebilmek için, bilginin olanaklılık koşulları çözümlemesinden hareketle, “nesne”yi iki yönden (fenomen olarak ve kendinde şey olarak) “ele alma”yı amaç ediniyor. Tam bir saraylı ressam olan Velazquez de, kralı hem (“aile”si biçiminde) fenomen olarak, hem de görünür olanda algılanamayan “kendinde şey” olarak “ele

alıyor”. Böylece, resminde, krallığın metafiziğini kuruyor. Bu noktada, aklına yeni, karşı konulmaz bir düşünce geliyor. Daha doğrusu aynayla görüntüsü, onun ayna olarak kendini gösteriş biçimiyle ilgili bir çağrışım. Aslında, kralla kraliçenin portrelerinin ortaya çıktığı yüzeyin bir ayna olduğunu düşünmemizin nedeni Velazquez’in siyah çerçevesiyle figürler arasına soktuğu ve camın kalınlığında, pencereden gelen ışığın kırılmasını akla getiren ince, beyaz çizgi. Bu kırılma aynı zamanda aynanın bütününde hafif bir parlaklık, hem göze çarpan, hem de kralla kraliçenin yansımalarını hafifçe perdeleyen bir parlaklık yaratıyor. Bu çizgi, geleneksel olarak, kutsal bir gücün ya da kutsal şeylerle özel bir ilişkinin kuşattığı azizleri yaşayan insanlardan ayırmaya yarayan kare ya da dikdörtgen aura’ları aklına getiriyor – bu anıştırmanın resmin monarşik bağlamına ve hükümdarın gizli kuramına oldukça iyi uyacağını düşünüyorsun (Arasse, 2017, s. 138-139).

Resmin merkezinde olan prenses, duruşu ve bakışıyla resimdeki imgesini görür gibi durmaktadır. Tıpkı insanın başkasının gözünde nasıl görüldüğünün farkında olunması gibi bir görünüme benzemektedir. Bu bağlamda o nasıl görüldüğünün de farkında gibidir. Nitekim görülme konusunda bir şüphe taşıyor gibi durmaktadır. Dolayısıyla prensesin eserde kendinden emin bir şekilde olduğu görülmektedir. Öyle ki ayna evresinde imgesinin sahiplenen bebeğin duruşu gibi.

Nitekim Lacan’a göre bebek başlangıçta aynanın karşısında oluşmuş olan yansımalarını tanımaz. Sonradan imgesini tanır ve sahiplenir. Bununla birlikte çocuk kimliğini inşa etmeye başlar. Burada bebek bir anlamda yaşamın seyrinin yazgısını belirler, çünkü o var olmuştur artık. Nitekim görme ve görülmenin farkında olma onun bilincini farklı bir boyuta taşır. Bu bağlamda görmenin ve görülmenin farkında olan çocuk sonradan başkalarının nasıl görüldüğünün de farkına varır. Burada başkasının insanın kendisi hakkındaki algısı ya da yargısı bir çeşit bağımlılık yaratır. Bu durumun temelinde beğenilme ve onaylanma arzusu bulunmaktadır. Dolayısıyla insanın kendisi hakkında yargıda bulunana karşı bir zaafı oluşur. Bu da bir tür bağımlılık yaratır. Nitekim olumsuz yargı insanı yıpratıcı bir etkiye sahiptir, dolayısıyla bu yıpratıcı etkiye karşı direnç ayna evresinde kazanılır. O dönemde inşa edilen güçlü bir benlik yaşamdaki zorluklara karşı insanı güçlü kılar.

İnsan görülmek ve onaylanmak ister. Ne var ki insanın başkalarının onaylanma arzusu bir tür paradoks yaratmaktadır. Nitekim insanın başkalarının görülme arzusu insana hem bir tür haz yaşatır hem de onu başkalarına bağımlılığa götürür.

Dolayısıyla insan görmede aktif durumdayken görülmede pasif durumda olur. Nitekim görme eylemi insana yargıda bulunma yetisi verir, görülmede ise yargı yetisi başkalarında olur.

Bu durum insanın insanla ilişkisinde iktidar mekanizmasının etkisini ortaya çıkarır. Burada görülme zaafı olan, görenin iktidarını kabul eder, çünkü insan kendisi hakkında yapılan yorumlardan etkilenir. Öyle ki başkasının kendisine olan bakışını ya da yargısını yücelten onun iktidarına boyun eğer.

Nihayetinde görüldüğünün farkında olanın duruşu, görene karşı onun tavrını da açıklar. Bu durum insanın öz güven duygusuyla doğrudan ilişkilidir. Kendine güvenen başkasının bakışıyla ilgili dengeyi ayarlamayı bilir. Zaaflarına yenilmez. Aksi halde kontrolsüz onaylanma arzusu insanı öz güvensizliğe götürür. Bu bağlamda resmin merkezinde bulunan prensesin duruşu ve bakışı dikkat çekicidir. Prens konumu itibarıyla kendinden emin bir şekilde durmaktadır.

Dışarıdan gelen bakışların kendisi hakkında olumlu bir yargı yarattığı ve bunun bir hazza neden olduğu açıkça bellidir. Öyle ki prenses resimdeki imgenin izleyicide yaratacağı etkiden bile emin bir şekilde durmaktadır. O, görüldüğüne dair bir şüphe taşımamaktadır, dolayısıyla yüzündeki ifadede bir varoluş kaygısı bulunmamaktadır. Nitekim burada özne, görülmüş ve onaylanmış bir duruşa sahiptir. Dolayısıyla o, eserde aynadaki imgesini sahiplenen bebek gibi durmaktadır.

2.6. Arzu Nesnesinin Peşinde

İnsan bilinci yaşama başladığı andan itibaren her şeyi kaydeder. Yaşanılan her şey kayıt altına alınmaktadır. Ne var ki bilinç, zaman içinde bunların bazılarını hatırlar bazılarını ise hatırlamaz. Burada, bilincin hatırlamadıkları bilinç dışında saklı kalır ve daha sonra farklı biçimlerde kendini gösterir. Nitekim bu saklı olanlar çoğu zaman bilinci ve davranışları olumlu ya da olumsuz biçimde etkiler. Dolayısıyla bu durum insanın yazgısının ne seyirde yol alacağını belirlenmesine neden olur. Öyle ki her yaşantı sadece yaşanmakla kalmaz, aynı zamanda insanın geleceğini de etkiler. Nihayetinde bilinç dışında saklı olanlar ilk günkü sıcaklığıyla eninde sonunda geri döner ve insanın yaşamını etkiler.

İnsan savunmasız bir şekilde dünyaya gelir ve hayata tutunmak için bir destek arar. Burada özellikle anne bu desteğin sağlanmasında önemli rol oynar. Çocuğun elinden tutar ve çevreye uyumunu sağlar. Bu bağlamda çocuğun hayata tutunması

için verilen destek en çok sevgi aracılığıyla olur. Nitekim çocuk, sevip sevildikçe var olur ve hayatı bir anlam kazanır. Bu yüzden insan ne vakit bir darlığa düşse yeniden toparlanmak için çocuklukta yaşadığı sevginin sıcaklığına sığınır. Dolayısıyla sevgi, zorlu yaşam şartlarında insan için bir kalkan görevi görür, öyle ki zorluklara karşı insanın ruhuna bağışıklık kazandırır. Bu yüzden insanın duygusal ve bilişsel dünyası sevme ve sevilme sayesinde olumsuz durumlardan uzaklaşır. Nihayetinde sevgi insanın dünyasında umutsuz bir boşluk oluşmasına izin vermez.

Bu bağlamda çocuğun nesne a ile kurduğu bağ onun ayna evresinde olumlu yaşantılar geçirmesine neden olur. Böylece aynadaki imgeyle sağlıklı bir ilişki kurulur ve bir kimlik inşa etme sürecine girilmiş olur. Bu durumda insan var olur. Aksi takdirde insan sevgiden ve diğer arzu nesnelere mahrum kaldığında kendini umutsuz bir boşluğun içine kapatır. Hayat anlamını yitirir. Ve insan kendini ruhsal çatışmaların içinde bulur. Bu durumda varoluş problemleri yaşanır. O vakit insan arzu nesnesine ulaşamamanın yarattığı boşluğu ikame duygularla bastırmaya çalışır, ne var ki hiçbir ikame duygu aslının yerini dolduramaz, dolayısıyla yaşamı boyunca bastırılanla çatışma halinde olur.

Burada insan böyle bir ruhsal yapıyla kendi içinde bir gurbet yaşar. Nitekim sürekli arzu nesnesine bir özlem duyar ve içinden hep arzunun kayıp nesnesini arar. Dolayısıyla insan çoğu zaman bağımlı olduğu her şeyde aslında o kayıp nesneyi arar. Anlam veremese de bağımlı olduğu şeye odaklanır. Bu bağlamda sanatçı eserini yaratırken, izleyici esere bakarken, bir başkası fantezi dünyasında yaşarken ya da hayallere dalarken aslında aranan hep o arzunun kayıp nesnesidir. Ne var ki bu boşluğun yeri ikame nesnesi ile doldurulmaya çalışılır.

İnsan yavrusu dünyaya geldiğinde özellikle annenin yüzü, sıcaklığı, sütü, sevgisi onun gelişimi için oldukça önemlidir. Dolayısıyla bebek arzu nesnesiyle sağlıklı bir ilişki kurmalıdır ve arzularını yaşmalıdır. Burada çocuk arzu nesnesine ulaştıkça var olduğunu düşünür. Böylece aynanın karşısına geçtiğinde oluşan imgesini sahiplenir ve güçlü bir ego inşa eder. Bu yüzden bilincinde ve bilinç dışında olumlu etkiler saklı kalır. Böylece yaşama tutunma konusunda güç kazanır.

Nitekim insan bu dönemde aldığı destekle yaşamdaki güçlüklerle mücadele etme gücü kazanır. Bu bağlamda çocuğun güçlü bir kişilik sahibi olması onu mutlu ve öz güvenli bir insan yapar. Dolayısıyla arzu nesnesine ulaşan çocuk yaşamı boyunca umutsuz bir boşluk hissine kapılmaz. Lakin çocuğun arzu nesnesine ulaşamaması onun ruhsal dünyasında derin yaraların oluşmasına neden olur. İçinden

hep gurbeti yaşar. Bilinç dışında olumsuz etkiler saklı kalır ve dönüp dönüp farklı biçimlerde bu etkiler tezahür eder. Nihayetinde insan bu durumda yaşamı boyunca umutsuz bir boşluk hissinden kurtulamaz.

Kimi zaman hatırlamasak da bilinç dışında saklı olan olumsuz yaşantıların etkisi çoğunlukla bize keder verir. Saklı olan geri dönmüştür. Nitekim yaşamımızdaki durup durup sebepsiz iç çekişlerin kaynağı da burasıdır. Bu durumda teselliye çoğu zaman bir sanat yapıtında ararız. Bu yüzden sanat yapıtları insanı bu denli derinden etkiler. İzleyici yapıtla karşılaştığında ruhu huzur bulur. Derdinden bir nebze olsun uzaklaşmış olur ve bir arınma yaşar. Aslında sanatçı da eserini yaratırken ruhsal dünyasından beslenir. Ne var ki onun bilinç dışında saklı kalmış yaşantıların etkisi eserine yansır. Esere yansıyan bu etkiler daha sonra izleyiciyle karşılaşır. Burada insanın insanla yolu kesişir. Aynı derdin insanları sanat yapıtı aracılığıyla birbirini bulur. Böylece sessiz sedasız, ama derinden bir muhabbet başlar.

Burada sanatçıyla izleyicinin ruhsal dünyasının kesiştiğini görürüz, dolayısıyla bu kesişen hayatlar neticesinde bir karşılaşma yaşanır. Herkes kendini gözden geçirir, yaşanmışlıklar düşünülür, yüzleşme yaşanır ve analiz edilir. Ne var ki bu durumda insanın canı yanar, ruhu iğnelenir çünkü. Nitekim bu durum bir arınma sürecinde insanın ruhsal dünyasında yaşadığı sistemli etkiler bütünüdür, bu yüzden ortaya çıkan ruhsal sarsıntılar kaçınılmaz bir şekilde yaşanır.

Bu bağlamda sanat yapıtı ruhumuzun derinliklerine nüfuz ettiğinden insanın onlarla karşılaşmaları çoğu zaman bir sarsılma yaratır, çünkü bu durum bir fark edişi de beraberinde getirir. Bazen içimizde olan ve bizi oldukça derinden etkileyen şeyi bir türlü anlamlandıramayız. Nedenini bilemediğimizden bu durum ara ara zihnimizi meşgul eder. Nitekim bir karşılaşma anında böyle durumlar aydınlanmış olur, lakin çoğu zaman bu durum sarsıcı olur, çünkü geçmişin defterleri açılır. Burada sarsılmayla birlikte bir doğum sancısı yaşanır. Böylece insan yeni bir varlık haline gelir. Nihayetinde bu durum bir arınmayı da beraberinde getirir. Bundan sonra insan eskisi gibi değildir artık.

Sanat yapıtlarına baktığımızda çoğu zaman insanın arzu nesnesinden ayrı düşmesinin izlerini görürüz. Nitekim insan güzel yaşamak ister. Arzuları gerçekleşsin ister. Lakin kimi zaman durum pek de böyle olmaz, arzu nesnesi kaybedilir ve yaşam boyunca arzunun o kayıp nesnesi aranır. Burada sanatçılar arzu nesnesinden ayrı düşmenin ıstırabını derinden hisseder. Böylece daha hassas hale gelirler. Bu durum onları sanat yapıtını yaratmaya götüren etkenlerden biri olur.

Bu bağlamda insanlık tarihine bakıldığında alet yapmanın ortaya çıkışıyla insanın zayıflığının doğru orantılı olduğunu görürüz. Nitekim insan diğer canlılar gibi doğanın zor şartlarına karşı koyamaz. Bunun için farklı alternatifler düşünme zorunluluğu hisseder. Örneğin insan çita gibi hızlı değildir. Öyle ki hız konusunda çitadan daha zayıftır, onun gibi avını yakalayamaz, bunun için de bu eksikliğini kapatması gerekmektedir, dolayısıyla bir oka ihtiyaç duyar bu da insanı yeni bir aletin icadına götürür. Böylece ihtiyaç ve zayıflık insanı alet üretimine götürür. Dolayısıyla insanın doğayla ilişkisine bakıldığında bu durum sanatçının sanatsal yaratıcılığıyla benzerlik gösterdiğini görürüz. Nihayetinde insanın zayıflığına bağlı hisler onu düşünme ve yaratıcılık gibi eylemlere götürür.

Sanat tarihine baktığımızda sanatçıların da yaşamın zorluklarına karşı bir direnç göstermek için alet üretmeye benzer şekilde sanat yapıtı ürettiklerini görürüz. Nitekim hayatta karşılaşılan zorluklar insanı yıpratır ve onu daha hassas bir hale getirir. Bu durumda yaşamın zorluklarına karşı koymak gerekmektedir, çünkü insanın insanla mücadelesi zordur. Burada sanat devreye girer ve zorluklara karşı insana kalkan olur. Dolayısıyla insan sanat aracılığıyla yaşama tutunur. Böylece insan sanat aracılığıyla hem yaşamdaki zorluklara karşı direnç kazanır hem de bilinç dışı çatışmaların yarattığı ruhsal sorunlardan arınır. Öyle ki burada sanatın insanlık için bir sığınma evi olduğunu söyleyebiliriz.

Nitekim insanın bilinç dışında saklı olanlar eninde sonunda geri döner ve yaşamı etkiler. Çocuklukta oluşmuş korkular ve kaygılar sonradan çıkıverir insanın karşısına. Dolayısıyla bu etkiler sanatçının yapıtına yansır. Nitekim “Testide ne varsa dışarıya o sızar.” atasözünde olduğu gibi ruhsal dünyadan olan da yapıta aktarılır. Ne var ki sanatçının bilinç dışında olan izler bir şekilde yapıtına yansır. Bu bağlamda yirminci yüzyılın önemli sanatçılarından Fikret Mualla’nın resimlerinde de bilinç dışının etkileri görürüz. Özellikle kullandığı renkler ve imgeler bize bunu anlatır. Keza onun çocukluğundan kalma anılarının etkilerine dair izler zaman zaman resimlerinde yer alır. Nitekim sanatçının birçok yapıtında çocuk, kadın, bebek arabası, balon ve köpek imgelerini kullandığını görürüz, tıpkı Balonlar ve İnsanlar (Resim 8) isimli yapıtında olduğu gibi. Bu bağlamda sanatçının yaşamı ve sanat anlayışıyla ilgili olarak Hıfzı Topuz şunları söyler:

Fikret’in sanattaki sonsuz yeteneklerinin yüzde biri bile sosyal ilişkilerinde yoktu. Ne yazık... Ailesinde ve çevresinde çok az kişiyle uyum sağlayabildi. Kafasının dikine gitti, kırıcı oldu. Duygularını söz ve

davranışlarıyla dışa vurmayı beceremedi. Aşık olduğu kızlar bile onu anlayamadı. Oysa o bir duygu hazinesiydi, sınırsız sevgi doluydu. Dünya ona boş verdi, o da dünyayı gırgıra aldı. Çekti gitti. Ama arkasında rengarenk, ışıltılı bir dünya bıraktı (Özsegin, 2006, s. 11).



Resim 2.6: Fikret Mualla, Balonlar ve İnsanlar, 60 x 50, Guaj boyası

Kaynak: Fehmi Gültekin, Nakkaş Fikret Mualla Sergi Kataloğu, Vakıfbank Kataloğu, Ankara, sayfa: 153

Sanatçının bu resminde de diğer çoğu yapıtında kullandığı imgeleri görmekteyiz. Nitekim kadın, çocuk, bebek arabası, köpek, baloncu ve balonlar sıklıkla kullandığı imgelerdir. Bu yapıtta farklı hareketlere sahip birçok figür görmekteyiz. Resmin sağ tarafında mavi tonlarında elbisesi olan, başında şapkası ve elinde rengarenk balonları bulunan baloncu bulunmaktadır ve çocuklara balon vermektedir. Baloncunun hemen yanında sarı, mavi ve beyaz tonlarında kıyafetleri olan dört çocuk ve küçük siyah köpek bulunmaktadır. Resmin sol tarafında elinde çemberiyle yeşil elbiseli küçük kız çocuğu baloncuya bakmaktadır. Yine resmin sol tarafında pelerine benzeyen kıyafetleriyle üç kadın ve elinde sarı balon ve mor elbisesiyle bir çocuk bulunmaktadır. Resmin üst arka kısmı olan bölümde sarı ve kırmızı renkli elbisesiyle, elinde mor renkli balon olan bir çocuk ve mor kıyafetli bir

kadın bulunmaktadır. Yine resmin üst kısmında kahverengi elbisesi olan ve elinde çanta bulunan bir kadın görünmektedir. Resim gri tonlarındaki zemin üzerinde yapılmıştır.

Sanatçı resimlerinde genellikle guaj boya, yağlı boya, sulu boya, pastel boya, kara kalem ve çini mürekkebi tekniğini kullanmıştır. Nitekim Fikret Mualla çalışmalarında canlı, sıcak ve soğuk renkler, fırça darbeleri, dış konturlar, soyut lekeler ve kıvrımlı çizgilerle kendine has bir anlatım tarzı kullanır. Sanatçının yapıtlarında sıklıkla canlı renkler ve hareketli biçimler dikkat çekmektedir. Çocukların mutluluğu ve kadınların rengarenk kıyafetleri birçok resimde kullanılmıştır. Çoğu zaman resmin farklı planları arasında renk tonları iç içe geçmektedir, öyle ki bu geçişler çoğu zaman fark edilemez boyuttur.

Fikret Mualla'nın ilginç yaşam öyküsü sanatını etkilemiştir. Sanatçı annesine düşkün bir çocukluk geçirmiştir. 12 yaşındayken ayağının kırılması ve 15 yaşındayken okuldan kaptığı İspanyol gribini annesine bulaştırması, bunun sonucunda annesinin hayatını kaybetmesi onun ruhsal dünyasını derinden sarsmıştır. Nitekim bu olaylar sonrasında zaten hassas bir yapısı olan sanatçı bundan sonraki yaşamında dönem dönem ruhsal sorunlar yaşamak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda sanatçının ruhsal dünyasını etkileyen yaşantılarla ilgili olarak Orhan Koloğlu şunları söyler:

Fikret ile annesi arasında apayrı bir duygusal bağ vardı. Onun kız olma arzusunu hamileliği sırasında hep ifade etmiş, erkek olmasının hayal kırıklığını da iki yolla etkisizleştirmeyi denemişti: Sadece kadınlara yakıştırılan Mualla'yı (yüce, yüksek) ismine ekleyerek ve küçük yaşlarında onu saçları ve elbiseleriyle kız gibi süsleyip giydirerek, bu aşırı ilgiye Fikret'in kapılmaması düşünülemezdi. O da annesine aşırı bir sevgiyle bağlandı. Schiller kitabındaki anne sevgisiyle ilgili kayıtlar bir bakıma onun düşüncelerini de yansıtıyorlardı. Birbirlerine bağlılıkları o derecedeydi ki, genç çocuk annesinin ölümünden kendisini sorumlu tutmaya bile kalkmıştır. Çünkü İspanyol gribine önce o yakalanmıştı ve hastalığı annesine geçirdiğine inanıyordu. (Koloğlu, 2003, s. 20).

Sanatçının yaşam öyküsüne bakıldığında son derece trajik bir hikayesinin olduğunu görürüz. Özellikle onun Paris'te geçen yıllarında maddi ve manevi birçok sıkıntı yaşadığı görülür. Lakin her şeye rağmen resim yapma tutkusunda asla vazgeçmemiştir. Belki de yaşadığı tüm zorluklara karşı resim aracılığıyla hayata tutunmuştur. Nitekim sanatçı yaşadığı onca zorluk ve sıkıntıya karşı resimlerinde hep

mutlu bir hava yaratmıştır. Dolayısıyla yapıtlarındaki canlı renkler, şık kıyafetli insanlar, eğlenen çocuklar, çiçekler, hayvanlar izleyicide mutlu bir izlenim yaratmaktadır. İşin ilginç yanı sanatçının ruhsal yaşamıyla yapıtlarındaki ruhsal yaşam arasında bir zıtlığın olmasıdır. Burada sanatçının özlem duyduğu mutlu yaşamı yapıtlarında yarattığı görülüyor. Öyle ki onun bilinç dışında saklı kalmış hisleri yapıtları aracılığıyla tezahür ediyor.

BÖLÜM 3

3. RESİMDE SİMGESEL DÜZEN, ARZU VE YASA

Lacan'a göre insan yavrusu içine doğduğu dünyada imgesel dönemin ardından kendisini simgesel dönemin sınırlarında bulur. Adım adım yazgısını şekillendirecek sürece girer. Nitekim çocuk bu düzende artık başka bir varlık olacaktır. Çocuk burada ailedeki kurallar üzerinden toplumsal kurallarla karşılaşır, nitekim bu kurallar aynı zamanda onun yeni dünyasının sınırlarıdır. O, dil aracılığıyla bu kuralları öğrenir, böylece dilin dünyasına girer ve yasayla tanışır. Burada dil, bilinçle birlikte bilinç dışını da temsil eder. Nitekim bilincin ve bilinç dışının şekillenmesinde toplumsal kurallar önemli rol oynar, bu da doğal olarak dilin dünyasına yansır.

Bu bağlamda dil insanı kendi düzenine göre tanımlar ve kendi yasasına göre olan bir varlığa dönüştürür. Burası insanın yaşama düzeninin belirlendiği, makasın güzergahının değiştiği noktadır. Bundan sonraki güzergah bellidir artık. Öteki'nin yasasına göre bir yaşam sürülür. Dolayısıyla yolun dışına çıkan devrilir, bunun adına da psikoz denilir. Nitekim, ancak yasayı tanımayanlar, bir başka ifadeyle akıldan yoksun olanlar yasak olan arzusunda (ebeveyne duyulan arzu) ısrar eder ve simgesel düzenin dışına çıkmak ister. Ne var ki bunun sonu hezeyanlarla biter.

Toplumsal kurallar, diğer bir ifadeyle Öteki'nin yasası insanın psişik yapısını etkiler ve dil de çoğunlukla bu etkiyi temsil eder. İnsanın yazgısı böyle başlar, çünkü Öteki'nin yasası önceden dizayn edilmiştir, insan da bunun içine düşer. Bu bağlamda dil toplumsal kuralların göstereni durumundadır. Burada gösteren yasa tarafından yaratılan insanın psişik yapısıdır. Dolayısıyla bu gösteren aracılığıyla çocuk edilgen bir varlık olarak içine doğduğu dünyanın kurallarını öğrenir.

Ne var ki bu durum arzuyla onun nesnesi arasında çatışmalar doğurduğundan çocuk için zorlu bir sürecin başlaması anlamına gelmektedir. Lakin insan yavrusunun başka düzen içinde yaşama alternatifi ne yazık ki yoktur. Onun ancak simgesel düzenin yarattığı dünyada yaşama şansı var. Dolayısıyla burada çocuk bir başına farklı bir dünyada yaşayamayacağı için bir anlamda maruz kaldığı önceden yazılı olan bu düzene dahil olur, ki bu düzene dahil olmak zorundadır, çünkü simgeselin şekillendirdiği dünyanın dışında başka bir dünya bulunmamaktadır.

İnsan yavrusunun bu yeni dünyasında gelişen süreçle birlikte kız ve erkek çocuklar anne ve babaya karşı arzu duyar, fakat simgesel düzende onlar bu arzularına ulaşamayacağını öğrenir, çünkü burada yasak vardır, nitekim onların arzu nesnesi olan da başkasını arzulamaktadır. Dolayısıyla çocukların bu arzusu yasak bir arzudur ve bu yasağa uymak çocuk için uygarlığın zorunlu koşuludur. Burası insan için arzu ile yasanın karşılaştığı ve çatıştığı yer olur. Nihayetinde simgesel düzen kendi oyununun kurallarına göre çocuğa oyunu oynatır.

Nitekim çocuk bu düzende anne ve babanın ilişkisine dahil olmayı ister ve bu ilişkiyi bozarak yasağı ihlal etme arzusu taşır. Dolayısıyla burada arzusuna ulaşma ve arzu nesnesine sahip olma mantığıyla hareket eder. Bir başka ifadeyle çocuk burada Öteki'nin arzusunu arzulamaktadır, fakat bu yasak olan bir arzudur ve uygarlık bunu imkansız kılar. Ancak yasağı tanımayan bir psikoz akıldan yoksun olduğu için bu arzuda ısrar eder. Dolayısıyla yasa çocuğun bu arzusunu mümkün kılmaz ve çocuk bu arzuyu bastırma yoluna girer.

Ne var ki burada asla ulaşılmayacak olan bu arzu, çocuğun bilinç dışında hep beklenen ama asla kavuşulamayan arzunun kayıp bir nesnesi olarak kalacaktır. Burada oluşan özlem yaşam boyu sürececek farklı biçimlerde sonradan tezahür edecektir. Nihayetinde bastırılan arzu ruhsal dünyayı etkiler, oradan dile ve davranışlara yansır. Spinoza: "İnsanlığın özü arzudur."⁷ der. Dolayısıyla insan için ulaşılmayan her arzu bilinç dışında saklandığından daha sonra farklı biçimlerde yeniden tezahür eder. İnsanın Öteki'nin dünyasında adına yaşam dediği serüveni böyle başlar ve bu etkilerle devam eder.

Bu bağlamda simgesel düzende kız ve erkek çocukları mitolojideki Odipus ve Elektra kompleksinin yarattığı trajediyi yaşar. Arzu ve yasa arasında sıkışan çocuk birtakım çatışmalar yaşar. Burada meydana gelen her çatışma onun ruhsal

⁷-(Fink, Bruce; *Lacan'da Aşk*, s.46).

dünyasında bir iz bırakır. Bu durumun sonucunda çocuğun ruhsal dünyasında eksiklik hissine ve kastrasyon korkusuna bağlı nevroz ve psikozlar ortaya çıkar. Nitekim Lacan'ın kuramına göre sembolik düzene giren her iki cinsiyet de kastrasyona uğrar. Nitekim burada kastrasyonun sembolik bir manası vardır, dolayısıyla sözcük burada arzusuna ulaşacak bir iktidardan yoksun olmak manası taşır. Bu bağlamda Bruce Fink şunları söyler:

Her iki durumdaki Odipal bağlantı açık gibidir. Annesinin sevisi için babayla giriştiği rekabette erkek çocuk şüphesiz babasında olup kendisinde olmayan ve annesinin, onun yerine babasını tercih etmesine yol açan şeyin ne olduğunu anlamaya çalışır. Bu şey para kazanma yeteneği, bedensel güç, toplumsal statü, daha büyük bir penis, espri anlayışı ya da başka bir şey olabilir. Erkek çocuk bu gibi durumlarda pekala “babasından daha iyi olmasa da babası gibi” olmaya çalışabilir. Kız çocuksa babasının sevgisi için annesiyle giriştiği rekabette annesinde olup kendisinde olmayan ve babasının annesini kendisine tercih etmesine sebep olan şeyi anlamaya çalışır (Fink, 2019, s. 41).

Bu dönemde benliği sarsılan çocuk fallusa sahip babanın düzenine boyun eğer. Nihayetinde çocuk yasanın kurallarını kabullenme yoluna gider. Bu durum çocuk için kaçınılmaz bir sonuçtur, çünkü içine doğduğu dünyada onun başka bir alternatifi yoktur. Ne var ki Baba'nın fallusu burada, çocuğun içine doğduğu dünyanın kurallarının gösterenidir. Dolayısıyla insan yavrusu burada babanın yasasını fark eder ve bunun üzerinden büyük Öteki'yle, diğer bir anlamda eril uygarlığın yasasıyla karşılaşır. Lacan bu yasayı simgesel düzen diye adlandırır. Bu bağlamda simgesel düzenle ilgili Sean Homer şunları söyler:

Simgeler bir kere belirdikten sonra insan özneliği ile bilinç dışı da dahil her şey, bu simgeler ve simgeselin yasası uyarınca düzenlenir ve yapılır. Freud'a göre bilinç dışı, varoluşumuzun bizden kaçan ve üzerinde hiçbir denetime sahip olmadığımız parçasıydı, fakat aynı zamanda düşünce ve arzularımızı yöneten de oydu. Öbür taraftan Lacan'a göre ise bilinç dışı göstergesel malzemeden oluşur. Bilinç dışı, denetimimizin dışında kalan bir anlamlama sürecidir; biz dili konuşmayız, aksine bizim aracılığımızla konuşan dildir. Bu anlamda Lacan bilinç dışını Öteki'nin söylemi olarak tarif eder. Büyük Öteki dildir, simgesel düzendir. Bu Öteki hiçbir zaman bir öznenin içinde asimile edilemez. O her şeye karşın, bilinç dışımızın çekirdeğini oluşturan radikal bir ötekiliktir (Homer, 2016, s. 41).

İnsan yavrusu dünyaya geldiğinde konuşamaz dolayısıyla yaşamının bu ilk zaman diliminde dil ile karşılaşması başkalarının konuşmaları aracılığıyla olur. Başkası konuşur o dinler. Dolayısıyla bu süreçte çocuk çevresindeki insanlardan birtakım sesler duyar, fakat o sesleri anlamlandıramaz. Şaşkındır. Bu sesler aslında Öteki'nin sesidir, yasanın sesi. Çocuğun Öteki'yle ilişkisi bu dil aracılığıyla başlar. Doğal olarak içine doğduğu dünyada çocuk edilgendir ve bu yüzden Öteki'nin dizayn ettiği dünyaya göre şekillenmeye başlar. Burada duyduğu seslerle birlikte çocuk da kendince birtakım sesler çıkarır, nihayetinde o seslerle derdini anlatmaya çalışır. Nitekim çocuktaki ses ve anlam arasındaki ilişkinin sonucunda yaşanan şaşkınlığın ardından artık onun kendisi de simgesel düzende konuşmaya başlayarak dilin dünyasında diğer bir anlamda sınırlarında kendisini bulur. Böylece dil aracılığıyla yasayı öğrenmeye ve yasaya göre yaşamaya başlar.

Lacan sıklıkla bilinç dışında oluşan simgesel düzene vurgu yapar. Öteki'nin yasasının bilinç dışını ve dili dizayn ettiğine dikkat çeker. Burada Lacan özellikle Claude Levi Strauss'un Simgelerin Etkililiği isimli makalesine atıf yapar. Nitekim adı geçen makalede C.L.Strauss şunları söyler:

Zira her insanın yaşarken edindiği anı ve izlenimlerin toplandığı yer olan bilinç dışı, belleğin basit bir görünümü oluverir; sürekliliğini ileri sürerken, aynı zamanda sınırlamalarını da dayatır, çünkü bilinç dışı terimi, iyi korunmalarına karşın anıların her zaman kullanılmadığı olgusunu içermektedir. Bununla birlikte, bilinç dışı her zaman boştur ya da daha doğru bir ifadeyle belirtecek olursak, mide kendi içindeki besinlere ne kadar yabancıysa bilinç dışı da imgelere o kadar yabancıdır. Özel işleve sahip bir organ olarak, başka yerden gelen bir takım telaffuz edilmemiş öğelere birtakım yapısal yasalar dayatmakla yetinir: itkiler, heyecanlar, tasvirler, anılar... O halde denilebilir ki bilinç dışı, her birimizin kendi kişisel tarihinin sözcüklerini biriktirdiği bireysel bir sözlüktür; ancak, bilinç dışı onu kendi yasalarına göre düzenlediği ve ondan böylece bir söylem yarattığı ölçüde, bu sözlük anlam kazanır (Strauss, 2012, s. 293-294).

Nitekim insan doğduğundan itibaren her yaşantısı bilinç dışında kayıt altına alınır. Burada insan hangi şartlar altında yaşamışsa bilinç ona göre şekillenir. Dolayısıyla Öteki'nin yasası insanın yaşamının sınırlarını belirler, bu durumda oluşan etkiler bilinç dışına yansır ve insan yaşamını şekillendirir.

Çocuk imgesel dönemde bakış ve ses arasında bir ilişki kurmaya çalışır. Karşılaştığı imgeleri ve sözcükleri birbiriyle ilişkilendirerek kendince anlamlar üretir. Aynı şekilde aynadaki kendi imgesini sözcüklerle, diğer bir anlamda dil aracılığıyla anlamlandırmaya çalışır. Daha sonra simgesel döneme geçen çocuk imgesel dönemden ayrılır. Bu geçiş sırasında çocuk bir sarsılma yaşar, ardından bir dünyadan başka bir dünyaya geçer. Nitekim çocuk bu geçiş sürecinde kendi dünyasında önceki ve sonraki yaşantılar nedeniyle bölünmeler yaşar. Burada her yeni bir sürece geçiş, önceki dönem içinde yaşanan düzenin etkilerini sonraki düzene taşır. Nihayetinde simgesel düzenin sınırlarına giren “özne” artık kendisiyle ilgili bilgileri başkalarının söylediklerinden öğrenmeye başlar. Diğer bir anlamda çocuk, kendisini başkalarının tanımlamasına şahit olur, dolayısıyla aile ve dil aracılığıyla Öteki'nin dünyasına adım atar.

Lacan dili Öteki'nin simgesine benzetir. Bu benzetmesinde Saussure'ün düşüncelerinden faydalanır. Nitekim Saussure için dil ruhsal dünyanın göstereniyken, Lacan için simgesidir. Bu bağlamda konu hakkında Dursun Balkaya şunları söyler:

Bulanık kavramlar ile aynı oranda belirginlikten yoksun sesler düzlemi arasında bir biçim olarak ortaya çıkan dil dizgesinin göstergesini oluşturan ses imgesi gösterenle, bir kavram olan gösterilen arasında nesnenin doğasıyla, kendisiyle hiçbir ilişkisi olmayan nedensiz, uzlaşma sonucu ortaya çıkmış bir bağ vardır. Gösteren ile gösterilen arasındaki bu bağ Saussure'e göre bir kağıdın ön yüzü ile arka yüzü gibidir, 'kağıdın ön yüzü kesilince arka yüzü de kesilmiş' olur. Ses imgesiyle kavramı birbirinden ayırmanın böyle olanaksız olduğunu ileri sürer. Saussure'ün bu savı, bu iki düzeye bağlanan öğelerin birleştiği sınır bölgesinde işlem yapan dil bilim için geçerlidir. Gerçekte dildeki her şey ruhsaldır. Ses değişimleri gibi dilin özdeksel ve bilinçsiz görünüşleri bile bu özelliği taşır, diyen Saussure, dil bilim için olanaksız olan ayırmanın ancak bir soyutlamayla olanaklı olabileceğini ve bunun sonucunun da ya salt ruh bilimin ya da salt ses bilimin alanına gireceğini ifade eder (Balkaya, 2013, s.30-31).

Bu bağlamda burada çocuk başkalarına bağımlı olma gerçeğiyle bir kez daha karşılaşır. Bir anlamda başkaları çocuğu simgesel düzene götürürken onun yazgısını belirler. Nitekim bilinç dışı kaynaklı simgesel düzen çocuğun dünyasını kendi yasasına göre düzenler. Burada çocuğun uygarlığın kalıbına girmekten başka bir

şansı yoktur. Nihayetinde bu yasa kültürü var eden bir düzendir. Dolayısıyla insan içinde yaşadığı toplumun inancını, dilini, yaşam biçimini bu dönemde öğrenmeye başlar. Sonradan yaşayacağı bir ilişkinin temeli burada yatar. Öyle ki burada çocuğun babasıyla olan ilişkisi onun Tanrı'yla ve devletle ilişkisini belirler. Nitekim simgesel düzende babanın yarası sonradan Tanrı'nın ve devletin yarasına dönüşür.

Öteki'nin arzusu olarak bilmediği bir dünyaya gelen çocuk, doğduğundan itibaren anlam veremediği birtakım sesler duyar ve nesnelere görür. Çocuğun dil ile ilişkisi bu sesler aracılığıyla başlar. Ne var ki bu sesler sonradan anlam kazanarak onu simgesel düzene götürür. Çocuk bunları kendi dünyasında anlamlandırmaya çalışır. Nitekim kendisi de birtakım sesler çıkarmaya başlar, dolayısıyla çocuk ses ve bakış sayesinde içinde bulunduğu dünya ile iletişim kurar. Bunun sonucunda çocuk dil ile tanışmış olur. Bu süreçte ayna karşısında kendi imgesini tanıyan çocuk, sonraki aşamada simgesel düzene geçerek dilin dünyasıyla karşılaşır. Daha sonra bu dil aracılığıyla babanın yarasını diğer bir anlamda toplumsal kuralları öğrenir. Bu bağlamda Homer a.g.k şunları söyler:

Bu söylem dairesinin içine doğarız; o, bizi doğumumuzdan önce işaretler ve ölümümüzden sonra da varlığını sürdürür. Tam olarak insan olabilmek için bu simgesel düzene -dilini, söylemin düzenine- bağlıyızdır. Bir yapı olarak o bizden kaçsa da biz ondan kaçamayız. Tekil özneler olarak, hiçbir zaman, evrenimizin toplamını oluşturan simgesel ya da toplumsal bütünlüğü tam olarak yakalayamayız, fakat bütünlüğün özneler olarak bizim üzerimizde yapılandırıcı bir kuvveti vardır (Homer, 2016, s. 67).

Burada dilin kaynağı bir başka ifadeyle dilin tözü uygarlığın yasalarıdır. Bu yasalar insanı kaçınılmaz bir şekilde sınırlandırır. Dolayısıyla bu durumda dile "araz" uygarlığa "töz" denilebilir. Nitekim uygarlığın şekillendirdiği insan buna göre bir ruhsal dünya oluşturur ve bu ruhsal dünya da dili şekillendirir. Burada testide olanın dışarı sızması gibi psişik dünyada olan da dile sızar. Dolayısıyla dünyaya gelen her çocuk içine doğduğu ailede dil aracılığıyla bu düzene dahil olur.

Nihayetinde çocuk içine doğduğu dünyanın kurallarını dil aracılığıyla öğrenir. Bu bağlamda çocuğun dili öğrenmesi aynı zamanda uygarlığın yarasını öğrenmesi anlamına gelir. Burada çocuk yasayla karşılaşır, artık onun dünyasında sınırlar bulunmaktadır, dolayısıyla insan başına buyruk değildir, her istediği arzusuna ulaşamaz. Nitekim burada arzu ve yasa arasında gelgitler ve çatışmalara yaşar. Ne

var ki ulaşılamayan her arzu onun/insanın ruhsal dünyasında bir iz bırakır. Bu izler de yaşam biçiminin belirlenmesine neden olur.

Simgesel düzende çocuk kastrasyon tehdidiyle karşı karşıyadır ve artık iğdiş edilme korkusuyla yaşamaya başlar. Nitekim süreçle birlikte bu korku nedeniyle insanın yaşamı boyunca üzerinde hissettiği Öteki'nin etkisi de başlamış olur. Öyle ki yasa her daim korkutur ve caydırır. Dolayısıyla bu süreçte çocuğun arzularıyla yasa karşı karşıya gelir ve babanın yasasıyla çocuğun arzuları çatışır. Ne var ki çocuğun arzusu babanın iktidarı karşısında bastırılmak zorundadır. Bu durum çocuğun yaşamı boyunca devam eder. Nihayetinde uygarlığın içine doğan çocuk arzularını bastırmak zorundadır. Bu bağlamda eğer insan içine doğduğu dünyayla uyumlu yaşamak istiyorsa arzuları ve yasa arasındaki ilişkiye dikkat etmelidir. Öyle ki, zor ve ıstırap verici olsa da insan arzularını bastırmayı öğrenmelidir. Nitekim çocuk imgesel döneme oranla simgesel dönemde arzularının sınırlarını daha derinden hisseder. Bu bağlamda Fink a.g.k. şunları söyler:

Arzu bu eksikliği gidermeye, telafi etmeye çalışır. Yeni bir şeye duyulan her arzu bu eski ve bilindik eksikten kaynaklanan aynı arzunun devamı ve yer değiştirmesidir. Bu nedenle Lacan, durmaksızın devam eden ve çoğalan insan arzularını, “olmak-istemenin metonomisi” yani iğdiş edilmenin, dildeki yabancılaşmanın ve jouissance kaybının yol açtığı varlıktaki eksikliğin sürekli yer değiştirmesi olarak niteler. Her yeni “istiyorum” bu ilk ve asıl eksikliğe daha kısa veya uzun yer değiştirme dizileri (veya metonomik yer değişimleri) tarafından bağlıdır. Ancak birincil doyum kaynağından asla vazgeçmemiş kişi, bunu feda etmiş çoğumuzun aksine, hayatında bir eksikliği doldurma arzusuyla hareket etmeyecektir (Fink, 2019, s. 81).

Simgesel düzende, diğer bir anlamda fallik dönemde çocuk aile içi cinselliğin yasak olduğu gerçeğiyle karşılaşır. Dolayısıyla ebeveyne çocuksu bir arzu duyan çocuk bu arzusunun ulaşamaz. Zira bu mümkün değildir. Ne var ki insan imkansız olana hep ilgi duymuştur, bu durum ebeveyne olan arzuyla başlar. Nihayetinde çocuk bu süreçte ebeveyni arzuladığında, arzuladığı kişinin de kendi eşini arzuladığını fark eder. Aynı zamanda bunun bir yasak olduğu ve ihlal edildiğinde iğdiş edilme tehdidiyle karşılaşır. Burada çocuk için hem istenmeme hem de kastrasyon korkusu üst üste gelir. Bu durumda çocuk utanç ve suçluluk duygusu yaşar. Burada Saffet Murat Tura şunları söyler:

Lacan'da kastrasyon sadece -imgesel- bir penisin kesilmesi tehdidi değildir; "fallus" olmaktan, yani her iki cins için de Öteki'nin arzusunun nesnesi olmaktan yoksun olmaktır. Ve imleyen, bir şeyi yokluğu zemininde, yani o şeyin yokluğunda onun yerini tutmak koşulu ile imlediği içindir ki fallus imleyen konumuna yükselir (Lacan, 2013, s. 20-21).

Çocuk bu dönemde arzu nesnesinin başkasını yani kendi eşini arzuladığını görünce neden arzulanmadığını sorgular. Bu sorgulama sonucunda kendisini eksik bir varlık olarak görür. Bu durum çocukta bir hayal kırıklığı meydana getirir. Bu bağlamda çocuk bu süreçte yaşananlardan dolayı kendisindeki eksikliği anlamaya çalışır, dolayısıyla eksik bir varlık olduğunu düşünür. Babada olan ama kendinde olmayanı anlamaya çalışır. Ve bu kendinde olmayan, onda eksiklik hissine neden olan etkenden dolayı arzu nesnesi tarafından arzulanmadığını düşünür. Bu durum çocukta bir özgüven sorunu yaratır ve bunu bastırmak için farklı ikame etkenlere başvurur.

Bu bağlamda çocuk arzuladığı ebeveyninin onu değil de eşini arzulaması karşısında eksikliğini bastırmak için bir rekabete girer ve bunu ötekiyle özdeşleşerek yapmaya çalışır, çünkü çocuk arzuladığı ebeveynin arzu nesnesi olarak var olmak ister. Bu bağlamda a.g.k. Fink şunları söyler:

Aşığımız ilk bakışta başka bir erkeğin kadını tarafından tutsak edilmiş gibi görünse de aslında aşığımız için libidinal merkezindeki Öteki erkeğin ta kendisidir. Çünkü onu ateşleyen, öfkeliendiren, kıskırtan, yeri geldiğinde ondan aşağı veya üstün olduğunu hissetmesine sebep olan, saplantılı kişinin bu Öteki erkekle rekabetidir. Bilinç düzeyinde onu cezbedenin Öteki adamın kadını olduğuna inanıyor olsa da bilinç dışında onu cezbeden şey Öteki adamlar arasındaki mücadeledir (Fink, 2019, s. 41).

Nihayetinde çocuk giriştiği bu rekabetin sonucunda yasayı aşamayacağını ve amacına ulaşamayacağını anlar. Nitekim karşılaştığı durumu kabullenmek zorundadır. Zira Öteki daha güçlüdür. Dolayısıyla özne bu gerçeği kabullenerek yaşamaya başlar. Doğal olarak bu kabullenme birtakım çatışmalarla birlikte yaşanır. Nitekim burada yasanın göstereni olan babanın fallusu çocuktaki eksikliğin bir göstereni konumundadır. Dolayısıyla bu süreçte yaşananlar çocuğun ruhsal dünyasını derinden etkiler. Bu bağlamda simgesel düzende çocuğun cinsel algısıyla ilgili olarak Homer, a.g.k. şunları söyler:

Lacan'a göre Freud'un çocuk cinselliği konusundaki güçlü kavrayışının asıl önemi, kız çocuklarının bir penise sahip olup olmadıklarından ya da erkek çocuğun kendi penisinin kesilmesi korkusunu taşıyıp taşıyamamasından değil, eksikliğin ya da cinsel ayrımın bir göstereni olarak fallusun işlevinden kaynaklanmaktadır. Lacancı teorideki fallus, açık çağrışımlar içerse de erkek üreme organıyla karıştırılmamalıdır. Fallus ilk olarak her şeyden önce bir gösterendir.ve Lacan'ın sistemi içinde özellikle ayrıcalıklı bir gösterendir (Homer, 2016, s. 79-80).

Simgesel düzende çocuk ebeveyni arzulayan bir özne konumundadır, fakat bu arzu tehlikeli bir arzudur. Öteki'nin sınırlarına girmek birtakım bedeller ödenmesine neden olur. Nitekim çocuk yasak olan bu arzu nedeniyle simgesel bir kastrasyonla karşı karşıya kalır. Bu durum etkisi uzun sürecek kaygı ve korkuya neden olur. Bu süreçte Fallus babanın yasanın gösterenidir, diğer bir deyişle Öteki'nin arzusunun gösterenidir. Bu durumda çocuğun yasaya boyun eğmekten başka bir şansı yoktur. Bu bağlamda Lacan'a göre baba burada gerçek bir babadan ziyade simgesel yasanın yerine geçen ikame bir gösterendir. Konu hakkında Castanet, a.g.k. şunları söyler:

Lacan bu Baba'nın Adı'nı Freud'dan ve onun ruhsal yaşamda fallik evreye ve kastrasyon karmaşasına yüklediği işlevden çıkardığını söyler. '(Freud'un) düşüncesinin gereği, onu, Yasa yapıcı olarak Baba göstereninin ortaya çıkışını, Baba'nın ölümü hatta katline bağlamaya götürmüştür. Simgesel Baba, bu Yasa'yı ifade eden olarak, tam anlamıyla ölü Baba'dır.' Kısacası Baba'nın- Adı, Gösterenin yeri olarak Öteki'nin içinde, yasanın yeri olan Öteki'nin gösterenidir (Castanet, 2017, s. 43).

Dolayısıyla baba bu düzende toplumsal kuralları temsil eder. Anne ise dil aracılığıyla bu kuralları çocuğa öğretir. Nitekim çocuk bu süreçte baba üzerinden yasa ile çatışma yaşar, fakat bu çatışma sonucunda simgesel düzeni, bir başka ifadeyle uygarlığın kurallarını içselleştirmek zorunda kalır.

3.1. Kurban

İnsanlık tarihine bakıldığında kurban sunumunun inanç ekseninde birçok kültürde yer aldığı görülür. Dinler tarihine baktığımızda İbrahim'in oğlunu Tanrı'nın isteği doğrultusunda kurban etme girişiminde bulunduğunu görürüz. İbrahim'in oğlunu kurban etmek istemesiyle ilgili olarak Lacan şunları söyler: "*Aslında bu*

gelenek bir Tanrı'nın zevkinin değil, Musa'nın Tanrı'sı olan bir Tanrı'nın arzusudur." (Lacan, 2012, s. 83). Burada insanların Tanrı ile ilişkilerinde kurban ritüelleri kimi zaman Tanrı'ya yaklaşmak, kimi zaman felaketlerden kurtulmak, kimi zaman şiddeti durdurmak, kimi zaman da bolluk ve bereket kazanmak için düzenlenmiştir. Kurbanın bu gibi amaçlar için uygulanması göstermektedir ki kurban, toplumun ortak çıkarı için önemli bir işleve sahiptir. Nitekim ortak çıkar her zaman toplum içi huzuru getirir. Dolayısıyla kurbanın bu işlevi nedeniyle, kurban sunumunun durumuna göre kimi toplumlarda insan ve hayvan gibi farklı canlı varlıkların kurban edildiği görülür.

Burada, insan ve hayvan kurban edilirken kurbanın belirlenmesinde insanın sınıfsal durumuna, hayvanın ise özelliklerine bakılır ve daha sonra kurban sunumunun hangi amaçla yapılacağına göre bu kurban seçilir. Nihayetinde toplumda kurban gerektiren olayın niteliği, neyin kurban edileceğini belirler. Burada olayın büyüklüğüyle kurbanın değeri doğru orantılıdır. Nitekim konuyla ilgili René Girard şunları söyler:

Kurban geleneğinin bulunduğu toplumlarda her zor duruma kurbanla karşılık verilmekle birlikte belirli bunalımlar var ki onlar özellikle kurban gerektiriyor. Bunlar her zaman topluluğun birliğini tehlikeye atan, anlaşmazlıklara ve uyuşmazlıklara dönüşen bunalımlar. Bunalım ne kadar derinse kurbanın da o kadar değerli olması gerekiyor (Girard, 2003, s. 24-25).

Bu bağlamda kurban ritüeli toplumun inancına göre uygulanması zorunlu bir eylemdir. Burada, bu ayin bir yasa işlevi görmektedir. Nitekim bu ritüelle birlikte toplumun lanetten kurtulacağına inanılır. Dolayısıyla bu ritüelin sonucunda hem bireysel hem de toplumsal bir huzura kavuşma anlayışı benimsenmiş olur. İnsan gözünü açtığı anda içine doğduğu dünyanın kurallarının kuşatması altında bulur kendini. Öyle ki çoğu zaman bu kuralların sorgulanmasına dahi fırsat tanınmaz. Genel kanı ya da inanç doğrultusunda bir yaşam sürülür. Lacan'a göre bu kurallar simgesel düzende öğrenilir. Öteki'nin yasası ailede başlar daha sonra Tanrı'nın yasasına kadar uzanır. Nitekim kurban ritüeli de bunlardan biridir. Bu bağlamda simgesel düzende Baba'nın yasası sonradan Tanrı'nın yasasına dönüşür. Dolayısıyla insan içinde doğduğu dünyanın kurallarıyla kuşatılır. Ne var ki özne için bu kuralların dışına çıkmak mümkün değildir. İbrahimi dinlerde bir kurban geleneğinin olduğu görülür. Tanrı'nın buyruğu gereği inananlar belli durumlarda ve zamanda kurban sunumunu gerçekleştirir. Bu kurban ayininin başlangıcı ise ilginçtir. Nitekim

Tanrı peygamberi olan İbrahim'i sınıar ve oğlunu kurban etmesini ister. Burada konuyla ilgili Soren Kierkegaard Şunları s3yler:

Bu adam bir dűŐunűr deđildi, imandan daha ileri gitme gereksinimi duymuyordu. Zaten onun için imanın babası olarak hatırlanmak kesinlikle en yűce Őerefti ve bu imana sahip olmak, baŐka hiç kimse bilmese bile çok imrenilecek bir Őeydi. Bu adam bilgin bir műfessir deđildi, İbranice bilmiyordu. İbranice bilseydi, belki de İbrahim'in 3ykűsűnű anlaması daha kolay olabilirdi. "Ve Tanrı İbrahim'i sınıadı ve ona dedi ki; İbrahim İŐhak'ı, biricik ve sevgili ođlunu al ve onu Moria diyarına g3tűr ve orada, sana g3stereceđim dađda, onu bir kurban olarak sun." Sabahın erken vaktiydi. İbrahim erkenden kalktı, eŐekleri semerledi ve İŐhak'ı da yanına alarak çadırdan ayrıldı. Vadiden aŐađıya dođru giderlerken, g3zden kaybolana dek Sara onları pencereden seyretti. ű gűn boyunca sessizce yol aldılar. D3rdűncű gűnűn sabahı İbrahim hala hiçbir Őey s3ylememiŐti, g3zlerini kaldırdı ve uzaktan Moria Dađı'nı g3rdű (Kierkegaard, 2013, s. 12).

İbrahim oğlunu Tanrı'nın istediği yere g3tűrűr, sunak yerini hazırlar ve oğlunu yatırır. Bıağıyla oğlunu kurban edecekken bir melek yanında bir kola gelir ve İbrahim'e oğlunun yerine bu kou kurban etmesini s3yler. Ve koç İŐhak'ın yerine ikame olarak kurban edilir. Burada İbrahim içinde yaŐadıđı dűnyanın kurallarına g3re Tanrı'nın buyruğuna inanmıŐ ve bu doğrultuda çocuğunun kurban edilmesine razı olmuŐtur. Dolayısıyla Tanrı'nın arzusu İbrahim'in evladı için duyduğu arzunun 3nűne geçmiŐ ve Tanrı'nın buyruğuna itaat edilmiŐtir.

Burası bize simgesel dűzende ocuđun Baba'nın yasasıyla kurduđu iliŐkiyi hatırlatmaktadır. Nitekim ocuk simgesel dűzende ebeveyni arzular ve Baba'nın yasası geređi bu arzusuna ulaŐamaz. Nihayetinde simgesel dűzende Baba'nın yasası sonradan devletin ya da Tanrı'nın yasasına d3nűŐűr. Nihayetinde sanat tarihine baktıđımızda çođu zaman sanatçıların eserlerinde arzu ve yasa arasındaki iliŐkiyi konu edindiđini g3rűrűz. Bu bađlamda insanın arzu ve yasa iliŐkisini Caravaggio'nun İŐhak'ın Kurban Edilmesi (Resim: 8) isimli eserinde de g3rmekteyiz.



Resim 3.1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, İshak'ın Kurban Edilişi, 135 cm x 104 cm, 1603, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.caravaggio.org/the-sacrifice-of-isaac.jsp>.

Sanatçının bu eserinde ön planda karanlık içindeki ağaçların hemen önünde İbrahim, İshak, melek ve koç bulunmaktadır. Arka planda bulutlu bir gökyüzü, yerleşim yeri ve güç ayırt edilebilen iki figür yer alır. Resimde yaşlı bir şekilde betimlenen İbrahim'in bir tarafı ışığın etkisiyle aydınlık içindeyken diğer tarafı karanlıkta kalacak şekilde tasvir edilmiştir. Elbisesi bol kıvrımlı, kırmızı ve kahverengi tonlarındadır. İbrahim gür, uzun ve beyaz sakalları ile yüzünü meleğe dönmüştür. Alnı çizgili ve kaşları çatık haldedir. Bir eliyle bıçağı tutarken, öbür eliyle de İshak'ın başını tutmaktadır. Burada, baş parmağı İshak'ın yanağına, diğer parmakları da boynuna gelecek şekilde betimlenmiştir. İbrahim kararlı ve eylemi gerçekleştirecek şekilde durmaktadır, öyle ki bıçağı tutan elin sıkılığı eylemi gerçekleştirmek üzere olduğunu göstermektedir. Resim öyle tasvir edilmiş ki İbrahim'in yaptığı iş bölünmüş gibi bir izlenim vermektedir. Sanki İbrahim melekten gelen İshak'ın yerine koç kurban edilsin buyruğunu henüz duymamış ve olanları anlamaya çalışıyor gibi durmaktadır.

Sunakta neredeyse korkudan ıglık atacak şekilde betimlenen İshak'ın vücudunun sadece bir kısmı görölmektedir. Omuzu ve yüzü ışık sayesinde net bir şekilde görölmektedir. İshak'ın kolu arkaya doğru gitmekte ve bu durum izleyiciye onun ellerinin arakadan bağlı olduğu izlenimini vermektedir. Babası eliyle onu sunağa sıkıştırmaktadır. Sanki İshak hareket ediyor da babası bunu engellemek için sıkıca boynunu kavramaktadır. Burada babanın yasına teslim olmak istemeyen bir İshak görönmektedir. Direnmektedir. Nihayetinde hayatı tehlikededir. Ne yazık ki babası Tanrı'nın arzusu karşısında onun canını almak üzeredir. Çaresiz, korkmuş ve dehşete düşmüş bir şekilde olayları anlamaya çalışmaktadır.

Resmin sol tarafında yüzü profilden görünen bir melek bulunmaktadır. Melek de İshak gibi çıplak ve vücudunun bir kısmı görünecek şekilde betimlenmiştir. Eserde İshak ile Melek birbirlerine benzer şekilde tasvir edilmiştir. Her ikisi de kıvrıkcık saçlı, benzer anatomiye sahip aynı yaştaki ikiz kardeş gibi durmaktalar. Işık tıpkı İshak'ın omzuna düştüğu gibi meleğin de omzuna düşmektedir. Nitekim melek, bir eliyle İbrahim'in bıçak elinde olan kolunu tutarken, diğer eliyle de koçu işaret etmektedir. Resmin sağ tarafında bulunan koç, İshak'ın yanı başında durmakta ve meleğe doğru bakmaktadır. Sanki o da başına gelenlerin farkında gibi durmaktadır. Resimde İbrahim ve İshak, melek ve koçun ortasına gelecek şekilde bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu bağlamda konu hakkında Lacan şunları söyler:

Bereket versin ki Caravaggio tablolarında en görkemli biçimiyle sunulan Epinal tipte betimlemeler, hepsinin bu olmadığını bize hatırlatmak için buradalar. Böyle bir tabloda koç sağda ve bu resimde, geçen sene burada, görünmez halde, chofar, yani koç boynuzu şeklinde tanıttığım başı göreceksiniz. Bu boynuz tartışma götürmez biçimde bu baştan sökülmüş. Onun simgesel değerini sizin için derinleştirme fırsatım olmayacak, ama bu koçun ne olduğuyla bitirmek istiyorum sözlerimi. Fobi söz konusu olduğunda hayvanın babanın metaforu olarak ortaya çıktığı doğru değildir. Fobi, Freud'un toteme atıfla söylediği gibi, daha önceki bir şeyin geri dönüşüdür sadece. Totem; son yaratılan olmaktan gurur duyması için o kadar da çok nedeni olmadığından, çamurdan yaratıldığından -ki başka hiçbir varlık için söylenmez- insanın kendine saygıdeğer atalar arayacağı anlamına gelir. Evrimciler olarak hala aynı noktadayız, bize hayvan bir ata gerekiyor (Lacan, 2014, s. 92).

Nihayetinde resimde bir babanın evladını kurban etme eylemi betimlenmiştir. Ortada acı bir yazgı bulunmaktadır. Burada babanın oğlunu kesme eylemi gibi insanı

dehşete düşüren bir şiddet meydana gelmesi söz konusudur. Lakin burada insan gözüne inanç perdesi inince şiddet kutsal bir ayine dönüşmektedir. İnananların olaya bakışı değişmektedir. Nitekim hikayenin sonunda gelen melek dehşet verici olayın gerçekleşmesini önlemiştir. Tanrı tarafından gönderilen bir koç İshak'ın yerine kurban edilecektir. Burada kurban ayini olan toplumlarda kurbanın değişmesi durumu sıkça görülür. Nitekim bir kurbanın yerine başka bir şey geçebilir. Bu bağlamda konu hakkında Strauss şunları söyler:

Kurban vermede, durum bunun tersidir: Belirli şeyler daha çok belirli tanrısal varlıklara ya da belirli kurban sunma tiplerine ayrılmış olmakla birlikte, temel ilke “yerine başka şey koyma” ilkesidir. İstenen nesne yoksa, yerini herhangi bir şey alabilir, önemli olan niyettir, çaba değişse bile, niyetin aynı kalması yeter. Demek ki, kurban sunma süreklilik bağlamında yer almaktadır (Strauss, 2010, s. 292).

Nihayetinde kurban sunumu tarih boyunca insan topluluklarında görülen bir ritüel olmuştur. İnsanlar bu ayinin amacının toplum içinde adalet, birlik ve huzuru sağlamak olduğuna inanmıştır. Tanrı buyruğuna itaatin bir huzur ve arınma getireceği düşünülmüş. Nitekim yazgıya koşulsuz bir teslimiyet söz konusudur. Lakin burada İbrahim'in oğlunu kurban etmesi aslında insanın içine doğduğu dünyanın yasaları karşısındaki durumunun sembolik bir ifadesi gibi durmaktadır. Nitekim sunakta Tanrı'nın yasası karşısında çaresiz ve dehşete düşmüş bir şekilde uzanan İshak, simgesel düzende Baba'nın kastrasyon tehdidiyle karşı karşıya kalan çocuğun durumuna benzemektedir. Aslında İshak'ın yaşadığı korku simgesel düzene girmiş çocuğun Baba'nın yasası karşısında yaşadığı korkudur. Dolayısıyla sanatçının bu eseri Tanrı'nın yasasıyla Baba'nın yasası arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

Nihayetinde kurban bir cana kıyılmasının dışında sembolik anlamlar da taşımaktadır. Nitekim bazen başkalarının arzuları uğruna birileri başı kesilmeden kurban edilir.

3.2. Kuşlar ve Kirazlar

Hayvanların ve insanların kendi yaşam alanlarında kendilerine ait kuralları vardır. İnsanlarda olduğu gibi her hayvan kümesinin de kendine has kuralları bulunur. Nitekim bu kurallar zaman içinde deneyimler sonucunda oluşur ve oldukça

kalıcı olur. Dolayısıyla her gelen yeni üye bu kurallar karşısında zorlansa da nihayetinde onlara uymak ve alışmak zorundadır.

Bu bağlamda hayvanların yaşamına baktığımızda örneğin sürü içinde büyüyen ve üreme dönemine giren dişi kurdun sürüdeki erkek kurtlarla çiftleşmesi ve üremesi yasak olduğundan sürüden ayrılıp başka bir bölgede karşılaştığı erkek kurtla kendi sürüsünü ve bölgesini oluşturmak zorunda olduğunu görürüz. Benzer şekilde sürü içinde üreme yaşına gelen erkek aslan yavruları, sürü lideri tarafından kovulur. Genç erkek, sürüyü ve bölgeyi terk etmek zorundadır, aksi halde sürü lideri (baba) tarafından öldürülür. Sürüden ayrılan genç erkek başka bir bölgeye giderek başka bir dişiyle kendi sürüsünü ve bölgesini oluşturur.

Burada sürü içinde kurallara uymayan hayvanlar cezalandırılır, bu ceza genellikle ölümle son bulur. Dolayısıyla üyelerin sürü içindeki kurallara uymaları gerekmektedir. Düzenin bozulmasına kesinlikle müsaade edilmez. Nitekim benzer şekilde insan yavrusu da belli bir yaşa geldiğinde “evlenme” adı altında başka bir yere gönderilir. Nitekim insan yavruları doğdukları evden uzaklaştırılmış olur. Böylece kendi ailelerini kurmuş olurlar. Nihayetinde yazılı olmasa da burada “yasaya” boyun eğme zorunluluğu var, vakti gelen gider. Aslında hayvanlar da insanlar gibi benzer kurallara sahiptir. Dolayısıyla ailenin, topluluğun, sürünün varlığı ve devamlılığı belli kurallarla bir düzen halinde sürdürülür. Bu bağlamda konuyla ilgisi bakımından Cormac Cullinan şunları söyler:

Kanunların düzenleyici işlevini görmek kolayken, aynı zamanda toplumu meydana getiren ve şekillendiren rolünü çoğunlukla gözden kaçırmıyoruz. Toplum kendisini oluşturan bireylerin ortak yaratımı olarak değerlendirilebilir. Belli sayıda kişi, kendilerini bir grup kimliği içinde tasavvur edip bu inançla hareket etmeye başladığı ve grup içindeki ilişkileri bu çerçevede kurup düzenlediği zaman toplum meydana gelir. Bu; kendi kuramlarını, değerlerini, yapısını yaratıp geliştiren ve sürekli devam eden bir süreçtir. Toplamların kendine has özellikleri, yaşayan organizmalara özgü kendilerini tanımlama, yapılanma, düzenleme ve yeniden üretme yollarıyla benzerlik gösterir (Cullinan, 2014, s. 79).

Uygarlık; aile, tarım ve mülkiyetle başlar. Bu yeni sürecin başlamasıyla insan farklı bir yaşam biçimine geçer. Böylece insanlığın seyri değişir. Avcı toplayıcı yaşam biçimi yerini yerleşik yaşam düzenine bırakır. Bununla birlikte insan toplamlarının bir arada huzur içinde yaşayabilmesi için insanların uymasının zorunlu

olduğu birtakım yeni kurallar ortaya çıkar. İhtiyaç ve akıl yasayı şekillendirir. Burada yerli topluluklar üzerine araştırma yapan antropologlar, özellikle de yapısalcı antropoloji göstermiştir ki uygarlık dışı toplumlarda da topluluğun bir arada yaşayabilmesi için uygar toplumlar gibi belli kuralları bulunur. Kabilenin her üyesi bu kurallara uymak zorundadır. Dolayısıyla bu kurallar çerçevesinde insanın yaşamı şekillenmeye başlar ve insan bu sınırlar çerçevesinde yaşamını sürdürür. Nihayetinde bu düzen içinde yaşamak için insanın yasayı tanıması ve uyması bir zorunluluktur. Aksi halde huzursuzluk baş gösterir. Bu bağlamda konuyla ilgili Simon Roberts şunları söyler:

Herhangi bir topluluk içerisinde, eğer sosyal yaşamın sürmesi isteniyorsa belli ölçüde bir düzen ve düzenliliğin güvence altına alınması zorunludur. Bu ihtiyacın her zaman için aşırı bir itaat ile karşılanması da gerekemeyebilir ve gerçekten de toplumlar, üyelerinin tolere edebilecekleri sürtüşme ve düzensizlik oranı bakımından geniş bir farklılık göstermektedirler; ancak ne olursa olsun koşulların, çocuk yetiştirilmesine uygun ve yiyecek içecek ve barınak sağlanması için tutarlı düzenlemeler yapılacak şekilde olması elzemdir. Bunun başarılabilmesi için, söz konusu olan grup içerisinde ve eğer varsa o grubun sürekli bir temas içerisinde olduğu başka gruplar arasında, zaman içerisinde süreklilik gösteren bir düzen unsuru yer almalıdır (Roberts, 2010, s. 27).

Dolayısıyla insanların bir arada yaşayabilmeleri için bir hukuk sisteminin olması gerekmektedir. Bunun gerekliliğini insanlık deneyimleri sonucu anlamış ve uygulamaya koymuştur. Her kural dışı davranış insanlara ağır bedeller ödetmiştir. Yaşanan kaoslar sonucunda insanlığın ortak akılı bir düzen için kuralları zorunlu kılmıştır. Modern hukukun kökeni de buraya dayanmaktadır.

Nitekim başkasının bahçesindeki kirazı canı çeken insan gidip alamaz, ama kuşun canı çekerse gidip onu alır. İnsan o kirazı alırsa yasayı ihlal eder ve arzularını doğrultusunda başkasının sınırını ihlal ettiği için bunun bedelini ödemek zorunda kalır. Fakat kuş için böyle bir hükmün bağlayıcılığı bulunmamaktadır. Dolayısıyla insan akıl sahibi olduğundan yasayı bilir, düşünür ve buna göre davranır. Arzularını kontrol eder. Aksi halde yasayı ihlal ettiğinde bunun bedelini ödemek zorunda kalır. Kuş kirazı yer, insan kiraza bakar, tıpkı Öteki'nin arzusuna baktığı gibi. Çünkü insan olmanın zorunlu ilkesi böyledir, yeri geldiğinde arzularını bastırmak zorundadır.

İnsanlık tarihinin trajik hikayelerinin kaynağı bu yasanın ihlaline dayanır. İnsanın bazı arzuları İd kaynaklıdır, dolayısıyla uygar insan buradan gelen arzuyu akıl süzgecinden geçirmek zorundadır. Oradan gelen her talep karşılanmamalıdır. Aksi halde bu durum insanı hezeyanların olduğu bir yaşamın içine götürür. Nitekim İd'in kontrolüne giren arzular psikoza neden olur, o vakit insan yasayı tanımaz ve uygarlıkla bağı kopar. Burada insanın yasayla ilişkisi onun arzularıyla olan ilişkisiyle doğrudan alakalıdır. Ahlakın olduğu yer de burasıdır. Nitekim arzularını kontrol eden insan başkasının sınırlarını ihlal etmez. O vakit böyle bir insan yasayı da bilir ahlakı da. Dolayısıyla buna göre bir yaşam sürdürür.

İnsanın dünyaya geldikten sonra yasayla ilgili ilk deneyimi simgesel düzende yaşanır. Öncesinde henüz yasanın farkında değildir, imgeler dünyasında yaşamaktadır. Simgesel düzende yasayla temas başlar. Dolayısıyla çocuk ne zaman ki ebeveyne karşı bir arzu duyar o vakit bir yanlısamanın içine düşer. Burada çocuk arzuladığı ebeveynin kendisinin arzu nesnesi olduğunu düşünür. Sonradan arzusunun yasak olduğunu ve bunun Öteki'nin arzu nesnesi olduğunu fark eder. Bu durum çocuk için bir sarsılmaya neden olur. Nitekim çocuk burada hem arzusundan karşılık görmez hem de Öteki'nin korkusuyla karşı karşıya kalır. Dolayısıyla bu durum çocuğun ruhsal dünyasında birtakım çatışmalar yaratır ve yaşam boyu bu çatışmaların etkileri devam eder.

İnsanın yasa ile çatışması sonucu oluşan ruhsal çatışmaları mitolojilerde ve birçok sanat yapıtında yer almıştır. Nitekim insan hiçbir zaman kendi çıplak gerçekliğiyle karşılaşmak istemez. Buna cesaret edemez. Bunun yerine kendi gerçekleriyle metaforlar ya da sanat yapıtı aracılığıyla karşılaşır. Böylece yüzleşme ve arınma yaşamış olur. Dolayısıyla mitolojilerde anlatılan olaylar bir anlamda insanın karşılaşmaktan korktuğu kendi karanlık yönlerinden başka bir şey değildir, dersek yanlış olmayız sanırım. Bu bağlamda insanın trajik hikayelerinden biri de Atinalı Sophokles'in kaleme aldığı Kral Oidipus'un trajedisidir.

Çocukları olmayan Thebai Kralı Laios ve Kraliçesi İokaste bir kahine danışır. Tanrı Apollon acı olayı haber verir. Kahin, krala bir oğlunun olacağını ama oğlunun onu öldüreceğini ve annesi olan kraliçeyle evleneceğini söyler. Bunun üzerine bir oğulları olunca kral, çocuğun ayaklarını bağlatır, bileklerini birbirine çiviletir ve onu bir çobana vererek Kithairon dağına bırakırlar. Böylece ondan kurtulduklarını sanırlar. Ancak, dağda sürülerini otlatmakta olan başka bir çoban çocuğu kurtarır.

Çoban çocuğu Korinthos Kralı Polybos ile karısı Merope'ye verir. Çocuğun ayakları bağlı olduğu için şişmiştir, bu yüzden Oedipus (şiş ayaklı) adını alır.

Çocuk kralın ailesinde büyür. Yıllar sonra bir tartışmada ona "uydurma evlat" olduğu söylenir. Şüpheyeye düşer. Onu büyüten aile bunu inkar eder, bunun üzerine Oedipus, Delphoi'ye gider. Yıllar önce öz anne babasının danışmış olduğu Apollon'un kahinine başvurur. Kahin gerçeği açıklamaz, ancak ona kaderinde babasını öldürmek ve annesiyle evlenmek olduğunu söyler. Bunun üzerine Polybos ve Merope'nin sarayından kaçar. Bu kötü kaderinden uzaklaşmak ister ve asıl felaketlerin yaşanacağı Thebai şehrine gitmek üzere yola çıkar. Tehlikelerden uzaklaştığını zanneder. Kithairon bölgesinde, bir yol ayrımına gelince, başka bir arabayla yol hakkının kimin olduğuna dair bir kavgaya tutuşur, arabaya saldırır ve sopayla diğer arabadaki yolcuyla yanındakileri öldürür. Ölen kişi ise, Thebai kralı olan, yani öz babası Laios'tur.

Yolculuğa devam eden Oedipus, Thebai kapılarına yaklaşır ve bir sphinks (canavar) ile karşılaşır. Sphinks gelenlere bilmece sorar. Bilmeceyi yolcular bilmek zorundadır, yoksa ona yiyecek olurlar. Bilmece ise şöyledir: "Sabah dört, öğleden sonra iki, geceleri ise üç ayakla yürüyen şey nedir?" Oedipus doğru cevabı veren ilk kişi olur: "İnsandır, çünkü bebekken emekleyerek dört, yetişkinken iki, yaşlıyken de baston yardımıyla üç ayakla yürür." Doğru cevaba çok şaşırarak Sphinks, hırsından kendisini uçurumdan atarak intihar eder. Kraliçenin kardeşi tarafından şehri canavardan kurtararak krallık vaat edilmiştir, bu yüzden onları Sphinks'ten kurtardığı için kendisine minnettarlık duygusu besleyen Thebai halkı, Oedipus'u kral yapmaya karar verir. Tahmin edilebileceği üzere, karısı da yeni dul kalmış olan kraliçe yani öz annesi olacaktır. Lakin halkın, kralın katilinin, "yeni kral" olduğundan haberi yoktur, bundan Sphinks sorumlu tutmaktadırlar. Oedipus da öldürdüğü kişinin kral, yani öz babası olduğunu bilmemektedir. Bu evlilikten çiftin, iki kız (Antigone ve İsmene), iki de erkek (Eteokles ve Polyneikes) çocuğu olur. Hiç farkında olmadan kahinin söylediği felaketler bir bir gerçekleşmektedir.

Oedipus, Thebai'de çok sevilen, sayılan bir kral hayatı yaşadığını sanır. Çok geçmez kentte veba ve kıtlık baş gösterir. Yıllardan sonra, Thebai şehrinde bir bereketsizlik meydana gelir. Ekinler büyümmez, kadınlar çocuk doğuramaz olur. Oedipus, sorunu bulmak ve çözmek için kraliçenin erkek kardeşini Delphoi'deki kahine yollar. Gelen haberler her şeyin anlaşılmasını sağlar. Bunun üzerine haberci, ona aslında evlatlık alındığını açıklar. Bunun üzerine Oedipus'un gerçek kimliğini

anlayan kraliçe, kralın katilini araştırmaması için onu uyarır. Bu uyarıları yanlış anlayan Oedipus ise, kraliçenin onun evlatlık alınmış olmasından dolayı utandığını düşünür. Kraliçe, öğrendikleri üzerine (oğluyla evlendiğini) kendini asarak intihar eder. Bütün bu olanların üzerine Oedipus, onu çocukken ölüme terk etmiş olması gereken çobanı bulur ve hikayenin aslını öğrenmek ister. Ve böylece seneler sonra, o yol ayrımında öldürdüğü kişinin gerçek babası ve evlendiği kişinin de annesi olduğunu öğrenir. Oedipus kendi gerçekleriyle karşılaşır. Kraliçeyi arayışa çıkar ve kendini astığını görür. Bunun üzerine kraliçenin elbisesinden aldığı iki toplu iğneyle kendisini kör eder.

Mitolojilerde anlatılan olaylar her ne kadar gerçek dışı gibi algılansa da, aslında bunların insan yaşamındaki olayların neticesinde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Burada insanın yaşamından mitolojiye, mitolojiden de sonraki nesillere giden bir yolculuk söz konusudur. Aynı şey dinler tarihinde anlatılan olaylar için de geçerlidir.

Özellikle yapısalcı antropologlar, geçmişte yaşanmış olayların sonuçlarının analiz edildiğini ve sonrasında insanlara bir öğüt olsun diye efsaneye dönüştürüldüğünü söyler. İnsan karşılaşmak istemediği karanlık yönleriyle sanat ve metaforlar aracılığıyla yüzleşir. Ruhunu kemiren bu karanlık etkilerden ancak bu şekilde arınabilir. Nitekim Oedipus'un trajik hikayesinde benzer bir durumu görmekteyiz.

Aslında bu trajik olay insanın çocukluğunda, adına fallik dönem ya da simgesel dönem denilen zaman diliminde yaşamış olduğu çatışmaların, onun ruhsal dünyasında yarattığı etkileri anlatmaktadır. Ebeveyne duyulan arzu, Öteki'ni öldürme arzusu, suçluluk duygusu, utanç, korku, pişmanlık gibi durumları Oedipus'un hikaye süresince yaşadığını görmekteyiz. Efsanede gerçekleşen bu trajik olayların kökeni Freud ve Lacan'a göre çocukluk dönemi yaşantılarına dayanır. Çocuk korku ve kaygılar yaşar ve bunların etkileri yaşam boyu devam eder.

Yukarıda değindiğimiz gibi bu acı ve karanlık olaylarla insan karşılaşmak istemez, ama onlarla karşılaşmadıkça da bunlar insanın ruhunu kemirmeye devam eder. O halde ne yapmalı? Bir yüzleşme ve arınma yaşamalı. Peki nasıl? İşte burada sanat devreye girer. Sanat insanın kendini bulmasına aracı olur. Dolayısıyla insan sanat eseri aracılığıyla kendi ruhunun derinliklerine iner böylece bir arınma yaşar. O vakit insan kendisi olur. Bundan sonra insan eskisi gibi değildir artık. O başka bir

varlıktır. Nitekim Christoffer Wilhelm Eckersberg yukarıda anlattığımız trajediyi Oidipus ve Antigone (Resim 9) isimli eserinde konu edinmiştir.



Resim 3.2: Christoffer Wilhelm Eckersberg, Oidipus ve Antigone, 61,5cm x 50cm, 1812, Yağlı Boya.

Kaynak: <https://www.nationalmuseum.se/>

Sanatçı eserinde trajedinin sonundaki bir sahneyi betimlemiştir. Lacan'a göre simgesel düzende yasayı ihlal etmenin sonucunda ödenen bedelin sembolik bir anlatımı söz konusudur.

Resmin merkezinde yaşlı Oidipus ve kızı Antigone yer almaktadır. Baba ve kız bir derenin üzerindeki köprüden geçmektedirler. Arka planda ağaçlar ve kayalıklar bulunmaktadır. Oidipus sırtında çantası, elinde baston, ayaklarında sandalet ve üzerinde kırmızı tonlarında bir elbiseyle betimlenmiştir. Gözlerini kör ettiğinden kızının ve bastonun desteğiyle yürümekte ve sağ ayağı önde olacak şekilde adımını atar halde durmaktadır. Bir elinden kızı tutmakta diğer eliyle de bastondan destek almaktadır.

Efsaneye göre Oidipus'un öz annesinden olma kızı, aynı zamanda kardeşi olan Antigone babasına destek olurken yorumlanmıştır. Resimde babasının elinin tutmuş onun köprüden geçişine yardım etmektedir. Adımını atarken sol ayağı önde, beyaz tonlarında bir elbise ve yüzü hafif öne eğik olacak şekilde betimlenmiştir. Resmin geneline kahverenginin ve yeşilin tonları hakimdir.

Sanatçı resimde, hikayede anlatılan olayların sonundaki bir durumu anlatmaktadır. Her şey yaşanıp bittikten sonra Oidipus'un halini görmekteyiz. Kendini cezalandırmış ve göremez hale düşmüştür. Dolayısıyla Lacan'ın simgesel düzende Öteki'nin yasası dediği kuralı istemeden de olsa ihlal eden Oidipus büyük acılar yaşadktan sonra, kızının desteğine muhtaç bir şekilde yaşamını bağımlı olarak sürdürmektedir. Nitekim Lacan'a göre simgesel düzende sorun yaşayan çocukta kastrasyona bağlı korku ve utanca bağlı suçluluk duygusu ortaya çıkar. Hikayede Oidipus öz babasını öldürüp annesiyle evlendiğini anlayınca kahrolur. Bundan büyük bir utanç duyar. Utanç suçluluğa dönüşür ve annesinin elbisesinden aldığı iğneyle gözlerini kör eder. Resme baktığımızda Oidipus'un gözlerinde ve Antigone'nin yüzünde bu utancın izlerini görürüz. Nihayetinde insanın içinde bulunduğu toplumla ilişkisi kendi ailesiyle kurduğu ilişkiyle başlar. Daha sonra aile içindeki kurallarla topluma uyum sağlamasına yol açar. Nitekim kuşlar önüne gelen kirazı yer, ama insan yiyemez. Dolayısıyla arzularının peşine düşüp yasanın dışına çıkan insan bunun karşılığında ağır bedeller ödemek zorunda kalır, Oidipus efsanesinde olduğu gibi.

3.3. İktidar Kaygısı

Hayvanlarda aynı sürü üyeleri arasındaki iktidar ilişkisi genelde çiftleşme ve yemek zamanı olur. İktidarı elinde bulunduran sofraya ilk oturur ve yemeğin çoğunu yer. Baba sofraya oturmadan diğer üyeler sofraya oturamaz. Bu kural birçok toplumda hala devam etmektedir. Aynı şekilde üreme hakkı da iktidarı elinde bulundurana aittir ve soy onun üzerinde devam eder. Dolayısıyla sürü içinde güçlü olmak ve iktidarı korumak önemlidir. Böylelikle güçlü olanın genleri soyu devam ettirir.

Nitekim insanlar arasında da gücü ve iktidarı ele geçirme ya da elde tutma önemlidir. Ne var ki insanlar arasındaki iktidar ilişkileri sosyal hayatın her alanına yayılır. Dolayısıyla ikili ilişkilerde bile iktidar olma arzusu varlığını gösterir. Siyasette de iki arkadaş arasındaki ilişkilerde de iktidar arzusunun yarattığı etkiler görülür ve olaylar bunun üzerinden gelişir. Bu bağlamda Elias Canetti şunları söyler:

Elinde iktidar bulunan insanın etrafında oluşturduğu boş alanın tamamı bu ikinci amaca hizmet eder. Her insan, en güçsüzü bile, başkasının, yanına yaklaşmasını önlemek ister. İnsanlar arasında kurulan her toplumsal yaşam

biçimi kendisini, ele geçirilip yakalanmanın durmak bilmeyen korkusunu teskin eden mesafelerde dile getirir. Pek çok kadim uygarlığın çarpıcı özelliği olan simetri, kısmen insanın kendi etrafında eşit mesafeler yaratma girişiminden türer. Bu uygarlıklarda, güvenlik mesafelere dayandırılır ve sembolik olarak mesafelerle ifade edilir. Başka herkesin varlığının temeli olan yönetici en uzakta ve en bariz biçimde ayrı durur; yalnızca parlaklığıyla değil, bu bakımdan da güneşle, ya da Çinlilerde olduğu gibi, daha da geniş olan gökyüzüyle özdeşleştirilir. Etrafında giderek daha çok odalı saraylar inşa edilerek ona ulaşmak zorlaştırılır. Onun isteği olmadan içeriye girilmesini imkansızlaştırmak için her dış ve iç kapıya çok sayıda muhafız yerleştirilir. Uzaktaki güvenli yerinden, herhangi bir insanı, nerede olursa olsun yakalatabilir. Ama yüz kat duvarın arkasında korunurken, herhangi biri onu nasıl yakalayabilir (Canetti, 2006, s. 209-210).

Burada ister günlük yaşamın içinde normal bir insan olsun, isterse devletin başındaki yönetici olsun mantık aynıdır. Başkalarını kendinden uzak tutmak onlar üzerinde iktidar olma arzusu taşır. Kendini başkalarından ayırt etme, onlardan uzak durma farklı olma algısı yaratır. Başkaları, ki bunlar en yakınındakiler olsa bile iktidarı yıkabilir. Dolayısıyla o başkaları her zaman bir tehdit unsurudur.

Aslında mesele gücü elinde bulundurmaya ilgilidir. İktidar sahibi de her zaman gücü kaybetme kaygısını da yaşar. Nitekim insanlık tarihine bakıldığında birçok olayın başlama nedeninin insanın kontrol edemediği iktidar arzusundan kaynaklandığı görülür. Güç elde etmek istenir. Dolayısıyla bu durum birçok trajik olayın yaşanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda savaşlar, taht kavgaları, ölümler, göçler ve daha birçok olay insandaki iktidar olma arzusunun sonucunda meydana gelmiştir. Nitekim bu olaylar aynı zamanda birçok sanatçının eserine konu olmuştur, çünkü bu olaylar sadece olayın içindekilerin yaşadığı değil, farklı biçimlerde olsa da her insanın yaşadığı durumlardır.

İktidar arzusunun yarattığı olaylar nerdeyse her dönemde birçok trajik olayın yaşanmasına neden olmuştur. Sanatçılar da çoğu zaman bunları yorumlamış eserlerine yansıtılmıştır. Burada bir anlamda geçmişin olayları sanat eseri üzerinden analiz edilir, bu da insanlar için benzer koşulların sorgulanmasını sağlar. İzleyici eser üzerinden trajik olayları yaşar ve kendini sorgular. Dolayısıyla böylesi tikel olaylardan tüm insanlıkla ilgili tümel çıkarımlar elde edilebilir.

Nitekim sanatçı geçmişte yaşanmış bir olayı özgün yorumuyla betimlediğinde olay sadece içinde yaşandığı zamanda değil bir olgu olarak tüm zamanlarda etkisini göstermiş olur. Nitekim geçmişte yaşanmış bir olay farklı biçimlerde tekrarlanabilir, dolayısıyla sanatçının yorumundan hareketle yaşanacak olaylar izleyici tarafından öncesinden deneyimlenir, ardından eser üzerinden bir arınma yaşanır.

İktidar, bir başkası üzerine tahakküm kurma arzudur. Bunu elde edip korumak istenir. Dolayısıyla iktidar arzusu bir kaygıyı da beraberinde getirir. Nitekim gücü elinde bulunduran kendi inanç ve düşüncesini başkasına dayatır. Yasayı kendisi belirler. Farklılığa tahammül edemez. Kendi çizdiği sınırların dışını tehdit olarak görür. Dolayısıyla iktidarını tehdit eden gelişmelere imkan vermez. Öyle ki farklı olanı yok eder. Burada iktidar arzusu kardeşler arası ya da ebeveynler ile çocuklar arası mücadelelerle başlar ve kontrolsüz olduğunda aile içi çatışmalara neden olur. Nitekim simgesel düzendeki etkiler ruhsal dünyada çatışmalara neden olur.

İnsan yavrusu için iktidar mücadelesini fark etme, simgesel düzende arzu duyduğu ebeveynin Öteki'ni arzulamasıyla başlar. Burada çocuk kendisi arzulanmaz, arzu nesnesi ötekini arzular. Bunun sonucunda rakibine yenildiğini anlar. Bu bağlamda insanın iktidara sahip olma ya da iktidarını koruma hissi burada başlar ve yaşam boyu devam eder. Nitekim çocuk Öteki'yle girdiği rekabette iktidar mücadelesini kaybeder. Bunun sonucunda neden istenmediğini sorgulamaya başlar.

Çocuk başlangıçta yasadan habersizdir. Arzusu doğrultusunda hareket eder. Dolayısıyla duyduğu arzunun bir suç olduğunu düşünemez. Bu yüzden ötekinde olup kendisinde olmayanı arar. Öteki'nin sahip olduğu şey kendisinde olmadığı için arzulanmadığını düşünür. Sebebi yasada değil başka şeyde arar. Ne var ki burada kendisini eksik hissetme durumu ortaya çıkar. Bu yüzden arzulanmadığını düşünür. Nitekim Öteki karşısında arzu nesnesini kaybeden çocuk, arzu nesnesinin Öteki'nin iktidar alanına ait olduğunu anlayınca eksiklik hissine kapılır, nihayetinde bir özgüven sorunu yaşar.

Öteki'nin iktidarı çocukta kastrasyon tehdidinde neden olur. Bu yüzden Öteki'nin gücü karşısında bir korku oluşur. Çocuk daha sonra yasayla karşılaşır. Arzu nesnesinin onun için yasak ve suç olduğunu öğrenir. Çocuk bu sebeple korkar ve yasaya itaat eder. Ne var ki o daha doğmadan Öteki'nin sınırları çizilmiştir ve yasa bellidir, dolayısıyla çocuk başkasının iktidar olduğu dünyaya gelmiştir. Nitekim o, anne ve babasının arzudur, bu yüzden onların istediği gibi yaşamak zorundadır.

Ne var ki bu dünyada arzu nesnesi Öteki'ne aittir. Yasayı ihlal edemez. Aksi halde sorun yaşar. Daha sonra bu arzusunun bir suç olduğunu öğrendiğinde pişmanlık duyar. Sarsılır. Bu yüzden utanma ve suçluluk duygusu başlar. Korkular ve kaygılar yaşar. Ne var ki özne daha sonra iktidar karşısında hep tedirgin olur. Başlangıçta başlayan korku devam eder. Nitekim Öteki ile girilen iktidar mücadelesini kaybetmekle beraber bu yenilgi çocuğun ruhsal dünyasında derin etkiler bırakır.

Lacan'a göre Öteki'nin arzusunu arzulamak çocuğa büyük bir sorun yaşatmaz ve burada oluşan etkiler kaçınılmazdır, asıl sorun Öteki'nin arzusunu talep etmektir. Bu talebin gerçekleşmesi mümkün değildir. Dolayısıyla burada yasanın varlığıyla ilgili sorun ortaya çıkar. Büyük resimde uygarlığın Öteki'ne verdiği yasanın yıkımı söz konusudur. Nitekim bu talebin gerçekleşmesi demek Baba'nın iktidarının yıkılması demektir. Bu bağlamda konuyla ilgili olarak Homer şunları söyler:

İlksel babayla özdeşleşme, belirsiz bir süreci içerir: Özne kendiliğinden otoriteyle özdeşleşirken, yasa ve aynı zamanda yasa dışı arzular yasayı ihlal etmekte ve yasanın altını oymaktadır. Süper ego kavramının kendisiyle ilgili olarak da baba tuhaf bir paradoksalılık içinde işlev görür. O, aynı anda hem otoritenin taşıyıcısı, hem de başkalarına dayattığı yasayı itkin bir biçimde ihlal eden biri olarak yasanın dışındaki bir figürdür. Bu nedenle özne, kendisi yasanın eriminin dışında kalan bir gösterenin içselleştirilmesi aracılığıyla otoriteye boyun eğer ve kendi arzuları da bu yolla düzenlenir. Psikişik düzeyde süper egonun cezalandırılması ve simgesel yasaya tabi kılınması, öznenin bu dayanılmaz durumu bir çözüme kavuşturma yollarından bir tanesidir. Fakat yine de birisi, bir şeyleri yasaklamak için güçlü aygıtlar kullanmak durumundaysa, buna mukabil olarak, ortada suçun işlenmesine dönük güçlü bir arzu da olmalıdır (Homer, 2019, s. 86).

Nihayetinde yasayı akıl tanır. Dolayısıyla yasayı yıkma talebi aklın devre dışı kalması demek olur. Bu durum insanın psikoz olması manasına gelir. O vakit insanın uygarlıkla bağı kopar. İnsandaki iktidar arzusu Simgesel düzende başlar. Nihayetinde bu düzende çocuğun arzu nesnesi başkasına aittir. Dolayısıyla çocuk başkasına ait olanı istemektedir. Bu durum başkasının sınırlarını ihlal etmek anlamına gelir. Nitekim başkasıyla bir iktidar mücadelesi başlamış olur. Ne var ki bu dönemdeki yaşantılar, insanın iktidar alanına dair birtakım korkuların ve kaygıların oluşmasına yol açar ve bunlar yaşam boyu devam eder.

Bu bağlamda mitolojide insanın iktidarına dair yaşamış olduğu korkuların anlatıldığını görürüz. Nitekim Yunan mitolojisinde Kronos'un iktidarını kaybetme korkusu nedeniyle çocuklarını yuttuğunu görüyoruz. Her ne kadar insanı dehşete düşüren bu efsane bir metafor olsa da, sonuçta insanlık tarihine baktığımızda kralların iktidarları uğruna çocuklarını öldürdüğü bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla efsanelerle insanlık tarihindeki olaylar hep benzerlik göstermiştir. Aslında efsaneler insanın karşılaşmaktan korktuğu acımasız yanlarını anlatır.

Nitekim Yunan mitolojisinde Kronos gökyüzü tanrısı Uranos ile yeryüzü tanrıçası Gaia'nın en küçük oğludur. Karısı da kendisi gibi bir titan olan Kronos'un altı çocuğu olur. Demeter, Hestia, Hera, Hades, Poseidon ve Zeus bu evlilikten doğmuştur. Kronos'un babası çocuklarının iktidarı kendisinden almalarından korktuğu için, çocukları doğar doğmaz ellerini ve kollarını bağlayıp Gaia'nın bağrına, toprağın derinliklerine soktuğu için Gaia çocuklarının bu durumuna öfkelenir. Kronos da babasından öğ almak ister ve annesine yardım eder. Bunu yapan tek titan olarak annesinin verdiği orakla Uranos'un testislerini keser ve denize atar. Bundan sonra iktidar Kronos'a geçer ve babası gibi gökyüzü tanrısı olur.

Babasının, Tartaros'a attığı kardeşleri Hekatogkheirler ile Kyklopları önce annesinin arzusuyla serbest bıraksa da daha sonra annesine verdiği sözü unutarak onları bir tehdit olarak gördüğü için tekrar aynı yere gönderir. Kehanet tanrıçası olan annesi Gaia buna öfkelenir ve kız kardeşi Rhea ile evli olan Kronos'a çocuklarından birisinin kendi tahtını ele geçireceği kehanetini söyler. Bunun üzerine Kronos kaderi kandıracağını söyler ve çocukları doğar doğmaz onları yutar. Rhea bu duruma çok üzülür ve Gaia'dan yardım ister.

Gaia kızına doğum yapacağı zaman Girit'e gitmesini söyler. Bunun üzerine Rhea, Zeus'u doğurduğu zaman, çocuklarını ana karnından doğar doğmaz yutan kocası Kronos'tan kaçırmak için Girit'e gider. Sık ormanlarla dolu Diktis Dağı yamaçlarında, kutsal toprağın gizli derinliklerinde ulaşılmaz bir mağarada gizlice doğurur. Annesinden aldığı öğütle Kronos'a bebek Zeus'un yerine bir kayayı kundaklayıp yutturur ve oğlunu ondan gizler. Bu arada orman perileri bebeği keçi sütüyle besler. Aradan yıllar geçer. Zeus yetişkin bir tanrı olur. Kronos bundan habersiz iktidarını sürdürür.

Bir gün, Kronos susamışken Rhea ona tadı güzel olan bir içki verir. Bu içki onun hoşuna gidince biraz daha ister. Genç bir yabancı içeri girer ve kupayı ona verir. Kronos genç adamı daha önce hiç görmediğinden farkına varana kadar içkiyi

yutar. Bu genç yabancı, yerine bir kayayı yuttuğu oğlu Zeus'tur. Zeus babasına kusturucu bir ilaç yutturarak kardeşlerini kusmasını sağlar, böylece kardeşleri olan diğer tanrılarla birlikte isyan ettiği babası Kronos ve titanlara karşı ölüm kalım mücadelesi başlar. Gaia kehaneti Kronos'a hatırlatır ve babasının iktidarını devirdiği gibi çocuklarının da onun iktidarını devireceğini söyler. Bunun üzerine Kronos ister oğlum olsun ister başkası. Kim olursa olsun iktidarı almak isteyen benimle savaşmalı, der. Bunu üzerine uzun yıllar süren savaş başlar. Zeus ve kardeşleri bu savaşı kazanır ve Kronos iktidarını kaybeder.

Efsanede anlatıldığı gibi iktidar arzusu yıkıcı ve acı olaylara neden olur. Sürekli kaygı ve korku içinde olan iktidar sahibi, bu gücü kaybetmemek için her türlü şiddete başvurur. Dolayısıyla iktidar uğruna en acımasız eylemler gerçekleştirilir. Bu acı olaylar sadece efsanelerde yaşanmaz. Nitekim insanlık tarihinde saltanat kavgalarında bu efsanedeki gibi acı olayların yaşandığını bilinmektedir. Bu acı olaylar sadece efsanelerle kalmaz, gerçeğe de dönüşür.

Bu ölümler sembolik anlamlar da taşıyabilir. Ne var ki iktidar hırsı insanları yaşayan ölüye dönüştürür. Öyle ki bu iktidar alanı insanın olduğu her yere yayılır. Nitekim burada iktidar uğruna insan insana hem gerçek hem de sembolik anlamda ölümü de yaşatır. Bu bağlamda her yerde her şeyin kendi arzuları doğrultusunda olmasını isteyen insan, başkalarının arzusunu önemsemez. Yaşamı kendisi üzerinden yorumlar. Dolayısıyla kendisini mutlu ederken diğerlerinin mutsuzluğuna neden olur ve onların ruhunu öldürür. O vakit sadece kendisini düşünen kişinin etrafında yaşayan ölüye dönüşür insanlar. Bu bağlamda sanat tarihine baktığımızda bu tür olayların sanatçılar tarafından eserlerinde konu edildiğini görürüz. Büyük acılara neden olan bu olaylar insanlığın hafızasında yer edinir. Çoğu zaman bu efsaneler üzerinden insan kendisine pay çıkarır ve bunun üzerinden yaşamını sorgular. Dolayısıyla bu süreç bir arınmaya götürür insanı. Sanatçı burada yapıtı aracılığıyla doğrudan insanın ruhuna temas eder. Nitekim bu durum insanı sorgulamaya götürür. Nitekim birçok sanatçı bu tür olayları eserlerinde anlatır. Konu her insanı ilgilendirmektedir. Bu nedenle sanat tarihinde efsanelerin çok farklı yorumlarını görürüz. Her sanatçı kendi penceresinden olayları analiz eder ve buna göre eserini meydana getirir. Burada yukarıda değindiğimiz efsane de farklı sanatçılar tarafından betimlenmiştir. Kronos'un trajedisini konu edinen ressamlardan biri de "Çocuklarını Yiyen Satürn" (Resim 10) isimli eseriyle Francisco Goya'dır.



Resim 3.3: Francisco Goya, Çocuklarını Yiyen Satürn, 1820-1823, 146 cm × 83 cm, Sıva Üzerine Karışık Teknik

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/en>

Goya, eserinde Kronos'u (Satürn)⁸ çocuğunu canlı canlı yerken betimlemiştir. Resmin arka planı koyu tonlarında, dolayısıyla karanlık bir görüntü söz konusudur. Adamın saç ve sakalları beyaz ve gri tonlarda, bedeni ise çocukla birlikte kahverenginin farklı tonlarındadır.

Yaşlı bir dev adam gibi tasvir edilen Kronos sanki kaçacakmış gibi elleriyle sıkıca tuttuğu çocuğunun kafasını ve sağ kolunu yemiş sol kolunu ise yemeye devam etmektedir. Burada efsaneye göre Kronos'un çocuklarını doğar doğmaz yediği söylenmektedir. Fakat sanatçı eserinde yenilen çocuğu daha büyük biri olarak yorumlamıştır. Ayrıca Kronos'un gözleri büyümüş, ağzı kocaman açılmıştır. Bir hırs ve telaşla bir an evvel işini bitirmek ister gibi durmaktadır.

Kronos'un yüzünde bir öfkeden ziyade korku ve kaygı hali bulunmaktadır. Elleriyle çocuğun bedenini öyle bir sıkılmış ki parmaklar çocuğun bedenine geçmiştir. Kahinin verdiği bilgiye göre kendi çocuğu iktidarını devirecektir. Çocuğu iktidarı için

⁸ -Roma mitolojisinde Kronos'un karşılığı Satürn'dür.

bir tehdit olarak görmektedir. Dolayısıyla akıl yetisini kaybetmiş bir dehşet haliyle çocuğunu yemeye başlamış. Sanki çocuğunu yediğinde bu korku geçecek, böylece iktidarı devam edecek halde görünmektedir. Resimde iktidarı uğruna yavrusunu yutan bir baba izleyicinin karşısında durmaktadır. Nitekim eserdeki korku, kaygı, çıplaklık, vahşet, ölüm ve kasvetli bir hava insanı dehşete düşürmektedir.

Sanatçının bu eserine baktığımızda, efsanede ve eserde anlatılan dehşet aslında Lacan'ın kuramına göre simgesel düzende yaşadığımız olayların bir temsilidir. Nitekim efsaneye göre çocuklar babaları tarafından yutulmaktadır. Dolayısıyla simgesel düzende ebeveyni yani Öteki'nin arzusunu arzulayan çocuk, ilkin kastrasyon tehdidiyle karşılaşır. Çünkü Öteki'nin iktidar alanına girmeye yeltenmiştir. Bu yüzden çocukta kastrasyona bağlı korku ve kaygı baş gösterir. Ne var ki çocuk da kendi açısından iktidarını kaybetmeyle karşı karşıyadır. Dolayısıyla bu olaylar insandaki iktidar hırsının başladığı yerlerdir. Daha sonra çocuk uygarlığın yasasını fark eder. Bu yüzden insan Öteki'nin dünyasına dair üzerinde hep bir baskı ve utanma hisseder. Öyle ki başkasının bakışı ve yargısı insanı her zaman etkiler.

Bu bağlamda Goya'nın bu eserine baktığımızda insanın simgesel düzende yaşadığı çatışmaların izini görmekteyiz. Babanın oğul ile, annenin de kızı ile yaşadığı simgesel düzende yaşadığı ilişki bir anlamda bir iktidar mücadelesidir. Dolayısıyla insanın iktidar ile ilişkisi ilk önce burada başlar. Ve bu durumun etkileri yaşam boyu her alanda devam eder. Öyle ki bu etki taht uğruna sultana evladını öldürtür. Sanatçının yaşadığı dönemin iktidar mücadeleleriyle geçen siyasal olayları hatırlandığında bu eserin manidar olduğunu görürüz. Bu bağlamda Goya'nın bu eseri için bir anlamda simgesel düzenin gösterenidir, diyebiliriz.

BÖLÜM 4

4. GERÇEK VE İMKANSIZIN PEŞİNDEKİ SANATÇI

Lacan, kuramında gerçek diye adlandırdığı yapıyı simgesel düzenin dışında kalan bir yapı olarak tanımlar. Burada gerçek daha çok dil öncesi dönemin yaşantılarıyla ilgilidir. Bu bağlamda simgesel düzenin varlığı yasayla şekillenir, öyle ki insan yaklaşık üç yaşında simgesel düzenle tanışır ve daha sonra bu düzene dahil olur. Simgesel düzende yasa akıl aracılığıyla algılanır. Dolayısıyla Öteki'nin yasasını ihlal etmek akıl dışı bir eylemdir. Bu bağlamda eğer Gerçek simgesel düzenin dışındaysa o halde aklın da dışında kalır diyebiliriz. Burada gerçeğe ait olan yaşantılar aktifleştğinde simgeselin duvarına çarpar ve geri döner. Oradan içeri giremez. Nitekim kendini gösterir ama dile gelemmez.

Lacan gerçeği, Freud'un ruhsal direnci tanımlarken kullandığı, simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdek olarak anlatır. Dolayısıyla gerçek bir merkez olarak algılanabilir ve her zaman aynı yöne geri döner. Nitekim konuyla ilgili olarak Lacan şunları söyler:

Bu çekirdeğin travmatik bir şeye göndermede bulunduğunu söylemek, tam değil yaklaşık bir ifade olur. Öznenin direnci ile söylem çekirdeğin etrafındaki yoğunlaşmaya yöneldiği sırada ortaya çıkan söylemin o ilk direncini birdenbire ayırt etmemiz gerekir. Çünkü "öznenin direnci" deyişi farazi bir benin varlığını ima eder fazlasıyla, orada -çekirdeğe yaklaştıkça- ben nitelmesini hak edecek bir şey bulunduğundan pek o kadar emin olamayız. Çekirdek, gerçeğe dair olarak adlandırılmalıdır-kuralı algı özdeşliği olan gerçeğe dair. En nihayetinde gerçek, Freud bir tür numune alma olarak adlandırdığı işlemi temel alır; bu numunenin doğruladığı gerçeklik duygusu

sayesinde algıda olduğumuza temin ediliriz. Bu ne demektir? Özne cephesinde buna uyanış denir (Lacan, 2013, s. 76).

Gerçek, insanın simgesel döneminden önceki evreyle alakalıdır. Bu dönem bebekliğin ilk ayları, yani dil öncesi döneme denk gelir. Burada insanın bu dönemde daha çok dürtü merkezli yaşadığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla dürtü bir mekanizma gibi çalışır ve yaşam boyunca tekrar eder, ne vakit kendini gösterse simgeselin duvarlarına çarpar. Bu durum bir döngü halinde deveren eder. Lacan gerçekle ilgili iki kavrama vurgu yapar. Bunlar tukhe (şans, talih, rastlantı) ve automaton (kendiliğinden zorunlu olan, otomat) sözcükleridir. İnsanın yaşam içinde gerçekle karşılaşması tukhe ile olur ve aniden gelir. Burada bir şeyler gerçekte olanı tetikler ve bu etki tekrarlanır. Burada simgeselle karşılaşır ve çekirdeğe geri döner.

Dürtünün bir amacı vardır, dolayısıyla doyurulmak ister. Yola çıkar hedefine doğru yol alır. Otomatik olarak nesnesine gider. Nitekim gerçeğin özünde olan sürekli dürtü mekanizmasıyla hareket eder. Burada bir döngü yaşanır. Dürtünün mekanizması deveren eder. Fakat yolun sonunda simgeselle diğer bir anlamda akılla karşılaşır ve geri dönmek zorunda kalır. Burada gerçeği dürtüyle, simgeseli akılla ifade edebiliriz. Gerçeğe ait olan bazen yaşam içinde istemsiz olarak ortaya çıkar. Burada ortaya çıkan gerçek, akıldan bağımsız biçimde hareket etmeye çalışır. Eğer akıl kontrolü ele almazsa o zaman psikoz ortaya çıkabilir.

4.1. Dürtü ve Damla

Öznenin dürtüyle ilişkisinde arzu önemli rol oynar. Çocuk Öteki'nin arzusuna ulaşamayacağını anlar ve o nesneye ulaşamamanın eksikliğini yaşar. Simgeselin alanına girmek ister ve yasayla karşılaşır. Bu kaybedilen nesneye Lacan objet petit a ismini verir. Bu nesne gerçekte olanı harekete geçirme gücüne sahiptir. Her ne kadar ele geçirilmesi imkansız olsa da özne yine de arzu nesnesinin peşine düşer. Bu istek ona bir enerji verir. Konuyla ilgili olarak Homer, a.g.k. şunları söyler:

Öteki'nin arzusu daima özneyi aşsa ya da ondan kaçsa da, her şeye rağmen öznenin yeniden ele geçirebileceği ve böylelikle kendisini ayakta tutup doğrulayabileceği bir şeyler kalır. Kalan bu şey objet petit a'dır. Bu nedenle objet a, kaybettiğimiz bir nesnedir, çünkü ancak bundan sonra onu bulabilme ve arzumuzu tatmin etme olanağı doğar. Objet a, öznel olarak bizim, hayatlarımızda bir şeylerin eksik ya da kayıp olduğuna ilişkin sürekli

duygumuzdur. Sürekli olarak tatmin, bilgi, mülkiyet, sevgi arayışındayızdır ve bu hedefleri gerçekleştirdiğimizde de hep, arzusunu duyduğumuz başka şeyler kalır; kesin olarak yerini belirtemiyoruz, fakat hep orada olduğunu biliyoruz. Varlığımızın çekirdeğinde yer alan ve sürekli doldurmaya çalıştığımız boşluk ya da dipsiz uçurum olarak Lacancı gerçek'i kavramak yolundaki bir anlam çerçevesi de budur. Objet a hem boşluk ve gedik, hem de simgesel gerçekliğimizdeki o boşluğu geçici olarak doldurmak için gelen her türlü nesnedir. Burada hatırda tutulması gereken önemli nokta, objet a'nın nesnenin kendisi değil, eksikliği gizleme işlevi oluşudur (Homer, 2016, s. 122-123).

Özne arzu nesnesine ulaşamadığında ya da arzusunun nesnesini kaybettiğinde kendinde bir eksiklik oluşur. Buna bağlı olarak arzu nesnesine dair bir özlem ortaya çıkar. İnsanın yaşam içinde bazen anlam veremediği ama yapmaktan da kendisini bir türlü alıkoyamadığı davranışları vardır. Bir insanın aşkı sürekli farklı partnerlerde araması ya da bir başkasının sürekli kaybetmesine rağmen kumar oynaması gibi. Nitekim gerçekte saklı olanın akli yoktur, bu yüzden anlamsız bir tutkuyla eylem tekrar eder. Bu durumun özünde, gerçekte saklı kalmış arzunun kayıp nesnesine olan özlemi olduğu söylenebilir. Arzu nesnesine ulaşmanın imkansızlığı gerçekte tutsak olur. Hedefine ulaşmaz, ama ölmez de.

Bu bağlamda sanat ile insanın psişik yapısı arasında bir ilişki olduğu bilinir. Ne var ki ulaşılamayan arzu nesnesinin yarattığı boşluk sanatçıyı da etkiler ve bu durum onun yapıtına bir şekilde yansır. Gerçeğin simgesel düzenin dışında kaldığını belirtmiş ve simgeseli akılla, gerçeği de dürtüyle ilişkilendirmiştik. Nitekim Lacan gerçeği anlatırken dürtü, rastlantı ve otomat kavramlarına sıkça değinir. Bu etkenler aracılığıyla aniden gerçekte olan insan yaşamında ortaya çıkmaya çalışır. Lakin simgesel düzene giremediğinden geri döner. Bu durum bir mekanizma gibi çalışır. Bu bağlamda Jackson Pollock'un aşağıdaki yapıtında (Resim 17) Lacan'ın gerçeği anlatırken kullandığı dürtü, rastlantı ve otomat kavramlara ait izler görürüz.



Resim 4.1: Jackson Pollock, Bir (numara 31), 1950, 530.8 x 269.5, The Museum of Modern Art

Kaynak : <https://www.moma.org/collection/works/78386>

Yapıtında farklı ton ve parlaklıktaki renklerin bu karmaşık karışımını, Pollock sopa, sert fırçalar ve bazı malzemeler kullanarak ortaya çıkarmıştır. Bu yapıt sanatçının damlama tarzı ile yaptığı birçok resminden ilkiydi. Damlayan renkler farklı hareketler içinde yola çıkar ve geçtiği yerlerde izler bırakır. Bu teknik Pollock'un sanat yaratmada rastlantı, tekrar, otomatik gibi etkenleri kullanmasıyla oluşur. Burada sanatçının bu tekniği insan bilincinin yerini alır, nitekim süreç içinde bilinçten ziyade dürtü etkendir. Sanatçının bu yapıtı sürrealist kaza kavramını küçümsemesinin birçok örneğinden birini oluşturuyor, çünkü damlama tarzı boyama tekniği, boyanın yerdeki tuvale rastgele atılan boyanın yer çekimsel etkiyle oluşan hareketlerini kapsıyor. Bu bağlamda sanatçının tekniğiyle ilgili olarak Gombrich şunları söyler:

İşte resmin keşfedilmeyi bekleyen bir yönü de buydu: Herhangi bir başka amaç gözetmeden sadece boyayı kullanım şekline odaklanmak. Fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkararak bu anlayış, lekecilik (taşizm) adını aldı. Bu konuda, boyaları kullanmadaki yeni tekniği ile Amerikalı Jackson Pollock (1912 – 1956) ilgi çekti. Pollock, önce sürrealizmle ilgilenmişti, ama yavaş yavaş tablolarını dolduran garip imgelerden uzaklaşıp, soyut sanat

çalışmalarına başladı. Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeye sarmış, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Çinli ressamların da böyle kural dışı yöntemler kullandığını ve Amerika yerlilerinin büyü amacıyla kuma resimler çizdiğini hatırlamış olmalı. Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası, XX. yüzyıl sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktadır: Bunlardan birincisi, çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlem. İkincisi ise, terazinin öteki kefesinde yer alan ve “saf resim”in sorunlarına karşı duyulan entelektüel ilgiydi (Gombrich, 2011, s. 602-604).

Sanatçı bu teknikle meydana getirdiği çalışmalarında boyayı damlatıp sonrasında oluşan hareketlerle yapıtını ortaya çıkarmaktadır. Burada yapıtın oluşma sürecinde bir kendiliğindenlik söz konusudur. Dolayısıyla tuval üzerindeki boya damlalarının yolculuğuna rastlantı ve tekrar eşlik eder ve oluşan şekillerle yapıt ortaya çıkar. Bu bağlamda Pollock’un boya damlacıklarının yolculuğu, Lacan’ın gerçeği anlatırken çekirdekte saklı kalan arzunun, kayıp nesnesini ararken yaptığı yolculuğa benziyor. Nitekim dürtü mekanizmasındaki yolculuk sırasında tekrar, rastlan ve otomatiklik gibi etkenler söz konusudur, tıpkı boya damlacıklarında olduğu gibi. Nihayetinde damlaların yolculuğu ve dürtünün yolculuğu bir amaç için yolma çıkmış durumdadır.

4.2. Ansızın Gelen

Lacan’ın gerçeği anlatırken kullandığı tukhe (şans, talih, rastlantı) ve automaton (kendiliğinden zorunlu olan, otomat) kavramlarını Max Ernst de resim çalışmalarında kullanmıştır. Deneysel çalışmalar yapan sanatçı çalışmalarında insanın psişik dünyası ve sanat ilişkisini anlatmaya çalışmıştır. Nitekim bu deneysel çalışmalarında bilinçli sansür, sınırlama olmaksızın, özellikle dürtü mekanizması aracılığıyla, bir tür görsel özgür çağrışımla kendiliğinden ortaya çıkan fantastik veya erotik imgeleri dener. Burada gerçeğin özünde olanın aniden simgesel düzene gelme çabasına benzer bir durumun olduğunu görmekteyiz. Sanatçı bu deneysel çalışmalar sonucunda ortaya çıkan verileri daha sonra ya aslen tasarlandığı gibi bıraktı ya da bilinçli olarak detaylandırdı. Nitekim sanatçının bir resmin yaratılmasına şans (tukhe) dahil etmek için geliştirdiği teknikler otomatik (automaton) çizimle ilgilidir.

Bu bağlamda konuyla ilgili olarak sanatçının deneyimler sonucu elde ettiği etkileri Max Ernst'in Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk isimli yapıtında da (Resim 18) görürüz.

Sanatçının yaptığı bu tarz çalışmalarına otomatizm tekniği adı verilir. Burada yapıtın ortaya çıkmasında şans, tekrar ve kendiliğindenlik söz konusudur. Bu teknikte 1924'ten sonra gerçeküstücülerin sanatta bilinç dışının yaratıcı gücünü ortaya çıkarmak gibi bir amacı olmuştur. Nitekim insanın arzu nesnesine ulaşmasının imkansızlığı da bilinç dışında önemli yer işgal eder ve aniden ortaya çıkmaya çalışır, otomatik biçimde. Dolayısıyla bu tekniğin geniş bir tanımı şu şekilde yapılır; “*Hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce (otomatik) biçimde yapılan sanatsal çalışma.*”⁹ (Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, s. 180).

Bu bağlamda otomatizm dışarıdan bir müdahaleye kapalı bir anlayışı benimser. Burada aniden ortaya çıkıveren bir etkinin sınırlandırmaya uğramadan açığa çıkması söz konusudur. Nitekim bilinç dışında saklı olan etki odaklandığı şeye doğru yol alır. Burada güzergahından sapma gibi bir durum söz konusu değildir. Ne var ki burada bir müdahale ile karşılaşma olursa, ki bu müdahale bilinç aracılığıyla olur o zaman amaç ortadan kalkar. Nitekim yapıtın ortaya çıkmasında bilincin müdahalesi söz konusu değildir. Dolayısıyla bilinç dışında saklı olan etki bilinçle karşılaşmak istemez. Lacan'a göre bu etki gerçekte olan bir tetiklenmeyle birlikte bir anda açığa çıkmak ister. Dürtü mekanizması aktifleşir ve bilinç dışında saklı olanın etkinin yolculuğu başlar. Burada yolun sonunda simgesel düzenle karşılaşmak istemez, lakin bu karşılaşmanın gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Nitekim sanatçı bu teknikle çalışmalarında, bilinç dışında olanı bilincin sansüründen kurtarıp doğrudan yapıtına aktarma arzusu içindedir.

⁹ -(Metin Sözen / Uğur Tanyeli; 2001, *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitapevi).



Resim 4.2: Max Ernst, Bülbul Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924, 70 x 57, Tahta Konstrüksiyonla Birlikte Tahta Üzerine Yağlı Boya

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79293>

Sanatçının bu resminde, tuvalin boyalı yüzeyine yüzeysel olarak eklenen çerçevenin üzerinde bulunan kırmızı tonlarındaki ahşap kapı, sol taraftan manzaraya dahil olur. Çitli bir bahçe kapısına benzemektedir. Mavinin farklı tonlarından oluşan gökyüzü, sanat yapıtının büyük bölümünü kaplar. Yapıt, elinde bıçağı olan ve uçan bir kuştan korkan kız tasvir etmektedir. Onun yanında yerde örtüye benzeyen beyaz tonlarında bir şekil bulunur. Evin çatısında betimlenen adam kucağında bir çocuk taşır. Sanki gökten çatıya inmiş gibi durmaktadır. Adam bir eliyle kız tutarken diğer eliyle dengesini sağlar gibi görünmektedir. Resmin alt kısmındaki çerçevenin üzerinde yapıtın ismi yazmaktadır. Arka plana doğru uzanan açık kahverengindeki bir duvar büyük bir kapı ile birleşir. Ayrıca kapının yanında büyük kubbeli bir yapı bulunmaktadır. Burada sanatçının bu yapıtıyla ilgili olarak Norbert Lynton şunları söyler:

1924'te Paris'te, Bülbul Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk adlı kabartma resmi yaptı. Bu yapıtın resim bölümü, anlaşmazlığına ve düşselliğine rağmen, açıkça Rönesans'ın izlerini taşımaktadır; fakat Ernst buna Dada'ya özgü eklentiler katmıştır. Bu özellik, resim üstüne herhangi anlamlı bir yorum

getirmeyi güçleştirir ve aynı yapıtta karşımıza değişik gerçeklik türleri çıkaran Kübistlere özgü oyunu rahatsız edecek ölçüde kafa karıştırıcı hale getirir. Resmin iç çerçevesine gösterişsizce yazılan başlık da, başka bir şaşırtma ögesidir. Değerleri altüst eden bir şaşırtıcılık vardır resimde: bir sanat yapıtına böyle mi ad verilir? Çerçeveye iliştirilen oyuncak bahçe kapısı oraya uygun mudur? Bütün bunlar bir çerçevenin içine alınmaya değer mi? İnsan bu durumda bir bülbülün iki ‘çocuğu’ nasıl tehdit edebileceğini ve üçüncü figürün kim olduğunu sormayı neredeyse unuttur (Lynton, 2009, s. 151 – 152).

İnsanın her yaşantısı onun ruhsal dünyasında birtakım etkiler bırakır. Bu etkiler bir şekilde bilinç dışında saklı kalır. İnsanın çocukluğunda yaşadığı korkular, kaygılar bu etkilerden bazılarıdır. Dolayısıyla bilinç dışındaki etkiler bilince gelmeye çalışır. Bilinç bu duruma müsaade etmez, bu yüzden daha çok insan uykudayken bilincin zayıflamasıyla birlikte rüyalar aracılığıyla görünür. Bilinç dışındaki bu etkiler farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Nitekim sanatçı yapıtlarında çoğu zaman bu etkileri konu edinir.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

İnsan anne ve babanın arzusu olarak bu dünyaya gelir. O, bir anlamda başkasının düşüncesinin nesnesidir. Dolayısıyla başkasının koyduğu kuralların içine doğar. İnsanın yaşayabileceği tek bir dünya vardır, bu dünyanın sınırları ve kuralları önceden belirlenmiştir, bunun dışında bir yaşam ne yazık ki mümkün değildir. Nitekim insanın yaşama tutunması için bu kurallara uyması zorunludur. Alışmak zor olsa da başka bir alternatif aklın sınırları içinde mümkün değildir. Bu zorluk bilinç dışında birtakım izler bırakır ve burada anılar oluşur. Bunlar insanın psişik yapısını etkiler, dolayısıyla psikanalistin anlamaya sanatçının anlatmaya çalıştığı şey budur.

Bu bağlamda insan, doğumuyla birlikte aynı zamanda içinde yaşadığı kültürel kodların kurallarına göre şekillenmeye başlar. Başka deyişle bu şekillenme bir dönüşme eylemidir. Öyle ki bu dönüşme insanın dünyaya uyum sağlama süreci olur. Zaman akıp gittikçe insan bir başka varlık olur. Ne var ki bu uyum sürecindeki yaşantılar oldukça önemlidir, çünkü bu yaşantılar insanın ruhsal dünyasını derinden etkiler. Hiç kuşku yok ki, buradaki yaşantılar insanın bilinç dışında saklı kalır, ruhsal dünyayı şekillendirir ve ömür boyunca insanın davranışlarını etkiler. İnsan çoğu zaman bu etkilerin farkında bile olmaz. Ne var ki ansızın giriverir insanın yaşamına. Bu bağlamda psikanaliz insanın ruhsal dünyasını anlamaya, sanat ise anlatmaya çalışır. Dolayısıyla burada sanat ve psikanaliz birbiriyle yakından ilişkilidir. Nitekim ruhsal dünya her iki disiplinin kesiştiği yer olur.

Özellikle Sigmund Freud'un sanata önem verdiği bilinir. Nitekim çalışmalarında sanatın önemli işlevi olduğuna inanır. Birçok sanat yapıtını inceler. Bu konuda önemli makaleler ve kitaplar yazar, dolayısıyla onu izleyen psikanalistleri de derinden etkiler. Bu yüzden psikanalistler, insanın ruhsal dünyasını anlamaya

çalışırken, sanat yapıtının insanı neden böylesine etkilediğini sorgulamışlar. Hem yapıtı ortaya koyan sanatçının hem de yapıtı gören izleyicinin arasında oluşan bağ, insanın ruhsal dünyasıyla alakalıdır. Bu yüzden psikanalistler sanat yapıtındaki estetik, yaratıcı ve etkileyici olanın ne olduğunu anlamaya çalışmışlardır. Burada bilinç dışı sanat yapıtıyla insanın ruhsal dünyasının kesiştiği yerdir. Dolayısıyla sanatçının ruhsal dünyası, estetik algısı ve yaratıcılığı iç içe geçmiştir. Bu yüzden sanatçının yapıtı insanı derinden etkiler ve onun ruhsal dünyası hakkında bilgiler verir. Psikanalistin de insanın anlamak için odaklandığı yer bilinç dışıdır, bu yüzden sanatçıyla burada karşılaşır.

Bu bağlamda yirminci yüzyılda psikanaliz dünyasının önemli isimlerinden biri olan Jacques Lacan, sanat ve sanatçılarla yakından ilgilenir ve insanın ruhsal dünyasının şekillenmesini sağlayan etkileri açıklamaya çalışırken sanattan yararlanır. Nitekim Lacan; insanın ruhsal dünyasını anlamayı, çözümlmeyi ve o dünyanın derinliklerine ve sırlarına inmeyi amaçlayan çalışmalar yaparken sanata da başvurur. İnsanın ruhsal dünyasını anlamaya çalışan bir disiplin olarak özetleyebileceğimiz psikanalitik düşünce, görsel sanatlar alanında birçok sanatçı ve akımı özellikle yirminci yüzyılın ortalarına doğru gerçeküstücüleri etkilemiştir. Benzer şekilde sanat yapıtları da psikanalistleri etkilemiş, insanın ruhsal dünyasını anlamalarına yardımcı olmuştur. Burada sanat ve psikanaliz arasında diyalektik bir bağ olduğunu görüyoruz. Nitekim Lacan, çalışmaları sırasında gerçeküstü akımının sanatçıları ve yapıtlarıyla yakından ilgilenmiştir.

Bu bağlamda sanatçı yapıtının oluştururken hem güzelliği hem de yaratıcılığı kullanır. Daha önce olmayanı özgün ve estetik biçimde ortaya koyma çalışır. Nitekim sanatçı yapıtını oluştururken ona ilham veren daha çok bilinç dışı kaynaklı etkenlerdir. Dolayısıyla sanatçının doğduğundan itibaren yaşadıkları onun bilinç dışını şekillendirir. Bu durum onun yaşamını etkiler. Bu etki aynı zamanda sanatsal eylemlerini de kapsar. Dolayısıyla sanatçı doğrudan insan ruhuna temas eden yapıtlar ortaya koyar. Burada, sanatçının yapıtında insanın ruhsal dünyasında olanı anlatmaya çalıştığını görürüz.

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki, psikanalist insanın ruhsal dünyasını anlamaya çalışırken, sanatçı ise o ruhsal dünyayı anlatmaya çalışır. Nitekim burada, Jacques Lacan'ın da sanatçıların da yaptığı şey budur: anlamak ve anlatmak. Dolayısıyla bu

Çalışmada araştırma, inceleme ve analizler neticesinde bu temel gerçeği ifade etmeye çalıştık.

KAYNAKÇA

- Arasse, D. (2015). *Yakın Bakış*. Orçun Türkay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Balkaya, D. (2013). *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine*. Konya: Çizgi.
- Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat*. Esmâ Ermert (Çev.). İstanbul: Hayalperest.
- Cullinan, C. (2014). *Vahşi Hukuk*. Meral Güneşdoğmuş (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. Gülşat Aygen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Castanet, H. (2017). *Lacan'ı Anlamak*. Baturalp Aslan (Çev.). İstanbul: Encore.
- Christoffer Wilhelm Eckersberg: Oidipus ve Antigone, 1812 (<https://www.nationalmuseum.se/>)
- Crary, J. (2004) *Gözlemcinin Teknikleri*. Elif Daldeniz (Çev.). İstanbul: Metis.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. Zeynep Demirsü (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Diego Velazquez: Las Meninas, 1656, Museo del Prado, Madrid, İspanya (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>)
- Fink, B. (2019). *Lacan'da Aşk*. Elif Okan Gezmiş & Zeynep Oğuz (Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Foster, Hal (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. Esin Hoşsucu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: İmge.
- Francisco Goya: Çocuklarını Yiyen Satürn, 1820-1823, Prado Müzesi, Madrid, İspanya (<https://www.museodelprado.es/en>)
- Frank, H. (1985). *Van Gogh*. Emel Şatıroğlu (Çev.). İstanbul: Alan.
- Galeano, E. (2018). *Aynalar*. Süleyman Doğru (Çev.). İstanbul: Sel.
- Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal*. Necmiye Alpay (Çev.) İstanbul: Kanat.

- Gombrich, E.H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. Ömer Erduran, Erol Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Gültekin, F. (1995). *Nakkaş Fikret Mualla Sergi Kataloğu*. Ankara: Vakıfbank.
- Homer, S. (2016). *Lacan*. Abdurrahman Aydın(Çev.). Ankara: Phoenix.
- Jackson Pollock: Bir (Numara 31), 1950, Modern Sanat Müzesi, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/78386>)
- Kierkegaard, S. (2013). *Korku ve Titreme*. Ebru Çalışkan(Çev.). İstanbul: Mitra.
- Koloğlu, O. (2013). *Fikret Mualla Bir Garip Kişi*. İstanbul: Boyut.
- Lacan, J. (1949). Ayna evresi ve Ben'in (Je-I) kuruluşu (www.gercekedebiyat.com.)
- Lacan, J. (2013). *Fallusun Anlamı*. Saffet Murat Tura (Çev.). İstanbul: 6/45.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel İlkesi*. Nilüfer Erdem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Lacan, J. (2014). *Baba-nın-Adları*. Murat Erşen (Çev.). İstanbul: Monokl.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı*. Handan Akdemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Cevat Çapan (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Max Ernst: Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924 (<https://www.moma.org/collection/works/79293>)
- Michelangelo Merisi Da Caravaggio: İshak'ın Kurban Edilişi, 1603 (<https://www.caravaggio.org/the-sacrifice-of-isaac.jsp>)
- Özsezgin, K. (2006). *Fikret Mualla İçin*. İstanbul: Katalog.
- Pablo Picasso: Les Demoiselles d' Avignon, 1907, Modern Sanat Müzesi . New York, ABD (<https://www.moma.org/calendar/galleries/5135>)
- Ponty-Merleau, M. (2020). *Algılanan Dünya*. Ömer Aygün (Çev.). İstanbul: Metis.
- René Magritte: La Reproduksiyon İnterdite, 1937, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, Hollanda (<https://renemagritte.org/not-to-be-reproduced.jsp>)
- Roberts, S. (2010). *Hukuk Antropolojisine Giriş*. A. Erkan Koca (Çev.). Ankara: Birleşik.
- Salik, R. (2018). Salvador Dali, Kısaca Hayatı ve Eserleri (<https://www.milliyet.com.tr/salvador-dali-kisaca-hayati-ve-eserleri-molatik-9761/>)

- Salvador Dali: Narcissus'un Metamorfozu, 1937, Tate Modern Galeri, Londra, İngiltere (<https://wallpapersafari.com/salvador-dali-wallpaper>)
- Sözen, M. & Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Strauss, C. L. (2010). *Yaban Düşünce*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Strauss, C. L. (2012). *Yapısal Antropoloji*. Adnan Kahiloğulları (Çev.). Ankara: İmge.
- Tarkovsky, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. Mazlum Beyhan (Çev.). İstanbul: Agora.
- Vincent Van Gogh: Wheat Field and Crows, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda (<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>)
- Wiegand, W.(1985). *Picasso*. Canan Dövenler (Çev.). İstanbul: Alan.

ÖZGEÇMİŞ