

## SANATSAL İMGEDEN TIBBİ İMGEYE: SALPÊTRIÈRE FOTOĞRAFLARI VE HİSTERİK KADIN BEDENİNİN İNŞASI\*



### FROM THE ARTISTIC IMAGE TO THE MEDICAL IMAGE: PHOTOGRAPHS OF SALPÊTRIÈRE AND THE CONSTRUCTION OF THE HYSTERICAL FEMALE BODY\*

Tuğba TAŞ\*\*

#### ÖZ

Bu makalenin amacı, kültürün her alanına yayılmış olan histerik kadının görsel imgesinin tarihsel kökenlerini ve direngenliğinin nedenlerini ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda Michel Foucault'nun soykütük yöntemi kullanılacaktır. Kökeni Hipokratik metinlere dayanan histeri tanımının, görsel bir imge olarak yaygın kullanıma girmesi 19. yüzyıl tıbbi pratikleri içinde fotoğrafın kullanılmasıyla başlamıştır. Fotoğrafi gerçeğin dolaysız bir kopyası olarak gören pozitivist yaklaşımı benimseyen psikiyatristler ve nörologlar, bedenin yüzeyine ilişkin izlenimci değerleri kullanıma sokmuşlar ve görünmez bir patoloji olarak ele aldıkları histeriye kanıt oluşturmak için fotoğrafı kullanmışlardır. Bu yaklaşımın en tipik örneğiyle Jean Martin Charcot'nun (1825-1893) yönetimindeki Salpêtrière Hastanesi'nde üretilen fotoğraflarda karşılaşırız. Paris'teki Salpêtrière Hastanesi'nde fotoğraf makinesinin bilimsel araştırma adına kullanılmasıyla, Foucault'nun kavramlarıyla söylessek, 19. yüzyıl klinik dispozitifinde histeriye ilişkin güçlü bir bilgi alanı ve söylemsel çerçeve oluşturulmuştur. Bu makalede söz konusu çerçevenin diğer bir kurucu unsurunun fotoğraflarla eş zamanlı dolaşımında olan veya onları önceleyen sanatsal imgeler olduğu iddia edilmiştir. Bu nedenle makalede, Théodore Géricault'nun deli kadın portreleri, John Everett Millais'nin *Ophelia* (1851-1852) tablosu, Tony Robert-Fleury'nin *Pinel à la Salpêtrière* (1876) tablosu, André Brouillet'nin *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) tablosu ile Charcot ve Richer'in *Les Démoniaques dans l'art* (1887) kitaplarında yer verdikleri içine "şeytan giren kadın" ya da "cadı kadın" imgeleri Salpêtrière'de üretilen fotoğraflarla ilişkisi içinde ele alınacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** *Histeri, Jean Martin Charcot, Salpêtrière Hastanesi, klinik dispozitif, fotoğraf.*

\* Bu araştırmanın ilk sonuçları, 21-23 Ekim 2021 tarihleri arasında Antalya'da düzenlenen I. Uluslararası Akdeniz Kadın Çalışmaları Kongresi'nde paylaşılmıştır. Makale, sunulan bildirinin teorik açıdan geliştirilmiş, verileri genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

\* The first results of this research were presented at the *First International Mediterranean Conference on Women's Studies* held in Antalya between 21-23 October 2021. The article is a theoretically developed, expanded and revised version of the presented paper.

\*\* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0948-1683> ♦ E-mail: [tugbakanli@yahoo.com](mailto:tugbakanli@yahoo.com)

### **ABSTRACT**

The aim of this article is to reveal the historical origins of the visual image of the hysterical woman, which has spread throughout culture, as well as the reasons for its perseverance. The genealogical method developed by Michel Foucault will be employed to accomplish this. Hippocrates was the first to use the term “hysteria,” which literally means “uterus,” to describe a female-specific illness. Jean-Martin Charcot (1825-1893), a notable French neurologist, connected hysteria with the brain rather than the uterus and established it as a legitimate field of medical research in the 19th century. The spread of the visual image of hysteria began with the use of photography in 19th century medical practices as well. The idea that photography has the capacity to see and show “truths” that the human eye cannot see, which has been embraced with great enthusiasm by the positivist understanding of science, has brought with its use for institutional arrangement and archiving, as well as classification of people according to their types, since the first half of the 19th century. Classifying and archiving people through images is a modern technique that can be considered alongside Foucault’s conceptions of power and discipline, because these techniques are used to discipline the body and create “docile bodies.” Psychiatrists and neurologists who adopted a positivist approach to photography, viewing it as a direct replica of the reality, utilized photography to give proof for hysteria, which they considered as an invisible pathology. The images taken at the Salpêtrière Hospital under the guidance of Charcot are the most prominent illustrations of this approach. Charcot, who worked at Salpêtrière Hospital for almost 30 years and believed that photography was essential for observation, formed a photographic section here and employed photography to capture the stages of hysteria. In Foucault’s terminology, knowledge and discursive framework for hysteria was developed in the 19th century clinical *dispositif* with the employment of the camera in the guise of scientific inquiry at the Salpêtrière Hospital in Paris. In this article, it is claimed that another constituent element of this frame is the artistic images that circulate simultaneously with or precede these photographs. Therefore, in this article, portraits of mad women by Théodore Géricault, *Ophelia* (1851-1852) by John Everett Millais, *Pinel à la Salpêtrière* (1876) by Tony Robert-Fleury, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* by André Brouillet (1887) and the images of “the woman with the devil” or “the witch” included in the *Les Démoniaques dans l’art* (1887) book by Charcot and Richer will be discussed in relation to the photographs produced in Salpêtrière.

**Keywords:** *Hysteria, Jean Martin Charcot, Salpêtrière Hospital, clinic dispositif, photography.*

## Giriş

Histerik kadın imgesi hem tarihsel hem güncel olarak, kültürün pek çok alanına yayılmış durumdadır. Tıp alanında inşa edilen histerik kadın imgesi, “sadece tıbbi ve bilimsel bilginin yansıması değil, kadınlık ve delilik hakkındaki fikirlerin inşa edildiği temel kültürel çerçevenin bir parçasıdır”.<sup>1</sup> Bu çerçeve içinde histeri kelimesi gündelik hayatta sıklıkla küçük düşürücü bir sıfat olarak kullanılırken, edebiyatta, sinemada, fotoğrafta, resimde, popüler kültürde bu imgeyle sıkça karşılaşırız. Yüzyıllardan beri erkeklerin kadınlarda “gizemli ve yönetilemez buldukları her şey için tıbbi bir metafor”<sup>2</sup> olarak kullanılan bu terimin uzun bir geçmişi vardır. Bir semptom olarak histerinin temelleri Hipokrat metinlerinde atılmış olmakla birlikte 19. yüzyılda söylemsel rejimde önemli bir dönüşüm meydana gelmiş ve bu dönemde kadın olma ile patoloji arasında sıkı bir ilişki olduğu düşüncesi bilimsel, edebi ve popüler söyleme yerleşmeye başlamış; delilik kadınlıkla eş anlamlı hale gelmiş; günümüzde de varlığını sürdüren tıbbi kurumların denetimi ve kontrolü altında zihinsel hastalıklar olarak kavramsallaştırılmıştır.<sup>3</sup>

Histerinin görsel temsilinin, kadınlığa ilişkin nasıl bir söylemin parçası olduğunu anlayabilmek için öncelikle histerinin nasıl tanımlandığına ve bir tanı olarak nasıl bir tarihsel dönemde icat edildiğine bakmamız gerekir. Kelime anlamı “uterus” olan “histeri” (*hysteria*) terimini kadın olmaya özgü bir semptom olarak ilk kullanan Eski Yunan hekimi Hipokrat (M.Ö. 460-? 377) olmuştur.<sup>4</sup> Hipokrat, otuz beşinci aforizmasında “Bir kadın histeriden veya zor doğumdan mustarip olduğunda hapşırma atağının faydalı olduğunu” söylemiştir; böylelikle rahim gerçek yerine yerleşecektir.<sup>5</sup> Kadınların üreme sistemlerini her türlü rahatsızlığın ve güçsüzlüğün temel kaynağı olarak gören Antik çağ hekimleri, kadınların farklı olduğu ve bu farkın onları erkeklerden daha aşağıda konumlandığı ön kabulüyle hareket etmişlerdir. Bu nedenle dönemin hekimleri biyolojik farkın altını çizmek için kadın jinekolojisine ilişkin açıklamalar geliştirmişler; ergenlik, hamilelik, doğum, menopoz, menstrüasyon gibi nedenlerle bedenin dengesinin bozulduğunu, rahmin nem arayışı içinde bedenin içinde dolaştığını ve bunun da çok çeşitli şikayetlere neden olduğu öne sürmüşlerdir. Andrew Scull, Hipokrat metinlerinde histerinin eksiksiz bir tanımı bulunmasa da rahmin beden içinde dolaştığı iddiasının ve pek çok fiziksel ve zihinsel hastalığın kaynağı olarak kadın jinekolojisine ilişkin kavramların kullanılmasının bu metinlerde karşımıza çıktığını ve Roma döneminde de bunların geniş çaplı bir biçimde tartışıldığını söyler. Scull’un belirttiği gibi Batı tıbbında histeriyi cinsiyete ve hatta belki de cinselliğe bağlayan, kadın bedenini başlı başına bir hastalık kaynağı olarak gören gelenek yüzyıllarca hakimiyetini korumuştur.<sup>6</sup>

1 Showalter, 1985, 5.

2 Micale, 1989, 320.

3 Ussher, 1991, 64.

4 Colman, 2015, 359.

5 Didi-Huberman, 2003, 68.

6 Scull, 2009, 13-14.

Ortaçağ'da ise duygusal patlama, felç, bayılma, kasılma gibi semptomlara sahip olan kadınların şeytan tarafından ele geçirildiği ve cadı oldukları inancı yerleşmiştir. Bu dönemde cin çıkarma, şeytan kovma ayinleri yapılmış ve cadılık suçlamasıyla sayısız kadın yakılmıştır. 17. yüzyılın sonlarından itibaren ise tıbbi alanda histeriyi uterustan ziyade bir sinir şikayeti olarak gören çalışmalar ortaya çıkmıştır.<sup>7</sup> Charles Lepois (1563-1633), Thomas Willis (1621-1675), Thomas Sydenham (1624-1689) ve Pierre Pomme'nin (1728-1814) çalışmaları histeriyi beyinle ilişkilendirmiştir.<sup>8</sup> Scull'a göre histeriye yönelik bu anlayış, Hipokrat ve Galenik teorilerin benzer semptomları sergileyen erkekleri gözden kaçırmaya karşısında, teşhisi erkeklere doğru genişletmeyi başarmıştır. Ancak yine de teşhis ağırlıklı olarak kadınlara koyulmuştur. Scull'un belirttiği gibi, bu eşitsizliği açıklamak teşhisi koyanlar için hiç de zor olmamıştır: Kadın yapısı ve kadın sinir sistemi daha zayıftır; kadınların sinirleri daha hassastır, beyinleri bozulmaya daha açıktır.<sup>9</sup> Bu sözde fizyolojik açıklamalar 18. yüzyıl tıp söylemine de yayılmıştır. Bu dönemin doktorları da açıklamalarına bilimsellik havası katmak için fizyolojik gerekçeler öne sürmüşlerdir. Örneğin ünlü İskoç doktor Robert Whytt'a (1714-1766) göre, "[s]istemin genelde erkeklerinkinden daha hareketli olduğu kadınlar sinir hastalıklarına daha fazla maruz kalmaktadır ve bu hastalık onlarda daha ağır seyretmektedir".<sup>10</sup> Histeri, 17. yüzyıl sonlarından itibaren beyinle ilişkilendirmeye başlanmış olsa da 19. yüzyıl sonunda, kendini hastalığın analizine adanmış olan ünlü Fransız nörolog Jean-Martin Charcot'nun (1825-1893) çalışmalarıyla meşru bir tıbbi çalışma alanı haline gelmiştir.<sup>11</sup> Ancak Charcot da histeriyi tıbbi olarak değilse de sembolik olarak bir kadın hastalığı olarak görmüştür.<sup>12</sup> Nitekim Charcot'nun yöneticisi olduğu Salpêtrière Hastanesi'ndeki olguların büyük çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır.

Kadınları histeriyle özdeşleştiren ve kadın bedenini patolojikleştiren bu yaklaşımlar feminist filozoflar, edebiyat eleştirmenleri ve sosyal teorisyenler tarafından 1970'lerden beri ciddi şekilde eleştirilmektedir. Amerikalı bilişsel psikolog, sinirbilimci ve psikoloji profesörü Naomi Weisstein'in, "psikolojinin kadınların gerçekte nasıl oldukları, esasen nelere ihtiyaç duydukları ve ne istedikleri hakkında hiçbir fikri, dolayısıyla da bu konu hakkında söyleyebileceği hiçbir şey yoktur" cümlesinin yer aldığı, 1970 tarihli "Kinder, K rche, Kirche as Scientific Law" ("Bilimsel Bir Kanun Olarak Çocuk, Mutfak ve Kilise") makalesi bu alanda  g r açmıştır. Weisstein, kültürümüzde ve psikolojide kadınların dengesiz, tutarsız, g c s z, vicdan duygusu ve s peregodan yoksun olarak tanımlandıklarını söyler. Kadınlar "[ ]retmezler, 'beslerler'. Akla göre değil 'sezgilerine' göre hareket ederler. 'Normal'lerse, yerleri evleri ve aileleridir".<sup>13</sup> Weisstein ve onun

7 Scull, 2009, 25-26.

8 Bogousslavsky, 2014, 45.

9 Scull, 2009, 53-54.

10 aktaran Foucault, 2017, 428.

11 Bogousslavsky, 2014, 45.

12 Showalter, 1985, 148.

13 Weisstein, 1970/2018, 105, 109.

izinden giden feminist teorisyenler, Showalter'ın belirttiği gibi kadınların ikili dil ve temsil sistemleri içinde "mantıksızlık, sessizlik, doğa ve beden tarafında, erkeklerin ise akıl, söylem, kültür ve zihin tarafında konumlandırıldıklarını" göstermişlerdir. Bu ikilik içinde erkek psikiyatrlar da "aklın dağıtıcıları" olarak konumlandırılmıştır.<sup>14</sup>

Amerikalı psikoterapist ve psikoloji profesörü Phyllis Chesler'in 1972 yılında yayımlanan *Women and Madness* (Kadın ve Delilik) kitabı da bu eleştirilerin öncülerinden oluşmuştur. Chesler, klinik uzmanların, kadın ve erkeklerin akıl sağlığı konusunda bir çifte standart uyguladıklarını savunmuş ve akıl hastanelerinde kadınlara yönelik tedavi ve terapilerin cinsiyet normlarını yansıttığını ve yeniden ürettiğini savunmuştur: "DeneySEL ya da geleneksel ilaç tedavisi, ameliyat, şok terapisi ve insülin tedavisi, soyutlama, fiziksel ve cinsel şiddet, tıbbi ihmalkarlık ve karşılıksız emek sömürüsü sıkça rastlanan pratiklerdir. Akıl hastaları her nasılsa tıbbi hastalardan veya suçlulardan daha az insan olarak görülürler." Akıl hastanelerinin, kadınsı rollere karşı olanları, bu rolleri reddedenleri cezalandırdığını ve yanlış anladığını söyleyen Chesler, bunun kadınlara boyun eğdirmenin bir yolu olarak kullanıldığını söyler.<sup>15</sup> Weisstein ve Chesler'in eleştirileri kendi çağdaşlarına yönelik olsa da, bu çağdaşların kadın psikolojisine dair 19. yüzyılda kaynağını bulan gelenekleri devam ettirdiklerini söyleyebiliriz. Kadın psikolojisine dair söylem Showalter'ın belirttiği gibi farklı tarihsel dönemlerde farklılık gösterse de temsil geleneğindeki cinsiyet asimetrisi değişmez bir biçimde kalmıştır. Öyle ki delilik erkekler tarafından deneyimlendiğinde bile mecazi ve sembolik olarak kadınsı bir hastalık olarak temsil edilmiştir.<sup>16</sup> Aradan neredeyse bir buçuk asır geçmesine rağmen histerik kadın imgesi günümüzde de varlığını sürdürmektedir; üstelik 1970'li yıllardan itibaren kendisine yöneltilen ikna edici eleştirilere rağmen.

Bu imgenin neden bu kadar direngen olduğunu anlama saikiyle yola çıkan bu makalede Michel Foucault'nun soykütük yöntemi kullanılarak, kadın bedeninin başlı başına bir hastalık olarak inşa edilmesinde görsel temsillerin nasıl bir yeri olduğu sorgulanacak; sanat ve/veya tıp alanında üretilen resim, çizim ve özellikle fotoğrafik temsiller merkeze alınarak histeriye ilişkin oluşturulan söylemsel yapı çözümlenmeye çalışılacaktır. Diğer bir deyişle histerik kadın imgesinin inşasında görsel temsillerin, özellikle fotoğrafların nasıl bir yeri olduğu sorgulanacaktır. Böylesi bir sorgulamanın amacına ulaşabilmesi için görüntüleri daha geniş bir tarihsel ve teorik çerçevenin içine yerleştirmek gerekmektedir. Bu doğrultuda Georges-Didi Huberman (1982/2003), Elaine Showalter (1985, 1996), Sander L. Gilman (1993), Jo Anna Isaak (2002), John Tagg (1998) ve Michel Foucault'nun (1992, 2003, 2007, 2017) çalışmalarından faydalanılmıştır.

Makalede öncelikle 19. yüzyılda histerinin tıbbi söylem içine nasıl yerleştirildiğine ve bunun eleştirisine yer verilecektir. Makalenin bir sonraki bölümünde dönemin hakim bilim anlayışı çerçevesinde o dönem revaçta olan sözde bilimler ve kurumsal pratiklerin fotoğrafı tanımlama ve kullanma biçimleri ele alınacaktır. Son bölümde ise 19. yüzyılda

14 Showalter, 1985, 3-4.

15 Chesler, 1972/2018, 111, 113.

16 Showalter, 1985, 4.

Jean Martin Charcot'nun (1825-1893) yönetimindeki Salpêtrière Hastanesi'nde üretilen ve 3 cilt halinde *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Salpêtrière'nin Fotoğrafik İkonografisi)* (1876-80) başlığıyla yayınlanan “histerik kadın” fotoğrafları, Foucaultcu bir perspektifle temsil, bilgi ve iktidar arasındaki karmaşık ilişki bağlamında irdelenecektir. Ayrıca bu fotoğrafların Charcot'nun, çalışma arkadaşı Paul Richer (1849-1933) ile birlikte hazırladığı *Les Démoniaques dans l'art (Sanatta Şeytanlar)* (1887) kitabında yer alan tarihsel imgelerle ve İkonografi'de yer alan fotoğrafların üretildiği dönemde dolaşımda olan resimsel imgelerle olan ilişkisi incelenecektir.

### Histerinin Tıbbileştirilmesi

Histerinin tıbbileştirilmesi, bir hastalık olarak tanımlanması daha geniş anlamda akıl hastanelerinin kurulmasıyla ilişkilidir. Foucault'nun “büyük kapatma yapıları” olarak adlandırdığı, 17. yüzyılda kurulan yapıların etkisini kaybettiği dönemde, denetimleri yeniden oluşturmak için kurulan yapılardan biri akıl hastaneleri olmuştur. 17. yüzyılda “sadece delileri değil; aynı zamanda yaşlıları, hastaları, işsizleri, aylakları, fahişeleri, toplumsal düzenin dışında olan herkesi kapatmak için” kurulan yapılar 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başından itibaren etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde sanayileşmenin hızının artmasıyla birlikte kapitalizmin temelini oluşturan ucuz iş gücü olarak görülen, çalışabilecek durumdayken çalışmayan kesim bu kapatma yapılarından salıverilmiştir. Ancak çalışma yeteneği bulunmayanlar yani deliler bu kurumlarda tutulmaya devam edilmiştir.<sup>17</sup> Bu kurumlarda tutulanların önemli bir kısmını deli ve histerik kadınlar oluşturmaktadır. Foucault, ailenin ve toplumun esenliği ve devamlılığı için düzenli biçimde üretimde bulunması, yani çocuk doğurması gereken kadın bedeninin, cinsellikle dolup taşıdığı ve kendisine içkin bir patoloji taşıdığı düşünülerek tıbbileştirildiğini ve histerikleştirildiğini söylemiştir. Foucault'ya göre “kadın bedeninin histerikleştirilmesi” 18. yüzyıldan itibaren, özellikle 19. yüzyılda “cinselliğe ilişkin özel bilgi ve iktidar tertibatları[nın] geliştirildiği” stratejilerden biridir.<sup>18</sup>

Foucault ayrıca, histerinin tıbbileştirilmesinin 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir klinik dispositif<sup>19</sup> sayesinde mümkün olabildiğini söylemiştir. Histerinin nasıl görüldü-

17 Foucault, 2015a, 83.

18 Foucault, 2007, 79, 108.

19 Foucault'da dispositif, “... söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermelerden -kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şeyden- oluşan, bütünüyle heterojen bir bütün”den oluşan unsurlar arasındaki ilişkiler şebekesidir (Foucault, 2011, 119). Foucault, dispositiften söz ederken, bu heterojen unsurların arasında var olabilecek bağlantı ile ilgilendiğini söyler. Öte yandan dispositif terimini kullanırken belirli bir tarihsel anda temel işlevi *acil bir ihtiyaca* yanıt vermek olan bir tür oluşumdan söz ettiğini belirtir. Dispositifin stratejik bir işlevi olduğunun altını çizen Foucault, merkantilist bir ekonomi için külfetli bulunan hareketli nüfusun asimilasyonu örnek gösterir: “Burada zaman içinde deliliğin, akıl hastalığının ve nevrozun denetimini sağlayan ya da kendi boyunduruğu altına alan bir dispositifin matrisi işlevi gören stratejik bir zorunluluk var” (Foucault, 2011, 120). Dispositifin “bilgi türlerini destekleyen ve bilgi türlerince desteklenen iktidar ilişkileri stratejileri” olduğunun altını çizen Foucault'ya göre dispositif, *epistemenin*

ğünden ya da tarihsel olarak nasıl var olduğundan ziyade, klinik dispozitif içine nasıl girdiğiyle ilgilenen Foucault'nun bunu söylerken yaptığı bir vurgu özellikle önem taşımaktadır. Foucault'ya göre, tıp alanında histerinin ortaya çıkması, histerinin hastalık haline getirilmesi ve tıbbi olarak manipüle edilmesini mümkün kılan klinik dispozitif psikiyatriden ziyade nörolojiden temellenmiştir.<sup>20</sup> Bu yeni klinik tıbbi dispozitif, doğası, ekipmanları ve etkileri bakımından hem patolojik anatomi formasyonuna dayalı klinik dispozitiften hem de psikiyatrik dispozitiften farklıdır. Bedenin yüzeyinin klinik teşhis için önemli olduğu 18. yüzyıl tıbbının tersine, patolojik anatomi bedenin içinde yer alan hasar görmüş organa ilişkin ince ve detaylı bir tanımlama yapmış, yüzeye ilişkin izlenimci bir tanımlamayı en aza indirerek bedenin yüzeyinde yer alan lezyon gibi sınırlı sayıda yüzey işaretini kodlamış ve dikkate almıştır. Foucault'ya göre, histerinin içinde yer aldığı, 19. yüzyılın yeni klinik dispozitive ise tıbbi söylem ve bilgi için yüzeye ilişkin izlenimci değerleri yeniden kullanıma sokmuştur.<sup>21</sup> Foucault, bu tezini açıklamak için bu yeni klinik söylemin kurucu isimlerinden biri olan Jean Martin Charcot'nun ders notlarına başvurmuştur. Bu notlarda sol göz kapağında sarkma olan bir hasta şöyle tarif edilmektedir: “Göz kapaklarını açmasını söylersek, sağdakini normal bir şekilde kaldırıyor, ancak soldaki kaş kadar belirgin bir şekilde hareket etmiyor... sol göz kapağının sekiz milimetre üzerinde ve alnın orta çizgisinin yaklaşık iki santimetre solunda küçük bir gamze...”<sup>22</sup> Bu örnekte görüldüğü gibi teşhis için bedenin içine değil yüzeyine ilişkin bilgiler değerlendirmeye alınmaktadır.

Patolojik anatomi ile yeni nörolojik muayene arasındaki diğer önemli fark, biri uyaran-etki şemasına dayanırken, diğerinin uyaran-tepki şemasına dayanmasıdır. Foucault'ya göre, nörolojik hastanın klinik olarak ele geçirilmesinde ve bunu gerçekleştiren aygıtlar ve bakış karşısında inşa edilmesinde belirleyici olan şey, nörolojik muayenenin temelde “yanıt” arıyor olmasıdır. Klasik patolojik anatominin, temelde, hastanın göğsüne vurup gelen sesi dinleme örneğinde olduğu gibi bir uyaran-etki sistemine dayandığını söyleyen Foucault, 19. yüzyıl ortalarında oluşturulan nörolojik muayenede ise bir işareti işaret yapan şeyin, klasik patolojik anatomide olduğu gibi vurmayı izleyen sesin (mekanik etki) “deşifre edilmesi” değil, “bir işaretin bir yanıt olarak ‘deşifre edilmesi’” olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla, uyaran-etki şemasının yerine uyaran-tepki şeması geçmiştir. Uyaran-etki şemasına dayalı organik tıpta hastaya “yat! öksür!” gibi minimum düzeyde uyaran verilirken psikiyatrik muayenede organik tıbbın muayene tekniklerinin yerini farklı bir prosedür almıştır.<sup>23</sup>

---

daha genel bir durumudur, daha doğrusu *episteme* spesifik olarak *söylemsel* bir dispozitifdir. Bununla birlikte genel anlamda dispozitif, hem söylemsel olanı hem de söylemsel olmayanı kapsayacak şekilde heterojen unsurlar içermektedir (Foucault, 2011, 122). Dolayısıyla klinik dispozitif dediğinde Foucault'nun buna ilişkin tüm söylemsel ve söylemsel olmayan unsurları ve bunlar arasındaki ilişkiler şebekesini kastettiğini söyleyebiliriz.

20 Foucault, 2006, 304.

21 Foucault, 2006, 299.

22 Aktaran Foucault, 2006, 298.

23 Foucault, 2006, 299-300.



Öte yandan nörolojide, patolojik-anatomideki “sorgulama”nın yerini “buyruklar” almıştır. Foucault’ya göre nöroloji “buyruklar koyan ve bu buyruklar aracılığıyla yanıt almaya çalışan yeni bir dispozitifdir.” Bir komut verilir ve bu komuta bedensel bir yanıt beklenir. Bunlar “klinik olarak beden düzeyinde deşifre edilebilen yanıtlardır ve sonuç olarak yanıt veren özne tarafından aldatılma korkusu olmaksızın ayırıcı bir incelemeye tabi tutulabilen yanıtlar.”<sup>24</sup> Klinik nöroloji bu yolla organik tıptaki gibi “ayırıcı tanı” koyabilecektir. Ama bunu tamamen farklı bir dispozitif temelinde yapmaktadır: “Nörolog şöyle der: Emirlerime uyun, ama sessiz olun, bedeniniz sizi yanıtlar vererek cevaplayacaktır, çünkü ben bir doktorum, gerçeğin terimlerini deşifre edip çözümleyebilecek tek kişi benim.”<sup>25</sup>

Histeri tam da bu dispozitifin içine yerleşmiş, histerinin bir hastalık olarak tanımlanması bu yolla mümkün olabildiği. Histerinin tıbbileştirilmesi için, Foucault’ya göre mevcut bir nörolojik hastalığa -epilepsi- yeterince benzemesi ama ayırıcı teşhisin konulabilmesi için yeterince farklı olan bir hastalık tanımı yapılması gerekmektedir. Bunun için psikiyatristler hastaların kendilerine düzenli ve istikrarlı semptomlar sunmalarını istemişlerdir. Psikiyatristlerin istediği şey nörolojik muayene sırasında bir görünüp bir kaybolan semptomlar değil, hastanın üzerinde kalıcı biçimde okunabilecek tutarlı semptomlardır. Foucault, “Charcot ve haleflerinin histerinin ‘stigmatası’ olarak adlandırdıkları şey”in bu şekilde tanımlandığını söyler. Örneğin görme alanının daralması bir stigmatadır. Foucault bu noktada bu “mükemmel stigmataların”, “hareket et, sürtünmeyi hisset” gibi “talimatlara verilen yanıtlar” olduğunu belirtir.<sup>26</sup> Charcot düzenli ve istikrarlı semptomlar-yanıtlar yoluyla histeriyi epilepsi ve diğer akıl hastalıklarından ayırt etmiş, diğer bir deyişle “histeriyi saf bir nozolojik nesne olarak izole etmiştir.”<sup>27</sup>

Nöroloğun ayırıcı tanı koymak için kendisinden talep ettiği düzenli ve istikrarlı semptomları muayene ve ataklar sırasında ona veren kadın ise, bunu yapar yapmaz “tımarhanede bir deli” olmaktan çıkıp “adına yakışır bir hastanede vatandaşlık” kazanmıştır. “Histerik, semptomlarının sabitliği ve düzenliliği sayesinde hasta olma ve deli olmama hakkını” kazanmıştır.<sup>28</sup> Bununla birlikte Foucault, deliliğin tıbbileştirilmesinin delinin konumu üzerinde çok büyük bir etkisi olmadığını düşünmektedir.<sup>29</sup> 1793’te Fransa’da, Philippe Pinel, Bicêtre’e atanmasının hemen ardından aslında bir hapisane olan bu binanın kapılarını açmış, insanların bir kısmını dışarı bırakmış, bağlı oldukları zincirleri çözmüştür ve buranın artık bir hapisane değil, bir hastane olarak hizmet vereceğini; burada kalan insanların hasta olarak kabul edileceğini ve doktorlar tarafından tedavi edileceklerini duyurmuştur. İngiltere’de de aşağı yukarı aynı tarihlerde William

24 Foucault, 2006, 304.

25 Foucault, 2006, 304.

26 Foucault, 2006, 309-310.

27 Didi-Huberman, 2003, 19.

28 Foucault, 2006, 310.

29 Foucault, 2015a, 83.



Tuke delileri hasta olarak nitelendirerek bir psikiyatri hastanesi kurmuştur.<sup>30</sup> Foucault bu iki büyük olayın tarihçiler tarafından delilik, akıl hastalığı ve psikiyatri tarihinde bir kopma olarak nitelendirildiğini söyler. Bu tarihçiler Pinel ve Tuke'dan önce akıl hastalığının bir hastalık olarak görülmediğini, onlara tıpkı bir suçluya davranıldığı gibi davranıldığı savunmuşlardır. Fakat Foucault iki konuda onlarla hemfikir değildir. Öncelikle Fransız Devrimi'nden önce delilerin sadece kriminal olarak kabul edildikleri görüşünün tamamen yanlış olduğunu söylemiştir. İkinci olarak delilik bir akıl hastalığı olarak tanımlansa da, delilerin zincirlerinden kurtarıldıkları savunulsa da esasında delilerin konumunun değişmediğinin altını çizmiştir: “[İ]lkel toplumda olduğu kadar modern toplumda da, ortaçağda olduğu kadar yirminci yüzyılda da, delilere evrensel bir konum diye adlandırılabilir bir şey verilmişti. Tek fark on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar bir delinin kapatılmasını isteme hakkının aileye ait olmasıydı. Delileri öncelikle aile dışlıyordu. Oysa, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ailenin önceliği adım adım kayboldu ve hekimlere bırakıldı.”<sup>31</sup>

Hekimlerin otoritesinin arttığı bir dönemde, klinik dispozitif içinde histeriye ilişkin söylemin, başını Charcot'nun çektiği doktorların histeriye ilişkin beyanlarından, ders notlarından, kitaplarından, histeriyi geçmişteki pratiklerle ilişkilendirme biçimlerine; Salpêtrière Hastanesi'nin mimari yapısından, hastanenin kurumsal yapısına; ünlü Salı Dersleri'ne ve bu derslerin yapıldığı salona; histerinin bilimsel kanıtları olarak sunulan fotoğraflardan bu fotoğrafların oluşturulduğu stüdyonun düzenlenişine, fotoğrafların ilişkili olduğu tarihsel ve güncel diğer görsel imgelere kadar pek çok unsurun bir arada olduğu bir ilişkiler şebekesi içinde oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Yeni klinik dispozitif içinde histeriye ilişkin bir bilgi alanı oluşturulurken, bu bilgi alanı histeriye ilişkin hakikati üretmiştir. Hakikat üretimi iktidar ve iktidar mekanizmalarıyla yakından ilişkilidir: “Çünkü hem bu iktidar mekanizmaları bu hakikat üretimlerini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretimlerini kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır.”<sup>32</sup> Foucault için hakikat, arşivlerin kurulması, bilginin kodlanması ve yayılması da içerecek şekilde toplumsal sistemin her yanına yayılmış olan iktidarın etkisinden kaçmak için sınımlanacak özel bir bilgi türü değildir, tam tersine hakikat ve iktidar iç içe geçmiş durumdadır ve belirli söylemsel pratikler yoluyla “hakikat rejimleri” inşa edilir. Bilimsel bilgi söylemi de bundan bağımsız değildir. Modern iktidar yurttaşların itaat etmesini sağlamak için zor kullanmaktan ziyade onları disipline eder ve bedeni bir bilgi kaynağı olarak nesneleştirir. “Fotoğrafın insan vücudunu kaydetme, kataloglama, keşfetme, ortaya çıkarma, karşılaştırma ve ölçme konusundaki saplantılı ilgisi, disiplin süreci içinde önemli bir biçim olarak görülmesinin bir yoluyla.”<sup>33</sup> Kadın bedeninin histerikleştirilmesinin, onun hakkında hakikat iddiasında olan bir bilgi üretilmesinin de kadın bedenini disipline etmenin, onun üzerinde iktidar kurmanın yollarından biri olduğu

30 Foucault, 2015c, 214-215.

31 Foucault, 2015a, 79.

32 Foucault, 2015d, 173-174.

33 Price, 2015, 124.

açıktır. Görüntüler, özellikle de 19. yüzyılda hakikati yansıtan bir araç olma iddiasıyla ortaya çıkan fotoğraf, histeriye ilişkin hakikatin üretilmesi ve kadın bedeninin disipline edilmesindeki söylemsel pratiklerin en önemli parçalarından biri olmuştur.

## 19. Yüzyılda Fotoğrafın Kurumsal ve Bilimsel Kullanımları

*Fotoğraflar asla tarihin kanıtı değildir;  
kendileri tarihseldir.<sup>34</sup>*

İmgeler, bilim söyleminde ve pratiğinde fotoğrafın icadından önce de önemli olmuştur. Çünkü görmeyle bilmeyi eşitleyen yaklaşım yüzyıllardan beri hakimiyetini sürdürmektedir. Modern çağın görsel modelinin, görsel sanatlarda Rönesans perspektifi ve felsefede Kartezyen öznel rasyonalite düşüncesi ile karakterize olduğunu söyleyen Martin Jay, bunu “Kartezyen perspektif” olarak kavramlaştırmıştır. Bu anlayış, Jay’a göre dünyanın dışında konumlandırılmış ve dünyayı dışarıdan gözlemleyerek onun bilgisine erişebilen tarih dışı, tarafsız ve bedensiz bir özne tasavvur etmiştir.<sup>35</sup> Öznenin görme yoluyla dünyaya ilişkin bilgiye dolaysız bir şekilde erişilebileceğini varsayan yaklaşım, bilgi üretiminde görsel imgelerin merkeze yerleşmesine sebep olmuştur.

Moderniteyle birlikte, insan gözünden daha uzak, daha iyi ve insan gözünün görebileceğinin ötesindeki görme düşüncesi muazzam bir önem kazanırken, fotoğraf bunu karşılayan mükemmel bir modern mecra olarak ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın icadından sonra bilim insanları ve tıp kuruluşları deneylerin görsel kaydını yapmak, hastalıkları belgelemek, bilimsel verileri kaydetmek amacıyla fotoğrafı kullanmıştır. Bununla birlikte fotoğrafın insan gözünün ötesini görebildiği düşüncesi onun kurumsal düzenleme ve insanları tiplerine göre arşivleme ve sınıflandırma işlemi için kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Fotoğrafın bu kullanımı, dönemin hakim bilim anlayışıyla yakından ilişkilidir. Fotoğraf, Avrupa’da 19. yüzyılın ilk yarısında pozitivist bilim hüküm sürmekteyken geliştirilmiştir. 1839 yılında fotoğrafın icadı ilan edildiğinde August Comte, *Pozitif Felsefe Dersleri*’ni yazmaktadır. Deneysel gerçeklerin gözlem yoluyla elde edilebileceği görüşüne dayanan pozitivism çerçevesinde fotoğraf makinesi bir çok kişi tarafından “insanın ampirik algısının öznel yönlerinden kaynaklanan potansiyel hataları kontrol edebilecek, dengeleyebilecek veya düzeltebilecek bir şekilde, gerçek dünyayı mekanik olarak gözlemlemek, ölçmek ve incelemek için yararlı bir araç olarak kabul edilmiştir.” Pozitivism bağlamında fotoğraf makinası insan duyularının algılamada yetersiz kaldığı gerçekleri ortaya çıkarabilecek, gerçeği kaydedebilecek ve onu kullanan kişinin öznelliğine rağmen, nesnel bilgi üretme kapasitesine sahip bilimsel bir araç olarak görülmüştür.<sup>36</sup>

Bu anlayışa göre fotoğraflar, gerçekliğin basit bir kaydı gibi, kaydettikleri olayların basit birer izi, dünyanın dolaysız birer kopyası gibi görülmüştür. Mecranın kendisi şeffafmış gibi değerlendirilmiş ve böylece bu mecra aracılığıyla söylenen sözlerin de tarafsız ve doğru olduğu varsayılmıştır. Fotoğrafların doğayı yansıttığına dair inanç,

34 Tagg, 1988, 65.

35 Jay, 1988, 4, 10.

36 Sturken ve Cartwright, 2018, 349-353.

fotoğrafla ilgili 19. Yüzyıl yazınından itibaren karşımıza çıkmaktadır. Örneğin fotoğrafın mucitlerinden William Henry Fox Talbot (1800-1877), *Doğanın Kalemi (Pencil of Nature)* kitabında fotoğrafı oluşturmada, fotoğraf makinesini kullanan insanın varlığını tamamen görmezden gelmiş ve sadece güneşin aracılığını tartışmıştır. Fotoğrafçı ve eleştirmen Allan Sekula ise fotoğrafa yönelik bu anlayışı “fotoğrafik gerçeklik miti” olarak adlandırmıştır.<sup>37</sup> John Tagg da fotoğrafın bir “yansıtıcı” olduğuna dair görüşe ikna edici bir biçimde karşı çıkmıştır. Ona göre fotoğrafik belgelemenin ortaya çıkışı yeni söylemsel ve kurumsal biçimlerle sıkı sıkıya bağlantılıdır ve karmaşık bir tarihsel süreç içinde gelişmiştir. Bununla birlikte “bu karmaşık süreç, fotoğrafik kanıt statüsünü tarafsız ve verili kabul eden ‘belgesel gelenek’ fikri tarafından neredeyse tamamen silinmiştir.”<sup>38</sup>

Fotoğrafın toplumsal işlevini Foucaultcu bir perspektifle analiz eden Tagg’ın söylediği gibi fotoğrafın kanıt olma işlevi, büyük ekonomik ve toplumsal dönüşümler sırasında iktidarın işleyişi yeniden yapılandırılırken; disiplin kurumları ağı geliştirilirken yükselmiştir.<sup>39</sup> Modern toplumlarda iktidar, beden üzerinden işler ve hastane, akıl hastanesi, okul, hapisane gibi kurumlar yoluyla dağıtılır. Normal-anormal, akıllı-deli, zararsız-tehlikeli gibi ayrımlar yapan bu yeni disiplin kurumları gelişirken yeni gözetim, kayıt tutma ve düzenleme teknikleri, pratikleri ortaya çıkmıştır.<sup>40</sup> Bu kurumlar kapitalist iş bölümü tarafından sosyal ve ekonomik yaşamın düzenli bir biçimde yürütülmesi için, disipline edici yöntem ve tekniklerle, uysal bir toplumsal özneler hiyerarşisi üretmiştir. Aynı zamanda, bu yeni kurumlar, ürettikleri özneler hakkında gözetime dayalı yeni bir tür bilgi yaratmıştır: hızla çoğalan bir dokümantasyon sisteminde korunan ve iktidarın yeni etkilerini doğuran bir bilgi. Fotoğraf bu yeni bilgi türünün önemli bir parçasıdır. Bu disiplin kurumları, fotoğrafın da bir parçası olduğu, dokümantasyona dayalı yeni bir bilgi-iktidar türü yaratmıştır.<sup>41</sup> Tagg’ın belirttiği gibi toplumsal düzen içindeki en ufak sapmaların bile not edilip, sınıflandırıldığı ve dosyalandığı, tekrarlayan sayısız imgeden oluşan bir arşiv birikmiştir. Tagg’a göre fotoğrafçının pozladığı sayısız imgede ve her mekânda; polis hücrelerinde, hapisanede, hastanede, akıl hastanesinde, okulda iktidar kendini tekrarlamaktadır. Ama burada gözetim gücü fotoğraf makinasından ziyade devlet aygıtlarına aittir. Çünkü fotoğraf makinesini harekete geçiren de bir gerçeği kaydetmek için inşa ettiği görüntülerin otoritesini ve kanıt olma statüsünü garanti altına alan da devlet aygıtıdır.<sup>42</sup>

İnsanların fotoğraflar yoluyla dosyalanması ve sınıflandırılması pratikleri, Sturken ve Cartwright’in belirttiği gibi ırkçılık ve sömürgeciliği meşrulaştırmanın bir parçası olarak işlev gören kafatası bilimi (phrenology), kafa bilimi (craniology) ve fizyonomi isimli sözde bilimlerle ilişkilidir. Fotoğraf, insan bedeninin dışının, yani fiziksel özelliklerinin, insanın ahlaki, entelektüel ve toplumsal gelişiminin göstergeleri olarak okunabi-

37 Sekula, 1982, 86.

38 Tagg, 1988, 7.

39 Tagg, 1988, 5, 62.

40 Foucault, 1992, 250; Tagg, 1988, 5.

41 Tagg, 1988, 62-63.

42 Tagg, 1988, 64.

leceğini öne süren bu 19. yüzyıl sözde bilimlerin temel araçlarından biri olmuştur. Benzer bir yaklaşıma dönemin kriminoloji çalışmalarında da rastlamak mümkündür. Pozitivist kriminoloji uzmanı Cesare Lombroso (1835-1909), belirli fiziksel niteliklerin suça yakınlıkla olan ilişkisini kafatasları üzerinden tespit etmeye çalışmış ve kadın kafatasları ve portrelerinden oluşan geniş bir arşiv oluşturmuştur. Benzer şekilde Paris'te Alphonse Bertillon (1853-1914) suçluları tespit etmek için fotoğrafı kullanmıştır. Tüm bu sözde bilimler, insan ırkını iyileştirmek amacıyla üremenin kontrol edilmesini amaçlayan öjeni adlı sözde bilimin yükselişiyle yakından ilişkilidir. Öjeni sadece belirli tür ve ırkların üremesini, belirli tür ve ırkların ise üremeyerek ortadan kalkmasını önerir. Öjeninin kurucularından Francis Galton da beden dış özelliklerinin tıbbi ve toplumsal patolojiyi ele verdiği düşüncesiyle fotoğrafı kullanmıştır. “Temel amacı anormal olarak tanımladığı insanların görsel arşivini yapmak” olan Galton, 1883 tarihli *Inquiries into Human Faculty and Its Development (İnsan Melekeleri ve Gelişimine İlişkin Sorgulamalar)* kitabında bir adım daha ileri giderek suçluların, hayat kadınlarının, tüberküloz hastalarının fotoğraflarını üst üste pozlama yöntemiyle birleştirip tanımladığı anormalliklere dair ideal tipler oluşturduğunu iddia etmiştir.<sup>43</sup> Öjeninin bilim söyleminde ve toplumsal ideolojide bu kadar yaygın olduğu bir dönemde, histeriyle damgalanan kadınların da türün saflığını bozan parazitler olarak görüldüklerini söyleyebiliriz.

Aynı dönemde Fransız psikiyatrist Bénédict Augustin Morel, ortaya attığı dejenerasyon teorisinde akıl hastalıklarının kalıtsal olduğunu iddia etmiştir. Dejenerasyon ve zihinsel hastalıkların, kafatası gibi fiziksel özelliklerle kendini dışa vurduğunu düşünen Morel, dejenerasyon teorisini açıkladığı 1857 tarihli *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales (Fiziksel, Entelektüel ve Ahlaki Dejenerasyonlar Üzerine İnceleme)* kitabında dejenerasyonun göstereni olarak işaret ettiği “sabit ve değişmez” fiziksel, zihinsel ve ahlaki özellikleri göstermek için 12 hastanın çizimini kullanmıştır. Morel, zihinsel hastalıkların nesilden nesle aktarıldığına inansa da bu sürecin öjenik önlemlerle kontrol altına alınabileceğini düşünmüştür.<sup>44</sup> Foucault, dejenerasyon teorisinin “anormal”ın tıbbileştirilmesinin temel teorik unsuru olduğunu söyler. Dejenerasyon teorisinin psikiyatrik iktidara destek verdiğini belirten Foucault'ya göre, psikiyatrinin herhangi bir sapmayı, farklılığı ve geri kalmışlığı dejenerasyon durumuyla ilişkilendirmesi, onu insan davranışlarına sınırsız olarak müdahale etme olanağına kavuşturmuştur.<sup>45</sup>

Histerik kadın imgesini üreten psikiyatrik söylemi de böyle bir bağlam içine yerleştirmemiz gerekir. Toplumsal sapma olarak düşünülen her şeyi görünür kılmak ya da görünür olandan yola çıkarak sapmaları tanımlayıp sınıflandırmak modern bir pratiktir. Bu pratikler beden hakkında bilgi üretmenin, bedeni disiplin altına almanın ve “uyusal bedenler” üretmenin bir yoludur. Sander L. Gilman'ın ifade ettiği gibi, fotoğrafın icadından sonra küçük fotoğrafik portre kartları (*carte-de-visite*) hızla moda olmuş ve 1850'lerde, toplumun ayrıcalıklı bir kesimi kendi portrelerini edinme hakkına sahip olmuştur. Bunun

43 Sturken ve Cartwright, 2018: 351-353.

44 Schwarz ve Brückner, 2016.

45 Foucault, 2003, 315.

karşısında portrelerine iktidar tarafından el konulan akıl hastalarının, suçluların, hizmetçilerin kendilerine ait portrelere sahip olma hakları yoktur. Onların fotoğrafları Gilman'ın deyişiyle "temsil ettikleri nozolojinin yapay temsilleridir." Gilman'a göre bunlar "hastanın değil, hastalığın imgeleridir" ve "bu imgeler dünyanın merkezinde yatan şey, estetikten gerçeğe, sanatsaldan terapötik olana, hastanın imgesinden hastanın gerçekliğinin tanımına doğru hareket eder. İmge hastanın özüdür, hastaya formunu verir."<sup>46</sup>

John Tagg, Foucault'nun soyağacını çıkardığı diğer kurumlarda olduğu gibi akıl hastanelerinde de fotoğrafın ne kadar merkezi bir işlevi olduğunu açıklamak için 1856'da Royal Photographic Society'nin kurucu üyesi, Surrey County Lunatic Asylum Kadın Departmanı'nın şefi ve İngiltere'de psikiyatrik fotoğrafçılığın öncüsü olan Hugh Welch Diamond'ın fotoğrafa ilişkin yaklaşımını inceler. Royal Society'ye "Fotoğrafçılığın Deliliğin Fizyognomik ve Zihinsel Olgularına Uygulanması Üzerine" ("On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity") başlıklı bir makale yazan Diamond, "fotoğrafın deliliğin tasvirine uygulaması üzerine" teorilerini açıklarken argümanlarını Surrey Akıl Hastanesi'nde çektiği fotoğraflarla desteklemiştir. Diamond fotoğrafların tedaviye yardımcı olabileceğini, tıbbi rehberlik ve fizyognomik analiz için kalıcı bir kayıt sağladığını ve geçmişte tedavi ettiği hastaya ilişkin hızlı bir tanımlama, hatırlatma aracı olduğunu savunmuştur.<sup>47 48</sup>

Showalter'a göre Diamond her ne kadar fotoğrafların "delilerin yayınlanmış hemen hemen tüm resimlerini, onları sanat ya da bilim amaçları için neredeyse değersiz kılacak kadar çirkinleştiren o acılı karikatürlerden tamamen kurtardığını" söylese de onun fotoğraflarında da kadınlar kirli ve dağınık saçlarla, çok büyük ya da çok dar, koyu renkli elbiselerle fotoğraflanmıştır. Bu fotoğrafik temsiller kendinden önceki çizimlerden daha nesnel ya da bilimsel görünse de Showalter'a göre aslında sadece başka türlü bir görsel ve psikiyatrik uzlaşımından yararlanmıştır.<sup>49</sup> Tagg da, Diamond'un fotoğraflarının doğal ya da kesin gibi görünmekle birlikte karmaşık bir şekilde kodlanmış metinlerarası ürünler olduğunu söylemiştir: Bu fotoğraflar bir yandan polis fotoğraflarında olduğu gibi basit bir stüdyoda düz bir fon kullanılarak ön plandan çekilip dikkat modelin yüzüne ve ellerine yöneltilirken öbür yandan Pinel'in deli kategorizasyonuna ve fizyonomi ile frenolojinin daha önce yaptığı tipolojilere dayanmaktadır. Tagg, Diamond'un fotoğrafları oluştururken hem çağdaş portrecilik geleneğinden hem de J. E. D. Esquirol'un 1838 tarihli *Des Maladies Mentales (Akıl Hastalıkları)* kitabı ya da Alexander Morrison'ın aynı tarihli *Physiognomy of Mental Diseases (Zihinsel Hastalıkların Fizyonomisi)* kitabında hali hazırda geliştirilmiş olan tıbbi ve psikiyatrik illüstrasyon kodlarından yararlandığını söylemiştir. Diamond'un çalışması 19. yüzyıl fotoğraf pratiğindeki eğilimi yansıtıyor olsa da onun çalışmasında dikkat çeken şey Tagg'ın da belirttiği gibi bu fotoğrafların psikiyatri,

46 Gilman, 1993, 358.

47 Tagg, 1988, 77-78.

48 Hastaları fotoğrafla kaydetme pratiğinin İngiltere'deki Bethlem Kraliyet Hastanesi ile Venedik'teki San Clemente Hastanesi'nde de yaygın bir şekilde uygulandığını belirtmemiz gerekir.

49 Showalter, 1985, 86-87.

fizyonomi, fotoğraf ve estetik söylemlerinin kesiştiği noktada durmasıdır.<sup>50</sup> Charcot'nun yöneticisi olduğu Salpêtrière Hastanesi'nde üretilen fotoğraflar da tıpkı Diamond'ın fotoğrafları gibi psikiyatri, fizyonomi, fotoğraf ve estetik söylemlerinin kesişim noktasında durmaktadır.

### Salpêtrière Fotoğrafları ve Histerik Kadın Bedeninin İnşası

Salpêtrière Hastanesi, 19. yüzyılda Charcot'nun yönetiminde histeri tanısının fotoğraflık belgelerinin üretildiği merkez olması açısından büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte kadının ötekileştirilmesi ve toplumdaki dışlanması bağlamında hastanenin kayda değer bir geçmişi vardır. Salpêtrière, 17. yüzyılda toplumdaki dışlanmış kadınlarla doludur; 1690'da burada üç bin kadın bulunmaktadır: binlerce yoksul, berduş, dilenci, "yıpranmış kadın", "yaşlı hizmetçiler", saralı, iflah olmaz deli, saldırgan, sakat, kronik hasta, zihinsel engelli, evlenmemiş ya da hamile kadınlar.<sup>51</sup> 18. yüzyılda da kadınlar burada korkunç koşullar içinde yaşamaktadır. 1774-1792 yılları arasında hüküm süren XVI. Louis döneminde Paris'teki yaşamı anlatan *La vie parisienne sous Louis XVI* (1882) kitabında François Cognel, Salpêtrière'yi şu şekilde tasvir etmiştir: "[B]üyük bir çılgınlığa kapılan deli kadınlar, localarının önünde köpekler gibi zincire vurulmuşlar ve gardiyan kadınlar ile ziyaretçilerden demir bir parmaklıkla korunan bir koridorla ayrılmışlardır; gıdaları ve üzerinde yattıkları saman onlara bu parmaklıklardan verilmektedir; etraflarındaki pisliklerin bir kısmı tırmıklarla çekilmektedir."<sup>52</sup> Philippe Pinel hastanenin yönetimine geçtikten sonra 1794'te hastalara yönelik daha ılımlı uygulamalar getirmiş ve kadınların bağlı olduğu zincirlerin çözülmesini sağlamıştır.<sup>53</sup> Ama yine de buz gibi suyla duş yaptırma, deli gömleği giydirme, döner sandalye tedavisi, açlık kürleri gibi tedavi yöntemleri devam etmiştir.<sup>54</sup> Didi-Huberman, 1873'te 580 çalışan, 87 "rahatlatıcı", 2780 "idare edilen kadın", 845 "deli kadın" ve 103 çocuk olmak üzere 4383 kişinin bulunduğu cehennemvari haldeki Salpêtrière'yi "kadın ölümünün Hac'ı" olarak tanımlamıştır.<sup>55</sup>

1852 yılında Salpêtrière Hastanesinde bir yıllık tıp stajını bitirdikten sonra, oraya geri dönmeye ve kalıcı olarak çalışmaya karar veren Charcot, daha sonra hastanenin yöneticisi olmuştur.<sup>56</sup> Charcot, 1880 civarında histeriyi "organik beyin hastalığı görünümü alan, ancak beyinde saptanabilir bir lezyon olmayan belirtiler topluluğu" olarak tanımlar.<sup>57</sup> Saptanabilir bir lezyon olmadığı için histeri görünmez bir patolojidir. Charcot, onu görünür kılmak için iki yönteme başvurmuştur. Birincisi ünlü Salı Dersleri'ndeki (*Leçons du Mardi*) gösterilerdir. Kadınlardan oluşan histeri hastaları halka

50 Tagg, 1988, 80.

51 Hustvedt, 2012, 11; Didi-Huberman, 2003, 13.

52 Cognel'den aktaran Foucault, 2017, 233.

53 Hustvedt, 2012, 11.

54 Namal, 2013, 50.

55 Didi-Huberman, 2003, 13.

56 Hustvedt, 2012, 10-12.

57 Bogousslavsky, 2014, 49.

açık olan ve dönemin ünlülerinin izlediği bu derslerde hipnotize edilmiş, uyarıcı tepki şemasına dayalı olarak doktorun buyruklarıyla semptomları tetiklenmiş ve sergilenmiştir. ‘Histeriklerin Kraliçesi’ olarak bilinen Blanche Wittmann gibi pek çok kadın, bu derslerde araştırma nesnesine indirgenerek bedensel hareketleri, kasılmaları, bayılmaları büyük gösterinin bir parçası olarak, histerinin kanıtları olarak sunulmuştur.<sup>58</sup> Charcot’nun histeriyi görünür kılmak için kullandığı ikinci ve aynı zamanda bu makalenin konusunu oluşturan yöntemi ise histerinin aşamalarının fotoğrafik olarak belgelenmesine dayalıdır. Salpêtrière Hastanesi’nde 30 yıldan uzun süre çalışan ve fotoğrafın gözlem yapmak için çok önemli olduğunu düşünen Charcot, burada bir fotoğraf birimi kurmuş ve fotoğrafı histerinin evrelerini belgelemek için kullanmıştır. Buradaki amaç semptomları görsel olarak sınıflandırmak, histeriyi bir tür “kanıt” oluşturmak;<sup>59</sup> diğer bir deyişle “görünmez bir patoloji olan histeri”ye “varlık” kazandırmaktır.<sup>60</sup> Didi-Huberman, Freud’dan ödünç aldığı kristal benzetmesini histeri için kullanarak, Salpêtrière’de histeriyi görünür kılmak için “büyülü bir histeri makinesi” inşa edildiğini söyler:

*“Salpêtrière’de bir kristalin görünmez çizgisini deşifre etmek için büyük bir optik makineye benzeyen bir şey inşa edildi: büyük, bölgesel, deneysel, büyümlü bir histeri makinesi. Ve kristali deşifre etmek için, onu kırmak, düşüşüne hayran olmak, sonra tekrar kırmak, daha da görünür olmasına ve düzenli bir düşüşe izin veren makineler icat etmek ve sonra bir kez daha kırmak gerekiyordu - sadece görmek için.”<sup>61</sup>*

Foucault’nun kavramlarıyla konuşacak olursak, patolojik anatomi yaklaşımı bu kristali inceliyor olsaydı onun içinde hasar görmüş kısma yönelik inceleme yapardı ya da bedeninin dış yüzeyinde kendini gösteren bir lezyonun bedeninin içindeki bir hastalığa işaret ettiği düşünülerek semptomların şifresini çözmek için çeşitli yöntemlerle bedeninin içine ilişkin bilgi edinilmeye çalışılırdı. Oysa nörolojiye dayalı yeni klinik dispozitif doğrudan bedeninin yüzeyini bilgi kaynağı olarak görmüştür. Histeride semptomu karşılayan fiziksel bir hastalık bulunmadığından ona kanıt oluşturmak için semptomun kendisi fotoğraf yoluyla kaydedilmiştir. Kırık bir bacağın röntgen filminin bacağın kırık olduğunun kanıtı sayılması gibi fotoğraf da histerinin kanıtı sayılmış; bir başka deyişle fotoğraf, hastalığı bedende sabitlemek için kullanılan bir araç olmuştur.

Charcot’nun hayranlarından birinin belirttiği gibi “mikroskop histoloji için ne kadar önemliyse kameranın da histeriyi incelemek için en az o kadar önemli” olduğu düşünülmektedir. Hugh Diamond gibi, Charcot ve takipçileri de fotoğrafik görüntünün bilimsel tarafsızlığına dair mutlak bir inanca sahiptirler. 1875’de Charcot’nun asistanlarından biri olan Paul-Marie-Léon Regnard’ın hazırladığı, kadın hastaların fotoğraflarından oluşan albüm çok ilgi çekmiş, hastane içinde bir fotoğraf atölyesi kurulmuş ve başına fotoğrafın “bilim adamının gerçek retinası” olduğunu düşünen Albert Londe (1858-1917)

58 Showalter, 1985, 148.

59 Didi-Huberman, 2003.

60 Isaak, 2002, 182.

61 Didi-Huberman, 2003, 9-10.



getirilmiştir. Showalter, laboratuvarlar, fon perdeleri, koltuk başları, yatak gibi ayrıntılı olarak hazırlanmış ve en ileri teknolojiyle donatılmış bu atölyede aynı zamanda gözlem, model seçimi ve kayıt tutma gibi idari tekniklerin de özenle yürütüldüğünü söylemiştir. Burada son derece özenli ve dikkatlice hesaplanmış çerçeveler içine yerleştirilen kadınlar tekrar tekrar fotoğraflanmış ve böylece Showalter'ın belirttiği gibi kadınlar fotoğraf makinesine ve fotojenik özneler olarak aldıkları özel statüye alışmışlardır. Bu stüdyoda oluşturan fotoğraflar Charcot'nun himayesinde, Desiré Magloire Bourneville (1840-1909) ve Paul-Marie-Léon Regnard (1850-1927) tarafından üç cilt halinde, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Salpêtrière'nin Fotoğrafik İkonografisi)* başlığıyla yayımlanmıştır. Ardından 1888 yılında yine Charcot'nun himayesinde Gilles de la Tourette (1857-1904), Paul Richer ve Albert Londe'un *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière (Salpêtrière'in Yeni İkonografisi)* kitabının ilk cildi yayımlanmıştır. Böylelikle yine Showalter'ın belirttiği gibi "Charcot'un hastanesi, kadın histerinin sürekli olarak sunulduğu, temsil edildiği ve yeniden üretildiği bir ortam haline gelmiştir."<sup>62</sup>

Ancak ilk andan itibaren bu fotoğrafların, gerçek histeri ataklarını temsil edip etmedikleri konusu tartışma yaratmıştır. Çünkü fotoğraflarda histeri hastalarının davranışları oldukça teatral görünmektedir. Bu nedenle hem çağdaşları hem de kendinden sonraki tıp tarihçilerin bu performansların telkin, taklit, hatta sahtekarlık sonucu elde edildiğinden şüphelenmişlerdir. Hatta Charcot'nun bir asistanı "bazı kadınların izleyiciyi memnun edecek ataklar geçirecek şekilde eğitildiğini itiraf etmiştir." Charcot'un Salpêtrière'deki görev süresi boyunca histeri vakalarında artış olması da bu soruları gündeme getirmiştir.<sup>63</sup> Öte yandan stüdyoda son teknoloji kullanılıyor olsa da ilk dönemlerde Regnard, uzun bir pozlama süresi gerektiren ıslak kolodyon tekniğiyle çalışmıştır.<sup>64</sup> Anlık fotoğraf çekmeye izin vermeyen bu teknik de fotoğraftaki hastaların ona poz vermesini zorunlu kılmıştır. Sırf bu durum bile fotoğraflardaki gerçekliğin son derece tartışmalı olduğunu göstermektedir.

Didi-Huberman'ın deyişiyle "büyük bir imge fabrikası"<sup>65</sup> olan Salpêtrière'de üretilen ve İkonografi'lerle dolaşıma sokulan fotoğraflar Charcot ve Richer'in histeri nöbetinin evreleri olarak tanımladığı şeyle uyumludur. Buna göre tam bir nöbet üç aşamadan oluşmaktadır. Birincisi kadının bilincini kaybettiği ve ağzının köpürdüğü *epileptoid evre*; ikincisi fiziksel kasılmaların, bükülmelerin ve akrobatik duruşların olduğu *palyaçoluk (clownism)*; üçüncüsü ise hastanın hayatıyla ilgili olay ve duyguların taklidi olan *tutkulu tavırlar (attitudes passionnelles)* evresidir (Görsel 1 ve Görsel 2).<sup>66</sup> İkonografi'lerde yer alan ve bu evrelerin kanıtı olarak sunulan her bir fotoğrafta esasında gözetleyen ile gözetlenen arasındaki hiyerarşi yeniden kurulmuştur. Eril tıbbi pratikler yoluyla bedenleri disiplin altına alınan kadınlar bu kez de fotoğraf aracılığıyla incelemenin nesnesi haline

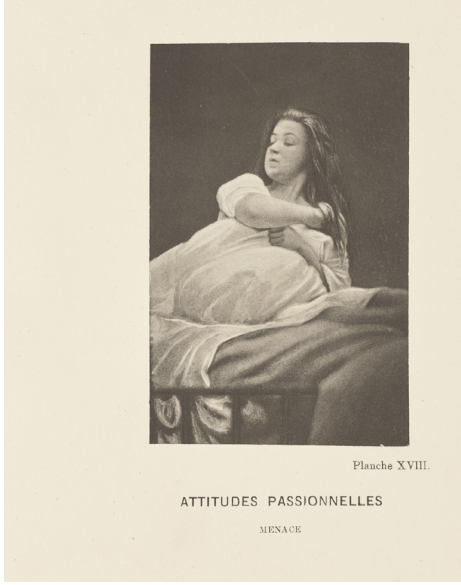
62 Showalter, 1985, 150-152, 154.

63 Showalter, 1985, 151.

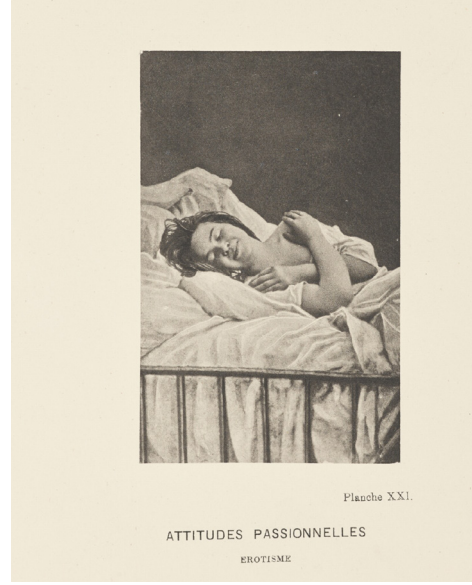
64 Didi-Huberman, 2003, 87-88.

65 Didi-Huberman, 2003, 44.

66 Showalter, 1985: 150.



**Görsel 1:** Paul-Marie-Léon Regnard, Attitudes Passionnelles, Menace, 1878.



**Görsel 2:** Paul-Marie-Léon Regnard, Attitudes Passionnelles, Erotisme, 1878.

getirilmiş ve boyun eğmeye zorlanmıştır. Bugün Charcot'nun adını ve en iyi ihtimalle eğer sürekli bir gösteri malzemesine dönüştürülüp “yıldızlaştıysa” hastanın adını biliriz. Onu da Charcot'da olduğu gibi soyadıyla değil, Augustine'de olduğu gibi adıyla anarız (tam adı Louise Augustine Gleizes). Fotoğrafların altında sadece ‘bilim adamı’nın onların bedensel dışavurumlarına koyduğu isimler vardır: “Sevgi dolu dua”, “tehdit”, “kontraktür”, “kasılma”, “yay”. Bu alt yazıların bir kısmı, özellikle *tutkulu tavırlar* evresine ait olanlar, Showalter’ın dikkat çektiği gibi, histerinin kadın cinselliğiyle bağlantılı olarak yorumlanmasını önermektedir: “Aşk duası”, “kendinden geçme”, “erotizm” vb.<sup>67</sup>

Pozitivizmin hem ürünü hem de hizmetçisi olarak teorize edildiği bir dönemde, fotoğraf “hastalığı söylemsel bir çerçeveye sokmak için ideal temsil tarzı” olmuştur.<sup>68</sup> Bununla birlikte deli kadının ve/veya cadının görsel sanatlardaki diğer temsilleri de kuşkusuz bu çerçeve içinde yer almakta; İkonografi’lerdeki fotoğraflarla diğer görsel temsiller arasında çok yakın bir ilişki bulunmaktadır. Hatta histerik kadının fotoğrafik temsiline yaratılmasında bu imgeler kaynak olarak kullanılmaktadır. Ancak fotoğrafa atfedilen kanıt olma niteliği, onun kendinden önce veya kendisiyle eşzamanlı üretilen diğer görsel imgelerden daha güvenilir olarak algılanmasına neden olmuştur.

67 Showalter, 1985, 150.

68 Isaak, 2002, 157.

Charcot'nun çalışması için genel anlamda kadın histerisinin görsel temsili çok önemli bir yere sahiptir. Örneğin Salı Dersleri'nin yapıldığı salonda Tony Robert-Fleury'nin, Pinel'in 1795'de Salpêtrière'deki deli kadınları "özgürleştirme" anını tasvir eden *Pinel à la Salpêtrière (Pinel Salpêtrière'de, 1876)* tablosu (Görsel 3) yer almaktadır. Ayrıca, André Brouillet'nin 1887 tarihli *Une leçon clinique à la Salpêtrière (Salpêtrière'de Klinik Bir Ders)* adlı tablosundan (Görsel 4) gördüğümüz kadarıyla Salı Dersleri'nin yapıldığı salonun duvarında histeri atağı geçiren bir kadının yay şeklinde kasıldığını (histerinin *arc-de-cerle* evresi) gösteren Charcot'un ünlü litografisi bulunmaktadır (Görsel 5).<sup>69</sup> Esasında Brouillet'nin tablosu bize o dönem histerinin sanat alanında nasıl tarif edildiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Resimde ünlü histeri hastası Blanche Wittman'ı, Charcot'nun kollarında, kendinden geçmiş vaziyette ilgili gözlerle ona bakan beyefendilere sergilenirken görürüz. Elbisesinin üst kısmı açılmış, omuzları ve iç çamaşırları ortadadır. Benzer bir pozu Robert-Fleury'nin tablosunda da görürüz. Bu iki örnek histerik kadının resimsel temsiline özgü şemaları anlamamız açısından önem taşımaktadır. Her ikisi de bir erkek tarafından yapılan ve kadın bedeninin erkek bir uzman tarafından uysallaştırılmasını tasvir eden resimlerdir. Brouillet'nin resmi Alksnin'in belirttiği gibi "Charcot'un derslerinin özünü; kadın bedeni ve onun histerik spazmlarını erkeklerin yargılayan ve kontrol eden bakışlarına maruz bırakmanın özünü yakalamıştır."<sup>70</sup> Aynı zamanda Brouillet, Wittman'ı uysal, kurtarılmış ve estetize edilmiş halde resmederek, isyankar, deli, cinsel açıdan kontrol edilemez histerik kadınların oluşturduğu varsayılan tehdidi bertaraf etmiştir.<sup>71</sup>

Bu resim ve çizimlerin tam ortasında ataklar geçiren kadınların, bu temsillerden etkilenmiş olmaları da olasıdır. Nitekim bu resim ve çizimler histerinin dışsal semptomlarını temsil ederek "işte histerik kadın böyle görünmelidir" demektir.<sup>72</sup> 19. yüzyılda histerik kadının resimsel temsili yukarıda söz edilen iki eserle sınırlı değildir. Örneğin Jacques-Joseph Moreau de Tours'un 1890 tarihli, *Hysterics of the Charite on the Service of Dr. Luys (Dr. Luys'un Servisindeki Charite Histerikleri)* tablosu histerik hastaları grup halinde temsil etmektedir. Erken dönem fotoğraflık bir tıbbi atlasın yazarı ve hipnotizmanın terapi olarak etkilerine ilişkin 1887 tarihli çalışması için Salpêtrière'nin histeriklerini fotoğraflamış olan Dr. J. B. Luys (1848-1897), de Tours'un resminde odanın arka tarafından hastaları izlemektedir.<sup>73</sup>

Histeri bağlamında, medikal imgelerle diğer sanatsal imgeler arasındaki karşılıklı ilişkiyi araştıran Adrianna Alksnin, doktor ve fotoğrafçıların histeriyi, görsel sanatlarda kadın bedenini temsil eden 19. yüzyıl geleneklerine göre estetize etmeye çalıştıklarını söylemiştir.<sup>74</sup> 19. yüzyıl tıp alanında ve sanat eğitiminde kadın bedeninin incelenmesi arasındaki bir ilişki vardır. Marcia Pointon bu ilişkiye dikkat çekmiştir. Tıp fakültesindeki

69 Showalter, 1985, 149.

70 Alksnin, 2015, 116.

71 Isaak, 2002, 192.

72 Gilman, 1993, 346.

73 Gilman, 1993, 346-349

74 Alksnin, 2015, 115.

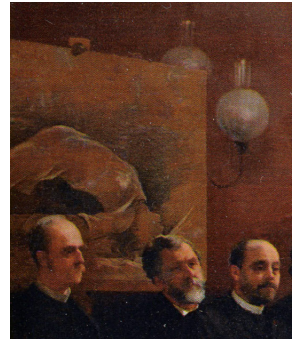
sınıfların akademide modellerle çalışılan stüdyolara benzer şekilde inşa edildiğini belirten Pointon, her iki kurumda da cinsiyete dayalı benzer türden dışlama biçimlerinin bulunduğu işaret etmiştir.<sup>75</sup> Linda Nead'e göre de kadın bedeninin içinin ve dışının, tıp ve sanat alanında, anatomi sınıfında ve canlı stüdyoda incelenmesi, kadın bedenini geniş bir gözetimin nesnesi haline getirirken, güzellik ve sağlık normları yoluyla kadın bedeninin düzenlenmesi anlamına gelmektedir.<sup>76</sup> Charcot'un yakın çalışma arkadaşı Richer'in aynı zamanda yetenekli bir heykeltıraş ve Paris'teki Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ta sanatsal anatomi profesörü olduğunun altını çizen Alksnin'e göre, bu durum histerik hastaların bazı temsillerindeki estetikleştirmeyi kısmen de olsa açıklayabilir. Bununla birlikte Alksnin, özellikle genç ve çekici modellerin bu estetikleştirme sürecinden geçerken alkolizm gibi nedenlerle güzelliği ve ahlakı dejenere olmuş kadınların ibretiâlem olsun diyerek estetize edilmediğini söylemiştir.<sup>77</sup>



Görsel 3: Tony Robert Fleury, *Pinel à la Salpêtrière*, 1876.



▲ Görsel 4: André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887.



▶ Görsel 5:  
Resim 4'den ayrıntı

75 aktaran Alksnin, 2015, 117; Nead, 1992, 48.

76 Nead, 1992, 48.

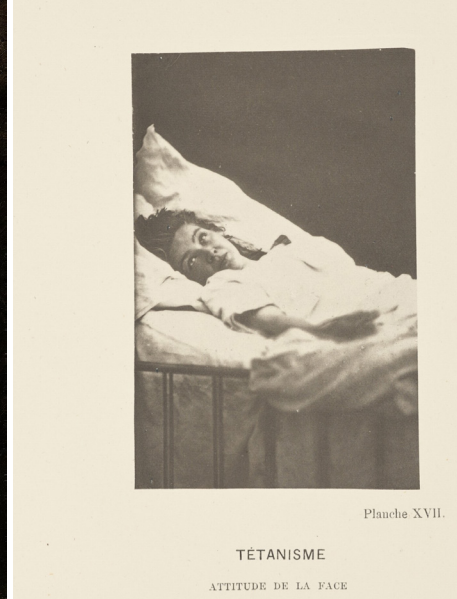
77 Alksnin, 2005, 117-118.



İkonografi’lerdeki kadın imgesinin sanat tarihindeki kadın imgeleriyle ilişkisi araştırılırken özellikle üzerinde durulan iki örnek vardır. Bunlar, Théodore Géricault’nun deli kadın portreleri (Görsel 6) ile John Everett Millais’in *Ophelia* (1851-1852) (Görsel 8) tablosudur. Isaak, Salpêtrière’deki başlıca belgeleme yöntemi fotoğraf olsa da kendisi de bir sanatçı olan Charcot’nun işe eskiz ve resim yaparak başladığını söylemiştir. Nitekim Freud, Charcot’nun “yansıtıcı bir adam değil, bir düşünür değil - bir sanatçının doğasına sahip” olduğunu, “kendisinin dediği gibi, bir ‘visuel’” yani gören bir adam olduğunu söylemiştir.<sup>78</sup> Isaak, Charcot’nun bu imajının onu romantik sanatçı nosyonuna bağlarken en çok etkilendiği romantik sanatçının ise Théodore Géricault olduğunu belirtmiştir. Zihinsel durumların insan yüzündeki etkisini araştıran Géricault, özellikle delilik ve ölüm anındaki içsel karakteri doğru bir biçimde yansıttığına inanmıştır.



**Görsel 6:** Théodore Géricault, *Insane Woman* (*Envy*), 1822-23.



**Görsel 7:** Paul-Marie-Léon Regnard, *Tétanisme Attitude de la Face*, 1878.

Charcot’unki gibi onun eserlerinin de, konuyu görünür olana yerleştirdiğini belirten Isaak’a göre, Charcot’nun, Géricault’nun deli kadın portrelerinden öğrendiği şey, deliliğin insan yüzünde kendini nasıl göstereceği değil, “Salpêtrière’deki fotoğrafların nasıl görünmesi gerektiği idi.” Géricault’nun resimlerinde olduğu gibi, fotoğraflardaki belirsiz arka planlar, düz ve parlak aydınlatma, ayırt edici kıyafetlerin olmaması gibi nitelikler dikkatleri yüz ifadesine çekmektedir ve alt yazılar da bunu desteklemektedir. Charcot, Géricault’dan “psikiş gerçeğin sunumundaki özgünlüğü” değil, “görüntülerin nasıl önceden kurulmuş okumalar üreteceği, bir algısal kodlar sisteminin nasıl kurula-

78 aktaran Isaak, 2002, 157.



**Görsel 8:**  
John Everett  
Millais, *Ophelia*,  
1851-1852.

çağını” öğrenmiştir.<sup>79</sup> Deli kadın imgesini oluşturan geleneksel görsel kodları kullanan Charcot, gerek dikkati yüz ifadelerine odaklayan kompozisyonlarla gerekse fotoğraflarla birlikte kullandığı alt yazılarla histeriye ilişkin belirli bir görme biçimini davet etmekte, izleyiciyi belirli bir okumaya doğru yönlendirmektedir. Bu resimsel ya da fotoğrafik imgeler arasında öyle bir süreklilik vardır ki, bu fotoğraflarla karşılaşan izleyicinin zihninin, daha önce karşılaştığı deli kadın imgelerini çağıracağı ve böylelikle bu fotoğrafları belirli zihinsel çerçeveler içine yerleştireceğini tahmin etmek zor değildir.

Özenle oluşturulan bu fotoğraflarda kadınlar yataklarında kimi zaman görünmez bir şeyle savaşıyor gibi ya da bedenleri kasılmış halde veya korku, öfke ya da hezeyan içinde; kimi zamansa tanrıya yakarır gibi bir poz içinde ya da rüyalara dalmış veya teslim olmuş biçimde tasvir edilmiştir. Bu fotoğraflarda kadın olmaya yönelik tarihsel bir klişenin yeniden üretildiğini; şeytan ve melek figürlerine denk gelecek şekilde ikili bir temsilin söz konusu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kadınlar aktif olarak temsil edildiğinde (bedenin kasılması, bir şeylere engel olmak için elleriyle yaptıkları hareketler vb.) şeytansı; pasif olarak temsil edildiğinde meleksi bir hal almaktadır. Kadının pasifleştirilmesi rahiplerin kadının içindeki şeytanı çıkarmasını andıracak şekilde gerçekleşmektedir. Tıpkı eski zamanlarda rahiplerin yaptığı gibi erkek psikiyatrlar kadınların içindeki şeytanı çıkarmakta, onu pasifleştirmekte, “tedavi etmektedir”. Öte yandan bu pasif temsil bizi, İkonografi’lerdeki fotoğrafları sanat tarihinden imgelerle ilişkilendirirken üzerinde durulan diğer bir resme yani John Everett Millais’in *Ophelia* (1851-1852) (Görsel 8) resmine götürmektedir.

*Ophelia*’nın İngiliz ve Fransız resim, fotoğraf, psikiyatri, edebiyat ve tiyatrodaki ikonografisinin izini sürerek psikiyatrik teori ile kültürel temsil arasındaki iki yönlü

79 Isaak, 2002, 158, 160.

etkileşimi inceleyen Showalter, ironik bir ifadeyle, *Ophelia* resimlerini tarih sırasına koyarak kadın deliliğine ilişkin bir el kitabı elde edebileceğimizi söyler. Çünkü ona göre *Ophelia* çizimleri kadın deliliğinin teorik olarak inşa edilmesinde önemli bir rol oynamıştır.<sup>80</sup> Showalter, Charcot'nun en ünlü hastalarından biri olan Augustine'in fotoğraflarının da, kadın deliliğinin kültürel alana yayılmış en önemli simgelerinden biri olan *Ophelia*'nın görsel temsillerine ne kadar benzediğinin altını çizer. Histerik atakları on üç yaşındayken, kendi ifadesine göre, aynı zamanda annesinin sevgilisi olan işvereni tarafından tecavüze uğramasının ardından başlayan Augustine, 1875'te on beş yaşında iken hastaneye girmiştir. "Zeki, cilveli ve memnun etmeye hevesli" haliyle atölye için ideal bir hasta olan Augustine'in bazı pozları "Fransız klasik oyunculuk stiline abartılı jestlerini veya sessiz filmlerden kareleri" andırırken bazı pozları "dalgalı bukleleri ve beyaz hastane elbisesi" ile *Ophelia*'nın geniş bir biçimde dolaşımda olan resimlerini, özellikle Millais'nin Ön-Raffaelci *Ophelia* tablosunu andırmaktadır.<sup>81</sup> Augustine'in bazı fotoğrafları, *Ophelia*'da olduğu gibi "solgun güzel" klişesini yeniden üretmesiyle diğer bir Ön-Raffaelci ressam olan John William Waterhouse'un *The Lady of Shalott (Shalott Leydisi)* (1888) tablosunu da andırmaktadır.

Yukarıda belirtildiği gibi Charcot, İkonografi'lerde yer alan "fotoğraflarının izlenmesini istediği bağlamı, temsil bağlamını dikkatle kurmuştur."<sup>82</sup> Bu bağlamı kurarken faydalandığı kaynaklar Géricault, Millais ya da Waterhouse'dan ibaret değildir. İkonografi'lerde yer alan fotoğraflar, şeytan tarafından ele geçirilmiş kadın imgeleriyle, cadı kadın imgeleriyle de yakından ilişkilidir. Charcot'nun, Richer ile birlikte 1887'de yayınladığı *Les Démoniaques dans l'art (Sanatta Şeytanlar)* kitabı bunu açıkça göstermektedir. Bu kitapta delileri, onlara musallat olan şeytanlardan kurtarma faaliyetine ilişkin onlarca imge yer almaktadır. Isaak bu temanın Hristiyan ve yüksek kültürel gelenekte yer aldığı için kitabın standart hegemonik kültürel metinlerle uyumlu olduğunu söylemiştir: "Ravenna mozaikleri, Reims duvar halıları, Floransa litografileri, Brueghel gravürleri ve mezar taşları üzerindeki kabartmalardan, Aziz Ignatius'un, aşağıda kıvranan eziyetli ruhlar üzerinde kollarını açmış, sakin ve yardımsever bir şekilde durduğu Rubens'in büyük tablosuna kadar her şeyde şeytan tarafından ele geçirilmiş olanın imgeleri görülür..."<sup>83</sup> Charcot ve Richer, bunların ardından kitabın son bölümünü ise histeriye ilişkin kendi gözlemlerine dayalı çizimlere ayırmışlardır.<sup>84</sup> Bu çizimlerin, kitapta yer verdikleri yüzlerce yıllık imgelerle ve İkonografi'lerdeki fotoğraflarla olan benzerliği dikkat çekicidir (Görsel 9 ve Görsel 10). Charcot ve Richer'in kitapta yer verdikleri histerik kadın çizimlerini üretirken kendilerinden önceki cadı ya da içine şeytan girmiş kadın imgelerini kullandıklarını ve bu yaklaşımlarını İkonografi'lerde sürdürdüklerini görmekteyiz. Isaac'ın Didi-Huberman'a atıfla söylediği gibi bu durum

80 Showalter, 1986, 79.

81 Showalter, 1985, 153-154; 1986, 86.

82 Isaak, 2002, 186.

83 Isaak, 2002, 186.

84 Charcot ve Richer, 1887, 92-106.



bizi histeriyi sanat tarihinin bir bölümü olarak düşünmek zorunda bırakmaktadır.<sup>85</sup>

Öbür yandan iblisin ele geçirdiği bir kadının kurtarılmasını gösteren 16. yüzyıla ait bir çizimle (Görsel 9), Brouillet'nin (Görsel 4) ve Robert-Fleury'nin (Görsel 3) tabloları arasındaki benzerlik cadılık ve histeri arasındaki görsel geleneklerin devamlılığını göstermesi açısından önemli bir örnektir.

*Les Démoniaques dans l'art* kitabıyla ilgili üzerinde durulması gereken diğer bir önemli nokta Charcot ve Richer'in geçmişe ait şeytan tarafından ele geçirilmiş kadın imgelerindeki, çizim ve gravürlerdeki kadınların bedensel hareketlerini kendi kuramları çerçevesinde yeniden okumuş, yorumlamış olmalarıdır. Yapıldıkları dönemde şeytan tarafından ele geçirilmenin ya da cadılığın bir işareti olarak tasvir edilen bedensel bükülmeler, jest ve mimikler Charcot ve Richer tarafından, kendi kurdukları "histeri" çerçevesinin içine yerleştirilmiştir. Örneğin *Görsel 11*'deki çizimde içine şeytan girdiği için bedeni bükülmüş olan bir kadının aslında histerinin belirli bir evresini yaşadığını iddia etmişlerdir:

*"Özel bakış açımıza göre, André del Sarte tarafından yaratılan bu şeytani figürden daha gerçekçi bir şey tasavvur edemezdik. Ressamın kompozisyonunun unsurlarını doğanın kendisinden aldığına dair şüphe götürmez işaretlerden tanıyoruz; (şeytan tarafından) ele geçirilmiş bir kadını, muhtemelen o zamanlar pek de ender olmayan o sahnelerden birinde gördüğü gibi resmetti. Aslında burada, başlangıçtaki büyük isteri saldırısının birkaç özelliğini buluyoruz. Ressamın seçtiği an, saldırıyı başlatan ve büyük sarsıntılardan önce gelen an gibi görünüyor. Bilimsel olarak hastanın atağının ilk döneminde veya epileptoid döneminde olduğunu söyleyebiliriz..."*<sup>86</sup>

Buradaki asıl iddiaları, tarihsel imgelerin kadın bedeninin dışavurumlarını yanlış yorumladığı, kendilerininse doğru yorumladığı şeklinde özetlenebilir. Ancak nasıl ki akıl hastalığı "delilik olgusunun nihayet keşfedilmiş hakikati" değilse;<sup>87</sup> sinir hastalığı "cin çarpmasının hakikati" değilse<sup>88</sup> histeri de cadılığın hakikati değildir. Bununla birlikte kadınlara yönelik cadılık ve histeri söylemi arasında kadın düşmanlığı bağlamında bir süreklilik bulunmaktadır. Ussher'in söylediği gibi "[c]adı ve deli kadın, kadın düşmanı söylem içinde benzer konumları paylaşır ve kadınları kontrol etmek için kullanılan diğer kadın düşmanı uygulamalar bağlamında görülmelidir. Cadılık ortadan kalktıkça ve engizisyonun din adamları güçlerini kaybettikçe, psikiyatristler devreye girmiştir. 19. yüzyılda bilim, teolojinin yerini almış, cadı lanetinin yerine kadın hastalığı koyulmuş, delilik konusundaki mevcut mantıksal pozitivist konumumuz köklenmiştir."<sup>89</sup>

85 Isaak, 2002, 186.

86 Charcot ve Richer, 1887, 4.

87 Foucault, 2015c, 233.

88 Foucault, 2007, 89.

89 Ussher, 1991, 61.



**Görsel 9:** *Les Démoniaques dans l'art* kitabından.



**Görsel 10:** Paul-Marie-Léon Regnard, *arc-de-cercle*



**Görsel 11:** İblisin Ele Geçirdiği Bir Kadın  
André Del Sarte, fresk. (1510) Annunziata Kilisesi, Floransa.  
*Les Démoniaques dans l'art* kitabından.

## **Sonuç**

Histerik kadın imgesinin egemen kültürde neden bu kadar yaygın ve direngen olduğu sorusuna yanıt ararken, böyle bir toplumsal fenomeni tek bir nedene indirgeyerek açıklamanın mümkün olmadığını ve bu sorunun cevabının bu makalede tartışılanlarla sınırlı olamayacağını akılda tutmamız gerekiyor. Bununla birlikte 19. yüzyıl klinik dispozitifinde histeriye ilişkin güçlü bir bilgi alanı ve söylemsel çerçeve oluşturulduğunu ve (1) fotoğraf makinesinin bilimsel araştırma adına akıl hastanelerinde kullanılması ve (2) fotoğrafik imgelerin kendilerinden önceki görsel temsillerle ilişkisinin bu söylemin kurucu unsurlarından olduğunu belirtmemiz gerekir.

Kadın bedeni imgeleri yüzyıllar boyunca kadının irrasyonelliğini temsil etmek için kullanılmıştır. 19. yüzyıldan itibaren bu temsilin en önemli aracı fotoğraf olmuştur. Fotoğraflar aracılığıyla histeri hakkında, hakikat iddiasında olan bir tür bilgi üretilmiş ve bu bilgi kadın üzerinde iktidar kurmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla İkonografi'lerde yer alan fotoğrafları histerinin kanıtları ya da histeri aşamalarının kayıtları olarak değil, Charcot'nun histeriyi görünür kılma çabasının kayıtları olarak ya da histerinin nasıl inşa edildiğinin belgeleri olarak ele almamız gerektiği açıktır. Charcot'nun histeriyi fotoğraflar yoluyla görünür kılma çabası, fotoğrafın 19. yüzyılda pozitivizmin hem ürünü hem de hizmetçisi olarak teorize edilmesiyle ve bununla bağlantılı olarak fotoğrafın bedeni denetlemenin bir aracı olarak, kurumsal düzenleme adına kullanılmasıyla yakından ilişkilidir.

Charcot'nun yöntemi ampirik gerçekçilik ve pozitivist bilim anlayışına dayanmaktadır. Bu anlayışa göre nasıl ki fotoğrafçının varlığı, fotoğraf çekim faaliyetinden siliniyorsa, bilim adamının varlığı da bilimsel bilgi üretiminden silinmektedir. Charcot'nun tüm bilgi üretim süreci dış dünyada histerik kadın diye bir gerçeklik olduğunu ve kendisinin de bu gerçekliği yansıttığını, ona ilişkin nesnel bir bilgi ürettiğini varsaymaktadır. Fotoğraf da gerçeği yansıtan bir araç olarak kuramsallaştırıldığı için pozitivist bilim adamına bu anlamda hizmet etmiş, onun histeriye dair "gerçekliği yansıtmayı" için mükemmel bir araç sayılmıştır. Buna karşın histeriyi Foucault'nun kavramlarıyla düşündüğümüzde Charcot'nun yaptığı aslında gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değil, tarihsel olarak belirli bir dönemde, yani 19. yüzyıldan itibaren, bilim adamının histeriye ilişkin yaptığı tanımlamalar, histeriyi nesnel bir biçimde yansıttığı iddiasında olan fotoğraflar, kapatma pratiklerinin gerçekleştiği akıl hastaneleri ve bu hastanelerin mekânsal düzenlemeleri vb. içeren psikopatoloji söylemi içinde hakikat iddiasında olan ve kadınlar üzerinde iktidar kurmanın bir yolu olarak kullanılan bir tür bilgi üretmektir. En önemli araçlarından birini, fotoğraf makinesinin oluşturduğu bu bilgi üretim pratikleri aracılığıyla kadın bedeni tanımlanmış, patolojikleştirilmiş, tıbbileştirilmiş, ötekileştirilmiş ve üzerinde daha kolay hakimiyet kurulabilecek bir alana çevrilmiştir. Psikopatoloji söylemi, histeriyi rahimden ziyade beyinle, dinsel kavramlardan ziyade anatomik kavramlarla, doğaüstünden ziyade doğaya ait olanla açıklasa da değişmeyen şey kadın düşmanlığı olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Alksnin, A. (2015), Augustine: Charcot's Bunny. *Teksty Drugie* 2, 105-122.
- Bogousslavsky, J. (2014), Jean-Martin Charcot and His Legacy. *Hysteria: The Rise of an Enigma* içinde. 35, 44-55.
- Charcot, J. M. ve Richer, P. (1887). *Les Démoniaques dans l'art*. Paris: l'école de médecine. Erişim kaynağı: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492840j.texteImage>
- Chesler, P. (1972/2018), Demeter Yeniden Ele Alınıyor. *Kadın Sağlığı Hareketinden Sesler II*. Seaman, B. ve Eldridge L. (Der.) içinde. (Birer, B. A. vd., Çev.) Ankara: Ayizi Yayınları. 109-116.
- Colman, A. M. (2015). *A Dictionary of Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Didi-Huberman, G. (1982/2003). *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. (Hartz, A., Çev.) Cambridge: MIT Press.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Kılıçbay, M. A., Çev.) Ankara: İmge.
- Foucault, M. (2003). *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974-1974*. Marchetti, V. ve Salomoni, A. (Ed.) (Burchell, G., Çev.) Londra ve New York: Verso.
- Foucault, M. (2006). *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France, 1973-1974*. Lagrange, J. (Ed.) (Burchell, G., Çev.) New York: Palgrave Macmillan.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Tanrıöver, H. U. Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2011), Michel Foucault'nun Oyunu. Söyleşi. *Seçme Yazılar I: Entelektüelin Siyasi İşlevi* içinde. (Ergüden, I. vd., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 115-157.
- Foucault, M. (2015a), Delilik ve Toplum. *Büyük Kapatılma* içinde. (Ergüden, I. ve Keskin, F., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 76-84.
- Foucault, M. (2015b), Kapatılma, Psikiyatri ve Hapishane. *İktidarın Gözü* içinde. (Ergüden, I., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 117-149.
- Foucault, M. (2015c), Delilik ve Toplum. *İktidarın Gözü* içinde. (Ergüden, I., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 210-233.
- Foucault, M. (2015d), İktidar ve Bilgi. *İktidarın Gözü* içinde. (Ergüden, I., Çev.) İstanbul: Ayrıntı. 167-184.
- Foucault, M. (2017). *Deliliğin Tarihi*. (Kılıçbay, M. A., Çev.) Ankara: İmge.
- Gilman, S. L. (1993), The Image of the Hysteric. *Hysteria Beyond Freud*. Gilman, S. L. vd., (Ed.) içinde. Los Angeles ve Londra: University of California Press. 345-454.
- Hustvedt, A. (2012). *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. Londra: Bloomsbury Publishing.

- Isaak, J. A. (2002). *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Londra ve New York: Routledge.
- Jay, M. (1988), Scopic Regimes of Modernity. *Vision and Visuality*. Foster, H. (Der.) içinde. Seattle: Bay Press. 3-29.
- Micale, M. S. (1989), Hysteria and its Historiography: A Review of Past and Present Writings (II). *History of Science* 27.4: 319-351.
- Namal, Arın (2013), Psikiyatri Tarihçesi Işığında Ruh Hastalarının Zorla Tedavilerine Etik Açından Genel Bir Bakış. *Türk Tıp Etiği ve Tıp Hukuku Araştırmaları Yıllığı*. Namal, A. vd. (Der.) içinde. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londra ve New York: Routledge.
- Price, D. (2015), Surveyors and Surveyed: Photography Out and About. *Photography: A Critical Introduction*. Wells, L. (ed.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 75-132.
- Schwarz, J. ve Brückner, B. (2016), Morel, Bénédict Augustin. *Biographisches Archiv der Psychiatrie* içinde. [www.biapsy.de/index.php/en/9-biographien-a-z/236-morel-benedictaugustin-e](http://www.biapsy.de/index.php/en/9-biographien-a-z/236-morel-benedictaugustin-e) (Erişim tarihi: 07.11.2021)
- Scull, A. (2009). *Hysteria: The Biography*. New York: Oxford University Press.
- Sekula, A. (1982), On the Invention of Photographic Meaning. *Thinking Photography*. Burgin, V. (Ed.) içinde. London: Macmillan.
- Showalter, E. (1985). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books.
- Showalter, E. (1986), Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism. *Shakespeare and the Question of Theory*. Parker, P. ve Hartman, G. (Ed.) içinde. New York ve Londra: Methuen. 77-95.
- Sturken, M. ve Cartwright, L. (2018). *Practices of Looking: An Introduction of Visual Culture*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ussher, J. M. (1991). *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?* New York: Harvester Wheatsheaf.
- Weisstein, N. (1970/2018), Psikoloji Kadını İnşa Eder. *Kadın Sağlığı Hareketinden Sesler II*. Seaman, B. ve Eldridge, L. (Der.) içinde. (Birer, B. A., vd. Çev.) Ankara: Ayizi Yayınları. 104-109.



Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters  
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History  
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064  
Cilt: 31, Sayı: 1, Nisan 2022 | Volume: 31, Issue: 1, April 2022

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)

**DergiPark**  
AKADEMİK  
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

*Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.*

