

Yorum (Görüş)

Bir Fotoğraf Dört Kez Konuşur: Lacancı Bir Okuma Denemesi

A Photograph Speaks Four Times: An Attempt at a Lacanian Reading

Aylin Leblebici Öztürk 

Bağımsız Sanatçı, Ayvalık, Balıkesir, Türkiye.

Öz

Fotoğrafın anlamı, yalnızca görüntünün kendisinde değil, içinde bulunduğu bağlam düzeninde kurulur. Bu metinde, Jacques Lacan'ın Dört Söylem Kuramı - “efendi”, “üniversite”, “histerik” ve “analist” söylemleri - çerçevesinde fotoğrafın nasıl farklı biçimlerde algılanabileceği incelenmiştir. Mevcut literatürde Lacancı paradigma içinde fotoğrafı özne, bakış ve arzu ekseninde ele alan yaklaşım belirgin bir ağırlığa sahipken, bu çalışma odağını ilişkisel yapıya kaydırır. Bu doğrultuda, aynı görüntünün farklı konumlarda nasıl kanıt, bilgi nesnesine, eleştiri aracına ya da düşünme tetikleyicisine dönüşebildiğinin örnekler üzerinden gösterilmesi amaçlanmaktadır. Bu yaklaşım, fotoğrafın sabit anlam taşıyan bir temsil aracı olmadığı, aksine yapının dört konumuna bağlı olarak değişen bir işleyişe sahip olduğu önermesine dayanır. Fotoğrafa bakmanın, görüntünün nasıl “konuştuğunu” ve hangi yaklaşım içinde nasıl anlam kazandığını kavramaktan ayrılmayacağı savunulmuştur.

Anahtar sözcükler: fotoğraf, söylem, Jacques Lacan, anlam üretimi

Abstract

The meaning of a photograph is not solely determined by the image itself, but also by the discourse and context in which it is situated. This text examines how photographs can be perceived in different ways within the framework of Jacques Lacan's Four Discourses Theory – the discourses of “master”, “university”, “hysteric” and “analyst”. While the current literature predominantly focuses on photography within the Lacanian paradigm, centering on the subject, gaze, and desire, this study shifts its focus to the discursive structure. Accordingly, it aims to demonstrate, through examples, how the same image can transform into evidence, an object of knowledge, a tool of criticism, or a trigger for thought in different contexts. This approach is based on the premise that photography is not a representational tool with fixed meaning, but rather operates in a way that changes depending on its discursive position. It is argued that looking at a photograph is inseparable from understanding how the image “speaks” and how it acquires meaning within different approaches.

Keywords: photography, discourse, Jacques Lacan, meaning-making

Geliş Tarihi / Received: 24.07.2026 **Kabul Tarihi / Accepted:** 12.08.2026 **Yayın Tarihi / Published:** 02.09.2026

Sorumlu Yazar / Correspondence: Aylin Leblebici Öztürk **Eposta:** aylin.leblebici@gmail.com

Sorumlu Editör / Handling Editor: Nuray Özgülner

Atıf için / Suggested Citation: Leblebici Öztürk, A. (2026). Bir Fotoğraf Dört Kez Konuşur: Lacancı Bir Okuma Denemesi.

Sosyal Bilimler ve Sağlık Bülteni (SoSa), YAZ(19),76-88.

Giriş

Fotoğrafa dair en yaygın kabul, onun gerçeğin doğrudan kaydı olduğu yönündedir. Bu kabul, fotoğrafı şeffaf bir araç gibi konumlandırır: Kamera yalnızca orada olanı alır ve bize gösterir. Oysa bu varsayım, fotoğrafla ilgili en büyük yanılsamadır.

Fotoğrafı anlamak, görüntünün içeriğini çözmekten çok, onun nasıl bir düzende içinde anlam kazandığını kavramayı gerektirir. Fotoğrafın ne “söylediğini” sormak bile çoğu zaman yanıltıcıdır. Çünkü fotoğraf, kendi başına “konuşan” bir varlık değildir. Ona anlam atfeden, onu kuşatan ilişkiler bütünüdür. Aynı fotoğraf, farklı bağlamlarda bambaşka şeyler söyler; daha doğrusu ona farklı şeyler söylenir.

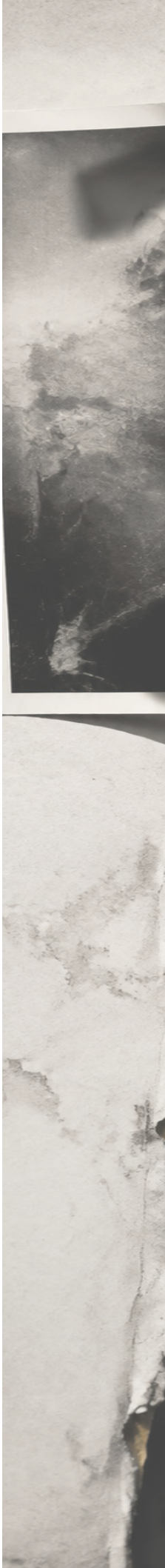
Bu noktada mesele “Fotoğraf nedir?” sorusu olmaktan çıkar. Asıl soru şudur: Fotoğraf farklı konumlanışlarda nasıl anlamlanır? Fotoğraf bir bağlamda kanıt, başka bir bağlamda şüphe üretebilir. Görüntü aynı olsa da değişen onun anlattıklarıdır. Dolayısıyla fotoğrafın hakikati, dolaşımında oluşur. Bu yaklaşım, fotoğrafı yalnızca estetik ya da teknik bir nesne olarak değil, söylemsel bir yapı olarak düşünmeyi gerektirir.

Jacques Lacan’ın (2006/1969-1970) Dört Söylem Kuramı, fotoğrafın nasıl benimsendiğini açıklamak için güçlü bir kavramsal çerçeve sunar. Bu kuram, ilk bakışta yalnızca dil ve özne üzerine psikanalitik bir model olarak görünse de aslında bu kuramın “Hakikat nasıl dolaşıma girer?”, “Otorite nasıl kurulur?” ve “Özne nasıl konumlanır?” sorularıyla ilgili olduğu görülür.

Lacan’ın şeması, bir ifadenin hangi konumdan nasıl anlam kazandığını gösterir. Bu yapı fotoğrafa uygulandığında ise belirginleşen sonuç; fotoğrafın farklı söylemler içinde farklı anlamlara işaret ederek farklı kavramları, olguları, durumları ve olayları açığa çıkardığıdır. Dolayısıyla fotoğraf da bir söylem üretir. Bu çalışma, fotoğraf ile Lacan’ın Dört Söylem kuramını ilişkilendirerek bu kuram dahilinde kurulmuş olan özne, bakış ve arzu eksenli ilişkilerden farklı bir hat önerir.

Lacancı kuramın görsel kültür ve fotoğraf çalışmalarındaki etkili kullanımlarından biri, özne ile görsel alan arasındaki ilişkiye odaklanır. Rampley (2012), psikanalitik görsel kuramda Freudcu ve Lacancı bakış modellerinin izleyicilik tartışmalarında belirgin bir ağırlık kazandığına dikkat çeker. Bu yönelim, ayna evresi ve özdeşleşmeden bakışın *objet petit a* olarak kavramsallaştırılmasına, skopik alandan arzu ve eksiklik ilişkilerine uzanan geniş bir çerçeve oluşturur.

Öte yandan Burgin’in fotoğraf, fantezi ve görme ilişkisine yönelik çalışmaları; Silverman’ın ayna evresi, özdeşleşme, bakış ve “fotografik” olan arasındaki ilişkiyi tartışması; sürrealist fotoğrafın



ayna evresi üzerinden okunması ve fotografik görüntünün objet petit a olarak bakış bağlamında ele alındığı daha yakın tarihli çalışmalar, bu yönelimin farklı örneklerini oluşturur (Burgin, 1982; Silverman, 1996; Shik, 2014; Oczkowska, 2023). Dolayısıyla Lacancı düşüncenin görsel alandaki dolaşımında özne, bakış, özdeşleşme ve arzu belirgin bir kuramsal eksen oluştururken, fotoğraf çalışmalarında da bu kavramlar görüntü ile özne arasındaki ilişkinin çözümlemesinde önemli bir yer tutar.

Buna karşılık Lacan'ın Dört Söylem kuramının görsel alanlara uygulanması daha sınırlı bir araştırma alanıdır. Dört Söylem'in yalnızca klinik bağlamla sınırlı olmadığına işaret eden Zwart (2022), kuramı farklı bilgi üretim biçimlerinin çözümlemesine aktarılabilir diyalektik bir yöntem olarak ele alır. Görsel alanlardaki uygulamalara bakıldığında ise Houtman (2003), Dört Söylem'i film çözümlemesine taşıyarak söylemler arasındaki geçişleri yazarlık, karakter ve izleyicilik ilişkileri üzerinden incelerken; Wesolowski (2025), Dört Söylem'i sanatçı, alıcı, eser ve yaratım süreci arasındaki ilişkileri açıklamak üzere sanat alanına uyarlamaktadır.

Bu çalışmalar Dört Söylem'in sanat ve görsel anlatı alanlarına aktarılabilirliğini göstermekle birlikte, fotografik ilişkiyi S₁, S₂, \$, a öğelerinin konumları ve bu konumlar arasındaki dönüşüm üzerinden ele alan yaklaşım daha sınırlı görünmektedir. Bu çalışma Lacancı kuramı fotoğrafa ilk kez uygulama iddiasında değildir; ancak görsel ilişkinin öznesinden, bu ilişkiyi mümkün kılan söylemsel konumların yapısına yönelen farklı bir kuramsal güzergâh önerir. Fotoğraf burada bir öznenin baktığı nesne olmaktan çok, özne, bilgi, gösteren ve arzunun nedeninin farklı işlevler üstlenerek birbiriyle ilişki kurduğu söylemsel bir düzenek olarak düşünülmektedir.

Bu nedenle bu metin, Lacan'a sadakat iddiası taşıyan bir uygulamadan çok, onun kavramsal çerçevesinden hareketle geliştirilen bir yer değiştirme denemesidir. Fotoğrafın anlamını temsil, içerik ya da estetik değer üzerinden değil, yapısal konum açısından düşünmek hem mevcut yaklaşımlarla bir mesafe kurmayı hem de fotoğrafın işleyişini farklı bir ilişki model üzerinden ele almayı mümkün kılar.

Lacan'ın Dört Söylemi

Jacques Lacan'ın Dört Söylem kuramı, bir ifadenin yalnızca ne söylediğiyle değil, nasıl oluşturulduğuyla ilgili olduğunu gösterir. Lacan'a göre her söylem, dört temel öğenin belirli bir düzen içine yerleşmesiyle oluşur. Bunlar Efendi, Üniversite, Histerik ve Analist söylemleridir ve sabit dört unsurun (S₁, S₂, \$, a) farklı dizilimlerinden oluşur. Bu düzen, kimin konuştuğunu, kime hitap edildiğini, neyin gizlendiğini ve neyin üretildiğini belirler. Bu dört öğe, öznenin dünyayla kurduğu ilişkinin bileşenleridir ve her söylemde yer değiştirerek farklı işleyişler üretirler.

S₁ efendi göstereni olarak adlandırılır. Otoriteyi, buyruğu ve anlamı sabitleyen ilk işaretidir. Bir şeyi “bu şudur” diye adlandırarak tartışmayı kapatan noktayı temsil eder. S₁ anlamı dayatır.

S₂ bilgiyi ifade eder. Sistematiği açıklama, düzenleme ve sınıflandırma bu alana girer. S₂, S₁'in açtığı alanı doldurur; anlamı genişletir ve rasyonelleştirir.

\$ (bölünmüş özne), öznenin kendi içindeki yarılmayı temsil eder. İnsan kendisiyle tam örtüşmez; söylediğiyle düşündüğü, gördüğüyle bildiği arasında bir mesafe vardır ve bu, öznenin kurucu koşuludur.

a ise Lacan'ın "küçük a nesnesi" olarak tanımladığı, arzusun hiçbir zaman tam olarak ele geçirilemeyen nesnesidir. Bir eksikliğin işareti gibi görünür; ancak asıl işlevi, arzuyu sürekli dolaşımda tutan itici güç olmasıdır.

Bu dört öge, her söylemde dört farklı konuma yerleşir: Konuşan, hitap edilen, gizli hakikat ve üretilen sonuç. İlişkisel düzen değiştikçe ögelerin üstlendiği işlevler de dönüşür. Bu model fotoğrafa uygulandığında, görüntünün sabit bir anlam taşımaktan çok, içinde yer aldığı ilişkilere bağlı olarak farklı işlevler kazanabildiği görülür. Dolayısıyla aynı görüntü, ögeler arasındaki ilişkiler değiştikçe başka türlü okunabilir.

Lacan'ın sanatla kurduğu ilişki, bu yaklaşımın yönünü belirleyen önemli bir uyarı içerir. Marguerite Duras üzerine yazdığı metinde Jacques Lacan (2001/1965), sanatçının analistten önce geldiğini ve analistin sanatçının açtığı yolu psikolojik yorumlarla kapatmaması gerektiğini belirtir. Bu görüş, sanatın psikanalitik kuram tarafından açıklanması gerekmediğini, aksine çoğu zaman kuramın henüz kavramsallaştıramadığı süreçleri önceden sezdiğini ima eder.

Bu uyarıya rağmen, fotoğraf ile Lacancı düşünce arasındaki ilişkiler çoğunlukla öznenin arzusuyla kurduğu ilişki üzerinden konumlandırılır. Fotoğrafın hem varlık hem yokluk üreten yapısı, öznenin arzusunu sürekli harekete geçiren bir mekanizma olarak ele alınır (Howie, 2007).

Bu çalışma ise fotoğrafı Lacan aracılığıyla çözümlemeyi değil, Lacan'ın sunduğunu baz alarak fotoğrafın zaten işleyen yapısal düzeneğini görünür kılmayı amaçlar. Başka bir deyişle, fotoğraf bu şemaya hizalanmaz; bu şema, fotoğrafın nasıl anlamlandırıldığını göstermek için bir araç olarak kullanılmıştır.

Fotoğrafın Efendi Söylemi

Efendi Söylemi'nde fotoğraf, bir otoritedir. Görüntü, tartışmaya kapalı bir kesinlik oluşturur: Gördüğün şey budur. Bu söylemde fotoğraf yalnızca bir temsil değil, bir hüküm olarak işlev görür. Söylediği şey sorgulanmaz; gösterdiği şey, olduğu gibi kabul edilir. Haber fotoğrafları, belgesel imgeler ve arşiv kayıtları bu rejimin en görünür örnekleridir. Fotoğraf burada muğlak ve çözümlenmesi gereken bir anlatı kurmaz, bir iddiada bulunur.

Bu iddianın gücü, fotoğrafın kendi üretim koşullarını görünmez kılmasından gelir. Kadrajın dışı, çekim anının seçimi, fotoğrafçının konumu ve müdahalesi dikkate alınmaz. Görüntü,



sanki kendiliğinden ortaya çıkmış gibi sunulur. Oysa bu kendiliğindenlik hissi, aynı zamanda en güçlü kurgu biçimlerinden biridir. Çünkü izleyiciye, yalnızca neyin gösterildiği değil, nasıl görülmesi gerektiği de dayatılır.

Efendi Söylemi'nde fotoğraf, gerçekliği temsil etmekten çok onu sabitleyen bir mekanizma haline gelir. Görüntü, olasılıkları kapatır; alternatif okumaları dışlar. Böylece fotoğraf, bir tanıklık aracı olmaktan çıkar, bir doğrulama aracına dönüşür. “Oradaydı”, “oldu”, “böyleydi” gibi ifadeler, fotoğrafın çevresinde kurulan ilişkisel yapının doğal uzantısı haline gelir.

Bu söylem içinde izleyici (\$), bu iddiayı çoğu zaman sorgulamadan kabul eder. Görüntünün ürettiği hakikat etkisi (a) bu kabulü pekiştirir. Bu durumu somutlaştırmak için resmî portreleri ve propaganda imgelerini ele almak yeterlidir. Örneğin; siyasi liderlerin kontrollü biçimde üretilmiş fotoğrafları, bir otorite inşa etmeyi amaçlar. Bu tür görüntülerde kadraj, ışık, duruş ve ifade titizlikle düzenlenir ve böylece izleyiciye belirli bir okuma biçimi dayatılır. Fotoğrafın bir konum, bir güç ve bir düzen empoze etmesi istenir.

Bu tür imgeler yalnızca birinin fotoğrafı değildir; aynı zamanda o kişinin nasıl görülmesi gerektiğinin de ifadesidir. İzleyiciye bırakılmış bir yorum alanı yoktur. Görüntü, anlamı açmaz; aksine kapatır. Bu nedenle Efendi Söylemi'nde fotoğraf, bir anlatı oluşturmaz; bir yargı üretir.

Lacan'ın Efendi Söylemi açısından okunabilecek örneklerden biri August Sander'in portreleridir. Sander'in People of the Twentieth Century (1892–1954) projesinde bireyler çiftçi, zanaatkâr, asker, tüccar, işsiz gibi toplumsal kategoriler içinde sınıflandırılır. Portrelere verilen adlar da çoğu kez kişinin özel kimliğinden çok mesleğine, sınıfsal konumuna ya da toplumsal rolüne işaret eder. Böylece görüntü, tekil özneyi yalnızca betimlemekle kalmaz; onu önceden kurulmuş bir adlandırma ve sınıflandırma sisteminde görünür hâle getirir.

Sander'in portrelerinin Efendi Söylemi açısından önem kazanması bu noktada belirginleşir. Efendi Söylemi'nde S1, yani efendi gösteren, özneyi belirli bir gösteren altında temsil ederek ona bu yapı dahilinde bir yer tayin eder. “Çiftçi”, “asker” ya da “işsiz” gibi kategoriler bu okumada yalnızca betimleyici adlar değil, tekil kişiyi toplumsal bir konuma bağlayan gösterenler olarak işlev görür.

Fotoğraftaki kişinin yaşamının, arzusunun ve kendisini nasıl tanımladığının bilgisine sahip olmayız; buna karşılık kategori onun kim olduğunu görünür alanda çoktan belirlemiştir. Bu nedenle burada Efendi Söylemi ile kurulan ilişki Sander'in niyetinin norm koyucu olduğu iddiasına değil, görüntü ile adlandırmanın birlikte ürettiği yapısal işleyişe dayanır. Fotoğraf öznenin “kim olduğunu” araştırmaktan çok, onu belirli bir gösteren altında tanınabilir hâle getirir; başka bir deyişle öznenin kendisini anlatmasından önce kategori konuşur.



Görsel 1: Bricklayer (Duvar ustası), 1928



Görsel 2: Secretary at West German Radio in Cologne (Köln'deki Batı Alman Radyosu'nda Sekreter), 1931



Görsel 3: The Pianist (Piyanist), August Sander, 1925

Aynı zamanda bu söylem, fotoğrafın yoğun biçimde ideolojik işlev kazandığı alandır. İdeoloji açık bir manipülasyon olarak değil, görünmez bir katiyet olarak gösterilir. Görüntü tarafsızmış gibi görünür; oysa tarafsızlık iddiası, en güçlü maskesidir. Bu sebeple konuşan belli bir söylem içinde olan fotoğraf değildir; fotoğrafın arkasına yerleşmiş olan otoritedir. Görüntü ise bu otoritenin en ikna edici aracıdır.

Lacan'ın diliyle konuşursak;

S1 (otorite); fotoğrafın bir gerçeklik iddiasıyla konuşması,

S2 (bilgi); teknik, bağlam ve dolaşımın bu iddiayı desteklemesi,

\$ (özne); sorgulamayan, kabul eden izleyici,

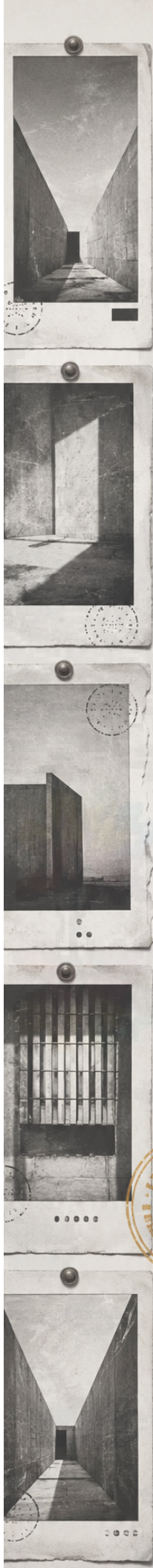
a (nesne); görüntünün ürettiği ikna edici hakikat etkisidir.

Fotoğrafın Üniversite Söylemi

Üniversite Söylemi'nde fotoğraf, bir bilgi nesnesi olarak ele alınabilir. Analiz edilir, kategorize edilir, tarihsel ve estetik bağlamlara yerleştirilir. Anlam, görüntünün içinden çıkarılan olmaktan çok, görüntüyle kurulan ilişkide üretilir. Fotoğraf bu söylemde artık bir inceleme nesnesidir.

Üniversite Söylemi'nde fotoğraf kendiliğinden doğru değildir; ama doğru kabul edilmesi için bir bilgi sistemi tarafından desteklenir. İzleyici yine pasif konumdadır; ancak bu sefer otorite çıplak değildir, akademik ya da kurumsal bir dilin içine gizlenmiştir.

Bu söylem, bilimsellik iddiasıyla işler. Kullanılan dil ölçülüdür, kavramsaldır ve günlük olana mesafelidir. Bu mesafeyle birlikte kendi normları dahilinde, hangi fotoğrafın önemli hangisinin önemsiz olduğu, neyin estetik değer taşıdığı, neyin yalnızca belge olarak kaldığı belirlenir. Dolayısıyla bilgi üretimi yalnızca açıklamaz, aynı zamanda hiyerarşi kurar.



Üniversite Söylemi’nde fotoğraf kendi başına değil, ait olduğu söylenen kategori üzerinden anlam kazanır. Bir fotoğraf modernist, belgesel, kavramsal ya da postmodern olarak adlandırıldığında, artık yalnızca kendisi değildir; belirli bir çerçevenin içine yerleştirilmiştir. Bu çerçeve, fotoğrafın nasıl görülmesi gerektiğini önceden belirler. Görüntüye bakmadan önce onun nasıl okunacağına dair bir rehber verilmiştir.

Üniversite Söylemi açısından Bernd ve Hilla Becher’in endüstriyel yapıların tipolojilerini oluşturdukları fotoğraf serileri açıklayıcı bir örnek sunar. Becher’ler su kuleleri, yüksek fırınlar ve endüstriyel yapılar gibi benzer işlevlere sahip nesneleri belirli çekim koşullarını mümkün olduğunca sabitleyerek fotoğraflar; benzer bakış açısı, ışık, kadraj ve kompozisyon, görüntüler arasındaki biçimsel farklılıkların karşılaştırılabilir hâle gelmesini sağlar. Tekil fotoğraf böylece yalnızca kendi başına değerlendirilen bir imge olarak değil, bir dizinin, kategorinin ve karşılaştırma düzeninin ögesi olarak işler. Tipolojik bilgi, tek tek görüntülerden çok onların yan yana getirilmesiyle kurulan ilişkiden doğar.



Görsel 4: Water Towers, Bernd and Hilla Becher, 1968-1980

Becher’lerin çalışmalarını Üniversite Söylemi açısından anlamlı kılan, bu sistematikliğin Lacan’ın S2’ye yüklediği işlevle ilişkilendirilebilmesidir. Üniversite Söylemi’nde bilgi (S2) fail konumundadır; karşısındakini tanımlayan, düzenleyen ve belirli bir bilgi sistemi içine yerleştiren unsur olarak işler. Becher’lerin tipolojilerinde de fotografik nesne, önceden belirlenmiş bir yöntem aracılığıyla ölçülebilir, karşılaştırılabilir ve sınıflandırılabilir bir bilgi nesnesine dönüşür.

Burada fotoğrafın işlevi yalnızca endüstriyel bir yapıyı göstermek değil, onu diğer yapılarla karşılaştırmaya olanak veren bir bilgi düzeninin parçası hâline getirmektir. İzleyici de görüntülere yalnızca bakmaz; benzerlikleri ve farklılıkları saptamaya, karşılaştırmaya ve sınıflandırmaya yöneltilir. Bu nedenle Becher’lerin Üniversite Söylemi ile ilişkisi yalnızca seri üretim ya da sınıflandırma yöntemine değil, bilginin görüntü üzerinde düzenleyici konuma yerleşmesine dayanır.

Üniversite söylemi, fotoğrafı özgürleştiren bir alan olmaktan uzaktır; onu düzenleyendir. Fotoğrafın işleyiş biçimi kontrol altına alınır. Görüntü, doğrudan bir iddia ileri sürmez; anlamlandırılma biçimini, onu kuşatan bilgi sistemi

belirler.

Lacan'ın diliyle ifade edersek;

S₁ (bilgi); kuram, analiz ve sınıflandırma,

S₂ (otorite); akademik çerçeve ve kanon,

\$ (özne); öğrenen izleyici,

a (nesne); bilgi üretiminin sağladığı anlam tatminidir.

Fotoğrafın Histerik Söylemi

Histerik Söylem'de fotoğraf, soru soran bir konuma geçer. Görüntü, izleyicinin konforunu bozar; gördüğünden emin olma hâlini sarsar. “Bu, gerçekten bu mu?” sorusu ortaya çıkar; ancak cevaplanmak üzere değil çoğalmak üzere. Bu söylemde fotoğraf, anlamın güvenilirliğini hedef alır. Görüntü, temsil ettiği şeyi istikrarsızlaştırır. Gördüğümüz ile bildiğimiz arasındaki mesafeyi açar. Fotoğraf, bir şeyi göstermekten çok gösterme eyleminin kendisini problematize eder. Otoriteyi provoke eder, bilgiyi hiçe sayar ve izleyiciyi edilgin bir alıcı olmaktan çıkarır.

Histerik Söylem'in gücü, görüntünün kendisini güvenilir kılmasındadır. Fotoğraf artık “buna bak ve anla” demez; aksine, “neden böyle görüyorsun?” diye sorar. İzleyici yalnızca gördüğüyle değil, görme biçimiyle de yüzleşmek zorunda kalır. Bu nedenle bu söylem, algının kendisini hedef alan imgelerle ilişkilidir.

Histerik Söylem açısından Trevor Paglen'in görünmez kılınan iktidar yapılarını görüntülemeye yönelik fotoğrafları ele alınabilir. Paglen'in askerî uydular, gizli üsler ve gözetim altyapıları üzerine ürettiği çoğu kez uzak, bulanık ya da görsel olarak yetersiz görüntüler, temsil ettikleri nesneyi bütünüyle görünür ve bilinebilir hâle getirmez. Fotoğraf burada bir hakikati açıkça sunmaktan çok, onun neden görünür olmadığını ve görünürlüğü kim tarafından denetlendiğini sorunsallaştırır. İzleyicinin “Gördüğüm şey gerçekten bu mu?” sorusu bu nedenle yalnızca görüntünün teknik yetersizliğinden değil, görüntülenen nesnenin erişime ve bilgiye kapalı oluşundan kaynaklanır.



Görsel 5: Trevor Paglen, Canyon Hangarları ve Tanımlanamayan Araç; Tonopah Test Alanı, Nevada, 2006

Paglen'in çalışmalarını Histerik Söylem açısından anlamlı kılan da bu sorgulayıcı konumdur. Lacan'ın Histerik Söylemi'nde bölünmüş özne (\$) fail konumunda yer alır ve Efendi gösterene (S1) yönelerek ondan cevap, bilgi ve gerekçe talep eder. Paglen'in fotoğraflarında görüntü benzer biçimde iktidarın bildiği fakat görünür kılmadığı alana yönelir: Gizli üs nerede, uydu neyi gözetliyor, kim kimi görüyor ve bu bilgi neden erişilebilir değil? Fotoğraf bu soruların kesin cevabını vermek yerine, cevap verme yetkisini elinde tutan yapıyı sorgulamaya açar. Bu nedenle görüntülerdeki belirsizlik Histerik Söylem'in nedeni değil, bu ilişkinin görsel sonucudur. Fotoğrafın işlevi hakikati güvence altına almak değil, onu bildiğini ve yönettiğini varsaydığımız otoriteyi sürekli olarak cevap vermeye zorlamaktır.

Lacan'ın diliyle ilişkilendirildiğinde bu fotoğraflarda;

\$ (özne); soru soran, rahatsız olan izleyici,

S1 (otorite); sorgulanan ve zorlanan yapı,

S2 (bilgi); yetersiz kalan ya da çözülen açıklamalar,

a (nesne); sürekli ertelenen, ulaşılamayan anlamdır.

Fotoğrafın Analist Söylemi

Analist Söylemi'nde fotoğraf, artık bir şey anlatmaz; bir boşluk içerir. Böylece görüntü, izleyiciyi anlam üretmeye zorlar. Belirleyici olan gösterilen değil, eksik bırakılandır. Fotoğraf, tamamlanmış bir ifade olarak algılanmaz, anlamı yarım bırakılmış gibidir. Bu bağlamda konuşan, görüntünün kendisinde doğrudan açıklanamayan ama bizi yakalayandır. Bir fotoğrafa bakılır ve nedeni tam bilinmeden etkilenilir. Bu etki (a), özneyi (\$) dönüştürmeye başlar.

Bu söylemde görüntü, bir yüzey olmaktan çıkar ve bir karşılaşma alanına dönüşür. İzleyici, yalnızca bakan değil, açıklama yapmaya zorlanan bir özne hâline gelir. Fotoğraf, anlamı iletmez; onu düşünmeyi tetikler. Görülen, görüldüğü kadar değildir; eksik olan, görünmeyen ve ertelenen, anlamın asıl taşıyıcısıdır.

Analist Söylemi'nin en ayırt edici özelliği, fotoğrafın bir fotoğraf olarak geri çekilmesidir. Görüntü kendini dayatmaz, açıklamaz, yönlendirmez; aksine, bir mesafe bırakır. Bu mesafe, izleyicinin kendi düşüncesiyle başa kalmasını sağlar. Fotoğraf burada ne bir kanıttır ne de bir yorum; daha çok bir durumdur. İçine girildiğinde anlamın sabitlenmediği, sürekli yer değiştirdiği bir alandır.

Analist Söylemi açısından Rinko Kawauchi'nin gündelik hayatın sıradan ve çoğu kez önemsiz görünen anlarına odaklanan fotoğrafları düşünülebilir. Kawauchi'nin imgelerinde belirgin bir olay örgüsü, dramatik vurgu ya da görüntünün nasıl okunacağını belirleyen açıklayıcı bir yapı çoğu kez geri çekilir. Işık, bir beden parçası, suyun yüzeyi, küçük bir canlı ya da gündelik bir nesne görüntünün merkezine yerleşebilir; ancak fotoğraf bunların neden önemli olduğunu açıklamaz. Böylece görüntü, anlamı kapatmak yerine anlamlandırma sürecini açık tutar. İzleyici neye baktığını görebilir, fakat gördüğünün kendisi için ne ifade edeceğini görüntüden hazır olarak alamaz.



Görsel 6: Rinko Kawauchi, 2001

Kawauchi'nin fotoğraflarının Analist Söylemi açısından okunmasını mümkün kılan, bu anlam boşluğunun izleyiciyi kendi çağrışımlarıyla karşı karşıya bırakmasıdır. Lacan'ın Analist Söylemi'nde objet petit a fail konumundadır ve bölünmüş özneye (\$) yönelerek onun kendi gösterenlerini üretmesini harekete geçirir. Kawauchi'nin görüntüsü de bu okumada izleyiciye belirlenmiş bir anlam iletmekten çok, bakışı kendisine çeken fakat anlamı bütünüyle ele vermeyen bir unsur olarak işler. Fotoğrafın ne söylediğinden çok, izleyicide neyi harekete geçirdiği önem kazanır.

Bu nedenle Analist Söylemi'nde fotoğraf göstermeyi bırakmaz; gösterdiğinin anlamını sabitlemekten kaçınır. Görüntü izleyici adına konuşmak yerine onu kendi çağrışımları, belleği ve anlamlandırma biçimleriyle karşı karşıya bırakır; böylece fotoğraf, tamamlanmış bir anlam nesnesinden bir karşılaşma alanına dönüşür.

Lacan'ın diliyle;

a (nesne); eksiklik ve boşluk,

\$ (özne); konuşmaya zorlanan izleyici,

S1(bilgi); kurulamayan ya da askıda kalan anlam,

S2(otorite); geri çekilmiş, işlevsizleşmiş otoritedir.

Bu örnekler, söz konusu sanatçıları dört söylemin değişmez temsilcileri olarak sınıflandırmak amacıyla değil, her birinde farklı bir yapısal işleyişin belirginleşmesi nedeniyle seçilmiştir. Sander'de S1 özneyi adlandırarak toplumsal bir konuma yerleştirir; Becher'lerde S2 nesneyi sistematik bir bilgi olarak örgütler; Paglen'de \$ otoriteye yönelerek ondan cevap talep eder; Kawauchi'de ise a, anlamı tamamlamak yerine izleyicinin kendi gösterenlerini üretmesini harekete geçirir. Dolayısıyla ayırım, fotoğrafların konusu ya da estetik özelliklerinden çok S1, S2, \$ ve a'nın hangi konumdan işlediğine dayanır. Aynı sanatçının başka bir çalışması ya da aynı görüntünün farklı bir bağlamdaki kullanımı, öğeler arasındaki ilişkilerin değişmesiyle farklı biçimde değerlendirilebilir.

Aynı Görüntü, Farklı Söylemler

Aynı fotoğrafın, bu dört farklı söylem düzeninde bambaşka biçimlerde işlev göreceğine dair bir örnek olarak; Nick Ut'un 1972 tarihli, Vietnam Savaşı'nın sembolü olan *Napalm Girl* fotoğrafını ele alabiliriz.



Görsel 7: Napalm Girl, Nick Ut, 1972

Efendi Söylemi'nde bu fotoğraf, savaşın dehşetinin tartışmaya kapalı bir kanıtı olarak görülür. Görüntü, izleyiciyi doğrudan bir kabule yönlendirir; neyin görüldüğü kadar nasıl anlaşılması gerektiğini de belirler. Fotoğraf bu söylem dahilinde ilk bakışta yoruma açık değildir, bir yargı oluşturur.

Üniversite Söylemi'nde aynı fotoğraf tarihsel, politik ve estetik analizlerin nesnesidir. Artık mesele görüntünün ne gösterdiği değil, nasıl sınıflandırıldığı ve hangi yöntemle analiz edilerek anlam kazandığıdır. Bu fotoğraf için analiz alanları; Vietnam Savaşı'nı, savaştan çocukların nasıl etkilenebileceğinin nesnesi olarak değerlendirmek olduğu gibi, estetik açıdan dramatik ışık ve kadraj seçiminin fotoğrafın etkileyiciliğini nasıl belirlediği yönünde de olabilir. Dolayısıyla fotoğraf, bir olayın kaydı olmaktan çıkar; üzerine bilgi kurulan bir obje haline gelir.

Histerik Söylem'de ele alındığında bu fotoğraf, izleyiciyi rahatsız eden bir soruya dönüşür. Bu görüntüye nasıl bakılmalıdır? Acı nasıl temsil edilmiştir? Görmek ile etik arasındaki ilişki nedir? Ancak fotoğrafın bu sorulara cevap vermesi beklenmez; fotoğraf bu soruları çoğaltır ve anlamın güvenilirliğini sarsar.

Analist Söylemi'nde ise yine aynı fotoğraf, anlamda bir boşluk üretir. Görüntü, izleyiciyi kendi konumuyla yüzleşmeye zorlar: İnsanlık bu kadar kötü müdür? Savaşlar neye hizmet eder? Haklı savaş var mıdır? Ne görüldüğü kadar, neden ve nasıl görüldüğü de sorunsal hale gelir. Böylece fotoğrafın kendisi konuşmaz; izleyiciyi konuşturur.

Görüldüğü gibi aynı fotoğraf, Lacan'ın Dört Söylem kuramı çerçevesinde bir yerde kanıt (Efendi), başka bir yerde belge (Üniversite), bir bakışta şüphe nesnesi (Histerik), başka bir karşılaşmada ise sarsıcı bir deneyim (Analist) olabilir.

Sonuç

Bu çalışma, Lacan'ın Dört Söylem kuramını fotoğrafın farklı kullanım biçimlerini sınıflandıran bir şema olarak değil, fotografik görüntünün içinde bulunduğu ilişkiler doğrultusunda nasıl farklı işlevler üstlenebildiğini açıklayan bir model olarak ele almıştır. Efendi, Üniversite, Histerik ve Analist söylemlerinde değişen görüntünün kendisi değil; S□, S□, \$ ve a arasındaki konumlanış ve bu konumlanışın görüntüye kazandırdığı işlevdir. Fotoğraf böylece bir durumda otorite kuran bir gösteren, başka bir durumda bilgi nesnesi, bir diğerinde otoriteyi sorgulayan bir araç ya da izleyicinin kendi anlam üretimini harekete geçiren bir karşılaşma alanı olabilir.

Bu yaklaşımın fotoğraf kuramına önerdiği temel katkı, fotografik anlamı yalnızca görüntünün temsil ettiği şeyde, estetik özelliklerinde ya da fotoğrafçı ve izleyici gibi tekil öznelerin niyetlerinde aramak yerine, görüntünün yer aldığı ilişkisel yapıyı analizin bir parçası hâline getirmesidir. Bu açıdan “Fotoğraf ne gösteriyor?” sorusu yerini bütünüyle terk etmese de tek başına yeterli değildir. Görüntünün hangi konumdan işlediği, neye yöneldiği, hangi bilgi ve otorite ilişkileri tarafından desteklendiği ve bu ilişkinin ne ürettiği de fotografik anlamın kuruluşuna katılır. Böylece fotoğrafın anlamı görüntünün içinde tamamlanmış ve değişmeden taşınan bir özellik olmaktan çıkar; görüntü, özne, bilgi, gösteren ve arzunun nedeni arasındaki ilişkilerde yeniden kurulabilir hâle gelir.

Önerilen model aynı zamanda fotoğrafları dört değişmez kategoriye ayırmayı amaçlamaz. Bir görüntüyü Efendi, Üniversite, Histerik ya da Analist söylemine kalıcı biçimde yerleştirmek, Dört Söylem'in konumsal ve dönüşümsel mantığıyla çelişir. Aynı fotoğrafın farklı kurumsal, tarihsel ya da toplumsal bağlamlarda başka bir konum kazanabilmesi, modelin bir sınıflandırma sistemi olmaktan çok ilişkisel bir çözümleme aracı olarak düşünülmesini gerektirir. Bu nedenle Sander, Becher, Paglen ve Kawauchi örnekleri de sanatçıları belirli söylemlere sabitlemek için değil, dört farklı işleyişin görünür hâle getirilebildiği örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Bu çerçeve ileride aynı görüntünün farklı dolaşım alanlarındaki dönüşümünü karşılaştıran çalışmalar için de kullanılabilir. Bir haber fotoğrafının basında, mahkemede, arşivde, müzede ya da sosyal medyada üstlendiği farklı işlevler; bilimsel ve belgesel görüntülerin bilgi ve otoriteyle kurduğu ilişkiler; gözetim görüntülerinin özneyi konumlandırma biçimleri ya da yapay zekâ tarafından üretilen görüntülerde gösteren, bilgi, özne ve a arasındaki ilişkilerin nasıl yeniden düzenlendiği Dört Söylem üzerinden araştırılabilir. Böyle bir genişleme, modelin yalnızca



sanat fotoğrafına değil, fotoğrafın farklı üretim, kullanım ve dolaşım biçimlerine uygulanabilirliğinin de sınanmasını sağlayacaktır.

Sonuç olarak fotoğrafa bakmak yalnızca neyin gösterildiğini görmek değildir; görüntünün hangi konumdan “konuştuğunu”, kime yöneldiğini ve bu ilişkinin ne ürettiğini de dikkate almayı gerektirir. Aynı fotoğraf bir bağlamda kanıt, diğerinde bilgi nesnesi, bir başkasında itiraz ya da düşünmeyi harekete geçiren bir görüntü olabilir. Görüntü aynı kalabilir; değişen, onun içinde yer aldığı ilişkiler düzenidir. Dört Söylem modeli, tam da bu değişimin fotoğrafın anlamını nasıl yeniden kurduğunu görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Kaynaklar

- Burgin, V. (Ed.). (2017). Fotoğrafi Düşünmek. Espas Yayınları. Orijinal eser 1982.
- Houtman, C. (2003). Lacan's theory of the four discourses and The Sixth Sense. *Journal for Cultural Research*, 7(3), 277–296. <https://doi.org/10.1080/1479758032000135960>
- Howie, E. (2007). Photography's courtly desires: Jacques Lacan, Roland Barthes, and the photographic beloved. <https://doi.org/10.17615/aym5-1v02>
- Lacan, J. (2001). Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein [Homage to Marguerite Duras, on The Ravishing of Lol V. Stein"]. In *Autres écrits* (pp. 191–197). Paris: Seuil. (Original work published 1965)
- Lacan, J. (2006). The seminar of Jacques Lacan, Book XVII: The other side of psychoanalysis (R. Grigg, Trans.). W. W. Norton & Company. (Original work published 1969–1970)
- Oczkowska, K. (2023). The gaze through which I am photo-graphed: On writing with light in Agnieszka Brzeźńska's photography. *Widok. Theories and Practices of Visual Culture*, 35. <https://doi.org/10.36854/widok/2023.35.2683>
- Rampléy, M. (2012). Rethinking visual theory. *Oxford Art Journal*, 35(3), 473–476. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcs029>
- Shik, I. A. (2014). Interpretation of the Jacques Lacan's concept of “the mirror stage” in the surrealist photography. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 4, 368–373. <https://publ.actual-art.org/aptha/en/article/view/10292?utm>
- Silverman, K. (2006). Görünür Dünyanın Eşiği. Ayrıntı Yayınları. Orijinal eser 1996.
- Wesolowski, P. (2025). The four discourses of the logic of art—Creating the artist's own language. *Argument: Biannual Philosophical Journal*, 14(2), 247–260. <https://doi.org/10.24917/20841043.14.2.6>
- Zwart, H. (2022). Lacan's dialectics of knowledge production: The four discourses as a detour to Hegel. *Foundations of Science*, 27, 1347–1370. <https://doi.org/10.1007/s10699-022-09832-6>