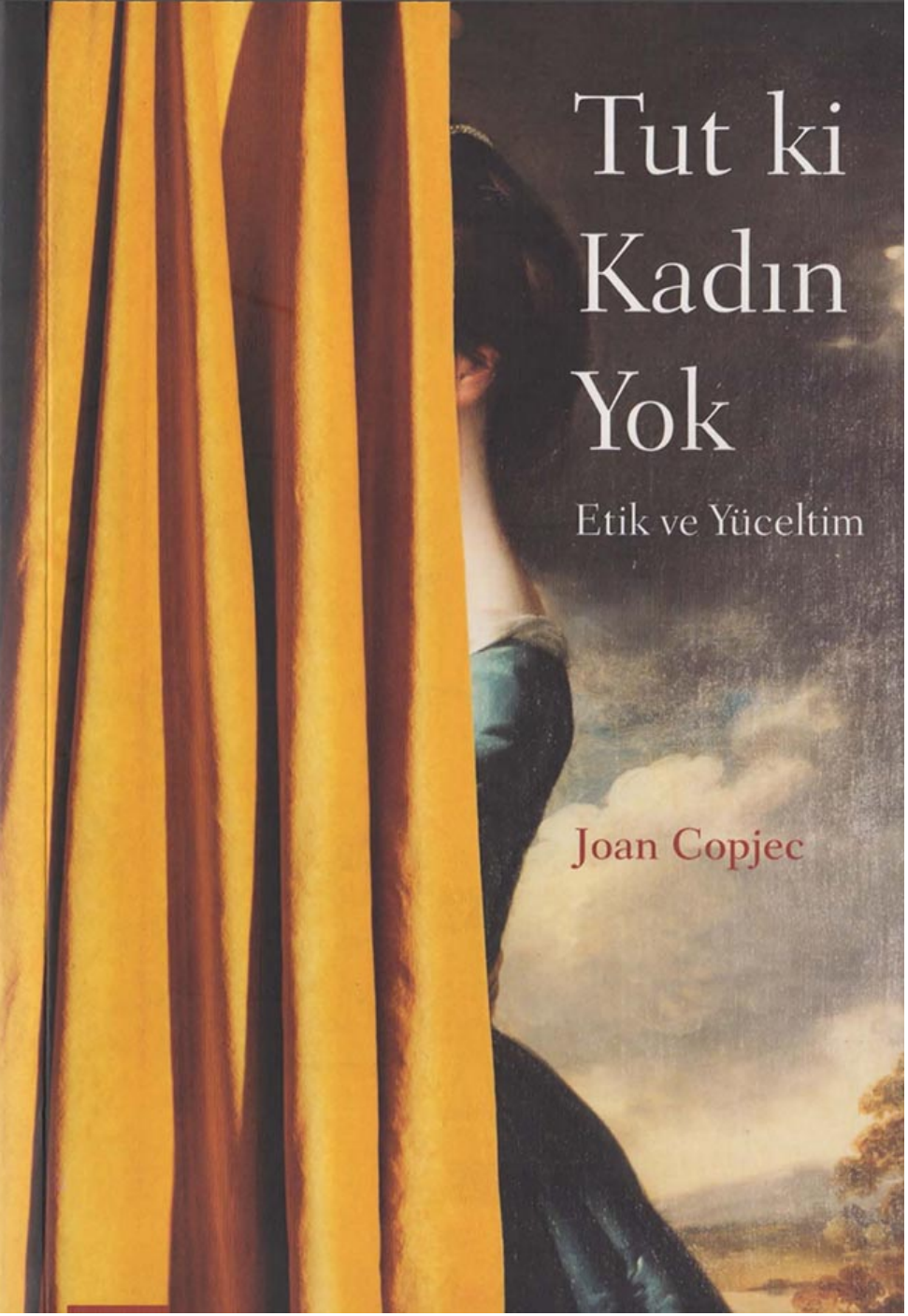

Tut ki Kadın Yok
Etik ve Yüceltim
Joan Copjec

TUT Kİ KADIN YOK

ETİK VE YÜCELTİM

TUT Kİ KADIN YOK

ETİK VE YÜCELTİM

Joan Copjec

Çeviren: Barış Engin Aksoy

ENCORE

ENCORE

İngilizce orijinali *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation* MIT Press tarafından 2004 yılında yayımlandı.

Tut Ki Kadın Yok: Etik ve Yüceltim ©Encore, Birinci Basım Şubat 2015
Bu kitabın tüm hakları Encore Yayınları'na aittir.

Encore Yayınları
Tekrar Yayıncılık Bilişim ve Tic. Ltd. Şti. Sertifika No: 29423
Zambak Sokak, No:13/3 34435 Beyoğlu İstanbul
iletisim@encorekitap.com
www.encorekitap.com

ISBN 978-605-9949-16-3

Yayıma Hazırlayan: Müge Karahan
Kapak Fotoğrafı: Olivier Richon
Kapak Tasarımı: Cemal Gürsel Soyel

Baskı: Sena Ofset, Sertifika No: 12064
2. Matbaacılar Sitesi, Litros Yolu E Blok
4NE 20 Zeytinburnu-Istanbul

Bu kitabı *figlia di Anna* [Anna'nın kızı] olarak tanınmaktan gurur duyarak yazdım, şimdi, annem Ann Armento Copjec ve kardeşim John Peter Copjec'in anısına ithaf ediyorum. Haklarında daha fazlasını söylemek çok az şey söylemek olur.

Joan Copjec Buffalo Üniversitesi Edebiyat ve Medya Çalışmaları bölümünde profesördür. *Umbra* adlı Lacancı dergiyi çıkarmış olan Copjec Lacancı teorinin öncüleri arasında kabul edilir. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists* adlı kitabın da yazarıdır.

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 8
Giriş: Tut Ki Kadın Yok 9

DİŞİL YÜCELTİM EDİMİ

1 Azmin Mezarı: *Antigone* Üzerine 20
Modern Çağda Ölümsüzlük 28
Ölüm Dürtüsü: Freud'un Feuerbach Üzerine Tezi 34
Dayanmak İçin İnatçı Arzu 49

2 Narsisizm, Etrafından Dolanarak 57
Kısmi Nesne 60
Narsisizm ve Yüceltim 66
Cindy Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri* 77

3 Mısırlı Musa ve İç Savaş Öncesi Güney'in İri Siyah Dadısı: Irk ve Tarih Üzerine Freud (ve Kara Walker) 89
Siyahi Barok 106
Irksal Kimliğin Anonim Kökü 112

4 Ağlamanın İcadı ve Edimin Antiteatralliği 116
Histeriye Karşı Soğurma 117
Stella Dallas'taki Seyircilik Çeşitleri 127

KÖTÜ ve BAKAN GÖZ

5 Sonlu (olmayan) Dünyada Kötü 142
Suçluluk 150
Yasa ve Ceza 153
Lütuf 158

6 Ekşi Adalet ya da Liberalizmde Haset 166
Haset ve Adalet: Rawls 171
Güzellik ve Adalet: Scarry 178
"Eşitlik Aksiyomu" 182

7 Görüşün Payandası: Görmenin Cismani Desteği 186

8 Zapruder'in Gördüğü 205
Öteki, Muhtemelen 216
Kaygı ve Bakış 226
Öteki, Katiyen 229

Dizin 239

TEŞEKKÜR

Bu kitap son birkaç yılda bana burs sağlayan ve destekleri için candan teşekkür etmek istediğim üç kurumda çalışan meslektaşlarımın yoldaşlığından istifade etti: Cornell Üniversitesi Beşeri Bilimler Topluluğu (1995-1996); Rutgers Üniversitesi Çağdaş Kültürün Eleştirel Analizi Merkezi (1997-1998); ve Essen, Almanya'daki Kulturwissenschaftliches Institut bünyesindeki "Postmodern Aklın Antinomileri" adlı araştırma grubu (2000-2002).

Roger Conover faal ve müdahil bir editörlük yaptı; yaratıcı önerileri için ona ve metnin son haline gösterdiği özen için Judy Feldmann'a teşekkür ederim. Carol Paulino ve Robert Copjec projenin sürdürülmesinde hayati bir rol oynadı. Onlardaki cömertlik ve sarsılmazlık en zorlu anları atlatmamı sağladı. Kişiliğinin esrarlı, dallı budaklı kaynaklarıyla Michael Sorkin oyalanma fırsatları yarattı, yüreklendirdi ve huysuzluk nöbetlerimi görmezden geldi – olması gerektiği gibi. Bu kitap onun esnek mizacına çok şey borçlu.

GİRİŞ: TUT Kİ KADIN YOK

Etiğe mahsus mevzular bir kez daha teorik gündemin ilk sıralarına yerleşmeye başlamışken, Kant'a bir iki taş atmadan durabilen yok gibi görünüyor – geçmişteki otoritesini yeniden kazanmasını isteyenler dahil olmak üzere. Fakat Kant'ın düşünce mimarisinde delik açmak konusunda kimse Jacques Lacan'ın eline su dökemez. Lacan'ın fırlattığı çakıl taşının –"Çok yaşa Polonya, zira Polonya olmadan Polonyalı da olmaz!"– bulunmuş bir nesne olduğunu, Alfred Jarry'nin *Ubu roi*'sından apartma olduğunu rahatlıkla fark edebiliyoruz.[1] Küt, hatta çocuksu bir araç denebilir buna. Ama savurduğu malumu ilam yine de etkili – Kant'ı totolojilere bel bağlamakla iğnelediği için değil, *doğru olmadığı* için. Zira kendilerine Polonyalı diyen bireylerin mevcudiyeti, bu bireyleri kapsayan mantıki bir liman olarak Polonya'nın mevcudiyetine temelden bağlıymış gibi görünüyorsa da, tarih bu temel mantığa destek çıkmamıştır. Hatta Polonyalıların –Yahudiler, Ermeniler, Letonyalılar, Çeçenler, Kosovalılar ve Amerikan yerlileri ile birlikte (ki bu liste, modern çağın belli başlı siyasal mücadeleleri için bir tür "kopya kağıdı" gibi)– ayırıcı özelliği, kendilerini barındıran bir memleketin *eksikliğine rağmen*, yok olmaya direnebilmiş olmalarıdır. Lacan'ın arsız iddiasına göre, baba Ubu gibi Kant da –çoktan sahip olduğumuz bir bilgiyi açmakla yetinen, bu bilgiye önemli bir ilave getirmeyen– analitik yargıya biraz fazla düşkündür. Ahlak yasasının evrenselleştirilebilir olduğu tezini çelişkisizlik yasasına yaslayan Kant, sentetik, tarihsel yargılara, mesela Ubu'nun dünyevi olmayan o mantık dışı çürütmesini sağlayacak türdeki yargılara pek yüz vermez.

Bu son derece önemli bir itham, ama yeni olmadığını itiraf etmeli. Alışılmadık bir eleştiri olmak bir yana dursun, başka sayısız ismin Kant'a attığı taşın aynısıdır bu: Evrensel fikirler uğruna, ampirik koşullara ilişkin duyusal

---

1 Jacques Lacan,"Kant with Sade", çev. James Swenson, *October* 51 (kış 1989), s. 57. Sonradan makale olarak da yayımlanan ("A Discussion of Lacan's 'Kant with Sade'", *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*, Richard Felstein, Bruce Fink, Maire Jaanus (haz.), New York: SUNY Press, 1996) aydınlatıcı bir seminerinde Jacques Alain-Miller, baba Ubu'nun bu özdeyişinin önemine ilk dikkat çeken isim olmuştu.

sezgiyi ihmal etmiştir Kant. Standart eleştirinin Lacancı formülasyonunda benim ilgimi çeken şey, bu formülasyonun tam da Kant'ın etik teorisini çürütmek yahut düzeltmek için kullanılan sezgiye eziyet ederek, *Kant'ın hasımlarının ayağını kaydırmayı* amaçlayan o haşarı –ama abes olmayan– tasarımı. Lacan'ın hedefi Kant'ın biçimciliğini reddetmek değil, arkasına bir destek koymaktır. Zira baba Ubu'nun kendi etrafını kapatan ifadesinin tarih tarafından çürütüldüğüne dikkat çekerken, biçimciliği eleştirmekle kalmayıp, insan ürünü biçimlerin tarihin ortaya çıkmasında nasıl hayati bir payı olduğu sorusunu yeniden ortaya atar.

Sataşma amacıyla seçilen özdeyişin, küme teorisinin terimlerine tercüme edilmek için sabırsızlandığını gözden kaçırmamalıyız. Bu deyiş, hiçbir uzanımı [*extension*] olmayan veya hiçbir kümeye, hiçbir bütüne –burada, Polonya– karşılık gelmeyen bir yüklem [*predicate*] –burada, Polonyalılar– bulunup bulunamayacağı sorusu etrafında döner. Tarihin bu soruya verdiği yanıt, az evvel belirttiğimiz gibi, bariz bir "evet"tir. Ama fazla kolay, fazla otomatik bir şekilde bu yanıtın, Foucault'nun, bir parça nominalizmin her daim şart olduğu şeklindeki kanaatkar öğüdüne karşılık geldiği varsayılacaktır. Bana göre kültürel teori kendini aşırı doz bir nominalizme kaptırmış durumdadır ve dolayısıyla, Lacan'ın verdiği örnekte hemen kendi pozisyonunun onaylanışını görecektir: *tek tek kişiler ve şeyler vardır, o kadar* – uluslar, kurumlar, kimlikler ya da ahlak yasaları biçiminde keyfi ve değişken bir dizi evrensel oluşturup bozmaya, bu esnada da onları verili zannetmeye devam eden bir kültüre rağmen. Nominalistler evrenselleri yapıbozum ve çözülme bekleyen yanılsamalardan ibaret görür.

Oysa küme teorisinin nihayetinde sindirmek zorunda kaldığı ders –bir kişi veya eşyaya atfedilebilir olan her yüklemden, her özellikten bir küme, bir bütün *oluşturulamaz*– ciddiye alınmış olsaydı, nominalizmin veya şimdiki adıyla "tikelcilik"in aldığı konum sert bir paylamaya maruz kalırdı. Açıklama mahiyetinde, küme teorisinin bu merkezi ama sarsıcı ilkesinin doğumunu kısaca gözden geçirmeme izin verin. "Yığışımsal düşünce"ye [*aggregative thought*] –mesela bir ülkede ikamet eden vatandaşların sayılması gibi olağan işleri yapmak için bir şeyleri birbirine ilave ettiğimizde ne yapıyor olduğumuz– meraklı olan Gottlob Frege, aritmetiğin yasalarını salt mantıki bir zeminde oluşturabileceğine ve böylece yerinde bir temkinle baktığı diğer, "psikolojik argüman yöntemleri"ni ortadan kaldırabileceğine inanıyordu.[2] Söz konusu diğer yöntemlerin ister istemez yol verdiği tarihselciliği ayıpladıktan sonra, rakamı/sayıyı ampirik

2 Gottlob Frege, *The Foundations of Arithmetic*, çev. J. L. Austin, Evanston: Northwestern University Press, 1980, s. iv, v; Türkçesi: *Aritmetiğin Temelleri*, çev. H. Bülent Gözkan, İstanbul: YKY, 2008.

nesnelerin kümeler oluşturacak şekilde kavramlar altına alındığı prosedüre (mesela: belli sayıda bir Polonyalı kümesini oluşturan, "Polonyalı" kavramı veya yüklemi altındaki somut kişiler) bağımlı olarak tanımlama yoluyla, saymanın yasalarını daha sağlam bir zeminde geliştirmeye kalkıştı. Başka bir deyişle basitçe şeyler değil, kavram altında toplanan şeyler sayılıyordu. Ama bu prosedürün Frege'nin düşündüğü kadar sağlam bir zemini olmadığı anlaşıldı. Bertrand Russell'dan gelen tek bir mektup, Frege'nin teorisini öyle bir sarstı ki, düzeltme amaçlı birçok girişimin hepsinin çürük ve eğreti olduğu görüldü. O okkalı mektubunda Russell, kendisinden küme oluşturulması imkansız olan bir kavram (veya yüklem veya koşul) öne sürmüştü. Bu kavram, "kendisini içermeyen bir küme" idi.

Bir mantık garabeti olmak bir yana dursun, bu kavram aslında en yaygın kümeleri tarif eder. Mesela Alfred Hitchcock'un filmleri üzerine bir ders verecek olsanız, bu tür bir kümeyle iş göreceksiniz demektir. Ders programını hazırlarken, ne kadar farklı görünseler de, *Kuşlar* ile *Celse Açılıyor*'un her ikisinin de "Hitchcock'un çektiği filmler" kavramına özdeş olduğunu ve dolayısıyla derse dahil edilmek için uygun adaylar olduklarını kolaylıkla belirlersiniz; oysa Claude Chabrol'un *Kasap*'ı, Hitchcock'tan etkilenmiş olması nedeniyle belli yönlerden onun filmlerine benziyor olmasına rağmen, "Hitchcock'un çektiği filmler" kavramına özdeş olmadığı gerekçesiyle dışarıda kalacaktır. Aynı kolaylıkla, bu sefer dersin *kümeler* veya *küme teorisi* üzerine değil de, *filmler* üzerine olduğu gerekçesiyle, "Hitchcock'un çektiği filmler kümesi"nin kendisinin de dışarıda kalacağını belirleyebilirsiniz. Başka bir deyişle, "Hitchcock'un çektiği filmler kümesi" kendi kendisinin, yani Hitchcock'un çektiği filmler kümesinin bir elemanı *değildir* ve bunun niye böyle olduğunu anlamakta hiçbir güçlük yoktur. Söz konusu kavramın münasip bir kavram olduğu da aşikardır, zira bu tanımın altına *düşmeyen* kümeler de bulunur. Örneğin "Hithcock filmi olmayan şeyler kümesi" kendi kendisini *içerir* (ve dolayısıyla kendi kendisini içermeyen bir küme oluşturmaz). Yalnızca, olur da birisi "kendi kendisini içermeyen bir küme" kavramından *bir küme* oluşturulup oluşturulamayacağını, yani bu koşula yanıt veren tüm kümelerin bir kümesinin oluşturulup oluşturulamayacağım sorarsa, sorun çıkar. Zira gayet sıradan olduğunu gördüğümüz bu koşul, biçimsel bir çelişki doğurmadan, bir uzanım, bir küme üretemez. Kendi kendilerini içermeyen kümelerden bir küme olamaz, çünkü böyle bir küme yadsınamaz bir terimsel çelişki olacaktır.

Şimdi, bir kavramdan sayılabilir bir kümenin, bir tümün veya bütünün varoluşuna otomatikman geçemeyişimize dair bu ispat, birbirine zıt pozisyonları doğruluyormuş gibi görünebilir. Bir yandan, küme, sınıf veya herhangi bir

evrensel diye bir şey *olmadığı* şeklindeki nominalist pozisyonu desteklemek için işe koşulabilir. Russell paradoksunda, gerçeklikte hiçbir varoluşu olmayan kategoriler, kümeler ve sınıflar ortaya koymaya çalışırken bir noktada kendi ağına yakalanan soyut düşüncenin hak ettiği cezayı buluşuna tanık oluyormuşuz gibi görünebilir. Diğer yandan söz konusu paradoks, varolmanın bir yüklem olmadığı, bizatihi varlığın her kavramı ya da onu kavramaya çalışan aklın ta kendisini aştığı ve boşa çıkardığı şeklindeki Kantçı aşkın pozisyona örnek olarak da alınabilir. Paradoks ilk durumda söz konusu varlığın mevcut olmayışını, ikincisindeyse mevcut oluşunu doğrular; ama her iki durumda da düşüncenin belli bir aczi açığa çıkmış olur. Gelgelelim matematiğin bir militanı ve Lacan'ın son derece bağımsız bir müridi olan Alain Badiou söz konusu paradoksun, düşüncenin kendi kendisiyle olan karmakarışık ilişkisini değil; düşüncenin, kavramın varlığı tutma, varoluşu meydana getirme/etkileme gücünü açığa vurduğunu etraflı bir şekilde savunur. O bu paradoksun *ontolojik* önemini çıkarır ve Russell'ın öne sürdüğü kavramı, "çoklu-varlığın kendisini etkileyen ifadelerden önce geldiğini ispat eden *materyalist* bir argüman" olarak tarif eder.[3] Badiou'nun vardığı sonucu şöyle yeniden ifade edebiliriz: bir kavramdan o kavramın uzanımına veya yüklem oluşturduğu şeyin tamlığının varoluşuna – Frege'nin inanmak istediği gibi– arızasız bir şekilde geçemiyorsak şayet, bunun sebebi düşüncenin varlığı düşünme girişiminde belli bir noktada sendelemesi değil, *varlığın hepsi-değil olması, varlığın kendisinin asla bir bütünlük oluşturmamasıdır. Dahası, tüm bir varlığı imkansız kılan şey, düşüncedir. Bir tümlük oluşturma imkansızlığını (düşüncenin değil) varlığın bir özelliği kılan şey, düşüncedir.* Russell varlığın tümünü *düşünemeyeceğimizi* değil, böyle bir şey *olmadığını* ispat etmiştir (*savunmuş* olduğu söylenemez, zira aslında direnç göstermiş ve kazara gösterdiği şeyi bozmak için uğraşıp durmuştur). Varlığın tamamı diye bir şey, "varolan her şey" diye bir şey yoktur; tikellikleri içinde görünüşler vardır, o kadar.

Nominalist pozisyona mesafe almaya çalışırken, paldır küldür o pozisyona toslamak olmadı mı bu? Ya da Lacan'ın peşinden Badiou'nun da benimsediği pozisyonla nominalizm arasında ne fark var? Lacan hiçbir evrensel olmadığını, sadece tikel şeylerin varolduğunu savunmaz; daha ziyade, *evrensellerin gerçek olduğunu* iddia eder. Bakışımızı sadece görünüşlerle, tikel şeylerle sınırlandırmak, gerçeğin mevcudiyetini ıskalamaktır, ki varlığın tümünü imkansız kılan şey tam

3 Alain Badiou, "Frege", çev. Sam Gillespie ve Justin Clemens, *Umbr(a) 1* (2000), s. 104. Bu yazı, giriş yazımın tüm bu kısmını şekillendirmiştir. 1985/86 tarihli yayımlanmamış semineri "*Extimité*"nin 7, 14 ve 21 Mayıs oturumlarında Jacques-Alain Miller de Russell paradoksuna dair aydınlatıcı ve büyük ölçüde bağdaşan bir analiz sunar.

da gerçektir. Başka bir deyişle, tikellikleri içindeki görünüşlerden başka bir şey yoksa şayet, bunun sebebi düşüncenin bir yan ürünü veya kalıntısı olan gerçeğin, kendisini düşünceden koparıp düşüncenin iç hududunu oluşturmasıdır. Bu hudut hem düşünceyi kendisi etrafında döndürerek evrenselleştiren bir sentez işlevi taşır, *hem de* detotalizasyon işlevi; zira kendisini düşünceden çıkartır. Bu çıkarmanın kendisi de, görünüş olarak varlık düzleminde "bir kırılma, ikiye bölünme, yarılma meydana gelmesine sebep olur."[4]

Daha önce canlandırdığım o taşlama sahnesine geri dönelim şimdi. Kant'ı neyle vurur Lacan? Tarihle, demiştik. Fredric Jameson haklıdır o halde: Tarih acıtır; burada salt mantıki, analitik bir iddiayı yalancı çıkardığı için. Ama Lacan tarihe Kant'ın mantığından farklı türde bir mantıkla yaklaşır: küme teorisinin mantığıyla.[5] Bunu yaparken evrenseli dağıtmaz veya yapıbozuma uğratmaz; daha ziyade, varlığı dağıtan şey olarak yeniden tanımlar. Peki baba Ubu'nun bu gülünç özdeyişini kurcalamanın –etik için– anlamı nedir? Ben Lacan'ın burada yeni bir etik buyruk önerdiğini iddia edeceğim: "Tut ki Polonya diye bir şey yok!" Jacques-Alain Miller, Polonyalılar ile Polonya arasındaki ilişkinin, Kant'ın ikinci *Eleştiri*'sinde, "Öyle eyle ki eyleminin düsturu herkes için bir düstur olsun" buyruğuna arka çıkmak için verdiği örnekteki emanetler ile emanetçiler arasındaki ilişkiye benzediğine dikkat çekmiştir.[6] Kafamızda, sonrasında işleme dair herhangi bir kayıt bırakmadan ölen birisinden bir emanet teslim almış, açgözlü bir emanetçi canlandırmamızı ister Kant. Söz konusu emanetçi, emanetin makbuzu olduğunu inkar edebilir, ama bu eylemi evrensel bir düstur, herkes için bir düstur haline getirilemez; zira bu emanet sisteminin ta kendisinin baltalanmasıyla sonuçlanır. Emanet bırakma edimi, bir emanetçinin "görevine layık" olmasını gerektirir.[7] O halde Polonyalılar için emanetler neyse, Polonya için de emanetçiler odur; ikincilerin mevcudiyetinin devam etmesi, birincilerin himayesine bağlıdır. Lacan'ın istihzasının hedefinde, açıkça, Kant'ın, bir eylemin etik olup olmadığını belirlemeyi sağlayan mantıki bir formül bulunabileceği yönündeki inancı vardır – bir eylemin doğruluğunun dışsal bir teminatı

4 Jacques Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. Alan Sheridan, Jacques-Alain Miller (haz.), Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 106; Türkçesi: *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis, 2013, s. 114.

5 *Kant and the Exact Sciences* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992) adlı kitabında Michael Friedman, tamamen farklı bir tarzda, Kant'ın –onun zamanında henüz formüle edilmiş olmayan– küme teorisi mefhumlarının eksikliğinden mustarip olduğunu iddia eder.

6 Miller, *Reading Seminars I and II*, s. 228.

7 Lacan, "Kant with Sade", s. 57.

olabilirmiş gibi.

Ama "Tut ki Polonya diye bir şey yok!" buyruğu bundan fazlasını yapar; Kant'ın ontolojisini hedef alanına sokar. Zira "Polonya" diye bir şey yok demek, fenomenin ötesinde hiçbir numen bulunmadığını, görünüşlerin ötesinde hiçbir şey olmadığını söylemektir. Lacan "Polonya"ya radikal bir saldırıda bulunur; aşkın kategorilere ve bu kategorilerin bize sağladığı güvencelere dönük bir saldırıdır bu: "(T)emsilin varlığında ... onun bir temsilden ibaret olduğunu ve onun ötesinde şeyin kendisinin bulunduğunu bilen bilinçlilikle arkamı sağlama alırım. Mesela fenomenin gerisinde numenin olması gibi."[8] Özetle, Lacan'ın Kant'a attığı taş, gerçeğin sert taşıdır; bu taş aşkın kategorileri "devirir" ve fenomenlerde bir delik açar. Ya da: Gerçek aşkınlığın ayağım kaydırır.

Dişil cinsellik üzerine seminerinin başlangıcında Lacan, kadın konusuna eğilirken aslında aynı zamanda *Etik* seminerini yeniden yazıyor olacağını ima eder. Şimdi, *Psikanalizin Etiği*'nde bir etik teorisi geliştirilirken bir kadının, yani Antigone'nin ediminin vitrine çıkarıldığı doğrudur; ama Lacan'ın *bizatihi* etiğin dişil cinsellikle önemli bir ilişkisi olabileceği şeklindeki iması, ilk başta en hafif tabiriyle bulmaca gibidir. Bu öneri, "Lysenkoculuk"a göz kırptığı ölçüde, yani proleter bir bilimin meşruiyetine, hatta üstünlüğüne dair o abes iddiaya koşutmuş gibi göründüğü ölçüde bundan da fazlasıdır; endişe vericidir. Dişil bir etik mefhumunun etik için sonucu, proleter bir bilimin Sovyet ekonomisi için doğurduğu felaketten daha hafif olmaz; adına yaraşır bir etik, tıpkı bilim gibi evrensel olmalıdır. Dahası söz konusu öneri, psikanalitik açıdan da beklentilere aykırıdır; zira Freud'dan bu yana ağırlıklı bir şekilde, bünyesi gereği kadının etik bir bilinç geliştirmeye erkek kadar yatkın olmadığı düşünülmüştür. Lacan'ın tam da birbiriyle ilişkilendirmeyi denediği seminerlerde kendi savunduğu görüşler de ilave kuşkular doğurur. Önceki çalışmada kendi etiğinin "köküne kadar ateist" olduğunda ısrar eder, oysa sonraki seminerde dişil cinsellik ile Tanrı'dan aynı solukta bahseder ve Bernini heykelinde temsil bulan mistik Azize Teresa'daki esrik *jouissance* açıklamaya kalkar.

Seminer boyunca tekrarlanan bu açılış imasına, yani *Encore*'un *Psikanalizin Etiği* için bir bis [*encore*] veya yeniden yazım olduğu imasına anlam vermek için, etik seminerinin özet metni olan ve içinde baba Ubu alıntısının stratejik bir rol oynadığı "Kant with Sade" yazısına uğramak iyi olacak. Zira *Encore*'da bir kez daha Ubu'nunkine karşı bir buyruk sunulur, ama bu kez başka bir ifadeyle: "Tut ki Kadın yok!" Dişil cinselliği ele alırken, önceki seminerde arka planda kalan varlık meselesine dönüp, bu meseleyi bu kez ön plana alarak etik problematiğine

8 Lacan, *Seminar XI*, s. 106; Türkçesi: s. 114 (çeviri biraz değiştirildi).

geri gider Lacan. Dişi "hepsi-değil" şeklindeki meşhur formülasyon, yani kadının tümü, "tamam"ı diye bir şey olmadığı ya da kadının Bir olmadığı şeklindeki önerme, temelde yalnızca dişil varlık sorusuna değil, bizatihi varlık sorusuna verilmiş bir yanıttır. Bir bütün halinde birleştirilmeye karşı koyan sadece dişil varlık değil, genel olarak varlıktır. Lacan bu noktada muğlaklığa pek yer bırakmaz; dişiliğe dair argümanının tam ortasında durup şöyle der: "Varlık hakkında söylenmiş olan her şeyde, yüklemi reddedebileceğimiz ve mesela erkeğin ne olduğunu söylemeden 'Erkek vardır' diyebileceğimiz varsayılmıştır. Varlığın statüsü, yüklemin bu şekilde budanmasıyla yakından bağlantılıdır."[9]

Varlığa dair bu açıklamadan memnun değildir Lacan; bir psikanalist için fazla felsefe kokuyordur. Filozoflar varlığın hiçbir yüklemi olmadığını, onun hakkında varolduğu dışında hiçbir şey söyleyemeyeceğimizi öne sürerken, varlığın herkese mahsus olduğunu anlatmak isterler. Varlık tüm insanlara mahsustur; ister kısa ister uzun olsunlar, ister Arap ister Yahudi olsunlar, ister Bill Gates kadar zengin ister göçmen bir işçi kadar fakir olsunlar. Filozofların varlığı devasadır ve varolan herkesin paylaşımına açıktır. Psikanalizde durum başkadır, çünkü orada sadece "cinsiyetli/cinsellikli varlık"tan, *jouissance* ile ilişkili varlıktan bahsedilir. Peki filozofların devasa ve paylaşıma açık varlığının yerine ne koyar Lacan? *Objet a*'yı, ya da öznenin nüvesindeki o varlık-olmayanın zerresi olarak *jouissance*'ı. Lacan'ın icadı değildir bu; birinci bölümde göstereceğim gibi, fikir doğruca Freud'dan gelir. *Haz İlkesinin Ötesinde*'de Freud, doyumun, yani dürtünün nesnesinin –mesela Kant'ta– varlığı tanımlayan kavramsal kategorilerin *yerine geçtiğini* açıkça ifade eder. Dürtü teorisinin Freud'da ontoloji yerine geçtiğini belirtmek boynumuzun borcudur.

Bu varlık-olmayanın zerresine –doyum, dürtünün nesnesi– herhangi bir yüklem atamak yine mümkün değildir; ancak bu kez herkese mahsus olduğundan değil, biricik olduğundan. Biricikliği içinde öznenin payandası olan bu varlık, özneden önce varolan bir şey olmayıp, "bedensel bir olumsallık" (SXX: 93) sonucu ortaya çıkar. *Jouissance*, yani beden deneyimi, salt olumsal bir şekilde doğar; öznenin başına gelen bir şeydir. Dahası öznenin payandası olarak işlerken, filozofların varlığından da çok farklıdır. *Jouissance*, desteklenemez bir destektir, temel bir fantazi üreterek ona karşı savunmaya geçen özne için katlanılmazdır. O halde filozofların bütün ve paylaşılabilir varlığına Lacan'da yer yoktur, o daha ziyade dürtünün kısmi nesneleri olarak, doyumun kısmi nesneleri olarak varlık-olmayanı düşünür; bunlar söz konusu özneye özgüdür ve bu özneye artık sonlu bir şekilde, yani *birer birer* yaklaşmak gerekir. Ne var ki, fark

9 Jacques Lacan, *Encore: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge* (S XX), Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Bruce Fink, New York ve Londra: Norton, 1998, s. 11.

edeceğiniz gibi, Lacan'ın kendi argüman çizgisinin peşinden giden bu tartışma dişil varlığa özgü bir iddiadan bizatihi "cinsiyetli/cinsel varlık"a dair genel bir iddiaya geçmiş oldu.

İşte bu nedenle *Encore* seminerinde, Lacan'ın ayrı bir dişi etik önermektense, genel olarak etik üzerine bir iddiada bulunduğunu düşünmemiz gerek. Söz konusu etik, varlığın hepsi-değil olduğu veya varlığın tümü diye bir şey olmadığı önermesinden hareket eder. Gelgelelim Lacan'ın analizinde ayrıcalıklı olan kadınsa şayet, bunun sebebi varlığın hakikatine daha yakın duranın kadın olması, erkeğinse gelecekteki varlık tamlığına inancını korumasını sağlayan nostaljik, ikincil bir işlem yoluyla bu hakikatin üstünü örtüyor olmasıdır. Bunu söylemekle her kadının etik davrandığını ya da hiçbir erkeğin etik davranamayacağını söylemiş olmuyoruz ("En az kadınlar kadar iyi erkekler var. Oluyor böyle şeyler" [SXX: 76]); sadece etik eylemin kendisinin Lacan'ın terimleriyle dişi olduğunu söylüyoruz. Varlığın hepsi-değilinin muhafızı kadındır. Bu deyişi, Antigone'nin "mücrim varlığın muhafızı" olarak tarif edildiği etik seminerinden, varlığın hepsi-değil olarak tanımlandığı *Encore*'a doğru uzanan bir patikayı işaretlemek için öneriyorum. Lacan'ın önce mücrim varlık olarak adlandırdığı şey, sonraki çalışmada cinsel varlık haline gelir.

Dişilik ile etik arasındaki ilişkinin psikanalizde daha önce örtük kalmış olmasının sebebi kısmen, süperegonun sıkça bir ahlaklılık ölçütü zannedilmiş olmasıdır. Bu hatayı eleştirip, varlığın hepsi-değilini bir eylem etiğine bağlamak amacıyla, yüceltime –Freud'un en az kadın kavramı kadar az geliştirdiği bir kategori– yönelen kitabın ilk yarısında, Antigone'nin bir Devlet hükmüne itaatsizliğinin mantığı; genç siyah sanatçı Kara Walker'ın tartışmalı siluetleri; Cindy Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri*; ve meşhur melodram *Stella Dallas*'taki annenin kızına dönük son jesti inceleniyor.

Yüceltim kavramının Freud'un yazılarında bu kadar kötü geliştirilmiş olması kısmen, Freud'un sanat zevkinin muhafazakarlığının doğurduğu "epistemolojik bir engel"den dolayıdır. Tarihin bir ironisidir ki, Freud'un estetik hazza dair teorisini oluşturduğu –ve söz konusu hazzı "hafif bir narkoz"[10] olarak kavradığı– dönemle aynı zamanda Duchamp, burjuva sanat gurmelerinin avangard sanatın sarsıcı pratikleri ve hazlarından hoşlanmamasının sebebi olarak gösterdiği "alışkanlık yapan beğeni ilacı"na yönelttiği kınamayla ilgi topluyordu. Freud sanatı zayıf, "telafi edici" bir hazla ilişkilendiriyor, hayatın ufak eksiklerini yamamak için geçici bir vasıta olarak veya hayatın küçük hüsranlarına merhem olarak ta-

10 Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (SE), çev. James Strachey, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1961, 21:83.

savvur ediyordu; bu da yüceltimin herhangi bir duyumsal veya bedensel destekten arındırılmış bir haz, fiilen varolan herhangi bir nesneye gerek duymayan, tefekküre dayalı bir haz ürettiği şeklinde kavranmasında rol oynamıştır elbette. 1930 tarihli *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda sanatı, "diğerlerinin yanı sıra, Picasso, Brancusi, Schwitters, Tatlin ve Lissitzky'nin" hemen birkaç yıl içinde müzelerden sökülüp alınacak, bazı durumlarda söz konusu eserleri "sapkınlık, delilik, kibir ve zührevi hastalık ürünü ve Ari ırkın 'saf' kültürü için bir tehdit" olarak karalayan faşist demagoglar tarafından yok edilecek eserlerini tamamen görmezden gelen bir şekilde tarif etmesi –en hafif tabiriyle– talihsizliktir.[11] Sanat konusunda farklı bir anlayışı ve gerçeküstücü avangardla yakın bağı olan Lacan, bizi yüceltimin arınma ile ilişkisine yeniden bakmak zorunda bırakır. Bütün mesele, sanatın arındırıldığı şeyin ne olduğunu düşündüğümüze bağlıdır. Freud bunun "ilkel duyumlar" ya da "duyumsal keyif" olduğunu düşünmüş, oysa Lacan "korku ve acıma" olduğunu iddia etmiştir. Yani, süperegoya ve ulaşamadığımızda bize fırça atmak için yerleştirdiği o hayali ideallere boyun eğmemizi sağlayan duyguların adını vermiştir. O halde yüceltimin tutkuların yatışmasıyla sonuçlandığı öne sürülebilirse şayet, bunlar yine de Kant'ın "duyular güruhu"na ait olduğunu belirttiği tutkular değil, zalim süperegoya ait tutkulardır. Ne var ki yüceltim, ahlakçı kudurganlığı hafifletirken, en az herhangi bir mutlak ahlaki failin kuvveti kadar feci, bir o kadar insanlıkdışı bir kuvveti seferber eder; aşağıda ele alacağımız örneklerde o kuvvetin feci gayrı-şahsiliğine tanık olacağız.

Lacan'ın "Kadın yoktur" şeklindeki dillere düşmüş önermesi, anlamını belli bir şok değerine kurban vermiştir. Dillere düşmüşlüğü, önermede asıl şok edici olanın ne olduğunu anlama yönündeki ciddi çabaların önüne geçmiştir: yani söz konusu önermenin, dürtünün küçük nesneleri olarak çoğul ve kısmi bir varlık tanımına bel bağlayışının. Bu kitabı harekete geçiren buyruk, Kadın diye bir şey olmadığını hayal ederek, bunun beraberinde getirdiği varlık mefhumunun –etik için– doğurduğu sonuçları resmederek, söz konusu önermeyi ciddiye almak oldu. Psikanalizin etiği, ontolojiye yöneltilen temel eleştirinin, öznenin ontolojisine dair felsefi soruşturmaların yerinden edilmesine neden olan dürtü ve yüceltim teorisinin bir sonucudur. Bu etik, öznenin öteki insanlar ve Öteki ile ilişkisinden ziyade, öncelikle söz konusu küçük varlık parçalarıyla ilişkisiyle ilgilidir.

Encore'un başında, *Psikanalizin Etiği* ile o günkü seminerin yazımı arasında geçen süreyi "senden sonra" [*after you*] diye adlandırırken Lacan'ın aklında Levinas'ın bulunup bulunmadığını bilmiyoruz. Söz konusu seminerde muhtelif

11 Bu sanatçı listesinin ve eserlerinin kaderine dair tarifin alındığı yer için bkz. Benjamin Buchloh, "Statement", *The Destruction of Tilted Arc: Documents* içinde, Clara Weyergraf ve Martha Buskirk (haz.), Cambridge, MA: MIT Press, 1991, s. 92.

yerlerde Levinas'a ironik selamlar gönderildiğinden şüpheleniyor insan, ama Lacan ile Levinas arasında koşutluk kurma girişimi bana pek heyecan verici gelmiyor. Bu bakımdan Lacan'ın *Encore*'daki Tanrı değinilerini, kendi etiğinin "köküne kadar ateist" bir etik olduğu şeklindeki önceki beyanıyla tamamen uyumlu bir şekilde almak gerek. Lacan'ın bahsettiği kadın *jouissance*'ının, kadının simgeseli aşma ya da dil dışında varolma kabiliyetiyle hiçbir ilgisi yoktur. Hatta kadının *jouissance* Tanrı'sına erişimi erkeğe oranla daha kolaysa şayet, bunun sebebi aşkınlık ayartısına erkek kadar duyarlı olmayışıdır.

Kitabın ikinci kısmında, kadın odağından uzaklaşıp, etiğin süperegoya ilişkin alt kısmını inceliyorum: ilk kez Kant'ın öne sürdüğü radikal kötü kavramını; hasedin liberal eşitlik ve adalet taleplerini nasıl bozduğunu; ve yüceltim ile sapkınlık arasındaki farkları. İlk kısmın sanatsal yüceltim odağını devam ettiren ikinci kısımda, Kant'ın *Salt Aklın Sınırları içinde Din*, John Rawls'un *Adalet Kuramı*, Elaine Scarry'nin *On Beauty and Being Just*, Jonathan Crary'nin *Gözlemcinin Teknikleri* ve Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* yapıtları tartışılırken, argümanlar olabildiğince sanat metinleriyle ilişkilendiriliyor; bu metinler arasında Pasolini'nin *Salò*'su, *film noir* klasiği *Laura* ve Zapruder'in Kennedy suikastine dair filmi bulunuyor.

Etik meselesine psikanaliz perspektifinden yaklaşmak, kimilerine meselenin daraltılması, tartışmanın gereksiz bir şekilde özel bir dilin terimlerine sıkıştırılması gibi gelebilir. Burada sunduğum argümanların arkasında, psikanalizin modernliğimizin ana dili olduğu ve zamanımızın önemli meselelerini, psikanalizin oluşturduğu kavramların dışında dile getirmenin dahi çok güç olduğu inancı bulunmaktadır. İçi geçmiş bazı ruhlar çoktan psikanalizin ötesinde olduğumuzu savunurken, aslında psikanalizin en devrimci içgörülerine henüz yetişebilmiş durumda bile değiliz.

DİŞİL YÜCELTİM EDİMİ



Azmin Mezarı: *Antigone* Üzerine

Genelde *Yunan tragedyası* diyoruz, ama *Atina tragedyası* demek daha isabetli olur; zira bu estetik biçim, yalnızca Atina'nın şehir devletinde büyüyüp serpilmiştir. Ama bu düzeltme bile söz konusu şehir ile söz konusu biçim arasındaki mahrem bağı yeterince açığa vurmuyor; zira yalnızca temeli Atina'da atılmış (M. Ö. 534-530 arası) ve ölümü orada ilan edilmiş değil (M. Ö. 414'te Aristoteles tarafından), kendisini icat eden şehrin icadına da katkıda bulunmuştur tragedya.[12] Jean-Pierre Vernant'ın dediği gibi:

> [Atina] tragedyası Şehir [Atina] ve şehrin hukuk sistemiyle çağdaştır... Tragedya kendisinden ve karşılaştığı hukuki sorunlardan bahseder. Konuşan ve konuşulan şey, sıralarda oturan izleyicilerdir, ama her şeyden önce Şehir'dir ... kendisini sahneye koyan ve canlandıran Şehir... Tragedya sahnede kendisini canlandırmakla kalmaz ... kendi problematiklerini de canlandırır. Kendi iç çelişkilerini sorgular, tragedyada işlenen asıl konunun ... toplumsal düşünce olduğu ... işleme sürecinin kendisinde açığa vurulur.[13]

Yani Atinalılar, trajik dramalarına –karşılarında sahnelenen tragedyayı aynı müsabakada sahnelenen diğer tragedyalarla karşılaştırıp değer biçen bir yurttaş mahkemesi oluşturan izleyiciler gibi, bu kez kahramanların eylemlerine değer biçen Koro üyeleri olarak– kendi kendilerini yerleştirdikleri gibi, gerçek hayatta karşılaştıkları adli ve etik soruları da tragedyalar aracılığıyla ortaya koyuyorlardı.

Ancak Atina tragedyası denen biçim bu kadar yerelse şayet, sadece belli bir mekana değil, tam olarak belirlenebilen bir zamana ve özgül bir toplumsal sorunlar kümesine bağlıysa, o halde –günümüzün tarihselci-göreci düşünme tarzına göre– modern şehrin doğurduğu adli ve etik meseleleri ele almamıza yardımcı olacak bir şey sunamaz. Hatta çağdaş kent meselelerini düşünmeye Atina tragedyasına atıfla başlamak, kendimizi doğruca anakronizm günahıyla

12 Jean-Pierre Vernant, "Greek Tragedy: Problems of Interpretation", *The Structuralist Controversy* içinde, Richard Macksey ve Eugenio Donato (haz.), Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1972, s. 278 ve 288.

13 *A.g.y.*, s. 278–279.

damgalamak olacaktır. Ne var ki, sürekli "Anakronizmden nasıl kurtulabiliriz?" sorusuyla meşgul olmak gerekmediğini öne süreceğim – zira kimi zaman daha önemlisi, "Anakronizmin önemi/anlamı ne?" sorusudur. Geçmişe ait figürlerin zamandaki bu göçebeliğini nasıl açıklayabiliriz? Bu bağlamda, Antigone'nin dramı nasıl oluyor da bizi hâlâ ilgilendiriyor?[14]

Bu sorunun en kolay yanıtı, Antigone'nin, içinde bulunduğumuz çağın başlarında Antigone'yi *dirilten* Alman İdealizmi sayesinde, *modern* etik için paradigmatik bir figür haline geldiğine işaret etmek olurdu. Hegel, Schelling, Hölderlin; üçü de bu Atinalı genç kadın hakkında büyülenmişçesine yazmıştır; Antigone'ye yönelik çağdaş ilgiyi, onlardaki bu büyülenmeye borçluyuz.[15] Şüphesiz kendisi kadar meslektaşlarının da hislerine tercüman olan Hegel *Antigone*'yi, "bugüne dek insan elinden çıkmış en yüce, her bakımdan en kusursuz eserlerden bir tanesi" ilan etmiştir.[16] Bu tarih-aşırı yargıya rağmen, oyun Alman İdealizmi'nin müdahalesi öncesinde özel bir ilgiye mazhar olmamış, hatta kısmen görmezden gelinmiştir. Hegel'inki gibi övgülerin oyunu yeniden canlandırmaya başlamasının ardından, etik spekülasyon için –Kierkegaard, Brecht, Anouilh, Irigaray, Derrida ve elbette Lacan dahil olmak üzere– başlıca referans noktalarından biri haline gelmiştir. 1978'de, Yeni Alman Sineması'nın dokuz yönetmeninin çektiği derleme bir film olan *Germany in Autumn* gösterime girmişti. Bir ailenin ölülerini gömme hakkı ve yurttaşların hükümetlerine karşı ayaklanma hakkı üzerine odaklanan film, Kızıl Ordu Fraksiyonu ile Baader-Meinhof teröristlerinin Alman devletine karşı giriştiği eylemleri gevşek bir şekilde Antigone ile Polynices'in Creon ve Teb şehir devletine karşı gerçekleştirdiği ayaklanmayla ilişkilendiriyordu. Daha yakınlarda, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet tarafından, Brecht'in Hölderlin'in *Antigone* çevirisinden yaptığı uyarlamadan çekilen 1992 tarihli film, Alman İdealizmi'nin gerçekleştirdiği kurtarma operasyonunun mirasının hâlâ canlı olduğunu gösterdi. Antigone'ye ilgimiz bir

14 Anakronizmin Atina tragedyasının esasını oluşturduğuna dikkat edelim; Vernant'ın belirttiği gibi, "sık sık işaret edilen şaşırtıcı bir gerçek var ki, o da Yunan tragedyasında, mesela epiğe göre daha fazla arkaizm bulunması" (*a.g.y.*, s. 283). Atinalı yurttaşlardan oluşan Koro, dramatik durumlara bizimkine çok benzer bir şekilde tepki verirken, bunu normal konuşmaya kıyasla köhnemiş görünen, lirik, yüce bir dille yapar. Buna karşılık, tragedyaların dramatik kahramanları geçmişin efsanevi figürlerini temsil ederken, o günün ağzı ve ritimleriyle konuşurlar. Filmlerinde Pier Paolo Pasolini, Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet tam da tragedyanın bu tuhaf anakronistik malzemesini yeniden seferber etmeye çalışmaktadır.

15 Alman İdealistler ile Sofokles'in *Antigone*'si arasındaki ilişkinin bir tarihi için bkz. George Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon, 1984.

16 G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, çev. T. M. Knox, Oxford: Clarendon, 1975, s. 464.

arkaizmse şayet, son derece modern bir arkaizm bu. Aşağıdaki analizde, *Antigone*'ye gösterilen ilgiyi yeniden uyandıran tarihsel koşullardan ziyade (Alman İdealizmi'nin Helenist eğilimi fazlasıyla incelenmiş durumda), oyunun modern bağlamda yeniden yorumlanmaya yatkınlığı üstünde duracağım (bu kadar eski bir drama nasıl oluyor da diriltilebiliyor); zira bu mesele, oyunda ortaya konan etik meselelerle yakından bağlantılıdır.

Bu meselelere yaklaşımım, tek bir Antigone okumasıyla, daha doğrusu önceki bir okuma üzerine yeniden okumayla başlayacak: *Psikanalizin Etiği*'nde Lacan, Sofokles'in oyununu, Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde sunduğu yoruma kafa tutarak yeniden yorumlar. Hegel daha sonra, *Hukuk Felsefesi*'nde bu oyunu, etik eyleme ilişkin modern bir drama şeklinde okuyacak olsa da, *Fenomenoloji*'de, (belki metaforik bir şekilde) Yunan şehir devletine ait olarak tarif ettiği daha önceki bir uğrağa özgü bir tragedya olarak okur; bu uğrakta evrensel ile tikel, devlet ile aile, insani ile ilahi, erkek ile kadın arasındaki zıtlık pratikte aşılabilmiş değildir. Klasik Yunan toplumunda, söz konusu zıtlıkların her iki kutbunun ancak topluluğa somut bir birlik kazandıran *töre* [*custom*] sayesinde hassas bir denge içinde bir arada tutulduğunu savunur Hegel. Ama herhangi bir kararlı eylem meydana geldiğinde bu denge bozuluyor ve içinden çıkılmaz gerçek bir çatışma doğuyordu. Etik *eylem* etik *topluluğu* dağıtır, zira eylem "kendisini, etkin ilke halindeki kendisi ile karşı karşıya olduğu gerçeklik ve kendisi için negatif olan bir gerçeklik şeklinde ikiye bölmeye başlar. Dolayısıyla fiille birlikte kabahat haline gelir... Ve kabahat aynı zamanda *cürüm* anlamı kazanır, zira basit, etik bilinç olarak yüzünü bir yasaya dönmüş, ama diğerine sırt çevirmiştir ve fiiliyle bu diğer yasayı ihlal eder."[17] O halde Yunan *polis*'inde sadece *eylemsizlik* masumiyetini koruyabilir; her *eylem*, söz konusu zıtlığın kutuplarından birini, bir yasa karşısında diğerini kati surette seçtiği ölçüde, eyleyeni suçlu kılar. Bu kaçınılmaz ve trajik sonuç, Hegel'e göre, genel olarak bu dramaların ve özelde *Antigone*'nin püf noktasıdır; zira her kahraman, her etik bilinç, "doğruyu tek bir tarafta, yanlışı diğer tarafta görür; ilahi yasaya ait olan bilinç diğer tarafta sadece insan kaprisinin şiddetini görürken, insani yasaya sadık olan bilinç diğerinde kendi otoritesi olmakta ısrar eden bireyin inatçılığını ve itaatsizliğini görür." (prg. 466)

Aslında Hegel burada, Antigone ("ilahi yasaya ait olan bilinç") ile Creon'un ("insani yasaya sadık olan") –tam da kararlı ve uzlaşmaz halleriyle– *her ikisinin*

17 G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, çev. A. V. Miller, Oxford: Clarendon, 1977, par. 468; Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1986; bundan sonra bu esere yapılan göndermelerin hepsinin referansı bu baskı olacak ve metin içinde paragraf numaralarıyla gösterilecek.

de suçlu olduğunu, her ikisinin de hatalı olduğunu savunur; zira her ikisi de zıddını benimseme ediminin ta kendisi yoluyla ilkelerden birini terk eder ya da uzaklaştırır. Belli bir birey uğruna, erkek kardeşi uğruna eyleyen Antigone topluluğa ihanet eder ve devlete terör saçar; Creon ise şehir devleti uğruna hareket edip Polynices'i ve aile değerlerini feda eder.

Lacan bu okumanın içerdiği kapsamlı karar verilemezliğe saldırır ve kararlı bir şekilde Antigone'den taraf olur; onun eylemini oyundaki tek gerçek, etik edim olarak överken, Creon'un eylemlerinin cürüm olduğuna hükmeder. Bu okumaya göre, eylemleri yoluyla kendini suçlu kılan *tek kişi* Creon'dur. Antigone'nin amansızlığı Lacan'ın gözünden kaçmaz tabii: Oidipus'un kızının kalkıştığı isyanın ham, yabani ve uzlaşmaz doğasını gözlemlerken en az Hegel kadar katıdır. "Babasının inadı bu kızda da var, felakete boyun eğmeyi o da bilmiyor," der Koro; Lacan da buna hemen katılır.[18] Ama bir psikanalist olarak –ve bu noktada bir anlığına psikanaliz ile felsefe veya psikoloji arasındaki farkı yakalarız– kahramanların her birinin *davranışını* okumaktansa, eylemlerinin hangi *yapı* yoluyla okunması gerektiğini tarif eder. Dolayısıyla, Antigone ile Creon ödevlerini yerine getirirken aynı ölçüde inatçı olabilirler, ama bu inatçılık, dahil olduğu fantazi yapısına bağlı olarak, temel bir ayrıma imkan verir – Hegel'in onca dikkatle inşa ettiği simetriyi bozmak için bu ayrımı kullanacaktır Lacan.

Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme'de Freud, dışardan gelen tüm yerinden oynatma çabalarına rağmen devam eden açıklanamaz bir saplantı dediği *Fixierarbeit* ile "en iyi tercümesi belki 'azim' olan, ama Almancada tuhaf bir tını taşıyan, zira aynı zamanda 'sorumluluk', 'üstlenme' anlamlarına da gelen"[19] *Haftbarkeit*'ı birbirine karıştırmama uyarısında bulunur. Lacan'ın, Sofokles'in oyununda kahraman olanın sadece ve sadece Antigone olduğu konusundaki ısrarının arkasında Freud'un getirdiği bu ayrım yatar; Antigone'nin erkek kardeşinin gömülmesi konusunda gösterdiği *azim* ile Creon'un bu gömülmeye karşı devletçi yasağı uygulama *saplantısı* arasında etik açıdan fark vardır.

Freud'un bu iki tür eylemi birbirinden nasıl ayırabildiğini belirlememiz gerekecek; ama Lacan bunlara "bireysel libidinal serüvenin" (SVII: 88) farklı etkileri olarak değinerek bize bir ipucu verir. Söz konusu ayrım konusunda başka ne söylenmesi gerekirse gereksin, buna bakınca, bu ayrımın eyleyen öznenin

18 Sofokles, *Antigone*, Hugh Lloyd-Jones (haz. ve çev.), Cambridge: Harvard/Loeb Classical Library, 1994, s. 45; Türkçesi: *Antigone*, çev. Ayşe Selen, İstanbul: Mitos Boyut, 2011, s. 27.

19 Jacques Lacan, *Seminar VII: The Ethics of Psychoanalysis* (*SVII*), Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Dennis Porter, Londra: Routledge, 1992, s. 88; bu seminere bundan sonra yapılacak göndermeler metin içinde gösterilecek.

cinsel/cinsiyetli varlığını hesaba katmadan yapılamayacağı açıktır. Hegel'in getirdiği okumanın bunca feminist ilgiye mazhar olmasının sebebi, tam da oyunun ana kahramanlarını ayıran cinsel farkı ön plana çıkardığı ölçüde bu mevzuya duyarlı görünüyor olmasıdır. Ama Hegel'in okumasında bu farkın cinsel bir fark değil, salt bir *gender* farkı veya biyolojik fark olduğu ortaya çıkar; yani Antigone ile Creon, biyolojileri göz önüne alındığında işgal etmelerine izin verilen alanlara ve üstlenmeye itildikleri rollere göre sosyolojik olarak tanımlanmış bir işbölümünü canlandırırlar. Hatta Hegel bile bile cinsellikten olabildiğince *uzak durmaya* çalışır; bu yüzden karı/koca ilişkisinden ziyade erkek kardeş/kız kardeş ilişkisine odaklanmayı seçer. Bu ilişkinin, cinsel arzuyu dışarıda bıraktığı ölçüde, cinsiyetler arası farka dair daha doğru veya "katışıksız" bir resim sunduğunu söyler. Böyle libidodan muaf bir aile ilişkisi koyutlamak baştan sorunludur –gerek Freud gerekse Foucault, ailenin arzu ilişkilerinin yuvası olduğunu farklı ve kesin yollardan açığa çıkarmıştır– ama bir de burada söz konusu olan ailenin Oidipus ailesi olduğunu, dolayısıyla ensest lekesine hiç de yabancı olmadığını göz önüne alınca düpedüz afallatıcıdır. Yunanca metin, Antigone'nin erkek kardeşinden bahsettiği kısımlara döşediği libidinal armonilerle, karşımızda canlanan trajedinin bir bakıma Oidipus'la annesi arasındaki ensest birleşmenin bir sonucu olduğu gerçeğini bir an bile unutmamıza izin vermez. O halde *Fenomenoloji*'nin bu kısmında gerçek manada bir cinsellik ve cinsel fark bulunmadığı sonucuna varmak gerekiyor. Bu da çalışma ve eylem mefhumlarının cinsel keyif tarafından rahatsız edilmemesi veya sorunsallaştırılmaması gibi bir sonuç doğurur.

Ne var ki Freud'a göre, cinsellik ya da libidinal doyum ile çalışma arasında, çalışmayı (veya eylemi) imhayla tehdit eden daimi bir antagonizma bulunur. *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda belirttiği gibi, "Çalışmayı idare etme teknikleri arasında bireyi gerçekliğe sıkıca bağlamak konusunda, çalışmanın toplum içi varoluşun korunması ve meşrulaştırılması için vazgeçilmez olduğuna vurgu yapmak gibisi yoktur... Gelgelelim ... insanlar çalışmaya değer vermiyor. Diğer doyum olanaklarının peşinden koştukları gibi onun peşinden koşmuyorlar."[20] Haz mefhumu aracılığıyla çalışma mefhumunu yeniden düşünen Freud, Aristoteles'in (tüm nadirliğiyle) *edim* ile salt *eylem* arasında yaptığı ayrıma yeni bir tanım; her birinde cinsel keyifle ne tür bir ilişki kurulduğunun önemli ol-

20 Sigmund Freud, "Civilization and Its Discontents", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (SE), cilt 21, çev. James Strachey, Londra: Hogarth, 1957, s. 80 dipnot. "Sublimation and the Psychoanalysis of the Aesthetic" (*Femmes Fatales* [New York ve London: Routledge, 1991]) adlı nefis yazısında Mary Ann Doane de bu dipnotun altını çizer.

duğu bir tanım getirir. *Etik* seminerinin beyan edilen amacı, etik tartışmasını "yıldızlı gökler"den ait olduğu yere, "vücutlarımıza, sadece vücutlarımıza" indirmekse şayet, yani *cisimlenmiş* bir özne etiğini tarif etmekse şayet, attığı ilk adım da, Antigone'nin edimini Creon'un eyleminden bu zeminde ayırmak amacıyla çalışma ile beden arasındaki ilişkiyi hazzın mahalli olarak ön plana çıkarmaktır.

Bu ilişkilerin analizine kalkışmadan önce, Hegel'in yaptığı okumaya farklı bir perspektiften, nihayetinde haz mefhumunu karmaşıklaştıracak bir perspektiften bakmak faydalı olacak. Hegel'in gözünde Antigone ile Creon'u aynı ölçüde suçlu kılan şey, bir hareket tarzını seçerken, öylece gözden çıkarılabilir olmayan, seçtikleri şeyin ta kendisini ayakta tutan ya da zorunlu koşulu olan bir şeyi kaybettikleri gerçeğidir. Antigone ve Creon sırasıyla tikel ve evrensel lehine hareket ederler, ama evrensel olmadan tikel, tikel olmadan evrensel olmadığı için, iki seçim de uğruna yapıldıkları şeye ihanetle sonuçlanır. Bu tür seçimlerde söz konusu olan ya biri/ya diğeri yapısına Lacan, tabii ki Hegel'i düşünerek, *"vel of alienation"*[21] demiş ve bu yapının sunduğu kaybet-kaybet olasılıklarını, bir soyguncunun "Ya paran ya canın" teklifiyle örneklendirmiştir.[22] Bu seçim sunulduğu anda işiniz bitmiştir – hangi seçeneği seçerseniz seçin. Bu seçenekler arasında tek gerçek seçim candır, hayattır tabii, ama karar verdiğiniz andan itibaren o hayat, servet kaybıyla sınırlanmış bir hayat olacaktır.

Devrimci bir slogan olan "Ya özgürlük ya ölüm" de aynı yabancılaştırma yapısına sahip bir seçim sunuyor gibidir. Özgürlüğü seçip ölüm tehdidini geçersiz kılacak olursanız, Hegel'in "Doğal Hukuk" üzerine yazısında savunduğu gibi, hayat durumundan bağımsız olduğunuzu göstermenizin hiçbir yolu kalmaz; yani, seçiminizin hür, özgür olduğunu göstermenizin hiçbir yolu yoktur. Dolayısıyla bu durumda tek gerçek seçim ölümdür, zira seçiminizin özgürce yapıldığını ispatlayan tek seçenek budur. Gelgelelim bu karar alındığı anda, ölme özgürlüğü dışında tüm özgürlükleri kaybedersiniz. Hegel'in "köle özgürlüğü" dediği şeydir bu.

Ne var ki yakından bakacak olursanız, özgürlükle ölüm arasındaki ikinci veya *etik* seçimin birincisine *uymadığını* fark edeceksiniz. İlk seçimin bir soygun

---

21 Bu kalıbı Bruce Fink *The Lacanian Subject* kitabında şöyle açıklar: Ya/ya da ile ilişkilenen yabancılaşma kavramını Latincedeki *vel* kelimesinin karşılayabileceği üzere, ölümüne bir mücadeleyle kararlaştırılacak, iki taraftan biri için yapılacak *dışlayıcı* bir seçim olarak düşünebiliriz. Öyle ki, *vel* sadece taraflardan birinin (ama herhangi birinin), ya da *hiçbirinin* hayatta kalmasına imkan tanır. Yine de Lacan'ın "vel of alienation"ı daima tek ve aynı tarafın hayatta kalmasını *dışlar*. -ç.n.

22 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (SXI), Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press, 1977, s. 210–215; Türkçesi: s. 222-227.

olarak tarif edilmesi burada söz konusu olanın altını çizmeyi amaçlar; buradaki seçimin tümüyle Öteki'nin sahasında oynanan bir oyun olduğunu ima eder. Bu oyunun önceden yazılmış senaryosuna toslayan 'siz', yani kurban, herhangi biri olabilir ve eğer rasyonel biriyseniz, salt biçimsel bir şekilde, *analitik* bir yargıda bulunup cüzdanınızı teslim ederek yanıt vermeniz gerekir. Kant'm ahlak yasası, "Öyle eyle ki, eyleminin düsturu evrensel bir düstur olarak kabul görebilsin", şehre özgü bu problemden sağ çıkmanız için yeterli olacak, doğru seçimi buyuracaktır. Ama bu, ahlak yasasının bu şekilde ifade edilmesindeki sorunun altını çizer, o kadar; bu yasa ne kadar biçimsel olursa olsun hâlâ yasanın buyurduğu bir seçim hayal eder ve *evrensel* mefhumunu *ortak/müşterek* mefhumuna indirger (SVII: 77). Bu durumda herkes aynı şekilde eylemelidir, ama *-meli/malı* etik anlamını kaybeder, zira dış yaptırımdan bağımsız olacağı yerde onun güdümündedir artık.

Oysa ikinci örnekte, yaptığımız seçimle birlikte seçilmemiş olanı kendiliğinden *kaybetmeyiz*, aksine bir kısmını *kazanırız*. Lacan iki örnek arasındaki farkı, ikincisinde ölümün baş göstermesine atfeder. Kendi deyişiyle "ölümcül faktör"ün ortaya sürülmesi sayesinde devrimci seçim, özgürlüğü feda ettiği, yabancılaşma yapısına kaptırdığı söylenemeyecek bir edim olanağı doğurur. Ölüm seçimi özgürlük kazanır. İkinci örnekte tercih edilen ölümün ilkinde kaçınılan ölümle aynı olmadığını varsaymadan bu noktayı anlamak mümkün değildir. Yani özgürlükle kesiştiği noktada -ki bu demektir ki *özneyle* kesiştiği noktada- ölüm düz anlamıyla ya da biyolojik anlamıyla düşünülebilir olmaktan çıkar. Bu gözlemin bilirkişisi, ölümün özne için "olumsuz bir içeriği olan soyut bir kavram"dan ibaret olduğunu savunan Freud'dur yine.[23] Ölümün psikanalize kendi başına değil de, sadece ölüm dürtüsü biçiminde dahil olmasının sebebi budur. O halde, soyut özneden değil de cisimlenmiş özneden bahsediyorsak şayet, özgürlükle ölümün kesişiminde söz konusu olanın biyolojik ölüm değil, ölüm dürtüsü olduğunu varsaymamız gerekir. Özgürlüğü yabancılaştırmayan veya ilave suçluluk getirmeyen etik bir edim olanağını işte bu ölüm dürtüsüne borçluyuzdur. Daha spesifik olarak, bu olanağı Lacan'ın izahatında dürtüyle aynı hizada duran *yüceltime* borçluyuzdur.

Ezcümle: Lacan'ın Hegel'in argümanına (1) çalışmayı, ya da daha iyisi, eylemi cinselleştirme ve (2) ölümü biyolojiklikten çıkarma yoluyla, her iki durumda da etik özneyi cismanileştirme çabasıyla saldırdığını savunuyorum. Bunun bir çelişki doğurur gibi göründüğünün farkındayım: Etik eylemin başlı başına bir yüceltim olduğunu söylemek, eylemi beden ve hazla ilişkisinden arındırıyor

23 Sigmund Freud, "The Ego and the Id", SE, 19:58.

gibidir. Ancak görünüşteki bu çelişki, yaygın ama sorunlu bir yüceltim tanımından doğar. Yüceltimin "aslında sersem kalabalığın düşündüğü şey olmadığı ... illa ki cinsel nesneyi ortadan kaldırmadığı – bununla alakası bile olmadığı" (SVII: 161) başarıyla gösterildiğinde, bu çelişki ortadan kalkar.

MODERN ÇAĞDA ÖLÜMSÜZLÜK

Dikkatimizi nihayet Antigone'nin eylemine verelim artık. Tam olarak ne yapar Antigone? Hegel versiyonu şöyledir: "bozulmaz bireysellik" mertebesine çıkarmak amacıyla, erkek kardeşi Polynices'i defneder; kardeşini "onu yok etmeyi isteyen tikel maddi unsurların oluşturduğu kuvvetleri yenen topluluğun bir üyesi" haline getirir (prg. 452). Lacan versiyonu ise: "Antigone başlı başına mücrimin [*criminal*] muhafızlığını seçer... Cemiyet Polynices'i defnetmeyi reddettiği için, tüm trajedinin etrafında döndüğü tema veya asıl eksen olan o esas varlığı, yani aile *Até*'sini devam ettirmek Antigone'ye kalır. Antigone söz konusu *Até*'yi sürekli kılar, ebedileştirir, ölümsüzleştirir" (SVII: 283). Bu iki versiyon kabaca eşdeğer görünebilir, ama Lacan öyle bir sözcük kullanır ki, sadece Hegel'in değil tüm bir modern dönemin doğrudan veya fazla yakından bakmayı hiç istemediği bir mefhuma dikkat çeker ve böylece (başka farklar da görmemizi sağlayacak) çarpıcı bir fark doğar. Aydınlanma'dan bu yana ölümden bile daha ağza alınmaz hale gelmiş bir mefhumdur bu: ölümsüzlük. "*Até*'yi ölümsüzleştirmek" ne demektir? Modern zamanlarda *ölümsüzleştirmek* sözcüğü de en az Yunanca *até* kadar anakronistik/çağdışı gelir bize.

Ölümsüzlük mefhumunun tamamen helak olduğunu, aklı sekülerleştiren ve geçmişle bağları çözen Aydınlanma'nın bir zayiatı haline geldiğini zannedebiliriz; oysa işin aslı biraz daha karışıktır. Zira biz modernler usulen fani olduğumuz anlayışına bağlı olsak bile, fani *olmadığımız* şeklinde dile gelmeyen, gizli bir kanaat taşıyoruz. Nitekim, muazzam kitabı *The Legitimacy of the Modern Age*'de Hans Blumenberg'in bildirdiği gibi, ölümsüzlük fikri kaybolmadığı gibi, "Lessing, Kant ve Herder tarafından yeniden canlandırılmıştır."[24] Keza Claude Lefort da "Ölümsüzlüğün Ölümü?" adlı yazısında, ölümsüzlük anlayışının modern dönemde de ayakta kaldığını ortaya çıkarır: "Geçtiğimiz yüzyıl ortalarında, Bonapartçı darbeden sonra, ölümsüzlük meselesi siyasal bir önem kazanmıştı. Bize şaşırtıcı gelebilir ama, gerçek bir cumhuriyetçi, gerçek bir demokrat veya gerçek

24 Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age* (B), çev.. Robert M. Wallace, Cambridge, MA: MIT Press, 1983, s. 443; bu esere yapılan göndermeler bundan sonra metin içinde belirtilecek.

bir sosyalist olmak için ölümsüzlük inancının kabulü veya reddi şart olmuştu."[25] Hem Blumenberg hem de Lefort bu anlayışın aşılmış geçmişten bir kalıntı, sağ kalmış eski bir dini fikir olmadığını vurgular; daha ziyade dini geçmişimizden kopuşun yeni bir ürünüdür bu. Gelgelelim, klasik ölümsüzlük mefhumunu modern olanından ayırmak gerektiği konusunda genelde hemfikir olsalar da, bu ayrımın nasıl yapılması gerektiği konusunda araları açıktır.

Lefort'a göre klasik ölümsüzlük mefhumu, büyük bir eser veya eylem yoluyla ebediyetin parçası olmak gibi fani bir ihtirası adlandırır; gerçi nihayetinde eylemin kendisinin kalıcılık şansı olduğu düşünülmez. İnsan uğraşlarının tümünün zamana bağımlı olduğu düşünüldüğünden, bu uğraşların hiçbiri zaman akışının üzerine çıkıp zamansız ebediyet diyarına yerleşmeyi umamaz. Dolayısıyla eylem, failine bir parça ihtişam veya *ölümsüzlük* kazandırabilir, ama kendisi *ebediyet* kazanamaz; ki görece pek de bir değeri olmaması demektir bu. Modern ölümsüzlük mefhumu ise, ebedi bir diyara duyduğumuz inancın çökmüş olmasından istifade eder. Eskiden kendisini *zaman dışına*, ebediyete yükseltemediği ölçüde her eylemin (ve genel olarak faaliyet hayatının) başarısız olduğu düşünülürken, modernlikle birlikte eylem, insana tarihsel zamanı zaman *içinde* aşma olanağı sağlayan bir şey olarak yeniden tasavvur edilmiştir. Yeni olan budur: eylemin kendini zaman dışına çıkarmaksızın tarihsel koşullarının acizliğinden veya içkinliğinden çıkarabileceği fikri. İşte bu noktada eylem –veya bu spesifik manada çalışma– klasik çağda sahip olamayacağı bir değer kazanmıştır. Lefort'a göre eylemin değer kazanması, ölümsüzlük ile "istikbal [*posterity*] anlayışı" arasında yeni bir bağ kurulmasını sağlamıştır (L, 267). On sekizinci yüzyıl sonundaki büyük toplumsal devrimler geçmişle tüm bağları koparmış olabilir; ama bu sayede, paradoksal bir şekilde, insan eylemleri daha önce mümkün olmayan zaman-içi bir kalıcılık, bir süreğenlik kazanmıştır. Bu farkı doğuran şey, "istikbal anlayışı"nın artık tarihsel bir *kırılma* üstünden ortaya çıkıyor olmasıdır; böylece "artık var olmayan bir şey ile henüz var olmayan bir şey arasında bir rabıta bulunduğu fikri" ortaya çıkmıştır (L, 270).

Blumenberg'in argümanında istikbal mefhumu ölümsüzlük mefhumuna bağlı olmadığı gibi, ona karşıdır ya da onun yerini alır. Bu argümanın gömülü olduğu daha geniş bir argüman vardır ki buna göre, modern çağda herhangi bir bireyin tam bilgiye erişmesi düpedüz tasavvur edilemez olmuştur. Modernlikte bilgi bilimsel *yöntem* yoluyla nesnelleştirilir, yani bireysel bir *sezgi* meselesi olmaktan çıkar; nesnelleştirme yöntemleri bilgi edinme sürecini tek bir araştır-

25 Claude Lefort, "The Death of Immortality?" (L), *Democracy and Political Theory* içinde, Minneapolis: Minnesota Press, 1988, s. 256; bu esere yapılan göndermeler bundan sonra metin içinde belirtilecek.

macının bilme menzilini ve hatta ihtirasını son derece aşan bir süreç haline dönüştürür. Bu nesnelleştirmenin yanı sıra, bilginin varlık kazanma-yürürlükten kalkma-kullanışsız bulunup bir kenara atılma hızı da meraklılarını bilgi sürecinin memurları haline getirip, bilgi edinimini mecburen geçici ve noksan kılma tehlikesi doğurur. Dolayısıyla modern bilginin öznesi herhangi bir birey değil, ancak nesillercesi olabilir.

Blumenberg bu argümanı perçinlemek için Ludwig Feuerbach'ın ölümsüzlük mefhumunu tartışmaya katar. Blumenberg'in çıkardığı özete göre Feuerbach, modern ölümsüzlük anlayışımızda gizli olan "antropolojik nüveyi çekip çıkarmış" ve şu tanımı oluşturmuştur: "teorinin tamamlanması olarak çıkarsanan ölümsüzlük, insan türüne ilişkin olan 'bilgi dürtüsü' ile bu dürtünün bireysel insandaki doyumsuz fili durumu arasındaki farkın ürünüdür" (B, 441) – Freud'un süperego anlayışının altında da bunun yattığını göreceğiz. Başka bir deyişle, modern bilgideki süratli ve çarpıcı ilerleme, bireyin bu ilerleme içindeki sınırlı payını çekilmez, katlanılmaz hale getirdiği anda, tür ile birey arasında açılan yarayı iyileştirmenin, aralarındaki farktan doğan yapısal doyumsuzluğu yatıştırmanın bir yolu olarak ölümsüzlük anlayışı ortaya çıkmıştır. Bir tür *prolepsis* hatasına benzeyen ölümsüzlük, tarihi olumsuzlar ve geleceğin kendini bireye bahşetmek için çoktan orada beklediği *uzamsal* bir öte koyutlar. Bu hata *modern* bir hatadır, zira mükafat beklentisinin zemininde ebedi bir varlığın farazi bonkörlüğü değil, insanın fiili, zamansal ilerlemesine dair algı yatar; *hatadır*, zira henüz gerçekleşmemiş zamansal bir ilerlemeyi yersiz bir şekilde uzamsal bir cennete çevirir.

Bu kandırmacanın önüne geçmek için insanın ölümsüzlük mefhumundan *vazgeçip*, kendi ölümünün nihailiğiyle yüzleşmesi gerektiğini savunur Feuerbach. Öte dünya avuntularıyla önü kesilmeyen insan böylece enerjisini "bilgi dürtüsü [*Wissenstrieb*]" peşinde odaklayabilecektir; ki Feuerbach için *biyolojikleşmiş*, "türün çıkarlarının bireye bir yükümlülük olarak dayatılmasını, ama aynı zamanda bireyin [kendi mutluluğu doğrultusunda] bir karşı-çıkar iddiasında bulunmasını da sağlayan" bir meraktır bu (B, 444). Özetle, bireyin yazgısını ancak tür gerçekleştirebilir ve bu yazgı da insanın dünyada mutlu olmasıdır. Bilgi dürtüsü –aynı zamanda "mutluluk dürtüsü" der buna Feuerbach– metafizik sorulara yanıt aramak yerine, yalnızca insanın maddi gereksinimlerini karşılamasını sağlayacak hakikatlerin peşinden gitmesiyle mutluluğu hedefler; dolayısıyla insanı, müşterek insani bilgi arayışı çarkının içine yerleştirirken, dişlilerden bir tanesine indirgemez, zira bu çark özellikle *onun* dünyevi hayrına, fani varoluşu hayrına kurulmuştur.

Bunlar Feuerbach'ın vardığı sonuçlardır; ama *The Legitimacy of the Modern Age*'de, bunun öncesi ve sonrasında gelen Kant ve Freud tartışmalarında

Blumenberg'in bundan farklı düşündüğüne dair bir ifadeyle karşılaşmayız. Bunun yerine, bilgi dürtüsü anlayışında söz konusu düşünürler arasında *süreklilik* bulunduğu gibi kuşkulu bir ima çıkar karşımıza. Olsa olsa Feuerbach'ın Kant'ı bir parça geliştirdiğini görürüz, zira Kant'ın konumunu –insan aklına uygun düşmeyen, bilemeyeceğimiz ve bilmek için uğraşmamamız gereken bazı duyu-üstü fikirler bulunduğu fikri– devraldığı gibi, Kant'ta halen görülen uzamsal sınır metaforunun son kalıntılarını da ortadan kaldırır Feuerbach. Böylece aklın sınırlarının salt zamansal olduğunu görmemizi sağlar; insanda "doğaüstü bir bilgi dürtüsü" filan bulunmadığını öğretir bize nihayet (B, 442). Freud'un bilgi dürtüsü (*Wissentreib*) mefhumu da birçok açıdan Feuerbach'mkine benzerliğiyle sunulur; ama Leonardo da Vinci üzerine çalışmasında Freud'un "[Leonardo'nun] biyografisini etkileyen tarihsel koşullara" (B, 452) yeterince dikkat göstermediği konusunda uyarılırız.

Bu süreklilik tezi, hatırı sayılır çarpıtmalar doğurur; ben sadece en temel olanına değineceğim. Blumenberg'in iddiasının aksine, Kant'ın bulduğu çözüm, kendine-dair-bilgi [*self-knowledge*] ile selamet ya da öznenin içkin yazgısı ile aşkın yazgısı arasındaki gerilimi ortadan kaldırmaz – tam tersini yapar. Kant'ta duyu-üstü, Feuerbach'taki gibi bilgi ve düşünce aleminden öylece çıkartılmaz; bizatihi düşüncenin koşulu olarak korunur. Yani, duyu-üstü *yoksa*, düşünce de yoktur. Freud'a yönelik eleştiriye gelince; Leonardo'nun tarihsel koşulları üzerinde fazla durmaması, teorisinin bir zaafı değil, olumlu bir katkısıdır. Freud'a göre bilgi dürtüsü yüceltim çözümüyle bağlantılıdır; asıl mesele, düşüncenin zorlantı ve ketlenmeden nasıl olup da yakasını sıyırabildiğini ya da tarihsel koşullarının bir semptomundan ibaret olmaktan nasıl kurtulabildiğini açıklamaktır.

Şu ana kadar Lefort ile Blumenberg (ya da Feuerbach, zira bu konuda yorumcuyla yorumladığı yazar arasında belirgin bir mesafe yok) arasındaki farkın, Lefort'un ölümsüzlüğü istikballe bağlantılandırmasına, Blumenberg'in ise bu ikisini karşı karşıya getirmesine dayandığını savundum. Ama her birinin istikbal anlayışını etkileyen, birbirine benzemediğini gösteren hayati bir fark daha vardır. Ölümsüzlük ile istikbal arasındaki bağ, Lefort'da bir teklik/biriciklik [*singularity*] anlayışı yoluyla ortaya çıkarken, Blumenberg'de böyle bir şey yoktur.[26] Lefort'un en özlü ifadesi şöyle: "Ölümsüzlük anlayışının *alınamaz*, ele geçirilemez bir mahallin fethine bağlı olduğu anlaşılıyor; zira burası, hayatında biricikliği en fazla olan şeylerin tümünü kabul ederek zaman ve mekan koordinatlarına

26 Blumenberg'in "konumların yeniden işgali" kavramını ele almak, Lefort ile arasındaki karşıtlığı daha derinlemesine incelemek için iyi bir yol olurdu. Bana kalırsa, Blumenberg'in bu mefhumu işlevselci bir mefhumdur; ama burada bunu savunmayacağım.

boyun eğmeyi reddeden ve bizim için ölü olmayan birine aittir" (L, 279).

Birisi ölür; kendisinden daha fazla yaşayacak ve başka hiç kimsenin dolduramayacağı yerini ardında bırakır. Bu fikir, toplumsalın [*social*] spesifik bir anlayışını ortaya koyar: tikel bireyler*den* ve onların birbirleriyle ilişkilerin*den* ibaret olmayıp, aynı zamanda bu zapt edilemez yerlere de ilişkin bir toplumsallık anlayışını. Yalnızca göçüp gidecek şeylerden ibaret olmayıp, göçüp gitmeyecek boş yerlerle ilişkilerden de oluşan bir toplumsallıktır bu. Bu da, modernliğin getirdiği süratli ve amansız değişimlere rağmen topluma bir varoluş, bir kalıcılık verir. Ebediyetin çöküşüyle birlikte modern dünya tarihsel zamanın hışmına uğramadıysa bunun sebebi, bu zapt edilemez yerin, bu teklik anlayışının o dünyayı bir şekilde zaman içinde bir arada tutmasıdır. Toplumu darmadağın ediyormuş gibi görünen tekliğin ta kendisi burada, modern toplumsal bağın –hasmı değil– esası olarak koyutlanır. Bu kadarla da kalmaz, bu bağı tanımlayan bir paradoks daha var gibidir: teklik hem "zaman mekan sınırları içinde" bir şey (L, 270), hem de *evrensel* bir şey, zaman-mekan koordinatlarını yadsıyan, zamanda konumlandırılabilir olmayan bir şey olarak tarif edilir. (*Teklik*, tıpkı onun gibi lokalize olan [*localized*], ama genelde haklı olarak zaman ve mesafeyle birlikte solup giden şeylerle, yani geçici, devamlılığı olmayan şeylerle ilişkilendirdiğimiz *tikellikten* açıkça farklıdır.)

Bir öznenin *eylemiyle* bağlantılı olan bu teklik mefhumu *modern* diye tanımlanır; çünkü eylemi belirleyebilecek veya taahhüt edebilecek bir ön veya üst merci mefhumunun gözden düşmesine bağlıdır. *Ruh, ebediyet, mutlak* veya *ataerkil iktidar* – bir eylemin kendi kendine zorunluluk damgası vurabilen eşsiz bir şey olarak görülebilmesi için tüm bu mefhumların yok edilmesi şarttır. *Tek* denilen şey, "varlık kazanır kazanmaz *mutlaka olması gereken* bir şeyin o tuhaf kendine mahsus özelliğini taşımaya başlayan" ve dolayısıyla ölemeyecek olandır (L, 279). Bizim için bilhassa önemlisi: Lefort bu teklik mefhumunu, o muğlak, hatta *bilinçdışı* denebilecek ölümsüzlük anlayışımızı doğuran teklik mefhumunu, yazarlıkla, yani yüceltimle ilişkilendirir.[27] Zira yüceltim, tekliğin nasıl olup da toplumsal bağ tarafından silinmediğini, üstüne üstlük toplumsal bağa şekil verebildiğini aydınlatmamızı sağlayan psikanalitik kavram olacak.

Yüceltim mefhumu henüz tamamlanmış değil, ama teklik ile toplumsallık

27 "What Is an Author?" (*Language, Counter-Memory, Practice*, (çev. ve haz.) Donald Bouchard ve Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, 1977) adlı yazısında Michel Foucault, bu teklik ve ölümsüzlük mertebesini iki müellife, Marx ve Freud'a tahsis eder. Yazısının sorusuna şöyle yanıt verilebilir: müellif (*author*), bizim gözümüzde ölmeyen, metnine geri dönmeye devam ettiğimiz ve yerini tutan herhangi bir varisin bulunmadığı bir yazardır.

arasında köprü kurmayı *amaçladığı* şimdiden belli. Akla hemen şu soru geliyor: Feuerbach'ın onsuz yapabilmesini sağlayan nedir? Ya da, Feuerbach'ın teorisinde, herhangi bir teklik veya zamansal ölümsüzlük anlayışının ortaya çıkmasını *önleyen* nedir? Feuerbach'ın yalnızca *uzamsal* bir ölümsüzlük kavramını göz önünde bulundurduğunu (ve haklı olarak reddettiğini) hatırlayın; söz konusu mefhumun, Lefort'da olduğu gibi zamansal (zamanın zaman *içinde* aşılmasını makul kılabilen) bir versiyonunu ele almaz. Neden peki? Feuerbach, ebediyet mefhumunu zamanın sonlu ve ileriye dönük hareketinde -yani, ilerlemede- cisimleştirerek, aşkınlığın tüm izlerini ortadan kaldırmaya göz diker. Ne var ki, daha önce değindiğimiz gibi, ebediyetin ortadan kaldırılması modern çağ için eşsiz bir sorun doğurur; toplumun bir zaman fıçısında dağılıp gitmesi tehlikesi doğar. İlerlemenin tasavvur edilebilir olması için bir şeyin kalıcılığı şart gibidir. Aslında Kant tam da bunu öne sürmüştü: "[S]onsuz ilerleme ancak, akıl sahibi varlığın sonsuza dek sürüp giden varoluşu ... varsayımıyla olanaklıdır."[28] Fakat Kant bu argümanı *ruhun* ölümsüzlüğü postülasını savunmak amacıyla sunarken, argümanın mantıken aslında ölümsüz bir *beden* gerektirdiğine dikkat çeken yorumcular olmuştur.[29] Mutluluk peşinde sonsuz bir beden *silsilesi* olarak istikbal mefhumunu öne sürerken Feuerbach da bu sorunu ve çözümü için gereken cismani koşulu zımnen kabul eder - ki bu mefhum, çelişkili görünen ölümsüz *bireysel* beden mefhumundan paçasını kurtarır.

Bu çözümün püf noktası, büsbütün ve devamlı ardışıklıktır. Bedenlerin hiçbiri kendi başına, mesela Devrim öncesi rejimde Monark'ın bedeninin taşıdığı veya gerçekleştirdiği düşünülen ölümsüzlüğe sahip değildir. Tek bir araştırmacının insanlık sınırları olmaksızın bütüne dahil edilmesini sadece ardışıklık sağlar; toplumu zamanın un ufak ediciliğinden koruyan da bir tek odur. Bu çözüm, ilerlemede cüzi bir payı olan birey ile bireyin aradığı mutluluğa "tepeleme sahip olan" istikbal arasındaki dayanılmaz gediği, yapısal hoşnutsuzluğu da yatıştırır. Son olarak da, insan bilgisinin sınırlarının sadece zamana bağlı olarak, dolayısıyla yavaş yavaş ortadan kaldırılabilir olduğunu savunma imkanı doğar.

---

28 Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, çev. Mary Gregor, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 102–103; Türkçesi: *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Füsun Akatlı, Gertrude Durusoy, İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu, 1999, s. 151.

29 Bkz. Lewis White Beck, *A Commentary on Kant's Critique of Practical Reason*, Chicago: University of Chicago Press, 1960, s. 270–271; ve Alenka Zupancic, "Kant with Don Juan and Sade", *Radical Evil* içinde, Joan Copjec (haz.), Londra ve New York: Verso, 1996, s. 118–119.

ÖLÜM DÜRTÜSÜ: FREUD'UN FEUERBACH ÜZERİNE TEZİ

Feuerbach hayatı ebediyetin elinden kurtarıp tarihsel zamanın içine yerleştirmek istemekte haklıdır. Sorun şu ki, bu yerleştirme, Feuerbach için hayatın sadece biyolojik açıdan, yani *sonlu* olarak ya da zamansal sınırını oluşturan ölümle tanımlanmış bir şekilde düşünülebilir olması demektir. Feuerbach insan bireyi ile istikbali arasındaki ilişkiye getirdiği tarifle, Aristoteles'in bir hayvanla türü arasındaki ilişkiye dair tarifine bir alternatif sunmayı dener. Aristoteles söz konusu ilişkinin hayvanı ebedi kıldığını, sürekli yinelenen hayatın bir parçası haline getirdiğini savunur: "Doğa yineleme [*periodos*] yoluyla türün ebediliğini güvence altına alır, ama bireye/ferde böyle bir ebediyet veremez."[30] Ama buna rağmen, Feuerbach'ın *biyolojik insan hayatı tanımının* tek tek bireyleri "hayvani boyutlarına" indirgeme tehlikesi doğurmasının sebebi, Aristoteles'e değil, modern ve sorunlu bir hayat tanımına yakın olmasıdır.

Hangi kavrayıştan bahsediyoruz ve niçin sorunlu? "Şiddetin Eleştirisi" yazısının sonunda Walter Benjamin, "varolmanın mutluluğu ve adaletinden önce varolmanın kendisi gelir" diyen tanıdık önermeyi küçümsemeyle anarken bu kavrayışı yalıtır. Benjamin, hayatın kendisinin azizliğine, yani "diğer insanların incitmelerine açık olan bedensel hayatın" kutsallığına ilişkin bu inancın "yanlış ve aşağılayıcı" olduğuna hükmeder ve muhtemelen yenilerde peyda olduğunu, "güçten düşmüş Batı geleneğinin, evrenin karanlığında kaybettiği azizi bulma çabalarının sonuncusu" olduğunu öne sürer.[31]

Benjamin'in bu fikrinin peşinden giden Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* kitabında, *çıplak* hayatı ya da siyasal bir biçimden veya "koruyucu örtü"den arındırılmış bizatihi hayatı kutsal sayan bu dogmanın ortaya çıkışının izlerini sürer. Klasik Yunan'da *bios* (siyasal düzlem içinde tanımlanan bir *hayat biçimi* veya hayat tarzı) ile *zoe* (hayvanlar, insanlar ve tanrılarda ortak olan salt *hayat olgusu*) arasında ayrım yapılabildiğini, üstelik bunun sistematik bir şekilde yapıldığını, oysa modern toplumda *bios* ile *zoe*'nin birleştiğini, böylece biyolojik hayatın modern siyasetin asıl malzemesi haline geldiğini savunur. Böylece, Foucault'nun, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında –ya da "biyolojik modernliğin eşiğinde"– doğal hayatın Devlet'in öncelikli kaygısı haline geldiği ve bunun sonucunda da siyasetin *biyosiyasete* dönüştüğü tezini

30 Aristoteles, *Economics*, 1343b24; aktaran Hannah Arendt, *The Human Condition* içinde, Chicago: University of Chicago Press, 1958, s. 19.

31 Walter Benjamin, "Critique of Violence", *Illuminations*, Peter Demetz (haz.), çev. Edmund Jephcott, New York ve Londra: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, s. 298–299; tarihsel olmayan bir itirazın önüne geçmek için şunu ekler Benjamin: "Cinayete karşı çıkan o kadim dini emirler buna karşı bir argüman oluşturmaz, çünkü bunlar modern teoremden farklı fikirlere dayanmaktadır."

benimser Agamben. "Hayat bilimleri"nin gelişimiyle birlikte, eski "toprak-temelli Devlet" (iktidarın coğrafi mıntıkaya sahip olma ve denetleme yoluyla kendini ortaya koyduğu Devlet) yerini "nüfus Devleti"ne (iktidarın araziden ziyade hayatın kendisi üzerinde hüküm sürdüğü Devlet) bırakmıştır: "yalın bir canlı beden olarak bireyin ve türün, toplumun siyasal stratejilerine dahil edildiği nokta."[32] Feuerbach'ın biyoloji temelli "mutluluk dürtüsü" anlayışını işte bu arka plan ışığında düşünmek gerekiyor; söz konusu anlayışın siyasal yönü bu bağlamda meşum bir şekil alıyor.

Modern siyasal iktidar, üstünde egemenlik kurduğu hayatla eş kapsamlı ya da *birleşik* hale gelirken bunu, paradoksal bir şekilde, çıplak hayatın, hayat biçimlerinden yani canlı bireye belli haklar ve güçler tanıyan siyasal düzlemden *ayrılabilir* olduğunu ilan ederek yapar. Yani, modern iktidarın kendi kendini kısıtlayan yasalarını askıya alabilmesinin ve çıplak bırakılmış hayat (ya da siyasal olarak incinebilir hayat) üzerinde mutlak iktidar kurabilmesinin tek yolu, çıplak hayatın doğurduğu aciliyetin tetiklediği (daimi) bir acil durum ilanıdır. Çıplak hayat bu şekilde, onu aynı anda hem kendi düzlemi dışında, hem de hükmedilen mıntıkanın ta kendisi olarak icat eden siyasal iktidardan hemen hiç ayırt edilemez hale gelir – ama *Kutsal İnsan*, oluşturduğu çıplak hayat mefhumundan ziyade iktidar stratejileriyle ilgilidir. Dolayısıyla kitabın Foucault göndermeleri, biyolojik insan hayatı tanımının ya da Foucault'nun deyişiyle, kavramsal "insan hayvanlaştırmasının" ortaya çıkmasından ziyade, öncelikle bu stratejilere odaklanan *Cinselliğin Tarihi* ve *Dits et écrits* ile sınırlıdır. Dolayısıyla Agamben'in Foucault'yu, modern özneyi karakterize eden o "gönülsüz kulluk" biçimini üreten ("özneleş(tir)me süreçlerinin bireyi bir yandan kendi kimlik ve bilincine, öte yandan ise, aynı zamanda, dışsal bir iktidara bağlamasına yol açan")[33] siyasal teknikler ile benlik teknolojilerinin nasıl bir araya geldiğini gösteremekle eleştirdiğini gördüğümüz noktada, modern iktidarın çıplak hayata nasıl bu denli –bu kadar *tükenmezce*– diş geçirebildiğini açıklayabilmek için hayatın biyolojik tanımı hakkında daha fazla bilgiye ihtiyaç olduğunu fark edebiliriz. Bu hayat tanımında iktidarın bu kadar kapsamlı, hatta kılcal bir hüküm kazanmasını sağlayan şey nedir?

Kliniğin Doğuşu bu soruya bir yanıt değildir, ama bilhassa Foucault'nun "fanicilik" diye isabetli bir biyolojik modernizm tarifi verdiği "Birkaç Ceset

32 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, çev. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1998, s. 3; Türkçesi: *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 11; bundan sonra bu kaynağa yapılacak göndermeler metin içinde belirtilecek.

33 *A.g.y.*, s. 5; Türkçesi: s. 14.

Açalım" başlıklı bölüm, muhtemel bir yanıtın başlangıcı olabilir. Fransız fizyolog Bichat'yı söz konusu modernizmin kavramsal öncü kıtasına yerleştiren Foucault, Bichat'nm getirdiği yeniliği şöyle tarif eder:

> Bichat, canlı fenomenin özel karakterini yalıtmaya çalışırken, özgüllüğü ile ölüm tehlikesi (hayatın tanımı gereği karşı koyduğu ölüm tehlikesi) arasında bağlantı kurmuştur. Bichat ölüm kavramını, bölünmez, kesin, telafisiz bir olay olarak göründüğü mutlak mertebesinden indirerek görelileştirmiştir: Ölümü buharlaştırmış, ayrık, kısmi, kademeli ölümler, ölümün kendisinin ötesine uzanacak kadar yavaş gerçekleşen ölümler biçiminde hayatın içine yaymıştır.[34]

Foucault'nun *Kliniğin Doğuşu* boyunca bahsettiği "tıbbi bakış" –Agamben'in terimleriyle, egemen gücün bakışı– ölümü hayatın her yerine içkin kabul eden, her yerde bu tehdidi gören ve bu fazlasıyla her-yerde bulunma durumunda, kendi sinsi ve aynı ölçüde her yere yayılan denetimi için bahane bulan bir gözdür. Ölümle tanımlanmaya başlayan hayat, ölümün sindiği, iktidarın sindiği bir hayat haline gelir.

Benjamin'in formülasyonuna dönersek, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren *"bedensel hayat"* esasen –hastalık süreçleri kadar diğer insanlar tarafından da– *"incitilebilir" olan* şeklinde tanımlanır. Benjamin bu anlayışın yeniliğini ölçmek için okurlarından, günümüzde *kutsal* demeyi tercih ettiğimiz bu esas incinebilirliğin antik çağda *cürüm* emaresi taşıdığını, yani sefilliğin işareti olduğu gerçeğini düşünmelerini ister.[35] İnsan hayatının hastalık ve ölüme açık olduğu her daim biliniyordu tabii, ama bu incinebilirliğin iktidar tarafından hayatın esas boyutu olarak kutsallaştırılması ancak on dokuzuncu yüzyılda meydana gelmiştir. Ne var ki Agamben, bu çıplak hayat mefhumunu önceki düşünceden salt bir kopuş olarak değil de, çıplak hayat ile egemen güç arasında tarih boyunca süren bağın giderek katılaşmasının tepe noktası olarak görmesiyle, Foucault ve Benjamin'den ayrılır. Dolayısıyla, mesela *"İlk olarak ortaya çıkan siyasal unsur, yalın doğal hayat değil; ölüme maruz bırakılan hayattır (çıplak hayat ya da kutsal hayat)"* dediğinde, Roma hukuku üzerine bir tartışmanın ortasındayızdır – ki bu bakımdan modern hukuk-yargı düzeniyle arada pek bir fark yoktur.[36]

Kutsal İnsan'ın sondan bir önceki bölümü olan "Ölümün Siyasallaş(tırıl)ması", iki Fransız nörofizyoloğun verdiği adla *coma depassé* (üst-koma) üzerine

---

34 Michel Foucault, *The Birth of the Clinic*, çev. A. M. Sheridan Smith, New York: Vintage, 1975, s. 145.

35 Benjamin, "Critique of Violence", s. 299.

36 Agamben, *Homo Sacer*, s. 88; Türkçesi: s. 109.

1959 tarihli bir çalışmaya göndermeyle başlar; daha önceden hayat olarak kabul edilen hayat fonksiyonu düzeyinden çok daha fazlasının kaybolduğu bir koma düzeyi ya da ölümün hayata sızma düzeyidir bu. Bu bölümde, yaşam destek teknolojisindeki ilerlemelerden dolayı tıbbın ölümü yeniden tanımlayıp, sınırlarını daha önce belirlenen ölçütlerin ötesine itmek durumunda kaldığı savunulur. Ölümün sınırları genişledikçe, egemen gücün menzili de genişler; iktidar artık üzerinde eşi görülmemiş bir denetim kazandığı yeni bir yurttaş sınıfının, *neomorts* ya da *faux vivants*, yani yeni "yaşayan ölüler"in kaderini çizmeye başlar. Agamben, hayatın, hayat fonksiyonlarının durmasının da ötesine uzanmaya başlamasını ve bunun sonucunda artan Devlet iktidarını mümkün kılan şeyin, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve ölümün mutlak ve eşsiz bir olay olarak değil de, hayata içkin, zamana yayılan ve "bizatihi ölümün ötesine" uzanan, çoğul bir fenomen şeklinde kavrandığı hayat bilimleri olduğunu görmemizi ister. Fakat daha önce çıtlattığımız gibi, Agamben'in argümanının en özgün yönlerinden bir tanesi, bu tarihsel açıklama ile metafizik bir açıklama arasında bağ kurmasıdır. Nihayetinde biyosiyasetin kabarık sabıka kaydının sorumluluğunu belli bir metafizik geleneğe yüklemek ister Agamben (anlatısında bu siyasetin paradigmatik sosyopolitik birimi olarak kentin yerini Nazi toplama kampı alır), çünkü ona göre: biyosiyasetin kendine özgü elementini –çıplak hayat– yalıtma şekli, metafizik gelenekle arasındaki temel danışıklığı açığa vurur. Yani *çıplak hayat* koyutlaması ile *saf Varlık* koyutlamasını eşdeğer görür Agamben; her ikisi de, ötesinde "belirsiz ve anlaşılmaz" bir şekilde bu iki unsurun yattığı varsayılan "düşünülemeyen bir sır"la karşılaşmaya verilen yanıtlar olarak doğar.[37] Bu analize göre, şehrin doğmasından bu yana (*ab urbe condita*) siyasal hayat düzenine bir sınır ve öte koyutlayan bir istisna mantığı hep iş başında olmuştur; bu mantık nihayetinde kamp mefhumuna ve inşasına destek sağlamıştır. Dolayısıyla klasik Şehir'de saman alevi gibi parlayan bölünmeler olmuş olabilir, Antigone bir zamanlar Creon'a isyan etmiş olabilir, ama bu bölünmeler ve o isyan her zaman egemen gücü besleyen istisna mantığının tehdidi altında olmuştur. Ve bugün, "*zoe* ile *bios*, özel hayat ile siyasal varoluş, evdeki yalın canlı varlık olarak insan ile insanın şehirdeki siyasal varoluşu arasındaki klasik ayrımın yerinde yeller esiyor."[38] Dahası, "sosyal bilimlerin, sosyolojinin, şehir çalışmalarının ve mimarinin, dünya şehirlerinin çekirdeğinde yatan şeyin tam da yirminci yüzyılın büyük totaliter devletlerinin biyosiyasetini tanımlayan çıplak hayatın ta kendisi olduğunu bilmeden bu şehirlerin kamusal alan(lar)ını tasarlamak ve örgütlemekte kullandıkları" günümüz modelleri, bu çıplak veya bedensel –ya da

37 *A.g.y.*, s. 182; Türkçesi: s. 215.
38 *A.g.y.*, s. 187; Türkçesi: s. 221.

hayvani- hayat siyasetinin *sürdürülmesi* tehlikesi taşımaktadır.[39]

Aslında bu siyaseti sürdür*meyecek* bir model hayal etmek -okurları kadar, kitabı geri dönüşü olmayan kasvetli sözlerle bitiren Agamben için de- neredeyse imkansızdır. İronik bir şekilde, *Homo Sacer*'in sunduğu analizin inandırıcılığı, alternatif oluşturma görevinin güçlüğünü bir kat daha artırır. Zira -verimli bir şekilde bile olsa- tarihsel süreklilikler üzerine odaklanması, Agamben'i on dokuzuncu yüzyıl "hayat bilimleri"nin temsil ettiği kopuşu hafifsemeye iter; ki hayata yeniden güç kazandırmak için gereken şey tam da kopuş mefhumudur, içkin koşullarından kopabilen bir düşünce veya eylem anlayışıdır. Ne var ki karşımızda duran en yaman güçlük, ölümün hayata gömülü olduğu dogmasına bizim de kanmaya devam ediyor olmamızdır; yani bu bilimlerin geliştirdiği bedensel sonluluk veya çıplak hayat izleğinin kurbanı olmaya devam ediyoruz. *Artforum*'da çıkan bir söyleşisinde Alain Badiou bu önemli noktaya değinir: "Romantizmin hâlâ yanı başımızda olan asıl mirası, sonluluk izleğidir. İnsanlık durumunun her şeyden önce insanın sonluluğunun anlaşılmasında kavrandığı fikri, sonsuzluğu hem yitip giden hem de *kutsal* bir mesafede tutar... Bu yüzden felsefenin Nietzsche'den bu yana güncel tek gerçek koşulunun, *sonsuzluğun dünyevileştirilmesi* [*secularization*] olduğunu düşünüyorum" (vurgular bana ait).[40]

Benjamin ve Foucault'nun hayvani hayatın modern kutsallaştırılmasına ilişkin küçümseyici analizlerinin yanma eklendiğinde bu ifade, bazı çağdaş klişelere dönük çok gecikmiş bir düzeltme gibi geliyor insana. Gelgelelim bedensel sonluluğu Romantik havamızı *bozan* uyandırıcı gerçek olarak yanlış tanımaya devam eden kültür kuramcıları için bu ifade anlaşılmaz kalacaktır. Siyasal modernizm ile evrenselcilik ve irade mefhumlarının yayılmacılığına karşı koydukları varsayıldığı ölçüde sınırları hemen her zaman destekleyen (burada çok hafif bir abartma var) bu kuramcılar için beden, sınırların şahıdır, her tür aşkınlık iddiasına son veren sınırdır. Oysa Badiou burada bedensel sonluluk fikrimizin kendisinin bir aşkınlık noktası varsaydığını öne sürer. Agamben gibi Badiou da ancak bir öte varsaymamız koşuluyla ölümün bedende

39 *A.g.y.*, s. 181-182; Türkçesi: s. 215.

40 Alain Badiou, "Being by Numbers", Lauren Sedofsky, Alain Badiou ile söyleşi, *Artforum*, Ekim 1994, s. 87. Sonrasında kendisinin matematiksel ve sonuna kadar ateist projesini şöyle özetler Badiou: "Radikal anlamıyla ateizmin felsefi kaderi, varlık meselesiyle sonsuzluk meselesi arasındaki etkileşimde yatar... Matematik, sonsuzluğu en açık haliyle dünyevileştirir: biçimselleştirme yoluyla. Matematiğin ontolojik olduğu tezinin iki negatif erdemi var: felsefeyi varlık meselesinden koparır ve sonluluk izleğinden kurtarır." Bu konuda Lacan'a (kendisinin dikkatle teorileştirdiği anlamıyla) sadık kalan Badiou, Heideggerci "ölüme-dönük-varlık" deyişinde örneğini bulan ve yapıbozumun göklere çıkardığı, gizliden gizliye teolojik olan "insan sonluluğu" temasına şiddetle karşı çıkar.

içkinleştirilebileceğini öne sürer.

Bu durumda günümüzde bedene gösterilen ilgiden vazgeçmek değil, bedeni yeniden düşünmek gerekiyor. Bu yeniden düşünme çok da köklü bir icat gerektirmiyor, zira aslında başka bir beden mefhumu –tam da (çıplak) hayat bilimlerinin önerdiği mefhuma meydan okuyan bir mefhum– öne sürüleli çok oldu. Bedeni "biyosiyasal" bir şekilde *ölüm* mahalli olarak değil, daha ziyade *cinsellik* mahalli olarak kavrayan psikanalitik anlayıştan bahsediyorum. Foucault'nun iddiasının aksine, psikanalizin bedeni cinselleştirmesi biyosiyaset rejimine katkı değildir; ona karşı gelir. Badiou'nun lafı ödünç alınarak şöyle söylenebilir: Psikanaliz, cinselleşmiş beden tanımıyla birlikte dünyaya dünyevileştirilmiş bir sonsuzluk mefhumu sunmuştur. Ya da, Kant'ın bir türlü dile getiremediği ölümsüz bir bireysel beden kavramı, Freud'da nihayet düşünülebilir hale gelir.

Gelgelelim Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de dile getirdiği malum yargı – *hayatın hedefi ölümdür*– ilk bakışta bu iddiayla çelişiyormuş gibi görünüyor. Sadece bu ifadeyle sınırlandırıldığında Freud'un teorisi, hayatın ve hayattaki muhtelif ihtirasların tam kalbine ölüm dürtüsünü yerleştirdiği ölçüde, zamanının biyo-teorisiyle uyum içinde görünür. Bu sonuçtan sakınmayan, bilakis Freud için hayat dürtüsü diye bir şey olmadığını, *tüm* dürtülerin ölüm dürtüsü olduğunu savunarak perçinleyen Lacan buna rağmen ölüm dürtüsünü, öznelerin çoğu kez kendi esenliklerindense ölümü veya mutsuzluğu seçmelerinin bir açıklamasından ibaret gören kolaycı yoruma şüpheyle yaklaşır. İnsanlar niye intihar eder veya çıkarlarına aykırı hareket eder? Ölüm dürtüsü yüzünden. Dürtü bundan ibaret olsaydı, Freud'un kendi kavramsal geçerlilik ölçütlerini yerine getiremezdi. Tanımlanabilir hemen her faaliyeti açıklamak için uydurulan dürtülerin ("biriktirme dürtüsü", "alışveriş dürtüsü" vb.) çoğalmasından yakınan Freud, bilgimize yeni bir şey eklemeden, bilinen belli bir etkiye tözelleştirilmiş bir neden tahsis etmekten başka bir şey yapmayan bir kavramın boş ve nafile olduğunda ısrarcı olmuştur. Serbestçe ölümü seçmek, ölüm dürtüsünün etkilerinden bir tanesi olabilir, ama dürtünün tek, hatta kesin sonucu bile değildir.

Ölüm dürtüsünün hayatın niçin ölümü hedeflediğini açıklamayı amaçlayan spekülatif bir kavram olduğu şeklindeki paradoksal Freudcu iddia, hikayenin sadece bir yüzüdür aslında; diğer yüzü ikinci bir paradoksla ortaya çıkar: Ölüm dürtüsü, hedefine *ulaşmayarak* doyuma ulaşır. Dahası Freudcu teoride dürtünün hedefine ulaşmasını önleyen *ketlenme*, harici veya dış kaynaklı bir *engel*le ilişkili değil, bizatihi dürtünün *faaliyetinin* bir parçası olarak anlaşılır. O halde ölüm dürtüsünün tam paradoksu şudur: Dürtünün *hedefi* (*Ziel*) ölümken, dürtüye *özgü pozitif faaliyet* bu hedefin gerçekleşmesini önlemektir; dürtü *başlı başına zielgehemmt*, yani hedefi bakımından ketlenmiştir, ya da yüceltilmiştir

– "dürtünün hedefinin ketlenmesi yoluyla tatmin olması" tam da yüceltimin tanımıdır. O halde amiyane anlayışın aksine yüceltim, dürtünün başına özel şartlar altında gelen bir şey değildir; dürtünün kendi almyazısıdır. Dürtüyle yüceltimin bu şekilde hizalanması, yüceltim hakkında yaygın bir yanlış anlamayı – daha kaba, şehvani bir hazzın yerini toplumsal olarak daha saygın veya incelikli bir hazza bırakması– aydınlatır. Lacan *Etik* seminerinde karmaşık argümanını özetlerken, ölüm dürtüsüne birkaç defa "yaratımcı yüceltim" der. *Dört Temel Kavram*'da dürtü tartışmasının tam ortasında, Heraklit'ten aktardığı fragmanı psikanalize mal eder: "Yaya (*Biós*) hayat (*Bíos*) adı verilmiştir, ama işi ölümdür" (SXI:177; Türkçesi: s. 186). Yunancadaki kelime oyunu, deyim yerindeyse hayata, bilhassa hayat biçimine uygun düşen aksam yerleştirmek için vurgulanır. Burada hayat ölümle bağlantılı olabilir; ama birazdan göreceğimiz gibi, bu bağlantı biyosiyasette olduğu gibi değildir.

Bichat ve diğerlerinin çağdaşı olarak "biyolojik modernliğin [tam] eşiğinde" duran Hegel, Antigone'nin eylemini ölüm noktasından düşünmüştür. Antigone'nin amelinde söz konusu olanın yaşayan değil ölü biriyle, "birbirleriyle bağlantısız ayrı ayrı deneyimlerden oluşan uzun bir silsilenin ardından, tamamlanmış tek bir şekilde kendini toplayan ve kendini hayattaki kazaların çalkantısından basit evrenselliğin dinginliğine çıkarmış bir bireyle" ilgili olduğunu savunur (prg. 452). Yani Hegel'in terimleriyle söylendiğinde, Antigone'nin eylemi, varlığın tikel bir boyutundan ziyade evrensel varlıkla ilişkili olduğu için etik bir eylem olarak düşünülebilir; evrensel varlıkla ilişkisi de, ölmüş, dolayısıyla tamamlanmış bir varlık uğruna gerçekleştirilmiş olmasından gelir. Ama bir sorun çıkar, çünkü ölümün getirdiği evrensellik veya tamamlanmışlık sadece *soyuttur*: doğal, biyolojik bir sürecin ürünüdür, öz-bilinçli bir öznenin değil. Bu durumda Antigone'nin vazifesi, *defnetme* eylemi sayesinde bilinçli bir "ikinci ölüm" gerçekleştirmek ve böylece kardeşini bu ilk biyolojik ölümden ve bu soyut evrensellikten kurtarmaktır. Ölüm, erkek kardeşinin hayatına son şeklini verdiğinden artık onun kendi gerçekleştiremeyeceği bir şeyi Antigone yapmalı, öz-bilinçli hayat şeklindeki yansımalı döngüyü kardeşinin yerine o tamamlamalıdır. Ama kardeşinin kendi tikelliğinden, artık eylemiyle *takdis edilmiş* hale getirdiği, "evrensel bireysellik" –ki burada sadece cemiyet tarafından tanınan bir bireysellik demek olabilir– mertebesine yükselttiği kendi tikelliğinden, kendi cismani sonluluğundan başka neyi yansıtabilir ki ona? Böylece Polynices sonsuza dek kendi "bozulmaz bireyselliği"ne, kendi bozulmaz sonluluğuna gömülür. Bu sayede çıplak, hayvani hayat onurlandırılmış, kutsallaştırılmıştır.

Hegel'e göre kusur –nihayetinde Antigone'nin de kendi eyleminde en az Creon kadar ödün vermiş olması ve eyleminin tikellik uğruna evrenselliğin feda

edilmesiyle sonuçlanmasının nedeni– ölümdedir. Ölüm, gidiş yolculuğunu dönüş yolculuğundan koparır, öz-düşünümsellik [*self-reflexivity*] devresini böler: bir yanda Polynices'in *cesedinin* temsil ettiği salt biyolojik ya da bedensel hayat (Hegel'in lügatmda "salt varolan"[*existent*]), diğer yanda arzudan arınmış bedensiz bir eylem – amelden kopmuş beden, Hegel için sadece ölüdür. Eylem de olsa olsa cismani sonluluğu kutsallaştırabilir. Lacan'a göre Hegel'in hatası, en azından bu noktada biyolojik ölüme fazla paye vermektir; halbuki *Fenomenoloji*'nin tümü –Philippe Aries'nin muazzam çalışmasına göre söz konusu tarihsel uğrakta daha yeni müstehcen kılınmış olan– bedensel sonluluk ve ölüme hakim olmayı amaçlayan bir dizi girişim şeklinde yapılandırılmıştır.[41]

Lacan'ın yorumu, bedeni farklı bir müstehcenliğin mahalli, yeni bir sonsuzluk, yeni bir ölümsüzlük boyutuna kapı açan bir *jouissance* mahalli olarak görmesine bağlıdır. Bundan dolayı Antigone'nin yaptığı şeyi, erkek kardeşine "bozulmaz bir bireysellik" bağışlamak olarak değil, "aile *Até*'sinin ölümsüzleştirilmesi" olarak tarif edecektir Lacan. Bu farkın, Antigone'nin ölülerle, aile geçmişiyle veya şehirle ilişkisi bakımından anlamı nedir peki? Ve daha önceki bir tartışmanın terimlerine dönersek, Freud'un deyişiyle "ırkından miras kalan yarı-ölümsüz irsiyet plazmasının geçici ve dayanıksız bir uzantısı" olarak görülebilecek "*bireysel organizma*" ile *tür* arasındaki ilişki bakımından anlamı nedir?[42] Son olarak: Hegel'in analizinin ayırdığı terimler olan beden ve eylemi Lacan'm birbirine bağladığı şeklindeki argümanımız ile Freud'un, yüceltimin, eylemi – fiziksel bir eylemi veya düşünme eylemini– bedenin elinden kopardığı iddiası nasıl uzlaştırılabilir?

En temel düzeyden başlayalım: Her dürtünün hedefi ölüm ve sadece ölümdür –Freudcu önerme budur. (Sadece hayvanlarda bulunan) cinsel *içgüdü*nün hedefi cinsel üremedir; oysa *dürtüler*in (bazen *libidinal dürtüler*, der Freud) hedefi ölümdür.[43] Yani özneyi türün başka bir üyesine çiftleşme yönünde iten bir *ilksel*

---

41 Phillippe Aries'nin *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours* (Paris: Seuil, 1975) adlı kitabı, Lefort'un modern çağda ölümsüzlüğü analiz ederken faydalandığı kaynaklardan biridir.

42 Sigmund Freud, "Instincts and Their Vicissitudes", SE, 14 : 125.

43 Bu karşıtlık bir türlü böylesine keskin bir şekilde ifade edilmiyor. Bunun yerine, içgüdünün cinsel üremeye dönük, doğuştan gelen, biyolojik bir "bilgi"/basınç olduğu, dürtünün ise bu yörüngeden bir tür sapma olduğu söyleniyor; böylece dürtü, başarısız bir içgüdü haline geliyor. Bu tarif yanıltıcıdır, çünkü (1) karşı çıkmaya çalıştığı normatif bakış açısının tutunmasına izin verir; (2) dürtünün asıl hedefinin ampirik dünyadan uzak olduğunu karanlıkta bırakır; (3) insan cinselliğine dair kavramlaştırmayı bulanıklaştırır; ve (4) ölüm dürtüsünün çifte paradoksunu ortadan kaldırır. Benim bu karşıtlığa getirdiğim yeni ifade, bu sorunları giderme amaçlı stratejik bir müdahaledir.

hayat dürtüsü bulunmadığı gibi, sırf meraktan dış dünyaya yönelten bir şey de bulunmamaktadır (Feuerbach'm inandığının aksine). Özneyi başkalarıyla herhangi bir kaynaşmaya, "bireysel [özneler] ölmek zorunda olsa bile, [özne] topluluğunun sağ kalmasını sağlayan hayati bir birlikteliğe" iten bir dürtü yoktur – Freud bu mefhumu "şair ve filozofların Eros'u" diyerek reddeder.[44] Freud'un koşulsuz iddiasına göre, "*daha yüksek gelişime dönük herhangi bir evrensel içgüdü bulunmadığına hiç şüphe yoktur*"; insanlarda kusursuzluk veya ilerlemeye dönük bir dürtü bulunduğu şeklindeki "müşfik yanılsamayı" toptan reddetmemiz gerekir (SE 18:41; vurgu bana ait). Dürtü, birliklerin istikrarını veya gelişimlerin sersemce ilerleyişini defeder. Fakat aklımıza Schopenhauer felsefesinden fikirler gelip de ("ölüm 'hayatın asıl sonucu ve o ölçüde amacıdır' ") bizi yolumuzdan çıkartmadan önce, Freud'un, o içe kıvrık ölüm dürtülerine, Schopenhauer'inki gibi bir sistemde işleyen teleolojiye *aykırı* ve bunun yerine, özne için "olsa olsa potansiyel ölümsüzlük diyebileceğimiz" bir şey kazanmaya çalıştıkları şeklinde bir tarif getirdiğini unutmamalıyız (SE 18:40). Bunu nasıl yaparlar peki?

Dışarıya, kurulu dünyaya değil, ondan uzağa yönelen ölüm dürtüsü geçmişi hedefler; öznenin kendisini şu an içinde bulduğu yerden, yani zaman içine gömülü ve ölüme doğru gider halde bulduğu yerden *önceki* bir zamanı hedefler. Peki bu geriye dönük yörüngenin, kurulu dünya ve biyolojik ölümden kaçışın bulduğu bir şey var mıdır? Freud'un bu soruya olumsuz bir yanıt vermediğini, dürtünün son durağını ölüm veya yıkımın hiçliği olarak görmediğini öğrenmek çoğu kişiyi şaşırtır; aksine dürtünün yolu üstünde olumlu bir şeyler, "zamanın hiçbir şekilde değiştirmediği ve zaman kavramının uygulanamayacağı belli 'zorunlu düşünce biçimleri'" bulduğunu/keşfettiğini savunur Freud (SE 18:28). Bu pasajda, şaşırtıcı ama açık bir şekilde Kant'tan alıntı yapar. Neden? Filozofun, düşüncenin olanaklılığının koşullarına dair tezini, bu koşulların zamansal değişim veya çürümeye tabi olmadığı ve düşüncenin zamansallığı içine alınamayacağı tezini desteklemek için mi? Ne münasebet. Freud kendi dürtü mefhumunu Kant felsefesine bir müdahale olarak düşünür, ama dürtü, "zaman ve mekanın 'zorunlu düşünce biçimleri' olduğu şeklindeki Kantçı teoreme", bunların kendi başlarına düşünülebilir olmadıkları fikrine itimadı artırmaz; aksine bu teoriyi ciddi bir düzeltmeden geçirir. İleride göreceğimiz gibi, Freud'un psikanalitik teorisi aşkın biçimlerin yerine boş, nesnelleştirilebilir olmayan nesneleri, dürtünün nesnelerini geçirir.

Dürtünün hedefinin ölüm olduğunu söyledik – ya da Freud'un alternatif deyişiyle: "daha önceki bir durumun yeniden kazanılması", bir cansızlık veya atalet

44 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, SE, 18:121–122; bundan sonra bu esere yapılan göndermeler metin içinde belirtilecek.

durumunun yeniden kazanılması (SE 18:37). Şimdi, teoriye göre bu hal fiilen hiçbir zaman mevcut değildir, sadece geriye dönük bir yanılsama olarak mevcuttur; ama bu salt mitik statüsü, uzun bir tarih edinmesini engellemez. Mesela yüzyıllar önce Platon'un *Timaeus*'unda benzer bir cansız geçmiş resmi çizilmiştir; bir küre olarak yaratılan ve her şeyi içeren Dünyanın hiçbir duyu organına, hatta hiçbir organa ihtiyaç duymadığı bir geçmiştir bu: "Besinini almasını ve sindirdiklerini boşaltmasını sağlayacak bir organa ihtiyaç olamazdı, zira ona giren çıkan hiçbir şey yoktu, çünkü ondan ayrı bir şey yoktu."[45] Psikanaliz bu mitik hali, ilk anne-çocuk çifti şeklinde yeniden yazar; her şeyi ve her mutluluğu içerdiği varsayılan ve öznenin hayatı boyunca geri dönmek için didinip durduğu bir hal.

Bununla kalsaydı (ve maalesef birçokları böyle düşünüyor), ölüm dürtüsü saf bir yıkım istenci ya da Nietzsche'nin terimiyle bir "hiçlik istenci" olurdu. Zira bu ilksel durum mitik olduğu için, onu arayış nafile olurdu ve bu bitimsiz ve doyumsuz kovalama yer ve göğün yok edilmesiyle sonuçlanırdı; ölüm dürtüsü ister istemez hep ölümle, intihar ve yıkımla sonuçlanırdı. Ama bu hatada iki esas gerçek ihmal edilir; (1) tek, tam bir dürtü yoktur, sadece kısmi dürtüler vardır, dolayısıyla *gerçekleştirilebilir bir yıkım istenci* de yoktur; ve (2) dürtünün ikinci paradoksu, dürtü kendi faaliyetinin bir parçası olarak hedefine ulaşılmasını önler. Bünyevi bir engel –dürtünün *nesnesi*– aynı anda dürtüyü *frenler* ve parçalar, dürtüye gem vurarak hedefine ulaşmasını önler ve onu kısmi/parça dürtülere ayırır. Yok edici tatminsizliğin Hiçliğinin peşinden koşmaktansa, artık kısmi olan dürtüler o ufak hiçliklerle, kendilerini tatmin eden o nesnelerle yetinirler. Lacan bunlara *objet a* der; kayıp (anne) nesnenin, ya da Freud ve Lacan'ın deyişiyle *das Ding*'in deyim yerindeyse taklitleridir bunlar. Ama *objet a* genel terimdir, Lacan birkaç tane spesifik nesne belirler: *bakış, ses, meme, fallus*. Başka bir deyişle, onlara vücuttaki organların adlarını verir. Nesnelere niye bu adların verildiğini ve Kant'ın "zorunlu düşünce biçimleri"ni nasıl yerlerinden ettiklerini aydınlatalım şimdi.

Dikkat çekilmesi gereken ilk nokta şu: Gerçekliğe dair bilginin öznel kuruluşuna dair analizinde Freud genetik bir açıklamaya (meydana gelen şeye) odaklanır, Kant ise –en azından ilk iki *Eleştiri*'de– düşüncenin koşullarını tanımlamaya.[46] Anne-çocuk çiftinin Freud'da başından beri ayrıcalıklı olmasının sebebi, kısmen bu genetik yönelimdir. Bu çiftin erkenden kendini gösterdiği 1895 tarihli *Project for a Scientific Psychology*'de, bilhassa "Hatırlama ve Yargı" üzerine kısımda, başlangıçtaki anne, *Nebenmensch* biçiminde (Strachey tercümesiyle

45 Platon, *Timaeus*, 33b–d.

46 Bkz. Gilles Deleuze, "The Idea of Genesis in Kant's Aesthetics", *Angelaki*, cilt 5, no. 3 (Aralık 2000).

"benzer insan") ortaya çıkar. Bu *Nebenmensch* "tatmin veren ilk nesne" olarak tarif edilir ve çocuğun "bilme" yetisinin onunla kurulan ilişkiye bağımlı olduğu söylenir. Bu ilişkide başından beri yapısal bir arıza var gibidir, ki Freud burada bu arızayı şöyle teorileştirir: *Nebenmensch*'in/annenin "iki bileşene bölünmesi: Biri sabit yapısıyla bir kalıp oluşturup bir *şey* olarak (*als Ding*) kalmaya devam ederken, diğeri hafıza faaliyetiyle *anlaşılabilir* haldedir – yani, (öznenin) kendi bedeninden gelen enformasyonda izleri bulunabilir."[47] Bu metni yorumlarken Lacan, öznenin *Nebenmensch*'e dair deneyiminin iki bileşenini şöyle adlandırır: (1) *das Ding*, yani "(*Fremde*, yabancı) bir şey olarak aynı kalan" ve dolayısıyla Freud'un dediği gibi "yargıdan kaçan" parça (SE 1:334); ve (2) *Vorstellungen*, yani *Nebenmensch*'in bilinebilmesini veya hatırlanabilmesini sağlayan fikir veya temsiller. Sonrasında –Freud'un "Negation" yazısında daha kapsamlı ele alacağı gibi– yargı edimi iki parçaya ayrılır ve *Nebenmensch*/anne ile eşanlamlı olan ilk tatminin yeniden yaşanması veya yeniden bulunması şeklindeki "spesifik eylem" yoluyla gerçeklik hissinin kurulduğu söylenir. Annenin muhtelif yönleri, neye benzediği, "benzer insanlar" veya komşularımızla paylaştığımız görece stabil ve tanıdık dünyayı oluşturan temsil veya imleyen sistemi tarafından, yani *Vorstellungen* tarafından yakalanacaktır. Ama başlangıçtaki annenin bazı yönleri bu temsillere tercüme edilemez, zira bunlar çocuğun kendi başına yaşadığı deneyimlerle "kıyaslanamaz ve yeni"dir. Böylece imleyen sisteminde bir delik açılır, zira annenin bu yeni ve benzersiz veya tekil yönlerini anımsamamızı sağlayacak olan imleyenler ortada yoktur, mevcut değildir. *Ding*-bileşeni, *Nebenmensch*'in bu yabancı, tercüme edilemez ve dolayısıyla özne için ilelebet kayıp olan, Lacan'ın deyişiyle "ilk dış"ı oluşturan parçasıdır (SVII:52).

Buraya kadar, anne Şey'in [*maternal Thing*] bir imleyen eksikliğinden dolayı kaybolduğunu, yani kabahatin imleyenlerde olduğunu düşünmek mümkün. Temsil, doğası gereği Şey'in varlığını yakalamayı başaramaz, dolayısıyla Şey temsil için erişilmezdir. Buradan Kantçı bir koşutluk kurulabilirdi: *Nebenmensch*'in *Ding*-bileşeni ile *Vorstellungen*-bileşeni arasındaki ilişki, numenal kendinde-Şey ile ona dair fikrimiz, yani fenomenal görünüşü arasındaki ilişki gibidir. Bu da *Nebenmensch*'in iki bileşenini, düşünce ile varlık arasındaki felsefi ayrıma verilmiş psikanalitik bir destek haline getirirdi: dile ve dolayısıyla düşünceye erişim kazandığımızda, anne Şey olan o varlığa erişimi kaybederiz. Freud'un metinlerinden bu teze destek olabilecek birçok pasaj geliyor akla; *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme*'deki şu meşhur pasaj mesela: "Cinsel tatminin ilk başlangıçlarının hâlâ beslenme ile bağlantılı olduğu zamanda, cinsel içgüdü,

47 Freud, *Project for a Scientific Psychology*, SE, 1:331.

bebeğin kendi bedeni dışında, annenin memesi biçiminde bir cinsel nesneye sahiptir. İçgüdü bu nesneyi ancak sonradan, belki tam da çocuğun, kendisine tatmin veren organın ait olduğu kişiye dair bütüncül bir fikir oluşturabildiği zamanda kaybeder."[48] Çocuk düşünce yoluyla anneye dair bir fikir oluşturabilir, ama çocuğu anneyle olan bağım koparmaya mecbur bırakan da düşüncenin ta kendisidir.

Lacan'm Freud'a uyguladığı aşırılaştırma, bu analojinin ayartısına karşı çıkış oluşturur. Bu unutulmaz ama ebediyen kayıp Şey meselesinin kalbinde sadece *bir düşünce imkansızlığı* değil, *bir Varlık boşluğu* da buluruz. Mesele başlangıçtaki anneyi düşünemiyor olmamdan ibaret değildir; onun kaybı varlıkta bir delik açar. Ya da, annenin temsilden veya düşünceden kaçtığı filan yoktur, daha ziyade beni ona bağlayan *jouissance* kaybolmuştur ve bu kayıp tüm varlığımı kurutur. Peki ama Şey'in veya kayıp *jouissance*'ın unutulmazlığındaki bu ısrar niye? Bir bütün olarak devam eden bu *jouissance*'ı unutamıyorsak, geride bir iz bıraktığından olsa gerek – o izin tabiatının yeniden düşünülmesi gerekiyor olsa da.

Mesele şudur: Freud, *Nebenmensch*'in iki parçaya bölünmesiyle yetinmez. Buradaki gibi sadece iki bileşen varken dürtü mefhumu henüz ortada yoktur. Dürtü, *Nebenmensch* kompleksini nasıl gördüğümüzü kökünden etkileyen başka bir terimin öne sürülmesiyle doğar ancak. Bu terim *Vorstellungsrepräsentanz*, ya da Strachey'nin tercümesiyle "düşünsel temsilci"dir. Freud düşüncesinin nüanslarına duyarlı olan Lacan bu mefhumun içerimlerini hemen fark eder ve şöyle bir tanım getirir: "*Vorstellungsrepräsentanz* ... kavramanın bir işlevi olan temsilin, bilinçdışı sistemde bir im biçiminde temsil edilmesiyle ilgilidir" (SVII: 71). Kavramanın bir işlevi olarak temsili temsil eder – peki neyi kavramanın? "*Das Ding*'in yanında getirdiği iyiyi" diye yanıtlar Lacan; oysa bundan bir sayfa öncesinde, *das Ding*'in başlangıçtaki kaybının, bir zamanlar klasik etiğin hedefi olan Yüce İyi'nin kaybı demek olduğunda ısrar etmiştir. Yüce İyi diye bir şey de yoktur artık; "bir *şey* olarak bir arada duran", "sabit bir yapı" veya Bir olan bir Varlık olmadığı gibi. Ama ilginçtir, Lacan şimdi temsilin veya düşüncenin bir parça iyiyi "kavrayabildiğini", kendi başına yakalayabildiğini söyler bize. *Das Ding*'den bir parça değil –bu olasılık kapalıdır, özne kendisini *das Ding'in boşluğuna*, yokluğunun boşluğuna tünemiş halde bulur– bir parça iyi, *das Ding* yerine bir şey. Başka bir deyişle, *Vorstellungsrepräsentanz* sıradan bir temsil değildir (temsili, hem varlık kaybına hem de ensestvari ilişkideki *jouissance*'ın kaybına neden olan şey olarak düşünürsek); bir parça varlık-olmayan yakalamamıza, bir parça *jouissance* veya tatmin yakalamamıza izin veren acayip bir temsildir.

48 Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, SE, 7:222.

Vorstellungsrepräsentanz kavramının içerimlerini biraz daha açar Lacan: Açıkça dürtüye gönderme yaparak der ki, "Bize göre, şeyler böyle [şey ile şeyin kendisi, fenomen ile numen] yüzeydeki ile onun ötesindeki arasındaki diyalektikte dengede duruyor değildir. Kendi payımıza ... varlıkta bir kırılma, ikiye bölünme, yarılma meydana gelmesine sebep olan bir şeyin bulunduğu ... olgusundan hareket ediyoruz" (SXI: 106). Dürtü kavramının gelişimiyle birlikte, *Das Ding* ile *Vorstellungsrepräsentanz*, ya da numenal anne ile fenomenal anne arasındaki eski diyalektik dağılır; çünkü dürtü, tatmini daima çoktan kayıp bir şey olarak değil, öznenin erişebildiği bir şey olarak düşünmemizi sağlar. Bu noktada *Haz İlkesinin Ötesinde*'de takip ettiğimiz argümana, Freud'un dürtünün nesnesini (*Vorstellungsrepräsentanz*) Kant'ın "zorunlu düşünce biçimleri"nin karşısına yerleştirdiği argümana yeniden bağlanıyoruz. Numenal ötenin çöküşü, Lacan'm ilavesi olan ve yüzeydeki görünüm düzeyine yerleştirilen kırık birlikte ortaya çıkar ve bu ikisi ile özne için erişilebilir olan yeni bir *jouissance* mefhumu arasında bir bağlantı vardır. Bu *jouissance* veya tatmin, meme veya ses gibi anneden kopmuş bir nesne olarak temsil edilir.

O halde *Vorstellungsrepräsentanz* kavramının gelişimiyle birlikte, *Nebenmensch* kompleksinin *Ding*-bileşeni iki parçaya ayrılıyor gibidir – *das Ding* ve *Vorstellungsrepräsentanz*; ama *das Ding* artık numenal bir nesne olarak kavranabilir değildir ve sadece *Vorstellungsrepräsentanz*'m *kısmi* olarak tanımlanması sayesinde korunur. Teoride açıkça bellidir ki bu kısmi nesne sahne aldığında, eski *das Ding* kavrayışına giden yolu kapatır; *das Ding* artık retrospektif bir yanılsamadan ibarettir. Keza şu da açık: *Vorstellungsrepräsentanz*'ı veya düşünsel temsilciyi bedenin psişedeki bir "vekili" –müvekkiline ihanet eden bir vekil– olarak tarif ederken, Freud aslında bu düşünsel temsilcinin, vekilinden ayrı varolan, bu vekili kendi temsilcisi olarak gönderen naif bir beden mefhumuna giden yolu kaydırmasına ve yasaklamasına izin verir. Hain vekille kısmi nesne, başka bir yerde varolan bir beden veya Şey'in değil, beden ve tatminin organik beden ve numenal Şey desteğini kaybetmiş olduğu gerçeğinin kanıtı olarak iş görür. Yüzeydeki görünüş düzleminin kırılmasına, varlık ile ötesi arasında değil de varlığın içinde bir yarılmaya neden olan da bu desteklerin kaybolmasıdır.

Başka bir deyişle, *Vorstellungsrepräsentanz* teriminin ortaya atılması, fenomenal dünyada açılan bir yarılmaya *ve* bir parça *jouissance* edinilmesine denk düşer. Bu terimler arasında tam olarak nasıl bir ilişki vardır peki? Bu soru bitmek tükenmek bilmeyen bir yanılgıyı ortadan kaldırma fırsatı verir. Dürtünün hedefinin kendi tatmini olduğunu veya dürtünün kendi yörüngesini tekrar etmekten başka bir amacı olmadığını söylediğimiz anda, bunun doğal bir sonucu olarak, dürtünün dışardaki nesnelere kayıtsız olduğunu öne sürme

ayartısı doğar. Nesneyi değil, ondan edinebildiği tatmini hedef alan dürtüyü tatmin etmek için hemen her nesne bir diğeri gibi iş görebilir. Burada nesne, dürtü için tam da dışsal veya tesadüfi kalır, tatmin amacına hizmet eden bir bahane veya dekordan ibarettir. Böyle bir nesneyi kullanmaya mecbur olsa bile, bu sadece dürtünün kendi gerçek hedefine, *jouissance*'a ulaşabilmesi içindir.

Öncelikle bu fikrin, yani dürtünün dışardaki nesneye kayıtsız olduğu fikrinin, Lacan'ın "sıradan bir nesnenin Şey mertebesine çıkarılması" şeklindeki yüceltim tanımıyla uyuşmadığını belirtmek gerekiyor. Bu formülasyon biraz kafa karıştırıcıdır, doğru; Lacan'ın da kimi zaman yüceltim ile idealizasyonu birbirine karıştırmasına yol açmıştır. Bu gibi durumlarda sıradan nesne, Şey'in, yani numenal bir ötenin temsilcisi haline geliyor gibidir; bu da artık erişilmez olarak kavranan *jouissance*'m önüne bir bariyer diker. Ama söz konusu yükseltmenin beraberinde bu temsil işlevini değil, daha ziyade –yaygın yüceltim anlayışının tersine çevrilmesiyle– sıradan bir nesnenin Şey yerine geçirilmesini getirdiği örnekler de vardır. Kişi boş yere Şey'in gelişini beklemek yerine, sıradan bir nesnede tatmin arar. Lacan'ın, arkadaşı Jacques Prévert'in biriktirdiği dizi dizi kibrit kutularını, bu 'bulunmuş' nesneleri gördüğünde yaşadığı tatmini kavramanın tek yolu budur. Lacan'ı çarpan şey, bu ufak karton kutuların sıra dışı saygınlığıdır, şeyliklerinin saygınlığıdır.

İçgüdünün nesnesinin saygınlığından söz etmek abes kaçar elbette; bu nesne doğruca yalanıp yutulur veya bulunur bulunmaz kullanılır. İçgüdü nesne sayesinde doyar, ama aynı zamanda tam da bu doygunluk sayesinde tükenir. İçgüdüyle nesnesi birbirlerini bitirirler adeta, ilki ikincisine çabucak doyar. Oysa dürtünün nesnesiyle işi o kadar kolay bitmez, aksine etrafında dönmeye devam eder – tıpkı çoğalan kibrit kutusu dizilerini biriktirmeye ve düzenlemeye devam eden Jacques Prévert gibi. Dürtü nesnede tatmin olmakla kalmayıp, tatmin aramaya ve çıkarmaya devam ediyorsa şayet, bununla Lacan'ın bahsettiği görünüş düzlemindeki yarılma arasında bir ilişki vardır şüphesiz. Mesele şu ki, dürtü sıradan nesnenin ötesinde, bu nesnenin diğer tarafında edinilecek bir tatmini hedef almaz. Bu oral içgüdüde olan şeydir; amaç olan besin, kişinin açlığını gidermek için kullanılır. Burada besin, midenin dolmasını sağlayan bir araçtan ibarettir. Buna karşı dürtünün hiçbir amacı olmadığı, sadece bir hedefi olduğu söyleniyorsa, bunun nedeni nesnesinin artık bir tatmin edinme aracı olmayıp, kendi başına bir amaç olmasıdır; doğrudan tatmin edicidir. Kendisinden başka bir şeyin aracı değildir, kendisi kendisinden başka bir şeydir. İkiye bölünme nesne içinde meydana gelir; nesneyle ötesinde yatan tatmin arasında değil. Lacan *Etik* seminerinde bunu başka bir şekilde ifade eder, ona göre: Yüceltim, doğrudan cinsel doyum getiren bir nesnenin yerine kültürel

değere sahip bir nesnenin geçirilmesi olarak değil, *nesnenin kendisinin değişmesi* olarak düşünülmelidir. Dürtünün nesnesi asla kendiyle özdeş değildir.[49]

Bu noktayı örneklendirmek faydalı olacağından, Jasper Johns'un eserlerini ele almak istiyorum. Bu bağlamda söz konusu sanatçıyı akla getiren şey, sadece tek bir eseri –anatomik fragmanları veya kısmi nesneleriyle *Target with Plaster Cast*: Boyalı bir hedef tuvalinin üstünde duran kutuların içine titizlikle yerleştirilmiş el, topuk, kulak, ayak, penis çizimleri– değil, aynı zamanda eleştirmen Leo Steinberg'in kendisine yönelttiği bir dizi soruya verdiği aydınlatıcı, ayakları yere basan yanıtlardır. Steinberg, Johns'un yapıtına konu olan alelade nesnelerin, tam da "hiç kimsenin, hatta kendisinin bile tercihi olmadıkları" için seçildiklerini gözlemler.[50] Örneğin bazı işlerinde görülen elbise askıları –alaycılıkla olsun, takdirle olsun– zarafet veya refah değerlerini akla getirmek için seçilebilecek usta işi tahta askılardan değildir; ergen bir genç kızın dolabında bulunabilecek pastel renkli plastik askılardan da değildir. Daha ziyade, kuru temizlemecilerden gelen ve kimsenin pek dikkatini çekmeyen tel askılardır bunlar. Johns'da, resmettiği nesnelerin "şeklini değiştiren bir öfke, ironi veya estetizm tavrı yoktur", "onun sanatının asıl konusu, şeylerin oldukları halleridir" (31). Bu nesneler arasında belki en bilineni olan Amerikan bayraklarında, "temsil edilen" herhangi bir özgül Amerikan değeri yoktur; bir şovenistin veya bayrak yakan birinin bayrakları değildir bunlar. Fakat Steinberg bastırmaya devam eder, Johns'un nesne seçimini açıklayan bir tür tercih bulmaya çalışır. Sonunda şöyle bir asgari açıklama ister Steinberg: "Bu yazı karakterlerini [ticari stensiller] sevdiğiniz için mi, yoksa böyle geldikleri için mi kullanıyorsunuz?" – Johns'un yanıtı: "Ama onlarda sevdiğim şey bu zaten, böyle geliyor olmaları" (32). Tam isabet! Bu yanıt hedefini bulur ve bunu fark eden Steinberg, Johns'un nesneleriyle ilişkisini özetlemek için bunu kullanır: "Meydana geleni öyle bir istiyor ki, dışarıdan gelenle kendi seçimi arasında ayrım yapılamaz hale geliyor."

Dürtünün/yüceltimin bundan daha iyi bir tarifi olamaz: Dürtü *meydana geleni öyle bir ister ki, bulduğu nesne seçtiği nesneden ayırt edilemez.* İnşa ile keşif, düşünme ile varlık ve dürtü ile nesne birbirlerine lehimlidir. Bu tarif, dürtünün sıfırdan bir nesne yaratışını, tam da birleşik *jouissance*'ın (*das Ding*) olmadığı yerde bir şey yaratışını akla getirir – ama beraberinde, o Romantik sanatçı-ya-

49 Alenka Zupancic, "On Love as Comedy" yazısında (Lacanian Ink, 20, 2002), bu Lacancı argümanı şahane bir şekilde geliştirip örneklendirirken, görünüşün kendisinden ayrılmasını tarif etmek için Deleuze'ün "asgari fark" tabirinden faydalanır. Bu incelikli analize çok şey borçluyum.

50 Leo Steinberg, "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", *Other Criteria* içinde, New York: Oxford, 1972.

ratıcı imgesini getirmeksizin. Aksine, geride nesnelerini kendi başlarına, Steinberg'in deyişiyle "[etraflarını] çeviren hiçbir insani tavır olmaksızın" bırakan Johns, ortadan kayboluyor gibidir. Nesneler kendi başlarına durur; başka bir şeyin yerinde durmazlar, başka hiçbir şeyi yansıtmazlar, Johns'un onlara ilişkin tavrını dahi. Bu nesneleri seçen irade tümüyle Johns'undur, ama yine de tümüyle gayrı-şahsidir. Lacan, dürtünün "başsız öznesi"nden bahsederken bu paradoksa bir parça ışık düşürür. Johns'un yapıtındaki sıradan nesneler bir şekilde rahatsız edicisiyse şayet, Steinberg'ün dediği gibi, "insan gölgesinden azat edilmiş" olduklarını veya "bizim yokluğumuzu ima ettiklerini" söylemek tamamen doğru değildir. İma ettikleri şey, dışsal koşullara, başkalarının –tercihlerine– iradesine ve arzularına boyun eğmemize veya onların ıstırap ve kederlerine acımamıza neden olan o egoist öz-bilincin yokluğudur. Johns'un yapıtı, ancak resmettiği nesnelerden edilgen bir şekilde etkilenmemesi [*affect*] anlamında duygusuzdur. Ama bu, yapıtta ayırt edilebilir hiçbir özne, hiçbir irade veya tutku bulunmadığını söylemek değildir; aksine bu yapıt sıradan nesneye ilişkin sıra dışı bir tutku ve tatmin gösterir. Nesnede bulunan tatmin, *jouissance* duygusu, edilgen değildir; o etkin sevgi armağanı yoluyla kendini uyandırır. Johns tekrar tekrar aynı nesneleri resmediyorsa şayet, onu cezbetme kabiliyetlerinin tükenmez olmasından dolayıdır – kendilerinden daha fazlası olan bir şeyin yerinde durdukları veya temsilcisi oldukları için değil, Johns için daima kendilerinden daha fazla oldukları için.

DAYANMAK İÇİN İNATÇI ARZU

Antigone'nin, Freud'un sözcüğün tüm etik çağrışımlarıyla birlikte *Haftbarkeit* –ya da *azim*– dediği şeye örnek oluşturduğunu söylemiştik. Antigone erkek kardeşini defnetme konusundaki amansız kararlılığını gerçekleştirirken, uysal ve tutucu İsmene'nin itirazlarına ve içinde bulunduğu cemiyetin –tıpkı Hegel gibi, çatışan tarafların her ikisine de meyleden Koro'nun– sallantılı kararsızlığına rağmen yolundan dönmez. Nitekim Hegel'le Lacan arasındaki önemli farklardan bir tanesi, Koro hususundadır. Hegel, kabaca, koronun arabuluculuk rolüne yerleşir ve her iki tarafa da meyleder; Lacan ise koroya daha kuşkulu bakar. Dahası Hegel, Antigone'nin Polynices'i, "onu yok etmeye çalışan ... topluluğun bir üyesi" kılma eyleminin meziyetlerine odaklanır, oysa Lacan sevgi dolu kız kardeşin bu eylemini cemiyetten keskin bir kopuş olarak görür: "cemiyet Polynices'i defnetmeyi reddettiği için ... o esas varlığı, yani aile *Até*'sini devam ettirmek Antigone'ye kalır." Başka bir deyişle, Antigone'nin kalkıştığı fiil,

cürüm dürtüsünün peşinden gider; cemiyetin buyurduğu imkanlardan uzağa, imkansız gerçeğe doğru. Bunu yapmaya "mecbur" kalması, başkalarının olumlu kanaatleri kabilinden dışsal ölçütlere kayıtsız olan dürtünün zorlantısını (*Zwang*) ispat eder. Lacan'a göre mesele, masaya bir sandalye daha eklemek, cemiyetin törelerinden dışlanmış erkek kardeşe yer açmak değil, o topluluğu –içinde imkansız olan şey adına– yok etmektir. Bunu söylemek, Teb'in temelinin, belli bir fikrin ya da eylemlerin yasaklanması veya onların içeriye sokulmayacağının ilanı üzerine dayandığını söylemek değildir. Mevcut koşullar altında imkansızın tahayyül edilmesi bile imkansızdır – nasıl yasaklansın ki? İsmene'nin oyundaki birincil rolü, halen mümkün olanın yansıtıcılığını yapmak ve kız kardeşinin keskin fiilinin akıl almaz doğasına işaret etmektir – Antigone'nin bu korkunç planını gerçekleştirebileceği konusunda şüpheleri olduğunu bile söyler. Dik kafalı kardeşinin bunu *yapacağını* söylemesi üzerine şöyle der İsmene: "*Gücün yeterse* ne iyi. İstediğin olacak şey değil" (11. 104-105; Türkçesi: s. 12). Antigone ısrar ettiğinde İsmene'nin şüpheciliği uyarıya dönüşür: "Olmayacak işlere hiç girişmemeli insan" (11. 107-108; Türkçesi: s. 13).

Anouilh'nin, yoluna çıkan her şeyi yok etmeye hevesli "küçük bir faşist" şeklindeki Antigone portresine karşı çıkar Lacan. Antigone'nin amelinin yok edici olduğu tezine değil, salt yok etme istenci doğrultusunda gerçekleştirildiği tezine karşı çıkar; zira böyle bir niteleme, Antigone'nin eylemine, karşı konulmaz gücünü veren olumlama ve tatmini göz ardı eder. Antigone'nin gayet belirgin bir şekilde olumladığı şey, erkek kardeşine olan sevgisidir; ki bu sevginin duyurulması, gün ışığına çıkması gerektiğinde ısrar eder. İsmene kız kardeşine bir yere kadar yardımcı olmaya razı olur: Sesini çıkarmayacak, Antigone'nin cürümünden kimseye bahsetmeyecektir. Bu teklifi duyunca Antigone'nin öfkesi parlar: "Hayır, ilan etmelisin herkese, daha çok nefret ederim senden, susarsan eğer!" (11. 99-101; Türkçesi: s. 12). Bu ufak diyalog meselenin kalbine uzanır: Antigone'nin erkek kardeşine olan sevgisi, bu biricik hakikat, evrensel bir yazgı kazanmalı, açıkça herkese duyurulmalıdır. Bu sevgi, birçok eleştirmenin, metne sonradan ilave olduğu günün birinde anlaşılsın diye umutlanmasına yol açacak kadar tuhaf bir pasajda ilan edilir: "Kocam ölecek olsaydı, başka birini bulurdum, ondan da bir çocuğum olurdu, birini kaybettiysem eğer. Ancak Hades'teyse anayla baba, insanın başka kardeşi olamaz bir daha" (11. 908-912; Türkçesi: s. 45). Birisi için "onu yarattıktan sonra kalıbı kırmışlar" dediğimizde ifade ettiğimiz duygudur bu. Antigone erkek kardeşinin biricik, yeri doldurulamaz olduğunu bildirir bize. Bir daha onun gibisi olmayacaktır. Polynices'in onun için değeri, yaptığı hiçbir şeye veya herhangi bir özelliğine bağlı değildir. Nedenler sunarak ona olan sevgisini gerekçelendirmeyi reddeder Antigone, onun adına

gerçekleştirdiği fiili tasdik etmek için hiçbir otoriteye, hiçbir ilaha, *polis*'teki yasalardan hiçbirine başvurmaz. Sadece totolojik bir şekilde, "benim için erkek kardeşim, erkek kardeşimdir" der. Lacan bu duruşu şöyle özetler: "Antigone bundan ['bu kardeş bir tanedir'] başka bir hakka başvurmaz; varolanın silinmez karakterinden bahseden bir dilde ['kardeşim kardeşimdir'] ortaya çıkar bu hak... Neyse odur ve Antigone'nin sarsılmaz, boyun eğmez konumu işte buna, bu yüzeye bağlıdır" (SVII: 279).

Bazı Lacan okurları, Antigone'nin duruşunu, belli türde bir cemiyet isteğine, içinde "Ötekinin ötekiliğine" saygı gösterilen, farkların hoşgörüldüğü bir cemiyet isteğine; "tekliğin", kendisini kamusallaştıramayan, kamusallıktan geri çekilen ve dolayısıyla başkaları için erişilmez olan anlamına geldiği bir "teklikler" cemiyeti isteğine dönüştürmek isteyebilir. Ama Lacan'ın argümanı böyle bir çıkarımı desteklemez. Yaptığı okumanın temel noktası, Öteki'nin radikal, ölçüsüz ötekiliğinde ısrar değildir – tam aksine. Erkek kardeşin tekliği konusunda şüphe yoktur; söz konusu olan erkek kardeşin "ötekiliği", erişilmezliği değildir. Antigone'nin sevgisi için nedenler sunmaması, erkek kardeşinin kendisi için akıl sır ermez olduğunu değil, Antigone'nin –Koro'nun bile anladığı üzere– özerk olduğunu ima eder. Kendi yasasını kendisi koyar Antigone ve başka herhangi bir otoriteden tasdik beklemez. Başka bir deyişle, Lacan'm yorumu ötekilik üzerine değil, Öteki'nin var olmayışı üzerine döner.

Bana kalırsa Antigone'nin sevgiyi olumlayışıyla Jasper Johns'un olumlayıcı beyanı –"Ama onlarda bunu seviyorum zaten, böyle geliyor olmalarını"– arasında bir benzerlik var. Tıpkı Antigone gibi Johns da, hedef tahtalarına, Amerikan bayraklarına veya belli bir ticari stensil dizisine hayranlığı için nedenler sunmayı reddeder; Lacan'm deyişiyle, o da "varolanın silinmez karakterini" onaylar. Bir kez daha sevginin totolojizmini tatmaya çağrılırız ve belki artık ne içerdiğini söyleyebiliriz: dürtüyle nesnesi arasındaki çakışmayı, ya da neredeyse çakışmayı. Lacan'ın bazen "sevgi/aşk yanılsaması" dediği şeydir bu: Sevilene duyulan sevginin edindiğimiz tatminde rol oynadığının farkına varmaksızın, sevilenin isteyebileceğimiz her şey olduğuna inanırız. Erkek kardeşine duyduğu sevgi, onun herhangi bir özelliğine bağlı değilse de, bu özelliklere kayıtsız değildir Antigone – hepsini kabul eder, seve seve. Zira sevgi, öteki her neyse onu sevilebilir hale getirir. Antigone'nin Polynices'in ne olduğunu kısmen görmezden geldiği, onun Teb'in gözünde bir hain olduğunu veya kişisel kusurlarını göremediği anlamına gelmez bu. Onu olduğu gibi, geldiği haliyle sevdiği anlamına gelir. Onda tarifsiz, dipsiz bir şeyi sevdiğini söylemekten çok farklı bir şeydir bu. Doğru, Lacancı "Sende senden fazla olanı seviyorum" deyişi, tek başına alındığında, her iki yoruma da izin verir. Her şey bu "fazla olan"ın nasıl yorumlandığına bağlı-

dır. Mutlak ötekiliği savunanlar bunu "erişilmez bir fazla" olarak görecektir –senin erişilmezliğini, sende erişemediğim şeyi seviyorum– oysa Lacan, bu "fazla olan"a, sevgi yoluyla erişildiğini kasteder. Bir tanıdığımızdan, bir de sevdiğimiz bir dosttan aynı hediyeleri alacak olsak, ya da maalesef kaçırdığımız bir olayın hikayesini ikisinden aynen dinleyecek olsak, ikincisinden daha fazlasını alırız, fazladan bir tatmin alırız. Sevilen bir dostun verdiği hediye kendi kendisine denk düşmez artık, kendisi artı o dost tarafından verilmiş olması haline gelir. Aynısı, sevilen kişiden aldığım her şey için geçerlidir – tüm özellikler, onun olduğu her şey. Yani sevilen kişinin "ne olduğu" yarıktır, kırıktır. Sevilen daima kendisinden birazcık farklı veya daha fazladır. Sevileni, ilgilendiğim herhangi bir nesneden daha fazlası haline getiren de bu fazlalıktır, bu ilavedir.

Yukarıda "neredeyse çakışma" dedim. Dürtü teorisi böyle bir dizi neredeyse çakışma doğurur gibidir: dürtüyle nesnesi arasında olduğu gibi, dürtüyle yüceltim arasında ve dışardaki nesneyle *objet a* arasında. Dürtünün işlevi tam da şeyler arasında sürekli böyle ufak yarıklar açmaktır adeta. Antigone'nin sevgi ilanının "varolanın silinmez karakteri"nde ifade edildiğini belirttikten hemen sonra şunu ekler Lacan: Varolan, "bir yığın dönüşüme rağmen" silinmezdir. Burada varlık, dürtünün nesnesi olan "varolan", yine daima kendisinden bir parça farklı, geçirdiği bir yığın dönüşümden ayırt edilemez olarak tarif edilir. Polynices'in tekliği, ne olduğu, bu *yüzey* dönüşümleriyle, görünüş düzlemindeki kopuşlarla eşanlamlıdır. Dürtü nesne etrafında dönmeye devam eder, çünkü nesne asla kendi kendisine özdeş değildir, kendisinden ayrıktır.

Lacan, Antigone'nin onun anısına diktiği anıtla erkek kardeşini değil, aile *Até*'sini, aile soyunun bozulduğu veya ters döndüğü o delilik noktasını ölümsüzleştirdiğini iddia eder. Burada "ölümsüzleştirmek", hafızada saklamak değil unutmamak, insanın "delirmesini", dönüştürücü bir eylemde kendini feshetmesini mümkün kılan o can veren kırığı unutmamaya devam etmek demektir. Antigone'nin eylemini gerçekleştirirken gösterdiği boyun eğmezliği, varlığının katılığı gibi bir şeyle karıştırmamak gerek. Cemiyetin mevcut yasalarıyla böylesine temelden bir kopuşa kalkışabiliyorsa, bunun tek nedeni, öncesinde kendisini kendi varlığının temel yasasından kurtarabilmiş olmasıdır. Kendi kendisinden ayrık olan, sadece dürtünün nesnesi değildir; dürtünün tekrarları yoluyla özne de kırılır. Oyunun başlangıcının hayati olaylardan, yani erkek kardeşin ölümü ve Creon'un zalim fermanından sonrasına denk geliyor olması, bazı okurları, Antigone'yi sadece uzlaşmaz, varlığının tam kalbinde değişmez bir figür olarak görmeye itmiştir. Ama aksine, Antigone radikal bir metamorfoz figürü olarak çizilir; geçirdiği korkunç dönüşüme biz tanık olmayız, ama bunu hayal etmemiz istenir. Bu metamorfozun büyük ölçüde oyun başlamadan hemen önce gerçek-

leşmiş olduğunu varsaymalıyız, ama ilk definden sonra kardeşinin bedeninin yeniden açıkta bırakıldığını öğrenen Antigone'nin, habercinin bildirdiği o keskin, kuş sesi gibi çığlıklarında da izini görebiliriz. Lacan'ın analizinin konusu işte bu kendi kendinden vahşice yırtılmadır, kahramanca değil gayrı-insani olan bu metamorfozdur. Zira psikanaliz etiği, etik üzerine çağdaş yapıtların birçoğunda olduğu gibi ötekiyle değil, daha ziyade özneyle, beklenmedik bir olay olarak gerçekle karşılaşma anında kendisini metamorfoza uğratan özneyle ilgilidir. Lacan'ın etik buyruğu –"Arzundan ödün verme"– kişinin kendi kişisel tarihine inatla uyum göstermesi gibi bir ısrarla ilgili değildir. Kısacası psikanaliz etiği, Kant'ın argümanına, etik ilerlemenin modern sanayinin desteklediği ilerleme biçimi olan "iyilik/mal [*good*] hizmetiyle" hiçbir ilgisi olmadığı, daha ziyade bir kişisel dönüşüm meselesi olduğu, kendi ötene geçmek şeklindeki öznel zorunlulukla ilgili olduğu argümanına bağlanır.

Psikanalize sürekli yöneltilen suçlamalardan bir tanesi, Freud'un öznenin başlangıçtaki bir durumu yeniden üretmeye, tatmin veren ilk nesnesini yeniden yakalamaya ya da bulmaya şartlanmış olduğu tezinin belirlenimci olduğu şeklindedir. Öğrencisi Jung'un icat ettiği arketip mefhumu da bu suçlamayı doğrular gibidir. Buna göre her bir öznenin psişesinde bulunan "arkaik bir ilişki, düşüncelere erişimin ilkel bir tarzı, kadim bir dünyanın bizim dünyamızda sağ kalan gölgesi gibi duran bir dünya" vardır (SXI: 153). Fakat *Ego ve İd*'de Jung'a karşı çıkar Freud: "idin [veya: dürtünün] deneyimlediği veya yaşadığı dışsal değişikliklerin tümü, id için dış dünyanın temsilcisi olan ego yoluyla meydana gelir. Buna rağmen egoda doğrudan bir mirastan bahsetmek mümkün değildir. *Gerçek bir birey ile tür kavramı arasındaki uçurum burada aşikar hale gelir.*"[51] Freud burada Jung'a olduğu kadar, Aristoteles'in türün emirlerine itaat eden hayvan içgüdüsü tanımına ve Feuerbach'ın iddiasına, yani mutluluk dürtüsü sayesinde tek bir öznenin gereksinimlerinin türün gerçekleştirdiği araştırmaların içine yerleştirildiği iddiasına da mesafe alır. Freud'a göre üçünde de yanlış olan, bireyle tür arasındaki gediği bir şekilde ortadan kaldırmaya çalışmalarıdır. Freud bu gediğin asla kapatılamayacağını savunur; dahası tek bir öznenin, miras aldığı tarih tarafından yok edilmemesini sağlayan da bu gediğin muhafazasıdır. Bireyin türünden, ailesinden, ırkından aldığı miras, ifade edilebilir bir yasa veya buyruk içinde konumlandırılamaz; aynı zamanda yasanın *Até*'sini, yasanın yasa içinde dile getirilebilir olmayan o fazlalığını da içerir. Yasa, deyim yerindeyse kafasını kaybettiği yer olan bu çılgın fazlalığı içerdiği için, özne geçmişin çoktan öngördüğü ve emrettiği şeyi şimdide tekrarlamaktan ibaret olmayan bir şekilde

51 Freud, *The Ego and the Id*, SE, 19:56.

yasayı uygulayabilir veya aile adını devam ettirebilir. Ensestli anne babasının işlediği cürüm, Antigone'yi benzer bir trajik cürüme yazgılı kılmaz. Antigone'nin himaye ettiği mücrim varlık, kendi ihlalini içeren yasanın ta kendisinindir. Antigone aile *Até*'sine yazgılıysa şayet, paradoksal bir manada yazgılıdır: *Eylemi yoluyla kaderini altüst etmeye yazgılıdır o.*

Antigone'nin *Haftbarkeit*'ı, sonuna kadar veya kendisini mahvetmesi kesin olan bir eylemin vahim sonucuna kadar dayanması ile Creon'un *Fixierarbeit*'ı arasındaki karşıtlık, dönüşüm veya kendinden-kopma ile modern ilerleme arasındaki karşıtlıktır. Bu karşıtlık, "arzu gerçeğine uygun hareket etmek" ile kendi çıkarma göre veya kendi devamlılığını korumak için hareket etmek arasındaki farkı görmemizi sağlar. Lacan *Fixierarbeit* ilkesini şöyle ifade eder: "Çalışmaya devam. İş devam etmeli... Arzular daha sonra. Beklesinler" (SVII: 315). Burada *çalışma* hiç bitmediği, devam ettiği –daha doğrusu beklemeye devam ettiği– ölçüde eylemden farklı, eyleme karşıt bir şeye işaret eder. İnsanı tatminden uzak tutan nedir peki? Creon'un saplandığı şey nedir?

Bunun yanıtı için ketlenme kavramına başvurmak gerekiyor. *Ketlenmeler, Semptomlar ve Kaygı* adlı yazısında Freud, takıntılı bir kişinin, yazmak gibi basit bir eylemi aniden gerçekleştiremez hale gelen elini, çarpıcı bir ketlenme örneği olarak sunar. Takıntılı kişinin elini ve düşünce akışını serbest bırakmak için, önce yazma ve düşünme sürecini erotiklikten arındırması gerektiği söylenir genelde. Düşünce ile cinsellik ya da *jouissance* arasındaki bir kopuştan doğduğu varsayılan yüceltim etrafındaki kafa karışıklığından, kısmen bu teorinin sorumlu olduğuna şüphe yok. Fakat biz yüceltimi açıklarken farklı bir resim çiziyoruz; yüceltim düşünceyi, cinsellikten ziyade, varsayılan bir bilgi öznesinden, yani Öteki'nden koparır. Zira savunduğumuz gibi, dürtünün yüceltim yoluyla tatmini, öznenin özerkliğine, Öteki'nden bağımsızlığına tanıklık eder. Gelgelelim, hedefi olan tatmine ulaşılması yoluyla *ketlenen dürtü* bağımsızlığımıza tanıklık ederken, *takıntılı kişideki ketlenme* ve Creon'un Devlet yasalarına olan saplantısı, *jouissance*'ın varsayılan bir bilgi öznesine bağımlı olduğunu gösterir. Bunun anlamı, keyfin yasak edilmesi [*proscribe*], hazzın Öteki tarafından yasaklanması değil, *jouissance*'ın artık tayin ediliyor [*prescribe*] olmasıdır: "Bundan böyle keyfini bu yolla bulacaksın!"

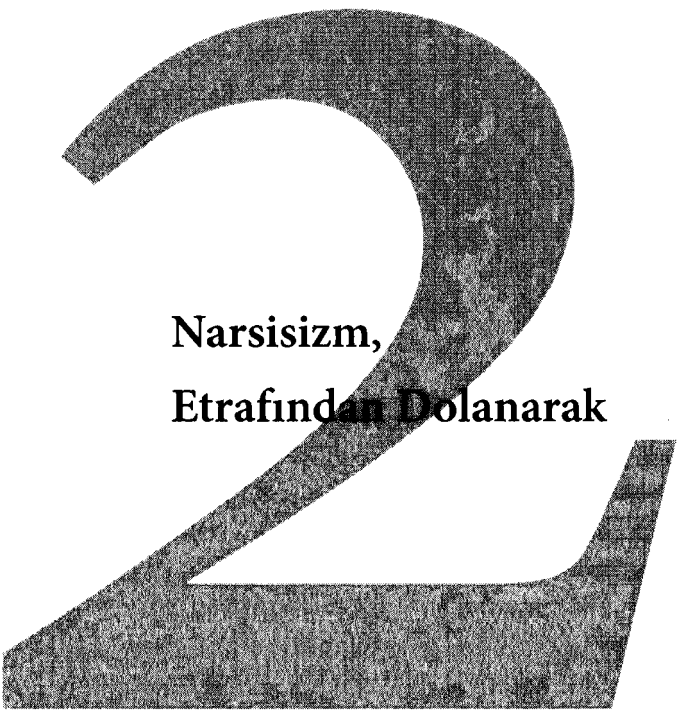
Freud *Haz İlkesinin Ötesinde*'de bu teze destek olan bir şey söyler. *Faust*'un Mephistopheles'inden aktardığı bir ifadeyle, "gelinen hiçbir konumda durulmasına izin vermeyecek, şairin sözleriyle '*ungebändigt immer vorwärts dringt* [hafiflemeksizin sürekli ileri ittiren]' bir sürükleyici etmen" den bahseder (SE 18:42). Bu ifade, her ikisi de sözcüğün teknik anlamıyla itilir [*driven*] görünen Creon ve Antigone'nin inatçılığına uygun düşer gibidir. Ama Freud sonrasında

bu "sürükleyici etmen"i, yüceltim doğuran etmenden *ayırır*. Faustçu sürüklenmenin dinmeyen baskısı nereden gelir? Freud'un yanıtı şöyledir: "Durmaya izin vermeyen sürükleyici etmen, *talep edilen* tatmin hazzı ile fiilen *edinilen* miktar arasındaki farktan gelir." Bu ifade, Feuerbach'ın belli bir modern ölümsüzlük mefhumuna yönelttiği katı eleştiriyi anımsatır.

Antigone erkek kardeşine olan sevgisinin verebildiği tatmin tarafından, eylem için şart olan basıncı veya gerilimi sağlayan bu tatmin tarafından sürüklenirken, Creon'u sürükleyen şey, talep edilen tatminle çalışma yoluyla edinilebilen arasındaki farkın idealleştirilmesidir. Psikanalitik terimlerle söylendiğinde, Creon süperegosu tarafından, yani öznede sıradan, ödünlü hazlara karşı bir hoşnutsuzluk gelişmesini sağlayan ve bizi tatminsizlik halinde tutan o psişik merci tarafından sürüklenir. Hiç sahip olmadığı bir şeye dönük bir nostaljiden türediği için hiçbir zaman erişilemeyecek bir ideale yapışık kalır. Süperegonun, kültürün veya cemiyetin yasa ve ideallerinin içselleştirilmesi olduğunu sık sık duyarız; bu basitleştirme, topluluğun yasa ve ideallerinin kendilerinin, ancak tatminsizliğin idealleştirilmesi zemininde üretilebildiği gerçeğini ıskalar. Süperegonun hep biraz daha feragat istemesinin nedeni, öznenin arkasında bırakamadığı bir kaybın, süperegonun özneye koyduğu ideali yukarıda tutuyor olmasıdır. Süperego, artık bizim olamayacak o mutlak tatminin tanığı veya anımsatıcısı gibi poz keserek, Öteki'nin kaybını maskelemeye çalışır. Creon'un gösterdiği inatçı gayretlilik, bu ideale ulaşamayan her şeye -kendi egosuna bile- yönelttiği saldırganlıktan ayrı tutulamaz. Dolayısıyla bu inatçılık ve oyunun sonunda sinirlerinin gevşemesi, kamuoyuna boyun eğmesi arasında bir tutarsızlık yoktur. Başka bir deyişle, tatminsizlik saplantısı kendini her zaman karakter tutarlılığı olarak göstermez; zira egoyu, süperegonun zalim yargısına onay bulmanın her zaman mümkün olduğu yer olan kamuoyundaki değişkenliklere maruz bırakır.

Yani süperego, erişilebilen tatmin ve onun ötesinde uzanan arasında sıkı bir ayrımı muhafaza eder. Agamben'in bir saf Varlık bölgesi -"belirsiz ve anlaşılmaz" olan ve sunduğu her şeyle aramıza giren "düşünülemeyen bir sınır"ın ötesinde konumlanmış bir bölge- şeklindeki metafizik koyutlamadan "çıplak" veya "nü" hayat anlayışının doğduğunu gördüğü yerde, süperegonun marifetini de görmek mümkündür. Şayet Creon, Lacan'ın savunduğu gibi, hiçbir sınır tanımayan egemen yasayı temsil ediyorsa, "sınırsızca herkesin iyiliği"nin peşindeyse, bunun nedeni, gerçekleştirdiği saf tatmin veya mutlak amaç şeklindeki süperegosal koyutlamanın zemininde önceki bir koyutlamanın, dünyaya dışsal bir sınır koyutlamanın yatıyor olmasıdır. Bu sınır, Creon'un tüm çabalarını, tüm tatminlerini eksiltir, boşaltır; asla erişemeyeceği bir hedef peşinde nafile koşturmasına yol açar. Creon'un, ölüm sınırının ötesinde dahi Polynices'in peşini

bırakmayışı, ölümün ötesinde, görünüşte sınırsızca, (en azından prensipte) sonsuza dek uzatılabilen *coma passé* durumlarına kadar öznenin peşini bırakmayan modern bilimi önceler. Erkek kardeşinin açıktaki bedenini örttüğünde, Antigone kendisini Creon'un bağlı kaldığı çıplak varoluş koşullarından kurtarır.



Narsisizm, Etrafından Dolanarak

Kendi adını taşıyan Platonik diyalogda Locrili Timaeus'un ağzından öğrendiğimize göre, Yeryüzü, her şeyi içine alan, dolayısıyla duyu organlarına, hatta hiçbir organa ihtiyaç duymayan bir küre olarak yaratılmıştı. Timaeus'un açıklamasına göre, Yeryüzünün "besinini almasını veya sindirdiklerini boşaltmasını sağlayacak" bu tür organlara ihtiyacı yoktu, "zira ona giren çıkan hiçbir şey yoktu, çünkü ondan gayrı bir şey yoktu."[52] Ölümsüz, kendi kendine yeten bir "organsız beden" şeklindeki bu Yeryüzü tasvirinin yankıları çağları aşıp günümüze kadar ulaşmıştır (Deleuze ile Guattari'nin meşhur tabirinde gördüğümüz gibi). Mesela modern dönemin başlangıcında, Novalis bu tasvire başvurur: "Her organik parçanın yaşam süresi ebediyet olsaydı, hiçbir gıdaya, hiçbir yenilenmeye, hiçbir boşaltıma ihtiyaç olmazdı."[53] Fakat biz modernlerde, bu ölümsüz bedenin mahiyeti konusunda şüpheye yer kalmamış gibidir: Böyle bir şey var olamaz ve yoktur; olsa olsa gayet abes ve köhnemiş bir anlayıştır. Bizim için asli bir meşbuluk [*plenum*] fikri de, her şeyi içine alan bir Tüm [*All*] fikri de yok olmuş durumda; bugün evrenselin çöküşünden, Büyük Fikirler'in sonundan bahsediyoruz. Konuşan varlıklar için bütünlük bir imkansızlık. Modern özneler olarak biz tarihsel zamanın içine doğuyoruz – zaman dışı bir ebedi dinlenme yeri vaadi olmaksızın, ebediyet umudu olmaksızın; bizi bu hakikate ikna eden de bedenlerimiz oluyor. Vücut bulmuşluğumuzla zamana bağımlıyız biz, sonluluğa mahkumuz.

Son yıllarda *faniliğimize* ait organları –biyoloji ders kitaplarının temel kaidelerinden olan slaytların şeffaflığıyla– ifşa etmenin tadını çıkaran beden tarihçileri bu kanaatle iş görüyor. Bu tarihçiler, Foucault'nun, on dokuzuncu yüzyıl bedenini bilimsel incelemeye açmış olan o delici tıbbi bakışa uyguladığı teşhiri, bedenin tarihsel inşası yönünde veya başka bir deyişle, bedenin inşasının tarihsel ve kurumsal kabuklarını soyma yönündeki kendi çalışmalarına onay olarak benimsemişlerdir. Böylece bedenin ne kendi kendine yeten ne de ebediyen süren bir varlık olduğu, aksine sonlu ve yakın çevresine –onun bir ürünü olacak kadar– bağımlı olduğu gösterilmiştir. Bu tarihsel çalışmaların nihayet kati bir

52 Platon, *Timaeus*, Cambridge: Loeb Classical Library, 1986, 33b–d.

53 Aktaran David Krell, *Contagion: Sexuality, Disease, and Death in German Idealism and Romanticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1998.

şekilde bedene organ bahşettiklerini düşünmek mümkündür o halde. Hatta bu çalışmalar ile Condillac'ın on sekizinci yüzyılda tasarladığı meşhur düşünce deneyi arasında bir benzerlik kurmaya bile kalkabiliriz. Söz konusu deneyde filozof, bir insan heykelinin mermer tabakasını zihninde yontarak, altında yattığı varsayılan muhtelif duyu organlarını teker teker açığa çıkarmaya çalışır. Önce burun ortaya çıkar, heykel koku almaya başlar; sonra ağzın ortaya çıkarılmasıyla tat alma, kulaklarla işitme, gözlerle görme başlar, en sonunda bedendeki -veya en büyük organ olan derideki- mermerin tamamen çıkarılmasıyla dokunma boyutu aralanır. Başka bir deyişle; mermeri yontulan heykel, o klasik, soyut ideal payesini kaybeder ve zamansal dış dünyayla temasta olan, bu dünyaya bağımlı olan canlı, fani bir beden haline gelir. Bedene zaman akar; artık zamansallığın yok edici gücüne maruzdur. Zamanda donmuş olmaktan çıkan beden, yavaş yavaş çatırdayıp sonunda ölecektir.

KISMİ NESNE

Şimdi, Öteki'nin varolmadığını ve öznenin asal bir noksanla kurulduğunu savunan psikanalizin de bedenin faniliği anlayışını aynı ölçüde üstlenmesi gerektiği farz edilecektir. Bedenin, psikanaliz için de ölümün mahalli olması beklenecektir. Ama aceleyle bu sonuca varmadan önce, Lacan'm Platon'daki Timaeusçu mitin yerine geçirdiği miti incelemek faydalı olacak. Diğerinin aksine bu mitte, "yüzeyindeki birtakım ağızlar" yoluyla dünyaya "oturan" ya da dışarıya temas eden bir beden imgesi sunulur. Lacan'm Walt Whitman'a ait bir betimlemeyi, yani öznenin "bizatihi açık, titreşen bir dünya ile kendi bedeni arasında tam, eksiksiz bir epidermis teması" bulunduğunu düşlemesine izin veren, bedenin "dokungan enginliği" betimlemesini, bir mit düzeyine çıkarmasından bahsediyorum.[54] Timaeus'tan Whitman'a gelinceye kadar, bedenle dışarısı arasındaki ilişkinin tarifinde değişen bir şey olmuştur: Whitman'ın bedeni organlarla, yani deriyi oluşturan ve bedeni dışındaki bir dünyaya bağlayan sayısız ağızla donatılmış olduğu gibi, şairdeki bedene, Timaeusçu bedende bulunmayan bir şehvanilik nüfuz etmiştir. Ağız, sadece yutan veya istifrağ eden değil, aynı zamanda öpen ve şehvetle emen bir şeydir artık. Bu değişimin arkasında daha büyük, sistematik bir değişim yatar: Bedenin dışarıda olanı *içine alabilen* bir

54 Jacques Lacan, *Seminar VII: The Ethics of Psycho-analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Dennis Porter, Londra: Tavistock/Routledge, 1992, s. 93. Bundan sonra bu seminere yapılan göndermeler, seminer ve sayfa numarasıyla birlikte metin içinde yer alacak.

şey olarak kavrandığı Platoncu klasik model yerini, bedenin kendisinden başka olana *cisim verebildiği* modern modele bırakmıştır.[55] Psikanalitik beden mefhumu, bedenselliğin şehvani boyutunu öne çıkaran bu ikinci modelin yanında yer alır. Ne var ki bu değişimi anlamaya başlamadan önce, Lacan'ın Whitman'a atıfta bulunurken, "genleşme" efsanesini olduğu gibi benimsemektense, şöyle bir itirazda bulunduğunu belirtmemiz gerekiyor: Dünyaya tam bir epidermis temasıyla *değil* –der Lacan, şairin aksine– daha kısıtlı ve belirli bir şekilde, Freud'un dürtü noktaları olarak belirlediği o sınırlı ve indirgenmez noktalarda eklemleniriz. Bu mafsallarda, "libidonun arkaik biçimlerinden kalıntılara" temas ederiz.

Bunun ne demeye geldiğini düşünelim; öncelikle bedendeki "ağızlar", ampirik gerçeklikteki nesneleri içeri almaktan, dahil etmekten ziyade, arkaik ya da kaybolmuş libido biçimlerine, küçük nesneler biçiminde yeniden cisim verir, beden verir: bakış, ses, meme, fallus vb. – kısmi dürtülerin nesneleri. Ağız ya da bedensel açıklığa dair bu ikinci anlayışa geçişte, Freud'un birinci konudan ikinci konuya geçişinden bir şeyler bulabiliriz. Algı-bilinçdışı-bilinç sisteminden oluşan birinci konuda, algılar yoluyla psişeye vuran bir gerçeklik varsayılır; psişe-içi failler olan ego, id ve süperegodan oluşan ikincisinde ise psişik hayat, dışardan vuran algılardan değil, hatırlanmasına rağmen hiç deneyimlenmemiş bir hazza dönük özlemden sebeplenir. Sık sık belirtildiği gibi, Freud'un 1914 tarihli "Narsisizm Üzerine" adlı yazısı, birinci ve ikinci konu arasındaki kopuşun hızlandırıcısı olmuştur. Bu Freudcu arka plan, düzeltilmiş Whitmancı mitte (ki daha sonra XI. *Seminer*'de, *lamel* mitine dönüşecektir), Platonik beden mitinin merkezinde duran *duyu organlarının*, Lacan'ın "*libido organı*" dediği şey lehine neredeyse tamamen kaybolduğunu fark etmemizi sağlar. Çarpıcı bir formülasyondur bu –"libido *organı*"– ve şüphesiz ıskalanmaması gerekir; organsız beden miti, yerini lamel mitine bırakır. Lacan'ın ne dediğini dinleyin: "Özelliği varolmamak olan, ama bir organ olmaktan da geri durmayan bu organ, bu lamel ... libidodur." Ve Lacan, "saf hayat içgüdüsü olarak libido"nun, "yani ölümsüz hayat ya da zapt edilemez hayat sıfatıyla, kendi adına hiçbir organa ihtiyacı olmayan, basitleştirilmiş ve tahrip edilemez hayat sıfatıyla" bu libidonun –tam da safça beklediğimiz gibi– "cinsiyetli üreme döngüsüne tabi kılındığından canlı varlığın *elinden alınmış*" olduğunu teslim eder.[56] Lacan burada insan

55 Bu ayrımı Jean-Claude Milner'den alıyorum. Bkz. *Le triple du plaisir*, Paris: Verdier, 1997.

56 Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press ve the Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 198; Türkçesi: s. 209 (çeviri biraz değiştirildi). Bundan sonra bu seminere yapılacak göndermeler metin içinde rakamla belirtilecek.

bedeninin "organsız bir beden", ölümsüz bir beden olmadığım, çünkü tahrip edilemez/yok edilemez hayatın –tıpkı Zuiderzee girintisindeki gibi– bedenden akıtılmış olduğunu söyler gibidir; dolayısıyla beden ölür ve ancak kendini başka bir nesilde yeniden üreterek "yaşamaya devam" edebilir. *Bireysel* beden yok edilebilir, ölümlüdür; cinsiyetli üreme döngüsünden sadece *tür* sağ çıkar. İlk safça beklentimiz karşılanır o zaman; hatta Alman idealizminin malumlarından birini burada, Lacan'da yeniden buluruz; cinsiyetli üreme, ölüm doğurur.

Ama Lacan'ın argümanını böyle nitelendirmenin acelecilik olduğu anlaşılır; zira ölümsüz, yok edilemez hayat elimizden alınmış olsa da, geriye libidinalleşmiş ufak nesneler biçimindeki o *temsilcileri* (temsilleri değil) kalır. Gelin bu mantığı biraz farklı bir şekilde açalım. Kendi başına saf ve tam bir kendine yeterlilik olduğu için hiçbir organa ihtiyaç duymayan o organ –libido– ne şimdi ne de daha önce varolur (ya da, asıl bir meşbuluk yoktur); ne var ki, o hiç-varolmamış, efsanevi zamandan ve kendine yeterlilikten geriye yine de bir şey kalır. O asli, tümüyle efsanevi organın kalıntıları, kısmi nesneler biçiminde geride kalmıştır. Bu nesnelere bedendeki organların adlarını verir Lacan: bakış, ses, meme, fallus. Niye peki? Bu organ olarak libido kavrayışını açıklarken, az ve öz bir şekilde, *organ* sözcüğünün her iki anlamını birden kastettiğini söyler sadece: organizmanın bir parçası olarak organ ve araç [*instrument*] olarak organ.

Burada *araç olarak organ* terimiyle karşılaşmak tuhaftır; zira libido organı anlayışının, organların önceden belirlenmiş vazifelere uygunluğundan dem vuran araçsalcı ya da işlevselci bir argümandan uzaklaşma amaçlı olduğu şimdiden bellidir. Gözlerin görmek, ağzın yemek için, vb. tasarlanmış olduğunu farzeden o "amaçlılık" iddiasından çok uzaktır Lacan. Peki ya burun, o da gözlüklerimizi tutsun diye mi tasarlanmıştır – ya da eller, cep telefonu tutmak için midir? Lacan'm argümanı, organların bu farzedilen ön-tanımlanmışlığından uzağa sapıp, libido organının –varlıklarını onları kullanma kabiliyetimize borçlu olan– duyu organlarımızı nasıl *yarattığına* dair bir açıklamaya yönelir. Kendiliğinden ve dolayısıyla düzmece bir sonuca varmaktan kaçınmak için, ilk yanıta da –"organizmanın parçası olarak organ"– aynı ihtiyatla yaklaşmamız gerekiyor, buradaki *parça* da, *araç* kadar alengirlidir.

Dürtülerin ve dürtü nesnelerinin kısmi olduğunu söylemek ne demektir? Yanıtımızın otomatikliğini kırmak için başka bir sahaya ve farklı bir söz dağarcığına sıçrayacağım. Bu saha, film teorisi olacak: Yakın plan, görsel bir sahanın nasıl bir parçasıysa, organın da organizmanın öyle bir parçası olduğunu öne süreceğim. Macar film kuramcısı Béla Balázs'ın izinden giden Gilles Deleuze, bu sinematik aygıt hakkında şunları söyler: "Yakın plan nesnesini, katılacağı, bir parçasını oluşturacağı bir kümeden hiçbir şekilde söküp al*maz*, bundan tümüyle

farklı bir şey yapar, *onu tüm zaman-mekansal koordinatlardan soyutlar*, yani onu bir Kendilik [*Entity*] haline yükseltir. Yakın plan bir büyütme değildir ve eğer bir boyut değişikliği içeriyorsa da bu mutlak bir değişikliktir."[57]

Deleuze yakın planın sahnenin bir parçasına daha yakından bir bakış *olmadığını*; yani o sahnenin bir unsuru olarak sıralanabilecek bir nesneyi, dikkatimizi odaklamak için bütünden koparılıp şişirilmiş bir *ayrıntıyı* açığa çıkarmadığını iddia eder. Yakın plan daha ziyade bizatihi sahnenin *bütününü*, ya da Deleuze'ün deyişiyle, sahnede "ifade-edilen"in tamamını açığa çıkarır. Bu argüman, Roland Barthes'ın "Gerçeklik Etkisi" adlı yazısında savunduğu argümana son derece benzerdir. Balzac'm romanlarından birinde geçen gerçekçi, kalın bir betimlemeyi dikkatle okuyan Barthes, hiç de ayrıntı olmadığı ortaya çıkan bir ayrıntı yalıtır; zira diğer ayrıntıların aksine, betimlemeye ilave olan, onu kalınlaştıran bir ayrıntı gibi işlemiyordur bu. Nedir peki işlevi? Bizatihi gerçeklik etkisini oluşturuyordur; o olmasa, diğer ayrıntılar hep birlikte, gerçekçi değil, halüsinatif bir sahne oluşturacaktır. Balzac'taki barometre (Barthes'ın çektiği tuhaf ayrıntı) ve filmdeki yakın plan, sahnelere *dahil edilmiş* olmalarına rağmen, tam manasıyla *ait olmayan* nesneleri temsil eder; sahneyi oluşturan ayrıntı kümesinin elemanları olarak sınıflandırılabilir değillerdir. Ben dürtünün kısmi nesnesinin de aynı mantığın bir örneği olduğunu savunacağım; bu nesne, organizmanın bir parçasını oluşturmadığı gibi, beraberinde mutlak bir değişim getirir.

Bir bütüne ait olan bir parça ile bir bütün *olarak* iş gören bir parça arasındaki ayrımı, kısmi dürtülere dair bir tartışma yoluyla aydınlatma önerisi, ilk bakışta çılgınlık gibi görünecektir; zira Freudcu teori tam da bu noktada bilhassa dirençli gibidir. Freud kısmi dürtüleri –ya da "bileşen içgüdüler"i– ilk başta bölük pörçük ve parçalayıcı bir şey olarak düşünür. Saçılmış bir beden ile polimorf ve sapkın hazlar üretirler; ki sonradan bunlar da, bileşen içgüdüleri bir araya toplayıp genital işlevin önceliği altına yerleştirdiği varsayılan ikincil işlemlere, yani Oidipus ve kastrasyon işlemlerine maruz kalır. Önerilen senaryoda iki aşama vardır o halde: Birincisi, çocuğun kendi saçılmış beden parçalarına libidinal bağlılığıyla ilgilidir; ikincisiyse, çocuğu oto-erotik ilişkilerinden koparan ve libidoyu dışarıya –"özveriyle" der burada Freud– başka birine yönelten kastrasyon tehdidi yoluyla ilkinin aşılmasını içerir.[58]

---

57 Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, s. 95–96; Türkçesi: *Sinema I: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2014, s. 130-131.

58 Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (SE), çev. James Strachey, Londra: Hogarth Press ve the Institute of Psycho-Analysis, 1957, 7:207.

Narsisizm teorisinin bu senaryoda ne ölçüde bir düzeltme gerektirdiği çoğunlukla anlaşılmamış, dolayısıyla bu senaryo da popüler imgelemde dokunulmadan kalmıştır. İleride başka yanlış anlamalar da doğurur. Mesela, "Narsisizm Üzerine" yazısının başlıca iddiasının, çocuğun başlangıçtaki otoerotizminin *disjecta membra*'sından [dağılmış parçalarından] egonun ortaya çıkışını açıklamak için "yeni bir psişik eylem" koyutlamak gerektiği iddiasının, genelde egonun *doğrudan* bu psişik eylemden doğduğu anlamına geldiği varsayılır. Oysa Freud çok farklı bir şey söyler: "Ego gelişiminin esas özelliği, birincil narsisizmden *uzaklaşmaktır*."[59] Sözü edilen yanlış yorumda, Freud'un ilk teorisinin anahatları (yani, otoerotik saçılmanın yerini narsisistik tamlığa bırakması) korunur; oysa Freud'un asıl ifadesi, *üç* aşama ya da yapı (otoerotizm, birincil narsisizm ve "egoizm" ya da "nostaljik" narsisizm) üzerinde ısrarıyla ve ikinci yapıyla üçüncüsü arasındaki ilişkiyi antagonistik olarak tanımlamasıyla o teoriyi kökünden değiştirir. Birinci ve üçüncü yapı hâlâ Freud'un ilk teorisinin sunduğu terimlerle anlaşılabilir; ama ikincisi, yani birincil narsisizm ve ona yol açan "yeni psişik eylem", birinci teorinin terimleri için olduğu kadar birçok yorumcu için de karanlıkta kalır.

Freud'un bahsettiği bu "yeni psişik eylem" nedir peki? Bu yazıda olsun, sonraki yazılarda olsun, Freud bu soruya açık bir yanıt vermediği için, yanıtın söylediklerinden çıkarsanması gerekiyor. "Erotic Assumptions: Narcissism and Sublimation in Freud" adlı yazısında Leo Bersani, gayet inandırıcı biçimde, bu yeni eylemin yüceltimden başka bir şey olmadığını savunur. Bu bana kesinlikle doğru görünüyor ve bu doğrultuda Bersani'nin peşinden gideceğim; ama öncesinde, bu düzeltmeler esnasında yeniden canlanmış görünen eski, tanıdık bir eyleme -kastrasyon- ne olduğunu ele almak istiyorum. Freud narsisizm üzerine metnin yazılmasından sonraki yıl, dikkatini dürtülerin, bastırmanın ve bilinçdışının yeniden incelenmesine ayırır; amacı, bilinçle bilinçdışı arasındaki bölünmeden ziyade, *bilinçdışının kendi içindeki bir bölünmenin*, dürtünün nesneleriyle onları aşan bir şey arasındaki bölünmenin altını çizmektir. Birincil psişik bölünmenin yerinde meydana gelen bu kayma, Lacan'ı kastrasyon kesiğinin *çocuğu anneden* ayırmak yerine (normalde buraya denk geldiği düşünülür, yukarıda ele aldığımız Freud'un ilk teorisinde de öyle görünür), *anneyi memeden* ayırdığını savunmaya itmiştir. İki nesne -anne ve çocuk- yerine, şimdi üç nesnemiz vardır: anne, çocuk ve meme - sonuncusu, ilksel annenin tuhaf bir

59 Freud, "On Narcissism: An Introduction", SE, 14: 80. Bu önemli argümanı, "Erotic Assumptions: Narcissism and Sublimation in Freud" (*The Culture of Redemption*, Cambridge: Harvard University Press, 1990) yazısında, Leo Bersani öne sürmüştür. Bundan sonra Bersani'nin bu yazısına yapılacak göndermeler metin içinde, "Erotik" başlığı ve sayfa numarasıyla belirtilecek.

"vekili" veya "temsilcisi" olarak işler. Tam da anneden bir şey –meme, plasenta veya başka bir nesne– koparıldığı anda, anne bir boşluğa düşer.

Dahası bu yeni konfigürasyonda kastrasyon farklı bir işlev üstlenir. Artık eskiden olduğu gibi, kısmi dürtüler oluştuktan sonra, gecikmeyle, onları bir araya getirmek için devreye girmektense, kısmi dürtülerin *oluşumuna* katılıyor gibidir. Lacan'm bedenin doğumuna ilişkin mitosunun altında, bu sonraki kastrasyon anlayışı yatar aslında: Kastrasyon, ölümsüzlükten kopardığı bu ufak temsilciler veya cisimlenmeler yoluyla bizi ölümsüz hayatın cennetinden kovar. Her-Şeyin, başlangıçtaki Meşbuluk'un yerine, ölümsüzlüğümüzün kaynağı olan ve kaybolmuş anne Bir'in kısmi cisimlenmeleri olan bu ufak nesneler vardır elimizde.

Kendi ağzıyla dediği gibi, narsisizm ve kastrasyona dair yeni anlayışlarını geliştirmeye çalıştığı dönemde, Freud'un aklında, Kant'ın öznenin kendi kendisiyle ilişkisine dair teorisi vardır. Bu kadarını 1915 tarihli "Bilinçdışı" yazısının açılışında sorduğu şu sorudan çıkarmak mümkündür: Nihayetinde bize yabancı olan kendi bilinçdışımızı, yine bize yabancı olan başka veya ikinci bir bilinçten nasıl ayırt edebiliyoruz? Yani bilinçdışımız bize nasıl olup da "dışarda", dünyada değil de, "içerde" gibi görünüyor? Kant'ın, dışsal nesnelerin algılanması ile aşkın "Ben"in idrak edilmesi arasındaki farka ilişkin sorduğu sorunun bir çeşitlemesidir bu. Mesele şudur: Düşünme şayet "Ben"i ağına düşürebilseydi, ya da bilinç bilinçdışını yakalayabilseydi, yakalanan şey o şey –kendiliğinden düşünce veya bilinçdışılık– olmaktan çıkıp, bilincin bir nesnesi haline gelirdi. Gelgelelim, en başta aşkın "Ben"in veya bilinçdışının varlığından şüphelenip böyle bir varlık koyutlamamız için de bilince görünen bir şey olması gerektiği açıktır. Freud bu acayip –aksi takdirde dışsal bir nesneden ayırt edilemez hale geleceği için, hiçbir nesnelliğe sahip olamayacak olan– düşünce nesnesini düşünmeye çalışırken, dürtünün ne içerisi ne dışarısı olan konumlandırılamaz doğası üzerine kafa yormak durumunda kalır. Argümanından aktaralım:

> Aslında bilinç-bilinçdışı antitezinin içgüdülere uygulanabilir olmadığı kanaatindeyim. Bir içgüdü asla bilincin nesnesi haline gelemez – sadece o içgüdüyü temsil eden fikir bunu yapabilir. Dahası bilinçdışında bile, bir içgüdü bir fikir dışında bir şey tarafından temsil edilemez. İçgüdü kendini bir fikre iliştirmeseydi veya duygusal bir durum olarak kendini göstermeseydi, hakkında hiçbir şey bilemezdik. Yine de bilinçdışı bir içgüdüsel itkiden veya bastırılmış bir içgüdüsel itkiden bahsettiğimizde, söyleyişteki bu gevşeklik zararsızdır. Olsa olsa fikri temsilcisi bilinçsiz olan bir içgüdüsel itkiyi kastediyor olabiliriz, başka bir şey söz konusu olamaz.[60]

60 Freud, "The Unconscious", SE, 14:177.

Freud bu pasajda açıkça, *bilinçdışı içinde* daha önce bahsettiğimiz o ayrımı, dürtünün fikri temsilcisi –*Vorstellungsrepräsentanz*– ile Lacan'ın "gelecek dürtü" dediği şey arasındaki ayrımı yapar. "Gelecek dürtü", dürtünün nesnesinin kısmi olduğu fikrinin tercümesidir; bu kısmilikten kurtulmuş bir gelecek vaat etmez. Freud'dan aktardığımız pasajda ortaya atılan sorun, dürtü mefhumu devreye girdikten sonra içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımın muhafazasıdır ve bunun bir sonucu da, öznenin "Ben"inin daha da uçucu hale gelmesidir. Özne dürtü yoluyla "dünyaya oturduğu" anda, Whitman'ın "âşıkane yapışkanlık" betimlemesinde olduğu gibi dünyayla bütünleşmeye değil, kendisini dışarıda konumlandıramaz hale gelmeye başlar.

NARSİSİZM VE YÜCELTİM

Narsisizm üzerine o çığır açıcı, ama çapraşık ve okunması neredeyse imkansız metninde Freud'un yüzleştiği temel sorun, yukarıda değindiğimiz sorun kümesiyle bağlantılıdır. Mademki özbilinç dönüp kendi kendimizi yakalamamıza izin vermiyor, o halde bilincin öznesi olarak varolduğumuzu nereden biliyoruz? İçerisiyle dışarısı arasındaki ayrım sendelemeye başladığında, bilinçten ayrı bir "Ben" bulunduğuna nasıl emin olabilirim? İlk bakışta, odağın sonraları kısmi nesne ve kısmi dürtülere kayması, çözüm arayışını çıkmaza sokar gibidir. Görünüşteki bu parçalanmanın ortasında, bilinçdışının *bir* öznesinden bahsetmek daha da güçleşmez mi? Deneyimlerinin ortasında öznenin niye öylece eriyip gitmediği veya dağılmadığı sorusu, olsa olsa dağılma yaratıyor gibi görünen terimlerle yanıtlanabilecek gibi değildir. Hatırlayalım, kastrasyon artık dürtüleri ve özneyi bağlayacak bir pozisyonda değil, parçalara ayrılmış organizmanın dağılmış parçaları [*disjecta membra*] ile öznenin kısmi dürtüleri arasına giriyordur. Öznenin narsisizminin esası nedir o zaman? Özne nasıl olup da deneyimlerinden ayrı bir şey olarak kendi kendini sevmeye başlar?

Daha önce değindiğimiz yazısında Bersani, Freud'un sunduğu açıklamanın merkezinde duran karışıklığı çoktan açığa çıkarmış olduğu için, bu labirentte yolumuzu bulurken onun yorumunu takip edeceğiz. Narsisizm kavramı, öznenin deneyim ve algılarından bir "Ben" koparan kendi kendini sevmenin adı olsa da, bu "Ben"e dair tutarlı bir teori sunmaz. Bersani yazısının ilk bölümünde narsisizmin, "ahlakçı olmayan bir mazoşistlik" yahut "tutkulu bir cefa" ile eşanlamlı olduğunu savunur; özne başlangıç aşamasında olan egoyu –yok etmeksizin– sökme peşindedir. "İlk psişik bütünlük" ya da birincil narsisizm işte bu bütünlük bozma arzusuyla varlık kazanır – "[egonun] kendi kendisinin

sökülmesinden alacağım umduğu hazzın gerektirdiği tutkulu bir çıkarsama"dan başka bir şey değildir ("Erotic", 37). Ya da, özne bozulacak-olan-şeyi –"Ben"– bozulma zemininde çıkarsar. Fakat Freud daha sonra, yetişkin öznenin geçmişe ait bir bütünlüğü, kayıp bir tamlığı yeniden yakalama çabasından bahsederken, narsisizmi bu kez *ahlakçı* terimlerle, egonun "kabahatli bir şekilde gerisinde kaldığı bir idealde haz bulmayı" amaçlayan itaatkar ama mecburen mazoşist gayreti olarak düşünür ("Erotic", 40). "Ben", öznenin egoyu bozmaktan aldığı hazdan değil, belli bir ideale erişememekten duyduğu suçluluktan çıkarsanabilen bir bütünlüktür, bir tümdür artık. Bu teorik karmaşa içinde Freud bu ikisini ayrı işlemler –bir yanda *adamakıllı narsisizm*, diğer yanda *nostaljik narsisizm* ya da *egoizm*– olarak ayıracak bir yol bulamaz. Bu ikisini birbirinden ayırırken sorulacak soru şudur: Kendini-korumanın, "Ben"in muhafazasının, bu iki işlemde ne gibi bir anlamı vardır?

Bersani yazının ikinci kısmındaki teorik yan çizmenin kaynağını, Freud'un, dürtünün bünyesi gereği dışardaki nesnelere kayıtsız olduğu, insan cinselliğinin –mesela *Üç Deneme*'de inanmaya meylettiği gibi– temelde "öteki-yönelimli" ya da "özgeci" değil, aksine "otistik" ya da narsisistik olduğu, kendi tatmini dışında bir amaç taşımadığı şeklindeki kanaati konusunda kararsızlığa düşmesinde bulur. Belki otistik ya da münzevi bir haz mefhumunun, teorinin geneli için doğuracağı sonuçlardan veya başkalarına nasıl görünebileceğinden korkan Freud buna, narsisizmi bu kez nesne ilişkilerinin bir türevi olarak düşünerek tepki vermiştir. Yani narsisizmi bu kez, *kendi kendini bir nesne olarak sevmek* şeklinde düşünür. Böylece Freud'un yazısında şöyle bir görünen *nesnesiz* keyif mefhumu, ya da Bersani'nin deyişiyle "kendi kendini bozmanın hazzı" çabucak sahne dışına itilir; tam anlamıyla müstehcen bir mefhum haline gelir.

Korkular, tereddütler ve kafa karışıklıkları Bersani'nin iddia ettiği ölçüde görünür olsa da, Freud'un sonraki yazılarında –benim savunduğum gibi– ilk narsisizm teorisinin anlaşılabilmesinin koşulu olan o bilinçdışı bölünmeye dair radikal teorisinde ısrar etmiş olduğu da doğrudur. Öyle ki, narsisizmi egonun sevilen/nefret edilen nesne rolü oynadığı bir tür nesne-sevgisi halinde yeniden şekillendirir göründüğü noktalarda Freud'un tökezlediğini kabul etmek durumunda olsak da, argümanındaki çalkantılardan öğrenilecek daha çok şey olduğuna ikna oluruz – hele ki "Ben"e dönük erotik tutkuyu açıklayan ego-libidosu ile dışsal nesnelere dönük nesne-libidosunun birbirine dolanmışlığı söz konusu olduğunda. Dahası, narsisizmin kendi kendini *bir nesne olarak* sevmek demek olamayacağı, *narsisizmin* (en azından bu manada) nesnesiz olduğu konusunda Bersani'ye katılsak dahi, *yüceltimin* hiçbir nesnesi olmadığı önermesini kabul etmek mümkün değildir. Hele ki konu üzerine çalışmalarıyla Bersani'nin dü-

şüncelerini de etkilemiş olan Jean Laplanche'ın, Freud'da yüceltimin "nesnelerin *doğuşuyla*" bağlantılı olduğuna dikkat çektiğini hesaba katınca,[61] Bersani'nin yüceltimi nesnesiz kılma kararı, "cinsel içgüdünün [dürtü] nesne-bağımlı bir faaliyetten farklı, 'daha yukarıda bir hedefe' ... [yani] erotikleşmiş bir bilincin faaliyetini tekrar etme doğrultusuna ilk sapışı" ("Erotic", 37) şeklinde, başka bir deyişle bilincin kendi kendini bozmayı tekrar etme doğrultusuna ilk sapışı şeklinde tanımlaması daha da dikkat çekici geliyor. Şimdi, yüceltim konusunda –Freud'un da her zaman bağışık olmadığı– o kaba yanlış yoruma göre, yüceltim kültürel olarak değersiz bir cinsel nesne veya amacın yerine değerli olanını geçirir, sözgelimi dışkısını tutmanın anal erotizminin yerine, düzenli bütçe ve hesaplar hazırlamanın hazzını. Bersani bu yaygın yanlış anlamaya ikna edici bir şekilde karşı çıkar ve yüceltime eşlik eden cinsel keyfi geri getirir. Bu önemli bir kazanımdır; ama yüceltimden sadece kültürel olarak değerli bir nesneyi esirgemekle kalmayıp, tüm nesneleri esirgeyerek hedefi şaşırır.

Nesne meselesine iki yönden, narsisizm ve yüceltim yönünden yaklaşmak gerekiyor. Ne var ki Bersani, narsisizmle yüceltim arasındaki ilişkiyi kavramlaştırırken ikisini birbirinden ayırabileceğimiz bir yer bırakmaz. Onun açıklamasında benliğin bozulmasından alman haz, her ikisinin de esası gibidir. Dolayısıyla bu ikisini ayırmak bize kalır. Bersani'nin kendi-kendini-bozma mefhumunun kaynağı olan Laplanche, bu mefhumu, cinselliğin kendi-kendini-bağlama yönündeki her psişik girişimi alt eden bir şey olduğu şeklindeki Freudcu tanımdan türetir. Cinsellik, doğası gereği tam da bu manada sarsıcıdır; egonun sınırlarını dağıtır. Ama Bersani'nin yüceltimle narsisizm arasında kurduğu ilişkinin diğer bir kökü de Foucault olabilir. Foucault'nun "What Is an Author?" adlı yazısında, Bersani'nin yüceltim tanımına çok yakın bir yazma tanımı buluruz: Yazmak, der Foucault, "benliğin gönüllü olarak yok edilmesidir."[62] Şöyle devam eder: "[Premodern] bir yapıtın ölümsüzlük yaratmak gibi bir görevi vardır, şimdiyse öldürme hakkı, yaratıcısının katili olma hakkı kazanır." Tarihselci düşünürlerin aksine psikanalitik bir düşünür olan Bersani, bu tür ifadelerden, bozulmanın özneyi yok ettiği gibi bir sonuç çıkarmamak gerektiğini bilir. Onun için asıl mesele öznenin silinmesi değil, bu silinmenin öznenin kendisini ayrı bir varlık, bir "Ben" olarak deneyimlemesini sağlıyor olmasıdır. Bu silinmeler aynılık unsurunda, öznenin kendini bu bozulmaların öznesi olarak tutkulu bir şekilde kabul etmesinde konumlanır. Öznenin "yapıbozumunun" değil, varoluşunun

61 Jean Laplanche, "To Situate Sublimation", *October 28* (Bahar 1984), s. 9.

62 Michel Foucault, "What Is an Author?", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* içinde, Donald Bouchard (haz.), çev. Donald Bouchard ve Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, 1977, s. 117.

kanıtı olurlar. Ne var ki Freud'un derdi, bozulma deneyiminin "arkasında" veya "altında" yatan tözel bir özneyi, *jouissance*'ın yıkıcı kuvvetine karşı ayakta kalan bir öznellik özünü bu şekilde yeniden devreye sokmak değildir. Özne ya da "Ben" daha ziyade salt mantıki bir çıkarım olarak argümana girer: "Birincil narsisizmin ... doğrudan gözlem yoluyla kavranması, başka bir yerden çıkarım yoluyla onaylanması kadar kolay değildir" (*SE*, 14:90). O halde Bersani "ilk psişik bütünlüğü" ya da bizatihi özneyi, benlik-bozan *jouissance*'tan türeyen "tutkulu bir çıkarsama" olarak tanımlarken Freud'un çözümünü benimser. Bersani'nin argümanında narsisizmle yüceltim arasında pek bir fark göremememizin nedeninin kısmen, narsisizm mefhumunun benlik-silen yüceltimlere herhangi bir ilavede bulunmamasında, pozitif herhangi bir ilave yapmamasında yattığı düşünülebilir; narsisizm geriye dönük bir *X* koyutlanmasından ibaret gibidir – ne olarak koyutlanır peki bu *X*? Kant'la birlikte "yüceltimin olanaklılık koşulu olarak" diyemeyiz artık, zira *tutkulu* nitelemesinin eklenmesi narsisizmi aşkın koşul mantığından çıkarır.

Narsisizme atfedilen belli belirsiz varoluşa rağmen, yüceltim mefhumu içinde kaybolmasına izin vermememiz ve bu iki terimi neredeyse birleştiren Bersani'yi biraz daha sorgulamamız gerekiyor. Narsisizmin hiçbir nesnesi olmadığı sonucu, narsisistik sevginin nesnesinin ego olduğu şeklindeki neredeyse evrensel varsayıma şüphe düşürülmesinden çıkar. Yüceltimin hiçbir nesnesi olmadığı sonucuysa, kısmen bu sürecin toplumsal olarak değerli bir nesne edinme çabasında olduğu varsayımına şüphe düşürülmesinden çıkar; ama aynı zamanda, dürtünün genel olarak harici nesnelere kayıtsız olduğu görüşünden destek alır. Lacan'ın dediği gibi, "Ağzı tıka basa doldursanız bile –dürtü seviyesinde açılan o ağız– besinle doymaz, doyuran, tabiri caizse, damak zevkidir" (*SXI*, 167; 177). Dürtünün ağzı –Whitman'a yakışan bir ifadeyle– "elektriklenerek", erotik bir uyarım içinde açılır; "elektif" [*electively*] bir şekilde belli bir nesneyi içeri almak amacıyla değil. Yüceltimi "cinsel heyecanı tüm olumsal vesilelerden arıtma projesi" olarak, "vesilenin yanıp kül olması, ya da: *katışıksız yanma rüyası*" ("Erotic", 37) olarak tanımlayarak bu görüşü onaylar Bersani. Ağzın hazzı [damak zevki] her-neyle-olursa-olsun doldurulmasına bağlıdır; önemli olan, doldurmanın fırsat verdiği erotik uyarım, bozucu heyecandır, dolduran herhangi bir nesne değil. Her nesne bir diğeri kadar iş görecektir.

Ama bu doğru değil. Önceki bölümde bu pozisyona dair bir çürütmeye yer verdiğim için burada kestirmeden gidebilirim. Dürtü seviyesinde açılan ağzın sütle tatmin olmadığını söylemek yetmez; hemen şunu eklemek gerekir: Dürtü yine de tatmin *olur* – memeyle. Yani dürtünün bir nesnesi vardır ve bu nesne herhangi bir toplumsal kabul gerektirmez. Ne biçim bir nesnedir peki bu – oral

dürtüyü doyurabilen bu meme, ya da görme dürtüsünü doyuran bu bakış, bu ses? Lacan bunlara "eksiklik nesneleri" der. Hayati fark şudur o zaman: Bersani'nin bir *nesne eksikliği*, dolayısıyla sadece bozulma bulduğu noktada, Lacan dürtü açıklığına yerleşip burayı dolduran *bir eksiklik nesnesi* görür.

Bu terimi –"eksiklik nesnesi"– türediği yerden, yani Timaeusçu/*lamelci* mitten ayrı düşünemeyiz. Kısmi nesne yahut eksiklik nesnesi, asıl Meşbuluk veya *das Ding*'in kaybolmasıyla açılan boşluktan, *eksiklikten* doğan nesnedir. Özne, anne Şey ile bir olmaktan doğan mitik tatmin yerine artık bu kısmi nesnede tatmin bulur. Fakat tatmin edenin bu nesne olduğunu, sütten (veya başka bir gerçek nesneden) ziyade meme olduğunu söylemek, sütün tatmin için alakasız veya önemsiz olduğunu söylemek değildir. Meme sütten başka bir şey, sütün temsil ettiği veya "yerine geçtiği" bir şey değildir; sütün kendi kendisinden başkalığıdır. Bu noktaya başka bir yönden yaklaşabiliriz: Sütten ziyade meme tatmin ediyor değildir; süt mideden fazlasını, dürtü borusunu doldurur. *Objet a* –bu örnekte meme– harici nesnede, sütte bulunan o fazlalıktır; bu fazlalık bu nesneye hiçbir şey ilave etmez, nesne hakkında fazladan bir şey belirtmez; sadece dürtüyü tatmin ettiğini belirtir. Bersani, iki nesne varmış, ya da harici nesne, o nesne-olmayanın, benlik-bozan *jouissance*'ın olumsal vesilesinden ibaretmiş gibi hareket eder. Ama Lacan'da dürtünün tek bir nesnesi vardır; *objet a* ve harici nesne iki farklı nesne değil, dürtünün nesnesi olarak kendi kendisiyle örtüşmemek gibi tuhaf bir "özelliği" olan tek bir nesnedir. Dürtünün harici nesnesinin –süt örneğiyle devam edelim– meme mertebesine çıkarılması (yani ağız ve mideden daha fazlasını tatmin eden bir nesne mertebesine çıkarılması), diğer nesnelerle ilişkili kültürel veya toplumsal değerine bağlı değildir. Bu nesnenin "meme değeri" diyelim artık, sadece dürtünün onu bir tatmin nesnesi olarak seçmesine bağlıdır. Dolayısıyla, Bersani'nin odaklandığı benlik-bozan *jouissance*, kendini aşan ve *jouissance*'ı erişilebilir kılan "bozulmuş/kırılmış" bir nesneye bağımlıdır.

Bersani'nin nefis argümanı, Freud'un narsisizm yazısındaki önemli bir karışıklığın hakkından gelir; ama Freud'un tüm bu karışıklığın ortasında cesaretle ortaya koymaya çalıştığı temel keşiflerden bir tanesini kurtarmayı başaramaz; ego-libido ile nesne-libido arasındaki girift ilişkiye dair keşfi. Bersani bizi "ego-libido" teriminin uygun olup olmadığını sorgulamak durumunda bırakır; zira narsisizm egoya değil, özneye veya "Ben"e özgü olan libidoya ilişkindir. Ama şimdi bu noktayı akılda tutarak, Freud'un argümanındaki bu kilit uğrağa yeniden bakmamız gerekiyor:

> Başlangıçta egoya dönük libidinal bir yatırım bulunduğu, sonradan bir kısmı nesnelere sevk edilse dahi bu yatırımın temelde devam ettiği ve nesne-yatırımla-

> rıyla ilişkisinin, bir amipin bedeniyle sahte bacakları arasındaki ilişki gibi olduğu şeklinde bir fikir oluşturuyoruz... Libido tahsisatının bu kısmı ilk başta mecburen gizli kalmıştı. Tek gördüğümüz bu libidonun sızıntılarıydı – gönderilip geri çekilebilen nesne-yatırımları. Kabaca ego-libido ile nesne-libido arasında bir antitez olduğunu da görüyoruz. Biri ne kadar kullanılırsa, diğeri o kadar azalır. Nesne-libidonun en yüksek gelişim aşaması, âşık olma durumunda görülür; burada özne, bir nesne-yatırımı uğruna kendi kişiliğinden vazgeçer gibidir. (SE, 14:75-76)

Bu önemli pasajda Freud, tüm libidonun narsisistik olduğunu, çünkü tüm libidonun egoya ait olduğunu söyler. Sonraki çalışmaları ise (narsisistik) libidoyu dürtüye, dürtünün "başsız" veya egosuz öznesine tahsis etmemizi sağlar. Gelgelelim, *nesnelere dönük libidinal yatırım olmasaydı*, libidonun –ve hatta narsisizmin– varlığını tespit etmek de mümkün olmazdı. Narsisistik libido asla doğrudan ortada değildir; onu sadece nesne-libido veya nesne yatırımları temelinde çıkarsarız. Hemen sonrasında bu noktayı tekrar eder Freud: "Narsisizm durumunda (ego-libido ve nesne-libido) bir arada varolur, ama analizimiz onları birbirinden ayıracak kadar incelikli değildir; nesne-yatırımı gerçekleşene kadar, cinsel enerjiyi –libido– ego-içgüdülerinin enerjisinden ayırmak mümkün değildir" (SE, 14:76). Bu da, narsisizmi nesne-yatırımlarından çıkarsayan Freud ile narsisizmi nesnesiz bir benlik-bozulmasından çıkarsayan Bersani arasında açık bir fark olduğunu gösterir.

Bu farkta bahis konusu olan nedir; ne sonuç çıkar buradan? Narsisizm gibi yüceltimi de herhangi bir nesne-yatırımından bağımsız düşünen Bersani'nin elinde erotik tutkuya dair otistik bir anlayış kalır. Fakat yapıtının ele aldığımız bu aşamasında ilişkisellik veya sosyalliği bu şekilde feda ettikten sonra ileride (*Caravaggio'nun Sırrı* ve sonraki yazılarında), psikanalizin ötesine giderek, ortaya yeni bir "bağlantılılık" mefhumu koymak durumunda kalır. Yüceltime gösterdiği uzun süreli teorik ilginin, hiç değilse kısmen, yüceltimi sınırda bir kavram olarak, psikanalizin kendi sınırlarını hesaba kattığı ve iflas bayrağını çektiği (iflas edilen girişimi, yorumlama olarak tanımlarsak) nokta olarak görmesiyle bağlantılı olduğunu düşününce, Bersani'nin bir süredir zaten psikanalizden hafif hafif uzaklaşmakta olduğu söylenebilir elbette. Ama son yapıtları, psikanalizin sınırlarını araştırma yönündeki bu kararı daha da ileriye götürür.

Yakın tarihli bir yazısında Bersani, "Cinsel ilişki yoktur" şeklindeki Lacancı aforizmanın önceki çalışmalarındaki olumlanışına memnun olan Fransız *Ecole lacanienne*'den gelen coşku dolu alımlamaya son derece şaşırdığını itiraf eder. Fransız olmanın Lacan'ı kendiliğinden anlama yetkisi vermediğini gösteriyor

bu. Zira Lacan, *Ecole lacanienne*'in ifadesiyle, "cinsel'in bir *ilişki yokluğu, bir bağlantı hatası*" olduğunu savunmaz.[63] Lacan sadece cinsel bir oran veya formül bulunmadığını, cinsel dürtünün önden tanımlanmış hiçbir hedefi olmadığını söyler; cinsel karşılaşmaların meydana geldiğini, körlemesine, rehbersiz veya amaçsız çalışan dürtünün ara sıra tatmin veren bir nesneye tosladığını tamamen kabul eder. Ve *jouissance*, kişinin olsa olsa kendi *jouissance*'ım deneyimleyebilmesi anlamında münzevi bir mevzu olsa da, bu deneyimin öznenin bir başkasıyla ilişkisi vasıtasıyla varlık kazanmadığı anlamına gelmez bu. Erotik aşk diye bir şey vardır. Lacan, "Narsisizm Üzerine" yazısından daha önce aktardığımız bir pasajda bu başarıyı kutlayan Freud'a katılır: "Nesne-libidonun en yüksek gelişim aşaması âşık olma durumunda görülür." Ne var ki bu basit beyana dair anlayışımız her iki ucundan da çözülmeye ve bu orta kısmın dağılması gibi bir tehlike doğmaya başlar. Birincisi, "en yüksek gelişimi" âşık olma durumunda bulunan nesne-libidonun aslında ego-libidonun "sahte bacak"larından bir tanesi olduğu, yani temelinde narsisistik olduğu ortaya çıkar. İkincisi, bu âşık olma durumunda öznenin kişiliğinden feragat edildiği söylenir. O halde, damıtılmış haliyle Freud'un gözlemi, nesneden özneye, oradan bir kez daha nesneye gidip geliyor gibidir: Nesne-yatırımının en yüksek biçimi olan aşk temelde narsisisttir ve beraberinde öznenin kişiliğinden feragat etmesini getirir.

Mikkel Borch-Jacobsen dikkatle ve zekice okumasına rağmen, Freud'un argümanını nafile ve abes bulur – bu argümanı "başka birinin sağdığı bir tekenin altına elek tutmak"[64] gibi gördüğünü hayal ediyor insan. Aklıma ilk gelenin bu analoji olmasının sebebi, şüphesiz Freud'un narsisizm teorisinde Borch-Jacobsen'ı bu kadar rahatsız eden şeyin, sadece nesne-libido ile ego-libido arasındaki ayrımı çökertir görünmesi değil, bu çökertmenin erkek libido ile dişi libido arasındaki ayrımı da beraberinde götürmesidir:

> Freud kadını Narkissos rolüne yerleştirmeye devam ederken, bu sahibe/köle "diyalektiğinde" kendisinin köle pozisyonunda olduğuna emin olabiliriz. Aşka dair tüm bu teori, diğerinin narsisizmine inanan, "kendininkini" diğerine teslim ettiğini görmek istemeyen ve dolayısıyla çoktan "teslim edilmiş" olmayan bir narsisizm bulunmadığını... köleliğe bağımlı olmayan bir efendilik bulunmadığını kabul etmekten kaçınan kölenin puslu bakış açısından yazılmıştır.[65]

---

63 Bersani, "Sociality and Sexuality", *Critical Inquiry*, cilt 26, no.4 (yaz 2000).

64 Freud, "Psycho-analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia", SE, 12:34.

65 Mikkel Borch-Jacobsen, "Ecco Ego", *The Freudian Subject* içinde, çev. Catherine Porter, Stanford: Stanford University Press, 1988, s. 113; bundan böyle sayfa numarası belirtilecek.

Burada Borch-Jacobsen'm çileden çıktığını kayda geçiren bir duygu fazlalığı bulunur; zira Freud'un metnine dikkatle baktığında keşmekeşten başka bir şey göremez. Sorun şudur: Bersani'nin aksine Borch-Jacobsen, isabetli bir şekilde, Freud'un kendi-kendini-sevme ile nesne-sevme arasında oluşturmaya çalıştığı karmaşık ilişkiyi gözden kaçırmamasına rağmen, Bersani'nin yorumunun düzelttiği bir hataya, yani birincil narsisizm ile öznenin egonun imgesel tuzağına düşmesini birbirine karıştırma hatasına düşer. Böylece Freud'u, narsisizmi "imgeselin topolojisine" sıkıştırmakla suçlamak durumunda kalır ("Ecco", 125). Yani, Freud'un metninde, öznenin özdeşliğinin zayıflatılmasıyla nesnenin başkalığının zayıflatılması arasında çözülmemiş bir salınım bulur sadece. Ona göre narsisizm yazısı, kabul edilebilir olmayan iki alternatif sunar; ya "ego kendini nesnelere yansıtan ve bu yansımada narsisistçe kendi kendinin keyfini çıkaran bir 'model'dir", ya da "ego nesneleri 'model alır' yahut kendini ötekinin 'imgesinde oluşturur'" ("Ecco", 118).

Yüceltimi, otoerotizmin yerini narsisizme bırakmasını sağlayan "yeni psişik eylem" olarak tanımlayan Bersani, narsisizmi imgesele ilişkin problematikten çıkarır ve imgesel yansımalılıkla [*specularity*] hiçbir ilgisi olmayan döngüsel yörüngesiyle dürtü problematiğine yerleştirir. Dürtünün dışarıya, nesneye doğru ve gerisingeri özneye doğru hareketi, bir yansıma veya özdeşleşme hareketi değil, tatmin bulma hareketidir. Bu nokta önemlidir, çünkü narsisistik sevgiyi fenomenolojik spekülasyonun pençelerinden kurtarır. Dahası, narsisistik âşık olma durumundaki öznenin kendi kişiliğinden feragat eder görünmesinin sebebi, aşk nesnesiyle kaynaşması veya bu nesne önünde kendini silmesi değildir. Yansımalılıkla [*specularity*] veya öz-düşünümsellik [*self-reflection*] problematiğinin aşkı açıklamak için yetersiz olduğunu kabul ettiğimiz anda –ki aşkı bir dürtü meselesi olarak belirlemiş durumdayız– artık özneyi imgesel özdeşleşmelerin tortulaşmaları arasında, yani kişiliğin görünümü içinde bulmayı umamayız. Narsisizmin kanıtı kesinlikle *gayrı-şahsidir*. Leo Steinberg'in Jasper Johns'un resmettiği nesneleri çevreleyen çarpıcı kişilik –ya da "insani tavır"– yokluğuna ilişkin tespitini açacak olursak, âşık olma durumundaki özne, aşkının nesnesini öyle bir ister ki, dışarıdan, sevilenden gelenle öznenin seçtiği şey birbirinden ayrılamaz. Narsisizm budur: Öznenin uyuşturucu, efsunlayıcı bir nesneyle kaynaşması veya karışması ya da öznenin kendi dışında her yerde gördüğü nesnelerde kendi yansımasını keşfetmesi değil, gayrı-şahsi dürtüyle nesne arasındaki bir karşılaşmadır.

Bir gözlemde daha bulunalım. Durum Borch-Jacobsen'ın korktuğunun tam tersidir. Freud'un narsisistik sevgi teorisinde cinsiyetler ayrımsız hale gelmez; tam aksine, aralarındaki radikal kopukluk sevgi vasıtasıyla ifşa olur. Lacan'ın

narsisistik sevgi kavramından çıkardığı sonuçlardan bir tanesidir bu; burada "ihtiyar Freud yeni bir çığır açar."[66] Sevgi fikri, Lacan'ın deyişiyle "Bir'le ilişki"den, yani "biz biriz" fikrinden yola çıkarken, Freud sevginin bu Bir'ine kaynaşma yönünden yaklaşmamıştır; âşık ve maşuk birbirleri içinde kaybolup tek bir varlık, diyelim bir çift oluşturmaz – Hollywood filmlerinde veya Platon'un *Şölen*'inde yer alan Aristofanes mitindeki hedeftir bu. Âşık, bir başkasını severken kendisine veda etmez, kendisini terk etmez. Freud'un "Narsisizm Üzerine" metninde bu noktadan bahsettiğini belirtmiştik; şimdi de Lacan'ın, tam da sevginin Bir'inin ("Bir'le ilişki") paradoksal doğasını vurguladığı uğrakta, cinsiyetlerin temeldeki uyuşmazlığı, uyumsuzluğu ("cinsel ilişki yoktur") üzerinde ısrar ederek bu noktayı yeni bir farkındalık düzeyine getirdiğine şahit oluyoruz. Derdi nedir Lacan'ın? Sevginin Bir'ini yanılsama olarak, her sevgi ilişkisinin gerçek başarısızlığına dair bir "yanlış bilinç" olarak ortadan kaldırmaya mı çalışır? Hayır, böyle düşünmek hata olur. Bir'i muhafaza etmeye, Freudcu keşfe tutunmaya çalışır; sevginin Bir'i, âşık olan ikiyi –özneyle nesneyi; ya da hangi cinsiyetten olursa olsun âşıkla maşuğu; ya da *erkekle kadın*– bir haline getirmez; aralarındaki kopukluğu ifşa eder.

Peki ama niye? Başkalarının sadece bir erime –ya *meftun öznenin* sevilen nesnede erimesi, ya da kendi-kendine-meftun öznenin bakışında *nesnenin başkalığının* erimesi– gördüğü yerde uyuşmazlık ya da kopukluktaki bu ısrar niye? Narsisizm teorisi, Freud'un dürtü üzerine olgun düşüncelerinin başlangıcıdır; ki buna göre, teorinin göstereceği gibi, dürtü özneye tam da asıl Meşbuluk veya kaynaşımsal Bir'in çöktüğü yerde bir *jouissance* getirir. Dürtünün, libido organının *jouissance*'ı, asal birliğe, organsız bedenin mest olma haline atfedilen *jouissance*'ın yerini alır. Ama asıl Meşbuluk artık mevcut değilse, geriye sadece içkinlik halimiz kalır. Bu da demektir ki, aşık olan ikinin *iki olarak sayılabileceği* bir aşkınlık noktası yoktur. O halde ayırırken [aşk ile çifti] dikkatli olunmalıdır:

> Aşkta çift, üçüncü biri için görünürde olan şeydir. Dolayısıyla bu iki, en azından üç kişinin bulunduğu durum zemininde *hesaplanır*... Dolayısıyla üçüncü birinin saydığı iki ... kopukluğun İki'sine [ya da, âşık olan ikiye] tümüyle *harici* bir ikidir. Harici hesaplama yasasına tabi olan fenomenal çift olma görüntüsü, aşk hakkında hiçbir şey söylemez. Çift aşkın adı değil, aşk durumunun [*state*] (hatta Devletinin) adıdır, âşıkane varoluş değil, sunumudur. Bu ikinin üç noktasından hesaplanması *aşk uğruna* değildir. Aşk için *üç yoktur* ve aşkın İki'si tüm hesaplardan çıkartılmış halde kalır.[67]

66 Lacan, *Seminar XX: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Bruce Fink, New York ve Londra: W. W. Norton, 1998, s. 47.

67 Alain Badiou, "What Is Love?", çev. Justin Clemens, *Umbr(a) 1* (1996), Sam Gillespie

Yani aşktaki iki, iki ayrı bir şeklinde değil, "Bir ve Diğeri" şeklinde ayırt edilebilir veya ayrılabilir ve "bu Diğeri, hiçbir şekilde bir Bir olarak alınamaz" (SXX, 49). Bunun yerine elimizde Bir artı a (1+a), bir varlık artı hiçbir "nesnelliği" olmayan veya kendi başına duran bir kendilik olarak nesnelleştirilebilir olmayan bir nesne vardır. Aşktaki ikinin, ya da Bir ile Diğeri'nin asimetrisi, *Encore*'da cinsiyetlerin asimetrisi olarak kendini gösterir: Kadın "Öteki/Diğer cinsiyet" veya "Bir olmayan" cinsiyet olarak tanımlanır.

Peki ama bu asimetriyi nasıl anlamalıyız? Psikanalitik cinsel fark teorisinde cinsiyetlerin, birbirini tamamlayan bir şekilde, birbirine harici olan ama Badiou'nun aşağıladığı manada çift oluşturacak şekilde bir araya gelebilen iki ayrık terim olarak oluşturulmadığını biliyoruz. Fakat Lacan'ın ufak cebirinde erkek Bir (1), kadın a ise, kadın için ne demektir bu? Tekdüze erkek diyarında kadının bir leke veya kir, bir anamorfoz olması mı demektir? Hem öyle olduğunu söyleyecek olsak, bunun ne demek olduğunu bilecek miyiz? Az önce "Aşk Nedir?" adlı olağanüstü yazısından alıntı yaptığımız Alain Badiou, Lacan'ın cinsiyetler arası âşıkane kopukluğu (ayrılığı değil) tarif etmek için oluşturduğu cinsiyetlenme formüllerinde, son kertede kadına fazla "klasikleşmiş" bir rol atfedilebileceğinden endişelenir. Zira Lacan evrensel niceleyiciyi erkek pozisyonuna atfedip kadını hepsi-değil olarak tanımlamakla, Hegel'in kadına dair "cemiyetin ebedi ironisi" şeklindeki meşhur betimlemesinin, yani "erkeklerin pekiştirmeye uğraştığı tümü bozan" o "varoluşsal sınır" olarak kadın tarifinin ötesine geçiyor değildir.[68] Badiou'nun korkularında haklı olması için, Lacan'ın leke veya anamorfoz mefhumunun Hegel'in ironi mefhumuna eşdeğer olması gerekirdi – ki değildir.

Cinsiyetlenme formüllerini Freud'un narsisistik aşk kavramı ışığında incelediğimizde, kadının pozisyonunun hiç de Badiou'nun sandığı kadar "klasikleşmiş" olmadığı ortaya çıkar. Freud gibi Lacan da kadına erkeklerden daha güçlü bir narsisizm eğilimi bahşeder görünür. Bunu, kadınların "cazibeli erişilmezliği"ni küçük çocukların, kedilerin ve büyük yırtıcı hayvanların erişilmezliğine eşitleyen aymaz –hatta iftiravari– bir benzerlik vasıtasıyla ortaya atan Freud, bu gözlemini baştan yakar tabii. Fakat her ne kadar geriye götürür görünse de psikanalitik pozisyonun, yukarıda narsisizm hakkında söylediğimiz her şey ışığında yeniden incelenmesi gerekir. Söz konusu benzerliğin lekeli astarını bir kenara bırakıp, narsisistik kadına atfettiği erişilmezliğin doğasına biraz daha yakından bakalım. Freud bir anlığına kendini unutur ve bu erişilemezliğin bir tür içe dönüklük veya ulaşılamazlığı, söz konusu kadınların

ve Sigi Jottkandt (haz.) özel sayı içinde, s. 44.

68 *A.g.y.*, s. 53.

mağrur sevgisizliğini ifade etmesine izin verir; bu kadınlar hakkında şunu da söyler: "Bunların ihtiyacı sevme değil, sevilme doğrultusundadır" (SE: 14:89). Ama burada söylediğini birebir almak, Freud'un narsisizm hakkında keşfetmekte olduğu şeyi göz ardı etmek olur: Narsisizm erişilemez değil, *sadece dolaylı olarak erişilebilirdir* – nesne yatırımları vasıtasıyla. Bu şimdilik Badiou'nun ironi olarak anamorfoz tezine ilave bir destek gibi görünebilir; ama bu destek bir sonraki adımda tökezler. Zira narsisistik kadınlara dair nitelemesinin tüm içerimlerine rağmen, Freud'un oluşturduğu narsisizm kavramı, bu kadınların sevilme isteklerinin, narsisizmlerinin sevmenin zıddı olmadığını, aksine ancak sevme yoluyla ifade edilebilir olduğunu söyler. Sevmek sevilmek istemektir: Aşk daima narsisisttir. Bu ifadelerin aşk mevzusuna fenomenolojik bir yaklaşımdan gelmediğini akılda tutmalıyız; dolayısıyla, "Sen de beni sevesin diye seviyorum seni" ya da "Bana beni hatırlattığın için seviyorum seni" anlamına gelmezler. Hiç kimse –narsisist bir kadın dahi– kendisini doğrudan sevemez, çünkü kendisini bir nesne olarak alamaz. Öznenin "Ben"i varlıkta bir deliktir. O halde kendimizi nasıl sevebiliriz; narsisizmin bağlı olduğu "kendim" deneyimi nereden gelir? Başka birini severken deneyimlenen bozucu *jouissance*'tan. "Ben", Bersani'nin isabetle söylediği gibi, nesnelere dönük libidinal yatırımdan doğan "tutkulu bir çıkarsama", bir beden deneyimidir. İlk bakışta sabırsızca edilgen bir duruş gibi görünen şey –sevilme isteği– aslında sevme dürtüsünün geri dönüş eğrisidir.

"Narsisizm Üzerine"nin yayımlanmasından sonraki yıl, *Üç Deneme*'nin yeni basımma ilave edilen bir pasajda Freud, narsisizmin aktif doğasını açıkça belirler: "Ego-libido ... ancak cinsel nesnelere yatırım için kullanıma sokulduğunda, yani nesne-libido halini aldığında, analitik incelemenin erişimine açıktır. O zaman onu nesneler üzerine odaklanırken, nesnelere saplanırken veya nesneleri terk ederken, birinden diğerine geçerken ve ... öznenin cinsel faaliyetine yön verirken algılarız" (SE, 7:217). Bu pasajın hemen dikkatimizi çeken yanı, Freud'un Leonardo da Vinci'ye dair betimlemesine benzerliğidir; o da durmaksızın tablo ve motiflere başlayıp bırakır, birini bırakıp diğerine geçer. Bu benzerlik, Bersani'nin narsisizme ancak yüceltim yoluyla yaklaşıldığı tezini bir kez daha onaylar; ama bunu yaparken, bu ilişkide nesne yatırımlarının oynadığı rolü açığa vurur. Narsisizmle yüceltim arasındaki esaslı bağın böyle yeniden onaylanması aynı zamanda cinsiyetler arası asimetrik ilişkiye dair algımızı da dönüştürür. Badiou'nun gözlemi bu asimetrinin normal okunuşuyla tutarlı olsa da –kadını, "Öteki cinsiyet"i, cemiyetin ebedi ironisi veya felaketi (Freud'un dağarcığında, uygarlığın yok edicisi) olma pozisyonunda bırakır– kadının Lacan'ın verdiği manada anamorfoz veya leke olarak *öznenin şahı* olduğunu görmek mümkündür artık. Zira dünyanın nesneleri arasında ancak dolaylı bir şekilde görünen şey öznedir, "Ben"dir, "yeni tutkuların mucidi"dir.

CINDY SHERMAN'IN *İSİMSİZ FİLM KARELERİ*

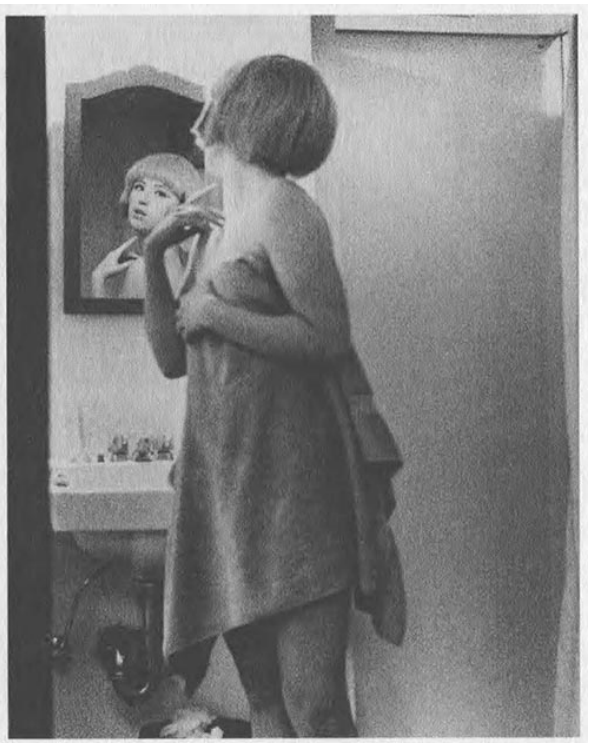
Günümüzde tatbik edilen en popüler eleştiri biçimlerinden bir tanesine göre, her metin tarihsel bağlamının ürünü olarak incelenmelidir; tarihsel bağlam, belli bir uğrakta düşünülebilir olanın çerçevesini oluşturur. Metinler kadar, tarihsel olarak konumlanmış özneler de kendilerini bu çerçevenin izin verdiği koşullarda tasavvur eder. Kültürel teorinin büyük bir kısmını şekillendiren bu inanç, Cindy Sherman'ı üne kavuşturan 1977-1980 tarihli *İsimsiz Film Kareleri*'nin [*Untitled Film Stills*] alımlanışını da neredeyse tamamen şekillendirmiştir. Bu fotoğraflarda Sherman, Hollywood'un belli bir dönemini, belli bir türü veya yönetmenlik tarzını akla getiren bir şekilde tasarladığı muhtelif arka plan dekorlarına uygun düşen kıyafetler içindedir. Judith Williamson, sonraki eleştirilerde fotoğrafların temel meselesi halini alacak olan şeye parmak basar: "Tahayyül edilen anlatılardan bilhassa dişilik ortaya çıkıyor. Sadece bir dizi dişil ifade değil, bir netice olarak, işlenen bir şey olarak 'dişi olan', *süreç* halinde gösteriliyor."[69] Burada dişi olanın edilgenliği, fotoğrafların akla getirdiği kültürün içinde kadının "bakışın hamili" olmasına izin verilmemesi, nesnesi olmaya mahkum edilmesiyle ilişkilidir. Kadın –erkeklere kıyasla daha büyük oranda– kendisini, kültürün onun hakkında ürettiği imgelerde görmeye zorlanır. Kendisini onların şartlarıyla, onların önceden varsaydığı bakış için oluşturmak durumundadır.

Bu doğrultuda Sherman'ın fotoğrafları hemen her zaman, kendilerini, kültürel olarak onaylanmış biçimler altında görmeyi deneyen kadınlara ait imgeler olarak okunmaktadır. Sevilmek isteyen kadınlardır bunlar. Kimi zaman fotoğrafın kendi "inşa edilmişliğini" açığa vurduğuna dikkat çekerek, bu kadınları kendilerini sunma biçimlerini şekillendiren imgeden kurtarmayı amaçlayan eleştirel bir gayret söz konusudur. İdeoloji kadını inşa ediyor olabilir, ama fotoğraf ya da eleştirmen ideolojiyi sökebilir. Bir diğer stratejide ise, bu kadınların özlemlerine, bu özlemlerin peşinden koşan bedenlerin çelme taktığına işaret edilmektedir. Bu fotoğraflar, kadınların özendiği ideal imgeler ile cismen ne olduklarının, gerçek bedensel şartlarının itaatsizliği arasında bir gedik açar: Ötekinin kolları biraz hantal, bilekleri fazla kalındır, berikinin cafcaflı elbisesi düşlediği romantik senaryoya hiç uymaz. Bu okumalarda kadının bedeni, kültürel teorinin bu terime verdiği manada, daima "sonlu"dur; birincisi, fotoğrafın kendisi gibi o da inşa edilmiştir, başka yerde varolan koşulların gerçekleşmesinden ibarettir. İkinci olarak, beden iki kat sonludur; hem seyircinin ya da hikaye içinde yoldan

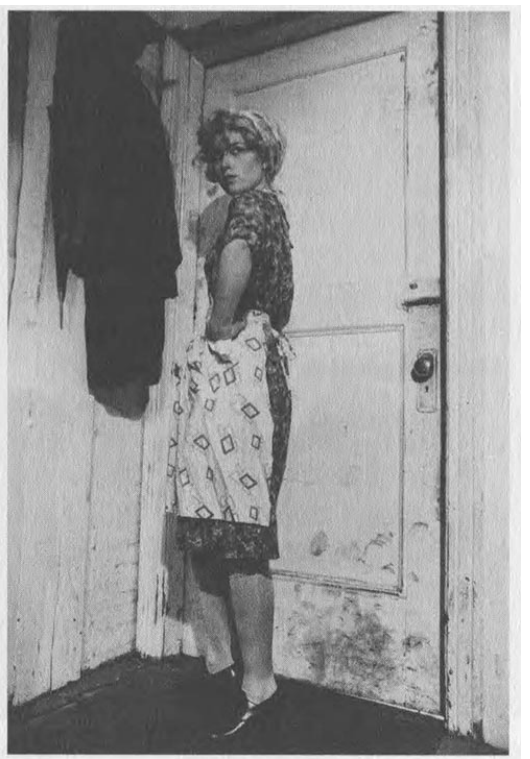
69 Judith Williamson, "Images of 'Woman'—the Photographs of Cindy Sherman", *Screen*, cilt 24, no. 6 (Kasım–Aralık 1983), s. 104. Benim görüşlerime aykırı olsa da, çok faydalı bir deneme bu.



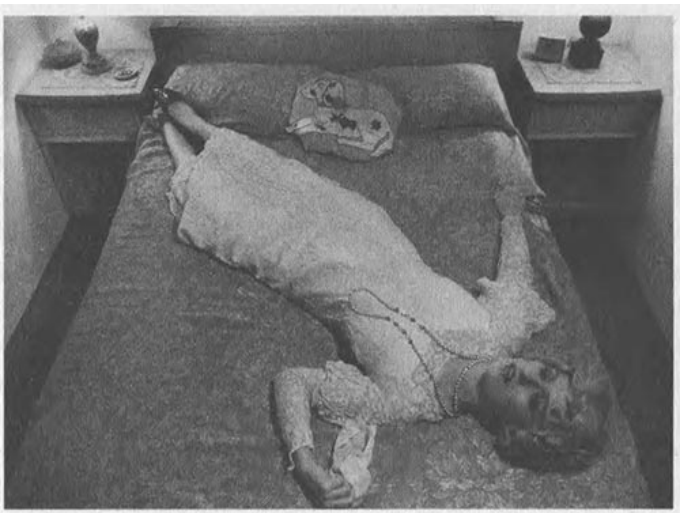
Resim 2.2 Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri*, #56 (1980), Metro Pictures'ın izniyle.



Resim 2.1 Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri*, #2 (1977), Metro Pictures'ın izniyle.



Resim 2.3 Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri*, #35 (1979), Metro Pictures'ın izniyle.



Resim 2.4 Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri*, #11 (1978), Metro Pictures'ın izniyle.



Resim 2.5 Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri*, #46 (1979), Metro Pictures'ın izniyle.

geçtiği tasavvur edilebilecek herhangi birinin bakışına maruz kalan bir nesneden ibarettir hem de kadının umutlu bakışına direnç gösteren bir matlıktan, idealleştirici talebine boyun eğmeyen atıl bir şeyden ibarettir.

Fakat ben *İsimsiz Film Kareleri*'nde kadınlarla etraflarındaki ortam arasındaki gediğin, genelde peşinden gelen, bu gediği hikayeleştirme/anlatısallaştırma [*narrativization*] önlemine teslim olmadan da konumlandırılabileceğini savunacağım. Hikayeleştirme telaşı, bu kadınları şu an bulundukları yerlere getiren arka plan hikayeyi oluşturma telaşı, birçok yönden sorunludur. Birincisi, kadını somut çevresine bağlayan bu okuma stratejisi, sanki her fotoğrafta *farklı* bir kadın varmış gibi hareket eder; yani her bir kadını tümüyle öykü içine alır. Belirli kadınları içinde bulundukları belirli durumlara bağlayan ilişkilere odaklanmamızı isterken, bulduğu belirliliğin [*particularity*] bu hikayeyi oluşturma sürecinin ta kendisinin ürünü olduğunun, ya da daha iyisi, bulduğu şeyi belirliliğe indirgediğinin farkında değildir. Hayır, bu fotoğraflarda bir dizi farklı kadın değil, sadece bir tane, *aynı* kadın, tekrar tekrar kendini gösteren Cindy Sherman vardır; analizimizde fotoğraflarda tekrar tekrar görünen kişinin kendisi olduğu gerçeğini öne çıkarmadığımız takdirde, fotoğrafların yönelttiği derin sorulardan bir tanesi de hiçe sayılmış olur: "Bütün görünümleri farklı olan birisi nasıl aynı olabilir?" Bu soru başlı başına dişil varlığın, yeniden Badiou'nun terimine başvurursak, "çoğul varlık" veya çoğul *görünmeler/gizlenmeler* olan dişil varlığın doğurduğu sorudur. Buradaki içerim, dişilik taslamanın altta yatan bir varlığı gizleyen bir suretten ibaret olduğu değil, suretin veya görünüşün dişil varlığın kendisi olduğudur. Öte yandan, tüm imgelerin öznesinin Sherman olması, devamlı olarak kendisini vitrine koymayı seçmiş olması dikkatlerden kaçmamıştır. Hatta Sherman'ın "narsisizmi", eleştirel literatürün köşe taşlarından biri olmuştur. Buradaki sorun; bu değerlendirmeyi ayakta tutan narsisizm mefhumu öyle zayıftır ki, sadece bir yankı yaratsın diye tekrarlanır gibidir: Sherman bakılmayı o kadar seviyordur ki, kendisi bile sadece kendi kendisine bakmaktan hoşlanıyordur. Dahası Sherman'ın narsisizmi meselesi, fotoğraflardaki kadınların (hâlâ çoğuldurlar) etraflarındaki ortamla ilişkilerine dair analize asla yedirilmez – sadece "onların" da kendi kendilerine bakmak gibi yavan bir diyetle karın doyurdukları ima edilir.

Fotoğraflara dair hikayeleştirici [*narrative*] –ve (bu da söylenmeli) *psikolojikleştirici*– okumayla ilgili ikinci büyük güçlük, ilkinin doğal bir sonucudur: Hikayeyi besleyebilen ifadeler dışındaki tüm ifadeler kadının yüzünden silinir. İfadedeki belli bir muğlaklık, mesela korku ile meydan okuma, ya da özlem ile kabullenme arasındaki gezinmeler bu okumalardan kaçmamıştır. Ama ne kadar muğlaklıkla olsa da, daima *durumun kadının yüzüne nakşolduğu* varsayılmak-

tadır. Kadın ortamının damgasını yemiştir. Böylelikle Sherman'ın fotografik deneyinin Kuleşovcu doğası göz ardı edilir.

İlk Sovyet kurgu kuramcılarından olan Lev Kuleşov, kurgu üzerine kendisinden sonra gelen düşüncelerin çoğuna zemin oluşturan deneyler tasarlamıştır. Bunlardan birinde (deneyin gerçekleştirildiğine dair net bir kanıt yoktur), ünlü bir oyuncunun (Sovyet oyuncu Mozhukhin) yüzünden oluşan tek bir yakın planla üç farklı sinematik sahnenin yan yana getirilmesiyle, aralarındaki bağlantının hayali bir coğrafyasını oluşturmak planlanmıştır. İlk sahnede, Mozhukhin bir hapishane hücresinde oturur ve penceresinden görünen manzara üstünde yükselen güneşi seyreder gibidir; sonrakinde, yarı çıplak bir kadına bakar gibidir; üçüncüsündeyse, bir çocuk tabutuna bakar gibidir. Beklentiler, film gösterildiğinde, yanına yerleştirilen sahneye göre Mozhukhin'in yüz çekiminde ifade edilen duygunun farklı anlaşılacağı yönündedir: sevinç ve özgürlük hasreti; şehvet; keder. Genellikle bu deneyin, belli bir nesneyle ilişkisinin, yüz ifadesinin anlamını nasıl demirlediğine veya belirlediğine örnek oluşturduğu düşünülür. Oysa Gilles Deleuze'e göre durum bunun tam tersidir. Söz konusu yüz ifadesinin onca farklı sahneyi "alabilmesini", anlamını tüketmeyen onca sahneyle yan yana getirilebilmesini sağlayan şey, yüz ifadesindeki muğlaklığın ta kendisidir.

Deleuze, Macar film kuramcısı Bela Balazs'ın yakın plan üzerine çığır açıcı çalışmasından esin alır. Mesela son derece dramatik sekanslar arasına yerleştirilen yakın planlar üzerine –*Vertigo*'nun açılışı geliyor akla: San Francisco çatılarında geçen bir polis kovalamacasının ortasında yakın planda Scotty'nin (Jimmy Stewart) yüzünü görürüz– yazarken şöyle der Balazs: "Uçurum her ne kadar baş dönmesinin (*vertigo*) *nedeni* olsa da, baş dönmesinin bir yüzdeki ifadesinin açıklamasını veremez. Ya da ... 'birinin aşağıya doğru sarktığı uçurum belki onun korku ifadesinin açıklamasını verebilir, ama bu ifadeyi yaratan o değildir. Zira, ifade bir gerekçe olmadan da vardır, ona düşünce yoluyla bir durum tayin edildiği için ifade haline geliyor değildir."[70] Balazs'ın gözlemlerinden Deleuze'ün çıkardığı nokta, yüzü içeren yakın planın *sahnenin bir parçası olmadığı*, hikayeye dayalı bir açıklamayla, sahnenin "geri kalanıyla" devamlılığını veya devamsızlığını (korku ifade ettiği/meydan okuma ifade ettiği) belirleyebileceğimiz büyütülmüş bir ayrıntı olmadığıdır. Yakın plan, sahnenin zaman-mekan koordinatlarına sıkıştırılamaz; çünkü farklı bir boyuta, zaman-mekan düzlemine ait olmayan bir boyuta açılır.

Gerçi Balazs'ın aksine, *tüm* yakın planları *yüz* olarak, "*yüzleşmiş*" olarak

70 Bela Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, çev. Edith Bone, New York: Dover, 1970, s. 136; aktarıldığı yer, Deleuze, *Cinema I*, s. 102; Türkçesi: s. 139.

gören Deleuze, buradan yola çıkarak yakın planı psikanalitik kısmi nesne mefhumundan *ayırmaya* çalışır –"yakın planın, yakın plan-yüzün kısmi nesneyle hiçbir ilgisi yoktur"[71]– ama yukarıda sunduğumuz tartışmadan sonra, belli bir bütünün parçasıymış gibi yapmayan, bunun yerine bir bütünün yerini alan bir parça olan psikanalitik kısmi nesne anlayışını yanlış anladığı belli olmuş olmalı. Bu anlamda kısmi nesne *mutatis mutandis* Deleuze'ün *yüz* anlayışına son derece yakındır. Hatta *yüzün* statüsüne dair bu argümanla, Lacan'ın *bakışın* statüsüne dair argümanı arasında daha kapsamlı bir benzerlik tespit etmek mümkündür – bakış da tablo veya film sahası *içinde*, o sahanın bir parçası olmaksızın kendini gösterir. *İsimsiz Film Kareleri*'nde kadın yüzü, yakın plandan ziyade bakış gibi iş görür; zira bu fotoğraflarda kadının yüzü sahnelerin yanı başında değil, içinde görünür – gerçi epey cüzi bir farktır bu; iki kavram arasındaki gerçek bir teorik uyuşmazlıktan ziyade, durağan bir imgeyle hareketli bir imge arasındaki farkla ilgilidir. Temelde Cindy Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri*'ndeki yüz imgelerinin, sonraki eserlerinde sözcüğün teknik anlamıyla gerçek yakın planlar haline gelmelerinden önce bile, yakın plan olarak işlediklerini savunuyorum. Yani Sherman'ın bu fotografik dizinin öykü içi uzamlarına dahil edilen yüzü, o uzamlara ait değildir.

Kısacası Sherman'ın yüzü yüzün olağan rolünü üstlenmez, ki Deleuze'ün tarifine göre bu olağan rol şöyledir: "Bireyleştirendir (herkesi birbirinden ayırt eder ya da herkesin ayırt edici özelliklerini ortaya koyar), toplumsallaştırandır (toplumsal bir rol ortaya koyar), ilişkiseldir ya da iletişim kurandır (yalnızca iki kişi arasındaki iletişimi değil, aynı zamanda, tek bir kişi içindeki iletişimi, karakteri ve rolü arasındaki içsel uyumu da sağlar)." (Türkçesi: s. 135) Bireyleştirme, toplumsallaştırma, ilişkisellik ya da iletişim kurma. Başka bir deyişle yüz, bireyin, farklılığa dayalı olarak, kişinin diğer insan ve nesnelerle ya da bir durumla ilişkisi vasıtasıyla tanımlanan *tikelliğini* oluşturan özellikleri gösterir; yüz, kişiyi ortamıyla ilişkilendirir. Gelgelelim yakın planda yüzün normal rolü askıya alınır; kişiyi bireyleştirmektense, aksine bireylikten ya da şahsilikten çıkarır. Yakın planda öznenin sıfatsızlaştığı, kişiliğinin boşaldığı ortaya çıkar. Bu durumda yüz, temsil edilen uzamdan geriye doğru, Deleuze'ün deyişiyle "başka bir boyuta" çekilir. Bu geri çekilme, yakın planlara fazlasıyla yaslanan birçok filme konu olmuştur. Deleuze bilhassa Ingmar Bergman'ın *Persona*'sına (kadının biri eski hayatını terk eder, mesleğinden, anne ve eş rollerinden vazgeçer ve neredeyse tam bir dilsizliğe çekilir, ya da özetle, kendisini, bireyleştiren her şeyden tavizsizce koparır) ve Carl Dreyer'in *The Passion of Joan of Arc* (Joan neredeyse

71 Deleuze, *Cinema I*, s. 95; Türkçesi: s. 130.

sadece yakın planda filme alınır ve onu suçlayanların karşılık versin diye uğraştıkları tarihsel durumdan kendisini koparmış gibidir) filmine değinir.

Yakın plan alanı ile filmin öykü-içi alanı arasındaki bu antinomik ilişki, Lacan'ın bakış [*gaze*] ile temsil edilen alan arasındaki antinomik ilişkiye dair açıklamasında bir yankı bulur. Bu antinomi temsilin iki düzeyi arasındaki ilişkiyi tanımlar: bakışın kendini gösterdiği yer olan söyleyiş düzeyi ve ifade düzeyi yahut temsil edilen alan düzeyi. Yani sahanın içinde, temsil edilenin parçası *olmadığını*, içinde kendini gösterdiği düzlemden farklı bir düzleme ait olduğunu beyan eden artık bir nesne kendini gösterir. Lacan, söyleyiş ile ifade, bakış ile temsil arasındaki bu bölünmenin teşhis edilmesi ile Descartes'ın, temsil edilenin tüm içeriğinin şüpheye düşürülüp fiilen olumsuzlandığı radikal şüphe prosedürü arasında bir bağlantı kurar. Ne var ki bu prosedürün sonunda geriye bir şey kalır, şüphe erozyonuna direnç gösteren bir şey: cogito, ya da söyleyiş uğrağı. Diğer her şeyi yıkıp geçen yok edici hamleden kaçması, cogito'nun temsil edilene veya düşünceye özdeş olmadığının kanıtıdır.

Ne var ki bu bölünmeye dair teori bir tuzak doğurur – *İsimsiz Film Kareleri* sayesinde kaçınabileceğimiz bir tuzaktır bu. Gelin muhtelif pozisyonları (Descartes'tan Lacan yoluyla Deleuze'e) birlikte ele alarak (ortalama bir argüman oluşturmak için), bu argümanın fotoğraflara dair ima ettiği bariz okumayı yapalım. Sherman'm yüzünde belli bir dikkat dağınıklığı olduğunu tespit edebiliriz; sanki hayallere dalıp gitmiş ve aslında o anki durumu içinde değilmiş gibidir, bu durum bir şekilde ona dokunmuyormuş gibidir. Bütün fotoğraflarda tek figür olan, her birinde yalnız olan Sherman, kimseyle etkileşim içinde değildir ve kendi suskun dalgınlığı dışında herhangi bir faaliyetle de meşgul değildir. Deleuze'ün tartıştığı o film kadınlarının tavizsiz geri çekilişleri, kendilerine ait bir odadan fazlasını istemeyen kadınların o çok bahsedilen münzeviliği, hatta daha önce bahsettiğimiz "cemiyetin ironisti" rolleri – tüm bunlar hemen akla geliyor ve bu okumaya destek veriyor, rezonans ve inandırıcılık katıyor. Tek bir güçlük var ki fotoğrafların kendileri bu okumaya boyun eğmiyor. Şöyle diyebiliriz: Bu fotoğraflar küçük çocuklarda, kedilerde ve büyük yırtıcı hayvanlarda bulduğumuz o çekici erişilemezliği kadınlara atfetme yönündeki analojik itkiye karşı koyuyor. Zira bu fotoğraflardaki kadının yüzündeki hülyalı bakış –resim ve sinema için tanıdık bir topos (sersem sersem pencereden dışarı veya sadece çerçeve dışına bakan sayısız kadın imgesini düşünün)– o kadını, etrafını çeviren uzamdan çıkarmıyor. Niye? Çünkü tam da hayal edilen o başka yer türünden bir yerde, onun düşlediğini hayal ettiğimiz sinematik uzamlardan, perde uzamlarından, "dişil fantazi"nin melodramatik uzamlarından birinin içinde temsil ediliyor. Bu fotoğraflar, film kuramcılarının kadınla perde imgesi arasındaki yakın ilişkiye

dair tezlerine destek verir gibi adeta. İmgeden, görüntüden ayrılamaz olan kadın, imgeye mesafe alamayan, imgeden öte bir pozisyon alamayan bir şekilde kuramlaştırılır. Görünüşler dünyasına gömülü kalır kadın. Ama film kuramcıları, teoride ve sinemada kadının imgeyle bu şekilde birleştirilmesini ayıplarken, *İsimsiz Film Kareleri* böyle yapmaz. Kadın için görünüş düzeyinden "çıkış olmadığını", "kadınsılığın" daima takınmadan başka bir şey *olmadığını* kabul eder.

Fotoğraflar az önce bahsettiğim tuzaktan bu şekilde kaçınır. Kaçınılacak o tuzak nedir peki? Başka yer olan bir dünyaya, varlığımızın kıymetli nüvesini korumak için yalnızlık içinde geri çekilebileceğimiz bir yere inanmaktır. Schreber'in psikozu üzerine çalışmasında bizzat Freud'un da, tuhaf bir şekilde bu inancın yanıltıcı ayartısına kapıldığı savunulabilir. Zira Schreber'in dünyasının toptan yıkılışını, psikotik "dünyanın sonu" fenomenini, tüm nesne yatırımının geri çekilmesi vasıtasıyla inceledikten sonra, bir şeyin, tek bir şeyin sağlam kaldığım görür Freud: Schreber'in narsisizminin. Psikoza dair bu teori, Descartes'ın kıymetli cogito nüvesinin üretilmesi amacıyla her şeyin yok edildiği radikal şüphe prosedürünün bir parodisi gibidir; bir farkla ki o da, bu sürecin rasyonel düşüncenin sarsılmaz köşe taşı yerine kuruntulu bir megalomani doğurmasıdır. Freud psikoza dair açıklamasının olsa olsa narsisizm teorisine duyulan acil ihtiyaca kanıt oluşturduğunu hemen fark etmiştir; nitekim Schreber'e dair vaka analizi, "Narsisizm Üzerine" yazısının başlıca itici güçlerinden bir tanesi haline gelmiştir. Freud'un Schreber'den öğrendiği şey kısaca şudur: Birincil narsisizm, yani öznenin kendi bütünlüğüne, dünyadan ayrılabilir olduğuna dair libidinal hissi, dünyanın olumsuzlanması veya dünyaya olan yatırımın geri çekilmesi gibi basit bir şeyden kaynaklanamaz; peşi sıra yıkımdan, dünya kadar benliğin de yıkımından başka bir şey getirmez, ki sonradan patolojik kuruntulu megalomani biçiminde imgesel olarak yeniden inşa edilir. Birincil narsisizm başka bir şekilde kuramlaştırılmalıdır.

Freud'un bu narsisizm teorisine şekil verirken gerçekleştirdiği teorik hamlenin cüretkarlığını anlamanın en iyi yolu, bu hamleyi Lacan'm aktarım üzerine seminerinde *Versagung* edimi dediği şey olarak düşünmektir. Paul Claudel'in dramatik Coûfontaine üçlemesinin kahramanı olan Syngne de Coûfontaine'den bahseder Lacan: En kıymetli etik ilkesini, özdeşleştiği ve eskiden olsa uğruna her şeyini feda edeceği ilkeyi feda eder Syngne.[72] Feda edilemeyecek olan tek

72 Lacan'm bu argümanına dair analizler için, Alenka Zupancic'in şahane kitabı *Ethics of the Real: Kant, Lacan* (Londra ve New York: Verso Press, 2000, 8. bölüm; Türkçesi: *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan*, çev. Ahmet Süreyya Özcan, Ankara: Epos, 2010) ve Slavoj Zizek'in muhtelif yerlerdeki ama bilhassa *The Fragile Absolute—or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?* (Londra ve New York: Verso Press, 2000, s. 143-160; Türkçesi:

şeyin, feda edilebilir şeyler listesinin istisnasının feda edilmesini tam bir etik jest olarak tarif eder Lacan; zira nihayetinde insanın kendisini karar ve eylem sahasının üzerine yükseltmesini sağlayan *kaideden* vazgeçilir. "Narsisizm Üzerine" yazısı böyle bir edimse şayet, bunun sebebi, Freud'un burada, cogito'yu tüm dünya düzlemine istisna kılan anlayışa ölümcül bir darbe indiriyor olmasıdır. Ya da: Freud'un bu denemedeki jesti Lacan'ın iddia ettiği ölçüde çığır açıcıysa şayet, bunun sebebi psikanalizi, benliğin düşünce veya eylem dışında güvenli bir liman bulabileceği fikrinden koparmasıdır. Ortaya attığı önerme –"Seviyorum, öyleyse varım"– "Düşünüyorum, öyleyse varım" önermesinden daha riskli ve cüretkar gelebilir, çünkü bizim için dünyadan daha kıymetli olan bir şeyi, yani "Ben"i tehlikeye atar gibidir. Nesne yatırımı özneyi yerinden etmek konusunda şüpheye oranla daha ciddi bir tehdittir; gelgelelim Freud tam da nesne yatırımı aracılığıyla öznenin "Ben"ine dair bir onaya ulaşmayı önermiştir.

Çalışmalarında dişi özneye dair bir teori ihtiyacını Freud'un niye bu kadar geç fark ettiği sık sık sorulmuştur. Muhtemel bir yanıt (bir tane yeterli değil tabii), narsisizm teorisinin gelişmesini beklemek zorunda kalmış olmasıdır. Zira bu noktaya gelinceye kadar, ego içgüdüleri veya kendini-koruma içgüdüleri ile cinsel içgüdüler birbirinden fazla sıkıca ayrı tutulurken ve özne fazla katıca libidonun karşısına yerleştirilmişken, bu özne dünyanın geri kalanından ayrı bir yer işgal edebilir görünür. Narsisizm teorisinin gelişimiyle birlikte dişi özne veya dişi varlık problematiği ortaya çıkmıştır, zira özne artık libidinal yatırımlarının ötesinde bir noktada aranamaz hale gelmiştir. Bu noktada kadın, psikanalitik teori için erişilebilir değil, dolaylı bir şekilde erişilebilir hale gelmeye başlamıştır.

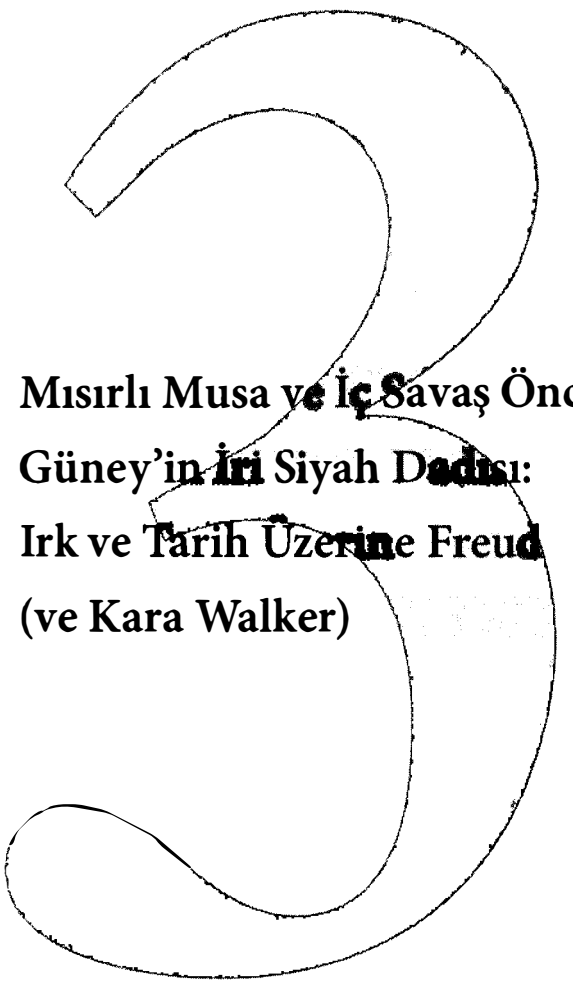
Burada mesele "Narsisizm Üzerine" yazısının aşka ilişkin ontolojik paradoks hakkında öğrettiği her şeyi unutmak ve böylece aşkı fenomenolojik temsilleriyle karıştırmak değildir elbette. Kadının aşkla ilişkilendirilmesinin uzun ve mide kaldıran bir tarihi vardır; bu tarihte her ikisi de bakım ve ihtimamın içli düzeyine indirilir. Freud'un metnini yeniden okumanın yanı sıra *İsimsiz Film Kareleri*'ne yeniden bakmak, aşk paradoksunun bu şekilde çözülüp gidişini ortadan kaldırmasa da, en azından yavaşlatabilir. Belirttiğimiz gibi, yakın plan ya da kadının yüzü, ifadesindeki dalıp gitmişliğe rağmen, onu içinde bulunduğu uzamdan çekip çıkartmaz. Yüzündeki çerçeve dışına yönelen, boş veya nesnesiz özlem dolu bakış, etrafını çeviren sahnelerle doludur. Kadının bakışının boşluğunu ketleyen veya dolduran fotoğraflar, dikkatleri hayal edilen bir başka yerden uzaklaştırıp fiilen temsil ettikleri nesneye yöneltir. Nedir peki bu nesne? Muhtelif dönem ve tarzları yeniden üreten bir dizi sahnede temsil edilen şey

Kırılgan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul: Encore, 2003) kitabındaki ufuk açıcı yorumlarına bakınız.

filmdir, sinemadır. *İsimsiz Film Kareleri*'nde film, sevgi dolu bir büyülenmenin nesnesi olarak temsil edilir.

Sinema aşkının bir dizi fotoğrafın banal konusu olmasını önleyen şey, söz konusu dizinin Freud'un aşka dair tezinin, yani aşkın her daim ve temelde narsisistik olduğu tezinin doğruluğunu harikulade bir şekilde gösteriyor olmasıdır. Tekrarlayalım: Bir şeyi sevdiğimizde, onda ondan fazla olanı severiz, onun kendisine özdeş olmayışını severiz. Ama şimdi yeni bir noktaya, daha önce yetersiz bir şekilde ifade ettiğimiz bir noktaya parmak basabiliriz. Nesnede o nesneden fazla olan bir şeyi sevdiğimizi söylemek, nesnede o nesnenin önceden olduğu şey olmayı bırakıp kendisinden farklı bir şey haline gelebildiği o gerçek noktayı sevdiğimizi söylemekten ibaret değildir; aynı zamanda *o nesnede kendimizi sevdiğimizi* söylemektir. Bu gözlemi bir benzerlik meselesi haline getirip bayağılaştırılmasına karşı koymak gerekiyor; daha önce belirttiğimiz gibi, sevilen nesnede kendi imgemizin bir yansımasını bulmayız, daha ziyade o nesneyi sevmenin verebildiği *jouissance*'ta kendimize/kendiliğe dair bedensel bir deneyim buluruz. Sevgi nesnesi ile Kant'ın bu terime verdiği manada "patolojik" nesneyi birbirinden ayırmak da bir o kadar önemlidir. Aralarındaki fark sadece etkinlik/edilgenlik ayrımıyla değil (sevgi nesnesinden edilgence etkileniyor değilizdir, o nesneyi severek kendimizi etkin bir şekilde etkileriz), nesnenin doğasıyla da ilgilidir; zira patolojik nesne –sevgi nesnesinin aksine– bizi, kendi kendisinden farkı noktasından etkiliyor değildir.

Lacan aşkta/sevgide iki tane bir değil, bir Bir ve bir Diğeri/Öteki, ya da 'Bir artı a' bulunduğunu iddia ederken, bu Bir'i seven değil, sevilen nesne olarak anlamalıyız. En azından Freud'un narsisizm teorisi, Lacan'ın ifadesini böyle anlamamızı gerektirir. Âşık sadece *objet a*'da, yani kısmi nesnede ya da sevgi ediminin bölünmez kalanında konumlandırılabilir. Bölünmezdir (çünkü zaman mekan koordinatlarına indirgenebilir değildir) *ve* hiçbir bölünmenin ürünü olmayan, hiçbir bütünün parçası olmayandır. O halde Cindy Sherman'ın yüzünün tüm fotoğraflarda (Deleuzecü manada) yakın plan olarak ya da *objet a* olarak, sinematik-fotografik imgeye duyduğu sevginin daimi kalıntısı olarak tekrar tekrar geri dönmesine şaşmamalıyız. Fotoğraflarının verdiği dersi üzerimize alınmalıyız: sahici sevgi asla özgeci değildir – keza yüceltim de. Bu ders sinizmin tam aksidir.



Mısırlı Musa ve İç Savaş Öncesi Güney'in İri Siyah Dadısı: Irk ve Tarih Üzerine Freud (ve Kara Walker)

Kara Walker'ın şimdiye dek ürettiği eserlerin hemen hepsinde –eserlerin tadını almanız için birkaç başlık: *Gone: An Historical Romance Of A Civil War As It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress And Her Heart* (1994); *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (1995); *The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire-A Reconstruction* (1995); *Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, K. E. B. Walker, Colored* (1997)– aynı teknik kullanılmıştır: beyaz galeri duvarlarına siyah kağıt kesikleri/kesme kağıtlar [*cut-out*] yapıştırma tekniği. Bu kesiklerde, ara ara görünen bir tutam manzaranın ortasında, Amerika'nın İç Savaş öncesi Güneyi'nden anlatı parçaları içine yerleştirilmiş devasa insan figürleri resmedilir. Siyah kağıttan yapıldıkları için insan figürlerinin tamamı teknik olarak siyahtır, ama basmakalıp profilleri, duruşları ve kıyafetlerinden yola çıkarak öykü içi beyazlarla siyahları birbirlerinden ayırmak mümkündür. Duvarlara yapıştırılan bu figürler, duvarların düz yüzeyinin bir parçası haline gelir; oysa tuval üstüne yerleştirilmiş olsalar, çıkıntı yaparlardı. Derinlik, figürler arası ilişkilerden de çıkarılmış durumdadır; figürler birbirlerinin önünde veya arkasında durmaktansa, birbirlerine karışıp ayrılır, birbirlerinden taşıp birleşirler.

Bu yassı siyah figürler, fotoğraf öncesi dönemde kullanılan teknikleri anımsatır; tuhaf biçimde ağırlıksız, yersiz imgeleriyle on dokuzuncu yüzyılın gölge tiyatrolarını; seyircileri tarihsel olayların abartılmış boyuttaki rekonstrüksiyonlarıyla sarmalayıp cüceleştiren sikloramaları (sinemayla birlikte yerlerini temelli kaybedene kadar, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında son derece popüler olmuş bir teknik); ve bir o kadar da, fotoğrafın icadından önce gelen ve fotoğrafla kısmen çakışan, insanların sevdiklerinin suretini muhafaza etmeleri için çabuk, ucuz bir yöntem olarak iş görmüş olan o siyah kağıt siluetleri. O halde Walker'ın kesikleri, İç Savaş öncesi Güney'i, o dönemde yaşayan insanların elinde olan imge türleriyle anımsatır. Fakat eserlerinde Walker'ın kendisini figürlerinden ayıran mesafeyi ortadan kaldırmaya çalıştığı sonucuna varmak yanlış olur. Eserlerini "Miss K. Walker, Dikkate Değer Bir Yeteneği Olan Hür Bir Zenci" şeklinde,[73] yani yeniden yarattığı o tarihi romanslar tarzında imzalayan ve kendisinden

73 Dan Cameron, "Kara Walker: Rubbing History the Wrong Way", *On Paper*, cilt 2 (Eylül/Ekim 1997), s. 11.

resmettiği "zenci haspalar"dan bir tanesiymiş gibi bahseden Walker, dönem kostümleri kuşanırken, yine de kendini kendisi dışında bir yerde, eski Güney'e ait bu figürlerde konumlandırmaya çalışıyor değildir. Kısacası, doğrudan veya naif bir şekilde bu figürlerle özdeşleşiyor değildir. Mesela tekniğine yön veren soruyu aktarırken –"Benim gibi bir kadının *geçtiğimiz* yüzyıl öncesinde üreteceği gibi bir sanat eseri üretmem mümkün müydü? Onun elinde olan yöntemlere ilave olarak ulvi bir ihtiras ve inişli çıkışlı bir geçmişle birlikte?"[74]– sözlerindeki mizahi mesafeyi, ona ait olan "ulvi ihtiras" ve "inişli çıkışlı geçmiş"i, bunları anakronistik bir şekilde ödünç verdiği yüzyıl dönümü figürlerinden ayıran mesafeyi işitiriz. Yani İç Savaş öncesi geçmiş üzerine kafa patlatıp bu dönemle ilişkisini kabul ederken bile, kendisini bu geçmişten ayıran uçurumu teslim eder Walker. Genç, orta sınıf, RISD mezunu, ağırlıklı olarak kentte yaşayan Kara Walker, yerleşik sanat kurumları tarafından fazlasıyla onurlandırılmış bir siyahi sanatçıdır. Çizdiği figürlerin hayat deneyimleri ona son derece yabancıdır ve eserlerinde kalkıştığı sorgulama, büyük ölçüde yabancı olan bu geçmişin nasıl olup yine de kendi geçmişinin bir parçasını oluşturduğunun söylenebileceğini çözmektir. Dolayısıyla bu estetik sorgulama kimlik sorununa, standart yaklaşımın aksi bir şekilde yaklaşır. Normalde bir grubun –siyahların diyelim– diğerlerinden nasıl farklılaştığı sorulur; Walker ise, aralarındaki farklar göz önüne alındığında, o grubun üyelerinin nasıl olup da aynı gruba ait sayılabildiğini sorar.

Walker'ın vinyetlerine verdiği adla, söz konusu "plantasyon aile romansları"[75] herkes tarafından sıcak karşılanmamıştır. Bilhassa siyahi cemiyet içinde tartışma yaratmaya devam eder; bu eserler aleyhine sert yaygaralar koparan, hatta sergileri protesto amaçlı mektup kampanyaları düzenleyen birçok siyah vardır. Bu protestocular için sorun, Walker'ın edepsiz tekerleme vinyetlerinde, ırkın saygınlığını tasdik eden ya da haksızlığa uğramış ama yürekli bir halkın gerçek başarılarını ve sarsılmaz dürüstlüğünü yansıtan anlatılardan, olumlu ve ruhu canlandıran imgelerden, boyun eğmeyen ya da fedakar ve erdemli siyah köle imgelerindense, hoyrat "zenci seks veletleri"nin parıldıyor olmasıdır.[76]

Kültürsüz fahişeler, *sambo*lar, *mandingo*lar, Tom Amcalar, her türden hödük ve puşt gayet kayıtsız bir şekilde oğlancılık, yamyamlık, doğurma, dışkı yeme ve nasıl adlandıracağımızı bilmediğimiz şiddet ve şehvet dolu farklı eylemler

74 Kara Walker, "The Emancipation Approximation", *Heart Quarterly*, cilt 3, no. 4 (bahar 2000), s. 25.

75 Kara Walker, "The Big Black Mammy of the Antebellum South Is the Embodiment of History", *Kara Walker* içinde, The Renaissance Society at The University of Chicago, 12 Ocak–23 Şubat 1997, sayfa numarasız.

76 James Hannaham, "The Shadow Knows: An Hysterical Tragedy of One Young Negress and Her Art", *New Histories*, Boston: The Institute of Contemporary Art, 1996, s. 177.



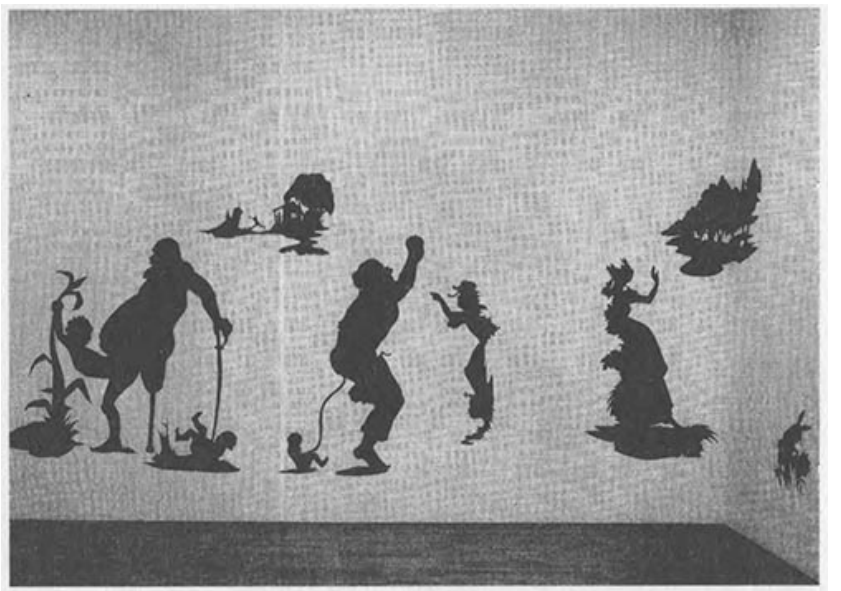
Resim 3.1 Kara Walker, *Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit on Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, Missus K.E.B. Walker, Colored* (1997). Brent Sikkema'nm izniyle, New York.



Resim 3.2 Walker, *Slavery! Slavery!* (1997). Brent Sikkema'nın izniyle, New York.



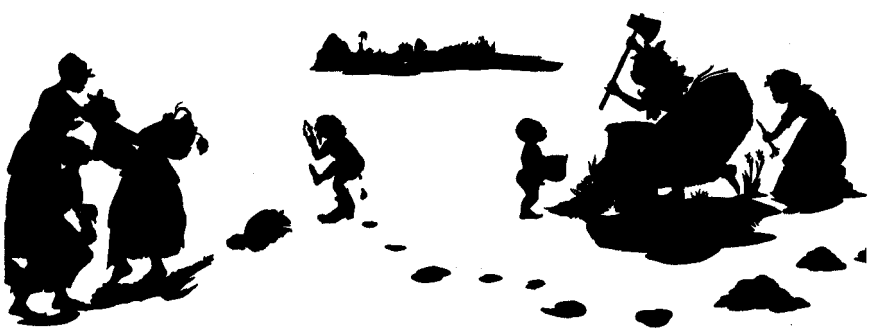
Resim 3.3 Walker, *Camptown Ladies* (1998). Brent Sikkema'nın izniyle, New York.



Resim 3.4 Walker, *African't* (1996). Brent Sikkema'nın izniyle, New York.



Resim 3.5 Walker, *A Work in Progress* (1998). Brent Sikkema'nın izniyle, New York.



Resim 3.6 Walker, *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (1995). Brent Sikkema'nın izniyle, New York.

içindedir. Walker, temsillerinin hem cinsel olarak ve ırk bağlamında aşağılayıcı olmasıyla hem de gerçeklere dayanmayan bu temsillerin, diğer birçok siyah gibi Walker'ın da biriktirdiğini itiraf ettiği o ırkçılık hatıraları içinde yer alan klişelerin yeniden kullanıma sokulmasından ibaret olmasıyla suçlanır. Bu eleştiride, Walker'ın kendi "iç plantasyonu" dediği şeyi ona aşılayanın beyaz ırkçılar olduğu ima edilir; kendisine ve ırkına olan borcu, bu kurmacaları yeniden yaratmak değil, gerçek, hakiki ve de görkemli kökenlerini yeniden bularak bunları defetmektir.

Öncelikle, Walker'ın muzip bir plantasyon çeşitlemesini uydurduğu aile romansının mucidi olan Freud'un, kendi ırkına mensup diğerlerinin gözünde olduğu kadar, tarihe ya da kendi benimsedikleri standart tarih anlayışına yeterince saygı göstermemiş olduğunu düşünen tarihçilerin gözünde de, aynı ölçüde skandal yaratan bir harekette bulunduğunu belirtmeliyiz. *Musa ve Tektanrıcılık*'ta Freud, Yahudi ırkı kimliğine dair bir teori sunarken, Yahudilerin en çok değer verilen atası olan Musa'yı övmektense, Yahudi kökenlerini ondan önce gelen ve kanıtlanabilir olmayan bir kaynağa yerleştirip Yahudileri Musa'dan mahrum bırakır: Bu kaynak, Aten'in "Firavuncu" tektanrıcılığının fanatik bir takipçisi olan, daha önceki, Mısırlı bir Musa'dır. En sonunda kendi dinine katılmaları için uğraştığı Sami kabilesi tarafından öldürülmüş olan bu ilk Musa, yüzyıllar sonra Yahudi peygamberlerin öğretilerinde esin kaynağı olarak geri dönmüştür. Şaşkınlıktan dona kalan Ernest Jones, Darwin'in teorilerinin Freud'u aydınlatmamış göründüğü gibi aptalca bir fikir ortaya atmıştır. Bu kavrayışsız yorum, Freud'un çok kötü isimlendirilmiş olan "filogenetik kalıtım" mefhumunun ("ego yoluyla gerçekleşmeyen, bilinçdışı bir geçmiş aktarımı" gibi bir şey demektir) pozitivist tarihçilerin harcı olamayacağının altını çizer olsa olsa; bu tarihçiler bir maymun grubu içindeki büyük gorillerin, orangutanların varlığını rahatlıkla kabul edebilirler, çünkü bunlar gözlemlenebilir, ama fiili deneyimde hiçbir koordinatı bulunmayan Mısırlı Musa'yı kabul edemezler.[77] Freud, Jones'un sandığı kadar aptal değildir elbette; Yahudi kimliğinin kökenlerine ve Yahudilerin en ağır koşullara rağmen sağ kalmalarına dair teorisi, ampirik akıllı biyografına köstek olan ilkelerden farklı tarihsel ilkeler üzerine bina edilmiştir. Jones ve ahbaplarına göre tarih, doldurulamayacak hiçbir gedik içermemeli ve maddi olarak belgelenebilir olmalıdır. Oysa Freud, şehit edilip yeniden doğan Mısırlı Musa'ya dair o ihtimal dışı ve belgelenemez olduğunu kabul ettiği hikayesinin "tarihsel hakikati" konusunda ısrarcı olmuş ve bunu açıkça "nesnel" tarihçilerin "maddi hakikati"nin karşısına yerleştirmiştir.[78]

77 Jacques Lacan, *Le seminaire XVIII: L'envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, s. 128.

78 Freud, *Moses and Monotheism*, SE, 23:129.

O halde Walker ve Freud arasında, ırksal kimliğin zemini olarak ampirik (ve asil olduğu umulan) ataların özellikleriyle özdeşleşmekten sakınmak konusunda bir benzerlik vardır ve her ikisi de sorgulamalarına, onları diğer ırkdaşlarmdan ayıran farkların nasıl olup da onları kendiliğinden o ırka üyelikten çıkarmadığını merak ederek başlar. Mesela *Totem ve Tabu*'nun İbranice tercümesinde (*Musa ve Tektanrıcılık*'ın teorik müjdecilerinden biridir bu kitap) Freud, İbranice konusunda bilgisi olmadığını, dini inancının bulunmadığını ve Yahudi ulusal ideallerinden kopuk olduğunu, yani geleneksel olarak Yahudi kimliğinin çarpıcı karakteristikleri olarak görülen şeylerin kendisinde bulunmadığını itiraf ettikten sonra, kendine şu soruyu sorar: "Sende Yahudi olan ne kaldı?"[79] Freud'un bu açılış hamlesinde modernliğin esası olan bir hareket bulunduğunu görmek zor değil. Yahudiliğin tüm pozitif özelliklerini soyan veya silen Freud, sonrasında, geriye kalan bir şey olup olmadığını merak eder. Şaşırtıcı olan, modernliğin esası olan şu yanıtı vermemiş olmasıdır: boş bir levha; herhangi birisi olabilecek bir hiç kimse; düz, boş bir tuval veya perde veya sayfa. Siyasetten estetiğe, modernizme tanımını veren o negatif hamle –silme– maddi dayanağa varana kadar her şeyi temizleyip atabiliyor, saf, bozulmamış ve genelleştirilebilir hale getirebiliyordu: bizatihi insanlık; başlı başına Varlık; nötr, Kartezyen bir ızgara; tüm tarihsel dönemlerin tablolarının aynı şekilde sergilenebildiği modern müzelerin beyaz duvarları, vs. Ama Freud bunu denediğinde, silme çabalarına direnen bir şey olduğunu, bir şeyin silinip gitmeyi reddettiğini keşfeder. Yahudiliğinin alametifarikası olması gereken özellikleri bir kenara atarken, sahiden de özelliksiz belli bir "gayrı-şahsilik"e ulaşır; ama kendi içinde gömülü, modernistlerin sık sık keşfettiklerini iddia ettikleri veya bizde beklentisini yarattıkları o nötr, bükümsüz, renksiz, tutkusuz bir insanlık bulduğu anlamına gelmez bu. Freud nihayetinde, yani Yahudiliğin tüm pozitif özellikleri örselendikten sonra, Yahudi olduğunu keşfeder ve muhtemeldir ki bizi olduğu kadar kendisini de şaşırtır. Üstelik bu keşfin, Freud'un psikanalizin bir Yahudi bilimi değil, başlı başına bir bilim olduğunu ve Yahudi dininin en büyük katkılarından bir tanesinin tektanrıcılık, yani herkes için tek bir Tanrı'ya inanç olduğunu savunmaya devam ettiği esnada yapıldığını da unutmayalım. Yani bilimin ve dinin herkese hitap etmesi gerektiğini düşünmeye devam ederken, bu gerekliliğin herkesin paylaştığı evrensel bir insanlığın mevcudiyetine bağlı olduğuna veya buradan kaynaklandığına inanmaya başlamaz.

Bu noktada alışıldık modern prosedürü aksatan ne olmuştur? İçinde Freud'un nötr bir kimliğin temiz sayfasına ulaşmayı umut ettiği bu olumsuz-

79 Freud, *Totem and Taboo*, SE, 13:xv.

lamaya, silmeye direnen ne olmuştur? Mısırlı Musa – sadece Freud'un değil, tarihin ve ölümün kendisinin bile söküp atamadığı anlaşılan isli bir leke. Bu Mısırlıya, modern zamanlarda üstünde sadece yaşayan ölülerin hak iddia edebildiği bir tür "ölümsüz, bastırılamaz hayat" bahşedilmiş gibidir.[80] Walker'ın sanat eserleri de modern hamleyi benzer bir şekilde engeller; zira sergilerini yerleştirdiği mekanların beyaz duvarlarını, çoktan ölmüş, ölmeyi reddeden, acayip ve müstehcen hayaletlerle, ilişik olmalarını bekleyebileceğimiz bedenleri çok önceleri kaybetmiş siluetlerle lekeler. Böylece galeri uzamlarının boş beyaz salonları, hâlâ İç Savaş öncesi geçmişlerinin "hummasından kurtulmaya çalışan ... yüzü geçmişe dönük, inatçı hayaletlerle dolu bir dizi baraka" haline gelir.[81]

Silme sürecinin bu bölünmez ve yenilmez kalıntısını –Lacan'ın gerçek diyeceği bu "sert çekirdek"i– tarihin olumsal süreçlerinden kaçmayı başaran bir tür öz veya yarı-aşkın bir *a priori* ile karıştırmamaya özen göstermeliyiz. Judith Butler, gerçekle giriştiği süreğen münakaşada bu yanlış anlamadan vazgeçmek istemiyormuş gibidir; ama ben bunun için bir neden göremiyorum. Aslına bakılırsa gerçek, tarihten kaçan hiçbir şey olmadığının teminatıdır. Silme işlemini modernliğin imtiyazlı bir pratiği olarak sürükleyen şey nedir? Ulaşmak istediği nedir? Silme işleminin amacı tam da tarihsel olumsallığı ön plana çıkarmaktır; şu veya bu öznenin genişleyen tikel özelliklerinin, biriken ego özdeşleşmelerinden oluşan tortunun başka türlü de olabilecek olan tarihsel koşulların sonucu olduğunu ve dolayısıyla bu tikel özelliklerin esas olmadığını göstermeyi amaçlar. Sonraki veya alternatif koşullar bunları kolayca sıyırıp atabilir, silebilir. Gelgelelim modernistlerin uyguladığı bu kökünü kurutma süreci, en sonunda kendi sınırını veya istisnasını üretir. Kendini başka türlü sunsa dahi, silme işlemi boş sayfaya veya sıfır noktasına ulaştığında, sürecin tamamen gerçekleştirildiğine dair kanıtla değil, kendi *sınırı*yla karşılaşır. Söz konusu boş dayanak –bükümsüz, nötr bir insanlık; Bir olan, tek-biçimli Varlık– geride kaldığı sürece, tarihsel olumsallık süreçlerinin dokunmadan bıraktığı bir şey olduğuna emin olabiliriz. Evrensel insanlık mefhumu tarihin dışında durur ve tarihi evcilleştirir; tarihi çoktan kararlaştırılmış bir senaryodaki ufak varyasyonların failinden ibaret kılar.

Freud'un özellik silme çabalarının açığa çıkardığı Mısırlı Musa'nın, silme

---

80 Lacan, ayrı düştüğümüz ama *objet a* tarafından temsil edilen saf hayat içgüdüsünü tarif ederken bu sözcükleri kullanır. Bkz. Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press ve the Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 197–198; Türkçesi: s. 209.

81 William Faulkner, *The Sound and the Fury*, s. 6; Türkçesi: *Ses ve Öfke*, çev. Rasih Güran, İstanbul: YKY, 2004.

süreci için, kökü kazmamayan bir leke biçiminde bir sınır veya istisnayı temsil ettiğini öne sürmüştüm. Bu niteleme hem isabetli hem de tümüyle yanıltıcı. İlk Musa'nın ebedi dönüşünü ne Freud'un ne tarihin ne de ölümün kendisinin durdurabildiği, onu bir türlü bastıramadığı doğruysa da, bunun sebebi, tarihin menzili dışında barınıyor olması veya radikal olumsallığın hükmünü sınırlandırıyor olması değildir. Tam aksine, Freud'un tasarladığı Yahudi ırkı tarihi içinde bu kalıntının direniyor olması, psikanalizin babasının tarihsel silgiye diğer modernistlerden daha sıkı bastırdığına, kazıma işleminden hiçbir şeyin, hiçbir istisnanın kaçmasına izin vermediğine, yani hiçbir şeyin tarihten kaçmasına izin vermediğine tanıklık eder. Yahudi Musa'nın hayaletimsi ikiziyle, silme işleminin istisnasını kazıyıp atarak karşılaşır Freud; her şeyin tarih sahasına ait olduğunu, çünkü tarihin dışı olmadığını söyler aslında. Zira tarihin dışı yoksa –en azından bu noktada, ölümden sonraki bir hayata veya tarihsel olarak yaşanan hayattan öte bir hayata inanmamayı öğreten Yahudi eğitiminden yardım almış gibidir Freud– tarih sınırsızsa, o halde sonsuzu, hiç-bitmeyeni, ölmeyen tekrarı veya yaşayan-ölüyü barındırması veya nüfuz ettirmesi gerekir. Buradaki akıl yürütme, tarihin belirsizce geleceğe doğru uzanan devamlı bir süreç olduğu şeklindeki basit malumattan başka bir şey öne sürer; tarihin uzun bir "'Kişi ölür' korteji"nden ibaret olmadığını, yani varoluşun sonluluğundan, varlık kazanma ve solup gitmenin sonluluğundan ibaret olmadığını öne sürer.

Deleuze, Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* kitabıyla birlikte kendisini köşeye sıkıştırdığını fark ettiğini; iktidar ilişkilerinin dışı olmadığı tezinin bir çıkmaza götürdüğünü, bu tezin "artık 'iktidar hakikati' olmayan bir 'hakikat iktidarı', tamamlayıcı iktidar hatlarını değil, çapraz direniş hatlarını serbest bırakan bir hakikat" tasavvur etmeyi imkansızlaştırdığını bildiğini iddia eder.[82] Deleuze'e göre Foucault, *Hazzın Kullanımı*'nda, cinselliği basitçe iktidarın inşa edebileceği bir şey olarak değil, iktidarın dışının içleştirilmesi ya da iktidarın dışının kendi içine katlanması olarak yeniden kavrayarak bu açmazdan çıkmıştır. Bu düzeltmenin temel teze, iktidarın dışı olmadığı tezine zarar vermediğini fark edeceksiniz; tez sağlam kalır. İktidarın diğer tarafında hâlâ dışı yoktur, ama şimdi iktidarın içerisinde bir dış vardır. Deleuze cinsellik teorisindeki bu düzeltmeyi, Foucault'nun ikize [*double*] duyduğu süreğen hayranlıkla ilişkilendirdiği için, tekinsiz ikizi –ele aldığımız durumda Mısırlı Musa'yı– bir öte olarak kavranan dışın kazınıp atılmasıyla ilişkilendiren Freud'un görüşünü, Foucault'nun da bir bakıma desteklediğinden şüphe etme cesareti buluyoruz.

82 Gilles Deleuze, "Foldings, or the Inside of Thought (Subjectivation)", *Foucault* içinde, çev. Sean Hand, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, s. 95; Türkçesi: *Foucault*, çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk, 2000.

Bu akıl yürütmenin adımları nedir peki? *Cinselliğin Tarihi*'nde Foucault, argümanına başlarken, doğruca "bastırmacı hipotez"e, iktidarın "hayır" demediği, öte doğuran bir olumsuzlama kullanmadığı zemininde karşı çıkar. İktidarın kaş çattığı şey, yadsınıp yasanın veya iktidarın dışına düşmez; iktidarın kendi mıntıkasının bir parçasıdır, pozitif olarak iktidar tarafından üretilen bir şeydir. Foucault'ya göre cinsellik yasanın dışına düşmez, dolayısıyla iktidara karşı koyacak bir gücü yoktur. Elbette sorun şu ki, iktidar olmayan hiçbir şey olmadığında, iktidara hiçbir şey karşı olmadığında, iktidar anlamını kaybeder. Foucault olumsuzlamaya fazla hafif bir rol biçmiş gibidir ve olumsuzlamanın görece başarısızlığı, iktidarı anlamdan yoksun ve sahte bir kuvvetle donanmış hale getirir. Peki aynı anda yine bir dış getirmeksizin olumsuzlamanın rolü nasıl yenilenebilir?

Bu soruya Deleuze'ün yanıtı nedir? Ya da daha doğrusu, Deleuze'e göre Foucault bu ikilemi çözmek için ne yapar? Bize Yunanlıların kuvveti nasıl katladığını, kendi üzerine büktüğünü gösterir. Bu betimleme, Foucault'nun, Yunanlıların cinsel sadelik pratiğinin, feragat veya fedakarlık ahlakına dayalı olmadığı, bir benlik oluşturma edimi, benliği dönüştürmeyi hedefleyen bir kendine hakimiyet idmanı olduğu argümanına gönderme yapar. Yunanlıların kendilerine sınır koymalarında ya da cinsel dürtülerini ketlemelerindeki amaç, kendilerini cinsel edilgenlikten kurtarmak, tutkularına köle olmaktan kaçmaktır. Deleuze'e göre bu kendini ketleme, cinselliğin çileci bir şekilde kesilmesi olarak değil, daha ziyade başlı başına bir cinsellik tanımı olarak ortaya çıkar; artık dışsal belirlenime direnç gösteren, öncelikle kişinin başkalarından ziyade kendisiyle ilişkisi olarak görülen bir cinselliktir bu. Deleuze'ün metninde, dışsal değil, içsel bir nesneyi çevrelemek için kendi üzerine dönen bir kuvvet olarak kuramlaştırılan psikanalitik cinsel dürtü mefhumunun yankıları işitilir. Keza Deleuze'ün katlanmış kuvvetin güzergahını içkin bir dışın çevrelenmesi olarak tarif etmesi de çarpıcıdır.

Kuvvetin birdenbire bükülebilir, kendi kendini sınırlar hale gelmesini sağlayan nedir? Bunun gerçeğin müdahalesi olduğu savunulabilir. İktidarın dışı olmayacaksa şayet, Foucault'nun ısrarla savunduğu gibi, iktidarın ötesinde, birinin veya bir devlet merciinin iktidarın ağlarına takılmaksızm ele geçirip uzaktan kontrol edebileceği bir yer olmayacaksa şayet, o halde iktidarın kendisinde ondan kaçış olanağını olumsuzlayan bir şey bulunmalıdır. Bu olanağı olumsuzlayan şeyin kendisi de olumsuzlanamaz olmalıdır, zira onun kaldırılması veya olumsuzlanması, Foucault'nun tanımlamaya çalıştığı iktidarın kendisinin çöküşünü tetikler. Lacan'ın gerçeğe dair tanımı tam da budur: dilde veya simgesel-de, herhangi bir meta-boyut, bir meta-dil olanağını olumsuzlayan şey. İmleyeni kendisinden ayrılmaya ve kendi etrafında dönmeye zorlayan şey, simgeselin kalbindeki bu sökülemez olumsuzlamadır, bu katı çekirdektir. Zira herhangi

bir meta-boyutun yokluğunda, imleyen ancak başka bir imleyene göndermeyle anlam üretebilir. Burada önemli olan, bir dış oluşmasını önlemek istiyorsak şayet, iktidarı dışarıdan kısıtlayacak bir alan oluşmasına sebep olacağı korkusuyla –mesela ölümsüzler alanının ölümlüler alanını, ya da tüylü iki ayaklıların tüysüz olanları kısıtlaması gibi– her tür olumsuzlamadan kaçınmak gibi bir yol tutmamalıyız; bunun yerine, içeriye tam da bir dış olanağına "hayır" diyen bir olumsuzlama neşretmemiz gerekir. Bu tür bir olumsuzlama dilin içine neşredilmiş olana benzeyecektir; bizatihi imleyenin kendi kendine dayattığı bir acz, faal bir şekilde kendi gücünü ketleme. Simgeselin iç sınırı –yani imleyenin aczinin ta kendisi– olarak gerçek, başka bir yerin varlığını koyutlamak şöyle dursun, simgeselden dışarı veya yukarı çıkma olanağının önüne takoz koyan engeldir. Simgesel, kendi kendini frenleme, faal bir şekilde bir dış koyutlamaktan sakınma yoluyla gücünü artırmış gibidir adeta. İmleyen gibi iktidar da, sadece kendi kendisiyle sınırlanabilen, kendi kendine dayattığı bir aczle sınırlanabilen bir şey olarak kavrandığında, iktidarın ağından kendini kurtaramayacak durumda olsa da iktidara edilgen bir şekilde maruz kalmayan, öznelleştirme kabiliyeti olan bir özne düşünülebilir hale gelir. Zira özne ancak iktidarın iç sınırı içinde, iktidarı kendisinden ayıran asgari gedik içinde tutulduğu müddetçe, kendi belirlenmiş ve belirleyici kimliğinin kuvvetli çekimine boyun eğmekten kendini kurtarabilir. Ezcümle; iktidarın dışı olmadığını ve dolayısıyla ona karşı bir şey olmadığını söylemek doğru değildir. Daha doğrusu, iktidar üstünde sadece ve sadece iktidarın iş gördüğünü söylemek olacaktır. İktidar kendini gemlemeye muktedirdir.

Bu geç dönem Foucaultcu/Deleuzecü iktidar tezi, Freudcu tarih tezine birebir koşuttur. İç sınırı olmayan, indirgenemez bir unsuru, tarihin dışının ortaya çıkmasını yasaklayan bir olumsuzlaması olmayan tarih yoktur. Bu olumsuzlamayı yine Lacancı adıyla anabiliriz: gerçek. Gerçekle münakaşa olmaz, gerçek olumsuzlanmaz, zira tarihin kendisi ona bağlıdır. Tam da olumsuzlanamadığı için ebediyen geri döndüğünü veya tekrar ettiğini söylüyoruz. Yani gerçek, tarihsel zaman içinde tekinsiz tekrarlar veya anakronizmler biçimini alan zamansal anamorfozlar üretir. Bu tekinsiz fenomenler tarihsel olumsallığa kayıtsız kalan özlerin kalıcılığını temsil etmektense, tarihsel olmayanın reddi, özlerin reddi konusunda inatçı bir ısrardan doğar. Gerçeğin boş olduğunu söyleyen Lacan'ın altını çizdiği şey budur: Geri dönen şey, tarihe herhangi bir istisnayı yasaklayan olumsuzlamadan başka bir şey değildir.

Gelgelelim gerçeği atıl bir boşluk, ıssız bir sınır olarak tasavvur etme hatasına düşmemeli. Lacan gerçeği *boşlukla kaynayan* bir şekilde, *dolup taşan bir boşluk* olarak resmeder. Bu nitelemede ima edilen nedir? Bir iç sınır işlevi gören, hiçbir şeyin tarihin sonlu süreçlerinden kaçmamasını temin etmek gibi negatif

bir işlev gören bir şey, nasıl olup da böylesine etkileyici bir şekilde kaynayan veya dolup taşan bir şey olarak, yani kaçınılmaz bir ölümün tarafında duran değil de, kıpır kıpır bir canlılık veya yok edilemez bir can bahşedilmiş bir şey olarak tarif edilebilir? (Bu arada aynı şey, Tanrı'nın vücut bulmasını (*incarnation*) 'kat'ın Hristiyan kökeni olarak belirleyen Deleuze'ün icrası için de geçerlidir.) Gerçeğin simgeseli nasıl böldüğünü, simgesele imleyenin başka bir imleyene yol vermeden anlam üretememesine neden olan bir kopukluk yerleştirdiğini hatırlayalım. Gerçeğin müdahalesi dilin harfiyen işlemesini imkansız kılar. Bunu fark ettirmenin bir yolu, gerçeğin imleyenin başarısızlığının işareti olduğunu söylemektir. Dil söylemek istediği şeyi harfiyen isimlendirmeyi başaramaz. Ama tam da bu başarısızlık, simgeselin bir fazlalık, manayı aşan, imlediği şeyden taşan artık bir mevcudiyet yakalamasını sağlar. Dil tarafından *üretilen* bu fazlalığı sahici bir öte ile karıştırmamak gerek; zira bu fazlalığın fiili mevcudiyeti koyutlanmaz. Sadece bir açıklık, ya da gerilim, ya da Deleuze'ün *sanal* terimiyle yakalamaya çalıştığı, Lacan'ın ise bir dolup taşmadan bahsederek ima ettiği muhtemel bir kaçış çizgisidir bu. Sanal ve gerçek, her ikisi de yersizdir; tarihin dışında, ebedi bir alemde veya bekleme odasında olsun, tarihin içinde olsun, kendilerine ait bir yerleri yoktur. Yersiz, evsiz halleriyle sadece tarihsel fenomenlere "asalak olan" bir şey, tarihsel varlık düzleminde belli bir rahatsızlık veya yerinden oynama olarak tasavvur edilebilirler.[83]

Kısacası bu fazlalık tam manasıyla tekinsizdir. Freud tekinsizin tekin olanın zıddı olmadığını, aşina veya huzur verici olanın tersi olmadığını dikkatle açıklamıştı. Yani tekinsiz veya huzursuz edici olan huzur verici olanı dışarıdan, başka bir yerden geri dönerek olumsuzlamaktansa, içerden sınırlar. Aşina olanın aşinalığını emer. Tarihin tekinsiz hayaletleri veya yaşayan ölüleri başka yerden gelen sığınmacılar değil, daha derin bir manada evsizdirler. Varolan veya bir zamanlar varolmuş gerçek evlerinden ayrı düşmüş değillerdir; daha ziyade kendilerini gösterdikleri evimsi mekanın içindeki belli bir yerinden çıkmanın veya arızamn vücut bulmasıdırlar. Böylece tarihin içinde bir gedik veya sınır açar veya muhafaza ederler; bu gedik tarihin olumsallığını, öngörülemez bir şekilde hareket edeceğini ve ayrı bir yerden manipüle edilemeyeceğini temin eder.

Freud'un, "tarihsel hakikat" atfettiği bir Mısırlı Musa bularak tarihçileri de Yahudileri de aynı ölçüde afallattığını belirtmiştik. Şimdi bu "tarihsel hakikat" kavramının Foucault'nun "hakikat iktidarı" ile bağdaştığını görebiliriz. Her ikisi

83 Asalak olarak tekinsiz tarifini Jean-Claude Milner'den alıyorum. Bkz. Milner, "The Doctrine of Science", *Umbr(a) 1* (2000) içinde, özel sayı (haz.) Theresa Giron. Bu yazı, Milner'in *L'oeuvre claire: Lacan, la science, la philosophie* (Paris: Seuil, 1995) kitabından, Oliver Feltham tarafından çevrilmiştir.

de tarihe karşıtlık içinde değil, tarihin pürüzlü veya olumsal işleyişinin teminatı olarak tanımlanır. Freud'un, Yahudiliği başlı başına silip atmaksızın Yahudiliğin tarihsel olarak olumsal özelliklerini silip atmayı düşünmesini sağlayan şey, Mısırlı Musa'nın bu silinmez "tarihsel hakikati"dir. Yani Freud, Yahudilerin sağ kalmasının kaynağını olumsallığın kendisine, ileride savunacağım gibi, Yahudilerin başka türlü olma kabiliyetine yerleştirmiştir. Şimdilik, figürlerinin yok edilemezliğini bu figürlere verdiği gölgemsi görünüşle olduğu kadar, aşırı şiddete ve kendini koruma ilkesini alaya alan saldırgan bir cinselliğe rağmen, çizgi film karakterleri gibi sağ kalmalarıyla da tanımlayan Walker'ın eserlerine geri dönmek istiyorum.

SİYAHİ BAROK

Freud'un Yahudi aile romansında kadına, bilhassa anneye yer vermediği şeklinde yorumlar yapılmıştır; *Musa ve Tektanrıcılık*'ta oluşturduğu tekinsiz anlatıda kadına yer yoktur. Walker bu şikayeti ele almak için faydalı bir görüş noktası sunar; zira kendi plantasyon aile romansı olan "İç Savaş Öncesi Güney'in İri Siyah Dadısı"nı[84] tam da Freud'un ırksal kimliğin "anonim kökü" olarak Mısırlı Musa'yı konumlandırdığı yere oturtur. Bir söyleşisinde, *The End of Uncle Tom and the Allegorical Tableau of Eva in Heaven*'da yer alan özellikle çarpıcı bir vinyeti açıklaması istendiğinde –"Panellerin sol tarafında birbirlerini emziren dört kadından (kızlar ve kadınlar) oluşan bir imge var. Bu neyin metaforuydu?"– şöyle yanıt verir Walker: "Tarihin. Bana özgü ya da genel olan bir ihtiyaç, sürekli tarih tarafından emzirilme ihtiyacı; tarih, eskinin iri siyah dadısıyla temsil edilen, tabiri caizse bitmez tükenmez bir ana sütü deposu gibi görülebilir. Şahsen sürekli bir savaş içindeyim – bu, memeden kesilme korkusu içinde. Bu savaşı siyah cemiyete de uygun görüyorum gerçekten; çünkü gösterdiğimiz tüm ilerlemenin temelinde zalim bir geçmişle kurduğumuz gayet elle tutulur bir bağ yatıyor."[85] Bunun çok da tatmin edici bir yanıt olmadığında anlaşabiliriz; zira anneyi gelecek nesillerin beslendiği ve tüm soy zincirlerinin buluştuğu son derece bereketli bir kaynak olarak gören popüler bir klişeyi yeniden ısıtmaktan başka bir şey yapmıyormuş gibi görünüyor. Ne var ki bu klişe ile güya açıkladığı imge arasındaki uyuşmazlık dikkat çekiyor. Walker'ın verdiği yanıtı tatmin edicilikten

84 Walker bu ifadeyi Jerry Saltz ile yaptığı bir söyleşide kullanır, bkz. "Kara Walker, Ill-Will and Desire", *Flash Art International*, no. 191 (Kasım/Aralık 1996), 84.

85 Bkz. Liz Armstrong'un Kara Walker'la yaptığı söyleşi, *No Place (Like Home)* içinde, Minneapolis: Walker Art Center, 1997, s. 108.



Resim 3.6 Walker, *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (detay, 1995). Brent Sikkema'nın izniyle, New York.

en çok uzaklaştıran şey, kendisine sorulan soruya yanıt verememesidir: Yanıtında ima edildiği gibi *tek bir* bereketli anne yerine, niye *dört* kız ve kadın vardır bu vinyette? Kendilerinden daha genç olanları (klişeye göre, kaynaklık etmeleri gereken sonraki kuşakları) emzirmektense, birbirlerini emziren bu kadınlardaki tekrarlanma, çoğalma niye? Küçük siluet açıkça bir çocuğa ait, ama diğer üçünü yaşlarına göre ayırmak mümkün değil; üstelik hiçbiri *o* iri siyah dadı olarak yalıtılamıyor. Bu durumda bu vinyette temsil edilenin o olduğu nasıl söylenebilir?

İmge ile yanıt arasındaki uyuşmazlık, Walker'ın, psikanalitik teoride ve amiyane imgelemde hakim olan o bereketli anne klişesinden eserinde uzaklaştığını gösterir. Lacan da bu basmakalıp imgeden kopar ve aksine anneyi bir boşluk, bir oyuk olarak kavramlaştırır. Lacan'ın gerçekleştirdiği kavramsal müdahalede asıl mesele şu gibidir: Anne ne zaman tümüyle dolu bir kap olarak çizilse, bir ötenin veya başka-yerin, öznenin sürülmüş olduğu ve sonrasında geri dönmek için uğraştığı bir haz cennetinin temsilcisi haline gelmektedir. Lacan bu anne-boyutunu, dışa veya bir meta-boyuta dair tüm izleri ortadan kaldırmak için siler. Oluşturulan tarihsel romansta annenin olmayışı, bir dikkatsizliğin, Freud veya Lacan'ın, babaya gösterdikleri ilgiyi anneye göstermemesinin sonucu değildir; daha ziyade tarihin dışı boyutunun kökünden silinmesinin sonucudur.

Gelgelelim bu sönük ifade ilk bakışta psikanalizin muhafaza etmek istediği bir ayrımı, kız ve erkek çocuğun anneyle ilişkisi arasındaki ayrımı hiçe sayar ya da yerle bir eder gibi görünüyor. Freud kastrasyon tehdidi yüzünden, erkek çocuğun kız çocuğa oranla kendisini annesinden daha rahat ayırabildiğini, ya da kendi tumturaklı deyişiyle (şakayla karışık?), erkek çocuğun annesine sırt çevirmek şeklindeki "o üstün kültürel kazanıma" ulaşmak konusunda daha başarılı olduğunu birden çok yerde tekrarlar.

Bu noktadan koca bir feminist literatür doğmuştur. Kız çocuk için kastrasyon tehdidi yaşayamadığından –çoktan olan olmuştur– dolayı, anneyi terk etmek için herhangi bir güdü yoktur ve dolayısıyla, hayatı boyunca annesinin gölgesinde kalır ya da annesinin dadanmasına maruz kalır. Edebiyat ve sinemada, çoğunlukla yetim kalmış ve/veya sevgisiz genç kadınların atalarına ait son derece eski evlere geri döndükleri ve burada bir türlü yakalarını sıyıramadıkları annelerinin veya bir tür anne ikamesinin (mesela *Rebecca*'da Manderley'in eski sahibesi Bayan DeWinter'm, ya da *Gaslight*'ta annevari teyzenin) ölümsüz varlığının büyüsü altına girdikleri hikayelerden oluşan "dişil tekinsiz" ya da "dişil Gotik" fenomeni, kız çocuğun tipik olarak anneden ayrılmadığının onaylanışı olarak incelenmiştir. Hatta Lacan'ın teorisi de bu teze destek olarak alınmıştır. Bilindiği gibi Freud, bazılarının düşündüğünün aksine, kaygıya sebep olanın ayrılma ya da eksiklik olmadığını savunmuştur. Kaygı durumunda özne, kayıp

veya kayıp tehdidi altında eziliyor değildir. Kaygıya; "eksiğin eksilmesi"nin, bir eksiklikten ziyade bir fazlalığın sebep olduğunu beyan eden Lacan, Freud'un pozisyonunu yeniden ifade eder. Ne var ki bu yeni ifadeden, kadınlarda kaygının baskın olmasının terk edilmemiş annenin boğucu varlığından kaynaklandığı iddiasına geçmek, yanlış ve kolay bir adımdır. Bu adımı atanlar beraberinde getirdiği sonucu dahi kabullenmeye razı olmuştur: kadının özne mertebesine asla tam anlamıyla ulaşamadığı, ya da ancak büyük güçlükle ulaşabildiği sonucunu. Kadının öznelliği annesiyle bağını koparamaması, dolayısıyla özerk bir kimlik oluşturamaması yüzünden tehlike altındadır.

Sorun şu ki, buradaki tekinsiz çiftlenme, Musa tartışmasındaki tekinsiz tekrar resmine uymaz. Orada tekinsizlik fenomeninin, vazgeçilmemiş bir bağlılığa değil, aşkınlığın reddine, tarih dışı bir bölgenin reddine işaret ettiği netleşmişti. Öznenin oluşumu bu redde bağlıdır. Bu bağlamda akla Freud'un sinirleri uzun süre bozmuş olan alaycı bir yorumu geliyor. Kadının gerek ahlaki ithamın verdiği marazi acıya, gerekse ahlaki kıvancın getirdiği sevince, kısacası ahlaki aşkınlığa kayda değer bir erişimi olduğu fikrini geri çevirirken, daha da ileri giden Freud, "argüman niyetine hamur köfteli çorba mantığından" başka bir şeyden etkilenmeyen bir kadın tipinin inatçı materyalizminden hayıflanır.[86] Bu tabir övgü amaçlı değildir şüphesiz, ama bu nitelemeyi tümüyle hakaret olarak bir kenara atmak da yanlış olur. Mesela bu lafı cinsiyetlenme formüllerine tercüme eden Lacan, bunu ciddiye aldığını göstermiştir; orada kadının dışsal bir sınırı ve dolayısıyla dışı olmadığını savunur. Kadın herhangi bir aşkın ötenin olumsuzlanmasıyla kurulur ve dolayısıyla içkinliğin "çorba ve hamur köfteli" dünyasında yaşar. Bunun aksine dışsal bir sınırla tanımlanan erkek ile kadın arasındaki bu ayrım, erkek çocuk ve kız çocuğun anneyle ilişkisi arasındaki ayrımı yeniden yorumlamamızı sağlar. Aradaki fark, erkek çocuğun kendisini anneden daha kolay ayırıyor olmasına değil, bu ayrılmanın erkekte daha kolay çözülebilir olmasına dayanır; çünkü erkek için ayrılma, annenin bir sınırın diğer tarafına, cennet gibi bir öteye yerleştirilmesiyle aynı anda gerçekleşir. Ya da, ayrılma, anneyi erişilmez bir yere, bir tahta yerleştiren bir idealleştirme yoluyla meydana gelir. Bir duvar erkek çocukla annesini birbirinden ayırır ve annenin bu şekilde yerleştiği ideal uzam, süperegonun oluşacağı uzamın ta kendisidir.

O halde aradaki fark, kız çocuğun anneyle ilişkisini koparmıyor olmasında değil -ki açıkça koparır- bu ayrılmaya idealleştirmenin eşlik etmemesinde yatar. Bu açıklama bir soru doğurur. Kız çocuk sahiden anneden vazgeçiyorsa eğer, tüm o Gotik kurmacalardaki yetim kalmış ve/veya sevgisiz genç kadınla-

86 Freud, "Observations on Transference Love", SE, 12:167.

ra musallat olan nedir o zaman? Kadın tekinsiz bir ikilenme yaşamaya neden daha yatkındır? Tekinsiz tekrarlara dair önceki tartışmayı yeniden hatırlayalım. Bu tekrarların, gerçeğe veya bir meta-boyut olanağını reddeden ve dolayısıyla tarihsel fenomenleri içerden yaran iç sınıra takılıp tökezlendiğinde ortaya çıktığını söylemiştim. Bu yarılmaya vücut veren tekinsiz, vazgeçilmemiş anne değil, anneden kendini koparan bir kısım nesnedir. Kadına dadanan şey, anneyi kesinkes, kökünden terk etmesinin bir sonucu olarak oluşan böyle bir fazlalık, boş bir nesnedir – mesela bir meme. Kadının varlığının çoğul olmasının sebebi başka biri tarafından, anne tarafından ikilenmesi değil; varlığının bir bütün, bir Bir olarak oluşmasını aksatan veya engelleyen fazlalık bir nesnenin ilavesi nedeniyle [hepsi-değil oluyor] olmasıdır. Kadının varlığı çoğuldur, çünkü kadın kendi kendisinden ayrıktır.

Foucault üzerine yazısında Deleuze'ün ikize dair sunduğu tarifi düşünelim. İkiz, der, "Bir'in ikilenmesi değil, Öteki'nin yinelenmesidir. Aynı'nın yeniden üretimi değil, Farklı'nın tekrarıdır. Bir 'Ben'in sızıntı yapması değil, içkinliğe bir her-daim-öteki veya bir benlik-olmayan yerleştiren bir şeydir. İkilenme sürecinde ikiz olan asla öteki değildir, beni ötekinin ikizi olarak yaşayan bir benliktir: Dışarıda kendimle karşılaşıyor değilimdir, ötekini kendi içimde buluyorumdur."[87] Şimdi bu tarifi, hem Walker'ın emziren dört kadından oluşan vinyetiyle, hem de Lacancı bir feminist olan Michelle Montrelay'in dişi cinselliğine dair şu açıklamasıyla karşılaştıralım: "Kadının bedeniyle ilişkisi ... aynı anda narsisistik ve erotiktir. Zira kadın kendi bedeninden aldığı hazzı, bir başkasının bedeninden alırmış gibi alır. Başına gelen tüm cinsel hadiseler ... sanki başka birinden (başka bir kadından) geliyormuş gibidir... Taşıdığı öz-sevgi içinde kadın, kendi bedenini 'o ilk nesne' olan şeyden ayıramaz."[88]

Deleuze'e ait pasaj Montrelay'inkini pekiştirirken, "ilk nesne"nin anne olduğu imasından uzak durur. Dişil cinselliğin tekinsizinde iki tane bir, yani kadının kendisi ve vazgeçemediği anne yoktur. Kadın tıpkı kendisi gibi olan bir başkası, başka bir tane –anne– tarafından ikilenmez. Ya da basitçe, daha önce belirttiğimiz gibi, anne kadının ikizi değildir. Daha ziyade kadın kendi kendisini yaşarken –bedeninden keyif alırken– bu sanki kendisinin değil de bir başkasınınmış, kendisi sanki bir başkasının ikiziymiş gibidir. Freud kendi ikizini görme deneyiminin tekinsizliği üzerine yazısındaki ufak anekdotta nasıl ki trende bir yabancıyla karşılaşmış değilse, kadın da kendi cinselliğinin tekinsizliğinde annesiyle karşılaşıyor değildir. Freud'un karşılaştığı ikizin aynadaki kendi yansıması oldu-

87 Deleuze, "Foldings", s. 98.

88 Michelle Montrelay, "Inquiry into Femininity", *The Woman in Question* içinde, Parveen Adams ve Elizabeth Cowie (haz.), Cambridge, MA: MIT Press, 1990, s. 262.

ğu ortaya çıkar; ama genelde kendi imgemizi görmeye eşlik eden o aşinalık hissi bu durumda emilmiş gibidir. Freud, kompartmanına dalmış bir yabancıya bakar gibi ters ters bakar kendine.

Bu tekinsiz deneyimlere korku değil, kaygı eşlik eder; korkunun bir nesnesi vardır ve uyanması demek, kadının veya sabahlığı ve terlikleri içindeki Freud'un sahiden başka biriyle, kendisi dışında biriyle, anneyle veya yolunu şaşırmış bir yolcuyla karşılaşmış olması demektir. Kaygı tehdidin dışsallaştırılamadığına, nesne(l)leştirilemediğine işaret eder; kişinin kendi kendisine denk düşmesini önleyen o sınırla karşılaşmanın doğurduğu içsel bir tehdide işaret eder. Annesinden ayrılamamasının genç kadının özne olmasını önlediğini savunan o dişil Gotik kuramcılarına vereceğim yanıt şu olurdu: Bir bütünün veya tam bir varlığın oluşmasını ketleyen engel anne olmadığı gibi, bu ketlenme kadım bir özne olarak kuran şeyin ta kendisidir. Bir kadın olmak hepsi-değil olmaktır, onu kendi bedeninden çözmeye devam eden bir nesnenin asalak olmasıdır – onu bedeninden başka bir şey olarak tanımlayarak değil, *jouissance*'ını kendiyle özdeşlikte meydana gelen bir aksama haline getirerek.

The End of Uncle Tom ...'da yer alan emziren kadınlar imgesi ancak bu arka plan ışığında anlam kazanır. Temsil ettiği şey, tarihin dışsal kaynağı olarak İç Savaş öncesi Güneyi'nin iri siyah dadısı değildir. Kadının çoğalması veya imgenin kendi kendisinden ayrılması ve "o" kadının başka birinin bedeniymiş gibi kendi bedeninin keyfini çıkardığı bu tekinsiz cinsellik biçiminin resmedilmesi, ancak dadının kesinkes kaybolmasının geride bıraktığı içsel boşlukla açıklanabilir. Bu imge, bereketli tek bir dadının imgesi değilse şayet, dört ayrı kadının imgesi olarak da tarif edilemez. Hemen dört kadın saymak tözelleştirme hatasına düşmektir; zira bu vinyet daha ziyade kendisini parçalayan, kendi kendisinden ayıran bir fazlalığın asalak olduğu bir kadını nasıl bir olarak sayabileceğimiz sorusunu ortaya atar. Emziren kadınların tekrar edişinin, kadının kendi kendisinden farkıyla yeniden karşılaşmasını kayda geçirdiğini savunuyorum. Başka bir deyişle burada, Deleuze'ün "estetik bir varoluş" olarak değindiği, özgürlüğün hakimiyeti olan o ikilenmenin veya kendiyle ilişkinin resmedilmesiyle karşı karşıyayız. Fakat bu herhangi bir kadının portresi değildir; annesinin memesi tarafından değil, tarih tarafından emzirilen siyah, Amerikalı bir kadının portresidir, dolayısıyla bu portrenin daima kendisinden farklı olan veya her zaman kendisiyle aynı olmayan bir ırkı nasıl olup da bir veya aynı olarak sayabildiğimiz sorusunu da doğurduğunu söyleyebiliriz. Pozitif vasıfların aynılığı ve farklılığı şeklindeki karşıtlıktan ayrı bir aynılıktan, kendiyle-farkın ortadan kaldırılmasından ziyade geri dönüşü olan bir aynılıktan bahsedebilir miyiz?

Bu portrede en sıra dışı olanı gözden kaçırmamalıyız: tarihle anne memesi

arasında kurulan koşutluk. Zira anne ve memeyi ayırmakta ısrar ettiğimizde –ki bunu savundum– bu koşutluk hem daha derinleşir, hem de Walker'ın sanat projesi için daha aydınlatıcı bir ipucu haline gelir. Tarihi bir anne olarak, yani özneleri içeriğinin parçaları olarak tutan bir kap olarak değil de; özneyi başka birinin ikizi olarak yaşayan içsel bir nesne olarak düşünmek ne demektir? Tarihi nesnel olarak değil de, dünyaya nesnelliğini veren bu içsel nesne olarak düşünmek nasıl olabilir? Bu sorular bizi travmatik bir olay fikrine, asla tarihsel durumlar gibi meydana gelmeyen, daha ziyade bu durumların kendilerini neşrettikleri yeri tanımladığı için pozitivist tarihsel incelemenin nesnesi olamayacak bir olay fikrine, bir ırkın asla güncel olmayan kökenlerini oluşturan bir kopuş fikrine götürür. Neden "asla güncel olmayan"? Çünkü kendi kökeninde varolmak, yapısal bir imkansızlıktır – tekinsizlik deneyimi hariç. Tekinsizin olup olabilecek en iyi tanımlarından biridir bu: kendi kökenlerinle karşılaşma deneyimi. Freud egonun bu tür bir karşılaşmayı, eyleme veya kaçışa hazırlıklılık için ön ayak olan bir tehdit olarak algıladığını öne sürmüştür. Ne var ki peşinden gelen kaçışı illa ki salt tepkisel bir şey olarak düşünmek gerekmez; karşılaşmanın bizi hazırladığı edim, icat edimi yahut yeniden özneleşme edimi de olabilir.

IRKSAL KİMLİĞİN ANONİM KÖKÜ

Voici: 100 ans d'art contemporain adlı sergiye ait katalog yazısında Thierry de Duve, geçtiğimiz yüzyılın sanatını, alışıldık bir şekilde Manet'nin *Olympia*'sıyla değil, Manet'nin *Christ aux anges* (1884) tablosuyla başlatır; "hiçbir kiliseye kısmet olmamış" ve dolayısıyla dini olmayan, İsa'nın şipşak bir fotoğraftaymışçasına, çoktan ölmüş dolayısıyla artık Tanrı olmayan hali ile henüz yeniden doğmamış salt fani bir adam hali arasında asılı kalmış bir şekilde resmedildiği bir tablodur bu.[89] De Duve'ün bu tabloya başlangıç konumu veren eleştirel argümanına göre, İsa devamında kendisini Tanrı olarak değil, insan olarak diriltecektir. Bu tablonun modern sanatın başlangıcına işaret edebilmesinin nedeni, bu sanatın, İsa'nın ölümü olayının kendisine bıraktığı mirasın hayatı yeniden canlandırma görevi olduğunu, geçmişle kopuştan miras aldığı hiçlikten yeni bir hayat yaratma görevi olduğunu anlamış olmasıdır.

Modern hayatın kuramcısı Freud, Manet'nin tablosunun altında yatan öncüle katılmış gibidir: İnsanın bir parça yeniden doğuşu mümkündür. Manet gibi Freud da insanın sonluluğuna inanmamış; tekinsiz üzerine yazısında, "'tüm

89 Thierry de Duve, *Voici: 100 ans d'art contemporain*, Brüksel: Ludion/Flamarion, 2000. Bu kataloğun eşlik ettiği serginin küratörlüğünü de De Duve yapmıştır.

insanlar ölümlüdür' ifadesi mantık ders kitaplarında genel bir önerme örneği olarak boy gösteriyor olsa da, ... bunu gerçekten kavrayan hiçbir insan yoktur ve ölümlü olduğu fikrinin bugün de bilinçdışımız için pek bir faydası yoktur" demiştir.[90] Estetik alanına yaptığı nadir salvolardan bir tanesi olan bu yazıda Freud, biz modernlerin, yok olmaya karşı sigorta mahiyetinde bir ikiz icat ederek ölümün kudretini kuvvetle yadsıdığımızı savunur. Tekinsizlik hissinin, bir zamanlar ölümsüzlük güvencesi olarak oluşmuş olan bu ikizin sonradan "çehre değiştirmesinden" ve ölümün müjdecisi olarak, bir ruh veya hayalet olarak geri dönmesinden kaynaklandığını öne sürer.

Musa ve Tektanrıcılık'ı yazarken, önceki yazıda pek bir anlama gelemeyecek kadar budanmış olan bu argümana geri dönüp onu genişletir gibidir Freud. Birincisi, bu ikiz, "ölümün müjdecisi" veya "ölünün ruhu" olarak değil, *yaşayan-ölü* olarak çehre değiştirip geri döner. *Musa ve Tektanrıcılık* bunun yanı sıra bir başka karışıklığı daha aydınlatır. Yok olmaya karşı sigorta olarak kendini ikilemenin iki farklı yolu var gibidir; ama tekinsiz yazısında buna dair tek ipucunu, Freud'un ahlaki kaygı ile tekinsizlik hissinin doğurduğu kaygının aynı şey olmadığı yönündeki uyarısında buluruz. Freud ikilenmenin iki biçimi arasında asla açık bir ayrım yapmaz, ama ırksal kimliğe dair teorisini Nazi ideolojisinin kışkırttığı ırkçılığın örtük bir eleştirisi olarak sunarken bu ayrımı kuvvetle ima eder.

Freud'un genel teorisinden ve Musa kitabında ırksal kimlik üzerine spesifik argümanlarından çıkarabileceğimiz sonuçlar şunlar: Modern insan, modern düşüncenin dayattığı sonluluğu kabullenmeyi reddeder ve kendi ölümünden sağ çıkmasını sağlayan bir ırk mefhumu aracılığıyla kendisini ikiler. Bundan böyle bireysel bir özneden ibaret olmayıp, aynı zamanda ırksal bir grubun da üyesidir. Bundan doğan ırk (ve ırkçılık) fenomeni emsalsizdir ve bunun tek nedeni, ırkın artık öznenin ölümsüzlüğünü himaye eden cennet rolünü, ebediyet rolünü üstlenmek durumunda olması değildir. Sonlu olana odaklanmış olan modern insan artık eski ebediyet fikrini güvenle ayakta tutamaz, ama eski fikrin geride bıraktığı hurdadan bir alternatif oluşturmayı başarır. Bu artık veya kalıntı, süperegodur; yani tarihsel olumsallığın tahribatından kaçan –bir cennet değilse bile– en az bir şey bulunduğu yönündeki, libinal yatırıma maruz kalan o inanç. Bu fikir negatif bir fikirdir; beklentilerimiz ile gerçekleşmesi arasında daima bir açıklık, bir tür ödün bulunduğu inancından başka bir şey değildir. Ama yine de modern dünyada ebediyetten sağ kalan şeydir bu ve belli bir ırk mefhumuna muazzam şiddetini veren ve tüm tarihsel engellere, karşısına çıkan

90 Freud, "The Uncanny", SE, 17:242.

tüm olumsallığa küçümsemeyle bakmasını sağlayan bir ideallik unsuru katar.

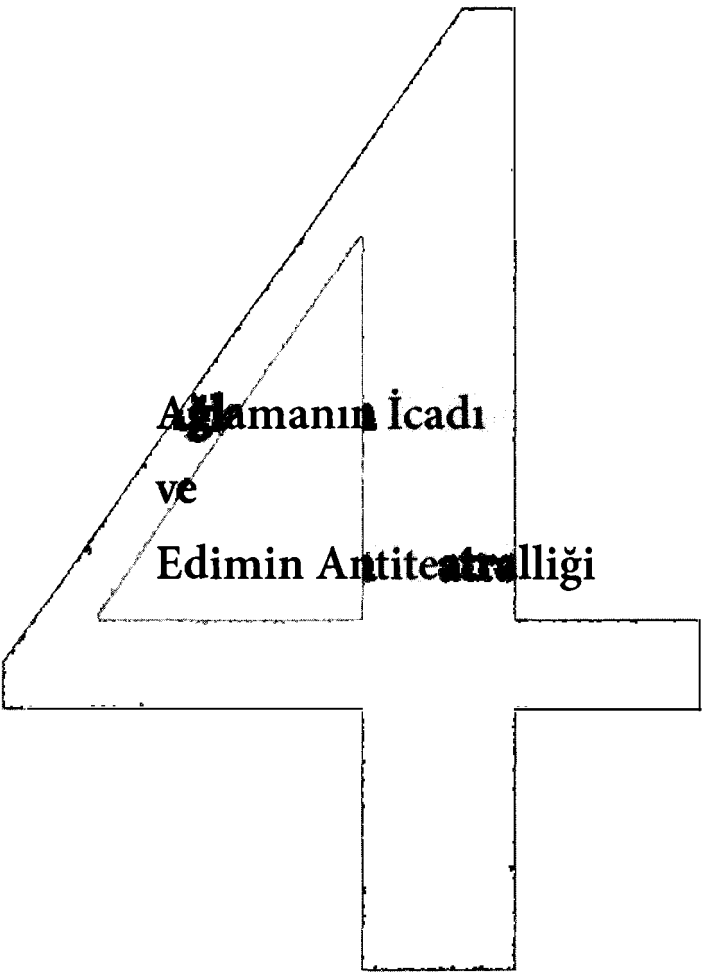
İdealize ve dolayısıyla emsalsiz olan bu şiddetin kanıtlarının birikmekte olduğu bir zamanda, Freud Musa kitabını oluşturmaya devam eder. Irk mefhumunu tümüyle silmek istemiş olan Freud'a teorisinin izin vermediğini hissediyor insan. Gördüğümüz gibi, Freud'un şiddetin kök salabileceği her istisnayı silme, kovma çabaları, tarif ettiğimiz tekinsiz ikilenme biçimini üretmiştir – ve başka bir ırk mefhumunu.

Nazilerin ırk ideolojisi bir idealleştirmeye –tarihin o ana dek reva gördüğü ile geleceğe dönük beklentiler arasındaki farkın idealleştirilmesine– dayalı olduğu için, özdeşleşme problematiğine bağımlıydı – ideal, özdeşleşilen bir şeydir. Bunun Ari beden kavrayışında sonuçlar doğurduğunu biliyoruz. Bu ırksal kimlik anlayışının kalbinde yatan idealliğin, bu noktada, Ari ırkın üyesi olan öznenin kendisinin kurtarılacağı o ideal geleceğe dönük bedensiz bir tefekkür lehine, bedenin safça unutulmasına veya geride bırakılmasına yol açması mümkün değildi. Daha ziyade, bedenin kendisinin idealleştirilmesine; kullanıma ve hatta kullanışlı hazlara uygun, zaafları talimle terbiye edilebilen bir "makine beden" anlayışının oluşmasına yol açmıştır. Dolayısıyla Nasyonal Sosyalizm, ideal bir bedenle özdeşleşmeyi teşvik etmiştir.

Freud kendi ırk anlayışını bu özdeşleşme problematiğinden kurtarmıştır; idealliği söküp atmıştır. Bu esnada, ırksal kimliğin anonim bir kökünün, kullanışsız, fahiş bir hazda yattığını açığa çıkarır. Öznenin daima hazırlıksız olduğu bu fahiş haz, bir protez gibi, tarihin virajlarından zarar görmeden kurtulmasını sağlayan koruyucu bir zırh gibi işlemek şöyle dursun, özneyi kendisinden yırtan, bütünlüğünü sarsan o ikizle karşılaştığı anda özneye kaygı olarak basar. Freud kendisini bir Yahudi saymıştır; paylaştığı herhangi bir tanımlayıcı özellik veya zamana meydan okuyan bir gelenek bulunduğu için değil, onlar gibi kendi sağ kalışının da bu boğucu gelenekleri ve düşünme tarzlarını devirebilmesine bağlı olduğuna inandığı için. Ne var ki artık sağ kalan şey biyolojik hayat değil, *jouissance*'dır.

Kara Walker'ın siluetleri, şiddetle birbirlerine karışıp taşan figürlerle doludur. Birbirlerini yutup salgılayan, koparıp işkenceden geçiren figürlerdir bunlar. Sanki kendi aralarında çarpışan bir sürü farklı figürü değil de, kendisini kendi kendine köleliğinden kurtarmak için neşeyle uğraşan parazitlenmiş bir bedeni temsil eder gibidirler. Bu nedenle bu figürleri klişelerin yeniden ısıtılması olarak eleştirmek yanlıştır. Tam aksine, basmakalıpların erotik bir şekilde sökülmesidir bu; bayat kokularından ve ağır yüklerinden kurtulmayı amaçlayan delice ve hayat dolu bir cebelleşmedir. İç Savaş öncesi geçmişin travmatik olayının, yani ne kendisinin ne de başka bir siyah Amerikalının yaşadığı, ama

tekinsiz anda tekrar tekrar karşılaşılan bir olayın eserlerine musallat olmasına izin veren Walker, ırksal kimliği tekrarlanan öz-fark olarak kavrama olanağını açar. Irkının diğer tüm üyeleriyle paylaştığı şey, sadece bir dizi ortak deneyim değil; aynı zamanda onları kendilerinden yırtmaya devam eden bu deneyimi-imkansız olaydır, "sindirilebilir" olmayan ve Walker'm siluetlerinde her yerde ortaya çıkan o ufak bok birikintilerinde depolanmaya devam eden bir tarihsel kopuştur. Tarih bu figürlerden akar, ama onları içine almaz.



Ağlamanın İcadı ve Edimin Antiteatralliği

HİSTERİYE KARŞI SOĞURMA

Başlangıç öncülüm şu: Ağlama, on sekizinci yüzyıl sonlarında icat edilmiştir. Bu teze kanıt olarak, tarihin tam bu uğrağında, insanlara bilhassa ağlanacak bir şey vermek için tasarlanmış olan yepyeni bir edebi biçimin, melodramın ortaya çıkmış olmasını gösteriyorum. Şimdi aranızdan bazılarının kendi kendine, "Tarihleri karıştırdı herhalde. İnsanların daha önce de ağladıkları gibisinden bir şeyler hatırlıyorum. Hatta bazı eski toplumlarda ücret karşılığı yas tutanlar yok muydu?" dediğinin farkındayım. Şu kadarını teslim edeceğim: On sekizinci yüzyıl öncesinde zaman zaman ve hatta kamusal bir vazife olarak dökülen gözyaşları olmuştur; ama ağlamaya dönük böylesine evrensel bir teşvik olmamıştır. Dolayısıyla bu toplumsal buyruğa daha yakından bakmayı öneriyorum, modern manasıyla ağlamayı, -mesela Jean-Jacques Rousseau'nun *Dilin Kökenleri Üzerine Deneme*, *İtiraflar* ve *Emile*'de acımanın önemi ve gereği üstünde duruşunu, Denis Diderot'nun tiyatroya ilişkin o fermanını -"Önce dokun bana, afallat, parçala, ürküt, ağlat beni ... sonra gözüme hoş görünürsün ya da görünmezsin"[91]- ve sanat ve sanat eleştirisinde seyirci ile karakter arasındaki duygusal, empatiye dayalı ilişkiye yepyeni bir vurgu yapılmaya başlanmasını açıklayan - bu *modern* ağlamayı önceki zamanların gözyaşlarından ayırt edebilmek için.

Melodramı, alenen bu yeni gözyaşı yağmuruna yardımcı olmayı amaçlayan bu türü, toplumsal bir devrimin kanıtı olarak gören ilk kişi ben değilim elbette. *Melodramatik İmgelem* kitabında Peter Brooks da melodramı, "*modern* imgelemin dayanıklı bir şekli" (vurgu bana ait) olarak tanımlar ve keza Rousseau ile, bilhassa da *İtiraflar*'da Rousseau'nun, temelde onlardan farklı olduğunu açıkça vurgularken dahi, "kendi gibi olanlara" hitap ettiği açılış pasajıyla ilişkilendirir. Paradoksal bir şekilde, insanlar arasında eşsiz olduğunda ısrar etmekle kalmaz Rousseau; bu eşsizliği tümüyle anlatmanın, "her şeyi söyleme"nin gereği üstünde de ısrarcıdır.[92] Brooks, her şeyi söylemeye dönük bu modern zorlantı melodram

91 Diderot'dan aktaran Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* içinde, Berkeley: University of California Press, 1980, s. 78.

92 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, s. 16.

arasında hemen bağ kurar ve melodramdaki şatafatlı jestin, şematik *tableau*'nun, dışavurumcu mizansenin, müziğin, anlaşılmaz feryadın; yani genelde türün karakteristik özellikleri olarak gördüğümüz ve salt sözcüklerden oluşan anlatıda bulunmayan ve tarif edilemeyeni görünür kılan tüm o dilsiz işaretlerin, dilin her şeyi apaçık hale getirmek konusunda yetersiz olduğunun hissedilmesine karşı bir telafi olduğunu savunur.

Brooks'un temel argümanı ikna edici, hatta yaratıcıdır; ama birkaç itiraz getirmemiz gerekiyor. Bunun hazırlığını yapmak için, on sekizinci yüzyıl sonunda böyle aniden patlayan o tüm gerçeği söyleme zorlantısının nereden kaynaklandığı konusunda, Brooks'un yorumundan bir parça farklı terimlerle, şöyle bir açıklama sunacağım. Bu zamanda, bildiğimiz gibi, yeni bir varlık –yurttaş– oluşturulmuş ve bu varlık aynı anda, kendisi de yeni olan bir uzama yerleştirilmiştir: kendisi gibi yurttaşların, kendi türünün yerleştiği bir kamusal alana. Zira daha yenilerde, henüz gıcır gıcır olan evrensel insanlık anlayışı, sadece evrensel yurttaşa değil, hepsi aynı kapıdan içeri giren kendisi gibi sayısız yurttaşa da kapı açmıştı. Evrensel insanlık anlayışı modern insana kendisini tek bir şey, eşi benzeri olmayan bir şey olarak görme hakkı vermiş, ama aynı zamanda, bunu yaparken tek başına olmayacağını da belirlemiştir; bu noktada o da tıpkı diğerleri gibidir. O halde, yurttaşın emsalleri arasında sayılır hale gelmesi için –eşsizlik iddiasında onlara benzer veya eşit hale gelmesi için– bir şeyin *sayılmaması* gerekmiştir.

Michael Fried, bu dönemde resimde meydana gelen hayati kaymayı –eskinin "teatralliğinin", yerini yeni bir "soğurma" [*absorption*] stratejisine bırakması– temsilin kendisinde gerçekleşen temel bir kayma olarak incelemiştir. Yüzyıl ortasında resmin, Diderot'nun "Perde hiç kalkmamış gibi oyna!" buyruğuna uymaya başladığını savunur Fried.[93] Yani resim, tümüyle kendi özerk dünyasıyla meşgul olan, kendini elindeki işe kaptırmış karakterler resmederek, tablonun önünde duran izleyici sanki orada değilmiş gibi, hatta izleyicinin varlığını ortadan kaldırmak amacıyla hareket etmeye başlamıştır. Ne var ki, tuhaf bir şekilde, temsil edilen uzamın kendiyle meşgul olunmasında, kendi uzamı dışında herhangi bir uzamın varlığını tanımanın reddedilmesindeki amaç, izleyiciyi toptan yadsımaktan ziyade, resmedilen sahneyi "soğurmak"tır. Yani tabloların seyircinin varlığından bihabermiş gibi bir tavır takınması, tam da izleyicinin ilgisini çekme, onu ağma düşürme çabasıdır. Temsil alanının sahnelerin asıl muhatabı olan izleyicinin alanından ayrılıp mühürlenmesiyle birlikte, bu tablolar izleyiciyle ilişkilerini tümden koparmamış, aksine bu ilişkiye dikkat çekmiş, yeni bir

93 Fried, *Absorption and Theatricality*, s. 95.

ağırlık ve önem vermiştir. Zamanın cana yakın eleştirel literatürüne inanacak olursak, tablonun kendisinden bihaber oluşu, izleyicinin donakalmasına, tablo karşısında uzun süre hareketsiz ve sessiz durmasına ve derinden etkilenmesine sebep olmuştur.

Sinema çalışmış herkes, Fried'in soğurma tekniklerine dair tarifinde, klasik sinemaya özgü stratejileri görecektir; klasik sinema da seyirciyi göz ardı etme konusunda hamarattır ve herhangi bir karakterin doğrudan kameraya, yani filmin yansıtılması esnasında kameranın konumunu işgal etmeye başlayan seyirciye bakmasına karşı sıkı bir tabu vardır. Fried'in incelediği geç on sekizinci yüzyıl tablolarında olduğu gibi sinemada da, temsil dünyasının özerklik görüntüsü, karakterlerle seyirciler arasında herhangi bir bakış alışverişinin men edilmesine bağımlıdır. Ve sinemada da bu tabu, yine o yabancılaşmış seyirciyi büyülenmiş halde tutma, onu derinden etkileme işini görür.

Bana göre Lacan da, bir yanda "her şeyi görür" diye tayin ettiği dünya ile diğer yanda "bir kadının, ona gösterilmemek şartıyla, görüldüğünü bilmekten aldığı doyum" arasında bir analoji kurarken, aynı anti-teatral mantığın bir açıklamasını sunar.[94] Bu analoji bilhassa sinemaya mahsus soğurma biçiminin tarifi olarak son derece yerindedir; zira bir kadının bakışının neredeyse doğrudan kameraya/seyirciye yöneldiği, ama manidar bir şekilde, sadece birkaç dereceyle ıskaladığı birçok unutulmaz sahneyi akla getirir. Bu anlarda kadının kameraya değil, ya kameranın konumuna yerleştirilmiş olan bir aynada ya da zihninde kendi imgesine bakmakta olduğu ortaya çıkar. Öncelikle Hitchcock'un *Marnie*'sini, Marnie'nin yeni boyanmış saçlarını arkaya atıp banyo lavabosunun üstünde duran (görülmeyen) aynada kendinden memnun bir şekilde kendi imgesini seyrettiği sahneyi; sonra, Billy Wilder'ın *Sunset Bulvarı*'nın sonundaki o meşhur sahneyi, Norma Desmond'm, sahneyi kaydeden gerçek kameranın ekseninden bir parça uzağa yerleştirilmiş olan çerçeve-dışı, öykü-içi kameraya baktığı ve yakın plana hazır olduğunu belirttiği sahneyi düşünün. Sanki tabuyu yeniden koymak için zaman zaman böyle bir ihlal tehdidi gerekiyor gibidir: Bu kadının, temsil alanındaki bu figürün, onu gördüğümüzü bildiğini biliyor olduğumuzu görmesine sakın izin verme. Kendi kendisine bakan bu kadının bakışını, kendi imgesinin konumlandırıldığı yerin delicesine yakınında duran seyirciye yöneltmesine izin verip dikkatini dağıtmak, bu tabunun ihlali demek olurdu elbette. Ama bu acayip kuralın manası nedir? Ve nasıl oluyor da Lacan'm "her şeyi gören" dünyası, Fried'in tarif ettiği "kendini-soğuran" temsil dünyasıdır diyebiliyorum?

94 Jacques Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 75; Türkçesi: s. 83.

Lacan'm kadınla dünya arasında kurduğu analoji, gören özneyle görülür dünya arasındaki ilişkide meydana gelen temel bir dönüşüme ilişkin tarihsel bir argümanın parçasıdır. Bana göre bu dönüşüm, tam da Fried ve Brooks'un ele aldığı uğrakta meydana gelmiştir. Brooks'un terimleriyle bu uğrak, "kutsal-sonrası dünya"nın kurulduğu noktayı, yani ahlaki ve dini kesinliklerin toptan silindiği ve melodramın varlık kazandığı noktayı işaretler. Başka bir deyişle, soğurma tekniklerinin ürettiği hava sızdırmayan, kendine yeterli, kapalı resimsel temsil sistemi kendisini -Fried'ın ısrar ettiği gibi- sadece izleyici uzamına kapatmakla kalmayıp, (artık işlemez hale gelmiş olan) kutsalın diyarına da kapatır. Kendisinden başka hiçbir şeyle ilişki kurmayan bu yeni özerk dünya, herhangi bir aşkın ilahilikle bağlarını koparmış bir dünyadır. Fried gibi Lacan da, dünyayla izleyicisi arasında herhangi bir bakış alışverişini yasaklayan tabuyu, bu dönüşümün temel koordinatlarından biri olarak görür. Ama bu noktada, Lacan'm görüş [*look*] ile bakış [*gaze*] arasında yaptığı ayrım zaruri hale gelir. Zira ortada izleyicinin (temsil edilen) dünyaya bakamaması veya bakmaması gerektiği gibi bir durum yoktur elbette; bakabilir ve bakar da – hatta belirtildiği gibi, tutulmuşçasına. Ne var ki yasak olan şey, izleyicinin bakışının uyandırılmasıdır. Dünya, der Lacan, "bakışımızı kışkırtmaz."[95]

Buradan yola çıkarak, Fried'in çalışmasının odağında duran temsil tabusunu anlamanın, antinomik Lacancı terimler olan *görüş* ile *bakış* arasındaki farkı da kısmen aydınlatacağı sonucuna varabiliriz. Dediğimiz gibi, söz konusu çalışma boyunca, tablodaki figürlerin izleyicinin mevcudiyetini görmezden gelip, kasten ellerindeki işlerle ve kendi zihin durumlarıyla meşgul olmak konusunda gösterdikleri sebat vurgulanır. Bu tabuya Fried'den farklı bir açıdan yaklaşan Lacan, soğurma ile teatrallik arasında bir ayrım yapmak yerine, her şeyi gören bir dünya ile teşhirci bir dünya arasında ayrım yapar: "Dünya her şeyi görür fakat teşhirci değildir – bakışımızı kışkırtmaz."[96] Tablodaki kişilerin izleyiciye doğruca bakmaktan kaçınmalarını bu şekilde, tablonun kendisini teşhir etmeye direnme yollarından biri olarak düşünmek gerektiğini öne sürüyorum.

Lacan ve Fried'in argümanları arasındaki koşutluklar nihayetinde önemli bir farkın açığa çıkmasını, ya da daha keskin bir ifadeyle, Fried'in analizindeki önemli bir yokluğun açığa çıkmasını sağlar: Fried'in çalışmasında, incelenen tarihsel uğrakta dünyanın birdenbire "her şeyi görür" hale geldiği gerçeğine dair herhangi bir emare yoktur. Yani izleyiciler, tam da temsil alanın kendine yeterliliğini ilan etmeye başladığı noktada, "dünya sahnesinde seyredilen varlıklar"

95 *A.g.y.*
96 *A.g.y.*

haline gelir.[97] Kısacası Fried'de eksik olan şey, bakışa dair bir teoridir. Bu gözlem Fried'i Lacancı olmamakla değil, kendi kıvrak argümanının içerimlerini sonuna kadar geliştirmemekle suçlamaktadır. Zira geç on sekizinci yüzyıl resminin, izleyicinin varolmadığı yanılsamasını korurken dahi onu temsil edilen alanın içine çekmesini sağlayan paradoksu gözü pek bir şekilde açıklamaya kalkan Fried'in açıklamasının nihayetinde yeterli olmadığını düşünüyorum. Böyle bir paradoksun faaliyette olduğu tezi, söz konusu tablolara dair analizlerde sık sık tekrarlanıyor olsa da, izleyiciyi aynı anda bağlamalarının ve göz ardı etmelerinin altında yatan mekanizma karanlıkta kalmaktadır. Şunu demek istiyorum: bakış teorisi, yani *izleyicinin bakışının herhangi belli bir noktada veya tablodaki figürlerin herhangi birinde konumlanmasını yasaklarken bile dünyanın izleyiciye dönüp baktığını, gören özneyi her yönden gördüğünü* söyleyen teori, izleyicinin duygusal bir şekilde dünyanın içine alınmasını, bu yeni, gerçekçi uzama gömülmesini açıklamak için şarttır.

İlginçtir, Fried'in argümanı bir noktada Lacan'ın argümanına çok yaklaşır; bu noktayı ele almak öğretici olacak. Diderot'nun *Pensées detachées*'de yaptığı yorumların peşinden giden Fried, *Susannah and the Elders* tablosunun "soğurma"ya geçişi ayakta tutan tabu için yarattığı özel sorunları açıklar: Susannah çıplak bedenini (örtüler yoluyla çıplaklığını sakındığı ihtiyarlar yerine) izleyiciye ifşa ettiği ölçüde, izleyicinin ifşaya ortak edilmesi, ya da izleyicinin çıplaklığın şahidi olarak ifşa edilmesi tehlikesi doğar. Diderot'nun tablonun tabudan nasıl başarıyla kaçındığı konusunda sunduğu açıklama, "görülen bir kadın ile kendini ifşa eden bir kadın" arasında bir ayrım ortaya atmaktan ibarettir.[98] Bu ayrıma göre Susannah, çıplaklığını hasbelkader gören izleyiciye kendini sergiliyor değildir. Bu açıklayıcı hamleyle Diderot –ve onun açıklamasını benimseyen Fried– seyrettiğimiz görsel dünyayı körleştirir aslında: Susannah ona baktığımızı *bilmiyordur*, kendisini gören izleyiciyi görmüyordur. Lacan'ın sunduğu seçenek ise –biliyordur, ama bizim bunu bildiğimizi ona göstermemizi istemiyordur– ele alınmaz. Fried, Diderot'nun sahnenin daima birleşik bir çehre olarak, bir bakış açısı olarak, bilhassa da izleyicinin bakış açısı olarak sunulması gerektiği yönündeki muhtelif ısrarlarını aktarır. Bu yeni resimlerin [*tableau*] kompozisyonu, sahnenin yalnızca izleyicinin gözünden görülür olmasını sağlar. Bu gözlemden, dünyanın kendisini izleyicinin gözü için oluşturduğu veya dünyanın bir bakıma kendisine bakıldığını "bildiği" sonucuna ulaşmak için ne gerekir ki?

Önce bu adımın niye atılmayabileceğini düşünelim. Daha önce, soğurma tekniklerinin gelişmesinin, kutsal-sonrası dünyaya girmemize ve gerçekçiliğin

97 *A.g.y.*

98 Fried, *Absorption and Theatricality*, s. 97.

başlangıcına denk düştüğünü söylemiştik. Bu uğrak kimi zaman dünyanın büyüsünün bozulması olarak tarif edilir. Büyüsü bozulmuş veya gerçekçi bir dünyanın her şeyi gördüğünü, dönüp bize baktığını söylemek güçtür – yahut kimileri böyle diyecektir. Fakat Lacancı bakış teorisi tam da bunu söyler: Kutsal bir ötenin çöküşünden doğan gerçekçi dünya ile birlikte, özne konumlandırılamaz bir bakışın müşahedesi altına girmeye başlar ve gördüğü dünyanın içerisinden görünür hale gelir. Eskiden olduğu gibi dünyanın dışından değil, içerisinden görünür hale gelir. Her şeyi gören bir failin mekanı tahliye edildiğinde, seyirci her şeyi gören bir dünya içinde görünür hale gelir. Özne mutlak aşkınlık koşuluna tabi olmaktan çıktığı anda, dünyanın ötesindeki bir görücüyle değil, dünya içinde yakalaması zor bir bakışla karşılaşır. *Bir Tanrı metonimisi, sonlu, gerçekçi* dünyadaki bir Tanrı kalıntısı olmayan bu bakış, daha ziyade Tanrının yokluğundan yadigardır.

Fakat her şeyi gören bu dünya da tıpkı Susannah gibidir; kendisini teşhir edip bakışımızı kışkırtmaz. Ne demektir bu? Bir sapkınlık olan teşhircilikte, başkasında kaygı doğurarak kaygıdan kaçınmaya çalışılır. Teşhirci, ötekinin görüşünü doğrudan kendi *jouissance*'ına denk düşmeye zorlayarak kaygı doğurur. Ötekinin arzusunu göz ardı eder ve ötekinin doğrudan tatmin edici bir görüntüye bakmasını sağlamak ister. Doyum nesnesi olarak ***kendisini*** sunan teşhirci, ayartıcı tüm hilelerden vazgeçebilir; çünkü ötekinin ne istediğini didiklemeye ihtiyacı yoktur. Bunun ne olduğunu kesin olarak bilir. Susannah veya Marnie izleyiciye doğrudan bakmış olsaydı, imgeleri sapkın imgeler olurdu. Seyirci bu sefer sahnenin içine alınmaktan, arzuyla oltaya gelmekten ziyade, kaygı duyardı.

Bakış ve her şeyi gören dünya mantığını son bölümde daha kapsamlı inceleyeceğiz. Şimdilik sadece melodram tartışmamızla ilgili kısımları vurgulamamız gerekiyor. Burada temel nokta, melodramın bizi kendi dünyasına almak için teatrallik yöntemlerini değil, soğurma yöntemlerini kullanmasıdır. Bu manada melodram, görsel temsille seyirci arasındaki duygusal ilişkiye yeni bir vurgu getiren gerçekçiliğin doğumuyla, gerçekçiliğin icat ettiği ağlamayla dayanışma içindedir.

Dünyanın görsel *tableau* biçiminde, birleşik bir bakış açısı içinde temsil edilmesinin, dünya tarafında bir tür "niyet" veya "amaç"ı, ya da seyircinin kendisine baktığına dair bir tür bilgiyi açığa vurduğuna değinmiştik. Fried'in söylediğine göre, Diderot'nun görüşünde *tableau*'nun birincil işlevi, "tiyatro izleyicisinin görselliğine hitap etmek veya bu görsellikten istifade etmek değil ... izleyicinin var olmadığı yanılsamasını [korumak için] bu görselliği etkisiz hale getirmekti." Evet, bir *tableau* "ancak seyircinin bakış açısından görülebiliyordu. Ama tam da bu sayede, seyircinin oyuncuların onun varlığından bihaber oldu-

ğuna ikna olmasını sağlıyordu."[99] Buradaki akıl yürütmede bir eksiklik var. Fikri anlıyoruz: Bakış açısı, "bulunmuş" bir gerçekliği, seyircide öylece rast geldiği izlenimi yaratan bir gerçekliği temsil ediyormuş gibi yapar. Ama bu "bulunmuş gerçeklik etkisi"nin oluşumu, Diderot ve Fried'in izin verdiğinden daha karmaşıktır. Bariz olanı söylemek gerek: Bakış açısı sadece kısmi bir görüş sunar. Bu parça, bu sınırlı görüş nasıl olur da solipsist görünmez? Bu görüşün bütünün bir parçasını sunduğu yanılsaması nasıl yaratılır? Ya da: Nasıl olur da solipsist etkiden kaçınılır ve yerini gerçeklik etkisi alır? Görüşün içinde –bize başka hiçbir şey göstermeden, perspektife dayalı sahnenin dışına çıkmadan– bir şeyin görülmediğine işaret eden bir şey bulunması gerekir. Bu anda seyirci artık sadece görüyor değildir, görsel uzamda kendisinin görünür olduğunu da deneyimler; *tableau* dönüp ona bakar. O halde gerçeklik etkisi sadece sahnenin bize nasıl göründüğüyle ilgili bir mesele değildir; aynı zamanda sahnenin içinde potansiyel olarak görünür olduğumuz hissine bağlıdır. Bana kalırsa üçüncü *Eleştiri*'nin sonunda "doğal amaç" diye bir kavram geliştirirken Kant da buna koşut bir noktayı yakalamaya çalışır. Doğa dönüp bize bakar, bizi hesaba katar ve Kant buna dayanarak bizim öznel perspektifimizin aslında nesnel olduğu konusunda kendisini ve bizi temin eder. Nesnellik hissimiz, doğanın her şeyi gören bir dünya oluşturduğu kanaatimize bağlıdır.

Her şeyi gören, ama her şeyi görülen değil: Kendisini bakış açımıza sunan dünya kısaca böyle görünür. Brooks'un melodramdaki "ahlaki giz" veya gizli bir ahlaki okunaklılık arayışı diye bahsettiği şey, işte bu görülmeyen şeyin elle tutulurluğundan kaçar. Bu yeni dünyada eksik olan şeylerden bir tanesi de nesnel bir ahlaki kod olduğu için, sorunlar çıkmıştır. Bana göre bu sorunlar muhteliftir; güçlük her zaman aynı şekilde ortaya çıkmaz. O zaman soru şudur: "Melodramda bu nasıl sunulur?" Melodramın bir şekilde "dişi"ye özgü olduğu şeklindeki yaygın varsayımı ciddiye alma niyetinde olduğum için, psikanalitik cinsiyet farkı teorisine şöyle bir döneceğim; bu teoride, tümle ilgili soruna iki yaklaşım olduğunu görürüz. Lacan'ın cinsellenme [*sexuation*] formüllerinin mantığını başka bir yerde ayrıntılandırdığım için, bu formüllerin Freud'dan nasıl türediğini belirtirken lafı uzatmayacağım.[100]

Freud şöyle temel bir ayrım yapar: Erkek çocuğun kastrasyon senaryosu Oidipus kompleksiyle başlayıp kastrasyon tehdidiyle biterken, kız çocuğun senaryosu kastrasyonla başlayıp Ödipal sevgiyle biter. Ne gibi bir ayrım yapmaya çalışır Freud? Şöyle: Erkek çocuk için kastrasyon yasaklama içerirken, kız çocuk

99 *A.g.y.*, s. 96

100 Bkz. benim "Sex and the Euthanasia of Reason", *Read My Desire: Lacan against the Historicists* içinde, Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

için içermez. Kız çocuğun kastrasyonu babanın müdahalesi olmaksızın, yasak olmaksızın meydana gelir. Bazı feministlerin Freud'un yaptığı bu ayrıma hak ettiği değeri vermeye yanaşmamasının sebebi, kız çocuk söz konusu olduğunda, bu ayrımın, görmenin dolaysızlığına dayanıyormuş gibi olmasıdır. Kız çocuğun senaryosunda kastrasyonun önce gelmesi, kastrasyonun simgesel yapılandırmadan önceki bir görünürlükte konumlandırıldığı şeklinde yorumlanmıştır. Ama kastrasyonun önceliğini başka bir şekilde yorumlamak da mümkündür: erkek çocuk için hayati olan yasaklamanın aksine, bir kaçınılmazlığın veya imkansızlığın işareti olarak. Açıklamama izin verin. Babanın yasağı erkek çocuğun bir şeye erişimini engeller. Bir erkek olarak dünyaya girmek için bir şeyden vazgeçmen gerekir, diye uyarır. Dolayısıyla erkek çocuğun yolunu bulduğu toplumsal düzen daima tam olmayan bir düzendir. İçine her şey dahil edilemez. Keza kız çocuğun içine girdiği toplumsal dünya da rahat veya sorunsuz bir tüm oluşturmayı başaramaz; ama tam olmadığından veya bir eksiği olduğundan değil. Kız çocuğun kastrasyonunda yasağın iş başında olmaması, bu dünyaya her şeyin dahil edilebilmesi değil, hiçbir şeyin bu dünyadan hariç tutulamaması demektir. Gelgelelim dahil etme ya da "hayır" dememe mecburiyeti, kadına her şeyi söyleme konusunda, bir şeyi hariç tutma emrinin, yani ataerkil yasağın erkeğe tanıdığından daha fazla fırsat tanımaz; zira dahiliyetin sınır tanımadığı yerde herhangi bir tüm oluşamaz. Bir tüm oluşturmanın imkansız olması, genelde varsayıldığı gibi, kadının bir kısmının başka bir yerde, simgeselin dışında yattığı anlamına gelmez; zira bu daha ziyade erkek çocuğa özgü senaryodaki mantıktır. O halde dişi varlığın tümü diye bir şey olmadığı sonucuna varmamız gerekir. Dişi varlığın tanıklık ettiği bu imkansızlık, varlığın tümünün imkansızlığı, erkeklikte varlığı başka bir yere, bir öteye yerleştiriyormuş gibi yapan bir yasak aracılığıyla yadsınır veya yeniden şekillendirilir.

Melodram her şeyin söylenebilir olmadığına ve bunun sonucunda ortaya çıkan her şeyi söyleme zorlantısına tanıklık ediyorsa şayet, kendimize burada nasıl bir aczin söz konusu olduğunu sormamız gerekiyor. *Melodramatik İmgelem*'de Brooks, melodramda daha fazlası yönünde bir gayret, bir "öteye ulaşma gayreti", ya da "gerçeğin yüzeyinin ötesine geçip, sahici, gizli bir gerçekliğe ulaşma, maneviyat dünyasını açma yönünde bir çaba" bulunduğunu öne sürer.[101] Her şey bu gayretin, bu daha fazlası arayışının nasıl düşünüldüğüne bağlıdır. Melodramda genel vaziyete dair açık bir farkındalık ve memnuniyetsizlik ve başka bir şeye, ham halde bir tür "olması gereken"e dönük bir özlem sergilenir. Ama genel konuşursak, dünyanın –ne kadar muğlak kavranırsa kavransın– belli

101 Brooks, *The Melodramatic Imagination*, s. 5.

bir ideale uygun düşmediği hissinde ifade bulan memnuniyetsizlik ile dünyanın herhangi bir meşru zeminden yoksun olduğu hissinde ifade bulan memnuniyetsizlik arasında dünya kadar fark vardır. İlk durumda dünya, olması gerekenin soluk ve aşınmış bir biçimi olarak görünür; ikinci durumdaysa sahici olmayan bir şey olarak. Melodramatik dünya, maskelerin maske olarak, zayıflıklarıyla caka satan sahtelikler olarak çoğalıp durduğu bir dünyadır. Bu dünya içinde dolanan bir sürü kopya veya simulakra, başka yerde yatan bir ideale, erişmeye çalıştığımız ama gücümüzün yetmediği bir ideale atıfta bulunmaz; daha ziyade böyle bir idealin mevcut olmadığı gibi bir şikayeti gezdirir. Nereye baksak gerçek dayanağı olmayan yanılsamalar görürüz. Bu düzmecelik hissi –ki türün neredeyse tüm diğer özelliklerini anlamlandıran temel bir özelliğidir– melodramı "dişi" bir şikayet olarak belirleyen şeydir. Hemen ötede gezinen, erişemediğimiz bir ideal bulunduğu varsayımına değil, dünyanın dayandığı herhangi bir ideal dayanak bulunmadığı varsayımına dayalıdır. Akla hemen Douglas Sirk'ün o meşhur iddiası, *Imitation of Life* [Hayat Taklidi] filmini, yani melodram yönetmeni olarak, kariyerinin doruk noktası olan filmi, sırf adı yüzünden bile çekerdim deyişi geliyor. Kıyafetlerdeki mücevherattan açılış jeneriğine, cafcaflı renklerinden duygusal yapmacıklıklarına kadar, düzmeceliğini bas bas bağıran bir filmdir bu. Sirk'ü büyüleyen taklitlerin veya simulakraların, karakterlerin daha doğru bir şeyin ikinci el veya sudan versiyonları olarak temsil edilmesine neden olduğunu zannedersek asıl noktayı ıskalarız; zira bunu yapmak filmi, dalgasını geçtiği anlatı klişelerine indirgemek olur. Filmin –ve melodramın– düzmeceliğini belirleyen şey, karakterlerin tümünün kendi başarı ve başarısızlıklarını başka birinin ölçüleriyle yargılaması değil, karakterlerin hiçbirinin başka birisi için ölçü olamayışıdır. Melodramdaki karakterlerin diğer karakterlerle çatışma yoluyla tanımlandığı şeklinde eleştirel bir algı mevcuttur. Bu tam olarak doğru değildir; karakterler arası çatışma asla her şeyi kapsamaz, artık sorular bırakmadan veya güya ilgilendiği bölgeler dışında başka anlatı bölgeleri açmadan meydana gelmez. Karakterler birbirleriyle ilişkilerine indirgenebilir olmadığı için, türe içerden dadanan bir dizisellik vardır. Melodramın "ilelebet genişletilebilir olan ortası" veya diziselliği, karakter çatışmalarının kapsayıcı olmayan doğasından kaynaklanır. Bir kez daha Sirk'ün *Imitation of Life* filmini düşünün. Bu filmde siyah ailenin (Annie ve Sarah Jane) hikayesinin, nihayetinde anne ve kızın beyaz aileyle (Lora ve Susie) aralarındaki destekleyici ve itaatkar ilişkilerinin ötesine uzandığı ortaya çıkar. Annie'nin siyahi bir kilisede gerçekleştirilen cenazesi bizi, başından beri Annie'nin hayatının bir parçası olan ama bizim için yepyeni olan karakterler, müzikler ve olaylarla tanıştırır. Annie'yi o ana kadar Lora ve Susie'nin bakış açısından gördüğümüz için, bu parçasına dair hiçbir

şey görmemişizdir. Bu odak kayması, bu kopukluk sert bir şekilde hissedilir, çünkü hazırlıksız yakalanırız. İki aile tarafından paylaşıldığını sandığımız öykü içi uzam aniden çöker. Sirk'ün burada izlediği stratejiyi, farklı bakış açılarının birbirleriyle çarpıştığı ve aynı olaya dair temsillerinin doğruluğu konusunda yarıştıkları bir "Raşomon etkisi" yaratma çabası olarak görmemeliyiz. *Imitation of Life*'da hakim bakış açısının oyulmasının sebebi, cenaze sekansında ima edilen bakış açısının doğrudan ona kafa tutması değil, filmin konusu olarak aldığımız ilişkilerin aniden esas ilişkiler olmadıklarının ifşa edilmesidir. İki ailenin hikayelerini birbirine bağlayan şeyin sadece şans ve bitişiklik olduğu ve bu bağın final sahnelerine gelene dek zannetmeye itildiğimizden çok daha dışsal olduğu ortaya çıkar. Finale gelinceye dek, iki ailenin rastlantısal karşılaşmasının daha mahrem bir ilişki oluşturduğuna inanmışızdır; şimdi bunun böyle olmadığını görebiliyoruzdur. Lora ve Susie'nin yanı başında yaşayan Annie ve Sarah Jane, esasen yalnız yaşamıştır.

Melodramda, erdem dolu acıları yüceltilen masum ve güçsüz kurbanların odakta olduğuna sık sık dikkat çekilir. Bunun için sunulan argüman, Roland Barthes'ın güreş argümanına benzer: Ortaklaşa benimsenmiş nesnel iyilik standartlarının ortadan kaybolduğu bir dünyada, adalet, sonunda her zaman erdemin kazanacağı şekilde ayarlanarak değil, cefa jestlerinin vurgulanmasıyla yansıtılır.[102] Böylece ahlak yasası tersinden, ihlal ve ihlalcilerin olabildiğince okunaklı hale getirilmesi sayesinde tesis edilir. Türün sunduğu dünyayı sahici olmamakla suçladığı şeklindeki inancıma uygun bir şekilde, melodramın masumiyet figürleri üzerinde durmasının, bir yasa tesis etme ihtiyacına tanıklık ettiğini değil, mevcut yasa ve standartları temelsizlikle suçlama amacında olduğunu savunuyorum. Dolayısıyla, masumların gerçek ama yakalaması zor –veya tanınmayan– erdemlerinin tanınması talep ediliyor olsa da, tür daha ziyade, arzulanan tanımayı sağlayabilecek herhangi bir kamuya veya otoriteye dönük şikayetini sürdürmenin yollarını bulmakla meşgul gibidir. Bunun türün kamusal tanımanın gecikmişliği üstündeki vurgusunun bir etkisi olduğunu savunuyorum; peşinden koşulan mükafat, nihayet kazanıldığı andaki etkisizliğinin can yakan kanıtıyla gölgelenir daima. Tanınma çoğu zaman çok geç gelir; gecikmediğinde bile, yargı standardının sağlam temellendirildiğine dair bir tanıklıktan ziyade, bir tesadüf muamelesi görür.

---

102 Bkz. Roland Barthes, "The World of Wrestling", *Mythologies* içinde, New York: Hill and Wang, 1972; *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1990.

STELLA DALLAS'TAKİ SEYİRCİLİK ÇEŞİTLERİ

Tanımı konusunda çıkan sorunlardan bir tanesi, melodramın –bilhassa Amerikan kültüründe– her yere yayılmışlığından kaynaklanır. D. W. Griffith'in erken dönem filmlerinden pembe dizilere kadar melodram, modern (ve bilhassa Amerikan) imgelem için hakim bir tarz gibidir. Dolayısıyla bazı örnekler için akla yatan tarifler diğerlerinde işlemez görünür. Mesela türün erken dönem örneklerinde her yerde karşımıza çıkan o katı ahlaki kutuplar –Rafael öncesi döneme özgü bakireler ve onlardan faydalanmaya çalışan şeytani zamparalar– sonraki dönemin daha gerçekçi melodramlarında ortadan kaybolur. Sonraki filmlerde yine ham haliyle sergilenen bir cefa vardır, ama bu filmleri türdeş öncellerine bağlayan başka bir şey olup olmadığı öyle hemen görünmez. Bu tanım kaygılarına yanıt vermek için, türün tarihsel doğumuna ilişkin genel bir mülahazadan uzaklaşıp spesifik bir filme, özellikle türün temel karakteristikleri konusunda ateşli tartışmalar doğurmuş olan final sahnesi yüzünden seçtiğim bir filme odaklanacağım. Tam bir gözyaşı bombası olan bu film, *Stella Dallas*, allah bilir Diderot'da ne gibi duygu nöbetleri yaratırdı.

Filmi görmemiş olanlar için hikayenin özeti şöyle: İşçi sınıfından enerjik, hırslı bir kadın olan Stella, üst sınıftan biraz sıkıcı biri olan Steven Dallas ile evlenir. Çok geçmeden bir kızları olur ve Stella tüm ilgisini kızına yöneltmeye başlar, Steven'la gitgide daha az ilgilenir. Çift birbirine yabancılaşır ve ayrı yaşamaya başlarlar. Nihayetinde Steven, mizacı ve toplumsal konumu bakımından kendisine daha uygun olan eski nişanlısıyla tekrar karşılaşır. Kızının, babasıyla ve evlenmeyi planladığı bu kadınla yaşamasının onun için daha iyi olacağına inanan Stella, annelikten başka şeylerle ilgilenmeye karar vermiş gibi yapar ve kızının hayatından çıkar. Son sahnede, kızın düğün gününde, Stella, törenin gerçekleştiği apartmanın dışında sokakta görünür ve evlilik yeminleri edilirken, içerdekilere görünmeden pencereden içeriyi seyreder.

Filme dair analizlerin çoğunda temel soru şudur: Düğün sahnesinden uzaklaşıp kameraya doğru yürüyen Stella'nın yüzündeki o coşkulu ifadeyi ve neşeli yürüyüşü nasıl açıklayabiliriz? Tartışmanın iki uç kutbunu oluşturan iki farklı açıklama bulunuyor. Bir tanesine göre, Stella'nın yüzündeki ışığın ve adımlarındaki hafifliğin sebebi, seyretmenin verdiği keyiftir: Pencereden gördüğü mutlu görüntüden yansıyan parıltıya bürünmüştür Stella. Ne var ki bu parıltının bir bedeli vardır; Stella bu parıltıyı alabilmek için kendisini boş bir ekrana/perdeye çevirmek zorunda kalmıştır. Kendisini feda ederek –yani hayatından çıktığı

kızından vazgeçerek– kimsesiz, anonim biri haline gelmiştir.[103] İkinci yorum ise bu fedakarlığa değil, o haz dolu muzaffer bakışın pencereden başka tarafa dönen bir yüzü süslediği gerçeğine odaklanır; bu bakışın Stella'nın dünyadan ayrılmasına, sevinçle ayrılmasına işaret ettiğini savunur. Nihayet dünyayla arasındaki seyretme bağına dahi veda etmeyi başarmıştır.[104]

Uyuşmaz görünen bu iki okuma belli noktalarda birleşir. Her ikisi de Stella'yı, pencereden görünen zifaf dünyasının dışında görür – bu dışsallık, ister toplumun kandırmacalarıyla kabullendiği bir dışlanma olarak okunsun, isterse özgürce seçtiği bir ayrılma olarak. Yani kızını ve kendi hazzını feda etmesinin altında, ister dünyayı belli bir mesafeden, aracılıkla deneyimleme amacının yattığı, isterse hiçbir şeyden vazgeçmemek için dünyayı tümüyle geride bırakma amacının yattığı düşünülsün, Stella ve dünya birbirini dışlayan şeyler olarak sunulur. Benim görüşüm, her iki iddiaya da şüphe düşürecek. Son sahnede bize, Stella'nın nihayet kendisini dahil ettiği bir dünya sunulduğunu savunacağım.

Stella'nın seyirci konumu üstünde biraz daha duralım. Çoğu eleştirmen, final sahnesi ile daha önceki bir sahne, müstakbel kocası Steven'la sinemadayken Stella'nın perdedeki bir aşk sahnesini büyülenmişçesine seyrettiği sahne arasında bir koşutluk görmüştür. Bu iki sahnenin birbirine eşitlenmesi, eleştirmenlerin Stella'nın hazzını romantik bir aşkın içinde olmasıyla değil, bu aşkın seyircisi olmasıyla ilişkilendirmesine yol açmıştır. Böylece bu önceki sahne, Stella'nın kızının düğününü edilgen bir şekilde seyrettiği ve ancak aracılıkla keyif aldığı son sahnenin bir proloğu haline gelir. Ama Stella'nın seyirciliği illa ki edilgen midir? Lacan'ın Dora için dediği gibi, Stella'nın "tüm duygusal dramalarla özdeşleşmek ... kendi meselesi olmayan, ama tutku olarak görülebilecek her şeyi sahne arkasından desteklemek gibi bir tutkusu" olduğunu söylemek daha isabetli olmaz mı?[105] Burada da Stella'nın sahneden aldığı haz, onun, sahne içinde değil, dışında yer alan konumuyla ilişkilendirilmiş olur. Fark şudur ama: Artık sahne arkasında ipleri elinde tutanın, görüntüyü kontrol edenin Stella olduğu ortaya çıkar.

Stella'nın tutkusu, psikanalitik terimiyle histeriğe mahsus tutkudur. Histerik için baba "imkanları olmayan bir adam", iktidarsız veya işlevi düzeyine çıkamayan birisidir ve babanın böyle olduğu gerçeği hiç de gizli değildir. Bitmek bilmeyen şikayetleri, hararetli reddedişleri ve keskin itirazlarından anlaşıldığı gibi,

103 Bilhassa Linda Williams'ın çok hoş denemesi geliyor akla: "Something Else Besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama", Christine Gledhill (haz.), *Home Is Where the Heart Is* içinde, Londra: BFI, 1987.

104 Bu argüman için bkz. William Rothman'ın kıvrak denemesi, "Pathos and Transfiguration in the Face of the Camera: A Reading of *Stella Dallas*", *The "I" of the Camera* içinde, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

105 Jacques Lacan, *Seminaire VIII: Le transfert*, Paris: Seuil, 1991, s. 289.

histerik bunun gayet farkındadır. Dünyasında kol gezen hilebazlığa karşı tetiktedir. Fakat sırf şikayetle yetinmez; tam bir güzel ruh gibi, kendi memnuniyetsizliğini her daim sağlama almak konusunda etkin –ve mahir– bir rol üstlenir. Olur da şu koca dünyada beklentilerini karşılayabilen bir erkek bulamazsa, eh, bir tane yaratıverir o zaman. Histerik, der Lacan, "erkek yapar." Babasının Frau K. ile ilişkisinde iktidarsız olduğunu bilen Dora, işleri öyle cinlikle ayarlar ki, babasının en azından görünüşte cinsel iktidara sahip olmasını sağlar. Gelgelelim bu ufak memnuniyet tiyatrosunu sahnelemesi için, kendisini tüm bu pislikten memnuniyetsiz, iğrenir halde tutması gerekir. Dolayısıyla herkesin onu bulaştırmaya çalıştığı bu bayağı kadrilden uzaklaştığı gibi, içinde yaşamaya mahkum olduğu o gülünç burjuva ortamından da tamamen uzaklaşır. Kendisini dünyadan uzaklaştıran histerik, bir yandan yalnızlığını erotikleştirirken, diğer yandan başka yerdeki bir erotik çiftleşmenin kuklacısı olarak iş görür.

Bana göre, melodram için öylesine kıymetli olan o gizli veya yanlış anlaşılmış erdeme, kontrolleri dışındaki kuvvetlerin edilgen kurbanları olan karakterlere ilişkin bir şey olarak değil de, toplumsal uzama dahil olmaktan kaçınan bir varoluş bulunabileceği yanılsamasını ayakta tutmak için tasarlanmış etkin bir manipülasyonla ilişkili bir şey olarak yaklaşmak daha iyi olacaktır. Entrika dolu bakışlarını gösteren çekimler yoluyla güvenilmezliği vurgulanan Stella'yı, melodramın bütününde varolan bu manipülasyon yapısına dair bir figür olarak görüyorum. Nitekim *Stella Dallas*'taki anlatıyı, bu ışık altında yeniden düşünmek gerekiyor. Açıklamama izin verin: Filmin başlarında Stella'yı, Steven'm babasının intiharının ardından Steven ve nişanlısı Helen'ın ayrıldığı haberini veren bir gazeteyi okurken görürüz. Ayrılan çiftin fotoğrafları, habere kendini kaptırmış olan Stella'nm omzu üzerinden seyredilir. Yüzeysel bir okuma bu sahneyi, entrikacı Stella'nm Steven'ı ağma düşürme planları yaptığı, üst sınıftan bir erkeğin kollarında emniyet bularak işçi sınıfı hayatından kurtulma planları yaptığı an olarak görecektir. Fakat çekimdeki çerçeveleme ve gazetede Steven gibi Helen'ın da fotoğrafının yer alması, bu sahneyi Stella'nm romantik çiftlere bakarken görüldüğü diğer iki sahnenin yanına yerleştirmemizi gerektirir. Gazetede içli Stellamıza ne gibi bir bilgi verilmektedir? İntihar etmekten başka seçeneği kalmadığını düşünmüş, (yine gazetede resmi bulunan) mahvolmuş bir babanın ve sevdiği kadınla ilişkisini sürdüremeyecek kadar yıkılan bir oğulun hikayesidir anlatılan; kısacası Stella'ya, içinde yaşadığı toplumsal gerçekliğin – alt sınıflar kadar üst sınıfların da– zayıf düşmüş ve altüst olmuş erkeklerle dolu olduğuna dair ilave bir kanıt sunulur. O halde Stella'nın verdiği yanıtı, yüzeysel okumanın izin verdiğinden daha karmaşık bir entrikanın parçası olarak okumamızın önünde hiçbir engel yoktur – hatta anlatının bütünü de bu şüphelerimizi

destekler. Başından beri Stella'nın eylemlerinin hedefinde, Steven'la birleşmenin değil, Helen'la Steven arasındaki ilişkiyi kurtarmanın –başka bir deyişle, Stella'nın, hariç tutulacağı bir çift oluşturmanın– bulunduğunu savunuyorum.

Aksi halde anlaşılır olmayan ayrıntılar, ancak bu yapının farkına vardığımızda anlamlandırabilir hale gelir. Mesela Stella'yla Steven arasındaki evlilikten hemen hiçbir şey görmeyiz. Neredeyse (perdedeki) ilk fırsatta, yani kızının doğumunun ardından, Stella Steven'a yüz çevirir ve çocuğunu bağrına basar. Stella şayet eleştirmenlerin düşündüğü gibi eğlence meraklısı, serüvenci bir ruhtan ibaret olsaydı, bu olsa olsa feci bir hesap hatası olarak anlaşılabilirdi. Sonrasında kendi ağzından farklı şekillerde duyduğumuz gibi, "İyi vakit geçirmekten hiç keyif almıyorum artık. Ne zaman dışarı çıksam aklım onda kalıyor ... ve ona dönmek istiyorum"; ya da: "Lollie tüm duygularımı tüketiyor, başka kimseye yer kalmıyor." Laurel'a yönelirken hayatı değil, yalıtılmayı kucaklar Stella; dünyadan geriye çekilip, bir tür kendine yeterlilik fantazisine yönelir.

Anne kız doğum günü partisine davet ettikleri kişileri beklerken pişmanlıklar arka arkaya gelir; dünyalarının nasıl daralmış olduğu aşikar hale gelir. İki kadın yalnızlıklarıyla baş başa kalırken, herhangi bir dışın adım adım ortadan kayboluşuna tanıklık ediyor gibiyizdir. Bunun Stella'nın istediği değil de, katlandığı bir hal olduğu şeklinde bir itiraz getirilebilir; ama film aksi yönde kanıtlar sunar. O nazik geri çevirmeler sağnağım tetikleyen tren yolculuğu, Laurel'ın öğretmeninin Stella'dan kızının Boston'a yapılacak bir geziye katılmasına izin vermesini istemesinden hemen sonra gerçekleşir. Kızını kaybetme tehdidiyle karşılaştığı anda, Stella beklenmedik bir şekilde kızını bırakır ve ev dışında nadir bir keyif anı yaşar. Trende, Stella ve sosyal konumunu kaybetmiş olan arkadaşı Ed Munn diğer yolcuların üzerine kaşıntı tozu serperek zararsız bir eğlenceye kalkışırlar. Yolcuların, bilhassa yolcular arasında bulunan, Laurel'ı Boston'a götürmeyi önermiş olan öğretmenin kınayan bakışlarına maruz kalırlar.

İki noktaya dikkat çekmek gerekiyor. Birincisi, demiryolundaki o maskaralıklar Stella'nın kızını kaybetme tehlikesinin önüne geçer. İkincisi, Stella'nın kışkırttığı kınayıcı bakışın kör olduğunun altı çizilir. Bu maskaralıkların masumca olduğu sırrı daha öncesinde seyirciyle paylaşılmış olduğu için –söz konusu sahnede Stella'nın Ed'e olan hislerinin platonik olduğu aşikar hale gelir– yolcuların sonraki yanlış yorumunun, bunları edepsiz, erotik bir görüntü olarak okumalarının altı oyulur. Bu oyunbaz davranışın yolculara nasıl göründüğünü biliriz ve yanıldıklarını da biliriz. Başka bir deyişle film, kibirli üst sınıf bakışa dair bir takbih içerir; diğer eleştirmenlerin yanlış bir ısrarla belirttiği gibi, bu bakışı ayrıcalıklı bir bakış açısı olarak sunmaz. İzleyici olarak konumumuz histerik konuma koşuttur; içinde Stella'ya yer veremeyen toplumsal ortama karşı mesafeli

ve eleştirel bir konumdayızdır.

Burası, melodrama dair genel tartışmaya ve erken dönem biçimleriyle geç dönem biçimleri arasındaki ilişkiyi aydınlatmaya çalışma vaadime geri dönmek için uygun bir nokta. Öncelikle bir yanda melodram ile diğer yanda, nesnel bir iyilik ölçütünün kullanılamaz hale geldiği modern etiğe özgü sorunsal arasındaki -açıkça kabullenilen- ilişkiyi yeniden düşünmek gerekiyor. Daha önce savunduğum gibi, kız çocuğun kastrasyonu babanın müdahalesi olmadan gerçekleştiği için, içine girdiği (ahlaki) dünya kadına, erkekte olduğundan farklı bir şekilde kusurlu görünür. Kadın için bu kusur bir sınırın, dolayısıyla bir ötenin yokluğuyla birlikte tesis edilir; ki bu yokluk, dünyayı zemininden veya ontolojik payandasından eder. Kadının dünyaya karşı kuşkucu bir tavır takınmak durumunda kalmasının sebebi, dünyanın ona temelsiz görünmesi, bir görünüşten ibaret görünmesidir. Etik buyruk, kadını dünyanın bu temelsizliğine yanıt vermeye çağırır. Melodram da kendi payına, bizi dünyanın hilebazlığına, düzmeceliğine maruz bıraktığı gibi, buna belli bir yanıt da sunar. Arızanın nedeni olarak gördüğü şeyi telafi ederek, algıladığı arızayı gidermeye kalkar. Kısacası, herhangi bir sınırın yokluğuna yanıt olarak hayali sınırlar dayatır.[106] Bu yanıtın başlı başına kadına değil, sadece belli bir kadına, histeriğe ve melodrama özgü olduğunu öne sürüyorum.

Histeri, dünyada karşılaştığı düzmeceliği hayali yollardan "sağaltmayı" dener. Freud'un "histeri sıkıştırır" deyişi, histeriğin felsefi imgelemle ilişkilendirdiğimiz tarzda bir şematize etme veya sentez faaliyetine bilhassa teşne olduğunu söylemenin özlü bir yoludur.[107] Fallik *jouissance*'ın son derece gerçek yetersizlikleriyle, engeller karşısında tökezleyip soğuyan, sürekli yolunu kaybeden heveslerin kifayetsizliğiyle, dizi dizi ruhsuz olayın yeknesaklığıyla yüz yüze kalan histerik, hayali çözümler oluşturarak, yani olayları kapsamlı, hayalperest bir şekilde kavrama yoluyla sınırlar dayatarak dünyanın dizginlerini eline alır. Durağan *tableau*lar, şematik ve basmakalıp karakter kutupları, sonradan farkına varılan kan bağı ilişkileriyle birbirinden kopuk olayları ani ve heyecan dolu bir sona taşıyan hikaye sürprizleri - erken dönem melodramın gayet iyi bilinen tüm bu unsurlarının, kendisini salt bir ardışıklık olarak sunan ve başka türlü de kavranmasına izin vermeyen bir dünyaya, şiddetle hayali sınırlar dayatmanın sonucu olduğunu iddia ediyorum. İmgesel/imgelem tutkulu bir dünya yaratır;

106 Bkz. Catherine Millot, "Parodoxes du surmoir", *Nobodaddy: L'hystérie dans le siècle* içinde, Paris: Point hors ligne, 1988; histeriğin smır sorunuyla ilişkisi, kitap boyunca duru bir şekilde ifade edilmiştir.

107 Freud, "Psychoanalytic Notes upon an Autobiographical Case of Paranoia", SE, 12:49.

ama bunu yaparken zamanı mekansallaştırır, katı yapılar içinde dondurur. Histerik, Rafael'in Hz. Meryem tablosu önünde iki saat boyunca duran Dora gibi, resmeden hayalgücü yoluyla zamanın amansız ve donuk ilerleyişini durdurmayı dener.

Erken dönem melodramlarda gördüklerimiz, imgesel tarafından dayatılan sınırların etkisidir: zamanın mekansallaşmasının. Sonraki, daha gerçekçi melodramlarda büyük ölçüde ortadan kaybolan bu etkilerin yerini, bu tür etkilerin nasıl oluşturulduğuna dair anlatı biçiminde açıklamalar almıştır. Sınırlar dayatılmasının, dünyanın kapsamlı bir şekilde kavranmasının tek yolu, histeriğin bunun bedelini şahsıyla ödemesidir. Yani böyle bir dünya oluşturulmasının koşulu, histeriğin o dünyaya hiç adım atmamasıdır. Daha önce Stella'dan bahsederken belirttiğim gibi, histerik *kendisini* varlık kazandırdığı dünyanın *sınırı haline getirir* – ve bunu tam da o dünyadan geri çekilerek yapar. Sonraki melodramlarda, tutarlı bir toplumsal düzen, anlatısal çözüm ve berraklık doğuran bir şekilde kahramanın çevresinden uzaklaştığı "geri çekilme hikayeleri"yle karşılaşırız. Şu ana dek tarif ettiğim haliyle *Stella Dallas* da –Stella'nın dünyaya dahil olmayı reddetmesinin hikayesi olarak– bu kategoriye oturur.

Fakat melodrama aşina olan herkesin bildiği gibi, bu hayali çözüm girişimleri derme çatma yapılar doğurur – ve böyle olduklarının altı çizilir. Önceki biçimlerdeki şematikleştirmeler katıdır ve pek inandırıcı değildir; sonraki biçimlerde yaygın olan kendini feda etme hikayeleri ise, resmedilen toplumsal dünyanın derin yetersizliklerine işaret eder. Yanlış anlaşılan masumiyete, karşılıksız kalan erdeme, mezara götürülen sırlara dair o melodramatik masallar, yetersiz bir dünyada yazılmamaya ve görünür kılınmamaya devam eden bir şeyi tekrar tekrar anlatır. Keza romantik, hayali senaryolar ve muhtelif cafcaflı imgeler – kendi bedenine dair imgeler dahil– uydurup bunları övünerek gösteren histerik de, bunların uydurma olduğunu, kartondan olduğunu, bu aşırı görünürlüğün arkasında kendisinin görünmez kaldığı gerçeğini gözler önüne serer. Stella'nın "aşırı görünürlüğü"nü bu terimlerle düşünmemiz gerekiyor. *Stella Dallas*'ta asıl mesele, Stella'nın giyinmeyi bilip bilmediği değildir (ki filmde birbiriyle çelişen kanıtlar bulunur); asıl mesele, her zaman Öteki'ni kandırmak amacıyla giyiniyor olması veya beden imgesini bu amaçla oluşturmasıdır. Kızıyla birlikte kaldıkları sosyal kulübün budanmış çimleri üstünde –fazlasıyla fırfırlı bir şekilde giyindiği gibi, diğer herkesin şalsız durabildiği ılık bir havaya hiç de uygun düşmeyen kürk bir şal içinde gezinen– Stella, basmakalıp bir okumayla, hakiki, vurdumduymaz ve kaprisli varlığını ifşa ediyor değildir; daha ziyade bu gülünç gösterinin arkasında, hesaplı bir şekilde varlığını örtüyor, sırrını koruyordur.

Gelgelelim *Stella Dallas*'ın önerdiğim melodram tanımına ne gibi yönler-

den uyduğunu özetledikten sonra, şimdi tersine dönüp uymadığını söylemek istiyorum. Yani *Stella Dallas* tipik bir melodram değildir; zira filmin sonunda, başarısızlığı yücelten histeriğin başarısızlığa uğradığı noktada, Stella'nın başarılı olduğunu görürüz. Melodramatik kahramanın tipik olarak kendisini toplumdan soyutladığını söylemiştim; yağmur altında, soğukta (düpedüz veya metaforik olarak) tek başına duran kahraman, kendi bedenini toplumun tüm başarısızlıklarının suskun tanığı haline getirmekte ısrar eder. İlk melodramlardan tutun *Bridges of Madison County*'ye kadar –Francesca Johnson'ın son arzusu, bedeninin gömülmemesi, ailevi ve toplumsal yas ritüellerine maruz bırakılmaması, bunun yerine kül edilip, ölümden sonra bile o kaybedilmiş ideallerin simgesi olan kaybedilmiş aşkının peşinden gitmesine izin verilmesidir– beden (genellikle dişi beden), toplumun pençelerine karşı koyan şeydir ve kendisini toplumun hilebazlığının kanıtı olarak sunar. Dünyanın kendisine sunduğu belirsizlik, muğlaklık ve hayal kırıklıkları karşısında histerik/melodramatik kahraman, toplumun tecavüz ve sınırlamalarından uzaklaşıp lekelenmeyerek, bedenin katiyetlerini seçer; ya da Dora'nın sözleriyle: "Sevimli" ve "beyaz" olanı seçer. Onay görmeyen keyfini feda etmeyi böyle kavgacı bir şekilde reddederken, her şeyi –toplum içindeki tüm taleplerini– feda eder; ki bu da toplumun ona hiçbir şey vermediği, onu bir türlü hesaba katamadığı, senaryolarına dahil etmeyi başaramadığı şikayetini haklı çıkarır.

Bu tarifin *Stella Dallas*'ın final sekansına uygun düşmemesinin birkaç sebebi var. Filmin sonu ile Stella'nın bundan önceki sahnelerde çiftlere yönelttiği bakış arasındaki kıyaslama çöker; çünkü final sahnesinde bize Stella'nın dünyadan çekilişi değil, dünya içerisindeki varlığı sunulur. En sonunda film, Stella'nın da içinde yer bulabileceği bir dünya temsil etmenin imkansızlığını temsil etmeyi bırakır; Stella'nın histerik inançsızlığının dayanağı olarak işleyen olumsal olayları –tam da Ed Munn oradayken Steven'ın eve gelişi, Laurel'ın öğretmeninin tesadüfen Stella'nın maskaralıklarına tanık oluşu, vb.– temsil etmeyi bırakır. Ve Stella, finaldeki tutkulu sahneyi, Laurel'ın düğününü, o ana dek dünyayla arasına koyduğu nevrotik bariyerin üzerinden seyretmez; bu sefer seyirci olarak sahneye ondan önce, diğer taraftan gireriz. Helen, merasimin, içeriyi seyrettiğini bildiği izleyiciye, yani Stella'ya görünür olması için perdelerin açılmasını emreder. Dolayısıyla biz Stella'nın yanında konum alıp "sanki perde hiç kalkmamışçasına" gerçekleşen merasimi, yani Stella'nın varlığından bihabermiş gibi yapan bir sahneyi onun bakış açısından seyrederken, aslında sahnenin içinde görünür olduğunu, bunca zamandır kendisini yabancılaştırdığı dünyanın içinde kendisinin de nihayet bir gösteri haline geldiğini biliyoruzdur. Başka bir deyişle, Stella kendisini histerik konuma yerleştirmeyi bırakmıştır.

Histeriğin dünyanın temelsizliğine verdiği yanıt anlaşılır bir çözüm olsa da, çözümlerin en iyisi değildir. Bu temelsizliği ifşa ederken kendisini iktidarsızlaştırır; zira olsa olsa, kusurlu bir toplumdan ne beklenebileceğine dair bir kuşkuculuğa, yahut bu toplumdan kaçma olanaklarımıza dair saf bir iradeciliğe, çoğu zaman da her ikisine birden yol açar. Histeriğin, kuşkuculuğun azılı düşmanı olan Kant'tan öğreneceği şeyler vardır. Kant bir yandan herhangi bir edimin özgür veya etik olup olmadığım belirlemenin imkansız olduğunu savunurken, diğer yandan özgür olduğumuzdan emindir ve taşıdığımız etik doğanın pozitif kanıtlarını bulmaya çalışır. Yüceliğe dair teorisinde, akla ait belli fikirler sayesinde açmazların üstesinden gelebildiğimizi ve böylece özgürce düşünüp eyleyebildiğimizi öne sürer. Dinamik yücelik söz konusu olduğunda bu muzaffer fikir güce ilişkindir; ya da kendisiyle kıyaslandığında, sarp kayalıkları, fırtına bulutlarını, yanardağları, bitimsiz okyanusu ve tüm o korkunç doğa kuvvetlerini cüceleştirebilen, önemsizleştirebilen mutlak bir kuvvete. Matematiksel yücelik söz konusu olduğunda ise bu fikir büyüklüğe ilişkindir; ya da mutlak bir türne, ölçünün ötesinde bir ölçüye, tasavvur edebileceğimiz her azameti aşan ve azamete ölçüsünü veren bir büyüklüğe. Ne ki akla ait bu fikirler dünyada, ancak pozitif yücelik hissinde, "vücutta, vücudun hayat içeren her yerinde parlayan o *ürperme*"de, havalandıran bir tatmin hissinde görünürlük kazanır.[108]

Stella'nın yüzündeki o coşkuyu ve adımlarındaki hafifliği, bu yüce şehvetin delili olarak okumak cazip bir seçenek. Sorun şu ki psikanaliz, özgürce eyleme ve düşünme kabiliyetimizin kanıtının bir *jouissance* deneyiminde, bedensel haz deneyiminde bulunabileceği konusunda Kant'la hemfikir olsa da, bize *jouissance*'ın muhtelif biçimlerde geldiğini söyler. Dolayısıyla etik doğamıza delil olan *jouissance* ile fedakarlık eylemleriyle salgılanan, etik olmayan *jouissance*'ı hemen birbirinden ayıramayız. Akla ait yüce fikirlerde üstün bir kuvvet yahut üstün bir ölçü koyutlandığı; o yükseklikten aşağı bakan öznenin kendisini aşağı bulmasına, kuvvetini veya boyutunu yetersiz bulmasına neden olan bir ölçü ortaya atıldığı için, bu fikirler etik eyleme meyletmemizi sağlayan *jouissance* ile ilişkilendirilemezler. Bu fikirler özneyi daha ziyade asla ölçüşemeyeceği ve ölçüşmeyi denerken haz ve çaba harcamaya mecbur kaldığı bir kuvvet veya ölçüye esir eder.

Lacan'ın dişil hepsi-değil kavramı ve bir diğeri, yani fallik-olmayan *jouissance* kavramı bu noktada devreye girer. Zira bu hepsi-değil –artık mutlak hep-

108 Aslen Kant'ın *Anthropology from a Pragmatic Point of View* (The Hague: Nijhoff, 1974) kitabında geçen bu lafı, Jacob Rogozinski'nin "The Gift of the World" (*Of the Sublime: Presence in Question*, Buffalo: State University of New York, 1993, s. 153) adlı yazısından aktarıyorum.

si-değil de diyebiliriz– Kant'm mutlak tüm'ünün ya da mutlak ölçünün tümden çıkarılması değil de nedir? Yani mutlak hepsi-değil, o istisnai büyüklüğün, ya da diğerlerine ölçü veren ölçülemez ölçünün, tümün içinden alınmasıyla oluşur. Bundan dolayı dişil varlık, Lacan'ın deyişiyle "bir değil", çoğuldur. Yücelik mantığında özne, istisnai bir kuvvet veya ölçü karşısında, kendisini aştığı muhtelif görünümlerini takip etmek suretiyle, bunları tek bir varlığın görünümleri haline getiren bir kuvvet veya ölçü karşısında kendisini eksik bularak kendisini geçebiliyor veya aşabiliyorken, dişil varlık böyle bir ölçüyle ilişki kurmadan kendinin ötesine geçer; muhtelif görünümleri, bu görünümlerin zemini olarak iş gören tek bir varlığın görünümleri değildir yani.

Lacan bu dişil hepsi-değil kavramını ortaya atarken, Freud'un kadınlarda süperegonun olmadığı yönündeki beyanlarını ontoloji mertebesine çıkarmış gibidir. Süperegosal bir yapının eksikliği, dişil varlığı anlamanın anahtarı haline gelir. Bunu söylemek, bu zeminsizliğin veya varlık Bir'liği eksikliğinin (etikle süperego arasındaki ilişkiye dair beklentilerin tersine çevrilmesiyle) tüm kadınların eylemlerinin etik olacağının teminatı olduğunu söylemek değildir elbette. Zeminsizliğe veya varlık Bir'liğinin yokluğuna, her kadın farklı şekilde yanıt verir. Gördüğümüz gibi, "yüce" histeriğin yanıtı, kendisinde, kendi varlığında değil, dünyada gördüğü "düzmecelik"ten yakınmaktır. Bu doğrultuda, süperegonun etkisine kapılanların sırtında taşıdığı kendine dönük suçlamalara maruz kalmaktansa, aksine, adeta dünya için süperego haline gelir. Kendi kendini toplumdan sürgün ederken, ahlaki kibrin doruklarına, gözlemlediği her şeyi aşağı bulmasını haklı çıkaran doruklara doğru geri çekilir. Toplumun hazlarından vazgeçen bu tür bir geri çekilme hiç de özgür, etik bir eylem değildir; zira histerik, akla ait bir fikre değilse bile, akla ait bir fikre dair bir fikre mahkum olmaya devam eder. Hâlâ bir efendi ister; bir efendi –hakim olabileceği bir efendi– bulma umuduyla yoluna (ve şikayetine) devam eder. Yani erkeği değerlendiren veya ölçen o olacaktır; taliplerden herhangi birinin kendi gözünde yeterince efendi olup olmadığını –ki asla "olmayacaktır"– belirleyecek olan odur.

Coşkulu haliyle Stella artık histerik konumunda değildir, artık kendisini dünyayı dışarıdan gözlemleyen bir konuma yerleştirmez. Sonuna kadar o dışsal konumla yetinmiş olsaydı, filmin nihai imgesinin başka türlü olacağına, yani Stella'nm pencereye baktığı bir imge olacağına emin olabiliriz. Yüzündeki neşeyi fedakarlığın neşesi olarak okumanın tek yolu budur. Oysa Stella kameraya doğru yürürken fazladan bir uzam açılır. Bu uzam anlatı faaliyetinin henüz sahiplenmediği bir uzam olarak önümüze serilir; bize filmin diğer uzamlarından daha dolaysız görünen bir mevcudiyeti vardır. Az önce belli bir sonuca ulaşıp tamamlanmış olan anlatı, uzamın kendisini tüketmemiş, başka bir anlatıya

dayanak olmaya hazır bir fazlalık bırakmıştır sanki; Stella artık annelik rolüne indirgenemez, "bunun dışında başka bir şey" olmuştur sanki. Filmin sonunun artık bir şeyden vazgeçmekle, anne fedakarlığıyla değil; bir şey vermekle, anne sevgisiyle, tam da hiçbir şeyin verildiği yaratıcı bir edimle ilgili olduğunu iddia ediyorum.

Daha önce değindiğimiz gibi, eleştirilerdeki eğilim, Stella'nın kızının düğününe pencereden baktığı sahneyi, bir film sahnesine baktığı önceki bir sahneyle koşut görmektir; zira Stella her iki durumda da sahnenin dışında duran, edilgen bir tanıktır. Fakat son sahnede kurmaca bir karakter yerine kendi kızını görür; bundan önce yanı başında, izleyici koltuğunda tuttuğu kızı, şimdi hayat sahnesinde görünür. Son sahne sadece sinemadaki sahneyi değil, Stella'yla Laurel arasındaki ilişkinin çark ettiği bir sahneyi de anımsatır. Tatil yerindeki sahneden, erkek arkadaşı ve müstakbel kocası tarafından kıstırılan Laurel'ın, adamla birlikte büfede oturduğu sahneden bahsediyorum. Oturduğu tezgahın karşısında uzun bir duvar aynası bulunur. Bir noktada gözü, az önce içeri giren, fahiş bir şekilde giyinmiş, bayağı bir yosma gibi davranan annesinin yansımasına takılır. Bu annenin kızı olduğu anlaşılmasın diye kaçar Laurel.

Bu sahneyi Laurel'ın annesini ansızın, artık resmen kabul edilmiş olduğu toplumsal sınıfın perspektifinden gördüğü an olarak yorumlayası geliyor insanın. Ama Laurel'ın hissettiği yoğun duygunun belirli bir başka (erkek arkadaşının ait olduğu toplumsal sınıfın) bakış açısının müdahalesinden kaynaklandığını varsaymak, uyanan duygunun tabiatını yanlış değerlendirmek olur. Basit bir mahcubiyet sahnesi değil, bir utanç sahnesidir bu. Utanç, kendimize veya değer verdiğimiz insanlara başka birinin gözünden baktığımızda değil, Öteki'nde aniden dikkatimizi çeken bir eksiklik olduğunda uyanır.[109] O anda özne kendisini, dünyanın merkezi olan bir Öteki'nin arzusunun gerçekleşmesi olarak deneyimlemez artık; o merkez şimdi ondan hafifçe kayar, öznenin kendi içinde bir mesafe açılmasına yol açar. Bu mesafe, suçluluk duygusu doğuran ve kendimizi Öteki'nin karşısında geri döndürülemez bir şekilde borçlu hissetmemize yol açan o "süperegosal" mesafe değil, tam aksine borcu silip temizleyen mesafedir. Suçluluk duygusunun aksine utançta görünürlüğümüzü deneyimleriz; ama gören dışsal bir Öteki yoktur burada, zira utanç Öteki'nin var olmadığının kanıtıdır. Annesinin aynada görünen yadırgatıcı imgesi gözüne çarptığında, Laurel ilk defa annesinde bir eksiklik fark eder, annenin o kendine yeterlilik cilası dökülür. Utanç, annenin yerine farklı bir Öteki geçirerek bu eksikliği gidermeye kalkışmaz; belki biraz fazla kabaca olacak ama, Laurel basitçe taraf değiştiriyor

109 Utanç kavramını ileride, 8. bölümde de işleyeceğim.

değildir. Laurel'daki o ifşa olma hissinin keskinliğini, utanç kızarmasının parıldayışını seyrederken, bu sahnede bizatihi toplumsalın kapısının ardına kadar açıldığını anlarız – ya da anlamalıyız. O uzun aynanın orada oluşu, Laurel'ın kendisini artık sadece belli bir noktadan, üst sınıf arkadaşlarının bakış açısından değil, her yönden görünür hissettiğinin ima edilmesini sağlar.

Bu andan itibaren Laurel annesiyle bütünleşik olmayı bırakır; bağımsız, toplumsal bir varlık rolü üstlenir. Filmdeki soru, Stella'nın bu toplumsal varlığa, artık kendisiyle birlikte yedek kulübesinde oturmayan, dünyaya dahil olan kızına nasıl yanıt vereceği sorusudur. Final sahnesi bu yanıtı verir: Stella bir sevgi edimiyle yanıt verir. Lacan başarıya ulaşan tek eylemin intihar olduğunu söylemişti; asıl söylemesi gereken, ya da belki kastettiği şey şuydu: Sadece sevgi başarıya ulaşır, zira Öteki ile sadece sevgide karşılaşırız. İntiharla sevgi arasında bir bağ olduğu imasıyla niyetim, sevginin Öteki'nin ötekiliğinin eşiğinde benliğin kurban edilmesi olduğu şeklindeki bildik hümanist nakaratı tekrarlamak değil. Ama *Stella Dallas*'ın sonuna dair okumaları bu tür bir hissiyat şekillendirir; Stella'nın üstündeki sıradan kıyafetin anonimliği, idealize ettiği –ve artık erişilemez olan– kızının radikal ötekiliği önünde kendini alçalttığının işareti olarak alınmaktadır. Bu sevgi anlayışı sahiden melodramatiktir, çünkü türün alametifarikası olan o yürek burkan ıskalanmış karşılaşmalardan bir tanesine yaslanır. Mesele melodramda sevginin daima yanlış anlaşılması veya çok geç anlaşılması değildir. Daha ziyade melodram sevginin illa ki bu tür sakar karşılaşmalar içerdiğini veya sevgi ilişkilerinin tam da bu tür karşılaşmalardan oluştuğunu düşünür; tam da bu tür ilişkilerin beraberinde, sevenlerden biri veya diğerinin mahvolmasını getirdiği varsayıldığı için. Melodramda ağlarız, çünkü kutlanan sevgi daima ve sadece gelinmeyen bir dizi randevudan oluşan bir cefadır.

Stella Dallas'ın sonu, iddia ettiğim gibi, türe uygun düşmüyorsa şayet, nedeni sevgiyi başarılı bir karşılaşma olarak temsil ediyor olmasıdır. Lacancı teorinin çerçevesinde başarıyla meydana gelen bir karşılaşmadan bahsetmek kulağa tuhaf gelebilir; zira Lacan karşılaşmayı daima ıskalanmış bir şey olarak tarif eder. O halde bir karşılaşmanın iki manada ıskalanabileceğini söylememiz gerekiyor. Birinci ve melodramatik manada –ki burada Freud'un, erkekle kadının psikolojik olarak, aralarındaki bir evreyle birbirlerinden ayrı oldukları şeklindeki meşhur teşhisi yankılanır; bir örneği, *Imitation of Life*'ın sonunda annesine onu sevdiğini söylemek isteyen Sarah Jane'in annesinin cenazesine çok geç ulaşmasında bulunur– cinsiyetler ve kuşaklar arasındaki inatçı farklar, aralarındaki "senkronsuzluk" (psikolojik veya fiziksel olarak) aynı anda aynı yerde olamamalarıyla temsil edilir. Biri belli bir noktaya gelir, diğerini bekler, ümidini kesip gider, ya da onsuz hayatına devam eder; diğeri sonradan gelir ve kendisini bekleyen

kimse olmadığını görür. Önce birini sonra diğerini görürüz, ama ikisini aynı anda görmeyiz, ya da: İki kişi görürüz, ama ikisinin buluştuğunu asla görmeyiz.

Lacan'ın ıskalanan karşılaşma anlayışı farklıdır. Karşılaşma diye bir şey olmadığını değil, karşılaşmada iki kişi olmadığını beyan eder. Sevgi iki tane bir arasında değil, Lacan'm dediği gibi, bir ile *a* arasında meydana gelir. Ne demektir bu? Karşılaşma sıradan bir durum değildir; nadirdir. Yarın yiyeceğim öğle yemeğine dair muhtemel senaryolar arasında, Babbo'da ünlü bir Hollywood yönetmeniyle yemek yiyecek olmam size ihtimaller dahilinde görünmeyebilir – ta ki size bu yönetmenin Nevin diye bir arkadaşımın arkadaşı olduğunu, bu arkadaşımın yönetmenin son filminde senaryo danışmanlığı yaptığını ve yönetmen tam da Lafayette Uçak Filosu'yla ilgili bir film yapmayı kafasına koymuşken, Birinci Dünya Savaşı'nın bu sıra dışı savaşçı ekibiyle ilgili kendi yazdığım senaryoyu adama göndermiş olduğumu söyleyene kadar. O zaman, savaşla ilgili inandırıcı bir senaryo yazma kabiliyetimden şüphe etseniz dahi, en azından böyle bir buluşma ihtimali olduğunu kabul edersiniz. Ne de olsa size bir süre önce yazdığım umut vaat eden bir öyküyü göstermişimdir; hem yönetmen de Nevin'e bir kıyak geçiyor olabilir. Restoranın önündeki masalardan birinde yönetmenle birlikte oturduğumu hayal etmek, zor da olsa mümkün hale gelir. Fakat yönetmenle aramda böyle bir buluşma gerçekleşecek olsa, bu bir karşılaşma olmaz. Bir sürü hazırlık yapılmıştır; bir dizi neden sıralamam gerekmiştir, buluşmanın bir ihtimal olarak görünmesi için ortak bir arkadaşımızın ve Lafayette Uçak Filosu'na duyduğumuz ortak ilginin yönetmenle beni zaten birbirimize bağlamış olması gerekiyordur.

Bir karşılaşma, hikaye kabilinden bu gibi ihtimallerden oluşmaz. Yani karşılaşma için hiçbir neden sunulamaz. Mesela aşk karşılaşmasında, âşık ne diğerine duyduğu sevgi için ne de kendisine duyulan sevgi için hiçbir şey, hiçbir neden sunmaz. Ne Lafayette Uçak Filosu'na duyulan ilgi, yazarlık yeteneği veya önemli mevkilerde bulunan arkadaşların listesi ne de Hollywood iştahı veya şöhret arzusu. Karşılaşmaya giden yolu hazırlayan hiçbir neden yoktur; tam da bundan dolayı imkansız olarak kalmaya devam eder. O halde karşılaşılan şey tamamen gerçekleşmiş (bu zamanda burada olmasının bir dizi nedenini peşinden sürükleyen) başka bir şey değil, imkansızlığıyla (kendisini önceleyen ve çoktan yarı yarıya ihtimalle beklenen bir şey olarak yolumun üstüne yerleştiren hiçbir nedeni olmaksızın) gerçektir. Tekrar edelim, karşılaşmanın meydana gelmediği, gerçekleşemediği anlamına gelmez bu; rastlanan, karşılaşılan şey *gerçek olarak, imkansız olarak –ya da gerçekleşmemiş bir şey olarak–* deneyimlenir. Bu yüzden karşılaşma ikinin buluşması olarak değil, ancak bir yarılma, bir kopuş olarak temsil edilebilir.

Stella Dallas melodramatik manada değil, Lacancı manasıyla ıskalanmış bir karşılaşmayla biter; zira final sahnesindeki mesele, Stella'nın kızının düğününe katılma fırsatı bulamaması değil, anlatıyı kesintiye uğratan ve hikayeleştirilmemiş fazladan bir uzam açan yarılmadır. Fakat karşılaşmanın kaydedildiği yer olan kopuş, bu fazladan uzamı açıkladığı gibi, Stella'nın sevinç gözyaşlarında ve ışıltılı görünüşünde kendini gösteren *jouissance*'ı da açıklar. Lacan modern öznenin, dünyasından çıkmış olduğunun, öyle ki dünya olan yerde öznenin olmadığının altını çizen bir dizi düşünürden sadece bir tanesidir. Sadece sevgi imkansızı başarır; öznenin dünyasıyla doğrudan karşılaşmasını, yani dünya deneyiminde her daim ortadan kaybolur görünen, kişinin düşünce veya algılarına gömülür görünen o uçucu "Ben"i deneyimlemesini sağlar. "Ben"in bu noktada tamamen gerçekleşmiş bir şey olarak, 1+1 şeklinde dünyaya ilave edilebilecek bir şey olarak ortaya çıktığını söylemek değildir bu. Hayır, "Ben" daha ziyade bedensel bir mimde, öznenin bedenini kaplayan *jouissance* deneyimindedir, orada mevcuttur.

Stella ancak sevgi sayesinde, dünyaya karışan kızıyla pencerede karşılaşması sayesinde, nihayet kendisini sadece anne olarak değil, aşkın bir "Ben" olarak deneyimler. Sevginin mümkün kıldığı sevinç, fedakar anne rolünün kabuğunu kırar. Böylelikle filmin finalinin Fried'in incelediği gerçekçi tablolar gibi işlediğini öne süreceğim. Resmedilen figürlerle izleyici arasında bakış alışverişinin yasaklanması, karşılaşmalarının değil, karşılaşma anındaki ikilik görüntüsünün önüne geçer. Bunun yerine tablonun kendine yeterli görünen, gerçekçi ve hareketli dünyası artı başka bir şeyle karşılaşırız – artı neyle? İzleyicinin silinmesiyle değil, (imkansız) mevcudiyetiyle – bedeninde parlayan ve Diderot'nun, izleyicinin gözyaşları olarak tarif ettiği *jouissance* biçiminde. Bu karşılaşmayı meydana gelemeyecek bir şey olarak, gerçekleşmeyen bir imkansızlık olarak düzenleyen melodram ise bu yapıyı histerikleştirir ve daha mutsuz bir gözyaşı sağnağı üretir.[110]

110 Melodramın gözyaşlarını, ıskalanan karşılaşmanın ürünü olarak gören bir tartışma için bkz. Steven Neale, "Melodrama and Tears", *Screen*, cilt 27, no. 6 (Kasım–Aralık 1986).

KÖTÜ VE BAKAN GÖZ



Sonlu (olmayan) Dünyada Kötü

Uluslararası durumu düşünecek olursak, uygarlaşmış ulusların koşullar ne olursa olsun vazgeçmedikleri bazı temel ilkelere nasıl barbarca tutunduklarına hayret etmemek elde değil:

> Her devlet fethetmeyi umma cesaretini gösterebildiği bir komşu devlet bulunduğu sürece, kendini böyle bir fetihle genişletme ve böylelikle bir dünya monarşisi, içinde (sonuç itibariyle) her türlü özgürlüğün, erdemi, tadı ve eğitimiyle birlikte yitip gitmek zorunda olduğu bir yönetim biçimi kurma isteğiyle yanıp tutuşur. Yine de (içinde yasaların gitgide güçlerini yitirdiği) bu canavar, tüm komşularını yuttuktan sonra, nihayet kendi kendine çözülür ve isyanlar, ihtilaflar yüzünden daha küçük devletlere bölünür... Sonuç olarak, halkların ittifakı üzerine kurulu ebedi bir barış devleti ... umudu taşıyan ... tüm insan ırkının ahlaki gelişmesinin tamamlamasını bekleyen ... *felsefi milenyum*, kaba bir fantezi olarak evrensel biçimde alaya alınmıştır.

Sonrasında dikkatimizi daha mahrem insan ilişkilerine yöneltecek olursak, bu vefasız bencilliğin birçok örneğini bulabiliriz; "en yakın arkadaşlıkta bile gizli yalanlar, ...birinin borçlu olduğu kişiye duyduğu öfke, ...her şeye rağmen 'en iyi arkadaşlarımızın talihsizliklerinde o kadar da canımızı sıkmayan bir şey vardır' ifadesine imkan veren candan bir iyi dilek."[111] Günümüzde son derece yaygın olan bu gibi görüşler sayısız kaynağa atfedilebilir; eski Yugoslavya'nın ya da Sovyetler Birliği'nin dağılmasından, yahut yakınların güvenine ihanet edilen "içini-dök" kitaplarının salgın gibi patlamasından, ya da talk-şovlara katılanların bayağı vefasızlıklarından bahsediliyor olabilir. Ama bu sözler Immanuel Kant'a aittir; son metinlerinden biri olan *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*'de, o "baş

111 Immanuel Kant, *Religion within the Limits of Reason Alone*, çev. Theodore M. Greene ve Hoyt H. Hudson, New York: Harper and Row, 1960, s. 28-29; (Türkçesi: *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*, çev. Suat Başar Çağlan, Konya: Literatür, 2012, s. 48-50). Kitaptaki göndermelerin kaynağı bu çeviri olacak ve metin içinde sayfa numarasıyla belirtilecek (Türkçe kaynağın sayfa numaraları da bunu takip edecek -ç.n.).

edilmez fenalığı", insanın kalbinde yatan ve "asla ortadan kaldıramayacağı" (66) *radikal kötüyü* kabul etmek için kullanır bu sözleri.

Bu kabullenme, Kant'ı aklın ve ilerlemenin havarisi olarak görenlerde infial yaratacaktır. İlerleme kötüde, insanbiçimci bir yanılsamadan ibaret olduğunu açığa çıkarabilecek bir tümseğe çarpmış, ya da birdenbire aklın çekirdeğinde bir yozlaşma ihtimali yattığı ortaya çıkmış gibidir. Yani kötünün doğuştan geldiğini veya radikalliğini kabul eden Kant, ya aklın gücüne ve insanın kusursuzlaştırılabilir olduğuna duyduğu inançtan vazgeçip, bir tür ilk günah inancına geri dönmüş, ya da bu Aydınlanma mefhumlarında kötünün yeni bir kaynağını bulmuş gibi görünebilir. Çağdaşları için ilk pozisyonu benimsemek, Kant'ın geç yaşında, o dönem mücadele ettikleri geleneksel dini görüşlerden bir tanesine geri döndüğünü düşünmek daha kolay olmuştur. Bize ise ikinci pozisyon daha kolay geliyor; biz neredeyse kendiliğinden, Kant'ın geç yaşında eski iyimserliğini bırakıp, onca zaman vazettiği o Aydınlanma ilkelerinin kendilerinin bir modern çağ dinine, aşılan dinden çok daha tehlikeli bir dine doktrin olabileceğinden korkmaya başlamış olması gerektiğini varsayıyoruz. Bu iki tepki arasındaki fark, Kant'ın çağdaşlarıyla aramıza giren bir dizi sömürgeci çatışmadan ve Kant'ın yazdığı tarihten önceki yüzyıllarda varolması mümkün olmayan, Kant'ın bile olsa olsa soyut parıltılarını görmüş olduğu amansız bir öfke ve tahribat içeren iki topyekun savaştan kaynaklanır.

Kant'ın kafasını meşgul eden "uluslararası durum [*den aüszem Völkerzustand*]"un, on sekizinci yüzyıl sonlarında daha yeni hayal meyal formüle edilebilen bir anlayış olduğunu unutmayalım. Şikayetindeki o çağdaşlık tınısı hafiften sapadır; duyulması için bir parça erkendir. Zira modern manasıyla ulusların, monarşiler yerine kaderine halk iradesinin yön verdiği cumhuriyetlerin kavranışı ve oluşumu o vakitler daha başlangıç aşamasındaydı. Ve dolayısıyla, Kant'ın karamsar görüşlerini ifade ettiği esnada, bu uluslar arasında patlak verecek olan –"uluslararası durum" mefhumunun kendisini ortaya çıkaracak olan– çatışmalar, sömürge ve dünya savaşları, yeni ortaya çıkan ihtimallerden ibaretti. Bu savaşlar gerçekten meydana geldiğinde, daha önceki savaşların hiçbirine benzemeyecek, daha barbar, daha zalim olacaklardı. Önceki savaşlardan bu kadar farklı olmalarının sebebi, halkların ilk defa diledikleri gibi kullanabildikleri iradeyi yanına alabilen uluslar tarafından gerçekleştirilecek olmalarıydı. Savaş ancak iradeyi yanına çektiği zaman, o sınırsız tahribat kabiliyetini kazanmıştır.

Hemen sorulması gereken soru şu: İrade ne kadar aşağılık, *temelden mi* aşağılık; *radikal kötü* derken nihayetinde ne kasteder Kant? Hiç şüphesiz, kötünün insan iradesinde *köklendiğini*, iradeden ayrı bir varoluşu olmadığını ve iradeden sökülemeyeceğini kasteder; ama eleştirmenler, kötünün ne kadar derinde

yattığı, "gizli yalanlar"ın ve "nefret"in insan iradesine ne ölçüde nüfuz ettiği konusunda o kadar emin olamamıştır. Soru şudur: Kötülük iradeyi tamamen mi tüketir, yoksa geriye kesinkes iyilik için çaba gösterebilecek bir şey bırakır mı?

Bu bölümün daha önceki bir versiyonu, *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*'in yayımlanmasının 200. yıldönümünü anma amaçlı bir deneme olarak yazılmıştı.[112] O zamanlar, kısa bir süre öncesine kadar nispeten önemsiz görülmüş ve dolayısıyla ihmal edilmiş olan bu kitapta öne sürülen, pek çoklarının tümüyle afallatıcı bulduğu kötü kavramının doğurduğu bazı soruları aydınlatmak istemiştim. Fakat bu ilk yazının ve takdim ettiği derlemenin ortaya çıkmasından bu yana, Kant'ın kitabının yeni bir çevirisi çıktı ve radikal kötü kavramı da bilhassa *Holocaust* gibi tarihsel fenomenlerle ilgilenenler için daha tanıdık hale geldi. Ne var ki Kant'ın farklı adlarla, insan kalbindeki *hainlik*, *yozluk* ve *sapkınlık* dediği şeyin korkunç kanıtları, sadece geçmiş olayların hatıralarında değil, bugünün deneyimlerinde de karşımıza çıkıyor maalesef. Günbegün yeni vahşetlere tanık oluyoruz; düşmanlarının –hepsinin– yok edilmesiyle kendini ifade etmeye çalışan etnik ve ırksal nefretler; kendilerini harap edip, gittikçe daha küçük ve dik başlı birimlere bölünen uluslar; kendi haklarını ve "doğmamış çocuklarının" haklarını korumak amacıyla insanları ve binaları havaya uçuran her çizgiden teröristler; emeği sömürmek ve direnişi kırmak için daha gelişmiş biçimler tasarlayan çok-uluslu çıkar grupları, vb. vb. Aydınlanma felsefesinin "ahlaki gelişim" ve evrensel insanlıktan, insan haklarının, ilerlemenin ve evrenselliğin genişletilip korunmasından oluşan "kaba fantazisi", her yerde alay konusu haline geldiyse, irade kavramını çevreleyen kavram halesi lekelendiyse şayet, bu kavramlar –kimilerine göre– güya önlemeye çalıştıkları felaketlerden bizzat sorumludur. Geçtiğimiz iki yüzyılda irade, muhalifleri için işkence ve infaz talep eden (özgürlük, insanlık, insan hakları gibi) "haklı" davaların ve faşist kahramanların esaretine girmeyi isteme özgürlüğü/iradesi olduğunu ortaya koymuştur. Ve işler daha da kötüye gitmektedir.

Hal böyleyken, radikal kötü anlayışıyla beraber ortaya çıkan irade, ilerleme, özgürlük ve evrensel haklar gibi mefhumlara yeniden bakmak şart gibi görünüyor. Bunu yaparken ilk önce, Kant'ın, kötünün radikalliği konusunda kendi keşfiyle açıkça yüzleşemediği, bu radikalliğin nihayetinde tüm ahlaki düsturlarımızdaki (çıkarlarımızdan bağımsız bir şekilde, iyilik için eylememizi buyuran

112 *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*'in ilk yayım tarihi 1793'tür; *Kökensel Kötü* adı altında hazırladığım derleme ise Verso Press tarafından 1996'da yayımlanmıştır. Ayrıca Kant'ın 1793 tarihli metninin yeni çevirisi için bkz. Kant, *Religion within the Boundaries of Mere Reason*, (çev. ve haz.) Allen Wood ve George Di Giovanni, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

emirlerdeki) yozluğun –ki bu kadarım kabul etmiştir Kant– ötesine, iradenin kendisindeki bir yozluğa kadar uzandığım kabul edemediği yönündeki, sıkça başvurulan iddiayı ele almamız gerekiyor. Yani bazı eleştirmenlerin iddiasına göre, Kant'ın düşüncesini, gitmeyi reddettiği yere kadar takip edecek olursak, radikal kötünün onun kabul edebildiğinden daha da kötü olduğunu, aslında *şeytani* veya *mutlak* olduğunu görürüz.[113] Bununla kastedilen, iradenin, ahlak yasasına karşı gelebilmekle kalmayıp, bu karşıtlığın kendisini eylemlerimizin güdüsü haline getirebilir olmasıdır. Bu durumda sadece menfaatimiz uğruna değil, sırf kötülük yapmak için de kötülük yapabiliriz. Kant, insanı bu bariz *Romantik* kabiliyetten kesinkes ve açıkça men etmiştir. Bunun bir ifadesi şöyledir: "İnsan (en kötüsü bile), herhangi bir düstur altında, ahlak yasasını bir isyan anlamında (itaate karşı çıkarak) reddetmez" (31; 2012, 51). Ne var ki kimilerine göre bu tür bir ihtimal karşısında kapıldığı dehşet, Kant'ı geri çekilmeye ve iradenin "olgusallığma" dair basit ve şüphe götürür iddiaları tekrarlamaya itmiştir; buna göre, Kant'm, iradenin esasında *iyilik* bulunduğu yönündeki ısrarı, hedefi salt yıkım olan şeytani bir irade veya habis bir akıl düşüncesinin doğurduğu ürpertiden korunma amaçlı bir savunma hamlesinden ibarettir. Bu durumda Kant, kötüyle yüzleştikten sonra, insanın kusursuzlaştırılabilirliğine ve iradenin iyiliğine duyduğu inancı, kendi argümanlarıyla bariz bir çelişki içinde sürdürebilmiştir.

Fakat bana göre, Kant'm iradenin esasında iyilik bulunduğu inancının mahiyetini anlamanın en iyi yolu, bunun apaçık ortada olduğu şeklindeki dik kafalılık gibi görünen iddiasına şüpheyle bakmaktan değil, kötünün apaçıklığına dair iddialarındaki inatçılık üstünde durmaktan geçiyor. Sezdirmeye çalıştığım gibi, asıl tuhaf olan budur; sadece öncüsü olduğu felsefe çağının taptaze iyimserliğine ve dünyanın *pozitif* bir yönde, kötüden daha iyiye doğru gittiği şeklindeki kanaatlere, eğitmenlerle birlikte Kant'ın da hemfikir olduğu kanaatlere ters düşer göründüğü için de değil. Kant iyiliğin deneyimden çıkarsanamayacağını, deneyimin sadece insandaki *kötüye* dair kanıtlar sunduğunu hemencecik kabul ettiğinde, fenalığımızı bu kadar rahat kabul etmesine şaşırmalıyız.

---

113 Jean-Luc Nancy, parlak ve öğretici kitabı *The Experience of Freedom*'da (çev. Bridget McDonald, Stanford: Stanford University Press, 1993) bunu savunur; Jacques Derrida, *Given Time 1: Counterfeit Money* (çev. Peggy Kamuf, Chicago: Chicago University Press, 1994) kitabında yer alan bir dipnotta (s. 166), "Kant'ın kabullenmek istemediği şeytani bir gaddarlık"tan bahseder; ve genelde hemfikir olduğum meslektaşım Slavoj Zizek de birçok yerde, Kant'm şeytani kötü gerçeğini kabul edemeyişinden bahseder. Son olarak Alenka Zupancic, bu bölümün ilk versiyonu ortaya çıktıktan sonra basılan kitabı *Ethics of the Real*'da (Londra ve New York: Verso Press, 2000), kendi pozisyonumdan ayırmaya çalıştığım pozisyona dair ikna edici bir savunma sunar. Ele aldığı noktalardan bir tanesine bu bölümün ilerleyen kısımlarında açıkça değineceğim.

Saf Aklın ... 'de Kant'ın amacının, kötünün sadece negatif bir fenomen olarak kavrandığı önceki açıklamalara karşı çıkmak olduğuna dikkat çektiğimizde, neler çevirdiğini ancak kısmen anlamış oluruz. Daha önceki yazılarında Kant da, kötüyü kendi başına bir şey olarak değil de, sadece bir şeyin *eksikliği* veya yokluğu olarak gören o kadim dini veya metafizik görüşe bağlı kalmıştır.[114] Bu görüşe göre; her türden ıstırap, hastalıklar, felaketler, siyasal ve toplumsal adaletsizlikler, ya fani anlama yetimizin sınırlılıklarından doğan yanılsamalardır ya da ilk günahın sorumlusu olduğu dünyevi tutkuların ya da insan özgürlüğünün insan iradesine getirdiği sınırlamalara atfedilen, gerçek ama geçici durumlardır. Kötüyü, İyinin kendini tam olarak göstermesine engel olan fanilik kusuruna veya yoksunluğa bağlayan muhtelif çözümlerin amacı, İyinin ve Tanrı'nın zarar görmemesi ve dolayısıyla nihayetinde meşrulaştırılmasıydı.

Ama *Saf Aklın* ... 'de kötünün böyle belli belirsiz, temelsiz bir mevcudiyeti yoktur artık; en az iyilik kadar gerçektir. Kötü, gerçeklikte sağlam bir kökü bulunan, pozitif bir olgu olarak ortaya çıkar. Bu noktada dini veya metafizik bir problem olmaktan da çıkar ve ilk defa siyasal, ahlaki ve pedagojik bir problem haline gelir. Bu kavramsal "devrim", kötünün (fani doğamızın dayattığı sınırlılıklardan ibaret olarak düşünülen) insan *sonluluğundan* ayrılıp, insan *özgürlüğüne* (ya da: "ölümsüz" özlemlerimize) iliştirilmesiyle gerçekleşir. Kant altta yatan soruyu tarihsel bir şekilde sunar. Kötünün nasıl mümkün olduğunu değil, ortada özgürlük olgusu varken nasıl mümkün olduğunu sorar. Özgürlüklerini daha yeni kazanan, artık dış baskılara boyun eğmek zorunda olmayan insanların nasıl olup da bu baskılar zemininde ölçüp biçmeyi, yani ahlaki olmayan bir şekilde eylemeyi seçtiğini anlamak ister. Yani Kant, sıra dışı bir şekilde, kötüyü özgür bir insanlığın ürünü olarak görür; düşüncesinde yeni olan budur.

Ne var ki Kant'ın getirdiği yeniliğin kötüyü insan özgürlüğüne bağlamak olduğunu belirttikten sonra, kötünün delilinin o daimi yakınmalarda ima edildiği kadar basit olmadığını kabul etmemiz gerekiyor. Zira özgürce gerçekleştirilen pozitif bir edim olarak tanımlanan kötünün teşhisi için, tek başına ampirik deliller yeterli değildir artık. Bir eylemin kötü olduğuna ancak *gözlemlenemez* bir koşul zemininde karar verebiliriz: kötü bir düsturun özgürce benimsenmesiyle gerçekleştirilmiş olması koşuluyla. Kant'tan önce, iyiyle kötü arasındaki savaşın irade ile duyusal güdüler arasında gerçekleştiğini düşünmek mümkündü. Fani doğamız yüzünden, bize haz vaat eden ve gururumuzu okşayan dünyevi ayartılara açık olduğumuz, bu ayartılara karşı koyabilecek tek gücün de irademizden

114 Kötü kavramının tarihi ve Kant'ın katkısı konusunda öncelikle Olivier Reboul'un vazgeçilmez kitabı *Kant et le problème du mal*'den (Montreal: les presses de l'universite de Montreal, 1971) faydalandım.

ya da ahlaki doğamızdan geldiği düşünülüyordu. İradedeki bir zaaf veya kusur yüzünden fenalık yapılıyordu; iradedeki bu hata, eylemlerimizin kontrolünün dışsal, hissi güdülere geçmesine yol açıyordu. Oysa Kant, hiçbir dış güdünün, hiçbir salt hayvani çıkarın kendi başına –yani, irade olmaksızın– insan eylemine yön veremeyeceğini savunmuştur. İrade duyumsal güdülerle çarpışma halinde değildir; eylemlerimizin kurallarını o belirler. Böylece iyiyle kötü arasındaki savaş, iki tip muhtemel kuralın benimsenmesi arasında gerçekleşen bir şey haline gelir: iyi veya kötü; çıkarsız (yani sadece ahlak yasasına dayanan) veya çıkarcı (kendini düşünmeye dayanan) kuralların. Kötü davrandığımızda, çıkarımıza göre eylediğimizde, bunun sebebi, dış kaygılardan etkilenmeyi *seçmiş* olmamız, belli bir patolojik arzuyu düstur haline getirmiş olmamız, ahlak yasasındansa bu arzunun eylemimizin güdüsü olmasına izin vermiş olmamızdır. Lacancı terimlerle, daima belli bir arzunun ayartısına kapılmayı arzuluyor olmalıyızdır. Bu ikinci düzey arzulama arzusu olmadığında, en kıymetli nesneye karşı bile kayıtsız kalırız.

Kötünün bu şekilde yeniden tanımlanmasının bir sonucu olarak, eylemlerimizin tüm sorumluluğu bizim sırtımıza biner: Tutkularımızın ve dolayısıyla dış koşulların kurbanı olduğumuzu iddia edip de kendimizi temize çıkaramayız artık. Son zamanlarda, siyasal naifliği yüzünden bu pozisyonu reddetmemiz tembihlenmeye başlandı; zira bizi tüm toplumsal koşullardan yalıtıp tepelere çıkarıyor, tarihsel zamanın içine gömülmüşlüğümüzü göz ardı ediyor gibi görünüyor. Fakat Kantçı pozisyonun böyle küçümser bir şekilde okunması, ürettiği parlak tarihsel kavrayışları feda etmekle kalmamış, yaşadığımız modern mizantropinin de ateşini harlamıştır.

Bu tarihselci önyargıya karşı çıkıp Kant'ın argümanına siyasal gücünü yeniden kazandırmak için öncelikle, Kant'ta tarif edildiği haliyle ahlaki çarpışmanın neticesinde feci bir asimetri bulunduğuna dikkat çekmek gerekiyor. Kant'ı saf olmakla eleştirenlere bakınca, onun bencilce dış koşullara yatırım yapmak karşısında özerk iradenin zaferine ağırlık verdiğini zannedebiliriz; oysa *sadece* kötü bir sonuç görerek bizi şaşırtır. Delillere bakıldığında, çıkarcı kötünün her seferinde ahlaki doğruluğu gölgede bıraktığını görürüz. Kant'ın titizliği bizi, çıkarcı güdülerle salt ahlaki güdülerin zaman zaman veya kısmen birbirine karıştığı gerçeğiyle yüzleştirmekle kalmaz; evrensel ahlak yasasının ta kendisinin, kendini düşünmenin gereklerine tabi olduğu gerçeğiyle de yüzleştirir. İnsanda iyiyken bile kötü olmasına yol açan derin bir fenalık görür Kant; öyle ki, insan ahlak yasasına riayet ederken bile, bunu çıkarı yüzünden yapıyordur. Erdemli bir eylemde bulunuyorsak, başkaları erdemimizden etkilensin diyedir; yalan söylemeyi reddediyorsak, yalan söylediğimiz anlaşılacak diye korktuğumuz içindir,

vb. Dahası Kant bunun sadece kimileri için ya da kimi zaman değil, istisnasız, evrensel olarak hepimiz için doğru olduğunu savunur. "Tüm düsturların nihai öznel zemini ... insanlığın kendisiyle iç içe geçmiş ve bir bakıma bizzat insanlığın içine kök salmıştır" (27-28; 2012; 47, çeviri değiştirildi). "Irkımızdaki çarpıklık lekesi" (34; 55) olan radikal kötü, insanın iradesini bencil kazanca vakfetmesi gerçeğinde her zaman, her yerde aşikardır. İnsan, toplumsal koşullarından oluşan ağı "aşmak" bir yana dursun, kendini bu koşullara gömer; kendi arzusunu başkalarının arzusunda, kendi değerini onların hayran veya azarlar bakışlarında arayarak toplumsal çevresine uyum sağlar.

Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde, insanın bu eğilimiyle dalgasını geçmek için, her iki yarının da diğerinin mahvolmasını dilediği bir çifti konu alan bir hiciv şiirinden alıntı yapar. Şiirdeki hissiyat ve anlatım tarzı, I. Francis'in İmparator V. Charles'a karşı giriştiği savaşı anlatışını anımsatır: "Ne harika bir uyum; ben ne istiyorsam, o da onu istiyor. Kardeşim Charles ne istiyorsa (Milano), ben de onu istiyorum." Bu hissiyat konusunda şüpheye yer yok; zira bireylerin ve ulusların rakiplerini toptan ortadan kaldırmak için uğraştığı modern "salt prestij" mücadelelerine, topyekun ve daimi savaş motifi önayak olmaktadır. Ama çağdaş düşünce, arzunun böyle göreli hale gelmesinin de bir o kadar savaş kışkırtan bir şey olduğu gerçeğinin üzerini örtmüştür – mesela I. Francis gibi, isteklerimizi kardeşimizin isteklerinin *aynısı* olarak değil de, onunkinden kesinlikle *farklı* olarak belirlediğimiz zaman bile. Kant için, kültür çoğulluğunun ve böylece arzularımızın göreliliğinin yüceltilmesi de, en az kardeşimizin kıymet verdiği her şeye gıpta etmek kadar, insan kalbindeki fenalık ve yozluğun işaretidir. Yani, "herkesin arzusu kendine" hissiyatı da, "ben ne istiyorsam, o da istiyor" kadar tehlikeli bir hissiyattır. Zira kültürel görelilikçiler de kültürün diğer üyelerinin arzularıyla belirlenen yaderk bir arzu tanımı benimser. Görelilikçilik, bu tür yaderk arzu tanımlarının hepsinde bulunan o banal gerçeği ön plana taşır, o kadar: arzunun bizim değer verdiğimiz şeye değer vermeyi reddeden, kıymetimizi tanımayı reddeden bir başkası biçiminde bir engelle karşılaşması kaçınılmazdır. Karşıt görünen bu iki pozisyon, özerk –başkalarına bağımlı olmayan– bir irade ve özerk bir etik ihtimalini reddetmeleri bakımından da birbirine benzer; zira tarihsel olarak var ve doğru olanı, olması gerekenin tek ölçütü haline getirip, "olması gereken"i tarihsel olarak "olan"ın içinde dağıtırlar.

SUÇLULUK

Ama Kant daha kendi özerklik anlayışını muhafaza edemez görünürken, tarihselciliğin istem ve arzuya getirdiği yaderk tanımlamayı Kantçı bir pozisyondan nasıl eleştirebiliriz ki? Radikal kötü kavramı, tam da özerk ve yaderk istem arasındaki ayrımın çöküşü demek değil midir? "Irkımızdaki [o] çarpıklık lekesi", tam da istemimizin kendi kendini *belirleyememesi*, dışarıdan gelen bir içerikte güdülenmek zorunda olması, arzuda daima patolojik bir güdü bulunması gereği değil midir?

Doğrusunu söylemek gerekirse, Kant'm pozisyonu bu noktada başka sorular da doğurur. İyi ve kötü netice arasındaki asimetriyi tarif ederken, ben de Kant'ın düşüncesindeki bir açmazı açığa vurmadan geçtim. Kant'm temel argümanının, yani kötülük ilkesinin insanın hayvani veya duyumsal doğasında yatmadığı argümanının, tek başına gözlemin ahlaki kabahate kanıt olamayacağı sonucunu doğurduğunu hatırlayacaksınız. Bir eyleme kötü demek için, kötü bir düstura göre gerçekleştirildiği sonucuna varmamız gerekir; bu sonuca varmak için de dış görünüşün ötesine, kalbimizin derinliklerine bakmamız gerekir. Gelgelelim, Kant'ın da ısrarla belirttiği gibi, bu imkansızdır; "[başkalarının] düsturlarının zemininde ne yattığını ... veya bu düsturların saf olup olmadığını" kesin olarak bilmek mümkün değildir (57). Özgürlük insan kalbini gözleme kapatıyor, bizi nüfuz edilemez kılıyorsa şayet, o halde Kant'ın, belli bir eylemin iyi bir düsturun mu yoksa kötü bir düsturun mu güdümünde olduğunu asla bilemeyeceğimizi savunmuş olması *gerekirdi.* Oysa gördüğümüz gibi, Kant tüm düsturlarımızın kötü olduğu sonucuna varır ve tüm eylemlerimizin "*daima* ... kusurlu ... *daima* ... yetersiz" olduğuna hükmeder (60; vurgu Kant'm). Bu haşin yargıyı, kötü olgusuna kesin gözüyle bakılmasını nasıl açıklayabiliriz? Kant'ın, ahlak yasasını daima *ihlal ettiğimizden,* dahası bu ihlallerin farkında olduğumuzdan ve bizde *tiksinme* yarattıklarından bu kadar emin olmasını sağlayan nedir? Zira daha önce savunduğum gibi, radikal kötüyü şeytani kötüden ayırırken, ikincisinin insan için imkansız olduğunu savunur Kant; insan yaptığı ihlali asla evrensel bir yasa düzeyine çıkarmaz, eylemini kabahatli ve tiksindirici bir istisna olarak görür.

Belirsizlik beklediğimiz yerde karşımıza çıkan bu anlaşılmaz katiyet, Freud okumuş olanlarda belli bir yankı yaratacaktır; filozofun argümanıyla psikanalistin süperego tarifi arasında benzerlikler bulunduğunu fark edeceklerdir. Freud da ahlaki vicdanı, "kendinden emin" bir şey olarak, sırtımıza yüklediği suçlamalar için hiçbir tasdik veya gerekçe aramayan bir şey olarak görmüştür. Suçluluk

duygusu, der, "kökenleri meçhul olsa da, apaçık ortadadır."[115] Freud ve Kant'ta ortak olan, sadece kendinden daima emin olan bir ahlaki vicdan değil, üstüne üstlük bu vicdanın tek bir şeyden emin olmasıdır: suçlu olduğundan. Ve her ikisinin argümanlarında da, bu suçlu vicdanın tüm bir ahlaki eylem sahasını ele geçirmesine izin veriliyor gibidir; öyle ki eylemlerimizin, hatta bilhassa en erdemli olanlarımızın eylemlerinin *tümünün* kötü olduğuna hükmeder bu vicdan. En şiddetli suçlamaları dışarıdan en ahlaki görünen eylemlere yönelten Kant'ın yanıtı, tıpkı ahlaki ödevlerini yerine getirmek konusunda en titiz olanları ayıplarken bilhassa acımasızlaşan Freud'un süperegosu gibidir.

Niye böyledir peki – ahlaken itinalı olanlar niye en şiddetli ayıplamaya maruz kalırlar? Burada söz konusu olanı aydınlatmak için, az önce kullandığım bir ifadeyi inceleyelim: Ahlaki vicdanın emin olduğu tek bir şey vardır, o da *suçlu olduğudur*. Öyle mi sahiden? Kant –ve keza Freud– ahlaki vicdanın emin olduğu –ne yanlış anlayabileceği ne de kaçabileceği– şeyin, bizi *ahlak yasasına* uymaya davet eden vicdanın o berrak ve buyurgan sesi olduğunu söylemez mi? Söyler, ama burada bir çelişki yoktur. Mesela Kant, "içindeki yasayı ihlal ederken kendinde direnç hissetmeyecek ve kendinden iğrenmeyecek kadar yozlaşmış hiç kimse yoktur" (31) derken, insanın zıt ve ayrı iki fenomenin farkında olduğunu savunuyor değildir: ahlak yasasının ve ihlal edilmesinin. Daha ziyade, yasaya dair tek farkındalığımızın, ihlalimizin farkında olmak olduğunu savunur. Yasa hakkında bildiğimiz tek şey, suçlu olduğumuzdur. Mesela Gilles Deleuze, Kant'ın, ahlak yasası kavrayışına getirdiği yeniliği şöyle tarif eder: "YASA'yı nihai bir zemin veya ilke olarak belirleyen Kant, modern düşünceye esas bir boyut katmıştır: Yasanın nesnesi, tanımı gereği meçhul ve uçucudur... Belirlenmiş herhangi bir töz veya nesneden yoksun haliyle, salt biçimiyle tanımlanan YASA'nın ne olduğunu kimsenin bilmediği ve bilemeyeceği bellidir. Kendini bilinir kılmadan işler. Öyle bir ihlal alanı tanımlar ki orada çoktan suçluyuzdur ve ne olduklarını bilmediğimiz sınırları ihlal ederiz."[116] Ahlak yasası Kant'ta tümüyle biçimseldir, içeriksizdir; şüphe götürmez olan vicdanın sesi de, ne bir emir ne bir yasak dile getirir; bize *hiçbir şey* söylemez, çünkü bizimle biricikliğimiz içinde, özgür ve özerk özneler olarak konuşur. Sadece bize hitap eden bu ses, fenomenal bir dilde kapsanamayacak bir şeydir. Zira tamamıyla dil yoluyla iletilen her mesaj, başkalarına *aktarılabilir* olan bir mesajdır.

Bize özgür, ama mahdut (duyarlılığın etkisinde kalan) özneler olarak hitap eden vicdanın sesi, istemimizin özerk olduğunu –mahluk çıkarlarından bağımsız bir şekilde eylemlerimizi özgürce belirleyebildiğimiz gerçeğini– açığa çıkar-

115 Freud, *Totem and Taboo*, SE, 13:68.

116 Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books, 1991, s. 81.

makla kalmaz; bu çıkarlara boyun mu eğeceğimizi, *yoksa* özgür mü olacağımızı seçmekte özgür olduğumuzu da gösterir. Bilindiği gibi, insan isteminin bu ikili yönüne işaret etmek için iki farklı sözcük kullanır Kant: yasama kabiliyetine değinirken *Wille*; özgürlük seçimine değinirken *Willkür*. Ancak iki farklı tür istemden bahsedip de bu ayrımı tözelleştirmek hata olacaktır. Bu ayrımın işlevi, insan isteminin kendi kendini sınırlayan doğasını, onu kendi kendisinden ayıran içsel engeli açığa çıkarmaktır. İnsan isteminin böyle içsel bir şekilde kendi kendine denk düşmeyişi, insanın kendi özerkliğiyle öylece özdeşleşmesini önler. Ahlaki deneyimimize bakınca özgür olduğumuzu değil, yeterince özgür olamadığımızı görürüz; ya da daha iyisi, özgürlük kabiliyetimizi, ancak yediğimiz ahlaki köteklerden anlarız. "Olması gereken"i tümüyle "olan"a yediren tarihselci hatayı tersine çeviren Kant, "olan"ı (insan isteminin doğası, yani özgür olmak) "olması gereken"e yedirir. Özgürce *eyleyebildiğimizi* –yani özgür *olduğumuzu*– bilmemizin tek yolu, kendimizi dışsal güdülerin kölesi olmaktan kurtarmamız *gerektiğini* söyleyen vicdanın sesidir. Lacan'ın tercümesine göre, Kant'la birlikte özne etik bir mahiyet kazanır; özne ancak özneleşebilen olarak varsayılabilir. Özgürlüğümüzle özdeşleşmenin imkansız olduğu ve beraberinde ahlak yasasının içinin boş olduğu şeklindeki Kantçı tezler, yasanın kendisini sadece negatif suçluluk deneyiminde, özgürlük görevine yaraşamadığımızda bilinir kıldığını ima eder gibidir.

İnsanı yabancılaşmış ve bölünmüş olmayan bir istemle ve doğruca özgürlüğüyle özdeşleştiren liberal Kant yorumunun, iradeci bir Kant felsefesi üretmek isterken, istemin içerden bölünmüşlüğüne dair tüm metinsel kanıtları görmezden geldiği anlaşılıyor. Fakat Kant'ın insana *şeytani bir istem* bahşetmeyi reddetmesinde düşünsel bir cesaretsizlik görenlere katılmıyor olmamın sebebi, bu reddin, öznenin ahlaki misyonunu gerçekleştirme girişimlerini daimi bir başarısızlığa mahkum ettiğine, insanın "yeterince iyi" bir ahlaki özne olabileceğini düşünülemez kıldığına inanmıyor olmam. Ben şeytani kötünün yok sayılmasını, iradeciliğin reddedilmesi olarak alıyorum – öznenin kendi temelini oluşturan ilkeyi yok eden bir şekilde eyleme kabiliyetinin reddedilmesi olarak değil. İnsanın zeminini oluşturan ilke ile ahlak yasası arasında bir fark olduğunu savunuyorum: yok olmaya direnen, sadece ikincisidir. Kant'ın, ötesi olmayan bir şey olarak kabul ettiği aklın ufkunda var olabilecek bir dini mizaca/eğilime yer açmaya çalıştığını hatırlayalım. Akla karşı gelen, onu yönlendiren veya geçerliliğini dışarıdan sağlama alan başka bir ilke –mesela Tanrı– yoktur. Modern dönemde sağ kalabilen belli bir dinsellik ihtimalini sadece akıl izah edebilir. Keza aklın bir ilkesi olan ahlak yasası da hiçbir dışa izin vermez. Ahlak yasasının karşısına konulabilecek, onun dışında duran, anti-akıl ilkesini veya şeytani bir istemi temsil

eden bir Tanrı, Şeytan veya Asi olamaz.

Kant'ın şeytani kötü fikrine duyduğu ahlaki hoşnutsuzluğun, XVI. Louis'nin resmen yargılanıp infaz edilmesi fikri karşısında *Ahlakın Metafiziği*'nde ifade ettiği hoşnutsuzluğun aynısı olduğunu iddia eden birçok eleştirmen olmuştur. Kralın öldürülmesine değil, kendisine anlaşılmaz gelen bir fikre, yasanın kendi yıkımına nezaret etmesi fikrine itiraz eder Kant. Öldürme fiili insanı hedef aldığı sürece Kant için herhangi bir ahlaki sorun yoktur; ancak kral katli, yasal prosedürler yoluyla, bu adamın temsil ettiği hukuk ilkesi veya üstünlüğünü hedef aldığında Kant'ın öfkesi kabarır. Eleştirmenlerine göre, Kant her iki durumda da –kral katli ve şeytani kötü– yasanın kendi kendini yok etmesine karşı çıkar; çünkü ödevine denk düşebilen ve yasayı devirebilen başarılı bir ahlaki eylemi tasavvur etmekte zorlanır.

Bana göre bu iki durum eşitlenebilir değildir. Kant'ın, tam da ahlaki yasaya dışarıdan etkide bulunan veya karşı koyan hiçbir şey olmadığı (kısacası şeytani istem diye bir şey olmadığı) pozisyonunu benimsediği için, kralın yasal olarak öldürülmesi yoluyla devletin intihar etmesi fikrini gerçek bir eylem olarak kabul etmesi gerekirdi – ve etmemekte hataliydı. Devlet intiharı veya öznel intihar eylemleri, yani kendi kendini yok etme eylemleri, öznenin kendi zeminini oluşturan yasanın üzerine çıkması değil, bu yasayı kendi üstüne çevirip içerden yok ederek, onunla aynı düzeyde iş görmesi demektir. Şeytani kötü ihtimaline izin verilmemesi, öznenin kendi aleyhine dönüp kendi kendini yok edebilmesi durumunu yaratan koşuldur. Kant, (iyi) isteme dışsal olan bir şeytani istem ihtimalini kabul etmiş olsaydı, kişinin doğası olan iyi veya kötü ilkesine göre, her daim mutlaka iyi veya mutlaka kötü olduğunu savunmak durumunda kalırdı. Ama burada iyi olmak başka bir şey demektir; kişinin varlığının ilkesinin güdümünde olması değil, kusursuzlaştırılabilme kabiliyeti olması, kendisini "meşru" konumundan kopartma kabiliyeti olması demektir.

YASA VE CEZA

Ahlak yasası boş olduğu, belirli bir emir belirtmediği için, yasayı bilmemek bir sorun haline gelir. Ne olduğunu bilmiyorsak, ona uyup uymadığımızı nereden bileceğiz? Koşulsuz olduğu için bilmemenin mazeret sayılmadığı böyle bir yasaya karşı kendimizi nasıl savunacağız? Deleuze'ün işaret ettiği gibi, Kafka'nın incelediği bölgedir burası. Kafka, yasanın kendisini sahneye çıkarmak mümkün olmadığı için, ihlalin getirdiği "cezaların aşırı spesifikliğinde" yasayı fenomenalleştirmek gibi bir yaklaşım benimser. Yasa ortadan kaybolur, hükümsüz kalır

ve ne olduğundan habersiz yurttaşların, kendilerini suçlayanlarla yüzleşmelerine veya işledikleri suçun doğasını aydınlatmalarına izin verilmeden, muğlak ve müphem yasaları ihlal etmekle suçlandıkları bürokratik totaliter terör sahneleri ortaya çıkar. Foucault'nun çizdiği panoptik iktidar resmine yakındır bu: geriye çekilen yasa kendisini mahkumlarda, varsayılan belli bir normdan sapmış olmalarıyla, hataları ve başarısızlıklarıyla, tetkik ve cezalandırma rejimlerine genel tabiyetleriyle tanımladığı ve ifşa ettiği mahkumlarda gösterir. Buradaki içerim yine, Aydınlanma'nın ahlak yasası, özgürlük ve istem mefhumlarının, anlaşılmaz bir yasaya gönüllü arna bozulmaz bir kulluğun kaçınılmaz koşullarını yaratmış olduğudur.

Peki ahlaki deneyimin baki nüvesi olarak suçluluk duygusunu öne çıkaran Kant bu resimden nasıl sıyrılır? Ve daha önceki bir noktaya dönersek, Kant'ın oluşturduğu suçlu özne, süperegonun katlanarak artan ve bitmek bilmeyen cezalarının, Freud'un unutulmaz bir şekilde betimlediği o cezaların kurbanı olmaktan nasıl kurtulur? Kant, (ihlallerimizin sonu olmadığı için) sonsuz olarak gördüğü *suçluluk* ile sonsuz olması gerekmeyen *ceza* arasında bir ayrım yapar (66). Bu ayrımla açıkça süperegonun –ya da kendi sözleriyle: "Bir ceza hükmü önermeye daha yatkın olan içimizdeki ithamcının" (70; 97, çeviri biraz değiştirildi)– zalim işkencelerinden nasıl *kaçacağımız* konusunda nasihatte bulunur. "Kime veya neye oranla daha muhtemel?" diye sormadan edemiyor insan. Başvurabileceğimiz başka bir yargıç mı var? Kant'ın uyarısı şaşırtıcıdır. Öznenin özerkliği, ahlaki kararları *dışsal bir yargıca* bırakmayı reddetmesine bağlı olduğuna göre, bu *içsel ithamcının* öznenin sırtını dayaması gereken yargı mercii olarak selamlanmasını bekleyebilirdik. Ama "hayır" der Kant, bu yargıca da güvenmemek gerekir. Bu mahrem suçlamaların reddi hangi zeminde düşünülebilir; içimizdeki ahlak yasasına kulak vermekten doğan o paradoksal döngüden, ahlaki ihtimam, suçluluk ve ceza döngüsünden kaçınmak nasıl mümkün olabilir?

Bu soruların yanıtı için öncelikle süperegonun paradoksal mantığının, sahiden de *özerk özne* ve *boş ahlak yasası* anlayışlarının (kaçınılmaz olmayan) bir sonucu *olduğunu* kavramak faydalı olacak. Zira belli bir kulluk çeşidinin tarihsel olarak bu anlayışların peşi sıra ortaya çıktığına şüphe yoktur. Şu ana kadar Kant'ın pozitif veya radikal kötü tanımı, *modern kötü* deyince, dünyada eşi görülmemiş bir fenalığın doğduğunu söyleyince ilk aklımıza gelen şeylerden çok uzak göründüyse, şimdi nihayet daha tanıdık bir zemine geliyoruz. Sömürgeciliğin imparatorluk hevesiyle, Nazilerin soykırım şehvetiyle ve en kanlı vicdan muhasebeleriyle yüz yüze geliyoruz. Zira doğruca (radikal kötüde) düsturlarımızın sapmasından ve bu sapmaya eşlik eden suçluluk deneyiminden kaynaklanıyor olsalar bile, bu fenomenler insanın kaderinin belirlenmiş olduğuna, aşağı-

lık veya kötü olarak düşünülmesinin kaçınılmaz olduğuna kanıt oluşturmazlar.

Ahlak yasasını kendi çıkarımıza tabi kıldığımızda, kendimizi hayvani çıkarlarımıza ve bu çıkarları yöneten yırtıcı ilkelere teslim ederiz. Gelgelelim şayet Kant haklıysa, şayet duyusal eğilimlerimize riayet etmeyi özgürce seçiyorsak, eylemlerimizde özgürlüğümüzün ya da bu eğilimlere karşı gelme kabiliyetimizin bir tür kanıtını görebiliyor olmalıyız. Sürekli kötüyü seçiyor olmamıza ya da kendimizi düşünmekten vazgeçemiyor olmamıza rağmen, haklı olarak özgür olduğumuza ve dolayısıyla ahlaki eylem kabiliyetimiz olduğuna inanıyorsak şayet, eylemlerimizde, bu eylemlerin salt hayvan davranışına indirgenemez olduğunu gösteren, faniliğimizden öte, fazladan bir varoluşun izlerini bulmayı ummalıyız.

Pier Paolo Pasolini'nin İtalyan faşizmini konu alan filmi *Salò* (1975), bu fazlalığı nerede arayabileceğimiz konusunda bazı ipuçları sunar. Bir sekansta, "en güzel kıç" yarışması sekansında, *libertine*'ler en çok hoşlarına gideni seçmek üzere bir yığın çıplak popoyu gözden geçirir. Pasolini, sıra sıra sergilenen bu tek vücut parçasının (en azından bizim açımızdan) monoton anonimliği aracılığıyla, bu sadist sodomcular ile İtalya'nın faşist liderleri arasında bir koşutluk kurar. Zira incinebilir görünen bu anonim çıplak bedenler, toplama kamplarındaki mahkumları akla getirir; arada tek bir fark vardır: Kamplardaki harcanabilir bedenler daima ya açlıktan ölmek üzeredir, ya da ölmüş ve çürür haldedir. Filmdeki alımlı, genç bedenler ise besilidir, biçimlidir ve fantazmatik bir manada yok edilemez bedenlerdir; mesela bahsettiğimiz sahnede, bir tür beyaz perde ışıltısı içindedirler. Yarışmanın devamında, felsefeye meraklı iki *libertine* tam da bu konu üzerine, Nazi cellatlarla aralarındaki benzerlik üzerine ufak bir mülahazada bulunur. İlki gayet ciddi bir şekilde şöyle bir görüş belirtir: "İnsan ırkına getirdiği fanilik yönünden, sodomcunun yaptıkları gibisi yok." İkincisi buna şöyle yanıt verir: "Daha da korkuncu var: celladın yaptıkları." İlki hemen cevap verir: "Doğru, ama sodomcunun yaptığı binlerce kez tekrarlanabilir." İkincisi altta kalmaz: "Celladın yaptığını tekrarlamanın da bir yolu bulunabilir." Bu yolun ne içerdiğini açıkça belirtmesine gerek yoktur; başka bir kurbanın, sonra bir başkasının ve bir başkasının infazı şeklinde sonsuza gitmekten oluştuğunu biliriz. Altı milyonu ve daha fazlası. Hitler'in müttefikleri ve yandaşları, sonsuz sayıda kurbanı yok ederek, sürekli geri çekilen o "nihai çözüm"ün peşinden giderken, sadist *libertine* de mucize eseri ölmek bilmeyen ve hatta işkencenin izlerini güzel bedeninde sergileyen aynı kurbana durmaksızın işkencede bulunur. *Libertine*'lerden bir tanesi en güzel kıçlı oğlana, "Bilmiyor musun, seni ebediyetin sınırlarına dek binlerce kez öldürmek istiyoruz – öyle bir sınır varsa şayet?" diye sorar. Yoktur; ne sadist sodomcu için ne de Nazi ve faşist cellatlar için – en azından onların ulaşabileceği bir sınır yoktur.



Resim 5.1 Pier Paolo Pasolini, *Salò — Sodom'un 120 Günü* (1975). The Museum of Modern Art'ın (New York) izniyle Film Kareleri Arşivi'nden.

Gerek *libertine* gerekse cellat için, Kant'ın "sonu olmadan gerçekleştirilen bu yakınsamalar dizisinin bütünü" (60) diye bahsettiği şey, daima asimptotik bir şekilde uzakta kalır; işkencelerin şiddeti artsa da, işkence eylemi "kusurlu", "yetersiz" kalır, yeterince acı üretip kendini tamamlayamaz. İşkencecinin eyleminin nafileliği her defasında kurbanın gösterdiği dirence atfedilebilir. *Libertine*'in kurbanının bedeni, her türlü bozulmadan paçayı sıyıran güzel biçimini koruyarak direnç gösterir. Öte yandan celladın kurbanlarının bedeni, tam da biçimsizliğiyle direnç gösterir. "Nazi Miti" başlıklı bir yazılarında Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, Nasyonal Sosyalizm'in oluşturduğu Yahudi fantazisini açar; buna göre, "Yahudi'nin *Seelengestalt*'ı yoktur, dolayısıyla *Rassengestalt*'ı da yoktur: biçimi biçimsizdir. Tekil, somut bir kimliğin insanı değil, evrensel soyutun insanıdır. Nitekim Rosenberg, Yahudi'nin Alman'ın karşı ucu değil, çelişkisi olduğunu dikkatle belirtir; gayet beceriksizce kastettiği şey, Yahudi'nin zıt bir *çeşit* değil, çeşitsizliğin ta kendisi, hepsi asalakça olan tüm yozlaşmalarda bulunan bir tehlike olduğudur."[117] Kendine mahsus bir biçimi, kültürü veya ülkesi olmayan, başkalarınınkilere asalak olan Yahudi, etrafındakilerin kimliğini taklit eder veya aşırır; böylece tespit edilemez hale gelir. Dolayısıyla son Yahudi'nin yakalandığından asla emin olunamaz. Yani Yahudi ırkının imhası, fantazmatik bir şekilde sınırsız bir ebediyete yayılan bir görev olarak ortaya çıkar; "Yahudi komplosu" da sadece gizli değil, ebedi bir şey, başı sonu olmayan bir şey haline gelir. Fakat işkencecilerin iradesi de en az kurbanları kadar yok edilmezdir; böylesi imkansız engellerin üstesinden gelmeye çabalarken daha da sertleşiyor, kendilerini daha da ısrarla öne sürüyor gibidirler.

O inatçı soru yine baş gösteriyor: Kant'ın savunmaya kararlı olduğu istem *bu* mudur? Artık öyle olmadığını, hatta niye öyle olmadığını da görebiliriz sanırım. Daha önce belirttiğim gibi, Kant insan istemini, *içsel* bir kırılma yüzünden kendi kendisine yabancı bir şey olarak tarif eder. Gelgelelim cellat, isteminin önündeki bu engeli, kurbanın gösterdiği dirençten kaynaklanan bir şey olarak deneyimler; işkencecinin yabancılaşmamış istemine karşı koyan, gücünün mutlaklığını frenleyen tek şey düşman bir Öteki'dir. Freud, özneye içsel olan bir şeyin dışarıdan dayatılan bir şey olarak görülmesine yol açan mekanizmayı tarif etmek için *yansıtma* terimini kullanmış, ama bu terimin söz konusu sürecin içerdiği her şeyi yeterince tarif ettiğine kani olmamıştır. Dolayısıyla, *modern kötüyü* üreten *radikal kötüye* –ya da insan isteminin içsel kırığına– verilen yanıtı açıklamak için ben başka bir terim önereceğim.

---

117 Phillipe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, "The Nazi Myth", *Critical Inquiry*, cilt 16, no. 2 (kış 1990), s. 307.

Yansıtma mefhumunun eksiğini, *subreption*[118*] mefhumunun tamamladığını savunacağım. *Subreption*'da, duyu-üstü, yani deneyimlenmesi mümkün olmayan bir fikir, olası bir deneyim nesnesiymiş gibi yanlış temsil edilir. Kant insan özgürlüğü ve ölümsüzlüğün duyu-üstü fikirler olduğunu tekrarlayıp durur. Bu argümanı kısalttığımızda, en azından şu ana kadar göründüğü haliyle: Özgürlüğümüze dair deneyimimiz öylesine kısıtlıdır ki, suçluluk deneyiminin özgürlüğü varsaymamızı sağlayan tek deneyim olması mümkündür. Ancak insan özgürlüğü ve ruhun ölümsüzlüğüne dair *duyusal* bir tanım önermek mümkündür – Kant'ın kastettiği manada değil tabii. Duyu-üstü fikirlerin reddi, öznenin bütünüyle fanilik içinde özümsenmesine, doğal özgürlüksüzlük ve sonluluğuna indirgenmesine yol açar gibidir. Ama öyle olmaz; daha önce dediğimiz gibi, öznenin özgür olduğu gerçeği belli bir fazlalıkta ortaya çıkar: fantazide. Yani *subreption* yoluyla özne, tarihsel olarak tanımlanmış somut tikellikleri (mesela Nasyonal Sosyalizm'in "kan ve toprak"ı) içinde özümsense de, özgürlüğü ve ölümsüzlüğü, sonsuza giden ilerleme fantazisinde geri döner (ki bu fantaziye kendini adayanlar sadece Nasyonal Sosyalistler değildir). Bu fantazi içerisinde ilerleme vaatleri, öznel sonluluk ve başarısızlığı silip atar. Ölüm süresizce ertelenir ve insan isteminin önündeki zamansal engellerin galip gelmesine izin verilmez. Gerek sadist *libertine*'in gerekse celladın kişisel fantazisini ayakta tutanın, bu fantazmatik sonsuz ilerleme mefhumu olduğunu görmek zor olmasa gerek; her ikisi de, özgürlüğünü veya ölümsüzlüğü feda etmeksizin, kendilerine dair duyusal bir tanıma tutunur. Fantazileri sayesinde, Kant'ın "giderek artan hazların keyfi" ve "kötülüklerden muaf olma" (61) dediği şeyin düşünü kurabilirler.

LÜTUF

Yukarıdaki argüman, daha önce sorduğumuz bir soruyu yeniden doğurur olsa olsa. İlerlemenin ve insanın kusursuzlaştırılabilirliğinin/mükemmelleştirilebilirliğinin önde gelen savunucularından biri olan Kant, nasıl olur da bunların karşısında yer alır? Bu soru tek bir şartla kafamızı karıştırabilir: ilerleme anlayışımızı on dokuzuncu yüzyıl biliminin desteklediği sonsuz ilerlemeyle sınırlamamız şartıyla. Fakat *Saf Aklın* ... 'de açıkça gösterdiği gibi, Kant'ın tasvip ettiği ilerleme anlayışı sonsuz ilerleme değildir. Bu ilerleme kavrayışına daha ziyade küçümsemeyle bakmasının sebebi, *subreption* yoluyla üretilmiş olmasıdır şüphesiz. İtirazını şöyle dile getirir: "Davranışın kendisi, bir noksandan daha iyiye giden sürekli ve sonsuz bir ilerleme olarak daima eksik kalır" (60; 87). Niye

118 *Olguların yanlış temsil edilmesi; bu tür bir temsilden yapılan çıkarım. (ç.n.)

böyledir peki? Bunun yanıtını birkaç satır önce vermiştir: Çünkü "kendi içimizde harekete geçirmemiz gereken iyi ile kendisinden yola çıktığımız kötüyü birbirinden ayıran mesafe sonsuzdur. Hayatımızın akışını ... yasaya uydurma eylemininse herhangi bir zamanda yerine getirilmesi imkansızdır." Başka bir deyişle, sonsuz ilerleme fantazisi ne gibi rüyalar doğururursa doğursun, öznenin "her daim sadece bir *oluş*" (vurgu benim) olarak tanımlanmasıyla, "bir türlü tümüyle zihnimizde olmak istediğimiz şey olamayışımıza" gömülürüz (61, dipnot). Sonsuza giden ilerleme anlayışı bizi faniliğimize, an be an başarısızlığımızı temin eden bir zamansallığa, sonsuz bir başarısızlığa ve böylece sonsuz bir cezalandırmaya mıhlar.

Kant bizi, fazla ağır kararlar veren o "içimizdeki ithamcı"ya kulak vermemeye çağırırken, bu sonsuza giden ilerleme inancının temsil ettiği ve etrafındaki pek çoklarının düştüğü tuzaktan kaçınmaya çalışır. Fakat bu inanç ile bu ağır hüküm arasındaki bağlantı Kant'ta o kadar net değildir belki de; aralarındaki ilişkinin aydınlanması için Freud ve psikanalizi beklemek gerekecektir. Kant'ın bahsettiği iç ithamcının, Freud'un tarifiyle, ahlaki gayretlerimizle doğru orantılı olarak suçlamalar yağdıran, biz daha çok fedakarlıkta bulundukça daha da fazlasını isteyen süperegoya birebir karşılık geldiğini söylemiştim. Freud'un tarifinin yanına, Kant'ın sonsuz ilerlemeye duyduğumuz modern inanca karşı uyarılarını koyduğumuzda, süperegonun *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda ayrımtılandırılan paradokslarının başka meşhur paradokslarla, Zeno'nun paradokslarıyla ilişkisini görmeye başlayabiliriz. Zeno'nun paradoksları özellikle Oluş filozoflarını alaya almak için tasarlanmıştır; Freud'un açığa çıkardığı süperegonun paradoksları ise, kendimizi ne ölçüde *salt oluş* olarak tanımlarsak, o ölçüde zalim ve cezalandırıcı bir feragat yasasının ya da Lacan'ın tabiriyle, "karanlık bir Tanrı"nın hizmetine girdiğimizi gösterir: "Yaşamış olduğumuz tarihin eleştirisinde derinden gizlenen bir şey var. *Holocaust*'un güya artık geride kalmış en canavarca biçimlerini günümüze getiren Nazizm dramıdır bu ... görünen o ki, pek az özne, canavarca bir gücün etkisi altında karanlık tanrılara bir kurban nesnesi sunmaya karşı koyabilmektedir ... [K]urban, arzularımızın nesnesinde, benim burada *karanlık Tanrı* olarak adlandırdığım o Ötekinin arzusunun mevcudiyetine dair kanıtlar bulmaya çalışmak anlamına gelir."[119] Lacan, bu zalim feragat yasasına esir olmanın, ahlak yasasına kulak vermeye eşdeğer *olmadığını* ima ederken Kant'ın izinden gider.

Vicdanın sesinin keyiften feragat istediğini işitiyor olmamız, Kant'a göre

119 Jacques Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), (çev.) Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 275; Türkçesi: 288-289.

sonsuz bir erteleme fantazisinden ibaret olan bu sonsuz ilerleme fantazisine ne ölçüde katıldığımızı gösterir. Bu fantazi bir yandan ölümü sonsuza dek ertelememizi sağlıyor gibiyken, diğer yandan, deneyimin gösterdiği gibi, hayatı ölüme karşı bir mücadeleye indirgeyerek ölüme bağlanmamızı sağlar. Ve sonsuz bir haz vaat ediyor gibi görünürken, bu fantazi aslında hazzımızı sürekli bu vaadin vergisi olarak ödememizi gerektirir. Kısacası, etik vazifemizi mutluluk arayışı ve esenliğin veya fiziki hayatın kutsanması olarak tanımlamayı denemiş olan o tarihsel *subreption*, bize akla hayale gelmez dehşetler ve ister istemez "hor görülen bir hayat" getirmiştir.[120] Nasyonal Sosyalizm'in ırk ıslah etme planları, bizi iç ithamcımıza mahkum etmiş olan bu *subreption*'m paradoksal sonuçları arasında en görünür olanıdır sadece.

Gelgelelim Kant bizi bir zalim yargıçtan kurtarmaya çalışırken bir diğerine teslim ediyormuş gibidir; zira aniden vites değiştirir ve ikinci, ya da daha doğrusu, nihai bir yargıca boyun eğmenin gereğinden bahsetmeye başlar. Bir tür son hükme başvuruda bulunmak, istemin özgürlüğünü veya insanın mükemmelleştirilebilirliğini düşünme ihtimalini bile ortadan kaldırıyor, dolayısıyla Kant'ın tüm projesini sarsıyor gibidir. Zira Kant ahlak teorisini, sonculuğa [*finalism*] keskin bir karşıtlık içinde kurar aslında. Ahlaki veya özgür bir eylem, herhangi bir sonuca odaklı olmayan eylemdir; kesinlikle koşulsuzdur ve kendi gerçekleşmesi yoluyla tanımladığı iyilikten başka bir iyilik gözetmez. Fakat Kant, özgür bir eylemin *zemini* olabilecek bir sonuç olmadığını savunurken, eylemimizin hiçbir sonuç doğurmayacağını, eylemlerimizin son durağı olmadığını düşünmenin mantıksız olduğunu da söyler. Birinci bölümde belirtip tartıştığımız bu ayrım sayesinde akıl, eylemlerimizin gerçekleşmesinden doğan sonuçlara kayıtsız bir etik oluşturmaya çalışmanın abesliğinden kurtulur. Daha tartışmalı bir şekilde söylersek, Kant, pratik eylemin doğası gereği ödünlü olduğundan yola çıkarak bizi tüm ütopik fikirlerden vazgeçirmeye çalışan "postyapısalcı" veya "yapıbozumcu" etik dönüşe kapılmaz. Rastgele veya otomatik davranıştan daha fazlası olduğu düşünülebilecek bir eylem, amaçlı bir şekilde gerçekleştirilmeli ve birtakım sonuçlar doğurmalıdır. Tüm amaçlardan ve sonuçlardan şüphe etmek, son tahlilde eylemin kendisini etik olmayan bir şey olarak damgalamak olur. Kant tutarsız bulduğu bu pozisyonu hemen reddeder.

Tüm eylemlerimizi kusurlu bulan o iç ithamcıdan ziyade, nihai bir yargıca boyun eğmemizi salık verirken Kant'ın amacı tam da özgür, amaçlı eyleme yer

120 *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil* (Londra ve New York: Verso Press, 2001; Türkçesi: *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004) adlı tartışma yaratan, güçlü kitabında Alain Badiou, mutluluk arayışında temellenen bir etik ile hayata dönük bu modern horgörü arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarır.

açmaktır. Kant'a göre bu "son hüküm", tüm gerçekleştirdiklerimizi küçültmeye yarayan sonsuz ilerleme anlayışının tam karşısında durur. Belirsiz bir gelecekte, sürekli ertelenen bir anda bildirilecek bu son hükmü beklememizi istemez. Sürekli ertelenen bu an gelene dek her tür keyif veya eylemden vazgeçmemizi de istemez. Aksine *şimdi*, şu anda bu hükmün mirasçıları olduğumuzu söyler; zira bu hüküm bir armağan olarak gelir, vadesi olmaksızın, hak edilmeksizin. Ne hazdan vazgeçmekte gösterdiğimiz ihtimama ne de "daha iyi yarınlar" uğruna gösterdiğimiz gayrete bağlıdır. Son hüküm aceleyle, vaktinden önce, salt bir lütuf olarak gelir. *Saf Aklın* ... 'de bu noktaya kadar her şey süperegonun yasasına, iç ithamcıya boyun eğmiş birinin perspektifinden yazılmış ve şimdi aniden yeni bir perspektif açılmış gibidir adeta. Damdan düşer gibi gelen bu ikramiye, tüm yetersizliklerimizi, tüm eylemlerimizin kusurluluğunu -kaçınılmaz, köklü bir şekilde kötü olduğumuz suçlamasının düşmesini sağlayacak kadar iyi veya ödünsüz olmayışını- iptal etmez, ama telafi eder. Zaman zaman kötü niyetliymiş gibi görünüyor olabiliriz; ama aynı anda, bu son hükmün "mucizevi" şefaati yoluyla, "yaptığımız iyiliklerin getirdiği faydanın üzerindeki ... bu fazlalık" yoluyla, bize "iyi bir mizaç" veya "sonu olmadan gerçekleştirilen bu yakınsamalar dizisinin bütününün yerinde duran; [ve] bir türlü tümüyle zihnimizde olmak istediğimiz şey olamayışımızın telafisi olan" (60, dipnot) ahlaki bir doğa lütfedilmiştir. İnsan kalbindeki ıslah olmaz bir sapkınlıktan, doğamızın kalbinde yatan kötüden bahsedip durduktan sonra, şimdi asla hak edemeyeceğimiz bir ahlaki doğa bahşeder bize Kant; ve bunu alelacele, "tam da çoktan sahip olduğumuz bir şeymiş gibi" bahşeder – radikal kötülüğümüze rağmen (70). Bu ganimet bize karşın bizimdir.

Bu argümanı teolojik bir saçmalık diye reddetmeden önce, köktendinciliğin dünya çapında yükselişini yeniden ele almak faydalı olacak. Bu fenomen genelde modernliğe *karşı* bir tepki olarak görülür, dolayısıyla gittikçe genişleyen bu kesimin elektronik saldırganlığı ve medya konusundaki maharetinin köktenci mesajıyla bir şekilde uyuşmadığı düşünülür; oysa belli bir ilerleme inancı ile köktendincilik arasında hiç de yakınlık yok değildir. Belli bir bilimsel ilerleme anlayışına ne ölçüde tutunursak, Yeryüzü Krallığı'nı o ölçüde güvenceye alırız. Doğal bir sınırı olmayan, yani usulü gereği sonu olmadan nedenlerin nedenlerini, koşulların koşullarını aramaya mecbur olan akıl/bilim, yapısı gereği sonsuz ilerleme fantazisine teşnedir ve dolayısıyla kendi başarısızlığına sıkı sıkıya bağlıdır. Bunun peşinden kendini cezalandırmanın yavaş yavaş artışı gelir. O halde tuhaf bir şekilde, hayatı duyusal varoluşumuzun perspektifinden kavrama girişimi bizi hayattan söker ve tatminin süresiz ertelenmesine yol açar. Kendini küçük görmek, kendine değer biçmenin tek *rasyonel* sonucu haline gelir. Böyle

bir dünyada selamet ancak *dışarıdan* gelen, aklın ötesinden gelen bir şey olarak düşünülebilir – ve gitgide böyle düşünülmektedir.

Son hükme yapılan çağrının amacı, bu tür köktendinciliği ayakta tutan zalim mekanizmaya çomak sokmaktır; zira bu ikramiye bize aklın ötesinde bir yerden gelmez, bizatihi aklın armağanıdır. "Doğamız gereği" ahlaki varlıklarız, çünkü akıl yoluyla "doğamızı" altüst edebiliyoruz. Kant ahlaki ilerlemeyi, bir nesilden diğerine artarak gerçekleşen sonsuz bir ilerleme, özlemlerini miras aldığımız bizden öncekilerin tanımladığı bir gündemin ilerletilmesi olarak değil; tek bir öznenin kendi fantazisini dağıtmasını veya en mahrem inançlarından kopmasını sağlayan bir dönüşüm olarak düşünür. Zira Kant'ın açıklamasında lütuf, özel bir tür yasa muafiyeti, içinde bulunduğumuz koşullara, miras aldığımız şartlara ve geleceğin geçmişin gelişmiş bir hali olarak oluşması için bu şartlarla birlikte devredilen yükümlülüklere bağlayan süperegonun yasasından muafiyet değil de nedir? Kant'ın akıl anlayışının lütfu sayesinde geçmişimizin borçlarını iptal etmemiz, tikelliğimizi oluşturan mirası reddetmemiz mümkün olur.

Kant'ın bulduğu çözümü, Hıristiyanlığa mahsus ve dolayısıyla sınırlı bir çözüm olarak eleştirmek hiç zor olmaz sanırım. Fakat nasıl ki radikal kötü ilk günah anlayışına indirgenebilir değilse (Kant'm çağdaşları dahil, pek çokları böyle düşünmüş olsa dahi), lütuf da Hıristiyanlığa mahsus olan, Tanrı'nın bağışlayıcı merhameti fikrine indirgenemez. Ne Tanrı'nm gözünde ne de günahtan bağışlanırız. Lütuf kavramı ahlaki kıymetimizle değil, ahlaki kabiliyetimizle ilgilidir. Yani *Saf Aklın* ... 'de ortaya çıkan lütuf kavramı bizi eyleme mecburiyetinden kurtarmaz; tüm eylemlerimizi, "ruhlarımızın" kurtulması için yetersiz, ehemmiyetsiz addedip, bu görevi Tanrı'nın inayetine bağımlı kılmaz. Hayır, lütuf *edimi* [*act*] küçültmez; sadece *eyleme* [*action*], işlerin olduğu gibi devam etmesi için çabalayan o hummalı çalışma tarzına verimsizlik damgası vurur. Lütuf, yapabileceğimiz hiçbir şeyin bizi kurtarmayacağı, bunu sadece Tanrı'nın yapabileceği anlamına gelmez; daha ziyade, kendi başına edimimizi belirleyebilecek hiçbir şey olmadığı anlamına gelir. Ya da, lütuf bizi günahtan değil, dışarıdan, ampirik tarihimiz tarafından belirlenmekten kurtarır.

Nihai bir yargıç tarafından bahşedilen bu lütfu, Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık*'ta ortaya atacağı bir argümanla kesişen bir şekilde kuramlaştırır Kant. Bu argüman Yahudilerin seçilmişliğine, Tanrı'nın seçilmiş halkı oldukları fikrine ilişkindir. Freud, ilk bakışta savunulamaz bir istisnacılık örneği gibi görünen bu fikre farklı bir ışıkta bakmamızı sağlar. Freud belli bir ırkın ayrıcalıklı konumuna ilişkin Yahudi inancını hemen anlaşılır bir şey olarak değil de, bir muamma olarak görür; çünkü her şeyin Tanrısı olan tek bir Tanrı inancıyla birliktedir. Burada iki muamma vardır aslında: (1) tektanrıcılığın kendisi – çünkü evrensel

bir Tanrı inancı, artık "yabancılarla" paylaşılması gereken kişisel tanrıyla "samimiyetin feda edilmesini" getirir; ve (2) evrensel Tanrı kavrayışına ilişik olan seçilme kavrayışı.[121] Muhtemelen evrensellik anlayışını elde var bir görmediği için, evrenselliğin istisnayla ilişkisini sorgulayabilmiştir Freud. Bu muamma Freud'un, tektanrıcılık (veya evrensel) ile Tanrı'nın tek bir halka öncelik tanıdığı fikri (istisna) arasında iki farklı ilişkiyi ayırmasına yol açar. Bu fark, Freud'un eski Mısır'da ortaya çıkan ilk tektanrıcılık ile Yahudi tektanrıcılığı arasında yaptığı ayrımı oluşturur.

Şöyle der Freud: "Mısır'da ... tektanrıcılık, emperyalizmin yan ürünü olarak gelişmişti: Tanrı, muazzam bir dünya imparatorluğunun mutlak hakimi olan Firavun'un bir yansımasıydı. Yahudiler içinse siyasal şartlar, ulusa mahsus bir tanrı fikrinin dünyanın evrensel hakimi olan bir tanrı fikrine doğru gelişmesi için hiç elverişli değildi. Hem bu ufak, güçsüz ulus, kendisini yüce Tanrı'nm gözde çocuğu ilan edecek cüreti nereden buldu ki?" (65). Bu iki evrensel Tanrı, bu iki tektanrıcılık arasındaki fark nedir? Mısır'da herkesin olan Tanrı, "Firavunumsu"ydu diyebiliriz; yani güçlerini yansıttığı Firavun'un özelliklerini taşıyordu. Yani *tikelleşmiş bir evrensel* söz konusuydu. Bu Tanrı'nın hükümdarlığının yayılması veya giderek genişlemesi/evrenselleşmesi, emperyalist fetih mantığına göreydi; yani yavaş yavaş "Tanrı'nın tüm halkları" içine alınan o halklar, Firavun tarafından fethedilen veya ilke olarak fethedilebilir olanlardı. Spesifik bir özellik, diyelim ki "Firavun tarafından fethedilebilirlik" özelliği ile tanımlanan bu tür tektanrıcılık veya evrensel, kendi istisnasını gerektirir: diğer ulusları fetheden veya oralara yayılan Firavun ve fetihçi ulus. Yani Firavun ve ulusu, evrenselin üyeleri olmaktan ziyade, tanımlayıcı koşuludur; evrensele dahil edilecek olsalar onu yok ederler. Kısacası bu evrensel, fethedenler ile fethedilenler arasında karşılıklı dışlamaya dayalıdır.

Yahudi tektanrıcılığı ise bütünüyle farklıdır. Evrensel bir hükümdar haline gelen bir istisnadan, ulusa mahsus bir tanrıdan oluşmaz. Dolayısıyla evrensel tikelleşmez, Yahudilerin özelliklerini yansıtmaz. Başka bir özellik taşıyor da değildir; tamamıyla renksiz, karaktersizdir. Bu tür tektanrıcılığm insanlarını oluşturan bütüne ait olmanın hiçbir ölçütü yok gibidir; oluşumu için verilebilecek bir neden yoktur. "Böylece Yahudiler arasında tektanrıcılığın kökenine ilişkin problem çözümsüz kalır" der Freud; ancak bu kökensizlik, çözüm bulunamaması olarak değil, çözüm olarak kabul edilmelidir. Zira bütünün tikelleşmekten kurtulması, sınırsız olması için, hiçten kaynaklanması, kendi dışında bir nedenden doğmaması gerekir. Gelgelelim Yahudi tektanrıcılığında bütün gerçekten

121 Freud, *Moses and Monotheism*, SE, 23: 128.

sınırsızsa şayet, o halde Yahudilerin Tanrı tarafından seçilmişliği *içkin bir istisna* oluşturmalı, bütüne değil, bütünün *içinde* bir istisna oluşturmalıdır.

Mısır tektanrıcılığının emperyalizmine geri dönelim. İsabetli bir nitelemedir bu; zira ima ettiği evrensel, hakim ulusun görkemli gücünü yansıttığı gibi, kendi sınırlarının ötesine uzanmaya, kendisini dış topraklara dayatmaya devam etmeye mecburdu. Yani Mısır tektanrıcılığı hayati bir şekilde kendisini sınırlarıyla tanımlıyordu ve kendisini sürekli genişleterek bunu telafi etmeye çalışıyordu. Bu tür tektanrıcılığa, temel ve paradoksal bir tamamlanmamışlığın nüfuz ettiğini söylemektir bu; kendini tam olarak kapsayıcı görmüyordu. Öte yandan Yahudi tektanrıcılığma paradoksal bir fazlalık, seçilme fazlalığı nüfuz etmiş gibidir: hariç tutulan olmaksızın, istisnasız herkes bu Tanrı'yı kendi Tanrısı olarak benimseyebilir, ama Yahudiler ayrıcalıklıdır. Bu fazlalığın aidiyet kategorisi üzerinde önemli bir etkisi vardır, zira bu ayrıcalıklı statü bütüne üyelikte bir aşırılığa işaret eder. Herkes üyedir, ama Yahudiler diğerlerinden "daha fazla" üyedir, çünkü üyeliğe seçilmişlerdir. Tuhaftır, bu fazlalık aidiyet ölçütünü hiçbir şekilde sınırlandırmaz veya tikelleştirmez; aksine tek işlevi, ölçütün yokluğunun altını çizmek gibidir. Niye böyle diyorum? Çünkü Yahudilerin seçilmişliği, tikel karakteristiklerini iptal etmekten başka bir şey yapmaz. Herhangi bir spesifik özellik veya tarih yüzünden seçilmiş değillerdir, sefil geçmişlerine veya ayırıcı olmayan özelliklerine indirgenmekten kaçınma kabiliyetleri dışında: ulus olarak küçük ve güçsüz olmalarına, gayretlerinden ve dolanıp durmalarından oluşan sıkıntılı tarihlerine indirgenmekten. Kendilerini ayrıcalıklı görmeleri, Yahudilerin "kibrini" ve "cüretkarlığını", yani çileli tarihleri tarafından tanımlanmaya izin vermediklerini açığa vurur, o kadar.

Freud'un teorisinin Kant'ın lütuf kavramıyla kesiştiği nokta burasıdır. Zira gerek Yahudilerin seçilmişliği, gerekse *Saf Aklın* ... 'de yer alan son hüküm, bu armağanların lütfedildiği özneleri, etraflarını çeviren koşullardan kurtarır – daha doğrusu, kendilerini kurtarmalarına veya bu koşullara mesafe almalarına izin verir. Ancak hemen her zaman gözden kaybolan bir noktayı ne kadar vurgulasak azdır: Bu armağanlar özneleri tarihin dışına değil, tam ortasına, yani gerçek noktasına, tarihin doğduğu açıklığa yerleştirir. Yahudiler kendi tarihlerine meydan okurken, bunu tarihin üzerine çıkarak değil, Freud'un belirttiği gibi, "ticaret hayatında ayakta kalarak ve ... tüm kültürel faaliyetlere değerli katkılarda bulunarak" yaparlar (91). Freud zamanla libidinal enerjinin başından beri bölünmüş olduğunu savunmaya başlamıştır; çoğu bastırılırken, ufak bir miktarı bastırılmadan kalır. Bastırmadan artakalan "yara dokusu" dürtünün tatminine giden yolu kapatıp, dürtünün ikame tatminler aramasına, yani bastırılmış fikirleri tercüme eden veya bu fikirlere göndermede bulunan tatminler aramasına

yol açar, fakat bastırılmamış bir miktar libido bu tür sınırlamalarla iş görmez. Salt bir fazlalıktır, salt bir armağandır o. Koşullar, sınırlamalar olmaksızın, hayatla yeni bağlar oluşturmak için kullanılabilir.

Lütfun *Saf Aklın* ...'de nasıl işlediğine ilişkin anlayışımı yeniden ifade ederek bitireceğim. Lütuf ilk bakışta fenomen/numen ayrımının kanatlarında metne girer gibidir. Bu durumda argüman da şöyle olur: Zaman zaman/an be an günaha batmış, kökten kötü olarak görünüyor olabiliriz, ama bu sadece fenomenal bakış açısından görünendir. Oysa lütuf, zamansal olarak engelli varlığımızı tamamıyla görebildiğimiz numenal bir perspektif, yukarıdan bir bakış sunar. Ne var ki o "numenal perspektif"in, yukarıdan bakışın, "içimizdeki ithamcı"nın bakışı olduğu; lütfun temsil ettiği değil, aksine *dağıttığı* süperegosal bakış açısı olduğu gerçeği, bu açıklamanın dengesini bozar. Bu içimizdeki ithamcının perspektifinden bakıldığında, patolojik güdüler ile ahlak yasası arasındaki hiyerarşiyi daima çoktan tersine çevirmiş, yasaya daima çoktan bencil nedenlerle uymuşuzdur. Oysa lütuf, bu konumdan aşağı inip sınırlı zaman düzlemine yerleştiğimizde "başımıza iner". O anda lütuf, zamansal düzlemin kendi içinde, işlerin henüz kararlaştırılmamış olduğu bir uzam açar. Bu uzama ilişkin öznel deneyim, *jouissance* deneyimidir: bizi kendimizden çıkaran, ya da Kant'ın sözcükleriyle, mizacımızı, önceden seçmiş olduğumuz eylem düsturlarımızı özerk bir şekilde üstlenmekten çıkaran, hak edilmemiş, beklenmedik ve hatta istenmedik bir haz deneyimi. Yani lütuf dediğimiz o "manevi" armağan, bizi sınırlı, bedensel varlığımızdan çekip çıkarmaktansa, o varlığı "sonsuzlaştırır", bedeni cismani uyuşuklukluğundan uyandıran düzensizleştirici bir haz getirir.



Ekşi Adalet ya da Liberalizmde H[illegible]

İzin verirseniz şöyle masum bir varsayımda bulunacağım: *Film noir*, başka şeylerin yanı sıra, pespaye insan duygularının bir envanteridir. Böylece, Kudüs gibi şehirlerde ilişkilere musallat olan dini ve etnik gerilimleri tartışmaya, klasikleşmiş bir *film noir*'dan bir sahneyle başlamam size o kadar şaşırtıcı gelmeyecektir. Pespaye duygular arasından bir tanesine ve bu duygunun, topluluk ve adalete ilişkin liberal teorileri nasıl temelden zora soktuğuna, medenilik siyaseti [*politics of civility*] ve "şehir hakları" konusunda doğurduğu önemli sorulara odaklanacağım. Aklımdaki film 1944 tarihli *Laura*; bilhassa, anlatıcı üst-sesin sahibi olan Waldo Lydecker'in, hesaplı bir şekilde en büyük hayranı haline getirdiği Laura'nın akşamlarını başka bir adamla birlikte geçirmeye başladığını öğrendiği sahne. Laura'nın ikinci kattaki penceresinin kapalı perdesine bakan Lydecker'in gözüne *iki* siluet ilişir – umduğu gibi tek bir tane değil. O andan itibaren Lydecker, ikinci gölgenin sahibinin, Jacoby adlı ressamın kariyerini tamamen mahvedinceye dek rahat durmayacaktır.

Önümüzdeki soru şu: Lydecker neden bu yola, yani sadece Jacoby'yi değil, sonradan çifteyle yakın mesafeden yüzünden vuracağı (ya da öyle zannedeceği) Laura'yı da yok etmesine yol açan bu tahribat yoluna sapar? El altındaki ilk yanıt, onun Laura'yla ilişkisinde eksik olan, ama anlaşıldığı kadarıyla Jacoby'nin keyfini çıkardığı türde bir cinsel ilişkinin özlemini çekiyor olmasıdır. Ancak işin aslı bambaşkadır. Gerek Laura'ya gösterdiği tavır, gerekse sık sık Laura'nın diğer taliplerinin kabalığı/dünyeviliği ve bariz fizikselliği hakkında yaptığı küçümseyici yorumlar, cinsel ilişkilerin Lydecker'de sadece tiksinti uyandırdığını açıkça gösterir. Bu tiksinme ifadelerini göründükleri gibi almamız gerekir; zira Lydecker kesinlikle Jacoby'i *kıskanmaz*, ona haset eder. Sıradaki soru, elbette: aradaki fark nedir? Crabb'in *İngilizce Eşanlamlılar* sözlüğü şöyle yanıt verir: "Kıskançlık sahip olduğunu kaybetmekten korkar; haset ise kendisi için istediği bir şeye başka birinin sahip olmasına yanar."[122] Betimleme açısından hiç de fena bir ayrım değil bu. "*Sahip* olunan" ile "*istenen*"i karşı karşıya getiren bu isabetli tanım, kıskançlığın temelinde belli bir hazza *sahip olmanın* yattığını, oysa hasedin tam

122 Aktaran Melanie Klein, *Envy and Gratitude: The Writings of Melanie Klein*, Roger Money-Kyrle (haz.), Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1975, s. 182.

da belli bir hazzın *eksikliğinden* kaynaklandığını yakalar. Gelgelelim başkasının keyfini çıkarmasına yandığı o hazza sahip olmanın hasetteki eksikliği giderebileceğini sanmak yanlış olur. Sözlük maddesinin devamında belirtildiği gibi, "Haset dolu bir insanı memnun etme girişimleri tümüyle boşa çıkar." Niye peki? Çünkü istediği şey ile başkasının keyfi olarak algıladığı şey hiç de aynı değildir. Ve haset dolu birisi başkasının sahip olduğu şeyi kendisi için istiyor *olmadığı* için, o tümüyle yabancı, öteki hazzın elde edilmesi, arzusunu hiç yatıştırmaz.

Lydecker'in algıladığı nesnenin, "perdedeki iki siluet"in klişeliği tesadüfi değildir. Ancak bu klişeyi, ona bakan karaktere değil de, filme atfedersek anlamını kaçırırız: Yaptığı keşfin o beylik biçiminin sorumlusu bizzat Lydecker'dir. Bu algının dolaysız veya taze değil de, basmakalıp bir imge dolayımından geçmiş olmasının sebebi, Lydecker'in haset dolu bakışını uyandıranın arzu olmamasıdır. Ama yine de aşağıdan, soğuk ve karanlık bir yerden seyrettiği pencereyi aydınlatan bir pırıltı vardır; imgesel sahneden görünen bir gerçek kıvılcımı gibidir bu – Lydecker'in söz konusu sahnede görünenin eksiksiz, etrafı kapalı bir memnuniyet olduğundan emin olduğunun işareti şüphesiz. Kendisine belli bir mesafede meydana geldiğini gördüğü haz Lydecker için yabancıdır, kendi içine katlıdır. Dolayısıyla –Lydecker için– eksiksiz, mutlak, ama anlaşılmaz olan bu hazza bakan gözün kötücül bir enerjisi vardır; gücenmiş bir gözdür bu.

"Eski yeni hemen hemen tüm dillerde", hasede eşlik eden o "kem göz" için bir terim bulunduğu belgelenmiştir.[123] Bu bakışa ayrı bir ad verilmesini haklı çıkaran özelliği, görünürdeki zehirleme veya kirletme niyetidir. Diğer tüm "aç ve pis bakışlar" –öfke, açgözlülük veya kıskançlık bakışı– zarar üstüne odaklanır ve başkasını imrenilen bir nesneden mahrum bırakmaya yoğunlaşırken, hasette kem göz keyfin kendisini çalma peşindedir. Ötekini ona haz veren şeyden mahrum bırakmaya çalışan o diğer hain bakışlar, ötekinin haz kabiliyetine dokunmaz. Haset ise öyle değildir; keyif kabiliyetinin ta kendisini mahvetmekten başka bir şey istemez. "Haset dolu insan, keyif görmekten tiksinir. Huzur bulduğu tek şey, başkalarının sefaletidir."[124]

O meşhur hükmünü verirken kem gözlerin farkına varan bilge önder Hz. Süleyman, "sahte anne"nin kim olduğunu böyle açığa çıkarır. Bir tanecik, kıymetli çocuğunu yeni kaybetmiş olan "sahte anne", henüz başka bir çocuk istemeyecek kadar matemlidir. O halde Süleyman'a göre, bu annenin istediği şey, kesinlikle gerçek annenin "neşe yumağı" değil (hatta kötü kokan bu kusmuklu yumağın

123 Peter Shabad, "The Evil Eye of Envy: Parental Possessiveness and the Rivalry for a New Beginning", *Gender and Envy* içinde, Nancy Burke (haz.), New York ve Londra: Routledge, 1998, s. 255.

124 Klein, *Envy and Gratitude*, s. 182.

başka biri için neşe kaynağı olabileceğini aklı almıyor olmalıdır), ötekinin annelik tatmininin ortadan kaybolmasıdır. Bundan dolayı, onun için çocuğun ikiye bölünmesi, vermeye razı olduğu bir ödün değil, can attığı bir felakettir.

Hazzın mahrem bir mesele olduğu kabul edilir: "Zevkler ve renkler tartışılmaz" deriz. Fakat başkasının hazzıyla karşılaştığımızda ortaya çıkan anlaşılmazlık kendi başına husumet nedeni değildir. Hasedin doğması için bu duruma, haset dolu kişinin kendi hazzının tadını çıkarmasını önleyen bir engel de eklenmesi gerekir. Elindeki hazzın tadını kaçıran, onu tatsızlaştıran bir haz açığı hissediyor olmalıdır. Böyle olduğunda o açık asla kapatılamaz, bu dünyadaki hiçbir şey onu dolduramaz; böylece haset dolu kişi, başkalarının ahmakça tutkularına kötü gözle bakmaya başlar. Yaslı annede haset doğuran şeyin avutulamaz bir kayıp, yani çocuğunun kaybı olduğunu belirtmiştim. Yeniden *Laura*'ya dönersek, filmin tam kalbinde yine feci bir kayıp olduğunu görürüz. Olağan görüşe göre filmde, bir yanda sadece zihinsel olarak keyif alabildiği söylenen Lydecker ile diğer yanda daha bedensel tutkuları olan MacPherson (Jacoby'nin haleflerinden bir tanesi) arasındaki mücadele resmedilmektedir. Fakat film iki pozitif tutku arasındaki bir çatışmadan ibaret olsaydı, ötekinin keyfinin kaynağı olan Laura, patlayan çiftenin hedefinde duruyor olmazdı. Dolayısıyla Lydecker kendisine sadece zihinsel meşgalelerden haz alma izni tanıyor olsa bile, bunun tüm çabalarını boşa çıkaran o kaybı gidermeye yeten bir haz olduğunu hissetmez. Film de, bilhassa final sekansında bu varsayımı doğrular.

Başlarken Lydecker'in filmdeki anlatıcı üst-ses olduğunu söylemiştim. Bu rolle ilişkili bir soru film boyunca askıda kalır: Hikayeyi nereden –anlatı içinde hangi noktadan– anlatır Lydecker? Final sekansı, nihayet yanıtlamak üzere bu soruyu yeniden doğurur. Sözceleme noktasının konumu, bu sekansta anlatısal sonuçları olan bir soru haline gelir. Laura yatak odasında Lydecker'in haftalık radyo konuşmasını dinlerken, Lydecker'in radyo stüdyosunda olduğunu ve kendisinin en azından şimdilik güvende olduğunu zanneder. Ama biz izleyiciler, Laura'nın çok geçmeden öğreneceği şeyi görebiliyoruzdur: Lydecker'in önceden kaydedilmiş olan sesi bedeninden ayrılmıştır. Sesi stüdyodan yayınlanırken, kendisi diğer odada Laura'yı öldürmeye hazırlanıyordur. Bu ifşaat, dikkatimizi filmin sonunu getirecek olan ses ile beden arasındaki hayati ayrılmaya yöneltir. Polis tarafından vurulan Lydecker yere düşer ve son nefesinde "Hoşça kal Laura" der. Hayattaki son sözleridir bunlar. Ama filmdeki son sözleri değildir. Kamera yaylı bir saat üzerinde gezinirken, Lydecker'in sesini bu sefer perde dışından, bir kez daha duyarız; filmin son repliğidir bu: "Hoşça kal sevgilim."

Bu sözler nereden gelir? Yerde yatan ölü Lydecker'den gelmediği bellidir. Canlı son sözler, Laura'nın dairesi olan öykü içi uzamdan ve Lydecker'in yaralı

bedeninden gelir, ama bu sözler başka bir yerden çıkar. Bu iki uzam arasındaki fark, ikinci "hoşça kal"da oda tonunun olmayışıyla işitilir. Bu fark, tıpkı Lydecker'in radyo konuşması gibi son repliğin de film setinde ve dolayısıyla filmin oluşturduğu öykü içi uzamda değil, bir ses stüdyosunda kaydedilmiş olduğu izlenimi uyandırır. Anlatı açısından, bu sözlerin sözcelendiği noktayı ölümün diğer tarafına, ölümden öte bir yere yerleştirmemiz gerekir. Başka bir deyişle film, bizim için yeryüzündeki hayat olan rüyanın içinde değil –Lydecker'in radyoda söylediği sözlere atıfta bulunuyorum: "Uzun sürmez, gül ve şarap günleri. Buğulu bir rüyanın içinden yolumuz bir süreliğine açığa çıkar ve sonra bir rüyanın içinde kaybolur"– bu rüyanın uzağında kapanır.[125]

Laura bir korku filmi değildir; Lydecker'in anlatıcı üst-sesinin en sonunda zamanın (yaylı saatin) dışına, anlatı uzamının dışına, dünyevi hayatın ötesine yerleştirilmesine yanlış bir mana verip, filmi korku filmine çevirmeye çalışmak da pek akıllıca olmaz. Film Lydecker'in sözceleme noktasını ölümün ötesine yerleştirirken, bize kendi dünyasının ontolojik mahiyeti hakkında değil, Lydecker'in psikolojik karakteri hakkında bilgi verir. Kendisini –ya da en çok kıymet verdiği şeyi, en derinden istediği şeyi– dünyevi hayatın ve bu hayatın sunabileceği tüm hazların ötesine yerleştiren, Lydecker'in ta kendisidir. Dünyadan tatmin olmayan biri olarak konuşur ve algılar; dünya tam da tanımı gereği eksik olduğu ve dolayısıyla arzuladığı şeyi ona veremeyeceği için. Onun için hayat bir rüya gibi hafiftir; çok daha yoğun bir şey ister o.

Peki ya Laura? Laura'yı istiyor mudur? Bu sorunun yanıtı karmaşık bir "hayır"dır. Laura onun için bir idealizasyondur; istediği şeyden ziyade, istediği şeyin erişilemezliğini temsil eder. Dünyada eksik olan, dolayısıyla dokunamayacağı şeyin dublörüdür; pozitif bir kıymeti, belli bir hazzı değil, erişilebilen her kıymet ile özlemini çektiği eksik kıymet arasındaki mesafeyi cisimleştirir. Filmin daha açılış repliğinde bile bellidir bu: "Laura'nın öldüğü günü asla unutmayacağım", der Lydecker. Fakat filmde daha sonra gördüğümüz gibi, Lydecker'in bizler için Laura'nın ölüm anı olarak öylesine capcanlı hatırladığı gün Laura aslında *ölmemiştir*. Bu *vakitsiz* yas ifadesi, Lydecker'in Laura'ya ve hayatın geneline ilişkin melankolik tavrını açığa vurur. Melankolik, yapısal olarak kayıp olan nesnenin yasını tutarken, bu nesnenin yaşayanlara gölge düşürmesine ve böylece zamansız bir ölüme maruz kalmalarına izin verir. Bu noktada hasedin yapısal hakikatine dokunuyoruz: haset, hem beslediği hem de beslendiği idealizasyonlara

125 Kristen Thompson, "Closure within a Dream: Point-of-View in *Laura*" (*Film Reader 3*, 1978) adlı yazısında, başlıkta ima edildiği gibi, Laura'nın yeniden ortaya çıkışından filmin sonuna kadar olan son bölümün tamamına, MacPherson'ın rüyası olan nedensiz bir kaydırmalı çekimin damgasını vurduğunu savunur.

daima yakından bağlıdır. Zira hasetteki mutsuzluk, idealizasyonları oluşturan malzemenin ta kendisidir. Hatta o afallatıcı açılış sekansını -üst-sesi filmi anlatan, henüz gözden uzak olan Lydecker küvetinde yazı yazarken, Lydecker'in dairesinde sergilenen nesneleri inceleyen MacPherson'ın *imgesini* sunan sekansı- MacPherson ve diğer taliplerin, kendi iktidarsızlık hissinden bir dizi dinç ve atletik görünüşlü düşman uyduran Lydecker'in edebi yaratımı olduğunu gösterdiği şeklinde bile yorumlayabiliriz. Yani Lydecker düşmanlarını kalemiyle yok etmekle kalmaz, *yok edeceği* düşmanları da kalemiyle yaratır.

Film noir'ın her şeyden önce insan duygularının pespayeliği üstünde durduğunu öne sürmüş, lafı *Laura*'ya getirmeyi de böyle gerekçelendirmiştim. Bu filmler daha geniş bir akıl yürütmenin, içinden çıktıkları kentin karanlık kişisel ilişkiler ve bitişikliklerden oluşan topolojileri üzerine akıl yürütmenin bir parçası olmuştur. *Film noir*'lar şehir ve şehir hayatının zehirleyici etkisi hakkındadır. Türün geliştiği tarihsel dönemde, etnik ve ırksal gerilimler sisin ardında, bu sisin nedenlerinden biri olarak zar zor ayırt ediliyordu. Bu filmlerin birçoğunun kahramanı olan sert dedektif, bir ipucunun peşinden siyahların yaşadığı bir mahalleye veya caz kulübüne, beyazların genelde uzak durduğu bölgelere girmek zorunda kalabiliyordu mesela. Ama şehrin bu bölgeleri arka planı oluşturuyordu; ön planda dedektifin hırpani ama yine de toplumsal kabul gören ofisi vardı ve bir kenara atılmış, hayal bile edilemeyen mahallelerde oturanlar, acayipliklerıyle, birtakım arızalarıyla, ama asla açıkça ırklandırılmadan bu ön planda birer birer akıp gidiyordu. Sanki sanatsal bir kural gereği, bu tür manidar özelliklerini giriş bedeli olarak dedektifin kapısında bırakmak zorunda kalmışlardı. Daha önce kapıda bırakılan bu özelliklerini karakterlere iade eden dönemin sonraki filmleri ve daha güncel canlandırmalar da olup bitenin tam da bu olduğu sanısını paylaşır – işitsel grotesklerle dolu olan *Öp Beni Öldüresiye*'yi, ya da görsel groteskleriyle *Blade Runner*'ı düşünün. Kötü adam galerisinin, ırk türlerinden oluşan bir galeri olduğu açığa çıkarılır. Kimlik göndermeleri de cesetler kadar hızla birikmeye başlar.

HASET VE ADALET: RAWLS

Gelgelelim *film noir* hasedin toplumsal rekabetlerin dipsiz ve keskin kaynağı olduğunu sezdirirken, toplum ve siyaset kuramcıları bu ipucuna uyanmamıştır; kötü üzerine ve bunun toplumsal ilişkilere nasıl zarar verdiği üzerine ciddi biçimde eğilmemişlerdir – referans kitabı olan *Bir Adalet Teorisi*'nde hasedin

toplumsal hayattaki yerini inceleyen John Rawls hariç.[126] Başlığında işaret edildiği gibi, kitabın amacı *adalet* olanağına ilişkin bir teori öne sürmek olduğu için, adaletin önünde duran haset daha baştan bir kenara ayrılır. Yeni-Kantçılardan olan Rawls, adaletin imkanının koşullarını insan aklında konumlandırmak ister ve dolayısıyla, tanımı gereği bencil değil çıkarsız olan aklın kendine mahsus yazgısından sapmasına yol açan öz-çıkara ilişkin güdüleri –mesela hasedi– paranteze alır. Fakat hasetten bir yere kadar kaçabilir; zira hasedin adaletin önünde bir engelden ibaret olduğu varsayımının geçerliliğine ilişkin önemli bir itirazdan bihabermiş gibi davranamaz. En kuvvetli şeklini Freud'da bulan bu itiraza göre, haset bir maniden ibaret olmadığı gibi, adalet anlayışımızın koşuludur.

Grup Psikolojisi ve Ego Analizi'nde Freud, hasetteki husumetin yoğunluğunun haset eden kişiye bile zarar verecek ölçüde tehlikeli olduğunu, bundan dolayı bu kişinin herkes için adalet ve eşitlik talebi biçiminde bir ateşkes çağrısında bulunduğunu savunur. Yani kendini grup hissiyatına dönüştüren haset böylelikle kendini kendi kırıcılığından korur. Grup ilişkilerini pekiştiren ekip ruhunu şöyle bir taahhüt temin eder: "Hiç kimse öne çıkmak istememeli, herkes aynı olmalı ve aynısına sahip olmalıdır."[127] Bundan radikal bir sonuç çıkarır Freud: "Toplumsal adalet, başkaları da mahrum kalsın ya da isteyemesin diye kendimizi birçok şeyden mahrum bırakmak demektir. Bu eşitlik talebi, toplumsal vicdanın ve görev duygusunun kökünü oluşturur."[128]

Freud'un vardığı sonuç, Rawls'un adalet teorisini temelinden sarsar; dolayısıyla bununla doğruca yüzleşmesi gerekir. Nasıl yapar bunu? Öncelikle Freud'un hedef aldığı eşitlik anlayışının kendi önerdiğinden farklı olduğunu savunur: "Nihayetinde ayrıcalıkları daha az olanlar dahil herkesi daha kötüye götürmesi kesin" (538) olan bir eşitlik, eşitliğin *bir* türü olabilir –spesifik olarak, katı eşitlikçiliğin tüm malların eşit dağıtılması üzerindeki ısrarıyla ima edilen bir türama bizatihi eşitliğin tanımı olarak kabul edilemez. Rawls kendi adalet teorisinin, Freud'un kastettiği manada bir eşitlik arayışında olduğu suçlamasından muaf olduğuna inanır, çünkü kendi teorisi "ayrı amaç sistemlerine sahip farklı insanların çoğulluğuna" (29) saygı gösteriyordur; yani faydacılığın düştüğü hataya düşmeyip, hepimizin aynı şeyleri istediği anlayışını reddeder ve bunun yerine bireylerin farklı arzuları olduğunu –ve buna hakları olduğunu– savunur. Ama birazdan

126 John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971. Bu kitaba yapılan göndermeler metin içinde belirtilecek.

127 Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (haz.), Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953-1974, cilt XVIII, s. 120-121.

128 *A.g.y.*

göreceğimiz üzere, Rawls nihayetinde bir tane ortak arzunun teorisine sızmasına ve hatta orada başköşeyi tutmasına izin verir.

Rawls da Freud gibi çocuk odasından, kardeşler arasında ortaya çıkan hasetten başlar. Freud'un bu ilk haset sahnesinde olup bitenlere ilişkin tarifinin isabetsiz olabileceğini düşünür; kardeşler arası rekabet, ahlaksız bir duygu olan hasetten ziyade, ebeveyn ilgisi ve sevgisinden hak edilen payı alamamakla ilgili meşru bir ahlaki içerlemenin örneği olabilir aslında. Kardeşler arasındaki çekişme –Rawls'a göre hasedin kökü olan– bir acz hissinden veya özgüven eksikliğinden değil, ebeveynlerin ilgisine dair hak iddialarının aynı ölçüde geçerli olduğu inancından, yani adaletlilik ve kendine kıymet verme hislerinden kaynaklanıyor olabilir. Çocuk odası senaryosunu bu şekilde yeniden betimleyen Rawls, Freud'un eşitlik anlayışını kendi adalet teorisinde söz konusu olan eşitlikten ayırıp, bu senaryoyu kendi teorisine kazandırmak ister. Bu yeni betimlemede, kardeşlerin *aynı arzuya* sahip olduğu değil, *farklı arzularının* ebeveynleri tarafından tanınmasını istedikleri ima edilir. Böylece katı eşitlikçiliğin malların [*goods*] (veya kıymetin [*good*]) herkese eşit pay edilmesi talebinden sakınıp, fırsat ve tanınma eşitliği talebine yönelir Rawls. Bu talebin bir adalet talebi olduğuna ve bu adalet anlayışının, Freud'un yönelttiği suçlamaya, yani meşru olmayan bir haset duygusundan kaynaklandığı suçlamasına karşı bağışık olduğuna inanır. Ama Rawls'un tek yaptığı, Freud'un argümanını tersine çevirmektir: Meşru veya "iyi huylu" dediği bir haset duygusunun, artık bundan önce gelen bir adalet anlayışından doğduğunu savunur.

Rawls'un düştüğü ilk hata, Freud'un haset anlayışında başkasının arzu nesnesine dönük bir arzu ima edildiğini varsaymasıdır. Haset duygusu, arzularla ya da başkalarına dönük bir tanınma çağrısıyla değil, hiç böyle bir tasdik aramayan *jouissance* ile ilgili bir meseledir. Freud'un teorisine göre, tıpkı Laura'nın diğer taliplerinin istediği şeyi istemeksizin haset eden Lydecker gibi, çocuk odasındaki kardeşler de farklı şeylerden keyif almalarına rağmen, yine de haset edebilirler. Aslında hasedin ne olduğunu anladığımızdan emin olmak için, başka bir çocuk odası sahnesini, kem göze ilişkin klasikleşmiş bir pasaj olan o sahneyi hafifçe değiştirip ufak bir düşünce deneyi yapmak iyi olabilir: *İtiraflar*'ın başında Aziz Augustinus'un, annesinin memesini emen erkek kardeşini seyreden bir çocuğun yüzündeki burukluk ifadesine dikkat çektiği pasajdan bahsediyorum. Haset eden kardeşin, emilen kaynağın kuruyup tükenmesinden ve sıra kendisine geldiğinde susuz kalmaktan korktuğunu düşünmemeliyiz. Augustinus bu kaynağın "son derece bereketli bir süt çeşmesi" olduğunu ve büyük ihtimalle her ikisine de

yeteceğini açıkça belirtir.[129] Ama ortaya çıkan o burukluğu yatıştırmaya yetecek bir süt veya tanınma miktarı yoktur. Haset eden kardeşin yaşının süt çocuğundan biraz daha büyük olduğunu ve dolayısıyla canının anne sütü değil de, yaşına daha uygun bir şey -buzdolabından soğuk bir şey, bir kola belki- çektiğini hayal ettiğinizde, bu noktayı daha iyi anlarsınız. Buna rağmen küçük kardeşini seyrederken içini yiyip bitiren bir hasede kapılır. Niye peki? Çünkü buz gibi bir koladan ne kadar haz alırsa alsın, kardeşinin o ılık süt akıntısından, kendisinin uzun zaman önce tadını kaybettiği o akıntıdan daha fazla haz alıyor olabileceğinden endişelenir. Kardeşinde çekemediği şey nesne -süt- değil, doyumdur.

En özet haliyle mesele şudur: Haset doyuma, keyfe haset eder. Hasedi saran aşırı zalimliğin altında yatan gerçek budur. Zira haset edilen şey bir nesneden ibaret olsaydı, bu nesneyi başkasından çalmanın -gaddarca bile olsa- çeşitli yolları düşünülebilirdi. Ama yoksun bırakıldığımızı hissettiğimiz *hazzı* geri almanın hiçbir yolu düşünülemez; o hazzın kaynağı -başkasının sahip olduğu kaynak- bize cazip gelmiyorsa şayet. Bu durumda tek bir yol vardır: ötekinin haz alma, keyif alma kabiliyetini ortadan kaldırmak. Bunu ya ötekini yok ederek yapabiliriz, ki bu durumda kontrol edemeyeceğimiz feci sonuçlar doğurabilecek bir çarpışmanın içine gireriz; *ya da* eşitlik talep ederek, ki bu durumda ötekini tabi kıldığımız keyif yasağına kendimizi de tabi kılarız.

Psikanalizin haset konusunda çizdiği tablo, kendisinin varsaydığı gibi bireysel hazzın eşsizliğini yadsımaya dayalı olmadığı için, Rawls'un bu eşsizlik üzerinde ısrar ederek Freud'un görüşünü düzelttiğini iddia etmesi mümkün değildir. Dolayısıyla haset ile eşitlik talebi arasındaki öncelik ilişkisinin öylece tersine çevrilmesini sağlayacak yeni bir zemin sunmayı başaramaz. Arzular arasındaki *farklara* ilişkin argüman, dikkat etmediğimiz takdirde asıl olup biteni, yani Rawls'un, eşitliğin nedeninin haset değil, hasedin nedeninin eşitlik olduğunu kabul ettirmeye çalıştığını gözden kaçırmamıza yol açacak tali bir meseleden ibarettir. Fakat bu temelsiz ve hatalı öncül, Freud'un yakıcı eleştirisinden kaçamaz. Aksine tüm adalet teorisiyle birlikte açıkça bu eleştirinin yoluna çıkar ve bu

129 Aziz Augustinus, *The Confessions*, (çev.) Maria Boulding, O.S.B., New York: Random House, 1997, Kitap 1. Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'nda (Jacques-Alain Miller [haz.], [çev.] Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 116), kardeşlerden birinin diğerinden büyük olabileceğini ve dolayısıyla anne sütüyle ilgilenmiyor olabileceğini ima eder; ama Aziz Augustinus da bir yerde bu ihtimale işaret etmiştir: "O yıllarda işlediğim günah ne olabilir? Acaba meme emmek için ağlayarak ağzımı kocaman açmam mı günahtı? Çünkü şimdi böyle bir şey yapsam, yani *meme emmek için değilse de, bugünkü yaşıma uygun bir şeyi yemek için* kocaman ağzımı açsam, insanlar haklı olarak beni alaya alır ve ayıplar" (s. 9, vurgu benim; Türkçesi: *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı, 2010, s. 34).

teorinin kendi kökenlerine bulaşan hasedi açığa vurur. Nasıl peki? Rawls çocuk odası örneğini yeniden yorumlarken, kardeşlerin haset dolu olduğu söylenen taleplerinin aslında "üzerinde adil bir şekilde eşit hak iddia ettikleri ebeveyn ilgisi ve sevgisine" (540) dönük talepler olduğunu öne sürer. Başka bir deyişle, bunu sağlayabileceği kabul edilen bir başkası (ebeveyn) tarafından tanınma teşebbüsüdür bunlar. Ama bunlar, Freud'un eşitlik talebinin hasetli kökenlerine ilişkin teorisi sayesinde karşılaşmayı beklediğimiz teşebbüslerdir zaten. Saldırgan haset duygularının ancak gruba üye olmayan bir başkası aracılığıyla toplumsal eşitlik duygusuna dönüşebileceğini, topluluğun da böyle meydana gelebileceğini söyler Freud. Bir topluluk hissinin oluşmasının "zorunlu önkoşulu, tüm üyelerin[in] tek bir kişi, lider tarafından aynı şekilde sevilmesidir." Sonrasında şunu ekler: "Grup içinde eşitlik talebi sadece üyelere ilişkindir, lidere değil."[130] Rawls'un senaryosu nasıl oldu da Freud'unkine bu kadar yakınlaştı? Siyaset felsefecisinin en azından bir biçimiyle faydacıları mahrum bıraktığı evrensel arzu anlayışı, aynı ebeveyn figürü tarafından tanınma arzusu biçiminde yeniden baş gösterdi.

"Hasedin Tuhaf Yazgısı" üzerine büyük ölçüde kavrayışlı yazısında John Forrester, Rawls'a, sırf Freud'un haset gibi pespaye bir tutkunun eşitlik ve adalet gibi yüce, rasyonel fikirlerin kaynağı olabileceği fikrini kabul etmediği için çıkışır.[131] Bu indirgenmiş suçlama, Freud'un argümanının yarattığı tahribatın kapsamını hafife alır. Hasedin eşitlik talebine dönüştüğü önermesi, Forrester'ın sandığı gibi filizden altın çıkarmaktansa, ekşi üzümlerden sirke çıkarır. Eşitlik ve adalet taleplerine yüz kızartıcı bile olsa yine de muzaffer bir tarih bahşetmektense, bu talepleri hepten şüpheye düşürür Freud. Bu taleplere göre yapılandırılmış her siyasi program Freud'un itirazına maruz kalacaktır ve Forrester işte bunu görmez.

İki soru: Birincisi, Forrester'ın düştüğü hata nedir; ikincisi, Rawls'un hatası nedir? Forrester'ın yanlış yola sapmasının sebebi, süperego ile etik eylem arasındaki ilişkiyi sorgulamayı ihmal etmesi, birincisinin işlevinin ikincisini harekete geçirmek olduğunu zımnen varsaymasıdır. Oysa, Freud'un devrilen ilk hordanın yerini kardeşlik toplumuna bırakmasına ilişkin mitte tarif ettiği gibi, süperego daha ziyade gergin ve pis bir ahlakçılığı harekete geçirir. Bu mite göre, kardeşlik düzeninin tek *istisnasının* -fallik reisin- öldürülmesi, bu bastırılan cinayet, en ufak bir *istisnacılık* alametinin önünde duran kardeşçe tabuda geri döner. Farklar bu noktadan kınanır, nefretle karşılanır; tıpkı kardeşlik davasının

130 Freud, *Group Psychology*, s. 121

131 John Forrester, "Psychoanalysis and the History of the Passions: The Strange Destiny of Envy", *Freud and the Passions* içinde, John O'Neil (haz.), University Park: Penn. State University Press, 1996.

istisna-karşıtlığı içine yedirilemeyen her tür *jouissance* gibi. Kural yine aynıdır: "Herkes aynı olmalı ve aynısına sahip olmalıdır." Süperegoya mahsus bir buyruktur bu; etik bir emirle karıştırılmamalıdır.

Rawls'un düştüğü hata ise, sunduğu imgenin, biricik arzularının onaylanmasını talep eden kardeşler imgesinin, Freud'un mitinin kötü niyet [*bad faith*] içeren bir versiyonundan ibaret olduğunu görmemesidir. Kendilerini ortak bir ölçüye tabi kılan birbiriyle ölçülemez arzulardan oluşan bu vahim kurmaca, saçmalığını zar zor gizler. Psikanalizin öğrettiği gibi, *jouissance*'a yer açmak için Öteki'nin bilgisinin sınırlanması gerekir, ya da: *jouissance* ancak Öteki'nden onay *görmediği* yerde çiçeklenebilir. Bunu tersine çevirip şöyle diyebiliriz: Bir dizi eşsiz arzudan, farkları ezip geçmeyen ya da farklara karşı düşmanlığı artırmayan büyük bir çadır, kapsayıcı bir bütün oluşturmak imkansızdır. Freud'un grup oluşumu teorisinde böyle zehirli bir topak vardır. Lacan buna farklı şekillerde dikkat çekmiştir; ama içlerinde en çarpıcı olanı, faydacılık projesini, bir kumaş parçasında birçok insanın (en fazla insanın!) kollarını ve kafalarını sokabileceği miktarda delik açmaya çalışan yanılgılı bir çaba olarak tarif edişidir.[132] *Jouissance*'a gönderme içeren -ki böyle de olmalıdır- her toplumsal teori, tek bir kumaşın asla tüm arzuları örtmeye yetmeyeceğini anlayacaktır. Robert Penn Warren'ın *Kralın Tüm Adamları* [All the King's Men] romanındaki Willie Stark'ın sözleriyle, her bir kumaş parçası, "soğuk bir gecede üç kişinin yattığı çift kişilik bir yatağa serilen tek kişilik bir battaniye" gibi yetersiz kalacaktır. "Bu karyolayı örtecek bir battaniye yoktur."[133]

Rawls, karşı çıktığı faydacılığa vahim gördüğü bir itirazda bulunurken aslında şunu iddia eder: "Ama Sayın Bentham, benim iyimle bir başkasınınki aynı değil ki ... sizin en çok insan için en fazla iyi ilkeniz, benim egoistliğime aykırı."[134] Başka bir deyişle: Ben *kendi* istediğimi istiyorum, komşumun hoşuna gideni değil. Gelgelelim egoistliğim belli bir özgecilikle gayet iyi bağdaşır: Başkasına *kendi* istediğini vermeye razıyımdır. Egoist eşitlik talebinin kötü niyet içeren bu versiyonu, Öteki'yle ihtilafa düşmeye meyilli olması gibi bir sorun içerir; Öteki'nin, talebin sahibi kadar özgeci olmadığı şüphesi uyanır sık sık. Yani sorun Öteki'nden hiçbir zaman emin olmayışımızdan ve dolayısıyla doğru olanı yapmayacağı, *benim* arzuma izin vermeyeceği korkusundan kaynaklanır. Adil olanı belirlemek için kendimi bir "cehalet peçesi" ardına yerleştirmeye, kendimi patolojik öz-çıkarlarımdan soyutlamaya razıyımdır, ama diğerinin kendi burka-

132 Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, VII. Kitap, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Dennis Porter, New York ve Londra: Routledge, 1992, s. 228.

133 Robert Penn Warren, *All the King's Men*, New York: Harcourt Brace, 1996, s. 73.

134 Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, s. 187.

sının arkasında ne yaptığını bilmiyorumdur. Rawls'un egoist/özgeci itirazında faydacılıktan uzak olmadığını, aksine daha zekice bir versiyonu dile getirdiğini iddia edeceğim. Teorisini bir arada tutan ve faydacılığın genişletilmiş sahası içinde kalmasını sağlayan şey, normatif yargıya, bir haz ölçüsü veya standardına bağlılığıdır; ki bu da "ebeveyn" tarafından tanınma üzerindeki ısrarının kaçınılmaz bir sonucudur. Hazzın –Freud'dan, asla tam olmadığını, her daim ancak kısmi olduğunu öğrendiğimiz hazzın– yapısından bihaber olan ve rasyonel bir planı gerçekleştirmeye kalkan birinin, talihsizliklere yenik düşmediği sürece tam bir doyuma ulaşabileceğine safça inanan Rawls (409), arzunun tanınması ihtiyacının aynı zamanda hasede vesile olduğunu görebilecek konumda değildir.

Ancak bir Kantçı olarak, hazzı bir şekilde hesaba katmanın etik üzerine bir teori için hayati olduğunu kabul eder Rawls. Dolayısıyla, aralarındaki farkların şefkatle tanınması için uğraşan kardeşlere ilişkin sunduğu imgenin, Freud'un kavramları ışığında nasıl geçersiz kılındığını görmüş olsak da, Kant'm kavramları ışığında nasıl göründüğünü öğrenmek isteyebiliriz. Kant, soğuk bir rasyonalist olarak bilinmesine rağmen, salt soyut bir ahlak yasasının cisimlenmiş bir özne karşısında asla söz hakkı bulamayacağını gayet iyi biliyordu. Üçüncü *Eleştiri*'yi bu yüzden yazmıştı: (o ana dek kuramlaştırdığı haliyle) akıl ile haz arasında patlak veren gediği kapatmak, bilhassa estetik hazzın aklın pratik kullanımında, yani etik veya özgür bir eylemde vazgeçilmez bir rol oynadığını göstermek için. Zor olan, bu rolün ne olduğunu anlamaktır. Kant'm söylediği gibi, estetik hazzın güzel bir nesneye, ahlakımızı simgeleyen bir nesneye bakmaktan doğduğunu söylemek ne demektir?[135]

Akla ilk gelen yanıt, güzel nesnenin etik eylemin ulaşmaya çalıştığı sonucu temsil ettiğini söylemektir. Bu ereksel yanıt, Kant'm koyduğu koşullara göre yanlıştır elbette. Zira etik eylem özgür bir eylemse, kendisi dışında bir şeyin güdümünde olamaz. O halde dışsal bir amacın güdümünde olamaz; aksi takdirde bu amaç ahlakın *zemini* haline gelir, eylem bu amaç uğruna gerçekleştirilmiş olur. Böyle bir eylem özgür olmaz; gerçekleşmesine hizmet ettiği o idealize edilmiş uğura bağlı kalır. İstemin dışında kalan, bağımsız bir amacın ahlak yasasında zemini olamaz. Dolayısıyla amacın özgürce seçildiğinin, öz-çıkarm kılıfı olmadığının hiçbir garantisi yoktur. "İdeal şehirler" yaratmak amacıyla, devasa arazilere "adil" ve "orantılı" tertipler dayatarak kent sorunlarını çözeceği varsayılan uzman stratejilere dönük "postmodern" kınamanın kökünde bu antiereksel argüman yatmaktadır. Sonrasında parçalarına ayrılan bir bütünden

135 Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, (çev.) Werner S. Pluhar, Indianapolis ve Cambridge: Hackett, 1987, parag. 59; Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

yol çıkan bu tür stratejiler başarısızlığa mahkumdur; olanaklı olup olmadığını sorgulayacakları yerde bütünü safça elde var bir sayarak, çok geçmeden tek kişilik battaniye problemine toslarlar: "Büyüyen bir insanlığa çok kısa ve çok dar gelirler".

GÜZELLİK VE ADALET: SCARRY

Güzelin oynadığı role ilişkin bu gelecek odaklı yanıt reddedildiğinde öne çıkmaya hazır olan bir diğeri vardır. Bu yanıta göre, güzel nesne, peşinden koşulan bir amacı temsil etmektense, *bizi bencil amaçlarımızdan vazgeçmeye iten* şeydir. Elaine Scarry'nin yakınlarda yayımlanan (ve çok güzel yazılmış) kitabı *On Beauty and Being Just'ta* bu argümanın bir örneğini bulabiliriz. Scarry'e göre güzellik daima bir tevzi çağrısıdır; bizi dünyanın merkezindeki hayali konumumuzdan vazgeçmeye ve ilgimizi yanlamasına, başkalarına doğru genişletmeye iter. Güzellik bizde "yatıştırılmış" bir "bitişiklik" hissi yaratır ve böylece adalet anlayışımıza yer hazırlar. Scarry'e göre güzel şeyler, "dünyanın yüzeyinde bizi daha geniş bir uzama doğru çeken ufak yırtıklar gibi iş görür; ...öyle ki bu uzama ayak bastığımızda, kendimizi dünyayla farklı bir ilişki içinde buluruz."[136] "Liberal adalet teorilerinin" (95) dayanağının "kardeşlik" ve eşitlik olduğu inancını paylaşan Scarry, kendi deyimiyle, Rawls'un "yaygın kabul gören ... adillik tanımını", "herkesin birbiriyle ilişkisinde simetri" (93) olarak adillik tanımını benimser. Güzelliğin oynadığı rol konusunda Scarry'nin dile getirdiği tanım, birçok yönden yukarıdaki ilk tanıma benzese de, yine de farklıdır. İlkinde ulaşılacak bir amaç olarak sunulan güzellik, ikincisinde etik istemi yüreklendiren, adalet olanağına ve ahlak yasasının gerçekliğine inanmamızı sağlayan hayırlı bir kurmaca olarak karşımıza çıkar. Ancak Rawls'un yenilediği çocuk odası senaryosunu tam da böyle inandırıcı bir kurmaca olarak kabul etmeden önce, bu ikinci güzellik tanımının da ilkiyle aynı sorunu paylaştığını belirtmemiz gerekiyor: öznel mutluluk ile topluluğun kamusal iyiliği arasındaki kapanmaz gediğin, kamusal tanınma yoluyla giderilebileceği inancını.

Gelgelelim her iki güzellik tanımı da, Kantçı bir tarzda düşünmeye çalışanlar arasında dahi, belli bir kalıcılık gücü taşımaktadır; çünkü her ikisi de, Kant'm teorisindeki temel bir argümana yanıt sunar. İlki, anlaşılır bir şekilde, amaç anlayışından tümüyle vazgeçmeye razı değildir; zira Kant'ın ısrarla belirttiği gibi, "sonuçtan bahsedilmediğinde, insanda iradenin belirlenmesi mümkün

136 Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton: Princeton University Press, 1999, s. 112. Bu kitaba yapılan göndermeler bundan sonra metin içinde yer alacak.

değildir... '*Bu doğru davranışımızın sonucu ne olacak*' sorusunun yanıtı ... aklın kayıtsız kalacağı bir mesele olamaz."[137] Belli bir amaç tasavvur etmeyen bir istemin *doyuma* ulaşması mümkün değildir, der Kant. Güzelliğin oynadığı role ilişkin ikinci tanım ise, Kant'ın, güzellikten alman hazzın, güzel nesneye bakmaktan doğan bir ahenk hissine, uygunluk ve denge hissine bağlı olduğu ısrarından beslenir. Kant bu niteliklerin, nesnenin kendisinden ziyade, bakanın yetilerine, güzel nesnenin karşısındayken birbirleriyle uyum içinde olan yetilerine ilişkin bir tarif olduğunu savunur.

Scarry'nin argümanı, güzelliğin esas niteliği olarak öne çıkarılan bu dengeli simetri boyutu etrafında döner. Mesela Aristoteles'in adaleti, tüm parçaları eş uzaklıkta olan kusursuz bir küp olarak resmetmesinde; Atina demokrasinin besleyici unsuru olduğunu iddia ettiği üç kürekli gemilerle [*trireme*] yapılan gösterilerde; birçok sınıf ve "toplumsal cinsiyetin" uyum ve eşitlik içinde hareket ettiği kamusal geçit törenlerinde bu niteliğin güzelliğin şartı olduğu görüşüne destek bulur Scarry. Fakat tüm bu güzel şeyler ulaşılacak sonuçlar olarak, gerçekleştirilecek ideal toplumun imgeleri olarak iş görmedikleri gibi, siyasal adilliğe ilişkin atıl analojiler olarak da işlememektedir. Scarry'nin, analojiden argüman kuranlara, güzel şeylerin simetrisi ile ahlaki adillik ilişkilerinin simetrisi arasında sadece biçimsel bir benzerlik görenlere mesafe almaya başladığını görünce seviniyor insan. Estetik simetrinin, adil ilişkilerin gerçek simetrisini teşvik ettiği ve bu simetrinin ortaya çıkmasına yardımcı olduğu gibi daha cüretkar bir iddiada bulunur Scarry. Güzel imgeyi etkin bir şekilde bizi eylemeye, yepyeni bir şey yaratmaya iten bir şey olarak kavrayan bu pozisyon tabii ki daha çekici, ama nihayetinde yetersizdir. Güzel nesnenin bizi analojinin ikinci terimini –güzel, simetrik bir imgenin analoğu olacak adaleti– var etmeye ittiğinde ısrar eden Scarry, Lacan'ın Kant'ın kategorik buyruğunu yorumlamak için kullandığı yarı-deyiş mefhumuna benzer bir şey yaratır. Kategorik buyruk tam değil, yarı söylenmiş bir buyruktur; çünkü tamamlanması için gerçek bir edim gerekir. Söz dinleyip yasayı gerçekleştiren bir edimin peşinden geldiği, tamamen ifade edilmiş bir yasa yoktur; daha ziyade edim, yarı-söylenmiş yasayı geriye dönük olarak kurar. Fakat Scarry kendi senaryosunda böyle geriye dönük bir eyleme hiç yer ayırmadığı için, onun istediği edim, yaratımdan ziyade taklide yakın görünür.

Üstüne üstlük, denge ve simetriye tanınan ayrıcalık, estetik nesneye ilişkin maalesef muhafazakar bir anlayışı açığa vurur. Güzelliğin günümüzde maruz kaldığı küçümsemenin, yücelikle kıyaslanıp aşağı bulunmasının ürünü olduğu-

137 Immanuel Kant, *Religion within the Limits of Reason Alone*, (çev.) Theodore Greene ve Hoyt Hudson, New York: Harper and Row, 1960, s. 4.

na –Kant'ın estetik olanı bu iki kategoriye, ilki "dişi" ve küçük, ikincisiyse "erkeksi" ve büyük ya da güçlü olan iki kategoriye ayırmasıyla başlayan bir kıyaslamadır bu– dikkat çeken Scarry, uzun bir geçmişi olmayan bu ayrımın tartışmasız da olmadığını anımsatır. Bu yararlı anımsatma, güzelliğe ilişkin yepyeni bir tanıma, yüceliğin kuvvetli ve tedirgin edici boyutlarını da içeren bir tanıma hazırlar bizi. Bu zımnen vaat ettiği şeyi nasıl gerçekleştirir Scarry? Güzelliği hem doğası gereği "yatıştırıcı" (107), *hem de* istemin tutkularını harekete geçirebilen kışkırtıcı bir güç taşıyan bir şey olarak kavramlaştırır. Güzellik istemi harekete geçiriyorsa, yatıştırdığı veya sakinleştirdiği şey nedir peki? Bu soruya Lacan gibi, "bakışı yatıştırır", bakışımızı indirmemize neden olur diye yanıt vermek isteyebiliriz. Scarry bunu söylemez; başka bir alternatif sunmuş olsaydı bu sorun olmazdı elbette, ama sunmaz da. Scarry'nin kitabında –Lacan'ın teorisinde, yatıştırılması gereken bakışı harekete geçiren– haset ve keyfe dair herhangi bir teoriyle karşılaşmadığımız gibi, bunun yerine bir şey de bulamayız. Dolayısıyla yatıştırılması gerekenin ne olduğu muğlaktır –duygularımız mı acaba?– ve keza yatıştırma vasıtası olan denge ve simetri de, ne tür bir kompozisyonun gözü rahatlattığı veya bakışımızı dindirdiğine ilişkin muğlak veya dile dökülmemiş, fizyolojik bir anlayışa bağlı kalır. Fakat duyguların –hangi duyguların?– dindirilmesi, neden adil eyleme yol açsın ki? Dindirilecek şeyin ne olduğuna veya niye dindirildiğine dair hiçbir fikrimiz olmadığında, bu çözümün uygun olup olmadığına karar veremeyiz. Nitekim Scarry'nin *güzelliğinden* bahsettiği denge ve simetrinin, dehşet verici olması da mümkündür: Tüm parçaların tam yerine oturduğu ahenkli bir bütün, bir polis devletine ait mimari planın, bu tür tüm planlar gibi aşkın bir bakış açısından sunulan bir planın da tarifi olabilir rahatlıkla.

Yaptığım tüm eleştirilere rağmen, Kant'm o esrarengiz formülasyonunu –'güzellik ahlakımızı simgeler'– ciddiye alma çabasından dolayı Scarry'nin etkileyici kitabını takdir etmek gerekiyor. *Simgeler* sözcüğü herkesi afallatmıştır. Bizi isteme veya istemin dünyaya getirebildiği şeye ilişkin bir temsil aramaya iterek, yanlış yola sapmamıza neden olur. Peki ya bir şeyi temsil etme işlevi görmeyip de, hiçbir şeyin görünmesini sağlayan bir tür simgeselleştirme varsa? Ya güzellik bir temsil değil de, Lacan'ın deyimiyle bir *semblant*, *görünür* bir hiçlik veya hiçliği görünür kılan şey ise? Buradan başka bir soru doğar: Hiçliğin özerk veya etik bir istemi eyleme itmesinin sebebi nedir?

Kant sık sık, verimsiz kalan bir arzu mefhumu, özgürce eylemeyi başardığından asla emin olamadığımız için umudu olmayan olan bir istem mefhumu oluşturmakla suçlanmıştır. Kant bu probleme duyarsız değildir aslında. Planlı veya hesaplı edimlere oranla ahlaki, çıkarsız edimlerin başarıyla ödüllendi-

rilmesi ihtimali çoğunlukla daha düşük olsa bile, aklın pratik kullanımı yine de makul olmalı, yani kendini başarıyla gerçekleştirme ihtimali bulunduğuna inanmak için bir neden olmalıdır. Kant'm akıl mefhumu herhangi bir ilahi mükafata izin vermediği, toplumsal güçler ve pazar da kurnazca edimlere gitgide daha fazla kıymet verdiği için, Kant'm zamanında etik istem ciddi bir motivasyon ihtiyacı içindeydi. Bu durumda pratik aklın modern dünyada herhangi bir yeri olduğuna, bu dünyanın bizatihi kendisine karşı olmadığına inanması için, nasıl bir gerekçe sunabilirdi Kant? Dieter Henrich'in tezine göre Kant, ahlaki istemle birlikte kendiliğinden "ahlaki bir dünya imgesi" doğduğunu, yani etik olarak güdülenmiş edimlere karşı veya kayıtsız olmayan bir dünya imgesi doğduğunu savunmak gibi bir çözüm bulmuştur.[138] Etik eylemin *nedeni* olan, bencilce davranmamayı makul kılan bu ahlaki imgeyi, Tanrı'nın var olduğu inancıyla karıştırmamak gerekir. Daha ziyade, ahlaki istemin sahici -yani ayrılmaz ve kurucu- bir parça oluşturduğu bir dünya imgesidir bu. Özerk öznenin *karşı karşıya* geldiği, çarpışmaya hazır olduğu bir dünya değil, öznenin *içinde* kendisine bir yer -bu yer, şeylerin salt doğal düzenine uymadığı için, ancak fazlalık olarak tarif edilebilecek olsa da- bulduğu bir dünya.

Öznenin kendisi için, fazlalık olduğuna şüphe olmayan böyle bir yer tasavvur edebilmesi, dünyada boş bir yer bulması, tam da hiçliğin işgal ettiği bir yer bulması sayesindedir. Özne fazlalığı dünyada böyle bir açıklık olmasını gerektirir; ki bu tamamlanmamışlık, dünyanın kendini kendi başına gerçekleştirebilir olmadığını açığa çıkarır. Burada özne ile dünyanın yüz yüze geldiği bir karşıtlık yapısı değil, öznenin iki kez, önce dünyadan çıkartılmış olarak, sonra eklenmiş olarak göründüğü bir zarf yapısı veya topolojik yapı söz konusudur. Bu yapı içinde güzele düşen rol, içinde istemin kendi yansımasının izini sürebileceği hiçliği temsil etmektir. O halde suret [*semblant*], istemi insanlar arasında simetriler yaratmaya veya insanların eşitliği üzerinde durmaya değil, sadece ve bütünüyle yaratmaya iter. Tarafsızlık [*fairness*] olarak adalet şeklindeki biçimsel adalet tanımında yanlış olan, Freud'un izinden giderek savunduğum gibi, simetrikleştirmeye etkin bir şekilde karşı koyduğu gibi, bu sınırlama altında ölümcül bir hale de gelen hazzın somut gerçekliğini ihmal etmesidir. Buradan etiğin, komşunun alanına girmesin diye hazzın etrafını çevirmeye yahut istediği yere gidebilsin diye hazzı serbest bırakmaya denk düştüğü sonucunu çıkarmamalıyız. Hazzın etik bölümlenişine dönük bu tür uzam-ekonomik öneriler hâlâ fazla doğalcı bir haz kavrayışına, daha ziyade ihtiyaca yakın düşen bir şeye dayalıdır.

Liberal etik teorilerinin sadece herkese koşul ve fırsat eşitliği sağlamak ve

138 Dieter Henrich, *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*, Stanford: Stanford University Press, 1992.

tüm özneleri doğal hasardan korumak peşinde olduğuna sık sık dikkat çekilmiştir. Böylece etik, herkesin "çıplak" hayatın sürdürülmesini sağlayacak temellere sahip olacağı teminatına indirgenir. Bu tür bir projenin sınırlarının farkında olan Rawls, şahsi hazların tanınmasını savunarak daha öteye gitmeyi dener. Ama bunu yaparken, maddi bir maldan pek de farkı olmayan bir haz anlayışına bağlı kalır. Dolayısıyla hazzın doğallıktan çıkmış olduğu ve Öteki'nin sahasından geçen bir sapak aracılığıyla kurulduğu gösterildiğinde, eşit dağılımın artık uygun veya mümkün bir hedef olmadığını yeterince anlayamaz. Sorunu bir dağılım sorunu olarak değil, yoksunluk sorunu olarak ortaya koymak gerekir. Yani sorun artık herkesin istediği hazza yeterli ölçüde sahip olduğundan emin olmak değil, daha önce bu hazzı istediğinden emin olmaktır. Haz, Öteki'nin sahasında, Öteki ile ilişkimizin belirsizliğiyle birlikte ortaya çıkar. Benden beklediği ne? Kim olduğumu düşünüyor? Öteki'nin bizi biz olarak tanımasını veya arzumuzu tanımasını sağlamanın en emin yolu, kendi arzularımızı onun arzusu haline getirmek olduğu için, kendimizi kendi hazzımızdan mahrum bırakmış, bunun yerine, Öteki'yle daha dingin bir ilişki uğruna, kendi hazzımızı onun (kaybedilmiş) davasına yatırmayı seçmiş oluruz. Hazla ilgili sorun, ondan vazgeçmek için uydurduğumuz sayısız nedenlerdir. Bize en zor gelen, sahip olduğumuz hazza tutunmak ve keyfini çıkarmaktır. Bu şekilde kendimize dayattığımız doyumsuzluk, bizi başkalarından da aynı doyumsuzluğu talep etmeye iter.

"EŞİTLİK AKSİYOMU"

Psikanalitik eleştiri, tek Kudüs çözümüne izin vermediği gibi, insanlarının ve geçmişlerinin güzel, simetrik bir şema yoluyla "adilce" taksim edildiği, paylaşılan bir Kudüs bahsine de izin vermez. Paylaşılacak tam, tüm bir Kudüs yoktur; çünkü tüm vatandaşlarını tanıyıp hepsine eşit bir sevgi bahşedecek bir büyük Öteki yoktur. Yani bölgeye dışarıdan dayatılabilecek bir norm yoktur. Bundan dolayı eşitlik programını kaldırıp atmak gerekir. Ne var ki "Philosophie et politique" adlı yazısında Alain Badiou, "eşitlik programı" ile "eşitlik aksiyomu" arasında ilginç bir ayrım yapar. İkincisinin eşitliği "ekonomik çağrışımlarından" temizleyip, "öznel keskinliğine" yeniden kavuşturduğunu söyler.[139] "Ekonomik çağrışımlar" derken, Rawls ve Scarry'nin teorileri de dahil olmak üzere liberal eşitlik teorilerinin alametifarikasım oluşturan o "adil paylaşım" kaygılarından bahsettiğini düşünüyor insan. Eşitliğe ilişkin bir program, tıpkı sonlu bir

139 Alain Badiou, "Philosophie et politique", *Conditions*, Paris: Seuil, 1992, s. 247.

noktadan başlayıp sonsuzluğa ulaşma hedefi gibi, açıkça yenilgiye mahkumdur. Bildiğimiz gibi, sonlu bir uzam içinde –ne kadar zaman geçerse geçsin– asla sonsuzluğa erişilemez. Eşitlik programı da benzer bir abesle iştigaldir; hazzın tanınmasını sağlamaya çalışır, oysa haz esasında Öteki'nden gelen tanınmanın eksilmesine bağlıdır – ya da tarihsel olarak, mutluluğun *öznel* bir mahiyet kazandığı ve bireysel mutluluk ile ortak iyi arasında Aristoteles'in elde var bir kabul ettiği o uzlaşmanın artık işlemediği, hatta öznel mutluluk ile kamusal refahın tanımları gereği çatışma içine girdiği modern çağın başlangıcından itibaren bu eksilmeye bağlı *olmuştur*. Modern çağda, Zeno'nun paradoksları arasına bu haz paradoksunun –tanınma talebi ve bu tanınmanın gerçekleşmesinin imkansızlığı– eklenmiş olduğu söylenebilir. Zeno'nun gösterdiği gibi, bu tür paradokslardan ancak aksiyom yoluyla çıkılabilir. Mesela hareketi aksiyomatik bir şekilde öne sürerek başlamak gerekir; zira hareketi, kendisini oluşturan durağan noktaların hepsini kapsayan bir betimleme yoluyla üretme çabası olsa olsa hareketin ortadan kaybolmasına yol açar ve dolayısıyla başarısızlığa mahkumdur. Sonsuzluk mefhumundan yola çıkmak gerekir, çünkü sonsuzluğun sonlu olan yoluyla gösterilmesi mümkün değildir. Eşitliği de, bireysel hazları tanıyıp tasdik eden bir tür Öteki yoluyla var etmeye çalışmaktansa, bir eşitlik aksiyomundan başlamak gerekir.

Eşitlik aksiyomu temelde Scarry'nin denge ve simetriden beklediği şekilde iş görür: analojinin ilk yarısını oluşturan iradeyi, gerçeklikte bu "analojinin ikinci yarısını" yaratmaya iter. Ya da, eşitlik aksiyomunun benimsenmesi, eylemlerimizin sonuçlarına kayıtsız kalmayıp, siyasal eylem yoluyla herkesin eşitliğini korumaya çalışacağımızın teminatıdır. Aralarındaki fark, Scarry'nin denge ve simetrisinin aksine Badiou'nun aksiyomunun, çatışmanın nihayet ortadan kalktığı veya kalkabileceği, görüş ayrılıklarının susturulduğu ve herkesin yerini bildiği bir adil toplum imgesi yansıtmamasıdır. Kısacası eşitlik aksiyomu, denge ve simetrinin hüküm sürdüğü bir adil toplum hayali kurmaz.

Lacan öğretisi boyunca "Mahkum İkilemi"ne birkaç defa değinmiştir; bir tür "Egonun Ötesinde Grup Psikolojisi" oluşturmak için kullandığı bir mantık bulmacasıdır bu.[140] Bulmacada üç mahkumun her birinin sırtına iliştirilmiş siyah veya beyaz bir halka vardır. Başka bir deyişle her oyuncu oyuna "cehalet peçesi" ardında başlar. Hapishane müdürünün üçü beyaz, ikisi siyah beş halka kullandığını –yani oyun içinde kullanılmayan iki halka olduğunu– bilen mahkumların her biri, diğer ikisinin sırtında görebildiği halkalardan yola çıkarak kendisinin siyah mı, yoksa beyaz mı olduğunu belirlemek durumundadır. Bunu

140 Jacques Lacan, "Logical Time and the Assertion of Anticipated Certitude", *Newsletter of the Freudian Field*, sayı 2, 1988.

çözen ilk mahkum serbest bırakılacaktır. Ortada beş mahkum ve beş halka olsaydı, ya da mahkumlardan ikisine siyah halka verilmiş olsaydı, bu hayati oyun pek bir sorun yaratmazdı. Mahkumlardan biri diğerlerinden yola çıkarak bir bakışta kendi kimliğini anlayabilirdi. Gelgelelim üç mahkuma da beyaz halka verilmiştir. Bazı halkaların, tam da hesaplamalara basit bir karşıtlığın dahil olmasını sağlayacak olan halkaların dışarıda bırakılması sayesinde oyun, asla bir bütünlük oluşturmayan toplumsal imleyenlerin diferansiyel durumuna yakın düşer. Yani sadece başkalarıyla ilişkilerimden yola çıkarak kendimi tam olarak tanımlamam asla mümkün değildir. Kendi eşsiz kimliğimin imleyeni kümede daima eksiktir. Bu durumda Lacan'ın mahkumları oldukları yerde kalacak, oyunun galibi olmayacak gibidir; zira bilgi birikimi, kendi statülerinden emin olmalarım sağlayacak bir noktaya asla ulaşmayacaktır. Gelgelelim gerçek kimliğini akranlarıyla diferansiyel ilişkileri sayesinde belirleyemeyeceğini ve bu bilginin kendisine ulaşması için hiçbir şey yapmadan beklerken, diğerlerinin harekete geçip durumda değişim yaratacak zaman bulduğunu fark eden her mahkum, kendisini "vaktinden önce" –herhangi bir bilgi kesinliği olmaksızın– harekete geçmek ve kendi hakikatini eylemiyle belirlemek zorunda hisseder. Hikayenin sonunda üç mahkum da serbest kalır; çünkü üçü de, sadece öğrendikleri sayesinde değil, kapıdan geçme eylemleri yoluyla beyaz olduklarını doğrular. Başka bir deyişle üçü de, başkaları tarafından tanımlanmayı reddederek ve bu ihtimalin önüne geçmek için *eyleyerek*, kendi "beyazlığını", yani *anonimliğini* üretir.

Başka bir sonuç hayal etmek de mümkündür tabii. Kendi kimliklerinden emin olmayan ve diğerlerinin durumu değiştirmek için bir şeyler yapabileceğinden korkan mahkumların, hazzı yadsıyan, bilinçdışı bir anlaşma yaptıkları ve böylece aslında içinde oldukları cehennemi vaziyetin sürmesini sağladıkları düşünülebilir. Bu anlaşmaya göre, mahkumların rutin haline getirilip genişletilecek olan şimdiki ihtiyatlı alışkanlıkları, hayali bir kimliğin katılaşmış, güvenilir kabuğunu oluşturacaktır. Aynı anda oyuna aşkın bir nokta eklenmiş –hapishane müdürüne, her bir mahkumun kendi rozetiyle teşhis edilmesini sağlayacak kadar halka verilmiş– gibidir; mahkumların eylemlerinin gözetildiği ve değişmeden devam etmelerinin beklendiği bir noktadır bu. Sonsuza dek oynanacak bu oyundan çıkış yoktur.

Kudüs, içinde rahatça yaşanamayacak sayıda kutsal mekanla, ölmüş atalarla dolu bir şehirdir. Hayat sürekli geçmişe ve yaşayanların kendilerini yargılamak, ölçmek ve onaylamak için kullandığı ölmüş ataların rüyalarına kurban edilmektedir. Şehrin yeniden yaşanabilir hale gelmesi için, kendisini nasıl pay edeceğini *değil*, hiçliğin görünür hale gelmesini nasıl sağlayacağını öğrenmesi gerekecek. Kudüs'ün içinde olduğu en zorlu savaş, dini ve etnik gruplar arasında değil,

kutsal ile suret [*semblant*] arasındadır. Şu ana kadar, maalesef, bu savaşı kutsal kazanıyor gibidir.

7

Görüşün Payandası: Görmenin Cismani Desteği

Son birkaç yılda Amerikalı akademisyenleri heyecanlandıran bir şey varsa, o da sık sık tekrarlanan 'bela bedenler' [*bodies matter*] gözlemidir. Bu gözlem tam bir cismani bolluk doğurmuştur: işlev bakımından sınıflandırılan, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet bakımından ayrıştırılan, idealize, soyut bir biçimle aralarındaki farkların kıyısı köşesiyle özenle incelendiği bin bir çeşit beden üzerine ciltler dolusu kitaplar yazılmış ve derlenmiştir. Bedensel biçimlerin ön plana çıkışı ve serpilmesinde, yanıltıcı bir şekilde imleyene odaklandığımız için ideolojik olarak geriye götüren bir cisimsizleştirme yoluna saptığımız inancı iş başındadır. Dünyamızın bir anlamlandırıcı ilişkiler sistemi olarak incelenmesinin olsa olsa ideal özneler doğurduğu söylenmektedir; tümüyle soyut, bedenden ve bedenin tüm güçlerinden, sınırlamalarından ve taleplerinden kopuk özneler.

Bedenin veya bedene yönelik ilginin günümüzde kalkıştığı bu misilleme, imleyenin bedeni yadsıyan gücüne karşı bir misilleme olarak görülüyor ve bu haliyle iki biçimde karşımıza çıkıyor; ya semiyotik projenin kınanmasıyla biyolojik bilimlere veya hayat bilimlerine dönüş olarak, ya da bedenin de imleyenin etkileri arasına dahil edilmesiyle semiyotik projenin kapsamının genişletilmesi olarak. Ne var ki, cisimlenme [*embodiment*] üzerine son zamanlarda yayımlanan bir yığın kitaptan anlaşıldığı kadarıyla, ne bu basit kınamayla ne de bu basit ilaveyle, insan varoluşunun bir bileşeni olarak beden üzerine gerçek bir bilgi üretilmesi mümkün görünüyor. Bana göre bunun nedeni, bedenin mevcut söyleme dahil edilmesinde, imleyenin doğasını ve işleyişini baştan düşünmek zorunda kalacağımıza, ya reddedilmesi, ya da bedenin *inşasını* açıklamak şeklinde yeni bir göreve koşulması yoluyla imleyenin rahatsız edilmeden bırakılmış olmasıdır. Sanki bedenin ihmal edilmesine karşı sadece misilleme veya yanıt gerekiyormuş gibi, "bedenler beladır/önemlidir" demekle yetinen bu çalışmalar, şu ana kadar hayati *sorunun* üstünü örtmüştür: Bedenler ne gibi bir belanın içindedir? Başlarına niye bu kadar iş açarlar? İnsan cisimlenmesi niye bedenimiz ile biyolojimiz arasında bir savaş olarak kendini gösterir – öyle ki ikisinin eş anlamlı olduğunu düşünmek hata olur? Cisimlenmiş olmak, herhangi bir beden değil, *buradaki bu* beden olduğumuz anlamına gelir elbette. Ama cismani tikelliğimiz niye böyle acayip isteklerde kendini gösterir: Kendimizi sürekli aç kalır veya aşırı yer halde, diğer bedenleri ufak parçalara ayırır veya başkalarının ayaklarına kapanır

halde bulmamızın sebebi nedir? Başka bir deyişle, insan bedenlerinin beslenme ve sevişme gibi "temel" uğraşlarda bile zorlantıya, ketlenmeye, sadizme, idealizasyona teşne olmasının sebebi nedir? Hayvanların da bedenleri vardır, ama böyle acayip hazları, böyle sapkın zevkleri yoktur. Bizim dürtülerimiz gibi onların içgüdüleri de, ne yapmaları gerektiğine dair bilinçsiz bir tür bilgidir. Ama hayvanların sağ kalmalarını sağlayan içgüdü, doğa tarafından belirlenirken, ne doğanın ne de kültürün belirlediği dürtüler sık sık sağ kalmayı tehlikeye atar. Yine de dürtüyü irade veya hevesle karıştırmak hata olur, zira dürtü bilinçli öznenin tasarrufunda değilmiş gibidir; aksine, iradenin kendi başına karşı çıkamadığı, bedenin de kaçmayı başaramadığı, aman vermez bir iç basınç uygular.

Dürtü kavramı, yaygın tabiriyle insan bedeninin *sapkınlığına* veya doğal düzenden sapmışlığına dikkat çeken bir kavram olsa da, doğal olmayan bir beden mefhumunun çelişkili bir terim ve dolayısıyla savunulamaz olduğunu itiraf etmemizin önünde olsa olsa kötü niyet durabilir. Beden açıkça doğanın bir parçasıdır. Dürtü mefhumuna tutunmak istiyorsak şayet (ki psikanaliz bunun için birçok neden sunar), çelişkiden kurtulmanın tek yolu, bu mefhumla birlikte doğanın çiğnendiğini değil, yeniden tanımlandığını varsaymaktır. Freud'un tüm mefhumları arasında taraftar bulmakta en çok zorlananın dürtü olmasının sebebi tam da budur: Düşünürler arasında sadece en gözüpek olanların kalkışabileceği bir baştan düşünme gerektirir. Sorulması gereken soru şudur: Dürtü sayesinde insan cisimlenmesi nasıl olur da hem doğadan özgürlük hem de doğanın bir parçası olarak belirlenir? Özetle, belalı bedenler yargısıyla şu temel soruyu sormaktan kurtulmuş olmayız: Beden nedir?

Son yıllarda beden hakkında birçok şey öğrenmiş olabiliriz, ama bizi böyle bir soruyu yanıtlamayı bırakın, sormaya dahi iten, insan cisimleşmesinin "sapkınlıkları"nı aydınlatan bir şey öğrenmiş değiliz.[141] Gelin bu probleme ilişkin tek bir örnek üzerinde duralım: cisimlenmiş *gözlemci* mefhumu üzerinde. Film teorisinin 1970'lerin sonunda görmeyi anlamlandırıcı bir pratik olarak inceleme çabasının, hiçbir bedenin olamayacağı türde bir özne doğurduğu doğrudur: saf, soyut bir görüşün sahibi olan, hiç uzam işgal etmeyen, zamansal çalkantılara tabi olmayan ve (varsayılan malum seçenek hariç) hiçbir cinsel kimlik iddiasında bulunmayan tek gözlü bir özne. *Gözlemcinin Teknikleri* [*Techniques of the Observer*] adlı kitabında Jonathan Crary, tarihsel olarak şekillendirilmiş bir

141 Freudcu/Lacancı dürtü mefhumu üzerine birkaç yazı içeren *Reading Seminar XI: The Four Fundamental concepts of Psycho-analysis*'in (Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus [haz.], Albany: SUNY Press, 1995) ve Jean Laplanche'ın *Seduction, Translation, Drives* (John Fletcher ve Martin Stanton [haz.], Londra: ICA, 1992) adlı kitabının yayımlanmasıyla birlikte bu durum biraz düzelmiştir.

argümanla, film izleyicisine ilişkin bu tarife karşı çıkar. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında gözlemcinin aniden bir bedene, yer işgal eden, zamanla değişen ve tüm olumsallığıyla ampirik bilimler tarafından incelenebilen bir bedene kavuştuğunu söyler. Daha önceki -*camera obscura*'nın ve altında yatan geometrinin yapılandırdığı ve desteklediği- soyut gözlemcinin aksine, bu cismani gözlemci salt ideal bir varoluştan ibaret değildir. Bu öznenin pek insanca gözlerinde oluşan o anormal algılar -retinadaki ardıl görüntüler, ışık çarpıtmaları, bulanıklıklar vb.- yani *bizatihi beden tarafından* oluşturulan algılar, rasyonel düzeltme gerektiren cismani hatalar olarak bir kenara atılmaktansa, artık kendi başlarına pozitif fenomenler olarak ciddiye alınmaya başlar; gelişmekte olan kapitalizmin hizmetine daha iyi koşulsunlar diye.

Optik-karşıtı veya geometrik bir görme anlayışından optik veya fizyolojik bir anlayışa geçildiği argümanı fazlasıyla belgelenmiştir, ama yine de temel geçerliliğinden şüphe etmek için yeterince neden vardır. Geometrik bir modelden fizyolojik bir modele geçişin, soyut bir gözlemciden cisimlenmiş bir gözlemciye geçişin işareti olduğu şeklindeki genel argümandan başlayalım. Bu argümanın temel desteği sağduyuya dayanır: *Camera obscura* tek bir yansıtma noktası etrafında, stereoskop ise iki nokta etrafında inşa edilmiş olduğu için, ilkinin hedefi zihin gözü, ikincisininki ise cisimlenmiş özne olmalıdır. Ya da: Soyut bir bilim olan geometri soyut bir özne varsayarken, beden üzerine çalışan fizyoloji cismani bir gözlemci varsayar. Bu tür varsayımlardan yola çıktığımızda, Crary'nin cisimlenme derken ne kastettiğini tahmin etmekte pek zorlanmıyoruz. Crary'nin atıfta bulunduğu Kartezyen sözlüğe göre cisimlenme, gözlemcinin sadece *res cogitans* değil, *res extensa* da olduğu, yani salt düşünen veya gören bir şeyden, bir *cogito*'dan ziyade, uzanan bir töz [*extended substance*] olduğu anlamına gelir; bu teknik dili bir kenara bırakırsak, gözlemci başka ne olursa olsun maddedir, diğer şeyler arasına giren sınırlı, sonlu bir şeydir ve bu maddiliğiyle, fizyolojik olarak incelenip şekillendirilebilecek yollardan görüşü mecburen ve anlamlı bir şekilde etkiler. Fizyolojik bilimin böyle bir beden anlayışına tutunduğuna şüphem yok, ama bu anlayışın doğruluğundan şüpheliyim. Buna ilave olarak, bu anlayışın görmeye ilişkin daha materyalist bir açıklamaya denk düştüğü varsayımını sorgulamak istiyorum; hatta geometrik açıklamaya oranla kesinlikle daha *soyut* olduğunu göstermek hiç de zor değil.[142] İkna olmak isteyenler,

142 Burada Althusser'in, pozitivizmin *soyut* bir bilim olmasının, ampirik "olgu"ya körü körüne bağlılığından kaynaklandığı şeklindeki argümanı geliyor aklıma. Pozitivizmin kendi ayaklarına dolanması hakkında eğlenceli ayrıntılar için bkz. Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny", *Fugitive Images: From Photography to Video* için-

deneylerine uygun tek özne olarak –istemeden de olsa– kör adamı benimsemek için nedenler bulup duran ve kendilerini spiritüalistler, dirimselciler ve bu gibi diğer pozitivist budalalarla iş birliği içinde bulup duran söz konusu fizyologların çılgınca maskaralıklarını okumalı. Her halükarda bu deneylerde en çarpıcı olan, insan cisimlenmesi ile hayvan cisimlenmesine ilişkin olguları birbirinden ayırmak konusunda gösterilen kabiliyetsizlik ve isteksizliktir.

La dioptrique'de Descartes'ın *camera obscura*'nın yapılışını tarif ederken, okurlarından karartılmış odanın merceğimsi[143] girişinde bir gözün –parantez içinde bunun bir öküzün gözü bile olabileceğini ekler– durduğunu hayal etmelerini istediği pasajı aktarırken Crary'nin hiç sakınmadığını görüyoruz. Bu üstünkörü ifadeye üstünkörü bir yanıt verir Crary: "Dolayısıyla, Descartes'a göre *camera obscura* içindeki imgeler bedenden koparılan, gözlemciden ayrı bir Kyklops gözü, belki insan gözü bile olmayan bir göz aracılığıyla oluşturulmaktadır."[144] Yani burada söz konusu olan göz, fiziksel bir göz olmadığı –önemli olan cogito, yani saf görüş veya düşünme olduğu– için, gözün fiili özellikleri konu dışıdır. Ancak Crary sonradan fizyolojik görüş modelini incelerken, *La dioptrique*'den aldığı bu pasajı ve içerdiği Bunuelci el çabukluğunu hatırlamadan edemeyiz. Zira sonraki optik deneylerde tüm göstergeler, inceleme nesnesi olan insan gözünün rahatlıkla bir öküzün gözü de olabileceğine işaret eder.

On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan "hayat bilimleri"nin olanaklılık koşullarından ve aynı zamanda en büyük hatalarından bir tanesi, doğaları ve kökenleri son derece farklı olan uyaranların yanlış bir şekilde eşitlenmesidir. Nihayetinde söz konusu bilimlere karşı ortaya çıkmış olan psikanaliz bu uyaranları birbirlerinden ayıracaktır. Freud bu amaçla, "yutak mukoza zarındaki bir kuruluğun ya da mide mukoza zarındaki bir uyarılmanın", yani susuzluk ve açlığın insan bedenindeki fiziksel görünümlerinin söz konusu bilimlerde, "göz üzerine düşen kuvvetli bir ışık"[145] modeline göre muamele görmesinden yakınır; oysa

---

de, Patrice Petro (haz.), Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1995; ve Alenka Zupancic, "Philosophers' Blind Bluff", *Gaze and Voice as Love Objects* içinde, Renata Salecl ve Slavoj Zizek (haz.), Durham ve London: Duke University Press, 1996.

143 Hubert Damisch, *The Origin of Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995) adlı kitabında, perspektif aygıtına giren ışığın tam olarak bir "iğne deliğinden" değil de, gözlemcinin gözünün fiziksel şekline daha uygun düşen, mercek şeklinde bir açıklıktan geçtiğine dikkat çeker. Damisch'in bu kitabı, Rönesans perspektifine ilişkin tarihselci analizlere karşı hoş bir panzehir sunmaktadır.

144 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990, s. 47; Türkçesi: *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, (çev.) Elif Daldeniz, İstanbul: Metis, 2004, s. 61.

145 Sigmund Freud, "Instincts and their Vicissitudes", *The Standard Edition of the*

insandaki açlık ve susuzluk sancılarının midede besin olup olmamasıyla veya ağızda nemlilik olup olmamasıyla hiç ilgisi olmayabilir, keza kişinin ne kadar iyi gördüğünün de mevcut ışığın yoğunluğuyla hiç ilgisi olmayabilir. Ancak bu iki tür uyaranı –salt fizyolojik bir kaynağı olanlar ile dürtüden kaynaklananlar– dışarıda mı, yoksa içeride mi doğduklarını belirleyerek ayrıştırmak mümkün değildir; ayrışmalarını sağlayan şey daha ziyade bunları açıklamak için gereken neden kavramlarıdır. Fizyolojik uyaranlar ve bu uyaranlara verilen tepkiler basit bilimsel yasalar ya da düzenliliklerin denetimi altındayken, dürtü uyaranları önceden hesaplanabilir olmayan yanıtlar doğurur. Burada dürtü uyaranlarının nedensel ilişkilere girmediğini değil, bu ilişkilerin, Freud'un dediği gibi, "daha karmaşık" olduğunu söylemiş oluyoruz; ya da daha sonraları Lacan'ın savunacağı gibi, dürtüde neden ile sonuç, uyaranı yanıta bağlayan sabit ve istikrarlı ilişkilerde söz konusu olduğu gibi tek bir ilke oluşturan bir şekilde kaynaşmış değildir.[146] Bu tür ilişkiler bilimsel yasanın denetimindedir, oysa dürtü uyaranları yasada bir boşluk bulunduğunda ortaya çıkar. Lacan bunu örneklendirmek için, intihar etmiş birinin kaldırımda yatan parçalanmış bedeninden bahseder. Araştırmacının fizyolog mu, yoksa psikanalist mi olduğuna bağlı olarak, bu imge farklı nedensel açıklamalar doğuracaktır şüphesiz. Fizyolog intiharın sadece insan bedenine mahsus bir şey olduğunu hesaba katmayacaktır; açıklamasında dürtünün basıncından ziyade yerçekimi kuvvetine ağırlık verecektir muhtemelen – bu intiharın vücut bulmasında ilki daha önemli bir olgu olmasına rağmen.

Bana göre *Gözlemcinin Teknikleri*'nin temel hatası, Kartezyen felsefenin zihin/beden ikiciliğini düşünmeden kabullenmesidir. Crary'nin, soyut bilinç lehine bedeni tümüyle göz ardı ettiği varsayılan geometrik görüş modeli ile bedeni ampirist tanımına indirgeyen fizyolojik model arasında yaptığı ayrımın altında bu ikicilik yatmaktadır. Sunulan bu tarih bize tam bir bedensizlik ile on dokuzuncu yüzyıl bilimlerinin "soyut bedeni" arasında yanlış bir seçim sunar, zira hem türsel (yani insani), hem de bireysel özgüllükten yoksundur. Bu seçim Crary'nin insan öznenin cismani görüşüyle yüzleşmesini önler, çünkü bu özne söz konusu ikiciliğe doğrudan bir itiraz oluşturur. Cismani gözlemcinin mahiyetini yanlış değerlendirmesine yol açan bu ilk hata, yol üstünde başka sorunlara yol açar; bunlardan biri, Rönesans perspektifini ve "evrenselci" iddialarını şekillendiren geometrinin tümüyle yanlış temsil edilmesidir.

Complete Psychological Works of Sigmund Freud, (çev.) James Strachey, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1957, cilt XIV, s. 118.

146 Jacques Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), (çev.) Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977, s. 22; Türkçesi: s. 28.

Bu yanlış temsilin Crary ile başladığını söylemiyorum. Crary, film teorisinin, Rönesans perspektifinin soyut bir gözlemci doğurduğu şeklindeki analizine karşı çıkmaktan ziyade, bu görüş modelinin on sekizinci yüzyıl sonlarının ötesine uzanan hegemonyasını sorgulamak amacında olduğu için, film teorisinin analizini ve hatalarını sorgulamadan kabul eder. Bilindiği gibi, film teorisi, sinematik görsellik anlayışını, Lacan'ın *XI. Seminer*'de sunduğu bakış analizine yaslamaya çalışmış, ama öyle ciddi hatalarla dolu bir Lacan yorumu oluşturmuştur ki, sonunda Lacan'a tamamen aykırı bir pozisyonu benimsemiştir. Film teorisi ile Lacan'ın yollarının ayrıldığı noktada Crary ilkinin peşinden gider ve orada sunulan argümanı büyük ölçüde güçlendirir. Mesela gözlemcinin/seyircinin görsel alana ilişkin konumu meselesinde durum budur. Gözlemci ile gözlenen arasında sıkı bir ayrım oluşturmak için elinden geleni yapar Crary. Esasen görüşün geometrikleşmesinin gözlemciyi sadece beden *dışına* değil, görülür dünyanın da *dışına* yerleştirdiğini; oysa fizyolojik modelin gözlemciyi dünyanın *içine* ve kendi bedeninin *içine* yerleştirdiğini savunur. Beden ile dünyanın birbirine dışsal olduğuna ve bu sayede kutular gibi birbirlerinin içine ve dışına yerleştirilebileceğine ilişkin bu "yıllanmış varsayımlara"[147] yaslanan Crary, Rönesans resmiyle birlikte ortaçağ resmindeki öznelliği hemen yerinden eden bir görsel nesnellik doğduğunu söyleyen bildik argümanı ideolojik olarak yorumlar. Crary ve film teorisi bu nesnelliği, gözlemcinin sahiden kendi bedenini ve dünyayı aşabileceği ve böylece dünyayı doğru bir şekilde kavrayabileceği inancına dayanan bir *yanlış* tanıma olarak yorumlar.

Lacan, Rönesans'ın resimde nesnelliğin icadı olduğuna ilişkin bildik argümana karşı çıkmaz; ama nesnelliği farklı yorumlar. Bu farkı şu gibi ifadelerde açıkça görebiliriz: "geometral boyut bizi ilgilendiren öznenin, görme *alanı içinde nasıl yakalandığını* ... sezmemize imkan verir" (SXI, 92; Türkçesi: 100). Yani Lacan, Rönesans resminin izleyiciyi, Crary'nin öne sürdüğü gibi imgenin dışına değil, *içine* yerleştirdiğini savunur (fakat daha sonra göreceğimiz gibi, izleyicinin görülür sahanın içinde olduğu bu durum, fizyolojik modelde tarif edilen durumdan kesinlikle farklıdır). Lacan, yaygın adına tüm ağırlığını verdiği bu görme modelinin, gördüğümüz her şeyi belli bir *perspektiften* gördüğümüzü gösterdiğini savunur. Nitekim anamorfozu uzun uzadıya tartışmasındaki amaç, resmin görme sahasının *katışık olduğuna*; sadece *izleyicinin ne gördüğü*nü

147 *The Visible and the Invisible* (Claude Lefort [haz.], [çev.] Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, s. 138) adlı kitabında Merleau-Ponty şöyle bir uyarıda bulunur: "Bir kutuya koyarmış gibi, bedeni dünyanın içine, göreni de bedenin içine koyan, ya da tersine, dünya ile bedeni görenin içine koyan yıllanmış varsayımları reddetmemiz gerekiyor."

değil, bir bakışı ve *izleyicinin gördüğü şeye yaptığı katkı*dan başka bir şey olmayan bir sıfır noktasını [*vanishing point*] da içerdiğine dikkat çekmektir.[148] Quattrocento resminde izleyicinin, Descartes'm ideal gözlemcisi gibi, kendi kendisine görünür veya şeffaf kılındığı anlamına gelmez bu. Tabloda resmedilen izleyici, kendisi hakkındaki düşüncesine denk düşen bir şekilde değil, kendi görüş noktasından farklı bir yerden bakılan birisi olarak yakalanır.

Lacan'ın, Descartes'ın soyut gözlemcisi ile Rönesans resminin gözlemcisi arasında varsayılan benzerliğe yönelttiği kapsamlı reddin film kuramcıları arasında işitilmemiş olması sürpriz değildir. Bu ıskalanmış karşılaşmayı, film kuramcılarının anamorfozu yapısal olarak zorunlu değil de, ara sıra meydana gelen bir fenomen olarak almış olmalarına, ya da daha genelde, Lacan'ın parataksise dayalı üslubunun dillere düşmüş güçlüğüne vermek mümkün olabilir. Fakat ayrıntıları hemen görünür olmasa bile, argümanın bağlamı aşikardır; bu kadarının bile, Lacan'ın soyut olduğu varsayılan gözlemcisinin Kartezyen menşeini yakalamaya niyetli olanlarda işaret fişekleri patlatması gerekirdi. Zira bakış üzerine olan bu oturumlar, sanat eleştirisinin sahasına dönük oyalanma amaçlı bir baskın değildir; daha ziyade psikanalizin temel kavramlarından bir tanesini geliştirme çabasıdır: dürtü kavramını. Lacan, *görüş dürtüsünün* birebir formülünün, yani soyut gözlemin değil, cisimlenmiş görüşün formülünün, Rönesans perspektifinde sunulduğunu öne sürer. Yukarıda belirttiğim gibi, Freud Kartezyen ikicilikle kafa tokuştururken, vücut bulmuş bir öznelliğe ilişkin olguları açıklamaya çalışırken dürtü kavramını kullanır. "İçgüdüler ve Dönüşümleri" yazısında verdiği dürtü tanımına tekrar bakalım: "[dürtü], zihinsel olan ile bedensel olan arasındaki sınırda duran bir kavram olarak karşımıza çıkar ... zihnin, bedenle olan bağlantısı sonucunda karşılaştığı çalışma talebinin bir ölçüsü olarak."[149] Cismani öznenin (yani bizatihi psikanalizin öznesinin) burada karşılaştığı talep (tam Lacancı manasıyla *talep*), fizyolojik bir inceleme modeliyle, bir uyaran-yanıt modeliyle bağdaşması mümkün olmayacak kadar karmaşık bir yanıt verme çağrısıdır.

Bu argümanın *gerekçesi* nedir peki? *Cismani* özne (salt rasyonel bir özne değil) ile görsel saha arasındaki ilişkinin bir formülünün geometrik perspektifte bulunduğunu söylememizi sağlayan nedir? Bu soruya yanıt vermek için önce on altıncı yüzyılda geometrideki bir devrim sonucu ortaya çıkan *yapay perspektif*

148 Jacques Lacan, *Seminar XIII: L'objet de la psychanalyse* (yayımlanmamış seminer), 4 Mayıs 1966. Bu seminerden yaptığı yayımlanmamış İngilizce çeviriye danışmama izin verdiği için Cormac Gallagher'e teşekkür etmek istiyorum. Bundan sonra bu seminere yapılan göndermeler, sözlü aktarımın tarihine yapılacak.

149 Freud, SE XIV: 121–122.

ile bunun selefi olan *doğal perspektifi* birbirinden ayırmamız gerekiyor. Bu ayrımın göz ardı edilmesinin sonucu karmaşa oluyor – Crary ve film teorisinin Rönesans perspektifine ilişkin izahatlarında olduğu gibi.

Kendini vermeyen, verseydi var olmayacak olan şey nedir?
Sonsuz!

- Leonardo da Vinci

Rönesans resmiyle birlikte görünür dünyada sonsuzluğun ortaya çıktığını söylemek adettendir. Ama bu beylik lafın ötesinde, ortaya çıkanın hangi sonsuzluk olduğunu açmak gerekiyor.[150] Crary, bunu açıkça söylemeden ve *sonsuzluk* sözcüğünü hemen hiç kullanmadan, Quattrocentro resminde söz konusu olanın *potansiyel sonsuzluk* olduğunu varsayar gibidir. Rönesans perspektifine ilişkin paradigmatik örnekler olarak Vermeer'in *Astronomi Bilgini* (1668) ve *Coğrafya Bilgini* (1668-1669) başlıklı resimlerine değinen Crary'ye göre, bu tablolarda resmedilen iki gözlemci "*bölünmesi olanaklı olmayan* tek bir dışarısının farklı yönlerini incelemek üzere ortak bir girişim içerisindedirler. Her ikisi de, cisimlerin uzam içindeki *sonsuz uzanımım* düşünsel olarak fethetme yetisini kendine bahşeden, özerk tekil Ben'in simgesidir" (42-43; 60 vurgu benim). Rönesans perspektifinin püf noktasını ıskalayan Crary, burada sonsuz değil, sonlu bir uzam tarif eder. Niye böyle diyorum? Bu soruya cevap vermeden önce, Rönesans perspektifinin temel derdi üzerine birkaç genel yorumda bulunacağım.

Crary tarafından Vermeer'in tablolarına bahşedilen paradigmatik statünün sebebi, konu olarak maddi dünyanın ölçümü veya matematikselleştirilmesine odaklanıyor olmalarıdır – bunun Rönesans'ın başlıca projesi olduğu da söylenebilir. Dolayısıyla görmenin geometrikleştirilmesi, daha genel olarak dünyanın nicelleştirilmesinin bir parçası olarak görülür; bu da, mübadele değerine dayalı para ekonomisine giden yolu açmaya başlamıştır. O halde Crary'nin yaptığı gibi, on dokuzuncu yüzyıl başlarında kapitalizmin görmeye ilişkin anlayışları nasıl etkilediğine bakmak kadar, görme ile kapitalist nicelleştirme arasındaki örtüşmenin on altıncı yüzyılda nasıl geliştiğini de gözlemlemek şarttır. Tıpkı mübadele değerinin evrenselleşmesini ayakta tutmak için kullanım değeri ihtiyacını ortadan kaldıramayan kapitalizm gibi, daha önceki bir tarihte, dünya-

150 Sonsuzluk mefhumuna ilişkin indirgemeci olmayan, şahane bir giriş için bkz. Mary Tiles, *The Philosophy of Set Theory: An Introduction to Cantor's Paradise*, Londra: Blackwell, 1989.

nın matematikselleştirilmesi veya nicelleştirilmesi de Niteliğe duyulan talebi ortadan kaldıramamıştır. Dünyanın nicelleştirilmesinin tamamlanmadan kaldığını söylemiş olmuyoruz; tamamlanmıştır. Fakat modern dünyada Niteliğin *yeri* aniden ortadan kalkarken, Niteliğin kendisi, ona duyulan talep sayesinde, artık yeri olmayan bir şey olarak geride kalmıştır. Ve bazı uçucu, hayaletimsi biçimlerde geri dönüşler yapacaktır; en bariz örneklerden birini verirsek, sonraları metaların uçucu ve kararsız fetişleşmesinde olduğu gibi.[151] Niteliğin Rönesans'taki bu tuhaf kalıcılığını, konumlandırılamayan yerini hesaba katamamış olan Erwin Panofsky, "Simgesel Biçim olarak Perspektif" adlı metninde, Quattrocento perspektifi konusunda yazılmış en belirleyici ve temelden hatalı yazılardan birini yazmıştır. Başlıkta geçen "simgesel biçim", perspektifi, dünyayı bir temsile dönüştüren simgesel biçimler aracılığıyla, dünyanın fethine, dünyaya ilişkin bilgiye veya "düşünsel olarak fethetme yetisi"ne (Crary) bağlar. Ne var ki bu perspektif biçiminin dayandığı izdüşümsel geometri bir bilgi arayışı olarak değil, tam aksine bilgi yüzeyinde delik açan hakikati arayış olarak kurulmuştur. İzdüşümsel geometri temsilden kaçanı, nicelleştirilen ve temsil edilen dünyada artık hiç yeri olmayanı aramak amacıyla icat edilmiştir. Açıkça temsil edilemez olanı *temsil etmeye* çalıştığını değil, *prosedürleri aracılığıyla* bunun var olduğunu *kanıtlamaya* çalıştığını kastediyorum.

Rönesans resminde sonsuzluğun yerini tartışmaya geri dönerken bunu aklımızda tutalım. Rönesans resmi, bilindiği gibi, dünyanın merkezini Tanrı'dan insana kaydırmayı amaçlayan daha geniş bir projenin parçası olduğu için, bu zamanda *ortaya atılan* sonsuzluk, insanın Tanrı'ya asimptotik yaklaşımını şekillendiren o diğer sonsuzluğun yok edilmesine bağlı olmuştur. Şayet sonsuzluk, hiç ulaşılmayan bir ufukta duran, sonlu ve dünyevi dünya ile ebedi ve semavi bir uzam arasındaki sınır noktasından ibaret olsaydı, Tanrı tablonun *merkezinde* durmaya devam ederdi – bundan böyle *konusu*, bu merkeze belli bir mesafede duran sonlu uzam olsa dahi. Fakat Crary'nin tarif ettiği uzam, bu ikinci anlamda sonsuzmuş gibidir. Coğrafyacılar ve gökbilimciler tarafından etüt edilen uzama "bölünmesi olanaklı olmayan tek bir dışarısı" olarak değinen Crary bu uzamın, parçalardan oluşan bir küme değil, bileşik olmayan, indirgenemez ve devamlı bir bütün olduğunu ilan eder. Sonlu olan ölçme ve etüt etme işlemleri, bu dışsal uzamı bilişsel olarak fethetme iddiasında bulunurken, farkında olmaksızın kendi beyhudeliklerini açığa vururlar. Zira sona erdirilmesi mümkün olmayan ve dolayısıyla negatif türde bir sonsuzluğu –genelde *potansiyel* denilen, ama daha alçaltıcı bir terim kullanan Hegel'in *kalp* dediği sonsuzluğu– kayda geçiren şey

151 Jean-Claude Milner'in nicelleştirme ile Nitelik arasındaki bu ilişki konusunda sunduğu kusursuz tartışmaya bkz. *Le triple du plaisir* (Paris: Verdier, 1997).

bu işlemlerin ta kendisidir. Düşüncenin *heybetinden* (ya da Crary'nin deyişiyle, "özerk, tekil Ben'in düşünsel olarak fethetme yetisi"nden) ziyade, "anlama yetisine ait bir batıl inancın" veya düşüncenin *kusurlu* olduğunun kanıtıdır bu: erişilmesi yapısal olarak imkansız bir hudut tarafından tanımlanan bir işlemi sonlandırma kabiliyetsizliğidir.

Bana göre Crary'nin analizinde, Rönesans perspektifinin altında yatanın, *camera obscura*'nın yapımını şekillendirmiş olan klasik Öklid geometrisi olduğu gibi bir varsayım bulunmaktadır. (Crary, *camera obscura* ile Rönesans perspektifi arasında ne gibi benzerlikler bulunduğu konusunda muğlaktır; kimi zaman neredeyse aynılarmış gibi davranırken, kimi zaman tam olarak örtüşmediklerini kabul eder.) Uzamla değil, sadece figürlerin boyutu ve şekliyle ilgilenen bu geometri, açıkça küçümsediği sonsuzluk mefhumuyla değil, sadece sonlu noktalarla ve sonlu ve yassı uzamlarla muhatap olmuştur. Yunanlılar İyi'yi sonlu ve tanımlanmış bir şey olarak kavradıkları için, sonsuz olmak onlara kusursuzluk olarak değil, sadece bir *mahrumiyet* işareti, bir hududun yokluğu veya tanımlanma eksikliği olarak görünüyordu. *Fiili* bir şey olmayan sonsuzluk, bir hudutla sürekli ertelenen bir karşılaşmanın ölçüsüydü. Hatta potansiyel sonsuzluk mefhumu bile, geometri ve felsefeyi fiilen var olan bir şeye gönderme yapan pozitif bir sonsuzluk mefhumundan korumanın bir yolu olarak güçbela kabul görüyordu.[152]

Ne var ki Rönesans perspektifi, *camera obscura*'nın klasik geometrisine değil, Girard Desargues'ın 1636'da basılan on iki sayfalık bir incelemede özlü bir şekilde ilkelerini ortaya koyduğu izdüşümsel geometriye dayalıydı. Bu incelemenin daha başlığı bile, izdüşümsel geometrinin kendi iddiaları ile Crary ve diğerlerinin onun hakkındaki iddiaları arasında bir çelişki bulunduğunu açığa vurur; başlık şöyledir: *S.G.D.L.'in, resim sahasının dışında yatan herhangi bir üçüncü nokta, bir mesafe noktası veya bunun gibi bir şey kullanmadan perspektif çizimi yapmaya dair genel yöntemlerinden bir tanesinin örneği* [Example of one of S.G.D.L.'s general methods concerning drawing in perspective without using any third point, a distance point or any other kind, which lies outside the picture field].[153] Birçok kuramcının öne sürdüğünün aksine, Rönesans perspek-

152 Tiles, *The Philosophy of Set Theory*; bu kısımda yararlandığım diğer kaynaklar için bkz. Rudy Rucker, *Infinity and the Mind: The Science and Philosophy of the Infinite*, Boston, Basel, Stuttgart: Birkhauser, 1982; ve Shaughan Lavine, *Understanding the Infinite*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

153 J. V. Field, *The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 192. Damisch de aynı noktaya değinirken bu başlığı aktarır, ama biraz farklı çevirir: "*Gerçek Nesneleri ya da Özellikleri Mevcut olan Nesneleri, Söz Konusu Sahanın dışındaki bir Noktayla ilişkili olarak Orantıları, Ölçüleri ve Mesafelendirme Doğru olacak şekilde Perspektife Yerleştirmenin Evrensel Yöntemi*

tifini şekillendiren yöntemin, resim düzleminin dışında herhangi bir noktaya gönderme yapmadan işlediği açıktır. Başka bir deyişle, ölçülebilen bir mesafeye yerleştirilmiş, varsayılan bir tür *dış* gözlemcinin gözüne bağlı değildir. Aksine saha tümüyle resme *içsel* bir nokta etrafında düzenlenmiştir.

İzdüşümsel geometriyi selefinden ayıran tek fark, dış gözlemciye gönderme olmaması değildir. Aralarındaki diğer farklara ilişkin bir tartışma, Rönesans resminin izleyiciyi görsel sahanın dışında değil, içinde konumlandırmasını açıklamamızı sağlayacak. Önceki Öklid geometrisinde paralel doğrular, negatif bir şekilde, *kavuşmayan doğrular* olarak tanımlanıyordu. Elbette belli şartlar altında, bir nesneye belli bir mesafeden bakıldığında, kavuşuyormuş *gibi görünüyorlardı*; ama bu görünüş, olgu olarak değil, mesafenin doğurduğu bir yanılsama olarak yorumlanıyordu. Dolayısıyla bu geometri paralel doğruları tanımlarken de, optik yanılsamayı düzeltirken de, bu tür doğrulara ilişkin temel sezgimize, bu doğruların olağan tasavvuruna ve temsiline bağlı kalıyordu. Oysa paralel doğruları pozitif bir şekilde *sonsuzda kavuşan doğrular* olarak tanımlayan izdüşümsel geometri, sezgiyi bir kenara bırakır. Zira bu tanım sonsuzluğun (paralel doğruların sonu gelmeyen bir şekilde çizilmeye devam etmesi gerektiğini gösteren bir tür "vesaire" yerine) fiili bir şey olarak varlık kazanmasına yol açtığı gibi, paralel doğrular ile diğer tüm doğrular arasındaki ayrımın da kaybolmasına yol açar. Artık *tüm* doğruların tek bir noktada başka bir doğruyla kesiştiği söylenebilir. Paralel doğrular ile diğer tüm doğrular arasındaki bu yeni yakınlık şaşırtıcı bir sonuç doğurur; doğrular ve noktalar arasındaki hiyerarşik ilişki aniden kaybolur (klasik geometride nokta, doğruya göre daha temel bir birimdir, zira doğru noktalardan oluşan bir şey olarak tanımlanır) ve ilk defa eşit hale gelirler. Bu eşitliği ortaya koyan ilke olan "ikilik ilkesi"ne göre, aralarındaki ilişkiye dair *herhangi* bir geçerli ifadede, bu ifadenin geçerliliği değişmeksizin, *nokta*nın yerini *doğru*, doğrunun yerini de nokta alabilir.

İkilik ilkesi geometride devrim yaratan sonuçlar doğurmuştur, ama buradaki amacımız açısından sadece şuna dikkat çekmemiz gerekiyor: izdüşümsel geometri, klasik geometrinin temeli olan sezgiden kopuşu –daha iyisi, kurtuluşu– temsil eder. İzdüşümsel geometri, fiili bir sonsuzluk –ne doğrudan deneyimlenebilir, ne de temsil edilebilir olan, ama yine de *fiilen* var olduğu kanıtlanan bir nokta– koyutlamasından başlayarak, sezgiciliğe kökten karşı olduğunu ortaya koymuştur. Daha önceki geometrinin aksine, kendisini görülür dünyanın, görülmesi mümkün olanın haritalandırılmasını sağlayan bir yöntem olarak

(Universal Method for Putting Real Objects or Objects for Which Specifications Are Available into Perspective, Such That Their Proportions, Measurements and Distancing Are Correct, without Respect to an Point outside the Field in Question)" (s. 50).

kavramamıştır; bunun yerine, görülmesi mümkün olmayanın, görüşün görebilmek için vazgeçmek zorunda olduğu şeyin var olduğunu kanıtlama yöntemidir. Klasik geometrinin amacı, nesnelerin iki boyutlu bir düzlemde olabildiğince az görsel çarpıtmayla çizilmesine yardımcı olmaktı; çizimde gerçek nesneye *benzerliği*, görsel benzerliği muhafaza etmek niyetindeydi. Oysa izdüşümsel geometri, izdüşüm altında nesnelerin geçirdiği dönüşümü inceleyerek, süreç boyunca aynı kalanı belirlemek niyetindeydi; görsel benzerlikleri değil, nesnenin tutarlılığını korumanın peşindeydi. Paralellik izdüşüm altında korunan özelliklerden biri değildi, zira uygulanan yöntemin sonucunda *tüm* doğrular bir noktada, resimde *sıfır noktası* [*vanishing point*] denilen bir noktada kesişiyor ve resimde *ufuk* denilen bir doğru oluşuyordu.

Sıfır noktası ve ufuk çizgisinin, paralel doğruların kesişir *göründüğü* yerleri mimlediğini savunmak için, üretilmelerini sağlayan yöntemin tümüyle göz ardı edilmesi ve Öklid geometrisi ile izdüşümsel geometri arasındaki hayati farkların bir kez daha ortadan kaldırılması gerekiyordu. Yukarıda belirttiğimiz gibi, bu yöntem nesnelerin görsel özelliklerini araştırmak amacıyla tasarlanmış olmadığı için, salt optik bir uzam üretmez – böyle bir niyeti de yoktur. Dolayısıyla bu tablolarda ortayan çıkan sıfır noktası ve ufuk çizgisinin, algı yanılsamaları olarak, yanlışlıkla gördüğümüz nesneler olarak alınmaması gerekir. Gören öznenin gözünü, başka bir yerden *görsel sahaya düşürülen* gözünü kayda geçirirler.

Rönesans resmi, onu yassı bir yüzey olarak okumamayı gerektirir. Bu resimlerde çizilen uzamı gerçeğe benzerliği bakımından, yani paralel doğruların yanılsamalı bir uzaklıkta duran bir noktaya –sıfır noktası– doğru gerilemesiyle oluşturulan bir *derinlik yanılsaması* olarak okuyarak bu gerekliliğe uymaya teşvik ediliriz. Lacan bunun yanlış bir yaklaşım olduğunu savunur. Resimlerdeki uzamın yassı olmamasının sebebi, gözlemcinin gözünü gözlemlediği sahaya geri katlayan bir torus veya zarf gibi şekillendirilmiş olmasıdır. Rönesans perspektifiyle birlikte gözlemci, gözlemlenebilir uzamın içine yerleştirilir veya düşürülür/yansıtılır, dünyada görünür hale gelir. Bunun öncelikle iki anlamı vardır: (1) Rönesans perspektifinde söz konusu olan gözlemci, görülür dünyanın görüldüğü soyut bir nokta değil, cisimlenmiş bir konumdur; ve (2) Rönesans resmi, gerçeğe benzerlikle, dünyayı isabetli bir şekilde temsil etmekle ilgili değildir; bizatihi görmenin ortaya çıkışına, nasıl meydana geldiğine ilişkin gözlemlenebilir olmayan hakikati göstermenin bir yöntemidir.

Lacan *Seminer XIII: Psikanalizin Nesnesi*'nde, iki yıl önce, *Seminer XI*'de onca dikkat gösterdiği izleyici sorununu yeniden ele alır. Önceki seminerde, Rönesans perspektifini hâlâ iki görsel piramidin kesiştiği iki boyutlu bir çizim

vasıtasıyla açıklamaya çalışırken, sonraki seminerde bu tartışmanın asgari ölçüde de olsa borçlu kaldığı geometrik sezginin son kalıntılarından kurtulur. Rönesans perspektifinin spesifik olarak izdüşümsel geometriye bağlı olduğunu geç de olsa dikkate alan Lacan, bu geometrinin "gözün fizyolojisi ve hatta optiğe oranla mantıki öncelik taşıdığını" (yani, ışığın yayılımı ve benzerlik sorunlarından önce geldiğini) söyler ve bu geometrinin bize "özne ile *uzanım* arasındaki ilişkide söz konusu olanın tam bir biçimini" verdiğini belirtir.[154]

Lacan'ın Rönesans perspektifine ilişkin teorisinin, özneyi görülür dünyanın dışında ve dolayısıyla aşkın, ideal bir noktada konumlandıran diğer teorilerle karıştırılmasının tek sebebi, Lacan'ın kendi argümanının göz ardı edilmesidir. Öznenin uzanımı meselesine yapılan bu kelime oyunlu gönderme, görmenin öznesinin ideal değil, cismani olduğunu aşikar kılar.[155] *Uzanım*, Descartes'ın düşüncenin karşısında duran maddi töze (beden dahil) gönderme yapmak için kullandığı terimdir. Descartes'm teorisinde düşünce/uzanım ikiliğinin her iki terimin de bağımsızlığını temin ettiği varsayılır (bir yanda saf düşünme, diğer yanda cismanilik), ama Lacan, Kartezyen uzanım mefhumunun her tarafında düşüncenin parmak izleri bulunduğunu savunur. Yani: Maddi tözün düşünceyle türdeş [*homologous*] olduğu düşünülür; bu da Descartes'ın, ikincisinden hiç de bağımsız olmayan ilkine, örtük bir ideallik bahşettiği anlamına gelir. Dahası Lacan'a göre, düşüncenin maddi tözü (beden dahil) kendisiyle türdeş bir şey olarak düşünebilmesinin sebebi, düşüncenin kendini zaten bedenin sonlu, sınırlı biçimine sahip, dolasıyla bir tür uzanıma sahip bir şey olarak düşünüyor olmasıdır. Bu, düşünmenin gerçek bir manada cisimlenmiş olduğuna değil, bedenin, uzanımın, Descartes'ta bedenin bir *imgesinden* ibaret olduğuna işaret eder. Descartes'ın düşüncelerini şekillendiren (ve metrik olan) Öklid geometrisi, başlı başına bedeni değil, sadece *imgeselleştirilmiş* bir bedeni hesaba katabilmektedir. Lacan'ın argümanına göre, özne ile bedeni arasındaki bu diğer ilişki hakkında bir şeyler öğrenmek istiyorsak, Descartes'ın argümanının altında yatan Öklidci varsayımlardan uzaklaşıp, izdüşümsel geometrinin ilkelerine bakmamız gerekir.

Seminer XIII'ün perspektife ayrılmış olan dersleri temel bir soruyla, Lacan'ın yanıt için izdüşümsel geometriye başvuracağı bir soruyla açılır: "Bu özne, nesnel dünyanın kuruluşunun gerektirdiği bu yer, tam olarak nedir?" Bu özne "yeri"nin

154 Lacan, S XIII, 4 Mayıs 1966; vurgu bana ait.

155 Lacan burada, herhangi bir beden mefhumuna yer bırakmayan Öklidci "sonsuz uzanım" fenomeninin yerine insan cisimlenmesini geçirir; ama Frege'nin küme teorisine dayanarak oluşturduğu yeni uzanım tanımı –nesnelerin ait olduğu takım [*class*]– da aklının bir kenarında duruyor gibidir. Yani *uzanım* sözcüğü bu kısımda birkaç düzeyde birden iş görür.

dünyanın dışında konumlandırılmayıp, dünyaya düşürülen sonsuzluk noktası (veya sıfır noktası) olduğunu belirlemiş olduk. Öznel olarak kurulmuş olan bu alan, yine de, hiç de önemsiz olmayan bir şekilde, *nesnel* bir şey olarak tanımlanır. Bu pozisyonunun görünürdeki paradoksu sadece Lacan'ın metninden çıkan bir şey değildir. Hatırlayalım, Rönesans perspektifi de yine paradoksal bir şekilde, hem perspektife dayalı olmakla *hem de* resimde görsel bir nesnelliğin icadı olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla resmin erkenden ortaya attığı bu paradoks, felsefi incelemesinden yüzyıllar önce gelir; zira dünyanın nesnelliğinin öznenin öznelliğine bağımlı olduğu, ancak Kant'la birlikte felsefenin odağına yerleşmiştir. Pozisyonuna ilişkin yaygın karikatürün aksine Kant, sadece öznel görünümlere erişimimiz olduğu gibi kuşkucu bir görüşü savunmamış; öznenin, "aşkın sentez" dediği bir süreç yoluyla, rastgele veya *sadece* öznel olarak düzenlenmiş olmayıp, nesnel olan bir dünya oluşturduğu şeklinde daha ikna edici bir argüman öne sürmüştür. O halde Lacan'm Rönesans perspektifine ilişkin analizi, açılış sorusunda ima edildiği gibi, bu Kantçı nesnellik anlayışını anlamlandırma çabası olarak alınmalıdır.

Peki ama psikanalizin dünyanın nesnelliği gibi felsefi bir problem hakkında niye bir şey söylemesi gerekir? Yanıt: çünkü bu problem felsefi bir dolayım olmaksızın doğrudan psikanalizin ayağına gelmiştir; öncelikle sanrısal doyum problemi olarak, en gösterişli haliyle de psikotiklerin hezeyanları olarak. Dolayısıyla Freud, çoğu öznenin "nesnel" düşünceleri ile gerçeklik eksikliği çeken psikotiklerin ve yeni doğmuşların "öznel" düşünceleri arasındaki farkı açıklamak zorunda kalmıştır. Freud'un bunun yanıtını önce egonun failliğinde aradığını ve bu yanıtın Kantçı terimlerle ifade edildiğini biliyoruz: hezeyanlı düşünceler altında kalma tehdidi yaşayan psişik sisteme yeniden nesnellik kazandırmak için egonun *sentetik* işlevine dönmüştür. Fakat egonun bu göreve uygun olmadığı ortaya çıkar; zira narsisizm üzerine incelemenin gösterdiği gibi, ego da titre etmesi gereken kirli sulara batmış haldedir. Bundan dolayı nesnel bir gerçekliğin kuruluşuna katkıda bulunamaz – tam aksine. Bu noktada Freud gerçeklik meselesine yanıt bulmak için odağı egodan dürtüye kaydırır ("Narsisizm Üzerine" 1914'te, "Dürtüler ve Dönüşümleri" ise 1915'te yazılmıştır).

Psikanalizin en derin incilerinden bir tanesi, duyularımıza çarpıp algılar oluşturan çoktan kurulu bir dünyanın içine değil, ilksel bir kaybın peşine doğmuş olduğumuzdur; dolayısıyla gerçekliğin nesnelliğini veya çöküşünü, *şeyler düzeniyle* ilişkimiz değil, *das Ding* ile olan ilişkimiz belirler. Freud'un sık alıntılanan ama pek iyi anlaşılmayan bir formülasyonuna göre, nesnel gerçeklik nesneleri bulduğumuz yer değil, onları yeniden bulduğumuz yerdir. *Nesne* derken halüsinasyondan farklı bir şey kasteder Freud; ama nesneleri *yeniden bulunmuş*

olarak niteleyerek, gerçekliği halüsinasyonla ilişkili hazdan tümüyle koparmayı da reddeder. *Das Ding* kabaca anne bedenine, daha spesifik olarak bu bedenin bir zamanlar yaşattığı haz deneyimine eşdeğerdir; ama Freud başından itibaren, anneye ilişkin bu nesnenin, kaybolmasından önce hiçbir mevcudiyeti olmadığını savunmuştur.

Kısacası psikanaliz gerçekliği veya dünyayı elde var bir kabul etmeyip, öznenin nasıl olup da bir gerçeklik veya dünya kurduğunu ve bu sayede bu gerçekliğe "sahip olduğunu" sorar. Bu kuruluş, sadece varsayılmaktan ziyade açıklanması gerektiği için değil; öznenin peşi sıra doğduğu o kayıp, özneyi dışsal nesnelerle bağ kurmaya *değil*, kayıp nesneyi özlemeye yönelttiği için de kırılgan bir hal alır. Gerçekliği kuran failliği egodan dürtüye kaydıran Freud, dünyevi bağların oluşmasında bedenin ve hazzın rolünü yeniden düşünmüştür. Ego, Freud'un sözcükleriyle, öznenin "Ben"ine denk düşen ve buradan dünyayla yüz yüze geldiği "bir bedensel yüzey yansıtması" olarak kavranırken; dürtü, özne ile dünyasının ayrık olmaktan ziyade, karmaşık bir şekilde iç içe olduğu, yeni bir cisimlenmiş öznellik kavrayışına yol açar.

Son derece kabataslak bir tarif bu tabii, ama geçerliliğini çabucak kontrol etmek için, aksine kanıt oluşturan psikotiği düşünebiliriz. Zira beraberinde bir *gerçeklik kaybı* getirdiği sıkça söylenen psikozun, *beden kaybı* da getirdiği açıktır. Cismani deneyimin sadece iki boyuta indiği psikotikte bahsedilebilecek bir *beden yoktur*; sadece bir tür çerçeve veya bedensel yüzey vardır. Victor Tausk'un tipik "paranoia somatica" [bedensel paranoya] ya da psikotiklerde yaygın olan "etki makinesi" sanrılarına ilişkin gerçekleştirdiği olağanüstü analiz ve belgeleme, psikotiğin sıkıntılarını giderme çabalarının, gelişigüzel ve kuruntulu bir yapay dünya "uydurmak" kadar, yapay bir beden "uydurma"yı, psikotiğin kendini dünyaya yeniden iliştirmek için kullandığı, "kutular, kollar, manivelalar, çarklar, düğmeler, kablolar, piller"den oluşan bir makine beden "uydurma"yı da içerdiğini kesin olarak göstermiştir.[156] Bu analiz ve Tausk'un, psikotiklerde hipokondri semptomunun veya "beden sorunu"nun hayati doğasına ilişkin Freud'da bulduğu ipuçları, gerçekliğin çöküşünün bedenin çöküşüyle el ele gittiğini gösterir. Gerçeklik ile beden arasındaki bağ psikanaliz için esas verilerden biridir ve aşkın veya cismani olmayan bir gerçeklik kuruluşuna hiçbir destek oluşturmaz.

Şunları söylerken Lacan'ın aklında psikotiğin o sallantılı yapıları vardı muhakkak – ama tikleri, yarım felçleri, balgam toplanmaları ve vücutlarında kendi kendilerine açtıkları diğer yaralarla gerçeklik hislerini koruma çabalarına

156 Bkz. Victor Tausk, "On the Origin of the Influencing Machine in Schizophrenia", *Psychoanalytic Quarterly* (1933); bu yazı ilk olarak 1918 Ocağı'nda Viyana Psikanaliz Derneği'nde okunup tartışılmış, ertesi yıl da Almanca olarak yayımlanmıştır.

şahit olduğumuz sapkın ve nevrotikleri de düşünmüş olabilir: "Freud'a kıyasla, felsefi geleneğin idealistleri devede kulak kalır sahiden, çünkü son tahlilde o meşhur gerçekliğe karşı gelmektense, onu evcilleştirirler sadece. İdealizm, gerçekliğe şekil verenlerin bizler olduğumuzu doğrulamaktan oluşur ve daha öteye bakmanın bir manası yoktur. Rahat bir pozisyondur bu. Freud'un ya da makul herhangi bir insanın pozisyonu ... bundan farklıdır. Gerçeklik kırılgandır. Ve tam da bu kadar kırılgan olduğu ölçüde ... gerçekliğin yolunu çizen buyruklar bu kadar zalimcedir."[157] Freud'un gözleminin arkasında kliniğin avantajı yattığı için diğerlerine galebe çaldığını düşünebilirsiniz, zira yamalı gerçeklikleriyle berbat olmuş tüm bu bedenler yardım için tek tek Freud'un kliniğine gelmiştir. Fakat Lacan'ın "makul herhangi bir insan" deyişi, insanlıkla teması Konigsberg gibi küçük bir kasabadaki yemek partileriyle sınırlı olan birinin bile gerçekliğin kırılganlığını görmüş olması gerektiğini ima ediyor şüphesiz. Freud, aramızda en makul olanlar için bile gerçekliğin temellerinin mecburen sallantılı olduğu gerçeğine gözlerimizi açmıştır – Kant'ın meşhur mimarisinin tuğlalarını tam oturan bir şekilde yerleştirmeyi amaçlayan, özenli ve sahiden takdire şayan çabasına rağmen. Gerçekliği tam olarak yerine oturtabilecek bir aşkın sentez yoktur, ki Kant'ın teorisinin de sezdirdiği bir gerçektir bu.

Gerçekliğin istikrarsızlığı meselesinin, ilk başta dünyevi bağlantılar oluşturma güçlükleriyle değil, bu bağlantılar oluştuğunda bile devam eden, süreğen bir istikrarsızlıkla ilgili olduğu açığa çıkıyor. Lacan'a göre sorunun kalbine ulaşmak için, gerçekliğin kırılganlığı konusunda aldığı pozisyonun Lacan'ı, yakın dostu ve çalışma arkadaşı olan, bilhassa *Algının Fenomenolojisi* ve ölümünden sonra yayımlanan *Görünür Olan ve Görünür Olmayan* adlı kitapları *Seminer XI*'in bakışa ayrılan oturumlarında takdirle anılan Maurice Merleau-Ponty'den nihayetinde ayırır göründüğünü belirterek başlayalım. İki dost arasında çok fazla ortak zemin bulunur. Lacan gibi Merleau-Ponty de görüşün cismaniyetten ayrılamayacağında ısrar etmiştir. Gözlemcinin bedenselliği görme edimine dahil olur, görme edimini yapılandırır. Merleau-Ponty'nin alametifarikası olan "et" [*flesh*] mefhumunda, evcilleştirilmiş veya toplumsallaştırılmış bedende delikler açan, beden-ego imgesinin yansıtılmış yüzeyini yırtan ve görünür olmayanın, görülmesi imkansız olanın görüş sahasına musallat olmasına neden olan dürtünün "sömürgeleştirilmemiş" ya da "insanlık dışı" boyutunu görmek mümkündür.

Merleau-Ponty'de tekrar tekrar ortaya çıkan, görüş ile gören, duyulur olan ile duyumsayan varlık, dokunulan ile dokunan et arasındaki, birinin diğeri üzerine katlandığı veya diğerine sarındığı o çapraz iç içe geçme figürü ile Lacan'm

157 Jacques Lacan, *Seminar VII: The Ethics of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Dennis Porter, Londra: Routledge, 1992, s. 30.

Rönesans resminin zarf yapısına dair tarifi arasındaki benzerlik de çarpıcıdır. Hatta Lacan bir noktada durup, doğruca *Görünür olan ile Görünür Olmayan*'a iliştirilmiş çalışma notlarından birine, *chiasmus*'un topolojisinin içi dışına çıkarılmış bir eldiven parmağı metaforuyla temsil edildiği bir nota gönderme yapar. O notun bir parçası şöyledir: "Ters çevrilebilirlik: içi dışına çıkarılmış bir eldiven parmağı – *Her iki tarafta birden* bulunacak bir seyirciye hiç gerek yok. Bir taraftan eldivenin yanlış tarafının doğru tarafına uygulandığını görmem, biri *aracılığıyla* diğerine dokunmam kafi (bir sahanın bir noktasının veya düzleminin çifte 'temsili'). Chiasm bu işte: ters çevrilebilirlik..."[158] Bir Rönesans resminde patlak veren bakış, eldivenin deri parmağı tersine çevrildiğinde, içi dışına çıkarıldığında kürk astarın çıkıntı yapmasına benzerdir. Ama Merleau-Ponty çaprazlanan terimlerin sürekli birbirine bağlandığını, bu sayede de gözlemcinin bakışın ılıklığına boğulmasını açığa çıkarmaya çalışırken, Lacan gözü veya görüş sahasını bakıştan kuvvetle koparır, ikisini radikal bir şekilde ayrık hale getirir. Sadece izdüşümsel geometrinin yapay aygıtı, bakışı görülür düzlemde görünmeye zorlayabilir; gerçek hayatta göz ile bakış birbirlerini karartır. Lacan'ın analizinde nesnel görüş sahasını sarsan şey, tam da bu terimler arasındaki antinomidir.

Bunun sonucunda görülür dünyanın nesnelliği, Merleau-Ponty ve Lacan'da farklı tarif edilecektir. İlki için nesnellik her şeyden önce görülür olanın belli bir derinliği olması, yani bir "arkası" olması demektir; ki herhangi bir anda görüşe kapalı olabilecek olan bu "arka" başka bir anda biz veya başkaları için yine de potansiyel olarak görünürdür. Bu diğer görüşler nesneleri "yuvarlar", onlara şu an gördüğümüzden farklı yüzler verir. Mesela Vermeer'in *Coğrafya Bilgini* tablosunda, coğrafyacının bedeni neredeyse tamamen izleyiciye dönüktür. Arkasını görmeyiz, önünde durduğu, görülmesini engellediği gardrobun da tamamını görmeyiz. Fakat bu tabloyu *sanki* coğrafyacının perspektifimiz yüzünden görüşe kapalı olan bir arkası, gardrobun da bir tabanı varmış gibi okuruz. Burada nesnellik, bir nesnenin bizden gizli boyutlarını gören başkalarının mevcudiyetinin bizim görüşümüzü *onayladığı, desteklediği, istikrarlı* hale getirdiği varsayımından türetilir. Lacan ise, sonraki bölümde göreceğimiz gibi, farklı bir konum alır. Bu hususta Merleau-Ponty'den ziyade Sartre'a yakın duran Lacan, Öteki'nin bakışının gerçekliğimizi nasıl istikrarsızlaştırdığını, temellerinden titremesine yol açtığını vurgular. Bakış göründüğü anda görüş yok olur.

Yarıda bıraktığımız Rönesans perspektifi ve geometrik perspektif tartışmasına geri dönelim. Görsel sahaya düşürülen gözlemcinin ya da gözün bir gösteri haline geldiğini söylemiştik. Sıfır noktası, gören öznenin yerini mimler. Aynı

158 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, s. 263.

zamanda ikinci bir nokta daha algılanabilir hale gelir; "ressamın [resmettiği şeyi] temsil etmek için – *a ritrarlo* ... tüm özellikleriyle birlikte portresini almak için, en azından ideal olarak kendisini yerleştirdiği noktayı"[159] adlandıran mesafe noktası. Lacan'm bakış noktası olarak adlandırdığı noktadır bu. Lacan'ın dediğine göre, izdüşümsel geometri ölçümle değil, denklikle ilgili olduğu için, bakış noktası ölçüyle belirlenmez. Önemli olan tek şey, tabloda iki noktayı birbirinden ayıran bir tür mesafenin, herhangi bir mesafe veya aralığın mimlenmiş olmasıdır; sıfır noktası veya gören özne ile mesafe noktası veya bakışı ayıran aralığın. Niye peki? Nihayetinde Rönesans perspektifinin amacı nedir, ne yapmaya çalışır? Görüşe ilişkin *perceptum* içinde *percipiens*'i yakalamaya çalışır. Lacan burada sadece gözlemcinin gözünün sahne içinde görünmesine değil, bakışın görünür dünyada görünmesine de gönderme yapar. Normal akışta bakış görünür değildir, çünkü özne görebilmek için kendisini bakıştan ayırır. Ama izdüşüm sayesinde, tabloya yönelttiğimiz bakış kadar, tablonun bize yönelttiği bakış da *perceptum* içinde görünür. Tablonun bize dönüp bakabilmesinin tek nedeni, tablodan geri çekilebiliyor, geri adım atabiliyor olmamız, kendimizle gördüğümüz şey arasına belli bir mesafe koyabiliyor olmamızdır. Bu da *percipiens*'in ya da algılayan öznenin salt bir nokta, durağan ve soyut bir konum olarak değil, ancak gördüğümüz nokta ile görüldüğümüz noktayı birbirinden ayıran aralık veya gedik olarak temsil edilebileceğini ima eder. Ancak bu ikinci noktanın, bakışın kendisine bakana dönüp baktığı noktanın, bir nokta olarak tam olarak konumlandırılabilir olmadığını belirtmek çok önemlidir, zira aksi takdirde bakış *perceptum*'un bir parçasına indirgenmiş olurdu (sıfır noktası veya gördüğümüz nokta gibi). O halde (biri konumlandırılabilir, diğeri konumlandırılamaz olan) bu iki nokta arasındaki gedik ancak *perceptum* içinde, tablonun kendi içindeki hafif bir gedik veya aralık olarak gösterilebilir. Tabloyu kendisinden çıkaran minimal bir fark veya başkalık vardır; tabloyu kendisinden koparan, soyan bir tür çarpıtma veya anamorfoz. Rönesans tablolarının düz bir yüzeyde üç boyutlu derin bir uzam yanılsaması yaratıp mesafeyi temsil etmeye çalıştığını söyleyen Panofsky'ninki gibi vb. standart ders kitaplarının tüm hatalı bilgeliğinin aksine, Lacan bu tabloların daha ziyade algılayan özneyi kendisinden ayıran o saf mesafeyi gösterdiğini söyler. Temsilin mümkün olabilmesi için şart olan bu mesafe, film teorisinin yapıbozuma uğratmaya kalktığı soyut özneyi değil, görme dürtüsünün cisimleşmiş öznesini tanımlar.

159 Damisch, *The Origin of Perspective*, s. 91.

8

Zapruder'in Gördüğü

22 Kasım 1963'te, John F. Kennedy'nin konvoyu Dallas şehir merkezinden geçerken, Abraham Zapruder 8mm kamerasını gözüne doğru kaldırır ve bu kamusal töreni kendi amatör filmine çevirmeye hazırlanır. Sonraki yirmi altı saniye boyunca vizörden bakmaya devam eder. Sonuçta, herkesin bildiği gibi, yakınlarda fahiş bir fiyata, gözü aç sanat pazarında son birkaç yılda açık artırmayla satılan modern sanat başyapıtlarıyla aşık atan, hatta onları geçen bir fiyata alıcı bulan, korkunç bir şekilde yarıda kalmış bir film ortaya çıkar. Fakat parasal açıdan böyle bir kıyaslama yapan haber spikerleri bile, Zapruder'in filmini estetik açıdan değil, tarihsel açıdan, kanıt mahiyeti taşıması bakımından değerlendirip bu kıyaslamanın geçerliliğini yadsımıştır. Kennedy suikastinin görüntüleri, ulusumuza ilişkin anlatıya hâlâ yedirilemeyen travmatik bir hatıranın, bir yaranın kaydıdır; dolayısıyla bu 8mm'lik hatıra, bir sanat eseri sıfatıyla değil, ulusal arşive girecek bir belge sıfatıyla dijital onarımdan geçecektir.

Bu arka plan ışığında, Pier Paolo Pasolini'nin film hakkında söyledikleri –"siyah başkanlık arabasının koltuğunda, Amerikalı küçük burjuva karısının çelimsiz kollarında düşüp ölen" John F. Kennedy[160]– kulağa tırmalayıcı geliyor. Filmi muhafaza etme gereği ve hürmet dolu ton bu ifadelerde yerini olayın duygusuz bir tarifine bırakırken, filmin kendisi de, aslında kanıt değerini şüpheye düşüren estetik bir argümanı örneklendirmek için, rastgele oltaya takılmış gibidir. Pasolini'nin yorumlarının yer aldığı deneme, "Observations on the Long Take" ["Uzun Çekim Üzerine Gözlemler"], bir zamanlar sinema kuramcılarına son derece acil görünen bir tartışmaya, uzun çekim mi montaj mı tartışmasına yapılmış ufak bir müdahaledir. Pasolini bu yazıda kuvvetle montajın yanında yer alır; "akla gelebilecek en tipik uzun çekim" diye tarif ettiği Zapruder'in filmini karşı bir örnek olarak kullanır. Böylesine estetikle sınırlı, hatta teknik bir amaç uğruna sıralanan bu üstünlük sıfatlarını görünce hayret etmemek elde değil.

Pasolini'nin tezi şöyle: Film yapım yöntemi olarak montaj, uzun çekimden üstündür; çünkü montaj, sinemaya mahsus şimdiki zamanı, filme alınan malzemeye anlam veren bir tür kesik veya "ölüm"le noktalar. Bu kesiğin müdahalesi, yönetmenin oluşturduğu filmin parçalarını yan yana getirmesini sağladığı gibi,

160 Pier Paolo Pasolini, "Observations on the Long Take", *October* 13 (yaz 1980), s. 3. Bu yazıya yapılan sonraki göndermeler metin içinde belirtilecektir.

düzene koymasını da sağlar. Bu ayrımda amaç montajı, sadece ham film malzemesini birleştirmeye yarayan mekanik bir araç olarak değil, tüm imgelerin bununla ilişkili olarak düzene koyulacağı bir bakış açısı –dolayısıyla bir öznellik– oluşturma aracı olarak da tasdik etmektir. Ama montaj yoluyla oluşturulan filmlerde, kesme biçimindeki ölüm, film-dışı, fiili malzemeye anlam bahşederken (Pasolini'nin absürd benzetmesiyle, tıpkı bir insanın ölümünün geriye dönük olarak hayatına anlam vermesi gibi), Zapruder'in uzun çekim filminde durum bunun tersidir: Kennedy'nin fiili, film-dışı ölümü, tam da *kesme olmadan* filme alındığı için, anlam kaybeder. Olayın tek kaydı olan bu suikast imgesi, başka bir bakış açısıyla, "Kennedy [veya] Jacqueline'in, suikastçının [veya] suç ortaklarının, bakış noktası daha iyi olanların ... vs." bakış açısıyla koordine edilebilir değildir. Bunun sonucunda film şimdiki zamanda, "tesadüfi, neredeyse acınası" halde kalır ve kaydedilen olay "neredeyse anlaşılmaz", esas itibariyle anlamsız hale gelir. Fakat Pasolini'nin argümanına göre sorun, suikast görüntüsünün *başka* herhangi bir bakış açısıyla koordine edilememesinde değil, bu koordinasyon olmadığında görüntünün kendisinin gerçek anlamda *hiçbir bakış açısına* sahip olmamasında yatar. Pasolini, montaj yoluyla oluşturulan bakış-açısı yapısını ve bu yapıya ait öznelliği, uzun çekimin sunduğu daha farklı, seyreltilmiş veya kısılmış öznellik biçiminden ayırır. Dahası montaj nesnel bir imge üretirken, uzun çekim nesnelliğe ulaşamaz ve öznel kalır. Başka bir deyişle, sinematik temsile özgü "gerçeklik etkisi", uzun çekimde zeminini kaybeder ve sarsılmaya başlar.

Gerçekliğin nesnelliğinin (Pasolini'nin deyişiyle) "vücut bulmuş" bir öznenin öznelliğiyle çelişmediği gibi, aksine ona bağımlı olduğu argümanı, ne önemsiz ne de alışılmadık bir argümandır; felsefesinin tam kalbinde bunu ilk formüle eden Kant olmuştur – kimilerine göre, öznenin cismaniliğine, Pasolini'nin ısrarla üstünde durduğu cismaniliğe pek önem vermediği söylense de. Gelgelelim bu felsefi argümanın Pasolini'deki filmsel versiyonunu yeterince kavramak güçtür; argümanın yer aldığı metnin kısalığı kadar, montaj ile ölüm arasında kurduğu sorunlu benzerliğin matlığı yüzünden de. Hayatın, hayatın kendi içinde değil, ancak ölümde geriye dönük olarak anlam kazandığını söylemek ilk bakışta ne kadar abes geliyorsa (Pasolini de burada "kötü" konuştuğunu kabul eder), montaj tartışmasında ortaya çıkan ölüm göndermelerini de, denemenin başlangıcını oluşturan Kennedy suikasti bahsinden biten terminolojik yabani otlar olarak bir o kadar yersiz göresimiz gelir. Başka bir deyişle, montaj ile ölüm arasındaki bağlantı, ilk bakışta, açılış ifadelerinde değinilen, Zapruder'in kayda geçirdiği Başkan'ın gerçek ölümünden arta kalan retorik bir yankı gibi görünür. Gelgelelim Pasolini'nin tuhaf tezi tam aksi yönde ilerler: Henüz açıklanmayan bir şekilde, *Kennedy'nin fiili, manasız ölümü, montajın yadsınmasının bir ürünüdür.*

Böylesine eksiltili bir deneme söz konusu olduğunda, naif bir okur veya seyirci olmamanın faydaları var. Yeterince ayrıntılandırılmış olmayan bu deneme yine de kulağa doğru gelir, çünkü tarif etmek için debelendiği merkezi paradoksu kendi sinema deneyimimizden gayet iyi biliriz. Sinematik temsilde nesnellik, omuz üstünden kaydedilen ve anlatı içindeki çeşitli karakterlerle uzamsal olarak ilişkilendirilen bir dizi bakış açısı çekiminin birbirlerine dikilmesiyle elde edilir; sonuçta tüm bu farklı görüşler bir şekilde tutarlı ve nesnel bir gerçeklik üretir. Ama deneyimimiz, Pasolini'nin dışarıda baktığı bir ayrıntıya da dikkat çeker: Belli bir bakış açısına atfedilebilen çeşitli çekimlerin arasına serpiştirilen, uzamsal olarak herhangi bir karakterle ilişkilendirilmeyen, herhangi bir bakış açısına atfedilemeyen bir dizi çekim daha vardır. Dolayısıyla bunlar hiçbir yerden –hatta, ki bu önemli bir belirleme, her şeyi bilen bir gözlemciden bile– gelmiyor gibidir, zira *sinemada nesnel çekim yoktur*. Sinematik nesnellik herhangi bir nesnel çekim olmadan kurulur.

Burada bir soru doğuyor: Bakış-açısı çekimi olmayan bu iki çekim, *atfedilemez* çekim ile *öznel* çekim arasında ne gibi bir fark vardır? Atfedilemez çekim nötr veya öznellikten yoksun görünür; çünkü, dediğimiz gibi, bakış-açısı çekiminden farklı olarak, bir karaktere yakın olan veya onu kısmen içeren veya onunla uzamsal olarak ilişkilendirilmiş bir yerden değil, herhangi bir kişiyle bağlantısı olmayan bir yerden çekilir. Ne var ki bazen, görünüşteki uzamsal bağlantısızlık, tam da bakan kişinin pozisyonundan çekim yapılmış olmasından kaynaklanıyor olabilir; ki bu durumda öznel bir çekim söz konusudur. Dolayısıyla atıfsız çekimler ile öznel çekimler arasında biçimsel bir benzerlik vardır; nitekim Hitchcock, izleyicinin atfedilemez çekim sandığı bir çekimin aniden aslında şeytani bir karakterin –veya kuşun– konumundan filme alındığını gösterdiği birkaç filminde bu benzerlikten istifade etmiştir.[161] Çekim birdenbire "optik bakış-açısı" çekimine veya "öznel" çekime "geriler".

Pasolini'nin montaj ile uzun çekim arasında korumaya çalıştığı ayrım temelde, birbirleriyle bağlantılı bir dizi bakış-açısı çekimi ile uzatılmış bir öznel çekim arasındaki ayrıma denk düşer görünse de, bu özetin yetersiz kalacağını söylemek istiyorum. Pasolini'nin montajla ilişkilendirdiği nesnellik, sadece bakış açısı çekimleriyle oluşturulamaz; atfedilemez bazı çekimler de içermelidir. Pasolini serbest, dolaylı bir film yapım tarzının gelişimini ele almaya başlarken, atfedilemez dediğim bu tür çekimleri görünür kılar; ama bunları bu tarza özgü bir şey olarak görür. Bu tür çekimlerin bu tarz filmlerde ön plana çıktığına katıl-

161 Bkz. Slavoj Zizek'in Hitchcock'un *Kuşlar* filmine ilişkin argümanı, *Looking Awry* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), s. 96–97; Türkçesi: *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004, s. 132-133.

makla birlikte, standart film yapımında da, vurgulanmayan bir şekilde mevcut olduklarında ısrarcıyım.

Pasolini, suikast görüntüsünün sözde belgesel tarzının öznel olduğunun altını çizmek için, Zapruder'i kamera açısı seçmemiş olmakla, "bulunduğu yer neresiyse oradan çekim yapmış, lensin gördüğünü değil, kendi gördüğünü çerçevelemiş" olmakla suçlar (3). Zapruder'in öznel uzun çekimiyle ilişkili sınırlı veya kısılmış öznellik biçimi, yaratıcı bir kamera açısı *seçilememesi* veya bu seçimin reddedilmesiyle, tarihin onu hasbelkader yerleştirdiği konumu kabullenmiş olmasıyla el ele gider. Burada *öznel izleyici*nin, *olayların pasif bir kaydedicisi*, salt bir *nesne*, ya da *tarihin kölesi*, dolayısıyla nesnellik iddiasından tamamen vazgeçmiş birisi olarak tarif edilmesi ironiktir. Pasolini'nin montajla ilişkilendirdiği öznellik biçimine ulaşmak için bir lens ilavesi gerekir. Bu da ikinci ironidir; kişinin tarihsel koşullarının yarı-aşılması burada, beklediğimiz gibi, tarihsel konumlanmanın ötesine, "soyut ve doğalcı olmayan bir bakış açısına" doğru iradeci bir sıçramaya değil, maddi bir cihazın ilave edilmesine bağlıdır: bir lensin, kameranın veya kayıt cihazının. Son muamma da, bu lensin veya kameranın arkasında duran izleyiciye dair hemen aklımıza gelebilecek imgenin Pasolini'nin kastettiği şeyi karşılamıyor olmasıdır; zira "lensin gördüğü şey" (Zapruder'in öznel olarak ne gördüğünün aksine), (çoğu zaman bakanın da dahil olduğu) bakış açısı çekimleriyle verilir. Nesnellik üreten lensin, izleyicinin önünde değil, *arkasında* olduğunu düşünmemiz gerekir. Başka bir deyişle, filmi çekenin, lens aracılığıyla gördüğü dünyanın bir parçası olması gerekir. Bu lens bahsi, argümanın, atfedilemez çekimlere değinmemekle birlikte kaybettiği karmaşıklığı yeniden kazandırma çabası gibidir adeta.

Uzun çekim ile öznel çekim arasındaki kuvvetli bağın vurgulandığı bu tashihlerden sonra, Pasolini'nin kendi filmlerinden biri olan *Salò*'dan, bir dizi öznel çekimin tüyler ürpertici bir şekilde dizildiği bir sekans ilgimizi çekecektir. Bu sekansın, Zapruder'in filminin bahsettiğimiz denemede oynadığı rolün aynısını oynadığını ileri süreceğim; kesmenin reddedilmesinin doğurduğu korkunç sonuçların bir örneği olduğunu. Nitekim Zapruder'in filmi ile bu sekans arasında bir dizi koşutluk bulunur. Pasolini yazısında tek bir kişinin anonim görünen, ama aslında son derece –ve rahatsız edici derecede– öznel bakışına odaklanırken, *Salò*'daki sekansta üç izleyici vardır ve bu izleyicilerin rahatsız edici derecede öznel, aman vermez bakışları, kamera değilse de bir çift dürbün vasıtasıyla yapay olarak güçlendirilir. Anlatının merkezinde yer alan dört sadist *libertine*'den bu üçü, sadistlere mahsus olan o mesafeli ve zalim, kayıtsız nesnellik tavrını takınır; ama gördükleri imgenin, kenarları ve merkezi kısmının maskelenmesiyle matlaştırılmış ve çarpıtılmış olduğu ölçüde -sahnenin görül-

düğü (öznel) filtre cihazının şekline işaret eder bu- açıkça öznel olduğu belirlenir. Maskeleme, sahnenin tam da izleyicilerin, elbette dürbünlerin *arkasına* yerleştirilmiş izleyicilerin konumundan çekildiğini açığa vurur. *Libertine*'lerin bakışının nesnesi, en az Zapruder'in odaklandığı nesne kadar dehşet vericidir: insan etinin koparılması veya yırtılması – bu kez bir suikast yoluyla değil, *libertine*'lerin güzel kurbanlarına uyguladığı ayinsel işkence ve infaz yoluyla.

Salò'daki boğucu yakınlık, Pasolini'nin suikast imgesinde dikkat çektiği yoğunlaştırılmış mevcudiyete koşuttur. Nitekim, *libertine*'lerden bir tanesinin bakmadan önce dürbünü yanlış tarafından tutması, izleyicide, ortaya çıkan indirgenmiş imgenin bir mesafe yaratacağı, ezici mevcudiyeti biraz olsun hafifleteceği gibi nafile bir umut yaratır. Ama böyle olmaz. Sekans boyunca ses neredeyse tamamen çıkarılmıştır, böylece yakınlık hissi daha da şiddetlenir. Ses susturulmamış olsaydı, dikkatler kaynaklandığı noktaya kayar ve böylece görselin hegemonyası sarsılırdı; yani ses görüş sahasına bir sınır, bir kesme getirir ve imgeyle aramızda bir mesafe oluşmasını sağlardı. Oysa sessizlik bizi imgenin şimdiki zamanına mıhlar. Her şey, imgenin dış çerçevesi, maskeleme cihazı bir şekilde içsel, mesafelendirici bir kesmenin ikamesiymiş gibi işler. Çerçeve dünyayı içeriden bölmektense, siyah bir arka plandan kesip ayırır ve bir fragman, bir fetiş olarak görünmesini sağlar.

Şimdi önümüzdeki soru şudur: Bu imgelerin içeriği ile bakış açısı veya montajın varlığı ya da yokluğuna ilişkin biçimsel argüman arasında, şayet varsa, ne gibi bir ilişki vardır? Montajın (yani içsel bir kesmenin) biçimsel yokluğu ile tenin fiziksel olarak kesilmesi arasında ne gibi bir ilişki vardır? Pasolini'nin denemesinde, sinematik argümanın sınırlı görünen, biçimsel niyeti ile bunu örneklendirmek için seçilen filmin yüklü içeriği arasında rahatsız edici bir dengesizlik mevcuttur. Uzun çekimle kaydedilen olay, söz konusu biçimsel noktayla alakasızmış veya fazlalıkmış gibidir; oysa Pasolini'nin olayı özetlerken kullandığı –"siyah başkanlık arabasının koltuğunda, Amerikalı küçük burjuva karısının çelimsiz kollarında düşüp ölen"– duygusuz, hafiften küçümseyici ton, tarafsızlıktan başka bir şeyi açığa vurur. Tarif ettiği şeyden *etkilenmiş* gibidir. *Salò*'ya gönderme yaparak içeriğin yükünü iki katma çıkarırken, bu öznel çekimlerin hedef aldığı eylemleri ön plana taşımak istiyorum. Mesele, Zapruder'in filminde olup bitenlerle *Salò*'daki sekansta olanlar arasındaki koşutlukları ne ölçüde hesaba katmamız gerektiğidir; zira ikincisinde kurbanların işkence ve infaza maruz kaldığına tanık olurken karşılaştığımız eylemler sıradan eylemler değil, *sapkınlık* eylemleridir. Zapruder'in meşum filminde karşılaştığımız eylem için aynı şeyi söyleyemeyiz elbette?



Resim 8.1 Pier Paolo Pasolini, Salò. The Museum of Modern Art'ın (N.Y.) izniyle /©Film Kareleri Arşivi.



Resim 8.2 Pier Paolo Pasolini, *Salò*. The Museum of Modern Art'ın (N.Y.) izniyle / Film Kareleri Arşivi.

Yüklü bir terim olan *sapkınlık* terimini nasıl kullandığıma ilişkin herhangi bir yanlış anlamanın önüne baştan geçelim. Laplanche ve Pontalis'in uyardığı gibi, "Sapkınlık fikrini, bir norma gönderme yapmadan kavramak çok güçtür."[162] Yani sapkınlığı, cinsel davranış normlarından sapma dışında anlamak çok güçtür. Buradaki sorun, insan cinselliğinin tam kalbine *genelleştirilmiş* bir sapkınlık yerleştiren ve cinsiyetler arası herhangi bir cinsel nispetin yokluğunu açığa çıkaran Freudcu teorinin, o varsayılan normu –ki Freud bu normu şöyle özetler: Cinselliğin genelde "çocuklukta var olmadığı, olgunlaşma süreciyle bağlantılı olarak ergenlik döneminde devreye girdiği ve bir cinsiyetin diğeri üzerinde uyguladığı dayanılmaz çekim gücü şeklinde kendini gösterdiği düşünülür; amacının ise cinsel birleşme, ya da ... bu doğrultuda eylem olduğu varsayılır"[163]– neredeyse hemen ıskartaya çıkarmış olmasıdır.

Sınırlanmış sapkınlık mefhumunun psikanalizde ne gibi bir anlamı olabilir o halde? Bu soruya yanıt vermek için ilk önce, cinselliği bir özne ile bir diğeri arasındaki bir ilişki, yahut doğru veya yanlış, normal veya sapmış addedilen bir nesne-seçimi olarak düşünmeyi bırakmak gerekiyor. Bu yeni sınırlama altında, mesela eşcinsellik kendiliğinden bir sapkınlık olarak sınıflandırılamaz. Nevroz ile psikoz arasındaki fark, sadece kişinin nesne-seçimiyle veya belli bir ötekiyle ilişkisiyle değil, büyük Öteki ile veya toplumsal varoluşu yöneten muhtelif yasa ve kurumlarla ilişkisiyle de ilgilidir. Bu yapısal tanımın, nevroz, psikoz ve sapkınlıktan oluşan psişik kategorileri, Freud'un eski psikolojiden miras aldığı klinik "patolojiler"den ziyade, Heidegger'in *Existentialen* mefhumuna, yani dünyada-olma imkanının biçimsel koşullarına yakınlaştırdığına sıklıkla değinilmiştir. Psikanaliz dışında muhtelif siyaset felsefesi yapıtlarında da, özneyle dünya arasında ortaya çıkan yeni bir ilişki tarzını adlandırmaya çalışırken Sade'a başvurulduğunu belirtmek gerek. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Adorno ve Horkheimer, *Eichmann Kudüs*'te kitabında Hannah Arendt ve elbette "Kant with Sade" yazısında Lacan sadizm sapkınlığını, Freud-öncesi bir manada bireysel bir patoloji olarak değil, Kant'ın modern özne ile dünya arasında tanımladığı ilişki düzleminde ve düzeyinde bir ilişki türü olarak ele almıştır. Bundan dolayı, bir tür "sapkınlıklar kataloğu" (patolojik ve çoğul) sunan Sade'ın Freud'u önceliediğini söylemek "aptalca"dır; zira Sadecı yatak odasının asıl değeri, yani sapkın yapıyı aydınlatmış olması, onu "antik felsefe okullarına adlarını veren

162 Jean Laplanche ve J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, çev. Donald Nicholson-Smith, New York: Norton, 1973, s. 306

163 Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, çev. Alix Strachey, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1957, 7:135.

mekanların eşiti" kılar.[164] Lacan, Arendt, Horkheimer ve Adorno'da birincil gönderme Kant'ın ahlak felsefesidir ve dördü için de asıl soru şudur: bir yanda Kantçı öznenin kayıtsızlığı veya aldırışsızlığı, bu kayıtsızlıkla ilişkili olarak insan yapımı yasalara duyduğu ihlalci ilgisizlik ile diğer yanda sadizmde görülen kayıtsızlık ve ihlal türleri arasında ne gibi bir fark vardır? Ya da: Özgür, etik edimi, sadistin başkalarını zalimce araçsallaştırmasından ayıran bir şey var mıdır? Kant modern özneyi dünyasından "çıkık", ya da dünyanın yasa ve kurumlarına karşı yapısal bir isyan içinde gördüğü için, bu metinlerde –ve Sade'ı yürekli bir insan, etik bir insan olarak yücelterek "şık görünmeye" çalışan diğerlerinde[165]– tekrar tekrar ortaya çıkan soru şudur: Sapkınlıktaki ihlaller, bu modern isyan ve "çıkıklık" tavrının diyalektik veya doğrudan bir gelişimi değil midir?

Yapılması gereken ilk ayrım, Kantçı öznenin elinde olan isyan *imkanı* ile sapkın öznenin üzerine düşen isyan *mecburiyeti* arasındadır. Burjuva toplumunun yasaklarını açıktan ihlal eden (ömrünün üçte birini hapiste geçiren) Sade darağacına göz kırpmaya devam etmiştir, ama bu ihlalleri etik bağımsızlık olarak görmek saçmalık olur. Sade'ın meydan okuyan eylemleri, yasayı parçalama girişiminden ziyade, yasanın "kendisine düşen" işlevi, yani onu cezalandırma işlevini yerine getirmesi amacını taşır. Her şeyden önce yasanın tam gücünü ve iktidarını üstlenmesini ve yasanın bu kuvvetini kendi teninde sınamak istemiştir.

Kant ile Sade'ın, ya da etik eylem ile sapkınlığın birleştirilmesinin büyük ölçüde ihlal konusundaki teorik bir gevşeklikten kaynaklandığına şüphe yok. Bir süre önce Guy Rosolato, ihlalden bahsetmek için, "önce yasanın düzeni ve ruhu içinde bir çekişme, inancın tam kalbinde bir bölünme, itimadın içinde belli bir tereddüt ve hatta bir haz isyanı hayal etmek gerektiğini" belirtmiştir.[166] Zira yasa düzlemi içinde bir dönüşüm veya isyanın tasavvur edilebilir olması için, belli bir ehliyetsizleşmenin meydana gelmiş olması gerekir. İhlalin tutunabilmesi için yasanın kendi içinde bir *çatlama* olması gerekir. Freud'un dürtünün kendisinin sapkınlığından, cinsel içgüdünün genel bir sapkınlığından bahsedebilmesinin sebebi, öznenin tabi olduğu yasanın çatlamış olmasıdır; dürtünün "uygar cinsel ahlak"ın yasalarına tecavüz olarak gelişmesini sağlayan da tam olarak budur.

---

164 Jacques Lacan, "Kant with Sade", çev. James Swenson, *October* 51, kış 1989, s. 55. Ayrıca bkz. Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, çev. Johan Cumming, New York: Seabury Press, 1972, s. 81–119 (Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Elif Öztarhan, İstanbul: Kabalcı, 2010; Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: Viking, 1963; Türkçesi: *Kötülüğün Sıradanlığı: Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2009.

165 Lacan, "Kant with Sade", s. 65.

166 Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris: Gallimard, 1969, s. 172; Rosolato'nun sapkınlığa ilişkin sunduğu tartışma hala en ikna edici olanıdır.

ÖTEKİ, MUHTEMELEN

Pasolini'nin sinematik biçim üzerine görüşlerinden, uzun çekime karşı montajdan, Kant'a karşı Sade'a; bu noktaya nasıl geldiğimizi hatırlayalım. "Gerçeklik *ancak tek bir bakış açısından* algılanabilir ve bu bakış açısı daima algılayan bir özneye aittir" (3). Daha önce bahsettiğimiz gibi, Kant felsefesinin temel tezlerinden biridir bu: Nesnel gerçeklik, tek bir öznenin perspektifi içinde ve bu perspektif aracılığıyla doğar. Ne var ki sinematik biçimin öznel çekimde tanıklık ettiği başka tür (Kantçı öznenin akranı olan) bir algılayan özne vardır; bu özne için dünya artık bu nesnelliğe sahip değildir. Buradan yola çıkarak, öznenin yasayla ilişkisinde bir değişim olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Pasolini için bu tür öznel çekimin en iyi örneği, Zapruder'in filmidir; ben *Salò*'nun aynı ölçüde uygun bir örnek olduğunu öne sürdüm, ama bu kıyaslamayı ne kadar ileri götürmek gerektiği sorusunu açık bıraktım.

Birbirinden ayırmak istediği iki tür filme mahsus bakma [*look*] türlerine odaklandığı için, Pasolini'nin getirdiği ayrıma, film teorisi içinde geliştirilen görüş [*look*] ve bakış [*gaze*] teorisi aracılığıyla yaklaşabiliriz. Lacan'ın bu teoriye yaptığı katkı ve Sartre'ın "görüş" (aşağı yukarı Lacan'ın *bakış*ına denk düşer) üzerine *Varlık ve Hiçlik*'teki düşüncelerine yaslandığı gayet iyi bilinmektedir. Aslında bu bağlamda dikkatimizi en çok cezbeden metin Sartre'ın metnidir; zira bu metinde, bakış fenomenine dair genel incelemenin peşinden bakışın sadizmdeki işlevi konusunda bazı düşünceler gelir.

Lacan'ın Sartre'dan ödünç aldığı sahne gayet iyi biliniyor, ama yine de hatırlatmama izin verin. Anahtar deliğinden bakan, kendini bakma eylemine kaptırmış bir röntgenci vardır; birdenbire, arkasındaki dalların hışırdamasıyla, ya da ayak seslerinin peşi sıra gelen sessizlikle birlikte afallar. Bu noktada, röntgenciyi bir nesne olarak, incinebilir bir *beden* olarak çökelten *bakış*, röntgencinin *görüşü*nü aksatır.[167] Nedir bu bakış? Bu soruya yaklaşmanın en iyi yolu, bakış kavramının hangi problemi çözme amaçlı olduğunu belirlemektir. Aslında bu tam da bizim yola çıktığımız varsayımın, dünyanın sadece benimle, özne olarak benle ilişkili olarak var olduğu ve ancak benim perspektifim aracılığıyla varlık

167 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, çev. Hazel Barnes, New York: Washington Square Press, 1992, s. 347; Türkçesi: *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki, 2009; bu esere yapılan sonraki göndermeler metin içinde belirtilecek. Kirsten Hyldgaard'ın, bilhassa Lacan'ın teorisine kıyasla Sartre'ın bakış teorisi üzerine mükemmel analizine değinmek istiyorum. İngilizcede ne yazık ki sadece kısaltılmış bir versiyonu mevcut: "The Subject as an Ill-Timed Accident", *(a)*, sayı 1, güz 2000. Hyldgaard ile Aarhus'ta gerçekleştirdiğimiz sohbetler, bu konular üzerine düşüncelerimin birçoğunun gelişmesinde etkili oldu.

kazandığı varsayımının doğurduğu bir problemdir. Bu varsayım ışığında nasıl olup da herhangi bir nesnellik iddiasında bulunabilirim? Gördüğüm ve dolayısıyla içinde yaşadığım dünyanın *benim kendi fantazimden ibaret* olmadığına nasıl emin olabilirim? Başkalarının var olduğuna, dünyamın belli bir nesnellik taşıdığına nasıl emin olabilirim? Bakış kavramı bu sorulara verilmiş bir yanıttır: Başkalarının var olduğuna emin olabilirim, çünkü karşılaştığım bir bakış vardır. Sartre, bakışa nesnelliğin teminatı olma rolünü atfederken, ne *söylemediği* son derece açıktır. Öteki'nin bakışının, *bilgimin olanaklılığının biçimsel koşulu* olduğunu *söylemez*; bakış, dünyaya ilişkin *bilişsel bilgimin* nesnel olduğunun kanıtı değildir. Bakış olarak Öteki'nin bana, "kendi deneyimimin birleştirici ya da düzenleyici bir kategorisi olarak" (360; 363) görünmediğini; bakışın "düzenleyici ya da oluşturucu bir kavram olarak kullanılmadığını" (367; 370); "kendisi için varolduğum her yerde mevcut ve sonsuz olan ... bir özneye ... göndermede bulunan ... düpedüz formel bir mefhum" (375; 377, çeviri değiştirildi) olmadığını vb. tekrar tekrar ve açık açık söyler. Gelgelelim, bakışı inatla film uzamının tamamen dışında ve aşkın bir nokta veya gözle, uzamın birleştirildiği ve uzama hakim olunan bir noktayla karıştırmaya devam eden film teorisi, başından beri bakışı tam da Sartre'ın karşı çıktığı şekilde anlamayı seçmiştir. Film teorisi için bakış, deneyimi birleştiren veya düzenleyen bir kategoridir.

Kaja Silverman, takdire şayan bir şekilde, Lacan'ın bakış kavramının Sartrecı kaynağına ciddi gözle bakan tek film kuramcısıdır. Yine de yaptığı okumada katılmadığım birkaç nokta bulunuyor. Sartre'ın yaptığı uyarıları kendisine yönelten Silverman, Sartre'ı bakışı "aşkın bir göz" olarak kuramlaştırmakla suçlar ve sonrasında Sartre'ın tarif ettiği tarihsiz yapının tarihsel bir boyut içerecek şekilde tashih edilmesi gerektiğini öne sürer.[168] Sonrasında bakışı, "bizi çerçeveleyen" (135) ve "gördüklerimizi düzenleyen" (197), önden varolan bir "kültürel perde" (168) veya "hayali bir vizör" (197) olarak tekrar düşünmek gerektiğini savunur. Başka bir deyişle, önce tam da birleştirici ve düzenleyici bir deneyim kategorisi *olarak* aldığı bakışı sonrasında, Kantçı algının "olanaklılığının koşulları" mefhumunu bir dizi toplumsal uylaşıma ya da verili bir kültüre veya tarihsel uğrağa özgü "bilinçdışı" bir toplumsal sözleşmeye indirgeyerek *tarihselleştirir*. Bir bakışa tabi olduğumuzu söylemek, deneyim için birleştirici bir çerçeve veya bilişsel koşul olarak iş gören "kültürel bir perde" vasıtasıyla kendimizi kavradığımızı söylemektir. Bu tashihin altında, Sartre'ın bakışın görsel saha ile ilişkisini tanımlamak için başvurduğu *aşkın* terimini nasıl kullandığına dair bir

168 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York ve London: Routledge, 1996; Türkçesi: *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı, 2006; bu kitaba yapılan sonraki göndermeler metin içinde belirtilecek.

yanlış anlamadan kaynaklanan bir husumet vardır. Sartre'a göre bakış (tekrar tekrar söylediği gibi) deneyimimizin bilişsel bir koşulu olması manasında *değil, sadece* dünya içinde karşılaşılmasına rağmen, *dünyamızın içindeki hiçbir nesneye iliştirilemez olması* manasında aşkındır. Silverman'ın atfettiğinden çok farklı bir önermedir bu. Sartre'a göre bakış dünyamızın içkin bir parçası değildir, ama başka herhangi bir yerde mevcut da değildir. Bakışa *dünya içinde* fazlalık bir nesne olarak toslarız – Lacan'ın Sartre'ı yorumlarken dediği gibi, "ıskalanmış bir karşılaşma" yoluyla.

Bu karşılaşma mefhumuna daha yakından bakalım. Öncelikle karşılaşmanın Öteki'ni "boş" olarak düşünmemizi önlediğini belirtmek gerekiyor. Öteki'ni aşkın bir şekilde erişilmez ve dolayısıyla onu kavramamızı sağlayacak herhangi bir duyusal içerikten yoksun bir şey olarak tasavvur etmektense, tesadüfi bir buluşma sayesinde Öteki'nin benim için *doğrudan* açığa çıktığını savunur Sartre. İdealist filozofların Öteki'ni yerleştirdiği yer olan o sonsuza dek geri çekilen deneyim ufku birdenbire geri çekilmeyi bırakır: duyusal bir biçimde Öteki'nin bakışına doğrudan toslarım. Fakat duyusal biçime sahip olan şey bakış değildir, zira bakış olağan anlamda bir nesne değildir. Daima nesneler arasında karşımıza çıksa da, daima görülebilen (mesela bir korku filminde penceredeki perdelerin hafifçe aralanmasında) veya işitilebilen (bir kapı gıcırtısı) veya koklanabilen (egzotik bir parfüm) "duyusal bir biçimin kendini göstermesiyle bağlantılı olarak ortaya çıksa" da, bu duyusal rahatsızlıklar belirli bir gözlemcinin işareti haline gelecek olduğunda, yani bakışın Ötekiliği belirli bir kişi, bir küçük öteki haline gelecek olduğunda, bakışın kendisi hemen ortadan kaybolur. Öteki'nin bakışıyla karşılaşmada, spesifik bir görücü göndermesi askıda kalır. İşte bu yüzden bakışı, öznenin "imgesel rakibi" (166) olarak gören Silverman'a katılmıyorum. Gözlemleyen özne ile bakışın Ötekiliği arasında, birbirlerini tanımalarını sağlayacak bir karşılıklılık yoktur. Sartre bu noktada çok açıktır: "[bakış olarak] Başkası, ilke olarak, yakalanamaz olandır: Onu aradığım zaman benden kaçar, ben ondan kaçarken bana sahip olur" (529; 521). Bakış bana bakar, ama ben nereden baktığını asla göremem; zira öyle bir yer, baktığı belirli bir konum yoktur.

Öteki'nin mevcudiyetinin benim için *duyusal* olduğu gerçeğine daha yakından bakalım. Bu, bu bakış deneyimleriyle ilk anda doğrudan kavradığım şeyin, "*orada biri var*" değil de "incinebilir olmam, zarar görebilecek bir bedene sahip olmam" olduğu iddiasıyla örtüşüyor gibidir. Bakış, cisimsiz bir özne olduğum ölçüde, saf biliş yoluyla karşıma çıkıyor değildir; daha ziyade cisimlenmiş bir özne olarak, duyumsal göstergeler yoluyla Öteki'nin bakışıyla karşılaşırım. Ancak bedeni, on dokuzuncu yüzyılda gelişen "hayat bilimleri"nde inşa edilen biyofizyolojik kurmaca ile karıştırmamaya dikkat etmeliyiz. Bu bilimlere göre beden,

yüzeyinde konumlanan duyu organları vasıtasıyla dünyadaki diğer nesnelere çarpan bir *nesne*dir. Gelgelelim, açıklanamaz bir şekilde, bu mekanik temas anlayışıyla tabiri caizse "yara alan" şey, beden değil, "zihin" veya bilinçtir. Zihinde *duyum* [*sensation*] denilen izler oluşur ve bunlardan yola çıkarak kaynaklandıkları tikel dışsal nesnelere geri gidilebileceği varsayılır. Bu duyum mefhumu, algı sorununu ferman yoluyla çözmeyi dener. Dış dünyanın mevcudiyetini teleolojik olarak, dünyaya temas etmemi sağlayan duyu organlarına sahip olduğum gerçeği zemininde koyutlar; ama bunu yapabilmek için, zihin ile beden arasında, kendi sunduğu çözümü tümüyle sarsan, kapatılamaz bir gedik açar. Dolayısıyla algı sorunu –kendisinden ayrı bir mevcudiyete gönderme yaptığından nasıl emin olabileceğimiz sorunu– çözülmeden kalır.

Bakışı ortaya çıkaran duyusal biçim –panjurların arasından bakan bir çift göz, dalların hışırtısı veya ayak sesleri– yukarıdaki anlamda, belirli bir nesneye gönderme yapan bir duyum değildir. Röntgenci ayak seslerini duyduğunda arkasına dönüp kendisine bakan birini yakalayacak olursa, bakışla değil, belli bir gözlemcinin gözleriyle karşılaşır, o kadar. Sartre bakış tartışmasına şöyle bir soru ima ederek başlar: "Öteki var mıdır?" Buna kesin bir yanıt varır: "Muhtemelen." Bu yanıtın anlamını belirginleştirmek gerekiyor. Sartre kaçamaklı bir yanıt veriyor veya tahmin yürütüyor değildir: "Emin olmak mümkün değil, ama bana sorarsanız var." Yanıtı tereddütsüzdür: "Öteki muhtemelen vardır." Burada *muhtemelen*, Öteki'nin mevcudiyet ihtimalini değil, bu mevcudiyetin türünü tarif eder: şans eseri, bir karşılaşmanın olumsallığı yoluyla. Gelgelelim bu buluşmanın olumsallığından yola çıkarak, analitik bir şekilde, Öteki'ne dair herhangi bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Öteki olası bir bilişin nesnesi değildir.

Yine de Sartre, Öteki'nin bakışıyla karşılaşmamıza ilişen bir katiyetten de bahseder. Neyden emin olabiliriz? "Bir tür" [*some*] Öteki olduğundan, "benim kendileri için var olduğum (bazı) bilinçler" bulunduğundan (374; 377, çeviri hafif değiştirildi).[169] *Bazı* teriminin (sadece nesnelere atfedilebilir olan) nicelikle, çoklukla ilgisi yoktur; Öteki'nin bir kısmının benim için bilinir hale geldiği veya yanım sıra belli sayıda ötekilerin var olduğu anlamına gelmez. Sartre'ın dediği gibi, bakış deneyiminde karşılaşılan Öteki, "sayı öncesi"dir (375; 377); yani, ne varoluşu birleştiren ve garantiye alan boş, aşkın bir *Bir*'dir ne de ortak gerçeklik anlayışlarıyla garanti altına alman *başkalarından oluşan somut bir topluluk*tur. Başka bir deyişle, söz konusu karşılaşma sayesinde emin olduğumuz *başkalarının mevcudiyetinin ta kendisi*, ne (1) birleştirici ve soyut bir şey, gördüklerimin nesnel

169 Lacan'ın *Encore: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge* (Jacques-Alain Miller [haz.], çev. Bruce Fink, New York: Norton, 1998) seminerinde kullandığı "Bir tür Bir var" [*Y a d' l'Un*] formülasyonu Sartre'dan ödünç alınmış gibidir.

olarak doğru olduğunu –tüm önyargılarımdan ve tikelliklerimden kurtulduğum sürece– sağlama alacak biçimsel bir bilgi koşulu olarak, ne de (2) paylaştığımız norm ve prosedürler zemininde algılarımızın geçerliliğine onay verebilecek "bilimsel" bir topluluk olarak nesnelleştirilebilir. Bu da bakışın bir toplumsal mutabakat meselesi veya bir "kültürel perde" olarak anlaşılması ihtimalini kesinkes ortadan kaldırır.

Burada nesnelliğe dair aradığımız kanıtı buluyoruz. Ama bulmayı umduğumuz şey değil bu. Bakış algıma bir *nesnellik* damgası vurur, ama bu mühür sadece bazı ötekilerin var olduğunu garanti eder; kendi bakış açımın dışında yer alan bir gerçekliğin yeterli bir temsili olması manasında, gördüklerimin "doğru" olduğunu değil. Algımın berraklığı ve doğruluğuna dair dışsal bir onaydan ziyade, algımın önünde bir engelle karşılaşırım. Algı tökezler. Lacan'ın tercümesi – karşılaşma daima *ıskalanmış* bir karşılaşmadır– yine faydalıdır; her şeyden önce, bilinçdışım reddedişi malum olan Sartre ile Freud arasında önemli bir bağ kurduğu için. "Bilinçdışı" adlı yazısında Freud, tam da bilinci bulandıran fenomenlerin –sakarlıklar, rüyalar, semptomlar, yabancı fikirler, düşünce ketlenmeleri vb.– bilinçdışının mevcudiyetine doğrudan *kanıt* oluşturduğunu, çürütülemez deliller olduklarını savunur.[170] Sonrasında hemen bilinçdışının *ikinci bir bilinç* ile karıştırılmaması gerektiği uyarısında bulunur. Dolayısıyla: Sakarlıklar bir tür Öteki (sahne)nin mevcut olduğunun tartışmasız kanıtı olsalar da, bunları belirli, ikinci bir bilinç ile ilişkilendirmek olsa olsa "sayı öncesi" gerçekliğini nesnelleştirerek (ve böylece yok ederek) bilinçdışı mefhumunu tehlikeye atmak olur. (Burada maksadım Sartre'ı anlamak için Freud'u kullanmaktan ibaret değil; aynı zamanda Freud sonrası bilinçdışı kavrayışlarının sık sık düştüğü tuzaklardan kaçınmak için de Sartre'ı kullanmak.)

Bu nesnellik mührü, başkalarının varolduğu hissinin ta kendisi, bir *biliş* anında değil ("Başkalarının var olduğunu biliyorum"), gözlemcinin bedenini kaplayan *bir utanç hissi*nde ortaya çıkar. Görsellik kuramcıları bu anı yaygın bir şekilde bir sönme anı olarak göklere çıkarır: Saf, aşkın bilinç kendisini aniden cismanileşmiş bir gözlemci statüsüne inmiş halde bulur. Bilinç, nihayetinde bedensel incinebilirliğe bağlı olduğuna ilişkin ani bir anımsatma tarafından utandırılır. Sartre'ın kastettiğinin çarpıtılmasıdır bu; üstelik utancın, toplumsal tenkit veya gözden düşmenin doğurduğu o ılık kızarma ile karıştırıldığını hissettirir. Röntgenci, kınayan gözleriyle kendisini ayıplayan bir toplumsal saygınlık figürüne hazırlıksız yakalanmış değildir: Tüm çalımlarına rağmen, etten kemikten bir varlıksın işte. Hatırlayalım, herhangi bir spesifik yargı normuna

170 Freud, "The Unconscious", SE, 14:170.

iliştirilebilir olmayan, çünkü belirli bir nesneye gönderme yapmayan bir bakışa yakalanır. Gözlemcinin bedenine sızan utanç, tikel bir yargı değil, toplumsalın ta kendisinin doğuşudur. Dolayısıyla sosyolojik veya yurttaşça bir manada utanç olasılığından önce gelir.

Freud'un, kadınları bilhassa utanç duygusuyla ilişkilendirdiğini biliyoruz, ama bu ilişkiyle ne ima edildiği genelde sonuna kadar düşünülmüyor. Feministler ısrarla, kadınların özel olarak bu hissi barındırmasının sebebinin, kendilerini içinde oldukları toplumun, onlara düşük bir değer atfeden toplumun gözüyle –veya "kültürel vizör"ünden– görmeleri olduğunu söylemektedir. Psikanalitik değil sosyolojik olan bu açıklamada utanca yanlış bir anlam verilir: Utanç, "kendini Öteki'nin gözüyle görmek"ten değil, "kendini görünür kılmaktan" doğar. Lacan bu son ayrımı Freud'dan alır; ki Freud da, Sartre'ın utanç duygusuna ilişkin argümanını kendi bakımından önceler.

Sartre'ın yaptığı ayrım, belirli bir birey veya sayıları belirlenebilen bireyler biçiminde nesnelleşmiş bir Öteki ile "özne-olarak-Öteki", yani yine sayı öncesi Öteki arasında daha önce yaptığı ayrıma dayanır. Utanç kendimize ilkinin değil ikincinin, nesnelleşmiş Öteki'nin değil, "özne-olarak-Öteki"nin gözüyle bakmamızdan doğar. Freud'un argümanı da buna son derece yakındır; *yabancı bir kişi* aracılığıyla kendine bakma edimi ile *yabancı bir nesne* aracılığıyla kendine bakma edimi arasında bir ayrım yapar.[171] İlki, kişinin ait olduğu veya memnun etmek istediği birinin ait olduğu kültürün kategorileriyle kendini kavradığı dönüşlü devreye ilişkindir; sonuçta kendimizi bilinen veya bilinebilir bir nesne olarak görürüz. İkincisi ise bambaşka bir devreye, kendi etrafında dönen aktif-pasif dürtüye ilişkindir. Burada kendimi belirli bir ötekinin bakışına maruz bırakıp, karşılığında kendi belirli kimliğime dair bir mesaj alıyor değilimdir. Görme dürtüsünün dönüşlü devresi *bilinebilir bir nesne* üretmez; içinde bir delik açtığı *haz ilkesinin ihlalini* doğurur. Görme dürtüsü, ilk devrenin oluşturduğu ego kimliğini bozan fahiş bir haz üretir. Ya da, dürtüde öznenin kendisini Öteki aracılığıyla görmesindense, Freud'un deyişiyle, "benlik, cinsel uzvu içinde görülür [*Selbst ein Sexualglied beschauen*]."[172] İşte utanç hissini, bizatihi başkaları tarafından görülme hissini doğuran da, bu "kendini cinsel uzvu içinde görmek"tir, dürtünün fahiş hazzı içinde görmektir.

Utanç meselesini daha yakından incelemeden önce, Sartre'm nihayetinde uğraştığımız saha içinde yankıları eksik olmayan argümanının içerimlerini

171 Jacques Lacan, Seminar XI: *The Four Fundamental Concept of Psycho-Analysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Alan Sheridan, Londra: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1973, s. 194; Türkçesi: s. 205.

172 *A.g.y.*

değerlendirmek için duralım. Sartre'ın tarif ettiği yapı, dünya içinde kendimizi görünür olarak deneyimlememizi sağlayan yapı, mesela Deleuze'ün, bilhassa Pasolini'ye ilişkin şu gözlemlerinin altında yatan şeydir:

> Öznenin dildeki bu ikiye bölünmesiyle ya da farklılaşmasıyla, düşünce ve sanatta da karşılaşmıyor muyuz? *Cogito*'dur bu: Ampirik bir özne, aynı anda onu düşünen ve içinde kendini düşündüğü aşkın bir öznede kendini yansıtmaksızın dünyaya gelemez. Ve sanatın cogitosu: ... onun eylemesini seyreden ve onu eylemiş olarak kavrayan bir diğeri olmaksızın eyleyen bir özne yoktur... Ama bu ikiye bölünme asla en uç noktaya kadar gitmez. Bu daha çok, kişinin, kendi üzerine iki bakış açısı arasında salınmasıdır ... Tüm bunların sinemayla ne ilgisi var? Neden Pasolini sinema[da], imgede serbest dolaylı söyleme denk düşen bir şey bulunduğunu düşünür?[173]

Romanın doğumuyla birlikte varlık kazanan ve ilk olarak, bu biçimi kusursuzlaştırma payesi verilen Fanny Burney ve Jane Austen gibi kadın yazarlarla ilişkilendirilen bir anlatı biçimi olan serbest dolaylı söylem, Pasolini'nin uzun süre ilgisini çekmiştir. Serbest dolaylı söylemde kısaca, bir karakterin düşünceleri ve sözleri ne doğrudan temsil edilir veya aktarılır ne de mesafeli bir bildirme yoluyla dolaylı olarak verilir. Daha ziyade, karakter ile anlatı mercii arasında "dilsel heveslerde bir değiş tokuş"[174] meydana gelir; anlatımın kendisi, ya karakterin söylemine özgü lügat özelliklerini benimser gibidir, ya da karaktere gerçekçi olmayan bir tür konuşma bahşeder. İkinci durum için mesela *Madam Bovary*'yi, Emma'nın sıradan fikirleri veya yavan fantazilerinin, genellikle Emma'ya açıkça yabancı olan yüceltilmiş bir tarzda anlatılmasını düşünün. Ya da ilk durum için, Yvonne Rainer'in *Film About A Woman Who* ... adlı filminde, anlatımın kadının hislerini nasıl aktardığını düşünün: "Adamın lanet suratını dağıtmak istedi." Adamın suratına iliştirilen sıfat nesnel bir tarif değildir, dolayısıyla tarafsız bir gözlemciye ait olamaz; o suratı dağıtmak isteyen kadının ağzından ödünç alınmıştır. Her iki durumda da karakterin –Emma ve isimsiz kadın– bakış açısıyla karşılaşırız; fakat Pasolini'nin argümanına göre, doğrudan değil de, sanki aşkın

173 Gilles Deleuze, *Cinema I: Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, s. 74; Türkçesi: s. 104, çeviri biraz değiştirildi.

174 Pier Paolo Pasolini, "Comments on Free Indirect Discourse", *Heretical Empiricism* içinde, çev. Ben Lawton ve Louise K. Barnett, Bloomington: Indiana University Press, 1988, s. 87.

bir özne tarafından izleniyormuş ya da böyle bir öznede yansımış haliyle verilmesi, bu bakış açısını salt öznel olmaktan kurtarır. Fakat bu gözlemci asla başka bir karakter, gerçek, belirli bir görücü halinde billurlaşmaz. Bunun sonucunda, sanki her yerdeymiş, karakterlerin göremediği (ama bakış açılarının sunulması açısından yine de hayati olan) olayları görebiliyormuş ve her bir karakterin en iç duygu ve düşüncelerine nüfuz edebiliyormuş gibi görünmesine rağmen, anlatılan her şeyin yansıtıldığı yer gibi görünen bu aşkın özne belirli bir yerde konumlandırılabilir değildir ve dolayısıyla *görünmez* kalır.

Pasolini serbest dolaylı söylemden "diriltilen konuşma" olarak bahseder, çünkü içinde "derin düşüncenin, homurdanmanın, pişmanlığın, söylenmenin vs. mırıltısını" seçmek mümkündür.[175] Karakterler kendi bakış açılarına veya hayatlarına tamamen gömülüyken, aynı anda kısmen kendi dışlarında, başka birinin bakışına yansımış halde duruyor gibidir. Anlatı boyunca işittiğimiz mırıldanma, homurdanma, pişmanlık ve söylenme, her düşünce ve eylemin aynı anda dışsal bir bakış noktasından inceleniyor olduğu hissimizden kaynaklanır. Gelgelelim, daha önce belirttiğimiz gibi, elimizde sadece, söylenişin karaktere veya anlatıma uygun düşmediğini hissettiğimiz veya araya giren tireler ve ünlem işaretlerinin anlatımdan beklenen tarafsızlığı bozduğu o "dilsel heves" anları, o "lügat anamorfozu" anları vardır. Burada Sartre'ın argümanıyla koşutluk belirgindir. Bu lügat arızaları, dalların hışırtısına, perdelerin aralanmasına veya ayak seslerine birebir denk düşer. Deleuze'e göre, roman ve şiir dışında sinemada bu tür anlar, "kameranın bir karakterin çerçeveye girmesini, bir şey yapıp söylemesini ve sonra çıkmasını beklediği ve daha sonra tekrar boşalan mekanı çerçevelemeye devam ettiği ... 'saplantılı' ya da 'ısrarlı' kadraj"da bulunmaktadır.[176] Başka bir deyişle bu anlar, benim daha önce *atfedilemez* dediğim, belli bir gözlemciye bağlanabilir olmayan çekimlerde bulunur. Mesele şudur: Bu kamera hareketleri veya çekimler, dalların hışırdaması vb., Öteki'nin *bakışının* duyusal emareleridir, ama Öteki'nin kendisinin değil; Öteki asla etten kemikten, duyusal bir mevcudiyet olarak görünmez. Tüm bu örneklerde *Öteki'nden ziyade, bakışla* karşılaşırız – *Öteki'nin parçası olmayan bakışla. Bakışın hamili yoktur, sadece bakış vardır* ve Deleuze gibi konuşursak, modern sanatın cogito'sudur bu. Romanda ve sinemada nesnel gerçeklik, bir karakterin "başka bir bilince" yansıtılan bakış açısıyla verilir. Fakat ortada herhangi bir aşkın özne, her şeyi gören ve bilen bir Tanrı yoktur; hatta bakış açısı yapısının –ve dolayısıyla romansal ve sinemasal anlatı biçiminin– dayandığı kaçınılmaz gerçektir bu. Bakış açısı yapısı ortada herhangi bir bütüncül bakışın, her şeyin sadece ilkece bile olsa görünür olduğu herhangi

175 *A.g.y.*, s. 85; ayrıca aynı cilt içinde bkz. Pasolini, "The Cinema of Poetry".
176 Deleuze, *Cinema I*, s. 74; Türkçesi: s. 105.

bir aşkın konumun olmamasına bağlıdır.

Kısmen yanıtladığımız başlangıçtaki soruya dönersek, bakış nedir o halde? Bakış açısı içinde bir tür arıza olarak karşılaşılan, aşkın konumun *boşluğunu*, aşkın öznenin *yokluğunu* görünür kılan o fazlalık nesnedir. Zira her yönden göçebe bir bakışa maruz kalmak, kendimizi dünya içinde görünür olarak, üzerine başka bir perspektif koyulabilecek bir perspektifin içerisine gömülü olarak deneyimlemektir; oysa her şeyi gören bir Tanrı'ya görünür olmak, kendimizi bir bütünün parçası olarak deneyimlemektir. İlk durumda o diğer perspektif kendi perspektifimizin yıkılması veya alt edilmesi tehlikesi doğururken, bu radikal perspektif antagonizması ikinci durumda yerini Tanrı bakışının kendi bakışımızı genişlettiği veya düzelttiği hissine bırakır. Bu ikinci durumda artık dünya içinde görünür değil, ancak dünya dışında tamamıyla görünür haldeyizdir.

Sartre'm utançtan kızarma ile toplumsalın doğumu arasında kurduğu ilişkiye geri dönelim. Bu ilişki, Freud'un görme dürtüsünün asıl nesnesinin, öznenin kendi cinsel organı olduğunu öne sürdüğü "İçgüdüler ve Dönüşümleri" yazısına göndermeyle bunu onaylamaya çalışan Lacan'ın ilgisini çeker. Dürtüde özne faal bir şekilde cinsel organında kendisini görünür kılar, görülmenin getirdiği edilgenliği faal bir şekilde doğurmaya kalkar. Utanç çoğunlukla cinsel bir ifşaat veya çıplaklık hissiyle ilişkilendirildiği için, bu tarife ilişkin alelacele bir yorumla yetinmek mümkün olabilir. Ne var ki daha önce değindiğimiz o hataya, utancı, saf bilince kaçmayan çalışan öznenin aniden bedeninden kaçış olmadığını fark etmesi olarak yorumlama hatasına düşmemek için daha dikkatli olmamız gerekiyor. Birincisi, dürtünün faili ile nesnesi aynı öznede çakışıyor olsa da, bunlar eş zamanlı değildir. Sartre'm "kaygı verici belirsizlik" (351; 354) deyişi, dürtünün etkin ve edilgen uğrakları arasındaki titrek ilişkinin uygun bir tarifidir. Özne, hiçbir an fiilen kendini görmeksizin, görüldüğünü hisseder. Özne kendisine hiç şeffaf değildir; gördüğü yer, görülmediği yerdir. Dolayısıyla özne ile kendisi arasında bir gedik açılır ve (bazı) belirsiz ötekiler bulunduğu hissimizi bu açıklığa atfetmek mümkündür. İkincisi, utanç genelde cinsel ifşaat ile ilişkilendirilse de, "bir utanç duygusuna sahip olmak" aynı zamanda bir tür sakınmayı, kendini örtmeyi de ima eder. Utanç sınır tanır.

İfşaat ile örtünme arasındaki ilişkiyi nasıl tanımlayacağız? En kolay çözüm, ikincisini ilkine yanıt olarak görmektir, ama bence bu yanlış olur; ben ikisini eşdeğer düşünmeyi öneriyorum. Kendimizi meraklı gözlerin önünde sereserpe, incinebilir hissedip de, buna kendimizi saklayarak yanıt veriyor değiliz; daha ziyade bakışın ifşa ettiği şeydir örtünme. Lacan *Antigone*'yi yorumlarken, "ikinci ölüm" hududu dediği bir mefhum geliştirmeye çalışır. Utanç bu hududa tanıklık eder, ama tek başına değildir: Zira güzellik de bu hududu tanır. Lacan güzellik

fenomenine odaklanırken utanç deneyimiyle koşutluklarını belirtir. Analizin merkezinde, Antigone'nin, onu ölüm noktasında ve ölüm cezası yüzünden mahrum kalacağı tüm zevklere yaktığı o uzun ağıttan hemen sonra gözlemleyen Koro'nun gözünde büründüğü o imge, o "dayanılmaz görkem" bulunur. Bu ateşli, tutkulu söylev ve Antigone'nin son anda hayata tutunması yorumcuları afallatmıştır, çünkü karaktere uygun düşmüyor gibidir. Nihayetinde, derler, Creon'un da isabetle belirttiği gibi, "okşaması soğuk bir nesne"dir o ve bu noktaya kadar kendi çıkarlarını göz ardı etmiştir.[177]

Antigone'nin eli kulağındaki ölüm tehlikesine gösterdiği tepkiyi, Giorgio Agamben'in Robert Antelme'nin *The Human Race* kitabından aktardığı tepkiyle karşılaştıralım. Söz konusu pasajda, İkinci. Dünya Savaşı'nm sonunda, mahkumların Buchenwald'dan Dachau'ya yürüyüşü esnasında, Nazi askerlerin oracıkta vurulmak üzere rastgele bir İtalyan askeri seçmeleri anlatılmaktadır. Pasajın tamamını aktarıyorum:

> SS devam ediyor. "*Du komme hier!*" Bir İtalyan daha sıradan ayrılıyor, Bolognalı bir öğrenci. Tanıyorum onu. Yüzü pembeleşti. Ona yakından bakıyorum. O pembelik hâlâ gözümün önünde. Orada yolun kenarında duruyor. Ellerini ne yapacağım bilmiyor... SS askeri ona "*Du komme hier!*" dedikten sonra pembeleşti. Yüzü kızarmadan önce etrafına bakınmış olmalı; ama evet, seçilen oydu ve artık şüphesi kalmadığında pembeleşti. Öldürecek birini, herhangi birini arayan SS onu bulmuştu. Onu bulduktan sonra da aramayı bıraktı. Kendi kendine: "Neden bir başkası değil de bu?" diye sormadı. Gerçekten kendisinin seçildiğini anlayan İtalyan da bu tesadüfi seçimi kabul etti. "Neden bir başkası değil de ben?" diye merak etmedi.[178]

Burada mesele, İtalyan askerin zalim kaderine razı olması ile Antigone'nin başkaldıran ağıdını karşı karşıya getirmek değil. Antigone'nin mahkum edildiği ölümü bildiği ve tümüyle kabullendiği konusunda şüpheye yer yok. Antigone'nin hararetli sözlerini, askerin yüzünü ısıtan ve parlatan o ılık pembelik ile eşdeğer görmek gerekir. Yunan kahraman ve İtalyan asker bu anlarda herhangi bir gelecek yanılsamasından tümüyle sıyrılmıştır, ölümün eşiğinde olduklarını

177 Jacques Lacan, *Seminar VII: The Ethics of Psychoanalysis*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. Dennis Porter, Londra: Routledge, 1992, s. 280

178 Giorgio Agamben, *The Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, çev. Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books, 1999, s. 103; *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgül, Ankara: Dipnot, 2000.

biliyorlardır, ama tam da hayatın ve yanılsamaların tümüyle ortadan kalkması bir kalıntıyı, hayatın ötesinde fazladan bir hayatı veya hayat ile nihai sonları, hiçliğe düşüşleri arasındaki son bir bariyeri açığa vurur. Ya da, bu anlarda açığa vurulan şey, ölümün hiçliğini gizleyen şeydir.

Antigone kendisini, ağıdının ortasında, taşa döndürülmesiyle tüm ailesini kaybetmekten duyduğu o katlanılmaz kederi sonsuza dek kalıcı hale gelen o mitolojik figüre, Niobe'ye benzetir. Antigone şu manada Niobe gibidir: Katlanılmaz acısı, hayata ilişkin tüm iddialarından vazgeçtikten sonra bile kendini devam ettirir. Şimdi Sartre'ın tadil edilmesi gerektiğini görecek konumdayız. Zira Sartre utancın incinebilir bir bedene sahip olduğumuzun işareti olduğunu savunur; oysa Antigone ve Bolognalı öğrenci örneklerinde utancın, katlanılmaz bir acı çektirilebilen bir bedenin kanıtı olduğu açıktır: bilincin üstlenemeyeceği bir acının. Psikanaliz bu tür acıya libidinal doyum veya *jouissance* der; bilincin özümseyemediği bir hazdır bu. Klasikçilere göre Yunan tragedyası, kahramanın "güzel ölümü" etrafında döner. Bu, Yunanlıların, gerektiğinde gözlerini bile kırpmadan ölümle yüz yüze gelebildiklerini bilmekte bir tür haz veya teselli buldukları anlamına gelmez. Bu tragedyalarda vitrinde olan şey ölüm değil, ölümsüz *jouissance*'ın, ölüm karşısındaki nihai bariyerin o korkunç imgesidir. Elbette bu imgeyi idealizasyonla üretilebilen imgenin karşısına koymak gerekir. İdealize edilmiş imge ile güzel ölüm imgesi, izleyicinin bunlar tarafından tanımlanan hudutlara saygı göstermesine neden olan bariyerler olarak işler. Ama idealize edilmiş imge, bunun ötesindeki, erişilmez bir bolluğu arzulamamızı sağlarken, güzel ölüm imgesi bunun ötesinde yatan hiçliği küçümsememizi sağlar.

KAYGI VE BAKIŞ

Sartre bakışla karşılaşmaya eşlik eden duyguya bir noktada *salt ihtar* duygusu der. Freud olsa, kaygı derdi. Belirli bir kaynaktan veya belirli bir uyarı olarak doğmadığı için, boş bir tehdit veya nesnesiz bir korkudur bu. Kaygı ile bakış arasında tam olarak nasıl bir ilişki olduğunu belirlemeye çalışırken, alışıldık ihtiyatlılığı sayesinde en incelikli Freud okurlarından birisi olan Leo Bersani'nin peşinden gitmek yararlı olacak. Bersani *Homos* adlı kitabında, Kurt Adam vakasını inceler; babanın yönelttiği kastrasyon tehdidinin doğurduğu kaygı ilk olarak burada kuramlaştırılmıştır. Kurt Adam'ın babasına ilişkin görünürdeki duyguları Bersani'de şüphe uyandırır; Freud'un buradan çıkardığı teoriden bekleyebileceğimizden çok daha şefkatli ve sevecendir zira. Buna rağmen, baba ile oğul arasındaki gerçek ilişkiye dair hiçbir kanıtın Freud'u, "babaya kastrasyon

imtiyazı kullanma ayrıcalığı bahşetmekten" alıkoymayışına hayret eder.[179] Yani "her şeye rağmen", oğulun *gerçek* veya "tesadüfi deneyimi"ne rağmen, babasını bir tehdidin hamili olarak algıladığında ısrar eder Freud. Niçin? Tek bir yanıt sunulur: Mesele baba *olmalıdır*, zira insanın tarih öncesine baktığımızda, kastrasyon tehdidinin hiç şüphesiz babaya ait olduğunu görürüz. Bersani bunun sudan bir kanıt olduğunu ima eder; Freud teorisini korumak için elinden geleni ardına koymamış, son bir gayretle böyle olması gerektiğini iddia etmiştir. Ne var ki daha yakından bakıldığında, Freud'un korumaya çalıştığı teori, Bersani'nin izin vermek istediğinden çok daha ilginçtir. Bu noktada umutsuz bir çaba gibi görünen o tarih öncesi göndermesi, Freud'un sonraki çalışmalarında bir gençlik hatası misali ortadan kaybolmaz; aksine, psikanalizin başlıca buluşlarından bir tanesine dönüşür: ilkel horda mitine. Tarih öncesi babaya yapılan göndermenin niye korunması gerektiğini bu mitten öğreniriz: Bu baba zamanın başlangıcından beri ölü olsa dahi, *ölü olduğu olgusu*, oğulları onu öldürmeye kalkıştığında, *varoluşunun gerekliliğ*inin ondan uzun yaşamasına engel olmamıştır. (Burada gerçekliğin kendisinde bulunamayacak kadar sert bir olguyla, kımıldatılamaz bir gerçeklikle karşılaşıyoruz; buna *gerçek* demekte bir sakınca yok.) Dolayısıyla oğulları, ölü olduğu bilgisini, babadan gizlemek için kendi üstlerine alırlar, zira öylece ölecek olsa, bilinçdışındaki bu kalıcı, kımıldatılmaz yerini kaybedecek olsa, gerçekliğin kendisi çökecektir. Bu, gerçekliğin ilksel babanın hayatta tutulmasına bağlı olduğu anlamına gelmez; korunması gereken şey, boş yeridir.

Oğullar ile ölü babanın yasası arasındaki ilişkiye dair bu tarif ile Sartre'ın röntgencinin bakış ile ilişkisine dair tarifi arasındaki koşutlukları gözden kaçırmak hayli zor. Öteki'nin ölü olduğu olgusu tartışma götürmez, ama yine de yasasının mecburiyeti ve bakışının gerçeği ölümünden sağ çıkar. O halde bu ölü babanın yasası, Sartre'ın sunduğu bakış mantığına göre, ne dünyaya içkin –kitaplarda bulunan, mahkemelerde uygulanan bir yasa– ne de aşkın, ilahi bir yasa olabilir. Gelgelelim somut, canlı temsilcilerinde –dünyevi babalar, yargıçlar, polis vb.– baba ve yasası ile dolaylı olarak karşılaşırız; ki bu, baba veya yasasının bu olağan mercilere indirgenebileceği anlamına gelmez. Bu ataerkil figürler, yasanın yaratıcıları değil, *sadece* temsilcileri olarak algılanır. O halde Bersani'nin konumlandırmaya çalıştığı güçlük şöyle ifade edilmeli: Oğulun gerçek babası kastrasyon kaygısının kaynağı olamaz; bu tehdit daha ziyade, baba ile onu aştığı hissedilen bir yasa arasında açılan gedikten veya aralıktan doğar. Temsilci ile yaratıcı arasındaki bu birleşmeme, simgesel yasayı yarar ve nihayetinde ihlal edilmesine izin verir. İnsan yapımı veya kültürel yasaların hiçbiri bizatihi yasayı

179 Leo Bersani, *Homos*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, s. 110–111.

kurmaz ve yasayı ihlale açık bırakan da budur.

Mutlak iktidar babasının öldürülmesi miti, acayip bir durumu, modern dünyada açıkça görünen bir problematiği açıklar. Ölü bir babaya nasıl karşı koyacağımızı bilememe güçlüğüyle karşı karşıyayız biz. Yüzsüz bir yasaya, Sartre'ın senaryosunda olduğu gibi, tıpkı bakış gibi bize daima *arkadan* yaklaşan bir yasaya nasıl hitap edilir? İçinde bakışın daima beklenmedik ve hayaletimsi görünümlerde kendini gösterdiği modern kamusal alanın doğumu da aynı soruları doğurmuştur. İzleyici artık önümüzde değil, her yerde ve hiçbir yerde olduğunda kamu sahnesine nasıl çıkabiliriz? Modernlikle birlikte kurulan yeni bir toplumsal ilişki sahası olan "tanıtım"ın, yerini nihayetinde Michael Fried'in on sekizinci yüzyıl sonu tablolarında tespit ettiği,[180] ama romansal anlatıma da atfedilebilir olan ve çok sonraları anlatı sinemasının da benimsediği o "soğurma" tekniklerine bırakan "teatrallik"i (teatral uzam ve performans) anında tehdit etmiş olması tesadüf değildir. Kısacası: on sekizinci yüzyıl sonunda, tanıtımın ortaya çıkışına, resimde karakterlerin tümüyle "soğrulduğu" ve dolayısıyla öykü dışı izleyicinin varlığına dair herhangi bir farkındalıktan uzak tutuldukları, kendi içinde tutarlı bir uzamın (ya da daha önce savunduğum gibi, bir yarığın yardığı, yarı tutarlı bir uzamın) inşası lehine perde önünün geri çekilmesi –ve dolayısıyla belirli, konumlandırılabilir bir izleyiciden uzaklaşma– eşlik etmiştir. Karakterlerin dikkati tümüyle etraflarında oluşan öykü içi dünyaya yönelmiştir. Soğurma tekniklerinin romanı (ve sonrasında filmi) izleyicinin kendisinden değil, sadece canlı, teatral olayların önünde konumlanan o eski tip izleyiciden kopardığını fark etmek önemlidir. Roman hâlâ bir izleyiciye, bir kamuya hitap etmek zorundadır, ama bu kamu –Sartre'm tarif ettiği gibi– belirlenmiş değildir. Romanın teatral izleyici biçiminden kopmak ve öykü içi uzamı kurmak için kullandığı en önemli araçlardan bir tanesi, Pasolini'nin "uzun çekim" üzerine denemesinde üstünde durduğu araçtır: işaretlenmemiş şimdiki zamanın ısrarlı kullanımı. Şimdiki zamanın yerini (Pasolini'nin deyişiyle) "geçmiş şimdi"ye, anlatı nesnelliği zamanına bırakmasının bariz bir işlevi vardır; anlatımı, karşıdaki muhataba odaklanılan "Şu an burada karşınızda duruyorum"a ilişkin şimdiki zamandan koparmak. Geçmiş şimdiki zaman daha dolaylıdır, zira yüzünü, tam olarak konumlandırılabilir bir "ora"ya dönmez. "Tarih/Söylem" adlı iyi bilinen denemesinde Christian Metz, işaretlenmemiş geçmiş zaman ile nesnel anlatımın

180 Bkz. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painter and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: Chicago University Press, 1980. Yapıtın kendi kurmaca uzamına gömülmek lehine izleyiciye ilişkin teatral yöneliminden vazgeçmesine ilişkin bu tez, on sekizinci yüzyıl sonu tablolarına ve Diderot'nun yazılarına ilişkin ayrıntılı bir inceleme yoluyla öne sürülür.

belirsiz hitabı arasındaki bu bağı kurar; ama bu belirsizliğin filmin sınırlı, tikel bakış açısını *gizleme* ve tarihsel nesnellik *tavrı takınma* amaçlı ideolojik bir işlemin ürünü olduğunu savunur.[181] Bu yoruma nerelerde katılmadığımızı şu ana kadar yeterince gösterdik; bu anlaşmazlık, bakış açısının nesnelliğin zıddı olmadığı gerçeği etrafında dönüyor.

Pasolini ölü babanın yasasından hiç bahsetmez, ama bu gönderme Pasolini'nin argümanına eleştirel bir ayrım getirmemizi sağlar. Pasolini ölü babadan ziyade ölümden bahseder. Daha önce gördüğümüz gibi, ona göre ölüm, geriye dönük olarak anlamla örtmek için saf şimdi'yi aksatır. Ölüm kesme yoluyla anlamsız olumsallığa dahil olur ve onu manaya çevirir. Bu argüman, ölümü hayatın mutlak efendisi kılar. Şayet kesme, ölümle karşılaşma olarak değil de, babanın ölümüyle boş kalan yeri işaretleyen bakışla karşılaşma olarak görülseydi, bu argüman daha manalı olurdu. Pasolini'de ölüm hayatı anlama çevirerek, hayatın olumsallıklarını aşma olanağı sunarken, Freud'da yeni anlamlar yaratmamızı sağlayan şey, dengeli haz ilkesinde bir delik açtığı ölçüde, ölü babanın bakışıyla karşılaşmaktır.

Bir noktaya daha değinmemiz gerekiyor. Ölü babanın yasası şu ana kadar belirsizmiş gibi göründü; ama psikanaliz bu yasanın cinsel fark yasası olduğunu savunur. Cinsel fark yasası bilinçdışı bir zorunluluğun yasasıdır; yani *kültürel bir yasa değil*, kültürü *kuran* bir yasadır. Bu demektir ki, *her öznenin kendi cinsel kimliğine dair bir seçim yapması gerektiğini buyuran bu yasa, sabit bir kimlik tanımlamaktan ve hatta buna izin vermekten ziyade, öznenin kendi kimliğini ve bu kimliği sabitlemeye çalışan kültürel yasaları sorgulama ve bunlara karşı çıkma tarzını tanımlar.* Kültürü kuran yasa, kurduğu kültürün bir bileşeni değildir ve kültürle antinomik bir ilişki içindedir. Ve bu yasanın bilinçdışı bir zorunluluk olarak işlediği özne –özellikle nevrotik özne– kendi hazzı ve cinsel kimliği konusunda "kaygı verici bir belirsizlik" halinde kalır. Şimdi inceleyeceğimiz sapkınlıkta ise, cinsel fark yasası kültürün rastlantısal yasası olarak muamele görür.

ÖTEKİ, KATİYEN

Sodom'un 120 Günü'nde seks, şiddet ve hikaye orjileri başlamadan hemen önce, Dük dişi kölelerini uyarır: "'Ön tarafınızı bize olabildiğince az gösterin; bu iğrenç kısmın, Doğa'nm ancak aklı başında değilken yaratmış olabileceği bu kısmın, bize en itici gelen kısım olduğunu unutmayın.' Sadecı kadın düşmanlığı,

181 Christian Metz, "Story/Discourse (A Note on Two Kinds of Voyeurism)", *The Imaginary Signifier* içinde, Bloomington: Indiana University Press, 1982.

libertine'in dişi üreme organlarını, akla rezil bir saldırı olarak görmesine bağlıdır."[182] Sapkınlık yapısında, özne Öteki ile farklı bir ilişki sürdürür; nevrotiğin Öteki'nde algıladığı eksikliği inkar eder. Bu eksikliğin en görünür olduğu yer, anne fallusunun eksikliğine dair itici algı olduğu için, bu algı inkar edilir. Bastırma, bakış ile görme, arzu ile yasa, bilinçdışı ile bilinç arasında antinomik bir ilişki kurarken (ya birine sahibizdir, ya diğerine, aynı anda ikisi birden olmaz), inkar birbirleriyle çelişen terimlere aynı anda tutunur, aynı anda aynı fikri hem yadsır hem kabul eder. Octave Mannoni'nin iyi bilinen sapkınlık formülü –"Gayet iyi biliyorum, ama yine de ..."– inkarda iş başında olan bu acayip eşzamanlılığı öyle iyi tercüme etmiştir ki, incelemelerin daha ileriye gitmesini önlemiştir. Bu formül, tek başına, daha ortaya atma fırsatı olmadan tüm soruları çözmüş gibidir.

Yine de, nevrozdaki *bölünmüş özne*nin antinomik yapısının, sapkınlıktaki *bilinç yarılması*ndan son derece farklı olduğunu vurgulumak gerekiyor. Aksine sapkınlık, tam da (nevrotik) özneyi tanımlayan ve tedirgin eden –bir dizi antinomide cisimleşen– o bölünmeden kaçınarak, özne statüsünün kendisinden kaçınma girişimidir. Sapkınlık bakış ile görmenin, arzu ile yasanın, bilinç ile bilinçdışının artık birbirleriyle çelişmeyip, aynı düzlemi işgal etmesini sağlamaya çalışır ve bunları birleşmeye zorlar. Mannoni'nin formülü, bu iki tür bölünme arasındaki ayrımın üstünü örtmekle suçlanabilir; çünkü bu formül, oturmuş ve normatif bir bilginin karşısında *isyankar* bir inanç varmış gibi okunmaktadır (o arsız *ama*'nın kabahati, şüphesiz). Fakat sapkınlık konusunda hiç de isabetli bir tanım değildir bu.

Sapkınlık konusunda olabilecek en naif yaklaşımla, Horkheimer ve Adorno'nun kullandığı (genel olarak sapkınlığa değil, özel olarak sadizme ilişkin) o basit ve "bariz" fenomenolojik tarifi inceleyerek başlayalım. Bu tarifte, ötekini araçsallaştıran, ona istifade edilecek ve işkence edilecek bir nesne muamelesi yapan sadizmde, bir tahakküm isteminin açığa vurulduğu varsayılır. Sartre bu tarifte neyin yanlış olduğunu belirtmekte gecikmemiştir: Sadist, ötekini araçsallaştıracak veya nesneleştirecek olsaydı, olsa olsa kendi projesini iptal etmiş olurdu. Zira "sadist, işkence ettiği kişinin özgürlüğünü ortadan kaldırmayı amaçlamaz, bu özgürlüğü işkence gören tenle özgürce özdeşleşmeye zorlar" (523; 515, çeviri biraz değiştirildi). Acı çektiren sadist, ötekinde, Horkheimer ve Adorno'nun savunduğu gibi, gerçekten de belli bir nesneleşme, fazladan bir cismanilik, bedende bundan böyle amaçlı eyleme çağrılabilir olmayan bir sancı veya tam bir edilgenlik yaratmayı hedefler. Gelgelelim sadistin nihai hedefi,

182 Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, "Merd Alors", *October* 13 (yaz 1980), s. 24; bu yazı, Pasolini'nin *Salò*'suna dair güzel bir analiz sunar.

sahnelemeyi başardığı bu basit acı çekme sahnesi, ötekinin çaresiz edilgenliği görüntüsü değildir. Aksine, sadisti heyecanlandıran görüntü, ötekinin *o ana dek maruz kaldığı acının üstüne çıkmayı bırakmayı seçip, bu acıya gömülmeye karar vermesidir*. Sadistin veya *libertine*'in hazzı, ötekinin kendisini acısının bu müstehcen, işe yaramaz olgusallığıyla özdeşleştirmeye *özgürce karar vermesi*nden gelir. Zira o ana kadar antinomik görünen özgürlük ve ten artık böyle değildir; yeni bir "Öteki *sentezi*"nde (521; 514, çeviri değiştirildi) bir anda bir araya gelirler. Sartre'ın genel argümanı bakımından bu nokta şöyle ifade edilebilir: bakışla karşılaşmada bana kendini gösteren Öteki *ne* gerçek, sıradan bir mevcudiyete indirgenebilir *ne de* tamamen boşaltılıp aşkın bir olanaklılık koşulu haline gelebilirken, sadizmdeki işkence gayreti Öteki'ni *hem* gerçek bir kişi *hem de* aşkın bir olanaklılık koşulu olmaya zorlar. Sadist, özgürlüğü ten kapanma kıstırmak ister; bakışı belirli, etten kemikten bir bireye iliştirmek ister.

Psikanaliz, sapkınlığı temelde inkar/tekzip mekanizması yoluyla tanımlarken, Sartre'ın sadizm teorisi inkarın nasıl hareket ettiğine dair net bir resim sunar. İnkar, iki zıt fikri birbirinden ayrı, yan yana tutmaktansa, tek bir varlık, yeni bir sentez oluşturacak şekilde birleştirmeye çalışır. Sapkınlık fenomeni başka yönlerden de bu kavrayışı onaylar. Dillere düşmüş sapkınlık vakalarından bir tanesi olan Marquis de Sade'a yeniden bakalım. Bu vakada, Sade'ın kayınvalidesi olan Madame de Montreuil'ün kişiliğinde benzer bir sentezle karşılaşırız. Sade için, yasanın temsilcisi olan Madame de Montreuil ile anlaşılmaz ama gerekli bir tür otorite arasında hiçbir gedik, hiçbir antinomi bulunmaz. Kayınvalide [*mother-in-law*] olarak, Sade için *yasanın [law] ta kendisidir* o: aynı anda hem idealize edilmiş hem müstehcen, hem şaşmaz hem olumsal. Nevrotikte, ölü babanın yasasında olduğu gibi, gerekli ama ölü değildir. Adolf Eichmann meşhur duruşmasında ifade verirken, bilinçdışı yasa ile sıradan temsilcisi arasındaki gediğin sapkınlıkta ortadan kalktığına dair ilave bir kanıt sunmuştur. Eichmann için Hitler, yasanın yanılabilir bir temsilcisinden ziyade, şaşmaz bir otoritedir. Yahudilere şahsen hiçbir garezi olmadığını söyleyen Eichmann, Hitler'in fermanlarının rastgeleliğini açıkça ve alenen kabul etmiştir. Bu fermanlar onun için herhangi bir zorunlu hakikat içermez, ama yine de harfiyen uyması gerektiğinde, çünkü yasa olduklarında ısrar eder. *Rastgele, göreli, ama yine de iktidarı mutlak*; sapkının Ötekisi, inkar fırınında pişen Öteki böyledir.

Rastgele, göreli, ama yine de mutlak iktidar sahibi bu otorite karşısında sapkın, sorgusuz sualsiz bir ilişki sürdürür. Yani temas ettiği muhtelif otorite figürleri karşısında tereddüt etmez; kendisinden ne istediklerini çözmeye çalışmaz. Nevrotiğin tarzı tereddüttür: bir yandan otorite figürlerini memnun etmeye, onlara yaraşan saygıyı göstermeye çalışırken, diğer yandan meşruiyetlerini sorgular

ve yamlabilirliklerine karşı önlemler alır veya pay bırakır. Zira Öteki'nin arzularından emin olmayan, dolayısıyla bu tikel temsilcinin sahtekar olmadığından emin olmayan nevrotik, tikel yasalara sadakatinde bocalamaya başlar. Yasaya uymak istemiyor değildir – sadece ne olduğu konusunda bir parça müphemdir. Sapkının yasayla ilişkisinde böyle bir müphemlik, böyle bir bocalama yoktur. Bu yüzden, sık sık dikkat çekildiği gibi, başkalarıyla ilişkileri, *simgesel bağ*dan ziyade *sözleşme* mahiyetindedir. Sözleşmelerde her şey açık açık belirtilir, ikircikli durumlar ortadan kaldırılır. Sözleşmelerin görevi, simgesel belirsizliğin yerine sapkın bir netlik geçirmek, arzunun ancak mırıldandığı şeyi dile dökmektir. Dolayısıyla sözleşmeye dayanan bir anlaşma daima simgesel yasadan daha sıkı, daha katı olacaktır. Nitekim Freud, sapkınlığın en ayırt edici özelliğinin tam da bu *katılık* özelliği olduğunu fark eder: "Gitgide daha iyi anlıyoruz ki, sapkınlıkların özü cinsel hedefin kapsamının genişlemesinde, üreme organlarının yerine başka bir şey geçirilmesinde, hatta her zaman değişik bir nesne seçiminde bile değil, sadece bu sapmaların dışlayıcılığında yatıyor."[183]

Deleuze'ün "kara teoloji" şeklindeki sapkınlık tanımında, bu katılığın sapkının hazla ilişkisiyle ilgili olduğu vurgulanır: Sapkınlıkta "haz, iradeyi gütmeyi bırakır ve bu sayede vazgeçilen, inkar edilen, 'reddedilen' haz, bir yasa olarak geri döner."[184] (Lacan'ın Deleuze'e şaşırtıcı ölçüde yakın nitelemesine göre) Öteki ile ilişkisi bir sözleşme biçimi alan ve Öteki'nin gerçek, ama daha zalim, "gaddar taleplerde bulunan ve incinemez"[185] bir kişi biçimini aldığı sapkında, *jouissance hakkı* feda edilip, gerçekleştirmek için sözleşilen bir *ödev* halinde üstlenilir. Keyif, Öteki için gerçekleştirilen bir hizmet haline gelir.

Bu farklı nitelemeler etrafında bir yığın soru oluşmaya başlıyor, ama başka sorular da ortadan kayboluyor. Mesela artık sapkınlığın niye sık sık ihlal ile karıştırıldığı daha açık. Sade'ın niye sık sık devrimci bir kahraman zannedildiği: yürekli bir adam, ahlaklı bir adam. Kant bize bir korkağın hayatının anlamdan yoksun bir hayat olduğunu öğretmişti; en azından ilkece, mesela kendi mutluluğumuzu ve nihayetinde kendi hayatımızı tehlikeye atmak pahasına komşumuza karşı yalancı şahitlik yapmayı reddebilecek durumda değilsek, akılcı olduğumuzu düşünemeyiz. Bir noktada Öteki'nin arzusuna ilişkin nevrotik tereddüdümüze bir son vermemiz ve kendi ahlak yasamıza uymamız gerekir. Kant'ın bunu formüle ettiği esnada, Sade toplumsal adetlere nanik yapıyor, eylemlerinin kendi esenliği üzerinde doğuracağı sonuçları zerre kadar umursamıyordu.

183 Freud, *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, SE, 16:322.

184 Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, *Masochism* içinde, New York: Zone Books, 1991, s. 120.

185 Rosolato, *Essais*, s. 175.

Başkalarının yargısına gösterdiği nevrotik olmayan gösterişli kayıtsızlık yüzünden, kendisini Kant'ın özgürlük anlayışının mükemmel bir örneği haline getiriyor gibiydi. Ahlaklı insan gibi Sade da görünüşte yalpalayan nevrotiğin tasavvur bile edemeyeceği daha zalim, daha insanlık dışı bir yasaya hizmet ediyordu. Oysa Sade'm zalim kayınvalidesi ve Eichmann'ın Hitler'i, (sadece) bazılarının görebildiği gibi, Kant'ın bölünmüş öznesini kararsızlığından vazgeçmeye zorlayan kategorik buyruğun grotesk karikatürleridir.

Pasolini'nin *Salò*'su, tam da ahlaki buyruğun bu şekilde saptırılmasını açığa çıkarma girişimi olarak tarif edilebilir. Filmin giriş kısmı, doğal bir açık hava dekoru önüne yerleştirilmiş, (yeni) gerçekçi bir tarzda sunulan görüntülerle doludur – kendiliğinden meydana gelen direniş eylemleri sonucu geniş çaplı bir Faşist katliamın meydana geldiği kuzey İtalya kasabası olan Marzabotto'ya işaret eden bir yol tabelası görünür. Ancak tamamıyla iç mekanda, (*libertine*'lerden birinin deyişiyle) "zengin bir Yahudi"nin elinden alınmış olan İtalyan bir Bauhaus villasının rasyonalist iç mekanlarında geçen filmin geri kalanı, bu giriş kısmını aniden paranteze alır. Bu iç bölgeye geçişin eşiği, dört *libertine*'in bir sözleşme imzaladığını gösteren, yani bu mekan değişiminde simgesel ilişkilerle yapılandırılan gerçekçi bir dekorun yerini, bağlayıcı tek unsurun sözleşme bağları olduğu bir karşı dünyaya bırakacağına işaret eden bir sahneyle yapılır. Bu geçiş esnasında sinematik üslupta da bir değişim olur, açılış sekansındaki dönüşümlü kovalama montajı, yerini filmin geri kalanını oluşturan upuzun çekimlere bırakır. İç mekana girerken, kendiliğinden siyasal eylem problematiğini geride bırakıp, sanatsal yaratım edimine odaklanmaya başlarız. Pasolini dört kadın anlatıcının *libertine*'ler tarafından sahnelenen edebi icatlarını, yaratıcı edimin karikatürleri olarak göstermeyi tercih eder.

Bu anlamda *Salò*, Pasolini'nin "Kant with Sade"ıdır. Film, Kant'm pratik aklı kadar estetik yargısını da yıkan sadistin geride bıraktığı harabeleri didik didik eder. Buz gibi görkemli bir karmaşadır bu; ama bilhassa her şeyin ne kadar durağan ve tekrarlayıcı olduğu göze çarpar. Zemindeki fayansların geometrik kalıbıyla altı çizilen dengeli kompozisyonlar, imgenin tüm dinamizmini ortadan kaldırır. Daha önce belirttiğimiz gibi neredeyse denemevari bu (montaj değil) uzun çekim filmde, kesmeler asgari düzeydedir. Yaratım edimi sıkışmış, estetize edilmiş bu sahnelerde donup kalmış gibi, işkence edimleri de bu buzu çözme amaçlı şiddet girişimleri gibidir. Bu sapkın dünyada, *jouissance*'ın egonun homeostatik hazzında bir delik açmasıyla birlikte ortaya çıkan *yaratım dürtüsü* ve *araştırma* yerine, sadece *bir katiyet hali* ve *gösteri* ile karşılaşırız.

Dört *libertine*-celladın, bu neredeyse özelliksiz özelliğin en iyi örneğine hangi kurbanının sahip olduğu belirlemek için "en güzel kız" müsabakasını

hazırladıkları, kara mizah içeren sekansta, estetik yargı edimi yalıtılır ve parodiye maruz bırakılır. Loş bir şekilde aydınlatılan bir sahnede hakemler, son kararlarını vermeden önce, birbirlerinden hemen hiç ayırt edilemeyen bir dizi çıplak popoyu ciddiyetle gözden geçirirler. Pasolini'nin hayatı boyunca bağlı kaldığı antikapitalist eleştiri burada, estetik yargı anlayışı ile sadistin sapkın pratikleri arasında tuhaf bir kavuşma noktası olduğunu fark etmesini sağlamış gibidir: Her ikisi de pazarın kapitalist mantığını hükümsüz kılmaya çalışır. Söz konusu mantık, evrensel eşdeğerlik mantığıdır elbette: Her şey mübadele edilebilir. Gerek Kant'ta gerekse Sade'da, bu eşdeğerlik fikri kadar, bu fikrin bizi akranlarımıza karşı benimsemeye ittiği şefkatli tavır da küçümsenir. Ve her ikisi de bunun yerine ilkeli bir duyarsızlığı benimser. Kant'a göre, insan bedeninin biçiminde bir *güzellik ideali* bulmamızın sebebi, bizde sempati uyandırması veya özdeşleşmeye dayanan bir haz uyandırması değil, onda akla dışsal amaçlar tarafından kullanılmaya veya temellük edilmeye direnen bir amaçlılığın duyusal işaretini buluyor olmamızdır. Bedenin tek bir bayağı kısmına odaklanarak bu güzellik ideali anlayışını alaya alan Pasolini'nin feodal *libertine* beyleri, buna rağmen, mübadeleyle hiç işi olmayacak, nihayetinde pazar ilişkilerinin getirdiği lekelenmeye direnebilecek bir kullanım değeri arayışı olarak yargı sahnesini muhafaza ederler. Fakat bu *libertine*'ler *ideal kı*çta, Kantçı bir "amaçsız amaçlılık" yerine, herhangi bir sempati ve şefkat vesilesinin yokluğu kadar, sefahat amaçlarına uyan bir kullanım da bulurlar. Radikal yargı edimi, bu tek kıçın, aksi takdirde (benzerlik yoluyla) gösterimde olan diğer kıçlarla olduğu kadar, (sempati yoluyla) sadistlerle de ilişkilenmesini sağlayacak olan eşdeğerlik ilişkilerinden kopmasını sağlar. Bu tek kıç, saf bir kullanım nesnesi haline gelir. Dahası bu *libertine*ler için güzel bedenin, Yunan tragedyasındaki güzel ölüme ve Antigone'nin güzel imgesine atfettiğimizden farklı bir işlevi vardır. Yine ölüm karşısında bir bariyeri temsil eder, ama artık kurbanlara uygulanan sonsuz ve sınırsız işkence için destek görevi görür.

Sapkınlık ile etik eylem veya yaratım arasında yüzeysel benzerlikler bulunduğunu tespit etmek başkadır, yapılarını anlamak başka. Dolayısıyla şimdi bir kez daha bu yapı meselesine döneceğiz; daha önce sessizce bir kenara itmeyi tercih ettiğimiz sorular yığınıyla yüzleşmeye hazırız artık. Nevrotiği sapkından ayıran temel farklardan bir tanesinin, ilkinin Öteki'yle doğrudan yüzleşemeyip, daha ziyade belirsiz bir kamuya maruz kalması, ikincisinin ise Öteki ile yüzleşebilmesi olduğunu belirlemek için yola çıkmıştık. Ancak sapkınlıktaki Öteki'yi, önce Sartre'daki tartışma, sonra da Lacan'ın Madame de Montreuil'e ilişkin tespitleri yoluyla daha ayrıntılı olarak karakterize ederken, Sartre'ın açıklamasında, sapkın öznelerin Öteki'ni işkenceye maruz bıraktığını, oysa Lacan'da

öznenin kendisini Öteki'nin işkencesine maruz bıraktığını belirtmekten kaçındık. Lacan'ın getirdiği teorik yenilik, sapkının Öteki'nin hizmetkarı olduğu iddiasıdır. Böyle olduğunda işkence bahsine ne olur peki? Sapkının büyük Öteki'ne olan görevini yerine getirmek için küçük ötekilere işkence ettiğini söyleyip bu sorundan kolayca kurtulabilirdik. Ama bu yanıt bizi tatmin etmez; zira Freud'un son teorisindeki olgulara da, teorinin yöneldiği doğrultuya da yeterince denk düşmez.

Önce teoriye bakalım. Freud, fetişin yapısını açığa çıkarırken, sapkının Ötekisi'nde tespit ettiğimiz türde bir sentez öne sürer: el altında olan, gayet yavan, ama keyif uyandırma konusunda ayrıcalıklı, mutlak bir gücü olan bir nesne. Fetişe özgü kalıcılık, fetişistin bu nesneye tutunma ve tapınma konusunda gösterdiği inat, fetişin "çifte, zıt fikirlerden türemiş"[186] olması gerçeğine atfedilir. Gelgelelim bu çifte türeme, sadece o özel tapınmaya değil, fetişistin fetişine ilişkin husumetine de yol açar. Freud bu nokta için, "Çinlilerin kadının ayağını kesme ve kesildikten sonra ona bir fetiş olarak tapma adetini" örnek gösterir; "Çinli erkek, hadım edilmeye rıza gösteren kadına teşekkür etmek ister gibidir."[187]

Sapkının Öteki'yle ilişkisine dair bu meselede, bilinç yarılması anlayışı geri döner. Bu ilişki, işkence hususunda düştüğümüz teorik ikilemden çıkış yolunu sunar. Sapkın *hem* Öteki'ne tapan hizmetkardır *hem de* Öteki'nin işkencecisi. Bu ilişkinin, nevrotiğin Öteki'yle ilişkisini karakterize eden çift-değerlilik veya "kaygı verici belirsizlik" ile karıştırılmaması gerekir. Çinli fetişistin Öteki'ne aslında kendi husumetine boyun eğdiği için tapıyor olabileceği, ya da işkenceye boyun eğdiği için Öteki'ne teşekkür ediyor olabileceği tahmininde bulunan Freud, bize bu acayip ilişkiyi anlamak için bir ipucu verir. Lacan'ın müdahalesi ise bunun tam tersine işaret eder; kendisine işkence ettiği için Öteki sapkına teşekkür eder veya etmesi beklenir. Ya da belki: Sapkın tam da ona işkence ederek Öteki'ne tapar. Freud'un ifadesine getirdiğimiz bu bükümlerin amacı, sapkının kendi faaliyetinin, dayattığı işkencenin öznelleştirilemediğini, sapkın tarafından Öteki'nin iradesinin ona dayattığı bir şey olarak deneyimlendiğini öne sürmektir. Bu yorum, sapkınlıktaki bilinç yarılmasının tereddüt veya bocalama ile karıştırılmasını önler. Zira sapkının deneyiminin bir parçası ayrılıp bilinçdışına gidiyor değildir; daha ziyade, hâlâ bilinçli kalan bir parça öznelleştirilmeden kalır.

Bu tez sapkın aldırmazlık fenomeninin de aydınlığa kavuşmasını sağlar. "[Sapkının] artık psikolojik olarak deneyimlemediği o yoğun nefret, kendi faaliyetini meşrulaştıran [Öteki'ne, ya da] 'nesnel' ideolojik sisteme aktarılır (orada

186 Freud, "Fetishism", SE, 21:157.
187 *A.g.y.*

maddileşir/cisimleşir) – sapkın kayıtsız kalabilir, çünkü 'nesnel' ideolojik aygıt onun yerine nefret eder."[188] Bir parça farklı bir noktaya daha değinirsek, sapkının Öteki'ne olan görevini yerine getirmeye çalıştığını söylemek, görevini yerine getirirken Öteki'nden onay, izin veya tasdik beklediğini söylemek değildir. Tüm bunlar, nevrotiğin Öteki'nin arzusunu keşfetme macerasının parçasıdır; fakat kendini Öteki'nin bir aracı haline getiren sapkın bunu, nevrotik ilişkiyi tanımlayan uysallık ve itaatkarlık duygularını üstlenmeksizin yapar.

Sapkın Öteki'nin iradesinin tutkusuz, saf bir aracıdır. Ne var ki az önce, sapkın tarafından bu iradenin Öteki'ne işkence uygulama buyruğu olarak deneyimlendiği şeklinde tuhaf bir fikir ortaya attığımızı unutmayalım. Klinik kanıtlar, sapkının sürekli saygın insanlar aradığını, "toplumsal yapıya yeterince kayıtlı, angaje insanlar"[189] aradığını, yasanın vekillerinden ibaret olanları değil, gerçek, şaşmaz yasa örnekleri aradığını gösterir. Bu bağın amacı, yasanın aşağılanması veya sefahate maruz bırakılmasıdır – *ama bu şaşmaz yasayı yerinden etmek, ihlal etmek ve yerine kendi özerk yasasını geçirmek için değil, ona daha iyi tapabilmek için.* Müstehcen eylemlerine tanık olacak ve böylece kendilerini ayartan sahnelerde suç ortağı oldukları açığa çıkacak, *jouissance*'larını itiraf edecek yasal otoriteler arayan sapkının amacı, basitçe yasayı rezil etmek değil, bu rezil etme yoluyla yasayı rastgele ve olumsal olandan, tenden arındırmaktır. Rosolato'nun hâlâ geçerlilik taşıyan tezine göre, sapkının düşmüş ten *jouissance*'ı arayışında, her tür cinsel sefahat arayışında temel hedef, cazibelerini tüketip nihayet o katiyet aydınlanmasına ulaşmak ve böylece kaçınılmaz bir yol olarak yasanın peşinden gidebilmektir.[190] Dolayısıyla Jacques-Alain Miller'in savunduğu gibi, "en feci sapkın" edebiyatta veya hayatta karşılaştığınız en müstehcen veya en saldırgan ihlalci figürler değil, kendisini yasanın bir aracından ibaret gören en erdemli, vahşi ahlakçılardır.[191] Sade'ın *ahlakçı* toplanma çağrısı şöyleydi: Cumhuriyetçi olacaksanız, "son bir gayret"!

"*Kennedy, ölürken, son eyleminde kendini ifade eder*: siyah başkanlık arabasının koltuğunda, Amerikalı küçük burjuva karısının çelimsiz kollarında düşüp ölürken." Zapruder'in filmi budur: "bir silah sesi, daha fazla silah sesi, bir beden düşer, bir araba durur, bir kadın çığlık atar, kalabalık haykırır ..." (4). Öznel bir uzun çekim olan film, Pasolini'nin dediği gibi, "eylemin aşırı dili"nde, yani

188 *A.g.y.*

189 Slavoj Zizek, "The Concentration-Camp Father", *Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives* içinde, haz. Franz Kaltenbeck ve Peter Weibel, Viyana: Passagen Verlag, 2000, s. 168. Bu kitapta bu bölümün daha önceki bir versiyonu da yer alıyor.

190 Jean Clavreul, "The Perverse Couple", *Returning to Freud* içinde, haz. ve çev. Stuart Schneiderman, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1980, s. 227.

191 Rosolato, *Essais*, s. 176.

genel olarak sapkınlığın dilinde olduğu gibi, simgeselin yerine, duyulara doğrudan çarpan ve diferansiyel ilişkilerden oluşan bir ağda daha kalıcı bir emare bırakmayan işaretler geçirmeye çalışan "simgesel olmayan işaretlerde" kendini ifade eder. Kendini şimdide tüketen bir dil. Göz ile bakış arasındaki mesafe, görüşü bizatihi başkalarının mevcudiyetine açan gedik ortadan kaybolduğu ölçüde, kamusal tören sahiden de mahrem bir amatör filme dönüşmüştür. Göz ile bakış arasında mesafe çöker, ya da Lacan'ın bir defasında dediği gibi, "tefekkür eden göz" ile "Tanrı'nın [Öteki'nin] [bize] baktığı göz [bakış] birbirine karışır.[192] "Bazı" (belirsiz) diğer bilinçlerin, "kaygı verici bir belirsizlik" ilişkisi içinde olduğumuz bir kamunun değil, şüpheye hiç yer bırakmayan bir ilişki içinde olduğumuz şaşmaz bir yasanın huzurundayızdır artık. Burada ve *Salò*'da gözlemlediğimiz son derece daralmış uzam, göz ile bakışın çakışmasının ürünüdür; hiç mesafe alamadığımız bir Öteki'nin gözünden baktırılırız. Bakış açısı yapısında daima açık kalan o başka bir bakış ihtimali, karşı çıkan bir bakış ihtimali yapısal nedenlerle önlenmiştir. Yine de öznel çekim kendinden emin bir şekilde Öteki'nin bakışını ikiliyorsa şayet, saydam veya her şeyi bilen denebilecek bir görüş değil, tam aksine, müstehcen keyifle, rastlantısal bir görüşün öznel işaretleriyle –bulanıklık, gölgelilik vb.– lekelenmiş bir görüş sunar.

Pasolini'nin Amerika'nın bir numaralı yasal otoritesinin suikaste uğradığı, teninin yırtıldığı bu görüntülerde bir an için yasayla sapkın bir ilişki görüp görmediğini merak ediyor insan – yasanın artık mecburi ama (tikel siyasa ve kişilerde temsil edilmek zorunda olduğu için) şaşabilir değil de, şaşmaz bir olumsallık olarak görüldüğü bir ilişkiyi. Bu ikinci durumda, yasa temsilcisinin zorlanması ve aşağılanmasındaki amaç, yeni bir yasa yerleştirmek değil, yasanın hakikatinin katiyetini korumak ve böylece yurttaş-öznenin özerkliğinin yerine yaderk bir fermanın açık açık söylediği bir görevi yerine getirme kararlılığını geçirmektir.

Pasolini'nin Zapruder'i tarihin bir uşağından ibaret kılan, tanık olduğu olaylar üzerine bir açı seçme fırsatından feragat eden biri olarak resmeden biçimsel argümanı, açıkça bu siyasal kavrayış doğrultusunda hareket eder. Sanki bu kısa denemede Pasolini, Zapruder'in filminin sapkın yapısını görebilmekle kalmayıp, bir Amerikan başkanı ile küçük burjuva karısının peşine, aldırmaz bir bağımsız savcının, kendi bakış açısına dair herhangi bir iddiadan kaçınıp, "hukukun üstünlüğü"nün alçak gönüllü ama şaşmaz bir aracı olarak hizmet eden bir savcının düşeceği bir zamanı da öngörebilmiştir. Kendisine resmen verilen görevi, ciltler dolusu yasal kayıtlar için, yasanın kendi teninin cinsel zaaflarına

192 Jacques-Alain Miller, "On Perversion", *Reading Seminars I and II* içinde, Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus (haz.), Albany: SUNY Press, 1996.

dair tüm kanıtları bulup yayımlayarak gerçekleştirecek ve yasayı kamera önünde kendi *jouissance*'ını en mahrem ayrıntılarına kadar itiraf etmeye zorlayacak bir savcının. Bu savcının sapkınlığın en fena çeşidinin örneği olduğu iddia edebiliyorsak şayet, "kalbinde [gizli] bir şehvet" tespit ettiğimiz için değil, bir tür arzu çoraklığı gözlemlemeden edemediğimiz içindir. Yeni bir devrimci düzen kurmak istediği, yasayı ortadan kaldırmak istediği için de değil; yasayı arındırmak istediği için. Cinsel sefahatin kutsal Oval Ofisi'nden kurtulmak istiyorsanız, son bir gayret Cumhuriyetçiler!

DİZİN

A

Adalet
- adaletle ilişkili haset, 172-5
- adillik olarak adalet, 179
- Aristoteles'in adalet tasviri, 179
- toplumsal adalet, 172

Adorno, Theodor, 214-5, 230

African't (Walker), 96

Agamben, Giorgio, 34-9, 55, 225

Ağlama, melodramda, 117-8

Ahlakın Metafiziği (Kant), 153

Ahlak yasası, 153 *bkz.* Yasa
- ahlak yasası ve cezalandırma, 153-4
- ahlak yasası ve dışsal amaçlar, 153
- ahlak yasası ve suçluluk (duygusu), 152

Ahlaki düsturların yozlaşması, 146

All the King's Men (Warren), 176

Alman idealizmi, 22, 62

Althusser, 189

Anakronizm
- anlamı, 22
- olarak ölümsüzlük, 30

Anamorfoz
- anamorfoz olarak kadın, 76
- ironi olarak anamorfoz, 76
- Lacan'm anamorfoz tartışması, 77
- lügat anamorfozu, 223

Anne
- anne ve kardeşler arası haset, 173-4
- annenin memesi, 112, 173-4
- "ilk nesne" olarak anne, 44, 110
- psikanalitik teoride anne, 108

Anne-çocuk çifti, 43-4

Anouilh, Jean, 22, 50

Antelme, Robert, 225

Antigone, 16, 22-4
- *Antigone*'de, 22
- Antigone'nin ağıdı, 226
- Antigone'nin azmi, 50
- Antigone'nin dürtüsü, 53-4
- Antigone'nin etik eylemi, 16, 23, 28
- Antigone'nin suçu, 26
- Hegel'in Antigone algısı, 22-6
- Lacan'ın Antigone yorumu, 24, 41, 225

Arendt, Hannah, 214-5

Aries, Philippe, 41

Aristofanes'in mitı, 74

Aristoteles, 21, 25, 34, 53, 179, 183

Arzu
- arzu farkları, 175
- arzu üzerine Kantçı pozisyon, 149
- arzu ve haset, 173

Astronomi Bilgini (Vermeer), 194

Aşk/sevgi, 74-6, 88
- Lacan'm aşk yorumu, 72-74
- sevginin narsisist doğası, 74-6, 87-8

Aşkın, Sartre'ın kullanımı, 217-8

Ateizm, 38

Atina tragedyası, 21-2

Aydınlanma, 28
- Aydınlanmanın ahlak yasası anlayışı, 154
- Aydınlanmanın anlaşılmaz yasası, 154

Aynılık, doğası, 111

Aziz Augustinus, 173-4

B

Badiou, Alain, 12, 38-9, 75-6, 82, 160, 182, 183
Bakış, 77, 82-5, 119-122, 130
Balazs, Bela, 83-4
Balzac, Honore de, 63
Barthes, Roland, 63, 126
Bastırma, Freudcu teoride, 64
Beden
  beden tarihçileri, 59
  beden üzerine Whitman, 60-1
  hayat bilimlerinde beden, 187
  Locrili Timaeus, 59
  Nazi ideolojisinde beden, 113
Benjamin, Walter, 34, 36, 38
Bentham, Jeremy, 176
Bergman, Ingmar, 84
Bersani, Leo, 66-72, 76, 226, 227, 230
Bios, zoe'den farkı, 34, 37
Bir Adalet Teorisi (Rawls), 171
Biyosiyaset, 35, 37, 39, 40
Blade Runner (film), 171
Blumenberg, Hans, 28-31
Borch-Jacobsen, Mikkel, 72, 73
Brecht, Bertolt, 22
Bridges of Madison County, The (Waller), 133
Brooks, Peter, 117, 118, 120, 123, 124
Butler, Judith, 101

C

Camera obscura, 189, 190, 196
Camptown Ladies (Walker), *95*
Chabrol, Claude, 11
Christ aux anges (Manet), 112
Cinsel sadelik, eski Yunan pratiği, 103
Cinselliğin Tarihi (Foucault), 35, 102, 103
Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme (Freud), 24, 44
Cinsiyetlenme, Lacan'ın formülleri, 75, 109
Cisimlenme, doğası, 187–190. *bkz.* Beden
Claudel, Paul, 86
Cogito, 85-7, 189, 190, 222, 223
Coğrafya Bilgini (Vermeer), 194, 203
Condillac, Etienne Bonnot de, 60
Coûfontaine, Syngne de, 86
Crary, Jonathan, 18, 188-196
Creon, 22-6, 37, 41, 52-6, 225

D

Damisch, Hubert, 190
de Duve, Thierry, 112
Deleuze, Gilles, 43, 48, 59, 62, 63, 83-86, 89, 103-5, 110-11, 151, 153, 222-4, 232
Derrida, Jacques, 22
Desargues, Girard, 196
Descartes, Rene, 85, 86, 190, 193, 199
Diderot, Denis, 117, 118, 121, 122, 123, 127, 139, 228
Dilin Kökenleri Üzerine Deneme (Rousseau), 117
Dreyer, Carl, 85
"Düşünsel temsilci," 45-6

E

Ecole lacanienne, 71-2
Egemen güç, 36-7
Ego. *bkz.* Süperego
  ego ve nesne-libido, 67
  egonun sentetik işlevi, 200
Ego ve İd (Freud), 53
Ego-libido, 67, 70-2, 76
Eichmann, Adolf, 214, 215, 231, 233
Eksiklik, nesnesi, 70
Emile (Rousseau), 117
End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven, The (Walker), 91, 107, 111
Ensest, *Antigone*'de, 54

Estetik, 177, 179, 180. *bkz.* Güzel
Eşitlik
aksiyomu, 182, 183
eşitlik talebi üzerine, 172, 174, 175, 176
Ethics of Psycho-analysis, The (Lacan), 24, 60, 176, 202, 225
Etik eylem, 23, 152
etik eyleme yol açan ahlaki imge, 181
etik eylemin güzel nesnesi, 177
Existentialen, Heidegger'in kavramı, 214
Eylem. *bkz.* Etik eylem

F
Faust (Goethe), 54, 55
"Dişil Gotik," 108, 109, 111
Fenalık, Kant'ın terimleriyle, 148, 149
Feragat
feragat yasasına esaret, 159
Fetiş, *bkz.* Sapkınlık
fetişin yapısı üzerine, 235
Feuerbach, Ludwig, 30-5, 53, 55
Film noir, 18, 167, 171
Film teorisi, 192
film teorisinde bakış, 216, 217
içinde Rönesans perspektifi, 194
"Filogenetik kalıtım", Freud'un kavrayışı, 99
Fixierarbeit, ilkesi 54
Forrester, John, 175
Foucault, Michel, 10, 25, 32, 34-6, 38, 39, 59, 68, 102-5, 110, 154
Frege, Gottlob, 10-2, 199
Freud, Sigmund,
Freud ve Jung'un argümanı, 53
Freud ve tarihin dışı, 102, 104, 108, 164
Freud'un Feuerbach üzerine tezi, 34-49
Freud'un haset anlayışı, 172, 173, 175
Freud'un kaygı tanımı, 108, 109, 111
Freud'un narsisizm teorisi, 64, 67, 72-3, 76, 86-8
Freudcu teoride dürtü, 61, 63
Fried, Michael, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 139, 228

G
Geometri
geometri ve ikilik ilkesi, 197
geometrik sezgi, 199
geometriye karşı yapay perspektif, 194
izdüşümsel geometri, 195-200, 203, 204
klasik geometri, 196, 197, 198
Gerçeklik ve ilksel baba, 227
Germany in Autumn (derleme film), 22
Gone: An Historical Romance Of A Civil War As It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress And, 91
Görme dürtüsü, 221, 224
Gözlemcinin Teknikleri (Crary), 18, 188, 191
Griffith, D. W., 127
Grup Psikolojisi ve Ego Analizi (Freud), 172
Güreş, 126
Güzel
güzelin rolü, 177, 178, 179
güzelin simgelediği ahlak, 179
güzellik ve adalet, 178–182

H
Haset, 167-75
Haz İlkesinin Ötesinde (Freud), 15, 39, 46, 54
Hazzın Kullanımı (Foucault), 102
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 22-5, 26, 27, 28, 40, 41, 49, 75
Heidegger, Martin, 38, 214
Henrich, Dieter, 181
Her Heart (Walker), 91
Herder, Johann Gottfried von, 28
Hipokondri, 201

Histeri, 117, 128, 130, 131-135
Hitchcock, Alfred, 11, 119, 209
Hölderlin, Friedrich, 22
Homos, 227
Horkheimer, Max, 214, 215, 230
Huillet, Daniele, 22
Hukuk Felsefesi (Hegel), 23
Hyldgaard, Kirsten, 216

I
Imitation of Life (Sirk), 125, 137
Irigaray, Luce, 22
"cemiyetin ironistleri," 85
Irksal kimlik, 100, 106, 112, 113, 114, 115

İ
İçgüdü, 41, 42, 45, 47, 48, 53, 61, 63, 65, 68, 71, 87, 101, 188, 193, 215, 216
İhlal, ve sapkınlık, 215, 236
İkilik, ilkesi, 197,
İlk günah, 144, 147
İntihar, 39, 43, 129, 137, 153, 191
İsimsiz Film Kareleri (Sherman) [*Untitled Film Stills*], 16, 77, 78, 79,80, 81, 82, 84, 85, 86, 88
İsmene, 49, 50
İtiraflar (Augustinus), 173
İtiraflar (Rousseau), 117

J
Jameson, Fredric, 13
Jarry, Alfred, 9
Johns, Jasper, 48, 49, 51, 73
Jones, Ernest, 99
Jung, Carl Gustav, 53

K
Kafka, Franz, 153
Kant, Immanuel,
Kant'ın ahlak felsefesi, 27, 146, 148, 151, 152, 160, 215, 233
Kant'ın ahlak yasası görüşü, 149, 151
Kant'ın insanın mükemmelleştirilebilirliği inancı, 158
Kant'ın kategorik buyruğu, 179
Kant'ın lütuf kavramı, 162, 164
Kant'ın ölümsüzlük algısı, 158, 160
Kant'ın özgürlük algısı, 158, 160
Kant'm yücelik teorisi, 134, 149
Kantçı düşüncede radikal kötü, 18, 144, 145, 146, 149, 150, 154, 157, 161
Kantçı nesnellik anlayışı, 200
Kartezyen sözlükte gözlemci, 189
Kastrasyon, 64-66, 108, 123, 124, 131, 226, 227
Ödipal komplekste kastrasyon, 63, 124
Kaygı, 108, 109, 111-4, 122, 127, 148, 182, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 235, 236, 237
"Kem göz," 168, 173
Kennedy suikasti, 207, 208
Ketlenme, 31, 40, 54, 111, 188, 220
Ketlenmeler, Semptomlar ve Kaygı (Freud), 39, 54
Kıskançlık, tanımı, 167
Kısmi nesneler, 62, 66, 70, 84, 89
Kierkegaard, Soren, 22
Kliniğin Doğuşu (Foucault), 35, 36
Koro 21, 22, 24, 49, 51
Kral katli, üzerine Kant, 153
Kudüs'te kutsal, 184
Kuleşov, Lev, 83
Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat (Agamben), 34, 35, 36
Küme teorisi, 10, 11, 13, 199

L
Lacan, Jacques, 9, 10, 12-18, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52,

53, 60, 61, 62, 65, 66, 69, 70, 71, 72, , 73, 74, 75, 84, 85, 86, 87, 99, 101, 103, 104, 105 108,109, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 134, 135, 137, 138, 139, 152, 159, 174, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 188, 191, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 232, 235, 237
Lacoue-Labarthe, Philippe, 156
Lamel, miti, 61, 70
Laplanche, Jean, 68, 214
Laura (film), 167-171,
Lefort, Claude, 28, 29, 31, 32, 33, 41, 192
Leonardo da Vinci, 31, 76, 109
Lessing, Gotthold Ephraim, 28
*Libertine*ler, 234
Lütuf işlevi, 164
Lydecker, Waldo, 167-171, 173

M
Madam Bovary (Flaubert), 222
"Mahkum İkilemi", 183
Manet, Edouard, 112, 113
Mannoni, Octave, 230
Mannoni'nin sapkınlık formülü, 230
Marnie (Hitchcock), 119, 122
Melodram 117, 118, 123, 125, 126, 127, 128, 131-134, 137, 139
Meme ve anne ayrımı, 112
Mephistopheles (Goethe), 54
Merleau-Ponty, Maurice, 192, 202-3
Metz, Christian, 228, 229
Mısır'da, tektanrıcılık, 163
Mısırlı Musa, 99, 101, 102, 105, 106
Miller, Jacques-Alain, 12, 13, 15, 24, 26, 60, 61, 74, 101, 119, 159, 174, 176, 191, 202, 219, 220, 221, 225, 236
Montaj
  montaj üzerine Pasolini, 207, 208, 209, 210, 211, 216
  montaj ve bakış açısı yapısı, 209
Montrelay, Michelle, 110
Mozhukhin, Ivan (Sovyet oyuncu), 83
Musa ve Tektanrıcılık (Freud), 99, 100, 106, 113, 162
Mutlak iktidar, 35, 228, 231
Mutluluk
  mutluluk dürtüsü, 30, 35, 53
  mutluluk dürtüsü üzerine, 35

N
Nancy, Jean-Luc, 146, 157, 168
Narsisizm, 64-65, 66-76, 86, 87, 200
"Narsisizm Üzerine" (Freud), 61, 64, 66, 72, 74, 76, 86, 87, 200
Nasyonal Sosyalizm, 157, 158, 160
Nazi ideolojisinde ırksal kimlik, 113
Nebenmensch, üzerine Freud, 44-46
Nesne-libido, üzerine Freud, 67, 70-72, 76
Nesnellik, 123, 178, 192, 200, 203, 209, 211, 217
Nesne-sevgisi, olarak narsisizm, 67
Nesne-yatırımı, 70-72
Nevin, 138
Niobe, 226
Novalis, 59

O
On Beauty and Being Just (Scarry), 18, 178
Otoerotizme karşı narsisizm, 73

Ö
Öklid geometrisi, 196-199
Ölüm
  ölüm dürtüsü ve intihar, 39, 43
  ölüm dürtüsü üzerine Freud, 39
  ölüm üzerine, 26, 40
  ölüm ve özgürlük, 26-27

ölümle ilişkilendirilen montaj, 208
ölümle tanımlanan hayat, 38
ölüm, biyolojiklik, 27, 40
ölümün hiçliği, 226-7
Ölümsüzlük, 28-32, 35, 41-2, 55, 65
Özerklik, 150
Özgürlük, 26-7, 83, 147, 150, 152, 154, 158, 233
özgürlük ve ahlak yasası, 154
özgürlük ve radikal kötü, 147

P

Panofsky, Erwin, 195, 204
Pasolini, Pier Paolo, 18, 22, 155, 207-211, 216, 222-3, 228-9, 230, 233-5, 237
Passion of Joan of Arc, The (Dreyer), 85
Persona (Bergman), 84
"Plantasyon aile romansı", 106
Polynices, 22, 24, 28, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 56
Pontalis, J. B., 214
Pratik Aklın Eleştirisi (Kant), 33, 149
Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May be Found, By Myself, Missus K.E.B. Walker, Colored (Walker), *91*
Prevert, Jacques, 47
Psikoz, 86, 201, 214

Q

Quattrocento, 193, 195

R

Radikal kötü, 144-146, 149-50, 154, 157, 161
Rainer, Yvonne, 222
"Raşomon etkisi", 126
Rawls, John, 18, 171-8, 182
Reboul, Olivier, 147
Rosolato, Guy, 215
Rousseau, Jean-Jacques, 117
Rönesans, 194-7, 198, 200, 203, 204
Russell, Bertrand, 11, 12

S

Sade, Marquis de, 214, 215, 230
Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din (Kant), 143, 145, 147, 158, 161, 162, 164
Sadizm, 188, 231
Salò—Sodom'un 120 Günü (Pasolini), 18, 155, 156, 210, 211, 212, 213, 216, 230, 233, 237
Sapkınlık, 188, 214, 215, 230-2, 235
Sartre, Jean Paul, 216-8, 220-223, 224, 226, 231
Scarry, Elaine, 18, 178-180, 183
Schelling, Friedrich Wilhelm, 22
Schopenhauer, Arthur, 42
Schreber, Daniel Paul, 86
Sherman, Cindy, *İsimsiz Film Kareleri*, 77-84
Sikloramalar, *91*
Silverman, Kaja, 217, 218-9
Sirk, Douglas, 125-6
Slavery! Slavery! (Walker), *94*
Sofokles'in oyunu, 24
Son hüküm, Kantçı teoride, 161, 162
Sonsuzluk, 38, 39, 41, 183, 194-6, 197
Steinberg, Leo, 48-9, 73
Stella Dallas, 127-133, 136, 137, 139
Stereoskop, 189
Straub, Jean-Marie, 22
Subreption, 158, 159
Suçluluk (duygusu), 136, 150, 152, 154, 155, 158
Suikast, 208, 210, 211
Sunset Bulvarı (Wilder), 119
Susannah and the Elders, 121
Süleyman'ın hükmü, 168-9
Süperego, 16, 17, 18, 30, 55, 56, 109, 113, 135, 150, 159, 161, 162, 165, 175

T

Tableau, işlevi, 121–3

Target with Plaster Cast (Johns), 48

Tatmin, 48-9, 54–5, 70

Tausk, Victor, 201

Tekinsiz, 104-105, 110, 111, 112

Tektanrıcılık, 100, 163-4

Teşhircilik, 122.

The Legitimacy of the Modern Age 28

Thompson, Kristen, 170

Tikelcilik,10

Tinin Fenomenolojisi (Hegel), 23

Totem ve Tabu (Freud), 100

Trajedi, 28

U

Ubu roi (Jarry), 9

Utanç, 136, 137, 221, 222, 223, 224, 225

Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları (Freud), 17, 25, 159

V

"Vel of alienation" 26

Vermeer, Jan, 194, 203

Vernant, Jean-Pierre, 21, 22

Versagung, edimi, 87

Vertigo (film), 83

Voici: 100 ans d'art contemporain, 112

Vorstellungrepräsentanz , 45-7, 66

W

Walker, Kara, 91-3, 106, 108, 115

Warren, Robert Penn, 176

Whitman, Walt, 60

"aşıkane yapışkanlık", 66

Wilder, Billy, 119

Williamson, Judith, 77

Work in Progress, A (Walker), 97

Y

Yahudi ırksal kimliği, 99, 100

Yahudi tektanrıcılığı, 163, 164

Yakın plan, 62, 63, 83, 84, 85, 88

Yansıtma, üzerine Freud, 157

Yunan tragedyası, 21, 22, 226, 235

Yüce, 45

yüce üzerine Kant, 134

Yüceltim, 16, 17, 18, 28, 31, 32, 33, 40, 41, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 76, 88

Z

Zapruder, Abraham, 207

Zapruder'in filminde uzun çekim, 207, 208, 209, 210

Zeno'nun paradoksları, 159, 183

Zoe, bios'tan farkı, 34, 37

Zupancic, Alenka, 48, 86, 146, 190

Rossini'ye en büyük bestecinin kim olduğunu sormuşlar, o da "Beethoven" diye yanıtlamış. "Peki Mozart?" denince Rossini, serinkanlı bir şekilde cevabı yapıştırmış: "Mozart en büyük besteci değil, tek besteci." Aynısı Joan Copjec için de söylenmeli: Amerikalı Lacancıların "en büyüğü" değil, çok daha radikal anlamda Amerikalı tek Lacancı o. Bu yeni kitabı herhangi bir ölçüte göre "büyük" değil, "büyüklük" ölçütlerini yeniden tanımlıyor. Kitapta, Lacancı psikanaliz ve feminizm her iki alanı da yeniden yapılandıran bir şekilde bir araya geliyor. *Tut ki Kadın Yok*'u okuduktan sonra hâlâ eskisi gibi devam edenler, yirminci yüzyılda filojistonu savunan fizikçilere benzeyecektir. Copjec'in kitabı ancak Beauvoir'nın *İkinci Cins*'i gibi kitapların yaklaşabileceği bir düzeyde.

Slavoj Žižek



www.encorekitap.com