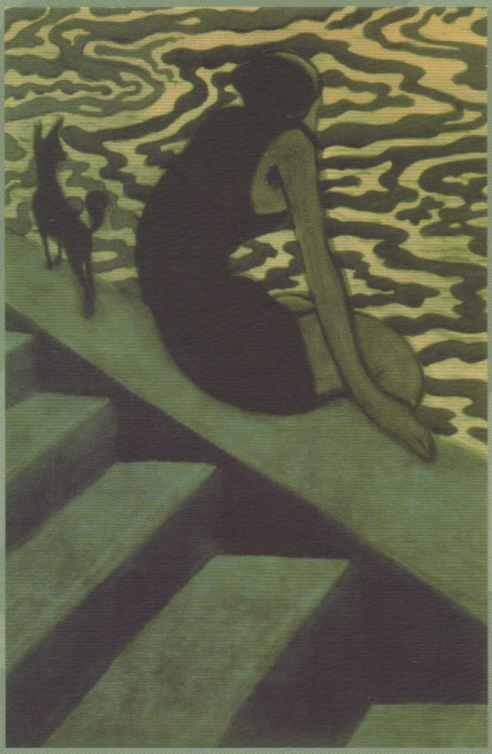
DÜŞ/DÜŞÜN 22

KARA GÜNEŞ

Depresyon ve Melankoli

JULIA KRISTEVA

Türkçesi: NESRİN DEMİRYONTAN



ARAŞTIRMA DİZİSİ
BAĞLAM

Julia Kristeva Fransa Üniversite Enstitüsü ve Paris VII Diderot Üniversitesi profesörü.
Yayımlanmış başlıca çalışmaları: Σημειωτικη *Recherches pour une* sémanalyse (Göstergebilim, Bir Semanaliz İçin Araştırmalar); *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX. siècle, Lautréamont et Mallarmé* (Şiirsel Dil Devrimi. XIX. Yüzyıl Sonu Avangard, Lautréamont ve Mallarmé; *Polylogue* (Polilog); *Pouvoirs de l'horreur* (Korkunun Güçleri); *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationelle* (Romanın Metni. Gidimli Dönüşümsel Bir Yapıya Göstergebilimsel Yaklaşım; *Des Chinoises* (Çinli Kadınlar); *Le language, cet inconnu* (Şu Bilinmeyen, Dil); *Au commencement était l'amour* (Başlangıçta Aşk Vardı); *Étrangers à nous-mêmes* (Kendimize Yabancılar).
Türkçe'de Yayınlanmış Yapıtları: *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme*, Ayrıntı Yay. 2004, *Bizansta Cinayet*, Yapı Kredi Yay. 2005, *Ruhun Yeni Hastalıkları*, Ayrıntı Yay. 2007.

DÜŞ/DÜŞÜN 22

KARA GÜNEŞ

Depresyon ve Melankoli

JULIA KRISTEVA

Türkçesi: NESRİN DEMİRYONTAN

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 326
İnceleme-Araştırma 227
Düş/Düşün Dizisi 22
ISBN 978-605-5809-19-5

Düş/Düşün Dizisi Editörü: Ayça Gürdal Küey

Özgün adı: Soleil Noir
Dépression et mélancolie

Kara Güneş
Depresyon ve Melankoli

© Editions Gallimard 1987
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Ekim 2009
Kitap Tasarımı: Canan Suner

Kapak resmi: Léon Spilliaert
La Baigneuse - Denize giren kız (1910)

Baskı: Huzur Ofset
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi
B Blok 336/1 Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 544 70 36

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

I. Depresyona karşı bir deva: psikanaliz 9

II. Sözün yaşamı ve ölümü 45

III. Kadınsı depresyon biçimleri 87

Yamyamsı yalnızlık 91

Öldürmek ya da kendini öldürmek: Edimsel hata 101

Bakire bir anne 109

IV. Güzellik: Depresif kişinin öteki dünyası 117

V. Holbein'ın *Ölü İsa*'sı 127

VI. Nerval, El Desdichado 169

VII. Dostoyevski, ıstırap yazısı ve bağışlama 209

VIII. Acı Hastalığı: Duras 261

"Neden ey ruhum, bu kadar hüzünlüsün?
Ve neden huzursuz edersin beni?"
Davut'un mezmuru
XLII, 6-12.

"İnsanın büyüklüğü sefil olduğunu bilmesinden gelir."
Pascal,
Düşünceler (165) [Pensées (165)].

"Belki de yaşam boyu aradığımız şey, ve aradığımız tek şey,
ölmeden önce kendimiz olabilmek için mümkün olan
en büyük kederdir."
Céline,
Gecenin Sonuna Yolculuk [Voyage au bout de la nuit.]

I

Depresyona karşı bir deva: psikanaliz

Melankolinin pençesindekiler için melankoli üzerine yazmak, ancak yazı melankolinin içinden çıkıyorsa anlamlı olabilir. Bazen ve sık sık da kalıcı olarak, her türlü sözün, edimin, hayatın kendisinin tadını yitirmesine yol açana dek bizi içine çeken anlatılamaz bir hüzün, bir acı girdabından söz etmeye çalışacağım size. Bu umutsuzluk, olumsuz nitelik taşıdığı, kuşkusuz olmakla birlikte yine de var olan arzu ve yaratıcılığa dair bir kapasiteye sahip olduğumun varsayılmasını gerektirecek bir tiksinti değildir. Depresyonda, eğer varoluşum çöküşün eşiğindeyse, anlamsızlığı trajik değildir: Bana apaçık görünür, çarpıcı ve kaçınılmaz.

Bu kara güneşin kaynağı neresidir? Görünmez ve ağır ışınları hangi yolunu yitirmiş galaksiden gelip beni yere, yatağa, dilsizliğe, vazgeçişe çiviler?

Çoğunlukla, henüz almış olduğum bir yara, herhangi bir duygusal ya da mesleki başarısızlık, yakınlarımla ilişkilerimi etkileyen şu ya da bu acı veya yas, umutsuzluğumun kolaylıkla saptanabilir açıklamasını oluşturur. Normal insanların oluşturduğu normal kategori olarak gördüğüm kategoriden beni aniden koparan ya da sevdiğim bir varlığı aynı derin etkiyle yere vuran bir ihanet, ölümcül bir hastalık, şu ya da bu kaza ya da güçlük ya da... daha ne bileyim... Her gün üstümüze çöken talihsizliklerin listesi tükenmez. Bütün bunlar bana aniden başka bir yaşam sunar. Gündelik

acılarla, içe akıtılan ya da dökülen gözyaşlarıyla, bazen yakıcı bazen renksiz ve boş olan paylaşılamaz bir umutsuzlukla dolu, yaşanamaz bir yaşam. Özetle, onu sürdürmek için gösterdiğim çabayla bazen kıpırdansa da her an ölüme kaymaya hazır, sinirleri alınmış bir yaşam. İntikam ölümü ya da kurtuluş ölümü bundan böyle çöküşümün içsel eşiğidir; yıkımla yüzleşmek üzere kıpırdandığım anlar dışında, ağırlığı bana her an daha katlanılmaz görünen bu yaşamın imkânsız anlamıdır. Canlı bir ölümü yaşarım, kesilmiş, kanayan, cesetleşen et, yavaşlayan ya da askıya alman ritim, acının içinde silinen ya da şişen, tükenen zaman... Ötekilerin anlamında mevcut olmayarak, naif mutluluğa yabancı, eğreti bir halde, çöküntüm sayesinde üstün, metafizik bir zihin açıklığı kazanırım. Zaman zaman, yaşamın ve ölümün sınırlarında, Varlığın anlamsızlığına tanık olmanın, bağların ve varlıkların saçmalığını açığa çıkarmanın kibirli duygusunu yaşarım.

Acım felsefemin saklı yüzüdür, dilsiz kız kardeşidir. Buna koşut olarak, "felsefe yapmak ölmeyi öğrenmektir"* saptaması, –Heidegger'in *tasa*sında ve "ölüm-için-varlığımızın" sergilenişinde doruğa ulaşan- melankolik bir acı ya da nefret derlemesi olmaksızın kavranamaz. Melankoliye bir eğilim olmaksızın, ruhsallık yoktur, yalnızca eyleme ya da oyuna geçiş vardır.

Bununla birlikte, çoğunlukla, depresyonumu kışkırtan olayların ağırlığı aniden üstümé çöken yıkımla orantılı değildir. Dahası, burada ve şimdi maruz kaldığım büyü bozumu, acımasız da olsa, incelendiğinde, hiçbir zaman yasını tutmayı beceremediğim olduğumu fark ettiğim eski travmalarla rezonansa geçmiş görünür. Böylece bugünkü çöküşü-

* Montaigne. (ç. n.)

mün öncellerini, bir zamanlar sevmiş olduğum birinin ya da bir şeyin kaybında, ölümünde ya da yasında bulabilirim. Bu vazgeçilmez varlığın yok oluşu, beni kendimin en makbul parçasından yoksun bırakmaya devam etmektedir: Yine de, acımın bana ihanet etmiş ya da beni terk etmiş olan erkek ya da kadına karşı beslediğim nefretin ya da nüfuz arzusunun ertelenmiş hali olduğunu keşfederek, bu yok oluşu bir yara ya da yoksun bırakılma olarak yaşarım. Depresyonum bana kaybetmeyi bilmediğimi gösterir: Kayıp için geçerli bir ödün bulmayı beceremediğim olabilir miyim? Bundan, her kaybın, beraberinde varlığımın –ve Varlığın kendisininkaybını getirdiği sonucu çıkar. Çöküntü içindeki kişi radikal ve kasvetli bir ateisttir.

Melankoli: Aşk Tutkusunun Karanlık Yüzü

İki kişiyi birbirine bağlayan aşk hipnozunu yırtan o geçici zihin açıklığı anlamına gelmedikleri zaman, hüzünlü bir şehvet ve kederli bir sarhoşluk, çoğu zaman ideallerimizin ya da coşkularımızın kopup geldikleri sıradan zemini oluşturur. Aşklarımızı kaybetmeye yazgılı olduğumuzun bilinciyle, sevgilide, eskiden yitirilmiş sevilen bir nesnenin gölgesini seçmek bizi belki de daha çok yasa gömer. Depresyon Narkissos'un gizli yüzüdür, onu ölüme sürükleyecek olandır, ama bir serap içinde kendine hayran olduğu sırada fark etmediği yüzüdür. Depresyondan söz etmek bizi yeniden Narkissos mitinin[1] bataklık diyarına götürecek.

Ama bu kez orada göz alıcı ve kırılgan aşk idealleştirmesini değil, tersine, tam da o vazgeçilmez ötekinin *kaybı nede-*

[1] Bkz. *Histoires d'amour* başlıklı çalışmam, Denoël, Paris, 1983.

niyle ötekinden henüz ayrışmış olan kırılgan benliğin üzerine atılmış olan gölgeyi göreceğiz. Umutsuzluğun gölgesini.

Umutsuzluğun anlamını (ya apaçıktır ya da metafizik) aramaktansa, umutsuzluktan başka anlam olmadığını itiraf edelim. Kral çocuk ilk sözcüklerini söylemeden önce umarsız bir biçimde hüzünlenir: Annesini ve onun yanı sıra başka aşk nesnelerini önce imgeleminde, sonra da sözcüklerde yeniden bulmaya çalışmasının nedeni, annesinden geri dönüşü olmayan biçimde, umutsuzca ayrılmasıdır. Simgeciliğin sıfır noktasıyla ilgilenen göstergebilim, yalnızca aşk durumu değil, onun tatsız doğal sonucu olan melankoli konusunda da kaçınılmaz biçimde sorgulama noktasına gelmiş ve âşık olmayan yazı yoksa, açıkça ya da gizlice melankolik olmayan imgelem de olmadığını aynı anda saptamıştır.

Düşünce-Kriz-Melankoli

Bununla birlikte melankoli Fransız değildir. Protestanlığın katılığı ya da Ortodoksluğun anaerkil ağırlığı, yaslı bireyi kasvetli bir zevke davet etmediği zaman, onunla suç ortaklığını daha kolay kabullenir. Fransız Orta Çağı'nın, hüznü zarif figürlerle temsil ettiği doğru olsa da, Galli, yeniden doğan [*renaissant*] ve aydınlanmış tonu, nihilizmden çok hafifliğe, erotiğe ve retoriğe yaklaşır. Pascal, Rousseau ve Nerval'in yüzleri hüzünlüdür... ve istisna oluştururlar.

Konuşan varlık için yaşam anlamı olan bir yaşamdır. Hatta yaşam anlamın doruğunu oluşturur. Bu yüzden, yaşamın anlamı yitirildiğinde, hayatını kaybetmek güç değildir: Anlam koptuğunda yaşam tehlikededir. Depresif kişi kuşkucu anlarında felsefecidir ve Varlığın anlamına ya da anlamsızlığına ilişkin en rahatsız edici sayfaları Heraklitos'a Sokrates'e ve daha yakınımızdaki Kierkegaard'a borçluyuz.

Bununla birlikte, felsefecilerin melankoliyle sürdürdükleri ilişkiler üzerine tam bir fikir edinebilmek için Aristoteles'e kadar uzanmamız gerekir. Aristoteles'e atfedilen *Problemata*'da (30, I), siyah safra (*melaina kole*) büyük insanları belirler. (Sözde) Aristotelesçi düşünce, ayırt edici niteliği melankoli olan *ethos peritton*'la, yani istisnai kişilikle ilgilidir. Hippokrates'in kavramlarını (dört ruh hali ve dört mizaç) ödünç alan Aristoteles, melankoliyi patolojiden ayrıştırarak ve doğaya yerleştirerek ama aynı zamanda ve öncelikle, organizmanın düzenleyici ilkesi olarak kabul edilen *ısının* ve karşıt enerjilerin denetlenmiş etkileşiminin (*mesotes*) sonucu sayarak yeni bir yol açar. Bu Yunanlı melankoli kavramı bugün bize yabancıdır. Metaforik ifadesini, siyah safranın coşkulu kontrpuanı olan köpükte (*aphros*) bulan "dozajı iyi ayarlanmış bir çeşitliliği" (*eukratos anomalia*) varsayar. Bu beyaz hava (*pneuma*) ve sıvı karışımı, erkeğin spermi kadar, denizi ve şarabı da köpürtür. Nitekim, Aristoteles melankoliyi sperm köpüğüne ve erotizme bağlayarak ve Dionysos ve Aphrodite'e belirtik bir biçimde göndermede bulunarak (953*b*31-32), bilimsel açıklama ile mitsel göndermeleri bir araya getirir. Onun söz ettiği melankoli, felsefecinin bir hastalığı değil, bizzat doğasıdır, *ethos*udur. *İlyada*'da (VI 200-203) tanıştırıldığımız ilk melankolik Yunanlıyı, Bellerophon'u çarpan şey değildir: "Tanrıların nefret nesnesi olan o, yüreği acıyla parçalanarak, insanların izlerinden kaçarak Aleian ovasında tek başına dolaşıyordu." Tanrılar tarafından terk edildiği, ilahi takdirle sürgün edildiği için kendi kendini yiyen bu umutsuz, maniye değil, uzaklaşmaya, yokluğa, boşluğa mahkûm edilmişti... Aristoteles'le birlikte, dehayla dengelenen melankoli, insanın Varlık içindeki

endişesiyle aynı kapsamda yer alır. Burada, Heidegger'in, düşüncenin *stimmung*'u* olarak kaygı düşüncesinin habercisini görebiliriz. Benzer bir biçimde, Schelling melankolide "insan özgürlüğünün özü"nü, "insanın doğayla yakınlığı"nın göstergesini keşfediyordu. Böylece, felsefecinin "Aşırı insanlıktan dolayı melankolik" olduğu düşünülüyordu.[2]"

Sınır durum olarak ve Varlığın gerçek doğasını ortaya koyan kural dışılık olarak bu melankoli görüşü Orta Çağ'da derin bir değişime uğrar. Bir yandan, Orta Çağ düşüncesi, İlk Çağ'ın geç dönem evren bilimlerine geri döner ve melankoliyi, akıl ve düşünce gezegeni Satürn'e bağlar[3]. Dürer'in *Melankoli*'si (1514), Marsile Ficin'de doruk noktasına ulaşan bu kuramsal spekülasyonları plastik sanatlar bağlamına ustalıkla taşımayı başaracaktır. Öte yandan, Hıristiyan tanrıbilimi hüznü bir günah haline getirir. Dante, "kavrayışın hayrını yitirmiş olan kederli delileri", "sızlananlar kenti"ne yerleştirir (*Cehennem*, kanto III). "Tasalı bir yürek" Tanrı'nın yitirildiği anlamına gelir ve melankolikler "Tanrı'nın da onun düşmanlarının da hoşlanmadığı bir perişanlar mezhebi" oluştururlar: Cezaları, "ölüm umutlarının" olmamasıdır. Umutsuzluğun kendi kendilerine karşı şiddete yönelttiği kişiler, intihar edenler ve savurganlar da esirgenmez: Hepsi birer ağaca dönüşmeye hüküm giymiştir (kanto XIII). Bununla birlikte, Orta Çağ keşişleri hüznü besleyeceklerdir: Mistik çilecilik (*acedia*) biçimindeki hüzün, ilahi

---

* Almanca, "ruh hali", "mizaç". (ç. n.)

[2] Bkz., *La Melanconia dell'uomo di genio*, Ed. II Melangolo, a cura di Carlo Angelino, ed. Enrica Salvaneschi, Cenova, 1981

[3] Düşünce ve sanat tarihinde melankoli üzerine, bkz., K. Klibanski, E. Panofski ve Fr. Saxl'ın temel çalışmaları, *Saturn and Melancholy*, T. Nelson yay., 1964.

hakikatin paradoksal bilgisine yönelik araç olarak kendini kabul ettirecek ve inancın en önemli sınavını oluşturacaktır.

Melankoli, dinsel iklimlere göre değişken bir biçimde, belki dinsel kuşku olarak adlandırabileceğimiz şeyde öne çıkar. Ölü bir Tanrı'dan daha hüzünlü bir şey olamaz ve bizzat Dostoyevski de Holbein'ın tablosundaki ölü İsa'nın, "yeniden diriliş gerçeği"yle karşıtlık içindeki üzücü imgesinden rahatsız olacaktır. Dinsel ve siyasal idollerin çöktüğüne tanıklık eden dönemler, kriz dönemleri, karanlık ruh haline özellikle elverişlidir. Bir işsizin terk edilmiş bir âşıktan daha az intihara eğilimli olduğu doğru olsa da, melankoli kriz zamanlarında kendini dayatır, konuşulur, arkeolojisini oluşturur, temsillerini ve bilgisini üretir. Yazılı bir melankolinin, aynı adı taşıyan klinik uyuşukluk haliyle pek ortak noktası olmadığına kuşku yoktur. Şu ana dek sürdürdüğümüz terminoloji karışıklığının ötesinde (bir melankoli nedir? bir depresyon nedir?), burada, bizi sorgulamaktan vazgeçmeyecek olan bilmecemsi bir paradoksla karşı karşıyayız: Kayıp, yas, yokluk, imgesel edimi tetikliyor ve onu tehdit ettiği ve yıprattığı oranda sürekli olarak besliyorsa da, yapıt fetişini kuran şeyin, bu harekete geçirici kederin yadsınması olduğu da kayda değer. Melankolinin tükettiği sanat ı, aynı zamanda, onu kuşatan simgesel vazgeçişle savaşmak konusunda en inatçı kişidir... Ölüm darbesini indirene dek, ya da bazıları için, kayıp nesnenin hiçliği karşısında nihai zafer olarak intihar kendini dayatana dek...

Melankoli/Depresyon

Bir bireyde bazı anlarda ya da kronik biçimde, çoğunlukla manik coşkunluk aşaması denen aşamayla dönüşümlü olarak ortaya çıkan, ketlenmeye ve simge kaybına ilişkin

klinik belirtilerin toplamına *melankoli* adını vereceğiz. İki görüngü, yani düşüş ve uyarılma daha az şiddetli ve sık olduğunda, o zaman nevrotik depresyondan söz edebiliriz. Freudcu kuram, melankoli ve depresyon arasındaki farkı tanımakla birlikte, her durumda aynı yası, *annesel nesnenin imkânsız yası*nı saptar. Soru: Babaya ilişkin hangi yetersizlik nedeniyle imkânsız? Ya da hangi biyolojik kırılganlık nedeniyle? Melankoli –psikotik ve nevrotik belirtiler bütününü ayırt ettikten sonra yine jenerik terime dönelim-, analistin sorgulamasını biyolojik olanla simgesel olanın kavşağına yerleştirmek konusunda ürkütücü bir ayrıcalığa sahiptir. Paralel diziler mi? Art arda gelen sekanslar mı? Açıklığa kavuşturulması gereken tehlikeli bir kesişme mi, keşfedilmesi gereken başka bir ilişki mi?

İki terim, melankoli ve depresyon, melankolik-depresyon adını verebileceğimiz, aslında sınırları belirsiz olan bir bütün anlamına gelir ve psikiyatri "melankoli" kavramını hastalığın kendiliğinden geri döndürülemez olan (sadece antidepresan uygulamasına yanıt veren) türü için kullanır. Çeşitli depresyon türlerinin ayrıntısma ("psikotik" ya da "nevrotik" veya başka bir sınıflandırmaya göre, "kaygılı", "ajite", "yavaşlamalı", "düşmanca") ve antidepresanların (IMAO, trisiklikler, heterosiklikler) ya da mizaç düzenleyicilerin (lityum tuzları) tam etkilerinin umut verici ama henüz pek belirsiz alanına girmeden, kendimizi *Freudcu* bir *perspektife* yerleştireceğiz. Şu andan başlayarak, sınırları ne denli belirsiz olsa da melankolik-depresif bütünün bağrında, ortak bir *nesne kaybı* deneyimine ve *anlamlı bağlarda* bir *değişime* ilişkin olan şeyi açığa çıkartmayı deneyeceğiz. Bu bağların, özellikle de dilin, melankolik-depresif bütün içinde bazı yanıtları başlatmak için zorunlu olan öz uyarılmayı sağlamakta yetersiz olduğu anlaşılmaktadır. Dil, bir "ödül

sistemi" olarak işleyeceği yerde, tersine kaygı-ceza çiftini aşırı etkinleştirir ve böylece depresyonun ayırt edici niteliği olan davranış ve düşünce yavaşlamasına katılır. Geçici hüzün ya da yas bir yanda, melankolik uyuşukluk öte yanda, klinik ve hastalık bilimi açısından farklılık gösterseler de, her ikisi de *nesne kaybı karşısında* bir *tolerans eksikliğ*ine ve *gösterenin*, öznenin eylemsizliğe, ölümü taklit etmeye hatta ölümün kendisine sığındığı geri çekilme durumlarını telafi edecek bir çıkış sağlamadaki *başarısızlığ*ına dayanır. Bu durumda depresyon ve melankoliden, bu iki duygulanımın özelliklerini her zaman ayırt etmeksizin, ortak yapılarını göz önünde tutarak söz edeceğiz.

Depresif: Nefret dolu ya da yaralı Yasın "nesne"si ve yasın "şey"i

Klasik psikanaliz kuramına göre (Abraham[4], Freud[5], M. Klein[6]), yas gibi depresyon da kayıp nesneye yönelik bir saldırganlığı gizler ve böylece çöküntü içindeki kişinin yas nesnesi karşısındaki çiftdeğerliliğini sergiler. "Onu seviyorum (depresif kişi yitirilmiş bir varlık ya da nesne hakkında bunu söyler gibi görünür) ama ona karşı duyduğum nefret daha fazla; sevdiğim için, kaybetmemek amacıyla, onu kendi içime yerleştiriyorum; ama ondan nefret ettiğim için,

---

[4] Bkz. K. Abraham, "Manik-depresif Deliliğin ve Benzer Durumların Psikanalitik Araştırma ve Tedavisine Yönelik Hazırlık Notları" (1912), *Œuvres Complètes* içinde, Payot, Paris, 1965, I. kitap, s.99-113.

[5] Bkz. S. Freud, "Yas ve Melankoli", *Métapsychologie* içinde, Gallimard, Paris, 1968, s. 147-174; *S.E.*, XIV. kitap, s. 237-258; *G.W.*, X. kitap, s. 428-446.

[6] Bkz. M. Klein, "Manik-depresif Durumların Ruhsal Doğumunun İncelenmesine Katkı" (1934) ve "Yas ve Yasın Manik-depresif Durumlarla İlişkileri", *Essais de Psychanalyse* içinde Payot, Paris, 1965, s.311-340 ve s.341-369.

bendeki bu öteki, kötü bir benliktir, ben kötüyüm, hiçim, kendimi öldürüyorum." Dolayısıyla, kendini hedef alan yakınma, ötekini hedef alan bir yakınmadır ve kendini öldürmek, bir başkasının katlinin trajik bir maskelenişidir. Tahmin edilebileceği gibi, böyle bir mantık, katı bir üstbenliği ve kendinin ve ötekinin idealleştirilmesini ve değersizleştirilmesini (bu hareketlerin tümü *özdeşleşme* mekanizmasına dayanır) içeren bütün bir karmaşık diyalektiği varsayar. Çünkü sevilen-nefret edilen ötekiyle içe alma-içe yansıtma-yansıtma yoluyla özdeşleşerek, onun zorba ve zorunlu yargıcım haline gelen yüce parçasının yanı sıra, beni alçaltan ve tasfiye etmeyi arzuladığım iğrenç parçasını da kendi içime yerleştiririm. Buna bağlı olarak, depresyon analizi, kendinden yakınmanın ötekine yönelik bir nefret olduğu ve kuşkusuz bu nefretin de akla getirilmeyen bir cinsel arzunun taşıyıcı dalgası olduğu gerçeğinin açıklığa kavuşturulmasından geçer. Aktarımda bu tür bir nefret çıkışının, analist için olduğu gibi analizan için de riskler taşıdığı ve depresyon terapisinin (nevrotik olarak adlandırılan depresyon terapisinin bile) şizoid parçalanmaya yaklaştığı tahmin edilebilir.

Freud ve Abraham tarafından altı çizilen ve çöküntü içindeki kişilerin çok sayıda rüyasında ve fantezisinde[7] kendini gösteren melankolik yamyamlık, canlı olarak daha iyi sahip olabilmek için yok etmeye can attığım katlanılmaz ötekini ağzımın (ama vajina ve anüs de bu denetim için elverişli olabilir) içinde tutma tutkusunu ifade eder. Yitirilmesindense... parçalanmış, yırtılmış, kesilmiş, yutulmuş, sindirilmiş olması daha iyidir. Melankolik yamyamlık imge-

[7] Bkz. ileride, Bölüm III, s. 94-95.

lemi[8], kayıp gerçeğinin ve aynı zamanda da ölümün yadsınmasıdır. Benliğin hayatta kalmasını sağlayarak ötekini yitirme kaygısını gösterir; kuşkusuz bu terk edilmiş bir benliktir, ama kendisini hâlâ ve her zaman besleyen ve yutularak ona dönüşen –kendisi de dirilen- şeyden ayrılmamış bir benlik.

Bununla birlikte, narsisistik kişiliklerin tedavisi modern analistlerin başka bir depresyon kipini anlamalarını sağlamıştır[9]. Bu anlayışa göre, düş kırıklığı yarattığı için düşman olarak imgelenen bir ötekine karşı gizli bir saldırı olmaktan uzak olan hüzün, yaralı, tamamlanmamış, boş bir ilkel benliğin işaretidir. Böyle bir birey kendini incinmiş olarak değil, temel bir kusurdan, doğuştan gelen bir eksiklikten mustarip olarak düşünür. Kederi, çiftdeğerli nesneye karşı gizlice tezgâhlanan bir intikamın suçluluk duygusunu ya da günahını gizliyor değildir. Hüznü, daha çok, simgelenebilir olmayan, adlandırılamaz, hiçbir dış faile göndermede bulunamayacak kadar erken bir narsisistik yaranın en arkaik ifadesidir. Narsisistik depresyonun bu türünü yaşayan kişi için gerçekte hüzün tek nesnedir: Daha tam bir ifadeyle, başka bir nesnenin yokluğu nedeniyle, bağlandığı, evcilleştirdiği ve gönül verdiği bir nesne ikamesidir. Bu durumda, intihar bir örtülü savaş edimi değil, hüzünle, ve hüznün ötesinde, -hiçliğin, ölümün vaatleri gibi- hiçbir zaman dokunulmayan, hep başka yerdeki o imkânsız aşkla bir birleşme edimidir.

---

[8] Pierre Fédida'nın dikkat çektiği gibi; "Melankolik Yamyamlık", *L'Absence* içinde, Gallimard, Paris, 1978, s. 65.

[9] Bkz. E. Jacobson, *Depression*, Comparative studies of normal, neurotic and psychotic condition, N. Y. Int. Univ. Press, 1977; Fr. Çeviri, Payot, 1984; B. Grunberger, "Depresyon Üzerine İnceleme"nin yanı sıra "Melankoliğin İntiharı", *Narcissisme* içinde, Payot, Paris, 1975; G. Rosolato, "Depresyonların Narsisistik Ekseni", *Essais sur le symbolique* (Simgesel Üzerine Deneme) içinde, Gallimard, Paris, 1979.

Narsisistik depresif kişi, bir Nesnenin değil, bir Şeyin[10] yasını tutar. Anlamlandırılmaya direnen gerçeği, çekim ve itim kutbunu, cinselliğin barınağı olan ve arzu nesnesinin kopacağı yeri "Şey" olarak adlandıralım.

Nerval bu konuda, varlığı olmayan bir ısrarı, temsili olmayan bir ışığı ima eden göz kamaştırıcı bir metafor sunar: Şey düşlenen bir güneştir, aynı anda hem aydınlık hem de kara. "*Rüyalarda sık sık çok daha keskin bir aydınlık algısı yaşandığı halde, güneşin asla görülmediğini herkes bilir*[11]."

Depresif kişi, o arkaik bağlanmadan itibaren, adlandırılamaz üstün bir iyilikten, belki yalnızca bir yutma ediminin şekillendirebileceği, bir *yakarma*nın işaret edebileceği ama hiçbir sözcüğün imleyemeyeceği temsil edilemez bir şeyden yoksun bırakıldığı izlenimini taşır. Buna bağlı olarak, bu kişi için hiçbir erotik nesne, libidoyu hapseden ve arzunun bağlarını kesen, yeri doldurulamaz bir yer ya da ön-nesne algı-

---

[10] Yunan felsefesinin şafağından bu yana, *şeyin* kavranışının, bir *önerme*nin ve onun *doğruluğu*nun dile getirilişine dayandığını saptayan Heidegger, yine de *şeyin* "tarihsel" niteliği sorusunu ortaya atar: "Şeye ilişkin soru, başlangıç zemininden hareket eder (*Qu'est ce qu'une chose?* -Bir Şey Nedir?-, Fr. çev., Gallimard, Paris, 1965, s. 57). Heidegger bu şey düşüncesinin başlangıç öyküsüne girmez ama onu insan ile şey arasında uzanan aralığa açarak ve Kant'ı katederek şuna dikkat çeker: "Önceden kavranmış olarak bu /insan-şey/aralığı etkisini şeyin ötesine uzatır ve aynı zamanda geriye doğru bir hareketle ardımızda etki oluşturur."

Heidegger'in sorusuyla açılan gedikte ama Freud'un akılcı kesinlikleri sarsmasının ardından, *Şey*den söz ederken, çoktan kurulmuş özne tarafından geriye bakıldığında, cinsel şeyi belirleyişinde bile belirlenmemiş, ayrılmamış, erişilemez görünen "bir şey"i kastedeceğiz. *Nesne* terimini, sözüne hâkim bir öznenin dile getirdiği bir önerme tarafından doğrulanan uzay-zaman sürekliliğine ayırıyoruz.

[11] Nerval, *Aurélia*, *Tüm Yapıtlar* içinde, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, kitap I, s. 377.

sının yerini alamaz. Depresif kişi, Şeyinden yoksun bırakıldığını bilerek, daima düş kırıklığı yaratan serüvenlerin ve aşkların peşinde koşar ya da avutulamaz ve afazik bir halde, kendini adlandırılmamış Şeyle baş başa hapseder. "Kişisel tarih öncesinin babası"yla[12] "birincil özdeşleşme"nin, Şeyin yasını tutmayı sağlayacak araç, köprü olduğu düşünülür. Birincil özdeşleşme Şeyin telafisini başlatır ve aynı zamanda öznenin bir başka boyuta, tam da depresif kişinin içinde çözülen şeyi, yani inanç bağını anımsatan imgesel katılım boyutuna yerleşmesini sağlar.

Melankolik kişide, birincil özdeşleşmenin, diğer özdeşleşmeleri, simgesel özdeşleşmeleri sağlamak konusunda kırılgan ve yetersiz olduğu anlaşılmaktadır; oysa *erotik Şey*in, bu özdeşleşmelerden yola çıkarak, bir haz metonomisinin sürekliliğini sağlayan çekici bir *arzu Nesnesi* haline gelebilmesi beklenir. Melankolik Şey, kaybın içruhsal işlemine karşı koyduğu için arzulayan metonimiyi kesintiye uğratır.[13]

---

[12] Bkz. S. Freud, "Ben ve İd" (1923), *Essais de Psychanalyse* içinde, Payot, 1976, s. 200; *S. E.*, kitap XIX, s. 31; *G.W.*, kitap XIII, s. 258.

[13] Bu önermemi, *das Ding* [Şey] kavramını Freud'un *Entwurf* [*Taslak*] başlıklı çalışmasından yola çıkarak açıklayan Lacan'ınkinden ayırt etmek gerekir: "Bu *das Ding*, sözcükler şeyleri yaratmış oldukları halde, insanı, şeylere göndermede bulunan sözcüklerini tartışma konusu haline getirmeye iten ilişkide, belirtik hale getirilebilir olduğu ölçüde bir bakıma dönüşlü olan ilişkide yoktur. *Das Ding*'de başka bir şey vardır. *Das Ding*'de olan, hakiki gizdir [...] İsteyen bir şeydir. Gereksinim, baskı, aciliyet değil, Gereksinimin kendisidir. *Not des lebens* (Almanca, "yaşamın zarureti" ç.n.) durumu, yaşamın aciliyet durumudur [...], organizma tarafından yanıta uygun ölçüde korunan ve yaşamın korunması için zorunlu olan enerji miktarıdır. (*Psikanalizin Etiği*, 9 Aralık 1959 tarihli seminer, Seuil, Paris, 1986, s. 58 ve devamı). Dört yaş öncesine ait ve Lacan için her zaman "ikincil" ama "niteliğe", "çaba"ya ve "içruhsal"a yakın ruhsal kayıtlar (*Niederschrift*) söz konusudur. "Özne tarafından yeniden bulunması söz konusu olan, *Fremde* [yabancı] olarak *Ding*, yabancı ve hatta duruma göre düşman olarak, her durumda

Bu yere nasıl yaklaşılır? Yüceltme bu yönde bir girişimdir: Melodiler, ritimler ve anlamsal çokdeğerlilik yoluyla göstergeleri ayrıştırıp yeniden birleştiren ve şiirsel olarak adlandırılan biçim, Şey üzerinde belirsiz ama yeterli bir nüfuzu sağlar gibi görünen tek "içeren"dir.

Depresif kişinin ateist –anlamdan yoksun, değerden yoksun- olduğunu varsaydık. Ateist için Öteki Taraftan korkmak ya da onu yadsımak, kendini alçaltmak olurdu. Bununla birlikte, bir bakıma ateist olsa da umutsuz kişi bir mistiktir: Sen'e inanarak değil, ama kendi ifade edilemez içereninin dilsiz ve sarsılmaz yandaşı olarak, ön-nesnesine katılır. Gözyaşlarını ve hazzını yabancılığın bu sınırına adar. Duygularının, kaslarının, mukozalarının ve derisinin gerilimi içinde, hâlâ temsilden ve adlandırılmadan kaçan ama bedensel boşalmalarındaki ve bunların otomatizmindeki damgasını taşımaya devam ettiği bir arkaik ötekine aynı anda hem aidiyetini hisseder hem de ondan mesafesini ya-

---

ilk dış olarak [...], öznenin mutlak Ötekisi olarak bu nesnedir, *das ding*'tir. En fazla pişmanlık olarak yeniden bulunur [...] Onun dilendiği ve beklendiği bu durumda, altına düşüldüğünde artık ne algının ne de çabanın kaldığı bu optimal gerilim, haz ilkesi adına aranır" (s. 65). Ve daha net bir ifade: "*Das Ding* kökensel olarak, bu durumda gösterilen-dışı olarak adlandırdığımız şeydir. *Özne, bu gösterilen-dışına ve onunla patetik bir ilişkiye* bağlı olarak, *her türlü bastırmadan önce gelen bu birincil ilişki ve duygu dünyasında mesafesini korur ve kendini kurar. Entwurf*'un birinci eklemlenmesinin tümü bunun etrafında gerçekleşir" (s. 67-68). Bununla birlikte, Freud *Şey*'in ancak *çığlık* olarak kendini gösterdiği olgusunda ısrar ettiği halde, Lacan Fransızca *mot*, yani sözcük teriminin çiftdeğerli anlamıyla oynayarak ("sözcük, susandır", "hiçbir sözcük telaffuz edilmez") bunu *sözcük* olarak çevirir. "söz konusu olan şeyler [...] dilsiz oldukları ölçüde şeydirler. Ve dilsiz şeyler, sözlerle hiçbir ilgisi olmayan şeylerle tam olarak aynı şey değildir" *aynı yerde*, s. 68-69.

şar. Dile inancı olmayan depresif kişi duygusal biridir, kuşkusuz yaralı ama duygunun tutsağı. Duygu, onun şeyidir.

Şey anısız olarak içimizde kayıtlıdır, ifade edilemez kaygılarımızın yeraltındaki suç ortağıdır. Gerilemeli bir gündüz düşünün kendi kendine vadettiği ve intihar evliliğiyle gerçekleşecek bir yeniden kavuşmanın hazlarını hayal edebiliriz.

Şeyin ortaya çıkışı, kuruluş yolundaki öznenin yaşamsal atılımını harekete geçirir: Erken doğmuş çocuklar olarak hepimiz, ancak bir ek, protez, koruyucu zar olarak algıladığımız bir ötekine tutunarak hayatta kalabiliriz. Bununla birlikte, söz konusu yaşam dürtüsü, *aynı zamanda*, tam olarak beni reddedendir, beni yalıtandır, onu (erkek ya da kadın) reddedendir. Dürtünün çiftdeğerliliği, hiçbir zaman ötekiliğin bu başlangıcında olduğu kadar korkutucu değildir; dilin filtresinden yoksun olduğum için öfkemi "hayır"a ya da herhangi bir başka göstergeye kaydedemediğim bu başlangıçta olduğu kadar. Yapabildiğim tek şey, onu jestlerle, spazmlarla, çığlıklarla dışarı atmaktır. Onu ileri iterim, yansıtırım. Vazgeçilmezim olan Şey, aynı zamanda mutlak olarak düşmanımdır, karşıtlığıyla bana değer kazandırandır, nefretimin tatlı odağıdır. Şeyim, Sözün henüz Varlığım olmadığı, anlamlılığın o ileri karakolları boyunca benlikten düşer. Bir neden olan bir hiç olarak, ama aynı zamanda, bir Öteki olmasından önceki bir düşüş olarak Şey, dışkılarımı ve *cadere'nin** sonucu olan her şeyi içeren kaptır: Hüzün, içinde içine karıştığım artıktır. *Kitabı Mukaddes*'teki Eyüb'ün kül çukurudur.

---

* Latince: Düşmek. (ç. n.)

Analite, bize ait olduğu kadar da bize ait olmayan* bu Şeyin yerleşme sürecinde harekete geçer. Benliğinin içinden çıktığı ama aynı zamanda değer kaybına uğradığı bu sınırı kutlayan melankolik; analitesini, ayrılıkların ve sınırların bir kurucusunu oluşturmak üzere seferber etmeyi başaramaz (takıntılı kişide bu kurucu normal olarak ya da ödül biçiminde işlevini yerine getirir). Tersine, depresif kişinin tüm benliği, anlamlı nesne olarak değil ama benliğin sınır öğesi olarak algılanan arkaik Şeyle bütünleşme zevkinin vektörü haline geldiği için erotizmden arınmış olan ama yine de sevinç veren bir analiteye gömülür. Depresif kişi için, tıpkı benlik gibi Şey de, görülemez ve adlandırılamaz olana sürüklenmesine yol açan düşüşlerdir. *Cadere*. Hepsi artık, hepsi kadavra.

Süreksizliğin birincil kaydı olarak ölüm dürtüsü (travma ya da kayıp)

Freud'un öne sürdüğü bir *birincil mazoşizm*in varlığına ilişkin postüla, narsisistik melankolinin bazı yönleriyle uyumludur: Narsisistik melankolide, tüm libidinal bağların tükenişi, basit bir biçimde nesneye yönelik saldırganlığın kendine karşı düşmanlığa dönmesi meselesi gibi görünmez, ama tüm nesne konumu olanaklarından önce kendini dayatır.

Freud'un 1915'te[14] öne sürdüğü "birincil mazoşizm" düşüncesi, Freud'un yapıtında "ölüm dürtüsü"nün ortaya çıkışının ardından ve özellikle "Mazoşizmin Ekonomik So-

---

* Yazar, burada *propre* ve *impropre* sözcüklerini kullanarak, bu sözcüklerin "ait ya da özgü olan-olmayan" anlamlarının yanı sıra, diğer anlamlarını da ("uygun"-"uygunsuz"; "temiz"-"temiz olmayan") çağrıştırıyor. (ç. n.)

[14] Bkz. S. Freud, "Dürtüler ve Dürtülerin Yazgısı", *Métapsychologie* içinde, coll. Idées, Gallimard, Paris, s. 65; *S.E.*, Kitap XIV, s. 139; *G.W.* Kitap X, s. 232.

runu"nda (1924)[15] gündeme getirilir. Canlı varlığın canlı olmayandan sonra ortaya çıktığını gözlemleyen Freud, canlı varlığın *"daha önceki bir duruma dönüş eğilimi gösteren*[16]" özgül bir dürtüyü barındırıyor olması gerektiğini düşünür. Erotik boşalma ve bağ kurma ilkesine karşıt biçimde, inorganik olana ve homeostaza dönüş eğilimi olarak ölüm dürtüsü düşüncesini öne sürdüğü "Haz İlkesinin Ötesinde"den (1920)[17] sonra, Freud bu ölüm ya da yıkım dürtüsünün bir bölümünün, özellikle kas sistemi aracılığıyla dış dünyaya yöneldiğini ve yıkım dürtüsüne, nüfuz ve güçlü irade dürtüsüne dönüştüğünü ortaya atar. Bu dürtü cinselliğin hizmetine girdiğinde, sadizmi oluşturur. Bununla birlikte Freud şu saptamada da bulunur: "Bir başka bölüm bu *dışa doğru* yer değiştirmeye katılmaz: *Organizmanın içinde kalıp orada libidinal olarak bağlanır* [...] *erojen kökensel mazoşizmi tespit etmemiz gereken yer bu bölümdür*[18]". Ötekine yönelik nefretin zaten *"aşktan daha eski*[19]" olarak kabul edildiğini düşünecek olursak, nefretin bu mazoşist geri çekilişi daha da arkaik bir nefretin varlığına işaret ediyor olabilir mi? Freud'un varsayımı bu gibi görünüyor: Nitekim, ölüm dürtüsünü, inorganik maddeye dek gerilere uzanan soyoluşsal

---

[15] Bkz. S. Freud, "Mazoşizmin Ekonomik Sorunu", *Névrose, Psychose et Perversion* içinde, P.U.F., Paris, 1973, s. 287-297; *S.E.*, Kitap XIX s. 159-170; *G.W.* Kitap XIII, s. 371-383.

[16] Bkz. S. Freud, "Kaba Hatlarıyla Psikanaliz", *Résultats, Idées, Problèmes* içinde, Kitap II, P.U.F., Paris, 1985, s. 97-117; *S.E.*, Kitap XXIII; s. 139-207; *G.W.* Kitap XVII, s. 67-138.

[17] Bkz. S. Freud, "Haz İlkesinin Ötesinde", *Essais de Psychanalyse* içinde, *a.g.y.* s.7-81; *S.E.*, Kitap XVIII, s. 7-64; *G.W.* Kitap XIII, s. 3-69.

[18] "Mazoşizmin Ekonomik Sorunu", *a.g.y.* s. 291; *S.E.*, Kitap XIX, s. 163; *G.W.* Kitap XIII, s. 376. Vurgular bana ait.

[19] "Dürtüler ve Dürtülerin Akıbeti", *a.g.y.* s. 64; *S.E.*, Kitap XIV s. 139; *G.W.* Kitap X, s. 232.

bir kalıtın içruhsal tezahürü olarak düşünüyor. Yine de Freud'dan sonra analistlerin çoğunun izlemediği bu spekülasyonlar bir yana, çok sayıda ruhsal yapı ve tezahür içinde, bağların çözülüşünün önceliğini değilse de en azından gücünü saptamamız mümkündür. Öte yandan, mazoşizmin görülme sıklığı, olumsuz terapi tepkisi, ama aynı zamanda, nesne ilişkisi öncesinde yer alır gibi görünen çeşitli bebeklik patolojileri (çocukluk anoreksileri, merisizm*, bazı otizm türleri), ruhsal enerji ve kayıtların iletiminde biyolojik ve mantıksal bir yetersizlik biçiminde ortaya çıkarak dolaşımları ve bağları yıkan bir ölüm dürtüsü fikrini kabul etmemize yol açar. Freud bu konuya şöyle göndermede bulunur: *"Bu denli çok kişide görülen içkin mazoşizm tezahürlerinin bir araya geldiği tablonun bütününü, nevrotiklerin olumsuz terapi tepkisini ve suçluluk bilincini göz önüne alacak olursak, ruhsal olayların sadece haz isteğinin egemenliğinde seyrettiği inancına bağlı kalmayı sürdüremeyiz. Bu görüngüler, amaçlarından yola çıkarak saldırganlık ya da yıkım dürtüsü olarak adlandırdığımız ve canlı maddenin kökensel ölüm dürtüsünden türettiğimiz bir gücün ruhsal yaşamdaki varlığının yadsınamaz göstergeleridir*[20]*."*

Narsisistik melankoli, bu dürtüyü yaşam dürtüsünden kopukluk biçiminde sergiler. Melankoliğin üstbenliği Freud'a "bir ölüm dürtüsü kültürü[21]"olarak görünür. Yine de sorun hâlâ şudur: Bu melankolik erotizmden arındırma edimi haz ilkesine karşıt mıdır? Yoksa tersine, örtük olarak erotik midir? Ki bu, melankolik geri çekilişin, her zaman

---

* Yenenlerin ağza geri getirilip yeniden yutulması. (ç. n.)

[20] Bkz. S. Freud, "Biten Analiz ve Bitmeyen Analiz", *Résultats, Idées, Problèmes* içinde, Kitap II, *a.g.y.*, s. 258; *S.E.*, Kitap XXIII, s. 243; *G.W.*, Kitap XVI, s. 88.

[21] Bkz. S. Freud, "Benlik ve Altbenlik", a.g.y., s. 227; *S.E.*, Kitap XIX, s. 53; *G.W.*, Kitap XIII, s. 283.

nesne ilişkisinin bir tersine dönüşü, ötekine yönelik nefretin bir başkalaşımı olduğu anlamına gelecektir. Ölüm dürtüsüne en büyük önemi atfeden Melanie Klein'ın yapıtının çoğu yerinde, bu erotizmden arındırma edimi nesne ilişkisine bağlıdır ve bu durumda mazoşizm ve melankoli kötü nesnenin içe yansıtılmasının çeşitli görünümleri olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte, Kleinci us yürütme, erotik bağların hiçbir zaman mı var olmadıklarını, yoksa bir kopuşa mı maruz kaldıklarını (bu son durumda, yansıtmanın içe yansıtılmasının, erotik yatırımın geri çekilmesiyle sonuçlanması söz konusudur) açıkça belirtmeksizin, söz konusu bağların kesilmiş olduğu bazı durumların varlığını kabul eder.

Burada, 1946'da ortaya atılan Kleinci bölünme tanımına özellikle dikkat çekeceğiz. Bu tanım, bir yandan, depresif konumdan geriye doğru, daha arkaik bir paranoid şizoid konuma doğru yer değiştirir. Öte yandan, ikili bir bölünmeyle (benliğin birliğini güvence altına alan, "iyi" ve "kötü" nesne ayrımı) parçalayıcı bir bölünmeyi birbirinden ayırt eder; bu sonuncusu yalnızca nesneyi etkilemekle kalmaz ama karşılık olarak, tam anlamıyla "parçalara ayrılan" (*falling into pieces*) benliğin kendisini de etkiler.

Bütünleşme/bütünleşmeme/çözülme

Konumuz açısından, bu parçalanmanın ya benliğin tutarlılığını engelleyen dürtüsel bir *bütünleşmeme* durumuna, ya da kaygıların eşlik ettiği ve şizoid parçalanmaya yol açan bir *çözülme*ye bağlı olduğunu kaydetmek büyük önem taşır[22]. Winnicott'a borçlu göründüğümüz ilk varsayıma göre, bütünleşmeme biyolojik bir olgunlaşmamışlığın sonucudur:

[22] Bkz. M. Klein, *Développements de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1966 (*Developments in psycho-analysis*, Londra, Hoghart Press, 1952).

Bu durumda Thanatos'tan söz etmek mümkünse, ölüm dürtüsü, sekans ardışıklığında ve bütünleşmede biyolojik bir yetersizlik olarak ortaya çıkar (bellek yoktur). İkinci varsayımda, yani benliğin, ölüm dürtüsünün tersine dönüşüne bağlı olarak çözülüşü varsayımında, "kendisi de Thanatos'la ilgili bir tehdide karşı bir Thanatos tepkisi[23]" gözlemleriz. Ferenzci'nin düşüncesine oldukça yakın olan bu anlayış, insanın, ölüm dürtüsünün bir ifadesi olarak parçalanma ve çözülme eğilimini vurgular. *"Arkaik benlik tutarlılıktan büyük ölçüde yoksundur ve bir bütünleşme eğilimi ile bir çözülme, parçalara ayrılma eğilimi birbiriyle nöbetleşir [...] İçeriden yıkılma kaygısı etkin olarak kalır. Bana öyle geliyor ki bu, kaygının baskısı altında benliğin parçalara ayrılmaya eğilim göstermesi, tutarlılık eksikliğinin sonucudur[24]."* Eğer şizoid parçalanma, parçalara ayrılmanın radikal ve en üst tezahürüyse, melankolik ketlenme (yavaşlama, sekans ardışıklığının eksikliği) bağların çözülüşünün bir başka tezahürü olarak görülebilir. Nasıl?

Ölüm dürtüsünün yön değiştirmesini takiben, *depresif duygu*, parçalara ayrılmaya karşı bir savunma olarak yorumlanabilir. Gerçekten de hüzün, duygu zarı içinde birliğine yeniden kavuşan benliğin duygusal tutarlılığını yeniden oluşturur. Depresif ruh hali narsisistik bir destek olarak oluşur, kuşkusuz olumsuz[25], ama yine de benliğe, sözel olmasa da bir bütünlük sunan bir destek. Bu nedenle,

---

[23] Bkz. Jean-Michel Petot, *Melanie Klein, le Moi et le Bon Objet*, Dunod, Paris, 1932, s. 150.

[24] Bkz. M. Klein, *Développements de la psychanalyse*, a.g.y. s. 276 ve 279.

[25] A. Green (*Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Édition de Minuit, Paris, 1983, s. 278) "olumsuz narsisizm" kavramını böyle tanımlıyor: "Beni parçalara ayıran ve otoerotizme geri götüren parçalanmanın ötesinde, *mutlak* birincil narsisizm ölümün mimetik durgunluğunu ister. Ötekine yönelik arzunun yokluğu, varolmama, olmama arayışıdır, ölümsüzlüğe erişmenin bir başka biçimidir.

depresif duygu simgeselin geçersizleşmesini ve kesintiye uğramasını (depresif kişinin "bunun anlamı yok" duygusunu) telafi eder ve aynı zamanda benliği intihar edimine geçişten korur. Yine de söz konusu koruma kırılgandır. Simgeselin anlamını yok eden depresif yadsıma edimin anlamını da yok eder ve özneyi, sevinç verici olduğu kadar ölümcül olan o arkaik bütünleşmeme durumuyla, o "okyanus" duygusuyla, çözülme kaygısı olmadan yeniden buluşma olarak yaşanan intihara sürükler.

Dolayısıyla, şizoid parçalanma, ölüm karşısında – bedenselleştirme ya da intihar karşısında- bir savunmadır. Tersine depresyon, şizoid parçalanma kaygısı olmadan işler. Ama eğer depresyon *acının* belli bir *erotizasyonu*ndan destek alma şansından yoksunsa, ölüm dürtüsüne karşı savunma işlevini göremez. Bazı intiharlardan önce gelen yatışma duygusu, yadsınan ya da uyuşmuş bir bilincin ediminin Thanatos'u benliğe doğru çevirmesini ve bütünleşmemiş benliğin, ötekilerin ve sınırların olmadığı yitik cennetini, dokunulmaz tamlık fantezisini yeniden bulmasını sağlayan o arkaik gerilemeyi ifade ediyor olabilir.

Böylece, konuşan öznenin sıkıntılara karşı yalnızca savunmacı parçalanma yoluyla değil, aynı şekilde ketlenme-yavaşlama, sekans ardışıklığının yadsınması, gösterenin etkisiz hale getirilmesi yoluyla da tepki vermesi mümkün olur. Bir tür olgunlaşmamışlık ya da bütünleşmeme eğilimi gösteren başka bazı nörobiyolojik özellikler bu tür bir davranışı koşullandırıyor olabilir. Bu savunmacı bir davranış mıdır? Depresif kişi kendini ölüme karşı değil, erotik nesnenin yol açtığı kaygıya karşı savunur. Depresif kişi Eros'a katlanamaz, kendisini Thanatos'a sürükleyen olumsuz narsisizmin sınırına dek Şey'le birlikte olmayı tercih eder. Kederi onu Eros'a karşı savunur ama Thanatos karşısında sa-

vunmasızdır çünkü Şey'e kayıtsız şartsız bağlıdır. Thanatos'un elçisi olan melankolik kişi, gösterenin kırılganlığının, canlının faniliğinin suç ortağı-tanığıdır.

Dürtülerin ve özellikle de ölüm dürtüsünün dramaturjisini sahneye koymak konusunda Melanie Klein kadar becerikli olmayan Freud, buna karşın radikal görünmektedir. Freud'a göre, konuşan varlık iktidarın ötesinde ölümü arzular. Bu mantıksal uçta artık arzu yoktur. Arzunun kendisi de iletimin çözülüşünde ve bağların çözülüşünde erir. İster nesne öncesi narsisistik travmaları takiben biyolojik olarak belirlenmiş olsun, ister daha basit bir biçimde saldırganlığın tersine dönüşüne bağlı olsun, *biyolojik ve mantıksal sekans ardışıklığının çöküşü* olarak betimleyebileceğimiz bu görüngü, radikal tezahürünü melankolide bulur. Ölüm dürtüsü bu çöküşün birincil kaydı (mantık ve zamandizin açısından) olabilir mi?

Gerçekte "ölüm dürtüsü" kuramsal bir spekülasyon olarak kalsa da, depresyon deneyimi hasta kadar gözlemciyi de ruh hali bilmecesiyle karşı karşıya bırakır.

Ruh hali bir dil midir?

Hüzün depresyonun temel ruh halidir ve bu hastalığın iki kutuplu biçimlerinde manik coşkuyla nöbetleşse de, keder, umutsuz kişiyi ele veren en önemli belirtidir. Hüzün bizi *duyguların*, kaygı, korku ya da sevincin bilmecemsi alanına götürür.[26] Sözel ya da göstergesel ifadelerine indirgenemez olan hüzün (her duygu gibi), *dışsal ya da içsel travmaların yol açtığı enerji yer değiştirmelerinin ruhsal temsili*dir. Enerjinin yer değiştirmesinin bu ruhsal temsillerinin tam

[26] Duygu konusunda, bkz. A. Green, *Le Discours vivant*, P.U.F., Paris, 1971 ve E. Jacobson, *a.g.y.*

statüsü, psikanaliz ve göstergebilim kuramlarının bugün geldiği noktada hâlâ son derece belirsizdir. Konuyla ilgili bilimlerin (özellikle dilbilim) sunduğu hiçbir kavramsal çerçeve, görünüşe göre çok kabataslak, gösterge öncesi ve dil öncesi olan bu temsil olgusunu açıklamak için uygun değildir. Psikosomatik bir organizmada bir enerji uyarılmasının, geriliminin ya da çatışmasının tetiklediği "hüzünlü" ruh hali, bir tetikleyiciye verilen *özgül* bir yanıt değildir (*X*'e ve yalnızca *X*'e bir yanıt ya da *X* için bir gösterge olarak hüzünlü değilim). Ruh hali, *bütün* davranışa ve gösterge sistemlerine (motor işlevlerden konuşma tarzına ve idealleştirmeye dek), onlarla özdeşleşmeksizin ve örgütlenmelerini bozmaksızın damgasını vuran "genelleşmiş bir aktarım"dır (E. Jacobson). Burada arkaik bir *enerji sinyali*nin, soyoluşsal bir kalıtın söz konusu olduğunu, ama bunun, insanın ruhsal uzayında derhal sözel temsil ve bilinç tarafından üstlenildiğini düşünmek için temelimiz var. Yine de bu "üstlenme"nin, Freud'un "bağlı" olarak tanımladığı, sözelleştirmeye, çağrışıma ve yargılamaya elverişli enerjilerle ilgisi yoktur. Duygulara ve özellikle de hüzne özgü temsillerin *kararsız* enerji yatırımları olduğunu söyleyelim: Sözel ya da başka nitelikte göstergelerde donmak için yeterince istikrarlı olmayan, birincil yer değiştirme ve yoğunlaşma süreçleri tarafından harekete geçirilen, yine de benlik düzeyine bağımlı olan bu yatırımlar, benlik aracılığıyla üstbenliğin tehditlerini, talimatlarını, buyruklarını kaydederler. Bu nedenle ruh halleri, yalnızca brüt enerjilerin değil, enerji kopuşlarının da *kayıtları*dır. Bizi, biyoenerjik dengelerin eşiğinde, imgeselin ve simgeselin ön koşullarını sağlayan (ya da çözülüşlerini gösteren) bir anlamlılık kipliğine götürürler. Hayvanlığın ve simge oluşumunun sınırlarında, ruh halleri –ve özellikle hüzün- travmalarımıza, homeostaziye ilişkin temel çare

arayışlarımıza nihai bir tepkidir. Çünkü ruh hallerinin tutsağı olan bir insanın, kendi hüznünde boğulan bir varlığın bazı ruhsal ya da düşünsel kırılganlıklar sergilediği doğru olsa da, ruh hallerinde bir çeşitlenmenin, farklı renkler içeren bir hüznün, kederde ya da yasta incelmişliğin, kuşkusuz muzaffer olmayan ama ince, mücadeleci ve yaratıcı bir insanlığın işareti olduğu da aynı ölçüde doğrudur...

Yazınsal yaratıcılık, bedenin ve göstergelerin duyguya tanıklık eden bu serüvenidir: Ayrılığın ve simge boyutunun başlangıç işareti olarak hüzne; gerçeklik deneyimlerime olabilecek en iyi biçimde denk düşürmeye çalıştığım yapıntı ve simge evrenine beni yerleştiren zaferin bir işareti olarak sevince tanıklık eden serüven. Ama yazınsal yaratıcılık bu tanıklığı ruh halinden tamamen farklı bir malzeme içinde üretir. Duyguyu ritimlere, göstergelere, biçimlere taşır. "Göstergesel" olan ve "simgesel" olan,[27] okurun algılayabile-

---

[27] Bkz, *La Révolution du language poétique* başlıklı çalışmam, Le Seuil, Paris, 1974, bölüm A.I.: " 'Göstergesel' derken, Yunanca σημειον terimi-nin anlamını kast ediyoruz: Ayırt edici işaret, iz, belirti, öncü gösterge, kanıt, kazınmış ya da yazılı gösterge, damga, iz, şekillendirme. [...] Burada söz konusu olan, Freudcu psikanalizin, dürtülerin *kolaylaştırılma*sını ve yapılandırıcı *düzenlenişi*ni ama aynı zamanda, hem enerjilerin hem de bunların kayıtlarının yerlerini değiştirip yoğunlaştıran ve *birincil* olarak adlandırılan *süreçler*i varsayarak işaret ettiği şeydir. Birbirinden kopuk enerji nicelikleri, ilerde bir özne olacak kişinin bedenini kat ederler ve öznenin oluşumuna giden yolda, -daima çoktan göstergesel sürece dahil olmuş- bu bedene aile ve toplum yapısı tarafından dayatılan zorlamalara uygun olarak düzenlenirler. Böylece, aynı zamanda hem 'enerji' yükleri hem de 'ruhsal' işaretler olan dürtüler, *chora* olarak adlandırdığımız şeyi, yani bu dürtüler ve onların birikmeleri tarafından hareketli olduğu kadar düzenlenmiş bir devingenlik içinde oluşturulan, anlatımsal olmayan bir bütünlüğü eklemlerler" (s. 22-23). Buna karşılık, *simgesel* olan, yargılama ve cümleyle özdeşleştirilir: "Göstergeseli (dürtüler ve eklemlenmeleri), her zaman bir önermenin ya da yargının alanı, yani bir konumlar alanı olan anlamlandırma

ceği (bu kitabı seviyorum çünkü bana hüznü, kaygıyı ya da sevinci iletiyor) ve yine de egemenlik altına alınmış, uzaklaştırılmış ve yenilmiş bir mevcut duygusal gerçekliğin iletilebilir işaretleri haline gelirler.

Simgesel eşdeğerler/simgeler

Duygunun içsel ve dışsal olayların en arkaik kaydı olduğunu varsayarak, buradan göstergelere nasıl varabiliriz? Hanna Segal'in, ayrılıktan itibaren (*göstergenin* ortaya çıkması için bir "eksiğin" zorunlu olduğunu kaydedelim), eksik olan şeyin *simgesel eşdeğerleri* olan nesnelerin ya da sesleştirmelerin çocuk tarafından üretildiği ya da kullanıldığı varsayımını izleyeceğiz. Çocuk, daha sonra ve depresif olarak adlandırılan konumdan başlayarak, onu kuşatan hüznü, kendi benliği içinde dış dünyaya yabancı öğeler üreterek, yitirilmiş ya da yerinden oynamış olan o dışsallığa karşılık düşürdüğü öğeler üreterek göstermeye çalışır: Dolayısıyla artık eşdeğerlerle değil, tam anlamıyla *simgeler*le karşı karşıya kalırız.[28]

---

alanından ayırt edeceğiz. Husserlci görüngübilimin *doxa* ve *tez* kavramları etrafında düzenlediği bu konumsallık, önermeliliğin koşulları olarak özne ve nesnelerini *ayırt ederek*, anlamlılık sürecinde bir kesinti olarak yapılaşır. Anlamlandırma konumunu üreten bu kesintiye, ister sözcük ister cümle bildirimi olsun, *tez* evresi adını vereceğiz: Her bildirim, bir ayırt etme, yani öznenin, imgesinden ve imgesi içinde ve aynı zamanda nesnelerinden ve nesneleri içinde ayrılmasını gerektirir; her bildirim, ilk önce, konumların bileşiminden oluşan ve artık 'açık' olan bir sistem içine kaydetmek ya da yeniden dağıtmak üzere, bu ayrılmış iki konumu birbirine bağladığı için bundan böyle simgesel hale gelen bir uzayda yer alan konumları gerektirir" (s. 41-42).

[28] Bkz. Hanna Segal, "Simge Oluşumu Üzerine Not", *International Journal of Psycho-analysis* içinde, cilt XXXVII, 1957, 6. kısım; Fr. çev. *Revue*

Hanna Segal'in konumuna şunu ekleyelim: Hüzün karşısında böyle bir zaferi mümkün kılan şey, benliğin bu kez artık yitik nesneyle değil, ama bir üçüncü düzeyle -baba, biçim, şema- özdeşleşme kapasitesidir. Bir yadsıma konumunun ya da manik bir konumun koşulu olan ("hayır, yitirmedim; benden ayrılanı göstergelerin yapıntısı sayesinde anımsıyorum, gösteriyorum ve kendim için var ediyorum), fallik ya da simgesel olarak adlandırabileceğimiz bu özdeşleşme, öznenin, göstergelerin ve yaratıcılığın evrenine girişini sağlar. Bu simgesel zaferin destek-babası Ödipal baba değil, ama birincil özdeşleşmeyi güvence altına alan o "imgesel baba"dır, Freud'a göre, "bireysel tarih öncesindeki baba"dır. Bununla birlikte, bu bireysel tarih öncesi babanın, simgesel Yasa içinde Ödipal baba rolünü yerine getirmesi de zorunludur çünkü iletişimin soyut ve keyfi göstergelerinin, tarih öncesi özdeşleşmelerin duygusal anlamına bağlanma şansını yakalayabilmeleri ve potansiyel depresif kişinin ölü dilinin ötekilerle ilişki içinde canlı bir anlam elde etme olanağını bulabilmesi, ancak babalığın iki yüzünün bu uyumlu alaşımı temelinde mümkündür.

Örneğin, yazınsal yaratıcılığın tamamen farklı koşullarında, depresyonun yedeğindeki manik konumu oluşturan temel önemdeki bu simge oluşumu anı, simgesel bir soy zincirinin kuruluşuyla kendini gösterebilir (dolayısıyla, öznenin gerçek ya da imgesel tarihine ilişkin olan, kendini mirasçısı ya da eşiti olarak sunduğu ve aslında, babanın yetersizliğinin ötesinde, yitik anneye nostaljik bağlılığı anan özel isimlere başvurulduğunu görürüz[29]).

---

française de psychanalyse içinde, kitap XXXIV, no 4, Temmuz 1970, s. 685-696.

[29] Bkz. Daha ileride, bölüm VI.2, Nerval üzerine, s. 182-189.

Nesneye ilişkin depresyon (örtük olarak saldırgan), narsisistik depresyon (mantıksal olarak, libidinal nesne ilişkisinden önce). Göstergelerle savaşan, onları aşan, tehdit eden ya da değiştiren duygusallık. Bu tablodan başlayarak, yürüteceğimiz sorgulama şöyle özetlenebilir: Estetik ve özellikle yazınsal yaratma edimi, ama aynı zamanda, imgesel, kurgusal özüyle dinsel söylem bir düzenek önerir; bu düzeneğin prozodik ekonomisi, karakter dramaturjisi ve örtük simgeciliği, öznenin simgesel düşüşle mücadelesinin çok sadık bir göstergesel temsilini oluşturur. Bu yazınsal temsil, manevi acının ruhlar arası ve içruhsal nedenlerinin "bilincine varılması" anlamında bir *işlem* değildir; bu açıdan, söz konusu belirtinin çözülmesini önüne koyan psikanalitik yoldan farklılaşır. Bununla birlikte, bu yazınsal (ve dinsel) temsil, işlemden çok duygusal boşalıma bağlı gerçek ve imgesel bir etkileme gücüne sahiptir; çağlar boyunca tüm toplumlarda kullanılan bir terapi aracıdır. Psikanaliz, özellikle öznenin düşünsel olanaklarını güçlendirerek, etkililik açısından bu aracı aştığını düşünse de, etkisizleştirici bir antidepresan değil ama depresyona karşı zihni açık bir deva olabilmek için, krizlerimizin bu yüceltici çözümlerine daha fazla dikkat yönelterek kendini zenginleştirmeyi görev bilmelidir.

Ölüm temsil edilemez mi?

Bilinçdışının haz ilkesine göre yönetildiğini öne süren Freud, çok mantıksal bir biçimde bilinçdışında ölümün temsili olmadığını varsayar. Bilinçdışı, olumsuzlamanın farkında olmadığı gibi ölümün de farkında değildir. Haz yokluğuyla eşanlamlı olan, fallik yoksunlaşmanın imgesel eşde-

ğeri olan ölüm, görülemez. Belki tam da bu nedenle spekülasyonun yolunu da açar.

Yine de klinik deneyim Freud'u ölüm dürtüsünün keşfiyle[30] ve ikinci topikle[31] sonuçlanan narsisizme[32] götürdüğünde, Freud, Eros'un Thanatos'un egemenliğine girme tehdidi altında olduğu ve buna bağlı olarak, ölümün bir temsili olanağının başka terimlerle gündeme geldiği bir ruhsal aygıt görüşünü bize kabul ettirir.

O ana dek bilinçli ölüm kaygısının altında yattığı sezilen hadım edilme korkusu ortadan kalkmaz ama *nesneyi yitirme korkusu*nun ya da *kendini nesne olarak yitirme korkusu*nun gölgesinde kalır (melankolinin ve narsisistik psikozların etiyolojisi).

Freud'un düşüncesindeki bu evrim, André Green[33] tarafından altı çizilen iki soruyla karşı karşıya kalmamıza yol açar.

Öncelikle, bu ölüm dürtüsünün *temsili* hakkında ne söylenebilir? "İkinci Freud"a göre, bilinçdışının farkında olmadığı bu temsil, Freud'un ifadesini tersine çevirecek olursak, bir "üstbenlik kültürü"dür. Benliğin kendisini, ondan etkilendiği halde onu bilmeyen bir kısım (bilinçdışı kısım) ve onunla savaşan bir başka kısım (hadım edilme ve ölümü yadsıyan, ölümsüzlük fantezisi kuran megaloman benlik) olarak böler.

Ama, daha temel olarak, böyle bir bölünme tüm söylemi boydan boya kat etmez mi? Simge, kaybın olumsuzlanmasma (*Verneinung*) bağlı olarak kurulur, ama simgenin yad-

---

[30] "Haz İlkesinin Ötesinde", 1920.

[31] "Benlik ve Altbenlik", 1923.

[32] "Narsisizme Giriş", 1914.

[33] *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, a.g.y., s. 255 ve devamı.

sınması (*Verleugnung*) yitik nesneden nefrete ve onun üzerinde nüfuz kurmaya olabildiğince yakın bir ruhsal kayıt üretir.[34] Söylemin boşluklarında, sözleştirmelerde, ritimlerde ve kavranan depresyon temelinde analist tarafından yeniden düzenlenmesi gereken hayatiyetini yitirmiş sözcüklerin hecelerinde şifresi çözülen şey budur.

O halde, eğer ölüm dürtüsü bilinçdışında temsil edilmiyorsa, bu dürtünün yokluğunun varlığının kaydedildiği (zevkle aynı zamanda) başka bir ruhsal aygıt düzeyi icat etmek gerekir mi? Bilinçdışı için ölüm anlamına gelen bu kopukluğa, boşluğa ya da aralığa tanıklık eden şey, aslında bölünmüş benliğin bir ürünüdür, fantezi ve kurgu oluşumudur –kısacası imgelem düzeyi, yazı düzeyidir.

Biçimlerin ayrışması

İmgesel yapılar, ölüm dürtüsünü babaya karşı erotize edilmiş saldırganlığa ya da anne bedenine karşı korkulu tiksintiye dönüştürür. Ölüm dürtüsünün ağırlığını keşfettiği anda, Freud'un ilgisinin birinci topiğe (bilinç/önbilinç/bilinçdışı) ilişkin kuramsal modelden ikinciye doğru yer değiştirmekle kalmayıp, özellikle ve bu ikinci topik sayesinde, imgesel ürünlerin (dinler, sanatlar, edebiyat) analizine daha fazla yöneldiği bilinir. Freud orada ölüm kaygısının belirli bir temsilini bulur.[35] Bu, -bundan böyle hadım edilme korkusu olarak özetlenmeyen ama onu da içine alan ve ona bedenin ve benliğin bütünlüğünün aldığı yarayı hatta bu bütünlüğün kaybını da ekleyen- ölüm kaygısının, kendi temsillerini "bilinç aşırı" olarak adlandıraca-

[34] Bkz. İleride, bölüm II: "Sözün yaşamı ve ölümü", s.45.

[35] *Totem ve Tabu*'daki (1913) baba katli ya da "Endişe Verici Yabancılık"taki (1919) ölümcül tehdit taşıyan vajina.

ğımız oluşumlarda (Lacan'a göre bölünmüş öznenin imgesel yapılarında) bulduğu anlamına gelir mi? Hiç kuşkusuz.

Yine de, bazı rüyaların bize gösterdiği gibi, ölüm dürtüsünün *göstergesi* değil, *belirtisi* olan ve temsil etmeyen bu temsil aralığının, bizzat bilinçdışının başka türlü bir okunuşunun kendi dokusu içinde saptanabileceği de doğrudur.

Sınır hastaların, şizoid kişiliklerin ya da psikedelik deneyimin etkisi altındaki kişilerin rüyaları, çoğunlukla "soyut resimler" ya da ses çağlayanları, çizgi ve doku karmaşalarıdır; analist, ruhsal ve bedensel birliğin ayrışmasını -ya da bütünleşmemişliğini- bu malzemede deşifre eder. Bu belirtileri ölüm dürtüsünün nihai damgası olarak yorumlamak mümkündür. Ölüm dürtüsünün, erotize edildikleri için zorunlu olarak yer değiştiren imgeye dökülmüş temsilleri bir yana, ruhsallığın sıfır derecesinde, biçim biçim-sizleştiği, soyutlaştığı, şekil-sizleştiği, koflaştığı zaman, tam anlamıyla ölüm çalışması bizzat biçimin ayrışmasında net biçimde saptanabilir: Kaydedilebilir dağılmanın ve zevkin nihai eşikleri...

Öte yandan, ölümün temsil edilemezliği o öteki temsil edilemezlikle -kökensel barınak, ama aynı zamanda, öte taraftaki ruhların son istirahatgâlu-, yani mitik düşünce için kadın bedeni anlamına gelen temsil edilemezlikle bağlantılandırılır. Ölüm kaygısının altında yatan hadım edilme korkusu, kuşkusuz, penisten yoksun kadınsı ile ölüm arasındaki o evrensel bağlantının önemli bir bölümünü açıklar. Bununla birlikte, bir ölüm dürtüsü varsayımı başka bir akıl yürütmeyi dayatır.

Öldürücü kadın

Erkek ve kadın için annenin kaybı, biyolojik ve ruhsal bir zorunluluktur, özerkleşme yolunda ilk adımdır. En uygun

koşullarda gerçekleştiği ve erotize edilebildiği takdirde, ana katli yaşamsal zorunluluğumuzdur, bireyleşmemizin *olmazsa olmaz* koşuludur: İster kayıp nesne, erotik nesne olarak yeniden bulunsun (erkek heteroseksüelliğinde ve kadın eşcinselliğinde durum budur), ister kayıp nesne, *öteki*ni erotize eden (heteroseksüel kadının durumunda öteki cins) ya da kültürel oluşumları "yüceltilmiş" erotik nesne olarak başkalaştıran (erkeklerin ve kadınların toplumsal bağlara, düşünsel ve estetik ürünlere v.b. yaptıkları yatırımlar akla geliyor) inanılmaz bir simgesel çabayla, ortaya çıkışma ancak hayranlık duyabildiğimiz bir simgesel çabayla, başka yere taşınsın. Ana katli dürtüsünün şiddeti, bireylere ve farklı çevrelerin hoşgörü düzeyine bağlı olarak az ya da çok olabilir ve bu şiddet, engellendiği zaman, tersine dönerek benliğe yönelir: Bunun ardından, annesel nesne içe yansıtılmış olduğu için, ana katli yerine, benliğin depresif ya da melankolik öldürülüşü gelir. Anneyi korumak için, bunun ondan, öldürücü Cehennem-kadın'dan geldiğini bildiğim halde –fantezi düzeyinde yer alan koruyucu bilgi-, kendimi öldürüyorum... Böylece nefretim tehlikesizleşiyor ve ana katline ilişkin suçluluk duygum siliniyor. Onunla özdeşleştiğimde kendime karşı duyduğum nefretin beni paramparça etmesini engellemek için, Ondan bir Ölüm imgesi yaratıyorum çünkü ilke olarak, bu kin, sınırların karıştığı aşka karşı bireyleştirici bir baraj olarak ona yöneliyor. Bu durumda, kadınsı ölüm imgesi yalnızca hadım edilme korkumun bir perdesi değil, aynı zamanda, bu temsil olmasa, beni eğer suça itmezse melankoliyle un ufak edecek olan ana katli dürtüsüne karşı bir emniyet kilidi. Hayır, öldürücü olan O, dolayısıyla onu öldürmek için kendimi öldürmüyorum ama ona saldırıyorum, onu taciz ediyorum, onu temsil ediyorum...

Anneyle ayna özdeşleşmesini ve aynı zamanda anne bedeninin ve anne benliğinin içe yansıtılmasını en dolaysız biçimiyle yaşamış bir kadın için, ana katli dürtüsünün bir tersine dönüşle öldürücü anne figürüne dönüşmesi, eğer imkânsız değilse daha zordur. Gerçekten de, ben O olduğuma (cinsel ve narsisistik olarak), O ben olduğuna göre, O nasıl kana susamış bir Erinys olabilir ki? Sonuç olarak, ona karşı duyduğum nefret dışarıya yönelmez, benim içime hapsolur. Nefret yoktur, sadece çevresine duvarlar ören ve beni gizlice, sürekli bir buruklukla, hüzün nöbetleriyle yavaş yavaş öldüren iç patlamalı bir ruh hali vardır; ya da hatta, hiç kimseye değil... ama gerçekleşmemi sağlayan ölümümün arttırdığı kendi imgesel tamlığıma yeniden kavuşacağıma dair kara bir umutla, artan ya da azalan dozlarda kullandığım ölümcül uyku ilacıyla beni öldüren ruh hali. Eşcinsel kişi aynı depresif ekonomiyi paylaşır: Başka bir erkekle sadistik bir tutkuya teslim olmadığı zaman, muhteşem bir melankoliktir.

Kadınsı ölümsüzlük fantezisinin temeli, belki de, döllenmeden üreme kapasitesine sahip dişi tohum naklidir. Üstelik, yeni yapay üreme teknikleri kadın bedenini akıl almaz üreme olanaklarıyla donatıyor. Türün hayatta kalmasına ilişkin bu kadınsı "tümgüçlülüğün", erkeğin de gebe kalmasını sağlayacak gibi görünen başka teknik olanaklar tarafından kemirilmesi mümkünse de, bu son olasılığın, çoğunluğun androjen fantezilerini doyurmakla birlikte ancak küçük bir azınlığı çekebilmesi mümkündür. Bununla birlikte, ölümde ve ölümün ötesinde ölümsüz olmaya ilişkin kadınsı inancın (Bakire Meryem'in mükemmel biçimde cisimleştirdiği) esas öğesinin kökleri, ruhsallıkla aralarındaki "köprü"yü pek anlamadığımız bu biyolojik olanaklardan çok "olumsuz narsisizm"de yatar.

Doruk noktasında, olumsuz narsisizm, ötekine yönelik saldırgan duygunun (ana katli) yanı sıra, bizzat kendinin içindeki keder duygusunu da zayıflatır ve bir "okyanus boşluğu" olarak adlandırılabilecek duyguyla ikame eder. Söz konusu olan, acıya, ama uyuşturulmuş bir acıya, zevke, ama askıya alınmış bir zevke, karşılanmış olduğu ölçüde boş bir beklentiye ve suskunluğa ilişkin bir duygu ve fantezidir. Ölümcül okyanusunun bağrındaki melankolik kadın, kendi içinde her zaman terk edilmiş olan, kendi dışında ise asla öldüremeyecek olan o ölü kadındır.[36] Edepli ve dilsiz, ötekilerle söz ya da arzu bağı olmadan, kendine yönelttiği ahlaki ve fiziksel darbelerle tükenir; yine de ona yeterli hazzı vermeyen darbeler. Ta ki ölümcül darbe –Ölü Kadın'ın, öldürmemiş olduğu Aynı'yla nihai düğünü- gelene dek.

Bir kadının erotik nesne olarak öteki cinsi bulabilmek için harcaması gereken devasa ruhsal, düşünsel ve duygusal çabayı ne kadar vurgulasak azdır. Soyoluşa ilişkin kurgularında, Freud'un, geçmişte (ve hâlen) kadından yoksun kalan erkeğin (buzullaşma ya da ilkel kabile babasının zorbalığı, v.b. nedeniyle) gerçekleştirdiği düşünsel başarılar karşısında sık sık hayranlığa kapıldığı görülür. Görünmez vajinasının keşfi kadından zaten müthiş bir duyusal, spekülatif ve düşünsel çaba talep ederken, simgesel düzene geçişle *aynı zamanda* temel annesel nesneden farklı bir cinsiyet taşıyan bir cinsel nesneye geçiş, bir kadının, erkek cinsi için gerekenden daha üstün bir ruhsal potansiyel yatırdığı devasa bir işlemi temsil eder. Küçük kızların erken uyanışı, okul çağında çoğunlukla daha parlak olan düşünsel performansları, süregiden kadınsı olgunluk, bu sürecin uygun koşullarda

[36] Bkz. bölüm III: "Öldürmek ya da kendini öldürmek" ve "Bakire bir anne", s. 101, 109.

gerçekleştiğine tanıklık eder. Ama kadınlar bunu, kayıp nesnenin sorunlu yasını aralıksız anma eğilimiyle öderler... bu nesne o kadar da kayıp değildir ve kadınsı rahatlığın ve olgunluğun "mahzen"inde gömülü olarak zonklamayı sürdürür: İdealin yoğun bir biçimde içe yansıtılması, aynı zamanda hem olumsuz yanıyla birlikte narsisizmi *hem de* dünya iktidarının bahis konusu olduğu arenada var olma hevesini doyurmayı başaramadıkça.

II

Sözün yaşamı ve ölümü

Çöküntü içindeki kişinin sözünü anımsayın: Yinelenen ve tekdüze. Zincir oluşturmanın imkânsızlığına çarpan cümle kesintiye uğrar, tükenir, durur. Söz dizimleri bile dile getirilemez. Yineleyen bir ritim, tekdüze bir melodi kopuk mantıksal sekansları egemenliği altına alır ve yinelenen takıntılı dualara dönüştürür. Bu yavan müzik de tükendiği ya da basitçe sessizlik nedeniyle tutunmayı başaramadığı zaman, melankolik kişi, simge kaybının boşluğuna ya da düzenlenemez bir düşünsel kaosun aşırılığına batarak söylemeyi askıya alırken, her türlü düşünce üretimini de askıya almış gibidir.

Zincirlemenin kırılması: Biyolojik bir varsayım

Çoğunlukla, bu avutulamaz hüzün umutsuzluğa tam bir yatkınlığı gizler. Belki kısmen biyolojiktir: Sinirsel akışın aşırı hızlı ya da aşırı yavaş dolaşımı, bireylere göre farklılaşan derecelerde sahip olduğumuz bazı kimyasal maddelere tartışılmaz biçimde bağlıdır.[1]

[1] İlaçbilimin bu alandaki ilerlemelerini anımsayalım: 1952'de, nöroleptiklerin uyarılma durumları üzerindeki etkisinin Delaye ve Deniker tarafından keşfedilmesi; 1957'de temel önemdeki ilk antidepresanların Kuhn ve Kline tarafından kullanılması; 60'lı yılların başında lityum tuzlarının Schou tarafından denetimli olarak kullanılması.

Tıbbi söylem, heyecanların, hareketlerin, edimlerin ya da sözlerin, istatistik olarak yaygın olduğu için normal kabul edilen art arda geliş biçiminin depresyonda engellendiği gözlemini yapar: Bütünsel davranış ritmi parçalanmıştır, edimin ve sekansın gerçekleşmesi için ne zaman ne de yer vardır. Eğer depresif olmayan durum, zincirleme ("birbirine bağlama") kapasitesiyse, tersine, acısına sabitlenen depresif kişi artık zincir oluşturmaz ve buna bağlı olarak, ne davranır ne de konuşur.

"Yavaşlayanlar": iki model

Çok sayıda yazar, melankolik-depresif bütünün ayırt edici niteliği olan motor, duygusal ve düşünsel yavaşlama üzerinde durmuştur.[2] Psikomotor ajitasyon ve hezeyanlı depresyon ya da genel olarak depresif ruh hali yavaşlama olgusundan ayrılamaz gibi görünmektedir.[3] Sözel yavaşlama da aynı tabloya eklenir: Konuşma tarzı yavaştır, sessizlikler uzun ve sıktır, ritimler ağırlaşır, tonlamalar tekdüzedir, bizzat söz dizimi yapıları bile, şizofrenlerde gözlemlenebilen huzursuzluklara ve zihin bulanıklığına tanıklık etmeksizin, çoğunlukla geri alınamaz atlamalarla ayırt edilir (bağlamdan yola çıkılarak yeniden kurulması olanaksız nesnelerin ve yüklemlerin unutulması).

---

[2] Söz konusu çalışmaları gözden geçirerek depresyona özgü yeni bir yavaşlama anlayışı öneren Daniel Widlöcher'in yönetiminde gerçekleştirilen *Le Ralentissement dépressif* (P.U.F., Paris, 1983) başlıklı ortak çalışmayı anmalıyız. Bu anlayışa göre "Çöküntü içinde olmak, ayırt edici niteliği yavaşlama olan bir eylem sistemine hapsolmak, bu niteliği taşıyan kiplere göre hareket etmek, düşünmek ve konuşmaktır" (*aynı yerde*, s. 9).

[3] Bkz. R Jouvent, *aynı yerde*, s. 41-53.

Depresif yavaşlama durumunun altında yatan süreçleri düşünmek için önerilen modellerden biri olan*"learned helplessness"* (öğrenilmiş çaresizlik) şu gözlemden yola çıkar: Tüm çıkışlar kapatıldığında, hayvanlar kadar insanlar da kaçmak ya da savaşmak yerine geri çekilmeyi öğrenirler. Dolayısıyla, depresif olarak adlandırabileceğimiz yavaşlama ya da eylemsizlik, çıkışsız bir duruma ya da kaçınılmaz şoklara karşı öğrenilmiş bir savunma tepkisi oluşturur. Trisiklik antidepresanlar görünürde kaçma kapasitesini yeniden oluştururlar; bu da öğrenilmiş eylemsizliğin noradrenerjik bir azalma ya da kolinerjik bir hiperaktiviteye bağlı olduğunu varsaymamıza izin verir.

Bir başka modele göre, tüm davranışlar, yanıtların başlamasını koşullandıran, ödüle dayalı bir öz uyarma sistemi tarafından yönetilir. Buradan, "olumlu ya da olumsuz takviye sistemleri"ne varılır ve bu sistemlerin depresif durumda bozuldukları varsayılarak, ilgili yapılar ve aracılar incelenir. Sonunda bu bozukluğa ilişkin olarak ikili bir açıklama önerilir. Telensefalin orta demeti, noradrenerjik aracı rolü oynayan pekiştirme yapısı, yanıttan sorumlu olduğuna göre, depresif yavaşlama ve geri çekilme onun bir işlev bozukluğundan kaynaklanıyor olmalıdır. Buna koşut olarak, kolinerjik aracı rolü oynayan önleyici önventrikül (preventriculaire) "ceza" sistemlerinin aşırı işleyişi kaygının temelini oluşturur.[4] Telensefalin orta demetinin *locus coereleus*'u, kendi kendini uyarmada ve noradrenerjik aracılıkta temel bir role sahiptir. Ceza beklentisiyle bir yanıtın bastırılması deneyimlerinde, tersine, artan serotonindir.

[4] Bkz. Y.Lecrubier, "Depresif Durumlarda Biyolojik Bir Sınır", *aynı yerde*, s. 85.

Dolayısıyla, antidepresan tedavisi bir noradrenerjik artışı ve serotoninerjik azalışı gerektirir.

"Normal korku ya da kaygıya yol açan 'alarm sistemi' için bir vardiya üssü" olarak *Locus coereleus*'un bu temel rolü birçok yazar tarafından vurgulanmıştır: "[...] LC, sinir yolları boyunca gerçekleşen enerji iletimini, bedendeki acı yollarından dolaysız olarak alır ve uyuşturulmuş hayvanlarda bile, yinelenen biçimde ortaya çıkan zararlı uyaranlara karşı kalıcı yanıtlara tanıklık eder. [...] Ek olarak, beyin korteksine gidip gelen, geri beslenme halkaları oluşturan ve uyaranların *anlamının ve yerindeliğinin* yanıt üzerinde oluşturabileceği etkiyi açıklayan yollar vardır. Aynı geri beslenme halkaları, *duygusal durum ya da durumların bilişsel deneyimi*nin altında yatıyor olması mümkün bölgelere girişi sağlar[5]".

"Uyarma" ve "takviye" olarak dil

Duyguların –ruhsal ve biyolojik- iki kanalı üzerine güncel düşünme denemelerinin geldiği noktada, insan için dilin merkezi önemi sorusunu yeniden ortaya atabiliriz.

Çözümsüz ayrılık, kaçınılmaz şoklar ya da hatta sonuçsuz arayış deneyimi karşısında, davranışa başvurmak dışında seçeneği olmayan hayvanların tersine, çocuk, mücadele etmek ya da kaçmak biçiminde bir çözümü ruhsal temsilde ve dilde bulabilir. Çocuk, mücadeleyi ya da kaçışı ve tüm bir ara seçenekler yelpazesini imgelere döker, düşünür, söze döker ve bu da onun, onarılmaz zararlar ve düş kırıklıklarıyla yaralanmış olarak eylemsizliğe çekilmesini ya da ölü taklidi yapmasını önleyebilir. Bununla birlikte, *kaçmak-*

[5] Bkz. D. E. Redmond, Jr., aktaran: Morton Reiser, *Mind, Brain, Body*, Basic Books, New York, 1984, s. 148. Vurgular bana ait.

savaşmak: ölü taklidi yapmak (flight/fight: learned helplessness) biçimindeki melankolik ikilemin bu depresif olmayan çözümünün işlenebilmesi için, çocuğun simgesel ve imgesel koda *sağlam bir katılımı* gerekir; söz konusu kod yalnızca bu koşulla uyarma ve takviye haline gelir. O zaman çocuk, kendisi de örtük olarak simgesel olan ve dil tarafından ya da yalnızca dilin eylemi içinde bilgiyle donatılmış olan belli bir eyleme verilen yanıtları başlatır. Eğer tersine, simgesel boyut yetersiz kalırsa, özne kendini yeniden eylemsizliğe ve ölüme açılan çaresizlik durumunun çıkmazında bulur. Başka bir deyişle, heterojenliği içinde dil (birincil *ve* ikincil süreçler, arzunun, nefretin, çatışmaların düşünsel *ve* duygusal vektörleri), bilinmeyen dolayımlarla nörobiyolojik devreler üzerinde bir etkinleştirme (ya da tersine, ketlenme) etkisi uygulayan çok önemli bir etkendir. Bu bakış açısı içinde birçok soru hâlâ yanıt beklemektedir.

Depresif kişide saptanan simgesel düşüş, klinik olarak gözlemlenebilir diğer öğeler gibi bir yavaşlama öğesi midir, yoksa yavaşlamanın temel ön koşulları arasında mı yer alır? Ruhsal temsillerin ve özellikle sözcük temsillerinin, aynı zamanda da bunları hipotalamus çekirdeğine bağlayan yolların temelinde yatan (ama hangi biçimde?) nöron ve endokrin devresinin işlevindeki bir bozukluk tarafından mı koşullandırılır? Yoksa, yalnızca aile ve toplum ortamından kaynaklanan bir simgesel etki yetersizliği midir söz konusu olan?

Psikanalist ilk varsayımı dışlamaksızın, ikincisini aydınlatmaya çalışacaktır. Dolayısıyla, çoğunlukla toplumsal norma uygun, hatta bazen çok başarılı gibi görünen, yeterli simgesel kapasiteyi kazanmış bir öznede, *simgesel etkiyi silen mekanizmaların* hangileri olduğunu kendimize soracağız. Tedavi dinamiğinden ve özgül bir yorum ekonomisinden

yararlanarak, konuşan organizmayı oluşturan o heterojen bütünlüğün imgesel ve simgesel boyutuna, optimal gücünü geri vermeyi deneyeceğiz. Bu bizi, çöküntü içindeki kişide *gösterenin yadsınması*nı ve, depresif sözde, ama aynı zamanda, birincil süreçler yoluyla "imge ve simge aşısı" olarak yorum sözünde birincil süreçlerin rolünü de sorgulamaya götürecek. Nihayet, hastada simgesel boyutun demir atmasını (çoğu durumda, arzu ve çatışmanın, hatta nefretin parametresi olarak iletişimin yeniden kazanılması anlamına gelir) kolaylaştırma amacı açısından *narsisistik onay*ın ve *idealleştirme*nin önemini sorgulayacağız.

Bundan böyle bir kenara bırakacağımız "biyolojik sınır" sorununa son bir kez değinecek olursak, ruhsal ve özellikle dilsel temsil düzeyinin, son kertede hipotalamusun çoklu devreleri tarafından, nörolojik olarak, beynin fizyolojik olaylarına çevrildiğini söyleyelim (hipotalamus çekirdekleri, işleyişi *anlam*ın temelini oluşturan –ama nasıl?- beyin korteksinin yanı sıra, işleyişi duyguların temelini oluşturan beyin sapının limbik sistemine bağlıdır). Bugün bu çevirinin *nasıl* gerçekleştiğini bilmiyoruz ama klinik deneyim *fiilen* gerçekleştiğini düşünmemiz için temel sağlıyor (örnek olarak, bazı sözlerin uyarıcı ya da yatıştırıcı, "afyonlu" etkilerini anımsatalım). Nihayet, kökeni, simgesel düşüşlerin etkinleştirdiği nörofizyolojik rahatsızlıklar olarak saptanabilen çok sayıda hastalık –ve depresyon- dilin etkilerinin nüfuz edemediği düzeylerde sabitlenmiş olarak kalmaktadır. Bu durumda, simgesel boşluk ve düğümleri analiz eden ve yeni bir simgeselliği kuran bir psikoterapi çalışmasının başlatılabilmesi için gereken asgari nörofizyolojik temeli yeniden oluşturmak için antidepresanların destekleyici etkisine gereksinim vardır.

Depresif söylemde, dilsel sekans ardışıklığındaki kesintiler ve dahası, yerlerine parçaüstü işlemlerin (ritimler, melodiler) geçirilmesi, dilsel kuruluşu yöneten sol hemisferde bir eksiklik olarak yorumlanabilir; duyguların ve heyecanların yanı sıra, bunların dilsel olmayan, "birincil", "müzikal" kayıtlarını da yöneten sağ hemisferin –geçici de olsa– egemenliği lehine bir eksiklik.[6] Öte yandan, ikili bir beyin işleyişi modelini bu gözlemlere ekleyeceğiz: Nöronal, elektrikli ya da kablolu ve dijital işleyiş; öte yandan, endokrinal, beden sıvılarına ilişkin, dalgalanan ve analojik işleyiş.[7] Beyindeki bazı kimyasal maddeler, hatta bazı nörotransmiterler ikili bir işleyişe sahip görünürler: Bazen "nöronal", bazen "endokrinal". Sonuç olarak ve tutkuların temelde beden sıvılarına demir attıkları bu beyin ikiliğini göz önüne alarak, "dalgalanan merkezi durum"dan söz edebiliriz. Kendine özgü düzeyde, dilin bu "dalgalanan durum"u da tercüme etmesi gerektiği kabul ediliyorsa, dilin işleyişi içinde "nöronal beyin"e daha yakın görünen bölgelerle (dilbilgisi ve mantıkta sekans ardışıklığı gibi) "gudde-beyin'e (cerveau-glande") daha yakın görünen bölgelerin (söylemin parçaüstü bileşenleri) saptanması zorunlu hale gelir. Böylece, anlamlılığın "simgesel kipliği"nin sol hemisfer ve nöronal beyinle ilgili olduğunu, anlamlılığın "göstergesel kipliği"nin ise sağ hemisfer ve gudde-beyinle ilgili olduğunu düşünebiliriz.

---

[6] Bkz. Michael Gazzaniga, *The Bisected Brain*, Meredith Corporation, new York, 1970. Bunu izleyen çok sayıda çalışmada, simgesel işlevlerin beynin iki hemisferi arasındaki bu bölünüşü üzerinde durulacaktır.

[7] Bkz. J. D. Vincent, *Biologie des passions*, O. Jacob Yay., Paris, 1986.

Bununla birlikte, bugün, biyolojik alt katman ile *temsiller* düzeyi arasında –bir sıçrama dışında- herhangi bir karşılıklılık ilişkisi kurmamıza izin veren hiçbir şey yoktur; tonlamayla ya da söz dizimle ilgili temsiller, duygusal ya da bilişsel, göstergesel ya da simgesel tüm temsiller için bu geçerlidir. Yine de bu iki düzey arasında kurulması mümkün bağlantılar, birinin diğeri üzerindeki yankıları (rastlantısal ve öngörülmez olsalar da) ve elbette, birinin diğerinde yarattığı değişimler ihmal edilmemelidir.

Sonuç olarak, noradrenaline ve serotonine ya da bunların alımlanmasına ilişkin bir işlev bozukluğu sinapsların iletkenliğini engelliyor ve depresif durumu *belki* koşullandırıyorsa da, beynin yıldızsı yapısında bu birkaç sinapsın rolü mutlak olamaz.[8] Bu tür bir yetersizlik, başka kimyasal görüngülerle ve aynı zamanda başka dışsal eylemlerle (simgesel eylemler dahil), biyolojik değişimler sayesinde kendini bunlara uyarlayan beyinde telafi edilebilir. Nitekim, ötekiyle ilişki deneyimi, bunun zorlu yanları ve keyifleri, bu biyolojik alana kesin olarak damgasını vurur ve iyi bilinen depresif davranış tablosunu tamamlar. Analist, melankoliye karşı savaşta kimyasal eylemden vazgeçmeksizin, bu duruma ilişkin ve onu aşan geniş bir sözleştirme yelpazesinden yararlanır (ya da yararlanabilir). Bu tür müdahaleler konusunda dikkatli olmayı sürdürürken, kendisini, depresif söylemin özgül başkalaşımlarının yanı sıra, bunun sonucu olan kendi yorum sözünün kuruluşuyla sınırlayacaktır.

Dolayısıyla, depresyonla karşılaşması, psikanalisti, öznenin anlam karşısındaki konumunu ve aynı zamanda dilin farklı ruhsal kayıtlara elverişli heterojen boyutlarını sorgulamaya götürür; bu çeşitlilik nedeniyle, söz konusu kayıtlar

[8] Bkz. D. Widlöcher, *Les Logiques de la dépression*, Fayard, Paris, 1986.

beyin işleyişinin çoklu görünümlerine ve buna bağlı olarak organizmanın etkinliklerine artan sayıda olası giriş yolu içerir. Nihayet, bu açıdan bakıldığında, imgesel deneyim bize aynı anda hem insanın depresyon içindeki simgesel iflasa karşı verdiği mücadelenin tanığı olarak, hem de yorum söylemini zenginleştirmeye elverişli bir araçlar yelpazesi olarak görünecektir.

Psikanalitik sıçrama: Zincirleme ve aktarma [transposer]

Analistin bakış açısından, gösterenleri (sözler ya da edimler) zincirleme olanağı, arkaik ve vazgeçilmez bir nesnenin ardından gerçekleşen bir yasa ve bu yasla bağlantılı duygulara bağlıdır. Şey için yas: Bu olanağın kaynağı, ötekiyle bir etkileşimin belli bir düzene göre eklemlenen damgalarının kaybın ötesine ve imgesel ve simgesel bir alana aktarılmasıdır.

Kökensel nesneden kurtulan göstergesel damgalar, önce birincil süreçlere (yer değiştirme ve yoğunlaştırma) göre, *diziler* halinde, sonra dilbilgisi ve mantığın ikincil süreçlerine göre, dizimler ve cümleler halinde düzenlenirler. Bugün dille ilgili tüm bilimler, söylemin *diyalog* olduğunu kabul etmek konusunda anlaşmaktadır: Söylemin hem söz dizimsel, hem de ritmik ve tonlamaya ilişkin örgütlenmesinin gerçekleşmesi iki muhatap gerektirir. Yine de, şimdiden bir özne ile diğerinin ayrılığını ima eden bu temel koşula şu olguyu da eklemek gerekir: Sözel sekanslar ancak, az ya da çok sembiyotik olan kökensel nesne bir aktarmayla [transposition] ikame edilirse ortaya çıkabilir; bu aktarma, kökensel Şey serabına geriye etkili olarak biçim ve anlam veren tam bir yeniden-kuruluştur [re-construction]. Bu belirleyici *aktarma* hareketinin iki yüzü vardır: Nesnenin tamamlanmış

yası (ve onun gölgesinde, arkaik Şeyin yası) ve aynı zamanda öznenin, yalnızca bu şekilde diziler halinde düzenlenmeye açık olan bir göstergeler (tam da nesnenin yokluğu nedeniyle imleyen göstergeler) alanına katılımı. Temsiller krallığında annesini yeniden bulmak için yatağını terk eden çocuğun, o gözüpek gezginin dili öğrenmesi buna tanıklık eder. İmlemekten vazgeçtiğinde ve Şeyle yeniden buluşmayı kutlayan acının sessizliğine ya da hıçkırıklara boğulduğunda, depresif kişi de bunun tersinden tanığıdır.

Aktarma [trans-poser], Yunanca *metaphorien*, yani taşıma sözcüğüne tekabül eder; dil daha ilk anda bir çeviridir, ama duygusal kaybın, vazgeçişin, kırılmanın gerçekleştiği düzeye göre heterojen bir düzeyde yer alır. Eğer annemi yitirmeye razı olmazsam, onu ne imgeleyebilir ne de adlandırabilirim. Psikotik çocuk bu dramla tanışır: Yeteneksiz bir çevirmendir, metaforu bilmez. Depresif söyleme gelince, psikotik bir riskin "normal" yüzeyidir: Bizi kuşatan hüzün ve felç eden yavaşlama da deliliğe karşı bir –bazen de son- siperdir.

Bu dizi ya da cümle aktarımının, temel bir yası ve birbirini izleyen yasları işleme kapasitemize tanıklık ettiğini düşünecek olursak, konuşan varlığın yazgısı, durmaksızın hep daha ileriye ya da daha yakına aktarmak olabilir mi? Konuşma yeteneğimiz, kendimizi bir öteki için zaman içine yerleştirme yeteneğimiz, başka hiçbir yerde değil, ancak bir uçurumun ötesinde var olabilirdi. Zaman içinde kalıcı olma kapasitesinden başlayarak, şevkli, bilgili ya da basitçe eğlenceli söz kuruluşlarına dek, konuşan varlık temelde bir kopuşu, terk edişi, huzursuzluğu gerektirir.

Bu temel kaybın olumsuzlanması bize göstergeler âleminin kapılarını açar, ama çoğu zaman yas tamamlanmamıştır. Yas olumsuzlamayı sarsar ve göstergeleri, gösteren olarak tarafsızlıklarından çıkartarak, gösterge belleğine kendini

hatırlatır. Onlara duygular yükler, bu da sonunda onları, muğlak, yineleyici, sadece sesleri yineleyici, müzikal ya da bazen saçma kılar. Bu durumda, çeviri –konuşan varlık olarak yazgımız-, acının olduğu yere aynı oranda uzak gösterge sistemleri olan üst dillere ve yabancı dillere doğru baş döndürücü gidişini durdurur. Adlandırılamaz olanı yakalamak amacıyla, ana dilinde "*tam, yeni, dile yabancı bir sözcük*" (Mallarmé) bulmak için, kendi kendine yabancılaşmaya çalışır. Dolayısıyla, duygu fazlasının kendini göstermek için yeni diller –tuhaf zincirlemeler, kişisel diller, poetikalar- üretmekten başka yolu yoktur. Kökensel şeyin ağırlığı onu alıp götürene ve her türlü çeviri olanaksız hale gelene dek. O zaman melankoli simge kaybına, anlam kaybına varır: Eğer artık çevirme ve metaforlaştırma kapasitem yoksa, susuyorum ve ölüyorum.

Olumsuzlamanın yadsınması

Yineleyen, tekdüze ya da anlamı boşaltılmış, dilsizliğe dalmanın öncesinde söyleyen kişi için bile işitilmez olan depresif sözü birkaç saniye için yeniden dinleyelim. Melankolik kişide anlamın... keyfi göründüğünü ya da büyük miktarda bilginin ve hâkimiyet istencinin yardımıyla kurulduğunu, ama ikincil göründüğünü, sizinle konuşan kişinin kafasının ve bedeninin biraz dışında donduğunu saptayacaksınız; ya da hatta, daha ilk anda kaçamak, belirsiz, boşluklarla dolu, yarı dilsiz olduğunu: "Biri" sizinle, sözün yanlış olduğuna baştan ikna olmuş olarak konuşmaktadır ve dolayısıyla "biri" sizinle baştan savma konuşmaktadır, "biri" konuşmaya inanmaksızın konuşmaktadır.

Buna karşın, dilbilim bütün sözel göstergeler için ve bütün söylemler için anlamın keyfi olduğunu bildirir. GÜL-

MEK göstereni, "gülme"nin anlamı açısından tamamen nedensiz değil midir, ama aynı zamanda ve özellikle de, gülme edimi açısından, onun fiziksel gerçekleşmesi, içruhsal ve etkileşimsel değeri açısından? Kanıt: Aynı anlamı ve edimi İngilizce *"to laugh"*, Rusça *"smeiatsia"*, v.b. olarak adlandırırım. Ve her "normal" muhatap bu yapıntıyı ciddiye almayı, ona yatırım yapmayı ya da onu unutmayı öğrenir.

Göstergeler keyfidir çünkü dil kaybın bir *olumsuzlanma*sıyla (*Verneinung*) ve aynı zamanda yasın yol açtığı depresyonla başlar. Konuşan varlık, "son tahlilde annem olduğu ortaya çıkan vazgeçilmez bir nesneyi yitirdim" der gibidir. "Ama hayır, onu göstergelerde yeniden buldum ya da daha doğrusu, onu yitirmeyi kabullendiğim için, onu yitirmedim (işte olumsuzlama), onu dilde geri alabilirim."

Tersine, çöküntü içindeki kişi *olumsuzlamayı yadsır*: Onu iptal eder, askıya alır, tam da yitirmeyi başaramadığı şey olan, acılı bir biçimde perçinlenmiş olduğu kaybının gerçek nesnesinin (Şey) üstüne nostaljik biçimde katlanır. Böylece *olumsuzlamanın yadsınması* (*Verleugnung*) imkânsız bir yas mekanizması olur, temel bir hüznün ve yapay bir dilin, hiçbir gösterenin ulaşamadığı ve yalnızca tonlamayla kesintili olarak uyarlanabilen o acılı zeminden kopmuş inanılmaz bir dilin yerleşmesi anlamına gelir.

Yadsıma ve olumsuzlamadan ne anlaşılmalı?

Yadsımadan, gösterenin ve aynı zamanda dürtülerin ve duyguların göstergesel temsillerinin reddini anlayacağız. Olumsuzlama terimi, bastırılmış olanı yadsınması koşuluyla temsile götüren ve bu nedenle gösterenin gelişine katılan düşünsel bir işlem olarak anlaşılacak.

Freud'a göre, yadsıma ya da inkâr (*Verleugnung*), algılama düzeyinde yer aldığını düşündüğü ruhsal gerçekliğe denk düşer. Bu yadsıma çocukta sıradan bir olgudur ama dış gerçeklikle ilgili olduğu ölçüde, erişkin insanda psikozun başlangıç noktası haline gelir.[9] Buna karşın daha sonra, hadım edilmenin yadsınması yadsımanın prototipi olarak düşünülür ve yadsıma fetişizmin kurucu bir öğesi olarak özgülleştirilir.[10]

Freud'un *Verleugnung* kavramının alanını genişletmemiz, onun öznede bir bölünme yaratma işlevini değiştirmez: *Verleugnung* bir yandan travmatik algıların arkaik temsillerini yadsır, öte yandan bunların etkisini simgesel olarak tanır ve bundan sonuçlar çıkarmaya çalışır.

Bununla birlikte, bu anlayışımız yadsımanın nesnesini değiştirir. Yadsıma, kaybın içruhsal (göstergesel ve simgesel) kaydına dayanır; söz konusu kayıp, ister temelde bir nesne kaybı olsun, isterse daha sonra kadının hadım edilmesi olarak erotize edilmiş olsun. Başka bir deyişle, yadsıma, göstergesel izleri kaydetmeye ve öznede bir başka özne için anlam yaratmak üzere bunları aktarmaya elverişli gösterenlerle ilgilidir.

Depresif gösterenin bu yadsınmış değerinin, nesnenin yasını tutmak konusunda bir imkânsızlığı ifade ettiğini ve çoğu zaman bir fallik anne fantezisine eşlik ettiğini kaydedelim. Fetişizm, depresyonun ve onun göstereni yadsımasının bir çözümü olarak ortaya çıkar: Fetişist, nesne kaybının yol açtığı biyopsişik denge kaybının ardından gelen ruhsal

---

[9] Bkz. S. Freud, "Cinsiyetler Arasındaki Anatomik Farklılığın Bazı Psikolojik Sonuçları", (1925), *La Vie Sexuelle* içinde, P.U.F., Paris, 1969, s. 123-132; *S.E.*, kitap XIX, s. 241-258; *G.W.*, kitap XIV, s. 19-30.

[10] Bkz. S. Freud, "Fetişizm", (1927), *La Vie Sexuelle* içinde, a.g.y., s. 133-138; *S.E.*, kitap XXI, s. 147-157; *G.W.*, kitap XIV, s. 311-317.

acının (acının ruhsal temsilleri) yadsınmasının yerine fanteziyi ve eyleme koymayı geçirir.

Gösterenin yadsınması, tam da gösterenin dayatılmasını güvence altına alan baba işlevinin yadsınmasına yaslanır. Depresif kişinin, ideal baba ya da imgesel baba işlevi korunan babası, anneye atfedilen fallik güçten yoksun bırakılmıştır. Çekici ya da baştan çıkarıcı, kırılgan ve bağlı olan bu baba, özneyi tutkunun içinde tutar ama ona, simgeselin idealleştirilmesi yoluyla bir çıkış olanağı sağlamaz. Bu olanak gerçekleştiği zaman, annenin babasından destek alarak yüceltme yoluna girer.

Freud'un *Die Verneinung*[11] başlıklı incelemesinde muğlak noktalarını koruduğu ve çoğalttığı olumsuzlama (*Verneinung*), bilince bir arzu ve bilinçdışı düşünce yönünü dahil eden bir süreçtir. "*Bastırma esas olarak korunmaya devam ettiği halde, bastırılanın bir tür düşünsel kabulüyle sonuçlanır*[12]." "*Simgenin olumsuzlanması aracılığıyla, düşünce bastırmanın sınırlarını aşar*[13]." Olumsuzlama yoluyla, "*bastırılmış bir temsil ya da düşünce içeriği bilince dek yol alabilir*[14]". Hastaların bilinçdışı arzularına karşı savunmalarında gözlemlenebilen bu ruhsal süreç ("hayır, onu sevmiyorum", söz konusu sevginin tam da yadsınmış bir biçim altında itirafı anlamına gelir), mantıksal ve dilsel simgeyi üreten süreçle aynıdır.

Olumsuzluğun, konuşan varlığın ruhsal etkinliğiyle aynı kapsamda olduğunu düşünüyoruz. Olumsuzlama, yadsıma ve dışta bırakma gibi çeşitli olumsuzluk kiplikleri (bastır-

---

[11] Bkz. S. Freud, "Die Verneinung" (1925), *Revue Française de psychanalyse*, Paris, 1934, VII, no 2, s. 174-177. *Le Coq-Héron* içinde karşılaştırmalı çeviri, no 8; *S.E.*, kitap XIX, s. 233-239; *G.W.*, kitap XIV, s. 11-15.

[12] Bkz. "Die Verneinung", *Le Coq-Héron* içinde karşılaştırmalı çeviri, no 8, s. 13.

[13] *Aynı yerde.*

[14] *Aynı yerde.*

mayı, direnci, savunmayı ya da sansürü üretebilen ya da değiştirebilen), birbirlerinden ne denli farklı olurlarsa olsunlar, birbirlerini karşılıklı olarak etkiler ve koşullandırırlar. Bölünmenin söz konusu olmadığı bir "simgesel yetenek" yoktur ve sözel kapasite fetişizmin (yalnızca simgelerin kendilerinin fetişizmi de olsa) yanı sıra psikozun da (kontrol altına alınmış olsa bile) potansiyel taşıyıcısıdır.

Bununla birlikte, bu olumsuzluk süreci çeşitli ruhsal yapıları farklı biçimlerde egemenliği altına alır. Eğer *dışta bırakma* (*Verwerfung*) olumsuzlamaya üstün gelirse, simgesel çerçeve gerçekliğin kendisini de silerek çökecektir: Bu, psikozun ekonomisidir. Hastalığın selim gelişmesinde, dışta bırakma noktasına dek gidebilen melankolik kişinin (melankolik psikoz) ayırt edici niteliği, *yadsımanın olumsuzlama* üzerindeki egemenliğidir. Dilsel göstergelerin temelindeki göstergesel dayanaklar (kaybın ve hadım edilmenin duygusal ve dürtüsel temsilleri) yadsınır ve bunların, özne için anlam yaratmak olan içruhsal değerleri, bunun sonucu olarak ortadan kalkar. *Olumsuzlamanın yadsınması* bastırma çalışmasını, ya da en azından bu çalışmanın temsile ilişkin kısmını engellediği için, bu durum travmatik anıların (çocuklukta sevilen bir yakının kaybı, buna benzer daha yakın tarihli bir yara) bastırılmamasıyla ve sürekli olarak anılmasıyla sonuçlanır. Öyle ki, bu anma, bastırılmış olanın bu temsili, kaybın simgesel bir *işleni*şine varmaz, çünkü göstergeler kaybın birincil içruhsal kayıtlarını yakalama ve onu bizzat bu işlemle çözme kapasitesine sahip değildir: Tersine, çaresizlik içinde evirip çevirirler. Çöküntü içindeki kişi, ruh hallerinin onu tepeden tırnağa belirlediğini bilir ama söyleme geçmelerine izin vermez. Narsisistik anne zarından ayrıldığı için acı çektiğini bilir ama yitirilmemesi gereken o cehennem üzerindeki tümgüçlülüğüne sarılmaktan vazgeçmez. Annesinin penisi

olmadığını bilir ama yine de, yalnızca gündüz düşlerinde değil, aslında yansız olan "liberal", "edepsiz" söyleminde de (ve bu fallik iktidarla çoğu zaman ölümcül bir rekabete girerek) o penisin sergilenmesini sağlar.

Gösterge düzeyinde, bölünme, *göstereni* hem *göndergeden* hem de dürtüsel (göstergesel) *kayıtlardan* ayırır ve üçünü de değersizleştirir.

Narsisizm düzeyinde, bölünme, tümgüçlülükle aynı anda yıkıcılığı ve yok olma kaygısını da korur.

Ödipal arzu düzeyinde, bölünme, hadım edilme korkusu ile hem anne hem kendisi için fallik tümgüçlülük fantezisi arasında salınır.

Yadsıma her yerde bölünmeler gerçekleştirir ve temsillerin olduğu kadar davranışların da *hayatiyetini yok eder.*

Bununla birlikte, psikotik kişinin tersine, çöküntü içindeki kişi, *yadsınmış*, zayıflatılmış, muğlak, değersizleştirilmiş, ama yine de simge kaybının ortaya çıkışına dek varlığını sürdüren bir baba göstereninin korur. O kefen babayı ve özneyi dilsizliğin yalnızlığına sürükleyerek onu sarmadan önce, çöküntü içindeki kişi gösterge kullanma yeteneğini yitirmez. Göstergeleri korur ama, göstergenin kendisine varana dek gerçekleşen bölünme nedeniyle, bu göstergeler saçma, yavaşlamış, tükenmeye hazır halde korunur. Çünkü depresif gösterge, kaybın yol açtığı duyguyu bağlamak yerine, gösteren kadar duyguyu da inkâr eder ve böylece çöküntü içindeki öznenin, yitirilmemiş nesnenin (Şey) tutsağı olarak kaldığını itiraf eder.

Depresif kişinin duygusal sapkınlığı

Depresif kişide gösterenin yadsınması sapkınlık mekanizmasını anımsatıyorsa da, iki saptamada bulunmak zorunludur.

Öncelikle, depresyonda yadsıma sapkın yadsımaya oranla daha üstün bir güce sahiptir ve yalnızca tersine döndürmenin (eşcinsellik) ya da sapkınlığın (fetişizm, teşhircilik, v.b.) tartışma konusu haline getirdiği *cinsel kimliği* değil, *öznel kimliğin* kendisini etkiler. Yadsıma depresif kişinin içe yansıtmalarını bile yok eder ve onu değersiz, "boş" olduğu duygusuyla baş başa bırakır. Kişi kendini değersizleştirerek ve yıkarak, her türlü nesne olanağını tüketir; bu, aynı zamanda nesneyi korumanın... başka yerde ve dokunulmaz biçimde korumanın da dolaylı bir aracıdır. Depresif kişinin koruduğu son nesne ilişkisi izleri duygulardır. Duygu depresif kişinin kısmi nesnesidir. Nesnesel olmayan bir Şey üzerindeki o adlandırılamaz, sözel olmayan (hatta bu nedenle dokunulmaz ve tümgüçlü) nüfuz yoluyla narsisistik bir homeostaz elde etmesini sağlayan bir ilaç anlamında "sapkınlığı"dır. Bu nedenle, depresif duygu –ve bu duygunun tedavilerde ama aynı zamanda sanat yapıtlarında sözelleştirilmesi- depresif kişinin, özneyi psikotik nöbet kadar intihardan da koruyarak boşluğu dolduran ve ölümü bertaraf eden sapkın silah takımı, muğlak haz kaynağıdır.

Benzer biçimde, bu bakış açısından çeşitli sapkınlıklar depresif yadsımanın öteki yüzü olarak görünür. Melanie Klein'a göre, her ikisi de –depresyon ve sapkınlık- "depresif konum"un[15] işlenmesini önler. Yine de, tersine çevirmeler

[15] Bkz. M. Mahler, *On Human Symbiosis and the Vicissitudes of Identification*, cilt I, New York, International University Press, 1968; Joyce Mac Dougall sapkın kişinin tiyatrosundaki yadsımayı çözümle-

ve sapkınlıklar, cinsel kimliği alt üst etmekle birlikte öznel kimliği etkilemeyen ve otoerotizme, eşcinselliğe, teşhirciliğe, v.b. başvuru sayesinde narsisistik bir libidinal homeostazın yaratılmasına (kurgusal bir üretimle karşılaştırılabilir) alan tanıyan bir yadsıma tarafından taşınır gibi görünmektedirler. Bu edimler ve kısmi nesne ilişkileri, özneyi ve nesnesini tam bir yıkımdan korur ve narsisistik homeostazla birlikte, Thanatos'a karşı duran bir yaşamsallık sağlarlar. Böylece depresyon paranteze alınır, ama çoğu zaman dayanılmaz bir şey olarak yaşanan bir sapkın tiyatro bağımlılığı pahasına; hadım edilmeyle yüzleşmeyi engelleyen ve Oedipus öncesi ayrılık acısına perde oluşturan tümgüçlü nesneler ve ilişkiler bu tiyatronun sahnesinde geçit yapar. Eyleme koyma yoluyla bertaraf edilen fantezinin zayıflığı, sapkınlıklarda, zihinsel işleyiş düzeyinde gösterenin yadsınmasının sürekliliğine tanıklık eder. Bu özellik, depresif kişi tarafından yaşanan simgesel istikrarsızlığa ve ancak anlamsız sayılmaları koşuluyla dizginsiz hale gelen edimlerle gerçekleşen manik uyarılmaya yakındır.

Melankolik-depresif bütünlüğün nevrotik tarafında, sapkın ve depresif davranışların nöbetleşmesine sık rastlanır. Bu, söz konusu iki yapının, öznel yapının farklı öğelerine bağlı olarak çeşitli şiddet dereceleri içeren aynı mekanizma (yadsıma) etrafında eklemlenmesine işaret eder. Sapkın yadsıma otoerotizmi ve narsisizmi etkilememiştir. Dolayısıyla bu ikisi, boşluğa ve nefrete karşı bir baraj oluşturmak üzere harekete geçebilir. Buna karşılık, depresif yadsıma narsisistik bir uyumun temsil olanaklarını bile etkiler ve buna bağlı olarak özneyi otoerotik sevinçten, kendi "coşku-

---

miştir ("Identifications, Neoneeds and Neosexualities", *International Journal of Psycho-analysis* içinde, 1986, 67, 19, s. 19-31).

lu mirac"ından* yoksun bırakır. Bu durumda, geriye yalnızca, duyguyu kısmi nesneden bile yoksun kalmaya ve bilinçte ancak dul, yaslı, acılı olarak temsil edilmeye mahkûm eden dolayımsız bir üstbenlik aracılığıyla narsisistik içe kapanışların mazoşist egemenliği kalır. Yadsımanın sonucu olan bu duygusal acı, *anlamı olmayan bir anlam*dır ama ölüme karşı perde olarak kullanılır. Bu perde de düştüğü zaman, olanaklı tek zincirleme ya da edim olarak geriye yalnızca ölümün anlam dışılığını dayatan kopuş edimi, zincirlerinden boşalma [*dés-enchainement*] edimi kalır: Böylece reddedilenler olarak yeniden bulunan ötekilere *meydan okuma*; ya da ölümcül edime geçiş yoluyla, kendini ebeveyne ilişkin simgesel sözleşmenin, yani yadsıma (ebeveynin ya da kendinin) tarafından bloke edildiği yerin her zaman dışındaymış gibi kabul ettiren öznenin narsisistik *sağlamlaşma*sı.

Böylece, çöküntü içindeki kişide "depresif konum"un önlenmesinin merkezinde yer aldığını saptadığımız olumsuzlamanın yadsınması, bu duyguya ille de sapkın bir renk vermez. Çöküntü içindeki kişi kendini bilmeyen bir sapkındır: Hatta kendini bilmemekten çıkarı vardır çünkü hiçbir simgeleştirmenin tatmin eder gibi görünmediği eyleme koymaları son derece uç noktalara varabilir. Acının verdiği zevklerin, birçok keşişin tattığı ve zamansal olarak daha yakınımızdaki Dostoyevski'nin yücelttiği kasvetli bir doyuma götürebildiği doğrudur.

Yadsıma, özellikle depresyonun çift kutuplu biçimlerine özgü manik evrede tüm gücünü kazanır ve gün ışığına çı-

---

* *Assomption*: Meryem Ana'nın göklere yükselişi. "Assomption jubilatoire", Lacan tarafından, ayna evresindeki çocuğun coşkuyla kendi varlığını hissetme deneyimini ifade etmek için kullanılan kavram. (ç.n.)

kar. Kuşkusuz hep orada olmuştur, ama gizlice: Kederin sinsi ve avutucu arkadaşı olarak olumsuzlamanın yadsınması, kuşkulu bir anlam kurmuş ve kasvetli dilden inanılmaz bir görünüş yaratmıştır. Elinin altında oynamayı bilmediği bir yapıntı bulunan dépresif kişinin kopuk söyleminde, kendi varlığına dikkat çekmiştir: Fazla uslu çocuk ve durgun su karşısında uyanık olun... Bununla birlikte, manik kişide yadsıma hüznün yaslandığı ikili reddi aşar: Sahneye çıkar ve kayba karşı bir perde yapının aracı haline gelir. Sahte bir dil kurmakla yetinmekten uzak olan yadsıma bundan böyle ikame erotik nesnelerden oluşan değişik donanımlardan bir yığınak yapar: Erkek ya da kadın dulların erotomanisi, hastalıklara ya da sakatlıklara bağlı narsisistik yaraların sefih telafileri, v.b. bilinen şeylerdir. İdeal ve yapıntı yoluyla doğal dilin ve bayağılaşmış toplumsal yasanın normlarına özgü sıradan yapının üstüne çıkan estetik coşku, bu manik etkinliğe katılabilir. Eğer bu düzeyde kalırsa, yapıtın sahteliği kendini belli eder: İkame, kopya, taklit. Tersine, yaratıcısına ve muhatabına bir yeniden doğuş sağlayan yapıt, yaygın toplumsal ve dilsel kullanımın hep biraz yaslı ve öksüz bıraktığı tümgüçlü bir benliğin adlandırılmamış heyecanlarını, önerdiği yapay dilin (yeni tarz, yeni düzenleme, şaşırtıcı imgelem) içinde bütünleştirmeyi başaran yapıttır. Dolayısıyla böyle bir kurgu, eğer bir antidepresan değilse, en azından bir hayatta kalma edimi, bir diriliştir...

Keyfi ya da boş

Umutsuz kişi olumsuzlamanın ortadan kalkmasıyla aşırı bir zihin açıklığı kazanır. Mecburen keyfi olan anlamlı bir sekans ona ağır, şiddetli bir biçimde keyfi görünür: Onun saçma olduğunu düşünür, anlamı yoktur. Hiçbir sözcük,

yaşamın hiçbir nesnesi, bir anlam ya da göndergeyle tutarlı ve aynı zamanda ona uygun bir zincirleme bulmak için elverişli değildir.

Depresif kişi tarafından saçma olarak algılanan keyfi sekans bir gönderme kaybıyla aynı kapsamdadır. Çöküntü içindeki kişi hiçbir şeyden söz etmez, konuşacak bir şeyi yoktur: Şeye (*Res*) yapışmış bir haldedir, nesnesizdir. Bu bütünsel Şey imlenemez ve imleyemez: Bir Hiçtir, onun Hiçidir, Ölümdür. Özne ile imlenebilir nesneler arasına yerleşen uçurum, ifadesini anlamlı zincirlemelerin imkânsızlığında bulur. Ama böyle bir sürgün, öznenin kendi içinde bir uçurumu açığa çıkarır. Bir yandan, yaşamla özdeşleştirildikleri ölçüde yadsınan nesneler ve gösterenler bir anlam-dışılık değeri kazanırlar: Dilin ve yaşamın anlamı yoktur. Öte yandan, bölünme yoluyla, Şeye, Hiçe -imlenemez olana ve ölüme- yoğun ve makul olmayan bir değer atfedilir. Saçma göstergelerden, yavaşlamış, dağınık, tutuk sekanslardan çatılan depresif söylem, anlamın adlandırılamaz olan içinde çöküşünü ve orada, Şeye perçinlenen duygusal değer lehine, ulaşılmaz ve nefis biçimde yitip gitmesini ifade eder.

Olumsuzlamanın yadsınması, dilsel gösterenleri özne için anlam yaratma işlevinden yoksun bırakır. Kendi içlerinde bir anlam taşımakla birlikte, bu gösterenler özne tarafından *boş* olarak algılanır. Bu olgu, göstergelerin göstergesel izlere (dürtü temsilleri ve duygu temsilleri) *bağlanmış olmamaları*ndan kaynaklanır. Bunun ardından, serbest bırakılan bu arkaik ruhsal kayıtlar yansıtmalı özdeşleşmede nesne benzerleri olarak kullanılabilir hale gelirler. Depresif kişide dilin yerini alan eyleme koyma edimlerinin yolunu

açarlar.[16] Ruh halinin bedeni teslim alan bir kendinden geçiş noktasına dek taşması, eyleme koymanın öznenin kendisine geri dönmesi anlamına gelir: Ezici ruh hali, gösterenle ilgili yadsıma nedeniyle gerçekleşmeyen bir edimdir. Öte yandan, çok sayıda depresif kişinin avutulmaz hüznünü örten bu ateşli savunmacı etkinlik, cinayet ya da intihar öncesinde ve bu edimler dahil, simgeleştirme kalıntılarının bir yansıtılmasıdır: Depresif kişinin yadsıma tarafından anlamından kurtarılan edimleri, kendi de yadsıma tarafından uyuşturulmuş bir öznenin büyük kayıtsızlığı içinde dışarıya atılan ya da kendine geri dönen nesne benzerleri olarak muamele görür.

Depresif kişide gösterenin yadsınmasına ilişkin olan ve nörolojik yetersizlikleri gidermek için biyokimyasal araçlara başvurmayı dışlamayan psikanalitik varsayım, öznenin düşünsel kapasitelerini güçlendirme olanağını korur. Analitik tedavi, depresif kişinin kıskıvrak yakalandığı yadsıma mekanizmasını analiz ederek –yani çözerek-, tam bir simgesel potansiyel "aşısı" gerçekleştirebilir ve duygusal kayıtlar ile dilsel kayıtların, göstergesel ile simgeselin kesiştiği yerde işleyen karma söylemsel stratejileri öznenin kullanımına sunabilir. Bu tür stratejiler, analiz çerçevesinde optimal yorum tarafından depresif hastanın kullanımına sunulan gerçek depresyon karşıtı rezervlerdir. Buna koşut olarak, analist ve çöküntü içindeki hasta arasında büyük bir empati gerekir. Bu empati temelinde, ünlüler, ünsüzler, heceler gösteren zincirinden çıkartılabilir ve söylemin, hastayla özdeşleşmesi sayesinde analist tarafından saptanan bütünsel anlamına uygun olarak yeniden düzenlenebilir. Bu,

[16] Bkz. ileride, Bölüm III, "Öldürmek ya da kendini öldürmek", s. 101 ve devamı, ve "Bakire bir anne", s. 109 ve devamı.

depresif kişinin "gizli" ve adlandırılmamış duygusuna göndermede bulunularak sık sık dikkate alınması gereken dil-ötesi, dil-aşırı bir düzeydir.

Ölü dil ve diri diri gömülen Şey

Bu durumda, depresif kişide anlamın –ve uç noktada, yaşamın anlamının- şaşırtıcı çöküşü, bu kişinin, evrensel gösteren zincirini, yani dili bütünleştirmekte zorluk çektiğini varsaymamıza izin verir. İdeal durumda, konuşan varlık kendi söylemiyle birdir: Söz "ikinci doğamız" değil midir? Tersine, depresif kişinin söylediği şey onun için yabancı bir deri gibidir: Melankolik, ana dili içinde bir yabancıdır. Annesini yitirmediği için ana dilinin anlamını –değerini- yitirmiştir. Konuştuğu ve intiharını bildiren ölü dil, diri diri gömülmüş olan bir Şeyi gizler. Ama bu Şeye ihanet etmemek için onu tercüme etmeyecektir: Anlatılmaz duygunun *"mahzen mezar"*ında[17] duvarlarla çevrili, anal olarak yakalanmış, çıkışsız kalacaktır.

Sık sık mekankoli nöbetleri geçiren bir kadın hasta, ilk görüşmemize üzerine sayısız "ev" sözcüğü basılmış parlak kırmızı bir gömlekle geldi. Bana, yaşadığı daireyle ilgili kaygılarından, olağan dışı malzemelerle inşa edilen yapılarla ve ailesinin dramatik koşullarda yitirdiği, çocukluğunun cenneti olan bir Afrika eviyle ilgili rüyalarından söz etti.

Ona, "bir evin yasını tutuyorsunuz" diyorum.

---

[17] N. Abraham ve M. Torok, yasta, depresyonda ve benzer yapılarda ruhsal "mahzen mezar"ların oluşumu ve içe yansıtılması üzerine çok sayıda araştırma yayımladılar. Diğerlerinin yanı sıra, bkz., N. Abraham, *L'Écorce et le Noyau*, Aubier, Paris, 1978. Benim bu yazarlarınkinden farklılaşan yorumum, aynı klinik gözlemden, André Green'in de dikkat çektiği depresif kişideki bir "ruhsal boşluğa" ilişkin gözlemden yola çıkıyor.

"Ev mi? Ne demek istediğinizi anlamıyorum, görmüyorum, sözcüklerim eksik kalıyor!", diye yanıtlıyor.

Ağzı kalabalık, konuşması hızlı ve hararetli, ama soğuk ve soyut bir heyecanın gerginliğini taşıyor. Dilden yararlanmaktan vazgeçmiyor: "Öğretmen olarak mesleğim beni durmaksızın konuşmak zorunda bırakıyor ama başkalarının yaşamını anlatıyorum, benimle ilgisi yok; ve kendi yaşamımdan söz ederken bile, bir yabancıdan söz edermişim gibi oluyor", diyor. Hüznünün nesnesini, derisinin ve etinin acısına, hatta bedenine yapışan gömleğinin ipek kumaşına dek kazınmış olarak taşıyor. Yine de bu hüzün zihinsel yaşamına geçmiyor, sözcüklerinden kaçıyor ya da daha doğrusu, Anne'ın sözü, kendi mantığını ve duygudan arınmış, bölünmüş tutarlılığını kurmak için hüznü ve Şeyini terk etmiş. Tıpkı birinin kendini tümüyle, ne kadar başarılı olursa o kadar tatminsiz olan bir işe vererek acıdan kaçması gibi.

Depresif kişide dili duygusal deneyimden ayıran bu uçurum, erken bir narsisistik travmayı düşündürür. Psikoza götürebilecekken, gerçekte bir üstbenlik savunması tarafından stabilize edilmiştir. Sıra dışı bir zekâ ve bir baba düzeyiyle ya da simgesel bir düzeyle ikincil özdeşleşme bu stabilizasyona katkıda bulunur. Bu yüzden, depresif kişi üzüntülerine ve huzursuzluklarına gece gündüz bekçilik eden açık zihinli bir gözlemcidir; bu teftiş takıntısı, melankoli nöbetlerinin arasında yer alan "normal" dönemlerde onu duygusal yaşamından sürekli olarak koparır. Yine de depresif kişi, simgesel zırhının bütünleşmemiş, savunmacı kabuğunun içe yansıtılmamış olduğu izlenimini verir. Depresif kişinin sözü bir maskedir, yabancı bir dilde yontulmuş hoş bir ön cephedir.

Bununla birlikte, depresif söz cümleye ilişkin *anlamlandırma*yı engelliyorsa da, *anlamı* tamamen tükenmiş değildir. Anlam, bazen duygunun anlamını çözmek için dinlemeyi bilmek zorunda olduğumuz ses tonunda gizlenir (aşağıdaki örnekte göreceğimiz gibi). Depresif sözün ton kiplemesi üzerine çalışmalardan, söylemlerinde duygusuz görünen ama tersine tonlamalarında güçlü ve değişken bir heyecanı gizleyen bazı depresifler üzerine, ya da "duygusal körelme"nin yavan ve sessizliklerle ağırlaşmış olarak kalan ton düzeyine ulaştığı ("giderilemez eksiltiler" halinde kopuklaşan cümle dizisine koşut olarak) diğer depresifler[18] üzerine çok şey öğreniyoruz ve daha da öğreneceğiz.

Analiz tedavisinde, parçaüstü söz düzeyinin (tonlama, ritim) bu önemi, analisti bir yandan sesi yorumlamaya, öte

[18] Depresif sesin ajitasyon ve kaygıdan yoksun bu ikinci görünümünde, düşük perde, tekdüze melodi, kötü nitelikli bir tını ve pek az uyum saptanmıştır. Örneğin, M. Hamilton, "A rating scale in depression", *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry* içinde, no 23, 1960, s. 56-62; P. Hardy, R. Jouvent, D. Widlöcher, "Speech and psychopatology", *Language and Speech* içinde, cilt XXVIII, kısım I, 1985, s. 57-79. Özetle, bu yazarlar yavaşlamanın görüldüğü kişilerdeki prozodik körelmeye işaret ederler. Buna karşılık, psikanaliz kliniklerinde, özellikle melankolik-depresif bütünün psikotik yanından çok nevrotik yanında yer alan depresif hastaları dinliyoruz ve bunu ağır krizlerin ardından gelen, tam da aktarımın mümkün olduğu dönemlerde yapıyoruz. O zaman, tekdüzelikle ve düşük frekans ve perdelerle oynanan bir oyun, ama aynı zamanda da ses değerlerine yönelik bir dikkat yoğunluğu saptıyoruz. Öyle görünüyor ki, parçaüstü düzeye bu biçimde anlam atfedilmesi, depresif kişiyi söze yatırımını tamamen geri çekmekten "kurtarıyor" ve bazı ses kırıntılarına (heceler veya hece grupları), başka yerde gösteren zincirinden silinmiş olan duygusal bir anlam kazandırıyor (aşağıdaki örnekte göreceğimiz gibi). Bu saptamalar, psikiyatrinin körelen depresif sese ilişkin gözlemlerini, bunlarla ille de çelişmeksizin tamamlıyor.

yandan sözcük birimi kırıntılarında, her şeye karşın tuhaf bir biçimde anlamlandırılmış olan hecelerde ve ses gruplarında gizlenen depresif söylemin gösteren ötesi gizli anlamını çıkartmak için, sıradanlaşmış ve hayatiyetini yitirmiş gösteren zincirini eklemlerine ayırmaya götürmelidir.

Analiz sırasında Anne sık sık, günler boyunca konuşmayı ve yemeyi reddederek (anoreksi ve buliminin nöbetleşebildiği bir biçimde) odasına kapanmasına yol açan bitkinlik, umutsuzluk, hayattan zevk almama durumlarından yakınıyor: Çoğu zaman kendini bir tüp uyku hapını yutmaya hazır hissediyor ama yine de bu ölümcül eşiği asla geçmemiş. Antropologlardan oluşan bir ekipte mükemmel bir uyumla yer almasına karşın, bu entelektüel kadın kendisinin "yeteneksiz", "boş", "değersiz", v.b. olduğunu söyleyerek mesleğini ve başarılarını her zaman küçümsüyor. Tedavinin hemen başlangıcında, annesiyle sürdürdüğü çatışmalı ilişkiyi analiz ettik ve hastanın, nefret edilen ama bu haliyle hastanın iç derinliklerinde korunan ve kendine karşı bir öfke ve içsel boşluk kaynağı haline gelmiş olan annesel nesneyi tam anlamıyla yutmuş olduğunu saptadık. Bununla birlikte, sözel alışverişin belirtilerin işlenmesine (Durcharbeitung) değil, akılcılaştırılmasına yol açtığına ilişkin karşı aktarımsal bir izlenim, ya da Freud'un dediği gibi, bir kanı taşıyordum. Anne bu kanımı doğruluyor ve sık sık şöyle diyordu: "Sözcüklerin kıyısındaymışım gibi konuşuyorum ve derimin kıyısında olma duygusu yaşıyorum, ama kederimin derindeki kısmı dokunulmaz olarak kalıyor."

Bu sözleri, benimle hadım edici bir alışverişin histerik bir reddi olarak yorumlayabilirdim. Yine de depresif yakınmanın yoğunluğu veya söylemine yerleşen ya da söylemini "şiirsel" biçimde parçalayan, bazı anlarda çözülmesi olanaksız olan sessizliğin önemini göz önüne alınca, bu yorum bana yeterli görünmüyordu. Şöyle söylüyorum: "Sözcüklerin kıyısında ama

sesin bağrında, çünkü bana bu anlatılmaz hüzünden söz ederken sesiniz rahatsız." Baştan çıkarıcı değeri açık olan bu yorum, depresif bir hastanın içinde bulunduğu durumda, dilsel gösterenin savunmacı ve boş görünüşünün içinden geçme ve ses kayıtları düzeyinde arkaik nesne (ön-nesne, Şey) üzerinde bir nüfuz (Bemächtigung) arayışı anlamına gelebilir. Bu hasta, yaşamının ilk yıllarında ağır deri hastalıkları geçirmiş ve kuşkusuz hem anne teniyle temastan hem de aynadaki anne yüzü imgesiyle özdeşleşmeden yoksun kalmış. Şöyle devam ediyorum: "Annenize dokunamadığınız için, derinizin altına, 'derinin kıyısına' saklanıyordunuz; ve gizlendiğiniz yerde, onun sesini uzaktan duyduğunuza göre, ona karşı hissettiğiniz arzu ve nefreti sesinizin tınısına hapsediyordunuz."

Burada, benlik imgesinin oluştuğu ve tam da geleceğin depresif kişisinin imgesinin sözel temsil içinde istikrar kazanmayı başaramadığı birincil narsisizmin bölgesindeyiz. Bunun nedeni, bu temsil içinde nesnenin yasının tutulmamış olmasıdır. Tersine, nesne, kıskançlıkla korunan ve sonunda sesleştirmeler içine gizlenen duygular tarafından gömülmüş –ve egemenlik altına alınmış- gibidir. Analistin, müdahaleci olmaktan korkmaksızın, yorumuyla söylemin bu sessel düzeyine dek nüfuz edebileceğini düşünüyorum. Yorum, arkaik ön-nesne üzerindeki nüfuz nedeniyle gizli tutulan duygulara bir anlam vererek, bu duyguyu, ama aynı zamanda depresif kişinin ona sunduğu gizli dili (burada, ses kiplemesi) tanır ve böylece sözcükler ve ikincil süreçler düzeyine geçiş için duyguya bir kanal açmış olur. Duygusal ve sessel kayıtlardan kopuk oldukları için o ana dek boş olarak kabul edilen ikincil süreçler – dolayısıyla da dil- yeniden hayatiyet kazanır ve bir arzu, yani özne için bir anlam alanı haline gelmeleri mümkün olur.

Aynı hastanın söyleminden alınan başka bir örnek, gösteren zincirinin görünüşteki yıkımının, bu zinciri depresif hastanın

içine kilitlendiği yadsımadan ne ölçüde kurtardığını ve depresif kadının gizli tutmak için öldüğü duygusal kayıtlarla ne ölçüde donattığını gösterecektir. İtalya tatilinden dönüşte Anne bana bir rüya anlatıyor: [Klaus] Barbie'nin duruşmasına benzer bir duruşma var: Ben suçlamada bulunuyorum, herkes ikna oluyor, Barbie mahkûm oluyor. Sanki kendisi herhangi bir işkencecinin olası işkencesinden kurtarılmış gibi bir rahatlama hissediyor, ama kendisi orada değil, başka yerde, tüm bunlar ona kof görünüyor, her şeye karşın onu karşı konulmaz biçimde çeken, "hiçbir imgenin olmadığı" acılı bir rüyanın içinde uyumayı, yitip gitmeyi, ölmeyi, hiçbir zaman uyanmamayı tercih ediyor... "Çöküntü" dönemlerinin aralarında, annesiyle ve bazen de partnerleriyle ilişkilerinde Anne'i teslim alan işkence çevresindeki manik uyarılmayı duyuyorum. Ama aynı zamanda şunu da duyuyorum: "Başka yerdeyim, imgesiz bir acıyumuşaklık rüyası"; ve hasta olmaya, kısır olmaya ilişkin depresif yakınmasını düşünüyorum. Şöyle diyorum: "Yüzeyde: İşkenceciler [tortionnaires]. Ama daha uzakta ya da başka yerde, acınızın olduğu yerde, belki de şu var: torse-io-naître/pas naître."*

"Torsionnaire" sözcüğünü bileşenlerine ayırıyorum: Sonuçta bu sözcüğe işkence ediyorum, Anne'ın kendisinin, çoğunlukla hayatiyetini yitirmiş, tarafsız sözünde gömülü olduğunu duyduğum o şiddeti ona uyguluyorum. Bununla birlikte, sözcüklerle gün ışığına kavuşturduğum bu işkence, Anne'ın acısıyla suç ortaklığımdan kaynaklanıyor: Adlandırılmamış rahatsızlıklarını, Anne'ın duygusal anlamını bildiği ama ne anlama geldiğini bilmediği acının o kara deliklerini dikkatli, güç verici, ödüllendirici biçimde dinleyişim olduğuna inandığım şeyden kaynaklanıyor. Gövde, kuşkusuz kendisininki, ama bilinçdışı

---

* *Torse*: Fransızca, gövde. *Io*: İtalyanca: Ben. *Naître/pas naître*, Fransızca, doğmak/doğmamak. (ç. n.)

fantezinin tutkusu içinde annesinin gövdesine dolanmış; Anne bebekken birbirine dokunmamış olan ve şimdi, iki kadının kavgaları sırasında, sözlerin öfkesinde birbirinden kopan iki gövde. Anne –Io- analizle doğmak, kendine başka bir beden yapmak istiyor. Ama sözel temsil olmaksızın annesinin gövdesine yapıştığı için bu arzuyu adlandırmayı başaramıyor, bu arzunun anlamına vâkıf değil. Ve arzunun ne anlama geldiğini bilmemek, arzunun kendisine sahip olmamak demektir. Duygunun, arkaik Şeyin, duyguların ve heyecanların birincil kayıtlarının tutsağı olmaktır. Çiftdeğerliliğin hüküm sürdüğü ve anne-Şeye duyulan nefretin derhal kendini değersizleştirmeye dönüştüğü yer tam da burasıdır... Anne yorumumu doğrulayarak devam ediyor: Bana depresyonunun kaynağından söz etmek üzere manik işkence ve zulmedilme sorunsalını terk ediyor. O anda kısır olma korkusuyla ve bunun altında yatan bir kız çocuk doğurma isteğiyle kuşatılmış durumda: "Rüyamda, bedenimden küçük bir kızın çıktığını gördüm, annemin sadık bir portresi, oysa size sık sık, gözlerimi kapadığımda onun yüzünü kafamda canlandırmayı başaramadığımı söylemiştim, sanki ben doğmadan önce ölmüş ve beni de o ölüme sürüklüyormuş gibi. Ve işte şimdi doğuruyorum ve yeniden yaşayan da o..."

İvme ve çeşitlilik

Bununla birlikte, dürtü ve duygu temsillerinden ayrılmış olan dilsel temsiller zinciri, çöküntü içindeki kişide döngülerin hızına koşut büyük bir çağrışım özgünlüğünü gizliyor olabilir. Depresif kişinin motor yavaşlaması, bazı edilginlik ve motor yavaşlama görünümlerinin tersine, ivmeli ve yaratıcı bir bilişsel sürece eşlik edebilir; depresif kişilerin, kendilerine sunulan sözcük listelerinden yola çıkarak ürettikleri benzersiz ve yaratıcı çağrışımlar konusunda yapılan incele-

meler buna tanıklık etmektedir.[19] Gösterene ilişkin bu tür bir aşırı hareketlilik, özellikle birbirinden uzak anlamsal alanlar arasında kurulan bağlantılarda kendini gösterir ve hipomaniklerin sözcük oyunlarını anımsatır. Söz konusu aşırı hareketlilik, depresif kişilerin bilişsel açıdan aşırı zihin açıklıklarıyla, ama aynı zamanda da manik-depresifin karar verme ya da seçme konusunda yaşadığı imkânsızlıkla aynı kapsamdadır.

Danois Schou'nun 60'lı yıllardan başlayarak hâkim olduğu lityum tedavisi, temel ruh haline ama aynı zamanda da sözel çağrışıma istikrar kazandırır ve -öyle görünüyor ki- yaratıcı sürecin özgünlüğünü tamamen koruyarak, onu yavaşlatır ve daha az üretken kılar.[20] Bu gözlemleri yapmış olan araştırmacılarla birlikte şunu da söyleyebiliriz: Lityum çeşitlilik sürecini kesintiye uğratır ve özneyi bir sözcüğün anlamsal alanına sabitler, onu bir anlama bağlar ve belki de bir gönderen-nesne etrafında istikrarlı hale getirir. Öte yandan, söz konusu test (lityuma yanıt veren depresyonlarla sınırlı olduğunu kaydetmeliyiz), bazı depresyon biçimlerinin, öznenin istikrarını bozan ve ona istikrarlı bir anlamla ya da sabit bir nesneyle yüzleşmekten kaçış olanağı sunan ivmeli çağrışım nöbetleri oldukları sonucunu çıkarmamızı mümkün kılar.

Geçmeyen bir geçmiş

İçinde yaşadığımız zamanın söylemimizin zamanı olduğu göz önüne alınırsa, melankolik kişinin yabancı, yavaşlayan, ya da dağılan sözü, onun merkezsiz bir zamansallık

[19] Bkz. L. Pons, "Lityumun Bilişsel İşlevler Üzerindeki Etkisi", *La Presse médicale* içinde, 2, IV, 1963, XII, no 15, s. 943-946.

[20] *Aynı yerde*, s. 945.

içinde yaşamasına yol açar. Bu zamansallık akmaz, önce/sonra vektörü tarafından yönetilmez, bir geçmişten bir amaca doğru yönlendirilmez. Yoğun, ağır, ve kuşkusuz fazla acı ya da fazla sevinçle yüklü olduğu için travmatik *bir an*, depresif zamansallığın ufkunu kapatır ya da daha doğrusu, her türlü ufku ve perspektifi ortadan kaldırır. Geçmişe saplanmış, aşılmaz bir deneyimin cennetine ya da cehennemine gerileyen melankolik kişi tuhaf bir bellektir: Her şey geçip gitti, der gibidir, ama ben o geçip giden şeye sadığım, ona çivilenmişim, bir devrim olanağı yok, gelecek yok... Aşırı şişmiş, abartılı bir geçmiş ruhsal sürekliliğin tüm boyutlarını işgal eder. Ve yarınsız bir belleğe bu bağlılık, kuşkusuz aynı zamanda, narsisistik nesneyi biriktirmenin, çıkışsız bir kişisel mahzen mezarın kapalı odasında ona üstüne titreyerek bakmanın da bir aracıdır. Melankolik zamanlamanın bu özelliği temel bir veridir; bu veriye bağlı olarak, yirmi dört saatlik ritimde somut bozukluklar gelişebilir ve verili bir öznede depresyon nöbetlerinin özgül biyolojik ritme tam bir bağımlılığı oluşabilir.[21]

Depresyonu *yer*den çok *zaman*a bağlı olarak tasarlama fikrinin Kant'a kadar gittiğini anımsayalım. Kant, nostaljinin oluşturduğu bu özgül depresyon biçimi üzerine düşünürken, nostaljik kişinin gençliğinin mekânını değil, kendisini arzuladığını, arzusunun *şey*i değil *zaman*ı yeniden bulmanın peşinde olduğunu öne sürer.[22] Freud'un, depresif kişinin

---

[21] Bu konuda, daha teknik başka incelemelerin yam sıra, bkz., H. Tellenbach, psikopatolojik meditasyon, *De la Mélancolie*, P.U.F., Paris, 1979.

[22] Bkz., E. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, aktaran J. Starobinski, "Nostalji Kavramı", *Diogène* içinde, no 54, 1966, s. 91-115. Ayrıca Staborinski'nin, tarihsel ve felsefi açıdan konumuzu aydınlatan melankoli ve depresyon üzerine çalışmalarını da anmalıyız.

saplandığı *ruhsal nesne* kavramı aynı anlayışın parçasıdır: Ruhsal nesne bir bellek olgusudur, "Proust tarzı" yitik zamana aittir. Öznel bir kurgudur ve bu sıfatla, kuşkusuz kavranamaz ve her güncel sözelleştirmede yeniden oluşan, ama fiziksel bir uzaya değil, daha baştan ruhsal aygıtın imgesel ve simgesel uzayına yerleşen bir belleğin alanına dahildir. Kederimin nesnesinin, burada ve şimdi eksikliğini duyduğum o köyden, o anneden, o sevgiliden çok, onlardan bana kalan o belirsiz temsil olduğunu, böylece ruhsal mezarım haline gelen şeyin karanlık odasında saklayıp düzenlediğim o belirsiz temsil olduğunu söylemek, huzursuzluğumu daha baştan imgesele yerleştirir. Bu budanmış zamanın sakini olan depresif kişi, zorunlu olarak imgeselin sakinidir.

Dile ve zamana ilişkin bu tür bir görüngübilim, birçok kez vurguladığımız gibi annesel nesnenin tamamlanmamış yasını açığa çıkarır.

Yansıtmalı özdeşleşme ya da tümgüçlülük

Bu noktayı daha iyi açıklamak için Melanie Klein tarafından önerilen *yansıtmalı özdeşleşme* kavramına dönmemiz gerekiyor. Çok küçük yaştaki çocuklara ve aynı zamanda psikozun dinamiğine ilişkin gözlemler, en arkaik ruhsal işlemlerin, henüz-ben olmayanın iyi ve kötü bölümlerinin, ondan henüz ayrılmamış olan bir nesneye -ötekine bir saldırı yöneltmekten çok onun üzerinde bir nüfuz, tümgüçlü bir mülkiyet hakkı elde etmek amacıyla- yansıtıldığı işlemler olduklarını varsaymamıza izin verir. Bu oral ve anal tümgüçlülük, ideal olarak arzu edilen benliğin özerkliği bazı biyopsikolojik özellikler tarafından engellendiğinde belki daha da şiddetlidir (psikomotor güçlükler, işitme ya da görme bozuklukları, çeşitli hastalıklar, v.b.). Çocuğu

narsisistik bir protez olarak seçmiş olan ve erişkin ruhsallığını onaran bir öğe olarak içine almaktan vazgeçmeyen anne ya da babanın aşırı korumacı ve kaygılı tutumu, bebeğin tümgüçlülük eğilimini şiddetlendirir.

Ve bu tümgüçlülüğü ifade eden göstergesel araç, sözel öncesi bir göstergebilimdir: Jeste, harekete, sese, kokuya, dokunmaya, işitmeye dayalı bir göstergebilim. Arkaik egemenliğin bu ifadesi birincil süreçlerin egemenliği altındadır.

Tümgüçlü anlam

Bir *anlam*ın öznesi çoktan oradadır, dilsel *anlamlandırma*nın öznesi henüz kurulmamış ve ortaya çıkmak için depresif konumu bekliyor olsa da. Çoktan orada olan anlam (erken ve zorba bir üstbenliğe yaslandığını varsayabileceğimiz), arzunun hem uyarıcı hem tehdit edici olan Şeyden ve öz duyumsal bulanıklıktan ilk farklılaşmayı oluşturan duyusal diziler içinde eklemlendiği, jeste, akustiğe, ses çıkarmaya dayalı ritimler ve düzenlerden oluşur. Böylece "kendine ait bir beden"e dönüşme yolundaki bedenin sürekliliği, önnesneyle, annesel Şeyle birbirine karışan erojen bölgeler üzerinde akışkan ama güçlü, ilk ve erken bir hâkimiyet kurarak, örgütlü bir süreksizlik içinde eklemlenir. Psikolojik düzeyde bize bir tümgüçlülük olarak görünen şey, *henüz anlamlandırma kapasitesinden yoksun olan bir ön-öznede anlamın yoğun varlığını ifade eden göstergesel ritimlerin gücüdür.*

Anlam olarak adlandırdığımız şey, *infans*'ın*, ebeveyne ilişkin arzunun gösterenini kaydetme ve kendine özgü bir tarzda ona dahil olma kapasitesidir; söz konusu tarzdan kasıt, gelişmesinin o anında sahip olduğu göstergesel kapa-

* Latince, çocuk. (ç.n.)

siteleri, yani göstergeleştiren bu *infans*'ın erojen bölgelerinde içerilen bir "henüz öteki olmayan"a (Şeye) birincil süreçler düzeyinde hâkim olmasını sağlayan göstergesel kapasiteleri ortaya koymasıdır. Bununla birlikte, söz konusu tümgüçlü anlam eğer anlamlandırmaya yatırılmazsa "ölü harf" olarak kalır. Bunu gerçekleştirmek, depresif anlamı nesnelerin ve arzuların anlamına bağlamak için, onu hüzün tarafından annesiyle birlikte kapatıldığı mahzen mezarda aramaya giden analitik yorumun işi olacaktır. Böyle bir yorum, anlamın tümgüçlülüğünü tahtından indirir ve depresif yapıya sahip özne tarafından yadsınan depresif konumun işlenmesi anlamına gelir.

Nesneyle ayrılığın depresif olarak adlandırılan evreyi başlattığı anımsanacaktır. Annemi kaybederim ve olumsuzlamadan destek alarak onu işaret, imge, sözcük olarak geri alırım.[23]

Oysa tümgüçlü çocuk, tüm ruhsal itkilerini ayrılmamış olan, bütünleşilebilir bir ötekine yerleştirdiği daha önceki bir yansıtmalı özdeşleşmenin paranoid-şizoid konumunun muğlak zevklerinden vazgeçmez. Ya da bu çocuk ayrılığı ve yası reddeder ve depresif konuma ve dile adım atmak yerine, yansıtmalı özdeşleşmenin egemen olduğu edilgin, aslında şizo-paranoid bir konuma sığınır –dilde bazı gecikmelerin altında yatan konuşmanın reddedilmesi, gerçekte, tümgüçlülüğün ve dolayısıyla nesne üzerinde birincil nüfuzun dayatılmasıdır. Ya da çocuk, genelde simgesel bir sistemin kuruluşu yoluyla (özellikle dilin kuruluşu) yasın işlenmesine götüren olumsuzlamanın *yadsınması*nda bir telafi bulur. O zaman özne, tüm diğer duygularıyla birlikte hoş olmayan duygularını dondurur ve böylece daha baştan acılı

[23] H. Segal, *a.g.y.* Bkz., bu çalışmada, s. 35 ve devamı.

ve ulaşılmaz bir yer olarak oluşan ve hep öyle kalan bir *ruhsal içeri*de korur. Göstergelerden değil ama göstergesel izlerden[24] oluşan bu acılı içeri, Narkissos'un gizli yüzüdür, göz yaşlarının gizli kaynağıdır. O zaman *olumsuzlamanın yadsınması*nın oluşturduğu duvar, öznenin heyecanlarını, her şeye karşın ve hatta çoğu zaman parlak bir biçimde edindiği simgesel kurgulardan tam da bu iki katlı olumsuzlama sayesinde ayırır. Melankolik, kederli ve gizli içiyle potansiyel sürgündür ama aynı zamanda, soyut da olsa parlak kurgulara yetenekli bir entelektüeldir. Depresif kişide olumsuzlamanın yadsınması tümgüçlülüğün mantıksal ifadesidir. Boş söylemiyle, arkaik bir nesne üzerinde "simgesel" değil "göstergesel" olduğu için ulaşılmaz olan nüfuzunu güvence altına alır (böylece bu nesne hem kendisi hem de herkes için bir bilmece ve giz olarak kalır).

Hüzün öfkeyi zapt eder

Yeni ayrılık ya da yeni kayıp deneyimleri birincil yadsıma nesnesini yeniden canlandırdığı ve bu yadsıma pahasına korunmuş olan tümgüçlülüğü sarstığı zaman, bu biçimde kazanılmış bir simgesel kuruluş, böyle bir temele çatılmış bir öznellik kolayca çökebilir. O zaman, bir görünüş olan dilsel gösteren, okyanus dalgaları karşısında bir dalgakıran gibi heyecanlar tarafından sürüklenir. Kaybın yadsımanın ötesinde sürüp giden birincil kaydı olarak duygu özneyi istila

[24] Göstergesel/simgesel ayrımı konusunda, bkz., *Révolution du language poétique* adlı çalışmam, Seuil, Paris, 1974, ve yukarıda, bölüm I, s. 33, not 27. Jean Oury, Büyük Öteki'nden yoksun olan melankoliğin, "sınırsız"la karşılaştığı "korku noktası"na dek, çözülmez ama yaşamsal işaret noktaları aradığını belirtir. (Bkz., Jean Oury, "Şiddet ve Melankoli", *La Violence, actes du Colloque de Milan*, 10/18, Paris, 1978, s. 27 ve 32.)

eder. Hüzün duygum, tümgüçlü nüfuzun arkaik Şeyini her şeye karşın yitirdiğimin nihai ama dilsiz tanığıdır. Bu hüzün saldırganlığın nihai filtresidir; yalnızca ahlaki ya da üstbenliğe ilişkin edep duygusu nedeniyle değil, ama hüzünde benlik hâlâ ötekiyle karışmış durumda olduğu için, onu kendi içinde taşıdığı, kendi tümgüçlü yansıtmasını içe yansıttığı ve ondan keyif aldığı için itiraf edilmeyen nefretin narsisistik zaptıdır. Dolayısıyla, keder tümgüçlülüğün olumsuzudur, ötekinin benden kaçtığının ama yine de benliğin terk edildiğini kabul etmediğinin birinci ve birincil göstergesidir.

Depresif kişide bu duygu taşması ve birincil göstergesel süreçler, dilin yabancı ya da "ikincil" olarak tanımladığımız zırhıyla ve simgesel kurgularla (öğrenilenler, ideolojiler, inançlar) çatışmaya girer. Normal olarak denetim altında bulunan birincil süreçlerin ritmini ve kuşkusuz biyofizyolojik ritmi ifade eden yavaşlamalar ve ivmelenmeler kendini gösterir. Söylemin artık bu ritmi kıracak gücü yoktur; hele değiştirecek gücü hiç yoktur. Tersine, söylem, dilsizlikte tükendiği noktaya dek duygusal ritim tarafından değiştirilmeye izin verir (eylem seçeneğini olanaksız kılan aşırı yavaşlama ya da aşırı ivmelenme yoluyla). İmgesel yaratıcılığın (sanat, edebiyat) depresyonla savaşı, simgeselin ve biyolojiğin tam da bu eşiğiyle yüz yüze geldiği zaman, anlatının ya da akıl yürütmenin birincil süreçlerin egemenliğinde olduğunu saptarız. Ritimler, ses yinelemeler, yoğunlaştırmalar, bir mesajın ve bir bilginin iletimini biçimlendirir. O halde, *şiir* ve daha genel olarak onun gizli işaretini taşıyan üslup, alt edilmiş (geçici olarak) bir depresyona tanıklık ediyor olabilir mi?

Böylece, ruhsal ve özellikle de depresif değişimleri betimlemek için en az üç parametreyi göz önüne almak duru-

mundayız: *Simgesel süreçler* (söylemin dilbilgisi ve mantığı) ve *göstergesel süreçler* (yer değiştirme, yoğunlaştırma, ses yinelenmeleri, ses ve jest ritimleri, v.b.) ve bunların yaslanma noktasını oluşturan uyarılma iletiminin *biyofizyolojik ritimleri*. Biyofizyolojik ritimleri koşullandıran içsel etkenler hangileri olursa olsun ve sinirsel uyarılmanın optimal iletimini sağlamak için kullanılabilecek farmakolojik araçlar ne denli güçlü olursa olsun, uyarılmanın birincil ve özellikle de ikincil bütünleşmesi sorunu hâlâ gündemdedir.

Psikanalitik müdahale tam da bu noktaya yerleşir. Arzu ve hoşnutsuzluğu en ufak kıvrımlarına dek adlandırmak – ve bunu, tümgüçlülüğün ve nesneden taklit ayrılığın ilkel koşullarını yeniden oluşturan aktarım durumunun bağrında da yapmak- öznenin melankoli denen bu paradoksal yapısına ulaşmamızın tek aracı olmaya devam etmektedir. Gerçekten de paradoksal, çünkü özne bir *olumsuzlama* pahasına kendisi için simgeselin kapılarını açmıştı, ama yalnızca, tümgüçlü bir duygunun adlandırılamaz sevincini kendine saklayarak, bu kapıları *yadsıma* yoluyla tekrar kapatmak için. O zaman belki de analiz, göstergesel heyecanların simgesel yapı içinde daha iyi bir biçimde bütünleşmelerini kolaylaştırarak, bu özneleşmeyi dönüştürme ve söylemi birincil süreçlerin çalkantıları ve hatta biyoenerjik iletimler üzerinde değiştirici etkisi olan bir güçle donatma şansına sahiptir.

Çevirinin batılı yazgısı

Tamamlanmış bir yasın içinden ve ötesine tercüme edilmesi gereken kökensel bir nesnenin, hatta bir Şeyin varlığını ortaya koymak melankolik kuramcının bir fantezisi değil midir?

Kökensel nesnenin, hep çevrilmesi gereken o "kendinde"nin, çevrilebilirliğin nihai nedeninin, ancak daha önce

kurulmuş olan söylem ve özne için ve onlar aracılığıyla varolabildiği kesindir. Çevrilmiş olan zaten orada olduğu içindir ki çevrilebilir olan fazla ya da ölçüsüz olarak hayal edilebilir ve varsayılabilir. O öteki dilin, dilin bir ötekisinin, ve hatta bir dil dışının varlığını ortaya atmak, metafizik ya da tanrıbilim için zorunlu olarak bir çekince değildir. Bu postüla, belki de batılı metafizik ve kuramın temsil etme şansına ve cüretine sahip olduğu ruhsal bir gerekliliğe tekabül eder. Kesinlikle evrensel olmayan bir ruhsal gereklilik: Örneğin, Çin uygarlığı kendinde şeyin çevrilebilirliğinin değil, daha çok göstergelerin yinelenme ve çeşitliliğinin, yani çevriyazının uygarlığıdır.

Kökensel nesne, yani çevrilecek nesne takıntısı, gösterge ile gönderen arasında değil ama ötekiyle etkileşim içinde sözel olmayan gönderen deneyimi arasında belli bir denkliğin (kesinlikle mükemmel olmayan) mümkün olduğunun düşünülmesini varsayar. Doğru biçimde adlandırabilirim. Beni aşan Varlık --duygunun varlığı dahil- uygun ya da neredeyse uygun ifadesini bulabilir. Çevrilebilirlik bahsi aynı zamanda kökensel nesneye hâkim olma bahsidir ve bu anlamda, sevinç, korku ya da acı nesnesini ele geçirmeyi hedefleyen bir gösterge seli aracılığıyla depresyonla (yasını tutamadığım ve beni istila eden bir ön-nesneden kaynaklanan) mücadele etme girişimidir. Çevrilebilirlik takıntısıyla birlikte metafizik, dile getirilen ve tam da bu adlandırma nedeniyle yatışan bir acının söylemidir. Kökensel Şey bilmezden gelinebilir, yadsınabilir, yeniden kopyalanmış ya da neşe saçan, içi olmayan, hakikati olmayan göstergelerin hafifliği lehine, acı bilmezden gelinebilir. Bu modele göre işleyen uygarlıkların avantajı, bu sayede öznenin kozmosa dalışını, dünyaya mistik içkinliğini işaret etme yeteneğine sahip olmalarıdır. Ama Çinli bir arkadaşımın bana itiraf

ettiği gibi, böyle bir kültür acının hücumu karşısında donanımsızdır. Bu eksiklik bir avantaj mıdır, yoksa bir zayıflık mı?

Tersine, batılı insan, annesini çevirebileceğine ikna olmuş durumdadır -*anneye* inandığı kesindir; ama onu çevirmek, yani ona ihanet etmek, onu başka yere aktarmak, ondan özgürleşmek için. Söz konusu melankolik, göstergelere adlandırılamaz, travmatik, kökensel yaşantılara denk düşmelerini sağlayacak biçimde hâkim olmak için inanılmaz bir çaba göstererek, sevilen nesneden ayrılmanın hüznü karşısında zafer kazanır.

Üstelik ve nihayet, çevrilebilirliğe bu inanç ("anne adlandırılabilir, Tanrı adlandırılabilir"), basmakalıp, beylik sözleri önleyen, güçlü bir biçimde bireyselleşmiş bir söyleme ve kişisel üslup bolluğuna yol açar. Ama yine buradan, biricik ve kendinde Şeye (*Res Divina*) *ihanet*in mükemmel örneğine varırız: Eğer onu adlandırmanın tüm biçimlerine izin varsa, kendinde olarak varsayılan Şey, onu adlandırmanın bin bir çeşidi içinde eriyip gitmez mi? Varsayılan çevrilebilirlik, mümkün çevirilerin çoğulluğuna varır. Potansiyel bir melankolik olan ve ateşli bir çevirmen haline gelen batılı öznenin sonunda vardığı nokta, kendini kanıtlamış bir oyuncu ya da potansiyel ateist olmaktır. Başlangıçtaki çeviri inancı, üslubun başarısına duyulan inanca dönüşür; bu inanca göre, kökensel de olsa, metnin berisi, ötekisi, metnin kendisinin başarısından daha az önem taşır.

III

Kadınsı depresyon biçimleri

Aşağıdaki parçalar, bizi klinik melankoli evrenine değil, melankolik-depresif bütünün nevrotik bölgelerine götürüyor. Orada, depresyon ile kaygının, depresyon ile sapkın edimlerin, nesne kaybı ve sözün anlamının kaybı ile nesne ve söz üzerinde sadomazoşist egemenliğin nöbetleşmelerini saptıyoruz. Kadınların söylemine kapılmak, kadın depresyonlarına sosyolojik olarak kanıtlanmış biçimde çok daha sık rastlanmasıyla gerekçelendirebileceğimiz basit bir tesadüf değil. Bu olgu, belki de kadın cinselliğinin bir özelliğini açığa çıkarıyor: Annesel Şeye bağımlılığı ve onarıcı sapkınlık konusunda daha az olanağa sahip olması.

YAMYAMSI YALNIZLIK

Mezar-beden ya da tümgüçlü yutma

Hélène, doğumundan başlayarak birçok cerrahi müdahale gerektirmiş ve onu üç yaşına dek yatağa çivilemiş olan ağır motor güçlükler yaşamıştı. Buna karşın, küçük kızın parlak düşünsel gelişimi aynı ölçüde parlak bir mesleki kariyer edinmesini sağladı; öyle ki eski motor kusurlarından ve bunları beslediği apaçık görünen aile bağlamından geriye hiçbir şey kalmadı.

Hiçbir şey; Hélène'in oldukça müreffeh yaşamının güncel gerçekliği tarafından tetiklendikleri izlenimi vermeyen sık ve ağır depresyon nöbetleri dışında. Bazı durumlar (birden fazla kişiyle konuşmak, halka açık bir yerde bulunmak, dinleyicilerin paylaşmadığı bir fikri savunmak) bu hastada bir uyuşma haline yol açıyordu: "Felç olmuş gibi yere çivileniyorum, sözümü unutuyorum, sanki ağzımın içinde alçı var ve kafam tamamen boş." Tümüyle yeteneksiz olduğu duygusu onu kuşatıyor ve bunun ardından, Hélène'i dünyadan koparan, odasına çekilmesine, gözyaşları içinde tükenmesine ve günlerce sözden, düşünceden yoksun kalmasına yol açan hızlı bir çöküş geliyordu: "Ölü gibi, ama kendimi öldürmek gibi bir düşüncem ya da isteğim de yok, sanki bu zaten çoktan olmuş gibi."

Bu durumlarda, "ölü olmak" başlangıçta Hélène için ifade edilemez bir fiziksel deneyim anlamına geliyordu. Daha sonra, bu deneyimi betimleyecek sözcükleri bulmayı dene-

diğinde, yapay ağırlık, bir kenara süpürülmüş kuru yaprak, baş dönmesine bağlı dalgınlık, kara şimşeklerle parçalanan boşluk gibi durumlardan söz etti... Ama, tam bir ruh ve beden felci olarak, kendisi ve geriye kalanlar arasında ve "kendisi" olması gereken şeyin kendi içinde çaresiz bir kopukluk olarak yaşadığı şeyi ifade etmek için, bu sözcükler ona hâlâ fazla belirsiz görünüyordu. Duyum yokluğu, acı kaybı ya da kederin içinin oyulması: Her ne kadar fiziksel ve duyumsal nitelik taşısa da bu "ölü varlığın", aynı zamanda amansız bir çaresizliğin bulutsu düşüncesi, şekilsiz bir imgelemi, karmakarışık bir temsili olduğuna ilişkin, kendisi de neredeyse fiziksel olan bir algıya eşlik eden mutlak, mineral, yıldızsı bir uyuşukluk. Ölümün varlığının gerçekliği ve kurgusu. Cesetleştirme ve yapıntı. Her şeye karşın gizlice tümgüçlü olan mutlak iktidarsızlık. Kendini canlı, ... ama "öte"de tutmanın yapıntısı. Hadım edilmenin ve çözülmenin ötesinde: Ölü *gibi* olmak, ölü *taklidi* yapmak, bundan söz edebilecek hale geldiği zaman, dolayısıyla sonradan, Hélène'e bir hayatta kalma "poetika"sı, ölümü, *sanki* gerçekmiş gibi cisimleştirme noktasına varana dek, imgesel ve gerçek bir çözülmeye dolanmış, tersine çevrilmiş bir yaşam olarak görünüyordu. Bu evrende bir kutu uyku hapını yutmak, bir seçim değil, bir başka yeri temel alarak kendini dayatan bir jesttir: Edim-olmayandır, daha çok bir tamamlanma göstergesidir, "öte"deki kurgusal tamlığa neredeyse estetik bir uyum kazandırmaktır.

Dünyayı ve kişi olarak Hélène'i bitkin, merkezsiz, hareketsiz bir edilginlik içine çeken, bütünsel, okyanusvari bir ölüm. Bu ölümcül okyanus, hiçbir dış gerçekliğe ilgi duyması ya da ulaşması söz konusu olmadan, bitmek bilmeyen günler ve haftalar boyunca yerleşip kalabiliyordu. Bir nesnenin imgesi ya da bir insan yüzü bu okyanusta berraklaş-

mayı başardığı zaman, daha o anda bu imgeleri, öldürmekten başka bir biçimde yüzleşemeyeceği nefret çökeltileri, yaralayıcı ya da düşman, çözücü ve kaygı verici öğeler olarak algılıyordu. O zaman, bu yabancıların ölüme gönderilmesi ölü varlığın yerine geçiyor ve ölümcül okyanus kaygı sellerine dönüşüyordu. Ne var ki Hélène'i hayatta tutan şey kaygıydı. Kaygı, marazi uyuşukluğunu izleyen ve ona eklenen yaşam dansıydı. Acılı ve dayanılmaz olduğu kesin olan kaygı yine de belli bir gerçekliğe ulaşabilmesini sağlıyordu. Öldürülmesi gereken yüzler özellikle çocuk yüzleriydi. Bu katlanılmaz ayartma onu korkutuyor ve ona bir canavar olduğu, ama *var olduğu,* yani hiçlikten çıktığı izlenimini veriyordu.

Bir zamanlar olduğu ve o zamandan beri yok etmek istediği iktidarsız çocuğun yüzleri mi? İzlenimim daha çok, bu öldürme arzusunun, yalnızca, tümgüçlü güçsüzlüğü içindeki ölümcül benlik tarafından daha önce özümlenmiş olan ötekilerin dünyası düşsel melankolinin onu hapsettiği bütünden kurtulmayı başardığı zaman tetiklendiği yönündeydi. Ötekileri oldukları gibi görmemekle birlikte ötekilerle karşı karşıya kalan depresif kadın, kendini onlara yansıtmaya devam ediyordu: "Beni düş kırıklığına uğratanları ya da zorbalarımı öldürmüyorum, kendi kaderine terk ettikleri bebeği, *onların* bebeğini öldürüyorum."

Acılar diyarında bir Alis gibi, depresif kadın aynalara katlanamaz. Kendisinin ve ötekilerin imgesi, yaralı narsisizminde şiddet ve öldürme arzusunu kışkırtır. Kendini bunlardan korumak için aynanın sırını kat eder ve donuk kederini sınırsızca yayarak varsanısal bir tamlığa yeniden kavuştuğu öteki dünyaya yerleşir. Proserpin mezarın ötesinde kör bir gölge olarak yaşamını sürdürür. Bedeni çoktan başka yerdedir, yoktur, canlı bir cesettir. Sık sık bu bedeni

beslemediği ya da ondan daha kolay kurtulmak için besiye çektiği olur. Göz yaşlarının buğusunu taşıyan ve ne sizi ne de kendisini gören bulanık bakışının ardında, mevcut olmayan onca kişi tarafından terk edilmiş olmanın buruk lezzetinin tadını çıkarır. Bedeninin ve ruhunun içinde, fiziksel ve manevi bir acıya üzerine titreyerek bakmakla meşgul olan Hélène, yine de –mezar yatağını terk ettiğinde- hiç kimse tarafından yoksun bırakılamayacağı muhteşem Ölüm ülkesinin ulaşılmaz vatandaşı olarak, dünya dışı biri olarak, ötekilerin arasında dolaşır.

Analizin başlangıcında, Hélène, kendi deyimiyle her türlü duygudan yoksun, paradan ya da baştan çıkarmaktan başka hiçbir şey düşünmeyen, acımasız, yapmacık, nemfoman annesiyle savaş halindeydi. Annesi tarafından odasına yapılan baskınları ("ihlal, haneye tecavüz, ırza geçme") ya da annesinin ona arkadaşlarının yanında söylediği ve Hélène'in utançtan... ve hazdan kızarmasına yol açan fazla mahrem, fazla açık sözleri ("aslında bana müstehcen gelirlerdi") anımsıyordu.

Ne var ki bu erotik saldırganlık örtüsünün gerisinde, engelli çocuk ile annesi arasında bir başka ilişki keşfettik. "Şimdi ya da çocukluğumda, onun yüzünü hayal etmeyi çok denedim, yüzünü göremiyorum. Beni taşıyan birinin üzerinde, belki dizlerinde oturuyorum ama aslında bu hiç kimse değil. Bir insanın bir yüzü, bir sesi, bir bakışı, bir başı olması gerekir. Oysa ben böyle bir şey algılamıyorum, yalnızca bir destek, hepsi bu, başka hiçbir şey yok." Bir yorum yapma riskini alıyorum: "Belki de ötekini kendinize özümlediniz, desteğini, bacaklarını istiyordunuz, ama gerisi, belki de *o*, *siz*diniz." Hélène devam ediyor:"Bir rüya gördüm, merdiveninizden çıkıyorum, merdiven anne-babamın evlilik fotoğrafındaki insanlara benzeyen bedenlerle kaplanmış.

Ben bizzat bu düğüne davet edilmişim, bu bir yamyam yemeği, o bedenleri, beden kalıntılarını, kafaları ve aynı zamanda annemin başını yemem gerekiyor. Dehşet vericiydi."

Evlenen, bir erkeğe sahip olan, kaçan anneyi ağızsal olarak kendine özümlemek. Ona sahip olmak, ondan hiçbir zaman ayrılmamak için anneyi kendi içinde tutmak. Hélène'in tümgüçlülüğü saldırganlık maskesinin arkasından beliriyor ve gündüz düşünde ötekinin yokluğunun yanı sıra, gerçek yaşamda kendinden farklı, kendinden ayrı biriyle yüz yüze geldiğinde kendini ortaya koymak konusunda yaşadığı güçlük de bu tümgüçlülüğe yaslanıyor.

Önemsiz bir cerrahi müdahale Hélène'i öylesine kaygılandırıyor ki, anesteziye maruz kalmaktansa hastalığın ağırlaşması riskini göze almaya hazır. "Uyutulmak fazla hüzünlü, buna katlanamam. Tabii ki içimi araştıracaklar, ama beni korkutan bu değil. Tuhaf, korkunç biçimde yalnız olacağım duygusunu taşıyorum. Oysa bu saçma çünkü gerçekte benimle hiçbir zaman olmadığı kadar ilgilenecekler." Cerrahi "müdahale"nin (kendi yoruma ilişkin "müdahalelerime" anıştırmada bulunuyorum), içine hapsettiğini ve kendisine sürekli eşlik ettiğini hayal ettiği yakın birini, vazgeçilmez birini ondan alacağını düşünüyor olabilir mi? "Onun kim olabileceğini anlamıyorum. Size daha önce de söyledim, kimseyi düşünmüyorum, benim için öteki yok, anımsayabildiğim kadar geriye gittiğimde çevremde kimseyi görmüyorum... Size söylemeyi unuttum, seks yaptım ve midem bulandı. Kustum ve sanki rüyayla uyanıklık arasında, çocuk kafası gibi bir şeyin küvete düştüğünü gördüm; o sırada uzaktan bir ses bana sesleniyordu, ama yanlışlıkla annemin ismiyle." Böylece Hélène bir fanteziyi, annesinin temsilini bedeninin içine hapsettiğine ilişkin yorumumu doğrulamış oluyordu. Kendi içine hapsettiği ve eğer yitirirse onu sonsuz

bir kedere boğacak olan o nesneden yalnızca sözde de olsa vazgeçmek zorunda kalmaktan huzursuz olmuş gibi, bundan söz ederken bocalıyordu. Dakik ve olağanüstü düzenli olan Hélène, analizi boyunca ilk kez olarak bir sonraki seansın saatini unutuyor. Daha sonraki seansta, kaçırdığı seanstan önceki seansla ilgili olarak hiçbir şey anımsamadığını itiraf ediyor: Her şey boş, kendini boşalmış ve korkunç hüzünlü hissediyor, hiçbir şeyin anlamı yok, kendini yine o dayanılmaz uyuşukluk haline geri dönmüş buluyor... Kovduğumuz o annenin yerine beni hapsetmeyi mi denemişti? Annesine yaptığı gibi, bir süre için beni imgesel mezar-bedeninin içine aldığına, yuttuğuna, gömdüğüne göre, birimizi ötekine karıştırarak artık buluşmamızın mümkün olmayacağı biçimde beni bedenine hapsetmeyi mi denemişti?

Sapkın ve soğuk

Hélène, bana "dokunma"sını sağlamalarım dilediği sözlerinin,"gerçek heyecandan uzak", kof ve kuru olduklarından sık sık yakınıyor: "Her hangi bir şey söylenebilir, bu bir bilgi olabilir, ama bunun bir anlamı yok, her halükârda benim için yok". Söylemine ilişkin bu betimleme, aklına "âlemlerim" diye adlandırdığı şeyi getiriyor. Ergenliğinden analizinin başlangıcına dek, bitkinlik halleri ile "erotik şölenleri" dönüşümlü olarak yaşamış: "Ne olursa olsun her şeyi yapıyorum, erkek oluyorum, kadm oluyorum, hayvan oluyorum, kim ne isterse; bu, insanları şaşkına çeviriyor ve bana da zevk verdiğine inanıyorum. Ama bu tam olarak ben değildim, hoştu, ama bir başkasıydı."

Tümgüçlülük ve kaybın yadsınması Hélène'i ateşli bir doyum arayışına götürüyor: O her şeyi yapabilir, her şeye kadir olan o. Narsisistik ve fallik bir zafer olan bu manik

tutum, olumsuz duyguları –korkuyu, kederi, acıyı...- simgeleştirmenin her türlü olanağını tıkadığı için sonunda tüketici hale gelmiş.

Ne var ki, tümgüçlülüğün analizi bu duyguların söyleme girişini sağladığında, Hélène bir cinsel soğukluk dönemi yaşadı. Önce Hélène'in içinde yok edilmek üzere ele geçirilen ve zorunlu olarak erotik olan annesel nesne, analiz sırasında bir kez yeniden bulunup adlandırılınca, kuşkusuz bir süre için hastayı doyurdu. Cinsel soğukluk yaşayan Hélène şöyle der gibi: "O bende, beni terk etmiyor, ama başka hiç kimse onun yerini alamaz, benim içime girilemez, vajinam ölü." Esas olarak vajinal olan ve klitoral orgazm tarafından kısmen telafi edilebilen cinsel soğukluk, soğuk kadının, anal olarak hapsedilmiş ve lağım-vajinaya iletilmiş bir anne figürünü imgesel olarak gasp edişini ele verir. Birçok kadın, rüyalarında annelerinin, anal mülkiyet hesaplarını tatminsiz bir biçimde halletmeye çalıştıkları sevgili ya da kocayı temsil ettiğini ve tersinin de geçerli olduğunu bilir. Vazgeçilmez, doyurucu, kuşatıcı olarak imgelenen böyle bir anne, aynı nedenlerle öldürücüdür: Kızının hayatiyetini yok eder ve tüm çıkışlarını tıkar. Dahası, kızının ona bağışladığı sevinci tekeline alan ama bunun karşılığını ona hiçbir şekilde geri vermeyen (onun bir çocuk yapmasını sağlamayan) biri olarak imgelendiğine göre, bu anne soğuk kadını duyusal olduğu kadar duygusal da olan bir imgesel yalnızlığa kapatır. Partnerin ise, aynı anda hem "Şey" hem de "Nesne" rolünü yerine getirebilmek, narsisistik talebin berisinde kalmamak ama aynı zamanda ve özellikle bu talebi yerinden etmek ve kadının ötekinden (ayrı, sınıgesel, fallik) zevk alarak kendi otoerotizmine yatırım yapmasını sağlayabilmek için, "annedenfazla" olarak imgelenebilmesi gerekecektir.

Dolayısıyla, bir kadın için iki doyum türü mümkün görünmektedir. Bir yandan, klitorisi harekete geçiren fallik doyum –partnerin simgesel gücüyle rekabet ya da özdeşleşme. Öte yandan, fantezinin, daha çok ruhsal uzayı ama aynı zamanda da bedenin uzayını hedef alarak imgelediği ve gerçekleştirdiği *öteki doyum*. Bu öteki doyum, ruhsal ve bedensel içi tıkayan melankolik nesnenin sözcüğün tam anlamıyla sıvılaşmasını gerektirir. Bunu kim yapabilir? Annemin bana verebildiklerini ve özellikle de veremediklerini bana vererek ama bunu yaparken, artık anneye ait olmayan bir yerde durarak, annemin bana hiç bir zaman bağışlayamadığı en önemli şeyi –yeni bir yaşamı- bana sunabilecek kişiye özgü o farklı yerde durarak, kendi içime hapsettiğim anneyi eritme kapasitesine sahip olduğunu imgelediğim bir partner. Ne ideal biçimde kızını ödüllendiren baba rolüne ne de erkeksi bir rekabet içinde ulaşılması gereken bir model rolüne sahip bir partner. O zaman, kadının içi (ruhsal uzay anlamında ve bedensel yaşantı, yani vajina-anüs birliği düzeyinde), ölü kadını içeren ve cinsel soğukluğu koşullandıran mahzen mezar olmaktan vazgeçebilir. Bendeki öldürücü annenin ölüme gönderilmesi, partneri, hayat bağışlayan birinin, tam anlamıyla -anneden-fazla- birinin çekiciliğiyle donatır. O fallik bir anne değildir, daha çok, kötüyü yok eden ama aynı zamanda verici ve ödüllendirici olan bir fallik şiddet aracılığıyla annenin onarılmasıdır. Öyle anlaşılıyor ki bunu izleyen ve vajinal olarak tanımlanan orgazm, artık fallik bir açık arttırma içinde imgelenmeyen, ama narsisistik nesneyi güçlendirdiği ve bu nesnenin *dışarıya* doğru yer değiştirmesini sağlama kapasitesine sahip olduğu (bir çocuk vererek, kendisi, anne-çocuk bağı ile fallik iktidar arasındaki köprü haline gelerek ya da sevilen kadının sim-

gesel yaşamını destekleyerek) imgelenen Ötekiyle ilişkiye simgesel olarak bağlıdır.

Bir kadının ruhsal gerçekleşmesi için bu öteki doyumun mutlaka zorunlu olduğuna dair bir kanıt yoktur. Çoğunlukla, fallik, mesleki veya annelikle ilgili telafi ya da klitoral haz, cinsel soğukluğun az ya da çok sağlam bir örtüsüdür. Yine de erkekler ve kadınlar *öteki doyuma* neredeyse kutsal bir değer atfediyorlarsa, bunun nedeni, belki de depresyon karşısında geçici olarak zafer kazanan kadın bedeninin dili olmasıdır. Söz konusu olan, ölüm karşısında bir zaferdir, kuşkusuz bireyin nihai yazgısı olarak ölüm değil, ama olgunlaşmadan doğan insan için, annesi tarafından terk edilmesi, ihmal edilmesi ya da anlaşılmaması durumunda sürekli bir risk oluşturan imgesel ölüm. Kadın fantezisinde bu doyum, içerinin, yeri geldiğinde biyolojik yaşamın, doğurmanın ve anneliğin kaynağı olmanın yanı sıra bir ödül kaynağı haline de gelebilmesi için, öldürücü anne karşısında kazanılan zaferi varsayar.

ÖLDÜRMEK YA DA KENDİNİ ÖLDÜRMEK: EDİMSEL HATA

Edim ancak kınanacak bir şey olabilir

Bazen, kadınsı depresyon, depresif kadına, kendini adamaktan başka bir şey düşünmeyen, halinden memnun becerikli bir kadın görüntüsü veren hummalı bir etkinliğin ardına gizlenir. Marie-Ange, birçok kadının sinsice ya da farkında olmadan taşıdığı bu maskeye soğuk bir intikamı, gerçek bir ölümcül komployu dahil ediyor ve nasıl yaptığına kendisi de hayret ederek bu komplonun beyni ve silahı haline geliyor. Bu yüzden acı çekiyor çünkü bunun ağır bir hata olduğunu hissediyor. Kocası tarafından aldatıldığını keşfeden Marie-Ange, rakibesini tespit etmeyi başarıyor ve bir dost ve meslektaş olduğu ortaya çıkan bu davetsiz misafiri basitçe saf dışı etmek için az çok çocuksu ya da şeytani bir dizi dolap çevirmeye girişiyor. Bunlar özellikle, Marie-Ange'ın kadına cömertçe sunduğu kahve, çay ya da başka içeceklere uyku ilacı ve sağlığa zararlı maddeler koymasından oluşuyor. Ama arabasının lastiklerini patlatmaya ya da frenlerini boşaltmaya v.b. kadar gidebiliyor.

Bu misillemelere girişirken bir tür sarhoşluk Marie-Ange'ı ele geçiriyor. Kıskançlığını ve yarasını unutuyor ve edimlerinden utanç duymakla birlikte neredeyse bir doyum yaşıyor. Hata yapmak ona acı çektiriyor çünkü hata yapmak ona zevk veriyor ve aynı şey tersinden de geçerli. Rakibesine kötülük etmek, başının dönmesine neden olmak

hatta onu öldürmek, aynı zamanda öteki kadının yaşamına dahil olmanın, ona öldürene dek zevk vermenin bir biçimi değil mi? Kendi uyguladığı şiddet, Marie-Ange'ı aşağılanmayı telafi eden fallik bir iktidarla donatıyor ve bundan daha da fazlasını, kocasından daha güçlü olduğu izlenimini veriyor: Öyle denebilirse, metresinin bedeni üzerinde daha belirleyici. Kocanın zinasından yakınma önemsiz bir yüzeyden ibaret. Eşinin bu "hatası" tarafından yaralanmakla birlikte, Marie-Ange'da acıyı ve intikamı harekete geçiren şey ne ahlaki kınama ne de kabahatli kocasının onda açtığı narsisistik yarayla ilgili sitem.

Daha birincil bir biçimde, *her türlü edim olanağı* ona temelde bir ihlal, bir hata olarak görünüyor. Bir şey yapmanın kendini tehlikeye atmak olacağına inanıyor ve ketlenmenin altında yatan depresif yavaşlama her türlü gerçekleşme olanağını engellediği zaman, bu kadın için tek mümkün edim, en büyük hata haline geliyor: Öldürmek ya da kendini öldürmek. Bu durum, ebeveynin kuşkusuz her zaman kınanacak bir şey olarak algılanan ve düşünülen "kökensel edim"ine yönelik Ödipal bir kıskançlığı akla getiriyor. Üstbenliğe ilişkin erken bir katılık, arkaik eşcinsel arzunun Nesne-Şeyi üzerinde yırtıcı bir nüfuz... "Bir edimde bulunmuyorum; ya da bulunursam, bu iğrenç olur, kınanması gerekir."

Manik evrede bu eylem felci, önemsiz (ve tam bu yüzden göreli olarak daha az suçlu) dolayısıyla da olanaklı bir etkinlik görünümüne bürünüyor ya da hasta en büyük edim-hatayı arzuluyor.

Erotik nesne kaybı (sadakatsizlik ya da sevgili veya koca tarafından terk edilme, boşanma, v.b.), kadın tarafından genitalliğine bir saldırı olarak hissedilir ve bu açıdan hadım edilmeye denk düşer. Bu tür bir hadım edilme, dolaysız bir biçimde, bedenin bütünlüğünü ve beden imgesini ve bunun yanı sıra ruhsal aygıtın toplamını yok etme tehdidiyle rezonansa girer. Bu yüzden, kadınlara özgü hadım edilme erotizmden arınmış değildir ama erotizme hükmeden ve onu *utanç verici bir giz* olarak koruyan narsisistik kaygı tarafından örtülmüştür. Bir kadının yitirecek bir penisi olmayabilir ama hadım edilme tehdidi altındayken kendini bütün olarak (beden ve özellikle ruh) kaybolmuş hisseder. *Sanki fallusu ruhuymuş gibi*, erotik nesne kaybı ruhsal yaşamını parçalar ve tamamen boşaltmakla tehdit eder. Dışarıdaki kayıp, dolaysız ve depresif biçimde bir iç boşluk olarak yaşanır.

Yani ruhsal boşluk[1] ve onun en basit ama en yoğun tezahürü olan acı duygusu, itiraf edilemeyen kaybın boşalttığı yere yerleşir. Depresif edim bu boşluktan yola çıkarak ve onun içinde gelişir. Anlamdan yoksun beyaz etkinlik, ayrım gözetmeksizin öldürücü bir seyir de alabilir (partnerini elinden alan rakibeyi öldürmek) zararsız bir seyir de izleyebilir (ev işi yaparak ya da çocuklara derslerini ezberleterek bitkin düşmek). Her zaman, acıyan bir ruhsal zar içinde zapt edilmiş, uyuşturulmuş olarak, "ölü" gibi kalır.

---

[1] "Ruhsal boşluk" kavramının geliştirilmesini özellikle A. Green'in çalışmalarına borçluyuz. Diğerlerinin yanı sıra, bkz. "Analitik Tedavide Analist, Simgeleştirme ve Yokluk", XXIX. Uluslararası Psikanaliz Kongresi Raporu, Londra, 1975; *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort, Édition de Minuit, 1983.*

Depresif kadınların analizinin ilk dönemlerinde, yaşayan-ölüler olarak boşlukları tanınır ve saygıyla karşılanır. Analiz, ancak üstbenliğin zorbalığından kurtulmuş bir suç ortaklığı oluşturarak, utancın dile gelmesini ve ölümün ölüm arzusu olarak yörüngesini bulmasını sağlayabilir. O zaman Marie-Ange'ın, ölü (kendisi) taklidi yapmamak için (ötekinin) ölümüne yol açma arzusu, rakibesinden zevk almayı ya da ona zevk vermeyi içeren bir cinsel arzu olarak ifade edilebilir. Bu nedenle, depresyon *beyaz* bir *sapkınlığın* örtüsü olarak kendini gösterir; düşlenen, arzu edilen, hatta düşünülen, ama itiraf edilemez ve sonsuza dek imkânsız bir sapkınlık. Depresif edim tam olarak sapkın eyleme geçişten tasarrufu sağlar: Acılı ruhun içini oyar ve utanç verici olarak yaşanan cinselliğe bir baraj oluşturur. Melankolinin bir bakıma hipnoid olan taşkın etkinliği, yasanın en amansız biçimi -zorlama, görev, yazgı ve hatta ölümün kaçınılmazlığı- içinde, gizlice sapkınlığa yatırım yapar. Analiz, melankoliğin *ölümle birlikte yaşamasına* yol açan depresif edimin cinsel (eşcinsel) gizini açığa çıkararak, hastanın ruhsal uzayındaki yerini arzuya geri verir (ölüm dürtüsü ölüm arzusu değildir). Analizin böylece markajdan kurtardığı ruhsal uzay, *kaybı*, imlenebilir ve aynı zamanda erotize edilebilir *nesne* olarak bütünleştirme kapasitesini kazanır. O andan başlayarak, ayrılık artık bir çözülme tehdidi değil, -çatışmalı, Eros ve Tanathos'un taşıyıcısı, anlama ve anlamsızlığa yeteneklibir ötekine giden yolda bir *konak* olarak ortaya çıkar.

Don Juan'ın kadını: hüzünlü ya da terörist

Marie-Ange'ın bir ablası ve kendinden küçük birçok erkek kardeşi var. Babanın gözdesi olan ablasını her zaman kıskanmış ama çocukluğundan aklında kalan, art arda gelen

çok sayıda gebeliğin göz açtırmadığı annesi tarafından kesin olarak terk edilmiş olduğu. Geçmişte ablasına ya da annesine yönelik olarak dışa vuran herhangi bir nefret duygusu görünmüyor, ya da bugün olduğundan daha fazlası söz konusu değil. Tersine, Marie-Ange, uslu, hüzünlü, her zaman içine kapanık bir çocuk gibi davranıyormuş. Dışarı çıkmaktan korkarmış ve annesi alışverişe gittiği zaman pencerede kaygıyla onu beklermiş. "Evde kalırken sanki onun yerini alıyordum, kokusunu koruyordum, varlığını hayal ediyordum, onu kendimle birlikte tutuyordum." Annesi bu hüznün normal olmadığını düşünüyormuş: "Bu rahibe yüzü sahte, bu kız bir şeyleri gizliyor" diye onaylamadığını belirtiyormuş ana kraliçe ve bu sözleri, içeride gizlendiği yerin derinliklerinde küçük kızın cesaretini daha da kırıyormuş.

Marie-Ange bana güncel depresif hallerinden söz etmeden önce uzun süre bekledi. Yüzeydeki her zaman dakik, meşgul ve kusursuz öğretmen görüntüsünün altından, evinden çıkmak istemediği, çıkamadığı için uzun hastalık izinleri alan bir kadın çıktı: Hangi kaçan varlığı hapsetmek için?

Yine de, annenin kişiliğiyle özdeşleşerek, bu terk edilmişlik duygusuna ve tam felç hallerine hâkim olmayı başarıyor: Ya aşırı etkin ev kadınıyla ya da hatta edilgin eşcinsel partneri olmak veya tersine öldürerek bedenini kendisinin tutuşturmak istediği, arzulanan fallik anneyle özdeşleşerek –ve rakibesine karşı edime geçiş noktasına bu şekilde geliyor. Böylece Marie-Ange, rakibesine yönelik nefretinin hangi tutkudan beslendiğini sezmesini sağlayan bir rüyasını aktarıyor. Bir patlayıcı yerleştirmek üzere kocasının metresine ait arabanın kapısını açmayı başarıyor. Ama aslında bu bir araba değil, annesinin yatağı, Marie-Ange annesine sokuluyor ve birden, kendinden sonraki oğlan çocuğu sürü-

sünü öylesine cömertçe emziren bu annenin bir penisi olduğunu fark ediyor.

Bir kadının doyurucu bir ilişki yaşadığı durumlarda, heteroseksüel partneri çoğunlukla annesinin özelliklerine sahiptir. Depresif kadın bu kuralın ancak dolaylı bir biçimde dışında kalır. Tercih ettiği partner ya da kocası doyurucu ama sadakatsiz bir annedir. Böyle bir durumda, umutsuz kadın dramatik, acı verici bir biçimde Don Juan'ına bağlanabilir. Çünkü Don Juan ona sadakatsiz bir annenin keyfini çıkarma olanağı vermenin ötesinde, diğer kadınlara yönelik açgözlü iştahını da doyurur. Don Juan'm metresleri onun da metresleridir. Don Juan'm kendi edime geçişleri kadmm erotomanisini tatmin eder ve ona bir antidepresan, acının ötesinde ateşli bir coşku sağlar. Eğer bu tutkunun altında yatan cinsel arzu bastırılmış olsaydı, kuşatmanın yerini cinayet alabilirdi ve depresif kadın bir teröriste dönüşebilirdi.

Kederi evcilleştirmek, hüzünden hemen kaçmayıp ona yerleşmesi, hatta serpilmesi ve böylece boşalarak tükenmesi için biraz zaman tanımak: Analizin kesinlikle geçici ama vazgeçilmez evrelerinden biri bu olmalıydı. Hüznümün zenginliği, kendimi ölümden –arzulanan reddedilen ötekinin ölümünden, kendi ölümümden- korumanın bana özgü biçimi olabilir miydi?

Marie-Ange, annesinin gerçek ya da imgesel ihmali tarafından içine düşürüldüğü yıkım ve değersizleşmeyi kendi içinde boğmuştu. Çirkin, boş ve önemsiz olduğu fikrinden kurtulamıyordu ama bu bir fikirden çok bir atmosferdi, hiçbir şey açık değildi, sadece yavan bir günün kasvetli rengi. Buna karşılık, ölüm arzusu, kendi ölümüne ilişkin arzu (anneden intikam alınmadığı için) fobilerine sızıyordu: Pencereden, asansörden, bir kayalıktan, dağdaki bir yokuştan düşme korkusu. Kendini yeniden boşlukta bulma, boş-

luktan ölme korkusu. Sürekli baş dönmesi. Marie-Ange bu baş dönmesini, zehirden sersemlediğini ya da kelle koltukta araba sürdüğünü varsayabileceğimiz rakibesine aktararak kendini ondan geçici olarak koruyor. Ötekinin feda edilen yaşamı pahasına kendi yaşamı kurtuluyor.

Bu depresif histerinin terörizmi, sık sık ağzı hedef alarak kendini gösteriyor. Çok sayıda harem öyküsü ve kadın kıskançlığıyla ilgili diğer öyküler, zehirleyen kadın imgesini kadınsı şeytaniliğin ayrıcalıklı imgesi olarak kurar. Bununla birlikte, içeceği ya da yiyeceği zehirlemek, zincirlerinden boşalmış cadının ötesinde, memeden yoksun bırakılmış bir kız çocuğunu açığa çıkarır. Erkek çocukların da memeden yoksun bırakıldığı doğru olmakla birlikte, erkeğin, heteroseksüel ilişkide ama aynı zamanda ve özellikle de ona ağızsal doyumlar ya da oralite aracılığıyla doyumlar sağlayan çeşitli dolaylı araçlarda yitik cennetini yeniden bulduğu bilinir.

Bir kadının edime geçişi daha fazla ketlenmiştir, daha az işlenmiştir ve buna bağlı olarak, yeri geldiğinde daha şiddetli olabilir. Çünkü bir kadın için nesne kaybının çaresi yoktur ve yasını tutmak imkânsız değilse de daha zordur. Dolayısıyla, onu babasına yönlendirmesi gereken ikame nesneler, sapkın nesneler ona aldatıcı görünür. Heteroseksüel arzuya çoğunlukla arkaik arzularını, hatta arzunun kendisini bastırarak ulaşır: Heteroseksüelliğe cinsel soğukluk içinde teslim olur. Marie-Ange kocasının yalnızca kendisinin olmasını ister, onu kendisi için ister, ondan doyum sağlamak için değil. Dolayısıyla doyuma ulaşma yalnızca erkeğin sapkın nesnesi dolayımıyla gerçekleşir: Marie-Ange metresten doyum alır ve metresi olmadığında kocası artık onu ilgilendirmez. Depresif kadının sapkınlığı sinsidir, öteki cinsi aramak için erkeğin nesne-kadınının sunduğu parava-

na-aracılığa gereksinim duyar. Ama bir kez bu yola girdikten sonra, melankolik kadının bitkin arzusunun frenleri artık boşalır: Bu arzu her şeyi ister, sonuna kadar, ölüme kadar.

Bu öldürücü gizin analistle paylaşılması, yalnızca analistin güvenilirliğinin ya da yasa, kınama ve dizginleme evreni ile kendi söylemi arasındaki farklılığın sınanması değildir. Bu güven ("suçumu paylaşmanızı sağlıyorum"), analisti ortak bir doyumun içine çekme girişimidir: Annenin reddettiği, metresin çaldığı doyum. Yorum, bu güvenin erotik nesne olarak analist üzerinde bir nüfuz kurma girişimi olduğunu açığa çıkararak, hastayı arzusunun ve manipülasyon girişimlerinin gerçekliği içinde tutar. Ama analist, cezalandırıcı yasama etiğiyle karıştırılmayan bir etik izleyerek, depresif konumun gerçekliğini tanır ve hastanın acısının simgesel meşruiyetini onaylayarak, kederini işlemek için başka simgesel ya da imgesel araçlar aramasını sağlar.

BAKİRE BİR ANNE

"Kara delik"

Çatışmaları, terk edilişleri, sevgililerinden ayrılıkları ona ulaşamıyormuş, bunlar ona hiçbir acı vermiyormuş gibi hissediyordu. Annesi öldüğünde hissettiğinden daha fazla değil... Burada söz konusu olan, kendine ve duruma hâkim olma temelinde bir kayıtsızlık ya da (ki en sık karşılaşılan durum budur) acının ve arzunun histerik bastırılması değildi. Seanslar sırasında, Isabelle bu tür durumları yeniden kurmaya çalıştığında, "uyuşturulmuş yaralar"dan, "körelmiş keder"den ya da "her şeyi içeren silinme"den söz ediyordu. Ruhsal uzayına, Maria Torok ve Nicolas Abraham'ın söz ettiği, içinde hiçbir şey olmayan ama tüm depresif kimliğin bu hiçlik etrafında örgütlendiği o "mahzen mezarlar"dan birini yerleştirdiği izlenimini taşıyordum. Bu hiçlik bir mutlaktı. Gizli, adlandırılamaz, ifade edilemez halde tutula tutula aşağılayıcı hale gelen acı, yarayı bastırmayan ama onun yerini alan ve dahası, acıyı yoğunlaştırarak, ona duyumların ve temsillerin nüfuz edemediği ölçüsüz bir yoğunluk veren bir ruhsal sessizliğe dönüşmüştü.

Ondaki melankolik ruh hali, boşluklardan, kaçışlardan, acı olabilecekken Isabelle'in vakur üstbenliğinin derhal ulaşılmaz bir aşırı büyümeye dönüştürdüğü şeye ilişkin ürkek ve varsanıya benzer düşüncelerden ibaretti. Duygunun ne bastırılması ne de basit izi olan bir hiçlik; ama terk edilme ve düş kırıklıklarının yol açtığı duyusal, cinsel ve fanteziye

ilişkin rahatsızlığı bir kara delikte –görünmez ve ezici kozmik karşı madde gibi- yoğunlaştıran bir hiçlik. Hadım edilme ve narsisistik yaralar, cinsel doyumsuzluk ve fantezi çıkmazları, aynı anda hem öldürücü hem onarılmaz olan ve öznelliğini örgütleyen bir yük halinde o kara delikte iç içe girmişti: İçeride yalnızca örselenmiş ve felçliydi; dışarıda elinde kalan, edime geçişten ya da görünüşü kurtaran etkinliklerden ibaretti.

Isabelle dışarıda canlı anneliğini ve etkinliklerini yürütmek için, başka kişilerin bastırma ya da bölme etrafında örgütlenmelerine benzer biçimde, melankolisinin bu "kara deliği"ne gereksinim duyuyordu. "Kara delik" ona ait olan şeydi, barınağıydı, içinde yitip gittiği kadar yeniden beslendiği narsisistik yuvaydı.

Isabelle, depresif dönemlerinden birinin en karanlık anında çocuk sahibi olmaya karar vermişti. Kocası tarafından düş kırıklığına uğratılmıştı, "çocuksu tutarsızlık" olarak gördüğü tavrı nedeniyle sevgilisine karşı güvensizdi ve bu durumda çocuğa "kendisi için" sahip olmak istemişti. Çocuğun kimden olduğunu bilmek onun için pek önemli değildi. Bu "bakire-anne", "çocuğu istiyorum, babasını değil" diye düşünüyordu. Ona "güvenilir bir hayat arkadaşı" lazımdı: "Bana ihtiyaç duyacak biri, birbirimizin suç ortağı olacağız, birbirimizi hiçbir zaman... yani neredeyse hiçbir zaman terk etmeyeceğiz."

Depresyonun panzehri olan çocuk ağır bir yük taşımaya yazgılıydı. Bu analizin başlangıcında, hamile Isabelle'in gerçekten de bakirelere özgü olan dinginliği –yaşamının hiçbir dönemi ona gebelik dönemi kadar coşkulu görünmemişti-, her dikkatli gözlemci tarafından algılanabilecek bir bedensel gerilimi saklıyordu. Isabelle divanda gevşemeyi başaramıyordu, boynu gergin ve ayakları yerde ("eşyala-

rınıza zarar vermemek için" diyordu), herhangi bir tehdit karşısında sıçrayıp sipere yatmaya hazır gibi görünüyordu. Bu tehdit, analist tarafından gebe bırakılma tehdidi miydi? Bazı süt bebeklerinde görülen hiperkinezi, kuşkusuz annelerinin adlandırılmamış, bilinçdışı, fiziksel ve ruhsal aşırı gerginliklerini gösterir.

Ölmek için yaşamak

Hamile kadınların çoğunda yaygın olarak görülen, fetüste gelişme bozukluğu olmasına ilişkin kaygı Isabelle'de intihar düzeyinde bir uç noktaya vardı. Bebeğinin doğum sırasında öldüğünü ya da doğuştan ağır bir kusur taşıdığını hayal ediyordu. O zaman kendini öldürmeden önce onu öldürdüğünü, anne ve çocuğun gebelikte olduğu gibi ölümde de ayrılmaz biçimde yeniden birleştiğini düşünüyordu. O kadar arzu edilen doğum gömme törenine dönüşüyor ve cenaze imgesi, sanki çocuğunu yalnızca ölümü için arzu edermiş gibi hastayı coşturuyordu. Ölüm için doğuruyordu. Vermeye hazırlandığı yaşamın ve kendi yaşamının acımasızca sonlanması, onu her türlü endişeden esirgeme, varoluşun sıkıntılarından kurtarma hedefini taşıyordu. Doğum, geleceği ve tasarıları yok ediyordu.

Çocuk arzusunun narsisistik bir ölümcül kaynaşma arzusu olduğu açığa çıktı: Bu bir arzu ölümüydü. Isabelle, çocuğu sayesinde erotik sınavların risklerinden, hazzın sürprizlerinden, ötekinin söyleminin belirsizliklerinden yakayı sıyıracaktı. Bir kez anne olunca, bakire kalabilecekti. Kimseye gereksinim duymadan ve kimse tarafından tehdit edilmeden, gündüz düşleriyle baş başa, bekâr bir kadın olarak yaşamak üzere (ya da analistiyle imgesel bir çift oluşturarak?) çocuğun babasını terk ederek, anneliğe manastıra

girer gibi giriyordu. Isabelle, çocuğu olması beklenen ölüme adanmış bu canlı varlıkta, nihayet özenle bakıp gömebileceği (başka hiç kimse bunu onun için "gerektiği gibi" yapamazdı) kendi acılı gölgesini halinden memnun biçimde seyre dalmaya hazırlanıyordu. Depresif annenin özverisi bir miktar paranoid kibirden yoksun değildir.

Küçük Alice'in doğumuyla Isabelle kendini gerçekliğin bombardımanına uğramış buldu. Bebeğin geçirdiği doğum sarılığı ve pek rastlanmayan bir ağırlıkta seyreden ilk çocukluk hastalıkları, ölüm fantezisinin katlanılmaz bir gerçekliğe dönüşmesi tehdidi taşıyordu. Kuşkusuz analizin de yardımıyla, Isabelle doğum sonrası acemilik günlerinde yıkılmadı. Depresif eğilimi, o zamandan beri büyümesine büyük bir sevecenlikle ama "üstüne titreme" zaafından tam olarak vazgeçmeden eşlik ettiği kızının yaşamı için yırtıcı bir mücadeleye dönüştü.

Kibirli özveri

Başlangıçtaki melankoli "Alice'in sorunları" tarafından yutulmuştu. Yine de yok olmamış, kendine yeni bir yüz bulmuştu. Başkalaşarak, bebeğin bedeni üzerinde tam bir oral ve anal nüfuz haline gelmiş ve böylece bu bedenin gelişmesini geciktirmeye başlamıştı. Alice'i beslemek, öğünlerini denetlemek, tartmak, yeniden tartmak, şu ya da bu doktorun verdiği, beslenme reçetesini şu ya da bu kitaptan alınan tavsiyelerle tamamlamak... Okul çağına dek, Alice'in dışkısını ve sonra da kabızlıklarını, ishallerini denetlemek, lavman yapmak... Uykusuna göz kulak olmak: İki yaşında bir çocuk için normal uyku süresi ne kadardır? Ya üç yaş için? Dört yaş için? Bu mırıltı daha çok anormal bir çığlık değil mi? Kaygılı "klasik" annenin takıntılı endişesi Isabelle

tarafından çoğaltılıyordu. Bir kız-anne olarak her şeyden sorumlu değil miydi? "Zavallı Alice"in bu dünyada sahip olduğu tek şey o değil miydi? Annesi, babası, teyzesi, büyük babası, büyük annesi? Bu doğumu pek "ortodoks" bulmayan annesi ve babası "bakire-anne"ye karşı mesafelerini koymuşlardı ve bilmeden Isabelle'in tümgüçlülük ihtiyacına bir fırsat daha sağlamışlardı.

Depresif kadının kibri ölçüsüzdü ve bunu hesaba katmamak söz konusu olamazdı. Isabelle acısını dile getirmektense, tüm işleri, endişeleri, görevleri, sıkıntıları, hatta kusurları (eğer kusur bulmak kimsenin aklına gelirse) üstlenmeye hazırdı. Alice, annesinin zaten pek geveze olmayan evreninde konuşmayı ketleyen yeni bir etken haline geldi. Kızının iyiliği uğruna annenin "dayanması" gerekiyordu: Karşı koymalı, yetersiz ya da kaybeden biri gibi görünmemeliydi.

Yalnız olmanın hüznüne, *var olmama*nın kederine hapsolmuşluk, bu hoş ve muzafferane tutukluluk ne kadar sürebilir? Bazı kadınlarda, çocuğun artık ona gereksinimi kalmayana dek, çocuk yeterince büyüyüp onu terk edene dek. O zaman, kendilerini yeniden terk edilmiş, çökmüş halde bulurlar ve bu kez, yine çocuk yapmak gibi bir çareleri de olmaksızın. Gebeliğin ve anneliğin depresyonda bir parantez, o imkânsız kaybın yeni bir olumsuzlanması olduğu ortaya çıkar.

Isabelle o noktaya dek beklemedi. Aktarımın sözel ve erotik yardımına sahipti: Bu kez yaralı bir sözü dinlemeye hazır analisti için duyduğu yasın, ötesinden değil *içinden geçip* yeniden doğmayı deneyerek, onun karşısında ağlamak ve çözülmek için. Eğer sözcükler göz yaşlarının spazmına sızmayı becerebilirse, adı konan yalnızlık daha az yalnız

olmamızı sağlar –o ana dek sözlerden kaçmış olan bu keder taşkınının gidecek bir adres bulması koşuluyla.

Uyarılmış baba ve ideal baba

Isabelle'in rüyalarından ve fantezilerinden, babasının ya da tanıdıkları arasından bir başka erişkinin erken bir baştan çıkarma girişiminin kurbanı olduğu anlaşılabiliyordu. Isabelle'in söyleminden bu varsayımı doğrulayacak ya da çürütecek hiçbir belirgin anı çıkmıyordu.

Söz konusu varsayımı telkin eden, Isabelle'i akıl dışı bir biçimde duvara sıkıştıran yaşlı bir adamla yalnız olduğu kapalı bir odayla ilgili yineleyen bir düşsel imgeydi; ya da babasının bürosunda yine ikisinin yalnız olduğu bir sahne; bu anlaşılmaz durum onu utandırdığı için kıpkırmızı olmuş, terliyor ve korkudan çok heyecandan titriyor. Gerçek bir baştan çıkarma mı yoksa baştan çıkarılma arzusu mu? Isabelle'in babası sıra dışı biri gibi görünüyor. Yoksul bir köylüyken işletme yöneticiliğine yükselen baba, çalışanlarında, arkadaşlarında, çocuklarında ve özellikle Isabelle'de hayranlık uyandırıyordu. Bununla birlikte, başarıya kilitlenmiş bu adam, özellikle yaşı ilerledikçe daha fazla teslim olduğu alkolün etkisiyle, ruh halinde korkunç sıçramalar yaşıyordu. Isabelle'in annesi bu duygusal istikrarsızlığı gizliyor, dengeliyor, aynı zamanda da hor görüyordu. Küçük kız için bu aşağılama, annesinin babanın cinselliğini, aşırı uyarılmasını, kendine hakim olamamasını onaylamadığı anlamına geliyordu. Kısacası, aynı anda hem arzulanan hem kınanan bir baba. Kızına bir ölçüde bir özdeşleşme imkânı sunabilirdi, her zaman başka bir bebekle meşgul doğurgan anneyle rekabetinde ve bu annenin yaşattığı düş kırıklığında ona bir destek olabilirdi. Ama entelektüel ve sosyal çekiciliğinin ötesinde, bu baba da düş kırıklığına

uğratan biriydi: "Benim gözümde gizemini hemen yitirdi, ona dışarıdaki insanların inandığı gibi inanamıyordum, o annemin bir yaratığı, en büyük bebeğiydi..."

Babasının simgesel varlığı kuşkusuz Isabelle'in mesleki zırhını oluşturmasına yardımcı olmuştu, ama erotik erkek, imgesel baba, sevecen, verici, ödüllendirici baba güvenilmez hale gelmişti. Heyecanını, tutkularını, hazlarını kriz biçiminde, büyüleyici ama o kadar da tehlikeli ve yıkıcı bir öfke biçiminde gösteriyordu. İmgesel babanın, çocuğunu birincil özdeşleşmeden ikincil özdeşleşmeye götürerek, haz ile simgesel vakar arasında kurduğu bağ Isabelle için ortadan kalkmıştı.

Dolayısıyla, uç noktada bir cinsel yaşam ile... "bekâret" arasında seçim yapmak durumundaydı: Sapkınlık ve özveri arasında. Sapkınlık deneyimi ergenlik ve gençlik yıllarında onu teslim almıştı. Kendi deyimiyle, bu şiddetli, tüketici "taşkınlıklar" depresif dönemlerden çıkışına işaret ediyordu: "Sarhoş gibi oluyordum ve sonra kendimi yeniden bomboş buluyordum. Belki de babam gibiyim. Ama onun aşağıyla yukarı arasında sürekli gidiş-gelişlerini istemiyorum. Dinginliği, istikrarı, gerekirse özveriyi tercih ediyorum. Ama kızım için yaptığım özveri gerçekten özveri mi? Bu alçakgönüllü bir sevinç, sürekli bir sevinç... Nihayet, ılımlı bir haz, klavsen gibi."

Isabelle ideal babasına bir çocuk verdi: Sarhoş bir bedeni sergileyen babasına değil, bedeni olmayan babasına, dolayısıyla, itibarlı bir babaya, amire, yöneticiye. Erkek bedeni, uyarılmış ve sarhoş beden, annesinin nesnesi. Isabelle onu, terk tehdidi içeren rakibesine bırakacak çünkü annesine atfedilen sapkınlıkla rekabette, küçük kız daha baştan önemsiz olduğunu, yenildiğini kabul etmiş. Kendisi için ise, onurlu bir sıfat seçiyor ve bu sıfatı "ölçüsüz biçimde" uya-

rılmış olan ve öteki kadın tarafından manipüle edilen erkek bedeninden ayırarak, tam anlamıyla bekâr kız-anne olarak dokunulmaz mükemmelliği içinde korumayı başaracak.

Bu babalık tarzının, Isabelle'i, bazı riskleri (uyarılma, dengesizlik) göze almadan kopamayacağı annesine geri iterek, depresyonunu büyük ölçüde koşullandırdığı doğru olsa da, ideal yanıyla, simgesel başarısıyla böyle bir babanın, kızına bu durumdan çıkması için muğlak oldukları kesin bazı silahlar sunduğu da doğrudur. Isabelle anne *ve* baba olarak nihayet bir mutlağa ulaşır. Ama zaten ideal baba, kendi bekâr anne-kızının özverisi dışında bir yerde var mıdır?

Sonuç olarak ve her şeye karşın, tek çocukla da olsa, Isabelle annesinden daha iyi idare ediyor: Çünkü çok çocuk yapmamış olsa da, her şeyi bir tek çocuk için yaptığı doğru değil mi? Yine de annenin böyle imgesel olarak aşılması depresyon için geçici bir çözümden ibarettir. Mazoşist zaferin aldatıcı görünümlerinin ardında, yas hep olanaksız olarak kalır. Bir kadının, bütün ilişkileri ve bütün nesneleriyle birlikte oluşan ve yok olan anlamın içindeki boşlukla yüzleşebilmek için çocuktan koparak ve nihayet analistten koparak yapması gereken gerçek çalışma hâlâ beklemektedir...

IV

Güzellik: Depresif kişinin öteki dünyası

Bu dünyada gerçekleşen öte dünya

Acıyı adlandırmak, onu övmek, en küçük bileşenlerine dek açımlamak kuşkusuz yasa hâkim olmanın bir aracıdır. Bazen acıdan zevk almak ama aynı zamanda onu geride bırakmak, daha az yakıcı, giderek daha duyarsız bir biçimine geçmek... Oysa öyle görünüyor ki sanatlar, kendinden hoşnutluğun etrafından dolanan ve yası basit bir biçimde maniye çevirmeksizin sanatçıya ve sanat erbabına kayıp Şey üzerinde yüceltici bir nüfuz sağlayan bazı yöntemlere işaret ediyor; öncelikle *prozodi*, yani göstergesel süreçlerin ritmini ve ses yinelenmelerini göstergeye katan o dil ötesi dil aracılığıyla; adlandırmayı istikrarsızlaştırarak ve bir gösterge etrafına bir yan anlam çoğulluğu biriktirerek, özneye Şeyin anlam dışılığını ya da gerçek anlamını hayal etme şansı sunan çokdeğerlilik, göstergelerin ve aynı zamanda simgelerin *çokdeğerliği* aracılığıyla; nihayet, *bağışlama*nın ruhsal ekonomisi aracılığıyla: Konuşmacının, depresif kişinin umutsuzluğunun temelinde yatan intikama ilişkin suçluluk duygusunu ya da narsisistik yaraya ilişkin aşağılanma duygusunu yok etme kapasitesine sahip, rahatlatıcı ve iyicil bir idealle özdeşleştirilmesi.

Güzel hüzünlü olabilir mi? Güzelliğin geçicilikten ve dolayısıyla yastan ayrılmaz bir tarafı var mıdır? Yoksa güzel nesne, ölümden sonra hayatta kalınabileceğine, ölümsüzlü-

gün mümkün olduğuna tanıklık etmek için yıkımlardan ve savaşlardan sonra bıkıp usanmadan geri gelen midir?

Freud, biri bir şair olan iki melankolik arkadaşıyla bir gezinti sırasında yaptıkları bir tartışmadan esinlenen *Geçicilik Yazgısı* (1915-1916)[1] başlıklı kısa metinde bu sorunlara değinir. Geçiciliğe yazgılı olduğu gerekçesiyle güzeli değersizleştiren kötümser kişiye Freud şöyle itiraz eder: *"Tam tersine, değer artışı!"* Yine de geçiciliğin içimizde kışkırttığı hüzün ona kavranamaz görünür. Şöyle der: "[...] *psikolog için yas büyük bir bilmecedir* [...] *libidonun nesnelerinden ayrılışının neden bu denli acılı bir süreç olması gerektiğini anlamıyoruz ve bugün hiçbir varsayımdan bunu çıkartamıyoruz."*

Bundan kısa bir süre sonra, *Yas ve Melankoli*'de (1917), yas modeline uygun olarak melankolinin, yukarıda değindiğimiz gibi[2] aynı anda hem sevilen hem nefret edilen nesnenin içe yansıtılmasından kaynaklandığını öne süren bir açıklama önerecektir. Ama *Geçicilik Yazgısı*'nda Freud, yas, geçicilik ve güzellik temalarını birbirine bağlayarak, yüceltmenin, libidonun bu kadar bilmecemsi bir biçimde bağlandığı kaybı dengeleyen bir karşı ağırlık olabileceğini ima eder. Yas bilmecesi mi, yoksa güzellik bilmecesi mi? Ve aralarında ne tür bir akrabalık var?

Aşk nesnesi için tutulan yas gündeme gelmeden önce kesinlikle görünmez olan güzellik yine de varlığını sürdürür ve bizi daha da çok cezbeder: "Kültürel zenginliklere verdiğimiz büyük değer [...], kırılganlıklarını keşfetmemiz yüzünden eksilmiş değildir." Dolayısıyla, ölümün evrenselliğinin etkileyemediği bir şey vardır: Güzellik.

---

[1] *Résultats, Idées, Problèmes* , Kitap I, P.U.F., Paris, 1984, s. 233-236; *S.E.*, Kitap XIV; s. 305-307; *G.W.* Kitap X, s. 358-361.

[2] Bkz. Bölüm I, s. 19 ve devamı.

Güzel, libidoyu hiçbir zaman düş kırıklığına uğratmayan bir ideal nesne olabilir mi? Yoksa güzel nesne, "iyi" ve "kötü" nesne muğlaklığının sergilendiği, öylesine bilmecemsi biçimde yapışkan olan ve düş kırıklığına uğratan o libidinal alandan başka bir düzleme daha baştan yerleşerek, terk tehdidi içeren nesnenin mutlak ve yıkılmaz onarıcısı olarak mı ortaya çıkar? Ölümün yerine ve ötekinin ölümü yüzünden ölmemek için, ruhsallığımın kendi dışına *-ex-tasis-* yerleşmek amacıyla ürettiği bir yapıntı, bir ideal, bir "öte" yaratıyorum –ya da en azından böyle bir yapıntıya değer yüklüyorum. Bütün fâni ruhsal değerlerin yerini doldurmayı başarabilmek ne güzel.

Yine de o zamandan bu yana analistler kendilerine ek bir soru soruyorlar: Güzellik, hangi ruhsal süreçler, göstergelerin ve malzemelerin hangi değişimi aracılığıyla, *kayıp* ile kendinin yitirilmesi-değersizleştirilmesi-öldürülmesi üzerindeki *hâkimiyet* arasında oynanan dramın içinden geçmeyi başarır?

Yüceltmenin dinamiği, birincil süreçleri ve idealleştirmeyi seferber ederek, depresif boşluğun etrafına ve o boşlukla birlikte bir *hiper-gösterge* dokur. Bu, *artık varolmayan*ın görkem olarak alegorisidir; ama bu *artık varolmayan*, hiçliği bir üçüncü kişi uğruna, burada ve şimdi ve sonsuza dek, eskisinden daha iyi ve değişmez bir uyum içinde yeniden yaratabildiğim için, benim için daha üstün bir anlam kazanmıştır. Altta yatan ve örtük durumdaki varolmayanın yerine ve adına yüce anlam, geçiciliğin yerini alan yapıntı budur. Güzellik onunla aynı tözdendir. İnatçı depresyonları örten kadınsı süsler gibi, güzellik kaybın hayranlık yaratan yüzü olarak ortaya çıkar, kaybı yaşatmak için başkalaştırır.

Kaybın bir yadsınması mı? Olabilir: O zaman böyle bir güzellik fânidir ve ölümde tükenir, sanatçının intiharını

dizginleyemez ya da tam göründüğü anda belleklerden silinir. Ama yalnızca bu değil.

Göstergelerin yaşamlarıyla ilgilenebilecek kadar melankolilerimizin içinden geçmeyi becerdiğimiz zaman, insanın ayrılık acısını aşmasını sağlayacak kral yolunu görkemli bir biçimde bulan birine tanıklık etmemiz için güzellik bizi de kavrayabilir: Acıya verilen sözün yolunu, hatta çığlığa, müziğe, sessizliğe ve kahkahaya dek. Görkem, depresif kişinin bu dünyada gerçekleşen imkânsız rüyası, öteki dünyası bile olabilir. Depresif uzayın dışında, görkem bir oyundan başka nedir ki?

Yalnızca yüceltme ölüme direnir. Kendi dünyasında bizi büyüleyebilen güzel nesneyi, yara ya da kederin sevilen ya da nefret edilen her türlü nedeninden daha fazla benimsenmeye değer olarak görürüz. Depresyon bu nesneyi tanır ve kendini onda ve onun için yaşamaya uyarlar ama yüceltmenin bu biçimde benimsenmesi artık libidoyla ilgili değildir. Çoktan ayrıdır, kopuktur; kayıtsızlık, dalgınlık, hafiflik anlamına gelen ölümün izlerini çoktan kendine katmıştır. Güzellik yapıntıdır, imgeseldir.

İmgesel alegorik olabilir mi?

Batı geleneği (Eski Yunan ve Latin uygarlığının, Yahudiliğin ve Hıristiyanlığın mirasçısı) içinde üretildiği biçimiyle imgesel söylemin özgül bir ekonomisi vardır; bileşim olarak depresyona yakındır, ama aynı zamanda, depresyondan olanaklı bir anlama doğru zorunlu bir yer değiştirme halindedir. Şey ile Anlam, adlandırılamaz olan ile göstergelerin bolluğu, dilsiz duygu ile onu gösteren ve aşan ideallik arasına gerilmiş bir köprü olarak *imgesel*, ne bilimde doruğuna ulaşacak nesnel betimlemedir ne de bir ötenin simgesel biri-

cikliğine ulaşmakla yetinecek tanrıbilimsel idealizm. *Adlandırılabilir melankoli* deneyimi, saydamsızlığın ve idealin karşılıklı olarak zorunlu ve birlikte var olan iki kutbu arasında bocalayan, zorunlu olarak heterojen bir öznellik uzayına açılır. Şeylerin saydamsızlığı, tıpkı içinde anlam barındırmayan bedeninki -intihara yatkın depresif bedeninki- gibi, yapıtın aynı anda hem mutlak hem de yozlaşmış, savunulamaz, imkânsız, tümüyle yeniden yaratılması gerekli olduğu ortaya çıkan anlamına aktarılır. O zaman, anlam dışılığın ve anlamın, Şeytanın ve Tanrının, Düşüşün ve Dirilişin iki kıyısı arasında, konuşan varlığın ruhsal bir başkalaşımı olarak dolaysız bir biçimde yaşanan ince bir gösterge simyası kendini dayatır -gösterenlerin müzikselleşmesi, sözlükbirimlerin çokseslliği, sözcüksel, sözdizimsel, anlatısal birimlerin çözülüşü...

Bununla birlikte, bu iki sınır temanın korunması, imgesel ekonomide baş döndürücü bir örgütlenmeyle sonuçlanır. İmgesel ekonomi için zorunlu olmalarına karşın, bu sınır temalar uygarlığın temellerine dek etkili olan değer bunalımı anlarında solup giderler ve melankolinin yayılabileceği biricik yer olarak, geride yalnızca gösterenin anlam yüklenme ve aynı zamanda hiçlikte şeyleşme kapasitesini bırakırlar[3].

Her ne kadar batılı metafiziğin ikilikçi kategorilerine (doğa/kültür, beden/ruh, aşağı/yukarı, uzay/zaman, nicelik/nitelik...) özsel olsa da, imlenen hüzün olarak imgesel evren ama aynı zamanda, tersinden, temel ve besleyici bir anlam dışılığın nostaljik göstereni sevinç olarak imgesel evren, yine de bizzat *olanaklı*nın evrenidir. Sapkınlık olarak kötülük olanağı, nihai anlam dışılık olarak ölüm olanağı.

[3] Bkz., V. Bölüm, s. 142-143; VI. Bölüm, s.206; ve VIII. Bölüm, s. 264,287, 298. Melankoli ve sanat konusunda, bkz., Marie-Claire Lambotte, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, Paris, 1984.

Dahası ve bu siliniş sırasında korunan anlam nedeniyle, çiftdeğerli, çokdeğerli sonsuz diriliş olanağı.

Walter Benjamin'e göre, melankolik gerilimi en iyi biçimde gerçekleştiren şey, barok ve özellikle *Trauerspiel* (düz anlamıyla: yas oyunu, yasla oynanan oyun; güncel olarak kullanılan biçimiyle: Alman barok sanatında trajik dram) tarafından güçlü biçimde kullanılan *alegori*dir[4].

Örneğin Antik uygarlık kalıntılarında her zaman var olan ama *itiraf edilmeyen anlam* ile (dolayısıyla, *Venüs* ya da "kraliyet tacı") tinselci Hıristiyan bağlamın her şeye atfettiği *tam anlam* arasında yer değiştirirken, alegori, anlamların depresyonu/değer yitirmesi ile imleyici coşku arasında bir

---

[4] Bkz., Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 1916-1925, Fr. çev., Flammarion, 1985: " Hüzün (*Trauer*), duygunun terkedilmiş dünyaya yeni bir yaşam, bir çeşit maske (görüntüsü karşısında gizemli bir hazzın tadını çıkarmak üzere) sunduğu ruh halidir. Her duygu önsel olarak bir nesneye bağlıdır ve duygunun görüngübilimi o nesnenin sunumudur" (s. 150). Bir yanda görüngübilim, öte yanda melankolik duygunun yeniden bulunan nesnesi arasında kurulan bağı kaydetmeliyiz. Söz konusu olan elbette adlandırılabilen melankolik duygudur ama melankoliğin nesne kaybına ve gösteren karşısındaki kayıtsızlığına ne demeli? W. Benjamin bu konuda bir şey söylemez. "Düşerken ters dönen o cisimlere benzer biçimde, alegorik amaç simgeden simgeye sıçrayarak, kendi dipsiz derinliği karşısında baş dönmesinin kurbanı haline gelebilirdi; tabii eğer bu simgelerin en uçta olanı tarafından karanlık, yapmacıklı, Tanrı'dan uzak neyi varsa artık bir öz yanılsamadan ibaret görünecek biçimde bir toparlanma gerçekleştirmek zorunda bırakılmasaydı. [...] Burada şeylerin geçici niteliği, imlenmekten, alegorik biçimde sunulmaktan çok, kendi içinde gösteren olarak, alegori olarak sunulur. Dirilişin alegorisi gibi. [...] Derin melankolik meditasyonun özü tam olarak budur: Bu meditasyonun, kendini yozlaşmış dünya karşısında tümüyle güvence altına aldığına inandığı nihai nesneleri, alegoriye dönüşerek, içinde yer aldıkları hiçliği doldurur ve yadsırlar; öyle ki sonunda amaç, kuru kemiklere sadık düşüncenin içinde donup kalmaz, sadakatsiz bir biçimde dirilişe geri döner" (*aynı yerde*, s. 250-251).

gerilimdir (Venüs, Hıristiyan sevginin alegorisi haline gelir). Alegori, yitik göstereni imleyici bir hazla, taşa ve cesede varıncaya dek diriltici bir sevinçle donatır ve böylece adlandırılmış bir melankolinin (melankolik sevincin) öznel deneyimiyle aynı kapsamda olduğunu ortaya koyar.

Bununla birlikte, *l'allégorèse* (alegorinin doğuşu), Calderon ve Shakespeare'den Goethe ve Hölderlin'e dek yazgısıyla, karşısav niteliğindeki özüyle, muğlaklık gücüyle ve sessizliğe ve dilsiz şeylere (antik ya da doğal *daïmon*'lara*) bir gösterilen verme maksadının ötesine yerleştirdiği anlamın istikrarsızlığıyla, alegorinin basit figürünün, belki de daha geniş bir dinamiğin zamanda ve uzayda bölgesel bir sabitlenişi olduğunu açığa çıkarır: Söz konusu dinamik imgesel dinamiğin kendisidir. Geçici fetiş olarak alegorinin yaptığı, barok imgelemin bazı tarihsel ve ideolojik bileşenlerini açıklığa kavuşturmaktan ibarettir. Bununla birlikte, bu retorik figür, demir attığı somut şeyin ötesinde, batılı imgelemin esas olarak kayba (yasa) ve kaybın tehdit altında, kırılgan, yıpranmış bir şevke dönüşmesine borçlu olduğu şeyi keşfeder[5]. Olduğu gibi yeniden ortaya çıksa da, imgelemde ortadan kalksa da, alegori, didaktik şematizmi sayesinde kaba bir biçimde açığa çıkarma avantajına sahip olduğu imgesel mantığın kendisinin içinde kayıtlıdır. Nitekim, imgesel deneyimi, tanrıbilimsel bir simgecilik ya da laik bir bağlanma olarak değil, ölü anlamın bir anlam fazlası tarafından yeniden tutuşturulması olarak yaşarız; konuşan özne bu anlam fazlasında öncelikle ideal için bir sığınak bulur ama özellikle yanılsama ve yanılsamadan kurtuluş içinde onu yeniden oynama şansını keşfeder

* Latince, şeytan. (ç. n.)

[5] Bkz., Bölüm VI ve VII., s. 169, 209.

Batılı insanın Hıristiyanlıkla tamamlanan imgesel kapasitesi, anlamı, tam da ölümde ve/ya da anlam dışılıkta kayboldu̇ğu yere aktarma kapasitesidir. İdealleştirmenin hayatta kalışı: İmgelem mucizedir ama aynı zamanda mucizenin tuzla buz olmasıdır: Bir öz yanılsamadır, rüyadan ve sözcüklerden, sözcüklerden, sözcüklerden... başka bir şey değildir. İmgelem geçici öznelliğin --ölüme dek söylemeyi bilenin- tümgüçlülüğünü onaylar.

V

Holbein'ın *Ölü İsa'sı*

"İnanan biri inancını yitirebilir"

Genç Hans Holbein (1497-1543), 1522'de, (alt tabakadaki tarih 1521'dir) Basel Müzesi'nde sergilenen ve Dostoyevski üzerinde müthiş bir etki bıraktığı anlaşılan rahatsız edici bir tablo yaptı: *Ölü İsa.* Prens Mışkin *Budala*'nın başından itibaren nafile bir biçimde ondan söz etmeye çalışır; ama ancak olay örgüsünde çoksesli bir değişimin sonucunda, Rogozhin'in evinde tablonun bir kopyasını fark eder ve "ani bir esinlenmenin etkisi altında" şöyle haykırır: *"Bu tablo!... bu tablo! Biliyor musun, ona bakarken* inanan biri inancını yitirebilir?"[1] Biraz ileride, ikincil bir karakter olmakla birlikte, birçok açıdan anlatıcının ve Mışkin'in ikizi gibi görünen İppolit, tablonun çarpıcı bir betimlemesini yapar: *"İsa'nın çarmıhtan indirildiği anı temsil ediyordu. Eğer yanılmıyorsam, ressamlar İsa'yı çarmıhta ya da çarmıhtan indirildikten sonra, yüzünde doğa üstü bir güzelliğin gölgesiyle çizme alışkanlığındadırlar. En tüyler ürpertici anların ortasında bile, Onun bu güzelliği koruması için uğraşırlar. Rogozhin'in tablosunda bu güzellikten eser yoktu; bu, çarmıha gerilmeden önce çektikleri dahil sayısız işkencenin damgasını taşıyan bir insan cesedinin yetkin bir temsiliydi; çarmıhı taşırken ve onun ağırlığı altında çökerken muhafızlar ve ayaktakımı tarafından maruz bırakıldığı kötü muameleden ve darbelerden kaynaklanan yara izleri görülüyordu; ve nihayet*

[1] Bkz. Dostoïevski, *l'Idiot*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1953, s. 266. Vurgular bana ait.

*altı saat boyunca (en azından benim hesabıma göre) maruz kaldığı çarmıhın izleri. Aslında bu, çarmıhtan henüz indirilmiş bir adamın yüzüydü; yaşamı ve sıcaklığı hâlâ büyük ölçüde koruyordu. Katılaşma henüz gerçekleşmemişti, öyle ki ölünün yüzü, ıstırabı sanki onu hâlâ hissediyormuş gibi yansıtıyordu (sanatçı bunu çok iyi yakalamıştı). Üstelik, bu yüz acımasız bir gerçeklikteydi: Her şeyiyle doğaldı; benzer işkencelerden sonra herhangi bir adamın yüzü nasıl olursa öyleydi. Hıristiyan Kilisesi'nin, ilk yüzyıllardan beri, İsa'nın ıstıraplarının simgesel değil gerçek olduğunu ve çarmıhta bedeninin sınırsız biçimde doğanın yasalarına tabi olduğunu öğrettiğini biliyorum. Nitekim, tablo darbelerin dehşet verici biçimde şekilsizleştirdiği, şişmiş, vahşi ve kanlı berelerle kaplı bir yüzü temsil ediyordu; gözler açıktı ve ölümün donuk parıltısını taşıyordu, göz bebekleri kaymıştı. Ama en tuhafı, bu işkence görmüş insan cesedinin görüntüsünün esinlediği garip ve kışkırtıcı soruydu: Eğer tüm yandaşları, gelecekteki havarileri, Onu izlemiş ve Çarmıhın dibinde durmuş olan kadınlar, Ona inananlar ve tapanlar, Ona sadık olanların tümü böyle bir cesedi gözleriyle gördülerse (ve bu ceset kesinlikle bu halde olmalıydı), böyle bir görüntü karşısında şehidin dirileceğine nasıl inanabilmişlerdi? İnsan kendine rağmen şöyle diyor: Eğer ölüm bu kadar korkunç bir şeyse, eğer doğanın yasaları bu denli güçlüyse, onlara karşı nasıl zafer kazanılabilir ki? Yaşadığı sırada doğanın üstesinden gelen, doğaya boyun eğdiren Onun ("*Talitha koumi!*" *demişti ve küçük kız kalkmıştı, "Lazarus, çık!" demişti ve ölü mezarından çıkmıştı) karşısında bile eğilip bükülmeyen bu yasalar nasıl aşılabilirdi? Bu tabloyu seyredince, insan doğayı kafasında müthiş, amansız ve dilsiz bir hayvan olarak canlandırıyor. Ya da daha çok, bu karşılaştırma tuhaf görünse de, onu devasa modern yapım bir makineye benzetmek daha doğru, çok daha doğru olurdu;* büyük bir Varlığı, *tek başına tüm bir doğaya ve onu yöneten yasalara, belki de yalnızca Onun ortaya çıkabilmesi için yaratılmış olan dünyanın tümüne bedel,* paha biçilmez bir Varlığı *vurdum-*

duymaz ve duyarsız bir biçimde, akılsızca yakalayıp parçalamış ve yutmuş *olan bir makine!*

Ve bana öyle geliyordu ki, bu tablonun ifade ettiği şey, her şeyin tabi olduğu ve size rağmen size hükmeden karanlık, ki'stah ve manasız biçimde sonsuz bir güç düşüncesiydi. Tablo hiçbirini temsil etmiyor olsa da, ölünün çevresindeki insanlar, tek darbede tüm umutlarını ve neredeyse inançlarını sarsan *bu gecede korkunç bir kaygı ve yıkım hissetmiş olmalıydılar. Her biri içinin derinliklerinde olağanüstü ve sökülüp atılamaz bir düşünceyi taşıdığı halde, birbirlerinden müthiş bir dehşet içinde ayrılmış olmalıydılar. Ve eğer Efendimiz işkencenin arifesinde kendi bu halini görebilmiş olsaydı, O bile çarmıha ve ölüme öyle yürüyebilir miydi? O tabloya baktığınız zaman ister istemez aklınıza gelen bir soru da bu*[2]*."*

Acıların adamı

Holbein'ın tablosu, bir kumaş parçasının yarım yamalak örttüğü bir kaide üzerinde tek başına uzanan bir cesedi temsil eder[3]. Doğal ölçülerde resmedilmiş olan bu ceset profilden görünür, başı hafifçe izleyiciye doğru dönüktür, saçları çarşafa yayılmıştır. Görünen sağ kol, işkence görmüş cılız beden boyunca uzanır ve el hafifçe kaidenin dışına taşar. Şişkin göğüs, tablonun çerçevesini oluşturan çok alçak ve uzun nişin dikdörtgeni içine bir üçgen çizer. Bu göğüs bir mızrağın kanlı izini taşır ve elin üzerinde, çarmıha gerilişten

---

[2] *Aynı yerde,* s. 496-497. Vurgular bana ait.

[3] 1586'da, Holbein'ın arkadaşı, Basel'de avukat ve koleksiyoncu Bonifacius Amerbach'ın oğlu Basilius Amerbach, yaklaşık altmış beş yıl önce tamamlanmış olan tablonun envanterini çıkarmış ve şunları yazmıştır: *"Cum titulo Jesus Nazarenus Rex." "Judaeorum"* sözcüğü eklenmiş ve metin, muhtemelen XVI. yüzyıl sonuna ait olan bugünkü çerçevesine yerleştirilmiştir. Azabın simgelerini taşıyan ve yazıyı çevreleyen melekler çoğunlukla Genç Holbein'ın erkek kardeşi Ambrosius Holbein'a atfedilir.

kaynaklanan ve gergin orta parmağı katılaştıran yaralar görülür. İsa'nın ayakları çivi izlerinin damgasını taşır. Şehidin yüzünde umutsuz bir acı ifadesi vardır; boş bakış, keskin profil, deniz yeşili ten, gerçekten ölmüş bir insana, Baba tarafından terk edilmiş ("Baba, beni neden terk ettin?") ve Diriliş vaadinden yoksun İsa'ya aittir.

İnsani ölümün süslenmemiş temsili, cesedin çıplaklığının neredeyse anatomik sunuluşu, izleyicilere Tanrı'nın ölümü karşısında katlanılmaz bir kaygı iletir; en ufak bir aşkınlık iması bile söz konusu olmadığı ölçüde, burada Tanrı'nın ölümüyle kendi ölümümüz birbirine karışır. Dahası, Hans Holbein burada mimariye ve kompozisyona ilişkin her türlü fanteziyi reddeder. Cenaze taşı yalnızca otuz santimetre yüksekliğindeki tablonun[4] üst kısmını bastırır ve nihai ölüm izlenimini güçlendirir: Bu ceset artık hiç kalkmayacak. Kıvrımları en aza indirgenmiş olan cenaze örtüsü bile, bu hareket tasarrufuyla taşın katılık ve soğukluk izlenimini ağırlaştırır.

İzleyicinin bakışı alttan çıkışı olmayan bu tabuta nüfuz eder ve tabloyu soldan sağa izleyerek, cesedin ayaklarının gerisindeki, izleyiciye doğru geniş bir açıyla eğilen taş üzerinde durur.

Bu denli özel boyutları olan bu tablonun amacı neydi? Bu *Ölü İsa*, Holbein'ın Hans Oberried için 1520-1521 yıllarında yaptığı ve iki dış kanadı Azabı temsil eden, içi ise Doğum ve Tanrı Sevgisine ayrılmış olan sunağa mı aitti[5]? Basel'deki put kırıcı patlamalar sırasında kısmen tahrip olan sunağın dış kanatlarıyla tablonun bazı ortak özellikleri göz

[4] Yükseklik: genişlik oranı 1:7'dir ama tablonun alt kenarına yerleştirilen plakayı hesaba katınca, yükseklik: genişlik oranını 1:9 olarak gözlemliyoruz.

[5] Bkz. Paul Ganz, *The Paintings of Hans Holbein*, Phaidon Publishers Inc., 1950, s. 218-220.

önüne alındığında akla aykırı olmamakla birlikte, bu varsayımı savunmamıza izin verecek hiçbir şey yoktur.

Eleştirmenler tarafından ortaya atılan çeşitli yorumlar arasından biri öne çıkıyor ve bugün en makul yorum olarak görünüyor. Tablo, önden, yandan ve soldan (örneğin, kilisenin orta sahnından başlayarak güney sahnına doğru) akan ziyaretçilere göre yükseltilmiş bir konum işgal etmesi gereken ve bağımsız duran bir predella için yapılmış olmalıdır. Yukarı Ren bölgesinde, *oyulmuş* İsavâri beden figürlerinin sergilendiği mezar nişlerinin bulunduğu kiliseler vardır. Holbein'ın tablosu bu yatan heykelciklerin resim bağlamına aktarılışı olabilir mi? Bir varsayıma göre, bu *İsa*, sadece kutsal cuma günleri açık olan ve yılın diğer günleri kapatılan kutsal mezar nişinin örtüsüdür. Son olarak, F. Zschokke tablonun radyografisinden yola çıkarak, *Ölü İsa*'nın, başlangıçta, bir boru kesitini andıran yarım daire biçimindeki bir niş içinde bulunduğunu göstermiştir. Sağ ayağın yanında, imzayla birlikte yer alan tarih bu ilk konuma aittir: *H. H. DXXI.* Bundan bir yıl sonra, Holbein bu kemerli nişi dikdörtgen bir nişle değiştirir ve ayakların üstündeki kısma şu imzayı atar: MDXXII H. H.[6]

Mezardaki bu *İsa*'nın içinde yer aldığı biyografik ve mesleki bağlamı anımsamak da ilginç olacaktır. Holbein, çok güzel bir tablo olan *Solothurn Bakiresi*'nin de aralarında yer aldığı bir dizi Madonna resmetmiştir (1520-1522 yılları arasında). 1521'de ilk oğlu Philip dünyaya gelir. Bu, aynı zamanda, Holbein'ın 1523'te portresini yapacağı Erasmus'la yoğun bir arkadaşlık yaşadığı dönemdir.

---

[6] Bkz. Paul Ganz, "Der Leichnam Christi im Grabe, 1522", *Die Malerfamilie Holbein in Basel* içinde, Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel, s. 188-190.

Bir çocuğun doğumu; ve onun, ama özellikle, bir gün yerini yeni kuşağa bırakması gereken bir baba olarak ressamın üzerine çöken ölüm tehdidi. Erasmus'la arkadaşlık ve yalnızca fanatikliğin değil, bazı hümanistler tarafından, inancın kendisinin de terk edilişi. Aynı döneme ait, gotik etkiler taşıyan ve "sahte renkler"le* gerçekleştirilmiş küçük bir diptik, *acıların adamı olarak İsa*'yı ve *Mater Dolorosa*'yı temsil eder (Basel, 1519-1520). Acıların adamının tuhaf bir biçimde atletik, kaslı ve gergin bedeni bir sütun dizisinin altında oturur; cinsel organın önünde katlanan el kasılmış gibidir; yalnızca dikenli bir taç taşıyan eğik baş ve ağzı açık acılı yüz, dağınık bir erotizmin ötesinde, marazi bir ıstırabı ifade eder. Hangi tutkunun acısı? Tanrı-adam, cinsel bir varlık olduğu, cinsel bir tutkunun avı olduğu *için* mi acılı bir varlık, yani ölümün tebelleş olduğu varlıktır?

Bir yalıtılmışlık kompozisyonu

İtalyan ikonografisi Azap içindeki İsa'nın yüzünü güzelleştirir, en azından asilleştirir ama özellikle, acıyla dolu oldukları kadar Dirilişten de emin kişilerle çevirir; sanki Azap karşısında bizim de benimsememiz gereken tutumu telkin eder gibi. Holbein ise tersine cesedi tuhaf bir biçimde yalnız bırakır. Belki de tabloya esas melankolik ağırlığını veren, desen ve renklerden çok bu yalıtılmışlıktır –bir kompozisyon olgusudur. İsa'nın ıstırabının, desenin ve renklerin içerdiği üç öğeyle ifade edildiği doğrudur: Geriye atılmış baş, yaraları taşıyan sağ elin gerginliği, ayakların konumu ve tüm bunların gri-yeşil-kahverengiden oluşan karanlık bir

* "Fausses couleurs": Bir rengi temsil etmek üzere başka bir rengin kullanıldığı, şeylerin renklerinin insan gözünün gördüğü doğal renklerle temsil edilmediği bir teknik. (ç.n.)

renk yelpazesinde bir araya gelişi. Yine de, tam da aşırı tutumluluğu nedeniyle keskin olan bu gerçekçilik, tablonun kompozisyonu ve konumu aracılığıyla azami düzeyde vurgulanır: İzleyicilerin üzerinde ve onlardan ayrılmış biçimde tek başına uzanan beden.

Kaidenin bizden kopardığı ama nişin basık tavanı nedeniyle gökyüzüne doğru hiçbir kaçış imkânı olmayan Holbein'ın İsa'sı, ulaşılmaz, uzak ama ötesi olmayan bir ölüdür. İnsanlığı ölümde bile mesafeyle görmenin bir biçimi. Erasmus'un deliliği bir mesafeden görmesi gibi. Bu görüntü ihtişama değil dayanma gücüne açılır. Bu resimde başka bir ahlak, yeni bir ahlak vardır.

İsa'nın terk edilmişliği burada doruk noktasındadır: Baba tarafından terk edilmiş, hepimizden ayrılmıştır. Keskin bir zekası olan ama ateizm eşiğini aşmış görünmeyen Holbein'ın, bizi –insanları, yabancıları, izleyicileri- İsa'nın yaşamının bu belirleyici anma doğrudan katmak istemiş olması bir yana. Kendi ölümü imgeleme kapasitemiz dışında, resme ya da tanrıbilime ilişkin hiçbir dolayım, telkin ya da beyin yıkama olmaksızın, ölümün oluşturduğu bu durağın dehşeti içinde çökmeye ya da görünmez bir öte tarafı düşlemeye sürükleniriz. Tıpkı İsa'nın kendisini bir an terk edilmiş olarak hayal etmesi gibi Holbein bizi terk mi eder; yoksa tersine, bizi İsa'nın mezarından canlı bir mezar yapmaya, resmedilen bu ölüme katılmaya ve dolayısıyla onu kendi yaşamımıza katmaya mı davet eder? Onunla yaşamak ve onu yaşatmak için; çünkü katı cesedin tersine canlı beden dans eden bir bedense, Holbein'ın bilinen diğer tablosuyla uyumlu biçimde, ölümle özdeşleştiğimizde yaşamımız bir "ölüm dansı" haline gelmez mi?

Bu kapalı niş, iyice yalıtılmış bu tabut bizi aynı anda hem reddeder hem davet eder. Aslında, Azaba hiçbir zorlama

gönderme yapılmaksızın, ceset tablonun tüm alanını işgal eder. Bakışımız en ufak fiziksel ayrıntıyı bile izler, çivilenmiş, çarmıha gerilmiş gibidir ve kompozisyonun merkezine yerleştirilen el üzerinde sabitlenir. Bakışımız kaçmayı denerse, hemen acılı yüzde ya da siyah taşa dayanan ayaklarda kilitlenerek durur. Yine de örülen bu duvardan kaçan iki şey vardır:

Bir yanda, tarih ve imzanın (MDXXII H. H.) İsa'nın ayaklarına konması söz konusudur. Çoğunlukla bağışçının adını da ekleyerek sanatçının ismini bu biçimde yerleştirmek o çağda alışılmış bir şeydi. Yine de, Holbein'ın bu kurala uyarak, kendisini Ölünün dramına dahil etmiş olması da mümkündür. Bu bir tevazu göstergesi midir: Tanrının ayaklarına kapanan sanatçı? Yoksa eşitlik göstergesi mi? Ressamın ismi İsa'nın bedeninden daha aşağıda değildir, aynı yükseklikte-dirler, nişin içinde sıkışmış, insanın ölümünde, insanlığın temel işareti olan ölümde birleşmiş durumdadırlar ve bu ölümün hayatta kalacak olan tek kanıtı, burada ve şimdi, 1521 ve 1522'de çizilmiş bir imgenin fani yaratısıdır!

Öte yanda, sanki çerçeve cesedi tutamıyormuş gibi, sanki bize doğru kayıvereceklermiş gibi kaidenin dışına taşan o saçlar ve o el vardır. Bu çerçeve tam olarak XVI. yüzyıl sonuna aittir, *Jesus Nazarenus Rex* (*Judaeorum*) yazısını taşıyan ve tabloya tecavüz eden bir kenarlığı vardır. Buna karşın her zaman Holbein'ın tablosunun bir parçasını oluşturmuş gibi görünen kenarlık, yazının sözcükleri arasında, şehitliğin araçlarını taşıyan (ok, dikenli taç, kırbaç, kamçılama sehpası, çarmıh) beş meleği kucaklar. Bu simgesel çerçeveye sonradan eklenen Holbein'ın tablosu, kendi içinde ısrarlı bir biçimde taşımadığı ama muhtemelen onu müşterilerinin gözünde meşrulaştırmaya yarayan İncil'e uygun anlamına kavuşur.

Holbein'ın tablosu başlangıçta bir sunak arkalığının predellası olarak tasarlanmış olsa da, başka hiçbir pano eklenmemiş ve tablo tek başına kalmıştır. Görkemli olduğu kadar iç karartıcı olan bu yalıtılmışlık, Hıristiyan simgeciliğini engellediği kadar, resim ve heykeli birleştiren ama aynı zamanda, bir senkretizm ve imgelere hareket kazandırma hevesiyle arkalığa kanatlar ekleyen Alman gotik sanatının aşırılığını da önler. Kendisinden hemen önce gelen bu gelenek karşısında, Holbein yalıtır, sadeleştirir, yoğunlaştırır, indirger.

Dolayısıyla, Holbein'ın özgünlüğü, İsa'nın ölümüne ilişkin dokunaklılıktan yoksun ve tam da basitliği nedeniyle intimist olan bir görüşte yatar. Böylece insanileştirme en son noktasına ulaşır: İmge içinde görkemin silindiği nokta. Kasvet sıradanla burun buruna geldiği zaman, en rahatsız edici gösterge en olağan olanıdır. Gotik taşkınlık karşısında melankoli tersine dönerek hümanizme ve tutumluluğa yönelir.

Bununla birlikte, söz konusu özgünlük Bizans'tan gelen Hıristiyan ikonografi geleneğine bağlanır[7]. Almanya'daki en

---

[7] Bkz. ileride, s. 254.

Holbein'dan önce, boylu boyunca uzanan bu beden temsiliyle örneğin Pietro Lorenzetti'nin Assise'deki *Çarmıhtan İndiriliş* çalışmasında karşılaşırız. Basel yakınlarındaki Blansingen Kilisesi'nin yaklaşık 1450 tarihli duvar resimlerinde, uzanmış İsa aynı konumda ama sağa yönelmiş olarak yer alır. 1440 civarında *Heures de Rohan*'ın ustası, kaskatı ve kanayan ama Meryem'in merhametiyle eşlik ettiği bir ölü İsa figürü sunar. İsa profiliyle birlikte Villeneuve'deki *Pieta* bu diziyle karşılaştırılmalıdır (Bkz. Walter Ueberwasser, "Holbeins" "Christus in der 'Grabnishe'", *Festschrift für Werner Noack* içinde, 1959, s. 125 ve devamı).

Uzanmış İsa'yı, Rönesans sanatçısına özgü anatomi bilgisi dışında, beden konumu ve oranlar açısından Holbein'ın tablosundakiyle tamamen benzer biçimde temsil eden, Fribourg Katedrali'nde bulunan

büyük temsilcileri Üstad Eckart (1260-1327), Jean Tauler (1300-1361) ve özellikle Suso olarak anılan Henri de Berg (1295-1366) olan Dominiken gizemciliğinin etkisiyle, 1500'e doğru çok sayıda ölü İsa temsili Orta Avrupa'ya yayılmıştır[8].

Grünewald ve Mantegna

Holbein'ın görüşünü, Grünewald'ın, Issenheim'daki mihrap arkalığına ait olan ve1794'te Colmar'a taşınan *Ölü İsa*'sında (1512-1515) içerilen görüşle de karşılaştıracağız. *Çarmıha Geriliş*'i temsil eden merkezi bölüm, etin çürümesine varana dek şehitliğin en uç işaretlerini (dikenli taç, çarmıh, sayısız yara) taşıyan bir İsa sergiler. Burada, gotik dışavurumculuk acının sergilenişinde doruk noktasına ulaşır. Bununla birlikte, Grünewald'm İsa'sı Holbein'ınki gibi yalıtılmışlığa indirgenmiş değildir. Ait olduğu insani dünya, burada resme merhameti taşıyan kişiler tarafından, İncilci Aziz Yuhanna'nın kolları arasına düşen Bakire, Mecdelli Meryem ve Vaftizci Yuhanna tarafından temsil edilir[9].

Colmar'daki aynı mihrap arkalığının yine Grünewald tarafından resmedilen predellası, *Çarmıha Geriliş*'in İsa'smdan oldukça farklı bir İsa sergiler. Burada söz konusu olan *Mezara Gömme ya da Ağıt*'tır. Yatay çizgiler *Çarmıha Geriliş*'in dikeyliğinin yerini alır ve ceset ağıtsı

---

oyma *mezardaki İsa* çalışmasını ve Freising Katedrali'ndeki 1430 tarihli bir başka heykeli de kaydetmeliyiz.

[8] Orta Çağ sonu Almanyası'nda din duygusu ve resim üzerindeki etkisi konusunda, bkz. Louis Réau, *Mathias Grünewald et le Retable de Colmar*, Berger-Levrault yay., 1920.

[9] Bkz. W. Pinder, *Holbein le Jeune et la fin de l'art gothique-allemand* (Genç Holbein ve Alman Gotik Sanatının Sonu), 2. basım, Cologne, 1951

olmaktan çok trajik görünür: Ağır, yatışmış, kasvetli bir sükunet içinde bir beden. Holbein, Grünewald'ın can çekişen İsa'sına ait bu bedeni, ayakları sağa yerleştirerek ve ağlayan üç kişiyi (Mecdelli, Bakire, Aziz Yuhanna) resimden çıkartarak basit bir biçimde tersine çevirmiş olabilir. Grünewald'ın *Çarmıha Gerilis*'ten daha ağırbaşlı olan *Ağıt*'ı, daha o zamandan, gotik sanattan Holbein'a doğru geçişin imkânını sunmaktadır. Yine de Holbein'ın, Colmar ustasının bu anlık yatışmışlığından daha ileri gittiği kesindir. Yalnızca çıplak gerçekçiliğin araçlarını kullanarak Grünewald'ın yaptığından daha içe işleyen bir şey yapmak, Grünewald, Issenheim'a yerleşerek 1526'da orada ölen Yaşlı Holbein'dan çok etkilenmiş göründüğü ölçüde, Holbein'ın baba-ressama karşı bir mücadelesidir[10]. Holbein gotik kargaşayı tamamen yatıştırır ve onun sanatı, çağdaşı olduğu doğmakta olan maniyerizme yaklaşmakla birlikte, hafifletilmiş boş biçime duyulan hayranlıktan sakınan bir klasisizmin kanıtıdır. İmgeye insani acının ağırlığını dayatır.

Nihayet, Mantegna'nın ünlü çalışması *Cristo in scruto* (1480? Brera Müzesi, Milano), ölü İsa'nın bu neredeyse anatomik görüntüsünün atası sayılabilir. Mantegna'da, ayak tabanları izleyiciye dönük duran ve kısaltılmış bir perspektif içinde yer alan ceset, müstehcenin sınırlarında dolaşan bir kabalıkla kendini dayatır. Buna karşın, Mantegna'nın tablosunun sol üst açısında görünen iki kadın, tam da Holbein'ın görüntüden uzaklaştırarak ya da bizim ölü Oğul'la insani, fazla insani özdeşleşmemize görünmez bir çağrı dışında hiçbir aracı kullanmadan uyandırarak bir kenara bıraktığı acı ve merhameti tabloya dahil eder. Sanki Holbein,

[10] Bkz. W. Ueberwasser, *a.g.y.*

Grünewald'ın dışavurumculuğunun sergilediği biçimiyle, Suso'nun duygusalcılığından süzülmüş Dominiken esinli gotik acıyı, aşırılıklarından ve aynı zamanda tüm suçlayıcı ve günah ödetici ağırlığıyla Grünewald'ın imgelemine yüklenen ilahi varlıktan arındırarak bütünleştirmiş gibidir. Dahası, sanki Holbein, insanın günahından çok bağışlanmasına duyarlı olan ve Dominiken acıcılığından çok, Fransiskenlerin bukolik ve süslemeci taşkınlığından etkilenmiş olan İtalyan Katolikliğinin ve Mantegna'nın anatomik ve sakinleştirici dersini almış gibidir. Yine de gotik ruh karşısında her zaman dikkatli olan Holbein acıyı insanileştirerek korur ama acıyı olumsuzlayan ve tenin görkemini ya da öte dünyanın güzelliğini yücelten İtalyan yolunu izlemeksizin. Holbein başka bir boyuttadır: Çarmıha gerilenin azabını bizim için daha ulaşılabilir kılmak üzere sıradanlaştırır. Aşkınlık karşısında belli bir *ironi*den de yoksun olmayan bu insanileştirme jesti, *bizim* ölümümüz için müthiş bir merhameti ima eder. Söylenceye göre, Holbein'a model olarak hizmet eden, bir Yahudinin Ren'den çıkarılmış cesedidir...

Aynı yarı kasvetli yarı ironik esin[11], bu kez 1524'te, Holbein Fransa'nın güneyinde kalırken ve Lyon'da Melchior ve Gaspard Treschel adlı yayımcılardan ahşap üzerine bir

[11] Ölüm teması Orta Çağ boyunca kendini gösterir ve Kuzey Avrupa ülkelerinde özel bir kabul görür. Oysa Boccaccio *Decameron*'un ön deyişinde, kasvetli kişiliğe yönelik her türlü ilgiyi ortadan kaldırır ve yaşam sevincini yüceltir. Buna karşılık, Holbein'ın Erasmus aracılığıyla tanıdığı Thomas More, Holbein'ın ölüm hakkında kendi Ölü İsa'sından yola çıkarak söyleyebileceği şeyleri söyler: "Şaka yapıyoruz ve ölümün çok uzakta olduğuna inanıyoruz. O organlarımızın en derin gizlerinde saklı. Çünkü dünyaya geldiğin andan başlayarak yaşam ve ölüm aynı adımda ilerler." (Bkz. A. Lerfoy, *Holbein*, Albin Michel, Paris, 1943, s. 85.) Trajik ve perilerle ilgili ölüm temalarını iç içe geçirme konusunda Shakespeare'in üstünlüğü bilinir.

gravür dizisinin, *Ölüm Dansı*'nın siparişini aldığı zaman tam bir groteskte doruğuna ulaşacaktır. Holbein'ın resmettiği ve Hans Lutzelburger tarafından kazınan Ölümün bu dansı 1538'de Lyon'da basılmıştır. Çoğaltılarak tüm Avrupa'ya yayılacak ve Rönesans insanlığına kendi kendisinin aynı anda hem yıkıcı hem grotesk bir temsilini sunacaktır; François Villon'un tonunu imgelerle yineleyen bir temsil. Yeni doğmuş bebeklerden ve alt tabakalardan papalara, imparatorlara, başpiskoposlara, başpapazlara, soylulara, burjuvalara, âşıklara... dek, insan türü bütünüyle ölümün pençesindedir. Herkes ölümle kucak kucağadır, hiç kimse onun çemberinden kaçamaz; bu çemberin mukadder olduğu kesindir ama buna ilişkin kaygı depresif gücünü gizler ve istihzada ya da alaycı bir gülümsemeyle buruşan yüzde meydan okumayı gösterir; muzafferâne olmaktan uzak bir gülümsemedir bu, sanki gülerek işinin bittiğini bilirmiş gibi.

Rönesans karşısında ölüm

Rabelais'nin bize bıraktığı Rönesans insanını kolaylıkla hayal edebiliriz: Büyüklenmeci, belki Panurge gibi biraz gülünç ama gözüpek biçimde kutsal şişenin mutluluğunun ve bilgeliğinin peşine düşmüş. Oysa Holbein bize bir başka görüş önerir: Ölüme tabi olan insan anlayışı; ölümü kucaklayan, kendi varlığına özümleyen, ölümü insanın şanının bir koşulu ya da günahkâr doğasının bir sonucu olarak değil, kutsallıktan arınmış gerçekliğinin, yeni bir vakarın temelini oluşturan gerçekliğinin nihai özü olarak bütünleştiren insan anlayışı. Yine aynı nedenle, Holbein'da İsa'nın ölümü ve insani ölüm imgesi, 1523'te arkadaşı, çizeri ve portrecisi olduğu Didier Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünün (1511) yakın suç ortağıdır. İnsan, deliliğini tanıdığı ve ölümünün –ama

belki aynı zamanda zihinsel risklerinin, ruhsal ölüm risklerinin- yüzüne bakabildiği için yeni bir boyuta ulaşır. Zorunlu olarak ateizm boyutuna değil ama kesin olarak yanılsamadan arınmış, serinkanlı ve vakur bir duruş boyutuna. Tıpkı bir Holbein tablosu gibi.

Protestan cefa

Reform, bu tür bir ölüm anlayışının oluşumunda ve daha özel olarak, her türlü Kurtuluş ve Diriliş iması aleyhine İsa'nın ölümünün önem kazanmasında etkili olmuş mudur? Azabın işkencelerinin üzerinden atlayarak ve İsa'nın kendi Dirilişinin bilgisine her zaman sahip olduğunu vurgulayarak (22., 29. ve sonraki mezmurlar), Katolikliğin İsa'nın ölümüne ilişkin "mutluluk verici bir görüş"ü güçlendirme eğilimi taşıdığı bilinir. Tersine, Calvin günahın ve cehennemin dibine inen İsa'nın ölüm anında daldığı *formidabilis abysis* üzerinde durur. Luther çoktan kendisini kişisel olarak Satürn'ün etkisine ve şeytana bağımlı bir melankolik olarak tanımlamıştı: *"Ben, Martin Luther, en elverişsiz yıldızların, muhtemelen Satürn'ün altında doğmuşum"*, diyordu 1532'de. *"Nerede bir melankolik varsa, şeytan banyosunu hazırlamıştır [...]. Ayartmalar karşısında nasıl davranmak gerektiğini deneyimle öğrendim. Hüznün, umutsuzluğun ve diğer kalp acılarının tebelleş olduğu kimse, bilincinde bir kurt taşıyan kimse, önce İlahi Sözün tesellisine tutunmalıdır; o zaman Tanrı'nın mutlu insanları ve Hıristiyanlarla birlikte yiyip içecek ve onların dostluğunu ve sohbetini arayacaktır. Böylece her şey daha iyiye gidecektir*[12]*."*

Kilise'nin bağış karşılığı dağıttığı af belgelerine karşı *95 Tez*'inden (1517) itibaren, Martin Luther cennete ulaşmanın

[12] M. Luther, *Tischereden in der Mathesischen Sammlung*, kitap I, no 122, s. 51, aktaran Jean Wirth, *Luther, étude d'histoire religieuse*, Droz, 1981, s. 130.

aracı olarak gizemci bir ıstırap çağrısını dile getirir. Ve bu acıya gömülme fikrinin yanında insanın Tanrının lütfuyla yaratıldığı düşüncesi yer alsa da, inancın gücünün tövbekârlık kapasitesiyle ölçüldüğü olgusu değişmez. Dolayısıyla: *"Bu nedenle, kendine yönelik nefret (başka bir deyişle, gerçek iç pişmanlık) sürdükçe, yani cennetin krallığına girene dek kefaret devam eder"* (Tez IV); *"Tanrı, insanı aynı zamanda papaza, yani vekiline tümüyle boyun eğmeye zorlamadan suçunu asla bağışlamaz"* (Tez VII); *"Gerçek kefaret acıları arar, onları sever. Af konusunda aşırı cömertlik insanları gevşetir ve en azından anlık olarak acıları dayanılmaz gibi gösterir"* (Tez XL); *"Hıristiyanları, başlarını, yani İsa'yı acılarda, ölümde, hatta cehennemde sadık bir biçimde izlemeye teşvik etmek gerekir"* (Tez XCIV).

Lucas Cranach Protestanların resmi ressamı haline gelirken, Dürer, Luther'e dini gravürlerinden bir dizi gönderir. Ama Erasmus gibi bir hümanist başlangıçta Reformcu karşısında temkinli görünür. Daha sonra, *Babil Tutsaklığı*'nda önerilen köktenci değişimler konusunda ve özellikle de Luther'in insan istencinin şeytana ve Tanrı'ya tutsak olduğu tezi karşısında giderek daha da tereddütlü hale gelir. Erasmus selamete ulaşmanın aracı olarak Occam'ın özgür irade düşüncesini paylaşıyordu[13]. Büyük olasılıkla, Holbein kendisini Luther'den çok arkadaşı Erasmus'a yakın hissediyordu.

İkonoklazm ve minimalizm

Andreas Karlstadt, Ludwig Haetzer, Gabriel Zwilling, Huldreich Zwingli ve diğerleri gibi reformcu tanrıbilimciler ve daha muğlak bir biçimde de olsa Luther'in kendisi, imge-

[13] Bkz. Erasmus, *De libero arbitrio* (Özgür İrade) ve Luther'in yanıtı, *De servo arbitrio* (Tutsak İrade). Bkz. John M. Todd, *Martin Luther, a Biographical study*, The Newman Press, 1964; ve R. H. Fife, *The Revolt of Martin Luther*, Columbia University Press, 1957.

lere karşı ve söz ve ses dışında her türlü temsil biçimi ve nesnesine karşı gerçek bir savaşa girişirler[14].

Bir burjuva kenti ama aynı zamanda serpilen bir din şehri olan Basel, 1521-1523 yıllarının Protestan putkırıcılığı tarafından teslim alınır. Wittenberg reformcuları, papalığın maddeci ve pagan aşırılıkları ve suistimalleri olduğunu düşündükleri şeylere karşı tepki olarak, kiliseleri talan ederler, inancın imgelerini ve her türlü maddi temsilini yağmalayıp tahrip ederler. 1525'te, köylülerin savaşı sanat yapıtlarına yönelik yeni bir yıkıcılığa vesile olur. 1529'da Basel'de büyük bir "put düşmanlığı" yaşanır. Holbein ateşli bir Katolik olmamakla birlikte, bir sanatçı olarak, üstelik şu hayranlık uyandırıcı Bakireleri resmetmiş bir sanatçı olarak bunun acısını çeker: *Bakire ve Çocuk* (Basel, 1514), *Bir Rönesans Sundurması Altında Bakire ve Çocuk* (Londra, 1515), *İsa'nın Doğumu ve Tapınma* (Freiburg, 1520-1521), *Çobanların ve Kralların Tapınması* (Freiburg, 1520-1521), *Solothurn Madonnası* (1521) ve daha sonra Belediye Başkanı Meyer için resmedilen Darmstadt Madonnası (1526-1530). Basel'in putkırıcı iklimi ressamı kaçırır: Yanında Erasmus'un bir mektubuyla İngiltere'ye doğru yola çıkar (muhtemelen 1526'da); ressam, mektupta Thomas More'a şu ünlü pasajla takdim edilmektedir: "*Burada sanat soğuk: Birkaç minik melek çiziktirmek için İngiltere'ye geliyor*[15]."

---

[14] Bkz. Carl C. Cristensen, Art and Reformation in Germany, Ohio Univ. Press, 1979; Charles Garside, Jr, Zwingli and the Arts, New Haven, Yale Univ. Press, 1966. Henri Corneille Agrippa de Nethesseim'in kapsamlı putkırıcılığını da aynı gelenek içinde anmalıyız: Traité sur l'incertitude aussi bien que la vanité des sciences et des arts, Fr. çev. Leiden, 1726.

[15] Bkz. Carl C. Christensen, *a.g.y.* s. 169.

Bununla birlikte, her iki kampta da –reformcular ve hümanistler- insanın acıyla ve ölümle yüzleşmesini vurgulayan bir eğilim kendini gösterir; hakikatin kanıtı ve resmi Kilisenin yüzeysel merkantilizmine karşı meydan okuma.

Yine de, yaşamının sonunda Katolik inancın şehidi haline gelen Thomas More'un tersine, Holbein'ın gerçek bir inanç devrimi, hatta erozyonu yaşamak zorunda kalmış olması muhtemel; ünlü arkadaşı Erasmus için söz konusu olduğundan çok daha fazla. Dış görünüşü koruyarak inancı bir mesleğin kesin serinkanlılığında eritmek, Holbein'ı, zamanının dini ve felsefi akımlarının çeşitli yönlerini – kuşkuculuktan putperestliğin reddine dek- kendi kişisel tarzında bütünleştirmeye ve kendisi için yeni bir insanlık anlayışını sanat aracılığıyla oluşturmaya götürmüş gibi görünüyor. Acının damgası (*Ressamın Karısının İki Büyük Çocuğuyla Birlikte Portresi*, 1528, Basel Müzesi ya da Amerbach diptiği –*Acıların İsası ve Acıların Anası, Meryem*-, 1519-1520) ve dahası, ölümün hayal edilemez ve görünmez ufku (*Elçiler*, 1533; tablonun alt kısmında muazzam bir kafatası anamorfozu vardır), yeni insanın ve kuşkusuz sanatçının kendisinin önündeki en önemli sınav olarak Holbein'a kendini kabul ettirir. Artık hiçbir şey size arzu edilebilir gibi gelmiyor mu, değerler çöküyor mu, içiniz mi kararıyor? Eh o zaman, bu durum güzel hale getirilebilir, arzunun geri çekilişinin kendisi arzu edilebilir hale getirilebilir, öyle ki, bir vazgeçiş ya da ölümcül bir çöküş gibi gibi görünebilen şey, bundan böyle uyumlu bir vakar olarak algılanacaktır.

Burada resim açısından büyük bir sınavla karşı karşıyayız. Sorun temsil edilemez olana biçim ve renk vermektir ama burada temsil edilemez olandan kasıt bir erotizm bolluğu değildir (İtalyan sanatında, İsa'nın azabının temsilinde bile ve hatta özellikle onda ortaya çıktığı gibi); burada, tem-

sil edilemez olanın, temsil araçlarının ölerek yok olmanın eşiğinde maruz kaldıkları dağılma olarak kavranması söz konusudur. Holbein'ın renk ve kompozisyon çileciliği, ne baştan savma ne de süslenmiş ama minimal görünürlüğüne, acı ve melankolinin oluşturduğu uç tezahürüne sabitlenmiş ölüm ile biçim arasındaki rekabeti ifade eder.

1528'de İngiltere'den Basel'e dönen Holbein, 1530'da, üyelik kayıtlarının tanıklık ettiğine göre "katılmadan önce Kutsal Komünyon'a ilişkin daha iyi bir açıklama" talep ederek Reform dinine geçmiştir. F. Saxl'ın[16] belirttiği gibi, "akıl ve bilgi"ye dayalı bu din değiştirme,

Luthercilerle sürdürdüğü ilişkiye örnek teşkil eder. Bazı resimleri Kilise'de bir reform ruhundan yana net bir seçim sergiler ama Reformcu'nun kendisinin fanatizmine katılmaksızın. Böylece, *Christus vera lux*'de, Leo X konulu diptikte, Basel'de çıkan ilk Lutherci Kitabı Mukaddes'in kapağında ve Luther'in Eski Ahit'inin çizimlerinde, Holbein kuşatıcı dogmayı sergilemekten çok kişisel bir fikir ifade eder. Luther'i temsil eden ahşap üzerine bir gravürde Reformcu bir *Hercules Germanicus* gibi görünür ama gerçekte, ressam korkusunu, dehşetini ve fanatizmin *atrocitas*'ını* temsil eder[17]. Erasmus'un evreni Holbein'a Luther'inkinden daha uygun gibi görünmektedir. *Deliliğe Övgü*'nün yazarının Holbein tarafından yapılan ve hümanistin nihai imgesini ilerisi için sabitleyen ünlü portresi (1523) bilinir: Erasmus'u hayal ettiğimizde, onu her zaman Genç Holbein'ın bize bıraktığı çizgileriyle görmez miyiz? Konu-

---

[16] Bkz. F. Saxl, "Holbein and the Reformation", *Lectures* (Okumalar) cilt. I, s. 1278, Londra, Warburg Institute, Univ. of London, 1957.

* Latince, canavarlık, acımasızlık. (ç. n.)

[17] *Aynı yerde*, s. 282.

muzu daha yakından ilgilendirdiği için bu iki insanın ölümle içli dışlılığına da değineceğiz.

*"Mors ultima linea rerum"**

Holbein'ın daha önce söz ettiğimiz ünlü dizisi *Ölüm Dansı*, görünürde sınırlı bir tema olan insanın ölümle kucaklaşması temasını olağanüstü bir çeşitlilikle işler. Bu denli sınırlanmış minyatürlerin ve konunun içinde o ne çeşitlilik, ne muazzam bir uzay! Holbein aynı temayı, ölüm dansçılarını içbükey ve kapalı bir uzaya yerleştirerek bir hançer kınında yeniden işler. Her harfe ölümle boğuşan bir insan figürünün eşlik ettiği *Ölüm Dansı Sahneleriyle Resmedilmiş Baş Harfler*'de de aynı şey söz konusudur. Holbein'da ölümün bu takıntılı ve hafifletilmiş varlığı ile, arkadaşı Erasmus'un koruyucu tanrısının Roma Tanrısı *Terminus* olması ve bu Tanrının tasvirini içeren madalyonunda, *"Terminus concedo nulli"* ya da *"Concedo nulli Terminus"* ("hiçbir şeye boyun eğmem") ve ayrıca "uzun bir yaşamın bile bir sonu olduğunu unutma" (Yunanca) ve "ölüm her şeyin nihai sınırıdır" (Latince) şiarlarının yazılı olması arasında bağ kurmamak mümkün mü? *Mors ultima linea rerum*, eğer Horace ve Erasmus'un şiarı olmasaydı[18], pekâlâ Basel'deki Ölü İsa'nın şiarı olabilirdi.

* Latince, "Ölüm her şeyin nihai sınırıdır." (ç.n.)

[18] Bkz. Erwin Panofski, "Erasmus ve Görsel Sanatlar", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1968), s. 220-227. Terminus gibi, Erasmus da hiçbir şey karşısında pes etmez; ya da bir başka yoruma göre, Terminus gibi pes etmeyen, ölümün kendisidir.

Holbein'm sanatının soğukluğu, ölçülülüğü, hatta zanaatçı yönü üzerinde sık sık durulmuştur[19]. Holbein'ın döneminde ressamın statüsündeki değişmenin bir üslup değişikliğini yönlendirdiği doğrudur. Bu değişikliğin ayırt edici niteliği, atölye bağlarının gevşemesi, kendi kariyerini yapma kaygısı, gösterişe, - ressamın yine de kendi uzay duygusuna bağlamayı başardığı- düz yüzeylere, eğimlere meraklı yeni gelişen maniyerizm lehine bir tür biyografik silikliktir. Protestan putkırıcılığının damgası da söz konusudur. Holbein putkırıcılığı onaylamaz, hatta Basel'i terk edip İngiltere'ye giderek ondan kaçar ama hiçbir taşkınlığa teslim olmamakla birlikte, aslında çağının ruhunu –bir yalınlık, düzlük, ince minimalizm ruhu- özümler. Resmetmekten hoşlandığı çeşitli ülke ya da toplumsal çevrelerden kişilerin ifadesinde melankoli kendini belli etse de, çağın bu akımını melankoliden yana kişisel bir tercihe indirgemek yanlış olur. Bununla birlikte kişiliğin ve çağın çizgileri birbirine yaklaşır: Bu çizgiler, temsilin, temsil edilebilirin nihai eşiğine, kayıtsızlığın sınırında azami kesinlik ve asgari şevkle kavranan eşiğe yerleştirilmesine varırlar... Aslında, arkadaşlıkta olduğu gibi sanatta da Holbein bağlı değildir. Arkadaşı Thomas More'un gözden düşmesine aldırmaz ve VIII. Henri'nin yanında kalmayı sürdürür. Bizzat Erasmus, belki de estetik ve psikolojik bir kopukluktan ibaret olan bu sinizm karşısında hayrete düşer: Melankolik kişinin soğukluğu ve duygu felci. Boniface Amerbach'a 22 Mart 1533 tarihli bir mektuba ekte, Erasmus, himayesini suistimal eden, ev sahiplerinden çıkar sağlayan ve onları tavsiye ettiği insanla-

[19] Bkz. Pierre Vaisse, *Holbein le Jeune* (Genç Holbein), Rizzoli, 1971; Flammarion, Paris, 1972.

rı düş kırıklığına uğratan, aralarında Holbein'ın da bulunduğu bazı kişilerden yakınır[20].

Sinik ya da kopuk

İkonoklastların düşmanı Holbein, Basel'de protestanların öfkesinin ikonları tahrip etmesinden kaçmış olan Holbein, idealler karşısında bir putkırıcı mıydı: Mesafeli, kopuk biri, yetkin bir alaycı, her tür baskı biçiminden tiksindiği için bir tür ahlak dışılık yanlısı mı? Hüzünle, titizlikle işlenen yapıntının bağrında her türlü yapıntının yok oluşu noktasına dek yanılsamadan kurtulmuş bir de-presyonun* yandaşı mı? XIX. yüzyılda takdir edilen, XX. yüzyıl sanatçılarında düş kırıklığı yaratan Holbein'ı, *Ölü İsa*'sının yarı ironik yarı kasvetli, yarı umutsuz yarı sinik ışığında, kendimize daha yakın bulduğumuzu keşfetmemiz mümkün mü? Ölümle birlikte yaşamak ve ölümü temsil etmek için buna gülümsemek, kuşkusuz hümanist İyilik ahlakı yolunu da, reformcu inanç uğruna şehitlik yolunu da açmaz, ama yalınlıkla kâr arasında bir güzellik arayan öte dünyasız teknisyenin ahlak dışılığını daha fazla ilan eder. Paradoksal biçimde, sanatçı tüm güzellikten yoksun olması gereken bu çorak toprakta, bu çölde bir huzursuzluğu renklerin, biçimlerin, uzayların baş yapıtı halinde yoğunlaştırır...

Gerçekten de bu minimalizm, Philippe de Champaigne'in Louvre'daki Jansenist *Ölü İsa*'sının görkemli ama mağrur, anlatılamaz ve bir bakıma yapay hüznüyle

---

[20] Bkz. E. Panofski, "Erasmus and the visual arts", *a.g.y.*, s. 220.

* *Dé-pression*. Kristeva depresyon sözcüğünü bölüp olumsuz *dé* ekini ve *pression* (baskı) sözcüğünü açığa çıkararak bir sözcük yoğunlaşması kullanıyor. (ç. n.)

karşılaştırıldığında daha iyi anlaşılan güçlü bir ifade ağırlığını korumaktadır[21].

Kısacası, Holbein için ne Katolik, ne Protestan ne de hümanist diyebilir miyiz? Erasmus ve Thomas More'un arkadaşıdır ama sonradan onların vahşi, kana susamış düşmanları haline gelen VIII. Henri'yle ilişkisinde gayet rahattır. Basel'in Protestanlarından kaçmış ama İngiltere'ye ilk yolculuktan dönüşte onların övgülerini kabul etmiş ve belki de Reformcuların dinine geçmiştir. Basel'de kalmaya hazırdır ama pek çok eski arkadaşını öldürtmüş olan zorba bir kralın resmi ressamı olmak için yeniden İngiltere'ye döner ve özenle onun portresini yapar. Holbein'ın bize hakkında hiçbir biyografik, felsefi ya da metafizik açıklama bırakmadığı (örneğin, Dürer'in tersine) bu öyküyü izlerken, modellerinin hiçbir yaltaklanma söz konusu olmadan işlenmiş sert, karanlık ve kaçamaksız yüzlerini incelerken, yanılsamadan kurtulmuş bir veristin kişiliğini ve estetik konumunu saptadığımıza inanıyoruz.

Büyübozumu güzel olabilir mi?

Altüst olmuş bir Avrupa'nın bağrında, tüccarlardan, zanaatçılardan, gemicilerden oluşan bir sınıfın gerçekçi beğe-

[21] Philippe de Champaigne'in bir kefen üzerinde yatan *Ölü İsa*'sı (1654 öncesi), Kurtarıcı'nın yalnızlığı açısından Holbein'ın yapıtını anımsatır. Ressam, kaynak olarak kullandığı, J. Bonasono'nun Raphael baskısında yer alan Bakire'yi resminden çıkarmıştır. Bununla birlikte, renk kullanımının kesinliği ve yalınlığı açısından da Holbein'a yaklaşan Ph. de Champaigne, hem kutsal metinlere daha sadık kalır (İsa'nın geleneksel yaralarını, dikenli tacı, v.b. göstererek) hem de daha soğuk, mesafeli, hatta kurudur. Bu görüntüde, Jansenist ruhun yanı sıra, XVI. yüzyıl tanrıbilimcilerinin (Borthini, Paleoti, Gilio) acının ifade edilmesinden kaçınma öğütlerini de okuyabiliriz. (Bkz. Bernard Dorival, *Philippe de Champaigne (1602-1674)*, 2. cilt, Léonce Laguet yay, 1978.)

nisi, kesin disiplin kuralını, ama çoktan altın tarafından çürütülebilir hale gelmiş olan bu kuralı koyarken, ahlaki doğru arayışına her iki yanda da aşırılıklar eşlik etmektedir. Sanatçı, bu basit ve kırılgan doğrular dünyasına süslemeci bir bakışla yaklaşmayı reddeder. Dekoru ya da giysiyi süslese de, kişiliğin kavrandığı yanılsamasını ortadan kaldırır. Avrupa'da yeni bir düşünce doğmaktadır, paradoksal bir resim düşüncesi: Hakikatin acımasız, bazen hüzünlü, sık sık melankolik olduğu düşüncesi. Bu hakikat aynı zamanda bir güzellik olabilir mi? Holbein'ın girdiği bahis, melankolinin ötesinde, buna "evet" demektir.

Büyübozumunun güzellik olarak başkalaştırılmış hali kadın portrelerinde özellikle algılanabilir. Ressamın karısını model alan *Solothurn Madonnası*'nın biraz kederli dinginliğini, *Ressamın Karısının İki Büyük Çocuğuyla Birlikte Portresi*'nde (Basel,1528) eşinin açıkça üzüntülü, çökmüş temsili izler. İngiltere'de yapılan kadın portreleri bu yeis noktasına dek yalınlık ilkesine aykırı değildir. Kuşkusuz, VIII. Henri yönetimindeki krallığın trajik tarihi buna elverişlidir ama halk kralından hem korkup hem ona taptığı halde, Holbein zamanının iç karartıcı bir görüntüsünü korur. Nitekim, çizgilerindeki incelik ve kişilik gücü çeşitlilik gösteren ama hepsi aynı ürkmüş ya da tasalı gerginliği koruyan eşler dizisi böyledir: *Anne Boleyn, Jane Seymour, Anne de Clèves, Catherine Howard.* Hatta, düşük göz kapakları, çocuksu masumiyeti temsil eden tombul yanaklarını içe atılmış bir kederle gölgeleyen *Galler Prensi Edward* (1539). Belki yalnızca *Venüs ve Aşk*'ta (1526) ve ressamın nikâhsız karısının modellik ettiği tahmin edilen *Korint'in Kibar Fahişesi*'nde (Basel, 1526) görülen hafif muziplik –yoksa bunun kaynağı hazdan çok ironi midir?- bu sertliğin dışında kalabilmiş ama yine de Baselli sanatçının fırçasını neşeli ve tasasız duyumsallığın evrenine taşıyama-

mıştır. Erkek portreleri arasında, *Erasmus*'ta zekanın yumuşaklığı ya da istisnai biçimde, *Bonifacius Amerbach*'ta (Basel, 1519) yine tümüyle düşünsel nitelik taşıyan aristokratik bir güzelliğin zarafeti, *Benedikt von Hertenstein*'da (New York, Metropoliten Müzesi, 1517) duyumsallık, hep çoktan mezara girmiş bir insanlık anlayışının sürekliliğini kesintiye uğratır. Ölümü görmüyor musunuz? İyi bakın, resmin çizgilerindedir, kompozisyondadır, nesnelerde, yüzlerde, bedenlerde başkalaşmış haldedir: *Elçiler*'in *-Jean de Dinteville ve Georges de Selve-* (Londra, 1533) alt kısmındaki kafatası anamorfozunda ya da daha açık biçimde, *Bir Pencere Nişindeki İki Kafatası*'nda (Basel, 1517) olduğu gibi[22].

Renklerin ve düzenlenmiş biçimlerin harcanışı

Holbein'm bir melankolik olduğunu ya da melankolikleri resmettiğini iddia etmem söz konusu değil. Daha derin bir biçimde, yapıtından (temalar ve resim tekniği dahil) yola çıkarak, *melankolik* bir *anın* (gerçek ya da imgesel bir anlam kaybı, gerçek ya da imgesel bir umutsuzluk, yaşamın değeri de dahil simgesel değerlerin gerçek ya da imgesel bir biçimde yerle bir oluşu), ressamın bu melankolik gizillikten zaferle çıkan ama onun izini koruyan estetik etkinliğini harekete geçirdiği izlenimini taşıyorum. Magdalena Offenburg'un *Basel Venüsü*'ne (1526 öncesi) ve *Korint'in Kibar Fahişesi*'ne modellik etmesine ve Londra'da bıraktığı evlilik dışı iki çocuğa dayanılarak, Genç Holbein'm gizli ve yoğun bir erotik etkinliği olduğu varsayılmıştır. Holbein'm sefih yaşamı üzerinde duran ilk kişi Charles Patin olmuştur ve bunu, Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünün 1676 tarihli Basel baskısında yapmıştır Rudolph ve Marie Wittkower bu iddi-

[22] Bkz. Paul Ganz, *The Paintings of Hans Holbein*, a.g.y.

aya ikna olmuş ve onu bir "çebi delik" olarak betimlemişlerdir: VIII. Henri'nin sarayında eline geçtiği varsayılan hatırı sayılır tutarları, ardında kalanlara gülünç bir miras bırakma noktasına varana dek, zengin ve çılgın giysilere harcamıştır[23]... Magdalena Offenburg'un kendisinin sefih yaşamına ilişkin efsane dışında, bu biyografik varsayımları çürütmeye ya da doğrulamaya izin verecek hiçbir ciddi belge yoktur. Öte yandan, R. ve M. Wittkower, ressamın yapıtını dikkate almaktan kaçınmış ve tablolarının ressama atfettikleri erotik ve parasal ölçüsüzlüğe ilişkin hiçbir şey yansıtmadığı olgusunu ihmal edilebilir olarak görmüşlerdir. Benim bakış açıma göre, -eğer doğrulanabiliyorsa- bu kişilik özelliği, yapıtın yansıttığı ve denetlediği depresif odağı geçersiz kılmaz. Depresyonun ekonomisi, metonimik arzunun odağından çok, tümgüçlü bir nesneye, kendi tekeline alan bir Şeye yaslanır; bu da, *başka araçların yanı sıra*, duyumların, doyumların, tutkuların coşkulu olduğu kadar saldırgan, esritici olduğu kadar kayıtsız bir harcanışı yoluyla depresyondan korunma eğilimini "açıklayabilir". Bununla birlikte, bu harcamaların ortak özelliğinin bir ayrılık olduğu kaydedilmelidir; kurtulmak, başka yere, yabancı bir ülkeye, başkalarına doğru gitmek... Buna karşın, birincil süreçleri kendiliğinden ve denetimli biçimde, hünerle sergileme olanağı, gizil yas karşısında zafer kazanmanın en etkili yöntemi gibi görünmektedir. Başka bir deyişle, bu tür havai sanatçıların davranışında saptadığımız, "bohem hayatı"nın, "suç"un, "sefahat"ın "cimrilik"le nöbetleşmesine koşut biçimde, renklerin, seslerin ve sözcüklerin denetimli ve ustalıklı bir biçimde "harcanması" sanatçı-özneye temel bir çö-

[23] Bkz. R. ve M. Wittkower, *Les Enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Fr. çev., Macula, 1985.

züm olarak kendini dayatır. Öyleyse, davranışa koşut olarak sanatsal *üslup*, ötekinin ve anlamın kaybının içinden geçmenin bir aracı olarak kendini kabul ettirir: Özerk olduğu için tüm diğerlerinden daha güçlü bir araçtır (meseni kim olursa olsun, ressam kendi yapıtının efendisi değil midir?) ama aslında ve temel olarak, ayrılıkla, boşlukla, ölümle yüzleşmeyi içeren aynı ruhsal gereksinime yanıt verdiği için, davranışın benzeri ya da tamamlayıcısıdır. Sanatçıların kendileri başta olmak üzere, sanatçının yaşamını bir sanat yapıtı olarak düşünmez miyiz?

İsa'nın ölümü

Depresif an: Her şey ölüyor, Tanrı ölüyor, ben ölüyorum.

Ama Tanrı nasıl ölebilir? İsa'nın ölümünün İncillerdeki anlamına kısaca yeniden göz atalım. "Kurtuluşun gizemi"ne ilişkin olarak çok sayıda karmaşık ve çelişkili tanrıbilimsel, hermetik ve dogmatik temsil vardır. Analist bunlara ayak uyduramaz ama onları sorgulayarak, metnin, kendi dinlediği biçimiyle açığa çıkan anlamını saptayabilir.

İsa'nın bazı sözleri vahşi ölümünü selâmete anıştırmada bulunmadan bildirir, diğerleri, tersine, daha baştan Dirilişin hizmetindeymişler gibi görünür[24].

---

[24] Dolayısıyla, bir yanda şu sözlerle karşılaşırız: "İçtiğim kâseden içeceksiniz ve vaftizimle vaftiz olacaksınız" (Markus, X, 39; Matta, XX, 23); "Dünyaya ateşi getirmeye geldim ve çoktan yanmış olmasını ne kadar isterdim, ama vaftiz olmalıyım ve bu vaftiz sona erene dek kaygılar içinde olacağım" (Luka, XII, 49); ve özellikle, umudunun sona erdiğine işaret eden ünlü cümle, "Eli, Eli, lema sabaqthani": "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" (Mtt, XXVII,26; Mks, XV, 35). Diğer yanda iyi haber müjdelenir: "Çünkü insan oğlu hizmet almak için değil, hizmet vermek, çoğunluğun kefareti olarak hayatını vermek için gelmiştir" (Mks, X, 42-45). "Aranızda, hizmet eden olarak bulunuyorum" (Lk, XXII, 25-27).



Holbein le Jeune, *Le Chirst mort*, Kunstmuseum, Bâle. Photo © Giraudon.
Genç Holbein, *Ölü İsa*



Claude Lorrain, Paysage avec Acis et Galatée. Gamäldegalerie, Dresde, Photo © collection Violet

Luka'daki bağlamında bir "sofra hizmeti" olan "hizmet", Markus'ta bir "fidye", bir "kefaret" (*lytron*) haline gelir[25]. Bu anlam kayması, İsa'nın "kurban edilişi"nin statüsünü aydınlatır. Yemek veren, kendinden ödeyen ve yaşatmak için yok olandır. Ölümü ne bir cinayet ne de bir baştan atmadır; bir değerin basitçe yok edilişinden ya da gözden düşmüş bir nesnenin terk edilmesinden çok, beslemeye yakın diriltici bir kesintidir. Bu metinlerle kurban etme anlayışında gözle görülür bir değişim gerçekleşir ve bu değişim, bir bağışçı dolayımıyla insanlar ile Tanrı arasında bir bağ kurma iddiası taşır. Bağışın, veren, kendisini veren açısından yoksunlaşmayı içerdiği doğru olsa da, vurgu daha çok *bağa*, özümlenmeye ("sofrada hizmet etmek") ve bu işlemin uzlaştırıcı faydalarına yapılır.

Nitekim, İsa'nın havarilerine ve inananlarına bıraktığı tek ayin, son yemekten yola çıkan ve ağızsal bir ayin olan Şükran ayinidir. Bu ayinle, kurban etme (ve onunla birlikte ölüm ve melankoli) ortadan kaldırılır ve aşılır (*"aufgehoben"*)[26]. René Girard'ın[27], kurban etmenin İsa tarafından ve Hıristiyanlık içinde kaldırılarak böylece kutsallığın kendisine son verildiğini öne süren tezi çok sayıda yorumcu tarafından tartışılmaktadır.

"Bir cezaya maruz kalma" olgusundan çok, bir uzlaşmayı ("birine iyiliksever görünmek, Tanrı tarafından uzlaştırılmayı kabullenmek") içeren "kefaret ödeme" ([Fr. *expier*];

---

[25] Bkz X-Léon Dufour, "Yeni Ahit'e Göre İsa'nın Kurtarıcı Ölümü", *Mort pour nos péchés* içinde, Facultés Universitaires Saint-Louis yay., Brüksel, 1979, s. 11-45.

[26] Bkz. A. Vergote, "Antropoloji Işığında İsa'nın Kurtarıcı Ölümü", *aynı yerde*, s. 68.

[27] *Des Choses cachées depuis le commencement du monde*, Grasset, Paris, 1983.

Latince, *expiare;* Yunanca, *hilaskomaï*, İbranice, *kipper*) deyiminden çıkarabileceğimiz anlam bu aşma olgusuyla uyumludur. Gerçekten de "uzlaşma"nın [*reconciliation*] anlamını, Yunanca *allassô* sözcüğüne ("başka türlü kılmak", "biri karşısında değişmek") dek geri götürmek mümkündür. Bu bizi, Hıristiyanlığa ait kefaret içeren "kurban etme" ediminde, dökülen kanın vahşetinden çok, kabul edilebilir olan ve kabul edilen bir sungu görmeye götürür. "Kurban"ın, seven bir Tanrı'nın hükümranlığında böyle cömertçe kurtarıcı ve aracı bir "sungu"ya dönüşmesi, ilke açısından kuşkusuz özgül olarak Hıristiyandır. Yunan ve Yahudi dünyalarının, kendi kültlerinin ışığında ya rezalet olarak gördükleri ya da bilmedikleri bir yeniliği temsil eder.

Bununla birlikte, tüm bir çileci, şehitleştirici ve kurban edici Hıristiyan geleneğinin, fiziksel olduğu kadar manevi acı ve ıstırabı da en üst düzeyde erotize ederek, bu armağanın kurban edilmekle ilgili yönünü yücelttiği unutulmamalıdır.

Bu gelenek İncillerin "gerçek anlam"ına ihanet eden basit bir Orta Çağ sapması olabilir mi? Bunu kabul etmek, İncil yazarlarına göre İsa'nın kendisinin ifade ettiği kaygıyı pek önemsememek anlamına gelecektir. İncil metinlerinde aynı ağırlıkta yer tutan, kendisi de adanmış bir babaya yönelik sungunun sağladığı güvence fikriyle yan yana varlığını güçlü bir biçimde hissettirdiğine göre, bu kaygı nasıl anlaşılmalıdır?

Kopukluk ve özdeşleşme

İsa'yı Babasıyla ve yaşamla birleştiren bağın anlık da olsa kopuşu, Öznenin mitsel temsilini temel önem taşıyan

ve ruhsal açıdan zorunlu bir süreksizlikle tanıştırır. Bazılarının "kopukluk"[28] olarak adlandırdığı bu durak, bireyin ruhsal yaşamını oluşturan çok sayıda ayrılığa bir anlatı ve aynı zamanda bir imge sunar. Bireyin varsayılan dengesine az çok sık biçimde pusu kuran bazı ruhsal felâketlere bir imge ve bir anlatı sunar. Böylece psikanaliz, bir dizi ayrılığı özerkleşmenin olmazsa olmaz koşulu olarak kabul eder ve anar (Hegel "olumsuzun çalışması"ndan söz ederdi): Doğum, sütten kesme, ayrılık, düş kırıklığı, hadım edilme. Bu gerçek, imgesel ya da simgesel işlemler bireyleşmemizi zorunlu olarak yapılandırırlar. Gerçekleşmemeleri ya da dışta bırakılmaları psikotik zihin karışıklığına götürür; tersine, dramatize edilmeleri aşırı ve yıkıcı bir kaygı kaynağıdır. Hıristiyanlık, bu kopuşu mutlak özne olarak İsa'nın bizzat yüreğinde sahneye koyduğu, Dirilişinin, şanının ve sonsuzluğunun ayrılmaz öbür yüzü olan bir Azap olarak temsil ettiği için, her öznenin oluşumuna özsel olan iç dramları bilince taşır. Böylece devasa bir duygusal boşalım gücüyle donanır.

İsa'nın ölümü, dramatik bir artzamanlılığın bu biçimde imgelere dökülmesine ek olarak, melankoliklere özgü temsil edilemez felâket kaygısına imgesel bir destek sunar. "Depresif" olarak adlandırılan evrenin, çocuğun simgelerin ve dilsel göstergelerin düzenine girişi için ne denli asal olduğunu biliyoruz. Bu depresyon –burada olmayan her şeyin temsil edilmesinin koşulu olarak ayrılık hüznü- geri döner ve simgesel etkinliklerimize eşlik eder; tabii öbür yüzü, yani coşku, bu etkinlikleri sahiplenmediğinde. O zaman, anlamın askıya alınması, umutsuz bir gece, yaşam perspektifinin

[28] Bkz. Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, kitap III, 2, La Nouvelle Alliance, Aubier, Paris, 1975.

silinmesine varan bir perspektif daralması, bellekteki travmatik ayrılıkların anısını yeniden alevlendirir ve bir vazgeçiş durumuna gömülmemize yol açar. "Baba, beni neden terk ettin?" Öte yandan, ağır depresyon ya da uç noktada klinik melankoli, insan için gerçek bir cehennemi, ve nesne ve değerlere ilişkin tüm arzularını gerçekleştirmesi gerektiğine ve gerçekleştirebileceğine inanmış modern insan için belki de daha fazlasını temsil eder. İsa'nın terkedilmişliği, bu cehennemin imgesel bir işlenişini sunar. Özne için, katlanılmaz anlam kaybı anlarının, hayatın anlamının kaybolduğu anların yankısını oluşturur.

İsa'nın "hepimiz için" öldüğü postülasına metinlerde sık sık rastlanır[29]. *Hyper, peri, anti*: Bu ifadeler yalnızca, "bizim yüzümüzden" değil, "bizim iyiliğimiz için", "bizim yerimize[30]" anlamını da taşır. Bu ifadeler, Yehova'nın Kulunun ilahilerine dek (Kitabı Mukaddes'te İşaya'nın IV. ilahisi) ve daha da eskilere, İbranice "ga'al" kavramına dek geri gider. Bu sözcük, yabancı mülkiyet haline gelmiş olan malları ve insanları yeniden satın alarak kurtarmak anlamına gelir. Böylece, *kurtuluş* (yeniden satın alma, serbest bırakma), Kurtarıcı ile inananlar arasında bir ikame ilişkisi içerir ve bu da çok sayıda yoruma kapı açmıştır. Bu arada, söz konusu yorumlardan biri, düz anlamıyla okunduğunda analist için önem kazanır: İmgesel bir *özdeşleşme*ye davet eden yorum. Özdeşleşme, günahların Mesih figürüne devredilmesi ya da yüklenmesi anlamına gelmez. Tersine, özneleri İsa'nın maruz kaldığı kopuş içinde çektiği acılara ve tabii ki selâmet

[29] Bkz. Rom, V, 8: "Henüz günahkâr olduğumuz halde, İsa bizim için öldü." Ve ayrıca: Rom, VIII, 32; Ep, V, 2; Mks, X, 45: "İnsan Oğlu yaşamını çoğunluk için (*anti*) kefaret (*lytron*) olarak vermeye geldi." Ayrıca bkz. Mtt, XX, 28; XXVI, 28; Mks XIV, 24; Lk, XXII, 19; 1 P, II, 21-24.

[30] Bkz. X.-Léon Dufour, *a.g.y.*

umuduna tam olarak katılmaya çağırır. Dar anlamda tanrıbilim açısından kuşkusuz fazla antropolojik ve psikolojik olan bu özdeşleşme temelinde, insan yine de mutlak Özneyle (İsa) imgesel birleşmenin –ve bunun gerçek etkileriningücü sayesinde, ölümünü ve dirilişini fiziksel bedenine varana dek yaşamasını sağlayan bir simgesel aygıtın gücüyle donanır.

Böylece, Hıristiyanlığın tam kalbinde, kendinden önceki ya da kendi yörüngesi dışındaki kabul törenlerinin derin içruhsal anlamını yineleyen ve onlara yeni bir anlam veren gerçek bir kabul olgusu oluşur. Her yerde olduğu gibi burada da ölüm –eski bedenin yenisine yer açmak için ölümü, şan için ölüm, yaşlı insanın pnömatik beden için ölümüdeneyimin merkezinde yer alır. Ama Hıristiyanlığa kabul olgusu mevcutsa da, öncelikle tamamen imgesel alana aittir. Tüm bir tam özdeşleşmeler (gerçek ve simgesel) yelpazesini açmakla birlikte, Şükran ayininin söz ve göstergelerinden başka hiçbir ayinsel sınav içermez. Bu bakış açısından, çileciliğin ve acıcılığın en aşırı ve gerçekçi tezahürleri aslında uç konumlardır. Bunun ötesinde ve her şeyden önce, sevginin ve buna bağlı olarak uzlaşma ve bağışlanmanın örtük varlığı, Hıristiyan kabul olgusunun kapsamını, inananlar için bir şan ve sarsılmaz umut halesiyle çevirerek tümüyle dönüştürür. O zaman, Hıristiyan inanç, kopuş ve depresyonla birlikte ve onlardan başlayarak, kopuş ve depresyonun panzehiri olarak ortaya çıkar.

Burada, adanmış baba imgesini ya da birincil özdeşleşmelerin cennetinden çıkmış arkaik bir baba figürünün anısını koruyan bir üstbenlik iradeciliği söz konusu olabilir mi? Kurtuluşun özünde yer alan bağışlama *ölüm ve dirilişi* yoğunlaştırır ve teslis mantığının en ilginç ve en yenilikçi görünümlerinden biri olarak ortaya çıkar. Bu düğümün anah-

tarı birincil özdeşleşme gibi görünmektedir: Baba ile Oğul arasındaki oral ve çoktan simgesel sungu.

Bireysel nedenlerle ya da toplumsal babamız konumundaki politik ya da metafizik otoritenin tarihsel ezilişiyle, idealleştirmenin temelinde yatan bu birincil özdeşleşme dinamiği zora düşebilir: Anlamdan yoksun, yanıltıcı ve yanlış görünebilir. O zaman, varlığını sürdüren tek şey, çarmıhın temsil ettiği daha derin mekanizmanın anlamıdır: Durağın, süreksizliğin ve depresyonun anlamı.

Holbein, ödüllendirici bir öte dünyayla özdeşleşme anlamına gelen antidepresif taşıyıcı dalgasından arınmış bu Hıristiyanlığın ressamı mı olmuştur? Her durumda, ressam bizi inancın nihai kıyısına, anlam dışılığın eşiğine götürür. Sevgi ve selâmet yapıtın icrasına sığınırken, bağışlanmanın bu gölgede kalışına yeniden bir serin kanlılık kazandıran yalnızca biçimdir –sanattır. Kurtuluş, basitçe, katı bir tekniğin kesin disiplini olacaktır.

"Kopuş"u temsil etmek

Hegel Hıristiyanlıkta ölümün ikili hareketini açıklığa kavuşturmuştur: Bir yanda, doğal bedenin doğal ölümü vardır; öte yanda, ölüm "en büyük sevgi"dir, "Öteki için kendinden vazgeçişin en yüce biçimi"dir. Ölümde "mezara karşı bir zafer" (*sheol*) görür, "ölümün ölümü"nü görür ve bu mantığa özgü diyalektik üzerinde durur: *Sadece Tin olarak Tine uygun olan bu olumsuz hareket*, onun iç değişimidir, dönüşümüdür [...] *son, görkem içinde, insanın İlahi İdea'ya kabulü olan şenlik içinde çözülür*[31]." Hegel, bu hareketin temsil üzerinde yarattığı sonuçları vurgular. Ölüm, doğal bir şey

[31] Bkz. Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion* (Din Felsefesi Üzerine Dersler), III. kısım, Vrin, Paris, 1964, s. 153-157.

olarak, ama ancak ötekisi olan İlahi İdea'yla özdeşleşmek koşuluyla gerçekleşebilen bir edim olarak temsil edildiğine göre, *"mutlak uçların muazzam bir birliği"*ne, *"İlahi İdea'nın en üstün yabancılaşması"*na [...] tanıklık ederiz. *'Tanrı ölmüştür, Tanrı bile ölmüştür'* ifadesi, temsile kopuşun en derin uçurumunu sunan *muazzam, korkunç bir temsildir*[32]".

Temsili bu kopuşun (doğal ölüm *ve* ilahi sevgi) kalbine götürmek, uçlardan birine ya da ötekine kaymadan girişilemeyecek bir bahistir. Dominiken etki altındaki gotik sanat, doğal ölümün dokunaklı temsilini teşvik edecek, Fransisken etki altındaki İtalyan sanatı, ışıltılı bedenlerin ve uyumlu kompozisyonların cinsel güzelliğinde, yüce olanın görkeminde görülebilir kılınan öte dünyanın görkemini övecektir. Holbein'ın *Ölü İsa*'sı, Hegel'in söz ettiği temsilin bu kopuşunun bizzat yerine konan tek çalışma değilse, az bulunur çalışmalardan biridir. Doruk noktasındaki acının gotik erotizmi bu yapıtta yoktur, tıpkı öte dünya vaadinin ya da doğanın Rönesans tarzı yüceltilişinin olmaması gibi. Geriye kalan, sanatçının ve izleyicinin tek başına daldığı tefekkürde zapt edilen acının ekonomik, cimri bir biçimde imgeye dökülüşünün - tıpkı temsil edilen ceset gibi- gergin ipidir; Bu serin kanlı, yanılsamasız, önemsizliğin sınırlarında gezen hüzne, azami ciddiyet ve yalınlık içeren bir resim sanatı karşılık düşer. Renk ya da kompozisyon şenliği değil ama uyum ve ölçü ustalığı.

Bir zamanlar bizi bedene ve anlama bağlayan bağlar koparken hâlâ resim yapılabilir mi? Bir *bağ* olan *arzu* çökerken hâlâ resim yapılabilir mi? Arzuyla değil, insanın ruhsal yaşamının gerçeği olan *kopuşla*, imgelemde ölüm tarafından

---

[32] *Aynı yerde*, s. 152. Vurgular bana ait.

temsil edilen ve melankolinin belirti olarak taşıdığı kopuşla özdeşleşirken, hâlâ resim yapılabilir mi? Holbein'ın yanıtı "evet"tir. Klasisizm ile maniyerizm arasında, Holbein'ın minimalizmi kopuşun metaforudur: Yaşam ile ölüm, anlam ile anlam dışı arasında, melankolimizin içten ve cılız bir yanıtı.

Hegel ve Freud'dan önce Pascal mezarın görünmezliğini doğrulamıştır. Ona göre, mezar İsa'nın gizli yeridir. Çarmıhtayken herkes ona bakar ama mezarda düşmanların gözlerinden gizlenir, ve yalnızca azizler, istirahat anlamına gelen bir ıstırapta ona eşlik etmek için onu görürler.

> "İsa'nın mezarı – *İsa ölmüştü ama çarmıhta görülmüştü. Öldü ve mezara saklandı.*
>
> *İsa yalnızca azizler tarafından kefenlendi.*
>
> *İsa mezarda hiçbir mucize yaratmadı.*
>
> *Oraya yalnızca azizler girer.*
>
> *İsa, çarmıhta değil, orada yeni bir hayata kavuşur.*
>
> *Bu, Azap ve Kurtuluşun son gizemidir.*
>
> *İsa dünyada mezarından başka hiçbir yerde dinlenemedi.*
>
> *Düşmanları ancak mezarda ona çektirmekten vazgeçtiler*[33]."

Dolayısıyla, İsa'nın ölümünü görmek, ona bir anlam vermenin, onu yaşama geri getirmenin bir yoludur. Ama Basel'deki mezarda Holbein'ın İsa'sı yalnızdır. Onu kim görür? Azizler yoktur. Tabii ressam vardır. Ve biz kendimiz. Ölüm tarafından yutulmak ya da onu minimal ve korkunç güzelliği içinde görmek için oradayız; hayatın özsel sınırı olarak. *"İsa keder içinde [...]*

[33] Bkz. Pascal, *Pensées*, "Jésus-Christ", 735.

İsa can çekişiyor ve en büyük acılar içinde, daha uzun dua edelim[34]*."*

Dua yerine resim mi? Belki de tabloyu seyre dalmak, ortaya çıktığı o kritik yerde duanın yerini alıyor: Ölüm görülebilir ve yaşanabilir olarak görünürken, anlam dışının anlamlı hale geldiği o yerde.

Pascal'ın bu görünmez mezarı gibi, Freudcu bilinçdışında da ölüm temsil edilemez. Bununla birlikte, dediğimiz gibi, temsilin aralıklarıyla, boşluklarıyla, süreksizliğiyle ya da yıkımıyla, ölüm bilinçdışına damgasını vurur.[35] Sonuç olarak, göstergelerin yalıtılmasıyla ya da tükeniş noktasına dek sıradanlaştırılmalarıyla, ölüm olarak ölüm benliğin imgesel kapasitesine kendini fark ettirir: Holbein'ın minimalizmi budur. Ama benliğin erotik diriliğiyle ve Eros'un varlığını ifade eden coşku verici ya da marazi göstergelerin neşeli bolluğuyla boğuşurken, ölüm mesafeli bir gerçekçilik ya da daha iyisi, iğneleyici bir ironi kazanır: Bu "ölüm dansı"dır ve ressamın üslubuna nüfuz etmiş olan yanılsamadan arınmış savurganlıktır. Ben, onu canlı tutan, yani biçimlerin oyununa demir atmış olarak tutan kendi imgesel güvencesini, tecritle, boşlukla ya da saçma gülüşle damgalayarak, Ölümün takıntılı varlığını erotize eder ve imler. Tersine, imgeler ve kimlikler –bu muzaffer benliğin taklitleri- erişilmez bir hüzünle damgalanmışlardır.

Gözlerimiz görünmezin bu görüntüsüyle doluyken, Holbein'ın yarattığı bu insanlığa bir kez daha bakalım: Modern zamanların kahramanları olarak, bağnaz, ciddi ve dik dururlar. Aynı zamanda da ketum: Olabildiğince gerçek

---

[34] Bkz., Pascal, *Pensées*, "İsa'nın Gizi", 736.

[35] Bkz, yukarıda, Bölüm I, s. 38 ve devamı.

ama aynı zamanda çözülemez. Sevinci ele veren hiçbir hareket yoktur. Öte dünyaya doğru hiçbir coşkun yükseliş yoktur. Burada ve ayakta durmanın ağırbaşlı güçlüğü dışında hiçbir şey yoktur. Onları tuhaf bir biçimde yalnız kılan bir boşluğun çevresinde sadece dik durmayı sürdürürler. Kendinden emin. Ve yakın.

VI

Nerval, El Desdichado

EL DESDICHADO

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la vigne s'allie.

Suis-je Amour ou Phœbus, Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor des baisers de la reine;
J'ai dormi dans la grotte où verdit la sirène,

Et j'ai deux fois vivant traversé l'Achéron,
Modulant et chantant sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

10 Aralık 1853'te *Le Mousquetaire*'de basılan versiyona uygun metin.

EL DESDICHADO

Je suis le ténébreux, -le veuf,- l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
Ma seule *étoile* est morte, -et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie.*

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la vigne s'allie.

Suis-je Amour ou Phœbus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor des baisers de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Fille du feu basımına (1854) uygun metin.

EL DESDICHADO

1 Ben Zifiri Karanlık,- ben ki dul, -Çaresizim,
2 Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine prensi
3 Tek yıldızım da öldü, -şimdi yaldızlı sazım
4 Taşıyor *Melankolinin Kara güneşini.*
5 Mezarındaki güzel, sana geçiyor nazım
6 Ver bana Pausilippe'i, İtalyan denizini
7 Nerde Gülle Asmanın kucaklaştığı üzüm
8 Ver bana yüreğimin hoşlandığı *çiçeği*
9 Amour muyum, Phoebus mü?... Lusignan ya Biron mu?
10 Öpmüştü Kraliçem, hâlâ kırmızı alnım;
11 Syrene'in mağrasında tatlı düşlere daldım...
12 Utkuyla gelip geçtim iki kez Acheron'u
13 Dile getirdim tek tek çalıp Orphée'nin lirini
14 Perinin, Ermiş Kızın hazin iniltilerini

Kaynak: *Düş Gezgini*, Çeviren/Yazan: Erdoğan Alkan, Broy Yayınları, İstanbul, 1994. Filles du feu basımına (1854) uygun metnin çevirisi. (ç.n.)

"Yalnızım, dulum ve gece iniyor üstüme."
Victor Hugo, Booz

"...Melankoli onun ilham perisi haline gelir."
Gérard de Nerval, Alexandre
Dumas'ya

Kırmızı mürekkeple yazılan *El Desdichado* ve *Artémis*, Nerval tarafından Alexandre Dumas'ya 14 Kasım 1853 tarihli bir mektupla gönderilmiştir. *El Desdichado* ilk kez 10 Aralık 1853'te, *Le Mousquetaire*'de, Dumas'nın bir sunuş yazısıyla birlikte yayımlanmıştır. 1854'te, *Filles du feu* yayınlarından çıkan ikinci bir varyantı bilinir. Aynı metnin Paul Eluard'a ait olan elyazması *Le Destin* [Yazgı] başlığını taşır ve *Filles du feu*'den çıkan varyantından esas olarak farklı değildir.

Gérard de Nerval (1808-1855) 1853 Mayısındaki delilik nöbetinden sonra, nostaljik bir sığınak aramak ve yatışmak üzere çocukluğunun bir kısmının geçtiği Valois'ya (Chaalis, Senlis, Loisy, Mortefontaine) döner.[1] Güney Fransa, Almanya, Avusturya ve Doğu arasında bıkıp usanmadan mekik dokuyan bu yorulmaz gezgin, bir süre için, kendisine musallat olan bir geçmişin mahzenine çekilir. Ağustosta belirtiler yeniden başlar. Onu, tehdit altında bir arkeolog olarak, Bitki Bahçesi'nin kemikbilim galerisini ziyaret ederken ve yağmur altında tufana tanık olduğundan emin halde görürüz. Mezar, iskelet, ölümün hücumu şaire kararlı ve aralık-

[1] Bkz. Jeanne Moulin, "Les Chimères", *Exégèses*, Droz, Paris. 1854 yazında, intiharından birkaç ay önce, Nerval'in, annesinin Almanya'nın Glogau kentindeki mezarına bir haç yaptırdığı ve bunun ardından hastalığının depreştiği anlaşılıyor.

sız biçimde musallat olmaktadır. Böyle bir bağlamda, *El Desdichado* onun için Nuh'un gemisidir. Geçici de olsa ona akışkan, bilmecemsi, büyüleyici bir kimlik sağlar. Orpheus Kara Prens karşısındaki galibiyetini bu kez de korur.

El Desdichado başlığı, ardından gelen metnin tuhaflığına daha baştan işaret eder ama sözcüğün kederli anlamının ötesinde çınlayan tiz İspanyol tınısı, Fransız dilinin gölgeli ve ölçülü ünlüleriyle keskin bir karşıtlık oluşturur ve zifiri karanlığın tam kalbinde bir çeşit zafer ilan eder gibi görünür.

El Desdichado kimdir? Bir yanda, Nerval bu ismi Walter Scott'un *Ivanhoe*'sundan (VIII. Bölüm) almış olabilir. Bu isim, Kral John'un şövalyelerinden birine göndermede bulunur; kral, Aslan Yürekli Richard'ın bu şövalyeye bıraktığı şatoyu elinden almıştır. Mirastan yoksun kalan talihsiz şövalye, kalkanını kökünden sökülmüş bir meşe resmi ve "El Desdichado" sözcüğüyle süslemeye karar verir. Öte yandan, "El Desdichado için Fransızca bir kaynak" da gösterilmiştir: Lesage'ın *Diable Boiteux* adlı yapıtında yer alan ve mirasçısı olmadığından, karısının ölümünden sonra servetini karısının ailesine bırakmak zorunda kaldığı için deliren karakter Don Blaz El Desdichado.[2] Çok sayıda Fransız okur için "El Desdichado"nun çevirisi "mirastan yoksun" olsa da dar anlamda sözlük bilgisi açısından sözcüğün tam anlamı "bahtsız", "perişan", "sefil"dir. Buna karşın, Nerval "mirastan yoksun" anlamından yana gibi görünmektedir; zaten yaptığı *Ivanhoe* çevirisinde Alexandre Dumas'nın seçimi de bu yöndedir. Bir başka bağlamda, şairin kendini tanımlarken kullandığı sözcük de aynıdır

[2] Bkz. Kier, aktaran Jacques Dhaenens, *Le destin d'Orphée, "El Desdichado" de Gérard de Nerval*, Minard, Paris, 1972.

(*"Böylece, ben, daha dünkü parlak komedyen, bilinmeyen bir prens, gizemli sevgili, mirastan yoksun, mutluluk sürgünü, güzel ve zifiri karanlık*[...][3]").

Yitik "şey" ya da "nesne"

Hangi mirastan yoksun? Böylece, daha ilk hamlede başlangıçtaki bir yoksunluğa işaret edilmektedir: Buna karşın, söz konusu olan, maddi ve devredilebilir bir miras oluşturan bir "mal" ya da "nesne"den yoksunluk değil, ama yabancı bir yerden, kurucu bir sürgünden tuhaf bir biçimde anımsanan ya da çağrılan adlandırılamaz bir alemden yoksun kalmaktır. Bu "bir şey", saptanabilir "nesne"nin öncesinde yer alıyor olmalıdır: Aşklarımızın ve arzularımızın gizli ve dokunulmaz ufku olarak, imgelem için arkaik bir annenin, yine de hiçbir belirli imgenin kapsamayı başaramadığı bir arkaik annenin istikrarını üstlenir. Yorulmak bilmeyen bir sevgili arayışı ya da dinsel düzlemde, doğu dinlerinin ve özellikle Mısır'ın "özne"ye cömertçe sunduğu ilahelerin ve ana tanrıçaların birikimi, "nesne"den ayrılan "özne"nin konuşan bir varlık haline gelmesi için zorunlu olarak yitirdiği bu *Şey*in kavranamaz niteliğini gösterir.

Melankolik kişi bu Şey üzerinde aşk dolu olduğu kadar nefret dolu bir nüfuz kurmaktan vazgeçmezken, şair aynı anda hem ona bağımlı... hem de başka yerde olmanın bilmecemsi yolunu bulur. Mirastan yoksun, bu yitik cennetten yoksun olduğu için bahtsızdır; buna karşın, yazı, bu bahtsızlığa yoksunluğun iki yanını da (çaresiz kişinin zifiri karanlı-

[3] Bkz. "A. Alexandre Dumas", *Œuvres complètes* içinde, kitap I, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, s. 175-176.

ğı ve aynı zamanda "kraliçenin öpücüğü") denetleyen bir "ben"e [*je*]* yerleştirerek ona egemen olmanın tuhaf aracıdır.

Öyleyse, "ben" kendini yapıntının alanında ortaya koyar: "Ben" için oyunun ve tiyatronun dışında, abartılı, saygın, mitsel, epik, tarihsel, ezoterik olduğu kadar inanılmaz da olan olası kimliklerin maskesi dışında yer yoktur. Muzaffer ama aynı zamanda belirsiz kimlikler.

İlk dizeyi (*Ben Zifiri Karanlık,- ben ki dul, -Çaresizim*) yakalayan ve sabitleyen bu "ben", varsanılı bir cehaletin aydınlattığı ama bir o kadar da kesin olan bir bilgiyle, şiirsel edimin zorunlu koşuluna işaret eder. Söz almak, kendini ortaya koymak, simgesel etkinlik olarak bilinen yasal kurguya yerleşmek, aslında Şeyi yitirmektir.

Bundan böyle ikilem şu olacaktır: Bu yitik şeyin izleri konuşanı sürükleyecek midir, yoksa konuşan onları sürüklemeyi, bütünleştirmeyi, Şeyi zapt ede ede şarkı haline gelen söylemine katmayı başaracak mıdır? Başka bir deyişle, Orpheus'u parçalayan Bakkhos rahibeleri midir, yoksa, simgesel yamyamlıkta olduğu gibi, büyüsüyle onları sürükleyen Orpheus mudur?

Ben, olmayanım

Salınım sürekli olacaktır. Yalnızlığın rahatsız etmediği ama sakinleştirdiği bir patriyark olarak Hugo'nun kendine güvenini anımsatan biçimde ("*Yalnızım, dulum ve gece iniyor üstüme.*") varlığın ve kesinliğin bu inanılmaz ortaya konuşunun ardından, kendimizi yeniden bahtsızlığın içinde buluruz. Bu muzaffer "ben"in nitelikleri olumsuz niteliklerdir: Işıktan yoksundur, eşten yoksundur, teselliden yoksundur,

* *Je*, yani birinci tekil şahıs olarak "ben". (ç.n.)

o, *olmayandır*. O "zifiri karanlık"tır, "dul"dur, "tesellisiz"dir.*

Nerval'in simyaya ve ezoterizme duyduğu ilgi, Le Breton'un yorumunu tümüyle usa yatkın kılar. Bu yoruma göre, *El Desdichado*'nun ilk dizeleri tarot kartlarının sırasını izler (XVI, XVII, XVIII no.lu kartlar). Zifiri karanlık, cehennemdeki büyük şeytan olmalıdır (XV no.lu tarot kartı şeytanın kartıdır) ama pekâlâ, dünyanın, tüm simya işlemlerinin kaynağı olan bir kazanın dibinde olduğunu düşünen, bekâr ölen ve biçimsiz görüntüsüyle tanrıçaları kaçıran (bu yüzden dul) simyacı Pluton da olabilir.[4]

---

* Erdoğan Alkan'ın "çaresiz" olarak çevirdiği *inconsolé* sözcüğünün tam anlamı "tesellisiz"dir. Metinde bu ayrım önemli olduğu için bu biçimde kullanacağım. (ç.n.)

[4] *El Desdichado*'nun ilk üç dizesiyle, Court de Gebelin'in (1781) *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* başlıklı çalışmasının VIII. kitabı arasında oldukça tam ve çarpıcı bir karşılıklılık ilişkisi kurmak mümkün oldu. Aynı şekilde, Saint-Maur tarikatı üyesi Benedikten din adamı Dom Antoine-Joseph Pernety'nin *Les Fables égyptiennes et grecques* (1758) başlıklı çalışmasında, *Chimères*'de yer alan beş sonenin kaynağı saptandı. Nerval, Dom Pernety'nin *Dictionnaire mytho-hermétique* başlıklı çalışmasını da okumuş olmalı. Pernety'nin şu pasajları ile Nerval'in yapıtı arasında bağlantı kurabiliriz: "Yapıtın gerçek anahtarı, işlemlerinin başlangıcındaki bu karalıktır [...] Karalık, mükemmel bir çözümün gerçek göstergesidir. O zaman madde, güneş ışınlarında uçuşan atomlardan daha ince bir toz halinde çözülür [...] ve atomları sürekli bir suya dönüşür.

"Felsefeciler bu çözülmeye ölüm [...] cehennem, Tartarus, *zifiri karanlık*, *gece* [...] *mezar* [...] *melankoli* [...] *tutulmuş güneş* ya da *güneş* ve *ay tutulması* gibi isimler verdiler [...] Sonunda, onu adlandırırken çürümeyi, çözülmeyi ve karalığı ifade edebilecek ya da tanımlayabilecek tüm sözcükleri kullandılar. Ölümler ve mezarlar üzerine bunca alegori için felsefecilere malzeme sunan odur..." (*F.E.G.*, kitap I, s. 154-155, vurgular bana ait). Pernety, karalık konusunda Raymond Lulle'den alıntı yapar: "Güneşin gövdesini on üç gün boyunca çürütün, sonunda eriyik mürekkep gibi kara olacaktır ama içi bir yakut ya da lâl taşı gibi

Bununla birlikte, Nerval'in ideolojisini oluşturan bu göndermeler şiirsel bir örgü içinde yer alır: Köklerinden koparılmış ve başka bağlamlara aktarılmış olmalarına bağlı olarak, bir çoğul-değerlilik ve çoğunlukla kararsız yan anlamlar kazanırlar. Şiir dediğimiz bu yeni simgesel düzenin içindeki simgeciliğin çok-değerliliği, ezoterik öğretilerdeki simgelerin kesinliğiyle bir araya gelerek, Nerval'in diline ikili bir ayrıcalık kazandırır: Bir yandan, hem istikrarlı bir anlamı hem de tesellisiz kişinin işitildiği, kabul edildiği ve sonuç olarak avutulduğu gizli topluluğu güvence altına almak; öte yandan, özgül olarak Nerval'e ait olan bu keder nesnesine daha çok yaklaşmak için, bu tek-değerli anlamı ve aynı topluluğu, adlandırmanın belirsizliği aracılığıyla yarı yolda bırakıp gitmek. Şiir dilinin yitik nesne içinde yitip giden melankolik öznenin silinişine eşlik ettiği bu anlam silinmesi düzeyine adım atmadan önce, Nerval'in metninin mantıksal olarak saptanabilir işlemlerini izleyelim.

---

kırmızı olur. Şimdi, kız kardeşinin ya da annesinin kucaklamalarıyla kararmış bu zifiri güneşi alıp bir imbik kazanına koyun..." (*F.E.G.*, kitap II, s. 136). Melankoliyi şöyle tanımlar: "Melankoli maddenin çürümesi anlamına gelir [...] Kara maddeye bu adın verilmesinin nedeni, kuşkusuz, kara renkte hüzünlü bir şeyler olması ve insan bedeninin melankoli adı verilen ruh halinin, hüzünlü ve kasvetli buharlar çıkaran iki kez pişirilmiş kara safra olarak görülmesidir (*Mitsel-Hermetik Sözlük*, s. 289). "Hüzün ve melankoli [...] aynı zamanda, Üstatların kararmış maddeye verdikleri isimdir" (*F.E.G.*, kitap II, s. 300).

Nerval'in metni ile simya külliyatı arasındaki bu denklikler Georges Le Breton tarafından kurulmuştur: "La clé des *Chimères*: l'alchimie", *Fontaine*, no 44, 1945, s. 441-460. Ayrıca, bkz. aynı yazardan, "L'alchimie dans *Aurélia*: 'Les Mémorables'", *aynı yerde*, no 45, s. 687-706. Nerval'e ve ezoterizme ayrılan çok sayıda çalışma arasında şunları sayabiliriz: Jean Richer, *Expérience et Création*, Paris, Hachette, 1963; François Constant, "Le soleil noir et l'étoile ressuscitée", *La Tour Saint-Jacques*, no 13-14, Ocak-Nisan 1958, v.b.

"Zifiri karanlık" olma niteliği, tarotun daha önce anıştırdığı Karanlıklar Prensi kadar, aydınlıktan yoksun geceyle de uyumludur. Melankolik kişinin gölgenin ve umutsuzluğun dünyasıyla suç ortaklığını çağrıştırır.

"Kara güneş" (4. dize) "zifiri karanlık"ın anlamsal alanını yineler ama onu bir eldiven gibi tersine çevirir: Gölge, her şeye karşın kara görünmezliğiyle göz kamaştırıcı olarak kalan bir güneş aydınlığı halinde fışkırır.

"Dul" sözcüğü yası gösteren ilk işarettir: O halde, zifiri karanlık ruh hali eşin kaybının sonucu mudur? Eluard'ın elyazmasında buraya, karalanmış olan "Prens/ölü/" ya da "şiir" sözcüklerinin yerine "Bir zamanlar: Mausolus?" diye bir not eklenmiştir: Mausolus, kız kardeşi Artemisia'yla evlenen ve ondan önce ölen, IV. yüzyılda yaşamış Yunan kralıdır. Eğer duldan kast edilen Mausolus ise, bu dul ensest yaşamış biri olmalıdır: Kız kardeşinin, annesinin eşi... tanıdık ve aileye dahil erotik bir Şeyin eşi. Bu kişinin çiftdeğerliliği, Nerval'in onu kullanma biçimiyle daha da karışık hale gelir: İlk ölen o olduğuna göre, dul olamaz, ardında *dul bir kadın* bırakır; kız kardeşi Artemisia'yı. Nerval, *Artémis* sonesinde, Artémise ismini Artémis olarak erilleştirir ve belki de, çifti oluşturan iki kahramanla sanki biri ötekinin *ikiziymiş* gibi oynar: Birbirinin yerine geçebilir, ama aynı zamanda ve bunun sonucu olarak, belirsiz bir cinsiyet taşıyan, neredeyse androjen figürler. İşte şimdi, Nerval'de şiirsel sürecin son derece yoğunlaşmış bir noktasındayız. Dul Artemisia ölü ikiziyle (erkek kardeş + koca) özdeşleşir, *bu kadın o erkek*tir, dolayısıyla o "dul erkek"tir ve bu özdeşleşme, ötekinin şifrelenmesi, ötekinin mahzenini kendi içine yerleştirmek, şiirin eşdeğeridir. (Nitekim, bazıları karala-

manın altında "şiir" sözcüğünün yazılı olduğuna inanmaktadır). Mozole olarak metin?

"Teselli edilemez" ifadesindense "tesellisiz" sözcüğünün kullanılması, paradoksal bir zamansallık ima eder: Konuşan kişi geçmişte teselli edilmemiştir ve bu düş kanklığının etkisi şimdiye kadar sürmüştür. "Teselli edilemez" ifadesi bizi şimdiki zamana yerleştirebilecekken, "tesellisiz" sözcüğü, bu şimdiki zamanı travmanın yer aldığı geçmişe döndürür. Şimdiki zaman onarılmazdır, umutsuzdur, hiçbir tesellisi yoktur.

İmgesel Bellek

Akitanya prensi, kuşkusuz, Kısa Pépin tarafından izlenirken Périgord ormanlarına saklanan Akitanyalı Maifre'dir. Aristide Marie tarafından kısmen ve daha sonra Jean Richer[5] tarafından tümüyle yayımlanan mitsel soy ağacında, Nerval itibarlı bir soyla özdeşleşir ve ait olduğu Labrunie ailesinin Othon şövalyelerinden geldiğini düşünür: Ailenin dallarından biri, tıpkı Akitanya prensi gibi, Périgord kökenlidir. Aynı şekilde, Broun ya da Brunn'un kule ve arpa etüvü anlamına geldiğini belirtir. Dordogne kıyısında üç şatoları olduğu söylenen Labrunie ailesinden gelenlerin armaları üç gümüş kule, ama aynı zamanda, metnin ilerki bölümünde söz edilen "yıldız" ve "yaldızlı saz" gibi Doğu'yu anıştıran yıldızlar ve hilâller taşır. Akitanya -sular ülkesi- simgesinin çoğul-değerliliğine, Nerval'in George Sand'e yazdığı bir not (Richer tarafından aktarılan) eklenmelidir. Notta şunlar yazılıdır: GASTON PHŒBUS D'AQUITAINE; bunun ezoterik anlamı bir güneş kültü müridi olsa gerek. Daha basit biçimde, Jacques

[5] Bkz., Jean Richer, *Deneyim ve Yaratıcılık*, *a.g.y.*, s. 33-38.

Dhaenens'e[6] katılarak, Akitanya'nın trubadurlar ülkesi olduğunu ve böylece, dulun Kara Prensi anıştırarak şövalye şarkısı aracılığıyla Orpheus'a dönüşümünü başlattığını kaydetmeliyiz... Yine de hâlâ keder saptamasının alanındayız: "El konmuş" [*abolie*] ifadesi, metnin başlangıcından itibaren örülen yıkım, yoksun bırakılma ve kayıp anlamını teyit eder. Émilie Noulet'nin[7] dikkat çektiği gibi, "şatosuna el konmuş" [*à la tour abolie*] biçimindeki dizim, "tek bir zihinsel grup" olarak işlev görür ve Akitanya prensine, sözcüklerin iç içe geçmesi ve hecelerin belirginleşmesiyle bir dua haline gelen karmaşık bir nitelik kazandırır: *à- la- tour-a-bo-lie;* bu aynı zamanda, Labrunie'nin bir anagramı olarak da anlaşılabilir. Nerval'de "abolie" sözcüğüne üç yerde rastlanır ve É. Noulet bu az görülen sözcüğün, onu şiirlerinde en az altı kez kullanan Mallarmé tarafından benimsendiğine dikkat çeker.

Mülkü elinden alınmış prens, yıkık bir geçmişin şanlı öznesi olarak El Desdichado, bir tarihe aittir, ama gözden düşmüş bir tarihe. Geleceksiz geçmişi tarihsel bir geçmiş değildir: Geleceği olmadığı ölçüde daha da mevcut olan bir *bellek*ten ibarettir.

Sonraki dize kişisel travmayı yeniden canlandırır: "La tour abolie" [el konmuş şato], o zamandan bu yana eksik olan o yücelik, bugün ölü bir "yıldız"dır. Yıldız, esin perisinin, aynı zamanda ulu bir evrenin, Ortaçağ şatosundan daha yüce olan kozmosun ya da artık mahvolmuş bir yazgının da imgesidir. Jacques Geninasca'yı[8] izleyerek, bu ilk

---

[6] Bkz. *Orpheus'un Yazgısı*, a.g.y.

[7] Bkz. Émilie Noulet, *Études littéraires, l'hérmetisme de la poésie française moderne*, Mexico, 1944.

[8] Bkz. Jacques Geninasca, "*El Desdichado*", *Archives Nervaliennes* (Nerval Arşivleri) içinde, no 59, Paris, s. 9-53.

dörtlüğün tepeden, yüce, yıldızlı uzayını aklımızda tutacağız; sanki göksel sanatçı Apollon'un olumsuz versiyonuymuş gibi, şairin kendi de yaldızlı olan sazıyla içinde durduğu uzayı. Muhtemelen, "yıldız" aynı zamanda "star" dediğimiz şeydir -1842'de ölen Jenny Colon şairin birçok krizinin katalizörü olmuştur. "Yaldızlı saz", şairin bu "ölü yıldız"la özdeşleşmesiyle, Orpheus'un Bakkhos rahibeleri tarafından parçalanışına sesli bir yanıt olarak, o yıldızı şarkısına serpiştirmesiyle oluşur. Şiir sanatı, ölümden sonra uyum kazanan bir bellek olarak, ama aynı zamanda, Pythagoras'a özgü bir tınlamayla, evrensel uyumun metaforu olarak kendini gösterir.

Görülmezin ve görülebilirin eşiğinde

"Ölü yıldız"ın "saz"a bu şekilde özümlenmesinin sonu "melankolinin kara güneşi"dir. Daha önce söz edilen simyasal içeriklerinin ötesinde, "kara güneş" metaforu kederli ruh halinin kör edici gücünü iyi özetler: Ağır ve berrak bir duygu, sevilenin ve kayıpla özdeşleşen öznenin kendisinin (şair "yıldız"dan "dul" kalmıştır) ölümü demek olan ölümün kaçınılmazlığını dayatır.

Bununla birlikte, gizlenen ya da kendi olarak kendinin farkında olmayan bir Apollon'un göksel evrenine boşalan bu kuşatıcı duygu, kendi tezahürünü bulmayı dener. "Taşıyor" [porte] sözcüğü bu açılmanın, zifiri karanlığın göstergelerine ulaşmanın işaretiyken, bilgiç *"melankoli"* sözcüğü, bilinçli hâkimiyet ve kesin anlam çabasına tanıklık eder. Alexandre Dumas'ya mektubunda dile getirilen, Aurélia'da anılan *Melankoli* (*"Ölçüsüz büyüklükte bir varlık –kadın mı, erkek mi bilmem–, uzayın üstünde zahmetle uçuşuyordu* [...] *renkleri parlak kırmızı tonlardaydı ve kanatları binbir değişik yansıyla*

parıldıyordu. Antik kıvrımlar taşıyan uzun elbisesiyle, Albrecht Dürer'in[9] Melankoli'*sindeki Meleğe benziyordu*"), göksel uzaya aittir. Zifiri karanlığı lâl rengine ya da kuşkusuz kara olarak kalan ama daha az güneş –göz kamaştırıcı aydınlığın kaynağı- olmayan güneşe dönüştürür. Nerval'in içe bakışı, *melankoliyi adlandırma*nın, onu can alıcı bir eşiğe yerleştirmek olduğuna işaret eder: Görünme ile gözden kaybolma, iptal ile şarkı, anlam dışılık ile göstergeler arasındaki ayrım çizgisine. Nerval'in simyasal başkalaşıma yaptığı gönderme, fiziksel ya da simyasal gerçekliğin bilim-üstü bir betimlenmesinden çok, zifiri karanlık simge kaybıyla mücadele (saz?)* halindeki ruhsallığın bu sınır deneyimini gösteren bir metafor olarak okunabilir.

Sen kimsin?

İkinci kıta, okuru, göksel ve yıldızlı yüksekliklerden "mezarın gecesi"ne götürür. Bu yeraltı ve gece evreni, zifiri karanlığın karamsar ruh halini yineler ama dörtlük ilerledikçe başkalaşım geçirerek, bir teselli evreni, ışıklı ve yaşamsal bir birleşme evreni haline gelir. Devinimsiz kozmik uzayın (birinci kıtadaki "yıldız" ve "güneş") tepeden ve prensvari "ben"i ikinci kıtada partneriyle karşılaşır: Teselliyi, ışığı ve bitkisel bir yaşamın ortaya çıkışını başlatarak, ilk kez bir "sen" [toi] belirir. Göksel çatının [toit] yıldızı [*étoile*] ve bundan böyle şairin dinleyicisi: İçerde yatan bir *sen* [*toi*].

Nerval'in evreninin değişmez muğlaklığı, süreklilik gösteren tersine dönüşler vurgulanmayı hak eder: Şairin simgeciliğinin istikrarsızlığına katkıda bulunur ve nesnenin, ama

[9] *O.C., La Pléiade*, Gallimard, 1952, s. 366.

* Özgün metinde, *lutte (luth?)*; mücadele ve saz sözcükleri arasındaki ses benzerliğine dikkat çekiliyor. (ç. n.)

aynı zamanda da melankolik konumun muğlaklığını açığa çıkarırlar.

Uzmanlar, kimdir bu "sen"?, diye sorarlar ve yanıtlar yağmaya başlar: Aurélia, azize, Artémise-Artémis, Jenny Colon, ölmüş anne... Bu gerçek ve imgesel figürlerin oluşturduğu kararsız zincir, bir kez daha arkaik "Şey"in – konuşan her varlıkta yerleşik olan bir yasın kavranamaz önnesnesinin ve depresif kişi için intihara yol açabilecek cazibenin- konumuna doğru geri gider.

Bununla birlikte – ve bu, söz konusu muğlaklıklar arasında en önemsizi değildir-, şairin, "mezarın gecesi"nden başka yerde kavuşamadığı bu "sen", yalnızca ve tam olarak orada teselli edicidir. Onu mezarında yeniden bularak, ölü bedeniyle özdeşleşerek ama belki de aynı zamanda, intihar aracılığıyla onu gerçekten bularak, "ben" bir teselli bulur. Bu hareketin paradoksu (yalnızca intihar kayıp varlıkla yeniden birleşmemi sağlar, yalnızca intihar beni yatıştırır), ölümcül karar bir kez alındıktan sonraki sükunet, serinkanlılık ve intihara eğilimli bazı kişileri saran o mutluluk biçimi aracılığıyla kavranabilir. Kayba ilişkin yıkıcı kaygıyı silip süpüren ve üzüntülü özneyi nihayet doyuran narsisistik bir tamlık duygusu imgesel düzeyde kurulmuş gibidir: Artık öznenin üzülmesi için neden yoktur, sevgili varlıkla ölümde yeniden birleşerek teselli bulmuştur. O zaman ölüm, yitik cennete fantezi düzeyinde bir geri dönüş deneyimi olur –"beni teselli etmiş olan sen"* ifadesindeki geçmiş zamanı kaydedelim.

O andan başlayarak mezar aydınlanır: Şair orada, Posilipo olarak adlandırılan (Yunanca *pausilypon* "hüznün

* Türkçe çeviride "sana geçiyor nazım" biçiminde karşılanan 5. dizedeki *toi qui m'as consolé* cümleciği sözcüğü sözcüğüne çevrildiğinde "beni teselli etmiş olan sen" anlamına gelir. (ç.n.)

kesilmesi" anlamına gelir) aydınlık Napoli körfezini ve dalgalanan, anaç bir su uzayını ("İtalyan denizi") yeniden bulur. İlk kıtadaki yıldızlararası ve mineral Apollo evreni ya da Ortaçağ evreniyle karşıtlık içindeki bu sıvı, ışıklı, İtalyan evrenin çok-değerliliğine, önce Jenny Colon'a duyduğu aşk yüzünden Nerval'in Posilipo'da intihar girişiminde bulunduğu gerçeğini ekleyelim.[10] Ayrıca, Hoffman'ın "Aurélie ile Santa Rosalia'nın tablosu" arasında kurduğu ilişki, Napoli'de kaldığı sırada (Ekim 1834), adı bilinmeyen bir metresin konutunu süsleyen "Santa Rosalia figürü"nü seyre dalmış olan Nerval tarafından doğrulanmıştır.[11]

Bir çiçek, bir azize: anne?

Bakire Rosalia, Hıristiyan kadın saflığı simgeciliğini, metnin daha önce söz edilen ezoterik yan anlamlarına bağlar. Nerval'in, Eluard'daki elyazmasının 8. dizesine (*"où le pampre à la rose s'allie"* [Rosalie]) (Türkçe metinde: 7. Nerde Gülle Asmanın kucaklaştığı üzüm) eklediği "Vatikan Bahçeleri" notu, bu düşünce tarzını doğrular görünmektedir.

Azizenin isminin çiçeğe ilişkin yan anlamı 7. dizede belirtik hale gelir: *"La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé."* (Türkçe metinde 8. Ver bana yüreğimin hoşlandığı çiçeği). Önceki kıtadaki (3. dize) ölü yıldız, *şair*le ölü kadının özdeşleşmesinin bağrında *çiçek* olarak yeniden canlanır. Bu özdeşleşme, asma ile gülü birleştiren "çardak" (tırmanan ağ, dalların ve yaprakların birbirine girişi) metaforuyla çağrıştırılır; aynı metafor, ayrıca, ilk kıtadaki yıldızsı kara Apollon'la karşıtlık oluşturan, bitkisel bir aşk sarhoşluğu içindeki tan-

[10] Bkz. "Jenny Colon'a Mektuplar", *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 726 ve devamı.

[11] Bkz. Jean Guillaume, *Aurélia, prolégomène à une édition critique*, Presses Universitaires de Namur, 1972.

rıyı, Bakkhos ya da Dionysos'u çağrıştırır. Bazı modern yorumculara göre Dionysos'un, bedeniyle ve oynak sarhoşluğuyla kadınlıkla bir suç ortaklığını, hatta sıkı bir özdeşleşmeyi ifade eden diğerinden daha az fallik bir tanrı olduğunu belirtelim.[12]

Bakkhos'un "asma"sı ve gizemli "gül", Dionysos ve Venüs, Bakkhos ve Ariadne... mezar *ve* dirilişle ilgili bu yeniden birleşmede, örtülü olarak çağrıştırılan bir gizemli çiftler dizisini hayal edebiliriz. Bakire Meryem'in Nerval tarafından "Beyaz Gül" olarak adlandırılışını ve başka şiirlerinin yanı sıra, *Les Cydalises*'i* anımsayalım: *"Où sont les amoureuses?/ Elles sont au tombeau:/ elles sont plus heureuses,/ dans un séjour plus beau!/ [...] ô blanche fiancée!/ ô jeune vierge en fleur!"*[13]

"Çiçek", kaynak-imgede boğularak nihayet teselli bulan melankolik Narkissos'un başkalaşım geçirerek dönüştüğü çiçek olarak okunabilir. Aynı zamanda "*myosotis*"tir[14**]: Bu sözcüğün yabancı ses uyumu şiirin yapıntısını anıştırırken (*"Bir yanıt yumuşak bir dilde kendini duyurdu"*), aynı zamanda yazarı sevecek olanların belleğine başvurur (*"Beni unutmayın!"*). Nihayet, ötekinin çağrıştırılmasında ek olarak kullanılan bu çiçek evreni için anlamsal bir olasılığa işaret edelim: Nerval iki yaşındayken ölen annesi Marie-Antoinette-*Marguerite-Laurent* adını

---

[12] Bkz. M. Détienne, *Dyonisos à ciel ouvert*, Hachette, Paris, 1986.

[13] *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 57.

* "İlk Sevgililer": Nerde bizi seven kızlar?/ Hepsi kara topraklarda./ Daha şen daha gamsızlar;/ Daha güzel bir diyarda./ [...] Sen ey bembeyaz nişanlı!/ Baharındaki bakire., çev: S. Eyüboğlu/Orhan Veli Kanık. Son dizenin daha düz çevirisi şöyledir: "Ey çiçek açan genç bakire." (ç. n.).

[14] Aurélia, *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 413.

** Unutma Beni çiçeği. (ç. n.)

taşıyordu ve genellikle Laurence diye çağırılıyordu: Bir azize ve bir çiçek (marguerite, laurier)*; öte yandan Jenny Colon'un ilk adı Marguerite'di... "Gizemli gül"ü beslemek için daha ne gerekir ki.

Hasekiküpesi ve tereddüt: Ben kimim?

Avutucu birleşme ama aynı zamanda öldürücü birleşme; gülle, ama aynı zamanda mezarın gecesiyle birleşerek elde edilen ışıklı tamlık; intiharın çekimi ama aynı zamanda çiçeksi diriliş... Kendi metnini "delilik" olarak yeniden okurken, karşıtların bu birleşmesi Nerval'e görünmüş müdür?

Eluard'daki elyazmasında, 7. dizeye ("çiçeğe" gönderme yaparak) "Hasekiküpesi" [ancolie] sözcüğünü not etmiştir – kimileri için hüznün simgesi, kimilerine göre deliliğin amblemi. *Mélancolie/ancolie.* Bu uyak bizi bir kez daha ilk iki kıta arasındaki benzerliği ve karşıtlığı okumaya davet eder: Mineral hüzün (1. kıta), ölümcül bir birleşmeyle, ama aynı zamanda, mezarın ötesinde (2. kıta), bir öteki yaşam vaadi gibi çılgınca çekici bir birleşmeyle üst üste gelir.

İlk üçlük "ben"in belirsizliğini açığa çıkarır. Önce muzaffer dir, ardından "sen"le [*tu*]** birleşir, şimdi ise kendini sorgulamaktadır: "Öyle miyim?" Sonenin dönüm noktası, kuşku ve berraklık anı. Şair bu ikisi arasında, üçüncü bir düzey olduğunu varsayabileceğimiz bir düzeyde, ne Apollon'la ne Dionysos'la ilgisi olan, ne yılgın ne de esrik olduğu bir düzeyde kendi özgül kimliğini arar. Sorgulayıcı tarz, bizi bir süre için iki dörtlüğün neredeyse varsanılı evreninden, oynak ve kararsız yan anlamlarından ve simgelerinden uzak-

* Papatya-defne. Marguerite ayrıca bir azizenin ismidir. (ç. n.)

** *Tu*, yani ikinci tekil şahıs olarak "sen". (ç.n.)

laştırır. Seçim zamanıdır: Söz konusu olan aşk mıdır, yani Psykhe'nin sevgilisi, Eros mudur (ikinci dörtlüğü anımsayalım) yoksa Ovid'in *Dönüşümler*'ine göre nympha Daphne'nin peşine düşen Phoebus-Apollon mudur (birinci dörtlüğü anımsayalım)? Daphne ondan kaçarak defne ağacına dönüşür ve bu bize ikinci dörtlükte çağrıştırılan çiçeksi dönüşümü anımsatır. Doyumlu bir sevgili midir söz konusu olan, yoksa düş kırıklığına uğramış bir sevgili mi?

Lusignan d'Agenais'ye gelince, Nerval'in imgesel soy zincirine göre Labrunie'lerin atalarından biri olmalıdır; yılan-karısı Mélusine'in kaçışıyla yıkılmıştır. Biron, bizi Biron düklerinin bir atasma, Üçüncü Haçlı Seferi'ne katılan Elie de Gontaut'ya geri götürür; ya da belki Lord Byron'a –Nerval Biron/Byron sözcüklerinin yazılışını karıştırır.[15]

İki çiftin (Aşk ve Phoebus, Lusignan ve Biron) her birinin kendi içindeki ama aynı zamanda aralarındaki tam mantıksal ilişki nedir? Hep elde edilemez olarak kalan bir metresin peşindeki az ya da çok mutsuz sevgililerin bir dökümü mü söz konusudur; yoksa iki sevgili türü mü: Biri doyumlu, öteki umutsuz? Bu konuya ilişkin birbirinden farklılaşan bir yığın metin yorumu vardır; bazıları döküm fikrini desteklerken diğerleri kiazmadan yanadır.

Bununla birlikte, Nerval'in anlambiliminin özsel çokdeğerliliği (dolayısıyla, diğer örneklerin yanı sıra: *"Esmer ya da sarışın/seçmek mi lazımdır?/Dünyanın Tanrısı,/Hazdır*[16]*"*), burada da mantıksal ilişkilerin belirsiz olduğunu düşünmemize yol açar. Belki de, büyüleyici belirsizliği yazar tarafından şöyle betimlenen o kelebek imgesindeki gibi: "Kele-

[15] Bkz. Jacques Dhaenens, *a.g.y.*, s. 49.

[16] *Chansons gothique*, *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 59.

bek, sapsız çiçek,/uçuşup duran,/ fileyle devşirilen;/Sonsuz doğadaki/Uyum/Bitkiyle kuş arasında[17]!..."

Sonuç olarak, bu üçlükte[18] biriken özel isimler belki de daha çok çeşitli kimliklerin göstergesi olarak işlev görmektedir. Adları sayılan bu "kişiler" aynı aşk ve kayıp evrenine ait olduklarına göre -şairin onlarla özdeşleşmesi yoluyla-, âşık olduğu kadar şiirsel de olan "ben"in kavranamaz kimliklerden oluşan bir "takımyıldız"a serpiştirilmesini ima ederler. Nerval için bu kişilerin, mitolojik ya da Orta Çağ'daki kökenlerinin anlamsal doluluğunu taşıdıkları kuşkuludur. Bu kişilerin özel isimlerinin biteviye, varsam yaratıcı birikimi, kayıp Şey'in parçalanmış ve birleştirilmesi imkânsız göstergeleri olmaktan başka değer taşımadıklarını varsaymamıza izin verir.

Altta yatan bir şiddet

Konuşanın kendi kimliği konusundaki bu sorgulama belirir belirmez, 10. dize onun kraliçesine bağlılığını anımsatır: Sorgulayıcı "ben" hükümdar değildir, bir hükümdarı vardır (*"Öpmüştü Kraliçem, hâlâ kırmızı alnım"*). Kral ve kraliçenin ve onların birliğinin simyasal çağrışımı; yüz karasının ve cinayetin göstergesi olan kırmızılık (*"Kabil'in amansız kırmızılığını taşırım bazen!"*); işte bir kez daha muğlak bir evrene dalmış durumdayız: Alın sevgilinin öpücüğünün anısını taşır ve dolayısıyla aşk sevinci anlamına gelir, kırmızı aynı zamanda bir cinayetin kanını anımsatır ve Habil ve Kabil'in ötesinde, arkaik aşkın yıkıcı şiddetini, sevgililerin tutkularının altında yatan nefreti, saf sevgilerinin altında yatan intikamı ve zulmü gösterir. Melankoliğin güçlü Anteros'u kıpır

[17] *Les Papillons*, *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 53.

[18] Bkz. ayrıca, daha ileride, s. 197 ve devamı.

kıpır bir Eros'un altında köpürür: "*Soruyorsun neden bu kadar öfke sarmış yüreğimi/[...] Evet ilhamını İntikamcıdan alanlardanım ben,/O damgaladı alnımı kızgın diliyle,/Habil'in, heyhat! kanayan solgunluğunun altında,/Kabil'in amansız kırmızılığını taşırım bazen*!"[19]

Umutsuz kişinin solgunluğu, âşığına yönelik öldürücü şiddetinin kendine bile itiraf edemediği intikamcı öfkesini mi gizler? Bu saldırganlık 10. dizede bildirilse de, konuşan kişi tarafından üstlenilmez. Yansıtılır: Yaralayan, kesen, kanatan, ben değilim, kraliçenin öpücüğü. Sonra, aniden, bu öfke hücumu askıya alınır ve rüya gören kişi korunaklı bir limanda, rahmin sığınağında ya da sallanan beşikte belirir. Kızıl kraliçe başkalaşım geçirerek yüzen ya da "yeşilleşen" (*Mousquetaire* versiyonu) bir denizkızı olur. Nerval'de sık rastlanan kırmızı/yeşil karşıtlığının yanı sıra ikinci dörtlüğün çiçeksi, yaşamsal, dirilişsel değerini de kaydettik. Kırmızı, ayaklanmanın, isyan ateşinin metaforu olarak öne çıkar. Yeşil kutsal nitelik taşırken ve gotik vitraylar yeşili Aziz Jean'a atfederken, kırmızı Kabil'e dairdir, şeytanidir, cehennemidir.[20] Kendisine hükmedilmedikçe daha çok hükmeden, tüm otorite ve babalık alanını işgal eden ve bu nedenle zifiri karanlık üzerinde karşı konulmaz bir nüfuzun tadını çıkaran metresin kraliyet işlevi üzerinde bir kez daha durmaya gerek var mı? –O Saba kraliçesidir, Isis'tir, Meryem'dir, Kilise'nin kraliçesidir... Onun karşısında, yalnızca yazı edimi örtük olarak hâkimdir ve intikamcıdır: Sonenin *kırmızı mürekkep*le yazıldığını anımsayalım.

Dolayısıyla cinsel arzuya ve onun çift-değerliliğine yalnızca basit ve hafif bir anıştırmayla karşılaşıyoruz. Erotik

[19] *Antéros*, *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 34.

[20] Bkz. Jacques Dhaenens, *a.g.y.*, s. 59.

bağın, cinselliği olduğu kadar onu adlandırabilecek söylemi de yıkıcı olarak algılayan öznenin çatışmalarını doruğa taşıdığı doğrudur. Melankolik içe kapanışın neden erotizmin tehlikeleri karşısında bir kaçış olduğunu anlıyoruz.

Cinsellikten ve cinselliğin adlandırılmasından bu tür bir kaçınma, *El Desdichado*'nun "yıldız"ının bir arzu nesnesindense arkaik bir Şeye daha yakın olduğu varsayımını doğrular. Buna karşın ve böyle bir kaçınma bazılarının ruhsal dengesi açısından zorunlu olmakla birlikte, *öteki*ne (benliğin sınırlarının yerleşmesinin koşullarını kuşkusuz tehdit eden ama aynı zamanda sağlayan) giden yolu bu şekilde tıkayarak, öznenin kendini Şeyin mezarına mahkûm edip etmediğini kendimize sorabiliriz. Eros ve Thanatos'a ilişkin içeriklerin işlenmesi söz konusu olmaksızın, yalnızca yüceltme, bağları çözen ve ölüme götüren gerileme eğilimleri karşısında zayıf bir çare gibi görünmektedir.

Tersine, Freudcu yol cinsel arzunun gelişini ve ifade edilişini düzenlemeyi hedefler (Tüm koşullarda ve narsisistik denen kişiliklerin güçlükleri ne olursa olsun). Psikanalizi eleştirenlerin sık sık indirgemeci olarak betimledikleri bu amaç, –melankolik imgelem üzerine bu düşüncelerin oluşturduğu perspektif içinde- etik bir seçenek olarak kendini kabul ettirmektedir çünkü *adlandırılmış* cinsel arzu, öznenin ötekine ve bunun sonucunda anlama –hayatın anlamına- kenetlenmesini sağlar.

Anlatıyorum

Her şeye karşın, şair indiği cehennemden geri döner. Acheron'u "sağ" kalarak (*Le Mousquetaire* versiyonu) ve "galip" gelerek (*Les Filles du feu* versiyonu) "iki kez" geçer;

bu iki geçiş Nerval'in daha önceki iki büyük delilik nöbetini çağrıştırmaktadır.

Adlandırılmamış bir Euridike'yi şarkısına ve lirinin ezgilerine özümleyerek, "ben" [*je*] zamirini yeniden üstlenir. İlk dizedekinden daha az kesin olan ve 9. dizedeki belirsizliğin ötesinde yer alan bu ben, sonenin sonunda artık bir öykü anlatan bir "ben"dir. Dokunulmaz ve şiddetli, siyah ve kırmızı geçmiş, ama aynı zamanda ölümcül bir dirilişin yeşeren rüyası, zamansal mesafe içeren bir yapıntı halinde birbirine uyarlanmıştır ("geçtim") ve başka bir gerçekliğe, lirin gerçekliğine aittirler. Böylece melankolik cehennemin ötesi, uyarlanmış ve şarkı olarak söylenen bir anlatı olacaktır, burada yalnızca başlatılmış olan bir anlatının prozodiyle bütünleşmesi olacaktır.

Nerval, kendisini bu mucizevi dönüşüme götüren (*"Utkuyla gelip geçtim iki kez Acheron'u"*) durumu, güdüyü ya da nedeni açıklamaz ama, *"azizenin iniltileri ve perinin çığlıkları"*nı* ezgisine ve şarkısına aktarmaya dayanan başkalaşımının ekonomisini gözler önüne serer. Sevgilinin kişiliği önce ikileşir: İdeal ve cinsel, beyaz ve kırmızı, Rosalie ve Mélusine, bakire ve kraliçe, tinsel ve tensel, Adrienne ve Jenny, v.b. Ayrıca ve dahası, o andan itibaren bu kadınlar, bir geçmişi anlatan bir *öyküye* karakterler tarafından taşınan seslerdir. Ne çok-değerli bir simgeciliğin derinliklerinde yatan adlandırılamaz varlıklar, ne de yıkıcı bir tutkunun mitsel nesneleridirler; muğlaklıkları ve hazları ayrıştırarak adlandırmaya çalışan katartik bir anlatının imgesel anlatıcılarına dönüşmeyi denemektedirler. "İniltiler" ve "çığlıklar" akla zevki getirir ve idealleştirici aşk ("azize") erotik tutku-

---

Şiirin son dizesi (*les soupirs de la sainte et les cris de la fée*) sözcüğü sözcüğüne böyle çevrilebilir. (ç.n.)

dan ("peri") ayırt edilir. Yapıntının (yüceltmenin) orfik evrenine bir sıçramayla, zifiri karanlık şair, travmatik yas deneyimi ve nesnesinden yalnızca kasvetli ya da tutkulu bir sesi aklında tutar. Böylece, dilin kendi bileşenleri aracılığıyla kayıp Şeye dokunur. Söylemi onunla özdeşleşir, onu özümler, değiştirir, dönüştürür. Euridike'yi melankolik cehennemden çıkarır ve şarkısında/metninde ona yeni bir varoluş verir.

Bu ikisinin, "dul"un ve "yıldız"-"çiçeğin" yeniden doğuşu, anlatısal bir konumun başlangıcıyla güçlenen şiirden başka bir şey değildir. Bu imgelem bir dirilişin ekonomisine sahiptir.

Bununla birlikte, Nerval'in anlatısı *El Desdichado*'da sadece ima edilir. Başka şiirlerde ise serpiştirilmiş olarak ve hep eksik kalır. Düzyazı metinlerde, bir amaca ve sınırlı bir mesaja yönelen zor doğrusal hareketini korumak için, yolculuk kaçamağına ya da serüvenlerini yinelediği bir edebi kişiliğin biyografik gerçekliğine sığınır. *Aurélia*, düşlerle, ikileşmelerle, düşüncelerle, bitmemişliklerle... örülen bu anlatı dağınıklığının tam örneğidir.

Romanın çözülüşüne ilişkin modern deneyimleri önceleyen bu göz kamaştırıcı anlatı kaleydoskopu karşısında "başarısızlık"tan söz etmek mümkün değildir. Buna karşın, söz dizimin kesinliğinin ötesinde, uzayı ve zamanı oluşturan ve rastlantılar ve çatışmalar üzerine varoluşsal bir yargı ustalığını gözler önüne seren anlatı zinciri, Nerval'in gözde alanı olmaktan uzaktır. Her anlatı, Oedipus tarafından istikrar kazandırılmış bir kimliği, Şey için tuttuğu yası tamamlamış olarak, arzu "nesneler"ine ilişkin başarısızlık ve fetihlerin içinden geçerek serüvenlerini sıralayabilen bir kimliği önceden varsayar. Eğer anlatının iç mantığı buysa, Nerval'de anlatma ediminin, "kara güneş"in akkorluğunu yakalamak

için neden fazla "ikincil", fazla "şematik", fazla lüzumsuz göründüğü anlaşılır.

Bu durumda, prozodi, "kara prens"in acısının ve sevincinin dile süzülmesini sağlayacak ilk ve temel filtre olacaktır. Kırılgan, ama çoğu zaman biricik filtre. Sözcüklerin ve söz dizimi yapılarının çoğul ve çelişik anlamlarının ötesinde, eninde sonunda işittiğimiz şey sessel jest değil midir? Daha ilk aliterasyonlardan, ritimlerden, ezgilerden başlayarak, konuşan bedenin aktarılışı, gırtlağa ilişkin ve ağızsal varlığı aracılığıyla kendini gösterir.T: *t*énebreux, Acqui*t*aine, *t*our, *ét*oile, mor*t*e, lu*th*, cons*t*ellé, por*t*e; BR-PR-TR: téne*br*eux, *pr*ince, *t*our, mor*t*e, por*t*e; S: *s*uis, inconsolé, prin*c*e, *s*eul, constellé, *s*oleil; ON: in*con*solé, m*on*, *con*stellé, mé*lan*colie...

Yineleyen ve sık sık tekdüzeleşen bu prozodi[21] duygusal akıcılığa bir şema dayatır; çözümü ne kadar kuralcıysa (mitoloji ya da ezoterizm alanında kesin bilgiler varsayar), kendi imalı niteliği nedeniyle o kadar da esnek ve belirsiz olan bir şema. Akitanya Prensi, "tek ölü yıldız", Phoebus, Lusignan, Biron... kimdir? Bunu bilmemiz mümkündür, bunu biliriz, yorumlar yığılır ve birbirinden ayrılır. Ama bu göndermeler hakkında hiçbir şey bilmeyen sıradan okur da soneyi okuyabilir; sadece her sözcüğün ve özel adın esinlediği serbest çağrışımları aynı anda hem sınırlayıp hem de mümkün kılan ses ve ritim tutarlılığına kendini kaptırarak.

Böylece, melankoli karşısındaki zaferin, simgesel bir ailenin kuruluşuna olduğu kadar (ata, mitsel kişilik, ezoterik topluluk), bağımsız bir simgesel nesnenin, yani sonenin kuruluşuna da dayandığını anlarız. Yazara özgü olan bu

[21] Bkz. M. Jeanneret, *La Lettre perdue, écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Flammarion, Paris, 1978.

kuruluş kayıp idealin yerine geçer; tıpkı kederli zifiri karanlıkların, *"azizenin iniltileri ve perinin çığlıkları"*nı özümleyen lirik şarkıya dönüşmesi gibi. Nostaljik kutup –*" tek yıldızım da öldü"*-, şiirin kompozisyonundan oluşan bu simgesel yamyamlığa, sanatçı tarafından yaratılan prozodiye katılan kadın seslerine dönüşür. Nerval'in metinlerinde ve özellikle şiirlerinde özel isimlerin yoğun varlığını benzer bir biçimde yorumlayacağız.

İsimler-ipuçları: bu

Özel isimlerin oluşturduğu dizi, tek bir ismin eksikliğinin boş bıraktığı yeri almaya çalışır. Babanın Adı ya da Tanrı'nın Adı: *"Ah baba! Kendi içimde hissettiğim sen misin? / Yaşayacak ve ölümü yenecek gücün var mı?/ Afaroz edilmiş o gece meleğinin/ Son bir çabasıyla yenilecek misin.../ Çünkü ağlarken ve acı çekerken tamamen yalnız hissediyorum kendimi,/ Heyhat! ve eğer ben ölürsem, her şey ölecek!"* (*"Ô mon père! est-ce toi que je sens en moi-même?/As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort?/Aurais-tu succombé sous un dernier effort/De cet ange de nuit que frappa l'anathème../Car je me sens tout seul à pleurer et souffrir,/Hélas! et, si je meurs, c'est que tout va mourir*[22]*!"*)

Birinci tekil şahısta dile getirilen bu İsavârî yakınma, bir öksüzün ya da baba desteğinden yoksun birinin biyografik yakınmasına çok benzer (Bayan Labrunie 1810'da ölmüştür, Nerval'in babası, Étienne Labrunie 1812'de Vilna'da yaralanmıştır). Babası tarafından terk edilen İsa, tek başına cehenneme inen İsa'nın azabı Nerval'i çeker ve bunu, yazdığı önsözde alıntı yaptığı Jean-Paul [Richter] tarafından bildirildiği gibi, Hıristiyan dininin kendi içinde "Tanrı'nın ölümü"nün bir işareti olarak yorumlar. Babasının yüz üstü

[22] *Le Christ des Oliviers*, *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 37.

bıraktığı ve dolayısıyla tümgüçlülüğünü reddettiği İsa ölür ve bütün yaratıkları bu uçuruma sürükler.

Melankolik Nerval babası tarafından terk edilen İsa'yla özdeşleşir, "O çılgın, o yüce kaçık... Göklere geri dönen o unutulmuş İkaros" ("ce fou, cet insensé sublime... Cet Ikare oublié qui remontait les cieux[23]") mitine artık inanır gibi görünmeyen bir ateisttir. Nerval'de söz konusu olan, Jean-Paul'den Dostoyevski'ye ve Nietzsche'ye kadar Avrupa'yı sarsan ve Jean-Paul'ün şu ünlü sözlerini, Christ des Oliviers'nin önsözüne varana dek yankılayan o nihilizm midir: "Tanrı öldü! Gökyüzü boş.../ Ağlayın! çocuklar, artık babanız yok!" ("Dieu est mort! Le ciel est vide.../ Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père! ?") İsa'yla özdeşleşen şair bunu ima eder gibidir: "'Hayır, Tanrı yok!' Uyuyorlardı. 'Dostlarım, haberi duydunuz mu? Alnımla ebedi gömüte dokundum;/ Kanıyorum, tükendim, günlerdir acı çekiyorum! Kardeşler, sizi aldatıyordum: Uçurum! uçurum! uçurum! /Kurban edildiğim sunakta Tanrı yok... / Tanrı yok! Tanrı artık yok!' Ama hâlâ uyuyorlardı!... ("'Non, Dieu n'existe pas!' Ils dormaient. 'Mes amis, savez-vous la novelle? J'ai touché de mon front à la voûte éternelle;/ Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours!/ Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!/ Le Dieu manque à l'autel où je suis la victime.../ Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!' Mais ils dormaient toujours!...[24]")

Ama şairin felsefesi, belki de daha çok, ezoterizme bürünmüş içkin bir Hıristiyanlıktı. Ölü Tanrı'yı gizli Tanrı'yla ikame ediyordu ama bu Jansenizmin değil, yıkıcı biçimde kaygılı bir ruhsal kimliğin nihai sığınağı olan dağınık bir

[23] *Aynı yerde*, s. 38.

[24] *Aynı yerde*, s. 36.

tinselliğin Tanrı'sıydı: *"Çoğu zaman, karanlık varlık gizli bir Tanrı barındırır;/ Ve göz kapaklarının örttüğü yeni doğan bir göz gibi,/ Taşların kabuğu altında saf bir ruh büyür"* (*"Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché;/ Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières,/ Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres*[25]*."*)

Özel isimlerin birikmesi (tarihsel, mitsel ve özellikle ezoterik kişiliklere göndermede bulunan isimler), "Tek"in o imkânsız adlandırılışını, ardından un ufak edilişini ve nihayet adlandırılamaz Şeyin karanlık bölgesine doğru ters dönüşünü gerçekleştirir. Bunun anlamı, burada Yahudi ya da Hıristiyan tektanrıcılığın Tanrı'yı adlandırmanın mümkün olup olmadığı, adlarının tekliği ya da çokluğu üzerine bir iç tartışması içinde olmadığımızdır. Nerval'in öznelliği içinde, adlandırmaya ve öznel tekliğin güvencesi olan yetkeye ilişkin kriz daha derindir.

"Tek" ya da "Onun Adı" ölü olarak kabul edildiği ya da yadsındığı için, yerine imgesel soy zinciri dizileri koyma olanağı ortaya çıkar. Nerval'in, "Tek"in yerine hararetli bir biçimde dayattığı bu mitsel, ezoterik ya da tarihsel aileler, kardeşlikler veya ikizler her şeye karşın ve eninde sonunda büyüleyici, fesatçı ve ayinsel bir değere sahip gibidirler. Bu özel isimler, somut göndergelerine işaret etmek yerine ve yoğun, kaçınılmaz, adlandırılamaz bir varlığı anlamlandırmaktan çok, -sanki biricik nesnenin anaforuymuşlar gibi- böyle bir varlığa işaret ederler: Annenin "simgesel eşdeğeri" değil, anlamdan yoksun gösterici "bu". Özel isimler, yaslı özneden ayrılmış erotik *nesne* ve bu nesneyi simgesel düzleme aktaran dilsel *göstergelerin yapıntısı* yerleşmeden önce, "melankolinin kara güneşi"nin ilk olarak içinden kopup

[25] *Aynı yerde*, s. 39.

çıktığı kayıp varlığı işaretleyen jestlerdir. Son tahlilde ve anaforların ideolojik değerinin ötesinde, şiir bu anaforları gösterilensiz göstergeler olarak, iletişimin ötesinde, ölü ya da dokunulmaz nesneye dokunmaya, adlandırılamaz varlığı sahiplenmeye çalışan *alt* ya da *üst* göstergeler olarak bütünleştirir. Dolayısıyla, çoktanrılı bir bilginin sofistike hale getirilmesinin nihai işlevi, bizi adlandırmanın eşiğine, simgelenmemiş olanın kıyısına götürmektir.

Melankolik imgelem, simgelenmemiş olanı annesel bir nesne, kederin ve nostaljinin ama aynı zamanda ayinsel saygının kaynağı olarak temsil ederek, onu yüceltir ve simge kaybında çökmeye karşı bir korumayla donanır. Nerval, kayıp "Şey"in uçurumundan çekilip çıkartılan özel isimlerin oluşturduğu bu gerçek çardağın geçici zaferini şöyle dile getirir: *"Annemi antik ilahelere verilen adlarla çağırarak, uzun süre haykırdım*[26]*."*

Yası anmak

Dolayısıyla, melankolik geçmiş geçmez. Şairin geçmişi de. Şair, pek o kadar kendi gerçek öyküsünün değil, ama bedenini anlama taşımış olan ya da bilincini çökmekle tehdit eden simgesel olayların sürekli tarihçisidir.

Böylece, sanatçının tek "gerçek" yaşamı haline gelen metinlerdeki fantezi yaşamının ve simgelerin doğuşunun hatırası anlamında, Nerval'in şiirinin son derece belleksel (*"Tanrıça Mnemosyne'e bir dua"* diye yazar *Aurélia*'da[27]) bir işlevi vardır: *"Düşün gerçek yaşama taşması olarak adlandıracağım şey benim için bu noktada başladı. O andan itibaren, bazen*

[26] "Aurélia'nın Elyazmasından Parçalar", *O.C.*, kitap I, *a.g.y.*, s. 423.

[27] *Aurélia*, *a.g.y.*, s. 366.

her şey ikili bir görünüm kazanıyordu[28]*...*" Örneğin, *Aurélia*'nın bir pasajında, şu sekansların art arda gelişini izleyebiliriz: Sevilen kadının (anne) ölümü, onunla ve ölümle özdeşleşme, biseksüel ya da aseksüel bir biçim algısı tarafından desteklenen bir ruhsal yalnızlık uzayının kuruluşu ve nihayet Dürer'in *Melankoli*'sinin anılmasının özetlediği hüzün patlaması. Sonraki pasaj, Kleincıların önemsedikleri "depresif konum"un anılması olarak yorumlanabilir[29]: "*...Karşımda, bana Aurélia'nın hatlarını taşıyormuş gibi gelen, soluk tenli, oyuk gözlü bir kadın gördüm. Kendi kendime, 'Bu ya onun ya da benim ölümümün habercisi' dedim [...] Birçok salondan oluşan geniş bir binada geziniyordum [...] Ölçüsüz büyüklükte bir varlık –kadın mı, erkek mi bilmem-, uzayın üstünde zahmetle uçuşuyordu [...] Albrecht Dürer'in* Melankoli'*sindeki Meleğe benziyordu. – sıçrayarak uyanmama neden olan dehşet çığlıkları atmaktan kendimi alamadım*[30]." Dilin ve daha da güçlü bir biçimde, metnin simgeseli, dehşetten nöbeti devralır ve bir süre için ötekinin ve kendisinin ölümü karşısında zafer kazanır.

"İkiz"in çeşitlemeleri

Dul ya da şair, yıldızsı ya da mezarsı varlık, ölü kadınla ya da orfik galiple özdeşleşen kişi –bunlar, *El Desdichado* okumasının açığa çıkardığı ve *ikileşme*yi Nerval'in imgeleminin merkezi figürü olarak kabul ettiren muğlaklıklardan yalnızca birkaçıdır.

Nesne kaybının (arkaik kayıp ya da güncel kayıp) yol açtığı üzüntüyü bastırmaktan uzak olan melankolik kişi, bir yandan iyicil taraflarıyla, öte yandan uğursuz taraflarıyla

---

[28] *Aynı yerde*, s. 367.

[29] Bkz. Bölüm I, s. 29 ve devamı, s. 34 ve devamı.

[30] *Aurélia*, a.g.y., s. 366.

özdeşleşerek, kayıp Şey ya da nesneyi kendi içine yerleştirir. Burada, imgelem çalışmasının uzlaştırmaya çalışacağı bir dizi çelişik özdeşleşmeyi (zorba yargıç ve kurban, ulaşılmaz ideal ya da onmaz hasta, v.b.) başlatan benlik ikileşmesinin ilk koşuluyla karşı karşıyayız. Söz konusu figürler birbirinin ardından gelecek, birbirleriyle karşılaşacak, birbirinin peşine düşecek ya da birbirini sevecek, iyileştirecek, reddedecektir. Erkek kardeş, arkadaş ya da düşman olan ikizler gerçek bir eşcinsellik dramını sahneye koyabileceklerdir.

Buna karşın, karakterlerden biri kayıp nesnenin dişi cinsiyetiyle özdeşleşeceği zaman, bölünmenin ötesindeki uzlaştırma girişimi, konuşanın kadınlaştırılmasına ya da androjenliğe açılacaktır: *"O andan itibaren, bazen her şey ikili bir görünüm kazanıyordu*[31]*..."* Aurélia, *"Uzun süre sevmiş olduğum bir kadın"* öldü. Ama *Kendi kendime: 'Bu ya onun ya da benim ölümümün habercisi' dedim*![32]*"* Aurélia'nın cenaze büstünü bulan anlatıcı, kadının hastalık haberinin onda yol açtığı melankolik durumu dile getirir: *"Ben de yaşayacak az zamanım kaldığını düşünüyordum* [...] *Zaten ölümünde, yaşamında olduğundan çok daha fazla bana aitti*[33]*"* Burada, o kadın ve o, yaşam ve ölüm, aynada birbirini yansıtan, birbirinin yerine geçebilir kendiliklerdir.

Yaratına sürecinin, tarih öncesi hayvanların ve çeşitli felâketlerin (*"Ebedi Annenin acılı imgesi her yerde ölüyor, ağlıyor ya da eriyip bitiyordu"*[34]) anılmasından sonra, bir başka ikiz belirir. Yüzü, konuşan kişinin yüzü olan doğulu bir prens:

---

[31] *Aynı yerde*, s. 367.

[32] *Aynı yerde*, s. 365.

[33] *Aynı yerde*, s. 378.

[34] *Aynı yerde*, s. 383.

"Bu, idealleştirilmiş ve abartılmış haliyle tam benim yüzümün biçimiydi[35]*."*

Aurélia'yla birleşmeyi başaramayan anlatıcı, onu ideal ve bu kez erkek ikizi olarak başkalaştırır: *" 'İnsanlar ikilidir' diyordum kendime. –'Kendi içimde iki insan hissediyorum*[36]*.'"* Yine de, seyirci ve oyuncu, konuşan ve yanıtlayan, hepsi iyi ve kötünün yansıtmalı diyalektiğiyle yeniden karşılaşır: *"Herhalükârda* öteki *bana düşmandır."* İdealleştirme zulmedilmeye döner ve anlatıcının işittiği her şeyde bir "ikili anlam"a yol açar. Bu kötü ikizini, *"Ruhlar âleminde yerimi almış olan kötü dâhi"*yi içinde barındırdığı için, Aurélia'nın sevgilisinin umutsuzluğu katlanır. Bu mutsuzluk yetmiyormuş gibi, ikizinin *"Aurélia'yla evleneceğini"* hayal eder – Etraftaki herkes onun güçsüzlüğüyle alay ederken, *"Çılgınca bir taşkınlığa kapıldı"*ğını ifade eder. Bu dramatik ikileşmenin sonucu olarak, kadın çığlıkları ve yabancı sözcükler – ikileşmenin bu kez cinsel ve sözel nitelik taşıyan başka göstergeleri- Nerval'in rüyasını yırtar.[37] Bir çardağın altında Aurélia'nın fiziksel ikizi olan bir kadınla karşılaşması, onu yine, sanki ölü kadının öteki benliğiymiş gibi, ona yeniden kavuşmak için ölmesi gerektiği düşüncesine sürükler.[38]

İkileşme epizotları birbirini izler ve çeşitlilik gösterir ama hepsi iki temel figürün kutlanmasına yönelir: Evrensel Anne, Isis ya da Meryem; övülen ve anlatıcının nihai ikizi olmak istediği İsa. *"Kulağıma gizemli bir çeşit koro sesi geldi; çocuk sesleri koro halinde tekrarlıyordu: İsa! İsa! İsa!* [...] *'Ama artık İsa yok' diyordum kendi kendime*[39]*"* Anlatıcı İsa gibi ce-

[35] *Aynı yerde*, s. 384.

[36] *Aynı yerde*, s. 385.

[37] *Aynı yerde*, s. 388.

[38] *Aynı yerde*, s. 399.

[39] *Aynı yerde*, s. 401-402.

henneme iner ve metin, sanki bağışlanma ve dirilişten emin değilmiş gibi, bu imgede durur.

Aslında bağışlanma teması *Aurélia*'nın son sayfalarında öne çıkar: Yaşlı ana babası için "bu kadın"a ağladığı kadar derinden ağlamadığı için suçlu olan şair bağışlanmayı ummamaktadır. Yine de şu ifade edilir: "*İsa'nın affı senin için de ilan edildi*[40]!" Böylece bağışlanma isteği, hayatta kalmayı vaat eden dine katılma girişimi, melankoliye ve ikileşmeye karşı bu savaşa musallat olur. "*Melankolinin kara güneşi*" karşısında, Aurélia'nın anlatıcısı "*Tanrı Güneştir*[41]" der. Söz konusu olan, dirilişe ilişkin bir başkalaşım mıdır, yoksa "kara güneş"in oluşturduğu bir ön yüzün ayrılmaz arka yüzü mü?

Parçalanmayı dile getirmek

Bazı anlarda, ikileşme, "güneşsiz bir gün"e bir ağ gibi yayılan akıntılar metaforuyla ifade edilen "moleküler" bir parçalanma haline gelir: "*Erimiş metalden bir akıntı içinde zahmetsizce sürüklendiğimi hissediyordum ve renkleri kimyasal farklılıklara işaret eden böyle bin tane dere dünyanın bağrında, beyin lobları arasından kıvrıla kıvrıla giden damarlar gibi yayılıyordu. Hepsi böyle akıyor, dolaşıyor ve titreşiyordu; bu akıntıların, yalnızca bu yolculuğun hızı yüzünden ayırt edemediğim moleküler haldeki canlı ruhlardan oluştuğu duygusuna kapıldım*[42]."

Melankolik sürecin ve temelindeki psikozun altında yatan hızlı çözülmenin tuhaf algısı, hayranlık verici bilgisi. Bu baş döndürücü hızlanmanın dili, birincil süreçlerin egemen

[40] *Aynı yerde*, s. 415.

[41] *Aynı yerde*, s. 398.

[42] *Aynı yerde*, s. 370.

olduğu, bileşik, çok-değerli ve toptanlaştırıcı bir görünüm alır. Çoğu zaman temsile isyan eden, "figüratif olmayan" bu "soyut" simgesel etkinlik Nerval tarafından dâhice algılanmıştır: "*Yol arkadaşlarımın dili, anlamını kavradığım* gizemli seyirler *alıyordu,* biçimsiz *ve cansız nesneler de aklımdaki* hesaplar*a teslim oluyorlardı; çakıl taşı* bileşimler*inden,* köşeler*deki,* çatlaklar*daki, deliklerdeki* şekiller*den, yaprak* kırpıntıların*dan, renklerden, kokulardan ve seslerden, o ana dek bilinmeyen uyumlar çıktığını görüyordum. Kendi kendime, 'nasıl oldu da bunca zaman doğanın dışında ve onunla özdeşleşmeden var olabildim?' diyordum. Her şey yaşıyor, kımıldıyor, birbirini karşılıyor* [...] *Dünyayı kaplayan şeffaf bir* ağ *bu* [...][43]."

Kabalacılık ya da ezoterik "karşılıklılık" kuramları burada kendini gösterir. Bununla birlikte, aktarılan pasaj, aynı zamanda, Nerval'in tek anlamlı bir bilgi iletişiminden çok, yoğunlukların, seslerin ve anlamların oluşturduğu ağa ağırlık verdiği bir yazıya özgü prozodik çokbiçimciliğin olağanüstü bir alegorisidir. Nitekim, bu "şeffaf ağ" bizzat Nerval'in metnine işaret eder ve onu yüceltmenin bir metaforu olarak okuyabiliriz: Dürtülerin ve nesnelerinin, yazara, "*sevinçlerime ve acılarıma katılma*[44]" biçiminde ifade ettiği kapasiteyi sağlayan istikrarsızlaştırılmış ve yeniden düzenlenmiş göstergelere aktarılması.

Masonluğa ve kabul olgusuna hangi anıştırmalarda bulunulmuş olursa olsun, ve belki de bu anıştırmalara koşut olarak, Nerval'in yazısı, pek az kişinin bilinçli söylemiyle erişebildiği arkaik ruhsal deneyimleri çağrıştırır (bir analizde olduğu gibi). Nerval'in psikotik çatışmalarının, dilsel

---

[43] *Aynı yerde,* s. 407. Vurgular bana ait. Ölümün temsili konusunda, bkz. yukarıda, Bölüm I, s. 38-40.

[44] *Aynı yerde,* s. 407.

varlığın ve insanlığın sınırlarına bu biçimde ulaşmasını kolaylaştırmış olabileceği açık görünmektedir. Nerval'de melankoli, şizofrenik parçalanmaya dek gidebilecek olan bu çatışmaların yalnızca bir yanıdır. Bununla birlikte, duygu ile anlamın, biyoloji ile dilin, simge kaybı ile baş döndürücü bir biçimde hızlı ya da silik bir anlamlandırmanın sınırlarında, ruhsal uzayın örgütlenmesi ve çözülmesinde kilit önem taşıyan yeri nedeniyle, Nerval'de temsile egemen olan şey elbette melankolidir. Melankolinin "kara nokta"sı ya da "kara güneş"i etrafında simgelerle kararsız bir çokseslilik ve prozodi yaratmak, böylece depresyon için bir panzehir, geçici bir kurtuluş olmuştur.

Melankoli, XIX. yüzyılı sarsan ve ifadesini ezoterizmin artışında bulan "değer krizi"nin temelinde yatar. Katolikliğin mirası sorgulanır ama ruhsal kriz durumlarıyla ilişkili öğeleri alınarak, çokbiçimli ve çok-değerli, tinselci bir senkretizme katılır. Söz, cisimleşme ve coşkudan çok, adlandırılamaz ya da gizli kalmaya devam eden *bir tutku arayışı* olarak ve kavranamaz olduğu ve terk tehdidi içerdiği kadar tümdeğerli görünen *mutlak bir anlamın varlığı* olarak yaşanır. Böylece, Devrim'in başlattığı dinsel ve politik kriz vesilesiyle, insanın simgesel kaynaklarının gerçek bir melankolik deneyimi yaşanır. Walter Benjamin, hem klasik hem de Katolik istikrardan yoksun olan ve buna karşın yeni bir anlamla donanma kaygısı taşıyan (konuştuğumuz sürece, sanatçılar yarattığı sürece), yine de esas olarak, Karanlıklar Prensi'nin karalığı ya da ironisi tarafından düş kırıklığına uğratılmış, yırtılmış olarak kalan (öksüz ama yaratıcı olarak, yaratıcı ama terk edilmiş olarak yaşadığımız sürece...) bu özel imgelemin melankolik altkatmanı üzerinde durmuştur.

Her şeye karşın, Nerval'in şiirinin ve şiirsel düzyazısının tümü gibi, *El Desdichado* da ezoterizmlerin çok-

değerliliğinde sıçrayan ve yalpalayan bu dizginsiz anlamın müthiş bir cisimleştirilmesine girişir. Sonenin temaları, anlamın dağılmasını (parçalanmış bir kimliğin metindeki karşılığı) kabullenerek, arkaik olanın şiir diline özümlenmesiyle aşılan duygusal yasın ve erotik sınavın gerçek bir arkeolojisini dile getirir. Bu özümleme, aynı zamanda, bizzat göstergelerin ağızsallaştırılması ve müzikselleştirilmesiyle gerçekleştirilir ve böylece anlam, kayıp bedene yaklaştırılmış olur. Değer krizinin tam bağrında, şiirsel yazı bir dirilişi taklit eder. "*Utkuyla gelip geçtim iki kez Acheron'u...*" Bir üçüncü kez olmayacaktır.

Yüceltme, Desdichado'nun güçlü bir müttefikidir, ama bir ötekinin sözüne muhatap olabilmek ve o sözü kabul edebilmek koşuluyla. Ve öteki, "*azizenin iniltileri ve perinin çığlıkları*"na katılmaya –bu kez lirle değil, bir sokak lambasının altında, gece tek başına- giden kişiyle randevusuna gelmemiştir.

VII
Dostoyevski,
Istırap yazısı ve bağışlama

Istıraba övgü

Kuşkusuz, Dostoyevski'nin (1821-1881) eziyet içindeki dünyası, terimin klinik anlamında bir melankoliden çok, saranın egemenliği altındadır.[1] Hippokrates bu iki sözcüğü özdeşleştirdiyse de, Aristoteles ancak birbiriyle karşılaştırarak ayırt ettiyse de, bugünkü klinik ikisini tamamen ayrı olgular olarak ele almaktadır. Bununla birlikte, Dostoyevski'nin yazılarında, yazarın kendisinin betimlediği biçimiyle krizden önce gelen ya da özellikle krizi izleyen çöküntünün yanı sıra, sarayla belirtik ve dolaysız bir ilişkisi olmaksızın, tüm yapıtı boyunca Dostoyevski'nin antropolojisinin temel çizgisi olarak kendini kabul ettiren ıstırap tözünü de aklımızda tutacağız.

Tuhaf bir biçimde, Dostoyevski'nin bilincin kıyısında erken, .en azından temel bir ıstırap saptamaktaki ısrarı, Freud'un arzuların taşıyıcısı olan kökensel bir "ölüm dürtü-

[1] Freud'un Dostoyevski üzerine kanonik metni, yazarı sara, ahlak dışılık, ana-baba katli ve kumar açısından ele alır ve ıstırabın altında yatan "sado-mazoşizm"e sadece araştırma yoluyla değinir. Bkz. "Dostoyevski ve Ana-Baba Katli", 1927, Fransızca çeviri *Résultats, Idées, Problémes* içinde, kitap II, P.U.F., Paris, 1985, s. 161-179; *S.E.*, kitap XXI, s. 175 ve devamı; *G.W.*, kitap XIV, s. 173 ve devamı. Bu teze ilişkin bir tartışma için bkz. Philippe Sollers, "Dostoyevski, Freud, Rulet", *Théorie des Exceptions*, Folio, Gallimard, Paris, 1986.

sü" ve bir "birincil mazoşizm[2]" tezini anımsatır. Melanie Klein'a göre yansıtma çoğunlukla içe yansıtmadan önce gelirken, saldırganlık ıstırabın önüne geçerken ve paranoid-şizoid konum depresif konumun temelinde yer alırken, Freud, ruhsal yaşamın sıfır derecesi olarak adlandırabileceğimiz ve erotize edilmemiş acının ("birincil mazoşizm", "melankoli"), bir kopuşun temel ruhsal kaydını oluşturduğu bir durumu vurgular (inorganik maddeden organik maddeye sıçrayışın anısı; bedenin eko-sistemden, çocuğun anneden, v.b. ayrılmasına ilişkin duygu; ama aynı zamanda, sürekli ve zorba bir üstbenliğin öldürücü etkisi).

Dostoyevski böyle bir görüşe çok yakın görünür. Istırabı, kesin ama bir bakıma nesne öncesi bir travmaya, özneden ayrı ve dolayısıyla enerji ve ruhsal kayıtları, temsilleri yâ da edimleri dışa doğru çekmeye muktedir bir fail atfedemeyeceğimiz bir travmaya tepki veren erken ve birincil bir duygu olarak düşünür. Dostoyevski'nin kahramanlarının dürtüleri, sanki Freud'un "bir ölüm dürtüsü kültürü" olarak düşündüğü melankolik üstbenliği anımsatan ve kendi de erken nitelik taşıyan bir üstbenliğin etkisi altındalarmış gibi, kendi uzaylarında geri dönerler. Erotik dürtülere dönüşmek yerine, ıstıraplı bir ruh hali olarak kaydedilirler. Dostoyevski'nin ıstırabı, ne içeride ne dışarıda, ikisinin arasında, ben/öteki ayrılığının eşiğinde ve hatta bu ayrılık mümkün olmadan önce belirir.

Yaşam öyküsü yazarları, Dostoyevski'nin kedere eğilimli kişilerle görüşmeyi tercih ettiğine işaret ediyorlar. Kederi kendi içinde büyütüyordu ve metinlerinde olduğu gibi yazışmalarında da yüceltiyordu. 27 Mayıs 1869'da, Floransa'da Maikov'a yazılmış bir mektuptan aktaralım: "*Esas olan*

[2] Bkz. yukarıda, Bölüm I, s. 26-32.

hüzün, ama eğer onu daha fazla dile getirir ya da açıklarsam, çok daha fazlasını söylemek gerekecek. Yine de, bu öyle bir keder ki, yalnız olsaydım belki de kederden hasta olurdum... Her durumda hüzün korkunç ve Avrupa'dayken daha da kötü, burada her şeye bir hayvan nasıl bakarsa öyle bakıyorum. Ne olursa olsun, gelecek ilkbaharda Petersburg'a dönmeye karar verdim..."

Birbirine koşut olarak sara krizi ve yazı, zamandışı mistik bir sevince dönüşen yoğun bir hüznün doruklarını oluşturur. *Cinler*'de (roman 1873'te yayımlanmıştır) bunu saptarız: *"Sabahın 6'sında kriz (Troppmann'ın işkence günü ve neredeyse saati). Onu duymadım, saat 8'de bir kriz bilinciyle uyandım. Başım ağrıyor, bedenim kırılıyordu. Genel olarak, kriz sonrası izler, yani sinirlilik, belleğin zayıflaması, sisli ve bir bakıma dalgın hal artık geçmiş yıllara göre daha uzun sürüyor. Eskiden üç günde geçerdi, şimdi altı günden önce geçmiyor. Özellikle geceleri, mum ışığında, her şeyi kaplayan* kırmızı, kanlı *(hayır, bir renk değil)* bir gölge gibi bir hüzün, nesnesiz, hastalık hastası bir hüzün[3]..." Ya da Orta Çağ keşişlerinin karanlık ruh haline örtük bir göndermeyle yineler: *"Sinirli gülüş ve mistik hüzün[4]"*. Ve dahası: İnsan nasıl yazabilir? *"Istırap çekerek, çok ıstırap çekerek..."*

Burada ıstırap bir "aşırılık", bir güç, bir şehvet gibi görünmektedir. Nerval'in melankolisinin "kara nokta"sı, "monolojik" edebiyatın soğukkanlı göstergelerini ve yumuşatılmış kompozisyonlarını akıcı taşkınlığıyla sürükleyip götüren bir tutku seline ya da denebilir ki histerik bir duyguya teslim olmuştur. Bu duygu Dostoyevski'nin metnini baş döndürücü bir çokseslilikle donatır ve Söze boyun eğmemekten zevk alan isyankâr bir teni, Dostoyevski insanı-

[3] Vurgular bana ait. *Carnet des Démons, Les Démons* (Cinler) içinde, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1955, s. 810-811.

[4] *Aynı yerde*, s. 812.

nın nihai hakikati olarak kabul ettirir. *"Hiçbir soğukluk ve hiçbir düşkırıklığı, Byron tarafından moda haline getirilmiş hiçbir şey"* içermeyen ıstırap şehveti; ama *"ölçüsüz ve doymak bilmez şehvetlere susamış", "giderilemez biçimde yaşama susamış", "hırsızlığa, haydutluğa duyulan şehveti, intihara duyulan şehveti*[5]" de içeren bir ıstırap şehveti. İntihar ya da krizden önceki anlarda, ıstırabın ölçülemez bir sevince dönüşebildiği ruh halinin bu yüceltilişi Kirilov tarafından hayranlık verici bir biçimde betimlenir: *"Anlar var, beş altı saniye süren, aniden sonsuz uyumun varlığını hissettiğiniz, onu yakaladığınız. Bu dünyevi bir şey değil: İlahi bir şey olduğunu değil, ama insanın dünyevi haliyle bunu kaldıramayacağını söylemek istiyorum. Bunun için fiziksel bir dönüşüm geçirmesi ya da ölmesi gerekir. Açık, tartışılmaz, mutlak bir duygu bu [...] yürek erimesi değil [...] aşk bile değil; Ah! aşktan üstün. En berbatı, bu denli ürkütücü biçimde açık olması. Ve yanı sıra bu kadar müthiş bir sevinç! Eğer beş saniyeden fazla sürseydi, ruh buna dayanamazdı ve yok olmak zorunda kalırdı [...] Buna on saniye dayanabilmek için fiziksel dönüşüm geçirmek gerekirdi [...]*

-Sakın saralı olmayasınız?

-Hayır.

-Olacaksınız. Dikkat edin, Kirilov: Saranın tam da böyle başladığını duydum [...]." Ve bu durumun kısa süreli olmasına ilişkin şu sözler: *"Muhammed'in testisini anımsıyor musunuz, Muhammed atıyla cenneti dolanırken boşalacak zamanı olmayan testiyi? Testi, bu sizin beş saniyenizdir ve sizin uyumunuza çok fazla benziyor; ve Muhammed saralıydı. Sara konusunda dikkatli olun Kirilov*[6]*."*

Burada, izlenimlere indirgenemez duygu, enerji akımı ve ruhsal kayıt olarak ikili görünümü içinde –dil dışı ol-

---

[5] *Aynı yerde*, s. 1154

[6] *Cinler, a.g.y.*, s. 619-620.

makla birlikte, duru, açık, uyumlu bir duygu- olağanüstü bir sadakatle ifade edilir. Duygu dilden geçmez ve dil duyguya göndermede bulunduğunda, ona bir düşünceye bağlandığı gibi bağlanmaz. Duyguların (bilinçdışı ya da değil) sözelleştirilmesi, düşüncelerinkiyle (bilinçdışı ya da değil) aynı ekonomiye sahip değildir. Bilinçdışı duyguların sözelleştirilmesinin, onları bilinçli hale getirmediği (özne, sevincinin ya da hüznünün nereden ve nasıl geldiğini daha önce olduğundan daha çok bilmez ve bunları dönüştürmez), ama ikili bir işleyiş içine soktuğu varsayılabilir. Duygular, bir yandan *dilin düzenini yeniden dağıtır* ve bir üslubun doğmasını sağlarlar; öte yandan, en yasak, en aykırı dürtüsel hareketleri temsil eden kişilerde ve edimlerde bilinçdışını *sergilerler*. Freud'a göre "deforme bir sanat yapıtı" olan histeriye benzer biçimde, edebiyat, duyguların dil içi (üslup) düzeyin yanı sıra özneler arası (karakterler) düzeyde de *sahneye konuşudur*.

İnsanın insanlığının bir haz ya da çıkar arayışından çok (sonunda "haz ilkesinin ötesinde" bir şeye tanınan üstünlüğe karşın, Freudcu psikanalizin bile temelinde yatan düşünce), şehvetli bir ıstıraba duyulan istekte yattığı görüşüne Dostoyevski'yi götüren şey, muhtemelen duyguyla bu tür bir içli dışlılıktır. Hınç ya da öfkeden farklı, daha az nesnesel, kişinin kendi içine daha kapanmış olan böyle bir ıstırabın berisinde, bedenin gecesinde kendini yitirmekten başka bir şey mümkün olmazdı. Bu ketlenmiş bir ölüm dürtüsüdür, bilincin bekçisi tarafından engellenmiş, ve bundan böyle acılı ve edilgin olan benliğe geri dönmüş bir sadizmdir: *"Yine tam da bilincin o lanetli yasaları yüzünden, öfkem bir çeşit kimyasal çözülmeye maruz kalıyor. Kinimin nesnesini ayırt eder etmez, o uçup gidiyor, nedenler buharlaşıyor, sorumlu yok oluyor, hakaret artık hakaret değil, kaderin bir sillesi, kimsenin sorumlu*

tutulamayacağı bir diş ağrısı gibi[7]." Nihayet, Orta Çağ'ın karanlık ruh haline, hatta Eyüp'e yakışır o ıstırap savunusu: "*Ve yalnızca normalin, olumlunun, tek sözcükle huzurun gerekli olduğuna neden bu kadar sarsılmaz, bu kadar mağrur biçimde inanıyorsunuz ki? Akıl tahminlerinde yanılamaz mı? İnsanın yalnızca huzuru sevmemesi mümkündür. Istırabı da aynı oranda seviyor olamaz mı? Istırap da insanın huzur kadar yararına olamaz mı? İnsan bazen Istırabı tutkuyla sever: Bu bir gerçek* [...]." Istırabın özgürlük iddiası olarak, *kapris* olarak tanımı Dostoyevski'de çok tipiktir: "*Burada savunduğum tam olarak Istırap ya da huzur değil: Bu benim kaprisim ve gerektiğinde bana garanti edilmesi konusunda ısrar ediyorum. Örneğin, vodvillerde ıstırap kabul edilmez, biliyorum; kristal bir sarayda da kabul edilmesi mümkün değildir: Istırapta kuşku vardır, olumsuzlama vardır* [...]. *Istırap! Ama bu bilincin biricik varlık nedenidir!* [...] *Bence bilinç insanın en büyük talihsizliklerinden biridir; ama insanın onu sevdiğini ve hiçbir doyum karşılığında herhangi bir şeye değişmeyeceğini biliyorum*[8]."

Dostoyevski'nin bu "üstinsan"ı, kendini örneğin Raskolnikov'un cinayet savunusunda arayan ihlalcisi, bir nihilist değildir, değerleri olan bir insandır.[9] Sürekli bir an-

---

[7] *Le Sous-sol* (Yeraltından Notlar), La Pléiade, Gallimard, Paris, 1955, s. 699.

[8] *Aynı yerde*, s. 713-714.

[9] Nietzsche, "Suçlu ve Suçluya Benzeyenler" üzerine bir düşüncesinde Napolyon ve Dostoyevski arasında bağ kurar: İki dâhi, değerlerde bir dönüşümün taşıyıcısı olan her istisnai deneyimin temelinde "eleştirel bir varoluş"un mevcudiyetini ortaya koyarlar. "İlgilendiğimiz sorun açısından Dostoyevski'nin tanıklığı büyük bir ağırlık taşır. (Geçerken söyleyelim, Dostoyevski bana öğretecek bir şeyi olan tek psikologdur. Onu tanımış olmayı hayatımın en büyük şanslarından biri sayıyorum, Stendhal'i keşfetmemden daha büyük bir şans.)Yüzeysel Almanlara düşük değer biçmekte bin kez haklı olan bu derin insan, uzun yıllar Sibirya'daki kürek mahkûmları arasında yaşadı [...]." Ve W. II. 6. versiyona göre: "Suçlu tipi, elverişsiz koşullara yerleştirilmiş güçlü insan tipidir: Öyle ki, genellikle, aşağılanmanın, korkunun, onurunu yitirmenin damgasını taşıyan tüm içgüdüler *depresif* duygularla ayrılmaz

lam arayışının sonucu olan ıstırabı bunun kanıtıdır. İhlalci ediminin bilincinde olan kişi tam da bu nedenle cezasını çeker çünkü bunun ıstırabını yaşar: *"Hatasının da bilincindeyse, varsın acı çeksin. Bu kürek cezasına ek olarak ona ikinci bir cezadır*[10]*"; "Acı ve üzüntü, engin bir bilinç ve derin bir yürek için her zaman zorunludur.* [...] *Bence, gerçekten büyük insanlar, büyük acılar çekmek zorundadırlar*[11]*".* Böylece, Nikolay masum olmakla birlikte bir suç işlediğini kabul ederken, Porfiriy bu gayretkeş suçlamada, ıstırabı insanlığın göstergesi olarak yücelten eski mistik Rus geleneğini saptadığına inanacaktır: *"Bu tür insanlardan kimileri için 'çile çekmek' nedir bilir misiniz, Rodion Romanoviç? Herhangi biri adına ya da herhangi birşey için değil, yalnızca 'çile çekmek gerektiği için' çile çekerler. Çile çekmek iyi birşeydir onlar için, hele bu çile devletten kaynaklanıyorsa, büsbütün iyidir*[12]*." "Siz de çekin çilenizi. Çile çekmek isterken Mikolka belki de yerinde birşey yapıyor*[13]*."*

---

biçimde iç içe girer, yani fizyolojik olarak söylemek gerekirse, *yozlaşır"* (F. Nietzsche, *Œuvres complètes, Le Crépuscule des idoles*, Gallimard, Paris, 1974, s. 140 ve 478). Nietzsche, Dostoyevski'deki "suça ilişkin" ve "estetik deha" savunusunu takdir ederken, sevginin tuzağına yakalanmış Hıristiyanlığın marazi psikolojisi olarak gördüğü ve Rus yazarın sergilediğini düşündüğü şeye karşı sık sık isyan eder: *Deccal*'e göre, İncil'de bir "Rus romanı"ndaki gibi "çocuksu bir anlatım" vardır. Dostoyevski'nin, onda kendi üstinsanının öncüsünü gören Nietzsche'de yarattığı büyülenmeyi, yazarın Hristiyanlığının Alman filozofta yarattığı rahatsızlığa özellikle işaret etmeden vurgulamak mümkün değildir.

[10] *Suç ve Ceza*, Rusça'dan çev. Mazlum Beyhan, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1982, 1.cilt, s. 372-373 (*Crime et Chatiment*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1967, s. 317).

[11] *Aynı yerde*, s. 373 (Fr. çev., s. 318).

[12] *A.g.y.*, 2. cilt, s. 242 (Fr. çev., s. 514-515).

[13] *Aynı yerde*, s. 249 (Fr. çev., s. 520).

Istırap bir bilinç edimidir, -Dostoyevski'ye göre- bilinç, "ıstırap çek" der. *"Bilinçliyim ve dolayısıyla ıstırap çekiyorum, oysa ıstırap çekmek istemiyorum, çünkü hangi amaç için ıstırap çekmeye razı olabilirim ki? Doğa, bilincim kanalıyla, Bütüne ilişkin bilmem hangi uyumu bana bildiriyor. İnsan bilinci bu bildiri üzerine dinler inşa etmiştir [...], Bütünün uyumu için boyun eğmek, ıstırabı kabullenmek ve yaşamaya razı olmak [...] Ve sorarım size, neden benden sonra (Bütünün) korunmasını bu kadar dert etmem gerekiyor ki! Bütün hayvanların yaratıldığı gibi yaratılmış olsaydım daha iyi olurdu, yani canlı olarak ama kendi kendimin bilincine akılcı biçimde sahip olmaksızın. Bilincim kesinlikle bir uyum değil, tersine, beni mutsuz ettiği için bir uyumsuzluk. Dünyada kimlerin mutlu olduğuna, hangi insanların yaşamaya razı olduklarına bir bakın! Tam da hayvanlara benzeyenler ve bilinçlerinin az gelişmişliği nedeniyle hayvanlık durumuna en yakın olanlar*[14]." Bu bakış açısından, nihilist intiharın kendisi de bilinçle donanmış insan durumunun bir gerçekleşmesidir, ... ama sevginin bağışlayıcılığından, ideal anlamdan, Tanrı'dan yoksun insanın.

Nefret öncesi bir ıstırap

Bu sözleri patolojik bir mazoşizmin ikrarı olarak yorumlamakta acele etmeyelim. İnsanın simgesel hayvan olarak hayatta kalışı,. nefreti, ötekinin ortadan kaldırılmasını ve belki de her şeyden önce kendi ölüm infazını *anlamlandırması* nedeniyle gerçekleşmez mi? Öznenin doğması için, olağanüstü ama dizginlenmiş bir şiddetin sonucunda benliğin kendi ölümünü gerçekleştirmesi gerekir. Artsüremli bir bakış açısından, burada, bir nefret ya da aşk atağının *nesne*si

[14] *Une sentence, Journal d'un écrivain* içinde, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1972, s. 725-726.

olacak bir *ötekinin* ayrışmasının öncesinde, öznelliğin alt eşiğindeyiz. Ve yine nefretin bu dizginlenişi göstergelere hâkimiyeti de sağlar: Saldırmıyorum, *benim* korkumu ya da *benim* acımı *dile getiriyorum* (ya da yazıyorum). Istırabım, sözümün, uygarlığımın alt katmanı. Bu uygarlığın mazoşist risklerini hayal etmek mümkündür. Yazara gelince, o, bu temel üzerinde göstergelere ve şeylere uygulamayı başaracağı manipülasyondan bir sevinç elde edebilir.

Istırap ve onun ayrılmaz öbür yüzü olan sevinç ya da Dostoyevski'nin kast ettiği anlamda "şehvet", öznenin ve Ötekinin özerkleşmesinden hemen önce gelen bir kopuşun (zamandizinsel ve mantıksal) nihai göstergesi olarak kendini kabul ettirir. Söz konusu olan, içsel ya da dışsal biyoenerjetik bir kopuş da olabilir, bir terk edişe, bir cezaya, bir sürgüne bağlı simgesel bir kopuş da. Dostoyevski'nin, mujikleri tarafından lanetlenen ve hatta belki de ölümü onların elinden olan (bugün, bazı biyografi yazarları bu varsayımı çürütmektedir) babasının sertliği ne kadar vurgulansa azdır. Istırap, öznenin, tehdit altındaki biyolojik bütünlüğe ve sınavdan geçirilen narsisizme en yakın noktada "kendine özgü" olanı iddia etmek için ilk ya da son girişimidir. Bu yüzden, bu abartılı ruh hali, "kendine özgü" olanın bu iddialı şişirilişi, bir Ötekinin (ideal benliğe eklemlenmiş benlik idealinin gözünde, tümgüçlü ötekiliğiyle henüz tanınmamakla birlikte çoktan egemen hale gelmiş olan) yasası altında kurulmakta ya da çökmekte olan ruhsallığın temel bir verisini ifade eder.

Istırabın *erotize edilmesi* ikincil görünmektedir. Nitekim, ancak, ona şehvetin ve kaprisin rengini veren ötekine yönelmiş sadomazoşist bir saldırganlık akımıyla bütünleşerek ortaya çıkar; böylece bu bütünün, metafizik bir özgürlük ya da ihlal deneyimi olarak akılcılaştırılması mümkün olur.

Bununla birlikte, mantıksal ve zamandizimsel olarak daha önceki bir düzeyde, ıstırap ayrışmanın ya da ayrılmanın nihai eşiği, birincil duygusu olarak kendini gösterir. Bu bakış açısı içinde, sara krizinin yaklaşmasının yol açtığı uyum ya da sevinç izleniminin, süreksizliğin yol açtığı o ıstırabın boş ya da yıkıcı anını (şiddetli enerji boşalması, krizde simgesel sekans ardışıklığının kopuşu) kriz sonrasında olumlu biçimde sahiplenmeye çalışan imgelemin bir sonradan etkisinden ibaret olduğuna işaret eden yeni gözlemleri de anmalıyız. Bu durumda, Dostoyevski, ardından gelen ve kriz öncesinde saralılarda coşkulu dönemler gözlemlediklerine inanan hekimleri yanıltmış olmalıdır; oysa bu kopuş anı gerçekte yalnızca acılı kayıp ve ıstırap deneyiminin damgasını taşır ve bizzat Dostoyevski'nin gizli deneyiminde de bu böyledir.[15]

*Mazoşist ekonomi*de süreksizliğin ruhsal kaydının bir travma ya da bir kayıp olarak yaşandığı savunulabilir. Özne, bu bakış açısına göre süreksizliğin acılı ruhsal kaydından sonra gelmesi gereken paranoid-şizoid şiddeti bastırır ya da dışta bırakır. O zaman, ayrılıklar gibi bağların da (özne/nesne, duygu/anlam) tehdit altında olduğu düzeye mantıksal ya da zamandizinsel olarak geriler. Bu durum, olası bir duygusal felç öncesinde, *melankolik* kişinin ruh halinin sözelleştirme imkânı üzerinde bile egemenlik kurmasında kendini gösterir.

Bununla birlikte, sara belirtisini, paranoid-şizoid konuma düşme tehdidi karşısında, motor boşalma yoluyla "ölüm dürtüsü"nün dilsiz bir eyleme konuşunu (nörolojik iletkenliğin kesilmesi, simgesel bağların kesintiye uğraması, canlı

[15] Bkz. J. Catteau, *La Création littéraire chez Dostoyevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, s. 125-180.

yapıya ait homeostazın başarısızlığa uğratılması) gerçekleştiren öznenin bu geri çekilişinin bir başka varyantı olarak düşünmek mümkündür.

Bu bakış açısından, simgesel sürekliliği kesintiye uğratan ruh hali olarak *melankoli*, ama aynı zamanda, motor boşalma olarak *sara*, ötekiyle erotik ilişki karşısında ve özellikle de arzunun paranoid-şizoid potansiyelleri karşısında öznenin kaçamak yollarıdır. Buna karşılık, idealleştirme ve yüceltmeyi, yine aynı yüzleşmeden bir kaçma girişimi, ama gerilemeyi ve onun sadomazoşist çiftdeğerliliklerini anlamlandırarak kaçma girişimi olarak yorumlayabiliriz. Bu anlamda, yüceltmeyle aynı kapsamda yer alan bağışlama, Eros'un ötesinde erotizmden arındırır. Eros/Thanatos çiftinin yerine, potansiyel melankolinin dünyadan duygusal bir geri çekiliş içinde donup kalmamasını, ötekiyle saldırgan ve tehditkâr bağların *temsilini kat etmesini* sağlayan Eros/Bağışlama çifti geçer. Temsil bağışlamanın ideal ve yüceltici ekonomisine dayandığı ölçüde, özne temsil içinde hem erotik ilişkilerini hem de ölüm dürtüsünü, eyleme geçirmeyi değil, biçimlendirmeyi *-poïein-* başarır.

Dostoyevski ve Eyüp

Dostoyevski'de ıstırap çeken varlık, yazarın zaten çok sarsıcı bulduğu Eyüp'ün paradoksal serüvenini anımsatır: *"Bana hastalıklı bir coşku veren Eyüp'ün kitabını okuyorum: Okumayı kesiyorum ve odamda bir saat boyunca neredeyse ağlayarak dolaşıyorum [...]. Tuhaf şey, Anna, bu beni sarsan ilk kitaplardan biri... ve o zamanlar neredeyse bir süt bebeğiydim*[16]." Zengin ve Yehova'ya

[16] Dostoyevski, *Lettres à sa femme* (Karısına Mektuplar), kitap II, 1875-1880, Plon, Paris, 1927, s. 61, 10 Haziran 1875 tarihli mektup. Dostoyevski'nin Eyüp'e duyduğu ilgi konusunda, B. Boursov, "Dostoyevski'nin kişiliği" (Rusça deneme), *Zvezda* içinde, 1970, no 12, s. 104: "Tanrı ve evren yüzünden çile çekiyordu çünkü doğanın ve tarihin ebedi yasalarını sa-

sadık bir adam olan Eyüp birden çeşitli talihsizliklere maruz bırakıldığını (Yehova tarafından mı yoksa Şeytan tarafından mı?) görür... Alay konusu olan (*"Sana bir söz söyleyecek olsak, çöker misin*[17]*?"*), "çöküntü içindeki" bu adam, sonuçta sadece Tanrı'ya bağlı olduğu için hüzünlüdür. Bu Tanrı'nın acımasız olması, müminlere karşı adaletsiz, inançsızlara karşı cömert davranması, Eyüp'ün Tanrı'yla ilahi anlaşmasını bozmasına yol açmaz. Tersine, sürekli olarak Tanrı'nın gözü önünde yaşar ve depresif kişinin, ideal benliğe karışan üstbenliği karşısındaki bağımlılığının sarsıcı bir ifadesini oluşturur: *"Bir insan nedir ki, bu kadar uğraşırsın* (Tanrı)[18]*?"*; *"Beni kendi halime bırak ki biraz neşeleneyim*[19]*"*. Buna karşın, Eyüp Tanrı'nın gerçek gücünü takdir edemez (*"yakınımdan geçse, onu görmezdim*[20]*"*) ve Eyüp'ün yeniden umuda kavuşabilmesi için, sonunda Tanrı'nın kendisinin çöküntü içindeki kulu önünde tüm yaratılışı özetlemesi, Yasa Koyucu ya da idealleştirmeye muktedir üstbenlik olarak konumunu dayatması gerekecektir. Istırap çeken kişi bir narsisist midir, kendi değerine bağlı ve kendini aşkınlığın bir içkinliği olarak görmeye hazır, kendi kendisiyle aşırı meşgul bir insan mıdır? Yine de Yehova, onu cezalandırdıktan sonra, en sonunda ödüllendirir ve aleyhtarlarından üstün bir yere koyar. Onları şöyle suçlar: *"Eyüp kulumun yaptığı gibi, hakkımda gerçeği söylemediniz*[21]*."*

---

vunmak istemiyordu; o dereceye kadar ki, bazen gerçekleşmekte olanın gerçekleşmiş olduğunu reddediyordu. Böylece her şeye ters düşer gibiydi." (kitap olarak yeniden basımı, Sovietskii Pissatel yay., 1979.)

[17] Job (Eyüp), IV, 2.

[18] Job, VII, 17.

[19] Job, X, 27.

[20] Job, IX, 11.

[21] Job, XLII, 8.

Aynı şekilde, Hıristiyan Dostoyevski'de –insanlığın en önemli göstergesi olan- ıstırap, insanın ilahi bir Yasa'ya bağımlılığı kadar, o Yasa karşısındaki onmaz farklılığının da işaretidir. Bağın ve hatanın, sadakatin ve ihlalin eşzamanlılığı, Dostoyevski insanının içinde yer aldığı ve ermişliği nedeniyle budala, suçluluğu nedeniyle aydınlatıcı olduğu etik düzenin kendisinde de bulunur.

Yasa ile ihlal arasındaki bu zorunlu karşılıklı bağımlılık mantığı, sara krizinin tetikleyicisinin çoğunlukla aşk ve nefret, ötekine duyulan arzu ve ötekinin reddi arasındaki şiddetli bir çelişki olduğu gerçeğine yabancı olamaz. Öte yandan, Dostoyevski'nin kahramanlarının, Bahtin'i[22] Dostoyevski'nin poetikasının temelinde bir "diyalojizm" varsaymaya götüren meşhur *çiftdeğerlilik*lerinin, dürtüye ve arzuya özgü bu iki gücün (olumlu ve olumsuz) sentetik çözümü olmayan bu karşıtlığını söylemlerin düzenlenmesi ve karakterlerin çatışmaları aracılığıyla *temsil etmeyi* hedefleyen bir girişim olup olmadığını kendimize sorabiliriz.

Bununla birlikte, eğer simgesel bağ koparılmış olsaydı, Eyüp'ümüz Kirilov olurdu, yani intihara eğilimli bir terörist. Merezhkovsky,[23] büyük yazarda Rus Devrimi'nin bir öncüsünü görmekte tamamen haksız sayılmaz. Kuşkusuz devrimden korkar, onu reddeder ve kmar ama kendini Tanrı sayan (Dostoyevski'ye göre, ateistlerin sosyalist inancı böyledir) devrimcinin manik coşkusu için Eyüp'ün tevazusuna ihanet etmeye hazır çileli insanının ruhunda devrimin sinsice gelişini gören kendisidir. Çöküntü içindeki kişinin narsisizmi ateist terörizmin manisine dönüşür: Kirilov Tanrının yerini almış olan Tanrısız insandır. Ölümün öne çıka-

[22] Bkz. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

[23] Bkz. D. Merezhkovsky, *Rus Devriminin Kâhini*, 1906, (Rusça).

bilmesi için ıstırap durur: Istırap intihara ve ölüme karşı bir baraj mıydı?

İntihar ve terörizm

Dostoyevski'ye özgü ıstırabın (kaos ve yıkımın son örtüsü) her ikisi de ölümcül olan en az iki çözümünü anımsayalım.

Kirilov Tanrı'nın var olmadığına ikna olmuştur, ama ilahi otoriteye uyarak, intiharın kendisi için temsil ettiği inkârcı ve tümüyle özgür edim yoluyla, insan özgürlüğünü mutlaklık düzeyine yükseltmek ister. *Tanrı yok – Ben Tanrı'yım – Ben yokum – İntihar ediyorum;* ele geçirebilmem için her şeye karşın korunan mutlak bir babanın ya da tanrının bu inkârının paradoksal mantığı budur.

Buna karşılık, Raskolnikov umutsuzluğa karşı manik bir savunma içindeymişcesine, nefretini kendine değil ama yadsınan, karalanan bir ötekine yöneltir. Önemsiz bir kadını öldürmek olan nedensiz suçuyla Hıristiyan kontratı bozar ("Komşunu kendini sevdiğin gibi seveceksin"). Kökensel nesneye duyduğu sevgiyi yadsır ("Annemi sevmediğime göre, komşumun benim için önemi yoktur, bu da onu çekinmeden ortadan kaldırmama izin verir", der gibidir) ve bu örtük olgu temelinde, zulmedici olarak algıladığı bir çevre ve topluma karşı duyduğu nefreti gerçekleştirme iznini kendine tanır.

Bildiğimiz gibi, bu davranışların metafizik anlamı, üstün değerin nihilist yadsınışıdır ve bu yadsıma, ıstırabı simgeleme, düşünme ve üstlenme konusunda bir kapasite eksikliğini de ortaya koyar. Dostoyevski'de nihilizm, inançlı kişinin aşkın silinişe karşı isyanını kışkırtır. Psikanalist, yazısının zorunlu ve çelişik alt katmanları olarak, yazarın hem bu ıstıraba karşı oluşturduğu bazı

manik savunmalar karşısında hem de öte yanda beslediği eşsiz depresyon karşısında duyduğu en hafif deyimle muğlak büyülenmeyi açığa çıkaracaktır. Günümüzde o denli sık rastladığımız ahlaktan vazgeçiş, yaşamın anlamının kaybı, terörizm ya da işkence, bize bu savunmaların alçaklığını aralıksız hatırlatmaktadır. Yazara gelince, o dinsel Ortodoksluğa ait olmayı seçmiştir. Freud'un şiddetle kınadığı bu "karanlıkçılık", eninde sonunda, uygarlık için nihilist terörizmden daha az zararlıdır. İdeolojiyle birlikte ve onun ötesinde, geriye yazı kalır: Yıkımın ve kaosun adlandırılamaz şehvetleriyle yan yana bir yapıt oluşturmak için acılı ve sürekli bir mücadele.

Din ya da paranoyanın kızı mani, umutsuzluğun telafisi yalnızca bunlar mı? Sanatsal yaratma edimi bunları bütünleştirir ve tüketir. Bu yüzden, sanat yapıtları bizi kendimizle ve ötekilerle daha az yıkıcı, daha yatıştırıcı ilişkiler kurmaya götürür.

Dirilişi olmayan bir ölüm. Kıyamet zamanı

Budala'da (1869), Holbein'ın *Ölü İsa*'sı karşısında, Ippolit gibi Mışkin de diriliş konusunda kuşku içindedir. Bu cesetin sergilediği o denli doğal, o denli amansız ölüm, herhangi bir kurtuluşa yer bırakır gibi görünmemektedir. Anna Grigorievna Dostoyevskaya anılarında[24] şunları yazar: "*Bu şişmiş, kanlı yaralarla dolu yüz dehşet vericiydi. O sırada içinde bulunduğum durumda, kendimi uzun süre seyredebilecek kadar güçlü hissetmediğim için başka bir salona geçtim. Ama kocam kendini kaybetmiş gibi görünüyordu. Bu tablonun onun üzerinde yarattığı çok güçlü etkinin bir yansıması* Budala*'da bulunabilir.*

[24] Bkz. A.G. Dostoïevskaïa, *Dostoïevski*, Gallimard, Paris, 1930, s. 173; metin 1867'de yaptıkları İsviçre yolculuğuyla ilgilidir.

Yirmi dakika sonra döndüğümde hâlâ oradaydı, aynı yerde, zincirlenmiş halde. Heyecanlı yüzü, daha önce sara krizlerinin başlangıcında sık sık fark ettiğim o dehşet ifadesini taşıyordu. Yavaşça kolundan tuttum, salondan çıkardım ve neyse ki gerçekleşmeyen krizi an be an bekleyerek bir banka oturttum. Yavaş yavaş sakinleşti ama müzeden çıkarken bu tabloyu bir kez daha görmek için üstelemedi[25]."

Ölümün kaçınılmazlığı, her türlü tasarı, süreklilik ya da kurtuluş vaadini silerken, iptal edilmiş bir zaman bu tablonun üzerine çöker. Dostoyevski'nin iyi bildiği bir kıyamet zamanı: İlk karısı Marya Dimitriyevna'nın cenazesi önünde, Kıyamet'e (X,6) yaptığı göndermeyle bunu hatırlar ("Artık zaman olmayacak") ve Prens Mışkin, Rogozhin'e bundan söz ederken aynı sözcükleri kullanır ("*O anda o tuhaf sözleri anladığım duygusuna kapıldım*: Artık zaman olmayacak") ama Kirilov gibi, zamanın bu askıya alınışının Muhammed tarzı mutlu bir versiyonunu düşünür. Dostoyevski'ye göre, zamanı askıya almak, İsa'ya inancı askıya almaktır: "*Dolayısıyla her şey buna bağlı: İsa'yı, dünyadaki nihai ideal olarak kabul ediyor muyuz? Bu, her şeyin İsa'ya duyulan inanca bağlı olduğu anlamına gelir. Eğer İsa'ya inanıyorsak, sonsuza dek yaşayacağı-*

[25] *Günlük*'teki 24/12 Ağustos 1867 tarihli steno notlarında, yazarın karısı şu saptamayı yapar: "Basel şehrindeki müzede, Fiyodor Mikhailoviç Hans Holbein'ın tablosunu gördü. Müthiş biçimde etkilendi ve bana, 'böyle bir tablo insana inancını kaybettirebilir' dedi." L. P. Grossman'a göre, Dostoyevski bu tablonun varlığını çocukluğundan beri biliyordu, Holbein'ın bu *İsa*'sında "ilahi hiçbir şey" bulunmadığını düşünen Karamzin'in yazdığı *Rus Gezginin Mektupları*'ndan öğrenmişti. Aynı eleştirmen, Holbein'ın yapıtında ıstırabın etkisi üzerinde duran George Sand'in *La Mare au diable* başlıklı çalışmasını da Dostoyevski'nin muhtemelen okuduğunu düşünmektedir. (Bkz. L. P. Grossman, F.M. *Dostoyevski*, Molodaïa Gvardia, 1962 ve *Dostoyevski Üzerine Seminer*, 1923 –her ikisi de Rusça)

mıza da inanırız[26]." Ve buna karşın, Holbein'ın tablosundaki bu yaşamdan yoksun tenin, bu mutlak yalnızlığın onmaz hiçliği karşısında, hangi bağışlanma, hangi kurtuluş söz konusu olabilir ki? Yazar, 1864'te ilk karısının cenazesi karşısında olduğu gibi allak bullaktır.

İncelik nedir?

Melankolinin anlamı mı? Kendini anlamlandırmayı başaramayan ve anlamını yitirdiği için yaşamı yitiren dipsiz bir ıstıraptan başka bir şey değil. Bu anlam, analistin, depresif hastalarının motor ve sözel yavaşlamasının ötesinde, seslerinin tonunda ya da yaşamdan kopmuş, bayağılaşmış, yıpranmış sözcüklerini, ötekine yönelik her türlü çağrının yok olduğu sözcüklerini kesip ayırarak (tam da hecelerde, kırıntılarda ve onların yeniden düzenlenişinde ötekine kavuşmak için) azami düzeyde bir empatiyle bulmaya çalışacağı akıl dışı duygudur.[27] Bu tür bir analitik dinleme inceliK gerektirir.

İncelik nedir? Bağışlamayla, doğru duymak. *Bağışlama*: Fazladan vermek, depresif kişiyi (yarası üzerine kapanmış o yabancıyı) yenilemek, yeniden başlatmak ve ona yeni bir karşılaşma olanağı vermek için orada olan şeye bel bağlamak. Bu bağışlamanın taşıdığı ağırlık, melankolinin anlamı konusunda Dostoyevski'nin geliştirdiği anlayışta daha iyi görülecektir: Istırap ile eyleme koyma arasında, estetik etkinlik bir bağışlamadır. Burada, Dostoyevski'nin, yapıtına baştan aşağı nüfuz eden Ortodoks Hıristiyanlığı öne çıkar. Metinlerinin, nihilizme kapılmış modern okurda yarattığı

[26] *Héritage littéraire*, Nauka yay., no 83, s. 174, aktaran J. Catteau, *a.g.y.*, s. 174.

[27] Bkz. yukarıda, Bölüm II, s. 71-75.

huzursuzluk da –suçluyla imgesel suç ortaklığı noktasından daha çok- yine burada oluşur.

Gerçekten de, Hıristiyanlığı hedef alan her modern ilenç –Nietzsche'ninkine dek ve onu da kapsayarak- bağışlamaya karşı bir ilençtir. Bununla birlikte, alçalma ve gevşekliğe göz yumma ve gücün reddi olarak anlaşılan bu "bağışlama", belki de kendi yarattığımız dekadan bir Hıristiyanlık imgesinden ibarettir. Tersine, bağışlamanın *ağırlığı* –tanrıbilim geleneğinde işlediği biçimiyle ve aşağılık olanla onun içinden geçmek, onu adlandırmak ve tüketmek için özdeşleşen estetik deneyim tarafından eski saygınlığına kavuşturulduğu biçimiyle- ruhsal yeniden doğuş ekonomisinin özünde vardır. Her durumda, analitik pratiğin iyicil etkisi altında kendini böyle gösterir. Bu noktada, Nietzsche'nin Pascal'da[28] saptayarak kınadığı ama Dostoyevski'nin de estetik bağışlamanın çiftdeğerliliğinde güçlü bir biçimde sergilediği "Hıristiyan sapkınlığı", bağışlama düşmanı paranoyaya karşı güçlü bir mücadeledir. Raskolnikov'un melankoliden, terörist yozlaşmadan ve nihayet şükrandan geçen ve bir yeniden doğuş olduğu ortaya çıkan yolu bunun bir örneğidir.

Ölüm: Bir bağışlama yeteneksizliği

Bağışlama düşüncesi Dostoyevski'nin yapıtını tümüyle işgal eder. *Ezilenler*'de, daha ilk sayfalarda, karşımıza bir ayaklı cenaze çıkar. Aslında ölümün eşiğinde olan ama bir ölüye benzeyen bu beden, Dostoyevski'nin imgelemine musallat olmuştur. 1867'de, Basel'de Holbein'in tablosunu

[28] "... sadece kendi Hıristiyanlığı tarafından saptırıldığı halde, aklının ilk günah tarafından saptırıldığına inanan Pascal'ın sapkınlığı" (*Antéchrist* (Deccal), *Œuvres complètes* içinde, Gallimard, Paris, 1974, s. 163).

gördüğünde, kuşkusuz eski bir tanıdıkla, yakını olan bir hayaletle karşılaştığı izlenimine kapılacaktır: "*Aşırı derecede sıskalığı da garibime gidiyordu: Beden diye bir şey yoktu onda sanki, iskeletinin üzerine sadece bir deri yapıştırılmış gibiydi. Çevresi mosmor, iri, ama fersiz gözleri hiçbir şey görmediği halde -bunu kesinlikle biliyorum- daima karşıya bakardı* [...] *'Niyeti ne acaba? Ne düşünüyor? Bakalım düşünüyor mu hem? Yüzü bir şey ifade etmekten çok uzak. Öylesine ölgün ki!'*[29]"

Bu, Holbein'ın tablosunun değil, *Ezilenler*'de ortaya çıkan bilmecemsi bir karakterin bir betimlenmesidir. Söz konusu olan, Smith adında bir ihtiyardır, saralı küçük kız Nelly'nin dedesidir, "romantik ve akılsız" bir kızın babasıdır ve Prens P.A. Valkovski'yle yaşadığı ilişki nedeniyle kızını asla bağışlamayacaktır; bu ilişki ihtiyarın tüm servetini, genç kadını ve hatta prensin gayrı meşru çocuğu Nelly'yi de mahvetmiştir.

Smith bağışlamayanların katı ve öldürücü vakarına sahiptir. Romanda, derin bir biçimde aşağılanmış ve incitilmiş, bağışlayamayan, ve ölüm anında, insana ölümün eşiğinde bile zulmedenin arzulandığını düşündüren şiddetli bir tutkuyla kendisine zulmedeni lanetleyen bir dizi karakterin ilkidir. Smith'in kızı ve Nelly için de durum aynıdır.

Bu diziyle karşıtlık içinde bir başka dizi vardır: Dostoyevski gibi yazar olan anlatıcı ve Smith ailesininkilere benzer koşullarda aşağılanmış ve incitilmiş, yine de sonunda, alçağı değilse de genç kurbanı bağışlamış olan İhmenev ailesi. (Suçu ortadan kaldırmayan ama bağışlanmış kişiye "yolunu yeniden çizme" izni veren suçta zaman aşımı üzerinde dururken bu farklılığa geri döneceğiz.)

---

[29] *Ezilenler*, çev. Ergin Altay, Altın Kitaplar, 4. basım, 1975, s. 13 (*Humiliés et Offensés*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1953, s. 937).

Şimdilik bağışlamanın imkânsızlığının altını çizelim: Smith ne kızını ne de Valkovski'yi bağışlar, Nelly annesini bağışlar ama Valkovski'yi bağışlamaz, anne ne Valkovski'yi ne de küskün babasını bağışlar. Bir ölüm dansında olduğu gibi, bağışlanmamış aşağılarına başı çeker ve "ıstırabın bu bencilliği"nin, anlatı içinde ve anlatı boyunca herkesi ölüme mahkûm etmesine yol açar. Bundan, gizli bir mesaj çıkar gibidir: Ölüme mahkûm olan, bağışlamayandır. Yaşlılığın düşkün bedeni, hastalık ve yalnızlık, kaçınılmaz ölümün tüm fiziksel işaretleri, hastalık ve hüznün kendisi, bu anlamda bir bağışlama yeteneksizliğini gösterirler. Sonradan, okur, *Ölü İsa*'nın kendisinin de bağışlamaya yabancı bir İsa olarak imgelendiği sonucunu çıkarır. Bu kadar "gerçekten ölü" olabilmek için, bu İsa'nın bağışlanmamış ve bağışlamayacak olması gerekir. Tersine, Diriliş bağışlamanın en üstün görünümü olarak ortaya çıkar: Oğlunu yaşama geri döndürerek, Baba Onunla barışır, ama dahası, İsa dirilerek kendine sadık olanlara onları terk etmediğini gösterir: "Size geliyorum, sizi bağışladığımı anlayın", der gibidir.

İnanılmaz, belirsiz, mucizevi olan ve yine de Dostoyevski'nin Hıristiyan inancı kadar estetiği ve ahlakı için de bu denli temel önem taşıyan bağışlama, *Budala*'da neredeyse bir deliliktir, *Suç ve Ceza*'da ise bir *deus ex machina*.

Konvülsif nöbetleri bir yana, Prens Mışkin sadece kin tutamadığı için "budala"dır. Rogozhin tarafından gülünç duruma düşürüldüğü, hakarete uğradığı, alaya alındığı, hatta ölümle tehdit edildiği halde, prens onu bağışlar. Merhamet onda tam anlamıyla psikolojik gerçekleşmesini bulur: Çok ıstırap çektiği için, ötekilerin sefaletini kendi üstüne alır. Saldırganlıkların altında yatan ıstırabı sezmiş gibi, görmezden gelir, kendini siler, hatta avutur. Maruz kaldığı ve

Dostoyevski'nin trajik ve grotesk bir güçle canlandırdığı keyfi şiddet sahneleri kuşkusuz ona acı verir: Çocuklara sevmeyi öğrettiği, köyü tarafından lanetlenmiş İsviçreli genç köylü kadının cinsel hayatı karşısındaki merhametini hatırlayalım; ya da Aglaya'nın onun karşısında takındığı, ama prensin saf ve dalgın görüntüsüne karşın aldanmadığı aşk gerginliği taşıyan çocuksu alaycılığı; ya da Nastasya Filippovna'nın, kendisini anlayan tek kişi olduğunu bildiği bu düşkün prensi hedef alan histerik saldırılarını ve hatta nihayet, Proust'un, yeni uzaylarm mucidi olarak Dostoyevski'nin dehasının sergilenişine tanıklık ettiği o karanlık otel koridorunda, Rogozhin'in prense yönelttiği bıçak darbesini. Prens bu şiddet edimleriyle sarsılır, kötülük ona acı verir, içindeki korku unutulmuş ya da etkisini yitirmiş olmaktan uzaktır, ama kendini toplar ve Aglaya'nın dile getireceği gibi, onun iyicil huzursuzluğu "temel bir zeka"nın göstergesidir: "*Çünkü gerçekten zihinsel özürlü olsanız da (bunu söylediğim için bana kızmayın, daha üstün bir bakış açısından söylüyorum), buna karşılık, sizdeki temel zeka onların herhangi birinde olduğundan daha gelişmiş, hatta onların hiçbir fikrinin olamayacağı bir düzeyde. Çünkü iki tür zeka vardır, biri temel, diğeri ikincil. Öyle değil mi*[30]?" Bu "zeka", kendisine saldıranı yatıştırmasını ve sonunda prensin önemsiz bir üyesi, "yabancı"sı ya da "itilmiş"i[31] değil, ölçülü ve aşılamaz ruhsal önderi olduğunu anladığımız grubu uyumlu hale getirmesini sağlar.

[30] *L'Idiot*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1953, s. 521.

[31] *Aynı yerde*, s. 515.

Bağışlamanın nesnesi

Bağışlamanın nesnesi nedir? Tabii ki hakaretler, her türlü manevi ve fiziksel yara ve en sonunda ölüm. Cinsel hata *Ezilenler*'in merkezinde yer alır ve Dostoyevski'de çok sayıda kadın karaktere (Nastasya Filippovna, Gruşenka, Nataşa...) eşlik etmenin yanı sıra, bağışlamanın temel güdülerinden birini temsil etmek üzere erkeklerin sapkınlıklarında da saptanır (örneğin, Stavrogin'in küçük yaştakilere tecavüzü). Bununla birlikte, esas kötülük ölüm olarak kalır ve Dostoyevski'nin kahramanlarını intiharın ya da ölümün sınırlarına götüren ıstırap şehveti ya da başka nedenler ne olursa olsun, Dostoyevski, cinayeti, yani insanın gerçekleştirme kapasitesine sahip olduğu ölümü amansızca mahkûm eder. Cinnetle işlenen cinayeti ya da insanların adaleti tarafından ahlaki ceza olarak işlenen cinayeti birbirinden ayırt eder gibi görünmez. İkisi arasında bir ayrım yapmak zorunda kalsaydı, cinayeti ve şiddeti erotize ederek sanatçının gözünde "incelten" ve dolayısıyla insanileştiren işkence ve acıyı tercih ederdi.[32] Buna karşılık, soğuk, telafi edilemez ölümü, giyotinle gerçekleştirilen tümüyle "temiz" ölümü bağışlamaz: O "en büyük işkence"dir. "İnsan doğasının bu sınavı deliliğe sürüklenmeden kaldırma yeteneğine sahip olduğunu kim söyleyebilir[33]?" Nitekim, giyotin mahkûmu

[32] Istırabın, ölüm acısının bir reddine koşut olarak bu biçimde erotize edilmesi, Marquis de Sade'm benzer konumlarını çağrıştırır. Dostoyevski'nin çağdaşları tarafından, iki yazar arasında kötü niyetten ari olmayan koşutluklar kurulmuştur. Saltykov-Chtchedrine'e yazdığı 24 Şubat 1882 tarihli bir mektupta, Turgenyev, Dostoyevski'nin de Sade gibi "romanlarında kösnül kişilerin hazlarını betimlediğine" dikkat çeker ve şu olguya içerler: "Rus piskoposlar bu üstünsana, bizim Sade'ımıza, ayinler yapıp övgüler düzdüler! Ne tuhaf zamanlarda yaşıyoruz?".

[33] *L'Idiot*, *a.g.y.*, s. 27.

için bağışlama imkânsızdır. "Bir mahkûmun giyotine gideceği andaki, idam sehpasına çıkıp tezgâha bağlanmayı beklediği zamanki[34]" yüzü, Prens Mışkin'e Basel'deki tabloyu anımsatır: "İsa'nın söz ettiği işkence ve endişe buydu[35]."

Kendisi de ölüme mahkûm edilen Dostoyevski bağışlandı. Dostoyevski'nin güzellik ve adalet anlayışında bağışlama, önemini son anda çözüme bağlanan bu trajediye mi borçludur? Önceden hayal edilmiş, denebilirse önceden yaşanmış bir ölümün ardından gelen ve Dostoyevski'ninki kadar elektrikli bir duyarlılığı tutuşturmamış olması düşünülemeyecek bir bağışlamanın, bu ölümü gerçekten *iptal etmiş* olması mümkün müdür; ölümü silmiş ve mahkûmu, mahkûm eden güçle barıştırmış olması? Yeniden arzu edilen ideal haline gelen, terk tehdidi içeren iktidarla büyük bir barışma hamlesi, geri verilen hayatın devam etmesi ve yeniden kavuşulan ötekilerle temasın kurulabilmesi için kuşkusuz zorunludur.[36] Yine de bu hamlenin altında, mucizevi içimde dirilmiş olsa da çoktan bir kez ölmüş olan öznenin melankolik kaygısı çoğu kez yatışmamış olarak kalır... Böylece, yapıtının bütününü sonsuz geri dönüşleriyle damgalayan, ıstırabın aşılamazlığı ile bağışlamanın kıvılcımı arasındaki nöbetleşme yazarın imgelemine yerleşir.

Dostoyevski'nin dramatik imgelemi, acılı karakterleri, özellikle bu sevginin/bağışlamanın güçlüğünü, hatta imkânsızlığını ima ederler. Sevginin/bağışlamanın zorunlulu-

---

[34] *Aynı yerde*, s. 77.

[35] *Aynı yerde*, s. 27.

[36] Bu bağlamda, Dostoyevski'nin, çarcı karanlıkçılığın cisimleşmiş hali olan despotik figür, Başsavcı Constantin Pobiedonostsev'le kurduğu evlatlık ilişkisi anımsanmalıdır. Bkz. Tsvetan Stoyanov, *Dâhi ve Vâsisi*, Sofya, 1978.

ğu *ve* imkânsızlığı tarafından tetiklenen bu karmaşıklığın en yoğunlaşmış ifadesi, belki de yazarın, ilk karısı Marya Dimitriyevna'nın ölümü üzerine aldığı notlarda bulunur: "*İnsanı* kendini *sevdiğin gibi, İsa'nın buyruğuna uygun olarak sevmek imkânsız. Yeryüzünde bireyin yasasıyla zincirlenmiş durumda mıyız?* Benlik *bunu engelliyor*[37]."

---

[37] *Héritage littéraire*, kitap 83, 1971, s. 173-174, 16 Nisan 1864 tarihli not. Dostoyevski düşüncelerini şöyle sürdürür: "Yalnızca İsa bunu yapabildi, ama İsa ebediydi, insanın özendiği ve doğanın yasaları gereğince özenmesi gereken, *ayna işlevi gören* bir idealdi. Bu arada, İsa'nın etten kemikten bir insan ideali olarak ortaya çıkışından sonra, bireyin üstün ve en yüce gelişmesinin tam da böyle olması gerektiği [...], insanın bireyliğini, *Benliğin* tamamlanmış gelişimini kullanabileceği en üstün biçimin bu olduğu gün gibi açığa çıktı –bu bir bakıma, bu Beni silmek, onu bütüne ve tek tek herkese, tamamen ve kendini kaybetmişçesine vermektir. Bu yüce bir mutluluktur. Böylece *Benliğin* yasası hümanizmin yasasına karışır ve ikisinin, *Benlik*'le *herkes*in bütünleşmesinde [...] karşılıklı yok oluşları gerçekleşir ve aynı zamanda tek tek her biri bireysel gelişmesinin amacına ulaşır.

"Bu tam olarak İsa'nın cennetidir [...]

"Ama kanımca, eğer amaca ulaşıldığında her şey tükeniyor ve yok oluyorsa, yani bu amacın gerçekleşmesinden sonra insan yaşamı devam etmiyorsa, bu üstün amaca ulaşmak tamamen saçmadır. Dolayısıyla, bir gelecek yaşam, bir cennet yaşamı vardır.

"O neredедir, hangi gezegende, hangi merkezde, nihai merkezde mi, evrensel sentezin bağrında yani Tanrı'da mı –bu konuda hiçbir şey bilmiyoruz. Belki insan olarak bile adlandırılmayacak olan gelecekteki varlığın gelecekteki doğasına ilişkin olarak yalnızca bir özellik biliyoruz (dolayısıyla, ileride olacağımız varlıklar hakkında hiçbir fikrimiz yok)." Dostoyevski, ötekilerle sevgi dolu bir bütünleşme içinde Benliğin sınırlarının silineceği bu ütopik sentezin, gerilimleri ve çatışmaları yaratan cinselliğin askıya alınmasıyla gerçekleşeceğini tasarlayarak devam ediyor: "Burada, sonsuza dek doyumlu ve tam, tümüyle sentetik bir varlık söz konusudur; sanki onun için artık zaman yoktur." Benliği, farklı bir varlık için ("Ben ve Macha") sevgiyle feda etmenin imkânsızlığı, ıstırap duygusunu ve günah durumunu yaratır: "Böylece, insan, Yasanın yerine getirilmesinin cennetsi sevinciyle, yani fedakârlıkla dengelenen bir ıstırabı aralıksız olarak çekmelidir" (*aynı yerde*).

Yazar için her şeye karşın zorunluluk olan bağışlamanın ve dirilişin yapıntılı niteliği *Suç ve Ceza*'da (1866) kendini apaçık gösterir.

Hüzünden suça

Raskolnikov kendini hüzünlü bir insan olarak betimler: *"Dinle Razumihin* [...] *Bütün paramı onlara verdim* [...] *Çok, çok üzgünüm... Bir kadın gibi tıpkı... İnan bana!*[38]", ve öz annesi de onu bir melankolik olarak algılar: *"Biliyor musun, Dunya, demin ikinize şöyle baktım da, birbirinizin tıpkısısınız... Hem yalnızca yüzünüz değil, huylarınız da... İkiniz de* [Raskolnikov ve kız kardeşi Dunya] *melankoliksiniz, ikiniz de yüzügülmez ve ateşlisiniz, ikiniz de gururlu ve ikiniz de temiz yüreklisiniz*[39]."

Bu hüzün nasıl olur da suça dönüşür? Dostoyevski burada depresif dinamiğin temel bir yönünü yakalar: Ben ile öteki arasındaki salınım, ötekine yönelik nefretin benliğe yansıtılması ve tam tersi, benliğin değersizleştirilmesinin ötekine geri dönmesi. Hangisi ilktir: Nefret mi, değersizleştirme mi? Daha önce gördüğümüz gibi, Dostoyevski'nin ıstırap savunusu, yazarın, kendi değerini düşürmeye, kendini aşağılamaya, hatta erken ve zorba bir üstbenliğin katı gözetimi altında bir çeşit mazoşizme ayrıcalıklı bir yer tanıdığını varsaymamıza izin verir. Bu bakış açısı içinde, suç depresyona karşı bir savunma tepkisidir: Ötekinin öldürülmesi intihardan korur. Raskolnikov'un suç "kuramı" ve edimi bu mantığı mükemmel biçimde sergiler. Anımsayacağımız gibi, kendini bir sokak serserisi gibi yaşamaya bırakan hırçın öğrenci, insanlar için *"sıradan olanlar"* ve *"olağanüstü olanlar"* biçiminde bir sınıflandırma tasarlar: Birinci

[38] *Suç ve Ceza, a.g.y.*, 1. cilt, s.275 (Fr. çev., s. 242).

[39] *Aynı yerde*, s. 338 (Fr. çev., s. 291).

sınıftakiler çoğalmaya hizmet ederler, ikinci sınıftakiler *"kendi çevrelerine, yeni bir söz söylemek yetenek ve dehasında olanlar"*dır. "İkinci bölümdekilerse, sürekli olarak yasaları çiğnerler, yıkıcıdırlar, ya da yeteneklerine bağlı olarak, yıkıcılığa yatkındırlar[40]." Kendisi de bu ikinci kategoriye mi dahildir? Melankolik öğrencinin, eyleme geçmeye *cesaret ederek ya da etmeyerek* yanıtlamaya çalışacağı yazgısal soru budur.

Cinayet edimi, depresif kişiyi, onun için arzu edilir olan tek nesneyle, yani yasada ve efendide ("Napolyon gibi yapmak[41]") cisimleşen yasakla yüzleştirerek, edilginliğinden ve bezginliğinden çıkarır. Meydan okunması söz konusu olan bu zorba ve arzulanır yasanın bağlılaşığı, önemsiz bir şeyden, bir bitten ibarettir. Bit kimdir? Cinayetin kurbanı mı, yoksa cinayetle geçici olarak yücelen ama derinde bomboş ve iğrenç olduğunu bilen melankolik öğrencinin kendisi mi? Karışıklık sürer ve böylece Dostoyevski, çöküntü içindeki kişinin nefret edilen nesneyle özdeşleşmesini dâhice açığa çıkarır: *"Kocakarı meselesi* [...] *belki bir hataydı bu* [...] *Ben onu bir an önce aşıp geçmek istedim. Ben bir insan öldürmedim, bir ilkeyi öldürdüm*[42]." *"Birtek şey sözkonusuydu burada: cesaret!*[...] *hiçkimse bunları kuyruğundan* tuttuğu gibi, cehenneme kadar yolunuz var, deyip fırlatıp atmaya cesaret edememişti [...] Ben... işte bu cesareti göstermek istedim ve... öldürdüm [...] Aklı başında biri olarak gittim ben oraya, Sonya. Beni mahveden de bu oldu zaten! [...] Ya da eğer insanın bir bit olup olmadığını sormaya başlamışsam, demek ki insan benim için bir bit değildir... Kimin ki aklına böyle bir soru hiç

---

[40] *Aynı yerde*, s. 365 (Fr. çev., s. 313).

[41] *Aynı yerde*, s. 386 (Fr. çev., s. 328).

[42] *Aynı yerde*, 1. cilt, s. 386 (Fr. çev., s. 328).

gelmez ve doğruca hedefin üzerine yürür gider, insan, onun için bir bittir [...] ahlâki, vicdani herhangi bir nedene dayanmaksızın, yalnızca kendim için öldürmek istedim [...] bir an önce öğrenmek istediğim birşey vardı: ben de herkes gibi bir bit miydim, yoksa bir insan mı? Önüme çıkan engeli aşabilir miydim[43]." Ve nihayet: "Ben o gün kocakarıyı değil, kendimi öldürdüm[44]." "Ben kesinlikle bir bitim [...] Ben belki de öldürülen bitten de iğrenç bir bitim[45]." Arkadaşı Sonya da aynı saptamada bulunur: "Ne yaptınız, ne yaptınız böyle kendinize![46]"

Anne ve kız kardeş: Anne ya da kız kardeş

Değersizleştirme ve nefretin, kendinin ve ötekinin tersine çevrilebilir iki kutbu arasında, eyleme geçiş bir özneyi değil, yasayla aynı anda ıstırabı da dışta bırakan paranoyak bir konumu öne çıkarır. Dostoyevski bu yıkıcı edim için iki panzehir düşünür: Istıraba ve bağışlanmaya başvuru. Bu seyir, Dostoyevski'nin anlatı hercümercinde güçlükle kavranabilen ama sanatçı... ve okur tarafından uyurgezer bir zihin açıklığıyla algılanan gizli, belirsiz bir aydınlanmaya koşut olarak ve belki de onun sayesinde gerçekleşir.

Bu "hastalığın" izleri, önemsiz şey ya da "bit", hırçın öğrencinin annesi ve kız kardeşine doğru yaklaşır. Sevilen ve nefret edilen, çekici ve itici bu kadınlar, katili eyleminin ve düşüncelerinin can alıcı noktasındayken bulurlar ve onun muğlak tutkusunu paratoner gibi üzerlerine çekerler (tabii eğer bu tutkunun kökenini oluşturmuyorlarsa). Böylece:

---

[43] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 193-194 (Fr. çev., s. 477-478).

[44] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 195 (Fr. çev., s. 479).

[45] *Aynı yerde*, 1. cilt, s. 387 (Fr. çev., s. 329).

[46] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 184 (Fr. çev., s. 470).

"İkisi birden üzerine atıldılar. Ama Raskolnikov ölü gibi duruyordu; bilinci ani ve güçlü bir darbe yemişti sanki! Kucaklaşmak için kollarını bile kaldıramamıştı. Annesiyle kızkardeşi ona sımsıkı sarılmışlar, öpüyor, gülüyor, ağlıyorlardı. Raskolnikov bir adım attı, yalpaladı, birden olduğu yere yığılıp kaldı; bayılmıştı[47]*."*
"Annem, kızkardeşim... Nasıl da severdim onları! Şimdi neden nefret ediyorum? Evet, şimdi nefret ediyorum onlardan, fiziksel olarak nefret ediyorum, yanımda bulunmalarına katlanamıyorum [...] *Hımm!* [...] *Benim gibiydi herhalde o da* [annesi] [...] *Ah! nasıl nefret ediyorum şu kocakarıdan! Dirilse, sanki bir daha öldürebilirim*[48]*!"* Raskolnikov hezeyan içinde dile getirdiği bu son sözlerde, alçaltılmış haliyle kendisi, annesi ve öldürülen yaşlı kadın arasındaki kafa karışıklığını açığa vurur... Neden bu karışıklık?

Svidrigaylov-Dunya olayı gizi biraz aydınlatır: Raskolnikov'da yaşlı kadının katilini gören "sefih" adam, kız kardeşi Dunya'yı arzulamaktadır. Hüzünlü Raskolnikov yine öldürmeye hazırdır, ama bu kez kız kardeşini savunmak için. Öldürmek, ihlal etmek; paylaşılmaz gizini, imkânsız ensest aşkını korumak için mi? Bunu neredeyse dile getirir: *"Ah, tek başıma olsaydım, kimseler sevmeseydi beni, ben de kimseleri sevmezdim!* Bütün bunlar da olmazdı[49]*."*

Üçüncü yol

Bağışlama, tek çözüm, çöküntü ile cinayet arasındaki üçüncü yol olarak ortaya çıkar. Erotik aydınlanmaların izinden gelir ve cinsel tutkuyu bastıran bir idealleştirme hareketi olarak değil, bu tutkunun katedilmesi olarak ken-

[47] *Aynı yerde*, 1. cilt, s. 276 (Fr. çev., s. 243-244).
[48] *Aynı yerde*, 1. cilt, s. 388 (Fr. çev., s. 329).
[49] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 330 (Fr. çev., s. 583).

dini gösterir. Kıyamet sonrası bu cennetin meleği Sonya adım taşımaktadır, fahişeliğinin nedeni, kuşkusuz merhameti ve sefil ailesine yardım etme endişesidir ama yine de fahişedir. Raskolnikov'u cezasını çektiği yerde bir tevazu ve özveri seliyle izlerken, mahkûmlar ona, *"sen bizim sevimli anacığımızsın*[50]" diye seslenirler. Böylece, seven ama sadakatsiz, hatta fahişe bir anneyle, onun "hata"larının ötesinde ve onlara karşın barışma, kendiyle barışmanın bir koşulu olarak ortaya çıkar. "Kendi" nihayet kabul edilebilir hale gelir çünkü bundan böyle, efendinin zorba yargılama yetkisinin dışma yerleşir. Bağışlanan ve bağışlayan anne ideal bir kız kardeş haline gelir ve Napolyon'un... yerini alır. O halde, aşağılanmış ve savaş halindeki kahraman artık yatışabilir. İşte kitabın sonundaki pastoral sahne: Aydınlık, hoş bir gün, günlük güneşlik bir yer, zaman durmuş. *"Orada sanki İbrahim'le sürüsünün çağı hâlâ geçmemişti*[51]." Ve daha yedi yıllık kürek cezasına karşın, bundan böyle ıstırap mutluluğa bağlanmıştır: *"Ama Raskolnikov dirilmişti, bunu biliyordu, yenileşen varlığıyla bunu çok iyi hissediyordu; Sonya'ya gelince, o zaten yalnızca onun varlığıyla yaşıyordu*[52]!"

Bu çözüm, ancak yüceltici yazı etkinliğinde idealleştirmenin temel öneminin bilinmemesi durumunda, ekleme bir çözüm gibi görünebilirdi. Raskolnikov ve aradaki diğer cinler aracılığıyla yazarın anlattığı şey, kendi katlanılmaz dramaturjisi değil midir? İmgelem, öznenin, kimliğini riske attığı, kötülüğün, suçun, simge kaybının içinden geçmek ve onlara... bir başka yerden tanıklık etmek üzere, hepsinin eşiğine varıncaya dek kendini kaybettiği o tuhaf yerdir. İkileş-

[50] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 360 (Fr. çev., s. 608).

[51] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 363 (Fr. çev., s. 611).

[52] *Aynı yerde*, 2. cilt, s. 364-365 (Fr. çev., s. 612).

miş uzay olarak imgelem, ancak, yıkıcı şiddetin *gerçekleştirilmesine* değil, *söylenmesine* izin veren ideale sımsıkı yapışarak tutunabilir. Bu yüceltmedir, *bağış-lanmaya* muhtaçtır.

Bağışlamanın zamandışılığı

Bağışlama tarih dışıdır. Neden-sonuç, suç-ceza zincirini kırar, edimlerin zamanını askıya alır. Bu zamansızlıkta, arzulayan ve öldüren yabanıl bilinçdışına değil, bilinçdışının karşıtına -nedenin bilgisine sahip olan yüceltilmiş haline, şiddetinden bihaber olmayan ama onu başka yerde ağırlayan sevgi dolu bir uyuma- ait tuhaf bir uzay açılır. Bağışlamanın zamandışılığında, zamanm ve edimlerin bu askıya alınışıyla karşı karşıya gelerek, yalnızca Tanrı'nın bağışlayabileceğini düşünenleri anlarız.[53] Buna karşın, Hıristiyanlıkta suçların ve cezaların kuşkusuz yine ilahi olan askıya alınışı, *önce* insanların işidir.[54]

Bağışlamanın bu zamandışı niteliği üzerinde duralım. Söz konusu olan, antik mitolojilerdeki Altın Çağ değildir. Dostoyevski bu Altın Çağ'la ilgili hayalini, Stavrogin'in (*Cinler*) ve Versilov'un (*Delikanlı*) ağzından dile getirir ve ayrıca "Gülünç Bir Adamın Rüyası"nda (*Bir Yazarın Günlüğü*, 1877) anlatır. Bu konuda Claude Lorrain'in *Akis ve Galateia*'sından yararlanır.

---

[53] Hannah Arendt'in saptadığı gibi: "Romalıların yenilenleri esirgeme (*parcere subjectus*) ilkesi, Yunanlıların tamamen yabancısı oldukları bir bilgeliktir", *Condition de l'homme moderne* içinde, Calmann-Lévy, Paris, 1961, s. 269.

[54] Diğer örneklerin yanı sıra, Matta, VI, 14-15: "Eğer siz insanların kusurlarını bağışlarsanız, göklerdeki Babanız da sizi bağışlayacaktır; ama siz insanları bağışlamazsanız, Babanız da sizin kusurlarınızı bağışlamayacaktır."

Holbein'ın *Ölü İsa*'sının tam bir kontrpuanını oluşturan ve genç çoban Akis ile Nereus kızlarından Galateia arasında, Galateia'nın asıl âşığı Polyphemos'un öfkeli ama öfkesi bir süre için zapt edilmiş bakışları altında geçen bu idil sahnesi, ensestin Altın Çağ'ını, Oedipus öncesi narsisistik cenneti temsil eder. Altın Çağ zamanın dışındadır çünkü "narsisistik bir Arkadya"nm[55] bağrında oğulun tümgüçlülüğü fantezisine dalarak, babayı öldürme arzusunu engeller. Stavrogin bunu şöyle yaşar: *"Dresden Müzesi'nde Claude Lorrain'in, katalogda sanırım Akis ve Galateia başlığıyla yer alan bir tablosu var. Neden bilmem, ben ona Altın Çağ adını vermiştim [...] Rüyamda gördüğüm bu tabloydu ama tablo olarak değil, gerçeklik olarak. Tabloda da olduğu gibi, Yunan adalarında bir yerdi ve öyle görünüyor ki üç bin yıldan fazla geriye gitmiştim. Mavi ve okşayıcı dalgalar, adalar ve kayalıklar, çiçekli kıyılar; uzakta, büyüleyici bir panaroma, batan güneşin çağrısı... Sözcükler bunu anlatmaya yetmez. Burası insanlığın beşiğiydi ve bu düşünce ruhumu kardeş sevgisiyle dolduruyordu. Yeryüzü cenneti buradaydı; tanrılar gökyüzünden inip insanlarla birleşiyorlardı; mitolojinin ilk sahneleri burada geçmişti. Burada güzel bir insanlık yaşıyordu. İnsanlar mutlu ve masum uyanıyor ve uykuya yine öyle dalıyorlardı; ormanlar sevinçli şarkılarıyla çınlıyordu; taşan güçlerinin fazlası aşka ve saf sevince akıyordu. Ve ben, bir yandan bunu hissediyor, bir yandan da onları bekleyen, kuşku bile duymadıkları müthiş geleceği biliyordum ve bu düşünceler yüreğimi titretiyordu. Ah! yüreğimin titremesinden ve nihayet sevebiliyor olmaktan öyle mutluydum ki. Güneş, ışınlarını adalara ve denize boşaltıyor, güzel çocuklarından sevinç duyuyordu. Hayranlık verici bir hayal! Yüce bir yanılsama! Herkesin en imkânsız rüyası, ama insanlığın, uğruna tüm gücünü harcadığı, her şeyi feda ettiği rüya; uğruna çarmıhta ölünen, peygamberlerin*

[55] A. Besançon'un ifadesi, *le Tsarévitch immolé*, Paris, 1967, s. 214.

öldürüldüğü; onsuz halkların yaşamak istemeyecekleri, hatta onsuz ölmeyi bile beceremeyecekleri rüya [...] Ama kayalıklar ve deniz, batan güneşin eğik ışınları –hayatımda ilk kez tam anlamıyla gözyaşlarıyla yıkanmış olarak, uyanıp gözlerimi açtığımda, tüm bunları hâlâ görüyordum [...] . Ve aniden küçük kırmızı örümceği anımsadım. Onu, güneşin ışınları aynı şekilde eğik düşerken, bir sardunya yaprağının üzerinde seyrettiğim haliyle gördüm. Sanki içime keskin bir şey saplandı; [...] İşte her şey tam olarak böyle oldu[56]."

Gerçekte, Altın Çağ rüyası suçluluğun bir inkârıdır. Nitekim Claude Lorrain'in tablosunun hemen ardından, Stavrogin rüyasında onu baskıcı ve intikamcı bir yasanın zorbalığına tabi olmanın o mutsuz bilincinin ağında tutan küçük pişmanlık hayvanını, örümceği görür; bu zorbalığa karşı tam da suç işleyerek tepki göstermiştir. Suçluluğun örümceği, tecavüze uğrayıp intihar eden küçük Matriyoşa'nın imgesini devreye sokar. Stavrogin, *Akis ve Galateia* ile örümcek arasında, gerilemeye kaçış ile er geç suçluluk hissettiren suç arasında parçalanmış gibidir. Sevginin dolayımına erişemez, bağışlamanın evrenine yabancıdır.

Tabii ki Stavrogin'in, Versilov'un ve Altın Çağ rüyası gören Gülünç Adam'ın maskesi ardında gizlenen Dostoyevski'dir. Ama Raskolnikov ile Sonya arasındaki bağışlama sahnesini betimlerken artık maskeye ihtiyaç duymaz. *Suç ve Ceza*'nın bağışlama epilogunu oluşturan o tuhaf temsilin yapıntısını üstlenen, sanatçı ve Hıristiyan olarak kendisidir, anlatıcıdır. Raskolnikov ve Sonya arasında geçen sahne, içine işlemiş olan pastoral sevinç ve cennet ışıltısıyla *Akis ve Galateia*'yı anımsatmakla birlikte, Claude Lorrain'in yapıtına ya da Altın Çağ'a bir gönderme değildir.

[56] *Les Démons*, a.g.y., s. 733-734.

Cehennemin tam göbeğinde, cezanın çekildiği yerde, kürek mahkûmlarının barakalarının yakınında, gerçekten de tuhaf bir "Altın Çağ"dır bu. Sonya'nın bağışlaması, ensest eğilimli âşığın narsisistik gerilemesini çağrıştırır ama onunla karıştırılmaz: Raskolnikov, aşk mutluluğundaki kopukluğu, Sonya'nın kendisine verdiği İncil'den Lazarus'un öyküsünü okumaya dalarak aşar.

Bağışlama zamanı, ne kovuşturma zamanıdır, ne de "en yakıcı güneşin de, kışın da hissedilmediği, canlı kayanın altındaki[57]" mitolojik mağaranın zamanı. O, suçun askıya alınma zamanıdır, suçun zaman aşımı zamanı. Suçu bilen ve unutmayan ama suçun korkunçluğuyla körleşmeksizin, yeni bir başlangıcı, kişinin yenilenmesini hedefleyen bir zaman aşımı[58]:

"Raskolnikov barakadan çıkıp doğruca kıyıya indi, burada istif edilmiş kütüklerin üstüne oturdu, geniş ve ıssız ırmağı seyre daldı. Bu yüksek kıyıdan, gözalabildiğine uzanan bozkır görülüyordu. Irmağın karşı kıyısından belli belirsiz bir şarkı duyuluyordu, Orada, güneşle yıkanan uçsuz bucaksız bozkırda, küçük kara noktalar halinde göçebe çadırları seçiliyordu. Orada özgürlük vardı. Orada buradakilere hiç benzemeyen bambaşka insanlar yaşıyordu. Orada zaman sanki durmuştu. Orada sanki İbrahim'le sürüsünün çağı hâlâ geçmemişti. Raskolnikov oturuyor, gözlerini ayırmadan, kımıltısız bakıyordu. Bir düş dünyasıyla, kendi iç dünyası arasında gidip geliyordu. Hiçbir şey düşündüğü yoktu. Ama bir sıkıntının heyecanını, acısını duyuyordu içinde.

---

[57] Ovidius, "Akis ve Galateia", *Değişimler* içinde.

[58] H. Arendt Aziz Luka'da "bağışlama" anlamına gelen Yunanca sözcükleri anımsatıyor: *"aphienai, métanoein*: geri göndermek, serbest bırakmak, fikir değiştirmek, geri dönmek, yolunu yeniden çizmek", a.g.y., s. 170.

Birden yanında Sonya belirdi; usulca yaklaşmış ve yanına oturmuştu [...] Yüzü aydınlık bir gülümsemeyle ışıdı ve her zamanki gibi ürkek ürkek elini uzattı [...].

Nasıl olduğunu kendisi de anlamadan Raskolnikov birden kendisini Sonya'nın ayakları dibinde buldu; ağlıyor, kızın dizlerine sarılıyordu. Sonya önce çok korktu, yüzü bembeyaz, yerinden fırladı ve titreyerek ona baktı. Ama bir anda herşeyi anladı ve gözleri sonsuz bir mutlulukla parladı. Onun da kendisini sevdiğini, hem de sonsuz bir aşkla sevdiğini anlamıştı; hiç kuşkusu yoktu bundan... Demek o mutlu an gelmişti[59]*."*

Dostoyevski tarzı bu bağışlama şunları söyler gibidir:

Sevgimle, seni bir süre için tarihin dışında bırakıyorum, seni bir çocuk sayıyorum, bu da suçunun bilinçdışı güdülerinin farkında olduğum ve sana dönüşme olanağı verdiğim anlamına geliyor. Bilinçdışının, suç/ceza döngüsü içinde ölüm dürtüsünün sonsuz geri dönüşü anlamına gelmeyen yeni bir tarihe kaydolması için, bağışlamanın sevgisinden geçmesi, bağışlamanın sevgisine aktarılması gerekir. Narsisizmin ve idealleştirmenin imkânları bilinçdışında iz bırakır ve onu yeniden biçimlendirirler. Çünkü bilinçdışı bir dil gibi değil, narsisistik deneyimin ya da sevgi deneyiminin bana geri kazandırdığı, sözel öncesi özduyumsallıklardan oluşmuş en arkaik "göstergesel" izler -ve özellikle onlardahil, Ötekinin tüm izleri olarak yapılaşmıştır. Bağışlama *bilinçdışını yeniler* çünkü narsisistik gerileme hakkını Tarihe ve Söze kaydeder.

Bu, Tarihi ve Sözü değişikliğe uğratır. Bu ikisi ne doğrusal bir ileri kaçıştır, ne de ölüm-intikam tekrarının sonsuz

---

[59] *Suç ve Ceza, a.g.y.*, 2. cilt, s. 363-364 (Fr. çev., s. 611). Dostoyevski'de diyalog ve aşk üzerine, bkz. Jacques Roland, *Dostoïevski. La Question de l'Autre* (Dostoyevski. Öteki Sorunu), Verdier yay., 1983.

geri dönüşü; ama ölüm dürtüsü *ve* sevgi-yeniden doğuş yolunu izleyen bir spiral oluştururlar.

Bağışlama, tarihsel kovuşturmayı sevgi sayesinde askıya alarak, sevgi bağının içerdiği narsisistik ödüle ve idealleştirmeye özgü yenileyici potansiyelleri keşfeder. Dolayısıyla, öznelliğin iki düzeyini eşzamanlı olarak dikkate alır: Arzu ve ölüm yoluyla zamanı durduran *bilinçdışı düzey*; ve eski bilinçdışım ve eski tarihi askıya alıp yeni bir ilişki içinde bir öteki için kişiliğin yeniden kuruluşunu başlatan *sevgi düzeyi. Bilinçdışım, bir ötekinin edimlerimi yargılamayarak bana yaptığı o bağışın ötesinde yeniden kaydedilebilir.*

Bağışlama edimleri arıtmaz. Bilinçdışını edimlerin altından çıkarır ve seven bir ötekiyle karşılaşmasını sağlar: Hakikatimi yargılamayan ama sevginin erişilebilirliği içinde anlayan ve tam da bu yüzden yeniden doğuşa olanak veren bir öteki. Bağışlama, karanlık bilinçdışı zamandışılığın ışıklı evresidir: Bu zamandışılığın yasa değiştirdiği ve ötekinin ve kendinin yenilenmesinin bir ilkesi olarak sevgiye bağlanmayı benimsediği evre.

Estetik bağışlama

Böyle bir bağışlamanın ağırlığı, kabul edilemez dehşetle birlikte ve onun aracılığıyla kavranır. Bu ağırlığı, ne yargılayan ne de hesap tutan ama çözmeyi ve yeniden kurmayı deneyen analitik dinlemede algılamak mümkündür. Spiral biçimindeki zamansallığı yazının zamanı içinde gerçekleşir. Yeni bir ötekine ya da yeni bir ideale yeni bir aktarım aracılığıyla bilinçdışımdan *ayrılmış* olduğum içindir ki, yine de unutulmaz olan şiddetimin ve umutsuzluğumun dramaturjisini *yazma* yeteneğine sahibim. Bizzat yazma ediminin temelinde yatan bu ayrılığın ve bu yeni başlangı-

cın zamanı, bilinçdışının cehennemini ortaya koymaktan başka bir şey yapamayan anlatı temalarında ille de kendini göstermez. Ama *Suç ve Ceza*'nın epilogunda olduğu gibi, yeni bir romanla yeniden doğuşunu sağlamak üzere bir roman serüvenini askıya alan bir epilog yapıntısı biçiminde de kendini gösterebilir. Unutulmayan ama bağışlama aracılığıyla anlamlandırılan suç, yazılı dehşet, güzelliğin koşuludur. İğrençliği anımsayan ve onu sevgi söyleminin istikrarsızlaştırılmış, müzikselleştirilmiş, tenselleştirilmiş göstergelerinden süzen bağışlamanın dışında güzellik yoktur. *Bağışlama estetiktir* ve bağışlamanın dinamiğine katılan söylemler (dinler, felsefeler, ideolojiler) estetiğin doğuşunu kendi yörüngelerinde önceden koşullandırırlar.

Başlangıçta bu bağışlama bir istenç, postüla ya da şema içerir: *Anlam vardır*. Söz konusu olan, ille de anlamsızlığın bir inkârı ya da umutsuzluk karşısında manik bir coşku değildir (birçok durumda bu hareket egemen olsa da). Anlamın onaylanmasını ve kaydedilmesini içeren bir jest olarak bağışlama, anlam erozyonunu, melankoliyi ve alçaklığı bir alt katman olarak taşır. Onları içererek yerlerini değiştirir, özümseyerek dönüştürür ve bir başkası için bağlar. "Bir anlam vardır": Öteki için ve öteki aracılığıyla bir üçüncüyü var eden son derece aktarımsal bir jesttir bu. *Bağışlama kendini önce bir biçimin yerleştirilmesi olarak gösterir*. Bir eyleme koyma, bir icra, bir *poïesis* etkisine sahiptir. Aşağılanmış ve incitilmiş bireyler arasındaki ilişkilerin biçime sokulması: Grubun uyumu. Göstergelerin biçime sokulması: Yapıtın uyumu, yorumsuz, açıklamasız, anlayışsız. Teknik ve sanat. Bu tür bir eylemin "birincil" yönü, neden sözlerin ve zihinlerin ötesinde, heyecanlara ve örselenmiş bedenlere ulaşma iktidarına sahip olduğunu aydınlatır. Buna karşın, bu ekonominin ilkellikle hiçbir ilgisi yoktur. İçerdiği mantıksal

ikame (*Aufhebung*) olanağı (anlam dışı *ve* anlam, olası hiçliğini kendine katan olumlu sıçrayış), öznenin adanma idealine sağlam bir biçimde tutunmasının ardından gelir. Bağışlamanın alanı içinde yer alan –onu sunan ve kabul eden– kişi, seven bir babayla, sonunda yeni bir simgesel yasa çerçevesinde barışmaya hazır olduğu imgesel bir babayla özdeşleşme kapasitesine sahiptir. Yadsıma, bu ikame ya da özdeşleştirici barışma işleminde müdahildir; ıstıraptan, bağışlamanın ve yapıtın oluşturduğu bu yeni bağların onaylanmasına doğru geçişte, sapkınca, mazoşist bir haz sağlar. Bununla birlikte, göstereni iptal eden ve melankolik kişinin kof sözüne götüren olumsuzlamanın yadsınmasının[60] tersine, burada, imgesel yaşamı güvence altına almak üzere yeni bir süreç devreye girer.

Söz konusu olan, özneyi bizzat ideal düzeyiyle tam (gerçek, imgesel ve simgesel) bir özdeşleşmeye götüren,[61] yüceltme için temel önemdeki bağışlamadır. Her zaman istikrarsız, tamamlanmamış olan ama sürekli olarak üçlü bir nitelik taşıyan (gerçek, imgesel ve simgesel) bu özdeşleşmenin mücizevi yapıntısı aracılığıyladır ki, bağışlayan kişinin ıstırap çeken bedeni –tıpkı sanatçınınki gibi- bir değişime uğrar: Joyce buna "töz dönüşümü"* derdi. Bu, onun ikinci bir hayat, belki orada olmayanların gözüne biraz abartılı ya da yapay görünen ama öznenin hayatta kalması için tek koşul olan, biçimlerden ve anlamdan oluşan bir hayat yaşamasını sağlar.

---

[60] Bkz. bölüm II, s. 67-75.

[61] Özdeşleşme üzerine, bkz. *Histoires d'amour* başlıklı çalışmam, Denoël, Paris, 1983, s. 30-51.

* *Transsubstantiation*: Bir tözün bir başka töze dönüşmesi. Efkaristiya'ya göre, ekmeğin ve şarabın İsa'nın bedenine ve kanına dönüşmesi. (ç.n.)

Doğu ve Batı:
Per Filium ya da Filioque

Hıristiyanlığın yüzyıllar boyunca geliştireceği bağışlama anlayışının en açık kaynağı, İncil'lere, Aziz Paul[62] ve Aziz Luka'ya[63] dek geri gider. Hıristiyanlığın tüm temel ilkeleri gibi, bu anlayış Aziz Augustin tarafından da geliştirilecektir ama "babanın iyicilliği"ne (*eudoxia*) "sevecen merhamet"e (*eusplankhna*) ve "*tenezzül*"e (Oğul kendini bizim düzeyimize dek indirir) (*synkatabasis*) ilişkin bir hipostaza Şamlı Aziz Yuhanna'da (VIII. yüzyıl) rastlarız. Geriye baktığımızda, bu kavramların, Ortodoks Hıristiyanlığın *Per Filium/Filioque* bölünmesine kadarki özgünlüğünü hazırladıkları yorumunu yapabiliriz.

Dostoyevski'de kendini güçlü bir biçimde ifade eden ve romanlarına özgü iç deneyime, Batı için o denli şaşırtıcı olan o duygusal yoğunluğu, o mistik dokunaklılığı kazandıran Ortodoks inancı derinden belirlemiş gibi görünen bir tanrıbilimci vardır. Yeni Tanrıbilimci Aziz Symeon'dan (999-1022)[64] söz ediyoruz. Bir *agrammatos* olan Symeon'un Hıristiyanlığa dönmesine ilişkin anlatı, *Paulinien* olarak nitelenen bir üslup taşır: *"Daima ağlayarak, senin, Bilinmezin peşine düşüyordum, her şeyi unutuyordum... O zaman sen göründün, sen, görülemez, kavranamaz olan... Bana öyle geldi ki, ah Tanrım, devinimsiz olan sen hareket ediyordun, değişmez olan sen değişiyordun, sureti olmayan sen bir surete bürünüyordun... Ölçüsüz biçimde ışıldıyor ve bana eksiksiz biçimde, bütün olarak görünü-*

[62] Efes, IV, 32: "Birbirinize karşı hoşgörülü ve *iyi* (*eusplanknoi*) olun ve Tanrı sizi İsa'nın şahsında nasıl bağışladıysa, birbirinizi öyle bağışlayın."

[63] "Bunlar Tanrı'mızın *merhamet*inden; Doğan Güneşi yukarıdan ziyaretimize gönderecek" (Luka, I, 78).

[64] Bkz. Yeni Tanrıbilimci Aziz Symeon, *Yapıtlar*, Moskova, 1890 (Rusça) ve *Sources chrétiennes*, 51.

yordun[65]..." Aziz Symeon, Üçleme'yi üç kişiyi ifade eden farklılıkların bir kaynaşması olarak düşünür ve bunu ışık metaforu aracılığıyla güçlü bir biçimde dile getirir.[66]

Işık ve hipostazlar, birlik ve görünümler: Bizans Üçlemesi'nin mantığı budur.[67] Antropolojik eş değerini dolaysız biçimde Symeon'da bulur: *"Söz yeteneğine ya da akla sahip ruhsuz bir insanın varolması nasıl olanaksızsa, Oğul ve Baba'yı da Kutsal Ruhsuz düşünmek öyle olanaksızdır* [...] *Çünkü aklın da ruhun gibi zihnindedir ve tüm zihnin tüm sözündedir ve tüm sözün tüm ruhundadır, ayrımsız ve tereddütsüz. Bu, Tanrı'nın bizdeki suretidir*[68]." Bu yoldan giderek, inanan kişi Oğul'la ve Ruh'la bütünleşerek tanrılaşır: *"Benimle tereddütsüz, değişimsiz tek bir Ruh olduğun için, her şeyin üstünde yer alan Tanrı olmana rağmen, benim için her şeyde her şey haline geldiğin için sana şükrediyorum*[69]."

---

[65] Aktaran O. Clément. *L'Essor du christianism oriental*, P.U.F., Paris, 1964, s. 25-26.

[66] "Tanrı Işığı, Oğul ışığı ve Kutsal Ruh ışığı; bu üç ışık, her ışığın kaynağı olduğu ölçüde, tek ve aynı ışıktır, sonsuz, bölünmez, tereddütsüz, yaratılmamış, tam, ölçülemez, görünmez ışık" (*Vaaz*, 57, *Yapıtlar* içinde, Moskova, 1890, Kitap II, s. 46); "Işıkta oturan Tanrı ile Onun mekânı olan ışığın kendisi arasında fark yoktur; tıpkı Tanrı'nın ışığıyla Tanrı arasında fark olmadığı gibi. Onlar tek ve aynıdır, mekân ve sâkini, ışık ve Tanrı" (*Vaaz*, 59, aynı yerde, s. 72); "Tanrı ışıktır, sonsuz ışık, ve Tanrı'nın ışığı bize belli belirsiz, hipostazlara [yönler, yüzler] ayrılamaz bir biçimde görünür... Baba ışıktır, Oğul ışıktır, Kutsal Ruh ışıktır ve üçü basit, karmaşık olmayan, aynı özden, aynı değerde, aynı görkemde tek bir ışıktır" (*Vaaz*, 62, aynı yerde, s. 105).

[67] "Çünkü Üçleme üç ilkeden oluşan bir birliktir ve bu birlik hipostazlar (yüzler, yönler) halinde üçleme olarak adlandırılır... ve bu hipostazlardan hiçbiri ötekinden önce tek bir an bile varolmamıştır... yüzlerin üçü de başlangıçsızdır, eşit biçimde sonsuzdur, aynı özdendir" (*Vaaz*, 60, s. 80).

[68] *Vaaz*, 61, aynı yerde, s. 95.

[69] "Tanrı Sevgisi İlahilerine Önsöz", PG 612, col. 507-509, aktaran O. Clément, *a.g.y.*, s. 29.

Burada "Ortodoksluğun özgünlüğü"yle karşılaşıyoruz. Bu özgünlük, çok sayıda kurumsal ve siyasal tartışmadan geçerek, XI. yüzyılda gerçekleşen ve 1204'te Konstantinopolis'in Latinler tarafından alınmasıyla tamamlanan bölünmeyle sonuçlanacaktır. Tamamen tanrıbilimsel bir düzlemde, Latinlerin *Filioque* doktrinıniyle karşıtlık içindeki Doğulu *Per Filium* doktrinini formüle eden kişi Phoitus'tan çok Symeon'dur. Ruh'u vurgulayarak, Ruh'taki yaşamla İsa'daki yaşamın özdeşliğini öne çıkarır ve bu güçlü pnömatolojinin kökenini Baba'da bulur. Bununla birlikte, böyle bir Baba düzeyi sadece bir yetke ilkesi ya da basit bir mekanik neden değildir: Ruh, Baba'da içkinliğini yitirip Tanrı'nın krallığıyla özdeşleşir ve bu krallık, çoğunlukla Doğu'ya özgü olduğu düşünülen kozmik enerjinin ötesinde, adlandırılabilir olanın sınırlarında Şeyle açıkça cinsel bir birleşme yan anlamı taşıyan, tohum, çiçek, beslenme ve erotizme ilişkin başkalaşımlar çerçevesinde tanımlanır.[70]

Bu dinamik içinde, kilisenin kendisi de monarşi modelini izleyen bir kurumdan çok, bir *soma pneumatikon*, bir "gizem" olarak ortaya çıkar.

---

[70] "Kendi adıma değil, -henüz bulmuş olduğum- hazine adına konuşuyorum, yani benim dolayımımla İsa konuşuyor: 'Ben dirilişim ve hayatım' (Yuhanna, II, 25), 'Ben hardal tohumuyum' (Matta XIII, 31-32), 'Ben inciyim' (Matta XIII, 45-46)... 'Ben mayayım' (Matta XIII, 33)" (*Vaaz*, 89, s. 479). Symeon, bir gün "cehennemi bir huzursuzluk ve iç dökme" durumundayken Tanrı'ya seslendiğini ve "sıcak gözyaşları" içinde onun ışığını aldığını ve kutsal metinlerde bir inci (Matta XIII, 45-46), bir hardal tohumu (Matta XIII, 31-32), bir maya (Matta XIII, 33), yaşayan su (Yuhanna, IV, 6-42), ateş (İbraniler, I, 7, v.b.), bir ekmek (Luka, XXII, 19), bir düğün çadırı (Mezmur, XVIII, 5-6), bir damat (Matta XXV," 6;Yuhanna, III, 29; Kıyamet, XXI, 9) olarak betimlenen ilahi krallığı kendi deneyiminde tanıdığını söyler...: "Dile gelmeyen hakkında daha ne söylemeli...Tüm bunları içimize Tanrı yerleştirmişken, onu zihnimizle anlayıp sözle aydınlatamayız" (*Vaaz*, 90, s. 490).

Üç hipostazın birbiriyle ve inançlı kişinin Üçlem'le bu esritici özdeşleşmesi, Oğul'un (ya da inançlı kişinin) *özerkliği* anlayışına değil, her birinin diğerlerine pnömatolojik *aidiyetine* götürür; *Filioque* (Ruh, Baba'dan ve Oğul'dan iner) ifadesiyle karşıtlık içindeki *Per Filium* (Ruh, Oğul aracılığıyla Baba'dan iner) ifadesi de bunu anlatır.[71]

O çağda, Üçleme'ye ve imana içsel bu mistik hareketi, Ruhun kendi kişisel değerini yitirmeksizin diğer iki kutupla bütünleştiği ve aynı hamlede, kimlik ya da ayrı yetke değerlerinin ötesinde, bu iki kutba psikolojik kayıp ve vecit deneyimini barındıran dipsiz, baş döndürücü ve aynı zamanda kesinlikle cinsel bir derinlik verdiği bu hareketi akılcılaştırmak mümkün değildi. Lacan'ın, Gerçek, İmgesel ve Simgesel arasındaki birlik ve farklılığın metaforu olarak kullandığı Borrom düğümü, belki bu mantık üzerine düşünmemizi sağlayabilir; tabii bu mantığı akılcılaştırmamız gerektiği ölçüde. Ve kesinlikle, bu mantığı mevcut akla tabi tutmaktan çok, yeni bir Eski Çağ sonrası öznellik betimlemekle meşgul olan XI. ve XII. yüzyıl arası Bizanslı tanrıbilimciler bu tür bir akılcılaştırmayı sorun etmiş gibi görünmemektedirler. Öte yandan, daha mantıkçı olan ve Aristoteles'i henüz keşfetmiş olan Latin Kilisesi'nin Babaları (oysa Doğu Aristoteles'ten beslenmişti ve sadece ondan farklılaşmaya çalışıyordu), Tanrı'da ikililer halinde eklemlenebilen basit bir zihinsel öz görerek Üçleme'yi mantıksallaştırdılar: Baba

[71] "Kutsal Ruh'un verilmiş ve gönderilmiş olması, bunun kendi istemeden olduğu anlamına değil, Kutsal Ruh'un, *Üçleme'nin bir hipostazı olan Oğul aracılığıyla*, Baba'nın iyi niyeti olan şeyi sanki kendi istenciymiş gibi gerçekleştirdiği anlamına gelir. Çünkü Kutsal Üçleme, hipostazlar aracılığıyla Baba, Oğul ve Kutsal Ruh olarak kişilerin adlarıyla anılmakla birlikte, doğa, öz ve istenç açısından ayrılamaz ve bu üçü tek bir Tanrı'dır ve adı Üçleme'dir" (*Vaaz*, 62, s. 105).

Oğul'u yaratır; Baba ve Oğul bir bütün olarak Ruh'u yaratır.[72] 1098'de Bari Konseyi'nde Canterbury'li Anselme'in tasımıyla geliştirilen bu *Filioque* savı, Akinalı Thomas tarafından gözden geçirilip geliştirilecektir. Bu sav, bir yandan papalığın siyasal ve manevi yetkesini, öte yandan, Baba'yla eşitlik gücüne ve itibarına sahip bir Oğul'la özdeşleşen inançlı kişinin kişi olarak özerkliğini ve ussallığını temellendirme avantajını sunacaktır. Böylece, eşitlik ve dolayısıyla performans ve tarihsel geçerlilik açısından kazanılan, belki de, sürekli bir kimlik istikrarsızlığı anlamında, *özdeşleşme* deneyimi düzeyinde yitirilmiştir. Buna karşılık, bu Doğulu Üçleme'yi özerklik ve eşitlikten çok, farklılık ve özdeşlik kurmuş ve bunun sonucunda söz konusu Üçleme vecdin ve mistisizmin kaynağı haline gelmiştir. Ortodoksluk, Üçleme'nin her kişisinin karşıtlıkların ötesinde tüm diğerlerine bağlandığı ve onlarla özdeşleştiği bir tamlık duygusuna taparak, bu Üçleme'yi besleyecektir: Erotik bütünleşme. Ortodoks Üçleme'nin bu "Borromcu" mantığında, inançlı kişinin ruhsal uzayı, sadece ilahi aşkın birliğinde içiçe geçmek üzere birbirinden ayırt edilen kendinden geçişe ya da ölüme yönelik en şiddetli coşkunluk hareketlerine açılır.[73]

Bizans imgeleminin, İsa'nın ölümünü ve Azabını ikon sanatında temsil etme cesaretinin yanı sıra, Ortodoks söylemin ıstırap ve merhameti işleme eğilimini de bu psikolojik zemin üzerinde kavramak gerekir. Birlik yitirilebilir

---

[72] Bkz. Olivier Clément, *a.g.y.*, s. 74.

[73] Üç hipostazın bu acılı ve sevinçli ozmosu içinde, benin bireyliği biyolojik ve toplumsal yaşamın zorunlu sınırı olarak algılanır ama ötekilere yönelik sevgi-bağışlama deneyimini engellediği düşünülür. Bkz. karısı Mariya'nın ölümü sırasında Dostoyevski'nin kendisinin sınır-benlik ile ilgili düşünceleri (s. 234-235, n. 37).

(İsa'nınki Golgotha'da, inançlı kişininki aşağılanma ya da ölümde), ama sonsuz yok oluş ve ortaya çıkış döngüsüne yeniden girmeden önce, üçlü düğüm hareketi içinde, iyi yüreklilik ve merhamet sayesinde geçici istikrarına yeniden kavuşabilir.

"Ben" Oğul'dur ve Ruh'tur*

Bu bağlamda, tanrıbilim, psikoloji ve resim sanatı alanındaki bazı olayları anımsayalım; bu olaylar, bölünmenin yanı sıra, Dostoyevski'nin söyleminin temelini oluşturan daha sonraki Ortodoks Rus tinselliğinin de habercisidir. Yeni Tanrıbilimci Symeon'a göre, ışık, alçakgönüllülükle ve bağışlandığını daha baştan bildiği için bir gözyaşı seliyle Tanrı'ya açılan "acılı şefkat"ten (*katanyxis*) ayrılamaz. Öte yandan, örneğin Maksimos (XII. yüzyıl) tarafından açıklanan pnömatik Efkaristiya anlayışı, İsa'nın tanrılaşmasının *ve* çarmıha gerilmesinin *aynı anda* gerçekleştiği, çarmıhtaki ölümün yaşama içkin ve canlı olduğu düşüncesine götürür. Bundan yola çıkarak, ressamlar İsa'nın çarmıhta ölümünü sergileme iznini kendilerine tanımışlardır: Çünkü ölüm canlıdır, ölü beden, Kilise tarafından imge *ve* gerçeklik olarak saklanabilen çürümez bedendir.

XI. yüzyıldan başlayarak, kilise mimarisinin ve ikonografisinin şematizmi, etrafı havarilerle sarılmış, onlara kupa ve ekmek sunan bir İsa temsiliyle zenginleşir: Aziz Jean Chrysostome'un ifadesiyle, "ikram eden ve kendisine ikramda bulunulan" İsa. Olivier Clément'ın vurguladığı gibi, bizzat mozaik sanatı bile ışığın, *ihsan yeteneğinin*, cömertliğin varlığını öne çıkarırken, aynı zamanda, Meryem çevri-

* "Je", birinci tekil şahıs olarak "ben". (ç. n.)

minin ve İsa'nın Azabı'nın görsel temsili, inançlı bireyleri kutsal kitaplardaki kişilerle özdeşleşmeye davet eder. İhsanın ışığı altında, bu öznellik İsa'nın Azabı'nın temsilinde ayrıcalıklı ifadelerinden birine kavuşur: İsa, insanla eşit biçimde ıstırap çeker ve ölür. Ve yine de ressam, onu, aşağılanması ve ıstırabı Ruh'un Oğul için taşıdığı merhametin sevecenliğiyle sarmalanmış halde gösterebilir ve inananlar onu görebilir. Sanki Diriliş, *ölümü görünür* ve aynı zamanda daha dokunaklı kılarmış gibi. 1164'te, Azap sahneleri, Komnenos tarafından Nerez'de kurulan Makedonya Kilisesi'nde geleneksel litürji çevrimine eklenmiştir.

Ne var ki, Bizans ikonografisinin klasik geleneğe ya da Yahudi geleneğine kıyasla bu ilericiliği daha sonra donup kalır. Rönesans Latindir, ve muhtemelen, Ortodoks resim sanatının şematizme düşmesine katkıda bulunan, yalnızca siyasal ve toplumsal nedenler ya da yabancı işgalleri değildir. Doğulu Üçleme anlayışı, bireyi yetkeye tabi tutmadığı zaman bile ona kesinlikle daha az özerklik tanıyordu ve kuşkusuz "sanatsal birey"e dönüşmesini teşvik etmiyordu. Bununla birlikte, sözel sanatın daha az göz alıcı, daha mahrem, dolayısıyla da daha az denetlenebilir kıvrımlarında, bilinen gecikmeye karşın, özellikle de Rus edebiyatında, ıstırabın simyasının damıtılması gibi bir ikramiyeyle birlikte, bir atılım pekâlâ gerçekleşmiştir.

Bizans ve Güney Slav (Bulgarlar, Sırplar) atılımlarının ardından gecikmeli olarak gelen Rus Kilisesi, pnömatolojik ve mistik eğilimleri güçlendirir. Pagan, Dionysosçu, Doğulu nitelikleriyle Hıristiyanlık öncesi gelenek, Rusya'ya geçen Bizans Ortodoksluğuna o ana dek erişilmemiş bir doruğun damgasını vurur. Ortodoks Rus mantığının en uç ve en somut ifadelerinden bazıları şunlardır: "Khlysty"ler, müritlerin İsa'yla tam olarak bütünleşmeleri amacıyla, ıstırap ve

erotizmde aşırılıklara özel bir önem atfeden, manikeizmden esinlenmiş mistik bir mezhep; yeryüzü teofanisi (Konstantinopolis'ten sonra "üçüncü Roma" olarak Moskova fikrine götürecek olan... ama, bazılarının yorumuna göre, aynı zamanda da Üçüncü Enternasyonal'e); ıstırap ve sevincin kavşağındaki ve İsa'nın içindeki sevgi-kurtuluş ve özellikle de şefkat hipostazına (*oumiliénié*) övgü; "Azap çekmiş olanlar"ın (*strastotierptsy*) hareketi, yani gerçekten şiddete maruz kalmış ya da aşağılanmış olup yine de kötülüğe bağışlamayla yanıt verenlerin hareketi.

Bu mantık olmadan Dostoyevski'yi anlamak mümkün değildir. Kuşkusuz, diyalojizmi, çokseslilik[74] çoğul kaynaklardan gelir. Bu kaynaklardan biri olan ve Üçleme anlayışıyla (üç Kişinin, her bir öznelliği kendi çelişkilerini azami ölçüde sergilemeye davet eden genelleşmiş bir pnömatoloji içindeki farklılığı ve birliği) yazarın "diyalojizm"inin yanı sıra ıstırap ve *aynı zamanda* bağışlama övgüsünü de esinleyen ortodoks inancı ihmal etmek hata olur. Bu bakış açısıyla, Dostoyevski'nin evreninde var olan ve Freud tarafından saranın ve aşırı oyun düşkünlüğünün (kumar tutkusu)[75] kaynağı olarak görülen zorba baba imgesi, şefkati ve bağışlayıcılığıyla Bizans Üçlemesi'ne özgü iyicil baba imgesiyle – yalnızca nevropat Dostoyevski'yi değil ama sanatçı Dostoyevski'yi de anlamak için- dengelenmelidir.

Dile gelen bağışlama

Yazarın konumu bir söz konumudur: Duygusal hareket, merhamet, insan biçimli şefkat olarak bağışlama, simgesel

[74] Bkz. M. Bakhtine, *Poétique de Dostoïevski*, a.g.y.

[75] Bkz. S. Freud, "Dostoyevski ve Ana-Baba Katli", *a.g.y.*

bir yapı tarafından özümsenir ve ikame edilir. Sanat yapıtının bir bağışlama olduğunu söylemek, zaten psikolojik bağışlamadan (ama onu görmezden gelmeksizin) eşsiz bir edime doğru, adlandırma ve düzenleme edimine doğru bir geçişi varsayar.

Bu yüzden, bağışlamanın işlediği ve tüketildiği tüm düzeyleri açmadan, sanatın hangi açıdan bir bağışlama olduğunu anlamak mümkün değildir. Dostoyevski'nin yapıtında Ortodoks inanca dayanan, ötekilerin, "karakterler"in ve kendisinin ıstırabı ve şefkatiyle psikolojik, öznel özdeşleşme düzeyiyle başlayacağız. Daha sonra ve zorunlu olarak, Aziz Thomas'ın anladığı biçimiyle (bu kez *Filioque* içinde), transpersonel yaratma edimi olarak bağışlamanın etkililiğinin mantıksal ifadesine geçeceğiz. Son olarak, bu bağışlamanın, yapıtın çokseslilığinin ötesinde, yalnızca estetik performans ahlakına doğru, güzellik olarak ıstırabın sevincine doğru salınımını gözlemleyeceğiz. Performans-bağışlamanın potansiyel olarak ahlak dışı olan bu üçüncü zamanı, bu dairesel hareketin başlangıç noktasına geri döner: Ötekinin yabancı için ıstırabına ve şefkatine.

Verme edimi duyguyu söndürür

Aziz Thomas "Tanrı'nm merhameti"rii adaletine bağlar[76]. *"Tanrı'nın adaleti, onun varlığına yakışan kuralları içerir ve bunlara uygun biçimde, kendisine ödenmesi gerekeni kendi kendine verir"*. Aziz Thomas bunu vurguladıktan sonra, doğrunun, *"onun yasası olan bilgeliğin öğretilerine uygun"* olan şey olduğu anlaşılmak koşuluyla, bu adaletin doğruluğunu kanıtlamaya özen gösterir. Merhametin kendisine gelince, *"merhameti bir çeşit hüzün olarak adlandıran"* Şamlı Aziz

[76] Questions 21, *Somme théologique*, 1. kısım.

Yuhanna'nın oldukça antropolojik ve dolayısıyla da psikolojik düşüncesini anmayı ihmal etmez. Aziz Thomas, merhametin *"Tanrı'yı etkileyen bir duygu"* olamayacağı, *"ama onun düzenlediği bir etki"* olduğu değerlendirmesini yaparak, kendini bu düşünceden ayırır. *"Dolayısıyla, Tanrı söz konusu olduğu zaman, başkalarının sefaletine ilişkin hüznün işin içine karışması mümkün değildir; ama sefaletten herhangi bir nitelikte bir* eksik, *bir* kusur *anlaşılmak koşuluyla, bu sefaleti devre dışı bırakmak ona son derece uygundur*[77]*."*

Mükemmelliğe ulaşmak amacıyla eksiği gidererek, merhamet bir *ihsan* olur. *"Birbirinize, İsa'nın size verdiği gibi verin"* (şöyle de çevrilebilir: "Birbirinize şükran duyun" ya da "birbirinizi bağışlayın"). Eksiği kapatan bağışlama, fazladan ve karşılıksız ihsan. Kendimi sana veriyorum, beni alıyorsun, sendeyim. Bağışlama ne adalet ne de adaletsizliktir, yargının ötesinde "adaletin tamlığı"dır: Aziz Jacques'a *"merhamet yargıyı yener"* dedirten budur[78]*."*

İlahi merhamete eşit olmadığı doğru olsa da, insani bağışlama bu imgeye uygun olarak biçimlendirilmeye çalışılır: Yargıya aykırı bir ihsan, bir sungu olarak bağışlama, tanrıbilimcinin söz ettiği fiili ve etkili merhameti taşıyan bu tanrıyla potansiyel bir özdeşleşmeyi varsayar. Bununla birlikte ve hüzünden bağışık olmayı tercih eden bu tanrısal merhametin tersine, bağışlama, ötekine doğru giden yolda çok insani bir keder biriktirir. Kökenini oluşturan eksiği ve yarayı tanıyarak, onları ideal bir ihsanla giderir: Vaad, tasarı, yapıntı; böylece aşağılanmış ve incitilmiş varlığı bir mükemmellik düzenine sokar ve ona bu düzene ait olma güvencesini verir. Sonuçta, yargının ötesindeki sevgi, her şeye karşın anla-

[77] *Aynı yerde*, vurgular bana ait.

[78] Aktaran Aziz Thomas, *aynı yerde.*

şılan, işitilen, sergilenen hüznün yerini alır. Bizi işiten biri sayesinde, eksiğimizi ya da yaramızı, ait olacağımızdan emin olduğumuz ideal bir düzene salarak kendi kendimizi bağışlayabilir miyiz, işte o zaman depresyona karşı güvence altındayız. Yine de, bu eksiksiz idealle, seven babayla, güvenliğimizin ilkel kefiliyle özdeşleşmenin dar boğazından bir kez daha geçmeksizin, bu ideal düzene eksikliğin içinden geçerek ait olmaktan nasıl emin olabiliriz ki?

Yazı: Ahlak dışı bağışlama

Bir metin ya da bir yorum yaratan kişi, duygu ifadesinin ötesindeki bu tamamen *mantıksal* ve *etkin* Thomasçı merhamet düzeyini benimseye, herhangi birinden daha güçlü bir biçimde çekilir. Böyle biri, merhametin edim içinde adalet değerini ve dahası edimin adilliğini benimser. Öznenin, bağışlayıcı ideali benimsemesi ve etkili bağışlamanın ötekiler için olduğu gibi kendisi için de mümkün olabilmesi, sözünü, kendi acıma duygusuna uygun ve bu anlamda adil kılmasıyla gerçekleşir. Heyecanın ve edimin sınırlarında, göstergelerin etkililiğinin oluşabilmesi için, yazı ancak duygunun yadsınması anında ortaya çıkar. Yazı *duygu*nun *etki*ye aktarılmasını sağlar: Aziz Thomas olsa *"actus purus"* derdi. Duyguları bastırmaz, iletir, onlara yüceltici bir çıkış önerir, onları bir öteki için, imgesel ve simgesel üçüncü bir bağ içine aktarır. Çünkü yazı bir bağışlamadır, yazı dönüştürmedir, aktarmadır, çeviridir.

O andan başlayarak, göstergelerin evreni kendi mantığını dayatır. Bu evrenin sağladığı sevinç, performans sevincinin yanı sıra alımlama sevinci, ideali olduğu gibi her türlü dışsal adalet imkânını da aralıklı olarak aşındırır. Dostoyevski'nin iyi bildiği bu sürecin payına düşen ahlak

dışılıktır: Yazının, yalnızca başlangıçta (vesilesinde,* amaçlarında) değil ama sonda da, her türlü ötekiliği dışlayan yazı evreninin mutlakçılığında da kötülükle çıkar ortaklığı vardır. Dostoyevski'yi dinine ve bu dinin ilkesi olan bağışlamaya şiddetle bağlanmaya iten şey, belki de aynı zamanda, estetik etkinin dışarısı olmayan bir tutkuya -güzelliğin zorbalığıyla, imgesel bir öz tükeniş içinde ölüme ve o kadar da sevince kapanma riskine- hapsolduğu bilincidir. Böylece, üçlü bir devinimin sonsuz geri dönüşü harekete geçer: Istıraba düğümlenen şefkat, mantıksal adalet ve yapıtın adilliği, mutlak yapıtın hipostazı ve nihayet huzursuzluğu. Sonra, yeniden, kendini bağışlamak üzere, bağışlamanın üçlü mantığı yine işlemeye koyulur... Melankolinin pençesine canlı –erotik, ahlak dışı- bir anlam vermek için muhtaç olduğumuz şey bu değil midir?

---

* *Pré-text.* Yazar, *prétext* sözcüğünü bölmüş. Bu durumda sözcük hem "bahane", "vesile" anlamına geliyor hem de "metin öncesi"ne işaret ediyor. (ç.n.)

VIII

Acı Hastalığı: Duras

"Acı hayatımdaki en önemli şeylerden biridir."

Acı.

"Ona, çocukluğumda annemin mutsuzluğunun düş yerini tuttuğunu söylüyorum."

Sevgili.

Beyaz kıyamet retoriği

Başka türlü uygarlıklar olarak biz, Valéry'nin 1914'te[1] dile getirdiği gibi, artık yalnızca ölümlü olduğumuzu değil, başımıza ölümü getirebileceğimizi de biliyoruz. Auschwitz ve Hiroşima, Marguerite Duras'nın deyimiyle "ölüm hastalığı"nın en derin mahremiyetimizi oluşturduğunu açığa çıkardı. Askeri ve ekonomik alanın yanı sıra, politik ve toplumsal ilişkiler de ölüm tutkusu tarafından yönetiliyorsa, bu tutkunun, bir zamanlar soylu olan ruh krallığına bile egemen olduğu ortaya çıkar. Gerçekten de, benzerlerine geçmiş yüzyıllarda rastlayabileceğimiz (Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ve Hıristiyanlığın doğuşu, Ortaçağ'daki yıkıcı veba ya da savaş yılları) ya da nedenlerini ekonomik, politik, hukuki yenilgilerde arayabileceğimiz müthiş bir düşünce ve söz krizi, temsil krizi baş gösterdi. Ama bireyin ve toplumun dışında ve içinde, yıkıcı güçlerin ağırlığı hiç bugünkü kadar tartışılmaz ve önlenemez görünmemişti. Doğanın, yaşamların ve malların tahribine, psikiyatri tarafından tanıları inceltilen bozukluklarda (psikoz, depresyon, mani, sınır durumlar, sahte kişilikler, vb.) bir patlama ya da basitçe bunların daha açık bir görünüm kazanmaları eşlik ediyor: Politik ve askeri felâketler ne denli korkunçsa ve kullandık-

[1] Bkz. "Aklın Krizi", *Variétés*, I, Gallimard, Paris, 1934.

ları şiddetin (bir toplama kampının ya da bir atom bombasının içerdiği şiddet) canavarlığıyla düşünceye ne denli meydan okuyorlarsa, ruhsal kimliğin daha az yoğun olmayan bir şiddet içeren patlamasının kavranması da o denli güç olmaktadır. Ruhun bu yıkımını (Birinci Dünya Savaşı'nı, ama aynı zamanda, daha önce, "Tanrı'nın ölümü"nden kaynaklanan nihilizmi izleyen) bir fizikçinin "*Akkor haline gelene dek ısıtılmış bir fırında*" gözlediği şeyle karşılaştırırken, söz konusu olgu Valéry'yi çarpmıştı: "*Gözümüz, eğer dayanabilseydi, hiçbir şey göremezdi. Hiçbir ışık eşitsizliği kalmazdı ve uzaydaki noktaları birbirinden ayırt etmek mümkün olmazdı. Bu müthiş hapsedilmiş enerji, görünmezlikle,* algılanamaz *eşitlikle sonuçlanırdı. Bu tür bir eşitlik,* mükemmel haldeki kargaşa*dan başka bir şey değildir*[2]".

Bundan böyle, edebiyat ve sanatın girdiği en önemli bahislerden biri, insanların kimliğini, ahlakı, dini ya da politikayı vuran krizin bu görünmezliğine yerleşir. Aynı anda hem dinsel hem de politik bir kriz olan bu kriz, radikal ifadesini anlamlandırma krizinde bulur. Bundan böyle, adlandırma güçlüğü, artık "edebiyatın içindeki müziğe" değil (Mallarmé ve Joyce inançlı ve estettiler), mantık dışılığa ve sessizliğe açılacaktır. Daha çok uçarı bir nitelik taşıyan ama yine de her zaman politik olarak adanmış bir akım olan gerçeküstücülük parantezinden sonra, İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekliği, artık hiçbir ideolojik ya da estetik barajın içerebilir gibi görünmediği bir ölüm ve delilik patlamasıyla bilinçlere şiddet uyguladı. Söz konusu olan, mahrem ve kaçınılmaz yankısını ruhsal acının bağrında bulan bir basınçtı. Söz konusu basınç kaçınılmaz bir acillik olarak ya-

[2] *Aynı yerde*, s. 991. Vurgular bana ait.

şandı ama bu durum görünmezliğinin ve temsil edilemezliğinin sürmesine engel olmadı. Hangi anlamda?

Acının ve ruhsal ölümün en ufak kıvrımlarını yakalamaya çalışırken eğer hâlâ "hiçlik"ten söz etmek mümkünse, gaz odalarıyla, atom bombasıyla, gulagla yüz yüzeyken hep hiçliğin karşısında mıyız? Mesele, ne İkinci Dünya Savaşı evrenindeki ölüm patlamasının hayret verici görünümü ne de psikozun yine çoğunlukla hayret uyandıran klinik tezahürlerinde karaya oturan bilinçli kimliğin ve akılcı davranışın çözülmesidir. Bu canavarca ve acı verici manzaraların bozduğu şey, algılama ve temsil aygıtlarımızdır. Sanki aşırı güçlü bir dalga tarafından aşılmış ya da yıkılmışlar gibi, simgesel araçlarımızın içi oyulur, neredeyse hiçleşir, donakalırlar. Sessizliğin kıyısında "hiçlik" sözcüğü belirir; ölçüsüz bir iç ve dış kargaşanın bu kadarı karşısında edepli bir savunma. Felâket hiçbir zaman bu kadar ölçüsüzce kıyamet niteliği taşımamıştı, felâketin temsili hiçbir zaman bu denli az simgesel araçla üstlenilmemişti.

Bazı dinsel akımlar, bu kadar dehşete yalnızca sessizliğin uygun düştüğü ve ölümün, yalnızca, pişmanlığa yakın bir endişenin boşluklarında ve söylenmeyenlerinde dolaylı olarak anılmak üzere, yaşayan sözden koparılması gerektiği duygusuna kapıldılar. Yahudilikle flört değilse de, ondan büyülenme bu yola damgasını vurdu; tüm bir aydınlar kuşağının Yahudi düşmanlığına ve savaşın ilk yıllarının suç ortaklığına ilişkin suçluluk duygusunu açığa çıkararak.

Her şeye karşın canavarca olan bu hiçliğe, kör eden ve sessizliği dayatan bu canavarlığa ilişkin görüşün ortaya çıkması için yeni bir kıyamet retoriği zorunlu görünmüştür (kökenbilim bakımından kıyamet [*apocalypso*], göstermek [dé-monstration], bakış aracılığıyla ortaya koymak [découvrement] anlamına gelir ve hakikatin felsefi olarak açığa

çıkarılması anlamına gelen *aletheia*'yla karşıtlık içindedir). Bu kıyamet retoriği, görünüşte karşıt olan ve sık sık birbirini tamamlayan iki uç halinde gerçekleştirilmiştir: İmgelerin bollaşması ve sözün zapt edilmesi.

Bir yandan, imge sanatı canavarlığın işlenmemiş sergilenişinde mükemmelleşiyor: Aziz Augustin'in[3] çoktan anlamış olduğu gibi, imge "bizi korkunun içine yürütme" iktidarına sahip olduğu ölçüde, hangi gelişmişlik düzeyinde yer alırsa alsın, sinema kıyametin en üstün sanatı olarak kalıyor. Öte yandan, söz ve resim sanatı "kaynağını" bulmak için "endişeli ve sonsuz bir arayış"[4] içinde. Heidegger'den Blanchot'ya dek, Hölderin ve Mallarmé'yi anarak ve gerçeküstücülerden[5] geçerek baktığımızda, – kuşkusuz modern dünyada politik egemenlik tarafından azınlık haline getirilen- şairin, kendi barınağı olan dile doğru döndüğünü ve bir dış nesnenin temsiliyle naif biçimde uğraşmaktan çok, dilin olanaklarını sergilediğini saptıyoruz. Melankoli yeni bir retoriğin gizli motoru haline geliyor: Bu kez söz konusu olan, rahatsızlığı adım adım, neredeyse klinik biçimde, asla aşmaksızın izlemektir.

Bu imge/söz ikiliği içinde, edebiyat düşünce krizinin dümen suyunda içe kapanır ve dünyadan elini eteğini çekerken, dehşetin kabalığını ya da hazzın dışsal şemalarını sergilemek sinemaya düşer. Kendi biçimciliğine dönük ve

---

[3] "Endişesi nafile olduğu halde, insan yine de imgenin içinde yürüyor" (Aziz Augustin, "Les images", *De la Trinité*, XIV, IV, 6).

[4] Bkz. Maurice Blanchot, "Où va la littérature?", *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, s. 289.

[5] R. Caillois, edebiyatta "bilinçdışını araştırma teknikleri" salık verir: "Açıklamalı ya da açıklamasız *depresyon, zihin bulanıklığı, kaygı*, kişisel duygusal deneyim raporları", "Crise de la littérature", *Cahiers du Sud*, Marsilya, 1935. Vurgular bana ait.

bu açıdan varoluşçuların coşkulu bağlanmalarından ve liberter ergen erotizmlerinden daha duru olan savaş sonrası modern edebiyat yine de kendini çetin bir yola sokar. Belki de korkunun şiddetine sözcüklerin nihai kesinliği noktasına dek sadık kalma tutkusunun metafizik biçimde güdülediği bu görünmez arayışı, algılanamaz ve giderek asosyal ve sergileme karşıtı bir nitelik kazanır ama aynı zamanda ve seyirlik karşıtı niteliği nedeniyle ilginçliğini yitirir. Bir yandan medyatik sanat, öte yandan yeni romanın serüveni bu iki çizgiye örnek oluşturur.

Bir sakarlık estetiği

Marguerite Duras'nın deneyimi, Blanchot'nun umduğu gibi bir deneyimden, "yapıtın kökenine doğru yapıt" deneyiminden çok, Valéry'nin "hiçliğiyle" bir yüzleşme gibi görünmektedir: İkinci Dünya Savaşı'nın dehşetinin ve ondan bağımsız ama ona koşut olarak, biyolojinin, ailenin, ötekilerin gizli şoklarından kaynaklanan bireysel ruhsal huzursuzluğun rahatsız bir bilince dayattığı o "hiçlik".

Duras'nın yazısı, kaynaklarını harflerin altındaki müzikte ya da anlatı mantığının yenilgisinde arayarak kendi kendini analiz etmez. Eğer biçimsel bir arayış varsa, bu arayış kendindeki ve dünyadaki dehşetin sessizliğiyle yüzleşmeye tabidir. Bu karşılaşma onu bir yandan bir *sakarlık* estetiğine, öte yandan *duygusal boşalım içermeyen bir edebiyat*a götürür.

Edebiyatın özentili retoriği ve hatta gündelik dilin alışılagelmiş retoriği daima biraz şenlikli görünür. Acının gerçeği, bu retorik şenliği çarpıtarak, gıcırdatarak, zorlama ve aksak kılarak başarısızlığa uğratmadan nasıl söylenebilir?

Yine de bu uzatılmış, yüklemin özneyi unutmuş göründüğü cümlelerin ("*Hem dinlenirken hem de hareket halindeki*

inceliği –diyor Tatiana- insanı kaygılandırıyordu[6]") ya da soluğunu tüketerek, nesne ya da edat tümlecini tüketerek aniden biten cümlelerin ("*Sonra, suskunluğunu koruyarak, yeniden yemeği, pencerenin açılmasını, uykuyu ister oldu*[7]" ve: "*Son görünür gerçekler orada*[8]") bir çekiciliği vardır.

Sık sık, bir yan cümlede yığılan son dakika eklerine çarparız; yan cümle tarafından öngörülmüş değildirler ama ona tüm anlamını, süprizi taşırlar ("*...daha tam büyümemiş, hüzünlü, iffetsiz* ve adsız *kızların uyandırdığı isteği...*[9]". "*Birliktelikleri duyarsızlıktan yapılma, genel ve bir süre için yakaladıkları bir tarzda,* her tür yeğleme safdışı bırakılmış[10]"). Ya da karşımıza, donuk, yapay ve hastalıklı bir tumturaklılığı dile getiren o bilgiç ve abartılı ya da tersine fazla sıradan ve aşırı kullanılmış sözcükler çıkar: "*Bilmiyorum. Yalnızca* yaşamın devinimsizliğiyle *ilgili bir şeyler biliyorum ben. Böylece, o kırıldığı zaman, bunu biliyorum*[11]". "*Yalnızca kendinizeydi ağlamanız, sizi ayıran farklılığı aşarak ona kavuşmanın* harikulade olanaksızlığına *değil*[12]."

Söz konusu olan dile gelmiş bir söylem değil, bozguna uğradığı için abartılmış bir sözdür; tıpkı özensiz olduğunuz için değil, başa çıkılmaz bir hastalık, yine de büyüleyen ve meydan okuyan hazla dolu bir hastalık sizi zorladığı için

---

[6] Bkz. Marguerite Duras, *Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi*, çev. Onur Cankoçak, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 8 (*Le Ravissement de Lol V. Stein*. Folio, Gallimard, Paris, 1964, s. 15).

[7] *Aynı yerde*, s.15 (özgün metin, s. 25).

[8] *Aynı yerde.*

[9] *Aynı yerde*, s. 18 (özgün metin, s. 30).

[10] *Aynı yerde*, s. 39 (özgün metin, s. 60).

[11] *Aynı yerde*, s. 91 (özgün metin, s. 130).

[12] Bkz. Marguerite Duras, *Ölüm Hastalığı*, çev. Nilüfer Güngörmüş, Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.38 (*La Maladie de la mort*, Éditions de Minuit, Paris, 1982, s. 56).

makyajsız ya da giyimsiz olmak gibi. Bununla birlikte ve belki de tam bu nedenle, bu çarpıtılmış sözün tuhaf, beklenmedik ve her şeyden önce acılı bir tınısı vardır. Sıkıntılı bir baştan çıkma sizi karakterlerin ya da anlatıcının yetersizliklerine, o hiçliğe, ne bir trajik doruğu ne de güzelliği olan hastalığın anlamlandırılamazlığına, gerisinde yalnızca gerilim bırakan bir acıya sürükler. Biçemsel sakarlık, küllenmiş acının söylemi olacaktır.

Sinema, sözün bu suskun ya da özentili abartılışının, acının üzerine gerilmiş bir tele benzeyen yetersizliğinin yerini alır. Teatral temsile ama özellikle sinematografik imgeye başvuru, zorunlu olarak, seyircisine göre, denetlenemez bir çağrışım bolluğuna, anlamsal ve duygusal zenginliğe ya da yoksulluğa yol açar. İmgeler sözel üslup sakarlıklarını onaramamakla birlikte, ifade edilemez olanın içinde boğarlar: "Hiçlik" kararsız hale gelir ve sessizlik düş gördürür. Senaryo yazarı tarafından denetlenebilse de kolektif bir sanat olan sinema, yazarın (metin içinde giderek daha kavranamaz hale gelen bir örgünün bağrında hastalıklı bir gizi aralıksız koruyan) basit işaretlerine, bedenlerin, jestlerin, oyuncuların seslerinin, dekorların, ışıkların, prodüktörlerin, mesleği göstermek olan herkesin mecburen seyirlik olan hacimlerini ve bileşimlerini ekler. Duras, sinemayı, seyirlik gücünü eksiltmeli sözcüklere ve imalı seslere boğarak görünmeyenin göz kamaştırıcılığı noktasına dek yıpratmak için kullansa da, aynı zamanda sözün kasılmasını telafi eden aşırı büyüleyiciliği için kullanır. Karakterlerinin baştan çıkarma gücünü bu biçimde arttırarak, görünmez hastalıklarının, oynanabilir olduğu için, ekranda daha az bulaşıcı görünmesini sağlar: Filme çekilmiş depresyon yabancı bir yapıntı olarak görünür.

Artık Duras'nın kitaplarını kırılgan kadın ve erkek okurlara vermemek gerektiğini anlıyoruz. Filmlerini ve oyunlarını görmeye gittiklerinde, aynı acı hastalığını karşılarında bulacaklardır, ama onu yumuşatan ve aynı zamanda daha sahte ve uydurulmuş kılan bir düşsel cazibeye bürünmüş, hafifletilmiş olarak: Bir uzlaşım. Tersine, kitapları bizi deliliğe yaklaştırır. Deliliği uzaktan göstermezler; ister istemez, şu ya da bu gün... bir çıkış yolu bulma umuduyla uzaktan acısını çekmek üzere, deliliği ne gözlemler ne de analiz ederler. Tam tersine, metinler ölüm hastalığını evcilleştirirler, onunla bir olurlar; onunla aynı düzeyde, mesafesiz ve kaçamaksız oradadırlar. Hastalıkla aynı düzeydeki bu romanların çıkışında bizi hiçbir arınma beklemez; ne bir düzelme, ne bir öte taraf vaadi, hatta ne de, kötülüğün açığa çıkmasına ek olarak bir haz ikramı oluşturabilecek büyüleyici bir biçem ya da ironi güzelliği.

Duygusal boşalım yokluğu

Ne iyileşme, ne Tanrı; esas kırılma noktasından yakalanmış hastalığın kendine ait olan dışında, ne değer ne de güzellik: Belki de sanat hiçbir zaman duygusal boşalımdan bu denli uzak olmamıştır. Bu nedenle ve kuşkusuz, sanat, geleneksel olarak sanatsal dehayla bütünleştirilen incelik ve bağışlayıcılıktan çok, büyücülüğün ve büyüleyiciliğin alanına aittir. Duras'nın metinlerinden, acı ve ölüm hastalığıyla, karanlık ama aynı zamanda dalgın olduğu için hafif bir suç ortaklığı yayılır. Bu metinler bizi, deliliklerimizin, yani anlam, kişi ve yaşam özdeşliğinin çöktüğü tehlikeli kıyıların röntgenini çekmeye götürür. Barrès, Claude Lorrain'in tablolarına ilişkin olarak, "tümüyle güruşığında giz" diyordu. Duras'yla birlikte, delilik karşımıza tümüyle günışığında

çıkar: "*Aklım tümüyle başımdayken çıldırıverdim*[13]." Zihin açıklığının tükenişlerine eşlik ettiği duyguların ve anlamın hiçliği karşısındayız ve acının ve kendinden geçişin asgari ama aynı zamanda nihai işareti olan bir ruhsal uyuşukluğun soğuk anlamsızlığında, trajedisiz ve coşkusuz, net biçimde, kendi yansızlaştırılmış kederlerimize tanıklık etmekteyiz.

Clarice Lispector (1924-1977) da, acının ve ölümün, bağışlama estetiğini paylaşmayan bir ifşasını önerir. *Bâtisseur de ruines*[14] [*A maçã no escuro*] adlı kitabı Dostoyevski'yle karşıtlık içinde gibidir.

Lispector'un Raskolnikov gibi bir kadın katili olan (ama bu kez söz konusu olan kendi karısıdır) kahramanı, biri tinsel, diğeri tensel niteliklere sahip iki başka kadına rastlar. Kadınlar cinayetten sıyrılmasını sağlasalar da –Sonia'nın *Suç ve Ceza*'daki kürek mahkûmuna yaptığı gibi- onu ne kurtarır ne de bağışlarlar. Daha kötüsü, onu polise teslim ederler. Buna karşın, bu sonuç ne bağışlamanın tersi ne de bir cezadır. Yazgının önlenemez sükûneti baş kahramanların üstüne iner ve romanı amansız, belki de kadınsı bir yumuşaklıkla sona erdirir. Bu yumuşaklık Marguerite Duras'nın yanılsamadan kurtulmuş tonunu, öznenin içine işlemiş acının doğrucu aynasını anımsatmaz değildir. Dostoyevski'nin tersine, Lispector'un evreni bağışlamanın evreni olmamakla birlikte, bu evrenden baş karakterler arasında bir suç ortaklığı doğar; ayrılığın ötesine uzanan bağları, roman bir kez sona erdiğinde, dostane ve görünmez bir

---

[13] Bkz., Marguerite Duras, *Sevgili*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 2005, s. 79 (*L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, s. 105-106)).

[14] Bkz. Clarice Lispector, *Le Bâtisseur de ruines*, Fr. çev. Gallimard, Paris, 1970.

çevre dokur.[15] Ve dahası, kötülüğün uğursuz sergilenişinin berisinde, yazarın yırtıcı öykülerini kat eden öyle bir mizah vardır ki, arındırıcı bir değere sahiptir ve okuru krizden esirger.

Duras'da buna benzer hiçbir şey yoktur. Ölüm ve acı metnin örümcek ağıdır; onun çekiciliğine kapılan suç ortağı okurun vay haline: Sahiden orada takılıp kalabilir. Valéry, Caillois ya da Blanchot'nun söz ettikleri "edebiyatın krizi" burada bir çeşit ilahlaştırmaya varır. Edebiyat ne öz eleştiridir ne eleştiri, ne de kadını ve erkeği, gerçeği ve imgeseli, doğruyu ve yanlışı, imkânsız bir nesnenin ya da kayıp bir zamanın volkanı üzerinde danseden görünüşün yanılsamadan kurtulmuş şenliğinde ustaca harmanlayan genelleşmiş çiftdeğerlilik... Burada kriz, yazıyı her türlü anlam çarpıtılmasının berisinde kalmaya götürür ve kendini hastalığın çıplak bırakılmasıyla sınırlar. Duygusal boşalım içermeyen bu edebiyat, kendisini harekete geçiren acıyla karşılaşır, onu tanır ama aynı zamanda yayar. Klinik söylemin tersidir – ona çok yakındır ama hastalığın ikincil kazanımlarından yararlandığı için hastalığı işler ve asla tüketmeden evcilleştirir. Huzursuzluğa gösterilen bu sadakatten yola çıkarsak, sinemanın yeni romantizminde ya da ideolojik veya metafizik mesajlar ve meditasyonlar iletme kaygısında bir alternatif bulmanın mümkün olduğunu anlayabiliriz. *Détruire, dit-elle* (Yıkmak, Der Kadın) (1969) ile ölü aşk temasını uç bir

[15] "Daha geniş bir ortama, ifadesini zaman zaman trajedide bulmayı başaran o ortama nüfuz ettiklerini hissederek, her ikisi de birbirine bakmaktan kaçındı [...] Sanki bağışlamanın mucizesini yeniden gerçekleştirmişler gibi, bu perişan sahneden sıkıntı duyarak, birbirlerine bakmaktan kaçınıyorlardı, bağışlanacak estetik olmayan çok şey olduğu için rahatsızdılar.. Ama gülünç ve yamalı da olsa, dirilişin mimiği oluşmuştu. Başa gelmeyecek gibi görünen ama gelen o şeyler." (*Le Bâtisseur de ruines, a.g.y*, s. 320-321.)

yoğunluk noktasına taşıyan *Ölüm Hastalığı* (1982) arasında, filmler, tiyatro oyunları, açıklamalarla dolu bir on üç yıl uzanır.[16]

Sevgili'nin (1984) erotik egzotizmi, zımni ölümün bitkin düşürdüğü varlıkların ve sözlerin nöbetini devralır. Duras'nın yapıtında sabit biçimde var olan aynı acılı ve öldürücü tutkuyu sergiler, kendi kendinin bilincinde olan ve zapt edilen tutkuyu ("*Kendisini sevmediğini söyleyebilirdi adama. Birdenbire, hemen, oracıkta, anlayıveriyor, anlıyor ki adam kendisini tanımıyor, hiçbir zaman tanıyamayacak, bunca sapkınlığı tanıma olanağı yok*[17]"). Ama coğrafi ve toplumsal gerçekçilik, sömürge sefaletinin ve İşgalin sıkıntılarının gazeteci ağzıyla anlatısı, annenin yenilgilerinin ve nefretlerinin anlatımındaki doğalcılık, kendini erişkin, zengin bir Çinlinin gözü yaşlı şehvetine hüzün içinde ve aynı zamanda profesyonel bir anlatıcının sebatıyla sunan çocuk fahişenin tatlı ve hastalıklı hazzını sarar. Kadını doyum imkânsız bir düş olarak kalsa da, yerel bir renge ve bir öyküye demir atar; kuşkusuz uzak, ama bir yandan üçüncü dünya akını, öte yandan aile kıyımının gerçekçiliği tarafından, o andan başlayarak inandırıcı ve tuhaf bir biçimde yakın, mahrem kılınan bir öykü. *Sevgili*'yle birlikte, acı, yapıta medyatik başarısını sağlayan yeni romantik bir toplumsal ve tarihsel uyum kazanır.

Duras'nın yapıtının bütünü, deliliğe gösterilen ve *Sevgili*'den önce ortaya çıkan bu çileci sadakatle uyumlu olmayabilir. Yine de, başkalarının yanı sıra, aşağıdaki birkaç metin bu sadakatin doruk noktalarını gözlemlememize izin verecektir.

---

[16] Duras, üçü uyarlama olan on dokuz film senaryosu ve on beş tiyatro oyununun yazarıdır.

[17] *Sevgili*, a.g.y., s. 39 (özgün metin, s.48).

Hiroşima yaşanmış olduğu için, orada yapıntı söz konusu olamaz. Ne atom bombası patlaması karşısında trajik ya da barışçı yapıntı ne de duyguların sakatlanması karşısında retorik yapıntı. "*Konuşsa konuşsa,* Hiroşima *üstüne konuşmanın ne denli güç olduğunu konuşabilir insan.* Hiroşima bilinci *önceden açıklanan örnek bir aldanış sanki*[18]." Kutsal olana sövgü Hiroşima'nın ta kendisidir, ölümcül olaydır, onun yankıları değil;. Metnin kendine önerdiği şudur: "*Yılgının izlerini yılgıyla silmek –Japonlar da bunu yapmışlardır çünkü-, ama sonra da bu yılgının özel ve olağanüstü bir aşkla birlikte yeniden doğmasını sağlamak*[19]".

Dolayısıyla, nükleer patlama aşkın kendisine de nüfuz eder ve patlamanın yıkıcı gücü, aşkı aynı anda hem imkânsız hem de görkemli biçimde erotik, mahkûm edilmiş ve sihirli biçimde çekici kılar: Tıpkı Emmanuelle Riva tarafından canlandırılan hemşirenin, tutkunun doruklarından birindeyken olduğu gibi. Metin ve film, baştan öngörüldüğü gibi nükleer patlama bulutu imgesiyle değil, ölmekte olan bir çift olduklarını da düşünebileceğimiz âşık bir çiftin birbirine sarılmış bedenlerinin parçalarıyla başlar. "*Onların yerine, başları, kalçaları kopmuş gövdelerin bir ölüm ya da aşk çırpınışı içinde olduklarını, derilerini atomsal ölümün küllerinin, çiyinin, bir sevişme sonunun terlerinin kapladığını görürüz*[20]." Aşk ölümden güçlü müdür? Belki de.

---

[18] Bkz. Marguerite Duras, *Hiroşima Sevgilim*, çev. Cevat Çapan, Can Yayınları, İstanbul, 1996, s. 8 (*Hiroshima mon amour, synopsis*, Folio, Gallimard, Paris, 1960, s. 10).

[19] *Aynı yerde*, s. 9 (özgün metin, s.11).

[20] *Aynı yerde*, s. 7 (özgün metin, s. 9-10).

"Kişisel hikâyeleri, ne denli kısa olursa olsun, Hiroşima*'dan daha ağır basar"*. Ama belki de değildir. Çünkü, eğer O Hiroşimalıysa, Kadın da *"çıldırdığı; nefretten çıldırdığı"* Nevers'den gelmektedir. İlk sevgilisi bir Almanmış. Kurtuluş sırasında öldürülmüş, kadının saçlarını kazımışlar. *"Aptallığın mutlaklığı ve korkunçluğu"* tarafından öldürülmüş bir ilk aşk. Buna karşılık, Hiroşima dehşeti onu bir bakıma Fransız trajedisinden kurtarmıştır. Atom bombasının kullanılması, dehşetin, savaşçıların bir cephesiyle sınırlı olmadığını, ne cephe ne taraf tanıdığını, ama ortalığı mutlak biçimde kasıp kavurabildiğini kanıtlar gibidir. Dehşetin bu türden bir aşkınlığı, âşık kadını yanlış bir suçluluktan kurtarır. Bundan böyle, genç kadın "atıl aşkını" Hiroşima'da gezdirecektir. Mutlu olduğunu söyledikleri evliliklerinin ötesinde, iki kahramanın yeni aşkları da –güçlü ve çarpıcı biçimde sahici olmakla birlikte- "boğazlanacak"tır: Her iki tarafta da bir yıkım, burada bir Nevers, orada bir Hiroşima barındırdığı için. Adlandırılamaz sessizliği içinde ne denli şiddetli olursa olsun, bundan böyle aşk askıya alınmış, püskürtülmüş, atomize olmuştur.

Kadın için sevmek, bir ölüyü sevmektir. Yeni sevgilisinin bedeni, bir gün ve bir gece boyunca kendi bedeniyle örttüğü ve kanını tattığı ilk aşkının cesedine karışır. Dahası, tutku, Japon âşığının ona dayattığı imkânsızlığın tadıyla daha da şiddetlenir. Senaryo yazarının yönergelerine uygun olarak Batılılaşmış yüzüne ve "uluslararası" görünümüne karşın, Japon sevgili egzotik değilse de en azından öteki olarak kalır, bir başka dünyadan, bir öte taraftan gelen biri olarak; kadının sevdiği ve Nevers'de ölen Almanın imgesiyle karıştığı noktaya dek. Ama dinamik Japon mühendis de ölüm tarafından damgalanmıştır, çünkü ilk kurbanlarını

hemşehrilerinin oluşturduğu atomsal ölümün manevi yara izlerini zorunlu olarak taşımaktadır.

Ölümün yükünü taşıyan aşk mı yoksa ölüm aşkı mı? İmkânsız kılınmış aşk mı yoksa ölüme duyulan ölüsevici tutku mu? *Aşkım bir Hiroşima'dır*, ya da: *Hiroşima'yı seviyorum çünkü onun acısı benim Eros'um? Hiroşima Sevgilim*, belki de aşkın savaş sonrası bir versiyonu olan bu muğlaklığı korur. Tabii eğer aşkın bu tarihsel versiyonu, aşkın ölüm karşısındaki derin muğlaklığını, bütün tutkuların ölüm getiren halesini açığa vuruyor değilse... *"Ölmüş olmasının sevgilisine istekle özlem duymasına engel olamayacağını. Dayanılmaz bir istekle özlüyor sevgilisini, ölü sevgilisini. Bitkin, soluyan bir gövde. Dudakları ıslak. Bayağılığa varan bir arsızlık içinde, istekli bir kadın gibi. Başka yerlerde olduğundan daha arsız. İğrenç. Bir ölüyü arıyor istekle*[21]*". "Aşk ölümü kolaylaştırmaya yarar hayatta*[22]*".*

Aşkın ölümdeki ve ölümün aşktaki iç patlaması, en uç ifadesine deliliğin katlanılmaz acısında ulaşır. *"Herkese ben ölmüşüm gibi davrandılar* [...] *Çıldırdım. Nefretten. Annemin yüzüne tükürmüşüm, anlaşılan*[23]*".* Bu yaralı ve öldürücü delilik Onun ölümünün kadın tarafından özümlenmesinden başka bir şey olamaz. *"Almanın ölümüne öyle ölürcesine yanmıştır ki, kızı da öldü sanırsınız*[24]*".* Sınırlarını, sözlerini, varlıklarını birbirine karıştıran kahramanların bu özdeşleşmesi Duras'nın yapıtında sürekli bir figürdür. Onun gibi ölmemekle, ölü aşklarının ardından hayatta kalmakla birlikte, kadın yine de ölü *gibi* olur: Ötekilerden ve zamandan kopuktur, dişi kedilerin sonsuz ve hayvani bakışlarına sahip-

[21] *Aynı yerde*, s. 84-85 (özgün metin, s. 136-137).

[22] *Aynı yerde*, s. 80 (özgün metin, s. 132).

[23] *Aynı yerde*, s. 97-98 (özgün metin, s. 149).

[24] *Aynı yerde*, s. 73 (özgün metin, s. 125).

tir, delidir: *"Nevers'de aşktan ölmüş." "[...] en ufak bir ayrılık bulamıyordum bu ölü gövdeyle benimki arasında... Yalnız benzerlikler bulabiliyordum bu gövdeyle kendi gövdem arasında... Bağıran benzerlikler, anlıyor musun?*[25]" Yas nesnesiyle sık, hatta sürekli özdeşleşme yine de mutlak ve kaçınılmazdır. Tam da bu nedenle yas olanaksız hale gelir ve kadın kahramanı, yaşayan bir cesedi barındıran bir mahzen mezara dönüştürür...

Özel ve kamusal

Belki de Marguerite Duras'nın tüm yapıtı, Resnais'nin filminin olay örgüsünü 1957'ye, atom patlamasından on dört yıl sonraya yerleştiren 1960 tarihli bu metnin içindedir. Her şey oradadır: Acı, ölüm, aşk ve bunların, bir kadının çılgın melankolisindeki patlayıcı karışımı; ama her şeyden önce, sonraki intimist metinlerin yer alacağı gözde alanı, ayrıcalıklı zemini oluşturacak bir ittifak: *Pasifik'e Karşı Bir Bent*'in (1950) habercisi olduğu, *Sevgili*'de yeniden ortaya çıkan tarihsel-toplumsal *gerçekçilik* ile *Moderato Cantabile*'de (1958) dayatılan *depresyonun röntgeni* arasındaki ittifak.

Tarih dikkat çekmeden gerçekleşiyor ve sonra gözden kayboluyor olsa da, burada nedeni ve dekoru oluşturur. Tutkunun gücü, ne denli tüyler ürpertici olurlarsa olsunlar siyasi olayları aştığı için, bu aşk ve delilik dramı siyasal dramdan bağımsız olarak kendini gösterir. Dahası, imkânsız ve çılgın aşk bu olaylara karşı zafer kazanmış gibi görünür, eğer erotize edilmiş bir acı ya da askıya alınmış bir aşk kendini dayattığında zaferden söz edilebilirse.

Bununla birlikte, Duras tarzı melankoli *aynı zamanda* tarihin alev alıp patlaması gibidir. Kişisel acı siyasal dehşeti

[25] *Aynı yerde*, s. 57 (özgün metin, s. 100).

öznenin mikrokozmosuna emer. Hiroşima'daki bu Fransız kadın belki de bir Stendhal kadımdır, hatta belki ebedidir ama bu durum onun savaş, Naziler ve bomba nedeniyle var olduğu gerçeğini değiştirmez...

Buna karşın, siyasal yaşam, özel yaşamla bütünleşmesi nedeniyle, bilinçlerimizin dindar bir biçimde ona ayırmakta direttiği özerkliği yitirir. Dünyadaki çatışmanın farklı tarafları, aşk adına suçun aklanmasına denk düşen toptan bir mahkûmiyet içinde yok olmaz. Genç Alman bir düşmandır, direnişçilerin katılığının kendi mantığı vardır ve Japonların Nazilere katılmasını haklı göstermek için hiçbir şey söylenmez, Amerikalıların gecikmiş karşı saldırılarının şiddetini haklı göstermek için söylendiğinden daha fazla hiçbir şey. Siyasal olgular sola ait bir siyasal bilinç (Japon erkek tartışılmaz biçimde sola ait biri gibi görünmelidir) tarafından örtük bir biçimde tanınırken, estetik bahis hep bir aşk ve ölüm bahsi olarak kalır. Buna bağlı olarak, kamusal olguları deliliğin ışığında sergiler.

Bugün olay insan deliliğidir. Siyaset, özellikle öldürücü nöbetleriyle, bunun bir parçasıdır. Siyaset, Hannah Arendt'in düşündüğü gibi insan özgürlüğünün açılıp geliştiği alan değildir. Modern dünya, dünya savaşlarının dünyası, Üçüncü Dünya, etkisi altında olduğumuz ölümün yeraltı dünyası, Yunan şehir devletinin uygar görkemine sahip değildir. Modern siyaset alanı, kitlesel ve totaliter biçimde toplumsal, eşitleyici, öldürücüdür. Bu yüzden, delilik, antisosyal, apolitik ve paradoksal olarak özgür bir bireyleşme uzayıdır. Ölçüsüz ve canavarca olmakla birlikte, siyasi olaylar –Nazi işgali, atom patlaması- deliliğin karşısında yalnızca yol açtıkları insani acıyla ölçülecek hale gelene dek sönümlenirler. Uç noktada, manevi acı açısından bakıldığında, Fransa'da saçları kazınmış âşık bir kadınla atom

bombasının yaktığı bir Japon kadın arasında hiyerarşi yoktur. Hor görülen özel, ölüm hastalığını tetiklemiş olmanın devasa sorumluluğunu tarihe atfederken, acıyı dert edinen bu etik ve estetik nezdinde kamusalı değersizleştiren ciddi bir saygınlık kazanır. Sonuçta kamusal yaşam gerçeklikten vahim biçimde uzaklaşırken, buna karşılık, özel yaşam tüm gerçekliği işgal edecek ve başka her türlü endişeyi kadük hale getirecek kadar ağırlık kazanır. Zorunlu olarak siyasal olan yeni dünya gerçek değildir. Acılı bir yeni dünyanın gerçekliğini yaşamaktayız.

Temel huzursuzluğun bu gereğinden yola çıkıldığında, farklı siyasal bağlanma türleri birbirine denk görünür ve kaçış ve yalancı zayıflık stratejilerini sergilerler: "*İşbirlikçiymişler, Fernandez'ler. Ben de, savaştan iki yıl sonra, F.K.P. üyesi. Salt, kesin denklik. İkisi de aynı şey, aynı acıma, aynı imdat çağrısı, aynı yargı sakatlığı, aynı boş inanç diyelim, kişisel sorunun siyasal yoldan çözümlenebileceğini sanmaktan gelen boş inanç*[26]."

Bu sınır temel alındığında, siyasal olana ilişkin gözlemin askıya alınması ve yalnızca acının gökkuşağının ayrıntılandırılması mümkün olur. Biz hayatta kalanlarız, yaşayan ölüleriz, kendi özel dünyalarımızın bağrında kişisel Hiroşimalar barındıran tecil edilmiş cesetleriz.

Modern acının ağırlığını tümüyle tanımakla birlikte, onu galiplerin zaferinde ya da metafizik istihza ve coşkuda ya da hatta erotik hazzın tatlılığında boğan bir sanatı hayal etmek mümkündür. Modern insanın mezarı yenmekte hiçbir zaman olmadığı kadar başarılı olduğu, hayatın yaşayanların deneyiminde zafer kazandığı ve askeri ve siyasal açıdan, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı güçlerinin denetim altına alındığı da ayrıca doğru değil midir, özellikle doğru de-

[26] *Sevgili*, *a.g.y.*, s.66 (özgün metin, s. 85).

ğil midir? Duras başka bir yol seçer ya da başka bir yola teslim olur: İçimizdeki ölümün ve yaranın sürekliliğinin suç ortağı, şehvetli, büyüleyici düşüncesine dalmak.

1985'te "*Acı*"nın [*La Douleur*] (savaş sırasında tutulmuş ve temel anlatısı Robert L.'nin Dachau'dan dönüşüne dayanan tuhaf bir gizli günlük) yayımlanmasıyla, bu acının temel öz yaşamsal ve tarihsel köklerinden biri açıklığa kavuşur. Nazilerin dayattığı soykırım karşısında insanın ölüme karşı mücadelesi. Hayatta kalanın, normal yaşam içinde, neredeyse bir ceset olan varlığında temel yaşam güçlerini yeniden bulma mücadelesi. Yaşam ve ölüm arasındaki bu serüvenin tanığı ve savaşçısı olan anlatıcı, bunu sanki içeriden, ölmekte ve yeniden doğmakta olan adama duyduğu aşkın içinden sergiler. "*Çok kısa zaman içinde ölümle mücadele başladı. Ölümü hoş tutmak, ona ince, düşünceli davranmak, karşısında ustalıkla hareket etmek gerekiyordu. Onu dört bir yandan kuşatmıştı. Ama her şeye karşın ona bir şekilde ulaşılabiliyordu, pek büyük olmayan bir açıklıktan kendisiyle iletişim kurulabiliyordu ama yaşam öyle ya da böyle onun içindeydi işte, bir kıymık gibi, ama bir kıymık gibi de olsa oradaydı. Ölüm saldırıya geçiyordu. İlk gün ateşi 39,5'a yükseldi. Sonra 40 oldu. Sonra 41. Ölüm zorluyordu. 41: Kalbi bir keman teli gibi titreşiyordu. Kalp, diye düşünüyorduk, kalp duracak. Hâlâ 41. Ölüm kapıya güm güm vuruyordu ama kalp sağırdı. Olanaksız, kalp duracak.*[27]"

Anlatıcı, bedenin ölümle, ölümün bedene karşı savaşının en önemsiz ve temel önemdeki ayrıntılarına kılı kırk yararcasına sadıktır: "Ürkek ama soylu" başı, kemikleri, deriyi ve bağırsakları dikkatle inceler, "insana ait değilmiş gibi" görünen ya da "insansı" dışkıya varıncaya dek... Bu adama duyduğu kendisi de ölmekte olan aşkın bağrında, acı yü-

[27] Bkz. Marguerite Duras, *Acı*, çev. Orçun Türkay, Sel yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 54 (*La Douleur*, P.O.L., Paris, 1985, s. 57).

zünden ve acı sayesinde, tekil, biricik, dolayısıyla hep sevilmiş olan varlığa, hayatta kalan Robert L.'ye olan tutkusunu her şeye karşın yeniden bulur. Ölüm ölü aşkı yeniden tutuşturur. *"O adı, Robert L.'yi duyar duymaz, ağlıyorum. Daha da ağlıyorum. Yaşamım boyunca ağlayacağım*[...] *o can çekişirken bu adamı, Robert L.'yi daha iyi tanıdığımı, onu her zaman için başkası, dünyadaki herhangi biri değil de kendisi yapan özellikleri fark ettiğimi* [...] *sadece Robert L.'ye özgü* [...] *incelikten* [...] *söz ettiğimi*[28]*..."*

Ölüme vurgun acı en üstün bireyleşme biçimi miydi?

Belki de, acıya kişisel bir duyarlılıkla, çoğumuzun ruhsal deneyiminin merkezine ölüm hastalığını dayatan çağımızın dramının böylesine hararetli biçimde birleşmesi için gerekli olan, köklerinden koparılmış olmanın tuhaf serüveni, Asya kıtasında bir çocukluk, cesur ve katı bir eğitimci olan annenin yanındaki çetin bir varoluşun gerilimi, ağabeyin zihinsel hastalığıyla ve herkesin sefaletiyle erken bir karşılaşmaydı. Aşkın, zapt edilen bir nefretin ateşiyle çoktan kavrulmuş olduğu ve umudun ancak talihsizliğin ezinci altında kendini gösterebildiği bir çocukluk: *"Yüzüne tüküreceğim. Kapıyı açtı ve tükürüğü ağzında kaldı. Bahtsızlıktı, şu Mösyö Jo bahtsızlıktı, tıpkı bentler gibi, nalları diken at gibi, başka bir şey değil, bahtsızlığın ta kendisiydi*[29]*"*.

Nefret ve korkudan oluşan bu çocukluk, çağdaş tarihe ilişkin bir görüşün kaynağı ve simgesi haline gelir: *"Taştan bir aile işte, ulaşılmaz bir derinlikte taşlaşmış. Her gün birbirimizi öldürmeye çabalıyoruz. Birbirimizle konuşmamakla kalmıyoruz, birbirimizin yüzüne baktığımız da yok* [...] *Öylesine güven dolu,*

---

[28] *Aynı yerde*, s. 64 (özgün metin, s.80).

[29] Bkz. Marguerite Duras, *Pasifik'e Karşı Bir Bent*, s. 53-54 (*Un barrage contre le Pacifique*, Folio Gallimard, Paris, 1950, s. 73-74).

öylesine sevecen annemize yapılanlar yüzünden, yaşamdan nefret ediyoruz, birbirimizden nefret ediyoruz[30]*." "Anı, temel bir korkunun anısı*[31]*." "Sanırım, şimdiden geçirebiliyorum bunu aklımdan, belli belirsiz bir biçimde ölmek geliyor içimden*[32]*." "[...] önceden beklediğim ve yalnız benden gelen bir keder içinde bulunduğumu söylüyorum. Her zaman kederli olduğumu.*[33]*"*

Duras, deliliğe varan bu acıya susamışlıkla, en kalıcı, inanç karşısında en isyankâr, en güncel umutsuzluklarımızın çekiciliğini açığa çıkarır.

Hüzün kadın

"- Bir kadın nasıl elde edilir? diye soruyor (Konsolos Yardımcısı). Müdür gülüyor.

[...]

- Onu hüzün yoluyla elde ederdim, diyor Konsolos Yardımcısı, böyle bir olanağım olsaydı[34]*."*

Duras'da hüzün, kadının eğer hastalıklı özü değilse, temel hastalığı olsa gerektir. Yalnızca üç örnek verecek olursak: Anne-Marie Stretter (*Konsolos Yardımcısı*), Lol V. Stein (*Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi*) ya da Alissa (*Détruire, dit-elle*). Dramatik olmayan, soluk, adlandırılamaz bir hüzün. Sakınımlı gözyaşlarına ve eksiltmeli sözcüklere yol açan bir hiçlik. Bu hüzünde acı ve kendinden geçiş belli bir sakınımla birbirine karışır. Konsolos Yardımcısı Anne-Marie Stretter

---

[30] *Sevgili*, a.g.y., s. 54 (özgün metin, s. 69).

[31] *Aynı yerde*, s. 78 (özgün metin, s. 104).

[32] *Aynı yerde*, s. 93 (özgün metin, s. 146).

[33] *Aynı yerde*, s. 46 (özgün metin, s. 57).

[34] Bkz, Marguerite Duras, *Konsolos Yardımcısı*, çev. Ela Gültekin, Can Yayınları, 1995, s. 52 (*Le Vice-consul*, coll. L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1966, s. 80).

hakkında şu saptamada bulunur: *"Öyle bir şey duymuştum... Onun cenneti, gözyaşları"*. Kalküta büyükelçisinin tuhaf karısı, soluk ve zayıf bedenine gömülmüş bir ölümü gezdirir gibidir. *"Sürüp giden hayatın içinde ölüm, diyor sonunda Konsolos Yardımcısı, ama size asla dokunmayacak! Öyle mi?*[35]*"* Dünyada ve paramparça olmuş aşklarının ötesinde, çocukluğunun Venedik'inin melankolik tılsımını ve kırık bir müzisyenin yazgısını taşıyarak gezinir bu kadın. Başkaları için Dükler kenti Venedik bir heyecan kaynağı olmaya devam ederken, Anne-Marie Stretter, suyeşili bir Venedik'in, dünyanın sonunu temsil eden bir kentin ayaklı metaforudur. Bununla birlikte Anne-Marie Stretter her sıradan kadının acısının cisimleşmiş halidir; *"Dijon, Milano, Brest, Dublin"*den gelen kadınların; belki biraz İngiliz, yok hayır, evrensel: *"Yani, birinin yalnızca Venedikli olduğunu düşünmek biraz basit oluyor; insan, yol boyunca uğradığı yerlerden de gelebilir, değil mi?*[36]*"*

Acı onun cinsiyetidir, erotizminin üst noktasıdır. Âşıklarından oluşan topluluğu gizlice Blue-Moon barında ya da gizli evinde bir araya getirdiği zaman bu erkekler ne yaparlar? *"Ona bakıyorlar, siyah sabahlığının altında incecik; gözkapaklarını kısıyor, güzelliği uçup gitti. Hangi dayanılmaz huzur içinde olmalı?*

Ve işte, Charles Rosset'nin farkında olmadan beklediği gerçekleşiyor. Öyle mi? Evet, gözyaşı bunlar. Gözlerinden akıp yanaklarına süzülen küçücük, parlak yaşlar[37]*" "[...]ona bakıyorlar, geniş gözkapaklarında titreşimler var, gözyaşları akmıyor [...]Size açıklayabileceğim bir neden olmadan ağlıyorum, sanki bir acı delip geçiyor içimi, birinin ağlaması gerekiyor, sanki o, benmişim.*

---

[35] *Aynı yerde*, s. 115-116 (özgün metin, s. 174).

[36] *Aynı yerde*, s. 73 (özgün metin, s. 111).

[37] *Aynı yerde*, s. 130 (özgün metin, s. 195-196).

Orada olduklarını biliyor olmalı, Kalkütalı erkekler yanı başında, hiç kımıldamıyor, bunu yapacak olsa... Hayır... Artık uğruna gözyaşı dökülemeyecek kadar eski bir acının tutsağı olduğu duygusunu uyandırıyor[38]*."*

Bu acı imkânsız bir arzuyu ifade eder, cinsel soğukluğun iç paralayıcı işaretidir. Akmayı beceremeyen bir tutkuyu zapt eden acı, bu arada ve daha derinde, tümüyle duyumlar ve *öz duyumlar*dan oluşan devredilemez, ayrılınamaz ve tam bu nedenle adlandırılamaz olan eski bir aşkın imkânsız yasının kapatıldığı hapishanedir. Öz duyumsal ön-nesnenin tamamlanmamış yası, kadının cinsel soğukluğunu belirler. Bu yüzden, buna eşlik eden acı, yüzeyde yaşayan kadın için bilinmez olan bir kadını içerir --bir yabancıyı. Acı, melankolik görünüşleri kullanmayan narsisizmi, derin narsisizmle, yaralanmış duyguların arkaik öz duyumsallığıyla karşı karşıya getirir ve bunları ona ekler. Dolayısıyla, bu acının kaynağında, kabul edilmez bir terk edilme saptarız. Bu yüzden acı, kendi bedenini, kendininkinin bir kopyası olması koşuluyla bir başka bedenin imgesinde tanımaya dayalı kopyalama oyunları yoluyla açığa çıkar.

"Ben değil" ya da terk edilme

Terk edilme, bir *ben-olmayan*ın varlığının –kuşkusuz erken ve bu nedenle de işlenmesi olanaksız- keşfinin yol açtığı aşılamaz travmayı temsil eder.[39] Nitekim, Duras'nın metin-

[38] *Aynı yerde*, s. 131, 132 (özgün metin, s. 198).

[39] "Marguerite Duras'nın gücü, bir ölüm dürtüsüne ilişkin olarak 'serbest bırakmanın harekete geçirdiği çekim' ile 'intihar niteliğindeki yıldırım çarpması' arasında, yani yüceltme denilen şeyin ortaya çıktığı yerde bir söylem kurmaya cesaret etmesidir." Bkz., Marcelle Marini, *Territoires du féminin* (Marguerite Duras'yla birlikte), Éditions de Minuit, Paris, 1977, s. 56.

lerinde, terk edilme bir öyküden geriye kalanları yapılandırır: Âşık kadın sevgilisi tarafından terk edilir, Nevers'li Fransız kadının Alman erkeği ölür (*Hiroşima Sevgilim*, 1960); Michael Richardson, Lol V. Stein'ı herkesin önünde terk eder (*Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi*, 1964); yine Michael Richardson, imkânsız âşık, Anne-Marie Stretter'ın hayatındaki bir dizi yıkımı dile getirir (*Konsolos Yardımcısı*, 1965); Élisabeth Alione ölü doğan çocuğunu kaybetmiştir ve bunun öncesinde de genç hekimin ona duyduğu aşk vardır; mektubunu kocasına gösterdiğinde kendini öldürmeye kalkışan hekim (*Détruire dit-elle*, 1969); *Ölüm Hastalığı*'ndaki (1982) adam ve genç kadına gelince, fiziksel tutkularını marazi, mesafeli, hep çoktan mahkûm edilmiş kılan içsel bir yası barındırır gibidirler; Nihayet, küçük Fransız kız ve Çinli sevgilisi, ilişkilerinin imkânsızlığına ve mahkûmiyetine daha baştan inanmışlardır, öyle ki, genç kız kendi kendini sevmemeye ikna eder ve ancak kendisini Fransa'ya götüren gemide çalan bir Chopin parçasıyla, yüzüstü bırakılmış tutkusunun bir yankısının onu huzursuz etmesine izin verir (*Sevgili*).

Sevgililerin ayrılığını ya da gerçek ölümünü açığa çıkaran bu kaçınılmaz terk edilme duygusu aynı zamanda içkin ve önceden belirlenmiş gibidir. Anne figürü etrafında kurulur. Nevers'li genç kadının annesi kocasından ayrılmıştır... ya da (anlatıcı tereddüt eder) Yahudidir, serbest bölgeye gitmek için ayrılmıştır. Lol V. Stein'a gelince, Michael Richardson'ın onu Anne-Marie Stretter için terk edeceği o yazgısal balonun açılışına Stretter bir anne olarak, kızının eşliğinde gelir, *"doğayı yadsımanın karanlık bir simgesini*[40]*"* taşıyan zarif ve kemikli silueti, Lol'un gelecekteki

[40] *Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi*, a.g.y., s. 8 (özgün yapıt, s. 14).

rakibesinin zarif, ölülere özgü ve ulaşılmaz zayıflığını haber vermektedir. Daha dramatik bir biçimde, *Konsolos Yardımcısı*'ndaki, Çinhindi'nden Hindistan'a bilincini yitirmiş biçimde, hamile ve kangrenli olarak geçen deli Budist rahibe ölümle boğuşmaktadır, ama ölümden çok, onu ana ocağından kovan annesiyle: "*Kamboçya dilinde birkaç sözcük söylüyor: İyi günler, iyi akşamlar. Çocuk varken konuşuyordu. Şimdi kiminle konuşacak? Tüm acılarının, kör bahtının nedeni olan Tonlé-Sap'taki kocamış anasıyla halleşecek, saf aşkıyla*[41]."

Sevgili'de, Duras'run evrenini dolduran deli kadınların bir arketipi olarak, âşık kızın annesinin deliliği iç karartıcı gotik bir güçle sivrilir. "*Görüyorum ki annem açıktan açığa deli* [...] *Doğuştan. Kanında vardı. Deliliği dolayısıyla hasta değildi, sağlık olarak yaşıyordu deliliğini*[42]." Nefret, kızı ve anneyi, yazıda çizikler oluşturan gizemli sessizliğin kaynağı olduğu anlaşılan bir tutku kıskacında birbirine bağlar: " [...] *kapatılacak durumda, dövülecek, öldürülecek*[43]" "[...] *annemize beslediğimiz sevgiyi söylediğimi sanıyorum, ama ona beslediğimiz kini de söyledim mi* [...] *Eşiğinde sessizlik başlayan yerdir o. Sessizliktir burada olup biten, yaşamım boyunca süren bu ağır gelişmedir. Hâlâ orada, bu büyülenmiş çocuklar önündeyim, gizlem de hep aynı uzaklıkta. Yazdığımı sandım, ama hiç yazmadım, sevdiğimi sandım, ama hiç sevmedim, kapalı bir kapı önünde beklemekten başka bir şey yapmadım hiçbir zaman*[44]." Annenin deliliğinden duyulan korku, romancıyı, bu anneyi yok etmeye, fahişe kızını döven annenin kendi şiddetinden daha az öldürücü olmayan bir şiddet edimiyle ondan kurtulmaya götürür. *Sevgili*'deki anlatıcı kız, "yıkmak" der gibidir, ama anne

[41] *Konsolos Yardımcısı, a.g.y.*, s. 42 (özgün yapıt, s. 67).

[42] *Sevgili, a.g.y.* s. 35 (özgün yapıt, s. 40).

[43] *Aynı yerde*, s. 29 (özgün yapıt, s. 32).

[44] *Aynı yerde*, s. 30-31 (özgün yapıt, s. 34-35).

figürünü silmesiyle onun yerini alması bir olur. Kız annenin deliliğinin yerine kendini koyar, onu öldürmekten çok, her zaman sadık bir aşk özdeşleşmesinin olumsuz varsanısı içinde devam ettirir: *"Birdenbire, şuracıkta, yanımda, annemin yerinde oturan bir kadın beliriverdi, annem değildi [...] yerini başka hiç kimsenin alamayacağı bu kimliğin silinmiş olmasından, benimse geri gelmesi, geri gelmeye başlaması için hiçbir şey yapamamamdan ileri geliyordu. Görüntüyü dolduracak hiçbir şey çıkmıyordu ortaya. Aklım tümüyle başımdayken çıldırıverdim*[45]."

Metin, anneyle bağın acının bir öncülü olduğuna işaret ederken, onu ne neden ne de köken olarak adlandırır. Acı kendine yeterlidir, nedenleri olduğu gibi sonuçları da aşar ve her türlü kendiliği, hem öznenin hem nesnenin kendiliğini silip süpürür. Yoksa acı, nesnesiz durumlarımızın nihai eşiği midir? Betimlenmeye gelmez ama esinlerde, gözyaşlarında, sözcükler arasındaki boşluklarda kendini ele verir. *"Hindistan'ın çilesi başımı döndürüyor. Hepimiz az çok bu durumdayız, öyle değil mi? Bu acıyı solumadan ondan söz edemeyiz..."*[46]

Hem yoğun hem de dışsal olan acı, kadın varlığın kayıtsızlığıyla ya da derin bir kopuşuyla iç içe geçer; tam öznel bölünmenin gerçekleştiği yerde açığa çıktığında, aşılamaz *bir sıkıntının boşluğu* olarak hissedilen bir kopuş: *"Artık yalnızca Lol V. Stein olmanın ne kadar sıkıcı ve uzun, uzun olduğunu anlatmasının imkânsızlığını söylemek için konuşuyordu. Ondan bir çaba göstermesi isteniyordu. Neden göstereceğini anlamadığını söylüyordu. Bir tek sözcüğü aramada çektiği güçlük başedilemez görünüyordu. Artık hiçbir şey beklemiyor gibiydi.*

---

[45] *Aynı yerde*, s. 79 (özgün yapıt, s. 105).

[46] *Konsolos Yardımcısı*, *a.g.y.*, s.104 (özgün yapıt, s. 157).

Bir şey düşünüyor muydu, ya kendini? diye soruluyordu ona. Soruyu anlamıyordu. Sanki kendiliğinden yaşayıp gidiyordu ve bundan yakasını kurtaramamanın verdiği sonsuz bıkkınlığın düşünülecek tarafı yoktu. Bu bıkkınlık onu bitmez tükenmez bir kovalamaya iten göçebe bir güce dönüşmüştü. Neyin kovalaması? Bilinmiyordu. Lol yanıtlamıyordu[47]*."*

Kendinden geçiş: haz yokluğu

Kuşkusuz, Duras'nın yapıtındaki bu kadını, kadının *bütünü* olarak düşünmemek gerekir. Yine de kadın cinselliğinin bazı çizgileri onda kendini gösterir. Hüznün ta kendisi olan bu varlıkta, bir *bastırma*ya değil, *erotik dürtülerin bir tükenişine* tanık olduğumuz varsayımına yönlendiririliriz. Aşk nesnesi --sevgili ya da, onun ardında, yası imkânsız olarak kalan anne- tarafından el konmuş bu varlıkta, dürtüler arındırılmış, cinsel haz bağını ya da simgesel suç ortaklığı bağını kurma gücünden boşaltılınış gibidirler. Kuşkusuz, Kayıp Şey, bu kadının kullanılmayan duygularına ve bu anlamdan boşaltılmış söyleme damgasını vurmuştur, ama bu bir yokluğun, *temel bir bağlantısızlığın* damgasıdır. Kendinden geçişe yol açabilir; hazza değil. Bu kadına ve aşkına kavuşmak istenirse, onları, Nevers'in kedilerinin kıvılcım saçan gözlerinden ve genç kızın onlarla iç içe geçen yıkıcı boğuntusundan başka kimsenin olmadığı gizli mahzende aramak gerekecektir. *"Dönüp yanına mı gitse? Hayır. Bu gözyaşları yüzünden mi ondan yoksun kalıyor*[48]*?"*

Bu gizli ve erotik olmayan kendinden geçiş (bağdan yoksun, ötekinden kopuk olmak ve sadece, zevki bile sahiplenmekten anında vazgeçerek kendi sevgili ölümünün için-

[47] *Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi*, a.g.y., s. 14 (özgün yapıt, s. 24).

[48] *Konsolos Yardımcısı*, *a.g.y.*, s. 133 (özgün metin, s. 201).

de yitip giden kendi bedeninin kovuğuna dönmek anlamında) kadınsı zevkin gizi değilse de en azından bir yönü olabilir mi? *Ölüm Hastalığı*'nın ima ettiği şey budur. Erkek, genç kızın açılmış bedenini, başka türlü ulaşılmaz olan ama yine de ona öldürücü, yutucu, tehlikeli görünen cinsel farklılığın şahane bir keşfi olarak tadar. Partnerinin nemli cinsel organında uyumanın hazzından, onu öldürmeyi hayal ederek kendini korur. "*Ölüm hastalığının gizlice orada, onun içinde ürediğini, önünüzde sere serpe duran o biçimin ölüm hastalığı hükmünü verdiğini fark edersiniz*[49]." Buna karşılık, kadın ölümle tanışıktır.

Cinsellik karşısında uzak ve kayıtsız ama bu arada aşka âşık ve haz karşısında uysaldır, içinde taşıdığını düşündüğü ölümü sever. Dahası, ölümle bu suç ortaklığı, ona ölümün ötesinde olma duygusunu vermektedir: Kadın ne ölüm getirir ne de ona maruz kalır çünkü *o ölümün parçasıdır*, çünkü o ölümü dayatır. Ölüm hastalığına *sahip olan* erkektir; *kadın ölümün parçasıdır*, dolayısıyla geçip gider: "*Gözbebeklerinin süzme yeşilinden size bakar. Ölümün saltanatını haber veriyorsunuz, der. Ölüm dışarıdan dayatıldığında sevilemez. Sevmediğinize ağladığınızı zannediyorsunuz. Ölümü dayatamadığınıza ağlıyorsunuz*[50]." Kadın, hem kendisi hem de erkek için "harikulade bir imkânsızlık" olan bir aşk yoluyla ötekilere ölümü taşıdığı için anlatıcı tarafından ilahlaştırılmış olarak, ulaşılmaz bir halde, çekip gider. Kadın deneyiminin acıdan duyulan zevki içeren belli bir hakikati, Duras'nın yapıtında ulaşılmaz kadınsının mitleştirilmesine yaklaşır.

Bununla birlikte, acılı duyguların ve değersizleşen sözcüklerin oluşturduğu, gizin doruğuna yaklaşan bu *no man's land*,

---

[49] *Ölüm Hastalığı*, *a.g.y.*, s. 27 (özgün metin, s. 38).

[50] *Aynı yerde*, s. 33 (özgün metin, s. 48).

ne denli ölü de olsa ifadeden yoksun değildir. Kendine ait bir dili vardır: *kopyalama.* Bu dil, acılı kadının dile getirecek durumda olmadığı ve yoksunluğundan mustarip olduğu tutkuyu ve yıkımı sergileyen yankılar, kopyalar, benzerler yaratır.

Çiftler ve kopyalar. Bir kopyalama

Kopyalama, tıkanmış bir yinelemedir. Yineleme zamanın içinde sıralanırken, kopyalama zamanın dışındadır. Uzayda bir yansılanmadır, perspektifsiz, süresiz bir ayna oyunudur. Bir kopya, aynının istikrarsızlığını bir zaman boyunca durdurabilir, ona geçici bir kimlik verebilir ama her şeyden önce aynını derinlemesine oyar, onda umulmadık ve dipsiz bir derinlik açar. Kopya, aynının bilinçdışı derinliğidir, onu tehdit eden ve yutması mümkün olan.

Ayna tarafından üretilen kopyalama, "ayna evresi"ne özgü yansımalı özdeşleşmeden önce gelir: Hiçbir şeyin ertelemeyi, yadsımayı, imlemeyi beceremediği bir dürtü tarafından karmakarışık hale getirilmiş istikrarsız kimliklerimizin ileri karakollarına gönderme yapar.

Görüntüye eklenen böyle bir bakışın adlandırılamaz gücü, arzu söz konusu olduğunda kendini ayrıcalıklı ve dipsiz bir evren olarak dayatır: *"Heyecanlı gözlerle Suzanne'a bakmakla, ona yeniden bakmakla yetinirdi, tutku insanı boğduğunda hep yapıldığı gibi bakışını yoğunlaştırarak*[51]." Hipnotik tutku, görüntünün ötesinde ya da berisinde kopyalar görür.

Moderato Cantabile'de, Anne Desbaresdes ve Chauvin, kendi aşk hikâyelerini, kadının erkek tarafından öldürülmeyi istediği tutkulu bir çifte ait olduğunu hayal ettikleri hikâyenin bir yansısı olarak inşa ederler. Kendilerinden önceki

[51] *Pasifik'e Karşı Bir Bent*, a.g.y., s. 50 (özgün metin, s. 69).

bu çiftin mazoşist doyumuna imgesel bir gönderme olmasaydı, söz konusu iki kahraman varolabilir miydi? Örgü, başka bir kopyalama oyununun "moderato cantabile"* oynanabileceği biçimde oluşturulmuştur: Anne ve oğula ilişkin kopyalama. Anne ve çocuk, bir kadının kimliğinin çocuğuna duyduğu aşkta boğulmasına ilişkin o imgesel düşünceyi doruk noktasına taşırlar. Kız ve anne rakip ve düşman olabilirken (*Sevgili*), *Moderato Cantabile*'de, anne ve küçük oğlu yiyip bitiren saf aşk olarak ortaya çıkarlar. Tıpkı şarap gibi ve hatta daha içmeden önce, oğlu Anne Desbaresdes'i esir alır; kadın kendini yalnızca onda kabullenir -bağışlayıcı ve kendinden geçmiş; o, aşkla ilgili ima edilen düş kırıklıklarının yerine geçen ve kadının deliliğini açığa çıkaran eksendir. Oğul, düş kırıklığına uğramış bir annenin deliliğinin görünür biçimidir. Onsuz, kadın belki de ölmüş olacaktır. Onunla, aşktan, pratik ve eğitsel yöntemlerden ama aynı zamanda yalnızlıklardan başı dönmüş haldedir; ötekilerden ve kendinden sonsuza dek sürgün edilmiştir. Romanın başlangıcında, sevgilisi tarafından öldürülmeyi arzulayan kadının gündelik ve sıradan bir kopyası olarak Anne Desbaresdes, oğluna olan aşkında kendi esrik ölümünü yaşar. Bu karmaşık figür (tutkulu anne-oğul / kadın sevgili-erkek sevgili / ölü kadın-öldüren erkek), arzunun mazoşist derinliklerini sergileyerek, kadınsı acının hangi narsisistik ve öz duyumsal zevklerden destek aldığını gösterir. Kuşkusuz, oğul annesinin dirilişidir ama buna karşılık, annenin kendine ait ölümleri oğulda yaşamaya devam eder: Aşağılanmaları, şimdi etten kemikten hale gelmiş olan adlandırılamaz yaraları. Annesel aşk ne denli bir kadının acısı üze-

* Orta tempoda ve ezgili. (ç. n.)

rinde dalgalanırsa, çocuk o denli acılı ve incelikli biçimde sevecendir...

Hiroşima Sevgilim'deki Japon ve Alman erkekler de birbirinin kopyasıdır. Nevers'li genç kadının aşk deneyiminde, Japon erkek kadının ölü sevgilisinin anısını canlandırır ama Alman erkeğe duyulan aşkın unutulması mümkün olmayan biçimde mevcut olduğunu, buna karşılık, Japon erkeğe duyulan aşkın ölmeye yazgılı olduğunu ima eden varsanılı bir yap-boz içinde, iki erkek imgesi birbirine karışır. Niteliklerin kopyalanması ve değiş tokuşu. Bu tuhaf ozmos içinde, Hiroşima felâketinden sağ çıkan birinin canlılığı iç karartıcı bir yazgıyla gölgelenirken, ötekinin kesin ölümü, genç kadının örselenmiş tutkusunda yarı saydam biçimde yaşamayı sürdürür. Aşk nesnelerinin bu yankılanışı kadın kahramanın kimliğini un ufak eder: Hiçbir zamana ait değildir ama öz varlığının kederli ve kendinden geçmiş biçimde dalgalandığı, bulaşıcı kendiliklerin uzayına aittir.

Cinai giz

Konsolos Yardımcısı'nda bu kopyalama tekniği en üst noktasına varır. Anne-Marie Stretter'ın dekadan melankolisi, *-Pasifik'e Karşı Bir Bent*'teki ayağı hasta Asyalı kadın temasını yineleyen[52]- Savannaketh'li Budist rahibenin dışavurumcu deliliğine karşılık oluşturur.

Asyalı kadının içe dokunan sefaleti ve çürüyen bedeni karşısında, Anne-Marie Stretter'ın Venedikli gözyaşları lüks ve katlanılmaz bir kapris gibi görünür. Buna karşın, işin içine acı girdiği zaman, ikisi arasındaki karşıtlık gücünü yitirir. Hastalık zemininde iki kadının imgeleri birbirine

[52] *Aynı yerde*, s. 87-88 (özgün metin, s. 119).

karışır ve Anne-Marie Stretter'ın uçucu evreni, öteki berduşun damgasını taşımasa bu denli güçlü olması mümkün olmayan bir delilik boyutu kazanır. İki müzisyen: Piyanist, hezeyanlı şarkıcı; iki sürgün: Biri Avrupa'dan, öteki Asya'dan; iki yaralı kadın: Biri görünmez bir yara taşıyan, diğeri ise toplum, aile, insan şiddetinin kangrenli kurbanı... Bu kez erkek olan bir başka kopyanın eklenmesiyle, bu ikili bir üçlü haline gelir: Lahor Konsolos Yardımcısı. Hiçbir zaman itiraf edilmemiş, yalnızca sadist edimlerinden bilinen arkaik bir kederin atfedildiği tuhaf kişi: Okulda küçük koku bombaları yapan, Lahor'da canlıların üzerine ateş açan... Doğru mu, düzmece mi? Herkesin ürktüğü Konsolos Yardımcısı Anne-Marie Stretter'ın suç ortağına dönüşür ve bu büyüleyici kadının göz yaşları bile başkalarını hedeflediği için, yalnızca soğukluğuna maruz kalmaya mahkûm âşığı haline gelir. Konsolos Yardımcısı, Büyükelçinin melankolik karısının olası, yoz bir başkalaşımı olabilir mi; yani onun erkek kopyası, sadistik varyantı, tam da cinsel birleşme yoluyla bile kendini kaptırmadığı eyleme koymanın ifadesi? Ya da belki, bir kadını imkânsız bir aşkla seven bir eşcinseldir; tatminsiz bir arzunun musallat olduğu cinsel ıstırabı içinde, onun gibi olmayı çok isteyecek bir kadını seven bir eşcinsel: Yasanın dışında, erişimin dışında. Eksenini yitirmişlerin oluşturduğu bu üçlü –Budist rahibe, Konsolos Yardımcısı, depresif kadın- romandaki diğer kişileri, Büyükelçinin karısına en bağlı oldukları anda bile dışarıda bırakan bir evren dokur. Anlatıcıya, psikolojik araştırmasının derin zeminini sunar. Diplomatik davranışlarımızın yüzeyi altında yatan ve bazı kadınların hüznünün ketum biçimde tanıklık ettiği cinai ve çılgın giz.

Aşk edimi, her partnerin diğerinin kopyası haline gelmesiyle, bu tür bir kopyalama için sık sık vesile oluşturur. Böy-

lece, *Ölüm Hastalığı*'nda, erkeğin öldürücü takıntısıyla metresinin ölümcül düşünceleri birbirine karışır. Kadının "iğrenç kırılganlığı"ndan zevk alan erkeğin gözyaşları, kadının uykulu ve uzak sessizliğine karşılık oluşturur ve onun anlamını açığa çıkarır: Bir acı. Şeylerin incelikli gerçekliğine tekabül etmediğini düşündüğü, erkeğe ait söylemin sahteliği olduğuna inandığı şey, seviştikleri odayı kendi tutkusuna kayıtsız bir biçimde terk ettiği zaman, kadının kaçışında dışa vurur. Öyle ki sonunda iki karakter, "*denizin beyazlığıyla çarşafların beyazlığı arasında*[53]" iki ses gibi, iki dalga gibi görünürler.

Solmuş bir acı (bir renk gibi) bu erkek ve kadınları, kopyaları ve ikizleri doldurur ve onları doyurarak başka her türlü psikolojiden yoksun bırakır. Bu taklitler sadece *özel isimler*iyle bireyleşirler: Acının enginliğinde katılaşan eşsiz ve nüfuz edilemez kara elmaslar. Anne Desbaresdes, Lol V. Stein, Élisabeth Alione, Michael Richardson, Max Thorn, Stein... İsimler, taşıyıcılarının belki de okur kadar bihaber oldukları bir öyküyü, ama tuhaf ses uyumlarında ısrar eden ve bizim için ani ama bildik bir biçimde anlaşılmaz hale gelerek sonunda bizim kendi bilinçdışı tuhaflıklarımıza neredeyse kendini açığa vuran bir öyküyü içlerinde tutar ve yoğunlaştırır gibidirler.

Olay ve nefret. Kadınlar arasında

Annelerle öldürücü bir ortakyaşamın yankısı olarak iki kadın arasındaki tutku, ikileşmenin en yoğun figürlerinden biridir. Lol V. Stein, nişanlısının Anne-Marie Stretter tarafından elinden alındığını gördüğünde (bunun Stretter'a hayrı dokunmaz ve avutulmaz hüznünü *Konsolos Yardımcı-*

[53] *Ölüm Hastalığı*, *a.g.y.*, s. 43 (özgün metin, s. 61).

sı'nda öğreniriz), sıkıntılı ve ulaşılmaz bir yalıtılmışlığa kapanır: "*Lol'u hiç bilmemek, onu şimdiden tanımak demekti*[54]". Buna karşın, yıllar sonra, herkes onun iyileştiğine ve huzurlu bir evlilik sürdürdüğüne inanırken, o, eski arkadaşı Tatiana *Karl ve Jacques Hold'un sevişmelerini gözetlemektedir*. Çifte âşıktır, özellikle de Tatiana'ya: Aynı kollarda, aynı yatakta onun yerini almayı istemektedir. Öteki kadının –burada Tatiana ilk rakibenin, Anne-Marie Stretter'ın ve son kertede, annenin ikamesidir- tutkusunun bu özümsenişi tersinden de gerçekleşir: O ana dek hafif ve oyuncu olan Tatiana acı çekmeye başlar. Bundan böyle iki kadın, Lol V. Stein'ın kendinden geçmiş gözlerinde dünyanın atlıkarıncasını yöneten acı senaryosunda birbirlerinin taklidi, suretidirler: "[...] *Etrafında şeyler belirleniyor ve Lol birden onların canlı kılçıklarını kavrıyor, dünyanın her yerinde gezinen, dönenen artıklarını, şimdiden yarısı farelerce kemirilmiş bu kalıntıyı, Tatiana'nın acısını, onu görüyor, içi sıkılıyor, her yerde duygusallık, bu yağda kayıyor insanlar. Sanıyordu ki ardarda tamamlanan ve eksilen, dolan ve boşalan, sonra hep yeniden hizmete hazır bir zaman olasıdır, hâlâ inanıyor, hep inanacak, asla iyileşmeyecek*[55]."

Yıkmak, Der Kadın'ın [*Détruire, dit-elle*] aynasında kopyalar çoğalır ve metnin gövdesinde bir kez adlandırıldıktan sonra yüzeye çıkarak başlığı aydınlatan ve romanın sahneye koyduğu tüm ilişkileri anlaşılır kılan yıkım temasının üzerinde sürüklenirler. Mutsuz bir aşkın ardından ve kız bebeğinin doğum sırasında ölmesinden sonra depresyona giren Éliabeth Alione, hastalarla dolu, perişan bir otelde dinlenmektedir. Orada, hep yazar olmaya çalışan iki Yahudiyle, Stein ve kopyası Max Thor'la karşılaşır: "*Bazen nasıl da güçlü*

---

[54] *Lol V. Stein'ın Kendinden Geçişi, a.g.y.*, s. 54 (özgün yapıt, s. 81).

[55] *Aynı yerde*, s. 112 (özgün yapıt, s. 159).

biçimde kendini dayatıyor, onu yazmamak[56]". Eşcinsel bir tutku olduğu varsayılan ve iki kadının aracılığı dışında kaydedilmeyi başaramayan dile gelmez bir tutkuyla birbirine bağlanmış iki erkek. Alissa'yı sever/severler ve Élisa'dan büyülenirler. Alissa Thor, kocasının, Stein'ı baştan çıkaran Élisa'yı tanımaktan mutlu olduğunu farkeder. Bu yüzden kendisi de Stein'ın ona yaklaşmasına ve onu sevmesine izin verir (okur bu kışkırtıcı örgü içinde ikililer oluşturmakta özgürdür). Alissa, kopyaların bu çiçek dürbünü evreninde Max Thor'un mutlu olduğunu keşfederek hayrete düşer – Stein'la birlikte, kuşkusuz Élisa nedeniyle? Ama Max, aynı zamanda Alissa'nın kendisi nedeniyle olduğunu da söylemektedir?- " 'Yıkmak', der kadın[57]." Bu yıkımın tümüyle ele geçirdiği Alissa, Élisa'da kendini seyreder ve özdeşleşmenin ve çözülmenin muğlaklığı içinde, o taze genç kadın görüntüsünün altında gerçek bir delilik keşfeder: *"Ben korkan biriyim, diye sürdürüyor Alissa, terk edilmekten korkan, gelecekten korkan, sevmekten korkan, şiddetten, çoğunluktan korkan, bilinmeyenden, açlıktan, sefaletten, gerçekten korkan*[58]."

Hangi gerçekten? Kendininki mi, Élisa'nınki mi? "Yıkmak, der kadın." Bu arada iki kadının arası iyidir. Alissa Élisa'nın sözcüsüdür. Onun sözlerini yineler, geçmişine tanıklık eder, zaten yinelemelerden ve kopyalardan başka bir şey göremediği geleceği konusunda kehanette bulunur; her birinin kendi kendine yabancılığı zaman içinde her birinin kendi kopyasına ve kendi ötekine dönüşmesine yol açtıkça, daha da çok yineleme ve kopya görür.

"Élisabeth yanıt vermiyor.

---

[56] Bkz. Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Minuit, Paris, 1969, s. 46.

[57] *Aynı yerde*, s. 34.

[58] *Aynı yerde*, s. 72.

-Birbirimizi çocukken tanırdık, diyor. Ailelerimiz arkadaştı.

Alissa çok yavaş bir sesle yineliyor:

- "Birbirimizi çocukken tanırdık. Ailelerimiz arkadaştı."

Sessizlik.

-Eğer onu sevseydiniz, eğer hayatınızda bir kez, tek bir kez onu sevmiş olsaydınız, ötekileri severdiniz, diyor Alissa, Stein'ı ve Max Thor'u.

-Anlamıyorum... diyor Élisabeth, ama...

-Başka bir zaman başınıza gelecek, diyor Alissa, ileride. Ama bu ne siz olacaksınız ne de onlar. Söylediklerime aldırmayın.

-Stein sizin deli olduğunuzu söylüyor, diyor Élisabeth.

-Stein her şeyi söyler[59]*."*

İki kadın yankı halinde konuşurlar. Biri ötekinin sözlerini tamamlar ve diğeri, bu sözcüklerin, ortak gerçeklerinin, suç ortaklıklarının bir parçasını dile getirdiğini bile bile onları yadsır.

Bu ikilik, kadın olma olgusundan; kendi imgesini ötekinin imgesi olarak görmeye hazır, histerik olarak tanımlanan bir yoğrulabilirliği paylaşmaktan kaynaklanıyor olabilir mi (*"Öteki ne yaşıyorsa, o da yaşıyordu*[60]*"*)? Ya da aynı kopya erkeği sevmekten? İstikrarlı bir aşk nesnesine sahip olmamaktan; yerleşik bir tutku, belki de annesel tutku hiçbir eksen etrafında sabitlenemediği ve yatıştırılamadığı için, bu aşk nesnesini ele avuca sığmaz yansıların harelenmesinde teşrih etmekten?

Nitekim erkek kadını –kadınları- rüyasında görür. Karısı Alissa'ya âşık olan ama kendisinin Stein'ın kopyası olduğunu da unutmayan Max Thor, rüyasında karısına Élisa diye

---

[59] *Aynı yerde*, s. 102-103.

[60] *Aynı yerde*, s. 131.

seslenirken, Stein da Alissa'yı rüyasında görür ve adını söyler... Élisa/Alissa... *"İkisi birden kendilerini bir aynaya yakalanmış bulurlar"* hep.

"Birbirimize benziyoruz, diyor Alissa; sevmek mümkün olsaydı Stein'ı severdik.

[...]

-Ne kadar güzelsiniz, diyor Élisabeth.

-Biz kadınız, diyor Alissa. Bakın.

[...]

-Sizi seviyorum ve sizi arzuluyorum, diyor Alissa[61]*."*

İsim benzerliğine karşın, aralarında gerçekleşen şey bir özdeşleşme değildir. Aynaya ve hipnoza ilişkin geçici tanıma anının ötesinde, öteki olmanın olanaksızlığı baş döndürücü biçimde kendini gösterir. Hipnoz (ifadesi şu olabilir: *Biri ötekidir*), bedenlerinin bütünleşmesinin imkânsız olduğunu, hiçbir zaman ayrılmaz anne ve kız olamayacaklarını saptamanın acısına eşlik eder: *Élisabeth*'in kızı ölmüştür, kız doğarken yok olmuştur. Kadın kahramanların her birinin eksenini yitirmesi ve istikrarsız kimliğinin içinin daha da boşaltılması için bundan fazlası gerekmez.

Bu hipnoz ve ütopik tutku karışımının bileşenleri nelerdir?

Rakibeye ve onun erkeğine yönelik kıskançlık, dizginlenmiş nefret, büyülenme ve cinsel arzu. Tüm bunlar, *"müthiş bir acı"* çeken ve bunu dile getirmeksizin, sanki *"şarkı söyler gibi*[62]*"* yakınan bu dengesiz yaratıkların davranışlarına ve sözcüklerine sızar.

---

61 *Aynı yerde*, s. 99-101.

62 *Aynı yerde*, s. 126.

Bu sözcüklere indirgenmesi imkânsız dürtülerin şiddeti, her şeyden önce davranışların dizginlenmesiyle evcilleştirilmiştir; sanki davranışlar, önceden varolan bir yazıda olduğu gibi, biçime sokma çabası sayesinde çoktan terbiye edilmiştir. Dolayısıyla, nefret çığlığı yırtıcı hoyratlığıyla yankılanmaz. Müzik olarak başkalaşmıştır; kendi de görünmez, yeraltı, rahim içi nitelikler taşıyan bir gizin bilgisini görünür kılan ve uygarlaştırılmış, kendinden geçmiş ama hep yatışmamış olarak kalan, sözcüklerin fazla geldiği bir acıyı uygarlığa ileten bir müzik (Bakire Meryem'in ya da Mona Lisa'nın gülümsemesini anımsatan). Aynı anda hem yansız hem de yıkıcı bir müzik: "*Ağaçları çatırdatan, duvarları yıldırım gibi çarpan*", öfkeyi, "*soylu yumuşaklık*" ve "*mutlak gülüş*[63]" haline getirerek solduran.

Öteki kadının erkeğin ayrıcalıklı partneri olduğu kavranır kavranmaz, kadınsı melankoliyi o kadına kavuşmak yoluyla dindirmek mümkün müdür? Yoksa öteki kadınla karşılaşmanın –onu doyurmanın- imkânsızlığı, kadınsı melankoliyi alevlendirir mi, hatta belki de onun kaynağını mı oluşturur? Her durumda, arkaik rakibenin hapsedilmiş olarak yattığı yerde, içe çekilmiş, yutulmuş olan nefret kadınlar arasında tükenir. Depresyon kendini dışa vurduğu zaman, yıkım olarak erotize edilir: Anneyle zincirlerinden boşanmış şiddet, kadın arkadaşla kibar tahrip.

Pasifik'e Karşı Bir Bent'te, perişan ve deli egemen anne yerini güçlü bir biçimde doldurur ve çocuklarının cinselliğini belirler: "*Umuttan umudunu kesmiş birisi*[64]." "*Doktor krizlerin temelini bentlerin yıkılmasına bağlıyordu. Belki de yanılıyordu. Bunca hınç ancak, yıllar boyu, günden güne, ağır ağır birikebilir-*

[63] *Aynı yerde*, s. 135-137.

[64] *Pasifik'e Karşı Bir Bent*, *a.g.y.*, s. 104 (özgün metin, s. 142).

di. Tek bir nedeni olamazdı. Bentlerin yıkılması, dünyadaki adaletsizlik, ırmakta yıkanan çocuklar da dahil olmak üzere binlerce nedeni olmalıydı bunun [...] *bu yüzden, mutsuzluktan ölmekte olduğunu söyleyebiliyordu şimdi*[65]." "Bahtsızlık" nedeniyle tükenen, kızının karşılıksız yaşadığı cinsellik yüzünden çileden çıkan bu anne krizler geçirir: *"Daha da vuruyordu, sanki yakasını bırakmayan bir gerekliliğin dürtüsüyle. Suzanne yırtılmış giysisinin içinde yarı çıplak, annenin ayaklarına kapanmış ağlıyordu* [...] *Ya onu öldürmek istiyorsam? Onu öldürmek bana keyif veriyorsa eğer*[66]?". Kızı hakkında bunları söyler. Bu tutkunun pençesindeki Suzanne, hiç kimseyi sevmeden kendini verir. Ya da belki ağabeyi Joseph dışında kimseyi sevmeden. Ağabeyin paylaştığı ve kendine özgü azgın ve neredeyse suçlu bir tarzda gerçekleştirdiği ensest arzusu ("[...] *onunla yattığımda bir kızkardeşle yatıyor gibiydim*[67]"), sonraki romanların gözde temasını oluşturur: Kopyalarla kuşatılmış aşkın imkânsızlığı...

Anne nefretinin, deli Budist rahibenin akıl hastalığındaki iç patlamasının ardından (*Konsolos Yardımcısı*), *Sevgili*'deki anne/kız yıkımı, annenin kıza yönelik öfke patlamasının, kendini doğuran kadından nefret eden ve ona âşık olan kızın hayranlıkla gözlediği, yaşadığı ve yeniden kurduğu "olay" olduğu kanısını uyandırır: *"Bunalımlar içinde üzerime atılıyor anne'm, odaya kapatıyor beni, yumruklar indiriyor, tokatlıyor, soyuyor beni, yaklaşıyor, gövdemi, çamaşırlarımı kokluyor, üzerimde Çinli adamın kokusunu bulduğunu söylüyor...*[68]"

Böylece, kavranamaz kopya, egemenliği ve kaçışlarıyla, kız kardeşçe ve anaç yakınlığıyla, ama aynı zamanda

---

[65] *Aynı yerde*, s. 17-18 (özgün yapıt, s. 22).

[66] *Aynı yerde*, s. 100-101 (özgün yapıt, s. 137).

[67] *Aynı yerde*, s. 190 (özgün yapıt, s. 257).

[68] *Sevgili, a.g. y.*, s. 57 (özgün yapıt, s. 73).

zaptedilemez ve dolayısıyla kinci ve tiksinti verici dışsallığıyla beni öldüren, denetlenemez ve imgesel bir arkaik aşk nesnesinin ısrarlı varlığını açığa çıkarır. Tüm aşk figürleri, eril bir varlığın desteğiyle sürekli olarak yeni bir atılımda bulunsalar da, bu öz duyumsal ve kırıp geçiren nesneye yaklaşırlar. Sık sık merkezde yer alsa da, erkeğin arzusu, kadınların kırgın ama sinsice güçlü edilgenliği tarafından her zaman geride bırakılır ve sürüklenir.

Tüm bu erkekler yabancıdır -*Sevgili*'deki Çinli, *Hiroşima*'daki Japon ve tüm bir Yahudiler ve köklerinden kopmuş diplomatlar dizisi... Aynı zamanda hem tensel hem de soyutturlar, tutkularının hiçbir zaman hâkim olmayı başaramadığı bir korku tarafından kemirilirler. Bu tutkulu korku, erkeklerin iskeletini oluşturdukları acının etini sergileyen kadınlar arasındaki ayna oyunlarının doruk çizgisi, ekseni ya da tetikleyicisi gibidir.

Aynanın öteki tarafı

Giderilemez, yine de esrik bir doyumsuzluk, bu biçimde kurulmuş olan ve iki kadını ayıran uzay içinde açılır. Bu kabaca kadın eşcinselliği olarak adlandırılabilir. Bununla birlikte, Duras'da, anlatıcıya kaçınılmaz görünen bir narsisistik serap ya da hipnoz düzeni içinde, öteki olarak aynını, aynı olarak ötekini hedefleyen ve sonsuza dek nostaljik kalacak bir arayış söz konusudur. Duras, erkeklerin ve kadınların rastlantısal ve tehlikeli karşılaşmalarının temelinde yatmaya devam eden, öteki cinsle ilgili fetihlerimizden önceki ruhsal alt katmanı anlatır. Bu neredeyse rahim niteliği taşıyan uzayı dikkate almama alışkanlığındayız.

Ve haksız da değiliz. Çünkü yansıların bu yeraltı mezarında, kimlikler, bağlar ve duygular yıkılır. "Yıkmak, der

kadın." Bununla birlikte, kadın toplumu ne zorunlu olarak yırtıcı ne de basitçe yıkıcıdır. Mecburen erotik olan bağların gevşekliğinden ya da imkânsızlığından, her türlü cinsel nesneyi, her türlü yüce ideali kendi narsisistik akışkanlığı içinde boğduğu için hafif acılı ve zorunlu olarak yaslı bir imgesel suç ortaklığı havası yaratır. Yıkıcılığı yine de zorunlu olarak eğlenceli olmayan bu "topluluğun ironisi" karşısında (Hegel kadınları böyle adlandırırdı) değerler tutunamaz.

Acı, mikrokozmosunu karakterlerin birbirini yansılamasıyla gözler önüne serer. Karakterler, melankolilerini şiddete ve hezeyana varıncaya dek büyüten aynalardaymışlar gibi, kopyalar halinde eklemlenirler. Bu kopyalama dramaturjisi, aynada annesinin imgesini ancak kendi sureti ya da yankısı (yatıştırıcı ya da ürkütücü) olarak bulabilen çocuğun istikrarsız kimliğini anımsatır. Onu huzursuz eden dürtüsel şiddetlerin yelpazesi içinde katılaşmış bir öteki benlik gibi; ona karşı kayıtsız, ama hiçbir zaman sabit olmayan ve bumerang gibi düşmanca bir geri dönüşle onu kuşatmanın hemen kıyısında duran bir öteki benlik gibi. Öznenin özerkliğinin kurulacağı istikrarlı ve sağlam bir kendilik imgesi anlamında kimlik, ancak bu sürecin sonunda, narsisistik harelenme Üçüncünün eseri olan bir coşkulu miraçla tamamlandığı zaman ortaya çıkar.

Yine de içimizde en sağlam olanlar bile, sarsılmaz bir kimliğin bir kurgu olarak kaldığını bilir. Duras'ya özgü acı, bu imkânsız yası (tamamlanmış olsaydı bizi marazi dublörümüzden koparıp bağımsız ve bütünleşmiş özneler arasına yerleştirmiş olurdu) aşırı bir özen ve boş sözlerle anımsatır. Bu yüzden bizi ele geçirir ve ruhsal yaşamlarımızın riskli sınırlarına sürükler.

Hastalıklarımızın edebiyatı olarak Duras'nın yapıtı, modern dünyanın kuşkusuz tetikleyip artırdığı ama temel ve tarih aşırı bir nitelik taşıdıkları anlaşılan sıkıntılarımıza eşlik eder.

Aynı zamanda sınırların edebiyatıdır çünkü adlandırılabilir olanın sınırlarını sergiler. Karakterlerin eksiltmeli söylemleri, acı hastalığını özetleyebilecek bir "hiçliğin" takıntılı biçimde anıştırılması, adlandırılamaz duygu karşısında sözcüklerin çöküşüne işaret eder. Dediğimiz gibi, bu sessizlik, tüyler ürpertici bir kargaşa içinde akkor haline gelmiş bir fırında Valéry'nin gözüne görünen "hiçliği"anımsatır. Duras bu kargaşayı, ne sözcüklerin müziğini arayan Mallarmé'nin ne de yerinde sayan ya da anlatının ileri kaçışını yolundan döndüren ani sıçrayışlarla ilerleyen bir söz dizimi geliştiren Beckett'in tarzında düzene sokar. Karakterlerin birbirini yansılamasının yanı sıra, olduğu gibi kaydedilen sessizlik, acının nihai tezahürü olarak, söylenecek "hiçbir şey" olmadığı konusundaki ısrar Duras'yı bir anlam boşluğuna götürür. Bunlar, retorik bir sakarlıkla birleşerek, tedirgin edici ve bulaşıcı bir huzursuzluk evreni yaratırlar.

Tarihsel ve psikolojik açıdan modern olan bu yazı, bugün kendini postmodernizmin meydan okuması karşısında buluyor. Bundan böyle söz konusu olan, "acı hastalığı"nda, felsefi meditasyonlar kadar erotik savunmaları ya da oyalayıcı hazları da kendi karmaşık burgacında sürükleme yeteneğine sahip *anlatı sentezi*nin bir anından başka bir şey görmemek. Postmodernizm, insanlık komedisine, dibi görünmeyen huzursuzluğa olduğundan daha yakın. Savaş sonrası edebiyatında derinlemesine işlenmiş olan katıksız cehennem, cehennemî erişilmezliğini yitirerek, saydam, neredey-

se sıradan gündelik payımız –bir "hiç"- haline gelmedi mi; tıpkı artık görselleştirilen, televizyonda gösterilen, kısacası artık o kadar da sır olmayan "doğrularımız" gibi...? Bugün komedi arzusu, bu trajedisiz doğru, Arafsız melankoli endişesinin üstünü örtüyor; ondan bihaber olmaksızın. Akla Marivaux ve Crébillon geliyor.

Tarihsel ve zihinsel döngülerin sonsuz geri dönüşü içinde, yeni bir âşık dünya yüzeye çıkmaya çalışıyor. Endişenin kışı yerini görünüşün yapıntısına, sıkıntının boşluğu, parodinin yürek parçalayan oyalayıcılığına bırakıyor. Ve tersi. Kısacası, doğru, acılı ayna oyunlarında ifade edilebildiği gibi, yapay hoşlukların harelenmesinde de kendine yol açabiliyor. Ruhsal yaşam mucizesi, sonuçta, savunmalar ile düşüşlerin, gülümsemeler ile gözyaşlarının, güneşler ile melankolilerin bu nöbetleşmesinden kaynaklanmıyor mu?

KARA GÜNEŞ *Depresyon ve Melankoli*

JULIA KRISTEVA

Bu kara güneşin kaynağı nerededir? Görünmez ve ağır ışınları hangi yolunu yitirmiş galaksiden gelip beni yere, yatağa, dilsizliğe, vazgeçişe çiviler?

(...) "kara güneş" metaforu kederli ruh halinin kör edici gücünü iyi özetler: Ağır ve berrak bir duygu, sevilenin ve kayıpla özdeşleşen öznenin kendisinin (şair "yıldız"dan "dul" kalınıştır) ölümü demek olan ölümün kaçınılmazlığını dayatır.

Julia KRISTEVA

KİTAP
SKB 0278368 VSU

BAĞLAM

ISBN 978-605-5809-19-5
9 786055 809195