ideolojinin aile miti



SLAVOJ ŽiŽEK

ÍDEOLOJĬNÍN AÍLE MÍTÌ

ÍDEOLOJÌNÍN AÍLE MÍTÌ

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Mine Yıldırım

ENCORE

İngilizce Orijinali
İdeolojinin Aile Miti © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore
Birinci Basım Ocak 2012
Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

EncorE
İstasyon Caddesi, Hüseyin Paşa Sokak
No:13/2 Kızıltoprak 34724 İstanbul
kitap@encoreistanbul.com

978-605-87689-3-2

Kapak Resmi: *300*, film karesi
Kapak Tasarımı: Mehmet Öznur
Grafik Uygulama: Ahmet Sevgi

BASKI VE CİLT *Sena Ofset* : SERTIFIKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

"Bilinmeyen Bilinenler"

Seri İçin Önsöz

Žižek'in felsefe, politika, film ve diğer popüler sanat üzerine ayrıntılı Lacancı analizleri ilk kitabı İdeolojinin Yüce Nesnesi'nde başlayarak tüm kitaplarına yayılır. Judith Butler "Slavoj için Lacan ve Hegel tartışmak adeta nefes almaktır" der. Özgün bir araç olarak gördüğü Lacancı psikanalizi kullanarak farklı alanlara müdahaleleri söylenenleri tekrar etmekten ya da eleştirmekten, hatta yeni bir şeyler bile söylemekten öte farklı bir boyutla ilişkilenir ve bu da bizi zaman zaman rahatsız eder. Zaman zaman ise söylediklerinin tam da kendi düşüncelerimiz olduğunu düşünür ve doğrudan birer Žižekçi olur çıkarız. İşte bu "tuzak" dünyada Žižek takipçilerinin sayısını durmaksızın artırsa da Žižek! adlı filmde kendisi "en büyük endişem önemsiz biri olmak değil kabul görmektir" der.

Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini kapsayan "Bilinmeyen Bilinenler" serisi işte bu farklı boyuta, kabul görmemiş inançlarımızın hatta toplumsal değerlerimizin temelini oluşturan ama yine de görmezlikten geldiğimiz, farkında olmadığımız alanlara odaklanıyor. Hegel'in "Tin Kemiktir" formülündeki kafatası kemiği Žižek'e göre öznedeki temsillenemez bir imkansızlığı, bir boşu işaret eder. Onun Donald Rumsfeld analizinde vardığı bildiğimizi bilmediklerimiz ek önermesi Rumsfeld'in Irak'ta yapılan işkenceleri bildiğini bilmemesine, yani Lacan'ın söylediği "kendini bilmeyen bilgi"ye ilişkindir:

> "2003'te Rumsfeld biraz amatörce, bilinen ve bilinmeyen arasındaki ilişki hakkında felsefe yapmaya girişti: 'Bilinen bilinenler vardır. Bunlar bildiğimizi bildiğimiz şeylerdir. Bilinen bilinmeyenler vardır. Yani, bazı şeyler vardır ki bilmediğimizi biliriz. Fakat bilinmeyen bilinmeyenler de vardır. Bunlar bazı şeyler ki bilmediğimizi bilmeyiz.' Onun eklemeyi unuttuğu önemli bir dördüncü tanım var: 'bilinme-

yen bilinenler', bildiğimizi bilmediğimiz şeyler ki bu tam anlamıyla Freudcu bilinçdışıdır..."

"İdeolojinin Aile Miti" Žižek'in 2008 yılında Verso'dan çıkardığı *In Defence Of Lost Causes* kitabının ikinci bölümünde yayınlandı.

Encore Yayınları



ÍDEOLOJÌNÍN AÍLE MÍTÌ

Tarihsel Gerçek algısını, temel bir ideolojik işleyiş olan aile anlatısı açısından ele alan pek çok inceleme yazılmıştır: Daha büyük toplumsal güçlerin (sınıfların vb.) çatışmasına dair bir hikaye, aile dramasının koordinatlarına göre şekillenir. Bu ideoloji, tabii ki, en son ifadesini, ileri düzey ideolojik makine olan Hollywood'da bulur: Tipik bir Hollywood yapımında, Kraliçenin Fedaileri'nin kaderinden Ekim Devrimi'ne, Yerküre'ye çarpan asteroitlere kadar her şey, Ödipal bir anlatıya dönüştürülür. (Bir Deleuzecü, bu tür bir ilişkilendirmeyi ana ideolojik makine haline getiren temel teorik desteğin psikanaliz olduğuna işaret etme fırsatını kaçırmayacaktır.)

"Kapitalist Gerçekçilik"

Atacağımız ilk adım, bu aile anlatısını en basit *kiç* düzeyinde analiz etmek olmalıdır. Burada en iyi örnek, "kapitalist gerçekçiliğin" ilk büyük yazarı olan Arthur Hailey'in (*Otel*, *Havaalanı*, *Arabalar* adlı kitapları 1960'ların çoksatanları arasına giren Hailey, Gladkov'un *Çimento*'sunda yaptığı gibi, 1920'lerin sonları ve 1930'lardaki Stalinist klasiklerin sürpriz taklitlerinde, üretimin ya da karmaşık bir örgütlenmenin belirli bir alanına odaklanmıştır.[1] Anlatısının melodramatik planını, alanın nasıl işlediğine dair uzun tariflerle birleştirmiştir), bugünkü varisinin Michael Crichton olduğu söylenebilir. Crichton, bugünün egemen korku politikasına uygun olarak, postmodern tekno-polisiye türünü kazandırmıştır: O, en ileri düzey korku romancısıdır – geçmişin korkusu (*Jurassic Park*, *Ölü Yiyiciler*), nano-teknolojik geleceğin korkusu (*Av*), Japon iş dünyası korkusu (*Yükselen Güneş*), cinsel taciz korkusu (*Taciz*), robot teknolojisi korkusu (*Batı Dünyası*), ilaç endüstrisi korkusu (*Koma*), uzaylı istilası korkusu (*Uzay Mikrobu*) ve ekolojik felaket korkusu (*Korku Hali*). Son kitabı *Korku Hali*, üzerimize atlamak için

pusuya yatmış bekleyen karanlık güçler dizisine şaşırtıcı, beklenmedik bir son getirerek, zararı eşit dağıtmıştır: Amerika'nın en azılı düşmanları, çevrecilerin ta kendisidir.[2]

Birçok eleştirmenin belirttiği gibi, Crichton'un kitapları aslında roman değildir; daha çok bitmemiş taslaklar, senaryo tanıtımları gibidir ve tam da böyle olmaları nedeniyle, bugünün ideoloji analizi açısından oldukça ilginçlerdir: Ciddi bir nitelik yoksunluğu, tamamen "saydam" yazma biçimi, altta yatan ideolojik fantazilerin utanç verici bir yüceltme-çözülüşünün en saf halinde, tabiri caizse çıplak bir formda sahnelenmesine izin verir. Buradaki örneğimiz, Nevada çölündeki bir laboratuvarda gerçekleştirilen nano-teknolojik bir deneyde korkunç bir tersliğin ortaya çıkmasını ve milyonlarca mikro robottan oluşan nano-partikül bulutunun firar etmesini konu alan *Av*'dır.[3] Kara bir böcek sürüsü şeklinde görünen bulut, kendini idame ettirebilmekte, kendini yeniden üretebilmektir; oldukça zekidir, deneyimle öğrendikleri sayesinde her an evrimleşmektedir. Onu yok etmeye yönelik her çaba, başarısızlıkla sonuçlanmıştır.[4] Yırtıcı bir hay-

van olmaya programlanmıştır; insanlar onun avıdır. Bu mekanik belanın savunmasız bir dünyaya bırakılmasını önlemeye çalışan, laboratuvara kıstırılmış bir avuç bilim insanı vardır... Böyle hikayelerde olduğu gibi, bu "büyük plan" (insanlığın ta kendisini imha etmekle tehdit eden felaket) "küçük plan"la; rolleri tersine çevrilmiş sorunlu bir evli çiftin de dahil olduğu bilimciler arasında bir dizi ilişki ve gerilimle birleştirilir. Romanın anlatıcısı Jack, başka birinin yolsuzluğu üzerine kalıp kovulmadan önce, bir medya teknolojisi şirketinin gelişmiş bilgisayar programlama bölümünün yöneticisidir. Şimdi Jack bir ev-adamı eşi Julia ise, felaketin meydana geldiği Nevada çölü laboratuvarının sahibi nano-teknoloji şirketi Xymos'un genel müdür yardımcısıdır. Julia tam bir işkoliktir, erotik, çıkarcı ve soğuktur; *Taciz*'deki şirret şirket kadınının başka bir versiyonudur. Romanın başında Jack, üç çocukla baş etmek zorunda olan bir baba olarak süpermarkette, başka bir babayla "Pampers mı daha iyi, Huggies mi?" tartışması yürütür ve kafasında eşinin onu aldattığına ilişkin şüphelerle cebelleşir.

Sadece insan çıkarına odaklanan bir alt-plan

olmanın ötesinde, bu aile planı romanın gerçekten neyle ilgili olduğudur: Nano-partikül avı aile gerilimlerinin somutlaşması olarak algılanmalıdır. Bu avın (sürünün) Lacan'ın, XI. *Seminer*'inde, "*lamella*" dediği şeye tekabül ettiği, Lacan bilen birinin gözünden kaçmayacaktır. Sürü sonsuz esnekliği sayesinde parçalanamaz görünür; kendini daima yeniden bir bütün haline getirir; kendini birçok şekle sokabilir. Onda, saf şeytani hayvansılık ile makinemsi kör direnç bir araya gelmiştir. *Lamella*, özün yoğunluğuna sahip olmayan, pürüzsüz bir yüzeyin varlığıdır; sürekli olarak şekil değiştirmekle kalmayıp aynı zamanda kendini bir başka araca dönüştürebilen sonsuz, plastik bir nesnedir: Öyle bir "şey" düşünün ki; önce tiz bir ses olarak duyulsun, sonra canavarca tahrif edilmiş bir beden olarak ortaya çıkıversin. Bir *lamella* bölünmez, tahrip edilemez ve ölümsüzdür – korku kurmacalarında kullanıldığı anlamıyla, ölmeyendir o: Yüce ruhani bir ölümsüzlük değil; yok edilmelerinin ardından kendilerini yeniden oluşturan ve beceriksizce hayatlarına devam eden "yaşayan ölü"lerin müstehcen ölümsüzlüğüdür. Lacan'ın belirttiği gibi, *lamella* var olmaz,

ayak direr: Gerçek dışıdır, saf benzeyişin varlığıdır, merkezi bir boşluğun etrafını sarmış gibi görünen görünümlerin çokluğudur ve tamamen fantazmatik durumdadır. Libidonun bu kör, tahrip edilemez direnci, Freud'un "ölüm dürtüsü" dediği şeydir ve burada unutmamamız gereken şey "ölüm dürtüsü"nün, paradoksal bir biçimde, tam karşıtına verilen Freudcu ad olduğudur: Psikanalizde ölümsüzlüğün görünme biçimine, yaşamın esrarengiz fazlasına; yaşam ve ölüm, doğma ve çürüme biyolojik döngüsünün ötesinde, ayak direyen "ölmeyen" dürtüye verilen ad. Freud, ölüm dürtüsünü "tekrar etme dürtüsü"yle; geçmişin acı deneyimlerini, o deneyimlerden etkilenen organizmanın doğal sınırlarını aşan, hatta organizmanın ölümünün ötesinde direnen tekinsiz tekrarlama dürtüsüyle bir tutar. Aslında *lamella* "cinsiyetli üreme döngüsüne tabi olmasından dolayı, canlı varlıktan tenzil edilen" şeydir[5]: Cinsel farkı önceler; cinsellik dışı bölünme yoluyla kendini çoğaltır ve yeniden üretir.[6] Romanın en can alıcı sahnesinde Jack, sürüden enfeksiyon kapan ve nano-partiküllerle ortak yaşam sürdüren, onlardan insan-üstü yaşam-gücü

alan Julia'yı bunlardan haberdar olmaksızın, kollarına alır.

"Onu sıkıca kavradım. Yüzünün derisi hızla titreyerek parçalanmaya başladı. Bağırdıkça yüz hatları şişip belirginleşiyordu. Gözlerinin korkuyla baktığını düşündüm. Yüzü, şişmeye devam etti, sonra yüzünde küçük oluklar ve yarıklar oluşmaya başladı.

Ve sonra Julia, aniden, gözümün önünde, tam anlamıyla parçalanmaya başladı. Bedeni ve şişmiş yüzünün derisi, bir kumulun üzerinde uçuşan kum taneleri gibi, partikül olukları halinde ondan uzaklaşmaya başladı. Partiküller, manyetik bir yay üzerinde, odanın duvarlarına doğru kavis çizmeye başladı.

Kollarımdaki bedeninin giderek hafiflediğini hissettim. Partiküller, ıslığa benzer bir ses çıkararak odanın köşelerine doğru uçuşmaya devam ediyordu. Uçuşmaları sona erdiğinde geriye kalan –hâlâ kollarımda tuttuğum şey– soluk ve kadavramsı bir formdu. Julia'nın gözleri, yanaklarına gömülmüştü. Dudakları incelmiş ve çatlamış; cildi yarı saydamdı. Saçlarının rengi solmuş, zayıftı. Köprücük kemiği, ensesinden fırlamıştı. Kanserden ölmekte olan biri gibiydi. Ağzını ara-

ladı. Zar zor nefes alırken söylediği cansız sözcükleri duydum. Eğildim ve kulağımı daha iyi duyabilmek için dudaklarına yaklaştırdım.

'Jack,' diye fısıldadı. 'Beni yiyor.'" (468-69).

Daha sonra, bu ayrılık yarım kalır; partiküller Julia'ya geri döner ve onu yeniden canlandırır:

"Duvarlardaki partiküller, özgürce hareketleniyordu. İç içe geçerek onun yüzüne ve bedenine dönüyorlardı. (...) Ve aniden, bir *ıslıkla*, bütün partiküller geri döndü ve Julia eskiden olduğu gibi eksiksiz, güzel ve kuvvetliydi ve beni hor gören bir bakışla kendinden uzaklaştırdı..." (471).

Son karşılaşmada ise, sürüden oluşan ve ışıldayan Julia ile tükenmiş haldeki gerçek Julia'yı yan yana görürüz:

"Julia, havada girdap gibi hareket ederek bana yaklaştı ve bir tirbuşon gibi kıvrılarak yanı başımda duran merdiveni kavradı. Karşımdaki kişi Julia değildi, bir kişi de değildi, bir sürü idi ve bu sürü öylesine düzensizdi ki, bir an onun gözlerinden düşmanı, onu oluşturan partikülleri görebilmiştim. Aşağı baktım ve ölü gibi solgun gerçek Julia'yı gördüm, öylece duran ve bana bakan, yüzü

> bir iskeleti andıran Julia'yı. Şimdi yanımdaki sürü, belirgin bir görünüm kazanıyordu; önce gördüğümden daha belirgin bir görünüm. Yeniden Julia'ya benzemişti." (476).

Burada söz konusu olan, hatta tartışmaya açtığımız şey bilim değildir. Temel fantazi senaryolarından birinden, daha doğrusu fantazi ile gerçeklik arasındaki bağın dağıldığı senaryodan söz ediyoruz. Bu dağılmayla birlikte, fantazi ve gerçekliği, sürü-Julia'yı ve "gerçek" Julia'yı ayrı ayrı elde etmiş oluruz. Tıpkı Terry Gilliam'ın *Brazil*'inin başlangıcındaki mükemmel sahnede olduğu gibi: Pahalı bir restoranda yemek servisinde önce bir tabağa, boka benzeyen (ve muhtemelen bok gibi tadı olan) küçük bir pasta konur; tabağın hemen üzerinde ise, bize "yediğimizin gerçekte" muntazam, sulu bir biftek olduğunu



Brazil (1985)

gösteren renkli bir fotoğraf asılıdır...

Bu, *Av*'ı nasıl okumamız gerektiğini de gösterir: Nano-teknolojiyle ilgili tüm (sözde)bilimsel spekülasyonlar, burada hizmetçiye indirgenmiş bir iş kadını olan hırslı ve şirret eşinden bunalmış kocanın hikayesini anlatan bir alt-metne aittir. Şüphesiz ki, romanın sonunda "normal" çift yeniden yaratılır: Jack'in yanında, pasif fakat anlayışlı Çinli bilim kadını meslektaşı, Julia'nın saldırganlığı ve hırslarından yoksun Mae'yi görürüz.

Hollywood'da "Çift" Üretimi

Aynı temanın bir benzeri –baba otoritesinin çıkmaza girmesi ve yeniden tesis edilmesi– tüm Steven Spielberg filmlerinde de sinsice işlenmektedir – *E.T.*, *Güneş İmparatorluğu*, *Jurassic Park*, *Schindler'in Listesi*... E.T.'yi gören küçük çocuk ve ailesinin, (filmin en başında öğrendiğimiz üzere) babaları tarafından terk edildiğini unutmamamız gerekir; sonuç olarak E.T., aileye yeni bir baba (filmin son karesinde anneye sarılırken gördüğümüz iyi kalpli bilim adamı) sağlayan ve "yitip giden aracıdır" – yeni baba geldiğinde E.T. aileyi bırakıp "evine dönecektir". *Güneş İmparatorluğu* ise, savaş yorgunu Çin'de ailesi tarafından terk edilmiş ve ancak (John Malkovich'in canlandırdığı) yapay-baba sayesinde hayatta kalabilen bir çocuğa odaklanır. *Jurassic Park*'ın ilk sahnesinde de, çocuklarını bir dinozor kemiğiyle korkutuyormuş gibi yapan (Sam Neill'in canlandırdığı) baba figürünü görürüz. Şüphesiz bu kemik, sonradan devasa dinozorlara dönüşecek olan ufak bir nesne-kalıntısıdır; bu nedenle de, filmin fantazmatik evreni içinde, dinozorların yıkıcı öfkesinin, paternal süperego gazabının maddeleşmesi olduğu öne sürülebilir.

Filmin ortalarında, çok zor gözlemlenebilecek bir detay da bu okumayı doğrular niteliktedir. Neill ve iki çocuğu, katil etobur dinozorlardan kaçarken devasa bir ağaca sığınır, ölümüne yorgun düşen üçlü ağaçta uyuya kalır. Neill, beline sıkıştırdığı kemiği kaybeder ve bu tesadüfi kaybın adeta büyülü bir etkisi vardır – uykuya dalmadan önce Neill çocuklarına sokulur, onlara şefkat ve ihtimam gösterir. Ertesi sabah ağaca doğru yaklaşan ve onları uyandıran dinozorlar, yardımsever otçul bir türe dönüşür... *Schindler'in Listesi*, en basitinden, *Jurassic Park*'ın yeniden yapımıdır (eğer aralarında bir fark varsa, yeniden yapım orijinalinden çok daha kötüdür): Dinozor yaratıkların yerini Naziler, (filmin başındaki) sinik-vurguncu ve oportünist baba figürünün yerini Schindler ve hayatları tehlikedeki çocukların yerini ise gettodaki Yahudiler (ki filmdeki çocuksulaştırılmaları dikkat çekicidir) almıştır – film, Schindler'in Yahudilere karşı sorumlu olduğu paternal görevini zamanla keşfetmesinin; şefkatli ve sorumluluk sahibi bir babaya dönüşmesinin hikayesini anlatır. Ve *Dünyalar Savaşı* da, bu efsanenin son parçası olacak nitelikte değil midir?

Filmde Tom Cruise, iki çocuğunu ihmal eden, dul bir proleter babayı canlandırır ve uzaylıların istilası onda, gerçek paternal içgüdüleri yeniden uyandırır ve kendini şefkatli bir baba olarak yeniden keşfeder – şüphesiz ki son sahnede, film boyunca onu hor görmüş olan oğlu tarafından da kabul görecektir. On sekizinci yüzyıl hikayelerine benzeyen filmin alt başlığı "çalışan bir babanın oğluyla uzlaşmasının hikayesi" de olabilirdi... Bu anlamda film, kana susamış uzaylılar *olmaksızın* da hayal edilebilir: Geriye kalan ve bir anlamda "filmin gerçekten de anlattığı şey", iki çocuğunun saygısını kazanmaya çalışan, dul bir proleter babanın hikayesidir. Tam da bu noktada, filmin ideolojisi yatmaktadır: Hikayenin iki düzeyi düşünüldüğünde (kaybedilen ve geri kazanılan paternal otoritenin Ödipal düzeyi ve istilacı uzaylılar ile çatışmanın olduğu o görkemli düzey), açık bir dissimetri vardır; çünkü Ödipal düzey hikayenin "gerçekten ne anlattığı"yken, dışsal görkemli düzey onun sadece metaforik uzantısıdır. Filmin müziğinde, bu Ödipal boyutun üstünlüğünü açıkça gözler önüne seren güzel bir detay vardır: Uzaylıların saldırılarına, tuhaf bir biçimde, Tibetli

Budist ilahilerinin alçak bas ve trompet sesini andıran tek notalı, ürpertici, alçak-trombon sesi; acı çeken-ölmekte olan şeytani babanın sesi (ki bu ses, Spielberg'ün *Üçüncü Türle Yakınlaşmalar*'ındaki "iyi" uzaylıları tanımlayan beş notalı "güzel" melodik parçayla açık bir tezat içindedir) eşlik eder.

Şüphesiz ki aynı tespit, sinema tarihinin gelmiş geçmiş en çok izlenen filminin, James Cameron'ın *Titanik*'inin de altında yatan temayı açığa çıkarır: *Titanik* gerçekten de bir felaketi, geminin buzdağına çarpmasını anlatan bir film mi? Tam felaket ânına dikkat edersek: Felaket tam olarak, iki genç aşığın (Leonardo di Caprio ve Kate Winslett), aşklarını cinsel ilişkiyle eksiksiz hale getirmelerinin hemen ardından, geminin güvertesine çıktıkları anda gerçekleşir. Ancak hepsi bu kadar değil: Eğer hepsi bu kadar olsaydı, felaket basitçe ikili ihlale (gayrimeşru cinsel ilişki; sınıfsal ayrımları aşmak) karşı verilmiş Kaderin cezası olurdu. Ayrıca, güverteye çıktıklarında Kate sevgilisine, tutkuyla, ertesi sabah New York'a vardıklarında, gerçek aşkıyla birlikte yaşayacağı yoksul bir hayatı, zenginlerin arasında yaşayacağı yoz bir hayata tercih edip gemiyi

onunla birlikte terk edeceğini söyler. Tam da *bu* anda gemi, şüphesiz ki *gerçek* bir felaket olacak olan çiftin New York'taki birlikteliğini engellemek için buzdağına çarpar – gündelik hayatın sefaletinin aşklarının sonunu getireceğini tahmin etmek çok da zor değildir. Dolayısıyla felaket, onların aşklarını korumak için, "sonsuza dek mutlu" yaşayacakları illüzyonunu sürdürebilmek için gerçekleşir...

Dahası; di Caprio'nun son anları bize daha iyi bir kanıt sunabilir. Soğuk sularda donarak ölmek üzereyken Winslet büyük bir tahta parçasının üzerinde salimen yüzmektedir; aşığını kaybediyor olduğunu anlar ve şöyle bağırır: "Gitmene asla izin vermeyeceğim!" ve bunu söylerken de, onu elleriyle ileri doğru iter. Peki ama neden? Çünkü onunla işi bitmiştir. Yani, *Titanik*, bir aşk hikayesiyle birlikte,



Titanik (1997)

başka bir hikayeyi de, yüksek sosyeteden, şımarık bir kızın kimlik krizi hikayesini de anlatır. Kafası karışmış, kim olduğunu ve hayatta ne yapacağını bilmeyen bu kız için di Caprio bir sevgili olmaktan ziyade, "yitip giden aracıdır" ve tek işlevi, kızın benlik hissini ve hayattaki amacını, görüntüsünü (ayrıca gerçekten de ona, kendi imgesini çizdirmiştir) yeniden oluşturmasını sağlamaktı. İşi bittiğinde de kaybolabilir. Tam da bu nedenle, Kuzey Atlantik'in dondurucu sularında kaybolmadan önceki son sözleri, sevgilisinden ayrılmakta olan bir aşığın son sözleri değildir. Sözleri, bir vaizin son vaazını andırır; sevgilisine hayatını nasıl devam ettirmesi gerektiğini, dürüst ve güvenilir biri olmasını vs. söyler. Bunun anlamı, Cameron'ın yüzeysel Hollywood-Marksizmi (oldukça açık bir biçimde alt sınıfları ayrıcalıklı kılması, zengin fırsatçılığının ve kaba egoizminin karikatür tasviri) bizi yanıltmamalıdır: Yoksula duyulan bu sempatinin altında, başka bir anlatı daha vardır ve bu basbayağı tutucu bir efsanedir: İlk kez Kipling'in *Korkusuz Kaptan*'ında resmedildiği gibi, kimlik krizindeki zengin genç, kısa bir süreliğine yoksulun dişiyle tırnağıyla kazandığı

yaşamına temas etmesinin ardından, hayata döner. Yoksula duyduğu merhametin arkasında pusuya yatmış bekleyen, vampirimsi sömürüleridir.

Hollywood'un bu büyük tarihsel olayları, aşık bir çiftin ortaya çıkmasına arka plan olarak sahnelemesi prosedürünün, en gülünç ve en iyi örneği Warren Beatty'nin *Kızıllar*'ıdır. Bu filmde Hollywood, yirminci yüzyılın muhtemelen en travmatik olayı olan Ekim Devrimi'ni ehlileştirmenin bir yolunu bulmuştur. Şu soruyu sormak yeterlidir: Ekim Devrimi filmde nasıl tasvir edilmiştir? John Reed ve Louise Bryant çifti derin bir duygusal bunalım içindedir. Louise, John'u bir platform üzerinde tutkuyla devrimci bir konuşma yaparken izlemiş ve aşkları yeniden alevlenmiştir. Sonraki sahnede, devrimin alışılagelmiş sahneleriyle birleştirilmiş sevişmeleri-



Kızıllar (1981)

ni görürüz. Bazı sahneler, apaçık biçimde sevişme sahneleriyle birlikte yankılanır. Örneğin, John Louise'in içine girdiğinde, gösteri yapan insan kalabalığının "içinden geçen" bir fallik tramvayın etrafını sardığı ve onun durduğu bir caddeyi kesme vardır... Ve tüm bunlar olurken, arkada Enternasyonal marşı çalmaktadır. Orgazmın tepe noktasında ise, tıklım tıklım delegelerle dolu bir salona seslenen Lenin belirir. Soğuk devrimci liderden ziyade, çiftin sevişmesini başlatan ve onları seyreden bilge bir öğretmen gibidir. Çiftin yeniden kurulmasına hizmet edecekse, Ekim Devrimi bile kullanılabilir...

Büyük tarihsel epiklerin bir çift oluşturmak için arka plan olarak kullanıldığı bu Hollywood formülü, başka kültürlerde de var mıdır acaba? Ekim Devrimi'nin vârislerine bir göz atalım – yalnız şimdiden belirtmeliyim ki, burada bizi (çok büyük olmasalar da) bazı sürprizler bekliyor. Stalinistlerin, sinema üretiminin Hollywood tipi hayal-fabrikası şeklinde örgütlenişinden nasıl büyülendiğini hatırlayın. 1930'larda Sovyet sinema sektörünün lideri olan Boris Şumyatski, Hollywood'u ziyaret etmiş, bu ziyareti sırasında Hollywood'a hayran kalmış ve

Kırım'da bir Sovyet Hollywood'u inşa etmeyi planlamıştı. Ancak ne yazık ki, 1930'ların sonunda, Şumyatski'nin emperyalist bir ajan olduğunun ortaya çıkmasıyla bu yüce plan gerçekleşememişti – gerçekleşen Şumyatski'nin infazı oldu. Chiaurelli'nin göz ardı edilmiş eseri *Berlin'in Düşüşü*'nü (1948) ele alalım. Hitler Almanyası'na karşı Sovyetler'in kazandığı zaferi konu alan film, Stalinist savaş epiğinin en ileri örneğidir. Film, 1941'de, Almanların SSCB'ye saldırmalarından kısa bir süre önce başlar; demir işçisi olan kahramanımız Stakhanovit taşralı bir öğretmene âşık olur, ancak ona yaklaşamayacak kadar utangaçtır; bu sırada Stalin kahramanımızı ödüllendirir ve onu evinde kabul eder. Filmin, 1953'ten sonra çıkarılan, daha sonra da ortadan kaybolan bir sahnesinde, resmi kutlama-



Berlin'in Düşüşü (1948)

ların ardından Stalin kahramanımızın huzursuz olduğunu fark eder ve ona ne derdi olduğunu sorar. Kahraman, Stalin'e aşk sorunlarını açar ve Stalin de ona kadının gönlünü nasıl kazanması gerektiğine ilişkin nasihatlerde bulunur: Ona şiirler yazmasını söyler vb. Stalin'in yanından ayrılan kahramanımız, kadını baştan çıkarmayı bu kez başarır. Tam kadını kucağına alıp çimlere yatıracağı anda (cinsel ilişkiye ramak kala), Alman savaş uçakları dört bir yanı bombalamaya başlar – takvimler, 22 Haziran 1941'i göstermektedir. Sonuçta kadın, Almanlar tarafından rehin alınır ve Berlin yakınlarındaki bir çalışma kampına götürülür; kahramanımız ise Kızıl Ordu'ya yazılır ve sevgilisini kurtarmak için en ön cephede düşmanla savaşır. Filmin sonunda, Kızıl Ordu'nun özgürleştirdiği esir kampı mahkumlarının oluşturduğu sevinçli kalabalık Rus askerleriyle bir araya gelir. Yakınlardaki boş bir tarlaya bir uçak iniş yapar, içinden çıkan Stalin tutkuyla onu selamlayan kalabalığa doğru yürür. Tam da o noktada, adeta yine Stalin'in yardımı sayesinde, aşıklar bir araya gelir: Kadın, kalabalığın içinden kahramanımızı tanır, ona sarılmadan önce Stalin'e yaklaşır ve onu

öpmek için izin ister... Hakikaten de, artık böyle filmler yapılmıyor! *Berlin'in Düşüşü*, bir çiftin yeniden bir araya gelme hikayesidir: İkinci Dünya Savaşı, tıpkı kalede tutsak edilmiş prensesi kurtarmak için şövalyenin öldürmek zorunda olduğu ejderha gibi, aşılması gereken bir engeldir ki, kahramanımız bu engeli aşarak sevgilisine ulaşabilsin. Stalin rolü de aşıkların yeniden bir araya gelmesini yönlendiren bir büyücü ve bir çöpçatan rolüdür...

Aynı yorumlama mantığını, bilim-kurgu felaket filmleri için de kullanabiliriz. Küresel felaket filmleri serisinin sonuncu filmi olan, Mimi Leder'in *Derin Darbe*'sinde (1998), devasa bir kuyrukluyıldız Dünya'ya çarpmak üzeredir ve tüm yaşamı iki yıllığına yok edecektir. Filmin sonunda, bir grup astronot atomik silahlarla kahramanca intihar ederek Dünya'yı kurtarır. Kuyrukluyıldızın yalnızca çok küçük bir parçası, New York'un doğusundaki okyanusa düşer, New York ve Washington'ı da içine alacak şekilde ABD'nin kuzeydoğu kıyısını sular altında bırakan yüzlerce metrelik, devasa bir dalga yaratır. Bu kuyrukluyıldızımsı-şey bir de bir çift yaratmıştır, ancak umulmadık bir çift: Cinsel açıdan

isteksiz ve cansız, genç, oldukça nevrotik televizyon habercisi (Tea Leoni) ile kızının annesinden boşanmış ve kızıyla neredeyse aynı yaştaki genç bir kadınla evlenmiş, silik babanın (Maximillian Schell) oluşturduğu ensest çift. Film, bu çözülemeyen proto-ensest baba-kız ilişkisine dair bir dramadır: Dünyayı tehdit eden kuyrukluyıldız, erkek arkadaşı olmayan, travmatik bir biçimde babasına düşkün, onun yeniden evlenmesiyle afallamış ve babasının, akranı bir kadınla evlenmesini bir türlü hazmedemeyen kadın kahramanın, öz-yıkıcı öfkesinde açık bir şekilde vücut bulmuştur. Başkan (Morgan Freeman tarafından canlandırılan, siyaseten doğrucu bir biçimde), ulusa seslenişinde, şefkatli bir paternal figür (henüz bir karısı yoktur!), gerçek müstehcen babanın ideal karşılığı gibi bir tavır içinde yaklaşmakta olan felaketi duyurur ve basın toplantısında, ilk soruyu sormak üzere kadın kahramanımıza söz verir. Kuyrukluyıldız ile paternal otoritenin karanlık, müstehcen tarafı arasındaki bağlantı, kahramanımızın Başkanla bu münasebeti sayesinde açığa çıkar: Araştırmaları sonucunda büyük bir mali skandalın (hükümetin yasadışı büyük bir harca-

masının) ortaya çıkmak üzere olduğunu fark eder ve bu skandal "ELLE" ile ilgilidir. Tabii ki ilk aklına gelen, Başkan'ın bir seks skandalına karıştığıdır, "Elle" ile de kastedilen Başkan'ın metresi olabilir. Ancak daha sonra hakikati keşfeder: "E.L.E.", dünyayı tehdit eden, bütün hayatı yok edebilecek kazaya karşı alınan acil durum önlemlerinin kod adıdır ve hükümet, felaketin ardından bir milyon Amerikalının sığınabileceği devasa bir yeraltı barınağı inşası için gizlice fon sağlamaktadır.

Dünyaya yaklaşan kuyrukluyıldız, açık bir biçimde, paternal sadakatsizliğin, babasının kendisinin yerine akranı olan başka bir kadını tercih etmesi gerçeğiyle yüzleşen kızın libidinal felaketinin metaforik ikamesidir. Küresel felaketi hazırlayan mekanizma işlemeye başlamıştır ve böylece babanın genç eşi, onu terk edecek ve baba da (kahramanımızın annesi olan eski eşine değil) kahramanımıza dönecektir: Filmin son sahnesinde, sahildeki lüks evinde, yaklaşan dev dalgayı bekleyen babasıyla yeniden bir araya gelen kadın kahramanımızı görürüz. Deniz kenarında yürüyen babasını bulur ve baba-kız birbirlerine sarılarak, sessizce dalganın gelişini bek-

lerler. Dalga geldiğinde ve baba-kızı gölgesi altına aldığında ise, kahramanımız babasına sokulur ve sessizce "Babacığım!" der; babasının onu korumasını bekleyen, babasının sevgi dolu kucaklamasıyla kendini güvende hisseden küçük bir kız çocuğuna benzemektedir. Birkaç saniye sonra ise, devasa dalganın altında kalırlar. Kahramanımızın, bu sahnedeki çaresizliği ve savunmasızlığı bizi yanıltmamalı: Kız, filmin anlatısının libidinal mekanizmasının altında yatan ve ipleri elinde tutan kötü ruhtur; koruyucu babanın kucağında ölümü karşılamak ise kızın nihai arzusunun gerçekleşmesidir... Burada, *Yasak Gezegen*'in zıt kutbunda bulunuyoruz: Her iki durumda da baba kız arasındaki ensest ilişkiden söz ediyoruz; tek fark, yıkıcı yaratığın, *Gezegen*'de babanın ensest ölüm isteğinin, *Darbe*'de ise kızın ensest



Derin Darbe (1998)

ölüm isteğinin maddileşmiş hali olmasıdır. Birbirlerine sarılmış baba-kızı yutan dev dalgayı gördüğümüz rıhtım sahnesi, (Fred Zinneman'ın *İnsanlar Yaşadıkça* adlı filmiyle meşhur olmuş) dalgalara karşı uzanmış ve kumsalda sevişen çifti (Burt Lancaster ve Deborah Kerr) gördüğümüz alışılagelmiş Hollywood motiflerine aykırı bir sahne olarak okunmalıdır: Burada söz konusu olan, "düzgün" bir çift değil, öldürücü ensest bir çifttir, bu nedenle dalgalar da küçük kumsala vuran sakin dalgalar değil, devasa ve öldürücü dalgalardır...

Şaşırtıcı olan, Dünya'yı tehdit eden devasa kuyrukluyıldız temasının 1998 yapımı bir diğer uyarlaması olan *Armageddon* da baba-kız arasındaki ensest ilişkiye odaklanır. Ancak bu kez, kızına aşırı bir biçimde bağlı olan babadır (Bruce Willis): Kuyruk-



İnsanlar Yaşadıkça (1953)

luyıldızın yıkıcı gücü, kızının kendi yaşıtı diğer bir erkekle aşk ilişkisine yönelen *hiddetinde* vücut bulur. Önemli fark, daha "olumlu" bir sonun olmasıdır: Baba, Dünya'yı kurtarmak için kendini kurban eder; –bir başka deyişle, altta yatan libidinal ekonomi düzeyinde– kızının genç sevgilisiyle evliliğini teşvik etmek için kendini resimden siler.

... ve Dışarısı

Oldukça şaşırtıcı olarak, aynı aile mitinin farklı bir versiyonunu Hollywood-dışı sanat filmlerinde de buluruz. Ulrich Becker'in *Elveda Lenin!* filmi ile sıkça karşılaştırılan Florian Henckel von Donnersmack'ın *Başkalarının Hayatı* (*Lives of Others*, 2006) ile başlarsak; iddiaya göre film hassas Ostaljisi ile *Elveda Lenin*'e gereken düzeltmeyi sağlıyor: Stasi† şiddetinin özel yaşamların her gözeneğine nasıl girdiğinin bir görünümü. Fakat mesele gerçekten bu mudur?

Yakından bakıldığında, tam tersi bir görüntü ortaya çıkıyor: Komünist rejimin sertliğinin çoğu tasvirinde olduğu gibi, *Başkalarının Hayatı* da her denemede durumun dehşetini tasvir etmede başarısız oluyor – nasıl? Filmde gerçekleşen olayları tetikleyen şey, yozlaşmış Kültür Bakanı'nın Doğu Almanyalı en iyi oyun yazarı Georg Dreyman'dan kurtulmak istemesidir, böylece Dreyman'ın eşi aktris Christa-Maria'yla ilişkisini engelsiz sürdürebilecektir. Bu yolla, sistemin tam da biçimsel yapısına yazılmış olan dehşet, kişisel kaprise indirgenmekte-

† Doğu Alman gizli polis teşkilatı –ç.n.

dir – kaybolan nokta şu ki, Bakan'ın kişisel yozlaşması olmadan, sadece sadık bürokratlarla sistem daha az korkutucu olmayacaktır.

Karısına Bakan'ın göz diktiği yazar ise tam tersi şekilde idealize edilmektedir: Eğer o kadar iyi bir yazar, hem dürüst hem de Komünist rejime içtenlikle bağlı ve rejimin tepesindeki figürlere bu kadar yakınsa (Parti liderinin eşi Margot Honnecker'in ona sıradan insanlar için kesinlikle yasak olan Soljenitzin'in bir kitabını verdiğini öğreniyoruz) nasıl oldu da rejimle zıtlaşmaya daha erken girmedi? Nasıl oldu da, aşırılıklarına uluslararası ünü sayesinde göz yumuldu da, Bertolt Brecht'ten Heiner Müller ve Christa Wolf'a kadar, diğer ünlü Doğu Almanyalı yazarlar gibi, rejim tarafından en azından "sorunlu" addedilmedi? Burada sıkı Komünist rejim altındaki bir yaşamın esprili formülünü hatırlamamak olmaz: Üç özellikten –kişisel dürüstlük, samimiyetle rejimi destekleme ve zeka– ikisini bir araya getirmenin mümkün ama üçünü birden biraraya getirmenin ise imkansız olmasıydı. Eğer biri dürüst ve destekçi ise, fazla uyanık olamaz; eğer uyanık ve destekçi ise, dürüst olamaz; eğer dürüst ve

uyanık ise destekçi olamaz. Dreyman'ın sorunu üç özelliği birden bir araya getirmiş olmasıydı.

İkinci olarak, filmin başındaki resepsiyon sırasında, bir muhalif hiçbir kötü sonucu olmadan Bakan'a doğrudan ve saldırgan bir biçimde karşı gelir – eğer böyle bir şey mümkündüyse rejim gerçekten bu kadar korkunç muydu? Son olarak, bunalıma girip kocasına ihanet eden, sonradan yaşadığı daireden intiharvari bir biçimde kaçarak bir kamyonun tekerlekleri altında kalan Christa-Maria'dır, oysa evli çiftlerde eşlerden birinin diğerine ihanet ettiği ve onu ispiyonladığı vakaların ezici çoğunluğunda, Stasi'nin "IM"i yani "*informeller Mitarbeiter* (resmi olmayan işbirlikçisi)" olan taraf erkekti. (Kaderin cilvesine bakın ki, istisna olan filmin kahramanını oynayan aktör Gerd Wiesler'in ta



Başkalarının Hayatı 2006

kendisidir; Wiesler, işi mikrofonlar yerleştirerek çiftin ne yaptığını dinlemek olan bir Stasi ajanıdır: Doğu Almanya zamanında karısının onu gammazladığını fark eder.) En sıradışı Soğuk Savaş aşk hikayesi ise, Vera Lengsfeld ile artık var olmayan Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde onunla evlenen ve iki çocuk sahibi olan Knud Wollenberger arasında yaşanmıştır. Duvarın yıkılmasından sonra, Doğu Almanya muhalifi olan Vera, kendisi hakkındaki Stasi arşivlerine ulaşma fırsatı yakaladığında, Knud'un Donald kod adlı bir Stasi muhbiri olduğunu ve kendisiyle üslerinin emirleri doğrultusunda evlenip yaşadığını öğrenmişti. Bunu öğrenir öğrenmez de ondan boşanmış, bir daha da Knud ile görüşmemiştir. Sonradan Knud, onu korumak istediğini ve ona aslında aşkını korumak için ihanet ettiğini açıklayan bir mektup göndermiştir. Knud'un giderek ağırlaşan Parkinson hastalığından ölmek üzere olması nedeniyle Vera "Onu bağışladığını" söylemiştir. Hollywood'un Vera'yı Meryl Streep'in oynadığı bir film yapmayı düşünmesine şaşırmamak gerekir. Bir aşk göstergesi olarak ihanet: Bu formül çoktan *Mükemmel Casus* isimli baş-

yapıtında John Le Carre tarafından sunulmuştur.[7]

Bu kaymanın sebebini göstermenin tek yolu öykünün altındaki tuhaf gizli cereyanı harekete geçirmektir: Bilinen gerçeklere bariz bir aykırılık. (Bu tuhaf çarpıtmanın nedeni filmin gizli homoseksüel alt akıntıları değil midir?) Açıkça, çifti gizlice izlerken, Gerd Wiesler Dreyman'dan libidinal olarak etkilenmekte, onun tarafından saplantıya sürüklenmektedir. Onun gitgide Dreyman'a yardım etmeye başlamasını sağlayan tam da budur. Değişim'den (*Die Wende*) sonra Dreyman kendi dosyalarına ulaşabildiğinde neler olduğunu anlamış; bu ilgiye şimdi mütevazı bir postacı olarak çalışan Wiesler'i takip ederek karşılık vermiştir. Durum böylece fiilen tersine dönmüştür: Gözetlenen mağdur artık gözetleyen durumundadır. Filmin son sahnesinde Wiesler bir kitapçıya gider (elbette Stalin bulvarındaki efsanevi Karl Marx Kitabevi), yazarın yeni romanı "İyi Bir Adam İçin Sonat"ı alır ve kitabın kendine adandığını fark eder (onun gizli Stasi kodu ile). İronik bir biçimde, *Başkalarının Hayatı*'nın finali, *Casablanca*'nın meşhur sonunu hatırlatır: Araya giren kadın engelinin uygun bir şekilde

ortadan kalkmasıyla Dreyman ile Wiesler arasında, aşina olduğumuz "güzel bir dostluğun başlangıcı". Kurban etmenin gerçek bir Hıristolojik jesti (bu nedenle, kadının isminin Christa-Maria olmasına şaşırmamız gerekir).

Bu rüyamsı duruma karşıt olarak, *Elveda Lenin* filmindeki kaygısız nostaljik komedinin yüzeyselliği altında yatan (daha en başta kocanın Batı'ya kaçtıktan sonra Stasi'nin aileye acımasız girişi ile işareti verilen) daha şiddetli bir gerçekliği örten bir perde durumundadır. *Başkalarının Hayatı*'ndakinden daha umutsuz bir sonuç elde ederiz: Doğu Almanya rejimine karşı kahramanca direnmek imkansızdır; yaşamanın tek yolu deliliğe kaçmak, gerçeklikle bağları koparmaktır.

Bu, tabii ki *Elveda Lenin*'in kendine has başka kusurları olmadığı anlamına gelmiyor. Bir başka güncel politik gerilim filmi ile karşılaştırma bize yardım edebilir: John Malkovich'in *Yukarıdaki Dansçı* filmi. Her iki filmde de şiddet, sevgi ile çerçevelenmiştir: Çocuğun annesine duyduğu sevgi (*Elveda Lenin*) ve bir adamın kadına olan sevgisi (*Yukarıdaki Dansçı*). Her iki durumda da sevginin

işlevi, en dar anlamıyla, ideolojiktir: Büyülü hale getirerek ehlileştirdiği ve böylece katlanılabilir kıldığı şey, travmatik ve zalim şiddet gerçeği ile karşılaşmadır: Doğu Almanya komünist rejiminin varlığının ve çöküşünün şiddeti, DDR'nin Batı tarafından ele geçirilmesi, Aydınlık Yol'un (*Sendero Luminoso*) acımasız devrimci terörü. Hem *Lenin* hem de *Dansçı* radikal politik yakın geçmişle yüzleşse de, biri büyük bir vurgunken, diğerinin gişede başarısız olması dikkat çekicidir.

Elveda Lenin, annesi dürüst bir DDR rejimi yanlısı olan bir oğlun hikayesini anlatır. Annesi 1991'de, 40. Yıl kutlamalarının karmaşık gecesi sırasında kalp krizi geçirir, hayatta kalır; fakat doktor oğlana annesinin herhangi bir travmatik olay yaşaması durumunda hayatını kaybedebileceğini söyler. Bu yüzden oğul, bir arkadaşının yardımıyla, evinden çıkamayan annesinin DDR'nin hiçbir sorun olmaksızın yoluna devam ettiğinden şüphe duymaması için türlü oyunlar sergiler: Her akşam TV'de önceden kaydettikleri sahte DDR haberleri yayınlarlar. Filmin sonuna doğru kahraman oyunun kontrolden çıktığını söyler. Ölmekte olan anne için sahnele-

nen kurgu, olması gerektiği gibi yeniden icat edilmiş alternatif bir DDR olmuştur. Buradaki önemli politik soru, sıkıcı *Ostalji* konusunun (ki bu aslında DDR'ye karşı duyulan bir özlem değildir; aksine ondan gerçek bir kopuştur, araya mesafe konulması, travmadan kurtulmadır) ötesinde yatmaktadır: Bu "alternatif DDR" rüyası DDR'nin kendisine içkin midir? Son kurgusal TV haberinde yeni DDR başkanı (ilk DDR astronotu), Batı Alman vatandaşlarının tüketim teröründen, umutsuz hayat mücadelesinden ve ırkçılıktan kaçabilmeleri için sınırları açmaya karar verdiğinde, böylesine ütopik kaçış ihtiyacının gerçek olduğu aşikardır. Kaba bir şekilde söylersek, *Ostalji* günümüz Almanyası'nda etik problemlere neden olmadan yaygın bir şekilde tecrübe edilirken, Nazi nostaljisinin (en azından şimdilik) "Elveda Lenin" yerine "Elveda Hitler" olarak gerçekleşmesi hayal edilemez. Bu, Komünizmde olan özgürleştirici potansiyelin, saptırılmış ve ortaya çıkamamış olsa bile, Faşizmde tamamen olmadığının bir kanıtı değil midir? Filmin sonuna doğru yarı-metafizik tezahürün (anne evin dışında çıktığı ilk yürüyüşte bir helikopter tarafından

taşınan ve eli ile onu işaret eden Lenin heykeli ile yüz yüze geldiğinde), tam da bu nedenle, göründüğünden daha ciddiye alınması gerekir.

Filmin zayıf noktası (tıpkı Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir*'inde olduğu gibi), yanılsamayı sürdürme etiğini devam ettirmesidir: Yeni bir kalp krizi riskini öne sürerek, bizi birinin fantazisini koruma ihtiyacını en yüksek etik görev olarak kabul etmemiz yönünde tehdit eder. Burada filmin beklenmedik şekilde Leo Strauss'un "soylu yalan" ihtiyacı üzerine tezini devam ettirdiğini düşünebilir miyiz? Komünizmin kurtarıcı potansiyeli naif inananlar için sahnelenmesi ve sürdürülmesi gereken, komünist düzenin acımasız şiddetini maskeleyen bir "soylu yalan" mıdır? Anne burada "inanması



Elveda Lenin (2003)

beklenen özne"dir: Onun aracılığıyla diğerleri de inancını korumaktadır. (İroni şu ki, genelde çocuklarına bakması, onları zalim gerçeklerden koruması gereken kişi annedir.) *Elveda Lenin*'deki anne, (olmayan) babanın adına yasayı koyan değil midir? Öyle ki –Lacan'a göre, erkek eşcinselliğinin başlangıcı burada yattığı için– sormamız gereken soru şudur: Kahramanımız neden olması gerektiği gibi eşcinsel değildir?

Elveda Lenin'le karşıt şekilde, *Yukarıdaki Dansçı* tuhaf bir şekilde etkilendiği kötülük figüründe kefaret ödeyici (*redemptive*) bir potansiyel görmez; bu nedenle de Conrad'ın "karanlığın yüreği"ne yaptığı yolculuğun bir uyarlaması gibi okunması gerekir. Burada bahsedilen Aydınlık Yol hareketinin,



Yukarıdaki Dansçı (2002)

kamuoyunun ilgisini ideolojik programlarla kazanmakla ilgilenmemesi, sadece kanlı kampanyasını sürdürmesi, özetle aşırı zalimlik ve acımasızlıktır. "Dürüst liberal" polis detektifi ve filmin kahramanı Rejas, iktidardakilerin yozlaşması ile devrimin mutlak kötülüğü arasında bölünmüştür, bu bölünme biçim ve içerik arasındaki bölünmedir: Rejas mevcut demokratik düzenin *biçimini* destekler. Onun şimdiki içeriğine eleştirel yaklaşsa da (yozlaşmış tecavüzcü başkan ve diğer nedenlerle) bu formdan devrimci bir "dışarı çıkma"yı, gayrı-insani boyuta bu "iman sıçrayışını" reddeder.

Ancak filmin işaret ettiği muamma ikilidir: Esas gizem Aydınlık Yol terörünün "radikal kötülüğü" değil, Rejas'ın aşkının nesnesinin gizemidir. Orta sınıf, kültürlü ve güzel bir balerin nasıl olup da Aydınlık Yol'un fanatik bir militanı olabilmiştir? Neden Yolanda filmin sonunda Rejas'ı reddeder? Bu narin ve güzel kadın ile filmin sonunda patlayan acımasız militan devrimci arasındaki boşluk nasıl açıklanabilir? Burada insanın neredeyse filmin (ve uyarlandığı romanın) kurucu aptallığı demeye varacak şey yatar: Aydınlık Yol fenomenini "anlamaya"

yönelik bir çaba olarak reklamı yapılsa da, tam da böyle bir anlayışa karşı bir savunmadır, yüzleştiği bu "gizemi" sürdürme yönünde bir çabadır. Kendisiyle Hollywood karşıtı olarak gururlanan *Yukarıdaki Dansçı*'nın, nihai olarak, Hollywood'un "çift üretimi" formülüne dayanmasına şaşırmamak gerekir.

Hakiki Hollywood Solu

Eğer marjinal Hollywood-dışı yapımları bile aile teması belirliyorsa, bu kuralın gerçek istisnalarını nerede bulacağız? Bazı sürprizler elde mevcut.

2005 yılının Mart ayında Vatikan'ın bizzat kendisi, herkesin duyabileceği bir açıklama yaparak, *Da Vinci'nin Şifresi* adlı kitabın yalanlara dayandığı ve yanlış öğretiler (İsa'nın Maria Magdelena ile evlendiği ve çocukları olduğu, kutsal kasenin esasında Maria'nın vajinası olduğu!) içerdiğini iddia etti ve kitabı, özellikle ruhani rehberlik ihtiyacı duyan genç kuşaklar arasında popüler olduğu için en ağır şekilde mahkum etti. Vatikan'ın bu müdahalesinin, o kötü şöhretli yasak kitaplar Dizin'inin hâlâ yürürlükte olduğu eski güzel zamanlara duyulan gayet açık özlemle ayakta durmasıyla dalga geçmek bizi bir olguya karşı kör bırakmamalıdır: Onun biçimi yanlış olsa da (Vatikan ve yayıncı arasında kitabın satışını artıracak bir komplo olduğundan şüphelenebiliriz), içeriği aslen doğruydu; *Da Vinci'nin Şifresi* Hıristiyanlığın *New Age* bir yeniden-yorumunu eril ve dişil ilkelerin dengeleri çerçevesinde önermektedir; örneğin romanın temel fikri paganlığın cinselleştirilmiş ontolojisinin içine Hıristiyanlığın

yeniden yazılmasından oluşur: Dişil ilke kutsaldır, mükemmeliyet, erkek ve dişinin uyumlu birlikteliğinde yatmaktadır... Bu durumda, kabul edilmesi gereken çelişki her feministin Kiliseyi savunması gerektiğidir: Dişil gösterenin *ancak* "tek tanrılı" askıya alınmasıyla, eril ve dişil karşıtların kutuplaşmasıyla genel olarak "feminizm" dediğimiz, kadın öznelliğinin doğması için gereken alan ortaya çıkmaktadır. Aksine, "dişil ilke"nin kozmik doğrulanmasıyla ortaya koyulan dişillik, her daim aktif "eril ilkeye" karşı ikincil (pasif, alıcı) bir kutuptur.

Bu, *Da Vinci'nin Şifresi* gibi filmlerin bugünün ideolojik kaymasının temel göstergesi olmasının nedenidir: Kahraman (kurumsallaşmış) Hıristiyanlığın temellerini sarsacak bir sırrı açığa çıkaracak el yazmasını aramaktadır. "Kriminal" sınır Kilisenin (veya ona dahil olan değişim karşıtı bir fraksiyonun) bu belgeyi gizlemek için giriştiği umutsuz ve acımasız çabalarla çizilmektedir. Bu sır kutsalın "bastırılmış" dişil boyutuna odaklanır: İsa Maria Magdelena ile evlenmiştir, kutsal kase de kadın bedenidir. Bu ifşa gerçekten sürpriz mi olmuştur? İsa'nın Maria Magdelena ile yattığı fikri herkesçe

bilinen ama ağza alınmayan bir sır, bir Hıristiyan "*secret de polichinelle*"si† değil midir? Gerçek sürpriz, bir adım daha ileri gidip Maria'nın travesti olduğunu, yani İsa'nın sevgilisinin genç ve güzel bir oğlan çocuğu olduğunu söylemek olurdu!

Romanın önemi (ki bu söyleyeceğimiz, filmin şüpheli bir biçimde hızla gözden düştüğünü göz önüne alırsak, film için çok daha geçerlidir) hayret verici şekilde *Gizli Dosyalar*'ı hatırlatan bir özelliğinden kaynaklanmaktadır: *Gizli Dosyalar*'da da hakikati bulacağımız yerde pek çok şey birden olurken, dışarısı boşluğu doldurmaktadır. Örneğin, hakikate yaklaştıkça, ajanlarımız Scully ile Moulder arasında hiçbir şey (herhangi bir cinsel ilişki) olmamaktadır. *Şifre*'de İsa ve Maria Magdelena'nın cinsel yaşamı, filmin kahramanı İsa'nın soyundan gelen Sophie'nin cinsel yaşamının olmadığını gizleyen bir fazlalıktır: O çağdaş Meryem gibidir: Bakire, saf ve aseksüel. Onunla Robert Langdom arasında herhangi bir cinsel yakınlığın izi yoktur.

Onun travması ebeveynlerinin çiftleştiği ilksel fantazmatik sahneye şahit olmasıdır. Bu *jouissance* onun cinselliğini "etkisiz kılan" şeydir: Bu sanki

† Fr. "herkesçe bilinen sır" –ç.n.

zamansal bir döngü içinde, onun kendi başlangıcı olan eylem esnasında orda olması gibidir, böylece onun için her cinsel ilişki ensest ve bundan dolayı da yasaklanmıştır. Burada onun partneri olmaktan çok "çılgın analist"i olan Robert devreye girer, görevi bir anlatı çerçevesi, bir mit oluşturmaktır. Böylece "normal" heteroseksüel davranışı kazanması ile değil, "aseksüelliği" kabul ederek ve bunu yine mitik anlatının bir parçası olarak "normalleştirerek", onun bu fantazmatik tutulmadan kurtulmasını sağlayacaktır. Bu anlamda *Da Vinci'nin Şifresi* bizim analiz ettiğimiz dizgiye aittir: Film gerçekten din ile, Hıristiyanlığın bastırılmış bir sırrı ile ilgili değildir, kendi aseksüelliğini tamamen kabul etmesini sağlayacak bir mitik çerçeve sağlanmasıyla travmasından bedel ödeyerek kurtulan frijit ve sarsıntıya uğramış genç bir kadın ile ilgilidir.

Eğer Robert'i taraftarı olduğu ve Opus Dei'nin† filmdeki (ve romandaki) mütekabili olan Sir Leigh ile karşı karşıya getirirsek, bu çözümün mitik karakteri açığa çıkar: Robert, Mary'nin sırrını açığa çıkar-

† 1928'de Madrid'de sıradan bir papaz olan Jose Maria Escriva de Balaguery Albas tarafından kurulan, Katolik örgüt –ç.n.

mak, böylelikle resmi Hıristiyanlığın baskısından kurtarmak istemektedir. Film bu radikal hamleyi reddedip uzlaşmacı bir kurgusal çözümü tercih ediyor: Önemli olan gerçekler değil (onunla İsa ve Maria Magdelena arasında genetik bağı kanıtlayacak DNA örnekleri), onun (Sophie) neye inandığıdır. Film genetik gerçeklerdense simgesel kurguyu tercih etmektedir. İsa'nın soyundan geliyor olmak Sophie için yeni bir simgesel kimlik sağlar: Sonunda da topluluğun lideri konumuna gelir. *Da Vinci'nin Şifresi*, işte bu dünyevi yaşamda olanlar düzeyinde Hıristiyan kalır: Sophie kişiliğinde, cinsel aşktan, kolektif bağ olarak hizmet gören politik aşka, cinsellikten arındırılmış sevgiye (*agape*) geçiş kanunlaştırılmaktadır. Bu çözümde "Freud-öncesi" olan hiçbir şey yok. Ancak psikanalizin, kadın için "normal" heteroseksüel arzu dışında her şey patolojiktir diyen kaba normatif heteroseksüel hali kabul edilirse Freud-öncesi görülebilir. Aksine, gerçek bir Freudcu için "cinsel ilişki yoktur", normalliğin standardı yoktur, ancak kaçınılmaz bir çıkmaz vardır ve bu çıkmazla baş etmede cinsiyetler arasındaki alışverişten aseksüel bir biçimde feragat etme pozisyonu,

farklı bir pozisyon olan bir *sinthom* (özneyi bir arada tutan semptomal bir "düğüm") kadar başarılıdır.[8]

Alışılagelmiş Hollywood formülündeki böylesi bir yer değiştirmeye rağmen, *Da Vinci'nin Şifresi*'nin Hollywood'a ait olduğunu iddia etmek gülünç olacaktır. Gerçek Hollywood Solu için başka bir yere bakmak zorundayız, ama nereye? Zack Synder'in *300*'ü, 300 Spartalı askerin Thermopilae'de Zerhas'ın Pers ordusunu durdurmak için kendilerini feda ettikleri destan, İran ile gerilimi ve Irak'taki son gelişmeleri açıkça ima eden en kötüsünden bir yurtsever militarizmi olduğu için saldırıya uğradı. Peki, her şey bu kadar açık mı? Filmin bunun yerine iddialara karşı sonuna kadar savunulması gerekir.

İki noktayı belirtmek gerekiyor. İlki öyküyle ilgili. Öykü küçük ve yoksul bir ülkenin (Yunanistan) daha büyük, o zamanda daha gelişmiş, daha üstün bir askeri teknolojiye sahip olan bir ülkenin (Pers İmparatorluğu) ordusu tarafından işgal edilmesini anlatıyor – Perslilerin filleri, develeri ve büyük ateşli okları yüksek teknolojik silahların kadim hali değil mi? Hayatta kalan son Spartalılar ve kralları Leonidas binlerce okla öldürüldüğünde, onlar tıpkı

Basra Körfezi'ndeki savaş gemilerinden düğmeye basan bugünün ABD askerlerinin yaptığı gibi, güvenli bir mesafeden karmaşık silahları kullanan tekno-askerler tarafından ölümüne bombalanmış olmadılar mı? Buna ilaveten Zerhas'ın Leonidas'ı Pers hakimiyetini kabul etmeye ikna etmek için söylediği sözler kulağa hiç de fanatik köktenci bir Müslüman sözleri gibi gelmiyor: O Leonidas'ı boyun eğmesi için baştan çıkarmaya çalışırken, küresel Pers İmparatorluğuna katıldığında barış ve bedensel hazların sözünü veriyor. Tek istediği Pers üstünlüğünü tanımak için diz çökmesi gibi basit bir biçimsel gösteridir. Spartalılar bunu yaparlarsa bütün Yunanistan üzerinde tam hakimiyet tanınacaktır. Bu Başkan Reagan'ın Nikaragua'daki Sandinist hükümetten istediğiyle aynı şey değil mi? Sadece ABD'ye "Merhaba amca!" demeleri gerekiyordu. Ve Zerhas'ın sarayı çokkültürcü farklı yaşam tarzlarının cenneti olarak çizilmiyor mu? Farklı ırklar, lezbiyen ve geyler, sakatlar vd., herkes orada orjilere katılmaktadır. O zaman Spartalılar disiplinleri ve fedakar ruhlarıyla, Afganistan'ı ABD işgaline karşı savunan Taliban'a (veya nitekim Amerikan işgali

durumunda kendini feda etmeye hazır İran Devrim Muhafızlarına) daha yakın değiller mi? Kafası açık tarihçiler bu paralelliğe dikkat çekiyorlar. İşte Tom Holland'ın *Pers Ateşi* kitabının arka kapak metni:

> "M.Ö. 5. yüzyılda küresel bir süper güç, terörist olarak belirlediği iki ülkeye doğruluğu ve düzeni getirmeyi kafasına koymuştu. Bu süper güç Perslerdi, ihtiras, para ve insan açısından hiçbir şeyle karşılaştırma yapılamayacak kadar zenginlerdi. Terörist ülkeler ise Atina ve Sparta'ydı. İhmal edilmiş yoksul ve dağlık bölgeler olan Yunanistan'ın aykırı şehirleri."[9]

Batılı bir ırkçının, Termopil Savaşından beklentisi aşikardır: Bu savaş, özgür Batı'nın despot Doğu karşısındaki ilk sahte zaferi olarak yorumlanmıştır. Hitler ve Goering de, Almanların 1943'te Stalingrad'daki mağlubiyetini, Leonidas'ın Termopil savaşındaki kahramansı ölümüne benzetmiştir. Tam da bu nedenle perspektifin tersine çevrilmesi gerekir. Batılı kültürel ırkçı Persler Yunanistan'ı ele geçirseydi bütün Avrupa'da minareler olacağını iddia ediyorlar. Bu aptalca iddia iki misli yanlıştır: Sadece Yunan bozgunu durumunda İslam da olma-

yacağından değil (İslam'ın iki tarihsel ön varsayımı olan Yunan düşüncesi ve Hıristiyanlık var olamayacağından), daha önemlisi bugün Avrupa'nın çoğu şehrinde minareler olduğu ve bu çokkültürcü toleransın mümkün olmasını sağlayanın Perslilere karşı Yunan zaferi olmasından dolayı.

Zerhas'ın karşı konulmaz askeri üstünlüğüne rağmen Yunanlıların en büyük silahı disiplinleri ve feda ruhlarıydı. Alain Badiou'dan alıntılarsak: "Popüler bir disipline ihtiyacımız var. Hatta şunu da söyleyebilirim /.../ 'hiçbir şeyi olmayanların sadece disiplini var' Yoksullar, maddi veya askeri imkanları olmayanlar, gücü olmayanların sadece disiplini, birlikte hareket etme kapasiteleri var. Bu disiplinin kendisi zaten bir örgütlenme biçimidir."[10] Bugünün egemen ideolojisi olan hedonizm ve keyfiyet çağında Solun disiplin ve feda ruhunu tekrar kazanmasının zamanı gelmiştir: Bu değerlerde "Faşist" olarak niteleyebileceğimiz hiçbir şey yoktur.

Fakat daha da muğlak olan, Spartalıların köktenci kimliğidir. Filmin sonuna doğru yapılan bir açıklamada, Yunanlıların gündeminde "gizeme ve tiranlığın hükümdarlığına karşı aydınlık gelecek"

olması gerektiği belirtilir. Bu gelecek beyanının, hürriyet ve aklın yönetiminde olduğu iddia edilir ki bu, en ilkel düzeyde bir Aydınlanma programını andırır – üstelik Komünist bir salvoyla!

Ayrıca filmin başında Leonidas'ın "kahinlerin" Perslere karşı olan askeri harekatı tanrıların yasakladığı mesajını haklı olarak reddettiğini hatırlayalım. Daha sonra öğreneceğimiz gibi, ilahi mesajı güya kendinden geçmiş bir trans halinde alan "kahinler" aslında Persliler tarafından satın alınmıştır. Tıpkı 1959'da Dalailama'ya Tibet'i terk etmesi mesajını ileten Tibetli "kahin"in, bugün öğrendiğimiz kadarıyla, CIA'den maaş almış olması gibi!

Peki, cılız çocukların tasfiyesi pratiğini de kapsayan, ekstrem askeri disiplin ile sağlanan, itibar, hürriyet ve Akıl fikrinin görünüşteki saçmalığına ne demeli? Bu "saçmalık" basitçe özgürlüğün bedelidir. Özgürlük filmde de koydukları gibi bedava değildir. Özgürlük verilen bir şey değildir, her şeyi riske atmaya hazır olmayı gerektiren çetin bir mücadele ile kazanılır. Sparta'nın acımasız askeri disiplini Atina'nın "liberal demokrasi"şinin dışsal karşıtı değil, içsel bir koşuludur. Onun temelini ortaya serer:

Aklın özgür öznesi acımasız bir öz disiplinle ortaya çıkar. Gerçek özgürlük güvenli bir mesafeden, sanki çilekli pasta ile çikolatalı pasta arasında yapılan bir seçimdeki seçme hürriyeti değildir. Gerçek özgürlük zorunlulukla üst üste biner, gerçek hür seçim kendi varoluşunu tehlikeye atan seçimdir. Bu seçim yapılır çünkü basitçe "öteki türlüsünü yapmak mümkün değildir". Bir ülke yabancılar tarafından işgal edilmişse ve biri direniş lideri tarafından işgalcilere karşı mücadele etmeye çağrılıyorsa, makul olan "seçmekte özgürsün" değil, "İtibarını yeniden kazanmak için tek seçeneğinin bu olduğunu görmüyor musun?"dur. Rousseau'dan Jakobenlere bütün erken modern eşitlikçi radikallerin Cumhuriyetçi Fransa'yı Sparta olarak hayal etmelerine şaşırmayalım: Askeri disiplinin Spartalı ruhundan, Sparta sınıf düzeninin bütün varlığını, acımasız sömürüyü, kölelere şiddeti bir kenara atsak da geriye kalacak bir kurtuluşçu ruh var. Troçki'nin Sovyetler Birliğini "savaş komünizminin" zorluk yıllarında "proleter Sparta" olarak ifade etmesi tesadüf değildir.

Daha önemli olan, belki de filmin biçimsel özelliğidir: Filmin tamamı, bütün arka plan, çoğu nesne

ve insan dijital olarak oluşturularak Montreal'deki bir depoda çekilmiştir. Arka planın yapay karakteri gerçek aktörleri de etkilemiş olacak ki, karakterler canlandırılmış çizgi film karakterleri gibi görünür (Film, Frank Miller'in grafik romanı *300*'den esinlenerek yapılmıştır). Dahası, arka planın yapay (dijital) doğası, sanki hikaye sonsuz açık ufkuyla, "gerçek" gerçeklikte değil de, kapalı mekanda bir tür açık dünya gibi, "kapalı bir dünyada" geçiyormuş gibi klostrofobik bir atmosfer yaratır. Estetik açıdan, bu film *Yıldız Savaşları* ve *Yüzüklerin Efendisi* serilerinin bir adım ilerisindedir: Her ne kadar bu serilerde, arka plandaki pek çok nesne ve insan dijital olarak yaratılmışsa da, bu dijital aktörlerden ve nesnelerden (filler, Yoda, Urklar, saraylar v.b.) birinin, *"gerçek" açık dünyaya yerleştirildiği* izlenimi uyanmaktadır. Buna karşın *300*'de bütün ana karakterler, *yapay bir dünyaya yerleştirilen "gerçek" aktörlerdir*. Sonuç, yapay dünyaya entegre edilmiş gerçek insanların "siborg" karışımının yer aldığı çok daha tekinsiz bir "kapalı" dünyadır. Yalnızca *300*'de, "gerçek" aktörler ve nesneler ile dijital ortamın karışımı, gerçekten yeni otonom bir estetik

uzamın yaratılışını görürüz.

Farklı sanatları karıştırma, bir tür sanatın içinde başka bir tür sanata referans yapma pratiğinin, özellikle sinemada uzun bir geçmişi vardır. Örneğin Hopper'in açık bir pencerenin ardından dışarıya bakan kadın portreleri, sinema deneyimiyle dolayımlanır (karşı-çekimi olmadan çekim sunarlar). Bu anlamda *300*'ü önemli kılan, onda (ilk kez diyemeyeceğimiz belki ama kesinlikle Warren Beatty'nin Dick Tracy'sindekinden çok daha ilginç bir biçimde) teknik açıdan çok daha gelişkin bir sanat (dijital sinema) daha az gelişkin bir sanata (çizgi romana) gönderme yapmasıdır. Yaratılan etki, "hakiki gerçekliğin" masumiyetini yitirdiği, yapay kapalı bir evrenin bir parçası haline geldiğidir ve bu evren de sosyo-ideolojik çıkmazların mükemmel bir yerleşimidir. *300*'de iki tür sanatın "sentezinin" başarısız olduğunu iddia eden eleştirmenler, tam da haklı bir noktaya işaret etmeleri nedeniyle yanılmaktadır: Elbette ki "sentez" başarısız olacaktır ve elbette ki ekranda gördüğümüz evren, derin bir antagonizma ve tutarsızlıkla tersine çevrilmiş olacaktır. Tam da böylesi bir antagonizma, hakikatin bir işaretidir.

Frankenstein'da Tarih ve Aile

Yine de, bir yorumlama aracı olarak aile mitine ilişkin yöneltmemiz gereken daha temel bir soru var. Şüphesiz ki, ideoloji eleştirisinin birincil görevi, aile anlatısını, yine aile anlatısı tarafından allak bullak edilmiş gerçek çatışmayla birlikte çözümlenmesi gereken bir rüyanın açık metniymiş gibi görülmesi gereken bir ideolojik mit olarak incelemektir. Peki ya bu noktada, bir rüyanın gerçek odağının, onun "bilinçdışı arzu"sunun, örtük düşünce olmadığını, paradoksal olarak, rüya düşüncesinden rüya metnine aktarım mekanizmalarıyla kendini rüya metnine yazan şey olduğunu aklımızda tutarak, Freudcu rüya mantığını sonuna dek sürdürürsek ne olur? Başka bir deyişle rüyadaki bilinçdışı arzu, basitçe, hiçbir zaman doğrudan belirmeyen ve belirtik rüya metnine aktarılmasıyla tahrif edilmiş çekirdeği değildir, fakat bu tahrifatın ilkesinin ta kendisidir – Freud'un bu paradoksa ilişkin eşsiz formülasyonu şöyledir:

> "Örtük rüya düşünceleri, rüya-çalışmasının belirtik rüyaya dönüştüğü malzemedir. /..../ Rüyalara dair özsel olan tek şey, rüya-çalışmasının düşünce

malzemesini etkilediğidir. Bazı pratik durumlarda gözardı etsek de, bunu teoride ihmal etmeye hakkımız yok. Analitik gözlem, rüya-çalışmasının kendini, bu düşünceleri, sizin de aşina olduğunuz arkaik ya da geçmişe yönelik ifade biçimlerine aktarmayla sınırlamadığını ortaya koymaktadır. Rüya-çalışması, bir önceki günün örtük düşüncesinin parçası olmayan ve rüyanın kurulmasının gerçek itici gücü olan şeyleri düzenli olarak kendine ekler, ele geçirir. Aynı zamanda bu vazgeçilemez ek (*unentbehrliche Zutat*), rüya içeriğine yeni biçimini sağlayan, tamamlanmaya karşı duyulan bilinçdışı istektir. Bu nedenle bir rüya, yalnızca temsil ettiği düşüncelerle değerlendirilebilecek bir şey olmayabilir – bir uyarı, bir yönelim, bir hazırlık ya da onun gibi bir şey olabilir; ama her zaman bilinçdışı bir isteğin yerine getirilmesidir; eğer rüyayı rüya-çalışmasının bir ürünü olarak görüyorsanız, bundan başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir rüya kesinlikle salt bir yönelim ya da uyarı değildir; bilinçdışı isteğin yardımıyla arkaik bir düşünme biçimine aktarılmış ve bu isteğin yerine getirilmesi için bir yönelim, vesairedir. Değişmez olan özelliği, isteğin giderilmesidir; diğer özellikleri değişebilir. Tekrardan istek haline gelebilir; o durumda da,

> bilinçdışı isteğin yardımıyla, rüya kendini bir önceki günün yerine getirilmiş örtük isteği olarak gösterecektir."[11]

Bu harikulade pasajın, başlarında kendini sezdiren "pratik için iyi olan -rüyaların anlamına dair arayış- teori için yeterince iyi olmayabilir" ilkesinden, isteğin tekrar edildiğini gördüğümüz son kısımlarına kadar her bir ayrıntısı incelemeye değer. Bu pasajın temel savı, tabii ki, örtük rüya düşüncesi, belirtik rüya içeriği ve bilinçdışı isteği "üçgenlemesi"dir; ki bu üçgenleme de, rüya yorumunun hermenötik modelinin alanını sınırlar -ya da doğrudan çürütür- (belirtik rüya içeriğinden saklı anlama uzanan yol, örtük rüya düşüncesi), rüyanın oluşum yolunu kateder (rüya-çalışması aracılığıyla örtük rüya düşüncesi ile belirtik rüya içeriğinin yer değiştirmesi). Paradoks, bu rüya-çalışmasının yalnızca rüyanın "hakiki mesajını" maskeleme süreci olmamasıdır: Rüyanın hakiki çekirdeği, onun bilinçdışı isteği, kendisini ancak bu maskeleme yoluyla ve bu sürecin içinde yazabilir. Böylece rüya içeriğini, onda ifade edilen rüya düşüncesine yeniden tercüme ettiğimiz anda, rüyanın "hakiki itici gücünü" kaybetmiş oluruz. Kısaca rüya, hakiki sırrını rüyaya

işleyen bir kendini gizleme sürecidir. Dolayısıyla, rüyanın çekirdeğine giderek daha derin nüfuz etme mefhumunu bir kenara bırakmamız gerekir: İlk başta belirtik rüya içeriğinden ilk seviyedeki sırra, örtük rüya düşüncesine nüfuz ettiğimiz; sonrasında bir adım daha atarak, hatta daha da derine, rüyanın bilinçdışı çekirdeğine, bilinçdışı isteğe doğru gittiğimiz doğru değildir. "Daha derin" istek, örtük rüya düşüncesiyle belirtik rüya içeriği arasındaki boşluktadır. (Benzer bir prosedür, gündelik dilin metaforik boyutunda da iş başındadır. Diyelim ki ben, önüme gelen bir taslağı eleştirmek isteyen bir editörüm; kaba bir biçimde "bu metnin yeniden yazılması gerek, yeniden yazılırsa en azından aptal kısımlarından kurtulma şansımız olur" demek yerine, ironik bir dille "metnin biraz tütsülenmeye ihtiyacı var" diyorum. – Sizce de bu metaforik ikame, hoş olmayan bakterilere, mikroplara ya da öldürme fiiline gönderme yapmıyor mu?)†

Bu mantığın edebiyattaki en muhteşem örneği

† Orijinal metinde kullanılan "fumigating" İngilizcede zararlı bakterileri ve mikropları etkisiz hale getirerek üzerlerinde yaşadıkları eşyayı ya da organizmayı dezenfekte etmek anlamına gelen teknik bir terimdir. Yazarın göndermesini kaybetmemek için, söz konusu fiili tütsüleme olarak karşıladık. –ç.n.

ise Mary Shelley'in *Frankenstein*'ıdır. Romana ilişkin alışılagelmiş Marksist eleştirel yorum, arka plandaki gerçek tarihsel referansını silmek (ya da daha doğrusu bastırmak) için romanın yoğun aile-ve-cinsellik ağına odaklanmış olduğunu vurgular: Tarih, aile draması olarak ebedileştirilmiş, (devrimci terörün "canavarsı"lığından bilimsel ve teknik devrimlerin etkisine kadar) daha geniş sosyo-tarihsel akımlar, Victor Frankenstein'ın babasıyla, nişanlısıyla ve canavari sülalesiyle yaşadığı sorunlar olarak çarpıtılarak yansıtılmış/ortaya konmuştur. Tüm bunlar doğru iken, basit bir zihinsel deney bu yaklaşımın sınırlarını gözler önüne serer: Aynı hikayenin (Dr. Frankenstein ile canavarının hikayesinin) bir bilim insanı ve onun deneyinin hikayesi olarak, aile melodraması olmaksızın anlatıldığını hayal edin (canavar, evliliğin cinsel olarak nihayete ermesinin önündeki muğlak bir engeldir: "Zifaf gecenizde de yanınızda olacağım" vb.). Elde edeceğimiz, olağanüstü libidinal etkiyi yaratan boyuttan yoksun, çok daha zayıf bir hikayedir. Bu nedenle, Freudcu terimlerle ifade edecek olursak: Açık anlatı, şifreli bir yolla hakiki göndergesine, "rüya

düşüncesine" (daha geniş sosyo-tarihsel boyutuna) gönderme yapan ve onu çarpık bir biçimde dile getiren rüya metni gibidir. Metnin "bilinçdışı arzusu" (cinselleştirilmiş fantaziler) kendini, tam da bu çarpıtma ve yer değiştirme yoluyla ifade eder.

Romantik canavar mefhumu, Samuel Coleridge tarafından yapılan, İmgelem ile Hayal arasındaki ayrımla anlaşılabilir. İmgelem, birbirleriyle uyumlu organik bedenler üreten yaratıcı bir güçken; Hayal, birbirine uyum sağlayamayan parçaların mekanik biraradalığına karşılık gelir, böylece ürün de uyumlu bir birlikten yoksun canavarsı bir karışımdır. Bir canavarın hikayesi olan *Frankenstein*'da, canavarlık teması anlatının içeriğiyle sınırlı değildir; bu içeriği bir şekilde aşar ve diğer düzeylere yayılır. Canavarlığın/hayalin üç düzeyi vardır:

İlki ve en aşikar düzey: Victor'un yeniden hayat verdiği canavar, mekanik olarak parçalardan oluşmaktadır; uyumlu bir organizma değildir.

İkinci düzey: Romanın toplumsal arka planında, toplumun canavarca çözülmesi olarak asayişsizliği ve devrim: Modernitenin ortaya çıkmasıyla, uyum içinde yaşayan kadim toplumların yerini, insanla-

rın, egoist çıkarlarını takip eden mekanik bireyler olarak birbirleriyle ilişkilendiği, kimsenin kendini daha geniş bir bütüne ait hissetmediği, ancak bir ayaklanmada tepki verdiği endüstriyelleşmiş toplum almıştır. Modern toplumlar, baskı ile anarşi arasında gidip gelir: Sahip olabildikleri tek bütünlük, acımasız iktidarın empoze ettiği yapay bütünlüktür.



"Frankenstein", 1831 Londra baskısı

Diğer bir düzey: Farklı parçaların, anlatı biçimlerinin ve türlerin istikrarsız, canavarsı ve beceriksizce bir araya gelmesi olarak romanın kendisi.

Bu üç düzeye, dördüncü düzey olarak romanın teşvik ettiği yorumların canavarsılığını da eklemeliyiz: Canavar ne anlama gelir, neyi temsil etmektedir? Toplumsal devrimin, babalarına isyan eden oğulların, modern endüstriyel üretimin, aseksüel üremenin ve bilimsel bilginin canavarsılığı anlamına gelebilir. Dolayısıyla elde ettiğimiz şey, uyumlu bir bütün oluşturmayan, yan yana duran anlamlar yığınından ötesi değildir. Böylece canavarın yorumlanması da, yorumların canavarsılığına (hayale) dönüşmüştür.

Bu canavarlık içinde yolumuzu nasıl bulacağız? Mary Shelley'in *Frankenstein*'ının esas odağının Fransız Devrimi'nin "canavarlığı", terör ve diktatörlüğe dönüşmesi olduğunu söylemek işten bile değil. Mary ve Percy Shelley, Fransız Devrimi hakkında polemikler yazan hevesli edebiyat öğrencileridir. Victor da canavarını aynı şehirde, Ingolstadt'da yaratmıştır. Muhafazakar devrim tarihçisi Barruel'e göre (ki Mary, onun kitabını defalarca

okumuştur), Fransız Devrimi'nin merkezi bu şehirdir (yeraltı örgütü İllimunati, Devrimi bu şehirde planlamıştır). Edmund Burke de, Fransız Devrimi'nin canavarlığını, öldürülen ve dirilen bir canavar olarak tasvir etmiştir:

> "/.../ Fransa'da katledilen monarşinin mezarından, muazzam büyük, hiçbir imgelemin erişemediği kadar dehşet verici bir görünüme sahip şekilsiz bir hayalet yükseldi ve insanoğlunun cesaretini bastırdı. Yolundaki tuzaklara aldırmayıp, vicdanından sıyrılıp dosdoğru yola koyuldu; ortak bütün düsturları ve imkanları hor gören bu gizli hayalet, onun varlığından şüphe duyanların tümünün hakkından geldi."[12]

Dahası Frankenstein, Mary'nin babası, insan ırkının yeniden doğuşuna ilişkin ütopyacı fikirleriyle tanınmış William Godwin'e ithaf edilmiştir. Godwin, *Politik Adaletin İlkelerine Dair Soruşturma*'da (*An Enquiry Concerning the Principles of Political Justice*) insanlığın bin yıllık beklentilerinden söz ediyordu. Nüfusu aşırı artan ve sonradan bilimsel

denetim altına alınan bu ırk, cinsel ilişki yoluyla değil, toplum mühendisliği aracılığıyla üretilecektir. Romanda Victor şöyle der:

> "Yeni bir tür, beni yaratıcıları ve kaynakları olarak kutsayacak; pek çok mükemmel ve mutlu yaratık varlığını bana borçlu olacak. Hiçbir baba oğlunun ona şükran duymasını isteyemeyecek; bütün oğullar bana minnettar kalacak."

Godwin ile canavarlar arasındaki bu bağlantı, ona karşı muhafazakar tepki en yüksek noktasına ulaştığında, 1796-1802 yılları arasında ortaya çıkartıldı. O yıllarda, Godwin'in insanlığın yeniden doğuşu ütopyası hakkındaki teorisi ile baş etmek için genelde şeytana tapma ve grotesk kullanılırdı. İngiltere'den devrimci Fransa'ya, tüm muhafazakarlar için, Godwin ve yazıları, derhal ortadan kaldırılması gereken, henüz olgunlaşmamış bir canavardı. Horace Walpole, Godwin için "tarihin gösterdiği en büyük canavar" diyordu. 1800 yılında, William Godwin ve Mary Wollstonecraft'a yönelik saldırıları destekleyen *AntiJacobin Review*, çiftin çocukları-

nı "canavar tohumları" addetmişti.

Frankenstein, doğrudan odak noktasını hedef almak yerine, hikayeyi politika ile ilgisi olmayan bir aile draması ya da aile miti olarak anlatır. Romanın karakterleri, tarihsel olarak daha erken dönemlere ait politik polemikleri, kişisel psikoloji düzeyinde tekrar sahnelerler. 1790'larda Edmund Burke gibi yazarlar, kolektif ve akraba katili canavarlara –Fransa'daki devrimci rejime– karşı uyarır. Devrimin hemen ardından, Mary Shelley bu sembolizmi domestik boyutlara uyarlar. Roman, canavar ikonuna yer verir; ancak canavar bu kez, aile hesaplaşmalarına hapsolmuş, birbirlerinden yalıtık öznel anlatıcıların perspektifinden resmedilmiştir. Bu yolla roman, esas konusundan uzaklaşır, konusunu görünmez kılar.

Peki ama neden? Neden *Frankenstein* asıl tarihsel göndergesini gizlemek zorundadır? Çünkü asıl odağı/konusuyla (Fransız Devrimi) olan ilişkisi muğlak ve çelişkilidir. Aile miti biçimi de, bu çelişkiyi etkisiz hale getirmeyi mümkün kılar ve birbirleriyle uyumlu olmayan tüm parçaları, aynı hikayenin parçaları olarak harekete geçirir. *Frankens-*

tein, yalnızca Levi-Strauss'un kullandığı anlamda mit değildir, aynı zamanda gerçek çelişkilerin imgesel çözülmesidir de. Levi-Strauss'un, Freud'un Oidipus miti incelemesinin de aynı zamanda bir Oidipus miti olduğu, orijinal mit ile aynı şekilde değerlendirilmesi gerektiği iddiasına kulak vermeliyiz: Bir mitin farklı uyarlamaları, orijinal mitin çözmeye çalıştığı çelişkiyi farklı yollarla çözmeye çalışır. *Frankenstein* örneğinde de, (sayısı elliden fazla olan) sinema versiyonlarını da aynı mitin birer parçası, farklı uyarlamalar olarak ele almalı; orijinal hikayeyi nasıl dönüştürdüklerine bakmalıyız. Önemli örnekler şunlardır:

Frankenstein (James Whale'in 1931 tarihli klasiği olarak bilinir, canavar rolünde Boris Karloff vardır): Temel özelliği, canavarın özneleştirilmesini



Frankenstein (1931)

bir yana bırakır (canavarın, birinci şahıs olarak hikayeyi anlatmasına asla izin verilmez, canavarsı Öteki olarak kalmaya mahkumdur).

Frankenstein: Gerçek Hikaye'de (1973), Frankenstein yakışıklı genç bir adam yaratır ve onu topluma hizmet vermesi için eğitir. Ancak yaratığın bedeni bir süre sonra çürümeye başlar ve yaratıcısına karşı gelir.

Gelin'de (1935), Frankenstein, ilk yaratığını yok etmesinin ardından, güzel bir kadın yaratır ve onu, kendisine mükemmel bir eş olması yönünde eğitir. Ancak o da kontrolünden çıkar.

Kenneth Branagh'ın *Mary Shelley'nin Frankenstein*'ı adıyla bilinen filminde, yaratığın Victor'un eşini öldürmesinin ardından, Victor umutsuzca eşinin parçalarını bir araya getirir ve *onu* canlandırır



Frankenstein'ın Gelini (1935)

(bu sahne, Victor'un yeniden canlandırdığı eşiyle dans etmesiyle sona erer).

Son olarak, doğrudan *Frankenstein*'a gönderme yapmayan filmler arasında, Ridley Scott'un *Bıçak Sırtı* (1982) var. Eskiden polis olan Deckard, bir grup "replikantı" yakalamakla görevlendirilir. Bu replikantlar genetik olarak köle emeği sağlamaları için üretilmiş insan-üstü yaratıklardır, yaratıcılarına ayaklanmış ve Los Angeles'ta saklanmaktadırlar. Deckard ile replikant lideri "Batty" arasındaki çekişme, açık bir biçimde Frankenstein ile Canavar arasındaki çatışmaya gönderme yapar – bir farkla: Batty, son uzlaşma hamlesiyle Deckard'ı ölümden kurtarır.

Bütün bu filmlerin ortak noktası, hepsinin orijinal romandaki temel yasaklamayı yeniden üretmiş



Batty, *Bıçak Sırtı* (1982)

olmasıdır: Hiçbiri, esas politik meseleye (toplumsal ayaklanmanın "canavarlığına") doğrudan yaklaşmaz; hepsi hikayeyi aile/aşk ilişkileri çerçevesinden anlatır. Peki romanın esas konusu neyle ilgilidir?

Canavarsı devrim teması, yani devrimin canavar olarak resmedilmesi, muhafazakar bir unsurdur ve romanın formu (ana karakterin ölüm anındaki itirafı) belirgin bir biçimde, Shelley'nin zamanında popüler olan muhafazakar türle ilgilidir. Ve bu zamanda, tövbekar radikaller, reform önerilerinden vazgeçmelerinin ardından, evrensel özgürlük ve kardeşlik hayallerinin felakete varan sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kaldılar. Ancak bu noktada Shelley, bir muhafazakarın asla yapmayacağı bir şey yapmıştır: Kitabın ortalarında bir adım ileri atarak, sözü doğrudan canavarın kendisine bırakmıştır; o da hikayeyi kendi perspektifinden anlatmıştır. Bu adım, en radikal anlamıyla ifade özgürlüğüne ilişkin liberal tavrı ifade eder: Herkes fikrini dile getirebilmelidir. Frankenstein'da canavar, kimsenin karşılaşmaya cesaret edemediği bir şey değildir; aksine tamamen *öznelleştirilmiştir*. Mary Shelley, canavarın aklına girer ve ona, toplum tarafından damgalan-

manın, bastırılmanın, tanımlanmanın, aforoz edilmenin ve hatta fiziksel olarak parçalanmanın nasıl bir şey olduğunu sorar. Böylece nihai suçlu olanın, kendisini nihai kurban olarak sunmasına izin verilmiştir. Canavarsı katil kendini, arkadaşlık ve sevgi arayan, derinden sarsılmış ve çaresiz bir birey olarak resmeder.

Dolayısıyla, canavarın kendi hikayesinin *ne* olduğunu görmek önemlidir. O, bize bir isyankar ve katil olarak kimliğinin doğuştan gelmediğini, aksine öğrenilmiş olduğunu söyler: Canavarın şeytanın vücuda gelmiş hali olduğuna inanılan Burkeci geleneğe karşıt bir biçimde, yaratık Frankenstein'a, "Hayırsever ve iyi biriydim; beni şeytan yapan sefalet oldu" der. Şaşırtıcı şekilde, Canavar hayli felsefi bir isyankar olduğunu kanıtlar: Yaptıklarını cumhuriyetçi terimlerle anlatır. Egemen kuralların başarısızlığının, onu isyana sevk ettiğini iddia eder. Üstleri ve hamileri ona karşı sorumluluklarını ihmal etmiş, o da isyan etmek zorunda kalmıştır. Canavarlar, tanrıtanımaz radikal felsefenin şeytanları tarafından lanetlendikleri için ayaklanmazlar; isyanlarının nedeni hakim düzenin onları ezmesi ve

kötüye kullanmasıdır. Mary Shelley'in kaynağı, kendi annesinin çalışması, *Fransız Devrimi'nin Kaynağı ve Gelişiminin Tarihsel ve Ahlaki Görünümü*'dür (*An Historical and Moral View of the Origin and the Progress of the French Revolution*) (1794). Bu çalışmada, Mary Wollstonecraft, isyancıların canavar oldukları hususunda Burkeci muhafazakarlarla mutabık olmasına rağmen, bu canavarların toplumsal ürünler olduğu konusunda ısrarcıdır. Onlar yaşayan birer ölü ya da ölmüş monarşinin mezarından çıkıp dolaşan hayaletleri değildir. Aksine, *Antik Rejim* altındaki baskı, kötü yönetim ve despotluğun meyveleridir. Düşük rütbeliler isyana sevk edilmiştir, onları ezenlere baba katli düsturuyla karşı durmuşlardır. Tam bu nokta, roman ile politikanın en yakın olduğu noktadır: Canavar, baskının ve eşitsizliğin radikal bir eleştirisini yapar: "Mülkiyetin, büyük bir zenginliğin ve sefil yoksulluğun da paylaşıldığını duydum; hatta rütbenin, soyluluğun ve asil kanın da". Devrimci radikaller gibi konuşmaktadır:

"Hemcinslerinizin pek kıymetli bulduğu serveti-

> nizin, zenginlerle bir olan yüksek ve masum zürriyetiniz olduğunu öğrendim. Bu malların yalnızca bir tanesi bile, insanın saygı görmesine yeter, ama hiçbiri olmazsa, nadir durumlar dışında, insan, bir serseri ya da gücünü seçilmiş bir azınlığın kazancı için harcayan bir köle olarak görülür."

Burada Mary Shelley'nin, Adorno ve Horkheimer'dan yüz elli yıl önce "Aydınlanmanın Diyalektiği"ni yazmış olduğunu görürüz. Bilimsel ve politik gelişmelerin nasıl bir kabusa, kaosa ve şiddete yol açabileceğine, insanın yaratılışın gizemi karşısında gerçek bir tevazu göstermesi gerektiğine, yalnızca kutsal bir imtiyaz olan Hayatın efendiliğine soyunmaması gerektiğine dair alışıldık muhafazakar uyarıların da ötesine geçmiştir.

Canavar, Aydınlanmanın saf öznesidir: Yeniden canlanmasının ardından, zihni *boş levha* olan "doğal insan"dır ("*natural man*"). Yaratıcısından ayrılıp yalnız kaldığında, Aydınlanmanın gelişim teorisine başvurmak zorunda kalır: Her şeyi okuyarak ve deneyimleyerek öğrenmek zorundadır. İlk ayları, bir tür felsefe deneyinin hayata geçirilmesinden ibaret-

tir. Gerçek şu ki ahlaki olarak kaybetmiş, katil ve kindar bir canavara dönüşmüştür, fakat bu onun suçu değildir; en iyi niyetlerle yaklaştığı, sevmek ve karşılığında sevgi görmek istediği toplumun suçudur. Hüzünlü sonu, Rousseau'nun insanın doğal olarak iyi olduğu, onu yozlaştıranın toplum olduğunu öne sürdüğü tezini mükemmel bir biçimde tarif eder.

İlerleme korkusu, muhafazakar bir tema olmak zorunda değildir. Mary Shelley'in İngilteresi'ni, "makine kırıcıları", işlerini kaybetmelerinden ve maruz kaldıkları muazzam sömürüden sorumlu gördükleri makineleri protesto eden ve endüstriyel makineleri parçalayan çaresiz işçi çetelerini hatırlayalım. Dahası, feministler *Frankenstein*'ı ilerlemenin tehlikelerine karşı muhafazakar bir uyarı olarak değil, dünyaya hükmetmeye ve insan yaşamının kendisini kontrol etmeyi amaçlayan maskülen bilgi ve teknolojiye ilişkin feminist bir eleştiri olarak okurlar. Bu korku bugün hâlâ bizimledir: Bilim insanlarının yeni bir yaşam biçimi ya da yapay zeka üreteceklerine, onların da kontrolden çıkıp bize düşman olacaklarına dair korku.

Son olarak, oğlun canavarsı isyanı temasına ait temel bir muğlaklık vardır – bu romandaki kimin isyanıdır? İsyan ikiye katlanmıştır: İlk isyankar, paternal düzene karşı gelen Victor'un ta kendisidir; sonra da yaratık isyankar oğula karşı isyan etmiştir: Canavarın oluşması, aseksüel bir üremenin sonucudur, bir ailede nesillerin normal aktarımının değil.

Bu bizi Freudcu *unheimlich* (tekinsiz) kavramına götürür. Bize en yakın, aynı zamanda da korku ve iğrenme nesnesi olan, en tekinsiz şey nedir? Ensest: Ensest özne gerçekten de evde oturur, cinsel partner arama ihtiyacı duymaz ve hepimizin yapmaktan korktuğu ve utandığı gizli faaliyetini yapmaya devam eder. *Frankenstein*'da, hiç şüphesiz iki noktada ensest ilişki ima edilir: Walton'ın evine ve eşine değil (ki romanın sonunda dönmeye karar verdiği yer evi olmuştur), kız kardeşine mektuplar yazması ve romanın ilk baskısındaki Victor'un evlendiği kadının üvey kız kardeşi olması (gerçekten de canavar "zifaf gecenizde görüşeceğiz" dediğinde ve gelini öldürdüğünde, son ana kadar engellemeye çalıştığı şey, ensest birlikteliktir).

Bu nedenle, Walton ve Victor'un evi terk edip

suç teşkil eden riskli bir işe girişmeleri, göründüğünden daha anlamlıdır: Her ikisini de harekete geçiren, patolojik bir kafirlik hırsı değil, evlerindeki boğucu ensest durumdan kaçma isteğidir. Her ikisinin de evinde yanlış giden bir şeyler vardır. Mary'nin eşi Percy, yanlış giden şeyin ne olduğunu "1819'da İngiltere" adlı meşhur sonesinde anlatmıştır:

"Yaşlı, deli, kör, ölüm döşeğinde, horlanan bir kral,

Donuk soyların artıkları, halkın hakir gördüğü Prensler,

Bulanık membadan çamur,

Görmeyen, hissetmeyen, bilmeyen,

Yorgun düşmüş ülkelerine sülük gibi yapışan hükümdarlar,

Gözlerini kan bürümüş halde düşene dek,

Rüzgarın esmediği, işlenmemiş tarlalarında

öldü, hançerlenen insanlar, aç bilaç,

İki ucu keskin kılıç gibi, baştan çıkarıp sonra da öldüren,

Altından ve kanlı yasalara boyun eğenlerin,

Hürriyete karşı çıkan ve avını arayanların ordusu,

İsasız, Tanrısız Dinleri, mühürlü kitaplarıyla,

Senatoları - Lağvedilen ve zamanın en kötü yasaları

Görkemli Hayaletin, fırtınalı günlerimizi aydınlatmak için

İçinden çıkıp geldiği mezarlardır."

Bir muhafazakar, "fırtınalı günümüzü aydınlatmak için" mezarından çıkıp gelecek bu hayaletin çok da görkemli olmayabileceği yanıtını verecektir elbette; Frankenstein'ın canavarı gibi katil bir intikam hayaleti de olabilir. Bu da bizi Mary Shelley'in çelişkisine götürecektir: "Baskı ile anarşi", ağır ve baskıcı ev ile onu dağıtmaya yönelik çabalarımızın kanlı sonuçları arasındaki çelişki. Bu çelişkiyi çözemeyen, hatta doğrudan onunla yüzleşmek de istemeyen yazarın yapabildiği tek şey, onu bir aile miti olarak anlatmaktı.

Bu çıkmazlardan çıkaracağımız ders, aile mitinin üzerinden atlayıp doğrudan toplumsal gerçekliğe bakmamız gerektiği değildir. Yapmamız gereken

çok daha zor: Aile mitini *içinden* çökertmektir. Bu amaca yönelik mücadelenin en önemli delili, Kafka'nın babasına yazdığı mektuptur.

Hedefine ulaşan mektup

Yılın en salak eylemi için Darwin ödülü, 2001 yılında, Romanya kırsallarından, kendi cenazesinin ortasında mezarından kalkan zavallı bir kadıncağıza verildi. Tabutundan çıktıktan sonra neler olduğunu anlamaya çalışan kadın, dehşet içinde kalabalıktan uzaklaşmaya çalışır ve kendini işlek caddeye atar. Bir kamyon ona çarpar ve kadın, oracıkta can verir. Tabutuna geri konulur ve cenaze töreni kaldığı yerden devam eder... Bu, kader dediğimiz şeye, hedefine ulaşan mektuba iyi bir örnek değil midir?

Alıcısı tarafından reddedilse de, bir mektup gönderildiği adrese ulaşacaktır – tıpkı Shakespeare'in göz ardı edilmiş eseri *Troilus ve Cressida*'da da olduğu gibi: Aldatılan aşık Troilus, Cressida'nın ona Diomedes ile flört ettiğini anlattığı mektubu yırtar ve fırlatıp atar. Her ne kadar bu sahne, melodramatik beklentilerimizi yükseltse de, mektupta ne yazdığını asla öğrenemeyiz: Cressida, kendini affettirerek "her şeyi açıklayacak" mıdır?

Bu beklentilerimizin nedeni, 18. yüzyıl boyunca oyunun sahnelenen uyarlamasının 1679'da Dryden'in düzeltmesiyle birlikte sahneye konmasıdır;

bu uyarlamada Cressida tamamen affedilir: Cressida'nın babasıyla birlikte, Truva ve Troilus'a kaçmayı planladığını, Diomedes'e teslim olmasının bu kaçışı mümkün kılabilmek için yalnızca bir numara olduğunu öğreniriz. Peki ya Shakespeare mektubun içeriğini ifşa etmeyi reddederek –merakımızı körüklemenin dışında– başka bir şey söylemek istediyse? Ya mektup reddedilmek *üzere* yazıldıysa? Bu mektup daha önceden gördüğümüz bir sahneye gönderme yapar; söz konusu sahnede, Cressida ile Troilus'un birlikte geçirdiği ilk (ve tek) gecenin ardından Cressida'nın babası, soğuk bir pazarlık sonucu Yunanların esir aldığı Truvalı bir savaşçıya karşılık Cressida'yı Yunanlara vermiştir. Cressida, Yunan esir kampında, çadırında bekleyen Diomedes'e ganimet olarak sunulur. Ulysses tarafından çadırın yakınına getirilen Troilus, Cressida'nın Diomedes ile kur yapmasını, kendini utanmazca ona sunmasını seyreder. Diomedes çadırdan ayrılınca, Cressida yüksek sesle kendi kendine şunları söyler: "Elveda Troilus! Bir gözüm hâlâ yalnızca seni görür, ama diğer gözüm ve kalbim artık başkasında. Zavallı sevişmelerimiz! Bizdeki yanlışı buldum, gözlerimi-

zin hatası aklımızı yönlendirdi. Hata hatayı doğurur. Sonunda, gözlerin idaresindeki akıllar alçak ve ahlaksızdır."

Burada sorulması gereken anahtar soru şudur: Ya Cressida, Troilus tarafından gözetlendiğini biliyor ve sesli düşünüyormuş gibi yapıyorsa? Ya Diomedes'in arzularını kışkırttığı edepsiz baştan çıkarma sahnesi, Troilus'un *bakışına yönelik idiyse*? Cressida'nın, ikili ruhunu aşıkların endişe dolu ilk buluşmasında da açık ettiğini, Troilus'u uğursuz sözlerle nasıl uyardığını unutmamamız gerekir: "Benliğimin bir kısmı seninle. Ancak bu zalim ben, seni terk edip bir başkasının maskarası olacak."

Cressida'nın Diomedes'e kur yapmasını izledikten sonra onun bu acı sözlerini hatırlayan Troilus, ona hükmedenin "birlikteliğin kendi kuralı" olmadığını anlar. Ondaki bu tuhaf iç yarılma göründüğünden çok daha karmaşıktır: Cressida'nın bir yarısı Troilus'u sevmektedir, ancak bu onun "zalim" olan, yine de onu Trolius'a bağlayan, sonunda da başka bir erkeğe götürecek olan yarısıdır. Buradan çıkarabileceğimiz en genel sonuç ise, bir sözü ya da bir sahneyi yorumlayabilmemiz için yapmamız

gereken şey, bazen, *doğru muhatabı tespit etmektir.* Perry Mason'un en iyi romanlarından birinde, bir avukat polis memurunun bir çifti sorguya çekmesine tanık olur. Adam, beklenmedik bir şekilde, polis memuruna neler olduğunu, ne gördüğünü, ne olduğunu düşündüğünü en ince ayrıntısına kadar anlatmaya başlar – neden böylesine aşırı bilgi vermek istemiştir? Basit: Cinayeti işleyen bu çifttir ve adam, karısıyla birlikte şüpheli bulunarak gözaltına alınacaklarını, dolayısıyla ayrı tutulacaklarını bildiği için, bu fırsattan yararlanarak, ikisinin de vermeleri gereken (yanlış) ifadeyi karısıyla paylaşabilmiştir. Bitmek bilmeyen ifadesinin asıl muhatabı, polis memuru değil, karısıdır.[13]

Gönderilmediği halde gideceği yere varan mektup, Franz Kafka'nın babasına yazdığı ve paternal otoritenin krizini tüm muğlaklığıyla anlattığı mektuptur – şüphesiz ki, Kafka'nın babasına yazdığı mektubu okurken edindiğimiz ilk intiba, bir şeylerin eksik olduğudur; tıpkı Kafka'nın *Yasanın Önünde* meselinin sonlarında yaşadığımız şaşkınlıkta ("Bu kapı yalnızca senin içindi" cümlesiyle beraber) olduğu gibi: Babanın sergilediği dehşet ve öfke de

yalnızca senin içindir, sana yöneliktir ve onu ayakta tutan da sensindir... Oğlunun imgeleminde oynadığı role şaşırabilecek olan gerçek Hermann Kafka'yı hayırsever ve nazik bir beyefendi olarak hayal etmek çok da zor değil.[14]

Kaliforniyalılar tarzında ifade edecek olursak, Kafka'nın babasına ilişkin ciddi bir davranış problemi olduğunu söyleyebiliriz. Kafka, annesinin adını alıp "Lowy" kimliğine bürünerek, aralarında (babasının adı olan Wiesengrund'u reddedip annesinin adını devam ettiren) Adorno'nun, (Schickelgruber soyadını terk eden) Hitler'in de yer aldığı, hepsi babanın adını taşıma rolünden rahatsız bir dizi şahsiyetten biridir. Tam da bu nedenle, Kafka'nın babasına yazdığı mektupta dile getirdiği önemli noktalardan biri de şudur: Eğer babası, babası değil de, arkadaşı, ağabeyi, patronu, hatta üvey babası olsaydı; onunla travmatik olmayan bir ilişki kurması, onu babası olan kişi olarak kabul etmesi mümkün olabilirdi...

Kafka'yı rahatsız eden babasının aşırı-mevcudiyetidir: Fazlasıyla yaşam doludur o ve rahatsız edici bir biçimde müdahalecidir. Ancak babanın bu

aşırı-mevcudiyeti doğrudan bir neden değildir: Baba, simgesel işlevinin askıya alınması durumuyla karşılaştırıldığında, aşırı-mevcut görünür. Babanın böylesi "aşırılığı" (Eric Santner'in belirttiği gibi), nihai olarak, hayatın kendisinin aşırılığıdır. Babanın otoritesini zayıflatan aşırı canlılığının alçaltıcı niteliğidir – Kafka'nın, babasından nasıl bahsettiğini hatırlayın: Onun "açık saçık ifadeleri beğendiğini, olabilecek en yüksek sesiyle bu ifadeleri kullandığını, aslında iyi bir şey söylemesine rağmen, gerçekte birazcık bayağı ve müstehcen olan bu tür ifadelere kahkahalarla güldüğünü... (ayrıca bunlar benim gözümde senin canlılığının küçültücü tezahürlerinden başka bir şey değildi.)" Bu noktada, nedensellik ilişkisini doğru kurmamız gerekir: Babanın, simgesel otoritesini zayıflatan, onun aşırı canlılığı değildir. Tam tersi bir nedensellik ilişkisi vardır: Simgesel otoritenin yıkılmasını varsayan, babanın aşırı canlılığıdır ve Kafka'yı rahatsız eden tam da bu yıkılmadır.

Babanın-Adı'nın esas işlevi nedir? Öznenin "simgesel olarak babayı öldürme"sine, babayı (ve kapalı aile çevresini) terk edebilmesine ve onun

dünyada kendi yolunu özgürce seçebilmesine imkan sağlamaktır. Şüphesiz ki, Kafka'nın Babanın-Adı'nı kabul etmedeki isteksizliği, babadan kopma, onunla yollarını ayırmadaki başarısızlığının en önemli işaretidir: Babasına yazdığı mektubun tanık olduğu özne, sonsuza dek babasının gölgesinde kalmaya mahkum, babasıyla birlikte libidinal bir çıkmazda hapsolmuş bir öznedir. Kafka'yı babasının kıskacından kurtarmak bir yana, onun babasının adını reddetmesi bu hapsin en belirgin işaretidir.

Baba dehşetinin pasif bir kurbanı olmak bir yana dursun, oyunu yöneten Kafka'nın kendisidir. (Yasanın Önünde'de papazın, taşradan gelen adamın daha yüksek mevkide olduğunu, kapıdaki muhafızın da ona tabi olduğunu söylemesini hatırlayın.) Kanıtı mı? Kanıtı şu: Eğer perde anı† diye bir şey varsa, o da Kafka'nın iki aylık bir bebekken geçirdiği, çocukluğuna dair hatırladığı tek şey olan ve "doğrudan hatırladığı" kazadır (babasına da mutlaka bu kazayı hatırlaması gerektiğini söyler). Bu anı,

---

†Perde anı: Psikanalizde, daha ürkütücü ve katlanılmaz olan bir anıyı gizleme, bilinç düzeyinden uzak tutma amacına hizmet eden ve kısmen doğru olan veya hasta tarafından kurgulanan bir anıdır –ç.n.

muhtemelen ailesinin Kafka hakkında söyledikleriyle, sonradan (yeniden) kurulmuştur – Peki neyi perdelemektedir? Kurt Adam'ın ilk sahnesinde olduğu gibi, geçmişe dönük bir fantazidir:

> "Çocukluğuma dair, doğrudan hatırladığım tek bir olay var. Sen de hatırlayacaksındır. Bir gece hıçkırarak ağlıyordum; emin değilim ama su istiyordum sanırım. Çünkü susamıştım, ama sırf gıcıklık yapmak, böylece kendimi eğlendirmek için de olabilir. Korkutucu tehditlerinin hiçbir işe yaramadığını gördüğünde, beni yataktan çıkarıp *pavlatche*ye† götürdün ve beni pijamalarımla orada, dışarıda bıraktın. Yaptığın şeyin yanlış olduğunu söylemeyeceğim – muhtemelen huzurlu ve sakin bir gece geçirmek için başka bir yol yoktu. Bu tipik olarak, senin çocuk yetiştirme yöntemlerinden biri ve ben bunun benim üzerimdeki etkisinden söz etmek istiyorum. Bu olaydan sonra daha itaatkar bir çocuk oldum, zararım kendime oldu. Benim için en doğal olan, duyarsız bir biçimde su istemenin ve sonrasında dışarıya atılmanın olağandışı dehşetinin sonucu olarak, Ben ve benim doğal varlığım, bu iki şey bir daha asla bir

†Prag'daki eski evlerin iç avlularındaki uzun balkonlar –ç.n.

araya gelemedi. Hâlâ, yıllar sonra bile dev bir adamın, babamın, nihai otoritenin bir gece yarısı gelip beni yatağımdan çıkarıp, *pavlatche*ye bıraktığını; söz konusu o olduğunda bir hiç olduğumu gördüğüm, acı veren rüyalardan muzdaribim."

Çocuğun, babayı tahrik etmeyi hedefleyen coşkun anlam zinciri, Kale'den gelen telefondaki müstehcen yumuşak ses ya da uygun adım yürüyen ABD'li bahriyeliler gibidir... Dolayısıyla, çocuğun "yıkıcı" simgesel öncesi mırıltısı ile Kafkacı kahramanı dehşete düşüren ulaşılamaz İktidar arasında, süperego ile id arasında gizil bir bağlantı vardır.

Altta yatan gerçek serzeniş, babanın iktidarına ya da otoritesini kabaca göstermesine karşılık değildir; tam tersine onun *iktidarsızlığına*, simgesel otoritesinin *eksikliğine* yöneliktir. Babanın korkunç öfke patlamaları (*Wuten*), iktidarsızlığının asıl işareti, soğuk ve etkin otoritesinin başarısızlığının habercisi değil midir? Babanın kendisi bile "mütehakkim mizacının", "tedirgin yüreği"nden kaynaklandığını açıklamıştır – tam olarak gücün işareti olmasa da, bu açıklama Kafka'ya göre zayıflığın ucuz bir kötüye kullanımından başka bir şey değildir: "Yüreğinin

tedirginliği, tahakkümünü daha da kuvvetlendirmen için bir araç; bu düşünce bile başkalarını sana karşı gelmekten alıkoyuyordu." Bu da, babanın ayinsel güç gösterisine başka bir örnek: "Masanın etrafında koşturduğun, bağırdığın, birinin boğazına sarıldığın –hatta tam olarak sarılmadığın, sarılırmış gibi yaptığın– zamanlarda da korkunçtun..." Gülünç, kendini önemsiz kılan bir güç gösterisi. Daha da ötesi, ne tür bir baba daha 2 aylık oğlunu tehdit olarak görebilir ki, onu evin dışına atacak kadar gülünç ve aşırı bir önlem alsın? Gerçek bir otorite bu sorunla, soğuk bir bakış atarak ilgilenirdi... (Bu arada, Kafka'nın da içinde yetiştiği, alışılagelmiş patriyarkal bir ailede, otoritenin eksikliğinin ilk işareti, ağlayan çocuğa yanıt verenin anne değil, baba olması değil midir?)

Ayrıca, Kafka'nın babanın "entelektüel hakimiyetini" tarifi de bir o kadar muğlaktır:

> "Koltuğundan tüm dünyaya hükmettin. Her zaman senin fikirlerin doğruydu, senin dışındaki herkes deli, vahşi, *meshugge*† idi; normal değildi.

†Eskenazi dili olarak bilinen Yahudi Almancasında, kendini kaybetmiş, deli –ç.n.

Kendine o kadar güveniyordun ki, tutarlı olmana gerek yoktu; haklı olmadığın bir an bile olmamıştı. Herhangi bir konu hakkında fikir sahibi olmadığın da olmamıştı; dolayısıyla, konuya ilişkin aslında makul olan, istisnasız her fikir sana göre yanlıştı. Çekleri, ardından Almanları, onların ardından Yahudileri alt edecek gücün vardı. Dahası, sonunda senden başka hiç kimse kalmayana kadar, her alanda hiçbir ayrım yapmadan herkesi alt edebilirdin. Bence, sende de bütün tiranların sahip olduğu gizemli bir özellik var. Sahip oldukları hakları akıllarından değil, tebalarından alan bütün tiranların..."

Kafka'nın bu tarifinde, zar zor saklayabildiği bir korku belirgindir: Sahte olduğu aşikar bu otorite görüntüsünün bir balon gibi patlamasından, babasının aptallığının gözler önüne serilmesinden duyduğu korku... Şüphesiz ki, Kafka'nın "eşi görülmemiş suçluluk hissi"nin yerini "ikimizin acizliğine dair bir sezgi" almıştır. Dolayısıyla, paternal otorite konusunu masaya yatırırken oldukça hassas olmalıyız: Otoriteyi, zorbalıkla, vahşi bir teklifsizlikle, soğukkanlılıkla karıştırmamalıyız. Bir başka ifadeyle, Kafka'nın babası

karşısındaki şaşkınlığını okumanın bir yolu da, onu, babanın gülünç, gösterişçi ve iktidarsız gerçekliği ile icra ettiği büyük güçle arasındaki boşluk ya da karşıtlık olarak yorumlamaktır: "Böylesine acınası bir figür, nasıl oluyor da bu denli büyük bir güç uygulayabiliyor?" Cevap, ampirik bir insana güç veren sosyo-simgesel ağlarda saklıdır; yani boşluk, simgesel kastrasyonun boşluğudur. Geleneksel törenlerdeki ayinlerden beri biliyoruz ki, nesneler yalnızca gücü "sembolize" etmekle kalmazlar; aynı zamanda onlara sahip olan özneyi de fiilen gücü *tatbik eden* kişi pozisyonuna iterler - eğer bir kral asasını eline alıp tacını giyerse, sözleri de bir kralın sözleri olacaktır. Bu tür işaretler dışsaldır, kişinin doğasının gereği değildir: Asayı da tacı da istemiyorum; onları yalnızca gücümü kullanabilmek için elime alıyorum ve giyiyorum. Aslında beni "kastre ediyorlar": Dolayımsız olarak var olan Ben ile işlevim arasında bir boşluk açıyorlar (yani ben asla işlevim düzeyinde olmadım). Her ne kadar Kafka babasını bu yolla tecrübe ediyor *olmasa* da, Kafka'nın asıl sorunu babasının bedensel mevcudiyetinin, paternal simgesel işleve aykırı olmasıdır. Bir başka deyişle babanın, kendi şahsının dolayımsız gerçekliğini de

aşan etkiye sahip aşırı, neredeyse hayaletvari, büyük mevcudiyeti, simgesel otoritesinin dolayımsız gerçeklik karşısındaki aşırılığı değildir. Gerçeğin fantazmatik müstehcenliğinin aşırılığıdır. Freudcu terimlerle söyleyecek olursak, Franz'ın gözlerinde, babayla ilgili sorun, onun simgesel Yasa'nın failliğinden "ilkel babalığa" (*Ur-Vater*) "geri çekilmesidir".

İki tür Efendi vardır; kamusal simgesel Efendi ve ipleri yöneten ve işini geceleri gören gizli şeytani Büyücü. Özne, simgesel otoriteye sahip olduğunda, simgesel unvanının bir uzantısı olarak davranır; yani o, büyük Öteki'dir, aslında özneyi kullanarak eyleyen, simgesel kurumdur. Hakikatte sefil ve yoz bir şahsiyet olan bir Yargıç düşünün: Cübbesini giydiği ve diğer nişanlarını üzerine taktığı anda, sözleri Yasa'nın ta kendisidir. Öte yandan, "görünmez" Efendi (ki bunun en iyi örneği, genel olarak görünmez olan ancak toplumsal yaşantıyı yönlendiren anti-Semitik "Yahudi" figürüdür), kamusal otoritenin bir tür tekinsiz ötekisidir: Hayaletimsi kudretiyle, bir siluet gibi ışıldayıp hep gölgede eylemek zorundadır. Patriyarkal simgesel otoritenin, Babanın Adı'nın dağılması, yeni bir Efendi figürünün

doğmasına neden olmuştur. Bu yeni Efendi, ortak bir arkadaşımız, "komşumuz", hayali ötekimizdir; tam da bu nedenle fantazmatik bir biçimde Kötü Ruh'un farklı bir boyutuna sahiptir. Lacancı terimlerle söylersek: İdeal Ego'nun, simgesel özdeşleşme vasfının askıya alınması, yani Efendi'nin hayali bir ideale indirgenmesi, ister istemez canavarsı yüzünün, hayatlarımızı denetleyen muktedir Kötü Ruh'un süperego figürünün ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bu figürde, imgesel (görünüş) ile gerçek (paranoyanın gerçeği) birbiriyle çakışır; bu çakışmanın nedeni de uygun simgesel etkinliğin askıya alınmasıdır.

Kafkacı Yasa, engelleyici değildir; hatta müdahaleci ya da dayatmacı da değildir: Özneye, sürekli "İstediğini yapmakta özgürsün! Benden emir vermemi bekleme!" mesajını verir – bu mesaj, süperegonun mükemmel bir ifadesidir. Şüphesiz ki, Kafka'nın babasının oğluna verdiği öğüt: "Ne istersen onu yap. Ben hayatta olduğum sürece, hareketlerinde tamamen özgürsün. Yaşını başını aldın, sana verebileceğim bir tavsiyem yok"... Kafka'nın teker teker saydığı, Baba'nın "retorik yöntemler" dizisi

–"kötüye kullanma, tehdit, ironi, kindar kahkahalar ve (oldukça garip olan) kendine acımak"– süperegonun muğlaklığının kısa ve öz bir tarifidir. Kafka'nın babası tam anlamıyla bir *luder*dir† ve bu figürden "fesat ve kindar sevinçlerin birlikteliği" meydana gelmiştir. (Burada Kafka ile David Lynch arasındaki bağlantıyı görmek mümkün: *Mavi Kadife*, *Vahşi Yürek*, *Kayıp Otoban*'daki aşırı palyaçomsu terörist otorite figürleri...) Süperegonun asıl kurnazlığı, özneyi yüksek taleplerine yetişememekle suçlamasıdır; bunu yaparken bir yandan da öznenin tüm girişimlerini baltalar (ya da öznenin yapabilme yeteneğine güvenmediğini alaycı bir biçimde ifade eder, sonra da öznenin başarısızlığıyla dalga geçer). Kafka, babasının, onun kendi başına hayatına devam edebilecek bağımsız bir insan olmasına yönelik taleplerine ilişkin bu paradoksu açık bir biçimde fark etmiştir:

> "İstediğin yalnızca bu değildi. Tüm çabalarının sonucunda artık durum tamamen değişmişti. Senin yaptığın gibi, kişinin kendini ayırt etme

†Alm. serseri, gariban –ç.n.

şansı kalmamıştı. Böyle bir şansı, ancak şiddet ya da devrimler ortaya çıkarabilirdi; bu da evden ayrılmaktı (bunun için de cesaret ve gücün olduğunu, Annenin herhangi bir şekilde buna karşı çıkmayacağını varsaymak gerekiyordu). Ama senin istediğin bu değildi. Yapacağım şeye vefasızlık, saçmalık, itaatsizlik, ihanet, delilik diyecektin. Bir yandan beni, örneklerle, hikayelerle, aşağılamalarla bunu yapmaya özendirirken; öte yandan sonsuz bir ciddiyetle bunu yasakladın."

Bu, Babanın-Adı'nın aksine, müstehcen süperegodur: "Özerk ol" emrinin ta kendisi, muamele biçimiyle birlikte, kendi amacını baltalar; tam da "özgür ol" emri, özneyi sonsuz bir bağımlılık döngüsüne hapseder. Bunları, süperego terimleriyle, hatta Brecht'in 1930'lardaki göstermelik Moskova duruşmalarındaki sanıklara ilişkin yaptığı söylenen yorumlarla birlikte yeniden ifade edebiliriz: "Masumlarsa, ölümü daha fazla hak ediyorlar." Bu ifade, tamamıyla muğlaktır - radikal Stalinizm'in alışılagelmiş bir ifadesi olarak okunabilir (bireysel masumiyetinizdeki ısrarınız, amaç uğruna kendinizi kurban etmeyi reddetmeniz, daha üstün olan Parti çıkarlarının karşısında kendi bireyselliğinizi

öne çıkardığınızı göstererek suçlu olduğunuzu kanıtlar). Tam tersine, tamamen anti-Stalinist bir okuma da mümkündür: Stalin ve yakın çevresini öldürmeye yönelik bir komplo kurmuş ve "masum" olsalardı (yani suikast fırsatını kaçırmış olsalardı), bizi Stalin'den kurtarma yolunda başarısız oldukları için fiilen ölümü hak etmiş olacaklardı. Sanıkların asıl suçu, Stalinizm'in ideolojik çerçevesini reddetmek, Stalin'e karşı amansızca savaşmak yerine, narsistik bir biçimde kendi kurban olma durumlarına aşık olmalarıdır; ya kendi masumiyetlerine karşı çıktılar ya da işlemedikleri suçları itiraf ederek Parti uğruna kendilerini kurban etmeleriyle büyülendiler. Dolayısıyla, bu iki anlamın bir arada olmasını düşünmek için en uygun diyalektik yol, Brecht'e yönelik genel ahlaki tepkinin eşlik ettiği ilk okumayla başlamaktır: "Nasıl olur da bu kadar acımasız bir şeyi öne sürebiliyorsun? Lider'in itham etme fantazileri için kör bir kendini kurban etme talep eden böylesi bir mantığın işleyebileceği tek evren, korkutucu biçimde cani totaliter bir evren değil midir? Bu kuralları kabul etmek bir yana, böyle bir evrene karşı, totaliter liderliğin fiziksel olarak ortadan kaldırılması (liderin öldürülmesi) da dahil olmak üzere, olabilecek

her türlü araçla mücadele etmek, tüm etik öznelerin görevi değil midir?"

"Görüyoruz ki, sanıklar masumlarsa, ölümü daha fazla hak ediyorlar – fiilen bir komplo hazırlayabilecek, bizi Stalin ve uşaklarından kurtarabilecek durumdalardı, ancak insanlığı korkunç suçlardan koruyabilecek bu eşsiz fırsatı kaçırdılar!" Bu, en saf anlamıyla, yerinden oynamış bir süperego mantığıdır: Masumiyetin arttıkça, suçun da artar; çünkü masumiyetin (kimin gözünde masumsun? Neye göre? Müstehcen cani iktidara göre masumsun!) suçunun (iktidarla ortaklığının) kanıtıdır...

Her ne kadar Freud, özneyi ahlaki eyleme iten faillik için üç farklı terim kullansa da –ideal ego (*Idealich*), ego-ideal (*Ich-Ideal*) ve süperego (*Ueberich*)– kural olarak üçünü de birbiriyle aynı sayar; sıklıkla Ego-İdeal ya da ideal ego (*Ichideal oder Idealich*) ifadesini kullanır, *Ego ve İd* kitabının üçüncü bölümünün başlığı da şöyledir: "Ego ve Süperego (Ego-ideal)". Lacan ise, bu üç terim arasında kesin bir ayrım yapar: "İdeal ego" öznenin idealize edilmiş kendilik-imgesine (nasıl biri olmak, başkalarının beni nasıl görmesini istediğim) denir;

Ego-İdeal ise, ego imgemle etkilemeye çalıştığım bakışın sahibi olan faildir ve beni izleyen ve beni en iyisini başarmam için itekleyen, takip etmeye ve gerçekleştirmeye çalıştığım ideal Ben olan Büyük Öteki'dir. Süperego da, aynı failin kindar-sadistik, cezalandırıcı halidir. Bu üç terimin temelini oluşturan yapı ilkesi, açık bir biçimde Lacan'ın İmgesel-Simgesel-Gerçek üçlüsüdür: İdeal ego, Lacan'ın "küçük öteki" adını verdiği imgeseldir ve egomun idealize edilmiş öteki-imgesidir. Ego-ideali ise simgeseldir, benim simgesel özdeşleşme noktamdır, büyük Öteki'nde kendimi gözlemlediğim (ve yargıladığım) noktadır. Süperego ise gerçek; beni imkansız taleplerle bombalayan, bu talepleri yerine getirmek için sarf ettiğim tüm çabalarla alay eden kaba ve doyumsuz faildir; "günahkar" çabalarımı bastırmaya ve onun taleplerini karşılamaya çalıştıkça onun gözünde hep daha fazla suçluyumdur. Göstermelik yargılamalarda, masum olduklarını savunan sanıklar hakkındaki sinik Stalinist deyim ("Masumlarsa, öldürülmeyi daha fazla hak ediyorlar"), en saf haliyle süperegodur.

Bu kesin ayrımların ardından Lacan, süperego-

nun "zorunlu talepleri göz önüne alındığında, ahlaki vicdan ile hiçbir alakasının olmadığını"[15] söyler: Aksine süperego, etik karşıtı bir faildir, etik ihanetlerimizin mührüdür. Öyleyse, diğer ikisinden etik fail olan hangisidir? Biz de –Amerikalı bazı psikanalistlerin önerdiği gibi– "kötü" (irrasyonel-aşırı, kaba, endişeyi tetikleyen) süperegonun karşısına, "iyi" (rasyonel-ılımlı, şefkatli) Ego-İdeali koyup, hastayı "kötü" süperegodan kurtararak "iyi" Ego-İdeali takip etmeye mi yöneltmeliyiz? Lacan bu kolay yola karşıdır – Onun için, doğru olan tek fail, Freud'un üçlü listesinde eksik olan, Lacan'ın bazen "arzu yasası" adını verdiği, size arzularınıza uygun davranmanızı söyleyen faildir. Burada, "arzu yasası" ile Ego-İdeal (toplumsal-simgesel normlar ağı ile öznenin, eğitim süresi boyunca içselleştirdiği ideal) arasındaki boşluk önemlidir. Lacan için, Ego-İdeal, bizi ahlaki gelişim ve olgunlaşmaya yönelten hayırsever görünüşlü bu fail, varolan toplumsal-simgesel düzenin "makul" taleplerini benimseterek bizi "arzu yasası"na ihanet etmeye zorlar. Süperego ise, aşırı suçluluk hissiyle, Ego-İdeal'in tam tersidir: "Arzu yasası"na ihanet etmemiz için üzerimize dayanılmaz

bir güç uygular. Kısacası, Lacan için, süperegonun baskısı altında tecrübe ettiğimiz suçluluk asılsız değil, aksine aktüeldir – "birinin suçluluk duyabileceği tek şey, arzuları karşısında geri çekilmiş olmaktır." Süperegonun baskısı da, arzularımıza ihanet ettiğimiz için fiilen suçlu *olduğumuzu* gösterir. Kafka'ya dönecek olursak: O da, babasının onun evlenmesine karşı verdiği tepkiyle ilgili olarak aynı içgörüyü tarif eder:

> "Evlilik çabasının ardındaki temel düşünce, oldukça anlamlıydı: Bir ev kurmak, bağımsız olmak. Ama sana çekici gelen her fikir, gerçek hayatta, bir çocuğun başka bir çocuğun elini sıkıca tutarken ona 'Gitsene, gitsene. Neden gitmiyorsun?' diye bağırdığı oyuna dönüşüyor."

Babanın engellediği şey, Kafka'nın evlenmesidir: Baba, simgesel otoritenin faili, oğlunun evliliğinin güvencesi olarak davranmamıştır (Lacan'ın, uyumlu bir cinsel ilişkinin ancak Babanın-Adı'nın ardından gerçekleşebileceği yönündeki tezini hatırlayın!). Aksine, Freud'un, E.T.A. Hoffmann'ın *Kum Adam*

incelemesinde *Liebesstoerer* adını verdiği, aşk ilişkisini bozan/engelleyen bir engel, Süperego engeli gibi davranmıştır. Burada, en saf haliyle süperego paradoksuyla karşılaşırız: Aşk ilişkisini engelleyen baba, aslında müstehcen ve sınırsızca önüne gelenle yatabilmek için bizim "yapmamızı" yasaklayan babadır. Buna karşın, aşk ilişkisine imkan tanıyacak baba, yasaklar koyan, simgesel Yasa'nın babasıdır. Başka bir deyişle, Kafka'nın baba arzusu, otoriteye tabi olmaya yönelik mazoşist bir arzu değildir; aksine özgürlük ve bağımsızlık arzusudur. Paradoks şudur ki, *babadan kurtulma, babanın adını üstüne almayla* eşittir; beni babamla aynı düzeye koyar: "Evlilik, bağımsızlık ve kendini özgürleştirmenin en keskin formunun yeminidir. Hiç kimsenin, senin bile sahip olamayacağın kadar yüce bir ailem olabilirdi." Kafka, babasından kaçmasını sağlayabilecek iki farklı yol, iki tür bağımsızlık arasında seçim yapmak zorundaydı: Evlenme ya da yazma, *le pere ou pire* – baba ya da yazmanın "neredeyse hiçliği":

> "Yazımda ve onunla ilgili her şeyde, bağımsızlığımı kazanmak, kaçmak için çaba sarf ettim; ama en ufak bir başarının ardından, hep zor bela

> ilerleyebildim. Benim için bu hep böyle oldu. Ancak onları izlemek, onları beladan korumak benim görevim, dahası yaşamımın özü. Aslında onların başına kötü bir şey gelme ihtimali pek yoktu. En büyük bela evlilik olacaktı."

Böylece,

> "Sonuç kaçınılmazdı: Feragat etmeliydim. Elimdeki kuş, daldaki kuşların donuk bir taklidi. Elimde kalan koca bir hiç; her şey çalılıkta. Savaşın koşulları ve hayatın zarureti beni buna itti – Hiç'i seçmek zorundayım."

Daha sonradan Beckett'in *Adlandırılamayan*'ında kısmi nesne olarak anılan, "babanın utancı" olarak tarif edilen *Odradek* gibi figürlere ne demeli? Babasına yazdığı mektupta, parantez içinde bir cümlede, Kafka kendini *Dava*'daki Josef K. ile özdeşleştirir: "Söz konusu sen olduğunda, kendime olan güvenimi kaybettim; onun yerine uçsuz bucaksız bir suçluluk hissi yerleşti. (Bu uçsuz bucaksızlığı düşündüğümde, bir keresinde birine tam olarak şöyle yazdığımı hatırlıyorum: 'Utancının onu daha uzun yaşatmasından korkuyor.')" Ancak yine de "Odradek"te,

utanç babaya aittir; babayı yaşatan Odradek'in ta kendisidir, baba ise utancın nesneleşmiş halidir.

Kafka'nın, bir pislikle özdeşleşene dek kendini aşağılaması, ("Eğer, hep dilediğim gibi, dünyada yalnızca sen ve ben olsaydık, dünyanın saflığı seninle birlikte son bulurdu ve sayende, tüm pislik de benimle başlardı.") son derece yanıltıcıdır: Kafka'nın, babasına kendisinin "senin yetiştirmenin ve benim itaatkarlığımın sonucu" olduğunu söylemesinin, birinin kötü kaderine libidinal bağlılığını reddetme taktiğini fark etmemek işten bile değildir. Buradaki strateji aşikardır: *Babamın saf kalabilmesi için, bir pislik olmayı memnuniyetle kabul ederim.* Bu strateji, "pislik" ile özdeşleşmenin gerçekleştiği anlarda belirgin hale gelir: Mektubun belirli bir (en travmatik) noktasında, Kafka babasının, cinsel ilişkiyle ilgili "gerçekçi"/müstehcen öğütler (tedbirli ol, tadını çıkar, hiçbir şeyi çok ciddiye alma, kendini sana sunan ilk kadına aşık olma, unutma ki hepsi aynı orospu, onları kullan ve yoluna devam et) verdiği (ender) anlardan bahseder. Örneğin Kafka, babasıyla aralarında geçen şöyle bir "kısa tartışmadan" söz eder:

"Evlilik planlarımı açıklıyordum. Bana şöyle bir şey dedin: 'Allah bilir, Praglı Yahudilerin pek beğendiği süslü bluzlerden giymiştir ve sen de, tabii ki onunla evlenmeye karar vermişsindir. En kısa zamanda, bu hafta, yarın, hatta hemen bugün. Seni anlayamıyorum: Her şeye rağmen, olgun bir adamsın, şehirde yaşıyorsun, ne yapacağını bilmiyorsun ve karşına çıkan ilk kızla evlenmek istiyorsun. Yapabileceğin başka bir şey yok mu? Korkuyorsan, elinden tutayım.' Daha da detaya girdin. Artık detayları hatırlayamıyorum bile, her şey gözümde belirsiz hale gelmişti. Neredeyse bütün dikkatimi Anneme vermiştim, kendisi seninle tamamen aynı fikirde olsa da, masadan bir şey almış, odayı terk etmişti. / Beni daha fazla aşağılayamaz, daha çok küçük göremezdin."

Kafka için bu öğüdün "gerçek anlamı" oldukça netti: "Bana önerdiğin şey, sana göre ve hatta bana göre de, olabilecek en pislik şeydi." Kafka için, "pisliğin" babadan oğula geçirilmesi, babanın kendisini saf tutma stratejisinin bir parçasıdır – Kafka'nın kendisini "pislik" ile özdeşleştirmesi tam da bu noktada gerçekleşir:

> "Böylece sen yine saf kaldın; yine en ulvi. Bana verdiğin nasihatin bir benzerini de senin kendine evlenmeden önce verdiğini düşünmek benim için dayanılmaz. Üzerinde dünyevi bir leke olamazdı. Birkaç kelime beni buna itti ama beni bu pisliğe batıran sen oldun. "Eğer, hep dilediğim gibi, dünyada yalnızca sen ve ben olsaydık, dünyanın saflığı seninle birlikte son bulurdu ve sayende, tüm pislik de benimle başlardı."

Kafka'nın sahtekarlık yaptığı yer yine bu noktadır: Babayı saf tutmak için umutsuzca çabalayan Kafka'nın *ta kendisidir*; baba değil - babasının ona verdiği gibi bir nasihati tutabileceğini kesinlikle düşünemeyen (bu nedenle de, pisliğe batmış olan) de Kafka'dır; Kafka için bu düşünce felaket gibidir ve yasaklıdır.

Tuhaf ama önemli sonuç şudur: Burada babanın *prosopopea*'sı, hayal edilen yanıtı vardır.† Kafka'nın hayalinde, baba oğluna verdiği yanıtta, kendisinin yapmış olduğu şey için (Kafka'nın evlilik planını desteklemek ya da ona karşı gelmek) oğlunu suçlu-

† Lat. Hayali, olmayan kişinin temsiline dayalı konuşma –ç.n.

yor. Çünkü her ne yaptıysa geri tepecek ve Kafka için engel haline gelecekti. Burada baba, alışılagelmiş yasak ve yasağı delme mantığını devreye sokar:

> "Benim senin evliliğine sıcak bakmamam, evlenmeni engellemeyecekti; aksine seni o kadınla evlenmeye teşvik edecekti. Böylece 'kaçma teşebbüsün' nihayete erecekti."

Burada çok net olunmalı ve yasanın kendi çıkmazlarını ve (kendi ihlalini buyuran gizli bir çağrı tarafından kurulan yasanın) ihlalini, (neredeyse) simetrik olarak tam tersi olan süperegoyla karıştırmaktan kaçınmamız gerekir. Bir taraftan, açık yasakta "Keyif al! Yasayı ihlal et!" gizli (açıkça ifade edilmemiş) emri yankılanırken; diğer taraftan (ki bu, meselenin çok daha ilginç ve kolay olmayan tarafıdır) "Özgür ol! Tadını çıkar!" müsamahakar emrinin gerisinde kalan da yine gizli (açıkça ifade edilmemiş) emirdir.

Son paragraf, karşılıklı suçlamalar döngüsünü kırmaya yetmez; ateşkes ve sembolik bir anlaşmaya minimal bir alan açarak tereddütlü bir biçimde "iyimser" kalır.

"Benim buna cevabım ancak şu olabilir: Her şeye rağmen bütün bu kaba cevaplar –ki bunların bir kısmı da senin aleyhinde olabilir– senden değil, benden kaynaklanıyor. Senin başkalarına duyduğun güvensizlik bile, senin benim içimde yeşerttiğin özgüvensizlikle karşılaştırılamaz. Bu cevap için gerekçelerini reddetmem, çünkü bu gerekçeler ilişkimizi yeniden nitelendirebilmemiz için yeni bir malzeme olacak. Gerçekte olan şeyler, mektubumdaki kanıtlarla örtüşmeyecektir. Hayat, bir Çin bulmacasından hep daha fazlası. Ama bu yanıtında yaptığın –ayrıntılarına girmeyeceğim, giremeyeceğim– düzeltmeyle, hakikate oldukça yaklaşan bir şeye ulaştık ve bu şey, birbirimize olan güvenimizi tazeleyerek, yaşamımızı ve ölümümüzü kolaylaştırabilir."

Burada, babanın (analistin), bizi sonuca ulaştıran imgesel müdahalesiyle kesintiye uğramış bir (öz-)analizle karşılaşırız: Kafka'nın uzun saçmalamaları, analisti müdahale etmeye sevk etmiş gibidir. Buna tepki olarak da, Kafka (psikanalize tabi tutulan kişi olarak) kendi öznel pozisyonunda bir değişiklik yapmak zorunda kalır. Bu değişikliğin

belirgin olduğu kadar tuhaf olan en önemli işareti de, Kafka'nın "bütün bu kaba cevaplar –ki bunların bir kısmı da, senin aleyhinde olabilir– senden değil, benden kaynaklanıyor" iddiasıdır. Benzer bir şekilde, Yasanın Önünde meselinin sonunda taşradan gelen adama "bu kapı yalnızca senin içindi" denir: Ayrıca Kafka, babasının öfke nöbeti gösterilerinin hepsinin "yalnızca onun için olduğunu" öğrenir. Dolayısıyla babasına yazdığı mektup, gideceği yere *ulaşmıştır* – çünkü esas alıcı, yazarın ta kendisidir...

Bu yolla Kafka'nın öznel özdeşleşmesi de asgari düzeyde değişir ve kendisiyle birlikte, her şeyi değiştirir – bir pislik (babasının pisliği) dışında "neredeyse bir hiç" olmaktan, "hiçbir şey"e dönüşür: Eğer tümü "benden kaynaklanıyorsa", benim yokluğum bir pislik (başkasının pisliği) olamaz. Dolayısıyla mektup, ölümden yüceltime doğru bir geçişle sonlanır: Kafka'nın hiçliği seçmesi, kendi varoluşunu "yalnızca mekanın yer aldığı bir mekana" indirgemesi, Mallarme'ı tekrar ederek söyleyecek olursak, yaratıcı yüceltim (edebiyat) için bir alan açar. Brecht'in *Dilenciler Operası*'ndaki özlü sözünü anımsayarak soralım: Yazmanın pisliksi saflığıyla

(Lacan'ın kelime oyununda) "*litturaterre*"† olarak edebiyatla, yeryüzünü kirleten pislikle karşılaştırıldığında, küçük cinsel ihlallerin pisliği nedir ki?

† Lacan'ın edebiyatı tanımlamak için ürettiği cinaslı bir söz grubudur; pislik ya da çöp ile oynamak anlamına gelir –ç.n.

Notlar

[1] Bu diziye, Leon Uris'in "Siyonist gerçekçilik" denemesi olan *Exodus*'unu da eklemeliyiz.

[2] Crichton, bir kadının bir erkeği taciz ettiği, cinsel taciz romanı olan *Taciz*'de de benzer bir dönüş yapmıştı.

[3] Michael Crichton, *Av*, New York: Avon Books, 2003. (Bu yazıda parantez içindeki tüm rakamlar, Crichton'ın kitabının bu baskısındaki sayfalara gönderme yapar.)

[4] Kaba bir Marksist okuma yapacak olursak, insan yaratıcılarının denetiminden çıkarak örgütlenen bu nano-partikül avı korkusunda, işçilerin (ya da başka bir ezilen grubun) sınıf bilincinden duyulan korkunun yerine geçtiğini söyleyebiliriz.

[5] Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin Books 1979, sf. 198.

[6] Şüphesiz ki, romanın ilk tepe noktası, mücadeleci bir grup bilim insanının, sürünün çoğaldığı çöldeki gizli bir mağaraya, şeytanın evine doğru ilerleyip,

sürüyü öldürmesidir – Benzer bir biçimde *Ölü Yiyiciler*'de de, Viking savaşçıları, yamyam Neandertal kabilesinin anaerkil liderinin yaşadığı mağaraya girip, onu öldürmek zorundadır.

7 Roger Boyes, "*Eşini Stasi'ye ihbar eden bir ajanın son kez affedilmesi*", The Times, 6 Ocak 2007. Vera'nın DDR tarafından yakalanmasına dair gizemli tek bir nokta dışında her şey açıklanabilmiştir: "Parmak izlerimiz alınırken, bir bez parçasının üzerine oturuyorduk. Bu bez daha sonra havası alınmış bir kavanoza kondu, çünkü bizim kokularımızı da saklamak istiyorlardı. Neden olduğunu söyler misiniz?" Ancak biz artık biliyoruz ki, kaçmaya çalışan muhaliflerin izini sürebilmek için Stasi, köpekleri kullanmıştı. Köpeklere bu bez parçalarını koklatıyorlar, böylece onlar da ne aradıklarını bilebiliyorlardı."

8 Hegel'in *Antigone* okuması, Antigone'nin erkek kardeşini istisna durumuna yüceltmesinin altındaki temel gizli nedenin, ona bağlılığının ensest boyutunu (Antigone'deki skandalvari satırları hatırlayın: Bu satırlar, Goethe başta olmak üzere, yorumcular için öylesine utanç vericidir ki, onları sonradan araya sokuşturulan ekler olarak görmeyi tercih ederler. Bu satırlarda Antigone, yapmış olduğu şeyi –erkek kardeşinin olması gerektiği gibi

gömülebilmesi için kendi hayatını tehlikeye atmasını– nasıl yaptığını anlatır, ancak ne ailesi ne de kendi çocukları için böyle bir şey yapmıştır) cahilce göz ardı etmekle eleştirilir. Böylesi bir enseste ilişkin bağlılık şüphesi sıradan bir ailede söz konusu bile değilken, Hegel Oidipus'un kendi soyundan, paradigmatik ensest alanından bahsedildiğinin daha o zaman farkına varmış olmalı. Ancak bu eleştirilere şüpheyle yaklaşmamızı gerektiren şey, aynı cehaletin, ayrıntılı *Antigone* okumasında Lacan tarafından da paylaşılıyor olmasıdır: Her ne kadar Antigone'nin "kardeşini istisna" olarak görmesinin rolü üzerinde dursa da, bunun ensest boyutuna ilişkin spekülasyona girmemiştir. Sorun nedir? Levi-Strauss bir yerlerde, mensuplarının, açık cinsel içerikli olanlar dışında tüm rüyalarının cinsel bir anlamı olduğuna inanan Kuzey Amerikalı bir kabileden bahsediyordu. Antigone için de aynı şey geçerlidir: Gerçek bir Freudcu için, tüm ailelerde erkek kardeşe karşı Antigone'ninki gibi çok güçlü bir bağlılık ensest bir arzunun işaretidir – zaten ensest olduğu belirtilen Antigone'nin ailesinin dışında.

9 Tom Holland, *Pers Ateşi*, Londra: Little, Brown 2005.

10 Filippo Del Lucchese ve Jason Smith, "*Popüler Bir*

Disipline İhtiyacımız Var": Çağdaş Politika ve Negatifin Krizi ("We Need a Popular Discipline": Contemporary Politics and the Crisis of the Negative") Alain Badiou ile Söyleşi, Los Angeles, 7 şubat 2007. (Henüz yayımlanmadı)

[11] Sigmund Freud, Psikanalize Giriş Dersleri, Harmondsworth: Penguin Books 1973, s. 261-262.

[12] Edmund Burke, "Barış Önerileri Üzerine Mektuplar Fransa'da Kralı Öldürme Rehberiyle Birlikte, Birinci Mektup" (1796) (Letters on the Proposals for Peace with the Regicide Directory pf France, Letter 1), *The Works and Correspondence of the Right Honorable Edmund Burke* içinde, yeni baskı (Londra, 1852), cilt 5, s. 256.

[13] 1937-38'de Nikolay Buharin, Moskova'daki Lubyanka hapishanesinde infazını beklerken, (Marksist felsefe üzerine ve sosyalizm ve kültür üzerine birer kitap, bir roman ve bir şiir kitabı) dört temel el yazmasını tamamlamıştı (el yazmaları mucizevi bir biçimde korunabilmiş, hatta ilk üçü İngilizceye de tercüme edildi bile). Bu sıradışı çalışmanın sırrı, yazıldıkları koşullar ile kime yazıldıklarındadır: Buharin bir gün vurulacağını ve kitapların asla yayımlanmayacağını çok iyi biliyordu. Bu nedenle, el yazmalarını (onları muhafaza etmiş olan) Stalin'e vermeleri için gardiyanlara

teslim etti. Her ne kadar kitaplar herkesin okuması için yazılmışsa da, muhatapları aslında tek bir kişiydi – Buharin'in entelektüel dehasıyla umutsuz bir biçimde etkilemeye çalıştığı Stalin'in ta kendisi.

14 Kafka'nın bu okuması için gerekli incelemeyi, Avital Ronell'in Sass Fee'de, 10 Ağustos 2006'da yaptığı konuşmaya borçluyum. Kafka'nın babasına yazdığı mektubu, www.kafka-franz.com/KAFKA-letter.htm adresinde de bulabilirsiniz.

15 Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, Londra: Routledge 1992, sf. 310.

BİLİNMEYEN BİLİNENLER
7

"... aile mitini görmezden gelip doğrudan toplumsal gerçekliğe bakamayız. Yapmamız gereken çok daha zor: Aile mitini içeriden çökertmek. Bu amaç uğruna verilen mücadelenin en önemli kanıtı, Kafka'nın babasına yazdığı mektuptur."

BİLİNMEYEN BİLİNENLER küçük dev kitaplar serisinin diğer Žizek kitapları: (1)David Lynch, (2)Kieslowski, (3)Matrix, (4)Hitchcock, (5) Mimari Paralaks

SLAVOJ ŽİŽEK, LYUBLYANA ÜNİVERSİTESİ FELSEFE BÖLÜMÜ ARAŞTIRMACISI VE LONDRA ÜNİVERSİTESİ, BİRKBECK İNSAN BİLİMLERİ MERKEZİ'NİN YÖNETİCİSİDİR.



