LUBITSCH



Slavoj Žižek

ENCORE

LUBITSCH

LUBITSCH

Sinik Bilgeliğin Şairi?

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Erkal Ünal

ENCORE

İngilizce Orijinali
Lubitsch, The Poet of Cynical Wisdom? © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri© Encore 2009
Birinci Baskı Ekim 2014
Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

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

ISBN 978-605-9949-02-6

Kapak Tasarımı: Şimal Karayel
Kapak Resmi: Ninotchka filminden bir kare
Baskı: Sena Ofset Ltd. Şti Sertifika No:12064
Litros Yolu 2. Mat. Sit. 4NB7-9-11 Topkapı - İstanbul

İçindekiler

Önsöz	vii
Üç Beyaz ve İki Siyah	11
Celile Denizi Kıyısında Golf Oynama Dersleri	29
Yine, Yeni, Yeniden Düşüş	41
Neden Bir Oyuncakla Evlenmeliyiz?	65
Bela, Cennet'in tam olarak neresindedir?	81
Sinik Bilgelik	101

Bilinmeyen Bilinenler (9)

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 endi-

şem önemsiz biri olmak değil kabul görmektir" der. Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini içeren "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 imkânsızlığı, bir boşluğu işaret eder. Onun Donald Rumsfeld analizinde ileri sürdüğü bildiğimizi bilmediklerimiz ek önermesi Rumsfeld'in Irak'ta yapılan işkenceleri bildiğini bilmemesine, yani Lacan'm 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: 'bilinmeyen bilinenler', bildiğimizi bilmediğimiz şeyler ki bu tam anlamıyla Freudcu bilinçdışıdır...

Bu metnin İngilizcesi Ivana Novak, Mladen Dolar ve Jela Krečič'in editörlüğünü yaptığı *Lubitsch Can't Wait: A Collection of Ten Philosophical Discussions on Ernst Lubitsch's Film Comedy* (Slovenian Cinematheque, Temmuz 2014) kitabında yayımlanmıştır.

ENCORE YAYINLARI

Üç Beyaz ve İki Siyah

Öznenin simgesel özdeşleşiminin daima beklentisel, acele ettirici bir niteliği vardır ("kendimi" ayna imgesinde idrak etmeyi beklememe benzer, ama onunla karıştırılmaması gereken bir niteliktir bu). Lacan'ın ta 1940'lı yıllarda, mantıksal zaman hakkındaki meşhur tebliğinde belirttiği gibi, simgesel özdeşleşimin, yani simgesel bir yetki alanını üstlenmenin temel biçimi *X'in üyesi olanlar cemaatinden beni dışlayabilecek başkalarını geride bırakabilmek için,* "kendimi X olarak tanımak", "X diye ilân etmek"tir. Lacan'ın mantıksal zamanın üç kipliğini geliştirmesine vesile olan, üç mahkûm bulmacasının biraz basitleştirilip kısaltılmış versiyonu şöyledir:[1] Bir hapishanenin müdürü üç mahkûmdan birini afla serbest bırakmaya karar vermiştir. Kazanan, zekâ testiyle belirlenecektir.

[1] Bkz. Jacques Lacan, "Logical Time and the Assertion of Anticipated Certainty", *Ecrits* içinde, New York: Norton, 2006, s. 161-175.

Mahkûmlar üçü beyaz ikisi siyah toplam beş şapka olduğunu bilmektedir. Bu şapkalardan üçü mahkûmlara dağıtılır. Mahkûmlar daha sonra üçgen şeklinde otururlar ve böylece her biri, kendi kafasındaki şapkasının rengini değilse de, diğer ikisindeki şapkaların rengini görebilecektir. Kendi kafasındaki şapkanın rengini ilk tahmin eden (bunu ayağa kalkıp odayı terk ederek ifade edecek) ilk kişi yarışmayı kazanacaktır.[2] Olası üç durum söz konusudur:

I) Eğer bir mahkûmun beyaz şapkası, diğerininse iki siyah şapkası varsa, beyaz şapkalı mahkûm şöyle basit bir akıl yürütmeyle kendisininkinin beyaz olduğunu hemen "görebilecektir": "Yalnızca iki siyah şapka var; onları diğerlerinin başında görüyorum, dolayısıyla benimkisi beyaz. Öyleyse burada zaman değil, sadece bir "bakış ânı" vardır.

II) İkinci olasılık iki beyaz ve bir siyah şapkanın olmasıdır. Benimkisi beyazsa şöyle akıl yürütürüm: "Bir siyah ve bir beyaz şapka görüyorum, o halde benimkisi ya siyah ya da beyaz. Ne var ki, eğer benimkisi siyahsa,

[2] Burada *Tarrying With the Negative* (Durham: Duke University Press, 1993) kitabımın 3. Bölüm'ündeki analizi geliştiriyorum.

beyaz şapkalı mahkûm iki siyah şapka görür ve hemen kendisininkinin beyaz olduğu sonucuna varırdı; ama bunu yapmadığına göre, benimkisi de beyaz." Burada, biraz zamanın geçmesi gerekmiştir, yani, "anlamak için [belirli bir] zaman"a ihtiyacımız olmuştur. Deyim yerindeyse, kendimi diğerinin akıl yürütmesine "aktarırım"; ötekinin harekete geçmesine bakarak bir sonuca varırım.

III) Üçüncü olasılıksa –üç beyaz şapka– en karmaşık olanıdır. Burada şöyle akıl yürütülür: "İki beyaz şapka görüyorum, öyleyse benimkisi ya beyaz ya da siyah. Benimkisi siyahsa, diğer iki mahkûmun her biri şöyle akıl yürütürdü: 'Bir siyah ve bir beyaz şapka görüyorum. O halde benimkisi siyahsa, beyaz şapkalı mahkûm iki siyah şapka görür ve ayağa kalkıp odayı hemen terk ederdi. Ama bunu yapmıyor. Öyleyse benimkisi beyaz. Ayağa kalkıp odayı terk edeceğim.' Fakat diğer iki mahkûm ayağa kalkmadığına göre, benimkisi de beyaz." Gelgelelim, Lacan bu çözümün ikili bir gecikmeyi ve engellenmiş bir jesti gerektirdiğine işaret eder. Başka bir deyişle, eğer üç mahkûmun her biri de eşit derecede zekiyse, ilk gecikmenin ardından,

yani diğerlerinin hiç birinin herhangi bir hamle yapmadığını fark etmenin üzerine, hepsi aynı anda doğrulacaktır – ve sonra kaskatı kesilip birbirine şaşkın bakışlar atacakır: Sorun diğerinin jestinin anlamını bilmeyecek olmalarıdır (her biri kendine şu soruyu soracaktır: "Diğerleri de benimle aynı sebepten ötürü mü kalktı, yoksa kafamda *siyah* bir şapka gördükleri için mi kalktılar?"). Ancak şimdi, hepsinin aynı tereddütü paylaştıklarını idrak etmeleri üzerine, sıçrayıp nihai sonuca varabileceklerdir: Ortak tereddütün varlığı hepsinin aynı durumun içinde olduğunun, yani, hepsinin başında beyaz şapka olduğunun kanıtıdır. Tam bu noktada, her bir mahkûmun kendine "diğerleri beni geçmeden hemen kapıya koşayım!" demesiyle gecikme aceleye dönüşür.

Özgül bir öznellik kipinin mantıksal zamanın üç uğrağının her birine tekabül ettiği rahatça görülebilir: "Bakış ânı" gayrişahsi "insan"ı, ("insan görür"), herhangi bir öznelerarası diyalektik olmaksızın mantıksal akıl yürüten yansız özneyi ima eder; "anlama zamanı" halihazırda öznelerarasılığı, yani, şapkamın beyaz olduğu sonucuna varabilmem için, kendimi başkasının akıl yürütmesine "aktarmamı" gerektirir (beyaz şap-

kah öteki, başımda siyah bir şapka görseydi, kendisininkinin siyah olduğunu hemen anlayıp ayağa kalkardı; ama bunu yapmadığına göre, benimkisi de beyaz demektir). Fakat bu öznelerarasılık, Lacan'ın deyişiyle, "belirsiz karşılıklı özne"nin öznelerarasılığıdır: ötekinin akıl yürütmesini hesaba katabilmeye dönük basit bir karşılıklı yeti. "Ben'in [hakiki] doğuşu"na gebelik edense ancak üçüncü uğrak, yani "sonuca varma ânı"dır: Burada $\$$'ten S_1'e, mevcut halime ilişkin radikal belirsizlikle, yani statümün katıksız karar verilemezliğiyle örneklenen öznenin boşluğundan, beyaz olduğum sonucuna, simgesel kimliğin kabullenilmesine ("Ben buyum!") geçilir.

Bu bağlamda Lacan'ın tefekkürlerindeki anti-Lévi-Straussçu itkiyi akılda tutmalıyız. Claude Lévi-Strauss simgesel düzeni öznel olmayan bir yapı, her bireyin önceden tayin edilmiş yerini doldurduğu nesnel bir alan olarak kavramıştı; Lacan ise bu nesnel toplumsal-simgesel kimliğin/özdeşliğin "doğuş"una işaret eder: Bir simgesel yerin bize tahsis edilmesini beklemekle yetinirsek, onu görmeye ömrümüz yetmez. Yani, simgesel yetki alanı bağlamında, ne olduğumuzu asla basitçe belirlemeyiz; âni bir öznel jest yoluyla

"mevcut halimize dönüşürüz". Bu âni özdeşleşme nesneden gösterene kaymayı içerir: (Beyaz ya da siyah) şapka, ben olan nesnedir ve onun bana görünmez oluşu "bir nesne olarak olduğum şey"in içyüzünü asla anlamayacak olmama sebep olur (yani $ and nesne topolojik açıdan birbiriyle bağdaşmaz). "Ben beyazım" dediğimde, varlığımın belirsizliğine ilişkin boşluğu dolduran bir simgesel kimliği/özdeşliği üstlenirim. Beklentiye dayalı bu sollamanın sebebi neden zincirinin *bir sonuca varmamasıdır*: Simgesel düzen "yetersiz neden ilkesi"yle yönetilir: Simgesel öznelerarasılık uzamında, ne olduğumu asla dosdoğru belirleyemem, bu yüzdendir ki "nesnel" toplumsal kimliğim "öznel" beklenti yoluyla kurulur. Genelde sessizce geçiştirilen önemli bir ayrıntı vardır: Lacan, mantıksal zaman hakkındaki metninde, bu tür bir kolektif özdeşleşmenin çarpıcı siyasi örneği olarak Stalinist Komünistlerin ortodoksiyi savunmasına işaret eder: Başkaları beni revizyonist hain ilân ederek dışlar korkusuyla, hakikaten Komünist olduğuma dair gerekli koşullara sahip olduğumu hemen bildiririm.

Beklentiye dayalı özdeşleşme demek ki önceden harekete geçerek yapılan bir vuruştur, "Öteki'nin gö-

zünde ne olduğum" sorusuna peşinen bir cevap bulma ve böylece Öteki'nin arzusundan kaynaklanan endişeyi yatıştırma girişimidir: Beni Öteki'de temsil eden *gösteren*, *Öteki'nin gözünde nasıl bir nesne olduğum* açmazını çözer. Simgesel özdeşleşme yoluyla solladığım şey demek ki kendimdeki *objet a*'dır; biçimsel yapısı bakımından, simgesel özdeşleşme daima, olduğum nesneden "ileriye doğru bir kaçış"tır. Sözgelimi, "Sen benim eşimsin" diyerek, varlığının özünde, bir Şey mahiyetindeki haline dair kafamdaki köklü belirsizliği savuşturup başımdan atarım. Althusser'in çağırma izahatında işte bu eksiktir: Geridönüşlülük ânına, "her zaman-çoktan" yanılsamasına hakkını verir, ama bu geridönüşlülüğün içkin bir şekilde tersyüz olması şeklindeki beklentiye dayalı sollamayı hesaba katmaz.

Bu meseleyi yakın zaman önce İzlanda'da vuku bulan bir hadiseyle güzelce tasvir edebiliriz: 25 Ağustos 2012'de, yabancı bir turistin tur otobüsüne binmediğinin zannedilmesi üzerine, volkanik Eldgja kanyonunda kaybolduğu haberi geçilmişti. Kısa bir süre sonra bölgeye arama ve kurtarma ekipleri gönderildi; ne var ki birkaç saat sonra, aranan kadının daha en başından beri otobüste olduğu ve aramaya bizatihi

katıldığının anlaşılması üzerine aramaya son verildi. Bu karışıklığın nedeni gayet basittir: Eldgja'da verilen mola sırasında, söz konusu kadın kıyafetlerini değiştirip makyajını tazelemişti. Hal böyle olunca, otobüse döndüğünde diğer yolcular onu tanımamıştı. Karışıklığın sorumlusu o değildi; otobüse döndükten sonra tur rehberi yolcuları sayarken hata yapmış ve bir kişinin kaybolduğu zannedilmişti; ayrıca, kaybolan kişinin yarım yamalak tasvir edilmesi yüzünden, kadın bu tasvirde kendisinin anlatıldığını düşünmemişti ve –hadiseye dair polis raporundaki harika bir ifadeyle– "kaybolduğuna dair aklında en ufak bir fikir bile yoktu."[3] Bu hikâyenin insanda uyandırdığı tuhaf büyülenme hissinin kaynağı, New Age maneviyatçılığına has kişinin kendini kaybetmesi meselesini, yani kişi-

[3] "Lost Woman Looks for Herself in Iceland's Highlands," şuradan erişilebilir: http://www.icelandreview.com/icelandreview/daily_news/Lost_Woman_Looks_for_Herself_in_Iceland%E2%80%99s_Highlands_0_393014.news.aspx. Buna benzer bir olay 1954'te de yaşanmıştı. Bir grup kişiyle birlikte dut toplamaya çıkan ama geri dönmeyen kırmızı montlu bir kızı bulmak için kapsamlı bir arama başlatılmıştı. İnsanlar kızı bulmak için saatlerce arama yapmıştı, ta ki en sonunda kızın kayıp olmadığını, aramaya bizzat katıldığını fark edene dek. Yanlış anlamanın kaynağı kızın kıyafetlerinin yanlış bir şekilde tasvir edilmesiydi.

nin kendi varlığının derin çekirdeğiyle irtibatını yitirmesi, ümitsizce onu araması, "gerçekten kim olduğunu" keşfetmeye çalışması meselesini hem yanılaması hem de onunla alay etmesidir – ve bu ayartıya kesinlikle kapılınmamalıdır. Meseleyi, gösterenin temsili ve kimlik/özdeşlik arasındaki gerilim çerçevesinde ifade etmek çok daha verimli olur: Gösteren temsilleri bizim niteliklerimize işaret ettiğine göre, bir özne "neye benzer"? Bu soru Marx kardeşlerin paradokslarından biridir: Kendime mi benziyorum? Bir başka deyişle, "kim" değil, "ne"yim (nasıl bir nesneyim) ben?

Bu bulmacanın asıl biçiminin on sekizinci yüzyıl Fransa'sında seks ve soğuk mantığı harmanlayan (ve Sade'la doruk noktasına varan) sefahatçiliğe dayandığı ise pek bilinmez.[4] Bu cinselleştirilmiş versiyonda, bir kadın hapishanesinin müdürü üç mahkûmdan birini afla serbest bırakmaya karar vermiştir; kazanan, zekâ testiyle belirlenecektir. Üç kadın büyük bir yuvarlak masanın etrafına bir üçgen şeklinde yerleştirilir. Herbirinin belinden aşağısı çıplaktır ve arkadan penetras-

[4] En temel ironi duygusundan gitgide mahrum kalan bir çağda yaşadığımız için, bu cinselleştirilmiş versiyonun kendi icadım olduğunu belirtmek zorunda hissediyorum kendimi.

yon yapılabilsin diye masaya eğilmiş haldedir. Her bir kadına ya siyah ya da beyaz bir erkek penetre edecektir, dolayısıyla önündeki diğer iki kadına penetre eden adamların yalnızca rengini görebilecektir; tek bildiği şey şudur ki bu deney için müdürün elinde, üçü beyaz, ikisi siyah olmak üzere sadece beş adam vardır. Bu kısıtlamalar dahilinde, kendisini düzen adamın ten rengini saptamayı ve onu itip odayı terk etmeyi başaran ilk kişi testi kazanacaktır. Burada, giderek karmaşıklaşan derecede, üç olası durum vardır:

- Birinci durumda, kadınları düzen iki siyah ve bir beyaz adam vardır. Beyaz adamın düzdüğü kadın havuzda sadece iki siyah adamın olduğunu bildiği için, hemen doğrulup odayı terk edebilir.
- İkinci durumda, düzen bir siyah ve iki erkek adam vardır. Dolayısıyla, beyaz adamlarca düzülen iki kadın bir beyaz adam ve bir siyah adam görebilir. Siyah adamca düzülen kadın ise iki beyaz adam görebilir, ama –havuzda üç beyaz adam olduğundan dolayı– hemen doğrulup odayı terk edemez. Bu ikinci durumda bir ka-

zananın çıkmasının tek yolu, beyaz adamca düzülen iki kadından birinin kendi kendine şöyle akıl yürütmesinden geçer: "Bir beyaz adam ve bir siyah adam görebiliyorum, o halde beni düzen herif ya beyaz ya da siyah olmalı. Ne var ki, beni düzen siyahsa, önümde bir beyaz adam tarafından düzülmekte olan kadın iki siyah adam görür ve kendisini düzenin beyaz olduğu sonucuna varırdı hemen – doğrulur ve odayı derhal terk ederdi. Fakat bunu yapmadı, o halde beni düzen beyaz olmalı."

- Üçüncü durumda, üç kadından her biri beyaz bir adam tarafından düzülmektedir, dolayısıyla her biri diğer iki beyaz adamı görmektedir. Bu durumda her biri, 2. durumdaki kazananın yaptığı, yani şu şekilde akıl yürütebilecektir: "İki beyaz adam görebiliyorum, o halde beni düzen herif beyaz ya da siyah olabilir. Fakat eğer benimkisi siyahsa, diğer ikisi de (2. durumdaki kazanan gibi) şöyle akıl yürütebilir: 'Bir siyah ve bir beyaz adam görebiliyorum. O halde eğer beni düzen siyahsa, beyaz adam tarafından düzülen kadın iki siyah adam görür ve

kendisini düzenin beyaz olduğuna kanaat getirip odayı terk ederdi hemen. Ama bunu yapmadı. O halde beni düzen beyaz olmalı.' Fakat diğer ikisi de doğrulmamış olduğu için, beni düzen de siyah değil beyaz olmalı."

Ama burada mantıksal zaman devreye girer. Üç kadın da eşit derecede zeki olsa ve gerçekten de aynı anda doğrulsaydı, bu durum onları kendilerini düzenin kim olduğu konusunda köklü bir belirsizliğe iterdi. Peki neden? Beyaz bir adam tarafından düzülmekte olduğundan dolayı, kadınların her biri diğer iki kadının da aynı akıl yürütmenin sonucunda doğrulup doğrulmadığını bilemezdi; yahut, siyah bir adam tarafından düzülmekte olduğundan dolayı, birbirlerinin ikinci durumdaki kazanan gibi akıl yürütüp yürütmediğini bilemezdi. Kazanacak olan kişi, bu kararsızlığı doğru yorumlayan ve derhal, bu kararsızlığın üçünün de beyaz bir adam tarafından düzülmekte olduğuna kanaat getiren ilk kadın olacaktır.

Diğer iki kadının aldığı teselli ödülü ise en azından deneyin sonuna kadar düzülmüş olmaları olacaktır ve bu erkek tercihinin siyasi aşırı-belirlenimi dikka-

te alındığında bu olgu anlamını kazanır: Fransa'da on sekizinci yüzyılın ortalarında üst sınıf hanımlar arasında cinsel partner olarak siyah erkekleri seçmek toplumsal açıdan kabul edilemezdi elbette, fakat sözümona üstün cinsel güçleri ve fazlasıyla büyük olduğu iddia edilen penisleri yüzünden siyah erkeklere gıpta edilirdi. Dolayısıyla, beyaz bir adam tarafından düzülmek toplumsal açıdan kabul edilebilirdir, ama mahrem açıdan bakıldığında tatmin edici bir sekse tekabül etmez; siyah bir adam tarafından düzülmekse toplumsal açından kabul edilemez olsa da çok daha tatmin edicidir. Gelgelelim, bu tercih görünebileceğinden daha karmaşıktır; zira cinsel faaliyette bizi gözleyen fantazi bakış daima buradadır: En temel fantazmatik sahne, bakılası büyüleyici bir sahne değil, "orada bir yerde bize bakan birinin olduğu" zannıdır; "başkasının rüyasındaki nesneler olmamız" bir rüya değil bir mefhumdur... Milan Kundera, *Yavaşlık*'ta, bugünün sahte aseptik şehvetli cinselliğinin nihai göstergesi olarak bir otel havuzunun yakınlarında, yukarıda odalarda bulunan ziyaretçilerin gözleri önünde, anal seks yapar gibi yapan, müthiş keyif alırmış gibi tiz sesler çıkaran, ama aslında penetrasyonu bile başaramayan

çiftten bahseder. Kundera bunun karşısına, (tam da bu bulmaca/paradoksun ortaya çıktığı) on sekizinci yüzyıl Fransasının yavaş, asil, mahrem erotik oyunlarını çıkarır. Bu mantık bulmacasının mesajı böylece daha muğlak hale gelir: Seks yaparken üç kadın birbirini gözlemektedir ve sormaları gereken soru "Beni siyah bir adam mı yoksa beyaz bir adam mı düzüyor?" değil, "Ben düzülürken Öteki'nin bakışı için neyim?" sorusudur. Çünkü, deyim yerindeyse, kendi kimliği bu bakış aracılığıyla kuruluyordur.

Bu üçlü de İmgesel-Simgesel-Gerçek (İSG) mantığına uymaz mı? Düzen iki siyah adam görüyorsam, imgeselde, benimkinin beyaz olduğunu doğrudan "görürüm". Bir beyaz ve bir siyah görüyorsam, beyaz bir adamın düzdüğü kadından herhangi bir tepki gelmediği takdirde, benimkinin de beyaz olması gerektiğine hükmederim – buradaki akıl yürütmenin düzeni tamamen simgeseldir. İki beyaz görüyorsam, akıl yürütme bir süreliğine daha karmaşıktır, sadece açık bir mantıksal yapıya dayanmaz, yani, ertelemenin ardından gelen âni bir kararın olumsal gerçeği (fazla uzun beklenir, sonra gereğinden erken harekete geçilir) devreye girer.

Gülünç şekilde yeniden anlatılan bu hikâyedeki kilit unsur bilginin müdahalesidir: *Bilgi olmaksızın insan cinselliği yoktur.* Bu noktada aklıma Sırpçadaki o kaba *"Koji kurac te jebe?"* ("Yarak niye sikiyor seni?") sözü geliyor. Bunu daha anlaşılır şekilde şöyle tercüme etmek mümkündür: "Derdin ne ki böyle sinir bozucu bir puşt gibi hareket ediyorsun?" Yeniden anlatılan hikâyede bu soru doğrudan gündeme getirilir: Üç kadının her biri kendisini hangi yarağın siktiğini tahmin etmek zorundadır. Bu seçim basit görünebilir: (beyaz mı yoksa siyah mı, yani saygınlık, statü mü, yoksa *jouissance*'m ham gerçeği mi ("siyahlar daha iyi siker")? Fakat esas mesela daha karmaşıktır: cinsel faaliyetimizin mümkün olabilmesi için, merkezden edilmiş bir bakışın zorunluluğu.

Celile Denizi Kıyısında Golf Oynama Dersleri

Vaaz verip mucizeler gerçekleştirmek gibi hayli zahmet isteyen işlerin ardından biraz rahatlamak isteyen İsa, Celile Denizi kıyısında mola vermeye karar vermiş. Havarilerinden biriyle golf maçı yaparken sıra zor bir vuruşu yapmaya gelmiş; İsa kötü bir vuruş yapmış, top suya kaçmış, bunun üzerine İsa her zamanki numarasını yapmış: Suyun üzerinde yürüyüp topun olduğu yere gelmiş, aşağı eğilmiş ve topu almış. İsa aynı vuruşu yapmaya kalktığında, havarisi ona bunun çok zor bir vuruş olduğunu, bunu ancak Tiger Woods gibi birinin yapabileceğini söylemiş. İsa "Ne diyorsun be, Tanrı'nın oğluyum ben, Tiger Woods'un yapabildiğini ben de yapabilirim!" deyip topa vurmuş. Ama top yine suya gitmiş ve İsa topu geri getirmek için yine suyun üzerinde yürümeye başlamış. Tam bu sırada, bir grup Amerikalı turist yanlarından geçiyormuş ve olan biteni gözleyenlerden biri, havariye dönüp şöyle demiş: "Aman Allahım, şuradaki herif kim? Kendini İsa filan mı sanıyor ne?" Havari vermiş yanıtı: "Hayır, tip ken-

disinin Tiger Woods olduğunu sanıyor!" Fantazmatik özdeşleşme işte böyle işler: Kimse, Tanrı'nın kendisi bile, doğrudan doğruya neyse o değildir; herkesin minimal bir fantazi senaryoyla dışsal, merkezsizleşmiş bir özdeşleşme noktasına ihtiyacı vardır.

Yapıtları bu merkezsizleşmenin çeşitli varyasyonlarından oluşan film yapımcısı Ernst Lubitsch'tir. Cinsel ilişkiyi mümkün kılan merkezsizleşmiş fantazi teması 1932 tarihli *Broken Lullaby*'de tuhaf bir yola sapar (filmin esas adı olan *The Man I Killed* ("Öldürdüğüm Adam") daha sonra değiştirilip *The Fifth Commandment* ("Beşinci Emir") yapılmış, fakat bu ad "insanların zihninde hikâyenin niteliğine dair yanlış izlenimlere" sebebiyet verince en sonunda *Broken Lullaby*'de



Broken Lullaby

karar kılınmış). Filmdeki olay örgüsü ana hatlarıyla şöyledir: Birinci Dünya Savaşı sırasında öldürdüğü asker Walter Holderlin'in hatırası aklından çıkıp gitmeyen Fransız müzisyen Paul Renard, öldürdüğü askerin cesedinde bulduğu mektuptaki adrese bakarak ailesini bulmak üzere Almanya'ya gider. Almanya'yı etkisi altında tutmaya devam eden Fransız karşıtı hissiyattan ötürü, Dr. Holderlin ilk başta Paul'u evine kabul etmeyi reddeder, ama sonra oğlunun nişanlısı Elsa onun Walter'in mezarına çiçek bırakan adam olduğunu söyledikten sonra fikrini değiştirir. Paul aralarındaki gerçek bağı ifşa etmektense, Holderlin ailesine oğullarıyla aynı konservatuvara gitmiş bir arkadaşı olduğunu söyler. Hasmane kasaba halkının onaylamamasına ve aleyhte dedikodular çıkmasına rağmen, Holderlin ailesi Elsa'ya âşık Paul'u arkadaş edinir. Elsa Paul'a eski nişanlısının yatak odasını gösterdiğinde aklı başından gider ve ona hakikati söyler. Elsa ikinci oğulları diye kabul etmiş Walter'in ana babasına hakikati itiraf etmemesi için onu ikna eder. Dr. Holderlin Walter'in kemanını Paul'a verir ve filmin son sahnesinde, bir yandan Paul keman çalmakta, diğer yandan Elsa ona

piyanoyla eşlik etmekte, ana babası da onlara sevgi dolu gözlerle bakmaktadır... Filmi eleştiren Pauline Kael, Lubitsch'in "ilgi çekici ama aslında ucuz olan, donuk, sentimental teknikle, ironik, şiirsel trajediyi birbirine karıştırdığını" iddia etmiştir.[5]

Filmde sahiden de rahatsız edici bir şey, şiirsel melodram ile müstehcen mizah arasında tuhaf bir salınım vardır. Çift (kız ve eski nişanlısının katili), ana babanın koruyucu bakışıyla mutlu mesut birleşir – ilişkilerinin fantazi çerçevesi bu bakış içindir ve görünürdeki soruysa şudur: Bunu sahiden de sırf ebeveynlerinin hatrına mı yapmaktadırlar, yoksa bu bakış seks yapmaları için bir bahane midir? Görünürdeki soru elbette sahte bir sorudur, çünkü ilkinin mi yoksa diğerinin mi doğru olup olmadığının hiçbir önemi yoktur: Ebeveynlerin bakışı seksin bahanesi olsa bile yine de zorunlu bir bahanedir.

Bu motifin bir başka varyasyonunu Lubitsch'in *An Hour With You* ("Seninle Bir Saat") filminde de buluruz: İkisi de evli olan Mitzi ve Andre tesadüfen birbirlerini aynı taksinin içinde bulur. Aralarındaki ilişkiyi

[5] Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*. New York: Macmillan 1991, s. 107.

harekete geçiren şey, arabada yan yana oturmak dışında başka bir şey yapmıyor olsalar da, muhayyel bir dış gözlemcinin gözünden bakıldığında sevgililermiş gibi görünmeleridir. Mitzi şöyle der: "Baksana şu halimize: Adam gazete okuyor, kadın pencereden dışarı bakıyor... hahaha..." Sonra daha ciddi bir tonla şunu ekler: "Bunu karma izah etmeye çalışsana bakalım!" Andre görünümün gücüne direnemez; eşini apaçık sevse de, bu sahnenin görünümü onda suç işlemiş hissi yaratır ve bunun etkilerini silemez. Mitzi esasen "eğer biri bizi şu an görüyorsa, aramızda bir aşk ilişkisi olduğu hükmüne varır hemen" minvalinde, fiziksel olarak mevcut bir hale göndermede bulunmaz. Aklın-



An Hour With You

daki ân çok daha karmaşıktır ve bunun açıklanması için, başkalarının yanı sıra Robert Pfaller'in de kullandığı bir mefhuma başvurmak gerekir: Bir durumu öznenin hakiki niyetlerine istinaden değil, sırf şeylerin nasıl göründüğüne bakarak değerlendiren naif gözlemcinin hali.[6]

"Sahte görünümler draması"yla karşı karşıyayızdır burada.[7] Başkahraman ve/veya başkahramanlar ya cinsel davranış ya da bir suç konusunda taviz vermesi gereken bir duruma yerleştirilir; eylemleri, şeyleri yanlış gören, masum davranışlarına gayrimeşru imalar atfeden bir karakterce gözlemlenir. Bu dramanın genelgeçer versiyonunda yanlış anlama bertaraf edilir ve kahramanlar her türlü kabahatten aklanır. Fakat işin püf noktası şudur ki bu sahte görünüm oyunu sayesinde, sansürlenmiş bir düşüncenin ifade edilmesine olanak verilir: İzleyici, başkahramanı herhangi bir ceza görmeksizin yasaklı arzuları hayata geçirirken hayal eder, çünkü sahte görünümlere rağmen, aslında

[6] Robert Pfaller, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, Frankfurt: Fischer Verlag 2012.

[7] Bu mefhuma dair, bkz. Martha Wolfenstein ve Nathan Leites, *Movies: A Psychological Study*, Glencoe (Ill.): The Free Press 1950.

hiçbir şey olmadığını, kahramanların masum olduğunu bilmektedir. Masum işaretleri ya da rastlantıları yanlış yorumlayan izleyicinin edepsiz muhayyilesi, bu bağlamda, seyircinin "hoşça sapkın izleyişi"nin yerini alır: Hakikatin kurmaca yapısı olduğunu iddia ederken Lacan'ın aklında işte bu vardı – düz hakikatin askıya alınması libidinal hakikatin dile getirilmesine kapı aralar.

Lubitsch'e dönecek olursak, bakışı doğrudan fantazi çerçevesi olarak sahnelemesi, merkezsiz niteliğini açıkça sergileyerek etkisini baltalamasına sebep olur. Bu merkezsizleş(tir)me, fantazi çerçevesine yönelik bu aynı tavır, Lubitsch'in mutlak başyapıtı *To Be Or Not To Be*'deki ("Olmak Ya Da Olmamak") en etkili esprilerden birini mümkün kılar. Gizli bir görev kararının parçası olarak, zalim bir üst düzey Gestapo subayı Erhardt'ı canlandırmak zorunda olan fiyakalı Polonyalı aktör Josef Tura, bu canlandırmayı abartılı şekilde yapar ve sohbet ettiği kişinin Polonyalılara yapılan zalim muamele hakkında ettiği sözlere, yüzünde tatmin olmuş bir ifadeyle, kaba bir kahkaha patlatarak yanıt verir: "Bana Toplama Kampı Erhardt diyorlar ha!" Biz seyirciler bunu gülünç bir karikatür olarak

görürüz – fakat aradan kısa bir süre geçtikten sonra Tura'nın kaçması gerekir ve gerçek Erhardt olay yerine intikal eder; sohbet yine dönüp dolaşıp onun hakkındaki söylentilere geldiğinde, kendisini canlandıran kişi nasıl konuşmuşsa, sohbet ettiği kişilere *aynı gülünç derecede abartılı şekilde* yanıt verir. Mesaj açıktır: Erhardt'ın kendisi doğrudan doğruya kendisi değildir, o da kendi kopyasını, daha doğrusu, kendi gülünç benlik fikrini taklit etmektedir. Tura onu, Erhardt ise kendisini oynamaktadır.

1940 tarihli *The Shop Around the Corner* ("Köşedeki Dükkân) bu merkezsizleşmeyi üst üste binen fantaziler kisvesinde ele alır. Budapeşte'deki bir dükkânda geçen bu film birlikte çalışan iki işçinin, Klara Novak ve Alfred Kralik'in hikâyesini anlatır. Klara ve Alfred birbirinden fena halde tiksinmektedir. Ama bir taraftan da, mektup arkadaşının aslında kim olduğunu bilmeden, birbirlerine gizli gizli mektup gönderirler. Kısacası, gerçek hayatta birbirlerine lanet okurken, mektuplaşarak birbirlerine âşık olurlar. (Hollywood'ta 1998'de çekilen *You've Got Mail [Mesajınız Var], The Shop Around the Corner*'ın e-mail üzerinden yeniden yapılmış versiyonudur – buna ilaveten, birkaç yıl önce

Saraybosnada gerçekleşen tuhaf bir hadiseyi de anmazsak olmaz: Bir karı ve koca ayrı ayrı anonim bir partnerle yoğun bir aşk ilişkisi içindeydi; ikisi de partnerlerini doğrudan görmeye karar verdiklerinde, aslında birbirleriyle flört ettiklerini keşfettiler... birbirlerinin hayallerindeki partnerler olduklarını keşfetmiş olduklarına göre, evlilikleri en sonunda mutlu mesut tazelenmiş mi olmuştu? Muhtemelen hayır – rüyaların bu şekilde gerçekliğe dönüşmesi genelde kâbusla son bulur.)

Bu tür bir merkezsizleşmeden çıkan ders tek cümleyle şudur: Aşk ilişkisinde, partnerimizle asla yalnız değilizdir; ister muhayyel ister gerçek olsun, daima



The Shop Around the Corner

yabancı bir bakış için rol yaparız. Bu da bizi filmin sonunda çiftin şu örtük soruyu sorduğu *Broken Lullaby*'ye geri getirir: "Biz düzüşürken ebeveynlerin bakışı için neyiz?"

Yine, Yeni, Yeniden Düşüş

Öznenin gösterende merkezsizleşmesi ya da yabancılaşmasının mukabili Lubitsch'in evreninin bir başka kilit özelliğidir: öznenin düşüşü. Bu düşüşün çarpıcı örneği, Greta Garbo'nun kariyerinde bir kırılma şeklinde tanıtılan -bir dizi acınaklı melodramın (*Grand Hotel, Queen Christina, Anna Karenina...*) ardından Garbo'nun en nihayet güldüğü- *Ninotchka* filmidir. İşte bu yüzden, (filme adını veren Ninotchka rolünü oynayan) Garbo'nun kahkaha attığı sahne yakından bakılmayı hak eder. Leon ve Ninotchka Paris'teki bir işçi sınıfı lokantasında oturmaktadır. Leon fıkralar anlatarak Ninotchka'yı güldürmeye çalışmakta, ne ki hep başarısız olmaktadır. En son şöyle bir fıkra anlatır: "Bir adam restorana girip oturduktan sonra 'Hey, garson! Bana kremasız bir kahve lütfen' der. Beş dakika sonra garson gelip 'Üzgünüm efendim, kremamız kalmadı, sütsüz olabilir mi?' diye cevap verir." Bu fıkraya kulak misafiri olan lokantadaki bir grup işçi kahkahayı basar fakat Ninotchka bir tebessüm belirtisi bile göstermeden çorbasını içmeye devam eder. Bunun

üzerine Leon hiddetlenir: "Bunun komik olmadığım mı düşünüyorsun? Bu komik bir fıkra! Herkes öyle düşünüyor! Belki de sen anlamamışsındır. Bak sana bir daha anlatacağım bu fıkrayı. "Bir adam restorana gelir. Bunu anladın mı?" "Evet." "Masaya oturup garsona seslenir... Bunu da anladın mı?" "Evet." "Şu âna kadarki kısmı komik değil, ama bekle. Garsona şöyle der: 'Hey garson! Bana bir kahve getir.' Garson beş dakika sonra gelip 'Üzgünüm efendim, kahvemiz yok' der." (Bir hata yaptığının farkına varır.) "Bir dakika... bir dakika... Kafam karıştı..." (Yeniden anlatmaya başlar.) "Bir adam restorana gelip bir masaya kurulur ve garsona seslenir: 'Hey, garson! Bana bir kremasız kahve lütfen.' Beş dakika sonra garson gelir ve 'Üzgünüm efendim, kremamız yok, bir bardak süt olabilir mi?' diye sorar." Ninotchka yine tepki vermez, bunun üzerine Leon ayağa kalkıp hiddetle masaya yüklenir: "Ah! Sende hiç mizah duygusu yok! Anlaşıldı! Sende hiç mizah duygusu yok! Hiç yok! Mizah yok!" Bu kargaşalı ruh halindeyken, zaten sallantılı duran masaya yaslanıp onu devirir. Aynı esnada yere çöreklenir, masanın üstündekiler üzerine boca olur, sıcak çorba yüzüne dökülür. Restorandaki herkes katıla katıla gül-

meye başlar. Bir anlığına, Ninotchka gülmemek için kendini tutmaya çalışır, ama direnemeyip o da kahkahayı basar. Leon öfkeyle hemen karşılık verir: "Bunda komik olan ne ki?" Ninotchka ise katıla katıla gülmektedir.

Bu ince fıkra ve Leon'un hemen sonrasında paldır küldür düşmesi arasındaki tezat ister istemez göze çarpar. Fıkra, yüce bir fıkradır, gelişkin Hegelci mizahın çarpıcı bir örneğidir: Temel bir diyalektik olguyu, yani bir özelliğin yokluğunun da bir nesnenin kimliğini/özdeşliğini tanıdığını ortaya koyar – sütsüz kahve maddi açıdan kremasız kahveyle (yalın, saf kahve) tıpatıp aynı olsa da, simgesel kimliği aynı değildir. Hal



The Shop Around the Corner

böyle olunca kendimizi simgesel yabancılaşma alanında, gösterenlerin ayrışımsal (*differential*) oyunu içinde buluruz – zaten bu fıkranın ayrıntılı Lacancı okumalara konu olmuş olması boşuna değildir. Peki böyle yüce bir fıkranın ardından ne gelebilir? Lacancı açıdan bakıldığında, ancak bir düşüş, tersyüz olup doğrudan vulgarlığa dönüş (olan biten tabii ki bundan ibaret değildir – tuz biber katıp anlamlandırıcı diyalektiği daha da karmaşıklaştırır). Lacan'da, anlamlandırıcı yabancılaşmanın peşinden, ayrılma, yani nesnenin düşmesi, anlamlandırma zincirinden çıkıp düşmesi gelir. *Ninotchka*'da olan şey tam da budur: bir dizi düşüş. Öncelikle, terimin dolaysız-bedensel anlamıyla düşüş vardır: Leon en kaba haliyle kıçının üstüne düşer; bu onun simgesel statüsünden de düştüğü, zarif bir gönülçelene özgü haysiyeti yitirdiği anlamına da gelir ki öfkesini ifade edişi ("Bunda komik olan ne ki?") bunu doğrudan gözler önüne serer – gönül çelme oyununu kaybetmiş ve bir anlığına kaybolmuştur artık. Ninotchka ise, hakiki aşka yaraşırcasma, lütufkâr bir zarafetle ("endişelenme, tökezlediğinde seni daha da çok seviyorum" anlamıyla) bu düşüşe tepki vermez önce, fakat *kendi düşüşüyle birlikte*, iki düşüş

üst üste biner – Lacan'ın ayrılmayı tanımlarken kastettiği şey tam budur. Dolaysız düzeyde, Ninotchka'nun düşüşü *düşüp kontrol edilemez bir kahkaya kendini kaptırmasına* dayanır – insan nasıl kendini koyverip ağladığında kontrolünü kaybederse, o da aynı şekilde kontrolünü kaybedip gülmeye başlar. Fakat onun düşüşü daha derindir – Lacan'ın "öznel yoksunluk" dediği şeyin çarpıcı bir örneğini sunar. Diğer bir deyişle, Ninotchka'nın kimliği bu noktaya kadar neye dayanmaktaydı? Bedensel herhangi bir zevk almayan dik kafalı bir Komünist değildir (ona eskiden Polonyalı bir süvariyle çıktığını ve sonrasında onu öldürdüğünü itiraf eder) – Ninotchka'nın esas özelliği zevklere karşı belirli bir mesafe koyması, deyim yerindeyse, bu zevkler hakkında konuşurken bir meta-dil kullanmasıdır. Ninotchka'nın düşüşünden önce Leon onu iki kez öper ve Ninotchka bunun hoşuna gittiğini hemen kabul eder ve ayrıca Leon'dan hoşlandığını itiraf eder, ama bu hisleri bedenindeki nesnel kimyasal süreçlerin sonuçları olarak, yani, öznelliğinin çekirdeğiyle alâkası olmayan bir şey olarak nitelendirir. (Onun bu mesafesi tam da Leon'daki mesafeyi aksettirir: Leon da düşene kadar, fethedeceği kurbanın kalbine nasıl gireceğini bilen

işbilir bir gönülgeçene özgü mesafeyi korur.) Ninotchka kendini tutamayıp kahkahayı koyuverdiğinde o da bütünüyle durumun içine düşer: Leon'u öpmek artık kimyasal bir sürecin neticesi olarak tahlil edilecek ilginç bir his değil, onu öznel şekilde alâkadar eden bir şeydir – düşerken, kendisine yabancı bir şeye değil, kayıp/düşmüş bir nesne olarak kendisine düşer.

Bu jest son derece siyasidir – Ninotchka'nın kahkaha patlatmak suretiyle, aristokrat ve ince zevkli Leon'a karşı restorandaki işçilerle dayanışmasını sergilediğini, işçilerle birlikte Leon'a güldüğünü unutmamak gerekir. Dolayısıyla kahkaha patlamasını tam olarak doğru değerlendirmek gerekir: Eğitimsiz ve şaşkaloz tebaalarının sakarlığıyla alay eden muktedirlerin sinik kahkahası değildir bu (aristokratların, üst sınıfın adab-ı muaşeretini öğrenerek kendilerini etkilemeye çalışan, gelgelelim kökenlerini ele veren küçük gaflar yapmadan duramayan alt sınıfların üyelerine nasıl güldüğünü hatırlayalım mesela); tebaalara teselli ödülü olarak verilen, gerilimlerini yatıştırıp sefil hayatlarına katlanmasını sağlayan (Komünist rejimlerdeki siyasi esprilerin rolü budur) konformist kahkaha değildir. ("Haysiyetimiz fazla ciddiye alınmaması gereken bir

gösteriş değil midir? Neticede hepimiz bilinmeyen kuvvetlerce oraya buraya saçılmış biçare oyuncaklar değil miyiz?" anlamında) bilgelik kahkahası da değildir bu. Bu son kahkaha, belirli bir mesafeyi koruyan bir kahkaha olarak kalır – içine düştüğümüz bir kahkaha değil, hayat oyununa karşı, hayat oyununu fazla ciddiye alanlara karşı bilgece takınılmış bir mesafenin kahkahasıdır. Ninotchka'nın kahkahası ise, tam aksine, katıksız bir düşüşün, mesafenin çöküşünün, dayanışmanın kahkahasıdır. Ninotchka Leon'un düşüşüne gülmez sadece, deyim yerindeyse, kendini kahkahanın içine düşürür.

İngilizcede (ve Fransızcada) aşkı tarif ederken "düşmek" fiilini kullanırız: *to fall in love* ("aşka düşmek"). Alain Badiou bu konuda kaleme aldığı o harika *Aşka Övgü* kitabında, "aşka düşmek" ile *çöpçatanlık ajansları* ve uzmanlar aracılığıyla "uygun bir partner bulma arayışı"nı karşı karşıya koyar: Böyle bir arayışta, bir düşüş olarak –yerleşik hayatımı rayından çıkaran ve yeni bir özne olarak yeniden doğmama vesile olan çılgın bir olay, olumsal bir travmatik karşılaşma olarak– aşkın kendisi büsbütün kaybolur.[8] *Ninotchka*'daki

[8] Bkz. Alain Badiou, *In Praise of Love*, Londra: Serpent's Tail

ikili düşüşte olan şey bu değil midir? Ninotchka çılgınca gülmeye başladığında hem kahkahaya hem de aşka düşer. Leon'da bu süreç iki adımda gerçekleşir: Önce, öznel olarak değil, fiziksel olarak düşer ki, "Bunda komik olan ne var?" diye sitem etmesinde ifade bulan bir düşüştür bu. Ninotchka'nın ve restorandaki kalabalığın kahkahasına katıldığında, eski öznelliği de düşer ve görgülü-dekadan gönülçelen, hakiki bir âşık proletere dönüşür. Bu noktada Badiou'nun aşk teorisini Lubitsch'le tamamlamak gerekir: *Badiou avec Lubitsch.*[9] Badiou aşkı düşüş olarak tanımlayıp ayrıntılı şekilde geliştirirken onun komik (ön)koşulunu ihmal eder: Aşka düşmeden evvel, her iki öznenin de (toplumsal-hiyerarşik olarak) kurulmuş öznellik biçimlerinden çıkıp düşmeleri anlamında "düşmesi" gerekir – bu komedi ânı olmaksızın aşk, sahici bir aşk karşılaşması olmaz.

Düşüş aynı zamanda aşkın tekil olduğu anlamına gelir – kendi milletimiz (ya da başka bir millet gibi) büyük bir gruba asla âşık olmayız. (Âşıkmışız gibi göründüğünde, söz konusu mekanizma tamamiyle fark-

2012. (Alain Badiou ve Nicolas Truong, *Aşka Övgü*, çev. Orçun Türkay, İstanbul: Can, 2011.) ↩

[9] "Lubitsch yoluyla/üzerinden Badiou" (ç.n.).

lıdır.) Bundan on seneden fazla bir zaman önce katıldığım cinsel taciz konulu bir tartışmada bir kadın, ne zaman tecavüz hakkında bir haber okursa, bahsi geçen kadına sadece tek bir adamın değil, tüm erkeklerin tecavüz ettiği hissine kapıldığını belirtmişti. Zevksiz bir mizah gösterisi yaparcasına, içimden ona şöyle sorasım gelmişti doğrusu: Bir kadının tatmin edici bir şekilde seviştiğini duyduğunda ya da duyarsa, bu kadını sadece tek bir âşığın değil, tüm erkeklerin düzdüğü hissine de kapılıyor muydu? Bunu sorasım gelmişti, ama sormamıştım, çünkü bunun hem zevksiz bir şaka olacağı hem de teorik açıdan yanlış olacağı kafama hemen dank etmişti: İki deneyim arasında bir simetri yoktur, bir şiddet edimi evrenselleşmiş bir edim olarak, failin mensubu olduğu tüm grup tarafından gerçekleştirilmiş olarak deneyimlenebilir, aşk edimi ise daima tekildir. Yine bu yüzdendir ki ırkçı tutkuya nazaran, insancıl evrensel aşk cansızdır: Tüm Yahudilerden (Araplardan, Siyahlardan...) nefret edebilirim, ama hepsini aynı yoğunlukla sevemem.

Burada meselenin sonuna, en temel etik düzeye kadar gitmek gerekir: Düşüş teması bizi iki en temel etik yaklaşımla karşı karşıya getirir. Bir yanda, etik tavrı

öznenin düşüşe direnmesinde, libidinal yatırımın nesnelerine karşı bir tür mesafenin korunmasında bulan manevi meditasyonlar geleneği vardır (beyhudeliğin müşfik ironi aracılığıyla melankolik bir edayla babul edilmesinden dünyevi mallara bilfiil nefret duyulması, bunların reddedilmesine kadar uzanır bu gelenek – buradaki ortak payda "dünyevi nesnelere fazla bağlanma!" şeklindeki eski Budist şiardır). Öte yanda, Hıristiyanlıktan Lacan'a kadar uzanan, etik tavrı dünyaya dizginsizce düşmede, aşkın olumsal nesnesine kayıtsız şartsız teslimiyette ve sadakatte bulan gelenek vardır. Görünümler işte burada yanıltır: Lubitsch ("insani işleri ve bağlılıkları fazla ciddiye almayın" anlamında) müşfik ironi vazeden bilge bir adam değildir; tam tersine, koşulsuz Düşüş'ü ve bu Düşüş'e sadakati dayatır.

Bu temel karşıtlığı ayrıntılandırarak izah etmek lazım. Budist Pratik, davranışla, hareket etme tarzımızı çözümlemekle (ve değiştirmekle) başlar. Dışarıdan bizim eylemlerimizi belirleyen veya yargılayan üstün güçler (mesela tanrılar) yoktur: Eylemlerimiz genel bağlamlarına yerleşmeleriyle, acıyı (bizim acımızı ve tüm duyusal varlıkların acısını) artırmaları ya da

azaltmalarıyla, deyim yerindeyse, kendi içkin ölçütlerini yaratır. Karma mefhumuyla kastedilen şey budur: Asla tecrit olmuş halde eylemeyiz, edimlerimiz daima izler bırakır ve iyi, kötü ya da yansız olabilen bu izler, edimin ardından çok zaman geçse bile o edimin failine musallat olmaya devam eder. Ortak ahlak burada devreye girer: Budist pratikteki ilk adım üç düzeyde (beden, konuşma ve zihin) vuku bulan sıhhatsiz eylemleri tespit edip kendimizi bunlardan arındırma yönünde eğitim görmektir. Bedenin kaçınması gereken üç hastalıklı eylem (öldürme, çalma, cinsel yanlış davranış), dört konuşma eylemi (yalan söyleme, iftira atma, ağır konuşma, gıybet) ve üç zihin eylemi (açgözlülük, öfke, kuruntu) vardır. Uçlardan sakınma şeklindeki "orta yol"u takip ederek bu sıhhatsiz eylemleri peyderpey azalttığımızda, henüz hazır olmasak bile, bağlılık yaratan nesneler karşısında herhangi bir hisse kapılmadığımız Aydınlanma aşamasına girmeye yaklaşır ve böylece acıdan (dukkha) ve bitimsiz yeniden doğuşlar döngüsünden (samsāra) kurtuluruz. Bu aşamaya erişen bireye Bodhisattva denir – gelgelelim, burada kimi muğlaklıklar ortaya çıkar ve bunlar etik boyutla, (sadece beni ve hatta sadece insanları değil)

tüm duyusal varlıkları samsāra'dan, onun ölüm, yeniden doğum ve acı çekme döngüsünden kurtarma azmiyle ilgilidir. Budizmde Bodhisattva'nın doğasına dair farklı anlayışlar vardır; *Kun-bzang bla-ma'i zhallung*'a göre, bir Bodhisattva budalığa ulaşma sürecinde duyusal varlıklara yardım etmek için üç yolu seçebilir:

- *kralvari bodhisattva* bir an önce buda olmaya ve duyusal varlıklara ondan sonra kapsamlı bir şekilde yardım etmeye taliptir.
- *kayıkçıvari bodhisattva* budalığa diğer duyusal varlıklarla birlikte ulaşmaya taliptir.
- *çobanvari bodhisattva* budalığa ulaşmayı diğer tüm duyusal varlıklar budalığa ulaşana kadar ertelemeye taliptir.

Bu son düzey yüce bir uca çekilebilir: Budalığa erişmeyi, nirvanaya ulaşmayı ertelerken, sadece diğer tüm duyusal varlıkların acı çekmeyi aşıp budalığa erişmesini beklemeyen çobanvari bir bodhisattva vardı; bir adım daha ileriye gitmiş ve acı çeken duyusal varlıkların içine, günahkâr yaşamlarından ötürü Cehennem'de ebediyen ıstırap çeken ruhları da katmıştı

– onların da selamete ermesi, acılarından kurtulması gerekirdi. Bazı ekollere göre, en alt düzey sırf kendi çıkarının peşinden koşan, ama kendi çıkarının muhakkak kendi krallığının ve tebaasının çıkarına dayandığını idrak eden kralın tarzıdır. Orta düzey, yolcularını ırmağın bir kıyısından diğerine geçiren ve aynı zamanda, elbette, kendini de taşıyan kayıkçının güzergâhıdır. En üst düzey ise tüm koyunlarının önünde emniyetle ilerlediğini teminat altına alan, onların refahını her şeyin üzerine koyan çobanın güzergâhıdır. Ne var ki bunlardan yalnızca biri tanınır: Başkalarına yardım edebilmek için Budalar dünyada kalır, dolayısıyla kişinin nirvanaya ulaşmasını ertelemesinin lüzûmu yoktur – ancak kendimiz aydınlanmaya ulaştıktan sonra yöneltebiliriz başkalarını aydınlanmaya.

Peki kendimizi nirvanada (Budizmdeki "öznel yoksunluk"ta) bulduğumuzda karmamıza ne olur? Edimlerimiz yalnızca iyi izler bırakıyor değildir – öyle olsaydı, iyi karma ile kötü karmayı karşı karşıya koyardık sadece, yani iyi edimlerimizin bıraktığı izin iyi karmamızı oluşturduğunu, iyi karmamızın da yaşamımız için bir tür emniyet, pozitif bir Arzu Çarkı sağladığını düşünürdük. İşin aslı şudur ki, kendimizi nirvanada

bulduğumuzda, edimlerimiz *hiçbir* iz bırakmaz, Arzu Çarkı'dan belirli bir uzaklıktayız, ondan çıkarılmışızdır. Fakat burada bir sorun belirir: Eğer ortayollu iyi edimlerimiz (Budist pratiğin başlamasına vesile olan temel ahlak) aşırı bağlılıklarımızdan kurtulmamıza yardımcı oluyorsa, nirvanaya ulaştığımızda, hiçbir iz bırakmayacak şekilde vahşi kötü edimlerde bile bulunabilmeliyiz, çünkü ne de olsa onları belirli bir uzaklıkta yapmaktayız denemez mi? Bu kabiliyet hakiki bir Bodhisattva'yı tanıyabilmenin gerekli göstergesi olmaz mıydı? Bu bağlamda Budizmdeki klasik metinler tutarsız yanıtlar verir. Sözü geçen bir Therevada metni olan *Milindapanha* cezalandırıcı şiddetin kurbanın kendi karmasının sonucu olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürer:

> "Eğer bir soyguncu ölümü hak ediyorsa, öldürülmelidir. (...) İdama sebep olan, soyguncunun *kendi* karmasıdır. (...) Kral bunun gerçekleşmesini yalnızca kolaylaştırır. (...) Bu açıdan, idam bile bir fayda olarak görülebilir. Karmanın yükünün kalkmasıyla kurban fayda görmüş olur." İdamı emreden kral "karmanın sonuçlarının [tarafsız] bir dağıtıcısı"dır sacece. Aynısı işkence için de geçerlidir: "Kalıcı fiziksel hasara yol açmayan şefkatli işkencenin kur-

banın karakteri üzerinde faydalı bir etkisi olabilir."[10]

Komünistin "tarihsel zorunluluğun bir aracı"ndan ibaret olan sofu, kendini davasına adamış biri olduğu yolundaki Stalinist mantığa benzer şekilde, Bodhisattva da kaybolan bir dolayımcıdan, tek yaptığı şey günah işlememizin akabinde karmanın cezalandırma zorunluluğunu uygulamak olan bir "karma sonuçları dağıtıcısı"ndan ibarettir. Tıpkı Stalinizmde olduğu gibi, Bodhisattva sapkın bir konum alıp büyük Öteki'nin aracı olmakta, sorumluluğun yükünü ve kararını kurbanına yıkmaktadır: "Ben onun içinde nafileyim, senin karmanın nesnel zorunluluğunun aktarıcısından ibaretim, dolayısıyla günah işlemekten kaçınmak senin elindedir." Buradaki akıl yürütmenin altında üç dayanak vardır. İlkine göre, Bodhisattva tüm varoluşun boşluğunu görür ve ortada öldürülecek hiçbir şey olmadığından kendi edimlerinin suç olmadığının farkındadır:

> Tüm canlılar kuruntu ya da hayalden ibaretse, onları öldürmek günah mıdır? Canlı varlıklar olarak "gö-

[10] Michael Jerryson ve Mark Juergensmeyer, Buddhist Warfare, Oxford: Oxford University Press 2010, s. 65.

> rülürse", onları öldürmek günahtır. Canlı varlıklar olarak "görülmez"lerse, öldürülebilecek herhangi bir canlı varlık yok demektir; tıpkı bir adamın rüyasında başka bir adamı öldürmesi ve uyandığında orada katiyen kimsenin olmaması gibi.[11]

İkinci mantığa göre, tam Aydınlanma sayesinde Bodhisattva karma döngüsünün dışına çıkmayı başarır, böylece amellerinin karmadan kaynaklanan hiçbir sonucu kalmaz ve cam ne istiyorsa onu yapabilir. Bir de, Bodhisattva'nm amellerinin tıpkı tüm insan amelleri gibi karmaya dayalı sonuçları olduğunu buyuran üçüncü mantık vardır; Bodhisattva yaptığı her şeyi şefkat duygusuyla yaptığından, "öldürmek dahil olmak üzere, genelde yasaklanmış veya meşum olanı yapabilir ve bunlar şefkatle yapılmış olarak kaldığı müddetçe sevap işlemiş olur."[12] Yani eğer öldürme ya da işkence şefkatle icra ediliyorsa, bu tür edimleri işlemek karmama zarar vermediği gibi, iyi karmamı güçlendirebilir bile. Başka bir deyişle, bu muhakemenin daha radikal bir versiyonunda, Bodhisattva'nm öldürmesi ve işkencesi yüce bir fedakârlık edimi diye

[11] A.g.e., s. 56-7.
[12] A.g.e., s. 68.

sunulur. Bu öyle bir edimdir ki

> Bodhisattva'nın hırsızları, yağmacıları katletmeye girişmesini sağlar (...) böylece suçlular yerine bodhisattva cehenneme gidebilir: Bodhisattva kendini ötekinin yerine geçirir ve onun yerine acı çeker (...) öldüren bodhisattva kurbanım işlediği büyük suçların karmadan kaynaklanan sonuçlarından şefkatle azat eder ve suçlu yerine kendisinin cehenneme gitmesini diler. Ne var ki (...) bu maksatla öldürmek, cehenneme gitmek şöyle dursun, Bodhisattva'nın suçsuz olmasını ve büyük sevap kazanmasını sağlar (...) Bodhisattava'lar cehenneme gitmeye ne kadar istekli olursa, cehenneme gitmeyecekleri o kadar kesin olur.[13]

Bu son tersyüz etmenin müstehcenliği gözden kaçmıyordur herhalde: Bir cinayeti önlemek amacıyla öldürdüğümde, potansiyel katilin gerçek bir katile dönüşmesini önleyip kötü karmamı zenginleştirmiş olurum, yani onun yerine günah işlemiş olurum; fakat günah (potansiyel) katili cehenneme gitmekten alıkoymak için işlenmiş olduğundan dolayı, bu edimimden ötürü kötü karmam beni cezalandırmayacaktır, hatta iyi karmam bundan fayda görecektir.

[13] A.g.e., s. 69.

Burada yine ödünç çaydanlık paradoksu çıkar karşımıza: Kötü karma olmaksızın öldürebilirim çünkü (1) öldürecek hiçbir şey yoktur, gerçeklik bir boşluktur; (2) gerçeklik, canlılar vardır, ama eğer Bodhisattva olarak öldürürsem, karma döngüsüne kapılmam; (3) gerçeklik vardır ve benim bir karmam vardır, fakat eğer şefkatle öldürürsem, öldürme benim iyi karmamı zenginleştirir. – Bu muğlaklığın bir başka veçhesi ise bugün Budistlerin karşısına çıkan şu sorudur: Disiplin ve meditasyon gerektiren sıkı bir çalışmayla ulaşılan Budist Aydınlanma ile kimyasal araçlar ("Aydınlanma hapları") sayesinde varılan Aydınlanma'yı birbirinden nasıl ayıracağız? Owen Flanagan bu noktada "normatif dışlayıcı neden"i devreye sokar: "Mutluluğun sihirli haplarla edinildiği veya sahte inançla ulaşıldığı vakalar geçerli değildir, zira sözümona mutlu olan kişinin kendi erdemini ve mutluluğunu işlemeye dahil olması gerekir; kuruntudan doğan mutluluk halleri hak edilmemiş hallerdir."[14] Ne var ki bu neden besbelli dışsal nitelikte bir normatif gereçtir: İhtiyaç duyulan şey içkin bir ölçüttür. Bir başka deyişle, "hak edilmemiş"

[14] Owen Flanagan, *The Boddhisattva's Brain. Buddhism Naturalized*, Cambridge: MIT Press 2011, s. 186.

Aydınlanma yine de Aydınlanma'dır. Ayrıca, Aydınlanma'ya kimyasal araçlarla ulaşılabileceğini bildiğimiz anda, *tüm* Aydınlanma hallerinin (meditasyon yaparken beynimizde gerçekleşen) kimyasal süreçlere bağlı olduğunu kabul etmemiz gerekmez mi? Kısacası, hak edilmiş Aydınlanma ile hak edilmemiş Aydınlanma arasında aslında bir fark yoktur: Her ikisinde de içkin sürecin kimyasal bir mahiyeti vardır... İki kişinin sınavda rekabete girmesi gibidir bu: Biri sıkı çalışır, diğeri ise yeteneklerini bir hapla geliştirir – ama sınav yarışması hap sayesinde kazanılabiliyorsa bu aynı kimyasal sürecin çalışkan kişide de gerçekleştiği anlamına gelmez mi? Peki burada Hegelci dersi (bir şeyin özdeşliği, bu özdeşlikte ima edilen olumsuzlamalarla, yani bu şeyin olmadığı hususla dolayımlanır/kurulur) devreye soksak nasıl olur? Bu durumda iki Aydınlanma arasında yine de bir fark olduğunu söyleyemez miyiz? Bu Aydınlanma'lardan biri (misal, "kimyasal" olanı) sütsüz kahve gibidir, diğeri ise (misal, "meditasyona dayalı" olanı) kremasız kahve gibidir; yani pozitif özellikleri bakımından aralarında hiç fark yoktur, fakat *olmadıkları* şey (yani, aydınlanmış olmak için, aydınlanmamış varoluşlarını olumsuzlama veya aşma

tarzları bakımından) birbirlerinden farklılaşırlar.[15] Bu karşı savda can alıcı husus gözden kaçırılır: "Kimyasal" aydınlanma ile "meditasyona dayalı" aydınlanma arasında fenomenal bir fark olmadığı anda, iki aydınlanma *nedensellikleri bakımından aynı olur*; bir diğer deyişle, meditasyon yaptığımızda bile, doğrudan kimyasal müdahaleyle de tetiklenebilen aynı kimyasal süreçleri beynimizde tetiklemiş oluruz sadece.

[15] Bu fikri bana Benjamin Inouye vermişti (kişisel iletişim).

Neden Bir Oyuncak Bebekle Evlenmeliyiz?

Lubitsch'e geri dönecek olursak, düşüşün böyle onaylanması bile "Lubitsch dokunuşu"nu tarif etmeye yetmez – en açık şekilde *Design for Living* (1933) ["Yaşama Tasarımı"] filminde görülebilen bir özelliği ilave etmek gerekir. Lubitsch'in bir sene önce çektiği filmin adı olan *Trouble in Paradise* ["Cennetteki Bela"] *Design for Living*'ten çok daha iyi uyar – Noel Coward'ın oyununu esas alan hikâye şöyledir: Ticari sanatçı Gilda Farrrell kendisini baştan çıkarmaya çalışıp başarısız olan reklam yöneticisi Max Plunkett için çalışmaktadır. Paris'e giden bir trende aynı kompartımanda kalan Amerikalı sanatçı Geoger Curtis ve oyun yazarı Thomas Chambers'la karşılaşır; ikisi de ona âşık olur. Aralarından hangisini seçeceğini bilemeyen Gilda onlarla bir arkadaş, ilham perisi ve eleştirmen olarak yaşamayı teklif eder – yani seks yapmayacaklardır. Ne var ki Tom oyununun sergilenmesine nezaret etmek üzere Londra'ya gidince Gilda ve George romantik bir ilişkiye girer. Tom Paris'e döndük-

ten sonra Georges'un Nice'te bir portre çizdiğini fark eder ve bu vesileyi Gilda'yı ayartmak için kullanır. Üçü buluştuklarında, Gilda iki adamdan dışarı çıkmasını ister ve New York'taki Max'le evlenerek bu rekabeti sonlandırmaya karar verir, ama evlilik hediyesi olarak Tom ve George'tan saksı bitkileri alınca o kadar üzülür ki evliliği nihayete erdiremez. Max New York'ta müşterilerine bir parti düzenlediğinde Tom ve George ortamı basar ve Gilda'nın yatak odasında saklanır. Max üçünü yatağın altında kıkırdarken bulur, adamlara dışarı çıkmasını emreder. Sonrasındaki ağız dalaşında, Gilda kocasını terk ettiğini söyler; Gilda, Tom ve George



Trouble in Paradise

Paris'e, o eski üçlü ilişkilerine dönmeye karar verir.

Mutlu mesut üçlü ilişki cennetinde patlak veren bela nedir öyleyse? Düşüş, Yasa ve Yasa'nın çiğnenip mutlu bir masum hafifmeşrepliğe geçilmesini devreye sokan tekeşli evlilik midir bela, yoksa "cennetteki bela", huzuru bozan ve Gilda'yı evliliğe kaçmaya zorlayan iki adamın rekabetçi kıskançlığı mıdır? O halde filmde varılan sonuç ,"evlilik cehenneminde mutlu olmaktansa cennette biraz bela yeğdir" önermesi midir? Bu sorulara verilecek cevap ne olursa olsun, filmin sonunda cennete dönüş sergilenir ve dolayısıyla ortaya çıkan genel sonuç (dedektif romanının etkisine dair alıntıladığımız pasaja göndermeyle) G. K. Chesterton'ın şu sözleriyle açımlanabilir:

> Evliliğin kendisi ayrılışların en hissi ve isyanların en romantik olanıdır. Âşık çift bir başlarına ve hafifmeşrep hazlar almaya yönelik çeşitli ayartıların ortasında biraz budalalık sayılabilecek gözükaralıkla evlilik yemini ettiklerinde, bu bize hiç kuşkusuz asli ve şiirsel figürün evlilik olduğunu, dolandırıcıların ve sefahat âlemlerine katılanlarmsa, hafifmeşrep maymunların ve kurtların kadim saygınlığıyla mutlu olan, uysal ihtiyar kozmik muhafazakârlardan ibaret olduğunu hatırlatmaya yarar. Evlilik yemini

> evliliğin komploların en karanlık ve cüretkâr olanı olmasına dayanır.[16]

1916'da Lenin'in (o sıra eski) metresi olan Inessa Armand, Lenin'e yazdığı bir mektupta, gelgeç bir tutkunun bile bir adam ile kadının birbirini aşksız öpmesinden daha şiirsel ve temiz olduğunu belirtmişti. Lenin'in buna yanıtıysa şu olmuştu: "Görgüsüz eşlerin birbirini sevmeden öpmesi kötüdür. Buna katılıyorum. Peki bunu neyle kıyaslamak gerekir? Galiba: Aşk dolu öpücüklerle. Lâkin bunun karşısına 'gelgeç' (niye gelgeç) bir tutkuyu (neden aşk değil?) çıkarıyorsun ve bunun sonucunda mantıksal olarak, aşksız öpücüklerin (gelgeçlik) aşksız evlilik öpücükleriyle tezat oluşturduğu sonucu çıkıyor.... Bu tuhaf." Lenin'in yanıtı, eski ilişkinin acı hatırasının sebep olduğu, şahsi küçük-burjuva cinsel kısıtlayıcılığının bir kanıtı olarak görülüp geçilir genelde; fakat bu yanıtın başka yanları da var: Evlilikteki "aşksız öpücüklerin" ve evlilik dışı "gelgeç ilişki"nin aynı madalyonun iki yüzü olduğu içgörüsüdür bu – her ikisi de, koşulsuz bir tutkulu bağlılığın

[16] Chesterton, G.K., "A Defense of Detective Stories", *The Art of the Mystery Story* (haz. H. Haycraft) içinde, New York: The Universal Library 1946, s. 6.

Gerçeğini simgesel duyuru biçimiyle *birleştirmekten* kaçınır. Evliliğin genelgeçer ideolojisindeki örtük varsayım (veya buyruk), tam da, evlilikte aşkın olmaması gerektiğidir: İnsan kendini aşırı tutkulu bağlılıktan kurtarmak, onun yerine sıkıcı gündelik alışkanlıkları geçirmek için evlenir (tutkunun ayartısına karşı da konulamıyorsa, evlilik-dışı ilişkiler vardır...).

Lubitsch meslek hayatının ta en başından beri bu "cennetteki bela" formülüne ilişkin karmaşıklıklarından pekâlâ ayırdındaydı. İlk başyapıtı *The Doll*'da (*Die Puppe*, "Oyuncak Bebek", 1919) Chanterelle Baronu ailenin soyunu korumak için yeğeni Lancelot'ın evlenmesini ister. Delişmen ve effemine bir adam olan



The Doll

Lancelot ise evlenmek istemez. Amcası ona, kendisiyle evlenmek isteyen 40 gelini sunduğunda, bir grup keşişle birlikte saklanır. Lancelot evlendiği takdirde ellerine para geçeceğini öğrenen açgözlü keşişler bir plan tezgâhlar: Lancelot gerçek bir "edepsiz" kadınla evlenmek istemediğine göre, bir oyuncak bebekle evlenebilecektir. Gelgelelim, oyuncakçı Hilarius bebeği yapmayı bitirdiğinde bebeğin kolları kazara kırılır; para kaybetmek istemeyen keşişler, Hilarus'un kızı olan Ossi'yi oyuncak bebeğin yerine geçmeye, yani bir oyuncak bebek gibi davranmaya ikna eder. Düğün başarılı geçer, Ossi rolünü başarıyla yerine getirir, Lancelot Baron'dan söz verilmiş parayı alıp gelinle birlikte manastıra gider. Manastırdaki hücresinde uyuyakalır ve rüyasında Ossi'nin bir oyuncak bebek değil de canlı olduğunu görür. Uyandığında Ossi ona kendisinin aslında canlı olduğunu söyler, ama Lancelot'ın buna inanması için Ossi'nin bir fareyi görünce korkuyla çığlık atması gerekecektir. Bunun üzerine hemen bir nehir kıyısına kaçar ve orada sarılıp birbirlerini tutkuyla öperler. Aradan geçen zamanda, endişeden saçları beyazlaşan Hilarius ümitsizce kız kardeşini arar; en sonunda çifti bulur, ama Ossi ve Lancelot ona

evlilik belgelerini gösterir – böylece yerli yerince, bu sefer gerçek kişiler olarak evlenmiş olurlar. Bunu görünce Hilarius'un endişeleri yok olur ve saçları siyaha döner... İşin şaşırtıcı yanı, Hollywood'ta daha sonra çekilecek *screwball* komedilerine, yani doğrudan cinsellik içermeyen cinsellik komedilerine damgasını vuran yeniden evlenme motifini görebiliriz burada: İlk evlilikte hakiki aşk yoktur, oyuncak bebekle yapılmış fırsatçı bir evlilikten ibarettir ilk evlilik; hakiki olan sadece ikinci evliliktir.

Filmin başında Lubitsch'i film setinin bir minyatürünün arkasında görürürüz: Bir oyuncak kutusunu açmaya başlar, önce kama biçimindeki manzarayı bir masanın üzerine koyar, sonra bir kabini, ağaçları, beyaz bir arkaplanı ve hatta küçük bir bankı alta yerleştirir. Evin içine bir çift tahta oyuncak bebek koyduktan sonra, kabinin içinden iki insan figürünün çıktığı oyuncak setinin gerçek boyutlu bir tıpkıbasımına geçer ilk kez. Bu yapaylık filmin tüm set tasarımını ve kostüm yordamını şekillendirir: Kâğıttan ağaçlar, kesilip oyulmuş bir ay, bir atın yerini alan siyah çarşafın altındaki iki insan, vb. Lubitsch böylelikle filmi doğrudan kendi manipülasyonunun bir ürünü olarak

sunar, filmin insan öznelerini cansız nesnelere (oyuncak bebeklere) indirger ve kendini, kendi aktör-ipli kuklalarının efendisi olarak koyutlar. Fakat burada (erkeklerin kaprislerine mekanik şekilde uyan) salt bir oyuncak bebek olarak kadın ile "gerçek" canlı bir kadını karşı karşıya koyan basit hümanist okuma tuzağına düşülmemelidir. Bir kukla (daha doğrusu, bir ipli kukla) öznel duruş olarak neye karşılık gelmektedir? Bu noktada, Heinrich von Kleist'ın 1810'da kaleme aldığı, Kant'ın felsefesiyle ilişkisi bakımından hayati önem arz eden (Kant okumasının Kleist'ı sarsıcı bir manevi buhrana ittiğini hepimiz biliyoruz, zira bu okuma hayatındaki *esas* travmatik karşılaşmaydı) *Ueber das*



The Doll

Marionettentheater başlıklı denemesine geri dönelim.[17] Kant'ta "ipli kukla" (*marionette*) terimini nerede buluyoruz? *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin, numenal Alana, Ding an sich'e erişebilsek başımıza nelerin gelebileceği sorusunun cevaplanmaya çalışıldığı, "İnsanın Bilişsel Yetilerinin Pratik Uğraşma Bilgece Uyarlanması" başlıklı bir alt-bölümünde görürüz bu terimi:

> Ahlaki yatkınlığın şimdi temayüllerle girmek zorunda olduğu ve bazı yenilgilerin ardından, zihnin ahlaki kuvvetinin aşama aşama kazanılabileceği çatışma yerine, Tanrı ve ebediyet tüm o dehşetengiz ihtişamlarıyla devamlı gözlerimizin önünde dururdu... Nitekim yasaya uyan eylemlerin çoğu korkudan ötürü yapılırdı, pek azı umutla yapılırdı, hiçbiriyse göreve binaen yapılmazdı. Eylemlerin ahlaki değeri, ki yüce bilgeliğin gözünde kişinin ve hatta dünyanın değerinin dayandığı tek şey budur, hiç olmazdı. İnsanın davranışı, doğası şu anki haliyle kaldığı takdirde, salt bir mekanizmaya dönüşürdü. Böyle bir mekanizmada, tıpkı bir ipli kukla gösterisinde olduğu gibi, her şey jestlerle pekâlâ güzelce ifade edilirdi, lâkin figürlerde hiç hayat bulunmazdı.[18]

[17] Şurada yeniden basıldı, *Heinrich von Kleist. dtv Gesamtausgabe*, 5. cilt, Münih: dtv 1969.

[18] Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, New York: Macmillan, 1956, s. 152-3. (*Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. Füsun

Demek ki Kant'a göre, numenal alana doğrudan erişmek bizi transandantal özgürlüğün çekirdeğini oluşturan "kendiliğindenlik"ten mahrum bırakırdı: Bizi cansız bir otomata, yahut bugünün terimleriyle söylersek, "düşünen makineler"e dönüştürürdü. Kleist ise bu dehşetin diğer yüzünü sunar: ipli kuklaların, yani numenal ilahi boyuta doğrudan erişen, doğrudan onlarca yönlendirilen mahlûkların bahtiyarlığı ve kayrası. Kleist'a göre, ipli kuklalar kendiliğinden, bilinçdışı hareketlerin mükemmelliğini sergiler: Onların tek bir çekim merkezi vardır, hareketleri yalnızca tek bir noktadan kontrol edilir. Kuklacı yalnızca bu noktayı kontrol edebilir ve bu noktayı düz bir doğrultuda hareket ettirirken, ipli kuklanın uzuvları da kaçınılmaz ve doğal olarak bu hareketi izler, çünkü ipli kukla figürü kendi içinde tamamen eşgüdüm içindedir. Nitekim, ipli kuklalar masum, saf doğal varlıkları simgeler: İlahi yönlendirmeye doğallıkla ve kayrayla karşılık verirler; sıradan insanlar ise o kökü kazınmaz Kötülük temayülleriyle biteviye mücadele etmek zorundadır ki özgürlüklerine karşılık olarak ödemeleri gereken be-

Akatlı, İonna Kuçuradi, Gertrude Durusoy ve Ülker Gökberk, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1980.)

del budur. İpli kuklaların bu kayrası görünürdeki ağırlıksızlıklarıyla öne çıkar: Yere neredeyse hiç değmezler – toprağa bağlı değillerdir, zira yukarıdan çekilirler. Bir kayra halini, iradeye dayalı olarak kendini "özgür"-ce ortaya koyarak kendini kendinin bilincinde kılan insanın kaybettiği bir cenneti temsil ederler. Dansçı, insanın bu düşmüş halinin örneğidir: Yukarıdan tutulmaz, bilakis, kendini toprağa bağlı hisseder, ama ustalıklı hareketlerini bariz bir kolaylıkla sergilemek için yine de hafif, ağırlıksız görünmek zorundadır. Kayraya ulaşmak için bilinçli şekilde uğraşması gerekir, bu yüzdendir ki dansının yarattığı etki kayra değil yapmacıklıktır. İnsanın paradoksu işte budur: Ne tamamen dünyada içinde yaşadığı ortamlara gömülmüş bir hayvan ne de havada kayrayla yüzen meleksi bir ipli kukladır; tam da özgürlüğünden dolayı, kendisini en nihayetinde ait *olmadığı* yeryüzüne çekip bağlayan dayanılmaz baskıyı hisseden özgür bir varlıktır insan. Kleist'ın oyunundaki Kaetchen von Heilbronn gibi figürleri, yani hayatın içinde meleksi bir vakarla dolaşan bir kadın olan bu peri masalı figürünü işte bu trajik yarılmadan hareketle okumak gerekir: Tıpkı bir ipli kukla gibi o da yukarıdan yönlendirilmekte ve sırf

kalbinin kendiliğinden ifadelerini takip ederek şanlı alınyazısını yerine getirmektedir. Bunları dayanak alarak Lubitsch'in "cennetteki bela" motifine yeni bir ışık doğrultulabilir:

> Lubitsch'in komik nesnesinin nasıl bir mahiyeti vardır? Emil Cioran'ın şu aforizmasından bir ipucu bulunabilir: "Yegâne var olma sebebi kafede bir şeyler içmek olan C.'yi düşünüyorum. Kuvvetli ve etkileyici bir dille ona Budizmi övdüğüm bir gün bana 'Pekâlâ, eyvallah, nirvana, ama kafesiz olmaz' cevabını vermişti." Cioran'ın meslektaşına göre kader hem cennetin huzurunu bozan hem de –bu bozuculuk sayesinde– onu katlanılır kılan "belalı nesne"dir. Şöyle tekrarlanabilir: "Pekâlâ, tamam, cennet harika, fakat tek bir şartla: onu karmakarışık yapan tuhaf bir ayrıntı olacak." Lubitsch'in temel mesajı da böyle gibidir, yani cennetin *içindeki* bela aynı zamanda cennet *ile* olan beladır: Dengesizlik ve ahenksizlik arzunun kanı canıdır, dolayısıyla arzunun nesnesi bu kargaşaya "mutlu bir son" bulmak yerine tam da bu kargaşanın kendisini ete kemiğe büründüren şeydir.[19]

(Arzunun nedeni olarak ahenkli düzeni bozan tuhaf ayrıntıya dair) bu genel tespite, zaten karmaşık olan durumu daha da karmaşıklaştıran bir tespit daha eklemek

[19] Aaron Schuster, "Comedy in Times of Austerity" (henüz basılmamış yazı).

gerekir yine de: Cennetteki bela (oyuncak bebeğe damgasını vuran) kayra halinden fani tutkulara dayalı sıradan insan yaşamına düşüştür. Bir başka deyişle, oyuncak bebekten gerçek kadına geçiş bir düşüştür, olgunluğa doğru bir büyüme değil. Demek ki kadınların erkekler için aptal seksi oyuncak bebekler gibi davranmayı bırakıp gerçek kadınlar gibi hareket etmesi gerekmez – oyuncak bebek figüründen dolanmak gerekir, zira "gerçek" kadın ancak oyuncak bebek-figürüne istinaden ortaya çıkabilir.

Zaten *Die Puppe*, Hoffmann'ın en meşhur masallarından birini, şairin bir oyuncak bebek olduğu ortaya çıkacak bir güzelliğe âşık olduğu masalı akla getirir: (Offenbach'ın operasında bir araya getirilen) en meşhur üç masal cinsel ilişkide yaşanan başarısızlığın üç ana kipini ortaya koyar – bir kadının ya mekanik bir oyuncak bebek (Olympia) olduğu ortaya çıkar, ya kadın aşk yerine mesleğini seçer ve şarkı söyleyerek ölür (Antonia) ya da düpedüz önüne gelenle yatan bir hilekârdır (Giulietta). Offenbach'ın operasında ortaya konduğu üzere, bu üç maceranın hepsi de Hoffmann'ın fantazileridir, bilfiil aşkla karşılaşmayı ertelemek veya böyle bir karşılaşmadan kaçınmak için başvurduğu yollardır.)

Bela, Cennet'in tam olarak neresindedir?

Bu soru bizi Lubitsch'in ilk mutlak başyapıtı, ve bu asla unutulmamalıdır, siyasi üçlemesinin ilk parçası olan *Trouble in Paradise*'a getirir:

> *Ninotchka* komünizm hakkında ve *To Be or Not To Be* faşizm hakkındaysa, *Trouble in Paradise* dünyanın görüp görmüş olduğu en kötü ekonomik kriz olan Büyük Buhran'ı komik bir şekilde ele alan bir filmdir. Lubitsch'in külliyatında toplumsal açıdan en bilinçli parçalar olan bu üç film, kapitalizmin krizi ve bu krize verilen iki tarihsel çözüm olan faşizm ve komünizmi ele alan bir tür üçleme oluşturur.[20]

Bu toplumsal-siyasal meseleyi belirli bir uzaklıkta, bir komedinin salt bir arkaplanı olarak tuttuğu için Lubitsch'i eleştirecek miyiz? Böyle bir eleştiri Preston Sturges'in eserinde de işbaşında olan bir boyutu gözden kaçırır. Sturges'ün *Sullivan's Travels* ("Sullivan'ın Maceraları) filminde, para getiren, ama yüzeysel ko-

[20] Schuster, a.g.e.

mediler olmaktan öteye geçemeyen filmler çeken genç bir Hollywood yönetmeni John Sullivan'ın hikâyesi anlatılır: Sullivan işinden memnun değildir ve sonraki projesinin ezilenlerin hal-i pürmelalini irdeleyen ciddi bir iş olması gerektiğine karar verir. Ardından bir hayta gibi giyinip yollara düşer. Bir suçlu olduğu zannedilir ve altı sene çalışma kampına mahkûm edilir. Mahkûm arkadaşlarıyla birlikte Walt Disney'in *Playful Pluto* çizgifilminin gösterimine katılmalarına izin verildiğinde, mahkûmların normalde kasvetli olan hayatlarında gülmenin ne kadar önemli olduğunu idrak eder. Sullivan komedilerin yoksullar için saygın toplumsal dramalardan daha fazla iyilik sağlayabileceğini anlar. Suçlu olmadığı anlaşılıp serbest bırakılınca ap-



Sullivan's Travels

tal komediler yapmaya devam etme kararı alır ve film, yeni filmini kahkahalarla izleyen yüzlerin gösterildiği bir montajla sona erer... *Sullivan's Travels*'ın kör kaçışçılığı savunan, toplumsal açıdan angaje sanatın kasıntı faydasızlığını yeren bir film olduğu yorumu getirilebilir elbette, ama bu çerçeveyi kırıp çıkan bir şey vardır ve bu *şey bir anlatı edimi olarak filmin kendisidir*. Başka bir deyişle, film yine de, evsiz derbederlerin ve alt sınıf mahkûmların sefaletini ve ümitsizliğini *doğrudan gösterir* – eğer film kendi mesajını ciddiye alacak olsaydı öyle çekilemezdi. Aynısı Lubitsch'in üçlemesini salt kaçışçı komediler diye görüp geçen eleştiriler için de geçerlidir.

Trouble in Paradise'a dönecek olursak, teşekkür kısmında duyulan bir şarkının sözleri ima edilen "bela"ya dair bir tanım sunar (şarkıya eşlik eden görüntü de bu işlevi görür: Önce "trouble in" kelimelerini görürüz, sonra bu kelimelerin altında büyük bir ikili yatak belirir ve ardından, yatağın üzerinde, büyük harflerle "paradise" yazılır). Yani "cennet" tam bir cinsel ilişkinin cennetidir: "Cennet işte bu/kollar sarmaş dolaş, dudaklar öpüşte/ama varsa eğer eksik bir şey/delilidir o/cennetteki belanın." Kaba bir dille dosdoğ-

ru söylemek gerekirse, "cennetteki bela" Lubitsch'in *n'y a pas de rapport sexuel*'e[21] verdiği addır. Belki, en temel haliyle "Lubitsch dokunuşu"na geliriz böylece – bu başarısızlığı işler kılmanın dahiyane bir yolu. Bir diğer deyişle, cinsel ilişki olmamasını her aşk ilişkisinin trajik bir başarısızlıkla sonuçlanmak zorunda kalmasına sebep olan travmatik bir engel okumak yerine, bu engelin kendisi komik bir kaynağa dönüştürülebilir ve bu kaynak etrafı çevrilecek, dokundurulacak, oynanacak, istifade edilecek, manipüle edilecek, eğlenilecek... kısacası, cinselleştirilecek bir şey işlevi görebilir. Cinsellik nihai başarısızlığı üzerinde serpilen bir sergüzeşttir.

Trouble in Paradise'taki cennetin içindeki bela nerededir öyleyse? Gözlem gücü yüksek eleştirmenlerce belirtildiği gibi, bu kilit hususta temel (ve indirgenmez) bir muğlaklık, *Design for Living*'tekini yankılayan türden bir muğlaklık vardır. Akla ilk gelen cevap şudur: Gaston Lily'yi de Mariette'i de sevse de, esas "cennetvari" cinsel ilişki Mariette'le yaşanacak ilişki olurdu ve bu yüzden, imkânsız/gerçekleşmemiş kalması gereken işte bu ilişkidir. Bu gerçekleşmeyiş fil-

[21] (Fr.) Lacan'ın formülü: "Cinsel ilişki yoktur" (ç.n.).

min sonuna bir melankoli havası katar: Filmin son dakikasındaki tüm o kahkahalar ve şamata, Gaston ve Lily arasındaki ortaklığın, yani çiftin çalınan nesneleri birbirine vermesinin şen şakrak sergilenişi, bu melankoli boşluğunu doldurur sadece. Peki Lubitsch, Mariette'in evindeki boş büyük ikili yatağı tekrar göstermekle, filmin teşekkür kısmı sırasındaki boş yatağı akla getiren söz konusu görüntüyle, bu yöne işaret etmez mi? Gaston Mariette'i terk ederken aralarında yaşanan dokunaklı romantik diyaloğa ne demeli peki? – "Görkemli olabilirdi." "Sevgi dolu." "İlahi..." Bu diyalogtaki aşırı romantik duygusallığı bir parodi olarak, aktörlerin doğrudan rol yapması, ezberledikleri replikleri söylemesi olarak yorumlamak fazlasıyla kolaycadır. Bu sahnede



Design for Living

hiç şüphesiz ironik bir mesafe vardır, fakat bu tam anlamıyla Mozartçı ironidir: İronik mesafeyi saklayan aşırı romantik tutku değildir, o halde ironik mesafenin kendisinin, sahnenin duygusalca alaya alınışının ve böylece durumun katıksız ciddiyetinin saklanışının ortaya çıkışıdır. Kısacası, iki (müstakbel) âşık, tutkularının gerçeğini hasıraltı etmek için rol yapar. Bunu tam aksi şekilde okumak da mümkündür elbette:

> Cennet, başlarının çaresine bakmaya çalışan iki şık hırsız olan Gaston ve Lily arasındaki skandal aşk ilişkisi, bela ise yüce derecede heykeli andıran Mariette olabilir mi? Boş ümitler uyandıran bir ironiyle, Mariette Gaston'ı kendisinin o bahtiyarca günahkâr Cennet Bahçesi'nden çıkmaya ayartan yılan olabilir mi? (...) Cennet, iyi hayat, ihtişam ve risklerle dolu bir suç hayatıdır ve kötü ayartı ise, elinde bulundurduğu servetle, gerçek bir suç işleme cüreti veya dalavere sergilemeksizin, sırf saygın sınıfların yeknesak ikiyüzlülüğüyle, tasasız bir *dolce vita* vaadinde bulunan Madame Colet biçiminde gelir.[22]

Bu okumanın şöyle bir güzelliği vardır: Cennete özgü masumluk göz kamaştırıcı ve dinamik suç hayatında bulunur ve böylece Cennet Bahçesi suç hayatıyla eşit-

[22] Schuster, a.g.e.

lenirken sosyeteye özgü saygınlık çağrısı yılanın ayartısıyla aynı kefeye konur. Ama bu paradoksal tersine dönüşün nedeni Gaston'ın herhangi bir zarafet veya ironik mesafeden yoksun, samimi ve ham feveranıyla kolayca anlaşılır. Gaston'ın filmdeki ilk ve tek feveranıdır bu. Peki nasıl mı olur bu? Gaston Mariette'e onun şirketinin yönetim kurulu başkanın yıllardan beri ondan sistematik şekilde milyonlarca para çaldığını söylemesinin ardından Mariette polisi aramayı reddeder ve Gaston işte bu anda küplere biner. Mariette'e kendisi gibi sıradan bir soyguncu ondan nispeten küçük miktarda para çalarken polisi hemen aramaya koyulabilirken, kendi saygın sosyete sınıfının bir üyesi milyonlarca para çalarken buna göz yumabildiğini söyler. Gaston burada Brecht'in "bir bankanın kurulmasının yanında bir bankanın soyulması nedir ki?" şeklindeki meşhur sözünü açımlamıyor mudur? Üstü örtülü finansal işlemler kisvesinde milyonlarca paranın çalınmasının yanında Gaston ve Lily'ninki gibi doğrudan bir soygun nedir ki? Ama meselenin kaydedilmesi gereken bir başka veçhesi daha vardır: Gaston ve Lily'nin suç hayatı gerçekten de "ihtişam ve risklerle mi doludur?" Hırsızlıklarının o ihtişamlı ve risk-

li yüzeyinin altında, ikisi de "esasen burjuva bir çift, pahalı zevkleri olan vicdanlı profesyonel tipler, deyim yerindeyse o zamanın yuppieleri değil midir? Gaston ve Mariette ise aslında romantik olan çifttir, maceracı ve risk alan âşıklardır. Lily ve yasasızlığa dönecek olursak, Gaston makûl olanı yapar – tabiri caizse kendi "istasyon"una döner ve bildiği sıradan hayatı seçer. Ve bunu kederle yapar. Mariette'le yaptığı o bitmek bilmeyen, iki tarafın da müthiş bir üzüntüye ve heyecana gark olduğu son konuşmada bellidir bu keder."[23] Bu da bizi Chesterton'ın daha önce bahsettiğimiz o meşhur "Defense of Detective Story" denemesine getirir. Ona göre dedektif hikâyesi

> bir bakıma medeniyetin kendisi ayrılışların en hissi ve isyankâr olanı olduğunu akla getirir. Bir polis romansındaki dedektif tek başına ve bir hırsızın mutfağındaki bıçakların ve yumrukların ortasında biraz budalalık sayılabilecek gözükaralıkla durduğunda, bu bize hiç kuşkusuz asli ve şiirsel figürün toplumsal adalet faili olduğunu, soyguncuların ve kapkaççılarınsa hafifmeşrep maymunların ve kurtların kadim saygınlığıyla mutlu olan, uysal ihtiyar kozmik muhafazakârlardan ibaret olduğunu hatırlatmaya

[23] James Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood, From Lubitsch to Sturges*, New York: Da Capo 1987, s. 56.

> yarar. Polis romansı ahlakın komploların en karanlık ve cüretkâr olanı olmasına dayanır.[24]

Bunlar Gaston ve Lily'yi en iyi tanımlayacak sözler de değil midir? İki soyguncu "maymunların ve kurtların kadim saygınlığıyla mutlu olan, uysal ihtiyar kozmik muhafazakârlar" değil midir, yani etik tutkuya düşmeden önce kendi cennetlerinde yaşıyor değil midirler? Buradaki can alıcı husus suç (hırsızlık) ile hafifmeşreplik arasındaki koşutluktur: Peki ya, ihlal etmenin bir emir olduğu, evliliğe özgü bağlanmanın gülünç derecede vadesi geçmiş bir şey olarak algılandığı postmodern dünyamızda, esas altüst edici kişiler evliliğe tutunanlarsa? Peki ya bugün, düz evlilik "komploların en karanlık ve cüretkâr olam"ysa? Görmüş olduğumuz üzere, bu, tam anlamıyla, Lubistsch'in *Design for Living*'inin temel öncülüdür: Bir kadın iki erkekle birlikte tatminkâr, huzurlu bir yaşam sürer; tehlikeli bir deney olarak, başka biriyle evlenmeyi dener, fakat bu girişim feci bir başarısızlığa uğrar ve kadın iki adamla birlikte yaşamanın emniyetine geri döner – bu üçlü ilişkinin iştirakçileri "maymunların ve kurtların

[24] Chesterton, a.g.e., s. 6.

kadim saygınlığıyla mutlu olan, uysal ihtiyar kozmik muhafazakârlar"dır. Aynısının tıpkısı *Trouble in Paradise*'ta da olur: Esas ayartı, Gaston ve Mariette'in saygın evliliğidir.[25]

Lubitsch'in evliliğin paradoksları konusundaki duyarlılığı *To Be Or Not To Be*'de de açıkça fark edilebilir. Bu filmde Maria ve Josef Tura'nın evliliklerinin eşsiz bir özelliği vardır: Evlilikleri tam da Maria Josef Tura'yı aldatıp durduğu için sapasağlamdır, birbirini izleyen bu aldatmalara rağmen değil – hayatın karşılarına getirdiği tüm zorluklara ragmen evliliği berdevam kılan şey tam da bu aldatmadır. Burada çift arasında hoş

[25] Aaron Schuster *Trouble in Paradise*'taki Hitchcockçu nesneye işaret etmiştir: ana figürler (Mariette, Leon, Lily) arasında dolanan, tıpkı Poe'nun çalınan mektubu gibi, onların öznelerarası gerilimini ve dengesizliğini cisimleştiren, Mariette'nin pahalı cüzdanı. Gelgelelim, mektubun alıcısına ulaştığı (esas yerine döndüğü) –örneğin, *Strangers on a Train*'in en sonunda, Guy çakmağını geri alır– Poe ve Hitchcock eserlerinin aksine, *Trouble in Paradise*'ta nesne esas sahibine geri *dönmez* (yine Lily tarafından çalınır). Bu olguyu Lubitsch'in altüst edici boyutunun bir kanıtı, (nesne esas yerine geri döndüğünde oluşan) anlatı kapanımım reddettiğinin bir göstergesi olarak okumak fazlasıyla kolaycılık olur; biz ise naif görünebilecek bir hamlede bulunma riskine girmeli ve cüzdanın esas yerine dönmemesini filmin bitişindeki mutlu mesut havada var kalmaya devam eden bir kaybın melankolik hatırlatıcısı ve kalıntısı olarak okumalıyız.

bir karşıtlık da vardır: Maria aslında kocasını aldatıyor olsa da, Josef'in durumunu anlamak biraz daha çaba ister – aslında başka kadınlarla yatmasa da, maske takma şeklindeki o karmaşık oyun onu simgesel bir konuma, kendi eşinin evlilik dışındaki âşığı konumuna yerleştirir. Filmin ortalarında, Profesör Siletsky (Alman ajanı olan Polonyalı hain) Maria'yı baştan çıkarmak ister, fakat maske takma oyunu içinde, onun yerini kendi eşinin potansiyel âşığı rolünü oynayan Joseph'in kendisi alır. Spekülatif "karşıtların özdeşliği"nin bu komik versiyonu son derece Hıristiyandır: Nasıl ki İsa figüründe Tanrı kendisine karşı isyan ediyorsa, sahici bir kocanın da kendi eşinin gayrimeşru âşığı gibi davranması icap eder. Zaten Lubitsch bu benzerliğe müstehcen bir ayrıntıyla, çiftin adlarının –Maria ve Joseph– İsa'nın ebeveynlerinin adlarıyla aynı olmasıyla, aldatmanın burada da tahmin edilebilir olmasıyla işaret etmemiş miydi? (Bir diğer deyişle, lekesiz doğum hipotezini bir kenara bırakacak olursak, Meryem'in kendisini hamile bırakan gayrimeşru bir sevgilisi –*To Be Or Not To Be*'de Maria'nın sevgilisi olan pilotun bir tür kutsal versiyonu– olması gerektiği açık değil midir?)

Ama burada bir karışıklık daha vardır. ("İlk bakışta âşık oldum. Ne yapmalıyım? Bir daha bak!" tarzındaki) sürüsüne bereket atasözü ve hikmetli söze rağmen, ilk izlenimlerin insanı yanıltmadığını daima hatırımızda tutmalıyız. Gerçeğin tazeliği içinde duran nesneyle karşılaşmayı genelde sağlayan şey ilk izlenimdir ve ikinci izlenimlerin işlevi gerçekle bu karşılaşmayı karartıp evcilleştirmektir. *Trouble in Paradise*'ın finalindeki ilk karşılaşmada (görmede), Gaston ve Lily'nin öznel konumunun "psikolojik açıdan ikna edici olmayan ve mesnetsiz bir şekilde" aniden tersine dönmesi ister istemez dikkatimizi çeker: Gaston ve Mariette arasındaki ultra-Romantik hüzünlü vedalaşmanın ardından kendimizi birdenbire Gaston ve Lily'nin acayip evrenine atılmış buluruz: Hırsız çift birbirine nükteli hazırcevaplar verir, birbiriyle sevgiyle alay eder, diğerinin giydiği kıyafetlerin içine yaramazca ellerini sokar ve apaçık birbirlerinin varlığının tadını çıkarır. İki yakın sahne arasındaki esaslı duygusal uyuşmazlığı nasıl izah edebiliriz? Bir önceki hüzünlü vedalaşma nasıl olur da sonrasında ağızda acı bir tat bırakmaz? Bu sorulara şöyle kolay bir açıklama getirilebilir: Hüzünlü vedalaşma sahnesi sahtedir, ciddiye alınma-

ması gereken sinik bir canlandırmadır. Fakat böyle bir okuma duygusal uyuşmazlığı düzleştirir, Lily'nin bir önceki sinik ümitsizliği veya Gaston'ın zenginlerin ikiyüzlülüğüne feveran etmesi gibi apaçık samimi anlara hiç yer bırakmaz. Dolayısıyla tonun "psikolojik açıdan mesnetsiz bir şekilde" pathostan komediye dönmesini olduğu gibi kabul etmeliyiz. Peki bu neye işaret etmektedir?

Gelin (belki de beklenmedik bulunabilecek) bir yola sapalım: Howard Hawks'un klasik bir *Western* olan *Red River* (Kızıl Nehir) filminde "psikolojik açıdan mesnetsiz" bir dönemeç yaşanır ki bu genelde senaryonun bir zayıflığı olarak görülüp geçilir. Tüm film Dunson ile Matt arasındaki can alıcı nitelikteki karşılaşma ânına doğru ilerler. Kaderin ağlarını ördüğü, neredeyse mitik bir hal alan bir düello, birbiriyle bağdaşmaz iki öznel tavır arasındaki amansız bir çatışmadır söz konusu olan. Son sahnede Dunson, nefretiyle gözleri kararmış bir trajik kahramanın kararlılığıyla Matt'e yanaşıp yok oluşuna doğru adım adım ilerler. Hayvanca yumruklaşmaya başlarlar ama birdenbire dururlar, zira Matt'e âşık olan Tess havaya ateş etmiştir ve ikisine birden şöyle birden bağırmak-

tadır: "Yarım aklı olan biri bile birbirinizi sevdiğinizi bilir." Bunun ardından çabucak bir uzlaşı yaşanır, Dunson ile Matt eski ahbaplar gibi muhabbet etmeye başlar: "Dunson'ın öfkenin tecessüm etmiş halinden, devamlı Akhilleus gibi olmaktan tatlılığa ve aydınlığa geçmesi, Matt'e mutlu mesut boyun eğmesi... Sürati bakımından nefes kesicidir."[26] Robert Pippin senaryonun bu teknik zayıflığının altında daha derin bir mesaj bulmakta büsbütün haklıdır. Alenka Zupančič de Lubitsch'in *Cluny Brown*'unun son ânlarını okurken aynı mesajı açığa çıkarmıştır: Tren istasyonunda Profesör ve Cluny arasında geçen canlı diyalogtan sonra, Profesör ona vagona kendisiyle birlikte girmesini söyler (yani evlenip birlikte yaşayacaklarını ima eder) ve Cluny bu emre bir an için bile tereddüt etmeden uyar. Profesörün emri başarılı bir psikanalitik müdahale örneği olarak okunabilir: Bu müdahale analiz edilen kişide (Cluny), psikolojik çerçevede izah edilemeyecek bir köklü öznel dönüşüm meydana getirir. Lily'nin *Trouble in Paradise*'ın sonlarına doğru sergilediği beklenmedik ve düpedüz mantıksız hareketler aynı

[26] Robert Pippin, *Hollywood Western and American Myth*, New Haven: Yale University Press 2010, s. 52.

analitik müdahale özelliğini gösterir. Peki Lily Gaston'ı nasıl geri alır? Romantik çift (Gaston-Mariette) ile riskli pragmatik ortaklığın diriliğini (Gaston-Lily) karşı karşıya koymak yine fazlasıyla kolaycılık olur. Marx'ı açımlayacak olursak, sır, biçimin kendisindedir, Mariette ve Lily arasında paranın düpedüz mantıksızca dolanıp durmasındadır. Lily üç hamlede ilerler ki bunlar aslında hoş bir Hegelci üçlü oluşturur. Önce, sinik gerçekçilik uğrağında, Gaston'ın önünde Mariette'in gizli kasasından para (100.000 Frank) çalar ve histerik bir edayla, önemli olan tek şeyin para olduğunu, diğer her şeyin boş duygusallıktan ibaret olduğunu haykırır. Ardından –ikinci hamlesinde– parayı Mariette'in yatağına geri atar ve onurlu bir harekette bulunduğunu, etik ilkelere sadık kalmak için paradan feragat ettiğini ima eder. Şöyle diyordur adeta: "Senin paranı istemiyorum, adamın (Gaston) karşılıksız senin olsun, sen onu zaten ucuza satın aldın ve o seni hak ediyor!" Ama Gaston'ın ona dönmesini sağlayan şey bu "etik dönüş" değildir; yani, onun Lily'e dönmesini sağlayan şey Lily'in etik açıdan kendine hakim olduğunu, evvelki sinik gerçekçiliğinden feragat ettiğini idrak etmesi değildir – bunun ardından gelen bir başka (üçüncü)

uğrak vardır: Lily parayı geri alır ve odayı terk ederek kaçar. Burada olan biteni anlamanın anahtarı, ikinci sefer bambaşka, hatta zıt bir anlama bürünen aynı jestin (para çalmak) tekrarlanışıdır: Lily Gaston'ı yine parayı alarak geri kalır; tahmin edilebileceği gibi, sırf parayı Mariette'e geri atarak ve böylece hesap kitabın ötesinde samimiyetini ortaya koyarak değil. Lily'nin ikinci hamlesi (parayı geri getirmek) "boş jestler"i, reddedilmesi istenerek yapılan jestleri andırır: Parayı daha sonra yeniden almak üzere geri verir. Peki paranın neden iki kez alınması (çalınması) gerekmektedir? İlk çalma tam bir sinik ümitsizlikle yapılan bir harekettir: "Tamam, seni anlıyorum, Mariette'i seviyorsun, o halde tüm duygusallıkları unutalım, ben de soğukkanlı bir gerçekçi gibi hareket edeceğim..." İkinci çalma ise tüm alanı değiştirir: Etik alanındaki "bencil" edimi tekrarlar, yani, etik olanı (maddi malların feda edilmesini) askıya alır, fakat dolaysız sinik gerçekçiliğe/bencilliğe geri dönmez – kısacası, Kierkegaard'un etik olanı dinsel şekilde askıya almasına benzer bir şey yapar. Lily parayı yine alarak Gaston'ı serbest bırakır: Parayı alması psikanalistin ödemesiyle aynı rolü oynar. Mesajı ise şudur: "Parayı kabul ederek oyundan

çıkıyorum, ikimiz arasında simgesel borç yok, tüm ahlaki şantajları bırakıyorum, Mariette'i seçip seçmemek sana kalmış." Ve Gaston işte ancak bu noktada kendini bırakıp Lily'e geri döner.

Sinik Bilgelik

Lubitsch ne yazık ki bu "etik olanın askıya alınması"nın sonuçlarını olduğu gibi üstlenmiyor gibidir. Evliliği yüce ihlal olarak, cüretkâr bir komplo olarak görür, fakat en nihayetinde uysal yaşlı muhafazakâr üçlü ilişkiyi tercih eder. Lubitsch nitekim bir yandan görünümlere saygı duyarken diğer yandan onları gizliden gizliye ihlal etmeye dayalı sinik konumun sınırları içinde kalır. Lubitsch bir analist-yönetmen olarak hareket ediyorsa, filmlerinin ima ettiği öznel konum Jacques-Alain Miller'in savunduğu konuma yakın demektir. Miller'e göre bir psikanalist

> siyasi alana müdahale etmeyi umursamayan bir ironist konumundadır. Suretler yerli yerinde kalsın diye hareket etmekte ve bir yandan da gözetimi altındaki öznelerin onları *gerçek* olarak ele almamasını sağlamaya çalışmaktadır... insan kendini bir şekilde *onlar tarafından kandırılmış* kalacak hale getirmelidir. Lacan "kanmayanlar yanılırlar" diyebilir: Eğer suretler gerçekmiş gibi hareket etmezseniz,

> onların tesirini sarsarsanız, her şey kötüye gider: Tüm iktidar göstergelerinin salt suretler olduğunu ve efendinin söyleminin keyfiliğine dayandığını düşünenler kötü oğlanlardır: Daha da yabancılaşmışlardır.[27]

O halde, siyasete ilişkin olarak, psikanalist "projeler önermez, onları öneremez, ancak başkalarının projeleriyle dalga geçebilir, bu da sözlerinin kapsamını daraltır. İronistin büyük bir tasarımı yoktur, önce başkasının konuşmasını bekler ve sonra onu mümkün olduğunca çabuk devirir... Bunun siyasi bilgelik olduğunu söyleyelim, daha fazlası değil."[28] Bu "bilgeliğin" aksiyomu ise şudur:

> *Keyif almaya* devam edebilmek gerekir gibi sağlam bir gerekçeyle, iktidarın suretlerini korumak gerekir. Yapılması gereken iş insanın kendini mevcut iktidarın suretlerine bağlaması değil, onları zorunlu telakki etmesidir. "Tanrı'nın insanları edep adap içinde tutmak için zorunlu bir icat olduğunun anlaşılmasını isteyen Voltaire'in tarzıyla sinizm böyle tanımlanabilir." (Miller) Toplum yalnızca suretlerle

[27] Nicolas Fleury, *Le reel insense. Introduction a la pensee Jacques-Alain Miller*, Paris: Germina 2010, s. 93-94.
[28] Jacques-Alain Miller, "La psychanalyse, la cite, les communautes," *Revue de la Cause freudienne* 68 (2008), s. 109-110.

> bir arada tutulur, "yani: Bastırma olmaksızın, özdeşleşme olmaksızın ve her şeyden önce rutin olmaksızın toplum olmaz. Rutin elzemdir. (Miller)[29]

Hakiki olmayan, ama yine de gerekli olan bir suret olarak kamusal Yasa ve Düzen'i olumlayan bu alıntıladığımız satırlarda Kafka'nın *Dava*'sının yankısını bulmamak mümkün müdür? Josef K. papazın Yasa Kapısı hikâyesine dair izahatını duyduktan sonra başını sallayıp şöyle der: "Bu görüşle tamamen mutabık olduğumu söyleyemem, zira sanki bu görüşü kabul edersen kapıcının söylediği her şeyin doğru olduğunu kabul etmek zorunda kalacaksın adeta. Fakat bunun mümkün olmadığını gayet etraflıca izah ettiniz." "Hayır", dedi papaz, "her şeyi doğru kabul etmek zorunda değilsin, sadece zorunlu olarak kabul etmek zorundasın." "Ne bunaltıcı bir görüş," dedi K. "Dünyaya hükmeder hale getirilmiş yalan." Peki Lubitsch'in temel konumu da böyle değil midir? Yasa ve Düzen bir surettir, ama onlara hürmet eder gibi yapmalı ve küçük zevklerimizin ve diğer ihlallerin tadını çıkarmalıyız... Heinrich Heine'nin meşhur latifesini hatırlayalım: Her

[29] Fleury, a.g.e., s. 95.

şeyden evvel "özgürlüğe, eşitliğe ve yengeç çorbası"na kıymet vermeliyiz. "Yengeç çorbası", var olmadığı takdirde, soyut bir fikrin peşinden koşan ve somut koşulları göz önünde bulundurmadan onu gerçekliğe dayatan (gerçek değilse de zihinsel) teröristlere dönüşmemize sebep olan küçük zevklere karşılık gelir... (Bu bağlamda, Heine'nin latifesine dair kendi versiyonlarını öne sürerken Kierkegaard ve Marx'ın kafasında böyle bir "bilgeliğin" olmadığının altını çizmek lazım – onların mesajı bunun zıttıydı: İlkenin kendisi, kendi saflığı içinde, yengeç çorbası-unsurunun tikelliğiyle zaten lekelenmiştir ("özgürlük, eşitlik ve *Bentham*; "memurlar, ev hizmetçileri ve *baca temizleyicileri*"), yani, tikellik, ilkenin saflığını mümkün kılar.)

Bu bilgelik konumunun en açık sergilendiği yer *Heaven Can Wait* (1943) filmidir. Filmin başında, ihtiyar Henry van Cleve Cehennem'in gösterişli kabul alanına girer ve "Ekselansları" (Şeytan) tarafından bizzat karşılanır. Cehennem'deki yerinin belirlenebilmesi için Şeytan'a sefih hayatının hikâyesini anlatır. Henry'nin hikâyesini dinledikten sonra, cazibeli bir yaşlı adam olan Ekselansları onun içeri girmesine izin vermez ve müteveffa eşi Martha ve iyi kalpli dedesi-

nin kendisini beklediği "diğer yeri" denemesini salık verir – yukarıdaki "müştemilatta küçük bir boş oda" olabilirdir. Demek ki Şeytan, yasakları fazla ciddiye almayan, küçük ihlallerin bizi insan kıldığının pekâlâ ayırdında olan, bilgelik duygusu olan Tanrı'dan başka biri değildir... Peki ama Şeytan iyi bilge bir adamsa, esas Kötü karakter, ironik bilgelikten yoksun olması ve kendi Yasa'sına uyulması için körü koruna ısrar etmesi babında Tanrı'nın ta kendisi değil midir?[30] Şeytan şunu bilir ki tadını çıkaracaksak şayet, cennette bir bela olmalıdır.

Böyle bir sinik bilgeliği mümkün kılan muhafazakâr öncüle göre, iktidarın kökenlerini sorgulamamak evladır (sorgularsak, gasp suçu işlendiğini keşfederiz). Bu bilgeliği altüst etmek için, bunun *Tanrı'nın kendisi için de geçerli olduğunu* ileri sürmemiz gerekir sadece: Tanrı aynı zamanda kralın yerini gaspetmiş bir asidir (kendi yarattığı âlemin sıkıcı ve bayat düzenine bir parça dinamizm katmak için asi rolünü oynayan

[30] Şeytan figüründe tuhaf bir tutarsızlık vardır: Kötülüğün tecessüm etmiş halidir, bizi günaha sürükler, lâkin aynı zamanda kötü amellerimizden ötürü göreceğimiz cezaları infaz eder, yani cezamızı çekeceğimiz Cehennem'in yöneticisi odur – peki suçlunun daniskası nasıl olur da adaleti işleten fail olabilir?

bir kraldan ibaret değildir yani). Hegel'in spekülatif özdeşlik diyeceği noktaya doğru olan bu son adımı atmayı Lubitsch beceremeyişti, onun evreninde böyle bir adım yoktu. *To Be Or Not To Be*'de yaşlı Yahudi aktörün Hitler'in huzurunda Shylock'un konuşmasının meşhur satırlarını okuduğu patetik sahnede bu sınırlılık hissedilebilir – esas altüst edici şey, bir mucize eseri Nuremberg mahkemesine getirilip insanlık suçlarıyla itham edildiğinde Hitler'in aynı şeyleri söylemesi gibi bir şey olurdu: "Ben bir Nazi Almanım. Nazi'nin gözleri yok mudur? Nazi'nin elleri, organları, boyutları, hisleri, duyguları, tutkuları yok mudur? Yahudinin yediği yemeğin aynısını yemez mi, aynı silahlarla yaralanmaz mı, aynı hastalıklara tutulmaz mı, aynı yollarla iyileşmez mi, aynı yaz ısınıp aynı kış üşümez mi? Bize diken batırırsanız, kanımız akmaz mı? Bizi gıdıklarsanız gülmez miyiz? Bizi zehirlerseniz ölmez miyiz? Ve bize Yahudi komplonuzla yüklenirseniz bunun intikamını almaz mıyız?" Kısacası, katledilen Yahudiler Almanya'nın yakın tarihi boyunca mustarip olduğu tüm adaletsizliklerin "diyet"inden ibarettir... Böyle bir açımlama elbette tiksindirici bir müstehcenliktir ama bir şeyi açıklığa kavuşturur: Ortak insanlığa yapılan

genel bir çağrı her türlü tikel dehşeti örtbas edebilir, gerek kurban gerek infazcısı için geçerli olur. Böyle bir çağrı hakikatine uç biçiminde kavuşurdu – Shylock'un şöyle bir şey dediğini hayal edin mesela: "Kabız olduğumuzda müshile ihtiyacımız olmuyor mu? Çirkin bir söylenti duyduğumuzda, biz de onu sizin gibi kulaktan kulağa aktarmıyor muyuz? Elimize çalma ya da aldatma fırsatı geçtiğinde biz de onu sizin gibi kullanmıyor muyuz?" Yahudiler esaslı bir şekilde savunulsaydı, hepimizin ait olduğu ortak insanlığa çağrıda bulunmak yerine, Yahudilerin özgül ve eşsiz karakterine dikkat çekmek gerekirdi (işin şaşırtıcı yanı, Yahudilerin Napolyon eliyle kurtarılmasındaki sorunun Yahudilere dinlerine rağmen –yahut dinlerine bakmaksızın– tam vatandaşlık verilmesi değil, onları eşsiz kılan özel niteliklerinden ötürü Yahudilerin özgürleştirilmemiş olduğunu söyleyen kişi Hegel'den başkası değildi). "Bizi kabul etmelisiniz, çünkü tüm farklılıklarımıza rağmen hepimiz insanız!" değil, "Bizi eşsiz özelliklerimizden ötürü kabul etmelisiniz!" denmelidir.

Lubitsch'in tüm eserleri bu hümanist sinik bilgelik konumuna indirgenemez – birçok filminde (*Broken Lullaby*, *To Be Or Not To Be*...) bilgeliğin ötesinde te-

kinsiz bir boyuta işaret eden öğeler vardır ve son (bitmiş) filmi olan *Cluny Brown* (1946) bilgeliği şüpheye yer bırakmayacak şekilde geride bırakır ve Lubitsch'in külliyatında bir "epistemolojik kırılma" yaratır – ama bu konu başka bir analizin konusudur.[31]

[31] Cluny Brown'a dair yakın bir okuma için, bkz. Alenka Zupančič, "All is well that ends well" (basılmamış metin).

BİLİNMEYEN BİLİNENLER

9

İngilizcede (ve Fransızcada) aşkı tarif ederken "düşmek" fiilini kullanırız: *to fall in love* ("aşka düşmek"). Alain Badiou bu konuda kaleme aldığı o harika *Aşka Övgü* kitabında, "aşka düşmek" ile *çöpçatanlık ajansları* ve uzmanlar aracılığıyla "uygun bir partner bulma arayışı"nı karşı karşıya koyar: Böyle bir arayışta, bir düşüş olarak –yerleşik hayatımı rayından çıkaran ve yeni bir özne olarak yeniden doğmama vesile olan çılgın bir olay olarak– aşkın kendisi büsbütün kaybolur. Lubitsch'in Ninotchka'sındaki ikili düşüşte olan şey bu değil midir? Ninotchka çılgınca gülmeye başladığında hem kahkahaya hem de aşka düşer.

Zizek'in "Bilinmeyen Bilinenler" serisinden diğer kitapları:

- *Kieslowski*
- *Hitchcock*
- *Matrix*
- *Mimari Paralaks*
- *Sanat*
- *İdeolojinin Aile Miti*
- *Tarkovski*
- *Lubitsch*



KDV Dahil 10 TL

ISBN 978-605-9949-02-6



Slavoj Žižek doğdu, kitaplar yazıyor ve ölecektir.

ENCORE

www.encorekitap.com