cogito

Yapı Kredi Yayınları - Üç aylık düşünce dergisi - Sayı: 72 / Kış 2012

Tuhaflık ve Yaratıcılık



YKY
Yapı Kredi Yayınları

cogito 72 · Tuhaflık ve Yaratıcılık

YKY

cogito

Tuhaflık ve Yaratıcılık

Sayı: 72 Kış 2012

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 72 Kış, 2012
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
LEVENT ALTUNBEK

Genel Müdür:
TÜLAY GÜNGEN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
ŞEYDA ÖZTÜRK

Danışma Kurulu:
ŞEYLA BENHABİB, ZEYNEP DİREK,
MÜNİR GÖLE, FERDA KESKİN,
KAAN H. ÖKTEN, MEHMET RİFAT,
ZEYNEP SAYIN, GÜVEN TURAN

Katkıda Bulunanlar:
MAYA MANDALİNCİ
Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ
Yayın Sekreteri:
AYŞE CANIPEK

Renk Ayırımı / Baskı:
PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Sanayi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63
Sertifika No: 12039

Yapı Kredi Yayınları: 3752

Genel Yayın Yönetmeni:
RAŞİT ÇAVAŞ

Reklam ve Halkla İlişkiler:
DERYA SOĞUK

Yazışma Adresi:
COGİTO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 161 Beyoğlu 34433/İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: seyda.ozturk@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yayın Türü:
Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek
kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları
yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 12334

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • Tuhaflık ve Yaratıcılık

8 • Ayla Yazıcı • Yaratmalı mı Yaratmamalı mı?

Absürt Duygusu Sahneyi Kapladığında

13 • Nayla De Coster • Yazmak

16 • Bella Habip • Dil Tuhaflaşınca: Orwell ve Wolfson

27 • René Roussillon • Albert Camus'de Yabancının Yüzü ve Olumsuzun Matrisi / *Le Visage de L'étranger et la Matrice du Négatif chez Albert Camus*

Sinemada Yabancılık/Tuhaflık

45 • Yavuz Erten • Playback'i Yakalamak

48 • Anne Brun • *Almodovar* Sineması'nda Tuhaf Transseksüel Figürü / *La Figure Etrange du Transsexuel dans le Cinema D'Almodovar*

66 • Nazlı Ökten • Zebercet ve Muharrem: Türk Sinemasında Tuhaf Eril Figürler

Ötekilik ve Kimlik Karmaşası

77 • Nilgün Taşkıntuna • Kuramsal Çerçeve

81 • Alain Ferrant • Maupassant ile İkiz Eşi: Ölüme Karşı Yazı / *Maupassant et son double: l'écrituere contre la mort*

94 • Zeynep Direk • Yaratıcılık: Başkayla İlişki

102 • Nilüfer Erdem • Moby Dick: Güzellik mi Çirkinlik mi?

Sözel Olmayan Yaratımlar ve Ruhsal Olarak Hayatta Kalma

115 • Jean-Marc Talpin • Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden / *Rendre étrange le familier, familiariser l'étrange : le corps dans l'art de la performance*

137 • Özden Terbaş • "Boyalı Kuş"un Kanat Sesleri
149 • Vincent Di Rocco • Ham Sanattan Sanatla Tedaviye, Yaratılar ve Kurumlar / *De l'art brut aux médiations artistiques, créations et institutions*

Masalların Evreni

173 • Yeşim Korkut • Masallar ve Psikanaliz Evreninde, E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* Adlı Eseri ve Claude Ponti ile Bir Yolculuk
177 • Bernard Chouvier • E. T. A. Hoffmann'da Bakış ve Tuhaflık / *Le Regard et L'etrange chez E. T. A. Hoffmann*
197 • Maïa Guinard • Üç Altı Yaş Arası Çocuklara Yönelik Resimli Kitaplarda Tuhaflık Öğesi: Claude Ponti'nin Dünyasında Bir Gezinti / *A propos de l'étrange dans les albums pour enfants de trois à fouillis disparaît lorsqu'on se laisse pénétrer par cet univers où le processus primaire est roi; six ans: une exploration de l'univers de Claude Ponti*

Gerçek ve İmgesel: Yabancılığın/Tuhaflığın Simgeleştirilmesi

227 • Christian Guerin • Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine Roger Caillois / *De la fascination pour l'étrange, à la symbolisation de l'étrangeté chez Rogers Caillois*
248 • Nami Başer • Son Lacan ya da Lacan'ın Sonu

Geçen Sayıdakiler

259 • Sayı 70-71 Michel Foucault

261 • Yazarlar Hakkında

Tuhaflık ve Yaratıcılık

28-29 Eylül tarihlerinde Galatasaray Üniversitesi'nde bir psikanaliz ve yaratıcılık sempozyumu düzenlendi. Yaratıcılığın tuhaflık-yabancılık-tekinsizlik ekseninde psikanalitik mercek altına alındığı sempozyumda edebiyatta, sinemada, görsel sanatlarda, masallarda tekinsizliğin, yabancılığın, tuhaflığın tezahürleri psikanalistler, sosyal bilimciler ve felsefeciler tarafından yorumlandı, okundu, tartışıldı.

IPA Türkiye Psikanaliz Çalışma Grubu: Psike İstanbul, Lyon 2 Lumière Üniversitesi Yaratıcılık ve Klinik Üzerine Çalışmalar Ağı, Galatasaray Üniversitesi işbirliğinde düzenlenen etkinliğin metinlerini, sempozyumdaki bölümlemeye sadık kalarak altı ana başlık altında yayımlıyoruz: "Absürt Duygusu Sahneyi Kapladığında", "Sinemada Yabancılık / Tuhaflık", "Ötekilik ve Kimlik Karmaşası", "Sözel Olmayan Yaratımlar ve Ruhsal Olarak Hayatta Kalma", "Masalların Evreni", "Gerçek ve İmgesel: Yabancılığın / Tuhaflığın Simgeleştirilmesi".

Türk sinemasındaki tuhaf erkek figürlerinin sosyo-politik ve psikanalitik okumasından Almodovar sinemasında tuhaf transseksüel figürlere sinemada tekinsizlik; Camus, Maupassant, Melville, Caillois, Orwell, Kosinski ve Wolfson üzerinden edebiyatta bir zamanlar tanıdık olan bastırılmış ilksel deneyimlerin tekinsizlikle geri dönüşü ve tekinsiz temalarda ortaya çıkan "kötü ikiz" olgusunun tezahürleri; masallar evrenindeki tuhaflık öğesi; performans sanatında tanıdık ve tuhaf diyalektiği; psikiyatri kurumlarında tedavi gören hastaların "ham sanat" eserleri ve Heidegger ve Lacan üzerinden yaratıcılık okumalarının verimli başka okuma ve tartışmalara yol açacağını düşünüyoruz.

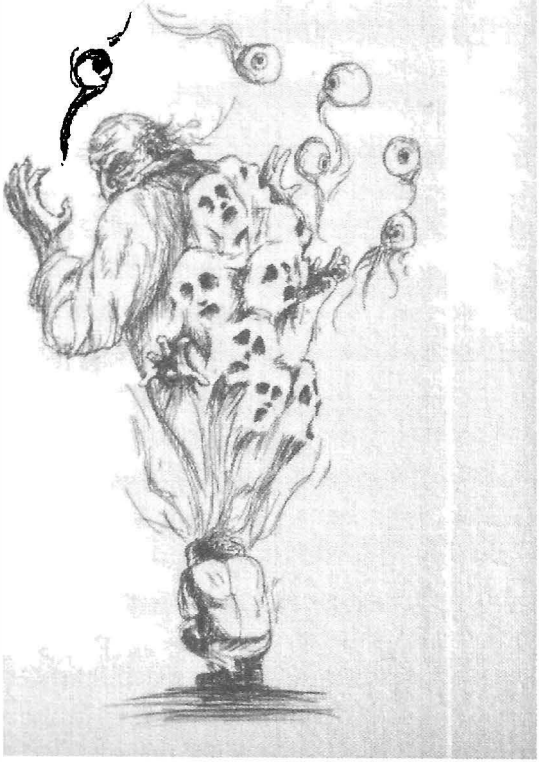
Sempozyumun bilimsel kurulu ve düzenleme kurulu üyesi Nilüfer Erdem bu sayının hazırlanmasında da öneri ve yardımlarını eksik etmedi. Kendisine teşekkür ederiz.

2013 yılını, Teyfur Erdoğdu konuk editörlüğünde tarih yazıcılığı ve tarih felsefesi özel sayısıyla karşılayacağız.

Şeyda Öztürk

Der Sandmann

E.T.A. Hoffmann



Yaratmalı mı Yaratmamalı mı?

AYLA YAZICI

Uzun zaman bir psikiyatri hastanesinde psikotik hastalar ile çalıştım. Günümün önemli bir kısmı psikotik insanların arasında geçiyordu. Varsanı ve sanrılar ile kendi oluşturdukları "tuhaf" dünyalarında yaşamayı seçmiş, gerçek dünya ile aralarına mesafe koymuş insanlar. Sonra ofisime geliyor, "psikotik olmayan" insanlara terapi ya da analiz yapıyordum. Böyle bir günün sonunda Virginia Woolf'un hayatını anlatan bir filme gittim. Bir türlü filmin içine giremediğim gibi bazı sahneler bana nerdeyse komik geliyordu. Diğer izleyen kişilerle benzer duyguları yaşayamadığım apaçıktı. Şüphesiz oyuncular çok iyi oyunculardı, hatta başrol oyuncusu ödül bile aldı. Niye böyle bir tepki verdiğimi düşündüm. Film bana çok sahte, yüzeysel ve yapmacık gelmişti. Ben kendi içimdeki tuhaflığı, hastaların yaşadığı ve gün boyu bana aktardığı acıyı sembolize bir hale dönüştüremiyordum ve filmi izleyemez hale gelmiştim. Ama salon doluydu ve herkes duygusal bir tepki göstermişti. Onlar bu sembolize edilen tekinsizliği/tuhaflığı hissedebiliyor ve filmin içine girebiliyordu ama ben dışında kalmıştım. Bütün günüm tuhaf-tekinsiz olan insanlık halleri içinde geçiyorken akşam başka bir insanın tuhaf-tekinsiz halinin anlatılmaya çalışıldığı bir sanat eseri bana çok uzak kalmıştı. Somut acıların içinden sembolik dünyaya geçemiyordum. Anlaşılan bu geçişi yapmak en azından benim için öyle kolay bir iş değildi. Bu durum, bir yönüyle, hastanede yaşayan, yaşamak zorunda bırakılan kronik ruhsal hastalığı olan insanların görmezden gelinmesi, "deliliğin" insanlık tarihi boyunca toplum dışına itilmesi, bir taraftan da bu insanlarla ilgili sanat çalışmalarının ilgi çeken, çok

yaratıcı çalışmalar olarak toplumda yerini bulmasına da benzetilebilir. Tuhaf olan ürkütücü, dayanılmaz, kaçınılan bir şeyken, yaratıcı bir edimle sembolize edildiğinde duyulabilir, görülebilir, kabul edilebilir, ilgi çekici oluyor.

Biraz önce sözünü ettiğim hastanede yaşayan insanların birinden, bir sanatçı şizofrenin öyküsünden söz etmek isterim. Anne babasını öldürdüğü için adli birimde yatıyordu. Uzun hastane yatışı sonucu ciddi yeti yitimine uğramıştı. Hastane öncesi hayatında müzik eğitimi almış, eğitmenlik yapmıştı. Bir proje bağlamında yeni bir beste yaptı, bu beste bir müzik albümünün bir parçası oldu ve ünlü sanatçılar tarafından seslendirildi. Bunu öğrendiğinde bu kişinin oldukça duygusal bir tepki gösterdiğini hatırlıyorum. Ağladı ve mutlu olduğunu söyledi. Bir hafta sonra çok ilginç ve bir o kadar da korkunç bir şey yaparak, bir gözünü çıkarmaya çalıştı. Tuhaf-tekinsiz bir durumdan yaratıcı bir edimle, bir an, bir süre çıkması onu daha şiddetli bir biçimde tekrar tuhaflığın-psikozun içine çekmişti. Yani bu iş hiç de öyle kolay olmuyordu. Yarattığı müzik başka insanlar tarafından duyulunca, yani sembolik olarak onlarda bir karşılığı olduğunda yıkıcı bir hale gelebiliyordu. Ötekinde var olunca, kendi bir parça yok oluyordu.

Endonezya'da halen aktif olan bir yanardağ var – Merapi yanardağı. Bu yeri, bir süre önce ziyaret etmiştim. Uzaktan çok etkileyici, güzel, görkemli, bir görüntüsü var. Bakan kişiye estetik içinde sayısız sembolik çağrışımlar sunuyordu. Merapi yanardağının çevresinde de dolaşabiliyorsunuz. Biz de dağa oldukça yaklaştık ve bir jiple dolaşmaya çıktık. Dağın bu denli yakınında olmak hiç de öyle estetik zevkler sunmuyordu. Dolaşırken, insanların yaşadığı söylenen bir köyün üstünden-içinden geçtiğimizi söylediler. Her ta-







raf küldü, arada bir ağaçlar, otlar ve yıkılmış, yanmış bina kalıntıları vardı. Hepimiz çok sıkıldık ve huzursuzluk hissetmeye başladık, neden geldiğimizi de tam anlayamadan, bir an evvel oradan gitmek istiyorduk. Dönüş yolunda ise, uzaktan yıkılmış ve yanmış olduğunu gördüğümüz bir evi ayırt ettik, yanından geçip gidecekken, yaklaşınca yıkıntının bir düzeni olduğunu fark ettik. Rehberimiz müze olduğunu söyledi. Bildiğimiz klasik müzelere hiç benzemiyordu. Giriş serbestti ve odaları rahatça gezebilme imkânı vardı. Ev eşyalarından arta kalanları özenle ve düzenle hepsi hâlâ yanmış, bozuk vs. olmasına rağmen sanki bir ev yerleştiriyormuşçasına yerleştirmişlerdi. Kapıda tam bir hayvan iskeleti, yanmış ama tammış izlenimi veren bir motosiklet, mutfakta araç gereçler, kitaplar ama yanmış, hasar görmüş halde gibi... Ama ilginç olan, artık bu evin içinde olabiliyorduk, olmak istiyorduk çünkü merak etmeye ve nihayet bir duygu hissetmeye başlamıştık. Huzursuzluk, sıkıntı artık bir anlam kazanmıştı ve bu müzeyi gezerken, insanların yaşadığı, maruz kaldığı dehşeti hissedebiliyor, kavrayabiliyorduk.

Artık zaman ve onun somut-sembolik hali saat vardı, söz ve somut-sembolik hali yazı vardı, sandalye vardı. Bu andan sonra kendimizi biraz daha güvende hissedebilir, bu felaketi yaşayan insanları anlamaya çalışabilir, onlar için üzülebilir ve onlara kendimizde yer açabilirdik.

Hanna Segal deliler, düş görenler ve sanatçılar çok fazla şey paylaşır demiş. Bunlar arasındaki çizgilerin o kadar belirli olmamasına rağmen, aralarındaki farkların bedeli hiç kuşkusuz çok büyük. Bilinmeyen, tanımlanamayan eğer yaratıcılıkla sonuçlanmazsa, çoklukla yıkıcılığın içinde kalır...



ABSÜRT DUYGUSU
SAHNEYİ KAPLADIĞINDA

Yazmak

NAYLA DE COSTER

Unheimlich, ya da tuhaf şekilde tanıdık olan... Freud, tuhaflık hissinin, kişinin uzun zamandır bildiği ama bastırmış olduğu şeylere bağlı bu korkutucu hissin, sadece gündelik hayatta değil sanatsal yaratımlarda da ortaya çıktığını vurgular. J.M. Quinodoz, *Lire Freud* (*Freud Okumaları*) kitabında şöyle der: "Edebi yaratım her bireyin kendi bastırılmış malzemesine dayanır, yazar okurda hayranlık uyandırıcı bir tekinsizlik etkisi yaratmak için imgeleminin kendisine sunduğu bütün araçları kullanır."[1]

1993'te Marguerite Duras, *Ecrire* (*Yazmak*) isimli kitabında "her şey yazıyordu yazı her yerdeydi, bu yazıyı yabani kılıyor... Umutsuzluğa rağmen, yine de yazmak. Yok, umutsuzlukla yazmak..." diyordu.

Freud, Ferenczi'ye yazdığı 2 Ocak 1912 tarihli mektupta "Bütün bu zaman zarfında kederler içindeydim, uyuşturucum da yazmaktı; yazmak, yazmak, yazmak..." diyordu.

Freud yapıtlarından canlı varlıklar gibi bahseder, bir bilinç ve bilinçöncesine göre değişim geçirdiklerini söyler. Ona göre yazı ve yaratıcılıkta birincil nesne ilişkisine bir dönüş vardır, ardından simgeleştirme ve yüceltme gerçekleşir. O halde yazmak ruhsal yaraları derinlemesine işlemenin bir yoludur ve libidinal bir yatırım, bir oyun hazzı ve ruhsal bir çiftecinsiyetlilik içerir. Yazarın ya da sanatçının yapıtının sonunda yaşadığı depresyondan çokça bahsedilir.

Freud şair ve yazarlar karşısında büyülenmiştir. Onların insan tabiatını

1 Quinodoz, *Lire Freud*, s. 194.

sezgiyle bildiklerini düşünür. Sanatçının, okur ya da seyircinin coşkularını uyandırma yeteneğine hayranlık besler.

Freud 1907 tarihli "Edebiyat Yaratıcısı ve Düşlem" başlıklı makalesinde kurmaca hikâye yaratan kişinin, kendine özgü bir dünya yaratmak üzere gerçekliği düzenleyen kişi olduğunu söyler. Edebi yazı, yazan öznenin ruhsallığına gömülmüş hakikatleriyle birlikte iç dünyaya biçim verir. Freud şunu vurgular: "Yazar başka türlü ilerler. Dikkatini kendi ruhunda bilinçdışına verir, gelişme imkânlarını gözler ve bunları bilinçli bir eleştirellikle bastıracağı yerde onlara sanatsal bir ifade kazandırır."[2]

1903'te Wilhem Jensen tarafından yayımlanan "Gradiva" öyküsü üzerine yazıları Freud'un bir sanat yapıtını ilk ele alma denemesidir. Daha sonra aynı şey plastik sanatlara ait yapıtlara uygulanacaktır. Bugün bunu uygulamalı psikanaliz olarak adlandırıyoruz. Tıpkı psikanaliz tedavisinde olduğu gibi yazı bir yaratma alanı açar. Andre Green yazarla okur arasında Winnicott'un tarif ettiği anlamda bir metafor alanının açıldığından bahseder.[3]

Melanie Klein'a göre yazmak bir onarma zorlantısıdır. Burada birincil nesne ilişkisi alanındayızdır. Tıpkı çocuk gibi yazar da depresif konumdan geçerek yıkıcı dürtüleri yüceltir. Gerçeklikle arzu arasındaki çatışmayı yatıştırmak için tümgüçlülükten vazgeçer ve simgeler (harfler) kullanır. Klein'a göre bu arzu, annenin karnındaki içerikleri ve bunların arasında bulunan babanın penisini çalmak isteyen bebeğin bilinçdışı arzusudur. Bebek bu arzunun annede intikamı tetikleyebileceğinden korkar; onarma ihtiyacını yaratan da bu korkudur. Dolayısıyla anne tarafından zulmedilme endişesi yaratıcı edimin temelini oluşturur.

Sözlerimi Milan Kundera'dan bir alıntıyla bitireceğim "Roman bireylerin hayali cennetidir. Hiç kimsenin hakikatin sahibi olmadığı alandır."[4]

Fransızcadan çeviren: Nilüfer Erdem

2 Freud, "Le créateur litteraire et la fantaisie", s. 243.
3 Green, *La Deliaison*.
4 Kundera, *Roman Sanatı*, s. 194.

Kaynakça

Duras, M, *Ecrire* (*Yazmak*), Paris, Gallimard, 1993.

Freud, S. (1907), "Le créateur litteraire et la fantaisie" (Edebiyat Yaratıcısı ve Düşlem), *GW VII*, s. 213.

Freud, S. (1912) *Correspondance*, Ed. Andrée Haynal, Çev. Coq-Heron çeviri grubu, Paris, Calmann-Levy, 1992-2000.

Green, A., *La Deliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Kundera, M, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 (*Roman Sanatı*, İstanbul, Can Yayınları, 2012)

Quinodoz, J.M. *Lire Freud* (*Freud Okumaları*), PUF, Paris, 2004.



Dil Tuhaflaşınca: Orwell ve Wolfson

BELLA HABİP

Psikanaliz ve yaratıcılık çerçevesinde tuhaflık ve yabancılık konusunu ele alan bu sempozyumda ben dil konusunu ele alacağım. Dili öznenin ortaya çıkması açısından, öznelliğin doğuşu açısından inceleyeceğim. Konuştuğumuz dil yani dile gelen, Lacan'ın *la parole* adı altında kavramlaştırdığı dil, biz psikanalistlerin bilinçdışını çözümlememiz için ve özellikle bu bilinçdışının dile geliş biçiminde, yani sözün bizatihi kendisinde (*parole*) özneyi ortaya çıkarmamız açısından çok önemli; tabii bu sefer tuhaf bir özneden söz ediyoruz... Keza dil konusunun, konuşma, anlaşma, anlaşamama ve dil karmaşası konusunun insanlığın başat meselelerinden biri olduğunu Babil Kulesi efsanesinden beri biliyoruz; dilin kimi kullanımlarının insanlıktan çıkarıcı ve yabancılaştırıcı potansiyel taşımasına da tanık oluyoruz. 1970'li yıllarda psikotiklerin annelerinin çifte mesaj veren paradoksal ve kafa karıştırıcı tümceleri üzerine epeyi yazıp çizildi. Psikanalistler,[1] sistemistler[2] şizofrenlerin ailelerinde paradoksal bir düşüncenin hâkimiyetinden söz ettiler. Aynı zamanda kafa karıştıran tümcelerin aksine, konuşmanın özgürleştirici ve sağaltıcı olduğunu da Freud ve Breuer'in *Histeri Üzerine Çalışmalar* adlı yapıtından beri biliyoruz. Keza konuşmanın dışında da, edebiyatta da sözcüklerin her seferinde yeni bir şekilde kullanımıyla dilin gücüyle karşılaşıyoruz.

1 Racamier, *Les Schizophrènes*.

2 Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*.

Biz analistler bir seans içinde serbest çağrışımla ilerleyen analizanın söyleminde bir özne ararız, her şeyden önce. "Kim konuşuyor" diye sorarız kendimize. Bunun yanıtı çok basit diyeceksiniz. İşte adam ya da kadın uzanmış konuşuyor, özne tabii ki o adam ya da o kadın olacak. Ama durum o kadar basit değil ne yazık ki. O kadın ya da o adam kendine aitmiş gibi gözüken düşünce ve tespitleri birbiri ardına sıralarken, bir an geliyor ve söylediği sözlerin kendine ait olmadığını keşfediyor. Bir başkası, benliğine nüfuz etmiş, onun içinde konuşmaktadır. Özne işte bu tuhaflık karşısında şaşıran kişidir. Psikanalist o özne ile konuşan kişiyi buluşturur. Böyle bir buluşma gerçekleşmezse psikanaliz tedavisi can sıkıntısı içeren tuhaf bir maceraya dönüşebilir. Bu sıkıntıdan Winnicott söz ediyor.

Bir parantez açayım. Winnicott'un sık sık profesyonel camianın dışına çıkıp, sosyal hizmet uzmanları, eğitimciler, hatta din adamlarıyla söyleştiğini biliyoruz. Tahmin edebileceğiniz gibi din adamları da çalışmalarının önemli bir bölümünü, kendilerine itiraf etmeye gelmiş ruhsal açıdan zorluk çeken kişilere dinsel öğretiler doğrultusunda öğütlerde bulunmaya, onlara yol göstermeye ayırmış durumda. Ama yine aynı din adamları bu başvuran itirafçıların kimilerine dinsel açıdan yardımcı olup olamayacağı konusunda tereddütlü. Bu halk söyleşilerinden birinde bir gün Winnicott'a, bu din adamları, konuşarak yardım edebilecekleri bir kişiyle profesyonel yardıma ihtiyaç duyan bir kişiyi birbirinden nasıl ayırt edebileceklerini sorarlar. Winnicott önce bir duraklar, sonra meseleyi karşıaktarım cephesinden ele alarak şöyle bir yanıt verir: "Bir kişi size gelip konuştuğunda, onu dinlerken canınızın sıkıldığını hissederseniz, hastadır ve psikiyatrik sağaltıma ihtiyacı vardır. Eğer ilginizi çekmeye devam ederse, sorunu ya da çatışması ne kadar ağır olursa olsun, ona yardım edebilirsiniz."[3]

Biz analistlere gelince işte bu sıkıntının olduğu yerde bizim jargonumuzda "öznelleşme" diye adlandırdığımız bir meselenin söz konusu olduğunu görüyoruz. Kim konuşuyor, nereden konuşuyor, kime konuşuyor ve nihayetinde ne konuşuyor soruları kafamızın içinde dönmektedir ve psikanaliz tedavisi bu sorulara süreç içinde yanıtlar bulmakla mükellef. Özneyi aramaktayızdır. Aynı zamanda öznenin kendisini de benliğinin içinde keşfetmesini sağlamalıyız. Öznenin ötekinin söylemiyle şekillenmiş kendi tarihini nasıl sahiplendiğidir burada söz konusu olan. René

3 Kahn, "Préface de Masud Khan"

Roussillon'un deyimiyle öznelleşme hareketi sahiplenici[4] bir nitelik taşımalıdır.

Bu özne sorunsalını, özellikle de öznenin yok olmasını şimdi iki edebiyat metniyle ele alıyorum. Birincisi Orwell'in *1984*'ü; diğeri ise L.Wolfson'un kendi psikotik yaşantısını çarpıcı bir biçimde aktardığı *Şizofren ve Diller*[5] adlı kitabı.

1984'te, içinde öznenin yok olduğu yeni ve tuhaf bir dilin icadına tanık oluyoruz. Bu dilin adı *yenikonuş*. Kitap her ne kadar totaliter rejimlerdeki polis gücünün sürekli bir gözetleme ve düşünme yasağını kurumsallaştırdığı bir dünyanın hicvi olarak yorumlansa da, dil üzerine yazılmış önemli bir başyapıttır.

Bu tuhaf dil nasıl işliyor? Öncelikle Okyanusya denilen bu ütopya karşıtı cehennemsi ülkeye bir göz atalım. Okyanusya sürekli Avrasya ve Doğu Asya ile savaş halinde ve ülke Büyük Birader lakaplı bir diktatör tarafından yönetiliyor. Büyük Birader'in bir de Goldstein adlı ezeli bir düşmanı var. Ekranlarda, toplu gösterilerde, tüm neşriyatta, iletişime elverişli her alanda Büyük Birader'in yaptığı şeyler övülüyor ve Goldstein'ın vatan haini olduğu yüksek sesle haykırılıyor; hatta nefret günleri ve saatleri düzenleniyor ve insanlar işi gücü bırakıp toplu halde Goldstein'a karşı nefretlerini haykırıyorlar. İnsanlar evlerinde olsun sokakta olsun birtakım tele ekranlar tarafından izleniyorlar. Ekranlar hem parti yönetiminin propagandasını sürekli olarak yayınlamakta hem de aynı zamanda, ekranların içine yerleştirilmiş kameralar insanların tüm hareketlerini, sözlerini hatta yüz ifadelerini kaydetmekte ve merkeze bildirmektedir. İnsanlar sürekli takip altındadır. Ekrana karşı sırtını dönmek de işe yaramaz zira ekrana yansıyan bedenin arka kısmı belirli bir zaman diliminden sonra şüphe uyandıracaktır. Bu yüzden insanların yüzünde ebleh bir ifade vardır: Sakin bir gülümseme ve içi boş bakışlar iç dünyada neler olup bittiğini ustaca gizler hatta iç dünyanın varlığını bile tedricen ortadan kaldırır. Bir gün romanın başkahramanı olan Winston odasında tele ekranın tam olarak algılayamadığı duvarın içinde gömme bir köşe keşfeder. Bu köşenin içinde, tele ekranın bakış alanından uzakta yazmaya karar verir ve karaborsadan satın aldığı, kuşe kâğıtlı, artık bulunmayan cinsten güzel bir deftere çocuksu bir hazla yazmaya koyulur. Yazdığı ilk metin ipe sapa gelmez ve bir anlam bütünlüğünden yoksundur. Bir gece önce

4 Roussillon, "Pluralité de l'Appropriaton Subjective".
5 Wolfson, *Le Schizo et les langues*.

gördüğü savaş filminden şiddet içerikli parçalar, bu filmin projeksiyonu sırasında öfkelenip, filmin çocuklara gösterilmemesi gerektiğini bağıran bir kadından söz etmektedir bu metin. Winston bu birbirinden kopuk ve anlamsız şeyleri neden yazdığını kendi kendine sorarken aklında bir anı canlanır. Bu anıyı yazmak için bir günlük tutmaya karar verir. Yazmak bir anlamda kendi kendisine ayna tutacak bir nesneyi yaratmak gibi okunabilir. Öyle ki bu yazdığı ilk metinde özne yoktur. Orwell bunun altını çizer: Winston'un önce büyük harflerden, sonra da noktalama işaretlerinden vazgeçtiği, herhangi bir düşünme alanına mahal vermeyen bir metinden söz eder. Bu ayna işlevi gören metinden sonra romanda Winston'un bir rüya görmesine şahit oluruz. Rüyasında artık hayatta olmayan annesini ve çok az hatırladığı küçük kız kardeşini görür. Yazma eylemi sayesinde hatırlama ve kendi üzerine düşünme ve öznelleşme hareketi ivme kazanmıştır.

Tüm roman boyunca, ekranlardan yayılan sloganların diliyle, sıkı polisiye yöntemlerle örgütlenmiş bürokrasinin kullandığı öznesiz dille, belleğine ve bilincine gittikçe sahip çıkan romanın başkahramanı Winston'un kullandığı dil olmak üzere iki farklı dille karşı karşıyayız. Sloganlar, ülkenin her bir yanında, "Savaş Barıştır, Özgürlük köleliktir, Bilgisizlik kuvvettir" türünden, "tek tek anlaşılmayan, ancak söylenmiş oldukları için güven ve cesaret veren sözlerdi". Roman sanki bu iki farklı hareketin etrafındadır. Bir yandan zamanın dışında, mutlak kesinlik içeren, özne barındırmayan propaganda dilini, konuşdille dile karşı açılan yıkıcı savaşı, dilin yıkımını görmekteyiz; diğer yandan da 35 yaşındaki Winston'un günlük tutarak tarihine ve diline sahip çıkmasına, kendi üzerinde düşünen bir dilin, özdüşünümlü bir dilin ortaya çıkmasına tanık olmaktayız.

Dilin yıkımını sadece propaganda dilinin gündelik hayatın en ücra köşelerine kadar sirayet etmesinde görmüyoruz. İnsanların kendi aralarında konuştukları dilde de bir tuhaflık var. Örneğin Winston'un komşusu Bayan Parsons'un kullandığı dilde de bir tuhaflık var. Bu kadın çok kesik kesik ve cümlelerinin sonunu getirmeden konuşuyor. "Tom evde yok da" ya da "Çocuklar. Bugün hiç dışarı çıkmadılar. Tabii bu yüzden." Sanki cümlenin kesildiği yer susulması gereken bir yer. Uzatılırsa farklı anlamlara, dolayısıyla farklı bir iletişim biçimine yol açabilir. Örneğin karşısındaki kişi de kendisinden söz etmeye başlayabilir ve iki insan karşılıklı bir alışveriş içinde kendi öznelliklerini ortaya koyabilirler. Öznelliklerin buluştuğu bu ara alanda bağlar kurulmaya başlayabilir. Oysa Büyük Birader'in ülkesinde insanların

birbirleriyle bağ kurması istenmez. İnsanların birbirleriyle yakınlaşmaları ve iktidarın denetleyemeyeceği bir alan oluşturmaları ortadan "buharlaşmaları" için en güzel nedendir. Bu dünyada ilk sahneye, ilk sahne üzerinden kökleri, ataları, geçmişi düşünmeye, hayal etmeye yer yoktur. Her yer ve her şey salt gerçektir. Çocuklar bile oyunlarında hayal güçlerini çalıştırmazlar; gerçeğe yapışmış kalmışlardır. Örneğin Winston'un kapı komşusu Parsons'ların çocuklarının en büyük eğlencesi şehir merkezinde hunharca gerçekleştirilen idamları seyretmek ve nefret çığlıkları atmaktır. İstekleri yerine getirilmeyen çocukların elindeki silah da ebeveynlerini casuslukla itham edip yetkililere ihbar edeceklerine yönelik savurdukları tehdittir. Çocukların dürtüsellikleri de herhangi bir ertelenmeye tahammül edemeyecek düzeydedir: Bu şizoparanoid dünyada hayal kurmaya, oyun oynamaya yer yoktur.

Bu gerçekle yapışık bir biçimde süregelen yaşamın bir diğer özelliği zamanın yok olmasıdır. Kitaptaki kahramanların gelecekle ilgili herhangi bir proje, hayal ya da arzuları olmadığı gibi geçmişleri de sürekli tahrip edilmektedir. Bu tahribin en güzel örneği Winston'un bakanlıktaki editörlük görevidir. Bu görev *New York Times* gazetesinde yayımlanmış geçmiş yıllara ait makalelerin şimdiki zamanın gerekliliklerine göre "düzeltilmesidir" Örneğin "Mart ayının 17'sindeki *Times*'a göre Büyük Birader, bir önceki günkü söylevinde saldırgan Avrasya kuvvetlerinin, yakın bir tarihte Kuzey Afrika'da çıkarma yapacağından söz etmişti. Oysa [Winston'un düzeltme yapacağı tarihte] Avrasya kuvvetleri Kuzey Afrika'ya dokunmamıştı bile. Bu nedenle Büyük Birader'in söylevini baştan yazmak gerekiyordu. Tahminleri gerçeklere uygun olmalıydı" Geçmişin daimi bir şekilde "düzeltilmesi" ve eski dokümanların da "bellek delikleri" adı verilen hava borularından atılması ve yok edilmesi gerekiyordu. Bu borular her odada olduğu gibi koridorlara da yerleştirilmişti ve kâğıtlar bu borulardan atılıyordu. O kâğıtların akıbeti neydi, o kâğıtlara ne oluyordu sorusunu Winston'un aklından geçirdiğine tanık oluyoruz. Gerçekler sürekli tahrip ediliyor ve değiştiriliyordu. Bu tarihin yeniden yazım hareketinde Orwell yalandan çok saçmanın, anlamsızlığın hüküm sürdüğü bir dünyanın altını çizer ve kahramanına şöyle dedirtir: "Yapılan iş bir saçmalığın bir başkasıyla yer değiştirmesiydi." Uğraşılan işlerin çoğunun gerçek dünyayla bir ilgisi yoktu. İstatistikler ilk halleriyle de uydurulmuş şekilleriyle de düş ürünüydüler. Söz konusu olan sadece yalan ve sahtekârlık değildi zira yalan olması için bir doğrunun varlığını kabul etmek gerekir, dolayısıyla bir düşüncenin varlığı da zımnen kabul

edilmiş olur. Oysa düşüncenin ve düşünmenin hızla yok olduğu bu kaotik dünyada her türlü tespit, düşünce ya da veri anlıktı ve her an değişebilirdi. Kitaplar, gazeteler, dergiler toplanıp yeniden yazılıyordu ve her gazeteden ya da dergiden "düzeltilmiş" bu tek sayı olduğu için diğer basımlarla kıyaslama yoluyla hakikate ulaşmak da imkânsızdı. Bir de üstelik " İstenilen, yanlışların, baskı hatalarının ya da yanlış baskıların doğruluk adına düzeltilmesiydi" Yapılan tahribat, tarihin yeni baştan kurgulanması işindeki sahtekârlık doğruluk adına yapılmış bir iş olarak gösterilerek temel kavram-



ların da içi boşaltılıyor ve bir şey aynı zamanda da tersi olabiliyordu. Bu da bizi doğrudan Okyanusya anti-ütopyasında icat edilen ve 2050 yılında sözlüğünün tamamlanacağı tasarlanan tuhaf bir dilin inşasına götürüyor.

Yenikonuş adı verilen bu dil İngilizce üzerine kurulmasına karşın içerdiği yeni türetilmiş sözcüklerle, tümceleri günümüz İngilizcesini konuşan biri için pek anlaşılır değildi. Bu dilin temel amacı iktidardaki partinin (İngsos, İngiliz Sosyalizmi) ilkelerinden sapacak kabul gören öğretilere karşıt düşüncenin üzerinde düşünülmesini olanaksız kılmaktı. Hatta herhangi bir

düşüncenin üzerinde düşünülmesini olanaksız kılmak da hedefleniyordu denilebilir, zira bu dil, dilin kendi üzerine olan özdüşünümsel hareketini engelliyordu. Bunu şöyle yapıyordu. Öncelikle bu dilde aynı anlama ya da yakın anlamlara gelebilecek kelimelerden uygun bir tane seçiliyordu ve gerisi bellek deliklerine atılıyordu. Ya da bir sözcüğün alabileceği farklı anlamların önüne geçiliyordu. Örneğin "özgür" sözcüğü yenikonuşta hâlâ yaşıyordu ama yalnız "bu köpek bitten azadedir" ya da "bu tarla yabani otlardan azadedir" olarak kullanılıyordu. Özgür sözcüğü "siyasal özgürlük" ya da "düşünce özgürlüğü" olarak kullanılmıyordu. Dil hazinesi gittikçe küçülüyor ve azalıyordu ve sözcükleri azaltmak hazırlanan yeni sözlüğün başat hedefiydi. Sözcük dağarcığı günlük kullanım için sınırlandırılmıştı ve anlamı belirsiz ve yoruma açık sözcükler atılmıştı. İktidardaki partinin ilkelerine ters düşen sözcükler de sözlük dışına çıkarılmıştı. Keza sıfatların birçoğu da dilin dışındaydı ancak kullanılması çok elzem olan bazı sıfatlar kullanılıyordu. Örneğin aydınlık sıfatı kullanılıyorsa onun karşıtı olan karanlık sözcüğü kullanılmıyordu; onun yerine "aydınlık değil" kullanılıyordu. Kelime dağarcığında her azalma bir kazanç sayılıyordu ve böylece düşünce sistemi de daralıyordu. Bu dili değil sorgulamak bu dilin içinde düşünmek bile imkânsızlaşıyordu. Hatta hedeflenen beynin ön kısmını değil sadece gırtlağını kullanarak kısa sesli sözcüklerle konuşmaktı ya da daha doğrusu ses çıkarmaktı. Bu amaç yenikonuşta *ördekkonuş* sözcüğüyle belirlenmişti ve bir ördek gibi vaklamak demekti. Hızlı ve kısa kısa konuşan bu bireyler böylece hem duygulanımlarından hem de sahip oldukları bilgi dağarcığından kopuyorlardı. Sözcüklerin içindeki ruh, duygulanım ve tarih bellek deliklerine çoktan havale edilmişlerdi. Dil salt bilgi verici hedefine indirgeniyor gibi gözükse de bu da bir yanılsamaydı. Zira gittikçe azalan sözcükler, birbirlerine yapışan sözcükler, salt kelime kökünü muhafaza etmiş yüklemler ve bağlaçları yok edilmiş tümcelerle insanlar birbirlerini anlamak bir yana dursun, artık sadece mimikleri ve içgüdüsel duyumları referans alarak birbirleriyle iletişime geçebilirlerdi.

Şeffaf bir dil yaratmak için "lüzumsuz laf kalabalığını" ortadan kaldırmaya yönelik bu dile hâkim olma hareketi, dilin kendi içinde, yabancı olarak algılanan opaklığını, üstü kapalılığını, çifte ya da çoğul anlamlılığını, anlam belirsizliğini ortadan kaldırınca, dilin daha tanıdık olması bir yana, içindeki yabancının daha da perçinleşmesine neden olmuyor mu? Dile hâkim olmak Orwell'in dünyasında dildeki yabancıyı yok etmekle başlar ama bu-

nun sonucunda dildeki yabancıyla birlikte dilin içindeki özdüşünümsellik hareketi ortadan kalkar, tabii onunla birlikte özne de yok olur. Son kertede ortada dil diye adlandırdığımız şey ortadan kalkar yerine *yenikonuş* denilen bir ucube ortaya çıkar.

Dilin içindeki yabancı dilin kendi kıvrımlarıdır, dilin kendisidir en nihayetinde. Her dil işaret ettiği nesneyi öldürür; yerine o şeyle yakından uzaktan ilgisi olmayan bir ses ya da fonetik birim geçer. Şeylerle kurduğumuz ilişki dille dolayımlanır ya da yabancılaşır. Dil kendine özgü işleyişiyle, kendine has mantığıyla şeylere isim verir. Bu işi yaparken de dil şeylerin doğasını değil kendi doğasını bize dayatır. İnsan yavrusu bu yabancı doğayı Öteki üzerinden karşılar. Şeylerle kurduğu dolayımsız ilişki dil üzerinden, Öteki üzerinden dolayımlanır. Bu bir yabancılaşmadır. Dolayımsız ilk ilişkinin dili bilinçdışında kalır; ta ki rüyalar, dil sürçme ve sakar eylemler bizi ondan tuhaf bir şekilde haberdar edene kadar.

Bu yabancılaşmayı Louis Wolfson anadiline karşı nefret şeklinde ifade eder. *Şizofren ve Diller* adlı kitabında Wolfson, kendi psikotik deneyimini "yabancı dillerde okuyan talebe" ya da "demanslı talebe" şeklinde, bir üçüncü şahıs üzerinden, kişisiz bir üslupla anlatır. Kitap Wolfson'un tam anlamıyla ne yaptığını yazdığı bilimsel bir doküman niteliğindedir ama mizah gücü okuyucuyu kayıtsız bırakmaz. Anadili İngilizce olan Wolfson bu kitabı Fransızca yani yabancı bir dilde yazmıştır. Wolfson New York'ta annesiyle birlikte yaşayan 20'li yaşlarında yabancı dillerde okuyan bir talebedir ve psikiyatrik tedavi görmüştür.

Wolfson anadili olan İngilizceden nefret ediyordu. Annesinin konuştuğu İngilizceyi duyar duymaz kulaklarını tıkıyor ya da anında radyosunu kulağına yapıştırıyor, yabancı dilde müzik ya da yabancı dildeki bir radyo programını dinliyordu. Olur da kazayla İngilizce bir sözcüğü duymuş ise, anında bu sözcüğü anlam olarak ona yakın olan fakat aynı sesleri içeren bir başka dildeki sözcüğe çeviriyordu. Örneğin annesi evde hışımla, yüksek sesle bağırarak "Where are my glasses?" (Gözlüklerim nerede?) diye dolanırken, Wolfson *where* sözcüğünü alıp onu Almanca'daki fonetik açıdan ona en çok uyan *woher* (nereden) sözcüğüne anında çevirir ve rahatlar. *Where* sözcüğünün zihninde takılı kalması onun için ciddi bir işkencedir. Ya da bir diğer örnekte İngilizcedeki *tree* sözcüğü Fransızcadaki *terre* (toprak), Rusçadaki *derevo*'ya çevrilecektir. Amaç hem İngilizceden başka bir dile atlamak hem de o dilde hem anlamsal açıdan hem de fonetik açıdan (sessiz harfleri

koruyarak) benzer bir sözcüğü bulmaktı. Bu tabii inanılmaz yorucu, devasa aynı zamanda da çılgın bir çalışmaydı. Bir de üstüne çarçabuk olmalıydı! Bu yüzden Wolfson zamanının önemli bir kısmını yabancı dillere vakfetmiş durumdaydı ve sürekli farklı dillerde (Fransızca, Almanca, Rusça, İbranice) yeni sözcükler ezberlemekteydi.

Wolfson'un amacı anadilini öldürmek ve içinde düşünebileceği, anlam yaratabileceği yeni bir dil yaratmaktı. Annesinin sözcükleri bir ok gibi "kulak zarını delmekte ve içindeki kemikçiklerin titreşimine neden olmaktaydı". Wolfson annesinin sözcüklerini kendisine "zerk etme" hareketini ciddi bir saldırı olarak nitelendirmekte ve annenin "biricik varlığı" olan şizofren oğlu üzerindeki "zafer"ini deneyimlediğini ileri sürmektedir. Bu saldırıya karşı koymak ve hayatta kalabilmek için, –bu ciddi bir ölüm kalım savaşıdır– Wolfson bir "yöntem"e başvurur. Bu yöntem anadili olan İngilizcedeki her sözcüğü parçalara bölmek, unufak etmektir. Parçalanmış sözcükler anlamsızlaşırlar, zaten Wolfson için İngilizce telaffuz edilmiş herhangi bir sözcük anlamdan yoksundur, tehlikeli ve zehirli birer ok gibidir. Parça parça olan bu sözcüklerin sessiz harflerini muhafaza edip yeni bir dilde onları yeniden diriltmeye çalışmak Wolfson'un yaptığı iştir denilebilir. Dil sanki onun için yeni bir dünya, yeni bir anlamlar bütünü yeni bir sistem, belki de yeni bir evdir ya da kapsayandır. Wolfson her ölümlü gibi yeni bir dilin içine doğmaz, yeni bir dil inşa ederek kendisini onun içine yerleştirir. Bu çılgın projede ebeveynler, atalar ve ilk sahne Orwell'in *yenikonuş*'unda olduğu gibi yok olurlar. Okyanusya'nın *yenikonuş* projesi ile Wolfson'un ana dilini parçalayarak yeni bir dil yaratma projesi özünde aynıdır. Her ikisi de yeni bir dünya yaratma, dünyayı yeniden yaratma çılgınlığı peşindedir. Her ikisinin de meşguliyeti bunu dil üzerinden gerçekleştirmektir. Ama bu iki farklı projeyi birbirinden ayıran şey dile karşı alınan tavırdadır. *Yenikonuş* projesi özünde bu dili düşünecek bir özneyi de yok etmeyi hedeflediği için dili ve aynı zamanda insanlığı da ortadan kaldırma projesidir. Orwell dilin kemikleşmesi, hantallaşması ve yozlaşması üzerinden totaliter rejimlerin yaşadığımız dünya üzerinde saldığı tehlikeye dikkati çeker.

Oysa "yabancı dillerde okuyan şizofren talebe"nin annesinin konuştuğu ve yabancı olarak algıladığı İngilizceden kurtulmak üzere içinde düşünebileceği bir dil yaratma projesi öznenin hayatta kalabilmesi ve belki de yeniden doğabilmesi için çılgın da olsa özne açısından bir umut içerir. Bu umut annenin konuşurken çıkardığı sesin içinden kopartılan sessiz harflerin ya-

bancı bir dile, babanın anadili olan Fransızcaya taşınmasındadır. Yabancı bir dilin varlığı Wolfson'un kurtuluşudur. Annenin yabancılaştırıcı, dehşete düşürücü, düşünmeyi engelleyici "yabancı" olarak algılanan sesi susturulacak, ama bu sesin içindeki sessiz harfler yabancı bir dilde sesli bir hale gelecek, duyulacak, içselleştirilecek ve nihayetinde sahiplenilecektir. Yabancı dil bir tür kapsayıcı işlev görerek bu sessiz harflere yer yurt sağlayacaktır. Aynı zamanda annenin içindeki yabancı, ancak bir yabancı dilin içinde, bu dilin düşünmeyi sağlayan alfa işlevi diyebileceğimiz özdüşünümsel işlevi[6] sayesinde ehlileşecek, tanıdık hale gelecek ve nihayetinde Wolfson tarafından sahiplenilebilecektir. Yabancıyı tanıdık hale getiren bu tuhaf yöntem sayesinde Wolfson sahiplenici özne olarak, annenin sesini yumuşatan ve insancıllaştıran babanın diliyle yeniden dünyaya gelme şansı elde edecektir. Wolfson'un anne ve babasının dillerini buluşturduğu, dilbilimin tarihini, yasasını, kurallarını sahiplendiği bu fantastik ilk sahnede, nihayet, yasaları ve kurallarıyla kendi tarihini sahiplendiğini ileri sürmek yanlış olmaz.

Dil üzerinden yabancılaşmayı gösterdiğim bu iki örnek, Orwell örneğinde olduğu gibi ister dışarıdan dayatılan bir otorite tarafından olsun ya da Wolfson örneğinde olduğu gibi, ister zalim bir iç dayatma yoluyla olsun, zamanımızın küreselleşen dünyasında dilin de küreselleşmesini, kalıplaşmış, kültürel ve coşkusal içerikleri boşaltılmış, ama yeryüzündeki çoğunluk tarafından anlaşılan, gerçeği düşünme ve betimleme biçimleri üzerinde düşünmemiz açısından bir fırsat sayılmaz mı? Ruh sağlığı açısından baktığımızda örneğin salt istatistiksel verilerle yazılmış ve özne için anlamlı herhangi bir şey barındırmayan psikiyatrinin el kitabı DSM IV'te de çağımızın dayattığı postmodern bir dille karşılaşmıyor muyuz? Oysa *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ında Freud histeri olgusunu hem bir yapı üzerinden birçok kişiye uyarlamış hem de öznenin söylemi üzerinden ifade bulan arzusunun tekil tarihini sosyolojik roman tadında bir dille bize aktarmıştır. Bu iki dil arasındaki fark çarpıcı değil midir?

Son olarak da psikanaliz tedavisi kendine has çerçevesi, kuralları ve mümkün kıldığı öznelleştirici sözü sayesinde hakiki bir yaratıcılığın taşıyıcısı olarak kemikleşmiş bilgisayar dilinin tekerrüründen muaf son kale değil midir?

6 Dilbilimciler dilin kendi üzerine düşünen bir işlevinin varlığından söz ederler. İnsan dili kendi işleyişinden söz etmek için başka bir dile ihtiyaç duymaz. Dilin bu özelliği Hjemslev tarafından tahlil edilmiş ve bu tahlil zamanımızda hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Kaynakça

Bateson, G., *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, 1972.

Kahn, M. M.R., "Préface de Masud Khan", Winnicott D.W., *Fragment d'une analyse*, Paris, Payot, 1975 içinde, s. 7-30.

Racamier, P.C., *Les Schizophrènes*, Ed.: Payot-poche, 2001.

Roussillon, R., "Pluralité de l'Appropriaton Subjective", Richard F. ,Wainrib S.,*La Subjectivation*, Paris, Dunod, 2006, içinde , s. 59-80,

Wolfson, L., *Le Schizo et les langues*, Gallimard, 1970.

Albert Camus'de Yabancının Yüzü ve Olumsuzun Matrisi

RENÉ ROUSSILLON

A. Camus yabancı sorunu konusunda ve çevresinde kalem oynatmış başlıca yazarlardan biridir, bunun nedeni de yalnızca aynı adı taşıyan bir roman yazmış olması değil, yabancı sorununun belli bir biçimde ve farklı yaklaşımlarla tüm yapıtını katediyor olmasıdır. Dolayısıyla burada yalnızca Camus'nün *yabancısını* değil, daha genel olarak Camus'nün *yapıtlarında* yabancı sorunsalını ele alacağım. Aslında Camus 1957 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü al-

Le Visage de L'étranger et la Matrice du Négatif chez Albert Camus

RENÉ ROUSSILLON

A. Camus est un auteur majeur de l'écriture sur et autour de la question de l'étranger et ceci pas seulement parce qu'il a écrit un roman éponyme mais parce que la question de l'étranger traverse, d'une certaine manière et sous des formes différentes, toute son œuvre. Ma réflexion portera donc non seulement *sur* l'étranger de Camus mais plus généralement sur la question de l'étranger *chez* Camus. Camus est en effet non seulement le romancier qui a obtenu le prix Nobel de littérature en 1957, il est aussi un essayiste de philosophie et un auteur de théâtre : il aime explorer les thèmes qu'il met au travail, et qui le travaillent, de différentes manières et avec divers langages.

Dans *L'envers et l'endroit* il livre sa compréhension de l'enjeu majeur de la création,



mış romancı değildir yalnızca, bir felsefe denemecisi ve oyun yazarıdır: İşlediği ve içine işlemiş temaları farklı biçimlerde ve çeşitli diller kullanarak derinleştirmeyi sever.

L'Envers et l'endroit'da (Tersi ve Yüzü), yaratımın başlıca meselesine ilişkin anlayışını, kendi yaratım "kuramını" aktarır –ki bu da D. Anzieu'nün yıllar sonra *Le corps de l'œuvre*'de savunacağı kuramı andırır–; kendi adıma bu düşünceleri pekâlâ benimsediğimi belirtmeliyim. Camus şöyle yazar o dönemde: *"Sanat yapıtı, inşa edilmek için öncelikle ruhun karanlık güçlerini kullanmalıdır."*

Böylece Camus'de yabancı sorunsalının özüne hemen varmış oluyoruz, insan "kendisine karanlıktır"; *Le premier homme*'da da (İlk Adam) yazacağı gibi, insan kendisine yabancıdır ve sanatın, belki de genel anlamda yazının meselesi, insanın kendi karanlık yanını keşfetmeyi denemesi, ona söz ve biçim vermeyi denemesidir.

---

sa « théorie » de la création - qui n'est pas sans rappeler celle que D. Anzieu soutiendra de nombreuses années plus tard dans *Le corps de l'œuvre* – à laquelle je me rallierais volontiers. Il écrit alors « *Pour être édifiée l'œuvre d'art doit se servir d'abord des forces obscures de l'âme* ».

Nous sommes d'emblée au cœur de la question de l'étranger chez Camus, l'homme est « obscur à lui-même » comme il l'écrira encore dans *Le premier homme*, il est étranger à lui-même et l'enjeu de l'art et peut-être de l'écriture en générale est de tenter d'explorer cette part obscure de soi, de tenter de lui donner parole et forme.

La trilogie du négatif.

Si le thème de l'étranger traverse toute l'œuvre de Camus il est néanmoins particulièrement mis au travail dans ce qu'il appelle « la trilogie du négatif », ensemble de trois productions des années 1942-45 et qui regroupe une exploration de la question de l'étranger sous trois formes artistiques différentes.

-Le roman avec *l'Étranger* publié en 1942.
-L'essai philosophique et réflexif dans *Le mythe de Sisyphe* qu'il publie la même année.
-Le théâtre et la pièce produite en 1945 sous le nom de *Caligula*.

Cette trilogie présente un grand intérêt et constitue une contribution de première

Olumsuz Üçlemesi

Yabancı teması Camus'nün tüm yapıtını katediyor olsa da, "olumsuz üçlemesi" diye adlandırdığı, 1942-45 yıllarına ait üç yapıtın bütünlüğü içerisinde özel olarak ele alınmıştır; burada yabancı sorunsalının incelenişi üç farklı sanatsal biçim altında gruplanır.

– 1942'de yayımlanan *Yabancı*'yla birlikte roman.
– Aynı yıl yayımladığı *Sisifos Söyleni*'yle felsefe ve düşünce denemesi.
– *Caligula* adıyla 1945'te yazıp sahnelediği oyun.

Bu üçleme büyük önem taşır ve çağdaş klinik sorunlarımızın merkezinde epeyce yer tutan olumsuz sorununa epey katkısı vardır. Bir arada ortaya çıkan ve sürekli birbirlerine gönderme yapan, kendi aralarında sürekli eklemlenen birçok temanın tamamlayıcılığını, hatta dayanışmasını vurgulayarak, "olumsuzun matrisi" diye adlandırmayı deneyeceğim bütünün ana hatlarını verir.

Olumsuzun matrisini oluşturmak için, benim önerim söz konusu üçlemeden yola çıkarak farklı temaları sıralamak olacak: *Karanlık* ve *yabancı*, *sıkıntı* ile sıkı bir bağlantı içerisindedir, bunlar Camus'nün yapıtında yine merkezi bir yeri olan *saçma'ya* (absürt) ve saçma duygusuna açılırlar, ki *saçmanın* da örneğin *Sisifos Söyleni*'nde çok iyi işlenmiş ve *umutsuzluğun* temel etkenlerinden birini oluşturan *yineleme* ile bağı vardır. Umutsuzluk bir çık-

importance à la question du négatif tellement au centre de nos questions cliniques contemporaines. Elle profile ce que je serais tenté de nommer une « matrice du négatif », en soulignant la complémentarité et même la solidarité de plusieurs thèmes qui se présentent ensemble et ne cesse de renvoyer les uns aux autres, ne cesse de s'articuler entre eux.

Pour constituer la matrice du négatif je propose de mettre en série différents thèmes à partir des trois textes de la trilogie évoquée l'*obscur* et l'*étranger*, les deux étroitement corrélés à l'*ennui*, ils communiquent avec l'*absurde* et le sentiment de l'absurde, tout à fait central aussi chez Camus, lui-même en lien avec la *répétition*, de manière exemplaire dans *Le mythe de Sisyphe* par exemple, et qui constitue l'un des facteurs essentiels du *désespoir*. Le désespoir surgit du sentiment d'une impasse, c.-à-d. d'une situation *sans issue*, ou plutôt dont les seules issues sont extrêmes : le *suicide* « seul problème philosophique sérieux » (Mythe de Sisyphe) et le *meurtre* (L'*Étranger* mais aussi, bien sûr, *Caligula*). À moins que toute l'œuvre de Camus ne représente la tentative pour ouvrir une autre issue : celle de la création, de la production créative.

La matrice du négatif.

Avant d'explorer plus avant comment tout cela se joue dans le roman l'Étranger, je ne trouve pas inutile de commenter rapidement les composants de la « matrice du négatif » que je viens de profiler succinctement.

maz duygusundan ya da farklı bir deyişle, çıkışı olmayan bir durumdan doğar ya da bu durumun tek çıkış yolu uç noktalarda yer alır diyelim: İntihar, "tek ciddi felsefi sorun" (*Sisifos Söyleni*) ve *cinayet* (*Yabancı* ve ayrıca, elbette, *Caligula*). Kaldı ki Camus'nün yapıtı bir başka çıkış sunmayı deneyebilir: Yaratımın, yaratıcı üretimin yolu.

Olumsuzun matrisi

Bütün bunların *Yabancı* romanında nasıl gösterildiği konusuna girmeden önce, ana hatlarıyla verdiğim "olumsuzun matrisi"nin oluşturucu öğelerini kısaca açıklamanın da yararsız olmayacağını düşünüyorum.

- *Yabancı.*

Gerek iç dünyada gerek dış dünyada, insanın dünyayla ilişkisinin her düzeyinde karşımıza çıkabilir.

Yabancılık ilişkisi öncelikle, kısaca belirttiğimiz gibi, insanın kendisiyle ilişkisi üzerinden biçimlenir: Camus için, Rimbaud'nun olağanüstü bir biçimde dile getirdiği gibi "ben bir başkasıdır" Bu başkasıyla insan kendi içinde, derinlerde duran "kendi karanlık tarafında" yüzleşir, ama örneğin aynalarda ya da aynı işlevi gören nesnelerde karşısına çıkan kendi yansımasında da yüzleşebilir. *Yabancı*'da, cezaevinde tutulan ve görüşme odasında Marie'nin gülümsemesiyle karşı karşıya gelen kahraman, karavana tepsisin-

---

-L'étranger.

Il peut apparaître à tous les niveaux du rapport de l'homme au monde qu'il s'agisse du monde interne ou du monde externe.

Le rapport d'étrangeté se joue d'abord, nous avons commencé à l'indiquer, dans le rapport à soi-même : pour Camus, comme Rimbaud le formulait magnifiquement, « je est un autre ». Cet autre se rencontre en soi, « dans la part obscure de soi » qui se tient dans les profondeurs, mais il peut aussi se rencontrer dans le reflet de soi que peut renvoyer, par exemple les miroirs ou ce qui en tient lieu. Dans *L'étranger* le héros, alors en prison et venant de rencontrer au parloir le sourire de Marie, cherche à « se » sourire du fond de sa gamelle, miroir improvisé et par défaut, mais ne peut parvenir à ce que la gamelle-miroir lui renvoie autre chose qu'un visage triste et sévère, qu'un visage qui lui reflète son évidente culpabilité. Le miroir se refuse au sourire de surface, à la volonté délibérée, il dit la part obscure, insistante, il reflète sur le visage cet étranger à soi mais en soi.

Mais le rapport à l'étranger se joue aussi dans le rapport global au monde. À l'origine du sentiment de l'absurde il y a un rapport au monde gouverné par la perte du sens. Mais dire la perte c'est encore beaucoup trop dire, la perte supposerait un sens acquis et perdu, l'homme chez Camus, l'homme Camus, semble plutôt confronté à un monde énigmatique, un monde lui-aussi « obscur », insensé, un monde dans lequel « rien n'est clair » et donc tout est ambiguë et échappe à la saisie, à « l'entendement », à « l'entente ». Dans *Le mythe*

de, ilk gördüğü bu ayna benzeri ve ayna yokluğunda, "kendisine" gülümsemeye çalışır ama tepsi-aynanın yansıttığı hüzünlü ve sert bir yüzden başkasını, apaçık suçluluğunu yansıtan bir yüzden başkasını göremez. Ayna, yüzeydeki gülümsemeye, bilinçli isteğe karşı çıkar, karanlık yanı dile getirir, kendi içinde kendisine yabancı olanı yansıtır.

Ama yabancılık ilişkisi genelde dünyayla ilişkide de biçimlenir. Saçma duygusunun kökeninde, anlam kaybıyla yönetilen dünyayla bir ilişki vardır. Ama kayıptan söz etmek, çok fazla şey söylemektir; kayıp, kazanılmış ve kaybedilmiş bir anlamı var sayar, Camus'de insan, insan Camus, daha çok muammalı bir dünyayla, kendisi de "karanlık", anlamsız bir dünyayla, "hiçbir şeyin aydınlık olmadığı" bir dünyayla çarpışıyor gibidir; dolayısıyla her şey muğlaktır ve kavrayışa, "sağduyuya", "anlaşmaya" açık değildir. *Sisifos Söyleni*'nde şöyle yazar Camus: "Her şeyin kurtulması için tek bir şeyin aydınlık olması yeterli." O halde dünyayla ilişkiyi yanlış anlama yönetir, ayrıca bu ifadenin en düz anlamıyla ele alınması gerektiğini de göreceğiz.

Bu durumda, yabancılığın, başkasıyla, başkalarıyla karşılıklı gelmek üzere buluşmada da yer alması şaşırtıcı değildir. Yabancıda en ufak bir empati yoktur, duygusuzdur, başkalarıyla karşı karşıya gelmesini sağlayacak duyguları paylaşamaz. Yabancı yalnızdır, sıkılır. İnsan ilişkilerinin, insanla karşılaşmanın anlamı, duygusal paylaşımda, merhamette, başkasını anlamayı sağlayan, ötekini benzer, "yakın", tanıdık, Freud'un deyişiyle "Nebenmensch" olarak ku-

---

de Sisyphe Camus écrit « Il suffirait qu'une chose soit claire pour que tout soit sauvé ». Le rapport au monde est donc gouverné par le malentendu, et nous verrons que la formule est aussi à prendre au pied de la lettre.

On ne sera pas étonné dès lors que l'étrangeté soit aussi au rendez vous de la rencontre avec l'autre, les autres sujets. L'étranger n'éprouve guère d'empathie, il manque d'affect, il n'arrive pas à partager les affects des autres à partir de quoi il pourrait les rencontrer. L'étranger est seul, il s'ennuie. Le sens des relations humaines, de la rencontre humaine se tisse dans le partage émotionnel, dans la compassion, le partage d'affect qui donne compréhension de l'autre, qui constitue l'autre comme semblable, « proche », voisin, Nebenmensch comme dit Freud. Quand l'émotion est absente de la rencontre on reste étranger à l'autre, et l'autre étrange et étranger à soi. L'étranger s'ennuie, Sisyphe s'ennuie, Caligula s'ennuie, tous les héros de la trilogie du négatif s'ennuient mais, excepté peut être pour Caligula, aucun ne cherche à tromper l'ennui existentiel, aucun ne se dérobe.

C'est qu'il est inutile de vouloir se dérober à l'absurdité du monde. Le sentiment de l'absurde est le pivot de la matrice du négatif.

L'absurde.

Et l'horizon de l'ennui, du sentiment d'absurdité qui s'empare de l'homme dans sa relation au monde, l'horizon c'est le désespoir. La répétition indéfinie du même geste absurde de Sisyphe

ran duygulanım alışverişinde biçimlenir. Karşılaşmada duygu mevcut olmayınca, insan ötekine yabancı, öteki bir yabancı ve insan yine kendine yabancı kalır. Yabancı sıkılır, Sisifos sıkılır, Caligula sıkılır, olumsuzun üçlemesinin tüm kahramanları sıkılırlar ve belki Caligula dışında, hiçbiri varoluşsal sıkıntıyı bastırmayı denemez, hiçbiri ondan kaçmaz. Dünyanın saçmalığından kaçınmak beyhudedir. Saçma duygusu, olumsuzun matrisinin ana öğesidir.

Saçma.

Ve insanı dünyayla ilişkisinde ele geçiren sıkıntının, saçmalık duygusunun ufku, umutsuzluğun ufkudur. Sisifos için aynı saçma hareketin sonsuz yinelenişi can alıcı bir soruya, temel soruya açılır: "Yaşam, yaşama zahmetine değer mi?" ve dolayısıyla "tek ciddi felsefi sorun" olarak intihar sorunu, sorunun can alıcı noktasında nereye kadar tutarlı olunacağı meselesine dayanır.

Ama yaşamın, yaşama işinin, nereye kadar yaşama zahmetine değeceğini bilme konusu, bu ifadenin öngördüğü iki düzeyde anlaşılmalıdır.

Bir yandan, genel anlamıyla, yaşam zahmete değer mi, değeri var mı? Öte yandan da, yaşadıklarım kendimi onları yaşamaya bırakmama, onları deneyimlememe değer mi? Ve yaşanacak olanlar, ki burada insanın kendisini yaşamaya bırakıp bırakmaması gerektiği meselesi baş köşede durur, ölümle, yasla ilişkidir.

Yabancının romanı annenin ölümüyle ve onun cenaze meselesiyle açılır,

---

débouche sur la question cruciale la question fondamentale : « la vie vaut-elle le coup d'être vécue » et donc « le seul problème philosophique sérieux » est celui du suicide, celui de savoir jusqu'où il faut être conséquent avec l'arête vive de la question.

Mais la question de savoir si la vie, le vivre, vaut le coup d'être vécu, doit s'entendre aux deux niveaux que sollicite la formule.

D'un côté au sens général la vie vaut elle le coup, a t-elle de la valeur ?

Mais aussi, de l'autre côté, ce que je vis vaut-il le coup que je me le laisse vivre, que je me le laisse éprouver ? Et ce qu'il y a à vivre, dont la question de savoir s'il faut se le laisser éprouver est au centre, c'est le rapport à la mort, le rapport au deuil.

Le roman de l'étranger s'ouvre sur la mort de la mère et la question de son enterrement, la mort maintenant, mort effective de la mère, mais sans doute, au-delà, le « déjà mort » de la relation à la mère, peut-être même le toujours déjà mort de la rencontre avec la mère pour l'étranger.

La disparition de Caligula sur laquelle la scène de la pièce s'ouvre, est clairement interprétée par tous comme l'effet du décès de Drusilla, sa sœur bien aimée, incestueuse même sans doute. C'est la confrontation avec ce que cette mort révèle de la finitude de l'homme qui plonge Caligula dans le désespoir et la solitude, qui le rend étranger au commerce habituel des hommes et de ses tâches coutumières, qui l'exile du monde, le boute au dehors de la communauté.

şimdiki ölüm söz konusudur, annenin gerçek ölümü ve hiç kuşku yok ki, bunun da ötesinde, anneyle ilişkinin "zaten ölmüş" olması, belki de yabancı için anneyle karşılaşmanın öteden beri zaten ölmüş olması söz konusudur. Oyunun ilk sahnesinde Caligula'nın ortadan kayboluşu, belli ki ensest bir ilişki sürdürdüğü çok sevgili kızkardeşi Drusilla'nın ölümünün etkisi olarak yorumlanabilir elbette. Caligula'yı umutsuzluk ve yalnızlığa boğan, onu insanların alışılageldik alışverişine, her zamanki görevlerine yabancı kılan, onu dünyadan sürgün eden, topluluğun dışına iten şey, kızkardeşinin ölümüyle birlikte insanın bitimliliği meselesiyle yüzleşmesi olur. Bu durumda saçmanın insanına, saçmanın kahramanına nasıl bir çıkış yolu görünür, insanlık durumuyla, toplulukla nasıl tekrar bütünleşebilir, saçmanın dünyasındaki yalnızlıktan nasıl çıkılır? Camus'nün kahramanları az çok incelikli, az çok sınırda, az çok etkili "umutsuzluk mantığı" biçimlerine bağlanırlar.

Caligula, denemedeki adıyla Sisifos gibi ve bir ölçüde, belli bir adı olmadığı için yabancı diye andığım kişi gibi, saçmayı paradoksal olarak paylaşmayı, olmayan paylaşımın, olmayan anlamın saçmalığını paylaşmayı dener. Caligula imparator olduğu, iktidarı sınırsız olduğu için, bunu kötünün iyiye, iyinin kötüye dönmesiyle daha kökten bir biçimde gerçekleştirir. Burada Caligula, Shakespeare'in III. Richard'ıyla, bir başka iktidar ve güç insanıyla ortak bir davayı sürdürür, öldürür, iktidarını yok etmek için kullanır. Ama iki kahramanın ayrıştığı, Camus'nün mantığı Shakespeare'den daha öteye götürdüğü

Qu'elle issue dès lors peut elle s'offrir à l'homme absurde, au héros de l'absurde, comment réintégrer l'humaine condition, la communauté, comment sortir de la solitude du monde de l'absurde ?

Les héros de Camus s'engagent dans des formes de « logiques du désespoir », plus ou moins sophistiquées, plus ou moins extrêmes, plus ou moins efficaces.

Caligula, comme Sisyphe dans l'essai éponyme, et dans une certaine mesure celui que j'appelle, faute de nom précisé, l'étranger, vont tenter le partage paradoxal de l'absurde, de l'absurde du non partage, du non sens.

Caligula de la manière la plus radicale, mais il est empereur son pouvoir est immense, par un renversement du mal en bien et du bien en mal. Caligula fait ici cause commune avec le Richard III de Shakespeare, autre homme de pouvoir, d'emprise, il tue, utilise son pouvoir pour détruire.

Mais là où les deux héros se séparent, là où Camus pousse la logique plus loi que Shakespeare, c'est dans le fait que Caligula cherche d'abord à tuer le sens, qu'il attaque la pensée, les croyances de ses concitoyens, il ne cesse de les placer dans des positions paradoxales, manie l'humiliation mais surtout le non sens, il s'attaque au sens du sens. À proprement parler Caligula ne se venge pas, ou pas seulement, il essaye de faire partager son sentiment de l'absurde en attaquant le sens même des choses de ses sujets. On pourrait peut-être relire le Richard III à la lumière de ce que nous enseigne la lecture de Caligula, Caligula est peut-être la clé e Richard III.

nokta, Caligula'nın öncelikle anlamı öldürmeye çalışması, düşünceye, yurttaşlarının inançlarına saldırmasıdır, yurttaşlarını çelişkili durumlarda bırakır, küçük düşürmeye oynar, ama en çok da anlam yokluğuyla uğraşır, anlamın anlamına saldırır. İşin doğrusu, Caligula intikam almaz ya da yalnızca intikam almaz, tebaasının inandığı şeylerin anlamına saldırarak kendi saçma duygusunu paylaşmaya çalışır. III. Richard'ı, Caligula okumasının öğrettikleri ışığında yeniden okuyabiliriz belki; Caligula, III. Richard'ın anahtarı olabilir.

Sisifos Söyleni'nde, Camus umutsuz dünya anlayışını paylaşmayı dener ama bu kez kullandığı gereç, aklın ve düşüncenin iktidarının uygulanmasından başka şeye dayanmaz. Camus aynı inanışı sürdürmeye çalışır ama cinayete, hakarete ya da şiddete başvurmaz, bunun için düşüncenin nüfuzunu kullanır yalnızca, vektör değişir ama mesele aynıdır: Saçma duygusunu paylaşmak, varoluşsal anlam yokluğunda sıkışıp kalmış insanın yalnızlığını yatıştırmak, okuyucuyu saçmanın dünyasına götürmek, onu ikna etmek.

Yabancı.

Genel biçimiyle verdiğimiz "olumsuzun matrisi"ni kavrama yolunda herhangi bir çıkış önerip önermediğini incelemek üzere, *Yabancı* romanına dönebiliriz artık.

Romanda her şey bir kumsalda ters yüz olur. Hava sıcaktır, çok sıcak, hatta yabancının annesini gömdüğü gündekiyle "aynı güneş" vardır. Yabancı

Dans *Le mythe de Sisyphe* Camus aussi essaye de faire partager sa conception désespérée du monde mais cette fois le moyen utilisé ne doit rien à un autre exercice du pouvoir que celui de la raison et de la pensée. Camus cherche à entraîner la conviction mais pas par le meurtre l'humiliation ou la violence, il utilise la seule emprise de la pensée, il tente d'entraîner la conviction, le vecteur change mais l'enjeu est le même faire partager le sentiment de l'absurde, tromper la solitude de celui qui est pris dans le non sens existentiel, emporter le lecteur dans le monde de l'absurde, le convaincre.

L'étranger.

Nous pouvons maintenant en venir au roman *L'étranger* pour essayer d'examiner s'il nous livre quelque ressort d'intelligibilité de la matrice du négatif que nous venons de configurer.

Dans le roman tout bascule sur une plage. Il fait chaud, très chaud, c'est même « le même soleil » que celui du jour ou l'étranger a enterré sa mère. Il marche sous le soleil en direction d'une source fraiche, tendu vers cette source, antidote de la chaleur dans laquelle il est pris. Entre la source et lui s'interpose l'arabe, celui avec qui, lui et son ami Raymond, il a déjà eu maille à partir, sur le chemin de la source s'interpose cet obstacle. Il suffirait qu'il tourne les talons, qu'il renonce pour que rien ne bascule, qu'il retrouve son amie Marie, que la vie continue comme toujours, dans l'ennui certes mais aussi avec ses quelques plaisirs précieux. Mais il continue d'avancer, sous la chaleur et dans une espèce de « brouillard », de brume

serin bir pınara doğru güneşin altında yürür; o pınara, kendisini boğan sıcağın panzehirine yönelmiştir. Pınarla arasına Arap girer, dostu Raymond'la birlikte bu Arapla görülecek bir hesapları vardır zaten ve pınara giderken yoluna bu engel çıkar. Her şeyin olduğu gibi kalması için arkasını dönüp gitmesi, vazgeçmesi yeterlidir, hayatın her zaman olduğu gibi elbette sıkıntıyla ama birkaç değerli hazla süregitmesi için kız arkadaşı Marie'nin yanına gitmesi yeterli olacaktır. Ama sıcağın altında, bir çeşit "sis" içerisinde, sıcağın buğusu içerisinde, sınırların birbirine karıştığı, silindiği, yitip gittiği özel bir durum içerisinde ilerlemeye devam eder. Gerileyemez, seçme şansı yoktur artık, onu boğan şeyin eline geçer, öne itilir. Arap bu ilerlemeyi bir tehdit gibi algılar, güneşin altında parlayan bıçağını çıkarır. Bu noktada da her an durabilir aslında, bu tehdit karşısında vazgeçip dönmek yeterli olabilir.

Ama yabancı kendi ellerinden çıkmıştır artık, tuhaf bir haldedir, yabancıdır, belki başka bir zamandadır; tıpkı güneşin başka başka güneşli anları çağırması gibi, parlayan o bıçak da parlayan başka metalleri çağırır. Kaşlarında biriken ter damlacıkları bir anda patlayıverir, gözlerinin üstüne akar ve yakar onları, bakışını, nirengi noktalarını, zamanları bir parça bulandırır, cebinden Raymond'un silahını çıkarır ve ateş eder. Arap yığılıp kalır, yabancı tekrar tekrar ateş eder, dört kez, zaten yere yığılmış bedene dört el daha ateş eder. Ateş eder ama kendi ediminde mevcut değildir sanki, çoğu zaman olduğu gibi, ama o an için daha da çok yabancıdır kendisine. Cinayet sırasında ele geçirilmiş gibidir, ama aynı zamanda kendisiyle buluşmasına da sadık kalır.

---

de chaleur, pris dans un état particulier dans lequel les limites se brouillent, s'estompent, se perdent. Il ne peut reculer, n'a plus le choix, ce qui le prend s'empare de lui, le pousse en avant. L'arabe ressent cette avancée comme une menace, sort son couteau qui brille sous le soleil. Là encore tout pourrait s'arrêter, il suffirait de renoncer de retourner sous la menace.

Mais l'étranger ne s'appartient déjà plus, il est dans un état étrange, étranger, peut être dans un autre temps, ce couteau qui brille appelle d'autres métaux qui brillent comme le soleil appelait d'autres moments de soleil. Les gouttes de sueur accumulées sur ses sourcils crèvent d'un coup et se répandent sur ses yeux, brulent et brouillent un peu plus le regard, les repères, les temps, il tire le révolver de Raymond de sa poche et tire. L'arabe s'affaisse, l'étranger tire encore et encore, quatre fois, quatre balles dans le corps déjà à terre. Il tire mais semble comme absent de son acte, étranger à lui-même, comme souvent mais plus encore à ce moment là. Pendant l'acte il était comme possédé, mais en même temps fidèle au rendez vous qu'il avait avec lui-même.

La suite du roman va se jouer autour de l'enjeu du procès. La légitime défense, l'arabe a un couteau en main, peut se plaider sur la première balle mais les quatre autres... ouvrent un autre enjeu de l'acte. Les rencontres avec le procureur vont petit à petit préciser qu'au delà du procès manifeste qui concerne le meurtre, un autre procès se profile et vient se mêler au premier, un autre procès peut–être plus fondamental que le premier. Cet autre procès prend parfois l'allure d'un procès portant sur l'intention sous jacente au meurtre,

Romanın devamı dava süreci çevresinde şekillenecektir. Meşru müdafaa, Arap'ın elinde bir bıçak olması, sıkılan ilk kurşun konusunda bir savunmaya el verebilir, ama ya diğer dördü... Bunlar cinayetteki bir başka meseleyi açar. Savcıyla görüşmeler, cinayetle ilgili gözle görülür davanın ötesinde, bir başka davanın, belki ilkinden daha temel bir başka davanın şekillendiğini ve ilkine karıştığını yavaş yavaş açığa çıkaracaktır. Bu öteki dava zaman zaman cinayetin altında yatan niyetle ilgili bir durumun gidişatını alır ama temelini daha kesin bir biçimde "yabancının yabancılığı" davasında bulur, bir başka deyişle onun dünyayla, başkalarıyla ilişkisinin, görünürdeki duygulanım yokluğunun, umursamazlığının, zor durumlardan ruhsal olarak çekilme biçiminin, dünyadan çekilme ve ona yabancılaşma biçiminin davasında bulur. Savcı yabancının, kendisinden ve dünyadan duygusal olarak sürgün edilmiş yabancının davasını sürdürecektir. Ve bu öteki dava, kumsal sahnesinden, cinayet sahnesinden annenin gömülme sahnesine, kitabı açan sahneye kayacaktır. Elbette iki sahne arasındaki bağı, kumsalda cenaze günündekiyle "aynı güneşi" gördüğünü belirten yabancının kendisi kurar. Ama bu bağ aynı zamanda –yazarın bu konudaki kararı bilinçli midir, yoksa keyfi mi?– güneşin altında parlayan bıçağı cenaze töreni sırasıda parlayan bir sürü örneğe bağlar. Parlayan bu nesneler konusunda daha sonra belli bir ayrıntıya geri döneceğim, ama şimdilik ufak bir kuramsal *excursus*[1] önereceğim.

1 (*Lat.*) Bir metinde ya da yapıtta, akış içerisinde araya giren konu. (ç.n.)

---

mais il trouve beaucoup plus sûrement son fondement dans le procès de « l'étrangeté de l'étranger », c.-à-d. le procès de son rapport au monde, aux autres, de son absence apparente d'affect, de son indifférence, de la manière dont il se retire psychiquement des situations difficiles, dont il se retire du monde et devient étranger à celui-ci. C'est bien le procès de l'étranger, de celui qui est en exil affectif à lui même et au monde, qui va être conduit par le procureur.

Et cet autre procès va glisser de la scène de la plage, de la scène du meurtre à la scène de l'enterrement de la mère, à la scène qui inaugure le roman. Bien sûr le lien entre les deux c'est d'abord l'étranger lui-même qui l'effectue quand il remarque qu'il retrouve sur la plage le « même soleil » que le jour de l'enterrement. Mais le lien est aussi,- est-ce délibéré ou fortuit dans l'intention de l'auteur ? – celui qui relie le couteau qui brille sous le soleil et les multiples exemples de ce qui brille au moment de l'enterrement. Je reviendrais plus loin sur un détail précis à propos de ces objets qui brillent, mais pour l'heure je propose un petit excursus théorique.

C'est sans doute l'un des signes du talent de Camus que d'avoir introduit le petit détail du couteau qui brille dans le déclenchement de l'acte meurtrier de l'étranger. Ce couteau qui brille se présente, dans la clinique du texte, mais aussi à la lumière de ce que les analyses des gestes meurtriers révèlent de manière très fréquente, comme un moment ouvrant à un retour hallucinatoire qu'un pan du passé non intégré.

Yabancının cinayet ediminin tetiklenmesine parlayan bıçak gibi küçük bir ayrıntının dahil edilmesi Camus'nün yeteneğinin bir göstergesidir elbette. Parlayan bu bıçak, metin masaya yatırıldığında öne çıkar, ama aynı zamanda, suça yönelik davranışların çözümlenişinde sıkça karşımıza çıkan verilerin ışığında, bütünleştirilmemiş bir geçmiş yüzeyine doğru varsanılı bir dönüşe açılan bir an gibidir.

Freud, 1937 yılında, *Analizde İnşalar*'da geçmişin dönüş biçimlerine eğildiğinde, zararsız bir anıda varolan özel bir ışıkla nitelenen ve "aşırı aydınlık" diye adlandırdığı anla belirlenmiş dönüş biçimlerini anar. Aynı duyusal niteliği daha ilk çalışmalarında, özellikle de *Perde Anı*'da ortaya koymuştur. Ancak 1937 tarihli metinde, Freud bir anda bu özel aydınlığın, bu özel parlamanın –daha önce, 1927'de, fetişizm üstüne makalesinde yeniden ele aldığı kurt adam fetişinde bu parlama üstünde durmuştur– anlamını kavrar; bu özel parlama "varsanılı bir şişkinlik" diye adlandırmayı önerdiğim (1995) durumun, başka bir ifadeyle bütünleştirilmemiş bir geçmiş deneyimin varsanılı dönüşünün varlığını belirtir. Freud aynı anda varsanı sürecinin ve buradan hareketle, travmatik geçmişten kaynaklanan bu öğeyi şimdiki zamanda kaydetmeyi deneyen taşkınlığın ortaya koyduklarını kavrar.

Varsanı sözlü dilin ortaya çıkışından önceki ilkel deneyimlerin geri dönüşünün ürünüdür, diye belirtir; bu deneyimler kendine maledilmemiştir, bütünleştirilmemiştir ve şimdiki zamana karışırlar, şimdiki zamanda hem kaydedilir hem de gizlenecekleri malzemeyi bulurlar.

Quand en 1937 dans « Construction en analyse » Freud se penche sur les modes de retour du passé il évoque de tels modes de retour marqués par ce qu'il nomme alors « excessivement clair » et qui est caractérisé par une lumière particulière présente dans un souvenir anodin. Cette même caractéristique sensorielle qu'il relevait déjà dans ses premiers travaux et en particulier l'article sur le « Souvenir écran ». Or dans le texte de 1937 Freud, d'un coup, comprend le sens de cette clarté particulière, de ce brillant particulier – déjà souligné dans le fétiche de l'homme au loup repris dans l'article de 1927 sur le fétichisme -, ce brillant particulier indique la présence de ce que j'ai proposé de nommer (1995) « une boursouflure hallucinatoire » c.-à-d. la présence du retour hallucinatoire d'une expérience antérieure non intégrée. Il comprend du même coup l'enjeu même du processus hallucinatoire et, partant, du sens du délire qui tente d'inscrire dans le présent cet élément issu du passé traumatique.

L'hallucination est le produit du retour d'expériences primitives, précédant l'apparition du langage verbal précise-t-il, non appropriées, non intégrées et qui viennent se mêler au présent, qui trouvent dans le présent matière à la fois à inscription et à déguisement.

Revenons au procès, le procureur mène la charge pour convaincre les jurés qu'ils n'ont pas seulement à juger du meurtre d'un homme, mais que le meurtre est un meurtre *contre l'humanité*, un meurtre de l'humanité de l'humain. On pense bien sûr ici à la thèse de M. Edrosa qui souligne cette caractéristique chez les tueurs en série.

Alors le procureur fait défiler les témoins, pas ceux du meurtre lui-même, le meurtre ne

Davaya dönecek olursak, savcı jüri üyelerini yalnızca bir insanın katledilmesini yargılamayacaklarına, cinayetin *insanlığa karşı* bir cinayet, insanın insanlığının katledilişi olduğuna ikna etmek üzere lobi yapar. Burada elbette M. Edrosa'nın seri katillerde bu özelliği vurgulayan tezi geliyor akla.

Bunun üzerine savcı tanıkları birbiri ardınca çağırır, cinayetin tanıkları değildir bunlar ama, cinayet sorun oluşturmaz, cinayet sorun değildir, çözümdür daha çok, çözüm denemesidir; savcı kürsüye yabancının annesinin cenaze törenine tanık olanları çağırır; Arap'ın öldürülüşünü yabancının cenazedeki ruh halinden yola çıkarak değerlendirmelerini önerir.

Ve tanıklar yabancının umursamazlığını dile getirirler, duyarsızlığını anlatırlar, yabancının gözyaşı dökmediğini anlatırlar, onun insanlıktan uzaklığını anlatırlar.

Bundan böyle dava bir başka yöne kayar, Arap'ın öldürülmesi yargılanmıyordur artık; insanın öldürülmesi, duygulanımın öldürülmesidir yargılanan, ruhun öldürülmesidir; dava dünyada mevcut olmamanın, kendine sürgün edilmişliğin davasına dönüşür.

Artık savcının, insanlığın duygulanımla, duyarlılıkla öldürülmesine eşlik eden cinayetin ne kadar korkunç olduğunu kanıtlaması kolaylaşmıştır; son bir dönüşle, savcı süregiden dava ile ana baba katli arasında bir bağ kurar. Yabancının, annesinin cenazesi sırasındaki duyarsızlığı, annesini öldürmesiyle aynı şeydir sanki; dolayısıyla yabancı, duyarsız kalarak hem anayı hem babayı katletmiştir.

---

fait pas problème, il n'est pas *le* problème, plutôt la solution, la tentative de solution, il appelle à la barre les témoins de l'enterrement de la mère de l'étranger, il propose de comprendre l'enjeu du meurtre de l'arabe à partir de l'état d'âme de l'étranger au moment de l'enterrement.

Et ceux-ci viennent dire l'indifférence, viennent dire insensibilité, viennent dire l'absence de larme de l'étranger, viennent dire son inhumanité.

Dès lors aussi le procès bascule, ce qui est alors jugé ce n'est plus le meurtre de l'arabe, le meurtre de l'homme, c'est le meurtre de l'affect, le meurtre de la psyché, le procès devient celui de l'absence au monde, de l'exil à soi.

Le procureur a dès lors beau jeu de montrer combien est horrible le meurtre qui s'accompagne de la mort de l'humanisation par l'affect, la sensibilité, dans un ultime retournement il établit un lien avec le procès qui va suivre, procès pour parricide. L'insensibilité de l'étranger au moment de l'enterrement de sa mère est comme le meurtre de celle-ci, l'étranger en restant insensible a donc tuer père et mère.

Le visage de l'étranger.

Le procureur n'a pas totalement tort dans son analyse, de nombreux ponts associatifs relient la scène de la plage et la scène de l'enterrement, mais il a une forme de « contre-transfert » négatif, il manque de bienveillance, manque la question de l'enjeu de fond, il manque la question centrale de l'étrangeté, celle de sa cause.

Yabancının yüzü.

Savcı, yaptığı çözümlemede çok da haksız değildir; kumsal sahnesiyle cenaze sahnesini birleştiren çokça çağrışım köprüsü vardır; ancak olumsuz bir "karşıaktarım" biçimi vardır savcının, iyi niyetten yoksundur, temel meseleyi sorgulamaz, yabancılığın asıl sorununu, bu sorunun nedenini kavrayamaz.

Bu noktada klinisyen daha ileri gitmelidir.

Dava sırasında yabancıya niçin öldürdüğü sorulduğunda, ancak şu cevabı verebilir: "Güneş yüzünden". Bu cevap mahkeme salonundakileri hem güldürür hem de dehşete düşürür; saçma görünür, bu cinayetteki saçmayı dile getirir. Ama klinisyen anlar, pınara giden yolda, "cenaze günündekiyle aynı güneş" vardı diyen yabancıyı anlar. İki sahneyi birleştiren yalnızca savcının sunduğu kanıtlar değildir, yabancının zihninde de birleşmişlerdir, hem de en başından beri. Aynı göz kamaşması, aynı parıltı, aynı sıcak söz konusudur. Cenaze sırasında annenin can dostunun bayılmasına, sahneden çıkmasına neden olan aynı sıcaktır. Anneyle çift oluşturacak konumdaki bu dost, dolayısıyla baba konumundaki kişi, sahneden çekilir, bir anlığına yok olur, yabancının kumsalda yitip gidecek olan sebebi gibi yitip gider.

Daha önce belirttiğimiz gibi, göz kamaşması, aşırı aydınlık, varsanılı bir şişkinliğin; iki zaman, iki sahne arasındaki zayıf bir noktanın, bu iki sahneyi birbirine "yapıştıran" bir dikişin klinik göstergesidir.[2]

2 Bu konuda bkz. M. Ravit ve R. Roussillon, "La scène du crime: cette autre image des confins de la subjectivation" (Cinayet Sahnesi: Öznelleştirmenin Sınırlarının Bir Diğer İmgesi), *Revue Française de la Psychanalyse* S. 4, C. LXXVI, PUF, Paris, s. 1037-1051.

Là le clinicien doit pouvoir aller plus loin.

Quand pendant le procès on demande à l'étranger pourquoi il a tué ?, il ne peut que répondre : « à cause du soleil ». La réponse fait rire, elle terrorise en même temps l'auditoire, elle apparaît comme absurde, elle dit l'absurde de ce meurtre. Mais le clinicien entend, il entend l'étranger dire sur le chemin de la source « c'était le même soleil que le jour de l'enterrement ». Les deux scènes ne sont pas associées que par la charge du procureur, elles sont aussi associées dans la psyché de l'étranger et ceci dès le départ. C'est le même éblouissement, le même éclat, la même chaleur. Celle qui fait s'évanouir l'ami de cœur de la mère lors de l'enterrement, qui lui fait quitter la scène. L'ami de cœur celui qui serait en position de faire couple avec la mère, en position d'être le père donc, il disparaît de la scène, disparaît pendant un moment, s'évanouit comme la raison de l'étranger va s'évanouir sur la plage.

Nous l'avons évoqué l'éblouissement, l'extrême clarté est le signe clinique d'une boursoufflure hallucinatoire, d'un point de collapsus entre deux temps, deux scènes, d'un point de suture qui « colle » ensemble ces deux scènes.[1]

L'un des reproches majeurs du procureur est que, lors de l'enterrement, l'étranger n'avait

1 Sur ce point cf. 2012- M Ravit et R.Roussillon, La scène du crime : cette autre image des confins de la subjectivation, *Revue Française de Psychanalyse N°4, Tome LXXVI*, PUF, Paris, p- 1037-1051.

Savcının başlıca suçlamalarından biri, cenaze töreninde yabancının, ölü annesinin yüzünü görmek istemeyişidir. Bekçi tabutun kapağını kaldırılması kolay olsun diye vidalamamıştır. Vidalar, göz önünde parlarlar, Arap'ın güneşte, o günküyle "aynı güneşte" parlayan bıçağı gibi. Yabancı, annesinin yüzünü, ölünün yüzünü görmeyi reddetmiştir; ama dikkatler hemşirenin yüzüne döner, kadının yüzü sargılıdır ve bekçi kadının burnunu harap etmiş çıbandan söz eder. Yabancı, parlayan vidadan sargılı, ifadesiz, gizlenmiş, annesini görmek bile istemeyen kişiye, belki de sert bakan bu yüze döner.

Marie'nin, tek ziyaretçisinin, tek dostunun yüzündeki inatçı gülümsemeyi vurguladıktan sonra, kendisine boş yere gülümsemeye çalıştığı sırada, hapishanedeki tepsinin dibinde gördüğü sert yüzdür bu. Ayna kendi gülümsemesini yansıtmaz, aynadaki yüz serttir, tüm çabalarına karşın aynada kendi yansımasını güldürmeyi başaramaz.

Camus *Sisifos Söyleni*'nde, saçmanın başlıca deneyimlerinden biri olarak, "sevilen kadının yüzünün yabancılaştığı" ânı anacaktır. *Caligula*'da, kahraman seri cinayete geçmeden hemen önce, Camus, Caesonia'yla bir diyaloğu anar, bu diyalogda kadının yüzü soğuk görünür, acımasızdır, duyarsızdır, zalimdir ve bu noktada kahraman edime geçer. *Yabancı*'da, yinelemeli bir biçimde, kahraman annesinin suskunluğunun, iletişim yoksunluğunun altını çizer; birbirlerine söyleyecek hiçbir şeyleri yoktur, hiçbir şey paylaşmazlar.

---

pas voulu voir le visage de sa mère morte. Le garde avait laissé le couvercle du cercueil non clos pour pouvoir le soulever facilement. Les vis, apparentes, brillaient, elles brillaient comme le couteau de l'arabe avait briller au soleil, « le même soleil » que ce jours là. L'étranger avait refusé de voir le visage de sa mère, le visage de la morte, mais l'attention s'était portée sur l'infirmière, celle-ci avait le visage bandé et le garde avait évoqué le chancre qui lui avait dévoré le visage, le nez. De la vis qui brille l'étranger glisse vers le visage bandé, inexpressif, caché, peut être sévère à l'égard de celui qui ne veut même pas voir sa mère.

C'est un visage sévère que lui renvoie aussi en miroir le fond de sa gamelle dans la prison, lorsque, après avoir souligné le sourire insistant du visage de Marie, sa seule visite, sa seule amie, il cherche en vain à se sourire à lui même. Le miroir ne reflète pas son sourire, le visage dans le miroir est sévère, il ne parvient pas à dérider son image dans le miroir, malgré tous ses efforts.

Camus évoquera dans *Le mythe de Sisyphe*, comme l'une des expériences majeures de l'absurde, celle dans laquelle « le visage de la femme aimée devient étranger ». Dans *Caligula*, juste avant la bascule du héros dans le meurtre en série, Camus évoque un dialogue avec Caesonia, un dialogue ou le visage de la femme apparaît froid, cruel, insensible, implacable, et c'est la bascule dans l'acte. De manière répétitive dans l'*Étranger*, le héros souligne le silence de sa mère, leur absence d'échange, ils n'ont rien à se dire, ne partagent rien. C'est même ce qui a poussé la mère à rejoindre cet asile. Pas d'écho sur ce visage, pas de réponse.

Anneyi yaşlılar yurduna gitmeye iten de budur. Onun yüzünde herhangi bir yankı okunmaz, cevap okunmaz.

Camus, *Sisifos Söyleni*'nde, bu durumun temelini özetleyen ve saçmayı tanımlayan bir ifadeyle ilk bölümün gerekçesini sonlandırır: *"Saçma, insani çağrıyla dünyanın aptalca suskunluğu arasındaki çarpışmadan doğar."*

Burada her şey söylenmiştir, meselenin özü buradadır, Yabancı'yı bir yabancı yapan, kendisine, dünyaya, başkalarına yabancı kılan, dünyayı saçmaya dönüştüren, "dünyanın aptalca suskunluğudur". Ancak *Sisifos Söyleni*'nin *Yabancı*'ya eklediği şey, yabancının söylemediği, düşündürmediği şey, suskunluğun çağrıya yanıt vermesi, çağrıya cevap yokluğu olarak gelmesi, yankı yokluğu olmasıdır.

Yüz serttir, soğuktur, ses sessizdir, insani çağrı yankı bulmaz ve saçma, dünyanın tepesine iner, simgeselleştirilmemiş ilkel suçluluk, insanlık dışının bir biçimini içinde taşıyor olma hissi bu yüzü sarmalar.

Yabancı'nın daha en başında, kahraman özür diler, kendisini suçlu hisseder ve bunu sürekli yineler, vurgular, tıpkı özürlerinin ve suçluluk duygusunun saçmalığını vurguladığı gibi. Patronuna annesinin öldüğünü, ölmüş bulunduğunu, cenazeye gitmesi gerektiğini söylediği için suçludur, ölüm bir Cuma günü gerçekleştiği ve bu iş haftasonuna kadar uzayacağı için suçludur, her şeyden ve hiçbir şeyden dolayı suçludur, olup bitenlerden dolayı suçludur, olayların akışını değiştiren şeylerden dolayı suçludur, hissettiklerinden dolayı suçludur, hissetmediklerinden dolayı suçludur.

Camus conclu l'argument de la première partie du *Mythe de Sisyphe* par une formulation qui résume l'essentiel de celle-ci et définit l'absurde : « *l'absurde naît de la confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde* ».

Là tout est dit, l'essentiel est là, ce qui fait de l'Étranger un étranger, à soi, au monde, aux autres, ce qui fait basculer le monde dans l'absurde c'est « le silence déraisonnable du monde ». Mais ce que *Le mythe de Sisyphe* ajoute à l'*Étranger*, ce que l'étranger ne dit pas, ne rappelle pas, c'est que le silence vient en écho de l'appel, c'est qu'il vient comme l'absence de réponse à l'appel, l'absence d'écho.

Le visage reste sévère, froid, la voix silencieuse, l'appel humain sans écho, et l'absurde tombe sur le monde, la culpabilité primaire, non symbolisée, le sentiment d'être porteur d'une forme d'inhumanité, l'envahit.

Dès le début de l'*Étranger* le héros s'excuse, se sent coupable, et ceci de manière répétitive, qu'il souligne, comme il souligne l'absurdité de ses excuses et de son sentiment de culpabilité. Coupable de dire à son patron que sa mère est morte, qu'elle soit morte, qu'il doit aller à son enterrement, coupable que celui-ci ait lieu un vendredi et que cela prolonge le week end, coupable de tout et de rien, coupable des évènements, de tous les évènements qui modifient le cours des choses, coupable de ce qu'il ressent, coupable de ce qu'il ne ressent pas.

Le sentiment de culpabilité incernable est ce qui pousse au crime souligne Freud dans son article de 1916 *Criminel par sentiment de culpabilité*, le crime tente de donner contenu

Kuşatılamayan suçluluk duygusu suça iter, diye belirtir Freud, 1916 tarihli "Suçluluk Duygusuyla Suçlu" başlıklı makalesinde; işlenen suç, ilk ensestin biçimleri arasında, birincil narsisizm zamanlarında, ilk aynanın, annenin yüzünün katı yansımaları arasında yitip gitmiş, dışarıdan gelen bu duyguya bir içerik yüklemeye çalışır.

Yabancı, çağrılarının, hamlelerinin yankısını, yansımasını bulamayınca yabancılaşır; o boş, görüntüsüz, maskelenmiş ekranın gözkamaştırıcılığıyla karşı karşıya geldiğinde, kendi ruhunun, duygulanımsal insanlığının yabancısı ve katili olur.

Burada çağdaş psikanalist, *infans*'ın,[3] kendi içindeki karanlık yanı, gizemli yanı belirlemesine olanak tanıyan annenin yüzünü ilk ayna, özdeşleşme aynası olarak gören D. W. Winnicott'un varsayımıyla bağlantıyı görecektir. Çünkü küçük bebeğin annesi, çocuğun dile getirmeye çalıştığı şeyi, onun çağrısını, hamlesini paylaşır, tanır, belirler; bebeğin aydınlanmasını ve "her şeyin kurtulmasını" sağlar.

Tersine, yankı, yansıma, paylaşma yokluğu aynayı karartır ya da kör edici hale getirir ve "nesnenin gölgesi benliğin üstüne vurur", nesnenin gölgesi benliği sarar, dünyanın üstüne düşer, onu saçmalaştırır, "karanlık" yapar. İşte bu noktada, bu beyaz ve soğuk melankoli anında umutsuzluk, mutlak umutsuzluk, dünyayı anlamsızlaştıran umutsuzluk biçimlenir.

3 (*Lat.*) Çocukluğa geçişi belirleyen dilsel kazanımdan önceki bebek. (ç.n.)

à ce sentiment venu d'ailleurs, perdu dans les formes de l'inceste premier, dans les temps du narcissisme primaire, perdu dans les reflets sévères du miroir premier, du visage de la mère.

L'Étranger devient étranger par absence d'échos, de reflets, à ses appels, à ses élans, il devient étranger et meurtrier, de sa psyché, de son humanité affective, quand il rencontre l'éblouissement de cet écran vide, sans image, masqué.

Le psychanalyste contemporain aura reconnu le lien avec l'hypothèse de D.W.Winnicott concernant le visage de la mère comme premier miroir, comme miroir identifiant, permettant à l'*infans* d'identifier ce qui est encore obscur en lui, ce qui est énigmatique. C'est bien parce que la mère du petit bébé, partage, reconnaît, identifie ce que l'enfant cherche à exprimer, son appel, son élan, que celui-ci s'éclaire et que « tout est sauvé ». La mère à cet âge là c'est le monde, le seul monde, tout le monde que connaît le bébé.

Inversement l'absence d'échos, de reflet, de partage, assombrit le miroir ou le rend aveuglant, et « l'ombre de l'objet tombe sur le moi », l'ombre de l'objet envahit le moi, tombe sur le monde, le rend absurde, le rend « obscur ». C'est là, dans ce moment de mélancolie blanche, froide, que le désespoir prend forme, le désespoir absolu, celui qui désignifie le monde.

Camus évoquait, nous l'avons rappelé, les seules issues au désespoir de l'homme absurde le suicide et le meurtre. La trilogie du négatif montre qu'une troisième issue existe quand tout cela peut être mise en scène représenté, pensé : la création. Car camus

Daha önce anımsattığımız gibi, Camus saçma insanının umutsuzluktan çıkış yollarını dile getirmiştir: İntihar ve cinayet. Olumsuz üçlemesi bütün bunlar sahnelenip temsil edildiğinde, düşünüldüğünde, üçüncü bir çıkış yolunun varlığını gösterir: Yaratım. Çünkü Camus, riskli bir yaşam sürse bile, yaşamda riskler alsa bile, ne öldürür ne de intihar eder; Camus yaratır, bir yapıt üretir, bir iz bırakır, başkaları için düşünür, bahtsızların acısını paylaşır, kurbanların Araplar olduğunu duyurmak için, Nazi cellatlarını ifşa etmek için harekete geçer ve haklıları savunur...

Böylelikle yaratmanın meselelerinden birini, belki de temel, başlıca meselesini aydınlığa kavuşturur. Burada yaratmak ilk karanlığa ışık tutma girişimidir: "Kendi karanlık yanıyla yaratır insan," diye yazar *Tersi ve Düzü*'nde, bu karanlığı aydınlatmak için yaratır. İlk çevrede pek de esnek olmamış ne varsa esnek kılabilmek, onu esnetmeye çalışmak üzere yaratır. Yaratım düzenekleri bu ilk esnemezliğin izini taşırlar; taş olsun, sert metal olsun, saçmanın gizemi ya da başka şey olsun, öznenin bunları dönüştürüp kendisine uydurma çabasının sürecidirler.

Fransızcadan çeviren: Esra Özdoğan

---

ni ne tue, ni ne se suicide, même s'il vit une vie à risque, s'il prend des risques dans la vie, Camus crée, il produit une œuvre, laisse une trace, pense pour les autres, partage la peine des mal aimés, s'engage et plaide pour dénoncer les victimes que sont les arabes, pour dénoncer les bourreaux nazis...

Du coup il éclaire l'un des enjeux de la création, peut être l'enjeu central, majeur de celle-ci. Créer ici c'est tenter d'apporter de la lumière à l'ombre première, « on crée avec la partie obscure de soi » écrit-il dans *L'envers et l'endroit*, on crée pour tenter de l'éclairer. On crée pour rendre malléable ce qui ne le fut pas assez dans l'environnement premier, pour tenter de le rendre malléable. Les dispositifs de création portent la trace de cette non malléabilité première, le processus celle de l'effort du sujet pour la transformer et l'ajuster à soi, quelle soit pierre, métal dur, énigme absurde ou que sais-je encore.

SİNEMADA
YABANCILIK / TUHAFLIK

Playback'i Yakalamak

YAVUZ ERTEN

Burada Anne Brun'un metninin bana çağrıştırdıklarını kısaca ele alacağım.

Slavoj Žižek *Sapığın Sinema Rehberi*'nde, sinemanın kurgusal yapısının bir yanılsama olup gerçekliğin karşıtı olduğu düşüncesine karşı çıkar. Ona göre kurgusal olandan arındırırsak ortada gerçeklik diye adlandırılan şeyden eser kalmaz. O, insani arzunun tabiatla bir ilişkisinin olmadığını ve kurgusal olduğunu ileri sürer. Sinema arzu edileni vermez ama neyin arzu edileceğini gösterir ve tanımlanmış gerçekliğin içinde arzunun zembereğini kurar.[1]

Žižek yine aynı çalışmasında, Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör*, William Friedkin'in *Exorcist* ve Ridley Scott'un *Alien* filmleri üzerinden "ses" olgusuna odaklanır. Ses'i bünyedeki yabancı olarak tasvir eder. Bu ses, diktatöre bir ikiz kadar benzediği için bir anda kendini kürsüde bulan Yahudi berberi ele geçiren ve ağzından dökülmeye başladığı zaman kitleleri, o diktatör gibi hareketlendirmesine (her ne kadar dile getirdiği içerikte fark olsa da) sebep olandır. Berber o sesin vücut bulmasında bir araçtan (medyum) ibaret olur. Ağzından çıkan sesi duyup kendisi de şaşırır.

Alien ve *Exorcist*'te de şaşkınlık yaratan sesler vardır. Bünyede yabancı olan o bünyenin alanını ve imkanlarını kullanır. Çevredekiler "yabancı"yı bulunduğu yerden çıkarıp atmaya çalışırlar. Ancak o, belli bir bünyeden çıksa da başka bünyelerin içine dalıp bu sefer onları ele geçirebilecek kuvvet ve kabiliyettedir.

1 Fiennes, Žižek, Eno ve Myers, *The pervert's guide to cinema.*

Slavoj Žižek'in işaret ettiği anlamın çerçevesinden düşünürsek, ses'in eğretilediği şey bizde hem türle hem bireyle ilgili, hem ontolojik hem evrimsel hem psikanalitik bir merak uyandırır.

Her sabah aynaya baktığınızda, şarkı söyleyen veya o gün yapacağı konuşmanın provasını yapan bu et, sinir ve kemik bütününe işlevsel bir yabancılaşma ile bakmayı denediğiniz an bu tür bir merakın sizi götüreceği menzil emniyetli aşinayı aşar ve tekinsizin sınırlarından içeri sarkar.

Bella Habip bugünkü konuşmasında analizanı dinlerken "Kim konuşuyor?" sorusunu sormanın ve dinlemeyi o sorunun yanıtının izinde yapmanın işlevine değindi. Paula Heimann da[2] psikanalitik dinleme için gerekli sorular olduğunu söylemişti: Kim kime konuşuyor? Ne söylüyor? Niye söylüyor? Niye şimdi söylüyor? Ben, aynaya bakan çıplak maymun sahnesine dönerek bu sorulara şu ünlemli şaşkınlığı da ekleyebilirim: "Aaa konuşuyor!" Bu şaşkınlık *Exorcist* veya *Alien*'da hırlayan bedene korkuyla bakan çevredekilerin duygusuna yakındır.

Tabii ki burada üzerinde durulan ses olgusu yoğunlaştırılmış bir anlam yüzeyini temsil eder. Ses deyince sesin ifade ettiği sözü, sözün barındırdığı anlamı ve anlamın içerdiği kurguyu ve kurgunun ana çatısı olan fanteziyi kastediyoruz. Fantezi de bireyin ruhsallığı ile sınırlı olmayıp, sahnenin karanlık yerinde kalan gizli bir "koro" olarak kuşaklararası geçişleri de barındırır.[3]

Anne Brun'un metninde analizanı dinlerken onun içinden konuşan bir başkasını duyabilmek örneğini hatırlarsak, psikanalitik dinleme ile başka sesleri ve seslerin yoğunlaşmasında saklı kurgu ve fantezileri fark edebilmeyi zaman içinde kötü bir dublajın sırıtmasına benzetebiliriz. Sözler ve ağız birbirine uymaz. Ya da bu benzetmenin yolundan devam edersek, analistin başardığı bir playback'i yakalamaktır. David Lynch'in *Mulholland Drive* filminde olduğu gibi... Rebekah del Rio sahnede tüyleri diken diken eden bir sesle "Lloranda"yu söylerken yığılır, bir ihtimal ölür, ancak şarkı devam eder.[4]

Tekinsiz, psikanalizin naif versiyonlarının savunduğu gibi benliğe yabancı içgüdüler midir? Yoksa bedenin içindeki bu ses ve bu sesin arkasındakiler midir?

Psikanalizin başlangıç yıllarında "benliğin evinde" tekinsiz olarak, yabancı olarak görülen ruhsallıktaki hayvansı yandı. O, sıcak ve rahat yatağı-

2 Heimann, P., "Dynamics of Transference Interpretations"
3 Scharff, D. E. & Scharff, J. S., *The Interpersonal Unconscious.*
4 Fiennes, Žižek, Eno ve Myers, *age.*

mızda uyurken, tepedeki ormandan şehre ulaşan ve bizi yatağımızda irkilten bir kurt uluması gibiydi. Oysa psikanalizin bugününde "tabiatın evindeki" tekinsiz ve yabancı, bedeni dönüştüren kurgudur. Anne Brun'un konuşmasında Almodovar'ın yönettiği *Annem Hakkında Her Şey*'e göndermeler yaparak ortaya koyduğu şekliyle bu kurgu, artık bastırma savunmasından kurtulmuş veya haniyse kurtulmuş hali ile kendi öyküsünü bedene yazar, kendi resmini bedene çizer. Fırçası ve kalemi çoğunlukla plastik cerrahi, kozmetik endüstri ve modadır.

Bu bağlamda cinsiyet (*sex*), toplumsal cinsiyet rolleri (*genders*) ve cinsellik (*sexuality*) olgularının bir süreksizlik ile birbirlerinden kopuk şekilde var olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu olguların arasındaki boşlukların kurguyla doldurulduğunu söyleyebiliriz. Beden ve onun cinsiyeti tabiattır ancak cinsiyet rolleri ve cinsellik kurgudur.

Anne Brun'un yazısında çok güzel ortaya konduğu gibi bu kurgu, dilden (ses'ten, söz'den,anlam'dan, kurgu'dan ve fantezi'den) aldığı kökene uygun olarak cinsiyet farkını, kuşak farkını, ben ve öteki arasındaki sınırı ve ölümlülüğü reddeder.

Bu reddedişin sonuçlarını patolojize etmeye meyleden psikanalitik düşüncelerimiz için zorlu bir yüzyıl başlamıştır. Anne Brun'un konuşmasında tanımladığı "kaleydoskop özne" sadece psikiyatrik değil psikanalitik önyargıları ve kalıplaşmış düşünceleri zorlayacaktır. Her ne kadar üstün bir düşünce sistematiği olsa da psikanaliz de içinden doğduğu *Zeitgeist*'tan etkilenmiştir ve o bağlamın izlerini taşımaktadır. Psikanalizin on dokuzuncu yüzyıl – yirminci yüzyıl kavşağındaki kuram ve kavramlarını "çağları aşan doğrular" olarak göremeyiz. Almodovar filmlerinin kaleydoskop kimlikli kahramanları psikanalistler olarak bizim düşüncemizin karşı karşıya olduğu bu meydan okumanın aktörleridir. Bu tür meydan okumalar psikanalizi yeni çözümlere ve yeni yaratıcılıklara taşıyacaktır.

Kaynakça

Fiennes, S., Žižek, S., Eno, B., Myers, T., *The pervert's guide to cinema*, Amoeba Film, Lone Star Productions., & Mischief Films, Londra: P Guide, 2006.

Heimann, P., "Dynamics of Transference Interpretations", *International Journal of Psycho-Analysis*, S. 37, 1956, s. 303-310.

Scharff, D. E. & Scharff, J. S., *The Interpersonal Unconscious*, Jason Aronson, 2011.

Almodovar Sineması'nda Tuhaf Transseksüel Figürü

ANNE BRUN

Tuhaflık, çağdaş yaratıda, artık yalnızca Freud'un klasik tekinsizlik kuramı çerçevesinde, düşlemlerin ve bastırılmış bilinçdışı arzuların yeniden ortaya çıkması olarak tanımlanmıyor. Bu kuram on dokuzuncu yüzyıl fantastik edebiyatını çok iyi açıklar, ancak çağdaş yaratıda tuhaf olan, bilimin ve tıbbi tekniklerin katkılarıyla alt üst olan bedenle ilişkimizi sorgulayan sanatçılar tarafından sergilenen modernliğin sınırsız beden tuhaflığına karşılık gelir.

La Figure Etrange du Transsexuel dans le Cinema D'Almodovar

ANNE BRUN

L'étrange dans la création contemporaine ne se définit plus seulement par la résurgence de fantasmes et de désirs inconscients refoulés, selon la théorie freudienne classique de l'Inquiétante étrangeté. Cette théorie rend fort bien compte de la littérature fantastique au 19ème siècle, mais l'étrange dans la création contemporaine rencontre l'étrangeté des corps extrêmes de la modernité, mis en scène par les artistes, qui interrogent notre rapport au corps, bouleversé par les apports de la science et des techniques médicales.

Depuis les années 1960 en effet, le corps humain est devenu dans de nombreuses approches et courants artistiques, une matière et un support de métamorphoses multiples,



1960'lı yıllardan bu yana, örneğin *beden sanatı*'nda, *posthuman sanat*'ta (insan-sonrası sanat) olduğu gibi, insan bedeni çok sayıda yaklaşımda ve sanat akımında, bir malzeme ve birçok metamorfozun dayanağı, bir araştırma ve deneyleme nesnesi haline aldı. Sanatçının işi, çoğu kez manipülasyon yoluyla ve kendi bedenini "yapıt" haline getirerek, bilimsel ve teknik ilerlemelerle derinden değişikliğe uğramış bedenle olan bağımızı sorguluyor. Cinsiyetli bedene, kimliğe ve cinsiyete ilgi, aynı bunların dönüşümlerine olduğu gibi, tıbbın güncel deneyleriyle etkileşim içinde, çağdaş sanat eserlerinin temel tematikleri haline geldi. En mükemmel metamorfik beden figürünün, hem deneysel tıp hem de sanat sahnesinde boy gösteren gerçek çağdaş yaratının, transseksüelin bedeni olduğunun altı sık sık çizilir.[1]

1 Korff- Sausse S., "Le corps extrême dans l'art contemporain"

---

un objet de recherches et d'expérimentations, par exemple dans le body art, l'art charnel, l'art post-humain. Le travail de l'artiste, souvent par la manipulation et par la mise « en œuvre » de son propre corps, interroge notre lien au corps, profondément modifié par les avancées de la science et des techniques. Le rapport au corps sexué, à l'identité et au genre, ainsi que leurs transformations, sont devenus une thématique essentielle des œuvres d'art contemporaines, en écho avec les expérimentations actuelles de la médecine. On souligne souvent (Korff-Sausse) qu'une figure du corps métamorphique par excellence est celle du transsexuel, véritable création contemporaine, mise en jeu à la fois sur la scène expérimentale de la médecine et sur la scène de l'art.

Dans ce contexte artistique et sociétal, l'œuvre cinématographique de Pedro Aldomovar met précisément en scène la question du transgenre, sous toutes ses formes, dans une esthétique des métamorphoses qui transgresse les limitations, décloisonne les genres, et remet en cause les déterminismes biologiques du corps.

Je vous propose d'interroger la notion freudienne d'étrange dans le processus créateur, à partir de trois figures de transsexuels dans le cinéma d'Almodovar. Voici mon hypothèse : alors que dans la théorie freudienne, ce qui est refoulé apparaît dans l'inquiétante étrangeté de l'œuvre, qui réalise les désirs inconscients tant du créateur que du récepteur de cette œuvre, chez Almodovar, l'inquiétant étranger prend une autre forme, portée par la figure du

Bu sanatsal ve toplumsal bağlamda, Pedro Almodovar'ın sinematografik yapıtı, tüm biçimleriyle, bütün sınırlamalara karşı gelen, cinsler arasındaki duvarları kaldıran bir metamorfoz estetiği içinde ve bedenin biyolojik determinizmlerini tartışmaya açarak, tam olarak trans kimlik (*transgender*) sorununu ortaya koyar.

Size, Almodovar sinemasındaki üç transseksüel figürden yola çıkarak Freud'un tuhaf kavramını sorgulamayı öneriyorum. Benim varsayımım şöyle: Freud kuramında, bastırılmış olan, bu yapıtın yaratıcısı kadar alıcısının da bilinçdışı arzularını gerçekleştiren yapıtın tekinsizliğinde ortaya çıkarken, Almodovar'da, transseksüelin taşıyıcısı olduğu tekinsizlik başka bir biçim alır: Bu figür bastırma ve iğdiş edilme meselesine bağlanmaktan çok, tıbbın biyolojik determinizmlerden uzaklaşmaya izin verdiği bir bağlamda, ilkel kaygıların ve ilksel kimliğin değişimlerinin ortaya konmasıyla ilgilidir.

Almodovar'ın yapıtının içeriği üzerinde durmadan önce birkaç kelime: Bu sinemacı, çarpıcı bir sanat hareketi olan Movida'nın önemli temsilcilerinden biridir, argo bir kelime olan Movida, "âlem" şeklinde çevrilebilir, Franco'nun ve diktatörlüğün işbirlikçisi bir Katolik Kilisesinin despotizminden sonra, 80'li yıllarda Madrid'de ortaya çıkan bir toplumsal patlama ve mücadele hareketidir. Franco Dönemi bir biçimde, totaliter bir ideolojinin ve din baskısının kısıtladığı, tutsak bedenlerle göstermişti kendini.

Franco rejiminin ortadan kalmasından sonra, beyazperdede yavaş yavaş

---

transsexuel : celle-ci renvoie moins à la question du refoulement et de la castration qu'à la mise en scène de détresses primitives et des avatars de la construction de l'identité première, dans un contexte où la médecine permet de s'éloigner des déterminismes biologiques

Quelques mots d'abord pour situer le contexte de l'œuvre d'Almodovar : ce cinéaste est un des représentants phares du mouvement artistique flamboyant de la Movida, mot d'argot qui peut se traduire par « nouba », « fête », qui apparaît à Madrid dans les années 80 comme un mouvement d'explosion et de contestation, après le despotisme de Franco et d'une Église catholique complice de la dictature. L'ère franquiste a été en quelque sorte marquée par des corps prisonniers, réprimés par une idéologie totalitaire et par le poids de la religion.

Après la disparition du régime franquiste, de nouveaux corps filmiques sont peu à peu apparus à l'écran et Almodovar fut alors l'un des plus fervents protagonistes de cette évolution. Dans son cinéma, les corps se rebellent contre toute forme de soumission, ils se libèrent, exhibent leur chair, et vivent la démesure, l'alcool, les drogues dures, le sexe débridé : il s'agit de dépasser tous les interdits et de filmer la sexualité, la jouissance des corps, autant hétérosexuels qu'homosexuels. Le cinéma d'Almodovar représente particulièrement des corps interdits, sexuellement indéterminés : la mise en scène fréquente des transsexuels semble à un premier niveau de lecture, représentative de cette liberté de revendiquer les deux sexes, sans limites.

sinemaya özgü yeni bedenler belirmeye başladı ve Almodovar bu evrimin en ateşli başoyuncularından biri oldu. Almodovar sinemasında, bedenler boyun eğişin her biçimine başkaldırır, etlerini teşhir eder ve ölçüsüzlüğü yaşarlar; alkol, ağır uyuşturucular, sınır tanımayan seks: Tüm yasaklar çiğnenir ve cinselliğin, hem heteroseksüel hem de eşcinsel bedenlerin hazzının filmi çekilir. Almodovar sineması özellikle cinsel olarak belirsiz, yasak bedenleri gösterir: Sık sık transseksüellerin sahneye çıkması ilk okumada, her iki cinsin de sınırsızca talep etme özgürlüğünün temsili gibidir.

Almodovar sinemasındaki transseksüel figürlerin evrimini üç filmden hareketle ele alacağım: *Annem Hakkında Her Şey* (1999), *Kötü Eğitim* (2004), *İçinde Yaşadığım Deri* (2011).

Annem Hakkında Her Şey, taparcasına sevdiği oğlu Esteban'la birlikte Madrid'te yaşayan Manuela'nın öyküsünü anlatır. Manuela oğlunu on yedisine bastığı doğum gününde, büyük oyuncu Huma Rojo'nun rol aldığı *Arzu Tramvayı*'nı izlemek üzere tiyatroya götürür. Çıkışta, oyuncudan imza istediği sırada, bir arabanın çarpması sonucu Esteban ölür. Manuela organ bağışı konusunda ailelerle çalışmaktadır, ancak bu kez kendisi oğlunun kalbini bağışlaması talebiyle karşı karşıya kalır ve bunu kabul eder. Oğluna, tanımadığı babasının kimliğini on yedi yaşına bastığı akşam açıklayacağına dair söz vermiş olan Manuela, sonrasında babayı bulmak üzere Barselona'ya gider. Bu arayışı sırasında bir arkadaşıyla, fahişelik yapan çok cömert bir transseksüel olan Agrado'yla karşılaşır.

Je vais évoquer l'évolution des figures de transsexuels dans le cinéma d'Almodovar, à partir de trois films, *Tout sur ma mère* (1999), *La mauvaise éducation* (2004) et *La piel que habito* (2011).

Tout sur ma mère raconte l'histoire de Manuela, qui vit seule à Madrid avec son fils Esteban qu'elle idolâtre. Pour son anniversaire, il a dix sept ans, elle l'emmène au théâtre voir la grande actrice Huma Rajo dans *Un tramway nommé désir*. À la sortie, alors qu'Esteban demande un autographe à l'actrice, il est renversé et tué par un automobiliste. Manuela, qui travaille avec les familles pour la transplantation d'organes, est alors confrontée elle-même à une demande de transplantation du cœur de son fils, ce qu'elle accepte. Puis Manuela, qui avait promis à son fils de lui révéler le soir de ses dix sept ans l'identité de son père inconnu, part à la recherche de ce dernier à Barcelone. Au cours de cette quête, elle retrouve une amie, Agrado, transsexuelle prostituée, très généreuse. Elle rencontre par ailleurs une jeune religieuse, Rosa, qui est enceinte aussi du père de son fils Esteban, Lola, qui est un transsexuel atteint du sida. Elle prend soin de Rosa, qui est rejetée par sa famille, et l'accompagne dans sa maternité. Elle travaille aussi pour Huma Rajo, à qui elle révélera le rôle qu'elle a joué dans la mort de son fils. Elle ne retrouve Lola qu'à la fin du film, peu avant sa mort, lors de l'enterrement de sœur Rosa, qui meurt du sida transmis par Lola, après avoir donné naissance à un fils, aussi nommé Esteban. Manuela repart à Madrid avec

Diğer yandan, AIDS'e yakalanmış bir transseksüel olan Lola'dan, yani kendi oğlunun babasından hamile kalmış bir rahibe olan Rosa'yla tanışır. Manuela, ailesinin reddettiği Rosa'ya bakar ve hamilelik sürecinde ona yardımcı olur. Oğlunun ölümünde nasıl bir rol oynadığını açıkladığı Huma Rojo için de çalışır. Manuela, Lola'yla ancak filmin sonunda, o ölmeden hemen önce, Esteban adında bir erkek çocuğu dünyaya getirdikten sonra, Lola'nın bulaştırdığı AIDS'den ölen rahibe Rosa'nın cenazesinde karşılaşır. Manuela bir bakıma ölmüş oğlu Esteban'ın yerini dolduran, Rosa'nın oğlu yeni Esteban'la birlikte Madrid'e döner. Bebeğe, mucize eseri annesinden AIDS bulaşmamıştır. Film, iletim ve sürekli yeniden doğuş üzerinedir: Henüz bir erkek görünümündeyken Lola'nın ilk ismi Esteban'dır, ayrıca iki oğlunun isimleri de Esteban'dır: Bu film, sürekli yeniden doğma düşlemini, hem metamorfoz ve değişim gibi, hem de aynı olanın kuşaklar boyu sonsuzca kopyalanması gibi yansıtır.

Filmde iki tür transseksüel vardır, erkekten kadına başarıyla dönüşümün mutlu figürü, dirimsel devinimlik ve coşkunun tarafındaki Agrado, ve temelde ölüme yazgılı, iki çocuk babası Lola figürü. Tamamen ameliyat olmuş transseksüeller değillerdir, meme implantasyonu yaptırmışlardır ancak penislerini muhafaza etmişlerdir. Burada amaç, tek bir cinsel kimliği kesinleyerek, Green'in deyişiyle "gizlenmiş hayali hakiki cinsiyete mümkün olduğunca varlık kazandırmak üzere",[2] "gerçek sahte cinsiyeti" dışarıda bırak-

2 Green, "La sexualisation et son économie", s. 909.

---

le nouvel Esteban, fils de Rosa, qui remplace en quelque sorte Esteban, son fils mort. Ce bébé échappe miraculeusement à la contamination du sida par sa mère. C'est un film sur la transmission et la renaissance perpétuelle : le premier nom de Lola était Esteban, quand il avait encore l'apparence d'un homme, et ses deux fils se sont appelés aussi Esteban : ce film met en scène un fantasme de perpétuelle renaissance, à la fois comme métamorphose et changement, à la fois comme éternelle duplication du même au fil des générations.

Deux types de transexuel apparaissent dans le film, Agrado, figure heureuse de la transformation réussie d'un homme en femme, du côté de l'élan vital et de la jubilation, et Lola, père des deux enfants, figure essentiellement vouée à la mort. Elles ne sont pas des transexuelles complètement opérées, elles se sont fait greffer des seins mais gardent leur pénis. Il ne s'agit pas ici d'affirmer une identité sexuelle exclusive et d'expulser, d'éradiquer complètement « le faux sexe réel », selon une expression de Green, « pour donner le plus d'existence possible au vrai sexe imaginaire camouflé » (Green, 1975, p 909). La transsexualité correspond ici plutôt au rêve d'être homme et femme à la fois, sans perdre la capacité de procréation, ce qu'incarne particulièrement Lola.

Agrado, homme devenu femme, détaille dans une séquence très drôle du film les multiples artifices, comme le silicone, l'implantation mammaire, qui font d'elle une femme authentique, qui garde la jeunesse par ailleurs grâce aux interventions de chirurgie

mak, tamamen kökünü kazımak değildir. Filmde transseksüellik daha çok, dölleme yeteneğini yitirmeden hem kadın hem erkek olma düşüne karşılık gelir, Lola bilhassa bunu temsil eder.

Kadın olmuş erkek **Agrado**, filmin çok komik bir sekansında, onu gerçek bir kadın, üstelik, fiyatlarıyla sayıp döktüğü estetik cerrahi müdahaleler sayesinde gençliğini koruyan bir kadın yapan silikon, meme implantasyonu gibi birçok yapay yöntemi sıralar. "Otantik olmak için", der, "insanın hayalini kurduğu kendi imgesine uygun olması gerekir": Böylelikle Agrado için, dönüşümler ve vücut ameliyatları arzuyu gerçekleştirmeyi, hayali hakiki cinsiyetin gerçekten varoluşunu teyit etmeyi sağlar: Yapay olan doğal olanla çatışmaz, tersine doğala giden yolu açar.

Bütün karakterlerin konuşmalarının merkezindeki, iki çocuk babası transseksüel **Lola** karakterine gelince, o ancak filmin sonunda, zayıf düşmüş ve AIDS'ten ölürken çıkar ortaya: Bu transseksüel figür, Almodovar filmlerinde yinelenen sorunsalları vurgular. Öncelikle babalık sorunu: Ortada olmayan babanın filmin sonunda nihayet görünmesiyle, rahibe Rosa'dan doğma ikinci oğlunun eğitiminde yerini yeniden Manuela'ya bırakması ve ortadan kaybolup ölmesi bir olur. Zaten Manuela'nın oğlunun filmin başındaki ölümü, tam da genç adam nihayet babasının kimliğini öğreneceği anda araya girer: Dolayısıyla baba figürü ölümden başka bir şey getiremezmiş gibidir, ki bu da, sonunda, yeni doğan bebeğe Lola tarafından AIDS bulaştırılmasıyla yinelenir.

---

esthétique, qu'elle énumère avec le prix de chaque acte médical. « Pour être authentique », dit- elle, « il faut être conforme à l'image que l'on a rêvé de soi-même" pour Agrado, les transformations et opérations du corps permettent ainsi de réaliser le désir, d'affirmer l'existence réelle du vrai sexe imaginaire : l'artifice ne s'oppose pas au naturel mais permet au contraire d'atteindre le naturel

Quant au personnage de Lola, transexuel père des enfants, au cœur du discours de tous les personnages mais absent durant la majeure partie du film, il apparaît seulement à la fin, affaibli et mourant du sida : cette figure transexuelle condense des problématiques récurrentes dans les films d'Aldomovar. D'abord la question de la paternité : au moment où le père absent apparaît enfin, c'est pour disparaître bientôt et mourir, laissant à nouveau la place à Manuela pour l'éducation de son deuxième fils, né de la religieuse Rosa. D'ailleurs la mort du fils de Manuela au début du film intervient juste au moment où le jeune homme va enfin connaître l'identité de son père : tout se passe donc comme si la figure paternelle ne pouvait apporter que la mort, ce qui est redoublé à la fin avec la transmission par Lola du sida au nouveau né.

Dans cet univers de femmes, le père ne peut pas assumer sa paternité et les mères accaparent leur enfant : la mort du jeune Esteban au début du film signe en quelque sorte l'impossible séparation entre le jeune homme et sa mère. Cette mère possessive, qui élimine

Bu kadınlar dünyasında, baba babalığını üstlenemez ve anneler çocuklarını tekeline alır: Genç Esteban'ın filmin başında ölmesi, bir şekilde, genç adamla annesinin ayrılmasının olanaksızlığına işaret eder. Babayı söyleminin dışında bırakan, zira Esteban'a babasının kimliğini açıklamayı reddeden bu sahiplenici anne, filmin sonunda oğlunun fotoğrafını babası Lola'ya vermeye razı olur. İşte o zaman, kendi travmasını Lola'ya aktarabildiğinde, yası sona erebilir: Lola bir oğlu olduğunu öğrenir ve hemen ardından da öldüğünü öğrenir: Böylece Manuela, melankolisini ölmekte olan Lola'ya teslim eder ve Lola'nın yeni çocuğuyla hayata yeniden başlar.

Manuela'yla Lola'nın son buluşması nefretin bittiğine işaret eder; Manuela Lola'nın *trans kimliğini* kabul eder: Bebeği Esteban'ı öpmek isteyen Lola'yı "Elbette kızım!" diye yanıtlar. Böylece Lola'nın bir kız olduğuna dair inancını paylaşır, oysa Barselona'dan tam da, adı Esteban olan ama Lola'ya dönüşen sevdiği bu adamın transseksüelliğini öğrendiğinde kaçmıştır: Lola'nın Manuela'dan olan çocuğuna babalık yapamaması bundandır. Filmin eğilimlerinden biri, seyirciyi *trans bireyin* kimliğini kabul etmeye özendirmektir, tıpkı Manuela'nın transseksüellere biyolojik kimliklerini atfetmekten vazgeçerek yaptığı gibi. Zaten, Almodovar'ın transseksüelleri sıklıkla ilgi çekici, komik, sempatik kılan filmlerinde, bu cinsel farklılıklara saygı duyulması için çok uğraşılmıştır. Peki, filmin bu mesajını psikanalitik bakış açısından nasıl değerlendirmeli?

Manuela'nın eski sevgilisi Esteban'ı bir kız olarak adlandırması, Winni-

---

le père dans son discours car elle refuse de dévoiler son identité à Esteban, finit par cèder à la fin du film la photo de son fils à son père Lola. Alors peut s'achever son deuil, quand elle peut transmettre à Lola son propre traumatisme : Lola apprend qu'il a un fils et aussitôt après qu'il est mort : Manuela dépose ainsi sa mélancolie en Lola qui va mourir et elle repart pour la vie avec le nouvel enfant de Lola.

La rencontre finale entre Manuela et Lola signe la fin de la haine, Manuela accepte le transgenre de Lola : elle répond à Lola qui veut embrasser son bébé Esteban : « Mais bien sûr ma fille » ! Elle partage ainsi la conviction de Lola d'être une fille, alors qu'elle a fui Barcelone précisément quand elle a appris la transexualité de cet homme qu'elle aimait, qui s'appelait Esteban lui aussi mais qui est devenu Lola : de ce fait il ne pouvait devenir le père de l'enfant dont elle était enceinte. Un des sens du film semble donc d'inciter le spectateur à accepter l'identité transgenre, comme Manuela, en renonçant à assigner les transsexuels à leur identité biologique. D'ailleurs, les films d'Almodovar, qui rendent les transsexuels souvent attachants, drôles et sympathiques, ont beaucoup œuvré pour le respect de ces différences sexuelles. Comment entendre ce message du film, dans une perspective psychanalytique ?

Cette façon dont Manuela désigne comme une fille son ancien compagnon Esteban fait écho à une séquence psychanalytique rapportée par Winnicott (1966) : voici ce que dit Winnicott à un patient homme : « Je suis en train d'écouter une fille. Je sais parfaitement

cott[3] tarafından aktarılan bir psikanaliz sekansına karşılık gelir: Winnicott bir erkek hastasına şöyle söylemiştir: "Şu anda bir kızı dinlemekteyim. Sizin erkek olduğunuzu gayet iyi biliyorum, ama benim dinlediğim bir kız ve bir kızla konuşur gibi konuşuyorum." Hasta: "Eğer bu kızdan birine söz edecek olsaydım, beni deli yerine koyarlardı." Winnicott: "Kız gibi konuşan siz değilsiniz, kızı gören ve bir kızla konuşan benim, oysa gerçekte, divanımda yatan bir erkek. Eğer deli olan biri varsa, o benim." Bu konuşma hastayı, artık kendisini deliler diyarında aklı başında biri olarak hissettiğini söylemeye götürür. Winnicott bu sekansı, karşısında bir oğlan çocuğu olduğu halde, bir kız çocuğu gören annenin deliliğinin altını çizerek yorumlar.

A. Green[4] bu yorumun, ruhsal çiftecinsellikle ya da bilinçdışı eşcinsellikle ilintili klasik bir yorum olmadığını, öznenin kimliğiyle ve onu kız olarak teşhis eden nesneyle olan bağının hâlâ varlığını sürdürmesiyle ilgili olduğunu gösterir. Tekinsizlik, ne bastırılmış bilinçdışı düşlemlerin ne de çiftecinsel arzuların sonucudur, oğlunu bir kızla bir tutan ve biyolojik cinsiyetinin tersine, bu erkek çocuğunu içinde bir kız görmeye zorlayan bir anneyle kurulan temel bağın sonucudur; Winnicott'ın dehası, bir erkek çocuğunu değil bir kız çocuğunu duyan anne deliliğini kendine mal ederek, hastasını deliliğin içinden çıkartmasında yatar.

3 Winnicott, "Clivage des éléments masculins et féminins chez l'homme et chez la femme"
4 Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort.*

---

que vous êtes un homme, mais c'est une fille que j'écoute, et c'est à une fille que je parle. » Le patient : « Si je me mettais de parler de cette fille à quelqu'un, on me prendrait pour un fou ». Winnicott : « Il ne s'agissait pas de vous qui en parliez à quelqu'un ; c'est moi qui vois la fille et qui entends une fille parler alors qu 'en réalité, c'est un homme qui est sur mon divan. S'il y a quelqu'un de fou, c'est moi ». Ce qui amène le patient à dire qu'il se sent maintenant sain d'esprit dans un environnement fou . Winnicott commente cette séquence en soulignant qu'il s'agissait de la folie de la mère qui voyait une fille là où il y avait un garçon.

A. Green (1983) montre que cette interprétation ne relève pas d'une interprétation classique relative à la bisexualité psychique ou à l'homosexualité inconsciente, mais renvoie à quelque chose qui concerne l'identité du sujet et la survie de son lien avec l'objet, qui l'identifie comme fille. L'inquiétante étrangeté provient non pas de fantasmes inconscients refoulés ni de désirs bisexuels, mais d'un lien primordial avec une mère qui identifie son garçon comme une fille, et contraint ce garçon à voir une fille en lui, contrairement à son sexe biologique ; le génie de Winnicott consiste à dégager son patient de la folie, en prenant à son compte la folie maternelle d'entendre une fille, et non un garçon.

De façon analogue, Almodovar nous invite en quelque sorte à accepter la folie de ses personnages transsexuels, en les identifiant non par rapport à leur sexe biologique mais par rapport à leur réalité psychique... Ses films témoignent de sa fascination pour les

Benzer biçimde, Almodovar da bizi bir anlamda transseksüel karakterlerini biyolojik cinsiyetlerine göre değil ruhsal gerçekliklerine göre teşhis ederek onların deliliğini kabul etmeye davet eder... Almodovar'ın filmleri, transseksüellerin onu ne denli büyülediğine tanıklık eder: Yönetmenin uzun zaman, onun birçok filminde oynayan ve düzenli olarak İspanya'nın en güzel kadını seçilen transseksüel aktris Bibi Andersen'le birlikte yaşadığı biliniyor... Ancak burada, psikobiyografiye başvurmak analizde yol almak için yeterli değil.

D. Anzieu'nün bir kitabının isminden hareketle, "yapıtın bedeni"[5] ne, sinematografik türleri eril ve dişil gibi harmanlayan Almodovar'da bütünüyle transseksüel olan bedene geri dönelim. Sinemacı, düzenli olarak filmlerine geçmişe ait diğer başyapıtları yedirerek tür kavramını aşar; *Annem Hakkında Her Şey*'de *Arzu Tramvayı* ya da Cassavetes'in *Açılış Gecesi* fimlerine döner örneğin... Onları aynalayarak, film, Esteban'ın kalbinin başkasına nakliyle organ naklini işler... Almodovar'ın estetiği, modernlikteki organ naklinin sınırsız bedenlerine karşılık gelir Her yeni film, sinemacının yeniden işleyip yapıtının gövdesine yedirdiği, bütünleştirdiği çok sayıdaki başka yapıtların naklinden ve transplantasyonundan beslenir.

Genel olarak çağdaş yapıt da, tekil öznenin ölümünü ifade eden bir sınırsız beden haline geldi, özne artık öznel bir birlik olarak değil, metamorfoz oyunlarında kendini çoğaltan, çoğul bir özne, kaleidoskopik bir özne gibi

5 Anzieu D., *Le corps de l'oeuvre*.

---

transexuels on sait que le réalisateur a très lontemps vécu avec Bibi Andersen, actrice transexuelle qui joue dans plusieurs de ses films, et qui était régulièrement élue comme la plus belle femme d'Espagne.... Mais la référence à la psychobiographie n'est ici pas suffisante pour avancer dans l'analyse.

Revenons au « corps de l'œuvre », selon le titre d'un ouvrage de D. Anzieu, corps fondamentalement transsexuel chez Almodovar, qui mélange les genres cinématographiques comme le masculin et le féminin. Le cinéaste transcende la notion de genre, en intégrant régulièrement dans ses films d'autres chefs d'œuvres du passé ; dans *Tout sur ma mère* par exemple il reprend *Un tramwaw nommé désir* ou encore *Opening night* de Cassavettes.... En miroir, le film traite de la greffe d'organes, avec la transplantation du coeur d'Esteban .... L'esthétique d'Almodovar correspond aux corps extrêmes des greffes d'organes dans la modernité : chaque nouveau film se nourrit de nombreuses greffes et de transplantations d'autres œuvres que le cinéaste retraite, assimile, et intègre dans le corps de son œuvre.

De façon générale, l'œuvre contemporaine devient aussi un corps extrême qui signe la mort du sujet unaire, le sujet ne se définit plus comme une unité subjective, mais comme un sujet pluriel, un sujet kaléidoscopique, qui se démultiplie dans le jeu des métamorphoses.... Chez Almodovar, il s'agit de faire sien ce qui vient de l'autre, d'absorber la différence de l'autre texte ou de l'autre sexe. Almodovar a dit qu'Esteban était le personnage qui lui ressemble le

tanımlıyor kendini... Almodovar'da ötekinden geleni kendinin kılma, öbür metnin ya da öbür cinsin farkını soğurma söz konusu. Almodovar, filmde kendisine en çok benzeyen karakterin Esteban olduğunu söylemiş. Esteban'ın kalbinin başka bir karaktere nakledilmesi, kalbi filmin bütününde çarpan Almodovar'ın yaratısının bir metaforu değil midir?

Almodovar'dan alıntılıyorum, ona göre *Annem Hakkında Her Şey* : "...her şeyin ötesinde, bir canlının dünyaya getirilmesinden, babalığa dönüşen annelikten ve tersinden bahsediyor. Lola için, bu her iki kelimeyi de kullanmaya cesaret edemem."

Yönetmen, Lola ve Manuela'nın atipik ailelerinin ona, yüzyılın sonundaki aile çeşitliliğiyle birlikte, ailenin parçalanmasını anıştırdığını da ekliyor.

"Başka fertlerle, başka biyolojik ilişkilerle" diye açıklıyor "bir aile kurmak artık mümkün. Ve ailelerin ne olursa olsun saygı görmesi gerekir, zira asıl önemli olan aile bireylerinin birbirlerini sevmeleridir."

Çocuk sahibi transseksüel ya da eşcinsel aileler için bir şekilde mücadele eden Almodovar'ın açık söylemi böyle. F. Strausse Almodovar'la yaptığı bir röportajda, *Annem Hakkında Her Şey* filmindeki anne olma arzusunun, onun Movida döneminde yazdığı ve kadın kılığına girerek söylediği "Anne Olacağım" adlı şarkıyı anımsattığını söylüyor. Almodovar gülüyor ve *Annem Hakkında Her Şey*'in aslında annelikten bahsettiği yanıtını veriyor. Başka bir deyişle film, hem Almodovar'ın çocuk arzusundan hem de erkek-

---

plus dans le film. Ainsi le cœur d'Esteban transporté dans un autre personnage ne serait-il pas une métaphore de la création d'Almodovar dont le cœur bat dans l'ensemble du film ?

Selon Almodovar, *Tout sur ma mère* parle

> « par dessus tout de la mise au monde d'un être, de la maternité qui devient paternité et inversement. Je n'ose pas utiliser l'un ou l'autre de ces deux mots pour Lola ».

Le cinéaste ajoute que la famille atypique de Lola et de Manuela lui évoque la variété des familles en cette fin de siècle, avec l'éclatement de la famille.

"Il est possible maintenant, déclare-t-il, de créer une famille avec d'autres membres, d'autres relations biologiques. Et les familles doivent être respectées quelles qu'elles soient, car l'essentiel c'est que les membres de la famille s'aiment".

Tel est le discours manifeste d'Almodovar, militant en quelque sorte pour des familles avec enfant de transsexuels ou d'homosexuels. Dans une interview d'Almodovar, F. Strauss propose à Almodovar l'idée que ce désir d'être mère dans *Tout sur ma mère* rappelle une chanson qu'Almodovar avait écrite à l'époque de la movida et qu'il interprétait, travesti en femme, chanson intitulée « Je vais être mère ». Almodovar rit et répond qu'en effet *Tout sur ma mère* parle de la maternité. Autrement dit ce film parle du désir d'enfant d'Almodovar

lerin kadınlar gibi doğurma arzusundan –ki transseksüel kurgu buna izin veriyor– bahsediyor. Almodovar sineması her şeye sahipmiş gibi görünen kadınları yüceltir, erkekler de onlara benzemeye, onların dişiliklerini içine katmaya çalışır.

Ancak filmde yalnızca anne olma düşlemi yoktur, aynı zamanda anneden çocuk sahibi olma düşlemi de vardır: İki kadın, Manuela ve Rosa, baba olarak dişi görünümlü bir transı seçerler ve bu yeni arzu filmde, babanın, Lola'nın yokluğunda, Rosa ölmeden önce onunla Manuela'nın oluşturdukları yeni çiftte somutlaşır. Almodovar sinemasında gerçekte erkekler, babalar, kadar namevcut değildir, ya karikatürleşmişçesine konformist, önemsiz ya da *Dönüş* ve *Kötü Eğitim*'de olduğu gibi tecavüzcü olurlar.

Almodovar'a göre kısmen otobiyografik bir film olan *Kötü Eğitim*'de, sinemacı din eğitimi veren bir yatılı okulu ve Ignacio adında bir çocuğun kurumun başrahibi tarafından baştan çıkarılmasını anlatır. Yetişkin olduğunda Ignacio eroinman bir transseksüle dönüşecek ve vakitsiz ölecektir. Bu *kara film* dinsel ikiyüzlülüğü açığa vurur, Almodovar'ın, kahramanı Ignacio gibi dini eğitim veren bir yatılı okula gittiği ve çocuk korosunda solist olduğu bilinir. Yönetmen cinsel saldırılara tanık olduğunu anlatır ve pedofili "bir azaptır" der, "çünkü seksi hoyratça değil doğal biçimde keşfetmek gerekir. Çocuk iki, üç sene yalnız başına kalamadı, salt korkudan." Film zor bir çocukluğu, yalnızlığı, umursamazlığı, zalimliği, duygulanımın ve yetişkinlerle

---

aussi, du désir des hommes qui rêvent d'enfanter comme les femmes, ce que permet la fiction du transsexuel. Le cinéma d'Almodovar célèbre les femmes qui semblent tout avoir et les hommes tentent de leur ressembler, d'incorporer leur féminité.

Mais il ne s'agit pas seulement dans le film du fantasme d'être mère mais aussi de celui d'avoir un enfant de la mère : les deux femmes Manuela et Rosa choisissent un transgenre à apparence féminine comme père, et ce désir d'un enfant de la mère se concrétise dans le film par le nouveau couple que forment Rosa avant sa mort et Manuela, en l'absence du père, Lola. Dans le cinéma d'Almodovar en effet, ce ne sont pas tant les hommes qui sont absents que les pères, ou ils apparaissent caricaturalement conformistes, insignifiants ou encore violeurs, comme dans *Volver* ou *La mauvaise éducation*.

Dans *La mauvaise éducation*, film en partie autobiographique selon Almodovar, le cinéaste met en scène un pensionnat religieux et la séduction d'un enfant Ignacio par le père supérieur de l'établissement. Devenu adulte, Ignacio deviendra un transsexuel junkie, qui mourra prématurément. Ce film noir dénonce l'hypocrisie religieuse et on sait qu'Almodovar, comme son héros Ignazio, a connu un pensionnat religieux et qu'il était soliste du chœur d'enfants chez les prêtres. Almodovar raconte qu'il a été témoin d'agressions sexuelles et dira de la pédophilie que c'est « une douleur, parce qu'il faut découvrir le sexe naturellement, pas brutalement. Il est resté deux ou trois ans à ne pas pouvoir rester seul,

paylaşım olmayışını ve en nihayetinde de, baştan çıkarılmayı ve tüm hoyratlığıyla masumiyete tecavüzü anlatır.

Annem Hakkında Her Şey filmindeki Lola figürü ölümle ilintilidir, aynı şekilde *Kötü Eğitim*'deki eroinman transseksüel de öyle, bir tecavüzün ardından, ölüme yazgılı olur. Almodovar, tümgüçlü bir dini baba figürünün tecavüzünün kurbanı olan bir çocuğun ruhsal ölümünü ve Ignacio'nun kaygısına, zalimliğe ve yetişkinlerin kayıtsızlığına göğüs gerip hayatta kalmasının imkânsızlığını anlatır.

Almodovar'ın sinemasını daha iyi anlamamı sağlayan ve karşılığında hastaları anlamamda bana yol gösteren klinik uygulama da sıklıkla bunu ortaya koyar. AIDS'e yakalanmış kabare şarkıcısı bir eşcinsel olan bir hastam vardı, terapinin başında, onu görmek istemeyen annesinin artık onu kesin reddetmesiyle ilintili olarak bağışıklık sistemi tamamen çökmüştü, ölüme çok yakındı. O da, sıklıkla kadın kılığına girerek çeşitli *gay* gece kulüplerinde sahneye çıkıyordu. Travesti olmadığı konusunda ısrarcıydı, zira, diyordu, kadın olmak istesem, tanıdığım ameliyat olmuş diğer erkekler gibi ben de kestirirdim. O, teşhir gösterilerinde erkeklik organını gizlemiyor, aksine görülmesine özen gösteriyordu. Kılık değiştirerek şarkı söylediği gösterilerde, topluluğa karşı uç noktada kayıtsız davrandığı konusunda çok ısrarcıydı, herkes büyülenmiş onu izlerken, o kimseye bakmıyordu. Tam bir umursamazlık içindeydi, sevdiği şeyse, seyircileri hayrete düşürmek, dokunulmaz olmak ve bu kılık değiştirmele-

---

par pure peur ». Le film évoque une enfance difficile, la solitude, la froideur, la cruauté, l'absence d'affect et de partage avec les adultes, et enfin la séduction, le viol de l'innocence dans toute sa brutalité.

Dans le film « Tout sur ma mère », la figure de Lola renvoie à la mort, de même que dans « La mauvaise éducation », le transexuel devenu junkie est aussi voué à la mort, suite à un viol. Almodovar met en scène la mort psychique d'un enfant victime d'un viol par une figure religieuse paternelle toute puissante et l'impossibilité pour Ignazio de survivre à sa détresse, à la cruauté et à l'indifférence des adultes.

C'est ce que montre souvent la clinique, qui m'a permis de mieux comprendre le cinéma d'Almodovar et, réciproquement a éclairé ma compréhension des patients. Ainsi j'ai eu en traitement un transformiste homosexuel atteint du sida, proche de la mort en début de thérapie, avec un effondrement complet de son système immunitaire en lien avec le rejet définitif de sa mère qui refusait désormais de le revoir. Il se transformait alors, le plus souvent en femme, dans différentes boîtes gay la nuit. Il insiste sur le fait qu'il n'est pas un travesti car, dit-il, s'il avait voulu être femme, il se serait coupé, comme des hommes de sa connaissance, qui avaient été opérés. Lui ne cache pas son sexe d'homme dans ses exhibitions, au contraire il tenait à ce qu'on le voit. Il insiste sur le fait que, dans ses exhibitions de transformiste, il se montre d'une extrême froideur à l'égard du public, tous le regardent

rin onu bir kabuk ya da zırh gibi korumasıydı, ki bu da, ondan alıntılıyorum, "patlamasına" engel oluyordu. Afallatan, donduran ve sersemleten bakışıyla, birincil nesnenin ona bakışındaki kayıtsızlığı, bakışın yokluğuna bağlı donma ya da taşlaşmayı tersine çevirerek seyircilere yaşatıyordu; ilk felaket de bu noktada, iğdiş edilme kaygısına bağlı çöküşün çok ötesinde bulunuyordu. Terapi süreci, ilksel çevredeki duygulanım paylaşımı yokluğuyla ilintili duygulanım boyutunu onarmaya dayanıyordu, böylece kimliğinin ilkel örgütlenmesinde eksik olan şeyin, yani onu tanıyan bakışın oluşmasını sağladı. Terapi sırasında oyun ve mizahın ortaya çıkmasıyla bu hasta kılık değiştirerek sahneye çıkma etkinliğini değiştirdi, aynı şekilde, seyircilerle bir haz paylaşımı olasılığı ortaya çıktı. Terapi hastanın, terapistin yansıttığı duygulanımın paylaşılmasının mümkün olduğunu deneyimlemesini sağladı. Trans kimlikle ilgili merakı, cinsel kimliğinden çok, ilkel kimliğiyle ilgiliydi ve ilksel çevresindeki yatırım yokluğuna bağlıydı.

Bu vakanın Almodovar sinemasındaki, her ikisi de ölüme yazgılı Ignazio ve Lola figürlerine olan desteğine dönelim: Bu karakterler ruhsal bir yok olmayı, ölmek üzere olan bedenin, Lola'nun AIDS oluşu ve Ignazio'nun aşırı dozda uyuşturucu almasıyla, sahnelediği bir tür ruhsal ölümü temsil etmiyor mu? O zaman bedenin kadına dönüşmesi, bir cinsiyet değiştirme arzusu gibi tanımlanan ruhsal ölüm yaşantılarını hayata geçirebilmek üzere, içsel bir kaosa, ilksel bir kaygıya biçim vermeye kalkışmaz mı? O andan itibaren

---

fascinés et lui il ne regarde personne. Il se montre d'une impassibilité totale et ce qu'il aime, c'est sidérer les spectateurs, devenir intouchable et être protégé par ses déguisements comme par une armure ou une carapace, qui l'empêche « d'imploser ». Par son regard qui méduse, qui glace et sidère, il fait vivre par retournement aux spectateurs l'indifférence du regard de l'objet primaire sur lui, le gel ou la pétrification lié à son absence de regard ; là se situe donc la catastrophe primitive, bien en deçà d'un effondrement lié à une angoisse de castration. Le processus thérapeutique a consisté à restaurer la dimension de l'affect, en écho à une absence de partage d'affect par l'environnement premier, et à faire ainsi advenir ce qui avait manqué à l'organisation primitive de son identité, un regard identifiant. Ce patient a modifié son activité de transformiste en cours de thérapie, avec l'apparition du jeu et de l'humour, ainsi que la possibilité d'un partage de plaisir avec les spectateurs. La thérapie a permis au patient d'accéder à la possibilité d'affects réfléchis par le thérapeute et partagés. Son goût du transgenre concernait moins son identité sexuelle que son identité primitive, avec une absence d'investissement de son environnement premier.

Revenons à l'appui de cette clinique à la figure d'Ignazio et de Lola dans le cinéma d'Aldomovar, tous deux voués à la mort ces personnages n'incarnent-t-ils pas un anéantissement psychique, une forme de mort psychique mise en scène par la mort prochaine du corps, par le sida de Lola et par l'overdose pour Ignazio ? La transformation du corps en

transseksüel figürü artık, cinsel kimlik sorunundan önce, ilkel kimlik sorunuyla ilintili olacaktır.

Almodovar'ın son filmi, *İçinde Yaşadığım Deri*, ağır biçimde yanmış karısını kurtarabilecek devrim niteliğinde sentetik bir deri yapan, dahi beden tamircisi ve cinsel dönüşüm ustası bir estetik cerrahı konu alır. Kızına tecavüz etmekle suçladığı, ki kızı daha sonra intihar etmiştir, Vicente'yi cezalandırmak için (gerçekte genç adam tecavüz etmemiştir, cerrah öyle olduğuna inanıyordur) onu kobay olarak kullanır ve cinsiyetini değiştirip onu Véra adında bir kadına dönüştürmek üzere, birçok cerrahi müdahaleyi zorla kabul ettirir. Daha sonra cerrah, yarattığı varlığa âşık olur, deliliği ona aşkının, kadına dönüşmeyi kabul eden Vicente/ Véra tarafından da paylaşıldığını düşündürür: Véra, cerrahın onu maruz bıraktığı işkenceler sırasında inkâr ettiği erkek kimliğini yeniden bulur, adamı öldürüp annesini bulmak üzere kaçıp gider.

Bu kurgu, Hoffmann'ın Freud tarafından yorumlanan *Kum Adam* öyküsünü anıştırır, bu öyküdeki dahi tamirci Spalanzia da şiddet kullanır, çocukların gözlerini oyarak Olympia adında bir oyuncak bebek imal eder, bebek insan görünümündedir ama bedeni bir makinedir. Öznelikten çıkarma süreci kavramda benzeştir, Hoffmann'ın öyküsünde, Nathanaël'in nişanlısını yüz üstü bırakarak âşık olduğu bir otomat vardır; aynı şekilde cerrah da ameliyat ettiği genç adamın ötekiliğini, hatta insanlığını yadsır, onu önce hapsederek ve bir hayvan gibi besleyerek, sonra da cinsiyetli kimli-

---

femme ne tenterait-elle dès lors pas de donner une forme à un chaos interne, à une détresse première, pour pouvoir incarner des vécus de mort psychique identifiés comme un désir de changer de sexe ? La figure du transsexuel renverrait dès lors à la question de l'identité primitive, en deçà de l'identité sexuelle.

Le dernier film d'Almodovar, *La Piel que habito,* met en scène un chirurgien esthétique, génial bricoleur des corps et des transformations sexuelles, qui met au point une peau synthétique révolutionnaire, qui aurait pu sauver son épouse, grièvement brûlée. Pour punir un jeune homme, Vicente, d'avoir violé sa fille qui s'est ensuite suicidée, selon ce qu'il croit et qui ne correspond pas à la réalité, il le choisit comme cobaye et lui impose dans une extrême violence de multiples opérations chirurgicales pour le faire changer de sexe et le transformer en une femme, nommée Véra. Le chirurgien tombera ensuite amoureux de sa créature et sa folie consistera à croire que cet amour est partagé par Vicente/Véra qui aurait accepté sa transformation en femme : Véra, réaffirmant son identité d'homme niée dans la torture que le chirurgien lui a fait subir, tuera ce dernier et s'enfuira pour retrouver sa mère..

Cette fiction convoque le souvenir de la nouvelle d'Hoffmann commentée par Freud, l'homme au sable, où un autre bricoleur de génie, Spalanzani fabrique, lui aussi dans la violence, en arrachant les yeux des enfants, la poupée Olympia, d'apparence humaine mais corps machinique. Le processus de désubjectivation est similaire dans la conception, il

ğinin temelinde onu yaralayarak yapar bunu Ameliyattan sonra onu bir tür altın kafese kapatır, buradaki bir ekranda sürekli Véra görünür, yaratıcının tümgüçlülük düşleminin her yerde ve her daim hazır bulunan ekranıdır bu, ki bu ekran sanatçının *demiurgos*'u olduğu sinema ekranını hatırlatmıyor değildir.

Hoffmann'ın öyküsüyle Almodovar'ın filmi arasında, kurmaca potansiyel gerçeklik halini alır, ekran gerçeklik ile düşlem arasında ezilir; bilinçdışı arzuların ya da yaratıcı sürecin temelindeki iğdiş edilme kaygısının ortaya çıktığı ve biçim değiştirdiği rüyanın ekranı değildir artık, bir biçimde tıbbi imgelemin ve tek bir kişinin arzusuna boyun eğen ve totaliter biçimde işletilen tıbbın tümgüçlülüğünün ekranı olmuştur âdeta.

Zorla ameliyat edilen transseksüel figürü, özgürlük elçisi Agrado karakterinin taban tabana zıddıdır. Tekinsizlik, burada ilksel kimliğini ve hatta görüntüsünü kaybetme korkusu halini alır: Yaratık sürekli bir kuşatma altında izlenir, gözlenir ve kendini görmez. Tekinsizlik o zaman, buyurgan babanın çocuğunu yalnız yaratmak ve ona cinsiyetli kimliğini zorla kabul ettirmek üzere bir anneyle bağ kurmaktan feragat etmesi olacaktır: Oğluna dişi bir kimliği ve ensestüöz bir baştan çıkarmayı zorla kabul ettiren bir babadır bu. Bir baba figürünün, rahibin, eğittiği bir ergene âşık olduğu ve onu zorla baştan çıkarttığı, kadınsız bir dünyada, ensestüöz babanın çocuğa dişi bir konumu zorla kabul ettirdiği *Kötü Eğitim* filminden çok mu uzaktayız?

---

s'agit d'un automate chez Hoffmann, dont Nathanaël tombera amoureux, délaissant sa fiancée ; de même, le chirurgien nie l'altérité et même l'humanité du jeune homme qu'il opère, d'abord en l'enfermant et le nourrissant comme un animal, puis en l'atteignant dans le fondement même de son identité sexuée : il l'emprisonne une fois opéré dans une sorte de cage dorée où Véra apparaît en permanence sur un écran, écran omniprésent de la toute puissance du fantasme du créateur, qui n'est pas sans rappeler l'écran du cinéma dont l'artiste est le démiurge...

Entre la nouvelle d'Hoffmann et le film d'Almodovar, la fiction devient réalité potentielle, l'écran entre la réalité et le fantasme est écrasé ; l'écran n'est plus celui du rêve où viennent se figurer et se défigurer les désirs inconscients ou l'angoisse de castration à la source du processus créateur, l'écran devient en quelque sorte celui de l'imagerie médicale et de la toute puissance de la médecine soumise au désir d'un seul, et exploitée de façon totalitaire.

La figure du transsexuel opéré de force est aux antipodes du personnage d'Agrado, ambassadeur/rice de la liberté. L'inquiétante étrangeté devient ici la terreur de perdre son identité première et même son image la créature est regardée, surveillée, sous emprise permanente et ne se voit pas. L'inquiétante étrangeté serait alors qu'une figure du père démiurge se passe d'un lien avec une mère pour créer seul son enfant et lui imposer son identité sexuée : c'est un père qui impose à son fils une identité féminine, et un rapport

Tekrar Winnicott'ın analiz sekansına dönecek olursak, buradaki artık, oğlunda bir kız çocuğu gören bir annenin deliliği değildir, bir babanın deliliğidir; genç oğlana zor kullanarak dişil bir kimliği kabul ettiren bu delilik tıbbın sağladığı tümgüçlülükten destek alır ve belki cinsel arzularından çok, onu biyolojik zorlamalardan kurtulmaya iten tümgüçlülük arzusunun doyurulmasının hizmetindeki bir babanın deliliğidir. Tekinsizlik artık, kendi kendine yetmek ve ötekinin kökünü kurutmak isteyen çağdaş öznenin kendinden doğmasındaki tekinsizliktir: Almodovar sinemasında bu, dişilin yabancılığını/tuhaflığını kendi arzularına tabi kılarak ve üremede kullanmayarak onu bertaraf eden erkeklerin eseridir.

Bu son film, biyolojik kısıtlamaların sınırlarını ileriye iterek, arzuları gerçekleştirmeye ve bedenleri manipüle etmeye izin veren bütün bir toplumun deliliğini gösterir, bu da çağdaş öznede, dehşet ve büyülenme, çekim ve itimden oluşan tekinsizlik duygusunu harekete geçirir: Almodovar'ın farklı transseksüel figürleri, özgürlük ile esaret arasındaki bu çift kutupluluğa tanıklık ederler.

Fransızcadan çeviren: Ayça Sezen

---

incestueux de séduction. Sommes nous là si loin de *La mauvaise éducation* où une figure de père, le prêtre, tombe amoureux du jeune adolescent dont il assure la formation, lui impose une séduction, père incestueux dans un monde sans femmes, qui impose une position féminine à l'enfant ?

Si on reprend la séquence analytique de Winnicott, ce n'est plus là la folie d'une mère qui voit une fille dans son garçon, mais la folie d'un père en appui sur la toute puissance donnée par la médecine, qui impose dans la violence une identité féminine au jeune garçon, mis tout entier au service de l'assouvissement peut être moins de ses désirs sexuels que de son désir d'omnipuissance qui le pousse à s'affranchir des contraintes biologiques l'inquiétante étrangeté est dès lors celle de l'autoengendrement du sujet contemporain qui se veut autosuffisant et éradique l'altérité : c'est dans le cinéma d'Almodovar l'œuvre des hommes qui éliminent l'étrangeté du féminin pour le soumettre à leurs désirs et s'en passer dans la procréation.

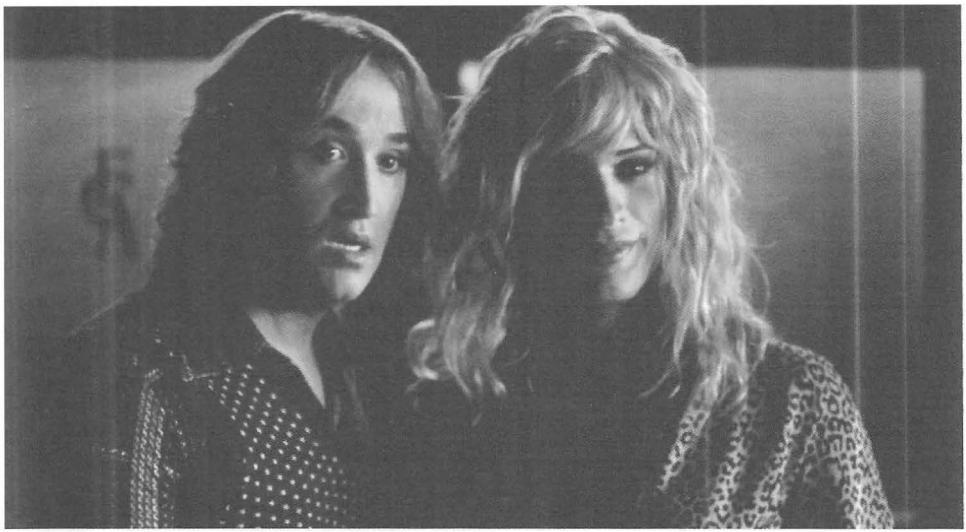
Ce dernier film montre la folie d'une société toute entière qui permet de réaliser les désirs et de manipuler les corps, en repoussant les limites des contraintes biologiques, ce qui mobilise chez le sujet contemporain le sentiment d'inquiétante étrangeté, fait d'horreur et de fascination, d'attrait et de répulsion les différentes figures des transsexuels chez Almodovar témoignent de cette double polarité, entre liberté et asservissement.

Kaynakça

Almodovar P., *Annem Hakkında Her Şey...*, 1999.
————., *Kötü Eğitim*, 2004.
————., *İçinde Yaşadığım Deri*, 2011.
Anzieu D., *Le corps de l'oeuvre*, Gallimard 1981.
Green A. (1975), "La sexualisation et son économie", *Revue française de psychanalyse*, XXXIX, s. 905-918, yeniden basım: *Propédeutique*, s. 51-76, 1995.
————., *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983.
Korff- Sausse S., "Le corps extrême dans l'art contemporain", *Champ psychosomatique*, 2006/2, S. 42, s. 85-97.
Winnicott D. W. (1966), "Clivage des éléments masculins et féminins chez l'homme et chez la femme", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, S. 7, Paris, Gallimard, 1973.

Bibliographie

ALMODOVAR P. (1999), *Tout sur ma mère*
(2004) *La mauvaise éducation*
(2011) *La piel que habito*
GREEN A. (1975), « La sexualisation et son économie », *Revue française de psychanalyse*, XXXIX, 905-918, repris dans *Propédeutique*, 51-76, 1995.
GREEN A. (1983), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit.
KORFF-SAUSSE S. (2006), « Le corps extrême dans l'art contemporain », *Champ psychosomatique*, 2006/2, n° 42, 85-97.
WINNICOTT D. W. (1966), « Clivage des éléments masculins et féminins chez l'homme et chez la femme », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, N° 7, Paris, Gallimard, 1973.



Kötü Eğitim



Annem Hakkında Her Şey

Zebercet ve Muharrem: Türk Sinemasında Tuhaf Eril Figürler

NAZLI ÖKTEN

> "Sanat yapıtları, tehlike içinde bulunmanın, bir yaşantıda sonuna kadar, kimsenin gidemeyeceği yere kadar gitmenin ürünleridir her zaman. Bir yaşantıda ne kadar ileri gidilirse, yaşantı o kadar kendine özgü, kişisel ve biricik nitelik kazanır. Sanat yapıtı da işte bu biricikliğin zorunlu, baskılanamayan ve alabildiğine kesin dile getirilişidir." Rilke, "Sanat ve Sanatçı Üzerine"[1]

"Das Unheimliche"[2]gibi müthiş bir metin üzerine çalışmak, Freud okumanın yaşattığı her zaman zihin açıcı, daha doğrusu insan zihninin sınırlarının genişliği konusunda ilham verici bir deneyime açılmanın ötesinde, Hoffmann'ın *Kum Adam* hikâyesinin, klasik söyleyişle insan ruhunun karanlık dehlizlerine davetini de kabul etmek anlamına geliyor.

Zebercet ve Muharrem, her ikisi de bir romandan çıkıp geliyorlar sinema perdesine: Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından Ömer Kavur tarafından filme uyarlanan *Anayurt Oteli* ve Zeki Demirkubuz'un Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından "serbestçe" uyarladığı *Yeraltı*. Aslında yakın dönem Türkiye sineması hakkında feminist bir dergi için yazmayı planladığım yazının başlığı şöyleydi: "İyi dinleyin, erkekler bize sırlarını veriyorlar." Son

1 Rilke, R.M., *Çünkü Zordur Sevgi*, Cem Yayınevi, s. 23.

2 Tekinsiz, tuhaf. İngilizcede *uncanny*, Fransızcada *l'inquiétante étrangeté*, kaygılandırıcı yabancılık. Freud'un 1919 yılında yayımladığı metnin Fransızca çevirisi için bkz. http://dx.doi.org/doi:10.1522/030149457

dönem Türkiye sinemasının hâkim temalarından biri olan erkeklik meselesi, geleneksel patriyarkanın krizine işaret ediyor etmesine ama Zebercet ve Muharrem'in belki de arkalarındaki güçlü romanlardan kaynaklanan baskın derinlikleri, anominin tüm unsurlarını kuşatan karanlıkları, onları bir tür sınır deneyim olarak ön plana çıkarıyor.

Son dönem *auteur* diye adlandırılan yaratıcı yönetmenlerimizin çoğunun, erkeklik dünyasının sırlarını paylaştığı fikrindeydim. Bu toplantı, bu izlek üzerine düşünmem için de bir fırsat oluşturdu. Altmışlı yıllardan bu yana Türk sinemasının erkeklerine bakmamız gerekirse, karşımıza çıkan kahramanlar, bir kadın karşısında kimi zaman acı çeken kimi zaman büyülenen erkeklerdir. Güllü ve Kezban[3] karakterlerinde en uç örneklerini bulan bu kadınlar, saf ve masum bir "yerliliği" kaybederek Batılılaşırlar, modernleşirler ama bu gerçek benliklerine aykırıdır; ya da zaten öyledirler ve bu, onları kontrol edilemez, kolay erişilemez kılar ve sonunda aşka boyun eğip "ehlileşirler"

1965 yılında Türk sineması için atipik bir *auteur* filmi, *Sevmek Zamanı*, daha sonra kült haline gelecektir. Buradaki bir kadının kendisine değil, resmine âşık olmayı tercih eden erkek figürünü, tedirgin edici anti-kahramanlarımızın ilki sayabiliriz. Yetmişli yıllara gelindiğindeyse erkek kahramanların vurdulu kırdılı diye adlandırılan eril şiddetin ve özellikle erotik-komedi alt türünde, cinselliğin baskın hale geldiğini görürüz. Kimi araştırmacılara göre istikrarsızlık ve belirsizlik dönemlerinde toplumsal kaygının artışı güç ve otoriteyi simgeleyen kurtarıcı babanın şiddet yoluyla sorunları çözmesi fantezisi harekete geçebilir.[4] Eril gücü, babanın kudretini temsil eden Cüneyt Arkın'ın çizgisinden ilerleyen Kadir İnanır, zaman içinde Kadirizm adı verilecek bir tür erkeklik yasasına riayet edecektir. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'dan sonra bir çift olarak Türkiye'de kadın ve erkeği temsil eder hale geldiği Türkan Şoray, kendi yasalarını çok daha önce koymuştur. Çoğunuzun hatırlayacağı "Şoray kanunları", beyaz perdede öpüşmemek, sevişmemek gibi kısıtlamaları içeren bir dizi engeldir. "Esas Kız", yasayı, kuralı çiğ-

3 *Kezban Paris'te* (1971), *Güllü* (1971) gibi filmlerin ortak temaları, bir köylü kızının bir tür dönüşüm geçirerek kendisini görmezden gelen ya da küçümseyen erkeği fethetmesidir.

4 Bu çözümlemelerin dayanak noktası, *Toplum ve Bilim*'in Erkeklik (Güz 2004; S. 101) sayısındaki makalelerdir. Bkz. Onur H., Koyuncu B., "Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü", s. 31-49. Atay T., "Erkeklik En Çok Erkeği Ezer", s.11-30. Ulusay N., "Günümüz Türk Sinemasında Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi", s. 144-161. Arslan T., "Onu Kaybettin Tahsin Hem de Yıllar Önce: Yeşilçam'ın Erkekleri Ne İstiyor?", s. 162-191.

nemekte de "Esas Oğlan"dan önce davranacaktır. 1982 yılında çekilen *Mine* aynı zamanda kadın filmleri denen bir dönemin başlangıcını oluşturacaktır. Bu filmlerdeki sevişme sahneleri, yetmişli yılların erotik filmlerindeki gibi erkeğin arzusu üzerine değil, kadınsı arzu üzerine kurulmuştur. İkinci dalga feminizmin etkisini gösterdiği bu yılların diğer akımı, arabesk filmlerde gördüğümüz erkek, kayıp bir gücün, geçmiş bir geleneğin son temsilcisi gibidir. Bir tür *hysteresis*[5] olarak tanımlayabileceğimiz bu olgu, maddi varoluş koşulları yok olmuş bir davranış kodları bütününü bireysel cesaretiyle yaşatan, bir tür geç kalmış şövalye, bir nevi komik unsurdan arınmış trajik boyutu ağır basan bir Don Kişottur.[6] 1980 yılında askeri darbeyle sindirilen bir toplumun eli kolu bağlı erkekleridir bunlar bir yandan da. 1973 yılında, 1971'deki askeri darbeden iki yıl sonra yazılan ve 1986 yılında, 1980'deki askeri darbeden altı yıl sonra filme alınan *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'i belki de sinemamızın ilk anti-kahramanı olarak, Türkiye'de erkek olmanın sınır deneyimleriyle bizi irkiltir. Zebercet'e dönmeden önce hızlandırılmış kronolojimizi ve acelecilikle malul dönemselleştirmemizi tamamlayalım.

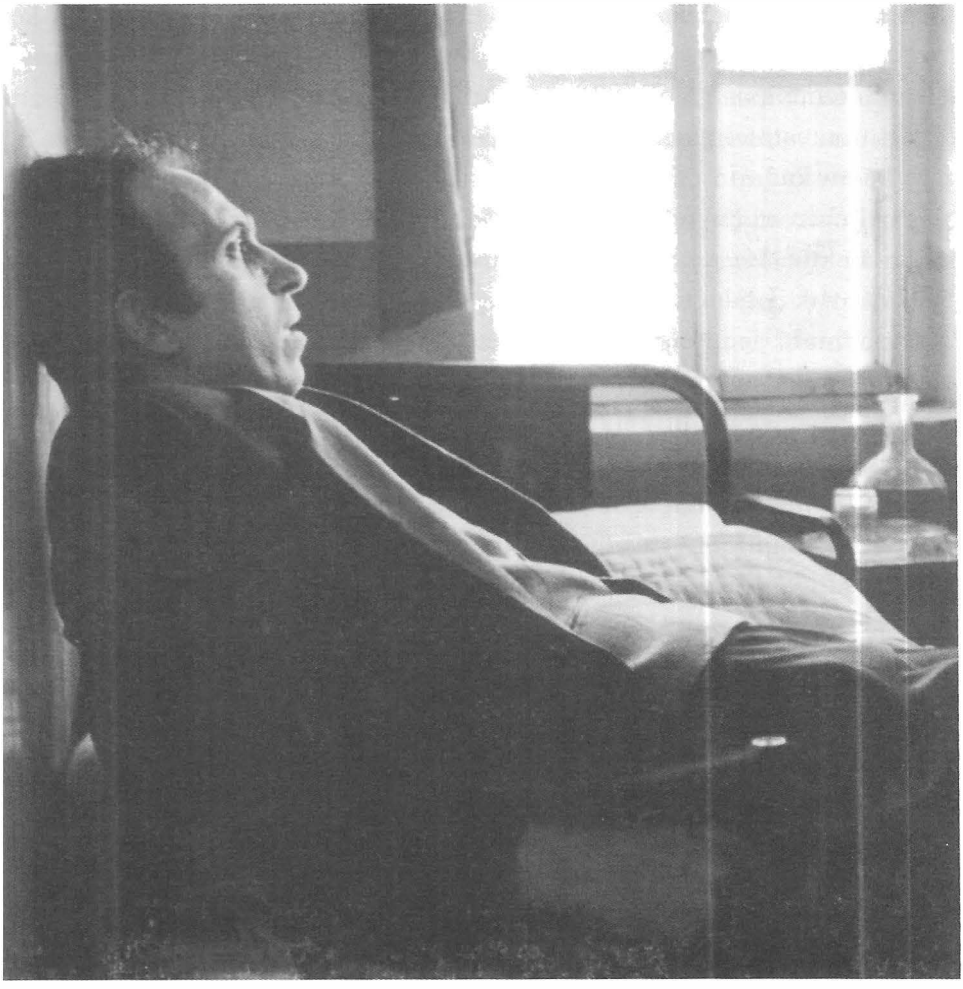
Doksanların en çok öne çıkan filmi *Eşkıya*, bir anlamda yine bir Don Kişot hikayesidir. Kayıp bir feodal dünyanın erkeklik değerlerini yücelten Baran, filmin sonunda neredeyse azizleştirilir. Kadınların sessiz bir erdemle beklediği, erkeklerin şikâyetsiz bir güçle dövüştüğü bir dünyadır bu. Erkekliğin yasası dile getirilmeye başladığında artık bir çözülme dönemine girdiğimizi de görürüz. Bir anlamda baba otoritesi dile getirildikçe müstehcenleşir.

2000'lere geldiğimizdeyse, bir İngiliz eleştirmenin Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi için söylediği gibi, "Bunalımda olduklarını kabul etmektense dillerini kesmeyi tercih edecek belli bir yaştaki erkeklerin yaşadığı bir tür depresyon" özellikle *auteur* filmlerine hâkim olacaktır.[7] 2006 yılında Reha Erdem'in çektiği *Korkuyorum Anne*, erkeklik rollerini sorgulamak konusunda en cesur filmlerden biri olsa da, tuhaf, tekinsiz, *unheimlich* olarak nite-

5 Pierre Bourdieu'nün fizikten ödünç aldığı bu kavram, eski Yunancada gecikme anlamına gelir. Bir durumu ortaya çıkaran neden kaybolduktan sonra, durumun bir süre daha devam etmesi anlamına gelir. Örneğin sosyalleşmesi sırasında belli bir zihniyet dünyasında yetişmiş biri, bu dünyayı var eden koşullar yok olduktan sonra da aynı şekilde davranmaya devam etmeye çalışacaktır.

6 Yine de bu filmlerin vazgeçilmez sahnelerinden birinin, yozlaşmış bir zengin kalabalığının alaya almak istediği ama sonunda güldükleri için onları utandırdığı sahne olduğunu hatırlayalım.

7 Eleştirmen bir dostum (Mehmet Açar), bir sohbet sırasında bu dönemde kısa film yarışmalarında sabah kalkıp aynada yüzüne bakan ve bunalan erkekler görmekten sıkıldığını söylemişti.



lendirilebilecek bir içerikte sayılmaz. Daha sonra aynı yönetmenin *Kozmos*'u, bu açıdan incelenmeye daha elverişlidir. Bu yazı çerçevesinde *Anayurt Oteli* ve *Yeraltı* üzerinde duracak olmamız, bu iki filmin baş karakterlerinin cismani *(carnal)* diyebileceğimiz benzerlikleridir.

Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*[8] adlı eserinde, iktidarı üzerlerinde kullanıldığı insanlar kadar, onu kullanan insanları da tutsak almış, ona sahip olan ya da kullanan bireyle özdeşleştirilemeyecek, hiç kimsenin sahip olmadığı bir makineye benzetir. *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'i de patriyarkal, ataerkil makinenin dişlileri arasında ezilmiş bir erkektir. Küçük bir Ege ka-

8 Foucault M., *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975.

sabasında ilkokul mezunu bir otel kâtibi olan Zebercet, sadece ayda bir kez berbere, bir kez postaneye, altı ayda bir hamama, yılda bir terziye gitmek için otelden çıkar. Ta ki gecikmeli Ankara treniyle gelen bir kadına hissettikleri, onu yalnızlığının konforlu tekrarlarından çıkarana kadar. Otelde bir gece kalan kadının odası bir tür tapınağa dönüşecektir. İçeri kimseyi sokmayan Zebercet, çay içtiği bardağı, söndürdüğü sigarayı, kullandığı havluyu saklayacaktır (*Masumiyet Müzesi*'ni hatırlamamak ne mümkün!)

Yedi aylık doğduğu ve küçük olduğu için annesi "inci kutusuna, pamuklara yatırmalı" dediği bebeğe Zebercet, yani değerli bir taş adı, normalde kız çocuklara verilen bir isim vermiştir. Otel defterini doldururken "Zebercet adında kimse gelmedi otele" diyecektir ve ismi her duyanda müstehzi bir gülümseme uyandıracaktır. Zebercet'in eski bir konak olan otelle ilişkisi, Freud'un *Unheimlich*'i çözümlerken vurguladığı şeyi hatırlatır: *heimlich* aşina, bildik, tanıdık bir yuvadır ama mistik anlamda bir gizlilik ve kapalılık da içerir. Dolayısıyla *heimlich*, *unheimlich* potansiyelini taşır. Otel, onu sarmalayan bir yuva olmaktan çıkacaktır. Kadının odasında kullandığı bardağı kırdıktan sonra, "Oda bozuldu artık gelmez" der, artık ayinsel tekrar bir işe yaramayacaktır. Odanın bozulduğu, otelin ev olmaktan uzaklaştığı günlerdeki gezintilerinden birinde horoz dövüşüne gider. Yanında oturan genç çocukla yakınlaşması, eşcinsellik fantezilerini harekete geçirir ama eyleme geçmeye cesaret edemeyecektir. İletişim kurma çabaları bir bir başarısızlığa uğradıkça, otelin de kapıları dışarıdan gelenlere kapanacaktır.

Zebercet'in rutinlerinden biri de, otelde çalışan, dayısı tarafından otele bırakılmış temizlikçi kadınla sevişmektir. Buna sevişme demek zordur çünkü kadın, Zebercet'in geceleri gelme olasılığına karşı uykusu bozulmasın diye iç çamaşırı giymeden yatar. Dayısının tecavüzüne uğradığını anladığımız bu kadının ağır uykusu bir tür savunmadır. Ta ki Zebercet ondan cevap vermesini, konuşmasını isteyene kadar. Hoffmann'ın hikâyesindeki otomattan ve Jentsch'in analizinden yola çıkarak söylediği gibi: Tekinsizlik hissini yaratan şeylerden biri, bir varlığın canlı mı cansız mı olduğu konusunda şüpheye düşmektir.

> Ama çok sayıdaki saygıdeğer bey bununla sakinleşmedi; otomat hikâyesi ruhlarının derinliklerinde kök salmış ve insan figürlerine karşı korkunç bir kuşku gerçekten de içlerine dolmuştu. Âşık oldukları kişinin bir tahta bebek olmadığından tamamen emin olabilmek için pek çok âşık sevgilisinden

> biraz usule aykırı şarkı söylemesini ve dans etmesini, bir şey okunurken sürekli nakış işlemesini, küçük köpeklerle oynamasını vs. istiyordu ama özellikle de yalnızca dinlememesini, arada bir konuşmasını ve bu konuşma biçiminin gerçekten de düşünmeyi ve hissetmeyi gerektirmesini bekliyordu.[9]

Zebercet'in temizlikçi kadına âşık olması gibi bir olasılık aklımızdan geçmese de, Zebercet'in, kendisine âşık bir kadınla sevişiyor olma arzusunun mümkün olan tek nesnesi bu kadının bedenidir. Aslında bu otomatın verdiği tepkileri, toplumsal kuralların gerektirdiği bir otomatizme benzetmek mümkün. Belli durumlarda, belli biçimlerde davranmak, kişiyi gerçekten ne yapmak ve nasıl yapmak istediği konusunda varoluşçu bir sorumluluktan arındırırken, içindeki hayati gücü, canlılığı da emip yok edebilir. Modern dünyanın sürekli samimiyet ve mahremiyet arayışında aşkın yüceltilmiş yönü, bir anlamda bu canlılığı, bedenin yoğrulabilir maddeselliğine, bir "can" katma, duygulanımlar aracılığıyla biricikliğini kanıtlama fırsatıdır. Öznellikleri, bir anlamda toplumsal baskı altında ezilip çiğnenmiş insanların, yapılması gerekenler, toplumsal yükümlülükler, iyi bir kadın ve iyi bir erkek için gerekli koşullar evreninde, onları hayatta tutacak canlılık güçlerini kaybetmesiyle karşı karşıya kalırız. Zebercet, bir türküde duyduğu gibi, ne ölüdür ne sağdır. Gündelikçi kadın ne ölüdür ne sağdır. Romanın sonunda, bir sevişme sırasında kendisine cevap vermesini istediği kadının uyumaya devam etmesi üzerine ereksiyonunu sürdüremeyen, bir anlamda "erkeklik vazifesini" yerine getiremeyen Zebercet kadını boğarak öldürür. Bundan sonrası, otelin müşterilere kapatılıp Zebercet'i de sokaklara sürükleyen bir çürüme döneminin başlangıcıdır. Gerdek gecesi karısını boğarak öldürmekten yargılanan bir adamın mahkemesine dinleyici olarak katılır ama aslında kendisi yargılanmaktadır. Kendi kendisine söylenirken kendisini suçlar gibidir: "İlle gerekli miydi başkaları?" Camus'nün *Yabancı*'sına[10] açık göndermeler taşıyan kitap, varoluşçuluğun dünyası içinde değerlendirilebilir. Başkaları sıkıntıdır: Sadece ahlaki anlamda değil, yanlarında sümüğünü sandalyenin altına yapıştıramayacağı, rahatça osuramayacağı, mastürbasyon yapamayacağı için. Tren İstasyonu'ndan otele giden yolu gösteren ok biçimli levhanın çivilerinden biri çürüyüp düşmüştür. Okun ucu aşağıya dönmüş, toprağı gösterir. Otel bir anlamda yeraltındadır.

9 Hoffmann, *Gece Tabloları*, Çev. Ersel Kayaoğlu- Sami Türk, Can Yayınları, 2012, s. 52.
10 *Yeraltı*'nın yönetmeni Zeki Demirkubuz'un önceki filmi *Yazgı*'nın da bu kitabın bir uyarlaması olduğunu hatırlamak gerekir.

Zebercet insanlardan uzaklaştıkça kendi geçmişine gömülecek, bir tür atalar sayıklamasına kapılacaktır. Rumlar'ın gidişi, yangın, ailenin kökenleri, beslemelerle yatan babalar, soy sop nesep meseleleri, kısacası, şeref sistemine bağlı bir düzende harekete geçirilebilecek tüm kaygılar. Berna Moran, Zebercet kendini astığı sırada duyulan sirenlerin bize o günün 10 Kasım olduğunu hatırlattığına dikkat çeker.[11] 1839'da (Tanzimat Fermanı) yapılan konak 1923'te (Cumhuriyetin İlanı) otele çevrilmiştir. Bu nedenle Berna Moran'dan başlayarak birçok araştırmacı, *Anayurt Oteli*'nin bir toplumsal eleştiri olarak da okunması gerektiği konusunda hemfikirdir. Ana rahmine, otele kapanan, geriye dönen Zebercet, bir anlamda canlılığını, bireysel varlığını kaybederek, toplumsal bütünün içinde eriyip anonimleşen bireydir.

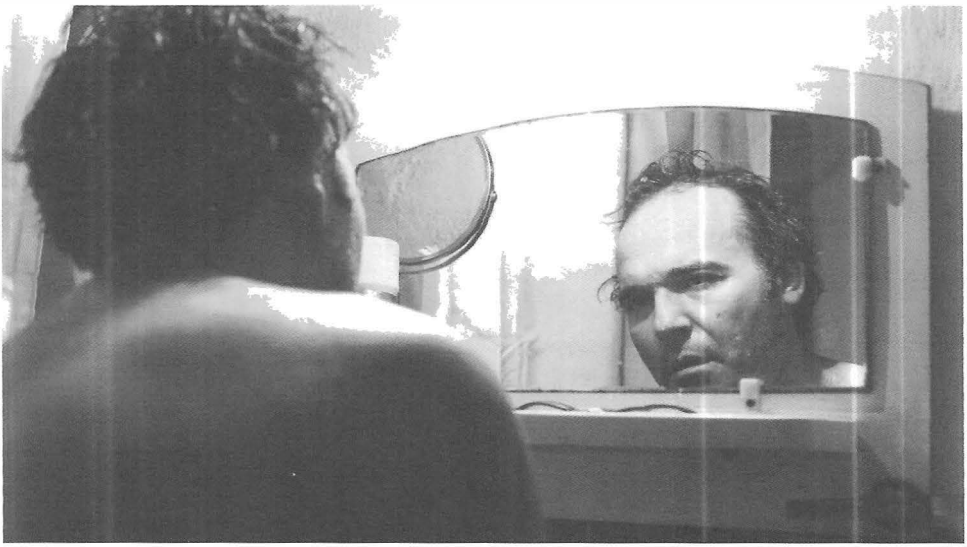
Muharrem'i Zebercet'ten ayıran ve birleştiren

Fatih Özgüven, *Yeraltı*'yla ilgili yazısında, "Savulun Turgut Özben taklitleri, onların arabeske bakan alacaları, kaçılın kaybedenler kulüpçüleri, hatta sen bile Zebercet; Muharrem geliyor"[12] diyerek Zebercet ile Muharrem arasındaki akrabalığa hızlıca değinir. "Başka bir film, kahramanını düştüğü çukurdan çıkarmak isteyebilirdi. Ama *Yeraltı*'nda konu insaniyet değil, çukur" sözleri Rilke'nin sanatçı için söylediklerini akla getirir: "Kaç kulaç olduğu kestirilemeyen kuyulara benzetilebilir sanatçılar. Öyle kuyular ki, başlarında çağlar dikilir, yargı ve bilgilerini taş parçaları gibi bilinmedik derinliklerden içeri bırakır ve çıkacak sese kulak kabartırlar. Ama atılan taşların düşmesi bin yıllardır hâlâ sona ermemiştir."[13] Kuyu, modern zamanlara kadar güzelliği ve iyiliği övmesi şartıyla hayatta tutulmuş sanatçının, artık çirkinliği ve kötülüğü de anlatmaya izinli sayılmasının mecazıdır.

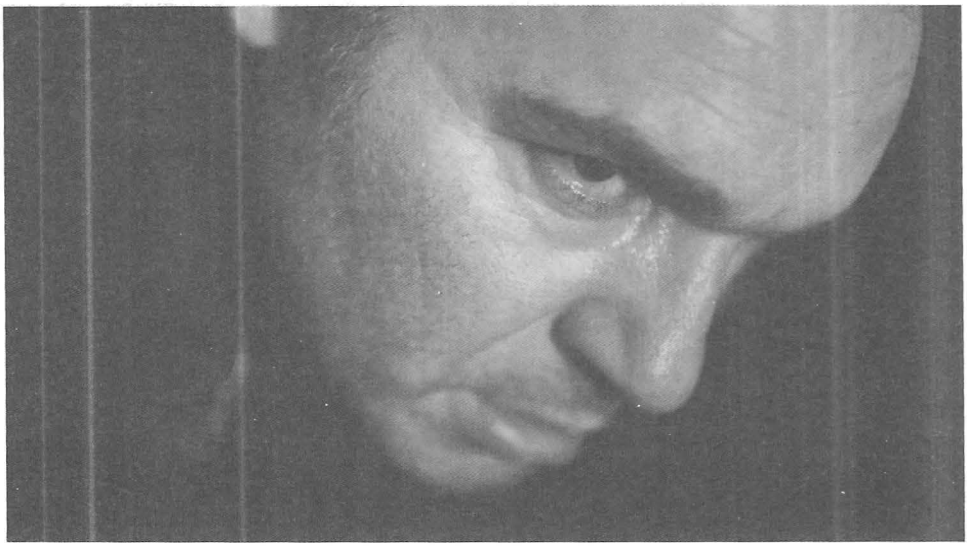
Orhan Pamuk, *Yeraltından Notlar*'ın yeni baskısı için yazdığı önsözde şöyle der:

> İlk yazıldığında yaratıcıları bile yaptıkları şeyin sonuçlarının tam farkına varmayabilirler. Ama bugün insan anlayışımızda, kendi kokumuz, pisliğimiz, yenilgilerimiz ve acılarımızı sahiplenip sevebilmek ve aşağılanmanın zevklerinde bir mantık olduğunu kabul etmek varsa bu görüşün başlangıcı *Yeraltından Notlar*'dadır.[14]

11 Moran B., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 2006.
12 Özgüven F., "Muharrem Efendi", *Radikal*, 19.04.2012.
13 *Age*, s. 41.
14 Dostoyevski F, *Yeraltından Notlar*, İletişim Yayınları, 2001, s. 13.



Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının bir uyarlaması olmasına rağmen, *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'iyle büyük yakınlıklar taşıyan Muharrem, yalnız yaşayan küçük bir memurdur. Bir süre önce koptuğu eski dostlarından biri kitabıyla ödül almıştır ama onu bir tür entelektüel hırsızlıkla suçlayan Muharrem kutlama yemeğinde kendini rezil ederek, bilinçli bir şekilde çamura batarak onlardan kesin bir şekilde kopacaktır. Zebercet'ten farklı olarak Muharrem, kendi tuhaflığının ve bu tuhaflığın başkalarıyla iletişimi olanaksız kıldığının farkındadır ama bu tuhaflığı adeta sahiplenir ve onunla oynar. Örneğin felçli bir komşusunun acıdan köpek gibi ulumasından esinlenerek kendisi de uluyacaktır. Reha Erdem'in *Kozmos*'unda da karşımıza çıkan bu uluma figürü bir anlamda sözü almayan, söze dönüşememiş bir sestir. *Yeraltı*'nın uluyan adamı, söze dökülemeyecek yoğunluktaki acısını ve çaresizliğini haykırır. Bu adam, evine gelen temizlikçi kadının baktığı ve daha sonra önce öldürme sonra evlilik planları yapacağı hasta bir erkektir. Temizlikçi kadın, hayatta kalma mücadelesinde birinden diğerine geçişte zorlanmaz. Muharrem de erkeklerin dünyası içinde mücadele eder; ama büyük tahakküm makinesinin paslanan, eskiyen çarklarında ezilen yenik erkeklerin dünyası. Başarıyla temsil edilen iktidarın yanında, yakınında, karşısında konumlanan erkekler. Üzerinde anlaştıkları tek şey, "Bir orospu için kavga etmeye değmeyeceğidir" Muharrem'in hayatındaki iki kadından biri fahişe diğeri temizlikçidir. *Anayurt Oteli*'nin kadını ikiye bölünmüştür: Kadınlar



bu dünyada ihtiyaçları giderdikleri ölçüde tahammül edilebilir varlıklardır. Fahişeyi otel odasında köşeye kıstırıp uluduğu sahnede, sadece insan ve hayvan arasındaki çizgide oynamaz, aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki tahakküm ilişkisine indirgenmiş bir cinselliğin anlamı üzerine düşünmeye davet eder. Fahişenin sessiz tahammülü ödüllendirilecek ama yakınlaşma cüreti acımasızca cezalandırılacaktır. Belgesel izleyip mastürbasyon yapan, sürekli kendini ve bir süre sonra da elinde tuttuğu sanki tuhaflığının somut bir tezahürü olan bir patatesi koklayan Muharrem, dipten daha derini var mı diye aramakta gibidir.

Fırat Yücel'in isabetli tespitiyle, Muharrem'in Zebercet'ten farkı, toplumdan onay görme arzusunun üzerinde yarattığı "düzelme" baskısından kurtulup "kötü" kalabilmek, "kötülüğüyle" yaşamaktır.[15] Yücel, Dostoyevski'nin tanımladığı "yalnızca yararlı şeyler isteme zorunluluğundan kurtulup en saçmasından bir şey isteme hakkı"nı hatırlatır. Oteli başkalarına kapatmakla yetinen Zebercet'in aksine, Muharrem evini kendi elleriyle harap eder.

Zebercet, değerli taş anlamına gelir ve pamuklar içinde korunması gerekir: Kaybolmak üzere olan, yetişkin erkeğin şerefle tanımlanmış dünyasıdır, korunması gerekir. Muharrem, haram kılınmış anlamına gelir ve uzak durulması gerekir: Gönüllü ya da zorunlu, vazgeçilmiş, geride bırakılmış bir muktedir arzunun yerini alan şerefsiz bir yenilgidir.

15 Yücel Fırat, "Yeraltı: Tekliğin Savunusu", *Altyazı*, Mayıs 2012.

"Kulak verelim, erkekler bize sırlarını veriyorlar" demiştim ya, ilk düşündüğüm yazının başlangıcı için, bir alternatifi de şuydu: "Erkekler bize sırlarını fısıldıyorlar." Zebercet, parti kongresi için otelde kalan yerel politikacılar hakkında şöyle der:

> Yüksek sesle konuşulanlar, tartışılanlar hep bilinen şeyler olduğuna göre ülkenin yönetimini asıl etkileyen, düzenleyen şeyler bu fısıltılarda gizliydi anlaşılan.

Yeraltı'na ve *Anayurt Oteli*'ne kulak verdiğimizde duyduğumuz fısıltılar, "üstü çizilmiş kişiler"in yasaklı sesleridir.

ÖTEKİLİK ve KİMLİK KARMAŞASI

Kuramsal Çerçeve

NİLGÜN TAŞKINTUNA

Erik Erikson, benlik fonksiyonları ve toplumun gelişim üzerindeki etkileri üzerinde durmuş, psikososyal gelişim kuramı ile gelişim psikolojisi alanına geniş bir bakış açısı getirmiştir. Freud'un özellikle çocuk gelişimi konusunda fikirlerini genişleterek kendi imbiğinden geçiren Erikson'un psikososyal gelişim evrelerinden hayatın ilk yılını kapsayan temel güvene karşı güvensizlik evresinde, bebek güvenli ve öngörülebilir bir çevreden (anne karnından), doğum gibi kökten bir değişiklikle ilk bakışta güvenli olmayan, tuhaf, kuralların başka türlü işlediği tekinsiz bir dünyaya çıkar. Bu evrede anne ile bebek arasındaki düzenli alma-verme ilişkisi, bakım veren kişinin aynılığı, sürekliliği ve tutarlılığına yani niteliğine güven duyma bebeğin kendine güven duygusunu da geliştirecek ve dış dünya ile başa çıkma gücünü artıracaktır. Bu evrenin sağlıklı çözümlenmesinin işareti sağlıklı bir güven duygusudur. Güven duygusu, fiziksel bir konfor duygusu ve bir miktar gelecek hakkında korku ve endişeyi içermekle birlikte çocukta dünyanın yaşamak için iyi ve hoş bir yer olacağı beklentisini oluşturur.

Sağlıklı bir güven duygusu başarılı bir gelişim için ön koşuldur. Çevresine, ötekine ve kendine güvenmeyen bebek elbette daha az araştırıcı olacak, yabancılık hissedecek, daha az etkinlik başlatacaktır.

Delikanlılık döneminde, kimlik ve kimlik bocalaması evresinde, delikanlı, kendine göre ne olduğu ve ne olacağı ile başkalarına göre kendisinin ne olduğu sorularına yanıt arar. Eski özdeşleşimler delikanlının yeni değerlerine ve rollerine uygun nitelik kazandırılarak benimsenir. Kimlik duygusu,

eskiden çekirdek durumda var olan kimlik duygusu ile bu dönemde gelişen ve toplumsal anlam yüklenen kimlik duygusunun bütünleşmesi ve buna bağlı olan güven duygusu gelişir. Kimlik duygusunun pekişmesi ile ötekilerle, dünya ile yabancılık hissetmeden, güvenli, esnek ilişkiler kurulabilir, yaratıcı olunabilir.

Winnicott sanatsal yaratıcılığı geçiş alanı ile ilişkilendirir. "Hayat, geçiş olguları alanında, öznellik ile nesnel gözlemin kesiştiği heyecan verici noktada, bireyin iç gerçekliği ile bireylerin dışında kalan ortak gerçeklik arasındaki bölgede yaşanır. Bazıları ayaklarını nesnel olarak algılanan gerçeğe öyle sağlam basarlar ki ters yönden, yani öznel dünya ve gerçeklere yaratıcı yaklaşımla hiç temas kurmama anlamında hastadırlar"

Winnicott'a göre "yaratıcılık evrensel bir şeydir, canlı olmaya ait bir şeydir. Belki de insanlar kadar bazı hayvanların da canlılığına ait bir şeydir. Burada incelenen yaratıcılık, bireyin dış gerçekliğe yaklaşımıyla ilgili bir şeydir. Yeterli bir beyin kapasitesi olduğu takdirde ve çevre tarafından engellenmediği sürece olup biten her şey yaratıcıdır ve kişi deneyimler yoluyla zenginleşemeyecektir".

Winnicott, yaratıcılık konusuna önemli bir katkının da Melanie Klein'dan geldiğini belirtir. Bu katkı, Klein'ın saldırgan dürtülerin ve yıkıcı fantezilerin bebeğin hayatının çok erken dönemlerinde ortaya çıktığını fark etmesinin ürünüdür. "Klein, bebeğin yıkıcılığı düşüncesini ortaya atıp gereğince vurgulamakla kalmaz bir sağlık belirtisi olarak cinsel ve yıkıcı dürtülerin kaynaşmışlığı düşüncesini de yeni ve hayati önemde bir mesele haline getirir. Klein'ın önermesi onarım ve tazmin kavramını da içerir" Winnicott'a göre Klein'ın önemli çalışması bize yaratıcılığın kendisine götürecek şeyler söylemez, bu yüzden de pekala esas meseleyi daha da belirsizleştirme yönünde bir etki yaratabilir. Yine de suçluluk duygusunun merkezi konumu önemlidir. Bunun ardında Freud'un temel kavramlarından biri, bireysel olgunluğun bir yönü olarak çiftdeğerlilik kavramı vardır" Winnicott Freud ve Klein'ın bağımlılığın ve çevre faktörünün bütün içerikleriyle yüzleşmekten kaçındıklarını belirtir ve der ki: "Bağımlılık gerçekten bağımlılık demekse o zaman bir bebeğin tarihi sadece bir bebek açısından yazılamaz. Aynı zamanda bağımlılık ihtiyaçlarını karşılamayı başaran ya da başaramayan çevre koşulları açısından da yazılmalıdır."

Yine Winnicott'a göre "...bireyler ya yaratıcı bir şekilde yaşayıp hayatın yaşamaya değer olduğunu hissediyorlar ya da yaratıcı bir biçimde yaşa-

mayıp yaşamın değerinden şüpheye düşüyorlar insanlardaki bu değişken, doğrudan doğruya her bebeğin yaşam deneyiminin başında ya da ilk dönemlerindeki çevre koşullarının niteliği ve niceliğiyle bağlantılıdır. Nesne ilişkisinden nesne kullanımına geçebilen (nesneyi yok eden ve bulan) birey hayatını esnek ve ötekiyle ilişkide sınırlarını koruyarak ve oyun alanı yaratarak geçirebilir"

"Hanna Segal, estetiğe psikanalitik yaklaşım makalesinde sanatçının eseriyle nasıl olup da insanlarda coşkusal bir temas kurduğunu ve estetik bir tepki ortaya çıkardığını araştırır. Melanie Klein'ın çalışmalarından ve klinik gözlemlerinden başlar. Birkaç sanatçının yaratıcı yetilerinde inhibisyonu ve simgelerle özgürce oynayamamasında yas çalışmasını yapamamalarının yattığını keşfeder. Depresif pozisyonun derinlemesine çalışılmasının yaratıcı itkinin kalbinde yatan simge oluşum sürecinde önemli bir rol oynadığını öne sürer. Sanrı ve sanatsal yaratıcılık makalesinde psikotik sanrılar ve sanatsal yaratılar arasında bir paralellik kurar ve benzerlik ve farklılıkları araştırır. Segal'e göre sanatçılar ve psikotikler özellikle iç dünyalarının tahrip olması/yıkılması bakımından depresif konum bakımından benzer özellikler taşırlar ve yeni bir dünya yaratmak durumundadırlar. Bu noktada yolları ayrılır psikotikler grandiyöz ve gerçekdışı kendilik imgeleri yaratmaya eğilimliyken sanatçılar kendiliklerinden çok nesnelerini yeniden yapılandırma, gerçeklikle temasta kalma eğilimindedirler. Sanatsal çalışmanın yıkılan iç dünyanın varlığı ve onu yeniden yapılandırma arzusundan kaynak bulduğunu savunur"

Quinodoz New York'taki sıfır noktasını ziyaret ettiğinde oradaki duvarda Segal'den bir alıntıyı görür ve çok şaşırır: "İçimizdeki dünya yıkıldığında, tahrip olduğunda, ölü ve sevgisiz olduğunda, sevdiklerimiz parça parça olduğunda ve derin bir keder ve çaresizlik içinde olduğumuzda dünyamızı yeniden yaratmalıyız, parçaları toplamalıyız, ölü parçalara hayat aşılamalıyız, hayatı yeniden yaratmalıyız..." Quinodoz, söz konusu duvar projesinin sorumlusu bir sanat terapisti olan Berberian'dan şu alıntıya yer vermiştir eserinde "Sanat bir yaratıdır, o anda sanatçının geçmiş temsillerinin yeniden yaratımıdır. Kişinin kendini satırlarla, şekillerle, renklerle ifade etme yetisi, bir doğum sürecidir. Yaratıcılık, yas başlayabilsin diye yaralanmış nesnenin tanımlanması inşa edilmesi ve yeniden şekillenmesine izin verir..."

Segal, Klein'dan ilham aldığını, iç dünyanın yeniden yapılanmasının önemli olduğunu ve bu konuda Klein'ın ötesine gittiğini belirtir ve "...duyar-

lılığı olan kişideki estetik deneyimin yazarın ya da ressamın ne kadar yıkıcı olursa olsun derinlerde yatana bakma, üstesinden gelme ve onu güzele çevirme yetisiyle özdeşleşim yapmaktan geldiğini belirtmiştir. Yani sanatçının yıkılmış iç dünyası ve onu yeniden yaratmasıyla özdeşleşiriz ve canlanmış hissederiz. Sanatçı dayanılmazı dayanılır kılar".

Depresif konumda saldırılıp yok edilen sevilen nesneler kayıp ve suçluluk duygusuna neden olurlar. Kaybedilen, benliğin dışında ve içinde yeniden yapılandırılır ve yaratılmak istenir. Bu yeniden yapılandırma ve yaratma isteği sonraki yüceltmenin ve yaratıcılığın temelini oluşturur. Benlik, depresif kaygıya dayanabilirse gelişimsel büyüme olur ve benlik daha bütünselleşir. Segal'e göre eksiksiz/mutlak güzellik bizi hem kederli hem mutlu eder, korkuyla karışık şaşkınlığa neden olur. "Büyük sanatçılar, açıkça huzur veren klasik güzelliğin depresyon ve dehşet öğeleri de içerdiğini bilirler". Segal'e göre bu sonsuz değişmezlik ve güzellik ölüm içgüdüsünün tezahürüdür, hayata ve değişime karşı durağan bir öğedir ve katlanılması güçtür.

Kaynaklar

Dereboy, F., "Genç Hastalar ve Kimlik Bocalaması Ergenlikte Ruhsal Sorunlara Yaklaşım-I", *Ege Psikiyatri Sürekli Yayınları*, C. 2, S. 3, 1997, s. 325-346.

Erikson, E.H., *Childhood and Society*, W.W. Norton, New York, NY, 1963.

Goldhaber, D.E., *Theories of Human Development Integrative Perspectives*, Mayfield Publishing Company, California, 2000.

Öztürk, M.O., *Psikanaliz ve Psikoterapi*, 3. Baskı, Bilimsel Tıp Yayınevi, Ankara, 1998.

Santrock, J.W., *Life-span development*, Brown & Benchmark Publishers The McGraw Hill Companies, Inc., ABD, 1997.

Segal, H., *The Work of Hanna Segal, A Kleinian Approach to Clinical Practice*, Free Asssociations Books, Maresfield Library, Londra, 1986.

Quinodoz , J.M., *Listening to Hanna Segal*, Routledge, New York, NY, 2008.

Winnicott, D.W., (1971), *Oyun ve Gerçeklik*, Metis Ötekini Dinlemek, İstanbul, Metis, 2007.

Maupassant ile İkiz Eşi: Ölüme Karşı Yazı

ALAIN FERRANT

Chalet de l'Isère Cannes tepeleri üstünde gözlerden uzak bir noktada yer alır. 2 Ocak 1892'de, gece saat ikiye doğru birinci kattaki odada, Guy de Maupassant kendini öldürmeye kalkışır. Attığı çığlıklar ve odasının duvarlarına şiddetle vurması zemin katta yatan hizmetçileri ayaklandırır. Maupassant'ı bulduklarında çılgına dönmüştür ve kanlar içindedir. Onu tutup yatağına bağlamaları gerekir.

Maupassant et son double : l'écrituere contre la mort

ALAIN FERRANT

Le *Chalet de l'Isère* est discrètement logé sur les hauteurs de Cannes. Dans la chambre du premier étage, le 2 janvier 1892, vers deux heures du matin, Guy de Maupassant tente de se suicider. Ses cris et les coups violents qu'il porte contre les murs de sa chambre alertent les domestiques qui dorment au rez-de-chaussée. Ils découvrent Maupassant hagard et ensanglanté. Ils vont devoir le maîtriser et le ligoter sur son lit.

La mère de l'écrivain, Laure, vit à Nice. Le père, Gustave, est à Antibes. Prévenue de l'aggravation de l'état de son fils et de sa tentative de suicide, elle refuse de le faire interner à l'asile de Bron près de Lyon. Hervé, le jeune frère de Maupassant, est mort dans cet asile deux ans plus tôt. Elle le fait interner à la clinique du docteur Blanche, à Passy.



Yazarın annesi Laure Nice'te yaşamaktadır. Babası Gustave ise Antibes'dedir. Oğlunun durumunun ağırlaştığını ve kendini öldürmeye kalktığını haber alan anne onu Lyon yakınlarındaki Bron Akıl Hastanesi'ne yatırmayı reddeder. Maupassant'ın küçük erkek kardeşi Hervé iki yıl önce o akıl hastanesinde ölmüştür. Annesi Maupassant'ı Doktor Blanche'ın Passy'deki kliniğine yatırır.

Maupassant 6 Ocak 1892'de, uşağı ve Doktor Blanche'ın gönderdiği hastabakıcıyla birlikte, Cannes Limanı'na son kez bakar. Kurtarıcı olması umulan şok gerçekleşmez. Maupassant bir buçuk yıl sonra, 6 Temmuz 1893'te ölür. Kırk üç yaşındadır.

Annesi bulunduğu yerden kıpırdamaz. Klinikte onu görmeye hiç gelmemiştir, cenazesine de katılmaz. Cenazede hizmetçisi temsil eder onu. Baba da Antibes'de kalır.

Le 6 janvier 1892, accompagné de son valet et d'un infirmier envoyé par le docteur Blanche, Maupassant contemple une dernière fois le port de Cannes. Le choc salutaire espéré ne se produit pas. Maupassant meurt un an et demi plus tard, le 6 juillet 1893. Il a quarante trois ans.

Sa mère ne se déplace pas. Elle n'est jamais venue lui rendre visite à la clinique et elle n'assiste pas à son enterrement. Elle se fait représenter par sa femme de chambre. Le père reste à Antibes.

Les mois qui précèdent l'internement de Maupassant sont chaotiques. Les journaux font état de ses troubles mentaux, de ses abus d'éther et d'opium ou de son incapacité à écrire. Les lettres délirantes qu'il adresse aux directeurs de journaux et aux éditeurs, les procès qu'il engage contre ceux qu'il soupçonne de le voler, sont ironiquement commentés. Les croisières à bord de son bateau sont de plus en plus courtes. Il est un écrivain célèbre dont certains évoquent l'internement possible sinon nécessaire.

Il est vain de chercher à expliquer le génie créateur par les spécificités de son histoire. Mais rien n'empêche d'interroger la façon dont l'écriture s'empare de ces particularités familiales pour les traiter. L'être humain ne peut pas vivre, c'est-à-dire inventer sa vie, sans un travail de subjectivation de ce qui lui est donné au départ. Pour Maupassant, les enjeux sont paradoxaux. Il ne peut être lui-même qu'en étant le représentant d'un autre. Il est en effet investi par sa mère comme l'incarnation réparatrice son frère ainé, Alfred Le Poittevin,

Maupassant'ın hastaneye yatırılışından önceki aylar karmakarışık geçmiştir. Gazeteler onun zihinsel sorunlarını, aşırı eter ve afyon kullandığını ya da artık yazamadığını konu ederler. Gazete yöneticilerine ve yayımcılarına yazdığı delice mektuplar, kendisini soymakla suçladığı insanlara karşı açtığı davalar üzerine alaycı yorumlar yapılır. Teknesiyle çıktığı gezintiler gittikçe kısalır. O kimilerinin kesinkes gerekli olmasa da akıl hastanesine yatırılabilecek gözüyle baktığı ünlü bir yazardır.

Yaratıcı dehayı tarihçesinin kendine özgülükleriyle açıklamaya çalışmak yararsız bir çaba. Ama yazının bu aile özelliklerini işlemek üzere nasıl ele aldığını sorgulamamızı engelleyen de bir şey yok. Kişioğlu kendisine başlangıçta verilen şeyi öznelleştirmeye çalışmadan yaşayamaz, yani yaşamını yaratamaz. Maupassant için durum çelişkilidir. Ancak bir başkasının temsilcisi olarak kendisi olabilir o. Nitekim Guy'in doğumundan iki yıl önce ölen, annesinin ağabeyi Alfred Le Poittevin'i onarıcı bir biçimde canlandıran biri olarak ona yatırım yapmıştır annesi. Flaubert de Guy'i, çok yakın arkadaşı olan Alfred'in ikiz eşi gibi görür. Flaubert Mayıs 1880'de ansızın ölmeden birkaç gün önce, nihayet Maupassant'a bir oğul gibi yatırım yapar, bu da Laure de Maupassant'ın da yardımıyla, Guy'in gerçek babasının Flaubert olduğu söylentilerinin çıkmasına yol açar.

Ama Maupassant'ı olduğu yazar haline getiren şey bu özel etkenler değildir. Yazı bu farklı öğelerin sahiplenilmesi ve öznelleştirilmesi koşullarını

---

mort deux ans avant la naissance de Guy. Il est reconnu par Flaubert comme le double de ce même Alfred dont il a été l'ami passionné. Quelques jours avant de mourir brutalement, en mai 1880, Flaubert investit enfin Maupassant comme un fils ce qui, Laure de Maupassant aidant, alimentera la rumeur d'une paternité réelle de Flaubert.

Mais ce ne sont pas ces facteurs spécifiques qui font de Maupassant l'écrivain qu'il a été. L'écriture est le moyen par lequel les conditions d'appropriation et de subjectivation de ces différents éléments sont réunies. Écrivain sans descendance mais non sans postérité, il réalise le fantasme maternel en devenant l'écrivain génial que son oncle n'a pas été, en même temps qu'il propulse le nom de son père au firmament de la célébrité.

Le fantastique, cher à Maupassant, est à la mode en cette seconde moitié du 19ème siècle. La folie et l'hypnose alimentent les conversations littéraires. Le *Tout Paris* de l'époque, les bourgeois, les artistes et les écrivains suivent régulièrement les leçons de Charcot à la Salpetrière. Maupassant assiste aux cours de Charcot entre 1886 et 1888, en même temps que Freud, et il est tentant d'imaginer ce qu'aurait donné une rencontre entre ces deux hommes. L'inconscient est « dans l'air » à travers l'hystérie et la noirceur de l'âme à la façon mélancolique d'un Baudelaire, d'un Gérard de Nerval ou d'un Verlaine, entre autres.

Maupassant publie « Le Horla », un de ses textes les plus célèbres, en 1887. Il souffre depuis une dizaine d'années d'une syphilis qui évolue lentement vers la paralysie générale à laquelle il succombera en 1893. Il est tentant de lire « Le Horla » comme le journal de

bir araya getiren araçtır. Çocuğu olmayan ama adını sonraki kuşaklara duyuran yazar, dayısının olamadığı dahi yazara dönüşerek annesinin düşünü gerçekleştirirken, bir yandan da babasının adını ünlüler arasına katar.

Maupassant'ın bayıldığı fantastik özellikler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında pek gözdedir. Delilikle hipnoz beslemektedir yazın konuşmalarını. O dönemde tüm Paris, kentsoylular, sanatçılar ve yazarlar düzenli olarak Charcot'nun La Salpêtrière'deki derslerine katılır. Maupassant 1886'yla 1888 arasında, Freud'la aynı dönemde katılır Charcot'nun derslerine, iki adamın karşılaşmasının nasıl olabileceğini düşlemek insana çekici geliyor. Havada bilinçdışı "kokusu vardır", histeriden ve Baudelaire, Gérard de Nerval, Verlaine ve başkalarının melankolik tarzına özgü bir ruh karanlığından yayılır bu hava.

Maupassant en ünlü metinlerinden birini, *Horla*'yı 1887'de yayımlar. Yavaş yavaş genel felce dönen ve 1893'te ölümüne neden olacak olan frengiyle yaklaşık on yıldır boğuşmaktadır. *Horla*'yı insan Maupassant'ın günlüğü olarak okumak çekici gelebilir, başka deyişle, heotoskopiden yani kişinin karşısında kendinin ikizini gördüğü olumlu ya da olumsuz varsanıdan mustarip olan ve gittikçe deliliğe boyun eğdiğini hisseden bir insanın günlüğü olarak. Ama bu, insanla yazar, yazan kişi arasında daima var olan uzaklığı önemsememek anlamına gelir.

Dolayısıyla, *Horla* tarihsel çerçevesine, dönemine oturtulmalı ve basit bir klinik rapora indirgenmemelidir. *Horla* öncelikle bir yazın yapıtıdır, bir yazı

---

l'homme Maupassant, un homme qui souffre d'héautoscopie, c'est-à-dire d'hallucination positive ou négative de son double, et qui se sent gagné par la folie. Mais c'est faire peu de cas de l'écart qui existe toujours entre l'homme et l'auteur, celui qui écrit.

Il faut donc replacer « Le Horla » dans son cadre historique, dans son époque, et ne pas le réduire à un simple compte rendu clinique. « Le Horla » est d'abord une œuvre littéraire, un travail d'écriture. Au 19ème siècle, le symptôme héautoscopique est relativement fréquent en littérature Alfred de Musset, George Sand et d'autres disent en souffrir et décrivent leurs hallucinations. Rimbaud, dans « Les lettres d'un voyant » ou dans « Honte », hallucine son propre corps. Il existe un « climat héautoscopique » en littérature et en poésie.

Cependant, Maupassant ne se contente pas de suivre une mode, même si l'héautoscopie est dans l'air du temps. Il ne se contente pas non plus de raconter ses symptômes. Il met en scène, selon les modalités de l'époque, une certaine approche de l'inconscient, de ce « je » qui est un autre suivant la célèbre formule de Rimbaud.

De quoi veut parler Maupassant quand il écrit le Horla ? Sans doute pas seulement de la folie de l'homme Maupassant, malgré les apparences, mais plutôt de ce qu'est le travail d'écriture, de ce qui se joue, parfois violemment, entre l'homme et l'écrivain, entre le sujet et ce qui, en lui, le contraint à l'écriture. Maupassant utilise d'ailleurs les mêmes termes pour qualifier « Le Horla » et la littérature : « Une chose insaisissable et mystérieuse. »

çalışmasıdır. On dokuzuncu yüzyılda, heotoskopi semptomuna yazın alanında nispeten sık rastlanır: Alfred de Musset, George Sand, daha niceleri bundan mustarip olduklarını söyler ve varsanılarını betimlerler. Rimbaud "Kahinin Mektupları"nda ya da "Utanç"ta kendi bedenini varsanısında görür. Yazında ve şiirde bir "heotoskopik iklim" vardır.

Bununla birlikte, heotoskopi gözde bir konu olsa da, Maupassant bir modanın izinden gitmekle yetinmez. Semptomlarını anlatmakla da yetinmez. Dönemin özel koşullarına göre, bilinçdışına, Rimbaud'nun ünlü deyişiyle bir başkası olan o "ben"e belli bir yaklaşımı ortaya koyar.

Maupassant *Horla*'yı yazarken neden söz etmek istemektedir? Hiç kuşkusuz yalnızca insan Maupassant'ın deliliğinden değil, öyle gibi görünse bile; o daha çok yazı çalışmasının ne olduğundan, insanla yazar arasında, özneyle içinde onu yazmaya zorlayan kişi arasında, kimi zaman sertçe olan biten şeylerden söz etmek istemektedir. Zaten Maupassant *Horla*'yla yazını aynı sözcüklerle niteler: "Anlaşılmaz ve gizemli bir şey."

Maupassant bir anlamda kimlik konusunda Freud'dan öndedir. Freud başta çalışmalarını cinselliğin yazgıları üstünde temellendirirken ve narsisizmi ancak 1914 tarihli makaleden itibaren sorgularken, kimlik sorunu Maupassant'ın yapıtını baştan sona kateder. Freud bastırma ve bastırılanın geri dönüşü sorunsalını araştırırken, Maupassant hemen yadsınan ve yadsınanın dönüşü sorununu ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında, yazar

---

Maupassant est d'une certaine façon en avance sur Freud sur la question de l'identité. Si Freud centre d'abord ses travaux sur les destins du sexuel, et n'interroge le narcissisme qu'à partir de l'article de 1914, l'œuvre de Maupassant est tout entière traversée par la question identitaire. Si Freud interroge la problématique du refoulement et du retour du refoulé, Maupassant, lui, questionne d'emblée le problème du dénié et du retour du dénié. De ce point de vue, l'écrivain précède le psychanalyste puisque ce n'est que tardivement que Freud prendra en compte la question du déni. La question des modalités du retour du dénié et du clivé sera théorisée par R. Roussillon (2007).

Toute l'œuvre de Maupassant est traversée par la question de la rencontre avec l'altérité. Il la met en scène, ou en perspective, dans toutes ses nuances et dans toutes ses configurations : altérité radicale de l'autre et de soi, le soi devenant autre, et l'autre devenant soi, rencontre avec l'altérité de l'enfant qui ressemble à son père ou à sa mère et qui, en même temps, lui est radicalement étranger. Maupassant décrit les enjeux de cette rencontre et ses effets désorganisateurs, traumatiques et parfois mortels.

L'homme Maupassant est dès sa naissance confronté à l'énigme de son identité et de ses origines. Laure, sa mère, alimente la rumeur longtemps après la mort de son fils, et laisse entendre que son père était en réalité Gustave Flaubert. Ce même Flaubert guide les premiers pas du jeune écrivain et dès qu'il lui envoie le manuscrit de « Boule de suif », en 1880, Flaubert appelle Maupassant « Mon fils ».

psikanalistin önünde gitmektedir, çünkü Freud ancak daha geç bir tarihte yadsıma sorununu göz önüne alacaktır. Yadsınanın ve bölünmüş olanın dönüşünün özel koşulları sorununu R. Roussillon kuramlaştıracaktır.[1]

Maupassant'ın bütün yapıtını başkalıkla karşılaşma sorunu kateder. Onu tüm ayırtılarıyla ve tüm biçimleriyle sahneye taşır ya da perspektife yerleştirir: Öteki ile kendinin kökten başkalığı, ötekine dönüşen kendi ve kendi'ye dönüşen öteki, babasına ya da annesine benzeyen, aynı zamanda onlara büsbütün yabancı olan çocuğun başkalığıyla karşılaşma. Maupassant bu karşılaşmanın sonuçlarını ve onun bozucu, travma yaratıcı, kimi zaman ölümcül etkilerini konu eder.

İnsan olarak Maupassant doğumundan başlayarak kimlik ve köken bilmecesiyle karşı karşıya kalmıştır. Annesi Laure oğlunun ölümünden çok sonra bile dedikoduları besleyip onun babasının gerçekte Gustave Flaubert olduğunu ima etmiştir. Aynı Flaubert genç yazara başlangıçta yol göstermiş; Maupassant *Tombalak*'ın elyazmasını 1880'de kendisine gönderdiğinde Flaubert ona "Oğlum" diye hitap etmiştir.

Bu ikili soy zincirinin yanı sıra –Maupassant'ın babasıyla Flaubert'in önadı aynıdır: Gustave; baba oldukça iyi bir ressam ve yola gelmez bir çapkındır– bir de dayının hayaleti vardır. Maupassant'ın annesinin ağabeyi Alf-

1 Roussillon R. vd., *Manuel de psychologie et psychopathologie clinique générale.*

A côté de cette filiation en double – le père de Maupassant et Flaubert portent le même prénom, Gustave ; le père est un assez bon peintre et un incorrigible coureur de jupons – il y a le fantôme de l'oncle maternel. Le frère de la mère de Maupassant, Alfred Le Poittevin, était le meilleur ami de Flaubert. Il était promis à un grand avenir en littérature, mais il est mort deux ans avant la naissance de Maupassant, de syphilis également.

La mère, dans sa correspondance avec Flaubert, souligne constamment les ressemblances entre Guy et Alfred, le frère mort. Il est bien sûr tentant d'imaginer que, dans « Le Horla », c'est le fantôme du frère qui vient hanter le narrateur. Mais ce serait trop simple car l'amitié entre Flaubert et l'oncle de Maupassant a donné naissance à un enfant imaginaire : « Le Garçon ». Ce garçon est un personnage imaginaire, double de Flaubert et de l'oncle, que Maupassant incarne pleinement quand Flaubert lui demande de faire des relevés des côtes normandes « à l'arbre près » pour construire le décors de « Bouvard et Pécuchet », et leur célèbre dictionnaire de la bêtise.

L'homme Maupassant baigne dès le début dans une filiation en abîme et on peut faire l'hypothèse que le regard maternel renvoie une altérité radicale que Maupassant va s'efforcer, au cours de ses 43 années de vie, de traiter. Il commence à écrire en identification à l'oncle mort puis à Flaubert. Mais ces identifications nécessaires ne suffisent pas à faire de lui un écrivain, c'est-à-dire quelqu'un qui interroge la forme, et qui se bat avec les mots

red Le Poittevin Flaubert'in en yakın arkadaşıdır. Yazın alanında büyük bir gelecek beklemektedir kendisini, ama Maupassant'ın ölümünden iki yıl önce, onun gibi frengiden ölür.

Anne Flaubert'le yazışmalarında Guy'le ölen ağabeyi Alfred'in birbirine ne kadar benzediğini sık sık vurgular. Kuşkusuz, *Horla*'da, anlatıcının yakasına yapışanın dayının hayaleti olduğunu düşünmek çekici gelebilir insana. Ama bu kolaya kaçmak olur, çünkü Flaubert'le Maupassant'ın dayısının arkadaşlığı düşsel bir çocuğun doğmasını sağlamıştır: "Oğlan". Bu oğlan Flaubert'le dayının ikizi düşsel bir kahramandır; Flaubert *Bouvard ile Pécuchet*'nin ve onların ünlü bilirbilmezler sözlüğünün dekorunu yaratmak için Maupassant'dan Normandiya kıyılarındaki "bitkilerin" planını çıkarmasını istediğinde, bütünüyle Maupassant canlandırır o oğlanı.

İnsan olarak Maupassant başlangıçtan beri iç içe geçmiş bir soy zincirinin içindedir ve annenin bakışının Maupassant'a 43 yıllık yaşamı boyunca işlemeye çalışacağı köklü bir başkalığı geri yansıttığı varsayılabilir. Kendini önce ölü dayıyla, sonra da Flaubert'le özdeşleştirerek yazmaya başlar. Ama bu gerekli özdeşleşimler onu bir yazara, yani biçimi sorgulayan ve sözcükler sayfaya "tutunana" dek onlarla boğuşan birine dönüştürmeye yetmez. Özellikle de Maupassant'ı bir evren yaratan büyük bir yazara dönüştürmeye yetmez.

Dolayısıyla, *Horla* yalnızca hasta bir adamın yazdığı bir metin değildir, öyle olsaydı iyi bir belgeden öte bir anlamı olmazdı. *Horla* indirgenmeye ça-

---

jusqu'à ce qu'ils « accrochent » la page. Elles ne suffisent surtout pas à faire de Maupassant un grand écrivain, celui qui invente un univers.

« Le Horla » n'est donc pas seulement un texte écrit par un homme malade, en quoi il ne présenterait pas plus d'intérêt qu'un bon documentaire. « Le Horla » dépasse de loin les aspects psychopathologiques auxquels on est tenté de le réduire. Sa portée et son mystère tiennent à ce qu'il décrit, en la grossissant, la thématique de l'inspiration, c'est-à-dire du surgissement, à partir de l'inconscient, de l'idée qui envahit et colonise l'homme devenant narrateur, l'homme devenant écrivain.

On est au cœur du processus décrit par D. Anzieu (1981) dans « Le corps de l'œuvre ». Il s'agit de la rencontre avec une part de soi-même inconnue, un double étranger radical. « Le Horla » est le roman de l'écriture en train de naître et de prendre forme à travers la rencontre avec l'autre radical qui est en nous. L'homme s'efface pour être colonisé, parfois douloureusement, par l'auteur. Car ce que Maupassant travaille, pas seulement dans « Le Horla » mais dans toute son œuvre, c'est la discontinuité identitaire. Maupassant est le psychonaute des éclipses identitaires.

« Sur l'eau », le premier conte publié par Maupassant en 1876, se distingue par sa fonction paradigmatique. Il condense presque tous les thèmes que Maupassant va développer jusqu'en 1892.

L'intérêt de « Sur l'eau » réside d'abord dans sa thématique. Après avoir écrit quotidien-

lışıldığı psikopatolojik özellikleri fazlasıyla aşar. Etkisi ve gizemi esin konusunu büyüteç altına alarak betimlemesine, yani anlatıcıya dönüşen adamı, yazara dönüşen adamı sarıp ele geçiren düşüncenin bilinçdışından hareketle ortaya çıkışına bağlıdır.

D. Anzieu'nün *Le corps de l'œuvre*'de (*Yapıtın Gövdesi*) betimlediği sürecin merkezindeyiz. Burada olan şey, kendinin bilinmeyen bir parçasıyla, kökten yabancı bir ikiz eşle karşılaşmadır. *Horla* doğmakta ve içimizdeki köklü ötekiyle karşılaşma sayesinde biçim kazanmakta olan yazının romanıdır. Yazar tarafından, kimi zaman ıstıraplı şekilde, ele geçirilen insan silinip gider. Çünkü Maupassant'ın yalnızca *Horla*'da değil, tüm yapıtında üstünde çalıştığı şey kimlikteki kopuklardır. Maupassant kimlik tutulmalarının ruh gezginidir.

Maupassant'ın 1876'da yayımladığı ilk öyküsü *Suyun Üstünde* değerler dizisi bakımından farklıdır. Öykü Maupassant'ın 1892'ye dek geliştireceği hemen hemen tüm konuları özetler.

Suyun Üstünde'nin önemi öncelikle onda işlenen konularda yatmaktadır. Maupassant Flaubert'e Seine nehri üzerindeki kayık gezintilerini ve kendisine eşlik eden kadınları nasıl fethettiğini anlatmak üzere günbegün yazdıktan sonra, kendi özel evrenini sahneye taşır: Nehir. Bu öykü anlatının anlatısı örneği üstüne kurulmuştur. Metnin başında öykü kendisine anlatılıyormuş gibi sunulan anlatıcı sonra kendi anlatmaya başlar. Öykünün so-

---

nement à Flaubert pour raconter ses parties de canotage sur la Seine et les conquêtes féminines qui les accompagnent, Maupassant met en scène son univers spécifique : la rivière. Ce conte est construit sur le modèle d'un récit de récit. Le narrateur, présenté au début du conte comme celui à qui cette histoire a été racontée, la raconte à son tour. À la fin du conte, inversement, le personnage central de l'histoire est rejoint par deux inconnus qui lui viennent en aide. Ces dédoublements soulignent la mise en œuvre d'une duplication à travers la mise en scène de différents écrans.

Ensuite, le ressort dramatique du conte est centré sur l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté qui se transforme progressivement en angoisse puis en terreur. Le personnage central décide de faire une promenade en bateau sur une rivière. Il jette l'ancre et profite du paysage mais, au moment de partir, il ne peut pas retirer l'ancre qui est coincée. Il est contraint de passer la nuit dans sa barque. Il se produit alors toute une série d'événements de nature hallucinatoire qui alternent entre les moments de repos et les moments d'angoisse jusqu'à la chute finale. Au petit jour, le pêcheur tente à nouveau d'extraire l'ancre et il y parvient avec l'aide de deux autres pêcheurs. Les efforts conjugués des trois hommes tirent l'ancre hors de l'eau. Ils découvrent alors le cadavre d'une vieille femme accroché au bout de la chaîne.

Il est tentant, comme pour « Le Horla », d'assimiler ce cadavre à l'oncle mort en prenant argument du fait que Maupassant publie « Sur l'eau » une nouvelle fois, légèrement remanié, en 1888, soit un an après « Le Horla ».

nundaysa, tersine, öykünün ana kahramanına kendisine yardıma gelen iki yabancı katılır. Bu bölünmeler farklı perdelerin sahneye taşınmasıyla işleyen bir çoğalmayı vurgular.

Ardından, öykünün dramatik gücü yavaş yavaş endişeye, sonra da korkuya dönüşen bir tekinsizlik duygusunun ortaya çıkışında odaklanır. Ana kahraman nehirde tekneyle bir gezinti yapmaya karar verir. Çıpayı atıp keyifle manzaraya bakar ama gitme zamanı gelince, bir yere sıkışan çıpayı çekemez. Geceyi kayığında geçirmek zorunda kalır. İşte o zaman, sondaki düşüşe dek, dinlenme anlarıyla sıkıntılı anlar arasında birbiri ardına gelen, varsanı türünden bir dizi olay meydana gelir. Sabahın ilk saatlerinde, balıkçı yeniden çıpayı çıkarmaya çalışır ve bu kez başka iki balıkçının yardımıyla bunu başarır. Üç adam ortaklaşa çabalayıp çıpayı sudan çıkarırlar. O zaman zincirin ucuna takılmış bir yaşlı kadın cesedi görürler.

Maupassant'ın *Suyun Üstünde*'yi 1888'de, *Horla*'dan yaklaşık bir yıl sonra, biraz değiştirip bir kez daha yayımlamış olmasına bakarak, *Horla*'da olduğu gibi, bu cesedi ölü dayıyla özdeşleştirmek çekici gelebilir bize.

Bununla birlikte, benim varsayımım farklı. *Horla* esin ve kimlik tutulması üstüne, yazarın zorbalığını dayatarak insan kimliğini yok eden şeyin bilinçdışından hareketle, sarsıcı biçimde ortaya çıkması üstüne bir metinken, *Suyun Üstünde* yazı bahsi üstüne bir metindir. *Suyun Üstünde* Maupassant'da yazının işlevi konusunda kilit noktalardan birini yansıtır.

Mon hypothèse est cependant différente. Si « Le Horla » est un texte sur l'inspiration et sur l'éclipse identitaire, sur le surgissement traumatique, à partir de l'inconscient, de ce qui annihile l'identité de l'homme en imposant la tyrannie de l'auteur, « Sur l'eau » est un texte sur les enjeux mêmes de l'écriture. « Sur l'eau » fournit l'une des clés de la fonction de l'écriture chez Maupassant.

L'anecdote du conte fournit le contexte nécessaire à la reconstruction d'un épisode ancien. La mémoire est présente mais sous une forme qui n'est pas celle d'une levée de refoulement. L'enjeu qui apparaît est de nature spécifique. Il s'agit plus d'une reconstruction que de l'émergence d'un souvenir. La façon dont le conte est construit - le narrateur raconte une histoire qui lui a été rapportée 10 ans auparavant puis le dédoublement des pêcheurs juste avant la chute finale - rend compte de la nécessité d'un échafaudage. De même, la montée en puissance de l'angoisse qui transforme tout éprouvé de plaisir en terreur construit un environnement propice au vacillement identitaire du sujet.

Mon hypothèse est que Maupassant reconstruit le climat général des relations précoces entretenues avec sa mère. Cette mère environnement, assimilée dans le conte à un paysage tour à tour rassurant et effrayant, résiste aux tentatives de transformation. L'imago en jeu est celle d'une mère non malléable, non transformable et terrorisante. Le conte nous situe dans la logique du retour du clivé (Roussillon, 2007) et non du retour du refoulé.

L'immuabilité maternelle, telle que le conte nous permet de la reconstruire, est pleine

Öyküdeki serüven eski bir olayın yeniden inşası için gereken bağlamı sağlar. Bellek oradadır ama bastırmanın ortadan kaldırılışınınkinden farklı bir biçimde. Ortaya çıkan bahis özeldir. Bir anının ortaya çıkışından çok yeniden inşası söz konusudur. Öykünün oluşturulma biçimi –anlatıcı kendisine 10 yıl önce anlatılmış bir öyküyü anlatır, sonra da balıkçıların sondaki düşüşten hemen önce iki katına çıkması– neden bir yapı iskeleti gerektiğini açıklar. Aynı şekilde, her hazzı korkuya dönüştüren endişenin yükselişi, öznenin kimlik açısından sallanmasına elverişli ortamı yaratır.

Benim varsayımıma göre, Maupassant annesiyle çok erken yaşta kurduğu ilişkilerin genel havasını yansıtmıştır. Öyküde kimi zaman güven verici, kimi zamansa korkutucu olan bir manzarayla bir tutulmuş bu anne-ortam onu dönüştürme girişimlerine direnir. İşin içine karışan görsel imge esnek olmayan, dönüştürülebilir olmayan, korkutucu bir anne imgesidir. Öykü bizi bastırılmış olanın değil, bölünmüş olanın geri dönüşüne[2] götürür.

Annenin öyküden kafamızda canlandırabildiğimiz biçimiyle değişmezliği, oğluna örnek olarak dayattığı ölü ağabeyin hayaletiyle doludur, ama aynı zamanda dağılma anları da siner içine. Bugün Laure de Maupassant'ın büyük olasılıkla manik depresif psikoz hastası olduğunu, özellikle de Maupas-

2 Roussillon, *age.*

---

du fantôme du frère mort qu'elle impose comme modèle à son fils mais elle est aussi traversée par des moments de désorganisation. Nous savons aujourd'hui que Laure de Maupassant a probablement souffert de psychose maniaco-dépressive, qu'elle a fait des séjours dans des maisons de santé, en particulier à la naissance d'Hervé, le jeune frère de Maupassant (Correspondance Flaubert Maupassant, 1993).

La mère se laisse toucher mais elle ne se laisse pas transformer. Ou, plus justement peut-être, la mère se laisse modifier dans la stricte mesure où cette modification se rapproche de ce qui l'habite, c'est-à-dire lorsque cette modification confirme la ressemblance de son fils avec le frère mort. Dans ce contexte, l'objet maternel n'est pas modifiable à partir de l'enfant lui-même, à partir de ce qu'il est.

Ainsi, nous pouvons avancer l'hypothèse d'une défaillance de la nécessaire échoïsation opérée par l'objet maternel (Roussillon, 2007) dans l'histoire de Maupassant. Les mouvements propres de l'enfant, leur confirmation en provenance de l'objet, sont systématiquement jaugés par leur conformité au modèle imposé. L'investissement de la mère porte avant tout sur l'idéal de son frère mort qui constitue le maître étalon du développement identitaire de l'enfant. Maupassant n'est pas vu pour lui-même mais pour les ressemblances qu'il met en œuvre pour se conformer au désir de la mère. Seule l'écriture forme, de ce point de vue, l'action susceptible de rencontrer et de modifier l'autre sujet.

Maupassant se construit dans le travail d'écriture qui est son seul point de rencontre

sant'ın küçük kardeşi Hervé'nin doğduğu sıralarda, ruh sağlığı merkezlerinde yattığını biliyoruz.[3]

Anne kendisine dokunulmasına izin verir ama değiştirilmesine vermez. Belki de daha doğrusu, anne ancak ve ancak değişimin, onun yakasını bırakmayan şeye benzemesi ölçüsünde, yani bir değişim oğlunun ölü ağabeye olan benzerliğini doğruladığında, değiştirilmesine izin verir. Bu bağlamda, anne nesnesi çocuğun kendisinden değil, olduğu şeyden hareketle değiştirilebilir.

Örneğin, Maupassant'ın geçmişinde anne nesnesinin gerçekleştirdiği gerekli yankılamanın[4] eksikliğini varsayabiliriz. Çocuğun kendi hareketleri, onların nesnece doğrulanmaları sistemli olarak dayatılan örneğe uygunluklarıyla değerlendirilir. Annenin yatırımı çocuğun kişilik gelişiminin ana ölçüsünü oluşturan ölü ağabey ülküsüne bağlanmıştır. Maupassant kendi olarak değil, annenin arzusuna uymak için kullandığı benzerlikler açısından görülür. Bu açıdan, öteki özneyle karşılaşmayı ve onu değiştirmeyi sağlayabilecek tek eylem yazıdır.

Maupassant ötekiyle tek olanaklı karşılaşma noktası olan yazı çalışmasında oluşturur kişiliğini. Bu hem en indirgeyici alandır –bir başkasının yaşamadığı şeyi yaşamak–, hem de en geniş alan. Gerçekten de Maupassant

3 Flaubert-Maupassant yazışmaları için bkz. Flaubert G., Maupassant (de) G., *Correspondance*.
4 Roussillon, *age*.

---

possible avec autrui. C'est à la fois le champ le plus réducteur - vivre ce qu'un autre n'a pas vécu - et le champ le plus large. Maupassant a en effet toute latitude pour se construire au sein de ce champ, d'abord se chercher, ce sont ses premiers contes, puis se trouver et, au fur et à mesure des publications, s'inventer.

Dans « Sur l'eau », la découverte du cadavre accroché à l'ancre marque la chute du conte. En réalité, il s'agit du point d'origine non seulement de ce conte, dans la mesure où on peut imaginer que ce cadavre « attend » d'être trouvé, mais de toute l'écriture de Maupassant, voire de tout travail d'écriture. Le cadavre auquel le narrateur est arrimé par son ancre constitue le point de départ de l'écriture maupassantienne et de son style.

Ce cadavre représente en partie l'oncle Alfred, comme il représente en partie la mère elle-même, dans son immuabilité relationnelle. Mais il figure surtout une part de Maupassant lui-même, le noyau mélancolique source et but de son travail d'écriture. Car l'écriture est à la fois ce qui libère et ce qui emprisonne. Elle est paradoxalement ce qui propulse Maupassant comme grand écrivain, avec un univers et un style propres, et simultanément le rapproche, toujours davantage, de ce noyau mélancolique. Lorsque Maupassant contracte la syphilis, en 1875, il jubile : il a la « vérole », par conséquent, il n'a plus peur de l'attraper. L'expression de cette jubilation peut paraître surprenante au premier abord. Elle ne peut s'expliquer que par le fait que le noyau mélancolique a désormais une forme et un nom : la vérole.

kişiliğini bu alanın içinde oluşturma konusunda bütünüyle özgürdür, öncelikle kendini arar, bunlar onun ilk öyküleridir, sonra kendini bulur ve yapıtları yayımlandıkça da kendini yaratır.

Suyun Üstünde'de, çıpaya takılan cesedin keşfi öykünün düşüş anına işaret eder. Gerçekte, söz konusu olan yalnızca bu öykünün temel noktası değil, o cesedin bulunmayı "beklediği"ni düşünebileceğimiz ölçüde, Maupassant'ın tüm yazısının, hatta tüm yazı çalışmasının temel noktasıdır. Anlatıcının çıpasıyla takıldığı ceset Maupassant yazısının ve biçeminin çıkış noktasıdır.

O ceset kısmen Alfred Dayı'yı, kısmen de ilişkideki değişmezliğiyle anneyi simgeler. Ama özellikle Maupassant'ın bir yanını temsil eder: Yazı çalışmasının kaynağı ve ereği melankolik çekirdeği. Çünkü yazı hem özgürleştiren, hem de hapseden şeydir. Çelişkili biçimde, Maupassant'ı hem kendine özgü bir evreni ve biçemi olan büyük bir yazar kılan, hem de aynı anda onu gitgide daha çok o melankolik çekirdeğe yaklaştıran şeydir. Maupassant 1875'te frengiye yakalandığında çok sevinir: Halk arasındaki söylenişiyle "yenirce"ye yakalanmıştır, dolayısıyla yakalanmaktan korkmasına gerek kalmamıştır. Bu sevinç ifadesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebilir. Ancak melankolik çekirdeğin bundan böyle bir biçiminin ve adının olması –yenirce– gerçeğiyle açıklanabilir.

Maupassant'ın çevresini kuşatıp "yenirce" olarak tanımlamakla alt edeceğini düşündüğü bu melankolik çekirdek yazı boyunca büyüyecektir. Mau-

---

Ce noyau mélancolique que Maupassant croit cerner et dont il imagine triompher en le désignant comme « vérole », va croitre au fil de l'écriture. Le tragédie identitaire de Maupassant pourrait être résumée de la façon suivante : il faut que le sujet meure pour que l'écrivain vive. C'est précisément la thématique de « Le Horla ».

Maupassant sera, tout au long de son œuvre, attentif à ce cadavre. En français, le mot « ancre », qui désigne l'attache du bateau, se prononce exactement de la même façon que le mot « encre », ce qui sert à écrire. En jouant sur les sonorités, je dirai que Maupassant « ancre » et « encre » la mort. Mais il en va probablement ainsi de tout écrivain.

passant'ın kimlik tragedyası şöyle özetlenebilir: Yazarın yaşayabilmesi için öznenin ölmesi gerekir. *Horla*'nın konusu tam da budur işte.

Maupassant tüm yapıtı boyunca o cesede ilgi gösterecektir. Fransızcada, teknenin bağını tanımlayan *ancre* (çıpa) sözcüğü yazmaya yarayan *encre* (mürekkep) sözcüğüyle aynı şekilde okunur. Seslerle oynayıp, Maupassant'ın ölüme "çıpayla ve mürekkeple demir attığını" söyleyeceğim. Ama büyük olasılıkla bu her yazar için geçerlidir.

Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay

Kaynakça

Anzieu D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

Bayard P., *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

Ferrant A., *Pulsions et liens d'emprise*, Paris, Dunod, 2001.

Ferrant A., "La honte de Rimbaud", *Travail psychique et processus créateur*'de, A. BRUN ve B. CHOUVIER'nin yönetiminde, Brüksel, De Boeck, 2011.

Flaubert G., Maupassant (de) G., *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1993

Maupassant (de) G., (1876), "Sur l'eau", Œuvres *complètes*, 1. cilt, Paris, Gallimard, 1974.

Maupassant (de) G., (1887), "Le Horla", Œuvres *complètes*, 2. cilt, Paris Gallimard, 1979

Roussillon R. vd., *Manuel de psychologie et psychopathologie clinique générale*, Paris, Masson, 2007.

Bibliographie

ANZIEU D., (1981), *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard

BAYARD P., (1994), *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit

FERRANT A., (2001), *Pulsions et liens d'emprise*, Paris, Dunod

FERRANT A., (2011), « La honte de Rimbaud » in *Travail psychique et processus créateur*, sous la direction de A. BRUN et B. CHOUVIER, Bruxelles, De Boeck

FLAUBERT G., MAUPASSANT (de) G., (1993), *Correspondance*, Paris, Flammarion

MAUPASSANT (de) G., (1876), « Sur l'eau », *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1974

MAUPASSANT (de) G., (1887), « Le Horla », *Œuvres complètes*, Tome 2, Paris Gallimard, 1979

ROUSSILLON R., *et al.*, (2007), *Manuel de psychologie et psychopathologie clinique générale*, Paris, Masson

Yaratıcılık: Başkayla İlişki

ZEYNEP DİREK

Psikanaliz ve Yaratıcılık üzerine bir sempozyumda Heidegger'in yaratıcılık hakkında ne düşündüğüne ilişkin birkaç şey söylemekle yetineceğim. Bunların psikanaliz açısından ne anlam ifade edeceğini merak ediyorum. Heidegger'in yaratıcılıkla ilgili görüşlerini düşünürken psikanalizin yaratıcılıkla ilgili söyleyebileceği şeyler tınlıyor zihnimde. Konuşmamda bu tınılara seslerini duyurma iznini vermekle yetineceğim ve ortaya çıkan sorulara yanıt vermeyi psikanalistlere bırakacağım.

Romantizm, sanatsal yaratımı düşünürken sanatçıyı herkesten farklı ruhsal psişik özelliklere sahip bir deha olarak görmüştür: Yaratıcılık insanda çok sık rastlanmayan, nadir ortaya çıkan bir eğilim, hal, etkinliktir. Sıradan insan, taşıyıcısı olduğu tinsel dünyada bireysel bir iz bırakmadan ölür ve gelecek kuşaklar nezdinde sanki hiç yaşamamış gibi olur. Oysa yaratıcı insan sanki tinsel bir ölümsüzlüğe katılarak faniliği aşmıştır. Yaratıcıda bir çocuksuluk, bir hafiflik bulunur; o, yarattığını kolayca, zorlanmadan, sanki doğal bir biçimde meydana getirir. Öte yandan, tanrısaldır, çünkü antik çağdan itibaren onun insanı aşan bir şey tarafından tetiklendiği söylenmiştir. "İlham" kavramı, sanatçıyı, insanı aşan güçlerle bir iletişim içindeymiş gibi temsil eder; bu güçler sanki sanatçının içine dolmuştur ve soluğuyla dünyayı anlamlandırmaktadır. Sanatçıda yalnızca ben dile gelmez, bu ben zaten çoktan öteki tarafından harekete geçirilmiş, canlandırılmıştır. Bununla birlikte romantik sanat anlayışı antik çağa kıyasla öznelcidir; çünkü sanatın kökeninin sanatçı, onun ruhu, içsel dünyası olduğunda ısrar eder. Sanatçının iç dünyasının karanlık dinamizmi, sanatçının kendisi tarafından sanatsal bir

biçimde ifade edilebilir; ama ondaki hareket ve şekilleniş aklın araçları kullanılarak açıklanamaz. Sanatçının duyguları hâkim olunamayan veya denetim altına alınamayan karanlık bir bölgeyle temas etmişlerdir. Duygular, anlamı apaçık kılınamadığı halde, "tözsel" ve "hakiki" olduğu hissedilen bir şekillenişi sanatçının bilincinde açığa vururlar. Sanat eserinin üretimi, derin bir karanlıktan kaynaklanarak tüm benliği saran duygularda, ilkin burada şekillenen deneyimlerde temellenir. Bununla beraber, bu iç yaşam, insani dünyayı, onun adet ve alışkanlıklarını aşarak doğayla, başka insanlarla ve bunların gerisindeki doğaüstü tinsel varlık veya varlıklarla bağlar kurabilmektedir. Bu bağ dışsal bir bağ değildir. Bazı romantiklerin Spinozacı panteizme duydukları ilgi malumdur: Bedenin duygulanımları ile zihnin fikirleri arasındaki bağlantılar bir ve aynı varlığın bağlantılarıdır; yaratıcılık yalnızca öznel bir olay değil, o tek varlığın kendi kendisini etkilemesidir. Fakat romantizm, insanın yaratıcılığını Spinozacı bir tavırla sonsuz bir varlıkta, Tanrı'da temellendirecek kadar aydınlatmaz bu olayı; bir karanlığı karanlık olarak bırakmak taraftarıdır: Öznenin içselliğinde, alışkanlıkların ve sıradan gündelik hayatın dünyasını aşarak başka bir ekonomiye açılabilen bir güç mevcuttur. Schelling'in *İnsan Özgürlüğünün Temeli*'nde "yaratımın zemini" dediği şey de, kendisinden çıkan her şeyi geri alabilecek karanlık bir kımıldanıştır; Tanrı bu zeminden ayrılarak ve ondan itibaren dünyayı yaratır. Kötülüğün kökeni de buna geri götürülebilir. Schelling'in bu eseri yaratımın hem öznelliği hem de tanrının iyiliğini aşan, onun berisindeki bir karanlık zeminden beslendiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Heidegger 1935 tarihli *Sanat Eserinin Kökeni* adlı yazısında romantik sanat anlayışını eleştirir, çünkü deneme, sanatın ve sanat eserinin kökeninde sanatçının değil; tersine, sanatın ve sanatçının kökeninde sanat eserinin bulunduğunu vurgulayarak başlar. Romantik sanat ve yaratıcılık anlayışı, genel olarak, bir varlık anlayışı tarafından belirlenmiştir. Bu modern varlık anlayışına göre varlık öznel ve nesnel alanlara bölünmüştür. Özne, örneğin Descartes'ın felsefesinde, kendi varlığının doğrudan bir tecrübesine sahip olarak ele alınmıştır. Başka varlık alanlarının tecrübesi de öznenin kendi kendisini tecrübesine dayandırılmıştır. Romantizm, bu tecrübenin duygu ve hislerle değil, akılla yapıldığını öne süren rasyonalizme karşı çıkar; bu tecrübenin aslen hissi ve duygulanımsal olduğunu vurgular. Bununla beraber, romantizmde de duygulanımlar "öznel" tecrübeler olarak ele alınmıştır. İnsan ile dünya arasındaki ilişki, bir içselliğin dışsallıkla ilişkisi gibi kurgu-

lanmıştır. İşte bu açıdan Heidegger romantizmi modern metafiziğe ait bir gelenek olarak konumlandırır. Teknoloji çağının yolunu açan metafizik modernliği sorgulamaya ve modernliğe bir alternatif üretmeye giriştiğinde bu sorgulama Heidegger'i, kaçınılmaz bir biçimde, sanat eserinin ve dolayısıyla yaratıcılığın ne olduğunu yeniden düşünmeye sevk edecektir. Bu konuda ilerlemeden önce Heidegger'in psikanalitik yaklaşımı da yaratıcılığı romantik, öznelci ve bilinçaltı mefhumuna rağmen hâlâ öznelci bir tarzda düşünmekle eleştirebileceğini not etmek istiyorum. Psikanalizin bilinçdışı mefhumunun ontolojik olarak bir "içsellik"e dayanma zorunluluğu var mıdır? Varoluşçu, Heideggerci bir psikanaliz mümkün mü?

Heidegger'in yaratıcılığı nasıl yeni bir biçimde düşünmeye çalıştığına bakalım şimdi: Yaratıcılığı bir "olay" (*Ereignis*) olarak düşünür. Ama "olay" terimini nasıl anlamalı? Bir terimi anlamak için onun geleneksel olarak bağlı bulunduğu başka terimleri ve varsayımları da bilmek gerekir. Bir kavramı kavramsal ilişkilerinden soyutlamak, yalıtmak zordur, çünkü beraberinde bağlı olduğu diğer kavramları da getirir. Bu yüzden, Heidegger'in "Ereignis" terimini nasıl kullandığını çözebilmek için filozofun "olay" terimin geleneksel anlamına alışılmış bir biçimde bağlı bulunan kavramları ve varsayımları nasıl dönüştürdüğünü de görmek gerekir. Heidegger belli bir yöne doğru giderek anlam ifade eden bir kavramlar ağının yerine, yepyeni bağlantılardan oluşan başka bir ağı geçirmektedir. Bu noktada felsefi yaratıcılığın ne olduğunu da tarif ettik aslında. "Olay" kavramını klasik bir biçimde anladığımızda, olay bir insanın başına gelir; meydana geliş sebebi insanın kendisi, başkaları veya doğa olabilir. Heidegger'e göre ise olayda yeni bir biçimde anlam ifade eden bir varolanlar konfigürasyonu buradalaşır. Olayın fizikte ve doğa felsefesinde kullanılan anlamıyla insani dünyada "olay" sayılan şey arasında çok fark vardır; doğada olaylar tekrarlanır; dünyada ise sürekli tekrarlanan şeye "olay" denmez artık; çünkü olayın bir "yenilik" boyutu vardır. Olay varlıkta olur biter; insan da varlığın içinde olayla "karşı karşıya" veya onun "içinde" bulur kendisini. Heidegger "olay"ı iyice radikalleştirerek düşünmeyi dener; onun düşüncesinde olay, en üst derecede bir anlam ve hakikat olayı haline gelir. Bu manada olayı, "varlık ile insanın karşılıklı olarak birbirini sahiplenmesi, birbirine ait olması" olayı olarak tanımlar. Bu yenilik, aynının içindeki öteki, yani bir varlık tarihini sorgulayarak erişim kazanabileceğimiz bir başkalıktır. Bir başkalık: Henüz bizim kendimizin olmayan ama bizim kılınabilecek bir başkalık. Ama *Ereignis* "kendinin" olanı sahiplenme

veya kendinin kılma ise; onun hep birlikte bulunduğu *Enteignis* de kendinin olmaktan çıkarmadır. Bunu şöyle yorumlayabiliriz: Olayın ayırt edici özelliği, onda hem deneyime açılan hem de direnen bir şeyin bulunmasıdır. Olayda ortaya çıkanın veya gelenin belli bir sahiplenilemezliği söz konusudur. Yaratıcılık olayında da birdenbire geliveren şey, beni veyahut kavrayışı şaşırtır: olay, öncelikle, anlamadığımdır. O halde diyebiliriz ki, olay deneyiminde bir sınırla karşılaşırız: hem olayın sahiplenildiği bir hareket ortaya çıkar; yani söz konusu olayın anlaşılması, tespit edilmesi, belli bir bakış açısından yorumlanması etkinliği içine gireriz; hem de bunun bir sınırda başarısızlığa uğradığını hissederiz. Kavrayış bu sınıra gelip dayanmak suretiyle ona meydan mı okur? Hayır; fakat böyle bir meydan okumanın söz konusu olmamasının sebebi bu sınırın bir katılığının olmamasıdır; belirsiz, elden kaçan, açık, delik deşik bir sınırdır bu. Onun sahiplenilemezliğini, öngörülemeyen bir sürpriz oluşunu, mutlak tekilliğini, herhangi bir ufkunun bulunmamasını, kısacası radikal yeniliğini de bu karakteriyle ilişkilendirebiliriz. Psikanaliz de yaratıcı olayı bilinçaltının dinamikleriyle meydana gelen bir olay olarak düşünüyor. Yaratıcılık bir bakıma bastırılmış olanın başka bir kılıkta ortaya çıkıp daha önce geçerli sanatsal kalıp ve normları yıkmak suretiyle kendisine bir ifade yolu bulmasıdır. Yaratıcılıkta anlaşılmayan bir yan kalır, o psikanalizin diliyle bazı arzuların hiçbir zaman kendisi olarak bilince çıkamamasıdır.

Heidegger'in, yukarda sözünü ettiğimiz bu sınır deneyimini ele alırken, romantizme, tüm itirazlarına rağmen, yakın durduğunu, onun duygulanımı yorumlayışına dikkat etmek suretiyle görebiliriz. *Varlık ve Zaman*'da duygulanım da anlama da *Dasein*'ın "orada" (*Da*) olmasının kurucu ögeleridir. Başka bir deyişle, duygulanım da anlama da içsellikte değil, orada, dışarıdadır. İnsanı bir içsellik olarak değil, bir olma tarzı, dünyada olma, hatta topografik bir biçimde "orada olan" (*Dasein*) olarak düşünür Heidegger. Israrla şu fikri vurgular: *Dasein* dünyanın karşısında bir içsellik olmadığı gibi, dünyanın içindeki bir varolan da değildir; dünya *Dasein*'ın varlığına aittir. Orası hep "benim" veya "senin" olduğu halde varlığın yeridir aynı zamanda. Duygulanım da, onun her zaman iç içe bulunduğu anlama da varlığı ifşa edici bir karaktere sahiptir. Oradalığın bir karakteri olan duygulanım bize hem dünyanın hem de kendimizin dünyada nasıl, ne halde olduğunu gösterir. Her duygu dünyayı bize farklı bir biçimde açar; örneğin savaş konusunda hissettiğimiz tedirginlik, yaşanan vahşete doğrudan tanıklık etmesek bile, ne

olup bittiğini uzaktan verir, duyurur bize. Çoğunlukla bunun nasıl olduğunu kendi kendimize açıklayamayabiliriz: Örneğin, ekonomik bir krizin içinde kıvranan bir ülkede dolaştığımızı varsayalım; işsizliğin çok fazla olduğunu, insanların hayal kırıklığına uğradığını duymuş olsak dahi, buna ilişkin bir his de sarar bizi. Yollarda insanların amaçsızca dolaştığı bu yabancı dünya bizi kaplayan bu duyguda çoktan belli bir biçimde açılır. O halde duygular atomlar gibi birbiriyle yalnızca dışarıdan ilişkili olabilen ama birbirinden ayrı olarak varolan kişilerde, her birimin kendi iç dünyasına göre değişen öznel yaşantılar değildir; dünyadaki bir birlikte bulunuşu ele verir, anlayışa sunarlar. Sanat eserleri, özellikle de tiyatro, sinema ve edebiyat gibi sanatların verdikleri ürünler, duygulanımların insanların ilişkilerine, kullandığımız alet ve eşyalardan oluşan anlam bütünlerinin yayıldığı mekânlara sirayet edebildiğinin kanıtlarını sunarlar. Her duygulanımın bir anlaması her anlamanın da bir duygulanımı var. Duygulanım içine girdiğimiz, kendimizi içinde bulduğumuz bir bulunuş hali ise, bir duygulanım meselesi olarak yaratıcılığı nasıl tartışmalı? Psikanalizde duygulanımların ele alınış biçimiyle Heidegger'in düşüncesinde ele alınış biçimlerini karşılaştırmak elbette verimli bir çaba olurdu. Heidegger de Freud da yaratıcılık olayı başlangıcını ve sonunu yaratıcı benin tayin etmediği, duygulanımsal bir hal içinde meydana geldiğini kabul ederler. Bir duygulanım bizim kendi kendimize ve dünyanın bize açıldığı bir tondur. Duygulanım bu bakımdan bir ayardır; yaratıcılık da hakikatin ifşa olduğu bir tonu bulmak, kendisini kavrayışa sunan ile kendini kavrayıştan geri çeken arasındaki sınırı bu tona ayarlanarak ilk kez tecrübe etmektir. Bu yaratıcılığı tuhaf olanla veya başkalıkla bir ilişki olarak düşünme girişimine de uyabilir.

Heidegger duygulanımların çoğulluğunu teslim eder ama temel bir duygulanım olup olmadığını da sorar. Ne açıdan temel? *Varlık ve Zaman*'da temel duygulanım *Angst* iken örneğin *Metafiziğin Temel Kavramlar*'ında sıkıntıdır (*Langweile*). Endişe (*Angst*) dünyada herhangi bir somut sebep yüzünden hissedilen bir hal değildir; bu bakımdan Heidegger onu korkudan ayırt eder. Sebepsizce duyulan endişe, dünyanın anlamsızlaşması, dünyada olan bitene bağlı değerin yitimi, her türlü yaratıcılık deneyimini önceler ve koşullar: Bir sınır deneyim olarak endişe insanın kendi faniliğiyle bir imkân olarak temas etmesinin yolunu açar. Gündelikliğinde kendisinden kaçan insanın bu duygulanımda kendi kendisiyle yüz yüze gelmesi bir sahihlik (*Authentizität*) imkânı sunar. Bu sahihlik pek de kalıcı olmasa gerektir ki, yaratıcılık bu

sahihlik momentinin arayışı ve anısıyla şekillenir. Ama sahihlik gündelik hayat meşgalesi içinde koşuşturan insan istediği veya karar verdiği için vaki olan bir hal değildir; önce endişenin gündelikliği askıya alması, felç etmesi gerekir. Yaratıcılık insanı gündelikliğinden çıkaran "Ben kimim?" "Nasıl bir insan olmalıyım?" sorusunu sürekli bir biçimde gündemde tutar, çünkü yaratıcılıkta insanın tüm varoluşu bir mesele haline gelir. Endişe, yaratıcılığa giden harekete ait bir duygulanım olabilir, ama onun yaratıcılığa özgü temel duygulanım olduğu söylenebilir mi? Freud için endişe, bilinç dışında bastırılan bir arzunun ruhun psişik ekonomisini belirleyici bir biçimde etkilemesidir. Tuhaflık duygusu, yaratıcılık sürecini endişeye indirgenemez bir biçimde, belli bir yönde karakterize eder, çünkü yaratıcılık, varlıkta bir başkalıkla ilişkidir; bir başkalık deneyimidir. Peki tuhaf olanın yabancılığı, alışılmamışlığı, hatta yadırgatıcılığı yaratıcılığın açtığı alanda beliren dünyanın tamamen ışık altına getirilememesiyle mi ilgilidir?

Yaratıcılık kendi seçimlerini varoluşun anonimliğinden çıkarmak ve hangi imkânları bilfiil kılacağına kendi kendine karar vermek biçiminde bir volontarizme dayanmaz. Zaten anonimleşme veya kaybolup gitme, önemli kararları başkalarının otoritesine bırakma, kendine sahip çıkamamayla ilgili bir mesele değildir sadece, Heidegger'in dikkati aynı zamanda da anonimliğin teknolojik bir biçimde üretilişine odaklanmıştır. Kanaat üretim teknolojileri, tüm diğer varolanlarla birlikte insanın da hem tüketilen kaynak hem de varolanları (enerji kaynaklarını) tüketen olarak inşasına yol açar ve böylece insanı kendisini çok sınırlı bir biçimde tanımlamaya götürür. İnsanın kendisini eğitimiyle, toplumsal statüsüyle, parasıyla, işindeki konumuyla, akrabalık ilişkileri, başarı ve başarısızlıklarıyla tanımlaması, Heidegger için sorunsallaştırılması gereken bir gayrı-sahih olma durumunu oluşturur. Bunlar insana kendisini vermez, ona kendisini kaybettirir yalnızca; nihayetinde bunun güçlendiği bir çağda yaşadığımız için kendine has imkânlar hakkında sahih bir kavrayışa ulaşmak da çok güçtür. İşte burada endişe duygulanımı ve "ölüme doğru olmak" (*Sein-zum-Tode*) anonimliğin bir yandan uyuşturduğu öte yandan dağıttığı insanı toparlayan, kendine getiren bir antidot rolü oynar. Varoluşsal ölüm deneyimi son derece özgürleştirici olabilir çünkü bana neyin benim için önemli neyin önemsiz olduğunu fark ettirir. Yaratıcılığın tuhaflık duygusu, kendiliğin ölümle bir ilişkiden itibaren açılıyor olmasına bağlıdır elbette. Ama tuhaflık, daha ilksel bir biçimde, varlığı anlamanın dağarcığının ilkin hep örtülü olduğuna ve belli

bir ölçüde kendini örtmeye devam ettiğine delâlet eder. Dasein varlığı bir biçimde anlar, bu anlama varolanlarla ilişkinin koşuludur; Heidegger bunun tarihsel olduğunu düşünür. Varlık *a priori* bir bağlantılılığın dinamik dönüşen-dönüştürücü hareketi içinde zamansallaşır. Bu yüzden zaman varlığı anlamanın ufku olarak değerlendirilmiştir. Varlık tarihinin açımlanmasıyla *Ereignis* kavrayışı birbirine bağlıdır; burada mesele böyle bir tarihin kökensel, kurucu, anti-diyalektik dinamiğidir.

Ereignis nedir peki? Eğer X nedir sorusuna yanıtın bir varolan olarak X'i göstererek verilebileceğini varsayarsak "Ereignis nedir?" sorusunu yanıtlamamız mümkün olamaz, zira Ereignis bir varolan değildir. Ereignis'i "olay" olarak çevirmek de sorunlu olabilir, eğer olay varolanların yeni bir ilişkilenmesi veya zaten varolan ilişkilerin bozulması anlamına geliyorsa. Ereignis'in bir olay olarak görülebilmesi için buradaki ilişkinin iki veya daha çok varolan arasında değil, varlığın ta kendisiyle insan arasında olduğunu söylemek gerekir. Ereignis, Heidegger'e göre, varlıkla düşüncenin birbirini sahiplenmesi olayıdır. Bu öyle bir olaydır ki, içinde bizi varlık tarihinin dışına çıkaracak yeni *a priori*'leri, varolanların deneyimlenmesini önceleyen ön kavrayışı taşır. Başka deyişle, artık tüm varolanlarla ilişkilerimizi dolayımlayacak olan bir tarz icat eder, ilk kez ortaya çıkarır. İnsanların dünyayı, diğer varolanları farklı bir biçimde deneyimlemesini sağlayacak olan radikal yenilik nereden gelir? Onu ille de varlık tarihinde mi aramalıyız? Böyle bir yeniliğin meydana gelmesi için ille de varlık tarihini mi sorgulamalıyız? Orijinal olan varlık tarihinde bir geriye gidişle mi ortaya çıkar? Hayır; temel aransa bile, varılan sonuç Ereignis'in bir temeli olmadığı, onun zemininin bir uçurumdan (*Abgrund*) ibaret olduğudur. Heidegger'in 1950'lerde verdiği konferanslara, örneğin *Unterwegs zur Sprache*'ye baktığımızda, onun dili, Ereignis'in ilksel mekânı olarak düşünmeye giriştiğini fark ederiz. Dil hayatta kalmaya yarayan önemli bir araçtan ibaret değildir, onda insanın varolanların tümüyle nasıl ilişki kuracağını örgütleyen bir öz, bir anlayış hüküm sürer. Dahası, bu özdüşünceyle sürekli bir karşılıklı birbirini sahiplenme ilişkisi içinde bulunduğundan dinamik ve hareketlidir. Bu sayede yeniçağlar açar, başlattığı çağları dönüştürür. Bu değişim ve dönüşüm momentlerine bağlı bir biçimde insanların varolanlarla ilişkileri de değiştirir. İşte bu manada "dilin özü, özün dilidir"

Heidegger bunları düşündüğü esnada şiirle yakından ilgilenmektedir. Şiirsel söyleyişin nasıl bir mekân açtığını; yeryüzü, gökyüzü, tanrısal (ölüm-

süz ululuk) ile fani insanlık dediği dörtlü (*das Geviert*) arasında nasıl yeni bir hali, bulunuşu, durumu meydana getirdiğini inceler. Her hakiki şiirsel söyleyiş, yeryüzünde, gök kubbenin altında, bilinmeyenle ilişkili ve ölümlü bir varlık olarak mevcut olmanın yeni bir biçimini icat eder. Bu açıdan dinler arasındaki farklar da çeşitli şiirsel söyleyişler arasındaki farklardan ibarettir. Bu farklı söyleyişler, yeryüzünde nasıl ikamet edeceğimizle ilgili bir öneride bulunurlar. Bizi yeryüzünde, bilinemez bir ululukla ilişkili faniler olarak farklı biçimlerde konumlandırırlar. O halde şiirsel söyleyiş dörtlünün birliğini kuran söyleyiştir; böylelikle içinde belli bir biçimde ikamet edilen bir dünya açılır. Eğer insani dünyada oturma tarzımızı kuran şey şiirsel söyleyiş ise o halde, yeni bir ikamet etme tarzı anlamında kurtuluş yalnızca şiirde aranır. Burada şiir ile sanat ölçüşür. Şiir Hegel için olduğu gibi Heidegger için de en yüksek sanattır, çünkü sanatın özünü en iyi ifşa eden sanattır. Diğer sanatlar da aynı yeni birliği ararlar, bize yeni bir ikamet etme tarzını düşündürmeye girişirler. O hâlde çağımızın ötesine bir sıçrama yapma imkânını bize sanat verir. *Ereignis*, ilksel, orijinal sözü söyleyiş olayıdır; bu sayede bir yer açar. Bir yerin açılması, bir beliriş yerinin aydınlanması, varolanların bu ışık altında belirmesi için gereklidir. Burada fenomenolojik bir sahne açılır; bu sahne gerçeğin taklidi olarak görülebilecek bir oyunun sergilendiği bir sahne değildir. İlksel bir biçimde anlamlı olan dünya şiirsel sözün sahnelediği bir dünyaya benzer. Heidegger'in bize bunu hatırlatmaktaki amacı nedir? Kendi dünya tecrübemiz üzerine felsefi düşünme, tecrübemizin berisindeki koşulları düşünmeye yönelmelidir. Tecrübemizi mümkün kılan *a priori* koşullar, öznenin kendisinde, aklın yapısında, bilincin içinde olmaktan çok dilin içindedir. Açıklayalım: Konuşmanın özü nedir? Bu soruya insanın hayatta kalmak için bir toplumda yaşamak zorunda olduğu, bunun da dili gerektirdiği söylenerek yanıt verilebilir. Dil böylece bir iletişim aracı olarak tanımlanır ve dilin özü de insanın varolma mücadelesine indirgenir. Heidegger dilin bundan çok daha fazlası olduğunu ileri sürmektedir. Heidegger'e göre biz insanlar bu dünyada varlık ile düşünce arasındaki bir söyleşi sayesinde mesken tutarız. Sanatçılar ve düşünürler ise bu söyleşiye girebilenlerdir. Psikanaliz yaratıcılığın bu anlatısını nasıl değerlendirirdi? Freud kültürün, uygarlığın da psikanalizini yapmıştır. Elbette, yaratıcılığa dayanan varlık tarihi dinamikleri de psikanalitik dinamikler olarak okunmaya açıktır.

Moby Dick: Güzellik mi Çirkinlik mi?

NİLÜFER ERDEM

Herman Melville'in ünlü romanı *Moby Dick,* Kaptan Ahab ile dev beyaz balina arasındaki ölesiye mücadeleyi konu alır. 1851'de yayımlanan roman okyanusa, balinalara ve balina avcılığına adanmış bir destan niteliğindedir.

Moby Dick, önceki bir seferde Kaptan Ahab'la alay edercesine bacağını koparıp almış ve onu dehşet ve utanç içinde bırakmıştır. Ahab intikam duygularıyla yeniden okyanusa açılır. Onun gözünde beyaz balina sınırsız kötülüğü temsil eder. Ahab'ın ona karşı kininin büyüklüğü ve giriştiği mücadelenin boyutları tanrısal güçte ve boyutlarda yıkıcı bir varlıkla karşı karşıya olduğumuzu ima eder. Diğer taraftan romanın anlatıcısı tayfa Ishmael'in bakış açısından beyaz balinanın Ahab'ın gördüğünden çok farklı bir portresi çizilmektedir. Anlatıcının adeta önümüze yığdığı, balinaları ve balina avcılığını tasvir eden yüzlerce sayfanın uyandırdığı duygu, insanın gözünü alamadığı, baştan çıkarıcı ve dehşet verici, paradoksal bir tanımlamayla, canavarca bir güzellikle karşı karşıya olduğumuz duygusudur.

Olay örgüsüne belki Ahab'ın kini ve mücadelesi damgasını vurur fakat metnin çağrışım evrenini oluşturan, esas itibariyle anlatıcı Ishmael'in ağzından aktarılanlardır. Ahab'ın mutlak kötülüğü temsil eden tek boyutlu beyaz canavarının tersine Ishmael'in gözünde balinalar sonsuz bir merak nesnesidir; insan için hayati önem taşıyan maddeleri sağlayan bedenleri kadar, okyanusun derinliklerindeki yaşamları da sırlarla doludur. Romanı okuma deneyimi bizi kısa sürede Ishmael'in iştahlı merakına ortak eder, onunla birlikte bu tuhaf devin cazibesine kapılırız.

Psikanalitik bakışla roman, psikanalizin irdelediği temel meselelerden biri olan "ötekiyle ilişki deneyimi"ne dair ufuk açıcı bir düşünme zemini oluşturur. Romana konu olan "öteki" çiftedeğerli duyguların nesnesi olan, hem ürkütücü bir hasım hem de vazgeçilmez bir cazibe merkezi oluşturan tuhaf ve tekinsiz ötekidir.

Çiftedeğerli duygular ekseninin ve okyanus ve balina imgelerinin kuşkusuz hemen akla getireceği gibi, roman bizi özellikle erken döneme ait anneyle ilişki deneyimi üzerinde yoğunlaşmaya davet eder niteliktedir. Roman adeta, yıkıcı saldırgan dürtülerin akıbetini sanatsal yollardan araştırır. Yıkıcı ve saldırgan dürtülerini dönüştüremeyen, ötekini tuhaf ve tekinsiz hale getiren yansıtmalar ve yansıtmacı özdeşleşimler silsilesini kıracak yaratıcı hamleyi yapamayan kişinin trajedisiyle karşı karşıya getirir bizi.

Şekilsiz ve Bu Nedenle Tuhaf ve Tekinsiz Olan Ötekiyle İlişkide Olma Deneyimi

Moby Dick'te başta beyaz balina ve okyanus olmak üzere ötekinin temsilleri öncelikle hep tuhaf, yabancı, şekilsiz ve ürkütücü nitelikleriyle kendini gösterir. Birbirine karşıt, birbirinin varlığını tehdit eden çiftleri tüm roman boyunca takip edebiliriz: Vahşi – uygar, dinsiz – Hıristiyan, kara derili – beyaz derili, insan – doğa, insan – hayvan karşıtlıkları gibi... Bu karşıtlıkların pek çoğunu aynı anda kendinde toplayan iki çift öne çıkar. Bunlar Ishmael – Queequeg çifti ile Kaptan Ahab – Moby Dick çiftidir ve ötekiyle ilişki deneyiminin iki farklı yüzünü sahneye koyar gibidirler. İlkinde ötekiyle tehdit edici ilişki deneyimi Bion'un tarif ettiği anlamda bilme dürtüsü, yani K, ve sevgi, yani L bağının hâkimiyeti altında dönüşümden geçer; ikincisinde kendilik ve öteki, bilmenin reddi yani K, ve nefret, yani H bağının hâkimiyeti altında kendiliği ve varlığı yıkıma götüren kaçınılmaz trajedi yolunu izler.

Ishmael – Queequeg Çifti

Ishmael gemide birlikte maceraya atılacağı zıpkıncı Queequeg'i romanın ilk sayfalarında tanır. Ama daha onunla karşılaşmadan önce hancının anlattıklarından zihninde ürkütücü bir öteki yaratmıştır bile. Queequeg zenci, vahşi, dinsiz, tuhaf, yüzüne korkmadan bakılamayan, zıpkınıyla koca balinaları deviren, cehennemden çıkma bir zebanidir, üstelik yamyamdır. Handa geceyi onunla aynı yatakta geçirmek zorunda kalan Ishmael, Queequeg'i korku içinde çırpınarak bekler ve sonunda o gelmeden uyuyakalır. Sabah

uyandığında bütün vücudu dövmelerle kaplı olan yamyamla aynı yatakta sarmaş dolaş yatmaktadır. Böylece uyuyan vahşiye yakından bakma fırsatını bulur ve onun tuhaf dış görünüşünün ötesindeki iç dünyasını görmeyi başarır.

> Oturup büyük bir merakla seyrettim onu. Vahşi olmasına vahşiydi; yüzü –hiç değilse benim beğenilerime göre– berbat bir haldeydi, ama gene de görünüşünde insana hoş gelen bir şey vardı. Ruh dediğin gizlenemez (...) Queequeg yamyam olarak gelişmiş bir George Washington idi. (*Moby Dick*, s. 97)

Queequeg'in acayipliklerinin betimlenmesi romanda epey yer tutar. Bütün bu acayipliklerin Ishmael tarafından kabul edilmesi zaman alır. Queequeg kalkıp yurdundan yirmi bin mil uzaklara gelmiştir ve anlatıcı "sanki Jupiter gezegenine gitmişçesine" evinden uzakta olan bu adamın hiç istifini bozmadan oturabilmesine, "tam bir huzur içinde kendi kendine yetiyor" (*Moby Dick*, s. 98) olmasına hayranlık duyar. Onun bu ruhsal tutumunda filozofların henüz adını bilmediği filozofça bir yan bulur. Psikanalistlerin bunun adını bildiğini söyleyebiliriz. Winnicott (1958) bu tutumun anne bebek ilişkisindeki can alıcı rolünü incelemiş ve buna ötekinin varlığında yalnız olabilme yetisi adını vermiştir. Sonuçta insanın kendiliğiyle bütünleştirdiği alanın dışına çıkması, ötekinin alanında misafir olması, ötekinin alanında kendine bir varlık/kendilik alanı oluşturabilmesi, ve özetle ben ile ben olmayanın bir geçiş alanında bir arada durması yazarın da ustalıkla ifade ettiği gibi Jupiter'de olmak kadar tuhaftır. Bu tuhaflığın üstesinden gelmenin bir yolu varsa o da herhalde Ishmael'in (ve bu kişiliğin gerisinde yazarın kendisinin) yaptığı gibi zengin temsiller ve simgeleştirmelerle yabancı ve tuhafı tanımlamak, adlandırmak ve tanıdık hale getirmektir.

Tanışmalarının ardından Ishmael de Queequeg'in yanında, aynı huzur ve güven içinde tasvir edilir. Sonunda aralarında sarsılmaz bir bağ kurulduğunda Ishmael Queequeg ile aynı yataktaki kucak kucağalıklarını onunla "evlenmeleri" olarak tanımlar. Bu evlilik ruhsallıkta yaşanan derin bir buluşmayı ifade eder. Queequeg aynı zamanda Ishmael'in dürtüsel varlığını, benliğinin dürtüsellikle ilintili kısımlarını da temsil eder gibidir. Onunla yatağa girmek ve evlenmek bu istenmeyen kısımların kendiliğe kabul töreni ve bunun tescil ve ilan edilmesidir.

Dolayısıyla bu anlamda Ishmael ile Queequeg'i bir elmanın iki yarısı, bir kişinin iki boyutu, birbirinin ikiz eşi olarak da düşünebiliriz. İnsanın kendi karanlık izine, dürtüselliğine kucak açması ötekine kendi varlığının yanında bir yer açmasının da öncülüdür. Melville insanlar arasındaki bu derin bağı şöyle ifade eder:

> E koca dünya! Ey insanoğlu! Ne anlatılmaz benzerliklerle birbirinize bağlısınız! Dünyada yaşayan, kımıldayan en küçük atomun bile, insan ruhunda tıpatıp bir eşi var. (*Moby Dick*, s. 388)

Kaptan Ahab – Moby Dick Çifti

Ishmael – Queequeg çifti birbirini ehlileştirerek birbirini yaratan ben ve öteki ise Ahab – Moby Dick çifti uzlaşmaz bir çatışmada asılı kalan ben ve öteki çiftinin temsilcisidir. Bu çift gelişime ve dönüşüme kapalıdır. Çatışmayı ortadan kaldıracak tek olası hareket taraflardan birinin ya da her ikisinin yok olmasıyla sonuçlanacak yıkıcı eylemdir.

Ahab'ın gözünden beyaz balinaya dair bütün nitelemeler onun algının sınırlarını aştığını ve karşısındakinin varlığını tehdit ettiğini vurgular. Onunla ilişki içinde olmak mümkün değildir, ancak çatışma içinde olunabilir. Moby Dick, Ahab'ın zulmedici iç nesnesinin bir yansımasıdır. Romanda kaptanla, özellikle de balina avcılığı dışında hayatı ve kişiliğiyle ilgili çok az bilgi verilirken bir cümle göze çarpar: Ahab daha 12 aylıkken annesi ölmüştür. Sanki yazar beyaz balinada ve boyun eğdirilemeyen okyanusta vücut bulan anne imgesine ve anneyle ilişki deneyimine dair bir anahtar vermek istemiştir bize. Hırçın, zalim, diktatör Ahab esas itibariyle yaşam kaynağından mahrum kalmış bir bebeğin zavallı çaresizliğini yaşamaktadır.

Ishmael'in betimlemelerine bakılırsa Ahab açıkça melankolik bir depresyon içindedir. Bacağını kaybetmiştir ama kaybı, fallik bir kayıp olmaktan çok kendi parçası gibi olan ve gücünün kaynağı olan bir iç nesnenin kaybını andırır. Moby Dick'le ilişkisinin temeli de bu melankolik ilişkidir.

Ahab Moby Dick'e doğru giderken onun etinden et koparan, ruhundan parça koparan ve onu içinde kapkara bir delikle ağzı açık, eksikli olarak bırakan zalim iç nesneden hakkı olan, kendine ait olan şeyi almaya gitmektedir. Onun zalim diye nitelediği balinaya böyle körlemesine koşmasında intikam duygularını aşan bir ihtiyaç sezilir. Eğer onunla yıkımda buluşup bütünleşemezse bu eksiklik, kayıp organın geride bıraktığı bu kara delik

onu öldürecek gibidir. Dolayısıyla Ahab'ın iç dünyasında balinanın ısırıp koparttığı bacağın yerindeki boşluk bacak şeklinde ve Ahab'ın vücuduna ait bir boşluk değildir, ağız şeklinde ve balinayla ilişkiye ait bir boşluktur. Bu anlamda özne ile nesne, Ahab ile beyaz balina Ahab'ın ruhsallığında tek vücut olmuşlardır ve bu tehlikeli bir yakınlıktır. Ahab'ın beyaz balinayı ve intikamı aklından çıkaramayışını böyle anlayabiliriz. Kini ve intikam duyguları onu nesneyle sürekli iç içe olduğu bir ruhsal konumda tutar. Balinanın beyazlığı bir kara deliği gizlemektedir, beyaz balina o kara deliğin ta kendisidir.

Kısaca, romanın açılışından itibaren okurun zihninde oluşan ilk anlam dizileri, ötekinin tuhaf ve tehdit edici niteliğinin kaynağında ötekinin ilkin tanımsız bir kitle olarak algılanmasının yattığını düşündürür. Bunlar bebeğin anneyle ve memeyle ilk ilişki deneyimini, bebeğin memeye açgözlü saldırılarını ve ilk yansıtmalarını ve intrusif yansıtmacı özdeşleşim hareketlerini çağrıştırır. Bilinmeyen, tanımlanamayan öteki bizi yutabilir, parçalayabilir. Yabancılık ve tuhaflık, ötekiyle kurulan bu ilk ilişkinin niteliklerinden biridir.

Yazarın Biyografisi ve İyi Anne – Kötü Anne Çatışmasına Dair

Melville'in yapıtları üzerine psikanalitik incelemelerde anneye dair çiftedeğerli duygular üzerinde çokça durulmuş ve yapıtlarındaki kişilerle yazarın biyografisi arasında bağlantılar kurulmuştur (Bergler, 1954; Bollas, 1974; Chabot, 1976-77; Kligerman, 1953).

Bergler (1954) Melville'in yapıtlarına damgasını vuran pre-ödipal anneye değinir ve 13 yaşında babasını kaybeden yazarın annesine olan aşırı takıntısından bahseder. Bollas (1974) Melville'in sadece Ahab değil, başka karakterleri aracılığıyla da ele aldığı ana meselenin ötekine duyulan mutlak ihtiyaç olduğunu vurgular. Çocuğun bu ilişkiden sağ çıkmasının yolunun, yaratıcı şekilde kullanabileceği kendi kelimelerine ulaşması olduğunu belirtir. Nitekim yazarın yaptığının da bu olduğunu söyleyebiliriz.

Kligerman (1953) yazarın çocukluğunun büyük ölçüde oral yoksunluk içinde geçtiğini, ihmal edilmiş bir çocuk olduğunu vurgular. Melville'in yoksunluklarını bir taraftan anne babasının soğuk ve mesafeli kişilik yapılarına, diğer taraftan annenin peş peşe hamileliklerine ve yeni bebeklerle yoğun meşguliyetine bağlar. Melville'in kendi ilk çocuğunun doğumundan hemen sonra kişiliğinde ortaya çıkan çözülme, dağılma belirtilerinin kökenlerini

yapıtlarındaki kadın karakterler üzerinden açıkça İyi Anne – Kötü Anne imgeleriyle ilişkilendirir ve Moby Dick'te oral olarak iğdiş eden annenin temsilini görür.

Chabot (1976-77) da yazarın yapıtlarında oral olarak çevreye güvenle ilgili bir sorunun varlığını sezer. *The Confidence-Man* üzerine incelemesinde, Melville'in alttan alta "Tabiat Ana dost mudur düşman mıdır?" sorusunu sorduğunu vurgular. Bu iki uçlu soruyu *Moby Dick* romanına da uyarlayabiliriz. Tabiat Ana ya da deniz, hem bereket hem de tehlike kaynağıdır. Beyaz balina hem değerli ispermeçet yağının kaynağı olarak sütle dolu bir meme gibidir hem de sınırsız gücü ve sivri dişleriyle ısıran, koparan, iğdiş eden dev bir ağızdır. Queequeg hem düşmanlarını çiğ çiğ yiyen vahşi bir yamyamdır hem de şefkatli, asil bir dosttur; Ishmael gece onun kollarında, annesinin kucağındaki bir bebek gibi mışıl mışıl uyur. Roman bizi sürekli olarak bu iki uçlu niteliklerin sorgulandığı bir ara alanda tutar ve okurun paylaştığı estetik deneyimi bu çiftedeğerli duygulara dayandırır. Moby Dick dost mudur düşman mıdır? İyi midir kötü müdür? Güzel midir çirkin midir? Güzel nedir? Çirkin nedir?

Estetik Çatışma ya da Tuhaf ve Tehdit Edici Ötekini Dönüştüren Yaratıcı Hamle

Estetik Deneyim ve Tuhaf Öteki

Bollas (1978) estetik deneyimin, özneyle nesnenin derin bir bağlantı içinde birbiriyle buluştuğu izlenimini uyandıran bir an olarak ortaya çıktığını vurgular. Estetik deneyim anı kökü anne bebek ilişkisine uzanan varoluşsal bir belleği harekete geçirir. Ötekiyle kurulan derin bağlantının prototipi anneyle bebek arasındaki iletişimdir ve annenin bebeğe bakım vermesi esnasında kurulur. "Annenin bebeğe bakım verirken kullandığı dil ile bebeğin bu ilişkiyi deneyimleyişi insanlarda estetiğin ilk başlangıcıdır" (Bollas, 1978, s. 385).

Bollas (1978) annenin sözel mesajlarının bebek tarafından içselleştirilmesinden çok önce annenin bakım verme biçiminin, yani estetiğinin içselleştirildiğini vurgular. Anne bu özelliğiyle bebek için bir "dönüştürücü nesne"dir. Bebeğin kelime üzerinde hâkimiyet kurmasıyla dil dönüştürücü nesne rolünü üstlenir. Başka deyişle annenin bakım verirken kullandığı dilin, annenin sessiz varlığından ve bebekle oyun oynama stilinden kaynaklanan dilin dö-

nüştürücü işlevini ondan devralır. Böylece "kendiliğin duygudurumlarıyla başa çıkmak ve onları dönüştürmek üzere Kelimelerin oluşması o kişinin bireysel estetiğinin koşullarını biçimlendirir" (s. 388).

Bollas'ın bakış açısından Ishmael ile Ahab arasındaki fark dönüştürücü nesnelerinin farklı olmasından kaynaklanır. Estetik anları deneyimleme yetisine sahip olan Ishmael (ve onun gerisinde Melville), kendisinde derin bir tedirginlik uyandıran tekinsiz nesneyle ilişkisini estetik an içinde deneyimleyebilir, dolayısıyla tekinsiz nesneyi de dönüştürücü nesne olarak kullanabilir. Böylece yaratıcılığı devreye sokmuş olur. Oysa Ahab somut bir nesnenin, beyaz balinanın kendisinin peşindedir.

Meltzer (1973) bebekte ilk estetik duygusunun şekillenmesini annenin güzelliği karşısında duyulan dehşet uyandırıcı coşkuya dayandırır; annenin güzelliğinin kavranışının sarsıcı bir boyutu "bu güzelliğin tahrip edilebilirliğinin kavranışıdır" (s. 229). Meltzer, Bion'un tanımına dayanarak mevcut nesnenin "persekütör-olarak-mevcut-namevcut-nesne'nin gölgesini içeren bir nesne" olduğunu vurgular (s. 229). Yani içsel bir nesne olan meme/annede güzellikle canavarlık iç içedir. Besleyen memenin ve bakım veren annenin güzelliği, bebeğin saldırgan dürtülerinden ve annenin/memenin yokluğunun yarattığı eksiklik ve mahrumiyet duygusundan dolayı perseküter bir nesneye dönüşen çirkin, tuhaf yabancı nesnenin, kötü meme ve kötü annenin tehdit edici gölgesini taşır.

Meltzer (1988) içinde olumsuzunu da barındıran annenin güzelliğine dair bu coşkusal deneyimi "estetik çatışma" olarak adlandırır. Bir taraftan duyumlar yoluyla annenin dış güzelliğine çarpılan çocuk, anne bedeninin içinin de bu kadar güzel olup olmadığını sorar. Anne bedeninin içi çocuk için bir muammadır ve ancak tahayyül edilebilir. Estetik çatışmanın niteliği, yani anne bedeninin içinin ne ölçüde tehdit edici ne ölçüde dışı gibi hayranlık uyandırıcı algılanacağı, nesnenin yani annenin bebekle ilişkisine ve tutumuna bağlıdır. Çocuğun anneyle deneyimini dönüştürücü bir deneyim olarak kullanabilmesi, anneye özgü tutumun belirleyeceği estetik çatışmaya tahammül edebilme yetisine bağlıdır.

Anlatıcı Ishmael'in yapabildiği, Kaptan Ahab'ın yapamadığı işte budur. Ishmael Moby Dick'teki güzelle çirkini, güzelle canavarı aynı anda görebilir ve yaratıcılığı devreye sokup yeni temsiller oluşturarak gösterebilir. Oysa saldırganlığın ve hasedin hâkimiyeti altındaki Ahab sadece canavarı görür ve ona tahammül edemez.

Bu noktada bu iki roman kişisini tek bir kişinin ruhsallığının farklı yönleri gibi düşünebiliriz. Ahab kişinin karanlıkta kalan, ulaşılması, gün yüzüne çıkması zor psikotik kısımlarını temsil eder gibi görünür. Kişiliğin paranoid-şizoid öğelerin ağır bastığı bu yönünün prizmasından, nesne çıplak gözle bakılamayacak kadar tehlikelidir. Ahab'ın gözünden gördüğümüz salt kötü, mutlak kötü nesne Ahab'ın açgözlü, saldırgan kendilik kısımlarıyla şekillenmiş perseküte edici bir narsisist nesnedir. Onun gözünde balina zehirli beyaz sütle ve balinanın adının ima ettiği gibi ispermeçet, yani spermle dolu kötü memedir, yani korkulan ve haset edilen ilk sahneyi temsil eden birleşik ebeveyn figürünü de canlandırır. Oysa Ishmael'in metnin bütününe yayılan tasvirleri aracılığıyla okurun zihninde canlandırdığı nesne insanlara ışık getiren bembeyaz ispermeçet yağıyla dolu, tadına doyulmaz, kemiklerine kadar bedeninin her parçası insanlık için kullanılan, güzelliğiyle göz kamaştıran iyi bir nesnedir ve esas itibariyle bütünsel bir nesnedir.

Balina-Annenin Bedeninin İhtişamı ve Yücelik Estetiği

Ishmael'in balinayı simgesel düzlemde, "bilme dürtüsünün" çekimi altında, kendi yıkıcı dürtülerinden korkmadan paramparça edebildiğini görürüz. Ishmael bu cömert bedeni anlattıkça coşar ve şevkle haykırır: "Allah bilir daha ne harikalar çıkacaktı bu koskoca dolaptan!" (*Moby Dick*, s. 439) Sonra bu parçaları göz kamaştırıcı bir bütün halinde toplayarak bunu balina annenin bedenine ve varlığına güzelleme yapmak için kullanır. O şekilsiz kütleyi boy boy, cins cins, renk renk sınıflandırır. Köpüren okyanustan ve şekilsiz balinadan estetik bir nesne yaratır.

Moby Dick'i tuhaf, vahşi ve tehlikeli kılan niteliklerinin kendisinde sonsuz bir merak uyandırdığını Ishmael romanda sık sık dile getirir: "Vahşi olmasına vahşiydi, görülmedik bir yaratıktı, ama beni ondan yana çeken gizli bir şeyler vardı" (s. 99). Onun Queequeg'e karşı ilgisi ve merakı da benzer nitelik taşır.

Ishmael'in tuhaf ve ürkütücü nesne karşısındaki merakla dolu coşkusu ve beyaz balinanın devasa boyutlarda ve ilahi nitekliklere sahip bir varlık olarak tasviri felsefe alanında "yücelik estetiği" kavramına temel teşkil eden yücelik duygusunu hatırlatır.

Burke ve Kant algının boyutlarını aşan nesne ve varlıkların yakınında bulunma deneyiminin ve tehlikenin estetik bir hazza yol açtığına değinmiştir. Burke bunu "delight" (zevk) olarak adlandırır. Acı ve tehlike duygusunu

uyandıran, yani dehşet verici olan şeylerin yüce olduğunu vurgular. Bunların uyandırdığı coşku hazzın uyandırdığı coşkudan daha güçlüdür. Ancak dehşet deneyimi ile arada bir mesafe olması gerekir. "Tehlike ve acı çok yakına gelip sıkıştırdığında hiçbir zevk (delight) vermez; sadece dehşet verici olurlar (...)" (s. 70). Anlaşılacağı gibi sanat, edebiyat bu mesafeyi sağlar. Benzer şekilde *Moby Dick* romanında anlatıcının konumu da Ahab'ın sadece acı ve dehşeti hissettiren konumunun tersine gerekli mesafeye sahiptir. Psikanalitik terimlerle düşündüğümüzde bu mesafe benliğin simgeleştirme yetisinin harekete geçebileceği ve işlerliğini sürdürebileceği mesafeyi sağlayan ara alan, *geçiş alanı* ya da yaratıcı hamleye meydan veren *olumsuzun, yokluğun alanı*dır.

Kant (1969) yücelik duygusunu uyandıran nesne, varlık ve deneyimlerin listesini çıkartır. Devasa boyutlardaki varlık ve nesneler, okyanus, çöl, uzay boşluğu gibi insana kendini küçücük hissettiren uzamlar, fırtına, deprem ve çeşitli felaketler gibi insanın karşısında çaresiz kaldığı deneyimler yücelik duygusunun kaynağıdır. Beyaz balina boyutları, göz kamaştırıcı rengi, gücü ve şiddetiyle yücelik tanımına tıpatıp uyar.

Yücelik duygusu "acıyla hazzın, endişeyle sevincin, coşkuyla çökkünlüğün iç içe geçtiği çatışmalı bir duygu"dur (Lyotard, 1988, s. 104). Bu özellikleriyle yücelik estetiği Meltzer'in tarif ettiği estetik çatışmayı düşündürür. Annenin güzelliği içinde barındırdığı namevcut perseküter nesnenin dehşet uyandıran gölgesiyle birlikte düşünüldüğünde güzel değil, yücedir. Aynı şekilde yücelik estetiği Bollas'ın (1978) estetik anları tanımlayışını da hatırlatır: "Böylesi anlar tanıdık, tekinsiz ve kutsaldır, saygı uyandırır ve bilişsel tutarlılığın dışında kalır" (s. 385).

Lyotard (1988) yücelik duygusunun düşünceyle temsil edilmesi imkânı bulunmayan bir dehşet anında askıda kalmak olduğunu vurgular. Yüceliğin estetiğini doğuran haz ya da zevk (delight), bu askıda kalma halinin ima ettiği dokunulmazlıktır: Kişi yıkıma ne kadar yakınsa o kadar da uzaktır.

Yücelik estetiğiyle tarif edilen deneyim sanırım psikanalitik terimlerle, gerçeklikte kök salmış, nesneyle ve dünyayla emniyetli bir mesafede konumlanan, sağlam bir kendilik duygusuna sahip olan, olgun, gözlemleyen benliğin, sınırların kaybını ima eden psikotik çekirdeğin yakınında yaşadığı deneyimler olarak ifade edilebilir.

Moby Dick'te roman türüyle ilişkisiz gibi görünen onca bilginin ve teatral anların amacı *tehlike vaadini* upuzun bir gerilim ve bekleyiş içinde

sürdürebilmek ve yücelik estetiğine özgü estetik hazzı üretmektir diyebiliriz. Roman bize başka türlü ne olduğuna vâkıf olamayacağımız uç bir deneyimi yaşama fırsatı sunar. Bu deneyimin çok boyutluluğu ve zenginliği Melville'in romancı olarak yetkinliğinin bir göstergesidir kuşkusuz. *Moby Dick* bize bir macera romanı olarak okyanusun dev dalgaları arasında, acımasız bir balinayla ve zıpkınlı, tehlikeli adamlarla bir arada yaşanan bir macerayı tattırırken, bizi iç nesnelerimizle olan başka bir maceranın da içine sürükler. Hem dehşet verici bir anne hem de kuşkusuz irkiltici bir birleşik ebeveyn imgesi, yani en ham haliyle bir ilk sahne imgesi oluşturan beyaz balinanın dibine kadar sokulup, kılımıza zarar gelmeden ona iyice bakabilme fırsatı sunar. Bu düzeyde yaşananlar Bion'un "O" alanına ait olduklarını vurguladığı ham coşkusal deneyimlerin alanına dahil ya da onlara çok yakın deneyimlerdir.

Sonuç: Anlatmak Üzere Uzun Yoldan Gelen

Melville'in yapıtlarında çarpıcı bir şekilde hiç kadın bulunmadığına dikkati çeken Kligerman (1953) "İyi Baba'nın sevgisiyle ve onun penisini içe almayla ilgili düşlemler sayesinde silahlanan" Melville'in "nefret uyandıran Kötü Anne'ye saldırmak üzere güç kazandığını" vurgular. (s. 134-135).

Bu görüş kuşkusuz anlatıcının dostu Queequeg'in Moby Dick'i haklayacak baş zıpkıncılardan biri olmasıyla da desteklenir. Fakat aynı şekilde Queequeg, anlatıcının gözünde George Washington'la, yani kurtarıcı ve kurucu babayla özdeştir. Baba işlevini yerine getirmesi beklenen Kaptan Ahab'ın çıldırdığı, akıl dışına çıktığı düşünülürse, Ishmael'in Queequeg'e yasayı tesis eden kurucu baba işlevini de atfetmesinin ne kadar önemli olduğu fark edilir. Vahşice çıldıran Ahab'ın tersine, sözde vahşi Queequeg'in yanından eksik etmediği ve saygıda kusur etmediği bir koruyucu tanrısı ve yine onu her durumda koruyan atalarından devraldığı kadim bilgeliği vardır. Gemide insanın ayaklarının altındaki zemin olan deniz tıpkı balina gibi, bebeğin ilk nesnesi meme gibi, arkaik anne gibi şekilsiz, sınırları belirsiz bir kütledir. Queequeg bu muğlak zemine rağmen ayaklarını sağlam basmasını sağlayacak olan baba niteliklerini tamamen içselleştirmiştir. Elinde zıpkını, çalkalanan balina sandalının içinde dimdik ayakta durur. Ishmael Queequeg'le "evlenmekle" bunları da kendiliğine katar. Pequod'daki seyahati sırasında o da dönüşmüş ve felaketten sağ çıkıp olanları bize aktarmak üzere gerekli ruhsal donanımı kazanmıştır.

Tıpkı *Tevrat*'taki hikâyede Yunus peygamberin akıbetini anlatmak üzere Tanrı tarafından seferden sağ döndürülen karakterler gibi, Ishmael de Pequod gemisinde yaşanan trajediyi anlatmak üzere sağ gönderildiğini metin içinde birkaç kez vurgular; yani o seçilmiş bir anlatıcıdır. Ana işlevi, esas görevi anlatmaktır. Coşkusal boyutta yaşananları simgeleştirmeler düzeyine taşımak ve bir anlatıya dönüştürmek üzere seçilmiştir. Dönüştürücü yaratıcı hamleyi yapacak olan kişi odur.

Ahab ruhsallığında bir dönüşüm olmasına yanaşmaz. Onun bakış açısından bu dönüşüm ister istemez, Bion'un (1965) tanımladığı tarzda, felaket getiren bir değişimdir. Oysa Ishmael simgeleştirmeler yoluyla coşkusal yaşantıya biçim ve anlam vererek düşünen bir kendilik olarak doğma çabasındadır. Nitekim yolculuğun sonunda coşkular ortalığı silip süpürür, felaket getiren değişim gerçekleşir. Bu değişimi göze alamayan Ahab yok olurken, göze alabilen Ishmael ölümcül trajedinin içinden Queequeg'in kendine yaptığı tahta tabutun içinde yeniden doğar.

Gemi bütün mürettebatıyla okyanusun dibine gömüldükten, beyaz balina çekip gittikten sonra, ortalık sütliman olur. Ishmael tahta tabutun içinde beşiğindeki bebek gibi dalgaların üstünde tatlı tatlı sallanır. Oral saldırganlık yerini tatlı bir kucaklamaya bırakır. Öyle ki bize bu hikâyeyi anlatmak üzere geri dönen Ishmael'e tabut-beşiğinin içinde tamamladığı o yolculuğu boyunca köpekbalıkları bile ilişmez. Dişlerle kendilik arasında yeterince emniyetli bir mesafe tesis edilmiştir. Ishmael dile hâkimdir ve güzelle canavarın birbirine karıştığı yerde yaşanan hem dehşet verici hem de hayranlık uyandırıcı coşkusal deneyimi sözlerle anlatabilmek için yanımıza gönderilmiştir.

Bu aynı zamanda kendi iç dünyasının derinliklerine dalıp oradaki şekilsiz coşkusal magmadan, Bion'un "O" alanından, koca bir parçayı alan ve dönüştürerek bize sunan Melville'in yaratıcı sanatsal ve estetik yolculuğudur.

Kaynakça

Bion, W. R. (1965), "Transformations", 1-172, Tavistock, Londra, 25.2.2012 tarihinde PEP Web'den alınmıştır.

Bergler, E. (1954), "A Note on Herman Melville", *Amer. Imago*, 11:385-397.

Bollas, C. (1974), "Melville's Lost Self": *Bartleby*, *Amer. Imago*, 31:401-411.

Bollas, C. (1978), "The Aesthetic Moment and the Search for Transformation", *Annu. Psychoanal.*, 6:385-394.

Burke, E. (1973), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, Paris.

Chabot, C. B. (1976-77), "Melville's The Confidence-Man: A "Poisonous" Reading", Psychoanal. Rev., 63:571-585.

Kant, E. (1969), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Vrin, Paris.

Kligerman, C. (1953), "The Psychology of Herman Melville", Psychoanal. Rev., 40:125-143.

Lyotard, J. F. (1988), *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Galilée, Paris.

Melville, H. (2012), *Moby Dick*, (Çev. S. Eyüboğlu, M. Urgan), Yapı Kredi Yyaınları, İstanbul, 5. basım.

Meltzer, D. (1973), "On the Apprehension of Beauty", *Contemp. Psychoanal.*, 9:224-229.

Meltzer, D. (1988), "Aesthetic Conflict: Its Place in the Developmental Process", *The Apprehension of Beauty* içinde, D. Meltzer & M. Harris Williams, Karnac, Londra, 2008 basımı, s. 7-33.

Winnicott, D.W. (1958), "The Capacity to be Alone", *Int. J. Psycho-Anal.*, 39:416-420.

SÖZEL OLMAYAN YARATIMLAR VE RUHSAL OLARAK HAYATTA KALMA

Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden

JEAN-MARC TALPIN

Sigmund Freud 1919'da tekinsizlik üzerine çalışırken önce bir ayrım belirterek yaşanan tekinsizlik ile sanatta tekinsizliği birbirinden ayırmayı önerir, sanat ve yaşam arasındaki klasik karşıtlığı yeniden ele alan makalesinin devamında da başlarken önerdiği bu ayrımı inceler.[1] Bu ayrım önce iki açıklamayı

1 Pigeaud, *L'art et le vivant*.

Rendre étrange le familier, familiariser l'étrange : le corps dans l'art de la performance

JEAN-MARC TALPIN

Lorsque S. Freud, en 1919, travailla l'inquiétante étrangeté, il proposa de différentier l'inquiétante étrangeté vécue et l'inquiétante étrangeté dans l'art, introduisant une distinction, qu'il nuance dans la suite de son article, qui reprend l'opposition classique entre l'art et la vie (J. Pigeaud). Cette distinction appelle deux remarques préalables. Tout d'abord, pour S. Freud l'inquiétante étrangeté vécue se laisse toujours ramener à du refoulé autrefois familier (pensée magique, complexe de castration, fantasme du sein maternel...) alors que l'inquiétante étrangeté dans l'art (en fait tous ses exemples concernent des œuvres littéraires) est beaucoup plus riche que celle vécue dans le quotidien « L'opposition entre refoulé et dépassé ne peut être appliquée sans modifications profondes dans l'inquiétante étrangeté

gerektirir. Her şeyden önce Freud için yaşanan tekinsizlik daima bir zamanlar tanıdık olan bastırılmışın (büyülü düşünce, iğdiş edilme karmaşası, anne memesi düşlemi...) geri gelişine bağlanırken, sanatta (aslında bütün örnekleri edebiyat eserleriyle ilgilidir) tekinsizlik gündelik hayatta yaşanan tekinsizlik deneyiminden daha zengindir: "Bastırılan ile geride kalanın karşıtlığı esaslı değişiklikler olmaksızın edebiyat eserinin tekinsizliğinde uygulanamaz çünkü düşlemin krallığının geçerli olması için içeriğinin gerçeklik tarafından sınanmaktan muaf olması gerekir." Daha sonra S. Freud çağının sanatının modernliğine fazla duyarlı olmayan klasik sanatsal beğenisi doğrultusunda tamamen anlatıya dayalı eserleri ele alır ve sadece yazılı eserlerle ilgilenir, diğer sanatlarda tekinsizliğin ortaya çıkabileceğini düşünemiyor gibidir.

Oysa F. Ponge'un[2] P. Picasso için yazdığı gibi, "Yirminci yüzyılda aynalar paramparça olmuştur."

Bu farklı yorumlardan ileri gelen çeşitli düşünceler tartışmamın merkezinde yer alacak. S. Freud resim için tekinsizliği düşünebilseydi bile (müzikten anlamadığını biliyoruz), yine klasik eserleri ele alacaktı (Michelangelo, Da Vinci...). Oysa yirminci yüzyıl sanatını, en azından bir kısmını (muhakkak ki tartışılan, hatta değersizleştirilen bir kısmını) karakterize edecek olan şey sanat / yaşam karşıtlığının geleneksel temellerinin yıkılmasıdır, yani burada temsil/gerçeklik-eylem karşıtlığının yıkılmasıdır. Bu karşıtlık olduğu

2 Aktaran Rivora "Le sujet, la psychanalyse et l'art contemporain".

---

de la création littéraire car le royaume de l'imagination présuppose pour sa validité que son contenu soit dispensé de l'épreuve de réalité ». Ensuite S. Freud, dans la logique de ses goûts artistiques, classiques, peu sensibles à la modernité de l'art de son époque, retient des œuvres strictement narratives et ne s'intéresse qu'aux écrits, ne semblant pas envisager que l'inquiétante étrangeté puisse aussi surgir d'autres arts.

Or, ainsi que l'écrit F. Ponge[1] à propos de P. Picasso « Au XXème siècle les miroirs ont volé en éclats. »

Il découle de ces différentes remarques plusieurs choses qui seront centrales pour mon propos. Quand bien même S. Freud aurait envisagé l'inquiétante étrangeté pour la peinture (on sait son incompréhension de la musique), il l'aurait probablement fait d'œuvres elles aussi classiques (Michel-Ange, L. De Vinci...). Or ce qui va caractériser l'art du XXème siècle, ou du moins une partie (certes discutées, voire décriée) de celui-ci, est le dynamitage de l'opposition art/vie, c'est-à-dire ici représentation/réalité-action. Cette opposition est en tant que telle discutable mais elle souligne l'importance de prendre en considération l'écart de cadres entre le quotidien de la vie et la réception d'œuvres culturelles. Pourtant l'essentiel n'est pas là mais dans l'apparition d'une catégorie de l'art qu'Aristote, pensant dans le

1 Cité par Rivora T., 2011

hâliyle tartışmalıdır, fakat hayatın gündeliği ile kültürel eserlerin algı çerçeveleri arasındaki ayrımının dikkate alınmasının önemini vurgular. Yine de işin özü orada değildir, *mimesis* düzeyinde düşünen Aristoteles'in aklına getiremediği bir kategorinin ortaya çıkmasındadır: Performans. Performans iki savaş arasında ortaya çıkmış, fakat özellikle 60'lardan itibaren gelişmiş, eseri temsil düzeyinden (psikanalizin uzun süre simgeleştirme ile karşıtlaştırdığı) sunum düzeyine geçirmiştir; ikincil olarak ise sunum temsillere yol açar (film, video, fotoğraf, yazı, nesneler toplama, tanıklıklar...). Burada özellikle bedeni merkez alan performanslara, daha belirgin olarak da çalışmalarını birazdan hızlıca sunacağım Fransız sanatçı Orlan'ın eserlerine odaklanacağım. Bu, çağdaş sanatta tekinsize dair iki yol açacak: Sanatın klasik kod ve çerçeveleri yıkıldığında tekinsizliğe ne oluyor? Özellikle beden söz konusu olduğunda (birazdan hangisi olduğunu göreceğiz) tekinsizliğe ne oluyor?

Temel hipotezim öznenin kendi bedeniyle ilişkisi üzerine kurulu ve klasik ya da romantik sanatta bedenin estetikleştirilmesinin ve /veya ülküleştirilmesinin, yabancılığı, potansiyel tekinsizliği azalttığını, hatta yok ettiğini öne sürüyor. A. Linhares'in[3] vurguladığı üzere, klasik ya da romantik (ve empresyonist) sanatta nü, bedenin gerçekliğinden ziyade bir estetik kategoridir: Bir nü'ye bakarken, gerçeklikten gelen ağırlığıyla bir bedeni değil de, kendi ölçüleriyle beraber bir resmi görürüz. Kübizmle birlikte bu biraz çatlamıştır,

3 Linhares, "Orlan, l'autoportrait comme œuvre d'altérité"

---

registre de la mimesis, n'avait pu envisager : la performance. Celle-ci, apparue dans l'entre deux guerres mondiales, mais se développant particulièrement à partir des années 1960, fait passer l'œuvre du registre de la représentation à celui de la présentation (et de l'action que longtemps la psychanalyse opposa à la symbolisation), quitte à ce que, secondairement, cette présentation donne lieu à des représentations (film, vidéo, photo, écrit, collecte d'objets, de témoignages...). Je m'intéresserai ici plus particulièrement aux performances centrées sur le corps et, plus précisément encore, sur celles de l'artiste française Orlan (dont je présenterai bientôt rapidement le travail). Ceci ouvrira deux pistes quant à l'inquiétante étrangeté dans l'art contemporain qu'en est-il de celle-ci dès lors que les codes et les cadres classiques de l'art sont subvertis ? Qu'en est-il de l'inquiétante étrangeté lorsqu'elle concerne plus particulièrement le corps (nous verrons bientôt lequel) ?

Mon hypothèse centrale repose sur le rapport du sujet à son propre corps et postule que, dans l'art classique ou romantique, l'esthétisation et/ou l'idéalisation du corps en réduisent, voire en font disparaître, l'étrangeté, potentiellement l'inquiétante étrangeté. Ainsi que le souligne A. Linhares (2004), dans l'art classique ou romantique (mais aussi impressionniste) le nu est une catégorie esthétique plutôt qu'une réalité du corps : lorsque l'on regarde un nu, on voit un dessin avec ses normes et non un corps avec son poids de réel. Ceci s'est quelque peu lézardé avec le cubiste (qui demeure centré sur des questions d'esthétique de

(kübizm beden üzerine sorularla değil, betimlemenin estetiği üzerine sorularla ilgilenir) ama asıl ekspresyonizmle kırılmıştır. Sonra yirminci yüzyılın büyük insan kıyımlarıyla bağlantılı olarak bedenin simgeleştirilmesinin dini alan tarafından olduğu gibi estetik tarafından da erozyona uğratılması (ve bununla beraber giden bastırma da) kaçınılmaz olarak tekinsizliğin taşıyıcısı olduğunu ileri süreceğim bedenin, olduğu hâliyle sanat sahnesinde belirmesine yol açar. Bir makaleye "Kendiliğinden bedeninin öznesi olunmaz" diye başlayan P. Attigui[4], bizi öznenin bedeniyle ilişkisinde sorunlu olan şeyin merkezine yerleştirir, özne bu sorunu performans biçimlerine göre ele alır. Bu noktada –ki burası hipotezimin doruğudur– özne (burada Orlan'ın, yani bir kadının) bedeniyle ilgili olarak yaşadığı tekinsizliği, eserinde ele alıp işler: Performanslar ve "melezleştirme" adını verdiği betimlemeler.

Hızlıca öznenin bedeniyle ilişkisi meselesini ve simgeleşmemiş gerçeklik olarak bedenin özneden önce varolduğunu ortaya koyduktan sonra, Orlan'ın eseri düzenleyici bir hipotez etrafında ele alınacaktır. Sonunda bu hipotezin biyolojik beden ve yetersiz kalan beden olarak bedenden kaynaklanan tekinsizlik bağlamında ele alınıp işlenmesine, simgeleştirmeyi sağlamak üzere, eylemi, izi, seyirciyi gerektiren bir çerçevenin yaratılması çalışmasıyla (R. Rousillion) işlenmesine geleceğiz.

4 Attigui, "Le sujet est-il sujet de sa scène corporelle? 14-18, une paternité traumatique"

---

la figuration plutôt que sur des questions de corps) mais surtout avec l'expressionnisme. Ensuite, en lien avec les grandes tueries du XXème siècle, l'érosion de la symbolisation du corps par le religieux comme par l'esthétique (et tout le refoulement qui allait avec) conduit à ce que le corps surgisse sur la scène artistique en tant qu'il est, nécessairement proposerai-je, porteur d'inquiétante étrangeté. Lorsque P. Attigui (2009) commence un article ainsi «Etre sujet de son propre corps ne va pas forcément de soi », elle nous situe au cœur de ce qui, du rapport du sujet à son corps, fait problème, problème que le sujet cherchera à traiter ici selon les modes de la performance. Dès lors, et ceci est la pointe de mon hypothèse, cette inquiétante étrangeté que le sujet (ici Orlan, une femme donc) vit par rapport à son propre corps, il la traite dans son œuvre : les performances mais aussi certaines figurations dites par elle « hybridations ».

Après avoir rapidement situé la question du rapport du sujet à son corps, et alors que ce corps, comme réel insymbolisé, préexiste au sujet, sera présentée l'œuvre d'Orlan autour d'une hypothèse organisatrice. Enfin viendra la reprise de cette hypothèse quant au traitement de l'IE émanant du corps comme corps biologique et comme corps défaillant, traitement par un travail de création d'un cadre pour symboliser (R. Roussillon) qui en appelle à l'action, à la trace et au spectateur.

Bir Bedeni Olmak, Bir Beden Olmak, Bedeninde olmak

Bu başlık diyeceklerimi toparlıyor. Çocuk doğduğunda bedendir, duyumdan yana zengindir, aynı zamanda ebeveyn çiftinin her birinin ve çevrenin temsil, yorum, talep, yatırımlarından yana da zengindir. Bu biyolojik bedenden (yani canlılığın tabiatına cevap veren beden) yatırımlanan bir bedene (ötekiler ve çocuk tarafından) ve temsil edilen bir bedene geçişi, bebeklerle ilgili psikanalitik çalışmalar jestüel, motor ve duyumsal düzlemde açıklıyor.

D. W. Winnicott'un kuramsallaştırmasına dayanarak diyebiliriz ki, bedensel bir benlik ve ruhsal bir benlik orijinal organik magmadan doğar ve farklılaşır; D. Anzieu bunu S. Freud'a (benlik ve altbenlik) dayanarak ruhsal işlevlerin bedensel işlevlerin üzerine yaslanması etrafında geliştirir. Ruhsal benlik bedensel benliğe dayanarak inşa edildiğine göre, bunu D. Anzieu deri benlik olarak işaretler, işler yeteri kadar yolunda gittiğinde çevrenin desteği, yardımı sayesinde, ruhsal benliğin (Winnicott'un tabirini yeniden ele alarak) bedensel benliğe gelip yerleşmesi gerçekleşir. Aslında bu biyolojik beden, bir kez daha işler yeteri kadar yolunda gittiğinde, C. Dejours'un libidinal devrilme adını verdiği sürecin nesnesi olur. Bu şekilde canlılığın mantığından çekilir, dürtüsel mantık tarafından sahiplenilir. Fakat çeşitli sebeplerle, bu devrilme gerçekleşmediğinde bedenin mekanikleşmesi ya da psikosomatik patolojiler söz konusu olur. Bu meseleyi, Orlan'ın bir takma ad olduğunu akılda tutarak, Orlan ve eserinin gösterdikleri bağlamında yeniden ele alaca-

---

Etre/avoir un corps. Etre dans son corps.

Ce titre ramasse mon propos. Lorsque l'enfant nait, il est corps, un corps riche de sensations, riche aussi des représentations, interprétations, sollicitations, investissements de chacun des parents et de l'environnement. Ce corps, les travaux psychanalytiques portant sur le nourrisson nous en parle sur le plan gestuel, moteur et sensoriel et sur le plan du passage du corps biologique (c'est-à-dire répondant aux logiques du vivant) à un corps investi (par les autres et par l'enfant) et à un corps représenté.

En appui sur la théorisation de D. W. Winnicott, nous pouvons dire que du magma originel organique émergent, se différentient un moi corporel et un moi psychique, ce que D. Anzieu, en appui sur S. Freud (Le moi et le ça) développe autour de l'étayage des fonctions psychiques sur les fonctions corporelles. Mais si le moi psychique se construit en appui sur le moi corporel, que D. Anzieu repère comme Moi peau, il convient encore, lorsque les choses se passent suffisamment bien grâce à l'aide, au soutien de l'environnement, que le moi psychique vienne habiter le moi corporel. En effet, ce corps biologique a fait l'objet, encore une fois lorsque les choses se passent suffisamment bien, de ce que C. Dejour nomme une subversion libidinale. Par celle-ci le corps se dédouane des logiques du vivant pour être pris par les logiques pulsionnelles. Mais il arrive, pour diverses raisons, que cette subversion n'ait pas lieu ou ne prennent pas, ce qui conduit à

ğız. Bu takma ad, doğuştan isminden türeyen, kendiliğin bir ikiz eşinin yaratılışıdır – burada söz konusu olan yaratıcı bir ikiz eş, öznenin meselesinin bir kısmının mutemedi olarak öznenin meselesini sanatsal biçimlerde ele alma görevi olan bir ikiz eştir. Bu arada S. Freud'un ikiz eş meselesinin tekinsizlik meselesiyle gayet iç içe olduğunu vurguladığını belirtelim.

Çocuğun deneyimledikçe keşfedeceği bu beden biyolojik olarak olgunlaştıkça ve ebeveynin ilgisini üzerinde topladıkça, bebek, sonra çocuk, sonra yetişkin, muhakkak ki o bedenin görünümüne yatırım yapar, fakat temelde bilhassa harekete ve duyumsallığa yatırım yapılır yani kısaca o bedene içeriden yatırım yapılır, sadece doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan (ayna) bakıştan geçerek dışardan değil ve özellikle de doğrudan görülemeyen kısımlarına, yüze ve bilhassa sırta yatırım yapılır. Fakat bedenin görünür olmayan ve genellikle öyle kalmaya da devam eden bir başka boyutu daha vardır ki bu da içerisidir: et, organik olan. İçerinin bir kısmı keşfedilebilir çünkü bedensel girintiler vasıtasıyla ulaşılabilir (burun, ağız, kulak, anüs, vajina) ve biliyoruz ki en küçükler ve daha büyükler bunları keşfeder; diğer kısmı ise (et, kas, iç organlar) ancak açılarak içine girilmesiyle keşfedilebilir. Birbiriyle pek çok bakımdan bağlantılı olan sanat tarihi ile tıp tarihinin bir kısmı, bu bilme, içerde ne olduğunu keşfetme arzusuna dayanır: Özellikle Leonardo da Vinci ve başta kilise tarafından yasaklanan anatominin ortaya çıkışı ya da psikanaliz ve radyolojinin aynı dönemde doğduğu düşünülürse... Bedenin içi, kişinin kendi bedeni, ötekinin

---

une mécanisation du corps ou aux pathologies psychosomatiques. Nous reprendrons cette question à propos d'Orlan et de ce que son œuvre en laisse voir, en ayant en tête qu'Orlan est un pseudonyme. Ce pseudonyme, dérivé de son nom de naissance, traduit la création d'un double de soi, un double créateur, dépositaire d'une partie de la problématique du sujet qui a pour charge de la traiter selon des modalités artistiques. Notons au passage que S. Freud insiste sur le fait que la problématique du double est fortement intriquée à celle de l'inquiétante étrangeté.

Ce corps que l'enfant découvre au fur et à mesure qu'il l'expérimente, que ce corps mature biologiquement et qu'il est sollicité par les parents, le tout petit, puis l'enfant, puis l'adulte l'investissent certes dans son apparence mais surtout, fondamentalement, dans sa motricité, sa sensorialité, en un mot du dedans et pas seulement du dehors en passant par le regard direct ou indirect (le miroir) en particulier pour les parties non visibles directement : le visage, le dos en particulier. Mais il est une autre dimension du corps qui est et demeure généralement invisible, c'est l'intérieur la chair, l'organique. Une partie de l'intérieur est explorable car il est accessible par les cavités corporelles (nez, bouche, oreille, anus, vagin), et l'on sait que les petits et les plus grands les explorent, une autre ne l'est que par une pénétration effractive (la chaire, le muscle, certains viscères...). Une partie de l'histoire de l'art et de l'histoire de la médecine, histoires à bien des égards conjointes, reposent sur ce

bedeni (bkz. Meltzer'in estetik duygusunun doğuşu hakkındaki çalışması) çocuksu merak ve ondan türeyen bilme aşkına yol açacaktır. Yani cinsel merak birçok yönden esrarengiz görünen bedene duyulan daha geniş merakın bütününü özetlemez. Eğer C. Bernard'ın dediği gibi "sağlık organların sessizliği" ise, erişkin yaşa gelindikçe, ergenlikte erinliğin bedeni yeniden mesele hâline getirmesinden sonra ve öznenin yeteri kadar sağlıklı olması durumunda, organik beden ve ona yönelik merak bir bastırmanın nesnesi olur ya da bunu meslek edinip tıpla uğraşmak dışında bu merakın sergilenmesinden vazgeçilir. Yani bu organik bedene dair "unutuşun" iki önemli sebebi vardır: Bir taraftan libidinal devrilme, ki bu ergenlikte cinsel bir bedeni, erinlik tarafından hazzın hareketlendirdiği bedeni yatırımlandırmayı yeniden başlatır; diğer taraftan bu bedenin uyandırdığı tekinsizlikle karşılaşmaktan kaçınmak için: Organik beden (ama aynı zamanda cinsel olan beden) hep özneye kendisinin bir kısmının daima ondan kaçacağını hatırlatır. Bazı bedensel deneyimler (hamilelik, hastalık, kaza) travmatik boyutlarıyla, tıbbi ve bilimsel bilginin bir şekilde soyut bir bedeni temsilleştirdiği için bitiremediği bu keşfetme arzusunu yeniden öne sürer... Röntgen, ultrason, MR'da kendini görmenin neler yaşattığını düşünelim...

Tekinsizlik üzerine makalesinde S. Freud "heimlich" kelimesinin tanıdık, fakat aynı zamanda saklı anlamına geldiğini vurgular. Öyleyse bu, hem daha tanıdık (kendiliğin unsuru olacak derecede) ve hem de bedenden daha saklı (böylece iç organlar) kendi mantığına göre dönüşen bir beden midir?

---

désir de savoir, de découvrir ce qu'il y a dedans : que l'on pense en particulier à L. de Vinci, à l'apparition, d'abord interdite par l'Eglise, de la dissection, que l'on pense à la naissance jumelle de la psychanalyse et de la radiologie... L'intérieur du corps, le corps propre, le corps de l'autre (cf. le travail de D. Meltzer sur la naissance du sentiment esthétique) a donc de quoi exciter la curiosité infantile et son dérivé l'épistémophilie : c'est dire que la curiosité sexuelle ne résume pas l'ensemble de cette curiosité, plus vaste, quant à un corps à bien des égards énigmatiques. Si, comme le propose C. Bernard, « la santé, c'est le silence des organes », on comprend qu'au fur et à mesure de l'entrée dans l'âge adulte, après la grande remise en jeu du corps par la puberté à l'adolescence, et pour autant que le sujet soit en suffisamment bonne santé, le corps organique et la curiosité à son égard fasse l'objet d'un refoulement ou d'un renoncement à déployer là sa curiosité, sauf à en faire sa profession, médicale. Cet « oubli » du corps organique a donc deux raisons majeures : d'une part la subversion libidinale qui, à l'adolescence, relance l'investissement d'un corps sexué, d'un corps mobilisant du côté du plaisir, d'autre par pour éviter d'être confronté à ce que ce corps sollicite d'inquiétante étrangeté: toujours le corps organique (mais aussi sexuel au demeurant) rappelle au sujet qu'une part de lui-même lui échappe toujours. Un certain nombre d'expériences corporelles (grossesse, accident, maladie) relancent, de par leur dimension traumatique, ce désir d'exploration que le savoir médical, scientifique, n'épuise

Performanslar daha ziyade dürtüsel bedeni, sıvıların bedenini, bazen en arkaik tezahürleriyle ilgi odağına alıyorsa (özellikle Viyanalı Aksiyonistler böyle yapmaktadır), Orlan'ın eseri organiğin, etin alanına yerleşir, en azından onun yapıtının temel düğüm noktalarından biri olarak düşünmeyi önerdiğim yönleri bakımından bu böyledir.

Eseriyle Beden Bedene Olan Orlan[5]

1947'de Sait-Etienne'de (Fransa) dünyaya gelen Orlan ilk kez 1964'te 17 yaşındayken Saint-Etienne Belediyesi'nde bir "solo sergi" açar ya da "solo teşhir" yapar;[6] sergide sanatçının çıplak bir fotoğrafı vardır, erkek olduğu anlaşılan bir bedeni dünyaya getirmektedir, bacak arasından çıkan üst gövde sanatçının gövdesiyle karşı karşıya bir çeşit hayal gibi durur. "Orlan Kendini Doğuruyor" isimli bu parça, daha entelektüel olarak "Orlan Beni Seviyor'u Doğuruyor"[7] olarak yeniden vaftiz edilir. Aynı zamanda çeşitli şehirlerde kaldırımlarda da sanatını sergiler. Bunları fotoğraf dizileri takip eder; bu dizilerde hep kendisini sahneye koyar ve bol bol sanat tarihine, insan bedeninin, özellikle de kadın bedeninin (drapeler) figürleştirilmesine göndermede bulunur. 1977'de

5 Sanatçının özellikle kendisi ve sanat eleştirisiyle ilgili belgeler bakımından oldukça zengin olan kişisel internet sitesine gönderme yapıyorum.

6 Özgün metinde İngilizce: Solo exhibition. Fransızcası "Solo teşhir" anlamında da anlaşılabilir. (ç.n.)

7 "Orlan accouche d'elle meme" (Orlan Kendini Doğuruyor) ve "Orlan accouche d'elle m'aime" (Orlan Beni Seviyor'u Doğuruyor) arasındaki ses benzerliği (ç.n.)

---

pas dans la mesure où il représente un corps en quelque sorte abstrait : songeons à ce que fait vivre le fait de se voir en radiographie, en échographie, en IRM...

Dans son article de l'inquiétante étrangeté, S. Freud souligne que le terme « heimlich » signifie familier mais aussi caché. Or, est-il quelque chose qui soit à la fois plus familier (au point de faire partie de soi) et plus caché (ainsi des organes internes) que le corps, ce corps qui se transforme selon ses propres logiques ?

Si les performances sollicitent le plus souvent le corps pulsionnel, le corps des humeurs, parfois dans leurs manifestations les plus archaïques (ainsi en particulier des actionnistes viennois), c'est sur le terrain de l'organique, de la chaire que s'installe l'œuvre d'Orlan, au moins quant à ce que je proposerai de considérer comme l'un de ses points principaux points nodaux.

Orlan au corps à corps avec l'œuvre[2]

Orlan, née en 1947 à Saint-Etienne (France), expose pour la première fois à 17 ans, en 1964, à la mairie de Saint-Etienne « Solo exhibition » qui comporte une photographie d'elle nue accouchant d'un corps apparemment masculin dont le buste, qui part de son entrejambe, se

2 Je renvoie en particulier à son site personnel, particulièrement riche en documents d'elle et de critiques d'art.

"Sanatçının Öpücüğü"[8] ile Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı FIAC'ta skandal yaratır: Kafasını kartondan bir bedenin üzerine yaslamıştır, cinsel organının yerinde bir kumbara vardır, bu kumbaraya düşecek 5 Frank karşılığında sanatçı öpücüğü vermek üzere kendini sunar. Skandal öyle büyür ki eğitimci olarak işini kaybeder, ama kariyeri başlamıştır.



1979'da, hâlâ marjinal, avangart olan performans sanatına yoğun ilgisini ifade eder şekilde, Lyon'da beşinci yıl için bir performans festivali düzenlediği sırada dış gebelik nedeniyle acil cerrahi müdahale geçirmesi gerekir (pasif bir boyutu ima eden "geçirmesi gerekir" terimine

8 Film "Dailymotion" sitesinde görülebilir.

---

tient en vis-à-vis du sien en une sorte de chimère. Cette pièce, intitulé « Orlan accouche d'elle-même » fut plus intellectuellement rebaptisée « Orlan accouche d'elle m'aime ». Elle intervient alors aussi par de la peinture sur trottoirs dans différentes villes. Suivent plusieurs séries de photographies sur lesquelles elle se met toujours en scène et qui en réfèrent largement à l'histoire de l'art, à la figuration du corps humain, en particulier féminin (les drapés...). En 1977 elle fait scandale à la Fiac avec le « Baiser de l'artiste »[3] : la tête posée sur un corps en carton, avec une bourse à la place du sexe, elle se propose, contre cinq francs à glisser dans cette bourse, de donner un baiser l'artiste. Le scandale est tel qu'elle perd son emploi comme formatrice mais que sa carrière est lancée.

En 1979, alors qu'elle organise à Lyon un festival de performance pour la 5ème année, disant ainsi son haut investissement de ce type de pratiques artistiques encore marginales, d'avant-garde, elle doit subir (je reviendrai sur ce terme qui renvoie à une dimension passive) en urgence une intervention chirurgicale pour grossesse extra-utérine. Le fœtus est mort dans l'hémorragie et elle-même court un danger vital. Elle réussit à faire filmer l'intervention chirurgicale et en fait envoyer les cassettes vidéo au fur et à mesure au festival de performance : cette intervention sera sa participation.

3 Le film en est visible sur le site « Dalymotion ».

tekrar döneceğim). Fetüs kanama sonucu ölmüştür ve kendisi de hayati tehlike geçirir. Bu tıbbi müdahaleyi filme almayı ve video kasetlerini tamamlandıkça performans festivaline göndermeyi başarır: Festivale bu cerrahi müdahaleyle katılmış olur.

Daha sonra fotoğraf çalışmasına geri döner, ta ki 1990'da "Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu"[9] jenerik ismiyle bir dizi estetik cerrahi müdahale içinde kendini gösterinceye kadar. Reenkarnasyon terimi hem dine (Hristiyanlıkta Tanrının dirilişine, Hinduizmdeki reenkarnasyona) hem de gerçekliğe gönderme yapar: Yeni (en azından kısmen yeni) bir bedende diriliş. Bu cerrahi müdahalelerin filmlerinde sadece ortam değil aynı zamanda kesilen et, akan kan... da gösterilir ve bu müdahaleler esnasında Orlan filozoflardan, psikanalistlerden, yazarlardan metinler okur... Bu müdahaleler bedeni hâlihazırdaki estetik normlara göre "düzeltmeyi" hedeflemez, daha ziyade bunların geçersizliğini ilan etmeyi ve birincil malzeme olarak bedenini kullanmayı amaçlar ve bunu "Ten Sanatının Manifestosu"nda[10] beden sanatından farkını açıklayarak geliştirir: "Ten sanatı klasik anlamda bir otoportre çalışmasıdır, fakat zamanın teknolojik imkanlarıyla birlikte. Figürün/yüzün bozulması ile yeniden figürleştirme arasında salınır."[11] Mesela bunun için alnının iki ya-

9 Orlan'ın web sitesinde filmlerden kesitler görülebilir.
10 Orlan'ın web sitesinden okunabilir.
11 Bu meseleyi CRPPC seminerindeki konferansta ele aldım: J. M. Talpin, 2011, "Eserde Olumsuzluk. Çağdaş Sanatta Figürleştirme-Figürü/Yüzü Bozma" (yayıma hazırlanıyor).

Puis elle revient à son travail de photos avant de se lancer, en 1990, dans une série d'interventions de chirurgie esthétique sous le titre générique « La réincarnation de Sainte Orlan »[4], le terme de réincarnation renvoyant tout à la fois à la religion (incarnation du Dieu du christianisme, réincarnation de l'hindouisme) et à la réalité : être incarnée dans un nouveau (au moins partiellement) corps. Durant ces interventions, dont les films donnent à voir l'environnement mais aussi la chair coupée, le sang..., Orlan lit des textes de philosophes, de psychanalystes, d'écrivains... Ces interventions ne visent pas à « rectifier » le corps selon les normes esthétiques actuelles mais plutôt à dénoncer celles-ci et à faire de son corps son matériau premier, ce qu'elle développe dans son « Manifeste de l'art charnel »[5] qui lui permet de souligner sa différence par rapport au body art : « L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration »[6]. Ainsi se fait-elle, par exemple, implanter deux bosses de silicone de part et d'autre du front. Elle arrête cette série d'interventions, toutes filmées et retransmises en direct par satellites et produites dans des expositions, en décembre 1993, à la

4 Des extraits en sont visibles sur le site d'Orlan
5 Il est lisible sur le site d'Orlan.
6 J'ai déjà travaillé cette problématique J-M. Talpin, 2011, La négativité à l'œuvre. Figuration/défiguration dans l'art contemporain, conférence au séminaire du CRPPC, à paraître.

nına birer silikon kabartı koydurur. Tamamı filme alınan, uydudan canlı yayınlanan ve sergilerde kullanılan bu cerrahi müdahalelere 1993 Aralık ayında, dokuzuncusunda son verir, çünkü acı çekmeye başlamıştır ve amacı bu değildir. Hatta acıya her türlü yatırımdan uzak durduğunu çünkü bunun Katolik dinini hatırlattığını söyler. Muhakkak ki burayı eşelemek gerekir: Bu performanslar boyunca yine de bu acı noktasını aramamış mıdır, sanki aksi takdirde bedenini tanıyamayacakmış gibi? Orlan'dan az önce yaptığımız alıntıyı kelimenin dar anlamıyla anlamak gerekir: Klasik anlamda, gördüğünü çizerek yapmaz otoportresini, bunun yerine, portresini değilse de yüzünü, figürünü yaratır (ya da daha ziyade yeniden yaratır): Bunu yapabilmek için de estetik ve aynı zamanda feminist söylemin meşru kılacağı kendinden doğma düşlemi içinde figürü/yüzü bozar ve yeniden yaratmak üzere, (cerrahların eliyle) figürüne saldırır.

Aynı manifestoda "Bundan böyle kendi bedenimi acı çekmeksizin açılmış görmek istiyorum. Kendimi bağırsaklarımın dibine kadar görebilirim, yeni ayna evresi." Böyle bir alıntı içinde bir ölçüde bir kışkırtma ve ussallaştırma barındırsa da, aynı zamanda gayet ilginç unsurlar da içermektedir: Bir taraftan "bundan böyle" deyişi bedeninin açıldığını görmenin (dış gebelik müdahalesi için dahi olsa) her şeyden önce travmatik bir acı kaynağı olduğunu ifade eder; diğer taraftan da hem yukarıda bahsedilen insanın kendi bedenin içinin herkes için tekinsizlik içeren esrarının hem de şüphesiz ruhsal içeriklerin düzdeğişmecesinin ifadesidir.

9ème, car elle commence à souffrir et que tel n'est pas son but. Elle dit même se méfier de tout investissement de la douleur qui lui rappelle la religion catholique. Il y aurait sans doute là à creuser : au fil de ces performances, n'est-ce pas ce point de la douleur qu'elle a néanmoins cherché, comme si elle ne pouvait sinon connaître son corps ? La citation précédente d'Orlan est à entendre au pied de la lettre elle fait son autoportrait non au sens classique qu'elle peindrait ce qu'elle voit mais elle crée (ou plutôt recrée) non son portrait mais son visage, sa figure : pour ce faire elle se défigure, elle attaque (par la main des chirurgiens) sa figure pour la recréer, dans un fantasme d'auto-engendrement légitimé par le discours esthétique mais aussi féministe.

Dans le même manifeste elle écrit Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir. Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. » Si une telle citation comporte une dose de provocation et de rationalisation, elle n'en comporte pas moins des éléments fort intéressants d'une part le « désormais » qui témoigne de ce que voir son corps ouvert fut d'abord source de souffrance traumatique (ne serait-ce que pour l'intervention sur la grossesse extra-utérine), d'autre part sur la question évoquée plus haut du dedans du corps propre comme énigme porteuse d'inquiétante étrangeté pour chaque sujet, mais sans doute aussi, éventuellement, comme métonymie des contenus psychiques.

Bu cerrahi müdahaleler dizisinin (ve "Ameliyat Opera Triptikleri" gibi, bunların video ve fotoğraf sunumlarının) ardından, yine 1993'te Orlan "Kendini Melezleme" adını verdiği dizileri gerçekleştirir: Dijital teknoloji sayesinde kendi yüzünü sanat eserleriyle üst üste bindirir: 1994'te "İki Arada Kendini Melezleme", sonra "Kolombus-öncesi, Afrikalı, Kızılderili Kendini Melezlemeler" Görünür düzlemde bu "Kendini Melezlemeler" kendinin başka kültürlerin estetik kodlarıyla melezleştirilmesi gibi görünürse de, gizil düzlemde kendiliğin, öznenin bu otantik kısmının melezleştirilmeleri, kendilik gibi yaşanabilen, fakat D. W. Winnicott'un[12] vurguladığı gibi kültüre böylesine bağımlı olduğu ortaya çıkan kısmın birden yeniden tartışma konusu edilmesi olarak da anlaşılabilir. Bu noktada şu soru devreye girer: "Başka bir kültürden olsam kim olurdum?" Oysa kimlik sorunu tekinsizlik deneyiminin merkezindedir, ki tekinsizlik de tekrar kimliğin yalpalamasına neden olur.

Beden, Yaşamamız İçin Verilmiş O Tekinsiz Yaşantı

Tekinsizliğin kliniği perspektifinden Orlan'ın eserlerinin dinamiğini düzenlemeye yönelik bir hipotez öneriyorum. Bu eserlerin yaratımı tekinsizlik tarafından işlenir, daha sonra öznenin beden üzerinde (tam) hâkimiyeti bulunmadığıyla yüzleşmesiyle söz konusu bedenin kışkırttığı tekinsizlik yapıtı

12 Winnicott, özellikle "Kültürel deneyimin yeri" bölümü.

Suite à cette série d'intervention (et à leur présentation en vidéo et en photos, telles ces « Tryptiques opération opéra ») toujours en 1993, Orlan va mettre en place plusieurs séries dites « Self-hybridation » : elle y superpose, grâce aux technologies numériques, son visage à des œuvres d'art : « Self hybridation entre-deux » en 1994, puis « Self hybridations précolombienne, africaine, indienne »... Si, sur le plan manifeste, ces « Self hybridations » se présentent comme des hybridations de soi avec les codes esthétiques d'autres cultures, sur le plan latent elles peuvent s'entendre comme des hybridations du self, cette partie authentique du sujet et comme des remises en cause de ce qui peut être vécu comme self mais qui s'avère si dépendant de la culture, d'emblée, ainsi que le souligne D. W. Winnicott[7]. Dès lors la question en jeu serait « qui serais-je si j'étais d'une autre culture ? » Or la question de l'identité est au chœur de l'expérience de l'inquiétante étrangeté qui, en retour, fait vaciller l'identité.

Le corps, cet étrangement inquiétant vécu/donné à vivre

Dans la perspective de la clinique de l'IE, je propose une hypothèse organisatrice de la dynamique de l'œuvre d'Orlan. La création de celle-ci est travaillée par l'inquiétante étrangeté, puis travaille l'inquiétante étrangeté provoquée par le corps en tant qu'il confronte le sujet à sa

7 Jeu et réalité et en particulier le chapitre « La localisation de l'expérience culturelle ».

işler. İlk yapıtları yol açan ergenlikle ilgili de böyledir, dış gebelikle ilgili de böyledir. Orlan yaratıcı duruşu ve kimliğiyle[13] her seferinde, daha önce pasif olarak yaşadığı şeyi, yapıtında ve yapıtı vasıtasıyla, aktif biçimde yeniden ele alır ya da en azından ("Sanatçının Öpücüğü"nde kendine özgü erotik yaklaşımıyla harekete geçirdiği tarzda) dişil bir beden olarak bedeninde kendisine zorla kabul ettirilen şeyi yeniden ele alır. Fakat bu yeniden ele alışı, sanat eserleri alanında hep olduğu gibi, ötekine, yani seyirciye ihtiyaç duyan bir ele alıştır; ister yapıta dahil edilmiş seyirci olsun, isterse de gerçeklikteki seyirci olsun, her ikisi performansta birbirine karışır. Şimdi bu önermenin ışığında Orlan'ın eserinde önemli bulduğum aşamaları tek tek ele alacağım.

Daha on yedi yaşında, yani hâlâ ergenlik sorunsalının içindeyken açtığı ilk sergide beden meselesi daha baştan oradadır. Ergenlik çalışması en temelde, kendisine rağmen dönüşüm geçiren beden deneyimi tarafından harekete geçirilir, bu da bedeni tekinsiz hale getirebilir.[14] Bu çalışma "Orlan Kendini Doğuruyor" eserinde mevcuttur, bir doğumu oynayan çıplak bedenin teşhir edilmesi, eserin isminde ilan edilen kendinden doğma düşlemi etrafında, iki bedende de var olan çiftecinsellik etrafında ya da burada ruhsal doğurganlık haline gelen erinliğe bağlı fiziksel doğurganlık etrafında anlaşılabilir. Fakat bu kendinden doğma aynı zamanda ikiz eş sorunsalına da gönderme

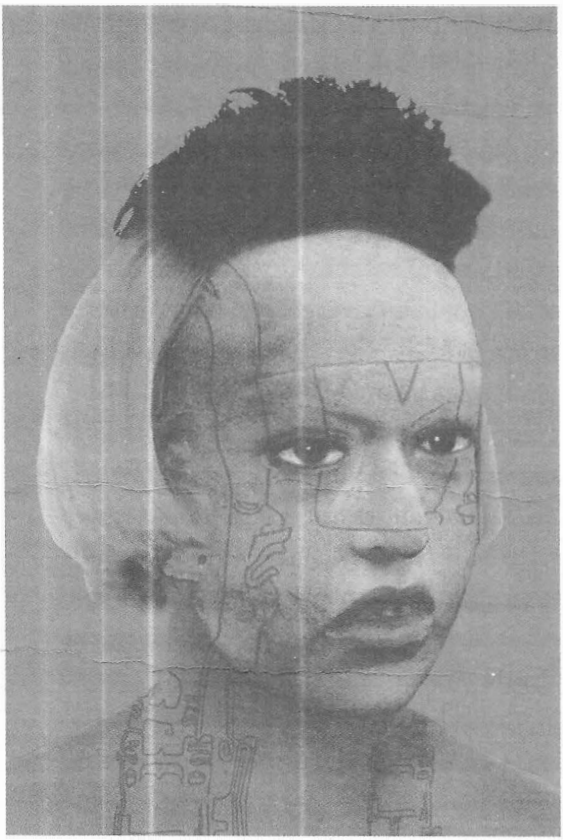
13 Talpin, "Des fractures du moi au Je d'écriture".
14 Bernateau, *L'adolescence et la séparation.*

---

non maîtrise (totale) de ce corps. Ainsi de l'adolescence qui donne lieu aux premières œuvres, ainsi de la grossesse extra-utérine. A chaque fois Orlan reprend activement, dans sa posture et son identité de créatrice[8], dans et par l'œuvre, ce qu'elle a d'abord vécu passivement, ce qui s'est en tout cas imposé à elle dans son corps en tant que corps féminin (ce que mobilise aussi, à sa façon plus érotisée, « Baiser de l'artiste »). Mais sa reprise, et c'est là le propre de toute reprise dans le champ des œuvres artistiques, est une reprise qui sollicite l'autre, le spectateur, qu'il s'agisse de celui inscrit dans l'œuvre ou du spectateur de la réalité, l'un et l'autre se confondant dans le cas particulier de la performance. Je vais maintenant reprendre, à la lumière de cette proposition, quelques étapes que j'estime essentielles de l'œuvre d'Orlan.

La question du corps y est d'emblée présente, dès sa première exposition à dix sept ans, c'est-à-dire alors qu'elle est encore prise dans la problématique adolescente. Le travail de l'adolescence est mobilisé au plus près de l'expérience d'un corps qui se transforme malgré soi, ce qui peut le rendre étrangement inquiétant[9] Ce travail est très présent dans « Orlan accouche d'elle-même », que ce soit autour de l'exhibition du corps nu jouant un accouchement, autour du fantasme d'auto-engendrement affiché dans le titre, autour de la

8 Talpin J-M, 2002
9 I. Bernateau, 2010



yapar, çünkü aslında Orlan değil, kendisinin ikiz eşini doğuran özne yaratıcı pozisyonundadır. Bu imge muğlaktır çünkü resmin adını bilmeyen bir izleyiciye cinsel birleşmeyi düşündürebilir zira doğan insan doğuran insanla en az aynı yaşta gibidir. Bu imge, tekinsizliği, düşlemsel zenginliği ve muğlaklığı ile birlikte devamındaki diğer eserlerde de olduğu gibi (burada tekrar sorunsalı merkezdedir), seyircinin bakışını, fakat aynı zamanda mümkünse ruhsal çalışmasını da talep eder. Bu bakışta ne okunur? Büyülenme, korku, tiksinme, uyarılma, namevcut kılınma? Bu çeşit eserler karşısında bakış, kelimenin iki anlamıyla da yön değiştirir: Seyirci yapıtın tekinsizliğinden kaçabilmek için

bisexualité présente dans les deux corps ou encore autour de la fécondité physique liée à la puberté qui se fait ici fécondité psychique. Mais cet auto-engendrement renvoie aussi à la problématique du double dès lors qu'en fait ce n'est pas Orlan qui accouche mais le sujet qui accouche de ce double de lui-même en posture de créateur. Cette image est ambiguë car, à la voir sans son titre, on pourrait aussi penser à un coït, l'accouché semblant au moins aussi âgé que celle qui accouche. Cette image, étrangement inquiétante de part sa richesse fantasmatique et son ambiguïté, de même que d'autres par la suite (la problématique de la répétition est ici centrale) sollicite le regard du spectateur mais aussi, si possible, le travail psychique de celui-ci. Que lire dans ce regard la fascination, l'horreur, le dégout, l'excitation, l'absentification ? Face à de telles œuvres, le regard est détourné, au double sens du terme : le spectateur détourne le regarde (regarde ailleurs) pour échapper à l'étrangement inquiétant de l'œuvre ; l'artiste, par l'œuvre, détourne le regard du spectateur, c'est-à-dire l'entraîne là où elle veut et non là où le spectateur croit voir ou vouloir voir. Par la suite, et non sans provocation, Orlan se met en scène dans les œuvres d'art anciennes pour les interroger à nouveau par son propre corps dans leur esthétique et leur regard sur le féminin de la présence. L'inquiétante étrangeté semble alors domestiquée, contenue, l'œuvre va du côté du jeu esthétique, Orlan en soulignant la dimension humoristique.

Mais la grossesse extra-utérine, en 1979, en plein festival de performance, vient rappeler,

bakışını çevirir (başka tarafa bakar); sanatçı, eseriyle seyircinin bakışının yönünü değiştirir, yani seyircinin bakışını gördüğünü ya da görmek istediğini sandığı yere değil de kendi nereye istiyorsa oraya çeker. Devamında, bir parça da kışkırtmayla, Orlan kendisini antik sanat eserleri içinde sahneye koyarak, kendi bedeni vasıtasıyla tekrar bu sanat eserlerinin estetiğini ve mevcudiyetin dişilliğine bakışlarını sorgular. Tekinsizlik o zaman evcilleştirilmiş, kapsanmış olur ve Orlan eserin mizahi tarafını vurgularken eser estetik oyun boyutunda ilerler.

Fakat 1979'daki dış gebelik, tam da performans festivalinde, yine dişil tarafı hatırlatır ve bedenin kendi hayatını yaşadığını (ölüm riskine kadar) ve böylece öznenin hâkimiyetinden kaçtığını hatırlatır. Dış gebelik acil cerrahi müdahale gerektiren bir kanamaya yol açan özellikle ciddi bir sorundur. Fetüs ölür ve annenin hayatı ciddi olarak tehlikeye girer. Bu konuda bilgi eksikliğinden dolayı daha fazla bir şey diyememekle beraber bunun bir kadın için iki katı travmatik olduğu açıktır, çünkü bir yandan doğurganlığı tehlikeye girmiştir, bir yandan kendi hayatı. Oysa bu patoloji karşısında Orlan çabucak tepki gösterir, "tıbbi müdahalesini" filme alacak bir ekibi toparlar, performans festivalinde kasetleri gösterir. Yani hemen hâkimiyeti ele alır, tesadüfi olandan sıcağı sıcağına paylaşılacak bir eser üretir (teknik sebeplerden ötürü zaman olarak hafifçe geriden yayınlanır, fakat sonraki müdahaleler uydudan canlı yayınlanacaktır!) Dolayısıyla çöken beden emirleri

---

cette fois encore du côté du féminin, que le corps vit sa vie (au risque de la mort) et qu'ainsi il échappe à la maîtrise du sujet. Une grossesse extra-utérine est un problème médical particulièrement grave qui provoque une hémorragie nécessitant une intervention médicale en urgence. Le fœtus meurt et la vie de la mère est gravement en danger. Sans pouvoir en dire plus faute d'information à ce sujet, il parait évident qu'une telle épreuve est doublement traumatique pour une femme, d'une part car sa fécondité est mise à mal, d'autre part car sa vie est mise en danger. Or, face à cette pathologie, Orlan réagit très vite, réussissant à convoquer une équipe qui filme « son intervention » et en retransmet les cassettes au festival de performance. C'est dire que d'emblée elle reprend la maîtrise, qu'elle fait de l'accidentel une œuvre qu'elle donne à partager à chaud (en léger différé pour des raisons techniques, les interventions suivantes seront vues en direct car transmises par satellite !). Le corps défaillant ne prend donc pas les commendes, l'artiste le « récupère » dans son œuvre, faisant sauter l'opposition classique (cf. plus haut) œuvre/vie. Mais ceci ne peut se faire qu'au prix de la répétition sur les spectateurs des vidéos : on imagine aisément l'inquiétante étrangeté que celles-ci ont du provoquer, en particulier car ils ne savaient quel statut donner à ce qu'ils voyaient : réalité donc film documentaire, fiction, truquage, farce... ? L'inquiétante étrangeté était bien là, avec l'angoisse potentielle qu'elle provoque, au risque en effet du détournement du regard, voire de la fuite des spectateurs.

almaz, sanatçı eser/ hayat arasındaki (yukarıda aktarılan) klasik karşıtlığı yıkarak bedeni eserinde "yeniden toparlar". Fakat bu ancak video seyircileri üzerinden tekrarlama pahasına gerçekleşir: bu video kayıtlarının uyandırdığı tekinsizliği kolayca tahayyül edebiliriz, özellikle de seyirciler bu gördüklerini hangi statüye yerleştireceklerini bilemedikleri için: Gerçeklik mi? Bu durumda belgesel film mi? Yoksa kurgu mu? Film hilesi mi? Maskaralık mı?.. Tekinsizlik iyice ortadadır, kışkırttığı potansiyel endişe ile, bakışın yön değiştirmesi, hatta seyircinin kaçması riskiyle birlikte...

Sonra Orlan ergenlik meselesinin devamı olarak fotoğraf çalışmalarına ve büyük eserlere geri döner, özellikle barok eserler (Bernini'nin *Azize Tereza*'sı) üzerinde çalışır, böylece benim sunumumun başlığının önerdiği şekilde yaratıcılığını tersine çevirir. Eğer birinci hareket bedenden gelen tekinsizliği betimleyerek ve seyircinin bakışını talep ederek tanıdıklaştırmak idiyse (erinlik, dış gebelik), ikinci hareket tanıdık olanı tuhaflaştırmak/yabancılaştırmaktır, burada klasik sanattan iyi bilinen bir dizi eser tuhaflaştırılır/yabancılaştırılır. Tekinsizliğin tuhaf/yabancı olanın yolunu şaşırtmanın bir yoludur bu, çünkü o her yerdeyse hiçbir yerde değildir mi demektir? Ya da tersine bu tekinsizliği her yere yaymak –en azından Orlan tarafından yönü değiştirilinceye kadar– tekinsizliğin bulunmadığı yerler de dâhil, olduğu haliyle her yere yaymak. Fakat bu yön değiştirme seyirci için tahammül edilebilir niteliktedir, hatta baştan çıkarıcıdır, çünkü kültürle oynar, onu sorgular ve mizahı da yerindedir.

Ensuite, Orlan revient à son travail sur la photo et sur les grandes œuvres, en particulier baroques (la Sainte Thérèse du Bernin), renversant alors la problématique de sa création ainsi que mon titre le propose. Si le premier mouvement est bien une tentative de familiariser l'étrangement inquiétant qui vient du corps (puberté, grossesse extra-utérine) en le figurant et en sollicitant le regard du spectateur, le second mouvement est de rendre étrange ce qui est familier, ici un certain nombre d'œuvres d'art classiques bien connues. Manière de noyer le poisson de l'inquiétante étrangeté, de l'étrange car, s'il est partout, alors il est nulle part ? Ou manière au contraire de diffuser partout cette inquiétante étrangeté, y compris dans ce qui n'en est pas porteur en tant que tel, du moins jusqu'au détournement par Orlan. Mais ce détournement est supportable par le spectateur, voire séduisant, car il joue avec la culture, l'interroge, et n'est pas dénué d'humour.

Pourtant, le filmage de l'intervention et sa projection n'ont pas soldé l'inquiétante étrangeté liée à l'inconnu du corps propre, étrangeté d'autant plus inquiétante qu'elle entraine et mobilise des enjeux de mort dont S. Freud, à la suite d'O. Rank, souligne l'implication dans l'inquiétante étrangeté dans la logique du double. Au fond, cette étrangeté est que le corps vit une vie que le psychisme ignore, ne découvre parfois que fortuitement (la maladie) et sur lequel il n'a guère ou pas de pouvoir. La dimension de la mort semble bien présente dans la problématique d'Orlan. Mais ce n'est pas tant la mort qui semble mobiliser

Yine de, tıbbi müdahalenin filme alınması ve gösterilmesi sanatçının, kendi bedeninin bilinmeyen kısmına dair tekinsizlikle olan meselesini sona erdirmez; S. Freud'un ve devamında O. Rank'ın ikiz eş mantığı çerçevesinde, tekinsizlikle bağlantılı etkilerini vurguladıkları ölümle ilgili meselelerin yol açtığı ve harekete geçirdiği tuhaflık/yabancılık kadar tekinsizdir bunlar. Temelde bu yabancılık /tuhaflık bedenin ruhsallığın bilmediği, bazen ancak beklenmedik şekilde (hastalık) keşfettiği ve üzerinde neredeyse hiç hâkimiyeti olmadığı bir hayat yaşamasındandır. Orlan'ın sorunsalında ölüm boyutu oldukça önemlidir. Fakat tekinsizliği ölümden ziyade, bedensel bütünlüğün zarar görmesi harekete geçirmiş görünmektedir: Tıpkı E. T. A. Hoffmann'ın S. Freud tarafından analiz edilen "Kum Adam" hikâyesindeki gözlerini kaybetme korkusu gibi. Orlan'ın çalışmasına bakıldığında, her şeyden önce onda bu endişe, Freud'un öncelik verdiği iğdiş edilme kaygısından değil, daha arkaik kaygılardan, özellikle bedenin bütünlüğüyle ilgili kaygıdan kaynaklanır: Nitekim sonraki müdahalelerde sadece yüzünü değil bedeninin çeşitli yerlerini de ameliyat ettirir.

Orlan ancak dış gebeliği izleyen tıbbi müdahaleden on bir yıl sonra (bu düzeneklerin örgütlenmesi için gerekli zamanı hesaba katmak gerekir) yeniden, ruhsallıktan kaçan, ruhsallığın örgütlenmesini en azından kısmen bozan organik bedenin tekinsizliği sahnesine çıkar. 1990'dan 1993'e kadar kendi bedenine dokuz tıbbi müdahale organize eder (bu müdahaleleri geçir-

---

l'inquiétante étrangeté que l'atteinte de l'intégrité corporelle : ainsi de la crainte de perdre ses yeux dans « L'homme de sable » d'E.T.A. Hoffman, analysé par S. Freud. Au regard du travail d'Orlan, cette crainte ne relève pas chez elle d'abord de l'angoisse de castration, que S. Freud privilégie, que d'angoisse plus archaïques, en particulier du côté de l'unité du corps : ainsi dans les interventions suivantes se fera-t-elle opérer non seulement le visage mais aussi diverses parties du corps.

Ce n'est que onze ans après l'intervention suite à la grossesse extra-utérine (il faut compter le temps de l'organisation de ces dispositifs) qu'Orlan revient sur la scène de l'inquiétante étrangeté du corps organique en tant qu'il échappe au psychisme le désorganise, au moins partiellement. De 1990 à 1993 elle organise (plus qu'elle ne subit) neuf interventions chirurgicales sur son propre corps, toujours sous anesthésie locale, ce qui lui permet d'y participer. Ces interventions mobilisent non seulement des équipes médicales et des équipes de filmage mais encore des créneaux de satellites qui diffusent en direct dans des lieux d'art ces différentes opérations. Elles mobilisent donc des acteurs (Orlan, les chirurgiens, les filmeurs, les techniciens) mais aussi des spectateurs, absolument nécessaires au dispositif en tant qu'ils y sont porteur de la part passive qui a dans un premier temps participé à l'inquiétante étrangeté, et ceci quand bien même ces spectateurs sont consentants, ce qui questionne sur l'emprise ou la séduction d'Orlan qui

mesi gerekmediğine göre), hepsi de ameliyata katılmasını sağlayacak şekilde lokal anestezi altında yapılır. Bu ameliyatlarda yalnızca tıp ve film ekipleri değil, ameliyatları canlı yayınla sanat merkezlerinden veren uydu kanalları da seferber olur. Dolayısıyla sadece aktörler (Orlan, cerrahlar, filmciler, teknisyenler) değil, seyirciler de seferber olur; onlara bu düzenekte kesinlikle ihtiyaç vardır, ilk elde tekinsizliğe katılan pasif tarafı üstlenirler, rıza gösterirler, bu da cerrahi bir müdahaleyi sanat eseri kapsamında galeriye kabul ettiren Orlan'ın hakimiyetini ya da baştan çıkarmasını sorgulanır hale getirir. Filmleri seyrederken insanın duyguları tiksinme ve kan görmenin yarattığı rahatsızlık ile metnin tumturaklı sözlerinin yarattığı gülünçlük arasında gidip gelir. Bütün bu düzeylerin birbirine karışması, seyircinin bunlar arasındaki istikrarsızlığı da işin cabası olup tekinsizlik boyutuna eklenir.

Bedenin farklı bölgelerini kapsayan bu dokuz ameliyat Orlan'ın eserinin bütününde sık rastlanan tekrar ile çeşitleme arasındaki dizi mantığına dahil olur, bu da yine beden güçten düştüğünde deneyimlenen tekinsizlikle oynama, onu tekrar etme, ama derinlemesine işlemek ya da seyircilerin derinlemesine işlemesini sağlamak amacıyla her seferinde farklı biçimde tekrar etme mantığını devreye sokmaya yarar.

Bir başka bakış açısından, estetik ameliyatları kendinden doğma düşlemini yeniden ele alır; cerrahlar, ailevi benzerliklere saldırarak kendisini ailenin üyesi olmaktan çıkartan bir hareket içinde kendi görünümünü ya-

---

parvient à inscrire une opération chirurgicale dans le cadre d'une œuvre d'art recevable en galerie. Lorsque l'on voit les films, on est partagé entre le dégout, la crainte du sang, et un sentiment de grand guignol du fait des déclamations de texte. Ce mélange des registres, l'instabilité du spectateur entre ceux-ci ne fait qu'en rajouter dans le registre de l'inquiétante étrangeté.

Ces neuf interventions, qui concernent différentes parties du corps, s'inscrivent, dans une logique de séries si fréquentes dans l'œuvre d'Orlan, entre répétition et variation, encore une fois dans la logique de faire jouer l'inquiétante étrangeté éprouvée lors de la défaillance corporelle, dans la logique de la répéter mais à chaque fois autrement afin de parvenir à l'élaborer ou à la faire élaborer par les spectateurs.

Dans une autre perspective, les interventions de chirurgie esthétique reprennent le fantasme d'auto-engendrement, les chirurgiens étant instrumentalisés par elle pour se créer sa propre apparence dans un mouvement qui la désaffilie en s'en prenant au jeu des ressemblances familiales. La mise en œuvre de ce fantasme d'auto-engendrement sous le regard des spectateurs, dès lors complices, convoque aussi chez eux de l'étrangeté.

La rencontre avec la douleur conduit Orlan à cesser ces interventions pour en inventer d'autres formes, virtuelles celles là, grâce au travail sur ordinateur ce sont les « Self hybridations » que j'ai évoquées plus haut.

ratmaya çalışan Orlan tarafından, bu işte bir araç haline getirilirler. Artık suç ortağı olan seyircinin gözü önünde kendinden doğma düşleminin hayata geçirilişi onlarda da yabancılığı/tuhaflığı uyandırır.

Yukarıda belirttiğim gibi, acıyla karşılaşma Orlan'ı ameliyatları bırakıp yeni biçimler bulmaya yöneltir, bunlar bilgisayarda çalışma sayesinde bulunan sanal biçimlerdir: Daha önce bahsettiğim "Kendini Melezlemeler".

İlk "Kendini Melezlemeler" bir tekinsizlik etkisi yaratır (burada ancak kendi öznel hareketlerimden bahsedebilirim), ne var ki üst üste binme zamanını bileşenlerine ayıran bir dizi hâlinde sunulması bu etkiyi azaltır; bu etki Freud'un zihin karışıklığı olarak betimlediği nirengi noktalarının kaybıyla, "düşünsel kararsızlık"la bağlantılıdır. Üstelik görsel düzeyde pek çok sanatçı bununla oynamıştır: F. Bacon tablolarının önüne aynalar yerleştirerek izleyicinin yüzüyle resimdeki yüzün tekinsiz şekilde üst üste binmesini sağlar. Yine, kendi yüzüyle kitabın diğer yazarı olan A. Bioy Casares'in yüzünün fotoğrafının üst üste binmesine tahammül edemeyen J. L. Borges'i düşünebiliriz.

Başka kültürlerin estetiğine başvuran sonraki "Kendini Melezlemeler" çoğunlukla canlı renkli büyük eserler olduklarından, bana tekinsizlik etkisi yaratmak bakımından fazla estetik görünür (hatta başka bir yerde Orlan'ın bir ifadesinde ele verdiği gibi, estetikleştirir nitelikte görünür). Yine de Orlan'ın uluslararası düzlemde büyük kabul gören eseri hâlen oluşmaktadır... Fakat başka izleyicilerle de bu konu araştırılmalıdır, zira son eserlerin bazılarında

---

Les premières « Self hybridations » produisent (je ne peux ici parler que de mes propres mouvements subjectifs) un effet d'inquiétante étrangeté néanmoins amorti par la présentation en série qui décompose les temps de la superposition ; cet effet tient à ce que décrit S. Freud en terme de confusion, de perte de repère, « d'incertitude intellectuelle. D'ailleurs, dans le registre visuel, de nombreux artistes ont joué de cela F. Bacon en installant des vitres devant ses tableaux, entrainant une superposition étrangement inquiétante entre le visage du spectateur et celui de la figure peinte. On peut aussi penser à J-L. Borges qui n'a pas supporté la photographie superposant son visage à celui de son coauteur A. Bioy Casares...

Les Self hybridations » suivantes, recourant à l'esthétique d'autres cultures, me semblent trop esthétiques (voire esthétisantes, rejoignant alors ce qu'Orlan dénonce par ailleurs) pour produire un effet d'inquiétante étrangeté, et ce d'autant que ce sont de grandes œuvres aux couleurs le plus souvent vives. Pour autant, l'œuvre d'Orlan, très reconnu sur le plan international, demeure une œuvre en cours... Mais il faudrait enquêter auprès d'autres spectateurs car il n'est pas du tout à exclure que ces dernières ne produisent chez certains de l'inquiétante étrangeté. Sans doute alors y aurait-il à interroger mon regard sur ces œuvres, regard marqué par les œuvres les plus fortes, les œuvres au plus prêt du corps ouvert (quand bien même les opérations comportent une importante dimension de mise en scène), regard alors en quelque sorte soulagé de retrouver la dimension défensive de l'esthétique.

tekinsizlik etkisi uyandırmaması da ihtimal dahilindedir. Şüphesiz o zaman benim onun eserlerine bakışım sorgulanır hale gelecektir, benim bakışım daha kuvvetli eserlerinin, açık bedene en yakın eserlerinin (her ne kadar ameliyatlar sahneye koymanın önemli bir boyutunu oluştursa da) etkisini taşır, bu bakış bir şekilde estetiğin savunmacı boyutunu yeniden keşfetmiş olmaktan dolayı rahatlayan bir bakıştır.

Bir soru ve bir saptamayla bitireceğim.

Soru: Bugün (2012 yılında) altmış beş yaşında olan bu sanatçı, yaşlanan ve üstüne üstlük çeşitli ameliyatların izini taşıyan bedeninin ona yaşattığı ve gözler önüne serdiği durumun doğurması muhtemel tekinsizliği ne yapacaktır? Nitekim yaşlanan kişilerin gerçekliği inkâr edip bedenlerini/kendilerini tanıyamamaları üzerine, bedenlerini tekinsizlik içinde yaşadıklarına hiç de az rastlanmıyor.

Saptama: Biçimi ne olursa olsun, tekinsizliğin sanat eserlerinde incelenmesi yalnızca eserin üretimini, görünür ve gizil örgütlenmesini değil, aynı zamanda alımlanmasını da gerekli kılmaktadır, yani eseri kendi ruhsal mantığı doğrultusunda alımlayan kişinin ruhsal çalışmasının da incelenmesini gerekli kılmaktadır (performans izleyicisi ya da Orlan'ın eserlerinin izleyicisi neyi aramaktadır?), ancak bu eserin izleyiciden ne beklediği doğrultusunda da ele alınmalıdır, yani sanatçının onun üzerinden kendi sınırlarını deneyimlediği ruhsal çalışma doğrultusunda, ki bu sınırlar sanatçının

---

Je terminerai par une question et une remarque.

La question : comment cette artiste, aujourd'hui (en 2012) âgée de soixante cinq ans, va-t-elle traiter l'inquiétante étrangeté qui pourrait bien surgir de ce que lui donne à vivre et à voir son corps vieillissant, de surcroît marqué par ses différentes opérations ? Il n'est en effet pas rare que les sujets vieillissants vivent leur corps dans l'inquiétante étrangeté dès lors que, en déniant la réalité, ils ne le/se reconnaissent pas.

La remarque : l'étude de l'inquiétante étrangeté dans les œuvres d'art, quelle qu'en soit la forme, demande de travailler non seulement la production, l'organisation manifeste et latente de celle-ci, mais aussi la réception, c'est-à-dire le travail psychique de celui qui la reçoit en fonction de ses logiques psychiques propres (que recherche le spectateur des performances ou des œuvres d'Orlan) mais aussi en fonction de ce que l'œuvre attend de lui, à savoir un travail psychique sur lequel l'auteur a fait l'expérience de ses propres limites qui le conduisent à exporter une partie de sa souffrance psychique, de manière plus ou moins violente, perverse ou ludique.

Site d'Orlan : www.orlan.net

ruhsal ıstırabının bir kısmını az çok şiddetli biçimde, sapkın ya da oyuncu bir biçimde ihraç etmesine yol açar.

Fransızcadan çeviren: M. Işıl Ertüzün

Orlan'ın internet sitesi : http://www.orlan.net

Kaynakça

Anzieu D., *Le moi peau*, Paris, Dunod, 1985.

Attigui P., "Le sujet est-il sujet de sa scène corporelle? 14-18, une paternité traumatique", *Champ psychosomatique*, 2009, S. 53, s. 35-45.

Bernateau I., *L'adolescence et la séparation*, Paris, Puf, 2010.

Dejour C., *Le corps entre biologie et psychanalyse*, Paris, Payot, 1988.

Freud S. (1919), "L'inquiétante étrangeté", *L'inquiétante étrangeté et autres essais* içinde, Paris, Gallimard, Folio, s. 209-264.

---------- (1923). "Le moi et le ça", *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981 içinde, s. 219-275.

Linhares A., "Orlan, l'autoportrait comme œuvre d'altérité", *Psychologie clinique, Penser, rêver, classer*, S. 18, Kış 2004, s. 157-176.

Meltzer D., *L'appréhension de la beauté*, Larmor-Plage, Ed du Hublot, 2010.

Pigeaud J., *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995.

Rivora T., "Le sujet, la psychanalyse et l'art contemporain", *Insistance*, 2011/2, S. 6, s. 133-144.

Roussillon R., *Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique*, Paris, Puf, 1995.

Talpin J-M., *Pour une esthétique psychanalytique de la lecture du texte littéraire. Lire Marguerite Duras*, Université de Lyon, 1992.

"Des fractures du moi au Je d'écriture", Chouvier B. vd. *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod 2002, içinde s. 217-246.

Winnicott D. W. (1971). *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.

---------- (1988). *La nature humaine*, Paris, Gallimard, 1990.

Bibliographie

Anzieu D. (1985), Le moi peau, Paris, Dunod

Attigui P. (2009), Le sujet est-il sujet de sa scène corporelle ? 14-18, une paternité traumatique, Champ psychosomatique, 2009, N°53, 35-45

Bernateau I. (2010), L'adolescence et la séparation, Paris, Puf

Dejour C. (1988), Le corps entre biologie et psychanalyse, Paris, Payot

Freud S. ((1919), L'inquiétante étrangeté, in L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, Folio, 209-264.

(1923). Le moi et le ça, in Essais de psychanalyse, Paris, Payot, (1981), 219-275.

Linhares A. (2004), Orlan, l'autoportrait comme œuvre d'altérité, Psychologie clinique, Penser, rêver, classer, N°18, Hiver 2004, 157-176

Meltzer D. (2010), L'appréhension de la beauté, Larmor-Plage, Ed du Hublot

Pigeaud J. (1995), L'art et le vivant, Paris, Gallimard

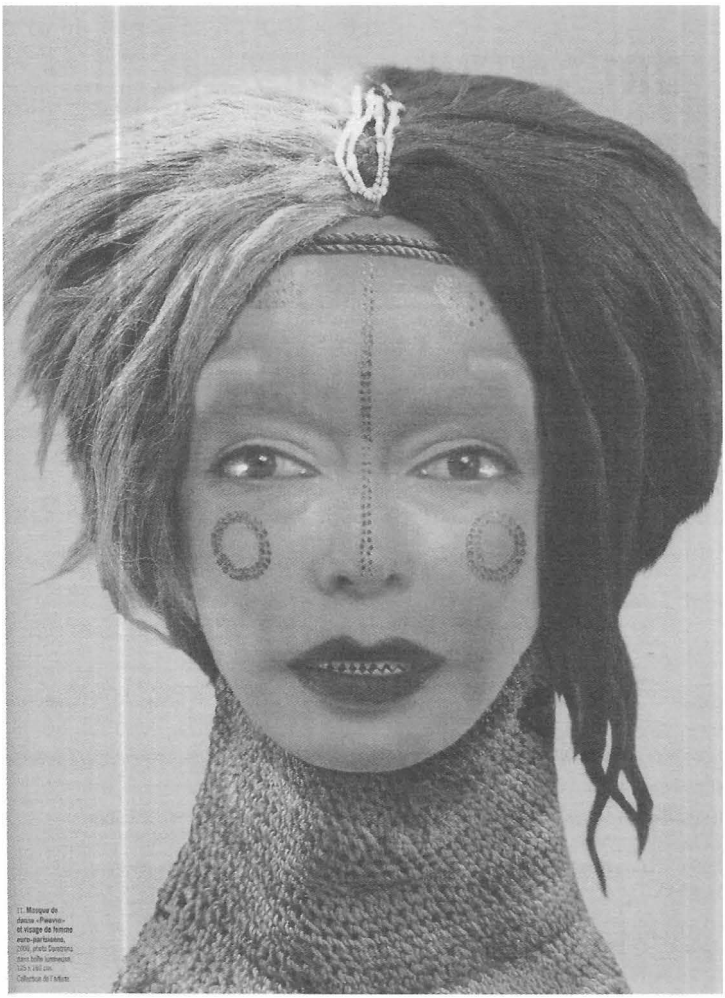
Rivora T. (2011), Le sujet, la psychanalyse et l'art contemporain, Insistance, 2011/2 N°6, Eres, 133-144

Roussillon R. (1995). Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique, Paris, Puf.

Talpin J-M. (1992), Pour une esthétique psychanalytique de la lecture du texte littéraire. Lire Marguerite Duras, Université de Lyon (2002). Des fractures du moi au Je d'écriture, in Chouvier B. et al. Les processus psychiques de la médiation, Paris, Dunod, 217-246

Winnicott D. W. (1971). *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, (1975).

(1988). *La nature humaine*, Paris, Gallimard, (1990).



11. Masque de danse «Pwevwe» et visage de femme euro-américaine, 2000, photo Dominique Dero dans boîte lumineuse 105 x 160 cm Collection de l'artiste

"Boyalı Kuş"un Kanat Sesleri

ÖZDEN TERBAŞ

Bu çalışmanın ilk bölümünde yaratıcı yazarın güdülenme kaynaklarına değinerek, tekinsizlikle travma sanatı arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalışacağım. İkinci bölüm travma sanatının karakteristik özellikleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Üçüncü bölümde ise konuyla ilişkili örnek bir roman, *Boyalı Kuş* incelenecek, roman kahramanı çocuğun kendini bir yabancı olarak bulduğu atmosferde yaşadığı tekinsizlik ve dehşetin bir "kara delik" deneyimi olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Yaratıcı Yazarın Güdülenme Kaynakları

Freud, *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşü Kurma*[1] isimli çalışmasında psikanalitik estetiğin esasını ortaya koyar. Freud'a göre büyüyen çocuk oyun oynamayı bıraktığında, gündüz-düşleri olarak adlandırılan şeyleri yaratmaktadır; bunu da sanatsal yaratıda roman, öykü, şiir gibi türler izlemektedir. Freud için "Şair, oyun oynayan çocuk gibidir." Oyundan fanteziye geçildiği dikkati çekmektedir. Ricoeur'ün yorumuna göre bu belirsiz bir benzerlik yoluyla değil, zorunlu bir bağın varsayılması yoluyla gerçekleşmektedir. "Varsayılan şudur: İnsan hiçbir şeyden vazgeçmez, yalnızca ikameler yaratarak bir şeyin yerine başka bir şey koyar. Erişkin kişi, oynamak yerine fanteziler kurar. Fantezi ise oyunun ikamesi işlevini görürken, gündüz görülen bir düştür."[2]

Bu açıdan bakıldığında belirli evrensel fantezilerin (aile romansı, Oidipus öyküsü gibi) mitlere ve romanlara yapı kazandırdığı düşünülebilir. Doyurul-

1 Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming"
2 Ricoeur, *Yoruma Dair-Freud ve Felsefe*, s. 151.

mamış arzular fantezileri güdüleyen güçlerdir. Bütün fanteziler arzu doyurucudurlar ve engelleyici gerçeklik karşısında düzeltici bir işlev üstlenirler.

Yaratıcı yazarın malzemesini edindiği bir başka kaynak daha vardır; buna ilişkin ipucunu Freud'un "Tekinsiz"[3] başlıklı çalışmasında bulabiliriz. Freud ilk kez bu çalışmada "tekrarlama zorlantısı"na değinecek, daha sonra *Haz İlkesinin Ötesinde*[4] isimli eserinde bu kavramı geliştirecektir. Bilindiği gibi "tekrarlama zorlantısı", bilinçdışı işleyen, kontrol edilemez bir süreçtir ve özne bu sürecin etkisiyle acı verici durumları tekrar tekrar deneyimlemektedir. *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd*'de Freud tahta bir makarayla oynayan bir çocukla (torunuyla) ilgili gözlemlerini aktarır. Çocuk annesi gittiğinde makarayı atarken, "Fort" (gitti) der, daha sonra iple makarayı çeker ve sevinçle "Da!" (Orada!) diyerek karşılar. Tekrar tekrar oynanan bu oyunda kaybı telafi etme ve travmanın üstesinden gelme çabası söz konusudur. Çocuk annesini kaybetmiştir, yalnızdır ve bu acı verici kaybın üstesinden gelmeye çalışmaktadır. Bu oyunun bir tekinsizlik içerdiği düşünülebilir. Çocuk, tekrarlayıcı bir şekilde oynadığı bu oyunda kendini dış dünyaya kapatmıştır ve otistik bir durumdadır. Bu tekinsizlik duygusunun kökeninde evsizlik ve kayıp deneyimi bulunmaktadır. Bu deneyimi, birincil nesnenin kaybı karşısında hissedilen birincil bir depresyon ya da ruhsallıkta yaşanan "kara delik" olarak da adlandırmak mümkün. Bu durum, bazı kişilerde daha fazla etki bırakır ve derin yaralar açar. Travma sanatını temel bir mesele olarak benimseyen sanatçının yaratıcılığında özellikle bu ikinci motifin etkili olduğu düşünülebilir.

Daha önceki bir çalışmam olan "Joseph K.'nın Direnci"nde[5] yukarıda iletilen kaynaklardan ilkinin etkili olabileceğini düşünmüş, Freud'un rüya ve direnç kuramlarından yola çıkarak, eserin içerdiği fantezileri tartışmıştım. Bu kez ikinci motifin etkili olduğunu düşündüğüm bir romanı –Jerzy Kosinski'nin *Boyalı Kuş*'unu– tartışmaya çalışacağım. Romanı tartışmadan önce travma sanatına ilişkin özelliklerin gözden geçirilmesi uygun olabilir.

Travma Sanatı

Travma olgusunu konu edinen bir sanatın ayırt edici özellikleri nelerdir? Travmanın sanat yoluyla temsil edilebilmesi mümkün müdür, nasıl? Travma sanatı niçin gereklidir? Öncelikle bu soruları aydınlatmaya çalışalım. Bilindiği gibi, bir sanat eserinden, gerçekliği olduğu gibi değil, değiştirip dönüştü-

3 Freud, "The Uncanny".
4 Freud, "Haz İlkesinin Ötesinde".
5 Terbaş, "Joseph K.'nın Direnci"

rerek işlemesi beklenir. Fakat Laub ve Podell'e göre travma sanatı açısından durum farklıdır.[6] Travma o derece gerçek dışıdır ki, sanki bize, bizim kuşağımıza ait değildir, sanki o bir yanılsamadır. Travma sanatı söz konusu olduğunda tanıklık materyalinin kullanımı devreye girer; bu da esere "gerçek" niteliğini kazandırır. Sanatçı travmaya maruz kalmış, onun acısını derinden yaşamış biridir. Travmayla ilgilenen bir sanatçının iki halka tarafından çevrelendiği düşünülebilir; bir yanda tanıklık, diğer yanda derin bir boşluk.

Ortadoğu'nun kanayan yarası Filistin'in güçlü sesi Mahmut Derviş'i anımsayalım. 1982 yılında yaşanan Sabra-Şatila katliamının ardından yazdığı "Gölgeyi Yüksekten Övmek-Beyrut Kasidesi"[7] isimli şiirinde şöyle seslenecektir Derviş:

"Ey kızım seviyorduk seni
Şimdi yüksek suskunluğu bekliyoruz

Beyrut yok
Sırtımız önümüz denizin sırları yok

Kanımızı yitirene kadar evet
Anıların sözcüklerini yitirene kadar

Ancak söylerim şimdi yok
O son bombardımanda yok
O yer çukurda başka bir şey kalmadı yok
O ruh içinde kalmadı yok
Beyrut yok"

Bu şiirde vurgulanan *suskunluk, yokluk, –Beyrut'un yok oluşu, kanın ve sözcüklerin yitirilişi–* bombardımanın ardından oluşan çukur ve *ruhta oluşan boşluk* travma sanatına özgü temaları içermesi bakımından anlamlıdır.

Travmatik deneyimlerde ortaya çıkan olgu temel güven duygusunun ciddi düzeyde sarsılması ve içsel olarak öteki insanla olan iletişimin kaybedilmesidir. Travma sanatı içsel "öteki"nin yok edilmesine karşı bir antidot işlevi görür, travmanın etkili bir biçimde temsil edilmesi için ortam sunar. Zira

6 Laub, ve Podell, "Art and Trauma".
7 Derviş, *Beyrut Kasidesi-Gölgeyi Yüksekten Övmek.*

içsel "öteki" olmaksızın temsil de olamamaktadır. Diğer yandan "öteki"nin varlığı kendiliğin gelişimi açısından oldukça hayati bir önem taşır; ötekiyle yaşanan bağlanma –anne-bebek ilişkisinde olduğu gibi– karşılıklı olarak anlamlılığın üretilmesini sağlar. Öteki'nin yokluğu ise bireyi derin bir anlamsızlığa sürükleyecektir.

Bilindiği gibi travma ve kültür arasında kökten bir kırılma oluşmakta, kurbanlar yaşadıkları deneyimi söze dökememekte, hatta kendilerine dahi telaffuz edememektedirler. Çünkü bilmek, içsel "öteki"nin geri çağrılmasını gerektirmektedir. Kurbanlar, akıldan çıkmayan, parçalara ayrılmış görsel sahnelerden başka bir şey hatırlayamamakta, duygusal olarak kendi kişiliklerileriyle bütünleştirememektedirler. İçsel "öteki"nin ve kendini gözlemleme kapasitesinin kaybı, kişisel hafızanın tümüyle kaybına yol açabilmektedir. Travma kurbanları oldukça keskin bir sahne (örneğin bir infaz sahnesi) dışında bir şey hatırlamayabilirler. Diğer anılara baskın olan bu sahne, perde anıya benzetilebilir. Travmanın politik, sosyolojik ya da psikolojik güçlerce baskılandığı, bastırıldığı ya da inkâr edildiği noktada travma sanatı devreye girer ve buna karşı bir misyon üstlenir. Şairin dediği gibi:

Bağırıp çağırıyor siz daha derin kazın toprağı
siz de çalıp söyleyin diye
belindeki silaha el atıp havada savuruyor gözleri mavi
daha derine daldırın küreklerinizi sizler de oyuna devam

Siyah sütünü içiyoruz sabahın gece saatlerinde seni
öğleyin seni içiyoruz Alman bir ustadır ölüm
akşam sabah seni içiyoruz içiyor ha bire içiyoruz
Alman bir ustadır ölüm gözleri mavi
seni kurşunluyor tam on ikiden vuruyor seni
adamın teki bir evde oturuyor altın saçın Margarete
köpeklerini üstümüze saldırtıyor ve gökyüzünde bir mezar
armağan ediyor bize
yılanlarıyla oynayıp düş kuruyor Alman bir ustadır ölüm

altın saçın Margarete
gümüş saçın Sulamith"

Bu dizelerin şairi Paul Celan'dan başkası değildir; şiir ise şairin en ünlü çalışması olan "Todesfuge"dür ("Ölüm Havası").[8] Avusturya edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri sayılan Celan, Alman ordularının 1941 yılında Bukowina'yı işgali sırasında bir çalışma kampına gönderilir. "Ölüm Havası" şiirinin 1944-45 yıllarında, Celan'ın kampta olduğu dönemde yazıldığı sanılmaktadır. Celan mucize eseri ölmekten kurtulur, fakat anne babası Auschwitz Kampı'nda öldürülür.

Celan'ın bu şiirindeki müzikalite dikkat çekicidir ve Celan estetik öğenin belirgin olduğunu fark eder. Celan'a göre bu durum travma deneyiminin sadık bir şekilde anlatımının önüne geçmektedir. Celan şiirinin yeniden şiir antolojilerinde basılmasını istemez ve tarzını değiştirmeye yönelir. Artık daha az açık, melodik olmayan fakat daha tahripkâr bir tarz benimseyecektir. Bir şiirin kıtasındaki sözcükler ve dizeler atılacak, araya mesafe girecek, suskunluklar ve boşluklar egemen olacaktır. Böylece dil çok kısıtlı bir anlatım aracına dönüşür. Bir şiirine göndermede bulunarak ifade edecek olursak, "dil", "kafes" içindedir artık.

Travmayı konu edinen sanat eserlerinde daha dolaylı bir yol seçilir; asıl anlam boş yerlerde, sessizliklerde gösterir kendini. Anlatımda duraklamalar, atlamalar olabilir; resimlerde delikler, boşluklar, karanlık yerler olabilir. Bu bölgenin travmanın en derin etkilerinin barındığı psikolojik bir odak olduğu düşünülebilir; bu, birey için oldukça kişisel ve özeldir. Travma sanatının dolaylı ve dialojik yapısı sayesinde travmanın çekirdeğindeki boşluk temsil edilmeye yakın hale gelebilir. Başka bir deyişle sanat, geçmişte gizlenen bir travmayı şimdiyle diyalog kurarak yeniden canlandırabilir.

Bu noktada, savaş gibi bir travmanın kuşaklar boyu iletimiyle ilgili araştırmalar yapan Kogan'ın görüşlerine de yer vermek önemli olabilir: Kogan, travma sonrasında yetişen ikinci kuşakta "ruhsal bir delik"in varlığından söz eder. Bu, emosyonel dünyada oluşan bir boşluktur. Bu kişiler hasar görmüş ebeveynleriyle "ilkel (*primitive*) bir özdeşleşme" içine girerler ve kendileri ile zedelenmiş ebeveynleri arasındaki ayrımlaştırmayı gerçekleştiremezler. Ebeveynlerinin travmatik geçmişleriyle ilgili tüm fantezileri kapsülleştirilmiş biçimde içlerinde bulundururlar; bu da tüm yaşamları üzerinde etkide bulunmaya devam eder.[9]

8 Celan, *Bademlerden Say Beni*.
9 Kogan, "'Enacment' in the Life and the Treatment of Holocaust survivors' offspring"

Boyalı Kuş

Şimdi savaş ortamının insanın iç dünyasındaki etkilerini *Boyalı Kuş* romanı üzerinden anlamaya çalışalım. Zaman 1939 yılı, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıç zamanlarıdır. Jerzy Kosinski 6 yaşında esmer, kara kaşlı ve kara gözlü bir çocuğun gözünden anlatır savaş dönemini; insanın akıl almaz vahşetini resmeder. Orta Avrupa'nın bir şehrinde yaşayan anne babası, onu savaştan koruyabilmek için uzak bir köye gönderirler. Çocuk bir diyardan başka bir diyara savrulurken, insanların ne kadar acımasız ve zalim olduklarını keşfetmeye başlar.

Roman 20 bölümden oluşmaktadır ve ileriye dönük bir yapısı vardır. Hemen her bölümde çocuğun maruz kaldığı ya da tanık olduğu şiddet sahneleri anlatılmaktadır. Bir bölümden diğerine geçişte bir kesinti söz konusudur ve süreklilik duygusu oluşmamaktadır; bu bakımdan travma sanatına özgü bir biçimle karşılaştığımız düşünülebilir. Yazarın asıl amacı insanın vahşi doğasını sergilemek, nasıl da arkaik dürtülerle donanmış olduğunu göstermek gibidir. Yazar bunun için hayvanlarla ilgili gözlemlerinden yararlanır. Aldatıldığını sanan erkek leyleğin dişi leyleği öldürmesi, yavrularıyla ilgilenmeyen soylu guguk kuşlarının, yavrularının bakımı ve beslenmesi için kendilerine bir kuyruksallayan ailesi tutması tasvir edilir. Ancak doğada insandan daha vahşi bir yaratığın bulunmadığının altını çizer Kosinski. *Boyalı Kuş*'un anlamı da şöylece açıklık kazanır: Bir gün çocuk bir kuş avcısı olan Lekh ile tanışır. Lekh'in en büyük eğlencesi kuşlardan birini yakalayıp farklı bir renge boyaması ve tekrar kuşların arasına salarak olanları seyre koyulmasıdır. Kuş sürüsü tarafından farklı olarak algılanan kuş, didiklenir ve kanlar içinde yere düşer. Bir "öteki" haline getirilen çocuğun yazgısı da boyalı kuşla paralellikler gösterecektir (5. Bölüm).

Yazar, daha romanın başında, çocuğun korkunç bir travmayla karşılaşacağını haber verir: Savaş ortamı çocuğu anne-babasından ayırır ve daha önce hiç bilmediği bir yerde, hiç tanımadığı insanlarla yalnız bırakır. Anne-babadan ayrılık, yetiştiği topraklardan koparılıp yersiz yurtsuz kalma, dalga dalga yayılan vahşete tanık olma ve maruz kalma. Bundan daha korkunç bir travma olabilir mi? Yazar savaşla çocuğu bir araya getirirken, bundan daha insanlık dışı bir durumun olamayacağını anlatmak ister gibidir. Bu noktada bir parantez açarak Freud'un "Tekinsiz" adlı çalışmasında ortaya koyduğu görüşlerin anımsanması uygun olabilir. Freud çalışmasının başlangıç bölümünde "tekinsiz" sözcüğünü etimolojik açıdan inceler. "Heim-

lich" sözcüğü "ev gibi olan", "tanıdık olan", "bilinen" anlamına gelir. Diğer yandan "yabancıdan gizlenen", "gizli olan", "tehlikeli" gibi anlamları da vardır. "Heimlich"in bu anlamı, karşıtı olan "Unheimlich" ile özdeştir. Freud'a göre tekinsizliğin kökeninde evde olmama, kontrol eksikliği duygusu, başka birisi ya da bir şey tarafından kontrol edildiği duygusu bulunmaktadır. Freud tekinsizliği tekrarlama zorlantısı ve travmatik deneyimle ilişkilendirir. Bebeğin en erken travmatik deneyimi annesini kaybetmesidir ki, bu durum tekinsize ilişkin duyarlılığın kökenini oluşturur. Romanın kahramanı olan çocuk da anne babasından koparılarak oldukça tekinsiz bir atmosfere sürüklenir; bu durum daha sonra yerini dehşete bırakacaktır.

Çocuk yaşadığı travmatik deneyimi iletirken bir yardım çığlığı atıyor gibidir; bir yandan kendisine oldukça yabancı ve tuhaf olanla tanışmış, bir yandan da derin bir anlamsızlığa ve hiçliğe sürüklenmiştir. Ebeveynlerinden, güvende hissettiği evinden koparılarak bir boşluğa, bir uçuruma sürüklenmiştir sanki. Çocuk, yok olma ve ölüm korkularının kavranıp yatıştırıldığı ve dönüştürülebildiği bir işlevden yoksun olmanın acısını çekmektedir. Bu durumu çocuğun ruhsallığında oluşan bir boşluk, bir "kara delik"[10] olarak adlandırmak olası görünüyor. Şimdi "kara delik" kavramını Bion'un "kapsayan-kapsanan modeli" bağlamında ele almaya çalışalım. Bilindiği gibi "kara delik" kavramı ilk kez "bebeksi felaket" (*infantile catastrophe*) durumunu tanımlamak için Bion tarafından kullanılmış, Tustin ve Grotstein tarafından geliştirilmiştir. Kara delik, birincil anneden erken dönemde travmatik bir şekilde ayrılmanın yol açtığı içsel mental alanın doğasını tanımlar.[11] Bion işlenmemiş emosyonel deneyimi tanımlamak amacıyla "beta elemanlar"

10 "Kara delik", astrofizikte, "çekim alanı her türlü maddi oluşumun ve ışınımın kendisinden kaçmasına izin vermeyecek derecede güçlü olan, kütlesi büyük bir kozmik cisim" olarak tanımlanmaktadır. Bu tür nesneler ışık yaymadıklarından "kara" olarak nitelenirler. Işık ve maddenin artık kaçamadığı bölgeyi sınırlayan kuşak ise "olay ufku" olarak adlandırılmaktadır. Psikanalizde ise "kara delik" metaforu, bebeğin en arkaik düzeydeki kaygılarının (yok olma kaygısı ve ölüm korkusu) yatıştırılıp dönüştürülemediği bir duruma gönderme yapar. Bebek, ani bir şekilde birincil nesneyi (anneyi) kaybetmiştir ve arkaik düzeyde bir depresyon içindedir. Bu durumu bir "felaket" olarak yaşayan bebeğin, psikotik bir çöküntüye sürüklendiği düşünülebilir. "Kara", nesne dünyasından ve kendilikten yatırımın çekilmesinin bir sonucu olarak anlamlılığın ölümünü temsil eder. "Delik" ise evrensel hiçliğin farkındalığına göndermede bulunur. "Kara delik" deneyimi yaşayan kişiler, "dipsiz bir kuyuya sürüklenmiş gibi" olduklarını ve "açık bir yarayla kalmış gibi" hissettiklerini iletebilirler. "Olay ufku"nun ise psikanalitik açıdan benlik sınırına göndermede bulunduğu, akıl sağlığı ile psikoz arasındaki sınırı temsil ettiği düşünülebilir.

11 Grotstein, "Nothingness, Meaninglessness, Chaos, and the 'Black Hole' II—The Black Hole"; Eshel, "'Black Holes', Deadness and Existing Analytically"

kavramını kullanır.[12] "Alfa elemanlar" ise alfa işlevi aracılığıyla işlenebilmiş olan emosyonel deneyimlerdir. Böylece bu elemanlar düşünülmeye uygun hale dönüştürülür, bellekte depolanabilir ve düşlemlenebilirler. İşlenmenin olamadığı durumda ise –yani alfa işlevi yoksa– beta elemanlar, "asal (*prime*) beta elemanlar" olarak kalırlar, sonradan sanrı ve varsanıların yol açtığı tuhaflık (*bizarreness*) deneyimi ortaya çıkar. Anlamsızlık ve hiçlik ise birbirlerine yapışık ikizler gibi düşünülebilir. "İsimsiz dehşet"in asal beta elemanları anlamsızlıktan, anlam yoksunluğundan sorumluyken, hiçlik ise anlamsızlık tarafından kuşatılan boş matrisi tanımlar.[13]

Romana dönersek, hemen her bölümün değişik şiddet tasvirleriyle dolu olduğu görülür: Bir "Çingene", "uğursuz bir yaratık" gibi görülen çocuğun, sadece başı dışarıda kalacak şekilde toprağa gömülüp kargaların saldırısına bırakılması (2. Bölüm), karısıyla ilişkisi olduğundan şüphelenen değirmencinin genç yanaşmanın gözlerini oyması (4. Bölüm), köylü kadınların kıskandıkları başka bir kadını kürek ve kazmalarla hunharca katledişi (5. Bölüm), çocuğun devamlı dövülmesi, ağır işlerde çalıştırılması ve kayışla tavana asıldığı bir sırada üzerine vahşi bir köpeğin salınması (11. Bölüm), pislik dolu bir çukura atılan çocuğun sonunda sesini kaybetmesi (11. Bölüm), Kalmuklar'ın köye saldırısı sırasında kadınların ve çocukların ırzına geçilmesi, erkeklerin hadım edilmeleri ve topluca katledilmeleri (15. Bölüm). Liste bu şekilde uzayıp gitmektedir.

Yoğun işkence ve şiddete maruz kalan, her türlü vahşete tanık olan çocuğun "saldırganla özdeşleşmesi"[14] kaçınılmazdır. Çocuk bu durumu ve içinde gelişen tümgüçlülüğü şöyle dile getirir:

> *"Artık kötü güçlere katılmalıydım... Zamanla kötülükte Almanlar'ın en büyük başkanlarını bile geride bırakmayı başarabilirdim. Armağanlar, nişanlar alacak, her karşıma çıkana kötülük aşılayacaktım. Onlar, kötülük aşıladıklarım, boyuna yıkıcı çabalarını sürdürecek, kazandıkları her zafer bana yeni güçler sağlayacaktı."*[15]

Bu satırlar bir Yunan atasözünü anımsatmaktadır: "Savaş, yok ettiğinden daha fazla kötü insan ortaya çıkarttığı için berbattır."

12 Bion, W. R., *Learning from Experience.*
13 Grotstein, J.S., "Nothingness, Meaninglessness, Chaos, and the 'Black Hole' I—The Importance of Nothingness, Meaninglessness, and Chaos in Psychoanalysis"
14 Freud, A., *Ben ve Savunma Mekanizmaları.*
15 Kosinski, *Boyalı Kuş*, s. 160.

Bir gün çocuk bulunduğu köyün yakınından geçen treni izler; tıka basa vagonlara doldurulan insanlar toplama kamplarına götürülmektedirler. Kimileri atlamakta, kimileri kurtulacağını umarak çocuklarını atmaktadırlar. Fakat trenin altında kalan bedenler parçalanarak çevreye savrulmaktadır. Demiryolundaki ölülere rastlayan Nazi devriyeleri üstlerine benzin döküp yakarlar. Yanan bir adamın küllerine rastlayan çocuk şöyle düşünür:

> *"...Korktum, sanki yanan adamın hayali tepemizde dolaşıp bizi gözlüyordu. Yüzlerimizi unutmayacaktı hiç. Bu hayalin durmadan beni kovalayıp geceleri uykuma gireceğini, damarlarıma hastalık aşılayıp beynime deliliği sokacağını biliyordum."*[16]

Çocuk gördüğü sahnelerin zihnini nasıl işgal ettiğini, ezip sıkıştırdığını anlatmaktadır bu satırlarda. Az önce de belirtildiği gibi, romanda şiddet içeren sahneler tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Romanda böyle bir anlatım biçiminin seçilmesi tekrarlayan travmatik rüyaları akla getirmektedir. Bilindiği gibi rüyalarda travma tekrar tekrar deneyimlenerek travmanın etkisi tersine çevrilmeye çalışılır. Tekrarlama eğiliminde benlik, parça parça işleyen tarzda gerilimi boşaltmakta, egemenlik kurmaya yönelmektedir. Bu noktada benliğin iki tür savunmaya başvurduğu düşünülebilir: Tekrarlama zorlantısının egemenliğine girerek gerilimin boşalmasını sağlamak ve iç koşulları değiştirmek yoluyla gerilimi çözümlemek. Bir anlamda altbenliğin tekrarlama eğilimi ile benliğin onarma eğilimi arasında bir uzlaşmanın geliştiği düşünülebilir.[17]

Romanda da tıpkı tekrarlayan travmatik rüyalarda olduğu gibi, şiddet dolu sahnelerin art arda betimlenmesi yoluyla, savaşın yarattığı travmatik etkiyle baş edilmeye çalışıldığını düşünebiliriz. Fosshage'nin[18] rüya kuramı açısından değerlendirildiğinde ise böylesi bir sanat eseri aracılığıyla, travmanın kendilikle birleştirilmeye ve bütünleştirilmeye çalışıldığı öne sürülebilir.

Romanda anlatılan cinselliğin ise saldırganlığın hizmetinde bir cinsellik olduğunu düşünmek mümkün görünüyor. Çocuk, erişkin çiftlerin sevişmelerine tanık olur, bazen açıkça, bazen de gizli gizli. Bu sahneler, ilk sahne

16 *Age*, s. 110.
17 Laplanche ve Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*.
18 Fosshage, "The Psychological Function of Dreams: A Revised Psychoanalytic Perspective"

düşlemini çağrıştırmaktadır. Erkekle kadının ilişkisinde sevgi yoktur; şehvet baskındır, şiddet barındırır. Korku ve tiksinti uyandırır çocukta. Bu manzarayı, "kızgın demirle dağlanmış boğanınkini andıran bir vahşet, ter ve pis kokusuna karışan amansız bir boğuşma" şeklinde tanımlar (14. Bölüm, s. 171).

Oysa kendi sevgisi, ideal bir sevgidir. Bir gün kendisinden 9 yaş büyük bir kıza âşık olur ve ilk kez cinselliği keşfeder. Ancak kızın bir tekeyle ilişki kurduğunu, erkek kardeşi ve babasıyla ensest bir ilişki içinde olduğunu anladığında yıkılır (12. Bölüm).

Çocuk sapkın bir dünya ile karşı karşıyadır; ensest ilişkiler, zoofilik, pedofilik ögeler vb. Ayrıca tümüyle kötü, zalim figürler çocuğun iç dünyasını doldurmuştur. Sevilen bir nesne hızla nefret edilen bir nesneye dönüşmektedir. Romanın en başında çocuğun anne-babasından ayrıldığını anımsayalım. Çocuğun güvenli bir ortamda değil, savaş ortamında anne-babasından ayrıldığını düşünürsek, travmanın derecesi kat kat artmaktadır. Bu durumdaki bir çocuğun psikozun eşiğine geleceği öngörülebilir ve bütün bu sapkın fantezi dünyasının –Riesenberg Malcolm'un[19] bir çalışmasında gösterdiği gibi– psikotik bir çöküntüye karşı bir savunma işlevi gördüğü düşünülebilir. M. Klein'in[20] kuramıyla düşünecek olursak, çocuğu sarıp kuşatan içsel evrenin "paranoid-şizoid" bir nitelik arz ettiği öne sürülebilir. İç dünya parçalanmış, kopuk fanteziler halinde yaşanmakta, bütünlük arz etmemektedir. Steiner'ın[21] vurguladığı gibi, zulmedilme kaygısının yoğunlaşmasıyla pek çok küçük parçalara bölme ve yansıtma devreye girer. Bu anlamda çocuğun "patolojik düzeyde bir parçalanma" yaşadığı, yoğun korku, kaos ve karışıklık içine sürüklendiği düşünülebilir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Sovyet askerleri Nazileri yenilgiye uğratırlar, çocuk kurtulur ve bir yurda yerleştirilir. Çocuğun en büyük eğlencesi arkadaşlarının gözlerinin önünde ölüme meydan okurcasına raylar arasına uzanmak ve trenin üstünden geçmesini beklemektir. O an "inanılmaz bir zevk duyar" ve "canlı bir yaratık olmaktan başka bir şeyin önemi yoktur." Çocuk, yaşamak ya da ölmek yönündeki çatışmalı duygularını bu şekilde canlandırma yoluna gitmektedir. Çocuğun peşini bırakmayan diğer bir tema ise kurban olmakla katil olma gerilimini yaşamaktır (18. Bölüm).

19 Riesenberg Malcolm, "The Mirror: A Perverse Sexual Phantasy in a Woman Seen as a Defence Against a Psychotic Breakdown".

20 Klein, "A Contribution to the Psychogenesis of Manic Depressive States".

21 Steiner, *Psychic Retreats: Pathological Organizations in Psychotic, Neurotic and Borderline Patients*.

Romanın sonunda, savaşın acımasız kollarında büyüyen çocuk, mucizevi bir şekilde anne-babasına ve yitirdiği sesine kavuşur. Ancak bu mutlu bir son mudur? Savaşın bittiği koşullarda yaşama uyum sağlamak kolay olmayacaktır onun için. Gündüz barışın, gece ise savaşın hüküm sürdüğü bir ortamda, o, bir "gece kuşu" olmayı yeğleyecektir.

Romanın başlangıçta parçalı bir yapı arz ettiğini, ölüm karşısında hayatta kalma ve kurban olma-katil olma gibi temaların canlandırıldığını; fakat zamanla bir hikâyenin oluşmaya başladığını düşünebiliriz. Bu durum, savaş ortamında travmatize olmuş bireylerin, tedavi ilişkisinde bilinçdışı bir şekilde gerçekleştirdikleri canlandırmaların yorumlanması yoluyla zihinsel temsilleri edinmeleri sürecine benzetilebilir. Böylece, Kogan'ın da[22] vurguladığı gibi, analiz edilen kişi "travmanın gerçekliğini bilirken, daha bütünlüklü bir kendilik doğar."

Son Sözler

Bu sunumda romanın çocuk kahramanının nasıl da bir yabancı haline geldiğini ve ötekileştirildiğini, yaşadığı tuhaf deneyimin tekinsizlikten dehşete evrildiğini; bir "kara delik" olarak tanımlanabilecek olan bu deneyimin utanç, küçük düşme ve aşağılanma duygularını içerdiğini, damgalanma ve bir kurban olma sürecini beraberinde getirdiğini ortaya koymaya çalıştım.

Mahmud Derviş bir şiirinde şöyle sorar:

"Kalbe nerden acı bulaşır?
Yiten güvercin tüyünden mi?"

Bu satırları okurken beş yıl kadar önce katledilişiyle sarsıldığımız gazeteci Hrant Dink'i düşündüm; onun da bir "boyalı kuş", kana boyanmış bir güvercin olduğunu. Cenaze töreninin gerçekleştirildiği gün eşi ve çocukları gökyüzüne doğru güvercinleri salıvermişlerdi; fakat ne ilginçtir ki, o güvercinlerden biri süzülerek Hrant Dink'in cenaze arabasının üzerine konmuştu. Belki de kana boyanmış bir güvercine, bir başka güvercinin sahip çıkışını anlatıyordu bu sahne.

Çalışmamı şu soruyla bitirebilirim: *Boyalı Kuş*'un kanat çırpınışlarını duyabiliyor muyuz?

22 Kogan, *age.*

Kaynakça

Bion, W. R. (1962), *Learning from Experience*, 3. Baskı, Londra: Karnac Books, 1991.

Celan, P., *Bademlerden Say Beni*, Çev: G. Durusoy, A. Necdet, 1. Baskı, İstanbul: Adam Yayınları, 1983.

Derviş, M. (2003), *Beyrut Kasidesi-Gölgeyi Yüksekten Övmek*, Çev. M. Fındıkçı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2003.

Eshel, O., "'Black Holes', Deadness and Existing Analytically", *International Journal of Psychoanalysis*, 1998, S. 79, s. 1115-1130.

Fosshage, J.L., "The Psychological Function of Dreams: A Revised Psychoanalytic Perspective", *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 1983, S. 6, s. 641-669.

Freud, A. (1937), *Ben ve Savunma Mekanizmaları*, Çev. Y. Erim, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Freud, S. (1908 [1907]), "Creative Writers and Day-Dreaming", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, C. IX, s. 141-153.

Freud, S. (1919), "The Uncanny", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, C. XVII, s. 217-252.

Freud, S. (1920), "Haz İlkesinin Ötesinde", *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd* içinde, Çev. A. Babaoğlu, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Grotstein, J.S. (1990a), "Nothingness, Meaninglessness, Chaos, and the 'Black Hole' I—The Importance of Nothingness, Meaninglessness, and Chaos in Psychoanalysis", *Contemporary Psychoanalysis*, S. 26, s. 257-290.

Grotstein, J.S. (1990b), "Nothingness, Meaninglessness, Chaos, and the 'Black Hole' II—The Black Hole", *Contemporary Psychoanalysis*, S. 26, s. 377-407.

Klein, M. (1935), "A Contribution to the Psychogenesis of Manic Depressive States", *Love, Guilt and Reparation* içinde, Londra: Vintage, 1998.

Kogan, I., "'Enacment' in the Life and the Treatment of Holocaust survivors' offspring", *Psychoanalytic Quarterly*, 2002, C. 71, S. 2, s. 251-272.

Kosinski, J. (1965), *Boyalı Kuş*, Çev. A Emeç, 3. Baskı, İstanbul: E Yayınları, 2005.

Laplanche, J. ve Pontalis, J. B. (1988), *The Language of Psycho-Analysis*, İng. Çev. D. Nicholson-Smith, Londra: Karnac Books, 1988.

Laub, D. ve Podell, D., "Art and Trauma", *International Journal of Psychoanalysis*, 1995, S. 76, s. 995-1005.

Ricoeur, P. (1965), *Yoruma Dair-Freud ve Felsefe*, Çev. N. Alpay, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Riesenberg Malcolm, R., "The Mirror: A Perverse Sexual Phantasy in a Woman Seen as a Defence Against a Psychotic Breakdown", *Melanie Klein Today* içinde, Ed. E. B. Spillius, Londra ve New York: Routledge, 1988.

Steiner, J., *Psychic Retreats: Pathological Organizations in Psychotic, Neurotic and Borderline Patients*, Londra ve New York: Routledge, 1993.

Terbaş, Ö., "Joseph K.'nın Direnci", İmago Dergisi, 2005, S. 2, s. 69-74.

Ham Sanattan Sanatla Tedaviye, Yaratılar ve Kurumlar

VINCENT DI ROCCO

Bu metnin çıkış noktası Lozan'daki Ham Sanat koleksiyonunu görmeye gitmemdir, daha doğrusu o sırada bana kılavuzluk eden bir küratör hanımla yaptığım konuşmadır.

Bahsettiğim Ham Sanat koleksiyonunda yaratıyla deliliğin sınırında gerçekleştirilmiş bir sürü yapıt bulunmaktadır, çoğu psikiyatri kurumlarında uzun süre yatan hastalar tarafından yapılmıştır. Konuşmamız sırasında, küratör koleksiyonun büyüklüğünden bahsetti; "ana yapıtlar" dediği 20 bin

De l'art brut aux médiations artistiques, créations et institutions

VINCENT DI ROCCO

Le point de départ de ce texte vient d'une visite de la collection de l'Art Brut de Lausanne, plus précisément d'un échange avec une conservatrice qui faisait office de guide.

Dans cette collection de l'art brut sont regroupées une multitude d'œuvres aux confins de la création et de la folie, pour la plupart produites par des patients lors de longues hospitalisations dans des établissements psychiatriques. Lors de cet échange, la conservatrice évoquait l'ampleur de la collection, plus de 20 000 pièces dites « majeures », quelques milliers d'autres étant reléguées dans la catégorie des œuvres dites « secondaires » et donc dans un espace à part.

Mais, pour accroître encore ce fond exceptionnel, elle nous disait qu'elle devait se tour-

parça ile "ikincil yapıtlar" adı altında, dolayısıyla ayrı bir alanda toplanan birkaç bin başka yapıttan oluşan bir koleksiyon.

Ama bu sıra dışı zemini daha da genişletmek, parça toplamak için, yüzünü başta Çin'deki psikiyatri hastaneleri olmak üzere, Asya'ya dönmek zorunda kaldığını söylüyordu, çünkü birlikte çalıştığı takım artık Avrupa'da Ham Sanat yapıtı pek bulamıyormuş. Şaşırtıcı bir durum, özellikle narsisist kimlik sıkıntıları olarak adlandırılabilecek sıkıntılar, "birincil" olarak nitelenen simgeleştirme bozuklukları ele alınırken, tedavi yöntemlerinde sanatla tedavinin yeğ tutulduğu bir dönemde, Ham Sanat ürünleri yok olmaya yüz tutuyor, hem de bu ürünlere olan kültürel ilgi sürerken. Günümüzdeki Ham Sanat sergilerinin başarısı da bu ilgiyi doğruluyor.

İşte benim bildirim de bu şaşırtıcı durumu, bu sorgulamayı temel almakta. Ham Sanat yapıtlarının ortadan kaybolması bu yapıtların öznel dinamiğinin yüzlerinden birini mi açığa vuruyor? Bu ürünlerin çağdaş psikiyatri düzenlemelerinde, sanatla tedaviyi temel alan tedavi uygulamalarıyla birlikte kullanıma sokulması, onların dinamiğini aydınlatabilir mi?

Kırılan Sanat

Bu koleksiyonun tarihini kısaca özetleyeyim: Koleksiyon ressam Jean Dubuffet tarafından, Cenevre Psikiyatri Hastanesi Müdürü Charles Ladame'la tanışmasının ve Ladame'ın kendisine kurumundaki hastaların yaptığı kırk kadar yapıtı

---

ner vers l'Asie, les hôpitaux psychiatriques chinois notamment, pour poursuivre sa collecte, car sont équipe ne trouvait plus guère d'œuvres d'art brut en Europe. Étonnement, à l'heure où les médiations artistiques trouvent une place de choix dans les dispositifs thérapeutiques, notamment pour aborder ce que l'on peut appeler les souffrances narcissiques identitaires, les troubles de la symbolisation dite « primaire », les productions d'art brut tendent à disparaître bien que l'intérêt culturel pour ces productions reste intact. Le succès des expositions actuelles d'art brut ne se dément pas.

C'est autour de cet étonnement, de cette interrogation, que s'organise mon exposé. La disparition des œuvres d'art brut révèle-t-elle une des facettes de leur dynamique subjective ? La mise en perspective de ces productions avec les pratiques thérapeutiques basées sur des médiations artistiques dans les dispositifs psychiatriques contemporains peut-elle éclairer leur dynamique ?

Un art en rupture.

Juste quelques mots pour situer l'histoire de cette collection. Elle a été progressivement rassemblée par le peintre Jean Dubuffet dès la fin des années quarante après sa rencontre avec Charles Ladame, directeur de l'hôpital psychiatrique de Genève, qui lui confie une quarantaine d'œuvres produites par les patients internés dans son institution. D'abord

vermesinin ardından, kırklı yılların sonlarından itibaren yavaş yavaş oluşturulmuş. Önceleri oradan oraya dolaşan koleksiyon yetmişli yılların başında Lozan'a yerleşmiş. Koleksiyon sanatsal yaratının kültürel temellerini sorgulayan bir sanat akımının, "Ham Sanat Topluluğu"nun özünü oluşturuyor.

J. Dubuffet'ye göre Ham Sanat çok özgün bir sanatsal üretimdir, klasik kültür üretimlerinden kopuş içindedir:

> "Ham Sanat yaratıcıları katı eğitime ve kültürel koşullandırmaya karşı koyan aykırılardır, her türlü norma ve her türlü ortaklaşa değere başkaldıran bir konumda tutarlar kendilerini. Kültürden hiçbir şey almak istemezler, ona bir şey katmak da istemezler. İletişim kurmaya can atmazlar, özellikle de sanatın dağılım sistemine özgü ticari ve tanıtımla ilgili yöntemler uyarınca iletişim kurmaya. [...] Anlayış bakımından olsun, teknik bakımdan olsun, yapıtlar geleneğin ya da sanatsal bağlamın etkilerinden büyük ölçüde bağımsızdır. Daha önce kullanılmamış, yaratıcıları tarafından bulunmuş ve kurulu figüratif dile yabancı malzemeleri, başka türlü bir beceriyi ve figürasyon ilkelerini uygulamaya koyarlar. Çoğu durumda, şu toplumsal ve biçemsel özellikler bir araya gelip birbirlerini yankılayarak yoğunlaşırlar: Sapma ifadenin özgünlüğünü sağlarken, ifade özgünlüğü de yaratıcının soyutlanmasını ve içe kapanıklığını pekiştirir, öyle ki yaratıcı kişi düşsel girişiminde ilerlediği ölçüde, kendini kültürel çekim alanından ve zihinsel normlardan uzak tutar."[1]

1 Thévoz M., 1990, *Art Brut, psychose et médiumité*, Paris, La Différence, s. 35-35.

---

nomade, cette collection s'est établie à Lausanne au début des années soixante-dix. Cette collection est au cœur d'un mouvement artistique, « la compagnie de l'art brut », remettant en question les fondements culturels de la création artistique.

L'art brut est pour J. Dubuffet une production artistique bien particulière, en rupture avec les productions culturelles classiques :

> *« Les auteurs d'Art Brut sont des marginaux réfractaires au dressage éducatif et au conditionnement culturel, retranchés dans une position d'esprit rebelle à toute norme et à toute valeur collective. Ils ne veulent rien recevoir de la culture et ils ne veulent rien lui donner. Ils n'aspirent pas à communiquer, en tout cas pas selon les procédures marchandes et publicitaires propres au système de diffusion de l'art.[...] Les œuvres sont, dans leur conception et leur technique, largement indemnes d'influences venues de la tradition ou du contexte artistique. Elles mettent en application des matériaux, un savoir-faire et des principes de figuration inédits, inventés par leurs auteurs et étrangers au langage figuratif institué. Dans la plupart des cas, ces caractéristiques sociales et stylistiques se conjuguent et s'amplifient par résonance : la déviance favorise la singularité d'expression et celle-ci accentue en retour l'isolement de l'auteur et son autisme, si bien que, au fur et à mesure qu'il s'engage dans son entreprise imaginaire, le créateur se soustrait au champ d'attraction culturelle et aux normes mentales. »*[1]

1 Thévoz M., 1990, « Art Brut, psychose et médiumité », Paris, La Différence, p. 35-35.

Dolayısıyla, söz konusu olan şey kendilerini sanatçı olarak tanımlamayan, sanat eğitimi almamış ve asla yapıtlarını insanların karşısında sergilemeyi amaçlamayan öznelerin ürettiği yapıtlardır. Ortak kuralların dışında kalan yapıtlar bastırılmış olanın geri dönüşüne değil, Freudcu formüle göre, "geride bırakılmış" olanın, "uzun zamandır bilinip" kısmen unutulmuş olanın geri dönüşünün tuhaflığına, tekinsizliğine gönderme yapar. Ruhsallığın gelişiminin tarihindeki, uçların, farklılıkların ve sınırların ortaya konmasının tarihindeki evreleri canlandıran bir belirsizlik sanatı. Ruhsal gelişimin açmazlarının ve kimliklerimizdeki belirsizlik alanlarının sanatı ama aynı zamanda sanatçıların ve sanat meraklılarının kimliklerindeki belirsizlik bölgelerini sorgulayan sanat.

Ham Sanat ürünlerinin yavaş yavaş ortadan kaybolması tedavi uygulamalarının evrimine doğrudan bağlı gibidir, bu yüzden kısmen de olsa üretim koşullarının açığa çıkarılmasını sağlayabilir.

Avrupa'daki psikiyatri kurumları İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda yavaş bir evrim, bir değişim geçirdiler, bu değişime bu özel ürünlerin ortadan kaybolması eşlik etti.

Antipsikiyatri, tedavinin kurum dışına çıkması, ruh sağlığı hizmetlerinin sektörizasyonu, topluluk psikiyatrisi ve kurumsal psikoterapi psikiyatri hastanelerinin işleyişini yavaş yavaş değiştirmiş, hastaların statüsünü onların bakımından sorumlu kişiler karşısında dönüştürmüştür.

Il s'agit donc, d'œuvres produites par des sujets qui ne se définissent pas comme artistes, qui n'ont pas reçu de formation artistique et qui n'ont jamais cherché à exposer leurs œuvres devant un public. Des œuvres, hors des codes communs, renvoient à l'étrange, à l'inquiétante étrangeté, pas celle du retour du refoulé, mais celle du « dépassé » au sens de la formule freudienne, du « depuis longtemps connu » et en partie oublié. Un art de l'incertitude qui éveille les phases de l'histoire du développement du psychisme, l'histoire de l'établissement des limites, des différences et des frontières. Un art des impasses du développement psychique et des zones d'incertitude de nos identités, mais aussi un art qui vient questionner les zones d'incertitudes qui entourent l'identité des artistes et des amateurs d'art.

La disparition progressive de ces productions d'art brut semble être directement liée à l'évolution des dispositifs de soin et peut ainsi révéler, au moins en partie, les conditions de leur production.

Les institutions psychiatriques européennes ont subi une évolution, une mutation progressive, dans les années de l'après Deuxième Guerre Mondiale, qui s'est accompagnée d'une disparition de ces productions particulières. Les mouvements d'antipsychiatrie, de dés-institutionnalisation, la sectorisation, la psychiatrie communautaire et la psychothérapie institutionnelle qui ont changé peu à peu le fonctionnement des hôpitaux psychiatriques

Sanki psikiyatri kurumları daha insancıllaştıkça, ruhsal yaşamın gereksinimlerine daha yakın tedavi stratejileri geliştirdikçe, hastalarından kimilerini son derece özgün yaratılara yönlendiren koşulları değiştirmişlerdi.

J. Dubuffet her zaman Ham Sanat'ı bir ruh hastalığı sanatıyla, akıl hastalığına özgü bir sanatla bir tutan anlayıştan uzak durmaya çalışmıştır. J. Dubuffet Ham Sanat'ın delilik sanatı olmadığını vurgular; Ham Sanat yapıtlarını ruh hastalıkları prizmasında değerlendirmeye kalkanlara "sindirim bozukluğu çekenlerin ya da dizi sakat olanların sanatından ne kadar söz edilebilirse, delilerin sanatından da o kadar söz edilebilir"[2] der. Ona göre, Ham Sanat kültür-karşıtı bir sanattır; psikiyatri hastanesi, soyutlanmasıyla, toplumsal yaşamdan kopukluğuyla "kültür dışı" bir uzamdır. Bununla birlikte, psikiyatri hastanelerinde üretilen yapıtların toplanması işini başlatan şey Ham Sanat koleksiyonu değildir. Sanatsal ürün koleksiyonlarına ondokuzuncu yüzyılın sonuyla yirminci yüzyılın başında psikiyatri hastanelerinde sık rastlanır, ama üretildikleri hastanelerden ve psikiyatrların (Kraepelin, Villejuif'te Paul Menier...) çalışma odalarından çıkmazlar. Kültürün dışında olanların bir anlamda kültüre geri dönüşlerine işaret edilerek, patolojiyle olan bağlantı her zaman doğrulanmıştır. J. Dubuffet ise, bu ürünlerle tanı kıstasları arasında bir bağ kuran ya da onları hastalık belirtilerinin ifade-

2 Dubuffet J., 1949, "L'art brut préféré aux arts culturels", *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, C. 1, s. 202.

---

et modifié le statut des patients devant sujets, acteurs de leurs soins. Comme si en s'humanisant, en développant des stratégies de soin plus proches des besoins du psychisme, les institutions psychiatriques avaient transformé les conditions qui conduisaient certains de leurs patients vers des créations profondément originales.

J. Dubuffet a toujours cherché à se démarquer d'une approche assimilant l'art brut à un art psychopathologique, à un art symptomatique d'une pathologie mentale. J. Dubuffet soulignait que l'art brut n'était pas l'art de la folie ; « *Il n'y a pas plus d'art des fous que d'art des dyspeptiques ou des malades du genou* »[2], disait-il pour répondre à ceux qui seraient tentés de considérer les œuvres d'art brut sous le prisme de la psychopathologie. Pour lui, l'art but est un art anti-culturel, l'hôpital psychiatrique asilaire par sont isolement, sa coupure avec la vie sociale, est un espace « hors culture ». D'ailleurs, la collection de l'art brut n'inaugure pas le rassemblement d'œuvres produites dans les asiles psychiatriques. Les collections des productions artistiques sont fréquentes dans les hôpitaux psychiatriques de la fin du 19ème et du début du XXème siècle, mais elles restent cantonnées aux hôpitaux où elles sont produites ou dans les cabinets des psychiatres (Kraeplin, Paul Meunier à Villejuif...). Le lien

2 Dubuffet J., 1949, « L'art brut préféré aux arts culturels », in Prospectus et tous écrits suivants, Paris, Gallimard, 1967, Vol. 1, p. 202.

sine koşut değerlendiren, o dönemin bakış açısını yerinden oynatır. Kendisi sanatsal ifadeyle deliliğin sınırında süreçler ve bir dinamik arar.

Birtakım psikiyatri hastanelerinde üretilmiş yapıtları da toplamış olan Prinzhorn bu yapıtlarda, şizofrenik *Gestaltung*'a özgü, tekinsizlik olarak adlandırdığı şeyi S. Freud'a açıkça başvurmadan, daha önceden saptamıştır. Bütünüyle geride bıraktığımızı düşündüğümüz, uzak ya da "başka türlü", ama bize seslenen, bizi ilgilendiren duyumlara ya da izlenimlere kapılma olgusu sanki bu yapıtlar bedenin ve duyumsallığın derinliklerinde çok yoğun izlenimler arayacakmış gibi, bizi ilgilendirir. Prinzhorn'a göre, şizofren bir bileşen bizim ruhsal yaşamımıza bütünüyle yabancı değildir, çekici bir etkisi vardır. Bu sanatsal ürünler her türlü anlamlandırmadan önce gelen, derin bir biçim yaratma hareketini ifade ederler.

J. Dubuffet bir adım daha atarak psikopatolojik yaklaşımdan daha da uzaklaşır, Ham Sanat'taki yaratıcı sürece bir anlamda bir çıkış noktası arar. Buna karşın, Ham Sanat ürünleri Goffman'ın *Asylums* kitabındaki deyişiyle "totaliter" kurumlarla kısıtlı olmasalar da, kurumlar bu tür sanatın ortaya çıkmasını sağlayan başlıca öğelerdir. J. Dubuffet daha en baştan, kırklı yıllarda, *"sanatsal kültür*ün bulaşmadığı" yaratılar bulmak için hapishanelerle psikiyatri hastanelerini ziyaret etmiştir, koleksiyonunun çıkış noktası da Cenevre'deki bir psikiyatri hastanesinden hediye edilen kırk kadar desendir. Cezaevlerinde Ham Sanat ürünleri arayışı pek bir sonuca ulaşmaz, bütünüyle soyutlanmış halde

---

avec la pathologie est toujours affirmé tout en signant une sorte de retour dans la culture de ceux qui en seraient aux marges. J. Dubuffet, décale le point de vue classique de cette époque qui fait le lien entre ces productions et des critères diagnostics ou un rapprochement avec l'expression symptomatique. Il y recherche des processus, une dynamique, aux confins de l'expression artistique et de la folie.

Prinzhorn, qui avait aussi recueilli des œuvres produites dans des hôpitaux psychiatriques, avait déjà repéré, dans ces œuvres, ce qu'il appelle, sans référence explicite à S. Freud, un sentiment d'inquiétante étrangeté comme spécificité à la gestaltung schizophrénique. Le fait d'éprouver des sensations ou des impressions que nous pensons complètement dépassées, lointaines ou « autres », mais qui nous interpellent, nous concernent, comme si ces œuvres allaient chercher dans les profondeurs du corps et de la sensorialité des impressions d'une grande densité. Pour Prinzhorn, la composante schizophrène n'est pas totalement étrangère à notre psychisme, elle a un effet attracteur. Ces productions artistiques expriment un mouvement profond de création de formes qui précède toute mise en sens.

J. Dubuffet fait un pas de plus, il s'écarte plus encore d'une approche psychopathologique, il cherche une sorte de point d'origine au processus créateur dans l'art brut. Pourtant, même si les productions d'art brut ne se limitent pas aux institutions « totalitaires »,

ve tam bir gizlilik içinde yaşayan insanlardan da birtakım yapıtlar toplanır. Örneğin Henry Darger'in yapıtları (kendisi bir hastanede çalışmaktadır) ölümünden sonra ev sahibi tarafından evinde bulunmuştur. Ama yapıtların tamamının kapalı psikiyatri merkezlerinden geldiği söylenebilir, bundan ötürü de arayış şu günlerde başka anakaralardaki psikiyatri hastanelerine yönelmiştir.

Bununla birlikte, J. Dubuffet'nin arayışı akla uygunsuzluğun ürettiği bir sanat biçimine değil, kültürel geleneklerden ya da bir dönemin sanatsal bağlamından uzak duran bir sanata yöneliktir. "Katı eğitime karşı gelen" kişiler, yapıtlarını göstermeye öyle can atmayan, kültürden kopuk, başkaldıran özneler de bu yüzden aranmaktadır. Sapkınlığın, aykırılığın özgün ifadeye izin verdiği, bunun ise yaratıcının soyutlanmasına yol açtığı bir çevre. J. Dubuffet'ye göre, Ham Sanat, buluşçuluğuyla, normlardan kopuşuyla ve biçemsel açıdan bağımsızlığıyla olağanüstü bir sanat türüdür; bu açıdan, onun tarihte ya da sanat pazarlarında kabul görmüş ürünlerden üstün olduğunu ileri sürer. Bütünüyle yaratıcı kişilerin iç dünyasını merkez alıyor gibi görünen, baskın bir yapma, yaratma, dönüştürme ve atılmış, unutulmuş, işlenmemiş bir hammaddeden hareketle biçimlendirme gereksiniminin damgasını vurduğu bir sanat... Psikiyatri hastanesi belki de Ham Sanat'ın tek mekânı değildir ama onu yoğunlaştırır ve açığa vurur.

Dubuffet kültürden ve delilikten kaynaklanan ketlenmelerden kurtulmuş bir sanat arayışındadır, sanatsal yaratının gizemlerine daha yakın duran bir

---

pour reprendre l'expression de Goffman dans son livre « Asiles », elles sont les principales pourvoyeuses de ce type d'œuvre. Dès l'origine, dans les années quarante, J. Dubuffet a visité les prisons et les hôpitaux psychiatriques à la recherche de créations « indemnes de *culture artistique* » et le point de départ de sa collection est le don d'une quarantaine de dessins recueillis dans un hôpital psychiatrique genevois. Sa quête de production d'art brut dans les milieux pénitentiaires n'a pas donné de résultat probant, quelques œuvres ont été recueillies auprès de personnes vivant dans un isolement majeur et une discrétion totale. Comme les œuvres d'Henry Darger (qui travaillait dans un hôpital) dont les œuvres ont été découvertes à son domicile par son logeur après son décès. Mais l'ensemble des œuvres provient bien de dispositifs psychiatriques clos, d'où la recherche qui se tourne actuellement vers des hôpitaux psychiatriques d'autres continents.

Cependant, la recherche de J. Dubuffet ne portait pas sur une forme d'art portée par la déraison, mais sur un art qui échappe aux traditions culturelles ou au contexte artistique d'une époque. Une recherche des fondements de l'opération artistique, en quelque sorte un art « pur », au plus près des impulsions de son auteur. D'où la recherche des « réfractaires au dressage éducatif », des sujets rebelles en rupture avec la culture qui n'aspirent pas à communiquer leur œuvre. Un cercle où la déviance, la marginalité, favorise la singularité d'expression qui en retour favorise l'isolement de son auteur. Pour J. Dubuffet, l'art brut

sanat, ama gerçekte kültürünkilerden başka normlarla, başka kurumlarla, en köklüsünden başka engellerle karşı karşıya bir sanat keşfeder. Yaratmaya dair derin bahisleri ve sanatçıların kabul görmesinin kıstaslarını, doğmakta olan bir sanatı sorgulaması kendisini Ham Sanat ürünlerindeki bir tür arılığı kuramlaştırmaya iter.

Ada ve Uç

Bu perspektifte, psikiyatri hastanesi bir tür tuhaf, ıssız ada olarak görülebilir. Paradoksal biçimde birbirlerinden ayrı, her şeyden ayrı yaşayan ve kültürü, bir köken kültürünü yeniden yaratan Robinson'larla dolu ıssız bir ada. Ada dile gelmez bir şeyin içine gömülmüş köken düşüne bağlıdır. O kökenlerin, yitik cennetin ütopik bir figürüdür. Hem dünyada, hem de başka yerlerde, ada her zaman sınırlardadır, bilinenle bilinmeyen arasındaki aracı uzamdır.

J. Dubuffet'nin yaklaşımı akıl hastalığıyla akıl hastanesini toplumun olmayışı olarak görür, üstüne başlangıçların sanatının, sanatın kökenlerinin sanatının yazılacağı beyaz bir sayfa olarak. Akıl hastaneleri yalnızca onları üreten toplum ve kültürü, aynı zamanda barındırdıkları acıları soyutlayan sığınaklarmışçasına.

Bu görüntünün bir de arka yüzü vardır. "Issız" ada aynı zamanda hayatta kalmanın, uç durumun yeridir. Ham Sanat aynı zamanda, zorunluluktan belirlenmiş kuralları aşan, kargaşa kaynaklı yapıtlardan hareketle oluşturu-

---

est hors du commun par son inventivité, son détachement des normes et son indépendance stylistique, en cela il en proclame la supériorité sur les productions reconnues par l'histoire ou les marchés de l'art. Un art qui apparaît comme totalement centré sur la vie intérieure de leurs auteurs, marqué par un impérieux besoin de faire, de créer, de transformer et de mettre en forme à partir d'une matière première brute, rejetée, oubliée, inexploitée... L'hôpital psychiatrique n'est peut-être pas le lieu unique de l'art brut, mais il le concentre et le révèle.

Dubuffet cherche un art libéré des inhibitions dues à la culture, désinhibé par la folie, un art au plus près des mystères de la création artistique, mais en fait il découvre un art qui affronte d'autres normes, d'autres institutions que celles de la culture, d'autres barrières, les plus radicales. Son interrogation sur les enjeux profonds de la création et les critères de reconnaissance des artistes, un art en train de naître, le conduit à théoriser une sorte de pureté des productions d'art brut.

L'île et l'extrême.

Dans cette perspective, l'hôpital psychiatrique serait une sorte d'île déserte étrange. Une île déserte paradoxalement peuplée de Robinsons isolés les uns des autres, isolés de tout, et réinventant la culture, une culture des origines. L'île appartient à l'imaginaire de l'origine

lan, sarsılmaz bir düzeni çiğneyen bir oluşum olarak görülebilir. Bunlar baskıyı temel alan totaliter kurumlardan, değişmeyen çevreden ve sonsuz zamansallıktan sağ çıkma zorunluluğundan doğmuş yapıtlardır. Ham Sanat J. Dubuffet için kültürel kurumla, kurulu kültürle bir tür mücadeledir. Bu sanat gerçekten de kuruma karşı bir mücadelenin içinde yer alıyor gibidir, ama bu defa kurum akıl hastalığının etkilerini çoğaltan hastane psikiyatrisi, baskı ve delilik psikiyatrisi kurumudur. Deliyi psikiyatr G. Swain'in söylediği gibi "gösterge özürlü"[3] biri olarak, insanlar arası ilişkinin dışında kalan biri olarak gören bir kurum.

Ham Sanat bir başlangıç noktasının arayışındansa, bugün bir hayatta kalma sanatı olarak da görülüyor. Ruhsallığın karmaşık psikotik durumlarının insanlıktan çıkarabilecek bir dünyayla karşılaştığı, uçlara taşınmış bir hayatta kalma mantığı. Hem ruhsal anlamda hayatta kalma, hem de bedensel anlamda hayatta kalma; Sylvain Fusco, Lyon'daki Vinatier Hastanesi'nde, İkinci Dünya Savaşı sırasında yatan hastaların çektiği kıtlığın ilk kurbanlarından biri olacaktır. Yaşamın eğreti olduğu, toplumun yüz vermediği, sınırdaki kurumlar içinden gelen, kültür dışının sanatı.

Dolayısıyla, bu yapıtlar hiç de sanatla tedaviyi temel alan herhangi bir bakım düzeneğinden çıkmamışlardır. Gizlice, çoğunlukla hastabakıcıların iyi yürekliliği sayesinde, en azından yok edilmelerini engelleyen ya da gerekli

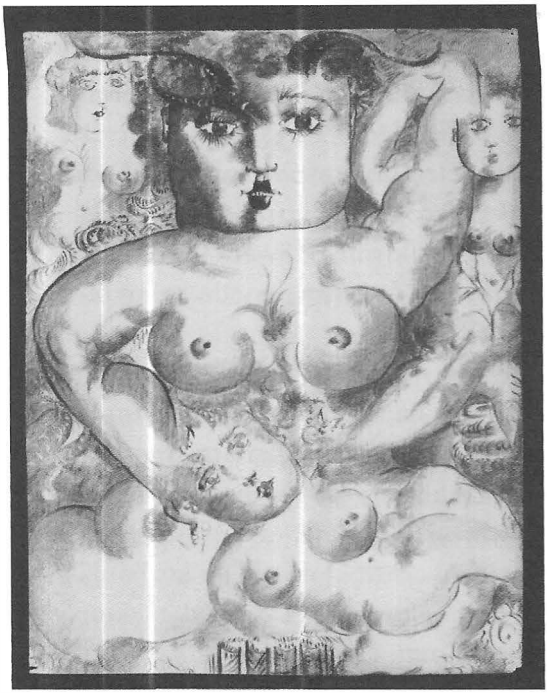
3 Swain G., 1994, *Dialogue avec l'insensé,* Paris, Gallimard, s. 111.

---

plongée dans quelque chose d'informulable. Elle est une figure utopique des origines, du paradis perdu. À la fois dans le monde et ailleurs, l'île est toujours aux confins, espace médiateur entre le connu et l'inconnu.

L'approche de J. Dubuffet considère la pathologie mentale et l'asile comme une absence de société, un blanc sur lequel viendrait s'inscrire un art des débuts, un art des origines de l'art. Comme si les institutions asilaires étaient uniquement des refuges qui venaient abstraire la société et la culture qui les a produites, ainsi que les souffrances qu'elles accueillent.

Cette image a son revers. L'île « déserte » est aussi le lieu de la survie, de la situation extrême. L'art brut peut aussi être perçu comme construit à partir d'œuvres, issues du chaos, affranchies des codes préétablis par nécessité, comme une construction transgressive d'un ordre implacable. Des œuvres produites par la nécessité de survivre à des institutions totalitaires fondées sur l'emprise, à l'environnement immuable et à la temporalité infinie. L'art brut représente pour J. Dubuffet une forme de lutte contre l'institution culturelle, la culture instituée. Cet art semble bien s'ancrer dans une lutte contre l'institution, mais celle de la psychiatrie asilaire, une psychiatrie de l'emprise et de l'aliénation qui vient redoubler les effets de la pathologie mentale. Une institution qui considère le fou comme un « infirme du



Sylvain Fusco, *İsimsiz*, 1938, Kâğıt üzerine karakalem, 63 x 48 cm
Fotoğraf: Olivier Laffely, Collection de l'Art Brut, Lozan

malzemelerin bulunmasını sağlayan örtük bir anlaşmayla gerçekleştirilmişlerdir. Örneğin, "Astral Albay" Fernando Oreste Nanetti'nin kemer tokasının iğnesi, o İtalya'daki Volterra Hastanesi'nin yaklaşık 70 metrelik duvarındaki taştan kitabını kazıya kazıya aşındığında, uğraşını sürdürebilmesi için bir hastabakıcı ona çiviyi vermiştir. Gizlenen ya da gerçek anlamda pek göze çarpmadan herkesin önünde sergilenen bu yapıtlar çok dikkat çekmezler. Marguerite Sirvins'in to tığ işi gelinliği gerçekleştirebilmesi için, çalışanlar ona çarşaflar vermiştir ve o da çarşafların iplerini çekerek ham madde olarak kullanmıştır. Sylvain Fusco'nun ilk yapıtları odasının duvarlarına ve hastane duvarlarına çizdiği desen-

signe »[3] selon l'expression de la psychiatre G. Swain, comme un individu hors de l'échange interhumain.

Plus que la recherche d'un point d'origine, l'art brut apparaît aujourd'hui aussi comme un art de survie. Une logique de survie extrême, où le tumulte des états psychotiques de la psyché rencontre un univers prompt à la déshumanisation. Une survie psychique et une survie physique, Sylvain Fusco, à l'hôpital du Vinatier à Lyon, sera une des premières victimes de la famine à laquelle ont été abandonnés les malades internés durant la deuxième guerre mondiale. Un art du dehors de la culture qui vient du dedans des institutions frontières, des friches de la société, où la vie est précaire.

Ces œuvres sont donc loin d'être issues d'un quelconque dispositif de soin centré sur des médiations artistiques. Elles sont élaborées dans le secret, souvent avec une certaine bienveillance du personnel soignant, du moins un accord implicite, qui leur évite la destruction ou contribue à la fourniture des matériaux nécessaires à leur élaboration. Par exemple quand la pointe de la boucle de la ceinture de Fernando Oreste Nanetti, le « colonel astral », est usée par le gravage de son livre de pierre sur près de 70m des murs de l'hôpital de Voltera en Italie, c'est un des surveillants qui lui fourni un clou pour qu'il poursuive

3 Swain G., 1994, « Dialogue avec l'insensé », Paris, Gallimard, p. 111.



Sylvain Fusco
İsimsiz, 1938-1940 arası
Kâğıt üzerine pastel boya, 47,5 x 62,7 cm
Fotoğraf:
Olivier Laffely
Collection de l'Art Brut, Lozan

lerdir, hekimi o desenlerin kopyasını çıkarıp sonra da kendisine çizim malzemeleri vermiştir.

Bir Yalnızlık ve Giz Sanatı

Ham sanat pek de delilerin sanatı ya da arı bir sanat olarak görünmüyor, daha çok ruhsal anlamda hayatta kalma mantığına gömülmüş bir yalnızlık

---

son occupation. Cachées, ou exposées au regard de tous sans pour autant être réellement visibles, ces œuvres ne font pas l'objet d'une attention particulière. Pour que Marguerite Sirvins poursuive ses travaux d'aiguille, la réalisation d'une robe de mariée, le personnel lui fournit les draps dont elle retire les fils qui lui servent de matière première. Les premières œuvres de Sylvain Fusco sont des dessins sur les murs de sa cellule et des murs d'enceinte de l'hôpital reproduites par son médecin avant qu'ils lui fournissent du matériel de dessin.

Un art de la solitude et du secret.
L'art brut ne semble être ni un art des fous, ni un art pur, mais plutôt un art de la solitude et du secret pris dans des logiques de survie psychique. L'art brut, issu des asiles psychiatriques, n'est pas seulement une création ignorante des codes ou une création de la folie, c'est aussi les traces d'un travail psychique, la figuration de processus de survie psychique dans des contextes d'enfermement où la condition humaine est durement réprimée. La coupure, repérée par J. Dubuffet, n'est pas protectrice en tant que telle. Ces œuvres de la solitude et du secret s'originent dans une coupure existentielle et non pas préservatrice, une coupure pour survivre à une expérience extrême d'agonie primitive, redoublée par un système d'exclusion sociale. Il s'agit de survivre à la fois aux troubles massifs de la psyché et à l'absence de réponse appropriée de l'environnement à la détresse qui s'exprime dans la pathologie.

ve giz sanatı sanki. Psikiyatri hastanelerinden çıkan Ham Sanat yalnızca kurallardan bihaber bir yaratı ya da bir delilik yaratısı değildir, aynı zamanda ruhsal bir çalışmanın izlerini, insanlık durumunun sertçe baskı altında tutulduğu kapatılma bağlamlarında ruhsal açıdan hayatta kalma süreçlerinin görsel olarak temsil edilmesini yansıtır. J. Dubuffet'nin saptadığı kopukluk şu haliyle koruyucu değildir. Bu yalnızlık ve giz yapıtları koruyucu değil, varoluşsal bir kopuştan kaynaklanır; toplumsal dışlama sistemiyle güçlenen, aşırı bir ilkel can çekişme deneyiminden sağ çıkmak için yaşanan bir kopukluk. Bir yandan psişenin yoğun sıkıntılarına, bir yandan da kendini hastalıkta ifade eden üzüntünün çevreden uygun bir karşılık alamamasına dayanmak gerekir.

Bu yalnızlık ve giz sanatı R. Roussillon'un tanımladığı biçimiyle, uç öznellik durumlarından kaynaklanan bir üretim olarak görülebilir.[4] Burada söz konusu olan, insanın kendisini özne olarak hissetmeyi sürdürmesi, kimlik duygusunu korumayı sürdürmesi olasılığının aklın alabileceğinin ötesine, son sınıra dayandığı durumlardır. Bu sanat M. Khan'ın[5] tanımladığı "kendi kendini tedavi", R. Roussillon'un tanımladığı kendine yönelik öznellik oyunu ya da Ferenczi'nin tanımladığı "ruhsal işleyişin simgeleştirilmiş kendi kendini gözlemi"[6] örnekleri üstünden, uç durumların etkisini "kendine yönelik" ürünlerle dindirmek için

4 Roussillon R., 1999, *Paradoxes et situations limites de la psychanalyse*, Paris, PUF.
5 Khan M., 1974, Le soi cache, Paris, NRF, 1976.
6 Ferenczi S., 1912, "Formations symptomatiques passagères au cours de l'analyse", *Psychanalyse*, C. 1, 1975.

Cet art, de la solitude et du secret, est pensable comme une production issue des situations extrêmes de la subjectivité telles que le définit R. Roussillon[4]. C'est-à-dire, des situations dans lesquelles la possibilité de continuer de se sentir sujet, de continuer de maintenir le sentiment de son identité, est porté à sa limite ultime, au-delà du pensable. Cet art peut entrer dans la catégorie des stratégies de survie psychique pour pallier à l'impact des situations extrêmes par des productions « auto », sur le modèle de « l'autocure » décrite par M. Khan[5], du jeu auto-subjectif décrit par R. Rousssillon ou dans les processus d'auto-symbolisation, « l'auto-observation symbolisée du fonctionnement psychique », décrits par Ferenczi[6]. Un art en quête d'un passage, d'un frayage, entre violence interne et externe, pour rendre sensible et tolérable la vie psychique. Ces stratégies sont marquées par les états psychotiques de la psyché qui traversent ces sujets enfermés dans des institutions ignorantes des besoins du moi (au sens donné par Winnicott), des institutions sans réelle malléabilité où le sujet tend à être traité comme une chose,

4 Roussillon R., 1999, « Paradoxes et situations limites de la psychanalyse », Paris, PUF.
5 Khan M., 1974, « Le soi caché », Paris, NRF, 1976.
6 Ferenczi S., 1912, « Formations symptomatiques passagères au cours de l'analyse », in Psychanalyse, t1, 1975.

ortaya konan stratejilerden sayılabilir. Ruhsal yaşamı algılanabilir ve katlanılabilir kılmak için, iç şiddetle dış şiddet arasında bir geçiş, bir yol arayan bir sanat. Bu stratejilere benliğin gereksinimlerinden (Winnicott'ın kullandığı anlamda) habersiz kurumlara; öznenin bir nesne, bir dizinin bir öğesi gibi değerlendirildiği, esneklikten uzak kurumlara kapatılmış özneleri kat eden psikotik ruhsallık durumları damgasını vurur. Bu stratejiler Nanetti'nin Volterra'daki gravürleri ya da Sylvain Fusco'nun Lyon, Vinatier Hastanesi'ndeki çizimleri gibi doğrudan kurumun duvarlarında olsa da, kendilerine bir yer bulmayı hedefler ya da algılanabilir bir biçim kazanmaya çalışırlar.

Bu ürünleri, (belirsizlik ve ayrımsızlıktan oluşan) birincil nitelikte "muğlak" bir ayrımlaşmamışlık çekirdeğinin kendinden dışarıya yansıtılarak dış dünyaya emanet edilmesi biçiminde anlayabiliriz; bu ayrımlaşmamışlık hali, kendiliğin en belirsiz yönlerinin zorunlu emanetçisi dış çerçeveyle, kaçınılmaz bir bağımlılık ilişkisi olan sembiyotik bir ilişki içerir. İyileştirici alanlar olmadığından, bu yapıtlar J. Bleger'in kullandığı anlamda, ruhsal işleyişin anlaşılmazlığını içine alan potansiyel bir öznellik alanı yaratırlar. Ham Sanat emanetlerden oluşan, sergilenmek üzere değil emanet edilmek üzere gerçekleştirilmiş "karma" bir yapıt yaratır, ruhsal bir uzam yaratırken bir yandan da onu temsil etmeye çalışır.

Bu potansiyel öznellik alanı benliğin ortadan kayboluşuna karşı güvence olarak bir ikiz eşin yaratılması mantığı içinde yer alır. Nesnenin durmadan

---

l'élément d'une série. Ces stratégies cherchent un lieu où s'inscrire, ou prendre une forme perceptible, quitte à s'inscrire directement sur les murs de l'institution comme les gravures de Nanetti à Volterra ou les dessins de Sylvain Fusco à l'hôpital du Vinatier à Lyon.

Il est possible de comprendre ces productions comme la projection hors de soi et le dépôt dans le monde extérieur d'un noyau « ambigu » d'indifférenciation primaire (faite d'incertitude et d'indifférenciation, comportant un lien symbiotique, lien de dépendance incontournable avec le cadre externe, dépositaire obligé des aspects les plus indéfinis du soi. Faute d'espaces thérapeutiques, ces œuvres créent un espace de subjectivité potentiel pour accueillir l'ambiguïté du fonctionnement psychique au sens donné par J. Bleger. L'art brut créé une œuvre « syncrétique », faite de dépôts, et destinée à être déposée et non exposée, une œuvre qui crée un espace psychique tout autant qu'elle tente de le représenter.

Cet espace de subjectivité potentiel entre dans une logique de création d'un double comme assurance contre la disparition du moi. Une tentative qui se situe dans le registre de la constitution d'un miroir primaire dans un contexte où l'objet se dérobe en permanence.



Sylvain Fusco, *İsimsiz*, 1938, Kâğıt üzerine karakalem 63 x 47,5 cm, Fotoğraf: Olivier Laffely Collection de l'Art Brut, Lozan

kaçınıp gizlendiği bir bağlamda, birincil bir aynanın oluşturulması türünden bir girişim. Öznenin bağ kurma yeteneği dolup taştığı için, P. Aulagnier'nin[7] deyişiyle, deneyim izlerine, "ölümle kalım arasındaki bir dehşet yaşantısı"na bağlı izlere yatırım yapmak zorunda kalır. Travmatik bellek izlerine yapılan ve ruhsallığın varsanılarla hırpalanmasına yol açan dürtüsel yatırım Ham Sanat ürününde biçim kazanır. Paylaşma ihtimali olmaksızın tasarlanan bir sanat; yaratıya sarılmanın, sonsuz bir yineleme içinde onunla tekvücut olma gereksiniminin damgasını vurduğu bir sanat.

Bu durumda, Ham Sanat bir anlamda ne sanatçısı ne de izleyi-

7 Aulagnier P., 1982, "Condamné à investir", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, S. 25, s. 309-330.

Le sujet est condamné à investir, selon l'expression de P. Aulagnier[7], les traces d'expériences ayant débordé ses capacités de liaisons, les traces associées à un « vécu de terreur agonistique ». Cet investissement pulsionnel des traces mnésiques traumatiques, qui produit le harcèlement hallucinatoire de la psyché, prend forme dans la production d'art brut. Un art conçu sans partage possible, un art marqué par l'accrochage à la création, le besoin de faire corps avec elle dans une répétition sans fin.

L'art brut est alors en quelque sorte un art sans artiste ni public. Un art syncrétique, aggluliné, sans espace vide, sans creux, un art qui se dégage à peine de la matière. Une mise en abimes de ce qui échappe à l'intégration subjective.

Il est difficile de donner des caractéristiques précises d'un tel ensemble, mais des traits saillants émergent ; la prégnance des corps, de la sensorialité et des jeux perceptifs qui envahissent tout l'espace, participent à une mise en forme en écho aux formes premières de la symbolisation.

La perception est mise en jeu, la discordance des points de vue éclate le regard, produisant un afflux d'excitations contradictoires auxquels le sujet ne peut pas répondre. La dimension hallucinatoire de la représentation est au premier plan. Le réalisme chaotique du détail qui ébauche une scène hallucinée répétitive et terriblement présente.

7 Aulagnier P., 1982, « Condamné à investir », Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°25, p.309-330.

cisi olan bir sanattır. Karma, yapışık, boş alanı, aralığı olmayan bir sanat, maddeden zar zor ayrılan bir sanat. Öznel bütünleşmenin yakalayamadığı şeylerin sonsuz bir tekrarda iç içe geçirilmesi.

Böylesi bir bütünün belli niteliklerinin ortaya konması güçtür, yine de birtakım özellikler göze çarpmaktadır: Tüm uzamı istila eden, simgeleştirmenin ilk biçimlerini yankılayarak biçimlendirmeye katkı sağlayan bedenlerin, duyarlılığın ve algı oyunlarının baskın çıktığı görülür.

Algı devreye sokulur, görüş açılarının uyumsuzluğu öznenin yanıt veremeyeceği, çelişkili bir sürü kışkırtıcı öğe üreterek bakışı parçalar. Temsillerin varsanılı boyutu ön plandadır. Ayrıntılardaki karmakarışık gerçekçilik varlığını korkunç biçimde hissettiren ve yinelenen varsanılı bir sahneyi doğurur.

İnsan temsilleri her yerdedir, beden sorgulanır: Beden nasıl işlemektedir? Parça yaşamayı sürdürür mü? Bedenler melez, çok öğeli ya da karmakarışık olabilir. Bir arada aşırı bir kırılganlık imgesine gönderme yaparlar.

Tekrarlama zorlantısına ürünlerin çoğunda, aynı şeyin sayısız çeşitlemesinin yapılmasında rastlanır, böylece sonsuz bir tekrarda iç içe geçme duygusu yaratılır.

Belki de işin özü dizi halinde sergilenen bu yapıtların izleyici üstünde bıraktığı etkidir: tuhaf olanla hayranlıkla karışık bir yüzleşme.

Bu ifade biçimi temsil edilen içerikleri olduğu kadar temsile yönelik süreçleri de yansıtır.

Les représentations humaines sont omniprésentes, le corps est interrogé : Comment fonctionne le corps? Est-ce qu'un fragment continue à vivre ? Les corps peuvent être hybrides, gigognes ou désarticulés. Les assemblages renvoient à l'image d'une fragilité extrême.

La compulsion de répétition s'inscrit dans la multitude des productions, des variations infinies du même, provoquant un sentiment de mise en abîme.

Peut-être que l'essentiel est l'effet produit par ces œuvres exposées en série sur leur observateur, une confrontation à l'étrange mêlée de fascination.

Cette forme d'expression est autant porteuse de contenus représentés que des processus destinés à les représenter.

Aloise Corbaz, Henry Darger, Margueritte Sirvins et Sylvain Fusco...
Quelques mots pour présenter certains créateurs dont les œuvres sont exposés en permanence dans la collection de l'art brut.

Les œuvres d'Aloise Corbaz (1886-1964) font partie des premières recueillies par J. Dubuffet et constituent un des éléments essentiels de sa collection. Native de Lausanne, elle est internée en 1918 à l'âge de 32 ans jusqu'à la fin de ses jours pour un épisode mystique avec le diagnostic de démence précoce. Lors de son admission à l'hôpital, elle écrit à son père « *Je ressens une ruine physique lente et sûre, fanatisme de folie amoureuse qui m'a*



Sylvain Fusco, *İsimsiz*, 1938,
Kâğıt üzerine pastel boya, 63 x 48 cm
Fotoğraf: Arnaud Conne, Collection de l'Art Brut, Lozan

Aloise Corbaz, Henry Darger, Margueritte Sirvins ve Sylvain Fusco...

Yapıtları Ham Sanat koleksiyonunda sürekli olarak sergilenen kimi yaratıcıları tanıtmak için bir şeyler söyleyelim şimdi de.

Aloïse Corbaz'ın (1886-1964) yapıtları J. Dubuffet'nin topladığı ilk yapıtlardandır ve onun koleksiyonunun temel öğelerinden birini oluştururlar. Lozan doğumlu bu kadın 1918'de, 32 yaşında, erken bunama tanısıyla hastaneye yatırılır, orada geçirdiği gizemli dönem ölümüne dek sürer. Hastaneye yatarken, babasına şöyle yazar: "Ağır ağır ve kesin biçimde gelişen bir yıkım hissediyorum, çılgınca aşka olan düşkünlüğüm bedenimden her şeyi koparıp aldı." 1936'ya dek, gizli gizli, grafitle

arraché tout du corps ». Jusqu'en 1936, elle travaille en cachette, utilisant mine de plomb et encre. Elle se sert aussi de suc de pétales, de feuilles écrasées et de pâte dentifrice. Son support d'expression est du papier de récupération, papier d'emballage usager, étiquettes, fiches horaire, des morceaux de carton et des revers de calendrier, cousu avec du fil. En 1963, Florian Campiche tourna un film sur elle, puis ces oeuvres furent exposées en public la même année.

Henry Darger (1892-1973) est né aux États unis à la fin du 19ème siècle. Après de nombreux placements dans son enfance il s'établit à Chicago où il loue une chambre, et est engagé comme plongeur dans un hôpital; il occupe ce poste jusqu'à sa retraite, en 1963. Secret et réservé, Henry Darger mène une vie solitaire. À sa mort, son loueur, le photographe Nathan Lerner, découvre un trésor : une autobiographie de deux mille pages réunie en huit volumes ainsi qu'une œuvre littéraire de plus de quinze mille pages accompagnée de centaines de dessins à l'aquarelle qui mettent en scène des héroïnes au sexe masculin, les sept « Vivian Girls ». Ses compositions empruntent aux albums de coloriage, à la bande dessinée et à la littérature enfantine du début du siècle. Il utilise la technique du collage, du décalque et du dessin à l'aquarelle.

Née dans la Lozère, en France, Marguerite Sirvins, dite Marguerite Sir (1890-1957), est issue d'une famille de paysans. Elle manifeste à l'âge de quarante et un ans des

ve mürekkeple çalışır. Ayrıca taçyapraklarının suyundan, ezilmiş yapraklardan ve diş macunundan da yararlanır. Kendini kullanılmış kağıtlarda, sıradan ambalaj kağıtlarında, etiketlerde, tarifelerde, karton parçalarında ve iplikle dikilmiş takvimlerin arka yüzlerinde ifade eder. 1963'te, Florian Campiche onunla ilgili bir film çekmiş, sonra da yapıtları aynı yıl içinde halka sergilenmiştir.

Henry Darger (1892-1973) ABD, Chicago'da, ondokuzuncu yüzyılın sonunda doğmuştur. Çocukluğunda birçok yer değiştirdikten sonra, Chicago'ya yerleşip bir oda kiralar, bir hastanede bulaşıkçı olarak işe başlar; bu görevi 1963'te emekli olana dek sürdürecektir. İçine kapanık ve sakınımlı biri olan Henry Darger yalnız bir yaşam sürer. O öldükten sonra, ev sahibi, fotoğrafçı Nathan Lerner bir hazine bulur: Sekiz ciltte toplanmış, iki bin sayfalık bir özyaşam öyküsü, ayrıca erkek cinsel organına sahip kadın kahramanlar olan yedi kişilik "Vivian Girls"ün betimlendiği, yüzlerce suluboya desen eşliğinde, en az on beş bin sayfalık bir yazın yapıtı. Kompozisyonlarında boyama kitaplarının, çizgi romanların ve yüzyıl başındaki çocuk yazınının izleri görülür. Kolaj, kopyalama ve suluboya desen tekniklerini kullanmıştır.

Fransa'da, Lozère'de doğan Marguerite Sirvins ya da öteki adıyla Marguerite Sir (1890-1957) köylü bir aileden gelmektedir. Kırk bir yaşında şizofreni belirtileri göstermesiyle, Lozère'deki bir psikiyatri kurumu olan Saint-Alban'a yatırılmasına karar verilir. Marguerite Sir on üç yıl sonra çizim yapmaya başlar. Desenler, suluboya resimler ve işlemeler yapar. İşlemeler

---

troubles schizophréniques qui entraînent son hospitalisation à Saint-Alban, un établissement psychiatrique de la Lozère. Marguerite Sir commence à dessiner treize ans plus tard. Elle réalise des dessins, des aquarelles et des broderies. Pour ces dernières, elle utilise comme support des morceaux de chiffons et mêle à des soies de couleur des fils de laine qu'elle obtient en effilochant des chiffons récupérés au rebut. Elle travaille sans modèle ni esquisse préalable. Aux prises avec des épisodes hallucinatoires et délirants de plus en plus fréquents, elle cesse toute activité créatrice en 1955. Cependant, souhaitant avec ardeur connaître un jour le mariage, elle se met à confectionner une robe de mariée d'une grande finesse, destinée à un jour de noces imaginaires. L'ouvrage est tricoté selon la technique du point de crochet, avec des aiguilles à coudre et des fils tirés un à un de morceaux de draps usagés. L'œuvre ressemble à de la dentelle animée de motifs et d'ornements abstraits.

Sylvain Fusco (1903-1940) est né à Lyon, en France. En 1921, suite à un crime passionel, il est condamné à deux ans de prison. Après son incarcération, il effectue son service militaire dans des bataillons disciplinaires où il s'enferme dans un mutisme total. En 1930, de retour en France, il est interné à Lyon, isolé dans le quartier des agités. Alors âgé de vingt-sept ans, Sylvain Fusco cesse définitivement de parler. Cinq ans plus tard, il se met à tracer des graffitis sur le mur de son dortoir à l'aide de cailloux qu'il trouve sur le sol. Le Dr André

için malzeme olarak kumaş parçaları kullanır ve atıklar arasından topladığı kumaşları diterek elde ettiği yün iplikleri renkli ipeklerle karıştırır. Model kullanmadan, önceden taslak yapmadan çalışır. Gitgide sıklaşan varsanılı ve sayıklamalı krizlerle boğuştuğundan, 1955'te her türlü sanatsal etkinliği bırakır. Bununla birlikte, günün birinde evlenmeyi çok ama çok istediğinden, düşsel bir düğün günü için, kendisine çok zarif bir gelinlik hazırlamaya başlar. Dikiş iğnesi kullanılarak tığ işi tekniğiyle örülmüş ve örgüde eski çarşaf parçalarından çekilerek çıkarılmış iplikler kullanılmıştır. Yapıt soyut motif ve süslerle bezeli danteli andırır.

Sylvain Fusco (1903-1940) Fransa'da, Lyon'da doğmuştur. 1921'de, bir aşk cinayetinden ötürü iki yıl hapis cezasına çarptırılır. Hapse girmesinden sonra, askerliğini inzibat taburunda yapar ve o sırada tam bir suskunluğa gömülür. 1930 yılında Fransa'ya döndüğünde, Lyon'da hastaneye yatırılır, dengesiz hastaların olduğu bölümde tek başına kalır.



Aloïse, *Colombo Ile de Paix* (detay), 1953, Ambalaj kâğıdı üzerine karışık teknik, 737 x 75 cm
Fotoğraf: Saralı Baehler
Collection de l'Art Brut, Lozan

O dönemde, yirmi yedi yaşında olan Sylvain Fusco konuşmayı bütünüyle bırakır. Beş yıl sonra, yerden topladığı çakıl taşlarıyla yatakhanesinin duvarına grafitiler çizmeye başlar. Kurumda hekimlik yapan Dr. André Requet onun yapıtlarına ilgi duyar

Requet, médecin au sein de l'établissement, s'intéresse à ces productions et transcrit les dessins sur du papier calque. Par la suite, il accepte d'utiliser des feuilles de papier et du pastel que lui propose son médecin. Sylvain Fusco représente des femmes opulentes, souvent nues, dont le visage est toujours le même: cheveux sombres, joues roses et bouche en coeur. Il décède en 1940, victime de dénutrition.

Pour conclure.

En modifiant sa représentation des patients, l'hôpital passe, ou tente de passer, de l'emprise à la co-pensée. Le changement du regard sur la folie produit une évolution majeure des dispositifs de soins, la rencontre clinique, la relation deviennent le moyen central du soin, les productions de la folie ne sont plus des scories du fonctionnement psychique. Comme le notait P. Ferdern dans les années quarante, les modèles psychanalytiques de compréhension des états psychotiques ont un effet direct sur la relation avec les patients même si ces patients ne

ve desenleri kopya kağıdına geçirir. Sonrasında, hasta hekiminin kendisine verdiği kâğıt ve pastelleri kullanmayı kabul eder. Sylvain Fusco çoğunlukla çıplak, yüzleri hep aynı olan, kara saçlı, pembe yanaklı, ağızları yürek biçimli, etli butlu kadınlar betimler. 1940'ta yetersiz beslenmeden ölür.

Sonuç.

Hastane hastalara bakışını değiştirip baskıdan "birlikte düşünme"ye geçer ya da geçmeye çalışmıştır. Deliliğe bakışın değişmesi bakım uygulamalarında önemli bir dönüşüme yol açar; klinik buluşma, ilişki tedavinin temel aracına dönüşür, delilik ürünleri artık ruhsal işleyişin döküntüleri değildir. P. Federn'in de kırklı yıllarda söylediği gibi, psikotik durumların anlaşılmasına yarayan psikanalitik modeller, bu tür hastalar doğrudan psikanalitik tedaviden yararlanamasalar da, onlarla olan ilişkileri doğrudan etkilemiştir, bakıcıların tutumu isteyerek ya da istemeyerek değişir, aktarımsal öğeler taşıyan bir ilişki kurulur. İşte sanatla tedavi yöntemleri de bu alanda, ruhsallığın psikotik durumlarıyla boğuşan öznelerin tedavisinde tercihli bir yer edinerek aktarım ilişkisini sözlü, duyumsal ve duyu-hareketlere ilişkin sanatsal ifadeyle bir araya getirir. Ürünler etrafında bir düşünce çalışması gelişebilir, bu da düşünme dinamiğini değiştirir. Bir nesne, başka bir özne bu hayatta kalma ürünlerini alımlayabilir Ham Sanat yapıtları üretimindeki bu belirgin azalma toplumsal çevre aracılığıyla, delilikle kurum arasında, delilikle

---

bénéficient pas directement d'un traitement psychanalytique, volontairement ou non le comportement des soignants changent et une relation s'établit qui devient porteuse d'éléments transférentiels. C'est dans cette mouvance que les médiations artistiques prennent une place de choix dans les thérapies des sujets souffrants d'états psychotiques de la psyché en venant articuler relation transférentielle, expression verbale, sensorielle et sensori-motrice. Un travail de pensée peut se développer autour des productions et en transforme la dynamique. Un objet, un autre sujet, peut recevoir ces productions de la survie. Cette décrue marquée de la production d'œuvres d'art brut semble bien souligner un lien entre folie et institution, entre folie et dispositif d'accueil, ou de traitement de la folie, par l'environnement social. Vu sous cet angle, les productions d'art brut représentent une fonction limite du processus créateur à la fois aux prises avec le besoin de s'auto représenter du fonctionnement psychique avec ses tentatives de symbolisation et les échecs et des processus de survie psychique dans les institutions totalitaires. Avec les évolutions institutionnelles, les œuvres changent de statut et ainsi de dynamique. Elles passent du témoignage d'une tentative de survie psychique à une transitionnalisation potentielle.

Avec les évolutions du soin psychique, le point de vue de J. Dubuffet, qui considère que l'art brut témoigne, dans son étrangeté et son originalité, des origines d'un processus créateur, d'un saisissement créateur, peut se décliner sous une autre facette que celle

ağırlama düzeneği ya da deliliğin tedavi koşulları arasında bir bağ olduğunu gösteriyor gibi. Bu açıdan bakıldığında, Ham Sanat ürünleri hem ruhsal işleyişin simgeleştirme girişimleriyle ve başarısızlıklarla birlikte kendi kendini temsil etme gereksinimine karşı, hem de totaliter kurumlarda ruhsal açıdan hayatta kalma süreçlerine karşı mücadele eden, yaratıcı bir sürecin sınırda işlevini temsil eder. Kurumların değişmesiyle, yapıtların konumları da, dinamikleri de değişmiştir. Ruhsal açıdan hayatta kalma girişiminin tanığı olmaktan potansiyel bir geçiş süreci oluşturmaya evrilirler.

Ham Sanat'ın tuhaflığıyla olsun, özgünlüğüyle olsun, yaratıcı sürecin, yaratıcı esinin kökenlerine işaret ettiğini düşünen J. Dubuffet'nin bakış açısı ruhsal tedavideki değişimlerle birlikte, önemli bir kültürel soyutlamadan farklı bir yönüyle görülebilir. Bu varsayımsal başlangıç noktası aynı zamanda ruhsal açıdan uçlardaki hayatta kalma mantıkları tarafından belirlenmiştir; yaratı sürecinde iş başında olan kökensel şiddetin ve temel araçlardan yoksun olsa bile ruhsallığın kaçınılmaz kendi kendisini temsil etme gereksiniminin izlerini taşır.

P. Klee şöyle der:

> "Sanat görünen şeyleri yinelemez, onları görünür kılar."[8]

8 Klee P., 1920, "Credo du créateur", *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1983, s. 34.

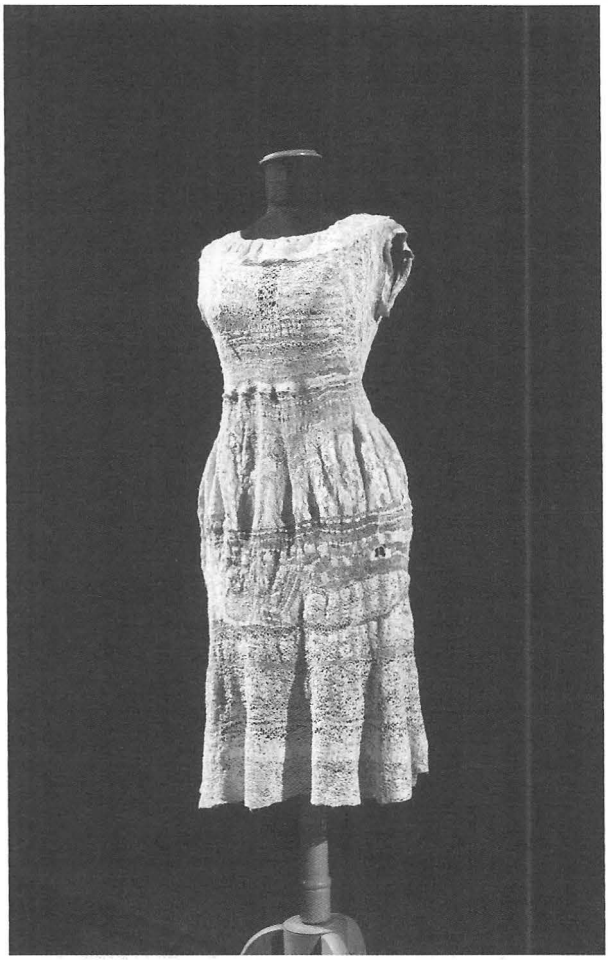
---

d'un isolement culturel majeur. Cet hypothétique point d'origine est aussi marqué par des logiques extrêmes de survie psychique, une violence originaire à l'œuvre dans le processus de création, et le besoin impérieux de la psyché de s'autoreprésenter même si les moyens élémentaires lui font défaut. P. Klee soulignait que :« L'art ne reproduit pas les choses visibles, mais rend visible ».[8] En passant de l'art brut aux médiations artistiques, les productions des patients rendent visible à autrui un travail psychique d'un registre, que l'on peut qualifier de primaire ou de premier, en quête de partage, elles ouvrent un espace de rencontre possible.

8 Klee P., 1920, « Credo du créateur », in Théorie de l'art moderne, Paris, Denoël, 1983, p. 34.

Hastaların ürünleri Ham Sanat'tan sanatla tedaviye geçerek, paylaşılma amacı güden, birincil ya da ilk olarak nitelenebilecek türde bir ruhsal çalışmanın öteki tarafından görülmesini sağlamış, olası bir buluşma alanı oluşturmuşlardır.

Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay



Marguerite Sirvins
İsimsiz, 1944 ile 1955 arası
İğne işi dantel
Yük.: 95 cm
Fotoğraf: Henri Germond
Collection de l'Art Brut, Lozan



Henry Darger, *When will the trial start? In one hour*,
1930 ile 1972 arası, Kâğıt üzerine suluboya kopya 81,3 x 45,7 cm
Fotoğraf: Claude Bornand, Collection de l'Art Brut, Lausanne



MASALLARIN EVRENİ

Masallar ve Psikanaliz Evreninde, E. T. A. Hoffmann, *der Sandmann* Adlı Eseri ve Claude Ponti ile Bir Yolculuk

YEŞİM KORKUT

Daha önce Psike İstanbul grubu olarak 2010 yılında "Düşler, Düşlemler ve Masallar" adlı bir sempozyumda masallara psikanalitik bir gözle ve zihinle derinlemesine bakmaya çalışmıştık. Bugün Yabancılık/Tuhaflık ve Yaratıcılık adlı sempozyumun son derece ilgi çekeceğini düşündüğümüz masallar ile ilgili bir kısmında yine masalları ele alacağız. "Masalların Evreni" adlı panelde iki konuşmadan ilkinde Bernard Chouvier *Hoffmann Masalları*'ndaki Tuhaflık öğesini; ikincisinde Maïa Guinard Claude Ponti'nin okul öncesi çocuklar için hazırladığı Resimli Kitaplardaki Tuhaflık Öğesini ele almaktadır. Ortak noktalar, panel bittiğinde daha derinlemesine tartışılabilecektir. Her iki sunumu dinlemeden önce, bu moderasyon konuşmamda kısaca ele almak ve tartışmak istediğim nokta, masalların psikanaliz için neden büyüleyici olduğu ve özellikle E.T. A. Hoffmann'ın masallarının önemidir.

Freud, "The Occurence in Dreams of Material from Fairy Tales" (1913) makalesinde bize şunu hatırlatır: Halk hikâyeleri, masallar, çocukların zihinsel yaşantılarında önemli bir yer tutar. Bazı yetişkinlerde de masallardan unsurlar, rüyalara geçer. Masallar çocukluk deneyimlerinin hatıralarının yerini alır ve perde anılara çevrilir...

Abigail Golomb'a göre[1] çocuklar düş ve düşlemlerle dolu iç dünya ile teması çok doğal bir biçimde yaparlar. Bu yüzden çocuklarla çalışan analistler peri masallarının, düşlemlerin önemini bilerek onlarla çalışır ve düşlemin dilini çocukla iletişim için kullanırlar.

Avusturya doğumlu, Amerikalı psikanalist Bruno Bettelheim, iki yıl üst üste kendisine ödül getiren "The Uses of Enchantment" adlı eserinde[2] diyor ki, bir çocuğun libidosu, hem sosyal düzen hem de anlamlı bir hayat için bir tehdittir. Bu yüzden çocuk, İd'in baskılarına bilinçli bir çıkış ve bir kalıp verebilmek için; bunları benlik ve üstbenlikle uyumlu biçimlerde tatmin edebilmek için masallara ihtiyaç duyar.

Rene Kaes'in güzel tanımına göre[3] masallar ruhsal gerçekliğin, öznelliklerarasının ve kültürel-sosyal oluşumların sıkı örgüsü ile iç içe geçmiştir. Masallar rüyalarda, hayallerde olduğu gibi arzunun gerçekleşmesinin farklı biçimlerini sunar.

Bugün masallarından söz edeceğimiz Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann hukuk eğitimi almış olmasına rağmen müzikle ilgilenmiştir; döneminin en büyük müzik eleştirmenlerindendir, besteler yapar, orkestra şefidir. Ama otuzlu yaşlarından itibaren yazmaya başlamıştır.[4] Hoffmann'ın masalları sayısız kişiye ilham vermiştir. Delibes ondan esinlenip *Coppelia* balesindeki bebeği yaratır, Tchaikovsky de meşhur *Fındıkkıran* balesini besteler. Hoffmann çocuklar için yazmayı düşünmemiştir ve bizim *Fındıkkıran ve Fare Kral* olarak bildiğimiz masalın dayandığı hikâye, aslında karanlık öğelere sahiptir; insanlık ve ilişkiler hakkında düşündürücü portreler çizmektedir. Bu hikâyenin daha sonra bir çocuk masalına dönüştürüldüğü de bilinmektedir. Genel olarak Hoffmann'ın masalları içerdikleri güzellik, hayal gücü ve idealizm ile tanınmaktadırlar; içlerinde hep bir iyi-kötü çarpışması ve ideal-dünyevi olan zıtlığı vardır.

Hoffmann'dan etkilenenlerden birisi de Freud'dur. Hoffman'ın 1816'da Almanca yayımlanmış olan "Der Sandmann" (*Kum Adam*) adlı hikâyesi –ki bu *Die Nachtstücke* adlı bir kitabın içinden bir hikâyedir– Freud'un ilgisi çeker. Bu hikâyeyi iğdiş edilme kaygısını açıklamak için Freud'un yararlandığı eserlerden birisi olarak görebiliriz.

1 Golomb, "Psikanalizin Düşlemi: Arzudan Doyuma".
2 Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales.*
3 Kaes, Rene, alıntılayan Dispaux, M. F., "İlk Sahne, Düşlem mi, Yoksa İnşa mı?"
4 Kantemir, İ., "Önsöz".

Hikâye çocuklar uyusun diye onların gözlerinin içine kum fırlatan korkunç bir folklorik figürün, Kum Adam'ın üzerine kuruludur. Çocukken babasının "tuhaf" ölümü ile sarsılan ana karakter Nathanael, bu masal kahramanından izahı zor bir biçimde korkmaktadır. Giderek hikâyenin içinde çocukluk günlerinden alt edemediği bir kabusun ve Kum Adam'ın bir tutsağına dönüştüğünü ve yetişkin olsa da onunla hesabının bir türlü bitemediğine şahit oluruz... Nathanael halüsinasyonlarla gerçeklik arasında gidip gelen birisine dönüşür ve bu dehşet, çözümlenemeyip sonunda Nathanael'i yıkıma sürükler.

Freud (1919) "Das Unheimliche" (Tekinsizlik) başlıklı makalesinde "Der Sandmann"ı ve Nathanael karakterini derinlemesine inceler ve yorumlar. Özellikle cansız Otomat Olimpia'ya büyük bir aşk besleyen pasif ve iğdiş edilme korkusu hâlâ çözülmemiş ve gerçek bir aşk nesnesine bu yüzden gidemeyen Nathanael'in dünyasındaki iyi ve kötü baba imagolarını tek tek ele alır. Burada çok ilginç bir olgu daha gözlemler. Der ki, Nathanael'in yaşadığı gözlerinin kör edilmesi korkusu, pek çok efsanede, rüyada karşımıza çıktığı gibi, iğdiş edilme kaygısının bir ifadesidir. Freud bize rüyaların, fantazilerin ve mitlerin çalışılmasının kişinin gözlerin kör olma kaygısı ile ilgili çok şey öğrettiğini hatırlatır. Bu durumun "Kum Adam"'da da merkezi bir tema olduğunu ve iğdiş edilme dehşetinin çok güzel bir ifadesi olduğunu gösterir. Efsanevi suçlu diye adlandırılabilecek Oidipus'ta kendini kör edişi, iğdiş edilerek cezalandırılmanın bir biçimini görürüz; o zamanlardaki Talion yasalarına göre, tek olabilecek ceza bu idi, der.

Freud'dan bu görüşünü savunan bir alıntı ile devam edelim: "Dahası iğdiş edilme karmaşasının gözlerle ilgili kaygıyla bağlantılı olduğu yollu psikanalitik görüşe karşı çıkan hiç kimseye Kum Adam hikayesini örnek göstermesini önermem. Yoksa neden Hoffmann baba ölümü ile gözlerle ilgili kaygı arasında o kadar yakın bir bağlantı kursun ? Ve neden Kum Adam hep bir sevgiyi yok edici olarak tasvir edilsin?"[5]

Pek çok sanatçının hayat hikâyeleri, onların yaratıcılık kapasite ve tarzlarını derinden etkiler. Freud tekinsizlik olgusunu ve iğdiş edilme kaygısını etraflıca işlediği bu etkileyici makalesinde E. T. A. Hoffmann 'ın çocukluğu-

5 Freud, 1919, s. 231: "Moreover, I would not recommend any opponent of the psycho-analytic view to select this particular story of the Sand-Man with which to support his argument that anxiety about the eyes has nothing to do with the castration complex. For why does Hoffmann bring the anxiety about eyes into such intimate connection with the father's death? And why does the Sand-Man always appear as a disturber of love."

nu, babasızlığını da tartışır, okuyucunun dikkatini bu çok mühim bağa da çeker.

Toparlarsak, Hoffman, bu kadar çok yazarı etkilemiş olan bu olağanüstü parlak adam psikanalizin dayandığı temel bir iddiayı, psikanalizin gelişiminden çok önce adeta sezinlemiş ve bizlere masallar, hikâyelerle anlatmış gibidir. Bu yönüyle Freud'un ona dikkatimizi çekmesi tesadüfi değildir.

Bu panelde art arda sunulacak olan Hoffmann'ın Masalları ile Ponti'nin çocuklar için yarattıkları arasındaki ilk kesişme noktasının, Hoffmann'ın masallarda tekinsizliğe bakışı ve içerdiği mizah öğesiyle Ponti'nin rüyalardaki saçmalığı ve bunun mizahi yönlerini çocuk hikâyelerinde çok güzel yansıtması olduğunu düşünüyorum. Ponti çocuklar için alışılmışın dışında bir dil akışı yaratan, dil, zaman ve olanaklarla tatlı bir oyun oynayan bir yazar olarak bilinmektedir. Her ikisi de masalların olağanüstü dünyasını önümüze sererler, ufkumuzu genişletirler, yalnızca çocuklara değil, bize de ilham verirler... Şimdi panelistlerimizi keyifle dinleyelim...

Kaynakça

Bettelheim, B., *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, New York, 1976.

Freud, S. (1913)., [SEL279a1] "The Occurrence in Dreams of Material from Fairy Tales", The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, C. XII (1911-1913): *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, s. 279-288.

Freud, S. (1919), "The 'Uncanny'", The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, C. XVII (1917-1919): *An Infantile Neurosis and Other Works*, s. 217-256

Golomb, A., "Psikanalizin Düşlemi: Arzudan Doyuma", *Düşler, Düşlemler ve Masallar*, N. Taşkıntuna ve Y. Korkut, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığ, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2010 içinde, s. 5-16.

Hoffmann, E. T. A., *Seçme Masallar*, Hasan Ali Yücel Klasikleri Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008.

Kantemir, İ., "Önsöz", *Seçme Masallar*, Hasan Ali Yücel Klasikleri Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008 içinde, s. vii-viii.

Kaes, Rene, alıntılayan Dispaux, M. F., "İlk Sahne, Düşlem mi, Yoksa İnşa mı?", *Düşler, Düşlemler ve Masallar* (2010, *age.*) içinde, s. 17.

E. T. A. Hoffmann'da Bakış ve Tuhaflık

BERNARD CHOUVIER

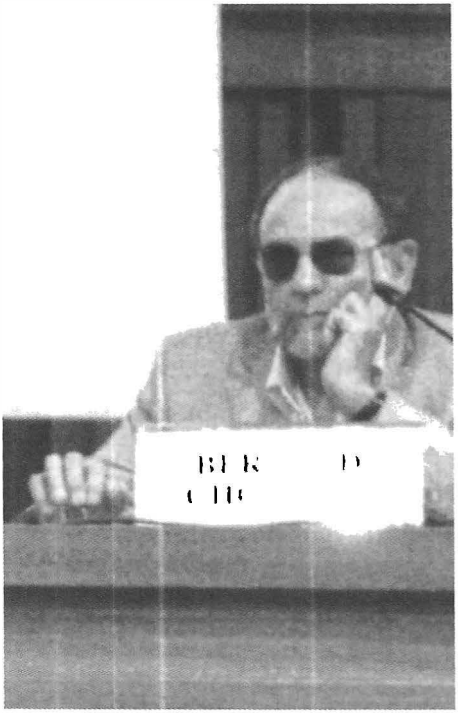
"İmgelemden çok gerçekliktir harikuladeliğin kaynağı. Ama yalnızca önseziye, yani altıncı hisse sahip olanlar onu algılayabilirler. Altıncı his her kişide, her olayda harikulade diye adlandırılan ayrıksı yanı kavrama kapasitesidir. O aynı zamanda, uyurgezerin gördüğü hayalin ruhunu yansıtır. Hayatın sıradan yanından çıkmayı başaran kişi, varlıkların ve nesnelerin görülmedik yanına duyarlıdır. Yarasaların sahip olduğu yetidir bu" Doktor Spallanzani'ye göre. *Issız Ev*

Le Regard et L'etrange chez E. T. A. Hoffmann

BERNARD CHOUVIER

« La réalité est source du merveilleux plus que l'imagination. Mais seuls ceux doués d'une seconde vue c'est-à-dire d'un sixième sens le perçoivent. Le sixième sens est la capacité de saisir dans chaque objet, dans chaque personne, dans chaque événement le côté excentrique qu'on nomme le merveilleux. Le sixième sens est aussi l'esprit de vision du somnambule, celui qui sait sortir de l'ordinaire de la vie et être sensible à la singularité des êtres et des choses. C'est ce dont sont douées les chauves-souris » d'après le Docteur Spalanzani. *La maison déserte*

Dans ce conte autobiographique, Hoffmann raconte l'histoire extraordinaire d'un étudiant. Theodore est doué de ce sixième sens qui le rend attentif à un regard singulier, à des



Hoffmann bu otobiyografik öyküde bir öğrencinin sıra dışı hikayesini anlatır. Théodore altıncı hissi sayesinde tek bir bakışa, hiç kimsenin fark etmediği şeylere özel bir dikkat verebilmektedir. İlgi çekici ya da sıradanın dışına çıkan bir olay karşısında zihninde meydana gelen bulanıklık onun bakışında görülebilir. Théodore sanat ve bilim kenti Berlin'de yaşar. Görülmesi gereken bütün şeylere bakmaktan ve dükkânlarda ve evlerde önüne çıkan bütün güzellikleri temaşa etmekten büyük zevk alır. Brandenburg limanının yakınlarında bulunan zengin ve işlek bir muhitte harap olmaya yüz tutmuş bir ev onu altüst eder. Pencereleri kapalı bu ev onu büyülemiştir. Her gün garip duygular içinde kendisini evin önünde bulur. Théodore müzmin bir hayalperesttir. Çocukluk arkadaşları onu gerçekliğe döndürmek için uğraşıp dururlar. Çoğunlukla kendisini mistik bir dünyanın içine yerleştirir. Arkadaşları ona "iflah olmaz bir hayalperest" muamelesi yaparlar.

---

choses que personne ne remarque. On peut voir dans son regard le trouble généré dans son esprit par une chose intrigante et sortant du commun. Théodore séjourne à Berlin, ville d'art et de science où il se délecte à la vue de toutes les choses belles à voir et aussi à la contemplation de toutes les richesses affichées dans les boutiques et les maisons. Mais une maison délabrée l'intrigue au milieu de cette rue riche et fréquentée près de la porte de Brandebourg. Cette maison aux fenêtres closes le fascine et il s'y arrête tous les jours, emporté dans des pensées bizarres. Théodore est un rêveur invétéré que ses amis d'enfance avaient pour tâche de ramener à la réalité. Il s'est souvent mystifié lui-même. Ses amis le traitent « d'incurable visionnaire ».

Théodore est irrésistiblement attiré par la maison aux fenêtres murées et il ne peut s'empêcher d'imaginer des choses à son propos et à construire des récits imaginaires autour de son mystère. Il se sent envahi d'images folles qui sortent de cette maison étrange. Le contraste est saisissant entre le reste de la rue, bruyante et colorée et cette façade aveugle et muette qui semble cacher tout l'indicible de la vie. Les autres demeures sont dans le paraitre, tout s'y passe au vu et au su de tous. Mais là, soudain, une zone close apparait au regard, qui est une invite au mystère. Cette topologie est un reflet direct de la topique interne. Tout se passe comme si cette rue de Berlin représentait l'appareil psychique du sujet. La zone déserte étant une métaphore de l'inconscient.

Pencereleri kapalı ev Théodore'u dayanılmaz bir şekilde kendisine çekmektedir. Onunla ilgili hayaller kurmaktan ve onun gizemi etrafında hayali öyküler yaratmaktan kendini alamaz. Bu tuhaf evden çıkan çılgın imgelerin kendisini esir aldığını hisseder. Caddenin gürültülü ve renkli diğer bölümü ile hayatın duyulmayan kısmını içinde saklıyormuş gibi duran bu kör ve sağır görüntü arasında çarpıcı bir zıtlık vardır. Sanki diğer yerler görünüşte kalıyor, olup biten her şey herkes tarafından görülüyor ve biliniyor gibidir. Ama bir anda, bakışa kapalı mekânsal bir bölge belirir; bu, gizeme bir davettir.

Théodore'un eski arkadaşı P Kontu, ona akılcı bir açıklama yapar. Mesele, bitişikteki pastaneyle ilgilidir. Bir gün öğle vakti, gizlenmiş bir pencerenin perdesi oynar. Bir el çıkar ve pencerenin önüne tuhaf biçimli kristal bir şişe koyar. Théodore yaptığı hareket açıkça görülen kadının serçe parmağındaki yüzüğü ve narin kolundaki bileziği dürbünüyle net bir şekilde görmüştür. Théodore öyle sıkıntılı durmaktadır ki caddeden geçen herkes ona bakmakta ya da ona neler olduğunu sormaktadır. O ise kadının, sanki ona bir şey anımsatıyormuş gibi duran kolunun yarattığı şehvetli sahneye baktıkça, başkasının bakışının nesnesi haline gelmekte ve bu yüzden utanç duymaktadır. Biz ise burada gören-görülen ilişkisinin tersine döndüğüne tanıklık ederiz, böylece röntgencinin ve üstbenliğin yargısının vardığı en üst noktanın maskesi bir anda düşmüş olur. Théodore duyularını altüst eden bu gizemli sahnenin akılcı bir açıklamasını yapar. Aşkı mecazi bir şekilde anımsatan

---

Le comte de P, vieil ami de Théodore, lui offre une explication rationnelle c'est la dépendance de la pâtisserie voisine. Un jour, à midi, le rideau d'une fenêtre voilée se met à s'agiter. Une main en sort et pose un flacon de cristal à la forme bizarre devant la fenêtre. Grâce à sa lunette de spectacle, il distingue nettement une bague au petit doigt et un bracelet au bras délicat de la femme invisible qui se livre à cette action démonstrative. Il est si troublé que tout le monde vient le regarder dans la rue. On se demande ce qui lui arrive. Lui, regardant la scène voluptueuse du bras féminin offrant à sa vue un contenant à la forme évocatrice, devient l'objet du regard d'autrui qui le remplit de honte. On assiste à une inversion du rapport voyant-vu qui démasque d'un coup le voyeur et le soumet au jugement surmoïque. Théodore construit alors une explication rationnelle à la scène énigmatique qui vient de bouleverser ses sens. Le bout de scène fantasmatique qui est une évocation métonymique de l'amour se transforme en une triviale scène du quotidien : la femme du confiseur dépose une bouteille d'eau de rose devant la fenêtre.

Théodore apprend du pâtissier les choses étranges qui se déroulent dans la maison de la comtesse de S. Les faits rapportés sont de deux ordres :

> Tout d'abord il existe une rumeur partagée par les gens selon laquelle il y aurait des spectres dans cette maison hantée par un vieux serviteur et son chien noir. Théodore

düşlemsel sahne, önemsiz bir günlük hayat sahnesine dönüşür: Pastanecinin karısı o sırada pencerenin önüne bir gül suyu şişesi koymaktadır.

Théodore pastaneciden S Kontesinin evinde tuhaf şeyler döndüğünü öğrenir. İki tür durum aktarılır:

> İnsanların paylaştığı bir dedikodu: Yaşlı bir hizmetçi ile siyah köpeğinin hayaletlerinin bu evi ziyaret ettiğine inanılır. Théodore böyle bir olaya tanıklık etmese de veya onu somut olarak doğrulamasa da bu inancı paylaşır. Aslında bu gibi söylentiler varsanılar için elverişli olan gizemli bir iklimi besler.
>
> Pastaneci ile babası gecelerce süren "kederli inlemeler" duymuşlardır. Bu aynı zamanda yaşlı bir kadının söylediği bir şarkıdır, hiçbir opera şarkısıyla kıyaslanamayacak kadar tuhaf bir şarkı. Daha mı güzel, daha mı dokunaklı, daha mı duygusal bir şarkıdır bu? Bunların hiçbiri değildir ama sadece şunu söyler: Bu ses farklı bir doğaya sahipti. Açıkça ifade etmese de bu sesin başka bir yerden, tümüyle başka bir gerçeklikten geldiğini düşünmeye başlamıştır.
>
> Pastaneci bunun Fransızca bir şarkı olduğunu söyleyerek daha da kesin konuşur: Bu "hortlaklara layık çılgın şarkı" pastanecide korku ve panik yaratmaktadır. Başka bir işitsel alamet de kendisini belli eden hayaletin (yaşlı kontes S'nin hayaletinin) varlığını onay-

---

se fait écho de cette croyance sans aucun témoignage, ni confirmation concrète. En fait, de tels on-dits entretiennent un climat de mystère favorable aux hallucinations. Ensuite, le pâtissier et son père auraient entendu des « gémissements plaintifs » durant les nuits. C'est aussi le chant d'une vieille dame, chant étrange qui ne saurait se comparer à aucun chant, il est seulement dit que cette voix était d'une nature autre. Sans que cela ne soit dit expressément on est amené à penser à une voix d'ailleurs, une voix venant d'une autre réalité.

Le pâtissier devient plus précis en indiquant qu'il s'agissait d'un chant en français « Folle chanson de revenant » qui engendre l'effroi et la terreur. Une autre manifestation auditive confirme la présence du spectre qui se précise : on entend des soupirs et des rires provenant de l'autre côté du mur.

Enfin, dans la cour intérieure, par le tuyau du poêle on voit sortir une épaisse fumée noire dont l'odeur est « endiablée ». Que mange donc ce serviteur pour que s'en dégage de telles exhalaisons ? Le flou entretient l'ambiance mystérieuse qui se connote désormais de diablerie. Le ressort du fantastique se tourne ici résolument du côté de l'agissement délibéré d'une puissance maléfique repérable et définissable dans le registre de la mythologie chrétienne.

lar. Pastaneci duvarın diğer tarafından gelen iç çekmeleri ve kahkahaları duymaktadır.

İç avluda bulunan soba borusundan "şeytani" kokulu siyah kalın bir duman çıktığını görür. Hizmetçi bu kokuları çıkartan şeyleri mi yemektedir? Belirsizlik artık şeytanilik anlamına gelen gizemli ortamı besler. Fantastik olanın ortaya çıkışı burada belirgin bir biçimde, şeytani bir gücün bilinçli bir şekilde harekete geçmesi yönüne kayar. Bu gücün temelini Hıristiyan mitolojisinde bulmak ve tanımlamak mümkündür.

Yaşlı hizmetçi de aynı yönde betimlenir ve şeytani figürü burada kolayca görmek mümkündür: Hizmetçi yaşlı olmasına rağmen insanüstü bir enerjiye sahiptir ve kendi şeytani niyetlerini hayata geçirir. Ama Hoffmann daha önce, hikayede başka bir yöne kayarak psikopatolojiye gönderme yapar. Yaşlı adam yüzünde "delice bir gülümseme" taşır. Hıristiyan geleneğinden miras alınan bütün hayali betimlemeler sembolik açıdan, öyle değilse bile sıradan olmayan ruhsal yaşam üzerinden yorumlanır. Bu yorum aynanın diğer tarafından, bilincin diğer tarafından kurulur ve örgütlenir. Öykünün devamı da Hoffman'daki fantastik yanın psikopatolojik yönelimini onaylar. Çok keskin bir duyarlılığa sahip olan öğrenci Théodore gerçekliğin saklı boyutlarını okur. Geliştirdiği düşlemin oluşumunu, kendi etrafında topladığı gizemli işa-

---

La description du vieux serviteur va dans le même sens et il est aisé d'y voir une figure démoniaque : malgré sa vieillesse, il montre une énergie qui a quelque chose de surhumain et il évoque dans ses propos Satan. Mais déjà Hoffmann glisse une autre référence dans l'histoire, la référence à la psychopathologie. Le vieil homme affiche « un sourire fou ». Toute l'imagerie satanique héritée de la tradition chrétienne trouve une symbolique sinon une interprétation du côté de la vie psychique non-ordinaire, celle qui se construit et s'organise de l'autre côté du miroir, de l'autre côté de la conscience. La suite du récit confirme l'orientation psychopathologique du fantastique hoffmannien. Théodore l'étudiant à la sensibilité exacerbée, celui qui lit les dimensions cachées de la réalité livre au lecteur la construction fantasmatique qu'il élabore, à partir des indices mystérieux qu'il relève autour de lui. En surajoutant les repères sensoriels que constituent le jeune bras féminin entrevu à travers la fenêtre, la carafe bizarrement taillée, le sublime chant entendu par le pâtissier et qui est associé à présent par lui à une jeune voix.

Tous ces éléments flottants s'associent dans l'esprit fertile de l'étudiant pour donner naissance en premier lieu, à une figure féminine éminemment désirable et idéalisée, puis en second lieu, à une scène fantasmatique impliquant le sujet dans la posture du héros salvateur. Et Hoffmann précise que le passage de l'image au fantasme s'opère comme celui de la figure hallucinatoire de la fabuleuse jeune fille à la construction d'un scénario à

retler üzerinden okuyucuya aktarır. Pencereden görülen genç kadının kolu, tuhaf boyutlara sahip sürahi, pastanecinin duyduğu ve daha sonra genç bir sesin eşlik ettiği (hâlbuki ilk başta aksini iddia etmiştir) ulvî şarkı, duman ve tuhaf koku gibi öğelerden oluşan duyumsal işaretler bunun üstüne eklenir.

Bütün bu yüzergezer öğeler, öğrencinin yaratıcı zihninde yer bulur. Böylece ilk olarak, fazlasıyla arzulanan ve idealize edilen bir kadın figürünü, ikinci olarak da kurtarıcı kahramanın tavrında özneyi ima eden bir düşlem sahnesini meydana getirir. Hoffman imgeden düşleme geçişin bir varsanı figürüne geçiş olarak işlediğini ifade eder (hayal ürünü genç kızdan delice bir hava içeren bir senaryoya geçilir). Genç bakire, yaşlı bir adamın baştan çıkartan sapkın hamlelerine kapılır. Adam onun üzerinde, tek başına kaldıramayacağı etkili büyüler kullanır. Ve Théodore genç kızın olağanüstü dertli bakışında güçlü ve yalvaran bir çağrı yakaladığına inanır. Öyküyle birlikte ortaya dökülen düşlem, despot bir babanın ensest arzusuna maruz kalan bir kızı kurtarmak için yardıma çağrılan genç aşığın düşlemidir. Tam olarak geliştirilemeyen bu düşlem hem hayranlık hem de zulmedici nitelikte bir hortlak biçimi altında kahramanda vücut bulur.

Théodore, şeytani yaşlı hizmetçinin uğursuz etkisinden kurtulmak için kendisinin yolunu gözleyen kederli bir kadının hayaliyle doludur. Penceredeki "göksel yaratığı" fark eder. Kadın her şeyiyle görüntünün imgesini doğrulamaktadır. Kol ve yüzüğün parladığı parmak, bir yüz ve bir kimlik bul-

---

allure délirante. La jeune vierge est aux prises avec les manœuvres séductrices perverses d'un vieillard qui use sur elle de charmes magiques dont elle ne peut se déprendre seule. Et Théodore croit lire dans le regard merveilleusement troublant de la jeune fille un appel puissant et suppliant. Le fantasme déployé à travers le conte est celui du jeune amant appelé au secours pour venir délivrer une fille aux prises avec le désir incestueux d'un père tyrannique. Ce fantasme qui ne peut s'élaborer prend corps chez le héros sous la forme d'une hantise de nature à la fois fascinatoire et persécutoire.

Théodore est habité par la vision de la jeune femme en détresse qui n'attend que sa venue pour échapper à l'emprise maléfique du vieux serviteur démoniaque. Il découvre à la fenêtre la « céleste créature ».Elle est là toute entière qui vient confirmer l'image de la vision. Le bras et la main à la bague qui brille ont trouvé un visage et une identité. La femme à la beauté idéale, issue tout droit de l'imaginaire de l'étudiant trouve sa projection parfaite devant le voile levé de l'ouverture du désir. L'image rêvée, tant attendue prend enfin corps pour Théodore, mais elle reste encore inatteignable et lointaine.

On peut distinguer trois temps dans l'installation et la projection hallucination et dans sa fixation comme hantise venant occuper et obscurcir le champ de la conscience et induire chez le sujet une véritable dépendance de nature passionnelle à un objet fictif totalement engendré par l'imaginaire.

muştur. Kadının, doğrudan öğrencinin hayal gücünden kaynaklanan ideal bir güzelliği vardır, arzunun açılmasıyla örtünün kalkması karşısında mükemmel yansımasını bulmuştur. Uzun süre beklenen hayalî imge sonunda Théodore için vücut bulur, ama yine de hala ulaşılamaz ve çok uzaklardadır.

Kurguda, hortlağın bilinç alanını kaplamak, karartmak ve öznenin tamamen hayal gücü tarafından yaratılan kurmaca bir nesneye tam anlamıyla tutkulu bir bağımlılık geliştirmesine yol açmak üzere gelip yerleşmesinde, varsanının yansıtılmasında ve onun sabitlenmesinde üç zaman saptanabilir.

İlk zaman, üst camdaki yansımanın göz kamaştıran parlaklığıyla başlar. Pencerenin önüne vazoyu bırakan elin ilk imgesiyle birlikte çağrışım hareket geçer. Şimdi kişi jestle ilişkilendirilmiştir ve duygusal temas tam oradadır. "Karşımdaki görüntü koluna yaslanmış, bana kederli bir şekilde bakıyordu".

Théodore bu yeni görüntüden tümüyle büyülenmiştir, ama yoldan gelip geçenlerin ortasında daha fazla kalamaz. Keyfini tam olarak yaşayabilmek için yalnız kalmaya ve evin karşısındaki bir bankta oturmaya ihtiyacı vardır. Ama bank ters döndüğü için düşüncelerindeki kadına bakmaya devam etmek için arkasına dönmek zorunda kalır. Bununla birlikte kadını ilk gördüğünden bu yana onun hali tavrı çok değişmiştir. "Bakışları bana belirsizmiş gibi geldi. Sanki benden yana bakmıyor gibiydi. Gözlerinde boş bir şeyler vardı" (*agy*). Ve böylece arzu nesnesinin gerçekten var olduğu konusunda kuşkulan-

---

C'est tout d'abord l'éclat brillant d'un reflet sur la vitre du haut qui active l'association avec la première image de la main déposant le flacon devant la fenêtre. Maintenant, la personne est associée au geste et la touche affective est bien présente. « La figure d'une vision me regarde douloureusement, appuyée sur son bras.»

Théodore est totalement fasciné par cette nouvelle apparition, mais il ne peut rester là au milieu des passants. Pour savourer pleinement son plaisir, il a besoin de s'isoler et va s'assoir sur un banc en face de la maison. Mais, comme le banc est inversé, il lui faut se retourner pour continuer à contempler la dame de ses pensées. C'est bien elle pourtant mais son attitude a déjà changé depuis le moment où il l'a entrevue. « Son regard parait incertain. Il me semble qu'elle ne regarde pas de mon côté. Ses yeux ont quelque chose de vide. » Et alors le doute s'installe, quant à l'existence réelle de l'objet du désir. Si le bras ne bougeait, cette figure de femme sublime pourrait n'être en réalité qu'un simple tableau. La raison penche du côté de l'image peinte mais le désir anime le bras de la belle et la campe dans une attitude d'imploration. Elle est réelle et elle a besoin de lui pour la délivrer d'un être hideux qui l'accable. La troisième et dernière étape est la fixation. Un brocanteur ambulant vend à Théodore un petit miroir qui lui permet de voir la maison mystérieuse sans avoir besoin de se retourner. La figure désirée est présente là, circonscrite dans l'ovale du miroir et il ne peut plus s'en détacher. Il est

maya başlar. Eğer kolu kımıldamıyorsa, o zaman belki de bu kadın figürü aslında bir tablodan başka bir şey değildir. Akıl meseleye başka bir açıdan bakıp imgeyi resim olarak görme eğilimindedir, ama arzu yalvaran bir tavır içinde kolu ve şişeyi oynatır. Kadın gerçektir ve kendisine musallat olan iğrenç bir varlıktan kurtulmak için ona ihtiyacı vardır. Üçüncü ve son aşama sabitlenmedir. Bir seyyar satıcı Théodore'a küçük bir ayna satar. Bu ayna sayesinde arkasına dönmesine gerek kalmadan gizemli evi görebilmektedir. Arzulanan figür tam orada mevcuttur, aynanın oval kısmındaki çemberin içindedir ve artık ondan kopamaz. Artık baş etmesinin mümkün olmadığı bir tür hipnotik büyülenmenin etkisi altındadır.

Fantastik öykünün hikâyeye şeytani bir renk katmasının ötesinde Hoffmann kendi döneminin uyurgezerlik ve hipnoz yöntemi araştırmalarına gönderme yapar. Hortlağın mevcut durumda sabitlenmesi, çocukluğun travmatik imagoları üzerinden işler.

Sevilen kişinin yalvaran ve gizemli bakışının yerini bir başka bakış, çocuğun babasının ebeveyn odasındaki büyük aynadaki kararlı ve korkutucu bakışı alır. Théodore bir anda, iğdiş edici babanın bu çarpıcı bakışını tekrar görür ve ona travmatik bir sahneyi anımsatan bu aynayı fırlatmaya kalkar. Rakibi olarak gördüğü baba figürüyle yüzleşmeye cesaret eden Théodore kendisini bir kez daha aynadaki korkunç yüzle karşı karşıya bulur. Ama böylece reddetme hareketini hakimiyet hareketine dönüştürecek olan tuhaf bir

---

sous le charme d'une fascination de type hypnotique dont il n'est plus possible de se dépendre.

Au-delà des canons du conte fantastique qui donnent une coloration diabolique à l'histoire, Hoffmann se réfère aux recherches de son époque sur le somnambulisme et la méthode hypnotique. L'ancrage de la hantise actuelle s'opère sur les imagos traumatiques de l'enfance.

Le regard de l'aimée, implorant et mystérieux vient prendre la place d'un autre regard, inflexible et terrifiant, celui du père de l'enfance dans le grand miroir de la chambre parentale. Théodore revoit soudain ces yeux foudroyants du père castrateur et il est tenté de jeter ce miroir qui lui rappelle la scène traumatique. Lui qui avait osé se confronter en rival à la figure paternelle, se retrouve à nouveau pris de terreur face au miroir. Mais alors un phénomène étrange se produit qui inverse le mouvement de rejet en mouvement d'emprise. « Tout à coup deux yeux célestes se tournèrent de mon côté. Leur regard était dirigé vers le mien et pénétrait jusqu'au fond de mon être. J'étais plongé dans une mer de délices ! »

La substitution des yeux compatissants de la mère aux yeux annihilant du père permet le retournement affectif et l'ancrage pulsionnel inconscient. Hoffmann illustre au mieux le mécanisme hypnotique qui induit l'attachement passionnel qui se nourrit du regard œdipien. L'étudiant est tombé sous le charme du miroir et des yeux de la « charmante fille »

görüngü ortaya çıkar. "Bu dünyadan olmayan iki göz bir anda bana döndü. Bakışını benim bakışıma doğru yöneltti ve varlığımın en kuytu köşelerine kadar girdi. Tatlı bir denize girmiş gibi oldum!"

Annenin şefkat dolu gözlerinin yerini alan babanın yıkıcı gözleri, duygusal geri dönüşü ve bilinçdışındaki dürtüsel sabitlenmeyi sağlar. Hoffmann Oidipus nitelikli bakıştan beslenen tutkusal bağlılığı tetikleyen hipnotik mekanizmayı çok iyi betimler. Öğrenci, aynanın ve "çekici kızın" (s. 91) orada öylece sabit kalan bakışlarının etkisi altına girer. Ayna artık, nesneyi yansıtmaz. Aktarmayla birlikte nesnenin kendisi haline gelir. Borges "Zahir"de bu temayı alıp daha da derinleştirir. Yas anlarını kullanarak çaktırmadan ve hızlı bir şekilde çalışır. Kayıp aşk nesnesinin yerini değiştirir, onu mecazi bir yeniden üretim olan ve yakasını bırakmayan zorlantılı bir saplantıyla kendisini gerçekleştiren somut ve maddi bir nesneye taşır. Yeni tutku nesnesi, deliliğe kadar götürdüğü özneyi artık rahat bırakmaz.

İyiliksever bir yaşlı adam, öğrencinin "şaşkın bakışlarına" yatıştırıcı bir bakışla karşılık verir ve ona gerçekliğin berrak bir kavranışını göstermeye çalışır. Öğrenci, arzusunun ateşiyle yoldan çıkmıştır. Hareket eden kollar ve bacaklar aslında, pencerenin önündeki eski portrenin tozunu alan yaşlı uşağın kolu bacağıdır. Théodore optik bir yanılsamanın kurbanı olmuştur. Yaşlı adam, Théodore'dan "kendi gözlerine değil, onun gözlerine inanmasını" ister, yoksa kendi gözleri, ona yapay imgeleri allayıp pullayıp sunan arzunun ağına

---

qui y sont demeurés comme une empreinte indélébile. Le miroir ne réfléchit plus l'objet, il est devenu, par translation, l'objet lui-même. Borges reprendra ce thème en l'approfondissant dans le *Zahir*. Il s'opère de manière subreptice et soudaine, dans les moments de deuil, un déplacement radical de l'objet d'amour perdu, sur un objet matériel concret qui en est la reproduction métonymique et sur lequel se réalise une fixation compulsive obsédante. Le nouvel objet de passion ne lâche plus le sujet qui lui est soumis jusqu'à la folie.

Un vieillard bienveillant vient porter un regard apaisé sur « le regard égaré » de l'étudiant et tenter de le ramener à une appréhension lucide de la réalité. L'étudiant a été abusé par la fièvre de son désir. Les bras et les mains qui bougeaient étaient en réalité ceux du vieux serviteur de la maison qui époussetait le vieux portrait de la comtesse de S, devant la fenêtre. Théodore n'aurait été que le jouet d'une illusion d'optique. Le vieillard le conjure de « croire en ses yeux plutôt que dans les siens qui se laissent prendre aux filets du désir qui nous font miroiter des images factices ». Les derniers mots du vieillard thérapeute tentent de prévenir la folie du jeune homme « Gardez-vous des miroirs qui mentent si bien.»

Le conseil porte et Théodore tâche d'oublier la funeste maison. Il se met à écrire et à sortir avec ses amis. L'écriture est le recours sublimatoire dont use Hoffmann lui-même pour traiter ses propres angoisses et obsessions. Théodore est le narrateur décalé

kapılacaktır. Şifa dağıtan yaşlı adam son sözleriyle genç adamı deliliğe karşı uyarmaya çalışır: "Bu kadar iyi yalan söyleyen aynalara karşı dikkatli olun".

Tavsiye işe yarar ve Théodore o uğursuz evi unutmaya karar verir. Yazmaya ve arkadaşlarıyla birlikte dışarı çıkmaya başlar. Hoffmann'ın kendisi de kaygılarını ve takıntılarını ele almak için çare olarak yüceltmeye başvurarak yazıyı kullanmıştır. Théodore kendisini fantastik çalışma tarzına götürmüş olan ruhsal yoldan sapmış bir anlatıcıdır. Yazmak geri çekilme için gereken analitik mesafeyi sağlar, bir bakıma koruyucu baba figürünün varlığıyla ilişki kurar.

Théodore yazma çalışması ve arkadaşları sayesinde hortlaktan yavaş yavaş kurtulmaya başlar. Bununla birlikte gece gördüğü rüyalarda, pencereden görünce çok sevdiği imge tekrar gündeme gelir. Bu tıpkı bir elektrik şoku gibidir, onu sarsar ve ürpertir, uyandığında bile aklında hala yalnızca bu ölümcül görüntünün düşüncesi vardır. Aynanın yıkıcı etkilerinden korunmak için onu ev işlerindeki kullanımıyla sınırlı ve tamamen işlevsel bir şekilde kullanır: Kravatını onun yardımıyla düzeltir. Ama daha iyi görebilmek için camın parlak yüzeyine hohlayınca bir anda karşısında genç kızın müthiş bir imgesi belirir. Ama bakış hala aynı şekilde ona yalvarır gibi gelmektedir. Aynadaki buharın dağılmasıyla birlikte imge de yok olur. Aynı hareketi tekrar yapar ama hiçbir şey olmaz. Eksiklik öyle yakıcı bir hale gelir ki bütün dikkatini, bütün ilgisini bu konuya verir, ancak idealleştirilen nes-

---

du cheminement psychique qui l'a amené à l'élaboration fantastique. Ecrire fournit la distanciation analytique nécessaire à la déprise, en lien semble-t-il avec la présence d'une figure paternelle tutélaire.

Théodore se remet peu à peu de sa hantise grâce au travail d'écriture et à la fréquentation de ses semblables. Cependant, il est assailli, la nuit, par quelques songes qui réactualisent l'image adorée entrevu au travers de la fenêtre. C'est comme un choc électrique qui le frappe et le fait tressaillir, même éveillé, à la seule pensée de la vision fatale. Et pour se prémunir des effets dévastateurs du miroir, il l'affecte à son usage domestique particulier et purement fonctionnel : l'aider à ajuster au mieux sa cravate. Mais, afin de mieux y voir, il souffle son haleine sur la surface polie de la glace qui lui renvoie alors la superbe image de la jeune fille, mais dont le regard reste toujours aussi suppliant à son égard. Mais sitôt dissipé la vapeur sur le miroir, l'image disparait. Il a beau renouveler la manœuvre, rien n'y fait. Et le manque devient si cruel qu'il consacre toute son attention, puis peu à peu toute son activité à des tentatives infructueuses pour faire revenir l'image de l'objet idéalisé. Cette fois plus de répit, l'addiction est parvenue à son comble et plus aucun objet de substitution ne parvient à calmer le sujet épris au sens fort du terme. Il lui faut à tout prix sa drogue et aucune aide, aucune action vicariante n'a de prise sur lui.

Théodore s'agite se démène comme un fou, passe des heures devant le miroir

nenin imgesini geri getirmek için verilen bütün çabalar sonuçsuz kalır. Bu defa daha uzun bir süre geçer ve bağımlılık hat safhaya ulaşır. Hiçbir ikame nesnesi, terimin güçlü anlamında kara sevdaya yakalanan özneyi sakinleştiremez. Ne pahasına olursa olsun uyuşturucusunu alması gereklidir, hiçbir yardım, ikame etmek için yaptığı hiçbir eylem derdine deva olmaz.

Théodore kendinden geçip delicesine hareketler yapmaya başlar. Aynanın önünde tek başına saatler geçirir ve o güzel yüz aynada belirinceye kadar aynaya hohlar. Son gücünü de tükettikten sonra duyarsız bir ruh halinin içine düşer. Bir süre sonra aşırı arzusunun nesnesini yeniden ortaya çıkartmayı başarır, bundan çılgınca bir zevk alır ve arzu döngüsü yeniden başlar. Hoffmann burada, başkalıkla her türlü ilişkiyi dışlayan oto-erotik bir devrenin bütün sancılı yönlerini betimler. Théodore yanılsamalı nesneyi kendi kendine diriltir ve kendisine yetmeyi başarır. Sonu gelmeyen bu narsisist oyunda güçten kuvvetten düşer. Onun böyle çöktüğünü gören arkadaşları endişelenirler ve onu, her türlü ilişki biçiminden kopartarak ona yalnızca zarar veren bu kendilik merkezli ölümcül spiralden çıkartmak için uğraşırlar.

Théodore, Reil'in[1] zihinsel sapmalarla ilgili çalışmasını okuduğu için durumunun farkındadır. Tamamen deliliğe sürüklenmekten korktuğu için bir

1 Alman psikiyatr Johann Christian Reil kastediliyor olsa gerek. İlgili eser muhtemelen *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*'dır [Zihinsel Aksaklıklarda Ruhsal bir Tedavi Yönteminin Kullanımı Üzerine Rapsodiler] (ç.n).

---

abandonnée et souffle sur le miroir jusqu'à ce que le beau visage réapparaisse. Il y épuise ses dernières forces, sombre dans l'apathie puis réussit à faire réapparaitre l'objet de sa convoitise, en jouit éperdument et le cycle du désir recommence. Hoffmann décrit là tous les affres d'un circuit auto-érotique excluant tout rapport à l'altérité. Théodore réactive lui-même la présence de l'objet illusoire et demeure dans l'autosuffisance. Il s'étiole à ce jeu narcissique sans fin. Face à son dépérissement ses amis s'inquiètent et cherchent à le faire sortir de cette spirale mortifère auto-centrée qui ne peut être que destructrice car coupée de tout lien relationnel.

Théodore prend conscience de son état grâce à la lecture du traité de REIL sur les aberrations mentales. Craignant de sombrer totalement dans la folie, il décide d'aller consulter le psychiatre K. Borges, pour se défaire de l'emprise de Zahir, ira lui aussi consulter. Qu'il ait ou non lu le conte d'Hoffmann importe peu, puisqu'il reconnait lui-même que son histoire est de nature autobiographique et qu'il l'a conçu à la suite de la mort d'une femme follement aimée. Seul le truchement littéraire de sa hantise a réussi à en venir à bout. La similitude avec Hoffmann est troublante et confirme, s'il était besoin, l'origine identificatoire de l'étudiant Théodore. Hoffmann reconstruit, analyse et traite les parts de lui projetées à travers le miroir du héros fantastique. Mais là, plus que dans d'autres contes, les éléments de réalité sont présents et à peine décalés. Hoffmann a connu dans sa vie un

psikiyatra danışmaya karar verir. Borges de "Zahir"in etkisinden kurtulmak için bir psikiyatra gitmiştir. Bu arada Borges'in, Hoffman'ın öyküsünü okuyup okumadığının pek bir önemi yoktur. Çünkü hikâyesinin otobiyografik bir yapıda olduğunu ve delicesine sevdiği kadının ölümünden sonra onu tasarladığını kendisi de kabul eder. Tek fark Borges'in, hortlağı edebi aracı olarak sonuna kadar götürmesidir. Hoffman'la rahatsız edici bir benzerlik vardır ve icabında öğrenci Théodore'un özdeşleşmenin kökeni olarak kullanıldığını gösterir. Hoffmann kendi hayatından parçaları fantastik kahramanın aynası üzerinden yansıtarak yeniden oluşturur, çözümler ve işler. Ama burada diğer öykülerden farklı olarak gerçeklik öğeleri mevcuttur ve bunlar pek az değiştirilmiştir. Hoffmann kendi hayatında Théodore'unkine benzer bir dönem yaşamıştır. Müzik dersleri verdiği Julia'ya delicesine aşık olmuş ve genç kızın, ailesi tarafından bir burjuvayla evlendirilmesinden sonra tuhaf davranışlar sergilemeye başlamıştır. *Issız Ev*'i yazmak, onun için kendi hortlağından kurtulmasının bir yolu olmuştur.

Théodore zihinsel hastalıklar uzmanı doktor K'yı görmeye gider. Doktor K Théodore'u teskin eder ve delilik riskini ortadan kaldırır. Ama Hoffman uzmanın şaşkınlığını vurgulayan küçük açıklamalarla öyküyü kesintiye uğratmak için çok uğraşır: Sanki aynadaki saplanma durumunda onun uzmanlığını aşan bir şeyler vardır. Uyurgezerlik teorisi de benzer durumları vurgular; mevcut durumda belki de doğal boyutların ötesine geçen birtakım

épisode semblable à celui de Théodore. Il est tombé amoureux fou de Julia à qui il donnait des cours de musique et il s'est livré à des actes excentriques lorsque la famille de la jeune fille l'a marié avec un bourgeois de la ville. L'écriture de *La maison deserte* est pour lui un mode résolutoire de sa propre hantise.

Théodore consulte le docteur K, le grand spécialiste des maladies mentales. Ce dernier rassure le jeune homme, en rejetant le risque de folie. Mais Hoffmann s'ingénie à ponctuer le récit de petites remarques qui soulignent la perplexité du spécialiste : comme si le cas de la fixation au miroir avait quelque chose qui dépassait ses compétences. La théorie du somnambulisme rend compte de situations semblables, mais, dans la situation présente, se manifestent peut-être des forces qui échappent aux dimensions naturelles. Magnétisme oui, mais surement aussi quelques puissances encore inconnues que le commun nomme démoniques. Au-delà de la réalité psychique inconsciente qui explique la présence de la hantise, force est de constater l'existence de faits relevant d'une causalité supra-naturelle. Le ressort du fantastique est là, qui repousse la limite du rationnel et invente les preuves de la présence réelle des êtres angoissants qui peuplent l'imaginaire. Le lecteur éprouve soudain l'effroi lorsque lui est administré la preuve que le héros n'est pas psychotique et qu'il a été réellement victime du pouvoir maléfique d'êtres issus d'une autre dimension de la réalité. La terreur passe, en quelque sorte, de l'auteur au lecteur, par l'intermédiaire des

güçler açığa çıkıyordur. Manyetizma olabilir ama ekseriyetin şeytani olarak adlandırdığı hala bilinmeyen birtakım güçler de vardır elbette. Hortlağın varlığını açıklayan bilinçdışı ruhsal gerçekliğin ötesinde, doğaüstü bir nedenselliği ortaya koyan olguların varlığını saptamak zorunludur. Fantastik olan ayan beyan oradadır, akılsal olanın sınırlarını zorlar ve hayal gücünde cirit atan kaygı verici varlıkların gerçek varlığı için kanıtlar icat eder. Okuyucu, kahramanın psikotik olmadığının ve gerçekten de başka bir gerçeklik boyutundan gelen varlıkların şeytani gücünün kurbanı olduğunun tescil edilmesiyle birlikte bir anda büyük bir korku deneyimi yaşar. Panik öykünün karakterleri aracılığıyla bir şekilde yazardan okuyucuya geçer ve böylece fantastik anlatıya uygun kaygı bu şekilde işlenmiş olur. Hiçbir gerçek neden olmadan beslenen ve artan kaygı, her somut şeyden doğan tuhaflık duygusu üzerinden dağılır. Bu tam da bu gizemli kaygının kendine özgü varlığıyla öyküye derinlemesine nüfuz etmesiyle gerçekleşir. Öykünün devamında buna bir de açık bir örnekleme eklenir ve fantastik yazının şizo-paranoid kaygılardan çıkan ne kadar yüceltici bir süreç olduğuna ışık tutulur.

Doktor K'nın koyduğu teşhis, yapısı tam olarak açıklanmayan bir tehdidin gerçek varlığını kabul etmekle birlikte teskin edicidir: "Ruhunuzun beklenmedik bir şekilde saldırıya uğradığına hiç kuşku yok. Ama kötü durumda olduğunuzu bilirseniz, kendinizi savunmanız için gereken araçları da sağlayabilirsiniz" Mucizevi deva çok basitçe, Théodore'un sabit fikir hastalığın-

---

personnages du conte, ainsi s'opère le traitement de l'angoisse propre au récit fantastique. L'angoisse qui se nourrit et s'accroit de n'avoir aucune cause réelle se dissout au travers du sentiment d'étrangeté qui nait de toute chose concrète, à partir du moment où l'on se laisse imprégné en profondeur par l'énigme de son existence singulière. La suite du conte en apporte une illustration manifeste et met en lumière combien l'écriture fantastique est un processus sublimatoire des angoisses schizo-paranoïdes.

Le diagnostic du docteur K est rassurant, bien qu'il connaisse la présence réelle d'une menace dont la nature n'est pas précisée : « Il n'est pas douteux que votre esprit ne soit attaqué d'une manière inouïe, mais la connaissance même de votre mal vous fournit les moyens de vous en défendre.» Le remède miracle consiste tout simplement à éloigner le malade de son idée fixe et à compter sur sa participation active au traitement. La suggestion du médecin trouve un appui dans l'autosuggestion du malade. Mais le docteur K ne se contente pas de bonnes paroles, il propose une méthode de détachement de l'image obsédante. En imposant sa main sur le dos du jeune homme pendant l'apparition du visage de la femme sur le miroir, le docteur K mise sur un détournement transférentiel de l'investissement libidinal du patient. Mais la présence énigmatique résiste aux agissements thérapeutiques. Le médecin éprouve une terreur non feinte à voir lui aussi l'image dans le miroir. Il avoue que cela le dépasse et qu'il y a quelque chose de mystérieux. Il garde le miroir et l'enferme

dan kurtulması ve tedavi sürecine etkin bir katılım göstermesidir. Doktorun önerisi, hastanın kendi kendini telkininde de bir karşılık bulur. Ama doktor K güzel laflarla yetinmez, onu takıntılı nesneden ayırmak için bir yöntem önerir. Kadının yüzü aynada belirdiği sırada elini genç adamın sırtına koyan doktor K hastanın libidinal yatırımının yönünü değiştirerek onu başka bir yere aktarır. Ama gizemli varlık, tedavi çabalarına direnir. Aynadaki imgeyi kendisi de görünce, doktor korkuyu samimi bir şekilde deneyimler. Durumun kendisini aştığını ve gizemli bir şeyler olduğunu kabul eder. Aynayı alır ve bürosuna kapatır. Théodore'a verdiği güven sayesinde onun kendisini toparlamasını bekler.

Doktor K Théodore'un şeytanlarını kovmaya ve onun yaşam gücünü kemiren büyüden onu azat etmeye çalışır. Hikayenin sonunda aynadaki görüntüyü, hem de bir dehşet duygusu içinde kendisinin de deneyimlediğini itiraf eder. Aslında bu da takıntılı imgenin öğrencinin sorunlu imgeleminin basit bir ürünü olmadığını, bir büyünün gerçek bir etkisi olduğunu kanıtlar. Hoffmann manyetizmanın gündemde olduğu bir dönemde yaşamıştır. Kendisi de öykülerinde, özellikle de manyetizma uygulayıcısı öyküsünde bu alandan fazlasıyla esinlenir. Bu tür bir bilgi, fantastik hayal gücünün üstündeki mistik örtüleri büyük ölçüde kaldırıyor olsa da, onun bağlı olduğu duygusal yoğunluğu hiçbir şekilde öldürmez. Tam aksine, hipnoz pratiklerine yapılan her gönderme anımsanan durumların tekinsizlik boyutunu güçlendirir. Anlatılan tuhaf

---

dans son bureau. Il escompte en attendant que Théodore se ressaisisse en s'étayant sur la confiance qu'il lui porte.

Le docteur K cherche à exorciser Théodore et à le libérer du charme qui est en train de miner ses forces vitales. Il avoue, à la fin de l'histoire, avoir partagé la vision dans le miroir, non sans un sentiment de terreur. En effet la preuve est faite que l'image obsédante n'était pas le simple produit de l'imagination troublée de l'étudiant, mais qu'elle était l'effet réel d'un sortilège. Hoffmann était au fait de la science magnétique de son temps et il s'en inspire beaucoup dans ses contes et notamment dans le magnétiseur. Si ce type de connaissance démystifie en grande partie l'imagerie fantastique, il ne tue en rien le ressort émotionnel qui le sous-tend. Au contraire, chaque référence aux pratiques hypnotiques renforce la dimension d'inquiétante étrangeté des situations évoquées. Si le phénomène bizarre qui est relaté résiste- comme le miroir magique- à tous les traitements entrepris pour le faire céder et qu'il en vient même à contaminer le thérapeute, l'inquiétude et l'effroi s'en trouvent décuplés dans l'esprit du lecteur.

Au-delà du savoir scientifique, le mystère demeure tant que la maison- le lieu du mystère- n'a pas été exploré. La source du sortilège est au sein de ce lieu fermé qui représente l'espace inconscient où a pris corps le fantasme organisateur qui commande la vision passionnelle. Le mal persiste mais s'attenu peu à peu. Théodore va mieux, mais

görüngünün –örneğin sihirli aynanın– ona boyun eğdirmek için gösterilen bütün çabalara direnmesi ve hatta kendisini terapiste de bulaştırmasıyla, okuyucunun zihnindeki endişe ve korku da inanılmaz bir şekilde artar.

Gizem bilimsel bilginin ötesinde öylece durmaktadır, öyle ki bu gizemin yeri olan ev daha keşfedilmemiştir bile. Tutkusal görüntüyü yöneten düzenleyici düşlemin vücut bulduğu bilinçdışını temsil eden bu kapalı yerin ortasında büyücülüğün kaynağı bulunmaktadır. Rahatsızlık devam etse de Théodore'un durumu iyiye gider. Ama zaman zaman bir görüntüye yakalandığı olur ve bazen kendisini felç eden bazen de dünyadan elini eteğini çekmesine neden olan bir şoka tutulur. Manyetizmayla ilgili son bulgular Théodore'un durumuyla ortaya çıkan soruna bir çözüm sunabilecek midir? Ve Hoffmann Kluge, Schubert ve Bartels'in çalışmalarını alıntılar. Bu yazarlar, manyetizma uygulayan kişinin hasta üzerinde uzaktan etki yaratabildiğini kanıtlamışlardır. Böylece büyüyle ve hayaletlerle ilgili her şey, kötücül ruhlara ya da gizli güçlere başvurmadan açıklanır hale gelir. Manyetizmanın etkileri, bilinmeyen bir dünyanın gizemlerini açığa çıkartmak için yeterli kanıtlar sunar. Somut bir örnek manyetizma açıklamasını gerekçelendirecektir. Uzaktan beddua etmek, şiddet içeren bir eylem doğurabilir ya da hatta büyüye maruz kalan kişi hayatını kaybedebilir. Büyük Ordu albayı Berlin'de tam öldüğü sırada terk edilmiş karısının da Piza'da onun portresini öperken hayata veda etmesi böylece açıklanmış olur. Bu hikayeyi duyan Théodore'un

---

il est saisi de temps à autres par une vision et il est frappé d'un choc qui le paralyse et le contraint à son isolement temporaire. Les dernières découvertes sur le magnétisme ne vont-elles pas apporter la solution au problème posé par le cas Théodore ? Et Hoffmann de citer les travaux de Kluge, de Schubert et de Bartels. Ces auteurs ont notamment mis en évidence l'action à distance du magnétiseur sur le patient. Ainsi peuvent s'expliquer tous les envoutements et les enchantements, sans avoir besoin d'invoquer les esprits malins ou des forces occultes. Les effets du magnétisme sont des raisons suffisante qui permettent de percer à jour les mystères de l'occulte. Un exemple concret vient légitimer l'explication par le magnétisme. Une imprécation à distance peut générer une action violente ou, pourquoi pas, la mort, sur la personne ayant subi le charme. Ainsi ce colonel de la Grande Armée qui meurt à Berlin, au même moment où la femme délaissée meurt à Pise, en embrassant son portrait. En entendant cette histoire, le déclic se fait dans l'esprit de Théodore. S'il ne vient pas au secours de celle qui l'implore du regard dans le miroir, il risque de connaitre le même sort que le colonel. La belle qui l'a hypnotisé du haut de la fenêtre possède son âme et agit sur lui à distance. Finis les soupirs et les lamentations, il est temps pour Théodore de passer à l'action.

Théodore veut faire cesser l'enchantement amoureux dont il est victime. Il se précipite vers la maison abandonnée dont il force la porte. La femme du miroir, celle dont les yeux

zihninde bir şeyler harekete geçer. Eğer aynadaki yalvaran bakışın imdadına koşmazsa, onun da sonu albayınki gibi olacaktır. Yukarıdaki pencereden onu hipnotize eden güzel kadın, onun ruhunu ele geçirmiştir ve onu uzaktan kontrol etmektedir. Théodore için artık ağlayıp sızlama devri kapanmıştır, şimdi eyleme geçme zamanıdır.

Théodore kurbanı olduğu aşk büyüsüne bir son vermek ister. Apar topar terk edilmiş eve gider, kapıyı zorlar. Gözleriyle onu çılgına çeviren aynadaki kadın, içeride bir yerde olsa gerektir. Kadını bulur, ancak kadın takındığı tuhaf yaşlılık maskesiyle komik görünmektedir. Bu kapalı ve sararmış yüzün arkasında onu büyülemeye devam eden parıltılı bir imge saklıdır. Korkunç büyücünün aşk dolu ayartmalarına karşılık yerinden kımıldayamaz. Yaşlı kahya kırbacıyla yetişmese kadın kucaklamalarıyla onun soluğunu kesecektir. Bu ölümcül baştan çıkarılma sahnesini nasıl anlamak gerekir?

Korkunç hayalet gerçekten de vardır. Théodore bu hayaletin aslında, babası tarafından bu köhne duvarlar arasına kapatılmış S Kontesi Angélique olduğunu öğrenir. Théodore delirmekten korkar. Gerçekte, onu büyüleyen şey onu deliye döndürmüştür. Bu, Angélique'in yaptığı büyünün yayıldığını ya da onun çok güçlü olduğunu mu gösterir? Her ne olursa olsun, Théodore bu konunun inzivaya çekilmiş yaşlı kontesin ölümüyle bir ilgisi olduğuna inanır. Hoffman bütün bir soykütüğü bu şeytani figür üzerinden kurma gereği hisseder.

---

l'affolent doit se trouver quelque part à l'intérieur. Il la découvre effectivement, mais elle est affublée du curieux masque de la vieillesse. Derrière ce visage ridé et jauni se cache l'image radieuse qui continue de le fasciner. Il reste paralysé face aux avances amoureuses de l'horrible sorcière. Sans l'arrivée du vieil intendant et de son fouet, elle l'aurait étouffé dans ses embrassements. Comment comprendre cette scène morbide de séduction ?

L'horrible spectre existe bel et bien, Théodore apprend qu'il s'agit d'Angélique, la comtesse de S, enfermée dans ces vieux murs par son père. Théodore a peur de devenir fou, alors qu'en réalité c'est celle qui l'a envouté qui est frappé de folie. Phénomène de contagion ou puissance du charme utilisé par Angélique ? Quoiqu'il en soit, Théodore ne s'en remettra qu'à la mort de la veille comtesse séquestrée. Hoffmann a besoin de construire toute une généalogie pour se déprendre de cette figure démonique.

La complexité de l'histoire ne s'éclaire qu'en se référant à la vie même de Hoffmann. Abandonné par son père, soumis à une mère aux traits morbides évidents, l'enfant, puis l'adolescent a été très marqué affectivement par les évènements traumatiques qu'il traverse. Le portrait de la belle et jeune Angélique qu'il entrevoit à la fenêtre pourrait être celui de sa mère avant qu'elle ne sombre dans la maladie mentale. Et Théodore reste toujours attaché à cette image idyllique, malgré la dégradation progressive de l'image maternelle.

Hikâyenin karmaşıklığı, ancak Hoffmann'ın kendi hayatı ele alındığında aydınlatılabilir. Çocukken babası tarafından terk edilen, açıkça marazi özelliklere sahip bir anneyle kalan Hoffman ergenlik döneminde geçirdiği travmatik olaylardan duygusal olarak çok etkilenir. Pencereden gördüğü genç ve güzel Angélique'in portresi, annesinin akıl hastalığına yakalanmadan önceki portresi olabilir. Ve Théodore anne imgesi gittikçe aşındığında bile bu huzurlu imgeye her zaman bağlı kalmıştır.

Hoffmann fantastik öyküler yazarak kendi zorlu ruhsal evriminin farklı aşamalarını ayrıntılı bir şekilde ifade eder. Kendi aile dünyasındaki yıkımların acılı anılarını, terk edilmiş eski bir eve yansıtır. Fantastik tarz, hayal gücünün istediği gibi başıboş gezinmesine izin verir. Bu gezinme, travmatik bellek izleriyle mevcut izlenimler arasında ayarlama yapmak için gereklidir. Amaç onları basitçe ve safça örtmek değil, estetize edilmiş bir sahneleştirme sayesinde onlardan olumlu bir boyut çıkartmaktır. Ve işte bu otantik yaşanmışlık zemini, anlatıya çağrışım gücünü verir. Okuyucu, görünüşlerin ötesinde yaşamsal ruhsal meselelerin içine girdiğini hisseder. Hikaye şeytanbilimi mitlerinin etrafında dönen basit bir biçimsel oyun değildir. Hikayenin gerçek ruhsal bir çatışmanın içine ne kadar çok kök salmış olduğunu oldukça güçlü bir şekilde hissederiz.

Sonuçta, Hoffmann aile mitinin bütün özelliklerini içeren, acayipliklerle dolu bir hikaye oluşturur. Sanki bağlantıları kurmaya ve kendi trajedisinin

---

Hoffmann élabore, à travers l'écriture du récit fantastique, les différentes phases de sa difficile évolution psychique. Il projette sur une vieille maison désertée, les douloureux souvenirs de la dévastation de son univers familial. Le registre fantastique laisse libre cours aux vagabondages de l'imaginaire, vagabondages nécessaires pour permettre l'ajustement entre les traces mnésiques traumatiques et les impressions actuelles chargées non de les recouvrir purement et simplement, mais de leur conférer une dimension positive grâce à une scénarisation esthétisée. Et c'est ce fond de vécu authentique qui donne au récit sa puissance évocatrice. Le lecteur se sent pris dans des enjeux psychiques vitaux, au-delà des apparences. L'histoire n'est pas un simple jeu formel autour des mythes de la démonologie, on sent de façon particulièrement prégnante, combien elle est ancrée dans une conflictualité psychique réelle.

Hoffmann construit, pour finir, une rocambolesque histoire qui a tous les traits du mythe familial, comme s'il cherchait à tisser des liens et à trouver une logique au chaos de sa propre tragédie. Pourquoi Angélique est-elle devenue folle ? Elle est séduite et abandonnée par le comte de S qui lui préfère sa sœur Gabrielle. Le père consent à cette trahison et Angélique est reléguée à un rang subalterne. Angélique noue des liens mystérieux avec une vieille gitane qui prend sur elle une emprise dominatrice. La folie d'Angélique s'expliquerait par l'action diabolique de cette sorcière. Elle n'est pas responsable de ce qui lui est arrivé,

kaosu için bir mantık bulmaya çalışır gibidir. Angélique neden delirmiştir? S Kontu tarafından baştan çıkarılmış ve onun yerine kız kardeşi Gabrielle'i tercih eden kont tarafından terk edilmiştir. Baba bu ihanete göz yumar ve Angélique bir alt sınıfa indirgenir. Angélique, üzerinde belirgin bir hakimiyet kuran yaşlı bir çingeneyle gizemli bir bağ geliştirir. Angélique'in deliliği bu büyücünün şeytani eylemiyle açıklanır. Hoffman anne figürünü her hatanın vebalini üstlenmekten kurtarmaya çalışır. Anne uğursuz bir kaderin ve şeytani bir etkinin kurbanından başka bir şey değildir.

Her özelliği annesine benzeyen, deli kontesin yeğeni Edmonde hakkında ne düşünmeliyiz? Yüzü tıpkı annesinin yüzüdür, ama karanlık ve tutkulu bir güzelliğe sahiptir. Théodore'u çok etkiler, ama yine de onun varlığı Théodore'un Angélique'e hayran olmasına engel olamaz. Bu yüzden Angélique'in ölmesi gereklidir, ancak böylece kendisini özgür hissedebilir ve arzusunu başka bir aşk nesnesine yönlendirebilir.

Hoffmann'ın annesi 20 yaşına geldiğinde ölür. Aşıkları, bu etkileyici figürü ömür boyu unutmayacaklardır. Edmonde karakterinin de gösterdiği üzere Hoffmann kendi duyarlılığı ölçüsünde melankolik ve fantastik karakterlerden etkilenmiştir. Onun ikiz eşi gibi olan öğrenci Théodore hikayenin sonunda anımsanan bu "Spallanzani yarasası"dır, yani çevresinde olup bitenlerin hemen etkisi altına giren aşırı duyarlı bir varlıktır.

Edmonde aslında kontun ve Angélique'in gizli kızıdır. Théodore aynadaki

---

seul un destin tragique est à incriminer. On voit comment Hoffmann cherche à dégager la figure maternelle de toute faute, elle n'est que la victime d'un sort funeste et d'influence maléfiques.

Que penser d'Edmonde, la nièce de la comtesse folle et qui lui ressemble trait pour trait. Un visage identique mais une beauté sombre et exaltée. Théodore est attiré par elle et pourtant sa présence ne suffit pas à le détacher de sa fascination pour Angélique. Il lui faut attendre la mort de cette dernière, pour qu'il se sente, enfin, délivré et qu'il puisse tourner son désir vers un autre objet d'amour.

La mère d'Hoffmann meurt lorsqu'il atteint sa vingtième année. Ses amours seront à jamais marqués par cette figure ombrageuse. Comme en témoigne le personnage d'Edmonde, Hoffmann est attiré par les caractères mélancoliques et fantastiques, à la mesure de sa propre sensibilité. Tel l'étudiant Théodore qui est comme son double, il est cette « chauve-souris spalanzanique » qui est évoqué à la fin du conte, c'est-à-dire un être hypersensible qui se laisse envahir trop facilement par les influences alentour.

Edmonde serait en fait la fille cachée du comte et d'Angélique. Théodore élabore un scénario imaginaire pour rendre compte de la fascination irraisonnée pour l'image dans le miroir. Il y aurait comme un déplacement générationnel de la mère vers la fille, bien que la puissance fascinatoire originelle soit de nature œdipienne. Théodore tente de mettre en

imgeye karşı beslediği akıldışı hayranlığı açıklamak için hayali bir senaryo geliştirir. Hayranlığın kaynağı olan güç, Oidipus nitelikli olsa da anneden kıza doğru bir kuşak yer değiştirmesi gerçekleşecektir. Hoffmann kız çocuğu Edmonde figürünü öne almaya çalışır. Oysa Théodore tam da anne figürü Angélique'e delicesine aşık olmuştur ve ondan kopmakta çok zorlanmaktadır.

Hoffmann hayaletlerin gizemli karakterini ve küçük aynada sihirli bir şekilde tutulan yansımayı muhafaza eder. Yalnızca, sorunun ve ilişkisel yapının düğümünü kesinleştirir, ki bu belirleyici bir işarettir. "Angélique, Edmonde ve yaşlı uşak ile benim aramdaki gizemli ilişkileri hafifletmeye çalışmanın bir faydası olduğunu sanmıyorum."

Öykünün dürtüsel kaynağı olan bilinçdışı senaryo, şimdide gerçekleşen olaylar ile çocuğun ruhsal gelişiminde etkili olan daha eski olayları birbirine bağlar. Théodore'un da tanıklık ettiği yaşlı kontes ile onun görevli şeytanı arasındaki sado-mazoşist ilişki tüm çıplaklığıyla vahşi bir ilk sahneye gönderir. Bu sahnenin gelişimi, öğrencide derin bir rahatsızlık yaratır. Böyle bir sahne aynı zamanda, yazar için kadın figürünün tam kalbinde yatan derin bölünmeyi de üretir. Yıkıcı delilik bir yandan yaşlı kontesin deliliğidir, diğer yandan idealize edilen tutku Edmonde'da toplanır, çocuğun annesinin yüzüyse zamandışı bir boyut kazanır.

Hoffmann nesneyi takıntılı bir hale getirerek okuyucuyu, tıpkı kendisi yüzleşiyormuş gibi kendiliğin yabancılaşma süreciyle yüzleştirir. Bu, özne-

---

avant la figure d'Edmonde, de la fille, mais c'est bien la figure d'Angélique, de la mère dont il est éperdument épris et dont il parvient si difficilement à se détacher.

Hoffmann conserve le caractère énigmatique des apparitions et du reflet conservé magiquement dans le petit miroir. Il précise seulement, mais cette indication est décisive, que le nœud du problème est de nature relationnelle. « Je crois inutile de m'appesantir sur les rapports mystérieux qui se trouvèrent entre Angélique, Edmonde, le vieux valet de chambre et moi.»

Le scénario inconscient qui est à la source pulsionnelle du conte relie les événements du présent et ceux, plus anciens, qui ont présidé au développement psychique de l'enfance. La relation sado-masochiste entre la vieille comtesse et son diable d'intendant, relation dont est témoin Théodore, réfère de toute évidence, à une scène primitive violente dont l'évocation engendre un profond malaise chez l'étudiant. Une telle scène reproduit également le profond clivage qui est au cœur de la figure féminine pour l'auteur. La folie destructrice qui est du côté de la vieille comtesse et de l'autre la passion idéalisée qui est incarnée par Edmonde, le visage intemporel de la mère de l'enfance.

Hoffmann confronte le lecteur, comme il y est confronté lui-même, au processus d'aliénation de soi par l'imprégnation obsessive de l'objet. C'est l'image de la femme idéale, absolutisée par l'emprise du regard qui envahit totalement la psyché du sujet et le conduit

nin ruhsallığını tamamen ele geçiren ve onu delilik ya da ölüm yoluna sokan bakışın etkisiyle mutlaklaştırılan ideal kadın imgesidir. Nesnenin arkasından, şeytanlaştırılmış babanın kötücül imgesi çıkar. Kışkırtıcı, baştan çıkartıcı kişi çirkin, yaşlı ve kurnaz bir karakterin özellikleri altında belirir. Kahramanı kendi arzusuna daha iyi boyun eğdirmek için, ona idealize edilmiş kadın imgeleri göndererek onu hipnotize eder ve böylece kahraman tam ve coşkun bir aşkla deliye döner. *Issız Ev*'de Hoffmann kendisine dadanan düşlemleri ele alır. Kendi hikayesine çok yakın bir biçimde, öğrenci Théodore yazarı yüceltici bir tarz olarak yazıya başvurmaya götüren ruhsal çatışmalara tanıklık eder. Pek çok öyküde, özellikle de *Kum Adam*'da bulunan bakış teması, Hoffmann'da belirleyicidir. Bu tema öyküyü karakterize eden endişe duygusunu sürekli ortaya çıkartan bir vektördür.

Fransızcadan çeviren: Emre Sünter

à sa perte, la folie ou la mort. Derrière l'objet, se tient l'image maléfique du père diabolisé. L'instigateur, le tentateur apparait sous les traits d'un personnage laid, vieux et rusé qui hypnotise le héros pour mieux le soumettre à son désir, en lui envoyant des images de femme idéalisées dont il devient épris d'un amour total et exalté. Dans *la maison déserte* Hoffmann met au travail les fantasmes qui le hantent. De manière très proche de sa propre histoire, l'aventure de l'étudiant Théodore témoigne des conflits psychiques qui ont conduit l'auteur à la mise en œuvre de l'écriture comme modalité sublimatoire. Le thème du regard que l'on retrouve dans nombre de conte, dont en particulier *L'homme au sable*, est prépondérant chez Hoffmann. Il est le vecteur constant de l'apparition du sentiment d'inquiétante étrangeté qui le caractérise.

Üç Altı Yaş Arası Çocuklara Yönelik Resimli Kitaplarda Tuhaflık Öğesi: Claude Ponti'nin Dünyasında Bir Gezinti

MAÏA GUINARD



Parci et Parla

1985'ten beri çocuklar için yazan ve 60'tan fazla resimli kitap hazırlayan Claude Ponti tuhaf ve şiirsel bir evren yaratmıştır.

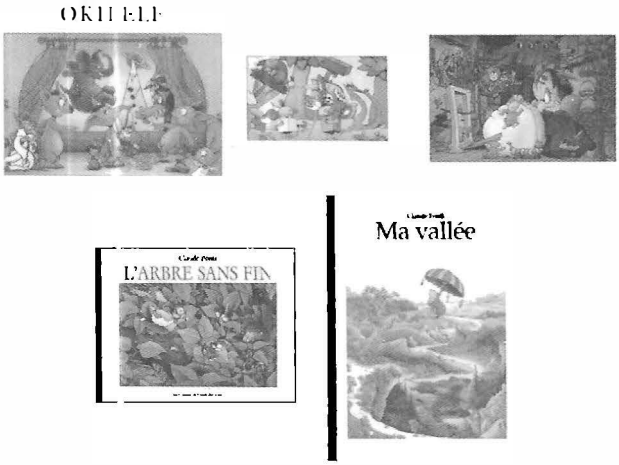
Onun eserleri için sınıflandırılamaz, üretken, kışkırtıcı ve "müthiş" diyecektir bazıları. Onlara

A propos de l'étrange dans les albums pour enfants de trois à fouillis disparaît lorsqu'on se laisse pénétrer par cet univers où le processus primaire est roi; six ans:

une exploration de l'univers de Claude Ponti

MAÏA GUINARD

Ecrivain pour enfants depuis 1985, à l'origine d'une soixantaine d'albums, Claude Ponti crée un univers étrange et poétique.



göre, birincil sürecin hükümranlığı altındaki bu evrene kendinizi bıraktığınızda bütün karışıklıklar ortadan kalkar. Yazar kültürel alana sürekli göz kırparak edebiyat, resim, müzik ya da bilim gibi alanlara üstü örtülü göndermeler yaptığında bile işin içinden çıkamayan bazıları ise düzensiz, karman çorman, "delice" diyecektir.

Claude Ponti'nin hikâyeleri küçük çocuğu çoğunlukla büyüler. Çocuk bu hikâyeleri sürekli yeniden ister ve o dev kitapların karanlık ya da renkli dekorlarına tekrar dalar. İmgelerin kırılıp dağılmasından, bir sayfadan diğerine sıçramasından ve yazarın anlatım oyunlarını çoğaltmasından hiç rahatsız olmaz. Böylece günlük hayatın nesneleri (çalar saatler, kahve fincanları, sandalyeler, kalemler...) bazen simgesel bir evrende, bazen de, kelimelerin düz anlamda kullanıldığı bir dünyada hiç fark edilmeden birer aktöre dönüşür. Örneğin su kaçıran bir musluk, gerçekten tabana kuvvet kaçmaktadır.

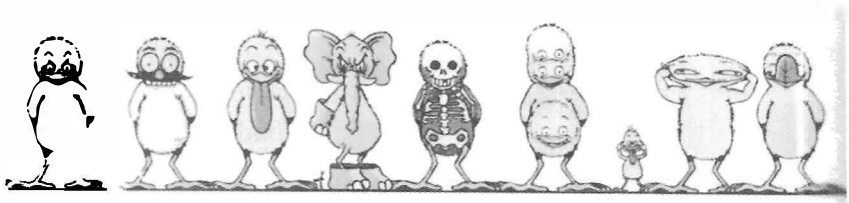
L'œuvre est inclassable, foisonnante, grouillante, « géniale » diront les uns pour qui le déroutante, désordonnée, « folle » diront les autres qui y perdent leur latin, alors même que l'auteur s'évertue à leur faire, sans cesse, des clins d'œil culturels : références camouflées au champ littéraire, pictural, musical ou scientifique.

Les histoires de Claude Ponti fascinent souvent le jeune enfant qui en redemande sans cesse et se plonge dans les décors obscurs ou colorés de ces albums géants, nullement dérangé lorsque les images se fracturent et se décousent, s'éclaboussent d'une page à l'autre, et multiplient les artifices narratifs. Ainsi les objets du quotidien (réveils, tasse à café, chaises, stylos....) deviennent, sans prévenPiarr,ci elltePsarlacteurs, tantôt d'un univers symbolique, tantôt d'un monde où les mots sont pris à la lettre et où lorsqu'un robinet fuit c'est le plus souvent en courant

Bazen kelime oyunlarından oluşan "Sur l'île des Zertes", "Okilélé", "Schmélele et l'Eugénie des larmes"[1] gibi bazı başlıklar gerçekten absürttür, öte yandan "Ma vallée" [Benim Vadim], "L'arbre sans fin" [Bitimsiz Ağaç] gibi kendini ele veren beklenmedik sade başlıklar neredeyse rahatsız edicidir. Komiklik ile ciddiyet karışımı, ortaya çıkan duyguların çeşitliliği bütün eserlerde görülür.

Geleneksel masalların etkili yönleri Ponti'ye özgü takıntılarla iç içe geçer. Bazı karakterler bu takıntıların vektörlerdir:

Yazarın binlerce farklı türünü çizdiği zıpır civcivler, daha çocukken okul defterlerine çizdiği civcivlerdir.



Mille secrets de poussins

1 *Sur l'île des Zertes* hem "Zert'lerin Adasında" hem de okunuş itibariyle "Issız Ada'da" anlamlarına gelir. *Okilélé* hem özel isim, hem de okunuş olarak [*Oh!* Qu'il est laid] "o çok çirkin" anlamına gelir. *Schmélele et l'Eugénie des larmes* "Eugenie des larmes" ifadesi hem gözyaşlarının dinmesini hem de hikayede geçen iki gözyaşı perisini ifade eder. Ponti *Schmélele* özel isminin ilk sayfada okunuşunu (Şıme-lele) vererek sesle oynadığını belli eder (ç.n.).

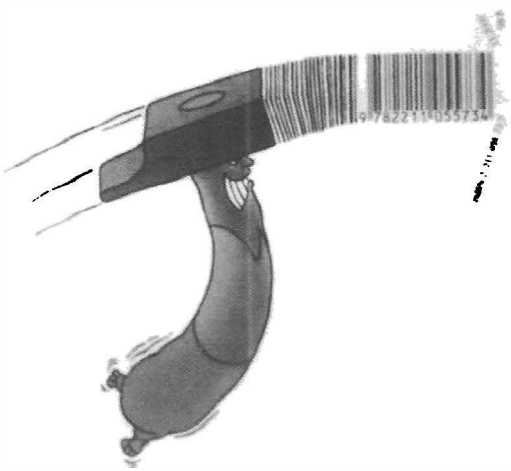
Certains titres, parfois faits de jeux de mots - « Sur l'île des Zertes », « Okilélé », « Schmélele et l'Eugénie des larmes » - sont vraiment saugrenus, pendant que d'autres - « Ma vallée », « L'arbre sans fin » - de par leur sobriété soudaine, inquiéteraient presque. Le mélange de burlesque et de sérieux, la diversité des émotions suscitées sont constants.

Les ressorts du conte traditionnel se mêlent avec les obsessions pontiennes. Certains personnages en sont les vecteurs :

Les poussins loufoques mille fois déclinés par l'auteur qui, enfant, les dessinait déjà sur ses cahiers d'écoliers.

Sa fille Adèle, véritable fil rouge à l'origine de sa vocation puisqu'il a commencé sa vie d'auteur-illustrateur à sa naissance et que trois albums portent son prénom ; ou encore, les codes-barres, animés, mis en scène, manipulés, broutés, attaqués, ciselés, tondus pas des objets dont la puissance destructrice paraît augmenter au fil des livres !

Yazar-illüstratör hayatına kızının doğumuyla başlamıştır ve kitapların üçü de kızının adını taşır, dolayısıyla Ponti'nin yeteneğinin ana hattını burada görmek mümkündür. Diğer yandan, kitaplar ilerledikçe nesnelerin yıkıcı gücü artar, barkotlar canlanır, sahneye konur, yönlendirilir, saldırgan nesneler tarafından üzerlerine saldırılır, sarsalanır, kesilir, kırpılırlar.



Sur l'île des Zertes

Claude Ponti'de tuhaflıktan bahsetmek, elbette genel olarak masaldaki tuhaflıktan bahsetmektir. Çünkü kendisi de sürekli masalların düzenine ve biçimbilimine,[2] aynı zamanda mitlerin ortak zeminine gönderme yapar: Gerçeğin ortaya çıkışı, işaret noktalarının kaybedilmesi, düş görme, başkalaşım, büyünün devreye girmesi, vs. Bunun yanında Claude Ponti çocuk

2 Bkz. V. Propp, *Masalın Biçimbilimi: Olağanüstü Masalların Yapısı*, Çev. M. Rifat ve S. Rifat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001.

Bien sûr, parler de l'étrange chez Claude Ponti, c'est parler de l'étrange du conte en général, puisque lui même se réfère sans cesse à ses schèmes et à sa *morphologie*[1] ainsi qu'au fonds commun des mythes : sortie du réel, perte des repères, onirisme, métamorphoses, interventions magiques etc. En cela, l'œuvre de C. Ponti ne s'éloigne pas d'une littérature traditionnelle, largement étudiée par les spécialistes de la littérature enfantine.

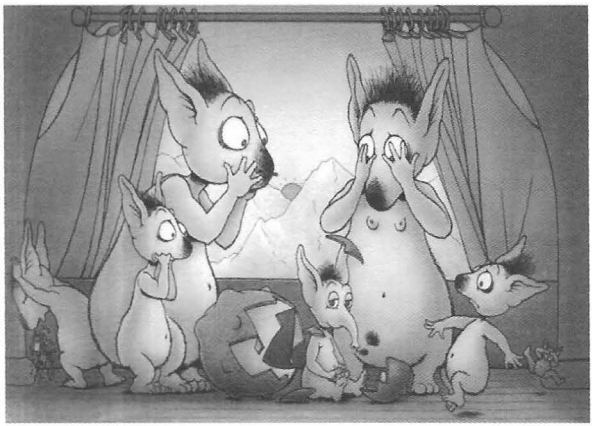
A cet égard, la plupart des grands albums sont des quêtes initiatiques où le héros rejeté descend dans les enfers pontiens, passe de l'autre côté du miroir pour se retrouver transitoirement dans les environnements les plus déroutants, ou bien part en voyage avant de revenir transformé par les expériences et les rencontres. Sans plus attendre, je propose de pénétrer dans l'un de ces récits initiatiques.

1 Propp.

edebiyatı uzmanlarının büyük ölçüde incelediği geleneksel edebiyattan da uzaklaşmaz.

Bu bakımdan kitaplarının çoğu içsel yolculukları anlatır. Reddedilen kahraman, Ponti'nin cehennemlerine iner, aynanın diğer tarafına geçmesiyle birlikte kendini bir süreliğine en tekinsiz çevrelerde bulur. Çıktığı yolculukta deneyimlerle ve karşılaşmalarla dönüşüme uğrar. Daha fazla oyalanmadan, bu içsel yolculuk öykülerinden birine girmeyi öneriyorum.

Hiç kimsede bulunmayan bir çıkıntıya (burun kısmında) sahip olduğu halde şaşılacak şekilde hayal kırıklığı yaratan Okilélé doğduğunda öyle çirkin bir çocuktur ki kardeşi onu görünce kurbağalar kusar.



Okilele doğduğunda hiç güzel değildi. *Anne babası, erkek ve kız kardeşleri dediler ki: "Aman ne çirkin!"*

Okilélé, enfant paradoxalement décevant bien qu'il possède, contrairement aux autres, un appendice (nasal) protubérant est tellement laid à la naissance que son frère en vomit des crapauds.

Lui est un enfant naïf qui pense entendre dans les exclamations de ses parents, « oh qu'il est laid », son prénom susurré de façon aimante ...

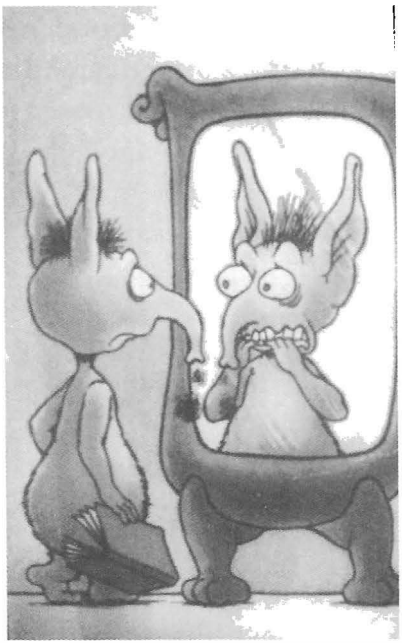
C'est quand il découvre son appendice dans la glace que les problèmes commencent.

Terrifié, il lui faut alors attacher les gens de sa famille tous ensemble : « il arrivait à bien les attacher, il n'en oubliait aucun ». Pour l'anecdote, on peut remarquer que le journal s'intitule : « hier soir, la nuit est tombée sur le nez ».

Le malaise s'accroit : « certains jours, il n'était jamais bien, dans tous les coins où il s'installait, il dérangeait quelqu'un ». Il investit alors les souterrains, les dessous d'éviers, se construit une maison dans les sous-sols, mais

O naif bir çocuktur, anne babası "aman ne çirkin" [Okilele] *dedikçe, adının sevgi dolu bir şekilde söylendiğini sanır...*

Çıkıntısını aynada görmesiyle birlikte sorunlar da başlar.



Okilélé

---

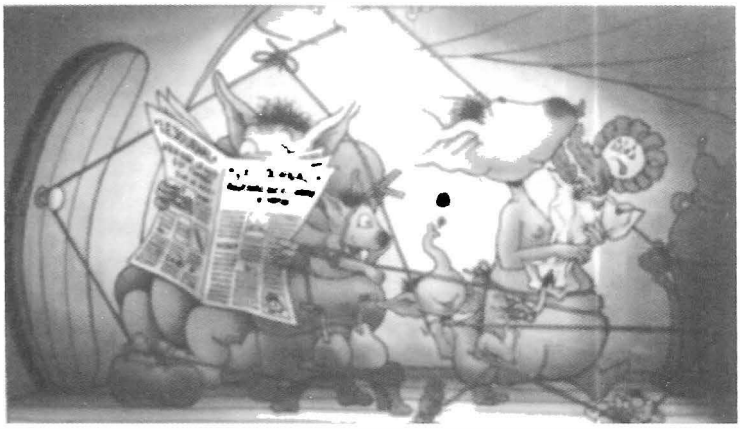
lorsque son père le mure dans l'évier, il entre en résistance et s'enfuit ! C'est alors que commencent le grand voyage et la quête initiatiques parsemée d'embûches.

Dans la dernière étape du voyage il fait l'arbre (il se plante dans la terre, s'immobilise et attend pendant des années). Au terme de cette période, il est capable de maîtriser la montagne qui lui permet d'être au sommet du monde.

Il peut regagner alors sa demeure où tout le monde, depuis son départ, était plongé dans un océan de larmes.

On pourrait, à l'instar de B. Bettelheim, et sans difficultés, dégager de ce récit les thématiques psychosexuelles classiques : la question de la différence des sexes, l'angoisse de castration et son impact narcissique, l'analité plus ou moins structurante (les souterrains dont on peut contrôler l'en-

Çok korkmuştur, bütün aile üyelerini birbirine bağlamak ister: "Sonunda hepsini güzelce bağlayacak, hiçbirini unutmayacaktır". Bu arada gazetedeki haberin başlığına dikkat çekebiliriz: "Dün akşam, gece burnun üstüne çöktü"



Okilélé

Tadı iyice kaçar: "Bazı günler kendini hiç iyi hissetmiyordu, gittiği her yerde birilerine rahatsızlık veriyordu". O da yer altında, eviyelerin altında takılmaya başlar, kendisine bodrumda bir ev yapar, ama babası onu eviyeye kapatınca, buna karşı koyar ve kaçar! İşte büyük yolculuk da böyle başlar, Okilélé'nin kendini arayışı tuzaklarla dolu olacaktır.

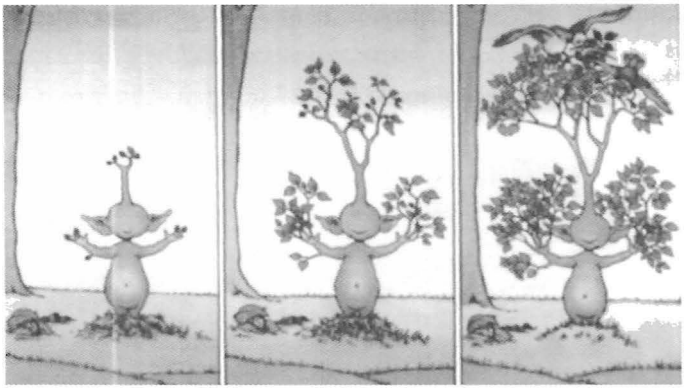
Yolculuğunun son aşamasında ağaca dönüşür.

---

trée et la sortie avec le risque de s'y retrouver emmuré), l'angoisse de perte contre-investie en agissant la séparation, la période de latence (l'arbre planté en terre qui écoute durant quelques années le chant des oiseaux avant de se réveiller), l'identification masculine (la maîtrise de la montagne) etc.

D'une manière générale, le conte joue ainsi, comme le rêve, un rôle de contenant provisoire, protégeant l'enfant - grâce au déplacement - d'une trop grande proximité avec les imagos parentales. Contenant rendu nécessaire pendant que les histoires figurent, sous diverses variations, la mise à l'épreuve des contours et des limites sans cesse menacées d'effraction ou de disparition : « Schmélele et ses parents habitent une maison tellement pauvre que les toits, les murs et les fenêtres sont partis vivre ailleurs ».

Si intéressant ce type d'approche puisse-t-il être, nous ne nous engagerons pas plus avant dans la voie de l'analyse thématique, qui pourrait vite



(Kendisini yere eker, hiç kımıldamaz ve yıllarca bekler). Bu dönem boyunca dağı kontrol etmeyi öğrenir, böylece dünyanın zirvesine çıkar.

Sonunda tekrar evine döner, herkesin onun arkasından döktüğü gözyaşları bir okyanus olmuş ve hepsi okyanusa batmıştır.

B. Bettelheim örneğinden hareketle, bu öyküdeki klasik psikoseksüel temalar kolayca ayırt edilebilir: Cinsiyet farkı sorunu, iğdiş edilme kaygısı ve onun narsisizme etkisi, az çok yapılandırıcı nitelikteki anal öğe (kapatılma riskiyle birlikte giriş ve çıkışların kontrol edilebildiği yeraltı), ayrılığın eyleme konmasıyla kaybetme kaygısını karşı yatırımlanması, gizil dönem (top-

---

sembler surfaite, tant il est vrai que B. Bettelheim s'est avant tout intéressé aux contenus, c'est-à-dire à ce qui est dit plutôt qu'à la façon dont les choix formels de la narration peuvent entrer en résonance avec le psychisme infantile, dans une approche référée au conscient et à la psychologie du moi.

J'aimerais plutôt, pour ma part, me centrer sur la façon étrange et originale dont le langage verbal et iconique de Ponti (rappelons qu'il est l'auteur à la fois du texte et des images) exige de son lecteur un travail de liaison constant, travail qui passe par l'engagement moteur de l'enfant au cours de la lecture, qui constitue, c'est du moins mon hypothèse, la singularité de l'expérience.

Quelques informations complémentaires sur les intuitions qui ont été pour moi à l'origine de ce travail me permettront d'en éclairer la dynamique.

rağa dikilen ağaç uyanmadan önce yıllarca kuşların cıvıltısını dinler), eril özdeşim (dağın kontrol edilmesi) vs.

Genel olarak, öykü böylece tıpkı rüya gibi geçici bir kapsayan rolü üstlenir, yer değiştirme sayesinde çocuğu ebeveyn imagolarıyla fazla yakınlıktan korur. Kapsayan gerekli hale gelip hikayeler farklı çeşitlemelerle biçimlenirken, sürekli ihlal edilme ya da silinme riski taşıyan ana hatların ve sınırların sınanması gerçekleşir: "Schmélele ve anne babası o kadar fakir bir evde yaşıyordu ki tavan, duvarlar ve pencereler başka bir yerde yaşamaya gittiler"



Schmélele et L'Eugénie des larmes

Dans des recherches conduites précédemment, je proposais à des enfants agités - souffrant de difficultés d'attention une expérience toute différente de la lecture de contes, mais également singulière. Il s'agissait de la confrontation, que l'on peut qualifier d'étrange elle aussi, avec le matériel du Rorschach. Je cherchais alors, dans le cadre d'une étude, à travers une analyse du langage verbal et sensori-moteur, à appréhender chez ces enfants dits TDAH les modalités du travail de liaison entre représentations et affects, et entre représentations de choses et représentations de mots. Lorsque l'enfant ne parvient pas à dire en mots ce qu'il paraît pourtant penser en images, ce sont les postures, les gestes, les expressions qui permettent de pallier cette difficulté de liaison.

Pour traiter les quantités d'excitation non liées, les enfants se livraient très souvent à des irruptions verbales où foisonnaient onomatopées et ra-

Tematik bir yaklaşım çok ilginç olsa da bu yönde bir analizi daha ileri götürmeyeceğiz zira sanki konuya gereğinden fazla değer veriyormuşuz gibi bir durum ortaya çıkabilir. B. Bettelheim'ın her şeyden önce içeriklerle ilgilendiği, yani biçimsel anlatı tercihlerinin çocuk ruhsallığında nasıl yankılanabileceğinden çok, bilince ve benlik psikolojisine göndermede bulunarak, ne dendiğiyle ilgilendiği doğrudur.

Ben kendi adıma tuhaf ve özgün biçime odaklanmayı tercih ederim. Ponti'nin söze dayalı ve ikonik dili (onun hem metnin hem de resimlerin olduğunu hatırlayalım) okuyucunun bağlantıları kurmak için sürekli çaba göstermesini gerektirir. Bu çaba sonucunda çocuk okuma sürecine bağlanır. Bu da, en azından benim varsayımıma göre, deneyimin tekilliğini oluşturur.

Benim açımdan bu çalışmanın kökeninde yatan önseziler hakkında birkaç ek bilgi verirsem, bu varsayımın dinamiğini aydınlatabilirim.

Daha önce yürüttüğüm çalışmalarda, dikkat eksikliği çeken hareketli çocuklar için bambaşka ve aynı zamanda tekil bir öykü okuma deneyimi önerdim. Rorschach malzemesiyle, yine tuhaf olarak nitelendirebileceğimiz yüzleşmeyi kastediyorum. Bir çalışma kapsamında, sözel ve duyusal-motor dilin çözümlenmesi yoluyla, Dikkat Eksikliği ve Hiperaktivite Bozukluğu (DEHB) gösteren çocukların temsiller ile duygulanımlar arasındaki, şeylerin temsiliyle kelimelerin temsili arasındaki bağlantıyı farklı şekillerde nasıl kurduklarını kavramaya çalıştım. Çocuk imgelerle düşünür gibi göründüğü

---

fales de syllabes, dont l'effet – c'était du moins mon hypothèse - s'avérait à la fois auto-calmant et auto-excitant.

Lorsque j'ai découvert les albums de Claude Ponti, et lorsqu'il m'est arrivé de les introduire dans le cadre de séances psychothérapiques avec des enfants agités, il m'a semblé retrouver - davantage que dans d'autres contes pour enfants - et quelle que fût la dimension auto-érotique inhérente à leur lecture - l'effet excitant -calmant.

Et c'est à nouveau au plus près de la résonance produite pour le lecteur, à travers l'étrangeté de l'articulation des images, des mots, mais également du corporel et du sensori- moteur que je souhaite mettre à l'épreuve le paradoxe qualifié d'étrange par Freud: « comment comprendre que ce qui excite puisse aussi calmer » ?

Il ne s'agit donc plus là en effet des thèmes mais d'agencement et de « poétique » comment les choix formels de la narration - et l'articula-

halde kelimelerle ifade edemediği şeyi, bu bağlantı güçlüğünü gidermek için duruşuyla, jestleriyle, yüz ifadeleriyle ortaya koyuyordu.

Çocuklar bağlanmamış uyarım nicelikleriyle başa çıkabilmek için çok yaygın olarak ses öykünmeleri ve ardı ardına hece tekrarlarıyla dolu sözel taşmalara başvururlar. Bunun etkisi, en azından benim varsayımıma göre, hem kendini yatıştırma hem de uyarmadır.

Claude Ponti'nin kitaplarını keşfedip, bu kitapları huzursuz çocuklarla yaptığım psikoterapi seanslarının çerçevesi içine alınca –başka çocuk masallarından daha fazla olacak şekilde -ve de okumanın oto-erotik boyut nasıl olursa olsun- bunlarla uyarıcı-yatıştırıcı etkiyi yeniden sağladımı hissettim.

Ben yine imgelerin, kelimelerin, aynı zamanda da bedensel ve duyusal-motor öğelerin eklemlenmesiyle ortaya çıkan tuhaflığın, okuyucu için bir kez daha ürettiği yankının en yakınındaki bir yerden Freud'un tuhaflığın paradoksu olarak nitelendirdiği durumun bir sağlamasını yapmak istiyorum: "Uyaran şeyin, aynı zamanda yatıştırmasını nasıl anlamalıyız"?

Burada söz konusu olan artık temalar değil, düzenlemeler ve "şiirsellik"tir: Anlatıya dair biçimsel tercihler –ve bu tercihlerin eklemlenmesi– çocuk ruhsallığıyla nasıl etkileşime girer?

+ + +

---

tion de ces choix - peuvent-ils entrer en résonance avec le psychisme infantile ?

+++

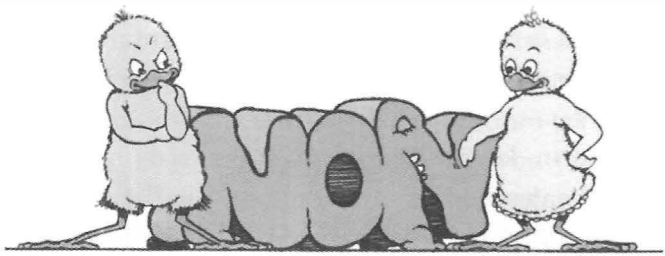
L'univers étrange créé par Claude Ponti n'est pas sans rappeler celui du rêve ou des surréalistes : marcher sur un pont de cheveux, voler sur un lit-bateau, se nourrir à un lac- vache : jusque dans les plus petits détails, les représentations condensées invitent à la rêverie.

Condensés, les « plans » le sont également : chez Ponti, l'écriture est souvent image et les mots s'appréhendent fréquemment comme de purs visuels (par exemple dans cette image où le mot non figure un crocodile).

De même dans « le A », deux poussins persécutent un A dont les réac-

Claude Ponti'nin yarattığı tuhaf evren kuşkusuz rüyanın ya da garçaküstücülerin evrenini hatırlatır: Saç telinden bir köprüde yürümek, yataktan bir gemide uçmak, bir inek gölden karnını doyurmak. En ince ayrıntılara kadar yoğun temsiller hayal kurmaya davet eder

Aynı şekilde yoğun "planlar" da vardır: Ponti'de yazı genellikle imgedir ve kelimeler sıklıkla saf görsel öğeler olarak kavranırlar (örneğin "hayır" (non) kelimesinin bir timsah olduğu resim).



Le Non

"A"da da aynı şekilde, iki civciv tepkileri ve duygulari (korku, zevk, şaşkınlık) farklı tipografilerle ifade edilen bir A'yla uğraşırlar.

Son bir örnek de gülmenin, kederin evini yerle bir etmesidir: Yapısı bozulmuş harfler, çeperleri kıran taşlar gibidir.

---

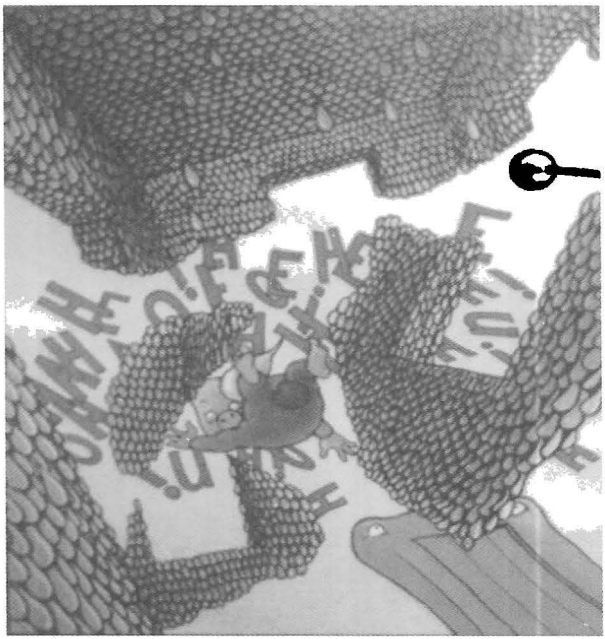
tions et émotions (la peur, le plaisir, l'étonnement) sont exprimées par différentes typographies.

Voici un dernier exemple où le rire démolit la maison du chagrin : les lettres déstructurées sont comme des pierres qui viennent briser les parois.

Aussi, les images et les mots qui s'entremêlent contraignent-ils en permanence le lecteur à un travail de décondensation. Les opérations psychiques auxquelles l'enfant est invité sont complexes.

A cette surimpression de l'image et des mots s'ajoute un bombardement de stimulations sensorielles qui se produit dans la rencontre entre les deux, le texte permettant la poursuite de la rêverie : voici l'île-Baignoire.

Le texte indique que « l'eau coule sans arrêt et fabrique de la mousse qui se mange en dessert et qui change de parfum à chaque saison ». Ainsi, l'élément qui paraît figé sur l'image se transforme grâce au texte, permet-



Schmélele et l'Eugénie des larmes

Bununla birlikte, iç içe geçen imgeler ve kelimeler okuyucuyu yoğunlaştırmayı ortadan kaldırmak için sürekli bir uğraş vermeye zorlar. Çocuğun davet edildiği ruhsal işlemler karmaşıktır.

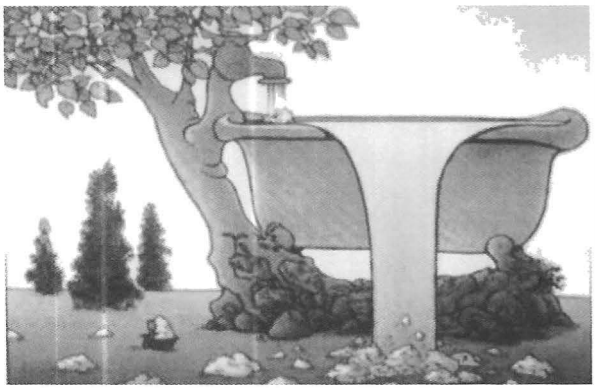
---

tant à l'enfant d'imaginer un devenir écume, préparation comestible, vaporeuse, aux multiples saveurs, avec un appel au plaisir gustatif et tactile.

En outre, on peut repérer une rythmicité particulière, caractérisée par la place minimale laissée aux silences. Ce rythme allegro, perceptible avant tout au niveau visuel - pas de pause entre recto et verso - prive l'enfant de la « respiration » et de la régulation de l'excitation que permet habituellement le passage d'une page à l'autre. La temporalité est fébrile, et la surstimulation visuelle menace de débordement.

A l'inverse, des blancs incompréhensibles, appelés « gouttières » par les spécialistes de l'image viennent troubler le tempo. Il s'agit de séparations verticales, par un trait blanc, de deux parties d'une image, séparation qui semble aller contre toute logique puisque cela crée deux images successives alors qu'il s'agit d'une seule représentation dont le sens commun

İmgeyle kelimelerin bu şekilde üst üste bindirilmesine, bu karşılaşmadan ortaya çıkan duyusal bir uyarım bombardımanı, hayalin devam etmesini sağlayan metin eklenir: *l'île-Baignoire* (Küvet Ada) kitabı böyledir.



(...) Su durmadan akar; köpükler üretir ve her mevsim farklı bir kokuya sahip bu köpükler tatlı olarak yenir."

Ma Vallée

Metin şöyle der: "Su durmadan akarak köpükler üretir; her mevsim farklı bir kokuya sahip olan bu köpükler tatlı niyetine yenir". İmgede donmuş gibi duran öğe, metin sayesinde dönüşüme uğrar, çocuğun bir köpüğe dönüşmeyi hayal etmesini sağlar, türlü lezzetler içeren yenilebilir, buğulu öğelerle yapılan hazırlıkla tat ve dokunma zevki uyandırılır.

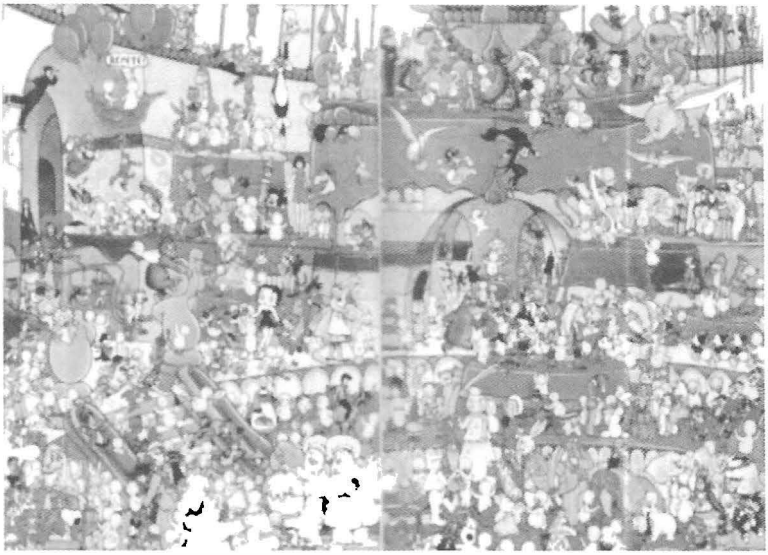
Bunun da ötesinde sessizliğin ayrılan minimal yerle kendini belli eden özel bir ritim saptanabilir. Her şeyden önce görsel düzeyde algılanan bu al-

---

indique qu'elle ne devrait pas être séparée en deux parties. Ainsi, brusquement, advient une image illisible, brisée et morcelée, confrontant l'enfant avec les décalages, les bizarreries, les fêlures et l'incompréhensible.

Le processus temporel est tout aussi dérangé. L'enfant est sans cesse invité à tourner les pages en arrière ou en avant, rompant avec l'ordre linéaire de la lecture. Le dérangement qui affecte non seulement l'ordre des choses (par exemple l'organisation familière de l'espace et du temps), mais du coup aussi l'ordre des mots ou l'ordre des pages fait partie de l'étrange qui nous intéresse ici. Différents indices visuels en témoignent, par exemple les petits engins mécaniques qui sautillent de page en page dans le sens de la lecture avant de rebrousser brusquement chemin, avec l'air de venir du verso et de remonter le temps jusqu'au début de l'histoire.

legro ritim –ön sayfa ile arka sayfa arasında duraklama yoktur- çocuğu "nefes almaktan" ve normalde bir sayfadan diğerine geçmeyi sağlayan heyecanı düzenlemekten alıkoyar. Zaman koşuşturmaca içindedir ve aşırı görsel uyarım taşkınlık tehlikesi içerir.

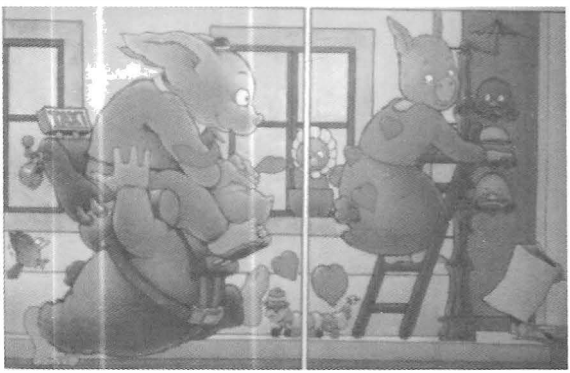


Blaise et le château d'Anne Hiversère

Tel l'enfant décrit par Freud dans Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, qui pouvait « sans rendre de compte à personne s'ébattre dans le non-sens, jouer librement avec les mots et les concepts », dans une ambiance susceptible de prendre une teinte sadique anale, Claude Ponti se joue des règles langagières. L'anarchie, le chaos, la rupture de l'ordre habituel des choses transparaissent dans l'utilisation des mots et des images. Les mots sont découpés, collés, cassés, reconstruits avant d'être maltraités à nouveau, avec une certaine agressivité camouflée sous une allure joueuse.

Le jeu primitif avec la langue est en effet constant chez Ponti. Enumérations loufoques, calembours (une vraie chaise et un Faux Teuil), associations bilingues ou trilingues, mots-valises, allitérations et assonances en cascade, entrelacements de mots et d'images, jeux de syllabes. Chez Claude Ponti, « tout est permis », surtout si l'adulte s'en amuse aussi, en

Buna karşılık, **görsellik** uzmanlarının "oluk" adını verdikleri anlaşılmaz beyazlıklar tempoyu bozar. Bunlar resmi iki kısma ayıran dikey beyaz çizgilerdir; aslında ortada tek bir temsil olduğundan bunların iki ardışık imge yaratması mantığa karşıt gibi gözükür, halbuki sağduyu imgenin aslında ikiye ayrılmamış olduğunu söyler. Böylece ortaya birdenbire, okunamayan, kırılmış ve parçalara bölünmüş bir imge çıkar. Çocuk aykırılıklarla, acayipliklerle, yarıklarla ve anlaşılmaz bir durumla karşı karşıya kalır.



Schmélele et l'Eugénie des larmes

Zamansal süreç de bir o kadar rahatsız edicidir. Çocuktan sayfaları sürekli bir öne bir arkaya çevirmesi istenir. Bu da okumanın doğrusal düzenini bozar. Yalnızca şeylerin düzenini (örneğin zaman ve mekânın alışıldık şe-

---

souvenir sans doute de cette période de mégalomanie infantile. La langue devient alors une pâte malléable, mise à disposition des enfants.

L'angle que nous avons privilégié ici est de comprendre comment les images et les textes, pourtant saturés en excitation et déclencheurs d'un travail psychique important, ne provoquent pas que du débordement. De comprendre comment l'enfant confronté à une étrangeté si omniprésente, et parfois si violente ne prend pas, lui aussi, « ses jambes à son cou »? Et comment de tels albums, loin de l'empêcher de dormir, paraissent, au contraire, favoriser en lui cet état de « transe hypnotique »[2] propre à l'endormissement ?

Si l'enfant ne se désorganise pas, c'est peut-être au fond parce que la temporalité et le processus évolutif que nous venons d'évoquer ne sont

2 Hoffmann

kilde düzenlenmesini) değil, demek ki kelimelerin düzenini ya da sayfaların düzenini de etkileyen sıkıntı, burada ilgilendiğimiz tuhaflık konusunun bir parçasıdır. Farklı görsel işaretler de bunu gösterir. Örneğin küçük mekanik motorlar sayfadan sayfaya okuma yönünde atladıktan sonra yolu bir anda geri dönerler, sanki arka sayfaya dönüp zamanı hikâyenin başına geri sarıyormuş gibidirler.

Tıpkı Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* metninde betimlediği, "kimseye hesap vermeden anlamsızca gülüp eğlenen, kelimelerle ve kavramlarla serbestçe oynayan", sadist anal bir tona bürünmeye elverişli bir ortamda bulunan çocuk gibi bir çocuğun karşısında Claude Ponti dilsel kurallarla dalga geçer. Anarşi, kaos, şeylerin her zamanki düzeninin bozulması, kelimelerin ve imgelerin kullanımında kendini gösterir. Kelimeler kesilir, yapıştırılır, kırılır, yeniden oluşturulur, sonra da neşeli bir tavrın arkasına saklanan belirli bir saldırganlıkla yeniden hırpalanırlar.

Aslına bakılırsa dille oynanan ilkel oyun Ponti'de her zaman vardır. Çılgın sıralamalar, kelime oyunları (hakiki bir sandalye ve Sahte Bir Koltuk [*Faux Teuil*])[3], iki ya da üç dilli çağrışımlar, bileşik kelimeler, aliterasyonlar ve art arda gelen yarım kafiyeler, kelimelerin ve imgelerin iç içe geçmesi, hece oyunları. Claude Ponti'de "her şey mümkündür", özellikle, çocukluk

3 Ses benzerliğinden yararlanılarak yapılan bir kelime oyunu. koltuk anlamına gelen" Fauteuil" kelimesi bölündüğünde "Faux (Sahte)- Teuil" anlamına gelir. (ç.n.)

---

balayés qu'en apparence par l'auteur. Le chaos est visible et audible, certes, mais l'ordre spatial et temporel n'est jamais que transitoirement bousculé. Le changement est mis en scène de façon subtile et maîtrisée

au terme de chaque voyage initiatique, on rentre chez soi, tout à la fois pareil et différent. Souvent une image revient à l'identique entre la première et la dernière page. A l'identique, vraiment ? Ces images faussement similaires – il faut traquer le détail qui change - traduisent les changements d'état. On a affaire à un environnement qui intègre les modifications, c'est-à- dire qui se transforme lentement avec « beaucoup de pareil et un peu de pas pareil », selon l'expression utilisée par B. Golse pour décrire l'environnement nécessaire à l'épanouissement d'un bébé - lequel doit être en mesure de reconnaître son environnement tout en en éprouvant le changement.

döneminin megalomanisini anımsayan yetişkin de eğleniyorsa. Böylece dil, çocukların kullanımına sunulmuş bir oyun hamuru haline gelir.

Burada öne çıkardığımız bakış açısı, uyarım yönünden bir şekilde doyuma ulaşmış olan ve önemli bir ruhsal çalışmayı tetikleyen imgelerin ve metinlerin nasıl olup da taşkınlığa yol açmadığını anlamaya çalışmaktır. Her yerde her zaman bulunan ve bazen şiddetlenen böylesi bir tuhaflıkla karşı karşıya kalan çocuk nasıl olur da "tabana kuvvet kaçıp gitme" ihtiyacı duymaz? Ve nasıl olur da, bu tür resimli kitaplar, çocuğun uyumasına engel olmak bir yana, tam tersine onda uyuma moduna uygun böyle "transhipnotik"[4] bir hâli ön plana çıkartır?

Çocuk tamamen alt üst olmuyorsa, bunun nedeni belki de temelde, zamansallığın ve ileride anımsayacağımız gelişim sürecinin yazar tarafından yalnızca görünüşte ortadan kaldırılmasıdır. Kaos görülür ve işitilir bir durumdadır elbette, ama zamansal ve mekânsal düzen hep sadece geçici olarak bozulmuştur. Değişiklik incelikli ve ustalıklı bir biçimde sahneye konulur: Her içsel yolculuğun sonunda, hem aynı kalan hem de farklılaşan eve geri dönülür. Genellikle ilk ve son sayfadaki imge aynıdır. Peki gerçekten aynı mıdır? Yanıltıcı bir şekilde benzer olan bu imgeler –değişen ayrıntıyı aramak gere-

4 Hoffmann.

Ainsi, dans le temps même où l'univers paraît insensé, l'invitation à la réflexion, à l'attention, l'exigence de la mise en sens donnent la possibilité à l'enfant de se départir d'une position passive. Les images pontiennes, évoquées précédemment, qui commencent au recto pour se terminer au verso, poussent l'enfant à se servir de ce qu'il comprend déjà pour délimiter les contours du sens à venir. Il est parfois surpris, et doit tenter, en mobilisant ses processus de pensée, d'organiser l'étrange pour s'adapter au cours inattendu que prend le récit.

A cet effet, l'enfant, plus chez Claude Ponti que chez d'autres conteurs, a besoin de la présence de l'adulte médiateur, parfois simple récitant, parfois traducteur, qui entend les doubles niveaux, et fait le choix, ou non, de les restituer, en prenant soin d'éviter la « confusion des langues ». L'adulte et l'enfant se livrent ensemble, chacun à son niveau, au plaisir de l'inter-

kir- durum değişikliklerini aktarır. Değişimleri kendi içinde bütünleştiren bir çevredir bu, yani B. Golse'nin bir bebeğin gelişmesi için gerekli ortamı tanımlamak üzere belirttiği gibi "çokça benzer ve pek az benzer olmayanla" yavaş yavaş dönüşüme uğrayan bir çevredir. Bebek içinde bulunduğu çevreyi tanıyabilmeli ama aynı zamanda da değişimi yaşayabilmelidir.

Böylece evren anlamsız görünürken aynı zamanda da çocuğun düşünmeye, dikkate davet edilmesi, anlam verme ihtiyacı, ona edilgen bir konumdan çıkma olanağı verir. Daha önce bahsettiğimiz, ön sayfada başlayıp arka sayfada biten Ponti imgeleri, çocuğu, gelmekte olan anlamın sınırlarını çizmek üzere daha önce anladığı şeyleri kullanmaya yöneltir. Çocuk bazen şaşkınlığa düşer ve düşünme süreçlerini harekete geçirerek tuhaflığa düzen vermek zorunda kalır, böylece anlatı boyunca karşısına çıkan beklenmedik durumlara uyum sağlar.

Bu bakımdan çocuk, aracı bir yetişkinin varlığına diğer masalcılara kıyasla Ponti'de daha fazla ihtiyaç duyar. Bu kişi bazen basit bir anlatıcıdır, bazen de bir tercüman. Her iki düzeyi de anlar ve "dil karmaşasından" kaçınmaya özen göstererek düzeyleri yeniden kurup kurmamaya karar verir. Yetişkinle çocuk birlikte kendi düzeylerine göre kendilerini yorumun keyfine bırakırlar. Böyle yapılarak çocuğun bir bağlamı kavrama ve anlama kapasitesi ciddiye alınmış olur.

Yetişkinin, okumanın farklı düzeylerine bağlı olarak aldığı ek zevk ve oto-

---

prétation. Ce faisant, l'enfant est pris au sérieux, dans ses capacités à appréhender et à comprendre un contexte.

La prime de plaisir et d'auto-érotisme de l'adulte, liée aux différents niveaux de lecture, est importante. L'auteur semble dire « je m'adresse à l'enfant en toi mais cet enfant est aussi devenu grand ». Niveaux de lecture et de relecture puisque l'enfant et l'adulte sont invités à reprendre les ouvrages dans lesquels on peut voir à chaque fois, et à chaque âge, des choses différentes. Or le plaisir de l'adulte est indispensable à la réussite de l'acte narratif. Lorsque cette prime se manifeste dans toute son évidence, le dispositif de lecture permet la régulation des tensions de l'enfant et la liaison des motions pulsionnelles.

Avec l'aide de l'adulte, l'enfant, tel un chercheur actif est convié à se plonger dans les décors, les textes et les événements à la recherche de la clé de l'énigme.

erotizm önemlidir. Yazar şöyle der gibidir: "İçindeki çocuğa sesleniyorum, ama o çocuk da kocaman oldu" Okuma düzeyleri, yeniden okuma düzeyleri haline gelir, çünkü çocuk ve yetişkin her yaşa göre her defasında farklı şeylerin görülebildiği eserleri yeniden ele almaya davet edilirler. Öte yandan yetişkinin zevk alması, anlatma ediminin başarılı olması için şarttır. Bu ek zevk bütün çıplaklığıyla ortaya çıkarken, okuma düzeneği de çocuğun gerilimlerinin düzenlenmesini ve dürtüsel hareketlerin bağlantı içinde olmasını sağlar.

Yetişkinin yardımıyla etkin bir araştırmacıya dönüşen çocuk, gizemin anahtarını ararken dekorların, metinlerin ve olayların içine girmeye davet edilir.

Ponti'nin yapıtlarının özgün yanı bana kalırsa, ki bu nokta üzerinde durmak istiyorum, onun eserlerinin yalnızca etkin bir konum almaya çağırması değildir, aynı zamanda gerilimleri düzenleyici işleviyle motor becerilerin kullanılması için yetki vermesi ve hatta cesaretlendirmesidir. Çocuktan motor becerilerini askıya alması beklenmez, çocuk okumanın içine bedensel olarak girmeye davet edilir. Eğer hikâyeyi "okumak" istiyorsa, resimleri "geniş açıdan" görmek için konumunu değiştirmesi, hikâye devam ederken kitabı döndürmesi, (çoğunlukla çok büyük boyutlarda olan) kitap nesne üzerinde hâkimiyet kurması, yaprakları çevirmesi, kitabı karıştırması, kısacası harekete geçmesi gerekir. Ruhsal aygıtın kapasitesinin aşırı dolduğu anlarda,

---

Ce qui est spécifique à l'œuvre de Ponti, me semble-t-il, et ce sur quoi je souhaiterais insister, c'est en effet non seulement la position active qu'elle invite à occuper, mais également l'autorisation, voire l'encouragement à une utilisation de la motricité, dans sa fonction régulatrice des tensions. L'enfant est convié non à suspendre la motricité, mais à s'engager corporellement dans la lecture. S'il veut « lire » l'histoire, il doit changer de position pour voir les images « en grand », tourner le livre lorsque l'histoire tourne, prendre l'ascendant sur l'objet-livre (souvent de taille démesurée), le feuilleter, le secouer, bref, bouger. Dans les moments où les capacités de l'appareil psychique sont débordées, on peut penser que le recours à la motricité, prenant le relais des moyens internes, intervient comme une tentative pour « autocalmer » l'excitation.

içsel araçlar devreye sokularak motor becerilere başvurulmasının, uyarımı "kendiliğinden sakinleştiren" bir girişim olarak ortaya çıktığı düşünülebilir.



Schmelele et l'Eugenie des larmes

Claude Ponti'nin kitaplarından biri olan *"L'Ecoute-Aux-Portes"* (Kulak Misafiri) kitabına dayanarak, daha önce yaptığım açıklamaların devamında böyle bir kitabın, çocuğun simgeleştirme süreçlerine eşlik edilmesi bakımından önemini vurgulayarak sözlerimi bitirmek istiyorum. Aynı şekilde duyusal motor etkinlikler, simgesel oyun, diğer kişilerin araya girmesi, oluşmaya başlayan kültür, dilin gelişimi ile kavramsal zekâ arasındaki süreklilik ortamının hep yeniden yaratılması bakımından da kitabın önemini vurgulamak istiyorum.

Voici un exemple où le texte qui tourne autour de l'image incite l'enfant à tourner le livre ou bien à tourner autour du livre.

En m'appuyant sur l'un des albums de Claude Ponti « L'Ecoute-Aux-Portes », je souhaite terminer, dans le prolongement des remarques précédentes, en soulignant l'intérêt d'un tel album quant à la question de l'accompagnement des processus de symbolisation chez l'enfant, et à celle du continuum à réinventer constamment entre activité sensorimotrice, jeu symbolique, médiation des autres, culture en train de se construire, développement du langage et de l'intelligence conceptuelle.

Les processus de pensée reposent sur la capacité du psychisme à signifier une chose par une autre. L'image permet, lorsque la fantaisie la plus débridée côtoie comme ici la rigueur graphique et structurale la plus maîtrisée, de mettre en œuvre et de favoriser ce continuum dont nous parlons,

Düşünme süreçleri ruhsallığın bir şeyi başka bir şeyle ifade etme yetisine dayanır. En dizginlenemeyen düşlem, burada olduğu gibi en çok hâkim olunan yapısal ve grafik kesinlikle yan yana bulunurken, imge de bahsettiğimiz bu süreklilik ortamının oluşmasını ve muhafaza edilmesini sağlar. Bu süreklilik ortamı olmadığında en önemli işlev bozukluklarına neden olabilir.

Bu bakımdan "*L'Ecoute-aux portes*", kitabın işlevi üzerine bir kitaptır. Bu kitap baştan sona her hikâyenin sürekliliğinin önemini vurgularken (hikayenin kendisinin sürekliliğinin yanı sıra böyle bir hikayenin diğer hikayelerle arasındaki sürekliliğin de önemini), temel olarak, bu sürelilik ortamının kırılma anlarından ve bunun temsil ettiği tehditlerden bahseder: Zaman ve mekanın içinde kaybolma, her yerin beyaz olması (gölge bile beyazdır), genel bir düzensizlik, yıkıcı şiddet (burada Noel babanın şiddeti–vericiliğin geleneksel simgesi bu kitapta delirir), üzüntü, bellek kaybı. Eğretilemelerle ve zıpır bir şekilde ele alınan pek çok kavram sadelikle ortaya konurken, tuhaflık ve büyüleyicilik, çocukta bu süreçlerin doğuşunun tuhaflığına göndermede bulunur.

Şu öyküdeki birkaç öğeyi ele alalım.

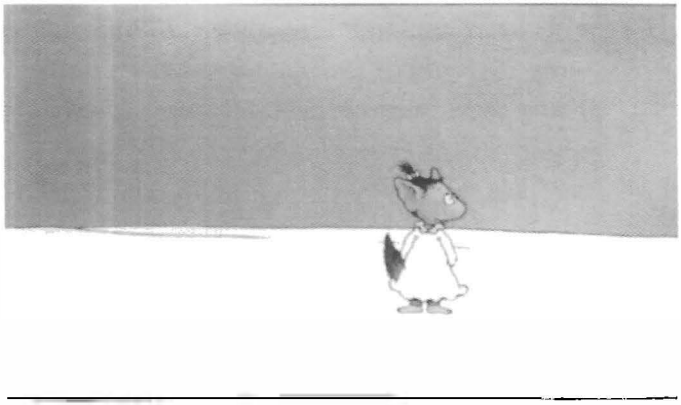
Mine elbisesini giyerken, nereden geldiği belli olmayan hafif bir ses duydu. Kafasını gecelikten çıkardığında artık odada değildi. Bilmediği bir ül-

---

- continuum hors duquel les dysfonctionnements les plus graves peuvent s'installer.

A cet égard, « L'Ecoute-aux portes » est un livre sur la fonction du livre. Du début à la fin, cet album, tout en traitant de l'importance de la continuité de toute histoire (continuité de l'histoire elle-même, mais aussi continuité de telle histoire avec l'ensemble des autres), parle essentiellement des moments de rupture de ce continuum, et des menaces qu'ils représentent : l'égarement dans le temps et l'espace, le blanc partout (l'ombre même est blanche), le dérèglement général, la violence, destructrice (ici celle du père Noël - symbole traditionnel de celui qui donne, et qui dans le livre devient fou), la tristesse, l'amnésie. Autant de notions abstraites traitées métaphoriquement et loufoquement, avec une simplicité dans laquelle le merveilleux et l'étrange renvoient à l'étrangeté de la genèse de ces processus chez l'enfant.

keye gelmişti. Boş, beyaz ve düz bir ülke. Gölgesi beyazdı, izleri beyazdı. Gökyüzü hariç her şey beyazdı.



L'*écoute-aux-portes*

Bu dünyayı itmekte olan bir kaplumbağayla karşılaştı. Kaplumbağa ona, bu tuhaflığın anahtarını verdi: *"Geceliğin bozulduysa, bunun nedeni bir hikayedir, baştan sona anlatılması gereken çok eski bir hikaye."*

Çocuğun bir anda ıssızlaşan evreninie dair böylesi bir yorumun yetişkinde de birçok yankılar uyandıracağını belirtelim (o da benzer şekilde, baştan

---

Reprenons quelques éléments de ce récit.

En enfilant sa chemise de nuit, Mine entendit un petit bruit de rien du tout. Mais lorsque sa tête ressortit de sa chemise, Mine n'était plus dans sa chambre. Elle était dans un pays qu'elle ne connaissait pas. Et qui était vide, blanc et plat. Son ombre était blanche, ses traces étaient blanches. Tout était blanc sauf le ciel.

La tortue qu'elle croise et qui pousse le globe lui donne la clé de cette étrangeté : « *Si ta chemise est déréglée, c'est à cause d'une histoire, une histoire très ancienne, qui doit être racontée entièrement...* ».

Notons qu'une pareille interprétation - de l'univers tout à coup déserté de l'enfant - ne peut que produire de multiples échos, y compris chez l'adulte (qui en a sûrement subi des histoires « très anciennes » qui n'ont pas été racontées entièrement, - et qui attendent d'être complétées pour que la personne puisse enfin sortir du vide).



L'écoute-aux-portes

sona anlatılmamış oyan ve kişinin sonunda boşluktan çıkabilmesi için tamamlanması gereken "eski hikâyelere" maruz kalmıştır.)

Kaplumbağa devam eder: "*Hiç durmamak gerekir gerekir. Bugün birisi okurken uyuyakaldı*". Kaplumbağa içini çekerek mırıldanır: "*Dayanamıyorum artık...*" "Anlatıcı"nın [porte-parole][5] yokluğu hakkındaki bu mesaj, sanki kaplumbağanın yuvarlamak zorunda olduğu dünyadan daha ağır gibidir. Ve karla kaplanmadan önce kaplumbağa bir kez daha kekeleyerek şöyle der: "*Dayanamıyorum artık, dünya gittikçe ağırlaşıyor... Bu hikâyeyi yoluna koymak lazım... Lazım...*"

5 Burada yine bir kelime oyunu söz konusu. Kitabın adı *Ecoute-aux-portes* hem kulak misafiri olmak anlamına gelir, hem de öyküde geçen ve hikâyelerin yarım kalmasına neden olan karakterin adıdır. Sözcü anlamına gelen *Porte-parole* kelimesi de, hikâyenin yarım kalmasıyla ilişkilendirilerek sözün taşıyıcısı anlamında kullanılır (ç.n.).

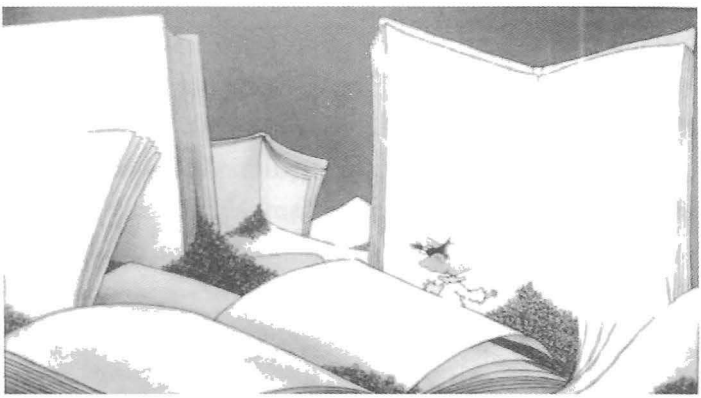
Et la tortue reprend *Elle ne doit jamais s'arrêter. Aujourd'hui quelqu'un s'est endormi en la lisant* ». La tortue soupire puis murmure : « *Je n'en peux plus....* », comme si ce message sur l'absence du « porte-parole » était plus lourd à porter que la terre qu'elle doit faire tourner. Et avant d'être recouverte de neige, la tortue balbutie encore : « *Je n'en peux plus, le monde devient si lourd... Il faut remettre cette histoire en route... Il faut...* ».

Dans cet espèce de rêve qui se poursuit, tout continue à se dérégler : la télé remplie de « neige » par laquelle Mine surgit face au Père Noël qui se met à casser tous les jouets préparés, puis qui commence à pleurer parce qu'il « ne veut pas devenir méchant ».

Mine quitte ce lieu désaxé consécutif à l'interruption des histoires, et se perd « dans un monde tout autre », où les histoires sont détruites jusque dans les lettres qui les composent. Tous les rochers sont devenus des livres.

Süregiden bu bir nevi rüyanın içinde her şey çığırından çıkması devam eder. Mine karlı kaplı televizyondan Noel Baba'nın karşısına çıkar. Noel Baba hazırlanan bütün oyuncakları kırar, sonra da "kötü bir şey yapmak istemediğini" söyleyip ağlamaya başlar.

Mine hikâyelerin kesintiye uğraması üzerine çivisi çıkan bu acayip yerden ayrılır ve "bambaşka bir dünyada" kaybolur. Bu dünyada hikâyeler, onları oluşturan harflere varıncaya dek tahrip olmuştur. Bütün kayalıklar kitaba dönüşmüştür. *"Mine sayfaların üstünde yürürken sayfalar dağılıyordu, kelimelerin harfleri tek tek düşüyordu"*



L'*écoute-aux-portes*

« *Les pages craquaient lorsqu'elle marchait dessus et toutes les lettres de leurs mots étaient tombées* ».

Dans cet univers où les images durent un peu plus que les mots du fait que deux fées luttent de tout leur pouvoir pour les empêcher de disparaître, Mine recueille le conseil de chercher *l'Ecoute aux portes* qui seul pourra retrouver l'histoire arrêtée.

Ainsi l'enfant qui lit le livre reçoit le message de l'importance des histoires et de la nécessité vitale de leur survie. L'album de Ponti relate, du début à la fin, avec mille détails ingénieux et surprenants, que, sans l'apport continu, écrit, dessiné, remanié, repris, des mythes et des légendes, aucune vie, aucune culture, aucune création n'est possible. Mais que remettre la fonction symbolique en mouvement, lorsqu'elle s'est interrompue, n'est pas une mince affaire. Cela passe par la Forêt profonde, le vertige de l'être,

İmgelerin kelimelerden biraz daha uzun süre tutunmayı başardığı bu evrende, imgelerin de yok olmamaları için var gücüyle uğraşan iki peri, yarım kalan hikâyeyi bulabilecek tek kişi olan l'*Ecoute aux portes*'u bulması için Mine'ye tavsiyede bulunur.

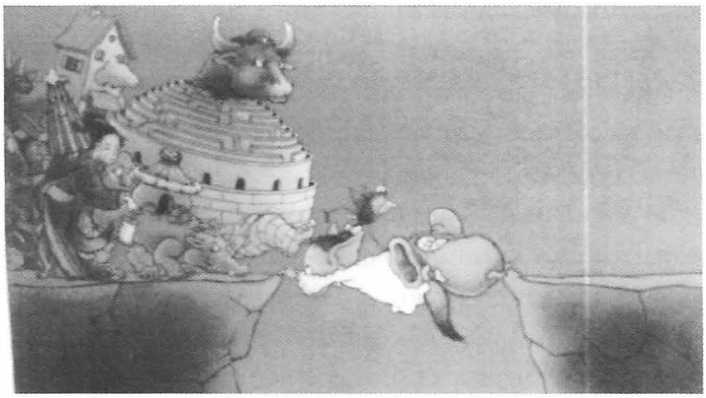
Kitabı okuyan çocuk böylece, hikâyelerin ne kadar önemli olduğunu ve onların yaşamasının hayati bir gerekliliği bulunduğunu anlatmak üzere verilen mesajı alır. Ponti'nin kitabı, ustaca ve şaşırtıcı binlerce ayrıntıyla, baştan sona mitlerin ve efsanelerin yazılmış, çizilmiş, yeniden tasarlanmış, ele alınmış katkısı olmadan hiçbir yaşamın, hiçbir kültürün, hiçbir yaratımın olanaklı olamayacağını anlatır. Ama simgeleştirmei işlev kesintiye ugradığında onu tekrar harekete geçirmek basit bir iş değildir. Bunun yolu *Derin Orman*'*dan* [*Fôret profonde*] geçer: Varlık duygusunun verdiği baş dönmesi, yalnızlık, uçurumlar, bilenlerin dolayımı (Kulak Misafiri burada, büyük kulaklarında taşıdığı belleğiyle uçurumları aşmak ve ortak bir miras yaratmak üzere gereken köprüleri kuran kişidir.) *"Onlar Sitoubli*[6] *Dağında hapis kalan dünyanın bütün hikâyelerinin karakterleriydiler"*

6 Konuşma dilinden yazıya geçirilmiş bir söz öbeği "Si tu oublies"; "şayet unutursan" anlamına gelir.

---

la solitude, les précipices, la médiation de ceux qui savent (ici l'Ecoute aux portes, avec sa mémoire contenue dans ses grandes oreilles, grâce à qui des ponts vont se recréer pour passer par dessus les précipices et L'écoute-aux-portes retrouver un patrimoine commun). « *C'étaient des personnages de toutes les histoires du monde restés prisonniers sur le* Mont Sitoubli ».

Parallèlement à la découverte d'un pareil album où toute la continuité de l'être se détraque avant de se restaurer, l'enfant, accompagné de l'adulte, – jusqu'à ce qu'il puisse continuer seul –, développe les processus précoces nécessaires à sa construction : perception de la nuance, du rapport du tout et des parties globalement appréhendé avant d'être analytiquement pensé, passage par la sensation et par l'émotion, détermination du sens en fonction d'un contexte, possibilité du double sens, de la métaphore, de l'ambiguité, de l'ironie, - autant d'éléments qui l'éloignent



L'écoute-aux-portes

Tek başına devam edebilene kadar yetişkinin eşlik ettiği çocuk, varlığın bütün sürekliliğinin önce bozulup sonra tekrar kurulduğu böyle bir resimli kitabın keşfine paralel olarak, kendini inşası için gerekli olan erken gelişme süreçlerini geliştirir: Nüansın ve analitik olarak düşünülmeden önce bütünsel olarak kavranan parça bütün ilişkisinin algılanması, duyum ve coşkulardan geçerek, bir bağlamdaki işlevi itibariyle anlamın belirlenmesi, ikili anlamlılığın, eğretilemenin, muğlaklığın ve ironinin mümkün olması. Bunun gibi pek çok öğe çocuğu bekleyen iki temel tehlike olan, konformist uyum ve her türlü kontrolü dışarıda bırakan *dürtüsel taşkınlıktan* onu uzaklaştırır.

---

des deux principaux dangers qui le guettent: l'adaptation conformiste et *le débordement pulsionnel* qui exclurait toute maîtrise. Autant de capacités qui importent à son avenir, et qui passent par la découverte de l'arbitraire du signe dont l'acceptation ludique permet d'intégrer, sans la persécution que les apprentissages scolaires peuvent engendrer, une loi socialisante.

On pourrait conclure en disant que les quêtes symbolisantes proposées par une œuvre comme celle de Ponti sont les lieux d'un vrai travail. Elles sont la préfiguration de tous les acquis ultérieurs, elles se fondent sur cette part de jeu primitif avec la langue qui est la condition de l'accès à la symbolisation.

La création qui intègre l'étrange offre ainsi un lieu où tout se joue sur une conception du passage, de l'entre deux inhérents à toute genèse ; un lieu potentiel où l'enfant, éloigné des visions tragiques de l'irrémédiable,

Çocuğun geleceği açısından önem taşıyan ve göstergenin saymaca niteliğinin keşfedilmesiyle devam eden bu gibi yetiler, oyun içinde anlam verme süreci sayesinde, okul öğrenmenin yaratabileceği zulmedilme hissi olmadan toplumsallaştırıcı bir yasayı sürece dâhil edebilir.

Ponti'nin eseri gibi eserlerin önerdiği simgeleştirme arayışlarının, gerçek bir çalışmanın mekânları olduğunu söyleyerek sonucu bağlayabiliriz. Bu arayışlar sonraki bütün kazanımların önceden biçimlenmesini sağlar, bunlar simgesel olana erişimin koşulu olan dille oynanan bu ilkel oyun parçası üzerine kuruludur.

Tuhaf olanı içine alan yaratım böylece her şeyin bir geçiş kavrayışı üzerinden, her doğuşun içinde barındırdığı iki aradalık üzerinden yürüdüğü bir yer sunar. Çocuk bu potansiyel yerde, çaresizliğin trajik görünümlerinden uzaklaşarak simgesel olan ile imgesel olanın arasında kendine bir yer bulur ve bu alanı kendi ölçüsünde kavramaya yetkili olduğunu anlar.

Böylece bir metinle yan yana giden imge ve çocuğa eşlik eden kişinin kendi canlılığının ve sözel ya da sözel olmayan yorumlarının ortaya çıkardığı bütünlük, yoklukla oynamak ve onu adlandırarak bir anlam vermek suretiyle, yokluğun keşfedilmesine ve onu simgeleştirmenin yollarının bulunmasına yardımcı olur.

Fransızcadan çeviren: Emre Sünter

---

s'insère entre symbolique et imaginaire, et se voit autorisé à s'en saisir à sa propre mesure.

Ainsi, l'image doublée d'un texte, et l'ensemble repris par la vitalité propre de l'accompagnant et de ses commentaires verbaux et non verbaux, aident à découvrir ou à inventer les moyens de symboliser l'absence en la rejouant, en la nommant, en lui donnant du sens.

Makalenin yazarı, (Claude Ponti'nin çizim ve metinlerinden oluşan) aşağıdaki kitaplardan alınma resimlerin basılmasına verdikleri izinden dolayı Claude Ponti'ye ve Ecole de Loisirs yayınevine teşekkür eder: L'arbre sans fin *(1992)*, Okilélé *(1993)*, Parci et Parla *(1994)*, Ma Vallée *(1998)*, Sur l'île des Zertes *(1999)*, L'écoute-aux-portes *(1999)*, Tromboline et Foulbazar le non *(2001)*, Schmélele et l'Eugénie des larmes *(2002)*, Blaise et le château d'Anne Hiversère *(2004)*.

Kaynakça

Chenouf Y., *Lire Claude Ponti encore et encore*, Etre (Boîtazoutils), 2006.

Kaes R, Perrot J, Hochmann J, *Contes et divans médiation du conte dans la vie psychique*, Dunod, Paris, 2012.

Maradan O., "Claude Ponti et Florence Seyvos : d'authentiques artisans du verbe et de l'image", *Parole*, S. 29, Kış 1994, s.. 2-7.

L'auteur adresse ses remerciements à monsieur Claude Ponti et à l'Ecole des Loisirs pour leur autorisation à la reproduction des images issues des albums suivants (texte et illustrations de Claude Ponti) : L'arbre sans fin (1992), Okilélé (1993), Parci et Parla (1994), Ma Vallée (1998), Sur l'île des Zertes (1999), L'écoute-aux-portes (1999), Tromboline et Foulbazar le non (2001), Schmélele et l'Eugénie des larmes (2002), Blaise et le château d'Anne Hiversère (2004).

Certains ouvrages et articles ont contribué à nourrir notre réflexion :

Chenouf Y., Lire Claude Ponti encore et encore, Etre (Boîtazoutils), 2006

Kaes R, Perrot J, Hochmann J, Contes et divans : médiation du conte dans la vie psychique, Dunod, Paris, 2012.

Maradan O., « Claude Ponti et Florence Seyvos d'authentiques artisans du verbe et de l'image », in : Parole, n°29, hiver 1994. – P. 2-7.

GERÇEK VE İMGESEL: YABANCILIĞIN / TUHAFLIĞIN SİMGELEŞTİRİLMESİ

Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine Roger Caillois

CHRISTIAN GUERIN

Giriş

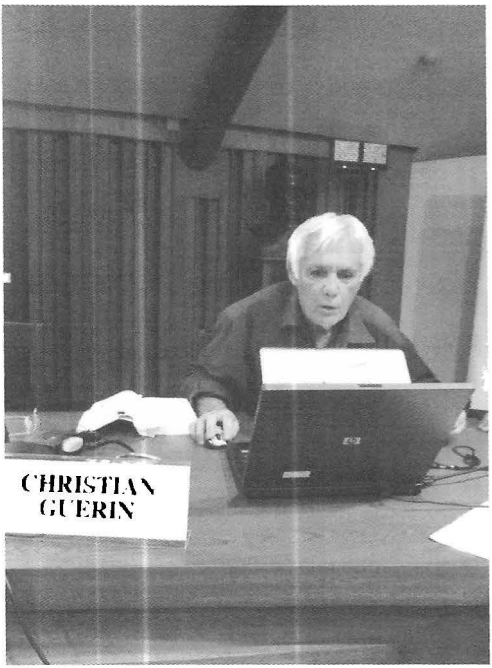
Yapıtların barındırdığı ve biz izleyicilerde, bazen de yazarlarda etkinleştirdikleri tuhaf, kaygı verici yanlar, bu sempozyumda da olduğu gibi, hepimizi söz ve yazı üzerinden bir dönüşüme davet eder. Kimi zaman da sessiz ve çoğunlukla açık edilmemiş bir his üzerinden. Ve böylesi bir durumda her zaman için birden fazla yol açarız: Bir yapıtın duygusal etkisini sü-

De la fascination pour l'étrange, à la symbolisation de l'étrangeté chez Rogers Caillois

CHRISTIAN GUERIN

Introduction

Les parts étranges et inquiétantes que les œuvres recèlent et actualisent chez nous, spectateurs et parfois auteurs, nous engagent et c'est le cas ici pour ce colloque, à une transformation par la parole, par l'écriture. Par l'éprouvé aussi, silencieux et souvent retenu. Et nous relançons alors toujours plusieurs chantiers : interroger sans cesse l'impact émotionnel d'une œuvre ; interroger ce qui fonde le travail créateur non seulement dans ses processus mais aussi dans ce qu'il transmet et nous rend accessible ; découvrir tel ou tel



rekli sorgulamak; yaratıcı çalışmanın temelini yalnızca süreçlerinde değil, aktardığı ve bizim için ulaşılabilir kıldığı şeylerle sorgulamak; şu ya da bu yaratıcıyı keşfetmek; o sırada ortaya çıkan ve bizi son derece ilgilendiren kaygı verici öğeleri yapıtlar aracılığıyla kendi içimizde de değerlendirmek. Burada bulunan herkes şu ya da bu kişinin konuşmacılar tarafından seslendirilen ve sahneye konan yaratıcılığı konusunda söylenenlerde ya da duyacaklarında kendisini bulabilir, hatta keşfedebilir. Sempozyumların, orada hazır bulunanların hepsi için, konuşmacılar, dinleyiciler ve tartışmacılar için bir çalışma ortamı olmasının bir nedeni de budur.

Roger Caillois'da, benim ele almayı seçtiğim yazarda, böylesi bir çalışmayı başlatacak olan, başkalarının yapıtları değildir yalnızca.[1] Caillois'da,

1 Çağdaşlarının birçoğunun, aynı zamanda klasik yazarların dikkatli bir okuru olmuştur.

---

créateur ; mettre en travail aussi chez nous par le biais des œuvres les éléments inquiétants qui surgissent alors et qui nous concernent au plus haut point. Chacun ici pourra se reconnaître, voire se découvrir dans ce qu'il a pu dire ou entendre à propos de la création de telle ou telle personne, mise en voix et en scène par les orateurs. C'est aussi pour cela qu'un colloque est un travail pour l'ensemble des personnes présentes les parlants, les écoutants, les discutants.

Chez R. Caillois, auteur qui retiendra mon attention, ce ne sont pas seulement les œuvres des autres qui enclencheront un tel travail[1]. Chez lui, c'est tout particulièrement la matière minérale, les pierres, et plus particulièrement certaines d'entre-elles, qui seront le prétexte d'un travail d'écriture très important, avec un déploiement de ses connaissances particulièrement averties en minéralogie, mais aussi un mouvement de sa pensée très libre au niveau imaginaire, le tout dans un style particulièrement soigné et incisif. Il écrira ainsi à partir des pierres et sur elles, en élaborant une grande partie de sa conflictualité, voire de ses pathologies. Et je ne ferai qu'esquisser cette dynamique poursuivant un travail par ailleurs déjà engagé [2].

1 Il aura été lecteur attentif et critique de nombre de ses contemporains mais aussi des auteurs classiques.

2 Guérin Ch., 1998. Roger Caillois : la pierre et le lien, In : Chouvier & *al.*, *Matière à symbolisation : Art, création et psychanalyse.* Lausanne, Delachaux et Niestlé p. 259-280

çok özel olarak mineral özdek, taşlar ve daha da özel bir biçimde bunlardan bazıları, çok önemli bir yazı çalışmasına zemin oluşturacaktır; buna madenbilim alanındaki ayrıca geniş bilgilerinin sunumu ama aynı zamanda imgelem düzeyinde çok özgür düşüncesinin devinimi eşlik eder ve hepsi de özenli, keskin bir üslupla aktarılır. Böylelikle çatışmalı kişiliğinin, hatta patolojilerinin büyük bir kısmını işleyerek, taşlardan yola çıkıp taşlar üstüne yazacaktır. Kendi adıma yine böylesi "taraflı" bir çalışmayı sürdürürken, söz konusu dinamiği ana hatlarıyla belirlemekle yetineceğim[2].

Fransız yazar R. Caillois (1913-1978), gerçeküstücülere yakın bir dönemin erken yetişmiş, verimli bir yazarıdır. Söylenceler, kutsallık, oyun, savaş vb. üstüne çalışmalarıyla sosyolojinin çok çeşitli alanlarında kalem oynatmıştır; ayrıca fantastik edebiyat alanında düşler ve şiir üstüne incelemeler yapmış, estetik sorunlarına yönelerek doğal üretimlerle insan üretimleri arasındaki kendisi için derin, temel bağlarla, "diyagonal bilimler" adını verdiği bağlarla ilgili bir varsayımı da geliştirmiştir. Fransa'ya Borges gibi Güney Amerikalı yazarları tanıtmıştır. Uluslararası edebiyat dergilerinin yayın yönetmenliğini üstlenmiş, Académie Française üyesi olmuştur.

Döneminin sert bir eleştirmeni olarak, son dönem çalışmaları gençliğinde özel olarak ilgilendiği şiirin izlerini taşır. Kendisiyle ilgili birçok inceleme

2 Guérin "Roger Caillois: La pierre et le lien"

R. Caillois (1913-1978) écrivain français, est un auteur précoce et prolifique, un temps proche des surréalistes. Il a couvert des champs très divers de la sociologie, avec des travaux sur le mythe, le sacré, le jeu, la guerre etc... ; à la littérature fantastique, s'interrogeant sur les rêves, la poésie., en s'engageant sur les questions d'esthétique développant tout particulièrement une hypothèse concernant les liens profonds, fondamentaux pour lui, entre les productions naturelles et celles des hommes et qui fonde ce qu'il appelle « les sciences diagonales ». Il a introduit en France les auteurs sud américains comme Borgès entre autres. Directeur de revues littéraires à vocation-internationale, il a été membre de l'Académie française.

Critique acerbe de son époque, ses derniers travaux sont tout empreints de poésie lui qui avait particulièrement attaqué ce genre dans sa jeunesse. De nombreuses études lui sont consacrées, notamment un biographie remarquable d'Odile Felgine [3].

Caillois est un personnage énigmatique, fasciné par l'étrange, aussi bien à travers certaines figures archétypiques comme « la pieuvre », « la mante religieuse », que dans les œuvres littéraires[4], tout autant dans la « lecture » très singulière qu'il fera des pierres.

3 Felgine O. 1994. *Roger Caillois*. Paris Stock.

4 Il est l'auteur d'une Anthologie du fantastique (1958, Paris, le club français du livre)

kaleme alınmıştır ve bunlar arasında Odile Felgine'in kayda değer biyografisi ayrıca önemlidir[3].

Caillois , "ahtapot"" gibi, "peygamber devesi" gibi kimi arketip figürlerle olduğu kadar, yazın yapıtları[4] aracılığıyla da, taşlar üstüne gerçekleştirdiği benzersiz okumayla da tuhaf karşısında büyülenmiş, gizemli bir kişiliktir.

Tuhaf, Yabancılık, Tekinsizlik: Öznenin Nesneyle İlişkisinin Üç Durumu, Nesnenin Üç Durumu.

R. Caillois'nın yapıtlarının kimi yönlerini incelemeden önce, bunların birbirini tamamlayıcı yönünü vurgulamak üzere üç ana terim üzerinde duracağım: Tuhaf, yabancılık ve tekinsizlik. Birbirine bu kadar yakın terimler farklı ruhsal devinimleri ve öznenin dünyayla, çevresiyle farklı bir ilişkisini nasıl açıklar? Bana göre öznenin nesneyle ilişkisinin üç durumunu, ruhsallaştırma sürecinde nesnenin üç durumunu belirlerler.

• Tuhaf, farklı ve bilinmez olandır; bu anlamda ilk başta hiçbir temsile gönderme yapmaz. Özne tarafından olduğu gibi algılanır, anlam deneyimini, anlamlandırmayı çağırmaz, hatta onu askıya alır. Bu da özellikle yetiş-

3 Felgine *Roger Caillois*.

4 Bir Anthologie du fantastique [Fantastik Antolojisi] yazmıştır (1958, Paris, Le club français du livre).

L'étrange, l'étrangeté, l'inquiétante étrangeté : trois état de la relation du sujet à l'objet, trois états de l'objet.

Avant de mettre en travail certains aspects de l'œuvre de R. Caillois, je m'arrêterai sur trois termes majeurs pour souligner leur complémentarité : l'étrange, l'étrangeté, l'inquiétante étrangeté. En quoi ces termes si proches pourraient aussi rendre compte de mouvements psychiques différents et d'un rapport différent du sujet au monde ou à son environnement. Ils indiquent pour moi trois états de la relation du sujet à l'objet, trois états de l'objet lui-même dans le processus de psychisation.

• L'étrange c'est ce qui est différent, inconnu, et en ce sens qui ne renvoie d'abord à aucune représentation. C'est quelque chose qui est perçu par le sujet en tant que tel, qui ne convoque pas l'expérience du sens, la signification, voire même qui la met en suspend. Ce qui en soit peut déjà être une épreuve plus ou moins supportable, surtout pour les adultes. Pour le créateur cette expérience est capitale.

Ici nous pourrions faire un parallèle avec ce que Searles[5] appelle un « environnement

5 Searles H.F., 1960. *L'environnement non-humain*, Paris Gallimard, 1986. (trad Français D. Blanchard)

kinlerde kendi içinde az çok katlanılabilir bir sınavdır belki. Yaratıcı içinse son derece önemli bir deneyimdir.

Burada, Searles'ün "insani olmayan çevre" dediği[5] ve Winnicott'un da[6] kendi adına "yansıtmayan çevre" diye adlandırdığı kavramla, farklı bir ifadeyle "bireysel yansıtmaların alanı dışında kalan çevreyle" bir paralellik kurabiliriz.[7] Daha sonra Winnicott bu çevrenin, öznenin tümgüçlü denetimi dışında kalan nesnelerden oluştuğunu belirtecektir (Bkz. *Jeu et réalité*'de [Oyun ve Gerçeklik], nesnenin kullanımıyla ilgili iyi bilinen ve çok önemli makale).[8] Bion'a başvurduğumuzda, zulmedici değeri olmayan "beta" öğeler söz konusu olacaktır belki de. Burada çağrışımsal bir gölge yaratmayacak başka bir Yunanca terim bulmak gerekebilir...

• Yabancılık, tuhaf olanın niteliğinin belirlenmesidir; özne tarafından algılanan, ne içeride, ne dışarıda olan, bir temsile başvurulmadan önce gelen ve hem yansıtmacı hem de içe yansıtmacı devinimini yüklenen böylesi bir öğeyi duygulanımın ele geçirmesidir. Duygulanımın bu etkisi anlamın askıya alınışı karşısındaki, anlamlandırma deneyiminin yokluğuna tahammül edememekten kaynaklanır ve buna yansıtma hareketinin aceleci bir etkisi

5 Searles *L'environnement non-humain.*
6 Winnicott, "Critique de *The Non-Human Environment in Normal Development and in Schizophrenia*"
7 *Age.*, s. 45.
8 Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik.*

---

non humain » et que Winnicott[6] pour sa part nomme d'abord « environnement non projectif », c'est à dire un « environnement en dehors de l'aire des projections individuelles » (op.cit. p. 45). Plus tard Winnicott précisera que cet environnement est constitué d'objets qui sont en dehors du contrôle omnipotent du sujet. (Cf. l'article connu et si important sur l'utilisation de l'objet in *Jeu et réalité*). En nous référent à Bion, il ne s'agirait peut-être d'éléments « béta » sans valeur persécutrice. Il faudrait inventer un autre terme grec si possible et dépourvu de pénombre associative...

• L'étrangeté est déjà l'affectation de l'étrange, la prise de l'affect sur cet élément perçu par le sujet, ni dedans ni dehors, avant toute convocation d'une représentation, et sur lequel se greffe à la fois un mouvement projectif et introjectif. Cette prise de l'affect résulte de l'intolérance devant la suspension du sens, devant l'expérience de la non-signification, avec un effet de précipitation du mouvement projectif. Ceci est conjoint à la reconnaissance partielle d'éléments récurrents, comme la voix de la mère, son odeur, l'expérience du sein etc.

6 Winnicott, D.W. 1963. Critique de *The Non-Human Environment in Normal Developement and in Schizophrenia*. *In Lectures et portraits,* Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1989. Traduit de l'anglais, édité et présenté par M. Grinbinski, 2012.

eşlik eder. Bu da annenin sesi, kokusu, meme deneyimi gibi sıkça karşılaşılan öğelerin kısmen tanınmasıyla bağıntılıdır.

Bu durumda yabancılık, ilk elde aciliyeti olan, dolayısıyla manik bir anlam verme hareketini yüklenmiş nesnenin bir anlamda ruhsallaştırılma sürecini başlatır. Dün de anımsatıldığı üzere, Winnicott'tan beri özne / çevre (insani) ilişkisinin niteliğinin önemli olduğunu biliyoruz. "Nesnenin kendi içinde tanınması" için belirleyici olan içe yansıtmanın başlangıcı, öncelikle yansıtılan öğelerin, duygulanımın (bkz. burada, Bion'un "beta" öğeleri) dönüşünü ele alır. Duygulanımla kuşatılan nesnede, kişinin kendine özgü olmakla birlikte tanımadığı ve dolayısıyla yine endişe kaynağı yanlarının dönüşü söz konusudur. Bu öğeler böylelikle benliğin bölünmesini tetikler, "alan el ile iten el" arasında, nesnenin çekici bir yanıyla itici bir yanı arasında ıstıraplı bir çatışmayı korurlar.

Bu açıdan bakıldığında, yabancılık, terimin Bion'daki anlamıyla dağılma durumu ve bütünleşme durumunun sınırında yer alır. Yabancılık, nesneyi ruhsallaştırma çalışmasına soyunmanın göstergesidir.

Yabancılık deneyimi yaratıcılığın ilk zamanlarına karşılık verebilir, Winnicott, yaşamda ve daha ziyade yaratıcı çalışmada sürekli yeniden başlayan *birincil yaratıcılık* der buna. Kanımca, olgunlaştırıcı süreçte beraberinde getirdiği topik yeniden düzenlemelerle birlikte, sözünü ettiğim tuhaf ve yabancılık deneyiminin yavaştan keşfedilmesi söz konusudur hep.

L'étrangeté marquerait alors l'amorce en quelque sorte de la psychisation de l'objet, dépositaire en premier lieu d'un geste urgent et donc maniaque de mise en sens. Nous le savons bien depuis Winnicott, la qualité de la relation sujet/environnement (humain) est considérable comme on l'a rappelé hier. L'amorce introjective déterminante pour la « connaissance de l'objet en soi », traite en premier lieu le retour des éléments projetés, de l'affect (cf. ici les éléments « béta » de Bion). Ces parts de soi non reconnues dans l'objet affecté, et qui à leur tour sont source d'angoisse. Elles mobilisent le clivage de moi et maintient une tension, un conflit douloureux entre « une main qui prend et une main qui repousse » ; entre une part attrayante de l'objet et une part répulsive de celui-ci.

L'étrangeté de ce point de vue est à la frange de l'état de dispersion et de l'état d'intégration au sens Bionnien du terme. L'étrangeté signe l'engagement dans un travail de psychisation de l'objet.

L'expérience de l'étrangeté pourrait être en écho au temps premier de la créativité, ce que Winnicott appelle *la créativité primaire*, toujours recommencée dans la vie et à fortiori dans le travail créateur. Il s'agit toujours me semble-il d'une lente exploration de l'expérience de l'étrange et de l'étrangeté tels que je viens de les situer, avec les réaménagements topiques que cela entraine dans le processus maturatif.

• L'inquiétante étrangeté freudienne trouve dans ces mouvements sa raison initiale à

Freud'daki tekinsizlik bu devinimlerde başlangıçtaki nedenini bulur, kaldı ki Freud bunu bastırılmış olanın geri dönüşünü, başka bir deyişle özne için mevcut ama kabul edilmez bir temsili ifade ettiğini düşündüğü "kaygı verici" sıfatıyla yan yana kullanmıştır. Bu durumda dışarıdan gelen, daha az ya da daha çok şiddetle yeniden belirmek üzere nesnede bir zemin ya da bir ön biçim bulan ruhsal değer, bir yatırım yüklenir.

Buradaki dinamik, böylesi bir süreçten önce gelen tuhaf ve yabancılık dinamiğinden oldukça farklıdır.

Bastırma ve yansıtma bu noktada devreye girer ve özneye özgü olanı ve bir anlamda tuhafın ve yabancılığın başlangıçtaki modeli üzerinden yabancılaşmış olanı özneden bağımsız olarak içeriye ve dışarıya atfeder. Burada hiç kuşku yok ki tartışılmayı hak eden bir farklılık vardır.

Bu kuramsal değerlendirmelerin ardından, söz konusu ayırt edici öğeleri akılda tutup R. Caillois'ya döneceğim, ve yazarın taşlar üstüne birkaç metnine dayanarak, onlardan türeyen gizemli biçimlerle ilişkisini nasıl düzenlediğini, kendisine tuhaf ve tekinsiz gelen nesnelerle ağırdan bir ruhsal derinlemesine işlemeyi nasıl gerçekleştirdiğini sizlere aktaracağım.

Caillois ve Tuhaf

Ağustos 1962'de, Roger Caillois, Jean Paulhan'a şöyle yazar: *"Suyun sürüklediği bir odun parçasını, bir kökü, bir çakıl taşını sahiplenmeye gelince, bu bir*

---

ceci prés que Freud y accole le qualificatif d'inquiétant qui rend compte pour lui du retour du refoulé, c'est à dire d'une représentation existante mais inacceptable pour le sujet. Ce qui revient alors du dehors est lesté d'un investissement, d'une valeur psychique qui trouve dans l'objet prétexte ou préforme pour réapparaître plus ou moins violemment.

La dynamique est bien différente de celle concernant l'étrange et l'étrangeté qui de ce point de vue sont antérieurs à un tel processus.

Le refoulement et la projection y sont à l'œuvre qui attribuent, à l'insu du sujet, au dedans ou au dehors ce qui est propre au sujet et qui s'est étrangéisé en quelque sorte sur le modèle initiale de l'étrange et de l'étrangeté. Il y a là une différence qui mérite sans doute une discussion.

Après ces considérations théoriques, je voudrais revenir à R.Caillois en ayant à l'esprit ces éléments distinctifs et vous communiquer comment en prenant appui sur quelques uns de ses textes sur les pierres, il situe son rapport aux formes énigmatiques qu'elles recèlent et met en jeu chez lui une lente élaboration de psychique de ce qui lui est étrange et étrangement inquiétant.

Caillois et l'étrange

En Aout 1962 Roger Caillois écrit à J.Paulhan « *quant à s'approprier un bois flotté, une racine, un caillou, c'est se conduire en amateur, non en créateur. Et pour moi, de la même*



Roger Caillois, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, édition Pandora, Paris, 1981.

heveskârın davranışıdır, yaratıcının değil. Ve örneğin benim, tabloları kelebek kanatlarıyla karşılaştırmamla aynı şeydir. Tıpkı Ksenofora türündeki yumuşakçaların kendi kabuklarına yaptıkları gibi, doğal kalıntıları sanat yapıtlarına uyduran ya da bunlara gazete ve çanak çömlek, paçavra ve cüruf ekleyen bu etkinliği canı gönülden ksenoforik olarak adlandırabilirim."

Çağdaş yaratımı, en azından onun nihai ürününü (özellikle de bu yaratım "doğal" ve yapıta yabancı "kalıntıları", ne dönüşüme uğramış ne de görünürde bu yaratıma bağlı olan kalıntıları işin içine kattığında) tartışmaya açıp sorgulamanın ilginç bir yoludur bu. *Ksenoforik* Yunanca yabancı, konuk anlamına gelen kseno ve taşımak anlamındaki forik sözcüklerinden türemiştir. Dolayısıyla *ksenoforik* sözcüğünü tuhaf, yabancı olanı kendinde ya da tuvalde ağırlama olgusu ya da yetisi olarak çevirebilirim.

---

manière que j'ai comparé les tableaux aux ailes de papillons. Je nommerais volontiers xénophorique cette activité qui ajuste des débris naturels aux œuvres d'art ou qui y inclut journaux et tessons, haillons et mâchefers – comme font sur leur coquille les mollusques du genre Xenophora. »

Curieuse façon de mettre en cause et d'interroger la création contemporaine, en tous cas son produit terminal, lorsque celle-ci y accole des « débris naturels » et étrangers à l'œuvre, « débris » qui ne sont ni transformés ni, apparemment, liés à celle-ci. Xénophorique renvoie à *Xéno* du grec étranger, hôte ; étrange et *phorique* : porter). Je traduirais alors Xénophorique par le fait ou la capacité d'accueillir, en soi ou sur la toile, l'étrange, l'étranger.

R.Caillois reprendra cette interrogation dans son ouvrage « *Esthétique généralisée* » publié la même année[7], avec une autre conséquence sur le rapport de l'artiste et de son travail face à la nature. Ainsi, l'artiste qui ajoute des débris, des morceaux qui viennent en relief sur la toile est comparé par l'auteur, je cite, aux :

> *« crabes oxyrhynques qu'on a vu s'habiller d'algues, de graviers et de dépouilles de menus animaux ; comme les xénophora qui, sur leur coquille, fixent toutes sortes de fragments calcaires en ordre incertain, mais perceptible ; comme les oiseaux qui ornent leurs berceaux et*

7 Caillois.R., 1962. *Esthétiques généralisée*. Paris, Gallimard

R. Caillois bu sorgulamayı aynı yıl yayımlanan, sanatçının ve sürdürdüğü çalışmanın doğayla ilişkisindeki bir başka sonucu da ele alan "*Esthétique généralisée*"[9] başlıklı yapıtında yeniden işleyecektir. Böylelikle, tuvaline artıklar biçiminde eklenen kalıntıları, parçaları katan sanatçı, yazar tarafından şu sayacaklarımla karşılaştırılır:

> *"Yosunları, iri kumları ve minicik hayvanların kalıntılarını giyinmiş oksirinkus yengeçleri; her türlü kalker parçayı belirsiz ama gözle görülür bir düzen içerisinde kabuğunda tutan ksenoforalar gibi; beşiklerini ve yuvalarının önünü neredeyse buldukları ne varsa onunla süsleyen ama bunu renk seçerek yapan kuşlar gibi; kısacası, doğanın güzelliğine bir şey katma ihtirasına kapılmış o ender canlılar gibi."*

"Doğanın güzelliğine bir şey katma ihtirasına sahip o ender canlılar", anlaşılacağı üzere, yaratıcılardır! Ve temelde yaratıcının yaptığı, doğada zaten varolana bir şey katmaktan ibarettir. Paulhan'a yazılmış mektupla bunu yapıtında yeniden ele alışı arasında, benzeşime dayalı tutarlı bir yön değiştirme görülür ve R. Caillois bunu açıkça ifade etmese de, yapıta eklenen doğal kalıntılardan, yaratıcı çalışmanın bir "kalıntı" gibi görülen bütününe geçeriz, başka bir deyişle, bir gizem doğaya ekleniverir. Bu da temelde yanlış değildir, öyle ya da böyle ben de aynı fikre katılıyorum.

9 Caillois.*Esthetiques* generalisee.

---

leurs esplanades d'à peu près tout ce qu'ils trouvent mais en choisissant la couleur ; d'un mot, comme les rares vivants que semble posséder l'ambition d'ajouter quelque chose à la beauté de la nature. »

Ces « rares vivants que semble posséder l'ambition d'ajouter quelque chose à la beauté de la nature » sont les créateurs bien entendu! Et le créateur dans le fond ne fait qu'ajouter au déjà-là de la nature. Entre la lettre à Paulhan et sa reprise dans son ouvrage, on voit un renversement analogique conséquent et bien que R.Caillois ne l'énonce pas clairement nous passons ainsi des débris naturels qui viennent s'ajouter à l'œuvre, à l'ensemble du travail créateur comme un « débris », autant dire une énigme, qui vient s'ajouter à la nature. Ce qui fondamentalement n'est pas faut, en tout cas que je partage.

Cela devrait nous rendre modeste ! ou pondérer l'idéalisation que nous pouvons avoir du créateur, de son travail et de son produit. Mais la création ici n'est pas transformation de la nature, transformation du monde, mais simple **rajout**. Entre temps R. Caillois a tout de même désubjectivé le créateur, désubjectivé le sujet face à son environnement, a désubjectivé l'œuvre. Et sur ce point nous ne le suivons pas bien entendu ! et heureusement que lui-même n'en fera rien.

Nous savons mieux, qu'après une première partie de sa vie marquée par la rigueur, des positions excessives et violentes de jeunesse, positions cartésiennes et positivistes s'il en est,

Bu bakış alçakgönüllü olmamızı sağlamalı! Ya da yaratıcıyla, onun çalışması ve ürünüyle ilgili idealleştirmemizi dengelemeli. Burada yaratıcılık doğanın dönüşümü, dünyanın dönüşümü anlamına gelmez, basit bir **eklemedir**. Bu arada R. Caillois yaratıcıyı öznelliğinden sıyırmıştır, özneyi çevresi karşısında öznel olmaktan, yapıtı öznel olmaktan çıkarmıştır. Ve bu noktada kendisine katılmıyoruz elbette! Neyse ki bu konuda o da daha ileri gitmeyecektir.

Yaşamında, gençliğin sertliği, aşırı ve şiddetli tavırlarıyla belirlenen bir başlangıcın, deyim yerindeyse kartezyen ve pozitivist tutumlarla belirlenen bir ilk dönemin ardından, imgelemin açılması kisvesi altında, bir anlamda kendisinin kurduğu diyagonal bilimlerle korunarak, daha çok öznel bir devinim içerisinde, taşlar üstüne düşüncelerine (terimin yansıtmacı anlamında) geri dönecektir.

Bu öznellikten sıyrılma tavrının tekinsizlik hissi yarattığını şimdiden söyleyebiliriz, doğal dünya için öznenin iç dünyasını yok eder çünkü. Burada anneyle, bu doğanın güzelliğiyle bir bağlantı, bu güzelliği yok ederken ona karışma ve onda yitip gitme endişesi dile getirilir elbette .

Dahası, "doğal kalıntıların" ya da "gelip doğaya eklenen kalıntıların", Caillois'da hem tanıdık hem de kaygı verici öğelerin gözle görünür kılınması (figüratif seçimle neredeyse dönüşüme uğraması) biçiminde ele alınabileceği varsayımına katılıyorum. Bu kaygı verici görünüş birçok düzeyde karşımıza çıkar :

---

il rentrera notamment avec ses réflexions (au sens projectif du terme) sur les pierres, dans un mouvement particulièrement subjectif sous couvert de déploiement de l'imaginaire et protégé en quelque sorte par les sciences diagonales qu'il institue.

On pourrait déjà dire que cette position de désubjectivation est étrangement inquiétante, parce que justement elle fait disparaître le monde interne du sujet au profil du monde naturel. S'exprime là un rapport bien sûr à la mère, à la beauté de cette nature ; l'angoisse de s'y mêler et de s'y perdre tout en la détruisant.

De plus, je suis retenu par cette hypothèse que les « débris naturels » ou bien « les débris qui viennent s'ajouter au naturel », peuvent être compris comme la mise en visibilité (à peine transformée par le choix figuratif), d'éléments à la fois familiers et inquiétants chez Caillois. Cet aspect inquiétant apparaît à plusieurs niveaux :

-celui de ces « débris » d'objets eux-mêmes, à travers leur côté parcellaire et fragmentaire ;

- mais aussi avec cette figure de l'éclatement, de la dispersion, de la dissolution et qui attire sans cesse Caillois ;

ajoutons à cela aussi l'accolement hétérogène d'éléments non liés à l'œuvre d'art (caractérisée par le travail de liaison), accolement hétérogène et par là même étrange. Caillois parle seulement pourrait-on dire « d'ajustement » de ces débris à l'œuvre, ou bien d'ajustement de l'œuvre au monde suivant le retournement indiqué plus haut.

- kısmi ve parçalı yanları üzerinden bu nesne "kalıntılarının" kendisi;
- aynı zamanda, Caillois'nın sürekli ilgisini çeken bu parçalanma, dağılma, çözülme figürü ;
- bunlara bir de sanat yapıtına bağlı olmayan öğelerin heterojen bitişmesini (bağlama çalışmasıyla belirlenir), heterojen ve buradan hareketle tuhaf bitişmesini ekleyelim. Caillois'nın yalnızca bu kalıntıların yapıta "uydurulmasından" ya da yapıtın yukarıda belirttiğimiz dönüşle dünyaya uydurulmasından söz ettiğini söyleyebiliriz.

Caillois sürekli şu çiftedeğerli devinime angaje olur: Zaten varolana olabildiğince az dokunmak, ve durmaksızın, farklı bir ifadeyle, zorlantılı bir halde ("ihtirasa kapılmış") dünyayı yeniden kurmaya, öyle ya da böyle dünyayı düşünmeye, onu yenilemeye, onu tamir etmeye çalışmak. Farklı alanlarda sürdürdüğü yazı ve düşünce çalışmalarının kayda değer toplamı bunu doğrulamaktadır.

R. Caillois'nın başlangıçtaki fikrinden uzaklaşarak, bu *ksenoforik* etkinliğin, yapıtın tekinsizlikle kurduğu değişmez bağlantıyı belirlediğini düşünebiliriz. Bu birbirini tamamlayan iki yön üzerinden gerçekleşir: Yaradılış sürecinde **kendi içinde** ortaya çıkan; ama aynı zamanda doğanın üretimlerinin ahengi içerisinde her zaman için tuhaf bir nesne olan yapıtın **kendisi**. Vincent di Rocco'nun katkısıyla, başkalarının her türlü talebi ya da beklentisinin dışında özneden kendisine özgü bir doğallık bekleyen ham sanatın,

---

Caillois sera sans cesse engagé dans ce mouvement ambivalent toucher le moins possible à ce qui existe déjà, et œuvrer sans cesse, c'est à dire compulsivement (« être posséder par l'ambition de... ») à refaire le monde, en tout cas à le penser, à le restaurer, à le réparer. La somme considérable de son travail d'écriture et de réflexions dans divers domaines l'atteste.

En opérant un déplacement de l'idée initiale de R. Caillois, nous pourrions considérer que cette activité Xénophorique pourrait alors caractériser ce rapport constant que l'œuvre entretien avec l'inquiétante étrangeté. Suivant deux aspects complémentaires : à la fois ce qui se révèle **en elle-même** dans processus de sa genèse ; mais aussi l'œuvre **elle-même** comme objet toujours étrange dans le concert des productions de la nature. On l'a vu, avec la contribution de Vincent Di Rocco, l'art brut, qui revendique une spontanéité propre au sujet en dehors de toute demande ou de toute attente de la part des autres, fonctionne brutalement » comme cela. Il faudra le voir aussi dans le travail minutieux, plus secondarisé de la bande dessinée, de même que dans l'écriture.

Pensons ainsi, par exemple, à ces dessins d'enfants, ordonnés autour d'une intension première rapidement repérable, (faire une maison, un bateau ou une scène quotidienne) et qui soudain s'augmentent de la trace d'une décharge motrice imprévue, pulsionnelle donc, trace qui vient altérer le travail unitaire en introduisant brutalement quelque chose d'étrange et dans l'harmonie de ce qui est déjà posé et dans l'intension avec la manifestation d'une

"hamlığın hoyratlığıyla" iş gördüğüne tanık olduk. Aynı şeyi çizgi romandaki, aynı şekilde yazıdaki titiz, dahası ikincilleştirilmiş çalışmada da görebiliriz.

Çocuk çizimlerini düşünelim örneğin, hemen saptanabilen bir ilk niyetin çevresinde düzenlenirler (ev, gemi ya da gündelik yaşamdan bir sahne çizmek) ve bir anda, öngörülmemiş, dolayısıyla dürtüsel bir motor boşaltımının iziyle genişlerler; bu iz, hem önceden ortaya konmuş olanın ahengine, hem de niyete, örneğin bir endişenin ortaya çıkışıyla, tuhaf bir şeyi hoyratça bir hale sokarak söz konusu birlikçi çalışmayı bozar. Orada bulunan yetişkin çoğu zaman, tepki olarak, kendini tutamayıp o sırada bir bozgun, bir anlam yokluğu, hatta bir yıkıcılık gibi yaşanan durumu durdurma arzusuna kapılır, psikanaliz kliniğinde ise bu kapsanan biçim altında, her türlü evcilleştirmenin ötesinde dürtünün doğrudan bir anlatımını saptarız. Birer "yaratıcı adayı" olan çocuklarda gündelik yaşamın olağan dürtüsel anları olan bu anlar, psikotik çocuklarla kurulan klinik ilişkide yoğunluk kazanır. Özellikle de bir izle, dürtüsel boşalımı kapsama ve sınırlandırma çabasıyla yüzleşmek, dürtüselliklerine, temsil çalışmasındaki endişelerine (Alain Ferrant'ın sunumunun sonunda söylediği gibi) "çıpayla/mürekkeple demir atmak" durumunda kalanlarda. Böyle anlarda karşıaktarım etkisinin, bekliyor olsak bile bizi şaşırttığını biliriz.

Her iki durumda da, dürtüsel boşaltım ve bunu temsil eden "şiddetli", çünkü eklemlenmemiş iz, bu noktada o tuhaf ve gizemli "doğal" kalıntılara benzetilebilir. Çocuğun ya da onu gözlemleyip kendisine eşlik eden yetişkinin

---

angoisse par exemple. Bien souvent l'adulte présent, en réaction, semble décontenancé, pris de l'envie d'arrêter ce qui alors est vécu comme une perturbation, un non sens, voire une destruction et que la clinique analytique nous amène à repérer comme l'émergence de l'expression directe de la pulsion au-delà de toute domestication dans une forme contenue. Ces moments pulsifs normaux de la vie quotidienne chez les enfants, « apprentis créateurs », se retrouvent amplifiés dans la relation clinique avec les enfants psychotiques. Notamment ceux qui se risquent à se confronter à une trace, à un effort considérable pour contenir et limiter le débord de la décharge pulsionnelle, pour pouvoir « ancrer/encrer » (pour reprendre le final de l'intervention d'Alain Ferrand) leur pulsivité, leur angoisse dans le travail de mise en représentation. Nous le savons l'impact contre-transférentiel ne laisse pas de nous surprendre à ces moments-là, même lorsque l'on est averti.

Dans un cas comme dans l'autre, la décharge pulsionnelle et la trace « violente » qui déjà la représente, parce que non encore articulée, peut ici être rapprochée de ces débris « naturel » étranges et énigmatiques. Faut-il que l'enfant et que l'adulte qui l'observe ou l'accompagne soient tolérant à la venue de tels éléments « xéno » et à la valeur indicative du travail psychique qui est alors engagé. Faut-il alors être suffisamment Xénophore.

Plus encore, et c'est une hypothèse générale **le travail de l'œuvre** consiste en la transformation (la symbolisation de l'étrangeté) permanente de ces éléments étrangers et inquiétants que toute œuvre figure par accolement ou transformation de tels éléments.

"kseno" öğelerin gelişine ve burada devreye giren ruhsal çalışmanın belirtici değerine karşı hoşgörülü olmaları gerekir. Yeterince *ksenofor* olmak gerekir.

Dahası, bu genel bir varsayımdır: Yapıtın çalışması, yabancı ve kaygı verici öğelerin sürekli dönüşümüne (yabancılığın/tuhaflığın simgeleştirilmesine) dayanır ve her yapıt bu öğeleri bitiştirme ya da dönüştürme yoluyla ortaya koyar.

Gerçekten de bu varsayım R. Caillois'nın kendi çalışmalarına da uygun düşer. Yapıtlarında kendi başkalıklarını sürekli kendi içinde erittiği, tuhaf olanı aza indirgediği ama aynı zamanda tuhaf olana üretken hayranlığını koruduğu söylenebilir. (Caillois hayaletlerle, hortlaklarla ve benzerleriyle iş görür).

Şimdi *Pierres réfléchies*[10] derlemesinden bazı bölümler vereceğim, bunları da yorumlar izleyecek:

"Sémaphore" [Semafor] başlıklı metninde, Caillois şöyle yazar :

> "Prizmaların uğultusunda soyutlanmış gösterge üzerinde biraz daha durayım. Öyle sanıyorum ki, taşların duyarsızlığında bir şeyler bulduğumda, insani olan hemen hemen ne varsa yabancı geldi bana. Derim kalınlaştığı için değil ama, bugün eskisinden daha da sıklıkla, dünyanın herhangi bir verisinden biraz ayrı hisseder halde buluyorum kendimi. Sürgündeyim

10 Caillois R., *Pierres réfléchies*.

De fait cette hypothèse s'applique au travail de R. Caillois lui-même. Dont on peut dire qu'il n'aura de cesse d'absorber ses propres altérités, de réduire l'étrange, mais aussi d'en maintenir la féconde fascination. (Les fantômes, les spectres, entre autres, lui sont de bon compagnonnages).

Je présente à la suite plusieurs extraits du recueil « Pierres réfléchies » [8] (1975, op.cit.) qui seront suivis d'un commentaire :

Dans son texte « Sémaphore » Caillois écrit :

> « Je m'attarde un instant encore sur le signe isolé dans la rumeur des prismes. Il me semble que, gagné à l'insensibilité des pierres, presque tout ce qui est humain m'est devenu étranger. Non que je me sois endurci, c'est qu'il m'arrive aujourd'hui plus souvent qu'autrefois de me sentir à peine distinct de n'importe quelle donnée du monde. Exilé, j'appartiens à un plus vaste royaume ; somnambule, je relève d'une autre clarté. Je m'accoutume à un lexique élargi, qui n'est pas fait seulement de mots, mais de toute aubaine que l'univers oublie ou dépose devant moi et qui, trop brève ou trop changeante, n'a pu recevoir de nom. Je ne m'étonne plus qu'une figure des premiers âges mime un caractère que je sais servir de véhicule à une pensée d'ouï-dire et fraternelle, au demeurant

8 *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975

belki, ama daha geniş bir krallığa geçtim; uyurgezerim belki, ama kaynağım başka bir aydınlıkta. Geniş bir sözlükçeye, yalnızca sözcüklerden değil, kâinatın unuttuğu ya da önüme koyduğu, çok kısa ama çok değişken olduğu için bir ad verilemeyen kazançlardan oluşan bir sözlükçeye alışıyorum. Bizleri saran uçsuz bucaksızlığı anlamak için, harcanan tüm çabalarda olduğu gibi, kulağa çalınmış ve kardeşçe, ama aksak ve eksik bir düşünce için araç niyetine kullanmayı öğrendiğim bir karakteri ilk çağlardan bir figürün taklit etmesine şaşırmıyorum artık. Sayımı yapılabilen bir kâinatta, biçimlerin yansımasının kaçınılmaz olduğunu anımsıyorum. Bu biçimlerden biriyle karşılaştığımda, şaşkınlıkla, kendisini hiç de beklemediğim anda tanıyorum onu, çakışmanın kaçınılmaz olduğunu kendime anımsatıp durmam beyhude, şeylerin ulaşılmaz mahremiyetine biraz daha yaklaştığımı hissediyorum. En nihayetinde bir körebe oyununu sürdürdüğümü yadsımıyorum; el yordamıyla, basbayağı körlemesine ilerlediğimi biliyorum orada. En nihayetinde yazgıma boyun eğmek şöyle dursun, mutlu oluyorum. Bir anda çok fazla şey görüp göremediğini fark edemiyor insan. Kaldı ki bir duyudan yoksun olmak diğerlerini daha da keskinleştiriyor. Kullanmayı öğrendiğim bir körlükten yarar sağlamaya çabalıyorum. Bu körlük inatçı ve sakınımlı davranmaya zorluyor beni. Gardımı alıyorum ve her işaret noktasında, saptanmış bir özenle, şiirin hazzı dillendiriyor beni."

---

boiteuse et incomplète, comme sont tous efforts pour comprendre l'immensité qui nous comprend. Je me souviens que, dans un univers dénombrable, il est fatal que les formes se reflètent. Quand je tombe sur l'une d'elles et quand, avec surprise, je la reconnais où je l'attendais le moins, j'ai beau me rappeler que la coïncidence était inévitable, je me sens un peu plus approché de l'intimité inaccessible des choses. Je n'ignore pas qu'il ne s'agit guère que d'un jeu de colin-maillard, où je me sais tâtonnant et plus qu'à demi-aveugle. J'en éprouve à la fin plus de bonheur que de résignation. On voit mal si l'on voit trop à la fois. En outre, la privation d'un sens favorise l'acuité des autres. Je m'efforce de tirer parti d'une cécité dont j'apprends à me servir. Elle m'oblige à me montrer opiniâtre et prudent. J'y prends garde et chaque repère, avec soin repéré, m'épelle le plaisir poétique. »

Dans « Epars et sursitaire »

« Sur l'écorce, les accidents ordinaires: les caries de l'érosion, les alvéoles de l'usure, un mâchefer d'amygdales fossiles, grêlées, bourrées de fétus et de sil. Derrière la paroi malmenée, séparé d'elle — qui n'est pas coutume — par le lé sombre des lettres de deuil, s'étale un lac gelé, espace translucide aux craquelures fantômes immatérielles et brutales comme des changements de lumière. Étendue foisonnante faite d'anneaux concentriques, pressés telles les pages de papier bible à la tranche des annuaires. »

"Epars et sursitaire" [Dağınık ve Tecilli]'de:

> "Kabukta, her zaman olup bitenler: Erozyon çürükleri, yılların oluşturduğu alveoller, fosilleşmiş, harap olmuş, cenin ve kille dolu amigdalaların cürufu. Hırpalanmış çeperin arkasında, ondan ayrı –alışılageldik bir durum değil–, taziye mektuplarının karanlık yolunun açıldığı donmuş bir göl, hayalet çatlaklarıyla yarısaydam bir uzam yayılıyor: Işık değişimleri gibi maddesiz ve hoyrat. Bir merkezden yayılan, yıllıkların kalınlığında Kutsal Kitap sahifeleri misali sıkıştırılmış halkaların kaynaşan enginliği."

"Signes Mimés" [Yansılanan Göstergeler]'de:

> "Göstergeler taş yüzeyine karmakarışık yayılır. Dağınıktırlar: Ne bir çizgi, ne bir sütun görülür; ayrıcalıklı düzen nâmına bir şey yoktur. Ayrım çizgilerinin, zigzagların, kanca şeklinde minicik süyeklerin, kütüklerin karmaşası ilk başta rastgele fırlatılıp atıldıklarını düşündürür. Derken bu hayhuy içerisinde bir şeyler, belki de dizelgelenmiş bir göstergeler sisteminin söz konusu olabileceğini düşündürür, bunlar mutlaka harf olmayabilir, yine de tutarlı ve birbirine ortak simgeler oluştururlar. Doğru bir düzenleme, bir yerleştirme, iletmeye hazır oldukları sözde bir mesajı aktarmalarına olanak tanıyabilir belki. Nedensiz ve darmadağın öğelerin patırtısı vardır karşımızda, sağnağı değil; talihsiz bir sarsıntının taşın

---

Dans « Signes Mimés »

> « Les signes affleurent pêle-mêle à la surface de la pierre. Ils sont épars aucune ligne, aucune colonne n'y est perceptible aucune disposition, privilégiée. Le tumulte des tirets, des chevrons, des menues éclisses en forme de crochets, des maillets suggère d'abord qu'ils ont été jetés au hasard. Puis quelque chose dans le tohu-bohu fait penser qu'il s'agit peut-êtred'un système de signes répertoriés, qui ne sont pas forcément des lettres, mais qui constituent cependant des symboles cohérents et associés. Une disposition correcte, une remise en place leur permettrait alors de transmettre l'hypothétique message qu'ils étaient destinés à communiquer. Il y a bien vacarme, mais non averse d'éléments arbitraires et disparates, plutôt typographie mobile, glissante, qu'une secousse malencontreuse aurait répandue sur la page de pierre. Je me demande d'où vient cette double impression qui conduit à présumer, dansunepareilleanarchie, la vraisemblance d'un alphabet impossible. »

le texte « Signes Mimés » se termine ainsi

> « Je me hasarde à l'opération sur une plaque chargée d'écriture chacune des lames disjointes [il s'agit ici du mica] emporte un texte maintenant moins chargé. Il y avait une

sayfasına yaydığı devingen, kaygan bir tipografi demek daha doğru olur buna. Böylesi bir anarşide, olanaksız bir alfabenin gerçeğe benzerliğini akla getiren çifte izlenimin nereden geldiğini merak ediyorum."

"Signes Mimés" başlıklı metin şöyle sonlanır:

"Yazıların kaydedildiği bir levha operasyonuna girişiyorum: Ayrışık tabakaların her biri [burada mika] şimdi çok da yüklü olmayan bir metni yanında alıp götürüyor. Sonsuz miktarda kurutma kâğıdı vardı ama hepsi yalnızca bir kez kullanıldı. Saydam levhaların bu paketi, kesintili göstergelerin üst üste bindiği çökeltilerin gömüldüğü bitmez tükenmez arşivleri temsil ediyor; bu göstergeler yarı saydam ve hem ateşe hem de suya dayanabildiği için anormal ölçüde sağlam bir maddenin tutsağı, oysa tuz erir ve elmas yanar. Körelmiş, silinmiş, yarı yarıya emilmiş harfler aldatıcı bir metnin muğlak, yanıltıcı gölgelerini çizer. Okunabilmiş her sayfa, susamış töz üzerinde bir o kadar okunmaz kalıntılar bırakmış olabilir. Daha önce bir mesaj içermiş olmak hiçbir işine yaramaz. İnce yüzeyde, nokta nokta uzayan düz çizgiler, çalakalem bir yazının kargacık burgacık harfleri, sabırsız bir elin acelesi bir bir sıralanır. Sonsuzca bölünebilecek bir parşömenin yapraklarını biriktiren, hiçbir şeyi silmeyen parıltılı bir derinlikte kapalı kalmış fosil yazı imgesi burada karşımıza çıkar. Bu yapraklar binlerce hayalet müsveddenin yansıyan damgalarını taşırlar. İncecik tabakalar üst

---

infinité de buvards et chacun ne fut utilisé qu'une fois. Le paquet de plaques limpides représente d'inépuisables archives où sont ensevelis en sédiments superposés des signes interrompus, prisonniers d'une matière diaphane et anormalement tenace, puisqu'elle résiste au feu comme à l'eau, alors que le sel se dissout et que se consume le diamant. Les lettres émoussées, épongées, à demi absorbées, esquissent les ombres ambiguës et trompeuses d'un texte illusoire. Certes chaque page qu'on eût pu lire aurait laissé sur la substance avide des vestiges tout aussi indéchiffrables. Il ne lui aura servi de rien d'avoir naguère contenu un message. Sur la surface subtile, s'égrènent en vain des pointillés rectilignes, les pattes de mouche d'une écriture rapide, la précipitation d'une main impatiente. De là l'image d'une écriture fossile enfermée dans une épaisseur scintillante qui n'efface rien, qui accumule les feuillets d'un palimpseste divisible à l'infini. Ils portent les empreintes en miroir de milliers de brouillons fantômes. Les couches pelliculaires s'entassent, confuses sans se confondre, comme des photographies prises avec une insistance maligne sur la même plaque sensible. Mais les volumes véritables qui dorment dans les bibliothèques, quand ils seront devenus aussi vieux, n'auront pas une plus grande netteté. J'admire le parfais simulacre qu'on dirait inventé à plaisir pour alarmer les écrivains. Fort inutilement, je présume, tant ils ont chevillé à l'âme la fureur d'écrire. Mais comme la tête de mort dans les « vanités » de jadis, il ne serait pas superflu qu'ils eussent devant les yeux, pour les rappeler à la modestie, les graphiques rouges

üste yığılır, iç içe geçmeden birbirine karışır, tıpkı kurnaz bir ısrarla aynı duyarlı plaka üstüne çekilmiş fotoğraflar gibi. Ne var ki kütüphanelerde uyuyan gerçek ciltlerin, bu kadar yaşlandıklarında, böylesi bir belirginlikleri kalmayacak. Yazarları telaşa düşürmek üzere zevk için uydurulmuş bu kusursuz hayalete hayranım. Yazarlar, bana kalırsa son derece gereksiz yere, yazma kudurganlığını içimize nakşettiler. Ama geçmişin "ölümlülük tabloları"ndaki kuru kafalar gibi[11], alçakgönüllülüğü anımsamaları için, gözlerinin önünde mikanın kızıl ve kara grafiklerinin durması hiç de yararsız değil, seraplar ve uyarılar, amansız belleğin kurutma kâğıdında nemli ve kaygı verici bir şey bırakmaktan başka şeye yaramayan zavallı kalıntılar, madenbilimin kaprisleri tüm edebiyatın yazgısını bildiriyor sanki."

Yorumlar

Bu bitiş bölümü felaketi haber vermekten çok dile getiriyor, onu olası ve kararsız, ama bir " parça okuması"yla, okunası göstergeler gibi algılanan o tuhaf parçaların okunmasıyla işleyen bir hazırlığın alanında var ediyor.

Yazma kudurganlığı Caillois için sürekli "gözlerinin önünde" duran ve okunmaz izleri amansızca belleğe kazınmış " kurukafadan " acil kurtulma zorunluluğudur. Aynı metinde çok eski harfleri, hayalet alfabeleri, fosilleşmiş yazıyı,

11 Fr. *Vanités diye anılan, XVII. yüzyıl başlarında Hollanda'da ortaya çıkmış bir sanat akımı biçimi. Ahlâki içeriği yüksek bu dinsel tablolarda, insanın gelip geçiciliğini vurgulamak üzere kurukafa natürmortları geniş yer tutmuştur.* (ç.n.)

---

et noir du mica, mirages et avertissements, pauvres runes propres seulement à laisser quelques chose d'humide et d'alarmant sur le buvard de l'inexorable mémoire, comme si les caprices de la minéralogie annonçaient le destin de toute littérature. »

Commentaires

Ce passage terminal n'annonce pas la catastrophe mais bien plutôt l'énonce, la fait exister dans le champ d'une élaboration possible, hésitante mais qui est en cours à partir d'une « lecture des éclats », éclats étranges, perçus comme des signes à lire.

La fureur d'écrire est aussi pour Caillois l'urgente nécessité de se dégager sans cesse de « la tête de mort » qu'il a « devant les yeux » et dont les traces illisibles sont inexorablement ancrées dans la mémoire. Il évoquera dans ce même texte les runes, les alphabets fantômes, l'écriture fossilisée, le buvard énigmatique par les traces confuses qu'il laisse encore apparaître. Ceci nous renvoie à un niveau d'inscription préverbal de la trace, c'est à dire à un niveau archaïque, fait de sensations, de flashs sensoriels, d'éclats tel un patchwork qui attend dans le meilleur des cas d'être constitué pour la première fois. Les cases de l'échiquier cailloisien peuvent être pensées en ce sens, de même ses diagonales aussi comme une figure de la liaison entre les parties hétérogènes dont il pressent par nécessité intérieure l'urgence, ce que sa poétique généralisée annonce aussi comme point d'aboutissement d'une remise en ordre interne, d'une cohérence personnelle.

yine de görünür bıraktığı karmakarışık izlerle gizemli kurutma kâğıdını anacaktır. Bu da bizi izin söz öncesindeki kayıt düzeyine, bir başka deyişle, en iyi durumda, ilk denemede hazır olmayı bekleyen bir yama işi gibi duyumlardan, duyumsal dönüşlerden ve parçalardan oluşan arkaik bir düzeye gönderir. Caillois'nın satranç tahtasındaki kareler bu şekilde düşünülebileceği gibi, buradan yola çıkılarak, sözünü ettiği diyagonaller de, ayrışık kısımlar arasındaki bağın bir figürü olarak ele alınabilirler, Caillois bunların aciliyetini içsel bir zorunlulukla hisseder, kaldı ki genelleştirilmiş poetikası da bu konumu bir iç düzenlemenin, kişisel bir tutarlılığın varış noktası olarak belirler.

Tanıdık olan okunmadığı, şifresi çözülmediği sürece tuhaftır. Çünkü hem özneye özel, hem de gizemlidir, bir ıstıraba, tam anlamıyla temsil edilmemiş, simgeleştirilmemiş, düşünülmemiş bir travmaya yakındır ve bunları yüklenmiştir. Aslında burada Winnicott'ın, bu açıdan bakıldığında Freud'daki tekinsizliği düşünmek için bir eksen oluşturabilecek ruhsal çöküş varsayımına yaklaşıyoruz.

Şu an sahip olduğumuz klinik dikkat çerçevesinde, nasıl olur da travmatik bir deneyimin yazısının tetiklenişini "göremeyiz"? Ve her şeyden önce bu deneyimin bileşenlerinin şaşırtıcı betimlemesini nasıl göremeyiz? "Henüz" bir taşa yazılmış olmayan, herkesin açık seçik okuyabileceği, yani ikincilleştirilip ve üçüncüllük içerisine kaydedilmiş bir alfabe olmayan göstergeler, bu mineral göstergeler nasıl olur da R. Caillois'nın kendi yazılarında, bir taş yazısı haline gelmez de, madenbilimci değildir çünkü, bir yazıya dönüşür; üstelik kimi

---

Le familier est étrange tant qu'il n'est pas lisible, indécodable. Car il est à la fois propre au sujet et énigmatique, proche d'une douleur et porteur de celle-ci, d'un trauma qui n'a pas été à proprement représenté, symbolisé, pensé. Nous nous rapprochons de fait de l'hypothèse de Winnicott sur l'effondrement psychique qui pourrait de ce point de vue donner un axe pour penser l'inquiétante étrangeté freudienne.

Comment avec l'attention clinique qui est la nôtre ne pas « voir » l'amorce d'une écriture d'un vécu traumatique ? Et en premier lieu la description étonnante de ses composantes ? En quoi ce qui n'est pas « encore » une écriture dans la pierre, un alphabet clairement lisible par tous, c'est à dire secondarisé et inscrit dans la tiercèité, en quoi ces traces minérales deviennent dans les écrits de R.Caillois lui-même, non pas une écriture des pierres, il n'est pas minéralogiste, mais une écriture, à partir de certaines pierres, des fragments précoces de sa propre histoire : fragments fossilisés, non ordonnés, brutalisés par des changements violents etc... Précoce signifie bien ici ce moment de la vie où les mots, la parole n'est pas encore au service de la signification, cette période ou le traumatisme s'enkyste. L'effort considérable de R.Caillois pourrait être marqué par une lutte, une « symbolisation urgente » contre l'encryptement dans le moi. (N. Abraham)[9]

Le lecteur est pris par l'étrange beauté d'un texte qui non seulement n'arrive pas à nous faire

9 Abraham, N., Torok M. 1978. *L'écorce et le noyau*. Paris, Aubier-Flammarion

taşlardan, kendi tarihinin vaktinden önce gelen parçalarından; düzensiz ve fosilleşmiş parçalardan, hoyrat değişimlere maruz kalmış parçalardan vb. yola çıkılarak oluşturulmuş bir yazıya dönüşür? Buradaki "vaktinden önce gelen" ifadesi, yaşamda sözcüklerin ve sözün henüz anlamlandırmanın hizmetine girmediği bir ânı, travmanın kistleştiği bir dönemi ifade eder. R. Caillois'nın kaydadeğer çabası bir çatışmayla, benlikteki kodlanmaya karşı "acil bir simgeleştirmeyle " belirlenebilir (N. Abraham)[12]

Okur, başlangıçtaki şiddeti unutturmamakla kalmayıp bizleri onunla temasa geçiren; yazıya duyulan hayranlıkla betimlenenin uyandırdığı dehşetin ikili karşıtlığı önünde, bizi bu şiddetin suç ortağı değil muhatabı yaparak onu paylaşmamızı sağlayan bir metnin tuhaf güzelliğine kapılır.

Neredeyse fantastik bir metinle de karşı karşıya olabilirdik, ancak bu türe alışkın olan Caillois (bkz. Anthologie du Fantastique*) bir gerçeklik bağlantısı üzerinde durur ve olasılıkla taşın somutluğu lirik kanatlanmalarına dayanak oluşturur ve "deli olmasını engeller", arkaik olanı keşfini, o sesler, hareketler ve hissedilenlerden oluşan, ağızdan çıkan ya da duyulan sözcüklerden yoksun, olası bir anlatıdan, kabul görmüş bir tarihten yoksun, muhatapsız zamanın keşfini katlanılabilir kılar.*

12 Abraham,N., Torok M., *L'écorce et le noyau.*

---

oublier la violence initiale, mais nous met en contact avec elle, face à l'antinomie de l'admiration de l'écriture et de l'effroi de ce qui est décrit, nous la fait partager en nous rendant non pas complice mais interlocuteur.

Nous aurions presque affaire à un texte fantastique, sauf que Caillois, qui est habitué au genre (cf. son Anthologie du fantastique) se pose dans un rapport de réalité et que c'est probablement la concrétude de la pierre qui lui sert d'étayage à ses envolées lyriques et « l'empêche d'être fou », rend supportable son exploration de l'archaïque, ce temps fait de sons, de gestes, d'éprouvés, sans mots émis et reçus, sans récit possible, sans histoire attestée, sans interlocuteur.

Deux hypothèses majeures se dégagent du travail que R.Caillois opère à partir des Pierres, celle d'une remise en ordre des éléments épars qui ferait advenir le sens ; celle aussi d'une catastrophe initiale (la secousse malencontreuse) qui a démonté l'inscription entrain de ce faire, c'est à dire la lente construction du sens, pour la fragiliser « en typographie glissante », en signes incertains et non fiables et finalement illisibles.

On imagine à notre tour ce qu'il peut y avoir de pertinence dans ces propos « imaginaires et spéculatifs » de Caillois au moment de penser le rapport de l'étrange avec l'archaïque.

R. Caillois'nın taşlardan yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmadan başlıca iki varsayım çıkar, dağınık öğelerin anlamı getirecek şekilde düzenlenmesi varsayımı; hazırlanmakta olan yazıyı, farklı bir ifadeyle anlamın yavaştan kuruluşunu parçalarına ayırıp, onu "kaygan bir tipografiye", belirsiz ve güvenilmez, nihayetinde okunmaz göstergelere dönüştürerek kırılganlaştıran bir ilk felaket varsayımı (talihsiz sarsıntı).

Biz de kendi adımıza, tuhafın arkaikle bağlantısını düşünürken, Caillois'nın bu "hayali ve nazari" sözlerinde nasıl bir doğruluk olabileceğini hayal ediyoruz.

Fransızcadan çeviren: Esra Özdoğan

Kaynakça

Abraham,N., Torok M., *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.
Caillois.R., *Esthétiques généralisée*, Paris, Gallimard, 1962.
Caillois R., *Pierres réfléchies*, Paris, Gallimard, 1975.
Felgine O., *Roger Caillois*. Paris, Stock, 1994.
Guérin Ch., "Roger Caillois: La pierre et le lien" [Taş ve Bağ], Chouvier ve ark., *Matière à symbolisation : Art, création et psychanalyse,* Lozan, Delachaux et Niestlé, 1998 içinde, s. 259-280.
Winnicott, D.W., (1963) "Critique de *The Non-Human Environment in Normal Development and in Schizophrenia*", *Lectures et portraits,* Fr. Çev & ed. M. Gribinski, Paris, Gallimard, (Connaissance de l'inconscient, 1989) 2012.
Winnicott, D. W., *Oyun ve Gerçeklik,* Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 3. Basım, 2010.
Searles H.F., (1960) *L'environnement non-humain*, Fr. Çev. Français D.Blanchard, Paris Gallimard, 1986.

Bibliographie

Abraham, N., Torok M., (1978), *L'écorce et le noyau*. Paris, Aubier-Flammarion.
Caillois.R., (1962), *Esthétiques generalise*, Paris, Gallimard.
Caillois.R., (1975), Pierres réfléchies, Paris, Gallimard.
Guérin Ch., (1998), "Roger Caillois : la pierre et le lien", In : Chouvier & al., Matière à symbolisation : Art, création et psychanalyse. Lausanne, Delachaux et Niestlé p. 259-280.
Felgine O. ,(1994).,Roger Caillois. Paris, Stock.
Searles H.F., (1960), *L'environnement non-humain*, (trad Français D. Blanchard), Paris Gallimard, 1986
Winnicott, D.W., (1963), "Critique de The Non-Human Environment, in Normal Developpement and in Schizophrenia" In : *Lectures et portraits,* Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1989. Traduit de l'anglais, édité et présenté par M. Grinbinski, 2012.



Son Lacan ya da Lacan'ın Sonu[1]

NAMİ BAŞER

Daha önceden noktasına virgülüne kadar hazırladığım bir metni, hiçbir yerini değiştirmeden, şu anda, dile ya da yazıya getirsem, kendimi hazırlanmış, tanımı verilmiş bir dünyada rahat hissederdim bir yerde. Ama tam olarak öyle olmadığı, sadece genel bir konuda, kendimin de sonrasını, bütün özellikleriyle bilmediğim, bir olay olarak karşılayacağım bir konumda bulunduğum için, kısacası aşina olmadığım bir süreye kendimi vereceğim için, bir bakıma Freud'un "unheimlich" adını verdiği deneyimi yaşayacağım; öte yandan da, öncesi olmayan, önceden verilmeyen, neredeyse yokluktan gelen bir yaratıcılık da benim peşimden gelip, bana esin verecek.

Bu içinde bulunduğum ikili durumun üzerinde durarak, yaratıcılık ve bir tür rahatsız edici durumun bir yandan atbaşı gittiklerini, öte yandan da bu ikili oluşumun soyut bir açıklama değil, her gün sürekli yaşadığımız bir tür uygulama olduğunu vurgulamak istiyorum. *Unheimlich* Almancada günlük dilde tuhaf, garip, inanılmaz vs gibi anlamları olan bir ünlem olarak kullanılır ama Freud'un bu konuda yazdığı makalede, değişik örneklerle, en çok da Hoffmann'ın *Kum Adam* masalından yola çıkarak gösterdiği gibi, evimizde, yanımızda olan, aşina olduğumuz, bildiğimiz özelliklerden değişik demektir; kaldı ki etimolojik açıklama da bunu doğrular. *Heim*, *home* vatan, ev, yakınımız demektir. Bu arada Freud incelemesinde bir çelişkiyi de ortaya çıkarır çünkü bu *unheimlich* aslında masal kavramına olduğu kadar, onu yaşayan herkese de aslında en yakın olandır, sadece o yakınlık o an bilince

1 Metindeki Lacan alıntıları için bkz: Jacques Lacan, *Le Séminaire* ve *Écrits*, éditions du Seuil, Paris.



getirilmemiş, dışarıda kalmıştır. Heidegger nasıl bize en yakın olanın varlık olarak en uzaktan geldiğini söylüyorsa Freud da en ev dışı olanın, elimizin altında olduğunu belirtiyor. Yaratıcılık da aslında tam olarak yokluktan mı gelir acaba, yoksa varlığın eksikliğinden ya da eksiklik barındırdığının sanılmasından mı? Yaratıcılık dinlerin alanında çıkmış bir kavram olduğu için oraya doğru yönelelim.

Yaratıcılık, tektanrıcı dinler tarafından, yoktan var etme olarak görülmüştür çoğu zaman ama Batı dillerindeki karşılığı olan "kreasyon" Yunanca kökenli bir sözdür. Bu söz eski Yunan uygarlığında hiçbir zaman yoktan var etmek anlamına gelmemiş, bu artı anlamı tektanrıcı dinler eklemiştir. Eski Yunanlılar için evren her zaman olmuştur, hep vardır. Bu ilkenin yani evrenin oldum olası varlığı düşüncesinin tersine, tek Tanrıcı dinler yaratmayı sıfırdan başlatarak başlangıç, kaynak sorununa değişik bir yaklaşımın da gündeme getirilmesini sağlamışlardır. Bu konumun bilinçdışından da kaynaklanan bir isteğin yerine getirilmesi, bir tür *unheimlich* arzu ısrarı olduğunu düşünürsek, psikanalizle de bu iç içe geçen konuları doğrudan ya da dolaylı olarak şöyle bağlayabiliriz:

a) Baba sorunu, buna bağlı olarak çocuk ve anne sorunu

b) Lacancı psikanalizde RSI yani Lacan'ın benim özel adım dediği gerçek-hayal-sembol sıralaması

c) Bunların birbirlerine eklemlemelerini sağlayan düğüm, düğümlenme, düğüm çözme sorunu.

Teker teker ama bazen de birinden diğerine geçerek bu konuları irdeleyebiliriz şimdi.

Önce yaratıcılıktan yeniden başlayalım:

Yaratıcılık, kültürlerin kökenlerini sorgulayan bir efsane olarak çıkar ortaya. Her kültür, bir yandan başlangıcı, kaynağıyla, öte yandan sonuyla ilgili bir kaygı taşır. Bu yüzden de kültürler kendi içlerinden yetişen büyük düşünürlerin son olarak neler dediği, neler yazıp çizdiği, ne izler bıraktığına özel bir önem verir. Belki de bir yanılsama olsa da, en azından sadece psikanalitik açıdan değil bilimsel ya da kültürel birçok açıdan hiç kuşkusuz bir takıntıyla karşı karşıya olduğumuz kesin olsa bile böyle bir eğilim bütün kültürlerde bulunur. Çok eski zamanlardan bu yana ortaya çıkan bir saptama söz konusu olduğu için bir takım örnekler verebiliriz. Platon'un *Epinomis*'i ya da "Yasalar"ı, Heidegger'in kendini son kez gösterdiği Thor seminerleri, bu arada Freud'un tarih olarak son yazısı olmasa da, 1985 yılında bulunan, filozof Assoun'un 1986 yılında Fransızcaya çevirdiği ve yorumladığı bir metni –bu metne tekrar döneceğiz çünkü incelememizin temel tezi ondan kaynaklanmaktadır– bu tür bir uç durumun, vasiyetnamenin ilkelerinin sergiledikleri metinler olarak irdelenir hep.

Lacan da bu kuralın dışında kalamazdı bir yerde. 1974 yılında Fransa'da öğrenciliğim sırasında bir gün, bir hocamız –adını da vereyim, geçen yaz ölen Henri Meschonnic, yani psikanalist olmayan bir edebiyat eleştirmeni ve son Tevrat çevirmeni– "Son Lacan" demişti, "tevriye-*calembour*-Lacan'ı" 1973-1974 yılı seminerine Lacan'ın "Les non-dupes errent" adı vermesinden kaynaklanıyordu bu tutum. Gerçi Lacan sürekli söz sanatlarına başvurmuştur, hatta Benvéniste ve Jakobson gibi dilbilimcilerden yararlanarak, söz sanatlarını öğretisinin merkezine koymuştur ama bu örnekte en önemli sanat sadece bu seçmiş olduğu oyun gibi görünmüştü.

Tevriye, aynı anda iki anlama gelen ve iki anlamı da geçerli olan bir sözcük oyunu ya da sanatı. Hem baba adları hem de "Aptal olmayanlar oradan oraya gider" diye de çevirebileceğimiz bir oyun var "les non-dupes errent" tevriyesinde örneğin. "Les noms du père" diye yazarsam Baba adları anlamına geliyor ama okunuş aynı olarak kalsa da "Les non-dupes errent" diye de yazabilirim ya da birisi sözel olarak bunu söylerse, böyle de anlayabilirim: aptal ya da enayi olmayanlar oradan oraya gider ya da yanılabilir. Görüldüğü gibi ikinci durumda aynı şeyi duymama karşın anlam yine bir iki ayrı alana doğru kaymaktadır. Lacan'a dönersek, gerçekten de son döneminde Lacan bu tür tevriyeleri çoğaltmış, hatta iki dilde bile oynamaya başlamış-

tır. Almancada bilinçdışı sözünün, Unbewusstsein'ın Fransızca okunuşunu – une bévue– bilinçdışının bir tanımı olarak geliştirmiş, bu sözcüğün Fransızca okunduğu zaman ortaya çıkan bu ikinci anlamından yola çıkarak, ayrıca bunu bilinçdışıyla özdeşleştirerek, bilinçdışını bir tür pot kırma olarak sunmuştur.

Sözcük oyunları hiçbir zaman masum oyunlar değildir, çünkü kasıtlarımızı belirler, nereye doğru yöneldiğimizi, nelere niyetlendiğimizi gösterdiği gibi, bilinçdışının da kendini ele verdiği oluşumlara gebedir. Lacan'ın, son değil de ilk Lacan'ın temel varsayımı olan, "Bilinçdışı dil gibi yapılandırılmıştır" ilkesini de unutmazsak, sözlerdeki çokanlamlılığın, anlam kaymalarının, iki anlama gelmelerin hatta çelişkilerin, psikanalize malzeme oluşturduğunu da daha iyi anlamış, hazmetmiş oluruz.

Bu yüzden, bu tür oyunları ciddiye alarak, bu son Lacan' ı, daha doğrusu Lacan'ın bu son dönemindeki düşüncelerini bu açıdan inceleyeceğiz. Ayrıca herhangi bir tevriyeden değil de tam da bu tevriyeden, baba adlarıyla yaptığı oyundan yola çıkacağız. Ancak bu durumda, kendisinin psikanaliz konusundaki aşama aşama ulaştığı durağı görebiliriz. Ayrıca Fransa'da Lacan'ın ölümünden sonra, kendisinin bütün önlemlerine karşın, tıpkı Freud'un ölümünden sonra olduğu gibi, bölünmeler, kavgalar, miras paylaşımı sırasında değişik ve çelişkili yorumlar ortaya çıkmıştır. Freud'un kızı Anna, nasıl babasının tek doğru yorumcusunun kendisi olduğunu iddia ederek başka yorumlara izin vermediyse, Lacan'ın da damadı Jacques-Alain Miller, dogmatik bir Lacancılığı sonuna kadar götürmüş, Fransa'da daha çok bu son Lacan'dan esinlenerek yeni bir Lacan yorumu sunanlara karşı gelmiştir. Dolayısıyla Lacan'ın son durakları, son düşünceleri, psikanalizin tarihi açısından da önem taşımaktadır. Bu nedenle 1973-1974 yılı seminerinin asıl sorunu olan baba sorununu irdelerken, bu konuda kendisinin daha önceki konumunu da bilmemiz, hatta Freud'un kendisinin de baba kavramı açısından yaptığı açıklamaları hatırlatmamız gerekir. Kaldı ki biraz önce gündeme getirdiğimiz tektanrıcı dinler açısından baktığımızda, bu dinlerin üçü, yani Hıristiyanlık, Müslümanlık, Yahudilik de baba sorununu yaratıcılık sorununa bağlarlar. Eğer bir yaratıcı hayal ediliyorsa zaten, doğrudan doğruya baba, evlat, çocuk, miras, kalıcılık, öncesi sonrası farklı olan ya da ayrılığı sürdüren bir süreç gibi sorunlar sökün eder. Eğer bir dilden yola çıkarak birtakım yasalar gerçeğe zor kullanılarak veriliyorsa, bunun da ancak hayal gücüyle olduğunu varsayabilir, bu çözülmelerin olduğu yere de sembolik

adını verirsek Lacan'ın R.S.İ seminerinde imzam dediği tezine ulaşabiliriz. Şöyle ki:

1 Baba sembolik olanı, anne hayali olanı, vücut da gerçek olanı oluşturur elbette; sonradan durum daha da karmaşık bir hal alır ve baba da hayali baba, gerçek baba, sembolik baba olarak kendini böler ama aynı zamanda çoğaltır.

Baba konusunda, Freud'un tezlerini hatırlatarak, ona sadık bir yola kendini yerleştirecek olan Lacan daha önce, yani bu son döneminden epey önce şöyle yazmıştır. Olduğu gibi alıntılayalım bu babayla ilgili metni:

"Kıskanç Tanrı'nın Tevrat göndermelerine çağrıda bulunur Freud, bu tanrı Freud doktrinindeki baba figürüyle aynıdır." (Seminer 4, s. 322). Dolayısıyla baba yaratıcıdır ama yarattığına müdahale etmekte, kıskanç bir öfkeyle onu izlemekte, yarattıklarına, evlatlarına, aynı zamanda hizaya gelmelerini buyurmaktadır. Sadece dünyayı değil yasayı da o yaratmış ve o şekillendirmektedir.

Bu babaya Lacan öyle önem vermektedir ki *Yazılar* adlı derlemesinde aynı yorumu Freud'un öğretisinin temeline koyar, ona en önemli psikanalitik tez gözüyle bakar.

"Bir baba nedir? İşte Freud'un temel sorusu budur. Ve verdiği yanıt da şudur: Ölü babadır. Adı Lacan olan biri de, bu ya budur ya da başka hiçbir şey değildir diyor."

Burada durup her terim için bir açıklama verelim, ayrıca konumuza yani bir yandan yaratıcılığa, öte yandan da, bir çevirisi de tekinsizlik olan bu rahatsız edici *unheimlich* duygusuna bu sorunu nasıl eklemleyebileceğimizi görelim: Tekinsizlikte, Almancasıyla *unheimlich* durumda, özne kendisini yabancı gibi duyumsar ama bu yabancılık Freud tarafından aslında kendine en yakın duyduğu bir durum olarak yorumlanır diye özetlemiştik. Yani eğer bu "heim", bu aile, vatan, ev hem huzur veren hem de yabancılaştıran yerse, dolayısıyla yine baba figürünün yarattığı bir tedirginlik söz konusudur. Anneyle çocuğun suç ortaklığını baba ensest yasağıyla bozmuştur çünkü. Bir örnekle pekiştirecek olursak, Rousseau'nun *İtiraflar*'ında, Mme de Warens'le ilişkisini anlatırken yazdığı gibi "Sanki bir ensest gerçekleştirilmiştir." Elbette *heimlich*'teki tedirginlik daha geniş olabilir, sadece bir ensest yakınlığına indirgenemez ama biz şimdilik evin, ensestin yasaklandığı ama bu yasaya

karşı çıkabilecek tek yer olarak yer almasının üstünde durarak, bu varsayımı baba sorununa, babanın yaratıcılığına ama bu yaratıcılıkla beraber gelişen sahiplenme duygusuna bağlıyoruz. Baba, anneyle birlikte olmayı, anneden doğurmayı yasaklayandır aynı zamanda. Rousseau gibi nevrotik bir yazarı değil de sapıklığa daha yakın bir düşünürü ele alalım söz gelişi. Sade de "Yazar ancak ensest hayal ettiğinde yaratıcıdır" diye yazmıştır. Sade'ın üzerinde durarak adını hatırlatmamızın bir nedeni de şudur: Lacan psikanalizi doğru dürüst bir toplumdışı sapmayı beceremediyse bu konuda iki büyük edebiyat adamı olan Marquis de Sade ile Sacher-Masoch'u kullanmakla da suçlamıştır bir yerde çünkü yine bir "calembour", bir tevriye yaparak sapıklık sözcüğünü Fransızcada "père-version" olarak yazmış, işin içine yine babayı sokmuştur. "Père" baba, "versiyon" dönüşüm demektir. Lacan psikanalizine göre sapıklıklar, yani sadizmle mazoşizm babayla olan ilişkilerdeki dönme, dönüşme, özdeşleşme ya da yabancılaşmalardan kaynaklanır. Babanın öfkesi, oyunbozanlığı, anneyle çocuğun arasına girmesi, yasa diye tutturması çocukta tersine döndürmeler, acıdan zevk almalar, başkalarını hep ortadan kaldırılması gereken ötekiler olarak görmekle sonuçlanabilir.

Freud psikanalizinde, iki baba vardır temelde. Bunlar iki ucu oluşturdukları için aracı olan bir üçüncüyü de ekleyebiliriz.

Birincisi Yunanlı babadır, Oidipus'un babası, Laïos'tur. Skandallardan korkmamış, hep meydan okumuştur. Efsaneye göre bir düğünde âşık olduğu bir delikanlıyı, üstelik evlenmek üzere olan damadı, kaçırarak eşcinselliği Yunanistan'a getirmiştir. Delikanlının ailesi Tanrılardan onu cezalandırmasını istemiş, onlar da doğacak çocuğunun onu öldürmesine karar vermiştir. (Labdakus soyu en başından beri lanetlidir, şimdilik bunu sonraya bırakalım). Bu durum kendisine bildirildiği için de oğlunu istemez, ondan kurtulmaya çalışır. Öfkeli bir babadır ama lanetinin temelinde, kendi çocuğunu, doğacak çocuğu istememesi vardır. Öldürülüşü ise görünüşte bir bulmacadır, çabukça çözülür, bir tür oyun içinde oyundur, Tiresias gibi bir kahin tarafından hemen anlaşılır, nefreti ortaya çıkar ve oğlu suçu üstlenir. Bilmeden öldürmüştür ama yine de suçtur bu. Öldürmek isteyen bir baba öldürülmüş, ava giden avlanmıştır.

İkincisi ise tam tersine toplumu temellendiren babadır. *Totem ve Tabu*'da öldürülüşünden sonra dehşete düşen kardeşlerin cinayeti bastırdığı ve üstüne aile, devlet ve dini kurdukları babadır. Freud İngiltere'de yazdığı son metinlerinden birinde yeniden ona dönmüştür. Musa'dır bu defa adı. Freud

bu baba için, maddesellikten uzaklaştıran baba deyimini kullanır. İdealizasyonu o sağlar. Oidipus'un babası gibi uluorta değil de gizli bir yerde, daha doğrusu bir varsayım olarak, gizliden gizliye öldürülmüştür. Ne olursa olsun, iki ölüm de, daha doğrusu, iki cinayet de, bir yerde Lacan'ın sembolik adı verdiğini temellendirir. Sembol Yunancada beraberce atılan demektir. Babanın öldürülüşüne beraberce atılır insanlık, bir yandan aileyi, dini kurar (Yahudilikte), öte yandan (Yunan kültüründe) tam tersine aileyi bozar. "Sembolik olan" diye yazar Lacan, "varlıkla aynı şey değildir, ona karışmaz, ama söylenen neyse onun, sözün dışta varoluşu gibi kalır yerinde. 'Dalgın' başlıklı metnimde altını çizdiğim gibi, sembolik olanın tek dayanağı dışta var olmadır." Babanın öldürülüşünün işlevi sembolik bir arada tutmayı sağlamaktır. Bu arada söylemek, bitmek tükenmez bir konuşma ya da bir kere söylenmiş olan söz olarak ikiye bölünür. Bilinçdışı bu söyleme sürecini konuşuyor ya da konuşturuyorsa, bilinçdışında konuşan nedir sorusunu sorabiliriz. "Psikanalizde Sözün ve Dilin İşlevi ve Alanı" adı konferansında da Lacan sembolü şöyle tanıtır: "Sembolik işlev öznede çift bir hareket olarak sunar kendini: insan eyleminden bir nesne oluşturur ama zamanı gelince bu eyleme kurucu yeri de verir. Eylemle tanımanın sırayla birbirlerinin yerini almalarını sağlayan bu işlevin gelişimi her an ikili olarak işler" (s. 285). Örnek olarak bir yandan sayıları öte yandan da kapitalist toplumlardaki üreticiyi verir Lacan. Musa ve tektanrıcılıkta asıl babanın işlevinin ortaya çıktığını düşünürsek, *Totem ve Tabu*'daki babayı aracı olarak alabiliriz.

Böylece üç baba vardır elimizde: öldüren baba, öldürülen baba, öldürüldüğü varsayılan –öldürme anının bastırıldığı– baba. Elbette bu şemada aslında üç baba da yer değiştirmiş, sıraları farklı özellikleriyle Yunan baba da, ilkel dönem babasında da, Yahudi babada da bulunmakta ve Levi-Strauss'taki anlamıyla bir varyasyon yani aynı konuda çeşitleme oluşturmaktadır.

2 İşte Lacan 70'lere kadar bu noktada, yani babanın sembolik bir arada tutuşunun ve aynı zamanda kendisinin de bir arada tutuluşunun, kendi psikanalizinde hiyerarşik olarak asıl noktayı belirlediğine inanmıştır. Ölümü ya da öldürülüşüyle bilinçdışında –en orta malı olmuş kavramı kullanalım– kastrasyon yarattığı tezini, son çalışmalarında ise bir yerde, yeniden almış, ama bu yeniden alışta çok önemli bir değişiklik yapmıştır. Bu yeniden yorumlama baba sorununu öyle problematik hale dönüştürmüştür ki artık bu konuyu öncesinde olduğu gibi kestirip atarak ele almak imkansızlaşmıştır. Baba olarak

ele aldığı Freud' a sadık olduğunu iddia ettikçe bu karışıklıkları hiç kuşkusuz her şeyden önce Freud' a karşı duymuş olmalıdır. Freud baba, ondan önceki psikanalistler tarafından, ihanet edilerek öldürülmüştür; Lacan bu durumu telafi etmek amacıyla "Freud'a dönüş" ilkesini geliştirmiş, hep bu doğrultuda çalışmış, didinmiştir ama bu ilkeler sıralandıkça, onun Freud'unda da farklılıklar su yüzeyine çıkmaya başlamıştır. Söz gelişi kendisi, "Freud' a dönüşü gündeme getiriyorum ama şunu da söyleyeyim ki *Totem ve Tabu* epey ters" de diyebilmiş, bir yerde bu dönüş tam bir dönemeç oluşturmamıştır. Babaya ihanet etmemek mümkün müdür? Babanın öldürülmüş olmasının içe atılıp bastırılması, bu bastırmanın unutulmuş bir kalıntı olarak hem yasaklamayı, yasayı hem de cinsel keyif almanın tutukluğunu, sözün söylenmesiyle birleştirirsek başka bir yola gireriz bir yerde. 1974 yılında Lacan "Dalgın" metninde[2] şöyle yazar: "Dile getirmek, söylemek, herhangi bir şeyin söylenmesi denilmesidir ama denilen, işitilenin içeriğinde arkada kalır"

Baba kastrasyonu verir, diyordu Lacan; babayla özdeşleşme bunu sürdürür ama doğrudan değil söylediklerinin arkasında ima ederek yapar, "kızım sana söylüyorum gelinim sen anla" da, bir dalgınlık anındaysak eğer, çocukluğumuzda, anlamının deşifre edilmesi sonraya bırakılarak da, bir yerlere, bir tür bellek olan bilinçdışına yollanır. Bu arada Freud kastrasyon tehdidinden söz eder aslında, doğrudan kastrasyondan değil. Bu açıdan Lacan'da, daha doğrusu bu son Lacan'da, "söylenilenin", söylediğinden başka bir yerde, deyişin kaynağında bulunması babanın unutulmasını sağlar. Babanın söylediğinin içeriği, sanki tam olarak babayla ya da sadece o anda baba olarak konuşlandırılmış kişiyle ilgili değildir.

3 Bu unutulmaya Lacan daha sonra yeniden dönecektir. Bu sorunun çözümü olarak gündeme getirdiği tez de kabaca şudur: babaları çoğaltmak gerek. Kültür transferinde zaten baba tek bir dogma sahibi olarak değil de bir tür esneklik içinde yer alıyorsa, o zaman söylediğinin kaynağı da o değildir bir yerde. Lacan gerek tedaviye gerek de zaten sürekli olarak özneyi özne yapan aktarmalara böyle bir baba değişikliği ya da nöbetleşe babalar silsilesi, babaların çoğaltılması olarak bakıyorsa, işte burada biz yine yaratma

2 Fransızcası "Etourdit" olan bu metin aynı zamanda Moliere'in komedilerine gönderme yapar. Lacan burada yine bir tevriye oyununa başvurur; dalgın (*étourdi*) anlamına gelen sözcüğe bir "t" ekleyerek, "sırası gelince söylenir" ya da "sıra bunu söyler" gibi anlamasız görünen "et tour dit"i türetir ve dalgınlığın altında yatanın sırası gelince kendini ele vereceğini alttan alta belirtir.

sorununa geliriz, ancak bu aktarmanın yaratmaya dönüşebildiği yerde bu tutuma bir yanıt da bulabiliriz.

Kaldı ki Lacan, daha önce belirttiğimiz gibi, babaların çoğaltılması ve adları üzerine seminerini gerçekleştirdiği yılın hemen ertesinde, yani 1975-1976 yılında, ölümünden 6 yıl önce, bu konuyu yeniden ele aldığında, o zamana kadar arada bir alıntılarla gündeme getirdiği edebiyat konusuna tamamen kendini verecek ve sadece bir tek yazara, okuyucuyu sürekli *unheimlich*'e sürükleyerek yirminci yüzyılın en kapsamlı yaratıcılığına imza atan James Joyce' a bu önemli semineri adayacaktır. Bunun başlıca nedeni de bu seminerde James Joyce'un babasıyla ilişkilerini ele alması ve şu soruyu sormasıdır: James Joyce deli miydi? Değilse, bunu tam deliliğe yelken açacağı bir anda dil, yazı, sanata kendini vermiş olması ve yaratıcılık deresine kendini atarak, babanın eksik kaldığı bir yerde, çoğalttığı babalar aracılığıyla, kendini örtme-açma sürecine vermiş olmasıdır. İrlandalı yazar James Joyce, Freud'un Dostoyevski'nin romanları üzerine eğildiği zaman ortaya çıkardığı, babayı öldürme arzusunu temsil eden metinler yazmıştır bir yerde. Lacan'ın çalışması da Freud'unkine paralel gider.

Ama bu baba sorununu Lacan kendi öğretisinde geliştirdiği "düğüm" kavramıyla birlikte ele alacaktır. Düğümden de fazlasıdır söz konusu olan, üçlü düğümdür. Uzun uzun anlatmamı gerektirmesine karşın şu anda sadece geçici bir biçimde özetleyebileceğim bu öğreti de şöyledir, daha doğrusu içine geçmiş şu üç özelliği taşır:

a) Borrome düğümü, Lacan'ın 70 lerden itibaren kullandığı ve kendi öğretisini örneklendirdiği bir semboldür. Birbirine üçlü olarak sıkı sıkıya bağlanan bu düğüm türünde bir halkanın çıkması öbürlerinin de bozulmasını sağlar. İtalyan Katolik bir aile, kendi soyadlarını İyi Romalı (buono Romen) anlamına getirerek bu düğüm biçimini Rönesans döneminde çıkarmışlardır. Bizim kültürümüzden bir örnek vermek gerekirse, Türk halıları da elde dokunulurken çift düğümlenir, böylece hem tek düğümlü İran halılarından ayrılır hem de bir arada bulunmalarının önlenmesi durumunda fire verirler.

b) Psikanalizde analistin karşısına gelen özne olsun, hiçbir tedavi görmeyen kendi başına büyüyen özne olsun, hangi aşamalardan geçerlerse geçsinler, bir yerde düğümlenmişlerdir. Kat kat anı, iç içe geçmiş anılar, benliğin oluşmasındaki üstbenlikle altbenlik çatışmaları özneye öyle işlemişlerdir ki ancak bu düğümlenmeyi çözerek onu anlayabilir, düğümlere müdahale

edebiliriz. Sembolik olan, hayali olan ve gerçek olanı Lacan bu üç düğüm olarak görüp yorumlayarak belirlemiştir ama 1970'lere kadar sembolik olana daha çok önem vermiştir. Bu temel olarak kurduğu üçlüde, hayali olanla gerçek olanı Sembolik işlevi gören bir babanın oluşturduğuna inanıyordu. Yani sembolik olanın, yasanın düğüm attığı, çapasını babanın tuttuğu bir alan olduğunu iddia ediyordu.

Yaratıcılık olarak edebiyatın öne çıkması, bu arada en çok da Mallarmé, Joyce, Kafka vb çağdaş edebiyatçıların yazıp çizdikleri Lacan'ın bu konuda dümen değiştirmesini sağlayacaktır. Baba, dışta kalan, üzerine başka babalar eklenen, söz gibi, dilin kendisi gibi iç içe geçişlerinde ölen, öldürülen, yeniden doğan, çoğul bir varlıktır. Dışa tam kendini veren ve içi dışa, dışı içe çeviren vücut –fenomenologların ten, et dedikleri özellik– gerçek olanı, bu arada oluşan hayal gücüyle birlikte gidecekse yaratacaktır hep. Böylece sembol, gerçek ve hayal birbirleriyle evlenebilecek, düğümlerin düğümlenmelerinin sırlarını da yan yana gelmelerinde taşıyacaklardır. Türkçede de kişiler, özneler için düğümlenme tam da böyle bir çözülmezlik sürecine girme olarak ele alınır zaten. Bu çözülmez gibi görünen süreç, her düğümlenmenin kendine özgü yapısının üstüne giderek çözümlenebilir.

c) Freud'un ölümünden sonra Amerikan psikanalizi benliği temel almış, İngilizler ise daha çok altbenliğe eğilmişlerdi. Lacan üstbenlik yerine koyduğu sembolik kavramıyla bu alanın neredeyse dikey varlığıyla ilgileniyordu. Hiç kuşkusuz böyle bir durumda zaten üst ben ne diyorsa o tekrarlanır ve yaratıcılık kapanır.

Oysa bu son Lacan, babaları çoğaltarak, gerçek olanla hayali olanın yanına koyarak aynı anda yaratmaya da yer açar. Ama belki de yaratma yine tektanrıcı dinlerin kalıntısı olarak düğümleri çözmeyebilir ki Lacan son döneminde bilimsellikten bile şüphe duymuş ve psikanalizi toplumsal bir yara olarak görmüştür.

Bir yerde Freud'un son olarak 86'da Fransızcaya çevrilen son metni dediğim metin de aynı yolun yolcusu değil midir? Freud şöyle yazıyor "Aktarım Nevrozlarına Genel Bir Bakış" başlıklı bu metinde:

> "Gerçeklik düzeninde babayla ilişki ilk değildir, tehdit edici ve berbat görünümüyle gerçeğin kendisi karşısında duyulan bir kaygıdan türetebiliriz baba kaygısını... Kısacası insanlık tarihini mümkün kılan, gerçeklikten korkunun yerine babadan korkunun konulmasıdır."

Dolayısıyla Baba sorunun düğümlendiği yerde, din yerine –Lacan'a göre bu aşamada Freud dinden tam olarak kurtulamaz– dilde babaların çoğalması belki de kanayan yaraların oluşturduğu düğümü çözer diye ummalıyız, son çözümsüzlükte. Bu çözümsüzlükle her karşılaşmamız da bizi *heim*'dan yani evden ayırır, kendimizden eder. Bu babaya yaklaşmışlık ve ondan uzaklaşmanın bir arada olması –sayılar ve üretici örneğinde olduğu gibi– tekinsizliği sağlar. Buna da katlanmak gerekir. Faulkner'ın *Ses ve Öfke* romanını zenciler için, "Katlandılar" diyerek bitirişi gibi, tekinsizlik duygusu bizi de bir yaratıma itebilir belki. Joyce'un annesi de oğlunun dinsizliğini düşünecek ve romanda da bu kaygıyla yer alacaktır. *Ulysses* romanının kahramanı Stephen annesine "Dindarım" diyemeyecektir. Kendine baba aramaktadır, biyolojik babası ölmüştür, Hamlet gibi onun babası da artık hayalet olmuştur ama o başka babaları da onun yerine koyabilmektedir. Ama acaba anne niye bu kadar ısrarla Babanın Adından vazgeçmemesini istemektedir ondan? Ölüm döşeğindeki bir anne yoksa öldürülen babanın idealizasyonundan kopmayı yasaklamak mı istemektedir? Elbette burada babanın isteğinden anneye kayıyoruz. Bu sorunu işlemeyi de artık başka bir incelemeye bırakarak, "Dinden vazgeçebilir miyiz?" sorusunu da soralım ve bu konuşmamızı bitirelim.

geçen sayıdakiler

Michel Foucault

Cogito / Sayı: 70-71

Cogito'dan / Michel Foucault • Judith Revel: Kimlik, Doğa, Yaşam: Üç Biyopolitika Yapıbozumu • Zeynep Gambetti: Foucault'dan Agamben'e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi • İmge Oranlı: *Biyo-Politikanın Doğuşu* ve Foucaultcu Eleştiri • Utku Özmakas: Foucault: *İktidar*dan *Biyoiktidar*a • Jason Read: *Homo Economicus*'un Bir Soykütüğü: Neoliberalizm ve Öznelliğin Üretimi • Todd May: Yeni Girişimciler: Foucault ve Tüketim Toplumu **Söyleşi /** Kaan Atalay - Ömer Albayrak: Sözleşme Teorileri • Dianna Taylor: Modernliğe Karşı Durmak: Irk ve Irkçılık Konularında Foucault ve Arendt • Johanna Oksala: Devlet Şiddetinin Yönetimi: Foucault'da Siyasi İktidarın Yönetimsellik Olarak Yeniden Ele Alınması • Nancy Luxon: Michel Foucault'nun Son Derslerinde Açık Sözlülük, Risk ve Güven • Süreyyya Evren: Foucault ile Anarşizmin Rabıtaları Michael Kohlhaas ve Tahrir Bağlamında Kolektif Parrhesia • Kathy E. Ferguson: Tehlike Söylemleri: Emma Goldman'ı Bulmak **Söyleşi /** Michel Foucault: Şen / Gey Bilim • Judith Butler: Bedenler ve İktidar, Tekrar • Veli Urhan: Michel Foucault'da Cinsellik, Hazlar ve Etik • Lois McNay: Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması • A. Nilüfer Zengin: Foucault'ya Bir Bakış: Öznenin Cinselliğinden Kendiliğin Haz Ahlakına • Hayrünnisa Göksel: Michel Foucault'da İktidar Kurma Pratikleri: Türkiye'de Kadın Bedenini, Namus'u ve Şiddeti Yeniden Düşünmek • Tuğçe Ellialtı: Evlilik Öncesi Cinsellik, Bekaret ve Beden Disiplini: Kadınların "Aşk" Üzerinden Cinsel Ahlak Mücadelesi • Hakan Gündoğdu: Eleştiri ve Foucault • Brian Massumi: Çıkarın Ötesinde Sanat - Ekonominin Sonundaki Güç • Tolga Yalur: Foucault'nun Temsil Anlayışı Üzerine • Süreyya Su: Foucault'nun Sokrates Okuması: Etiğin Bir Soybilimi • Burak Köse: Söylemden Yönetimselliğe Foucault ve Postkolonyal Kuram • Stuart Elden: Bölge Tarihini Nasıl Yapmalıyız? • Michael Dillon: Olaysallık: Hakikat Siyaseti ve Sonluluğun Mantıksal Çözümlemesi • Mark Poster: Foucault, Deleuze ve Yeni Medya • Michel Foucault **Geçen Sayıdakiler /** Sayı 68-69 Dostluk • Yazarlar Hakkında

Yazarlar Hakkında

Nami Başer: Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümünde doçenttir. Edebiyat ve felsefe alanlarında lisansını Strasbourg Üniversitesinde, yüksek lisansını İstanbul Üniversitesinde, doktorasını Galatasaray Üniversitesinde tamamlamıştır. Doktora konusu "Alman İdealistlerinde Diyalektik İşlemler"dir. Başlıca ilgi alanları çağdaş felsefe, psikanaliz, Alman idealizmi, antik Yunan felsefesi, sinema ve tiyatrodur.

Anne Brun: Klinik psikolog ve psikanalist. Lyon 2 Lumières Üniversitesinde psikopatoloji ve klinik psikoloji profesörüdür. Psikopatoloji ve Klinik Psikoloji Araştırma Merkezi (CRPPC) direktörü; Lyon 2 Üniversitesi Yaratıcılık ve Klinik Üzerine Çalışmalar Ağı eşbaşkanıdır. Başlıca araştırma konuları yaratıcılık ve klinik çalışmalar, terapide sanatsal araçlar, yaratma süreçlerine psikanalitik yaklaşım, özellikle edebiyat ile klinik etkileşimi; çocuk psikopatolojisi (özellikle otizm ve psikoz), eşcinsellik kliniği ve aids; beden ve psikopatolojidir.

Bernard Chouvier: Lyon 2 Lumières Üniversitesinde psikopatoloji ve klinik psikoloji pofesörü; Psikopatoloji ve Klinik Psikoloji Araştırma Merkezi (CRPPC) direktörü; Lyon 2 Üniversitesi Yaratıcılık ve Klinik Üzerine Çalışmalar Ağı eşbaşkanıdır. Başlıca araştırma konuları yaratıcılık eleştirisi, terapide sanatsal araçlar, yaratma süreçlerine psikanalitik yaklaşım, özellikle edebiyat ile klinik etkileşimi, çocuk psikopatolojisidir.

Zeynep Direk: Galatasay Üniversitesi Felsefe Bölümü ve Koç Üniversitesinde profesördür. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesinde, doktorasını ABD Memphis Üniversitesinde tamamlamıştır. Doktora konusu "Derrida Felsefesinde Deneyim Kavramının Yenilenmesi"dir. Başlıca araştırma konuları 19. ve 20 yüzyıl Avrupa felsefesi, görüngübilim, etik, toplumsal ve siyasi felsefe, feminist kuramdır.

Nilüfer (Güngörmüş) Erdem: Psikanalist ve yazar. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) doğrudan üyesi ve Psike Istanbul üyesidir. İstanbul Bilgi Üniversitesi klinik psikoloji yüksek lisans programında bireysel ve grup süpervizörüdür. Psike İstanbul psikanalist adaylarının IPA'ya bağlı eğitim programında eğitimcidir. *Uluslararası*

Psikanaliz Dergisi (*International Journal of Psychoanalysis*)'ne bağlı Türkçe Uluslararası Psikanaliz Yıllığı yayın kurulu üyesi (başkan yardımcısı) ve çevirmenidir.

Yavuz Erten: Psikanalist ve klinik psikolog. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesidir. İçgörü Psikoterapi Merkezinin kurucusu olup halen bu merkezde çalışmaktadır. İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme (Psike İstanbul) derneğinin kurucu üyesi ve halen genel sekreteridir. Bilgi Üniversitesinde yarı-zamanlı öğretim üyesidir.

Alain Ferrant: Paris Psikanaliz Cemiyeti (SPP) üyesi psikanalist ve klinik psikopatoloji profesörüdür. Psikopatoloji ve Klinik Psikoloji Araştırma Merkezi (CRPPC)'nde görevlidir. Başlıca araştırma konuları psikosomatik, öznelleştirme süreçleri, utanç, suçluluk ve yaratıcılık süreçleridir.

Christian Guerin: Nîmes Üniversitesinde (Fransa) öğretim görevlisi olup, klinik psikoloji, psikopatoloji ve psikanaliz dersleri vermektedir. Aynı üniversitenin iletişim sorumlusudur. Psikoloji alanında doktora sahibidir. Başlıca araştırma konuları arasında yaratıcılık süreçleri, öznelliklerarası ilişkilerde nesnenin yeri ve işlevleri, psikanaliz perspektifinden grup süreçleri yer almaktadır. Çok sayıda makalenin sahibidir, çeşitli kitaplara yazdığı bölümler bulunmaktadır.

Maïa Guinard: Klinik psikolog. Lyon 2 Lumière Üniversitesi Klinik Psikoloji Bölümünde öğretim görevlisi ve Psikopatoloji ve Klinik Psikoloji Araştırma Merkezi (CRPPC) üyesidir. Hiperaktivite ve dikkat bozukluğu gösteren çocuklarda dürtünün çalışılması ve projektif testler başlıca ilgi alanlarını oluşturmaktadır.

Bella Habip: Eğitim psikanalisti ve klinik psikologdur. Paris Psikanaliz Cemiyeti(SPP) üyesi, Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) doğrudan üyesi ve Psike Istanbul üyesidir. Klinik psikoloji diplomasını, D.E.S.S. ve D.E.A derecelerini Grenoble II Üniversitesinden aldı. Psike Istanbul kurucu üyesi ve yönetim kurulu üyesidir. Psike İstanbul psikanalist adaylarının IPA'ya bağlı eğitim programında eğitimci ve süpervizördür. Psike İstanbul bünyesinde Psikanalitik Bakışlar Sempozyumları (2005, 2006, 2007), çocuk psikanalizi seminerleri ve Bir Düşünce Bir Usta (2007: S. Freud, 2008: S. Viderman, 2009: H. Segal) seminerlerinin organizasyonunu gerçekleştirdi. *Uluslararası Psikanaliz Dergisi* (*International Journal of Psychoanalysis*)'ne bağlı Türkçe Uluslararası Psikanaliz Yıllığı yayın kurulu başkanı ve çevirmenidir.

Yeşim Korkut: Klinik psikolog ve psikanalist. Halen Fatih Üniversitesi Psikoloji Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) üyesi ve Psike İstanbul üyesidir. Türk Psikologlar Derneği Genel Merkez Etik Kurulu başkanıdır ve EFPA Ethics Board, Türkiye temsilci üyesidir. Özellikle göç psikolojisi, sağlık psikolojisi ve Psikoloji Etiği konularında çalışmış olup çeşitli bilimsel dergilerde yayımlanmış çok sayıda makalesi bulunmaktadır. *Startbedingungen für Familien* (1998) yazarı olarak ve *International Psychological Ethics* (2012) yazar ve editörü olarak katkıda bulunduğu uluslararası saygın kitapevlerinden çıkmış kitaplar arasında sayılabilir. Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığından *Düşler*, Düşlemler ve Masallar adlı kitabın editörlerinden ve yazarlarındandır.

Nazlı Ökten: Galatasay Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde öğretim görevlisidir. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesinde, yüksek lisans eğitimini Paris I Sorbonne

Üniversitesinde tamamlamıştır. Türkiye'de kadının durumu, namus cinayetleri, sinemada erillik ve dişillik temsilleri başlıca araştırma konularını oluşturmaktadır.

Vincent Di Rocco: Klinik psikolog, Lyon 2 Lumières Üniversitesinde öğretim görevlisidir. Yetişkinler, "zor" ergenler ve gruplarla çalışmaktadır. Başlıca ilgi alanları yetişkinlerde psikotik durumları yansıtan süreçler ve yaratıcılık süreçleridir.

Rene Roussillon: Klinik psikoloji ve psikopatoloji profesörü. Paris Psikanaliz Cemiyeti (SPP) üyesi psikanalist, klinik psikoloji ve psikopatoloji profesörüdür. SPP Rhône-Alpes bölgesi Lyon Psikanaliz Grubu kurucu üyesidir. Psikanalitik çerçeve, psikanaitik süreç, simgeleştirme süreçleri, sınır durumlar ve narsisizm üzerine çalışmaları ve önemli kavramlaştırmaları vardır. D. Anzieu'nün ortaya attığı birincil simgeleştirme kavramını geliştirmiştir.

Jean-Marc Talpin: Klinik psikolog, Lyon 2 Lumière Üniversitesi Psikoloji Enstitüsü'nde öğretim görevlisi; psikoloji lisans bölümü ve mesleki eğitim departmanı yöneticisidir. Üniversiteler Arası Yaratıclılık Üzerine Araştırmalar Ağı üyesidir. Araştırma konuları bir tarafta normal ve patolojik yaşlılık, diğer tarafta yaratıcılık, ve yaratıcılığın sınır halleri olmak üzere iki ana eksende toplanır.

Özden Terbaş: Psikiyatr ve psikanalisttir. Uluslararası Psikanaliz Birliği (IPA) doğrudan üyesidir. Psike İstanbul yönetim kurulu üyesi ve Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı yayın kurulu üyesidir. Psike İstanbul psikanalist adaylarının IPA'ya bağlı eğitim programında eğitimcidir. Yaratıcılık süreçleri ve sinema ve edebiyata psikanalitik yaklaşım özellikle ilgilendiği alanlardır.

Ayla Yazıcı: Psikanalist ve psikiyatrist. Uluslararası Psikanaliz Derneği direk üyesi ve PsikeİstanbuI (İstanbul Psikanaliz Eğitim, Araştırma ve Geliştirme Derneği) yönetim kurulu başkanıdır ve halen özel ofisinde çalışmaktadır.

cogito

Cogito'dan • Tuhaflık ve Yaratıcılık

Ayla Yazıcı • Yaratmalı mı Yaratmamalı mı?

Absürt Duygusu Sahneyi Kapladığında

Nayla De Coster • Yazmak

Bella Habip • Dil Tuhaflaşınca: Orwell ve Wolfson

René Roussillon • Albert Camus'de Yabancının Yüzü ve Olumsuzun Matrisi / *Le Visage de L'étranger et la Matrice du Négatif chez Albert Camus*

Sinemada Yabancılık/Tuhaflık

Yavuz Erten • Playback'i Yakalamak

Anne Brun • Almodovar Sineması'nda Tuhaf Transseksüel Figürü / *La Figure Etrange du Transsexuel dans le Cinema D'Almodovar*

Nazlı Ökten • Zebercet ve Muharrem: Türk Sinemasında Tuhaf Eril Figürler

Ötekilik ve Kimlik Karmaşası

Nilgün Taşkıntuna • Kuramsal Çerçeve

Alain Ferrant • Maupassant ile İkiz Eşi: Ölüme Karşı Yazı / *Maupassant et son double: l'écrituere contre la mort*

Zeynep Direk • Yaratıcılık: Başkayla İlişki

Nilüfer Erdem • Moby Dick: Güzellik mi Çirkinlik mi?

Sözel Olmayan Yaratımlar ve Ruhsal Olarak Hayatta Kalma

Jean-Marc Talpin • Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden / *Rendre étrange le familier, familiariser l'étrange : le corps dans l'art de la performance*

Özden Terbaş • "Boyalı Kuş"un Kanat Sesleri

Vincent Di Rocco • Ham Sanattan Sanatla Tedaviye, Yaratılar ve Kurumlar / *De l'art brut aux médiations artistiques, créations et institutions*

Masalların Evreni

Yeşim Korkut • Masallar ve Psikanaliz Evreninde, E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann* Adlı Eseri ve Claude Ponti ile Bir Yolculuk

Bernard Chouvier • E. T. A. Hoffmann'da Bakış ve Tuhaflık / *Le Regard et L'etrange chez E. T. A. Hoffmann*

Maïa Guinard • Üç Altı Yaş Arası Çocuklara Yönelik Resimli Kitaplarda Tuhaflık Öğesi: Claude Ponti'nin Dünyasında Bir Gezinti / *A propos de l'étrange dans les albums pour enfants de trois à fouillis disparaît lorsqu'on se laisse pénétrer par cet univers où le processus primaire est roi; six ans: une exploration de l'univers de Claude Ponti*

Gerçek ve İmgesel: Yabancılığın/ Tuhaflığın Simgeleştirilmesi

Christian Guerin • Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine Roger Caillois / *De la fascination pour l'étrange, à la symbolisation de l'étrangeté chez Rogers Caillois*

Nami Başer • Son Lacan ya da Lacan'ın Sonu

ISSN 1300-2880-63

9 771300 288009 72

9771300288072

Fiyatı: 18 TL

Kapak resmi: Francisco de Goya, *Perro semihundido*, 1820-1823