cogito

JSÉE BERNATEAU

denize nazır

Çeviren: İrem Göksu

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Isée Bernateau Paris Cité Üniversitesi UFR IHSS Psikanalitik Çalışmalar Bölümü'nde profesör. Fransa Psikanaliz Derneği (APF) üyesi psikanalist. Araştırmalarını çoğunlukla ergen psikolojisi üzerine yoğunlaştırmıştır. *L'adolescent et la separation* (PUF, 2010; *Ergen ve Ayrılık*, YKY, 2024) ve Jacques André ile birlikte kaleme aldığı *Les territoires de la haine* (PUF, 2014) gibi yapıtları bulunmaktadır.

İrem Göksu 1983 yılında İstanbul'da dünyaya geldi. Kadıköy Saint Joseph Fransız Lisesi'ni ve Koç Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisansını Université Réné Descartes (Paris Cité) Klinik Psikoloji ve Psikopatoloji bölümünde tamamladı. 2019 yılından beri formasyonda psikanalist olarak çalışan Göksu, psikanaliz alanında makale ve seminer çevirileri yapmaktadır.

Isée Bernateau'un
YKY'deki kitapları

Ergen ve Ayrılık (2024)
Denize Nazır (2025)

ISÉE BERNATEAU

Denize Nazır

Çeviren
İrem Göksu

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 6626
Cogito - 285

Denize Nazır / Isée Bernateau
Özgün adı: **Vue sur mer**
Çeviren: **İrem Göksu**

Kitap editörü: **Korkut Erdur**
Düzelti: **Serenad Demirhan**

Kapak ve sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **Hasan Fırat**

Baskı: Asya Basım Yayın Sanayi Tic. Ltd. Şti
15 Temmuz Mah. Gülbahar Cad. No: 62/B Güneşli - Bağcılar / İstanbul
Telefon: (0 212) 693 00 08

Çeviriye temel alınan baskı: PUF, Paris, 2018
1. baskı: İstanbul, Temmuz 2025
ISBN 978-975-08-6618-0

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2024
Sertifika No: 44719
© Presses Universitaires de France / Humensis, 2018

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
https://www.yapikrediyayinlari.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/**yapikrediyayinlari**
instagram.com/**yapikrediyayinlari**
x.com/YKYHaber

İçindekiler

Türkçe Baskıya Önsöz • 7
Önsöz • 15

Doğduğum Ev • 19
Ergenliğin Yerleri, Yok-Yerleri ve Karşıt-Yerleri • 46
Doğum(un) Yok-Yeri • 73
Heimat: Kimliğin Yeri • 102

Türkçe Baskıya Önsöz

Batılı bir gezgin ile bir Eskimo, Kuzey Kutbu'nda yol alırken zorlu bir kar fırtınasıyla karşılaşırlar ve ilerlemekte güçlük çekerler. Batılı gezgin bir an paniğe kapılır ve "Eyvah, kaybolduk" der. Eskimo sakince yanıtlar: "Hayır kaybolmadık, işte buradayız". Evet, insan her zaman bir yerdedir.

Denize Nazır bir psikanalistin kimi kez klinik olgulardan, kimi kez felsefe ve edebiyat yapıtlarından yola çıkarak ve elbette psikanaliz kuramını da harmanlayarak "yer" üzerine yaptığı sorgulamalardan oluşuyor. Bu hiç şaşırtıcı değil, çünkü psikanaliz bir zaman uğraşı olduğu kadar bir yer/mekân/uzam uğraşıdır da. Psikanaliz seanslarının süresi ve sıklığı gibi divan koltuk düzenlemesi de psikanalitik çerçevenin vazgeçilmezlerindendir. Dahası, psikanalitik imgelemde mimarinin temel unsurları olan yatay ve dikey, iç ve dış hayli baskın olarak yer alır. Örneğin Sigmund Freud psikanalitik kuramı geliştirirken üst-benlik (*Über-Ich*) ve yerleştirme (*Topisch*) gibi uzama gönderme yapan kavram ve tanımlamalar kullanmıştır. Ayrıca, özellikle düş yorumlarında beden ile ev tasarımları arasında benzerlikler de kurmuştur. Beden de tıpkı ev gibi tanıdık, yani tekin bir mekândır. Diğer taraftan özne için ilk "yer" anne bedenidir ve onunla kurulan birliktelik ilk yapılandırıcı nesne ilişkisini oluşturacaktır. Bununla birlikte tanıdık, bildik ve tekin, yani güven verici olanın yabancı, tekinsiz ve korku vericiye dönüşümü de Freud tarafından yine mimari bir unsura, eve yapılan göndermeyle tanımlanmıştır. Onun 1919 tarihli metninde kullandığı başlık "Das Unheimliche", ev (*Heim*) sözcüğünden köken alır ve gizli saklı anlamına gelir. Başlığı Türkçede *Tekinsiz* olarak karşılanan bu metninde Freud, ruhsallığın temel düzeneklerinden olan bastırma düzeneğini bir edebiyat yapıtından yola çıkarak açıklamaktadır.

Kuşkusuz psikanalizin kurucusunun mimari kavramlarla hayli içlidışlı olmasının bir sonucu olarak psikanalistler insan

yaratıcılığının en önemli alanlarından biri olan mimariyle çokça ilgilenmişlerdir. Elinizde tuttuğunuz bu kitap da bunun en yetkin örneklerinden biridir. Paris Üniversitesi psikoloji profesörü ve Fransa Psikanaliz Derneği üyesi psikolog ve psikanalist Isée Bernateau emlakçıların sıklıkla kullandıkları "Denize Nazır" tanımlamasını başlık olarak seçtiği bu kitabında yerin/mekânın/uzamın özellikle ergen öznenin ruhsallığına yaptığı kayıtları ele almaktadır. Onun temel sorgulamaları "Bir yere bağlı olmak ne demektir?" ve "Bir yere ait olmak isteği bir gereksinim midir?" eksenlerinde gelişecektir. Bernateau bu sorgulamalarında hiç de haksız değildir, çünkü ergenlik olarak adlandırılan ve bedendeki değişimlerin öncülüğünü çektiği o büyük dönüşüm, özneyi anne-babayla olan ilişkiden yola çıkarak tüm göndermelerini yeniden gözden geçirdiği bir iç tartışmaya itecektir. Bu da elbette ergenin ailesine olan bağlılığının ve aidiyetinin anne-baba ve yaşamı simgeleyen eviyle olan ilişkisinin iç-dış boyutundan yola çıkarak sorgulanmasıyla gerçekleşir. Evin içinin olduğu kadar dışının da anlamı değişmiştir artık ve dolayısıyla mahremiyetin boyutları da bundan böyle farklı tanımlanacaktır.

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* başlıklı kitabında şöyle der: "İç alanın mahremiyetinin oluşturduğu değerlerin fenomenolojik bir çalışması yapılacaksa ev hiç şüphesiz çok özgün bir konumdadır, ancak evi hem bütünlüğü hem de karmaşıklığı içinde ele almak ve özel tüm değerleri temel bir değerin içinde bütünleştirmek koşuluyla."[1] Evin değişmezliğinden yola çıkarak onun öznenin sürekliliğinin bir tasarımı olduğunu vurgulayan Bernateau için bu temel değer evin sunduğu düzendir. Ev düzene gönderme yapar ve böylece, yer, katedilen bir alan/uzam olmaktan çıkar ve ruhsallığa bir düzen sunar. Bu bağlamda ev bunu Bachelard'ın dediği gibi öncelikle içerisi ile dışarısını birbirinden ayırarak ve iç alanın mahremiyetini tanımlayarak yapar.

Kitabın ilk bölümü olan "Doğduğum Ev"de Bernateau, önce Claude Lévi-Strauss'un ev tanımlamasına değinir. Ünlü antropoloğa göre kuşaklararası iletim yalnızca soyzinciri yoluyla değil, evin merkezinde olduğu bir toprak, bir yer ile de sağlanır. Bu bağlamda

1 Gaston Bachelard (1957), *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 2001, s. 23.

ev, içinde oturanların kimliğinin koruyucusudur. Ancak bir karşılıklılık da söz konusudur burada. Eve sahip çıkanlar, onu kuranlar ve koruyanlar ona adlarını verecektir. Bunun en güzel örneği elbette mimarlık tarihine damgasını vurmuş olan Capri'deki o ünlü villa Casa Malaparte'dir. İtalyan gazeteci ve yazar Curzio Malaparte mimar Adalberto Libera'ya "benim gibi bir ev" ("Casa come me") yap demiş ve ev bittikten sonra da onu "taştan portrem" ("Ritratto di pietra") olarak adlandırmıştır.[2]

Bernateau'nun klinikte izlediği üç ergenin –Gabriel, Ramesh ve Lola– ortak özelliği doğdukları evi her şeyin ondan yola çıkılarak düzenlendiği bir sabit nokta olarak görmeleridir. Oysa bazıları için ergenlik sürecinde evin bu düzenleyici işlevi tehlikeye girer. Örneğin Clara için ev, dürtülerinin cinselleşmesiyle düzen bozucu bir ilk sahnenin mekânı olmuştur. Böylesi zorlu durumlarda bile Bernateau umutludur. Doğulan evin kendiliğin bir uzantısı olarak erinsel süreçlerin zayıflattığı ve kırılgan hale getirdiği narsisizmin sürekliliğinin bir garantörü olabileceğini belirtir. Ev böylece ergeni dış uyarımlardan koruyan bir iç kapsayan olabildiği gibi kimliğinin en mahrem bölümünü ödünç verdiği bir alan da oluşturabilir. Öte yandan evin yalnızca onu işgal edenlere ve onların dürtüsel bağlarına indirgenemeyeceğini, onun aynı zamanda bir sürdürülebilirlik (*pérennité*) sunduğunu da belirtir. Burada Bourdieu'nün bir ev kurmanın aynı zamanda sürekli sabit bir grup kurmak istencini de yansıttığı saptamasına gönderme yaparak onu konut olarak benimseyenlerin ruhsallığında bir tekil yatırım nesnesi olarak taşıdığı değerin altını çizer. Çünkü "doğduğum ev" benden önce vardı ve benden sonra da var olacaktır. Beni doğuranlar orada yaşıyordu, benim doğurduklarım da orada yaşayacak.

Isée Bernateau ergenlerin yaşamlarında ev dışındaki yerlerin ağırlığının giderek artmasından yola çıkarak, ergenliğin yerlerini bu kez bir önemli sinemacının, Gus Van Sant'ın ergenlik üzerine yaptığı dört filme gönderme yaparak tartışır. Bölümün başlığı olan "Ergenliğin Yerleri, Yok-Yerleri ve Karşıt-Yerleri" sanki er-

2 Ayrıntılı bilgi için bkz. Marida Talamona (1992), *Malaparte Evi*, çeviren: Alp Tümertekin, YKY, İstanbul, 2004.

genlik sorunsalının yerlerle ilişkili bir panoramasını vermektedir. Bernateau *Gerry*, *Elephant*, *Last Days* ve *Paranoid Park*'ta, ünlü Amerikalı yönetmenin, ergenlerin ilk yatırım nesnelerinden ensestsel ve ölümcül yakınlıklar tehlikesiyle uzaklaşma ve hatta kopma çabalarının onları kendilerine ait olacak bir yer arayışına ittiğini ve kimi zaman her yerden sürgün olarak ötekinin yerini, onunla karşılaşmanın yerini ararken aslında kendilerine yeni bir yol haritası çizecek olan yeni aşk nesnesinin peşinde olduklarını ama bulamadıklarında bunun onları nasıl bir yıkıcılığa savurduğunu gösterdiğini söyler. Nesneyle kurulacak dölsel ilişki elbette bir yere sahip olmayı zorunlu kılacaktır ve bu da ergeni zaman yerine yeri yeğlemeye itecektir. Çünkü Bernateau'ya göre ergenliğin geçmeyen zamanında, zamansızlığında ya da karşıt-zamanında belirleyici olan zamanın ölümle sonlandığının ayırdına varmasıdır. Aslında ergen zamana karşı başkaldırırken belki de ilk kez kaçınılmaz geri dönüşsüzlüğünün farkına varmaktadır. Çocukluğun bedende ve dış dünyada olan küçük değişikliklerin asla sorgu yaratmayan döngüsel zamanı, erinliğin zorladığı başkalaşımla yerini sonunda ölüm olan çizgisel bir zamana, erişkin zamana bırakacaktır.

Bu durumda ergenlik bir zaman uğraşı olmaktan çıkacak ve bir yer bulma, yaratma ve hatta savunma uğraşı haline dönüşecektir. Yerin başatlığını kabul eden ergenlerin elbette kendi yerlerini, hatta karşıt-yerlerini yaratması kaçınılmazdır. Ergenlerin yerlerini "karşıt" olarak adlandırmalarının nedeni olumsuzdan yola çıkmalarıdır; onlar ergenlere aittirler ama asıl önemlisi çocukların ve erişkinlerin "olmadıkları" yerlerdir. Öte yandan Bernateau bu yerlerin geçiciliğinin de altını çizer, bir seferlik işgal edilen bir yerdir kimi zaman oraları. Aynı zamanda yaşıtların, akranların paylaştıkları bir yuva ama şüphesiz anne-babaya girişi yasak olan bir karşıt-yuva da olmalıdır. Ama bunlar geçici olmalı ve kısa zamanda terk edilebilmelidir de. Çünkü ergenlik bir geçiş dönemidir.

Ve ergenler yolculuğa çıkarlar. Bu yer değiştirme, yani yolculuk farklı yerlerde farklı insanlarla karşılaşmanın, buluşmanın yolunu açar onlara. Ama daha önemlisi ergen eğer başarırsa bu yolculukta asıl kendisiyle buluşacaktır: Olduğu, olmakta olduğu ve olacak olacağı kendisiyle. Kendi gerçekliğiyle çok ama çok kısa süren an-

larda buluşmak ergenlik sürecinin erişkinliğin yapılandırılmasında kullanılacağı çizimlerin en değerli çizgilerini çiziktirilmesini sağlar. Yola çıkmak, yola koyulmak, kendini yollara vurmak bu karşıt-yerler arayışının bir sonucudur çoğu zaman. Bernateau burada 18. yüzyılda Avrupa burjuvazisinde başlayan erişkin yaşama geçişten önce ilkel topluluklardaki geçiş törenlerine benzetilebilecek olan bir "büyük yolculuğa çıkma" geleneğinden söz eder. Ancak Kerouac'ın ünlü romanı *On the Road*, Sean Penn'in kült filmi *Into The Wild* ve elbette Denis Hopper'in *Easy Rider* yapıtı yolculuğa koyuluşa epik bir ideal değeri verirken, Gus Van Sant için böylesi bir proje her zaman başarısızlığa mahkûmdur. Onun kahramanları bir yolculuktan çok bir savrulma yaşarlar. Bu durumda yolculuk bir yapılandırmanın yerine bir yıkıma ve hatta yere, mekâna karşı bir saldırıya dönüşecektir. İçinde savrulunan bu yer, bu alan çocuksu narsisizmin tümgüçlülüğünü canlandıracak bir sınırsızlık içinde ne bir başlangıç ne de bir son sunacaktır.

Öte yandan Isée Bernateau Van Sant'ın bazı sinema eleştirmenlerinin *Ölüm Dörtlemesi* olarak da adlandırdıkları bu filmlerde ölümün tümgüçlülüğü sergilenirken temelde öldürme düşleminin baskınlığının altının çizildiğini söyler. Ancak anne-babayı öldürme düşlemi simgeleştirici ve yapılandırıcı işlevini yitirir ve gerçeklik düşlemin yerine geçer. Burada öldürmek, ötekini öldürmek kendini öldürmekle eşdeğer oluverir ve erişkin olabilmek için kendinin bir parçasını yok etmeyi amaçlar ve kendini bir türlü kaydedemediği bu yerleri kanlar içinde bırakır. Dini idealler ile yıkıcılığın ve cinayetlerin özneleri olanların önemli bir bölümünün ergen veya genç erişkinler olduğu saptamasından yola çıkan Bernateau bu çıkmazdan kurtuluşun nesneye yapılacak aşk yatırımıyla olabileceğini vurgulamaktan da kendini alamaz. Ergenliğe kadar öncelikle oto-erotik olan cinsel dürtü, ötekini bir cinsel nesne olarak kabul etmesiyle birlikte duygusal bağlılık gerekliliğiyle karşı karşıya kalır. Şehvet akımı şefkat akımı olmadan yoksul kalacaktır çünkü.

Bernateau yok-yerlerden, karşıt-yerlerden, savrulma ve yolculuklardan sonra eve geri döner. Doğulan ev olmadığında Bernateau "Doğumun Yok-Yeri söz konusu olduğunda ne olur?" sorusunu sorar. Yerin zaman gibi ruhsallığın oluşumunun temel taşlarından

biri olduğunu bir kez daha vurgulayan Bernateau ilk ilişkilerde yer kaydının olmamasının, çocukluğun yerlerinin yitirilmesinin veya yerin sabit bir nokta olmaktan çıkmasının, yani bir yere "demir atamama"nın hangi ruhsal sonuçları olacağını sorgular. Bernateau çocukluğunun şiddet ve ensestle kirlenmiş evinin bir *doğumun yok-yerini* yarattığı *Ariane* olgusuna yer verdiği satırlarını Georges Perec'ten yaptığı alıntılarla tamamlar. Perec'in –babasının savaşta cephede annesinin toplama kampında ölmesinin yarattığı– çocukluğunun bölük pörçük anılarını çapasız bıraktığından söz etmesine uzun uzun yer verir. Bunu yaparak zamansallığa bağlı olmadan bir yer olamayacağını vurgulamakta ve bir yerin her şeyden önce belli bir zamanda kaydı düşülen algılar, duyumlar ve coşkularla tanımlanabileceğini belirtmiş olmaktadır. Bir yere demirlenmeden yaşanılanın bir yaşantı olamayacağının altını çizmekte ve yerin oluşturduğu çerçevenin kaybolması durumunda hiçbir sahnenin gerçekleşmeyeceğini söylemektedir. Unutmayalım ki çocuksu temel düşlemlerin arasında yer alan ilk sahne, simgeleştirme yoluyla sonraki sahnelerin oluşturulabilmesinin yolunu açar. Çünkü zaman gibi yer olmadan da bir nesneye yatırım yapmak söz konusu değildir.

Bir de tabii yok oluşun yerleri var. Yok olan, hiçbir iz bırakmadan yok olan nasıl tasarımlanabilir? Bernateau burada yine Perec'in imgesel W adasını anımsatır. Perec'in nazilerin Auschwitz toplama kampında hiçbir iz bırakmadan öldürdükleri annesinin olmayan izinin peşinde yarattığı bu yer bir karşıt-yer değil, bir yok oluş, bir siliniş yeridir. W, yer olma olasılığının ortadan kalktığı bir yerdir, çünkü canlılar için olası bir yaşam yeri olamaz, ölüler için de bir mezar yeri... Bu bağlamda ruhsal yerin olabilmesi de bir ölünün bir mezar yeri bulabilmesine bağlıdır. Çünkü yer böylece canlıları ölülerden ayıran bir mekân haline gelir. Otistik çocuklarla çalışan Fernand Deligny'nin saptadıklarından yola çıkan Bernateau "Biçim Olarak Yer" başlıklı bölümde yerin özne için birincil duyumsalla beslenen gerçeklikle, imgesel ile simgesel arasında bir sabitlenme noktası yarattığını ve bu üç boyutun eklenmesiyle bir mekânın insan ruhsallığı için bir yer haline geldiğini belirtir. Deligny bu çocukların kurumun alanlarında dolanmalarının amaçsız veya rastlantısal olmadığını, bunun insanın yedinci duyusu olarak ni-

telediği "alan duyusu"na sahip olduklarını gösterdiğini söyler. Alan duygusu aynı zamanda bellek izleri de yaratır. Yani yerler aynı zamanda bellek izleridir de. Bir yerden belleğimizde kalan izler orayı özel kılar ve aynı zamanda orada ne olduğumuzun çizgilerini de verir.

Bernateau son olarak "Heimat: Kimliğin Yeri" başlıklı bölümde yerin kimlikle olan bağına değinir. Heidegger'in köklenmenin bir deneyim olduğu saptamasından yola çıkar ve toprağa bağlılık, ana vatan kavramlarının nasıl da faşist nazi ideolojisinin temellerini oluşturduğunun, kahraman bir geçmişle bağlantıda ne türlü bir rol oynadığının altını çizer. Toprağın anne olarak görülmesi koruyucu bir anayurt olarak tanımlanmasının çok eski kökenleri olduğunu ve bunun da her ikisinin kapsayıcı yetisine bağlı olduğunu belirtir. Bernateau bu bölümde yukarıda da değindiğim Sigmund Freud'un *Tekinsiz* (*Unhemlich*) başlıklı metnine de gönderme yapar. Burada tekinsiz, tanıdık olanın tedirginlik yaratması olarak tanımlanmaktadır. Doğulan ülke eğer anne karnına gönderme yapıyorsa en tanıdık, en bildik olanın, yani annenin tedirginlik yaratmasının nedeni elbette ensest yasağıdır. Yasak olduğu için bastırılan ensestüel arzular bu tekinsizlik duygusunun temelindedir. Bastırılmış olanın yabancılığı en mahrem olanda en içte bir yabancı alanın ortaya çıkmasına neden olur. Bernateau burada Lacan'ın ürettiği yeni bir sözcük olan dış-içsele (*extime*) gönderme yapar. Bu onun öznenin yakın ötekiyle kurduğu ilişkide tasarımlanamaz olana verdiği addır ve birincil nesnede asla sahip olamayacağı unsuru tanımlar. Dahası onunla yeniden ve tümüyle birleşme düşlemi bağrından çıkılan "Toprak Ana"ya ölümle yeniden dönüşü de çağrıştıracaktır.

İnsan her zaman bir yerdedir. Yer de zaman gibi bireyin ne olmuş olduğunun izlerini verir ve kim olduğunun çizgilerini çizer. Yaşamın ergenlik gibi dönüşüm evrelerinde zamanda ve yerde, bu yapılandırıcı unsurlarda yeni ayarlar yapılır ve birey sonraki dönemin öncelemelerini hazırlar. Bu geçişler, yenidoğandan bebekliğe geçişte beşikten odaya; bebeklikten oyun çocukluğu olmaya geçişte odadan evin bütününe ve daha sonra parka, bahçeye, kimi zaman anaokuluna, okul çocukluğunda evden, bahçeden elbette okula ve

sokağa, ergenlikle birlikte ise dışa çıkma zorunluluğu ile evin temsil ettiği her yerden onun dışındaki mekânlara, yani ergen yerlere doğru olacaktır. *Denize Nazır*'da Isée Bernateau ergenlerin yer/mekân/uzamla olan ilişkilerinin hemen hemen tüm boyutlarını ele alan, psikanalitik klinikten edebiyata ve felsefeye uzanan çağrışımlarla çok önemli saptamalar içeren bir yazılar demeti sunuyor bize.

Denize Nazır İrem Göksu'nun çevirdiği ikinci Isée Bernateau kitabı.[3] Göksu yine başarılı bir çevirmenlik uğraşı göstermiş ve okuyucuya keyifli bir Türkçeyle bu güzel kitabı sunmuş.

Talat Parman

3 İlki için bkz. Isée Bernateau, *Ergen ve Ayrılık*, YKY, İstanbul, 2024.

Önsöz

Alternatif (ve sahte) özlem:
Ya kök salmak, köklerini bulmak, köklerine biçim vermek, kendine ait olacak yeri boşluktan çekip çıkarmak, inşa etmek, dikmek, mülkleştirmek, milimetre milimetre, "yuva": Doğma büyüme kasabadan olmak, kendini Cévenollü bilmek, kendini Poitoulu bilmek.
Ya da üzerindeki kıyafetten başka şeye sahip olmamak, hiçbir şeyi muhafaza etmemek, otelde yaşamak ve sık sık otel değiştirmek, şehir değiştirmek, ülke değiştirmek; dört beş farklı dilde konuşmak, okumak; kendini hiçbir yerde evinde hissetmemek ama hemen her yerde evinde hissetmek.[1]

Bu yanıltıcı ikilemi ortaya atarak –ki bu onun için sonsuz bir ıstırap kaynağı olmuştur– Perec, insanın bir yere ruhsal olarak nasıl yerleştiği sorusunu gündeme getirir. Bir yere ya da birden fazla yere bağlı olduğumuzu neye göre söyleyebiliriz? Bu bağın doğası nedir: Ontolojik midir yoksa anılara mı dayanır? Rastlantısal ya da hatta yüzeysel olabilir mi? Kendimizi bir yerin parçası olarak hissetmeye, belirli yerlerle bağımızı sürdürmeye, kök salmaya ihtiyacımız var mıdır? Doğduğumuz ev, doğduğumuz ülke, kökenimiz olan yer neresidir, neden ve nasıl oraya bağlıyız? Neden "köklerimiz" olduğunu söyleriz? Başka bir deyişle, özneyi geldiği, yaşadığı ve yaşamakta olduğu yerle birleştiren bir kimlik ya da aidiyet bağı var mıdır?

Fransızca *lieu* (yer) sözcüğü, Latince *locus* sözcüğünden gelir ve "yer, konum, mekân" anlamını taşır; uzay içinde sınırları belirlenmiş bir bölgeyi ifade eder. Yer (*lieu*) ile uzam (*espace*) aynı şey değildir. *Espace*, Latince *spatium* sözcüğünden türemiştir ve boşluk, alan, uzam, uzay gibi kesin sınırları olmayan bir genişliği tanımlar. *Espace*, birçok yeri içerir ama bu yerlerin toplamı değildir.

1 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, s. 140 (*Mekân Feşmekân*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, 2023).

Çünkü alan, bazen tüm yeryüzünü kapsayabilir; ancak yere kıyasla her zaman daha geniştir ve daha az sınırlandırılmıştır. Aristoteles, "topos" (yer, mekân) kavramını, "bir nesnenin hemen çevresinde, ona sınır oluşturan hareketsiz yüzey"[2] olarak tanımlar ve mekânı, kesin bir şekilde konumlandırılabilen bir yere (*lieu*) benzetir. Ancak ruhsallık açısından *topos* olarak bu yer tanımı yetersizdir. Ruhsal yer (*lieu psychique*), yalnızca diğerleri içinden bir yer değildir ya da basit bir konuma indirgenemez. Çünkü uzay/alan (*espace*) içinde her şey bir yer kaplamaz. Bir yerin ruhsallık için gerçekten bir "yer" haline gelebilmesi için, toponomiyi (yer adlarını) aşan birtakım belirleyici unsurlar gereklidir.

Her ne kadar bir öznenin kendi yeri ya da yerleriyle ilişkisinin "doğal" ya da içgüdüsel bir temeli olsa bile –ki bu temel etologlar tarafından hayvanlarda saptanmış ve bölgecilik / alan sahiplenme (*territorialité*) kavramı adı altında incelenmiştir–, insanlar için yerin anlamı yalnızca bu boyuta indirgenemez. Bir yerin bir kişi için yer sayılabilmesi için, bedenle simgesel ve imgesel bir işleve sahip olması gerekir ki bu ilişkinin merkezinde beden yer alır. Bu nedenle, dilin de tanıklık ettiği gibi, yerler, yok-yerler (*non-lieux*) ya da yer-dışı olanlarla (*hors-lieux*) karşı karşıya getirilebilir. Yerleşik olmak/ikamet etmek (*habiter*) kavramı yer ile bağlantılıdır, çünkü bazı insanların hiçbir yerde yerleşik olamadıkları ve bu nedenle kendilerini atopik (yeri belirsiz) bir konumda, hatta kimi zaman başıboş bir dolaşma hali içinde buldukları doğrudur. İnsanda ait olma boyutu ya da benim adlandırmayı seçtiğim biçimiyle demir atma/demirleme (*ancrage*) boyutu, bir yandan da her türlü demir almaya, zincir çekmeye, hatta demirin tutmamasına yatkındır. Kişinin tam anlamıyla var olduğunu ve toplumda bir yeri olduğunu hissetmesi için bir ya da daha fazla çıpa gerekebilir, bu çıpalar yaşam boyunca değişkenlik gösterebilir. Bu nokta rastlantısal değildir: Ensest yasağı ve onun sonucu olarak gelen dış evlilik (*exogamie*) yapma zorunluluğu, özneyi yatırımlarını sürekli olarak farklı yönlere kaydırmaya zorlar. Bu yer değiştirmeler öncelikle simgesel düzeydedir, her zaman fiziksel yer değişiklikleriyle kendini göstermez – gerçi çoğu zaman öyle olur. Ergenlik dönemi, yer ile kurulan ilişkide hakikat

2 Aristote, *Physique*, Les Belles Lettres, 1966, IV, 212a, s. 133.

anlarından biridir, çünkü öznenin çeşitli demirleme noktalarının yeniden derinlemesine ele alındığı bir dönemdir. Bir çocuk ergenliğe ulaştığında, başta doğduğu yer olmak üzere çocukluğunun önemli yerlerinden ayrılmak ve uzaklaşmak durumunda kalır. Demir atılır ve alınır; sonsuza kadar yere sabitlenmez, hatta tam tersi. Ancak demir alındığında bile o demir atma noktaları, insan ruhsallığının vazgeçilmez koordinatları olmaya devam eder.

Doğduğum Ev

ANYA - Bana ne yaptınız böyle Petya; ne yaptınız da vişne bahçesini eskisi gibi sevmiyorum artık. Öyle içten seviyordum ki onu, dünyada bizim bahçeden daha güzel bir yer yoktur gibi geliyordu bana.

TROFİMOV - Tüm Rusya bizim bahçemizdir. Dünya büyük ve çok güzel. Orada olağanüstü güzellikte pek çok yer var. Bir düşünün Anya, sizin dedeniz, dedenizin dedesi, tüm atalarınız köle sahibi derebeylerdi. Şimdi soruyorum size, bahçenizdeki her bir vişneden, her bir yapraktan, her bir ağaç gövdesinden size insan varlıklarının baktığını hissetmiyor musunuz; seslerini işitmiyor musunuz onların? (...)

ANYA - Yaşadığımız ev çoktandır kendi evimiz değil artık. Ben de çıkıp gideceğim buradan, söz veriyorum.

TROFİMOV - Cebinizde çiftliğin bir anahtarı varsa, çıkarıp kuyuya atın onu ve alıp başınızı gidin. Rüzgâr gibi özgür olun.

Anton Çehov, *Vişne Bahçesi*[1]

GABRIEL VE ÜÇ EV

"Artık üniversiteye gidemem. Les Glycines'de olmam gerekiyor. Kendimi sadece orada iyi hissediyorum." Gabriel 19 yaşında.[2] Antropoloji bölümündeki ilk yılında, iki aydan beri derslere gitmeyi reddediyor ve evde tek başına kalıyor, ya yatağında büzüşüyor ya da bazen kanepeye kıvrılıp televizyon izliyordu. Çok endişelenen anne-babası onu bir psikoloğa götürmeye karar vermişti, çünkü Gabriel aklından sık sık intihar etmeyi geçiriyor ve böyle kötü hissetmektense yaşamaya devam etmesinin bir anlamı olmadığını düşünüyordu. Psikoterapi haftada iki kere yüz yüze görüşme ile başladı. Çok geçmeden, Gabriel'in ruhsallığını düzenleyen iki,

1 Çev. Belgi Paksoy, İmge Kitabevi, 2015 (ç.n.).

2 Bu kitapta adı geçen diğer tüm hastalar için olduğu gibi, Gabriel örneğinde de isimler, yerler ve tüm biyografik veriler değiştirilmiştir.

daha doğrusu üç farklı "yer" görüşmeleri de "düzenlemeye" başladı. Bunlardan ilki ve en önemlisi, o doğduğunda ailesine miras kalmış olan, hafta sonlarının çoğunu ve tatillerinin tamamını geçirdiği Normandiya'daki çiftlik Les Glycines'ti. Sonra Paris vardı; Gabriel'in sevmediği ve asla sevmemiş olduğu Paris'teki daire; boş, soğuk, ıssız bir yerdi ve ben görüşmelerimizde burasını her daim karanlığa boğulmuş bir yer olarak hayal ediyordum. Bir üçüncü yer daha vardı ki terapi ilerledikçe giderek önem kazanmıştı: Les Glycines çiftliğinden sadece birkaç kilometre ötede, yeni kız arkadaşı Mathilde'in ailesinin evi olan Les Estangs; Gabriel'in Les Glycines'deyken bolca vakit geçirdiği, kendini olağanüstü iyi, güvende ve hoş karşılanmış hissettiği bir ev.

Seansları Gabriel'in Les Glycines'e haftalık ziyaretlerini "aksatmayacak" şekilde planladık: Gabriel haftanın en az dört gününü orada geçiriyordu, "yoksa uzun süre dayanamazdı!" Terapisinin ilk aylarında tanışıp âşık olduğu Mathilde'i –Fécamp'taki lisede son sınıfta okuyan genç bir kız– görmesi gerekiyordu. Bu takıntıya dönüşen saplantılı bir ihtiyaçtı ve soğuk, gürültülü Paris'ten uzakta, tek dünyası olmasını istediği bu sıcak, güzel, sakin çiftlik olan Les Glycines'in dünyasına gereksinim duyuyordu. Bense apaçık Paris'in dünyasına aittim ve benimle görüşmek Gabriel için henüz üstesinden gelemediği ama besbelli kurtulmak istediği bir durumdu. Hep Les Glycines'de yaşayabilseydi, terapiye de ihtiyacı olmayacağını düşünüyordu. Kendini Les Glycines'de gayet mutlu hissediyordu; odun kesiyor, büyük şöminede ateş yakıyor, panjurları, hatta duvar kâğıtları çok yıpranmış bazı odaları yeniden boyuyor ve çiftlikle tutkuyla ilgileniyordu. Karanlık bastırdığında Mathilde'le birlikte beyaz yalıyarlarda yürüyüşe çıkıyorlar ve batan güneşin altında parıldayan denizi baş başa seyrediyorlardı. Aşklarını buna yaraşır bir yerde mühürleyen kusursuz anlardı bunlar.

Üç ev, üç yer, üç işlev... Les Glycines çocukluktu, daha doğrusu her şeye rağmen yeniden sırrına erilmesi ve yitirilmemesi gereken çocukluğun kayıp cennetiydi. Gabriel anne-babasına gidip orada yaşamaları için yalvarıyordu; her yanı kusurlarla dolu Paris'te yaşamanın ne yararı olduğunu anlamıyordu. Paris tam anlamıyla bir *no man's land* idi, yani sahipsiz toprak; insanın kendine benzetemeyeceği bir yerdi, hatta "ev"in bile yabancı kaldığı, Les Glyci-

nes gibi *"heimlich"* ("tanıdık, yakın, güvenli") değil, *"unheimlich"* ("tekinsiz") olan bir yerdi. Yine de, tıpkı *Tekinsizlik Üzerine*'de[3] olduğu gibi, Freud'a göre *heimlich*'in ayırt edici özellikleriyle birebir örtüşen Les Glycines bile *unheimlich*'den payını alıyordu. Gabriel çocukken geceleri yatak odasında çoğu zaman korkardı, halbuki çiftlik oldukça tanıdıktı. Bazen sesler duyar, bir hırsızın oturma odasına girdiğini ve eşyaları yerinden oynattığını düşünürdü. Sonra babasını çağırır ve o da hiçbir zaman bulunamamış olsa da geceleri eve sığınan yabani bir hayvan olduğu sonucuna varırdı.

Üçüncü yer olan Les Estangs, tam olarak aynı olmasa da Les Glycines'i andırıyordu. Gabriel, aile çiftliğinden üç kilometre uzakta olan bu eve istediği zaman bisikletle gidiyordu. Les Glycines gibi Mathilde'in evi de *heimlich* idi: yani "yabancı değil, tanıdık, aşina, tatlı ve samimi, yuva gibi". Gabriel Les Estangs'tan her bahsettiğinde orada kendini evinde hissettiğini tekrarlıyordu: Mathilde'in odasını seviyordu; anne-babasının odasına ne çok yakın ne de çok uzaktı; Mathilde'in anne-babasının onu ağırlama şeklini özellikle beğeniyordu; tıpkı Mathilde'in annesinin onun için her zaman pişirdiği keklerin de tanıklık ettiği gibi, orada kendini "evinde" hissediyordu. Biraz fazla büyük ve biraz fazla köhne olan çocukluk evine kıyasla, Gabriel kendi evi olmayan bu evde kendini artık daha güvende hissediyordu. Yine de, gün gelip yitirmeyi hayal bile edemediği aile çiftliği Les Glycines'e yürekten bağlıydı.

Üç ev, üç işlev, ama bir yandan da doğduğu evde yaşamanın yeni zorlukları... Artık bir ergen olan Gabriel için evde yaşamak, çocukluğunda olduğundan daha zor ve daha muğlak hale gelmişti; hatta öyle ki, sanki bu yerlerin hâlâ onun yolunu gözlediğini kendine kanıtlamak istercesine, bu üç yer arasında mekik dokuması, ayrılıp kavuşması gerekiyordu. Acaba ev, Ödipal nesnelerle olan bağın dayanıklılığını imlediği için mi ergenlik döneminde çelişkili bir nesne haline gelir? Antropologlar, sosyologlar, coğrafyacılar, tarihçiler, mimarlar ve şehir planlamacıları tarafından geniş kapsamlı olarak incelenen ev, psikanaliz için gizemini korumaya devam etmektedir. Belirli bir yer, Freudyen *heimlich*'in bir paradigması olarak, özellikle grup ve aile psikanalizi alanında araştırmalara konu olmuş olsa

3 Sigmund Freud, *L'Inquiétant* (1919), *OCFP* içinde, PUF, 1996, cilt XV, s. 154.

da, ruhsal işlevleri hakkında çok az şey bilinmektedir.[4] Ev, bugün tanımlamaya çalışacağımız bir hazinenin saklandığı yer gibidir.

RAMESH VE SEYYAR EV

Françoise Dolto'ya göre ev, her şeyden önce yuvadır, yani ailedir: "baba-anne-ev" üçlemesi çocuğun kimliğinin oluşumunda belirleyici ve duygusal bir çekim merkezidir. Antik Yunan'da *oïkos*, yani "yuva", "bina olarak ev", "mülk, bireyin ya da ailenin sahip olduğu şeylerin bütünü, miras" ve "bir evin içinde ortak bir yaşamı paylaşanlar anlamında aile"[5] anlamlarına gelirdi ve köleleri de kapsardı. İthaka'daki Ulysses'in sarayı *oïkos*'un arketipidir, Penelope ve Ulysses'in kusursuz birlikteliğini simgeleyen sabit bir yerdir. Tıpkı Roma'da olduğu gibi, *domus* hem mülk hem de nesildir; ailenin üyelerini ve evin kölelerini içeren bir hanedir. Ev ile aile arasındaki bu sıkı denkliğe sadık kalırsak, Gabriel'in ergenlik dönemini neden çöküşe ("breakdown")[6] sürükleyen feci bir ayrılık olarak yaşadığını anlayabiliriz. Anne-baba nesneleriyle arasındaki destekleyici bağ, ergenliğin ruhsal etkileriyle zayıfladığından, Paris'teki ev *unheimlich*, yani tekinsiz bir hal almıştır.

"Kendime ait bir yer istiyorum ama ailemi terk edemiyorum." 21 yaşındaki Ramesh bir yıldır terapideydi. Bana gelmesinin nedeni, işletme fakültesi sınavları konusunda son derece kaygılı olması ve iki sınavdan birinde boş kâğıt vermesiydi. İlk birkaç görüşmede karşımda otururken, kaygılarının yarattığı daimî yükten kurtulmaya çabalayan, son derece endişeli bir genç yetişkindi. Terapi, anne-

4 Bkz. Alberto Eiguer, *L'Inconscient de la maison*, Dunod, 2004; (haz.) Michel Soulé, *L'Enfant et sa maison*, ESF, 1988; la revue *Le Divan familial*, 1999, no 3; Alberto Eiguer, *Une Maison natale. Psychanalyse de l'intimité*, Dunod, 2016.

5 Roger-Pol Droit, "Chez soi ou chez les autres, variations autour de l'oïkos", Droit Roger-Pol ve başkaları, *Figures de l'altérité* içinde, PUF, 2014, s. 152.

6 Bu kavramı, ergenlikteki *breakdown* (çöküş) durumunun gelişimde bir kopuş, erinlik etkisiyle dürtülerin cinselleşmesine bağlı olarak yapısal bir depresif çöküş olduğunu ve bunun benliğin sürekliliğinde bir kırılma etkisi oluşturduğunu belirten Moses ve Eglé Laufer'den ödünç alıyorum (bkz. Moses ve Eglé Laufer, *Adolescence et rupture du développement*, PUF, 1989 [1984]; Moses ve Eglé Laufer, *Rupture du développement et traitement psychanalytique à l'adolescence: études cliniques*, PUF, 1993 [1989]).

babasıyla arasında çok güçlü bir bağ olduğunu ortaya çıkardı; kaygılarına karşı son derece duyarlı, sevgi dolu ve özenlilerdi. Ramesh liseye kadar hep yurtdışında yaşamıştı. Her ikisi de Hindistan'ın güneyinden gelen birer coğrafyacı olan anne ve babasının peş peşe araştırma görevleri onları Sahraaltı Afrikası'ndan Avustralya'ya, Asya, Latin Amerika ve Kuzey Avrupa dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanına sürüklemişti. Ramesh yaşadıkları farklı evleri uzun uzun anlatıyordu: Sömürge mimarisi evden resmî konuta, küçük bir kulübeden bir mega kentteki aşırı modern bir daireye kadar her biri diğerinden bütünüyle farklıydı. Her taşınmayla birlikte, anne-babasının kendi anne-babalarından miras kalan ya da çeşitli görevlerde edindikleri eşyalar, nesneler ve tablolar bir tür süreklilik sağlayarak Ramesh'e tanıdıklık hissi veriyordu: Ramesh her yeni evde "evi"ni buluyordu. Ramesh, yarısı ailesinin memleketi olan ve anne-babasının aksine kendisinin hiç yaşamadığı Pudiçeri'den gelen, yarısı da bir evden diğerine taşınırken edinilen eşyalar konusuna sık sık değiniyordu. İçerisinin daha kıymetli ve güven verici olduğu fikrine varıyordu, çünkü *dışarısı* her zaman yeniydi, bilinmezdi ve birkaç yıl sonra söküp atmak zorunda kalacağını bildiği bağlar kurması gerekiyordu. Terapiye başlamasıyla birlikte hayatında yeni bir bağ oluşmuştu: Ramesh, ailesinin bilmediği bir dizi adadan biri olan ve arkadaşlarıyla tatile gittiği Komor Adaları'nda tanıştığı genç bir kadın olan Niora'ya âşık olmuştu. Ramesh Niora'yı ailesiyle tanıştırmak istiyor, hatta her şeyden önce onunla birlikte yaşamayı, ailesini ve aile evini bir daha dönmemek üzere geride bırakmayı düşlüyordu.

Bu büyük vedadan önce ve henüz Paris'te ailesiyle birlikte yaşarken, bağımsızlığa alışmak için aile evinden ayrılmak gerekeceğini kaygı ve hasetle hissediyordu. Her halükârda, Paris'te modern bir binada yer alan bu ruhsuz daireyi sevmiyordu; odasını da aynı şekilde: "ayak altında" hissediyordu kendini, kız kardeşlerinin odalarının arasına sıkışıp kalmıştı ve gerçek bir mahremiyeti yoktu. Ayak altında mıydı, yoksa geçerken mi uğramıştı? Ramesh yine de evlenip Paris'te kendi evinde yaşayan ablası Sharmila gibi başka bir yerde yaşamayı hayal edemiyordu. Üstelik artık uzakta olmaya dayanamadığını da hissediyordu. Niora'yı çok özlüyordu. Aldatıldığından emin, Skype, Facebook, Instagram ve WhatsApp'a bağımlı

ve ona ulaşamayınca da keder ve çaresizlik kuyusuna düşmüş durumdaydı. Ramesh'e göre bu durum, her taşınmada kopan arkadaşlıkları ile bağlantılıydı. İçten içe, kalıcı olduğunu düşündüğü tek bağ ailesiyle, yani anne-babası ve kız kardeşleriyle olan bağlardı. Niora'ya güvenemiyordu ve neden dünyanın öbür ucunda yaşayan bir kadını seçtiğini sorguluyordu. Aktarım, olumlu olmakla birlikte, ayrılık ile kopuş arasındaki bu karmaşayı miras almıştı. Her tatil kesintisinden sonra, Ramesh görüşmelere dönmenin bir amacı olmadığını düşünüyordu: Neden geldiğini artık anlamıyor, bensiz de yapabileceğini düşünüyordu ve hepsinden önemlisi, benim de onsuz yapabileceğimi kabul ediyordu!

Terapi, yaşayacak yeni bir yer meselesi etrafında dönüyordu: Hep yanında olan anne-babasından ayrı, tek başına olmaya katlanabilecek miydi? Ramesh aile ile yenilen akşam yemeklerini, aile evindeki iklimi, Hint yemeklerinin kokusunu, her zaman konuşacak birilerinin olmasını, hafta sonları ya da tatillerde ailenin genişlemesini, en küçük kız kardeşlerinin çoğu zaman evde olan kız arkadaşlarını seviyordu. Ortamı seviyordu... fakat artık usanmıştı. Bir an bile huzuru yoktu. "Bu kadarı çok fazla" diyordu: Ders çalışamıyordu, babası, annesi ve kız kardeşleri tarafından sürekli bölünüyordu! Ayrıca görüşmeler de onu sıkıntıya sokuyordu, staj günlerini ya da sınava hazırlandığı günleri "bölüyordu". Sonunda, Niora yaz tatili için Paris'e geldiğinde terapiyi bırakmaya karar verdi ve yurtdışında tatilde olan ablası Sharmila'nın evine geçici olarak taşındı. Mutlak kayıp ile bunaltıcı yakınlık arasında bir orta yol bulunmuştu, ancak aktarımsal bağın kopması, bu taşınma meselesinin ne olduğunu gösterir, geçici de olsa: bu yine de bir kayıptır! O halde ev ile aile arasında her zaman birini yitirmeden diğerini terk edemeyeceğiniz kadar katı bir eşdeğerlik var mıdır?

BİR EV, BİR AİLE

Antropologlar için ev ile aile arasındaki katı eşdeğerlik her zaman geçerli değildir. Burada asıl olan ev değildir, kimliği oluşturan ve güvence altına alan şey akrabalık bağlarıdır. Lévi-Strauss, aile, soy

ya da kabileden farklı olarak, "toprağın adının", "ırkın adının" yerine geçtiği özgün bir akrabalık örgütlenmesini belirtmek için *ev* adını verdiği özel bir kavram yaratır; bu kavram her bireyin konumunu baba ya da anne soyuna ait olmasına göre belirleyen geleneksel akrabalık sistemlerinden farklıdır.[7] Lévi-Strauss bu örgütlenmeyi "kadınların bile yaşadıkları yere göre adlandırıldığı: ikinci ya da beşinci caddenin hanımı"[8] Heian dönemi Japonyası'nda, Ortaçağ Avrupası'nda,[9] Vancouver Adası'ndaki Kwakiutl Kızılderilileri arasında[10] ve aynı zamanda Afrika ve Okyanusya'da olduğunu saptamıştır.[11] Bu benzerlikler tespit edildikten sonra, antropolojik ev kavramını yapısal olarak şu şekilde tanımlamıştır: "1) hem maddi hem de gayrimaddi varlıklardan oluşan, 2) adının, servetinin ve unvanlarının gerçek veya hayali bir silsileyle aktarılması yoluyla varlığını sürdüren, 3) bu sürekliliğin akrabalık veya ortaklık diliyle ya da 4) çoğu zaman her ikisiyle birlikte dile getirilebilmesi koşuluyla meşru kabul edilen, 5) bir mülkün sahibi olan, 6) tüzel kişi."[12]

Lévi-Strauss'un ev kavramı, merkezinde yalnızca soyun değil, aynı zamanda evin bulunduğu; mülkün, toprağın da temel alındığı özel bir miras aktarımı yapısına dayanmaktadır. Bu yapıda, mülke sahip olmak en az soy kadar, hatta daha da önemlidir; bu da ortaklık kurallarını değiştirir ve bazı durumlarda, küçük çocukların zararına olacak şekilde, en büyük oğulun evin tek vârisi olması anlamına gelir.[13] Ev ne pahasına olursa olsun ayakta kalmalıdır; ev, içinde yaşayanların kimliğini saklar. Lévi-Strauss'u izleyen ve antropoloji, sosyoloji ve sosyal tarih alanlarında yapılan çok sayıda çalışma, evin uzamsal ve fiziksel unsurlarına daha fazla odakla-

7 Claude Lévi-Strauss, "Maison", (haz.) Pierre Bonte ve Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 1991, s. 434.

8 Claude Lévi-Strauss, "Histoire et ethnologie", *Annales*, 1986, no 6, s. 1223.

9 *Age.*

10 Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques*, Plon, 1979, s. 164-192.

11 *Age.*

12 Claude Lévi-Strauss, "Maison", *age*, s. 435.

13 Isac Chiva - Joseph Goy, *Les Baronnies des Pyrénées. Anthropologie et histoire, permanences et changements*, EHESS, 1981 ve 1986, cilt 1 ve 2.

narak[14] yahut bu özgün akrabalık sistemi içerisinde yaşanabilecek sınır ihlallerini vurgulayarak[15] bu kavramı daha da geliştirmiştir. Bu antropolojik yönelim, psikanalistin ev ile aile arasında genel geçer bir eşdeğerlik kurma eğilimini törpülerken (bu sadece bir olasılıktır), yine de bu bağlantının belirli toplumlarda ya da belirli zamanlarda geçerli olduğunu doğrulamamızı sağlar. Bu yönüyle bir evin toplumsal konumu, dolayısıyla bir kimliği işaret edebilmesi, kişinin doğduğu eve olan içgüdüsel bağlılığına sadece duygusal ya da düşlemsel değil aynı zamanda kurumsal bir nitelik de kazandırır. Ev, bu şekilde ele alındığında, ailedir, aileye özünü verir, o ailenin bedeninin ta kendisidir.

Gabriel'de evin bu yönünü görürüz: Les Glycines, babası en büyük oğul olarak babasından miras aldığı için, kimlik kazandıran manevi bir alan niteliği taşır. Ramesh ise böyle bir eve sahip değildir, çünkü doğduğu evin bilinen anlamda fiziksel bir varlığı yoktur; tersine, her taşınmayla sürekli değişmiştir. Eşyalarda yaşam bulan aile evi, *kimliğin sürekliliğ*ini sağlamak gibi ruhsal bir işleve de sahiptir. Ramesh evden ayrılmaya mecbur hissetse de, süreklilik duygusunu zedeleyen kaybetme korkuları da vardır. Ev, sözcük anlamı ile aileye eşdeğerdir. Eğer ev aile ile bu kadar iç içeyse –hatta geçmişte iki sözcük birbirinin yerine kullanıldıysa– bu durumda evi terk etmek ergen için ruhsal bir zorunluluktur. Komor Adaları'nda Ramesh cinselliği keşfedeceği bakir bir bölgeyi fetheder (anne-babasının ayak basmadığı tek yer orasıdır). Gabriel için üçüncü ev, Les Estangs, yani Mathilde'in anne-babasının evi kusursuz bir uzlaşı formülüdür: doğduğu ev olan Les Glycines gibi güzel, sıcak ve konukseverdir, fakat farkı anne-babasının evi değil, onun ikizi olma üstünlüğüdür; anne-babasının olmadığı, yani onların cinselliklerinin olmadığı anne-baba evidir. Böylece Les Estangs, Gabriel'in Mathilde ile keşfettiği kendi cinselliği için, kendi anne-babasından uzakta ve ikame anne-baba tarafından korunan bir yerdir. Bazen böyle bir uzlaşı bulunamadığında, aile evi yüksek riskli bir yer haline gelir.

14 Pierre Bourdieu, "La maison ou le monde renversé", *Esquisse d'une théorie de la pratique* içinde, Genève, Droz, 1972, s. 45-49.

15 Élie Haddad, "Qu'est-ce qu'une 'maison'? De Lévi-Strauss aux recherches anthropologiques et historiques récentes", *L'Homme*, 2014, no 212, s. 128.

CLARA VE EROTİZE EDİLMİŞ EV

Clara 16 yaşındaydı. Çok konuşkandı ve ilk seansta hem çok kafam karıştı hem de gerildim; bir havai fişek gösterisi gibiydi. Clara durmadan konuşuyordu, heyecanına uygun ve alevli bir gerçeklik tarif ediyordu: arkadaşlıkları ve aşk hayatı çok coşkundu ve en ince ayrıntısına kadar anlatıyordu, ancak aralarındaki ilişkiler bana karışık ve yüzeysel görünüyordu. Clara Paris'te sevmediği bir lisedeki ikinci yılındaydı, dersleri asıyor, yakındaki binaların girişlerinde esrar çekiyor ya da eve gidip yorganının altında uyuyor ve bunlarla beni kışkırtmak istercesine övünüyordu. Bu manik görünüm daha depresif duyguları güçlü bir şekilde yadsımakla birlikte, yoğun bir terk edilmişlik duygusunu gizleyemiyordu. Okulun rehber öğretmeni ailesini çağırarak psikolojik yardıma ihtiyacı olduğu konusunda diretmişti, çünkü Clara kendini yaralıyordu, yara bere içindeki kollarını açıp gösteriyordu ve yaşamaya değmeyeceğini düşünerek intihara eğilimli sözler ediyordu. Clara'yı ailesiyle birlikte gördüğümde, tamamen bunalmış olduklarını itiraf ettiler. Önceden öngöremedikleri bir şekilde her şeyi berbat ettiklerini hissediyorlardı. Mutlu ve neşeli bir çocuk olan Clara, kontrol edilemeyen, sürekli saldırgan, hatta karşı gelindiğinde şiddet uygulayan, anlayamadıkları bir ergen olup çıkmıştı. Hem ondan hem de onun için korkuyorlardı, içinde bulunduğu sıkıntıdan ve gösterdiği şiddetten korkuyorlardı.

Terapi başladığında, Clara sadece kısmen kabul ettiği ayrılık kaygısını dile getirebileceği bir yer bulduğu için rahatlamış görünüyordu. İki haftada, hatta bazen üç haftada bir geliyor, okulu asar gibi seansları da asıyordu ama birkaç hafta sonra benim ortadan kaybolacağımdan endişelenerek tekrar iletişime geçiyordu. Görüşmeler zorlu geçiyordu, daha bekleme odasında konuşmaya başlıyor ve onu uğurlayana kadar susmuyordu, artık itiraf ettiği gibi "ayrılık onu dehşete düşürüyordu." Görüşmeler sırasında aile evinin dayanılmaz hale gelmiş olsa da aynı zamanda inatla bağlı olduğu bir yer olduğu gerçeği su yüzüne çıkıyordu. Ailesi ile arası düzelmediği takdirde yatılı okula gönderilme ihtimali onu şiddete sürüklüyordu. Clara bunu aklına getirmeyi bile kesinkes reddediyordu.

Öte yandan, anne-babası beni sık sık arayarak evdeki durumların içinden çıkılmaz bir hal aldığını, söz dinlememe, hatta şiddete varan yeni olayların yaşandığını söylüyorlardı. Çığlıklar, çarpan kapılar ve ani patlamalar, anne-babanın bazen kendi evlerinden adeta dışlanmış hissettikleri ve eve gitmekten korktukları cehennemvari olarak tanımladıkları günlük bir rutindi. Clara'nın odasından hiddetle kovuluyorlardı, orası gerçek bir in gibiydi, Clara'nın yaşamak için ihtiyaç duyduğu her şeyi biriktirdiği ev içinde bir ev misali: Bir kül tablası, bir tomar sigara ve esrar, bir tablet, bir bilgisayar, bir akıllı telefon vb. Bir *hikikomori*[16] olmamasına rağmen, Clara sık sık odasına kapanıp ailesiyle temastan mümkün olduğunca kaçınıyordu, hatta akşam yemeğinden kaçmak için tabağını yatağına götürecek kadar ileri gidiyordu.

Aileyi bir araya getiren yer olarak ev, Clara ile anne-babası arasındaki çatışmalar için en uygun sahne haline gelmiştir. Ergenlik krizi evi patlamaya hazır bir hale getirir: Bilinçdışında Clara'ya ensestüel bir yakınlaşma gibi gelen anne-babayla yakınlaşma arzusu ile bu yakınlaşmanın dehşeti arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışan ama başarısız olan günlük çatışmaların yaşandığı yerdir, tıpkı bir "harekât sahası" gibi. Aile evinin yeni mimarisi, yani Clara'nın yatak odasını evin geri kalanından ayıran Maginot hattı, onu bölen ve ayrıştıran dürtüsel çatışmaları yansıtır. Bu bölme çizgisi, birincil sahnenin ergenlikteki yeni haliyle doğrudan ilişkilidir. Pontalis'in belirttiği gibi: "Ebeveynin yatak odası ile çocukların yatak odası arasında bir koridor olmasında hiçbir sakınca yoktur ve herkes çocukların koridorda gezinmeyi sevdiğini bilir."[17] Ergenlikte hiçbir koridor ergeni birincil sahneden koruyacak kadar uzun değildir... Bu tür yapılarda ev başlı başına, her zaman ve her yerde sahnelenen düzen bozucu ve uyarıcı bir sahneyi temsil eder, buna karşı yatak odasının kapısının kapalı olması çok yetersiz bir engeldir.

16 *Hikikomori*: Bu Japon terimi, odalarına kapanarak dünyadan ve ailelerinden tamamen kopmuş ergenleri ve genç yetişkinleri tanımlar: Tadaaki Furuhashi, "État des lieux, points communs et différences entre des jeunes adultes retirants sociaux en France et au Japon (Hikikomori)", *L'Évolution psychiatrique*, 2013, cilt 78, no 2, s. 249-266; Maïa Fansten, "Parcours de hikikomori et typologie du retrait", *Adolescence*, 2015, cilt 33, no 3, s. 603-612.

17 Jean-Bertrand Pontalis, "La chambre des enfants", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1979, no 19, s. 11.

Aile evi, suç mahalli olarak adeta bir ensest ve dayanılmaz bir uyarılma mekânına dönüşür. Ev, kendi genital dürtüselliği ile tamamen erotize olduğundan, Clara ya henüz tam olarak sınırları belirlenmemiş bir mahremiyetin sığınağı olan yatak odasının kapısını şiddetle kapatarak ya da genellikle anne-babasına haber vermeden iki gecede bir evinde kaldığı kız arkadaşlarıyla buluşmak için evden ayrılarak kaçmaya çalışır. Hayatının merkezi artık ev değil, akıllı telefonu ve şarj kablosudur; bu da onun dışarıya açılıp içeriye kapandığının bir işaretidir. Diğer pek çok genç için olduğu gibi Clara açısından da Web, yani Ağ yeni bir tür yerdir; fazlasıyla yatırım yapılan bir yer, tüm dünyayı kaplayan gerçek bir örümcek ağı, dünyanın parmaklarınızın ucunda olduğu ve ağınıza bağlanabildiğiniz sürece istediğiniz her yerde olabileceğiniz yanılsamasını vermektedir. Böylesi bir devrimin bir yere yapılan ruhsal yatırım üzerinde, hatta bir yerin tanımı üzerinde hiçbir etkisi olmadığını düşünmek yanlış olur. Bununla birlikte, internetin ergenlerin hayatında her yerde olmasının, onların doğdukları yer olan ayrıcalıklı ve temel yerle olan ilişkilerini kadük hale getirmediği de söylenmelidir. Çünkü, görünüşte aşağılasa da, Clara aile evine yaptığı yatırımdan vazgeçmez; tam tersine, gerçek bir meydan savaşı başlatır ve bu savaşın amacı apaçık evin rakipsiz kraliçesi olmaktır. Yatak odasına girilmesini yasaklasa da ebeveynin yatak odasına ya da banyosuna her istediğinde girmekten çekinmez. Anne ve babasını odasından, uğraşlarından ve sırlarından açıkça "dışlarken", aynı zamanda "yatılı okula göndererek ondan kurtulmak" istedikleri için artık güvenemediği anne-babası tarafından terk edilmiş, unutulmuş ya da kendi başının çaresine bakmak zorunda bırakılmış hisseder. Clara için ev, Ödipal bağı ve bu bağın akkor dürtüsünü simgeler.

EV, DÜNYANIN MERKEZİNDE

Yine de, evi içinde yaşayanlara ve onları birbirine bağlayan dürtüsel bağlara indirgemek evin temel boyutlarından birini ıskalamak olmaz mı? Ev her şeyden önce bir *bina*dır çünkü. Bourdieu'nün dediği gibi, ev kalıcılık demektir ya da en azından ve her şeyden önce zamana kazınma arzusu demektir: "Bir ev yaratmak, sağlam ilişkilerle bir

araya gelmiş kalıcı bir grup, kendini *mesken* gibi dayanıklı ve sabit, değişmez bir şekilde nesilden nesle aktarılan bir soy yaratmaya yönelik ortak iradedir; aile içi birliğin geleceği, yani uyumu, bütünleşmesi ya da daha uygun bir ifadeyle parçalanmaya ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine yürütülen ortak bir proje ya da oynanan bir bahistir."[18] Dolayısıyla, evin kişinin ruhsallığında tuttuğu yer, evin kendisiyle kurulan bağda belirleyici bir rol oynasa dahi, yalnızca içinde yaşayanlara indirgenemez. İçinde yaşayanların çok ötesinde var olduğu için, ev kesinlikle içinde yaşayanlar için ruhsal bir yatırım nesnesidir, ama her şeyden önce biricik bir nesnedir: İçinde yaşarlar, ama ev onları aşar, onlardan önce de vardır ve onlardan sonra da var olacaktır. Ev dokunulmazlığı ya da en azından kalıcılığı simgeler.

Mimarlık tarihçisi Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise* adlı kitabında, Vitruvius'tan Le Corbusier'ye "asli ev"in,[19] yani ilk insan evinin ne olabileceğine dair mimari alandaki büyük kuramsal düşün aşamalarının izlerini ustalıkla sürer. Neden ve nasıl inşa edilmiştir? Ahşaptan mı yoksa taştan mı yapılmıştır? Yapımında hangi kurallar gözetilmiştir? Bu konudaki tartışmalar sıradan olmaktan çok uzaktır: İlk ev üzerine düşünmek aslında –tıpkı diğerleri gibi mimarların da varsayımlar içinde kendilerini kaybettikleri asil ama umut kırıcı köken arayışının ötesinde– insanlık için bir evin özünde ne demek olduğunu sorgulamaktır. Yunan Mimar Vitruvius (MÖ I. yüzyıl) bu soruya bilinen ilk Batılı yanıtı vermiştir, mitsel bir yanıt:

> Eski insanlar yabani hayvanlar gibi ormanlarda, mağaralarda ve koruluklarda doğarlar [...] Zaman geçtikçe, bazı yerlerdeki sık ağaçların rüzgâr ve fırtınalarda savrulup birbirine sürtünen dalları tutuştu; korkunç alevlerden dehşete düşen insanlar kaçmak zorunda kaldılar. Alev söndükten sonra, yaklaştıklarında, sıcak ateşin önünde dururken çok rahat olduklarını fark ettiler; daha odun atarak ateşi canlı tutarlarken başka insanlar da geldiler; işaretlerle ateşin verdiği rahatlığı onlara anlattılar. [...] O nedenle insanoğlunun ilk kez bir araya gelerek bilinçli toplantılar yapmasının ve sosyal ilişkiler geliştirmesinin kaynağı ateşin keşfidir. [...]. Kimisi yeşil dallar kullanırken, kimisi de dağ yamaçlarında mağaralar kazıdılar; diğerleri ise, kırlangıç yuvalarının yapılışını taklit ede-

18 Pierre Bourdieu, "La maison ou le monde renversé", *age*, s. 35.

19 Joseph Rykwert, *La Maison d'Adam au paradis*, Le Seuil, 1972.

> rek ince dallarla çamurdan sığınaklar yaptılar. Zaman geçtikçe, birbirlerinin barınaklarından esinlenerek kendi ürünlerine yeni ayrıntılar eklediler ve daha iyi ve çeşitli kulübeler oluşturdular.[20]

Ateş, dil, samimiyet, barınak: Bir ev her şeyden önce bir arada yaşamak içindir... Prehistorya uzmanı Leroi-Gourhan, Üst Paleolitik Çağ'dan kalma ilk evlerin dilin kazanılmasıyla bağlantılı olduğunu ve "ev içinde ve evden hareketle yönetilebilen bir mekân ve zamanın[21] oluşumuyla" aynı döneme denk geldiğini söylerken bu ilk mitle çelişmez. Ev, insanın "ritmik örüntüleri algılanması"na[22] denk gelirken, mekân ve zaman üzerinde bir egemenlik kurmayı gerektirir ama aynı zamanda bunu olanaklı kılar. Bu açıdan bakıldığında ev, mekânla özgün bir ilişki içindedir: *Herhangi bir yer* olmaktan uzak, sadece başka mekânların yaratılmasını değil, aynı zamanda farklı mekânlar arasında bir ilişkinin kurulabilmesini de olanaklı kılan özgün bir yerdir. Başka bir deyişle ev, sadece keşfedilecek değil, aynı zamanda düzene sokulacak ve yönetilecek bir alan olarak, insanı yeni bir boyuta taşır.

İÇERİDE YAŞAMAK: BARINAK

Viollet-le-Duc de dahil olmak üzere pek çok mimar, birlikte yaşamayı öne çıkaran bu mitsel ilk ev kavramını, barınak kavramının odak noktasına yerleştiren ve ilk evi doğanın şiddetinden korunmayı sağlayan bir dama indirgeyen bir anlayışa tercih etmektedir. Barınmak (*s'abriter*), ikamet etmek (*habiter*), sesteşlik eş anlamlılığa doğru gider. Analist için bu iki kavram birbiriyle zıt değildir, birbirini tamamlar. Çünkü hayvanlar âleminden bildiğimiz şekliyle barınak, insan evinin özgüllüğünü karşılamasa da,[23] yadsınamaz

---

20 Vitruvius, *De architectura*, alıntılayan Joseph Rykwert, *La Maison d'Adam au paradis* içinde, *age* s. 124 (Türkçe çevirisi için bkz. *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1990).

21 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, 1964, cilt 2, s. 140.

22 *Age.*

23 "Bütün bilinen insan gruplarında, yaşam alanı (*habitat*) üçlü bir gerekliliği karşılar: teknik olarak kullanışlı bir ortam yaratma gerekliliği, sosyal sistem için bir çerçeve sağlama gerekliliği ve çevreleyen evrende, bir noktadan başlayarak düzen sağlama gerekliliği" (*age*, s. 150).

bir şekilde evin başlıca ruhsal özelliklerinden birini, yani bir içeriyi, bir *iç mekânı* oluşturmaktadır. Ev, içinde yaşanan bir yerdir. "Bâtir, habiter, penser"de [İnşa Etmek, İkamet Etmek, Düşünmek] Heidegger var olmak ile ikamet etmek arasında temel bir özdeşlik kurar: "İkamet etmek ölümlülerin dünyada oluş halidir."[24] Ancak eğer ikamet etmek insanın varlığını oluşturuyorsa ve eğer ev tanımı gereği insanın yaşayabileceği bir yer ise, o zaman evin kapsama işlevi de onunla özdeş hale gelir. Heidegger'in fikirlerini genişleten coğrafyacı Augustin Berque, Yunanca *oikoumenê*, yani yaşanılan yer, içinde yaşanılan dünya sözcüğünü kullanarak, insanlığın yeryüzünün enginliğiyle olan ilişkisini belirleyecek olan "ekümen" kavramını önerir, zira "ekümen, insanın gerçek meskenidir."[25] Bu şekilde bakıldığında, dünya bir bütün olarak insanın evidir.

"Ev bir sığınak, bir inziva, bir odaktır"[26] diye yazar Bachelard. Ev içerisi olduğu için yaşamayı mümkün kılar, *dışarısı* ile *içerisi* arasındaki sınırları çizer, bir iç alan yaratır: "Doğduğumuz ev, yaşamanın çeşitli işlevlerinin hiyerarşisini içimize kazımıştır."[27] Yirminci yüzyılın başlarında yaşamış bir biyolog ve filozof olan Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* adlı eserinde, kene ortamı (*Umwelt*) üzerine yaptığı derinlemesine incelemeye dayanarak, hem hayvanların hem de insanların her birinin *iç dünya* ile *dış dünya* arasında, türe özgü olan ve birbirleriyle hiç kesişmeyen hatlar boyunca nasıl ayrım yaptıklarını anlatmaktadır.[28] İnsanlar için ev kuşkusuz ki ilk iç ortamdır. Özneyi bir zarf gibi dış dünyanın saldırısından korur ve öznenin içinde barınabileceği bir iç dünya kurar: "Ev, rahim, mağara gibi kavramlar anneye dönüş açısından ortak bir simgesellik taşır. [...] Doğduğumuz ev bizde çocukluğumuzdan itibaren özel bir ilgi uyandırır, çünkü daha ilksel bir korumaya tanıklık eder"[29] diye yazar Bachelard.

24 Martin Heidegger, "Bâtir, habiter, penser" (1951), *Essais et conférences* içinde, Paris, Gallimard, 1958 [1954], s. 175.

25 Augustin Berque, "Poétique naturelle, poétique humaine", (haz.) Augustin Berque, *Donner lieu au monde. La poétique de l'habiter* içinde, Éditions donner lieu, 2012, s. 268.

26 Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, José Corti, 1948, s. 116.

27 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1957, s. 32.

28 Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Denoël, 2004 [1934].

29 Gaston Bachelard, *age*, s. 127.

Sahiden de, evi, insan yaşamının içinden çıktığı ana rahminin düşlemsel vârisi olarak görmemek mümkün müdür? Ev imgesinin, insanlar için başlangıcı ile örtüşen bir tarihi vardır. Nasıl ki kovuk kadın cinsiyetine atıfta bulunuyorsa, sığınak ya da barınak olarak ev de ana rahmine atıfta bulunur, ancak bunun bir türe özgü bir "bellekten" çok geriye dönük bir düşlem olduğunu da eklemek gerekir. Bu düşlemi tespit etmek her zaman o kadar kolay değildir, her bireyin geçmişine ve bu geçmişin aile evinin duvarlarına nasıl yazıldığına ya da yazılmadığına bağlıdır, ancak yine de Freud'un ev ile ilgili tanımladığı tipik imgelere eklenmelidir. Bachelard evi bir *zıtlıklar* dünyası, dışarıyı, dış dünyayı reddeden bir iç dünya olarak tanımlayacak kadar ileri gider.[30] Gabriel'in durumunda, annesinin rahmine dönme düşlemi, Les Glycines için kullandığı betimlemelerde açıkça görülür: doğduğu yer engin, güzel, kışları dondurucu olsa bile büyük battaniyesinin altında sıcacıktır; kendini oradayken iyi hisseder ve hiç ayrılmamayı diler! Ramesh için babasının her yeni göreve atanmasıyla bir evden diğerine taşınan eşyalarla simgeleştirilen ev, aynı zamanda koruyucu bir zarftır; *heimlich*, sağlam ve güven verici bir iç dünya ile *unheimlich*, değişken ve muhtemelen tehlikeli bir dış dünyanın ayrımını yapar. Clara için bile, aile evi nefret edilen bir yer olsa da barınak olarak kalmaya devam eder; bunun zıddı ise, bir başka güven vermeyen yerin baskıcı ve yıkıcı imgesi olan "yatılı okul"dur.

Antropologların ve çevre sosyologlarının altını çizdiği, evin, içerisi ile dışarısı arasındaki sınır belirleyici işlevi bir anlamda psikanalistler için de geçerlidir: Ev, bebeğin kendi bedenini keşfederken zaten deneyimlemiş olduğu içerisi/dışarısı ayrımını çocuğun ruhsal alanına nakşeder. Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda ortaya koyduğu gibi, bir yandan benlik ve benlik-olmayan arasında, diğer yandan da haz ve hoşnutsuzluk arasında kurulan çapraz yapı, ilk ayrışmayı sağlayan motor bir süreç yaratır: "Duyusal edimlerin amaçlı kullanımı ve uygun kas hareketleri aracılığıyla içsel –ben'e ait olan– ile dışsal olanın –dış dünyadan kaynaklananın– ayırt edilebileceği bir yöntem öğrenilir; böylece gelişimin bundan son-

30 "Ev, adeta bir karşıt evren ya da *karşıtlıklar* evrenidir. Örneğin, akşam alacakaranlık çöktüğünde ışıklandırılan ve *geceye karşı* bizi koruyan evi düşünelim" (Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, *age*, s. 128).

rasına hâkim olacak olan gerçeklik ilkesinin yaşama geçirilmesine doğru ilk adım atılmış olur."[31] Ev, bu ilk farklılaşmayı, bir *içerisi* (*yuva*, *foyer*, *chez-soi*, *home*, *casa* gibi farklı isimler verilecek) ile başlangıçta nefret edilen ama aynı zamanda düzdeğişmece (mecazımürsel, ad aktarması, metonimi) yoluyla giderek tanıdık, *heimlich* hale geleceği vaat edilen bir *dışarısı* arasında yeni bir ayrım çizgisi oluşturarak yineler; bu da Almancada "*Heimat*"ın neden hem toprak hem de anavatan anlamına gelebildiğini açıklar.

Freud, ateşin evcilleştirilmesi üzerine metnini bitirirken şu varsayımda bulunur: "İlkel insan, dış dünyayı yalnızca kendi bedensel duyumları ve bedensel halleri aracılığıyla kavradığından, *ateşin davranışının* kendisine gösterdiği benzerlikleri fark etmemesi ve kullanmaması mümkün değildi."[32] Freud'un izinden gidersek, *evin davranışı* dediğimiz şey, insanın –ve özellikle de çocuğun– kendi bedensel deneyimi ile evin onun için temsil ettiği şey arasında kurabildiği benzerlikler, hiç şüphesiz her şeyden önce onun kapsama kapasitesine dayanır: "Benim içim ile dünya arasında bedenimin sınırları, yani derim vardır. Aynı şekilde, yaşanılan iç mekân ile dışarısı arasında da evin duvarları vardır."[33] Çocuk çizimlerindeki evi inceleyen Didier Houzel, evin her zaman "dürtüsel çalkantılara karşı koruyucu bir çeper"[34] oluşturduğunu belirtmektedir. Üç Küçük Domuzcuk masalı bu koruyucu işlevi göstermektedir: Kulübenin saman, ahşap, tuğla ve çimentodan oluşan duvarları bizi dışarıdaki düşmana karşı daha etkili bir şekilde korumak için vardır. Ev, Anzieu'nun biçimsel göstergeler (*signifiants-formels*) olarak tanımladığı, "iç ve dış mekân arasındaki sınırları belirlemeye yardımcı olan, bedenin ve nesnelerin mekândaki yerleşimlerinin

31 Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* (1930), *OCFP* içinde, Paris, PUF, 1994, cilt XVIII, s. 253 (Türkçe çevirisi için bkz. *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışçan, Metis Yayınları, 1999).

32 Sigmund Freud, *Sur la prise de possession du feu* (1934), *OCFP* içinde, PUF, 1995, cilt XIX, s. 37. Vurgu bana ait.

33 Perla Serfaty-Garzon, "Le chez-soi: habitat et intimité", (haz.) Marion Segaud, Jacques Brun ve Jean-Claude Driant, *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement* içinde, Armand Colin, 2002, s. 68.

34 Didier Houzel, "Le dessin de la maison", (haz.) Michel Soulé , *L'Enfant et sa maison* içinde, *age*, s. 30.

göstergesidir."[35] Dolayısıyla bir mekânda yaşamak gerçekten de insana özgü bir özellik olmakla birlikte, bu beceri psikolojik bir gelişim sürecini içerir ve içgüdüsel bir özellik değildir. Bir mekânda yaşayabilmemiz için önce kendi bedenlerimizde yaşayabilmemiz gerekir.

LOLA VE EV-BEDEN

"Ev, tekdüze bir imge olarak yinelenir [...] ev, insanın bir bütün olarak yegâne düzgün ve özgün temsilini oluşturur."[36] Freud, Jung'un evrensel sembolizmini reddetmekle birlikte –çünkü Jung'un yaklaşımı her bir öznenin özel çağrışımlarının tekil boyutunu göz ardı eder–, yine de özellikle halkbiliminde yer alan ve rüyalarda sıkça rastlanan belirli tipik temsillerin varlığını kabul eder: "Düz duvarlı evler erkeği; çıkıntılı ve balkonlu olanlar ise kadını temsil eder."[37] "Rüyaların Yorumuna Ekler"de şöyle der: "Binaların, yerlerin ve manzaraların bedeni ve özellikle de cinsel organları simgesel olarak göstermek üzere kullanılma sıklığı, gerçekten de çok sayıda örnekle açıklanacak kapsamlı bir incelemeyi hak eder."[38] Ancak Freud böyle bir inceleme yazmamıştır. Belki de bunun nedeni, bu tipik simgeselliğin ötesinde, şu sorunun hâlâ yanıtlanmamış olmasıdır: Ev ile beden arasındaki bağlantı nasıl tanımlanabilir?

Mimarlar açısından, beden ve ev arasındaki bağlantı, mimarlığın örgütlü bir teori olarak doğuşuyla kaçınılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Vitruvius'un *De architectura*'sında bu bağlantı mimarlığın temel bir ilkesi olarak görülür: "Bir tapınağın tasarımı bakışıma dayanır; mimar bakışım ilkelerini titizlikle gözetmelidir. Bu ilkeler Orantı'ya bağlıdır. [...] Bakışım ve orantı olmadan hiçbir tapınağın tasarım ilkeleri belirlenemez [...] Yine insan vücudunun merkez

35 Didier Anzieu, *L'Épiderme nomade et la Peau psychique*, Apsygée, 1990, s. 81.

36 Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve* (1900), *OCFP* içinde, PUF, 2004, cilt IV, s. 298.

37 Sigmund Freud, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, *OCFP* içinde, PUF, cilt XIV, s. 138.

38 Sigmund Freud, *Quelques suppléments à l'ensemble de l'interprétation du rêve* (1925), *OCFP* içinde, PUF, 1992, cilt XVII, s. 9.

noktası doğal olarak göbeğidir. Çünkü, bir adam elleri ve ayakları açık olarak arka üstü yattığı zaman el ve ayak parmaklarının uçları göbeğine yerleştirilen bir pergelin çizdiği dairenin çevresine değecektir."[39] Rönesans mimarları tarafından çokça yorumlanan ve tamamen benimsenen bu çığır açıcı metin, en ünlüsü hiç şüphesiz Leonardo da Vinci'nin *Vitruvius Adamı*[40] olan, insan bedeninin bir daire veya karenin merkezinde yer aldığı çok sayıda betimlemeye ilham kaynağı olmuştur. Bir mimari yapı ile insan bedeni arasındaki mükemmel benzerliği açıklamak için, insan bedeninin kusursuz simetrisi, çeşitli uzuvları arasındaki uyum ve hepsinden önemlisi ilahi kökeni gibi çok güçlü argümanlar öne sürülmüştür. Ev ile beden arasındaki ruhsal benzerliğin temeli bu olabilir mi? Aslında hiç de öyle değildir, öyle ki bu anlayış sonradan yapılan ve doğrulayıcı bir etkiye sahip bir yeniden inşa gibi görünmektedir. Aksine, bana öyle geliyor ki, ev yalnızca öznenin kendi bedeniyle olan ilişkisinin bir uzantısı ve benzeşimsel bir türevi olarak vardır: Gerçeklikte ev tamamen kişinin kendi beden imgesinin nasıl kurulduğuna bağlıdır.

"Karanlık düşüncelerim var. Kendimi epey kötü hissediyorum. Sürekli kendime zarar vermek istiyorum, bu beni çok korkutuyor." Onunla ilk tanıştığımda Lola 17 yaşındaydı. Konuşmaya, terapiye başlamaya çok hevesliydi, çünkü kendini çok kötü hissediyordu. Nefret ettiği okulu, arasının pek de iyi olmadığı erkek arkadaşı Jules, akşamları esrar, hafta sonları alkol ve arkadaşlarıyla bol bol partilediği ama yine de huzur bulamadığı bir aile evi arasında bölünmüş bir hayattan bahsediyordu. Baskın olan duygu, yalnız kalma konusundaki acizliğiydi, fakat başkalarıyla birlikteyken de acı verici ve inatçı bir yalnızlık hissi yaşıyordu. Haftada iki görüşmeyi içeren terapi, karanlık düşüncelerini ve intihar etme korkusunu yatıştırmış ve yalnızlık duygularını irdelerken aynı zamanda okuluna az da olsa yeniden yatırım yapmasını sağlamıştı.

Bir banliyöde bulunan büyük bir toplu konut sitesindeki aile dairesi ona boş geliyordu; burası onun oyalandığı ancak her şey-

39 Vitruvius, *De architectura*, alıntılayan Françoise Choay, "La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes-théoriciens de la première Renaissance italienne", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1974, no 9, s. 247.

40 Léonard de Vinci, "Études des proportions du corps humain selon Vitruve", *L'Homme de Vitruve*, Gallerie dell'Accademia, Venedik.

den çok tutunduğu, çünkü onu gerçekliğe ve ailesine bağlayan tek yer olan *no man's land*'di. Anne ve babası sık sık iş için uzakta olduğundan, bu daire ailenin bir kanıtıydı – hatta bir aile görevi gördüğü bile düşünülebilirdi. Lola buraya çok bağlıydı, ancak ya daire anne-babasının yokluğuna sessizce tanıklık ettiği için ya da nihayet döndüklerinde evin kontrolünü ele geçiren ve ondan partilerin, dağınıklığının ve harcanan paranın hesabını soran anne-babasından biri ya da diğeri tarafından işgal edildiği için orada kendini huzursuz hissediyordu. Ev, anne-babası gider gitmez, cuma ve cumartesi geceleri, Lola'nın hiç de hoşnut olmadığını söylediği geceler boyunca, içki ve sigara içmeye gelen ve ertesi gün onu kederli ve bunaltıcı bir boşluk hissiyle baş başa bırakan arkadaşlarıyla dolup taşıyordu. Yatak odası duman altı olmuştu; elinde değildi, bırakmak istiyordu ama başaramıyordu. Aşk hayatı korkunç krizlerle sarsılsa da, Lola yine de Jules'den ayrılmıyordu, çünkü okulda "popüler" bir çiftlerdi ve bu onun için çok önemliydi. Lola kendi görüntüsüyle çok meşguldü, her sabah aynaya bakmaya ve giyinmeye uzun saatler harcıyordu, başkalarına kendisinin kusursuz bir görüntüsünü sunmak istiyordu.

Birkaç ayın ardından görüşmelerdeki söylemi değişti ve daha samimi bir hal aldı. Lola görüntüsü ile ilgili yoğun kaygı duymaya devam ediyordu, ancak bunun aynı zamanda başkalarıyla ve kendisiyle olan ilişkilerine de engel olduğunu fark etmişti. Üniversiteye girebilmek için harekete geçmeyi başardı. Ertesi yıl, Lola çok fazla görüşme kaçırmaya başladı, her seferinde haftalarca ortadan kayboluyor, ancak tam onu beklemekten vazgeçtiğimde yeniden ortaya çıkıyordu. Günlerini boşa harcıyor, aldığı dersleri sevmediği için üniversiteye gitmiyor, aşırı sigara ve içki tüketiyor, her hafta sonu zil zurna sarhoş oluyor, Jules'u birkaç kez terk ediyor, sonra tekrar barışıyor, eğlenmediği ama onlarsız da yaşayamadığı partilerde feneri söndürüyordu. Yine de bir planı vardı: Barselona'da okumak istiyordu. Eğitiminin ikinci yılında bir yıllık yurtdışı öğrenci değişim programını da içeren bir bölüm seçmişti.

Eğitimine hazırlanmak amacıyla Barselona'ya yaptığı ilk ziyaretlerde Lola kendini kaybolmuş hissetmiş, Paris'i özlemişti. Hepsinden önemlisi, büyüdüğü ev ve banliyö olmadan nasıl yaşayabileceğini anlayamıyordu: İçten içe hep orada yaşamıştı, oraya

ihtiyacı vardı. Ailesi Paris'te daha küçük bir daire almak için orayı satmayı düşünmüş ama o buna kesinlikle karşı çıkmıştı. Ezbere bildiği banliyösüne, hatta en başından beri nefret ettiği ama "popüler" olduğu için özleyeceği üniversite dünyasına bile bağlıydı. Derinlerde bir yerde bu dairenin kendisine ait olduğunu söylüyordu: Bunca yıldır orada yaşıyordu ve ayrılmayı hayal bile edemiyordu. Orası onun tarihinin, dolayısıyla da kimliğinin teminatıydı. Orası onundu, sosyal medyadaki o yalan ve aldatıcı görüntülerinden çok daha ötesiydi, kendisiydi. Onu bırakmak her şeyi yitirmek gibiydi; Winnicott'un sahte benliğe karşı gerçek benlik dediği şeyi yitirmek gibiydi. Lola için ev, kuşkusuz anne-babasının çeşitli seyahatleri ve kendi ergenliği nedeniyle tehlikeye giren aile birliğinin simgesiydi, ancak her şeyden önce, içinde kendini kaybettiği farklı narsisistik imgelerin yansımasıyla zarar gören gerçek benliğinin sığınağıydı. Ev, benliğin ve bu bağlamda gerçek benliğin temeli olan bedenin bir yansıması mıdır?

Evin ruhsal anlamının kişinin kendi bedeninin ruhsal yapılanmasına dayandığını düşünürsek, beden ile ev arasındaki benzerlik daha da netleşir: "Hepimiz bedenimize dair edindiğimiz izlenimi yaşam alanımıza yansıtırız."[41] Piera Aulagnier, bebeklik dönemindeki ilk temsil biçimlerini tanımlamaya çalışırken, bedensel algı deneyimlerine dayanan bir ön-temsil olan "piktogram" kavramını kullanır ve bu kavramın temel özelliği yansıtıcılıktır.[42] Çevreleyen dünya ve en başta da ev öncelikle bireyin bedeninin bir yansıması olarak görülür ve bunun tersi de geçerlidir. Piera Aulangier bunu "ruhsal alan ile dış dünya arasındaki yansıtıcı tamamlayıcılık"[43] olarak tanımlamakta çekinmez, çünkü her şeyden önce ruhsallığa temsiller için modeller sağlayan şey bedendir. Bu görüşte psikoz, ruhsallık ile dünya arasındaki ilk yansıtma (*spécularité*) aşamasına bir geri dönüş olarak algılanır. Bu da beden ile ev arasındaki benzetmenin neden sadece psikotik bir demetaforizasyon süreciyle değil, aynı zamanda ve en önemlisi tüm dünya bir kez daha gerçek anlamda bedenin yansıması haline geldiği için tamamen sahici hale

41 Alberto Eiguer, *L'Inconscient de la maison*, *age*, s. 7.

42 Piera Aulagnier, *La Violence de l'interprétation*, PUF, 1975, s. 58.

43 *Age.*

gelebildiğini açıklar. Ev, tıpkı bir zamanlar piktogramatik boyutta olduğu gibi, bir kez daha beden *haline gelir* ve bu da ona kendine özgü biçimler vererek tekinsizlik katar.

Eğer şizofrenin evindeki hiçbir şey atılamıyorsa –çünkü bu benliğin boşalmasına yol açar–, hiçbir şeyin yeri değiştirilemiyorsa –çünkü bu öznenin iç ruhsal düzenini altüst eder–, nesneler ve çöpler bir tür kan kaybı duygusuna karşı savaşmak için birikiyorsa, o zaman beden-ev benzetmesi en ufak bir oynama payı olmaksızın gerçeğe dönüşür. Aynı şey paranoyağın evi için de geçerlidir: o kusursuz ve sanki ısısız boşluk, zalimleri içeri sızdıran duvarların gözenekli sınırlarına karşı savaşmaya çalışır. Burada da ev, bedenin ta kendisidir; izinsiz girilen, korkutulan, zulmedilen, dışarıdan gelen istilacılara karşı "gösterecek bir şeyi olmayan" bir beden. İlk olarak bunama vakalarında tanımlanan ve daha sonra psikoz kliniğine de taşınan Diyojen sendromu, parçalanma korkusuyla boğuşan bazı psikotiklerin evlerinde nasıl kendilerine has bir şekilde yaşadıklarını tanımlamaya çalışır.[44] 2013 yılından beri DSM'ye de [Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal Elkitabı] dahil edilen Diyojen sendromu, "başkalarına gereksiz veya değersiz görünen çok fazla sayıda eşyanın kasıtlı olarak biriktirilmesi veya atılamaması, hareket etmeyi kısıtlayacak kadar dağınık bir yaşam alanı ve eşya birikiminin neden olduğu rahatsızlık ve acı" olarak tanımlanmaktadır. Burada da Freud'un belirttiği gibi, patolojik olan normal olanı büyütüp aydınlatır, olağan olanın güven verici doğasında gözden kaçan şeyler tuhaf ve tekinsiz olan aracılığıyla belirginleşir.

Buna göre, Vitruvius'un ardından düşünmüş olan mimarların aksine, ev-beden benzerliği, evin bedeniyle paylaştığı bir dizi benzerlikten türemez. Bu benzerlik, *evin statüsünün ve işlevselliğinin, bilinçdışı beden temsillerine dayanarak inşasından* kaynaklanır. Ev, tıpkı beden gibi, öznenin içinde yaşadığı bir yerdir. Anzieu şöyle yazar: "Deri-ben, çocuğun gelişiminin erken aşamalarında, bedenin yüzeyine ilişkin deneyiminden hareketle, kendisini, ruhsal

44 Bkz. Duncan Macmillan - Patricia Shaw, "Senile breakdown in standards of personal and environmental cleanliness", *British Medical Journal*, 1966, cilt 2, no 5521, s. 1032-1037; A. Clark, G. Mankikar ve I. Gray, "Diogenes syndrome: A clinical study of gross neglect in old age", Lancet, 1975, 1, s. 366-368.

içerikleri barındıran bir benlik olarak temsil etmek için kullandığı bir figürasyondur."[45] Deri, hem bariyer hem de arayüz olarak, sunduğu çeşitli dokunsal ve erojenik deneyimler aracılığıyla, bedeni bir kapsayıcı olarak ilk ruhsal temsili ortaya koyar. Anzieu'nun teorisi, Esther Bick'in[46] teorisinin bir uzantısıdır ve şuna dayanır: "Her ruhsal işlev, işlevini zihinsel düzeydeki işleyişe dönüştüren bir bedensel işlevin desteğiyle gelişir."[47] Anzieu'nun bedenin ruhsal yapısını oluşturan işlevsel bir operatör olarak Deri-ben fikri doğrultusunda, evin ruhsal anlamının, bedeni temsil etmesiyle inşa edildiği söylenebilir. Çünkü özne, evini kendi beden deneyiminden türeterek inşa eder; bu nedenle ev, bedenin bir *analog*u olarak kabul edilebilir, ilk bedeni sarıp onu kapsayan ve onunla bazı işlevleri paylaşan ikinci bir bedendir.

Deri-ben bir arayüzdür: içeriye ve dışarıya açıktır. Anzieu Deri-ben'in sekiz işlevini tanımlar: tutma (*holding*), içerme (*handling*), uyarılma engeli (*pare-excitation*), bireyleşme, duyulararasılık (*intersensoriality*), cinsel uyarılma desteği, libidonun yeniden dolması, –duyusal– izlerin kaydedilmesi (*piktogram*).[48] İlk dört işlev özellikle Deri-ben'in zarf işleviyle bağlantılı iken, son dördü doğrudan derinin erojenliğiyle bağlantılıdır. Her ne kadar evin Deri-ben'in dört özel erojen işlevine sahip olduğu söylenemezse de, bedenin kendisi gibi dört kapsayıcı ve ayırıcı işlevi yerine getirmektedir. Alberto Eiguer, Anzieu'nun düşüncelerinden yola çıkarak *içsel habitat* kavramını geliştirmiştir. Bedenin temsili üzerine kurulan içsel habitat, bilinçdışı bir grup temsilidir ve "evimize yerleşmemizi, onu kullanmamızı ve ondan belirli doyumlar elde etmemizi sağlayan bir yapı"[49] oluşturur. İçsel habitat olmadan evi düzenlemek ve içinde yaşamak mümkün olmazdı: "Bedenin temsili ve ailenin kimliği, içsel habitatın kurulmasına yardımcı olarak, kendi mimari yapılarını ona aktarır ve böylece içsel habitat onlarla bir bütün haline

45 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *age*, s. 61.

46 Esther Bick, "L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces" (1968), *Les Écrits de Martha Harris et d'Esther Bick*, Larmor-Plage, Éditions du Hublot, 1998.

47 Didier Anzieu, *age*, s. 118.

48 *Age*, s. 121-129.

49 Alberto Eiguer, *L'Inconscient de la maison*, *age*, s. 34.

gelir."[50] Bu şekilde Alberto Eiguer, evi, sadece yansıtma değil aynı zamanda içe yansıtma işlevini de yerine getiren gerçek bir ruhsal örgütleyici olarak görmektedir: Evimizi kendi bedenimizin bir yansıması olarak kurduktan sonra, onunla ilgili bir temsil yaratarak kendi bedenimizin istikrarlı ve sürekli bir imgesini koruruz.[51]

Nerede bulunursa bulunsun, ev çocuğa kısa süre içinde dünyanın merkezi olarak görünür, çünkü çocuğun kendi bedenine dair temsiliyle bütünlük içindedir, ki bu da dünyanın düzenlendiği yer olduğu için zorunlu olarak dünyanın merkezidir. Hatta ev bu merkezî konumu bedenin kendisinden "çalmaya" meyillidir, çünkü beden, hareket edebildiğinden ve yer değiştirebildiğinden, merkez olmanın gerektirdiği sabitlikten yoksundur. Gabriel, Ramesh ve Lola doğdukları evi her şeyin düzenlendiği sabit nokta olarak görürler. Ergenlik döneminde, Clara'nın durumunda olduğu gibi, dürtülerin cinselleştirilmesiyle evin içermeci işlevi sarsılabilir ve bu da onu düzen bozucu bir ilkel sahnenin uyarıcı mekânına dönüştürür. Buna rağmen ev yine de benliğin bir uzantısı olmaya devam eder ve ergenlik süreçleriyle baltalanan kırılgan bir narsisizmin sürekliliğini sağlar. Ergenlik dönemindeki canlanma yoluyla erotikleştirilse bile, ergeni dış dünyanın uyarılarından koruyan ve kimliğinin en mahrem kısmını barındıran bir iç mekân olarak kalır.

GEÇİŞ ALANI PARADİGMASI OLARAK EV

Öte yandan ev, çocuğun kendi bedenine işaret ettiği kadar annenin bedenine de işaret eder. Winnicott'un gösterdiği gibi, tek başına bebek diye bir şey olmadığından, çocuğun kendi bedeninin inşası çevrenin, özellikle de "yeterince iyi anne"nin üstlendiği rolden bağımsız olarak düşünülemez. Annenin bedeni ile çocuğun bedeni birbirinden ayrılamaz: Çocuğun kendi bedenini sahiplenmesi tamamen annesinin bedeni ve ruhsallığıyla olan ilişkisine, dolayısıyla her şeyden önce annesinin bakışıyla olan ilişkisine bağlıdır. Çocuğun doğduğu ev, bu bedensel temasın içinde anlam kazanır

50 *Age*, s. 22

51 *Age*, s. 13.

ve zamanla bir tanık olmanın çok ötesinde, bir *mekân sahibi* olur. Ev bu ortak yapının mirasçısıdır: Hem çocuğun kendi bedeni hem de annenin bedeni olarak işlev görür ve bunları birbirinden kesin olarak ayırmak mümkün değildir.

Winnicott, çocuğun kendi bedenini sahiplenme sürecini tanımlamak için "*indwelling*"[52] kavramını kullanır; bu kavram *yerleşme* olarak çevrilebilir. Çocuk önce kendi bedenine yerleşmelidir ve bu kendiliğinden olmaz. Winnicott, fiziksel sakatlıktan mustarip küçük bir çocuk olan Iro vakasından yola çıkarak, bütünleşememe veya kimliksizleşme aşamalarından tekrar tekrar geçmeyi gerektiren yerleşme sürecinin, yeterince iyi annenin çocuğunu olduğu gibi kabul etme kapasitesine bağlı olduğunu gösterir: "Sevilmek, başlangıçta, kabul edilmektir [...] Gelişimin benim *kişileşme* olarak adlandırdığım ve *ruhsallığın bedene yerleşmesi* olarak tanımlanabilecek kısmının temelinde, annenin veya anne figürünün başlangıçta fiziksel veya fizyolojik olan bağlılığına duygusal bağlılığını da ekleyebilmesi yatar."[53] Ruhsal yaşamın gelişiminde temel faktörler olan güvenlik hissi ve varlığın devamlılığı, çevresel olarak güvence altına alınır ve asla sadece çocuğun sorumluluğunda değildir ve olamaz.[54] Çocuğun kendi bedenine yerleşebilmesi için, annenin çocuğunun bedenini olduğu gibi kabul edebilmesi ve sevebilmesi gerekir.

Anzieu'ya göre, anne ile ortak deri düşlemi, çocukta Deri-ben imgeleminden önce gelir.[55] Winnicott, bir ayna olarak annenin yüzü ile ilgili kaleme aldığı ünlü metninde temelde aynı gözlemi yapar: Çocuk annenin yüzüne bakar ve "genellikle gördüğü şey kendisidir."[56] Winnicott bu noktayı Lacan'ın 1949 tarihli "Ayna Evresi" metnine eklemeyi amaçlasa da aslında bu fikir Lacancı anlayışta zaten mevcuttur: "Henüz yeterince hareket edemeyen ve beslenmeye muhtaç olan varlığın kendi yansımasını sevinçle

52 Donald Woods Winnicott, "Le corps et le self", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1971, no 3, s. 37. Vurgu bana ait.

53 *Age*, s. 40. Vurgu bana ait.

54 "Bir benliğin temeli, bir bedene dayalı olarak şekillenir; çünkü beden yaşadıkça, sadece bir biçimi yoktur, aynı zamanda işlevleri de vardır" (*age*, s. 46).

55 "Bu ortak deri, ikisi arasındaki iletişimi doğrudan sağlayarak, karşılıklı bir empati, yapışkan bir özdeşleşme sunar" (Didier Anzieu, *age*, s. 85).

56 Donald Woods Winnicott, "Le rôle de miroir de la mère et de la famille", *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975 [1971], s. 155.

sahiplenmesi",[57] eğer anne çocuğun beden imgesini doğrulamak ve olanaklı kılmak için orada değilse ve bu imge annenin bedeniyle özdeşleşerek elde edilmiyorsa gerçekleşmez: "Burada Öteki'ni, onu zihnimizde canlandırmamızın en meşru olduğu biçimde canlandırdık – bir ayna olarak [...] Şimdi, eğer Öteki benim imgemi bana geri yansıtan şeyden başka bir şey değilse, ben de aslında kendimi gördüğüm şeyden başka bir şey değilim."[58] Winnicott ve Lacan için aynanın yazgısı farklıdır: Winnicott için gerçek benliğin kökeni olan ayna evresi, Lacan için benliğin kendisiyle olan ilişkisinde yabancılaşma ve yanlış tanıma biçiminde ortaya çıkan ve ötekiyle olan ilişkiyi saldırganlıkta kökleştiren bir yapıdır. Bununla birlikte, her iki durumda da, bedenin bütüncül ve birleşik bir zarf olarak ilk temsili anneyle, annenin bedeniyle temas içinde ve bu temas aracılığıyla gerçekleşir. Paylaşılan haz ve annenin çocuğun bedenini erotize etmesi, bedenin içsel imgesinin oluşmasına yardımcı olur.

Çocuğun kendi beden imgesinden türetilerek yapılandırıldığı ve bu imge anneyle yapılan paylaşımların bir sonucu olduğu için, evin ruhsal alanı bu nedenle mükemmel bir geçiş alanıdır. Ev, kelimenin tam anlamıyla ve mecazen, çocuk ile anne arasındaki paylaşımların ayrıcalıklı yeridir, aidiyet meselesinin havada asılı kaldığı potansiyel bir paylaşım alanıdır. Hatta evin yaşam boyunca bir geçiş alanı olarak kalacağını da söyleyebiliriz. Aslında, bedenin aksine, bireyselleşmez; paylaşılan bir yer olmaya devam eder: bir gün bize ait olsa ve orada tek başımıza yaşasak bile, ev her zaman az ya da çok doğduğumuz ev olarak kalır. Onun değişmezliği, anne nesnesinin kaybına karşı koruma sağlar. Günther Anders'in 1950'de *Günce*'sinde yazdığı gibi: "Herkes annesinin ölümlü olduğunu bilir. Fakat hiç kimse evinin de ölümlü olduğunu bilmez."[59]

Alberto Eiguer *içsel habitat* kavramında "biçimlerin uyumundaki güzelliği aramaya ve herkese keyif vermeye yönelik estetik

57 Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" (1949), *Écrits*, Le Seuil, 1966, s. 94.

58 Jacques Lacan, *Le Séminaire livre VIII: Le transfert (1960-1961)*, Le Seuil, 2001, s. 440.

59 Günther Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, Lyon, Fage, 2012 [1967], s. 79.

bir işlev"[60] belirler. Gerçekten de, eğer ev potansiyel bir alan ya da bir geçiş alanı olarak kabul edilirse, yaratıcılığın gelişimi için ayrıcalıklı bir yer haline gelir.[61] Winnicott'un vurguladığı gibi, bu potansiyel alanı herkes aynı şekilde kullanamaz: Bu, çevrenin güvenilirliğine ve bebeğin bu çevreye duyduğu güvene bağlıdır. Aynı durum ev için de geçerlidir: Ev ancak belirli koşullar altında gerçek bir geçiş alanına dönüşebilir ve bu koşullar anne ile çocuk arasında potansiyel bir ortak haz alanının var olup olmamasına bağlıdır. Mühim bir noktadır bu, çünkü hem içsel habitat olarak evin kırılganlığını –kişinin içinde taşıdığı ve daha sonra oturduğu tüm evlere aktarılan bu ruhsal ev onları dayayıp döşeyerek sürekli yeniden yapılandırılır– hem de çocuğun çevresiyle erken dönem ilişkilerindeki ruhsal yerleşimini ortaya koyar.

EVİN TEKİNSİZLİĞİ

Freud tekinsizi tanımlamak için yola çıktığında, *heimlich* (tanıdık olan, samimi olan, ama aynı zamanda gizli olan, saklı olan) ile onun karşıtı *unheimlich* arasındaki örtüşmeye dikkat çeker. "*Unheimlich* bir bakıma bir tür *heimlich*'tir [...]."[62] Karmaşık bir akışın sonunda Freud ölüm meselesine döner: "Birçok insan için en tekinsiz gibi görünen şey, ölümle ilgili olan şeyler, cesetler ve ölülerin, ruhların ve hayaletlerin geri dönüşüdür. Gördüğümüz gibi, pek çok modern dil '*unheimlich* ev' ifadesini 'perili ev' dışında başka bir şekilde ifade edememektedir."[63] Tıpkı evin mahzeninde ya da tavan arasında saklanan hayalet gibi, ölüm de tekinsizliğin çekirdeğini mi oluşturur? Freud'un yanıtı şaşırtıcı olduğu kadar aydınlatıcıdır: "Pek çok insan için en tekinsiz olan şey diri diri gömülmenin temsilidir. Ancak psikanaliz bize bu ürkütücü düşlemin aslında hiç de ürkütücü olmayan, hatta arzu yüklü olan başka bir düşlemin, yani ana rahminde yaşama düşleminin dönüşmüş hali

60 Alberto Eiguer, *L'Inconscient de la maison*, *age*, s. 35.

61 "Potansiyel alan, bireyin bu alanda yaratıcı bir yaşam deneyimi yaşaması bakımından kutsal olarak kabul edilebilir" (Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, *age*, s. 143).

62 Sigmund Freud, *L'Inquiétant*, *age*, s. 159.

63 *Age*, s. 175-176.

olduğunu öğretmiştir."[64] Ölüm korkusunun temelinde ana rahmine dönme düşlemi yatmaktadır: Ana rahmi ve tabut, tıpkı iki özdeş "kutu" gibi.

Freud'un bu sezgisel gücüne dayanarak ve ev de bir "kutu" olduğu için ve annesel *olanı* temsil ettiği için, hatırlanamayan zamanların tekinsizliğini, yaşamın ve ölümün gücünü içinde barındırdığını söyleyebiliriz. François Gantheret "Anneye Dair Düşünülemez Olan ve Düşünmenin Annesel Temelleri"[65] başlıklı makalesinde, anneyi tekil ve eşsiz bir nesne olarak *anneselden* ayırmanın önemine vurgu yapar. Ona göre anne "nesnel bir düzenin değil ama özsel bir sürekliliğin,[66] tüm sözün, tüm nesne seçimlerinin örtük dayanağı",[67] benliğin ve dünyanın temel işleyişinin güvencesi, ruhsal yaşamın temelidir. Tanımı gereği ve eşsiz bir şekilde özneye ve nesneye ait bir geçiş alanı olduğu için, doğduğumuz ev, ana rahmi, ilk sığınak, tam anlamıyla *unheimlich* olan bu annelik mirasının düşsel taşıyıcısıdır. Sonraki dönemde yaşanan evlerde olduğu gibi doğduğumuz evde de doğum ile ölüm bir arada bulunur; bu da evin neden hem sıcak ve güven verici bir yuva hem de perili bir ev, hem küçük ev hem de tepedeki ıssız ev (*Sapık* filminde annenin iskeletinin bulunduğu ev) olabileceğini açıklar.

64 *Age*, s. 178.

65 François Gantheret, "L'impensable maternel et les fondements maternels du penser", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 1983, no 28, s 7.

66 *Age*, s. 21.

67 *Age*, s. 17.

Ergenliğin Yerleri, Yok-Yerleri ve Karşıt-Yerleri

"Söyle, anlaşılmaz adam, kimi seversin en çok, ananı mı, babanı mı bacını mı, yoksa kardeşini mi?"

"Ne anam var, ne babam, ne bacım, ne de kardeşim."

"Dostlarını mı?"

"Anlamına bugüne dek yabancı kaldığım bir sözcük kullandınız."

"Yurdunu mu?"

"Hangi enlemdedir, bilmem."

"Güzelliği mi?"

"Tanrıça ve ölümsüz olsaydı, severdim kuşkusuz."

"Altını mı?"

"Siz Tanrı'ya nasıl kin beslerseniz, ben de ona öylesine kin beslerim."

"Peki, neyi seversin öyleyse, olağanüstü yabancı?"

"Bulutları severim... işte şu... şu geçip giden bulutları... eşsiz bulutları!"

Charles Baudelaire ("Yabancı")[1]

BULUTLAR

Gus Van Sant'ın ergenliği konu alan dört önemli filminde –2002'de *Gerry*, 2003'te *Elephant*, 2005'te *Last Days* ve 2007'de *Paranoid Park*– bulutlar kilit bir rol oynar. *Elephant*, bulutlu gökyüzüyle açılır ve kapanır: Columbine Lisesi Katliamı'nın yaratacağı fırtınayı haber verir ve bu fırtınayı atlatırlar. *Gerry*'nin açılış sahnesinde, Kaliforniya çölünün ortasındaki bir yolda tek başına ilerleyen bir araba, devasa beyaz bulutlarla kaplanmış mavi bir gökyüzünün al-

1 *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006 (ç. n.).

tında gösterilir. *Last Days*'de Kurt Cobain kilitlendiği evden nihayet çıktığında, ufku kapalı beyaz bir gökyüzüne bakar. *Paranoid Park*, Portland'ın bulutlu gökyüzü ile açılır ve kapanır: Şehir büyük bir asma köprünün üzerindeki bulutların ağır hareketiyle betimlenir. Ergenler için bir mecaz olan bulutlar, kök salacakları bir sabit nokta olmaksızın gökyüzünde dolaşan, ebediyen yer değiştiren, başkalaşan şekillerdir. Birdenbire dünyaya ve kendilerine yabancılaşan Gus Van Sant'ın ergenleri, çocukluklarından beri kendilerine ait olan koordinatlardan acımasızca kopup kendilerini çoğu zaman ölümcül bir savrulmanın içinde bulurlar. *Elephant*'ın başında gökyüzündeki bulutlara dalıp koşmayı bırakan itici genç Michelle gibi, ergenler de bir süreliğine göç yolundadırlar; bulutların geçiciliğine derin ve tehlikeli bir şekilde kapılırlar.

Ergen, ayrılmak, "kopup gitmek" zorundaysa, bunun nedeni ölümcül ensestüel bir yakınlaşmaya dahil olma endişesi ile kendini birincil yatırım nesnelerinden ayırması gerektiği içindir. Ergenlerin yer arayışı, bir yolculuk boyunca ve yolculuk yoluyla kendine ait bir alanın keşfi ve fethi sürecidir. Bu sürecin merkezinde Ödipal nesnelerden *fiziksel olarak* ayrılmak vardır. Ancak bu ayrılık ve yolculuk, ergen için tümden bir dışlama anlamına da gelebilir. O artık bir yerin ve zamanın dışına itilmiştir. Gus Van Sant'ın sinemasında bu, dolanma, hatta avarelik olarak somutlaşır. Kimsenin olmadığı bir yerde kaybolan genç, köksüzlüğün cazibesine ve onunla birlikte gelen yıkıcılığa teslim olma riskiyle karşı karşıyadır. Her yerden sürgün edilen, karşılaştığında yeni bir harita çizmeyi mümkün kılacak olan ötekinin, yeni aşk nesnesinin yerini bulamaz.

"BEN GİDİYORUM!"

Ergenlikle birlikte çocukluk bedeninden sürgün edilen ergen bu süreçte ayrılmaya çalışmak zorundadır ve sürecin son noktası çoğu zaman doğduğu evden ayrılmak olur. Ergenliğe ulaşmış beden artık yabancı, benimsenemeyen bir bedene dönüşmüştür. Gus Van Sant, ergenin değişen görüntüsü karşısında yaşadığı "tekinsizliği"[2] usta-

2 Sigmund Freud, *L'Inquiétant*, *age*, s. 160.

lıkla tasvir eder. *Gerry*, *Elephant*, *Last Days* ve *Paranoid Park*'ta kamera durmadan gençlerin bedenlerini takip eder. Önden, arkadan ve yandan, her açıdan mercek altına alır. Kameranın olabildiğince yakından tanımaya çalıştığı esrarengiz nesneler olan genç bedenler büyüleyicidir. Bununla birlikte, Gus Van Sant'ın çalışmalarında, bedenler her zaman "dışarıdan", izleyicinin genç tarafından hissedilen tekinsizlik duygusunu hissetmesini sağlayan bir biçimde sunulur. Yeni ergenlik halleriyle yüzleşen kahramanlar mahcup ve ikircikli görünürler. Artık tanıyamadıkları bir bedenden henüz tam olarak içine yerleşemedikleri bir bedene sürgün edilen Gus Van Sant'ın gençleri başıboş dolanmaya ve hüzne mahkûmdurlar. Peki ama nereye giderler? Ve kaçtıkları şey nedir?

Freud'un "Üç Deneme"de dile getirdiği, "olgunlaşmakta olan gençliğin (çocukların) cinsel yaşamları ancak düşlemlerde kendine bir oyun alanı bulabilir, yani bu temsillerin gerçekleştirilmesi amaçlanmaz"[3] sözü artık ergen için geçerliliğini yitirmiştir. Ergenlik çağına geldiğinde cinsel olarak olgunlaşan genç artık işlevsel olarak enseste karşı korunamaz. Doğduğu evden ayrılmak, kendini dışarı atmak ve kendini başka bir yerde bulmak zorundadır. Ergen "kopar/gider": bu ifade bazen gerçek bir anlam kazanarak ergeni uçurumun eşiğinde çaresiz bırakır. Nasıl ayrılacağını bilmediğinden, bazen ipleri aniden koparır. Ayrılma arzusu, aileyi kendi ruhsallığının dışına atma arzusuna dönüşür, ancak bu yönünü kaybetme, temelli "taşınıp gitme" riskini de beraberinde getirir...

Paranoid Park'ta, genç kaykaycı Alex ile anne-babası arasındaki ruhsal ayrılığın esaslı bir sinemasal karşılığı vardır: Anne-baba kadraja girmez. Seslerini duyarız ama onları görmeyiz ya da sadece bir ya da iki söz ederken hızlıca görünüp sonra tekrar kaybolurlar. Başkahramanının bakış açısını yansıtan bu filmde Alex, anne-babasını tam anlamıyla gözden kaybetmiştir. Odasına kapanan, denize nazır bir bankta tek başına oturan ya da evin bodrum katında inzivaya çekilen Alex'in tek dayanağı, derdini dökebildiği tek varlık olan defteridir. Yetişkinlerle arasındaki iletişim kopmuştur; tıpkı Alex'in amcasının o sırada ofisinde olmadığını durmadan bildiren

3 Sigmund Freud, "Trois Essais sur la théorie sexuelle" (1905), *OCF-P*, PUF, 2006, cilt VI, s. 164.

telesekreter örneğinde olduğu gibi. *Elephant*'ta da anne-babalar çok az yer kaplar ve gençler kendi başlarına lise yaşantılarını sürdürürler. Ekranda sadece iki anne-baba figürü görünür: Bir yanda oğlunu direksiyon başında az kalsın öldürecek olan ve John ile kardeşinin bir evlat gibi bakmak zorunda oldukları John'un alkolik babası; diğer yanda ise geleceğin katilleri Alex ve Eric'i bıkkınlık ve öfkeyle büyüten geçimsiz bir kadın olan Alex'in annesi. Yetişkinler gözden düşmüştür: Ne sevecen ne de güven vericidirler, artık ergen olmuş çocuklarına en ufak bir teselli vermekten âcizdirler. Peki Gus Van Sant neyi filme alır? Günümüz ebeveynliğinin başarısızlığını mı? Belki, ama asıl mesele bu değildir: yönetmenin asıl göstermek istediği şey, anne-babaların ergenlik çağındaki gençler tarafından nasıl algılandıklarıdır; ergenlik çağında anne-baba-çocuk arasında gelişen iletişimsizliği sergilemektir. Anne-babayı kadrajın dışına atmak ergenin işidir ve onun bakış açısını sınamaktadır.

Bu kadraj dışı bırakma, birincil sahnenin ergenlikteki yeni durumuyla bağlantılıdır. *Gerry*, Gus Van Sant'ın "Ölüm" üzerine kurulu dörtlemesinin ilk filmidir. Bu neredeyse soyut filmde Matt Damon ve Casey Affleck, çölde kaybolmuş, bir yol, bir çıkış arayan iki Gerry'dir (birbirlerine böyle seslenirler). Casey Affleck hayvan izlerini takip etmeyi önerir: Bu izler mutlaka bir su kaynağına çıkacaktır, çünkü hayvanlar ikisinin aksine çölde suyu nerede bulacaklarını bilirler. Çölün temsil ettiği bu radikal *Hilflosigkeit* (çaresizlik) içine sıkışıp kalan Gerry'nin iki genci, hayatta kalma yetisine sahip olmayan ve yaşamları tehdit altında olan iki yeni doğmuş bebek gibidir. Bir tartışma başlar. Matt Damon sorar: "Ya bir üreme alanına yaklaşırsak ve onlar bizi görüp çiftleşmezlerse? O zaman susuz kalmazlar." Casey Affleck cevap verir: "Üreme alanına gidersek, her neresiyse, onları bir çalılık arasından izleriz, bizi görmezler. Utanmayacak ve çiftleşeceklerdir. Susadıklarında bu tarafa geri dönüp bizi suya götüreceklerdir." Hayvanları, yani anne-babalarını bulmak elbette yiyecek ve su bulmak anlamına gelir, ama aynı zamanda onları sevişirken yakalamayı göze almak (ya da ummak) anlamına da gelir! Tümüyle genital dürtülerle erotize edilmiş bir dünyada, ergenler kendilerini anne-babalarından tamamen ayırmaya, kendilerini aile hayatından dışlamaya mahkûm edilirler, bu dışlama hayatlarını ciddi şekilde tehlikeye atsa bile.

Kuşkusuz *Gerry*'nin verdiği derslerden biri de budur, ergenlik çağındaki tehlikenin bu evrensel benzetmesi. Ergenlerin dünyasında her şey ışık saçar, tıpkı çöl güneşinin deriyi kavurması gibi. Çok fazla ışık vardır. Ergen çok fazla şey görür, Ödipal nesnelerin cinselliği hakkında çok fazla şey bilir. *Elephant*'taki ergen fotoğrafçı Elias'ın arkadaşına tek tavsiyesi "çok fazla ışık alan fotoğrafı yakması"dır. Dürtü çok fazladır ve ölüm muhtemelen akkorlaşma yoluyla gerçekleşecektir.

ERGENİN YERSİZLİĞİ

Çocukluk yerlerinden kopan ve aynı zamanda yetişkinlerle tüm iletişimleri kesilen ergenler, kendilerini son derece yersiz yurtsuz bir halde bulurlar. Ergenlik, çocukluk ve yetişkinlik arasında ara bir evredir; bu evre her şeyden önce bir bekleme aşamasıdır. Bedensel ve cinsel olarak aslında yetişkin olmalarına rağmen, çağdaş Batılı gençler evden ayrılmadan önce uzun yıllar boyunca okula giderler. İki arada bir derede ergenlik, "aktif yaşam" olarak bilinen döneme girmeden önceki zorunlu bir gecikme dönemidir. O halde pasif yaşam, ergenlerin henüz tam olarak tanımlı bir yere sahip olmadıkları toplumdan biraz uzakta buldukları, çocukluk ile yetişkinlik arasındaki bir gecikme dönemidir. Sokrates'in *atopik* (yersiz) konumu, *polis*in (şehrin) temellerini sorgulayabileceği bir yerken, ergen için bu mümkün olsa bile, geçerli kuralları altüst etmek için aynı güce sahip olmayabilir.

Gus Van Sant'ın sinemasında ergenler dünyaya karşı tuhaf bir kayıtsızlık içindedir. Sanki uyuşturulmuşçasına bir şeyler yaparlar ama hiçbir şeyi anlamlandırmayı ya da yapılandırmayı başaramazlar. *Elephant*'ta, geleceğin katilleri Alex ve Eric, kendi nefretleri ile Nazi nefreti arasında bir bağlantı kurmadan, Üçüncü Reich'ın arşiv görüntülerine aval aval bakarlar. Eric "Nazi bayrağı satın alabiliyor musunuz?" diye sorduğunda, "Evet, eğer deliysen" diye cevap verir; oysa kendi okulundaki herkesi öldürme isteğinin ne tür bir delilik olduğunun farkında değildir. Benzer şekilde, *Paranoid Park*'ta Alex, yanlışlıkla ve kazayla katil olmanın yarattığı içsel dramı da anlamlandıramaz. Irak ve Afrika'da yaşanan ve anlam veremediği

trajedilerle ilgili haberler onu kahreder: "Olaydan çıkarılacak bir ders, bir bağ kurma çabası yoktur. Sadece farklı anlam katmanlarının birbirine karıştığı bir sarsılma hali vardır. Olay aşağıya doğru süzülür: yankısı en uzaklardan gelir, yeri dışarıdadır (*outside*). Biz, Van Sant'ın meleklerinin çok uzakta olduğunu düşünmüştük, ama yanılmışız: ölüm onlara henüz yeterince uzakta olmadıklarını öğretmeye geldi."[4] Ergen *atopi*si yüksek bir yıkıcı potansiyele sahiptir.

Last Days, Gus Van Sant'ın "Ölüm Dörtlemesi"nin üçüncü filmi ve kuşkusuz serinin en karanlık filmidir. Kurt Cobain'in intiharından önceki son günlerini anlatır. Filmde, Nirvana grubunun kült şarkıcısı Kurt Cobain'in adı Blake olarak değiştirilmiş ve böylece anlatı doğrudan Cobain'in yaşamöyküsünden koparılarak kurmaca bir düzleme oturtulmuştur. Blake ormanda tek başına yürümektedir. Kamera onu izler; Blake kambur ve saçları yüzüne düşmüş bir halde ağaçların arasında yürümektedir. Güçlükle bir şelaleye ulaşır, kendini yıkar ve suya işer. Akşam, kendi yaktığı ateşin önünde oturur. Robinson Crusoe'nun vahşi doğada tek başına hayatta kalma çabasını andırır. Bu sırada Atlantik ötesindeki izcilerin kalplerinde çok özel yeri olan bir Batı Amerika (Vahşi Batı) halk ezgisini; *Home on the Range* baladını mırıldanır: "Bir ev! Geyiklerin ve antilopların oynadığı topraklarda bir ev [...]." Gus Van Sant'ın hep yaptığı gibi Amerikan mitini yıkıp öteki yüzünü gösteren parodik göz kırpmanın ötesinde, ailesinden uzakta, kendisi için fazla büyük bir evde kaybolan ve burada yalnızlık ve uyuşturucudan ölen genç Kurt Cobain'in ağzında şarkının sözleri trajik bir şekilde yankılanır.

Gus Van Sant 2008 yılında *Les Inrockuptibles* dergisine verdiği bir röportajda şöyle anlatır:

> "*Last Days*'in fikri kişisel bir sorgulamadan doğdu. Ben 1994'ten beri Kurt Cobain'in intiharından önceki son saatlerinin nasıl olabileceğini çok düşündüm. 1990'ların başında, *My Own Private Idaho* filmini çektikten sonra, Kurt'ün Courtney ile Seattle'da yaşadığı eve çok benzeyen Portland'daki bir eve yerleştim. Benim evim şehrin yukarısındaydı, onlarınki ise göl kenarındaydı ama ikisi de benzer mimariye sahip, yüzyılın başlarından kalma burjuva evleriydi. Filmin ilk çıkış noktası, Kurt'ün son günlerinde

4 Emmanuel Burdeau (2007), "Le cinéma du dehors", *Cahiers du cinéma*, 2007, no 627, s. 21.

> yaşadığı gibi benim de yaşadığım, benim için çok büyük olan ve içinde volta attığım bu ev oldu. Kendime sürekli bunun benlik bir ev olmadığını söylüyordum. Portland'a tepeden bakıyordu ve böylesine bariz bir sosyal başarı göstergesi satın almış olmanın aptalca olduğunu düşünüyordum. Belki de Kurt de neye yaradığını bilmediği çok fazla alana ve çok fazla odaya sahip büyük evler satın alabildiği için kendini kötü hissediyordu. Bu yüzden o evde saklanıyordu [...] Tüm bunların içinde, büyük bir yalnızlıkla, bir münzevi gibi... İlk başta filmi çekmek için kendi evimi kullanmayı düşündüm. Çekimleri ekip olmadan, sadece ben ve bir oyuncu ile yapmak istedim. Bunun bir ev hakkında, evde yapılmış bir film olmasını istedim."[5]

Bir ev hakkında, fiilen evde yapılmış bir film olan *Last Days*, aslında bir karşıt-ev fikrini gözler önüne serer. Issız, korunaksız, gerçek bir kayboluş ve yok oluş yeri olan bu karşıt-ev, bir anlamda *Sapık*'taki eve yakındır, hatta görünüşü de benzer. Bu lanetli, hayaletli evde Kurt Cobain'in grubunun üyeleri amaçsızca dolaşır, devasa odalarda rastgele uyurlar. Umutsuzca boş olan ev, kendi hayallerinde sürüklenen sahibinin ruhsallığının bir yansımasıdır. Bu evde, yanlışlıkla içeri girip mümkün olduğunca çabuk çıkanlar dışında hiçbir yetişkin yoktur. Trajikomik bir sahnede bunun bir örneği karşımıza çıkar; bir satıcı karşılıklı bir iletişim duvarı olsa da, Blake ile diyalog kurmaya çalışır. Kadınsı bir gecelik giymiş ve bir kanepeye uzanmış olan Blake, adamın söylediklerinin tek kelimesini bile anlamadan onu dinlemektedir. Yüz yüzedirler ama birbirlerinden tamamen kopmuşlardır. Başka bir sahnede Blake annesiyle yüzleşir. Annesi onunla konuşmaya çalışır. Ona şöyle der: "Burada kimse yok. Eğer gitmek istiyorsan. Eğer burada kalırsan, sen..." Cümlesini yarıda keser ve oğlunu yaklaşan ölümüyle baş başa bırakarak uzaklaşır.

Xavier Gassmann, ergenliğin yeni patolojileri hakkında yorum yaparken, post-modern çağımızın belirleyici özelliklerinden birinin, çocuğun anne-babasının narsisizminin bir uzantısı haline gelmesi olmadığını belirtir. Asıl mesele, Freud'un *His Majesty the Baby* ile ilgili olarak daha önce belirttiği gibi, anne-babaların artık

5 "4 plans de Last Days commentés par Gus Van Sant", *Les Inrockuptibles*, 26 Nisan 2005.

hiçbir sınır tanımayan tam bir bahşetme idealine sahip olmalarıdır: "Çocuk, kendi adına en ufak bir başarısızlıkla yüzleştiğinde, ona derhal (yeniden) eğiten ve destekleyen nesneler bahşedilir; bu nesnelerle ebeveynin narsisistik güçlendirme girişiminde mutlaka başarılı olması gerekir. Böylece çocuk kendisini ölçülemeyecek kadar büyük bir borç yükü altında bulur. Ancak bu borç hiçbir zaman simgeleştirilemez; tek varlık nedeni anne-baba idealinin cisimleşmiş hali olmasıdır."[6] Ergen, ulaşılamaz bir anne-baba idealini somutlaştırdığı için, kendini bu totaliter narsisistik tutkudan kurtarmanın tek yolu olarak dışlanmayı seçer: "Kendini anne-baba narsisistik şemasından kurtarmak isteyen ergen, kendini dışlar ve hem aile içinde, hem de toplumda dışlanma ile damgalanan her şeyi temsil eden söylemin içine kendisini yansıtır."[7] Gerçekten de, günümüz ergenliğinin bir timsali olarak Blake'in eksikliği tam da budur: Ergenliğe özgü bu *atopik* konumu geliştirmesini destekleyebilecek, kontrol altına alabilecek, hatta ona yardımcı olabilecek anne-baba yoktur.

"Son beş altı yıldır yaptığım görüşmelerde yeni bir durumun sonucu olarak çok net bir değişim gördüm: Çocuklarından korkan anne-babalar geliyor, bazen şiddet uyguladıkları için onlar adına korkuyorlar (hangi çevreden olursa olsun, dayak yiyen anne-babaların sayısı artıyor) ama daha çok onları üzerlerse, sadece onları danışmanlığa getirmek için bile olsa onlara karşı çıkarlarsa güvenlerini kaybetmekten korkuyorlar. "Çocuğumu üzersem, onunla iletişimimi kaybederim, muhtemelen kendine zarar verir, evden kaçar, intihar eder." Onları birer teröriste dönüştürüyoruz! Burada çocuğu yıkıcılığa teslim eden trajik bir değişim var [...]"[8] diye yazmıştı Philippe Jeammet 2008 yılında. Bu tartışmaya açık ifadeler, Jeammet'nin ergenlik dönemine ilişkin mevcut tutumunu yansıtırken, psikanalize karşı mesafeli bir duruşu da beraberinde getirmektedir. Bu ifadeler bizi anne-baba otoritesindeki güncel

6 Xavier Gassmann, "Les nouvelles pathologies comme sanction de l'écart à la norme", *La Lettre du GRAPE*, 2004, no 58, s. 42.

7 *Age*, s. 45.

8 Philippe Jeammet, "Du bébé à l'adolescent: les chemins de la destructivité", (haz.) Alain Braconnier - Bernard Golse, *Bébés-ados: crises et chuchotements*, Érès, 2008, s. 139.

değişimler ve anne-babaların ergenlik döneminde dürtüselliğin ortaya çıkışını önleme ve kontrol etme konusundaki yetersizlikleri hakkında düşündürmelidir. Ergenlik krizinin şiddeti ile geleneksel olarak ergenlik sürecine eşlik eden antropolojik ritüellerin yok oluşu arasındaki bağlantı, ergenlik konusunda uzmanlaşmış sosyologlar ve psikanalistler tarafından uzun yıllardır yorum ve analiz konusu olsa da, anne-babaların ergenlerden ve ergenler için duydukları bu korku hâlâ üzerinde çok az çalışılmış bir olgudur. Bu durum, soy bağının içerdiği ikircikliliği görme ve tanıma güçlüğüyle ilişkili görünmektedir. Sevgi dolu olması gereken bir bağda, nefret ve saldırganlığa nasıl bir yer düşer? Bu durumda bedenlerin ayrılması, ergen ile ailesi arasındaki kopuş, Xavier Gassmann'a göre, tüm iç çatışmalar olanaksız hale geldiğinde olası tek sonuç olmaktadır.

Freud, *Bir Yanılsamanın Geleceği*'nin sonunda, kendisine insanın Tanrı ya da din olmadan yaşayamayacağını söyleyen hayali bir tartışmacıya yanıt olarak şöyle haykırır:

> "O zaman insan, kendisini zor bir durumda bulacaktır; dünyanın düzeni karşısındaki acizliğini ve güçsüzlüğünü kabul etmek zorunda kalacaktır. Ne yaratılışın merkezi ne de iyiliksever bir takdir-i ilahinin müşfik ilgisinin nesnesi olacaktır. Kendisini sıcak ve rahat hissettiği baba evinden ayrılan bir çocukla aynı duruma düşecektir. Fakat çocuksuluk da aşılmalıdır, öyle değil mi? İnsanoğlu sonsuza dek çocuk kalamaz; dışarı çıkıp 'düşmanca yaşamla' yüzleşmek zorundadır (Schiller, 'Das Lied von der Glocke', 106-107. dizeler: 'İnsan çıkmalı/ Düşmanca yaşamın karşısına'). Buna 'gerçeklik eğitimi' de diyebilirsiniz."[9]

Gerçekten de zor bir eğitim...

MEKÂN ZAMANA KARŞI

Ergen, nesne cinselliğine kapı aralayan ayrışmayı sağlamak için mekâna başvurur. Ergen, mekân ile zaman arasında, neden zamansallığın reddi pahasına (nedenini anlamak güç olsa da) mekânı zamana tercih eder? Zamansallık, yani hepimizin temel ve ortak ol-

9 Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion* (1927), *OCFP*, PUF, 1994, cilt XVIII, s. 190.

duğunu düşündüğü bu unsur, Gus Van Sant'ın filmlerinde özellikle sarsılır. Arvo Pärt'in yalın müziği eşliğinde *Gerry* ustalıkla açılır ve izleyicinin önüne uçsuz bucaksız uzanan çorak bir manzara serer. Kamera, Batı Amerika çölünün ortasındaki bir yolda sabit hızla ilerleyen bir arabanın arkasını çeker. Yolda ilerleyen araba imgesinin taşıdığı, zamanın akışına dair basmakalıp metafor tamamen altüst olur, çünkü açılıştaki bu takip çekiminde sonsuzluğa açılan zaman ve mekân, mutlak bir hareketsizlik noktasına ulaşana dek genişler. Tüm film bu durmuş zamanda, mekâna bağımlı bir halde ilerler; zaman ancak filmin sonunda, Matt Damon kaybettiği yola geri döndüğünde ve bir kez daha onu şehre geri götüren arabanın içindeyken yeniden canlanır. Zaman ile mekân arasında, mekânı yücelten bu gezinti, iki kahramanı ilerletmek için hiçbir şey yapmayan, aksine onları yitiren gün ve gecelerin ölümcül tekrarıyla, zamanı tamamen ortadan kaldıracak kadar büker.

İki Gerry'nin içine düştükleri bu zaman-dışılık, tamamen haz ilkesine dayanan ve arzu ile bu arzunun doyumunun iç içe geçtiği bilinçdışının zaman-dışılığından çok uzaktır. Hatta tam tersidir, çünkü ölümün hüküm sürdüğü bir zaman-dışıdır, çünkü düşmanca bir ortamda başıboş dolaşmanın en son noktası ancak ölüm olabilir. Çöl zamanı zamansız bir zamandır, tarihsiz ya da arzudan yoksun bir zamandır, ölülerin yaşayanlar üzerindeki üstünlüğünün bir kanıtıdır. Kahramanların onları hep aynı noktaya geri getiren başıboş gezintileri gibi durgun bir zamandır. Zamanı askıya almak, onu sonsuz bir tekrarda durdurmak, eninde sonunda zamanı reddetmenin bir yolu mudur?[10] Zamanı askıya alarak, onu durağanlaştırarak, akışına izin vermeyerek, narsisistik bir sonsuzluk düşlemiyle ölümün kaçınılmazlığını savuşturmak mümkün müdür?

Gus Van Sant, *Elephant* için 1999'daki korkunç Columbine Lisesi katliamından esinlenmiştir. Aynı zamanda Alan Clarke'ın 1989'da BBC için çektiği ve 1980'lerin sonunda Belfast'ta işlenen on sekiz cinayeti konu alan aynı adlı kısa filmden de yararlanmıştır. Gus Van Sant'ın bu malzemeyi yeniden işlemesi, doğrusal anlatıyı dai-

10 Ergenlikte zamanın bozulmalarına dair bkz. Isée Bernateau'nun "Le temps arrêté", *Adolescence*, 2004, no 50, s. 845-855, ve "Le temps suspendu", (haz.) Jacques André, Sylvie Dreyfus-Asséo ve François Hartog , *Les Récits du temps*, PUF, "Petite bibliothèque de psychanalyse", 2010.

resel, döngüsel bir yapıya dönüştürür. *Elephant* bir sabah başlayıp öğleden sonra sona ermesine rağmen, olaylar arasındaki bir dizi *analepsis* (geriye dönüş) ve *prolepsis* (ileriye sıçrama), katliamın hep başa saracakmış ve hiç bitmeyecekmiş gibi görünmesini sağlar. Ana kahramanların isimlerinin yer aldığı siyah panolarla kesilerek aralara serpiştirilen çok sayıda *flashback* üzerine kurulu *Elephant*, aynı sahneleri farklı bakış açılarından çekerek sonsuz bir tekrar izlenimi uyandırır. Film hiçbir kronoloji izlemez; aksine, fırtınadan hemen önceki durmuş bir zamanı kullanarak kronolojiyi tamamen bozar. Bulutlar ve gök gürültüsüyle ritim kazanan *Elephant*, yaklaşan felaketin habercisi olan bir ânın içinde asılı kalır; fırtınanın kopmak üzere olduğu an zamansızlığın metaforudur.

Paranoid Park, Blake Nelson'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Burada da Gus Van Sant, uzun diyalogları ve romanın öznel bakış açısını korumasına rağmen, esas olarak kronolojiyi değiştirir. Roman önce istasyon güvenlik görevlisinin öldürülmesine, sonra da Alex'in cinayeti çözümlemesine yol açan olayları teker teker anlatarak kronolojik olarak ilerlerken, Gus Van Sant kronolojiyi tamamen parçalayacak kadar kurcalar. Bir kez daha, döngüsellik egemen olur, çünkü tüm yollar ergenlik arzusunun paradigmatik mekânı olan *Paranoid Park*'a çıkar. Super-8 kamerayla çekilen kaykay sahnelerinde, gençlerin kaykay parkının kavisli duvarları boyunca durmaksızın kayması sonsuz bir devinim hissi verir. Portland'da da zaman zıvanadan çıkmıştır. Film, Portland Köprüsü'nden hızla –çok hızlı!– geçen arabaların görüntüsüyle açılır.

Onların yıldırım hızına, Nino Rota imzalı, ani ritim sıçramalarıyla çalan jenerik müziği eşlik eder. Zaman ya tamamen durur ya da tam tersine hızlanır. Aslında, yumuşak, duygusal melodiler ile sert, kulak tırmalayan müzikler arasında gidip gelen, her türden ve dönemden esintiler taşıyan gerçek bir potpuri olan film müziğiyle birlikte hareket eder. Ergenler toplumsal zamana bağlı değildir; kafalarının içinde çalan müziğe göre evrilirken çevrelerindeki yetişkinlerin dünyasının dışına itilirler.

Peki ama ergen neden zamandan bu şekilde kaçma ihtiyacı hisseder? Bunun nedeni zamanın bizi kaçınılmaz olarak ölüme sürüklüyor olması olabilir mi? "Ölüm Dörtlemesi"nde, ölümün tümgüçlülüğü öyle bir hal alır ki, yaşamla iç içe geçer ve tüm değer-

ler birbirine ters düşer. Gus Van Sant'ın ergenlerinin görünürdeki soğukluğu, boşluğu ve kayıtsızlığı da tam tersine bir ölüm çağrışımı sayesinde mesafe almaya çalıştığı dürtülerin taşmasına, işgaline işaret eder. Dolayısıyla ölüm ve ölüm kaygısı, cinsel nesneyle aşk dolu karşılaşmanın getirdiği travmayla doğrudan bağlantılıdır. Zamanın geçtiğini kabul etmek, bir şeylerin olabileceğini, bizi aşan, bize boyun eğdiren ve bizi heyecanlandıran bir zamansallığa tabi olduğumuzu kabul etmek anlamına gelir.[11] Gus Van Sant'ın sinema tekniği, ergenlerin dürtülere karşı verdiği bu savaşa tanıklık eder: İnce bir kayıtsızlık perdesi bedenleri hareketsizleştirir ve dürtü yatırımlarını donduran, hatta yok eden bir sonsuzluk arzusuna dönüşür.

Ergenler zamana kafa tutuyorsa, bunun nedeni belki de onun dehşetine ilk kez kapılıyor olmalarıdır. Zamanın geçişini kabul etmek, onun kaçınılmaz doğasını kabul etmektir. Hepimiz buna boyun eğeriz ve "zamanın tahribatı" kendini ölümsüz hayal eden bir gençliği soldurduğunda narsisizmin kendisi de bununla karşı karşıya gelecektir. Freud'un deyimiyle "ergenliğin başkalaşımları", bizi bir çocuğun bedeninden bir yetişkinin bedenine taşıyan olağanüstü fizyolojik dönüşümler, ilk yaşlanmadır ve gelecekteki tüm yaşlanmaların *unheimlich* habercisidir. Ergenler kendilerini zamanın dışında konumlandırarak, ölü, durağan bir zaman, aynı şeyin sonsuz tekrarı ve artık yeniliğe ya da beklenmedik olana kapalı bir zaman uğruna tüm zamansallığı yadsıyarak, ***kendi kendini idame ettirme düşlemine bağlı atopik bir ideali*** yeniden keşfederler. Bunu yaparken de, ergenlik ve onun getirdiği fiziksel ve psikolojik çalkantılar gibi içsel ya da dışsal tüm travmatik uyaranları reddederler.

"[Ergen] zamanın yerine, sınırların yeniden belirlenmesini kolaylaştıran, eylem yoluyla denetim ve kontrol sağlamaya olanak tanıyan ve şekil verme fırsatı sunan mekânı kullanmaya yönelecektir."[12] Ergenler zamanı ve onun ilerleyişini reddederler çünkü zaman bir proje anlamına gelir, hayal kırıklığı riski taşır ve yetişkinliğe, dolayısıyla da yaşlılığa ve ölüme yol açar. Bunun yeri-

11 Bkz. Isée Bernateau, "Mourir d'amour", *Adolescence*, 2010, no 72, s. 281-287.

12 Philippe Jeammet, "L'espace transitionnel en institution: un auxiliaire du fonctionnement mental", Anne-Marie Alléon, Odile Morvan ve Serge Lebovici, *Adolescence terminée, adolescence interminable*, PUF, 1985, s. 154.

ne, kendisine tamamen kontrol edilebilir görünen mekâna yatırım yapacaktır: "Mekân değiştirilebilir gibi görünebilir; içinde hareket etmek, bir yöne ve sonra diğerine gitmek, üzerinde hareket etmek mümkündür. Hatta bir gücün dışavurumu haline bile gelebilir: *Lebensraum* olarak adlandırılan yaşamsal alanı ideali adına, pek çok emperyalist sistem bile inşa edilmiştir.[13] Lacan'ın gösterdiği gibi, zaman kaygının alanıyken,[14] ötekiyle girişilen düşsel rekabetin yol açtığı saldırganlığın yayılması için mekân ayrıcalıklı bir alandır.[15]

KARŞIT-YERLER

Jean-Pierre Vidal, ruhsal mekânın oluşumu hakkında cesur bir varsayımda bulunur: "Genellikle, bir grubun varlığının mekân tarafından temellendirildiği, çünkü mekânın onu karşılama ve içerme kapasitesine sahip olduğu düşünülür. Biz ise tam tersi bir varsayımda bulunarak, mekânı bir dışsallık olarak ilk kuranın grup [...] olduğunu öne sürüyoruz."[16] Grubun mekânı yarattığı fikrine katılmasam da, grubun ve özellikle de ergenlik çağındaki çetelerin kendileri için anlamı olan ve kendilerine ait mekânlar yaratabileceğini söylemenin doğru olacağını düşünüyorum. Alışveriş merkezlerinin otoparkları, merdiven boşlukları, bodrumlar, izbe yerler, kaykay parkları, bina girişleri: Ergenler, yetişkinlerin yer olmadığını düşündükleri yerlere, yani *yok-yerlere,* geçiş yerlerine ya da burjuva sosyalliğinin dışladığı yerlere el koyarlar.

Ergenin yeri esasen olumsuz üzerinden tanımlanan bir *karşıt-yer*dir: ne çocuklara ne de yetişkinlere göre olduğu için sadece ergen için uygun bir yer haline gelir. Her ikisi için de itici olması tam da ergeni çeken şeydir. Onlar için mesele, az ya da çok sınır aşan yönüyle çocukluk dünyasından net bir şekilde ayrılmayı sağ-

13 Hervé Beauchesne, "L'espace en psychopathologie", *Perspectives psychiatriques*, 1988, no 12, s. 89.

14 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X: L'angoisse (1962-1963)*, Le Seuil, 2004.

15 Jacques Lacan, "L'Agressivité en psychanalyse" (1948), *Écrits*, Le Seuil, 1966, s. 101-124.

16 Jean-Pierre Vidal, "L'habitat familial et ses rapports avec l'espace psychique", *Le Divan familial*, 1993, no 3, s. 13.

larken, yetişkinlerin işgalinden korunan bir mekân kurma meselesidir. *Ergen karşıt-yerleri* geçici de olabilir; sadece parti boyunca var olan ve ancak son dakikada açıklanan *rave partileri* veya *free partiler*[17] örneğinde olduğu gibi. Bu durumlarda, ergenin karşıt-yeri hareket halindedir, geçici olanın akışkanlığına ve değişkenliğine sahiptir, sadece ergenler onu kullandığı sürece var olur ve sonra sihir gibi toz olur.

Clara'nın yerleri yetişkinler tarafından terk edilmiştir: geceleri korkuluklara tırmanarak girilen halka açık bahçeler, hafta sonları aileleri şehir dışında olan arkadaşlarının boş evleri, oturduğu sitedeki binaların bodrumları ve girişleri, yeraltı mezarları, geceleyin metrolar, vs... Bu yerlerde Clara, yaşıtlarıyla esrar ve alkol üzerinden yatay bir bağ kurar; bu zararlı ürünler, çetesinin annebabalara ve yetişkinlere karşı ittifakını perçinler. Bu yerler rakip çeteler arasındaki kavgalara, gerçek fetih savaşlarına ya da mevzi savunmalarına sahne olur. *Asi Gençlik*, *Batı Yakasının Hikâyesi* veya *Siyam Balığı*'nda olduğu gibi, amaç yeni edinilen bir krallığın egemenliğini kurmak ya da korumaktır. Karşıt-yerden yolculuğa çıkmak için sadece küçük bir adım atmak gerekir, fakat bazen ergen için bu adımı atmak zordur. Çünkü tehlikeler eskisi gibi değildir: Karşıt-yer, başkalarıyla paylaşılan bir evin sıcaklığını yeniden sunar, akranlarla birlikte yaşanılan bir yerdir, bir karşıt-evdir, ebeveynlerin dışlandığı bir evdir. Öte yandan, ergenlik döneminde dışa doğru iten, dış dünyaya açılan ve yolculuğun örnek bir biçim olduğu bir merkezkaç hareketi vardır. Seyahat mekânın fethedilmesinin bir parçasıdır, dünyanın bilinmeyenine açılır, özü itibariyle egzogamiktir, yani bilinmeyene yönelir.

Ramesh için, anne-babasının hiç bilmediği tek bölge olan Komor Adaları ona ait olan bir yerdir: orada, aşk yaşadığı Niora ile kendi aşk nesnelerinden uzakta tanışır. Bu örnekte, öyle görünüyor ki coğrafi mesafe –yedi bin kilometreden fazla– Ramesh'in bedeni ile Oidipal nesneleri arasındaki ruhsal mesafeyi simgelemektedir. "Fazla yakın" olarak deneyimlenen anne-baba karşısında, kilometrelerce mesafe, yeni aşk nesnesi Niora ile buluşmayı sağlayan

17 Bkz. Mathilde Girard, "Terrains vagues: retours sur le mouvement des free parties", *La Lettre du GRAPE*, 2007, no 67, s. 51-56.

yararlı bir uzaklaşmayı eğretiler. Gabriel için, Mathilde'in evi Les Estangs ile doğduğu ev Les Glycines'i birbirinden ayıran birkaç kilometrelik mesafe de aslında aynı işi görür: Ergenin ruhsal dünyasına egemen olan ensestüel yakınlığa karşı somut ve ölçülebilir bir uzaklaşma sağlamak.

Lola için aile evi, ergenlik fırtınasının ortasındaki tek sabit noktaydı ve Barselona'da eğitim görme planı, psikoterapi sürecinde ergenlik yolculuğuna hazırlanmasını sağladı. Barselona'ya gidiş gelişleri seansları kaçırmasına, ani gidiş ve dönüşlere, birdenbire ortadan kaybolup tekrar beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmasına neden olunca, rolleri tersine çevirerek *fort-da* (makara) oyunu oynadık; o, istediği zaman ortaya çıkıp kaybolan anne rolündeydi, ben de pasif, sabırlı çocuk rolündeydim. Böylece, Philippe Gutton'un kuramını doğrulamış olduk: Çocuksu edilgenlik ergenlikte etkin bir hale gelir ve çocuklukla arasındaki ayrım netleşir.[18] Lola ayrılığı yavaş yavaş kabullendi ve başta ona yabancı ve soğuk gelen Barselona giderek sevdiği, kendine ait izler bıraktığı ve belki de zamanla alışacağı bir şehre dönüştü. Ertesi yıl gireceği üniversiteye yaptığı ziyaret önemli bir andı, çünkü en sonunda iyi karşılandığını ve beklendiğini hissetmişti. Lola'nın görüşmeler sırasında yüzleştiği yeni soru şuydu: Barselona'daki zamanını da Paris'te bütün yıl yaptığı gibi "ot içerek" ve "sarhoş olarak" mı geçirecekti? Esrar ve alkol hâlâ Paris'teki yatırımlarının merkezinde yer alıyordu ve Lola Barselona'ya giderek bunlardan kaçtığını ama bunları orada da bulabileceğini biliyordu. Sonunda Lola'nın bana sorduğu soru şuydu: Gitmenin amacı nedir? Seyahat etmek, yurtdışında ya da evden uzak başka bir şehirde uzun zaman geçirmek sana ne kazandırır? Üstelik bu sorunun yanıtını bulmama da yardımcı oldu, çünkü görüşmelerde başka bir yeri keşfetmenin, anne-babanın olduğu yerden uzakta, kendine ait bir alanı fethetmek olduğu giderek daha açık hale geldi.

Bir gün Lola bana o gün bunun son görüşmemiz olacağını söyledi: Sonuçta planlanandan önce gitti, ertesi hafta Barselona'da paylaşımlı bir daireye taşındı ve Paris'e bundan sonra yalnızca

18 Özellikle "ergenlik sahnelerinde" ergenin, pasifliği aktifliğe dönüştürdüğü bir durumda yetişkini aktif bir şekilde cezbettiği durumlarda. Bkz. Philippe Gutton, *Le Pubertaire*, PUF, "Fil rouge", 1991; yeniden basım, PUF, "Quadrige", 2013.

arada dönecekti. Son görüşmemizde Lola iki yıllık psikoterapi sürecini değerlendirdi: Gittiği için mutluydu, ailesinin Zürih'te yaşamaya başlaması nedeniyle o yıl kiraya verilecek olan aile evinden uzaklaşmaya ihtiyacı vardı. Tek başına nasıl idare edeceğini bilmek istiyordu, bu onu korkutuyordu ama bir anlamda kendisini bulacaktı. Büyümek, ayrı kalmak için buna ihtiyacı vardı. Yeni insanlarla tanışmak istiyordu. Tanıdık semtinden ve evinden ayrılarak ailesini geride bıraktığı duygusuyla, kendisini bulmak için yola çıkıyordu. Barselona'ya yaptığı yolculuk, orada geçirdiği yıl ya da derslerinde ne kadar başarılı olduğu hakkında hiçbir şey bilemem ama başka yerlere gitme tasarısına yaptığı yatırımı anlayabilirim. Lola için bunun, aile tarihinden ve çocukluğunu geçirdiği özel yerlerden uzakta, kendine ait bir yer bulma ve sahiplenme meselesi olduğunu anlayabilirim.

Freud, "Akropolis'te Bir Bellek Sorunu"nda Akropolis'te ilk kez bulunduğunda kendisini ele geçiren tekinsizlik hissini inceler: "Düşüncenin temel içeriği bozulsa bile varlığını korumuştur, bu inanmayı reddetmektir: 'Duyularımın söylediğine göre şu anda Akropolis'teyim, ama buna inanamıyorum.'"[19] Analizi onu kendi ergenlik dönemine götürür; bu, hayatının bu dönemi üzerinde durmayan Freud için değerli ve nadir bir tanıklıktır: "Lise yıllarımda ve sonrasında dünyayı gezip görmek için nasıl yanıp tutuştuğumu ve bu arzunun ne kadar geç gerçekleşmeye başladığını düşündüğümde, bunun Akropolis'teki yansımalarına şaşırmıyorum: O zamanlar 48 yaşındaydım."[20] Freud'un ergenlik döneminin merkezinde, yetişkinliğinde Freud'un "aile ortamından kaçma arzusu, pek çok ergeni kaçmaya iten aynı arzu" olarak gördüğü hararetli bir seyahat arzusu vardı. Seyahat etme arzumun büyük bir kısmının bu özgür yaşama arzusundan, başka bir deyişle ailemden duyduğum memnuniyetsizlikten kaynaklandığını uzun zaman önce fark etmiştim [...].[21] Bu ergenlik dönemindeki aileden uzaklaşma, onu geride bırakma arzusu, Freud'un zihninde açıkça kahramanca bir eylemle ilişkilendirilmiştir:

19 Sigmund Freud, "Un trouble de mémoire sur l'Acropole" (1936), *Résultats, idées, problèmes*, Gallimard, 1985, cilt 2, s. 225.

20 *Ay.*

21 *Age*, s. 228.

İlk kez denizi gördüğünüzde, okyanusu, kasabaları ve uzun süredir ulaşılmaz olarak düşlediğiniz gerçek doğa manzaralarını aştığınızda, kendinizi inanılmaz başarılar elde etmiş bir kahraman gibi hissedersiniz. O gün Akropolis'te kardeşime şöyle diyebilirdim: "Gençliğimizi hatırlıyor musun? Her gün okula aynı yoldan giderdik, pazar günleri Prater'e ya da çok iyi bildiğimiz bir kır köşesine giderdik ve şimdi Atina'dayız, işte Akropolis'teyiz! Bayağı yol katettik!" Böylesine küçük şeyleri çok daha büyük şeylerle kıyaslamak mümkünse, I. Napoléon Notre-Dame'da taç giydiği gün kardeşlerinden birine –sanırım en büyüğü Joseph'ti– dönüp şöyle dememiş miydi: "Beybabamız şimdi burada olabilseydi ne derdi?"[22]

Napoléon'la yaptığı karşılaştırma, öncesinde bir gönderme olsa bile anlamlıdır: Seyahat etmek, kendi hayatının destansı ve azametli fatihi olmak, babasını aşmak, onu şaşırtıp hayranlığını kazanmaktır. Ancak, tam da bu nedenle, seyahat etmek bir risk taşır; artık bir yerden bir yere gitmek yerine yepyeni bir alan kullanımına yol açarak başıboş dolaşmaya dönüşebilir.

BAŞIBOŞ DOLAŞILAN YOK-YERLER

Gerry'de çocukluk dünyasından çıkış, yoldan çıkışla simgelenir. İki arkadaş bir kavşakta durur ve içlerinden biri bir ağaca doğru işer: "*Well, how far is the thing?* [Şu şey ne kadar uzakta?]" diye sorar Casey Affleck'in canlandırdığı Gerry. Bunun ardından kafalarındaki plan açıkça dile getirilir: "*Let's do our own fresh road*! [Hadi, kendi yolumuzu çizelim]" Kendi bölgelerini belirledikten sonra, sadece kendilerinin olan bir yola girmek için herkesin kullandığı yoldan ayrılarak kendi güzergâhlarını çizerler. *Wandertrieb*, yani yolculuk dürtüsü ya da en azından *Wanderlust*, yani yolculuğun romantik çekiciliği ile yola koyulan iki Gerry, 18. yüzyıldaki Avrupa aristokrasisinin "Grand Tour"[23] geleneğinden tutalım, günümüzde bazı gençlerin iş hayatına atılmadan önce çıktığı dünya turlarına kadar

22 *Ay.*

23 Bkz. Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Fayard, 2003.

uzanan bir mirası devralırlar. Ergenlik çağındaki yolculuk, yetişkinliğe geçişe işaret eden bir gelenektir. Kerouac'ın kült romanı *On the Road*'un [*Yolda*] iki kahramanı gibi, "kendi rotalarını çizerler", yani herhangi bir ailevi ya da toplumsal çemberin dışına çıkararak yaşamlarını şekillendirirler. *Into the Wild*'ın[24] kahramanı gibi, iki Gerry de insanlardan ve onların medeniyetlerinden uzakta, vahşi doğada bir maceraya atılırlar.

Ergenlik çağına özgü başıboşluğun ustaca bir anlatısı olan *Gerry*, *Easy Rider*'ın başlattığı Amerikan yol filmi geleneğinde, Batı Amerika çölünün ortasında yolda giden bir arabayı takip eden uzun açılış çekimi imgesiyle yer alır. Ancak Gus Van Sant'ın özgünlüğü, yolculuğun kahramanca idealleştirilmesine hiç yer vermemesinde yatar; bunun yerine böyle bir girişimin trajik bir şekilde başarısızlığa mahkûm olduğunu gösterir. Belirsiz bir noktaya ("*the thing*") ulaşmak için yola çıkan Casey Affleck ve Matt Damon, sürekli yanlış yola saptıkları için kaybolurlar. Yolculuklarındaki anahtar kelime seyahat değil, başıboş gezinmedir. Sonsuz genişlikteki Batı Amerika Çölü bir mengene gibi üzerlerine kapanır ve onları hiçbir yere varamadan aynı yerde dönüp durmaya mahkûm eder. Soyut bir film olan *Gerry*, *Elephant*'taki lise-cezaevi ya da *Paranoid Park*'taki kaykay parkı kadar labirentimsi bir alanı çölün sonsuzluğunda kurgular. Kerouac'ın *On the Road*'unun kahramanları gibi, iki Gerry de şöyle haykırabilir: "İşte, Amerika'nın sonundaydım, dünyanın ucundaydım ve artık geriye dönmekten başka gidecek yerim yok." Seyahat etme, keşfetme ve fethetme hevesiyle, yolculuktan en ufak bir keyif alamadan yola çıktıkları noktaya geri döndüler! CinemaScope'un tüm görkemiyle önlerine serilen bu dünyanın karşısında iki gencin kafası karışır, gözlerinin önünde duran ama yalnızca izleyicinin fark edebildiği güzellikten dışlanmışlardır. Gus Van Sant'ın burun kıvırdığı koca bir Amerikan sineması geleneğinin aksine, *Gerry*'de çölün gizemi ya da uçsuz bucaksız alanın bir öğretisi yoktur. İki yitik adam güneşin ve enginliğin altında ezilir. İlerlerler ama kımıldamazlar, manzaralar geçip gider, devasa bir hiçliğin içinde kaybolurlar.

24 Sean Penn, *Into the Wild*, 2007.

Ergenlik çağındayken bir yere gitmek istemenin bir anlamı yoktur, der gibidir Gus Van Sant. Kendinizi bir kaykayın üzerinde kaymaya, yürümeye, bir çölde dönüp durmaya, bitmek bilmeyen koridorlarda dolaşmaya bırakmanız yeterlidir. Neticede önemli olan tek şey hareketin kendisidir. Bu başıboş dolaşmada, yürüme hareketi hiç kuşkusuz kendi hatırına, oto-erotik ya da en azından kendi kendini yatıştırıcı değeri olan bir motor haz peşindedir. Freud "bedene ritmik sarsıntılar vererek cinsel heyecan üretmekten"[25] söz eder ve Karl Abraham yürüyüşü mastürbasyona benzeterek "yürüyen orgazmdan"[26] söz edecek kadar ileri gider. Ancak meselenin özü bu değildir, çünkü dolaşmak, ergenlik döneminde motor haz ve heyecan arayışıyla aşırı derecede yapılabilen spor çeşitlerinden tamamen farklıdır. Fethi Benslama'ya göre dolaşmak "mekânın fetişistik bir şekilde kullanılması" anlamına gelir ve dolaşılan mekân "gerçek mekâna düşsel mekân tarafından yatırım yapılması olarak anlaşılabilir; burada özne yalnızca birincil ideal nesne olan anneyi bulmaya değil, ondan ayrılmak için onu aşmaya, onun içinden geçmeye çalışır."[27] Bu nedenle dolaşmak, ergenin kendisine bir yer kurmasının ya da kendi yerini ele geçirmek için yaptığı yolculuğun tam tersidir: "Boş dolaşarak ve boş dolaşma yoluyla, bir yere saldırılır."[28] Bir köken arayışı niteliğindeki dolaşma, annenin tüm alanı kaplayarak onu sınırı ya da ayrımı olmayan okyanusvari bir alana dönüştürmesidir. Bu ayrılma sürecindeki bir çıkmazdır. Bu şekilde katedilen alan, çocuksu narsisizmin tüm gücünü yeniden dirilten ütopik bir alandır. Buraya hiçbir sınır konulamayacağı, burada hiçbir şey sınırlandırılamayacağı için, bu alan özne için asla anlamlı hale gelemez. Bu alanın içinde hiçbir yer, hatta hiçbir karşıt-yer bile yoktur; ne bir çıkış noktası ne de bir varış noktası vardır.

---

25 Sigmund Freud, "Trois Essais sur la théorie sexuelle", *age*, s.139.

26 Karl Abraham, *L'Angoisse locomotrice et son aspect constitutionnel* (1914), *Œuvres complètes*, Payot, 1965, cilt 1, s. 293-300.

27 Fethi Benslama, "De l'errance", (haz.) Monique Avant, Marie-Antoinette Descargues-Wery, Jean-François Solal, *Le Malaise adolescent dans la culture*, Campagne Première, 2005, s. 27.

28 Olivier Douville, *De l'adolescence errante. Variation sur les non-lieux de nos modernités*, Éditions des Alentours, 2016 [2007], s. 9.

BABA KATLİNİN YERİ: AKROPOLİS

Şimdi "Akropolis'te Bir Bellek Sorunu"na geri dönelim: Freud'un uzun zamandır görmek istediği bir yere sonunda ulaştığında yaşadığı tekinsizlik hissinin altında yatan neden nedir? Freud, Romain Rolland'a yazdığı mektupta, uzun dolambaçlı yollardan sonra, nihayet bunun nedenini anlamış ve öznelliğin görkemli yükselişinin ardında gizlenen baba katli arzusunu ortaya çıkarmıştır: "Sanki başarının asıl amacı babadan daha öteye gitmekmiş gibidir ve sanki babanın aşılması her zaman yasaklanmıştır."[29] Kişinin kendine ait bir alanı ele geçirmesi öldürme arzusuyla bağlantılıdır. İnsanın kendine ait bir yer bulması, babasının yerini almayı, hatta onun yerine geçerek onu ortadan kaldırmayı göze alması demek değil midir? René Roussillon, "Baba ve Grup Karşısında Tek Başına Var Olma Becerisi" adlı denemesinde şöyle yazar: "Grubun önünde kahramanlıklarını sahneleyerek bireyselliğini ortaya koyar, bireysel bir psikoloji olasılığını elde eder. Böylece babanın önünde, grubun huzurunda ve ilkel narsisistik öldürme yasası namına kendini tek başına bireyselleştirerek yaratıcı gücünü kabul ettirir, kendini grup uyduculuğundan kurtarır, topluluk içinde bireysellik hakkını kazanır."[30] Benzer şekilde, Edmundo Gómez Mango da; "Dichter, şair, hikâye anlatıcısı, hikâyesini sözcüklere dökmek, onu bir eylem haline getirmek için kendini insan topluluğundan soyutlayan kişidir"[31] demektedir. Bireyselleşme, öznenin kendini ortaya koyması, geleceği olan özgün bir "ben" yaratmak adına gruptan gönüllü olarak dışlanmayı, tekilleşmeyi gerektirir. Fakat yalnız yolculuğun gerektirdiği grup zarındaki bu yırtılma bazen ölümcül olabilir. Bir yandan ilk nesnelerinden, özellikle de ilk alan olan annelerinden kopmalarını zorunlu kıldığı için, ama her şeyden önce ergen tarafından bir cinayet olarak algılandığı için muazzam bir acıya neden olur.

"Eğer ilk büyüme düşleminde ölüm varsa, ergenlik düşleminde de cinayet vardır. Ergenlik döneminde büyüme herhangi bir

29 Sigmund Freud, "Un trouble de mémoire sur l'Acropole", *age*, s. 228.

30 René Roussillon, *Le Jeu et l'Entre-jeu*, PUF, "Fil rouge", 2008, s. 258.

31 Edmundo Gómez Mango - Jean-Bertrand Pontalis, *Freud avec les écrivains*, Gallimard, 2012, s. 12-21.

büyük kriz olmadan gerçekleşse bile, ciddi uyum sorunları ortaya çıkabilir, çünkü büyümek anne-babanın yerini almak demektir ve öyle de olur"[32] diye yazar Winnicott. Ergen, nesnenin keşfine giden aşamaları yeniden izler, ancak nesneden ilk ayrılışlarda aynı şekilde var olmayan bir cinayet boyutu da ekler. Winnicott, erken çocukluk evresinde nesne ilişkisinden nesnenin kullanımına geçişin "belki de insan gelişimindeki en zor şey"[33] olduğunu düşünür; zordur çünkü nesnenin yıkılması ve buna rağmen hayatta kalması gerekir. Ergenlikte, nesnenin bu şekilde yıkılması tekrar yaşanır, ancak ergen bu kez dışa vurulan saldırganlığın, hatta nefretin tamamen farkındadır. Cinayet fantezisi sınırı çiğnemekten doğan hazza yol açtığı için, ergeni yas sürecinin temel suçluluğu ile yüzleştirir: "Bilinçdışı düşüncede, eceliyle ölen biri de katledilmiş bir kişidir; onu kötü dilekler öldürmüştür"[34] diye yazmıştır Freud.

Gus Van Sant'ın çalışmalarının tamamına, nesnenin düşlemsel cinayeti ve bu cinayet düşleminin yüklediği dışlanmışlık, ötekilik konumu meselesi sinmiştir. Ancak "Ölüm Dörtlemesi"nin özelliği şudur: Bu baba katli düşlemi işleyemez hale gelir ve onun simgesel kapasitesi çöker, gerçekte eylemin düşlemin yerini aldığı noktaya ulaşır. *Paranoid Park*'ta, Alex özgürlüğün ve sınırı aşmanın verdiği sarhoşlukla, bir tren geçerken yanlışlıkla istasyonun güvenlik görevlisini raylara atarak öldürür. Bu ustalıklı hadım etme hamlesi onu dehşete düşürür. Alex yeni bir Oidipus mudur? Hayır, çünkü Oidipus miti kayda değer bir değişim geçirir: Baba figürü kökünden hadım edilir, tren tarafından ikiye bölünür, Alex ise Müfettiş Lu'nun soruşturmasına rağmen işlediği cinayetten dolayı herhangi bir cezaya çarptırılmaz. Bu cinayet ne cezalandırmaya ne de onarıcı bir suçluluğa yol açar; aksine, duygulanımların donmasıyla el ele giden bir gerilim, bir tereddüt, dünyaya ve kendine karşı bir dışsallık yaratır.

32 Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, *age*, s. 199.

33 *Age*, s. 125.

34 Sigmund Freud, "Totem et tabou" (1912), *OCFP*, PUF, 1998, cilt XI, s. 269 (*Totem ve Tabu*, çev. Zehra Aksu Yılmazer, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020).

CİNAYETİN YOK-YERİ

Gerry; filmdeki iki ergenin lakabı olmasının yanı sıra ve aynı zamanda "bunaklık, aptallık" veya "karmaşa, kaos" anlamlarına da gelir. Matt Damon ve Casey Affleck, alışılmışın dışına çıkarak "bir aptallık yaparlar" ama bu, içlerinden birinin hayatına mal olacaktır. Birbirlerine çok benzeyen, dostlukları ve eş lakaplarıyla kenetlenen iki Gerry, ergenlik çölünü aşarken sonsuza dek birbirlerinden ayrılırlar. Film boyunca kamera, ağır takip çekimlerinde, iki genci son derece sessizce yan yana yürürken ve kendi narsisistik zihinsel alanlarının esaretinde kaybolmuşken filme alır. Hatta bazı sinema eleştirmenleri Gerry'nin Arap-İsrail çatışmasına oldukça dolaylı bir göndermede bulunduğunu öne sürer: Tişörtlerden biri siyahtır ve üzerinde sarı bir yıldız vardır, diğeri ise kefiye gibi başa sarılmıştır. Birbirlerine ne kadar çok benzeseler de, giysilerindeki bu "küçük fark", iki Gerry'yi bir araya gelmekten çok yalnızlığa, barışçıl bir uzlaşmadan çok çatışmaya sürükleyen aşılmaz bir farklılığın işaretidir. Matt Damon, Casey Affleck'e "Senden nefret ediyorum" der. Gerry için Gerry kimdir? Kendisi mi yoksa bir başkası mı? Arkadaşlıkları erken dönemdeki ortak yaşamı (simbiyoz) yeniden sahneler. Arkadaş, başkalığı taşıyan bir öteki değil; bir ikiz, bir benzer, kendinin bir yansıması, ölüme götüren bir öteki benliktir. Matt Damon, Casey Affleck'i, ikizini, "ölümün asap bozucu tellalını"[35] çölde öldürür. Böylece kendisini yaşamaktan, ilerlemekten ve diğer ölümlülere katılmaktan alıkoyan bu ölümcül aynılıktan kurtarmaya çalışır. Çölün yok-yeri bir cinayet mekânına dönüşür – Narkissos'un kendi kendini öldürmesinin gerçekleştiği bir yer olur. Her iki Gerry'de de narsisizmin egemenliği baba katli düşlemini ve onun simgeleştirici gücünü engeller.

Elephant'ta ergenlik açmazı doruğa çıkar ve çözüm yok gibi görünür. Katil çift yine ölümün yürüyen temsilcileridir. Gus Van Sant'ın kendi filmografisine bir selam çakan Eric ve Alex, Columbine'deki liselileri öldürmeden önce video oyununda çölde kaybolan iki Gerry'yi öldürürler. Özünde, *Elephant* filminde olduğu gibi *Gerry*'de de başkasını öldürmek ve kendini öldürmek eninde

35 Sigmund Freud, "L'Inquiétant", *age*, s. 168.

sonunda birbirine denk hale gelir; sanki yetişkin olarak doğabilmek için insanın kendini öldürmesi, kendisi için ölmesi, kendinden bir parçayı kesin olarak dışlaması gerekir. Narsisistik mantık, cinayet ve suçluluk duygusuna dayalı Oidipal mantığın önüne geçmiştir. "Bakış açısı şudur: Suç için, nedenlerin boşluğundan başka bir neden yoktur. Sahneye koyma, bu boşluğun uzun bir dışavurumudur. [...] 'Savaşma seviş' derdik şiddet günlerinde. Gus Van Sant için 'Katliam yapma film yap', kötülük çağına uygun bir ilke olacaktır. Ne yazık ki herkes sinema yapamaz [...]."[36] Jacques Rancière *Elephant* hakkında kaderci bir sonuca varır. Genç, gerçekten bir parçası olamadan geçtiği yerleri kana bular.

Ortaya çıkan soru, çağdaş ergenin içinde barındırdığı yüksek yıkıcılık potansiyelidir. Winnicott daha 1968'de: "Bir bebek ekersiniz, bir bomba biçersiniz. Aslında her ne kadar her zaman öyle görünmese de bu her zaman doğrudur."[37] *Un furieux désir de sacrifice* adlı kitabında Fethi Benslama, günümüzde "radikalleşme" olarak bilinen şeyi ele alırken şuna dikkat çeker: "Radikalleşen insanların üçte ikisi 15 ila 25 yaşları arasındadır ve bu dönem aynı zamanda ergenliğin geçiş dönemine karşılık gelir."[38] Bir ergenin radikalleşmesine yol açan nedenlerin bilinçdışı boyutuna ilişkin klinik bir analizde, "yeryüzünde kök salamayınca, öteki tarafa *kök salma* isteği, bazen de aciliyeti"[39] olarak tanımlar. Ekonomik veya siyasi olarak dışlanmış olmak bu kök salma arzusunda elbette bir rol oynamaktadır, ancak tek mesele bu değildir. Orta sınıftan gelen, köken olarak göçmen olmayan gençlerin de radikalleşmesi, ergenliğin yersizliği (*atopi*) karşısında cihatçı vaadin yanıltıcı ve tehlikeli bir çözüm sunduğunu düşündürmektedir. Freud'un bize hatırlattığı gibi, böylesi bir idealin narsisistik olarak baştan çıkarıcı olduğu ve yıkıcılığın temel bir bileşeni olduğu açıktır: "[Ölüm içgüdüsünün] cinsel niyet gütmeden ortaya çıktığı yerlerde, en kör yıkıcı hiddette bile, ben'e eski mutlak güç arzularının gerçekleşmesini göstermesi dolayısıyla, ölüm içgüdüsünün

36 Jacques Rancière, "Les nouvelles fictions du mal", *Cahiers du cinéma*, 2004, no 590, s.96.

37 Donald Woods Winnicott, *Conversations ordinaires*, Gallimard, 1988 [1986], s. 230.

38 Fethi Benslama, *Un furieux désir de sacrifice, le surmusulman*, Le Seuil, 2016, s. 41.

39 *Age*, s. 37.

tatmininin olağanüstü yüksek bir narsisistik haz ile bağlantılı olduğu gözden kaçmaz."[40]

Daha az göze çarpan ama bir o kadar da etkili olan şey ise, "internet aracılığıyla piyasaya sürülen en popüler, en heyecan verici, en bütünsel ürün"[41] olan bu idealin yer meselesiyle olan ilişkisidir. Çünkü bu radikal İslamcı ideal aynı zamanda ergenlere ve genç yetişkinlere Suriye'de ya da başka bir yerde ideal bir yerin, İslam Devleti'nin, başka bir deyişle "ideal bir İslam kentinin ütopyası"nın[42] parçası olma şansı sunmaktadır. Aslında bir yıkıcılık ocağına dönüşecek olan bu *ütopik yerde* ergen sonunda yerini bulacağını ve dürtüselliğinin yeterince sağlam ve katı bir çerçeve tarafından dizginleneceğini düşünür. Akranlar arasında gelip geçici bir kabul görme yeri olan *karşıt-yerin* aksine, *ütopik yer* kaderin yeridir, yıkıcı dürtülerin serbest bırakıldığı bir nefret ve ölüm diyarıdır.

Böylesi bir yıkıcılık karşısında, bunu durdurabilecek bir şeyin olup olmadığını sormak isteriz. Laurence Kahn, bireysel öznenin kitlenin o yoğun bütünlüğüne yabancılaşması ve bundan doğan yıkıcılığı ele alırken, üstbenliğin, yıkıcılığı durdurmak bir yana, aslında onun serbest kalmasına katkıda bulunduğunu belirtir. Çünkü üstbenlik, çocukken anne-baba figürüne karşı yöneltilmek istenen şiddeti kendine silah olarak edinir. Bu nedenle, içsel otoritenin vahşeti, başlangıçta dışsal olan otoriteye ve onun egemenliğine karşı duyulan öfke ile beslenir.

"Nefret ve idealleştirme tam da bu kavşakta bir anlaşma yaparak, ideal olanın büyüklenmeci zorbalığının üstbenliğin yıkıcı eylemiyle iç içe geçmesine imkân tanımaz mı? Bana öyle geliyor ki, narsisistik öfkenin yıkıcılıkla birleşerek en üst seviyeye ulaştığı yer burasıdır [...]."[43] Üstbenlik, gerçekten şeytansı bir şekilde, ölüm dürtüsünün en güvenilir müttefiki haline gelir. Laurence Kahn, yıkıcı dürtüleri durdurabilecek tek şeyin aşk olduğunu da ekler: "İşte bu nok-

40 Sigmund Freud, "Le Malaise dans la culture", *age*, s. 307-308 (*Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışçan, Metis Yayınları).

41 Fethi Benslama, *age*, s. 52.

42 *Age*, s. 34.

43 Laurence Kahn, "Libération conditionnelle", *La Liberté en psychanalyse, Annuel 2017 de l'APF*, PUF, 2017, s. 28.

tada doğrudan cinsel dürtülerin ne kadar değerli olduğu ortaya çıkar, çünkü yalnız cinsel dürtüler kalabalığın içine gömülmüş biri için bile varlığını sürdüren bir bireyselliğin güvencesidirler. İnsanı narsisistik 'önder sevgisi-hipnoz-kitlesel eğitim' zincirinden çekip çıkarmaya yalnızca cinsel dürtülerin gücü yeter. Yalnızca bu dürtüler, tehdit altındaki özgürlüklerimizin biricik kaynağı olan iç savaşı canlı tutmaya muktedirdir."[44]

AŞKIN YERİ

> Sıcak bir yaz günü öğle sonrası kendimi, İtalya'nın bilmediğim bir kasabasının ıssız sokaklarında yürürken nasıl geldiğimi uzun bir süre çözemediğim bir mahallede buldum. Küçük evlerin pencerelerinden, boyalı kadınlardan başka bir şey görünmüyordu ve bu dar sokaktan hızlıca kurtulmak için ilk dönemeçten çıktım. Fakat bir süre daha gezindikten sonra kendimi ansızın varlığımın artık dikkat çekmeye başladığı aynı sokakta yine buldum. Bir kez daha aceleyle uzaklaştım ama yine üçüncü kez aynı yerdeydim. Artık yalnızca tekinsizlik olarak tanımlayabileceğim bir his beni sarmıştı ki tekrar kaybolmadan kısa bir süre önce ayrıldığım meydana dönebildim.[45]

Bu ilginç otobiyografik anlatı, Freud'un, görünüşe göre daha sık gitmeyi düşlediği fahişelerden kaçmak için, bir tekinsizlik hissi yaşayacak kadar dönüp dolaştığını göstermektedir... Freud'un başıboş dolaşması, basitçe arzu nesnesinin etrafında dönüp durmanın bir yolu olabilir. Jensen'in *Gradiva*'sında Hanold âşık olduğu kadından kaçmak için bir yolculuğa çıkar, fakat onu Avrupa'nın diğer ucunda yeniden bulur. Hanold'un yolculuğu, yani "bastırmanın zaferi", Zoé'nin yakınlığından, onu sokakta görmekten ve penceresine yakın ötüşen kuşundan kaçma çabası olarak başlar; fakat bir şekilde, tesadüfen, bu kaçış yolu onu Pompei'de sevdiğine geri götürür.[46]

Hanold ve Freud gibi, ergenin de en büyük derdi aşk nesnesidir.

---

44 *Age*, s. 30-31.

45 Sigmund Freud, "L'Inquiétant", *age*, s. 169-170 (*Tekinsizlik Üzerine*, çev. Hakan Şahin, Laputa Kitap, 2019).

46 Sigmund Freud, "Le Délire et les Rêves dans la *Gradiva* de Jensen" (1907), *OCFP*, PUF, 2007, cilt VIII, s. 99.

Kastedilen nesne yeni nesnedir: "Cinsel dürtü o ana kadar öncelikle otoerotikti; artık kendine cinsel bir nesne bulur."[47] Ergenlik, başka birinin varlığını kabul etmekle, sevgi nesnesine olan bağımlılığı, en azından duygusal bağımlılığı kabul etmekle ilgilidir. Dışlama ve yıkma eğilimi, ötekini kendi içinde kabul etmenin zorluğundan ve tek-benci yanılsamayı yeğlemenin çekici yanılsamasından kaynaklanır. Narsisistik yatırımların yarattığı engeli ve yeni bir aşk nesnesine yapılan yatırımın yarattığı tehdidi *Gerry*'de de görürüz: Casey Affleck, Matt Damon'a "Thebai"yi fethettim" der: "O topraklarda doksan yedi yıl hüküm sürdüm. Ve bundan çok hoşlandım (...) Her şeye sahiptim." Ancak, Casey Affleck'in anlattığı bu fantastik öykünün devamında, Thebai'nin sonu gelir. Lav akıntısı, taşan bir nehir, rakip bir şehrin saldırısı... Tüm bunlar Thebai'nin yıkılışına neden olur. Affleck'in anlatısı, bir video oyunu mudur, yoksa okulda okuduğu bir metnin anısı mı belli değildir. Ancak anlattığı şey, ergenlik narsisizminin kaderidir: Fazlasıyla kırılgan olan bu krallık, ilk dürtüsel hamleyle yok olur ve tüm o parlak yapı çöker. "Thebai'yi yeni fethetmiştim ki olanlar oldu" diye bitirir Casey Affleck.

Paranoid Park'ta, ilk cinsel birleşme tam bir fiyasko olur, mutlak bir başarısızlıktır. Alex yalnız ve dışlanmış kalırken, Jennifer en iyi arkadaşına sonunda olduğunu, sonuna kadar gittiğini ve bunun harika olduğunu söylemek için banyoya koşar! *Gerry*'de, Gerry'nin –diğer adıyla Casey Affleck–, Gerry –diğer adıyla Matt Damon– tarafından öldürülmesi uzun, tatlı, ölümcül bir kucaklaşmadır; ötekiyle yaşanan ve yaşam yerine ölümle sonuçlanan bir karşılaşmadır. *Elephant*'ta ilk öpücük cinayetle iç içe geçmiştir: İki genç erkek katilin duştaki öpüşmesi ancak ardından gelen katliam sayesinde mümkün olur. Sanki dünya bu ilk kez yaşanan deneyime tanıklık ettikten sonra var olmaya devam edemezmiş gibi. . .

Elephant'ın son sahnesinde soğukkanlı katil Alex, elinde silahıyla kantinin soğuk deposuna doğru yavaşça ilerlemektedir. Kapıyı açtığında, Nathan ile Carrie'yi sarmaş dolaş görür. Silahını onlara doğrultarak sadistçe bir tekerleme söylemeye başlar. Kamera geri

47 Sigmund Freud, "Trois Essais sur la vie sexuelle" (1905), *OCFP*, PUF, 2006, cilt VI, s. 145.

çekilir ve bize son cinayeti göstermeyi nazikçe reddeder. Bu sahne bize ne anlatır? Tüm gruplardan dışlanan ergen Alex'in, her şeyden önce dışlandığı sahne belki de birincil sahnedir ve Alex buna sonsuza dek son vermek ve hükmetmek mi niyetindedir? Kuşkusuz. Ne var ki bu sahnenin daha derin anlamı bambaşka bir yerdedir. Alex'in iki sevgiliye silah doğrultması, o an için kendisinin özümseyemediği bir cinselliği "soğutmak" çabasıdır, bu "soğutmanın" bedelini aşırı ve kesin bir dışlama ile ödemek zorunda kalacak olsa bile.

Gus Van Sant'ın filmlerinde ergenler, bitmek bilmeyen bir dolaşma içinde, ötekinin ötekilik hali ile karşılaşmak istedikleri kadar kaçarlar da; bu karşılaşma onları tehdit eder, çünkü onları özdeşliğe indirgenemeyen farklı bir şeyle yüzleştirir. *Gerry*, *Elephant* ve *Last Days* üçlemesinin devamı olan *Paranoid Park*, umut taşıyan bir filmdir. Diğer üç filmden farklı olarak, Alex'i bir katile dönüştüren kazayla işlenen cinayetin ardından, Macy ile kurduğu dostluğun Alex'e samimi bir sevgi paylaşımı fırsatı sunmasıyla hiç beklenmedik bir şekilde sona erer. Bir türlü itiraf edemediği cinayet sırrıyla karşı karşıya kalan Alex'in sıkıntısını ve yalnızlığını anlayan Macy ona şöyle der: "Bir cevabım var. Bir şey yaşandığında ve kimseye bir şey söyleyemediğinde. Yerinde olsam bir mektup yazardım [...] Gerçekten konuşabileceğin, içini dökebileceğin birine yaz. Bana yaz." Alex bu öneriyi kabul ederek ve işlediği cinayeti itiraf ederek nesneyle tanışır, ötekiliğini kabul eder ve sonunda yıkıcı tekbenciliğini geride bırakarak, kaykayıyla diğer gençlerin arasında süzülür. Böylece nihayet kendisiyle ve dünyayla uzlaşır. Ne var ki bunu yapabilmek için önce, asıl amacı kendini dışlayarak her zaman ötekini de dışlamak olan ergen, *atopi*sinden vazgeçmek zorunda kalır.

Doğum(un) Yok-Yeri

İsterdim ki sabit, hareketsiz, dokunulamaz, dokunulmamış ve neredeyse el sürülemez, hareket ettirilemez, köksüz yerler olsun: Referans, çıkış noktası, kaynak vazifesi görecek yerler:

Doğduğum ülke, ailemin beşiği, doğmuş olduğum ev, büyüdüğünü gördüğüm (babamın ben doğduğum gün diktiği) ağaç, çocukluğumun el değmemiş hatıralarla dolu tavan arası...

Böyle yerler mevcut değiller ve mevcut olmadıkları için mekân bir soruya dönüşüyor, aşikâr olmaktan, anonim olmaktan, sahiplenilmiş olmaktan çıkıyor. Mekân bir şüphedir: Belirtilmesine, işaret edilmesine ihtiyaç duyuyorum: Ona asla sahip olamıyorum, o bana verilmedi, onu fethetmem lazım.

Benim mekânlarım kırılgan: zaman onları yıpratacak, onları yok edecek: hiçbiri olduğu haline benzemeyecek, hatıralarım ihanet edecekler, unutuş hafızama sızacak, kenarları kıvrılmış, sararmış fotoğraflara tanımadan bakacağım. Coquillière sokağındaki küçük kafenin camında, yarım daire şeklinde yapıştırılmış beyaz porselen harflerle "Burada Bottin bulunur" ve "Her saat yemek" yazmayacak artık.

Mekân erir, parmakların arasından kayıp giden kum gibi. Zaman onu alır götürür ve geriye kalır biçimsiz parçalar:

Yazmak: Özenle bir şeyleri saklamaya, bir şeyleri idame ettirmeye çalışmak: Giderek oyulan boşluktan birkaç kıymık koparıp almak, bir yerlere bir çizik, bir iz, bir im ya da birkaç işaret bırakmak.

Georges Perec (*Espèces d'espaces*, 1974)[1]

HİÇBİR YERDEN VE BAŞKA YERLERDEN

Bazen mekânla olan ilişki bozulur ve kesintiye uğrar. Kişide bir süzülme, bir boşluk hissi oluşur. Hiçbir yerde yaşamadığı ya da hiçbir yerden gelmediği duygusu baskındır. Sınır olarak tanım-

1 *Mekân Feşmekân*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, 2023.

lanabilecek bu vakalarda mekânla kurulan ilişki, zamansallığı da etkileyen bir rahatsızlığın belirtilerinden biridir. Kişi, mekânın içinde zamanın içinde olduğu gibi kayıptır. Mekânla kurulan bu bozuk ilişki belirli bir psikopatolojik yapıya özgü değildir. Bazı vakalarda özellikle psikoz halinde ortaya çıksa da, sınır durumlarda, hatta nevrozlarda, mekânla ilişkisi bozuk kişilerde de görülebilir. Winnicott tüm çalışmalarında, bebeğin ruhsal yaşamının başlangıcında oluşan ve ruhsal zamansallığı ve özellikle de varoluşun devamlılığı duygusunu etkileyen travmalara büyük önem vermiştir. Öte yandan Winnicott, çocuğun kendi bedenine ruhsal olarak yerleşmesi (*in-dwelling*) üzerine düşünceleri dışında, mekânla ilgili bozukluklara yani çocuk ve çevresi arasındaki erken dönem ilişkilerde yaşanan travma ya da eksikliklerden kaynaklanabilecek durumlara dair çok az şey söylemiştir. Peki, *yerinden edilmişler* (*kökünden sökülmüşler*, *déracinés*) için mekânla kurulan ilişki nasıldır, hatta daha da ötesi, hiç *yer edinmemişler* (*köksüzler, non-enracinés*) için?

Genellikle patolojik olan, normal olanın bir göstergesidir ve yerle olan ilişkideki bozukluk, kişinin ruhsal dünyasında mekânın oynadığı rolü açığa çıkarır. Eğer yer ya da yerler yetersizse, duyarsızlaşır ya da düşmanlaşırsa, kişi temel koordinatlarından birini kaybeder. Eğer erken dönem ilişkilerinde mekân bir iz bırakmadıysa ya da çocukluk mekânları kaybedildiyse, mekân artık sabit bir nokta, dünyayı düzenleyen bir nirengi noktası olmaktan çıkar. Bir yeri yurdu olmayan bu insanlar için asıl mesele şudur: nasıl demir atılır? Bu soru başka bir soruyu da beraberinde getirir: Bir yere demir atma (*ancrage*) ruhsal olarak ne gibi bir anlam taşır? Bir başka deyişle, doğduğumuz yer olmadan yaşayabilir miyiz?

ÇAMUR

Ariane içeri girer girmez gözyaşlarına boğuldu. Hastanedeki teyzesini görmeye gitmişti, hastaydı, ölecekti. Konuyu açtığı için özür diledi, gelme sebebi bu değildi. Karşıma oturur oturmaz en yakın arkadaşına benzediğimi, onunla aynı tatlılığa sahip olduğumu fark

etmişti. Tekrar özür diledi, nerede olduğunu bilmez haldeydi, "kaybolmuştu". "Aldığı onca uyuşturucu ve üstüne bir de alkol eklenince artık nerede yaşadığını bile bilemiyordu". Aslında her yerde yaşamıştı. Avrupa'yı her yandan katederek reklamcılık alanındaki işi nedeniyle pek çok farklı ülkeye gitmişti. Her seferinde, çekim yapacağı "eşsiz mekânlar" keşfetmişti. Sonrasında pek bir şey hatırlamıyordu, daha sonra da düşünmüyordu. Zamanla her şeyi unutuyordu, her şey zihninden kayıp gidiyor, siliniyordu. Hayatı her zaman kaotikti. Son zamanlarda "duygusal istikrar" sağlamıştı ve altı aydır aynı adamla, Vladimir'le birlikte yaşıyordu. Bir daire satın almayı planlıyorlardı. Bu, aralarındaki bağı sağlamlaştırmanın bir yoluydu. İlk kez biriyle bu kadar uzun süre birlikte kalıyordu. Önceden pek çok ilişkisi olmuştu ama hiçbiri ciddi değildi, sadece tek gecelik ya da en fazla bir aylık birlikteliklerdi. Ariane sık sık kendini boşlukta, tamamen yalnız, görülecek ve yapılacak hiçbir şeyin olmadığı ıssız bir gezegendeymiş gibi hissediyordu. Birkaç yıl önce intiharı bile düşünmüştü. Hayat onun için gerçekten dayanılmaz hale gelmişti. Neyse ki bir psikiyatriste gidiyordu ve o da ona tüm bunlarla başa çıkmasına yardımcı olacak ilaçlar vermişti. Ne var ki artık "ilaçlar onu mahvediyordu" ve bu yüzden bir psikoloğa görünmek istemişti. Burada olmaktan da memnundu, "çünkü yumuşak görünüyordum".

Bense koltuğumda kendimi yumuşak değil, çarpılmış hissediyordum. İlk görüşmemiz bir havai fişek gösterisi gibiydi, her yöne doğru patlayıp beni tepetaklak etti. Ariane hızlı ya da yüksek sesle konuşmuyordu, tam tersine sesi alçaktı ama benimle o kadar yoğun bir şekilde konuşuyordu ki söylediklerine tamamen kapılmıştım. Beni gözleriyle öyle bir yuttu ki, odadan çıkana kadar kendime onun baştan çıkarıcı olduğunu ve heyecana kapıldığımı söyleyemedim. Bu karşı-aktarımsal gözlem gerçekten orada olup olmadığımı, onun sözlerine "asılıp" onları içime çekip çekmediğimi sorgulamamı sağladı. Bu göz alıcı erotizmin ardında, ıssız bir gezegende yalnız kalma korkusu olabilir miydi? Böyle bir varsayımda bulunmamı sağlayan şey, bu ilk görüşmede de kendini gösteren boşluk boyutuydu: Merkezî bir boşluk etrafında büyük bir huzursuzluk hissettim, onu içine çekerken beraberinde beni de çekmekle tehdit eden bir girdap varmış gibiydi.

İlk görüşmenin heyecanını dindiren üç ön görüşmenin ardından analize başladık. Kuşkusuz ki, çok sevdiği bir arkadaşıyla kurduğu aktarımsal bağ sayesinde Ariane için mümkün olmuştu bu. Görüşmeler, hiçbir tutunacak dalı olmayan, düzensiz, dağınık, dayanak noktası olmayan bir yaşamı gösteriyordu. Ariane ömrünü bir yerden bir yere yolculuk ederek, bir şehirden diğerine giderek, hiçbir yere ait hissetmeden, daha doğrusu hiçbir yerin kendisine ait olduğunu, hatta kendisine tanıdık geldiğini bile hissetmeden geçirmişti. Birkaç yıldır Paris'te yaşamasına ve çalışmasına rağmen, ofisine gitmek için her zaman aynı metro ile aynı yolu kullanıyordu, yoksa kaybolacağından emindi çünkü ve bu da onda büyük bir kaygıya neden oluyordu. Son birkaç yıldır büyük bütçeli reklam çekimleri için dünyanın dört bir yanında mekânlar keşfetmesine rağmen, Ariane gittiği yerlere her zaman geri dönülmez bir şekilde yabancılaşmış görünüyordu. Gezintiye çıkamayan, bir şehri ziyaret etme düşüncesi karşısında yoğun bir endişeye kapılan Ariane, tüm seyahatlerinde otelinde kalıyor ve yalnızca iş toplantılarına katılabiliyordu. Paris'te bile hep aynı yerlerde dolaşıyordu. Onu restoranlara, mağazalara ve gösterilere götüren Vladimir'di. Tek başına bunu yapamazdı. Dışarı çıktığında, kendini daha iyi hissetmek için çok fazla içiyordu. Etrafındaki dünyaya bu denli yabancılaşması tedavinin merkezinde yer almasa da tedaviye özel bir anlam katıyordu.

Analizinin ilk birkaç yılı boyunca Ariane –sakinleştiricilerden alkole ve bazı sentetik uyuşturuculara kadar– çeşitli bağımlılık alışkanlıklarıyla çocukluğu arasında bağlantı kurdu. Çocukluğuna şiddet ve babasıyla yaşadığı ensest ilişki damgasını vurmuştu. Cinselliğin kendisi için ne ölçüde bir kaygı kaynağı olduğunu keşfetti: Daha gençken, "eyleme geçme" zamanı geldiğinde her zaman kör kütük sarhoş, alkol komasının eşiğinde olmayı başarıyordu, çünkü bedenlerin buluşması, çıplaklık, birleşme ve cinsel eylem onu dehşete düşürüyordu. Oysa kendisine zarar verdiğini anlaması uzun zaman aldı. Çoğu görüşmede, "tamamen kafayı bulduğu" akşamlardan oyunbaz, baştan çıkarıcı, hafife alır bir şekilde bahsediyordu. Ariane'da "kompulsif bozukluk"[2] vardı,

2 Vincent Estellon, *Les Folies compulsives*, Dunod, 2016, s. 134.

"melankolik umutsuzluğun izlerini taşıyan kendi kendini yatıştırma çözümlerini tam tersi kılık değiştirmiş olarak arar",[3] babasının bağımlı cinselliği ve annesinin hüznüyle çifte bir özdeşleşme içinde, durmadan ve usanmadan eyleme geçer. Sınır boyut, çeşitli bağımlılıklarında ve aynı zamanda çöküş korkusuna karşı manik savunmalarını harekete geçiren temel depresyonunun ortaya çıkışında kendini gösterir.

Annesinin ölümü, uzun bir ıstırap ve dehşet verici bir düşüşün ardından, manik savunmalarını ve gösterişli söylemini yıkmıştı. Annesinin yaşadığı sıkıntıyı görüşmeler sırasında fark etti. O andan itibaren Ariane, Vladimir'in çeşitli bağımlılıkları –"çok fazla içki içmesi, çok fazla sigara içmesi, çok fazla uyuşturucu kullanması"– konusunda endişe duymaya başladı, sanki artık üzüntülü anne rolünü oynamak Vladimir'in, üstbenliksel baba rolünü üstlenmek de Ariane'in işiymiş gibiydi, ki bu da en hafif deyişle oldukça muğlaktı, çünkü Ariane aslında Vladimir'in alkol ve esrar tüketimine eşlik ediyordu. Ben ikisinin hayatını, ya uyarmak ya da yatıştırmak için farklı uyuşturucuların kullanıldığı, ama asla durulmayan ve daima içmek, yemek, dans etmek, kısacası "iyi vakit geçirmek" zorunda kalınan, bitmek bilmeyen, yorucu bir tür parti olarak hayal ediyordum.

İşte Ariane'in gerektiğinde restoran, gece kulübü, şehir ve ülke değiştirebilmesine olanak sağlayan müthiş hareket özgürlüğü ile dış dünyaya karşı duyduğu fobik kaygısı arasında bir çelişki vardı; bu da onun bir yerde tek başına, sadece iyi vakit geçirmek için gezmesini imkânsız kılar. Aynı şekilde, bir yere yerleşmekte zorlanması ile ev sahibi olma saplantısı arasında da bir çelişki vardır; Ariane kazancının büyük bir bölümünü ileride bir ev satın almak üzere banka hesabına yatırmaktadır. Bu çelişkiyi fark edip bunu aile evindeki "onu yıkan" çocukluğuyla ilişkilendirdi. Ensenstüel bir baba ile depresif bir anne arasında tek çocuk olan Ariane korku ve öfke içinde büyümüştü. Gün içinde annesiyle yaşadığı gerginlik yüzünden en ufak bir sıkıntıda yerlerde yuvarlanıyordu; geceleri ise babasının yatağına gelmesinden ölesiye korkuyordu. Babasının ona dokunduğunu hatırlamak katlanılmaz

3 *Ay.*

bir şeydi. Görüşmeler, yavaş yavaş utanç ve korkunun şiddetini azaltarak ensest hakkında konuşabilmesini ve bunu geçmişinin bir parçası, son derece acı verici bir parçası ama yine de bir parçası olarak kabul edebilmesini sağladı. Bu ketlenmenin ulaştığı seviye ve sürekli "ifşa edilme"' korkusuyla yaşayan kırklı yaşlarındaki bu güzel kadının yaşadığı utanç beni çok etkilemişti: "En çok birilerinin benim gerçekte kim olduğumu görmesinden korkuyorum. Olduğum kişiden, ailemdeki ensestten utanıyorum, her yerde var, amcam, büyükbabam, hepsi çok tuhaf, çok sağlıksız." Ensestle damgalandığına inandığından ve bu nedenle tüm güzel evlerden, her şeyin olması gerektiği gibi olduğu tüm iyi ailelerden dışlandığından, Ariane her zaman yaşadığı yerlerin sınırlarında kalıyordu. Hiçbir zaman uyum sağladığını hissedemiyordu.

Bir görüşme sırasında, asla yer edinememe, çok abartılı olma, gülünç olma, "varoş" olma duygusuna yeniden döndüğünde, ona belki de çamurlu ayakkabılarıyla başkalarını pisletmekten korktuğunu söyledim. Bu fikir ona çok ilginç geldi ve hemen bir anısıyla ilişkilendirdi: Babası onu masasının altından oral seks yapmaya zorlamıştı ve o da ayakkabılarına konsantre olmuştu. Tabanlarına yapışan kiri tüm canlılığıyla anımsıyordu. Doğduğu evin utanç verici çamurunun her zaman ayaklarına yapışacağını, hareket özgürlüğünü sonsuza kadar engelleyeceğini ve hiçbir yere girmesine izin vermeyeceğini söyledi. Ayrıca ailesinin "pisliğinin", içinde yaşadığı tüm mekânları bir geçiş yeri, yapılacak hiçbir şeyin ve uğruna yaşanacak hiçbir şeyin olmadığı "boktan" yerler haline getirdiğini söyledi. Ayrıca, hayatı boyunca tek bir şeyin onun için kesin bir yol haritası olduğunu söyledi: Doğduğu ev, şiddet ve ensest dolu, "boktan" bir yerdi ve her ne pahasına olursa olsun oradan çıkması gerekiyordu. Fakat bir kaygısı vardı: Diğer tüm yerler de tekin görünmüyordu, güvenli değildi. Yeryüzüne bağlı değilmiş gibiydiler, yüzüyorlardı sanki. Sanki zemin hiç yokmuş da sonsuz bir uçuruma düşüyormuş gibi bir boşluk hissi baskın geliyordu.

BEYAZ DUVARLAR

O görüşmede Ariane çok üzgün ve kızgın hissetmişti kendini. Artık beni görmeye gelmeyi sevmiyordu, soğuk beyaz duvarlı ve siyah gravürlü ofisimi artık sevmiyordu; ona göre son derece üzücüydüler. Birkaç görüşmeden sonra, üzüntüsü ve öfkesi sayesinde odamın beyaz duvarlarını, 8 yaşındayken annesi akut depresif bir atak nedeniyle hastanede yatarken beyaz duvarları olan yatak odasındaki çocukluk sıkıntısıyla ilişkilendirdi.

Annesinin hastanede geçirdiği o üç hafta onda çok acı verici izler bırakmıştı. Ariane bu görüşme sırasında muhtemelen annesinin öldüğünü, onu bir daha asla göremeyeceğini, babasının ensesti karşısında tamamen yalnız kaldığını ve artık kendisine bakacak kimsenin olmadığını düşünmüş olabileceğini fark etti. Yer, o halde, utanç yeridir ama aynı zamanda sıkıntının yeridir, annenin ortadan kayboluşunun ve Ariane'in artık kesin olduğuna inandığı bir terk edilişin yeridir. "Annenin var olduğuna dair duygu x dakika sürer. Eğer anne x dakikadan daha uzun bir süre ortada yoksa, *imago* silinir ve aynı zamanda bebeğin kavuşma hayalini kurma kapasitesi de biter. Bebek perişandır, ancak anne $x + y$ dakika sonra geri dönerse kısa sürede *toparlanır*; $x + y$ dakikada bebek henüz değişmemiştir, ancak $x + y + z$ dakikada bebek *travmatize* olur; $x + y + z$ dakikadan sonra, annenin geri dönüşü bebeğin durumundaki değişikliği onarmaz [...]"[4] diye yazar Winnicott. Çok uzun süreli bir ayrılık "varoluşun sürekliliğinde bir kırılmaya",[5] gerçek bir delilik anına, ne pahasına olursa olsun tekrar yaşanmaması gereken "akıl almaz bir acıya"[6] yol açar.

Odamın beyaz duvarlarına bakarken Ariane, analizin onu sadece doğduğu eve geri götürmekle kalmadığını, belki de oradan hiç çıkmamış olduğunu ve hâlâ orada annesinin dönmesini beklediğini hissettiğini fark etti. Çöküş korkusunu, boş evi anımsatan beyaz duvarlar taşır, ki bu psikanalizin dönüştürebileceği bir bellek izidir. Winnicott, *Deprivation and Delinquency*'de İkinci Dünya Savaşı sırasında şehirlerdeki bombardımandan uzak tutul-

4 Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, *age*, s. 135.

5 *Ay*.

6 *Ay*.

mak için annelerinden ayrılarak kırsala yerleştirilen çocuklardan bahsederek şöyle yazar: "Bu çocuklar geri döndüklerinde, ayrılığın bıraktığı boşluğu dolduramayacaklardır, çünkü o boşluk artık mevcut değildir. Anne ve çocuk artık birbirleri olmadan yaşamayı öğrenmişlerdir ve tekrar karşılaştıklarında sanki yabancıymışlar gibi birbirlerini baştan tanımak zorunda kalırlar."[7] Ariane için mesele şudur: Her ayrılıktan, her kopuştan sonra kendimi nasıl yeniden bulabilirim? Onun için mekân her daim kaybın, terk edilmenin ve çaresizliğin mekânı olma riskini taşır. Hastane imgesi her an ortaya çıkabilir, onu çok sık yer değiştirmeye zorlayabilir; bu kaçış, onun kaygısını alt etmeye yönelik bir girişimdir ama aynı zamanda "henüz deneyimlenmemiş geçmiş olay"[8] olmaya devam eden bir şeydir. Ariane'ın mekânla kurduğu ilişki travmatiktir.

HİÇLİĞİN YERİ

Perec'in *W ou le Souvenir d'enfance* kitabının başlarında şu satırlar yer alır: "Söyleyecek bir şeyim olup olmadığını bilmiyorum, bir şey söylemediğimi biliyorum; söylemem gerekecek şeyin söylenemez olduğu için mi söylenmediğini bilmiyorum (söylenemez olan yazının içinde saklı değildir, onu çok önceden harekete geçiren şeydir); söylediğim şeyin özelliksiz olduğunu, nötr olduğunu, nihai bir ortadan kalkışın nihai işareti olduğunu biliyorum."[9]

Göğsünün tam ortasında boşluk, nötrlük, içe işlemiş bir yokluk vardır: "Çocukluk hatıram yok. Aşağı yukarı on iki yaşıma kadar, kişisel tarihim birkaç satırdan ibaret: Babamı dört yaşında, annemi altı yaşındayken kaybettim; savaş süresince Villard-de-Lans'taki çeşitli pansiyonlarda kaldım. 1945'te babamın ablası ve kocası beni evlat edindiler."[10] *W ou le Souvenir d'enfance* ile Perec, 1936'da Paris,

7 Donald Woods Winnicott, *Déprivation et délinquance*, Payot, 1994 [1984], s. 64.

8 Donald Woods Winnicott, *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, Paris Gallimard, 2000 [1986], s. 216.

9 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Denoël, 1975, s. 58 (*W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, çev. Soçi Dolanoğlu, Metis, 2001).

10 *Age*, s. 13.

Vilin Sokağı'ndaki doğumu ile Villard-de-Lans'ta geçirdiği dört yılın ardından 1945'te Paris, Assomption Sokağı'na dönüşü arasındaki "boş" döneme mümkün olduğunca yakalamaya çalıştığı karmaşık bir otobiyografi yapılandırmaya girişir. Birbirine hiç benzemeyen iki öykü kesişir ve iç içe geçer, hiç temas etmeden birbirlerine gönderme yaparlar. Perec'in en bilinen yapıtlarındandır. Ben özellikle *W ou le Souvenir d'enfance*'taki yer meselesine odaklanmayı ve onun mekânla olan bağını, kitlesel kıyımla ayrılmaz şekilde nasıl ilişkilendirdiğini incelemeyi öneriyorum.

Perec'in savaş sırasında saklandığı köy olan Villard-de-Lans'a dair birkaç belirgin anısı vardır, ancak bunlar sanki şekilsiz ve bağsız anılardır: "Bundan böyle hatıraların var olduğunu söyleyebiliriz; uçucu ya da sıkı sıkıya kök salmış, entipüften ya da ağır hatıralar, ama onları bir araya getiren hiçbir şey yok. Tıpkı bir kelime meydana getirmek için kendi aralarında kaynaşmaktan aciz tek tek harelerden müteşekkil o bitişik olmayan ey yazısı gibi – on yedi, on sekiz yaşına kadar yazım böyleydi."[11] Gerçek anlamda kopuk parçalardan oluşan bu anılar "boş", "nötr"dür; yaşanmamış, deneyimlenmemiş bu anıların tuhaf bir nesnelliği var. Özellikle duygulanımdan yoksun olan bu anılar, merkezini kaybettiği için anlamını da yitirmiş bir dünyaya işaret ediyor. 1971-1975 yılları arasında, yani *W ou le Souvenir d'enfance*'ı yazdığı dönemin çoğunda Perec'i analiz eden Pontalis şu notu düşer: "Anne ve babası doğumunun ilk yıllarında ölmüştür: Sürgün edilmişler, ortadan kaybolmuşlardır. Bu çifte kayboluşu 'çocukluk amnezisi'nin nedeni olarak görür: 'Çocukluk hatıram yok çünkü ben bir yetimim'. Başka bir deyişle anne-babası, yaşayan çocuğu ölüme sürüklemiştir. Ona kalan tek şey hayatta kalmaktır."[12]

Ölümün bu kuşatması Perec'te *doğum(un) yok-yerine* neden olur. *W ou le Souvenir d'enfance*'ın hazırlık aşamasında tutulan not defterlerinde şu cümleler yer alır: "7. 3. 36'da doğdum. Bu cümleyi onlarca, yüzlerce defa, kim bilir ne kadar yazdım? [...] 7 Mart 1936'da doğdum. Son nokta. [...] Genelde arkası geliyor. Ayrıntıları, pek çok ayrıntıyı, bütün bir hikâyeyi davet eden hoş bir başlangıç.

11 *Age*, s. 93.

12 Jean-Bertrand Pontalis, "Sur la douleur (psychique)", *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, "Tel", 1977, s. 263.

[...] 'Neden devam etmeli?' ya da 'neden devam edemiyorum?' değil mesele (...), esas olan şu, 'nasıl devam etmeli?' [...] Uzun süre, Hitler'in Polonya'ya 7 Mart 1936 günü girdiğini sandım. Ya tarih konusunda yanılıyorum, ya da ülke. [...] Her neyse, yani Hitler çoktan iktidardaydı ve kamplar nicedir vardı."[13] Perec'in, kendi doğum tarihini Hitler'in Polonya işgaliyle karıştırması, bilinçdışındaki kesişmeyi ele veren bir sürçme olarak görülebilir. Kendi doğumuyla anne-babasının ölümü arasındaki ruhsal iç içe geçme bu sürçmede kendini gösterir: Babası 1940'ta cephede öldürülmüş, annesi ise 1943'te Auschwitz'de katledilmiştir. Onların yok edilişi doğduğu yeri ve zamanı da yok etmiştir.

Bu batık geminin orta yerinde, Villard-de-Lans'taki anılar, Perec için anne-babasının ortadan kayboluşunun oluşturduğu buzdağının görünen kısımlarıdır:

"Bu dönemi belirleyen şey, her şeyden önce hiçbir nirengi noktası olmaması: Hatıralar boşluktan koparılmış hayat parçaları halinde. Hiçbir palamar yok. Hiçbir yere demir atmıyorlar, hiçbir şey onları sabit tutmuyor. Onları teyit eden neredeyse hiçbir şey yok. Hiçbir kronoloji yok, zaman içinde, keyfi bir biçimde yeniden oluşturduğum kronoloji dışında: Zaman geçiyordu. Mevsimler vardı. Ya kayak kayılıyordu ya da otlar biçiliyordu. Ne başlangıç vardı ne de son. Artık geçmiş yoktu ve çok uzun süre gelecek de olmadı; sadece sürüyordu. Orada olunuyordu. Uzak bir yerde geçiyordu her şey, ancak kimse bu yerin nereden uzak olduğunu tam olarak söyleyemezdi, belki sadece Villard-de-Lans'tan uzaktı. Zaman zaman, yer değiştiriliyordu, başka bir pansiyona ya da başka bir ailenin yanına gidiliyordu. Şeylerin ve yerlerin ismi yoktu, ya da pek çok ismi vardı; insanların yüzü yoktu. Bir seferinde halalardan biriydi, sonraki sefer öbür halaydı. Ya da bir büyükanne."[14]

Bu paragraf, bir yerin varlığını bir kişi için mümkün kılan şeyin ne olduğuna dair olumsuzlama yoluyla bir tanım yapmaktadır. Zamansallıkla ilişkisi olmayan hiçbir yer yoktur. Bir yer her şeyden önce algıların, duyumların ve duyguların belirli bir zamanda

13 Georges Perec, *Je suis né*, Le Seuil, 1990, s. 9-13 (*Doğdum*, çev. Aysel Bora, YKY, 2003).

14 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, *age*, s. 93-94.

kaydedildiği bir yerdir. "Büyük tırpanıyla Tarih"[15] kimliği paramparça edip kitlesel kıyım yapıyorsa, o zaman yer, zamansallığın patlamasıyla anlamını yitirir. Ardından gelen sürgünde de herhangi bir yer yoktur: Zoraki yerinden edilme, gelinen yerin kökünden sökülmesi ve süregiden göç olduğu için, yeni bir yere yeni bir yatırım yapılması yasaklanır. Tanımsızlık ve tekdüzelik, gelinen ve geçilen yerlerin anahtar sözcükleri haline gelir ve bu yerler asla bireysel olarak sahiplenilemez. Bu olumsuz yer-dışılık deneyimine dayanarak, yerin bileşenlerini olumlu bir ifadeyle tanımlamaya çalışırsak, yerin kişi için *kalıcılık* ve *el konulamazlıkla* derinden bağlantılı olduğu ortaya çıkar. Yer, bir anda yok olmayan bir şeydir ve aynı zamanda tam anlamıyla bize ait olan, hakkında kendi duyusal deneyimlerimize sahip olduğumuz bir şeydir. *W ou le Souvenir d'enfance*'ın verdiği bir diğer acımasız ders de şudur: Yok etme, özneye zarar verdiği için, mekâna da telafi edilemez şekilde zarar verir.

W'de Perec'in soğuk ve karamsar üslubu, olmayan yerlerde, olmayan bir yaşama tanıklık etmekten daha öteye gider: Onu okura yaşatır ve aynı zamanda, sessiz bir çığlıkla, anlatıcı için sonsuza dek yitirilmiş olan her şeyi var eder. Bu anlamda, yerin özne için merkezîliğini ortaya çıkarır; çünkü bir yer, kurulmadığı ya da kesin olarak yitirildiği zaman ne olduğunu tam olarak gösterir. Bir yere bağlanmadan yaşanmış bir hayat düşünülemez, eğer çerçevesini belirleyen bir yer yoksa bir sahne dramatize edilemez. Bununla birlikte, eğer öznenin kendisi ortadan kalkmışsa, Perec'in yazılarında sürekli Fransızca "on" zamirini kullanarak ifade ettiği gibi, öznenin eylemlerinin de bir anlamı yoktur.* Hem gerçekleştikleri yerden hem de onları gerçekleştiren özneden yoksun kalan çeşitli eylemler varlık nedenlerini kaybederek, onları mekanik olarak gerçekleştiren kişiye tamamen yabancı hale gelirler. Dahası, karşılaşmayı sağlayan yer ve zaman olmadan bir nesneye yatırım

* "On" zamiri, Fransızcada belirsiz bir özneyi işaret eder ve Türkçede doğrudan birebir karşılığı yoktur. Çoğu zaman "birisi", "insan", "biz" veya "sen" yahut "üçüncü çoğul kişi" gibi farklı şekillerde çevrilebilir. Ancak Perec'in kullanımında, "on" zamiri özneyi silikleştirir, anonimleştirir ve bir eylemin failiyle olan bağını koparır. Bu, özellikle *W*'de, savaş ve soykırım bağlamında bireyselliğin kaybını ve edilgenliği vurgulamak için bilinçli bir tercih olarak öne çıkar (ç.n.).

15 *Age*, s. 13.

yapılamaz. Uzamsal-zamansal koordinatların altüst oluşuyla insan yüzleri anonimleşir ve bağlar çözülür: "Bir gün bir kuzine rastlanıyordu, oysa bu kuzinin varlığı neredeyse unutulmuş oluyordu. Sonra hiç kimseye rastlanmıyordu; bunun normal olup olmadığı, hep böyle mi sürüp gideceği, yoksa sadece geçici mi olduğu bilinmiyordu. Belki de halalı dönemler ve halasız dönemler vardı, kim bilir?"[16] Perec için aslında kaybolan şey, bir yerde yaşamanın, yani bir yeri sahiplenmenin anlamıdır. *Espèces d'espaces*'ta Perec şu soruyu sorar kendine: "Bir odada ikamet etmek ne demektir? Bir yerde ikamet etmek, o yere sahip olmak mı demektir? Bir yere sahip olmak ne demektir? Bir yer neden ve nereden itibaren bize ait olur? Plastik pembe bir leğenin içinde üç çift çorabı yıkadığımız zaman mı? Bir tüpün üzerinde spagetti ısıttığımız zaman mı? Elbise dolabındaki her biri ayrı telden çalan bütün askıları kullanmış olduğumuz zaman mı? Carpaccio'nun *Azize Ursula'nın Düşü*'nü resmeden eski bir kartpostalı duvara çivilediğimiz zaman mı? Boşa çıkan beklentilerin acısını ya da tutkuyla alevlenen azgınlıkları ya da çürüyen dişlerin verdiği ıstırabı tecrübe ettiğimiz zaman mı? Perdeleri keyfimize göre çektiğimiz, duvar kâğıtlarını yapıştırdığımız, parkeleri zımparaladığımız zaman mı?"[17] İnsanın kendine ait bir yerinin, bir evinin olması ne demekti bilinmez oldu, bir ev, bir yuva, *home sweet home* ne demekti bilinmez. Evinizden "yasal" olarak çıkarılabildiğiniz, sonra sınır dışı edilebildiğiniz, sonra da öldürülebildiğiniz bir dünyada kendinizi nasıl evinizde hissedebilirsiniz ki?

"Oturmak Fiilinin Farklı Kullanımları" başlıklı kısa bir metinde Perec, konuşmacının ve konuştuğu kişinin bulunduğu yerlere göre oturmak fiilinin farklı kullanımlarını tek tek sıralar: "İçinde yaşadığım binanın önünden geçersem, *'Burada oturuyorum'* ya da daha doğrusu, *'Birinci katta, bahçenin arka tarafında oturuyorum'*[18] diyebilirim." Metnin sonunda Perec şu soruyu sorar kendine: *"Dünya gezegeninde oturuyorum.* Acaba bunu bir gün birine söyleme şansım olacak mı?" Heidegger'in insana özgü olarak gördüğü "oturmak,

16 *Age*, s. 94.

17 Georges Perec, *Espèces d'espaces, age*, s. 50.

18 Georges Perec, "De quelques emplois du verbe habiter", *Penser/classer* içinde, Hachette, 1985, s. 13.

ikamet etmek" sözcüğü özgün, açık ve yalın anlamını yitirerek şaşkınlık ve acı dolu sorgulamaların nesnesi haline gelmiştir: "Ya ben kendimi Arcturus civarında ya da KX1809B dolaylarında bir yerde bulursam, o zaman muhtemelen özellikle şöyle demem gerekecek: *'Güneşe olan uzaklık açısından bakıldığında, Güneş Sistemi'nin üçüncü (tesadüfen yaşanabilen tek) gezegeninde oturuyorum.'* [...] Ve ancak yüz milyar kere yüz bin ihtimalde bir o kişi bana 'Aa evet, Dünya...' diye cevap verebilir."[19] Çocukluğunun geçtiği yerlerden ebediyen kopmuş olan Perec, Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* filmindeki uzay gemisinin yanında süzülen kozmonot gibi uzayda dolaşır. Perec hayatı boyunca, "içerde" bir yerdeyken bile, kendini bir dışarıdalık halinde hissetmiştir. Bu dışarıdalığı bir sanat eserine dönüştürmüştür: "Otobiyografik içedönüş, dışadönük bir anlatıya dönüşür. Kendine sadece ne kaydettiğini ve nasıl kaydettiğini göstermek için bakar."[20] *Je me souviens*'in[21] ortaya çıkmasına neden olan toplumsal hafızanın hiperamnezisi, Perec'in eserlerindeki en derindeki çocukluk anılarının amnezisiyle ters orantılıdır.

Perec'in çalışmaları, yazı aracılığıyla mekâna ve kendine dair bu derin dışarıdalığın izini sürer; kayboluşun açtığı boşluğu doldurmak, bu eksikliğe bir son vermek için Perec, edebi-mekânsal bir deneme olan *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* adlı metninde, "genelde dikkatimizi çekmeyen, kendini fark ettirmeyen, önemsiz diye nitelenenleri listelemek; zaman, insanlar, arabalar, ve bulutlar dışında hiçbir şeyin hareket etmediği anlarda yaşananları"[22] yazıyla görünür kılmak ve anlamlandırmak amacıyla Saint-Sulpice Meydanı'nı üç gün boyunca gözlemler. *La Vie mode d'emploi* adlı romanında ise, tek bir binanın bütün sakinlerinin yaşamlarını, her bir dairenin mimari yapısından başlayarak, dışarıdan içeriye doğru bir yolculukla anlatır. İlk romanında, "şeyler – binalar, nesneler, insan dışı çevrenin unsurları"nı[23] sanki kendi yitip gitmiş hikâyesine dair bir iz taşıyormuş gibi dikkatle inceler.

---

19 *Age*, s. 17.

20 Claude Burgelin, *Georges Perec*, Le Seuil, 1990, s. 35.

21 Georges Perec, *Je me souviens*, Hachette, 1978.

22 Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois, 1975, s. 10 (*Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*, çev. Ayşe Ece, Sel Yayıncılık, 2011).

23 Bkz. Harold Searles, *L'Environnement non humain*, Gallimard, 1986 [1960].

YERLERİN BELLEĞİ

Bilindiği gibi, Proust bir anıyı olduğu gibi koruma ve yeniden canlandırma gücünü duyulara atfeder. Çaya batırılmış bir Madlen'in tadına bakınca, Combray tüm hatlarıyla canlanır: "bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı"[24] ve böylece kayıp zaman yeniden yakalanır. Perec'te ise buna benzer bir şey yoktur. *W ou le Souvenir d'enfance*, geçmişin izlerini uzun uzun didikler; ama ne duyular, ne duygular ne de imgeler geri gelir. Hatıralar kaybolmuştur; ya da hâlâ orada olsalar da, tuhaf bir biçimde duygulanımdan arınmış, boşlukta asılı kalmışlardır.

Perec, gömülü geçmişi yeniden canlandırmak için fotoğraflara başvurur; onları en ince ayrıntılarına dek inceler, geçmişten koparılmış bu kalıntıları uzun uzun yorumlar. Bu fotoğraflar, kendi tarihini üzerine kurduğu bir arşiv görevi görür. Ancak fotoğrafların anlattığı öyküler tutarlı değildir. Algısal çarpıtmalar, bellek boşlukları, perde anılar ve sonradan yapılan kurgulamalar bu öyküleri yalanlar. Perec tüm bunları özenle kayda geçirir. Örneğin, babasının asker üniformalı fotoğrafına ilişkin uzunca bir betimlemenin ardından, özenle sıralanmış en az on iki düzeltme yer alır.[25] Ama bu fotoğraflar, W'nin sorduğu o vahim soruya yanıt veremez: Travmanın yarattığı şiddet, anıların etini çiğ çiğ yemişken, ölüm kampları ölenleri duman etmişken, yaşamlarını ve dahi ölümlerini silmişken, suçun izlerini ortadan kaldırmaya çalışmışken, kaybedilen zaman nasıl yeniden canlandırılabilir? Perec şöyle der: "Beni çocukluğuma bağlayan ipler nerede koptu bilmiyorum. Herkes, ya da hemen hemen herkes gibi, bir babam ve bir annem, bir oturağım, parmaklıklı bir yatağım, bir çıngıraklı oyuncağım ve daha sonra bir bisikletim oldu [...] Şüpheli hatıralarımı ortaya sermek için elimde sararmış fotoğraflardan, tek tük tanıklıktan ve birkaç önemsiz belgeden başka bir şey yoksa da, uzunca bir süre geri getirilemez olan diye adlandırdığım şeyi hatırlamaktan başka yapabileceğim bir şey yok; olmuş olanı, dur-

24 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987 [1913], s. 46 (*Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, YKY, 1999).

25 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, *age*, s. 49.

muş olanı, kapanmış olanı: kuşkusuz bugün artık olmamak için bir zamanlar olmuş olanı, ama hâlâ var olmam için olmuş olanı da aynı zamanda."[26]

Fotoğraflar yok edilen zamanı geri getiremezse de, eskinin anısı mekânın içine işlemiştir. Pontalis, bir dipnotta Simon –yani Perec– hakkında, "insanlara değil, mekânlara çok fazla yatırım yaptığını" söyler. Simon, kaldığı evleri, daireleri ve odaları en ince ayrıntısına kadar betimleyebilirdi; ama bunu bir müzayedeci ya da mimardan ziyade hastaneye kapatılmış bir münzevi gibi yapardı. Bu betimlemelerde, yoksun kaldığı annesel alana dair birçok benzetme görüyorum [...]"[27] Perec'in mekânlara yönelen takıntısı bir semptomdur; asıl yerinden ve nesnesinden koparılmış olmanın, köksüzlüğün ve sürgünün bir sonucudur. Pontalis, bu iki kaybı birbirine sıkı sıkıya bağlar ve "annesel alan" kavramında bir araya getirir. Mekân, gerçekten de bir semptom olsa da, Perec için aynı zamanda bir şifadır. Fotoğraflardan, anlatılardan ve gerçekliği kuşkulu anılardan daha az yanıltıcıdır; mekânlar tedavi edicidir, çünkü zamanı içlerinde taşırlar.

Tamamen yok olmadıkları sürece, mekânlar bir şeylerin var olduğunun, bir şeylerin yaşandığının tartışmasız kanıtıdır: "Paris'te, 20. bölgede, Vilin Sokağı'nda oturuyorduk; Couronnes Sokağı'ndan çıkan ve belli belirsiz bir S şekli çizerek, Transvaal Sokağı'na ve Olivier Métra Sokağı'na varan dik merdivenleri tırmanan küçük bir sokaktı [...] Vilin Sokağı'nın dörtte üçü bugün yok. Evlerin yarısından fazlası yerle bir edildi [...] Bir yıl önce, 24 numaradaki anne-babamın evi ve 1 numaradaki Fanny teyzemin de oturduğu anneannemle dedemin evi az çok sağlam haldeydi. Hatta sokağa bakan 24 numarada, üstündeki KADIN KUAFÖRÜ yazısı hâlâ az çok okunabilir durumda, artık kullanılmayan bir tahta kapı görülüyordu."[28]

Zamanın etkisiyle ya da mimari yenilemelerle tamamen silinip gitmeden önce, "KADIN KUAFÖRÜ" yazısı annesinin kuaför salonunun, dolayısıyla Cyrla Szulewicz'in varlığının, onun yok

26 *Age*, s. 22.

27 Jean-Bertrand Pontalis, "Sur la douleur (psychique)", *age*, s. 263.

28 Georges Perec, *age*, s. 67-68.

oluşunun ve mezarsız ölümünün ötesine uzanan bir kanıt gibiydi. Mekân, zamana kazınmış olduğu ve kalıcılığını koruduğu için – tıpkı *Üç Küçük Domuzcuk*'ta kurdun nefesiyle yıkamadığı tuğla ev gibi– zamanın yıkıcı etkisine karşı koyabilir. Bir mekânın değişmezliği, geçirdiği dönüşümlere rağmen kendisi olarak kalabilme yetisi, onu anıların somut bir taşıyıcısına dönüştürür; hele de anılar kaybolmuşsa, eksikse ya da hatalıysa.

Perec, "bir mekân kullanıcısının günlüğü"[29] olarak tanımladığı *Espèces d'espaces*'ta, en önemli yazınsal tasarılarından biri olan "Yerler"i anlatır: "1969 yılında Paris'te 12 yer belirledim (sokaklar, meydanlar, kavşaklar, bir pasaj), bunlar ya içlerinde yaşamış olduğum ya da bende özel hatırası olan yerlerdi. Niyetim her ay bu yerlerden ikisini tasvir etmekti. Bir tasviri bizzat o yerde bulunarak ve mümkün olabildiğince tarafsız bir gözle yapmaya karar vermiştim: Bir kafede oturup ya da sokakta yürüyerek, elimde defter kalem, evleri, mağazaları, karşılaştığım insanları, afişleri ve genel anlamda ilgimi çeken bütün ayrıntıları yazıya dökmeye çalışıyordum. Diğer bir tasviriyse o yerden farklı bir yerde kaleme alıyordum: Böylece o yeri yalnızca belleğimden tasvir etmek zorunda kalıyor, orası hakkında aklıma gelen bütün hatıraları, orada olmuş olan olayları, orada karşılaşmış olduğum insanları gözümde canlandırmaya çalışıyordum. Bu tasvirleri kaleme aldıktan sonra, onları balmumuyla mühürlediğim bir zarfa koyuyordum." Bu girişim –prensip olarak "zaman kapsülü"nü andıran bir yapıya sahiptir– on iki yıl sürecektir; her yer iki kez, toplamda on iki kez tasvir edilene dek. "Ancak 1981 yılında bu deneyimin ürünü olan 288 metnin tümüne sahip olacağım (başka bir gecikme yaşamazsam). Bu kadar zahmete değip değmediğini o zaman göreceğim: Aslına bakarsanız, yegâne beklentim geriye kalacak izlere tanık olmak, üç yaşlanmışlığın izine: Bu yerlerin, hatıralarımın, yazımın."[30]

"Yerler" hiç yayımlanmadı* ve balmumuyla mühürlenmiş zarflar hâlâ Arsenal Kütüphanesi'nde duruyor. Böyle bir tasarıdan ne anlamalıyız? Perec, bir kez daha, bir yerin ikili doğasını –hem bir yaşam yeri, insanların içinde yaşadığı çevre hem de bir anı yeri,

29 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *age.*

30 *Age*, s. 108-110.

* Söz konusu metinler Perec'in ölümünden sonra 2022 yılında Le Seuil tarafından yayımlandı (ed. n.).

hafıza mekânı, geçmişe dair bize ait izleri, kim olduğumuza dair mayayı taşıyan bir yer olarak– görmüyor muydu? "Yerler" tasarısı kapsamında Perec her yıl Vilin Sokağı'na geri döndü; sanki zamanın dönüşümüne rağmen o yerin kalıcılığını deneyimlemek istiyordu. Vilin Sokağı deneyimi, ölümünden sonra *L'Infra-ordinaire*'de yayımlandı. Sokağı 1969 ile 1975 yılları arasında –yani W'nin tüm yazarlık hayatı boyunca– anlatan bu metinde Perec, sokağın her bir numarasını yıl yıl betimledi. Bunu büyük bir titizlikle yaptı, çünkü o dönemde bölge yoğun bir yeniden yapılanma sürecinden geçiyor ve sokaktaki binalar tümüyle yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalıyordu. Geriye gerçekten hiçbir şey kalmayacak, izler silinecekti. Perec, doğduğu bina olan 24 numaraya atıfta bulunarak 1972'de "24 her zamanki gibi"[31] ve 1974'te "hâlâ ayaktalar"[32] diye yazdı. Vilin Sokağı aynı zamanda, "La Clôture"[33] başlığı altında yayımlanan ve on yedi heterogram şiirden oluşan bir derlemenin de ortaya çıkmasına vesile oldu.[34] Özgün baskıda bu şiirler, Christine Lipinska'nın çektiği Vilin Sokağı fotoğraflarıyla "diyalog" içindeydi. "La Clôture" başlığı, yıkım sırasında Vilin Sokağı'nın çevresine çekilen çitlere atıfta bulunurken, aynı zamanda Perec'in anne-babasıyla yeniden bir araya geldiği o yeri çevreleme arzusunu da çağrıştırıyordu. Bir daha asla ayrılmamaları için bir çit. Bu sayfayı sonsuza dek kapatmak ve yok oluşun sonsuz geçerliliğine bir son vermek için bir çit. Ama aynı zamanda Perec'i kendinden ayıran, varlığının özüne yerleşen ve onu en canlı parçasından koparan bir çit.

"Yerler", Perec'in kendi geçmişinin parçalarını bir araya getirmek ve Winnicott'un sahte benliğe karşı gerçek benlik olarak adlandırdığı şeyi inşa etmek için tutunduğu sabitleme noktalarıydı. "Trois chambres retrouvées" adlı metninde Perec, yaşamının belirgin anlarına sahne olmuş üç odanın ayrıntılı bir betimleme-

31 Georges Perec, "La rue Vilin", *L'Infra-ordinaire*, Le Seuil, 1989 [1973], s. 30 (*Olağan-içi*, çev. Zeynep Bengü, Everest Yayınları, 2020).

32 *Ay*.

33 Georges Perec, *La Clôture et autres poèmes*, Hachette, 1980.

34 "Oulipo kısıtlamasına sahip olan şiirlerdir; burada her dize, bir heterogram kökeninin anagramı şeklindedir. Bu da demek oluyor ki, her bir şiirin temel cümlesinde, her harf yalnızca bir kez kullanılmak zorundadır."

sini vermişti.[35] Verdiği bir röportajda, topolojiye duyduğu takıntı konusunu şöyle itiraf etti: "Hiç kuşkusuz, kök salma meselesine dair bir şey vardı; üstelik bu doğrudan yerlerle ilgiliydi."[36] Bu kök salma, Perec'in gözünde, Pontalis'in "Perec'çi zihinselleştirme"[37] diye adlandırdığı eğilimlere karşı bir tür direnç noktasıydı. Pontalis ise, Perec'in her görüşmeye getirdiği, ama kendisinin "talip olmadığı" rüya anlatıları hakkında şöyle bir gözlemde bulundu: "... bu nedenle karşımda ruhsal bir gerçeklik, bunun içerdiği etki ya da önem değil, ruhsal bir sözde-gerçeklik, 'daha iyisini yapamadığım için düşünüyorum, üretiyorum', 'yokum, öyleyse düşünüyorum' vardı..."[38] Bir yer bulmak, bir yeri sahiplenmek, düşünmeyi bırakıp insanın kendiyle buluşabilmesi demekti.

Kayıp değil, aslında yok edilen zamanın izinde Perec'in babasının mezarına yaptığı ziyaret bir dönüm noktasıdır: "1955 ya da 1956'daydı. Bu ziyaret bütün bir gün sürdü. Bütün öğleden sonrayı boş bir snack-bar'da, beni Paris'e geri götürecek treni bekleyerek geçirdim. Mezarlığa yaptığım ziyaret çok kısa sürdü. Askerî mezarlığın (şehir mezarlığının bir köşesindeki küçük bir dörtgen alandı) iki ya da üç yüz haçı arasında fazla aramam gerekmedi. Babamın mezarını ve başucundaki tahta haçın resim bölmesine yazılmış, hâlâ okunabilir durumdaki PEREC ICEK JUDKO kelimelerini ve sicil numarasını bulmam, tanımlanması zor bir duygu uyandırdı bende [...] bunun altında da uzama demir atmakla bağlantılı gizli bir dinginliğe benzer bir şey, sanki bu küçücük toprak alanı bulmak hiç öğrenmemiş, hissetmemiş, tanımamış olduğum ama yıllar boyunca hanımların acıyan fısıltılarından ve içli öpücüklerinden riyakârca çıkarsamam gerekmiş bu ölümün etrafını çevirip kapatmışçasına, sonunda soyut olmaktan çıkan bu ölümü (baban öldü, ya da, okulda, ekimde ders yılı başlarken sizi tanımayan öğretmenler için fiş doldurduğunuzda: baba mesleği: vefat etti) haçın üstüne mürekkeple yazmakla bağlantılı gizli bir dinginliğe benzer bir şey."[39]

---

35 Georges Perec, "Trois chambres retrouvées", *Penser/classer*, *age*, 25-29.

36 Georges Perec, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens, Joseph K.*, 2011, s. 150.

37 Jean-Bertrand Pontalis, "Le mort et le vif entrelacés", *Entre le rêve et la douleur*, *age*, 234

38 *Age*, s. 235.

39 157 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *age*, s. 53-55.

Babanın bedenini saklayan mezarlık gerçek bir yerdir. Babanın ölü bedeninin "yerini belirler", ölümünü zaman ve mekân içinde çembere alır ve yas tutmayı kolaylaştırır. Mezar bir çıpadır: sabit bir nokta, geride kalanın sürüklenip gitmesine engel olur, "sonunda soyut olmaktan çıkan bu ölümün bir yere demirlemesine, üzerine bir haç dikilmesine bağlı olan o sır dolu huzuru" sağlar. Babasının mezarını ziyaret ederek, mezarı bularak, Perec nihayet "defin işini",[40] "ruhsal mekânın kazılmasını, ölünün musallat olduğu bir yerin değil, yerleştiği bir yerin kurulmasını"[41] gerektiren bu işi yapabilecektir. Laurie Laufer, toprağa gömülmeden öylece bırakılan Birinci Dünya Savaşı kayıpları ile ilgili olarak, yakınlarının, yetkililerin yasaklamalarına rağmen, "ölülerden geriye kalanları", "saatleri, cüzdanları, pantolon askılarını" bulmak için toprağı ve tarlaları eşelemekten asla vazgeçmediklerini göstermiştir.[42] Bunlar, ölenleri ve ölüm yerlerini belirleyebilecek kalıntılardır. Topraktan çıkarıldıktan ve yakınları tarafından bulunduktan sonra, bu kalıntılar yas tutanların ölülerini defnedebilmesini sağlar: "Kalıntı, bedene ait bir şeylerin ete kemiğe bürünerek yeniden bulunmasını ve bir düş halinin, yaslı kişiyi gerçeklik testi ile ruhsal çöküş tehlikesine karşı koruyan bir ara halin sürdürülebilmesini sağlar."[43] Peki ama ölüden geriye hiçbir şey kalmadığında, ne bir mezar ne de bir kalıntı, krematoryumlar her şeyi yakıp kül ettiğinde defin nasıl gerçekleştirilebilir?

YOK OLUŞUN YERİ

1970 yılında İtalyan sanatçı Parmiggiani, *Delocazione* adlı bir enstalasyon çalışması gerçekleştirir. Projesini şu şekilde açıklamıştır: "*Delocazione*: toz ve duman. Sadece yokluğun var olduğu, duvarlarında oradan geçmiş her şeyin iziyle, bu yerlerde bulunmuş şeylerin gölgeleriyle dolu, çıplak, bomboş mekânlar sergiledim. Bu mekânları yaratmak için kullandığım malzemeler –toz, is ve

40 Pierre Fédida, "L'œuvre de sépulture", *La Fin de la vie, qui en décide?*, PUF, 1997.

41 Laurie Laufer, "Quand le lieu de sépulture est un reste du disparu", *Champ psychosomatique*, 2002, no 28, s.124.

42 *Age*, s. 123.

43 *Age*, s. 125.

duman– tıpkı bir yangından sonra hayalet bir şehrin yarattığına benzer, insanlar tarafından terk edilmiş bir yerin havasını vermemi sağladı. Geriye yalnızca şeylerin gölgeleri kalmıştı; tıpkı Hiroşima'nın duvarlarında buharlaşan insan bedenlerinin gölgeleri gibi, neredeyse yok olmuş şekillerin ektoplazmaları gibi."[44] Eserinin gündeme getirdiği soru şudur: Kaybolmuş olanı, ardında hiçbir iz bırakmayanı nasıl resmedebiliriz? Nitekim Didi-Huberman'ın hatırladığı üzere, çocukluk evi yangınla yok olan Parmiggiani için "bu eser, iki yok oluş hali arasında kırılgan bir gerilim olarak düşünülür"[45] ve toz, eskiden var olmuş olanların *ayak izi*, yok olmuş olanların bıraktığı *iz*dir. Perec de aynı yaklaşımı benimser. Onun için de konu, kayboluşu, sürgünü ve yok edilişi anlatacak bir biçim bulmaktı: "Uzun süre hikâyemin izlerini aradım, haritaları ve rehberleri, arşiv yığınlarını inceledim. Hiçbir şey bulamadım; bazen hayal gördüğümü zannediyor, olanların, unutulması imkânsız bir kâbustan başka bir şey olmadığını düşünüyordum."[46]

Laurence Kahn'ın Kertész hakkında yazdığı gibi: "Bunu yapmak için yine de bir dil uydurmak gerekirdi."[47] Anlatıda ray değiştiren bir kırılma yaşanmalıydı; gerçekçi serüven öyküsünün, farklı türde bir öyküye yer açmak için kesintiye uğratılması gerekiyordu. "Orada, dünyanın öbür ucunda, bir ada varmış. Adı W."[48] Masalsı, hayal gücünün egemen olduğu bu kurmaca anlatı, başlangıçta bir ütopyaya açılır; ama zamanla bunun bir distopya olduğu ortaya çıkar. Anlamsızlığın, hiçliğin ve yaşanmış ama hissedilmemiş[49] bir anının boşluğunu dile getirmekte sözcüklerin yetersiz kaldığı noktada –ve hiçbir iz sürülemediğinde ("Ne annemin ne kız kardeşinin izini bulabildik"[50])– çocukluğunda düşlediği o özel yer, W

44 Claudio Parmiggiani, *Stella sangue spirito*, Parma, Pratiche, 1995; alıntı Georges Didi-Huberman, *Génie du non lieu*, Minuit, 2001, s. 18.

45 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, *age*, s. 66.

46 *Age*, s. 10.

47 Laurence Kahn, *Ce que le nazisme a fait à la psychanalyse*, PUF, "Petite Bibliothèque de psychanalyse", 2018, s. 189.

48 Georges Perec, *age*, s. 89.

49 *Age*, s. 216.

50 *Age*, s. 57.

adası, toplama kampı dehşetine anlam kazandırır. Çocukluğunun bu kavruk çekirdeğine ulaşmak için Perec, büyük olasılıkla Françoise Dolto'yla yaptığı ilk analiz sırasında çizdiği bazı resimlere tutunur: "On üç yaşındayken bir hikâye uydurdum, anlattım ve çizdim. [...] Ateş Ülkesi'nin bir adacığında, sırf sporla meşgul olan bir toplumun hayatı."[51]

Tamamen denizin ortasındaki hayali W adası, toplama kampı evreninin –onun saçmalığının, keyfiliğinin, deliliğinin ve dehşetinin– güçlü bir temsilini sunar. Sadist bir evren olan W, "tüm yasaların altüst edilmesini öngören" yasalarla yönetilmektedir. Genel planının duygusuz olabilmesi için ayrıntılara özen gösterilir. "[...] Bedenlere işkence edilerek yasaların saptırılmasından zevk alınır [...]"[52] Her bölümde, başlangıçta ideal bir ütopik şehir gibi görünen şey, toplumsal hayatın tek standardı olarak belirlenen sporun insanlıktan çıkarıcı mantığı içinde insanları ezen bir cehenneme dönüşür. W'de beden korkunç bir B harfine dönüşür: Spora ve onun acımasızlığına adanmış bir Beden; W'nin toplama kampı adasını yöneten, saçma olduğu kadar acımasız yasa tarafından eğitilmiş ve ezilmiş bir Beden: "Bunlar... burada hayatın Beden'in şanını yüceltmek için kurulduğunu öğretecektir. Daha ilerde, bu atletik yönelimin Kent'in hayatını nasıl belirlediğini, Spor'un W'de nasıl hüküm sürdüğünü, toplumsal ilişkileri ve bireysel özlemleri nasıl biçimlendirdiğini göreceğiz."[53] Şiddet, ölüm, nefret ve zulmün mekânı olan W, yok edici mantığını sözde bir spor ideali ardına gizleyerek devreye sokar. Böyle bir yerin yaratılmasını belirleyen çarpıcı güç çift yönlüdür: İlk vuruş: W adası, toplama kampı dünyasını görünür kılar. İkinci vuruş: W adası, bu evrenin ne ölçüde yer-dışı olduğunu, tüm insan manzaralarından ne denli uzak olduğunu gösterir.

Bu yer ancak dünyanın bir ucunda, Ateş Ülkesi'nde, yerleşimin "ulaşılmaz, gayri meskûn, yerleşilmesi imkânsız"[54] topraklara dönüştüğü o kayıp adacıkta bulunabilir: "Doğudan batıya doğru uzanıyor; en uzun kısmı yaklaşık on dört kilometre. Genel

51 *Age*, s. 14.

52 Claude Burgelin, *Georges Perec*, *age*, s. 157.

53 Georges Perec, *age*, s. 92.

54 *Age*, s. 83.

görünüşü, alt çenesi bir hayli parçalanmış bir koyun kafatasını andırıyor. Mukadderatın, macera ruhunun ya da herhangi bir hayalin ardına düşmenin Güney Amerika kıtasının parçalanmış ucu boyunca uzanan bu irili ufaklı bir sürü adanın ortasına atacağı yolunu kaybetmiş yolcunun, gönüllü ya da talihsiz kazazedenin, gözüpek kâşifin W'ye ayak basması pek düşük bir ihtimal. Gerçekten de sahilde hiçbir doğal karaya çıkma noktası yoktur..."[55] Perec'in yalnızca düşleyebildiği o akıl almaz yeri, W'yi bulmak için dünyanın –hatta kendinizin– öteki ucuna gitmeniz gerekir. Dünyanın kıyısına sürülmeyi anlatan bu yer imgesi, Ateş Ülkesi'ndeki bir adacık kurmacasına yaslansa da, fazlasıyla gerçek bir temele dayanır. W'nin sonunda Perec şöyle yazar: "W'ye yer olarak hangi sebeplerle Ateş Ülkesi'ni seçtiğimi hatırlamıyorum: Pinochet'nin faşistleri hayal gücüme son bir yankı verme görevini üstlendiler. Ateş Ülkesi'ndeki birçok adacık bugün sürgün kamplarıdır."[56] Bu yer de Perec için yalnızca bir demir atma noktası değildir; yazının zeminini oluşturur.

Dünyanın en ücra köşesinde yer alsa da, W bir yok-yer değildir. Yok oluşun yeridir – ama aynı zamanda yok oluşun izlerinin silindiği yerdir; çünkü Naziler, yok edişlerinin izlerini de yok etmek için ellerinden gelen her şeyi yapmıştır: "Annemin mezarı yok. Ta 13 Ekim 1958'de bir kararnameyle onun resmî olarak 11 Şubat 1943'te Drancy'de (Fransa) öldüğü açıklandı."[57] Mezarsız, hatta bedenleri olmayan ölülerin yeri; yok edişin yeri olan W, *bir yer bile olamayan bir yerdir*. Çünkü bir yer, yaşayanlar için var olmanın, ölüler içinse bir mezarının olmasının güvencesidir. Ruhsal yerin kurulabilmesi ancak orada bir ölünün gömülü olmasıyla mümkündür. Gerçek anlamda bir ya da birkaç ölünün gömülü olması şart değildir; önemli olan, ölülerin gömülmüş olduğunun güvencesini veren, yaşayanlarla ölüleri birbirinden ayıran bir yer olabilmesidir. Bu güvence olmaksızın, yer kavramının insan ruhsallığındaki işlevi bozulur, hatta yok olur.

55 *Age*, s. 89.
56 *Age*, s. 220.
57 *Age*, s. 57.

BİÇİM OLARAK YER

"Bir dolaşma hattı çizecek olursak, yerleşim alanında olan biteni daha küçük bir yüzeye aktarmış oluruz. Eylem korunur."[58] 1967'den ölümüne dek Fernand Deligny, Cévennes'deki otizmli çocuklarla ilgilenir. Onlar ve onlarla birlikte yaşayan yetişkinler için bir yaşam alanı, "bir yerleşim alanı" kurmaya çalışır; bu alanın onlar için *gerçek bir yer* haline gelebilmesini ister. Deligny, otizmli çocukların tekilliğine, onları dilsiz varlıklar olarak gözeterek yaklaşmaya çalışır; ama bunu, onları zaten bilinene, önceden yorumlanmış olana ya da çoktan kuramsallaştırılmış olana indirgemeden yapar. Deligny, yalnızca kendilerinin bildiği bir mıntıkada durmaksızın dolaşan otizmli çocuklarda, alan duyusuna karşılık gelen bir yedinci duyunun baskın geldiğine inanır. Bu nedenle, birlikte çalıştığı yetişkinlerle beraber, çocukların kendi dünyasını –kendi coğrafyasını– anlayabilmek için günlük hareketlerini haritalandırırlar. Mesele, çocukları kendi alanımıza çekmek değil; onların nerede olduğunu anlayarak onlarla orada buluşabilmektir. Ailenin ve toplumsal kurumların "normal" kabul ettiği alana geri çağırmak yerine, çocukların kendi varoluş biçimlerine göre yaşamalarına izin vermektir. Deligny tarafından "gezinti hatları" olarak adlandırılan bu haritalar, "yansızlaştırılmış aracılar olmaksızın, aynı zamanda deneyimin ete kemiğe bürünmüş hali ve yerini oluşturan biçimler aracılığıyla, bir deneyimin bütünlüğüne erişim sağlama kapasitesine" sahiptir.[59]

Deligny'nin çalışması, "yer" meselesine çok önemli bir katkı sunar. İnsanın yer ile kurduğu ilişkinin insan için ne kadar temel olduğunu anlamamızı sağlamakla kalmaz; sağduyunun, eğitim ve öğretimin asıl zemini olan zamansallığın lehine, bu ilişkinin dil tarafından nasıl bastırıldığını da gösterir. Deligny'yle birlikte çekilen belgesellerden biri olan *Ce gamin, là* [Şu Çocuk], adından da anlaşılabileceği gibi, Deligny'nin ilgilendiği çocukları onlara atfedilen patolojilerle damgalayarak değil, bir yerde kapladıkları alandan yola çıkarak anlamaya çalıştığını gösterir. Dili kullanamayan çocukların dolaştıkları hattı uzun süre gözlemleyen Deligny, onların hareket-

58 Fernand Deligny, *Traces d'être et bâtisse d'ombre*, "Œuvres" içinde, L'Arachnéen, 2007, s. 1508.

59 Bertrand Ogilvie, Fernand Deligny, ek bölüm, *Œuvres*, s. 1575.

lerinin rastgele olmadığını; aksine, dolaştıkları alanı belli referans noktalarına göre düzenlediklerini ve bu sayede o alanı bir "yer"e dönüştürdüklerini fark eder. Çocukların "yeri", hem işlevsel hem de erojen olan referans noktalarıyla çevrili bir "yer"dir. Deligny, bu noktalara –marangozluktan ödünç aldığı bir terimle– şiirsel bir şekilde "kenet" adını verir. Bu terim, birbirinden farklı parçaların bir araya gelmesini sağlayan taşıyıcı bir unsur anlamına gelir; örneğin, merdiven boşluğu çevresindeki kirişleri ya da çatıdaki bir çıkmayı taşıyan parçayı ifade eder. Bu düşünceler ışığında, bir yandan *yerin* özne için, *ilkin duyusal olanla beslenen gerçek ile simgesel ve imgesele ait olan arasında bir sabitleme noktası işlevi gördüğü* söylenebilirken, diğer yandan bu üç boyut birbirine eklemlendiğinde, ancak o zaman bir *mekân* (*endroit*) insan için ruhsal olarak gerçek bir *yer* (*lieu*) olabilir.

Son olarak ki beni özellikle ilgilendiren kısmı burası, her gün çocukların dolaştığı hattın izini sürerek, ruhsal yerin kavranmasında ve yapılanmasında simgeleştirmenin rolünü gösterir: "Biçim bir araç değil, bir ufuk, bir yaratıdır."[60] Pascale Baligand'ın değindiği gibi, "Uzam (*espace*), geçmişten gelen ve korunmuş olan öğelerin şimdiye taşınabilmesini sağlar. Bu öğelere yalnızca, aynı içeriği başka bir biçimde sunmaktan ibaret olmayan, biçim aracılığıyla işleyen bir tür çeviriyle ulaşılabilir. Bu çeviri, geçmişte dile gelememiş bir yaşantının, simgesel bir biçim yoluyla şimdiye yerleştirilmesidir – ya da Laurence Kahn'ın önerdiği ifadeyle: 'biçimin eylemi'"[61] Cévennes'deki otizmli çocuklara, Deligny'nin müdahale edebilmesi için, onunla birlikte çalışan, ona yakın insanların ve çocukların hikâyesinde *yer tutan* diğer yetişkinlerin katkısıyla, ortak ve paylaşılan bir alanın yaratılması gereklidir; ve çocukların dolaştıkları hattın simgeleştirilmesi aracılığıyla bu insanlar, çocukların ruhsal alanını belirler ve yapılandırırlar. Deligny için bu hat, tuvallere yazılan bir yazı, bırakılan bir iz gibidir; ve bu iz, ruhsal alanın ortaya çıkışını harekete geçirecek olan yerdir.

Perec'te, yazının simgeleştirici gücü aracılığıyla ruhsal alanın yeniden yapılandırılması diyebileceğimiz bu boyut açıkça konu edil-

60 Fernand Deligny, *age*, s. 1530.

61 Pascale Baligand, *Une chambre à soi: étude psychanalytique de la notion de chez-soi à travers les liens entre espace et présentabilité*, Paris-Diderot Üniversitesi doktora tezi (Paris 7), École doctorale Recherches en psychanalyse, 2013, s. 102.

miştir: "Hayatımızı düşleri olmayan bir uykuda geçiriyoruz, ama o, hayatımız, nerede? Bedenimiz nerede? Mekânımız nerede?"[62] Yüzeyde salınan, yaşanmamış, geri getirilemeyecek kadar yitirilmiş ya da hiç ortaya çıkmamış bu alanı, Perec edebiyat *içinde* ve *aracılığıyla* kuracaktır. Bu açıdan bakıldığında, *Espèces d'espaces*'inin yapısı fazlasıyla anlamlıdır. En küçükten en büyüğe iç içe geçmiş bir dizi uzamı barındıran kitap, sırasıyla: sayfa, oda, daire, bina, sokak, mahalle, şehir, bölge, ülke, Avrupa, dünya ve uzaydan geçer. Bu kitap, coğrafyacılar, mimarlar ve şehir plancıları tarafından özellikle değer verilen bir kitaptır. İlk alan, boş bir sayfadır: "Yazıyorum: Sayfamda ikamet ediyorum, onu kuşatıyorum, onu kat ediyorum. *Beyazlıklar* ortaya çıkarıyorum, *boşluklar*."[63] Bu ne demektir?

Perec'in sorgulaması, Deligny'nin yürüttüğü deneyimle örtüşür. Perec'i cezbeden, yazının grafik ve biçimsel boyutudur. Kalem, bir alanı hem resmeden hem de düzenleyen harfler ve sözcükler yazar. Bu alanda Perec'i en çok çeken şey, merkezî bir boşluğu gösteren beyazlardır. Alan ancak adlandırıldığında, betimlendiğinde, çizildiğinde ve boyandığında vardır; yani ancak bir simgeleştirme yoluyla biçime büründüğünde var olur. İşte alan böyle kurulur: yalnızca sözcüklerle, beyaz bir sayfa üzerine çizilen işaretlerle. Alanı betimlemek; onu adlandırmak, çizmek – tıpkı kıyıları liman, burun ve koy adlarıyla dolduran denizcilik haritacılarının yaptığı gibi: Karayla deniz arasındaki sınır yalnızca kesintisiz bir yazı şeridine dönüşene dek.[64] Yerin yabancısı olması, Perec'i bir yer uzmanına, bir yer kâşifine, düşsel yerler müteahhidine dönüştürmüştür. Bu çabalarının zirvesine, *La Vie mode d'emploi*'da daire daire yeniden ayağa kaldırdığı bina ile ulaşır.

Edebi mimarinin bu başyapıtı Perec'i Proust, Borges ve Kafka'nın geleneğini sürdüren büyük bir edebi yer tasarımcısı yapar. Hatta Pascale Baligand'ın gösterdiği gibi, Perec'in yazıları Freudçu *Darstellbarkeit*'a[65] benzer. *Darstellbarkeit*: Laurence Kahn, bu Almanca kavramı "biçim verilebilirlik" olarak değil, semptomun, düşün, dil sürçmesinin, eksik eylemin, hatta estetiğin, "altında bas-

62 Georges Perec, "Approches de quoi?", *L'Infra-ordinaire*, *age*, s. 11.

63 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *age*, s. 23.

64 *Age*, s. 26.

65 Pascale Baligand, *age*, s. 104.

tırılmış arzunun bir temsilinin gizlendiği, yeniden biçimlendirilmiş ve biçimi bozulmuş bir ürünü" görünür kılma anlamında sunma biçimi olarak tanımlar.[66] Biçimin eylemi, bastırılmış arzuyu şimdiye taşır ve böylece onu gerçekleştirir. Perec'e özgü yazının oyunbazlığı, yaratıcılığı, ruhsal yeri yazının alanı içinde ve aracılığıyla görünür kılma yeteneği, biçimin işlevinden kaynaklanan ve belirli bir haz sağlayan estetik anlayışının başarısını gösterir.[67] Pascale Baligand bu süreçte, geçmişten gelen bir şeyi bugünde simgelenebilir hale getirmenin –yani mekânsallaştırmanın (*spatialisation*)– oynadığı önemli rolü vurgular: "[...] bilinçdışı işleyişin, belleğin altını üstüne getirdiğinde ortaya çıkan mesele, geçmişten bir şeyi bu yolla bugüne taşımaktır."[68] Peki Perec'in yazısında gerçekleşen arzu nedir?

Uğradığı her yerde, Perec merkezî bir boşlukla karşılaşır; bu boşluk, yazısının başlangıç noktasıdır, hep ertelenen bir buluşmanın kaçış çizgisi. *Espèces d'espaces* şu cümleyle açılır: "Bu kitabın asıl konusu, boşluktan ziyade, boşluğun etrafında ya da içinde olan şey ya da şeyler (bkz. Resim 1)."[69] Buna karşılık, okuyucu Lewis Carroll'un *Köpan Avı* adlı eserinden alınmış "Okyanus Haritası"nın bir reprodüksiyonuyla karşılaşır: Beyaz bir zemin üzerine çizilmiş siyah çizgilerden oluşan basit bir kare, beyaz bir alanı çevreler; hiçliğin, boşluğun ironik bir simgesi. Boşluk, hem bir başlangıç noktası hem de en sonunda yöneldiğimiz bir çekim merkezidir; kitabın/hayatın başlangıcı olarak denizin/annenin (*mer/mère*) haritası. Mimar ve filozof Frédéric Yvan, Perec'in yapıtında her yerin içine işlemiş, "boşluk odaklı bir sarhoşluk hali" görür: "Georges Perec'in alışılmadık denemesi, yapısal örüntüyü, söylemin çeşitliliğini ve anlatı kurgusunu birbirine eklerken, metnin ve mekânın içsel boyutunu, sahip olunamayan ve ele geçirilemeyen bir dışsallık olarak ele alır."[70]

Yönetmen Robert Bober'le birlikte, sürgünün ve göçün simgesi olan bu kendine özgü yer Ellis Adası üzerine bir belgesel çekmek

66 Laurence Kahn, "L'action de la forme", *Revue française de psychanalyse*, 2001, cilt 65, s. 1001.

67 *Age*, s. 1036.

68 Pascale Baligand, *age*, s. 105.

69 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *age*, s. 13.

70 Frédéric Yvan, "L'extase du vide de Un homme qui dort à *Espèces d'espaces* de Georges Perec", *Savoirs et clinique*, 2007, no 8, s. 153.

üzere oraya gittiğinde, Perec bu boşluğu –varoluşunun merkezindeki bu eksikliği– Yahudilik, diaspora ve soykırımla ilişkilendirdiği temel bir kimliğe dönüştürür:

> Ben, Georges Perec,
> buraya göçebeliği, dağılmayı, diasporayı
> incelemeye geldim.
> Ellis Adası benim için sürgünün mekânı,
> yani
> mekânın yokluğunun mekânı, var olmayan mekân, hiçbir yer.
> Benim için burada bulunan
> hiçbir şey bir işaret değil, bir kök değil, bir iz değil,
> aksine: biçimsiz bir şey, dile getirebilmenin imkânlarını zorlayan,
> adına bariyer ya da yarık ya da kopuş diyebileceğim bir şey,
> en derinlerimde rastladığım, zihnimi tarifsizce karıştıran bir şey,
> Yahudi olmakla ilgili bir şey.[71]

Laurie Laufer, Perec hakkında şu soruyu sorar: "Hatırlamadıklarınızın yasını nasıl tutarsınız?"[72] Bu soru, Perec'in Pontalis ile yürüttüğü analizinin merkezinde yer alır. "Aylarca, belki de yıllarca, ortalıktan silinen annesine dair ipuçları aradı. Gerçek anlamda silinen; anısı olmayan, en ufak bir iz bırakmayan ve hiçbir imge imdadına yetişmediği için içinde de silinen. Bu yüzden onu canlandıracak bir şeyler arar: Şehirlerde, sokaklarda ve odalarda dolaşır; bunlar hep, boş, artık kullanılmayan yerlerdir..."[73]

Yerlerin canlanabilmesi için, bir karşılaşma olasılığı taşımaları gerekir – ya da daha doğrusu: kavuşma... Oysa bunun tam tersi olur, sanki yer her zaman, istisnasız, içi boşalırcasına bir yok oluşun yeridir: "Annemle ilgili aklımda kalan tek hatıraysa benimle birlikte Lyon Garı'na geldiği güne dair; oradan Kızıl Haç'ın bir konvoyuyla Villard-de-Lans'a gittim."[74] Perec, titizlikle incelediği yerlerde, annesinin sonsuza dek yok olduğu ve o yerin *boş kaldığı* ânı arıyor olabilir mi? Analiz sırasında ve analiz aracılığıyla Perec annesini *yeniden görür*: "'Onu sizi gördüğüm gibi görmek.' Ve bunu

71 Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, POL, 1995, s. 56 (*Ellis Adası*, çev. Ayberk Erkay, Sel Yayınları, 2020).

72 Laurie Laufer, *L'Énigme du deuil*, PUF, 2006, s. 111-112.

73 Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Gallimard, "Folio", 1987, s.390-391.

74 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, *age*, s. 41.

bana –görmediği ve onu dinleyen bana– söylerken, kendisini duydu [...]"[75] Analiz sırasında ve analiz aracılığıyla boşluğun ve beyazın yerinde ve uzamında Perec canlı bir anneyle ilk kez karşılaşır.

Ancak Perec için edebiyat, kaybettiği annesiyle kavuştuğu yer değildir. Çalışmaları bunun tam tersini gösterir: Edebiyat bu boşluğun belirdiği yerdir. Bernard Magné'ye göre Perec için edebiyat bir "demirleme/mürekkepleme" (*œncrage*) yeridir. "Ağaç, ev, çatı katı gibi 'demirleme noktalarının' acı verici yokluğu, titizlikle birleştirilmiş 'mürekkepleme noktalarıyla' telafi edilir."* Edebiyat, mürekkep yalamış bir demir atma noktası yaratır.[76]

Eğer edebiyat, Perec için bir yerin yerini tutuyorsa, bu her şeyden önce hem yok oluşu hem de kavuşmayı, doluluğu ve boşluğu, siyahlığı ve beyazlığı, yokluğu ve varlığı dile getirme gücüne erişmiş olmasındandır: "Söylediğim bu, yazdığım bu; çiziktirdiğim kelimelerde bulunan, bu kelimelerin çizdiği satırlarda bulunan ve bu satırların arasındaki mesafenin ortaya çıkardığı boşluklarda bulunan da sadece bu."[77] *La Disparition* [*Kayboluş*] adlı, *e/eux* harfi/zamirinden yoksun roman ile yalnızca *e/eux* harfi/zamiriyle dolu, neşeli ve oyunbaz *Les Revenentes* arasında, Perec'e özgü edebi estetik, edebiyatın tüm olanaklarını seferber ederek hem geri dönüşü olmayan kaybı dile getirir hem de aynı *yer* içinde kaybolanları başka bir biçimde sonsuza dek var eder.* Aslında, yazı Perec için *sonunda yasın yer bulabildiği bir yerdir*. Yazı, mezarı olmayan ölüye

75 Jean-Bertrand Pontalis, *age*, s. 390.

* Buradaki *œncrage* kelimesi, Fransızcada iki ayrı ama eşsesli kavramın (*ancrage*: "demirleme/demir atma", *encrage*: "mürekkepleme/mürekkep uygulama") birleştirilmesinden oluşan özgün bir sözcüktür. Bernard Magné, Perec'in metinlerinde hem aidiyet ve kök salma arayışına hem de yazının maddeselliğine (yazmak eylemine, yazının izine) işaret eden bu çifte anlamı tek bir kavramsal çatı altında toplar. Biz de bu çağrışımı Türkçede koruyabilmek amacıyla "demir atma noktaları" ve "mürekkep noktaları" ifadelerini birlikte kullanarak, hem yerle kurulan bağa hem de yazıyla açılan imkâna vurgu yapan özgün yapıyı yansıtmaya çalıştık (ç.n.).

76 Bernard Magné, *Georges Perec*, Nathan Université, 1999, s. 28.

77 Georges Perec, *age*, s. 59.

* "E/eux" ifadesi, hem "e" harfi hem de "eux" zamiri (onlar) üzerinden çift anlamlı bir oyun içerir. Georges Perec'in *La Disparition* (*Kayboluş*) adlı romanı "e" harfi olmadan yazılmışken, *Les Revenentes* yalnızca "e" harfini barındırır; bu iki yapıt, hem harf hem varlık açısından kayıp ve geri dönüş temalarını biçimsel olarak işler (ç.n.).

bir mezar kazar, "gömme işini üstlenir".[78] Yazı, diğer yerleri ortaya çıkarabilmek için önce bir mezar yeri kazar; ardından, diğer tüm yerleri onun etrafında kurup düzenler. Yazı, yerlere yol açmaya çalışan yerdir

78 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975, s. 118.

Heimat: Kimliğin Yeri

> Zamanla, yol kenarındaki meşe ağacı aklımıza çocukluk oyunlarımızı ve ilk seçimlerimizi getirir. [...] Bir zamanlar, çocuklar meşe ağacının kabuğundan oturak ve dümenle donattıkları kayıklarını Mettenbach Nehri'nde ya da okulun havuzunda yüzdürürlerdi. Bu oyunlarda, uzun mesafeler hâlâ kolayca katedilir ve kıyıya geri dönülürdü. Kurdukları düşler, her şeyi kaplayan parlak cilanın altında sıkışıp kalmış ve hâlâ zar zor fark ediliyordu. Kendilerine açılan alan, bir annenin görüş alanından öteye gitmiyordu. Sanki annenin sağduyulu şefkati, tüm varlıkları gözetiyormuş gibi gerçekleşiyordu. [...] Meşe ağacı, yalnızca böyle bir büyümenin kalıcı ve meyve veren temellerini atabileceğini; büyümenin, gökyüzünün enginliğine açılmakla birlikte, aynı zamanda yeryüzünün derinliklerine kök salmak anlamına geldiğini söylerdi. Gerçek ve sahici olan her şey, yalnızca insan yüce göklerin çağrısına yanıt verip, aynı zamanda onu doğuran ve üreten toprak tarafından korunursa olgunlaşabilir. [...] Uzak bir kökenden gelen çağrı ise bize bir anayurt geri verir.
>
> Martin Heidegger, "Kıryolu", *Questions III*

TODTNAUBERG'DEKİ KULÜBE

Heidegger, 1933 yılında yazdığı "Neden Taşrada Kalıyoruz?" başlıklı kısa metninde, Berlin Üniversitesi'nde profesörlüğü reddetmesini, işi ile evi arasında yakın bir bağ kurarak gerekçelendirir. Heidegger, "insanın yerlerle olan ilişkisi [...] yaşanan yerde yattığı için"[1] Todtnauberg'deki ünlü "Kulübe"sini ve çevresindeki alanı uzun uzun anlatır: "Dik bir yamacın kenarında, Karaormanlar'ın güneyindeki geniş bir dağ vadisinin tepe kısmında, 1.150 metre yükseklikte küçük bir kayak evi bulunur. Planı 6 metreye 7 metredir. Biraz yüksekçe çatısı üç alanı kaplar: Gündelik yaşamın sürdüğü

1 Martin Heidegger, "Bâtir, habiter, penser" (1951), *age*, s. 188.

mutfak, uyuma alanı ve küçük bir çalışma odası. Vadi tabanı dardır ve burada, aynı derecede dik bir yamacın dibinde, büyük, çıkıntılı çatılarla yüksek ve geniş çiftlik evleri dağınık şekilde yer alır. Yamaç boyunca, çayırlar ve otlaklar ormana doğru yükselir, karanlık ve uzun yaşlı köknar ağaçlarıyla kaplanır. Her şeyin üzerinde ise pırıl pırıl bir yaz gökyüzünün durgunluğu vardır, geniş bir alanda iki şahinin geniş sarmallar halinde kademeli olarak yükseldiği bir manzara. İşte benim çalıştığım dünya budur."[2] Yoldan geçen bir misafir, "kayak yapan"[3] ya da "tatilci",[4] sadece manzarayı izler ama özüne yabancı kalır, oysa Heidegger, kendisini tamamen oraya kaptırır, yerle, coğrafyayla ve iklimle öyle bir bütünleşir ki, eseri ona yaratıldığı yerle derin bir bağ içinde görünür. Hatta, oranın doğal bir yansımasıdır: "Soğuk bir kış gecesinde, bir kar fırtınası başlayıp kulübenin etrafını kasıp kavurduğunda, her şey kara gömüldüğünde, işte o zaman felsefe yapmanın zamanı gelmiştir."[5]

Bir dizi benzetme Karaormanlar'ı, Todtnauberg'daki Kulübe'yi, Heidegger'i, felsefesini ve kırsal dünyasını birbirine bağlar: "Ve felsefi çalışma tuhaf birinin sıra dışı bir uğraşısı değildir. Köylülerin çalışmalarının tam orta yerindedir. [...] İşte orada, köylülerle olan ilişkilerde onlardan biri olmanın verdiği o son derece sahici duygu kök salar."[6] *Köklenme* (*enracinement*) kavramı Heidegger'in savının ana fikrini oluşturur: "Bu bizi düşünceye salar ve nitelikli bir eserin başarısının anavatan toprağında köklenmeye dayalı olup olmadığını merak ederiz."[7]. Her şey topraktan, *yer yüzünden* gelir: "Bir eserin Karaormanlar'a ve orada yaşayanlara bu denli bağlı olduğunu hissetmek, ancak yerini hiçbir şeyin dolduramayacağı seküler bir köklenmeden, Svabyalı ve Alemannik* köklenmeden

2 Martin Heidegger, "Pourquoi restons-nous en province?" (1933), *Écrits politiques*, Gallimard, 1995, s. 149.

3 *Age*, s. 152.

4 *Age*, s. 149.

5 *Age*, s. 150.

6 *Ay*.

7 Martin Heidegger, "Sérénité" (1955), *Questions III et IV*, Gallimard, 1976, s. 161.

* Svabyalı: Günümüz Almanyası'nda yer alan, özellikle Baden-Württemberg bölgesinde kökeni olan bir halk grubu.

Alemannik: Özellikle Almanya'nın güneyi ve İsviçre'nin bazı bölgelerinde yaşayan bir başka tarihsel halk topluluğu. (ç.n.)

gelebilir."[8] Heidegger aynı zamanda "'köylülük' ve 'köklenme' hakkında yazan entelektüellerin sahte laf kalabalığını" eleştirir: ihtiyaç duyulan şey "orada yaşanan basit ve zor varoluşu ciddiye almaktır." Köklenme bir deneyimdir (*Erlebnis*).

KÖKLENMEK

1955'te Almanya ikiye bölünmüşken, Heidegger savaşın sonunda Sovyetler Birliği tarafından toprakları ilhak edilen Almanların köksüzleşmesinden endişe eder: "Eğer eski köklerinden sökülürse, buna karşılık insana yeni bir arazi, yeni bir toprak, hem insanın hem de eserlerinin atom çağında kendilerini geliştirebileceği yeni bir can damarı sunulamaz mı? Bu yeni köklenmenin toprağı, zemini neresi olur?"[9] Maurizio Bettini'nin Yunan ve Antik Roma'da zaten var olduğunu hatırlattığı kök metaforu, "canlıyı cansızla ilişkilendirerek" "imgenin çağrıştırdığı içerik üzerinden yaşam, doğa ve biyolojik gereklilik gibi güçlü anlamsal çekirdeklerden beslenen bir otorite mekanizması kurar."[10] Bu köklenme felsefesi, yakınlık ve uzaklık temaları Heidegger'in 1943'te Hölderlin'in "Andenken" ["Anı"] adlı şiirine yaptığı yorumda derinlemesine yer bulur. Burada, ayrılma, sürgün ve yolculuk temaları işlenir, "Ayrılıktan, sürgünden, seyahatten bahsedilir, ama 'bir gün bir yerde kendini evinde bulma amacıyla arzulanan sürgün aşkı, şairi 'anavatanı'nın tarihini yazmaya mahkûm eden kaderin ana yasasıdır."[11] Dolayısıyla "yabancının sınanması"[12] aslında "özünü öğrenme"yi,[13] yani vatanın, *Heimat*'ın gerçek anlamını derinlemesine keşfetmeyi amaçlar. Yurtdışına gitmek zorundaysak, Alman ulusunun aslının ne olduğuna dair daha köklü bir bilgi edinmek üzere geri dönmek içindir.

8 Martin Heidegger, "Pourquoi restons-nous en province?", *age*, s. 150-151.

9 Martin Heidegger, "Sérénité" (1955), *age*, s. 175-176.

10 Maurizio Bettini, *Contre les racines*, Flammarion, "Champs actuel", 2017 [2016], s. 31-32.

11 Martin Heidegger, "Souvenir", *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1962 [1943], s. 110-111.

12 *Age*, s. 147.

13 *Ay*.

Amaç kuşkusuz, Almancada yaygın olan ve Fransızcada karşılığı olmayan bir tabir olan "*Heimat*'ın *Heimlichkeit*'ına [hususiyetine]"[14] erişmektir. Freud'un *Tekinsizlik Üzerine*'de yer verdiği Daniel Sanders'in Alman dili sözlüğünden (1860) yaptığı uzun alıntıda, ***heim*** kökünden türetilen pek çok sözcük arasında yer alır. Georges-Arthur Goldschmidt'in belirttiği gibi, Almancada "dış mekân her zaman *Heimat*'ın[15] merkezi konumundaki *Heim*'ın etrafında yer alır." "Hölderlin'in 'Andenken' şiirinin son iki dizesinin yorumu –'Ama şairler / kalıcı olanı kurar'– Heidegger'in, seyahat etme ve doğum yerine bir yerleşim, bir 'yaşam yeri' olarak dönüş anlayışının temelini oluşturur." "Vefa düşüncesi", şairi[16] Yunanlar üzerinden yaptığı bir yolculukla "şairce barınmaya",[17] yani "kalmaya" götürür: "Alman halkı önce evinde oturmayı öğrenmelidir."[18] O halde yolculuğun asıl amacı "kök/en/e-yerleşmektir."[19] "O zaman öz, kendi varlığında *evinde*dir. Bir öz olarak yerleşmek, aynı zamanda gökyüzünün oğulları olan yeryüzünün oğullarının yerleşmesidir [...] Şairler *toprağı kutsar*."[20]

1943 Almanyası'nda toprak, "*Blut und Boden*" (kan ve toprak), genellikle *Blubo* olarak kısaltılan, kan ve toprağın Alman halkının alınyazısı olduğu, Nasyonal Sosyalist ideolojinin temel direklerinden biriydi. Almanya'da 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında gelişen ırkçı ve Pan-Germenci teoriler üzerine kurulan bu ideoloji, köylülüğü ırkın asli kökeni haline getirmiştir: "Hitler'in ideologları halk kültürü üzerine çalışmayı özel bir görev olarak üstlenmiştir: geçmişi bağnazca korumaktansa, ilkel enerjiyi yeniden keşfetmek ve toprak ve kandan fışkıran güçlerden, *Blut und Boden*'den yeni bir insan, gerçek bir Alman, yani Nasyonal Sosyalist yaratmak."[21]

14 Sigmund Freud, *L'Inquiétant*, *age*, s. 155.

15 Georges-Arthur Goldschmidt, *Heidegger et la langue allemande*, CNRS Éditions, 2016, s. 35.

16 "Şairlerin söyledikleri artık evin temeli olmuştur" (Martin Heidegger, *"Souvenir", Approche de Hölderlin*, *age*, s. 192).

17 *Ay*.

18 *Age*, s. 193.

19 *Age*, s. 190.

20 *Ay*.

21 Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Le Seuil, 1999, s. 273.

Nazi ideolojisinde doğa ırkla o kadar yakından ilişkilidir ki, Blut und Boden sözdiziminde "iki terim eşanlamlı olmasa da ayrılmaz hale gelir: Kan topraktır ve tam tersi de geçerlidir."[22] Topraktaki köklenme, yani toprağa kök salma ırk kültüyle ilişkilendirilir ve yerleşik Almanları Sami (Semitik) göçebelerden ayrıştırır: "Nazi yerliciliği (ırk gerçek anlamda yerlidir, kaynağı oradadır) bazen otoktoninin (yerli olma, kendi topraklarında köklenme) olumlanmasıyla el ele gider: Kendi toprağından doğan, başka topraklara gidip oraları uygarlaştırmaktan başka toprağını hiç terk etmemiş olan Germen ırkı [...] ancak kendi doğumunun asli saflığını, yani doğasını yeniden keşfederek kendine gelebilir."[23]

Robert Minder'in yaptığı gibi, Heidegger'de kolaylıkla bir "toprak muhafazakârlığı"[24] görebiliyorsak, bunun on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın ilk yarısında Avrupa düşüncesinde yaygın olduğunu da eklemek gerekir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar, toprağın ve köylülüğün yüceltilmesi anlam dahi taşıyordu. Pétain, 30 Ekim 1940'ta "Toprak yalan söylemez"[25] dedi. 1933-1942 yılları arasında 3. Reich'ın Tarım ve Gıda Bakanı olan Richard Walther Darré, 1929'da "Alman halkının kanı tarlalarından fışkırır"[26] demiştir. Antropolog ve Nazi "ırk bilimcisi" Hans Günther, "İskandinav köylülüğünün Alman ulusunun öz kaynağı olduğu ve köy yaşantısının tüm toplumsal yaşam için bir model olması gerektiği"[27] fikrini ortaya atacak kadar ileri gitmiştir. Sanayi devrimi ile yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan atadan kalma geçmişle kurulan bağın bir sembolü olarak, ülküleştirilmiş kırsal toprak vizyonu

22 Johann Chapoutot, "Les nazis et la nature: Protection ou prédation?", *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, 2012, no 113, s. 31.

23 *Ay*.

24 Robert Minder, "Martin Heidegger ou le conservatisme agraire", *Allemagne aujourd'hui*, Ocak-Şubat 1967.

25 Maréchal Pétain, "Discours après l'entrevue de Montoire", 30 Ekim 1940, *Paroles aux Français* (1934-1941), Lardanchet, 1941.

26 Richard Walther Darré, *Blut und Boden: ein Grundgedanke des Nationalsozialismus*, Reichsdruckerei, 1936, s. 8; alıntılayan: Johann Chapoutot, "Les nazis et la nature: Protection ou prédation?", *agm*, s. 31.

27 "Darré" ve "Günther" maddeleri, (haz.) Pierre-André Taguieff, *Dictionnaire historique et critique du racisme*, PUF, 2013, s. 415 ve 809.

Avrupa'daki ulusların gelişimi boyunca büyümeye devam etmiştir.[28] 1860'lardan bu yana ve özellikle de 3. Cumhuriyet döneminde, okul müfredatlarında önemli bir yer tutan kırsal bölgelerin tanıtımının ulaştığı kurumsal boyut kayda değerdir.[29]

Georges-Arthur Goldschmidt'in belirttiği gibi, "*Bödenständigkeit* [toprağa köklenmek] *Urständigkeit* [kökene köklenmek], asli bir durumdur – toprağa bağlılık, dil tarafından meşrulaştırılan siyasetin temel bir boyutudur."[30] 1951'deki "İnşa Etmek, İkamet Etmek, Düşünmek" başlıklı konferansında Heidegger, "Karaormanlar'daki kır evine" geri döner ve bu evin, atalardan kalan bilgi birikimiyle şekillenen mimarisinin, doğumun ve 'ölüm ağacının' (tabut olarak adlandırılır) bulunduğu kutsal alanları nasıl içerdiğini tartışır; böylece, yaşamın farklı evrelerinde, zaman içinde geçişlerin izini aynı çatı altında ortaya koyar.[31] "Toprak, toprak parçası, ev, vatan; buralar "insanın geldiği ve en derin şekilde bağlı kalması gereken yerlerdir," diyen Heidegger için, kimliğin özü, özgünlüğün çekirdeğini barındıran yerlerdir. Bu kırsal yaşam biçiminin yüceltilmesi, 1964'te Adorno tarafından *Jargon der Eigenlichtkeit* adlı eserinde şiddetle eleştirilmiştir: "Yaşlı köylünün betimlenişi Frenssen âlemine ait toprak romanlarının tüketilmiş klişelerini de hatırlatır..."[32]

"Niyetim, Heidegger'in düşüncesindeki, onu doğal olarak Nasyonal Sosyalist harekete katılmaya iten muhafazakâr ve Yahudi karşıtlığına dayalı gelenekleri yeniden vurgulamak değil. Epey uzun zamandır bilinen ve "Schwarze Hefte"nin ("Kara Defterler") yakın

28 "Tek tip kültüre karşı mücadele, Fransız modelinin tüm temellerinin reddedilmesinden geçer. Bu model, bilge ve sofistike bir modeldir: Doğa ve sadelik, yaşayan kültürün en üstün kaynakları olarak ilan edilmiştir. Salonlarda gelişir, ancak köy evleri kutlanır" (Anne-Marie Thiesse, *age*, s. 30).

29 Bkz. Anne-Marie Thiesse (1992), "Écrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération", *Revue française de sociologie*, 1992, 33-4, s. 682-685; Jean-François Chanet, *L'École républicaine et les Petites Patries*, Aubier, 1996.

30 Georges-Arthur Goldschmidt, *age*, s. 46.

31 Martin Heidegger, "Bâtir, habiter, penser" (1951), *age*, s. 191-192.

32 Theodor Adorno, *Le Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*, Petite Bibliothèque Payot, 1989 [1964], s. 94 (*Sahicilik Jargonu: Alman İdeolojisi Üzerine 1962-1964*, çev. Şeyda Öztürk, Metis Yayınları, 2012).

zamanda yayımlanmasıyla bir kez daha doğrulanan Heidegger'in Nazizm'e ve ideolojisine yakınlığı, köklenme ideolojisinin derin kaynaklarına ulaşmaya çalışmak ve özellikle ona psikanalitik bir ışık tutmak için bize ayrıcalıklı bir erişim olanağı sunmaktadır. Benim niyetim, Heidegger'in düşüncesinden yola çıkarak ama kendimi onunla sınırlamayarak, köklenme ideolojisinin ve anavatan ile toprağın ülküleştirilmesinin içerdiği bilinçdışı meseleleri anlamaya çalışmaktır. Başka bir deyişle, *Heimat*'ın düşsel temellerine ulaşmak istiyorum: Memleket sevgisinde hangi düş(ler) rol oynar? Bu ruhsal meseleler savaşçı şiddeti ve soykırım mantığını açıklamak için yeterli bir şema sunamaz. Bunlara tarihsel, siyasi, sosyolojik, ekonomik ve felsefi bir bakış açısı eklemek gerekeceği açıktır ki bu bölüm bu iddiada değildir. Bununla birlikte, doğum yerinin temel bir köklenme yeri olarak yüceltilmesinde etkili olan iki ilkeyi ayırt etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum. Bir yanda, dışlama ve nefret mantığının ve bunun kitlesel cinayetlerle bağlantısının güçlenmesi, ki bu çokça saptanmış ve yorumlanmıştır; diğer yanda ise, ki beni özellikle ilgilendiren nokta da budur, anneyle olan bağı tüm insan yaşamının asli, merkezî, temel bağı haline getiren bir köklenme düşlemi. Doğumdan ölüme uzanan kusursuz bir çember, her zamankinden daha yoğun bir köken arayışıyla kapanır."

TOPRAK ANA

Toprak bir annedir, kapsayan ve koruyan bir anavatandır. Köklenme ideolojisi *kökene* romantik bir hayranlık besler, varlığın gözler önüne serilmesi için en üstün yer olarak görülür. Doğum yeri öne çıkar. Eğer ben bir yersem, eğer yer benim kimliğimin teminatıysa, bunun nedeni doğduğum yer, doğum yerim olmasıdır. Heidegger'in 1943'te Hölderlin'in "Seyahat" şiirine yaptığı yorumda, "kökene yerleşmenin"[33] önemini dile getirirken örtük olan bu boyut belirginleşir: "Gizemli ilahi, en başında doğduğumuz toprakları çağrıştırır. Şairin ona eski adı olan 'Svabya'yı bırakması büyük bir ciddiyet

33 Martin Heidegger, "Souvenir", *Approche de Hölderlin*, *age*, s. 190.

içerir. [...] Svabya ana, evin ocağının yanında yaşar. [...] Svabya ananın sesi, bizi doğduğumuz topraklara doğru çağırır."[34]

Heidegger'in 1943 tarihli "Svabya ana" portresi nostaljik bir ton taşısa da, anavatan ile anne arasındaki analoji onun keşfi değildir. Batı düşüncesinde yaygın olarak bilinen ve 19. yüzyıl Alman filolojisi tarafından yeniden diriltilmiş bu analoji, yolculuğu boyunca dokunaklı bir nostalji duyduğu anavatanı İthaka'yı[35] selamlarken "buğday veren toprağı" kucaklayan Odysseus'ta zaten mevcuttur. Aynı nostaljiyi, 19. yüzyıl boyunca yapılan, anavatanın taşıdığı ruhu ve ona duyulması gereken aşkı, hatta kendi canı pahasına da olsa yücelten ateşli konuşmalarda da bulmak mümkündür. Fransız Devrimi'nden sonra doğan Avrupa ulusları, ulusun ve ulusal kimliğin tanımlanabileceği simgesel ve imgelemde *yer edinen yapılar* inşa ettiler; bu yapılar, o *yerin dehasını*, kimi yerlerin doğal yapıları gereği uyandırdığı duyguları çağrıştırabiliyordu. Barrès'in *La Colline inspirée* adlı eserindeki "Il est des lieux où souffle l'esprit" [Ruhun estiği yerler vardır] bölümünün büyülü, ateşli açılışına tanık olun: "Ruhu rehavetinden uyandıran yerler vardır, gizemle kaplı, ezelden beri kutsal duyguların kaynağı olarak seçilmiş yerler. Lourdes'un bir kaya ile gürül gürül çağlayan nehri arasındaki dar çayırlığı; Saintes-Maries'ten Sainte-Baume'a doğru uzanan melankolik kumsal; kanlı topraklar vadisinden bakıldığında Dante'vari bir dehşetle yıkanan Sainte-Victoire'ın sarp kayalığı."[36] Pierre Nora, Fransız ulusunun kendi varlığını korumak ve geleceğe taşımak için sunduğu ve aralarında Tour de France'ın, Birinci Dünya Savaş'ında ölenlerin anıtlarının ve Loire Vadisi Şatoları'nın da bulunduğu yapıtı *Hafıza Mekânları*'nın girişinde ironik bir şekilde şöyle der: "Bugün hâlâ hafızamızla yaşıyor olsaydık mekânları ona adama ihtiyacı duymazdık."[37] Bu

34 Martin Heidegger, "Retour", *age*, s. 28.

35 Bkz. Pierre Vidal-Naquet, "Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans L'Odyssée", (haz.) M. I. Finley , *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye, Mouton & Co., 1973, s. 274.

36 Maurice Barrès, *La Colline inspirée*, Rocher, 2005 [1913].

37 Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux", *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1997, s. XVIII (*Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi, 2006).

görüşe göre ulus, onu temsil eden yerlerin ebediyen kutlanmasıyla nesilden nesile aktarılmaktadır.

"Gerek küçük vatana (bölgelere) gerekse daha büyük vatana (ülkeye, ulusa) yönelik anne ve baba atıfları çoktur. 3. Cumhuriyet Fransası'ndaki okullar, ulusal duyguların oluşturulmasına katkıda bulunmak amacıyla Fransız bölgelerini ve bu bölgelerin özelliklerini tanıtmıştır. Fransa'da, 19. yüzyılın sonunda, Ernest Lavisse'in *L'Histoire de France* adlı kitabı bu büyük ülkenin destansı hikâyesini anlatmış ve 3. Cumhuriyet'in okul çocukları için gerçek bir kutsal kitap olan *Le Tour de la France par deux enfants*, "bölgeler Fransası için yararlı bir bilgi birikiminin yanı sıra, Fransa'da bu güzel ülkenin birliğinin temellerindeki benzerlikler duygusunu"[38] aşılamıştır. Ulus aşkına dair bu ilk adımlarda ve toplumsal olarak yapılandırılmış büyük eril ve dişil karşıtlıklarının ele alındığı bir bölünmede, doğrudan Latince *pater*'den gelen büyük vatan (*grand patrie*) babaların ülkesi (atayurdu) iken, küçük vatan (*petite patrie*) daha anaç (anayurt) bir anlam kazanır: "Devrimci destandan doğan kahraman ve sert bir figür olan büyük vatan, babanın ülkesi, kitlesel seferberlik çağrısında bulunur ve fedakârlık talep eder: bunun için bir Fransız'ın canını vermesi gerekir. Küçük vatan'da ise anne figürü, bu sıfatın şefkatli yönleriyle yeniden karşımıza çıkar. [...] Küçük vatan, sarılıp yatılacak bir kucaktır."[39] diyor Mona Ozouf. Ancak, baskın olan annelik atfıdır: Baba ve anneyi sabit bir biçimde birleştiren anavatan (baba ve annenin birleşimi, birleşik ebeveynlik hayali), kutlu bir deyiş olarak kalır. Anavatanda (*mère-patrie*) anne ile baba, birleşik ebeveyn fantezisini anımsatan ebedi bir cinsel birleşmede yeniden bir araya gelirler.*

Anne ile toprak arasındaki benzerlik, onların kapsama kapasitesine dayanır: Anne karnından tabuta kadar, kapsayıcı değişir, ancak koruyucu örtü kalır. "Kutu Seçimi"nde Freud bu benzerliği

38 Marcel Detienne, *L'Identité nationale, une énigme*, Gallimard, "Folio histoire", 2010, s. 105.

39 Mona Ozouf, "préface à Chanet Jean-François", *L'École républicaine et les Petites Patries*, *age*, s. 5.

* *La mère patrie* (anavatan, anayurt) ifadesi, Fransızca *mère* (anne) ve *patrie* (vatan) kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir. Burada *patrie* kelimesi, Latince *pater* (baba) kelimesinden türetilmiştir ve vatanın hem koruyucu (baba) hem de besleyici (anne) bir figür olarak algılandığını vurgular (ç.n.).

tekrar ele alır; toprağın ve annenin bilinçdışında düşlemsel olarak eşdeğer olduğunu söyler: "Hani denilebilir mi, üç kadın, erkeğin ister istemez kadınla sürdürdüğü üç ayrı ilişkiyi anlatmaktadır; doğrucu kadın, arkadaş kadın ve yok edici kadın olarak üç ayrı ilişkidir bu. Ya da anne imgesinin yaşam içinde geçirdiği üç ayrı evre canlandırılır üç kadınla: Anne, anne örnek alınarak seçilmiş sevgili ve sonunda erkeğe yeniden kucak açan ve onu sinesine çekip alan toprak ana."[40] Daha önce söylediğim gibi, doğduğumuz ev, kendi bedenimiz üzerine kurulu olduğu kadar, anne ile çocuk arasında bir geçiş alanıdır. İlk kapsayıcı olan doğduğumuz evden yola çıkarak, köy, bölge, toprak ve nihayetinde vatan türetilir ve matruşka gibi bir yapı oluşturulur. Böylece, vatan da tıpkı ev imgesi gibi, tanıdık, güven verici, koruyucu bir alan olarak, kişinin bir parçası ya da kendisiyle özdeşleşmiş bir alan olarak görünebilir. Evin bir türevi olan vatan, ilk nesne olan anneye duyulan narsisistik bir sevgiyle, ev gibi sevilebilir. Dolayısıyla *Heimat*'ın, yani vatanın, *Heim*'dan, yani evden türetilmiş olması şaşırtıcı değildir. *Heimat*, "kişinin yaşadığı yeri, yurdunu yuvasını bulduğu ve vatan ile evin her iki boyutunun birleştiği ülkedir."[41] Almancada *Heimat*, *Mutterland* (anayurt) ve *Vaterland* (atayurdu) birbirinden farklı iki sözcüktür ve Fransızcadaki küçük ve büyük vatan, anne ve baba arasındaki karşıtlığı yankılar.

"Freiberg'den 3 yaşında ayrıldım [...] Freiberg'deki mutlu çocuk, o havanın, o toprağın ilk ve silinmez etkilerini almış, çok genç bir annenin ilk doğan oğlu, kalbimde yaşıyor. Bu nedenle, bu yerin sakinlerinin mutluluğu için içten dileklerimi sunarak teşekkürlerimi iletmeme izin verin [...]"[42] Freud, 1931 yılında Příbor Belediye Başkanı'na yazdığı mektupta, doğduğu eve bir hatıra plaketi yerleştirdiği için teşekkür ediyordu. Doğduğu yer, havası, toprağı, Freud'un ilk oğlu olduğu bu "çok genç anne" ile yakından ilişkiliydi. Edmundo Gómez Mango, "Doğal olan, yerli

40 Sigmund Freud, "Le Motif du choix des coffrets" (1913), *OCFP*, PUF, 2005, cilt XII, s. 65 ("Kutu Seçimi", *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, YKY, 2016).

41 Marc Crépon, "Heimat", (haz.) Barbara Cassin , *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Le Seuil/Éditions Le Robert, 2004, s. 546.

42 Sigmund Freud, "Lettre au bourgmestre de Příbor" (1931), *OCFP*, PUF, 1995, cilt XIX, s. 47.

olan, çocukluğun canlı deneyiminin bıraktığı iz sayesinde, hassas olan sayesinde oluşur" diye yazar. Pascale Baligand bu konuda şöyle bir gözlemde bulunur: "Mekân, bedenin imgesinin yansıtılmasıyla değil, bedenle aynı biçimlerde –yani onun sahne olduğu duygulanımlardan ilham alarak– örgütlenir."[43] Bir yerin bir yuvaya, bir *Heimat*'a dönüşebilmesi için, ortaklaşa yaşanmış haz deneyimlerine alan açmış ya da açıyor olması gerekir. Doğulan köye, küçük ya da büyük vatana duyulan bağlılık; onların ruhsal bir yer haline gelişi ve iç dünyada bir yer edinmesi, bölgeselci ya da milliyetçi bir ideoloji tarafından teşvik edilebilir, hatta biçimlendirilebilir; ama bu her zaman, anne nesnesine duyulan sevgi bağının niteliğine de bağlıdır. Köklenme ideolojisi, bireyin ilk nesneleriyle –özellikle de ödipal düzeyde– kurduğu bağın gücünü kullanarak ulusal duyguyu yüceltir: Doğulan yer, sevgi nesnelerine duyulan özlem ya da hayranlığın anısını taşıdığı için belleğe kazınan yerdir.

Ama toprak da, tıpkı anne gibi, hem yaşamın kaynağıdır hem de ölülerin yattığı yerdir. Anne, yaşam verirken aynı zamanda ölümü de verir. Freud'un "Kutu Seçimi" başlıklı metninin sonunda belirttiği gibi, insan topraktan gelir ve sonunda yeniden toprağa döner; "Ölüler toprağa karışır. Ölüler ve anneler kitonik dinin temelini oluşturur."[44] Bu temel ikilem, *Heimat*'ı, yani doğum yerini, hem gelinen hem de gidilen yer haline getirir. 1871'deki yenilginin ardından Alsace ve Moselle Almanya'ya katıldığında, Barrès, 1899'da Fransız Vatanseverler Birliği'nde yaptığı "Toprak ve Ölüler" başlıklı konuşmasında, vatan sevgisini o toprağın altında yatan ölüler üzerine kurar: "İnsana dair temel bir yasayı gözler önüne seriyoruz: Fransa'nın bir ülke bilincine sahip olabilmesi için insanların toprağa ve ölülerine *kök vermesi* (*raciner*) gerekir."[45] *Raciner* fiili, Fransız halkının kökleştirmek (*enraciner*) arzusunu dile getirir; çünkü bu sözcük, toprağı ve ölüleri birbirine bağlayan ontolojik bağı hatırlatır: "Toprak bizi şekillendirir ve biz atalarımızın devamıyız."[46] Bu ciddi, hatta tumturaklı tona André Gide ironik bir yanıt verir:

43 Pascale Baligand, *age*, s. 212.

44 Edmundo Gómez Mango, *La Mort enfant*, Gallimard, 2003, s. 43.

45 Maurice Barrès, "La terre et les morts: sur quelles réalités fonder la conscience française", Ligue de la patrie française, 3. Konferans, 10 Mart 1899. Vurgu bana ait.

46 *Age*, s. 30.

"Biri güneyden Uzèsli, diğeri kuzeyden Normandiyalı olan bir anne ve babadan doğduğuma göre, nereye kök salmamı istersiniz Bay Barrès? O halde ben de seyahat etmeye karar verdim."[47] Oysa Barrès'in amacı, ikna etmek ve düşüncesi Maurras tarafından sürdürülecek militan bir milliyetçiliğin temellerini atmaktır: Barrès'in nutuklarında, ölülerin toprağı, tüm Fransız yurdunu sessizce kaplar.[48] Bu toprak merkezli ulus anlayışında köklerinden kopmaktan daha büyük bir felaket yoktur – bu durum, Barrès'in *Les Déracinés* romanındaki kahramanların trajik çöküşünde simgeleşir.[49] Göçebelik ise, doğaya aykırı bir bela olarak damgalanır ve yok edilmesi gereken bir tehdit olarak değerlendirilir.

MEMLEKET: EVDEKİ YABANCI

Freud, *Tekinsizlik Üzerine* adlı metninde, *heimlich* (tanıdık, bildik, aşina) olanın içinde, kadın cinsel organı ya da ana rahmi ile doğulan yer arasında kurulan bu benzerliği not eder:

> "Daha çok nevrotik erkeklerde görülen bu durum, nevrotiklerin kadın cinsel organında tekinsiz bir şeyler olduğunu hissetmelerinden kaynaklanır. Ne var ki bu *unheimlich* yer, başlangıçta her birimizin bir zamanlar yaşadığı, tüm insanların ilk *Heim*'ının [ev] girişidir. Şaka yollu söylenen bir söz vardır: 'Aşk sıla hasreti [*Heimweh*] çekmektir' diye ve bir insan bir yeri ya da ülkeyi düşünürken kendisine bu sözü söyler. Düşünürken de 'bu yer bana çok tanıdık geliyor, burada daha önce bulunmuştum' gibisinden cümleler kurar. Biz bu tanıdık gelen yeri, annesinin cinsel organı veya vücudu olarak yorumlayabiliriz. Bu vakada da dolayısıyla *unheimlich*, bir zamanlar *heimisch*, yani tanıdık, bilindik olandır; baştaki *un-* öneki de bastırmanın işaretidir."[50]

Ama eğer doğulan yer aslında herkes için ana rahmi ise, bu yer neden kaygı verici olabilir? Neden en tanıdık olanın tam ortasında

47 André Gide, *L'Ermitage* (Şubat 1898), *Prétextes* içinde, Le Mercure de France, 1974, s. 45.

48 Marcel Detienne, *age*, s. 101.

49 Maurice Barrès, *Les Déracinés*, Nelson, 1897.

50 Sigmund Freud, "L'Inquiétant", *age*, s. 179.

en yabancı olan belirir? Freud'a göre bu sorunun yanıtı açıktır: "Anne kuşkusuz en tanıdık olandır, ama aynı zamanda ve her şeyden önce, ensest yasağı nedeniyle en yasak olandır. Ödipal nesneye yönelik ensest arzularının bastırılması, kaygı verici olanın ortaya çıkması için yeterlidir. Bununla birlikte, bastırılmış olan, benliğe göre yabancı bir topraktır; içsel bir yabancı toprak. Tıpkı gerçekliğin –bu alışılmadık ifadeyi kullanmama izin verirseniz– harici bir yabancı toprak olması gibi."[51] Dolayısıyla yabancı olan, en tanıdık olanın tam ortasında, yakınlığın tam ortasında yer alır. Eğer ana rahmine dönmeye dair ilk düşlem, kadın cinsiyetine dair kaygı ya da diri diri gömülme dehşeti gibi kılık değiştirmiş ve tanınmaz hale gelmiş biçimlerde dile getiriliyorsa, bunun nedeni ensest yasağının bunu tam anlamıyla ve bilinçli olarak dile getirmeyi olanaksız kılmasıdır. Tanıdık olanın aynı zamanda en uzak olmasının nedeni yalnızca "köken sözcüklerin karşıt anlamlar taşıyabilmesi"[52] değildir; dışsallığın, *das Ding* (yani "şey", öznenin erişemediği, bastırılmış olan) ile kurduğumuz ilişkinin temelinde yer almasıdır.

"Sözünü ettiğimiz şeyi tanımlamak için *extime** (dış-içsel: içerideki yabancı) sözcüğünün türetilmesi gerekecektir."[53] Lacan bu yeni sözcüğü icat ederken, öznenin *Nebenmensch*'in (yakın kişi) temsil edilemeyen kısmıyla –Freud'un ve daha sonra kendisinin *das Ding* olarak adlandırdığı şeyle– kurduğu ilişkiye atıfta bulunmayı amaçlamıştır. Lacan, "Psikanalizin Etiği" başlıklı seminerinde *das Ding*'i, yani Şey'i temel bir kavram düzeyine yükseltir. Şey, hem birincil nesnede öznenin asla tamamen sahip olamayacağı ve hiçbir zaman bütünüyle kucaklayamayacağı bir unsur olarak tanımlanır, hem de öznenin yaşamı boyunca durmaksızın aradığı şeydir. Freud'un haz ilkesi düzeyinde attığı adım, bize Yüce İyi'nin olmadığını göstermektir – çünkü Yüce İyi *das*

* Lacan'ın mahrem, samimi, tanıdık anlamlarına gelen *intime* sözcüğünden yola çıkarak türettiği, *in-* öneki yerine *ex-* önekiyle oluşturduğu sözcüğün "dış-içten", "dış-yakınlık", "dıştaki-içsel" gibi farklı çevirileri mevcuttur. (ç.n.)

51 Sigmund Freud, "Nouvelle Suite des leçons d'introduction à la psychanalyse" (1933), *OCFP*, PUF, 2004, cilt XIX, s. 80.

52 Sigmund Freud, "L'Inquiétant", *age*, s. 157.

53 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVI: D'un Autre à l'autre (1968-1969)*, Le Seuil, 2006, s. 224.

Ding'dir, annedir, ensestin nesnesidir; ve bu iyi yasaktır, başka bir iyi yoktur. Freud'un altüst ettiği bu anlayış da ahlak yasasının temelidir.[54] Özne, *das Ding* karşısında her zaman bir dış-içsellik (*extimité*) konumundadır. Bu, öznenin nesneyle arasında bir tür yakınlık yaşasa bile, nesnenin içindeki bir şeyin her zaman onun kavrayışının ve sahiplenme kapasitesinin dışında kalacağı anlamına gelir. Bu unsur, simgeselleştirilemez ve özne tarafından tam anlamıyla içselleştirilemez. Pascale Baligand, "yuva" (*chez-soi*) kavramı üzerine yazdığı tezde, *das Ding* ile bir alana yerleşme arasında ontolojik bir bağ kurar: "*Nebenmensch*'in (yakın kişi) içselleştirilemeyen parçası, bir alana yerleşmeyi mümkün kılar ve dışarıya yönelik yatırımı varsanısal bir nitelikle donatan şeyin taşıyıcısı haline gelir."[55] Baligand buradan şu sonuca varır: Bir yerin özneye ait ayrıcalıklı bir "yuva" (*chez-soi*) haline gelebilmesi için, *das Ding*'in temsil ettiği sahiplenilemez boşluğun orada varlığını koruyor olması gerekir. Çünkü ancak bu boşluk korunabildiğinde, mekân özneye yeni anlamlar ve yaşantılar sunabilecek bir boyut kazanır.[56]

Ancak köklenme ideolojisi, toprak anaya her zamankinden daha fazla, her zamankinden daha yakın olma yönündeki çılgınca arayışı içinde, *das Ding*'in kurucu dış-içselliğini her zamankinden daha fazla yakınlık lehine göz ardı eder. Toprak Ana'yla birleşmeyi vadeden köklenme, kökensel nesneyle yeniden kurulan bir ortak yaşam arzusunun olası suretlerinden biridir. Bu düş, tüm ayrılıkları önceden geçersiz kılan ve aslında onları yok eden bir bütünlük imgesine dayanır; çünkü bizi doğuran Toprak Ana, aynı zamanda bir gün yeniden kollarına döneceğimiz Toprak Ana'dır. Freud "Kutu Seçimi"nde, anneyle yeniden birleşme düşlemini açık bir biçimde çözümler, ancak bu düşlemden tümüyle sıyrılamaz. Onun kaleminde, belli bir şiirsellik içinde, anne ile toprak arasında Eski Yunan'dan bu yana süregelen bilinçdışı eşdeğerlilik, giderek antropolojik bir gerçekliğe dönüşür: "Ne var ki Lear, başlangıçta annesinden gördüğü sevgiyi boşuna arar; yazgı tanrıçalarının yalnız

54 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Le Seuil, 1986, s. 83.

55 Pascale Baligand, *age*, s. 118.

56 *Age*, s. 268.

üçüncüsü, o suskun ölüm tanrıçasıdır ki ona kollarını açacak, onu bağrına basacaktır."[57]

Eğer kişinin doğduğu yer, yani memleketi, bu denli güçlü bir etkiye sahipse –daha önce de gördüğümüz gibi– bunun nedeni, anne nesnesinin bir uzantısı olmasıdır; öyle ki, "memleket sevgisi, küçük insanın annesine, ilk konuştuğu yuvaya duyduğu sevginin bir aktarımından başka bir şey değildir."[58] Fakat köklenme ideolojisi, memleket sevgisi üzerinden, kayıp ve ensest yasağından etkilenmemiş bir Ödipal nesne ilişkisi tasarlar; böylece *das Ding*'in kurucu dış-içselliğini yadsır. O halde amaç, görünüşte anneyle kurulan ilk bağı sürdürmek ya da onarmaktır; ama gerçekte, toprak anayla her türlü ayrılığın dışında bölünmez bir bağ kurmaktır: "Vatanın en büyük sırrı ve en iyi yanı şudur: sadece kökene yakınlık olması ve başka bir şey değil. Bu yüzden kökene sadakat, bu vatanın doğasında vardır. Bu yüzden insan, mecbur kaldığında, bu yakınlığın olduğu yeri ancak zorlukla terk eder."[59] Heidegger'in kökene duyduğu romantik hayranlık, dünya ile o ilk mutlak karşılaşma zamanına –annenin henüz benlikten ayrı bir nesne olarak tanımlanmadığı, benlik ile dünyanın birbirinden ayrılmadığı o ilk zamana– duyulan bir hayranlık değil midir? *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda Freud şöyle der: "Başlangıçta ben her şeyi içerir, daha sonra kendinden bir dış dünya kesip atar."[60]

Bazı psikanalistler, anne-çocuk arasındaki simbiyozu ve ikili birliği kuramlarının yapıtaşı olarak görür. Nicolas Abraham'da bu ikili birlik, "*païdo-métér*"* terimiyle kavramsallaştırılır. Abraham, bireyin bu ilk çiftin içinden koparak doğduğunu öne sürer; bunu sağ kolunu yitirmiş bir adam imgesiyle betimler. Bu metafor aracılığıyla anlatılmak istenen şudur: Bir anlamda hepimizin sağ kolu çolaktır; çünkü hepimizi annelerimiz sakat bırakmıştır.[61] Margaret

57 Sigmund Freud, "Le Motif du choix des coffrets", ("Kutu Seçimi"), *age*.

58 Edmundo Gómez Mango, "Fragments vers le natal", *Le Fait de l'analyse*, 1996, no 6, s. 249.

59 Martin Heidegger, "Souvenir", *Approche de Hölderlin*, *age*, s. 28.

60 Sigmund Freud, "Le Malaise dans la culture" (*Uygarlığın Huzursuzluğu*) *age*, s. 253.

* Yunanca kökenli "çocuk-anne" bileşik terimi; Imre Hermann'ın büyük memelilerde gözlemlediği anne-çocuk ikilisini tanımlamak için kullanılmıştır. (ç.n.)

61 Nicolas Abraham, *L'Écorce et le Noyau*, Flammarion, 1987, s. 399.

Mahler, Imre Hermann, John Bowlby ve başkalarının yolunda ilerleyen Abraham, ikili birlikten çıkışı geri dönüşü olmayan bir yitim, mutlak bir ampütasyon olarak görür: "Hepsinin anası, kaybedilmiş annedir. İçimizde, içinde çocuğunun boşluğu olan bir anne boşluğu vardır. Boşluk, kendi içindeki boşlukla birlikte bir birlik oluşturur: Buna ikili birlik adını verdim. Bu, tamamlanmışlığın negatif imgesidir – içimizdeki annenin ve onun içindeki çocuğun dolduğu yer. O halde artık boşluk yoktur; her şey bir aradadır, en ufak bir çatlak bile olmadan, mutlak bir uyum içindedir, *ad vitam aeternam* [sonsuz yaşama dek]."[62] İlk anne-bebek ilişkisinin mutlak bir simbiyoz olarak kavranması, yeniden keşfedilecek tamamlanmışlık düşleminden ayrılamaz.

Yine de şu soru gündeme gelir: Bu ilk simbiyoz bir düşlem midir, yoksa insanın içindeki nostaljinin kaynağı olan kadim bir gerçeklik mi? Çünkü ikili birlik kuramı, düşlemsel ya da mitsel bir kaynaktan besleniyor izlenimi verir. Rank, "doğum travması"nda insana dair tüm kaygıların kökenini görür gibidir; çünkü doğum, yeni doğanı annesinden ayırır. Oysa Freud, bebeğin doğumu bir ayrılık olarak yaşamadığını hatırlatır.[63] Anne ile çocuk arasındaki ayrılık, elbette yadsınamaz –hatta aşılamaz– bir gerçektir; fakat çocuk bunu kavrayamaz. Çünkü çocuk, benliğinin sınırlarının henüz belirginleşmediği, geçirgen yapılı bir "öznel bulutsu"[64] yanılsaması içinde yaşar. Winnicott, çocuğun bu ayrımı yapabilmesi için ihtiyaç duyduğu geçiş alanını ve bu alanda nesneyle kurulan ilişkiyi tanımlarken, Freud'un ben ile ben-olmayan arasındaki sınırların henüz çizilmediğine dair gözlemlerini derinleştirir. Freud, Romain Rolland'ın sıkça andığı "okyanus duygusu"nun kökenini açıklarken, bunun benliğin ilk haline denk düştüğünü söyler: "yani [kişinin] dış dünyanın tümüyle, çözülmez bir bağlılık, birliktelik duygusu"nu hissettiği hal.[65] Freud'a göre bu, bebeğin benliğinin ilk durumudur; çünkü bebek, "kendi benini, kendisine oluk oluk

62 *Age*, s. 344.

63 Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, Payot, 1928 [1924]; Sigmund Freud, "Inhibition, symptôme et angoisse" (1925), *OCF-P*, PUF, 1992, cilt XVII.

64 Bu ifade, bir bebeğin ruhsal dünyasını tanımlamak için Myriam David tarafından kullanılır.

65 Sigmund Freud, "Le Malaise dans la culture", *age*, s. 250.

akan duyumların kaynağı olan dış dünyadan henüz ayırmaz."[66] Freud şunu da ekler: "Bu ilksel ben duygusu pek çok insanın ruhsal yaşamında varlığını –az ya da çok– sürdürür";[67] kişi dış dünyayla ayrımı fark etmeye başlasa da, bu duygu onun içinde, tıpkı Modern Roma'nın altında gizli ama bozulmamış biçimde varlığını sürdüren Antik Roma gibi yaşamaya devam eder.

Dolayısıyla köklenme ideolojisi, okyanus duygusunun kalıcı bir türevi olarak görülebilir; öznenin, kimliğin kilit önem taşıdığı bir ahenk içinde çevresiyle bütünleştiğini hissettiği anların temel bir özelliğidir. Bu mantık içinde ve nefreti bir levye olarak kullanan bir ideolojiye hizmetle, mekân, öznenin kimliğinin asli ölçütü ve teminatı haline gelebilir. Böylece yer ile özne arasında katı bir özdeşlik kurulur: *Ben o yerim* ve o yer, kimliğimi tanımlar; çünkü orası doğduğum ve geldiğim yerdir. Fetişleştirilen ve metalaştırılan yer, öznenin kimliğinin yapıtaşı haline gelir. Özne ve kök saldığı yer bütünleşir, birbirlerinden ayrılamazlar ve özellikle birbirlerinin yansıması olurlar, birbirlerine benzerler. Freud, özne-nesne ayrımını, dolayısıyla öznelliğin doğuşunu, yabancıya duyulan nefrete bağlar: "Yabancı, nesne, nefret edilen şey, başlangıçta birbirine özdeştir."[68] Dışarıda olandan başlangıçta farklı olarak nefret edilir, ancak bu fark sonradan, doğum yerine yapılan kimliksel bir tanımlama ile reddedilir; bu tanımlama, dışarının sınırlarını daha da uzaklaştırarak köyün, bölgenin ya da anavatanın sınırlarına çekilir. Çünkü nefret, öznenin nesneyle iç içe geçtiği kaynaşma haline son verirken ve özneyi nesneden ayırırken, kimliği de dışlayıcı bir kavram, tüm ötekiliğin yadsınması haline getirir. Öznenin kimliğinin temeli olan bu nefret, farklılık olarak algılanan her şeyi yok etmek isteğiyle yeniden ortaya çıkabilir. Étienne Balibar, "aşırı öznel şiddet"ten bahseder; öznenin kimliğini fetişleştirmesiyle şekillenen içsel bir şiddet. Ancak bahsettiğim çoğu durumda, "şey" bir kolektif fetişten farklı değildir; yani idealize edilmiş ve mutlak bir şekilde metalaştırılmış bir *kimlik*tir (millî, dinî, ırksal). Böylece, öznenin "kendi kimliği", kendisi ve egemenliği altına giren her şey için ce-

66 *Age*, s. 252.

67 *Age*, s. 253.

68 Sigmund Freud, *Pulsions et destins des pulsions* (1915), *OCF-P*, PUF, 1988, cilt XIII, s. 183.

berrut bir güç haline gelir; ya da, eğer bir totoloji kullanma riskini göze alırsak, bu kimlik, öznenin kendisiyle özdeşleştiği ve yalnızca kendisinde var olduğuna inandığı, aynı zamanda *kendisinde insanı* (ya da insanın üstün biçimini, yani çoğunlukla erkekliği) temsil ederek ona "sahip" olduğuna inandığı bir kimliktir.[69]

"Kimlik düşüncesi tarih boyunca her şeyi yutan, öldürücü bir şeydir" der Adorno.[70] Tarihteki ilk Atinalı olan, Toprak'tan doğan Erihthonios efsanesinde, Nicole Loraux, yerli halkın, "aynılığın yerli kökenlerden günümüz insan nesillerine kadar aktarılması" olarak anlaşıldığını ve Atinalılar için bunun, "şehrin sürekliliği için zamanın yasasına karşı bir koşul" olduğunu hatırlatır.[71] Aynı, aynıyı doğurur; şehrin değişmezliği, onun sonsuzluğunun güvencesidir. Otoktonluğun [yerliliğin, yerleşikliğin] bir diğer faydası şudur: "Atinalılar için kökenlerini yüceltmek, iyi bir doğumla gelen asaletle kendilerini topluca onurlandırmak anlamına geliyordu. Tek bir kelimenin gücüyle, Atina demokrasisi aristokrasinin değerlerini benimsemiştir."[72] Kimlik, narsisistik bir prestije sahip olur. Çünkü o, aynı olanın sonsuz dönüşüdür; otoktonluk, farklı olanı, yani bu örnekte kadını soydan dışlar: Konuşmacılar, Atinalıları topraklarıyla olan çocukluk bağlarına yerleştirir; sistematik olarak Toprak (*Gaia*) adını gizleyerek, topraklarına "hem anne hem de vatan olan şey" olarak atıfta bulunurlar.[73] Bu yerli halk idealini Heidegger'de de görmek mümkündür; o, Hebel'de –kendisi gibi Svabyalı olan ve Alemannik Şiirleri'nde memleket sevgisini dile getiren şairde– kendisiyle benzerlik gördüğü birini tanır ve onu dost olarak kabul edebilir.[74] Edmundo Gómez Mango, böyle bir dostluk anlayışının sakıncalarına dikkat çeker: "Kulübe gerçek misafir kabul etmez",[75] "*Fremdlinge* [yabancılar] hoş karşılanmaz",[76] orada misafirperverlik

69 Étienne Balibar, *Violence et civilité*, Galilée, 2010, s. 232.

70 Theodor Adorno, *age*, s. 173.

71 Nicole Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Le Seuil, 1998, s. 47.

72 *Age*, s. 39.

73 Nicole Loraux, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Le Seuil, "Points Essais", 2007, s. 50.

74 Martin Heidegger, "Hebel, l'ami de la maison", *Questions III et IV*, *age*, s. 43-65.

75 Edmundo Gómez Mango, "Fragments vers le natal", *age*, s. 253.

76 Georges-Arthur Goldschmidt, *age*, s. 71.

yoktur. Çünkü köklenme ideolojisinin barındırdığı içsel şiddet, her türlü üçüncüyü dışlayarak birliği oluşturur; yani, nesnenin farklılığını reddederek birliğe ulaşır. "Basit olan daha da basitleşmiştir." Heidegger, "Kıryolu"nda "Daima-aynı olan şey hayrete düşürür ve azat eder"[77] sonucuna varır.

ANADİLİNDEKİ YER

Doğum yerinde hissedilen duygular, köklenme (*enracinement*) ideolojisiyle, kendine benzer, tanıdık bir dünya açar; bu dünya, içsel ve dışsal tüm yabancılığı dışlar. Bununla birlikte, yer yalnızca dilde ve dil aracılığıyla var olur; yerin adı dilde anılır ve Proust'un "Memleket İsimleri: İsim" adlı eserinde gösterdiği gibi, bazen bir yer yalnızca bir isimdir, hayal gücünün gelişimine olanak tanıyan bir araçtır.[78] Fédida, yer ile onu adlandıran kelime arasındaki içsel bağı teorileştirmiştir: "Yerlerin yerleşimi, bir topografinin teorik meselesidir, ancak böyle bir yer topografyası, kelimenin içindeki 'dinamik' hareketleri içermeden tamamlanmış sayılmaz. Yer, ancak onu yerinden oynatarak düşünülebilir."[79] Büyük kâşifler, örneğin Marco Polo, yeni yerler yaratır; onları isimlendirir ve uzun uzun betimlerler. Ancak Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été* [Gitmediğimiz Yerler Hakkında Nasıl Konuşuruz?] adlı yapıtında, Marco Polo'nun Çin'i uzun uzun betimlediği anlatılarda hayal gücünün oynadığı ana role mizahi bir şekilde dikkat çeker; çünkü Marco Polo Çin'e hiç gitmemiştir.[80] Bir yerin, bir yer isminden ibaret olup, gündüz düşlerine bahane olması gerektiği sonucuna mı varmalıyız? Proust, bir sayfiye ve yerleşim yeri olan Balbec'in gerçekliğini, "Memleket İsimleri: İsim" bölümünde, Normandiya kıyılarını rüzgârların dövdüğü ve insanın yok saydığı bir

77 Martin Heidegger, "Le chemin de campagne" (1948), *Questions III et IV*, *age*, s. 15.

78 Marcel Proust, "Noms de pays: le nom", *age*, s. 376-423 ("Memleket İsimleri: İsim", *age*).

79 Pierre Fédida, "Théorie des lieux", *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, PUF, 1995, s. 293.

80 Pierre Bayard, "Les lieux que l'on ne connaît pas", *Comment parler des lieux où on n'a pas été?*, Minuit, 2012, s. 21-30.

evren olarak hayal eden abartılı ve genç bir anlatıcının zırvalarıyla kıyaslayarak olumsuz bir karşılık verir.[81]

Derrida der ki: "Yerinden olmuş insanların, sürgünlerin, tehcir edilmişlerin, kovulmuşların, kökünden kopartılmışların, göçebelerin iç çekmelerine sebep olan iki ortak nostaljileri vardır: Ölümleri ve dilleri."[82] Bu nedenle, anadilinin, gerçeklikte bir yere yatırım yapmadan önce bebek için ilk yer olma niteliği taşıyıp taşımadığını sorgulayabiliriz. Hatta "LTI: Üçüncü Reich'ın Dili"[83] (*Lingua Tertii Imperii*), Klemperer'in "dehşet verici bir jargon, aynı anda hem vakur bir heybet hem bir duygusallık"[84] olarak tanımladığı *novlangue* (yeni dil) olsa bile, Hannah Arendt Almancayı terk edemez: "Hitler öncesi Avrupa mı? Ona karşı bir nostalji beslediğimi söyleyemem. Ondan geriye ne kaldı? Dil.[85] [...] Kendi kendime hep şunu söyledim: Ne yapalım? Elbette ki aklını yitiren dil değildi! Ayrıca hiçbir şey anadilinin yerini tutamaz."[86] Günther Anders, Nazizm sürgünlerinin "kendilerini fanatik bir şekilde anadillerine adadıklarını [...] çünkü dilin onlardan alınamayacak tek varlık, evde hâlâ ustalıkla kullanabildikleri tek şey olduğunu"[87] hatırlatır. 1930'da Freud, Raymond de Saussure'a gönderdiği mektupta şöyle yazar: "Göçmenin içinde yaşadığı dil kaybı geri çevrilemez."[88] 1936'da Arnold Zweig'a yazdığı mektupta ise şunu söyler: "Amerika'da, üstelik bir de dilinizi geride bırakmanız gerekir ki bu bir giysi değil, kendi derinizdir."[89] Bu, sadece anadilinin bir yer olacağı anlamına mı gelir? Hayır, ama eğer yer; gerçeklik, hayal gücü ve

81 Marcel Proust, "Noms de pays: le pays", À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Gallimard, 1988, s. 3309 ("Memleket İsimleri: Memleket", *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, YKY, 1996).

82 Jacques Derrida - Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Calmann-Lévy, 1997, s. 81 (*Davet - Konukseverlik Üstüne*, çeviri: Aslı Sümer, Metis Yayınları, 2020).

83 Georges-Arthur Goldschmidt, *age*, s. 11.

84 Victor Klemperer, *LTI, la langue du Troisième Reich*, Albin Michel, 1996 [1955], s. 33.

85 Hannah Arendt, *La Tradition cachée. Le Juif comme paria*, Christian Bourgois, 1987 [1932-1963], s. 221.

86 Hannah Arendt, *age*, s. 239-240.

87 Günther Anders, "Post festum", *age*, s. 105-107.

88 Sigmund Freud, *Correspondance (1873-1939)*, Gallimard, 1966.

89 Sigmund Freud - Arnold Zweig, *Correspondance (1927-1936)*, Gallimard, 1973, s. 162.

simgesellik arasında bir bağlantı noktası olarak kabul edilirse, o zaman eklemek gerekir ki, yalnızca anadil bu üç alanın bağlantısını sürdürebilir.

Edmundo Gómez Mango, "anadilinin annenin sesiyle ilgili olduğunu" kabul etmekle birlikte, *fort-da* oyununa gönderme yaparak şunu ekler: "İnsanın ilk, asıl sürgünü, ortaya çıkışı, bebeğin annesel şeyden ilk kez vazgeçmesini sağlayan bir eylemdir, ilk dilsel ayrılıktır, nesne yokken onu adlandırabilme yetisinin kazanıldığı andır. Dil nostaljik bir mesafe ve 'uzak nesneler' yaratır [...]"[90] Lacan çocuğun dili kullanımını makara oyununun ayırt edici özelliği haline getirir. Makara oyunu sırasında özne, göstergeye yabancılaşır; bu en önemli ve kritik andır: "Böylece Şey simgesel olarak öldürülür ve öznenin arzusu ölümsüzleşir."[91] Kaybedilen şey "Şey"dir, yani simgeselleşmeyen gerçekliktir, *Nebenmensch*'in simgesel olanın dışında hakkında hiçbir şey söylenemeyen o uyumsuz parçasıdır. Dil, çocuğun kendisini anneden, annesel olandan koparmasına izin verir: anne *das Ding* olmaktan çıkar ve *Objekt* olur.

Köklenme ideolojisinde anayurt sevgisi, yalnızca *das Ding*'in yokluğuna değil, aynı zamanda dilin içerdiği kayba da son veren bir doğrudanlık düşlemi olarak okunabilir. Hatta burada, mekânın sunduğu algıların/duyumların yüceltilmesi lehine dilin kendisine kısa devre yaptıran ya da onu baypas eden bir girişimi bile fark edebiliriz: "Söz konusu zemin, yerel *Heimat*'ın yeridir; her dinleyenin anında tanıyıp özdeşleşebileceği, yalnızca yerel olma duygusunun hemen pekiştiği, mekânla kurulan bedensel bağın sezgisel olarak algılanmasıdır."[92] *Heimat*'ı kimliğin yeri olarak yücelten bu tekil aşk uğruna, yapının iskeletinde bulunan ve bir unsuru diğerine doğru kaydıran metaforik eylem bile iptal edilir; amaç, özne ile kökeni olan yer arasında tam bir örtüşme yaratmaktır. Bu ise toprak ana ile bütünleşme meselesidir. Heidegger'ci felsefede bu bağlılığın nasıl gömülü olduğunu ve özellikle Hölderlin'in şiirinde görüldüğü üzere toprak ana'nın ve Varlığın hakikatinin yüceltilmesiyle neticelenecek bir 'öteki düşünce'yi destekleme sürecinde bu bağ-

90 Edmundo Gómez Mango, *age*, s. 92-93.

91 Jacques Lacan, *Écrits*, *age*, s. 319.

92 Georges-Arthur Goldschmidt, *age*, s. 71.

lılığın nasıl sindirildiğini biliyoruz. Nitekim Hölderlin'in devrimci gençliği ve gezginlik yılları da Heidegger'in onun yaşamını "kökene dönüş" şeklinde yorumlaması uğruna neredeyse silinmiştir. Hölderlin aslında idealleştirilmiş düşüncelere dalarak geçirdiği bu inziva dönemini bir delilik mekânında değil, iyi bir marangozun kulesinde –sözde annelik işlevi üstlenen bir ortamda– geçirmiştir; dahası, nesnel bir rastlantı eseri bu kulenin özel adı Almancada *Zimmer* (yani "oda") dır.

Bu örtüşme, annesel olana bir yer atfeder –toprak-ana–, ki bu yerin sabit oluşu, gerçeklikteki anne nesnesinin bağımsız olarak hareket etmesiyle çelişir. Anne, her an kaybolup tekrar belirebilecek bir varlıkken, çocuk bu durumu pasif olarak deneyimler. Ayrıca, *fort-da* durumu, oyunda kontrol edilebilecek hale gelmeden önce çocuğun korkutucu bulduğu bir durumdur. Buna karşın, toprak-ana ise hiçbir şeyin sarsamayacağı bir ana kucağında kalma güvencesi sunar. Burada da mekân, zamansallığın sağlayamadığı bir kontrol yanılsaması sunar. Hakiki bir narsisistik bölge olan ana yurt, gerektiğinde narsisizmin birincil nesnesinin anne nesnesi olduğunu, benlik ile karıştırılan bu nesnenin tümgüçlülük yanılsaması verdiğini bize hatırlatır. Milliyetçi ve vatansever bir ideolojinin yardımıyla toprak, bir ana olarak yüceltilir ve bu metafor az önce ortaya koyduğumuz hatırı sayılır bilinçdışı düşlemsel payları üstlenirse, o zaman mutlak mülkiyetini güvence altına almak için ölmek ve öldürmek, bu saflaştırılmış kimlik kaynaşmasına engel olabilecek her şeyin ve herkesin yok edilmesini öngörebilir hale gelir.

HİÇBİR ŞEY MEYDANA GELMİŞ OLMAYACAK MEYDANDAN BAŞKA: *KHÔRA*

Yine de... Dilin şeyin kendisinden tamamen kopması, mekânı varlığın doğal alanı olarak görmeyi olanaksız kılar. Kaynaşma sadece yasak değil, aynı zamanda olanaksızdır, çünkü anne daima çoktan yitirilmiştir. Burada ruhsal alanın en son boyutuna ulaşıyoruz: Yerle ilgili olan bir şey, her türlü simgesel kavrayıştan ya kaçar ya da

hiçbir durumda tam ve eksiksiz olarak sahiplenilemez. Derrida'nın ve daha sonra Fédida'nın açıkça gördüğü gibi, bu mesele ilk kez Platon'un düşüncesinde çarpıcı bir biçimde ortaya konmuştur.[93] Bu, *Timaios*'ta bir anda düşlenen, kaçınılmaz ve olanaksız bir köken olarak mekânın tüm aporilerini ortaya çıkaran *khôra* sorusudur. Platon bu gizemli kavramı, yaygın olarak kullanılan Yunanca bir kelime olan *khôra*'nın anlamını değiştirerek icat etmiştir. Geleneksel olarak *khôra*, bir aralığı, kullanılan alanı belirtir; hatta bir kentte (*astu*) odaklanmış kurumsal bir siyasi yapı ve yasalar sistemi (*politeia*) olan ve o kentin (*polis*) topraklarını olmasa bile, en azından onun olabilirliğinin koşulu olan toprakları, ülkeyi, vatanı belirleyecek kadar ileri gidebilir. *Khôra*, kentin yaşamının ve özerkliğinin içinde gerçekleştiği alandır; onu besleyen topraktır ve dolayısıyla çevresindeki kırsala da gönderme yapar. Ancak Platon *khôra*'ya tamamen farklı bir statü verir. Evrenin doğasını, dünyanın düzeninden[94] başlayarak insanın doğasına[95] kadar inceleyen genel kozmoloji tasarısında, Platon, değişmeyen akılcı model ile henüz var olma sancıları çeken duyusal dünyamızın kopyası arasındaki ilişkiyi inceler. Bu iki dünya arasında, pek çok açıdan esrarengiz ve çevrilemez olan üçüncü bir boyut ortaya çıkar: yani varlığın "gerçekleşmesini" sağlayan alan ya da hazne; çünkü "olan her şey, zorunlu olarak bir yerlerde, belirli bir yerde bulunur ve bir yer kaplar ve ne yeryüzünde ne de gökyüzünde olmayan bir şey kesinlikle yoktur."[96]

Bu üç boyutu adlandırmak için, Platon bir metafora başvurur: "Ve *khôra*'yı bir anneye, düzeni bir babaya ve aralarındaki doğayı (kopya) bir çocuğa benzetmek uygundur."[97] Ancak aslında *khôra* olan bu boşluk hiçbir şeyle eşleşmez. Bir babayı doğuran anne değildir, bu henüz bakir yüzeydir, hâlâ bakirdir çünkü babanın bıraktığı tüm izleri kendisini hiç eksiltmeden kabul eder. *Khôra*

93 Jacques Derrida, *Khôra*, Galilée, 2013; Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, PUF, "Quadrige", 2009 [1995] (*Khôra*, çev. Didem Eryar, Kabalcı Yayınevi, 2008).

94 *Age*, 92c.

95 Platon, *Timée*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1950, 27a.

96 *Age*, 52b.

97 *Age*, 50d. Vurgu bana ait.

altın gibidir, tüm heykelcikler ve mücevherler boyunca aynı kalır, ateş gibidir, ateşten ateşe kadar aynıdır. Her şeyin "yer almasını" sağlayan bu genel yer ya da "yerlerin yeri" *khôra*'dır; anladığımız kadarıyla *khôra* tanımlanabilecek, hatta hakkında bir şeyler söylenebilecek bir varlık ya da töz değildir, çünkü o tüm şeylerden ve tüm isimlerden önce gelen ve onları önceleyen ve onları isimlendirerek konumlandırmamızı sağlayan şeydir. Bizi adlandıran şeyi adlandıramayız ve *khôra* sonuç olarak bizim adlandırabileceğimiz bir şeyden çok, bizi adlandıran şeyin özel ismidir. Platon'un dediği gibi, "yumuşak bir yüzey"[98] gibidir, sonsuz kere şekillendirilebilir, "görünmez ve şekilsizdir"[99], "artık ne anlamın ufkuna ne de varlığın anlamı olarak anlamın ufkuna ait olacaktır."[100] Dahası, *khôra* karşı itkilerin yer aldığı dev bir elek ya da tekne gibi, içinde sürekli karıştırılan tanelerin tesadüfen ve mecburen tohumlar gibi yoğun ve ağır parçalara, ses gibi şekilsiz ve hafif parçalara bölündüğü kozmik bir eylemsizliktir. *Khôra*, kayıtsız şartsız, Platon'un önemini vurguladığı bir rol oynar; yerlerin paylaşımı, hiyerarşiler ve dolayısıyla siyaset açısından...

Böylece, toprakla ve yeryüzüyle, anaç ve besleyici ilişkimiz bizi yalnızca "bir yer var" bilmecesine götürebilir; bu, hem kaçınılmaz hem de "geri dönüş" yoluyla ulaşılamaz bir kökene yöneltir. "Anayurda dönüş" ya da "toprağa dönüş" hiçbir şekilde ana rahmine dönüşü gerçekleştiremez: ne kadar kaçınılmaz olsa da, bu dönüş, yalnızca geri getirilemeyecek şekilde kaybedilen bir şeye dönüş olabilir. Bu anlamda, öznenin yerle olan ilişkisi tüm milliyetçilikleri geride bırakır, çünkü onun yeri bir *topos* değil, bir *khôra*'dır; kelimenin tam anlamıyla, öznenin kendine bir yer açmak zorunda olduğu varlığa şiddetli, acımasız bir giriştir, ama herhangi bir özel atıfta bulunmayan ve aksine, bir şekilde eşdeğerliklerin altını çizen ve herkesi çağıran bir yerdir.

Aristoteles, şeylerin ve varlıkların nerede olduğunu, yani doğal yerlerinin, dolayısıyla ontolojik düzende hak ettikleri yerin neresi olduğunu sorgularken, Platon, şeyler ve varlıklar için neden ve nasıl

98 *Age*, 50e.

99 *Age*, 51a.

100 Jacques Derrida, *age*, s. 23.

bir yer olması gerektiği sorusunu cevapsız bırakmaktan kendini alamaz. Bu konuda ona dilin kendisi yardımcı olur, çünkü *topos* durağan bir terimdir, verilmiş bir konum iken –insanın söylemek isteyeceği gibi: tarihsel bir bağlam yok!–, *khôra*, türevleri *khôrô*, *khôrizô*, *khôris* ve *khôristos*'un açıkça gösterdiği gibi (yer açmak, geri çekilmek, yer değiştirmek; ayrılmak, parçalanmak, kopmak; ayrı, ayrı olmak; ayrılmak, yabancılaşmak), açık bir hareketin, bir boşluğun, az ya da çok şiddetle yaratılan bir aralığın, bir işgalin, bir tekelleşmenin, bir uzaklaşmanın ya da düşmanca, savaşçı ya da tutkulu bir ayrılığın ve nihayetinde tam anlamıyla bir yabancılaşma duygusunun yaşandığı dinamik bir kavramdır.

İşte bu yüzden *khôra*, dilin kendisi üzerinde yarattığı belirsizlikle, tüm olumsuz teoloji tarihini etkilemiş ve günümüze kadar geniş etkiler bırakmış bir kavramdır, ancak burada sadece psikanalizle ilgili olan kısmı ele alacağız. *Khôra*, tüm *logos* ve *muthos*'un, tüm akıl ve tüm kurgunun ötesinde, bunların karşıtlıklarının ötesinde, bu karşıtlıkların oluşturduğu bir söylem rejiminin devreye girmesini gerektirir. Bu söylem, Platon'un açıkça belirttiği gibi, ancak "düş gibi" görülebilen bir boyutu deneyimlemeyi olanaklı kılar ve ancak "gayrimeşru bir söylem" aracılığıyla, ne akılcı ne de kurgu olan, fakat yine de zorunluluğun kaçınılmaz düzenine tabi olan bir söylem aracılığıyla dile gelir. Temelde, *khôra* bilinçdışı gibidir. Yer kavramının bu ele geçirilemez boyutu, Freud'da da görülür; son dönem notlarında şöyle yazar: "Uzamsallık, ruhsal aygıtın uzantısının bir yansıması olabilir. Muhtemelen başka bir türevi yoktur. Kant'a göre, ruhsal aygıtın *a priori* koşullarına karşılık. Ruhsallık yayılmıştır, kendisi hakkında hiçbir şey bilmez." Freud'un ünlü aforizmasını tersine çevirerek şöyle diyebiliriz: "*Khôra* oradadır, o, yerin kendisidir, ancak söylenemez." Yani, bir yere *demir atmak* mümkündür, ve doğduğumuz yer kesinlikle ilk *demirleme* yeridir, her zaman "denize/anneye (*mer/mère*) nazırdır", ancak hem ensest yasağını hem de *khôra*'yı, yani bir yerin gizemli niteliğini inkâr etmediğimiz sürece kimse *kök saldığını* iddia edemez. Bir yere sahip çıkmak mümkündür, hatta hukuken onu sahiplenmek de mümkündür, tek ve yegâne sahibi olmak da mümkündür, ama hiç kimse ölüp gömülene kadar o yerle bir olamaz. Yer bizi sarıp sarmalar ama bizden kaçar, aynıdır ve her

zaman farklıdır, her zaman başka bir yerdedir, başka bir yerde, başka bir zamandadır.

Ariane bir gün görüşmeye bir rüya taşıdı: "Dairemdeyim ve daha önce hiç fark etmediğim bir kapıyı açıyorum. Kapı, ardında sırasıyla başka odaların olduğu devasa bir odaya açılıyor. Hiç farkında değildim ama dairemin içinde benimkinden çok daha büyük bir daire daha vardı. Ve bu dairenin, Seine Nehri'ne bakan muazzam pencereleri vardı. Neredeyse su seviyesindeydi, Seine Nehri'nin pencerenin hemen yanından akıp gittiğini görebiliyordunuz, eğilerek suya dokunmak mümkündü, harikaydı, gerçekten göz kamaştırıcıydı. Aynı zamanda, o odalarda uzun süredir terkedilmiş, toz içinde kalmış mobilyalar vardı ve bu beni biraz korkuttu, gerçekten kendi evimde olup olmadığımı tam olarak bilmiyordum." Bu rüya bizi bir yolculuğa çıkardı, her biri bir sonrakini çağrıştıran özel yerleri ortaya çıkardı: Ariane'in yeni aldığı ve kendini ait hissetmeye başladığı daire; çocukluğunda önemli bir rol oynamış bir nehrin kenarındaki ev; pencerelerimden Seine'i göremesem de, zamanında Seine Nehri'ne yakın olan çalışma odam; ve son olarak, bilinçdışının toprakları, hem büyüleyici hem de itici olan o garip diyar, bize ait olmayan ama bize ait olan bu yer ve tedavi süreci, korku ve hazla orada dolaşmamıza izin verirken, sonrasında daha tanıdık topraklara geri dönmemizi sağlayan merak dolu bir geçiş sundu.

Isée Bernateau Paris Cité Üniversitesi UFR IHSS Psikanalitik Çalışmalar Bölümü'nde profesör. Fransa Psikanaliz Derneği (APF) üyesi psikanalist. Araştırmalarını çoğunlukla ergen psikolojisi üzerine yoğunlaştırmıştır. *L'adolescent et la separation* (PUF, 2010; *Ergen ve Ayrılık*, YKY, 2024) ve Jacques André ile birlikte kaleme aldığı *Les territoires de la haine* (PUF, 2014) gibi yapıtları bulunmaktadır.

Ev, memleket, doğum yeri neresidir? Oraya neden ve nasıl bağlanırız? Peki yerin ruhsal, yani psişik önemi; hayali ve simgesel olanla ilişkisi? Bir yerde *ikamet etmek*, bir yere *kök salmak*, hafıza mekânları, yok-yerler hayatın sınırlarını nasıl çizer?

Ergenlerle yaptığı klinik çalışmalarla tanınan Isée Bernateau bu kez ergen-yer ilişkileri arasında mekik dokuyor. Yolu Georges Perec, Gus Van Sant, Marc Augé, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Jacques Lacan gibi isimlerle kesişen Bernateau, ruhsallığın kıyısında, sözcüklerden ve duygulardan *Denize Nazır* bir "yer" inşa ediyor.

"Ergenlik dönemi, yer ile kurulan ilişkide hakikat anlarından biridir, çünkü öznenin çeşitli demirleme noktalarının yeniden derinlemesine ele alındığı bir dönemdir. Bir çocuk ergenliğe ulaştığında, başta doğduğu yer olmak üzere çocukluğunun önemli yerlerinden ayrılmak ve uzaklaşmak durumunda kalır. Demir atılır ve alınır; sonsuza kadar yere sabitlenmez, hatta tam tersi. Ancak demir alındığında bile o demir atma noktaları, insan ruhsallığının vazgeçilmez koordinatları olmaya devam eder."



ISBN 978-975-08-6618-0