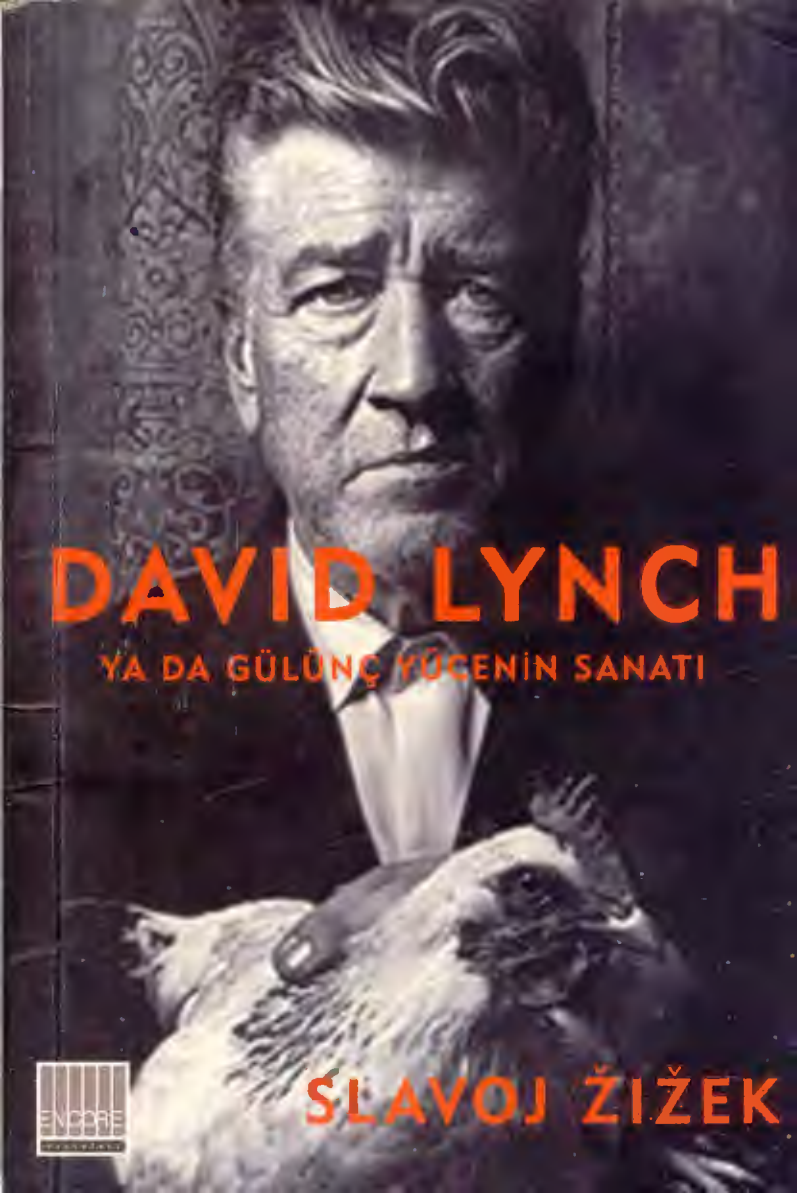

DAVID LYNCH
YA DA GÜLÜNÇ YÜCENİN SANATI
SLAVOJ ŽIŽEK
ENCORE

DAVID LYNCH

DAVID LYNCH

YA DA GÜLÜNÇ YÜCENİN SANATI

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Sabri Gürses

ENCORE

İngilizce Orijinali
David Lynch: Ya da Gülünç Yücenin Sanatı © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore
Birinci Basım Temmuz 2008
Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

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

ISBN 978-9944-0576-3-9

Kapak Resmi: Andrzej Dragan, 2005
Kapak Tasarımı: Mehmet Öznur
Baskı: Mart Matbaacılık Sanatları

Bilinmeyen Bilinenler

Seri İçin Önsöz

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

Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini

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

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



DAVID LYNCH

YA DA GÜLÜNÇ YÜCENİN SANATI

Lenin, insanın zeki düşmanlarının gözünde kendi zayıflıklarının ne olduğunu görerek can alıcı kavrayışlara ulaşabileceğini söylerdi. Bu yüzden, bu deneme David Lynch'in *Lost Highway* [Kayıp Otoban] filminin Lacancı bir okumasını yapacağına göre, "post-kurama," kimliğini Lacancı sinema incelemelerinin kapsamlı bir reddi üzerine kuran o son dönemki bilişselçi sinema incelemeleri eğilimine değinerek başlamakta yarar var. *Post-Theory* derlemesinin, yani bu eğilimin bir tür manifestosu rolü gören o derlemenin içinde yer alan herhalde en iyi denemede, Richard Maltby, *Casablanca*'nın son çeyreğindeki o ünlü kısa sahneyi ele alıyor[1]: Ilsa Lund (Ingrid Bergman) Rick Blaine'in (Humphrey Bogart) odasına gelerek onun ve Direniş lideri kocası Victor Laszlo'nun Casablanca'dan Portekiz'e, oradan da Amerika'ya kaçmasını sağlayacak olan geçiş belgelerini almaya çalışır. Rick belgeleri vermeyi reddedince, kadın bir silah çıkarıp onu tehdit eder. Adam "Haydi, ateş et bakalım, bana iyilik yapmış olursun" der ona. Kadının eli ayağı boşanır ve gözyaşları içinde onu Paris'te neden terk

etmiş olduğunu anlatmaya başlar. "Keşke seni nasıl sevdiğimi bilseydin, seni hâlâ nasıl sevdiğimi" dediği sırada, yakın çekimde kucaklaşmaktadırlar. Film gece vakti havaalanı kulesinin, onun etrafı tarayan ışıldağının 3.5 saniyelik bir çekimine geçer ve sonra Rick'in odasının pencerenin dışından çekilmiş bir karesine sabitlenir: Rick pencerede durmuş, dışarı bakmakta ve sigara içmektedir. Odaya doğru döner, "peki sonra?" der. Kadın hikayeye devam eder...

Burada hemen akla gelen soru, kuşkusuz şu soru olur: o arada, yani havaalanının 3.5 saniyelik çekimi sırasında ne oldu – *o işi yaptılar mı*, yapmadılar mı? Maltby, bu noktada filmin basit bir ikirciklilik içinde olmadığını vurgulamakta haklıdır; film bir bakıma iki çok açık, ama birbirini dışlayan anlam yaratır – yaptılar ve yapmadılar, yani film hem onların bu işi yaptıklarına dair, hem de bunu yapmış olamayacaklarına dair belirgin sinyaller verir. Bir yanda, bir dizi şifrelenmiş özellik onların yapmadığını işaret eder, yani 3.5 saniyelik çekim çok kısa bir zaman dilimine karşılık gelir (tutkuyla kucaklaşan çiftin görüntüsünün kaybolması genellikle ekranın kararmasından sonraki eylemi işaret eder; sigara da eylemden sonraki rahatlamanın standart bir işaretidir; kulenin kaba fallik yan anlamı

da öyle); diğer yandan, bir dizi özellik onların bunu *yapmadığını* işaret eder, yani 3.5 saniyelik havaalanı kulesi çekimi gerçek diejetik zamana karşılık gelir (arkaplandaki yatak bozulmamıştır; aynı konuşma hiç kesilmeden devam eder vb.) Havaalanında Rick ve Laszlo arasında geçen son konuşma doğrudan o gecenin olaylarına değindiği zaman bile iki şekilde okunabilir:

RICK: Ilsa'yla benim aramda geçenleri bildiğini mi söylüyorsun?

VICTOR: Evet.

RICK: Onun dün gece bana geldiğini bilmiyordun değil mi, yani sen .... geçiş belgeleri için gelmişti. Değil mi, Ilsa?

ILSA: Evet.

RICK: Onları ele geçirmek için her yolu denedi ve hiçbiri işe yaramadı. Hâlâ bana aşık olduğuna beni inandırmak için elinden geleni yaptı. Bütün bunlar çok öncedendi; senin için öyle değilmiş gibi yaptı, ben de öyle davranmasına izin verdim.

VICTOR: Anlıyorum.

Maltby'nin çözümü bu sahnenin *Casablanca*'nın nasıl

"kendisini kasıtlı olarak, aynı sinemada yan yana oturan iki insana birbirinden ayrı ve alternatif haz kaynağı sunacak şekilde kurmuş olduğunun" iyi bir örneğini sunduğunda ısrar etmektir, yani film "hem 'naif' hem 'gelişmiş' seyircilere seslenebiliyordu."[2] Yüzeydeki anlatı çizgisinde, film seyirci tarafından en katı ahlak kurallarına uygun olarak kurulabiliyor, ama aynı zamanda "gelişmişlere" alternatif, cinsel olarak çok daha cesur bir anlatı çizgisi kurmaya yetecek kadar ipucu veriyordu. Bu strateji göründüğünden daha karmaşıktır: *çünkü* resmi hikaye çizgisi sayesinde bir bakıma "örtülmüş" ya da "suçlu dürtülerden affedilmiş"[1] olduğunuzu bilirsiniz, kirli fantazilere girmekte serbestsinizdir – bu fantazilerin "ciddi" olmadığını, büyük Ötekinin gözünde geçerli olmadığını bilirsiniz... Bu yüzden Maltby'de düzeltilecek tek şey, bunun için yan yana oturan iki seyirciye ihtiyaç olmadığıdır: kendi içinde ikiye ayrılmış, bir ve aynı seyirci yeterlidir.

Lacancı terimlerle söylersek: kötü ünüyle bilinen o 3.5 saniye esnasında, Ilsa ve Rick bu işi büyük Öteki için, kamuoyunun önüne çıkmanın düzeni için yapmadılar, bizim kirli fantazmatik imgelemimiz için yaptılar – bu en saf haliyle içkin ihlalin yapısıdır, yani Hollywood işlevini sürdürebilmek için *her iki* düzeye

de ihtiyaç duyar. Oswald Ducrot'nun geliştirdiği söylem kuramının terimleriyle söylersek, burada önvarsayımla sanı arasındaki karşıtlıkla karşılaşırız: bir ifadenin önvarsayımı doğrudan büyük Öteki tarafından onaylanır, ondan sorumlu değilizdir, buna karşın bir ifadenin yarattığı sanının sorumluluğu tümüyle okurun (ya da izleyicinin) omuzlarındadır – metnin yazarı her zaman için "Seyircilerin filmin dokusundan kirli sonuçlar çıkarmaları benim sorumluluğum değil!" diyebilir. Ve bunu psikanalitik terimlere bağlarsak, bu karşıtlık, kuşkusuz simgesel Yasa (Ego-İdeal) ve müstehcen süperego karşıtlığıdır: kamusal simgesel Yasa düzeyinde hiçbir şey olmaz, metin temizdir, buna karşın, bir başka düzeyde, seyirciyi süperego "Keyif al!" yani kirli imgeleminin yolunu aç emriyle bombardımana tutar. Bir başka şekilde söylenirse, burada karşılaştığımız şey fetişist ikiye ayrılmanın, "*je sais bien, mais quand meme.../* biliyorum, ama yine de..." inkar-yapısının açık bir örneğidir: onların bunu yapmamış olduğunun farkında olmak kirli imgeleminizi serbest bırakır onun içine katılabilirsiniz, çünkü büyük Ötekine göre onların bunu kesinlikle *yapmamış* olması olgusu sayesinde suçunuz affedilmiştir... Ve bu çift okuma Yasa açısından, simgesel Yasanın sadece

görünümü korumakla ilgilendiği ve kamusal alana yaklaşmadığı sürece, yani görünümü kurtardığı sürece kirli imgelemizini çalıştırmanız için sizi serbest bırakması anlamına gelen basit bir uzlaşma değildir: Yasanın kendisi kendi müstehcen ekine ihtiyaç duyar, onun tarafından desteklenir, bu yüzden onu yaratır. Burada psikanalize neden ihtiyacımız var? Burada tam olarak bilinçdışı nedir? Seyirciler kirli imgelemlerinin ürününün tam olarak farkında değil mi? Psikanalize olan ihtiyacı çok hassas bir noktada saptayabiliriz: farkında olduğumuz şey derin bir şekilde bastırılmış gizli bir içerik değil görünümün kendisinin özsel karakteridir. Görünümler *önemlidir*: çokça kirli fantaziye sahip olabilirsiniz, ama simgesel Yasanın, büyük Ötekinin kamusal alanıyla hangilerinin bütünleşeceği önemlidir.

Maltby, 1930 ve 40'ların o meşhur Hollywood Prodüksiyon Yasası'nın sadece olumsuz bir sansür yasası olmadığını, aynı zamanda olumlu (Foucault'nun diliyle, üretken) bir yasa, engellediği doğrudan tasvirin fazlalığını yaratan bir yasa ve düzenleme olduğunu vurgulamakta haklıdır bu açıdan. Bunu gösteren bir şey, Maltby'nin aktardığı, yönetmen Josef von Sternberg'le sansürcü Joseph I. Breen arasında geçen o konuşmadır:

Sternberg "Bu noktada, iki başoyuncu kısa bir romantik an yaşasın" dediği zaman, Breen sözünü keser: "Yani ikisi hemen bir samanlığa dalıp işi pişirsinler diyorsun." Kızan Sternberg yanıt verir: "Bay Breen, bana hakaret ediyorsunuz." Breen: "Ya, Tanrı aşkına, öküzlük etmeyi bırakıp olaya girsene. İstediğin buysa, zina hakkında bir hikaye yapmana yardımcı olabiliriz, ama rica ederim iyi bir düzüşme olayına 'romantik bir an' demeyi bırak artık. Ee, bu ikisi ne yapıyor yani? Öpüşüp eve mi gidiyorlar?" "Hayır," der Sternberg, "işi pişiriyorlar." "İyi," diye bağırır Breen masaya bir yumruk atıp, "bak şimdi anlattığın hikayeyi anlamaya başladım." Yönetmen taslağı aktarır ve Breen de ona bu hikayeyi nasıl sansürden geçecek şekle sokabileceklerini anlatır.[4] Yani yasağın kendisinin, tam olarak yürürlükte olması da, yasaklanmış anlatı çizgisi düzeyinde gerçekten ne olduğuyla ilgili açık bir farkındalığa dayanmalıdır: Prodüksiyon Yasası sadece bazı içerikleri yasaklamakla kalmamış, bir bakıma onların şifreli sözcelemlerini yasalaştırmıştır. – Maltby ayrıca Scott Fitzgerald'ın *Last Tycoon*'unda [Son Patron] Monroe Stahr'ın senaryo yazarlarına verdiği o ünlü talimatı da aktarır:

"O kadın ne zaman ekranda görünürse görünsün,

> hep Ken Willard'la yatmak istiyordur. ... Ne yaparsa yapsın, yaptığı şey Ken Willard'la yatmanın yerine geçer. Eğer caddede yürüyorsa Ken Willard'la yatmaya yürüyordur, eğer yemek yiyorsa Ken Willard'la yatmak için güç toplamak üzere yiyordur. Ama onlar tam olarak kutsanmadan önce Ken Willard'la yatmayı aklından geçirebileceği izlenimini hiçbir şekilde vermemelisiniz."[5]

Burada temel yasağın, sadece olumsuz bir şekilde işlemediğini, en sıradan gündelik olayların fazla cinselleştirilmesinden de sorumlu olduğunu görebiliyoruz: caddede yürümekten yemek yemeye kadar, zavallı kadın kahramanın yaptığı her şey erkeğiyle yatma arzusuna dönüştürülmüştür. Burada bu temel yasağın işleyişinin nasıl tam olarak sapkın olduğunu, yasaklanmış cinsel içerik karşısındaki savunmanın, onun fazlasıyla her şeye yayılmış bir cinselleştirme yaratmasını sağlayan o düşünümsel sapmaya kaçınılmaz olarak yakalandığını görürüz.

Bu yoruma, özensiz davrandığımız, Hayes Prodüksiyon Yasası'nı hoşgörüyü yöneten o egemenlik sistemi için daha tehdit edici, yıkıcı bir makine konumuna yükselttiğimiz yönünde apaçık bir eleştiri getirilebilir: doğrudan sansür ne kadar ağır olursa, onun ürettiği o planlanmamış yan ürünlerin o kadar yıkıcı

olacağını öne sürmüş olmuyor muyuz? Bu eleştiriye yanıt vermek için bu planlanmamış sapkın yan ürünlerin, simgesel egemenlik sistemini etkin bir şekilde tehdit etmekten uzak olduklarını, onun içkin ihlali, yani onun resmi olarak kabul edilmemiş müstehcen desteği olduklarını hatırlatmak yeter.

Peki Hayes Prodüksiyon Yasası'nın kalkmasından sonra ne oldu? İçkin ihlalin Yasa sonrası dönemde de işlediğini gösteren iki son dönem filmi olabilir: *The Bridges of the Madison County* [Yasak İlişki] ve *As Good As It Gets* [Benden Bu Kadar]. İnsanın aklından çıkarmaması gereken şey, *The Bridges of the Madison County*'de (romanın film versiyonunda) Francesca'nın evlilik dışı ilişkisinin üç evliliği etkin bir şekilde kurtarmış olmasıdır; yani hem kendi evliliğini (o dört tutkulu günün hatırası Francesca'nın sıkıcı kocasıyla yaptığı evliliğe katlanmasını sağlayan), hem de ayrıldıkları eşleriyle onun itiraflarını okuduktan sonra barışan iki çocuğunun evliliklerini. Son dönem medyada çıkan haberlere göre, bu filmin büyük bir başarı kazandığı Çin'de, resmi ideologlar bile filmi aile değerlerini onaylaması nedeniyle övmüşler: Francesca ailesinden ayrılmaz, aşk tutkusunun yerine ailedeki görevlerini tercih eder. Buna verilecek ilk tepki,

kuşkusuz, o aptal bürokratik Komünist ahlakçıların asıl vurguyu kaçırmış olduklarını söylemek olur: filmin trajik olması gerekiyor, Francesca aşkta ömür boyu gerçek bir tatmin yaşama fırsatını kaçırdı, onun için asıl önemli olan şey Kinkaid'le olan ilişkisiydi... Fakat, daha derin bir düzeyde, Çinli ahlakçı bürokratlar haklıdır: film aile değerlerinin bir *onaylanmasıdır*, ilişkinin bozulması *gerekiyordu*, evlilik dışı ilişki, zina aileyi destekleyen içkin bir ihlaldir sadece ...

As Good As It Gets'de, olaylar daha da paradoksal bir hal alır: filmin asıl özelliği, Jack Nicholson karakterinin sonuçta altın bir kalbi olduğunu ve iyi biri olacağını, yani taşı gediğe koymaktan pişman olacağını bildiğimiz için, iki saat kesintisiz siyaseten yanlışçılığın tadını çıkartmamıza izin vermesi değil mi? Burada yine içkin ihlal yapısıyla karşılaşırız: günümüzde, ihlal artık hakim ataerkil ideolojinin bastırdığı (*film noir'daki femme fatale* gibi) yıkıcı motiflerin patlaması değil, hakim liberal hoşgörü rejiminin yasakladığı siyaseten doğrucu olmayan ırkçı/cinsiyetçi aşırılıklara neşeyle gömülmektir – kısacası, "kötü" yön bastırılan yöndür. *Femme fatale* mantığının sergilenişinde onun ataerkilliği çökertmesini hoş görmemize izin verilir, çünkü sonunda bunun bedelini ödeyeceğini biliriz; burada da

Nicholson'ın siyaseten doğrucu olmayan aşırılıklarının keyfini çıkarmamıza izin verilir, çünkü sonunda günahlarından kurtarılacağını biliriz. Böylece burada da yapı yine bir çift yaratmanın yapısıdır: siyaseten doğrucu olan Nicholson'ın taşı gediğe koyması bir *objet a*, onun artı-keyfidir ve Nicholson'ın tam bir heteroseksüel ilişkiye girebilmek için ondan feragat etmesi gerekir. Bu anlamda, film tam (saplantılı) etik tutumun ihanetine ait üzücü bir hikaye anlatır: Nicholson "normalleştiği" ve sıcak bir insani varlığa dönüştüğü zaman, tam etik tutumu olan ve onu çekici kılan şeyi kaybeder, yani sonuçta sıradan sıkıcı bir çift elde ederiz.

Öyleyse, bu "içkin ihlal" yapısıyla baş etmeye çalışırken, ondan çıkıp kurtulmak nasıl olası? *Eylem* yoluyla: eylem, içkin ihlalin günışığına çıkardığı o reddedilmiş fantazmatik tutkulu eklentiyi kesin olarak bozan şeydir.[6] Jacques-Alain Miller[7] "gerçek bir kadın" tanımının belli radikal bir *eylem* olmasını önermişti: erkekten, yani eşinden, onun "kendinden daha fazla kendinde" olan, "onun için her şey demek olan" ve kendi canından bile daha fazla değer verdiği, hayatının çevresinde döndüğü o değerli *agalma*yı silip atmak, hatta yok etmek eylemi. Edebiyatta bu tür bir eylemin

örnek figürü, kuşkusuz, kocası Jason'un kendisini daha genç bir kadın için terk etmeyi tasarladığını öğrendikten sonra sahip oldukları iki küçük çocuğu, kocasının sahip olduğu en değerli şeyleri öldüren Medea'nın eylemiydi – kocasının en çok önem verdiği şeyi yok etmek gibi korkunç bir eylemi yaptığı zaman, Lacan'ın deyişiyle, une varie femme (gerçek bir kadın) olarak davranmaktadır. (Lacan'ın bir başka örneği de, Andre Gide'in ölümünün ardından, karısının Gide'in sahip olduğu en değerli şey saydığı şeyi, karısına yazdığı aşk mektuplarını yakmasıydı.[8])

Bu çerçevede, 90'ların yeni *noir*'ın o eşsiz *femme fatale* figürünü, Dahl'ın *Last Seduction*'ında Linda Fiorentino'nun oynadığı karakter olarak görmek olası değil mi? 40'ların, ele geçmez hayaletimsi bir mevcudiyeti olarak kalan o klasik *noir femme fatale*'ın tersine, yeni *femme fatale* doğrudan, dilsel ve fiziksel olarak açık sözlü cinsel saldırganlıkla, doğrudan kendi kendini mallaştırma ve kendi kendini kullanmayla, "bir orospunun bedenindeki pezevenk zihniyetiyle" nite-



lenir. Ya da filmin tanıtım posterinde yazdıkları şekliyle: "Çoğu kimsenin karanlık bir yanı vardır ... bu kadının başka hiçbir şeyi yoktu." Burada iki diyalog dikkat çekici: Billy Wilder'ın *Double Indemnity*'sindeki [Çifte Tazminat] Barbara Stanwyck ve Fred McMurray'inin ilk buluşmasını sonlandıran ve bir "hız sınırı (speed limit)" konulu olan o klasik iki yana çekilebilecek, elastik söz alışverişi; ve John Dahl'ın *The Last Seduction*'da [Son Tahrik] Linda Fiorentino'nun eşiyle ilk karşılaşması, doğruca adamın fermuarını açıp elini içeri soktuğu ve adamı aşık olarak kabul etmeden önce adamın malını (penisini) incelediği o ilk karşılaşma ("Satın alacağım şeyi görüp yoklarım.") ve ayrıca daha sonra onunla herhangi bir "sıcak insani yakınlığa" girmeyi reddetmesi.[9] Bu kaba "kendi kendini mallaştırma", bu kendini ve erkek eşini tatmin edilip sömürülecek bir nesneye indirgeme hali, babaya ait Söz Yasası açısından *femme fatale*'ın sözde "yıkıcı" konumunu nasıl etkiliyor?

Standart feminist sinema kuramına göre, klasik *noir*'da, *femme fatale* açıkça dile gelen anlatı hattında cezalandırılır, ısrarcı olduğu ve eril ataerkil egemenliği çökerttiği, ona bir tehdit oluşturduğu için yok edilir: "güçlü, cinsel olarak saldırgan kadın miti, onun

tehlikeli iktidarının duyulara seslenen ifadesine ve bunun korkutucu sonuçlarına önce izin verir, sonra onu yok eder, böylece erkek egemenliğine yönelik kadın tehdidine ilişkin bastırılmış kaygıları dile getirir";[10] *femme fatale* bu yüzden "son aşamada fiziksel hareketi, kamera hareketi üzerindeki etkiyi kaybeder ve genellikle, üzerindeki denetim dışa vurulup görsel olarak dile getirildiği ölçüde edimsel ya da simgesel olarak kompozisyona hapsedilir ... bazen bir sevgilinin koruması içinde mutlu olur".[11] Fakat kadın yok edildiği ya da evcilleştirildiği halde, imgesi sahneye etkin bir şekilde hakim olan öğe olarak, fiziksel yokoluşundan sonra da hayatta kalır – böylece, filmin dokusunun açık seçik anlatı hattını çarpıtma ve yıkma tarzında, *noir* filmlerinin yıkıcı karakteri görülür. Bu klasik *noir*'ın tersine, Kasdan'ın *Body Heat*'inden [Ateşli Vücutlar] *The Last Seduction*'a uzanan 80 ve 90'ların *neo-noir*'ı, açık seçik anlatı düzeyinde, *femme fatale*'ın zafer kazanmasına, eşini ölüme mahkum bir zavallı haline indirgemesine açıkça izin verir – *femme fatale*, *erkeğin* ölü bedeni üzerinde zengin ve tek başına hayatta kalır. Fiziksel ve toplumsal yok edilmesinden sonra bile sahneye libidinal olarak egemen olan hayaletimsi bir "ölmeyen" tehdit olarak varlığını sürdürmez: doğrudan,

toplumsal gerçekliğin kendisinde zafer kazanır – bu *femme fatale* figürünün yıkıcı üstünlüğünü nasıl etkiler? Onun zaferinin gerçek olması olgusu onun çok daha güçlü (insan yüce demeye heves ediyor) hayaletimsi/fantazmatik zaferini çökertmiyor mu, yani böylece, hayaletimsi her şeye kadir bir tehdit, fiziksel olarak ortadan kaldırılırsa bile yok edilemez olmak yerine, herhangi bir haleden yoksun kaba, soğuk, yönlendirmeci bir "sürtük" olarak görünmüyor mu? Başka deyişle, burada yine, ampirik yok olmayı hayaletimsi her şeye kadirlik için ödenmesi gereken bedel sayan o kayıp ve yücelik diyalektiğine yakalanmış olmuyor muyuz?

Belki de burada yapmak gereken şey, tartışmanın terimlerini önce, klasik *femme fatale*'ın ataerkil erkek kimliğine bir tehdit olmadığını, ataerkil simge evreninin "içkin ihlali" olarak, mazoşist-paranoyak erkek fantazisi olarak, yani aynı zamanda hem bize egemen olan hem de acı çekişiyle bizi keyiflendiren, onu şiddetle alıp taciz etmeye kışkırtan sömürülmeye açık ve cinsel açıdan doymak bilmez kadın fantazisi olarak işlev gördüğünü hatırlatarak değiştirmektir. (Karşı koyulmaz cazibesi sadece erkek egemenliği için değil, erkek öznenin kimliği için de bir tehdit oluşturan o her

şeye kadir kadın fantazisi, erkek simgesel kimliğinin kendisini tanımlamasını ve desteklemesini sağlayan "temel fantazidir.") *Femme fatale* tehdidi bu yüzden sahte bir tehdittir: etkin bir şekilde ataerkil egemenliğin fantazmatik desteğidir, ataerkil sistemin kendisinin tehlikeye soktuğu düşman figürüdür. Judith Butler'ın terimleriyle[12], *femme fatale* modern erkek öznenin o temel inkar edilmiş "tutkulu eklentisidir," gerekli olmayan, ama açıkça varsayılamayan, bu yüzden de sadece (kamusal sosyo-simgesel alana karşılık gelen) açık seçik anlatı hattı düzeyinde kadının cezalandırılması ve erkek egemenliği düzeninin yeniden öne sürülmesi koşuluyla canlandırılabilecek olan bir fantazmatik oluşumdur. Ya da Foucaultcu terimlerle söylersek: cinsellik üzerine, onun "bastırılması" ve düzene sokulması üzerine söylem nasıl fethedilmesi gereken gizemli, nüfuz edilemez mevcudiyet olarak cinselliği yaratıyorsa, ataerkil erotik söylem de erkek kimliğinin karşısında kendisini öne sürmesi gereken içkin bir tehdit olarak *femme fatale*'ı yaratır. Ve *neo-noir*'ın başarısı altta yatan bu fantaziyi günışığına çıkarmasıdır: erkeğin yönlendirme oyununu kabul eden ve bir bakıma onu kendi oyununda yenen bu yeni *femme fatale*, babaya ait Yasayı tehdit etmek konusun-

da, klasik hayaletimsi *femme fatale*'dan çok daha etkilidir.

Kuşkusuz, bu yeni *femme fatale*'ın en az eskisi kadar halüsinasyona yol açtığını, onun bir erkeğe doğrudan yaklaşımının yine bir (mazoşist) erkek fantazisinin gerçekleşmesi olduğunu öne sürebilir; fakat, bu yeni *femme fatale*'ın erkek fantazisini tam da onu doğrudan ve kabaca gerçekleştirme yoluyla, onu "gerçek yaşamda" eyleme dökerek yıktığını unutmamak gerekir. Bu yüzden konu sadece kadının erkek hayalini gerçekleştirmesi değildir – bu kadı, erkeklerin bu tür doğrudan bir yaklaşım hayal ettiğinin tümüyle farkındadır ve hayal ettikleri şeyi onlara doğrudan vermenin onların egemenliğini kırmanın en etkin yolu olduğunun da farkındadır... Başka deyişle, yukarıda *The Last Seduction*'dan aktardığımız sahnede betimlenen şey, Lynch'in *Wild at Heart* filminde yer alan sahnenin, Willem Dafoe'nun Laura Dern'i sözle taciz ettiği, onu "Sik beni!" sözcüklerini söylemeye zorladığı ve kadın sonunda bunu yapınca (yani kadının fantazisi uyanınca), onun bu teklifine otantik bir özgür teklif gibi davranıp kibarca geri çevirdiği ("Hayır, teşekkür ederim, gitmem lazım, ama belki başka zaman..." dediği) o sahnenin kadın karşılığıdır: her iki sahnede

de, adamın fantazisi kaba bir şekilde dışsallaştırıldığı ve kadına ya da erkeğe geri savrulduğu zaman özne küçük düşürülür.[13] Kısacası, Linda Fiorentino burada sahici bir sadist gibi davranır, sadece eşini haz veren kısmi nesnelerin sahibine indirgemesi (böylece cinsel eylemi "insani ve duygusal sıcaklığından" yoksun kılıp onu soğuk fizyolojik bir egzersize dönüştürmesi) yüzünden değil, aynı zamanda doğrudan eyleme dökülmüş olan ve bu yüzden arzunun desteği olarak etkinliğini kaybeden ötekinin (erkeğin) fantazisini acımasızca yönlendirmesi yüzünden de.

Peki bu kasıtlı ve kaba bir şekilde geleneksel *femme fatale*'ın hayaletimsi halesini ortadan kaldırma jesti, *une vraie femme* eyleminin bir başka versiyonu değil mi? Eşi için "kendisinden daha fazla" olan nesne, erkeğin hayatının merkezi olan hazine, *femme fatale*'ın kendisi değil mi? Onun "dişil gizem"inin hayaletimsi halesini kabaca yok ederek, sadece çiğ seksle ilgilenen soğuk yönlendirmeci bir özne gibi davranarak, eşini kısmi bir nesneye, onun penisinin ekine (ve taşıyıcısına) indirgeyerek, kadın aynı zamanda "erkek için erkeğin kendisinden daha fazla olan şeyi" de şiddetle yok etmiyor mu? Kısacası, Linda Fiorentino'nun onun işe yaramaz eşine verdiği mesaj şudur: Biliyorum, beni

isterken, aslında ısrarla istediğin şey benim fantazmatik imgem; bu yüzden ben senin arzunu onu doğrudan tatmin ederek engelleyeceğim – bu şekilde, beni elde edeceksin, ama beni bir çekim nesnesi kılan o fantazmatik destek-arkaplandan eksik kalacak. Eşinin elinden sürekli kaçması, sürekli yarı gölgede kalması ve özellikle de son aşamada (kendi kendine) yok olmasıyla kendisini fantazmatik hayaletimsi bir mevcudiyet olarak koruyan o geleneksel *femme fatale*'ın aksine Linda Fiorentino onun tam tersini yapar: kendisini değil, fantazmatik imge/desteğini feda eder/yok eder. Fantazmatik hayaletimsi mevcudiyet olarak varlığını sürdürüp zafer kazanmak için gerçeklikte yok edilen o klasik *femme fatale*'ın tersine, Lindo Fiorentino kendi fantazmatik desteğini feda ederek-yok ederek gerçeklikte hayatta kalır – acaba kalır mı?

Bu yeni *femme fatale* bilmecesi, klasik *femme fatale*'ın tersine, bütünüyle saydam olmasına rağmen (kurnaz sürtük rolünü açıkça üstlenmesine, Baudrillard'ın "Kötülüğün saydamlığı" dediği şeyin tam bir cisimlenmesi olmasına rağmen), bilmecemsi varlığını sürdürür. Burada Hegel'in daha önceden fark ettiği bir paradoksla karşılaşırız: bazen, bütünsel kendi kendini teşhir ve kendi kendine saydamlık, yani arkada her-

hangi bir gizli içeriğin olmadığının farkında olmak, özneyi daha da bilmecemsi kılar; bazen, bütünüyle açıksözlü olmak ötekini kandırmanın en etkin ve kurnaz yoludur. Bu nedenle, *neo-noir femme fatale* karşı konulmaz baştan çıkarıcı gücünü zavallı eşi üzerinde uygulamayı sürdürür – stratejisi ona doğruyu açıkça söyleyerek onu kandırmaktır. Erkek eş bunu kabullenemez, o soğuk yönlendirici yüzeyin arkasında, kurtarılması gereken altın bir kalp olduğu, sıcak insani duyguları olan biri olduğu ve onun soğuk yönlendirmeci yaklaşımının sadece bir savunma stratejisi olduğu inancına umutsuzca tutunur. Yani, Freud'un ünlü Yahudi fıkrasındaki gibi, "Aslında Lemberg'e gittiğin halde, neden bana Lemberg'e gittiğini söylüyorsun?" fıkrasında olduğu gibi, işe yaramaz eşin bu yeni *femme fatale*'a temel örtük yaklaşımı şöyle dile getirilebilir: "Aslında sadece soğuk yönlendirmeci bir sürtük olduğun halde, neden bana sadece soğuk yönlendirmeci bir sürtükmüşsün gibi davranıyorsun?" Linda Fiorentino'nun temel ikircikliliği burada yatar: onun jesti gerçek bir etik eylem betimlemesine pek oturmaz, çünkü kusursuz bir şeytani varlık olarak, ne yaptığının iyice farkında olan şeytani iradeye sahip bir özne olarak sunulur: eylemlerini tümüyle öznelleştirir, yani onun

İradesi kötü eylemleri düzeyindedir. Buna bağlı olarak, fantazi bu *neo-noir* evrende daha katedilmemiştir: onun içinde, *femme fatale* bir erkek fantazisi olarak kalır; ne yaptığını tümüyle bilen ve isteyen mutlak olarak yozlaşmış bir kadın kılığındaki kusursuz bir Özneyle karşılaşma fantazisi.

Linda Fiorentino'nun jesti, bu yüzden yine de içkin ihlal çıkmazına yakalanır: son aşamada, fantaziyi doğrudan onaylama gibi sapkın bir senaryoya uyar. Yani, *neo-noir femme fatale* Hayes Prodüksiyon Yasası'nın çözülmesi bağlamında yer alacaktır: 1940'ların sonlarında sadece ima edilen şey, artık açık bir tema olarak kabul edilmektedir: *neo-noir*'da cinsel ilişkiler, bazen (hafif) pornografi kıyısına varacak kadar açıktır (Kasdan'ın *Body Heat*'inde olduğu gibi), eşcinsellik, ensest, sadomazoşizm vb. açıkça alaya alınır ve çiğnenir vs. – kısacası *neo-noir*, klasik *noir*'da yasaya uygun bir şekilde sadece ima edilen ya da kastedilen o altta yatan fantazmatik içeriği doğrudan sahneye taşır. Burada amblem niteliğinde olan bir şey Oliver Stone'un *U-Turn*'deki [Kaybedenler] *neo-noir* pastişidir, bu filmde ensesti, babasını baştan çıkarmak üzere annesini öldüren kızı vb. görürüz. Fakat tuhaf bir şekilde, bu doğrudan ihlal, altta yatan sapkın fantazi-

lerin bu doğrudan sahnelenmesi, onların yıkıcı etkisini zararsızlaştırır - bu da sapkınlığın yıkıcı olmadığı yolundaki o eski Freudcu tezin yeni bir onaylaması olur, yani sapığın reddedilen fantazilerini doğrudan sahnelemesinde etkin bir şekilde yıkıcı olan bir yan yoktur.

Femme fatale'ın her iki versiyonu da, hem klasik *noir* versiyonu hem de postmodern versiyonu bu yüzden kusurludur, ideolojik tuzağa düşmüştür; ve bize göre, bu tuzaktan çıkmanın bir yolunu David Lynch'in *The Lost Highway* adlı filmi, klasik ve postmodern *noir femme fatale* arasındaki karşıtlık üzerine bir tür meta-yorum işlevi gören filmi sunmaktadır. *Lost Highway*'in bu başarısı onu eğer Lynch'in daha eski bir başyapıtı olan *Blue Velvet*'la [Mavi Kadife] karşılaştırırsak görünür olur: *Blue Velvet*'ta, Lumberton'ın hiper-gerçekçi pastoral küçük kasaba yaşamından onun karanlık denen alt kısmına, adam kaçırma, sadomazoşist seks, şiddetli eşcinsellik, cinayet vb. içeren kabusumsu-gülünç müstehcen evrenine geçeriz. *Lost Highway*'deyse tersine, yozlaşmış kadın ve müstehcen babaların, cinayet ve ihanetin *noir* evreni – filmin erkek kahramanı olan Fred/Pete'in gizemli kimlik değişiminden sonra girdiğimiz evren – sadece pastoral küçük kasaba yaşamıyla değil, aynı zamanda aseptik,

gri, "yabancılaşmış" banliyö megapolis evlilik hayatıyla da karşı karşıya gelir. Yani hipergerçekçi pastoral yüzey ve onun kabusumsu ters yüzü arasındaki standart karşıtlık yerine, iki dehşetin karşıtlığını elde ederiz: sapkın seksin, ihanet ve cinayetin *noir* evreninin kabusumsu fantazmatik dehşeti ve (belki daha da huzursuz edici olan) bizim iktidarsızlık ve güvensizlik içeren o kasvetli "yabancılaşmış" günlük hayat umutsuzluğumuz – bu karşıtlık bir şekilde Hitchcock'un *Psycho*'sundaki karşıtlığa benziyor, yıkılmış hayallere sahip mütevazı orta sınıfın alt kesiminden bir sekreterin hayatının gri kasvetinin eşsiz bir manzarasını sunan o ilk üçte birlik kısmı ve onun kabusumsu eki, Bates motelinin psikozlu evreni arasındaki karşıtlığa. Sanki fantazinin desteklediği gerçeklik deneyimimizin birliği iki bileşenine çözülmüş, dağılmış gibidir: bir yanda, günlük gerçekliğin "yücelikten çıkarılmış" aseptik kasvetliliği; diğer yanda, onun fantazmatik desteği, yüce versiyonu değil, ama doğrudan ve kabaca, bütün o müstehcen acımasızlığıyla sahnelenen versiyonu. Sanki Lynch bize şunu anlatmaya çalışıyor: işte yaşamınız sonuçta bu, onun üzerine sahte bir hale örten o fantazmatik ekranın içinden geçerseniz görürsünüz – seçim kötüyle daha kötü, toplumsal

gerçekliğin steril iktidarsız kasvetiyle kişinin kendini yok eden şiddetin fantazmatik gerçeği arasındaki bir seçimdir.[14] İşte burada olaylar örgüsünün kısa bir çerçevesi.

Sabahın erken vaktinde, Los Angeles'i andıran anonim bir megapolün banliyösünde, saksofoncu Fred Madison evinin interfonundan gelen gizemli, anlamsız bir cümle, "Dick Laurent öldü" cümlesini duyar; Fred bu sözü söyleyenin kim olduğunu görmek için kapıyı açınca, eşikte bir video kaset bulur, kasette evin dışarıdan çekilmiş görüntüsü vardır. Ertesi sabah, evin içinden bir çekimi içeren, onu esmer güzeli, ama soğuk ve ketum karısı Renee'yle birlikte uyurken gösteren bir kaset daha bırakılır kapıya. Madisonlar polisi çağırır, ama bir açıklama bulunamaz. Aralarında geçen



Lost Highway (Renee ve Fred)

konuşmadan, Fred'in karısını kıskandığını, onun akşamları caz klubünde çalışırken karısının başkalarıyla ilişkiye girdiğinden kuşkulandığını öğreniriz. Başarısız bir sevişmenin ardından Fred'in yarı iktidarsız olduğunu, cinsel olarak Renee'yi tatmin edemediğini de öğreniriz. Renee, Fred'i karanlık bir karakter olan Andy'nin bir partisine götürür. Partide Fred'in yanına soluk tenli, ceset gibi görünen Gizemli Adam gelir, Fred'le evinde buluşmuş olduğunu ve şimdi orada olduğunu öne sürer. Gizemli Adam, Fred'e bir cep telefonu verir, Fred'den eve telefon edip kendisinin partide Fred'in yanında durduğu halde evindeki telefonu açıp onunla konuşabildiğini görmesini ister. Böylece E.T. yerine, eve telefon eden bir Gizemli Adamla karşılaşmış oluruz – Spielberg'tekinden çok daha esrarengiz bir sahnedir bu... Bir sonraki video kaset, Fred'i yatak odalarında Renee'nin kanlar içindeki parçalanmış cesedinin yanında gösterir. Karısını öldürmekle suçlanan Fred, tuhaf başağrıları çeker ve hapiste tümüyle başka birine dönüşür, Pete Dayson adlı genç bir tamirciye.

Cinayeti işleyen kişi Pete olmadığından, yetkililer onu serbest bırakır ve ailesine teslim eder. Pete hayatına devam eder, kız arkadaşıyla buluşur ve bir

tamircide çalışır, orada ayrıcalıklı müşterisi Bay Eddy'dir, Dick Laurent olarak da bilinen, bitmek tükenmek bilmez bir yaşam enerjisiyle dolu olan karanlık bir haydut. Eddy'nin metresi, Renee'in sarışın bir reenkarnasyonu olan Alice, Pete'i baştan çıkarır ve onunla tutkulu bir ilişkiye girer. Onu, Eddy'nin ortağı olan ve aynı zamanda onu fahişeliğe ve porno filmlerde oynamaya kandırmış olan Andy'i soyması için ikna eder. Andy'nin evinin Lynch'in o Kötülük Hazzı mekanlarından biri olduğu anlaşılır (*Twin Peaks*'teki Kırmızı Fuaye gibi): evin salonunda ekranda sürekli oynayan bir video Alice'i, iriyarı Afro-Amerikan bir erkekle arkadan çiftleşir ve bundan acı dolu bir haz alırken gösterir. Soygun sırasında Andy öldür ve Lynch'in o grotesk bir şekilde hareketsizleşen cesetlerinden birine dönüşür. Daha sonra Fred, Alice'i



Lost Highway (Alice)

arabayla çöldeki bir motele götürür, orada ikisi önce tutkuyla sevişir, ardından kadın adamın kulağına "Bana hiçbir zaman sahip olamayacaksın" diye fısıldayarak, karanlıklar arasındaki ahşap bir kulübeye gider, içeri girdiği anda kulübe alev alev yanar.[15] (Daha önce Alice'le bir motel odasında sevişirken görünen)Bay Eddy sahnede belirir, (tekrar Fred'e dönüşmüş olan) Pete'le tartışmaya girer ve çölde ortaya çıkan Gizemli Adam tarafından öldürülür. Sonra Fred şehre döner, kendi evinin interfonuna "Dick Laurent öldü" diye seslenir ve sonra tekrar, arabasını onu takip eden polislerin önünde çöle doğru sürer.

Kuşkusuz, bu, gerçek yaşam mantığı açısından anlam taşımayan çok sayıda önemli ayrıntısı ve olayı olan karmaşık bir anlatının belirsiz ve kaçınılmaz olarak kusurlu bir özeti – fakat, belki de, tam da bu anlamsız karmaşıklık, herhangi bir mantığı ya da kuralı olmayan, bu yüzden de herhangi tutarlı bir yorum girişiminden vazgeçip kendimizi üzerimize yağan o tutarsız sarsıcı sahneler çokluğuna bırakmamız gereken şizofrenik bir kabusumsu sayıklamaya sürüklendiğimiz izlenimi, tam da filmin bu başlıca cazibesini dağıtmak gerekiyor. Belki de, insanın güvenmemesi gereken şey tam da bir çok eleştirmenin *Lost Highway*'in aşırı

karmaşık, çılgınca bir film olduğu, insanın içinde boş yere tutarlı bir olay örgüsü yakalamaya çalıştığı, çünkü filmde gerçekliği delice halüsinasyondan ayıran çizginin bulanıklaşmış olduğu iddiasıdır ("olay örgüsünü kim takar – aslolan görüntü ve ses efektleridir!" yaklaşımı): ilk bakışta, kesinlikle gerçek bir hikayeyle (iktidarsız bir koca hikayesiyle vb.) karşı karşıya olduğumuz, bu hikayenin belli bir noktada (Reene'in katledilmesiyle) içinde kahramanın onu yeniden iktidar sahibi kılan Oedipal üçgenin parametrelerini yeniden inşa ettiği psikozlu halüsinasyona kaydığı konusunda ısrar etmek gerekir. Anlamlı bir şekilde, tam da psikozlu halüsinasyon uzamı içinde, ilişkinin olanaksızlığı kendini yeniden ortaya koyduğu zaman, yani sarışın Patricia Arguette (Alice) genç sevgilisine "Bana hiçbir zaman sahip olamazsın" dediği zaman Pete, Fred'e dönüşür.

Lost Highway'deki iki cinsel eylemi ipucu olarak alalım, birincisi (sessiz, aseptik, soğuk, yarı iktidarsız, "yabancılaşmış" olanı) Fred ve Reene arasındadır, ikincisi (aşırı tutkulu olanı) Pete ve Alice arasındadır – erkek için her ikisinin de başarısızlıkla sonlanması önemlidir: birincisi doğrudan (Reene hakim bir tavırla Fred'in omzunu sıvazlar), ikincisiyse Alice'in kulağına

"Bana hiçbir zaman sahip olamazsın" diye fısıldadıktan sonra Pete'ten kaçıp evin içinde kaybolmasıyla sonlanır – anlamlı bir şekilde, tam da bu noktada Pete tekrar Fred olur, sanki fantazmatik çıkış yolunun sahte bir çıkış olduğunu, hayal edilebilen/olası bütün evrenlerde bizi bekleyen şeyin başarısızlık olduğunu öne sürer gibi. İnsanın birinden bir başkasına (Fred'den Pete'e, Reene'den Alice'e) dönüşmesi gibi ünlü bir sorunu bu zeminde ele almak gerekir. Eğer New Age obskürantizmine ya da Çoklu Kişilik Bozukluğu gibi moda bir başlığa kapılmaktan kaçınmak istiyorsak, yapılacak ilk şey bu dönüşümün filmde nasıl *genderleştirildiğine* dikkat etmektir. Burada iki tane ikiz fikrini karşı karşıya getirmek gerekir:

1) aslında aynı görünseler de, biri ötekinin ayna imgesi olsa da, aynı olmayan iki kişiye ilişkin gelenek-



Lost Highway (Eddy,Renee,Alice ve Fred)

sel motif (ikisinden sadece biri Lacan'ın *objet a* dediği şeye, açıklanamaz bir şekilde her şeyi değiştiren o gizemli *je ne sais quoi*'ya sahiptir); popüler literatürde, bunun en iyi bilinen versiyonu Dumas'ın *Demir Maskeli Adam*'ıdır: toplumsal binanın en tepesinde, Kral (XIV. Louis) tıpkı onun gibi görünen bir ikiz kardeşe sahiptir, bu yüzden de yüzünü ilelebet gizleyecek demir bir maskeyle ömür boyu hapse atılmıştır; hapsedilen ikiz iyi olandır ve yöneten Kral kötü olandır. Üç Silahşörler, kuşkusuz, tahttaki kötünün yerine iyi kardeşi geçirmek, kötü olanı hapse atmak gibi fantazmatik bir senaryoyu gerçekleştirirler...

2) çok daha modern ve bunun karşıtı bir motif, yani tümüyle farklı görünseler bile, ikisi de aynı görünmez *objet a*'ya sahip oldukları için etkin olarak bir ve aynı kişi olan (onun iki versiyonu/cisimlenmesi olan) iki kişi motifi.

Lost Highway'de, her iki versiyonla, cinsel fark eksenine dağıtılmış olarak karşılaşırız: erkek kahramanın iki versiyonu (Fred ve Pete) farklı görünür, ama bir şekilde aynı kişidir, buna karşın kadının iki versiyonu (Reene ve Alice) açıkça aynı kadın tarafından oynanır, ama iki farklı kişiliktir (Bunuel'in *Cet Obscur Objet du Désir*'inin [Arzunun Şu Karanlık Nesnesi]

tersine, orada iki aktris aynı kişiyi oynar).[16] Ve bu karşıtlık belki de filmin anahtarıdır: önce, iktidarsız Fred ve Fred'in ketum ve (belki de) sadakatsiz, çekici ama öldürücü olmayan karısı, Reene'den oluşan "normal" çiftle karşılaşırız; Fred onu öldürdükten (ya da onu öldürme fantazisini kurduktan) sonra, Oedipal üçgene sahip bir *noir* evrenine gireriz: Fred'in daha genç reenkarnasyonu Alice'le, Reene'in cinsel açıdan saldırgan olan *femme fatale* reenkarnasyonuyla çiftleşir, ayrıca cinsel alışverişlerinin bir engeli olarak çifte müdahale eden bir ek müstehcen baba-jouissance figürü (Eddy) vardır. Cinayet şiddeti şu sırayla sergilenir: Fred kadını (karısını) katleder, Pete araya giren Üçüncüyü, Bay Eddy'yi öldürür. İlk çiftin (Fred ve Reene'in) ilişkisi içkin nedenlerle (Fred'in iktidarsızlığı ve ikircikli bir şekilde takıntılı ve travmatik olduğu karısı karşısındaki zayıflığı gibi nedenlerle) lanetlenmiştir, cinayet *passage a l'acte*'ında onu öldürmek zorunda kalmasının nedeni budur; buna karşın ikinci çiftte, engel dışsaldır, bu yüzden de Fred, Alice'i değil Bay Eddy'yi öldürür. (Anlamlı bir şekilde, iki evrende de aynı kalan figür Gizemli Adam figürüdür.[17]) – Buradaki temel nokta, gerçeklikten fantazisi kurulan *noir* evrenine doğru bu yer değiştirmede,

engelin konumunun değişmesidir: ilk kısımda, engel/başarısızlık *içkindir* (basitçe cinsel ilişki yürümez), ikinci kısımda, bu içkin olanaksızlık onun edimselleşmesini dışarıdan engelleyen olumlu bir engel (Eddy) halinde *dışsallaştırılır* – içkin olanaksızlıktan dışsal engele doğru bu hamle tam da fantazinin tanımı, içinde içkin çıkmazın olumlu varlık edindiği fantazmatik nesnenin tanımı değil mi; ve burada aynı zamanda, bu engel iptal edildiği zaman ilişkinin pürüzsüz bir şekilde yürüyeceği içerimi de yok mu (tıpkı anti-Semitizmde içkin toplumsal antagonizmayla Yahudi figürünün yer değiştirmesinde olduğu gibi)?

Patricia Arquette haklıydı öyleyse, yani oynadığı iki rolün mantığını berraklığa kavuşturmak çabasıyla filmde olup bitenlere ilişkin şu çerçeveyi sunduğu zaman: bir erkek karısını onun sadakatsiz olduğunu düşündüğü için öldürür. Eylemlerinin sonuçlarıyla baş edemez ve kendisi için alternatif bir daha iyi hayat hayal etmeye çalıştığı bir tür kriz yaşar, yani kendisini daha genç, güçlü bir delikanlı olarak, kendisini ona kapamayan, sürekli onu isteyen bir kadınla tanışan bir delikanlı olarak hayal eder, ama bu hayali hayat bile ters gider – içindeki güvensizlik ve delilik o kadar derindir ki fantazisi bile dağılır ve bir kabusla sona

erer.[18] Buradaki mantık tam da Lacan'ın Freud'un "Baba, yandığını göremiyor musun?" düşünü okumasındaki mantıktır; burada düş gören, düşte karşılaşılan dehşetin gerçeği (ölü oğulun sitemi) içine uyanılan gerçeklikten daha korkunç olduğu zaman uyanır, yani düş gören düşte karşılaşılan gerçekten kaçmak üzere gerçekliğe kaçar.[19] Filmin akıl karıştırıcı o son on beş dakikasının anahtarı da fantazinin ağır ağır dağılmasıdır: o – hâlâ genç Pete olarak – "gerçek" karısı Reene'i motelin gizemli 26 nolu odasında sevişirken hayal ederken, ya da daha sonra, tekrar Fred olduğu sırada, biz hâlâ fantazideyizdir. Öyleyse fantazi nerede başlar ve gerçeklik nerede sona erer? Tek tutarlı çözüm şudur: fantazi cinayetten hemen sonra başlar, yani mahkeme ve idam bekleyişindeki sahneler zaten fantazidir. Film öteki cinayetle gerçekliğe döner, Fred'in



Lost Highway (Renee, 26 Nolu Oda)

Eddy'yi öldürmesi ve sonra da polisleri peşine takarak otoyolda kaçmaya koyulmasıyla.[20]

Fakat, bu tür doğrudan bir psikanalitik okumanın da sınırları vardır. Bunu biraz Stalinist terimlerle söylersek, iki sapmayı karşı karşıya getirmek zorundayız; Sağcı psiko-indirgemeci sapmayla (Pete'e görünen şey sadece Fred'in halüsinasyonudur, aynı şekilde Henry James'in *The Turn Of the Screw*'indeki [Yürek Burgusu] o iki yoz uşak da anlatıcının halüsinasyonudur) Solcu anarşik-obskürantist yaklaşım, yani bizim her tür yorumlama çabasını bir yana bırakıp kendimizi filmin sessel ve görsel dokusunun bütün ikircikliğine ve zenginliğine bırakmamız gerektiği şeklindeki kuram-karşıtı ısrarını – Stalin'in ifadesiyle, bunların ikisi de birbirinden beterdir. Naif Freudcu okuma da Jungcu



Lost Highway (Gizemli Adam)

sulara gömülme, yani bütün kişileri Fred'in persona'sının farklı reddedilmiş yönlerinin basit izdüşümleri/maddeselleşmeleri sayma tehlikesi içerir (Gizemli Adam onun yıkıcı kötü İradesidir vb.). *Lost Highway* filmindeki o fazlasıyla çevrimsel anlatı biçiminin, psikanalitik sürecin çevrimselliğinin doğrudan aktarımı olduğunda ısrar etmek çok daha verimli olur. Yani, Lynch'in evreninin önemli bir bileşeni bir cümle, bir Gerçek gibi yankılanan ve hep geri dönen bir anlamlandırma zinciridir – zamanı askıya alan ve aşan bir tür temel formül: *Dune*'da, bu formül "uyuyan uyanmalı," *Twin Peaks*'te "baykuşlar göründükleri gibi değil," *Blue Velvet*'ta "babacık sikişmek istiyor" olur ve tabii, *Lost Highway*'de, filmde ilk ve son söylenen sözler olan, müstehcen baba figürünün (Bay Eddy'nin) ölümünü ilan eden o cümledir, "Dick Laurent öldü" – filmin bütün anlatısı bu iki moment arasındaki zamanın askıya alınmasında gerçekleşir. Başlangıçta, Fred bu sözcükleri evinin interfonunda duyar; sonda, kaçmadan biraz önce, bunları interfona kendisi söyler – böylece döngüsel bir durumla karşılaşırız, önce kahramanın duyduğu ama anlamadığı bir mesaj vardır, sonra kahramanın kendisi mesajı dile getirir. Kısacası, bütün film kahramanın kendisiyle karşılaşmasının olanaksız-

lığına dayanır, tıpkı bilimkurgu romanlarındaki o ünlü zaman yolculuğu sahnesinde olduğu gibi, kahraman zamanda geri yolculuk eder, kendisinin eski bir zamandaki haliyle karşılaşır... Diğer yandan, burada psikanalizdeki gibi bir durumla karşı karşıya değiliz; orada başta hasta belirsiz, çözülmesi güç, ama ısrarlı, onu bir bakıma dışarıdan bombalayan bir mesajın –semptomun– sıkıntısını çeker ve sonra, tedavinin sonunda, hasta bu mesajı kendisininmiş gibi üstlenmeyi, onu birinci tekil şahısla dile getirmeyi başarır. *Lost Highway*'i yapılandıran zamansal döngü bu yüzden tam da, uzun bir dolanmanın ardından, başlangıç noktamıza bir başka perspektiften döndüğümüz psikanalitik tedavinin döngüsünün aynısıdır.[21]

Daha yakından çözümlersek, filmin çok etkileyici üç sahnesine odaklanmamız gerekir: Bay Eddy'nin (Dick Laurent'in) şoföre yönelik öfke patlaması; Fred'in partideki Gizemli Adam'la yaptığı telefon konuşması; Andy'nin evindeki, Alice'in kendisinin a tergo, arkadan çiftleşen pornografik film karesiyle karşı karşıya geldiği o sahne. Bu sahnelerin her biri kahramanın bağlantı kurduğu üç kişilikten birini tanımlar: fazla/müstehcen süperego baba Dick Laurent, zamansız/uzamsız eşzamanlı Bilgi olarak Gizemli

Adam, fazla keyfin fantazi-ekranı olarak Alice.[21]

İlk sahnede, Eddy Pete'i pahalı Mercedes'iyle arabanın ne sorunu olduğunu saptaması için gezdirir; sıradan bir limuzindeki bir adam haksız yere onları sollayınca, Eddy onu daha güçlü bir motora sahip olan Mercedes'iyle yolun dışına çıkarır ve dersini verir: izbandut gibi iki korumasıyla birlikte, ödü bokuna karışmış olan sıradan adamı silahla korkutur, sonra da serbest bırakır, öfkeyle "şu siktiğimin kurallarını öğren ulan" diye bağırır. Sarsıcı ölçüde komik niteliği bizi kolayca kandırabilecek olan bu sahneyi yanlış okumamak çok önemlidir: risk alıp Eddy figürünü baştan sona ciddi bir şekilde ele almalıyız, onu umutsuzca minimum bir düzen sağlamaya çalışan, yani başka her açıdan delice olan bu evrene birtakım temel "siktiğimin kurallarını" dayatmaya çalışan biri olarak ele almalıyız.[22] Bu çerçevede, insan *Blue Velvet*'taki gülünç biçimde müstehcen Frank figürünü Kuralların müstehcen dayatmacısı olarak yeniden ele almaya heves ediyor – Eddy (*Lost Highway*), Frank (*Blue Velvet*), Bobby Peru (*Wild at Heart*), hatta Baron Harkonnen (*Dune*) gibi figürler yaşamın aşırı, şehvetli bir öne sürülmesi ve keyfine ait figürlerdir – onlar bir bakıma "iyinin ve kötünün ötesindeki" kötüdür. Yine de Eddy ve Frank

aynı zamanda sosyo-simgesel Yasaya yönelik temel sayının dayatmacılarıdır. Paradoksları da burada yatar: emirlerine otantik bir baba otoritesi olarak uyulmaz; onlar fiziksel olarak hiperaktif, heyecanlı, abartılıdır ve bu halleriyle zaten içkin olarak gülünçtürler – Lynch'in filmlerinde, yasa gülünç hiperaktif yaşam-dayatmacı fail aracılığıyla dayatılır.

Bu da bizi Lynch'in evreninde neyin ciddiye alınacağı ve neyin alaya alınacağı gibi daha genel bir noktaya getirir. Lynch'le ilgili basmakalıp eleştirilerden biri de, bu aşırı Kötülük figürlerinin, vahşi şiddetli öfke patlamaları ister istemez saçma bir şekilde iktidarsız görünen bu gülünç öfkeye kapılmış baba figürlerinin, örnek vakaları *Blue Velvet*'taki Frank ve *Lost Highway*'deki Eddy olan bu figürlerin çok ciddiye alınamayacağıdır: onlar gülünç iktidarsız karikatürler, ethersi hazza doğru dalışların bir tür kötü kontrpuanıdır (Sandy'nin *Blue Velvet*'taki o ünlü kurdeleler monoloğu ya da *Fire Walk With Me*'de Laura Palmer'ın kendinden geçmiş ve fedakar gülüşünü gösteren o son kare), bunlar kendi kendini ucuzlatan ironik alıştırmalardır basmakalıp eleştirilere göre. Bu basmakalıp sözlere karşı, bu iki aşırılık dizisini mutlak olarak ciddi bir şekilde ele almanın mutlak

zorunluluğunu öne sürmek gerekiyor. Bunu Jamesoncu diyalektik terimlerle söylersek: elbette, Kötülük Lynch'te artık dolayımsız, saydamsız, bizim tutuşumuza direnen nüfuz edilemez tözsel bir kuvvet değildir – o baştan sona "dolayımlanmıştır," düşünümselleşmiştir, saçma klişelerden oluşmuştur; fakat, Lynch'in filmlerinin eşsiz cazibesi bu global düşünümselleştirmenin kendi "dolayımsızlığını" ve naifliğini dayatma tarzında yatar.

- İkinci sahne Reene'in Fred'i, karanlık bir karakter olan Andy'nin düzenlediği bir partiye götürmesiyle ortaya çıkar. Orada soluk tenli, ceset gibi görünen Gizemli Adam gelir, Fred'e onunla evinde buluşmuş olduğunu ve şimdi orada olduğunu söyler... Bu Gizemli Adam (Robert Blake), oldukça açık bir şekilde, Kötülüğün, bilinçdışımızın en karanlık, en yıkıcı ve "zehirli" yönünün ya da katmanının başlıca cisimlenmesidir; fakat, burada onun konumu konusunda hassas olmak gerekir. Onun kendini Fred'e tanıtmasının apaçık Kafkaesk yan anlamı burada can alıcı önemdedir: Fred'in "Benim evime nasıl girdin?" sorusuna "Beni sen davet ettin. Benim istenmediğim yere gitme adetim yoktur" yanıtını verdiği zaman, bu

açık bir şekilde, Dava'da Rahip'in Joseph K.'ya "Mahkemenin sana yönelik bir iddiası yok. O sen geldiğin zaman seni kabul eder ve gittiğin zaman da seni serbest bırakır" demesini yankılıyor. Fakat, bu hiçbir şekilde Gizemli Adam'ın, Jungcu bir tarzla, Fred'in kişiliğinin reddedilmiş cani yönünün dışsallaştırılmasını-yansıtılmasını, en yıkıcı dürtülerinin dolayımsız olarak gerçekleştirilmesini beraberinde getirmez; o, bundan da önce, saf ve tümüyle nötr bir dolayım-gözlemcinin fantazmatik figürü, Fred'in kabul edilmemiş fantazmatik güdülerini "nesnel olarak" kaydeden boş bir ekrandır. Onun zamansızlığı ve uzamsızlığı (o kabus gibi telefon konuşması sahnesinde Fred'e de kanıtladığı gibi, aynı anda iki yerde olabilir), eşzamanlı evrensel simgesel kaydetme şebekesinin zamansızlığını ve uzamsızlığını işaret eder. Burada öznenin en derindeki çekirdeği olan, tam da bu şekliyle, benim öznel kavrayışım için erişilmez kalan arzu edişimin başlıca, proto-aşkınsal çerçevesi olan o Freudcu-Lacancı "temel fantazi" fikrine gönderme yapmak gerekir; temel fantazinin paradoksu benim öznelliğimin çekirdeğinin, öznel evrenimin eşsizliğini güvenceye alan şemanın, benim için erişilmez olmasıdır – ona çok fazla yaklaştığım anda, benim

öznelliğim, benim benlik deneyimim tutarlılığını kaybeder ve dağılır. Bu zeminde, insan Gizemli Adam'ı bizim (öznenin) temel fantazisine doğrudan bir erişimi olan bir Ötekiye yönelik olan o başlıca korku olarak kavramak gerekir: onun olanaksız/gerçek bakışı benim ne olduğumu nesnel olarak tümüyle bilen bilimcinin bakışı değildir (sözgelimi, bilimcinin benim gen haritamı bilmesi gibi değildir), ama öznenin kendisi için erişilmez olan en yakın öznel çekirdeği ayırt edebilen bakıştır.[23] Onun grotesk biçimde soluk ölüm maskesinin işaret ettiği şey budur: içinde Kötülüğün soğuk, kayıtsız bir bakışın en büyük masumiyetiyle örtüştüğü bir varlıkla karşı karşıyayız. Bu haliyle, cinselleşmemiş, çocukça nötr Bilgi varlığı haliyle Gizemli Adam, Hitchcock'un *39 Steps*'indeki [39 Basamak] Bay Bellek'le aynı diziye girer; temel özellik ikisinin birden müstehcen/şiddetli baba figürüyle bir çift oluşturmasıdır (*Lost Highway*'de Dick Laurent, *39 Steps*'te Alman casus çemberinin şefi): aşırı, şehvetli Yaşamın vekili olan müstehcen *pere-jouissance* ve saf, cinselleşmemiş Bilgi iki kesin olarak tamamlayıcı figürdür.[24]

Üçüncü sahne Andy'nin evinde, ana salonda,

Alice'in üzerinde sonu gelmeyen ve tekrarlayan bir pornografik sahnenin, onu durmaksızın (anal olarak?) arkadan içine girilir bir halde, yüzü acı-dolu-haz sergiler bir halde gösteren sahnenin sergilendiği büyük bir ekranın karşısında durmasıyla yaşanır... Gerçek Alice'in arayüz fantazmatik ikiziyle bu karşı karşıya gelişi, "Bu Alice değil" etkisi yaratır, tıpkı ünlü Magritte resmindeki "Bu bir pipo değil"de olduğu gibi – gerçek bir kadının erkek Öteki için fantazide ne olduğunun başlıca imgesiyle, yani bu örnekte, iriyarı anonim bir zenci tarafından arkadan düzülürken keyif alan biri imgesiyle ("Arkadan düzülen bir kadın" burada bir bakıma Freud'taki "Dövülen bir çocuk" gibi işlev görür) yan yana gösterildiği bir sahnedir bu. Bu pornografi evi Lynch'in filmlerindeki cehennemi yerler dizisinin sonuncularından biri, insanın son (doğruyla değil ama) fantazmatik yalanla karşılaştığı yerlerden biri değil mi (iyi bilinen diğer ikisi de, *Twin Peaks*'teki Kırmızı Fuaye ve *Blue Velvet*'taki Frank'in dairesidir)? Bu saha temel fantazinin ilksel jouissance sahnesini sergilediği sahadır ve bütün sorun onun nasıl "kat edileceği", ona yönelik belli bir mesafenin nasıl alınacağıdır. Ve yine, gerçek kişinin fantazmatik imgesiyle yan yana yüzleşmesi, gündelik gerçekliğin aseptik

kasvetiyle kabusumsu jouissance'ın fantazmatik gerçeğini yan yana koyutlayan filmin toplam yapısını özetliyor gibi. (Burada müzikal eşlik de can alıcı önemde: Alman "totaliter" punk grubu Rammstein'ın müziği müstehcen süperego kesişimi tarafından desteklenen uç jouissance evrenini aktarmaktadır.)

Bu yüzden filmin iki kısmının (simgesel Yasa ve arzu diyalektiğinin desteklediği) toplumsal gerçeklik ve fantazi olarak karşıtlaştırılması gerekir. Fred "arzu Ötekinin arzusu" olduğu ölçüde arzuluyor, örneğin Renee'nin belirsiz arzusuyla kafası karışmış, onu sonsuzca yorumlayarak, "o kadının ne istediğini" anlamaya çalışarak arzuluyor. Fantaziye geçtikten sonra, kadının yeni enkarnasyonu 'Alice) saldırgan bir şekilde etkin olur, onu baştan çıkarır ve ona ne istediğini söyler – "Che vuoi?" sorusuna yanıt sağlayan fantazideki gibi ("Öteki benden ne istiyor?"). Arzunun gerçekliğinin fantaziyle doğrudan yüzleşmesi sayesinde, Lynch fantazinin desteklediği sıradan "gerçeklik duygusunu", bir yanda, saf aseptik gerçekliğe ve diğer yanda, fantaziye ayrıştırır: gerçeklik ve fantazi artık dikey olarak (fantazinin gerçekliğin altında yer alması, onu desteklemesi) bağlantı kurmaz, yatay olarak bağlantı kurar (birbirlerinin yanında yer alırlar). Fantazinin bizim "gerçeklik

duygumuzu" desteklediğinin başlıca kanıtı filmin iki kısmı arasındaki şaşırtıcı farkla sunulur: ilk kısım (fantaziden yoksun gerçeklik) "derinliksizdir," karanlık, neredeyse gerçeküstü, tuhaf bir şekilde soyut, renksizdir, tözsel bir yoğunluktan yoksundur, bir Magritte resmi kadar bilmecemsidir, aktörler bir Beckett ya da Ionesco oyunundaymış gibi oynar, yabancılaşmış otomatlar olarak dolanırlar; fakat paradoksal bir şekilde, ikinci kısımda, fantazinin sahnelenmesinde, daha güçlü ve daha dolu, koku ve ses derinliğine sahip, "gerçek bir dünyada" dolanan insanlara sahip bir "gerçeklik duygusu" alırız.

Lynch'in filmlerine hakim olan, genellikle Edward Hopper'ın resimlerinin duyarlığıyla ilişkilendirilen o eşsiz "dışlaştırma/yabancılaştırma [extraenation]" efektini sağlayan şey bu ayrışmadır; fakat, Hopper'ın resimlerindeki ve Lynch'in filmlerindeki "yabancılaştırma" arasındaki fark tam da modernizmle postmodernizm arasındaki farktır. Hopper sıradan gündelik sahneleri "yabancılaştırır," resimlerinde, tek başına durmuş, açık pencerelerden boş mavi göğü seyreden ya da gece vakti bir barda ya da gri bir ofiste bir masanın başında oturan kişiler modern varoluşsal *angst*'ın figürasyonları olmak üzere "töz değiştirmiştir," yalnızlık ve iletişim kurma

beceriksizliği sergilerler; buna karşın, bu boyut Lynch'te tümüyle eksiktir, onun yapıtında gündelik yaşamın "yabancılaştırılması" büyülü bir kurtarıcı nitelik sergiler. Bu yabancılaştırmanın üstün örneklerinden birini ele alalım, yani *Fire Walk With Me*'de, FBI'dan Gordon Cole'un (onu Lynch kendisi oynamaktadır) Ajan Desmond'a ve ortağı Sam'e, Lil diye andığı bir kadın figürünün grotesk bedenini kullanarak talimatlar verdiği sahneyi. Yüzü teatral bir beyaz makyajla kaplı olan ve üzerine yapaylığı besbelli bir kırmızı peruk, üzerine yapay mavi bir gül takılmış çizgi filmlerden çıkma kırmızı bir elbise giymiş olan Lil, bir dizi abartılı teatral jestler sergiler; Desmond ve Sam vaka üzerinde çalıştıkça bu hareketlerin anlamını çözer. Bu tuhaf sahnelemeyi gerçekten Cole'un tam olarak iletişim kuramayışını dışa vuran bir şey olarak mı okumak gerekir (bu duruma onun duyamayıp bağırmak zorunda kalması da işaret eder), mesajını sadece kadın bedenini çizgi film benzeri, gülünç jestler yapan iki boyutlu bir kuklaya indirgeyerek aktarabilmesinin nedeni de bu mudur?[25] Bu tür bir okuma bu sahnenin tam olarak Kafkaesk niteliğini kaçırmaz mı, çünkü bu sahnede iki dedektif bu tuhaf talimatı normal, gündelik iletişimlerinin bir parçası olarak kabul

etmektedir?

Bu örnek, Lynch'i o standart New Age karşıtlığına, yani klişe kuralları olan yüzeysel toplumsal yaşamla ve bizim kendimizi teslim etmeyi öğrenmemiz gereken akış, böylece, yani irade yüklü özdenetimimizi terk edip "kendimizi akışa bırakarak" gerçek ruhsal olgunluk ve iç huzuru elde etmemizi sağlayacak olan o alttaki bilinçdışı Yaşam Enerjisi akışı arasındaki karşıtlığa taşıma hevesine karşı koymanın çok önemli olduğunu ortaya koymaya yeter. Bu yaklaşım Lynch'in, evreni, birbirine karşıt gizli iki ruhsal kuvvet arasındaki bir savaş alanı, yani (*Twin Peaks*'teki Bob gibi kötü figürlerde cisimlenen) yıkıcı karanlık kuvvetiyle bunun karşısında duran ruhsal dinginlik ve güzellik kuvveti arasındaki bir savaş alanı olarak gören ikici New Age gnostiği olarak okunmasında zirveye varır. Bu tür bir okuma, *Lost Highway*'in görünümlerin arkasına çok fazla saklanmaya karşı yapılan baş-muhafazakar uyarının yeni bir versiyonu olarak yorumlanmasını örtük bir şekilde reddettiği ölçüde haklıdır: çok fazla ileri gitme, içinde yaşadığımız kırılgan düzenin arkasında bekleyen dehşete nüfuz etmeye çalışma, yoksa elini yakarsın ve ödeyeceğin bedel düşündüğünden çok daha fazla olabilir... (Kısacası, bu yorum *Lost Highway*

filminde Mozart'ın Cosi fan tutte'sinin o eski muhafazakar mesajını keşfeder: evet, kadınlara güven, onlara inan, ama yine de onların ayartmasına çok fazla kapılma – eğer ayartmaya kapılırsan ve sonuna dek gidersen, kendini geri dönüşü mümkün olmayan "kayıp otobanda" kaçarken bulursun.) Lynch'in ruhun karanlık yönüne nüfuz etme riskini, bizim yüzeysel düzene sahip olan gündelik hayatlarımızın yüzeyinin altında barınan o akıldışı kuvvetlerin yıkıcı girdabıyla yüzleşme riskini nasıl aldığıyla ilgili o standart klişeyi tersine çevirirken, gnostik New Age okuması, daha iyimser bir bükmeyle, bu girdabın yine de son gerçeklik olmadığını ispatlamaya kalkışır: onun altında, saf, huzur dolu ruhsal Kendinden Geçiş ve Güzellik alanı vardır.

Lynch'in evreni etkin bir şekilde "gülünç yüce"nin evrenidir: en dokunaklı gülünç sahneler (*Fire Walk With Me* ve *Wild at Heart*'ın sonundaki melek görünümleri, *Blue Velvet*'taki ardıç kuşu düşü) ciddiye alınmalıdır. Fakat, burada vurguladığımız üzere, gülünç-aşırı şiddetli "kötü" figürleri de ciddiye almak gerekir (*Velvet*'taki Frank, *Lost Highway*'deki Eddy, *Dune*'daki Baron Harkonnen). Hatta *Wild at Heart*'taki Bobby Peru gibi itici bir figür bile aşırı fallik



Lost Highway (Bobby Peru)

"yaşam gücüne," koşulsuz bir Yaşam-Belirtisine karşılık gelir; Michel Chion'un belirttiği gibi o, neşeyle kendini vurduğunda kendisinin tamamı devasa bir fallustur, kafası fallus başıdır.[20] Yani gnostik ikicilik çerçevesinde, Lynch'in erkek kahramanlarının maternal-alıcı yönünü (onların bilinçdışı maternal/kadınsı enerjiye "kendilerini bırakmalarını") onların şiddetli saldırgan İradeleriyle karşıtlaştırmak fazlasıyla kolaydır: sözgelimi, *Dune*'daki Paul Atreides'in aynı anda ikisi birden olması açık değil mi, örneğin onu yeni İmparatorluğu yerle bir etmeye götüren proto-totaliter savaşçı Liderliği, tam da onun edilgen "kendini akışa bırakmasından" edindiği enerjiyle, onun Baharatın kozmik enerjisinin peşine takılmasıyla desteklenmiyor mu? Aşırı "fallik" şiddet ve Daha Yüksek Global Kuvvete edilgen boyun eğme katı bir şekilde karşılıklıdır, aynı tutumun iki yönüdür. Aynı çerçevede, *Wild at*

Heart'ın hemen başındaki ilk şiddetli sahnede, Denizci onu öldürmek için tutulmuş Afro-Amerikanı döve döve öldürürken, kendisini öfkesine, "onunla yürüyen ateşin" ham enerjisine "bırakır" ve buradaki vurgu tam da insanın bu şiddetli "bilinçdışını" iyi olanla karşıtlaştıramayacak olmasıdır – Hegelce söylersek, onların kurgusal özdeşliğini öne sürmek gerekir. Lynch'in başlıca mesajı, *Twin Peaks*'te, Bob'un (Kötünün tam kendisinin) "iyi" aile babasıyla özdeş olmasında olduğu gibi, burada yatmıyor mu?

Belki de, bu New Age okumasının çıkmazından kurtulmanın bir yolu da *Lost Highway*'de çoklu kişiliklerin (Fred ve Pete, Renee ve Alice) ortaya çıkmasını, kişi olarak insanın "psikolojik birliğinin" sınırı zemininde ele almaktır: özneyi bir kişinin psikolojik birliği olarak algılamak, belli bir düzeyde yanlış olur. Burada öykünün yıkıcı itilimine karşı bir direniş biçimi olarak öykünün "psikolojik açıdan ikna edici" konumu sorunuyla karşılaşırız. Biri bir öyküdeki karakterlerin "psikolojik açıdan ikna edici" olmadığından yakındığı zaman, bu bir kenara itmede işler durumda olan ideolojik sansüre dikkat etmek gerekir.[17] Burada Mozart'ın *Cosi fan tutte*'si ve onun, nişanlılarını zarif bir şekilde sahnelenen bir sınavdan geçiren iki genç adamı konu

eden o (19. yüzyılın psikolojik duyarlığı için) "gülünç" olay örgüsünün kaderi paradigmatiktir: askeri bir göreve çıkmış gibi davranır, sonra da Arnavut subaylar gibi giyinerek, kadınları (birbirlerinin nişanlılarını) baştan çıkarmak üzere geri dönerler... Bu operanın olay örgüsünün iki özelliği Romantik duyarlık için katlanılmazdı: kızlar o kadar aptaldı ki gelip onları tutkuyla ayartan yabancının aşıklarının en yakın dostu olduğunu fark etmediler; ve o otantik aşk onlarda tümüyle mekanik bir yoldan, bir gün içinde serpiliverdi. Tanrısal Mozart müziğini bu tür kaba bir olay örgüsünün sınırlarından kurtarmak üzere (Beethoven'e kadar uzanan klişe bu şekildedir), bir dizi stratejiye başvurdular: aynı müziğe tümüyle yeni bir libretto yazmaktan, anlatı içeriğindeki değişikliklere dek uzanan bir dizi değişikliğe (sözgelimi, sonunda, iki talihsiz kızın baştan beri bu ahlaksız kandırmacanın farkında olduğu ortaya çıkar –her şeyin ortaya çıkma anında aşıklarını daha etkili bir şekilde utandırabilmek için aptalı oynamışlardır). Hatta yakın tarihli bazı sahnelemelerde uygulanan değişikliklerden biri de, sonu, iki çiftin tekrar bir araya geleceği, ama farklı iki çift oluşturacağı şekilde değiştirmektir – bu şekilde, psikoloji kurtarılır, yani kandırmaca, iki çiftin daha en başta yanlış

birleşmiş olmasıyla psikolojik olarak haklı çıkarılır: bilinçaltında, onlar zaten "çaprazlamasına" aşıktı ve bu yüzden, bu gülünç maskeli balo sadece gerçek aşk bağlantısının günışığına çıkarılmasını sağlamaktadır... bizim en iç duygularımızın otomatik, "mekanik" üretiminin esrarengiz hayaletine başarılı bir şekilde dışarıda tutulur.

Lynch'in paradigmatik yordamını, insanın beylik klişelerin ruhsal töz değiştirmesi olarak adlandırmaya heves ettiği o yordamı, işte bu "psikolojik açıdan ikna edici" karakterler ideolojisi zemininde değerlendirmek gerekir; Fred Pfeil'in, *Blue Velvet*'ın sonunda Jeffrey ile Sandy'nin polis babası arasında geçen diyaloga ilişkin ayrıntılı çözümlemesinde gösterdiği gibi,[28] bu diyalogda her cümle B-sınıfı bir filmden alınmış bir klişedir, bir B-sınıfı aktörünün naif ciddiyetiyle söylenir, yine de bir şekilde klişelerin dolayımsızlığı kaybolmuş, sözde-metafizik bir derinlikte ortadan kaldırılmıştır; bu da Godard'ın erken dönemindeki paradigmatik yordamı hatırlatan bir şey, örneğin büyük bir stüdyoya ait ticari bir yapıma çok benzeyen bir film olan *Mepris*'teki yordamı (çıplak Brigitte Bardot'nun kocasına (Piccoli) ısrarla adamın kendisinde sevdiği şeyin ne olduğunu sorduğu o sahneyi hatırlayın – kadının ayak bileklerini

mi seviyor, kalçalarını mı, göğüslerini mi, gözlerini mi, kulaklarını mı...).[29]

Bu klişe naifliğe dönüşün toplam etkisi yine, kişilerin tuhaf bir şekilde gerçeklikten çıkarılmaları ya da, bir bakıma, psikolojik olmaktan çıkarılmalarıdır, tıpkı yukarıda anılan Meksika pembe dizilerindeki gibi: *Blue Velvet*'ta Jeffrey ile Sandy arasında geçen o ardıç kuşları sohbeti sanki bu pembe dizi koşullarında çekilmiş gibi oynanmıyor mu? Sanki, Lynch'in evreninde, bir kişinin psikolojik birliği bir yandan, esrarengiz bir şekilde ritüelleştirilmiş davranışın bir dizi klişesine dağılır, ve diğer yandan, katlanılmaz ölçüde yoğun (öz)yıkıcı psişik bir enerjinin "ham," kaba, yücelikten çıkarılmış patlamalarına dağılır. Bu gerçeklikten çıkarma efektinin önemi, gördüğümüz gibi, Lynch'in gündelik aseptik toplumsal gerçeklik ve onun fantazmatik ekinin yanına, yasak mazoşist hazların karanlık evrenini koymasıdır: bir bakıma dikeyi yataya taşır ve iki boyutu –gerçekliği ve onun fantazmatik ekini, yüzeyi ve onun "bastırılmışını"– aynı yüzeye yerleştirir. *Lost Highway*'in yapısı da bu yüzden içkin ihlal mantığını aktarır: filmin ikinci kısmı (tam *noir* üçgeni) ilk kısımda tasvir edilen gündelik kasvetli hayatın fantazmatik içkin ihlalidir.

Dikeyin yatayla bu yer değiştirmesi başka bir beklenmedik sonuç daha getirir: filmin fantazmatik zemininin tutarlılığını dağıtır. Filmin anlatısında olup bitenlerin ikircikliği (Reene ve Alice bir ve aynı kadın mı? Araya eklenen öykü Fred'in halüsinasyonu mu? Yoksa bu bir tür flashback mi, yani araya giren *noir* kısım öldürmenin rasyonelini mi sağlıyor? Yoksa bu flashback'in kendisi, asıl nedeni kadını tatmin edememekten kaynaklanan incinmiş erkek gururu olan post-festum, sonradan gelen bir sahte rasyonel sağlamak üzere mi hayal edilmiş?) son aşamada *noir* evreninin altında yatan fantazmatik çerçevenin kendi ikircikliği ve tutarsızlığıdır.[30] Yani, genellikle Lynch'in bizim (izleyicinin) yüzüne *noir* evreninin altında yatan fantazileri sergilediği öne sürülür – evet, ama aynı zamanda bu fantazmatik desteğin *tutarsızlığını* görünür kılar. *Lost Highway*'in iki temel alternatif okuması bu yüzden, "Çay mı, kahve mi? Evet, lütfen!" fıkrasında olduğu gibi, içinde "her ikisine de sahip olacağın" düşmantığına benzer bir şekilde yorumlanabilir: önce onu yemeyi düşlersin, sonra onu almayı/ona sahip olmayı, çünkü düşler çelişki nedir bilmez. Düş gören kişi bir çelişkiyi iki birbirini dışlayan durumu peşpeşe sahneleyerek çözer; aynı şekilde, *Lost Highway*'de, kadın

(esmer Arquette) yok edilir/öldürülür/cezalandırılır ve aynı kadın (sarışın Arquette) erkeğin elinden kaçar ve



Lost Highway (Renee)

zaferle gözden kaybolur...

Lost Highway bu yüzden *noir*'ın fantazmatik evrenini doğrudan toplumsal eleştiri yoluyla (arkasındaki tatsız bir toplumsal gerçekliği tasvir ederek) değil, onun fantazilerini açıkça, daha doğrudan sahneleyerek, yani onların tutarsızlıklarını maskeleyen o "ikincil tümden ayrıntılandırma" olmadan "kat eder". Çıkarılacak en son sonuç "gerçekliğin," onun yoğunluğunun deneyiminin, basitçe *tek/bir* fantaziyle değil, fantazilerin *tutarsız çokluğuyla* desteklendiğidir – bu çokluk "gerçeklik" olarak deneyimlediğimiz o nüfuz edilemez yoğunluk efektini yaratır. Öyleyse, bu, *Lost Highway*'in tek bir konunun bilinçdışı fantazisinin kurulmasından çok daha temel bir psişik düzeyde ("ilkel" uygarlıkların, reenkarnasyonun, ikiz kimlik-

lerin, farklı bir kişi olarak yeniden doğmanın vb. evrenine daha yakın olan düzeyde) geçtiğini söyleyen o New Age eğilimli eleştirmenlere verilecek başlıca yanıttır. Bu "çoklu gerçeklik" gevezeliğine karşı, farklı bir yönde ısrar etmek gerekir: gerçekliğin fantazmatik desteğinin kendi içinde zorunlu olarak çoklu ve tutarsız olması olgusunda.

Aydınlanmanın Diyalektiği'nin sonunda yer alan fragmanlardan biri olan "Le prix du progres"de, Adorno ve Horkheimer 19. yüzyıl Fransız fizyologu Pierre Flourens'in kloroformle yapılan tıbbi anesteziye yönelttiği tartışmayı aktarıyorlar: Flourens anestezinin sadece belleğimizin nöral şebekesi üzerinde etkili olduğunun kanıtlanabileceğini öne sürer. Kısacası, biz ameliyat masasında canlı canlı kesilip biçilirken, korkunç acıyı tümüyle hissederiz, ama sonra, uyandıktan sonra, onu hatırlamayız. Adorno ve Horkheimer için, bu elbette, doğanın kendisinin baskılanmasına dayanan Aklın yazgısıyla ilgili kusursuz bir metafordur: insanın bedeni, doğanın öznedeki parçası acıyı tam olarak hisseder, ama sadece baskı sayesinde, özne bunu hatırlamaz. Bizim onun üzerindeki egemenliğimize karşı doğanın mükemmel intikamı burada yatar: bilmeden, bizler kendimizin en büyük

kurbanı oluruz, kendimizi canlı canlı kesip biçeriz... Fakat, bu sahneyi aynı zamanda hiçbir zaman tümüyle öznelleştirilemeyen, özne tarafından üstlenilemeyen temel fantazinin o erişilmez Öteki Sahasının mükemmel bir sahnelenişi olarak okumak da mümkün değil mi? Burada en saf haliyle Lynch-topraklarında değil miyiz? Onun ilk filmi olan *Eraserhead*'in [Silgi Kafa] yayınlanmasından sonra, filmin travmatik etkisiyle ilgili tuhaf bir söylenti dolanmaya başlamıştı:

> "O dönemde, filmin ses kaydındaki aşırı-düşük frekanstan bir vızıltının seyircinin bilinçaltı zihnini etkilediği söylentileri yayılmaya başladı. Herkes duyulmuyor olsa bile, bu sesin bir huzursuzluk, hatta bulantı hissi yarattığını söylüyordu. Bütün bunlar on yıl önceydi ve filmin adı da *Eraserhead*'di. Şimdi dönüp geriye baktığımızda, David Lynch'in ilk uzun metraj filminin insanları açıklamalar uydurmaya yönelten çok yoğun bir sessel ve görsel deneyim olduğunu söyleyebiliriz... bu uydurmalar duyulmayan sesler duyma noktasına dek varmıştı."

Kimsenin algılayamadığı, ama yine de bize hakim olan ve maddi etkilere (huzursuzluk ve bulantı hisleri) yol açan bu sesin konumu, gerçek-olanaksızdır: o, temel fantazinin Öteki Sahasında dile getirildiği için öznenin

duyamadığı sestir – ve Lynch'in bütün yapıtı da izleyiciyi "duyulmayan sesler duyma noktasına" getirmeye ve böylece temel fantazinin komik dehşetiyle yüzleşmeye yönelik bir çaba değil mi zaten?

NOTLAR

1 Bkz. Richard Maltby, "'A Brief Romantic Interlude': Dick and Jane go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema," Post-Theory, editörler: David Bordwell ve Noel Carroll, Madison: University of Wisconsin Press 1996, s. 434-459.

2 Maltby, a.g.e., s. 443.

3 A.g.e., s. 443.

4 Bkz. a.g.e., s. 445.

5 Francis Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon*, Harmondsworth: Penguin 1960, s. 51 [*Son Düş*, İletişim Yayınları, 1994].

6 Atasözlerinde ya da la Rouchefoucauld'dan günümüze uzanan o büyük Fransız ahlakçılar geleneğinde yer alan o ahlaki bilgelik tutumu paradigmatik olarak eylemin tam tersidir: bilgece sözler denen şeyler, insanın arzusuna sadık kalmasının nasıl felaket doğurduğunu ve mutlu olmanın tek yolunun uzlaşmayı öğrenmek olduğunu sonsuz bir çeşitlemeyle içerirler. Bu nedenle, Eric Rohmer'in *Contes moraux* (Ahlaki Hikayeler) adlı film dizisi, Lacan'ın psikanaliz etiğinin (*ne pas ceder sur son desir*, "arzun-

la uzlaşma" etiğinin) karşısında tam bir Fransız ahlakçı kontrupanı, insanın altı derste arzusuyla uzlaşıp mutluluğu elde etmesi ya da koruması olmaktadır. Altı filmin tamamının matrisi idealleştirilmiş bir kadın, onun (gelecekteki) karısı ve tutkulu bir macera için onun arzusunu kışkırtan bir ayartıcı içerir; kural olarak kahraman, kadının hamlelerinin edilgen bir nesnesi değildir – tersine, etkin bir şekilde, sırf onun çekimine karşı koyabilmek üzere, maceranın fantazmatik bir senaryosunu ayrıntılı olarak kurar – kısacası gelecekteki-evliliğinin değerini yükseltmek üzere macerayı feda eder. Filmlerin (Rohmer'in yarı alayla onayladığı) en son formülü şudur: yasadışı aşk macerasıyla ilgili fantazi kur, ama eyleme geçme, bırak macera "olabilecek olan"la ilgili özel bir fantazi olarak kalsın, sizin evliliğinizi desteklemenizi sağlayacak bir fantazi. (Pascal Bonitzer'in harika incelemesine bakın, Eric Rohmer, Paris: Cahiers du Cinema 1993.)

7 Bkz. Jacques-Alain Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes," La Cause freudienne 36, Paris 1997, s. 7-15.

8 Bkz. Jacques Lacan, "La jeunesse de Gide," Ecrits, Paris: Seuil 1966.

9 Burada Kate Stables'la (BFI, Londra) yaptığım bir

konuşmadan ilham alıyorum.

10 Janey Place, "Women in film *noir*," Women in film *noir*, ed. Ann Kaplan, Londra: BFI 1980, s. 36.

11 A.g.e., s. 45.

12 Bkz. Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford: Stanford University Press 1997.

13 *Wild at Heart*'taki sahnenin ayrıntılı bir çözümlemesi için, bkz.Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies*, Londra: Verso 1997, Ek 2. – Bu arada, *The Last Seduction*'ın can alıcı momenti, bir arabanın içindeki çılgın bir çiftleşme eylemi sırasında, aşık suçlayıcı bir biçimde Linda Fiorentino'yu "kahrolası sürtük" diye adlandırması, onun da buna arabanın tavanını elleriyle delice dövüp tekrar tekrar, esrarengiz "doğal olmayan" bir tatminle "Kahrolası bir sürtüğüm ben..." demesi sırasında ortaya çıkar – bir tür "savaş çığlığı" işlevi gören bu patlama, filmde, Linda Fiorentino'nun kısa bir süre için yönlendirici mesafesini bırakıp içine katıldığı bir "dolu söz" söylediği tek momenttir – bu ani kendi kendini teşhir patlamasında yaralanmaya açık bir şey olmasına şaşmamak gerek.

14 Daha kesin söylersek, *Blue Velvet*'taki Lumberton'ın pastoral gündelik aile evreni, *Lost Highway*'de öylece kaybolmaz: oradadır, ama Pete'in *noir* evreninin

içinde, havuzu vb. olan, içinde onun kaygılı, ama yine de esrarengiz bir şekilde kayıtsız ve uzak ebeveynlerinin yaşadığı banliyödeki bir aile evi kılığında oradadır; ayrıca onun "sıradan," ölümcül olmayan kızarkadaşı, *Blue Velvet*'taki Sandy'nin açık bir eşdeğeri de vardır. Yani *Lost Highway*'in gerçekleştirdiği şey, bir tür düşünümsel geri adım atma, *Blue Velvet* evreninin her iki kutbunu birden, aseptik yabancılaşmış evlilik yaşamının çerçevelediği tek bir saha içinde kucaklamaktır. *Blue Velvet* evreninin iki kutbu bu yüzden fantazmatik olarak belirtilir: onlarda, iki kutbuyla, hem edilgenleştirici yönü (pastoral aile yaşamı), hem de yıkıcı/müstehcen/aşırı yönü içindeki fantaziyle karşılaşırız.

15 Çıplak Arguette'nin gecenin içinde kaybolduğu ve ardından evin havaya uçtuğu bu sahne, Kasdan'ın *Body Heat*'ine, Kathleen Turner'ın William Hurt'ün bakışı için kendi gözden kayboluşunu sahnelediği sahneye bir gönderme değil mi?

16 Reene ve Alice arasındaki ortak özellik ikisinin de erkek eşlerine (Fred, Pete), farklı şekillerde de olsa egemen olmalarıdır: Fred-Reene çiftinde, Fred etkindir, konuşmaları başlatır, sorular sorar, Reene'se tam olarak katılmaz, onun sorularını duymazdan gelir, açık bir yanıttan kaçınır vb., böylece onun ege-

menliğinden kaçınır, Fred'i histerikleştirir; Pete-Alice çiftinde, Alice sürekli etkindir ve yine, duruma egemendir, çünkü Pete kölece onun emir ve önerilerine uymaya mahkum olmuştur, önce ona meydan okur gibi görünse de sonunda teslim olur.

17 İki evrende de aynı kalan başka özellikler de var – sözgelimi, Fred ve Pete'in ortak yanları ses karşısındaki duyarlılıklarıdır: Fred'in müziğe karşı duyarlılığı (saksofon), Pete'in araba motorunun sesine karşı duyarlılığı.

18 *Lynch on Lynch*, ed. Chris Rodley, Londra: Faber and Faber 1997, s. 231-232.

19 Bkz. Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, New York: Norton 1979, V. Bölüm – Pete'in hayatının Fred'in aseptik varoluşuna bir tür fantazmatik yanıt olması olgusu, filmin ilk kısmında evi alaycı bir tavırla inceleyen ve sanki kocanın iktidarsızlığından kuşkulanırmış gibi alaycı yorumlar yapan iki dedektif rolüyle de onaylanmıyor mu: Pete'e geçildiğinde, onun cinsel başarılarından açıkça etkilenirler ("Herif klozetin gördüğünden daha fazla am görüyor!"), Fred onları koşut varoluşuyla etkilemek mi ister?

20 Bu standart Freudcu okuma sözkonusu olduğunda, bütün o *psychedelic* karmaşıklık izlenimiyle birlikte,

Lost Highway'in olay örgüsünün göründüğü kadar yeni olmadığı konusunda ısrar etmek gerekir: *Lost Highway* ve Cronenberg'in *Naked Lunch*'ı [Çıplak Yemek] arasında şaşırtıcı bir koşutluk vardır; William Burroughs'un aynı adı taşıyan romanından çok kendi yaşamöyküsüne dayanan bir film olan The Naked Lunch, William Lee adlı uyuşturucu bağımlısı bir hamamböceği yok edicisi ve başarısız yazarın, uyuşturucu bağımlısı karısını öldürdükten sonra "Arabölgeye" (*Casablanca*'nın, yani Arap yozlaşmasına yönelik o Batılı hayalin kabus versiyonu gibi yapılanmış bir halüsinatif zihin haline) girer; burada sıradan gerçeklik kuralları askıya alınmıştır ve kabusumsu uyuşturucu kaynaklı hayaller maddeselleşmiştir (örneğin daktilosu canlanır, yani bacakları çıkar ve devasa grotesk bir böceğe dönüşür). *Lost Highway*'le olan koşutluklar çok sayıda: Fred gibi, Lee de karısını bir kıskançlık haliyle öldürür; tıpkı *Lost Highway*'de olduğu gibi, sonra "Arabölge"de Joan Frost'la, Amerikalı yazar Tom Frost'un karısıyla karşılaşır, onu da öldürdüğü karısını oynayan aynı aktris oynamaktadır (Judy Davis); filmin başında Lee'yi sorgulamaya götüren iki narkotik dedektifi, tuhaf bir şekilde *Lost Highway*'in başında Fred'in evini ziyaret eden iki dedektifi andırır; hatta Gizemli

Adam figürü bile, bir bakıma, Lee'yi böcek tozu bağımlılığından kurtarmak için ona karısını öldürmesine yol açan çok daha güçlü bir narkotik veren kötücül Doktor Benway'de belli belirsiz sezilir... - ve bu çağrışımlar hattını sürdürmek üzere, Arabölgenin belki de en iyi adlandırması, bir başka yakın tarihli başyapıt olan, Atom Egoyan'ın *Sweet Hereafter* [Başka Bir Dünya] adlı filminin başlığıdır: Bölge kelimesi kelimesine bir "sweet hereafter, hoş bir ötesi," fazla travmatik olan birtakım gerçek deneyimlerin ardından onu gerçeklikte desteklemek üzere içine girdiğimiz fantazmatik bir yer değil mi (Egoyan'ın filminde bu söz, küçük bir Kanada köyünde yaşanan kazaya, bir okul otobüsünün yolda kayıp donmuş bir gölün içine yuvarlanması sonucunda çocukların büyük kısmının öldüğü bir kazaya göndermedir)?

21 Eddy'nin öteki adının, Dick adının aynı zamanda fallus için kullanılan yaygın bir terim olması, "Dick Laurent öldü" önermesini kastrasyonun öne sürülmesi olarak okumayı destekler gibi görünüyor: baba hepzaten ölmüş/kastre edilmiştir, keyif alan Öteki yoktur, (aşırı şehvetli baba figüründeki bu keyfi sahneleyen) fantazi vaadi bir cazibedir – *Bu* Fred'in filmin sonuna dek üstlenemediği mesajdır.

22 Bay Eddy'nin aşırı karakteri onun Pete'le ilk karşılaştığı, ona biri onu rahatsız edecek olursa icabına bakacağını (bir cinayetten ya da en azından şiddetli bir dayaktan bahsettiğini el hareketleriyle belli ederek) söylediği ve ardından, Pete başını sallayınca, aşırı bir hazla "Demek istediğim, gerçekten icabına bakarım..." dediği sahneye güzel bir şekilde aktarılmıştır.

23 Michel Chion (bkz. onun yazdığı David Lynch, yeni basımı, s. 261-264, Cahiers du Cinema / Etoile, Paris 1998) Gizemli Adam'ın tam anlamıyla kamera'nın cisimlenmesi olduğunu öne sürerken, aynı nötr gözlem boyutunu işaret ediyor – buna tek eklemek gereken şey, bu tuhaf kameranın sıradan gerçekliği kaydetmediğini, sadece doğruca öznenin temel fantazilerini kaydettiğidir.

24 Tod McGowan (Southwest Texas State University), dikkat çekici, ama yayınlanmamış makalesi "Finding Ourselves on a Lost Highway"nde Eddy'yle Gizemli Adam'ı baba Yasası karşısında süperego olarak karşı karşıya getiriyor? Bu tür bir okuma için güçlü savlar olsa da (Gizemli Adam'ın anılmış olan o Kafkaesk formülü, "Geldim çünkü sen beni davet ettin..." gibi; ve dahası, Fred "arzusuyla uzlaşınca," onun arzusuna ihanet etmesinden duyduğu suçluluğun maddeleş-

mesi olarak devreye giren Gizemli Adam olmuyor mu?), Eddy'nin kendisinin zaten bir süperego figürü, "yasayı yapan Şey," yaşamı öne süren şehvetli jouissance dolu bir yasa dayatmacı olduğu gerçeği ortada. Eddy'yle Gizemli Adam arasındaki ayrım bu yüzden daha çok süperegonun kendisine içkin olan yarılmadır: yaşam-tözünün şehvetli jouissance'ıyla Bilginin cinselleşmemiş simgesel makinesi arasındaki yarılma.

25 Bkz. Nochimson, a.g.e, s. 179.

26 Bkz. Michel Chion, David Lynch, s. 132. Nochimson haklı olarak belirttiği gibi (bkz. Nochimson, a.g.e., s. 122), *Twin Peaks*'teki Kırmızı Fuayedeki Küçük Adam ve Dev ikiz persona'sının fallik bir boyutu da vardır: "normal büyüklükteki" insanın anamorfik bir şekilde çarpıtılmış, biri çok kısa, diğeri çok iri olan, tıpkı dikleşmiş ve dikleşmemiş penis gibi duran iki versiyonu; onların tuhaf karman çorman konuşması da anamorfik olarak çarpıtılmış bir konuşmadır ve Holbein'ın Büyükelçiler resmindeki lekenin ses versiyonuna dönüşmüştür.

27 Ve bu arada, Başkan Clinton'un cinsel taciz suçlamalarıyla yaşadığı sıkıntılar "psikolojik açıdan ikna edici" olarak görülen şeyin konumunun sınıf timeline iyi bir örnek oluşturuyor: Katherine Willey'in

NBC'nin 60 Minutes programındaki performansı "ikna edici" sayıldı, çünkü o yüksek sınıftan bir insane sayılıyordu, buna karşın Paula Jones düşük ve beş para etmez sayılarak bir kenara itildi ve bu da onun işçi sınıfı görünümüne açık bir referans sayılır (paradoksal bir şekilde, günümüzün ideolojik uzamının tipik bir tersinmesiyle, yüksek sınıf tutumu çok sık olarak Solcu liberal konuma yakıştırılır – Paula Jones'un Sağcı çevrelerce desteklenip yönlendirilmesine, Willey'ınsa canıgönülden bir Demokrat olmasına şaşmamak gerek!). Yani içinde "ikna edici" psikolojik çatışmalar ve itirafların üst sınıf karakterlere ayrıldığı, düşük sınıftan karakterlerinse sahneye (bayağı şakalarla vb.) karnavalesk bir etki yaratmak üzere girdiği o tiyatro geleneği hâlâ canlıdır...

28 Bkz. Fred Pfeil, "Home Fires Burning," Joan Copjec, ed., *Shades of Noir*, Londra: Verso 1993.

29 Godard ve Lynch arasındaki fark burada yine de can alıcı önemde: Godard kaba klişelerin tözünü bir tür hipnotize edici şiirsel resitale dönüştürür (etki Deleure'nin patetik müziğiyle vurgulanır), buna karşın Lynch'te efekt esrarengiz bir şekilde rahatsız edici, biraz Kafkaesk olarak kalır, yani insan yüce etkisini nasıl belirleyeceğini bilemez.

30 Dahası, Fred'in filmin sonunda kendi interfonuna filmin başında duyduğu sözleri söylüyor olması olgusu, araya giren, yani Pete'e dönüşmesinden sonra olan her şeyin aslında daha önceden olmuş olma olasılığını işaret eder.

31 Çoklu tutarsız fantazilerin bu yapısal zorunluluğu için şu çözümlemelere bkz.: Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies* içinde *Capra's Meet John Doe* ve *Hitchcock's Notorius.*

32 Yuji Konno, "Noise Floats, Night Falls", David Lynch. Paintings and Drawings, Tokyo Museum of Contemporary Art 1991, s. 23.

DAVID LYNCH FiLMOGRAFi

Inland Empire (2006)
Mulholland Drive (2001)
The Straight Story (1999)
Lost Highway (1997)
Lumiere & Company (1995)
Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992)
Wild At Heart (1990)
Blue Velvet (1986)
Dune (1984)
The Elephant Man (1980)
Eraserhead (1978)
The Grandmother (1970)
The Alphabet (1968)

BİLİNMEYEN BİLİNENLER

Felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini içeren "Bilinmeyen Bilinenler" serisi farkında olmadığımız ya da görmezlikten geldiğimiz, Lacan'ın "kendini bilmeyen bilgi" olarak tanımladığı alanlara odaklanıyor.

"Sanki Lynch bize şunu anlatmaya çalışıyor: İşte yaşamınız sonuçta bu, onun üzerine sahte bir hale örten o fantazmatik ekranın içinden geçerseniz görürsünüz. Seçim kötüyle daha kötü arasındaki, toplumsal gerçekliğin steril iktidarsız kasvetiyle kişinin kendini yok eden şiddetin fantazmatik gerçeği arasındaki bir seçimdir."

TİN KEMİKTİR ve BİLİNMEYEN BİLİNENLER serilerinden diğer Zizek kitapları: *1968, Stalinizm, Hitchcock, Kieslowski* ve *Tarkovski.*

Slavoj Žižek, Ljubljana Üniversitesi Felsefe Bölümü araştırmacısı ve Londra Üniversitesi, Birkbeck İnsan Bilimleri Merkezi'nin uluslararası yöneticisidir.

ISBN: 978-9944-0576-3-9

ENCORE