GÜLÜNÇ YÜCENİN SANATI:

DAVID LYNCH'İN KAYIP OTOBAN'I ÜZERİNE

SLAVOJ ŽIŽEK

TÜRKÇESİ: SAVAŞ KILIÇ



om SİNEMA

Slavoj Žižek, Ljubljana Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde (Slovenya) araştırmacıdır. Akademik çevrelerde karmaşık felsefi, politik ve psikanalatik kavramları, hepsinden çok da Jacques Lacan'ı incelerken popüler kültürden örneklere başvurmasıyla tanındı. Žižek aralarında *The Sublime Object of Ideology* (1989), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But were Afraid to Ask Hitchcock)* (1992), *Looking Awry: Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (1992), *The Metastases of Enjoyment* (1994), *The Plague of Fantasies* (1997) ve *The Ticklish Subject*'in (1999) bulunduğu birçok kitap yazmıştır.



Kayıp Otoban

Slovaj Žižek
Özgün adı: *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*
İngilizce'den çeviren: Savaş Kılıç

© Originaly published in English by the Walter Chapin Simpson Center Of The Humanities University of Washington, Seattle USA. Editor Margit A:E Dementi
Bu kitabın Türkçe yayın hakları ONK AJANS LTD. ŞTİ. aracılığıyla OM Yayınevi'ne aittir.
1. Baskı: 2000 adet
Om Yayınevi, İstanbul, Şubat 2001

Yayına hazırlayan: Hür Güzelcik
Kapak tasarımı: Işıl Döneray
Grafik uygulama: Aydın Rençber
Düzelti: Ahmet Mürşit
Baskı ve cilt: Mart Matbaası
ISBN 975-6827-66-1

Om Yayınevi
Seyrantepe Mah. İbrahim Karaoğlan Cad.
Yayıncılar Sok. No: 10/A Kat: 2
80660 4. Levent - İstanbul
Tel: (0212) 280 95 85 - 280 95 38
Faks: (0212) 280 93 40
www.omyayinevi.com
e-mail: omnia@prizma.net.tr

Slavoj Žižek

Gülünç Yücenin Sanatı:
David Lynch'ın Kayıp Otoban'ı Üzerine

Türkçesi: Savaş Kılıç

OM SİNEMA

Slavoj Žižek'in Gülünç, Yüce Sanatı

Marek Wieczorek*

Slavoj Žižek, zamanımızın en büyük kafalarından biri. Žižek üzerine yazanlar Slovenyalı düşünürü "son yarım yüzyılda Avrupa'dan çıkan, psikanalizin, aslında genel olarak kültürel kuramın en göz alıcı biçimde parlak savunucusu,"[1] diye selamladılar. Žižek'in Batı entelektüel tarihine katkısının orijinal yanı; Lacangil psikanaliz, kıta Avrupa'sı felsefesi (özelde kendisinin öz karşıtı [*anti-essentialist*] Hegel okumaları) ve Marksist kuramı alışılmadık biçimde birleştirmesindedir. Bu yüce düşünceyi sırf Shakespeare, Wagner veya Kafka'dan değil, çoğunlukla gülünce yaklaşan *film noir* (kara sinema), pembe diziler, çizgi filmler ve müstehcen fıkralardan da örnekler vererek anlaşılır biçimde açıklar. "Ancak popüler kültürün ayrılmaz embesilliğine başarıyla tercüme edebildiğim zaman," diye yazar Žižek, "kimi Lacangil kavramları doğru anladığıma ikna olurum."[2] *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otobanı Üzerine*; karakteristik biçimde film kuramı, etik, politika ve siber uzama dalarak, Lynch'in filminin menzilini aşan konuları bir fener alayı gibi sunar.

Akıldışı güçlerin altında yatan huzur dolu bir manevi esrimeye obskürantist New Age tarzı göndermeler olarak

*Marek Wieczorek Washington Üniversitesi'nde Modern Sanat Tarihi alanında öğretim üyesidir.

veya klişelerin karmaşık bir postmodern pastişi olarak Lynch'in filmlerinin yaygın okunuşlarının tersine, Žižek Lynch'i ciddiye almakta ısrarlıdır. Bu da Žižek için Lynch'i Lacan üzerinden okumak demektir. Žižek'in Lacan'ı postyapısalcılığın Lacan'ı, yüzergezer gösterenin kuramcısı değil, ünlü Lacangil Gerçek, İmgesel ve Simgesel üçlemesinin ilk kategorisi olan Gerçek'in Lacan'ıdır. Lacangil kategorilerin en az temsil edileni olarak Gerçek, aynı zamanda en içine girilemez olanıdır, çünkü kökten biçimde nüfuz edilemezdir, dil ve iletişimin (gündelik hayatın kalıpları) simgesel düzenine benzeştirilemez; sayesinde dikkatimizi tanımladığımız ve dikkatimizi başarıyla temsil eden imgeler alanı olan İmgesel'e de ait değildir. Lacan'a göre fantezi "gerçeklik sezgimiz"in nihai dayanağıdır.[3] Gerçek, rahatsız edici etkileri tuhaf ve beklenmeyen yerlerde, Lacangil Yüce'de, hissedilen gerçeklik sezgimizin, varoluşumuzun gizli/travmatik içyüzüdür. Lynch'in filmleri; gerçekliğin fantazmatik dayanağının, kahramanların hayatlarına genellikle şiddet veya cinsel taşkınlık yoluyla aşırı durumlar biçiminde, hem korkutucu hem de zevkli olan rahatsız edici davranış biçiminde ya da yakın çekimler veya ayrıntıların tekinsiz etkileriyle giren Gerçek'e karşı bir savunma işlevi gördüğünü gösterir. Lynch'in yarattığı durumların nüfuz edilemez, travmatik niteliği aynı zamanda onları yüceleştirmektedir.

Lynch'e özgü Gerçek hakkındaki kastını açıklamak için bir başka yerde Žižek, *Mavi Kadife*'nin (Blue Velvet) ünlü açılış sahnesini alıntılar: Çimleri sulayan bir babanın bulunduğu Orta Amerika'nın doğadan kopmamış küçük bir kasabasından geniş çekimler; ardından kamera çimenin kıvıl kıvıl mikroskobik dünyasına dramatik biçimde zum yaparken birden baba felç veya kalp krizi geçirir. "Lynch'in bütün 'ontolojisi,' " diye yazar Žižek, "güvenli bir mesafeden gözlemlenen gerçeklikle Gerçek'in mutlak yakınlığı arasındaki uyumsuzluk üzerine kuruludur. Lynch'in ilk yaptığı; gerçekliği kuran

çekimden, keyfin iğrenç tözünü, zarar verilemez hayatın sürünmesi ve ışıldamasını gözler önüne seren rahatsız edici bir yakınlığa geçmektir."[4] Lynch'in evreninde, kameranın rahatsız edecek kadar yakın bakış açısıyla, tekinsiz ayrıntıların öne çıkmalarıyla ya da böcekler veya çürüyen bedenlerin yakın çekimleriyle Gerçek'in gündelik varoluşu nasıl ürkütücü biçimde işgal ettiğinden söz eder Žižek. Bu noktada insanın aklına Dali'nin böceklere tutkunluğu geliyor; tutkunluğu karıncaların üşüştüğü bir kuş ölüsünü bulmasına dair çocukluğundan bir anıya dayanır. Resimleri ve Bunuel'le çektiği filmi *Endülüs Köpeği*'yle (Un chien andalou), Dali'nin travmatik deneyimini yeniden yaşaması gibi, Lynch de aynı konuda, yapma kafaların yanı sıra, görsel malzemeye tutturulmuş çürüyen etlere ve kuş kadavralarına doluşan gerçek karıncalarla resimler yaptı.[5] Karakteristik olarak Lynch'in tekniği, birbirlerini işgal etmelerine izin verdiği, uyumsuz, karşılıklı olarak birbirini dıştalayan iki alanı bağdaştırmaktan geçmektedir: Temsilin (resim veya heykel) simgesel alanı ile Gerçek'i (çürüyen et ve kıvıl kıvıl karıncalar) bağdaştırmaktan.

The Sublime Object of Ideology'de (İdeolojinin Yüce Nesnesi) (1989) Žižek, "yüce bir nesnede ayrılmaz biçimde yüce olan hiçbir şey yoktur – Lacan'a göre yüce nesne, kendisini tamamen tesadüfi biçimde, *das Ding* (Şey) dediği şeyin, arzunun olanaksız- gerçek nesnesinin yerini işgal eder halde bulan sıradan, gündelik bir nesnedir... Aslında *jouissance*'ın kutsal/yasak yerini işgal eden, yüce nesnenin yapı içindeki yeridir, yüceliğini veren ayrılmaz nitelikler değil."[6] *Lynch'in Kayıp Otoban*'ı (The Lost Highway) Lacangil Yüce'ye en üstü kapalı biçimlerde başvurur. Burada yayımlanan denemede Žižek, kahramanın hayatındaki engelin nasıl tam olarak, olanaksız bir arzu nesnesi üzerine fantazmatik bir yansıtım olduğunu gösterir. *Kayıp Otoban*'ın üçte birlik kısmında, görünürde sadakatsiz olan karısını (Renee) öldürdüğü için ölüme mahkûm edilen kahraman (Fred) hapishane hücresinde açıklanamaz biçimde

bir başka kişiye (Pete) dönüşür. Ardından gelen ise, iktidarsız koca ve esmer karısının sönük, yavan varoluşundan; aynı aktrisin (Patricia Arquette) oynadığı, Renee'nin cinsel bakımdan atik, *femme fatale* yeniden bedenlenişi olan Alice adındaki bir sarışın tarafından baştan çıkartılan daha genç, erkekliği güçlü Pete'in heyecan verici ve tehlikeli hayatına acayip bir geçiştir. Bu geçiş, Žižek'e göre, karısının katlinden sonra Fred'in kendisini erkekliği güçlü bir aşık olarak psikotik sanrılamasıdır – filmin ilk bölümünden daha kâbusumsu olarak biten fantazmatik bir senaryo. Renee yüce bir nesnedir, çünkü Fred anlamı muğlak bir biçimde tutkundur ona; karısının daha önceden fuhuş veya pornografiyle, yani yine de başarısızlıkla sonuçlanacak olan şeyden çıkmak için fantazmatik bir yol olarak sonradan tasarlanan *jouissance*'ın (kösnül haz) gizli, nüfuz edilemez bir yeriyle uğraştığından kuşkulanmaktadır.

Žižek'e göre, *Kayıp Otoban*'ın döngüsel anlatısı psikanalitik sürecin kendisinin döngüselliğini gözle görülür kılmaktadır: Her zaman ısrarlı, travmatik ve deşifre edilemez bir mesaj (Gerçek) olarak geri dönen belirtisel bir kilit ifade (Lynch'in tüm filmlerinde olduğu üzere) vardır ve kahraman benliğiyle karşılaşmakta ilk başta başarısız olduğunda, ama sonunda bilinçli olarak belirtinin kendisine ait olduğunu ifade edebildiğinde, çözümlemeyle birlikte, bir zaman döngüsü çıkar karşımıza. *Kayıp Otoban*'da bu ifade, Fred'in filmin en başında evinin diafonundan, Alice'in metresi olduğu kötü ve şehvet düşkünü Bay Eddy'ye gönderme yapan "Dick Laurant öldü" sözünü duymasıdır. Filmin ikinci bölümüne geçişle birlikte, engel/başarısızlık bu şekilde ayrılmazdan (Fred'in iktidarsızlığı) dışsala (Ödipal üçgenin araya giren "baba figürü" olarak Bay Eddy) dönüşür ki, ayrılmaz kördüğüme kesin varoluş kazandıran fantezi tanımına denk düşer. Filmin sonunda Fred Bay Eddy'yi öldürür ve diafondan kendisine (artık bir muamma olmayan) bu sözü söyler.

Žižek'in okuması, karmaşık bir bütünleyici karşıtlıklar kümesi çevresinde yapılanır: Gerçeklik ve gerçekliğin fantazmatik dayanağının karşıtlığı, yasa ve yasanın ayrılmaz ihlalinin karşıtlığı ki Lynch'in evreninde bu karşıtlıklar gülünç ve yücenin karşıtlığıyla belirlenir. Bay Eddy her iki kutbu da cisimlendiren şu Lynch'e özgü karakterlerden biridir: Bir yandan, toplumsal-simgesel Yasa'nın yürürlüğe konulmasını temsilen kuralları katı biçimde gözetirken, diğer yandan bunu öyle abartılı ve aşırı şiddet dolu bir tarzda yapar ki, rolü yasanın ayrılmaz olarak şiddet dolu ve keyfi olan doğasını gözler önüne serer. Bay Eddy; Lynch'in filmlerindeki karakterlerin zararsız olduğu ölçüde gülünç olan güzellikteki bir şeyin fantezisine başvurarak kendilerini korumaya çalıştıkları şu yüce, hiperaktif, hayatın tadını çıkaran "eyleyen"lerden biridir. "Güzelliği çirkinlikten ayıran uçurum, Gerçek'i gerçeklikten ayıran uçurumun ta kendisidir: Gerçekliği oluşturan şey, Gerçek'in dehşetini sürdürmek için öznenin ihtiyaç duyduğu asgari idealleştirmedir."[7] Lynch'in evreninde bu asgari idealleştirme çoğunlukla inanılırlığın sınırlarına, aslında gülünç düzeyine götürülür ve böylece, melek hayaletlerinin (*Fire Walk with Me* [Benimle Yürüyen Ateş] ve *Vahşi Duygular* [Wild at Heart]) veya kızılgerdan kuşlarına dair bir rüyanın *(Mavi Kadife)* görüntülendiği şu marazi, yüce mutluluk sahnelerinde olduğu üzere 'fantazmatik' olarak gösterilir. Ya da yüce eşdeğerlisiyle, gerçek hayattakinden daha ilgi çekici, saf hazzı cisimlendiren ve aşırı kötü hiperaktif karakterlerle, yani *Mavi Kadife*'deki Frank, *Vahşi Duygular*'daki Bobby Peru'yla veya Žižek'in *père jouissance* (hazzın babası) dediği Bay Eddy'yle karşıtlaştırılır. Aşırı karşıtlıkları kullanarak, Žižek'e göre, Lynch kötülüğün dolayımlı olduğunu, iyi ve kötünün spekülatif bir özdeşliğinin bulunduğunu[8], kötülüğün özsel bir güç değil de refleksleşmiş olduğunu ve komik klişelerden oluştuğunu gösterir. Gerçekliği ve onun fantazmatik dayanağını aynı yüzey üstünde,

karşıtların bütünleyiciliği ve çakışırlığı olarak, bizatihi zorunlu şekilde çoğul ve tutarsız olarak sunar. Lynch'in filmlerini paradigmatik olarak postmodern yapan, Žižek'in burada "postmodernlik"in muamması olarak nitelediği şeye karşılık gelen; filmlerdeki karşıtların -kahramanların sıradan ama "yüce" bir nesne üzerine komik biçimde saplanıp kalmalarının; dayanılmaz derecede safça ama ölümüne ciddi bir hayalin; veya klişelerin kurtarıcı niteliklerininbu muammalı bağdaşması veya çakışmasıdır.

Çok sayıda filmin çözümlemesinden çağdaş politika hakkındaki keskin yorumlarına kadar uzanan Žižek'in Lynch üzerine bu denemesinde, baştan sona sinmiş Freudgil/Lacangil kuramın karakteristiği olan, insan öznelliğinin kökten merkezsizleştirilmesi söz konusudur.[9] Benliğimizin en derinlerindeki duyguların otomatik, mekanik üretiminin tekinsiz hayaleti; Lacan'ın "boş özne" kavrayışı için model oluşturur. Boş özne; en içteki fantazmatik çekirdeği "büyük Öteki"ye, "öznenin hakikatinin dış mekânı olan simgesel düzen"e aktarılmış, engellenen öznedir ($ simgesiyle gösterilir). Arzumuz her zaman Öteki'nin arzusu olduğu için -yani hem Öteki'den geldiği hem de Öteki'ye yöneldiği için- rahatsız edici yan şudur: Bu Öteki'nin bizden ne isteyeceğini, bizden ne olmamız beklendiğini asla bilemeyiz. Sözgelimi Fred, Renee/Alice'in belirsiz arzusu karşısında şaşkındır ve sürekli onun ne istediğini anlamaya çalışır. Žižek, Roberto Benigni'nin filmi *Hayat Güzeldir*'e (Life is Beatiful) gönderme yaparak büyük Öteki kavramını da açımlar. Filmde baba oğlunu Nazi toplama kampının vahşetlerinden (dayanılmaz, temsil edilemez Gerçek'ten), sanki bir hayatta kalma oyunu (gerçekliği katlanılabilir hale getiren simgesel kurgunun bir eğretilemesi) oynuyorlarmış gibi Öteki'nin arzusunu bıkıp usanmadan uyandırarak korumaya çalışır. Her ne kadar bu film sorunsal olarak kalsa da, kısmen seyircilerine aynı zamanda çocuk muamelesi yapmasındandır bu, Žižek Benigni'nin senaryosunu Spielberg'in *Schindler'in Listesi*'nin

(Schindler's List) senaryosuna tercih eder. Spielberg'in filmi, sanki kendi dolayımsız psikolojik özdeneyiminin anlatımıymış gibi, ırkçı önyargılarıyla bir Yahudi mahkûma duyduğu cinsel ilgi arasında bölünen bir Nazi kamp kumandanının deneyimini anlatır. Žižek'e göre, Soykırım'ı dile getirmeye çalışan bu ve diğer girişimlerle ilgili sorun, Nazizmin (veya Stalinizmin) korkunçluklarını, vahşetleri işleyen bireylerin "psikolojik portreleri" aracılığıyla vermeye çalışmalarıdır.

Žižek'in katı etik duruşu, hem daha önce yazdıklarında hem de Lynch üzerine bu denemesinde, Stalinizmin gündelik hayatlarımızdaki simgesel düzen kurumunu anlamak için ideal bir model oluşturduğunu savunacak kadar uç noktalara götürür onu. Žižek'in Lacan anlayışının büyük ölçüde eski Yugoslavya'daki bürokratik komünizmi (ve daha yakın zamanlarda Balkanlar'da milliyetçilik adına işlenen "etnik temizlik" ve diğer vahşetleri) birinci elden deneyimlemesiyle belirlendiğini anlayınca, Gerçek'in Lacangil etiğinden söz etmek özellikle doğru ve yerinde görünür. Stalin veya Hitler adına işlenen suçları ilgili bireylerin psikolojisi veya sapkın doğasıyla değil, büyük Öteki'nin mantığıyla açıklar. Bu denemede Žižek'in gösterdiği üzere, sorun; simgesel düzenin nesnel ideolojik sistemine karşı bireylerin ruhsal ekonomileri meselesi değildir. Lacan, öznenin nasıl ikisi arasındaki uçurumun bir fonksiyonu olduğunu, Žižek'in burada yazdığı şekliyle, " 'öznel' patolojiler ve 'nesnel' ideolojik sistemin libidinal ekonomisi arasındaki farkın son kertede özneden ayrılmaz olduğu"nu açıkça göstermiştir. Hiç kimse gerçekten egemen ideolojiye inanmasa da, biz onun "ideolojide aldatmanın konumu"nu aydınlatan görüntüsünü korumaya çalışırız: "ideolojik 'yanılsama' tarafından aldatılacaklar öncelikle somut bireyler değil, büyük Öteki'dir; böylece diyebiliriz ki, Stalinizm büyük Öteki'nin varoluşunun ontolojik kanıtı olarak değere sahiptir."[10] Žižek kurumun ancak insanlar ona inandığı takdirde,

daha doğrusu inanıyormuş gibi davrandıkları takdirde var olduğunu savunur. Kurum insanları sadece uyuşturmaz; sistem onların adına hareket (ve nefret) ettiği için, insanlar kendi davranışlarının sonuçlarına kayıtsız da kalabilirler. Terry Eagleton'ın belirttiği gibi, "Žižek, inançları korumak yerine zincirlerimize sarıldığımız yol üzerinde, ideolojik gücün en son olarak kavramsal değil de libidinalde durduğunu düşünür."[11]

Lacan'a göre dürtü ayrılmaz biçimde etiktir, çünkü, Žižek'in başka bir yerde açıkladığı üzere, dürtü " 'hayvanın kör ilerlemesi değildir, kayıp bir nedenin anısını defalarca hissetmeye bizi zorlayan etik zorlamadır."[12] Žižek bu psikanalitik içgörüsünü politika alanına teşmil eder. Dürtü; kayıp nedenler bölgesini, paramparça olmuş ve çarpıtılmış rüyalarla ümitler bölgesini yeniden ziyaret etme, tekrar tekrar kuşatma zorlamasıdır, üstelik iyi olduğuna inanılmış ve ancak olumsal olarak çökmüş bir şeye (Komünizme) özlemden ötürü değil, korkunç ya da travmatik olayların (Nazizm) yeniden yaşanmasına karşı bir uyarı olarak da değil, tüm kayıp nedenlerin farkına varılması bütünselleştirici tüm etik veya ahlak kurallarının olanaksızlığını haber verdiği için.[13] Bu anlamda Žižek'in yönteminin, Ernosto Laclau'nun "etik yaptakçılık" (bricolage) kavramıyla pek çok ortak yanı vardır; "etik yaptakçılık" yapısökümcü karar verilemezlik ile Levinasgil ultra-etik arasında bir tür dolayımdır.[14]

Žižek, toplumsal hayatın gitgide daha çok "psikolojikleştirilme"sine rağmen (veya tam da bu nedenden ötürü) çağdaş kültürde "psikolojinin sonu"nun geldiğini düşünmektedir: Oyun şovlarındaki ve durum komedilerindeki kişisel itiraflarla insanlar gitgide daha çok kukla gibi konuşmakta ve politik kararlar konusunda kendi özel duygularını politikacıların alenen itiraf etmeleri, yaygın bir kinizmi maskelemektedir. "Psikolojik olarak inandırıcı" karakterler

ideolojisine karşı; sonucu tuhaf biçimde gerçek-sizleştirilmiş veya psikoloji-sizleştirilmiş kişiler olan, Lynch'in karakterleri "yabancılaştırma"sını tercih eder Žižek. Deyim yerindeyse, Lynch'in deliliğinde bir yöntem vardır. Aynı düzlemde var oluyorlarmış gibi yan yana hareket eden gerçeklik ve onun fantazmatik ekiyle birlikte, karakterlerin psikolojik birliği, Žižek'in burada dediği biçimiyle, "yaygın klişelerin ruhani töz değiştirimi" ile vahşi Gerçek'in patlamalarına bölünür. Son tahlilde Žižek'in Lynch'i ve buna bağlı olarak Lynch'in filmini okuyuşu derinlemesine politiktir. Ortak yöntemleri, obskürantizmin veya gizemli konuların pastişinin karşıtıdır. Fantezilerimizin gerçeklik sezgimizi desteklediğine ve yeri gelince bunun Gerçek'e karşı bir savunma olduğuna her ikisi de kendi tarzında kanıt sağlar. Yüce düşünceleriyle birlikte hem Žižek hem de Lynch kendi gülünç sanatları sayesinde alabildiğine eğlenmektedir.

---

1 Terry Eagleton, "Enjoy!" Zizek'in *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*, *The Plague of Fantasies* ve *The Abyss of Freedom* adlı kitaplarının tanıtımı, *London Review of Books*, 27 Kasım 1997.

2 Slavoj Zizek, *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality* (Londra: Verso, 1994), 175.

3 a.y., 181.

4 Slavoj Zizek, "David Lynch, or, the Feminine Depression", The Metastases of Enjoyment, 114. Benzer bir açıklma için, aynı zamanda bkz. Zizek'in "The Lamella of David Lynch", *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* içinde, R. Feldstein, B. Fink, M. Jaanus (Albany: State University of New York, 1995), 206.

5 Bkz. Toby Keeler'ın belgeseli Pretty as a Picture: The Art of David Lynch (1997) ve "Ants in My House," Lynch on Lynch'in 9. Bölümü, hazırlayan C. Rodely (Londra: Faber and Faber, 1997), 194.

6 Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (Londra: Verso, 1989), 194.

7 Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies* (Londra: Verso, 1997), 66. Yüceye karşı güzellik sorunu için, aynı zamanda bkz. *The Sublime of Ideology*, 202-207.

8 Zizek'in felsefede iyi ve kötü üzerine daha önceki çözümlemesi, Kant'ın "İyiyle çakışan" bir kötülük olarak "kökten Kötülük" kavramına ya da "etik bir tutum olarak Kötülük"e odaklandı. Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and Critique of Ideology* (Durham: Duke University Press, 1993), 46-7.

9 Zizek, *The Plague of Fantasies*, 49.

10 Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, 198.

11 Eagleton, "*Enjoy*".

12 Slavoj Zizek, *For they know what they do: Enjoyment as a Political Factor* (Londra: Verso, 1991), 272.

13 a.y., 272. Aynı zamanda bkz. Jacob Torfing, *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe, and Zizek* (Oxford: Blackwell, 1999), 282.

13 Torfing, New Theories of Discourse, 283.

Gülünç Yücenin Sanatı

David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine

David Lynch'*in Kayıp Otobanı*'na yönelik başat eleştirel tepki, ilk kaygılara ilişkin sahnelere *film noir'in* imgelemin-de kodlandığı şekliyle geri gitmesi bakımından soğuk bir postmodern alıştırma olduğu yönündeydi, James Naremo-re'un ifade ettiği üzere, "geri gitmekten başka bir amacı yok-tur... Bu nedenle de, bütün korkutuculuğu, seksiliği ve bi-çimsel başarısına rağmen, *Kayıp Otoban*... bir tür sinematek-te donup kalır ve filmlere dair yeni bir film olmaktan öteye gitmez."[1] Lynch'in evreninin tamamen yapay, "metinler arası", ironik biçimde klişe doğasını vurgulayan bu tepkiye, neredeyse bir kural olarak, karşıt New Age okuması eşlik et-mekteydi; bu okuma sözde bütün olayları bağlayan ve tüm sahnelerle kişilere sinmiş bilinçaltı Yaşam Enerjisi'nin akışı-na odaklanır ki, bu da Lynch'i Junggil evrensel bilinçaltın-da ruhanileştirilmiş bir Libido'nun şairine dönüştürür.[2] Her ne kadar bu ikinci okuma (daha sonra ayrıntılı olarak üze-rinde durulacak nedenlerle) reddedilecekse de, Lynch'in ev-reninde tamamen *ciddiye* alınması gereken bir katman oldu-ğu konusunda haklı olarak ısrar etmesiyle, Lynch'i son ker-tede yapısökümcü bir ironist olarak gören anlayışa karşı bir puan alır – tek sorun şu ki, bu katmanı yanlış algılar. *Fire Walk with Me*'de vahşice tecavüz edilip öldürülmesinden sonra Laura Palmer'ın vecit içinde son esrimesini hatırlayın; ya da *Kayıp Otoban*'da Eddy'nin şoföre karşı "kahrolası ku-rallar"a uymak gerektiğini söyleyerek öfkeyle patlamasını;

ya da *Mavi Kadife*'de Jeffrey ve Sandy arasındaki şu sık sık alıntılanan konuşmayı hatırlayın: Dorothy'nin evinden döndükten sonra üzgün ve derinden sarsılmış olan Jeffrey yakınır, "Niye Frank gibi insanlar var? Neden bu dünyada bu kadar çok dert var?" Sandy de karanlık bir dünyaya ışık ve sevgi getiren kızılgerdan kuşlarını gördüğü rüyasındaki iyi bir alametten söz ederek ona yanıt verir – paradigmatik olarak postmodern bir şekilde, bu sahneler aynı anda komik, kahkaha attıracak türden; dayanılmaz derecede safdilane; yine de tamamen "ciddiye" alınmaya değerler. "Ciddiyet"leri yüzeysel klişelerin altında yatan daha derin bir ruhani katmanı değil, bu tür klişelerin kurtarıcı değerinin çılgınca kesinlendiğini gösterir. Bu deneme; bir şekilde "postmodernlik"in kendisinin muamması olan, karşıtların bu çakışmasının muammasını çözmeye dönük bir girişimdir.

1- Ayrılmaz İhlal

Lenin; bir insanın çoğunlukla zeki düşmanlarının algılarından hareketle kendi zaafları üzerine can alıcı içgörüler elde edebileceğini belirtmeyi severdi. Bu nedenle Lacangil sinema incelemelerini tamamen reddederek kendi kimliğini kuran, sinema incelemelerindeki son zamanların bilişselci yönelimi olan "post-teori"ye göndermeyle başlamak yararlı olabilir. Bu yönelimin manifestosu işlevini gören *Post-Theory*'nin içindekilerin herhalde en iyisi olan yazıda, Richard Maltby *Casablanca'nın* üçte ikilik kısmındaki ünlü kısa sahneye odaklanır[3]: Ilsa Lund (Ingrid Bergman) kendisiyle direnişçi önder kocası olan Victor Lazslo'nun Casablanca'dan Portekiz'e, ardından da Amerika'ya kaçmalarını sağlayacak geçiş mektubunu almak için Rick Blaine'in (Humphrey Bogart'ın) odasına gelir. Rick vermeyi reddedince, Ilsa silah çekip tehdit eder. O da "Hadi vur, bana iyilik yapmış olursun," der. Bunun üzerine Ilsa pes eder ve ağlamaklı bir halde Paris'te onu neden

terk ettiğinin hikâyesini anlatmaya başlar. Bu arada, "Seni geçmişte ne kadar sevdiğimi, hala ne kadar sevdiğimi bir bilsen," der ve sahne sona ererken kucaklaşırlar. Film geceleyin projektörü daireler çizen havaalanı kulesine üç buçuk saniyelik bir geçiş yapar, sonra tekrar Rick'in ayakta durup sigara içerek dışarı baktığı odasının penceresine dıştan bir çekime geçer. Rick odaya döner ve, "Ya sonra?" diye sorar. Ilsa hikâyesini özetler...

Bu noktada karşımıza çıkan soru elbette ki, havaalanının o üç buçuk saniyelik çekimi sırasında, arada ne olduğu sorusudur -YAPTILAR mı, yapmadılar mı? Maltby filmin bu konuda muğlak olmakla kalmayıp iki net, ama birbirini dıştalayan anlam ürettiğini vurgulamakta haklıdır- yaptılar ve yapmadılar, yani film aynı anda hem yaptıkları yolunda muğlak sinyaller verir hem de yapmış olamayacakları yolunda. Bir yandan kodlanmış bir dizi özellik yaptıklarını, yani o üç buçuk saniyelik çekimin daha uzun bir sürenin yerini tuttuğunu göstermektedir (tutkuyla kucaklaşan çiftin görüntüsünün çözülmesi genellikle geçişten sonraki edimin sinyallerini verir; sonraki sigara da edimden sonraki gevşemenin standart göstergesidir; kulenin kaba fallik yananlamından hiç söz etmiyorum bile); öte yandan bir dizi paralel özellik de YAPMADIKLARINI, yani havaalanı kulesinin o üç buçuk saniyelik çekiminin gerçek öykü dünyasının zamanına denk düştüğünü gösterir (arka plandaki yatak bozulmamıştır; aynı konuşma ara verilmeden devam etmişe benzemektedir; vb.). Rick ile Lazslo havaalanındaki son konuşmalarında bu gecenin olaylarına değindiklerinde, sözleri iki türlü de okunabilir:

RICK: Ilsa ve benim aramda olup biteni bildiğini söyledin, değil mi?

VICTOR: Evet.

RICK: Dün gece benim odamda olduğunu bilmiyordun... geçiş mektupları için gelmişti. Değil mi, Ilsa?

ILSA: Evet.

RICK: Mektupları almak için her şeyi denedi, ama hiçbiri işe yaramadı. Hala bana aşık olduğuna beni ikna etmek için elinden geleni yaptı. Üzerinden uzun zaman geçti; senin hatırın için geçmemiş gibi yaptı, ben de öyle davranmasına izin verdim.

VICTOR: Anlıyorum.

Maltby'nin çözümü; bu sahnenin nasıl *Casablanca'nın* "aynı sinemada yan yana oturan iki kişiye farklı ve alternatif haz kaynakları sunacak biçimde kendini özellikle kurduğu"nun, yani nasıl "hem 'saf' hem de 'külyutmaz' izleyicilere oynanabileceği"nin[4] bir örneğini verdiğinde ısrar etmektir. Yüzeysel anlatı çizgisi düzeyinde, film izleyici tarafından en katı ahlaki kurallara uyuyor diye kurulabilirken, "külyutmaz"lara da cinsel bakımdan çok daha cüretkâr, alternatif bir anlatı çizgisi sunacak kadar ipucu verir. Bu strateji göründüğünden daha karmaşıktır: Tam da hikâyenin resmi çizgisi tarafından adeta "korunduğu"nuzu ya da "suçlu itkilerden aklandığı"nızı[5] bildiğiniz İÇİN, kirli fantezilere kapılmanıza izin verilir; bu fantezilerin "ciddi" olmadığını, büyük Öteki'nin bunları göz ardı ettiğini bilirsiniz. Maltby'ye tek düzeltmemiz, yan yana oturan iki izleyiciye ihtiyacımız olmadığı, kendi içinde bölünmüş tek ve aynı izleyicinin yeterli olduğu şeklinde olacak.

Lacangil terimlerle ifade edecek olursak: O adı çıkmış üç buçuk saniyede, Ilsa ile Rick büyük Öteki için, kamusal görünüşün düzenine soracak olursanız yapmadılar, bizim kirli fantazmatik hayal gücümüze soracak olursanız yaptılar. Bu, en saf haliyle ayrılmaz ihlalin (inherent transgression) yapısıdır ve Hollywood işleyişini sürdürebilmek için HER İKİSİNE de ihtiyaç duyar. Oswald Ducrot'nun geliştirdiği söylem kuramının terimleriyle ifade edecek olursak, burada önvarsayım ile kanı arasındaki karşıtlıkla karşı karşıyayız: Bir yargının önvarsayımı doğrudan doğruya büyük

Öteki tarafından uygun bulunur; ondan sorumlu olmayız, oysa bir yargının oluşturduğu kanının sorumluluğu bütün ağırlığıyla okuyucunun (izleyicinin) omuzlarındadır. Metnin yazarı, "Filmin dokusundan bu sonucu çıkarıyorlarsa bu benim suçum değil," diyebilir. Ve bunu psikanalitik terimlere bağlayacak olursak, bu karşıtlık tabii ki, simgesel Yasa (İdeal Ben) ile şehvet düşkünü süperego arasındaki karşıtlıktır: Kamusal simge Yasası düzeyinde hiçbir şey olmaz, metin tertemizdir, oysa bir başka düzeyde izleyiciyi süperegonun "Keyfini çıkar!" -kirli hayal gücüne izin veremriyle bombardımana tabi tutar. Daha başka bir biçimde ifade edecek olursak, burada karşılaştığımız şey fetişist bölünmenin, "*je sais bien, mais quand méme...*"in (iyi biliyorum ama yine de... -ç.n.) yadsıma yapısının açık bir örneğidir. Yapmadıklarının farkında olmak, sizin kirli hayal gücünüzü özgür bırakır; büyük Öteki açısından kesinlikle YAPMAMIŞ oldukları olgusundan ötürü suçtan aklandığınız için kendinizi hayale kaptırabilirsiniz.... Ve bu çifte okuma, kamusal alana taşmadığı sürece, yani görüntüyü kurtardığı sürece, simgesel Yasa'nın yalnızca görüntüyü korumakla ilgilendiği ve kirli hayal gücünüzü işletmenize izin verdiği anlamında, Yasa adına salt bir uzlaşma değildir: Yasa'nın kendisi kösnül ekine muhtaçtır; Yasa eki tarafından beslenir, bu nedenle Yasa eki üretir.

Öyleyse bu noktada psikanalize neden ihtiyacımız var? Burada gerçekten bilinçdışı olan nedir? İzleyiciler kirli hayal güçlerinin ürünlerinin tamamen farkında değiller mi? Psikanaliz ihtiyacını çok kesin bir noktada konumlandırabiliriz: Farkında olmadığımız şey, iyice bastırılmış gizli bir içerik değil, *görüntünün kendisinin öz karakteridir*. Görüntüler önemliDİR: Birden çok kirli fanteziniz olabilir, ama önemli olan hangisini simgesel Yasa'nın, büyük Öteki'nin kamusal alanıyla bütünleştireceğinizdir.

Böylece Maltby, Hollywood'un 30'lar ve 40'lardaki adı kötüye çıkmış Yapım Yasası'nın, sadece olumsuz bir

sansür yasası olmadığını, aynı zamanda doğrudan doğruya betimlemesini sunduğu o taşmayı üreten olumlu (Foucault olsa üretken derdi) bir yasa ve düzenleme olduğunu vurgularken haklıdır. Maltby'nin aktardığı Josef von Sternberg ile Joseph Breen arasındaki bir konuşma bu noktada anlamlıdır: Sternberg "Bu noktada başroldeki iki aktör kısa romantik bir ara verirler" deyince, Breen sözünü keser: "Demek istediğin, ikisi samanların üstüne atladılar. Düzüştüler." İçerleyen Sternberg yanıtlar, "Bay Breen beni üzüyorsunuz." Breen: "Ah, Tanrı aşkına, zırvalamayı bırakıp gerçekle yüzleşir misin? İstersen zina hakkında iyi bir film yapmana yardım ederiz, yok bir güzel düzüşen çifte 'romantik bir ara' demeye devam edersen sana yardım edemeyiz. Bak şimdi, ne yapıyor bu iki kişi? Öpüşüp evlerine mi gidiyorlar?" "Hayır," der Sternberg, "düzüşüyorlar." "Güzel," diye haykırır masayı yumruklayarak, "şimdi filmini anlayabilirim." Yönetmen özetini tamamlar ve Breen ona filmini nasıl yasayı geçecek biçimde ayarlayabileceğini anlatır.[6] Bu nedenle iyi işlemesi için yasaklamanın, yasaklanmış anlatı çizgisi düzeyinde gerçekten ne olup bittiği konusunda açık bir farkındalığa dayanması zorunludur: Yapım Yasası basitçe bazı içerikleri yasaklamazdı, şifreli eklemlenimini yasaya tabi tutardı.

Maltby, Monroe Stahr'ın senaryo yazarlarına Scott Fitzgerald'ın *The Last Tycoon*'undan verdiği ünlü dersi de alıntılar:

> Her zaman, her an, ekranda karşımıza her çıktığında, kadın Ken Willard'la yatmak istemektedir... Ne yaparsa Ken Willard'la yatmak için yapar. Sokakta yürüyorsa Ken Willard'la yatmaya gidiyordur, yemek yiyorsa Ken Willard'la yatacak gücü kendisine kazandırmak için yiyordur. *Ama* bunlar gerektiği gibi kutsallaştırılmadıkça, Ken Willard'la yatmayı aklından geçirdiği izlenimini bile edinmezsiniz asla.[7]

Bu noktada kökten yasaklamanın, salt olumsuz şekilde işlemek bir yana, nasıl en sıradan gündelik olayların aşırı cinselleştirilmesinden sorumlu olduğunu görebiliriz: Yoksul, aç kadın kahramanın yaptığı her şey, sokakta yürümekten yemek yemeye her şey, erkeğiyle yatma arzusunun bir ifadesine dönüşür. Bu kökten yasaklamanın, işleyişinin nasıl tam anlamıyla sapkınca olduğunu görürüz; yasaklanan cinsel içeriğe karşı yapılan titiz savunmanın, aşırı ve herşeye sinen bir cinselleştirme üretmesiyle -sansürün rolü olabileceğinden daha anlamsızca belirir- bir başka dile gayri ihtiyari dönüş kaçınılmaz biçimde gerçekleşecektir. Bu noktaya gelebilecek belirgin eleştiri, bizim bu şekilde farkında olmadan Hayes Yapım Yasası'nı egemenlik sistemi için dosdoğru hoşgörüden çok daha tehditkâr olan yıkıcı bir makineye terfi ettirdiğimiz yönünde olacaktır: Dolaysız sansür ne kadar katılaşırsa ürettiği amaçlanılmamış yan ürünlerin o kadar yıkıcı olduğunu iddia etmiyor muyuz? Bu eleştiriyi yanıtlamanın yolu, amaçlanılmamış bu sapkın yan ürünlerin, simgesel egemenliği güçlü şekilde tehdit etmek bir yana, sansürün ayrılmaz ihlali, yani kabul edilmeyen kösnül dayanağı olduğunu vurgulamaktır.

Ya Hayes Yapım Yasası'nın çözülmesinden sonra ne oldu? Ayrılmaz ihlalin, yasa sonrası dönemde nasıl etkili olduğunun örneği son zamanlara ait iki filmdir: *Yasak İlişki* (The Bridges of Madison County) ve *Benden Bu Kadar* (As Good As It Gets). Akılda tutulması gereken şey şu ki, *Yasak İlişki*'de (romanın film versiyonunda) Francesca'nın evlilik dışı ilişkisi aslında üç evliliği kurtarır: Kendi evliliğinin (aşk dolu dört günün anısı Francesca'nın sıkıcı kocasıyla olan evliliğine katlanmasına olanak verir) yanı sıra, Francesca'nın itirafını okuduktan sonra şaşkına dönen, soğudukları eşleriyle barışan iki çocuğunun evliliğini. Medyanın haberlerine göre, filmin büyük bir başarı kazandığı Çin'de resmi ideologlar bile aile değerlerinin

olumlanması dolayısıyla filmi övmüş: Francesca ailesiyle kalır; aile görevlerini aşkına tercih eder. Buna ilk tepkimiz, tabii ki, aptal Komünist bürokrat ahlakçıların işin püf noktasını kaçırdığı yönünde olur: Film trajik olmak üzere tasarlanmıştır; Francesca aşkta hayatının gerçek mutluluğunu kaçırır; kendisinin gerçekten önem verdiği şey Kinkaid'le ilişkisidir... Ancak daha derin bir düzeyde, Komünist ahlakçı bürokratlar haklıdır: Film aile değerlerinin olumlanmasıDIR; ilişkinin kopması gerekmekteyDİ, zina olsa olsa aileyi destekleyen, ayrılmaz bir ihlaldir...

Benden Bu Kadar'a gelince, işler daha da karışır: Filmin püf noktası, Jack Nicholson karakterinin en sonunda altın gibi bir kalbe sahip olduğunu ve iyi bir adama dönüşeceğini, yani nüktedanlığı bırakacağını bildiğimiz için iki saatliğine sınırsız politik yanlışlıktan hoşlanmamıza izin verilmesi değil midir? Bu noktada yeniden ayrılmaz ihlal yapısıyla karşı karşıyayız, gerçi günümüzde ihlal, egemen ataerkil ideolojinin *film noir*'daki *femme fetale* gibi bastırdığı yıkıcı güdülerin patlaması değil egemen, liberal, hoşgörülü rejimin bastırdığı, Yasa sonrasından ayrılan, ırkçı/cinsiyetçi ölçüsüzlüğe zevk içinde bir taşmadır. Kısacası, "kötü" yan bastırılan yandır. Sonunda bedelini ödeyeceğini bildiğimiz için ataerkilliğin kuyusunu kazmasını hoş görmemize izin verilen *femme fatale*'in mantığının tersine çevrilmesiyle, bu noktada sonunda kurtarılacağını bildiğimiz için Nicholson'ın yasa sonrasından ayrılan ölçüsüzlüklerinden hoşlanmamıza izin verilir. Buradaki yapı yine çiftin üretiminin yapısıdır: Yasa sonrasından ayrılan nüktedanlık Nicholson'ın *objet a*'sıdır, artık-hazzıdır (surplus-enjoyment) ve normal heteroseksüel ilişkiye girmek için bundan vazgeçmesi gerekmektedir. Bu anlamda film doğru (saplantısal) etik duruşun ihanetinin hüzünlü bir hikâyesini anlatır: Nicholson "normalleş"tiğinde ve sıcak bir insana dönüştüğünde, doğru etik duruşu denen, onu çekici de yapan şeyi yitirir: sıkıcı, sıradan bir çift çıkar karşımıza.

2- Kadın Edimi

Biz bu "ayrılmaz ihlal"in yapısıyla uğraşırken, onun dışına çıkmak nasıl mümkün olabilir? EDİM aracılığıyla: Edim, ayrılmaz ihlalin gün ışığına çıkardığı, inkâr edilen fantazmatik tutkulu bağlılığı bozan şeydir tam olarak.[8] Jacques-Alain Miller "gerçek bir kadın"ın tanımının radikal bir EDİM olduğunu öne sürer: Erkekten, cinsel eşinden alması; "erkek için kendisinden daha değerli" olan, "erkek için her şey anlamına gelen" ve canından aziz tuttuğu şeyi, erkeğin yaşamının etrafında dönüp durduğu değerli *agalma*'yı (Yunanca: armağan -ç.n.) yok etmesi, ortadan kaldırması edimi.[9] Edebiyatta bu tür bir edime örnek olabilecek bir figür, elbette ki Medea'dır; kocası Jason'ın daha genç bir kadın uğruna kendisini terk etmeyi planladığını öğrenince Medea iki küçük çocuğunu, kocasının en değerli varlıklarını öldürür. İşte kocası için en fazla önem taşıyan şeyi yok eden bu korkunç ediminde kadın, Lacan'ın deyimiyle, *une vraie femme* (gerçek bir kadın -ç.n.) olarak davranır. (Lacan'ın diğer örneği André Gide'in karısıdır; Gide'in en değerli varlıkları saydığı, kendisine yazdığı aşk mektuplarını kocasının ölümünden sonra yakar.)[10]

Dahl'ın *The Last Seduction*'ında (Son Baştan Çıkarma) Linda Fiorentino'nun örneklediği 90'ların yeni *film noir*'ındaki benzersiz *femme fatale* figürünü aynı şekilde yorumlamak da mümkün değil midir? Ele geçmez, hayaletimsi bir varlık olarak kalan 40'ların klasik *film noir femme fatale*'ine karşıt olarak, yeni *femme fatale* dolaysız, açık sözlü, gerek sözel gerekse fiziksel olarak cinsel saldırganlıkla; doğrudan doğruya kendini metalaştırma ve kullanmayla; "bir fahişenin bedenindeki pezevengin kafası"yla belirlenir; ya da film için yapılan afişte söylendiği gibi: "Çoğu insanın karanlık bir yanı vardır... onun başka hiçbir şeyi yoktu." Bu noktada iki diyalog anlamlıdır: Billy Wilder'ın

Çifte Tazminat'da (Double Indemnity) Barbara Stanwyck-'le Fred McMurray'in ilk karşılaşmalarını sona erdiren "hız sınırı" hakkındaki karşılıklı klasik çift anlamlı sözler ve de John Dahl'ın *The Last Seduction*'da Linda Fiorentino'nun cinsel eşiyle ilk karşılaşması. Bu karşılaşmada Linda doğruca adamın fermuarını açar, içeri girer ve adamı aşığı olarak kabul etmeden önce malını (penisini) kontrol eder ("Bakmadan hiçbir şey almam") – sonradan da onunla hiçbir "sıcak insanca temas"ı kabul etmez.[11] Bu kaba "kendini metalaştırma", kendisini ve erkek arkadaşını tatmin edilecek ve kullanılacak bir nesneye indirgemesi, babanın Konuşma Yasası'na göre *femme fatale*'in "yıkıcı" denilen konumunu etkiler mi?

Standart feminist sinema kuramına göre, klasik *film noir*'da *femme fatale* belirtik anlatı çizgisi düzeyinde cezalandırılır; atak olduğu ve erkek ataerkil egemenliğinin kuyusunu kazdığı için, ona karşı bir tehdit oluşturduğu için, yok edilir: "güçlü, cinsel bakımdan atik kadın miti önce tehlikeli gücünün ve bunun korkutucu sonuçlarının duyulara hitap eden bir anlatımına izin verir, ardından da onu yok eder, böylece anlatım erkek egemenliğine yönelik kadın tehdidine ilişkin kaygıları bastırır."[12] Böylece *femme fatale* "son tahlilde fiziksel hareketi, kamera hareketi üzerindeki etkiyi yitirir ve de üstünde kontrol uygulandıkça ve görsel olarak ifade edildikçe çoğunlukla gerçekten veya simgesel olarak senaryo tarafından hapsedilir... bazen bir aşığın himayesinde mutlu olur."[13] Ancak, yok edildiği veya uysallaştırıldığı halde, hayali sahneye büyük ölçüde hükmeden öğe olarak fiziksel yıkımından sonra da yaşar. *Film noir*'ın yıkıcı karakteri o noktada, filmin dokusunun belirtik anlatı çizgisini yalanladığı ve yıktığı yerde durur. Bu klasik *film noir*'a karşıt olarak, Kasdan'ın *Body Heat*'inden (Vücut Isısı) *The Last Seduction*'a 80 ve 90'ların yeni *film noir*'ı, açıkça, tam da belirtik anlatı düzeyinde *femme fatale*'in kazanmasına, cinsel eşini ölüme mahkûm bir enayiye indirgemesine izin

verir – erkeğin ölü bedeninden sonra tek başına zengin bir hayat sürer. Fiziksel ve toplumsal yıkımından sonra bile sahneye libidinal bakımdan hükmeden, hayaletimsi bir "hortlak" tehdidi olarak var olmaz; doğrudan doğruya toplumsal gerçekliği mağlup eder.

Femme fatale figürünün yıkıcı yanını bu nasıl etkiler? Zaferinin gerçek olması, çok daha güçlü (insanın neredeyse yüce diyesi geliyor) hayaletimsi/fantazmatik zaferinin kuyusunu kazmaz mı, yani kendi fiziksel yıkımından ötürü yok edilemez olan, kadiri mutlak, hayaletçe bir tehdit yerine, her tür haleden yoksun bırakılmış, soğuk, istifade etmeye yatkın bir "orospu"ya dönüşmez mi? Diğer bir deyişle, burada hayaletlere özgü mutlak kudretin bedelinin görgül yıkım olduğu, yitirme ve yüceliğin diyalektiğine mi kıskıvrak yakalanırız?

Belki bu noktada yapılması gereken şey, tartışmanın terimlerini değiştirmektir. Önce şuna işaret etmek gerek: Klasik *femme fatale* ataerkil, erkek kimliğine basit bir tehdit oluşturmak bir yana, simgesel evrenin "ayrılmaz ihlal"i işlevini görür; şiddet dolu tutumlarla kendisini alıp iğfal etmemiz için bizi kışkırtarak hem bize hükmeden hem de acısından zevk alan, cinsel bakımdan doyurulamayan, istifade etmeye yatkın kadına ilişkin erkeğin mazoşist-paranoyak fantezisidir o. (Dayanılmaz çekiciliği sırf erkek egemenliğine değil, erkek öznenin kimliğine yönelik de bir tehdit oluşturan, kadiri mutlak kadın fantezisi, erkek simgesel kimliğinin kendisini karşısında tanımladığı ve sürdürdüğü "temel fantezi"dir.) Böylece *femme fatale* tehdidi sahte bir tehdittir: Büyük ölçüde ataerkil egemenliğin fantazmatik bir dayanağı, ataerkil sistemin kendisinin ürettiği düşman figürüdür. Judith Butler'ın terimleriyle[14] söyleyecek olursak, *femme fatale* modern erkek öznenin inkâr ettiği temel "tutkulu bağlılık"tır, ihtiyaç duyulan, ama açıkça kabul edilemeyen, fantazmatik bir oluşumdur, yeter ki belirtik anlatı çizgisi düzeyinde (kamusal toplum-simgesel

alanı temsil eder) cezalandırılması ve erkek egemen düzenin yeniden olumlanması koşuluyla sahneye çağırılabilsin. Ya da Foucaultgil terimlerle ifade edecek olursak: Cinsellik üzerine, "bastırılma"sı ve düzenlenmesi üzerine olan söylemin, cinselliği fethedilmesi gereken gizemli, nüfuz edilemez bir kendilik olarak yaratması gibi, ataerkil erotik söylem de *femme fatale*'i erkek kimliğinin karşısında kendisini olumlayacağı ayrılmaz tehdit olarak yaratır.Yeni *film noir*'ın başarısı alttaki bu fanteziyi gün ışığına çıkarmasıdır; erkeğin kullanma oyununu kabul eden ve, adeta, onu kendi oyununda yenen yeni *femme fatale* baba Yasası'nı tehdit etmekte klasik hayaletimsi *femme fatale*'den çok daha etkilidir.

Elbette ki bu yeni *femme fatale*'in de bir o kadar sanrısal olduğunu, erkeğe dolaysız yaklaşımının (mazoşist) bir erkek fantezisinin gerçekleşimi olduğu savunulabilir; ancak, unutulmaması gereken şey şudur: Yeni *femme fatale* erkek fantezisini doğrudan doğruya ve acımasızca gerçekleştirerek, "gerçek hayatta" sahneleyerek onu yıkar. Bu nedenle durum, erkek sanrısını gerçekleştirmesi -erkeklerin böyle dolaysız bir yaklaşımı sanrıladıklarının tamamen farkındadır- ve sanrıladıkları şeyi doğrudan doğruya vermenin erkek egemenliğinin kuyusunu kazmanın en etkili yolu olmasından ibaret değildir. Başka bir deyişle, yukarıda anlatılan *The Last Seduction*'daki sahnede karşı karşıya olduğumuz şey, Lynch'in *Vahşi Duygular*'ında Willem Defoe'nun sözlü olarak Laura Dern'ü taciz ettiği, "Düz beni!" demeye zorladığı sahnenin dişil karşılığıdır. En sonunda bunu dediğinde (yani düşlemi uyarıldığında) Defoe bu teklifi özgürce yapılmış samimi bir teklif gibi kabul eder ve kibarca reddeder ("Hayır, teşekkürler, eve gitmem gerek, belki başka bir zaman..."). Her iki sahnede de fantezileri hoyratça dışa vurulduğunda ve gerisingeri yüzlerine çarpıldığında özneler aşağılanır.[15] Kısacası, Linda Fiorentino bu noktada gerçek bir sadist gibi davranır; üstelik sırf cinsel

eşini haz kaynağı kısmi nesneler taşıyan bir varlığa indirgemesi bakımından değil, ötekinin (erkeğin) doğrudan doğruya ortaya konulan ve böylelikle arzunun dayanağı olarak etkililiği içinde boğulan fantezisinin zalimce kullanılması bakımından da.

Geleneksel *femme fatale*'in hayalet halesini bilerek ve hoyratça yok eden bu davranış, *une vrai femme* ediminin bir başka versiyonu değil midir? Cinsel eşi için "kendisinden daha aziz" olan nesne, hayatının etrafında geliştiği hazine, *femme fatale*'in kendisi değil midir? Hayaletvari "dişil gizem" halesini hoyratça yok ederek, salt çiğ seksle ilgilenen soğuk, istifade eden bir özne gibi davranarak, cinsel eşini kısmi bir nesneye, penisine ek (ve taşıyıcı) olan bir şeye indirgeyerek, "erkek için kendisinden daha değerli olan" şeyi vahşice yok etmez mi? Kısacası, Linda Fiorentino'nun safdil cinsel eşine mesajı şudur: Biliyorum, beni isterken asıl istediğin benim fantazmatik imgem, bu nedenle arzunu doğrudan doğruya karşılayarak onu boğacağım. Böylece beni elde etmiş olacaksın, ama beni tutkun olunacak bir nesne yapan fantazmatik dayanak – arka plandan yoksun kalacaksın. Cinsel eşinin kavrayışından sonsuza dek kaçarak, sonsuza dek yarı gölgede kalarak ve özellikle de son kertede (kendisini) yok ederek fantazmatik, hayaletimsi bir varlık olarak yaşamını sürdüren geleneksel *femme fatale*'e karşıt biçimde, Linda Fiorentino'nun karakteri tam tersini yapar: Kendisini değil, fantazmatik imgesini/dayanağını feda/yok eder. Fantazmatik, hayalet gibi bir varlık olarak hayatta kalmak ve galip gelmek için gerçekte yok edilen, klasik *femme fatale*'e karşıt olarak, Linda Fiorentino'nun karakteri fantazmatik dayanağını yok ederek gerçekte yaşamını sürdürür – mü acaba?

Bu yeni femme fatale'in bilmecesi şudur: Her ne kadar klasik *femme fatale*'e karşıt olarak bütünüyle şeffafsa da (kurnaz bir orospu rolünü açıkça kabul eder, Baudrillard'ın "Kötülüğün şeffaflığı" dediği şeyin tam bir bedenlenişidir),

bilmecesi varlığını sürdürür. Bu noktada daha önceden Hegel'in farkına vardığı bir paradoksla karşılaşıyoruz: Tam kendini sergileme ve şeffaflık, yani arkada hiçbir gizli içeriğin olmadığının farkında olmak, bazen özneyi daha muammalı yapar; bazen tamamen açık sözlü olmak, başkalarını kandırmanın en etkili ve kurnazca yoludur. Bu nedenle yeni *film noir*'ın *femme fatale*'i zavallı cinsel eşi üzerinde dayanılmaz baştan çıkarma gücünü kullanmaya devam eder – stratejisi ona açıkça doğruyu söyleyerek aldatma stratejisidir. Erkek bunu kabul edemez; çaresizce şu inanca tutunur: Soğuk, istifade etmeye yatkın yüzeyin altında kurtarılması gereken altın gibi bir kalp, sıcak, insancıl duyguları olan bir kişi var ve soğuk, istifade etmeye yatkın yaklaşımı sadece bir tür savunma stratejisidir. Bu nedenle Freud'un ünlü Yahudi fıkrasının ("Gerçekten Lemberg'e giderken neden bana Lemberg'e gittiğini söylüyorsun ki?") üslubuyla söyleyecek olursak, safdil cinsel eşin yeni femme fatale'e temeldeki üstü kapalı sitemi şu şekilde ifade edilebilir: "gerçekten soğuk, istifade etmeye yatkın bir orospuyken, neden sadece soğuk, istifade etmeye yatkın bir orospuymuşsun gibi davranıyorsun?" Linda Fiorentino'nun karakterinin temel çokanlamlılığı burada yatmaktadır: Tam şeytani bir varlık, ne yaptığının pekala farkında olan, şeytani bir iradesi bulunan bir özne olarak sunulduğu sürece, onun hareketi doğru etik davranışa uymaz. Davranışlarını tamamen öznelleştirir, yani İradesi günahkâr davranışlarının düzeyindedir. Bunun sonucunda, fantezi yeni *film noir*'ın bu evreninde henüz aşılmış değildir. *Femme fatale* bir erkek fantezisi olarak kalır – ne yaptığını tamamen bilen ve isteyen, ahlaken mutlak anlamda düşkün bir kadın kılığındaki kusursuz bir Özneyle karşılaşma fantezisi.

Böylece Linda Fiorentino'nun hareketi yine de ayrılmaz ihlalin kördüğümüne yakalanır: Son tahlilde, fanteziye doğrudan doğruya olanak veren sapkın senaryoya uyar. Yani, yeni *film noir*'ın *femme fatale*'ini Hayes Yapım Yasası'nın

çözülmesi bağlamına yerleştirmek gerek: 40'ların sonunda ancak ima edilen şey, artık açıkça konu edilir olmuştur. Yeni *film noir*'da cinsel karşılaşmalar bazen soft pornografiye yaklaşacak kadar açıktır (Kasdan'ın *Body Heat*'inde olduğu gibi); eşcinsellik, ensest, sadomazoşizm vb açıkça konuşulur ve sahnelenir, kötü karakterlerin filmin sonunda cezalandırılacağı kuralı da açıktan açığa ihlal edilir ve alaya alınır. Enseste ve babasını baştan çıkarmak için annesini öldüren bir kıza rastladığımız Oliver Stone'un yeni *film noir* pastişi *Kaybedenler* (U Turn), bu noktada bir simge olarak anlamlıdır. Ancak ne gariptir ki, bu dolaysız ihlal, temeldeki sapkın fantezilerin bu dolaysız sahnelenmesi, yıkıcı etkilerini zararsızlaştırır ve eski Freudgil teze yeni bir kanıt getirir: Sapkınlık yıkıcı değildir, yani sapkının inkâr edilen fantezilerinin doğrudan doğruya sunulmasında gerçekten yıkıcı hiçbir şey yoktur.

3- Çözülen Fantezi

Femme fatale'in her iki versiyonu da -postmodern versiyon kadar klasik *film noir* versiyonu- bu şekilde kusurludur, ideolojik bir tuzağa yakalanır ve bizim iddiamız odur ki, bu tuzaktan kurtulmanın yolunu David Lynch'in *Kayıp Otoban*'ı gösterir; *Kayıp Otoban*, klasik ile postmodern *film noir femme fatale*'i arasındaki karşıtlıkta bir tür üst-yorum işlevi gören bir filmdir. *Kayıp Otoban*'ın bu başarısı Lynch'in önceki başyapıtı *Mavi Kadife*'yle karşılaştırdığımızda daha bir belirginleşir: *Mavi Kadife*'de Lumberton'ın doğadan kopmamış küçük kasaba yaşamından sözde karanlık yüzüne; çocuk kaçırma, sadomazoşist cinsellik, şiddet dolu eşcinsellik, cinayet vb'nin kâbus denilecek kadar gülünç, kösnül evrenine hiper-gerçekçi bir tarzda geçeriz. *Kayıp Otoban*'da, tam tersine, *film noir*'ın ahlaken düşkün kadınlar ve kösnül babalarla, cinayet ve ihanetle dolu evreni -filmin erkek kahramanı Fred/Pete'in gizemli kimlik

değişiminden sonra girdiğimiz evren- doğadan kopmamış küçük kasaba yaşamıyla değil; aseptik, yavan, "yabancılaşmış", megapol banliyösündeki bir evli çiftin yaşamıyla yüzleştirilir. Bu nedenle, doğadan kopmamış, hiper-gerçekçi yüzeyle onun kâbusu andıran diğer yüzü arasındaki standart karşıtlık yerine, iki korkunun karşıtlığına ulaşırız: Sapkın cinselliğin, ihanet ve cinayetin kâbusu andıran *film noir* evrenine ilişkin fantazmatik korku ve bizim iktidarsız, güvensiz olan yavan, "yabancılaşmış" yaşamımıza ilişkin (belki çok daha tedirgin edici olan) çaresizliğin karşıtlığı (paramparça olan düşleri ve kabusu andıran diğer yanıyla, Bates Moteli'nin psikotik evreniyle birlikte alt orta sınıftan bir sekreterin alçakgönüllü hayatının yavan tatsızlığının benzersiz bir tablosunu sunan Hitchcock'un *Sapık*'ının (Pyscho) üçte birlik ilk kısmındakine az çok benzeyen bir karşıtlık). Adeta fantezinin desteklediği gerçeklik deneyimimiz parçalanır ve iki bileşene bölünür: Bir yandan, gündelik gerçekliğin "yücesizleştiril"miş aseptik yavanlığı; öte yandan, yüce versiyonuyla değil, tüm kösnül zalimliğiyle doğrudan doğruya ve hoyratça sahnelenen gerçekliğin fantazmatik dayanağı. Adeta Lynch hayatınız aslında bundan ibarettir demektedir bize; gerçekliği sahte bir haleyle bürüyen fantazmatik perdeyi aşarsanız, seçim kötüyle daha kötü arasında, toplumsal gerçekliğin aseptik, iktidarsız yavanlığıyla kendini yok eden şiddetin fantazmatik Gerçek'i arasındadır.[16] Öyleyse bu noktada öykünün kısa bir özetine yer verelim.

Bir sabah erken, Los Angeles'ı andıran, adı verilmeyecek bir megapolde saksafoncu Fred Madison banliyödeki evinin diafonundan "Dick Laurant öldü" diye gizemli, anlamsız bir söz duyar. Mesajı kimin söylediğini görmek için girişe gittiğinde, kapının önünde evinin dışarıdan çekilmiş bir video kasetini bulur. Ertesi sabah, kendisini güzel, ama soğuk ve resmi tavırlı, esmer karısı Renee'yle yatarken gösteren, evinin içinden çekilmiş kısa bir filmin olduğu bir video kaseti

bırakılır. Madisonlar polisi ararlar, ama polis bir açıklama yapamaz. Konuşmalarından Fred'in karısını kıskandığını, kendisi akşamları caz kulübünde çalarken karısının onu aldattığından kuşkulandığını anlarız. Başarısız sevişmelerinden Fred'in yarı yarıya iktidarsız olduğunu, Renee'yi cinsel bakımdan tatmin edemediğini de anlarız. Renee Fred'i Andy'nin verdiği bir partiye götürür, karanlık bir karakterdir Andy; solgun, ölü gibi bir Gizemli Adam Fred'e telkinde bulunur, Fred'i evinde gördüğünü iddia etmekle kalmaz, şu anda evde olduğunu da iddia eder. Bir cep telefonu çıkarır, evi arar, partide yanında dururken evindeki telefonu açan Gizemli Adam'la konuşan Fred'de bunun doğru olduğunu anlar. Demek ki eve telefon eden, E.T. değil, bir Gizemli Adam'ımız var – Spielberg'inkinden çok daha tekinsiz bir sahne. Bir sonraki video kaseti, yataklarında Renee'nin cesedinin yanında duran Fred'i gösterir. Karısını öldürmekten hüküm giyen Fred garip baş ağrılarından muzdariptir ve hapiste büsbütün başka bir kişiye, Pete Dayton adında genç bir tamirciye dönüşür.

Pete cinayeti işleyen kişi olmadığı için, yetkililer onu salıverir ve anne babasına gönderirler. Pete hayatını toparlar, kız arkadaşıyla görüşmekte, bir tamirhanede çalışmaktadır, Dick Laurant olarak da bilinen, yaşam enerjisiyle dolu karanlık bir mafya tipi olan Bay Eddy diye ayrıcalıklı bir müşterisi vardır. Eddy'nin metresi Alice (Renee'nin sarışın bir yeniden bedenlenişidir) Pete'i baştan çıkarır ve onunla tutkulu bir ilişkiye başlar. Eddy'nin bir ortağını, aynı zamanda Alice'i fahişelik yaptırmak ve pornografik filmlerde oynatmak için tuzağa düşüren adam olan Andy'yi soymaktan söz eder Alice Pete'e. Andy'nin evi Lynch'e özgü Kötü Haz yerlerinden biri oluverir, tıpkı "İkiz Tepeler"deki (Twin Peaks) Kırmızı Salon gibi: Ana odada sürekli gösterilen, bir video güçlü bir Afrikalı Amerikalı'nın arkasından birleştiği Alice'i cinsel ilişkiye girerken ve acı içinde haz duyarken göstermektedir. Soygun sırasında Andy öldürülür

ve Lynch'in grotesk biçimde durgun cesetlerinden birine dönüşür. Sonra Pete Alice'le birlikte çöldeki bir motele gider, önce tutkuyla sevişirler, ardından Pete'in kulağına "Asla bana sahip olamayacaksın" diye fısıldayıp acımasız alevlerle yanacak olan ahşap bir eve girerek karanlıkta kaybolur.[17] (Daha önce Alice'le bir otel odasında sevişirken görülen) Bay Eddy sahnede belirir ve Pete'le (artık Fred'e geri dönüşmeye başlamıştır) kavgaya tutuşur ve çölde ortaya çıkan Gizemli Adam tarafından öldürülür. Fred sonra şehre döner, kendi evinin diafonundan "Dick Laurant öldü" mesajını verir ve peşinde sıcak takipteki polislerle tekrar çöle gider.

Bu kuşkusuz, çok sayıda önemli ayrıntısı ve gerçek hayatın mantığı içinde bir anlam ifade etmeyen karmaşık bir anlatının yetersiz ve kaçınılmaz olarak kusurlu bir özetidir. Belki filmin karşı konulması gereken en büyük tuzağı tam da bu anlamsız karmaşıklık, bu hiçbir mantık ve kural olmadan şizofrenik, kâbusu andıran bir hezeyana sürüklendiğimiz (ve bunun sonucunda tutarlı bir yoruma girişmekten vazgeçmemiz ve bombardımanına tutulduğumuz sarsıcı sahnelerin tutarsız yığınına kendimizi kaptırmamız gerektiği) izlenimidir. Belki güvenilmemesi gereken, pek çok eleştirmenin, *Kayıp Otoban*'ın gerçekliği deli sanrısından ayıran çizgi bulanık olduğu için ("olay örgüsü kimin umrunda – asıl önemli olan hayal gücü ve ses efektleri" tutumu) insanın boşuna tutarlı bir anlatı çizgisi aradığı aşırı karmaşık, çılgınca bir film olduğu iddiasıdır. İlk elden mutlaka (iktidarsız kocaya dair) gerçek bir hikâyeyle uğraştığımızda ısrar etmek gerek, bir noktada (Renee'nin öldürüldüğü nokta) kahramanın kendisini güçlü kılan, Ödipal üçgenin parametrelerini yeniden kurduğu psikotik bir sanrıya dönüşür hikâye – psikotik sanrısının alanı içinde, tam ilişkinin olanaksızlığı kendini yeniden duyurduğunda, sarışın Patricia Arquette (Alice) genç sevgilisine "Bana asla sahip olamayacaksın" dediğinde, anlamlı bir şekilde Pete Fred'e geri dönüşür, yani gerçekliğe geri döneriz.

Kayıp Otoban'daki iki cinsel edimi, Fred ile Renee arasındaki (sessiz, aseptik, soğuk, yarı iktidarsız, "yabancılaşmış") birinci ve Pete ile Alice arasındaki (aşırı tutkulu) ikinciyi bir ipucu olarak alalım. Her ikisinin de erkek için başarısızlıkla sonuçlanması çok önemlidir, ilki doğrudan (Renee şefkat gösterircesine Fred'in sırtını sıvazlar), ikincisi "Bana asla sahip olamayacaksın" dedikten sonra Alice'in Pete'ten kaçıp evin içinde gözden kaybolmasıyla son bulur. Çok anlamlı biçimde, tam bu noktada, fantazmatik çıkış yolunun yanlış çıkış olduğunu, hayal edilebilir/olası tüm evrenlerde bizi bekleyen şeyin başarısızlık olduğunu kesinlercesine Pete Fred'e geri dönüştürülür. Adı kötüye çıkmış bu "bir kişinin başka birine (Fred'in Pete'e, Renee'nin Alice'e) dönüşümü" sorununa işte bu arka planla yaklaşmak gerek. New Age obskürantizmine düşmekten veya şimdilerde moda olan Çoğul Kişilik Bozukluğu'na kendimizi kaptırmaktan kaçınmak istiyorsak, yapılacak ilk şey bu dönüşümün filmde nasıl ortaya çıktığını kaydetmektir. Bu noktada çiftlere ilişkin iki anlayışa itiraz etmek gerek:

Birbirine çok benzese de, biri diğerinin aynadaki aksi olsa da iki kişiye (sadece biri Lacan'ın *objet a* dediği, açıklanamaz biçimde her şeyi değiştiren gizemli *je ne sais quoi*'yı [ne olduğu bilmiyorum -ç.n.] taşır) ilişkin geleneksel motif aynı değildir. Popüler edebiyatta bunun en iyi bilinen versiyonu Dumas'nın *Demir Maskeli Adam*'ıdır: Toplumsal yapının en üstünde, Kral'ın (14. Louis) bir ikiz kardeşi vardır, sonsuza dek yüzünü saklayan demir bir maskeye hapsedilmesinin nedeni de budur. Hapsedilen ikiz iyi ve hüküm süren Kral kötü olduğundan, kötünün tahttan indirilip hapsedilmesi ve iyinin tahta geçirilmesi yönündeki fantazmatik senaryoyu üç şövalyeler hiç kuşkusuz gerçekleştirir...

Birbirinden tamamen farklı göründükleri halde, aynı nüfuz edilemez *objet a*'yı taşıdıkları için aslında tek ve aynı kişi (nin iki versiyonu/bedenlenişi) olan iki kişiye ilişkin karşıt, daha açıkça modern olan motif.

Kayıp Otoban'da her iki versiyonu da, cinsel farklılık eksenine dağılmış olarak buluruz: Erkek kahramanın her iki versiyonu (Fred ve Pete) farklı görünürlerken, kadının her iki versiyonu (Renee ve Alice) aynı kadın tarafından oynanırlar, fakat iki ayrı kişiliktirler (iki aktrisin aynı kişiyi oynadığı Bunuel'in *Arzunun Karanlık Nesnesi*'ne [Obscure Object of Desire] karşıt olarak).[18] Belki de bu karşıtlık filmin anahtarını vermektedir: İlkin, karşımızda iktidarsız Fred ve onun soğuk ve (belki de) sadakatsiz, çekici ama öldürücü olmayan karısı vardır. Fred karısını öldürdükten (ya da öldürdüğünü düşlemledikten) sonra, Ödipal üçgenin kara evrenine geçiririz: Fred'in genç bedenlenişi, Renee'nin cinsel bakımdan atik *femme fatale* bedenlenişi olan Alice'le eşleşir, bir de cinsel alışverişlerinin engeli olarak çiftin arasına giren kösnül *père-jouissance* figürü (Eddy) vardır. Cinayet olarak patlak veren şiddet de bununla uyumlu olarak geçer: Fred kadını (karısını) öldürür, Pete de araya giren Üçüncüyü, Bay Eddy'yi. İlk çiftin ilişkisi ayrılmaz nedenlerle (anlamı muğlak şekilde hem tutkun olduğu hem de kendisini travmaya sokan karısının indinde Fred'in iktidarsız ve güçsüz oluşu) lanetlenmiştir, işte bu yüzden cinayet *passage a l'acte*'ında (eyleme geçiş -ç.n.) Fred'in karısını öldürmesi gerekir; ikinci çifte gelince, Fred'in Alice'i değil, Bay Eddy'yi öldürmesi yine bu yüzdendir. (Ne anlamlıdır ki, her iki evrende de aynı kalan figür Gizemli Adam'dır.)[19] Buradaki kilit nokta, gerçeklikten düşlemlenmiş kara evrene bu geçişte, engelin konumu değişir: İlk bölümde engel/başarısızlık AYRILMAZ'ken (cinsel ilişki yürümüyordur), ikinci bölümde, bu ayrılmaz olanaksızlık gerçekleştirilmesini dışarıdan engelleyen somut bir engel (Eddy) olarak DIŞSALLAŞTIRILMIŞTIR. Ayrılmaz olanaksızlıktan dış engele bu geçiş tam da fantezinin tanımı değil midir, ayrılmaz kördüğümün bu engelin iptal edilmesiyle ilişkinin doğru gideceğini içerimleyerek kesin bir varoluş kazandığı (tıpkı toplumsal düşmanlığın anti-Semitizmdeki Yahudi figürüne yerini bırakması gibi) fantazmatik nesnenin tanımı değil midir?

Dolayısıyla Patricia Arquette, oynadığı iki rolün mantığını açıklama çabası içinde, filmde olup biten hakkında şu çerçeveyi çizdiğinde haklıydı: Sadakatsiz olduğunu düşündüğü için adam karısını öldürür. Eylemlerinin sonuçlarıyla başa çıkamaz, kendisi için alternatif, daha iyi bir hayat hayal etmeye çalıştığı, bir tür sinirsel çöküntü yaşar, yani kendisini daha genç, güçlü kuvvetli, hazzını yarım bırakmak yerine onu sürekli isteyen bir kadınla görüşen bir adam olarak hayal eder, ama bu hayali yaşam bile yolunda gitmez – içindeki güvensizlik ve delilik öyle derindir ki, fantezisinden bile ayrı düşer ve bir kâbusla sonlanır.[20] Buradaki mantık Lacan'ın Freud'un rüyasını okumasındaki mantıkla aynıdır; "Baba, yandığımı görmüyor musun?", rüyada karşılaşılan korkunun Gerçek'i (ölü oğlun sitemi) uyanınca karşılaşılan gerçeklikten çok daha korkunç olduğunda rüyayı gören uyanır, bu nedenle rüyada karşılaşılan Gerçek'ten kaçmak için gerçekliğe kaçar.[21] Filmin kafa karıştıran son on beş dakikasının anahtarı fantezinin bu aşamalı çözülümüdür: -hâlâ genç Pete olarak- "gerçek" karısı Renee'nin motelin 26 numaralı gizemli odasında seviştiğini hayal ettiğinde, ya da sonra, Fred'e geri dönüştüğünde, hâlâ fantezideyizdir. Öyleyse fantezi nerede başlayıp gerçek nerede bitiyor? Sonuçta tek çözüm şudur: Fantezi cinayetten hemen sonra başlar, yani mahkemedeki ve hücredeki sahneler düşlemlenmiştir. Film sonra diğer cinayetle, Fred'in Eddy'yi öldürmesiyle ve peşinde polis olduğu halde otobanda kaçmasıyla gerçekliğe döner.[22]

Ancak, böyle dolaysız bir psikanalitik okumanın da sınırları vardır. Biraz Stalinist terimlerle ifade edecek olursak, her iki sapmaya da, sağcı ruhsal-indirgemeci sapmaya olduğu kadar (Pete'in başına gelen sadece Fred'in sanrısıdır, tıpkı Henry James'in *The Turn Of the Screw*'daki iki yaşlı ahlaksız hizmetçinin sadece anlatıcının sanrısı olması gibi), yorumlamaya yönelik her tür çabadan vazgeçerek filmin işitsel ve görsel dokusunun tüm çok-anlamlılığı ve zenginliğine kendimizi bırakmamız gerektiği yolundaki teori karşıtı

solcu, anarşik-obskürantist ısrara da itiraz etmemiz gerek – ikisi de birbirinden kötü, derdi Stalin olsa. Safdil Freudgil okuma da obskürantist Junggil sulara kayma tehlikesiyle karşı karşıyadır, tüm kişileri Fred'in film kişiliğinin kabul edilmeyen değişik yüzlerinin salt yansıtımları/cisimlenmeleri (Gizemli Adam onun yıkıcı, kötü İrade'sidir vb) olarak kavrama tehlikesiyle. *Kayıp Otoban*'daki döngüsel anlatı biçiminin nasıl psikanalitik sürecin döngüselliğini doğrudan dönüştürdüğü üzerinde ısrar etmek çok daha verimli olur. Yani Lynch'in evreninin önemli bir öğesi, ısrar eden ve hep geri dönen bir Gerçek gibi kulağa gelen bir söz, anlamlı bir zincirdir – zamanın üzerinde asılı duran ve zamanı bölen bir tür formüldür: *Dune*'da "uykudakinin uyanması gerek"tir bu, "İkiz Tepeler"de "baykuşlar göründükleri şey değildir"; *Mavi Kadife*'de "Babam düzmek istiyor"; *Kayıp Otoban*'da da kuşkusuz, filmin ilk ve son sözü, kösnül baba figürünün (Bay Eddy) ölümünü duyuran "Dick Laurant öldü"dür. Filmin tüm anlatısı bu iki an arasında asılı kalan zamanda gerçekleşir. Başlangıçta Fred bu sözleri evinin diafonundan duyar; sonunda, kaçmadan önce kendisi bu sözleri diafona söyler. Döngüsel bir durumla karşı karşıyayız: Önce kahramanın duyduğu ama anlamadığı bir mesaj, ardından da kahramanın kendisi mesajı iletir. Kısacası, bütün film kahramanın kendisiyle yüzleşmesinin olanaksızlığı üzerine kuruludur, tıpkı kahramanın geçmişe yolculuk yaparak kendisinin gençliğiyle karşılaştığı bilimkurgu romanların zaman makinesi sahneleri gibi. Diğer yandan, burada hastanın başlangıçta adeta dışarıdan bombardımana uğradığı, karanlık, çözülemeyen, ısrarlı bir mesajın (belirtinin) rahatsız ettiği, sonunda, tedavinin sonucunda, mesajın kendisine ait olduğunu, onu birinci tekil şahısla telaffuz etmeyi kabul ettiği, psikanalizdekine benzer bir durumla karşı karşıya değil miyiz? *Kayıp Otoban*'ı yapılandıran zaman ilmiği böylece uzun bir dolambaçtan sonra, başka bir perspektiften kendi başlangıç noktamıza döndüğümüz psikanalitik tedavinin ilmiğidir.[23]

4- Üç Sahne

Daha yakından bir çözümlemede, filmin etkileyici üç sahnesine odaklanmak gerekir: Bay Eddy'nin (Dick Laurant'ın) bir başka sürücüye patlaması; Fred'in partide Gizemli Adam'la telefonda konuşması; Andy'nin evinde kendisini arkadan cinsel ilişkiye girerken gösteren pornografik filmle Alice'in karşılaştığı sahne. Bu sahnelerin her biri, kahramanın ilişki kurduğu üç kişilikten birini tanımlamaktadır: aşırı/kösnül süperego baba olarak Dick Laurant; zamandan/mekandan münezzeh, eş zamanlı Bilgi olarak Gizemli Adam; aşırı hazzın fantezi ekranı olarak Alice.

İlk sahnede, Eddy pahalı Mercedes'iyle arabada neyin aksadığını anlamak üzere Pete'le beraber yola çıkar. Alelade bir arabadaki adam onları hatalı sollayınca, Eddy daha güçlü olan Mercedes'iyle adamı yoldan çıkarır ve ona bir ders verir: Izbandut gibi iki adamıyla birlikte, ellerinde silahla, korkudan kaskatı kesilmiş, alelade herifi tehdit eder, ardından bırakır, hiddetle "şu kahrolası kuralları öğren" diye bağırır. Şaşırtıcı derece komik karakterinin bizi kolayca aldatabileceği bu sahneyi yanlış okumamak çok önemlidir: Eddy'yi tamamen *ciddiye* alma, öteki türlü çok çılgınca olacak bu evrende bazı temel "kahrolası kuralları" zorla da olsa kabul ettirmeye, minimum bir düzeni sağlamaya ümitsizce çalışan biri olarak alma riskine girmek gerek.[24] Bu satırları okuyunca, insanın neredeyse *Mavi Kadife*'deki gülünç derecede kösnül Frank figürünü Kurallar'ın kösnül dayatıcısı olarak rehabilite edeceği geliyor. Eddy *(Kayıp Otoban)*, Frank *(Mavi Kadife)*, Bobby Peru *(Vahşi Duygular)* hatta Baron Harkonnen *(Dune)* gibi figürler, hayatın aşırı, taşkın olumlanması ve hazzıdırlar; bir şekilde "iyiliğin ve kötülüğün ötesindeki" kötülüktürler. Eddy ve Frank aynı zamanda toplumsal-simgesel Yasa'ya

temel saygının dayatıcılarıdır. Paradoksları orada yatar: Sahici bir baba otoritesi olarak itaat edilmez onlara; fiziksel bakımdan hiperaktif, yüreği ağzında, abartılı, böyleyken de ayrılmaz biçimde gülünçtürler – Lynch'in filmlerinde, yasa gülünç, hiperaktif, hayatın tadını çıkaran eyleyen tarafından dayatılır.

Bu bizi Lynch'in evreninde neyin ciddi kabul edileceği, neyin ironik kabul edileceği gibi genel bir konuya getirir. Aşırı Kötü figürlerin -şiddetli öfke patlamalarının gülünç derecede iktidarsız göründüğü ve örneklerini *Mavi Kadife*'de Frank ile *Kayıp Otoban*'da Eddy'nin oluşturduğu şu öfkesi burnunda baba figürlerinin- pek ciddiye alınamayacağı, Lynch hakkındaki basmakalıp eleştirilerden biridir; bu figürler gülünç, iktidarsız karikatürlerdir, göksel mutluluğa dalışların (tıpkı Sandy'nin *Mavi Kadife*'de kızılgerdan kuşları hakkındaki ünlü monoloğu ya da *Fire Walk with Me*'de Laura Palmer'ın esrik ve kurtarıcı gülüşü gibi) bir tür kötü eşdeğerlisidir. O dalışlar da aslında kendi kendini olumsuzlayan ironik uygulamalardır. Bu basmakalıp eleştiriye karşı, insanın bu aşırı figürleri mutlak olarak ciddiye almanın mutlak gerekli olduğunu öne süresi geliyor. Jameson'ın diyalektik terimleriyle ifade edecek olursak: Kuşkusuz, Lynch'deki Kötülük artık dolayımsız, mat, nüfuz edilemez, kavrayışımıza direnen dayanıklı güç değildir, tamamen "dolayımlanmış", refleksleşmiş ve gülünç klişelerden oluşturulmuştur; ancak Lynch'in filmlerinin eşsiz çekiciliği, bu genel refleksleşmenin kendi "dolayımsızlığı"nı ve safdilliğini üretme biçiminde yatar.

İkinci sahnede Renee Fred'i karanlık bir karakter olan Andy'nin verdiği bir partiye götürür. Oradayken solgun, ölü gibi bir Gizemli Adam Fred'in yanına gelir ve Fred'le evinde karşılaşmış olduğunu ve kendisinin şu anda o evde olduğunu iddia eder. Bu Gizemli Adam (Robert Blake) çok açıktır ki, Kötülüğün nihai cisimlenişi, bilinçdışının en karanlık, en yıkıcı ve "zehirli" yüzü veya katmanıdır;

ancak durumu konusunda bu noktada açık olmak gerek. Kendini Fred'e sunuşunun açıkça Kafkavari yananlamı, bu noktada çok önemlidir: Fred'in "Evime nasıl girdin?" sorusu üzerine, "Beni sen davet ettin. İstenmediğim yerlere gitmek alışkanlığım değildir" cevabını verir. Bu açıkça *Dava*'da Rahip'in Josef K.'ya söylediği anlamlı sözleri yankılandırır: "Mahkeme senin hakkında bir talepte bulunmuyor. Geldiğinde seni kabul eder ve gittiğinde seni bırakır." Ancak bu; Gizemli Adam'ın, Junggil bir düşünme kipi içinde, en yıkıcı içgüdülerinin farkına varan Fred'in kişiliğinin kabul edilmiş cani yüzünün dışsallaştırılması-yansıtımı olmasını hiçbir şekilde gerektirmez; ondan önce, saf ve tümüyle yansız bir ortam gözlemcisi, Fred'in itiraf edilmeyen fantazmatik dürtülerini "nesnel biçimde" kayıtlara geçiren boş bir ekrandır. Zamandan ve mekandan münezzeh oluşu (aynı anda iki yerde birden olabilmektedir, tıpkı kabusu andıran o telefon konuşması sahnesinde Fred'e kanıtladığı gibi) kaydın eş zamanlı, evrensel, simgesel ağının zamandan ve mekandan münezzeh oluşunu simgelemektedir. Bu noktada öznenin en içteki çekirdeği olarak, tam da bu nedenle öznel kavrayışımın dışında kalan arzulamamın son kertede, proto-transandantal çerçevesi olarak "temel fantezi"ye ilişkin Freudgil-Lacangil kavrama gönderme yapmak gerekir. Temel fantezinin paradoksu şudur: Öznelliğimin çekirdeği, öznel evrenimin biricikliğini garanti altına alan şema benim için erişilmezdir: Ona gereğinden çok yaklaştığım anda öznelliğim, öz-deneyimim tutarlılığını yitirir ve parçalanır. Bu arka planla, Gizemli Adam'ı temel fantezimize (öznenin temel fantezisine doğrudan) erişimi olan Öteki'nin son kertede korkusu olarak kavramak gerek; onun olanaksız/gerçek bakışı ne olduğumu nesnel olarak bilen bilim insanının (tıpkı genomumu bilen bilim insanı gibi) bakışı değil, öznenin kendisi için bile erişilmez olan en derindeki, öznel çekirdeği ayırt edebilen bakıştır.[25] Grotesk derecede solgun ölü maskesinin

anlamı işte budur: Kötülüğün soğuk, yansız bir bakışın en üst düzey masumiyetiyle çakıştığı bir varlıkla uğraşıyoruz. Aseksüelleştirilmiş bir varlık, çocuksu yansızlıktaki Bilgi olarak, Gizemli Adam Hitchchock'un *39 Basamak*'ındaki (39 Steps) Bay Bellek'le aynı kategoriye aittir: Kilit özellik, kösnül/şiddet dolu baba figürüyle bir çift oluşturmalarıdır (*Kayıp Otoban*'da Dick Laurant, *39 Basamak*'ta Alman ajan grubunun şefi): Aşırı, taşkın Hayat'ı ve saf, aseksüel Bilgi'yi temsil eden kösnül *père-jouissance* tamamiyle iki bütünleyici figürdür.[26]

Üçüncü sahne Andy'nin evinde geçer. Yüzünde acı dolu bir hazla, kendisine arkadan (anal olarak?) girildiğini gösteren aralıksız, sürekli yinelenen pornografik sahnenin hep yansıtıldığı dev ekranın karşısında, ana salonda Alice durmaktadır. Gerçek Alice'in arayüz olan fantazmatik ikiziyle bu karşılaşması, "Bu Alice değil" etkisini doğurur, tıpkı Magritte'in ünlü tablosundaki "Bu bir pipo değildir" gibi – gerçek bir kişiyi erkek Öteki'nin fantezisinde ne olduğuyla yan yana, adı belli olmayan bir zenci tarafından düzülmekten zevk alırken gösteren bir sahne ("Bir kadın düzülüyor" burada az çok Freud'un "Bir çocuk dövülüyor"u gibi işlev görmektedir). Bu pornografi yuvası Lynch'in filmlerindeki cehennemi andıran yerler, kişinin en son (gerçek değil) fantazmatik yalanla karşılaştığı yerler dizisinin sonuncusu mudur (en meşhur diğer ikisi, "İkiz Tepeler"deki Kırmızı Salon ile *Mavi Kadife*'deki Frank'in dairesi)? Bu yer ilksel *jouissance* sahnesini gösteren temel fantezinin yeridir ve bütün sorun bunun nasıl "aşılacağı", ondan nasıl uzaklaşılacağındadır. Gerçek kişinin fantazmatik imgesiyle bu yan yana gelişi, aseptik, yavan, gündelik gerçekliği kâbusu andıran *jouissance*'ın fantazmatik Gerçek'i ile yan yana koyan filmin genel yapısını bir sahneye sıkıştırır gibidir. (Bu noktada müzikal eşlik de önemlidir: Alman "totaliter" punk grubu Rammstein, kösnül süperego buyruğun desteklediği azami *jouissance* evrenini müzikal olarak sunar).

Filmin iki bölümü böylece, toplumsal gerçeklik (simgesel Yasa ve arzunun diyalektiğince desteklenir) ve fantezi olarak karşıtlaştırılır. Fred "arzu Öteki'nin arzusu olduğu" sürece arzular, yani Renee'nin anlaşılması güç arzusu karşısında şaşıran Fred, bu arzuyu sonsuz olarak yorumlayarak, "ne istediği"ni anlamaya çalışarak arzular. Fanteziye geçişten sonra, yeni bedenlenişi (Alice), *"Che vuoi?"* ("Öteki benden ne istiyor?" -ç.n.) sorusuna yanıt bulan bir fantezi gibi, agresif denilebilecek derecede etkindir – Fred'i baştan çıkarır ve ona ne istediğini söyler. Arzu gerçekliğinin fanteziyle bu doğrudan karşılaşması sayesinde, fantezinin güçlendirdiği olağan "gerçeklik sezgi"mizi bir yandan saf, aseptik gerçekliğe, öte yandan fanteziye AYRIŞTIRIR: Fantezi ve gerçeklik dikey olarak (gerçekliğin altındaki fantezi, gerçekliğin desteği fantezi) değil, yatay olarak (yan yana) birbirleriyle ilişki içinde olurlar. Fantezinin "gerçeklik sezgi"mizi desteklediğinin nihai kanıtı, filmin iki bölümü arasındaki şaşırtıcı farklılık tarafından sağlanır: İlk bölüm (fanteziden yoksun gerçeklik) "derinliksiz", karanlık, neredeyse gerçeküstü, tuhaf biçimde soyut, renksiz, tözsel yoğunluktan yoksun ve neredeyse bir Beckett veya Ionescu oyunundaymış gibi rol yapan, yabancılaşmış otomatlar gibi etrafta dolaşan oyuncularla, bir Magritte tablosu kadar muammalıdır. Paradoksal olarak, çok daha güçlü ve daha eksiksiz bir "gerçeklik sezgi"sini, sesler ve kokulara dair, "gerçek bir dünyada" dolaşan insanlara dair sezgiyi ikinci bölümde, sunulan fantezide elde ederiz.

Lynch'in filmlerine egemen olan, çoğunlukla Edward Hopper'ın tablolarının sağduyusuyla kesişen, "yabancılaştırma"nın benzer etkisini son kertede bu ayrıştırma açıklar; ancak Hopper'ın tabloları ile Lynch'in filmlerindeki "yabancılaştırma" arasındaki fark, modernizmle postmodernizm arasındaki farktır. Hopper tablolarında yaygın gündelik sahneleri de "yabancılaştırırken" -açık pencerelerden

göğe bakan ya da bir bar veya kasvetli ofiste oturan yalnız insanlar, yalnızlığı ve iletişim kuramamayı gözler önüne sererek, modern varoluşsal kaygı'nın temsillerine "dönüştürülür"- bu boyut Lynch'de bütünüyle eksiktir, onun yapıtında gündelik hayatın yabancılaştırılmasının büyülü bir kurtarıcılığı vardır. Bu yabancılaştırmanın üstün örneklerinden birini, FBI'dan Gordon Cole'un (Lynch'in kendisi oynamaktadır) Ajan Desmond ve ortağı Sam'e Lil dediği kadın figürün grotesk vücudunu kullanmayı öğrettiği *Fire Walk With Me*'deki sahneyi ele alalım. Lil (yüzü beyaz tiyatro makyajıyla kaplıdır, belli ki yapay olan bir kızıl peruk takmakta, yapay bir mavi gülün iğnelendiği çizgi filmi andıran kırmızı bir elbise giymektedir) bir dizi abartılı tiyatro hareketi yapar ki, olay üzerinde çalışmaya giderken Desmond ve Sam bu hareketlerin anlamını çözerler. Gerçekten bu tekinsiz sunum, Cole'un doğru iletişim kuramamasını (duyamaması ve bağırma ihtiyacı da bunu gösterir) ifade ediyor diye okunabilir mi? Mesajını ancak kadın vücudunu gülünç hareketler yapan, çizgi filmi andıran ve iki boyutlu bir kuklaya indirgeyerek alabilmesinin nedeni de bu değil midir?[27] Böyle bir okuma, iki dedektifin bu tuhaf öğretimi normal bir şey, gündelik iletişimlerinin bir parçası kabul ettiği bu sahnenin tam anlamıyla Kafkavari niteliğini gözden kaçırmaz mı?

Bu örnek, Lynch'e, klişe kurallarıyla birlikte yüzeysel bir toplumsal hayat ile (ancak iradeli öz-denetimi terk edersek ve "kendimizi bırakırsak" gerçek manevi olgunluk ve iç huzura ulaşabileceğimiz için) kendimizi teslim etmeyi öğrenmemiz gereken Yaşam Enerjisi'nin temelde yatan bilinçaltı akışı arasındaki standart New Age karşıtlığını yansıtma iğvasına kapılmamanın önemini ortaya koyar. Bu yaklaşım Lynch'i, yarattığı evren karşıt, iki gizli manevi gücün savaş alanı olan, dualist bir New Age gnostiği olarak okumakla doruğa ulaşır. Bu manevi güçler, yıkıcı karanlığın ("İkiz Tepeler"deki Bob gibi kötü figürlerde cisimlenir)

gücü ile manevi sükûnet ve mutluluğun karşı koyan gücüdür. Böyle bir okuma, ancak *Kayıp Otoban*'ın görünüşlerin arkasına çok fazla geçmeye karşı en tutucu uyarının yeni bir sürümü olarak yorumlanmasını örtük olarak reddettiği sürece haklıdır: Çok ileri gitmeyin, içinde yaşadığımız narin düzenin arkasına saklanan dehşete nüfuz etmeye çalışmayın, çünkü canınızı yakarsınız ve ödeyeceğiniz bedel düşündüğünüzden fazla olur... (Kısacası, bu yorum *Kayıp Otoban*'da Mozart'ın *Cosi fan tutte*'sinin (Kadınlar Öyle Yapar) eski tutucu mesajını ortaya çıkarır: Evet, kadınlara güvenin, onlara inanın, ama yine de onları çok fazla iğvaya maruz bırakmayın. İğvaya kapılır ve sonuna kadar giderseniz, kendinizi olası hiçbir geri dönüş olmadan, "*kayıp otoban*"da koşarken bulursunuz.) Lynch'in nasıl ruhun karanlık yüzüne nüfuz etme riskini, yüzeysel olarak düzenlenmiş gündelik hayatlarımızın yüzeyinin altında yaşayan akıldışı güçlerin yıkıcı girdabıyla karşılaşma riskini aldığı hakkındaki standart klişe etrafında dönüp durarak, gnostik New Age okuma, daha iyimser bir dönüşle, bu girdabın yine de nihai gerçek olmadığını göstermeye çalışır: Gerçeğin altında saf, huzurlu, manevi Esrime ve Mutluluk'un alanı vardır.

Lynch'in evreni aslında "gülünç yüce"nin evrenidir: En gülünç ölçüde patetik sahneler (*Fire Walk with Me*'deki meleklerin görüntüleri, *Mavi Kadife*'deki kızılgerdan kuşlarıyla ilgili rüya) ciddiye alınmaya değerdir. Ancak, daha önce vurguladığımız üzere, gülünç derecede aşırı şiddet düşkünü "kötü" figürlerin (Kadife'deki Frank, *Kayıp Otoban*'daki Eddy, *Dune*'daki Baron Harkonnen) de ciddiye alınması gerekir. *Vahşi Duygular*'daki Bobby Peru gibi itici bir figür bile aşırı fallik bir "yaşam gücü"nü, koşulsuz bir Hayat Olumlaması'nı temsil eder; Michael Chion'un değindiği gibi, neşe içinde kendisini vurduğunda, bir bütün olarak dev bir fallustur, kafası fallusun kafasıdır.[28] Dolayısıyla gnostik dualizmle aynı şekilde, Lynchgil erkek

karakterlerin anne-alıcı yönünü şiddet düşkünü, saldırgan İradeleriyle karşıtlaştırmak çok kolaydır: *Dune*'daki Paul Atreides aynı anda her ikisidir, yani yeni İmparatorluk'u kurmasını sağlayan proto-totaliter savaşçı önderliği, pasif olarak kendisini bırakmaktan, Spice'ın kozmik enerjisi tarafından sürüklenmekten güç alır. Aşırı "fallik" şiddet ve Daha Yüksek Küresel Güç'e pasif itaat birbirleriyle orantılıdır, aynı durumun iki yüzüdür. Aynı şekilde, *Vahşi Duygular*'daki ilk şiddet sahnesinde, "kendisini öfkesine", "kendisiyle birlikte yürüyen ateş"in ham enerjisine bırakır ve burada önemli olan bu şiddet düşkünü "bilinçaltı"nın iyi bilinçaltıyla karşıtlaştırılamayacağıdır – Hegelce anlatımıyla, spekülatif özdeşliklerini olumlamak gerek. Lynch'in nihai mesajı da, Bob'ın (Kötülüğün kendisi) iyi aile babasıyla özdeş olduğu "İkiz Tepeler"de olduğu üzere, burada yatmaz mı?

5- Kutulanmış Nefret

Bu New Age okumanın çıkmazından kurtulmanın bir başka yolu da, insan kişiliğinin "psikolojik bütünlüğü" sınırının arka planıyla, *Kayıp Otoban*'daki çoğul kişiliklerin (Fred ve Pete, Renee ve Alice) ortaya çıkışını ele almaktadır: Belli bir düzeyde, özneyi bir kişinin psikolojik bütünlüğü olarak algılamak yanlıştır. *Bu noktada, yıkıcı iticiliğine karşı bir direniş biçimi olarak hikâyenin "psikolojik inandırıcılık" durumu* sorunuyla karşılaşırız: Bir hikâyedeki karakterlerin "psikolojik olarak inandırıcı" olmadığından bir kişi yakındığında, bu peşin peşin reddedişte işleyen ideolojik sansüre her zaman dikkat etmek gerek.[29] Mozart'ın *Cosi fan tutte*'sinin kaderi, nişanlılarını çok iyi sunulan bir çileye boyun eğdirmeye çalışan iki genç adama ilişkin (on dokuzuncu yüzyılın psikolojik duyarlıkları için) "gülünç" olay örgüsüyle paradigmatiktir: Askeri manevralardan ötürü ayrılmaları gerekiyormuş gibi yaparlar ve onları (her

biri bir diğerinin nişanlısını) baştan çıkarmak üzere, Arnavut subayları kılığında geri dönerler. Bu opera konusunun iki özelliği Romantik duyarlıklar için çekilmez türdendir: Kızların kendisini tutkuyla baştan çıkaran yabancı kılığındaki sevgilisinin en iyi arkadaşını tanımayacak kadar aptal olmaları ve bir günlük bir sürede sahici sevginin her ikisinde de tamamen mekanik bir şekilde uyanmış olması. İlahi Mozart'ın müziğini böylesine bayağı bir konunun (dolayısıyla Beethoven'ın kurduğu klişe devam eder) kısıtlamalarından kurtarmak için, bir dizi strateji hazırlarlar: Aynı müziğe tamamen yeni bir libretto yazmaktan anlatı içeriğinde değişikliklere kadar bir dizi strateji (örneğin, sonunda iki talihsiz kızın bu mantıksız aldatmayı her zaman bildiğini açıklamak – sırf en sonunda açıkladıkları zaman sevgililerini daha çok utandırmak için numarayı yutmuş gibi yaptılar). Son dönemlerdeki kimi sahnelemelerde bile uygulanan bu tür değişikliklerden biri, iki çiftin yeniden birleşeceği biçimde sonunu değiştirmektir, ama *aynı çiftlerin değil* -böylece, psikoloji kurtarılır, yani aldatma çiftlerin başlangıçta yanlış eşlendiği gerçeğiyle psikolojik olarak haklı çıkarılır: Bilinçaltı düzeyinde, zaten "çapraz" olarak aşıktırlar ve gülünç maskeli balo böylece gerçek aşk bağının gün ışığına çıkarılmasına olanak veren bir araçtır. En derindeki duygularımızın otomatik, "mekanik" üretiminin tekinsiz hayaleti tekrar başarıyla engellenir.

"Psikolojik" yaklaşımın sınırlılığının aksi kanıtı ise, Costa Gavras'ın anti-KKK melodramı *İhanet'in* (Betrayed) iç karartıcı başarısızlığıdır; film Afrika kökenli Amerikalıları ve beyaz liberalleri öldüren ırkçı bir gizli örgütün üyesi olduğundan kuşkulanılan, İncil Kuşağı'ndan bir çiftçiye (Tom Berenger) aşık olan gizli bir FBI ajanının (Debra Winger) öyküsünü anlatmaktadır. Costa Gavras bu filmde John Dahl'ın *The Last Seduction*'da tuttuğu yolun tam tersini tercih eder (*femme fatale* tam anlamıyla "şeytani bir

kötülüğe" sahiptir, yani bile bile kötüdür ve bundan zevk duymaktadır); KKK (Klu Klux Klan) grubunu gözünü kan bürümüş yoksul, beyaz caniler olarak değil, özel hayatlarında gerçek aşkı ve sevgiyi yakalayabilen, gerçek grup dayanışmasını gösteren (kamp ateşi etrafındaki sahneyi anımsayın) sıcak karakterler olarak çizer; öyleyse, Winger ile Berenger arasında gerçek aşkın uyanması ve filmin sonlarına doğru adamı öldürmek zorunda kalacak kadar bunalması şaşırtıcı değil. Kadının davranışı erkeğin güvenine bir ihanet olarak sunulur: Aşkından dolayı ateş edemeyeceğini sanarak ona güvenmektedir. KKK üyelerinin ırkçı eylemlerini "psikolojik olarak karmaşık kişilikler"inin parçası olarak açıklamaktan uzak olan, bu "bayağı, yavan klişeler"in sözde terse çevrilmesi, aptal beyazların doğrudan, karikatürleştirilmiş sunuluşunun ötesine geçemez: Açıklanamaz bir şekilde, çok hoş ve sıcak insanlar olmalarının yanı sıra, zaman zaman siyahları çok zalimce linç etmekten de hoşlanmaktadırlar...

Daha da kötü olan Spielberg'ün *Schindler'in Listesi*'nde Nazi kötülüğünü sunmaktaki başarısızlığıdır. Avrupalı büyük yönetmenlerin yaptığı bazı sanat filmlerinde öyle sahneler var ki, gösterişli blöflerden ibarettirler, Antonioni'nin *Zabriskie Noktası* 'ında (Zabriskie Point) düzinelerce çiftin *Ölüm Vadisi*'nin sıcak, kırmızı-sarı tozu içinde düzüşmesi gibi – bu tür sahneler en kötü haliyle ideolojidir. Çok sayıda eleştirmen *Schindler'in Listesi*'ndeki en güçlü sahne diye övse de, ticari sinemanın böyle blöflere verdiği karşılık, Spielberg'de yanlış olan her şeyi toplayan sahnedir: Kuşkusuz, toplama kampının kumandanının güzel bir Yahudi kızıyla, tutsağıyla karşılaştığı sahnedeki Ralph Fiennes'in üstün, "Oscar ödüllü" performansı. Dehşet içindeki, korkudan dili tutulmuş kız sessizce izlerken, biz kumandanın uzun, yarı teatral monoloğunu dinleriz. Arzusu bölünmüştür, bir yandan kız cinsel olarak onu cezbetmektedir, öte yandan Yahudi kökenli olduğu için onu

sevgi nesnesi olarak uygun görmemektedir -Lacangil $-a formülünün, bölünmüş öznenin arzusunun nesne-nedeniyle yüzleşmesinin açık bir örneği. Sahne genel olarak adamın erotik insanlığı ile ırkçı önyargıları arasındaki savaş olarak tanımlanmaktadır; sonunda, ırkçı önyargı kazanır ve kızı gönderir. Pekiyi bu sahnede bu kadar yanlış olan nedir? Sahnenin gerilimi, iki öznenin kökten orantısızlığında yatmaktadır: Erkek için kısa bir cinsel ilişki niyetiyle düşünülen gelip geçici bir ilgi olan şey, kız için ölüm kalım meselesidir, iddia edildiğine göre. Daha açıkça ifade edilecek olursa, kızı tam anlamıyla dehşete kapılmış bir insan olarak görürken, adam ona doğrudan hitap etmez bile, bir nesne, yüksek sesli monoloğu için bir bahane muamelesi yapar. Ancak bu sahnede yanlış olan şey şudur: Öznesinin düşüncelerini ifade etmesinin (psikolojik olarak) imkansız olduğu bir durumu sunmaktadır, yani dehşete kapılmış Yahudi kıza dönük bölünmüş tutumunu doğrudan psikolojik öz-deneyimi olarak göstermektedir. Bu bölünmeyi anlatmanın tek doğru yolu, sahneyi (Yahudi kızla karşılaşma) Brecht tarzında sunmaktır; Nazi herifi oynayan aktör herkese hitap eder: "Ben, toplama kampının kumandanı, bu kızı cinsel olarak çekici buluyorum; tutsaklarıma istediğimi yaparım, bu yüzden cezalandırılmayacağımı bilerek ona tecavüz edebilirim. Ancak Yahudilerin pis ve benim ilgime değmeyeceklerini söyleyen ırkçı ideolojiyle de içim dışım dolmuş durumda. Dolayısıyla ne yapacağımı bilemiyorum..."

Dolayısıyla *Schindler'in Listesi*'nin yanlışlığı, Nazizmin dehşetlerine dair ipuçlarını Hitler ve diğer Nazilerin "psikolojik profilleri"nde arayanların (Stalinist Terör'e dair bir ipucu bulmak için Stalin'in kişisel gelişiminin patolojisini çözümleyenlerin) yanlışlığıyla aynıdır. Bu noktada Hannah Arendt öteki türlü problematik olacak olan "Kötülüğün bayağılığı" tezinde haklıdır: Adolf Eichmann'ı psikolojik bir kendilik, bir kişi olarak alırsak, onda canavarca

bir şey bulamayız; yani ortalama bir bürokrattan ibaretti, yani "psikolojik profili" estirdiği terörle ilgili bir ipucu vermez bize. Aynı şekilde, Spielberg'in yaptığı gibi kamp komutanının ruhsal travmalarını ve kararsızlık içinde gidip gelişini araştırmak bizi büsbütün yanlış yerlere götürür. Bu noktada, en acil haliyle toplumsal ve bireysel patoloji arasındaki ilişki sorunuyla karşılaşırız.

Kuşkusuz, yapılması gereken ilk şey, iki düzey arasına net bir ayrım çizgisi çekmektir. Stalinist sistem sapkın bir makine olarak işledi, ama bundan Stalinist bireylerin çoğunun sapkın olduğunu çıkarmak yanlış olur; Stalinizmin politik-ideolojik yapı olarak nasıl kurulduğuna ilişkin bu genel gösterge, Stalinist bireylerin ruhsal ekonomileri hakkında bize hiçbir şey söylemez -sapkın, isterik, paranoyak, saplantılı vb olabilirler. Ancak Stalinist ideolojik-politik yapının toplumsal libidinal ekonomisini (Stalinistlerin bireysel ruhsal profillerinden özerk olarak sapkın diye) tanımlamak meşru olsa da, biz yine de karşıt tuzağa düşmekten kaçınmalıyız: Bu toplumsal düzeye, belirlediği bireylerden bağımsız olarak işleyen ve var olan "nesnel Tin"in bir tür Durkheimgil özerkliğini verme tuzağına düşmekten. Nihai gerçeklik, öznel patolojiler ile ideolojik-politik sistemin kendisine kazınmış "nesnel" patoloji arasındaki uçurum DEĞİLdir: Bu uçurumun doğrudan olumlanmasının açıklamasız bıraktığı şey, öznel ruhsal iniş çıkışlardan bağımsız olarak, "nesnel" sistemin nasıl özneler tarafından olduğu gibi kabul edildiğidir. Yani, "öznel" patolojiler ile "nesnel" ideolojik sistemin libidinal ekonomisi arasındaki farkın, son kertede özne(ler)in doğasından ayrılmaz bir şey olduğunu unutmamak gerek: Ancak özne ona olduğu gibi yaklaştığı sürece var olan "nesnel" bir toplumsal-simgesel sistem vardır.

Lacan'ın "büyük Öteki" kavramının yöneldiği muamma işte budur: "büyük Öteki" *öznenin olduğu gibi yaklaştığı* psikolojik olmayan, toplumsal, simgesel ilişkiler boyutudur

– kısacası, simgesel KURUM boyutu. Örneğin, bir özne bir yargıçla karşılaştığında, bir insan olarak yargıcın öznel özellikleri ile yargıç olduğu süre boyunca kullanmak üzere kendisine verilmiş "nesnel" kurumsal yetki arasında nasıl ayrım yapacağını çok iyi bilir. Bu uçurum, özel bir kişi olarak söylediğim sözler ile bir Kurum'un yetkisi verilmiş bir kişi olarak söylediğim sözler arasındaki uçurumdur; böylece konuşan benim aracılığımla Kurum'dur. Bu noktada Lacan pek Durkheimgil değildir: Kurum'un her türlü şeyleştirilmesine karşıdır, yani Kurum'un ancak öznenin etkinliğinin uygulamadaki sonucu olarak var olduğunu çok iyi bilir. Kurum ancak özneler inanınca var olur, ya da daha doğrusu (toplumsal etkileşimleri içinde) inanıyorlarMIŞ GİBİ davranınca. Dolayısıyla pekala sapkın, küresel bir politik-ideolojik sistemimiz ve bu sistemle ilişki biçimlerinde isterik, paranoyak vb özellikler gösteren bireylerimiz olabilir.

Aynı şekilde, Arendt'in "Kötülüğün bayalığı" kavramının kapsadığı Nazi uygulamacılarının kayıtsızlığı tezinin (onları iten güç patolojik nefret değil, soğukkanlı, kayıtsız, bürokratik verimlilikti) niçin yetersiz olduğu açıkça görülebilir: Öznelerin artık psikolojik olarak yaşamadığı o güçlü nefret onların etkinliklerini meşrulaştıran "nesnel" ideolojik sisteme yüklenir (ya da onda maddeleşir/cisimlenir); kayıtsız olmayı kaldırabilirler, çünkü onların adına nefret eden "nesnel" aygıtın kendisidir. Benimsediği ideolojinin libidinal durumunu deneyimleme ve kabul etme suçundan özneyi kurtaran bu "nesnelleştirilmiş" kişisel deneyim kavramı "totaliter" sistemlerin nasıl işlediğini açıklamak için çok önemlidir -bu noktada, kutulanmış kahkahaya tam bir benzerlik içinde, insanın kutulanmış nefret diyeceğinin geldiği bir fenomenle uğraşıyoruz. Soğukkanlı bir bürokrat olarak, kurbanlarının kötü durumlarına kayıtsız olan Nazi uygulamacılar, TV onun için, onun adına kahkahalar atarken izlediği komediye karşı bezgin bir kayıtsızlığı koruyabilen

(ya da meta fetişizminin Marksist okumasıyla, öznel öz-deneyimi içinde, rasyonalist bir yararcı olmayı kaldırabilen burjuva bireyinden – fetişizm metaların kendilerine sürgün edilir) özneden farklı değildir.[30] Nesnel simgesel düzen, "büyük Öteki"de cisimlenen libidinal ekonomi ile öznel libidinal deneyim arasındaki ilişki sorununa Lacangil çözümün anahtarı, ikisi arasındaki uçurumun asli ve bünyevi olmasıdır: Sonradan ikinci bir hamlede simgesel düzenin işleyişi içinde "şeyleştirilen" veya nesnelleştirilen hiçbir doğrudan ilksel öz-deneyim yoktur. Öznenin kendisi de en derin öz-deneyiminin "şeyleştirilmiş" simgesel düzene böyle sürgün edilmesinden doğar. Öznenin, "engellenen özne"nin, ($)'nin Lacangil matematiksel formülleştirilmesini (mathem) okumanın yollarından biri budur: Öznenin içini boşaltan şey, "şeyleştirilmiş" büyük Öteki'ye yüklenen en derin fantazmatik çekirdeğinden yoksun olmasıdır. Bundan ötürü, minimal olarak "şeyleştirilmiş" simgesel kurumsuz tek bir özne yoktur.

6- Babalar, Babalar Her Yerde

Yahudi Kıyımı dehşetini yansıtmakta çok daha başarılı olan bir diğer sahne *Schindler'in Listesi*'ndendir: Gettodaki evleri arayan Nazi canilerden saklanacak bir yer (dolaplar, hatta tuvaletler) bulmaya çalışan Yahudi çocukları gördüğümüz sahne. Uysal bir havada, çocukların oyunlarını gösterir, ideal bir Amerikan küçük kasabasını tanıtan bir William Wyler filmindeki sahnelere özgü hafif bir orkestra müziği eşlik eder. Böylece, çocukların saklambaç oyununun görünüşü ile yaklaşan dehşet arasındaki gerilim, sahnenin gerilimini dayanılmaz hale getirir. Şu sorunun yanıtının aranacağı yön budur: Yahudi Kıyımı'nı sinemada nasıl sunmak gerekir? Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir*'i eşsiz bir çözüm getirir: İtalyalı bir Yahudi baba tutuklandığında ve oğluyla birlikte Auschwitz'e gönderildiğinde, kişinin kurallara

(örneğin, olabildiğince az yemek) bağlı kalmak zorunda olduğu bir yarıştaymışçasına olup biteni göstererek oğlunu travmadan korumak gibi çaresiz bir strateji benimser -en çok puan toplayan en sonunda bir Amerikan tankının geldiğini görecektir. (Böylelikle İtalyan baba acımasız Alman muhafızın bağırarak verdiği emirleri oyunun nasıl oynanması gerektiğine dair talimatlar olarak tercüme eder). Filmin mucizesi babanın sonuna kadar görüntüyü koruyabilmiş olmasıdır: Müttefiklerin kampı kurtarmasından biraz önce, vurulmak için bir Alman askeri tarafından götürülürken bile (civardaki dolaplardan birine saklanmış) oğluna göz kırpar ve sanki askerle oyun oynuyormuş gibi abartılı bir üslupta, komik şekilde kaz adımıyla yürümeye başlar.

Herhalde filmin kilit sahnesi, çocuğun kamp hayatının birçok eksiğini (yemeksizlik, saatlerce saklanma zorunluluğu) kapsayan oyundan bıktığında ve eve gitmek istediğini söylediğinde görülür. Hiç telaşa kapılmadan baba oğluna katılır, ama sonra takınılan bir kayıtsızlıkla, diğerlerinden bu kadar puan öndeyken, şimdi bırakıp giderlerse rakiplerinin ne kadar sevineceklerinden söz eder -kısacası, ötekinin arzusunu beceriyle anlatır ve kullanır, böylece en sonunda kapıların yakınında baba oğluna "Tamam, hadi gidelim, bütün gün bekleyemem!" dediğinde çocuk fikrini değiştirir ve ondan kalmasını ister. Kuşkusuz, durumun gerilimini biz seyircilerin babanın eve gitmesinin sahte bir seçenek, tam bir blöf olduğunu bilmemiz yaratır: Gerçekten dışarı çıkacak olsalar, (barakalarda saklanan) çocuk anında gaz odasında öldürülür. Koruyucu babanın temel işlevi burada yatar: (sahte) bir seçenek sunma kılığında, ötekinin arzusunun rekabet içinde anımsanmasıyla kaçınılmaz olanı özne-oğlun seçmesini sağlamak.

Bayağı olmaktan uzak olan bu film, komik yanıyla birlikte, Yahudi Kıyımı konusuna *Schindler'in Listesi* tarzı sahte-ciddi girişimlerden çok daha uygundur; sözde insan onurunun nasıl minimum bir koruma görüntüsünü sürdürme

yönündeki acil ihtiyaca dayandığını berraklaştırır: Bu kadar dramatik koşullarda olmasa bile, tüm babalar bize bir benzerini yapmaz mı? Yani Benigni'nin korumacı babasının yine de simgesel kastrasyon işini başardığını unutmamak gerekir: Aslında oğlunu annesinden ayırır, Öteki'nin (emsalinin) arzusunun diyalektik özdeşleşmesine sokar ve böylece aile dışındaki hayatın zalimliğine alıştırır. Fantazmatik koruma kalkanı çocuğun acımasız gerçeklikle uzlaşmasına olanak veren iyi niyetli bir kurgudan ibarettir. Baba oğlunu kampın acımasız gerçekliğinden koruMAZ, sadece bu gerçekliği katlanılabilir kılan simgesel kurguyu verir. Pekiyi ya bu, babanın temel işlevi değil midir? Artık böyle bir koruma görüntüsüne ihtiyacı kalmadığında "olgunlaşır"sak, bir anlamda ASLA gerçekten "olgunlaş"amayız; sadece koruma görüntüsü kalkanını başka bir düzeye, daha "soyut" bir düzeye yerleştiririz. "Sahte görüntülerin maskesini düşürme"ye (ideolojik ahlak veya iktidar ikiyüzlülüğünün geleneksel sol eleştirisinden bireylerin en gizli sırlarıyla fantezilerini alenen açıkladığı Amerikan TV'sine) kafaların takıldığı günümüzde, iyi niyetli görüntü gücünün böyle bir gösterisi dokunaklıdır. Bu noktada sorunlu olan tek şey, filmin anlatısıyla filmin kendisinin izleyicisine hitap etme biçimi arasındaki alegorik ilişkidir: Filmin yönetmeni Benigni, filmdeki babanın toplama kampının travmatik gerçekliğini katlanılabilir kılmak için koruma işlevli bir kalkan oluşturmasıyla aynı davranmaz mı izleyicilere? Yani izleyicilerine oğlunu koruyan bir babanın Yahudi Kıyımı'nın tarihsel gerçekliğini biraz katlanılabilir kılan, "çılgınca" duygusal ve komik kurgusuyla, Yahudi Kıyımı'nın dehşetinden korunacak çocuklar muamelesi yapmaz mı?

Böyleyken, Benigni'nin filmi, baba figürünü çocuklarına canavarca tecavüz eden biri olarak sunan son zamanların bir başka filmiyle karşıtlaştırılabilir: Kösnül babanın, travmadan korumak bir yana, travmanın nedeni olduğu

Thomas Vinterberg'in *Celebration* (Kutlama) adlı filmi (Danimarka, 1998). Örneklerden birinde, neredeyse anaç bir koruma rolünü benimseyen bir baba, saf görüntüye güvenen, oğlu için bir tür kurgular ağını sahte-yalancı ilaç gibi ören bir baba vardır karşımızda. Diğerinde, özünde sınırlanmamış şiddetin Gerçek'inin olduğu bir baba vardır karşımızda: Kendisini kuşatan tüm koruma kurgularını parçalarına ayırdıktan sonra, onu olduğu gibi, acımasız bir *jouisseur* olarak görürüz. *Celebration* otoritenin durumunu göstermesiyle göze çarpar: Filmin başlangıcında, oğluna pis bir fıkra anlatırken ortasında sözü kesildikten sonra baba, kendisine saygı duymadığından yakınır. Aynı şekilde, filmin sonuna doğru, durum en sonunda patlar ve sesle (nezih yemek ritüelinin) görüntü(sü) bozulur, kızı babasının tecavüz ettiği kız kardeşinin intihar mektubunu yüksek sesle okuyunca, baba kendisi ve kızı için güzel konuşmasını kutlamak üzere birer kadeh şarap ister ve kimse kımıldamayınca, bağırmaya başlar, saygısızlıktan yakınır. En saf haliyle saygıdır BU: Saygısız, utanç verici, kösnül olduğunda bile otorite figürüne duyulacak bir saygı. Filmin diğer önemli dersi, görüntüyü destekleyen ritüeli gerçek anlamıyla bölmenin ne kadar güç olduğudur: Babanın yıllar önceki suçunun utanç veren tekrar açıklanmasından sonra bile, "görgü kuralları"na uygun yemek ritüeli SÜRER-burada sürmekte olan simgeleştirmeye direnen ve onu geri döndüren bir travmanın Gerçek'i değil, simgesel ritüelin kendisidir. Kısacası, filmin nihai versiyonu, toplanan kişiler için oğlun babasını kendisine ve kız kardeşine tecavüz etmekle ümitsizce (yine de usulca) suçlamasını, yapılan şey olarak, ortak bir kutlama olarak kabul etmek ve ziyafete devam etmek olurdu...

Ancak filmle ilgili kimi sorunlar var. Bu iki karşıt kutbu (Benigni'nin korumacı babası ile Vinterberg'in kösnül babası), sanki karşıtlık saf görüntü (korumacı anaç baba) ile sahte görüntüyü yıktığımız anda göze çarpan şiddet

düşkünü tecavüzcünün Gerçek'i arasındaymış gibi, gerçekliğe karşı görünüş ekseninde kavrama tuzağına düşmemek önemlidir. *Celebration*, Yanlış Hafıza (anne babasının tacizine uğrama) Sendromu'yla, Freud'un cinsel bakımdan çevresindeki herkese sahip olan *Urvater* figürünün hayaletinin bugün nasıl yeniden canlandırıldığı hakkında bize çok şey söyler -özellikle yapay karakteri hakkında çok şey söyler. Yani, *Celebration*'a yalın, duyarlı bir bakışla, "burjuva baba otoritesini gizemsizleştirme"ye, onun kösnül iç yüzünü teşhir etmeye yönelik tüm bu taklit edilmiş-Freudgil laflarda yanlış ve sahte bir şeylerin var olduğunu görürüz.: Günümüzde böylesi bir "gizemsizleştirme" hem insana yanlış gibi geliyor, hem de gerçekten yanlıştır; bu tür "travma"ları gerçekten yaşamanın mümkün olduğu "o eski güzel günler"in postmodern bir pastişi işlevini görür daha çok. Neden mi? Burada görüntünün gizemini kaldırınca göze çarpan acımasız gerçeklik (zalim tecavüzcü) ile görüntü arasındaki karşıtlıkla uğraşmıyoruz; aksine uğraştığımız şey, fantazmatik bir kurgu olan kibar baba maskesinin arkasındaki acımasız babaya ilişkin korkunç sırdır.

Binjamin Wilkomirski'nin *Fragments*'ındaki (Parçalar) çıkmaz da aynı yönü göstermektedir: Herkesin, Majdanek'e hapsedilmiş üç dört yaşındaki bir çocuk olan yazarın bulanık ama gerçek anıları olarak kabul ettiği şeylerin, yazarın ürettiği yazınsal bir kurgu olduğu ortaya çıkar. Yazınsal manipülasyona ilişkin standart sorudan ayrı olarak, bu "kandırma"nın en acılı ve aşırı koşullarda bile işleyen fantazmatik yatırım ve *jouissance*'ı ne ölçüde açığa çıkardığını biliyor muyuz? Muamma şudur: Genellikle, fantezileri katlanılmaz travmalardan korunmak için bir tür kalkan olarak üretiriz; bu noktada, ancak, nihai travmatik deneyim, Yahudi Kıyımı deneyimi bir kalkan olarak düşlemlenir -neye karşı bir kalkan olarak? Bu tür canavarca görüntüler başarısız olmuş simgesel otoritenin "Gerçek'e geri dönüşleri"dir: Babanın,

simgesel Yasa'nın cisimlenişi olarak baba otoritesinin zayıflamasının tersi, Yanlış Hafıza Sendromu'nun tecavüzden hoşlanan babasının yükselişidir. Bu şehvet düşkünü tecavüzcü baba figürü, saygı değer görüntünün altındaki Gerçek olmak bir yana, bizzat bir fantezi oluşumudur, bir tür koruma kalkanıdır -neye karşı bir tür koruma kalkanıdır? Yanlış Hafıza Sendromu'ndaki tecavüzcü baba, korkutucu özelliklerine karşın, bir yerlerde eksiksiz, sınırsız hazzın olduğunun nihai garantisi değil midir?

Bu iki babanın (Benigni ve Vinterberg'deki) ortak yanı şudur: İkisi de *simgesel Yasa/Yasak'ın eyleyenliğini askıya alırlar*, yani işlevi çocuğu acımasız talepleriyle toplumsal gerçekliğin evrenine sokmak olan baba eyleyenliğini. Çocuk bu evrene annenin koruma kalkanı olmadan maruz kalır: Benigni'nin babası toplumsal gerçeklikle travmatik bir karşılaşmaya karşı hayali kalkanı sunarken, Vinterberg'in tecavüzcü babası da *(simgesel) Yasa'nın sınırlamalarının dışında*, eksiksiz hazza ulaşmayı seven bir babadır. Bu iki baba İmgesel ile Gerçek arasındaki Lacangil karşıtlığa uyar: Benigni'ninki hayali bir güvenliğin koruyucusu olarak, Vinterberg'inki yasa tanımaz şiddetin Gerçek'inin acımasızlığının tanımı olarak. Eksik olan simgesel otoritenin taşıyıcısı olarak babadır, Baba'nın Adı'dır, öznenin simgesel düzene, böylece de *arzunun* alanına girmesini sağlayan, yasaklayıcı, "kastrasyona uğratan" eyleyenliktir. İki baba, hayali ve gerçek olanlar, simgesel baba otoritesi bölünüp parçalandıktan sonra geriye kalan şeylerdir.

Simgesel Yasa'nın verimliliği kaybolunca, artık gerektiği gibi işlemeyince simgesel düzenin işleyişine ne olur? Karşı karşıya olduğumuz şey, tuhaf biçimde gerçek-sizleştirilmiş, daha doğrusu psikoloji-sizleştirilmiş öznelerdir, adeta biraz Meksika'da çekilen pembe diziler gibi tuhaf, kör bir mekanizmaya itaat eden robotsu kuklalarla uğraşırız: Zamanın çok sıkışık olmasından ötürü (stüdyonun her gün dizinin yayınlanacak yarım saatlik kısmını üretmesi

gerekir) oyuncular rollerini önceden ezberleyemezler; kulaklarında küçük bir ses alıcısı vardır ve setin arkasındaki bir kabinde bir adam onlara ne yapacaklarını (ne söyleyeceklerini, hangi rolleri yapmaları gerektiğini) söyleyen talimatlar okur; oyuncular bu talimatları anında, hiç gecikmeden yerine getirmek üzere yetiştirilmişlerdir.

7- Psikolojinin Sonu

Aklımızda tutmamız gereken nihai paradoks şudur: Toplumsal hayatın günümüzdeki egemen "psikolojikleştirilmesi" (hepsi mutluluğa giden yolun içimizde, ruhsal olgunlaşmamızda ve kendimizi keşfetmemizde aranması gerektiğine bizi inandırmaya çalışan Dale Carnegie'den John Gray'e psikoloji elkitaplarının oluşturduğu sel; Oprah Winfrey tarzı aleni itiraflar; politik kararları haklı çıkarmak için politikacıların özel travma ve kaygılarını halka açıklamaları) *tam karşıtının*, sahici öz-deneyimin doğru "psikolojik" boyutunun gitgide daha fazla parçalanmasının maskesidir (ya da görünme biçimidir). Karşılaştığımız "kişiler" daha önceden kaydedilmiş bir mesajı tekrar eden kuklalar gibi konuşan bireyler olarak, gitgide daha deneyimli olurlar. Gerçek Benliğimizi yeniden keşfetmemizi söyleyen New Age vaizini anımsayın: *Sözlerinin üslubu* -ezberlenmiş lafları bir otomat gibi tekrarlama üslupları- *mesajıyla çelişmez mi?* New Age vaizlerinin tam anlamıyla *tekinsiz* etkisini bu açıklamaktadır: Sanki nazik ve açık duruşlarının altında sözü edilemeyecek kadar canavarca bir boyut yatmaktadır.

Aynı sürecin bir diğer görünüşü, politik söylemde özel ile kamusal arasındaki bulanık ayrım çizgisidir. Nisan 1999'da Alman savunma bakanı Rudolph Scharping NATO'nun Yugoslavya'yı bombalamasının haklı olduğunu açıklamaya çalıştığında, duruşunu net, soğukkanlı bir karar üzerine temellendirilmiş olarak sunmadı, içindeki kargaşayı

herkese açarak, bu zor karara ilişkin ahlaki ikilemlerini ve tereddütlerini açıklayarak derinlere indi. Eğer bu eğilim tutarsa, kamuoyu açıklamaları ritüeline uyarak, soğuk, gayrı şahsi, resmi dili konuşmak yerine, eşsiz bir "içtenlik" gösterisi içinde iç kargaşa ve tereddütlerini kamuoyuyla paylaşan politikacılardan başkasını göremez oluruz. Ancak gizem bu noktada başlamaktadır: Özel ikilemlerin bu "içten" paylaşımının iktidardakilerin egemen kinikliğine karşı bir önlem olarak işlevini görmesi beklenebilir. Son kertede kinik bir politikacı kamusal söyleminde gayrı şahsi, onurlu dili kullanırken, özel zamanlarında ifadeleriyle arasına bir mesafe koymaz mı, yüce prensipli bu kamusal ifadelerin arkasında yatan belli pragmatik değerlendirmelerin çok iyi farkında değil midir? Ancak yakından bir bakış kısa zamanda iç kargaşanın "içten" anlatımının kinizmin son kertede, en üst biçimi olduğunu açığa çıkarır. Gayrı şahsi, "onurlu" kamusal konuşma, kamusal ile özel arasındaki uçuruma dayanır; politikacı resmi bir edayla konuştuğunda, psikolojik bir birey olarak değil, Kurum'u temsilen konuşur (yani Kurum onun aracılığıyla konuşur) ve dolayısıyla kimse ondan "içten" olmasını beklemez, çünkü *mesele bu değildir* (tıpkı bir cezayı veren yargıçtan "içten" olması değil, duyguları ne olursa olsun yasaya uyması ve onu uygulaması beklendiği gibi). Öte yandan, iç kargaşanın kamuoyuyla paylaşılması, kamusal ile özelin çakışması, hatta ve özellikle "içten" olduğunda kiniktir – özel tereddütler ve kuşkuların böyle kamuoyuna sergilenmesinin sahte olmasından, gerçek samimiyeti gizlemesinden değil: Bu sergilemenin gizlediği şey söz konusu kararlar veya politikaların *nesnel* toplumsal-siyasal ve ideolojik boyutudur. Bu sergileme ne kadar "psikolojik olarak" içten olursa, bu politikalar ve kararların gerçek toplumsal anlamını gizemlileştirdiği için, o kadar "nesnel olarak" kiniktir.

Çağdaş sinemadan bir başka örnek bu noktayı netleştirmemize yardımcı olur. Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ının (Saving Private Ryan) başarısını nasıl açıklayacağız? Colin

MacCabe'in vurguladığı üzere, filmin görünüşte savaşın dehşeti ve kan banyosunu anti-militarist, acımasız bir şekilde sunmasını, son Amerikan askeri müdahalelerinin, özellikle 1998'in sonunda Irak'a karşı yapılan ve "askeri tarihte yeni bir çağı ifade eden" Çöl Tilkisi Operasyonu'nun nihai dersi olarak savunulabilecek şeyi arka plan olarak göz önünde bulundurup okumak gerek: Ordu "artık saldıran gücün zayiat veremeyeceği kısıtlamasıyla hareket ettiği savaşlar" yapmak zorundadır.[31] (Somali'den eski Yugoslavya'ya askeri müdahale hakkında her ABD tartışmasında bu nokta yinelenmiştir; kamuoyu zayiat olmayacağı yönünde garanti beklemektedir.) Aslında, bunun en iyi karşılığı CNN'in savaşı aktarışındaki neredeyse gerçeküstülük değil midir? Savaş bir TV olayı olarak sunulmakla kalmadı, Iraklıların kendileri de bu şekilde yaklaştı – gün boyunca Bağdat "normal" bir şehirdi, insanlar gündüz etrafta dolaşıp işlerini kovalıyordu, sanki savaş ve bombardıman sadece gece görülen ve gerçekte etkili olmayan gerçekdışı, kâbusu andıran bir hayaletmiş gibi.

Ancak ölümü savaştan silmeye yönelik bu eğilim, savaş askerler tarafından artık öldürülecek bir başka insanla gerçek bir karşılaşma olarak değil, vuracağı hedeften yüz millerce uzakta bir savaş gemisinde füzeyi yönlendirmek gibi, uzaklarda patlayacak bir silahın arkasında veya bir ekranın önünde soyut bir etkinlik olarak deneyimlenirse (veya sunulursa) daha az travmatikleşeceği gibi standart bir anlayışı savunmaya kışkırtmamalıdır. Böyle bir süreç askeri daha az *suçlu* kılarken, gerçekten daha az mı *kaygı* doğurduğu sorgulanmaya açıktır – askerlerin genellikle düşman askerini yüzyüze bir karşılaşmada, süngüyü saplamadan önce gözlerinin içine bakarak öldürmeyi düşlemlediği gibi garip bir olguyu açıklamanın tek yolu budur (cinsel Yanlış Hafıza Sendromu'nun bir tür askeri versiyonunda, gerçekleşmedikleri halde bu tür karşılaşmaları "hatırlar"lar). Bu tür yüzyüze karşılaşmaları sahici bir savaş deneyimine yükselten

uzun bir edebiyat geleneği vardır (I. Dünya Savaşı'nda siper saldırılarına ilişkin anılarında bunları öven Ernst Jünger'in yazılarına bakınız). Peki ya gerçek travmatik özellik, bir başka insanı öldürüyorum farkındalığı (savaşın teknik bir süreç olarak "insansızlaştırılma"sı ve "nesnelleştirilme"si yoluyla yok edilecektir) DEĞİL de, düşmanla sahici kişisel karşılaşmalara ilişkin fanteziler ekleme gereğini sonradan üreten bu "nesnelleştirme"yse? Yani travmatik özellik, bizi yüzyüze geldiğimiz bir başka insanı öldürme gerçekliğinden koruyan bilgisayar ekranı arkasındaki bir oyun olarak gerçekleştirilen tamamen aseptik bir savaş fantezisi değildir. Aksine, anonim bir teknolojik aygıta dönmüş olan kişisizleştirilmiş savaşın Gerçek'inden kaçmak için kurduğumuz bu düşmanla yüzyüze kanlı ve ölümlü karşılaşma fantezisidir. Körfez Savaşı sırasında Amerika'nın Irak saflarına son saldırısında neler olup bittiğini anımsayalım: Fotoğraf yok, rapor yok, sadece önlerinde kalkan gibi buldozerlerle tankların Irak siperlerinin üzerinden geçtiği ve binlerce askeri toprağa ve kuma gömdüğü yolunda söylentiler. Olup biten, katı mekanik verimliliği içinde fazlasıyla acımasız olan, yüzyüze kahramanca bir savaşa ilişkin standart anlayıştan çok farklı kabul edilmesi, bu nedenle görüntüleri kamuoyunu çok rahatsız edecek olması ve toptan bir sansür karartmasının katı biçimde uygulanmasıydı. Bu noktada işin iki yönü buluşur: Zayiat verilmeyen, radar ve bilgisayar ekranlarının arkasında gerçekleşen, tamamen teknolojik bir olay olarak savaşa ilişkin yeni bir anlayış VE medyanın gözlerine fazlasıyla dayanılmaz gelen fiziksel acımasızlık – sakat bırakılmış çocuklarla tecavüze uğramış kadınlar, karikatürize edilmiş yerel, etnik, "köktenci askeri kurmayların kurbanları" değil belki, ama binlerce isimsiz asker, verimli teknolojik savaşın kurbanları. Baudrillard Körfez Savaşı'nın gerçekleşmediğini öne sürdüğünde, sözü bu savaşın Gerçek'ini temsil eden bu tür travmatik görüntülerin tamamen sansürlendiği şeklinde okunabilir.

Tezimiz artık netleşmiştir: Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ının zayiatsız, sanallaştırılmış savaş kavramıyla ilişkisi tam da *Celebration*'ın Benigni'nin *Hayat Güzeldir*'iyle ilişkisi gibidir: Her iki örnekte de, kan banyosu veya cinsel şiddetin Gerçek'ini gizleyen (sanal, kansız savaşın, korumacı anlatının) simgesel kurgusuyla ilgilenMİyoruz – her iki örnekte de ilgilendiğimiz şey, düşlemlenmiş bir koruma kalkanı işlevini gören bu şiddetin kendisidir. Psikanalizin temel derslerinden biri yatar burada: Felaket görüntüleri, Gerçek'e erişim sağlamak bir yana, Gerçek'e KARŞI bir koruma kalkanı işlevi görebilir. Politikada olduğu kadar cinsellikte de, gerçek kördüğümden (cinsel ilişkinin imkansızlığı, toplumsal düşmanlık) kaçınmak için felaket senaryolarına sığınırız. Kısacası, asıl dehşet sevecen, anaç babanın bizi koruduğu tecavüzcü *Urvater* değil, sevecen anaç babanın kendisidir – çocuk için gerçekten insanı boğan ve psikoz üreten deneyim, Benigni gibi, koruma endişesiyle aşırı artık-hazzın tüm izlerini silen bir babaya sahip olmaktır. Tecavüzcü babayı düşlemek BU babaya karşı ümitsiz bir savunma önlemidir.

David Lynch'e geri dönecek olursak: Filmlerindeki aşırı haz düşkünü baba figürleri için aynı şey savunulamaz mı? Bu figürler, o komik dehşetlilikleriyle aynı zamanda fantazmatik savunma oluşumları değiller midir – tehdit değil, gerçek tehdide karşı savunma? Yine bu "psikolojik olarak inandırıcı" karakterler ideolojisinin arka planıyla, insanın neredeyse Lynch'in yaygın klişelerin manevi töz değiştirimi diye adlandırasının geldiği paradigmatik süreci takdir etmek gerek. Fred Pfeil'in *Mavi Kadife*'nin ortalarında Jeffrey ile Sandy'nin polis babası arasındaki bir diyalogu yakından çözümlerken gösterdiği üzere,[32] her cümlesi bir B filmi klişesidir, bir B filmi oyuncusunun safdil ciddiyetiyle söylenir, fakat bir şekilde bu klişelerin dolayımsızlığı kaybolur, sahte metafizik derinliğe yüceltilirler; bu durum Godard'ın erken dönemindeki, örneğin büyük bir

ticari stüdyo prodüksiyonuna en çok yaklaşan filmi *Le Mépris*'deki (çıplak Brigitte Bardot'nun kocasına [Piccoli] kendisinde en çok neyi sevdiğini defalarca sorduğu daha en baştaki sahneyi anımsayın: Ayak bileklerini mi sevmektedir, bacaklarını mı, göğüslerini, gözlerini, kulaklarını mı...) paradigmatik sürece benzer bir şeydir.[33]

Klişe safdilliğe bu dönüşün genel sonucu, yine kişilerin gerçek-sizleştirilmesi, daha doğrusu psikoloji-sizleştirilmesidir, tıpkı yukarıda sözü edilen Meksika pembe dizilerinde olduğu gibi: *Mavi Kadife*'de Jefrrey ile Sandy arasındaki kızılgerdan kuşlarına ilişkin konuşma, bu pembe dizilerin ortamında çekilmiş gibi değil midir? Lynch'in evreninde, sanki bir kişinin psikolojik bütünlüğü, bir yandan bir dizi klişeye, hiç de tekin olmayan bir şekilde ritüelleştirilmiş davranışa, diğer yandan dayanılmaz derecede yoğun, (kendini) yıkıcı, ruhsal enerjiye sahip, "çiğ", acımasız, alçaltılmış Gerçek'in patlamalarına bölünmüş gibidir. Bu gerçek-sizleştirme etkisinin anahtarı şudur: Daha önce gördüğümüz üzere, Lynch aseptik, gündelik toplumsal gerçekliği fantazmatik ekiyle, yasak mazoşist hazların karanlık evreniyle yan yana sunar. Dikey olanı yataya aktarır ve iki boyutu -gerçeklik ve onun fantazmatik ekini, yüzey ve onun "bastırılmış"ını- aynı yüzeye koyar. *Kayıp Otoban*'ın yapısı böylece ayrılmaz ihlalin mantığını gösterir: Filmin ikinci bölümü (gerçek *film noir* üçgeni) ilk bölümde sunulan yavan, gündelik hayatın fantazmatik ayrılmaz ihlalidir.

Dikey olanın yataya aktarılması, hiç beklenmedik bir sonuç doğurur: Filmin fantazmatik arka planının tutarlılığını yok eder. Filmin anlatısında olup bitenin (Renee ve Alice tek ve aynı kadın mı? Araya sokulan öykü Fred'in sanrısından mı ibaret? Yoksa bir tür geri dönüş mü, böylece bölünen *noir* kısmı öldürmenin açıklamasını mı verir? Yoksa bu geri dönüş, gerçek nedenin kadını tatmin edememekten ötürü incinmiş erkeklik gururu olan öldürmeye, *post festum* bir sahte açıklama getirmek üzere mi hayal

edilmiştir?) muğlaklığı, son kertede *noir* evreninin altında yatan fantazmatik çerçevenin tutarsızlığı ve muğlaklığıdır.[34] Genellikle *noir* temelindeki fantezileri Lynch'in bizim (izleyicilerin) suratımıza fırlattığı ileri sürülür – gerçekten de öyledir, ama aynı zamanda bu fantazmatik dayanağın TUTARSIZLIĞI'nı görünür kılar. *Kayıp Otoban*'ın alternatif iki okuması, "Çay mı kahve mi? Evet, lütfen!" fıkrasındaki "kekinizi alabilip yiyebil"menizdeki rüya mantığıyla akraba olarak yorumlanabilir: Önce yemeyi, ardından almayı/sahip olmayı düşlersiniz, çünkü rüyalar çelişki nedir bilmez. Rüyayı gören, birbirini dıştalayan iki durumu birbiri ardınca sunarak çelişkiyi çözer; aynı şekilde *Kayıp Otoban*'da kadın (esmer Arquette) yok edilir/öldürülür/cezalandırılır ve aynı kadın (sarışın Arquette) erkeğin kavrayışından kurtulur ve zafer içinde kaybolur.

8- Sapkınlık ve Travma Arasındaki Siber Uzam

Daha uygun bir paralellik birden çok fantazmatik anlatının birlikte varoluşu ile hiper metnin siber uzam kavramı arasındaki paralelliktir. Lynch genellikle sapkın yazarın dik âlâsı olarak nitelenir, siber uzam da özellikle sanal gerçeklik, en saf haliyle sapkınlığın alanı değil midir? Temel öğelerine indirgendiğinde sapkınlık, ölüm ve cinselliğin Gerçek'ine karşı, cinsel farklılığın olumsal yansıtımının yanı sıra ölümlülük tehdidine karşı bir savunma olarak görülebilir. Sapkın senaryonun etkinleştirdiği şey "kastrasyonun kabul edilmemesi"dir, çizgi filmlerde olduğu gibi bir insanın her türlü felaketi yaşayabileceği; yetişkin cinselliğinin çocuksu bir oyuna indirgendiği; kişinin ölmek veya iki cinsiyetten birini seçmek zorunda olmadığı bir evrendir. Böyleyken, sapkının evreni saf simgesel düzenin, insan sonluluğunun Gerçek'inin ayak bağı olmadan gösterenin oyununu sürdürdüğü evrendir.[35] Öyleyse yine siber uzam deneyimimiz bu sapkın evrene tam uymaz mı? Siber uzam da kapantısız,

Gerçek'in ataletinin ayak bağı olmadığı, sadece kendisinin koyduğu kurallarla sınırlı bir evren değil midir? Bu komik evrende, sapkın bir ritüeldeymiş gibi, aynı jestler ve sahneler sonsuz, kapantısız tekrarlanır. Bu evrende, kapantının reddedilişi, ideolojinin kuyusunun kazılmasını göstermek bir yana, proto-ideolojik bir yadsımayı etkinleştirir:

> Kapantının reddedilmesi her zaman, bir düzeyde, ölümlülükle yüzleşmenin reddedilmesidir. Elektronik oyunlara ve hikâyelere saplanmamız kısmen bu ölüm yadsımasının kabulüdür. Bize hafızayı silme, yeniden başlama, bir olayı tekrarlama ve farklı bir çözüm deneme şansı verir. Bu bakımdan, elektronik ortam hayatın derinden derine komik bir görüntüsünü, geri alınabilir yanlışlar ve açık seçeneklerin bir görüntüsünü sunma avantajına sahip.[36]

Siber uzamın bizi karşı karşıya bıraktığı son alternatif şudur: Siber uzama illa embesilce süperego tekrarlama zorunluluğu şeklinde, "ölmeyen"e, ölümün olmadığı, oyunun belirsiz bir süre boyunca devam ettiği çizgi filmlerin sapkın evrenine kapıldığımız gibi kapılmak zorunda mıyız? Yoksa bu embesilce kapılmanın gerçek/imkânsızın "trajik" boyutu tarafından bozulduğu siber uzamla ilişki kurmanın farklı bir yolunu uygulamak mümkün müdür?

Siber uzam anlatısının iki standart kullanımı vardır: Çizgisel, tek yollu labirent serüveni ve rizomatik kurgunun belirlenmemiş, "postmodern" hiper metni. Tek yollu labirent serüveni etkileşimciyi kazan-kaybet (düşmanı yenerek, çıkış yolunu bularak vb) yarışma yapısı içinde tek bir çözüme doğru götürür. Olası tüm karmaşıklığa ve dolambaçlara rağmen, genel yol önceden belirlenmiştir; tüm yollar tek bir Hedef'e götürür. Rizomu ise aksine hiçbir okuma düzenine veya yoruma ayrıcalık tanımaz; nihai genel bakış veya "bilişsel haritasını çıkarmak" mümkün değildir,

dağınık parçaları tutarlı, kuşatıcı bir anlatı çerçevesinde birleştirmenin hiçbir yolu yoktur. Kişi kaçınılmaz olarak karşıt yönlere gitmeye kışkırtılır; biz, etkileşimciler, çok sayıda gönderme ve bağlantının tutarsız karmaşıklığı içinde kaybolduğumuzu kabul etmek zorundayız. Paradoks şudur: Bu son kertede çözümsüz karışıklık, son noktanın bu yokluğu, dayanılmaz bir kaygıya yol açmak bir yana, rahatlatıcıdır: Son bir kapantı noktasının yokluğu sonlu olduğumuz travmasıyla, hikâyemizin bir noktada bitmesi gerektiği gerçeğiyle yüzleşmekten bizi koruyan bir tür yadsıma işlevi görür. Nihai, geri dönülmez bir nokta yoktur, çünkü bu çoğul evrende, her zaman için araştıracak başka yollar, kördüğüme ulaşıldığı düşünüldüğünde sığınılabilecek farklı bir gerçeklik vardır. Öyleyse bu yanlış alternatiften nasıl kaçacağız? Janet Murray, ünlü *Rashomon* (Raşomon) açmazına benzer bir şekilde, "şiddet merkezi"nin hikâye yapısına gönderme yapar: Bir miktar şiddetin veya öteki türlü travmatik olan bir olayın açıklaması, (Pazar gezisi'nde ölüm, intihar, tecavüz) konuyu birçok bakış (suç, kurban, tanık, ölümden dönen, müfettiş) açısından araştıran bir anlatılar/dosyalar ağının merkezine yerleştirilmiş:

> Birbirine bağlı dosyaların çoğaltılması bu olayın neden olduğu gibi daimi ve son kertede yanıtlanamaz ve uzun ömürlü bir soruyu yanıtlamaya yönelik bir girişimdir... Bu şiddet merkezine ilişkin hikâyelerin serüven labirenti gibi tek çözümü yoktur veya postmodern hikâyeler gibi çözümde reddedilemez; onun yerine, çok sayıda anlamlı olay örgüsüyle net bir hikâye yapısını bir araya getirirler. Labirent gezintisi zemini adımlamak gibidir; travmayla uzlaşma çabasının fiziksel bir belirimi, özümseme ve, en sonunda, geçmişte bırakma çabası içinde zihnin sarsıcı bir olaya geri dönmeye yönelik yinelenen çabalarını temsil eder.[37]

Bu "değişik bakış açılarından durumun izini sürme" ile rizomatik hiper metin arasındaki önemli farkı algılamak kolaydır: Sonsuz kez yinelenen yeniden oynamalar, simgeselleştirilmeye sonsuza dek direnen olanaksız bir Gerçek'in travmasına gönderme yapar (tüm bu farklı anlatılar son tahlilde bu travmayla, intihar gibi hakkında hiçbir "neden"le yeterli açıklama yapılamayacak bir tür felaketimsi Gerçek'in olumsal, cehennem gibi meydana gelişiyle başa çıkmadaki çok sayıda başarısızlıktır). Daha sonraki yakından incelemede, Murray farklı bakış açıları dokusundan ayrı olarak, travmatik bir intihar olayını sunmanın iki farklı versiyonunu bile öne sürer. İlki bizi öznenin intiharı gerçekleştirmeden hemen önceki zihninin labirentine taşımaktır. Yapı burada hiper metinsel ve etkileşimlidir, farklı seçenekleri seçmede, öznenin derin düşüncelerini birçok yönde izlemede özgürüzdür, ama hangi yönü veya bağlantıyı seçersek seçelim, eninde sonunda intiharın boş ekranıyla karşılaşırız. Ne kadar ümitsizce bir çözüm arıyor olursak olalım, bir çıkış yolu olmadığını, son noktanın hep aynı olacağını kabul etmeye zorlanırız. İkinci versiyon karşıtıdır. Biz, etkileşimciler, "daha az tanrısal" bir konuma yerleştiririz, kendisini öldürmeye mahkum öznenin hayat hikâyesine daha sınırlı bir müdahale etme gücümüz vardır; örneğin kız arkadaşının onu terk etmeyeceği ya da hayati önemdeki sınavında başarısız olmayacağı biçimde öznenin geçmişini "yeniden yazabilir"siniz, ama ne yaparsak yapalım, sonuç aynıdır – Tanrı'nın kendisi bile kaderi değiştiremez... (Aynı kapantının bir başka versiyonunu alternatif tarihe ilişkin bir dizi bilimkurgu hikâyesinde buluruz, kahraman bir felaketin meydana gelmesini önlemek için geçmişe müdahale eder, yine de müdahalesinin beklenmedik sonucu daha kötü olur, tıpkı Stephen Fry'ın *Making History*'sindeki [Tarih Yapmak] gibi, bir bilim adamı geçmişe müdahale eder, doğmasın diye Hitler'in doğumundan hemen önce babasını iktidarsız yapar. Beklenebileceği üzere,

bu müdahalenin sonucu aristokrat kökenli bir başka Alman subayın Hitler rolünü üstlenmesi, tam zamanında atom bombasını geliştirmesi ve II. Dünya Savaşı'nı kazanmasıdır.)

9 - Sanat Tarihinde *Futur Antérieur*

Daha yakından bir tarihsel çözümlemede, olanaksız bir Gerçek'i çevreleyen bu birden çok bakış açılı anlatı sürecini siber uzam teknolojisinin doğrudan bir sonucu olarak anlamamak önemlidir. Teknoloji ve ideoloji ayrılmaz biçimde birbirine girmiştir; ideoloji siber uzamın teknolojik özelliklerine kazınmıştır. Daha açık ifade edecek olursak, burada uğraştığımız şey, eski biçimlerin "aşırı" deneysellikleriyle sunmaya çalıştıkları hayat deneyimine daha "doğal" ve uygun bir "nesnel bağlılaşık" işlevi gören, en azından bizim geri dönük bakışımızda, yeni bir teknolojiyi işaret eden prosedürler kullanan ve kendi sınırlarını genişletmeye çalışan eski sanatsal biçimlere ilişkin o iyi bilinen olgunun" bir başka örneğidir. On dokuzuncu yüzyıl romanlarındaki bütün bir anlatı süreçleri dizisi yalnızca standart anlatı sinemasını (Emily Bronte'deki "geri dönüşler"in karmaşık kullanımı, Dickens'daki "almaşık kurgu" ve "yakın çekimler"in kullanımı) değil, bazen modernist sinemayı (*Madame Bovary*'de *"boş alan"*ın kullanımı) haber verir – sanki yeni bir hayat algılaması varmış, ama sonunda sinemada buluncaya dek doğru eklemlenme yolunu bulmak için hala mücadele ediyormuş gibi. Burada karşı karşıya olduğumuz şey bir tür *futur anterieur*'ün (tamamlanmış gelecek) tarihselliğidir: Sinema ancak standart prosedürlerine ulaştığında ve onları geliştirdiğinde Dickens'ın harika romanlarının veya *Madame Bovary*'nin anlatı mantığını gerçekten kavrayabiliriz.

Günümüzde benzer bir eşiğe yaklaşıyoruz: Yeni bir "hayat deneyimi", çizgisel merkezli anlatı biçimini yok eden ve

hayatı çok biçimli bir akış olarak sunan bir hayat algılaması yolda. "Temel" bilimler alanında bile (kuantum fiziği ve Çoğul Gerçeklik yorumu ya da Yeryüzü'ndeki hayatın fiilen evrimine ivme sağlayan tam olumsallık – Stephen Jay Gould'un *Wonderful Life*'ında[38] gösterdiği üzere, Burgess Kayası'nın fosilleri evrimin nasıl tamamen farklı bir yol izlediğine tanıklık eder), hayatın rastlantısallığı ve gerçekliğin değişik versiyonları ara sıra zihnimizi meşgul ediyor. Ya hayat etkileşim içinde olan ve anlamsız, olumsal karşılaşmalar, dizilerin birbiriyle kesiştiği veya birbirine müdahale ettiği (bkz. Altman'ın *Sosyeteden İnsan Manzaraları*'ı [*Shortcuts*]) noktalar tarafından önemli ölçüde etkilenen birden çok, paralel bir dizi kader olarak deneyimlenmektedir; ya da aynı konunun farklı versiyonları/sonuçları tekrar tekrar oynanır ("paralel evrenler" veya "olası alternatif dünyalar" senaryoları – Kieslowski'nin (*Chance* [Talih], *Veronique* ve *Kırmızı* [Red]). Kimi "ciddi" tarihçiler bile bu yakınlarda *Virtual History* (Sanal Tarih) adında bir kitap çıkardılar, Cromwell'in Stuartlara karşı kazandığı zaferden Amerikan bağımsızlık savaşına, komünizmin parçalanmasına modern çağın önemli olaylarını, tahmin edilemeyecek ve bazen de ihtimal dışı şanslar olarak yorumladılar.[39] Gerçekliğimizi "açık" bir durumun olası -genellikle en fazla olası olan da değil- sonuçlarından biri olarak bu şekilde algılama, gerçekliğimize aşırı narinlik ve olumsallık statüsünü veren, edebiyatımız ve sinemamızın egemen "çizgisel" anlatı biçimleriyle gizliden gizliye çatışan, bu diğer olası sonuçların iptal edildiği, ne olabileceğinin bir *hayaleti* olarak "gerçek" gerçekliğimizi rahat bırakmadığı yolundaki bu anlayış, öyle görünüyor ki eksantrik bir aşırılık olarak değil "doğru" işleme kipi olarak görüleceği yeni bir sanatsal ortamı beraberinde getirmektedir. Siber uzam hiper metninin, bu hayat deneyiminin "doğal", daha uygun nesnel bağlaşığını bulacağı yeni ortam olduğu, böylece yine ancak siber uzam hiper metninin ilerleyişiyle birlikte Altman ve Kieslowski'nin amaçladığı şeyi anlayabileceğimiz savunulabilir.

Brecht'in (kötü ünlü) "öğrenme oyunları", özellikle de genel olarak Stalinist tasfiyeleri meşrulaştırıyor diye yer verilmeyen *The Measure Taken* (Alınan Önlem), bu tür *futur anterieur*'ün son kertede örnekleri değil midir?[40] Her ne kadar "öğrenme oyunları" genel olarak ara düzeyde bir olgu olarak, Brecht'in ilk dönemine ait burjuva toplumunu eleştiren karnavalvari oyunları ile son döneminin "olgun" epik tiyatrosu arasında bir geçiş olarak anlaşılsa da, ölümünden kısa bir süre önce hangi yapıtlarının aslında "geleceğin tiyatrosu"nu haber verdiği sorulunca, Brecht'in hemen *Alınan Önlem* diye yanıtladığını anımsamak gerekir. Brecht'in defalarca vurguladığı üzere, *Alınan Önlem*'i ideal olarak izleyen bir topluluk olmadan, sadece aktörler defalarca tüm rolleri oynayarak ve böylelikle farklı özne konumlarını "öğrenerek" sahneye koymalıdır. Burada, oyuncuların "eğitim amaçlı" toplu rol oyununa girdikleri siber uzama "kaptırarak katılma"nın bir öngörüsüyle karşı karşıya değil miyiz? Brecht'in amaçladığı şey, duygusal özdeşleşme tuzağına düşmekten kaçınan kaptırarak katılmadır: İnsanın neredeyse Foucault'nun terimleriyle "devrimci disiplinli mikro-pratikler" diyesinin geldiği şeyin "anlamsız", "mekanik" düzeyine kendimizi kaptırırken, aynı zamanda davranışımızı eleştirel bir gözle gözlemleriz. Bu da katılımlı siber uzam rol oyunlarının "eğitim amaçlı" olarak kullanılabileceğini göstermez mi? O oyunlarda aynı temel çıkmazın farklı versiyonları/sonuçlarını defalarca oynamak suretiyle, gündelik davranışlarımızı biz farkında olmadan yönlendiren ideolojik önvarsayımların ve zanların ayırdına varılabilir. Brecht'in ilk büyük "öğrenme oyunu" olan *Der Jasager*'in (Evet Diyen) üç versiyonu aslında bize bu tür hiper metin/değişik gerçeklik deneyimleri sunmaz mı?

İlk versiyonda erkek çocuk "zorunlu olanı özgür iradesiyle kabul eder", eski vadiye atılma geleneğine boyun eğer; ikinci versiyonda, çocuk ölmeyi reddeder, eski geleneğin yararsızlığını akılla gösterir; üçüncü versiyonda, ölmeyi kabul

eder, ama sırf geleneğe saygıdan değil, uygun akli gerekçelerle. Dolayısıyla Brecht, kendisinin "öğrenme oyunları"nın sunduğu duruma katılarak, farklı bir öznel duruşa doğru ilerleyerek oyuncular/eyleyenlerin kendilerinin değişmesi gerektiğini vurguladığında, aslında Murray'in yerinde bir şekilde "dönüşümsel bir deneyim olarak oynama"[41] dediği şeye işaret eder.

Lynch'in *Kayıp Otoban*'da yaptığı da budur: *Film noir*'ın fantazmatik evrenini "aşar", doğrudan toplumsal eleştiri (arkasında acımasız bir toplumsal gerçeklik göstererek) yoluyla olmasa da, fantezilerini açıkça, daha doğrudan, yani tutarsızlıklarını maskeleyen "ikincil perlaborasyon" olmadan sunarak. Çıkarılacak nihai sonuç, "gerçeklik"in ve onun yoğunluğunun deneyiminin TEK/BİR fanteziyle değil, TUTARSIZ fantezi YIĞINLARI ile desteklendiğidir; bu yığın "gerçeklik" diye deneyimlediğimiz nüfuz edilemez yoğunluk etkisini üretir. *Kayıp Otoban*'ın tek bir öznenin bilinçdışı düşlemlemesi yerine daha temel bir ruhsal düzeyde ("ilkel" uygarlıkların, yeniden bedenlenme, çift kimlikler, farklı bir kişi olarak yeniden doğma vb'nin evrenine daha yakın bir düzeyde) yol aldığında ısrar eden şu New Age eğilimli eleştirmenlere öyleyse bu nihai yanıttır. Bu "çoğul gerçeklik" laflarına karşı, farklı bir yön üzerinde, gerçekliğin fantazmatik dayanağının kendi içinde zorunlu olarak çoğul ve tutarsız olduğu olgusunda ısrar etmek gerek.[42]

10- Temel Fanteziyi Kurma

Siber uzamda "fanteziyi aşma" stratejisi çok daha kesin bir şekilde *"kullanıma hazır"* edilebilir. Bir an için Brecht'in *Der Jasager*'e ilişkin üç versiyonuna dönelim: Bu üç versiyon temel durumun (çocuğu akli nedenlerle değil, zorunlu olmadan, sırf bencil korkudan ölümü reddettiği dördüncü versiyonun belki dahil edilmesiyle – "eski gelenek" isteMEdiği

halde çocuğun ölümünü "akıl dışı bir şekilde" onayladığı tekinsiz beşinci versiyondan hiç söz etmiyorum bile) sağladığı matrisin tüm olası çeşitlemelerini tüketir gibidir. Ancak ayırt edici, "sezgisel" bir okuma düzeyinde, üç versiyonun aynı düzeyde olmadığını sezinleriz. Sanki ilk versiyon temeldeki travmatik çekirdeği (bile isteye kendini kökten silmenin "ölüm dürtüsü" durumu) sunar ve diğer iki versiyon bir şekilde bu travmaya tepki gösterir, onu "ehlileştirir", daha kabul edilebilir terimlere aktarır/tercüme eder, böylece bu son iki versiyondan birini görecek olsaydık, doğru psikolojik okumaları bu iki versiyonun daha temel bir fantazmatik senaryonun aktarılmış/tercüme edilmiş bir çeşitlemesini sunduğu iddiasını meşrulaştırırdı. Aynı şekilde, fantazmatik bir senaryo bizi rahat bırakmadığında, siber uzamda dışsallaştırmanın nasıl ona karşı bize minimum bir mesafe kazandırdığını, yani aynı matrisin diğer çeşitlemelerini üretecek bir manipülasyona tabi tutmamızı sağladığını hayal etmek kolaydır. Bir kez tüm esas anlatı olanaklarını tükettikten sonra, yola çıktığımız açık senaryonun temelindeki ana matrisin olası tüm permütasyonlarının kapalı matrisiyle karşılaştıktan sonra, "çarpıtılmamış", "yüceltilmemiş", utandıracak kadar yalın biçimde, yani henüz "ikincil perlaborasyon"larca yerinden edilmeden, şaşırtılmadan en alttaki "temel fantezi"yi üretmek zorunda kalırız:

Yüzeye çıkan alttaki fantezinin deneyimi sadece anlatı olanaklarının tüketimi değildir; konstrüktivist bir yapbozun çözümü gibidir... Durumun her çeşitlemesi oynandığında, uzun süren bir dizinin son sezonu olarak, alttaki fantezi yüzeye çıkar... Yüceltmenin ayrıntılandırmasından arındırılan fantezi gereğinden fazla cüretkâr ve düşseldir, tıpkı annesini yatağa taşıyan çocuk gibidir. Zaptedilen fantezinin büyük bir duygusal yükü vardır, ama enerjisi hikâye şablonunu doyurduktan sonra, gerilimini yitirir.[43]

Temel fantezinin bu "gerilimi yitirişi", öznenin bu fanteziyi aştığını söylemenin bir başka yolu değil midir? Kuşkusuz, temel fantezi hakkında Freud'un vurguladığı üzere, açık sahnenin altındaki "Babam beni dövüyor", özneyi rahat bırakmayan "Bir çocuk dövülüyor", bu temel fantezi tamamen geçmişi kapsayan bir yapıdır, çünkü hiçbir zaman bilinç için şimdi değildir ve sonradan bastırılır.[44] Her ne kadar proto-transandantal bir rol oynasa da, öznenin gerçeklik deneyiminin nihai koordinatlarını sağlayarak, özne asla birinci tekil şahısta tam olarak kabul edemez/öznelleştiremez ve böyleyken, özneyi rahat bırakmayan ve büyüleyen açık fantezilerin "mekanik" çeşitlemesiyle üretilebilir. Freud'un diğer standart örneğine dönelim, nasıl patolojik erkek kıskançlığının, karımın beni aldattığını düşündüğüm erkek arkadaşı için kabul edilmeyen bir eşcinsel arzuyu kapsadığını göstermeye çalışalım: "Ondan NEFRET ediyorum (çünkü baştan çıkardığı karımı seviyorum)" gibi saplantımın açık ifadesini manipüle ederek/sırasını değiştirerek, alttaki "Onu SEVİYORUM" ifadesine ulaşırız.[45] Artık siber uzamın tamamen sanal olan, fiili olmayan evreninin nasıl "Gerçek'e dokunabileceği"ni görebiliriz: Üzerinde konuştuğumuz Gerçek, "kendi içinde doğa"nın "çiğ", simge öncesi Gerçek'i değil, "ruhsal gerçeklik"in kendisinin hayaleti andıran çekirdeğidir.

Lacan Gerçek'i Freud'un "ruhsal gerçeklik"iyle eşitlediğinde, bu "ruhsal gerçeklik" algılanan dış gerçekliğe karşıt olarak sadece rüyaların, dileklerin vb ruhsal iç hayatı değil, aynı zamanda "tutkulu bağlılıklar"ın ilksel çekirdeğidir; bu eklentiler tam da simgeselleştirme ve/veya diyalektik dolayım hareketine direnme anlamında gerçektir:

> "Ruhsal gerçeklik" ifadesinin kendisi "iç dünya"yla, "psikolojik alan"la vb eş anlamlı değildir. Freud için ifade ettiği en temel anlamda alınırsa, bu ifade heterojen ve direnen, ruhsal feneomenlerin çoğunluğuyla

karşılaştırıldığında gerçekten "gerçek" olmakta tek olan o alanın içindeki bir çekirdeği ifade eder.[46]

Siber uzamın sınırlarını ihlal ettiği "Gerçek" böylece kabul edilmeyen fantazmatik "tutkulu bağlılık"tır, "gerçek hayatta" hiç yer almadığı gibi, aslında bilinçli olarak hiç düşlemlenmemiş olan travmatik sahnedir. Siber uzamın sayısal evreni, "kendi içlerinde" bir hiç, saf önvarsayımlardan ibaret olsa da tüm deneyimimizin koordinatlarını veren bu tür tam benzerlikleri kurmak için ideal değil midir? Olanaksız Gerçek'in simgesel kurguların sanal alanlarıyla karşıtlaştırılması gerektiği gibi bir sonuç çıkabilir: Gerçek, tehdidine karşı sanal simgesel evrenler yığınına sığındığımız Aynı'nın travmatik çekirdeği değil midir? Ancak bizim çıkardığımız son ders, Gerçek'in aynı zamanda bu tür bir sanal olmayan çekirdeğin tam karşıtı olduğudur: Tamamen sanal bir kendilik, kesin ontolojik tutarlılığı olmayan bir kendilik olduğudur – simgesel uzamın saptırmaları/yer değiştirmelerinin ilgisiz nedenleri olarak kontürleri ancak ayırt edilebilir. Bu şekilde, siber uzam, en derindeki fantezilerimizi tüm tutarsızlıkları içinde dışsallaştırma yeteneğiyle, sanatsal pratiğe varoluşumuzun fantazmatik desteğini, asla öznelleştirilemeyen temel "sadomazoşistik" fanteziyi bile sunma, "oynama" gibi eşsiz bir olanak verir. Böylece hayal edilebilecek en radikal deneyimi göze almaya davet ediliriz: öznenin Varlık'ının men edilen çekirdeğini sunan Öteki Sahne ile karşılaşma. Bizi bu fantezilere köle etmek ve böylece özne olmaktan çıkarılmış kör kuklalara çevirmek bir yana, fantezilere oyuncu bir havayla yaklaşmamızı ve böylelikle onlara karşı minimum bir mesafe almamızı sağlar.

Peter Hoeg'in bilimkurgu romanı *The Woman and the Ape* (Kadın ve Maymun), hayvanla cinsel ilişkiyi eksiksiz bir cinsel ilişki fantezisi olarak sunar ve "hayvan"ın bir kural olarak erkek diye düşünülmesi çok önemlidir: Siborgun

bir kural olarak kadın, yani fantezinin bir Kadın Makine'ye (*Bıçak Sırtı [Blade Runner]*) dair olduğu siborg seks fantezisinin aksine, hayvan bir kadınla birleşen ve onu tamamen tatmin eden bir erkek maymundur. Bu iki standart, bayağı anlayışı cisimlendirmez mi: İsterik, iktidarsız bir çelimsiz değil, güçlü bir hayvan eş, bir "hayvan" isteyen kadın anlayışı ile dişi eşinin etkili, canlı bir varlık değil, tamamen programlanmış, tüm isteklerini karşılayan bir taş bebek anlayışını? Bu iki sahnenin içerimlediği altta yatan "temel fantezi", kuşkusuz, "ideal çift"e dair o katlanılmaz sahneden başka bir şey değildir (dişi bir siborgla birleşen erkek bir maymun). İki fanteziyi hiper metinde yan yana göstererek, siber uzam altta yatan üçüncü temel fantezinin ortaya çıkışına olanak verir. Farklı, birbirini dıştalayan fantezilerin birlikte var olduğu bir evrene bizi fırlatarak Lynch de benzer bir şey yapar. İzleyicinin dışta bırakılan temel fanteziyle dolduracağı boşluğun kontürlerini de çizer. Öyleyse bir şekilde bizi dişi bir siborgla birleşen erkek bir maymunu hayal etmeye zorlamaz mı – bu fantezinin bizim üzerimizde uyguladığı denetimin kuyusunu kazacak en etkili biçimde?

Aydınlanmanın Diyalektiği'nin son bölümlerinden biri olan "*Le prix du progrès*"de Adorno ve Horkheimer, kloroformla tıbbi anestezi yapılmasına karşı on dokuzuncu yüzyıl fizyologu Pierre Flourens'ın savını aktarır: Flourens anestezinin sadece hafızamızın nöronal ağı üzerinde işlediğinin kanıtlanabileceğini savunur. Kısacası, ameliyat masasında kesilip biçildiğimiz sırada, o dehşet acıyı hisseder, ancak uyandıktan sonra hatırlamayız. Adorno ve Horkheimer için bu kuşkusuz kendindeki doğanın bastırılması üzerine temellendirilmiş Akıl'ın yazgısının mükemmel metaforudur: Vücut, öznedeki doğanın bir kısmıdır, acıyı bütünüyle hisseder; ancak bastırmadan ötürü özne onu hatırlamaz. Üzerinde kurduğumuz egemenliğin intikamını işte böyle alır doğa: Farkında olmadan, kendi kendimizin en büyük kurbanlarıyızdır, canlı canlı kendi kendimizi keser biçeriz.

Ancak bu sahneyi, asla tam olarak öznelleştirilmeyen, özne tarafından kabul edilmeyen temel fantezinin erişilmez Öteki Sahne'sinin kusursuz bir sunumu olarak okumak da mümkün değil midir? Bu noktada, en saf haliyle Lynch diyarına girmiş olmaz mıyız?

İlk filmi *Eraserhead*'in çıkışından sonra, filmin travmatik etkisini açıklamaya dönük tuhaf bir söylenti dolaşmaya başladı: O sıralar filmin seslendirmesindeki çok alçak bir parazitin izleyicinin bilinçaltını etkilediği söylendi. Duyulmasa da bu sesin bir rahatsızlığa, hatta mide bulantısına yol açtığını söylediler. Bu on yıl önceydi. Geriye dönüp baktığımızda, David Lynch'in ilk uzun metrajlı filmi görsel ve işitsel olarak öyle yoğun bir deneyimdi ki, insanların açıklamalar... hatta duyulmayan sesler icat etmeleri gerekmişti denilebilir.[47]

Kimsenin algılayamadığı, yine de bize hükmeden ve maddi etkiler üreten bu sesin konumu *olanaksız-gerçektir*: Temel fantezinin Öteki Alanı'nda söylendiği için duyulamayan sestir o – Lynch'in tüm yapıtı izleyiciyi "duyulmayan sesleri duyma" ve böylece temel fantezinin komik dehşetiyle yüzleşme noktasına getirmeye yönelik bir çaba değil midir?

Dipnotlar

1 James Naremore, *More Than Night* (Los Angeles: University of California Press, 1998), s.275.

2 Bu yaklaşımın bir örneği olarak bkz., Martha P. Nochimson, *The Passion of David Lynch* (Austin: University of Texas Press, 1997).

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

4 Maltby, "A Brief of Romantic Interlude," 443.

5 A.y., s.441.

6 A.y., s.445.

7 Francis Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon* (Harmondsworth: Penguin, 1960), s.51.

8 Atasözlerinde veya La Rouchefoucalt'dan bu yanaki büyük Fransız ahlakçı geleneğinde paradigmatik olarak sunulan *ahlak bilgeliği* tutumu, edimin tam karşıtıdır: Sözde bilgelik ilkeleri kişinin arzusuna sadık kalmasının ne kadar yıkıcı olabileceği ve mutlu olmanın tek yolunun nasıl arzuyu uzlaştırmak olduğu üzerine sonsuz bir çeşitlemeden oluşurlar. Bu nedenle, Eric Rohmer'in *Contes moraux* (Ahlak Masalları) Lacan'ın psikanaliz etiğine gerçek bir Fransız ahlakçısının yanıtıdır; kişinin arzusunu uzlaştırarak mutluluğu nasıl kazanacağı ve koruyacağı üzerine altı derstir. Altı filmin tamamının matrisi idealleştirilmiş bir kadın, (müstakbel) karısı ile tutkulu bir macera için arzusunu uyandıran baştan çıkarıcı bir kadın arasında bölünen bir erkek kahramana dairdir. Bir kural olarak, kahraman kadının gelişmelerinin edilgen bir nesnesi değildir, iğvasına ancak direnilebilecek maceranın ayrıntılı bir fantazmatik senaryosunu kurar etkin biçimde. Kısacası, ilerideki evliliğinin değerini yükseltmek için macerayı feda eder. Filmlerin nihai yargısı (Rohmer tarafından yarı alaylı bir üslupta savunulur) şudur: Yasak aşk macerasını düşlemlemek, ancak harekete geçmemek; maceranın "öteki türlü ne olabileceği" hakkında özel bir fantezi, evliliğinizi sürdürmenizi sağlayan bir fantezi olarak kalmasına izin vermek. Bkz. Bonitzer'in göz kamaştırıcı incelemesi *Eric Rohmer* (Paris: Cahiers du Cinema, 1993).

9 Bkz. Jacques-Alain Miller, "Desmond Semblants dans la relation enter les sexes," *La Cause freudienne* 36 içinde, Paris 1997, ss.7-15.

10 Bkz. Jacques Lacan, "La jeunesse de Gide", *Ecrits* içinde (Paris: Seuil, 1966).

11 Burada Kate Stables'la bir konuşmaya dayanıyorum (BFI, Londra).

12 Janey Place, "Women in film noir", *Women in film noir*, içinde, yayına hazırlayan Ann Kaplan (Londra: BFI, 1980), s.36.

13 a.y., 45.

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

15 *Vahşi Duygular*'daki sahnenin ayrıntılı bir çözümlemesi için bkz. Slavoj Zizek, *The Plague Fantasies*'de Appendix 2 (Londra: 1997). Bu arada *The Last Seduction*'ın en önemli anı, bir arabanın içinde vahşi bir birleşme sırasında, aşığının suçlarcasına Linda Fiorentino'yu "siktirici bir orospu" olarak nitelemesi, Linda'nın da vahşice elleriyle arabanın tavanını yumruklayarak ve tekinsiz, "doğal olmayan" bir tatmin duygusuyla "Siktirici bir orospuyum..." diye tekrarlayarak karşılık vermesidir. Bir tür "savaş çığlığı" işlevi gören bu öfke patlaması Linda Fiorentino'nun kısa bir süre için de olsa istifade etme mesafesi tutumunu terk ettiği ve içten bir "tam söz" söylediği tek andır filmde -bu kendini ortaya koyuş patlamasında narin bir şeyin olması şaşırtıcı değildir.

16 Daha kesin ifade edecek olursak, *Mavi Kadife*'de Lumberton'ın doğadan kopmamış gündelik aile evreni Kayıp Otoban'da bütünüyle ortadan kaybolmaz: Varlığını sürdürür, ama Pete'in kara evreni içinde, kaygılı yine de tekinsiz denilebilecek

ölçüde kayıtsız ve soğuk anne babasının yaşadığı banliyödeki havuzlu aile evi kılığında; sonra bir de "sıradan", öldürücü olmayan, *Mavi Kadife*'deki Sandy'nin bir eşi olan kız arkadaşı vardır. Dolayısıyla *Kayıp Otoban*'ın başardığı şey, bir tür refleks olarak atılan geri adımdır, Mavi Kadife'nin evreninin her iki kutbunu aseptik, yabancılaşmış bir evlilik hayatıyla çevrelenen aynı alanda toplamaktır. Böylece *Mavi Kadife*'nin her iki kutbu fantazmatik diye kınanır: Bunların içinde iki kutbuyla da, edilgenleştiren tarafının (doğadan kopmamış bir ortamda aile hayatı) yanı sıra yıkıcı/kösnül/aşırı tarafıyla fanteziyi buluruz.

17 Çıplak Arquette'in gecenin içinde kaybolduğu ve sonra evin patladığı bu sahne, Kathleen Turner'ın William Hurt'ün gözleri önünde ortadan kaybolduğu Kasdan'ın *Body Heat*'ine bir gönderme değil midir?

18 Renee ile Alice arasındaki ortak özellik, her ikisinin de, farklı bir şekilde olsa da, erkek eşlerine hükmetmeleridir: Fred-Renee çiftinde Fred etkindir, konuşmaları başlatır, sorular sorar, Renee ise gerektiği gibi katılmaz, sorularını duymazdan gelir, kaçamak cevaplar verir vb, böylece Fred'i isteri noktasına getirerek onun egemenliğinden sıyrılır; Pete-Alice çiftinde, Alice sürekli etkindir ve yine duruma egemendir, çünkü Pete köle gibi onun emir ve telkinine boyun eğmeye mahkumdur – önce itiraz eder gibi olsa da, sonunda pes eder.

19 Her iki evrende aynı kalan başka özellikler de vardır, örneğin, Fred'le Pete'in ortak yanı sese duyarlılıklarıdır: Fred'in müziğe (saksofon) ve Pete'in araba motorunun sesine duyarlılığı.

20 *Lynch on Lynch*, hazırlayan Chris Rodley (Londra: Faber and Faber 1997), 231-232.

21 Bkz. Jacques Lacan, *The Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*'de IV. Bölüm (New York: Norton, 1979). Pete'in hayatının Fred'in aseptik varoluşuna bir tür fantazmatik karşılık olduğu olgusu, filmin ilk bölümünde evi gözden geçiren ve sanki kocanın iktidarsız olduğundan kuşkulanıyormuşçasına ironik yorumlarda bulunan iki dedektifin rolüyle doğrulanmaz mı? Hikâyenin Pete kısmında, kahramanın cinsel başarıları karşısında açıkça şaşkındırlar ("Herif bir klozetten daha fazla vajina görüyor!"), sanki Fred paralel varoluşunda onları etkilemek istiyormuş gibi değil mi?

22 Bu standart Freudgil okumaya göre, uyuşturucu etkisinde görülen hayallere özgü karmaşıklığına rağmen, *Kayıp Otoban*'ın olay örgüsü göründüğü kadar yeni değildir: *Kayıp Otoban*'la Cronenberg'ün *Çıplak Öğle Yemeği* (The Naked Lunch) arasında şaşırtıcı bir paralellik vardır. Aynı adlı romandan çok William Burroughs'un hayatı üzerine kurulmuş bir film olan *Çıplak Öğle Yemeği*, William Lee hakkındadır; uyuşturucu müptelası bir hamamböceği düşmanı ve başarısız bir yazar olan Lee, kendisi gibi uyuşturucu müptelası olan karısını öldürdükten sonra "Arabölge"ye (*Casablanca*'nın, yani Arap dekadansının (Batıdan görülen şeklinin(kâbuslara yakışır bir versiyonunu andıran sanrısal bir zihin durumu) girer, bu haldeyken sıradan gerçekliğin kuralları askıya alınır ve uyuşturucunun yol açtığı kâbus gibi hayaller cisimlenir (daktilosunun canlanması, yani ayaklarının çıkması ve dev bir

grotesk böceğe dönüşmesi gibi). *Kayıp Otoban*'la paralellikler çok fazladır: Fred gibi Lee de karısını kıskançlıktan öldürür; *Kayıp Otoban*'da olduğu üzere, "Arabölge"de Amerikalı yazar Tom Frost'un karısı Joan Frost'la karşılaşır, öldürdüğü karısını oynayan aynı aktör tarafından oynanan farklı bir kişi (Judy Davis). Filmin başında Lee'yi sorgulayan iki narkotik dedektifi, tuhaf biçimde *Kayıp Otoban*'ın başında Fred'in evini ziyaret eden iki dedektife benzer; Gizemli Adam figürü bile bir şekilde, Lee'yi böcek tozu müptelalığından kurtarmak için ona karısını öldürmesine yol açacak daha da güçlü bir uyuşturucu veren uğursuz Doktor Benway tarafından öncelenir... Bu çağrışım zincirini sürdürecek olursak, bu Arabölge'nin en iyi tanımı bir başka başyapıtın adıdır, Atom Egoyan'ın *Başka Bir Dünya* (Sweet Hereafter)'ının: Bölge tamı tamına "buradan itibaren güzel", gerçeklik içinde kaldırması çok travmatik olan bir deneyimden sonra girdiğimiz fantazmatik alan değil midir (Egoyan'ın filminde bu, okul aracı yoldan çıkıp donmuş göle yuvarlanınca küçük bir Kanada kasabasındaki çocukların çoğunun öldüğü bir kazaya gönderme yapar)?

23 Eddy'nin diğer adı Dick'in (İngilizce'de(fallusu anlatan yaygın bir sözcük olması öyle görünüyor ki, "Dick Laurant öldü" ifadesinin kastrasyonun kesinlenmesi olarak okumayı desteklemektedir: Baba her zaman-zaten ölü/kastredir, haz duyan bir Öteki yoktur, fantezi vaadi (ki bu hazzı aşırı ölçüde taşkın baba figürü olarak sunar) bir tuzaktır – Filmin sonuna kadar kabul edemediği mesaj BUDUR.

24 Bay Eddy'nin aşırı karakteri Pete'le ilk karşılaştığı sahnede, Eddy eğer canını sıkan biri olursa, icabına bakacağını söyleyerek güvence verdiğinde (el hareketiyle öldürmeyi ya da en azından bir temiz dövmeyi kastettiğini açıklar) ve ardından, Pete başıyla onayladıktan sonra, aşırı haz içinde "Ciddiyim, gerçekten icabına bakarım..." diye tekrarladığında hoş bir şekilde sunulur.

25 Michael Chion (bkz. David Lynch adlı kitabı, gözden geçirilmiş yeni baskı [Paris: Cahiers du Cinéma/Etoile, 1998], ss.261-4) Gizemli Adam'ın bedenlenişi olduğunu iddia ederken, yansız gözlemin aynı boyutuna işaret eder -yalnızca bu tuhaf kameranın sıradan gerçekliği değil, doğrudan öznenin temel fantezilerini kaydettiğini eklemek gerek.

26 Dikkat çekici, yayınlanmamış makalesi "*Finding Ourselves on a Lost Highway*"de Tod McGowan (Southwest Texas State University) Eddy ve Gizemli Adam'ı süperegoya karşı babanın Yasası olarak konumlandırır. Böyle bir okuma için güçlü argümanlar (Gizemli Adam'ın daha önce sözü edilen Kafka-vari ifadesi "Geldim çünkü sen çağırdın..." gibi; dahası, Fred "arzusunu uzlaştırdığında", arzusuna ihanet etme suçunun cisimlenişi olarak Gizemli Adam girmez mi?) varsa da, Eddy'nin kendisinin bir süperego figürü, "Yasa'yı yapan şey", hayatı olumlayan taşkın *jouissance*'la dolu bir yasa dayatıcı olduğu olgusu değişmez. Eddy ile Gizemli Adam arasındaki bölünme aslında süperegonun kendisi için ayrılmazdır: taşkın hayat tözünün *jouissance*'ı ile aseksüel, simgesel Bilgi makinesi arasındaki bölünme.

27 Bkz. Nochimson, Passion of David Lynch, s.179.
28 Bkz. Chion, David Lynch, s.132. Nochimson'ın doğru fark ettiği üzere (bkz. Nochimson, Passion of David Lynch, s.122), "İkiz Tepeler"deki Kırmızı Oda'daki Küçük Adam ve Dev'in ikiz kişiliğinde de fallik bir boyut vardır: "normal boydaki" insanın evrim içindeki çarpık iki versiyonu, biri kısa, diğeri uzun, tıpkı uyarılmış bir penis ve uyarılmamış bir penis gibi. Tuhaf, bulanık konuşmaları da evrim içindeki gibi çarpıktır, Holbein'ın *Ambassadors*'ındaki lekenin sesli bir versiyonuna dönüşmüştür.
29 Bu arada Başkan Clinton'ın başının dertte olduğu cinsel taciz suçlamaları, neyin "psikolojik olarak inandırıcı" olarak algılandığının sınıf temelli hoş bir örneğini verir: Kathleen Willey'nin "60 Dakika"daki performansı "inandırıcı" olarak değerlendirildi, çünkü üst sınıftan bir kadın olarak algılandı, oysa Paula Jones işçi sınıfına özgü görüntüsünden ötürü bayağı ve değersiz diye bir kenara atıldı (paradoksal biçimde, günümüzün ideolojik uzamının tipik bir terse dönüşüyle, üst sınıf tutumu genellikle solcu liberal konum tarafından çok daha fazla tasvip edilir – Paula Jones sağcı çevreler tarafından desteklenip manipüle edilirken, Willey'nin sadık bir demokrat olması şaşırtıcı değildir!). Bu nedenle "inandırıcı" psikolojik çatışma ve itiraflar üst sınıftan karakterlere tahsis edilirken, alt sınıftan karakterlerin bir anlık karnaval eğlencesi (yaygın fıkralar vb) sağlamak için sahneye girdiği eski tiyatro geleneği hala yaşamaktadır ve hali keyfi yerindedir...
30 Bu sürgünün daha ayrıntılı bir çözümlemesi için, bkz. Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies*'in 3. Bölümü.
31 Colin MacCabe, "Bayonets in Paradise," *Sight and Sound*, Şubat 1999, s.14.
32 Bkz. Fred Pfeil, "Home Fires Burning," *Shades of Noir* içinde, Joan Copjec (Londra: Verso, 1993).
33 Godard ile Lynch arasındaki fark yine de bu noktada önemlidir: Godard bayağı klişeleri bir tür büyüleyici şiir okumasına (Delerue'un patetik müziğinin vurguladığı bir etki) çevirirken, Lynch'de etki tekinsiz denilebilecek ölçüde rahatsız edici, biraz Kafka-vari kalır, yani insan yüce etkiyi nasıl niteleyeceğini bilemez.
34 Dahası, Fred'in filmin başında duyduğu sözü sonunda diafonundan söylemesi olgusu, her şeyin bu arada olduğu, yani Pete'e dönüştükten sonra, aslında daha önce olduğu olasılığına işaret eder.
35 Sapkınlık kavramı konusunda bkz. Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty* (New York: Zone Books, 1991).
36 Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997).
37 A.y., ss.135-6.
38 Bkz. Stephen Jay Gould, *Wonderful Life* (New York: Norton, 1989).
39 Bkz. *Virtual History*, hazırlayan Niall Ferguson (Londra: Macmillan, 1997).
40 Bkz. Bertolt Brecht, *The Measure Taken*, The Jewish Wife and Other Short

Plays (New York: Grove Press, 1965). *The Measure Taken*'ın ayrıntılı bir okuması için, bkz. Slavoj Zizek, Enjoy Your Symptom!'ın 5. Bölümü (New York: Routledge, 1993).

41 Diğer bir deyişle, Brecht'in "öğrenme oyunları"na ilişkin, safdil, dolambaçsız bir soruyu sormalıdır: Biz izleyicilerin onlardan ne öğrenmemiz gerekiyor? Bir yığın kesin bilgi (bu örnekte, "dramatik sahne"nin gizlediği Marksist düşünceyi ayırt etmeye çalışmak yerine, felsefi yapıtı okumak çok daha iyidir) değil, belli bir öznel tutum, "kaçınılmaz olana EVET deme" tutumu, yani kendini yok etme hazırlığıdır. Bir şekilde, insan Karar'ı, Kural'ı nedenini bilmeden kabul etme erdemini öğrenir.

42 Bu yapısal birden çok tutarsız fantezi zorunluluğu konusunda, Capra'nın Meet John Doe'u ve Hitchcock'un *Notorious*'unun çözümleri için Slavoj Zizek, The Plague of Fantasies'in 4. Bölümüne bakınız.

43 Murray, Hamlet on the Holodeck, ss.169-170.

44 Bkz. Sigmund Freud, "Bir çocuk dövülüyor", *Sexuality and the Psychology of Love* içinde (New York: Touchstone, 1997), ss. 97-122.

45 Bkz. Sigmund Freud, "Psychoanalytical Notes Upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia," *Three Case Histories* içinde (New York: Touchstone, 1996), ss.139-141.

46 J. Laplanche ve J. B. Pontalis, The Language of Psychoanalysis (Londra: Karnac Books, 1988), s.315.

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

"Belki güvenilmemesi gereken, pek çok eleştirmenin, *Kayıp Otoban*'ın gerçekliği deli sanrısından ayıran çizgi bulanık olduğu için ('olay örgüsü kimin umurunda - asıl önemli olan hayal gücü ve ses efektleri' tutumu) insanın boşuna tutarlı bir anlatı çizgisi aradığı aşırı karmaşık, çılgınca bir film olduğu iddiasıdır. İlk elden mutlaka (iktidarsız kocaya dair) gerçek bir hikâyeyle uğraştığımızda ısrar etmek gerek, bir noktada (Renee'nin öldürüldüğü nokta) kahramanın kendisini güçlü kılan, Ödipal üçgenin parametrelerini yeniden kurduğu psikotik bir sanrıya dönüşür hikâye - psikotik sanrısının alanı içinde, tam ilişkinin olanaksızlığı kendini yeniden duyurduğunda, sarışın Patricia Arquette (Alice) genç sevgilisine 'Bana asla sahip olamayacaksın' dediğinde, anlamlı bir şekilde Pete Fred'e geri dönüşür, yani gerçekliğe geri döneriz."



"Adeta Lynch hayatınız aslında bundan ibarettir demektedir bize; gerçekliği sahte bir haleyle bürüyen fantazmatik perdeyi aşarsanız, seçim kötüyle daha kötü arasında, toplumsal gerçekliğin aseptik, iktidarsız yavanlığıyla kendini yok eden şiddetin fantazmatik Gerçek'i arasındadır."

ISBN 975-6827-66-1