
KIESLOWSKI
Slavoj Žižek

KIESLOWSKI

KIESLOWSKI

Maddeci Teoloji

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Sabri Gürses

ENCORE

İngilizce Orijinali
Kieslowski or Materialist Theology © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore 2008
İkinci Baskı Şubat 2014
Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

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

ISBN 978-605-85414-4-3

Kapak Resmi: *Stalker* film karesi
Baskı: Sena Ofset Ltd. Şti Sertifika No:12064
Litros Yolu 2. Mat. Sit. 4NB7-9-11 Topkapı - İstanbul

İçindekiler

Önsöz	vii
Yer Değiştiren Emirler	11
I Şebeke	23
II Bir Yalanı Yaşamak	29
III Sessiz Baba	35
Geri Getirilen Seçimler	49
Mutluluğun da Gözyaşları Vardır	86
Notlar	113

Bilinmeyen Bilinenler

Önsöz

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

Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini içeren "Bilinmeyen Bilinenler" serisi işte bu farklı boyuta, kabul görmemiş inançlarımızın hatta

toplumsal değerlerimizin temelini oluşturan ama yine de görmezlikten geldiğimiz, farkında olmadığımız alanlara odaklanıyor. Hegel'in "Tin Kemiktir" formülündeki kafatası kemiği Žižek'e göre öznedeki temsillenemez bir imkânsızlığı, bir boşluğu işaret eder. Onun Donald Rumsfeld analizinde ileri sürdüğü bildiğimizi bilmediklerimiz ek önermesi Rumsfeld'in Irak'ta yapılan işkenceleri bildiğini bilmemesine, yani Lacan'ın söylediği "kendini bilmeyen bilgi"ye ilişkindir:

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

Bu kitapçığın farklı İngilizce versiyonu British Film Institute tarafından 2001 yılında yayımlanan *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory* kitabının "The Individual: Lacrimae Rerum" adlı üçüncü bölümünü oluşturuyor.

ENCORE YAYINLARI



KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Maddeci Teoloji

Yer Değiştiren Emirler

Kieslowski'nin *Dekalog*'u

Dekalog filminin On Emir'le bağlantısı tam olarak nedir? Birçok yorumcu bu ilişkinin sözde belirsizliğine başvurur: onlara göre, her bölümü tek bir Emir'le kıyaslamamak gerekir, denklikler çok daha bulanıktır, bazen bir öykü birkaç Emir'e gönderme yapar... Bu kolay çözüme karşı çıkmak, bölümlerle Emirler arasındaki *keskin* bağ üzerinde durmak gerekir: her bölüm tek bir Emire karşılık gelir, ama "vites değiştirerek": *Dekalog* 1 ikinci Emir'e gönderme yapar vb., ve sonunda, *Dekalog* 10 bizi tekrar ilk Emir'e geri getirir.[1] Bu *décalage* Kieslowski'nin Emirleri nasıl yerinden ettiğinin belirtisidir. Kieslowski'nin yaptığı şey Hegel'in *Tinin Fenomenoloji*'sinde yaptığı şeye çok yakındır: bir Emiri alıp "sahneler", onu örnek bir yaşam durumunda edimselleştirir, böylece onun "doğruluğunu," onun öncüllerini çökerten beklenmedik sonuçlarını görünür kılar. Hatta insan, katı Hegelci bir tavırla, emirlerin herbirinin bu yerinden edilmesinin bir sonraki emri türettiğini öne sürmeye heves ediyor:

BİR – "Benden başka Tanrın olmayacak" – *Dekalog* 10 bu emri onun karşıtı kılığında, pul toplama gibi önemsiz bir etkinliğe koşulsuz "tutkulu bağ" kılığında aktarır. Burada en temel haliyle yüceltim mantığıyla karşılaşırız: sıradan bir etkinlik (pul toplamak)

insanın her şeyi (işini, aile mutluluğunu, hatta ciğerini) feda etmesine yol açan Şey'in saygınlığına yükseltilir. *Dekalog* 10'un altında yatan öncül, bu yüzden, içinde en yüksekle en düşüğün çakıştığı o Hegelci sonsuz yargıdır: Tanrı'ya hürmet etmek = pul toplamak.[2] Öyleyse, giriş şarkısının (iki oğuldan daha küçük olanın söylediği şarkının) bütün *Decalogue* dizisinde, Emir listesinin anıldığı tek yer olmasına şaşmamak gerek – hem de anlamlı bir şekilde, Emirleri *ihlal etme* buyruğu gibi tersyüz edilmiş bir biçimde anılırlar – "Öldür, tecavüz et, çal, anne babanı döv..." Yasağın bu şekilde ters yüz edilerek Yasayı çiğnemeye yönelik baştan çıkarıcı bir çağrıya dönüştürülmesi, Kieslowski'yi "her yasanın sahnelenmesine" ilişkin oldukça biçimsel bir yöntem kullanmaya mecbur kılar:[3] yasaklayıcı Yasanın kendisi bir duyuötesi [suprasensible] İdea olduğundan, onun dramatik sahnelenmesi otomatik olarak (tümüyle entelektüel) olumsuzlamasını iptal eder, odak noktasını, sözgelimi etik gerekçesine (+ ya da –, önerilen ya da yasaklanan olmasına) hiç aldırmadan, öldürme eyleminin dayatılma imgesine kaydırır – tıpkı Freudcu bilinçdışı gibi, dramatik sahneleme de herhangi bir olumsuzlama tanımaz. Olumsuzluk ve *Dekalog* üzerine olan o ünlü düşünümlerinde Kenneth Burke, Emirleri fikir düzeyiyle imgelem düzeyi arasındaki karşıtlık aracılığıyla okur: "'Öldürmeyeceksin'i öğüdü özünde bir *idea* olsa da, *imgelem* rolü içinde güçlü bir gong sesi çıkarabilir:

'Öldür!'"[4] Bu da en saf haliyle, simgesel Yasayla süperegonun müstehcen çağrısı arasındaki Lacancı karşıtlıktır: bütün olumsuzlamalar güçsüz kalır ve olumsuzlamadan-çıkarmalara [denegation] dönüşürler, bu yüzden geriye sadece o müstehcen davetsiz "Öldür! Öldür!" tekrarı kalır...

Yasakların bu şekilde emirlere çevrilmesi katı bir şekilde *totolojik* bir jesttir: Aziz Pavlus, Yasanın kendisinin onu ihlal etme arzusunu türettiğini öne sürer.[5] Bu yüzden burada ortaya çıkan Tanrı, "acımasız" Bölünme Tanrısı, Matta 10,37, 10,34/5 ya da 23,9'daki Tanrı'dır, "oğlu babasına karşı kışkırtmaya" gelen Tanrı, bütün olumlu düzeni askıya alan, mutlak olumsuzluk Tanrısıdır. Bu yüzden İsa "yeryüzündeki kimseye baba demeyin, çünkü sizin bir Babanız var – göklerdeki baba" dediği zaman, paternal otoritenin metaforik zinciri (Gökteki Baba, altında yöneticiler, toplumsal birliğimizin babaları ve son olarak, aile babası) askıya alınır: Tanrısal Baba'nın işlevi son



Dekalog 1

aşamada tümüyle olumsuzdur, yani bütün dünyevi baba figürlerinin otoritesini canlandırmaktır.[6] – İlk emrin "doğruluğu," imgeleri yasaklayan ikincisidir, çünkü sadece Yahudi Tanrı bir imgeden yoksundur – bütün diğer tanrılar imgeler, putlar kılığında mevcuttur:

İKİ – "Kendine herhangi bir oyma imge yapmayacaksın /.../ Çünkü Efendin olan ben senin tanrın kıskanç bir Tanrıyım, ve babaların günahlarını çocuklara yüklerim" – *Dekalog* 1'de "oyma imge [suret]" bilgisayarda ikonlar yaratan sahte tanrı/makine olarak somutlanır ve imge yapma yasağının en ileri ihlaline karşılık gelir. Bu nedenle Tanrı, babayı "babanın günahını oğula yükleme" yoluyla cezalandırır, oğul ince buz üzerinde kayarken boğulur.[7] – Bu emrin "doğruluğu" sözcükle imge arasındaki karşıtlığın diyalektik çökertilmesidir: imgeler üzerindeki yasak Tanrı'nın *ismini* söyleme yasağıyla sonuçlanır, böylece üçüncü Emire geliriz:

ÜÇ – "Efendin olan Tanrı'nın adını boş yere anmayacaksın" – *Dekalog* 2'de, hayata küskün yaşlı doktor, kendisine kocanın yaşayıp yaşamayacağı sorulduğu zaman, bile bile yalan söyler ve kürtajı, yani ölümcül günahı önlemek için Tanrı'nın adını anarak yemin eder. (Kilit konuşmalar filmde yoktur, onları ancak senaryoda buluruz: "Hiç şansı yok." "Tanrı adına

yemin et." (Doktor sessiz kalır.) "Tanrı adına yemin et." "Tanrı tanığım olsun!"[8]) Doğmamış çocuk için verilen mücadele *Dekalog* 1 ve 2 arasındaki ortak bir bağı oluşturur: 1'de, çocuk beklenmedik bir şekilde ölür, buna karşın 2'de, beklenmedik bir şekilde canlı kalır (yani doğar); her iki seferde de bunun sebebi nedensellik düzenindeki mucizevi bir kırılmadır – buz beklenmedik bir şekilde erir, koca beklenmedik bir şekilde kanseri yener. (Daha başka bir bağlantı da, *Dekalog* 2'de, apartmandaki ısıtma sisteminin çalışmaması nedeniyle, apartman sakinlerinin sıcak su sıkıntısı çekmesidir: bir konuşma sırasında Doktor, Dorota'ya sıcak su bulmak için ne yaptığını sorar – *Dekalog* 1'deki sıcak su fazlalığı simetrik bir şekilde *Dekalog* 2'de onun eksikliğiyle karşılanır.) – Bu emrin "doğruluğu," tanrısal adı kimse tam olarak dile getiremediğine göre, geriye kalan tek şeyin Şabbat günü herhangi bir şey yapmaktan *kaçınmak* ve böylece eylem yokluğuyla Tanrı'yı belirtmektir:

DÖRT – "Şabbat gününü takdis etmek için onu hatırında tutacaksın" – *Dekalog* 3'de, kahraman, eski metresinin hayatını kurtarmak için yasağı çiğner (kutsal Noel akşamında, insanın günlük yaşamın ritmini ve kaygılarını askıya alması gereken zamanda ailesini yalnız bırakır). Havası ve tarzıyla, *Dekalog* 3 *Mavi*'yi haber verir: baskın renginin mavi olması bir yana, evreni de soğuk ve mesafelidir. Fakat, *Mavi*'nin

tersine, burada soğukluk ve mesafe "nesnelleştirilmiştir": bunlar kahramanlara ilişkin olmaktan öte, onları sunmanın tam da sinematik bir tarzıyla ilişkilidirler. Onlarla tam olarak özdeşleşemeyiz (oysa Mavi'de Julie'yle özdeşleşiriz, böylece soğuk mesafeli tarzı onun kendi kopukluğunu dışa vuran bir şey olarak deneyimleriz): *Dekalog* 3 ipuçları verir, ama aynı zamanda "bu ipuçlarını önemli bulan kişilerle özdeşleşmeyi ve bunların onlar için ne anlama geldiğine ilişkin bilgiyi" dışlar.[9] En sonda, Ewa'nın üzücü durumunu öğrendiğimiz zaman bile, nedense ona karşı tam bir sevecenlik duyamayız. *Dekalog* 4 bu yüzden izleyicinin tam duygusal ya da etik bağlanmasını kasten engellemesi açısından eşsizdir: dağınık olarak ortaya saçılmış ipuçlarına dayanarak, Ewa'nın başına gerçekten neler geldiğini tahmin etmesi gereken gözlemci bir dedektif konumuna indirgeniriz. – Bu emrin "doğruluğu," Tanrı sadece namevcut olarak var olduğundan, insanın onu tam olarak, layığıyla övebileceği tek sahanın doğrudan ona seslenmekten değil, insanın komşularına, özellikle de ailesine layığıyla davranmasından geçtiğidir:

BEŞ – "Babana ve anana hürmet edeceksin" – *Dekalog* 4 bu emri ironik bir şekilde ele alır: kız, babasına yönelik ateşli ensest bir arzu biçiminde "babasına saygı gösterir." Soru yine şöyledir: bazı şeyleri bilmemek daha mı iyi olur (örneğin onun gerçekten babası

olup olmadığının yanıtını veren mektubu yakmak)? – Bu emrin "doğruluğu," aile toplumsal düzenin başlıca güvencesini temsil ettiğinden, insanın anne ve babasına saygı göstermemesinin bütün dizginlerin çözülmesine yol açmasıdır: baba otoritesi askıya alındığı zaman, her şey serbesttir, en uç suç olan cinayete dek her şey (David Lynch'in *Dekalog* 4'ün kontrpuanı olan filmi, *Fire Walk With Me*'nin gösterdiği gibi, ensest – insanın babasına hürmet etmemesi – ölüm saçan şiddetle sonuçlanır):

ALTI – "Öldürmeyeceksin" – *Dekalog* 5 de bu emri ironik bir şekilde ele alır: Devlet aygıtı tarafından cinayetin *tekrarlanması* da bir cinayet ve böylece bu Emrin çiğnenmesi midir? Kieslowski basitçe eşsiz bir travmatik olayın sarsıntısını tekrarların uyku getiren günlük ritmiyle karşı karşıya getirmez: filmlerinin asıl gücü onun eşsiz travmanın kendisini, bütün duygusal şiddetiyle, bir tekrar haline sokmasında yatar. Sonuç



Dekalog 5

travmanın "yeniden normalleşmesi" *değildir*: travmatik olay, tekrarı aracılığıyla, soğuk, gayrışahsi bir mesafeden, otomatik olarak yolunda giden global anlamsız bir mekanizmanın bir parçası olarak görülse de, bu kayma darbeyi daha da katlanılmaz kılar *Dekalog* 5'te gerçekten katlanılmaz olan şey *ikinci* cinayettir (ceza).[10] – Bu emrin "doğruluğu" öldürme ve sevme karşıtlığında saklıdır: sevgi gerçekten öldürmenin panzehiri midir, yoksa sahiplenmeci/iktidarsız sevgide (ya da en azından onun belli bir türünde) saklı olan bir cinayet boyutu var mıdır? "Bir kadının sevgisi ancak bu sevgi onun gerçek niteliklerini dikkate almadığı, böylece edimsel fiziksel gerçekliği farklı ve oldukça imgesel bir gerçeklikle değiştirmeyi başardığı zaman olasıdır. İnsanın kadının kendisi yerine, bir kadın idealini gerçekleştirme çabası, kadının ampirik kişiliğinin zorunlu bir yıkımıdır. Bu yüzden bu çaba kadın için acımasızca olur; kadını göz ardı eden ve onun gerçek iç yaşamıyla ilgilenmeyen şey sevginin egoizmidir. ... Sevgi cinayettir."[11] Ya da, Lacan'ın *Psikanaliz'in Dört Temel Kavramı*'nın son bölümünde belirttiği gibi: "Seni seviyorum ama sende açıklanamaz bir şekilde senden fazla bir şeyi –*objet petit a*'yı– sevdiğimden, seni sakatlıyorum."[12] *Dekalog* 5'ten 6'ya geçiş aynı zamanda tam tersi şekilde formüllendirilebilir: mahrum bırakılmış ve duyarsız olan Jacek'in kurtarıcı özelliği sevgi arayışıdır, taksi şoförünü sevgi eksikliği yüzünden, sevgi elde etmenin

(sapkın) bir yolu olarak öldürür. Bu yüzden bir sonraki bölümün doğrudan sevgiyi ele alması, onun cinayet gizilini sergilemesi mantıklıdır.

YEDİ – "Zina işlemeyeceksin" – İki delikanlı arasındaki, *Dekalog* 5'teki (ve onun uzun versiyonu, *Öldürme Üzeri Kısa Bir Film*'deki) Jacek ile *Dekalog* 6'daki (ve onun uzun versiyonu, *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'deki) Tomek arasındaki ürkütücü benzerliğe dikkat etmek gerekir: Tomek'in Magda'ya duyduğu sevgi temelde sahtedir, zorunlu ters yüzü ölümcül bir boyutta zar zor kavranan, narsistçe bir idealleştirme tutumudur. *Dekalog* 6 bu yüzden *slasher* [kesip biçme] filmlerinin zemininde okunmalı; yani Dikizci bir erkek karakterin kendisini travmaya sokan bir kadına saldırıp taciz ettiği, sonunda da ona bir bıçakla saldırdığı filmler zemininde: *Dekalog* 6 bir tür içedönük *slasher*; burada erkek, kadını yaralamak yerine, cinayet öfkesini kendisine yöneltir. (tam, karşılıklı) bir sevgi yoktur, sadece engin bir sevgi *ihtiyacı* vardır – edimsel her sevgi ilişkisi başarısız olup bizi tekrar yalnızlığa düşürür.[13] Belki de, insan sadece sevgide kendi temel yalnızlığıyla tümüyle yüzleşebilir. Bu emrin "doğruluğu," insanın sevgiyi elde edemeyince çaldığını (insanın elde *edebileceği* bir başka şeyi elde etmek için çaldığını) söyleyen psikanalitik klişede zaten bulunmaktadır – *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'in ilk sahnesinin Tomek'i, bir depoya gizlice girip ve

Magda'yı gözlemek üzere bir teleskop çalarken tasvir ettiğini unutmamak gerekir.

SEKİZ – "Çalmayacaksın" – *Dekalog* 7'nin bu emre kattığı özgül anlam Majka'yla eski eşi arasında geçen bir diyalogda yer alır: "Sen hiçbir şey çalmadın, kimseyi öldürmedin." "Ama sana ait olan bir şeyi çalabilir misin?" Biyolojik anne (adı Majka'dır ve Slavca bu da *anne* anlamına gelir!) toplumsal olarak Anna'nın annesi işlevini gören kadından küçük Anna'yı çalar (ve bu simgesel anne de Majka'nın kendi biyolojik annesinin ta kendisidir). Lacancı sevgi fikriyle olan simetrinin gözden kaçması zor: sevgide sahip olmadığınız şeyi veremezsiniz, buna karşın *Dekalog* 7'de, zaten sizin olan bir şeyi çalarsınız – bu da sevgi midir? – Bu emrin "doğruluğu", çalma sadece mülkiyet düzeni içinde, yani *simgesel* yükümlülükler düzeni içinde gerçekleşebileceğinden, hırsız, toplumsal etkileşimleri içinde, "komşularına karşı yalancı tanıklık yapmak"



zorundadır – çalmanın sorunu asıl olarak bir başkasının maddi mülkünün sahiplenilmesi değil, onun *simgesel dürüstlüğünün* örtük çiğnenmesidir;

DOKUZ – "Komşuna karşı yalancı tanıklık yapmayacaksın" – *Dekalog* 8'de, yaşlı etik profesörünün bütün yaşamı, gençliğinde, II. Dünya Savaşı sırasında, haksız yere Nazilerle işbirliği yaptığından kuşkulandığı bir Direnişçi olan "komşusuna karşı yalancı tanıklık etmiş olmasıdır." Burada ilginç bir kendi kendine göndermeli bir büklüm olması dışında, *Dekalog*'un başka her açıdan en zayıf bölümüdür bu: bir üniversite dersi sırasında, öğrencilerinden biri tam olarak *Dekalog* 2'nin ikilemiyle örtüşen bir ahlaki ikilem örneği sunar; profesörün yorumu şu olur: "Buradaki asıl konu, çocuğun hayatta olmasıdır." Elbette, buradaki ironi, II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan o gergin durumda, *kendisinin* farklı davranmış, sanki çocuğun hayatta kalmasından çok daha önemli *olan* şeyler *varmış* gibi davranmış olmasıdır. Onun etik profesörü olması ve yaşamını felsefeye adamasının nedeninin kendi hatasını aydınlatmak olduğu düşünülebilir, örneğin onun neden ve nasıl, çok önemli bir anda yanlış bir seçim yaptığının nedenini açıklamak için. (Aynı şeyin Paul de Man için geçerli olduğunu öne sürmek de çok makul olmaz mı: onun II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yoğun kuramsal etkinliği, savaş sırasındaki Nazi yandaşı bağlanımının

hatasını değerlendirmek –ve böylece temizlemek yönünde bir çaba değil miydi?) – Bu emrin "doğruluğu" doğruyu söylemekle yalan söylemek arasındaki tam olarak diyalektik gerilimidir: insan doğru kılığında yalan söyleyebilir (olgusal olarak tümden tutarsız olan açıklamalarıyla arzularını gizleyen ya da reddeden saplantılıların yaptığı şey budur), insan bir yalan kılığında doğruyu söyleyebilir (öznenin asıl arzusuna ihanet eden basit bir dil sürçmesi, ya da histerik yöntem). "İnsanın komşusuna yalan tanıklık etmesi" bu yüzden öncelikle olgusal tutarlılık konusu değildir, doğruyu (ya da yalanı) söylediğim zaman benim sözceleme konumumu destekleyen arzu konusudur: sözgelimi, komşumun karısını kocasına ihbar eder, kadını zinayla suçlarsam ve böylece (belki) hayatlarını mahvedersem, bu suçlama, olgusal olarak "doğru" olsa bile, eğer benim o kadına yönelik arzumla, "komşumun karısına göz dikmemle" destekleniyorsa yalandır – bunu kıskançlık yüzünden, sevgilisi olarak *beni* seçmediği için yapmışımdır.

ON – "Komşunun karısına göz dikmeyeceksin" – *Dekalog* 9'da, Kieslowski filmlerinin bu en Hitchcockcu olanında, emre verilen anlam *Dekalog* 7'dekiyle türdeştir: iktidarsız koca *kendi* karısına göz koyar (kendisinin olanı çalan Majka'ya koşut bir şekilde). Emrin genç fizik öğrencisine, "komşusunun karısına göz diken" aşığa gönderme yapmasını bekleriz – fakat,

gerçek bir deha belirtisiyle, Kieslowski bu emri aldatılan kocanın kendisine taşır. Filmin çözümü –çifte acı aracılığıyla uzlaşma– makul tek çözüm müdür? Boş jest aracılığıyla, reddedilmek üzere yapılan jest aracılığıyla aynı sonuca varmak olası olmaz mıydı? Ya iktidarsız koca karısına kendisine söylemeyip başka erkeklerle yatma özgürlüğü sunsa, *ama onun bu teklifi reddetmesini bekleseydi*? Ya da –boş jestin tam tersi– kadın ona seksi reddetmesini teklif etse, *ama onun kendisine başkalarıyla yatması için izin vermesini bekleseydi*? Bu emrin "doğruluğu", insanın kişiler arası bir ilişkinin sınırları içinde kaldığı sürece, çıkmazdan çıkış yolunun olmadığıdır – *insanın kendi karısına göz dikmesi bile günahtır*. Tek çıkış yolu Brecht'in, *Ana*'da, "üçüncü Şey'in övgüsü/*Lob der dritten Sache*" dediği yoldur – insan Üçüncü bir aracıya, son aşamada Tanrı'nın Kendisine odaklanarak çıkmazdan kurtulur; daire böylece kapanır, tekrar ilk Emre döneriz.[14]

I- ŞEBEKE

Dekalog 1 ve 10 dizide ayrı durmaktadır: ilki diğer bölümlerin öznelerarası geriliminden yoksun olan, anlamsız olumsal Gerçeğin travmatik bir müdahalesinin sıfır-seviye hikayesidir, buna karşın sonuncu kasvetli olan diziye komedi unsuru katan bir satir oyunu-

dur. On bölümün hepsinin ayrıntılı bir okuması bu kitapçığın kapsamının dışında olduğundan, kendimizi bölümler arasında ortak bir ipucu sağlayan bazı motiflerle sınırlayacağız ve bu ipucunun kendisinin motifiyle, insanları birbirine bağlayan görünmez şebekeyle başlayacağız.[15] Kieslowski'nin son filmi *Kırmızı*'nın açılış sahnesinde, bir el bir telefon numarasını çevirdikten sonra, kamera aramayı uzak hedefine dek, telefon fişine, yerin ve denizin altına uzanan kablolara, bölge servisindeki yanıp sönen, bize hattın meşgul olduğunu söyleyen kırmızı ışığa dek izler. Filmin konumu böylece açıkça belirlenir: bireyler arasındaki iletişimi etkileyen saklı kuvvetlerin araştırılması.

Fakat, ne kadar ustaca olursa olsun, açılış sahnesinin o temsil edilemez sinyal akışını aktarmaya yönelik çabası tehlikeli bir şekilde gülünç olmaya yaklaşır: bu sahne Disney'in *Tron* adlı filmindeki dijital devrelerin o naif insanbiçimcileştirilmesinden –elektronik sinyallerin mikro-çipin patikalarında koşturan küçük insansılar olarak sunulduğu o filmden– sadece bir adım ötede değil mi? Buradaki temel sorun iletişimi destekleyen bu "dışsal" elektronik şebekeyle, insanları gizemli, anlaşılmaz bir şekilde birbirine bağlayan, onların kaderlerinin iplerini çekiştiren bir tür cansız şebekenin görünmez eli gibi "daha da derinci" New Age fikridir (sözgelimi, *Kırmızı*'da, *Renkler* üçlemesinin kahramanlarını, bir gemi kazasından kurtulanlar arasından gizemli bir şekilde seçen Kader, ya da iki Veronique'in iletişim kurmasını sağlayan duyu ötesi

yol).[16] Kieslowski'nin genellikle New Age obskürantizminin vaizi olarak algılanmasına (ve göz ardı edilmesine) şaşmamak gerek: arayüz ekranın arkasında olup bitenlerin temsil edilemezliği açısından, siberuzayın kendisi de daha en başında Gnostik imgelem tarafından sömürgeleştirilmişti, içinde gizli ruhsal güçlerin yaşayıp gezindiği uzam olarak algılanmıştı. Dijital bir Küresel Şebeke olasılığı, yenilenmiş Gnostik New Age ruhsallığının (tam da Kieslowski'nin son dönem filmleriyle yakından ilişkili bir ruhsallığın) yükselmesine yol açmakla kalmadı, ayrıca bu dijital teknolojik gelişmeyi de ruhsallık etkin bir şekilde destekledi – "Tekno-Gnosis" fikri, Louis Althusser'in "siber-bilimcilerin kendiliğinden ideolojisi" diyeceği şeyin belirlemesi olarak yerleşmiştir. Gördüğümüz gibi Kieslowski'nin başka gerçeklikler teması da dijital teknolojiyi işaret eder.

Bu yüzden *Dekalog* 1'i basitçe, akıl ve bilimin "sahte Tanrısının" güvenilmez ve aldatıcı doğasını öne süren bir film olarak *okumamak* can alıcı önemdedir: bu filmin dersi, (babanın kişisel bilgisayarında cisimlenen) Bilimin sahte putuna olan güvenimiz kırıldığı zaman, "daha derin" dinsel boyutla karşı karşıya gelmemiz *değildir*; tersine, bilim bizi yarı yolda bıraktığı zaman, dinsel temelimiz de sarsılır – *Dekalog* 1'in sonundaki umutsuz babanın başına gelen *budur*. Bu aynı yapı Kieslowski'nin temsillemeye ilişkin çalışmasındaki değişiklikte de görülmüyor mu? Belirttiğimiz

gibi, Kieslowski'nin ilk hamlesi, Polonya sinemasındaki sahte temsille (toplumsal gerçekliğin yeterli bir imgesinin olmayışıyla) belgeseller aracılığıyla mücadele etmekti; sonra şunu fark etti, *sahte temsili bir yana bırakır ve gerçekliğe doğrudan yaklaşırsanız, gerçekliğin kendisini kaybedersiniz*, bu yüzden belgeselleri bırakıp kurguya yöneldi. Dahası, çok vakitli/vakitsiz ölümü de aynı yapıyı içermiyor mu? Film yapmayı reddettiği zaman, aynı zamanda karşıtını da kaybetti, yani dingin "gerçek yaşamın" kendisi – bu şekilde, onun için film yapmanın dışında, "basit bir yaşam" olmadığını da doğrulamış olmadı mı?

Kieslowski filmlerinin anlamını çözmek için filmi senaryosuyla karşılaştırmak genellikle yararlı olur.[17] *Dekalog* 1'in senaryosunda bilgisayarın buzun kalınlığını hesaplarken neden hata yaptığı belirtilmiştir (yakınlardaki bir güç istasyonu geceleyin göle sıcak su salmıştır), buna karşın, filmde bir açıklama yer almaz ve bu yüzden alan metafizik kurgulama için biraz daha açılır –sözgelimi, gölün kıyısında ateş yakarak ısınmaya çalışan o gizemli "meleğe" ne demeli (*Dekalog* öykülerinin bir çoğunda önemli momentlerin sessiz bir gözlemcisi olarak görünen İsa sakallı, genç bir berduş)– onun ateşinin ısısı buzun erimesine katkıda bulunmuş mudur? Filmde, felakete yol açan sıcak su bu yüzden bir tür Jansenci mucize gibidir, tam anlamıyla sadece inananlar okuyabilir onu. Bu figürün başka görünümleri arasında birkaç tanesini belirte-

lim: *Dekalog* 3'te, tuhaf bir şekilde aydınlatılmış, sakin bir şekilde gülümseyen ve Janusz ile Ewa'nın arabalarını tramvaya çarparak intihar etmelerini son anda önleyen tramvay şoförünü oynamaktadır; *Dekalog* 4'te, iki önemli karar anında Anka'nın yanından geçer, yani annesinin mektubunu yakmaya kalkıştığı anda ve filmin sonunda, babasına doğruyu söylemeye karar verdiği anda; *Dekalog* 5'te de, Janek taksi şoförünü acımasızca öldürmeden az önce, bir son uyarı, son bir kurtuluş fırsatı olarak görünür. Bu meleksi figür, İsa benzeri bir figür olmaktan çok, Gnostisizmin iyi Tanrı'sı değil mi? (Maddi evrenimiz kötü Demon tarafından yaratılıp yönetildiğinden, bu Tanrı iktidarsız gözlemci rolüne indirgenmiştir: bizim yazgımıza müdahale edip felaketi önleyemez, tek yapabileceği bizim acımıza duygudaş olmaktır.) Bu figürün *Dekalog* 1'in ilk karesinde de görünüyor olması, onu, tıpkı bizler gibi, rahatça koltuklarında oturmuş, trajik sonucu engellemek için doğrudan müdahale edemeyen, yakın tehlikeyi fark etmemiş olan kahramanı görünce ekrana "Arkana bak, arkana bak! Biraz sonra öldürüleceksin!" diye bağırmaktan başka bir şey yapamayan o ünlü "ilkel" izleyiciyi ister istemez taklit eden bizler gibi ideal iktidarsız/sevecen bir izleyiciye çevirmez mi?

Dekalog 1 bu yüzden bütün dizinin temel matrisini ortaya koyar: anlamsız Gerçeğin, sosyo-simgesel gerçekliğe kendinden hoşnut bir dalmayı sarsan ve

böylece umutsuz bir soruya yol açan o müdahalesi: "*Che vuoi?*" – benden gerçekten ne istiyorsun? Neden oldu bu? *Dekalog* 1'de görülen o önemli senaryo ve film farklılığı filmin sonuyla ilgilidir: senaryoda, deliye dönen baba, kiliseye gidip umutsuzluğunu sunağa yöneltilmiş yıkıcı bir öfkeyle eyleme dökmeden önce kendini gizemli bir şekilde açmış gibi görünen bilgisayarla diyaloğa girerek yanıt arar (burada bilgisayar neredeyse StephenKingvari bir Yeşil Kötü Nesne konumuna sokulur, hem hain bir özne hem de kayıtsız kör bir makine, Tanrı'nın öteki kötü yönüdür). Ekran uğursuz yeşil bir ışıkla ışıldarken, baba onu sorulara boğar: "Orada mısın? Neden? Neden küçücük bir çocuğu aldın? Dinle beni. Neden küçücük bir çocuğu aldın? Anlamak istiyorum. Oradaysan bir işaret ver bana." Filmde bu sözler, öfkeye kapılmış babanın bilgisayardan yanıt alamadıktan sonra gittiği boş kilisede, Tanrı'nın Kendisine *doğrudan* yöneltilir. Kilisede, iktidarsız bir yıkıcı öfke patlamasıyla sunağı devirir, yanan mumları yere düşürür; devrilen mumların balmumu bir Bakire Meryem resminin üzerine damlar, resmin üzerinde gözyaşı imgesi yaratır; Tanrı'nın yine de yanıt *verdiğine* ilişkin çok belirgin olmayan bir işaret. Buradaki paradoks bu "Gerçeğin yanıtının," kahramanın acısına karşı tanrısal şefkat işaretinin, sadece o en yoğun umutsuzluk derinliklerine gömüldüğü zaman ortaya çıkmasıdır İsa'nın izinden giden kişi Tanrı'yla, sadece Onun tarafından tam

terk ediliş deneyimiyle birleşir. Anlamlı bir şekilde bu eriyen balmumu, erime motifinin metonimik yer değiştirmeleri zincirindeki son halkadır: önce donmuş süt erir, ardından yakındaki gölü kaplayan buz erir ve felakete yol açar; son olarak, balmumu erir – *bu*, Gerçeğin son yanıtı, bizim yalnız olmadığımızın, "orada birinin olduğunun" kanıtı mıdır, yoksa aptalca rastlantılardan biri midir?

II BİR YALANI YAŞAMAK

Senaryoyla film arasındaki bir başka önemli fark *Dekalog* 4'te görülür: senaryonun en sonunda, Michal pek iyi göremediği için bisikletiyle trafikten hızla çıkıp gidebilen bir adamın (filmde yer verilmeyen) öyküsünü Anka'ya anlatır; adam gözlüklerini taktığı anda, kıpırdayamaz hale gelmiştir – fazla bilginin yaşama etkin katılımı nasıl engelleyebileceğini belirtmenin hoş bir yolu, ve bu açıdan, mektubu yakmanın, yani babayla kızın huzurlu biraradalığını katlanılmaz kılabilecek bilgiyi reddetmenin haklı çıkarılmasının da hoş bir yolu. Bu açıdan, *Dekalog* 4, hepsi de şu aynı sorunu ele alan *Dekalog* 2, 4 ve 9 üçlemesindeki orta dönem olarak okunması gerekir: huzuru korumak ya da bir insanı günahtan kurtarmak üzere yalan söylemek (hatta bir *yalanı yaşamak*) kabul edilebilir mi? İnsan, yaşamını temel bir belirleyici *yalan*

üzerine kurabilir mi? Açık ve son bir seçim dayatmak yerine, Kieslowski üç versiyon önerir:

Dekalog 2'de, Doktor hamile karısına kürtajı önlemek için yalan söyler, ve dahası, "mutlu" karı koca çifti bir çocukla bir yalanı yaşar, çünkü koca çocuğun babası olduğuna inanmaktadır; burada bir yalan, kurtarıcı bir araç, ölümcül günahı önleyen ve çifti yeniden birleştiren bir araç olarak övülür.

Dekalog 4'te, baba ve kız annenin mektubunu beraber yakar, böylece ilişkilerinin zemininin bilgisizlik olmasını yeğlerler – bir yalanı değil, doğrudan uzlaşmalı bir uzaklaşma, "bilmemek en iyisi" tutumunu yeğlerler – neyi bilmemek iyidir? "Bilinmeyen, anneden gelen mektupta" saklı olan o babalıkla ilgili doğruyu (anne kızı için bilinmezdir, çünkü onu doğurduktan birkaç gün sonra ölmüştür). Burada, günlük yaşamın kırılgan ve hassas libidinal dengesini korumak için, mektup hedefine *varmamalıdır*.

Dekalog 9'da, çift "bazı şeyleri konuşmayarak," onları sessizce yaşayarak sorunları devre dışı bırakamayacağını keşfeder: bu çözüm kötü bir şekilde başarısız olur, kocanın patolojik kıskançlığını meydana çıkarır ve onu intihar girişimine sürükler.

Bu tartışmanın önemi göründüğünden fazla. Son zamanlara dek, muhafazakar ahlakçı Sağ ile Solcu Aydınlanma arasındaki standart karşıtlık, Sağın (tam) görünümleri koruma zorunluluğu üzerinde ısrar

etmesiydi: hepimizin kirli, özel sırlara sahip olduğunu bilsek de, bu sırlara çok fazla dalmadan kutsal İktidar saygınlığını korumak can alıcı önemdedir... Bu tutum daha önce, mevcut yasak düzenin kökeninde, ağza alınmaz birtakım dehşetlerin hep saklı bulunduğunu kabul eden Chateubriand tarzı Romantik muhafazakarlar bir yana, Pascal tarafından geliştirilmişti – bu nedenle, çok derinleri kazmamak gerekir, çünkü bu inceleme İktidarın karizmasını çökertebilir ve son aşamada bütün toplumsal binanın çözülmesini beraberinde getirir. Bu muhafazakar "görünümler önemlidir" tutumuna karşı, standart Solcu radikalizm "gölgede bırakılması yeğlenen sırların" ayrıntılı bir incelenmesini savunuyordu: Freud'un temel tezi ahlakın libidinal temellerinin tavizsiz bir çözümlemesinin, toplumsal binanın dengesini çökertmekten uzak olan, özgürleştirici bir etki yaratacağı değil miydi? Theodor Adorno ve Helmut Schelsky arasında, 50'lerin sonunda yapılan halka açık radyo tartışması örnek olabilir: Adorno radikal bir gizemlilik sökümünün özgürleştirici gizilini savunurken, Schelsky ise sıradan insanların çoğunun varoluşa ilişkin radikal bir gizemlilik sökümüne katlanamayacağını, rahatlatıcı bir yalana, bir denge ve otorite suretine ihtiyaç duyduklarını öne sürdü. (Fakat, günümüzde, alışılmış roller tersine dönmüştür – Clinton-Lewinsky skandalında köktenci ahlakçı Sağ, otoritenin karizmasını çökertecek olan özel hayatın tavizsiz bir araştırılmasını

savunurken, liberal Sol ise umutsuzca İktidarın saygınlığını ve mahremiyetin sınırlarını öne sürdü. İktidarın saygınlığının muhafazakar savunucuları, bu yöntemlerinin *biçimiyle* bile onların ilan etmiş oldukları *hedefi* çökertirler.)

Western'lerin geçmişe özlem duyan hayranları John Ford'un kışkırtıcı sözünü, "Gerçek, efsaneye dönüştüğünde, efsane yayınla" sözünü hatırlar. Bu tür bir yaklaşımın Ford'un filmografisinde yer alan iki dikkat çekici örneği, *Fort Apache* (burada Henry Fonda askeri hatası ölümünden sonra kahramanca bir fedakarlık konumuna yükseltilen acımasız bir komutanı canlandırır) ve *The Man Who Shot Liberty Valance*'dir (burada James Stewart, politik kariyerini, aslında isimsiz bir arkadaşı tarafından öldürülmüş olan Valance adlı psikopat bir katili öldürdüğü efsanesiyle sağlayan, saldırganlıktan uzak bir politikacıyı canlandırır). Bu iki filmi yıkıcı kılan şey, Ford'un, bir yandan miti onaylarken, aynı zamanda *onun üretim mekanizmasını da görünür kılmasıdır*. Bu hat Kevin Costner'ın *Postman*'inde, toplumsal bağı yeniden kurmanın bir koşulu olarak ideolojik Yalanın (anlatısal kurgunun) yapısal zorunluluğuna odaklanan bu filme kadar uzanır – küresel felaketin ardından Yenilenen ABD'yi yeniden yaratmanın tek yolu Federal Hükümet *hâlâ varmış* gibi yapmak, o *sanki* varmış gibi davranmaktır, böylece insanlar ona inanmaya ve buna göre davranmaya başlar, Yalan da Doğru olur

(kahraman ABD'nin yeniden yapılanmasını, sanki Amerikan posta servisi adına çalışıyormuş gibi mektup dağıtmaya başlayarak harekete geçirir). Film (ve filme kaynak olan David Brin romanı) bu ideolojik tanımayı iki alternatif konuma kurgusal Çağrı yaparak karşı karşıya getirir: hayatta kalmacı neo-feodal düzen ve ideolojik İnanç yükünden kurtulmuş içe kapanık günlük hayata yönelik neo-hippi inancı.[18]

Burada Güney Afrika'daki apartheid sonrasının, başka açılardan yüce bir çaba olan Doğruluk ve Uzlaşma stratejisinin içkin sınırlılığıyla karşılaşıyoruz: eylemleriyle ilgili doğruyu halka söylemeyi, genellikle de eski kurbanların önünde söylemeyi kabul eden herkese, eylemleri ne kadar hainçe olursa olsun, merhamet vaat ediliyordu. Fakat, –başka örnekler bir yana– ya Siyah eylemci Steven Biko'yu acımasızca katleden gizli polis memurları ne olacak? Ortaya çıktılar ve sinik bir gülüşle, en ufak pişmanlık göstermeden, onun işkence ve ölümünü bütün rezil ayrıntılarıyla anlattılar... Hepimiz burada bir şeylerin yolunda gitmediğini, stratejinin bir şekilde boşa çıktığını hissettik. Bu yöntem, suçun halkın önünde itiraf edilmesinin suçlu üzerinde arındırıcı, kurtarıcı bir etki bırakacağı, onu kurbanlarla uzlaştırıp insan saygınlığı uzamına yeniden katacağı öncülüne dayanıyordu – bu öncül itiraf eyleminden etkilenmeyen sinik bir özneyle karşı karşıya geldiğimiz anda işlemez hale geldi.

Benzer bir çizgide, Berel Lang'ın, Heidegger ve

holokost üzerine bir çalışma olan *Heidegger's Silence*,[19] Heidegger'in tutumunun bir bakıma Nazi suçluların, hatta onların revizyonist savunucularının tutumundan çok daha kötü olduğunu öne sürüyor. Suçlarının izini silmeye çalışan suçlular, holokostun gerçekleşmiş olduğunu reddeden günümüz revizyonistleriyle birlikte, örtük bir şekilde holokostun korkunç bir suç olduğunu ve/veya olacağını kabul ediyorlardı – bu yüzden onu gizlemeye ya da olmadığını kanıtlamaya çabalıyorlardı. Heidegger ise tersine, hiçbir şeyi reddetmez: basitçe ona yönelik kökten *kayıtsızlığını* öne sürer, bir tür felsefi açıdan temellendirilmiş bir "Ee, ne olmuş?" tavrı. Onun holokosta yönelik nadir göndermeleri, ya onu ölmenin indirgenmesinin, teknolojinin özünde yer bulan bir sanayi sürecine indirgenmesinin bir örneği olarak görmektedir, ya da onu benzer eylemlere göre göreceleştirir, bu diğer eylemlerin daha kötü bile olabileceğini ima eder (20 Ocak 1948'de Herbert Marcuse'e yazdığı bir mektuptaki ifadesine bakın: "'Milyonlarca Yahudiyi öldürmüş olan bir rejime' yönelik senin ciddi haklı suçlamalarına gelince ... sadece şunu ekleyebilirim, eğer 'Yahudi' yerine 'Doğu Alman' yazmış olsaydın, aynı şey müttefikler için de geçerli olurdu ve tek fark, 1945'ten bu yana olup biten her şeyin kamu tarafından bilinmesi, buna karşın Nazilerin kanlı terörünün Alman halkından gizli tutulmuş bir olgu olmasıdır").[20] Heidegger'in holokost ya da Faşizmin

yenilmesi gibi travmatik olayları çağ ve ontoloji açısından önemsiz sayıp göz ardı etmesi göründüğünden çok daha ikircikliidir: bu tür "ontik" olayların *hepsi* ontolojik olarak önemsiz sayılıp göz ardı edilmez – Almanya'nın, Alman halkının kaderi, Heidegger için kesinlikle ontolojik olarak önemsiz *değildi*. Heidegger hayatı boyunca "ontolojik" önemi olan bir "ontik" olay arayışı içinde oldu – onun Nazi bağlanımının felsefi temeli burada yatar (30'ların ortalarında politikadan çekildiğinde, sık sık hâlâ Hitler'i desteklemekte olduğunu vurguluyordu; böylece, artık Nazi rejimini mevcut koşulların en iyi pragmatik politik seçeneği saydığını, artık ona modern teknolojiye içkin olan nihilizm tehlikesine bir yanıt verme gibi çığır açıcı bir misyon yüklemediğini söylemek istiyordu). Heidegger günümüzde en rahatsız edici şeyin rahatsızlığın namevcutluğu, yani bütün varlığımızın krizi karşısında yeterince rahatsız olmamamız gibi rahatsız edici bir olgu olduğunu vurgulamayı severdi – bu dersi onun kendisine, onun Nazizme verdiği yanıta da uygulayamaz mıyız?

III SESSİZ BABA

Bir başka, daha otantik bir sessizlik tarzı var mı? Terzi sadece *Dekalog* 8'in son sahnesinde ortaya çıksa da, temel karakterdir, etik profesörü Sofia'nın II. Dünya

Savaşı sırasında hakkında "yalancı tanıklık yaptığı" kişidir. Savaş zamanındaki travması hakkında konuşmayı reddeden bu terzi, başlıca Kieslowski figürüne, sona saklanan sessiz baba figürüne karşılık gelir – kadın kahramanın sonunda dönebileceği feragat etmiş ve uzlaşmış figür; tıpkı Veronique'in *The Double Life of Veronique*'te yaptığı gibi.[21] Bu paternal figürün *Dekalog* 8'de iki kadın tarafından başarıyla tamamlanan yas sürecine karşıt konulması gerekir; onlar geçmişleriyle yüzleşir ve birbirlerini affederler, geçmişteki travmatik yüzleşmelerini dile dökerlerken, buna karşın terzi *sessiz kalır*, konuşmaya hazır değildir, sıkıntısını dile dökemez – bu açıdan, o ve sadece o "her şeyi bilen" kişidir. *Dekalog* 4 Kieslowski'nin, bu tür cinsellikten çıkarılmış güvenilir bir ilişkinin yüzeyinin altında hep yatan o patlayıcı ensest tehlikesinin farkında olduğunu sergiler: bu tür bir bağlılık, her an, ensest bir bağlantıya yönelik açık talebe patlayabilir. *Dekalog* 4'ün asıl kontrpuanı, David Lynch'in *Fire Walk With Me* filmidir, o da en büyük Lynch tarzı ölüm ve kurtarıcı tözdeğiştirme sahnesiyle sona erer: babayla kız çiftinin bir uçurumun kenarında durduğu Kieslowski'dekinin tersine, öldürücü, en acımasız boyutu içindeki ensestle.

Bu baba, paternal otoritenin, simgesel Yasanın taşıyıcısı değildir, buna kıyasla daha ikircikli ve gizemli bir şeyin taşıyıcısıdır – gelmiş geçmiş tek paternal olmayan bir baba. *Lassie Comes Home* fil-

minde, sakallı, yaşlı nalbant, her gün hep aynı vakitte okulun önüne gidip çocuğu beklemek üzere köyün ana caddesini kat eden Lassie'yi gözler. Aylarca ortadan kaybolduktan sonra, yaralı, kana bulanmış ve yorgun köpek caddeden yine tam vaktinde geçince, nalbant başını sessizce sallar, sadık köpeği destekleyen o koşulsuz *dürtüyü* anlamıştır. Randa Haines'in *Children of a Lesser God* filminde de benzer bir bakış görülür: karizmatik öğretmen (William Hurt) sağırdilsiz öğrencilerini heyecanlı ve eğlendirici bir toplu oyuna çekmeye çalışır; hiçbiri buna katılamaz, sadece öğretmenin çabalarını görmezden gelip sessizce oturan şişko bir oğlan dışında. Fakat daha sonra öğretmen, sevgilisi (Marlee Matlin) terk ettiği için derin bir sıkıntıya düşer ve o eğlendirici numaralarını kendini vererek yapamaz, bu sırada sessiz oğlanla bir an bakışırlar – büyülü bir etkileşim yaşanır, oğlan öğretmenin *artık* onun umutsuzluğuyla tümüyle duygudaş olduğunu bilmesine izin verir... Bu sessizlik dürtünün sessizliğidir, yani Kieslowski filmleri dizisindeki sessiz baba figürüne son dönüş, arzunun çember diyalektiğine, dürtünün istikrarla ebedi dönüşüne yakalanmış histerik kadının rotasıdır.

Böylece, Kieslowski'nin evrenindeki çiftlerden ikisini ilintilendirmek gerekir: bilmecemsi sessiz baba figürüne bağlanmış kızı ve "aşırı olgun" cinselleşmiş bir olgun kadınla karşı karşıya gelen masum/şiddetli oğlanı. *The Short Film About Love*'daki Tomek ve Mag-

da çiftinin (öz)yıkıcı *femme fatale*'nin *findesiecle* ortaya çıkışına dek uzanan uzun bir tarihöncesi vardır. Burada Heidegger'in "Şiirdeki Dil" adlı, Georg Trakl'ın şiiri üzerine ufuk açıcı denemesi özellikle ilginçtir, bu deneme onun cinsel fark konusunu ele aldığı *tek* yerdir:

> Bir insan kalıbı, tek bir *şekil* kalıp ve bu kalıptan kalıplanmış olana bir tür *Geschlecht* denir. Sözcük bütün olarak insanlığa da ırk, kabile, aile anlamındaki akrabalığa da gönderme yapar – bütün bunlar sırasıyla cinslerin ikiliğini paylaşır. Bu şairin 'çürüyen' tür dediği şey insanın 'çürümüş biçiminin' kalıbıdır. Özsel varlık türünden koparılmış olan şey kuşaktır ve bu yüzden de o 'yerinden edilmiş' türdür.
>
> Bu insanlığın üzerine hangi lanet çöktü? Çürüyen türün laneti eski insan akrabalığının *Geschlechter*'ın uyuşmazlığıyla parçalanmış olmasıdır. *Geschlechter*'in her biri o uyuşmazlıktan, vahşi oyunun hep yalıtılmış ve keskin vahşiliğinin dizginsiz karmaşasına kaçmaya çalışır. Aslında ikilik değil, uyuşmazlık lanet. Kör vahşiliğin karmaşasından çıkarıp her bir türü geri döndürülmez bir hileye sürüklüyor, onu dizginlenmemiş yalıtıma atıyor. "Düşmüş *Geschlecht*," ikiye ayrılmış, artık kendi başına uygun kalıbını bulamaz. Onun uygun kalıbı sadece ikiliği uyuşmazlığı arkada bırakıp yolu açan türle, "tuhaf bir şey olarak," yabancının adımlarını izleyen basit iki katlılığın nezaketine yolu açan türledir.[22]

Öyleyse, bu, "cinsel ilişki yoktur"un Heidegger versiyonudur – Platon'un *Şölen*'deki mitine olan gönderme ve borçluluk burada apaçık, ve bu sorunlu olmayan metafizik göndermesi bizi düşündürmeli: ölmeyen soluk yüzlü ethersi oğlan Elis (insanın içinden "Elis Harikalar Diyarında" demek geliyor) nazik Cinse, cinslerin uyuşmazlıklarına değil, uyumlu ikiliğine karşılık gelir. Bunun anlamı, uyuşmazlıkların ikircikli dizisi içinde, cinsel farkın ("cinslerin ikiliğinin") ayrıcalıklı bir rolü olmasıdır – bir bakıma "çürümeyi" üreten sahadır o: tüm diğer düzeyler, o temel cinsel fark uyuşmazlığının enfeksiyonuna yakalandıklarından, Heidegger'in, bu denemenin bir başka yerinde, "yoz tür/*entartete Geschlecht*" dediği şeyle "çürümüştür."[23]

Yapılacak (ve Heidegger'in yapmadığı) ilk şey bu cinsiyet öncesi oğlan figürünü, ilk göndermesi Edvard Munch'ın resimleri olan bağlamına yerleştirmektir: bu "doğmamış" kırılgan oğlan *Çığlık*'taki çok korkmuş cinselliksiz figür, ya da onun *Madonna*'sında *iki çerçeve arasına* sıkışmış figür, sperm damlaları arasında yüzen fetüs benzeri cinselliksiz aynı figür değil mi? Modernist bir resmin minimal tanımlarından biri de çerçevesinin işleviyle ilgilidir. Karşımızda duran resmin çerçevesi onun asıl çerçevesi değildir; bir başka, görünmez çerçeve vardır, resmin yapısının ima ettiği çerçeve, bizim resme ait algımızı çerçeveleyen çerçeve ve bu iki çerçeve tanım gereği hiç üst üste

binmez – onları ayıran görünmez bir yarık vardır. Resmin ana içeriği onun görünür kısmında aktarılmaz, bu iki çerçevenin yerinden çıkmasında, onları ayıran yarıkta yerleşmiştir. Aradaki-iki-çerçeve boyutu Maleviç'te de (onun "Beyaz Yüzey Üzerindeki Siyah Kare"si, iki çerçeve arasındaki mesafenin minimal işaretlenmesi değil de nedir?), Edward Hopper'da da (onun işyerlerinde ya da geceleyin lokantalarda yalnız duran figürlerini hatırlayın, sanki resmin çerçevesinin bir başka pencere çerçevesiyle iki katına çıkarılması gerekir – ya da açık bir pencereye yakın duran, güneş ışığına boğulmuş karısının portrelerinde, etkin olarak gördüğümüz şeye göre resmedilen içeriğin kendisinin karşıtı bir fazlalık vardır, sanki bütün resmin sadece bir parçasını, kayıp bir karşı karesi olan kareyi görürüz), ve yine, Munch'un *Madonna*'sında sperm damlaları ve iki çerçeve arasına sıkışmış *Çığlık*'taki küçük fetüs benzeri figür. Bu figürün dehşeti, Heideggerci endişe (*Angst*) *değil*, saf ve basit haliyle soluksuz bırakan bir dehşettir.

İnsan bu aynı dizi içine, Hitchcock'un *Vertigo*'sundaki çiçekçideki sahnenin o ünlü karesini de eklemeye heves ediyor; bu karede Scottie büyük aynanın yakınındaki yarı açık kapının aralığından Madeleine'i gözler. Ekranın büyük kısmı Madeleine'in ayna imgesiyle kaplanmıştır; ekranın sağ yanında, (çerçevenin ikiz çizgisi işlevini gören) iki dikey çizgi arasında, ona bakan Scottie vardır, Grimm Kardeşler'in *Pamuk*

Prenses'indeki kötü kraliçenin sorularını yanıtlayan aynanın kıyısındaki cüceye benzer. Gerçeklikte orada sadece Scottie varken, biz sadece Madeleine'in imgesini görsek de, karenin etkisi her şeye rağmen gerçekten orada olanın Madeleine olduğu, onun bizim sıradan gerçekliğimizin bir parçası olduğu, buna karşın Scottie'nin onu bizim gerçekliğimizdeki bir çatlaktan, cehennemi yeraltının o aynı ontoloji öncesi gölgemsi dünyasından gözlediği yönündedir. Dahası, burada Lynch'in *Wild at Heart*'taki en rahatsız edici sahne geliyor akla, Wilhelm Defoe'nun Laura Dern'i taciz ettiği sahne: bir erkek daha genç bir kadını taciz ediyor olsa da, bir dizi ipucu (Laura Dern'in oğlansı sarışın yüzü, Defoe'nun tiksindiren şekilde çarpılmış "amcık suratı") altta yatan fantazi senaryosunun, masum bir erkek çocuğu taciz eden kaba saba olgun bir kadın senaryosu olduğunu işaret eder. Peki ya, Lynch'in *The Lost Highway*'inde, oğlansı Pete'in devasa bir video ekranında sergilenen, cinsel heyecanla çarpılmış bir kadın yüzüyle karşı karşıya kalması? Belki de bu cinselliksiz oğlanın Kadınla karşı karşıya gelmesinin en çarpıcı örneği, Ingmar Bergman'ın *Persona*'sının başındaki o ünlü kareler, iri gözlükleri olan ergenlik öncesi bir oğlanın, şaşkın bir bakışla, kadınsı bir yüzün net olmayan bir ekran-imgesini incelediği karelerdir; imge ağır ağır çok yakın bir şekilde ilkine benzeyen başka bir kadın gibi görünen şeyin yakın çekimine kayar – fantazmatik arayüzek-

ranla karşı karşıya gelen öznenin bir başka örneği. Burada bir adım daha atıp savaş ya da holokost kurbanını, korkmuş bir bakışa sahip, aç kalmış cinselliksiz *oğlanı* da aynı hatta saymamız gerekmez mi?

Fakat, bu cinselliksiz meleksi/canavarımsı mevcudiyetin *kadınsı* versiyonunun harika bir örneği var: Ruth Rendell'in (Barbara Vine'ın) *Karanlıktaki Gözler* [*A DarkAdapted Eye*] adlı şaheseri; bu roman iki kızkardeş arasındaki, büyük olan, maternal Vera ve küçük olan, güzel ve rastgele cinsel ilişkiye giren Eden arasındaki ikili/imgesel ilişkiye adanmıştır. II. Dünya Savaşı'nda genelkurmayda çalışan Eden, hamile kalır ve çocuğu Vera'nın bakımına bırakır; savşatan sonra, Eden mahkeme aracılığıyla çocuğu Vera'dan almaya çalışırken, iki kızkardeş arasındaki gerilim doruk noktasına ulaşır ve Vera, Eden'i katleder. – Burada simgesel kimlikler ve biyolojik mevcudiyetler olarak "kadın" ve "anne" arasındaki gerilimle karşılaşırız: biyolojik anne olmayan Vera, simgesel annedir, buna karşın Eden, bir "orospu," biyolojik



Persona, 1966

annedir. Lacan "kadın yoktur" diye öne sürdüğü zaman, kadının *quod matrem, Anne sıfatıyla* var olduğunu unutmamalıyız.[24] Medea'dan günümüze, anne/kadın ilişkisi içinde şiddetin patlak vermek üzere olduğu bir sahadır; *Karanlıktaki Gözler*'de patlayan şiddet Medea'nın şiddetinin tam tersidir: bir kadın olarak ihanete uğrayıp bir anne olarak intikamını alan kadının şiddeti değildir bu, ihanete uğrayan annenin şiddetidir. – Fakat, *Karanlıktaki Gözler*'de, küçük oğlan, iki kızkardeş arasındaki *l'hainamoration*, sevgi-nefret ilişkisinin sadece *enjeu*'südür. Şiddet mutlak yakınlıklarından patlak verir: Vera ile Eden aşırı yakındır, birbirleriyle sakin sakin saatlerce konuşan, dışlarındaki dünyayı unutan kendine kapalı bir çift oluştururlar; Vera, Eden'i tekrar tekrar bıçakladıktan sonra, başını nazikçe eliyle kaldırır ve kulağına fısıldar. Eden, Vera için "her şeyin serbest olduğu" *mutlak olarak idealleştirilmiş nesne*'dir – adının "cennet" anlamına gelmesi ve bu adın nötr bir gendere sahip olması da önemlidir. Burada o bilmecemsi yoz melek figürünü, mutlak *jouissance*'ın tümüyle yozlaşmasını cisimlendiren altın saçlı, ruhani, hermafrodit figürü hatırlamak gerekiyor. Vera "pratik olandır", "hiçbir işe yaramayan" bu idealleştirilmiş figürün kontrpuanını oluşturur: başkalarına bakmakta tatmin bulur – bu tatmininden yoksun bırakılınca dağılır ve (ölüm saçan) eyleme geçer. Böylece, iki kızkardeş kusursuz bir İdeal ve Gerçek çiftini, yabancı

soğukluğun ve sıcak özenli duygunun çiftini oluşturur; Lacan'ın *mathem*'leriyle, *a'* ve *a*, *idealego* ve *ego* çiftidir bu – ölüm saçan şiddet patlaması için bir reçete.

Burada yine Syberberg'in *Parsifal*'indeki kilit sahneyi, Parsifal Kundry'nin yaklaşımlarını reddettikten sonra oğlan-Parsifal'in kız-Parsifal'e dönüştüğü sahneyi hatırlamak gerekiyor; bütün bunlar devasa bir arayüz-Şey'in, Wagner'in kafasının hayaletimsi konturlarının önünde sahnelenmektedir. Oğlan, Kadını (ona olan hayranlığını) reddettiği zaman, hemen o anda oğlanlığını kaybedip mavi suratlı, canavarca soğuk genç bir kadına dönüşür. Bunun mesajı obskürantist bir hermafroditizm değil, tersine, cinsel farkın hayaletimsi-ölmeyen oğlansı figüre şiddetli bir biçimde yeniden kaydedilmesidir.

Kısacası, Heidegger'in okumasının dikkate almadığı şey, cinselliksiz oğlanla uyumsuz *Geschlecht* arasındaki kesin karşıtlığın bir *oğlanla* bir *kadın* arasındaki karşıtlık olarak cinselleştirilmiş olduğudur. Uyumsuz *Geschlecht* nötr değil dişildir ve Elis'in apaçık gender-nötrlüğü onu bir oğlan yapar. Dolayısıyla Heidegger "oğlan Elis'in figüründeki o oğlansılık kızsılığın karşıtını içermez. Oğlansılığı onun durgun çocukluğunun görünümüdür. Bu çocukluk cinsiyetin hassas iki parçalılığını, gençliği ve 'bakirenin altın figürünü' saklar ve korur"[25] diye öne sürerken cinsel farkın insan soyu/türünün iki cinsiyetini işaret etmediğini, bu örnekte, cinselliksizle cinsel arasındaki farkı işaret etti-

ği gibi temel bir olguyu gözden kaçırır: bunu Laclau'nun hegemonya mantığıyla söylersek, cinsel fark bir antagonizmanın Gerçeğidir, çünkü onun içinde dışsal fark (cinselle cinselliksiz arasındaki fark) iki cinsiyet arasındaki içsel farka taşınır. Dahası, Heidegger (ve Trakl'ın) daha önceden ima etmiş olduğu, ve Kieslowski'nin açık kıldığı şey, aşırı olgunlaşmış ve şişmiş dişi bedeniyle karşı karşıya gelen bu masum "ölmeyen" çocuğun, tam da cinsel öncesi olmasıyla, tam anlamıyla *canavarca* olduğu, Kötülüğün bir figürü olduğudur:

> Tin ya da hayalet bu şekilde anlaşıldığında varlığını *hem* yumuşaklık *hem de* yıkıcılık olasılığında bulur. Yumuşaklık hiçbir şekilde aşırı sevincin alevini tutuşturmaz, onu dostluğun huzurunda bir arada tutar. Yıkıcılık dizginsiz izinle gelir, kendi ayaklanmasında kendini tüketir ve bu yüzden etkin kötülüktür. Kötülük hep hayaletimsi bir tinin kötülüğüdür.[26]

Belki de, Elis figürünü Stephen King tarzı korku öykülerindeki bir dizi benzer figürün arasına yerleştirmek gerekiyor: "ölmeyen," beyaz, solgun, ruhani canavarca cinselliksiz çocuk, yetişkinlere musallat olmak üzere dönmüş. Farklı bir düzeyde, Highsmith'in *Tom Ripley*'i de, acımasız yıkıcılığı meleksi masumiyetle birleştiren bu tür bir özne değil mi, sonuçta onun öznel konumu da bir bakıma cinsel farklı belirlenmiyor

mu? Bu dizinin sonuna dek gidersek, Kieslowski'nin *Dekalog*'undaki gizemli İsa benzeri genç berduş, önemli anlarda kahramana görünen o berduş da bu tür cinselliksiz hayalet benzeri bir varlık değil midir? Bu Trakl-Heidegger cinselliksiz meleksi mevcudiyet görüşünün en son ifadesini de Michel Houellebecq'in *Temel Parçacıklar*'ında [*Les particules elementaires*] bulmuş olması da büyük bir ironi değil mi? Avrupa'da büyük bir tartışma yaratmış olan, 1998 tarihli bu çoksatarın sonunda[27] insanlık, cinselliğin çıkmazından kurtulmak için kendisinin yerine genetik olarak değiştirilmiş cinselliksiz insanımsılar geçirmeye topluca karar verir.

Müzikte, yumuşak masumiyetle vahşi Kötülük patlamasının bu suç ortaklığı Giya Kancheli'nin 1994 tarihli (Luigi Nono'nun anısına, keman, soprano ve orkestra için yazılmış bir eser olan) *Lament*'inin konusudur.[28] Kancheli'nin, içinde öznenin acısını, yersizyurtsuzluğunu ve incinebilirliğini dile getirdiği o saf dışavurumculuğu, neredeyse katlanılmaz bir antagonistik gerilimle aşılanmıştır. Ilımlı proto-ontolojik bir ezgiyle, daha çok prova, taslak ya da fragman gibi bir şeyle öznelliği dışavurmaya yönelik tekrarlı çabalar vardır – öznelliği dışavurmanın üç ana kipi olan kemanla, piyanoyla ya da sesle gösterilen çabalar. Fakat, bu hayal benzeri fragmanlar daha tam olarak görünmeden gözden kaybolur,– sadece tam bir sonat biçimine ya da başka bir müzikal şekle gelişmemekle

kalmazlar, aynı zamanda hemen bir *fortissimo* patlamaya, şiddetli felaket bir *tutti*'ye, Gerçekliğin bütün kabalığıyla püskürmesine geçerler. Sanki simgesel dile getirmenin tam bir ölçüsü yoktur: ya öznelliğin ruhani, imgesel, uçucu, daha tam oluşmamış bir tasarısı vardır elimizde, ya da onu ezen ve yok eden baskın şiddet. Özne duraksayarak, korku ve utançla kendini öne çıkarma riskini aldığı anda, Öteki bütün ateşliliğiyle ona saldırır, tıpkı çocuğu muhalefet ya da kendini öne çıkarma saydığı zar zor fark edilen en küçük jest yüzünden her tarafını morartıncaya dek, etkiyle tepki arasındaki grotesk bir çekişmeyle döven acımasız bir büyük gibi ona saldırır. Ve burada *Lament*'in şu ikirciklilığı yatar: bu iki kutup kesin olarak karşıt mıdır? Kırılgan içten öznellik, onun İçi, dışsal Gerçeğin şiddetli tepkisiyle gerçekten ezilir mi? Yoksa aslında iki kutbun en uç *özdeşliği* mi sözkonusudur, örneğin günümüzde, biri masum kırılgan öznelliğini dışavurmaya çalıştığında, bu öznelliğin asıl doğası bütün şiddetiyle patlar mı? Kancheli bu karşıtların çakışmasını yanlış tanımış gibi: eğer dile getirecek olsaydı, "müzikal dışavurma" alanını terk edip *Sprechgesang*'ın kuklamsı post-psikolojik evrenine geçmek zorunda kalacaktı.

Geri Getirilen Seçimler

Yahudilere kendi hayatını tehlikeye atarak yardım eden bir Alman subayıyla (sonunda, yakalanır ve Gestapo tarafından vurulur)ilgili ünlü bir hikaye vardır: muhafazakar bir üst sınıf anti-Semitiydi, Yahudilerden tiksiniyordu ve onlarla temasa girmekten kaçınıyordu, Nazilerin "fazla" Yahudi etkisini frenlemeye yönelik ilk yasal-ekonomik önlemlerini destekliyordu. Fakat birdenbire, daha sonra olup bitenleri (Yahudilerin topluca imha edilmesini) fark ettiği zaman, elinden gelen her şeyi yaparak Yahudilere yardım etmeye başladı, çünkü böyle bir şeyin hoş görülemeyeceğine dair basit, sarsılmaz bir inancı vardı. Bu ani kaymayı, Yahudi Olmayanın Yahudilere yönelik tutumunun, nefretle cazibe arasında salınan "ikirciklili-ği" hattında yorumlamak tümüyle yanlış ve yanıltıcı olacaktır: subayın Yahudilere yardım etme yönündeki ağırbaşlı kararında, tümüyle farklı bir düzen sözkonusudur, hiçbir şekilde duygularla ve onların dalgalanmalarıyla ilgisi olmayan bir düzen – katı Kantçı anlamıyla tam olarak etik boyut.

Bu boyutun ahlaklılıkla karşıt konması gerekir. Lise yıllarımdan, iyi bir arkadaşımın beni o sırada çok sarsmış olan tuhaf bir jestini hatırlıyorum. Öğretmen bizden "insanın komşusuna yardım etmek gibi iyi bir

iş yapması nasıl bir tatmin sağlar" konusu üzerine bir deneme yazmamızı istedi – iyi bir şey yapmamızın farkındalığıyla doğan derin bir tatmini her birimizin betimlemesi gerektiği düşünülmüştü. Arkadaşım kağıtla kalemi masaya bıraktı ve hızlı hızlı notlar alıp yazan başkalarının tersine, hiçbir şey yapmadan öylece oturdu. Öğretmen ona ne sorunu olduğunu sorduğu zaman, herhangi bir şey yazamadığını, çünkü bu tür eylemlere (ya da onlardan duyulan tatmine) hiç ihtiyaç duymadığını söyledi – hiç iyi bir şey yapmamıştı. Öğretmen öyle sarsılmıştı ki arkadaşıma bir fırsat daha verdi: denemesini okuldan sonra evde de yazabilirdi – kuşkusuz, iyi bir iş hatırlayacaktı... Ertesi gün, arkadaşım okula yine boş bir kağıtla geldi, evde bunu uzun uzun düşündüğünü söyledi – hatırlayabildiği kadarıyla yaptığı herhangi bir iyi iş yoktu. Çaresiz kalan öğretmen patladı: "Ama bu konuda bir öykü olsun uyduramaz mıydın?" Arkadaşım bu yönde çalışan bir imgeleme sahip olmadığı yanıtını verdi – bu tür şeyleri hayal bile edemiyordu. Öğretmen bu inatçı tutumun ona pahalıya patlayacağını –düşük not alacak ve ortalaması düşecekti– açık seçik belli ettiği zaman, arkadaşım elinden bir şey gelmediğini, tümüyle çaresiz kaldığını, çünkü böyle düşüncelerin aklına hayaline gelmediğini, kafasının bu konuda bomboş olduğunu söyledi. İnsanın tutumu konusunda uzlaşmayı reddetmesi en saf haliyle etiktir, ahlaklılığa, ahlaki şefkate karşıt olarak etik. Yani, arkadaşım

elbette yapıp ettiği işlerde çok yardımsever ve "iyi" bir insandı; onun hiç hoşuna gitmeyen şey insanın iyi işler yaparken kendisini gözlemekten Narsistçe bir tatmin almasıydı – ona göre, bu tür düşünümsel bir dönüş en derin etik ihanete karşılık geliyordu.

Ve tam da bu anlamda, Kieslowski'nin konusu ahlak *değil*, etiktir: *Dekalog*'unun her bir bölümünde gerçekten olan şey *ahlaktan etiğe kaymadır*. Başlangıç noktası hep ahlaki bir emirdir, ve kahraman onun çiğnenmesi aracılığıyla kendini tam etik boyutta bulur. *Dekalog* 10, Kieslowski'nin bütün yapıtı boyunca süregiden bu etikle ahlak arasındaki seçimi örnekler: iki erkek kardeş ölen babalarının mesleğini (posta pulu koleksiyonculuğu) ahlaki yükümlülükleri pahasına sahiplenir (büyük kardeş ailesini terk etmekle kalmaz, böbreğini bile satar, simgesel mesleğinin bedelini o ünlü ifadeyle kanıyla canıyla öder). En saf haliyle *The Double Life of Veronique*'te sahnelenen bu seçim – (ölüme götüren) meslekle (insan mesleğinden taviz verse bile) sessiz tatmin



Dekalog 10

dolu bir yaşam arasındaki seçim, uzun bir geleneğe sahiptir (E.T.A. Hoffman'ın Antonia hikayesini hatırlayın, o da şarkı söylemeyi seçer ve seçiminin bedelini ölümle öder). Bu seçimin Kieslowski filmlerinin hikayelerinde sahnelenişi açıkça *alegoriktir*: Kieslowski'nin kendisine gönderme içerir. Kendi seçimi de Leh Weronika'nın seçimi değil miydi – kalp yetmezliğinin farkında olduğu halde, sanatı/mesleği (şarkı söylemeyi değil, film çekmeyi) seçmiş ve sonra da ani bir kalp kriziyle ölmemiş miydi? Kieslowski'nin kaderi daha önceden *Camera Buff* (1979) adlı filminde yer alır, gerçekliği ekran çerçevesinin mesafesi aracılığıyla gözleyip kaydetme tutumunu mutlu aile yaşamına yeğleyen bir adamın portresiydi bu film. Filmin son sahnesinde, karısı onu terk ederken, kahraman kamerayı kendisine ve karısına çevirir, kadının gidişini filme alır: bu travmatik *kişisel* anda bile, tam olarak içine girmez, gözlemci tutumunda ısrar eder – bu da onun film çekmeyi etik Amacı haline yükselttiğinin başlıca kanıtıdır... *Camera Buff* kontrpuanını *Calm*'da (1976) bulur, bu film de hapisten yeni serbest bırakılmış olan Antek'i anlatmaktadır. Onun hayattan istediği sadece basit şeylerdir: iş, uyumak için temiz bir yer, yiyecek bir şeyler, bir eş, televizyon ve huzur. Yeni işyerindeki suç yönlendirmelerine yakalandıktan sonra, sonunda meslektaşları tarafından dövülür ve filmin sonunda, sadece "sakin... sakin..." diye mırıldanır. *Calm*'ın kah-

ramanı yalnız değildir: *Kırmızı*'nın kahramanı olan Valentine bile, tek istediğinin huzur içinde kalmak, fazla bir mesleki hevese kapılmamak olduğunu söyler.

Etikle ahlaklılık arasındaki seçim, Kieslowski'nin kurtuluş matrisinin başlıca ikircikliliğini tekrar aracılığıyla hissedilir kılar: belli bir perspektiften, filmlerinin mesajı iyimser bir mesajdır: bize ikinci bir şans *verilir*, geçmişten bir şeyler *öğrenebiliriz*. Fakat, bu tekrar eden seçimler konusunun karşıt bir okuması da kendini dayatır, buna göre "bilge" tekrar, beraberinde etik ihaneti, Amaç karşısında yaşamın seçimini getirir (Fransız Veronique arzusundan ödün verir).[29] Oyleyse bu, iki Veronique arasındaki farka karşılık gelir: "özsel olana yönelik, kusursuz ama çapraşık bir notayla yazılmış bir müzikal *mort* [ölüm] eşliğinde, kaba doğrudan bir yaklaşımın macerasına" karşı Öteki'nin deneyimi aracılığıyla yansıtılan (kuklacının izdüşürülen romanı) "edebi alegori tarafından dolayımlanan bilinçli bir yolculuk."[30] Bu yüzden, Weronika'nın Amaç için duyduğu doğrudan coşkunun tam tersine Veronique melankolik ve düşüncelidir; Weronika'nın *naifliğinin* tam tersine Schiller'in terimleriyle söylersek, o *duygusaldır*. Konu basitçe Veronique'in Weronika'nın intihara meyilli karakterinin farkında olmasından bir şey elde etmesi değildir, aynı zamanda etik ihanet eylemini gerçekleştirmesidir. Bu trajik seçimin varlığı bizi *Veronique*'i New Age tarzı bir ruhsal kendini keşfetme hikayesine in-

dirgemekten alıkoyar – Kieslowski'nin *Veronique*'inin bir New Age obskürantist yeniden yapımı zaten *var*: Paul Coelho'nun 1999 tarihli, *Veronika Decides to Die* adlı New Age çoksatarı,[31] –bunca yer arasından– Slovenya, Lyublyana'da yaşayan, 24 yaşındaki kütüphaneci sağlıklı, çekici ve zeki bir kadındır, aniden ölmeye karar verir, çünkü gençlik çağının ışıltısı geride kalmıştır, bundan sonra onu bekleyen tek şey ağır ama kurtuluşu olmayan bir yozlaşmadır, bunu da medyanın gün gün verdiği bunaltıcı haberlere bakarak anlamaktadır. Şans eseri, intihar için yuttuğu haplar etki etmeden onu bulurlar ve bir psikiyatri kliniğine yatırırlar, midesindeki zehri temizlerler. Orada koma yüzünden kalbinin yine de güçsüz düşmüş olduğunu öğrenir: belli bir aralıkta güçlü kalp sıkışmaları yaşadıktan sonra, ona yaşayacak sadece birkaç günü kaldığını söylerler. Artık kalan her anın değerini bilip tadını çıkarmaktadır. Fakat bilmediği bir şey vardır, onu tedavi eden akıllı ve iyi doktor tarafından iyileştirici bir deneye sokulmuş olduğunu: doktor zararsız ilaçlarla onun güçlü kalp sıkışmaları yaşamasını sağlamıştır, çünkü ölümün yaklaştığını düşünmenin onun yaşama arzusunu artıracağına inanmaktadır. Kadının hastanede bulduğu eski bir piyano onun müziğe olan eski tutkusunu canlandırır; çok geçmeden, hastaneden tümüyle iyileşmiş ve müzik mesleğini sürdürmeye kararlı olarak ayrılır. Burada Kieslowski'yle olan farklılık dikkat çekici: tatmin dolu bir yaşam sür-

mekle (müzikle ya da başka bir şeyle ilgili) meslek sürdürmek arasındaki içkin ve çözümsüz bir *gerilim* fikri hiçbir şekilde yoktur, Coelho'nun evreni ise iki boyutun önceden kurulmuş uyumunun hakim olduğu bir evrendir.

Kieslowski'nin filmlerinin çevresinde döndüğü Misyon ve Yaşam arasındaki bu etik seçim son zamanların bir dizi filminde farklı kılıklarla tekrarlanmaktadır, ama hiçbir zaman Kieslowski'nin keskinliğine ulaşamazlar. Anand Tucker'ın *Hilary and Jackie* (1998) adlı, 1950'lerde İngiltere'de iki müzik dehası olan Hilary ile Jacqueline du Pre'yi konu alan filmi de, bu motifin bir başka çeşitlemesi değil mi? Hilary bir aile kurmayı seçerken, Jackie hızla uluslararası ün kazanır, dinleyicileri müziğine yönelik sınırsız bir tutkuyla doldurur ve çok geçmeden ünlü piyanist ve şef Daniel Barenboim'le evlenir. Fakat sürekli tura çıkmak Jackie'yi bezdirir: Hilary'nin kurduğu o daha basit aile yaşamına özlem duyar gibidir; habersizce yaptığı bir ziyaret sırasında, yalnız ve bunalmış olan Jackie aynı zamanda kızkardeşinin kocasına da özlem



duyduğunu açıklar – ve, üstün bir merhamet eylemiyle, kızkardeşi onu hoşnut eder. (Jackie'yle Hilary arasındaki ilişkinin bu en "skandal" anı, Jacqueline'in, kızkardeşinin onayını alıp onun kocasıyla ilişki kurmuş olması olgusu, fazlasıyla katlanılmaz bir olgudur, çünkü kadınların erkekler arasındaki alışveriş nesneleri olduğu yolundaki standart Levi-Strausscu mantığı tersine çevirir: bu durumda, kadınlar arasındaki alışveriş nesnesi hizmeti gören şey *erkektir*.) Sanki bu amansız kendini adaması yüzünden cezalandırılmış gibi, Jackie müzik kariyerini yarıda kesen, onu tekerlekli sandalyeye mahkum eden, uzun bezdirici bir hastalıktan sonra ölür... *Hilary and Jackie* bu açıdan Veronique motifi üzerine bir çeşitlemedir: iki Veronique yerine, "daha gerçekçi bir biçimde" iki kızkardeşle karşılaşırız, her biri farklı bir etik seçime karşılık gelir.[32] Hilary ile Jackie arasındaki ilişkide ikili bir histeri vardır: ikisi de ötekini arzu duymayı bilen kadın olarak algılar ("arzu duyduğu varsayılan özne"), ve belli bir noktada, kendisinin yokluğunun ideal bir çift ya da aile imgesi oluşturacağı inancıyla, kendisini ortadan kaldırır. Jackie için Hilary ve ailesi onun özlemle gözlediği ideal birimken, buna karşın Hilary için, onun kocası ve çocuğuyla vakit geçiren Jackie, nihai olarak içinde kendisine yer bırakmayan bir idealdir.

Film iki kısma ayrılmıştır: öykü önce Hilary'nin, sonra da Jackie'nin perspektifinden anlatılır. Bu

ayrım Hilary-Jackie çiftinin Ismene-Antigone çifti, yani "normal" duygusal kadına karşı tümüyle amacına adanmış olan kadın çiftinin en son versiyonu olması açısından anlamlı bir ayrımdır: önce, sıra dışı, hatta canavarca Nesne-Şeyi (Jackie) "normal" sevecen kızkardeşinin gözünden görürüz; son olarak, olanaksız Şey'in kendisinin bakış açısına aktarılırız, yani Şey'in kendisi öznelleşir, konuşmaya başlar. Olanaksız Şey'le ilgilendiğimizden, onun öznelleştirilmesi sadece onun çöküş ve düşüşünün öyküsünü içerebilir. Jackie'nin bir konser sırasında geçirdiği sinir krizi o standart "yüce" töz değiştirme yönteminin üstün bir tersine çevrilmesiyle verilir, burada gerçeklikte söylenen kusurlu, berbat şarkıdan fantazi uzamındaki çalıp söylemenin kusursuz büyüsüne geçeriz: onun konseri gerçekte yolunda giderken, yanlış notalara basıp çirkin uyumsuz sesler çıkardığını *hayal eder*.

Jackie'nin çellosuyla olan ilişkisi de en iyi şekilde "ölüm ve bakire" motifiyle yakalanmıyor mu? Onun çellosu *objet petit a*, yani özneyi fallik olmayan ölümcül *jouissance*'ının içine sürükleyerek yutmakla tehdit eden o kısmi nesne değil mi? Öznelerarası eş/sevgili dizileri açısından o İstisna değil mi (fallik bir istisna değil, fallik olmayan fazlalık), yani böylece karşımızda duran şey $1+1+1+1...+a$ değil mi? Biraz naif psikolojik terimlerle dile getirirsek, Jackie'nin yaşamının gizemi şudur: neden –daha yirmili yaşlarında neşeli, hafifmeşrep bir kızken– en ayrıcalıklı

parçası olarak Elgar'ın melankolik çello konçertosunu, Elgar'ın yaşlılık çağının başyapıtını seçmiş, ona çok derinden hissettiği bir yorum katmıştır? Bu tıpkı Oscar Wilde gibi değil mi, o da kamuoyu karşısında büyük bir başarıya sahip olduğu dönemde, son aşamadaki başarısızlığını önceden hissediyordu (bu *Dorian Gray*'de açıkça görülmektedir)? Bu sözde teleolojik sezgi, kadınların kendilerini sanatlarına tam olarak verip erkeklere peşpeşe gelip giden aşıklar gibi davrandıkları için bir bedel ödemelerini talep eden ideolojik sansürün bir dışavurumuna indirgenmemelidir – bu daha fazla bir şeydir, kadınlıkla ölüm dürtüsünü birbirine bağlar gibi görünen o içtenlikli bağdır.[33]

Neil LaBute'nin *In the Company of Men* filmi bu seçime çok daha kötücül bir büklüm *katıyor*: filmin sadist projeyi günümüzün kurbanlaştırma ideolojisine uyan bir şekilde yeniden sahnelediği kabul edilmeli. Yönetmenin kendisi de bir söyleşide, bu filmin düşüncesinin bir ara kulak misafiri olduğu bir deyişten çıktığını belirtti: "Birinin canını cidden acıtalım!" Anlamlı bir şekilde, bu "birinin canını cidden acıtma" fikri artık fiziksel işkence, hatta ekonomik yıkım düzeyinde değil, insanın genellikle "psikolojik işkence" dediği düzeyde yer almaktadır. Küçük bir Batı Amerika kasabasında altı hafta kalmak zorunda kalan iki yönetici, birbirlerine dişi eşleri tarafından acımasızca bırakıldıkları konusunda yakınırlar; sonra kadınlardan intikam almaya karar verirler: tatmin

edici bir aşk yaşamı yaşama umudunu tümden yitirmiş, yalnız yaşayan, hassas bir kadın seçip ona ayrı ayrı kur yapacak ve onu baştan çıkaracaklardır. Bu ikili ilgiden şaşırıp hoşlanan, ikisinden birini seçmek gibi beklenmedik bir sorunla karşı karşıya kalan kadın, yeni bir yaşam umudu bulmuş olacaktır; sonra, tam bu yeni mutluluğu tümden kucaklayacağı sırada, iki erkek karşısına çıkıp bunun onu incitmek üzere yapılmış bir şaka olduğunu, ona yönelik en ufak ilgilerinin olmadığını söyleyecektir – kadın da bu darbenin sarsıntıdan kendini bir türlü gelemeyip uzun uykusuz geceler geçirecek, yaşamı umuttan yoksun bir halde sonsuza dek yıkılmış olacaktır. İki adam da, bir kadın tarafından terk edildikleri ya da patronları tarafından küçük düşürüldükleri zaman, bu üzüntünün o kadının yaşadığı çöküntüye kıyasla önemsiz olmasından teselli bulacaktır – en azından bir kez olsun bir başka insanın canını çok daha ağır yakmış olacaklardır... Ardından öykü tahmin edilebilecek bir yönde gelişir: sağır bir memure bulurlar, adamlardan biri ona gerçekten aşık olur ve o diğerine göre daha çirkin olduğundan, zavallı kadın da öteki adamı yeğlediğinden, adam –onun sevgisini kazanmak için– oyunun kurallarını bozar ve kadına kurbanı olduğu deneyi anlatır vb. O zayıf bir adamdır, kötülüğü bir bakıma "hâlâ insanidir," buna karşın öteki adamın Kötülüğü sapkın bir etik tutuma daha yakın durmaktadır – onun için Kötülük bir Misyondur, zayıf olan

içinse yaşamla baş etmenin bir yolu.

Filmin sonunda, anlamlı bir şekilde, gerçekten kötü olan adamın hiçbir kızarkadaşı tarafından terk edilmemiş olduğunu öğreniriz – bütün bu süre boyunca bağlarını korumuşlardır: onun öyküsü uydurmadır. Onun birini incitme niyeti bir intikam eylemi değil, sapkın bir anlamda tümüyle etiktir. Fakat, ya onun asıl hedefi zavallı kız değil de, görünüşte "daha dürüst" ve "daha insani" olan adamsa? Ya kötü adamın niyeti *o adamı*, suç ortağını, onu küçük düşürerek ve kendine duyduğu saygının son kalıntılarını da yok ederek incitmekse? Filmin sonunda, gerçekten, iki suçludan hangisinin daha kötü olduğunu söyleyemeyiz: soru tam olarak yanıtsızdır. "İçini açarak" oyunun kurallarını bozan ve oyunu kıza anlatan adam bir bakıma daha acımasızdır (örneğin, kıza sağır olduğu için ikisinden birini seçecek konumda olmadığını söylediği zaman); gerçekten birini incitmeyi sürdürecek durumda olmasa da, aslında kızı çok daha fazla incitir.

Farklı yönetmenler tarafından yapılmış da olsalar, bir çift olarak okunması gereken iki film, aynı seçimin başka versiyonlarını sunuyor: David Lynch'in *The Straight Story* ve Anthony Minghella'nın *The Talented Mr Ripley* adlı filmleri. David Lynch'in *The Straight Story*'sinin başı, yani filmin girişinde yer alan sözler, "Walt Disney Sunar – Bir David Lynch Filmi" sözleri, 20. yüzyılın sonunu belirleyen etik paradok-

sun belki de en iyi özetidir: ihlalin normla üst üste binmesi. Muhafazakar aile değerlerinin markası olan Walt Disney, ihlali özetleyen, yaşamlarımızın saygıdeğer yüzeyinin altında barınan sapkın cinsellik ve şiddetin o müstehcen yeraltı dünyasını günışığına çıkartan *auteur*, David Lynch'i kanatlarının altına alıyor.

Günümüzde, kültür-ekonomi aygıtının kendisi, kendisini piyasa rekabeti koşullarında çoğaltmak çabası içinde, sadece hoşgörmek değil, aynı zamanda gitgide daha güçlü sarsıcı etkiler ve ürünler kışkırtmak zorunda kalıyor. Görsel sanatlardaki son eğilimleri hatırlamak yeterli: basit heykeller ya da çerçevelenmiş resimlerin olduğu günler sona erdi – artık içinde resim olmayan çerçevelerin sergilenmesiyle, ölü inekler ve dışkılarının sergilenmesiyle, insan bedeninin içini gösteren videolarla (gastroskopi ve kolonoskopi), sergiye kokunun katılmasıyla vb. vb. karşılaşıyoruz. Burada da, cinsellik alanında olduğu gibi, sapkınlık artık yıkıcı değil: sarsıcı fazlalıklar sistemin kendisinin bir parçası, sistem kendini çoğaltmak üzere onlardan besleniyor. Yani, eğer Lynch'in ilk filmleri de bu tuzağın içine düşmüşse, *The Straight Story* için, hasta kardeşini ziyaret etmek amacıyla Amerika düzlüklerini John Deere marka bir çim biçme makinesiyle geçen Alvin Straight adlı yaşlı, sakat çiftçinin filmi için ne denebilir? Israrla ilişkili bu yavaş tempolu öykü ihlali tanımamayı, sadakatin

doğrudan bir etik tutumunun naif dolayımsızlığını tercih etmeyi mi ima eder? Filmin adı bile kuşkusuz Lynch'in daha önceki yapıtlarına gönderme yapar: bu öykü, *Eraserhead*'den *The Lost Highway*'e uzanan yer altı dünyasına yönelik o tedirgin edici "sapmalara" göre düz [straight] bir öyküdür. Fakat ya eğer Lynch'in bu filminin "düz" kahramanı aslında daha önceki filmlerinde yer alan tuhaf karakterlerden çok daha yıkıcıysa? Ya eğer, içinde radikal etik bağlılığın gülünç bir şekilde modası geçmiş sayıldığı bu bizim postmodern dünyamızda, asıl toplumdışı [outcast] oysa? Burada G. K. Chesterton'ın "A Defense of Detective Stories"de yer alan o eski açık ifadesini hatırlamak gerekiyor; dedektif öyküsü

> bir anlamda uygarlığın kendisinin ayrılışların en görkemlisi olduğu ve isyanların en romantiği olduğu gerçeğini akla getirir. Bir polisiyedeki dedektif tek başına, hırsızın başvuracağı bıçak ve yumruklara karşı korkusuzca dururken, özgün ve şiirsel figür olarak toplumsal adaletin faili olduğunu, buna karşın hırsızların ve ayaktakımının ise kurt ve maymunlarla gösterilen o çok eski saygınlıktan memnun, uysal yaşlı kozmik muhafazakarlar olduğunu hatırlamamızı sağlar. [Polis hikayesi] ahlaklılığın en karanlık ve cesur komplo olması olgusuna dayanmaktadır."[34]

Peki, Lynch'in filminin başlıca mesajı ya *buysa* – bu etik "bütün komploların en karanlık ve cesur "

olanıdır, etik öznenin mevcut düzeni etkili bir şekilde tehdit eden, Lynch'in son aşamada düzeni destekleyen o bir sürü tuhaf sapığının (*Dune*'da Baron Harkonnen, *Blue Velvet*'da Frank, *Wild at Heart*'ta Bobby Peru) tersine düzeni tehdit eden özne olması? Bu çerçevede, *The Straight Story*'nin kontrpuanı Anthony Minghella'nın, Patricia Highsmith'in aynı adı taşıyan romanına dayanan *The Talented Mr Ripley* adlı filmidir. *Ripley* parasız kalmış, tutkulu bir genç New Yorklu olan Tom Ripley'in öyküsünü anlatır; zengin ve nüfuzlu Herbert Greenleaf, Tom'un Princeton'da oğlu Dickie'yle birlikte okumuş olduğunu düşünerek Tom'la ilişki kurar. Dickie İtalya'ya aylaklık yapmaya gitmiştir, Greenleaf Tom'a İtalya'ya gidip oğlunu aklını başına toplamaya, dönüp aile işinin başına geçmeye ikna etmesi için para verir. Fakat Avrupa'ya giden Tom, hem Dickie'den etkilenir, hem de Dickie'nin yaşadığı cilalı, rahat, herkesçe kabul gören üst sınıf yaşam tarzından. Tom'un eşcin-



The Talented Mr. Ripley

selliği konusunda söylenenler burada yersizdir: Dickie Tom için arzusunun nesnesi değil, ideal arzulayan öznedir, "(nasıl arzu edileceğini) bildiği varsayılan" aktarımsal özne. Kısacası, Dickie Tom için onun *ideal egosu*, onun imgelemsel özdeşleşmesinin figürü olur: ikide bir Dickie'ye kaçamak bir yan bakış atarken, onunla cinsel bir alışverişe girmeye, Dickie'ye *sahip olmaya* yönelik erotik arzusuna değil, Dickie gibi *olmaya* yönelik arzusuna yenik düşmektedir. Bu durumu çözmek üzere, Tom ayrıntılı bir tasarı yapar: bir tekne seyahatinde, Dickie'yi öldürür ve bir süre sonra onun kimliğine bürünür. Dickie gibi davranarak, Dickie'nin "resmi" ölümünden sonra onun servetini miras alabilecek şekilde düzenler her şeyi; bu da gerçekleşince, sahte "Dickie" geriye Tom'u öven bir intihar notu bırakarak ortadan kaybolur, ardından Tom yeniden ortaya çıkar, kuşkulanan müfettişleri başarıyla atlatır, hatta Dickie'nin ailesinin sevgisini kazanır ve sonra Yunanistan'a gitmek üzere İtalya'dan ayrılır.

Roman 1950'lerin ortasında yazılmış olsa da, Highsmith'in, günümüzdeki sağaltıcı yeniden yazmaya, etik olanın körü körüne izlenmemesi gereken "Tavsiyeler" haline getirilmesi gibi bir yeniden yazmaya öncülük ettiği öne sürülebilir. Ripley bu yeniden yazmadaki son adıma karşılık gelir: öldürmeyeceksin – *mutluluğun peşinden gitmenin başka bir yolu kalmadığı durumlar dışında.* Ya da, Highsmith'in ken-

disinin de bir söyleşide belirttiği gibi: "Ona psikozlu da denebilirdi, ama edimleri akılcı olduğu için ona deli demeyeceğim. ... Onu, sadece mecbur kaldığında öldüren bir tür uygar biri olarak düşünüyorum." Ripley "Amerikan sapığının bir türü değildir: onun suç eylemleri delice *passages a l'acte*, günlük yuppie yaşamının hayal kırıklarının engellediği enerjiyi serbest bırakan şiddet patlamaları değildir. Onun suçları basit pragmatik tartımla hesaplanmıştır: hedefine, Paris'in banliyösündeki zengin, sakin bir yaşama ulaşmak için yapması gerekeni yapar. Onun rahatsız edici olan yanı, kuşkusuz, bir şekilde temel etik duygudan yoksun olmasıdır: günlük yaşamda, çok dostça ve düşüncelidir (elbette belli bir soğuklukla) ve cinayet işlediği zaman, bunu pişmanlıkla, hızla, olabildiğince acısız, tıpkı tatsız ama zorunlu bir işi yapar gibi yapar. Başlıca psikozlu odur, Lacan'ın normalliğin psikozun (simgesel örümcek ağına travmatik bir şekilde yakalanmış olmamanın, simgesel düzene karşı "özgürlüğü" korumanın) özel bir biçimi olduğunu öne sürerken aklından geçen şeyin en iyi örneğidir.

Fakat, Highsmith'in Ripley'inin gizemi, bireyin radikal bir şekilde kendini "yeniden icat etme" becerisi, geçmişin izlerini silme ve tümüyle yeni bir kimlik edinme becerisi şeklindeki o standart Amerikalı ideolojik motifi aşar, postmodern "Proteuscu Benliği" aşar. Filmin romana göre başlıca başarısızlığı burada yatar: film Ripley'i bulanık bir şekilde kimliğini yeni-

den yaratan Amerikalı kahramanın yeni bir versiyonu haline sokarak "gatsby'leştirir". Burada kaybolan şeyin örneğini, en iyi şekilde romanla film arasındaki önemli fark vermektedir: filmde, Ripley'in vicdanı sızlar, romandaysa vicdan azabı aklına bile gelmez. Bu yüzden filmde Ripley'in gay arzularının açıklaştırılması da yanlış vurgu yapmaktadır. Minghella, 1950'lerde Highsmith'in kahramanı geniş bir kitlenin hoşuna gidecek hale sokması gerektiğini, günümüzdeyse her şeyi daha açık bir şekilde söyleyebileceğimizi ima eder. Fakat, Ripley'in soğukluğu onun gay tutumunun yüzeydeki etkisi değil, tam tersidir. Daha sonraki Ripley romanlarından birinde, karısı Heloise'la haftada bir, düzenli bir ritüel olarak seviştiğini öğreniriz – bunun tutku dolu bir yanı yoktur, Tom cennetteki, Düşüşten önceki Adem gibidir; Aziz Augustus'a göre o ve Havva seks *yapmıştır*, ama bu basit araçsal bir görev olarak, tarlaya tohum ekmek gibi bir şey olarak yapılmıştır. Bu yüzden Ripley'i bir okuma şekli de, onun meleksi olduğunu, Yasayı ve ihlalini (günahı), yani Aziz Pavlus tarafından betimlenen yasaya boyun eğişimizle yaratılmış olan o kısır süperego suç çevrimini önceleyen bir evrende yaşadığını öne sürmektir. Ripley'in cinayetlerinden sonra suç ya da pişmanlık hissetmemesinin nedeni, onun simgesel Yasa'yla tümüyle bütünleşmemiş olmasıdır.

Bu bütünleşmemenin paradoksu, Ripley'in bunun karşılığını yoğun cinsel tutku yaşayamamak olarak

ödemesidir – bu da simgesel Yasanın sınırlarının dışında herhangi bir cinsel tutku olmadığının açık bir kanıtıdır. Daha sonraki Ripley romanlarından birinde, kahraman mutfak masasının üzerinde iki sinek görür ve onlara yakından bakıp çiftleştiklerini görünce, tiksintiyle ezer onları. Bu küçük ayrıntı can alıcı önemdedir – Minghella'nın Ripley'i *hiçbir zaman* böyle bir şey yapmazdı: Highsmith'in Ripley'i bir bakıma etin gerçekliğinden kopmuştur, yaşamın Gerçeğinden, onun oluşma ve yozlaşma çevriminden tiksinti duymaktadır. Dickie'nin kızarkadaşı Marge, Ripley için uygun bir niteleme yapar: "Tamam, ibne olmayabilir. O hiçbir şey, ki bu çok daha kötü. *Herhangi* tür bir cinsel yaşama sahip olacak kadar normal değil." Bu tür bir soğukluk belli bir radikal lezbiyen tutumu nitelediği için, insan Ripley'in paradoksunun, gizli bir eşcinsel olmak yerine, *erkek lezbiyen* olması olduğunu iddia etmeye heves ediyor. (Burada, Highsmith'in kendisinin de lezbiyen olduğu gerçeğini hatırlatmaya da heves ediyor insan: onun Ripley figürüne bu kadar yakın hissetmesine şaşmamak gerek.) Ripley'in asıl bilmecesi bu tüyler ürpertici soğuklukta, herhangi bir tutkulu insani bağlılığa karşı psikozlu bir bağlantısızlık korumakta, hatta hedefine ulaşıp zengin Paris banliyösünde yaşayan saygıdeğer bir sanatçı ajanı olarak kendini yeniden yarattıktan sonra bile korumakta neden ısrar ettiğidir. Olası bütün kaygan kimliklerin altında kalmakta ısrar eden

bu bağlantısız soğukluk, belki de "postmodern öznenin" başlıca doğruluğu olan şey, filmde bir bakıma kaybolur.

Dahası, *The Talented Mr Ripley*'in film versiyonu bizim (devam filmleri, öncesinin anlatımı, öyküyü farklı bir perspektiften yeniden anlatma, ya da özgün metnin boşluklarını basitçe doldurma aracılığıyla) "boşlukları doldurmak" gibi temel postmodern hamlenin, yüksekle düşük ayrımını kat eden tarzın hatalı yanını açıkça ayırt etmemizi sağlar, çünkü yüksek sanatta olduğu gibi popüler kültür ürünlerinde de bulunur (*Hamlet*'in iki yeni versiyonu, Tom Stoppard'ın "Rosenkranz and Guildenstern Are Dead" adlı, öyküyü iki küçük karakterle yeniden anlatan filmi ve John Updike'ın *Gertrude and Cladius* adlı öncesini anlatması). Peki bu tür bir yöntemin ilkece sorunlu olan yanı nedir? Richard Maltby'in dikkatli çözümlemesine göre,[35] *Casablanca* iki farklı okuma biçimine olanak tanır; o rezil Prodüksyon Kodu kurallarına tümüyle uyan "naif" okuma ve izleyicinin filmin dokusunda haddini aşan davranışın birçok belirtisini ayırt ettiği daha gelişmiş bir izleme. Yani "resmi" anlatı hattımız vardır, burada "masum gözlemci" olan büyük Öteki'nin bakışı ahlaki/ideolojik açıdan sorunlu bir şey bulamaz, ve bir de izleyicinin hayal ettiği olası başka öykü hatlarından, hakim cinsel, politik vb. yasakları açıkça çiğneyen hatlardan oluşan bir dizi vardır. Bu iki okuma basitçe karşı karşıya değildir:

izleyicinin yasak hazlara dalmasına izin verebilmesini sağlayan şey, sinema metinlerinin büyük Ötekinin gözünde masum kalmaya büyük özen göstermesidir (bütün olay ve edimler "resmi" öykü hattının terimleriyle değerlendirilebilir).[36]

Ve günümüzün okuru ve/veya yazarı da, Kleist'ın en ünlü kısa öyküsü, *The Marquise of O–*'daki hevesin aynısına maruz kalmaz mı; öykünün ilk paragrafı sarsıcıdır:

> M'de, kuzey İtalya'nın önemli kentlerinden birinde, lekesiz bir şöhreti olan ve iyi yetiştirilmiş birkaç çocuk anası dul bir kadın olan O Markizi gazetelere ilan verdi. Kendisini nedenini bilmediği bir durumun içinde bulmuştu; doğuracağı çocuğun babasının ortaya çıkıp kim olduğunu söylemesini istiyordu; kendi ailesine olan saygısı nedeniyle bu adamla evlenmeye kararlıydı.[37]

Bu satırların müstehcen sarsıntısı kahramanın ahlaki yasayla aşırı özdeşleşmesinden kaynaklanır: cinsel görgüye boyun eğmeyi gülünç bir aşırılık noktasına getirir. Kadın kahraman cinsel ilişkiyi hiçbir şekilde hatırlamaz: onun bastırılmasını işaret edecek herhangi bir nevrotik semptom yoktur (çünkü Lacan'dan bildiğimiz gibi, bastırma ve bastırılmışın dönüşü bir ve aynı şeydir); ilişki olgusu, basitçe bastırılmaktan da çok yasaklanır. *Men in Black*'te, yaratıklarla mücadele eden gizli ajanların elinde, sıradan insanların

yaratıklarla karşılaşması durumunda kullandıkları küçük, kalem benzeri bir flaş aleti vardır: bu makinenin flaşını insanlara doğrulturlar ve onların son birkaç dakika içinde başlarına gelen şeyle ilgili anıları tümden silinir (böylece onları travmatik olay sonrası sarsıntılardan korurlar). *Verwerfung* mekanizmasında da aynı düzen işbaşında değil mi? *Verwerfung* da buna benzer bir psikoz makinesi değil mi? Ve sanki O Markizi de buna benzer bir silme flaşına maruz kalmış değil mi? Cinsel ilişkinin böyle radikal silinmesi onun başına gelen belayı betimleyen cümlenin ortasındaki o ünlü çizgiyle belirtilir: Rus kuvvetlerinin babasının komuta ettiği bir kaleyi kuşatması sırasında, ona tecavüz etmeye çalışan düşman birliklerinin eline düşer; sonra genç Rus subayı Kont F onu kurtarır ve kurtardıktan sonra,

> koluna girmesini teklif ederek onu sarayın alevlerin daha erişmediği bir yerine götürdü; orada, kadın, başına gelenlerden dili tutulmuş bir halde düşüp bayıldı. Sonra – subay Markiz'in o sırada oraya gelmiş olan, korku dolu uşaklarına doktor çağırmalarını emretti; onlara kadının birazdan kendine geleceğini söyledi, şapkasını taktı ve savaşa döndü.[38]

"Sonra" ve "subay" arasındaki çizgi, elbette, Ilsa'yla Rick'in tutkuyla kucaklaşmasından sonra gelen ve üç buçuk saniye sürdükten sonra Rick'in odasının

dışarıdan görünümüne geçen o havaalanı kulesi karesiyle aynıdır. Burada olan şey (Kont'un "şapkasını takması" gibi tuhaf bir ayrıntının zaten işaret ettiği gibi) Kont'un kadının bayılmasının yarattığı ani hevese boyun eğmiş olmasıdır. Gazete ilanlarıyla arayışın ardından, Kont ortaya çıkıp kadınla evlenmeyi teklif eder, ama kadın ona bakınca bir tecavüzcü değil, sadece kurtarıcısını görmektedir. Öykünün sonraki kısmında, adamın kadının gebeliğindeki rolü kesinleşince, kadın, ailesine rağmen onunla evlenmekte ısrar eder, tecavüzcüsü figüründe kurtarıcısını görmeye hazırdır; tıpkı Hegel'in, *Hukuk Felsefesi*'ne yazdığı önsözde, Luther'e uyarak, bize şimdinin sıkıcı Haçında (umut ve kurtuluşun) Gülünü görmemizi önermesi gibi – öykünün mesajı ataerkil toplumun "doğruluğudur," bu "doğru" tecavüzcünün kimliğini kadını tecavüzden kurtarmak olan kurtarıcıyla özdeşliğini koyutlayan, ya da Hegelce söylersek, dışsal bir kuvvetle mücadele etme görünümünde, Öznenin nasıl kendisiyle, kendi yanlış tanınmış Tözüyle mücadele ettiğini öne süren spekülatif yargıda dile getirilmiştir.

Kleist'in "postmodern" olduğu yer, onun, yasayla tam da aşırı özdeşleşme sayesinde yasanın aşırı-ortodoks yok edilmesi yöntemidir. Kuşkusuz, buna örnek durum, 16. yüzyılda geçen olaylara dayanan *Michael Kohlhass*'tır: küçük bir haksızlık yaşadıktan sonra (bölgenin soylularından biri, yozlaşmış Baron von

Tronka onun iki atına el koyar), saygıdeğer bir Sakson at satıcı olan Kohlhass, ısrarlı bir hak arayışına girer; yozlaşma nedeniyle mahkemede istediği sonucu alamayınca, yasayı kendisi üstlenir, silahlı bir çete kurar ve Tronka'nın saklandığını sandığı bir dizi kale ve kente saldırır, yakıp yıkar – bu sırada, hep o küçük hatanın düzeltilmesinden başka bir şey istemediğini söylemektedir. Paradigmatik bir diyalektik tersinmeyle, Kohlhass'ın kurallara koşulsuz bağlılığı, (Benjamin'in klasik karşıtlığına başvururursak) onun *yasayı koruma şiddeti*, *yasayı yapma şiddetine* dönüşür: standart dizilim tersine dönmüştür, yani kural yerleştikten sonra, yasa koruyucu olan şey yasa kurucu şiddet değildir; tersine, en aşırı noktasına götürüldüğü zaman, yeni bir yasa kurucu şiddete dönüşen şey, yasayı koruma şiddetinin kendisidir. Kohlhass tam da mevcut yasal yapının yozlaşmış olduğuna, kendi kurallarına bağlı kalamadığına inandığı zaman, simgesel yapıyı neredeyse paranoyak bir yöne sokar, Başmelek Mikhail'in temsilcisi olarak yeni bir "dünya hükümeti" yaratma niyetini ilan eder ve bütün iyi Hıristiyanları bu amacı desteklemeye çağırır. (Bu öykü 1810 yılında, Hegel'in *Fenomenoloji*'sinden birkaç yıl sonra yazılmış olsa da, Kohlhass, Hegelci "kalbin yasasının ve kendi kendini beğenme çılgınlığının" paradigmatik bir örneği olmaya, Schiller'in kahramanlarından çok daha yakındır sanki.) Öykünün sonunda, tuhaf bir uzlaşmaya ulaşılır: Kohlhass ölüme

mahkum edilir, bunu dinginlikle karşılar, çünkü görünüşte önemsiz hedefine ulaşmıştır: iki at ona sağlıklı ve sağlam bir şekilde teslim edilir ve Baron von Tronka da iki yıl hapse mahkum edilmiştir... Yasanın uygulanmasını niteleyen yazılmamış kurallara önem vermeyen, "kurallara bağlı kalma yanlısı" birinin fazla hak arayışının suçla sona erdiğini gösteren bir öyküdür bu: kelebek etkisi denen şeyin bir tür yasal eşdeğeriyle, önemsiz bir çekişme bütün ülkeye ölçüsüz zarar veren olaylar sürecini harekete geçirir. Ernst Bloch'un Kohlhass'ı "hukuk ilminin Immanuel Kant'ı" olarak nitelemesine şaşmamak gerek.[39]

James Bond filmleri Kleist'ın iki metninin simetrik bir tersinmesini sunar. Bir yanda, filmlerin büyük kısmı aynı zamanda hem mahrem hem de paylaşılan kolektif bir deneyim olan, o aynı tuhaf bir şekilde ütopyacı olan cinsel eylem sahnesiyle sona erer: sonunda kadınla yalnız kalmış ve birleşmiş olan Bond, onunla sevişirken, çiftin etkinliği, orada Bond'un mesleki topluluğuyla (M, Bayan Moneypenny, Q vb.) cisimlenen büyük Öteki için gözlenmektedir (dinlenmekte ya da başka, sözgelimi dijital bir şekilde kaydedilmektedir); Apted'in *The World Is Not Enough* (1999) adlı Bond filminde, bu eylem, hoş bir şekilde, uydu görüntüsündeki sıcak bir leke olarak aktarılmıştır – Q'nün yerine geçen kişi (John Cleese) tedbir olarak bilgisayar ekranını kapatır, başkalarının meraklarını tatmin etmesini önler. Başka açılardan Büyük Suçlu

karşısındaki büyük Öteki (ideal önvarsayılan tanık) rolünü gören Bond, burada büyük Ötekiye ihtiyaç duymaktadır: sadece bu tanıklar onun cinsel etkinliğini "var kılar." (Topluluğun büyük Ötekisi tarafından kabul edilen bu tür bir cinsel eylem ütopyası, *Minima Moralia*'da Adorno tarafından da anılır: Adorno, o ünlü başkalarının arasında genç metresini, onunla seks yapmamış olsa bile sergileyen zengin adam sahnesini, tam olarak özgürleştirilmiş bir cinsellik fantazisi olarak okur.) Diğer yandan, filmin bu sonu postmodern bir yeniden yazıma çağrı yapan bir yarık açar. Yani, James Bond filmlerinin bilmecesi şudur: arada ne olur, bu son mutlulukla *sonraki* filmin, Bond'un M tarafından tekrar bir göreve çağrılacağı filmin başı arasında ne olur? Belki de, *şu* postmodernist Bond filmi olurdu, bozulmakta olan bir ilişkinin bir tür sıkıcı varoluşsal dramı: Bond beraber olduğu kızdan gitgide sıkılmaktadır, küçük kavgalar patlak verir, kız evlenmek ister, Bond karşı çıkar.. ve Bond sonunda, M'den, gitgide daha boğucu olmaya başlamış olan ilişkiden kurtulmasını sağlayan bir çağrı alarak kurtulur.

Buna bağlı olarak, "postmodern" filmlerde, artık bir çok fantazileştirilmiş seçeneğin yanına ekleyebileceğimiz "resmi" öyküyle karşılaşmayız – gördüğümüz halka açık metin *kendisini doğruca çeşitlemelerinden biri olarak dayatır*. Bu kayma bir romandan onun film versiyonuna geçişte açıkça görülmektedir: geleneksel

Hollywood'da, sinema versiyonu edebi kaynağını bastırırdı (sansürlerdi), bu kaynak filmin alternatif müstehcen, halk tarafından reddedilmiş metni olarak işlev görmeye başlardı (sözgelimi, romandaki bir fahişe bir bar şarkıcısına çevrilirdi): günümüzün post-Sansür sinema versiyonlarıysa, tam tersine, orijinalde sözde "bastırılmış" olan şeyi doğruca *dışarı çıkarır* (kahramanı açıkça gay yapan *The Talented Mr Ripley* örneği tam böyledir). Van Sant'ın yeniden-yapım *Psycho*'su da "hepsini gösterme" yolunu izledi: Norman, öldürmeden önce Marion'u gözetleyip mastürbasyon yaparken gösterilir – ve yine, bu tür bir "radikalleştirmenin," aslında karşıtının, Norman figürünün edimsel canavarlığından *kaçışın* görünüm biçimi olduğunu belirtmek gerekiyor.

"Orijinalden daha radikal" gibi görünen bu yöntemde neyin yanlış olduğunu, *Ripley* örneği onun örtük, bastırılmış içeriğini dışarı çıkararak açıkça gösterir: orijinalde önemli olan şey sözde yasaklanmış (cinsel vb.) içeriğin "bastırılması" değildi sadece, *bu tam anlamıyla "bastırmanın" boşluğuydu*. Ripley'in yarıklarını doldurma jestiyle kaybedilen şey onun psikolojik olmayan, ürkütücü bir şekilde tuhaf bir "normalliğe" yakın olan soğuk canavarlığıdır. Başka deyişle, ya eğer, "yarığı doldurma" ve "hepsini söyleme" yoluyla, kaçtığımız şey tam anlamıyla boşluk, yani son aşamada öznelliğin boşluğunun (Lacancı "kapatılmış özne") ta kendisi olan şeyse? Minghella'nın

elde ettiği şey, *öznelliğin* boşluğundan *kişiliğin* iç zenginliğine yönelik hamledir: aynı zamanda hiçbir iç kargaşası olmayan canavarca bir otomat olan kibar bir kişi yerine, psikozlu travmalarla dolu bir kişiyle karşılaşırız – kısacası, terimin dopdolu anlamıyla, *anlayabildiğimiz* biriyle karşılaşırız. "Yarıkları doldurmaya" yönelik hamle böylece anlama, normalleştirme ve bu şekilde, öznellik olan boşluktan kaçınma zorlamasına boyun eğer.

Belki de, Lynch'in "düzgün" kahramanıyla Highsmith'in "normal" Ripley'i karşıtlığı günümüzün geç dönem kapitalist etik deneyiminin aşırı koordinatlarını belirler – tuhaf bir büklümle, ürkütücü bir şekilde "normal" olan Ripley ve ürkütücü bir şekilde tuhaf, hatta sapkın olan Lynch'in "düzgün" adamı olur. Böylece *tümüyle etik tutumun tuhaflığı* ve *tümüyle etik olmayan tutumun canavarca "normalliği"* arasındaki beklenmedik karşıtlığa ulaşırız. Öyleyse, bu çıkmazdan nasıl kurtulacağız? Her iki kahramanın ortak yanı hedeflerini izlemekteki acımasız kararlılıklarıdır, o yüzden çıkış yolu bu ortak özelliği terk etmek ve uzlaşmaları kabul etmeye hazır daha "sıcak," şefkatli bir insanlık istemek olabilir. Fakat, bu türden "yumuşak" (kısacası: ilkesiz) bir "insanlık" günümüz öznelliğinin hakim tarzı değil mi zaten, yani bu iki filmin tek yaptığı onun iki aşırı ucunu sunmak değil mi? 20'lerin sonunda, Stalin Bolşevik figürünü, Rusların tutkulu inatçılığıyla Amerikalıların becerikliliğinin

birliği olarak tanımlamıştı. Belki de, aynı çizgiyi izleyerek, çıkış yolunun iki kahramanın olanaksız *sentezinde*, hedefini Tom Ripley'in kurnaz becerikliliğiyle izleyen Lynchçi "düzgün" adam figüründe aranması gerektiği öne sürülebilir.

Böylece üç farklı düzeyde tekrarlanan aynı temel seçimle karşılaşırız: birincisi, Kieslowski'de, Görev-Amaç ve Yaşam arasındaki bir doğrudan seçim; sonra, LaBute'ta, Kötülüğün iki kipi, etik-radikal ve patolojik seçim; son olarak, Lynch ve Minghella'da, sıradan yaşamla bağlantısızlığın iki kipinin seçimi. Kuram ve Post-Kuram arasındaki seçim de, yine Olay ve Varlık, Etik ve Ahlaklılık, Görev ve Yaşam arasındaki etik seçimin bir başka örneği değil mi? Freudcu terimlerle, bu seçim, elbette, haz ilkesiyle haz ilkesinin ötesindeki dürtü (ölüm dürtüsü) arasındaki seçimdir: mutluluğa yönelmiş "iyi bir yaşam," "kendine bakma," aşırıya kaçmama bilgeliği vb. ve kendi İyiliğimizden bağımsız olarak izlemek zorunda kaldığımız, bir zorlamaya yakalanmış yaşam. Bazen, bu iki seçenek bir ve aynı etkinlik kipinin içinde bir arada yer alır. Minghella'nın *The Talented Mr Ripley* filmi orijinal Ripley figürünü Highsmith'in romanına göre tüm den biçimsizleştirse de, yine de kendi açısından ilginç bir filmdir. Ripley'in son durumunun paradoksunu hoş bir şekilde aktarır: bir yanda, başarılı olmuştur, "içeri" girmiş, Dickie'nin kimliğini almıştır, zengindir, ne isterse yapmakta, mutluluğunun peşinden git-

mekte, iyi bir yaşam saydığı şeyi sürdürmekte serbesttir; diğer yanda, ilk cinayetinden sonra, zorlamalı bir mantığa kapılmıştır, başka cinayetler işlemeye zorunlu kalmıştır, çünkü önünde açık olan tek yol, seçtiği yolda sonuna dek ısrar etmektir. Belki de, onun kabuslarını haklı çıkaran şey onun "suçu" değil, bu gerilimdir.

Kieslowski ne Görev adına yaşamın ahlakçı göz ardı edilmesini ne de Göreve karşı basit Yaşamı savunmak gibi ucuz Bilgeliği savunur; Görevin sınırlılığının tümüyle farkındadır. Burada *The Scar* (1976) filmi örnek olabilir; bu film Komünist kadronun dürüst bir üyesinin, küçük bir taşra kasabasına yeni bir kimyasal madde fabrikası kurmaya gelen bir müdürün öyküsüdür. Bölge halkını daha mutlu kılmak, ilerlemeyi getirmek ister; fakat fabrika ekolojik sorunlara yol açtığı gibi, geleneksel yaşam tarzlarını çökertir, ayrıca kasaba halkının kısa vadeli çıkarlarıyla da çelişir. Hayal kırıklığına uğrayan müdür, istifa eder... Burada sorun İyi sorunudur – başkaları için İyi olanı kim bilir, *kendi* İyisini başkalarına kim dayatabilir? İyilerin bu tutarsızlığı filmin konusudur: müdür toplumsal açıdan başarılı olsa da (fabrika inşa edilir), etik olarak başarısız olduğunun farkındadır. Burada Freud'un "Başkalarına sadece onların size yapmalarını isteyeceğiniz şeyleri yapın!" şeklindeki etik düstura neden kuşkulu yaklaştığını görebiliriz. Sorun bu düsturun aşırı idealist olması, insanın etik olanağını abartması

değildir; Freud'un vurgusu, daha çok, insan arzusunun temel *sapkınlığını* dikkate alacak olursak, bu düsturun uygulamasının bizi tuhaf sonuçlara götürebilecek olduğudur – insan bir *mazoşistin* bu reçeteyi benimsemesini kesinlikle istemez.

Aynı karmaşıklık Kieslowski'nin kişisel seçimini de belirlemiştir: *Red*'i tamamladıktan sonra, günlerini balık tutup okuyarak geçirmek üzere kıra çekildi – kısacası, sakin bir emeklilik yaşamı fantazisini gerçekleştirmek, mesleğin yükünden kurtulmak istiyordu. Fakat, trajik bir şekilde, iki açıdan da kaybetti: "meslek ya da sakin yaşam" seçimi boş çıktı, kısa süre sonra artık çok geçti, huzur ve emekliliği seçtikten sonra öldü – ya da ani ölümü sakin kır yaşamındaki emekliliğin sahte bir konu olduğunu, aslında ölümün metaforu işlevini gören bir fantazi ekranı olduğunu mu işaret eder; yani Kieslowski için hayatta kalmanın tek yolu film çekmeye devam etmek, hatta bu sürekli ölümle kurlaşmak anlamına gelse bile çekmek miydi? Kieslowski, en azından bizim geriye dönük bakışımızla, *tam bir momentte* ölmedi mi: erken bile olsa, ölümü – Büyük İskender ya da Mozart gibi – tam da yapıtı tamamlanmış gibi göründüğü zaman olmadı mı? Bu da filmlerinin hep konu ettiği o mucizevi rastlantıların başlıca örneklerinden biri değil mi? Sanki öldürücü kalp krizi serbest bir rol, tam vaktinde gelen, bir daha film çekmeyeceğini ilan ettikten hemen sonra gelen sahnelenmiş bir ölümdü.

Öyleyse, Veronika'nın ikinci (etik olmayan) seçimini, başka birçok örneğin yanı sıra, Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ında da yer alan o geleneksel yüce tersine çevrilmenin yeni bir versiyonu olarak okumalı mıyız? Romanda, Pip doğduğu zaman "büyük umutlar vaat eden bir erkek" olarak belirlenir, herkes bunu onun dünyevi başarısının habercisi olarak algılar; fakat, romanın sonunda, onun Londra'nın sahte görkemini terk edip çocukluğunun mütevazı topluluğunun arasına döndüğü zaman, onun yaşamını tanımlayan kehaneti yaşamış olduğunun farkına varırız – ancak Londra'nın yüksek sosyetesinin boş heyecanını terk etme gücü bulduğu zaman "büyük umutlar vaat eden bir adam" olma fikrini gerçekleştirir. Burada bir tür Hegelci düşünümsellikle karşılaşıyoruz: kahramanın sınavı sürecinde değişen şey sadece karakteri değildir, aynı zamanda onun karakterini ölçmemizi sağlayan etik ölçütün kendisi de değişir. 1996 yılında Atlanta'daki Olimpiyat Oyunları'nın açılış töreninde, Muhammed Ali Olimpiyat ateşini, ağır hastalığı yüzünden şiddetle titreyen elinde tuttuğu meşaleyle yaktığı zaman da aynı türden bir şey olmadı mı – gazeteciler onun bunu yapmakla, gerçekten (Ali'nin yıllar önce baş rol oyunculuğunu yaptığı filmin ve yaşam öyküsü kitabının başlığı olan, kendisi için övünerek kullandığı sıfata göndermeyle) "En Büyük" olmuş olduğunu söylerken, elbette, Muhammed Ali'nin asıl büyüklüğü şimdi, ringte ra-

kiplerini devirip popülerliğin doruklarında dolaşırken değil, şimdi, yıkıcı hastalığına soylu bir şekilde katlanması aracılığıyla elde ettiğini belirtmek istiyorlardı.[40] Peki ya Kieslowskici ikinci seçim için de aynı şey sözkonusuysa – şarkı söylemekten daha önemli şeyler, Veronique'in sergilediği basit insani iyilik gibi şeyler varsa?

Veronique, sakin güvenli bir liman bulmak üzere babasının yanına, tam olarak, neden ve ne zaman döner? Kuklacı sevgilisi onun için onun yaşamını yapılandıran (bilinçdışı) seçimi, iki marionette kılığında sahneledikten sonra. Peki Veronique sevgilisini terk ettiğinde onun bu geri çekilmesinin sebebi nedir? O, bu sahnelemeyi baskıcı bir müdahale olarak algılar, oysa aslında tam tersidir: onun en uç noktadaki katlanılmaz *özgürlüğünün* sahnelenmesidir bu. Başka deyişle, kuklacının performansında onun için o kadar travmatik olan şey kendisini iplerini Kaderin saklı elinin çektiği bir kuklaya indirgenmiş görmesi,



Veronika'nın İkili Yaşamı

ama F. W. J. Schelling'in ilksel karar-farklılaştırma (*EntScheidung*) dediği şeyle, öznenin, daha sonra, bilinçli-zamanlı yaşamı içinde, katlanılmaz zorunluluk, "hep olduğu şey" olarak deneyimleyeceği o ebedi karakteri "seçmesini" sağlayan bilinçdışı, zamandışı ödev dediği şeyle karşı karşıya gelmiştir.[41] Bu zamandışı seçim paradoksu, değişen gerçeklikler içeren Kieslowski evreninde şans ve zorunluluk arasında yaşanan o ikircikli gerilimdir: seçim radikal bir şekilde olumsal olsa da, belirlenimcilik *Kör Şansın* üç gerçekliğinin her biri *içinde* tamdır – Witek'in treni kaçırması, demiryolu bekçisine vurması, trene yetişmesi *zorunludur*.

Öznel bir durum olarak bir kukla (daha doğrusu: bir marionette) neye karşılık gelir? Burada Heinrich von Kleist'ın 1810 yılında yazdığı *Ueber das Marionettentheater*[42] adlı denemeye bakmak gerekir, bu deneme onun Kant'ın felsefesiyle ilişkisi açısından önemlidir (Kant okumanın Kleist'ı darmadağın eden bir ruhsal krize soktuğunu biliyoruz – bu okuma onun yaşamının O travmatik buluşmasıydı). Kant'ta nerede "Marionette" terimiyle karşılaşırız? *Pratik Aklın Eleştirisi*'nin "İnsanın Bilişsel Yeteneklerini Pratik Mesleğine Bilgece Uyarlaması" başlıklı gizemli bir alt bölümde. Burada noumenal sahaya, *Ding an sich*'e erişmemiz mümkün olsaydı başımıza ne gelirdi sorusuna yanıt vermeye çabalar:

> ... artık ahlaki yatkınlığın eğilimlerle yürütmesi gereken ve, bazı yenilgilerden sonra, zihnin ahlaki gücünün zamanla kazanılmasını sağlayabilecek olan mücadele yerine, Tanrı ve sonsuzluk korkunç görkemleriyle sürekli karşımıza dikilmektedir ... Bu yüzden yasaya uygun olan eylemlerin çoğu korkuyla yapılacaktır, çok azı umutla yapılacak, hiçbiri görevle yapılmayacaktır. Eylemlerin ahlaki değeri, yüce bilgeliğin gözünde kişinin değerinin ve hatta dünyanın değerinin bağlı olduğu bu değer, hiç var olmayacaktır. İnsanın davranışı, doğası şimdiki gibi kalacak olduğu sürece, basit bir mekanizmaya dönüşecektir, tıpkı bir kukla gösterisinde olduğu gibi, her şey iyi hareket edecek ama figürlerde can olmayacaktır.[43]

Yani, Kant'a göre, noumenal sahaya doğrudan erişim bizi aşkınsal özgürlüğün çekirdeğini oluşturan o "kendiliğindenlikten" yoksun bırakır: bizi cansız otomatlara, ya da günümüzün terimleriyle söylersek, "düşünen makinelere" çevirir. Kleist'ın yaptığı şey bu dehşetin *ters yüzünü* sunmaktır: marionette'lerin, noumenal tanrısal boyuta doğrudan erişimi olan yaratıkların, *doğrudan* onun tarafından yönetilen yaratıkların mutluluk ve inceliği. Kleist'a göre, marionette'ler kendiliğinden, bilinçdışı hareketlerin kusursuzluğunu sergiler: sadece tek bir yerçekimi merkezleri vardır, hareketleri tek bir noktadan denetlenir. Kuklacı sadece bu noktanın denetimini tutar ve onu basit düz

bir çizgide hareket ettirirken, marionette'lerin uzuvları da onu kaçınılmaz ve doğal olarak izler, çünkü marionette figürü tümüyle eşgüdümlüdür. Marionette'ler bu yüzden masum, bozulmamış doğanın varlıklarını simgeler: tanrısal rehberliğe doğallık ve incelikle karşılık verirler, Kötülüğe yönelik silinmesi imkansız eğilimlerle sürekli mücadele etmek zorunda olan, bunu özgürlüklerinin bedeli olarak üstlenmiş olan sıradan insanların tersine. Marionette'lerin inceliği onların görünüşteki ağırlıksızlıklarıyla vurgulanır: yere zar zor değerler – toprağa bağlı değildirler, çünkü yukarıdan çekilirler. Bir incelik halini, istekli "özgürce" kendini ileri sürmesiyle özbilince sahip olan insanoğlu için kaybedilmiş cenneti temsil ederler. Dansçı, insanın bu düşmüş halini örnekler: yukarıdan dimdik tutulmaz, kendisini toprağa bağlı hisseder, ama yine de hünerlerini görünür bir kolaylıkla sergilemek üzere ağırlıksız görünmelidir. Bilinçli olarak incelik elde etmeye çabalaması gerekir, bu yüzden dansının yarattığı etki incelikten çok yapmacıklık olur. İnsanın paradoksu burada yatar: ne tümüyle yeryüzü ortamına gömülmüş bir hayvandır, ne de incelikle havada yüzen meleksi bir marionette'dir, özgürlüğü yüzünden, onu hiç de ait *olmadığı* toprağa çeken ve bağlayan katlanılmaz baskıyı hisseden özgür bir varlıktır. Kleist'ın aynı adı taşıyan oyunundaki Kaetchen von Heilbronn gibi bir figürü, yaşamda meleksi bir ılımlılıkla dolanan bir kadının

bu peri masalı figürünü de bu trajik yarılmadan okumak gerekir: o tıpkı bir marionette gibi yukarıdan yönetilir ve görkemli kaderini sadece kalbinin kendiliğinden önerilerini izleyerek yaşar. Kleist'ın kabul edemediği şey sadece, bu tür meleksi bir konumun insanın sonluluğu yüzünden olanaksız olması değildir, aynı zamanda, eğer bu konum gerçekleştirilecek olsa, bunun sonucunda tam karşıtı, korkunç, cansız bir makinenin ortaya çıkacak olmasıdır. Kleist'ın kullandığı metafor (marionette) anlamlıdır: metaforun işe yaraması için Kleist'ın onun makine yönünü dışlaması gerekir.

"Mutluluğun da Gözyaşları Vardır"

Dekalog (travmatik bir şekilde dayatılmış tanrısal Emirler) modern ters yüzüyle, o pek sevilen "insan hakları"yla nasıl bir bağlantı kurar? Kieslowski'nin *Renkler* üçlemesi örtük bir şekilde İnsan Haklarına gönderme yapar: üç renk Fransız Devrimi'nin üç sloganına karşılık gelir: mavi Özgürlük, beyaz Eşitlik, kırmızı Kardeşlik. Politika sonrası liberal ve serbest bırakmacı toplumumuzda, insan Hakları son aşamada *on Emri çiğneme Haklarına* indirgenmiştir. "Mahremiyet hakkı" – gizlice, kimse beni görmezken ya da yaşamıma sızma hakkına sahip değilken yapılan *zina*. "Mutluluğun peşinden gitme ve özel mülkiyete sahip olma hakkı" – *çalma* (başkalarını sömürme) hakkı. "Basın ve görüşünü ifade etme özgürlüğü" *yalan söyleme* hakkı. "Özgür yurttaşların silah sahibi olma hakkı" – *öldürme* hakkı. Ve, son olarak, "dinsel inanç özgürlüğü" – sahte tanrıları övme hakkı. İnsan haklarının bu yozlaştırılması daha fikir hallerinde yer alır: insan hakları onların kendi fazlalıklarını *özgürlükçülük* [*libertinage*] kılığında yaratır.[44] Peki, öyleyse, bu fazlalığı nasıl dizginleyeceğiz? Özgürlükçülüğün verdiği ders, Emirlerden yoksun Hakların kaçınılmaz olarak karşılıklı köleleştirme ve sömürüye çevriliyor olmasıymış gibi görünüyor: Emirleri çiğnerken,

özgürlükçü başka insanları dizginsiz hazlarının aracı olarak köleleştirir ve sömürür. Fakat, *Renkler* üçlemesi başka bir çıkış yolu önerir, Hakların kullanılmasının Emirlerin denetiminde olması gerektiği fikrinin ötesindeki bir çıkış yolu. *Dekalog* Eski Ahit emirleriyle ilişki kurduğundan, burada *Renkler* üçlemesini örtük bir şekilde Yeni Ahit erdemlerine gönderme yapıyor olarak okumaya heves ediyor insan: İnanç, Umut, Hayırseverlik (Sevgi): Özgürlük-Eşitlik-Kardeşlik üçlemesi ancak otantik bir şekilde, eğer *öteki* üçleme, İnanç-Umut-Hayırseverlik üçlemesiyle desteklenirse işlev görebilir. Özgürlük ancak Hayırseverlikle, başkalarının seviyle kabul edilmesiyle desteklenirse gerçek özgürlük olur (*Mavi*'de, Julie soğuk soyut özgürlükten başkalarını sevgiyle kucaklamanın somut özgürlüğüne giden yoldan geçer); Eşitlik hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyen, ama ütopyacı bir Umut olarak kalan karşılıklılığa dayanır (eşitlik üzerine olan film, *Beyaz*, kahramanın tutsak sevgilisini gözlemesiyle sona erer – yeniden bir araya gelmeleri *umudu* vardır); Kardeşlik İnanca dayanır – İnanç olmadan, soğuk soyut bir karşılıklı bağımlılık olarak kalır (*Kırmızı*'da, Yargıç insanların "kardeşliğine" sadece Ötekilere yönelik temel inançla, güvenle yeniden katılabilir). Burada, *Dekalog*'un ilk tasarımında, kahramanlarının içinde yaşadığı binanın gaz sızması sonucunda oluşan bir patlamayla havaya uçması, hepsini öldürmesi düşünülüyordu – bu hem

Son Yargı'ya yönelik bir şaka, hem de *Dekalog*'daki Tanrı'nın Eski Ahit'in acımasız, kıskanç ve cezalandırıcı Tanrı'sı, yani kendi hazırladığı finalde de hepimizin günahlarımızın bedelini ödemesi gerektiğini düşünen o Tanrı olduğunun onaylanması olacaktı (finalinde yine büyük bir felaketin yaşandığı, feribotun sular altında kaldığı *Renkler* üçlemesiyle açık bir karşıtlık içindedir bu – fakat, Seçilmiş Kişiler, yani üç filmin kahramanı olan kişiler (Julie ve Olivier, Karol ve karısı, Valentine ve Auguste çiftleri) mucizevi bir şekilde felaketten kurtulur[45]).

İnsan sadece *Dekalog* ile *Renkler* üçlemesini Eskiye Karşı Yeni Ahit (acımasız merhametsiz Tanrıya karşı Sevginin teselli eden gücü) hattında değil, aynı zamanda cinsel fark ekseninde de karşı karşıya getirmeye heves ediyor.[46] *Dekalog* erkek merkezlidir: neredeyse tüm öyküleri erkek kahramanın perspektifinden anlatılır ve kadınlar erkek kahramanın dinginliğini bozan histerik patlamaların failleri gibi standart bir role indirgenmiştir. Kadınlar fazladır, kendilerine ve başkaları için bir tehlikedirler: eş olarak sadık değildirler, kocalarını en hassas oldukları sırada yaralarlar (*Dekalog* 2'de erkek kanserdir, *Dekalog* 9'da iktidarsızdır); *femme fatale* olarak, onlara ilgi duyan masum oğlanı küçük düşürürler (*Dekalog* 6); kız çocuk olarak, ensest öfkeyle patlarlar (*Dekalog* 4). *Dekalog* 3 ve 4'te, kadın kahraman erkeğe fazla koşulsuz bir talep yönelten histerik bir gösteri sahneler: eski aşık

onun kocasını bulmasına yardım etmek için Kutsal Gün'de ailesini terk etmek zorunda kalır; baba kızının ensest kışkırtmasıyla yüzleşmek zorunda kalır. *Dekalog* 6'da, gözlendiğini fark eden Magda, perdeleri sıkıca kapatmak yerine, Tomek'le sapkın bir oyun oynamaya başlar; *Dekalog* 7'de, Majka (biyolojik) kızıyla kaçarak kırılgan aile dengesini bozar. Bu da yine erkeğin dengesini, hatta onun kimliğini tehlikeye sokan histerik kadın *dispositif*'i, 19. yüzyıl sonunda Richard Wagner ve Otto Weininger'den August Strindberg ve Edvard Munch'a dek birçok kişinin kullandığı o *dispositif* değil mi?

Veronique ve *Renkler* üçlemesinde, değişim fiziksel görünüm ve giyim düzeyinde bile açıkça görülür: *Dekalog*'da, Kieslowski ya cinsel açıdan çekici olmayan kadın oyuncuları seçmiştir, ya da (2, 4 ve 6'da) güzel olanları belirgin bir şekilde değerlerini düşürerek tasvir etmiştir – kötü giyinirler, bakımsızdırlar ve bütün kusurlarını acımasızca vurgulayan sert ışıklar altında çekilirler... bunu Irene Jacob, Julie Delpy ve Juliette Binoche'la karşılaştırın, onlar hem içkin olarak güzeldirler, hem de bedenlerini sevgiyle kat eden kamera *onlara iyi davranır*.[47] Bu filmlerde, öykü kadın perspektifinden anlatılır (sadece *Beyaz*, erişilemediği halde beğenilen acımasız Leydi gibi bir saray aşkı dispositif'iyle sona erer): kadın (Irene Jacob, Juliette Binoche) öykünün odak noktasını ve perspektifini sundukları gibi, aynı zamanda durumla ilgili daha

derin sezgisel bir anlayışı cisimlendirir:

> O "bilir" çünkü erkeklerde tümden eksik olan dişi bir yeteneğe sahiptir, olayların yüzeyinin altına yönelik fazladanrasyonel bir anlayış, bir olayın kalbine, erkeklerin ulaşmasının uzun ve karmaşık bir araştırmayı gerektireceği noktasına anında nüfuz etmesini sağlayan bir görme yeteneğine sahiptir.[48]

Bu alıntıyı söylediklerini kabul ettiğimiz için değil, bu filmleri destekleyen ideolojiyi düzgün bir şekilde aktarması yüzünden aktardık: "dişil" olanı yükseltmesiyle, onu rasyonel öncesi bir sezgi haline indirger:

> Veronique'in, Julie ve Valentine'in dudaklarından sık sık 'Bilmiyorum' sözü duyulur, bu bilmenin ya da bilgi elde etmenin belli bir tarzı açısından çaresizliklerinin ilan edilmesidir. Dünyayla temaslarının doğasını bilinçli olarak kavrasaydılar, belki de 'Görüyorum' ya da 'Öngörüyorum' gibi sözlere başvururlardı.[49]

"Bilinçli olarak kavrasaydılar..." – ama temel nokta da bunu yapamamalarıdır. "Dişil" olanın bu görünür yeniden öne sürülmesinin, ataerkil evrene edimsel bir tehdit oluşturmadığını, yukarıda bahsedilen o fazla teatral patlamalara açık olan histerik kadın figürünün tam ters yüzü ve desteği değil mi? Bir kadın rasyonel öncesi sezgisel edilgen tutumunu korursa, kendisini

öne sürmek gibi saldırganca bir dürtüyü reddederse iyidir – bu hevese kapıldığı anda, herkes için, kendisi için de tehdit oluşturan acınası histerik bir canavara dönüşür...

Burada, eski Doğu Almanya edebiyatının önemli ismi olan Christa Wolf'un anlatılarındaki dişi figürlerinin varoluşsal gizemiyle Kieslowski filmlerindekilerin gizemi arasındaki tematik yakınlığı vurgulamak gerekir. Wolf'un *The Quest for Christa T.* Adlı başyapıtı, Christa T.'nin yazdığı günlükleri, mektupları, başka şeyleri toplayıp kendi hatırladıkları ve düşündükleriyle bunları birleştirerek bir anlatıcının [narratrix] prizmasından geçirerek aktarır; 1927'de doğmuş, küçük bir köyde köyün öğretmeninin tek kızı olarak büyümüş genç bir kadının yaşam öyküsüdür bu. Lise eğitiminin ardından, Kızıl Ordu'nun işgali yüzünden köyü terk eder. Savaş sonrasındaki ilk yıllarda, bir ilkokulda öğretmenlik yapar ve bir iki kere aşık olur. 1951 yılında Alman edebiyatı öğrenimi için Leipzig Üniversitesi'ne girmeye karar verir. Yaşamında bir anlam ararken, mesleğiyle ilgili kuşkulara kapılır, hatta intihar etmeyi düşünür. Fakat, 1954'te eğitimini tamamlar ve bir lise öğretmeni olur, orada katı idarecilerle birkaç kez çelişkiye düşer ve hümanist dersleri öğrencilerine aktarmakta güçlük çeker. Genç bir veteriner olan Justus'la tanışıp ondan hamile kalır, evlenirler ve onunla kuzeydeki küçük bir kasabaya giderek anlamsız işinden kurtulmaya çabalar. Burada

yazmayı ve kendisini ailesine adamayı umut etmektedir. Fakat kır yaşamının havasına giremez. Kocasıyla birlikte yeni bir ev inşa etmeye başladıkları sırada, "yeni yaşamının" anlamsızlığı hissine kapılır, bir ormancıyla kısa bir ilişkiye girer, sonra, kocasıyla birlikte yeni eve taşınmadan bir süre önce lösemiye yakalandığını öğrenir: 1963 yılında ölür.

Öykü basit görünse bile, burada peşpeşe uzanan tuzaklardan, Christa T.'nin ölüm nedeninin aslında lösemi değil, baskıcı Doğu Alman sistemi, onun otantik kişisel tatmine yer bırakmayan günlük yaşamı olduğu gibi anti-Komünist bir tezden, kadın kahramanın başarısızlığının onun metafizik nihilizminin, öznelliğini fazla öne sürmesinin zorunlu sonucu olduğu gibi proto-Heideggerci bir okumaya dek uzanan bir dizi tuzaktan kaçınmak gerekir. (Bu son okuma, Christa T.'yi, Don Quichote'den Julien Sorel'e, Madam Bovary'den Josef K.'ya, hepsi de onları sınırlayan toplumsal olayların değil, kendi öznelci *hubris*'lerinin, yaşamı olduğu gibi kabul etmeye hazır olmamalarının, ona büyük metafizik projeler dayatmaya kalkışmalarının kurbanı olan o modern roman kahramanlarının hattında yer alan bir kahraman olarak görmektedir.)

Christa T.'nin aslında tuhaf bir yanı var, çarpıcı bir şekilde farklı olan, onu zamanının dışına çıkmış biri kılan bir şey (kadın öznenin şaşırtıcı yaşamı öne süren enerjisi, aynı zamanda iki arketipik Doğu

Alman filminin, Heiner Carow'un 1973 tarihli *Die legende von Paul und Paula*[50] ve Konrad Wolf'un 1980 tarihli *Solo Sunny* filmlerinin de konusudur). Bunu Althusserci terimlerle söylersek, onun öyküsü başarısız bir ideolojik açıklamaya çağrı, insanın toplumsal ve ideolojik kimliğinde kendisini tam olarak tanımadaki başarısızlığının, ya da en azından karışıklık yaşamasının öyküsüdür:

> Ona "Christa T.!" diye adıyla seslendikleri zaman ayağa kalktı ve gidip ondan bekleneni yaptı; adının seslenildiğini duymanın onu uzun uzun düşündürdüğünü söyleyebileceği biri var mıydı: kastettikleri ben miyim gerçekten? Yoksa sadece benim ismimi mi kullanıyorlar? Başka isimlerle birlikte sıralayıp, eşittir işaretinin önüne bıkıp usanmadan ekleyip? Ben burada olmayabilirdim de, kimse farkına varır mıydı?[51]

Bu jest, bu "Ben o isim miyim?" jesti, Wolf'un romanın başında Johannes R. Becher'den yaptığı "Bu kendine-gelmek – nedir bu?" alıntısıyla aktardığı o insanın simgesel özdeşleşmesinin içine dalma, en saf haliyle histerik kışkırtma değil mi? Görünüşte tam tersi bir hamleyle, aynı zamanda *Christa T.*'yi başarısız bir *Anfunksroman* versiyonu, eski *Bildungsroman* geleneğinin Doğu Alman versiyonu olan o "(yeni sosyalist) gerçekliğe ulaşma" roman tarzının başarısız bir versiyonu olarak da görebiliriz; bu roman tarzında, bir

grup Doğu Alman fazla romantikleştirilmiş beklentilerini terk edip Doğu Alman gerçekliğini kişisel tatmin uzamı olarak kabul etmeyi öğrenir. (Belki de, bu geleneğin baş figürü olan Brigitte Reimann'ın, *Ankunft im Alltag*'ın (1961) yazarının da neredeyse Christa T.'nin öldüğü yaşta lösemiden ölmüş olması sadece bir rastlantı değildir.) Wolf'un daha önceki çıkış romanı, *The Divided Heaven* da *Ankunftsroman* koordinatlarında yer almaktadır; kadın kahramanı Rita, sonunda intihar krizini aşar ve Doğu Alman gerçekliğini kabul eder, daha da önemlisi, yaptığı kolektif çalışmayı mahrem krizlerini aşmak için gerekli dayanışmayı sunan yer olarak kabul eder. *Christa T.*'de, "gerçekliğe ulaşma" başarısız olur, böylece roman anlamsız bir ölümle sona erer.[52]

Öyleyse, Christa T.'nin bu coşkun yaşam gizilini nasıl kavramalıyız? Bu gizil "resmi" ideolojiyle özdeşleşmekle özel yaşama münzevi sinik bir çekilme arasındaki karşıtlığı çökertiyor: "resmi" Sosyalist ideolojinin kendisinin ütopyacı giziline naif sadakate karşılık geliyor – son aşamada, (dişil) arzunun kendisine. Freud'un Irma'nın enjeksiyonu üzerine olan *o rüyası*, düşünümselliğinden dolayı bir açılış rüyasıdır: iletisi de, histerik özneyi (Irma) anlayabilmek için Freud'un (rüya gören) kendi arzusunu çökertmesidir. Yani, Freud'un Irma'yı tamamen anlayabilme arzusunun tam da başarısızlığında, bu rüyada nihai olarak hangi arzu *gerçekleşmiştir*? *Tam anlamıyla arzu*,

Irma'nın histerik arzusu. Bu düşün sahnelediği şey yıkıcı boyutuyla (dişil) arzunun ortaya çıkışının açılış sahnesidir, o nüfuz edilemez olarak kalır, erkek Efendi tarafından denetlenemez olarak kalır. *Arzu* böylece bire bir *gerçekleşmiş* olur – "tatmin edilmez," ama arzu olarak edimselleştirilir, görünür kılınır. Bu da Kieslowski'nin "dişil" filmlerinde görünen düzen değil mi? Bu filmler de son aşamada yas ve melankolinin ruhu içinden dişil arzunun doğmasının öyküsünü anlatmıyor mu?

Fakat yine de, *Renkler* üçlemesinin bir kırılmayı belirtip Kieslowski'nin yapıtında yeni bir boyutun ortaya çıktığını işaret ettiği daha radikal bir düzey daha vardır. Kieslowski'nin ilk dönem belgesellerinden *Veronique* filmine dek Görev ve Yaşam arasındaki temel etik seçim üzerine düz bir düşünüm hattı uzanır: yaşamın dinginliğe yönelmiş kendiliğinden akışı Açıklamaya Çağrının şiddetli müdahalesiyle bozulur. Eğer, paranoya da olduğu gibi (ideolojik) açıklamaya çağrıda da, özne onu çağıran "bir ses duyarsa," o zaman, fark nerede yatar? Kendini dayatan naif ve doğrudan yanıt şudur: açıklamaya çağrıda, çağrı "gerçektir," paranoyadaysa hayal edilmiştir, yani özne namevcut bir ses duyar – ama bu fazlasıyla basit değil mi? Bize dışarıdan "gerçekten" seslenen bir büyük Öteki fikri de zaten *paranoyanın tanımı* değil mi, bu ayrım da bize (Levi-Strauss'un dile getirdiği[53]) o Kızılderili kabilelerinde nitelikli büyücülerin nite-

liksiz taklitçilerini gözden düşürme tarzını hatırlatıyor: kendilerinin de hile yaptığının çok iyi farkındadırlar, ama en azından onlar bunu doğru dürüst bir şekilde yapmaktadır... Bu yüzden terimleri tersine çevrilmek gerekir: "normal olarak" açıklamaya çağrılan özne ona yönelen sesin "gerçekten var olmadığını" bilir, onun içinden geldiğini, bir kurgu olduğunu bilir, buna karşın paranoyak sesin gerçekten dışarıdan geldiğine inanır. Başka deyişle, Althusser'in de açıkça söylediği gibi, açıklamaya çağrı (çağrıdaki tanıma) çağrısında öznenin kendisini "tanıdığı" o büyük Ötekiyi koyutlama anlamında performatiftir, öyleyse tam anlamıyla açıklamaya çağırmak paranoyakça mıdır? Hayır: tam da paranoyada öznenin duyduğu Ses tümüyle *gerçektir* (bir halüsinasyon). Bu yüzden de bu fark sesin *konumuyla* ilgilidir: (engellenmiş) büyük Ötekinin, simgesel düzenin bir parçası mıdır, yoksa *Gerçekten* mi çıkar (onun içinde mi konumlanmıştır)?

Renkler üçlemesi Yaşam ve Açıklamaya Çağrı arasındaki bu seçim arasına yeni bir öğe katar; ne Görev ne de Yaşam olmayan, onların bulanık zemini, onların "ortadan kaybolan aracısı" olan o tam çelişkinin/kendini-çekmenin, simgesel ölümün "sıfır-seviyesi," üçüncü bir terim katar. Üçlemenin her bölümü radikal kendini çekmenin belli bir kipinden başkalarının kabulüne olan yolculuğa, toplumsal evrenle yeniden bütünleşmeye odaklanır: *Mavi*'nin

Julie'si "dünyanın gecesinden" *agape*'ye yol alır, *Beyaz*'ın Karol'u toplumsal dışlanmışlığa (ekonomik ve cinsel başarısızlığa) indirgenmekten servetini ve karısını yeniden kazanmaya, *Kırmızı*'nın Yargıcı soğuk sinik gözlemden yardım elini uzatmaya yol alır. Burada iki ölüm arasındaki sahaya girmenin (oradan geçmenin) üç kipiyle karşılaşırız: Julie dünyadan yalnızlığa çekilir, o simgesel topluluk için ölür; Karol hiçliğe indirgenir, karısını ve bütün mülkünü kaybeder – ve yeniden bütünleşmesinin ilk adımı olarak, daha sonra kendi cenazesini sahneler, satın aldığı bir Rus cesedini gömer; Yargıç, bu hayata küskün yalnız gözlemci kendisini toplumsal yaşamdan dışlar. Belki de, *Kırmızı* burada *Mavi* ve *Beyaz*'a göre bir adım ileri gitmektedir:

Mavi'de, Julie'nin Pavluscu epifanisinin gerçekleştiği o cinsel eylem *kendi kendisinin* tek fantazisi, bir başka kişiyle teması gerçekten içermeyen düş benzeri bir olay olarak sahnelenir (Kieslowski'deki birçok cinsel eylemin paradigmasıdır bu, özellikle de *Veronique*'de: sanki kadın bu eylemi tek başına gördüğü bir düşte deneyimlemektedir);

Beyaz'da, uzlaşma dışsallaştırılır, adamın karısının yenilenen sevgisine yol açan başarılı bir "alacak verecek dengesi" olarak sahnelenir. Fakat, çift ayrı kalır ve kadının ellerinin işaret dili adamı hâlâ sevdiğini, hapiste yattıktan sonra onunla yine evleneceğini işaret etse de (*Kırmızı*'nın son sahesinin onayladığı bir

önsezidir bu), Karol'un gözyaşları sapkın bir stratejinin bir parçası olarak da okunabilir: önce, sevdiğinizi sahte bir suçlamayla hapse koyarsınız; sonra, ona "içtenlikle" acırsınız. Öyleyse, belki de, *Beyaz*, Stanley Cavell'in "yeniden evlenme komedileri" adını verdiği Hollywood türünün Kieslowski versiyonudur: sadece ikinci evlilik otantik simgesel eylemdir.

Edimsel uzlaşma sadece *Kırmızı*'da görülür – anlamlı bir şekilde, kadın kahramanla onun baba figürü olan, yani edilgenleştirici baba figürünün başlıca cisimlenmesi olan Yargıç arasındaki *sessiz* iletişim kılığında görülür; bu baba *The Double Life*'ın sonunda Veronique'in döndüğü baba, *Dekalog* 4'teki ensest tutku patlamasının ardından kızın döndüğü babadır. Bu eşsiz küskün Yargıç figürü, bir yandan, Kieslowski'nin kendisinin, yaratıklarının kaderlerini denetleyen efendi-kuklacının en son alegorik vekilidir ve diğer yandan (ve belki de, daha önemli bir şekilde), dünyanın yozlaşmış halini sadece gözleyebilen, olayların gidişatını radikal bir şekilde değiştiremeyen iktidarsız Gnostik Tanrı'nın vekilidir. (Onun bir *avukat* olmasındaki ironi gözden kaçmamalı: Yasanın kişileşmesine Yasanın ötesindeki sevgi sanatını öğrenmek gibi zor bir ders verilir.)

Renkler üçlemesi bu yüzden Hegelci aile, sivil toplum ve Devlet üçlemesine göndermeyle okunabilir: *Mavi* mahrem aile düzeyinde, sevginin dolayımsızlığı kılığında uzlaşma sağlar; *Beyaz* sivil toplumda olabile-

cek tek uzlaşmayı ortaya atar, yani biçimsel eşitlik, "alacak verecek dengesi"nin uzlaşmasını; *Kırmızı*'da, en yüksek uzlaşmaya, yani topluluğun kendisinin "kardeşliğine" ulaşırız.

Standart renk psikolojisine göre, mavi otistik ayrılığa, içe-dönüklüğün soğukluğuna, benliğin-içine-çekilmeye karşılık gelir ve aslında, *Mavi* bu tür bir duruma düşmüş bir kadının öyküsüdür.[54] Gerçekle travmatik buluşması simgesel bağları çözer ve onu radikal *özgürlüğe* açar. Böyle bir haldeyken, insan, simgesel ritüellere gömüldüğümüz sırada göz ardı ettiğimiz o küçük "olumsal buluşmalara" çok daha açık hale gelir. Yani, paradoksal biçimde, toplumsalsimgesel şebekeden bu tür bir çekilme bizi ona, onun sarsıntılarına açar. Sadece gerçekten yalnız olanlar yalnız değildir, kendi dünyalarında yaşarlar, hiçbir şeyin eksikliğini hissetmezler, çevrelerindeki gerçeklik onlara erişemez, tıpkı *Mavi*'de Julie'nin annesi gibi – özgür değildir, genellikle söylediğimiz şekliyle, anılarının mahkumudur.[55] Bu yüzden anne en aşırı haliyle özgürlüksüzdür, Julie'nin o anlamsız günlük olumsallıklara açık, tümüyle şimdideki "soyut özgürlüğünün" tam tersidir.

Kieslowski'nin yapıtında, *Mavi*'nin öncülü *No End*'dir: *No End* ve *Blue* çok farklı filmler olsa da, ikisi de, kocasının ölümünden sonra, umutsuzca geçmişinden kurtulmaya ve anılarını silmeye çalışan bir kadının öyküsünü anlatır. Her iki örnekte de,

(kocanın) geçmişi kadına tamamlanmamış bir görev kılığında musallat olur (*No End*'de genç muhalif Urszula'dan davasını devralmasını ister, Olivier Julie'den kocasının bestesini tamamlamasını ister). Aynı şekilde, *No End* bizi Urszula'nın kocasının mesleki başarısının arkasındaki asıl itici kuvvet olduğuna inandırırken, *Mavi* de Julie'nin kocasının müziğinin edimsel yazarı olmasa da, asıl yaratıcı tini olduğunu ima eder. *No End*'de geçmişi silme çabası hatta komik ölçülere varır, Urszula, bilincinden Antek'in anısını silmeye, yani onun hayaletimsi varlığını yok etmeye çabalarken, bir hipnozcu aramaya koyulur. Bu çaba sonuç vermez, Urszula Antek'in varlığının ona yaşamının sonuna dek musallat olacağını anlar, kocasına sonsuzlukta kavuşmak üzere intihar eder. Burada sonuç *Mavi*'nin tam tersidir: toplumsal uzamla başarılı yeniden bütünleşme yerine intihar – bu da *No End* ve *Mavi*'nin birlikte okunması gerektiğini, farklı sonuçların bir başka örneği olduklarını gösterir.

Julie'nin durumu da bir çifte kayıp durumu değil mi? Sadece kocasını (ve çocuğunu) kaybetmekle kalmaz, kocasının hamile metresine aşık olduğunu öğrenince, kaybın kendisini, kocasının idealleştirilmiş imgesini de kaybeder; tıpkı Hitchcock'un çektiği Roald Dahl kısa filmindeki gibi, o filmde de kocası bir İsveç buzdağında ölen bir genç kadın yaşamını onun idealleştirilmiş anısına adar ve 20 yıl sonra, bir buzkıran kocasının donmuş bedenini bulur, kadın

kocasının cüzdanında başka bir kadının, adamın asıl aşkının resmini bulur. Dahl'ın öyküsünün bu çifte büklümünde doğru bir anlayış var: bir kişi geçmiş bir ilişkiye travmatik bir şekilde bağlı kalırsa, onu idealleştirir, onu daha sonraki hiçbir ilişkinin karşılayamayacağı bir standart haline sokarsa, bu fazla idealleştirmenin burada bu ilişkide çok yanlış bir şey olduğu gerçeğini gözden uzaklaştırmak için yapıldığından emin olabiliriz. Gerçekten tatmin edici bir ilişkinin tek güvenilir işareti, eşinin ölümünden sonra, hayatta kalanın yeni bir eşe geçmeye hazır *olmasıdır*. Silmek istediği Geçmişin (genellikle müzikal) müdahaleleri, içe kapanan Julie'nin günlük yaşamına sürekli musallat olur, onu tehdit eder. Onun müzikle mücadelesi geçmişle mücadelesidir; bu yüzden, onun Geçmişle uzlaşmaya başladığının başlıca işareti merhum kocasının bestesini bitirmesi, kendisini yeniden müzikal yaşam çerçevesine sokmasıdır.

Julie'nin müzikal geçmişle mücadelesi aynı zamanda bir sahnenin orta yerindeki tuhaf ani kararmalara da karşılık gelir. Müzik müdahale edince, sahne kararır, bir kararma olur, sanki Julie aslında bayılmıştır (*aphanisis*), birkaç saniye için bilincini kaybetmiştir. Tekrar kendine gelip de müzikal geçmişin yükselişini başarılı bir şekilde bastırdığı zaman, ışıklar yeniden yanar, bir önceki sahne devam eder... Peki geçmişten gelen bu müdahalelerin asıl işlei nedir? Bunlar *semptomlar* mıdır (bastırılanın, Julie'nin

silmeye çalıştığı şeyin geri dönüşleri), yoksa *fetişler* mi? Fetiş aslında semptomun bir tür *envers*'idir. Yani, semptom sahte görünümün yüzeyini bozan istisna, bastırılan Öteki Sahnenin püskürdüğü noktadır, buna karşın fetiş bizim katlanılmaz doğruyu desteklememizi sağlayan Yalanın cisimlenmesidir. Sevilen bir kişinin ölümü örneğini ele alalım: semptom durumunda, ben bu ölümü "bastırırım," onu düşünmemeye çalışırım, ama bastırılan travma semptomla döner; fetiş durumunda, tam tersine, ben "akılcı bir şekilde" bu ölümü tümüyle kabul ederim, ama yine de fetişe, benim için bu ölümün reddini cisimlendiren bir özelliğe tutunurum. Bu anlamda, bir fetiş bizim katı gerçeklikle baş etmemizi sağlayan çok kurucu bir rol oynayabilir: fetişistler özel dünyalarında kaybolmuş düşçüler değildir, onlar tümden "gerçekçidir," şeyleri aslında oldukları gibi kabul edebilirler – çünkü gerçekliğin tam etkisini iptal etmek üzere tutunacakları fetişlere sahiptirler. Nevil Shute'nin II. Dünya Savaşı konulu, *Requiem For a Wren* adlı melodram romanında, kadın kahraman sevgilisinin ölümünü görünür herhangi bir travma olmadan atlatır, yaşamını sürdürür ve hatta sevgilisinin ölümü hakkında akılcı konuşmalar yapabilir – çünkü sevgilisinin sevdiği köpeğe sahiptir. Ama bir süre sonra, köpek bir kamyonun altında kalınca, tümüyle çöker, bütün dünyası dağılır... Marx, tam da bu anlamda, parayı fetiş olarak anmaktadır: akılcı, yararcı bir özneymişim gibi

yaparım, olayların şeylerin aslında neye karşılık geldiğini iyi bilen biri gibi – ama parafetişiyle reddedilmiş inancımı cisimlendiririm... Bazen, ikisi arasındaki çizgi neredeyse ayırt edilemez olur: bir nesne hem (bastırılmış bir arzuya ait) bir semptom, hem de aynı zamanda (resmi olarak reddettiğimiz inancı cisimlendiren) bir fetiş işlevi görebilir. Sözgelimi, ölen birinden geriye kalan bir şey, onun elbisesinin bir parçası bir fetiş (onda ölen kişi büyülü bir şekilde yaşamayı sürdürür) ve bir semptom (onun ölümünü akla getiren rahatsız edici bir ayrıntı) işlevi görebilir. Bu ikircikli gerilim fobik ve fetişist nesne arasındaki gerilimle türdeş değil mi? Yapısal rol iki durumda da aynıdır: eğer bu istisna öğe bozulursa, bütün sistem çöker. Eğer semptomunun anlamıyla yüzleşmeye zorlanırsa sadece öznenin sahte evreni çökmez; tam tersi de geçerlidir, yani fetişi elinden alınırsa, öznenin olayların gidişatına ilişkin "akılcı" kabulü de dağılır. Bu karşıtlık aynı zamanda cinsel değil mi: dişil (histerik) semptoma karşı eril (sapkın) fetiş?

Böylece, yeniden *Mavi*'ye dönersek, o sondaki uzun sahne en saf haliyle fantazidir, yani Julie'nin cinselliğin olanaksızını/gerçeğini desteklemesini sağlayan o yeniden kurulmuş fantazi çerçevesi: bu kayan çekimle birlikte, çember bir bakıma kapanmış olur, tekrar başa döneriz (bu uzun çekimin ardından yine Julie'nin gözünün yakın çekimi gelir). Fakat bu kez şu

önemli fark vardır: göz artık "dünyanın gecesinin," kısmi nesnelerin fantazmatik öncesi hayali-gerçeğiyle karşı karşıya gelen öznenin indeksi değil, öznenin yeniden gerçekliğe erişmesini sağlayan o yeniden kurulmuş fantazinin merkezidir. Dahası, gözün yakın çekiminin bu tekrarının işaret ettiği şey mutlak kendine çekilmenin, "dünyanın gecesinin" "soyut" özgürlüğü ve Sevginin, başkalarına inancın, başkalarını kabul etmenin, onlarla mistik komünyon kurmanın "somut" özgürlüğü arasındaki ilişkinin basit bir seçim ilişkisi olmadığıdır: filmin başlıca dersi, sadece, travmatik kaza Julie'yi "dünyanın gecesinin" boşluğuna düşürdükten sonra onun toplumsal evrene sevgiyle yeniden katılmanın acı dolu yolunu kat etmesi gerektiği değil, ayrıca bizim bu mistik *agape* komünyonuna varmadan önce, *"dünyanın gecesinin" sıfır noktasından geçmemiz gerektiğidir.* Bir bakıma, filmin başındaki kaza, Julie'yi saf bakışın boşluğuna indirgeyerek, mistik komünyonun ortaya çıkması için levhayı temizlemiştir: insan her şeyi *agape*'nin yüce mistik görüşünde yeniden kazanmak için önce kaybetmelidir – yüceltimle ölüm dürtüsü arasındaki bağlantı burada açıkça öne sürülür. Bu yüzden *Mavi*'nin yörüngesini psikanalitik tedavinin ters yüzü olarak betimlemek isteği duyuyor insan: fantazinin kat edilmesi olarak değil, bizim gerçekliğe erişmemizi sağlayan fantazinin zaman içinde yeniden kurulması olarak.

Kazadan ve onu izleyen kayıptan sonra, Julie fanta-

zinin koruyucu kalkanından yoksun kalır, yani *ham Gerçekle doğrudan yüzleşir* – daha kesin bir şekilde, *iki* Gerçekle. Julie'nin uyuşukluğunun anlamı bu iki Gerçeğin ayrı tutulması, onun o ikisi arasında dolayım kuramamasıdır: "psişik gerçekliğinin" "iç" Gerçeği (travmatik kaybının, ani müdahaleleri geçici *aphanisis* yaşamasına, öznel kimliğinin dağılmasına yol açan sanrılı müzik parçaları kılığında musallat olmasının yarattığı hayaletimsi Gerçek) ve bulantı verici oluşma ve yozlaşma çevrimiyle Yaşamın "dışsal" Gerçeği. (Hepimiz rahatlama eğitmeninin tavsiyesini biliriz: içteki karmaşayı unutmak için, dışarıya odaklan, sesler ve sözler söyle, kendini boşalt. Julie'nin yaptığı şey *budur* – ama Dışarıdan aldığı yine kendi iç travmasıyla ilgili iletiler olur.) Filmin sonunda, Julie bu ham Gerçeği "evcilleştirmesini" sağlayan fantazi çerçevesini yeniden kurar – bu fantazinin koruyucu kalkanı, filmin son karesinde onu arkasında ağlarken gördüğümüz pencere çerçevesiyle hoş bir şekilde aktarılmıştır. Bu yüzden *Mavi* gerçeklikle yeniden yüzleşme becerisinin yeniden kazanılmasının ağır süreciyle, insanın kendisini toplumsal yaşama katmasıyla ilgili bir film değil, özneyle ham gerçeklik arasında koruyucu bir ekran inşa etmekle ilgili bir filmdir.

Mavi'nin zayıf noktası, bu filmde sahte olan şeyin indeksi, onun müzik partisyonudur: ölmüş kocaya kıtanın birleşmesi için bir *Avrupa Konçertosu* sipariş

edilmiştir ve filmin sonunda Julie'nin tamamladığı parça budur. Herhangi alaycı bir mesafeden yoksun olan, en sondaki eşzamanlı Pavluscu sevgi görüşünü vurgulayan bu ilahi, New Age Gorecki tarzı bestelenmiştir, var olmayan bir 17. yüzyıl bestecisine, Hollandalı besteci Budenmeyer'e gülünç bir gönderme içermektedir. Peki ya bu görünür nitelik aksaklığı Kieslowski'nin sanatsal evreninin temelindeki yapısal bir kusuru işaret ediyorsa? Birleşik Avrupa'nın bu gülünç ve kuru politik zemini yüzeysel bir uzlaşmaymış gibi, kadın kahramanın travmasının ve zaman içinde iyileşmesinin mahrem sürecine kıyasla hiçbir önemi olmayan bir şeymiş gibi göz ardı edilemez: birleşik Avrupa gibi politika sonrası bir fikir kahramanın "özel" dramının içinde gerçekleşebileceği toplumsal koordinatları verir, bu tür "mahrem" bir deneyimin uzamını yaratır ve destekler. Bu yüzden *Mavi*'nin ideal halkının Avrupa Birliği Brüksel'inin



Mavi

nomenklatura'sı olduğunu öne sürmek istiyor insan – bu film, gümrük düzenlemeleriyle ilgili karmaşık görüşmelerle dolu bir günün ardından, akşam eve dönmüş olan Brükselli bir bürokratın ihtiyaçlarını karşılayacak ideal bir filmdir.[60] *Renkler* üçlemesinin bir sonraki bölümü olan ve üçünün arasında en "politik" film olan *Beyaz*, bu zayıflığı Komünizm sonrası Doğu ve Batı Avrupa'nın kötü durumuna odaklanarak karşılamaya çalışıyor. *Beyaz*'ın "eşitliği" "'hesaplaşma' ya da intikam gibi alaycı bir anlamda[61] kullanılır: Karol onu çok küçük düşürücü bir durumda bırakan karısıyla hesaplaşır, yani film *sahip olma*, mülkiyet üzerinedir. Kuşkusuz, mülkiyet konusu *Dekalog* 6'da zaten örtük bir şekilde vardır (Tomek Magda'ya onu gözleyerek sahip olur): aslında, kesinlikle, arzu edilen kadına "sahip olamayan" ve bu yüzden çifti, yani arzu edilen nesneyle temas halinde olan rakibini gözleyen kıskanç bakışa indirgenmiş, iktidarsız bir gözlemci konumudur bu – *Dekalog* 6 dışında, bu motif *Dekalog* 9'da da (iktidarsız koca), *Beyaz*'da da (eski karısını başka bir erkekle sevişirken gözleyen, onun sevişmesini dinleyen Karol) ve *Kırmızı*'da da (metresini bir başka erkekle gözleyen Auguste) vardır. Fakat *Beyaz*'da, bu konu doğrudan piyasanın alışveriş ekonomisinin terimlerine çevrilir: zengin olmak, satın almak ve sonra "hesaplaşmak": dahiyane bir hamleyle, Kieslowski bu mal mülkiyetini (Komünizm sonrası Polonya'da kapitalizme dönüş

koşullarında) cinsel mülkiyete/iktidarsızlığa bağlar.

Renkler üçlemesinin bütün bölümlerinde, son kare kahramanın (Julie, Karol, Yargıç) ağladığı karedir; bu kare kahramanın yalıtılmışlıktan başkalarıyla temasa yeniden geçmesini sahnelemez, daha çok, onu çıplak halde gerçekliğin etkisine açan sarsıntıdan sonraki (toplumsal) gerçeklik karşısında tam bir mesafe elde etmenin acı verici eylemini sahneler. Artık ağlayabilirler çünkü artık ağlamak *güvenlidir*, insan ağlayabilecek kadar rahat olabilir. Veit Harlan'ın *Immensee* adlı filminde, karısının başka bir erkeğe tutku duymasına rağmen kendisine sadık kaldığı bağlı koca, karısının ona olan sevgisini keşfettiğini söylemesinden sonra ağlamaya başlar; kadın "Neden ağlıyorsun?" diye sorduğunda, "Mutluluğun da gözyaşları vardır" diye yanıt verir. Melodramların temel dersi burada yatar ve acıda duyulan bu narsist tatmine karşı, en yoğun umutsuzluk durumlarında, toplama kamplarından ölümcül hastalıklara dek birçok durumda ortaya çıkabilecek olan o sapkın kahkahanın çok daha ürkütücü olan deneyimini çıkarmak gerekir: "Umutsuzluğun da kahkahası vardır."

Bu yüzden Kieslowski'nin yapıtlarının, başlangıçları *gerçek* gözyaşlarının korkusuyla başlayan bu yapıtların, *kurgusal* gözyaşlarının patlamasıyla sona ermesi oldukça yerindedir. Bu gözyaşları koruyucu duvarı kırıp kendini bırakmanın, insanın duygularının

kendiliğindenliğin dışavurmasının gözyaşları değil, teatral, sahnelenmiş gözyaşlarıdır, yeniden kazanılmış bir mesafenin gözyaşları, "paketlenmiş gözyaşlarıdır" (tıpkı televizyonun paketlenmiş kahkahaları gibi), ya da antik çağın Romalı şairini alıntılarsak, *lacrimae rerum*, kamu içinde büyük Öteki için dökülen gözyaşları, ardından yas tuttuğumuz ölmüş kişiye karşı hiçbir şey duymadığımız (hatta ondan nefret ettiğimiz) zaman dökülen gözyaşlarıdır. Yeniden kazanılan mesafe sözcelemeyle açıklama arasındaki yarıkla ilgilidir: gözyaşları sözcelemenin karşıt konumunu, mutluluk konumunu ima eden bir açıklamadır.

Kırmızı'nın sonunda, çerçevelenen özneyle fantazmatik arayüz-imgenin ikiliğiyle karşılaşırız: pencere pervazıyla çerçevelenen Yargıç, ağlar ve onun bu karesinin ardından filmin (ve Kieslowski'nin çalışmalarının tamamının) son karesi gelir, Valentine'in televizyon ekranındaki donmuş profili – bu donmuş hayaletimsi imgenin desteği sayesinde, Yargıç "yeniden normalleşir." Belki, bu karenin gizemli etkisi Valentine'in *ölmemiş* olduğu gerçeğinde yatar: standart bir anlatıda, kadının her şeyi örten hayaletimsi varlığını işaret eden bu tür bir imgenin ardından, onun ölümü gelir, onun ölümde yaşamda olduğundan çok daha güçlü olduğu iletisini yaratırdı. Fakat, Valentine *daha hayattayken* bir hayalete dönüştürülür. Ve belki de, bu tuhaf özellik aynı zamanda, Valentine'in bu *bakış-açısı* karesinden, Yargıç'ın

nesnel karesine *dönmememiz* gerçeği için de geçerlidir; Valentine'in televizyondaki donmuş profilinin bakış-açısı karesi sonsuza dek ısrar eder, bakış-açısı karesinin çerçevesini parçalar ve böylece artık belirleyici bir öznenin görüşüne bağlı olmayan fantazmatik imge otonomisini kazanır – artık birinin gördüğü şeyin imgesi değildir, gizemli bir şekilde, *öznenin bakışının desteğinden yoksun kaldığı zaman bile varlığını sürdüren, "kendinde" bir bakış-açısı karesi* paradoksudur. Bu kare, yine, başarısız dikişin yarığını dolduran arayüzdür: Valentine'in bakış açısı karesinin, yani onu diejetik bir kişiliğe yeniden bağlayacak bir ek karenin o son dikişinin namevcut olması, bu kareyi tam olarak metafizik yüce nesneye çevirir.

Dekalog 6'nın uzun versiyonunun (*Aşk Üzerine Kısa Bir Film*) sonunda, tam da aynı rolü oynayan bir kareler alışverişi olur: Magda, Tomek'in dairesine girip dürbünle kendi dairesine baktığı zaman çember kapanır. Orada daha önceki bir zamanda (tıpkı Tomek'in onu gördüğü gibi) *kendisini* görür, mutfak masasında, tek başına ve mutsuz bir halde, süt şişesini masaya devirmiş, ağlarken... Sonunda, kelimenin tam anlamıyla "kendini gerçekten olduğu gibi görür," umutsuz yalnızlığı içinde. Fakat, bu kare (yine bir tür *flashback*) hemen, Tomek'in onun dairesine girip onu sakinleştirmesi gibi *hayali* bir sahneye dönüşür (Tomek onun yanında durur, elini omzuna koyar – tam da Lynch'in *fire Walk With Me* filminin sonunda

ölü Laura Palmer'ın kurtarılmasının o son düş sahnesindeki polis memuru Dale Cooper'ın yaptığı gibi) – bu sahne ağır çekimle, gerçek olmaktan çıkarılmış bir halde, bir tür istek tatmini gibi sunulur. (Bu son sahnenin fantazmatik doğası, Magda'nın kendisini masada tek başına ağlarken gördükten sonra *gözlerini kapamasıyla* açık bir şekilde belirtilmiştir – ancak o zaman, Stanley Kubrick'den alıntı yapacak olursak, "gözleri alabildiğine kapalıyken" kendi fantazi desteğini algılayabilir, yani Tomek'in sakinleştirmeye gelmesini.) Bu sonu *Dekalog* 6'nın kısa versiyonunun sonuyla karşılaştırın: dairesinde Tomek'i bulamayan Magda, postaneye gider, orada Tomek'in karşısına beklenti dolu bir gülümsemeyle çıkar, ama onun verdiği soğuk yanıtla geri çevrilir: "Artık seni gözlemiyorum." Kieslowski'ye göre, uzun versiyonun daha neşeli sonunu öneren aktrisin kendisi (Grazyna Szapolowska) olmuştu; Kieslowski'nin bununla ilgili yorumu da şöyleydi: "Sinema versiyonunda olasılıklar açık. Her şeyin hâlâ olası olduğu bir son bu, ama yine de hiçbir şeyin olası olmadığını zaten biliyoruz."[62] Kieslowski'nin çoklu evreninin en son paradoksunun en veciz versiyonu da bu değil mi? Kieslowski'nin en son (bir seçim olmayan) seçimi de *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'in iki versiyonu arasındaki seçim değil mi – ya yarığı öne süren o kaçırılmış buluşmaya katlanmak, ya da bu yarığı dolduran fantazinin kapalı döngüsü?[63]

Notlar

1. On Emir ve Kieslowski'nin Dekalog'unun bölümleri arasındaki ilişkiyle ilgili başka varsayımlar arasında, en ikna edici sav, Kieslowski'nin imgeleri yasaklayan ikinci Emri (belki de *Dekalog*'un kendisinin hareket eden imgelerden oluştuğu gerçeğine bir tür alaycı düşünümsel selamla) atlamış olması ve son Emri ikiye bölmüş olmasıdır: komşunun karısına (*Dekalog* 9) ve onun mallarına (*Dekalog* 10'da "komşunun pullarına göz dikme") göz dikme. Bu okumaya göre (Veronique Campan, *Dix breves histoires d'image*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 1993) *Dekalog* 1 ilk Emri sahneler. "Benden başka Tanrın olmayacak": baba bilim ve teknolojinin sahte tanrısını övdüğü için cezalandırılır. Bu okumada kaybolan şey, eğer *Dekalog* 10'u *ilk* Emrin sahnelenmesi olarak okursak ortaya çıkan o paradoksal "sonsuz yargıdır": Tanrı'nın (en yüce Varlığın) pullarla, yani Şey'in saygınlığına yükseltilmiş rastgele maddi nesneyle eşitlenmesi.
2. Müzikteki Hegelci "sonsuz yargı" ne olurdu? Belki de, *Yodelling the Classics* (Koch Classics 1999) adlı albümünde buna en yakın noktaya ulaşan, Avustralyalı "söyleme kraliçesi" Mary Schneider'dir; bizi Rossini'nin "Wilhelm Tell" uvertürünün, Brahms'ın "Macar Dansları"nın, Beethoven'in "Minüet"inin söyleme versiyonlarıyla karşı karşıya getiren eşsiz bir üstün zevksizlik sanatı örneğidir bu albüm – biçimle içerik arasındaki gerilim mutlak hale gelir, böylece dinleyici gülmekle tiksinmek arasında salınır.

3. Coates, "The curse of the law," s. 105.
4. Kenneth Burke, *Language As Symbolic Action*, Berkeley: University of California Press 1966, s. 431.
5. Alain Masson, *Krzysztof Kieslowski. Textes reunis et presentes par Vincent Amiel*, Paris: Positif 1997, s. 92.
6. Fakat, bu askıya almanın karşı hamlesini yapar gibi, Dekalog 10 tatmin edilmiş bir babayla özdeşlemeyle sona erer: iki oğul da pul koleksiyoncusu olma yolundadır, böylece babanın Emrini üstlenirler, yani merhum babalarının yolundan giderler.
7. Burada yine Claude Lanzman'ın *Shoah* filmini anmak geliyor insanın içinden – *Shoah* süperegonun bir tür sinema eşdeğeri değil mi? Film bir bakıma görülmemek üzere yapılmıştı: aşırı uzun olması izleyicilerin büyük kısmının (onu övenler de dahil olmak üzere) filmi bütünüyle görmemiş ve görmeyecek olmasını güvenceye alıyordu, böylece bu konuda sonsuza dek suçluluk hissedeceklerdi ve bu görmemiş olma suçu açıkça bizim holokostun tamamını göremediğimiz suçunun eşdeğeridir. Dahası, bu sıra dışı uzunluk *Shoah*'ın kendisini başlıca, aşılmamış ve aşılamaz holokost filmi olarak, bizi holokost konulu diğer filmlerden, holokostu standart anlatı kurgusunun çerçevesi içinde sahneleyen diğer filmlerden zevk alırsak kurbanlara karşı saygısızlık yapmış olmakla örtük bir şekilde suçlayan ve bizi suçlu kılan bir film olarak sunması gibi bir olguyla birlikte okunmalıdır (Lanzman'ın Spielberg'in *Schindler's List* filmi karşısındaki o ünlü saldırgan ve Eski Ahit'in kıskanç Tanrı'sının tepkisini hatırlatan hoşnutsuzluğunu hatırlayın)? *Shoah*, yani kendisine herhangi bir belgesel montajı kullanmamak gibi bir

sınırlama getiren bu paradoksal belgesel, böylece Musevilik'i oluşturan ikonkırıcı yasağın bütün paradokslarını canlandırmıyor mu? "Kendine herhangi bir oyma imge yapmayacaksın /.../ Çünkü Ben senin Efendin olan Tanrı kıskanç bir tanrıyım" – holokostla ilgili herhangi bir belgesel montajı kullanmayacak ya da herhangi bir anlatısal kurgu çekmeyecek ve/veya izlemeyeceksin, çünkü ben, Lanzmann, kıskanç bir Auteur'üm... Fakat bu gösteriş, televizyonda oynatılan *The Holocaust* (70'lere ait, Meryl Streep'in oynadığı) televizyon dizisinin, ticari bir melodram olmasına rağmen (ama belki de, tam da bu nedenle), nüfusun büyük bir kısmının holokost farkındalığını, özellikle Almanya'da artırma konusunda *Shoah*'tan çok daha fazla şey yapmış olduğu gibi sıradan, ama reddedilmez bir gerçekle yerle bir olmuyor mu? (*Shoah*'ın yakından çözümlenmesi, filmin sıra dışı uzunluğuna rağmen, yorumcuların büyük kısmının birkaç sahneye, örneğin Auschwitz bölgesinde, bugün bile anti-Semit tutumlarını sergileyebilen o yaşlı Polonyalıyla yapılan söyleşi gibi sahnelere odaklandığı gibi önemli bir olguya dikkat çekmek zorunda. Konuyu derin bir şekilde sorunlu hale getiren bu söyleşinin altında yatan öncül, holokostu yaratan nedenlerin günümüzde hâlâ canlı olduğudur – ama bu öncül, yaygın anti-Semit hıncı buna göre çok daha dehşet verici olan, Nazilerin o sistemli, devlet tarafından örgütlenmiş "kesin çözümüyle" eşitleme tehlikesini de beraberinde getirmiyor mu?) Bu yüzden en büyük suç olan holokostun dokunulmaz karakteri Lanzman çektiği filmin kendisine taşınmış gibidir: en azından, günümüz akademisinin büyük kısmında dayatılan

yazılmamış bir kural vardır, kimsenin *Shoah*'ı normal bir şekilde tartışıp eleştirme hakkı yoktur – bize sadece ona hayranlık duyma izni verilir.

8. Krzysztof Kieslowski ve Krzysztof Piesiewicz, *Dekalog. The Ten Commandments*, Londra: Faber ve Faber 1991, s. 45.
9. Paul Coates, "The curse of the law: *The Dekalog*," *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*, ed. Paul Coates, Trowbridge: Flick Books 1999, s. 100.
10. Bkz. Vincent Amiel, Kieslowski, Paris: Rivages 1995, s. 77. Belki de burada Hitchcock'un *Sapık*'ıyla bir bağlantı var burada, o filmde da asıl travma *ikinci*, soğuk Tanrı bakışı mesafesiyle sahnelenen, cinayettir.
11. Otto Weininger, *Sex and Character. Authorized translation from the sixth German edition*, Londra: William Heinemann / New York: G.P. Putnam's Sons, tarihsiz, s. 249.
12. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of PsychoAnalysis*, Harmondsworth: Penguin 1979, s. 264.
13. Pascal Pernod, Krzysztof Kieslowski *Textes reunis et presentes par Vincent Amiel*, Paris: Positif 1997, s. 75.
14. Bu tam da *Casablanca*'nın getirdiği çözüm değil mi? Rick, komşunun (Viktor Laszlo'nun) karısı Elsa'ya göz dikmiş olmasının üstesinden, anti-Faşist mücadelenin daha büyük tarihsel Davasına yönelerek gelir. Burada, kuşkusuz, zorunlu seçimin karmaşık mantığı işbaşındadır: erkek sadece eğer sevdiği kadına kölece ona bağımlı olmadığını, onu daha yüksek Dava için feda edebilecek kadar güçlü olduğunu gösterirse, onun sevgisini kazanır. Eğer doğruca kadını seçerse, onu (sevgi ve saygıyı) kaybeder; ancak Görevi seçerse, sevgiden geriye kalan şeyi koruyabilir.

15. Daha ayrıntılı bir Dekalog 6 okuması için bkz. Slavoj Zizek, "There Is No Sexual Relationship," Renata Salecl ve Slavoj Zizek, ed., *Gaze and Voice as Love Objects* (SIC 1), Durham: Duke University Press 1996.
16. P.T. Anderson'un *Magnolia*'sı (1999) belki de Hollywood'un Kieslowski'ye yaklaşabileceği en uç nokta – her şey var orada, "şebeke" fikrinden; ürkütücü rastlantılar etkisi yaratıp izleyiciyi saf anlamsız olumsallık etkisiyle yaşamlarımıza onu idare eden gizli bir Kaderin müdahale ettiği fikri arasında gidip gelir bir halde bırakan, olumsal karşılaşmalarla birbirine bağlanan koşut anlatı hatlarının çokluğu fikrinden; Yargı Günü fikrine; içinde her bireyin kendi hesabını vermeye zorunlu kalacağı son bir felaket fikrine dek her şey var (Kieslowski'nin Kırmızı'nın sonunda geminin batması, ya da *Dekalog*'daki bütün binayı yerle bir etmek için düşünülen patlama gibi felaketleri yerine, *Magnolia* çok daha dehşetengiz bir versiyon yeğler: fırtına ve yağmurlu bir havada, gökten binlerce kurbağa yağmaya başlar). Hatta *Dekalog* ve *Magnolia* arasında ince bir koşutluk daha vardır: her iki örnekte de, içinde sınırlı sayıda insanın etkileşimde bulunduğu kapalı bir evrende yaşar gibiyizdir – daha geniş toplumsal ortamları tanımayız, sanki içinde bir dış gözlemci için bilinmeyen bir toplumsal deneyin sahnelendiği kapalı bir toplumsal uzama kapatılmışızdır; bu dış gözlemci izleyiciler de olabilir ("Büyük Birader, Biri Bizi Gözetliyor" yarışmalarında olduğu gibi), ya da son aşamada, Tanrı'nın kendisi de olabilir.
17. Krzysztof Kieslowski ve Krzysztof Piesiewicz, *Dekalog* içinde yer alıyor.

18. Bu tuhaf kendine-kapanan-türün, büyük Hollywood başarısızlıklarının, yani başarısız olan o pahalı filmlerin yıkıcı gizilini çözümlemek ve sistemleştirmek ilginç olabilir: Sergio Leone'nin *America*, Michael Cimino'nun *Heaven's Gate*, David Lynch'in *Dune*, Kevin Costner'ın *Waterworld* ve *Postman* filmleri – bunlar genellikle beklenmedik bir ideolojik ve eleştirel boyut içerir.
19. Bkz. Berel Lang, *Heidegger's Silence*, Ithaca: Cornell University Press, 1996.
20. Aktaran Lang, a.g.e., s. 21.
21. Yoksa o, savaş sırasındaki deneyiminin (yanlış bir şekilde Gestapo işbirlikçisi olduğu sanılan bir Direniş savaşçısıydı) basitçe simgeselleştirilemeyecek kadar travmatik olması yüzünden mi sessizdi?
22. Martin Heidegger, "Language in the Poem," *On the Way to Language*, New York: Harper&Row 1982, s. 170-171 (çeviri değiştirildi).
23. A.g.e., s. 191.
24. Lacan "kadın yoktur" diyerek bunu bir kadın göstergesinin eksik olmasıyla açıkladığı zaman, insan bu açıklamayı ünlü bir 18. yüzyıl anekdotuyla birlikte okumak istiyor: kocasının beklenmedik bir şekilde eve dönüp de aşığıyla yakaladığı kadın sakince şöyle der: "Hayır, ben sana sadakatsiz *olmadım*! Bana olan aşkını şimdi kanıtlayabilirsin: eğer beni gerçekten seiyorsan, benim sözlerime inanırsın, gözlerine değil!" Aynı çizgide, bir Lacancı naif bir şekilde "Ama kadınlar var, çevremde görüyorum onları" diyen birine yanıt olarak şöyle diyebilir: "Kime inanacaksın, gözlerine mi benim sözlerime mi?"
25. Heidegger, a.g.e., s. 174

26. Heidegger, a.g.e., s. 179.
27. İngilizce çeviri: Michel Houellebecq, *Atomised*, Londra: Heinemann 2000 [Türkçe çeviri: *Temel Parçacıklar*, Doğan Kitap, 1999].
28. CD olarak; ECM: New Series 1656, 1999.
29. Bu Amacın kendi içinde "saygın" olması gerekmez: Veronique'nin durumunun tersine çevrilmesiyle, Anna Moffo, 1960'ların güzel sopranosu, opera şarkıcılığı ile *fellatio* da içeren yoğun bir cinsel hayat arasında seçim yapmaya zorlandığı zaman kariyerini yarıda bıraktı (doktorlar ona meni yutmanın sesine zarar vereceğini söylemişlerdi). Söylentilere göre, Moffo *fellatio*'yu seçip sesinin mahvolmasını kabullendi – *se non e vero, e ben trovato* [bu hikaye doğru olmasa bile, iyi söylenmiş]. Fazla "akıldışı" karakteri nedeniyle, bu anti-Amaç, anti-Veronique seçim *aynı zamanda* etik bir seçimdir.
30. Alain Masson, Krzysztof Kieslowski. Textes reunis et presentes par Vincent Amiel, s. 108.
31. Anlamlı bir şekilde, Coelho'nun hayranları arasında Bill Clinton, Jacques Chirac ve Boris Yeltsin var!
32. Ruth Rendell'in, iki kız kardeş arasındaki ensest ölçüsünde yakın ilişkiyi anlatan *A Dark Adapted Eye* romanıyla da bir türdeşlik sözkonusu değil mi; ama romanda, "normal" kızkardeş Vera, sonunda "ölümcül" Eden'i öldürür?
33. Elisabeth Cowie'nin belirttiği gibi, "Film noir and Women," Joan Copjec, ed., *Shades of Noir*, Londra: Verso, 1993.
34. G.K. Chesterton, "A Defense of Detective Stories," H. Haycraft, ed., *The Art of the Mystery Story*, New York: The Universal Library 1946, s. 6.

35. Bkz. Richard Maltby, "'A Brief Romantic Interlude': Dick and Jane go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema," PostTheory, David Bordwell ve Noel Carroll, ed., Madison: University of Wisconsin Press 1996.
36. Burada Marx'ın mal biçiminin gelişimi için yaptığı tersine çevirmeyle karşılaşmıyor muyuz? Önce, resmi öykü bir dizi fantazisi kurulan ihlalci okumalar/eşdeğerlerle desteklenir; ardından tersine çevirme evrensel eşdeğerine girer, yani bütün bu çoklu fantazisi kurulan alternatiflerin Birin, temel fantazinin çevresinde döndüğü anlaşılır.
37. Heinrich von Kleist, *The Marquise of O and Other Stories*, Harmondsworth: Penguin Books 1978, s. 68.
38. A.g.e., s. 70.
39. Ernst Bloch, *Ueber Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes*, Frankfurt: Suhrkamp 1972, s. 96. Burada David Ratmoko'nun dikkat çekici *Lizentiatsarbeit* "Agency, Fiction and Act: Paranoia's Invisible Legacy" metnine bağlı kalıyorum, Zürih, 1999.
40. Albert Brooks'un *Defending Your Life* adlı komedisini de hatırlayın; bir araba kazasında erken bir vakitte öldükten sonra, kahraman kendisini ilahi mahkemede bulur (kuşku verici bir şekilde gösterişli bir tatil yerine benzemektedir mahkeme); burada herkesin yaşamı yargılanır – eğer cesurca etik bir yaşam sürdüyseniz, bir sonraki varlık düzeyine geçersiniz; eğer sınavı veremezseniz, o zaman yeniden sıradan bir insan olarak doğmaya mahkum olursunuz. Filmin sonuna doğru, kahraman sınavda başarısız olur ve Dünya'ya gönderilir; onu tekrar Dünya'ya gönderileceği alana götüren otobüsteyken, o otobüse koşut giden bir başka otobüste, sınav sırasında tanıştığı büyük aşkını

görür. Kadın onun için "yaşamdan daha önemlidir," o yüzden kendi otobüsünden diğer otobüse atlar, fakat bu büyük bir risk ve korkunç bir acı gerektirmektedir; fakat bu noktada, yargıçların bu olayı da gizli kamerayla gözlediğini görürüz – asıl sınav *budur* ve onu geçmiştir. Asıl sınav onu sandığımız yerde olmaz: o sınav görünüşteki sınavdan *sonra* yapmamız gereken seçimdir, kaybedecek ya da kazanacak bir şeyimiz olmadığını düşündüğümüz zaman *asıl* sınava gireriz.

41. "Ödev, tamamlandı mı, hemen hayal edilmez derinliklere batar, böylece kalıcı niteliğini kazanır. Bu da, başta bir kez koyutlanıp dışarı açıldı mı, hemen bilinçdışına batması gereken iradeyle aynıdır. Başlangıcın, bir olmayı bırakmayan başlangıcın, gerçekten ebedi başlangıcın, olası olmasının tek yolu budur. Çünkü burada başlangıcın da kendisini bilmemesi gerekir. Bir kez yapıldığında, ödev ebediyen yapılmıştır. Herhangi bir şekilde asıl başlangıç olan karar bilincin önünde görünmemelidir, akla getirilmemelidir, çünkü bu, kesinlikle, onun çağrılmasına yol açar. Bir karara rağmen, onu tekrar günışığına sürükleme hakkını kendisinde bulan kimse, hiçbir zaman başlangıcını tamamlayamaz." (F.W.J. von Schelling, *Ages of the World,* Ann Arbor: The University of Michigan Press 1997, s. 181182) Bu *EntScheidung* fikrinin daha ayrıntılı bir işlenmesi için bkz. Birinci Bölüm, Slavoj Zizek, *The Indivisible Remainder*, Londra: Verso Books 1997.
42. Yeniden basımı, *Heinrich von Kleist. dtv Gesamtausgabe,* 5. cilt, Muenchen: dtv 1969.
43. Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, New York: Macmillan 1956, s. 152153.

44. Burada şu kaynağa bağlı kalıyorum: Julia Reinhard Lupton ve Kenneth Reinhard, "The Subject of Religion: Lacan and the Ten Commandments." Bu konunun daha ayrıntılı bir işlenişi için ayrıca bkz. Slavoj Zizek, *The Fragile Absolute*, Londra: Verso Books 2000 [*Kırılgan Mutlak*, Encore Yayınları, 2004].
45. Aslında, *yedi* kişi kurtulur ve insanın içinden hayatta kalan o isimsiz kişinin, *Dekalog*'un birçok bölümünde görünen o gizemli İsa benzeri sakallı, evsiz yabancı olduğunu öne sürmek geliyor.
46. Bkz. Alicja Helman, "Women in Kieslowski's late films," Coates, a.g.e. içinde.
47. Bkz. Helman, a.g.e., s.. 120.
48. Helman, a.g.e., s.. 126.
49. Helman, a.g.e., s. 127.
50. Görünüşteki banallığına rağmen, *Die Legende*'yi öne çıkaran (en az) üç özellik var: (1) baştan çıkarmada kadınların etkin rolü: "arzu eden bakışın nesneleri" olmaya indirgenenler erkeklerdir; (2) ürkütücü karanlık final: görünüşteki mutlu sonun ardından (Paula yeniden Paul'le bir araya gelip ve ondan bir çocuk bekler), Paula bir sokakta yürüdükten sonra bir metro girişinin merdivenlerinden aşağı iner, karanlığında kaybolur, buna karşın anonim anlatıcının sesi bize, bir süre sonra, doğum sırasında öldüğünü bildirir; (3) Paula'yla Paul'ün son uzlaşma sahnesi ortak bir *kolektif* deneyim olarak sahnelenir: Paul Paula'nın dairesinin kapısını kırmak istediğinde, yardım etmek isteyen bir komşu ona balta verir; sonra Paul bir düzine komşuyla birlikte daireye girer, hepsi de Paula'nın direnişinin kırılmasını ve ikisinin tutkuyla kucaklaşmasını

onaylayıcı bir tavırla gözlemektedir. Ticari filmlerde bu tür sahneler ne kadar yönlendirici olursa olsun (*Crocodile Dundee*'nin sonundaki metro sahnesini ve *My Best Friend's Wedding*'de Cameron Diaz'la Julia Roberts arasında yaşanan tuvalet uzlaşmasını hatırlayın), onlarda hep minimal bir ütopyacı özgürleştirici gizil saklı kalır.

51. Christa Wolf, *The Quest for Christa T.*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1970, s. 55.
52. *Christa T.* bu yüzden Wolf'un temel romanıdır: *Ankunftsroman*'ın gerçekliğini tam kabul etmeyi çoktan terk etmiştir, buna karşın Wolf'un daha sonraki eserlerinde görülen o ekofeminist ideolojiye açılan kolay çıkış yolundan kaçınır..
53. Bkz. Claude Levi-Strauss, "The Symbolic Efficiency," *Structural Anthropology*, New York: Basic Books 2000.
54. Gece vakti mavi bir havuzda tek başına yüzen bir kadın gibi görsel bir motif, kadının yalnızlığının ve toplumdan protopsikozlu dışlanmasının "nesnel karşılığı" olarak, Randa Haines'in *Children Of a Lesser God* adlı filminde de hayata küsmüş sağır-dilsiz kadın kahramanın (kendi kendini) dışlamasını vurgulamak için kullanılmıştır.
55. Genellikle, Kieslowski'deki yalnız figürlere (*Dekalog* 2'deki Doktor, *Dekalog* 3'teki metres, *Dekalog* 8'deki etik profesörü ve terzi) birtakım geçmiş travmalar musallat olmuştur.
56. Bu bulantıda sınıf öğesini ayırt etmek kolay olsa bile (Julie fareyi halletme işini alt sınıftan komşularına bırakır, sanki alt sınıflar yaşamın oluşma ve yozlaşmasına bir şekilde daha yakındır), "sınıf indirgemeciliğine" düşmemek ve bu bulantının kendisini düşük sınıf bireyleriyle karşılaşmanın

tetiklediği tiksintinin yer değiştirmiş biçimi olarak, sanki bu genel bulantı "aslında" düşük sınıflar karşısında duyulan bulantı anlamına gelirmiş gibi kavramamak gerekir: tam anlamıyla yaşam karşısındaki bulantı deneyimi ilksel ontolojik bir deneyimdir ve onun "düşük sınıflara" bırakılması son aşamada bir tür savunma önlemidir, "düşük sınıfları" bizimle yaşam arasına koyarak nesneye karşı mesafe kazanmanın bir yoludur.

57. G.W.F. Hegel, "Jenaer Realphilosophie," *Fruehe politische Systeme, Frankfurt*: Ullstein 1974, s. 204; bu bölümün ayrıntılı bir okuması için bkz. Birinci Bölüm, *The Ticklish Subject* [*Gıdıklanan Özne*, Epos, 2004]; ayrıca The Parallax View [Paralaks, Encore, 2008], "Soave sie il vento.." adlı bölüm.
58. Tadeusz Sobolewski, "Ultimate concerns," Coates, a.g.e., s. 28.
59. Bu cinsel ilişki fikrini başlıca referans olarak Kabul ettiğimiz sürece, modern felsefenin bütün tarihini onun terimleriyle yeniden yazmamız gerekir:

    Descartes: "Sikişiyorum, öyleyse varım," yani sadece yoğun cinsel etkinlik sırasında varlığımın tamlığını deneyimlerim (Lacan'ın buna vereceği "merkezsizleştirici" yanıt şu olurdu: "Olmadığım yerde sikişiyorum, ve sikiştiğim yerde değilim," yani sikişen ben değilim, ama bende "o sikişiyor");

    Spinoza: Sikişmek olarak Mutlak (coitus sive natura) içinde, natura naturans ve natura naturata ayrımı, etkin sikiş nüfuzu ve sikilen nesne ayrımı çerçevesinde, sikenlerin ve sikilenlerin var olduğunu ayırt etmek gerekir;

    Hume buraya ampirisist kuşkuyu sokar: sikişmenin bir

ilişki olarak var olduğunu nereden biliriz? Sadece hareketleri eşgüdümlü görünen nesneler vardır.

Bu krize verilen Kantçı yanıt: "sikişme olasılığının koşulları aynı zamanda sikişme(nin) nesnelerinin olasılık koşullarıdır";

Ardından Fichte bu Kantçı devrimi radikalleştirir: sikişme, kendisini sikici ve sikilen nesne olarak bölen, kendini koyutlayıcı bir koşulsuz etkinliktir, yani nesnesini, sikileni koyutlayan sikişmenin kendisidir;

Hegel: "Sikişmeyi sadece Töz (üstümüze çullanan tözsel dürtü) olarak değil, aynı zamanda Özne (tinsel anlam bağlamına iliştirilmiş düşünümsel etkinlik) olarak kavramak can alıcı önemdedir";

Marx: idealist mastürbasyoncu felsefe yapmayı bırakıp gerçek sikişmeye dönmek gerekir, yani Alman İdeolojisi'nde tam olarak söylediği gibi, gerçek, edimsel yaşam karşısında felsefe, gerçek seks karşısındaki mastürbasyon gibidir;

Nietzsche: İstenç, en radikal haliyle, Sikişme İstencidir, bu da "Ben daha fazla istiyorum"un, sonsuza dek süregiden bir sikişmenin Ebedi Dönüşünde doruğa ulaşır;

Heidegger: teknolojinin özü nasıl "teknolojik" bir şey değilse, sikişmenin özünün de basit bir ontik etkinlik olarak sikişmeyle bir ilişkisi yoktur; daha çok, "sikişmenin özü Özün sikişmesinin kendisidir," yani Özü anlayışımızı sikip atan sadece biz, insanlar değiliz, zaten sikilmiş (tutarsız, kendisine kapanmış, yanılmış) olan şey Özdür;

Ve son olarak, Özün kendisinin nasıl sikilmiş olduğuna yönelik bu anlayış, bizi Lacan'ın "cinsel ilişki diye bir şey yoktur"una getirir.

60. Buna benzer bir şekilde, Wagner'in *Tristan*'ının o beklenmedik ekonomik-politik zemininin bir tür köylülerin sosyalist özyönetimi olduğu ortaya çıkar. Yani, III. Sahne'nin başında, Kurnewal Tristan'a kendisi gezgin şövalyelik yaparken topraklarında ortaya çıkan toplumsalpolitik durumu anlatırken, özyönetimin politik ekonomisi hakkında tuhaf bir ders alırız: Tristan'ın köylü serfleri o yokken işi öyle iyi idare etmiştir ki, Tristan toprakları üzerindeki haklarını onlara devretmiş, onları tümüyle otonom kılmıştır: "Ev, saray ve kale sizindir! Sevgili efendilerine sadık kalan halk, kahramanımın bir zamanlar serflerine ve hizmetçilerine, yabancı topraklara giderken miras olarak bıraktığı evine ve sarayına da en iyi şekilde bakmışlar." Öyleyse, başlıca feodalsosyalist düş olan bu sosyalist özyönetim Tristan'ın gezip dolanmasının olası tek ekonomik zemini değil mi?
61. Insdorf, a.g.e., s. 153.
62. *Kieslowski on Kieslowski*, editör: Danusia Stok, s. 170.
63. Bu döngü ve seçim mekanizması bir bakıma Somerset Maugham'ın kısa öyküsü "Albayın Hanımı"na ("The Colonel's Lady," *Collected Short Stories 2*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972) ve öykünün özgün sonunun film versiyonunda değişmesine benziyor. Öyküde, yaşlı bir beyefendi karısının yayımladığı ince bir şiir kitabından, örnek, sessiz bir evkadını saydığı kadının, yakın bir zamanda genç bir adamla tutkulu bir aşk ilişkisi yaşamış olduğunu öğrenir. Klüpte bundan yakındığı en yakın arkadaşı, ona bunu sessizce geçiştirmekten başka bir şey yapamayacağını söyler. Film versiyonunda, karısıyla yüzleşir, karısı ona o genç aşığın aslında kocası olduğunu, gençlik-

lerinde yaşadıkları tutkulu aşk sırasındaki hali olduğunu söyler ve mutlu bir şekilde kucaklaşırlar. Ayrıca Maugham'ın "Uçurtma" öyküsüne de bakın ("The Kite," Collected Short Stories 4, Harmondsworth: Penguin Books, 1972): karısıyla çocuğunu, kadın adamın uçurtma tutkusunu hoşgöremediği için terk eden koca, bu hevesini hapse atıldığı zaman bile sürdürür – Amacından aile yaşamı için vazgeçmeye hiçbir şekilde hazır değildir. Film versiyonu bir çıkış yolu bulur: karısı onun uçurtma uçurmasına eşlik eder, onun tutkusunu paylaşmayı öğrenir, böylece mutlu bir şekilde yeniden bir araya gelirler.

BİLİNMEYEN BİLİNENLER 2

Slavoj Žižek'in en önemli erdemleri ve ısrarcı çabaları arasında Lacancı psikanalitik kuramın ve çağdaş kültür politikalarının alışılmadık boyutlarını irdelemek vardır. Yine bu doğrultuda, Kieslowski filmlerinin detaylı analizlerini bu kitapta bulabilirsiniz. Kieslowski'yi derinlemesine incelemek ya da Žižek'in film kuramı üzerine yaklaşımını okumak isteyenler için bu kitap belki de en anlaşılabilir Lacancı yorumları içeriyor.

Diğer çalışmaları gibi *KIESLOWSKI* kitabı da teoriye sahip olunmadan derin bir film analizi olunamayacağını açıkça gösterir, ama teorinin de kendini daima gerçek bir sinema aşkıyla canlı tutması gerekir.

Slavoj Žižek doğmuştur, kitaplar yazıyor ve ölecektir.

ISBN 978-605-85414-2-9

ENCORE