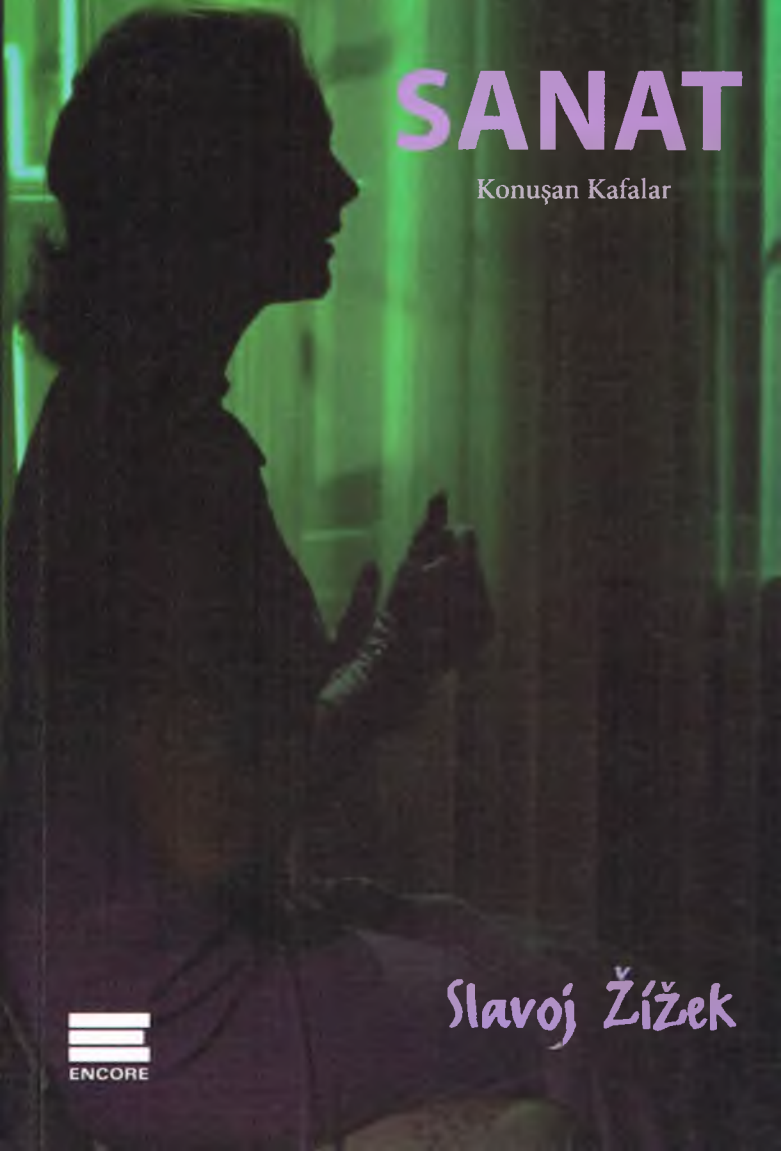

SANAT
Konuşan Kafalar
Slavoj Žižek
ENCORE

SANAT

SANAT

Konuşan Kafalar

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Mine Yıldırım

ENCORE

İngilizce Orijinali
Art: The Talking Heads © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore
Birinci Baskı Aralık 2009
İkinci Baskı Ekim 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
iletisim@encorekitap.com

ISBN 978-605-9949-05-7

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

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

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

Bu metnin İngilizce ve daha değişik versiyonu Žižek'in "*Organs Without Bodies: On Deleuze and Concequences*" (Routledge, October 24, 2003) kitabında "Art: The Talking Heads" yayımlanmıştır.

ENCORE YAYINLARI



SANAT

Konuşan Kafalar

Sanat ve bilimin yüceltimle ilgisi nedir? Her ikisi de yüceltimle meşgulken (örneğin, her ikisi de bizim doğrudan gerçekliğin yaşanmış deneyimine gömülmemizi engelleyen bir mesafe oluşturur), onun farklı biçimlerine dayanırlar.[1] Bilim, yüceltici soyutlama sürecini tamamlar: Gerçekliği saf bir uzantıya, soyut bir mekâna dağılmış bir maddeye indirgeyerek, cinselleştirilmiş bedenin yaşanmış gerçekliğinden tamamen arındırır. Bu nedenle bilimin Gerçek ile tek teması, matematize edilebilir soyutlamadır: Bilimde, gerçeklik ile Gerçek, bedenlerin yaşanmış somut deneyimleri ve soyut (ve eninde sonunda anlamsız) nümerik formüller olarak birbirine karşıttır. Buna karşılık sanat, yaşanmış gerçekliğin içinde kalır: Ondan bir parça, bir nesne koparır ve onu "Şey düzeyine" yükseltir. (Bu prosedürün sıfır noktası olarak, Duchamp'ın hazır-yapıt sanatını hatırlayalım: Sanat, pisuarı bir sanat nesnesi olarak

göstererek, kendi maddeselliğinin "yerine geçerek" Şey'in görünme biçimi olarak var olur.[2] Böylece, sanat ve bilim Şey'le tamamen farklı yollarla ilişkilenir: Sanat doğrudan onu çağırır (örneğin, sanatsal güzellik, Şey'in boyutunu gizleyen/açığa vuran son örtüdür; bilimse, onu çağırmak bir yana dursun, onun hakkında tek bir şey bilmek istemez. Bunun nedeni, muhtemelen, Şey'in en korkunç, en feci biçimlerine, âdet gereğince, bilim aracılığıyla ulaşmasındandır: Nükleer bomba, biyolojik savaş, genetik mühendisliğinin bazı sonuçları, vs.[3]

Leader tarafından sıralanan bütün bu örneklerin ortak noktası nedir? Hepsi de, bilimsel bilginin sonucu olarak, bedensel gerçekliğimizde ortaya çıkmış yeni keşfedilmiş, "doğal olmayan" (önceleri bilinmiyordu)



Fountain (M. Duchamp)

nesneleri gösteriyor – bir anlamda, maddeselleşmiş bilimsel bilgiyi. Nesneler, bu halleriyle, bizim en basit "gerçeklik hissimizi" zayıflatır, hatta ihlal eder: Atom bombasını canavarca yapan, basitçe, neden olduğu yıkımın boyutu değildir. Daha radikal ve rahatsız edici olan; gerçekliğimizin dokusunun çözüldüğü olgusudur. *Mutatis mutandis*; aynı şey biyogenetik mühendisliğinin sonucu olarak ortaya çıkan ucubeler için de geçerli: Bir bakıma, "sıradan" gerçekliğimizin bir parçası değillerdir.

O halde hangisi daha radikal? Sanat mı, bilim mi? Doğru seçeneğe karar vermek o kadar da kolay değil. Bilim, yüceleştirmeyi, "patolojik olanı" dışarıda bırakmayı son noktasına götürür; ancak tam da bu nedenle, Şey'i de dışarıda bırakmış olur. Sanatta ise, yüceleştirme tamamlanmamıştır – sanatçı deneysel gerçekliğin (bir parçasına) tutunur, ancak yüceleştirmenin bu tamamlanmamışlığı, sanatçının bu "patolojik" arta kalanı "Şeyin itibarı"na yükselterek Yüce etkisi üretebilmesini sağlar. Bu noktada, "İdea'nın duygulu tezahürü" şeklindeki Hegelci sanat formülünün muğlaklığıyla karşılaşırız. Schelling'in zaten bildiği gibi, bu formül, önceden var olan kavramsal mutlağın duygusallıkla

örtülü olması olarak okunmamalıdır – yapı daha paradoksaldır. Buradaki anahtar terim, (Kant için) bilinmez olanın kanıtı olan "İdea"dır. Dolayısıyla esas nokta, sanatın, bilgi tarafından kavranmaya *direneni* açığa vurduğudur: Sanatsal "Güzel", Gerçek Şey'in dipsiz kuyusunun, sembolizasyona direnen Şey'in kisvesi altında göründüğü maskedir.[4] Kesin olan şey şudur: En kötü yaklaşım, sanat ile bilimin bir tür "sentez"ini hedeflemektir – bu çabaların yegâne sonucu, estetize edilmiş bilginin bir tür *New Age* canavarı olacaktır.

Dolayısıyla sanatta yüceleştirme: Ve sinema Deleuzcü sanatın en iyi örneğiyse; ilişki kurulabilecek ilk şey, muhtemelen yüce imgesinin büyüleyici gücü hakkındaki en iyi film olan, Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu*'su değil midir? 2002 yılında, eleştirmenler ve yönetmen-



ler arasında yapılan *Sight and Sound* anketinin sonuçlarının gösterdiği gibi, –yozlaşmış eksantrikleri saymazsak– eninde sonunda iki temel sinemasever grubuyla karşı karşıyayız: *Yurttaş Kane*'in şimdiye kadar yapılmış en iyi film olduğunu düşünenler; ve bu sıfatı hak eden filmin *Yükseklik Korkusu* olduğunu düşünenler. (Bununla birlikte, her iki filmin müziklerinin bestecisinin Bernard Hermann olduğunu belirtmek gerekiyor.) Bu satırların yazarı da, *Potemkin Zırhlısı* ve *Yurttaş Kane* çağlarının ardından, yeni onyılların *Yükseklik Korkusu* çağı olarak anılacağını, *tout court**, *Yükseklik Korkusu*'nun kendini, sinemanın yerine geçebilecek bir film olarak ortaya koyacağını (daha da özetlersek, hayal edebileceğimiz tek rekabetin Hitchcock'un kendi iki başyapıtı, *Yükseklik Korkusu* ile *Sapık* arasında olacağını) düşünenler arasında yer alıyor.

Hitchcock, hareket-imgesinden zaman-imgesine geçişteki ara figür olarak, Deleuze'ün sinema teorisinde önemli bir yer işgal ediyor. Belirli bir tarihsel noktada, özne Gerçek'in şoku tarafından alt edilir; ve Gerçek'in bu tacizi etki/tepki bütünlüğünü, öznenin, içinde angaje bir fail olarak eyleyebileceği/tepki gösterebileceği

* Fr. Detaya girmeden, kısaca. –ç.n.

gerçekliğe doğrudan müdahalesini bozar.

Gerçek tarafından alt üst edilen özne, kendisinin ve dünyasının güçsüz bir seyircisine dönüşür. Böylece, Deleuze'ün vurguladığı gibi, modern sinemada seyircinin de faaliyetin içine çekildiğini, faillerden biri olduğunu iddia etmek yeterli değildir: Bu vasıf, Faillerin kendilerini (ekran kişilikleri, aktörler), kendi eylemlerinin seyircisine dönüştürmek gibi daha temel bir vasıfla ikiye katlanır. Bu nedenle Deleuze, Hitchcock'un *Arka Pencere*'sinin modern zaman-imgesini işaret ettiğini düşünür: Filmde, ana karakter James Stewart pasif/iktidarsız bir izleyiciye indirgenmiştir.

Sine-Göz

Hitchcock'un iki başyapıtıyla yapılacak en eğitici şeylerden biri de, zihin deneyleri oyununu oynamaktır. Ya bazı olaylar farklı gelişseydi (ki, neredeyse öyle oluyordu)? Mesela, ya Bernard Hermann, *Sapık* için, tok bir saksofon sesiyle serbest caz stilinde notalar yazsaydı? *Yükseklik Korkusu* için, buna benzer üç farklı "ya ... olsaydı"dan söz edebiliriz: Ya Vera Miles hamile kalmasaydı da, Madeleine-Judy'yi oynasaydı – hâlâ aynı filmden söz ediyor olur muyduk? Ya Hitchcock –bu seçenek pek olası değil ama yine de gülünçlüğüyle bizi etkileyebiliyor–, Paramount Stüdyolarının baskılarına boyun eğseydi de, jenerikte, hâlihazırda Livingstone-Evans çifti tarafından yazılmış "Yükseklik Korkusu" şarkısının geçmesini kabul etseydi? Peki ya film, sonradan eklenen, Midge'in apartmanında, Scottie ve Midge'in radyodan, Elster'in karısını öldürme suçundan yurtdışında yakalandığını dinlediği kısa sahneyle uzatılmış bir sonla piyasaya sürülseydi?

Bu zihinsel deneyler, önemsiz gibi görünseler de,

Hitchcock üzerine çalışmalarla ilgili en aydınlatıcı noktada fark edilirler: Olgusal hataların–(hâlihazırda düşük olan) sinema çalışmaları standartlarınında üzerindeki – olağandışı çokluğu. Hakikaten büyük Hitchcock ustalarından biri olan Raymond Durgnat'ın kırk sayfalık bir *Yükseklik Korkusu* analizi olan *The Strange Case of Alfred Hitchcock*'unu hatırlamak yeterli (birazdan söyleyeceğime inanmanız için filmi görmeniz yeterli): Durgnat, bütün hikâyeyi ayrıntılarıyla anlatırken, onu sürekli San Francisco değil de, Los Angeles'ta geçiyormuş gibi anlatır. Üstelik *Yükseklik Korkusu*'nda arkaplanın San Francisco olduğu öyle bezdirici bir şekilde belirgindir ki, birinin bunu unutmuş olması oldukça tuhaf. Ancak söz konusu Hitchcock olduğunda, bu hataların aşırılığının kendisi de semptomatiktir. Bu durumun mevzubahis analizleri değersizleştirmesi bir yana dursun, Hitchcock filmleri durumunda, teorisyenlerin aşırı öznel angajman içinde olduklarına da tanıklık etmekteyiz – tıpkı Hitchcockçu kahramana ilişkin oldukları gibi. Sıklıkla, ekranda fiilen olan şeyle bu şeye olan libidinal yatırımlarını –çıkışını sanrısal fazlalıklar ya da sapmalarda bulan bir yatırım– ayıran çizgiyi bulanıklaştırmaktalar. Dolayısıyla, muhteme-

len, hakiki bir Freudyen ruh halindeyken, böylesine yanlış temsillerin teorisine ihtiyaç duymaktayız. Stanley Cavell, (onun filmlerin hikâyelerini yeniden anlatırken düştüğü sayısız hataya işaret eden) eleştirmenlere verdiği sert yanıtında, hatalarını tamamen savunduğunu söylediğinde son derece haklıydı.

Bu yanlış temsiller, kapalı biçimsel bir analiz sunabildiklerinde elverişli hale gelebiliyorlar: Öznel (bakış açısı) ve nesnel çekimler arasındaki değişimin ve kesmelerin ayrıntılı bir tarifi üzerinden yorum yaparken, ihtiyatlı davranarak bunu video ya da DVD'den kontrol ettiğimizde, şaşırarak, tarifin yanlış olduğunu keşfederiz. Ve analizin teorik noktası genelde oldukça açıktır, (yanlış bir şekilde) Hegel'e atfedilen şu tavrı takınmak bizi cezbeder: "Eğer olgular, teoriye uymuyorsa, kendileri bilir!" Böylesine ısrarcı yanlış temsillerin en göze çarpanlarından biri de, *Yükseklik Korkusu*'nun en meşhur sahnelerinin biriyle ilgilidir: Scottie'nin, Ernie Restoran'da, Madeleine'i ilk gördüğü, o büyülü anla.[5] Daha doğrusu, yanlış temsil iki çekimin durumuyla ilgilidir.

Ernie Restoran'a dışarıdan girişi gördükten sonra, restoranın ön bölümündeki bar tezgâhında oturan ve

bir aralıktan masalar ve konukların olduğu büyük salona bakan Scottie'yi görürüz. Uzun bir kaydırmalı (kesintisiz) çekim, bizi yeniden sol tarafa getirir; kalabalık salonun tamamını gözden geçirirken, arkaplanda kalabalık restorandaki gürültülü konuşmalar çoğalmaktadır. Şunu unutmamalıyız ki, kesinlikle bu sahne Scottie'nin bakış açısından *çekilmemiştir*. Birdenbire, bir odak noktası bizim (ya da kameranın) dikkatini cezbeder: Bakışımızı kendinde sabitleyen bir *fascinum**, sonradan güzel bir kadının çıplak sırtı olduğunu anladığımız, parlak göz alıcı bir unsur. *Fascinum*'a yavaşça yaklaşan kameraya eşlik eden fondaki ses, Hermann'ın tutkulu müziği tarafından boğulmaktadır – ilk önce yüzü bize dönük olan Elster'i tanırız ve bundan kadının Madeleine olduğunu çıkarırız. Bu uzun çekimden sonra, kamera aniden, Madeleine'e doğru yaklaşan bir önceki uzun çekimden farklı bir perspektifle Madeleine'in olduğu masayı dikizleyen Scottie'ye döner. Sonrasında, yeniden Scottie'nin bakış açısına ve gördüklerine bir kesme vardır (ki bu sırada ceketini sırtına alan Madeleine mekândan ayrılmaya hazırlanı-

* *Lat. Fascinum:* Bazı antik kabilelerde aksesuar olarak kullanılan fildişinden yapılan fallik nesne. İngilizce'de göz kamaştırmak, büyülemek anlamına gelen *fascinate* fiili bu kökten gelir. -ç.n.

yordur). Madeleine ve Elster'in masalarını terk etmesinin ve çıkış yolu üzerinde oturan Scottie'ye yaklaşmalarının ardından, diğer bir meşhur kareyle karşılaşırız. Scottie, çiftin kendisine doğru yaklaştığını görüyordur ve görevine ihanet etmemek için, bakışlarını önündeki bardağa çevirir, zar zor omzunun üstünden arkasına bakıyordur. Madeleine ona yaklaşıp durmak zorunda kaldığında (eşi garsonla işini hallederken), biz onun gizemli profilini görürüz (evet, profil her zaman gizemlidir –sadece bir yanını görürüz, diğer taraf iğrenç ve şekilsiz olabilir– ya da aslına bakarsanız, Judy'nin bildiğimiz "hakiki" yüzüdür bu). Bu büyüleyici çekim, yine Scottie'nin bakış açısından *değildir*. Ancak Elster Madeleine'in yanına geldikten sonra ve çift Scottie'den uzaklaşarak restoranın çıkışına doğru ilerlerken, barın arkasında Scottie'nin çekiminin karşı-çekimini, onun bakış açısından Madeleine ve Elster'in çekimini görürüz.

Burada yine, öznel ve nesnelin muğlaklığı önemlidir. Kısaca söylersek, Madeleine'in profilini gördüğümüz açı Scottie'nin bakış açısı *olmadığına* göre, onun profilinin çekimi *tamamen* öznelleştirilmiştir. Bu çekim, bir şekilde, Scottie'nin gördüklerini değil; hayal ettik-

lerini, halüsinasyona neden olan iç görüşünü dile getirmektedir (biz Madeleine'in profilini görürken, restoranın kırmızı arkaplanının giderek nasıl da koyulaştığını, sonunda sarı bir aleve dönüşecekmiş gibi giderek nasıl kor haline geldiğini hatırlayın – Scottie'nin tutkusu arkaplana kaydedilmiş gibiydi). Şüphesiz ki, sonrasında, Scottie Madeleine'i görmemiş olsa dahi, esrarengiz bir şekilde onun tarafından esir alınmış gibi, derinden etkilenmiş gibi davranır. Bu iki aşırı sahnede, en saf anlamıyla "sine-göz"le karşılaşırız: Verili bir özne olmaksızın, bir şekilde "öznelleştirilen" çekim olarak. Burada göz, "bedensiz organ" işlevini görerek; (*diegetic*) özne tarafından üstlenilemeyecek olan bir yoğunluk arzusunu doğrudan kaydeder.[6] Bir özneye atıfta bulun-



Madeleine Ernie Restoranı'nda

maksızın öznelleştirilen her iki çekimden de elde ettiğimiz, tam olarak, *saf, öznellik öncesi fenomen*dir. Madeleine'in profili, aşırı libidinal öğelerle donatılmış, özne tarafından üstelenilemeyecek kadar yoğun ve *çok öznel* saf bir görünüm değil midir? Ya da Lacan'ın terimleriyle ifade edecek olursak, Madeleine'in profilinin bu çekimi Öteki Sahne'de görünüyordur ve bu, tam çekirdeğinde yer aldığı için de öznenin erişimine kapalıdır.

Böylece biz, "özne-fail olmaksızın öznelliğin" aşırılığından standart "dikiş" prosedürüne (öznel ve nesnel çekimlerin değişimine – bize önce şahsın bir şeye baktığının, sonra da ne gördüğünün gösterilmesi) geçişi iki kez görmüş oluruz. Böylelikle aşırılık "ehlileştirilmiş", nesnel çekim ile bakış açısı karşı-çekim değişimiyle örneklendiği gibi, özne-nesne ayna ilişkisiyle büyülenmiştir. Asefalik* bir tutku göstermenin öznesiz "öznel" çekimin yoğunluğunu biraz olsun azaltabilmek içindir ve Donald Spoto ve Robin Wood da dahil olmak üzere yorumcuların büyük bir kısmı, Ernie'deki sahneye ilişkin ayrıntılı tasvirlerinde, her iki aşırı sahnenin de Scottie'nin bakış açısından olduğu noktasın-

* Kafası olmayan- ç.n.

da tuhaf bir biçimde ısrarcıdır. Bu yolla, aşırı olan dikiş-mantığı tarafından kapsanarak, öznel ve nesnel çekimlerin standart değişimi düzeyine indirgenir. Bu aşırılıkta karşılaştığımız şey, onu, belirli bir özneye bağlayan iplerinden kurtulmuş nesne olarak bakıştır – hiç şüphesiz, Dziga Vertov'un 1924'ten itibaren bir sessiz Sovyet klasiği olan *Sine-Göz* (*Kino-glaz*)(devrimci sinemanın tepe noktalarından biri), 1920'lerin başında "bağımsız bir organ" olarak ortalıkta gezinen gözü (kameranın gözünü) kendi simgesi haline getirerek, bize Sovyetler Birliği'nin NEP (yeni ekonomi politika) gerçekliğinden bir kesit sunmuştur. "Bir şeye göz atmak" deyiminin harfiyen uygulamasını, gözü yuvasından çıkarıp bir şeyin üzerine attığınızı düşünün. Fransız masallarının efsanevi budalası Martin, annesinin onun asla bir eş bulamayacak olmasından üzüldü-



Sine-Göz (Dziga Vertov)

günde ve kiliseye gidip kızlara bir göz atmasını söylediğinde, dediğini harfiyen yerine getirmişti. Önce kasaba gidip bir domuz gözü satın almış, sonra kilisede bu gözü dua etmekte olan kızların üzerine atmıştı – şüphesiz, daha sonra annesine kızların onun bu davranışından pek etkilenmediğini bildirmiştir. Devrimci sinemanın yapması gereken kesinlikle budur: Kamerayı kısmi bir nesne, özneden kopartılmış ve serbestçe etrafa atılmış bir "göz" olarak kullanmak. Ya da Vertov'un kendi deyimiyle:

> Film kamerası, izleyicinin gözlerini ellerden ayaklara, ayaklardan gözlere doğru kaydırır ve bu en kazançlı düzende devam eder; ve ayrıntıları olağan bir montaj alıştırmasına katar.[7]

Hepimiz gündelik yaşamlarımızdan, kendi imgemizin gözümüze iliştiği ve imgenin bize dönüp bakmadığı o tekinsiz anları biliyoruz. Bir keresinde, kafamın arkasındaki tuhaf büyümeye çift aynayla bakmaya çalışırken, aniden profilden yüzümün bir anda gözüme iliştiğini anımsıyorum. Aynadaki imge tüm mimiklerimin aynısını yapıyordu, ama garip ve koordinasyonsuz bir şekilde. Böyle bir durumda, "aynasal imgemiz bizden kopa-

rılmıştır ve bakışımız artık bize bakmıyordur."[8] Böylesine garip deneyimlerde, Lacan'ın *objet petit a* olarak bakış dediği şeyi, aynamsı simetrik ilişkiden sakınan imgemizin parçasını yakalarız. Kendimizi "dışarıdan", bu imkânsız noktadan gördüğümüzde travmatik olan, Ben'im nesneleştirilmiş, bakışın dışsal nesnesine indirgenmiş olmam değildir; *nesneleştirilen, beni dışarıdan gözlemleyen bakışımın kendisidir*. Bu da, tam olarak, bakışımın artık bana ait olmadığı, benden çalınmış olduğu anlamına gelir.

Yakın bir zamanda bir arkadaşımın başına gelmiş tuhaf bir olay da, bu tekinsiz konstellasyonun bir başka elle tutulur boyutunu gösteriyor. Araba kullanırken telefonu çalar ve arkadaşım arayanın kim olduğunu görebilmek için telefonun ekranına bakar; ekranda, arayan kişi olarak, o sırada yanında seyahat etmekte olan eşini görür. Kısa bir an için, neler olduğunu anlayamamıştır: Nasıl oluyor da, yanında oturan ve onunla konuşmakta olan biri aynı zamanda onu telefonla aramaktadır? Tıpkı Lynch'in *Kayıp Otoban*'ındaki meşhur sahnede olduğu gibi –kahraman evini arar ve telefonu, tam o an karşısında durmakta olan şeytani Gizemli Adam açar– söz konusu olan gizemli bir aynı anda var

olma mıdır? (Eşinin telefonunun çalması gibi bir durum yoktur; kaza çok daha karmaşıktır: Eşi, parmaklarıyla sinirli bir şekilde çantasına bastırırken, çantanın içinde açık durumda olan telefonunu; ve tesadüfen, telefonunda önceden programlanmış numaralar arasında en üst sırada yer alan eşinin cep telefonu numarasını arayacak şekilde tuşlara basmış, böylece eşini aramıştır.) Kısa süren bu tereddüt, fetişist yarılmayı harekete geçirmişti: Eski bir şakada olduğu gibi, elbette ki arkadaşım hayalet diye bir şeyin olmadığını, eşinin hayalet ikizinin onu aramadığını biliyordu, ancak yine de kısa bir süre için, bunun olabileceğini düşünüp paniğe kapılmıştı. Benzer bir anlayışla, Fritz Lang da, 1924'te *Nibelungs*'un gösterime girmesine ilişkin olarak şu satırları yazmıştı:



Gizemli Adam (*Kayıp Oğlan*)

> Bugün Siegfried'in ejderhayla savaşını duyan kişi hemen kanmamalı; bu savaşı görmeli ve görerek tecrübe etmeli. Azgın denizlerin orta yerinde, ebedi Kuzey Işıklarının altındaki Brunhild Dağının gizemli büyüsü de ona görünür olmalı. Siegfried'in Gunther'in gelinini kazandığı *Tarnheim*'in büyülü gücü, bakanın gözleri sayesinde inanılır olmalıdır.[9]

Burada fiilen inanan kimdir? Elbette, seyircinin bilinçli egosu değil: Hepimiz biliyoruz ki, ekranda gördüğümüz, üzerinde epeyce çalışılmış hilelerin sonucudur bu. Öyleyse, kim? *Yükseklik Korkusu*'na, Scottie'nin Madeleine'i Golden Gate Köprüsü'nün altındaki küçük körfezden kurtardıktan sonra, dairesinde geçen sahnenin ayrıntılarına geri dönelim; ki bu sahne sansürün nasıl işlediğini (örneğin, sansürün asıl hedefinin izleyici olmadığını, masum Üçüncü gözlemci olduğunu) açıkça göstermektedir. Kamera, Scottie'nin odasında gezinirken, biz bulaşık lavabosunun üzerinde bir ipte asılı olan Madeleine'in iç çamaşırını görürüz (peşinen görüyor olduğumuzu farz ederiz) – bu eve geldikten sonra Scottie'nin Madeleine'in kıyafetlerini çıkardığının bir kanıtıdır. Her ne kadar, Masumiyet

Leyjonu* herhangi bir iç çamaşırının gösterilmemesi gerektiğinde ısrarcıysa da, çamaşırın gösterilmesi Scottie'nin Madeleine'i çıplak gördüğünü düşündürmektedir. Ancak bunun bir yolu bulunmuştur: DVD'deki görüntüyü dondurup incelediğimizde, ipte asılı olanın yalnızca bir çorap, gecelik ve iki ya da üç tane kumaş parçası olduğunu, *iç çamaşırı olmadığını* anlarız. Bu detay, sansürün "ikiyüzlülüğüne" tanıklık etmektedir: Ayrıntılara dikkat edilmediğinden, imgeyi dikkatlice incelemek için gerekli zaman harcanmadığından biz, izleyiciler, peşinen iç çamaşırı gördüğümüzü varsayarız, çünkü bu varsayım sahnenin acımasız anlatısal mantığıdır.[10] O halde, fiilen kandırılan *kimdir*? İpte sallananın bir kadın iç çamaşırı olmadığına ikna edilmesi gereken kişi kimdir? Tek aday, elbette görmenin her anlamıyla, ama masum ve aptal olan izleyici; "büyük Öteki"nin ta kendisidir. Sansür, izleyiciler olarak bizim kirli zihinlerimizi harekete geçirip geçirmediğimizle ilgilenmez; önemli olan *büyük Öteki'nin fark etmemesi gerektiğidir*.

---

* Masumiyet Lejyonu, 1933 yılında ABD'de Cincinnati başpiskoposu John T. McNicholas tarafından kurulan sinema eserlerinde içerik denetleme kuruluşudur.

Lavabonun üzerinde asılı bir iç çamaşırı olmadığına ikna edilmesi gereken bakış, adsız nesne-bakıştır; herhangi bir özneye atfedilen bakış değildir.[11] Aynı faillik, kendi kendine dayatılan sansürün tamamen farklı bir türü için de geçerlidir. Stalinist tarihyazımı soylu sanatını icra eden tek ülke olan Kuzey Kore'nin resmi söyleminin bir özelliğini ele alalım. En son hükümdar Kim Yong Il, 1945 yılında, babasının sürgünde olduğu bir Sibirya köyünde dünyaya geldi. Daha sonra 1950'lerde, Kuzey Kore ile SSCB arasındaki ilişkiler kötüye gidince, SSCB'ye olan uzaklığın ilk işareti, doğum yerindeki değişiklik oldu: Birden ve hiçbir açıklama yapılmaksızın, kitaplar yeniden yazıldı ve Kim Yong Il'in, Kore'nin en yüksek dağının tepesinde dünyaya geldiği iddia edildi. Biz bunun, deşifre edilmesi gereken kodlanmış bir mesaj olduğunu düşünüp ("Önemli olan doğum yeri değil, SSCB ile ilişkilerin değiştiğine dair bir işaret) başımızdan savmadan önce, daha naif bir soru sormalıyız: *Her şeyden önce neden bu tuhaf sansür?* Neden Kuzey Kore rejimi, basitçe ve doğrudan, "revizyonist" SSCB'den ayrı bir yol izlemekte olduğunu açıklamadı? Neden politik ittifaklarındaki bu değişimi, basit, pozitif ve tarihsel bir olgunun kisvesi altında formüle etme ihtiyacını hissetti?

Anti-Platon olarak Hitchcock

Bu noktada, okurun muhtemel tepkisi şu olacaktır: Elbette, ölümlüler olarak bizim sınırlı görüşümüz ile her şeyi gören büyük Öteki'nin bakışı arasındaki karşıtlık, basitçe Platonik bir karşıtlıktır! Ve fiilen, 1950'lerin sonu gibi erken bir tarihte, *Yükseklik Korkusu*'nun ilk kez gösterilmesinin hemen ardından, Eric Rohmer filmin Platonik problematiğin içinde tamamen boğulmuş olduğunu belirtir.[12] Ancak yine de bu, negatif bir bağlantıdır: *Yükseklik Korkusu*, bir anlamda en anti-Platonik filmdir, Platonik projenin sistematik, materyalist bir biçimde çürütülmesidir ve bu anlamda, Deleuze'ün *The Logic of Sense*'inin Ek'inde yaptığına benzemektedir. Scottie, Madeleine'e dönüştürmek istediği Judy'nin Madeleine *olduğunu* sonunda anladığında, kendisini ele geçiren öldürücü öfke, aldanmış Platonistin, mükemmel bir kopyaya dönüştürme istediği orijinalin, kendinde, bir kopya olduğunu fark ettiği zamanki öfkesidir. Buradaki şok,

orijinalin saf bir kopyaya dönüşmesi değil; –ki bu, Plantonizmin bizi her zaman uyardığı standart bir aldanmadır– *kopyanın (öyle kabul ettiğimizin) orijinal çıkmasıdır*. Belki de *Yükseklik Korkusu*'nu Roselli'nin geç dönem başyapıtlarından biriyle (Vittorio de Sica'nın olağanüstü oynadığı), 1944-45 kışında Almanlar tarafından Cenevo'da tutuklanan küçük bir hırsız ve dolandırıcının hikâyesini anlatan *General della Rovere*'si ile birlikte okumalıyız. Hikâyede, Almanlar, küçük hırsıza bir teklif sunar: Hapishanede, bir Direniş kahramanı olan General della Rovere'ymiş gibi davranacak, böylece diğer siyasi tutuklular da ona sırlarını anlatacaklar, özellikle de Direniş'in önde gelen liderlerinden biri olan "Fabrizio"nun gerçek kimliğini söyleyeceklerdir. Ancak, küçük hırsız kendini rolüne öyle



bir kaptırır ki, sonunda rolünü tamamen üstlenir ve General della Rovere gibi vurulmayı seçer. *General della Rovere*'de anti-Platonik tersine dönüş, *Yükseklik Korkusu*'ndakiyle aynı biçimde tamamlanır: Ya "hakiki" della Rovere, tıpkı "hakiki" Madeleine'in, Madeleine rolü yapan Judy olması gibi, sahteyse? Yani, ya o aynı zamanda özel bir kişi, küçük bir dolandırıcı olarak "General della Rovere"yi canlandırıyorsa ve rolün ardına saklanıyorsa? (Daha da ileri gidersek, soracağımız daha rahatsız edici soru şu olur: Sahte-rol ile böylesine patetik bir özdeşleşme, ahlâki tecrübenin nihai ufku mudur?[13] Aksini hayal edebiliyor muyuz: Ya "gerçek" della Rovere tutuklanmış ve Direniş ona, son büyük hizmetini sunması için zavallı bir hain olarak ölmek ve imajını lekelemek zorunda olduğunu söylemiş olsaydı?)

Tanınma anında Scottie'nin şoku, aynı zamanda Kafkaesk bir şoktur. Aynı şekilde, *Dava*'nın "Kanunun Önünde" meselinin sonunda, halkın içinden olan adam, kapının yalnızca kendisi için olduğunu (ki muhteşem Kapı, adamın bakışı için sahnelenmiş ve adamın kendini, ona yalnızca yarı-yasak, kaçamak bir bakış atabildiği bir tanık olarak gördüğü sahnede, onu

cezbedebilmek için hazırlanmıştır) öğrenir. *Yükseklik Korkusu*'nda da Scottie, gizlice takip ettiği Madeleine'in büyüleyici görünüşünün onun bakışına sunulduğunu, bakışının ta en başından beri o görünüşe içkin olduğunu kabul etmek zorundadır.[14]

Scottie, Madeleine'in gerdanlığını Judy'de gördüğünde, bu nesne bir işarete dönüşür – peki, neyin işareti? Eğer Scottie Judy'ye asgari düzeyde açık olsaydı, bunu Judy'nin ona olan aşkının işareti olarak yorumlayabilirdi: Judy onu çok seviyordur ve gerdanlığı, Scottie'yle ilişkisinden kalan bir hediye olarak saklamak istemiştir. Ancak, Scottie Platonik bir okumayı tercih eder: Kabaca ifade edersek, *gerdanlık Madeleine'in var olmadığını gösterir*.[15] Son tersine dönüşten (Scottie'nin Judy ve Madeleine'in kimliğini anlamasından) çok önce, Midge Scottie'ye meşhur sahte portreyi gösterir; bu Carlotta'nın portresindeki orijinal kafa yerine Midge'in kendi gözlüklü kafasını çizdiği bir portredir ve Scottie'nin Platonik duyarlılığına bir hakarettir (şüphesiz Scottie darmadağın bir halde sahneyi terk eder). Yine, bu sahneyi bu derece travmatik yapan orijinal olanın tahrif edilmesi değildir; orijinalin, kendisine atıfta bulunularak zayıflatılmış olmasıdır. Bu sahne-

nin en önemli çekimi, (Scottie'nin bakış açısından) Midge'in yüzünü taşıyan Carlotta portresini, portredeki kadınla aynı duruşa sahip "gerçek" Midge ile yanyana gördüğümüz çekimdir. Bu çekimi, benzer bir çekim olan, Otto Preminger'in *Laura*'sındaki Laura'nın kendi portresiyle yan yana durduğu çekimden ayıran fark üzerine düşünmeliyiz. *Laura*'da, Laura'ya âşık olan kahraman-dedektif, gerçek Laura'nın canlandığını –kahramanımız Laura'nın öldüğünü düşünmektedir ve onun portresiyle büyülenmiştir– ve kendi portresinin hemen yanında belirdiğini görünce (ve onu takiben biz izleyiciler) şoke olmuştur. Burada, Laura'nın büyüleyici gücü zayıflatılmamış, aksine pekiştirilmiştir.

Eğer paralel bir anti-Platonik jest arıyorsak, Billy Wilder'ın yeterince kıymeti bilinmemiş, bir anlamda *Yükseklik Korkusu*'nun hikâyesini tersyüz eden *Fedora*'sında bulabiliriz. Filmin final sürprizi, X'e benzeyen şahsın fiilen X *olması* değildir; aksine, X *kendisi değildir*. Film, gizemli bir biçimde gençlik görünümünü muhafaza eden, yaşlı bir Hollywood yıldızının hikâyesini anlatır. Ona âşık olan genç bir aktör de, onun ebedi gençliğinin sırrını sonunda keşfeder: Fedora olarak görünen kadın, Fedora'nın ona benzeyen kızıdır,

bir noktadan sonra onun yerine geçmiştir; hakiki Fedora da tenha bir villada gözlerden uzak bir yaşam sürmektedir. Bu değişikliği (ki sonunda annelik imgesiyle tamamen özdeşleşen kızını suçlu çıkarmıştır) planlayan Fedora'dır; böylece kızının ışıltısı sayesinde, kendisinin fiziksel çöküşünün ardından bile yaşayacak ve ışık saçacaktır. Hem anne hem de kız tamamen yabancılaşmıştır: Kamusal Benliği kızında cisimleşen anne, kamusal alandan dışlanmıştır; kızın kamusal alanda görünmeye izni vardır, ancak o da sembolik kimliğinden mahrum kalmıştır. Filmin nahoş, rahatsız edici bir tadının olmasının nedeni, fantaziye bu denli yaklaşmış olması değil midir? *Yükseklik Korkusu*'na dönecek olursak: Filmin en önemli anti-Platonik dürtüsünü, yanıltıcı bir biçimde, Scottie'nin Judy ile karşılaşmasından sonraki, ve onun Madeleine'e korkunç dönüşümüne kendini kaptırmadan önceki (yani, Judy'nin yalancıktan intiharı ile dönüşümün başlangıcına işaret eden, seçkin bir giyim mağazasını ziyaret ettiği sahneye meşhur geriye dönüş (*flash back*) arasındaki) 10 "ölü" dakikada görürüz. Burada cereyan eden üç ana sahne, Scottie'nin Judy ile nasıl ilişkilendiğini göstermekte ve anti-feminist Platonik koordinatların

sistematik bir biçimde zayıflatılmasına sahne olmaktadır.

(1) İlki: İlk akşam randevuları sahnesinde (yine *Ernie*'de), çift bir masada karşılıklı oturmuş, besbelli anlamlı bir konuşma sürdürememektedir. Birden, Scottie'nin bakışı Judy'nin ardındaki bir noktada sabitlenir ve baktığının, Madeleine'e hayal meyal benzeyen ve onunkine benzer gri bir elbise giymiş olan bir kadın olduğunu görürüz. Judy, Scottie'nin dikkatini çekenin ne olduğunu fark ettiğinde, elbette oldukça derinden incinir. Burada önemli an, bizim, Scottie'nin bakış açısından her iki kadını da aynı çekimde gördüğümüz andır: Sağ tarafta, ona yakın olan Judy ve arkaplanda, sol tarafta grili kadın. Yine, kaba gerçekliği, ideal olanın uhrevi görüntüsüyle yan yana görürüz. Midge'in çekimi ile Carlotta'nın portresi arasındaki yarılma, burada iki farklı insan üzerine dışsallaştırılmıştır: Hemen şuracıkta Judy ve Madeleine'in anlık hayaletimsi görüntüsü. Scottie'nin gördüğünün Madeleine olduğunu düşündüğü kısa aralık, *Mutlağın belirdiği* andır: Görünümlerin alanında, duyular ötesi boyutun, sıradan gerçekliğimizin içinden ışıldadığı o aşkın anlarda, "kendisi" olarak görünür. Platon, sanatı "kopyanın

kopyası" olarak aşağıladığında ve üç ontolojik düzey (idealar, onların maddi kopyaları ve bu kopyaların kopyaları) ortaya koyduğunda, burada kaybolan, İdea'nın ancak sıradan maddi gerçekliğimizi (ikinci düzey) kopyasından ayıran aralıkta ortaya çıkabileceğidir. Maddi bir nesneyi kopyaladığımızda, fiilen kopyaladığımız, kopyamızın gönderme yaptığı *şey* asla belirli bir nesne değildir, onun İdea'sıdır. Üçüncü bir gerçeklik yaratan bir maskeyle benzerdir; maskedeki hayalet de altta saklanan yüz değildir. Bu eksiksiz anlamıyla, İdea görünüm *olarak* görünümdür (Hegel ve Lacan'ın belirttiği gibi): İdea, gerçekliğin kendisi (birinci düzey kopya/İdea'nın taklidi) kopyalandığında *görünen* bir şeydir. Orijinalden çok, kopyada olan bir şeydir. Şüphesiz ki Platon, sanatın tehditine karşı böylesine paniğe kapılarak tepki vermiştir: Lacan'ın *XI. Seminer*'inde belirttiği gibi, (kopyanın kopyası olarak) sanat "doğrudan", İdea'nın birinci düzey kopyaları olan maddi nesnelerle rekabet etmez; onun rakibi duyular ötesi İdea'nın kendisidir.[16]

(2) İkincisi: Judy'nin Empire Otel'deki odasında, çiftin Ernie'deki akşam yemeğinden döndükleri sahne. Bu

sahnede, Ernie'deki o meşhur sahneden dışsallaştırılmış kopuş bu kez de Judy'ye yansıtılmıştır. Judy'nin profilini görürüz, (Madeleine'in Ernie'deki göz alıcı profilinin aksine) tamamen karanlıktır. Bu çekimden, yüzünün önden çekimine geçeriz; bu sefer de sol yanı tamamen karanlıkta, sağ yanı ise (odanın dışındaki neon lambasından gelen) tuhaf yeşil ışıkla aydınlanmaktadır. Bu çekimi Judy'nin içsel çelişkisinin, içsel yarılmasının dışavurumu olarak okumaktansa, çekimin ontolojik muğlaklığını teslim etmek gerekir: Gnostisizmin bazı uyarlamalarında olduğu gibi Judy, ontolojik olarak henüz tamamen oluşmamış (yeşilimsi bir plazma artı karanlık), proto-varlık olarak resmedilir. Sanki tam anlamıyla var olabilmesi için, diğer yarısı Madeleine'in uhrevi imgesi tarafından doldurulmayı beklemektedir. Başka bir deyişle, Ernie'deki Madeleine'in muhteşem profil-çekiminin tam anlamıyla öteki yüzüyle, negatifiyle karşı karşıyayızdır: Madeleine'in daha önceki sahnede görünmeyen karanlık yarısı (Judy'nin ıstıraplı yeşil yüzü), artı Madeleine'in göz alıcı profiliyle tamamlanacak karanlık yarı. Ve tam da bu, Judy'nin bir nesneden daha azına, biçimsiz pre-ontolojik bir lekeye indirgendiği noktada, o *öznel-*

*leştirilmiş*tir – sıkılgan, ıstıraplı yüzün yarısı öznenin doğuşunu müjdelemektedir. Zeno'nun sonsuz bölünebilirlik paradoksunun, herkesçe bilinen imgesel çözümünü hatırlayın: Bölme işlemini yeterince sürdürürsek, sonunda artık daha küçük parçalara ayrılamayacak (daha da küçük) bir parçaya ve *hiçe* ulaşırız – işte bu hiç, "öznedir".[17] Bu aynı zamanda, yukarıda sözü edilen çekimde Judy'nin bölünmesi değil midir? Yüzünün yalnızca yarısını görürüz, diğer yarısı karanlık bir boşluktur.

(3) Son olarak: Dans sahnesi, Scottie'nin Judy'nin bedeninden, (Madeleine'in uhrevi mevcudiyetinin aksine) onun fiziksel yakınlığından iğrendiğini mükemmel bir biçimde anlatır. Çift dans ederken, acı verici bir biçimde aşikârdır ki, Judy Scottie'yle yakın temas halinde olmak istemekte, Scottie ise onun bedensel yakınlığını tiksinç bulmaktadır. Öyleyse, aşk ile cinsel *jouissance*'ın ilgisi nedir? Cinsel *jouissance* doğası gereği mastürbasyonumsu ve ahmakça olsa da, beni –öznelliğimin esasını– partnerimden yalıtıyor ve onu bir araca (benim *jouissance*'ımın aracına) indirgiyor olsa da, bu nedenle beni, ötekine olan aşkımı ortaya

koyabilmek için cinsel *jouissance*'ımdan feragat etmeye mecbur *bırakmaz*. Aksine böylesine bir feragat etme, genellikle, bir kandırmaca, tanımlanmamış *joussiance*'ı gizleyen bir hiledir (bir başkası için kendini kurban etmenin hazzından feragat etmenin sağladığı *jouissance*'tan daha basit bir şey yoktur). Bu nedenle, belki de, bir başkasına olan aşkın nihai kanıtı, bir başkasıyla benim mastürbasyonel ahmakça *jouissance*'ımın özünü paylaşmaya hazır olmamdır. Bu fallik mastürbasyon alanında, Freud'un alıntıladığı, Karl Kraus'un ironik hazırcevaplığı hedefi on ikiden vurmaktadır: "*Koitus ist nur ein ungenugendes Surrogat fur die Onanie*!/Çiftleşme, yetersiz bir mastürbasyon ikâmesidir!/" – Scottie de Judy-Madeleine ile sevişmek istememektedir; asıl istediği onun gerçek bedeniyle mastürbasyon yapmaktır. Ve bu fallik boyut, cinsel sahiplenmeyi net bir biçimde tanımlamamızı sağlar: Nihai formülü, cinsel bir nesne olarak partnerin sömürülmesi değil; öyle bir kullanımdan feragat edilmesidir; Ben'in "Senden hiçbir şey istemiyorum, cinsel lütuflar da istemiyorum... sadece başkalarıyla da sevişmeyeceksin!" tavrıdır. Cinsel *joussiance*'ı paylaşmayı reddetmek mutlak bir sahiplenme*dir*.

Bu üç sahne, birinci öncül (Scottie, Judy'de Madeleine'i aramaktadır), ikinci öncül (Judy'nin kendisi bir proto-varlığa, eksik, biçimsiz bir çamura, bir tür Platonik *chora*'ya, Madeleine yüce İdea'sı için saf bir taşıyıcıya indirgenmiştir) ve kaçınılmaz son (bedensel mevcudiyetinde Judy, Scottie için ancak iğrenilecek bir nesne olabilir) bir tür Hegelci kıyaslama oluşturabilirler mi? Peki öyleyse neden Scottie'nin sevdiği kadın hakkındaki gizemli hakikati arayışı bir kandırmacadır? Antonioni'nin *Bir Kadının Tanımlanması*'yla ilgili olarak, Alain Badiou basit, ama önemli ve zor bir soru sormuştu: Âşık kadının özdeşleşmesi nasıl mümkün olabilir?[18] Badiou'nun cevabı şöyleydi: Bu, ne kadının kendi bedeni (böyle pornografik bir özdeşleşme ancak zina yapmanın anlaşılmaz belirsizliğinde son bulur), ne de obskurantizmde son



Bir Kadının Tanımlanması

bulan kendi persona'sına ilişkin derin psikolojik bilgisi aracılığıyla gerçekleşir. Bu perspektiften bakıldığında, kadın bir gizem olarak ortaya çıkar. Ancak hata, aşktaki özdeşleşmeyi epistemolojik olarak, bir bilgi ilişkisi olarak (ve hepimizin bildiği gibi, zina için İncil'de kullanılan terim "dünyevi bilgi"dir) düşünmektir. Özdeşleşme, bir *karar* olgusudur; bir kadını sevmeye ilişkin cehennemi karara dayanır ve bu karar, kadının pozitif özelliklerinde temellendirilememektedir. Özdeşleşmeyi bilme olarak formüle ettiğimiz an, kadın bir muamma gibi görünerek kendini geri çeker. Böylece ilişki, standart erkek obskurantizminin iddia ettiğinin tam tersi olmuş olur: Bir kadını, bilinemez, nüfuz edilemez bir muamma olduğu için tanımlayamıyor değilizdir; aksine, erkek öznenin karar *eyleminden* geri çekildiği ve bilme duruşunu benimsediği an, kadın bir Muamma olarak ortaya çıkar. (Bu bir anlamda, Otto Weininger'in tersine çevrilmesi değil midir? Muamma olarak kadın yalnızca, erkek ahlaki geri çekilişinin, kararsızlığının nesneleştirilmesidir...)

Yükseklik Korkusu üç bölümden (ve bir prologdan) oluşan bir filmdir; her bir bölüm neredeyse 40 dakika sürer ve film, kadın kahramanın intihar atlayışıyla (ilki

San Franscisco körfezine, sonra iki kez Juan Batista misyonundaki kuleden) son bulur. Her bir bölüm Judy-Madeleine figürüne odaklanırken, kendi ekonomisine riayet eder; böylece her bir bölümde, Judy-Madeleine özel bir yer işgal eder. Birinci bölümde, *Phi*'dir, Gerçeğin alanındaki imgesel mevcudiyetidir; ikinci bölümde, çizili Öteki'nin göstereni olan S(A)'dır (örneğin, belirli bir muammanın göstereni); üçüncü bölümde ise, dışkısal abjekt-kalan olan *a*'dır. Elbette bu üç figür de, Scottie'yi yutmaya çalışan ortadaki boşluğa karşı onun savunma biçimleridir.


Yükseklik Korkusu

Yükseklik Korkusu, yükseklik korkusunun derinlik korkusu olduğunu açıkça ortaya koymuştur: "Tıpkı *das Ding* (şey) gibi, çağıran, boşluktur. Yükseklik korkusundan mustarip özne, yanıtlamak üzere olduğu bir çağrı duyar ve kendini boşluğa bıra-

kır".[19] Bu Şey, arzunun nesne-nedeninden ayırt edilmelidir: Şey, Scottie'yi yutmakla tehdit eden bu boşluktur, "object petit a" ise bir eğrinin saf *biçimidir*. Bu *sinthome*, bir diğeri tarafından tekrar edilen farklı şekillerde görünebilir – Jenerikteki tekinsiz eğriler, Madeleine'in saçındaki kıvrımlar (Carlotta Valdes'in portresinden; onun saçındaki kıvrımlardan kopyalanmış), Scottie'nin Madeleine'i takip ettiği San Francisco'nun dolambaçlı caddeleri, Juan Batista misyonunun kulesindeki merdivenlerin sarmalı, sarmaşdolaş olmuş Scottie ve Madeleine etrafındaki kameranın tam çember (360 derece) hareketi örnek verilebilir.

İşte bu nedenle, *Yükseklik Korkusu* yalnızca çağdaş bir şövalye aşkı hikâyesi değildir; ancak film şövalye aşklarının çıkmazını, her iki tarafın da korkunç bedel ödemek zorunda olduğunu açığa çıkarır. *Psikanalizin Etiği* adlı *VII. Seminer*'inde Lacan, şövalye şiirlerinde Leydi'nin bir boşluğa indirgendiğini, öyle ki ona atfedilen niteliklerin (güzellik, bilgelik...) gerçek tasvirler olarak yorumlanamayacağını, sanki bütün şairlerin aynı boş soyutlamaya hitap ettiğini iddia eder.[20] Burada söz konusu olan iddia, şairin Leydi'nin pozitif özelliklerinden bağımsız olarak onu sevdiği değil; Leydi'nin

varlığının özünde, bütün pozitif karakteristiklerinden öte onun öznelliğinin boşluğunu hedef aldığıdır.[21] Şövalye aşkı şiiri, sevgili Leydi'nin fiilen *ölümünü* gerektirir: Şövalye aşkında eksik olan da, kusurun izi, âşık olmama *neden olan* asgari "patalojik leke"dir. Badiou'nun terimleriyle ifade edecek olursak, şövalye aşkı, nesnesinin bütün pozitif özelliklerini soyutlayarak ve onu Boşluğa indirgeyerek arınmanın tutkusunda son noktaya ulaşır. Buna karşılık, hakiki aşk eksiltmenin tutkusunun peşindedir – sevgilinin tüm pozitif özelliklerinin ağırlığını askıya alırken, sevilen Öteki'yi bir boşluğa indirgemez; aynı zamanda boşluk ile patolojik leke arasındaki "asgari fark"ı, bu boşluğu mümkün kılan Gerçeğin artığını görünür kılar. Ancak yine de, uçurumsal bir Şey olarak leydinin öldürücü cazibesini tamamen kavrayabilmek için, ona bakış meselesi üzerinden yaklaşmak gerekir. Bakış, basitçe, aşkın-dayanılmaz Şey'in ortaya çıkışıyla mıhlanmamıştır. (Gerçeklik uzamındaki cazibenin travmatik-anlaşılmaz tarafı olarak algıladığımız) Şey, bakışın kendini gerçekliğin içine yazdığı; *öznenin bakış olarak kendisiyle karşı karşıya geldiği* noktadır.

Bakışın Kesilmesi

Hitchcock'un *Şüphenin Gölgesi*'nin yaklaşık üçte birinde, yönetmenin dehasına tamamen tanıklık eden kısa bir geçiş vardır: Charlie Dayıyı sorgulayan genç FBI dedektifi, yeğeni genç Charlie'yi dışarıda yemeğe götürür; birkaç çekimde çifti caddelerde yürürken, gülüşürken ve şen şakrak konuşurken görürüz – sonra beklenmedik bir şekilde, ekran kararır ve şoke halindeki Charlie'nin bir Amerikan çekimini görürüz; bakışları o karede görünmeyen dedektife kilitlenmiş bir halde, sinirli bir şekilde, "Gerçekte ne olduğunu biliyorum! Sen dedektifsin!" ... diye bağırdığını görürüz. Elbette, dedektifin bu fırsatı değerlendirmesini ve Charlie Dayının karanlık tarafından Charlie'yi haberdar etmesini bekleriz. Ancak beklediğimiz, aşamalı bir geçiştir: Dedektif önce neşeli atmosferi dağıtmalı, ciddi meseleyi açmalıdır; böylece Charlie kullanıldığını fark ettiğindeki öfkesini kışkırtabilecektir (dedektif ona çıkma teklif etmiştir; ama ondan hoşlandığı için değil, profesyonel işinin bir parçası

olduğu için). Beklenen bu aşamalı geçişin yerine, doğrudan, travma geçiren Charlie ile karşılaşırız. (Şoke olmuş bakışından, Charlie'nin yanıt verdiğinin bir önceki dedektif olmadığı iddia edilebilir: Bir anda, önemsiz bir konuşmanın ortasında, Charlie olan bitenin flört etmeden daha farklı bir şeyler olmakta olduğunu kavramıştır. Ancak bu durumda bile, sahnenin prosedürleri gereği sahne, çiftin kibarca konuşmasını göstermeyi sürdürmektedir; sonra aniden, Charlie kaçınılmaz bir içgörüyle şaşkına dönecektir. Ancak bu durumda, temel Hitchcockçu etki, şoke olmuş bakışa doğrudan sıçrama etkisi eksik olacaktır.) Ancak bu şoke edici kesintiden *sonra* dedektif, Charlie Dayının kanlı geçmişi hakkındaki kuşkularını dile getirir. Zamansal terimlerle ifade edecek olursak: Sanki bu sahnede, etki nedeni önceliyormuş gibidir; bize ilk önce etki (travmatize bakış); daha sonra, bu travmatik etkiden sorumlu olan bağlam gösterilir – mi acaba? Gerçekten burada, neden ile sonuç arasındaki ilişki tersine çevrilmiş midir? Peki ya buradaki bakış, olayın alıcısı değilse? Ya eğer bu bakış, algıladığımız olayı esrarengiz bir şekilde ürettiyse? Ya devamındaki konuşmalar, bu travmatik olayı simgeselleştirme/ehlileştirmeye yönelik bir çabadan ibaretse?

Gerçekliğin sürekli dokusunda böyle bir kesinti, zamansal düzenin böyle anlık tersine dönüşleri, Gerçeğin müdahalesinin işaretini verir. (Önce nedenin, sonra sonucun geldiği) Doğrusal sıralamadaki sahne daha kısa olsaydı, gerçekliğin dokusu bu kadar zarar görmezdi. Yani Gerçek, dehşete düşmüş bakışın hakiki nedeni ile bize, nedeni olarak kendisini görmemiz için verilen arasındaki boşlukta görülebilir: Dehşete düşmüş bakışın hakiki nedeni, bize sonradan gösterilen ya da söylenen değildir; fantazileştirilendir, bakış tarafından algılanan gerçekliğe "yansıtılan" travmatik fazladır.

Aynı prosedürün daha karmaşık bir örneği, sürekli tekrarlanan Hitchcockçu motiflerden birinde de görülür: Bir çift, yalnızca birkaç ağaç ve fidanın olduğu, yarı çorak, genellikle rüzgârlı, cahil izleyiciler grubu tarafından işgal edilmiş kamusal alanın kapsamı dışındaki, küçük bir tepenin üzerinde tartışıyordur. Alain Bergala'ya göre bu sahne, Cennet Bahçesindeki yasak bilgiyi tatma yolunda, onun peşine düşmeden hemen önceki Adem ile Havva'yı resmeder.[22] Eğer birkaç küçük göndermeyi ve değişikliği saymazsak, (*Aşktan da Üstün*'den *Topaz*'a) bunun üç temel versiyonu vardır: *Şüphe*, *Kuşlar* ve *Yırtık Perde*.

Şüphe'de, Grant ile Fontaine'in kilisenin yakınındaki rüzgârlı bir tepede tartıştığı kısa bir sahne vardır; o sırada kiliseye girmekte olan Fontaine'in bir arkadaşı da onları görür. *Kuşlar*'da da, benzer bir sahne, bir grup çocuğu hedef alan kuşların ilk saldırısından hemen önce, Mitch ile Melanie'in, çocukların doğum günü kutladığı piknik yerinin yukarısına çekilmesinden önceki sahnedir. Son olarak, *Yırtık Perde*'de bu sahne, Newman ile Andrews'ın, onları ancak gözleyebilecek olan gizli Doğu Alman polislerinin kulak menzilinden çıkmak için küçük tepeye çekildiği sahnedir. Burada, Newman nişanlısına göreviyle ilgili hakikati açıklar.

Bu üç olaydaki temel ortak özellik, tepenin üzerindeki çiftlerin, tepenin aşağısındaki masum-tehditkâr-cahil, yalnızca bir sahneyi gören ve gözlemlenen çiftin yoğun konuşmasının anlamını kavrayamayan bir müşahit (kiliseye yakın arkadaşlar; Mitch'in eski sevgilisi ve annesi; Doğu Alman gizli polisleri) tarafından izleniyor olduklarıdır. Bu sahnenin travmatik özelliği, bu sahneye ait olan Gerçek'in fazlasının sahneye bağlı olmasıdır: Sahne, ancak bakışın durduğu noktadan travmatiktir. Daha sonra kamera çifte yakın çekim yaptığında, durum "normalleşir". Bergala, bu sahnenin,

çocuğun ilk cinsel karşılaşmasının ana koordinatlarını nasıl ürettiğini vurgulamakta haklıydı: Ebeveynlerinin sevişmesine şahit olan çocuk, gördüğü sahnenin ne olduğuna (şiddet mi? aşk mı?) karar veremez. Bergala'nın açıklamasının sorunu basitçe, standart "arketipik" bir okumaya çok yaklaşması ve onu anlamsız bir sinthome olarak anlamak yerine, anlamının özünü tanımlamaya çalışmasıdır. Bu prosedürden çıkarılacak temel ders, kısmi bir bakışın bu yanlış anlamasında, şeylerin "objektif", hakiki durumundan daha fazla hakikat payı olduğudur. Bu boşluk, 1939 yılının klasik Hollywood macera melodraması olan *Beau Geste*'nin (William Wellman'ın yönettiği) fantazmatik açılış sahnesinde iyice görünür kılınmıştır: İçinde kimsenin yaşamadığı, sadece duvarlarında ölü askerlerin olduğu gizemli çöl kalesi, hiçbir mürettebatı olmadan gezinen hayalet geminin çöldeki karşılığıdır. Sonlara doğru, *Beau Geste*, kalenin içinden aynı sekansı, ölü askerlerin olduğu kalenin akıllardan çıkmayan imgesini gösterir. Buradaki esas nokta, bu aldatıcı görüntü sahnesinin *fazlasıdır*: Onun libidinal gücü, daha sonraki rasyonel açıklamasını etkisiz hale getirmektedir.

Genellikle Lacancı psikanalizle ilişkilendirilen kur-

ban kavramı, büyük Öteki'nin iktidarsızlığının inkârını ortaya koyar: En basitinden, özne, kendini bir kazanç sağlamak için değil; Öteki içindeki eksiği doldurmak, Öteki'nin kudretli görünmesini, ya da en azından tutarlılığını sağlamak için kendini kurban eder. *Beau Geste*'de, üç erkek kardeşten hayırsever halaları ile yaşayan (Gary Cooper) en büyük olanı, aşırı ve nankör bir insafsızlık olarak görülebilecek bir jestle, halasının ailesinin gururu olarak görülen muazzam pahalı bir gerdanlığı çalar. Şerefinin yerle bir olduğunu ve sonsuza dek kaba ve velinimetini dolandıran biri olarak anılacağını bilerek, gerdanlıkla birlikte ortadan kaybolur. Peki öyleyse neden yapmıştır bunu? Filmin sonunda, gerdanlığın sahte olduğunun açığa çıkmasını önlemek için, onu çaldığını öğreniriz: Biliyordu ki, yıl-



lar önce halası, ailenin iflasını önlemek için gerdanlığı, kimseye haber vermeden, zengin bir mihraceye satmış ve yerine değersiz bir taklidini koymuştu. Onun "hırsızlığının" hemen öncesinde, uzaklarda yaşayan ve gerdanlığın sahipleri arasında olan bir amcasının, gelir elde etmek için gerdanlığı satmak istediğini öğrenir. Eğer gerdanlık satılırsa, sahte olduğu şüphesiz ortaya çıkacaktır. Sonuç olarak, halasının (ve böylelikle ailesinin) onurunu kurtarmanın tek yolu, gerdanlığı çalmaktır. Bu çalma suçuna en uygun kandırmacadır: Eninde sonunda *çalınacak bir şeyin olmadığı* gerçeğini örtbas etmek için, Öteki'nin kurucu eksiği gizlenmiştir (örneğin, Öteki'nin ondan çalınana sahip olmuş olduğu ilüzyonu sağlanmıştır). Eğer aşkta, kişi sahip olmadığı şeyi veriyorsa, aşk cinayetinde de kişi sevdiği Öteki'den Öteki'nin sahip olmadığı şeyi çalar... Filmin adı "*beau geste*"* tamamen bunu anlatmaktadır. Ve sözkonusu filmde kurban etmenin anlamı da bulunmaktadır: Biri, Öteki'nin onurunun görünüşünü sürdürebilmesi ve sevilen Öteki'yi utançtan kurtarabilmek için, kendini (onurunu ve saygıdeğer bir toplumda geleceğini) kurban eder.

Beau geste, burada tamlama olarak kullanılmıştır, güzel jest anlamına gelir.-ç.n.

İki yanlış görüntü arasındaki tuhaf ekodan bahsetmemek olmaz: Ölü askerlerin olduğu (yani onu savunacak kimsenin olmadığı) kale ve diğer kale, varlığını sürdürebilecek bir serveti olmayan İngiliz ailesi, ya da sahte bir taşın üzerine kurulu bir servet. Bu bizi, iki cemaat arasındaki karşıtlığa götürür: Bir Kadın'ın hükmettiği, sıcak İngiliz üst sınıf ailesine karşılık; sadist, ancak askeri açıdan oldukça başarılı Rus Sergeant Markoff'un hükmettiği (Percival Christopher Wren'in romanından uyarlanan filmde, Markoff, Lejeune adındaki bir Fransızdır – 1930'larda sıkça görüldüğü gibi, Lejeune yer değiştirmiştir. Her ne kadar politik olarak tuhaf olsa da, şeytani karakter Ruslaştırılmıştır ve film Markoff'un Beyaz Rus, devrim karşıtı bir muhacir olduğunu ima etmektedir) ve tümü erkek olan Yabancı Lejyon cemaati. Tabii ki, iki cemaat de birbirine denktir; bir elmanın, asılı duran "normal" paternal otoritenin iki yarısı gibidirler. İyi Particia Halanın kötü kocası (her daim evden uzak, egzotik ülkelerde macera peşinde koşan) Sör Hector Brandon'ın, şeytani Markoff'a libidinal olarak *denk olduğu* iddia edilebilir.[23]

Ve aynı şey Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu* için de geçerli değil midir? *Beau Geste* gibi, *Yükseklik Korkusu*'nun

odağında da mükemmel bir benzerlik yaratmak vardır, ki bu daha sonra örtbas edilir. Dahası bütün olay, "gerçek hikâyeyi" öğrendiğimizde, (Madeleine'in intiharına kadar olan) filmin ilk bölümü, sahte bir şey olarak örtbas edilmez –görünen, arkaplandaki gerçek hikâyeden daha hakikidir. Hakikat, kurgunun yapısına sahiptir; ve tam da bu nedenle biz gerçekte sahte olan görünene inanmanın bedelini ölerek öderiz. Görüntülerle oynamak, ateşle *oynamaktır*. Bu nedenle *Yükseklik Korkusu*'nun temel sorusu: "Elster ne kadar gerçek"tir. Kieslowski'nin *Kırmızı*'sındaki Yargıç gibi, Elster de, libidinal durumu açısından, kahramanın hayal gücünün fantazi ürünü değil midir? Bu, *Yükseklik Korkusu*'nun iki farklı açıdan okunmasını sağlar:

> Film, bir yandan, ustalıkla eğrilen bir "iplik"tir; karakterin, Scottie'nin hikâyesi, başına gelenler ve bunlara nasıl karşılık verdiği, tüm ayrıntılarıyla, Kaliforniya olduğu hemen tanınabilecek bir çevrede geçer. Diğer yandan, hem dokusu hem de hikâyeyi ve protagonisti sunma yoluyla mükemmel bir hayal gibidir. Robin Wood'u tekrar ederek, James Maxfield "açılış sekansından sonra her şey... hayal ya da fantazi" olduğunu öne sürer.[24]

İkinci okumada ise yapı, Ambrose Bierce'ın, hikâyenin başında bir adamın idam edilmesinin ardından gelişen her şeyin, sonunda ölmek üzere olan bir adamın fantazisi olarak gösterildiği, ünlü kısa hikâyesi "An Occurance at Owl Creek Bridge"tekiyle (Owl Creek Köprüsü'nde Bir Olay) aynıdır. Aynı zamanda bu yapı, XXX gibi, ölümüne yaralanmış Lee Marvin'in fantazisinin tasviri olarak okunan filmlerde de mevcuttur. Burada önemli olan, Deleuze'ün "karanlık habercileri" dediği, bir zemine ait olduğu sürece tekrarlanmayan, biricik olan; iki şey arasında köprü, aracı ya da geçiş noktası işlevi gören özellikleri tanımlamaktır. Sorun, fantazi içindeki dublör gerçekliği (*Vanilla Sky*'da olduğu gibi, kahramanın dijital olarak üretilmiş evreninde, onu uyarmak için, gerçek yaşamdan gelen doktor gibi) değil; daha ziyade, "gerçekliğin" kendisinin içindeki "aldatıcı" zihinsel evrenin dublörünü tespit etmektir. Bu iki zemin arasındaki eşzamanlı kopuş ve bağlanma, üçüncü bir failin araya girmesinin mükemmel zamanlamasının gizemli anlarında görünür kılınır:

Filmin kilit, belki de en güzel sahnesi, Scottie'nin Madeleine'i Golden Gate Bridge'in altındaki sularda boğulmaktan kurtarmasının ardından, çiftin Scot-

tie'nin dairesinde olduğu sahnedir: "Konuşmaları samimileştikçe, Scottie Madeleine'e biraz daha kahve isteyip istemediğini sorar ve bardağına uzanır; elleri birbirine dokunur, ve biz iki çekimde, bu anın her ikisi için de erotik bir gerilim ve imkân olduğunu görürüz. Tam o anda telefon çalar ve Scottie telefonu açmak için odayı terk eder. Döndüğünde, Madeleine gitmiştir. /.../ Tabii ki arayan Elster'dir ve tekinsiz bir biçimde tam zamanında, çiftin, daha ötesine değil, bir noktaya kadar ilerlemesine izin veren bir anda aramıştır."[25]

Filmin sonunda, Scottie'nin Judy'nin gerçekliğini kabul etmekten memnun ve çiftin uzlaşma içerisinde birbirlerine sarıldıkları anda bir rahibe görünür: "Ya birbirlerine, ilk kez, açık ve dürüst oldukları anda rahibe görünmeseydi?"[26] Sonsuza dek mutlu bir şekilde yaşayacaklar mıydı?[27]

Fantazi Parçalarına Ayrıldığında

Burada, fantazinin dağılmasına doğru önemli bir adım atmalıyız. David Lynch'in *Mulholland Çıkmazı* filmi, bu tedrici dağılmayı kusursuz bir şekilde anlatır. Bu sürecin iki ana aşamasından ilki, test sahnesindeki aşırı yoğun temsil ve diğeri, otonom kısmi nesnenin ("bedensiz organ"), Silencio Gece Kulübündeki sahnede ortaya çıkmasıdır. Buradaki hareket, her ne kadar rahatsız edici olsa da, gerçeklik içinde saklanan ve onun içinden fırlayan fazladan, gerçekliğin parçalan-



Mulholland Çıkmazı

masına neden olan otonomlaşmaya doğrudur: Bir ağzın patolojik olarak bozulmasından, bedeni terk eden, onun dışında, hayali bir kısmi nesne olarak ortalıkta dolaşan ağza doğru (aynısı, beden üzerindeki yaradan bedensiz otonom bir organa olarak yaraya geçtiğimiz, Syberberg'in *Parsifal*'inde vardır). Lacan, bu fazlalığa *lamella* der; kendini bir aracıdan diğerine, aşırı (anlam ötesi) çığlıktan bir lekeye (ya da anomorfik görsel tahrif) aktarabilen son derece plastik nesne. Munch'un *Çığlık*'ında olan, bu değil midir? Çığlığı atanın boğazına kılçık takılmış gibi sessiz bir çığlıktır bu; dile gelmeyen, çığlık atan öznenin içinde bulunduğu mekânı bükerek, kendini ancak sessiz görsel bir tahrifin kisvesi altında ifade edebilen bir tıkanmadır.



Çığlık

Silencio'da, Betty ve Rita'nın sevişmelerinin ardından gittikleri yerde, şarkıcı Roy Orbison'un "Crying" şarkısı İspanyolca söylenir. Şarkıcı yere

düştükten sonra da, şarkı devam eder. Bu noktada, fantazi de çöker; "sis dağılır ve biz, akla yatkın gerçekliğe döneriz" anlamında *değil*; daha çok, fantazi gerçekliğe tutunduğu noktayı kaybeder, bedensiz "ölmeyen" bir sesin saf hayali bir görüntüsü olarak otonom hale gelir (Sesin Gerçeği'ne ilişkin benzer bir durumu, Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Amerika*'sının başındaki, bir telefonun çaldığını, bir elin ahizeyi kaldırdığını, ama telefonun çalmaya devam ettiği sahnede görürüz). Bedensel desteği çöktüğü anda, şarkı söylemeye devam eden sesin kesilmesi, meşhur Balanchine balesinin Webern'den sahnelediği kısa bir eserin tersine çevrilmesi gibidir: Bu oyunda dans, müzik durduktan sonra da devam eder. Bir vakada, bedensel desteğini yitirmesine rağmen ısrarla devam eden ses; diğer vakada ise, sesli (müziğe ait) desteğini yitirmesine rağmen ısrarla devam eden bedensel hareketler söz konusudur. Etkileri ise, basitçe simetrik değildir; çünkü birinci vakada, ölmeyen sesli itkiyi, ölümsüz yaşamı, devam etmeyi görürken; ikinci vakada, dans etmeyi sürdüren figürler "dans eden ölüler", yaşam cevherlerini yitirmiş gölgelerdir. Ancak her iki vakada da, tanık olduğumuz şey, gerçeklik ile gerçeğin birbirinden ayrılmasıdır; her

iki vakada da Gerçek, gerçekliğin parçalandığı anda dahi direnir. Elbette, bu gerçek, en saf anlamıyla fantazmatik Gerçektir. Deleuzcü terimlerle ifade edecek olursak, kısmi nesnenin bu "otonomlaşma"sı, görsel olanın aktüel olandan çıkarıldığı an değil midir? "Bedensiz organ"ın statüsü, görselinkiyle aynıdır – diğer bir deyişle, görsel ile aktüel arasıdaki karşıtlıkta, Lacancı Gerçek görselin tarafındadır.

Tabii ki, bütün bu vakalarda, şok etkisini, onu tekrar sıradan gerçekliğin içine yerleştiren bir açıklama takip eder. *Mulholland Çıkmazı*'ndaki gece kulübü sahnesinde, önceden kaydedilmiş bir müzik dinliyor olduğumuz, şarkıcının yalnızca şarkı söyleme taklidi yaptığı konusunda en baştan uyarılmışızdır. Leone'nin filmindeki sahnede de, ahize kaldırıldıktan sonra çalmaya devam eden telefon başka bir telefondur, vs. Ancak gene de, önemli olan gerçekliğin bir kısmının, kısa bir an için, kâbusumsu bir görüntü olarak (yanlış)algılanmış olmasıdır– ve Gerçek'in bu görüntünün içinden parlamasından ötürü, bu görüntü, bir şekilde, "gerçekliğin kendisinden daha gerçek"tir. Kısaca, gerçekliğin hangi parçasının, fantazi üzerinden "işlev-ötesileştirilmiş" olduğunu, böylece gerçekliğin bir parçası olması rağmen, kurgusal

bir biçimde algılandığını anlamalıyız. Kurgu olarak gerçeği ifşa etmekten/onun foyasını meydana çıkarmaktan çok daha zor olan, kurgunun içindeki "gerçek" gerçekliği tanımaktır. Aktarımda olan şey, bizim karşımızdaki "gerçek insan"la ilgiliyken, fiilen, örneğin babamızın kurgusuyla ilişkilenmemiz değil midir? *Evde Tek Başına*'yı, özellikle filmin ikinci bölümünü hatırlayalım: Her iki bölümde de, filmin üçte ikisinde bir kesinti vardır. Her ne kadar hikâye devamlı *diegetic* bir mekânda geçse de, küçük çocuğun iki hırsızla son karşılaşmasıyla birlikte, farklı bir ontolojik âleme, hiç kimsenin ölmediği, kafam patlasa bile bir sonraki sahnede normal bir şekilde hayatıma devam edebileceğim, vb., plastik bir çizgi film-mekânına girdiğimiz açıktır. Burada yine, gerçeğin bir kısmı kurgusallaştırılmıştır.

Bu, öylesine kurgusallaştırılmış bir kısmi nesnedir ki, sese destek teşkil eder. Richard Wagner, genç bestecilere tavsiyesinde, bestelemek istenilen müzik parçasının sınırlarını dikkatle belirledikten sonra her şeyi silmeleri, yalnızca, karanlık bir boşlukta serbestçe gezinen yalnız bir kafaya odaklanmaları gerektiğini; ve bu beyaz hayaletin dudaklarını oynatıp besteyi mırıldanmaya başladığı ana kadar beklemeleri gerektiğini

yazmıştır – bu müzik, bestelenecek eserin özü olacaktır. Bu prosedür, kısmi nesneye şarkı söyletmek değil midir? Şarkı söyleyen, bir insan (bir özne) değildir– nesnenin kendisi şarkı söylemeye başlamalıdır.

"Ben, yani hakikat, konuşuyorum"

Monteverdi'nin *Orfeo*'sunun başında, müzik tanrıçası kendini şu sözlerle tanıtır: "Io sono la musica..."* – Bu, sonradan, "psikolojik" özneler sahneyi istila ettiğinde düşünülemez, ya da dahası temsil edilemez olan şey değil midir? Sahnede böyle tuhaf yaratıkların yeniden görünmesi için 1930'lara kadar beklemek gerekti. Bertolt Brecht'in "öğrenme oyunları"nda, aktör sahneye girer ve halka seslenir: "Ben bir kapitalistim. Şimdi bir işçiye yaklaşacağım ve onu, kapitalizmin hakkaniyetiyle ilgili konuşmamla kandırmaya çalışacağım..." Bu prosedürün cazibesi, sanki oyunun *diegetic* gerçekliğinden bir kişi, ara sıra kendi dışına çıkabilir ve kendi tutum ve davranışlarına ilişkin "objektif" yorumlar yapabilirmiş gibi, tek ve aynı aktörde, iki farklı rolün psikolojik olarak "imkânsız" bileşimine dayanmasıdır. Bu ikinci rol, sıklıkla Shakespeare'de ortaya çıkan biricik bir figür olan, ancak sonraları psikolojik-

* It. Io sono la musica: Müzik benim –ç.n

gerçekçi tiyatronun gelişmesiyle yok olup gitmiş olan Prolog'un soyundan gelir: Bu, en başta, ortada ya da en sonda, halka açıklayıcı yorumlar yapan, oyuna ilişkin didaktik ya da ironik noktaları anlatan bir aktördür. Prolog, fiilen Freudyen "*Vorstellungs-Reprasentanz* /temsil etmenin temsilcisi" işlevini görür: Sahnede, temsilin *diegetic* gerçekliği içinde, bir öğe, temsil etme mekanizmasının kendisinin yerine geçer ve böylece mesafe, yorumlama, ironik yorum anını ortaya çıkarır– ve bu nedenle de, psikolojik gerçekliğin zaferiyle yok olmak zorundadır. Burada şeyler, naif bir Brecht uyarlamasındakilerden çok daha karmaşıktır: Prolog'un tekinsiz etkisi, "sahne illüzyonunu bozmasına" değil; aksine, bu illüzyonu *bozmamasına* dayanır. Yorumlarına ve bu yorumların "dışsallaştırıcı" etkisine rağmen, biz seyirciler, sahne illüzyonuna hâlâ katılabiliyoruz. Ve bu, Lacan'ın "*La Chose freudienne*"inde "*c'est moi, la vérité, qui parle*"* deyişini nasıl anlamlandıracağımızı da gösterir[28]: Beklenmedik bir anda, bir sözcüğün aynı şoke edici ortaya çıkışı olarak. Tam orada, bu değişikliğin travmatik etkisi yatar: Öteki ile Şey arasındaki mesafe geçici olarak askıya alınır ve konuşmaya başlayan

* Fr. "*c'est moi, la vérité, qui parle*": Ben, hakikat, konuşuyor –ç.n.

Şey'in kendisidir. Burada Marx'ın, Lacan'ın "*c'est moi, la vérité, qui parle*"sinin öncülü sayılabilecek, *Kapital*'den meşhur "Bir metanın konuşmaya başladığını hayal edelim..." cümlesini hatırlamamız gerekir: Ayrıca burada, meta fetişizminin mantığının anahtarı da, konuşmaya başlayan bir nesnenin kurgusal büyüsüdür.[29]

Bu, konuşmaya başlayan kısmi nesne kavramı, özellikle de erkek bakışının, kadınsı konuşmanın temel histerisine (yalan, sağlam bir telaffuz konumunun eksikliği) karşılık verme çabasına ilişkin kuvvetli ideolojik yatırımları da içinde barındırır. Sıradışı felsefi romanı *Les Bijoux indiscrets*'de (1748) Denis Diderot, verilebilecek en ileri fantazmatik yanıtı verir[30]: Bir kadın *iki* sesle konuşur. Birincisi, ruhunun sesi (aklının ve kalbinin) temel olarak yalan söyler, aldatır ve hafifmeşrepliğini saklar; ancak ikinci sesi, *bijou*'sunun (tabii ki vajinanın ta kendisi olan inci), tanımı gereği *her zaman* hakikati –sıkıcı, tekrarcı, otomatik, "mekanik" hakikati, ama gene de hakikati, kadının sınırlandırılmamış şehvetine ilişkin hakikati– dile getiren sesi. "Konuşan vajina" kavramında, bir metafor olarak değil, bütünüyle gerçek bir vajina olarak bahsedilir: Diderot, vajinanın anatomik tarifini şöyle yapar: Ses

yayabilen bir *instrument a corde et a vent.** (Hatta tıbbi bir rapordan da söz eder: Vajinanın tamamını, bedenden kesip çıkardıktan sonra, doktorlar onu, içine üfleyerek "konuşturmaya" ve tel olarak kullanmaya çalışmıştır.) Bu, daha sonraları Lacan'da *la femme n'existe pas*** anlamına gelecektir: Doğrudan hakikati söyleyen, konuşan bir vajina yoktur; sadece kaypak, yalancı, histerik özne vardır.

Ancak yine de bu, konuşan vajina kavramının işe yaramaz olduğu, yalnızca cinsel-ideolojik bir fantazi olduğu anlamına gelmez mi? Burada, Diderot'yu daha yakından okumalıyız: Onun tezi, basitçe, kadınların iki ruha sahip olduğu – ilki, yüzeysel ve aldatıcı olan, kendini kadının ağzıyla; diğeri vajinasıyla ifade eder- değildir. Kadının ağzıyla konuşan onun, çaresizce bedensel organlarına hükmetmeye çalışan Ruhudur. Ve Diderot'nun belirttiği gibi, vajinası aracılığıyla konuşan Bedenin kendisi değildir; *organ* olarak, öznesiz kısmi bir nesne olarak vajinanın ta kendisidir. Böylece konuşan vajina, *Dövüş Kulübü* ve *Ben, Kendim ve Sevgilim*'de gördüğümüz, otonom hale gelmiş elin dahil

* Fr. *instrument a corde et a vent*: Yaylı ve nefesli çalgı. -ç.n.
** Fr. *la femme n'existe pas*: Doğrudan Türkçe tercümesi, "kadın yoktur". -ç.n.

olduğu gruba dahil edilmelidir. Bu anlamda, konuşan vajina durumunda olan kadın, ısrarla kendisi hakkındaki hakikati söyleyen kadınsı özne değildir. Daha ziyade, kadının vajinası konuşmaya başlayınca konuşan hakikatin kendisidir: "Burada konuşan benim, hakikat" – kendim ve ben olmayan. Vajina aracılığıyla konuşan, öznel-olmayan bu *kendim*, dürtüdür.

En ileri *sapkın* görüş, kafa dahil insan bedeninin tümünün, kısmi organların birleşiminden başka bir şey olmadığı olurdu – kafanın kendisi de, bir başka kısmi *jouissance* organına indirgenir. Tıpkı ileri pornografinin eşsiz ütopik anlarında olduğu gibi, bedensel özdeneyimin bütünlüğü büyülü bir şekilde dağıldığında, izleyici, aktörlerin bedenlerini bir arada duran bütünlükler olarak değil; bir tür belli belirsiz koordine edilmiş kısmi nesneler yığını olarak algılar: Şurada ağız, başka bir yerde göğüs, orada anüs ve hemen yanında vajinal açıklık...Yakın çekimlerin ve oyuncuların tuhaf bir şekilde kıvrılan ve bükülen bedenlerinin etkisi, bedenlerini bütünlükten mahrum etmektedir – bir bakıma, kendini, tamamen koordine edemediği kısmi organlarının bir bileşimi olarak gören bir sirk soytarısı gibi, böylece bedeninin bazı parçaları kendilerine özgü

yaşamlarını sürdürebileceklerdir (bir soytarının ellerini kaldırdığı standart sahne gösterisini hatırlamak yeterlidir; ama elinin üst kısmının soytarının iradesine itaat etmediğini ve gevşek bir biçimde sallandığını da unutmamak gerekir). Bedenin, böylesine edilgenleştirilmiş bir kısmi nesneler yığınına dönüşmesi, örneğin, bir kadının yatakta iki erkekle birlikteyken ve erkeklerden birine oral seks yaparken, standart bir yolla değil, bilfiil penisini emerken, bunun için de yatakta dümdüz uzanıp kafasını yatağın kenarından aşağı doğru boşluğa uzatırken tamamlanır. Erkek içine girerken, kadının ağzı gözlerinin üzerindedir, yüzü baş aşağıdır; sonuç ise, insan yüzünün, öznelliğin merkezinin, erkeğin penisinin pompaladığı, gayri şahsi bir tür emme makinesine tekinsiz dönüşümüdür. Bu esnada, diğer erkek de, kafanın üzerinde duran ve böylece kafaya tabi olmayıp *jouissance*'ın otonom bir merkezi olarak öne çıkan vajinayla ilgilenmektedir. Böylece, kadının bedeni, bir "bedensiz organlar" yığınına, *jouissance* makinelerine dönüşürken; onunla meşgul olan erkekler de öznesizleştirilir, araçsallaştırılır ve bu farklı kısmi nesnelere hizmet eden işçilere indirgenir. Böyle bir sahnede vajina konuştuğunda bile, tıpkı başka bir organın *jouissan-*

ce işlevi görmesi gibi, o sadece bir "konuşan kafadır". Ne var ki, bedenin, kısmi dürtü kümelerinin yığını olarak bu sapkın görünüşü bozulmaya mahkûmdur: Kastrasyonu reddeder.

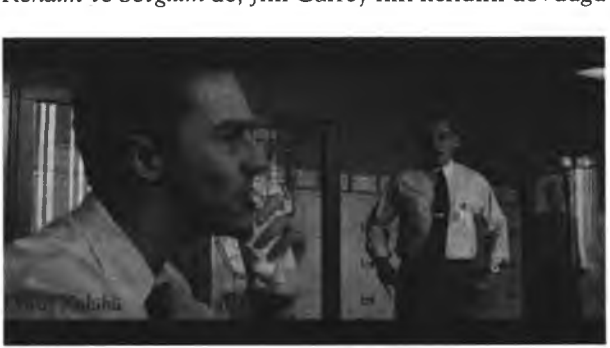
Elbette, konuşan vajinaya ilişkin, 1975 yapımı Fransız kült filmi *Le sexe qui parle* (Vajina Sohbetleri)nden Frederic Lansac'ın yönettiği ve Francis Leroi'nin yapımcısı olduğu Eve Elsner'in yakın zamandaki dillere düşmüş monodraması *Vajina Monologları*'na uzanan oldukça geniş bir edebiyat ve sanat külliyatı bulunmaktadır. Ancak yine de burada atılan, kesinlikle yanlış bir adımdır: Vajina öznelleştirilmiş – Elsner'de



bazen ironik, bazen umutsuz olan– kadının gerçek öznelliğinin sahnesine dönüştürülmüştür. Vajinası aracılığıyla konuşan *kadındır*, *konuşan bir vajina-hakikati* değildir. Tam da bu nedenle, *Vajina Monologları* burjuva öznelliğine sıkışıp kalır. Konuşmaya başlayan bir

nesnenin yıkıcı potansiyelinin açığa çıktığı bir yer arıyorsak, başka yerlere bakmak zorundayız.

David Fincher'in *Dövüş Kulübü*'nün (1999) ortalarında, neredeyse dayanılamayacak kadar acılı bir sahne vardır; en tuhaf David Lynch anlarından biri olmaya layık bu sahne, filmin sürpriz sonu için bir ipucu gibidir. İşten ayrıldıktan sonra da ona ödeme yapmaya devam etmesi için patronuna şantaj yapan kahramanımız, patronun ofisinde kendini yerden yere atar ve güvenlik görevlileri olay yerine varmadan önce kendine ölümcül bir dayak atar. Mahcup patronun önünde, anlatıcı kendisini de patronun kendisine saldırdığına inandırmıştır. Buna benzer kendi kendini dövme olayı, *Ben Kendim ve Sevgilim*'de, Jim Carrey'nin kendini dövdüğü



sahnede görülür –elbette burada kendini dövme komik (her ne kadar üzücü bir şekilde abartılmış olsa da) bir yolla olur; bölünmüş bir şahsiyetin bir parçası diğer parçasını yumruklamaktadır. Her iki filmde de, kendini dövme, kahramanın kendine ait bir yaşam edinmiş ve kontrolünden çıkmış olan eliyle başlar – kısaca bu el, kısmi bir nesneye ya da Deleuzecü terimlerle ifade edersek, *bedensiz bir organa* (Bedenin organsız zıddına) dönüşmüştür. Bu, her iki filmde de, kahramanın dövüştüğü ikizi figürünün sırrını çözer: Kahramanın İdeal-Ego'su olan ikizi, hayali/görünmez halüsinasyonel varlık, basitçe kahramana dışsal değildir –faydası, organlarından birinin (elin) otonomlaşması olarak kahramanın bedenine kazınmıştır. Kendi kendine eyleyen el, öznenin arzusunun diyalektiğini hiçe sayan dürtüdür: Aslında dürtü, ölmeyen "bedensiz bir organ"ın ayak diremesidir, daimidir ve cinsel farkın sembolik düzleminde, öznenin kendini özneleştirebilmesi için kaybetmek zorunda olduğu, Lacan'ın *lamella*'sı gibidir.[31]

Öyleyse *Dövüş Kulübü*'ndeki kendini dövme neyin yerine geçmektedir? Eğer Fanon'u takip edersek, politik şiddeti emeğin zıddı olarak değil; Hegelci *Bildung*

sürecinin, eğitimsel öz-biçimlenmenin "negatifin emeği"nin en ileri politik uyarlaması olarak tanımlıyoruz; öyleyse şiddet de aslında öz-şiddet olarak, öznenin varlığının esasının şiddetli bir yeniden-oluşumu olarak algılanabilir. *Dövüş Kulübü*'nden çıkarılacak ders, tam da budur:

> İlk önce, herkes zincirlerinden kurtulmakta zorluk çeker; ama sonunda, bu kurtulmadan da kurtulmak zorunda kalır! Her birimiz, oldukça farklı şekillerde olsa da, zincir hastalığından acı çekmeliyiz. Zincirlerimizi kırdıktan sonra bile.[32]

Son zamanlarda, işsiz işçi sınıfı nüfusu oldukça fazla olan, küçük Amerikan şehirlerinin birçoğunda, tekinsiz bir biçimde "*Dövüş Kulübü*"nü andıran bir şeyler ortaya çıktı: Yalnızca amatör erkeklerin (kadınların da) şiddetli boks maçları yaptığı, yüzleri kan içinde kalana dek sınırlarını test ettikleri "sert adam dövüşleri". Amaç, kazanmak değil (kaybedenler genellikle, kazananlardan daha popüler oluyor); daha ziyade kendi ayakları üzerinde durabilmek, hayatına devam edebilmek, yere yığılıp kalmamak. Her ne kadar bu dövüşler,

"Tanrı Amerika'yı korusun" işaretinin altında yapılıyor ve katılımcıların büyük bir kısmı kendilerini "terörle mücadele"nin bir parçası olarak görüyor olsa da, hemen onları, Amerika taşrasından gelen "proto-faşist" eğilimin semptomatikleri olarak bir kenara atmamalıyız: Onlar, potansiyel olarak kurtarıcı disiplinle ilgili dürtülerdir. *Dövüş Kulübü*'nde, kanlı dövüşün ardından, kahraman şu yorumu yapar: "Yaşamsal bir deneyimdi!" (Böylece standart "ölümcül bir deneyimdi" ifadesini tersine çevirir.) Bu, dövüşün katılanlarının, hayatın rutin akışının üstünde ve ötesindeki hayatın-aşırılığına yaklaşmış olduğunun – Paulusçu anlamda, *hayatta olduklarının* bir işareti değil midir?

O halde, (kısmi) nesnenin kendisinin konuşmaya başlaması tam olarak ne anlama gelir? Bu nesnenin öznesiz olması değil; nesnenin, öznelleştirmeden önce, "saf" öznenin eşleniği olmasıdır. Öznelleştirme, bedenin eşleniği olan "bütün olarak şahsa", "saf" özne ise kısmi nesneye atıfta bulunur.[33] Özne konuşmaya başladığında bizim duyduğumuz, henüz öznelleştirilmemiş (deneyimlenmiş anlam evreni varsayımı), canavarca, gayri şahsi, boş-makinemsi öznenin sesidir. Burada, unutmamamız gereken, iki çiftin –özne-nesne ve kişi-

şey– Greimasçı bir semiyotik kare oluşturduğudur. Yani, "özneyi" başlangıç noktası kabul edersek, iki zıddı vardır: Tam zıddı (karşıtı), tabii ki, nesnedir; ama "tezatı" bir "kişi"dir (içsel yaşamın "patolojik" zenginliğine karşılık saf öznelliğin boşluğu). Simetrik bir yolla, "şahsın" zıddı olarak karşılığı "şey", "tezatı" ise öznedir. "Şey", somut yaşam-dünyasına gömülüdür ve bu dünyada yaşam-dünyasının mana zenginliği ikiye katlanırken, "nesne" bir soyutlama, yaşam-dünyasına gömülmüşlüğünden koparılmış bir şeydir.

Buradaki önemli nokta, öznenin "şey"in (ya da daha doğrusu "bedenin") eşleniği olmamasıdır. *Kişi* bedeni mesken tutarken, özne (kısmi) *bir* nesnenin, bedensiz bir organın eşleniğidir. Özne-nesne çiftinin içinden türetildiği yaşam-dünya bütünlüğü olarak, standart kişi-şey kavramına karşılık, ilksel olarak özne-nesne çifti (Lacanca'da: S-a, üzeri çizili/yasaklı özne "küçük öteki nesnesi" ile eşleşmiştir) öne sürülmelidir – ve kişi-şey çifti, bu çiftin "ehlileştirilmiş" halidir. Özne-nesneden kişi-şey çiftine geçişte kaybolan şey, Moebius şeridindeki kıvrılmış ilişkidir: Nesne ile öznenin denkliği imkânsızken, "kişiler" ve "şeyler" aynı gerçekliğin parçasıdır. Moebius şeridi üzerinde, öznenin (onun

gösteren temsillerinin) bir yanını sonuna kadar takip ettiğimizde nesneye ulaşırız ve kendimizi, başladığımız aynı yerin karşı tarafında buluruz. Dolayısıyla, organik Bütünün, şeyleşme-yabancılaşma sürecinde parçalanmasından ötürü, şahsiyet meselesinin, ruh-beden birlikteliğinin reddi gerekmektedir: Özne, kişinin bedeninin kısmi bir nesneye şiddetle indirgenmesi sonucu, kişinin içinden çıkarak oluşur.

Burada, Freudcu "kısmi nesne" kavramının, bedenin bir öğesi ya da bileşeni olmadığını, ancak bedenin Bütününe dahil edilmeye *direnen* bir organ anlamına geldiğini unutmamalıyız. Öznenin eşleniği olan bu nesne, öznenin nesnellik düzeni içindeki dublörüdür: Öznenin, kendini öznelleştirebilmesi, özne olarak doğabilmesi için feragat etmesi gereken bir parçası; eski bir deyişle "et parçası"dır. Marx'ın da proletaryanın sınıf bilincinin yükselmesine ilişkin yazdıklarında hedeflediği tam da bu değil midir? Bu aynı zamanda, piyasadaki meta "işgücünün" takas edilebilen ve konuşmaya başlayan bir nesneye indirgenmesi anlamına gelmiyor mu? Burada, Jacob ve Wilhelm Grimm masallarından en kısa olanını, "İnatçı Çocuk"u hatırlıyoruz:

Bir zamanlar, annesinin istediği hiçbir şeyi yapmayan

inatçı mı inatçı bir çocuk varmış. Böyle yaparak Tanrı'yı gücendirince, Tanrı da onu hasta etmiş; hiçbir doktor derdine derman olamıyormuş ve çocuk, kısa bir zaman sonra kendini ölüm döşeğinde bulmuş. Mezara indirilmiş, üzerine toprak atılmış; ancak aniden çocuğun küçük kolu toprağın üzerine çıkmış ve uzanmış. Kolu yerine koymaya çalışmışlar, üzerine daha çok toprak örtmüşler ama nafile. Küçük kol yine toprağın üzerindeymiş. Sonunda annesi mezara eğilmiş ve kolu ince bir dalla bir güzel dövmüş. Döver dövmez, kol geri çekilmiş ve çocuk toprağın altında, sonsuz uykusuna çekilmiş.[34]

Ölümden sonra bile devam eden bu inatçılık, en basit anlamıyla, özgürlük –ölüm dürtüsü– değil midir? Onu ayıplamak yerine, direnişimizin ulaşabileceği en ileri nokta olarak kutlamamız gerekmez miydi? 1930'lardaki, eski bir Alman Komünist şarkısının nakaratı şöyleydi: "*Die Freiheit hat Soldaten!* / Özgürlük askerlerini buldu!" Belli bir birimin Özgürlüğün askeri araçlarıyla özdeşleşmesi, "totaliter" cazibenin formülü olarak görülebilir: Yalnızca özgürlüğümüz (özgürlük anlayışımız) için savaşmıyoruz, hizmet ettiğimiz yalnızca özgürlüğümüz değil; bizden her an yararlanan özgürlüğün ta kendisidir... Teröre de açık görünen bir yol: Özgürlü-

ğün kendisine karşı gelmeye kimin izni vardır ki? Ancak yine de, özgürlüğün doğrudan bir organı olarak devrimci bir askeri birliğin, yalnızca, fetişistik bir kısa devre olduğu söylenemez: Patetik bir şekilde, bu, otantik devrimci patlamanın *aslıdır*. Böylesine bir "esrik" deneyimde olan şey, eyleyen öznenin artık bir kişi olmaktan çıkıp, tamamen bir *nesne* haline gelmesidir.

Her pozitif arzu nesnesinin, mutlak-imkânsız Şey'in boşluğuna ulaşamadığı gibi; her pozitif politik failin, yalnızca, iktidarın merkezindeki boşluğu doldurabildiği bir demokratik politikaya başvurabilecek olan kişi sadece aşkın Lacan'dır (numenal maternal Şey'e olan erişimi engelleyerek insan arzusunu kuran sembolik Yasa'nın Lacan'ı). Dürtülerin Lacan'ına geçtiğimiz an, nesnenin pozisyonunu –ya da başka bir açıdan, konuşmaya başlayan ve kendini özneleştiren nesnenin pozisyonunu– varsayan asefalik özne, sapkın bir kısa devrenin sonucu olarak göz ardı edilemez.

Ahlakın Ötesinde

Böyle bir kavgacı öznellik düzeyinde ortaya çıkan kolektif de, "ötekine nasıl ulaşırız", açıklık ve Ötekiliğe karşı saygı nasıl sağlanır, gibi öznelerarası mevzulara tepeden tırnağa aykırıdır. Ötekine ulaşmanın –İSG üçlemesine de uygun– *grosso modo**, üç yolu vardır: İmgesel ("insan dokunuşu"), simgesel ("kibarlık", "edep"), gerçek (genel müstehcenlik). Her birinin ayrı tehlikesi vardır. "İnsan dokunuşu"yla (oynanılan rolün altındaki "insan sıcaklığı"nın gösterilmesi olarak) ilgili olarak, 2003'te İsrail Savunma Bakanlığı'nın şüpheli bir "terörist" ailenin evini imha ettiğinde, bunu –özellikle vurguladığı– bir iyilikle yaptığını, hatta evlerini buldozerle yıkmadan önce aileye, mobilyalarını taşımasında yardım ettiğini hatırlamak yeterlidir. İsrail basınında da buna benzer bir olaya yer verilmiştir: Bir İsrail askeri, Filistinli şüpheli bir ailenin evini ararken, evin annesi, sakinleşmesi için kızına adıyla seslenerek bir

* Lat. kabaca, genel olarak –ç.n.

şeyler söylemiş, askerlerden biri de korkan kızın, kendi kızıyla aynı ada sahip olduğunu öğrenince şaşırıp kalmıştır; ani bir duygu kabarmasının etkisindeki asker de, cüzdanını çıkarıp kendi kızının resmini Filistinli anneye göstermiştir. Böylesi bir empatinin sahteliğini fark etmek kolaydır: Politik farklılıklara rağmen, bizlerin seven ve üzülen insanlar olduğumuz fikri, askerin o anda fiilen yapmakta olduğu şeyin etkisini nötrleştirir. Annenin vermesi gereken en uygun yanıt şudur: "Eğer sen de benim gibi insansan, *şu anda yapmakta olduğun şeyi neden yapıyorsun?*" Bu yanıtın ardından askerin yapabileceği tek şey, şeyleşmiş görevinin arkasına saklanmaktır: "Benim de hoşuma gitmiyor, ama bu benim görevim..." – Böylelikle asker, ona verilen görevin öznel varsayımını göz ardı etmiş olur.

İnsan sıcaklığına gelince; Victor Klemperer'in *Acı Sona Doğru* (1942-45)[35] adıyla yayımlanan savaş günlüklerindeki en depresif motiflerden biri, Yahudilere karşı sempati besleyen, hatta bazen onlara yardım eden sıradan "iyi" bir Almanın, bir "insan sıcaklığı" anında bir Yahudi olan Klemperer'i saklayıp, ona savaş hakkındaki görüşlerini açıkladığı, sonradan defalarca tekrar edilmiş sahnedir: Biliyorum, zor; ama *siz* endişe

etmemelisiniz, kazanacak olan *biziz* (kapsayıcı bir ifade!)! "Yüreğini açtığı" bu anda, "iyi" Alman, Yahudiyi onun yıkımına neden olan projeye dahil etmeye çalışır. Teklifinin karşılığı "insan şefkatidir", Yahudi –nihai kurban– sistemi sürdürecek olan ve nihai amacı Yahudi'yi yok etmek olanla özdeşleşmelidir. Edep ve temel terbiyeye gelince (güvenlik kontrolünden geçen insanlara ya da sorgulanan şüphelilere ölçülü davranılması, vb.), onlar da pekâla sahte olabilir – Adorno "edebin" (nezaketin), benim ötekine olan mesafemi gizleyen nihai kalkan olduğunu çoktan vurgulamıştı. Genel müstehcenliğe gelirsek; müstehcenlik teklifi, aynı zamanda feci riskli bir hamledir: Geri tepebilir, başkasının mahremiyetine kaba bir saldırı haline gelebilir – altta yatan iktidar ilişkilerini gizleyen sahte bir dayanışma işi görebileceğini söylememize gerek bile yok.

Ancak burada gözden kaçırılabilecek tuzak, "hakiki kaba kuvvet, sahtesinden yeğdir" tarzındaki görünümlerin göz ardı edilmesidir – Batı Şeria'da seçim, basitçe, "edepli bir işgal *ya da* işgalin olmaması"na ilişkinmiş ve asgari bir "iyilik" ile vahşi bir işgal arasında bir şeçim yokmuş gibi. Böylesine "aşikâr" seçimlerin yanlış adde-

dilmesinin de bir sınırı var. Bu mantığı sonuna kadar sürdürürsek, İsrailli redcilerin* eylemlerini, İsrail resmi ideolojisiyle işbirliği içinde yapılan eylemler addedebiliriz: Onlar da "nesnel olarak" İsrail devletine hizmet ederek, devletin Arap bağnazlığına karşı, İsrail'i uygar, ahlaklı bir toplum olarak sunmasını sağlamıyorlar mı?

Dahası, eğer İsrailli redciler eylemlerini seçici bir reddedişle sürdürüyorsa, İSG'yi (İsrail Savunma Güçlerini) tanımış ve onların *temel* eylem hakkını meşrulaştırmış olmaz mı? Burada akılda tutulması gereken, görünümler öznel olarak yanlış olsa bile, onların potansiyel gücüne olan inançtır: Üzücü olan ise, edep ile vicdanın sesi arasındaki gerilimde, hakikatin ancak yüzeysel ahlakın tarafında olabilmesidir. Mark Twain'in romanında, Huck Finn siyah bir köleyi kaçırır, terbiyeli biri olduğu için ona arkadaşça davranır. Vicdanı, firari köleyi yasal sahibine geri götürmesi gerektiğini söyleyerek, kendini suçlu hissetmesine neden olur.[36]

Bu nedenle hakikat, kendiliğinden, gönüllü bir mahkûmiyet düzeyinde değildir. *Minima Moralia*'da Adorno, kocasının paltosunu tutan, etrafındaki öteki

* Filistinlilerle savaşmayı ve Filistin topraklarını işgal etmeyi reddeden İsrail askerleri için verilen addır. -ç.n.

insanlara ironik bir biçimde gülen ve "Gerçek patron benken, bu zavallı adam da ona hizmet ettiğimi düşünsün ve memnun olsun" diyen kadına atıfta bulunur. Tam da bu, itaatkâr bir öznelleştirme *taklidi yapmak*, en temel kadınsı strateji değil midir? Peki ya kadının ironik mesafesi de sahteyse? Ya patriyarkal tahakküm bu mesafeyi de hesaba katıyor ve ona müsamaha göstermekle kalmayıp, kadınsı özneyi özneleştirmek için bir yol olarak bu mesafeyi ısrarla talep ediyorsa? Pek çok Batılı akademisyen, yalnızca kariyer odaklı sinik bireyler olmadıklarının, aynı zamanda naif ve başkalarına canı gönülden yardım eden insanlar olmalarının özü ve kanıtı olarak, insani ritüellere sadık kalırlar (yoksul çocukların eğitimine destek vermek, vb.). Ancak yine de, ya bu hayırsever faaliyet de bir fetişse, gerçekte "o" olmadıklarına ve kalplerinin "başka yerde" olduğuna ilişkin rahat vicdanlarıyla, kendi iktidar mücadelelerini ve hırslarını sürdürmelerini sağlayacak sahte bir mesafe ise? Başka bir deyişle, sinik bir Batılı akademisyen, kendi hayırsever faaliyetine atıfta bulunuyorsa, bu "başka yerde"liğe kesinlikle şöyle bir sert tepkiyle yanıt verilmelidir: Onun hayır işinin bedelinin, bu başka yerdelik tarafından ödenme-

si mümkün değildir ve bu nedenle, olduğu şekliyle övülmeye değerdir. Bill Gates'in devasa rakamlı hayır işleri, hiçbir şekilde, onun ekonomik çıkarlarının kefaretini ödemez. Bugün hayırseverlik, altta yatan ekonomik sömürüyü gizleyen insancıl bir maske olarak oyunun bir parçasıdır: Devasa rakamların süper-ego şantajında, gelişmiş ülkeler devamlı olarak (yardımlar ve kredilerle) "azgelişmiş" ülkelere "yardım" ederler; böylece en önemli meseleyi, azgelişmişin sefil durumuna neden olan *suça iştiraklerini* ve onun durumundan eş sorumlu olduklarını göz ardı ederler.

Pasifliklerarası olma durumunu, ideolojik çağırma olarak kavramak cezbedebilir. Kilisede dua etmek yerine, benim yerime dua edecek olan bir mum dikersem ve buradan kazandığım vakti daha eğlenceli faaliyetler için harcarsam, bu benim dini celbedilmeye (ve bu celbetmedeki tanınmaya) karşı asgari bir mesafe kazandığım anlamına gelmez mi?[37] Ya, celbetmeyi gözardı etmek bir yana dursun, ya böylesi bir mesafe fiilen onu güçlendiriyorsa? İdeal dindar özne, mümin olarak kendi kimliğiyle tamamen özdeşleşmektense, ona asgari bir mesafeyle yaklaşan biri değil midir? (Ki bu kaçınılmaz bir biçimde, psikotik bir kısa-devreyle sonlanır

– bu hususta, Lacan'ı kendi sözcüklerimizle ifade edersek, mümin "gerçekten mümin olduğuna inanan bir mümindir".) Ancak bu mesafeyle, özneleştirme düzeni var olabilir: Beni "insan olarak özne" yapan şey, simgesel kimliğime indirgenemeyecek olmam ve nevi şahsına münhasır özellikler sergiliyor olmamdır. Bir kitap kapağında, yazarla ilgili, onun hayatı ve eserlerine ilişkin, her zaman özel bir detayın iliştirildiği kısa paragrafı hatırlayın: "X, amatör opera topluluğunun aktif bir üyesidir ve boş zamanlarında kuş gözlemciliği yapar." Olmadığı takdirde ucube bir makine olarak görünecek yazarı özneleştiren, işte bu ektir. Fiilen iki tür mümin vardır: Ritüellere karşı mesafeli olan "Katolikler" ve kendilerini tamamen inançlarına adayan ve tam da bu nedenle, kim olduklarına ilişkin ebedi varoluşsal şüpheyi taşımak zorunda olan "Protestanlar".

Graham Greene'in *Sessiz Amerikalı*'sı, kamusal ile özel arasındaki bu diyalektik gerilimin paradokslarına bütünüyle yer verir. Filmin 2001 yılındaki uyarlamasının kaderi de, neden basitçe bastırmanın işe yaramadığının, bastırılanın neden her zaman geri döndüğünün kanıtıdır: Film, 2001 yılının sonbaharında vizyona

girecekti, ancak 11 Eylül olayları nedeniyle ertelendi. Temel korku, muhtemelen senaryodaki temel fikrin –yüzlerce Vietnamlı sivilin ölmesine neden olan ve komünist birliklere yüklenen terörist saldırıların, gerçekte, ücretli askerler ve Amerikalıların kendileri tarafından örgütlendiği– 11 Eylül'ün nedenlerine ilişkin kabul edilemeyecek bir paralellikte olmasıdır. Ancak yine de film, 2003 yılında, ABD'nin Irak'a beklenen saldırısının şafağında vizyona girdi ve mesajı daha da vakitliydi: George Bush'un "özgürleştirici" müdahalesinin de, filmdeki "sessiz Amerikalı"nınki gibi, benzer bir feci yanlış hesaplama olarak foyası ortaya çıkmayacak mıydı? Hatta filmin İngiliz kahramanının yorgun ve çürümüş "eski Avrupa'yı" canlandırması olgusu öyle



Sessiz Amerikalı

görünüyor ki Donald Rumsfeld'in o kötü şöhretli "eski Avrupa" aşağılamasından sonra yeni ve beklenmedik bir gerçeklik kazanmıştır.

Bu, filmin, politik ve sanatsal açıdan, nihai olarak bir fiyasko olmadığı anlamına gelmez. Bu fiyaskoyu anlayabilmenin en iyi yolu, film ile Graham Greene'in 1955 yılında yazdığı aynı adlı romanı arasındaki farkla başlamaktır. Filmde, kendine naif ve Vietnamlılara tıbbi yardım organize eden cömert biri süsü veren "sessiz Amerikalı"nın zamanla foyası, komünistlerin iktidarı ele geçirmesini engellemek için, sivilleri hedef alan geniş çaplı terör faaliyetlerini finanse eden bir politikacı olduğu açığa çıkar. Filmdekinden belirgin bir farkla, romanın ana meselesi "sessiz Amerikalı"nın fiilen, Vietnam'a demokrasi ve Batı özgürlüğünü getirmeyi candan isteyen naif ve cömert bir ajan *olmasıdır* – sadece, niyetleri gerçekleşememiştir: "Neden olduğu onca felaket için daha iyi dürtüleri olan başka bir erkek tanımadım." Böylece romandan filme geçiş, trajedi düzeninden (özne, en iyi niyetleriyle müdahale eder ve öngöremediği faciaya neden olur) melodrama (iyi adamın, nihai kötülük olduğu ortaya çıkar) geçiştir.

*lat. kabataslak, yaklaşık olarak

Film, orta yaşlı, işinden ayrılmış, 1952'de *Times* dergisinin Saygon'daki muhabiri Vietnamlı genç bir kadın olan Phuong ile birlikte yaşayan, afyon bağımlısı bir İngiliz olan Fowler'in hikâyesini anlatır. Phuong ile evlenmek istemesine rağmen, evlenemez; çünkü karısı İngiltere'ye dönmüştür ve ondan boşanmayacaktır. Sabah kahvesini içtiği kafede, göz hastalıklarının tedavisi için tıbbi yardım işleriyle meşgul, genç, idealist bir Amerikalı olan Pyle ile karşılaşır. Aynı zamanda, yeni "Üçüncü Yol" (ne komünist ne de Fransız destekçisi) muhalefet hareketi başlamıştır ve her gün, genellikle komünistlere atfedilen kitle katliamı haberleri gelmektedir. Fowler, zamanla, Pyle'ın, "sessiz Amerikalı"nın ardındaki hakikatin farkına varır: Tıbbi görevi yalnızca bir maskedir; "Üçüncü Birliğin" ardındaki ve Vietnam'ı komünist zaferden kurtaracak zalim planların bir parçası olarak kitle bombardımanlarını finanse eden ve düzenleyen kişi Pyle'dır. Aynı zamanda, Fowler ile arkadaş olmaya başlayan Pyle, Phuong'a âşık olur ve ona evlenme teklif eder. Phuong da, bir Amerikalıyla evlenmek daha emniyetli olduğu için, Pyle için Fowler'ı terk eder. Bu noktada, gizli bir komünist olan, Fowler'ın Vietnamlı sekreteri de Pyle'ın

planının farkındadır ve Fowler'dan, Pyle'ın bir restorana yemeğe davet ederek, komünistlerin onu tasfiye etmesini sağlamasını ve böylece mücadelede açık bir taraf belirlemesini ister. Fowler bunu yapar ve sonuçta Phuong ona geri döner...

Filmin cüreti, tıpkı Lillian Hellman'ın *Watch on the Rhine*'ı gibi eski klasiklerdekine benzer bir şekilde, liberal tabuyu ihlal etmesindedir: Politik mücadele sırasında, kimse gözlemci olarak kalamaz, taraf tutmak zorundadır; bir tarafa sempati duymak gerekir anlamında değil, daha huzursuz edici anlamıyla, birinin elini kana bulaması gerekir. Kısaca, burada, Greene'in evlilik ve cinsellik hakkındaki en önemli "Katolik" romanı olan *İlişkinin Sonu*'ndan çıkarılacak temel ders karşısında dehşete düşen bazı Katolik eleştirmenlerin politik uyarlamasını buluruz. Romanda, İsa müritlerine şöyle diyordur: "Beni seviyorsanız, emirlerime karşı gelin." Peki öyleyse, kahramanın politik olarak doğru şeyi yaptığı ve böyle yaparak sevgilisini tekrar kazandığı, filmin tekinsiz *çifte* "mutlu sonunu" nasıl okuyacağız? "Eğitimli" bir izleyicinin kendiliğinden tepkisi, tabii ki, "ciddi" bir sanat eserinin kahramanın açmazını, zorlanılan bir seçim ve trajik olarak sunması gerektiği ve bu

filmin en kötüsünden bir kiç olduğu olacaktır: Doğru şeyi yapmak ve kızı kaybetmek, birbirini dışlayan iki farklı şeydir. Ancak yine de, böyle bir "trajedi" kavramı çok dar ve çok "burjuva" (tabii eğer bugün bu kelimenin bir anlamı varsa) değil midir?[38]

Filmi okumanın diğer bir yolu da, politik boyutunu kişilerarası aşk dinamiklerinin alegorik arkaplanı olarak yorumlamaktır: Kahraman, Amerikalıyı, onu katledecek olan komünistlerin eline verdiğinde kendini iyi hisseder; onu bir zamanlar Amerikalı için terk etmiş olan Vietnamlı güzel sevgilisine yeniden kavuşur. Böyle okunduğunda filmi, en kötüsünden fırsatçı keyif duyma arzumuza kurban etmiş oluruz. Peki ya, filmin patriyarkal-ırkçı özel aşk dinamiklerini bütünüyle aktarırken, perspektifimizi radikal olarak değiştirip odağımızı önemli ve belirleyici olan kamusal politik mücadeleye çevirirsek? (Hollywood tarzıyla) Kamusal politik düzlemi gerçek bir ahlak merkezi olarak özelin alegorisinin arkaplanı olarak okumaktansa; filmin, özel olanın nihai *alakasızlığının* iddiasında, altta yatan içgörüsünü görmemiz gerekir. Kahramanımız, özel alanda, "duygusal olarak aldatırsa" *ne olur*? Amerikalı, öznel özdeneyim düzeyinde, samimi ve naifçe hevesli biri olsa

ne olur? *Ya* özel alanda, naif-dürüst Amerikalı ile sinik ve aşırı eleştirel İngiliz arasında bir çelişki varsa? Peki *ya* Racine'in Jansenci trajedilerinde olduğu gibi, birbirine çok yakın olan iyi ile kötü arasında bir bağlantı olmadığı, hangisinin zarafetle bezenmiş olduğunun belli olmaması gibi, burada da kişisel niteliklerin, kişinin politik, "nesnel-ahlaki" faaliyetlerinin anlamı üzerinde doğrudan bir etkisi yoksa? *Ya*, hakikat, dürüstlük ya da riyakârlık düzeyinde değil de, eylemlerin politik anlamı düzeyindeyse? Peki *ya*, bu nedenle, T. S. Eliot'un, ihanetin en yüksek şeklinin "yanlış bir sebep uğruna doğru şeyi yapmak" olduğunu söylediği *Katedralde Cinayet*'indeki meşhur satırlarını toptan reddetmek zorundaysak? Ne yazık ki, Amerikalının, cömertlik maskesi altındaki kötü bir dalavereci olarak melodramatik tasvirine göz yumarak, film bu sorulara yanıt verme şansını kaybeder. Böylesi bir Amerikalı imgesi, izleyenlerde ahlaki öfkeyi artırmaktan başka hiçbir şeye yaramaz; Amerikalının içyüzünü gördüğündeki kendi ahlaki öfkesine dayanarak, kahramanın ihanetini tamamiyle meşru bir eylem olarak görür.

Ve tam da bu noktada film şansını kaybeder: Kaybettiği, açmazdaki kahramanının "unutmayınız ki,

ahlaki olan kötülüğe teşvik edendir"[39] biçimindeki tamamıyla Kierkegaardcı çelişkisine odaklanma şansıdır. Başka bir deyişle, kahramanımız, Amerikalıyı ifşa etmenin ve onun politik-ahlaki kararlarının özel itkilere dayandığına dair şüpheyi ortaya atmanın, yani "yanlış bir sebep uğruna doğru şeyi yapmanın" dehşet verici görüntüsüyle birazcık *rahatsız olmalıydı*. En basit anlamıyla, kahraman için "ahlaki olan günaha teşvik edendir". Ve asıl çelişki, politik bir çelişkidir (açıkça bir taraf tutup Amerikalının imha edilmesine yardım edecek midir?) ve özel ahlak düzeyi, bu çelişkiyi bir yoldan çıkarma olarak etkiler – erdemin cazibesine kapılıp Amerikalıya ihanet etmeyi reddecek midir; ya da *sonucunda kârlı çıkacak olması gerçeğine rağmen*, kendi özel hislerini aşabilecek gücü toplayıp eylemini tamamlayabilecek midir?

Notlar

1 Burada Darian Leader'a atıfta bulunuyorum. Bkz. Darian Leader, *Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing*, Londra: Faber and Faber 2002, sf. 103-105.

2 Duchamp'ın pisuarı, hangi açıdan bir yaratıcılık faaliyeti sayılır? Mevcut maddi içeriği düzeyinde, tabii ki yaratıcılığa ilişkin bir şey içermez; Duchamp sıradan, kaba bir nesneyi almış ve onu bir sanat eseri olarak göstermiştir. Onun gerçek yaratıcılık faaliyeti, bundan daha önce; sanat eserinin mekânını ve bu mekânı belirleyen kuralları örtülü bir biçimde yeniden tanımlamasında gerçekleşmiştir, öyle ki pisuarın gösterilmesi bir sanat eseri olarak kabul edilebilmektedir (ya da biz izleyicilerde, sanat mekânını bu yolla yeniden tanımlaması için, pisuarı bir sanat eseri olarak algılayabiliyor olmamız gerekir). Bu, tabii ki, (boş) mekânın *kendisi* olarak rolünden haberdar olduğumuz anlamına gelir: Bir sanat nesnesi olmak, nesnenin hâlihazırda, mevcut bir özelliği değildir, "düşünümsel belirlenmesinin" (Hegel) bir özelliğidir. Aynı doğrultuda Marx da, insanların birine, kendinde bir kral olduğu için, kral gibi davranmadığını; ona kralmış gibi davranıldığı için kral olduğunu söylemiştir: İnsanların bir nesneye, sanat eseri muamelesi

göstermesinin nedeni, onun kendinde bir sanat eseri olması değildir; insanlar ona sanat eseriymiş gibi muamele gösterdiği için, o bir sanat eseridir.

3 Darian Leader, a.g.e., sf. 105.

4 Bu, aksini, sanatın öğreticiliğini savunan Brecht için de geçerli değil midir? *The Measure Taken*'ın gücü, sahnelenen oyundaki Öğretmeyi bertaraf eden aşırı olanı (devrimci politik öznelleştirmenin dinamiklerini) eklemleyebilmesinde değil midir?

5 Burada, büyük ölçüde Jean-Pierre Esquenazi'nin *Hitchcock ve Vertigo Macerası* kitabına dayanıyorum. Bkz. Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo* Paris: CNRS Editions 2001, sf. 123-126.

6 Diegetic mekânda, bakanı olmayan bakış açısı çekimine diğer bir örnek olarak, Madeleine'nin Golden Gate Köprüsü'nün altından atlama sahnesindeki denizin üzerinden çekilen iki gizemli sahne gösterilebilir: Madeleine'nin bir buket çiçeğin yapraklarını denize attığını gördüğümüzde, yukarıdan, denizin üstünde yüzmekte olan yaprakları görürüz. Bir sonraki sahnede, Madeleine de suya atladığında, aynı noktadan gördüğümüz bu kez onun bedenidir. Her iki durumda da, bakış açısını üstelenecek diegetic bir özne olmamasına rağmen, çekim bir şekilde öznelleştirilmiştir.

7 Richard Taylor ve Ian Christie (ed.), *Film Factory*, Londra: Routledge 1988, sf. 92.

8 Darian Leader, a.g.e., sf. 142.

9 Fritz Lang, Tom Gunning'den alıntı, *The Films of Fritz Lang*, Londra: BFI Publishing 2000, sf. 38.

10 Bu varsayımı birkaç dakika sonra göreceğimiz şey onaylamaz mı? Telefon konuşmasından sonra Scottie oturma odasına döner ve Madeleine'in orada olmadığını fark eder, mutfak evyesine çabuk bir bakış fırlatır ve daha önceden orada asılı olan kirli çamaşırın da olmadığını görür – eğer kendi iç çamaşırı değilse neden Madeleine alıp götürsün ki?

11 Birkaç yıl önce, henüz Deng Hsiao-Ping yaşıyorken, Çin Komünist Partisi Genel Sekreterliğinden henüz emekliye ayrıldığı bir zamanda, üst düzey nomenklature üyelerinden biri tasfiye edilmişti ve basına sunulan gerekçe, tasfiye edilen şahsın yabancı bir gazeteciyle yaptığı mülakatta bir devlet sırrını, Deng'in hâlâ önemli kararlar alan, en üstün otorite olduğunu açıkladığıydı. Buradaki ironi, bu olgunun hâlâ yaygın bir bilgi olmasıdır. Herkes, Deng'in ipleri elinde tutan kişi olduğunu biliyordu; bu, medyanın da dilindeydi. Fark, yalnızca büyük Öteki'yle ilgiliydi – bu olgu, asla resmi olarak açıklanmamıştı.

12 Eric Rohmer, "Spiral ve İdea", Sinema Defterleri 93 (Mart 1959).

13 "Yabancılaşmanın mutlak ahlakı" gibi bir eylem, en uç noktasına götürdüğümüzde, Auschwitz'de bile oruç tutma kuralına itaat eden ve o günlerdeki azıcık günlük tayını bile reddeden hahamın eylemiyle aynı değil midir?

14 Bazen, yüceyle gülünç arasındaki mesafe küçük bir adımdan daha kısadır. *Yükseklik Korkusu* kesinlikle, üzerine gülünemeyecek bir yüce hikâyesidir. Marx biraderlerin şu eski şakası sizce de, filmdeki kaymanın en iyi özeti değil midir?: "Bu kadın (Judy) Madeleine'e benzemektedir ve Madeleine gibi davranmaktadır, ama bu sizi yanıltmasın – O, Madeleine'in ta kendisi!"

15 Esquenazi, a.g.e., sf. 193.

16 Bkz. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Psikanalizin Dört Temel Kavramı)*, New York: Norton 1977, 2. Bölüm.

17 Ve bölme işleminin böylesi bir sonucuna ilişkin serzeniş, sonluluğumuza dayandığı için, ontolojik fark meselesi de buraya oturuyor: Bu mesele, ayrılmaz bir şekilde insan sonluluğuna bağlıdır.

18 Bkz. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthetique (Estetik Olmayanın El Kitabı)*, Paris: Editions du Seuil, sf. 18.

19 Roberto Harari, Lacan'ın "Kaygı Üzerine" Semineri: Giriş, New York: Other Press 2001, sf. 74. Unutmamamız gereken, *Yükseklik Korkusu*'nun başındaki, olağan gerçekliğe ait olan bu üç şahsın da, hüsrana uğramış, başarısız karakterler olduğudur: Scottie engellidir, yükseklik korkusu kariyerini sürdürmesine engel olmuştur ve asılı kalmış bir mekânda beklemektedir. Eski nişanlısı Midge ("çokbilmiş", gözlüklü kadın), her ne kadar cinsel açıdan aydınlanmış ve olgunluğa erişmiş gibi yapsa ve cinsellik konusunu rahatça ve alay ederek ele alsa da (Scottie'yle çizdiği yeni sutyen modeli hakkındaki tartışmalarını hatırlayın) cinsel açıdan hüsrana uğramış, Scottie'ye olan aşkından kurtulamamıştır. Ve filmin kötü adamı Elster de, eski San Franscisco'nun erkek sakinlerinin yapabildiği gibi, "iktidar ve özgürlüğün" tadını tam olarak çıkaramamaktan muzdariptir.

20 Jacques Lacan, *Psikanalizin Etiği*, Londra: Routledge 1992, sf. 150.

21 Bir kadın "Beni yalnızca bedenim için sevmeni istemiyorum – aklıma da hayran olmanı istiyorum" şeklinde sızlandığında, onun bu talebi, varlığının tam kalbini ifşa etmekten kaçınma cazibesinin sahte, aldatıcı bir teklifidir.

22 Alain Bargala, "Alfred, Adem ve Havva", *Hitchcock ve*

Sanat: Öldürücü Tesadüfler'in içinde. (Centre Pompidoue sergisiyle birlikte), ed. Dominique Paini ve Guy Cogeval, Paris ve Milano: Centre Pompidou ve Mazotta 2001, sf. 111-125.

23 Bu, bizi başarısız olmuş cinsel ilişkiye götürür: Roman, (aynı zamanda anlatıcısı olan) Patricia Hala'ya delice âşık olan Subay George Lawrence ile biter. Lawrence, Patricia Hala için onyıllarca, sabırla bekler ve sonunda onunla evlenir: Böylece denge yeniden kurulmuştur, ve kötülüğün kaynağı (sapkın maternal arzu, yani genç Patricia'nın eş olarak yanlış erkeği seçmesi) yok olmuştur.

24 Charles Barr, *Vertigo*, Londra: BFI Classics 2002, sf. 77.

25 Barr, a.g.e., sf. 59.

26 Barr, a.g.e., sf. 76.

27 1960'ların çoksatan kitaplarından, Irwin Shaw'un *Zengin ve Yoksul*'unda (*Rich Man, Poor Man*), kadın kahramanın banliyöde, onu bir grup genç siyah erkeğin beklediği eve giderken tesadüfen (ileride eşi olacak) nişanlısıyla yollarının kesiştiği unutulmaz bir sahne vardır. Kadın kahraman, genç erkeklerin 400 dolarlık teklifini kabul etmiştir; 400 dolara karşılık evlerine gidecek, bütün öğleden sonra boyunca, onlarla aralıksız cinsel ilişkiye girecektir. Bu sahnenin etkisi, muğlak-

lığından kaynaklanmaktadır. Tabii ki kadın bu teklifi, yalnıza maddi nedenlerle kabul etmez; daha çok, bir tür anti-ırkçı cinsel-politik ütopyanın (ona karşı utangaç ve saygılı olan siyah erkekler, standart maço tipler değildir ve işyerlerindeki diğer arkadaşlarının genel tavrının aksine, kadın onlara arkadaşça ve sıcak davranmıştır) cazibesine dayanamaz. Bu, yerleşik ahlakın bir faili gibi, doğru anda müdahale eden tesadüfi bir karşılaşmaya başka (belki de nihai) bir örnektir.

28 Bkz. Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil 1966, sf. 409.

29 Tabii ki, metaların birbirleriyle konuştuğu bu sahne, kurgudan ibaretir – ama gerekli bir kurgudan.

30 Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets* in Oeuvres completes *(Pervasız Mücevher* Bütün Eserleri içinde*)*, Paris: Hermann 1978, Cilt 3. Burada, Miran Bozovic'in kitabına gönderme yapmaktayım. Bkz. Miran Bozovic, "Diderot and l'ame-machine," *Filozofski vestnik* 3, Lyublyana, 2001.

31 Günümüzdeki popüler kadın dergilerinde, vibratörle yapılan seksin, gerçek bir erkekle yapılan seksten daha "gerçek bir şey" olduğu iddiasıyla karşılaşabiliyoruz – peki, neden? Çünkü vibratör, fantazmatik-ölmeyen "bedensiz bir organ"dır.

32 Friedrich Nietzsche, bir arkadaşına mektup (Temmuz 1882'de). Alıntılayan Bryan Magge, *The Thristan Chord*, New York: Henry Holt and Company 2000, sf.333.

33 "Kısmi nesne olarak" bedensiz organ, Kleinci kısmi nesne değildir, Lacan'ın *XI.Seminer*'inde kuramsallaştırdığı arzu nesnesidir; bedenin erotize edilmiş (libidinal olarak yüklü), bedenin Bütünüyle kıyaslanamaz kısmıdır; onun içinden fırlar ve bedensel Bütünle birleşmeye direnir.

34 Masalın Almanca adı "Das eigensinnige Kind"dir. İngilizceye "The Stubborn Child", "The Wayward Child" ve "The Naughty Child" olarak çevrilmiştir.

35 Bkz. Victor Klemperer, *To the Bitter End* (1942-45) (*Acı Sona Doğru*), Londra: Phoenix 2000.

36 Bu göndermeyi, İsrailli reddiyecilerden biri olan Ishai Menuchin'e (Kudüs) borçluyum.

37 Bu fikir, Robert Pfaller tarafından, *Illusionen der Anderen* adlı kitabında geliştirilmiştir. Bkz. Robert Pfaller, *Illusionen der Anderen*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2002.

38 Dahası, bugün 2003 yılında, Üçüncü Dünyalı genç bir kadının (beyaz) erkekler arasında bir takas nesnesine nasıl alenen indirgendiğini görüp afallamamak müm-

kün değildir: (Kahramanın, affedilecek bir şeyi olmadığına onu ikna ettiği) Sonun (muğlak) bir istisna haline gelmesiyle, kadın hiçbir zaman özneleştirilmemiştir ve kendi içsel yaşamı olan bir ajan olarak sunulmuştur. Ancak, öznelleştirmenin bu yokluğunu daha hakça; kızın, özneleşmesine izin vermeyen bir konum olarak nesnel konumunun bir anıtı olarak okumak mümkündür.

39 Soren Kierkegaard, *Fear end Tremling (Korku ve Titreme)*, Princeton:Princeton University Press 1938, s.115

BİLİNMEYEN BİLİNENLER 6

"2002 yılında, eleştirmenler ve yönetmenler arasında yapılan *Sight and Sound* anketinin sonuçlarının gösterdiği gibi, -yozlaşmış eksantrikleri saymazsak- eninde sonunda iki temel sinemasever grubuyla karşı karşıyayız: *Yurttaş Kane*'nin şimdiye kadar yapılmış en iyi film olduğunu düşünenler; ve bu sıfatı hak eden filmin *Yükseklik Korkusu* olduğunu düşünenler. Bu satırların yazarı da, *Potemkin Zırhlısı* ve *Yurttaş Kane* çağlarının ardından, yeni on yılların *Yükseklik Korkusu* çağı olarak anılacağını, *Yükseklik Korkusu*'na hayal edebileceğimiz tek rekabetin Hitchcock'un diğer başyapıtı *Sapık* filminin olacağını düşünenler arasında yer alıyor."

Žižek'in "Bilinmeyen Bilinenler" serisinden diğer kitapları:

- *David Lynch*
- *Kieslowski*
- *Hitchcock*
- *Matrix*
- *Mimari Paralaks*
- *İdeolojinin Aile Mi*
- *Tarkovski*
- *Lubitsch*



KDV Dahil 10 TL

ISBN 978-605-9949-05-7

Slavoj Žižek doğdu, kitaplar yazıyor ve ölecektir.

ENCORE

www.encorekitap.com