
TARKOVSKI
Slavoj Žižek
ENCORE

TARKOVSKİ

TARKOVSKİ

İçsel Uzamdan Gelen Şey

SLAVOJ ŽIŽEK

Çeviren: Mehmet Öznur

ENCORE

İngilizce Orijinali
The Thing from Inner Space © Slavoj Žižek

Türkçe Çeviri © Encore
Birinci Baskı Şubat 2014
İkinci Baskı Nisan 2014

Bu çevirinin yayın hakları Encore Yayınları'na aittir.

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

ISBN 978-605-85414-4-3

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

Bilinmeyen Bilinenler

Önsöz

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

Žižek'in Encore için seçtiği felsefi/politik metinlerden oluşan "Tin Kemiktir" ve popüler kültür metinlerini içeren "Bilinmeyen Bilinenler" serisi işte bu farklı boyuta, kabul görmemiş inançlarımızın hatta toplumsal değerlerimizin temelini oluşturan ama yine de görmezlikten geldiğimiz, farkında olmadığımız alanlara odaklanıyor. Hegel'in "Tin Kemiktir" formülündeki kafatası kemiği Žižek'e göre öznedeki temsillenemez bir imkânsızlığı, bir boşluğu işaret eder. Onun Donald Rumsfeld analizinde ileri sürdüğü bildiğimizi bilmediklerimiz ek önermesi Rumsfeld'in Irak'ta yapılan işkenceleri bildiğini bilmemesine, yani Lacan'ın söylediği "kendini bilmeyen bilgi"ye ilişkindir:

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

Bu metnin daha değişik İngilizce versiyonu (*The Thing from Inner Space*) Žižek ve Reneta Salec'in hazırladığı Duke University Press tarafından yayımlanmış SIC dizisindeki SEXUATION adlı 3. kitabında yer almıştır.

ENCORE YAYINLARI



TARKOVSKİ

Jacques Lacan, sanatı Şey'le bağlantılı olarak tanımlar: *The Ethics of Psychoanalysis* başlıklı seminerinde sanatın daima imkânsız-gerçek Şey'in merkezi boşluğu etrafında örgütlendiğini öne sürer. Bu ifade Rilke'nin dillendirdiği "Güzellik, çirkinliği örten son perdedir" tezinin bir başka versiyonu olarak okunmalıdır belki de.[1] Lacan bu boşluğu çevreleyen unsurların görsel sanatlar ve mimarlıktaki işlevlerine ilişkin bazı ipuçları verir; ama burada biz sinema sanatında görünür olanın, temsiller alanının merkezi ve yapısal bir boşluğa ve bu boşlukla bağlantılanmış imkânsızlığa atıfta bulunduğuna dair bir açıklama getirmeyeceğiz (bu konu en nihayetinde sinema kuramında dikiş nosyonu meselesiyle ilgilidir). Ben daha naif ve beklenmedik bir şey, sinematik anlatının gösterici [*diegetic*] alanında Şey motifinin nasıl ortaya çıktığını analiz edeceğim; bilimkurgu filmlerindeki uzaylılar gibi

1 Bkz. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis* London: Routledge 1992, Böl. XVIII.

imkânsız veya travmatik bir Şey'den bahseden filmleri ele alacağım.

Sözü edilen Şey'in, içsel bir uzamdan geldiğini *Star Wars*'ın ilk sahnesinden daha iyi kanıtlayan bir şey olamaz. Önce, tüm gördüğümüz bir boşluktan ibarettir; sonsuz karanlık bir gökyüzü, evrenin meşum ve dipsiz kuyusu, uzayın koordinatlarını bildiren soyut noktalar olarak sağa sola saçılmış parıldayan yıldızlar, sanal nesneler; derken birdenbire adeta stereofonik bir sistemden, sanki derinlerimizdeki arka fondan gelen olağanüstü bir ses işitiriz. Bu ses, sesin kaynağı olan görsel bir nesneyle buluşur; *Titanik*'in uzaydaki emsali, devasa bir uzay gemisi ekran gerçekliğinin çerçevesinden muzaffer bir edayla içeri girer. Bu nesne-Şey'in gerçekliğe fırlatılan bir parçamız olarak sunulduğu aşikârdır. Devasa Şey'in sahneye davetsiz girmesi ferahlık getirir ve adeta boşluk korkusunu, evrenin sonsuz boşluğuna gözümüzü dikip bakmanın yarattığı endişeyi ortadan kaldırır. Peki, gerçek tesiri bunun tam aksi yönde ise? Hiçbir şey beklemediğimiz anda davetsizce çıkagelen devasa Gerçek'in dehşetiyle baş başa kalırsak? "Hiçbir şey yerine niçin bir şey var?" metafizik sorusunun temelinde belki de işte bu

"hiçbir şey yerine Bir-Şeyin (Gerçek'in lekesinin)" deneyimlenmesi vardır.

"Cinsel İlişki Yoktur"

Kuşkusuz, Şey'e dair en iyi örnek, *The Thing*'den tutun da nispeten güncel bir film olan *Similla's Sense of Snow*'a dek çeşitli filmlerde tezahür eden, bir başka evrenden gelen gizemli hortlak, *alien*, insanlık dışı fakat bir o kadar hayat dolu ve çoğu zaman kötü emelleri olan nesnedir. Burada Lacan'ın *The Ethics of Psychoanalysis* seminerinde *das Ding*'e dair verdiği örneklerden birini unutmamak gerekir: Marx kardeşlerden dilsiz Harpo Marx'ın espritüel bir deha mı yoksa tam bir aptal mı olduğunu asla anlayamayız ve bu nedenle o bir canavara benzetilir. Çocuksu masumiyet, iyilik ve aşırı ahlaksızlık ve cinsel sapkınlığı kişiliğinde bütünleştiren bu karakterin nasıl birisi olduğunu bir türlü anlayamayız. Cennetten kovulmadan önceki ilahi masumiyeti mi yoksa iyi ile kötü arasında fark tanımaz saf egoizmi mi temsil etmektedir?[2] Bu mutlak

2 "Harpo Marx'ın suratından başka, önümüzde olan her şeyi bir boşluğa ya da uçuruma itecek daha gerçek, daha ısrarlı, daha mide bulandırıcı, daha yıkıcı, daha ilginç, daha hesapçı bir soruyu ortaya atan ne olabilir? Gülümsediği zaman bu surat, en uç noktadaki sapkınlığın mı yoksa tam bir saflığın mı göstere-

belirsizlik –ya da kıyas kabul etmezlik– onu canavari Şey, tamamen insanlık dışı bir partner, Şey *sıfatı* taşıyan bir Öteki haline getirir. (Başkaları tarafından da belirtildiği gibi bu üç erkek kardeş, ego [Chico], süperego [Groucho], ve id [Harpo] Freudcu üçlemesi adına mükemmel örneklerdir. İşte bu nedenle dördüncünün yani Zeppo'nun dışarda kalması gerekir; üçlemede ona yer yoktur.) Bu Şey, *King Kong*'dan *Moby-Dick*'e, J. Lee Thompson'un *The White Buffalo*'sundaki koca beyaz bufaloya kadar korkunç bir hayvan da olabilir. Thompson'un bu tuhaf ama son derece özgün filminde ihtiyar Wild Bill Hickok, rüyalarına giren beyaz bir bufalodan (aynı zamanda Amerikalı Yerlilerin kutsal hayvanı) rahatsız olup Vahşi Batı'ya döner; filmin tamamı, dar bir dağ geçidinde bufalonun saldıracağı ve kahramanımız tarafından öldürüleceği son karşılaşma ânının hazırlanması ve sahnelenmesinden ibarettir. Bronson'ın körelmiş bir bakışın ve iktidarsızlığın, yani kastrasyonun

---

ni olduğu konusunda bizi belirsizlik içinde bırakır. Marx kardeşlerin etkinliğini çok değerli kılan, kesintisiz şakalarının ve olağanüstü komedisinin malzemesi olan şüphe atmosferini ve radikal bir yok edişi bu salak adam tek başına devam ettirmeye muktedirdir" (Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, 55).

kodlanmış alameti olan karanlık gözlükler takması kayda değerdir (iktidarsızlığı filmde zaten açıkça bildirilmiştir: Eski aşkı Poker Jenny'le buluştuğunda sevgilisinin beklentisini yerine getirememiş, onunla cinsel ilişkiye girememiştir).[3] Burada alışıldık bir

3 Aynısı Max Ophuls'un eski Alman başyapıtı Liebelei için de geçerli. Orada da standart ödipal kümelenmeyle karşılaşırız. Trajik kahramanın yaşlı metresi (Barones) aşağı sınıftan genç kadın uğruna terk etmek istediği bir anne ikamesidir; Baron'la sonraki düello tabii ki paternal dublör-rakiple düellodur. Fakat burada kaçınılması gereken klişe, paternal yedeğin ediminin (düelloda kahramanı öldürmenin) "kastrasyon" olduğu düşüncesidir. Aslında bunun tam da tersidir geçerli olan. "İktidarsız," "kastre" edilmiş olan paternal figürdür, onunla düello da babayla (ki iktidarsızlığı garip bakış ve gözlüklerle işaret edilir) imgesel gülünç rekabete tekabül eder. Sık sık cinsel birleşmenin gerçekleşmesini engelleyen bu figür gülünç bir hadımdır, kızgınlığı bir maskedir, iktidarsızlığının işaretidir. Dolayısıyla *Liebelei*, kahramanın "normal" bir cinsel değişimin ensest bir bitişinden kaçmasını, örneğin ensest bir nesneden yabancı bir kadına geçmeyi başaramama hikâyesidir. Ophuls'un filmlerindeki keskin askeri ya da ailevi figürün standart, "kastre edici baba" yorumunun burada karşıtını ileri sürüyoruz (örneğin *Liebelei*'deki Baron için bkz. Susan White, The Cinema of Max Ophuls [New York: Columbia university Press, 1995], 95): aşk ilişkisini engelleyen bu gözlüklü ve sert paternal figür kastre *eden* değil ama tam da kastre *edilmiş* olandır; sertliği gülünç bir iktidarsızlığı ve cansızlığı (Baronesin genç âşık ihtiyacının sebebi!) maskeler. Burada altı çizilmesi gereken genel nokta yapısökücü film kuramının "fallik" ya da "kastrasyon" gibi terimleri sık sık kaba bir hassasiyetle kullanmasıdır.

Freudcu yorum kolaylıkla yapılabilir: Beyaz bufalo, henüz ölmemiştir ve bu yüzden kahramanın cinsel iktidarını bloke eden *primordial* babadır – onun dehşetli sesi Yahudi dinindeki şofara benzer; dolayısıyla kahramanın derdi baba katline ilişkindir. Fakat daha önemlisi, bu Şey'in (beyaz bufalo) sadece cinsel iktidarsızlık değil aynı zamanda Amerikan kapitalizminin yıkıcı doğasıyla da ilişkilendirilmesidir: Hickok son tren istasyonuna vardığında, ölü bufaloların beyaz kemiklerinden oluşan dağı görür (bildiğimiz gibi bu katliamların çoğundan bizzat kendisi sorumludur). Kuşkusuz, beyaz bufalo tüm ölü bufaloların aldığı bir çeşit intikamın hayaletiydi. (Hickok aynı zamanda Kızılderililerin katili olarak da



Charles Branson, *White Buffalo*

temsil edilir; filmde aynı bufalonun peşine düşen bir Kızılderili savaşçıyla arkadaşlık etmesi, Amerika'nın Batılılarca sömürgeleştirilmesi çerçevesinde kendi kanlı geçmişiyle hesaplaşmasını simgeler.)

Tabii konunun psikanalitik perspektifimizle ilişkisi, bu Şey'in –şimdiye değin tam da aseksüel olan– doğasındaki cinsel farklılıkla ilgilidir: Peter Weir'in *Picnic at Hanging Rock* (*Hanging Rock'da Piknik*) filminde Melborn'un kuzeyindeki dev volkanik kaya, böyle bir Şey'in bir başka versiyonu değil midir? Daha kesin bir ifadeyle, bir kez içeri girdiğimizde cinsel hazzın müstehcen gizlerinin erişime açıldığı, sıradan geleneklerin askıya alındığı bir yasak bölge (mıntıka) değil midir? *Picnic*, Melborn'un kuzeyinde üst sınıf ailelerin kız çocuklarının gittiği Appleyard Kız Koleji'nde 1900 senesinin sevgililer gününde gerçekleşen tuhaf olayları konu eder. Kızlar, lav kalıntılarından meydana getirilmiş bir doğal anıt olan Hanging Rock'a pikniğe gitmişlerdir. (Böylece filmin ilk gizemli unsuru gündeme gelir: Yaygın bir söylentiye göre film gerçekten yaşanmış bir kaybolma öyküsüne dayansa da, bu iddianın belirli bir temeli yoktur. O halde belirli bir temeli olmayan bu inanç on yıllardır

niçin ayakta? Masum görünen sarışın Miranda yola koyulmadan önce arkadaşı yetim Sarah'ya artık okulda kalamayacağını söyler. Piknik esnasında kızlardan dördü –Miranda, zengin mirasyedi Irma, akıllı Marion, ve çirkin Edith– kayaları gezmeye karar verir. Bitkin halde olan Edith diğer maceracı kızlarla birlikte bundan daha ileriye gitmek istemez; bir şeylerden korkar ve çığlık çığlığa piknik alanına geri koşmaya başlar. Öteki üç kız ve öğretmen Bayan McCraw, Anıt Kaya'nın içerisinde kaybolurlar. Onları Kaya'ya yaklaşırken gören iki genç erkek yardım için peşlerinden gider. Zengin Michael delirme belirtileri gösterir ve kayada kendini yaralar ama yine de Irma'yı bulur. Irma hâlâ hayatta olsa da başına gelen hiçbir şeyi hatırlamaz. Bu arada alkolik müdüre



hanım Bayan Appleyard, Sarah'nın vasisinden para gelmediği için Sarah'yı okula almamaya karar verir. Ona yeniden yetimhaneye döneceğini söyler ve binanın çatısından aşağı iter (yoksa Sarah intihar mı etmiştir?) Birkaç gün sonra Bayan Appleyard'ın kendisi de Hanging Rock'a tırmanmaya çalışırken ölür. Hanging Rock'un esrarını bunca ilginç kılan şey öykünün gündeme getirdiği yorumların hayli fazla olmasıdır. Mevcut gizemin "tam anlamıyla" çözümü bakımından beş olasılık var:

-Alelade, doğal bir açıklama: Üç kız ve öğretmen, Kaya'nın karmaşık taş yapısındaki derin yarıklardan birine düştü, ya da orada sürüyle bulunan yılan ve örümceklerin kurbanı oldu;

-Cinayet-seks merkezli açıklama: Ya Kaya'da pusuya yatmış bekleyen kötü Avustralyalı yerlilerce ya da kızları çekici bulan ve sonra birisini azat eden iki genç karakter, Michael ve Albert tarafından kaçırılıp tecavüz edildiler ve oracıkta öldürüldüler;

-Cinsel-patolojik açıklama: Bastırdıkları erotizmden ötürü kızlar kendilerini yok eden şiddetli bir isterik patlama yaşadılar;

-İlkel-dini doğaüstü açıklama: Dağın ruhu bu

davetsiz misafirlerin arasından kendi aklına yatanları kaçırdı (ve haliyle şehvetli gizemlere uygun olmayan dördüncü şişman kızı reddetti);

-*Alien* merkezli açıklama: Kızlar farklı bir zaman ve uzama girdiler. (Filmin esinlendiği romanın yazarı Joan Lindsay bu son açıklamaların bir terkibine bel bağlar; kitabın on sekizinci bölümünü "Hanging Rock'un Gizemi" olarak adlandırır ama bu bölüm ancak 1987'de o öldükten sonra basılır.)

Bütün bunların dışında en azından iki "metaforik" açıklama var: Öykü, düzenli ama eski bir binada konuşlanmış, katı disipliniyle Viktorya dönemini yansıtan bir yatılı okulla, Kaya'nın vahşi tümseğinde devam eden doğal, serbest bir hayat arasındaki karşıtlığa dayanır. Okulun sert atmosferi, sert yüzeylerin biraz altındaki erotizmi çağrıştırır (öğrencilerin diğer öğrencilere ve öğretmenlere duyduğu; buna karşılık öğretmenlerin de öğrencilere hissettiği yarı bastırılmış lezbiyen arzu). Viktorya döneminin bastırılmış arzularla dolu o ünlü katılığına karşı her türlü ayrıntısıyla ve korkutucu görünümüyle Kaya dizginsizce gelişen bir hayata tekabül eder (Weir, uyuyan kızların etrafında gezinen kertenkelelerin ve yılan-

ların ilk günahla benzeşen yakın çekimlerini sunar bize, bunların yanı sıra vahşi ve aşırı yeşillikten, kuş sürülerinden bahsetmemize gerek var mı?)[4] Dolayısıyla bu kaybolma öyküsünü, Viktorya dönemindeki bastırılmış arzuların açığa çıkmasının farklı bir biçimi olarak okuyan bir zamanların moda yorumuna bel bağlamaktan daha kolay ne olabilir ki? Frijit matematik öğretmeni Bayan McCraw, Kaya'nın ortaya çıkış sürecini "epey yapışkan ... ve aşağıdan yukarı fışkıran" erimiş lavlar olarak tarif eder. Doğal bir fenomen olmaktan, dünyanın derinlerinden gelen volkanik bir atık olmaktan öte, bastırılmış ergenlik döneminde kız çocuklarında yavaş yavaş uyanan hormonların tarifi-

4 Bugün yine, kötü mefhumunun asıl yörüngesi olarak "orta-düzey" insan ilişkilerinin sınırlarını her iki yöne doğru aştığını not etmek önemlidir. Sadece insan-ötesi, bazı küresel kötü nosyonunun tekrar etkili olması (diyelim ki insanlığın kendisinin sorumlu olduğu, ama herhangi spesifik bir bireyin kötü emellerine atfedilemeyecek küresel ekolojik facia kisvesi altında) değil, aynı zamanda artan bir şekilde görünmez küçük, mikroorganizmalar (bütün antibiyotiklere dirençli olan yeni virüsler gibi) düzeyinde beliren bir tehdit olarak kötüyü yaşıyoruz. *Picnic at Hanging Rock* gibi filmlerin etkisi tıpkı Kaya'da serpilen miniskül yaşam formları gibi daha küresel, gayri şahsi ve mikro düzeyde beliren kötüye karşı işte bu yeni duyarlılığa dayanır.

ne benzemektedir bu tarif. Uzun süredir toplumsal törelerce denetlenen dizginsiz yaşam tutkusuna işaret eden Kaya en sonunda patlıyordur. Buna sömürgecilik karşıtı bir anlam da yüklenebilir: Kaya'da gerçekleşen kötücül kaçırma eylemi İngiliz sömürgeciliğine karşı bir direniştir adeta (Kaya'nın intikamının bu şekilde cinselleştirilmesi, kuşkusuz, fantazmatik bir içeriğe, yani Öteki'ye ait olmaktansa sömürgecilerin Öteki'ye yansıttıkları içeriğe ilişkindir). Bu okumada Kaya esasen "tutkulu bağları," bu bağların aldığı intikamı ve okulun disipline edilmiş rutininin yıkılmasını simgeler: Filmin sonunda otoriter baş öğretmen Bayan Appleyard bile kontrolü kaybeder, dağdaki yüksek bir kayadan atlayarak ölür.

Film, esas muammayı çözmese bile farklı yönlerine



işaret eden birçok ipucu sunar (kızlar kaybolduğunda beliren garip kırmızı bulut, dağın ruhunun kaçırma öyküsüne aracılık ettiğini gösterir gibidir; piknik günü bütün saatlerin on ikide durması, kurtulanların hepsinin amnezisi ve alınlarındaki benzer yaralar *alien* tarafından kaçırıldıkları ve farklı bir "zaman mıntıkası"na konumlandıklarına dair standart göstergelerdir). Fakat, alın yazısı kör talihin baskın atmosferi (olanlar zaten bir şekilde olacaktı, bir dizi kazadan ibaret değildi, grubu dağa götüren melekvari kız Miranda adeta bu kaderin bir önsezisine sahipti) fallik ve heteroseksüel olmayan bir erotizmle özdeşlenir: Kaya'nın erotikleştirilmesi ve onun ölümcül cazibesinin açıklığına rağmen (sağ kalan tek kız Irma, bulunduğunda düzgün giyimlidir, ama ne ilginçtir ki, soyunup yatağa girdiğinde baskıcı Victorya dönemin bir sembolü olan korse giymediğini görürüz; Kaya'da kaybolan frijit matematik öğretmeni Bayan McCraw, Kaya'ya doğru körlemesine yürürken adeta çevresi tarafından ele geçirilmiş gibidir, eteği yoktur, yalnızca iç çamaşırları vardır), bu öyküde kızlara tecavüz edilmediği vurgulanır (hayatta kalan Irma'yı muayene eden doktor, kızlık zarının "el değmemiş" olduğu

güvencesini verir). Standart fallik cinsel deneyimden öte, Kaya, libidonun, dizginsiz gelişen hayatın ilksel deneyimine, belki de Lacan'ın *jouissance féminine* olarak düşündüğü şeye tekabül eder. (Yine devasa bir kayalık civarındaki mağarada cereyan eden, çözümsüz kalmış bir cinsel muamma öyküsü olarak *A Passage to India* (*Hindistan'a Bir Geçit*) ile bu öykü arasındaki fark burada düğümlenmektedir: *A Passage to India* sömürgeci çıkmazları karmaşık anlatırken aksine cinsel hayal kırıklığına uğramış kadın kahramanın standart heteroseksüel deneyime yönelik arzusunu açıkça ele alır.)

Filmdeki tek seks sahnesinin okulun en az nazik ve dolayısıyla arzularını en az bastıran, Kaya'nın cazibesiyle uzaktan yakından alakası olmayan hizmetçileri Tom ve Minnie arasında gerçekleşmesi önemlidir. Bunun dolaysız bir izahı Kaya'nın uyandırdığı aşırı, ölümcül derecede boğucu duyguların sadece Viktorya dönemindeki baskının cazibesi altında yaşayanlara tesir etmesi olabilir. Fakat bu kavrayışı (bastırma, sağlıklı cinsel tatmini önler ve böylece bulanık, tinsel bakımdan çökmekte olan, sapkın ve global bir cinsellik üretir) tersine çevirip "straight" heteroseksüel-

liğin, hemcinse yönelik ilksel bazı "tutkulu bağlılıkların" bastırılmasına dayandığını ve dolayısıyla Viktorya döneminde heteroseksüelliği bastırma pratiğinin, çok daha radikal bir biçimde bastırılmış tutumların geri dönüşünü mümkün kıldığı ve bu tutumlar aracılığıyla sürdürüldüğünü öne sürecek olursak? Freud heteroseksüel arzuları bastırmanın, bundan çok daha ilksel olan fallik dönem öncesi dürtülerin yeniden aktive edilmesinden enerji aldığı sürece devam edebileceğini vurgular. Paradoksal olarak, kültür adına bastırma pratiği ise ister istemez libidinal bir geri çekilişe dayanması gerekir. Libidinal yansımanın en saf hali şöyledir: (Fallik) cinselliğin bastırılmasının ta kendisi, cinselleşmiştir ve fallik dönem öncesi sapkınlık biçimlerini harekete geçirir. Bu noktada, *Now, Voyager*'de (*Aşk Yolcuları*) Bete Davis'in sevgilisine daha çok cinsel ilişkiye girmelerinin neden bir zaruret olduğunu açıkladığı son satırlar hakkında Elizabeth Cowie'nin yaptığı yorum akla geliyor: "Yıldızlara sahip olmak varken neden aya gidelim ki?" Heteroseksüel cinsel ilişkiyi reddettiğimde lezbiyen "*primordiyal* bağların" yoğun hazzından yararlanabilecekken neden heteroseksüel cinsel

ilişkiyi tercih edeyim ki?

İşte bu yüzden, üç kıza sadece öğretmenlerin en soğuk olanı, (heteroseksüel standartlara göre) bir frijitlik örneği olan zavallı Bayan McCraw eşlik eder ve on sekizinci bölümde gizemli, tuhaf bir cinselliği simgeleyen "Palyaço Kadın" olarak tekrar ortaya çıkar. Bu mantık akışını sonuna kadar takip edersek okul müdüresi kişiliğini de tekrar yorumlamamız gerekmez mi? Ya Bayan Appleyard, Kaya'nın karşıtı olmak şöyle dursun ta kendisi ise? Ya Kaya'nın yamaçlarında intihar etmesi, Kaya'nın ilkel tutkularına boyun eğmesini değil de bu tutkuların nihai kimliğini gösteriyorsa? Tüm bunlar *Titanik* için de geçerli değil midir? *Titanik*, okyanusun derinliklerinde gizemli bir nesne olarak sadece Şey'in mükemmel örneği değildir, insanlar yakınına gelip fotoğraflarını çektiğinde bu kalıntının bozulan huzuru, yasak bir bölgenin ihlalini de simgeler. Belki de James Cameron'un *Titanik*'inin başarısının anahtarı Şey'i alttan alta cinsel ilişkinin çıkmazlarıyla bağlantılandırmasıdır. Bir facianın peydahlanması (deprem, su baskını, vs.) sayesinde insanların kendi aralarındaki düzeysiz çatışmaları aşarak yeni bir global toplumsal dayanış-

ma içine girdiği yönündeki standart öykünün aksine *Titanik*'deki facia, üst ve alt sınıflar arasındaki gizli toplumsal gerilimi açığa çıkarır ve facianın ardından bu gerilim patlar. Fakat yine, bu toplumsal gerilimin bir çift yaratma konusuyla çerçevelendiğini görürüz. Kaza ânı oldukça önemlidir: Çarpışma adeta ihlalci eyleme (cinsel ya da toplumsal) bir ceza olarak tam da cinsel eylemin peşisıra meydana gelir. Daha kesin söylemek gerekirse, çarpışma Rose'un New York'taki eski hayatını terk edeceğini ve Jack'le birlikte olacağını söylediğinde meydana gelir. Tabii ki bu söylenen, gerçekten bir facia ve büyük bir hayal kırıklığı olabilirdi. Rose gerçekten Jack'le ilelebet mutlu, doğru düzgün bir evi ve serveti olmayan bir derbeder gibi yaşayabilir miydi? Dolayısıyla buzdağı sanki çok



daha büyük bir faciayı önlemek, iki sevgilinin mutlu olmaları fakat sonra birlikteliklerinin çöktüğünü görüp hayal kırıklığına uğramalarını önlemek için gemiye çarpmıştı. İşte bu, Hollywood'un en çıplak halidir: Facia (buzdağının gemiye çarpması) bir çift yaratmanın çıkmazına Gerçek'in cevabı olarak tekrar anlam kazanmıştır. Filmin anlamının işaret ettiği nihai yorumbilgisel çerçeve, bir heteroseksüel aşkın yaratılmasıdır.

Lacancı bir perspektiften bakıldığında burada ikili bir ideolojik aldatma söz konusudur. İlk olarak buzdağının gerçek libidinal faciayı (örneğin çiftin Amerika'daki birlikteliğinin büyük olasılıkla çarçabuk sona ereceği, sınıfsal bariyerlerin ihlalinin neticede başarısız olacağı gerçeği) önlemek için çarpması bir faciadır: Buzdağının gemiye çarpmaması durumunda çiftin sonsuza dek mutlu yaşayabileceği illüzyonunu sürdürmemize bu facia yardım eder. Fakat daha derin düzeyde çiftin ilişkisinin başarısızlığının suçunun sınıfsal farklılıklar olduğu düşüncesi bu ilişkinin *a priori* yapısal sebeplerden ("cinsel ilişki yoktur") dolayı başarısızlığa mahkûm olduğu gerçeğinin üstünü örter. Suçu sınıfsal farklılıklara yüklemek

cinsel ilişkinin doğasındaki imkânsızlığın bilgisinden kaçınmamıza yarayan bir yem, bir tuzaktır; yani sınıfsız bir toplumda en sonunda kamilen bir cinsel ilişkiye girilebileceği fantazisini sürdürmemize yarayan bir tuzak.

Titanik'in az bulunan incelikli anlarından biri tam olarak bu arka planda açıklanabilir: Jack buzlu sularda donarak ölmüştür, yüzen bir tahta üzerinde emniyette olan Rose ise çaresizce onun ellerine sarılır. Bir cesedi tuttuğunun farkına vardığında şöyle haykırır: "Hiçbir şey ayıramaz bizi! Gitmene asla izin vermeyeceğim!" Fakat bu rezalet sözlere eşlik eden sahne, Jack'in *gitmesine izin verilmesi*, karanlık sular tarafından yutulmak üzere nazikçe itilmesidir.

Haliyle, Jack tam bir sevgili olmaktan öte Rose



için bir çeşit kaybolmuş aracıdır: Egosu parçalandığında ayna imgesini Jack restore eder (ideal imgeyi bizzat cisimlendirerek); Rose'a en son talimatları verdikten ("Bir sürü çocuğun ve uzun bir ömrün olacak") ve kendini onun için feda ettikten sonra zerafetle okyanusun derin sularında kaybolup resimden silinir. Dolayısıyla, *Titanik* bir çift yaratmanın yanı sıra bir kadının tam olarak kendi narsisist imgesini oluşturmasına ilişkin bir filmdir. Rose kurtulduktan sonra görevliye kendini Jack'in soyadıyla yani "Rose Dawson" olarak tanıtır. Fakat buradaki problem kurtuluşun bir erkeğin ismini almakla tezahür etmesi değil, bu kurtuluşun gerçekleşebilmesi için erkeğin ölmek zorunda olmasıdır. Haliyle, Cameron'un Hollywood Marksizminin de sınırları vardır: Jack'in kurtarıcı unvanıyla davet edildiği yemeğe katılmak için ilerlediği lüks merdivende, bu kez sınıfsız bir rüyada, (nitekim kaptandan üçüncü-sınıf göçmene kadar her sınıftan yolcu, çiftin kavuşmasını seyreder ve onları alkışlarken Jack normal işçi-sınıfı giysileri içindedir) Rose'a yaklaştığı filmin son sahnesinin sade güzelliği ve sinematik etkisine hayranlık duymak için sabırsızlansak da bu sefer de Rose'un gemi felake-

tinden sonra üst-sınıf hayatına devam ettiğini öğeniriz – Rose'u sınıfsal önyargılarının boğucu kısıtlamalarından kurtarma misyonunu tamamladıktan sonra Jack sırra kadem basan bir aracı olarak bir kenara itilecektir. Filmin sonunda, ihtiyar Rose denize büyük bir elmas atar: Tüm film boyunca problem değerli bir nesnenin kaybının, bir olgunlaşma bedeli olarak kabul edilmesidir. Sonuçta bu nesne Jack'tir, onun derinliklerde yok olması elmasın kaybolmasına benzer. Aynı şey, gemi batmaya başladığı zaman çiftin özel bir yerden (geminin en uç noktasından), Rose'un ilk seferde atlamak istediği ama Jack'in



ona yaklaşıp atlamaktan vazgeçmesi için kendisinin de onunla birlikte atlayacakmış gibi göründüğü yerden atlaması için de geçerlidir: Rose'un ilk atlama teşebbüsü toy, şımarık ve hayalkırıklığına uğramış bir çocuğa ilişkin sayılabilecekken, Jack'in de dahil olduğu ikinci atlama olgun

bir insanın hayatı kucaklamasına ilişkindir.[5]

Cameron'un ihmal edilmiş şaheseri *Abyss* (1989) adeta terse çevrilmiş *Titanik*'tir. *Abyss* ve *Titanik*'in (başlangıcının) genel kurguları arasındaki benzerlik çok ilginç: *Abyss*'te okyanus yüzeyindeki bir grup araştırmacı, derinlere dalıp zemindeki Şey'le temasa geçme çabasındadır. *Titanik*'te, Şey –gemi– batarak okyanusta kaybolurken *Abyss*'in sonunda okyanusun dibindeki şey –*alien* uzay gemisi– zafer nidasıyla okyanus yüzeyinde (yeniden) görünür. Her iki durumda da bu (yok)oluş bir çift yaratmakla ilişkilenir: *Titanik*'te âşık çiftin birlikte yaşama kararının vaat ettiği bir mutlu son hayalinin devamı için Şey batar; Ed Harris ve Mary Elizabeth Mastrantonio'nun bir bilimadamı ve dalgıçın başarısız evliliklerini oynadığı *Abyss*'de ise

5 *Titanik*'te semptomatik olan şey entelektüel camiada filmin cazip yanını tehdit eden çok sayıdaki inkar ve yadsımalardır. Entelektüellerin filmi görmelerini haklı çıkarma adına başvurdukları, "çocuklarımı götürmek zorunda kaldım"dan tutun "sadece olağanüstü teknik efektleri merak ettim"e ve "kötü olmasına kötü ama çok daha kötüsü çıkabilirdi"ye uzanan bahanelerin hepsi filmi görmenin reddiyle desteklenir ("böyle bir saçmalığı görmek için zaman harcamak istemem!"). Şüphesiz bu da filmden gerçekten hoşlanmaya kapılma olasılığına dair korkuyu ortaya koyar.

Şey, çifti aşklarını yeniden keşfetmek zorunda bırakmak için kendini ortaya çıkarır. *Abyss*'in farklılığı birbiriyle ilintili iki özellikte yatar: Okyanusun dibindeki *Alien* Şey, en temelde yıkıcı değil şefkatlidir ve onun ortaya çıkışı Hollywood'un bir çift yaratma matrisine kazınmıştır.

Fakat, bilimkadını ile dalgıç koca arasındaki sihirli iletişim sahnesiyle açığa çıkan *Abyss*'in doruk noktası, filmin standart formülünden çok daha etkileyicidir. Eski koca, kafasını tıpkı doğum öncesinde olduğu gibi havasız bir yerde, suyun içinde doğrudan nefes alabilmesini sağlayan acayip pembe sıvıya (flurokarbon olmalı) soktuktan hemen sonra *alien* Şey'in bulunduğu okyanus dibine dalar. Burada önemli olan iletişimin maddi yapısıdır: Kafası sıvı içinde olduğu



Abyss (1989)

için konuşamadığı halde mikrofona konuşan karısını duymakta ve sol eline iliştirilmiş küçük bir bilgisayara tuşlayarak cevaplarını göndermektedir. Bu yapı, çiftin farklı ontolojik düzeylerde yaşadığını göstermektedir: Kadın kelimelerin uçuştuğu normal gerçeklik düzeyinde kalırken, koca başka bir mıntıkaya, ensest dölyatağı içine, doğum öncesinde bir sıvı içerisinde yüzme haline "geri çekilir" (kafasını sıvıya soktuğunda önce travmatik bir sarsıntıyla tepki gösterir fakat arkadaşları onu sakinleştirir: "Merak etme, sadece bir iki saniye sürecek! Beden ne yapması gerektiğini iyi bilir, bunu dokuz ay boyunca yaptı zaten, sadece hatırlaması gerek!") Doğrudan iletişim ya da ilişki artık mümkün değildir: Karısını duyduğu halde kendi bedensel varlığı bilgisayar ekranındaki tuş işaretlerine indirgenmiştir. Bu aşamada, eski dokunaklı aile dramını sahneye koyma zamanı gelmiştir: Ancak şimdi, farklı ontolojik düzeylerde yaşadıklarında, dramlarını açıktan sahneye koyabilirler. Çok geçmeden kadın duygusallaşır ve adeta kalbini boşaltır, hakiki bir isterik performans sahneler ve nihayetinde dalgıcın doğum öncesine özgü o kendi içine kapalı alana batmasıyla birlikte yavaş yavaş aralarındaki

temas kaybolur. Farklı bir düzeyde, bu sahne Wim Wenders'in *Paris Texas*'ında Harry Dean Stanton'un Nastasya Kinski'yle dikiz aynası şovu aracılığıyla iletişim kurduğu ünlü sahneye benzetilebilir. Ana fikir, otantik iletişim bir çifti ayıran bariyere dönüştüğünde, çiftlerden her birinin farklı ontolojik alanda yaşamaya başladığında ortaya çıkar. Önemli nokta kadın konuşurken erkeğin yazması, bir göstereni olmayan alandan işaretler yaymasıdır: Erkeklerin dürtülerden oluşan bir mıntıkaya girmesine ve orada yüzmesine izin verilirken kadınlar arzunun isterik ve simgesel patlamasıyla sınırlandırılır.[6]

Kozmik facia filmleri serisinden Mimi Leder'in *Deep Impact*'inde (*Derin Darbe, 1998*) ise Şey, dünyaya çarpmak ve bütün yaşamı iki yıllığına yok etmekle tehdit eden devasa bir göktaşıdır. Filmin sonunda

6 *Stalker* (*İz Sürücü*) filminde Tarkovski düşük kontrast ve belirsiz mavi-yeşilimsi ton veren düşük kalite bir yerli malzeme kullanmak zorunda kaldığında bu eksikliği çok zekice kendi lehine kullandı. Uç oyuncu mıntıkanın ortasındaki odaya yaklaştığında monokromatik renk tasarımı sayesinde olay neredeyse su altındaymış gibi gözüktü. Tarkovski'deki Şey'in özelliğini taşıyan okyanusal biçime ya da genel olarak suya bu saplantısal tavrın daha büyük ve müesses bir modelin parçası olduğunu görebiliriz.

dünya bir grup astronotun atomik silahlarla kahramanca ve intihar kabilinden eylemleri sayesinde kurtulur: Göktaşının sadece ufak bir parçası New York'un doğusunda okyanusa düşer. Yine de Birleşik Devletler'in New York ve Washington'u da kapsayan bütün kuzeydoğu kıyılarını süpüren yüzlerce metrelik yükseklikte muazzam bir dalgaya yol açar.[7] Bu göktaşı-Şey de bir çift yaratır ama hiç umulmadık bir çift: Genç, açıkça nevrotik, cinsel olarak pasif bir televizyon sunucusu (Téa Leoni) ve kızı yaşında genç bir kadınla evlenen çapkın ve şehvet düşkünü babasının (Maximilian Schell) oluşturduğu ensest çift. Açıktır ki film, çözümsüz bırakılmış baba-kız ensest ilişkisi hakkında bir dramdır: Göktaşı belli ki, sevgilisi olmayan, babasına travmatik bir saplantıyla bağlı olan, onun yeniden evlenmesine afallayan ve kendi

7 Garip olan şu ki, dünyayı tehdit eden devasa bir komet konulu diğer bir 1998 gişe bombası *Armageddon* da yine bir baba kız ensest çiftine odaklıdır. Fakat burada kometin yıkıcı gücü, kızına aşırı bağlı babanın (Bruce Willis) kızının kendi yaşıtı bir adamla aşk ilişkisine kızgınlığında somutlanır. Anlamlı bir şekilde, kınama kendini yok edici değil daha "pozitif"tir. Baba kendini Dünya'yı kurtarmak için feda etmektedir, tabii ki altta yatan libidinal düzeyde, kızının genç sevgilisiyle evliliğini kutsamak için kendini resimden siliyordur.

yaşıtındaki bir kadın uğruna onu terk etmesini kabul edemeyen kadın kahramanın kendini yok eden öfkesini simgeler. Yaptığı yayında halka yaklaşan faciayı anons eden (Morgan Freeman'ın siyaseten doğrucu bir tarzda sahnelediği) devlet başkanı, gerçek babanın ideal bir karşıtı olarak davranır, şefkatli bir baba figürü olarak (karısı ortalıkta görünmez!) basın konferansında kızın ilk soruyu sormasına izin vererek onu ayrıcalıklı bir konuma koyar. Göktaşının paternal otoritenin karanlık ve acayip altyapısıyla olan bağı kadın kahramanın başkanla iletişim kurma biçiminde ortaya konur: Araştırma sırasında ELLE ile ilişkili eli kulağında bir mali skandalı (hükümetin büyük bir illegal harcaması) keşfeder. İlk aklına gelen şey tabii ki başkanın bir seks skandalına karıştığı ve "Elle"nin de onun gizli sevgilisini ima ettiğidir. Ardından gerçeği öğrenir: "E.L.E." dünyadaki yaşamı tamamen yok etmeye varabilecek bir kaza tehdidi söz konusu olduğunda acil önlemler almak için türetilmiş bir kod isimdir, ve hükümet faciadan bir milyon Amerikalının kurtulacağı büyük bir yeraltı korunağı inşa etmek için gizlice para harcamaktadır. Dolayısıyla yaklaşan göktaşı, belli ki paternal vefasızlığın, global

faciayı harekete geçirmesidir, genç karısı babasını terk eder ve baba karısına değil kızına geri döner ... Filmin doruk noktası kadın kahramanın, deniz kenarındaki evinde ufuktaki dalgayı tek başına bekleyen babasına katıldığı sahnedir. Sahilde yürürken bulur onu; birbirleriyle barışır, kucaklaşırlar ve sessizce dalganın gelmesini beklerler. Dalga yaklaşır, devasa gölgesini onların üzerinden aşırırken kız babasına yaklaşır ve adeta bir korunma arayışı içinde narince "Baba!" diye ağlar, babasının sevecen kucaklamasıyla korunmaya alınan bir küçük kız sahnesinden bir saniye sonra büyük bir dalga her ikisini de süpürüp atar. Kadın kahramanın bu sahnedeki acizliği ve savunmasızlığı bizi yanıltmamalıdır: Filmdeki öykünün temel libidinal çarkını döndüren kötü bir ruhtur o ve babanın koruyucu kucağında ölümü bulması, nihai isteğininin gerçekleşmesidir. Burada *Forbidden Planet*'in



Deep Impact

(*Yasak Planet*) karşıt noktasının en ucuna varırız: Her iki durumda da baba-kız ensest ilişkisi olmasına rağmen *Forbidden Planet* yok edici canavar babanın ensest ölüm arzusunu hayata geçirirken *Deep Impact*'de kızın arzusu gerçekleştirilir. Sahilde kucaklaşan kız ve babanın devasa dalga tarafından yutulduğu sahne, (Fred Zinnemann'ın *From Here to Eternity*'sinde [*İnsanlar Yaşadıkça*, 1953] izlediğimiz) standart Hollywood çiftine (Burt Lancaster ve Deborah Kerr) dair klasik sahneyle, dalgaların hafif hafif dokunduğu kumsaldaki sevişme sahnesiyle bağlantılı olarak okunmalıdır. *Deep Impact*'taki çift normal değil sahiden ölümcül, ensest bir çiftir. O halde dalga da kıyıyı hafifçe süpüren sakin bir esinti değil devasa ve öldürücü bir darbedir.



From Here To Eternity

İd-Makinesi

Şimdi esas olarak, sözünü ettiğimiz Şey'in özgül bir versiyonuna, simgesel ile Gerçek arasındaki aralığın kapandığı (kutsal ya da yasak bölge) Mıntıka'ya odaklanmak istiyorum. Daha açık ve kabaca söylersek onda doğrudan doğruya arzularımız somutlaşır (ya da, Kant'ın transandantal idealizminin kesin terimleriyle ifade edersek, sezgilerimiz bu bölgede doğrudan üretici hale gelirler – Kant'a göre bu sadece sonsuz tanrısal Aklı tanımlayan şeylerin durumudur).

İd-Makinesi olarak, yani tatmin edilmemiş fantazilerimizin doğrudan somutlaşmasını sağlayan bir mekanizma olarak Şey fikri, daima saygın değilse bile epey köklü denebilecek bir soyağacına sahiptir. Sinemada, her şey Fred Wilcox'un *The Forbidden Planet* (*Yasak Gezegen*, 1956) filmiyle başlar, burada Shakespeare'in *The Tempest* (*Fırtına*) eserindeki anlatı iskeleti uzak bir gezegene taşınmıştır: Bir adada, henüz bir başka erkekle karşılaşmamış kızıyla yalnız yaşayan bir babanın huzuru bir grup uzay seyehatçisi-

nin adaya gelmesiyle altüst olur. Kısa bir süre sonra görünmeyen bir canavarın tuhaf saldırıları başlar ve filmin sonunda bu canavarın, babanın ensest huzurunu bozan davetsiz misafirlere karşı yıkıcı güdülerinin somutlaşmasından ibaret olduğu anlaşılır. (Dolayısıyla, geriye dönük olarak, bu fırtınayı Shakespeare'in oyunundaki paternal süperego öfkesinin maddileşmesi olarak okuyabiliriz...). Babanın haberi olmadan, yıkıcı bir canavar meydana getiren bu İd-Makinesi, bu uzak gezegenin yüzeyinin altındaki dev mekanizma, düşüncenin doğrudan maddileşmesini sağlayan makineyi geliştirmekte başarılı olmuş ve kendini yok etmiş, geçmişteki medeniyetlerin gizemli kalıntısıdır... Burada, İd-Makinesi kesin bir şekilde Freudcu



libidinal bağlamda inşa edilmiştir: Onun ürettiği canavarlar, *primordiyal* babanın, kızıyla kurduğu ortak yaşama halini tehdit edebilecek diğer adamlara karşı yıkıcı ensest içtepilerinin somutlaşmasıdır.

İd-Makinesinin bu motifinin muhtemelen en iyi versiyonu olan, Stanislaw Lem'in romanından uyarlanmış Andrei Tarkovski'nin *Solaris*'inde de bu Şey cinsel ilişkinin çıkmazlarıyla ilgilidir. *Solaris* yeni keşfedilen Solaris gezegeninin yukarısındaki yarı terk edilmiş, son zamanlarda tuhaf şeylerin olduğu (bilim adamları delirir, sanrılar görür ve intihar ederler) uzay gemisine gönderilen bir uzay acentası psikoloğunun öyküsüdür. Solaris'in yüzeyi bir okyanus sıvısıyla kaplıdır, devamlı hareket eder ve zaman zaman tanımlanabilir biçimlere girer. Bunlar sadece karmaşık geometrik biçimler değil, aynı zamanda dev gibi çocuk bedenleri veya insan yapılarıdır; gezegenle kurulmak istenen bütün iletişim çabaları başarısız kalmasına rağmen bilim adamları Solaris'in dev bir beyin olduğuna ve bir şekilde aklımızdan geçenleri okuduğuna ilişkin varsayımlar ileri sürerler. Kelvin gezegene vardıktan kısa bir süre sonra yatağının yanı başında yıllar önce Dünya'da kendisi tarafından terk

edildikten sonra intihar eden karısı Harey'i bulur. Karısından bir türlü kurtulamaz, her türlü çabası boşa gider (karısını roketle uzaya gönderdikten bir gün sonra tekrar yanında bulur); doku analizi sonucunda karısının normal bir insanı oluşturan atomları içermediği ortaya çıkar – belirli bir mikro-düzeyin altında hiçbir şey yoktur, sadece boşluk bulunmaktadır. Kelvin sonunda karısı Harey'in, kendi içindeki travmatik fantazilerin somutlaşması olduğunu kavrar. Bu, Harey'in belleğindeki tuhaf gediğin bilmecesini de açıklar – tabii Harey gerçek bir kişinin bilmesi gereken her şeyi bilmiyordur, çünkü böyle gerçek bir kişi değil, bütün değişkenliğiyle birlikte *Kelvin'in* fantaz-



matik imajının maddileşmiş halidir. Problem, tam da Harey'in özlü bir kimliğe sahip olmamasından dolayı, ebediyen var olan ve kendi yerini tekrar tekrar alan Gerçek statüsünü edinmesidir: Lynch'in filmlerindeki ateş gibi sonsuza dek "kahramanla dolaşır", adeta yapışıktır ona, onu asla bırakmaz. Bu kırılgan hayalet Harey, bu saf benzerlik *asla yok edilemez* – o bir "hortlak"tır, iki ölüm arasındaki alanda sonsuza dek tekrar tekrar ortaya çıkar. Bu noktada, kadını erkeğin bir "semptomu" olarak, erkeğin suçluluk hissinin, onun günaha düşmesinin gerçekleşmesi olarak gören, kadının sadece intihar ederek erkeği (ve kendisini) kurtarabileceğini ileri süren klasik Weiningerci anti-femi-



nist fikre geri dönmüş olmuyor muyuz? Dolayısıyla *Solaris*, kadının ancak eril bir fantaziyi maddileştirdiğine ilişkin düşünceyi, gerçekliğin kendisi içinde oynamak, onu maddi bir olgu gibi sunmak için bilimkurgu kurallarına dayanır: Harey'in trajik konumu, elle tutulabilir bir kimliğin tamamından yoksun kaldığının farkına varmasından ileri gelir. Yalnızca Öteki'nin rüyası olarak var olduğundan ve Öteki'nin fantazileri onun etrafında döndüğünden kendi içinde Hiçbir Şey'dir o – işte bu içinden çıkılmaz durumda onun için geriye, en nihai etik eylem olarak intihar kalır. Harey, yok olmaz varlığı dolayısıyla Kelvin'in acı çektiğinin farkına varıp, yeniden dünyaya gelmesini önleyecek bir kimyasal madde yutarak kendi kendini imha eder. (Filmdeki en uç korku sahnesi hayaletvari Harey'in Solaris'teki ilk intihar denemesinin başarısızlığının ardından yeniden uyanmasını gösteren sahnedir: Harey, sıvı oksijeni içtikten sonra donmuş bir halde yerde yatar; sonra birdenbire hareket etmeye başlar, dayanılmaz bir acıya katlanan bedeni, erotik bir güzellik ve acınası bir korkunçluk içinde seğirir – istemediğimiz halde var olmakta hâlâ ısrar eden iğrenç bir balçığa indirgendiğimizde böyle

başarısız bir kendini-yok etme sahnesinden daha trajik bir şey olabilir mi?) Romanın sonunda Kelvin'i uzay gemisinde tek başına Solaris okyanusunun gizemli yüzeyine bakarken görürüz...

Hegelci Efendi ve Köle diyalektiğinin yorumunda Judith Butler bu ikisi arasındaki gizli sözleşmeye odaklanır: "Köleye yönelik emirler şu formülasyona dayanır: Sen benim bedenim olacaksın, ama bedeninin benim bedenim olduğunu bana fark ettirme."[8] Buradaki Efendi açısından ikili bir inkâr söz konusudur: İlk önce Efendi kendi bedenini inkâr eder, bedensiz bir arzu konumunu alır ve köleyi kendi bedeni olarak davranmaya zorlar; ikincisi, köle, Efendi'nin bedeni olarak var olduğunu inkâr etmek zorundadır, otonom bir aracı gibi, sanki bedensel iş gücünü sahibi için kullanması zorunlu tutulmamış ve bu, kendi otonom etkinliğiymiş gibi davranmalıdır.[9]

---

8 Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford: Stanford University Press 1997, s. 47.

9 Aynı ikili inkâr Marxçı mal fetişizminde de yok mu? Önce mal bedensel otonomisinden yoksun bırakılıp toplumsal ilişkileri cisimleştiren bir araca indirgenir, sonra bu toplumsal ilişkiler ağı adeta onun doğrudan maddi mülkü olarak, sanki bir mal kendi kendine bir değere sahipmiş, paranın sanki kendi içinde evrensel bir karşılığı varmış gibi bir mal üzerine yansıtılır.

Reddetmenin bu çifte (ve böylelikle kendini silen) yapısı kadın ve erkek arasındaki ilişkinin patriarkal matrisini de açığa çıkarır: İlk hamlede kadın erkeğin saf izdüşümü ya da yansıması olarak, isterikçe taklit eden fakat asla tam bir kendine-özdeş öznelliğin ahlaki itibarını gerçekten kazanamayan varlık olarak konumlanır; bununla birlikte, saf yansımanın bu statüsü de inkâr edilmeli ve adeta patriarkinin mantığı ışığında kendi otonom mantığı adına davranırmışcasına (kadınlar "doğaları gereği" itaatkâr, şefkâtli, fedakârdır ...) kadına sahte bir otonomluk sağlanmalıdır. Buradaki paradoks gözden kaçırılmamalıdır, köle (uşak) daha da köleleştikçe kendi konumunu otonom bir aracı gibi (yanlış)algılar; aynı şey kadın için de geçerlidir – en mükemmel hizmet biçimi, o "dişil" itaatkâr hali. Kadın da şefkâtli görünürken kendini otonom bir aracı olarak (yanlış)algılar. Bu sebepten dolayı, kadının sadece erkeğin bir "semptomu" olduğuna ilişkin Weiningerci ontolojik aşağılama (hakiki erkek öznelliğinin isterikçe taklidi olarak, eril fantazinin cisimleşmesi olarak kadın), açıkça itiraf edildiği ve tamamen kabullenildiğinde direkt olarak sahte bir dişil otonominin ileri sürülmesinden

çok daha yıkıcı olur – nihai feminist beyanat, belki de, "Ben kendim olarak yokum, sadece Öteki'nin somutlaşmış fantazisiyim"[10] demektir...

Böylece elimizde Harey'in *iki* intiharı var: Kevin'in karısı olarak "gerçek", dünyalı varlığından vazgeçmesi ve tamamen hayaletvari varoluşu kahramanca feda ederek kendini silmesi. İlk intihar eylemi basitçe hayatın yükünden kurtulmakken ikincisi tam bir etik eylemdir. Başka deyişle, Dünya'da intihar eden ilk Harey "normal bir insan" iken, ikincisi, terimin en radikal anlamıyla Özne'dir, tam da maddi kimliğinin son ve en önemli kalıntısından mahrum bırakıldığı için (filmde söylediği gibi: "Hayır, bu ben değilim ... Bu ben değilim ... Ben Harey değilim. /.../ Söyle bana ... söyle ... Şu olduğum halimle beni iğrenç buluyor musun?") Kelvin'e görünen Harvey ile

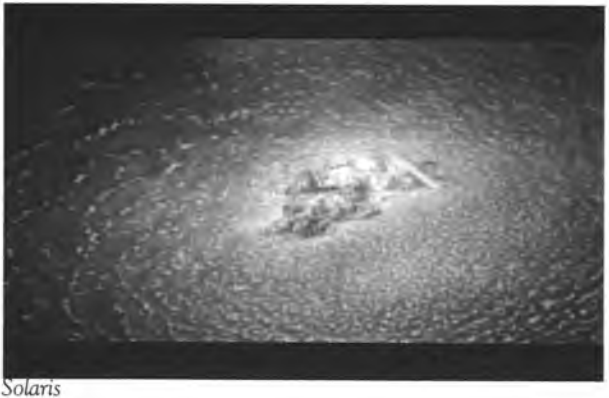
10 Belki de bu paradoksal ikili inkâr, buradaki mazohist sözleşmenin yıkıcı gücünü ortaya koymamıza olanak sağlar. Bu anlaşmanın ikinci düzeyinde inkâr iptal olur, örneğin *hizmetkâr açık olarak hizmetkârlık konumunu kabul eder* – her şeyden öte o ne kadar fazla hizmetkâr olursa o kadar kendi konumunu otonom bir aracı olarak (yanlış)algılar. Kısaca mazohizmde karşımıza çıkan, hizmetkârlığın otonom bir fail olarak maskelenmesinden öte, otonom failin hizmetkârlık olarak maskelenmesidir.

Kelvin'in uzay gemisindeki iş arkadaşı Gibarian'a görünen "korkunç Aphrodite" (sadece romanda var, filmde ise Tarkovski onu masum sarışın bir kızla değiştirir) arasındaki fark, Gibarian'ın görüntüsünün "gerçek hayat"a dair bir bellekten değil, salt fantaziden doğmasıdır: "Dev gibi siyah bir kadın yalpalayan yavaş adımlarla bana doğru geliyordu. Gözlerinin beyazında bir pırıltı fark ettim ve çıplak ayaklarının yumuşak seslerini işittim. Üzerinde hasırdan örülmüş sarı bir etekten başka bir şey yoktu; kocaman memeleri sağa sola sallanıyordu ve siyah kolları bacakları kadar kalındı."[11] Anneye ilişkin bu primordiyal fantazmatik görünümle karşılaşmaya daha fazla gücü yetmeyen Gibarian mahcubiyetten ölür.

Filmdeki öykünün odaklandığı, düşünce gibi, Düşüncenin bir şekilde doğrudan cisimleşmesi gibi görünen gizemli bir maddeden oluşan bu gezegen, "Müstehcen Jöle"[12], travmatik Gerçek olarak, simgesel mesafenin yok olduğu bir nokta, düşüncenin

11 Stanislaw Lem, *Solaris* (New York: Harcourt, Brace, 1978), 30.
12 "Solaris ve Var oluşun Acayipliği" adlı mükkemmel seminer metninden faydalandığım Tonya Howe'un formülü (University of Michigan, Ann Arbor).

doğrudan doğruya Gerçek sınırları içerisinde müdahale ettiği için söze ve işarete ihtiyacın kalmadığı bir nokta olarak Lacancı Şey'e örnek değil midir? Bu devasa Beyin, bu Öteki-Şey bir çeşit psikotik kısa devreyle ilişkilendirilir: Soru ve cevap, talep ve talebin karşılanması arasındaki diyalektiğin kısa-devreleşmesinde henüz soru sorulmadan bir cevap gelir –ya da daha ziyade, empoze edilir– arzumuzu destekleyen içsel fantazilerimizi doğrudan cisimleştirir. Solaris, tüm psişik hayatımız ona dayansa da gerçeklikte asla kabul etmeye hazır olamayacağımız nihai fantazmatik nesnel ekimizi veya partnerimizi gerçekliğin tam da içerisinde üreten ya da cisimleştiren bir makinedir.



Solaris

Jacques-Alan Miller,[13] var-olmayışını, kendi kurucu eksiğini ("kastrasyon"), en kalbindeki bu öznelliğin boşluğunu kabullenen kadın ile *la femme à postiche* diye adlandırdığı sahte, yapmacık kadın arasında bir ayrım yapar. Bu *femme à postiche*, tedbirli muhafazakâr bilgeliğin bize anlattığı kendi doğal cazibesine güvenmeyen ve çocuklarını yetiştirme, kocasına hizmet etme, ev işleri vs. görevleri terk eden, ve son moda elbiseler giyip makyaj yapma, yozlaşmış cinsel ilişkilere girme, kariyer yapma hayallerine dalan kadın olmak şöyle dursun neredeyse tam tersidir: Bu kadın öznelliğinin tam da kalbindeki boşluktan, varlığını belirleyen "ona-sahip-olmamak"tan yapmacık bir "sahip-olma" (aile hayatının kararlı desteği olarak hizmet eden, çocuk yetiştiren, kadının sahip olduğu hakiki şeyler vs.) kesinliğine sığınan bir kadındır – bu kadın, ayakları yere basan, dışa-kapalı, gündelik yaşamın döngüsünden hoşnutmuş izlenimi verir (ve sahte bir tatminle yetinir); erkeği dışarıda sağa sola koşuştururken o sükunet içersinde bir hayat sürer, güvenilir koruyucu bir kale veya erkeğin daima

13 Bkz. Jacques-Alain Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes," La cause freudienne 36 (1997): 7-15.

geri döneceği korunaklı bir liman işlevi görür... (Kadın için "sahip olma"nın en temel biçimi tabii ki çocuk sahibi olmaktır, bundan dolayı Lacan için Kadın ve Anne arasında nihai bir antagonizma vardır: Kadın "*yoktur*"un aksine, anne kesinlikle vardır). Burada altı çizilmesi gereken ilginç özellik, genel ihtiyatlı beklentinin tersine, patriarkal erkek kimliğine herhangi bir tehdit oluşturmadığı gibi, onun koruyucu kalkanı da olan, kendi eksikliğini reddederek halinden memnun olan *femme à postiche* karşısında bir Boşluk'u örtme görünümlerinin isterik bileşimi olarak davranan, erkek kimliğine ciddi bir tehdit oluşturan kadın, kendi eksikliğini ("kastrasyon") övünçle gösteren kadındır. Başka deyişle, buradaki paradoks, kadın karalandıkça, bir Boşluk etrafındaki görüntülerin tutarsız ve temelsiz bir bileşimine indirgendikçe, katı ve esnemez erkek kimliğine daha ciddi bir tehdit oluşturur (Otto Weininger külliyatı bu paradoks üzerine kuruludur); diğer taraftan, kadın ne kadar katı, dışa-kapalı bir öze sahip olursa, erkek kimliğini de o kadar pekiştirir.

Tarkovski evreninin anahtar öğesi olan bu karşıtlık en açık ifadesini *Nostalgia* (*Nostalji*) filminde

bulur; film kahramanı, 19. yüzyılda kuzey İtalya'da yaşamış bir Rus bestecinin el yazmalarını bulmak için dolaşan Rus yazar, cinsel tatmin adına onu baştan çıkarmaya çalışan eksik-varlık, isterik kadın Eugenia ve ardında bıraktığı karısının maternal anısı arasında bölünmüştür. Tarkovski'nin evreni kadın/anne karşıtlığına odaklanır ve derinlemesine erkek merkezlidir: Cinsel olarak aktif, provokatif kadın (cazibesi *Nostalgia*'daki Eugenia'nin dağınık uzun saçları gibi bir dizi kodlanmış işaretle ortaya konur), otantik olmayan, isterik bir yaratık olarak reddedilir, o dikkatle örülmüş saçları olan maternal figürle kıyaslanır. Tarkovski'ye göre bir kadın cinsel olarak arzulanmayı kabul ettiği anda, onun için en değerli şeyi, varlığının tinsel özünü feda eder ve böylece kendi değerini steril bir varoluş tarzına dönüştürerek değersizleştirir: Provokatif kadından duyulan tiksinti, Tarkovski'nin evrenine, neredeyse hiç gizlenmeden nüfuz etmiştir; o isterik kuşkulara eğilimli bu kişilik karşısında annenin rahatlatıcı, dengeli varlığı tercih edilir. Bu iğrenme duygusu, kahramanın (ve yönetmenin) henüz terk edilmeden önce Eugenia tarafından uzun ve isterik ithamlara maruz kaldığında verdiği tepkide açıkça

görülebilir.

Tarkovski'nin uzun ve statik çekimlere (veya yavaş bir panaromik çekime, en olmadı, hareketi takibe olanak veren çekimlere) başvurmasının bu arka planda ele alınması gerekir; iki karşıt biçimde işleyebilen bu çekimlerin ikisinin de *Nostalji*'de örnekleri vardır. Bu çekimler, ya içeriğiyle ahenkli bir ilişki tutturup, yeryüzünün yerçekimsel gücünü aşmakta değil ama o gücün dinginliğine topyekûn teslimiyette bulunan özlenen tinsel barışı işaret ederler (Tarkovski külliyatında en ağır çekim olan Rus kahramanın çatlaklarla dolu, boş bir havuzda yanan bir mum ışığında kendi ölümüne doğru aheste aheste ilerleyişi ve tamamen tatmin olmuş bir halde ve huzur içerisinde yığılıp ölmesi), ya da daha da ilginç bir şekilde, biçim ve içerik arasındaki karşıtlığa dayanırlar: Cinsel tahrike yol açan ayartıcı jestler ve aşağılayıcı sözlerin karışımına tekabül eden Eugenia'ın isterik taşkınlığına yer veren uzun sahne gibi. Bu sahnede Eugenia sanki sadece kahramanın bitap düşmüş ilgisizliğini değil, uzun statik çekimin kendi taşkınlığı karşısında hiç bozulmayan dingin kayıtsızlığını da protesto eder gibidir. Burada Tarkovski Cassavetes'in tam karşıt

kutbundadır, Cassavetes'in başyapıtlarında (dişil) isterik patlamalar fazla yakın bir kamera çekimiyle yansıtılır, adeta kameranın kendisi dinamik isterik patlamanın bir parçası olur, kızgın suratları tuhaf bir şekilde biçimsizleştirir ve kendi açısının dengesini kaybeder...

Bununla birlikte *Solaris*, bu standart ama görmezlikten gelinen eril senaryoya kilit bir özellik ekler: Erkeğin bir semptomu olarak kadının bu yapısının sadece Erkek kendisinin bu Öteki Şey'i ile, onun en derin rüyalarını "okuyan" ve bu rüyaları semptomu olarak, öznenin kabullenmeye hazır olmadığı kendi doğru mesajı olarak geri döndüren merkezsizleşmiş, donuk makineyle yüzleştiği sürece bir işlerliği olabilir. Burada *Solaris*'in Jungcu yorumu reddedilmelidir: Solaris'in işaret ettiği sadece (erkek) öznenin reddedilmiş içsel itkilerinin yansıması, somutlanması değildir; burada daha önemli olan bu "yansıma"nın meydana gelmesi için nüfuz edilemeyen Öteki Şey'in zaten var olması gerektiğidir; gerçek muamma işte bu Şey'in varlığıdır. Tarkovski ile ilgili problem kendisinin basbayağı Jungcu yorumu desteklemesidir, buna göre dışsal yolculuk kişinin psişesinin derinliklerine

doğru çıkılan içsel yolculuğun bir yansıması ve/veya dışsallaşmasıdır. Solaris'le ilgili bir röportajda durum şöyle açıklanır: "Kelvin'in Solaris'teki misyonunun tek bir amacı olabilir: Ötekini sevmenin hayat için bir zorunluluk olduğunu göstermek. Aşksız bir erkek, erkek değildir....."[14] Buna bariz bir tezat olarak, Lem'in romanı, Solaris gezegeninin dingin dışsal varlığına, (Kant'ın buraya çok uygun düşen ifadesini kullanırsak) "düşünen Şey"e odaklanır: Romanın işaret ettiği nokta tam da Solaris'in bizimle iletişimi mümkün olmayan, nüfuz edilemez bir Öteki olarak kalmasıdır – en deruni, en çok reddettiğimiz fantazilerimizi yeniden gündeme getirdiği halde "*Que vuoi?*" [Sen kimsin?] baştan sona nüfuz edilemeyen bir varlık olarak kalır (Niçin böyle yapar? Tamamen mekanik bir tepki midir? Bizimle şeytani bir oyun mu oynar? Reddedilmiş hakikatimizle yüzleşmemize yardımcı mı olur – yahut bizi buna mı zorlar?). Dolayısıyla, Hollywood'ta bir filme konu olmak için romanların ticari amaçla yeniden yazılması furyasına Tarkovski'yi de dahil etmek ilginç olabilirdi:

14 Antoine de Vaecque'nin *Andrei Tarkovski*'den alıntılandı (Paris: Cahiers du Cinéma, 1989), 108.

Tarkovski, üçüncü sınıf bir Hollywood yapımcısıyla tam da aynı şeyi yapar, Başkalıkla/Ötekilikle gizemli karşılaşmayı bir çiftin çerçevesine yazar...

Roman ile film arasındaki fark, ikisinin farklı sonlanmasıyla açığa çıkar: Romanın sonunda, Kelvin uzay gemisinde yalnız başına Solaris okyanusunun gizemli yüzeyine bakmaktadır, filmde ise kahramanın içine fırlatıldığı (Solaris'in kaotik yüzeyi) Ötekilik ve konturlar, Solaris'in yüzeyinin yumuşak balçığıyla kuşatılmıştır ve nostaljik özleminin nesnesi, dönmeyi özlediği bu *daça*yı (ahşap Rus köy evi) aynı çekimde birleştiren tipik Tarkovskici bir fantaziyle sonlanır – böylece radikal Ötekiliğin içinde, en içteki özlemimizin kayıp nesnesini keşfederiz. Daha kesin ifadeyle, bu sahne belirsizlik ekseninde çekilmiştir: Bu görüntünün hemen öncesinde, uzay istasyonunda hayatta kalan bir arkadaşı, Kelvin'e (kahramana) artık eve dönme zamanının geldiğini söyler. Sudaki yeşil otların Tarkovskivari çekiminden sonra Kelvin'i *daça*sın da babasıyla birlikte görürüz – ama ardından kamera yavaşça geriye ve yukarıya döner, gittikçe, bu şahit olduğumuz şeyin muhtemelen bir eve dönüş değil, Solaris tarafından üretilmiş bir imgelem olduğunu

anlarız: Daça ve çevresindeki yeşil otlar Solaris'in kaotik yüzeyinin ortasında tek bir adayı andırır, şimdiye dek Solaris tarafından meydana getirilmiş olan bir başka imgelem daha somutlaşmıştır...

Tarkovski'nin *Nostalgia*'sı aynı fantazmatik sahneyle sonlanır: Harabe bir katedralin fragmanlarıyla çevrelenmiş İtalyan kırında, örneğin kahramanın kendi halinde, köklerinden kopmuş vaziyette bulunduğu bir yerin ortasında tamamen uygunsuz bir unsur, bir Rus daçası, kahramanın hayallerinin malzemesi olarak durmaktadır; sahne, daçasının önünde uzanmış kahramanın yakın çekimiyle başlar, dolayısıyla bir anlığına gerçekten eve dönmüş gibi görünür; ardından kamera yavaşça geri çekilerek İtalyan kırında bir daça bulunmasının fantazmatik bir kurgu



Nostalgia

olduğunu ifşa eder. Bu sahneyi kahramanın yanan bir mumu havuzun karşı tarafına taşımak gibi fedakâr-zorunlu bir jesti başarıyla tamamlaması (sonra yığılır ve ölür – ya da buna inanmamız istenir) takip ettiği için kişi *Nostalgia*'nın bu son sahnesini kahramanın sadece bir düşü olarak değil, gerçek bir ölüme tekabül eden acayip bir sahne olarak kabul etmeye kapılıyor. Yani kahramanın kendi halinde kaldığı İtalyan kırı ile arzu nesnesinin imkânsız birleşim ânı ölüm ânıdır. (Daha önce Eugenia'nın, kahramanın maternal karısıyla kucaklaştığı bir rüya sahnesinde bu ölümcül, olanaksız sentez ifade edilmiştir.) Burada artık öznelleştirilemeyecek bir fenomen, bir sahne, bir düş deneyimi vardır, yani bir türlü öznelleştirilemeyen, ancak özne olmaktan vazgeçtiğinde görünebilen, bundan böyle hiç kimseye ait olamayan bir fenomen, bir



düş... Bu bitiş fantazisi, karşıt, uyuşmayan perspektiflerin yapay yoğunlaşması, sanki, bir gözümüzle bir kafese, diğer gözümüzle de bir papağana baktığımızda, eğer iki gözümüz de doğru eksende konumlanmışsa, ikisini de aynı anda açtığımızda papağanı kafesin içinde gördüğümüz standart bir göz testi gibidir. (Geçenlerde bu testten kalınca hemşireye belki de motivasyonumun daha güçlü olması durumunda daha başarılı olabileceğimi söyledim – diyelim ki, papağan ve kafes yerine iki görüntü kalkık bir penis ve açık bir vajina olabilirdi, dolayısıyla her iki gözünü de açtığında penisi vajina içinde görebilirdin. Zavallı kadın beni dışarı attı. İlginç olan şu ki, benim mütevazi önerim Lacan'ın bir açıklamasına istinaden haklı çıktı: Lacan'a göre bir elementin tam olarak başka bir elemente uyması olan fantazmatik ahenkli bağlantı nihai olarak başarılı cinsel ilişki modeline dayanmaktadır. Erkeklik organı dişil açıklığa "tıpkı bir anahtarın anahtar deliğine uyması gibi" uyar.)

Tarkovski bu son sahnenin yanı sıra ayrıca yeni bir başlangıç da ilave etmiştir: Roman, Kelvin'in Solaris'e yolculuğuyla başlarken, filmin ilk yarım saatinde bildiğimiz Tarkovskici bir Rusya kırında

Kelvin, yağmurdan sırılsıklam bir halde ıslak toprak üstünde gezinir... Daha önce de belirttiğimiz gibi, filmin fantazmatik çözümüyle açıkça çelişen bir unsur olarak roman, Kelvin tek başına Solaris'in yüzeyine, herhangi bir temasın mümkün olmadığı Ötekilikle karşılaştığı için, her zamankinden daha emin bir şekilde bakarken biter. Solaris gezegeni bu nedenle tam anlamıyla Kantçı terimlerle, düşüncenin olanaksız görünümü (düşüncenin tözü) olarak, bir Kendinde-Şey, bir numenal nesne olarak kavranmalıdır. Öyleyse, Solaris-Şey için önemli olan salt Ötekiliğin aşırı, mutlak bir yakınlıkla çakışmasıdır: Solaris-Şey doğrudan kendimiz "olan" bir Ötekilik olduğundan, varlığımızın "nesnel olarak-öznel" fantazmatik özünü sahneye koyduğundan, Bilinçdışından bile daha çok "kendimiz"dir, kendimizin erişilmez çekirdeğidir. Solaris-Şeyle kurulan iletişimin sırrı, yani Solaris'in çok yabancı, bizim sınırlı yeteneklerimizi hayli aşan aklın habercisi olmasından, bizim kavrayış sınırlarımızı daima aşan sapkın oyunlar oynamasından değil, bizi, simgesel evrenimizin tutarlılığını sürdürebilmek için mutlaka uzak kalmamız gereken şeye, tam da Ötekiliğe yakınlaştırmasıdır; Solaris en derinlerimiz-

deki fantazilerimizin emrinde, spektral bir fenomen üretir. Solaris'te olanlar rejisörün kurgusu olduğuna göre, Solaris kendimizdir, kalbimizdeki "düşünen Şey"dir. Buradan çıkarılması gereken asıl ders, büyük Öteki (simgesel Yapı) ile Şey sıfatı taşıyan Öteki arasındaki karşıtlık, hatta antagonizmadır. Büyük Öteki "yasaklı"dır, bir iletişim çerçevesi sağlayan simgesel kuralların fiili düzenidir; Solaris-Şey'de ise büyük Öteki "yasaklı", büsbütün sanal değildir; burada Simgesel, Gerçek'in içine yıkılır, dil, Gerçek Şey olarak var olmaya başlar.

Uydurma Fedakârlık

Tarkovski'nin öbür bilimkurgu şaheseri *Stalker* (*İz Sürücü*) bu her yerde-mevcut Şey'i tamamlayıcı bir karşı unsur kurgular: Bir yasak Mıntıka'nın boşluğu. Bilinmez bir kasvetli diyar, bir Mıntıka olarak bilinen bu yer 20 yıl önce arkalarında yıkıntılar bırakmış bazı gizemli yabancı varlıklarca (göktaşı, uzaylılar...) ziyaret edilmiştir. Ordu tarafından izole edilip gözetim altına alınmış bu ölümcül Mıntıka'da insanların yok olduğu varsayılır. İz sürücüler uygun bir paraya insanları Mıntıka'ya ve bu Mıntıka'nın ortasında bulunan ve en derin isteklerin gerçekleşeceği iddia edilen gizemli Odaya rehberlik eden maceracı insanlardır. Film böylesi bir iz sürücünün, karısı ve nesneleri hareket ettirebilen bir büyü kabiliyeti olan kötürüm kızıyla yaşayan, Mıntıka'ya biri



Stalker

bilimadamı öbürü yazar iki entelektüeli götüren sıradan bir adamın öyküsüdür. Sonunda oradaki odaya vardıklarında inanç eksikliğinden dolayı isteklerini dile dökmeyi başaramazlarken, iz sürücünün kendisi ise kızının iyi olması isteğine ilişkin gereken cevabı almış gibidir.

Solaris örneğinde olduğu gibi Tarkovski burada da romanın ana fikrini terse çevirir: Filmin dayandığı Strugatsky kardeşlerin romanı *The Roadside Picnic*'de



(*Yol Kenarı Pikniği*) – altı adet olan– Mıntıka bir "yol kenarındaki piknikten" kalıntılara yer verir, gezegenimizde kısa süre kalıp bizi hiç de ilginç bulmadıkları için hemen terk eden uzaylı ziyaretçilerin artıklarıdır bunlar; iz sürücüler de kendilerini eziyetli bir manevi arayışa adamış kişiler olarak

değil maceraperest kimseler olarak sunulmuştur. Onlar piramitleri yağmalayan şu meşhur Araplar gibi (zengin Batılılar için bir başka Mıntıka; piramitler de aslında popüler bilim literatüründe uzaylı bilgeliğinin bir ürünü değil midir?), soygunlar düzenleyen usta leşçilerdir. Mıntıka, kişinin kendi hakikatiyle yüzleştiği (ya da bu hakikati yansıttığı) salt ussal bir fantazmatik alan değil, (Lem'in romanındaki *Solaris* gibi) bir maddi varlık, evrenimizin yasa ve kurallarına uymayan bir mutlak Ötekiliğin Gerçek'idir. (Bundan dolayı, romanın sonunda kahramanın kendisi "Altın Küre" ile karşılaştığında –filmde arzuların gerçekleştiği odaya romanda bu ad verilmiştir–, bir tür tinsel değişim geçirir, fakat bu deneyim Lacan'ın "öznel yoksunluk" olarak adlandırdığı şeye, toplumsal bağlarımızın tamamen anlamsız olduğunun aniden farkına varılmasına, gerçeklikle bağımızın kopmasına daha yakındır. Birdenbire insanlar gerçek olmaktan çıkar, gerçekliğin kendisi seslerin ve şekillerin seçilemediği bir girdap gibi deneyimlenmeye başlar ve arzularımızı formülleştiremez hale geliriz...). Hem *Solaris*'te hem de *Stalker*'da Tarkovski'nin "idealist mistifikasyonu", bu anlamsız Şey'in radikal Ötekiliği

ile radikal bir şekilde yüzleşmekten, bu yüzleşmeyi Şey aracılığıyla kişinin kendi Hakikat'ine yönelik "içsel bir yolculuğa" indirgeyerek/çevirerek kaçınması anlamına gelir.

Romanın adının ima ettiği bizim kendi evrenimizle yabancı evren arasındaki uyumsuzluktur: Mıntıkada bulunan insanları hayran bırakan garip nesneler büyük olasılıkla tıpkı ana yolun kenarındaki bir ağaçlıkta durup piknik yapan birtakım insanların bıraktıkları çöpler gibi gezegenimizde kısa süre kalan yabancıların bıraktığı atıklar, çöplerdir... Dolayısıyla, tipik Tarkovskici manzara (yarısı doğa tarafından kaplanmış çürüyen insan kalıntıları) Mıntıka'nın romandaki yabancı konukların (olanaksız) bakış açısından tanımlanmasına tekabül eder: Bizim için Mucize olan, kavrayamayacağımız olağanüstü bir evren ile karşılaşmamız, Yabancılar için sadece gündelik kalıntılardır... Öyleyse, tipik Tarkovskici manzaranın (insana ilişkin çevrenin doğa tarafından yeniden ele geçirilmesinin) evrenimizin muhayyel bir *Uzaylı* konumundan görülmesine ilişkin olduğu yönünde bir Brechtci çıkarımda bulunmak mümkün müdür? Buradaki piknik [1] Hanging Rock'takinin

ekstrem karşıtıdır: Bir Pazar pikniğinden yasaklı bir Mıntıka'ya sızmayız, Mıntıka'nın kendisi bir Uzaylı pikniğinin ürünüdür...

Tarihe karışan Sovyetler Birliği'nde bir vatandaş için yasak Mıntıka kavramı (en azından) beş çağrışım yapmaktaydı: Mıntıka (1) Gulag'dır, yani ayrı bir hapishane bölgesi; (2) Çernobil gibi teknolojik (biyokimyasal, nükleer...) bir facia ile zehirlenmiş ya da oturulamaz hale gelmiş bir bölgedir; (3) nomenklatura'nın yaşadığı ayrıcalıklı bölgedir; (4) giriş çıkışın yasaklandığı yabancı bölgedir (Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin ortasından duvarla çevrilmiş Batı Berlin gibi); (5) bir göktaşının düştüğü bölgedir (Sibirya'daki Tunguska gibi). Mesele tabii ki, "O halde mıntıkanın gerçek anlamı nedir?" sorusu-



Stalker

nun yanlış ve yanıltıcı olmasıdır: Esas olan, sınırın ötesindeki şeyin belirlenemezliği ve bu boşluğu önceden dolduran farklı pozitif içeriktir.

Stalker, gündelik gerçekliğimizi fantazmatik alandan ayrıştıran bu Sınır'ın çelişik mantığına mükemmel bir örnektir. *Stalker*'da bu fantazmatik alan gizemli "mıntıka", içinde imkânsızın olduğu, gizli arzuların gerçekleştiği, gündelik gerçeklik düzeyinde henüz icat edilmemiş teknolojik araç gereçlerin bulunduğu vb. yasak bölgedir. Yalnızca tehlikeyi göze almaya hazır sabıkalılar ve maceraperestler bu fantazmatik Ötekilik alanına geçebilirler. Tarkovski'nin materyalist yorumunda, Sınır'ın kurucu rolünde ısrar etmek gerekir: Bu gizemli Mıntıka sıradan gerçekliğimizle aynıdır aslında; ona gizemli bir atmosfer katan Sınırın kendisidir, örneğin Mıntıka erişilmez, yasak olarak tayin edilmiştir. (Kahramanların en sonunda gizemli Oda'ya girip ilgi çekici veya özel hiçbir şeyin olmadığını fark ettiklerine hiç şaşırmamak gerekir – İz Sürücü bu haberi Mıntıka dışındaki insanlara aktarmaması için onlara yalvarır, böylece insanlar tatminkâr illüzyonlarını sürdürmüş olurlar...) Kısaca, tutucu mistifikasyon burada nedensel-

liğin asıl yapısını tersine çevirme faaliyetidir: Mıntıka, gündelik gerçeklik anlayışımıza "çok fazla" gelen bazı özellikleri olduğu için yasaklanmamıştır, tam da gündelik gerçekliğe özgü bazı şeyleri sergilediği için yasaklanmıştır. Öncelikle bu gerçeğin bir kısmı gündelik gerçekliğimizden biçimsel olarak dışlanır ve bir yasak bölge ilan edilir.[15] Tarkovski "bana sık sık Mıntıka'nın neye tekabül ettiği sorulur. Olabilecek tek yanıt var: Mıntıka yok. İz Sürücü'nün kendisi kendi Mıntıka'sını icat etmiştir. Çok mutsuz bazı kişileri buraya getirerek onlara umut fikrini aşılayabilmek için bunu o yaratmıştır. Arzular odası da aynı şekilde İz Sürücü'nün icadıdır, maddi dünyaya karşı bir başka provokasyondur. İz Sürücünün zihninde biçimlenen bu provokasyon bir inanç meselesidir"[16] diye açıklar. Hegel, görünümlerin perdesi

15 Buradaki mantık British Havayolları'nın *economy class*'ta *business class*'ın sahte bir taklidini yapmasıyla benzer değil mi? Bir kaç yıl önce basit bir kağıt peçete, ıslak havlu diye tepsilere dizilmiş ve maşayla tutularak bana verilmişti. Daha küçük uçaklarda da *business* ve *economy class* arasındaki sınır genelde tamamen semboliktir, örneğin bir perdeyi taşıyan düzenek *business class*'ın satışlarına göre ileri veya geri itilir.
16 de Vaecque, *Andrei Tarkovski*, 110.

ardındaki mantıkdışı dünyada hiçbir şey olmadığını, yalnızca öznenin bu perdeye bakarken kendi zihninden yansıttığı şeylerin var olduğunu vurgular...

Öyleyse Mıntıka (*Stalker*'daki) ile Solaris gezegenini karşıtlaştıran nedir? Lacancı terimlerle bu zıtlığı açıklamak kolaydır elbette: İki aşırı ucun zıtlığı, simgesel ağ üzerinde Dolgunun aşırılığı (bu ağda bir Şey'e yer yoktur, onu ele geçirmek imkânsızdır) ve (boş) bir Yerin dolgu üzerinde, onu dolduran unsurlar üzerinde arz ettiği aşırılık (Mıntıka simgesel bir bariyerle kurulan/tanımlanan bir yapısal boşluktur tam olarak: Bu bariyerin ardında, Mıntıka'da hiçbir şey yoktur ve/veya Mıntıka'nın dışındakilerin aynıları vardır). Bu karşıtlık, dürtü ile arzu arasındaki karşıtlıktır: Solaris, yani Şey, kör libidonun cisimlenmesi iken Mıntıka arzuyu yaşatan boşluktur. Mıntıka'nın ve Solaris'in öznenin libidinal ekonomisine farklı biçimde yansıması da gene bu karşıtlık yüzündendir: Mıntıka'nın ortasında, "arzular odası", öznenin içeri girdiği takdirde arzularını-isteklerini yerine getirebileceği yer olsa da, Şey-Solaris kendisine yaklaşan öznelere arzuları değil, fantazilerinin travmatik çekirdeğini, gündelik yaşamlarında direndikleri ve *jouissance* ile

ilişkilerini içeren *sinthomu* verir.

Dolayısıyla, *Stalker*'daki blokaj *Solaris*'teki blokaja karşıttır: *Stalker*'da blokaj (bizim gibi, yozlaşmış, tartıp biçen, inançsız çağdaş insanlar için) saf inanca, doğrudan arzulamaya ulaşmanın olanaksızlığıyla ilgilidir – Mıntıka'nın ortasındaki oda boş kalmak zorundadır; içeri girdiğinizde dileğinizi belli edemezsiniz. *Solaris*'te ise aşırı doyum sorunu vardır: Dilekleriniz siz onları daha düşünmeden maddileşir/gerçekleşir. *Stalker*'da masum dilek/inanç saf bir düzeyde asla ulaşılamaz, ele geçirilemezken *Solaris*'te fantazileriniz/hayalleriniz sorudan önce gelen yanıtın psikotik yapısında açığa çıkmaktadır. *Stalker*, inanç/iman sorunu üzerine odaklanır: Oda, arzuları yerine getirir ama yalnızca, tereddütsüz inananların arzularını – bu nedenle üç maceracı odanın eşiğine ulaştığında içeri girmeye çekinirler, çünkü asıl arzularının/dileklerinin ne olduğundan tam olarak emin değildirler (birinin dediği gibi Oda'nın olayı, istediğini sandığın şeyi değil farkında olmadan istediğin şeyi yerine getirmesidir). Şu haliyle *Stalker*, Tarkovski'nin son iki filmi *Nostalgia* ve *Sacrifice*'daki (*Kurban*) temel meseleye işaret eder: Saf inancın masumiyetine ulaşmak için

hangi fedakârlık veya sıkıntılardan geçmek gerektiği sorusu. *Sacrifice*'ın kahramanı Alexander geniş ailesiyle İsveç'in ücra bir köy evinde yaşamaktadır (Tarkovski'nin kahramanlarının saplantısı olan tipik Rus daçasının bir başka versiyonu). Doğum günü kutlamaları, alçaktan uçan jetlerin süper güçler arasında bir nükleer savaşın başladığını bildirmesiyle bozulur. Alexander çaresizlik içinde Tanrı'ya yakarır ve savaşın sona ermesi adına kendisi için en değerli şeyi Tanrı'ya sunar. Savaş "olmaz" ve filmin sonunda Alexander adak eylemi olarak sevgilisinin evini yakar ve akıl hastanesine götürülür...

Dünyevi hayatımıza anlam katan bu saf, mantıksız eylem motifi, Tarkovski'nin yurtdışında çektiği son iki filminin odağında yer alır; her ikisinde de aktörler



Sacrifice

bu eylemi gerçekleştirirler. Erland Josephson, ihtiyar budala Domenico olarak *Nostalgia*'da kendini herkesin içinde tutuştururken Sacrifice'ın kahramanı ise en değerli varlığını, "kendinden içre" olan evini yakar.[17] Bu mantıksız fedakârlıklar, obsesif-nevrotik dürtüsel eylemin tüm hakkını verir: Eğer ben bunu (fedakâr davranış) sergiliyorsam, bu facia (*Sacrifice*'da atom savaşıyla gelen dünyanın sonu) gerçekleşmeyecek veya geri alınacaktır. "Eğer böyle yapmazsam (şu taşın üstünden iki kere atlamazsam, ellerimi şöyle koymazsam, vs) kötü bir şey olacak" mealindeki dürtüsel jesttir bu. (Bu dürtüsel fedakârlığın çocuksuluğu, *Nostalgia*'da açıkça görülür; kahraman, ölmüş Domenico'nun buyruğuna göre dünyayı kurtarmak için yarısı boş bir havuzdan elinde mumla geçer...) Psikanalizden bildiğimiz gibi, burada söz konusu olan açığa çıkmasından korktuğumuz katastrofik X *jouissance*'dan başka bir şey değildir.

17 Burada Lars von Trier'in *Breaking the Waves* (Dalgaları Aşmak) filmiyle bir bağlantı kurulabilir. O da kadın kahramanın feda edilmesiyle ilişkilenir. Kadın eğer tekneye o saldırgan denizciyle giderse ve adamın onu belki de ölünceye kadar dövmesine izin verirse bu kendini feda etme kötürüm kocasını iyileştirecektir.

Tarkovski, bir fedakârlığın işe yaraması, etkili olabilmesi için bir anlamda "anlamsız" olması, "mantıksız" bir davranış olması, yani bir boşa harcama veya ritüel (boş havuzu elinde mumla geçmek veya kendi evini yakmak gibi) olması gerektiğini gayet iyi bilir; buna göre yalnızca kendiliğinden böyle bir şey "yapıyor" olmak, herhangi bir mantıklı düşünceye dayanmayan bir davranış, modern ruh hastalığımızdan bizi kurtarıp iyileştirecek, dolaysız inanca kavuşturacaktır. Tarkovskici özne burada, büyük Öteki'yi getirecek araç olarak bizzat kendi kastrasyonunu sunar (mantık ve egemenliği reddederek çocukça bir "ahmaklığa" gönüllü olarak tenezzül etme, mantıksız bir ritüele teslim olma): Özne yalnızca tamamen anlamsız ve "akıldışı" bir eylemde bulunarak, evrenin kendi içine nüfuz etmiş derin küresel anlamını muhafaza edebilecektir.

Burada önemli olan, *Sacrifice*'ın en sonunda feda edilen (yakılan) nesnenin Tarkovskici fantazmatik alanın nihai nesnesi, Ev'in otantik kırsal kökenlerini ve güveni temsil eden ahşap *daça* olmasıdır; yalnızca bu nedenle bile *Sacrifice* Tarkovski'nin son filmi olmayı hak eder.[18] Bu, her şeye rağmen bir tür

Tarkovskici "fantazinin çaprazlaması"yla, tam formülüne *Solaris*'in ve *Nostalgia*'nın sonundaki nihai fantazmatik birliktelikle ulaşan bir tuhaf kırın (gezegenin yüzeyi, İtalya) ortasında sihirli bir biçimde ortaya çıkan ana unsurdan feragat etmek anlamına mı gelir? Hayır, çünkü bu vazgeçiş, hayata tinsel anlamını geri kazandıracak kurtarıcı eylem olarak, büyük Öteki'nin hizmetinde işlevsel hale getirilmiştir.

Tarkovski'yi ucuz dinsel tutuculuğun üstüne çıkaran, bu fedakârlık eylemini, acıklı ve ciddi "büyüklüğünden" yoksun bırakıp beceriksiz, gülünç bir eyleme dönüştürmesidir (*Nostalgia*'da Domenico kendisini öldürecek ateşi yakmayı beceremez, yoldan geçenler alevler içerisinde bedenine aldırmaz; *Sacrifice*, kahramanı akıl hastanesine götürmek için peşinden koşan adamların sahnelediği komik bir baleyle biter – sahne adeta bir ebeleme oyunu gibi çekilmiştir).

18 Tarkovski ve David Lynch'in evrenlerinden daha farklı iki evren daha hayal etmek ne kadar zor olsa da ilginçtir ki onlar arasında belirli görsel, vs. *sinthome*'lar düzeyinde bağ kurmak olası ve yararlıdır: Hem *Sacrifice*'ın ve hem de *Lost Highway* (*Kayıp Otoban*)ın sonunda tahta bir ev yanar! Tabii ki bu eylemlerin karşıt anlamları vardır: Tarkovski için ev bir yuvanın gerçek güvenliğine tekabül ederken, Lynch'teki ev ise acayip bir suç ve *jouissance*'ın nihai yeridir.

Fedakârlığın bu gülünç ve beceriksiz yönünü, gündelik işlerin arasında koşuşturan ve eylemin trajik büyüklüğünü takdir edemeyen insanlara nasıl görünmesi gerektiğine dair bir işaret olarak okumak her şeyi basite indirgemek olur. Tarkovski burada daha ziyade, en tipik örneği Dostoyevski'nin aynı adlı romanından alınma eski Rus "budala" geleneğini sürdürmektedir: Tarkovski'nin espriden ve şakadan arınmış bütün filmlerinde alaycılık ve hicvi yalnızca en kutsal davranışları ve en üst düzeydeki fedakârlıkları anlatan sahnelere saklaması tipiktir (*Andrei Rublev*'deki meşhur çarmıha gerilme sahnesi de böyle çekilmiştir: Kötü aktörlerin gülünç derecede acıklı rolleriyle, sel gibi akan göz yaşlarıyla bu sahne kara kışı yaşayan bir Rus kırına aktarılmıştır).[19]

Öyleyse bu, Althusserci terimlerle ifade edersek, Tarkovski'nin sinematik dokusunda kendi ideolojik projesini baltalayan bir boyut olduğunu mu gösterir, yoksa bununla arasına bir mesafe koyarak özündeki imkânsızlığı ve başarısızlığı mı ortaya serer?

Nostalgia'da Pascalcı bir atıf içeren bir sahne de

[19] De Vaecque, *Andrei Tarkovski*, 98.

vardır: Eugenia, Madonna del Parto onuruna basit köylü kadınların bir kilisede düzenlediği törene şahitlik eder – azizeye anne olma dileklerini iletmekte, evliliklerinin doğurganlıkla taçlanması için dua etmektedirler. Şaşkına düşen Eugenia anneliğin çekiciliğini anlamaktan uzak olduğunu kabul ederek töreni izleyen papaza inançlı biri olmak için ne gerektiğini sorar, papaz şöyle yanıtlar: "Diz çökerek başlamalısın" – Pascal'ın meşhur "Diz çök ki geri zekâlı olasın"ına yönelik (sahte entelektüel gururdan mahrum kalırsın) açık bir atıftır bu. (Ne ilginç ki Eugenia bunu dener ama yarı yolda bırakır: Dışsal bir jest olarak bile diz çökemez.) Burada Tarkovskici kahramanın çıkmazıyla karşılaşırız: Nostalji eksikliğinden, boğucu bir varoluş çaresizliğinden dolayı naif tinsel kesinlikten kopmuş günümüz entelektüelinin (en iyi örneği *Nostalgia*'nın kahramanı Gortçakov) dolaysız dinsel teslimiyete geri dönmesi ve bu kesinliğe yeniden ulaşması mümkün müdür? Başka deyişle, koşulsuz iman gereksinimi, onun kurtarıcı gücü, tipik *çağdaş* bir sonuca, özel içeriğine karşı ilgisiz, biçimsel imanın kararcı edimine, yani, *inanma* olgusunun *neye* inandığımızdan önemli hale geldiği, Schmittci politik

kararcılığa, bir tür dinsel karşı konuma götürmez mi? Ya da daha kötüsü, bu koşulsuz iman mantığı sonuçta aşkı sömüren kötü şöhretli papazefendi Sun Myung Moon paradoksuna götürmez mi? Herkesin bildiği gibi, papazefendi Moon, kendi tarikatının evli olmayan üyeleri arasından rasgele karı koca seçip ulvi Kozmik Düzenin işleyişi açısından nadide anlayışıyla kararlarını meşrulaştırırken, şeylerin ebedi düzeninde kaderinize yazılmış eşinizi tanıyabildiğini iddia eder ve tarikatının bir üyesine henüz evleneceğini bilmediği kişiyi (kural olarak dünyanın başka bir yerinden) mektupla bildirir – böylece Slavlar Korelilerle, Amerikalılar Hintlilerle vs. evlenir. Tabii asıl mucize, bu blöfün işe yaramasıdır; koşulsuz bir güven ve iman varsa, dışsal bir otoriteye bağlanma kararı en mahrem tutkulu bağla birbirine bağlı âşık çift üretebilir. Niçin? Aşk "kör", olumsal, açıkça görülmez özelliklere dayandığından, ne zaman âşık olacağımı belirleyen, şu kavranması olanaksız *je ne sais quoi*, yine kavranması olanaksız bir otoritenin kararıyla büsbütün dışsallaştırılabilir.

Tarkovskici fedakârlıkta sahte olan nedir? Daha da önemlisi, fedakârlık nedir? Fedakârlığın birinci

nosyonu takastır: Ötekine benim için değerli olan bir şeyi vererek ondan benim için daha gerekli olan bir şeyi alırım ("ilkel" kabileler hayvanları, hatta insanları kurban ederler ki tanrı onlara yeterince yağmur, askeri zafer vs. göndersin). Bir sonraki karmaşık düzey ise kurban verdiğimiz Öteki'yle doğrudan kârlı bir alışverişi hedeflemeyen bir dolaysız jesttir. Daha temel hedef, kurban ettiğimizde yakarışlarımıza cevap verecek (ya da vermeyecek) bir Öteki'nin var olduğunu belirlemektir. Dileğimi yerine getirmese bile, belki bir gün, bir dahaki sefere farklı yanıt verecek bir Öteki'nin varlığından en azından emin olurum. Başıma gelebilecek tüm facialar dahil, dışarıdaki dünya anlamsız ve kör bir makine değildir, aksine belirli bir diyaloğu mümkün kılan partnerdir, böylece bir facia, kör talihin krallığı olarak değil, anlamlı bir yanıt olarak okunabilir. Bu noktada Lacan bir adım daha ileri gider. Genellikle Lacancı psikanalizle bağdaştırılan fedakârlık nosyonu büyük Öteki'nin iktidarsızlığının inkarını sağlayan bir jesttir. En temelde, kişi kendisine çıkar sağlamak için değil Öteki'ndeki eksiği doldurmak, Öteki'nin büyüklüğünü ya da en azından tutarlılık görüntüsünü sürdürmek için fedakârlıkta

bulunur. 1938 yapımı klasik Hollywood macera melodramı *Beau Geste*'yi, şefkatli teyzeleriyle yaşayan üç erkek kardeşten en ihtiyarının (Gary Cooper), teyzesine ait olan oldukça pahalı bir elmas kolyeyi bir aşırı vefasızlık ve acımasızlık örneği olarak çaldığı ve ortadan kaybolduğu filmi hatırlayalım. Bütün itibarının sona erdiğini, hayırsever bir kadın tarafından belki sonsuza dek kötü bir hırsız olarak bilineceğini bilmesine rağmen niçin böyle bir şey yapmıştır? Filmin sonunda, bunu kolyenin sahte olduğunun utanç verici bir şekilde anlaşılmasını önlemek için yaptığını anlarız. Ailenin içerisinde, teyzesinin uzun süre önce aileyi iflastan kurtarmak için hakiki elması zengin bir maharaja sattığını ve bunun yerine değersiz bir sahtesini koyduğunu bilen tek kişi odur. Hırsızlık öncesinde elmasın ortaklarından olan uzaktan akraba bir amcasının kolyeyi maddi çıkar için satmak istediğini öğrenmiştir. Kolyenin satıldığı durumda sahte olduğu şüphesiz ortaya çıkacaktır; dolayısıyla teyzenin ve ailenin şerefini korumanın tek yolu bu hırsızlığı yapmaktır. Suçun mazereti aslında nihai olarak ortada çalınacak bir şeyin olmadığı gerçeğini gizlemektir. Bu şekilde Öteki'deki kurucu eksik örtülür,

yani Öteki'nin kendisinden çalınmış şeye sahip olduğu illüzyonu sürdürülmüş olur. Aşkta, kişi sahip olmadığı şeyi veriyorsa eğer, dolayısıyla aşk hırsızlığında da kişi Öteki'den onun sahip olmadığı bir şeyi çalar. İşte filmin başlığındaki "*beau geste*"nin [güzel bir jest] üstü kapalı söylediği budur. Burada fedakârlığın anlamı gizlidir: Kişi kendini Öteki'nin görüntüsünü korumak, sevilen Öteki'yi utançtan (onun onurunu ve toplumdaki saygın istikbalini) kurtarmak için feda eder .

Fakat Lacan'ın fedakârlığı sahici olmamakla eleştirmesi, fedakâr jestin sahteliğini bir başka boyuta taşır. Jeannot Szwarc'ın *Enigma*'sını (1981) düşünelim mesela: Soğuk savaş ajanları ana teması etrafında John le Carrevari sanatsal tarafları olan bir macera filmi (ajan, bir görev için soğuk savaşın yoğun yaşandığı bir bölgeye gönderilir; düşman topraklarında ihanet suçlamasıyla yakalandığında aslında birileri tarafından feda edildiği gerçeği kafasına dank eder, operasyonun gerçek amacına ulaşabilmesi için görevinin başarısızlığı en başından beri üstleri tarafından planlanmıştır – diyelim ki KGB'nin Batı'nm gerçek köstebeğinin kimliğini saklı tutması). *Enigma*'da Batı'ya

göç etmiş ajan-dönek-aykırı muhabir CIA tarafından işe alınmış ve KGB merkezi ileri karokollar arasındaki haberleşmeyi okuyan bilgisayar çipini ele geçirme mücadelesini kazanmak için Doğu Almanya'ya gönderilmiştir. Fakat ufak tefek alametler ajana göreviyle ilgili bir şeylerin yanlış gittiğini anlatır –örneğin Doğu Almanyalılar ya da Ruslar onun geleceğini önceden haber almışlardır– acaba neler dönmektedir? CIA merkezinde Komünistleri haberdar eden bir köstebek mi vardır? Filmin sonuna doğru öğrendiğimize göre çok daha ince bir taktik söz konusudur: CIA uğruna itişip kakışılan çipi zaten ele geçirmiş, fakat şansızlık bu ya, Ruslar durumdan şüphelenerek gizli iletişimlerinde bu bilgisayar ağını kullanmayı bir süreliğine durdurmuşlardır. CIA için operasyonun gerçek amacı çipi ele geçirmek için bir ajan yollayarak çipin kendilerinde olmadığını Rusları inandırmak ve aynı zamanda da çipi ele geçirmeye yönelik bir operasyonun olduğunu kasıtlı olarak Ruslara bildirmektir. CIA tabii Rusların ajanı mutlaka tutuklayacakları düşüncesine güvenmektedir. Dolayısıyla nihai sonuç, Amerikalıların operasyonu başarıyla durdurarak Rusları aslında çipe sahip olmadıklarına ve haber-

leşme ağının tehlikesizce kullanılabileceğine inandırmaktır. Öykünün trajik özelliği ajanın görevinin başarısız olacağının önceden bilinmesidir: CIA görevin başarısız olmasını ister. Zavallı ajan, karşı tarafın sırrına sahip olunmadığını kanıtlamak için baştan feda edilmiştir. Buradaki strateji, Öteki'yi (düşman) aradığı şeye sahip olunmadığına inandırmaktır.

Fakat *Enigma* örneğinde kaşılaştığımız şey aslında bir kayıp numarası yapmanın terse çevrilmiş yapısıdır. Simgesel Yasa, Öteki'ye *jouissance*'ı yasakladığı için özneye haz verebilecek tek yol, *jouissance*'ı sağlayan nesneden yoksun olma numarası yapmak ve onu çaresizce ararmış gibi yaparak Öteki'nin bakışından saklı tutmak. Bu, fedakârlık sorunsalına da yeni bir bakış getirir: Kişi Öteki'nden bir şey elde etmek için değil Öteki'yi kandırmak, onu bir şeylerden yani *jouissance*'dan hâlâ yoksun olduğuna onu inandırmak için bunu yapar. Bu sebeple obsesifler fedakârlık ayinlerini tekrar tekrar sahneleme zorunluluğu hissederler: Öteki'nin gözünde, *jouissance*'ı men etme zorunluluğu. Ve farklı bir düzeyde aynı şey, kadının fedakârlığı olarak adlandırılan, kadının gölgede kalmış rolü ve kendini kocası ya da ailesi adına

feda etmesinde de tezahür etmez mi? Bu fedakârlık da Öteki'ni kandırması bakımından sahte değil midir? Fedakârlık sayesinde aslında sahip olunmayan şeyin çok istendiğine inandırılmak. Tam da bu anlamda fedakârlık ve kastrasyon birbirine zıttır: Fedakârlık isteği, kastrasyonu kabul etmeyle bağlantılı olmak bir yana onu görmezlikten gelmenin incelikli bir biçimidir, adeta kişinin gerçekten gizli bir cevhere sahip olduğunu, ve bu cevherin onu bir sevgi nesnesi haline getirdiğini sahneye koymaktır.[20]

Lacan "Anksiyete Üzerine Seminer" başlıklı, yayımlanmamış bir metninde (1962-63, 5 Aralık 1962 dersi) Öteki'yi yetersiz ya da yasaklı kılan temel eksiklikle ilgili isterik anksiyete türünü tanımlar: İsterik (nevrotik), kendi kastrasyonundan geri kalmayan kimsedir (bir psikotik ya da sapık değildir: kastrasyondan geçtiğini kabullenir), kendini "işlevsel"

20 Burada Le Carré'den bahsetmek tesadüfün çok ötesinde, çünkü mükemmel ajan romanlarında tekrar tekrar aşk ve ihanetin bağlantısına dair aynı temel senaryoyu kullanır. Bu iki terim birbirine karşıt olmaktan çok uzaktır, birine ihanet etmek karşındakini sevmenin nihai bir ispatıdır. Aşk uğruna ihanet, fedakârlığın en ileri biçimi değil midir?

hale getirmek, Öteki'yle ilgili göreve dahil olmak istemez. Başka deyişle, alıkoyduğu şey "ötekinin eksikliğini duyduğu şeyi kendi geçirdiği kastrasyonla özdeşleştirmek", yani Öteki'nin işlevini teminata alan pozitif içeriği ve Şey'i kastrasyon nesnesi haline getirmektir. (İsteriğin aksine sapık kişi, kendini feda etme rolüne, örneğin Öteki'nin eksiğini dolduran nesne-enstrüman rolüne dünden razıdır. Lacan'ın belirttiği gibi sapık "bir vefa duygusuyla kendini ötekinin *jouissancesi*'na kurban eder") Fedakârlığın sahteliği, altta yatan öngörüde gerçekten sahip olunan, içeride tutulan Öteki tarafından imrenilme ve bir eksikliği doldurma vaadinde düğümlenir. Elbette, yakından bakıldığında, isteriğin reddetmesinde de bir muğlaklık söz konusudur: Ben içimdeki *agalma*yı – paha biçilmez, gizli mücevheri– feda etmek istemiyorum, *çünkü feda edilecek bir şey yok*, çünkü senin eksiğini doldurmaya haiz değilim.

Lacan'a göre psikanalizin nihai amacı, özneyi önemli ve gerekli bir fedakârlığı yapacak hale getirmek ("simgesel kastrasyonu kabullenmek", çocuksu narsisist bağları koparmak vs.) değil fedakârlığın korkunç cazibesine direnmektir – elbette bu cazibe

süperegonun cazibesinden başka bir şey değildir. Fedakârlık, süperegonun imkânsız emri tarafından empoze edilen suçluluk duygusunu telafi amaçlı bir jesttir en nihayetinde (Lacan'ın ortaya attığı "acayip tanrılar" süperegonun bir diğer adıdır). Tarkovski'nin son iki filminin sorunsalı bu minvalde saptanabilir: Her ikisi de fedakârlık üzerine odaklanmış, sahte ve yanıltıcıdır. Şüphesiz Tarkovski'nin kendisi böylesi bir sıfatı kabul etmese de son dönem Tarkovskici kahramanların hissettikleri içtepi anlamsız bir fedakârlık jestini başarıyla yerine getirir ki bu da en saf haliye süperegonun alanıdır. Bunun nihai kanıtı, bu jestin bir hayli "irrasyonel" biçimde anlamsız karakterinde yatmaktadır: Süperego haz alınmasına karşı çıkan bir buyruktur ve *Encore* seminerinin ilk dersinde Lacan'ın belirttiği gibi *jouissance* en nihayetinde "hiçbir şey"e hizmet eden şeydir.[21]

21 Önemli bir yanlış anlamayı önlemek için, fedakârlık jestini sahtelik olarak reddetmemizin sebebinin onu bir takım gizli "patolojik" motivasyona indirgemek olmadığını söylemek zorundayız. Gerçek psikanaliz, bir eylemin etik güzelliğini, onun yaygın nedenlerini ortaya çıkararak "bozmanın" tam da tersiyle ilişkilenir; Lacan'a göre, düzgün bir eylem kesinlikle açıklanamaz olan bir jestir, "tarihsel (ya da toplumsal ya da psikolojik) bağlamı" içinde hesaba katılabilir, çünkü bir "bağlam"

olarak sayılan şeyin tam da dış hatlarını geriye dönük olar yeniden tanımlayan, "hiç yoktan" çıkan bir müdahaleye tekabül eder. Dolayısıyla Mary Kay Letourneau'nki (on dört yaşındaki öğrencisiyle tutkulu bir aşk ilişkisinden dolayı içeri atılan otuz altı yaşındaki okul öğretmeni, seksin hâlâ otantik toplumsal bir ihlalle ilişkilendiği zamanımızın büyük aşk hikâyelerinden biri) gibi bir jestle karşılaştığımızda, psikanalizin işi bu eylemi öznenin nihai olarak sorumlu olmadığı asıl olarak bilinçdışı bazı mekanizmaların sonucu olarak açıklamak değil, tam da tersine bu eylemin kadrini korumaktır.

Sinematik Materyalizm, ya da Marx Dolayımıyla Tarkovski

O halde fedakârlık ve Şey birbirleriyle nasıl ilişkilenmektedir? Orwell'in *1984*'ü üstüne Claude Lefort'un denemesi, taşıdığı "The Interposed Corps" ("Araya Sokulmuş Kolordu")[22] başlığıyla bile bu ilişki hakkında bir ipucu sunar. Lefort, Winston'a sıçan-işkencesi yapılan sahneye odaklanır – zavallı Winston için fareler niçin o kadar travmatiktir? Bütün mesele sıçanların fantazmatik olarak Winston'ı temsil etmesinde düğümlenmektedir (küçük bir çocukken bir sıçan gibi davranmıştır, çöplüklerde yiyecek kalıntıları aramıştır). Yani, "Julia'ya yapın" diye çaresizce bağırdığında kendisiyle fantazmatik çekirdeği arasına birilerini sokarak travmatik *Ding* [Şey] tarafından yutulmayı engeller... *Primordiyal* fedakârlığın anlamı budur: Kendimizle Şey arasına bir nesne koyarız. Fedakârlık bizi Şey'le aramızdaki minimum mesafeyi korumamızı sağlayan stratejidir. Artık İd-Makinesi

22 Bkz. Claude Lefort, *Écrire A l'épreuve du politique* (Paris: Calmann-Levy, 1992), s. 32-22.

motifinin niçin fedakârlık motifine götürmek zorunda olduğunu görebiliriz: Bu Şey'in paradigmatik durumu, arzularımızı doğrudan gerçekleştiren İd-Makinesi olduğu sürece, fedakârlığın nihai hedefi paradoksal olarak tam da arzularımızın gerçekleşmesini engellemektir...

Başka deyişle, fedakârlık jestinin amacı bizi Şey'e yaklaştırmak değil, onunla aramızda uygun mesafeyi garantilemek ve korumaktır; bu anlamda, fedakârlık nosyonu özünde ideolojiktir. İdeoloji "neden yanlış oldu"nun anlatımı, primordiyal yitim/olanaksızlığın nesnelleştirilmesidir, yani ideoloji, özünde olanaksızı ilkesel olarak üstesinden gelinebilecek bir dışsal engele çevirir (ideolojinin olumsal tarihsel engelleri "ölümsüzleştirdiği" ve "mutlaklaştırdığı"na dair standart Marksist anlayışın aksine). İdeolojinin esas unsuru tam bir birlik görüntüsüne kavuşmak değil, daha ziyade, bunun elde edilmesini önleyen engelin (Yahudi, sınıf düşmanı, şeytan) ayrıntılandırılmasıdır – ideoloji, toplumsal faaliyetlerimizi harekete geçirirken, eğer onlardan (Yahudiler, sınıf düşmanı...) kurtulursak her şeyin düzeleceği illüzyonu verir. Bu temelde, Kafka'nın *Dava* veya *Şato*'sunun ideolojik–

eleştirel etkisini ölçebiliriz. Standart ideolojik prosedür, özünde, olanaksızlığı dışsal bir engele veya yasaklamaya aktarır (örneğin faşist ve uyumlu bir toplumsal yapı rüyası – buna karşı çalışan Yahudiler bertaraf edildiğinde gerçek olacaktır; ya da cinsellikte, baba yasağı kalktığında tam anlamıyla keyif sürülecektir). Kafka'nın yaptığı aynı yolu ters yönden yürümektir, yani dışsal engelleri/yasaklamaları özünde olanaksıza (yeniden) çevirmektir. Kısaca, Kafka'nın başarısı, standart ideolojik-eleştirel bakışı, kendi ideolojik sınırlaması ve mistifikasyonu olarak algılaması, yani bizim, somut bireylerin özgür olmamızı engelleyen pozitif toplumsal bir kurumu (devlet bürokrosisi gibi), üstesinden gelinemeyecek bir metafizik sınıra çevirmesidir.

Tarkovski'yi her şeye rağmen kurtaran unsur onun sinematik materyalizmi, yani filmlerindeki dokunun doğrudan maddi etkisidir. Bu doku her türlü arayışın aciliyetini askıya alan bir *Gelassenheit* duruşu, pasifleşmiş bir kopukluk sağlar. Tarkovski'nin filmlerinde her yere yayılmış şey, göründüğü kadarıyla zamanın kendisinin üzerinde baskısını uygulayan, zamansal bir

anamorfoza yol açarak, zamanın ilerlemesini anlatısal hareketin gerekleri tarafından doğruluğu ispat edilmiş olarak algıladığımız şeyin çok ötesine yayan dünyanın ağır bir çekimidir (burada zamanı ve "Dünya"yı, Heidegger'in elinde kazandığı tüm çağrışımlarla düşünmek gerekir). Belki de Tarkovski, Deleuze'ün hareket-imgesinin yerini alan zaman-imgesi dediği şeyin en açık örneğidir. Gerçeğin bu zamanı, ne gösterici [*diegetic*] alanın simgesel zamanı ne de filmi izleyen (izleyicilerin) bizlerin gerçekliğimizin zamanıdır, görsel karşılığı belki de Van Gogh'un son dönemlerindeki sarı gökyüzüne veya Munch'taki su ya da otlara tekabül eden lekelerden oluşan bir ara mekândır. Bu acayip "ağırlık" ne boya lekelerinin dolaysız maddiyatına ne de anlatılan nesnelerin maddiyatına ilişkindir – Schelling'in "*geistige Körperlichkeit*" dediği tinsel somutlaşmanın hayal kabilinden alanında yer almaktadır. Lacancı bakışla bu "tinsel somutlaşma" kolayca maddileşen *jouissance*, "ete kemiğe bürünen *jouissance*" olarak tanımlanabilir.

Bu, zamanın Gerçek olarak dingin ısrarı Tarkovski'nin meşhur beş dakikalık takipleri veya yukarıdan çekimlerinde paradigmatik şekilde ortaya

konması Tarkovski'yi materyalist bir yorum adına hayli ilginç kılar. Bu dingin doku olmasa, o da bir başka Rus fundamentalisti olurdu. Yani standart ideolojik geleneğimizde Tin'e yaklaşım bir yükselme olarak, bizi dünyaya bağlayan yerçekimi gücünün omuzlarımızdaki ağırlığından kurtulmak olarak, maddi süredurumdan bağları kesmek ve "serbestçe dalgalanmak" olarak algılanmıştır. Buna karşılık Tarkovski'nin evreninde tinsel boyuta sadece toprağın nemli ağırlığıyla (veya durgun suyla) doğrudan yoğun fiziksel temas yoluyla geçeriz. Nihai Tarkovskici tinsel deneyim, özne yarı yarıya durgun suya batmış şekilde dünyanın yüzeyinde uzanmışken gerçekleşir; Tarkovski'nin kahramanları dizlerinin üstünde, başları yukarıya, göğe dönük dua etmezler; aksine nemli toprağın sessiz kalp atışlarına yoğunlaşıp kulak verirler... Lem'in romanının neden Tarkovski'nin bu kadar ilgisini çekmiş olduğu artık açıktır: Solaris gezegeni, tinselliğin karşıtı olarak fonksiyon göstermekten ziyade bu tinselliğin bir aracı olarak görev yapan ağır nemli dolguya (toprak) dair Tarkovskici nosyonun mükemmel bir biçimde cisimleşmesini sağlar; bu devasa "düşünen maddi Şey" tam anlamıyla madde ve

tin'in doğrudan çakışmasına vücut vermektedir. Benzer bir biçimde Tarkovski rüyaya, rüya görmeye dair yaygın kanıyı da değiştirir: Tarkovski'nin evreninde, özne, etrafında hissedilebilen maddi gerçeklikle ilişkisi koptuğunda değil tam tersine aklını bir kenara bırakıp maddi gerçeklikle yoğun bir ilişkiye girdiğinde rüyalar âlemine girer. Bir rüyanın eşiğinde Tarkovskici kahramanın tipik duruşu, bütün duyularının odaklandığı yoğun bir dikkatle bir şeyleri beklemektir; sonra birden, sanki sihirli bir değişimle, maddi gerçeklikle en yoğun teması bir düşsel âleme dönüşür.[23] Dolayısıyla, Tarkovski'nin sinema tarihinde belki de eşsiz bir çabayı temsil ettiği, *materyalist bir teoloji* tavrını, gücünü aklı terk etmesinden ve maddi gerçekliğe teslim olmasından alan bir derin tinsel duruş geliştirdiği iddia edilebilir. Bu özelliği doğru konumlandırmak için onu Marx'ın ileri sürdüğü kapitalist dinamikler ışığında okumak gerekir. Bir taraftan kapitalizm, toplumsal hayatı radikal biçimde sekülerleştirirken; otantik yüceliği, kutsallığı, ruhu da acımasızca paramparça eder:

23 Bkz. de Vaecque, *Andrei Tarkovski*, 81.

> Kapitalizm, dini şevkin, kahramanca gayretlerin, cahil ve zevksiz duygusalcılığın en ilahi coşkularını bencil hesapların buzlu sularında boğmuştur. Şahsi değerleri takas değerine dönüştürmüş ve feshedilmesi olanaksız ayrıcalıklı özgürlüklerin bir çoğunu tek ve insafsız bir ticaret özgürlüğüyle ikame etmiştir. Kısaca, dini ve politik illüzyonların gizlediği sömürünün yerine, çıplak, utanmaz, doğrudan, vahşi sömürüyü geçirmiştir.[24]

Ancak, *Komünist Manifesto*'dan sonraki yıllarda olgun Marx tarafından geliştirilen "ekonomi politiğin eleştirisi"nin temel öğretisi, *bütün bu ilahi canavarların vahşi ekonomik gerçekliğe indirgenmesinin durumun hayaletvariliğini yeniden ürettiği* yönündedir. Günümüz meta-düşünümsel spekülasyonlarında kendini yeniden üretme özelliği doruk noktasına ulaşan sermayenin azgın dolaşımını tanımlarken Marx'ın, bu kendini-üreten canavarın hiçbir insani veya çevresel kaygı gütmeden kendi yolundan gittiğini öne sürmekle bir ideolojik soyutlama ortaya attığını öne sürmek fazla basite indirgeyici bir iddiadır. Unutulmamalıdır ki bu

24 Karl Marx ve Frederick Engels, *The Communist Manifesto* (Harmondsworth: Penguin, 1985 – Türkçesi: *Komünist Manifesto*, Çev. Celal Üster, Can Yayınları, 2008), 82.

soyutlamanın gerisinde sermaye dolaşımının dayandığı kaynaklar ve üretici güçlerin bağlı olduğu, bir yığın gerçek insan ve doğal nesne vardır. Sorun o ki, bu "soyutlama" sadece bizim (finansal spekülatörün) toplumsal gerçekliği yanlış algılamamızda var olmaz, bu "soyutlama", toplumsal süreçlerin maddi yapısını belirlemesi bakımından son derece "gerçektir". Koca bir nüfusun ve bazen koca ülkelerin kaderi, kendi dolaşımının toplumsal gerçekliği nasıl etkileyebileceğine hiç aldırış etmeden kendi çıkarları peşinde koşan Sermaye'nin tekbenci spekülatif dansı tarafından belirlenebilir. Burada gerçeklik ile Gerçek arasındaki Lacancı ayrışmayla karşılaşırız: "Gerçeklik", üretim sürecinde ve birbirleriyle ilişkilerinde insanların toplumsal gerçekliğine tekabül ederken, Gerçek, toplumsal gerçeklik bağlamında ne olduğunu belirleyen Sermaye'nin o amansız "soyut" ve hayalet kabilinden mantığıdır. Ve tekrarlarsak, bu durum günümüzde her zamankinden daha doğru değil mi? Genellikle "sanal kapitalizm" olarak tanımlanan (geleceğe dönük ticari ve benzeri soyut finansal spekülasyonlar) "gerçek soyutlama"yı en saf haliyle (ve Marx'ın zamanından da daha radikal olarak) işaret

etmiyor mu? Sermayenin bu maddi hayaletvariliği Tarkovski'nin ruhaniliğinin mantığını, yani ruhani değerlere gerçek diyalektik bir yoldan geri dönüşünün dünyanın ağır maddi dinginliğine dönmekle eşdeğerli ve zamanlı olduğunu da tam olarak anlamamıza yardımcı oluyor.

Aynı doğrultuda, bir ideolojik evrenselin tezahürünün ardındaki belirli bir içeriği onun diyalektik karşıtıyla tanımlama, böylece standart Marksist prosedüre bir katkıda bulunmak da önemlidir. Klasik insan hakları örneğini alalım. Marksist yorum, insan hakları nosyonuna verilen spesifik burjuva ideolojik uydurma içeriği inandırıcı bir şekilde ortaya serebilir: "Evrensel insan hakları gerçekte beyaz ve erkek özel mülkiyet sahiplerinin pazarda özgürce takas yapabilmeleri, işçileri ve kadınları sömürebilmeleri ve aynı zamanda politik egemenlik kurma haklarıdır." Fakat bu, evrensel bir biçimin hegemonik ve belirli bir içerikle özdeşleştirilme öyküsünün sadece yarısıdır; önemli olan tam da bu evrenselliğin ortaya çıkışını ilgilendiren öteki yarıya dair daha zor sorunun sorulmasıdır: Soyut evrensellik hangi toplumsal konumları işgal ettiğinde bir "(toplumsal) yaşam olgusu" halini

alır? Burada Marx'ın meta fetişizmi analizi bir kez daha gündeme gelir: Meta takası, bireylerin gündelik hayatlarının, nesnelerle bağlantılandığı bir topluma, soyut evrensel nosyonlar, zorunsuz cisimleşmeler olarak hâkim olurlar. Kendim olan şey, somut toplumsal ve kültürel arka planımda zorunsuz olarak yaşadığım şeydir, çünkü beni nihai olarak tanımlayan şey, düşünme ve/veya çalışmaya yönelik soyut evrensel kapasitemdir. Ya da arzumu tatmin eden herhangi bir nesne zorunsuz olarak yaşanandır, çünkü arzum soyut biçimsel bir kapasite, belki onu tatmin edecek –ama asla tamamen değil– bazı nesnelerin çokluğuna bağlı olmaksızın algılanır. Ya da "meslek" örneğini ele alalım: Modern meslek düşüncesi insanın doğrudan belirli bir toplumsal rol içerisine "doğmuş" olmadığını ima eder – ne olacağımızı, zorunsuz toplumsal koşullar ve kendi özgür seçimimiz arasındaki etkileşim belirler; bu bakımdan günümüz bireyi elektrikçi, profesör ya da garson olabiliyorken, bir ortaçağ serfinin mesleği dolayısıyla köylü olduğunu iddia etmek anlamsızdır. Burada önemli olan, özgül toplumsal koşulların (meta takası ve küresel piyasa ekonomisi), gerçek toplumsal hayatın dolaysız bir özelliği, somut

bireyleri kendi geleceklerine ve toplumsal çevrelerine bağlayan bir biçim halini almasıdır. Marx burada, bireyin kendini belirli toplumsal koşullarla özdeşleştirmemesinden dolayı kendini "yerinden edilmiş" bir varlık olarak deneyimlediğini, evrenselin "kendisi için" bir değer haline geldiğini öne süren Hegelci düşünceyi paylaşır: Evrenselliğin somut, gerçek varlığı küresel yapı içerisinde bir yeri olmayan bireydir. Soyut evrenselliğin tezahür etme biçimi, onun gerçek varlık olarak doğmasıyla, eski yapısal dengenin alt üst edilmesidir. Kapitalizm tam da bu anlamda ruhanilikten arınmış, faydacı duruşuyla soyut evrenselliğin saltanatıdır. Bu soyut evrenselliğin saltanatının gizli hakikatini, olan maddi artığa, tedavülden çıkmış teknoloji kalıntısına göz attığımızda bir parça olsun yakalayabiliriz. Kullanılmış bilgisayar ve arabalar, Mojava Çölü'ndeki ünlü "misafirhane" – işe yaramaz, atıl varlığından öte bize hiçbir şey anlatmayan, sürekli büyüyen, bu fonksiyonsuz "dolgu"da kapitalist dürtü adeta istirahate çekilmiştir.

Tarkovski'ye geri dönersek, *Stalker*'ı Tarkovski'nin başyapıtı kabul edeceksek eğer, bunun nedeni filmin dokusunun doğrudan yaptığı fiziksel etkidir: Meta-

fizik arayışın fiziksel arkaplanı (T. S. Elliot'un nesnel bağ diyebileceği), Mıntıka'nın manzarası, üzerinde yabani bitkilerin bittiği terk edilmiş fabrikaların post-endüstriyel arazisi, sular altında kalmış beton tüneller ve demiryolları ve başıboş kedi köpeklerin cirit attığı fazlaca büyümüş yabani ortam. Doğa ve endüstriyel uygarlık burada beraberce çürümeleri bakımından ortaklaşırlar – çürümekte olan uygarlık, (ideal bir uyumlu Doğa tarafından değil, ama) çürümekte olan doğa tarafından yeniden kazanılma sürecindedir. Nihai Tarkovskici manzara nemli bir doğanın, ormanlık yakınındaki nehir ya da su birikintisinin, insan hüneri olan şeylerin (eski beton bloklar veya çürümüş metal parçaları) kalıntılarının manzarasıdır. Özellikle İz Sürücü olmak üzere aktörlerin yüzleri olağan bakımsızlığın, ufak yara berelerin, koyu veya beyaz lekelerin ve başka çürüme izlerinin karışımı içinde özgündür, adeta hepsi zehirli bir kimyasal veya radyoaktif bir maddeye maruz kalmışlardır. Bunun dışında, bu kahramanlar temel bir naif iyilik ve güven yaymaktadırlar.[25]

25 Zamanımızın İngiliz yazarları arasında çürüyen Londra varoşlarında terk edilmiş atıklarla dolu, doğanın yarıya yarıya

Burada sansürün farklı etkilerini görebiliriz: Sovyetler Birliği'nde sansür, Hollywood'daki kötü şöhretli Hayes Yayın Yasası'ndan daha az sert olmamakla birlikte, görsel malzemesi Yayın Yasası testini asla geçemeyecek ölçüde karamsar bir filme izin vermiştir. Hollywood'un maddi sansürüne örnek olarak Bette Davis'in de oynadığı *The Dark Victory*'de (*Karanlık Zafer*) bir hastalıktan ölüm sahnesini hatırlayalım: Üst orta sınıf bir ortamdaki acısız ölüm – bu süreç maddi içeriğinden yoksun bırakılmış ve kötü koku ve tatlardan arındırılmış ruhani bir gerçekliğe dönüştürülmüştür. Yoksul mahalleler için de bu böyledir – Goldwyn'in filmlerinden birinde yoksul mahallenin pek güzel göründüğüne, sahici pislikten yoksun olduğuna dair bir şikâyet karşısında Goldwyn'in şu meşhur esprisini anımsayalım: "Güzel görünseler iyi olur, bize öyle pahalıya patladılar ki!" Hayes Bürosu'nun sansür anlayışı bu noktada aşırı hassastır: Yoksul mahalleler gösterildiğinde, film setinin, kötü koku ve sahici pislik göze batmayacak şekilde hazırlanması açıkça istenir. Gerçeğin duyula-

---

tekrar el koyduğu arka bahçelerdeki şiirsel potansiyeli farkına varan Ruth Rendell de benzerini yaptı.

ra seslenen maddiliğinin en basit düzeyinde sansür, Hollywood'ta Sovyetler Birliği'ndekinden çok daha güçlüdür.

Burada Tarkovski en uç noktadaki şu Amerikan paranoyak fantazisiyle kıyaslanmalıdır: Bir tüketici cenneti olan küçük pastoral Kaliforniya kentinde yaşayan birinin aniden içinde yaşadığı dünyanın bir taklit, gerçek bir dünyada yaşadığına inandırılması için sahnelenmekte olan bir gösteri, etrafındakilerin de aslında aktör ve figüran olduğu devasa bir gösteri olduğundan kuşkulanmaya başlar. Bunun en son örneği, Jim Carey'nin, giderek 24 saat süren bir gösterinin kahramanı olduğunu, yaşadığı kasabanın devasa bir film setine benzediği ve kameraların sürekli onu izlediğini keşfeden küçük bir kasaba memurunu oynadığı, Peter Weir'in *The Truman Show*'udur (1998). *The Truman Show*'dan öncekiler arasında, kahramanı, 50'lerin sonunda Kaliforniya'da, şirin ve küçük bir kasabada sıradan gündelik bir hayat sürerken, yavaş yavaş tüm kasabanın taklit olduğu ve yalnızca onu tatmin etmek için sahnelendiğini keşfettiği, Phillip K. Dick'in *Time Out of Joint*'ini (*Çığrından Çıkmış Zaman*, 1959) anımsamakta yarar var...

Time Out of Joint ve *The Truman Show*'un temelindeki deneyim, geç kapitalist tüketim cenneti Kaliforniya'nın, kendi hiper-gerçekliği içerisinde, bir şekilde gerçeklik dışı, özsüz ve maddi süredurumdan yoksun olmasıdır. Öyleyse, sadece Hollywood, geç kapitalist tüketim toplumunda, maddiliğin dinginliği ve ağırlığından yoksun bir gerçek hayatın benzerini sahnelemekle kalmaz, "gerçek toplumsal hayat"ın kendisi bir şekilde sahnelenmekte olan bir sahteliğin özelliklerine bürünür, komşularımız "gerçek" hayatta sahne sanatçıları, figüranlar gibi davranır. Yine, tinselliğinden arındırılmış kapitalist faydacı evrenin nihai hakikati, "gerçek hayatın" kendisinin maddeden arındırılarak hayali bir gösteriye dönüştürülmesidir.

Artık Tarkovski'nin filmlerinin herhangi bir yorumundaki can alıcı ikilemle yüzleşebiliriz: İdeolojik projesi (anlamı yaşatmak, anlamsız bir fedakârlık edimiyle yeni bir tinsellik oluşturmak) ile sinematik materyalizm arasında bir mesafe var mıdır? Sinematik materyalizm, aslında tinsel arayış ve fedakârlığın anlatımı için yeterli "nesnel bağ"ı sağlamakta mıdır, yoksa gizliden gizliye bu anlatımı yıkmakta mıdır? Elbette birinci seçenek için oldukça iyi argümanlar

var: Lucas'ın *The Empire Strikes Back*'indeki (*İmparator*) Yoda tipine dek uzanan eski anlaşılmazcı-tinselci gelenekte, karanlık bataklıkta yaşayan bilge cüce, çürümekte olan harap doğa, tinsel bilgelikle bir "nesnel bağ" olarak sunulur (bilge insan doğayı, herhangi bir yapay düzen dayatmadan, saldırgan bir egemenlik kurma, sömürme çabalarını reddederek, olduğu gibi kabul eder...). Öte yandan, Tarkovski'nin sinematik materyalizmini karşıt yönden okursak ne olur, ya da Tarkovskivari fedakârlık jestini, aşırı anlamsız bir davranış yoluyla kendi de anlamsızlaşan kozmik zorunsuzluğun tahammül edilmez Ötekiliğinin üstesinden gelmeye dayalı basit bir ideolojik operasyon olarak yorumlarsak? Bu ikilem Tarkovski'nin çevrenin doğal seslerini çok anlamlı bir şekilde kullanmasında belirginleşir.[26] Statüleri ontolojik bakımdan belirsizdir, sanki hâlâ kasıtlı olmayan doğal seslerin "kendiliğinden" yapısının bir parçasıdırlar ve aynı zamanda daha derin bir tinsel yapılandırıcı ilkeyi ortaya serecek şekilde "müzikal"dirler. Sanki doğanın

26 Burada Michel Chion'dan yararlandım, *Le son* (Paris: Éditions Nathan, 1998), 191.

kendisi mucizevi bir şekilde konuşmaya başlamıştır, mırıltılarının karışık ve karmaşık senfonisi hiç belli etmeden hakiki bir müzik haline gelmiştir. Doğanın kendisinin sanatla örtüştüğü bu sihirli anlar tabii ki anlaşılmazcı okumaya (doğanın kendisinde açıkça görülebilen gizemli tinsel sanat) uyarken, materyalist okumaya (anlamın doğal zorunsuzluktan doğuşu) da uymaktadır.[27]

27 Burada aynı zamanda Kieslovski evrenindeki şansın rolüne dair belirsizlik yatar. O hayatlarımızı gizlice düzenleyen daha derin bir kaderi işaret etmiyor mu, ya da kader mefhumunun kendisi hayatın mutlak olumsallığına tahammül etmeyi sağlayan çaresiz bir taktik midir?

BİLİNMEYEN BİLİNENLER

8

Žižek için Tarkovski'yi ilginç kılan onun filmlerindeki özgün biçimdir. Tarkovski maddi unsurları zamanın kendisi olarak kullanır ama aniden en içsel alana ilişkin olan zamanın melankolikliğini, belirsizliğini bize hissettirir. Žižek'e göre Tarkovski'de gerçekliğin tam da maddi dokusunun dağılmasıyla ruhani bir derinliğe ulaşılır. Tarkovski, kendimizi maddi gerçekliğin üstüne yükselterek ulaştığımız standart ruhani motiflerin ötesine, daha derin, daha önemli deneyimlere sürükler bizi. Tarkovskici mıntıkada özel hiçbir şey yoktur, her şey aynı ve bildiğimiz gibidir. İşte tam da bu sebepten inançlarımızı, korkularımızı, iç dünyamıza ait şeyleri buraya yansıtabiliriz.

Lacancı psikanalizin araçlarıyla Tarkovski'nin materyalist bir yorumunun da mümkün olabileceği tartışılıyor bu metinde.

Slavoj Žižek doğmuştur, kitaplar yazıyor ve ölecektir.



ISBN 978-605-85414-4-3



ENCORE