Slavoj Žižek

Yamuk Bakmak

POPÜLER KÜLTÜRDEN JACQUES LACAN'A GİRİŞ



metis

Slavoj Zizek
Yamuk Bakmak
Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş

Slavoj Zizek 1949'da Slovenya'da doğdu. Doktorasını felsefe ve özellikle de Alman idealist felsefesi konusunda yaptı. 1960'lar boyunca psikanalize ve Lacan düşüncesine yakın ilgi duymuş olduğu için, 70'lerde Paris'e giderek Jacques Alain-Miller ile psikanaliz alanında çalıştı. 1980'lerde kendisi gibi Lacancı psikanaliz konusunda çalışan Mladen Dolar, Alenka Zupancic ve Renata Salecl gibi isimlerle oluşturduğu grup Avrupa'nın entelektüel çevrelerinde etkili olmaya başladı. Yugoslavya'nın parçalanması sırasında, Lyublyana okulu Slovenya'nın bağımsızlığı ve totaliter rejimin yıkılması süreçlerine aktif olarak katılarak, liberallerle işbirliği yapan ancak bağımsızlığını koruyan bir Marksist çekirdek oluşturdu. Halen Lyublyana Üniversitesi Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde öğretim üyesidir.

İngilizce'deki ilk kitabı olan *İdeolojinin Yüce Nesnesi* 1989'da yayımlanmıştır. Yazarın, Marx-Hegel-Lacan-Popüler Kültür arasındaki bağlantıların çözümlenmesinden hareketle radikal bir tavır alışın ipuçlarını aramaya yönelen tavrı bu ilk kitabında da belirgindir. *Looking Awry* (Yamuk Bakmak, 1992) ve *Enjoy Your Symptom* (Semptomunun Keyfini Çıkar, 1993) kitaplarında Lacan'ı Hollyvvood sineması ve özellikle de Hitchcock filmlerinin çözümlenmesi üzerinden bir yeniden okuma denemesine girişir. 1994'te yayımlanan *The Metastases of Enjoyment* (Keyfin Metastazları) "kadın ve nedensellik" üzerine denemelerden oluşur. 1999'da yayımladığı *The Ticklish Subject* (Gıdıklanan Özne) ve 2000'de yayımladığı *The Fragile Absolute* (Kırılgan Mutlak) kitaplarında din ve felsefe ile güncel politik tavır alış arasındaki bağlantıları sorgular. 2001 'de yayımlanan *Did Somebody Say Totalitarianism?* (Biri Totalitarizm mi Dedi?) kitabında ise 20. yüzyılın sonunda solun liberalizmin "reel sosyalizm" eleştirisine kayıtsız şartsız teslim oluşunu eleştirmektedir.

İdeolojinin Yüce Nesnesi ve *Yamuk Bakmak* dışında yazarın makalelerinden derlediğimiz bir seçkiyi, *Kırılgan Temas*'ı da Metis'ten okuyabilirsiniz.

Metis Yayınları
İpek Sokak 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www. metiskitap.com

Metis I Kültür İncelemeleri

Yamuk Bakmak
Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş
Slavoj 2izek

İngilizce Basımı: Looking Awry
An Introduction to Jacques Lacan
Through Popular Culture
MİT, 1992

© Slavoj Zizek, 1989 © Metis Yayınları, 1999
Bu çevirinin bütün yayım haklan
Metis Yayınları'na aittir.

İlk Basım: Mayıs 2004
İkinci Basım: Eylül 2005

Yayıma Hazırlayan:
Kapak Fotoğrafı: A. Hitchcock'un Arka Pencere filminden.
Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

ISBN 975-342-469-8

Slavoj Zizek

Yamuk Bakmak

POPÜLER KÜLTÜRDEN JACOUES LACAN'A GİRİŞ

Çeviren:
Tuncay Birkan



metis

içindekiler

Önsöz 7
Teşekkür 11

I Gerçeklik Ne Kadar Gerçektir? 13
1 Gerçeklikten Gerçeğe 15
2 Gerçek ve Maruz Kaldığı Değişimler 37
3 Arzunun Gerçeğinden Kaçmanın İki Yolu 73

II Hitchcock Hakkında Asla Çok Şey Bilinemez 97
4 Külyutmazlar Nasıl Yanılır? 99
5 Hitchcockçu Leke 122
6 Pornografi, Nostalji, Montaj: Bir Bakış Üçlüsü 146

III Fantazi, Bürokrasi, Demokrasi 167
7 İdeolojik Sinthome 169
8 Postmodernliğin Müstehcen Nesnesi 190
9 Biçimsel Demokrasi ve Huzursuzlukları 206

Sözlük 227

Önsöz

WALTER BENJAMIN teorik açıdan verimli ve yıkıcı bir işlem olarak bir kültürün en yüksek tinsel ürünlerini, aynı kültürün sıradan, bayağı, dünyevi ürünleriyle birlikte okumayı tavsiye ediyordu. Bunu söylerken de aklında özellikle, Mozart'ın *Sihirli Flüt'ünde* sunulan yüce âşık çift idealini, (Mozart'ın çağdaşı) Immanuel Kant'ın ahlakçı çevrelerde büyük infial uyandırmış olan evlilik tanımıyla birlikte okumak vardı. Evlilik, diye yazıyordu Kant, "karşı cinsten iki yetişkin şahıs arasında cinsel organlarını karşılıklı olarak kullanma konusunda yapılan bir sözleşmedir." Bu kitapta da benzer bir şey yapılmaya çalışılıyor: Jacques Lacan'ın en yüce teorik motifleri çağdaş kitle kültürünün numunelik örnekleri yoluyla ve onlarla birlikte okunuyor: Bu örnekler arasında, ne de olsa "ciddi bir sanatçı" olduğu konusunda artık genel bir mutabakata varılmış bulunan Alfred Hitchcock'un yanı sıra, *film noir,* bilimkurgu, detektif romanları, duygusal kiç eserler, hatta ve hatta Stephen King bile var. Yani Lacan'a kendi ünlü formülü "Kant'la Sade"ı (Kant'ın eriğini Sade'cı sapıklık açısından yorumlayışını) uyguluyoruz. Okur kitapta bir dizi "Lacan'la ..." görecek: Lacan'la Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Ruth Rendeli, Patricia Highsmith, Colleen McCullough, Stephen King, vb. (Kitapta ara sıra Shakespeare ve Kafka gibi "büyük" isimler zikredildiğincle, tedirgin olmaya lüzum yok: Onlar da kesinlikle kiç yazarlar olarak, McCullough ve King'le aynı düzeyde ele ahnmaktalar.)

Bu girişimin iki amacı var. Kitap, bir yandan Lacan'ın (terimin ilahiyattaki anlamıyla) "dogmatik"ine bir tür giriş olarak tasarlanmıştır. Kitapta popüler kültür acımasızca sömürülüyor, sadece Lacancı teorik yapının muğlak hatlarını açıklamak için değil, zaman zaman Lacan'ın ağırlıklı olarak akademik nitelikteki alımlanışı yüzünden gözlerden kaçan ince ayrıntıları da -öğretisindeki kopuşları, onu post-yapısalcılar alanından ayıran mesafeyi, vb.- açıklamak için el-

verişli bir malzeme olarak kullanılıyor. Lacan'a böyle "yamuk bakmak", "düzgün" bir akademik bakışın çoğunlukla gözden kaçırdığı özellikleri saptamayı mümkün kılıyor. Öte yandan Lacancı teorinin, kitapta, kendini utanıp sıkılmadan popüler kültürün keyfini sürmeye bırakmak için bir bahane işlevi gördüğü de açık. Lacan, Hitchcock'un *Vertigo'sundm* King'in *Hayvan Mezarhğı'm,* McCullough'un *An Indecent Obsession'mdan* Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi'ne* deli gibi koşturmayı meşrulaştırmak için kullanılıyor.

Bu iki hareket arasındaki dayanışma, De Quincey'nin cinayet sanatıyla ilgili ünlü cümlelerine (hem Lacan hem de Hitchcock bu cümlelere sık sık göndermede bulunurlar) getirilecek iki şerhle gösterilebilir:

Eğer bir şahıs Lacan'ı reddediyorsa, kısa bir süre sonra ona psikanalizin kendisi de şaibeli gelmeye başlayacaktır, bundan hemen sonraki adım Hitchcock'un filmlerini hor görmek ve korku edebiyatını elinin tersiyle itmektir. O sıralarda pek de mühimsemedikleri Lacan'la laf arasında alay etmekle başlayıp da Stephen King'e tam bir edebiyat çöplüğü muamelesi yapmaya kadar varan kim bilir kaç kişi helak olup gitti!

Eğer bir şahıs Stephen King'i reddediyorsa, kısa bir süre sonra ona Hitchcock'un kendisi de şaibeli gelmeye başlayacaktır, bundan hemen sonraki adım psikanalizi hor görmek ve Lacan'ı elinin tersiyle itmektir. O sıralarda pek de mühimsemedikleri Stephen King'le laf arasında alay etmekle başlayıp da Lacan'a fallosantrik bir obskürantist muamelesi yapmaya kadar varan kim bilir kaç kişi helak olup gitti!

Bu iki versiyondan hangisini tercih edeceği okura kalmış.

Kitabın teorik savının genel hatlarıyla ilgili bir iki şey söyleyelim. Lacan'ın "Freud'a dönüşü", genellikle "bilinçdışı, dil gibi yapılanmıştır" düsturuyla, yani imgesel büyülenmenin maskesini indirme ve onu yönlendiren simgesel yasayı açığa çıkarma gayretiyle ilişkilendirilir. Gelgelelim Lacan'ın öğretisinin son yıllarında, vurgu imgesel ile simgesel arasındaki yarılmadan gerçeği (simgesel olarak yapılanmış) gerçeklikten ayıran bariyerin üzerine kaymıştır. Bu yüzden, bu kitabın birinci kısmında -"Gerçeklik Ne Kadar Gerçektir?"- Lacancı gerçek kavramı işlenirken, *önce* "gerçeklik" dediğimiz şeyin, gerçeğin "kara deliği"ni dolduran bir fantazi mekânı fazlası içerdiği betimlenerek; *sonra* gerçeğin farklı kiplikleri dile getirilerek (gerçek

geri döner, cevap verir, simgesel formun kendisi yoluyla ifade edilebilir ve gerçekte bilgi vardır); *en sonunda da* okura gerçekle karşılaşmaktan kaçmanın iki yolu sunulacak. Bu sonuncusu polisiye romanlardaki iki ana detektif figürü yoluyla örneklenecek: Klasik "mantık yürüten" detektif ve sert detektif.

Alfred Hitchcock'la ilgili bitimsiz literatürde onunla ilgili her şey çoktan söylenmiş gibi görünüyorsa da, kitabın ikinci kısmında üç yeni yaklaşım getirme riskine giriliyor: *Önce* Hitchcock'un filmlerinde işbaşında olan aldatma diyalektiği, genelde külyutmazların aldandığı diyalektik anlatılıyor; *sonra* Hitchcock'un ünlü kaydırmalı çekimi, amacı bir "leke", görüntünün kendisinin seyirciye baktığı bir nokta, "Öteki'nin bakışı" noktası üretmek olan biçimsel bir yöntem olarak yorumlanıyor; *en sonunda da* 1930'ların Oidipal yolculuğundan 1960'ların anne süperegosunun hâkimiyeti altındaki "patolojik narsisizmine Hitchcock'un gelişimindeki ana safhaları kavramamızı sağlayacak bir öneride bulunuluyor.

Üçüncü kısımda -"Fantazi, Bürokrasi, Demokrasi"- Lacan'ın ideoloji ve siyaset alanıyla ilgili son dönem teorilerinden bazı çıkarımlar yapılıyor. *Önce,* ideolojik *sinthome* (mesela süperegoya ait bir ses) bütün ideolojik kurguların göbeğinde işbaşında olan ve dolayısıyla "gerçeklik hissi"mizi ayakta tutan bir keyif çekirdeği olarak ele alınıyor. *Sonra* Kafka'nın eserlerinde anlatıldığı haliyle bürokratik aygıtın müstehcenliğinden yola çıkarak, modernizm ile postmodernizm arasındaki kopuşu kavramsallaştırmanın yeni bir yolu öneriliyor. Kitap, demokrasi kavramının bünyesindeki paradoksların analiziyle *sona eriyor:* Bu paradoksların kaynağı, simgesel eşitlik alanı, görevler, haklar, vb. ile fantazi mekânının, yani bireyler ve toplulukların keyiflerini örgütleme tarzlarının "mutlak tikelliği" arasındaki nihai kıyaslanamazlıktır.

Teşekkürler

Bazı malzemelerin ilk versiyonları şu yazılarda bulunabilir: "Hitchcock", *October,* no. 38 (Güz 1986), "Looking Awry", *October,* no. 50 (Güz 1989), "Undergrowth of Enjoyment", *New Formations,* no. 9 (1989) ve "The Real and Its Vicissitudes", *Newsletter ofthe Freudian Left,* no. 5 (1990).

Joan Copjec'in kitabın tasarlanışı sırasında bile yazarın yanında bulunup onu yazmaya teşvik ettiğini, onun çalışmalarının da yazar için teorik bir referans işlevi gördüğünü ve elyazması metni düzeltmek için bayağı mesai harcadığını belirtmeye gerek olmadığı için, belirtmeyeceğiz!

I

Gerçeklik
Ne Kadar Gerçektir?

1
Gerçeklikten Gerçeğe

Objet Petit A'nın Paradoksları

ZENON'UN PARADOKSLARINA YAMUK BAKMAK

Teorik motiflere "yamuk bakma" girişiminde söz konusu olan, sadece yüksek teoriyi "örnekleme"ye, onu "kolayca ulaşılabilir" ve böylece bizleri sıkı düşünme zahmetinden kurtarmaya yönelik zorlama bir çaba değildir. Mesele daha çok, teorik motiflerin bu şekilde örneklenişinin, bu şekilde sahnelenişinin, aksi takdirde dikkati çekmeyecek yönleri görünür kılıyor olmasıdır. Bu işlemin Wittgenstein'ın ikinci döneminden Hegel'e saygın felsefi öncelleri vardır zaten. Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi'nm* temel stratejisi, verili bir teorik konumu, onu öznel bir varoluşsal tavır (çilecilik tavrı, "güzel ruh"un tavrı, vb.) olarak sahneleyerek ve böylece başka türlü gizli kalan tutarsızlıklarını açığa çıkararak, yani tam da öznel sözceleme konumunun kendi "sözcelediği" şeyi, kendi pozitif içeriğini nasıl baltaladığını teşhir ederek baltalamak değil midir?

Böyle bir yaklaşımın ne kadar doğurgan olabileceğini göstermek için, gelin gerçek anlamdaki ilk filozofa, Varlığın Bir olduğunu ileri sürmüş olan Parmenides'e dönelim. Burada, Parmenides'in müridi Zenon'un efendisinin tezini *a contrario,* çokluk ve hareketin varlığı hipotezinin yol açtığı saçma, çelişkili sonuçlan açığa çıkararak kanıtlamaya çalışırken başvurduğu ünlü paradokslarla ilgileniyoruz. Bu paradokslar ilk bakışta -tabii ki geleneksel felsefe tarihçisine ait bakıştır bu- saf, içi boş, yapay laf salatasının numunelik örnekleri, bariz bir saçmalığı, en temel deneyimlerimize aykırı bir şeyi kanıtlamaya çalışan zorlama mantık oyunları gibi görünürler. Ama Jean-Claude Milner, "Zenon'un Paradokslarının Edebi Tekniği" adlı parlak yazı-

sında[1], bu paradoksları bir biçimde "sahneleme"yi başarır: Bize, Zenon'un hareketin imkânsız olduğunu kanıtlamaya çalışırken başvurduğu dört paradoksun da aslında edebi klişelere göndermede bulunduğu sonucuna varmamızı sağlayacak gerekçeler sunar. Üstelik, bu paradoksların geleneğimizin bir parçası haline geldiği form, trajik, soylu bir konuyu, Rabelais'nin son dönemlerini hatırlatır bir tarzda, kaba saba, bayağı muadiliyle yan yana getiren tipik karnaval-burlesk işleminin ürünüdür. Zenon'un paradokslarının en ünlüsünü, Akhilleus ve kaplumbağayla ilgili olanı ele alalım. Bu paradoks ilk olarak, *îlyada'nm* Akhilleus'un Hektor'u yakalamak için boşuna uğraştığı XXII. Kitabının 199.-200. satırlarına göndermede bulunur. Daha sonra bu soylu gönderme, popüler muadiliyle, Ezop'un tavşan ve kaplumbağayla ilgili fablıyla çaprazlanır. Yani bugün herkesin bildiği "Akhilleus ve kaplumbağa" versiyonu aslında bu iki edebi modelin daha sonra iç içe geçirilmiş halidir. Milner'ın savının ilginçliği sadece Zenon'un paradokslarının, salt bir mantıksal akıl yürütme oyunu olmak şöyle dursun, tam olarak tanımlanmış bir edebi türe ait olduğunu, yani, soylu bir modeli onun karşısına sıradan, komik muadilini çıkartarak alt üst etmeyi sağlayan yerleşik bir edebi tekniği kullandıklarını kanıtlamasından gelmez. Bizim -Lacancı- perspektifimizden asıl önemli olan, Zenon'un edebi göndermelerinin içeriğidir. O ilk, en ünlü paradoksa dönelim; daha önce de belirtildiği gibi, bu paradoks aslen *îlyada'nm* şu satırlarına göndermede bulunur: "Bir rüyada olduğu gibi, takip eden kişi peşine düştüğü kaçağı yakalamayı hiçbir zaman başaramaz, keza kaçak da peşindeki kişiden hiçbir zaman tam manasıyla kurtulamaz; işte Akhilleus da o gün Hektor'u yakalamayı başaramadı, Hektor da ondan tam olarak kaçamadı." Yani burada, rüya görürken hepimizin yaşadığı özne-nesne ilişkisiyle karşı karşıyayız: Nesneden hızlı olan özne ona gittikçe yaklaşır, ama hiçbir zaman yakalayamaz - rüyada kendisine sürekli yaklaşıldığı halde yine de sabit bir mesafeyi koruyan nesnenin paradoksudur bu. Lacan meselenin Akhilleus'un Hektor'u (ya da kaplumbağayı) *geçemeyecek* olması değil -Hektor'dan hızlı olduğuna göre, onu kolayca geride bırakabilir- daha çok onu *yakalayamayacak* olması olduğunu vurgularken, nesnenin bu ulaşılmazlığının can alıcı özelliğine hoş bir biçim-

1. Jean-Claude Milner, *Detections fictives,* Editions du Seuil, 1985, s. 45-71.

de dikkat çekmiştir: Hektor her zaman ya çok hızlı ya da çok yavaştır. Bununla Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera'smdaki* şu ünlü paradoks arasında açık bir paralellik vardır: Şansın peşinden fazla ateşli koşma, zira onu sollayabilirsin, o zaman da şans arkanda kalır. Burada Akhilleus ve kaplumbağa vakasının libidinal ekonomisi netlik kazanır: Söz konusu paradoks, özne ile arzusunun hiçbir zaman yakalanamayacak olan nesne-nedeni arasındaki ilişkiyi sahnelemektedir. Nesne-neden her zaman elden kaçırılır; tek yapabileceğimiz onu bir daire içine almaktır. Kısacası, Zenon'un bu paradoksunun topolojisi, onu elde etmek için ne yaparsak yapalım elimizden kaçan arzu nesnesinin paradoksal topolojisidir.

Diğer paradokslar için de aynı şey söylenebilir. Bir sonrakine geçelim: Belli bir anda mekânda belli bir noktayı işgal ettiği için hareket etmesi mümkün olmayan okla ilgili olanına. Milner'a göre, bu paradoksun modeli *Odysseia'nm* XI. Kitabının 606.-607. satırlarında anlatılan bir sahnedir, Herakles'in yayıyla sürekli ok attığı sahne. Herakles bu eylemi tekrar tekrar yapar, ama sürekli bu faaliyeti yapmasına rağmen, ok hareketsiz kalır. Bunun da rüyalarda sık yaşanan "hareketli hareketsizlik" deneyimine ne kadar benzediğini hatırlatmak neredeyse ayıp kaçacak: Çılgınca debelenmemize rağmen, aynı yere çakılıp kalırız ya hani. Milner'ın işaret ettiği gibi, bu Heraklesli sahnenin en önemli özelliği geçiiği yerdir: Odysseus'un, sürekli aynı hareketi yapmaya mahkûm edilmiş -aralarında Tantalos ile Sisyphos' un da bulunduğu- birkaç acılı şahsiyetle karşılaştığı yeraltı dünyasında geçer bu sahne. Tantalos'un* çektiği eziyetlerin libidinal ekonomisi dikkate değer: Bu eziyetler Lacan'm ihtiyaç, talep ve arzu arasında yaptığı ayrımı; yani, ihtiyaçlarımızdan birini karşılaması beklenen sıradan bir nesnenin, talep diyalektiğine yakalanır yakalanmaz bir tür dönüşümden geçip arzu üretir hale gelmesini örneklerler. Birinden bir nesne talep ettiğimizde, o nesnenin "kullanım değeri" (bazı ihtiyaçlarımızı karşılamaya hizmet ediyor olması), *eo ipso,* "değişim değeri"ni ifade etmenin bir biçimi haline gelir; söz konusu nesne bir öznelerarası ilişkiler ağının bir göstergesi işlevini görür. Talepte bulunduğumuz kişi isteğimize uyduğunda bize karşı belli bir tavır sergilemiş olur. Demek ki belli bir nesneyi talep etmemizin nihai

* 2i2ek, burada Midas'ı Tantalos'la karıştırmış, (ç.n.)

amacı, o nesneye bağlı bir ihtiyacı karşılamak değil, ötekinin bize karşı tavrını onaylamaktır. Mesela bir anne çocuğuna süt verdiğinde süt sevgisinin bir nişanesi olur. Yani zavallı Tantalos, ele geçirdiği her nesne "kullanım değeri"ni yitirip "değişim değeri"nin saf, işe yaramaz cisimleşmesine dönüştüğünde, tamahkârlığının ("değişim değeri" peşinde koşmasının) bedelini ödemektedir: Isırdığı yiyecek, anında altına dönmekte'dir.

Gelgelelim burada bizi asıl ilgilendiren Sisyphos'tur. Onun tekrar tekrar aşağı yuvarlanan kayayı sürekli tepeye taşıması, Milner'a göre, Zenon'un paradokslarının üçüncüsünün edebi modeli işlevini görmüştür: Verili bir X mesafesini hiçbir zaman kat edemeyiz, çünkü bunu yapmak için önce bu mesafenin yarısını kat etmemiz, onu kat etmek için de çeyreğini kat etmemiz gerekir ve bu sonsuza kadar gider. Bir hedef, bir kere ulaşıldıktan soma, her zaman yeni baştan geri kaçar. Bu paradoksta, psikanalizdeki *dürtü* kavramının doğasını, daha doğrusu Lacan'ın dürtünün *amacı* ile *hedefi* arasında yaptığı ayrımı görmüyor muyuz? Hedef nihai varış yeridir, oysa amaç yapmak istediğimiz şey, yani yolun kendisidir. Lacan'ın söylemek istediği, dürtünün gerçek maksadının hedefi (tam olarak tatmin edilmek) değil, amacı olduğudur: Dürtünün nihai amacı dürtü olarak kendini yeniden üretmek, dairesel yoluna dönmek, hedefe gidip gelen yolunu sürdürmektir. Asıl keyif kaynağı bu kapalı dairenin tekrara dayalı hareketidir.[2] Sisyphos'un paradoksu da burada yatar: Hedefine bir kere ulaşınca, eyleminin asıl amacının yolun kendisi olduğunu, bir inip bir çıkmak olduğunu kavrar. Peki, iki eşit kütlenin zıt yönlerde hareket etmelerinden, belli bir zaman miktarının yarısının bu zamanın iki katma eşit olduğu sonucuna varan son Zenon paradoksunun libidinal ekonomisi nasıldır? Ne zaman bir nesne küçültülmeye ve yok edilmeye çalışılsa libidinal etkisinin artması şeklindeki paradoksal deneyimle nerede karşılaşırız? Yahudi figürünün Nazi söyleminde nasıl

2. "Birine bir görev yüklediğinizde, *amaç* geri getirdiği şey değil, izlemesi gereken güzergâhtır. *Amaç* izlenen yoldur... Eğer dürtü, biyolojik bir işlev bütünselleştirmesi açısından bakıldığında, yeniden üretilme hedefinin gerçekleşmesi olacak şeyi elde edemeden tatmin edilebiliyorsa, bunun nedeni kısmi bir dürtü olması ve amacının sadece devreye bu şekilde geri dönmek olmasıdır." Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* Londra: Hogarth Press, 1977, s. 179.

işlev gördüğünü ele alalım: Yahudiler ne kadar imha edilir, yok edilir, sayıları ne kadar azalırsa, adeta tehditleri gerçeklikteki azalmalanyla orantılı olarak artıyormuşçasına geri kalanlar da o kadar tehlikeli hale gelir. Öznenin, artı/fazla keyfini cisimleştiren korkunç nesneyle kurduğu ilişkinin de numunelik bir örneğidir bu: Ona karşı ne kadar savaşırsak, üzerimizdeki gücü o kadar artar.

Bütün bunlardan çıkarılacak genel sonuç, Zenon'un paradokslarının bütünüyle geçerli olduğu belli bir alanın olduğudur: Öznenin kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu imkânsız ilişkinin alanı, sonsuzca bu nesne-nedenin etrafında dönenen dürtünün alanı. Gelgelelim, burası tam da, Zenon'un felsefi Bir'in hükümranlığının kurulabilmesi için "imkânsız" diye dışlamak durumunda kaldığı alandır. Yani, dürtünün ve etrafında dolandığı nesnenin gerçeğinin clışlanmasıdır felsefeyi kuran şey; işte bu nedenledir ki Zenon'un hareket ve çokluğun imkânsızlığını ve dolayısıyla yokluğunu kanıtlamaya çalışırken başvurduğu paradokslar, ilk gerçek filozof olan Parmenides'te Bir'in, hareketsiz Varlığın öbür yüzünü oluştururlar.[3] Lacan'ın, *objet petit a,* "felsefi düşüncenin kendini bir yere oturtabilmek, yani hükümsüzlüğünü tahkik edebilmek için yoksun olduğu şeydir," derken neyi kastettiğini belki şimdi anlayabiliriz.[4]

FANTAZİDE HEDEF VE AMAÇ

Başka bir deyişle, Zenon tam da fantazi boyutunu dışlar, zira Lacancı teoride *fantazi,* öznenin *a* ile, kendi arzusunun nesne-nedeni ile kurduğu "imkânsız" ilişkiye karşılık gelir. Fantazi çoğunlukla öznenin arzusunu gerçekleştiren bir senaryo olarak tasarlanır. Bu temel tanım, onu düz anlamıyla kabul etmemiz koşuluyla, gayet yeterlidir:

3. Başka bir deyişle, Zenon'un paradokslarının nihai paradoksunu, öznenin "söylemeye niyetlendiği" şey ile "fiilen söylediği" şey arasında Hegel'in yaptığı ayrım (bu arada söz konusu ayrım Lacan'ın *anlamlandırma [signification]* ile *imleme [signifiance]* arasında yaptığı ayrımla örtüşür) sayesinde saptayabiliriz. Zenon'un "söylemek istediği", niyeti, *objet petit a* ile ilişkimizin paradoksal doğasını, onun var olmadığını kanıtlayarak dışlamaktır; fiilen yaptığı (daha doğrusu söylediği) ise, tam da bu nesnenin statüsünü imkânsız-gerçek olarak tanımlayan paradoksları dile getirmektir.

4. Jacques Lacan, "Responses a des etudiants en philosophie", *Cahiers pour l'analyse* 3, Paris: Graphe, 1967, s. 7.

Fantazinin sahnelediği şey, arzumuzun gerçekleştirildiği, bütünüyle karşılandığı bir sahne değil, tam tersine arzunun kendisini gerçekleştiren, sahneye koyan bir sahnedir. Psikanalizin temelde söylediği, arzunun önceden verili bir şey değil, inşa edilmesi gereken bir şey olduğudur - öznenin arzusunun koordinatlarını vermek, nesnesini saptamak, öznenin onun içinde benimsediği konumu belirlemek tam da fantaziye düşen roldür. Özne ancak fantazi yoluyla arzulayan özne olarak kurulur: Fantazi yoluyla, arzulamayı öğreniriz.[5] Bu çok önemli teorik noktayı örneklemek için, ünlü bir bilimkurgu hikâyesini, Robert Sheckley'nin "Dünyalar Deposu" / "Store of the Worlds"ünü ele alalım.

Hikâyenin kahramanı Bay Wayne, şehrin terk edilmiş bir köşesinde, çerçöple dolu harap bir kulübede tek başına oturan yaşlı ve esrarengiz Tompkins'i ziyaret eder. Söylentiye göre Tompkins özel bir ilaç sayesinde, insanları bütün arzularının gerçekleştiği paralel bir boyuta taşıyabilmektedir. Bu hizmetten yararlanacak kişinin ise karşılığında Tompkins'e en değerli eşyalarından birini vermesi gerekir. Wayne, Tompkins'i bulduktan sonra, onunla sohbete başlar, Tompkins müşterilerinin çoğunun yaşadıkları deneyimden tatmin olmuş vaziyette döndüklerini söyler; sonradan kendilerini aldatılmış hissetmiyorlar, der. Ama Wayne tereddüttedir, Tompkins de ona acele etmeyip karar vermeden önce her şeyi iyice bir düşünmesini tavsiye eder. Wayne eve dönerken sürekli bu konuyu düşünür; ama evde karısı ve oğlu onu beklemektedir, kısa sürede kendini aile hayatının sevinçlerine ve küçük dertlerine kaptırır. Neredeyse her gün, kendi kendine ihtiyar Tompkins'i tekrar ziyaret edip arzularını gerçekleştirme deneyimini yaşayacağına söz verir, ama her zaman yapılması gereken bir şey, gitmesine engel olan, ziyaretini ertelemesine neden olan bir aile meselesi çıkar önüne. Önce karısıyla bir yıldönümü toplantısına gitmesi gerekir; sonra oğlunun okulda bazı sıkıntıları olur, yazın tatil zamanıdır ve oğluyla tekne gezintisine çıkmaya söz vermiştir; sonbaharla birlikte yeni meşgaleler çıkar. Bütün yıl böyle geçer: Wayne karar vermeye zaman bulamaz, ama akimin bir yerlerin-

5. Sinemayla bağlantılı olarak bu tür bir fantazi kavramının geliştirilmesi için bkz. Elizabeth Cowie, *Sexual Difference and Representation in the Cinema,* Londra: Macmillan, 1990.

de Tompkins'i eninde sonunda kesinlikle ziyaret edeceğinin hep farkındadır. Zaman böyle geçip durur, ta ki... birden kulübede Tompkins'in yanında uyanıp onun müşfik bir sesle sorduğu şu soruyu duyana kadar: "Ee, şimdi nasılsın? Memnun oldun mu?" Wayne, şaşkın, kafası karışmış bir halde "evet, evet, tabii," diye mırıldanıp yanındaki bütün eşyaları (paslı bir bıçak, eski bir konserve kutusu ve birkaç parça küçük eşya) ona verip çabucak oradan ayrılır; çevredeki çürüyen yıkıntılar arasından hızla geçer, akşamki patates tayınını kaçırmama telaşına düşmüştür. Sıçan sürülerinin deliklerinden çıkarak nükleer savaş artığı yeryüzünde egemenliklerini ilan ettikleri vakitler olan karanlık basmadan yeraltındaki sığınağına varır.

Bu hikâye, nükleer savaş -ya da benzer bir olayın- uygarlığımızın çökmesine neden olmasından sonraki günlük hayatı anlatan felaket-sonrası bilimkurgu türünün bir örneğidir elbette. Gelgeldim, hikâyenin burada bizi ilgilendiren yönü, hikâyenin okurunun kaçınılmaz olarak düştüğü tuzak, hikâyenin bütün etkisinin bağlı olduğu ve tam da arzunun paradoksunu oluşturan tuzaktır: "Şeyin kendisi"nin ertelenmesini zaten "şeyin kendisi" olan şeyle karıştırırız, arzuya özgü arama ve kararsızlığı aslında arzunun gerçekleştirilmesi ile karıştırırız. Yani arzunun gerçekleştirilmesi, "karşılanması", "tamamen tatmin edilmesi" değildir, daha çok arzunun kendisinin yeniden üretilmesiyle, arzunun dairesel hareketiyle örtüşür. Wayne tam da, kendini bir sanrı içinde, onu arzusunun tam olarak tatmin etmeyi sonsuza kadar ertelemesini sağlayan bir duruma, yani arzunun kurucu özelliği olan eksiği yeniden üreten bir duruma taşıyarak "gerçekleştirmiştir arzusunu". Lacancı endişe anlayışının özgüllüğünü de bu şekilde kavrayabiliriz: Endişe, arzunun nesne-nedeni eksik olduğunda ortaya çıkmaz; endişeyi doğuran şey, nesnenin eksikliği değil, nesneye fazla yaklaşmamız ve böylece eksiğin kendisini kaybetmemiz tehlikesidir. Endişe arzunun ortadan kalkmasıyla oluşur.

Bu nafile dairesel harekette *objet a* tam olarak neresidir? Dashiel Hammett'ın *Malta Şahini'nin* kahramanı Sam Spade, yerleşik işini ve ailesini birdenbire terk edip ortadan kaybolan bir adamı bulmak üzere tutuluşunun hikâyesini anlatır. Spade adamın izini bulmayı başaramaz, ama birkaç yıl sonra adamın başka bir şehirde olduğu anlaşılır; orada takma bir adla, inşaattan düşen bir kirişin tam kafasına inmesinden kılpayı kurtulduğu sırada, aslında kaçtığı hayata çok ben-

zeyen bir hayat yaşamaktadır. Lacancı terimlerle bu kiriş onun için dünyanın tutarsızlığının işareti haline gelmiştir: s(A). "Yeni" hayatı eskisine çok benzemesine rağmen, her şeye yeni baştan başlamasının boşuna olmadığına, yani bağlarını koparıp yeni bir hayata başlamaya değdiğine kesinlikle emindir. Burada *objet petit a* işlevini en saf haliyle görüyoruz. "Sağduyu" açısından, adamın yaşadığı kopuş zahmete değmez; son tahlilde, kendimizi her zaman kaçmaya çalıştığımız konumda buluruz, bu nedenle de olmayacak şeylerin peşinde koşmak yerine, kısmetimize razı olmayı ve günlük hayatımızın küçük ayrıntılarından haz almayı öğrenmemiz gerekir. *Objet petit a'yı* nerede buluyoruz? *Objet petit a,* tam da, adamı hayatını değiştirmeye iten o fazla, o aldatıcı sahteliktir. "Gerçekte", hiçbir şey değildir, boş bir yüzeyden ibarettir (kopuştan sonraki hayatı öncekiyle aynıdır), ama onun sayesinde bu kopuş yine de zahmete değmiştir.

Gerçeklikteki Bir Kara Delik

HİÇBİR ŞE 'DEN NASIL BİR ŞEY ÇIKAR?

Patricia Highsmith'in "Karanlık Ev" adlı hikâyesi, fantazi mekânının boş bir yüzey olarak, arzuların yansıtılacağı bir tür perde olarak işleyişini kusursuz biçimde gösterir: Arzunun pozitif içeriğinin büyüleyici varlığı belli bir boşluğu doldurmaktan başka bir şey yapmaz. Olay, erkeklerin akşamları barda toplanıp her zaman bir şekilde kasaba yakınlarındaki bir tepede bulunan ıssız, eski bir binayla bağlantılı olan nostaljik anıları, yerel efsaneleri -genellikle gençlik maceralarını- yad ettikleri küçük bir Amerikan kasabasında geçer. Bu esrarengiz "karanlık ev"in üzerinde bir lanet, erkekler arasında da oraya yaklaşmanın yasak olduğu konusunda üstü kapalı bir fikir birliği vardır. Eve girmenin ölümcül tehlike getirdiği varsayılır (evin perili olduğu, evde yalnız yaşayan ve bütün davetsiz misafirleri öldüren bir delinin oturduğu gibi söylentiler vardır), ama "karanlık ev" aynı zamanda, hepsinin ergenlik anılarını birbirine bağlayan bir yer, kuralları, özellikle de cinsellikle ilgili kuralları ilk kez "ihlal" ettikleri yerdir de (adamlar, yıllar önce, ilk cinsel deneyimlerini kasabanın en güzel kızıyla orada yaşadıklarına, ilk sigaralarını orada içtiklerine dair hikâyeler anlatıp dururlar). Hikâyenin kahramanı kasabaya yeni taşı-

nan genç bir mühendistir. "Karanlık ev"le ilgili bütün efsaneleri dinledikten sonra, meclistekilere bu esrarengiz evi ertesi akşam araştırmak niyetinde olduğunu söyler. Adamlar bu sözlere sessiz ama yoğun bir hoşnutsuzlukla tepki verirler. Ertesi akşam genç mühendis evi ziyaret eder, başına korkunç, en azından beklenmedik bir şey gelmesini beklemektedir. Bu yoğun beklenti içinde karanlık, eski harabeye yaklaşır, gıcırdayan merdivenleri tırmanır, bütün odaları inceler, ama zemindeki çürüyen birkaç kilim dışında hiçbir şey bulamaz. Hemen bara döner ve meclisteki adamlara zafer kazanmışcasına bir edayla "karanlık ev" dedikleri yerin eski, boktan bir harabe olduğunu, esrarengiz ya da büyüleyici hiçbir yanı olmadığını söyler. Adamlar dehşete kapılır; mühendis tam oradan ayrılacağı sırada adamlardan biri hiddetle üzerine saldırır. Mühendis kötü düşer yere ve az sonra da ölür. Adamlar yeni gelmiş bu mühendisin yaptıkları karşısında niye bu kadar dehşete kapılırlar? Duydukları hıncı, gerçeklik ile fantazi mekânının "öteki sahnesi" arasındaki farka dikkat çekerek anlayabiliriz: "Karanlık ev" erkeklere yasaktı, çünkü nostaljik arzularını, çarpık anılarını yansıtabilecekleri boş bir mekân işlevini görüyordu; genç mühendis "karanlık ev"in eski bir harabeden başka bir şey olmadığını alenen söyleyerek, onların fantazi mekânını günlük, sıradan gerçekliğe indirgemiş oluyordu. Gerçeklik ile fantazi mekânı arasındaki farkı hükümsüzleştirmiş, adamları arzularını dile getirebilecekleri bir yerden yoksun bırakmış oluyordu.[6]

6. Bu bakımdan, Phil Robinson'm *Field ofDreams* filminde bir beyzbol sahasına dönüştürülen mısır tarlasının oynadığı rol, "karanlık ev"inkiyle tıpatıp aynıdır: Fantazi figürlerinin ortaya çıkabileceği alanı açan bir açıklıktır burası. *Field of Dreams'in* bütünüyle biçimsel yönünü gözden kaçırmamamız gerekir: Tek yapmamız gereken tarlada bir kare oluşturup etrafını bir çitle çevirmektir, hemen burada hayaletler görünmeye başlayacak ve sahanın arkasındaki sıradan mısır tarlası mucizevi bir biçimde hayaletler doğuran ve onların sırlarını kollayan esrarengiz bir ortama dönüşecektir - kısacası, sıradan bir tarla bir "düşler tarlası" haline gelir. Film bu bakımdan Saki'nin ünlü kısa hikâyesi "Pencere"ye benzer. Bir kır evine bir misafir gelir ve Fransız tarzı geniş pencereden evin arkasındaki tarlaya bakar; ailenin onu karşılayan tek üyesi olan kızı ona ailenin diğer bütün üyelerinin yakınlarda bir kazada öldüğünü söyler; kısa bir süre sonra, misafir tekrar pencereden baktığında, bu insanların av dönüşü tarladan geçip yavaş yavaş yaklaştıklarını görür. Gördüklerinin ölenlerin hayaletleri olduğuna inanıp dehşet içinde kaçar... (Tabii ki kız zeki, patolojik bir yalancıdır. Misafirin niye panik içinde evi terk ettiğini açıklamak için de ailesine çabucak başka bir hikâye uydurur.) Yani, pencereyi yeni bir gönder-

Bardaki adamların, normal bir bakışın sıradan gündelik bir nesneden başka bir şey görmediği yerde arzu nesnesinin büyüleyici hatlarını seçebilen bakışları, düpedüz, hiçliği görebilen, yani Shakespeare'in en ilginç oyunlarından biri olan //. *Richard'daki* kısa bir sahnede formüle ettiği gibi "hiçten çıkan" bir nesneyi görebilen bir bakıştır. //. *Richard,* Shakespeare'in Lacan'ı okumuş olduğunu hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde kanıtlar, çünkü oyunun temel sorunu *bir kralın histerikleşmesidir;* yani kralın onu kral yapan ikinci, yüce bedeni yitirerek simgesel "kral" unvanı dışında kendi öznelliğime çerçevesiyle çevreleyen birkaç söz onu mucizevi bir biçimde bir fantazi çerçevesine dönüştürmeye ve çamur içindeki ev sahiplerini korkunç hayaletler haline getirmeye yeterlidir.

Field ofDreams'de özellikle dikkat çekici olan, hayalet görülen sahnelerin içeriğidir: Filmin zirvesi kahramanın babasının hayaletinin göründüğü andır (kahraman babasını ancak daha sonraki yıllarından, beyzbol kariyerinin utanç verici bir biçimde sona ermesi yüzünden çökmüş biri olarak hatırlamaktadır) - şimdi ise onu genç ve şevk dolu, kendisini bekleyen gelecekten habersiz bir halde görmektedir. Başka bir deyişle, babasını, (Freudcu bir rüyanın ünlü formülünü anarak söylersek) *babanın çoktan ölmüş olduğunu bilmediği bir durumda* görür ve onun gelişini "Ona baksana! Önünde daha koca bir hayat var ve ben daha onun gözündeki bir ışıltı bile değilim!" sözleriyle selamlar ki bu sözler fantazi sahnesinin temel iskeletinin gayet sağlam bir tanımıdır: İnsanın doğumundan önce, daha doğrusu tam da rahme düştüğü anda saf bir bakış olarak var olması. Lacancı fantazi formülü (SOa), tam da özne ile nesnenin bu imkânsız bakış *olarak* paradoksal bir biçimde yan yana olması şeklinde kavranmalıdır; yani fantazinin "nesnesi", fantazi sahnesinin kendisi, içeriği (mesela anne ile babanın cinsel birleşmesi) değil, ona tanıklık eden imkânsız bakıştır. Bu imkânsız bakış bir tür zaman paradoksu, öznenin daha doğmadan önce mevcut olmasını sağlayan bir "geçmişe yolculuk" içerir. David Lynch'in *Blue Velvet'mı* hatırlayalını; bir sahnede kahramanımız dolap kapısındaki bir yarıktan Isabella Rossellini ile Deniş Hopper arasındaki, Hopper'ın Rossellini'yle kâh bir baba, kâh bir oğul ilişkisi kurduğu sadomazoşist cinsel oyunu seyreder. Bu oyun fantazinin "özne"si, içeriğidir, oysa kahramanın kendisi saf bir bakışın mevcudiyetine indirgendiği için, nesnedir. Fantazinin temel paradoksu, tam da bakış *olarak* öznenin *kendisinden önce geldiği* ve kendi doğuşuna tanıklık ettiği bu zamansal kısa devreden ibarettir. Mary Shelley'nin *Frankenstein'mda* da bir örnek bulunabilir; Dr. Frankenstein ve müstakbel karısı, mahrem bir anlarında birden kendi rahme düşüşünün dilsiz bir tanığı durumundaki, yapay olarak yaratılmış canavar (onların "çocuğu") tarafından izlendiklerinin farkına varıp kalakalırlar: *"Frankenstein* metnini dölleyen fantazinin ifadesi budur: Kendi anne babanın keyfini, o ölümcül keyfi yansıtan bakış olmak... Çocuk neye bakmaktadır? Asli sahneye, en arkaik sahneye, kendi rahme düşüş sahnesine. Fantazi bu imkânsız bakıştır." Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: Mythe et Philosophie,* Paris: Presses Universitaires de France, 1988, s. 98-9.

nin boşluğuyla karşı karşıya kaldığı ve bu yüzden de kendine acımaktan alaycı, soytarılara yaraşır bir deliliğe, çeşitli teatral, histerik feveranlarda bulunmaya mecbur kaldığı süreçtir.[7] Ama biz burada II. Perde, II. Sahne'nin başlarında Kraliçe ile Kralın uşağı Bushy arasında geçen kısa bir diyalogu ele almakla yetineceğiz. Kral bir sefere çıkmıştır ve Kraliçe kötü önsezilerle, nedenini anlayamadığı bir üzüntüyle doludur. Bushy onu kederinin yanılsamaya dayalı, hayaleti andıran yapısına dikkat çekerek teselli etmeye çalışır:

Bushy: Elemin her cevherinin yirmi gölgesi vardır
Elemin kendisi değildir hiçbiri, ama öyle sanılır.
Kör eden gözyaşlarıyla buğulanınca hüznün gözü
Bir sürü nesneye böler bütün olanı
Düzgün bakınca karmaşadan başka bir şey
Görünmeyen; ama yamuk bakınca biçimi
Ayrıştırılabilen perspektifler gibi: O yüzden Haşmetmeap
Lordunuzun kaybına yamuk bakmak
Ağlanacak öyle elem şekilleri bulur ki kendisinden fazladır
Ama olduğu gibi bakarsanız, olmayan bir şeyin
Gölgelerinden ibarettir. Öyleyse üç kez kutsanmış Kraliçem
Lordunuzun kaybından fazlasına ağlamayın; görülmez daha fazlası
Görülse bile hüznün sahte gözüyledir,
Ki hakiki olan yerine, hayallerin ardından ağıt yakar.

Kraliçe: Öyledir belki, ama ruhumun derinleri
Aksine inandırıyor beni; nasıl olursa olsun
Üzülmemek elimde değil, üzüntü çöker üstüme
Tıpkı düşündüğüm hiçbir şeyi düşünmesem bile
Hiçbir şeyin üstüme çöküp küçük, zayıf düşürdüğü gibi.

Bushy: Kendinizi aldatmak bu Leydim, başka bir şey değil

Kraliçe: Tabii öyle, aldanış da elemin
Atalarından gelir; benimki öyle değil,
Çünkü benim elemim hiçbir şeyden çıkmadı
Ne de yasını tuttuğum hiçbir şeyden, bir şey
Elimde olan tek şey geride kalandır,
Ama nedir, daha bilinmez; adlandıramadığım
Bu isimsiz yeistir bildiğim şey.*

* Çeviri Bülent Somay'a ait. Kendisine çok teşekkür ediyorum, (ç.n.)

7. Bkz. Ernst Kantorowicz'in klasik çalışması: *The King's Two Bodies,* Princeton: Princeton University Press, 1965.

Bushy, Kraliçe'yi kederinin hiçbir temeli olmadığına, sunduğu nedenlerin hükümsüz olduğuna, anamorfoz metaforuyla ikna etmeye çalışır. Ama can alıcı nokta, kullandığı metaforun yarılması, kendi kendini çoğaltması, yani Bushy'nin kendi kendini çelişkiye düşünmesidir. Önce "kendi içindeki", gerçeklikteki haliyle bir şey ile onun "gölgeleri", gözlerimizdeki yansıları, endişelerimiz ve üzüntülerimizin çoğalttığı öznel izlenimleri arasındaki basit, sağduyuya uygun karşıtlıktan medet umar ("Kör eden gözyaşlarıyla buğulanınca hüznün gözü / Bir sürü nesneye böler bütün olanı"). Endişelendiğimiz zaman, küçük bir güçlük dev boyutlara ulaşır, mesele bize gerçekte olduğundan çok daha beter görünür. Burada işbaşında olan metafor, birçok görüntü yaymasına neden olacak şekilde kesilmiş cam yüzey metaforudur. Küçücük töz yerine, onun "yirmi gölgesi"ni görürüz. Gelgeldim, hemen ardından gelen satırlarda işler karışır. İlk bakışta, Shakespeare sadece "hüznün gözünün ... bütün olanı bir sürü nesneye böldüğünü" resim alanından aldığı bir metaforla ("Düzgün bakınca karmaşadan başka bir şey / Görünmeyen; ama yamuk bakınca biçimi / Ayrıştırılabilen perspektifler gibi") örnekliyormuş gibi görünür, ama aslında radikal bir alan değişikliği yapmaktadır; kesilmiş bir cam yüzeyi metaforundan, çok farklı bir mantığı olan anamorfoz mantığına geçmektedir: Bir resmin, dosdoğru bakıldığında bulanık bir nokta gibi görünen bir ayrıntısı, ona "yamuk", yani belli bir açıdan baktığımızda açık seçik, net bir biçim kazanır. Nitekim Kraliçe'nin endişe ve üzüntüsüne bu metaforu uygulayan satırlar fena halde müphemdir: "O yüzden Haşmetmeap / Lordunuzun kaybına yamuk bakmak / Ağlanacak öyle elem şekilleri bulur ki kendisinden fazladır / Ama olduğu gibi bakarsanız, olmayan bir şeyin / Gölgelerinden ibarettir." Yani, eğer Kraliçe'nin bakışı ile anamorfotik bakış arasında yapılan kıyaslamayı düz anlamıyla kabul edersek, *Kraliçe'nin tam da "yamuk bakarak", yani belli bir açıdan bakarak,* sadece karmakarışık bir şeyler gören "dosdoğru" bakışın tersine, meseleyi *açık seçik olarak gördüğünü* söylemek zorunda kalırız (bu arada, oyunun ilerki bölümlerinde olanlar Kraliçe'nin en karanlık önsezilerini bile bütünüyle haklı çıkaracaktır). Ama Bushy tabii ki bunu "söylemek istemez", niyeti tam tersini söylemektir: Çaktırmadan *ilk* metafora (kesilmiş cam metaforuna) döner ve "söylemeye niyet ettiği şeyi söyler": Üzüntü ve endişe bakışını çarpıttığı için, Kraliçe paniğe kapılmasına yol açan

şeyler görür, halbuki meseleye daha yakından, nesnel bakan bir göz ortada korkmasını gerektirecek bir şey olmadığını anlar.

Demek ki burada iki gerçeklikle, iki "töz'le karşı karşıyayız. Birinci metafor düzeyinde, "yirmi gölgesi olan bir töz", öznel bakışımız yüzünden yirmi yansıya bölünmüş bir şey olarak, kısacası, öznel perspektifimizin çarpıttığı tözel bir "gerçeklik" olarak sağduyu alanına ait gerçeklikle karşılaşıyoruz. Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu "gerçekte olduğu gibi" görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış ("yamuk bakış") bize çarpık, bulanık bir görüntü verir. Gelgeldim, ikinci metafor düzeyinde tam tersi bir ilişki söz konusudur: Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak "belli bir açıdan", yani *arzu'nun* desteklediği, nüfuz ettiği ve "çarpıttığı" "şahsi" bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır. Bu da *objet petit* a'mn, arzunun nesne-nedeninin kusursuz bir tarifidir: Bir bakıma, bizatihi arzu tarafından koyutlanan bir nesne. Arzunun paradoksu, kendi nedenini geri dönüşlü olarak koyutlamasıdır, yani *a* nesnesi, sadece arzu tarafından "çarpıtılmış" bir bakışla algılanabilen bir nesne, "nesnel" bir bakış için *var olmayan* bir nesnedir. Başka bir deyişle, *a* nesnesi her zaman, *tanımı gereği,* çarpıtılmış bir biçimde algılanır, çünkü bu çarpıtmanın dışında, "kendi içinde" *varlığı yoktur,* zira tam da bu çarpıtmanın, arzunun "nesnel gerçeklik" denen şeye soktuğu bu kargaşa ve karışıklık fazlasının cisimleşmesinden, maddileşmesinden *başka bir şey değildir. Objet petit a,* "nesnel açıdan" hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, "bir şey" biçimine bürünür. Kraliçe'nin Bushy'ye cevap verirken son derece özlü bir biçimde ifade ettiği gibi, "hiçbir şey"den "bir şey olan yeisi" çıkmıştır. Arzu, "bir şey" (arzunun nesne-nedeni) onun "hiçliği"ni, boşluğunu cisimleştirdiği, ona pozitif varoluş kazandırdığı zaman "kanatlanır". Bu "bir şey" de, ancak "yamuk bakarak" açık seçik algılayabileceğimiz anamorfotik nesnedir, saf bir su-
/rettir. Meşhur "hiçten hiç çıkar," düsturunu yalanlayan şeydir tam da arzunun mantığı (üstelik bunu yapan tek şeydir): Arzunun hareketi içinde, "hiçten bir şey çıkar". Arzunun nesne-nedeninin saf bir suret olduğu doğruysa da, bu onun "maddi", "fiili" hayatımızı ve eylemlerimizi düzenleyen bir sonuçlar zinciri başlatmasını önlemez.

FANTAZİ MEKÂNININ "ON ÜÇÜNCÜ KATI"

Shakespeare'in "hiçten bir şey çıkması"yla ilgili paradokslara bu kadar dikkat etmesi *(Kral Lear'm* kalbinde de aynı sorun yatar) tesadüf değildi, çünkü kapitalizm-öncesi toplumsal ilişkilerin hızla çözüldüğü ve kapitalizme ait unsurların canlı bir biçimde su yüzüne çıktıkları bir dönemde yaşıyordu; yani, "hiçe", saf bir surete yapılan bir göndermenin (mesela, "gerçek" para sıfatıyla kendi kendisinin "vaadinden ibaret olan "değersiz" kâğıt paralarla yapılan spekülasyonların), yeryüzünün yüzeyini değiştiren bir üretim sürecinin muazzam mekanizmasını nasıl tetiklediğini her gün gözlemleyebildiği bir dönemde yaşıyordu.[8] Shakespeare'in, paranın her şeyi karşıtına dönüştüren, bir sakata ayak veren, bir hilkat garibesini yakışıklı bir adam haline getiren (bunlar, *Atinalı Timon'dzn* Marx'ın döne döne alıntıladığı unutulmaz dizelerdir) paradoksal gücüne karşı duyarlılığı buradan gelir. Lacan, artı-keyif *(plus-de-jouir)* kavramına, Marx'ın artı-değer kavramım model almakta haklıydı: Artı-keyif de şeyleri (haz nesnelerini) tersine dönüştürmeyi, genellikle gayet hoş "normal" bir cinsel deneyim olarak görülen şeyi iğrençleştirmeyi, genellikle iğrenç bir eylem olarak görülen şeyleri de (sevilen kişiye işkence yapmayı, acı verici aşağılanmaya tahammül etmeyi, vb.) fena halde cazip kılmayı sağlayan o paradoksal güce sahiptir.

Böyle bir tersine çevirme, şeylerin sadece neyseler o oldukları, onları dosdoğru algıladığımız, bakışımızın anamorfotik lekeyle henüz çarpıtılmadığı "doğal" duruma yönelik nostaljik bir özlem yaratır tabii ki. Gelgelelim, iki "töz"ü birbirinden ayıran, nesnel bir bakışta açık seçik görünen şeyi ancak "yamuk bakıldığı" takdirde açık seçik algılanabilen "keyif tözü"nden ayıran sınır çizgisi, bir tür "patolojik yarılma"nın habercisi olmak şöyle dursun, tam da *psikoza düşmemizi önleyen şeydir.* Simgesel düzenin bakış üzerinde böyle bir etkisi vardır. Dilin ortaya çıkışı gerçeklikte bir delik açar, bu delik de bakışımızın eksenini kaydırır. Dil, "gerçekliği" ve Şey'in ancak yamuk bakılarak doldurulabilecek boşluğunu kendi içinde çiftler.

Bunu örneklemek için, yine bir popüler kültür ürününü, Robert

8. Bkz. Brian Rotman, *Signifying Zero,* Londra: Macmillan, 1986.

lleinlein'ın *Jonathan Hoag'un Nahoş Mesleği I Unpleasant Profession of Jonathan Hoag* adlı bilimkurgu romanını ele alalım. Olay günümüz New York'unda geçer; Jonathan Hoag diye biri Acme binasının (var olmayan) on üçüncü katındaki işyerine girdikten sonra kendisine neler olduğunu bulması için özel detektif Randall'ı tutar - I loag bu süre zarfında orada neler yaptığını hiç bilmemektedir. Ertesi gün Randall Hoag'u işe giderken takip eder, ama on ikinci ve on dördüncü katlar arasında Hoag birden ortadan kaybolur; Randall on üçüncü katın yerini bulmayı başaramaz. Aynı akşam, yatak odasındaki aynada Randall'ın bir ikizi belirir ve onu peşinden aynanın öbür tarafına geçmeye çağırır, komite onu çağırmaktadır. Aynanın öbür tarafında, ikizi Randall'ı büyük bir toplantı salonuna götürür, burada on iki kişilik komitenin başkanı ona şu anda on üçüncü katta olduğunu, ara sıra sorgulanmak amacıyla buraya çağrılacağını söyler. Daha sonra yapılan sorgulamalar sırasında Randall bu esrarengiz komitenin üyelerinin, kendi doğurduğu küçük kuşları yetiştirip evreni onlarla birlikte yönettiği varsayılan bir Büyük Kuş'a inandıklarını öğrenir. Hikâyenin sonu: Hoag en sonunda gerçek kimliğinin farkına varır ve Randall'la karısı Cynthia'yı kırda bir pikniğe davet edip onlara bütün hikâyeyi anlatır. Onlara bir sanat eleştirmeni olduğunu söyler - ama değişik türden bir sanat eleştirmeni. İnsani evrenimiz var olan evrenlerden sadece biridir; bütün dünyaların gerçek efendileri bizim bilmediğimiz, sanat yapıtları niyetiyle farklı dünyalar, farklı evrenler yaratan esrarengiz varlıklardır. Bizim evrenimiz bu evren sanatçılarından biri tarafından yaratılmıştır. Bu sanatçılar, ürünlerinin estetik kusursuzluğunu denetlemek için, zaman zaman yarattıkları evrenlere kendi türlerinden birini, söz konusu evrenin sakinlerinden biri kılığına sokarak (mesela Hoag'u insan kılığına sokarak) gönderirler, onlar da bir tür evrensel sanat eleştirmeni rolünü oynarlar. (Hoag'da bir kısa devre olmuş, aslında kim olduğunu unutup Randall'dan yardım istemek zorunda kalmıştır). Randall'ı sorgulayan esrarengiz komitenin üyeleri, gerçek "tanrılar" olan evren sanatçılarının işlerini bozmaya çalışan daha alçak statüde, kötücül bir tanrının temsilcileridir sadece. Hoag daha sonra Randall'la Cynthia'ya, evrenimizde önümüzdeki birkaç saat içinde hemen onarılacak birkaç ufak tefek kusur keşfettiğini anlatır. Eğer arabalarıyla New York'a dönerken -ne olursa olsun, neler görürlerse görsünler- arabalarının penceresini açmazlarsa, bun-

ların farkına bile varmayacaklardır. Sonra Hoag ayrılır; hâlâ heyecanlı olan Randall'la Cynthia evlerine gitmek üzere arabaya binerler. Yasağa uydukları için işler yolunda gider. Ama daha sonra bir kazaya şahit olurlar, bir çocuk bir arabanın altında kalır. Çiftimiz başta sükûnetlerini koruyup yollarına devam ederler, ama bir devriye görünce görev duyguları ağır basar ve ona kazayı haber vermek için arabayı durdururlar. Randall Cynthia'dan yan camı biraz açmasını ister:

O da camı açtı, sonra da derin bir soluk alıp çığlığını içinde tuttu. Randall çığlık atmadı, ama istemediğinden değil.

Açık pencerenin dışında gün ışığı, polis, çocuk yoktu - hiçbir şey yoktu. Adeta rüşeym halinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz bir sisten başka hiçbir şey yoktu. Sisin içinden şehrin hiçbir yerini göremiyorlardı, sis çok yoğun olduğu için değil, boş olduğu için. Sisten hiçbir ses gelmiyordu; içinde hiçbir hareket görülmüyordu.

Sis pencerenin çerçevesine kadar geldi ve içeri girmeye başladı. Randall "Kapa pencereyi!" diye bağırdı. Cynthia kapamaya çalıştı, ama ellerinde hiç güç kalmamıştı; Randall onun üzerinden uzanıp sıkıca yuvasına bastırarak kendi kapattı.

Güneşli sahne geri geldi; camdan devriye gezen polisi, gürültülü ortamı, kaldırımı ve arkada uzanan şehri görüyorlardı. Cynthia elini Randall'ın kolunun üzerine koydu. "Sür şu arabayı, Teddy!"

"Bir dakika," dedi Randall ters ters ve yanındaki pencereye döndü. Çok dikkatli bir biçimde indirdi - azıcık, bir santim kadar.

Bu kadarı yetmişti. Şekilsiz gri akış hâlâ oradaydı; pencereden şehir trafiği ve güneşli cadde açıkça görülüyordu, ama pencerenin üstündeki açıklıktan hiçbir şey görünmüyordu.

Bu "adeta rüşeym halinde bir hayatla ağır ağır zonklayan gri, şekilsiz sis", Lacancı gerçek, yani simge-öncesi tözün iğrenç hayatiyetiyle zonklaması değil de nedir? Ama burada bizim için can alıcı nokta, bu gerçeğin sökün ettiği yerdir: Dışarıyı içeriden ayıran (bu örnekte pencereyle cisimleşen) sınır çizgisi. Burada, bir araba içinde bulunmuş herkesin yaşadığı temel fenomenolojik deneyimden, içeri ile dışarı arasındaki uyumsuzluk, orantısızlık deneyiminden bahsetmemiz gerekir. Dışarıdan araba küçük görünür; içine girerken bazen klostrofobiye kapılırız, ama içine girdikten sonra araba birdenbire çok daha büyük görünür ve kendimizi gayet rahat hissederiz. Bu rahatlık için ödenen bedel, "içeri" ile "dışarı" arasındaki her türlü sürekliliğin yitirilmesidir. Bir arabanın içinde oturanlara, dışarıdaki

gerçeklik biraz uzak, camın cisimleştirdiği bir engel ya da ekranın öte tarafındaymış gibi gelir. Dış gerçekliği, arabanın dışındaki dünyayı, arabanın içindeki gerçeklikle dolaysız bir süreklilik içinde olmayan "bir başka gerçeklik", bir başka gerçeklik tarzı olarak algılarız. Bu süreksizliğin kanıtı, pencereyi birdenbire indirip dış gerçekliğin, maddi mevcudiyetinin bütün yakınlığıyla bize çarpmasına izin verdiğimiz zaman üstümüze çöken tedirginliktir. Tedirginliğimiz, bir tür koruyucu perde işlevi gören pencerenin emniyetli bir mesafede tuttuğu şeyin aslında ne kadar yakın olduğunu birdenbire deneyimlemekten gelir. Ama arabanın içinde, kapalı camların ardında emniyette olduğumuzda, dışsal nesneler, deyim yerindeyse, bir başka moda taşınırlar. Sanki gerçeklikleri askıya alınmış, paranteze alınmış gibi temelde "gerçekdışı" bir görünüm verirler - kısacası, pencere perdesine yansıyan bir tür sinematik gerçeklik gibi görünürler. Heinlein'ın romanında son sahnenin dehşet verici etkisini yaratan şey, tam da içeriyi dışarıdan ayıran bu engelin hissedildiği, dışarının son kertede "kurgusal" olduğunun hissedildiği bu fenomenolojik deneyimdir. Sanki, bir an için dış gerçekliğin "yansıtılması" kesilmiş, sanki bir an için şekilsiz grilikle, perdenin boşluğuyla, -belki bu bağlamda densiz kaçacak ama, Mallarme'dan bir alıntıyla söyleyeyim- "yerden başka hiçbir şeyin olmadığı yer"le yüz yüze gelmişizdir.

İçeri ile dışarı arasındaki bu uyumsuzluk, bu orantısızlık Kafka'nın mimarisinin de temel özelliklerinden biridir. Eserlerindeki bir dizi binanın *(Dava'da* mahkemenin bulunduğu daireler, *Amerika'da* amcanın sarayı, vb.) ortak özelliği, dışarıdan mütevazı bir ev gibi görünen yerin, içine girdiğimizde mucizevi bir biçimde merdivenler ve salonlardan oluşan bitimsiz bir labirente dönüşmesidir. (Piranesi'nin hapishane merdivenleri ve hücrelerden oluşan yeraltı labirentlerini resmeden ünlü çizimleri geliyor aklımıza.) Bir yeri duvarla ya da çitle çevirir çevirmez, "içeri"yi dışarıdan bakan bir gözün görebileceğinden daha geniş bir yermiş gibi deneyimleriz. Süreklilik, orantı mümkün değildir çünkü orantısızlık ("içeri"nin "dışarı"ya göre sahip olduğu fazla/artı), tam da içeriyi dışarıdan ayıran engelin zorunlu, yapısal bir sonucudur. Bu orantısızlık ancak engeli yıkarak, dışarının içeriyi yutmasına izin verilerek ortadan kaldırılabilir.

"ÇOK ŞÜKÜR, SADECE RÜYAYMIŞ!"

Peki içerisi büyüklük bakımından neden dışarısını geçer? İçerinin bu fazlası neleri içerir? Şüphesiz fantazi mekânını içerir: Örneğimizde, esrarengiz komitenin toplandığı on üçüncü kat. Bu "fazla/artı mekân" bilimkurgu ve gerilim hikâyelerinin değişmez motifidir ve klasik sinemanın mutsuz sondan kaçmaya yönelik birçok girişiminde görülür. Olay katastrofik zirvesine ulaştığı zaman, olayların bütün katastrofik gidişatım kahramanın gördüğü kötü bir rüyadan ibaretmiş gibi yeniden düzenleyen radikal bir perspektif değişikliği devreye sokulur. Akla gelen ilk örnek Fritz Lang'ın *Vitrindeki Kadın* filmidir: Yalnız yaşayan bir psikoloji profesörünün aklı, müdavimi olduğu kulübün girişinin yanındaki mağazanın vitrininde asılı olan *bir femme fatale* (meşum kadın) portresine takılır. Ailesi tatile gittikten sonra, kulüpte uyuyakalır. Görevlilerden biri saat on birde profesörü uyandırır, o da kulüpten ayrılır, bu arada da her zamanki gibi vitrindeki portreye göz atar. Ama bu kez, vitrindeki resim profesörden ateş isteyen, sokaktaki güzel bir kumralın camdaki yansımasıyla örtüşünce portre canlanır. Profesör daha sonra kadınla ilişkiye girer, bir kavga sırasında onu öldürür; polis müfettişi olan arkadaşından bu cinayetle ilgili soruşturmanın nasıl gittiği konusunda bilgi alır, tutuklanmasına az kaldığını anlayınca bir sandalyeye oturup zehir içer ve uykuya dalar. Daha sonra bir görevli onu uyandırınca bütün bunların rüya olduğunu anlar. Rahatlayan profesör, tehlikeli kumrallardan uzak durması gerektiğinin bilinciyle evine döner. Gelgeldim, sonda yaşanan bu tersine dönüşü, Hollywood kurallarına verilen bir taviz olarak görmememiz gerekir. Filmin mesajı teselli edici değildir, "sadece rüyaymış, aslında katil değil herkes gibi normal bir adamım," değildir, şudur: *Bilinçdışımızda, arzumuzun gerçeğinde, hepimiz katiliz.* Ölü oğlu karşısına çıkıp onu "Baba, görmüyor musun yanıyorum?" diye suçlayan babayla ilgili Freudcu rüyanın Lacancı yorumunu şerh ederek, profesörün (herkes gibi normal bir insan olmayla ilgili) *rüyasını sürdürmek için,* yani arzusunun gerçeğinden ("psişik gerçekliğinden) kaçmak için uyandığını söyleyebiliriz. Gündelik gerçeklik içinde uyanıp kendi kendine "sadece rüyaymış!" diye oh çekerken, uyanıkken "rüyasının bilincinden başka bir şey olmadığı"nı gözden ka-

çırmaktadır.[9] Başka bir deyişle, Lacan'ın da sıkça alıntıladığı Zhuang Zi ve kelebek rüyasından* uyarlayarak söylersek, karşımızdaki bir an bir katil olduğunu düşleyen sakin, kibar, nezih, burjuva bir profesör değildir; tam tersine, günlük hayatında, sadece nezih, burjuva bir profesör olduğunu düşleyen bir katildir.[10]

"Gerçek" olayların böyle geri dönüşlü olarak kurmacaya (rüyaya) havale edilmesi, ancak "katı gerçeklik" ile "rüya dünyası" arasındaki naif ideolojik karşıtlığa bağlı kaldığımız takdirde, bir "taviz" olarak, bir ideolojik konformizm edimi olarak görünecektir. Arzumuzun gerçeğiyle tam da ve sadece rüyalarda karşılaştığımızı hesaba katar katmaz, vurgu bütünüyle değişir: Sıradan günlük gerçekliğimizin, bildik kibar, nezih insanlar rollerimizi oynadığımız toplumsal evrenin gerçekliğinin, belli bir "bastırma"ya, arzumuzun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. Demek ki bu toplumsal gerçeklik, gerçeğin müdahalesiyle her an parçalanabilecek kırılgan, simgesel bir örümcek ağından başka bir şey değildir. En sıradan gündelik konuşma, en sıradan olay, her an tehlikeli bir dönemece girebilir, telafisi mümkün olmayan zararlar verebilir. *Vitrindeki Kadın* bunu, spiralvari ilerleyişi yoluyla gösterir: Olaylar, biz kendimizi birdenbire, tam da katastrofik çöküş noktasında, yine başlangıç noktasında bulana kadar çizgisel bir biçimde ilerler. Felakete giden yolun, bizi başlangıç noktasına geri döndüren kurgusal bir yan yol olduğu ortaya çıkar. *Vitrindeki Kadın,* böyle geri dönüşlü bir kurgusallaştırma etkisi yaratmak için, aynı olayı tekrar ettirir (profesör bir sandalye üzerinde uyuyakalır, görevli onu saat on birde uyandırır). Tekrar, arada olup bitenleri geri dönüşlü olarak bir kurgu haline getirir, yani "gerçek" uyanış sadece bir kere yaşanır, iki uyanış arasındaki mesafe kurgunun yeridir.

John B. Priestley'nin *Tehlikeli Köşe / The Dangerous Corner* oyununda, profesörün uyanışının rolünü bir silah patlaması oynar. Oyun kır evlerindeki ocak başında toplanan zengin bir aileyi anlatır, aile

* Bkz. Slavoj 2i2ek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* çev. T. Birkan, İstanbul: Metis, 2002, s. 61.

9. Lacan, The *Four Fundamental Concepts of Psyclfo-Analysis,* s. 75-6.

10. Steven Spielberg'ün *Güneş İmparatorluğu* filminde aslında Jim olduğunu düşleyen bir uçak olan Jim gibi ya da Terry Gillian'ın *BrazH'inm* aslında bir insan, bir bürokrat olduğunu düşleyen dev bir kelebek olan kahramanı gibi.

üyeleri avdan dönmektedir. Birdenbire arka planda bir patlama sesi duyulur ve bu patlama konuşmayı tehlikeli bir mecraya sürükler. Uzun süredir sumen altında tutulan aile sırları açığa çıkar ve en sonunda her şeyi netleştirmekte, bütün sırları gün ışığına çıkarmakta ısrar etmiş olan aile reisi, baba kırgın bir halde evin birinci katına çekilir ve kendini vurur. Ama bu patlamanın oyunun başında duyulan patlama olduğu anlaşılır ve aynı konuşma devam eder, ama bu sefer tehlikeli mecraya girmek yerine, bildik yüzeysel aile sohbeti düzeyinde kalır. Travmalar gömülü kalır ve aile masalsı yemek sofrasının başında mutlu bir biçimde yeniden birleşir. Psikanalizin sunduğu gündelik gerçeklik imgesidir bu: Travmanın gayet beklenmedik ve olumsal bir biçimde açığa çıktığı herhangi bir anda yıkılabilecek hassas bir denge. Geri dönüşlü olarak, kurmaca olduğu anlaşılan mekân, iki uyanış ya da iki patlama arasındaki mekân, biçimsel yapısı bakımından, Heinlein'ın romanındaki Acme binasının var olmayan on üçüncü katının aynısıdır: Arzumuzun hakikati ancak bu kurgusal mekânda, bu "başka sahne"de dile dökülebilir; Lacan, işte bu yüzden hakikat "kurgu gibi yapılanmıştır," der.

PSİKOTİK ÇÖZÜM: ÖTEKİNİN ÖTEKİSİ

İçeri ile dışarı arasındaki orantısızlıkla bağlantılı olarak Kafka'yı zikredişimiz kesinlikle tesadüf değildi: Kafkaesk Mahkeme, o abes, müstehcen, suç yükleyici fail, tam da içerinin dışarıyla ilişkili olarak sahip olduğu bu fazla olarak, var olmayan on üçüncü katın bu fantazi mekânı olarak kavranmalıdır. Randall'ı sorgulayan esrarengiz komitede, Kafkaesk Mahkeme'nin, kötücül, süperegoya ait yasanın müstehcen figürünün yeni bir versiyonunu görmek zor değildir; bu komitenin üyelerinin kutsal Kuş'a tapmaları, sadece, kültürümüzün tahayyülünde -ki buna Hitchcock'un *Kuşlar'ı* da dahildir- kuşların acımasız ve müstehcen, süperegoya ait bir failin cisimleşmiş hali işlevini gördüklerini doğrular. Heinlein "deli bir Tanrı"nın müstehcen hâkimiyeti altındaki bir dünyayı öne çıkaran bu Kafkaesk bakış açısından kaçar, ama bunun bedelini evrenimizin bilinmeyen yaratıcılara ait bir sanat eseri olduğu gibi paranoyakça bir kurgu yaratarak öder. Bu tema üzerindeki en esprili -esprinin kendisiyle, şakalarla ilgili olduğu için kelimenin tam anlamıyla esprili- çeşitleme Isaac Asi-

mov'un "Şakacı" adlı kısa öyküsünde bulunur. Şakalar üzerine araştırma yapan bir bilim adamı, insan zekâsının tam da şaka yapma yeteneğiyle birlikte başladığı sonucuna varır; binlerce şakayı iyice analiz ettikten sonra, "asli şaka"yı, hayvanlar âleminden insanlar âlemine geçmeyi sağlayan başlangıç noktasını, yani insanüstü zekânın (Tanrı'nın) insana ilk şakayı ileterek yeryüzündeki hayatın gidişatına müdahale ettiği noktayı tecrit etmeyi başanr. Bu tür usta işi "paranoyakça" hikâyelerin ortak noktası, bir "Ötekinin Ötekisi"nin varolduğu imasıdır: Büyük Öteki'nin (simgesel düzenin) iplerini elinde tutan, üstelik bunu tam da söz konusu Öteki'nin "özerkliği"nden bahsetmeye başladığı, yani şakalarda ya da rüyalarda olduğu gibi, anlamsız bir olumsallık yoluyla, konuşan öznenin bilinçli niyeti dışında bir anlam etkisi ürettiği noktalarda yapan gizli bir öznenin var olduğu iması. Bu "Ötekinin Ötekisi" tam da paranoyanın Öteki'sidir: Biz farkında olmadan bizim ağzımızdan konuşan, düşüncelerimizi kontrol eden, "kendiliğinden ortaya çıkıyormuş gibi görünen şakalar yoluyla bizi manipule eden Öteki ya da Heinlein'ın romanında olduğu gibi dünyamızın onun fantazi yaratımı olduğu sanatçı. Paranoyakça kurgu, "Öteki'nin var olmadığı" (Lacan) -tutarlı, kapalı bir düzen olarak var olmadığı- gerçeğinden kaçmamızı, kör, olumsal otomatizmden, simgesel düzenin kurucu budalalığından kaçmamızı sağlar.

Böyle paranoyakça bir kurguyla karşılaştığımızda Freud'un uyarısını aklımızda tutup onu "hastalığın" kendisiyle karıştırmamız gerekir: Tam tersine, paranoyakça kurgu kendimizi sağaltma, bu ikame formasyon yoluyla kendimizi gerçek "hastalık"tan, "dünyanın sonundan, simgesel evrenin çöküşünden çekip çıkarma çabasıdır. Eğer bu çöküş -gerçek/gerçeklik bariyerinin çöküşü- sürecine en saf haliyle tanıklık etmek istiyorsak, Amerikan soyut dışavurumculuğunun en trajik şahsiyeti olan Mark Rothko'nun 1960'larda, hayatının son on yılında ürettiği resimlerin yolunu izlememiz yeterli olacaktır. Bu resimlerin değişmez bir "tema"sı vardır: Hepsi sadece gerçek ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair bir dizi renk çeşitlemesinden ibarettir. Kasimir Maleviç'in ünlü resmi *Zamanımın Çıplak Çerçevesiz İkonu'* nun, geometrik bir soyutlamayla, beyaz bir fon üzerindeki basit bir siyah kareyle sunduğu ilişkidir bu. "Gerçeklik" (beyaz fon yüzeyi, "özgürleşmiş hiçlik", içinde nesnelerin görünebileceği açık mekân) tutarlılığını, ancak ortasındaki "kara delik" (Lacancı *das Ding,* keyif

tözünü ete kemiğe büründüren Şey) sayesinde, yani gerçeğin dışlanması sayesinde, gerçeğin statüsünün merkezi bir eksik haline getirilmesi sayesinde kazanır. Rothko'nun son dönem resimlerinin hepsi, gerçeği gerçeklikten ayıran bariyeri kurtarmaya, gerçeğin (merkezdeki siyah karenin) her yere taşmasını önlemeye, kare ile ne pahasına olursa olsun onun fonu olarak kalması gereken şey arasındaki mesafeyi korumaya çalışan bir mücadelenin tezahürleridir. Eğer kare her yeri işgal ederse, eğer figür ile fonu arasındaki fark kaybolursa, psikotik bir otizm üretilmiş olur. Rothko bu mücadeleyi, gri bir fon ile tehditkâr biçimde bir resimden ötekine yayılan merkezdeki siyah nokta arasındaki bir gerilim olarak resmeder (1960'lann sonunda, Rothko'nun tuvallerindeki canlı kırmızı ve sarılar yerlerini aşama aşama siyah ile gri arasındaki minimal karşıtlığa bırakır.) Bu resimlere "sinematik" bir tarzda bakacak olursak, yani röprodüksiyonları üst üste koyup sürekli bir hareket izlenimi verecek şekilde hızla çevirecek olursak -sanki Rothko kaçınılmaz ölümcül bir zorunluluğun peşinden gitmiş gibi- kaçınılmaz sona giden bir hat çizebiliriz neredeyse. Ölümünden hemen önceki tuvallerde, siyah ile gri arasındaki minimal gerilim yerini son bir kez canlı kırmızı ile sarı arasındaki yakıcı çatışmaya bırakmıştır; bu çatışma hem son, çaresiz bir kurtuluş çabasına tanıklık eder hem de sonun eli kulağında olduğunu doğrular. Rothko bir gün New York'taki dairesinde, bilekleri kesilmiş vaziyette, bir kan gölünün ortasında ölü bulunmuştur. Şey, yani tam da Heinlein romanının iki karakterinin açık pencerelerinden gördükleri "rüşeym halindeki hayatla ağır ağır zonklayan gri ve şekilsiz sis" tarafından yutulmaktansa ölümü tercih etmiştir.

O halde, gerçeği gerçeklikten ayıran bariyer, bir "delilik" alameti olmak şöyle dursun, asgari bir "normalliğin" önkoşuludur: "Delilik" (psikoz), bu bariyer yıkıldığında, (otistik çöküşlerde olduğu gibi) gerçek, gerçekliğe taştığında ya da bizatihi ("Ötekinin Ötekisi", mesela paranoyağa zulüm eden kişi biçimine bürünerek) gerçekliğe dahil olduğunda ortaya çıkar.

2

Gerçek ve Maruz Kaldığı Değişimler

Gerçek Nasıl Geri Döner ve Cevap Verir?

YAŞAYAN ÖLÜLERİN DÖNÜŞÜ

Dürtü için kullanılan Lacancı matematiksel formül neden SOD'dir? Buna verilebilecek ilk cevap, dürtülerin tanımları gereği "kısmi" olmaları, her zaman bedenin yüzeyindeki belli parçalara, yüzeysel görünüşün tersine, biyolojik olarak belirlenmeyip bedenin anlamlandırıcı bölünüşünün ürünü olan "erojen bölgeler" denilen parçalara bağlı olmalarıdır. Bedenin yüzeyinin bazı parçaları, anatomik konumları sayesinde değil, bedenin simgesel ağa yakalanma biçimi sayesinde erotik açıdan ayrıcalıklıdır. Bu simgesel boyut formülde D olarak, yani simgesel talep *(demand)* olarak belirtilir. Bu gerçeğin nihai kanıtı, histerik semptomlarda sık sık karşılaşılan bir olgudadır: Bedenin genelde hiçbir erojen değeri olmayan bir parçası (boyun, burun, vb.) erojen bölge işlevi görmeye başlar. Gelgeldim klasik açıklama yetersizdir: Bu açıklama dürtü ile talep arasındaki mahrem ilişkiyi gözden kaçırır. Bir dürtü, tam da arzunun diyalektiğine yakalanmayan, diyalektikleştirilmeye direnen bir taleptir. Talep hemen her zaman belli bir diyalektik dolayım içerir: Bir şey talep ederiz, ama aslında bu talep yoluyla başka bir şeyi -hatta bazen talebin düz anlamının reddini- hedefleriz. Her taleple birlikte, zorunlu olarak şu soru gündeme gelir: "Ben bunu talep ediyorum, ama aslında bununla neyi istiyorum?" Dürtü ise, tersine, belli bir talepte ısrar eder, alengirli diyalektiğe yakalanmayan "mekanik" bir ısrardır dürtü: Bir şey talep ederim ve bunda sonuna kadar ısrar ederim.

Bu ayrıma gösterdiğimiz ilgi, "ikinci ölüm"le arasındaki ilişkiden geliyor: "İki ölüm arasında" ortaya çıkan hayaletler bizden koşulsuz

bir talepte bulunurlar, bu yüzden de arzusuz saf dürtüyü cisimleştirirler. Antigone ile başlayalım; Lacan'a göre, Antigone iki ölüm arasındaki, simgesel ve fiili ölümü arasındaki alana girdiği anda üzerinden yüce bir güzellik ışımaya başlar. En derinlerindeki tavrına damgasını vuran şey, hiçbir şekilde vazgeçmeyi kabul etmeyeceği koşulsuz bir talep üzerindeki ısrarıdır: Kardeşinin usulünce gömülmesi talebidir bu. Hamlet'in kendi kepaze ölümünün intikamını alması talebiyle mezarından çıkan babanın hayaleti için de aynı şey söz konusudur. Koşulsuz talep olarak dürtü ile iki ölüm arasındaki alan arasındaki bu bağlantı, popüler kültürde de görülür. *Terminatör* filminde, Arnold Schvvarzenegger, gelecekteki asi bir liderin annesini öldürme niyetiyle gelecekten günümüz Los Angeles'ma dönen bir siborgu oynar. Bu figürün korkunçluğu, ondan geriye sadece metalik, bacaksız bir iskelet kaldığında bile talebinde ısrar eden ve hiçbir taviz ya da tereddüt emaresi göstermeden kurbanının peşine düşen programlanmış bir robot işlevi görmesinden gelir. Terminatör arzudan yoksun dürtünün cisimleşmiş halidir.[1]

Biri komik, diğeri acıklı-trajik iki filmde daha aynı motifin iki versiyonuyla karşılaşırız. George Romero'nun *Creepshow* filminde (senaryo Stephen King'in) bir aile, babalarının ölüm yıldönümünde onu anmak üzere yemek masası başında toplanır. Yıllar önce, kız kardeş, adamın doğum günü kutlaması sırasında durmadan tekrar ettiği "Baba pastasını istiyor!" talebine karşılık kafasına vurarak onu öldürmüştür. Birdenbire, evin arkasındaki aile mezarlığından garip bir ses duyulur; ölü baba mezarından çıkar, cani kız kardeşi öldürür, karısının kafasını kesip bir tepsiye koyar, kremayla kaplar, mumlarla süsler ve memnuniyetle, "Baba pastasını aldı!" diye mırıldanır - adam ölmesine rağmen, talep, karşılanana kadar ölmemiştir.[2] Vurula-

1. Dürtü ile arzu arasındaki bu ilişkiyle bağlantılı olarak, psikanalitik etiğin Lacancı "arzundan vazgeçme" düsturuna küçük bir düzeltme yapmayı göze alabiliriz belki: Arzunun kendisi zaten, yola gelmez dürtü karşısındaki belli bir teslimiyet, bir tür taviz, metonimik bir yerdeğiştirme, geri çekilme, savunma değil midir? "Arzulamak" dürtüye teslim olmak *demektir* - Antigone'yi izleyip "arzumuza sahip çıktığımızda" tam da arzu alanından çıkıyor, arzu kipliğinden saf dürtü kipliğine geçiyor olmaz mıyız?

2. Saf dürtünün bu cisimleşmiş halleri, kural olarak maske takarlar - neden? Bunun cevabını, Lacan'ın biraz esrarengiz gerçek tanımları yoluyla bulabiliriz belki: Lacan, *Televisioriâa* "gerçeğin yüz buruşturması"ndan bahseder (Jacques La-

tuk öldürülen ve daha sonra vücudunun bütün parçalarının yerine yapay protezler geçirilerek canlandırılan bir polisle ilgili fütürist bir hikaye olan kült film *Robocop* daha trajik bir tınıdadır: Kendini kelimenin mecazi olmayan anlamıyla "iki ölüm arasında" bulan -klinik anlamda ölmüştür ama aynı zamanda yeni, mekanik bir bedene kavuşmuştur- kahraman daha önceki "insan" hayatından parçalar hatırlamaya başlar ve böylece bir yeniden-özneleşme sürecinden geçer, id dürtünün ete kemiğe bürünmüş halinden aşama aşama bir arzu varlığına dönüşür.[3]

Popüler kültürden bu kadar kolayca örnekler bulunabilmesi şaşırtıcı sayılmamalıdır: Eğer "çağdaş kitle kültürünün temel fantazisi" adını bütünüyle hak eden bir olgu varsa, o da bu yaşayan ölülerin dönüşü fantazisidir: Ölü kalmak istemeyip yaşayanları tehdit etmek üzere sürekli geri dönen bir kişi fantazisi. *Halloween'deki* psikotik katilden *On Üçüncü Cuma'daki* Jason'a uzun bir serinin hâlâ aşılamamış arketipi George Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi* filmidir; İm filmde "yaşayan ölüler" saf kötülüğün, basit bir öldürme ya da intikam alma dürtüsünün cisimleşmiş halleri olarak değil, acı çeken, kurbanlarının peşine beceriksizce, sonsuz bir hüzün tınısına sahip bir ısrarla düşen kişiler olarak betimlenirler (Werner Herzog'un *Nosferatu'sunda* da vampir, dudaklarında sinik bir gülümsemeyle dolaşan bacan, *Television, October,* no. 40, Bahar 1987, s. 10). Nitekim gerçek simgeselleştirme katmanları altında gizlenen ulaşılmaz bir çekirdek değildir, *yüzeydedir* - tıpkı Batman filminde Joker'm yüzündeki gülümsemeye benzeyen sabit duruş gibi, gerçekliğin bir tür aşırı şekilsizleştirilmesidir. Deyim yerindeyse, Joker kendi maskesinin kölesidir, onun kör zorlamasına itaat etmeye mahkûmdur - ölüm dürtüsü yüzeydeki bu deformasyondadır, onun altında yatan şeyde değil. Asıl dehşet verici olan aptalca sırıtan bir maskedir, maskenin gizlediği çarpık, acı çeken yüz değil. Bir çocukla yaşanan günlük bir deneyim bunu doğrulayacaktır: Onun yanında bir maske takarsak, onun altında aşina olduğu yüzümüzün olduğunu bilmesine rağmen çok korkar - sanki maskenin kendisinde ağza alınmaz bir kötülük vardır. Nitekim bir maskenin statüsü ne imgeseldir ne de simgesel (oynamamız gereken simgesel bir rolü işaret etmez), kesinlikle *gerçek'tk* - tabii, burada gerçeği, gerçekliğin "yüz buruşturması" olarak kavrıyoruz.

3. Ridley Scott'ın *Bladerunner'mda.* aynı motifi, bir siborgun "özneleşmesi" motifini görürüz: Kahramanın android kız arkadaşı kendi kişisel tarihini (yeniden) icat ederek "özneleşir"; burada, Lacan'ın kadın "erkeğin bir semptomudur" tezi beklenmedik *mecazi-olmayan* bir değer kazanır: Kız düpedüz kahramanın *sinthome*'udur, "sentetik tamamlayıcısı"dır, yani cinsel fark insan/android farkıyla örtüşmüştür.

sit bir şer makinesi değil, kurtuluşu özleyen melankolik, acı çeken biridir). O zaman bu olguya dair naif ve temel bir soru soralım: Ölüler niye geri dönerler? Lacan'ın cevabı popüler kültürde bulunanla aynıdır: *usulünce gömülmediÜeri için,* yani cenaze törenlerinde bir şeyler yanlış gittiği için. Ölülerin geri dönüşü simgesel ayindeki, simgeselleştirme sürecindeki bir bozukluğun alametidir; ölüler bazı ödenmemiş simgesel borçları ödetmek üzere geri dönmektedirler. Lacan'm *Antigone* ve *Hamlet'ten* çıkardığı temel ders budur. Her iki oyunun olay örgüsünde de usulünce yapılmamış cenaze törenleriyle karşılaşılır ve "yaşayan ölüler" -Antigone ve Hamlet'in babasının hayaleti- simgesel hesapları kapatmak üzere geri dönerler. Demek ki yaşayan ölülerin dönüşü fiziksel yok oluştan sonra bile baki kalan belli bir simgesel borcu temsil eder.

Simgeselleştirmenin bizatihi simgesel cinayetle aynı kapıya çıktığını söylemek âdet haline gelmiştir: Bir şeyden bahsederken, onun gerçekliğini askıya alır, parantez içine koyarız. İşte tam da bu nedenle cenaze töreni simgeselleştirmenin en saf halini örnekler: Bu tören sayesinde, ölüler simgesel geleneğin metnine kaydedilir, onlara, ölmüş olmalarına rağmen cemaatin belleğinde "yaşamayı sürdürecekleri" konusunda teminat verilir. "Yaşayan ölülerin dönüşü" ise usulünce yapılmış bir cenaze töreninin tam tersidir. Cenaze töreni belli bir uzlaşmayı, kaybın kabulünü içerirken, ölülerin dönüşü geleneğin metninin içinde uygun yerlerini bulamadıklarına işaret eder. İki büyük travmatik olay, holokost ve gulag, yirminci yüzyılda ölülerin dönüşünün numunelik örnekleridir, elbette. Bu olayların kurbanlarının gölgeleri, biz onları usulünce gömene kadar, ölümlerinin travmasını tarihsel belleğimize yerleştirene kadar "yaşayan ölüler" olarak peşimizden gelmeyi sürdüreceklerdir. Aynı şey, bizatihi tarihi kurmuş olan "asli cürüm", yani Freud'un *Totem ve Tabu'da* (yeniden) inşa ettiği "ilk baba"nın öldürülmesi için de söylenebilir[4]: Babanın öldürülmesi simgesel evrene dahil edilir, çünkü ölü baba, Babanın-Adı denen simgesel fail sıfatıyla hüküm sürmeye başlamıştır. Gelgelelim, bu dönüşüm, bu dahil ediş, geride her zaman belli bir artık bırakır;

4. Bkz. Sigmund Freud, *Totem and Taboo, The Standard Edition ofthe Complete Psychological Works ofSigmund Freud* (bundan böyle *SE* olarak zikredilecek) içinde, c. 13, Londra: Hogarth Press, 1953; Türkçesi: *Totem ve Tabu,* İstanbul: Sosyal, 1996.

Her zaman, sözgelimi *Elm Sokağında Kâbus'taki* Freddie gibi acıma--ız intikam ile çılgın gülüş arasında bölünen o müstehcen ve intikamcı Keyfin-Babası figürü kılığına bürünerek geri dönen belli bir kalıntı vardır.

HAYVAN MEZARLIĞININ ÖTESİNDE

Oidipus miti ve *Totem ve Tabu'nun* ilk baba miti, çoğunlukla aynı mi--in iki versiyonu olarak kavranır, yani ilk baba miti, öznenin bireyoluşunun temel ifadesi olarak Oidipus mitinin mitik, tarihöncesi geçmişine yapılan soyoluşsal bir yansıtma olarak görülür. Gelgelelim daha yakından bakıldığında, iki mitin fena halde asimetrik, hatta birbirlerine karşıt oldukları görülecektir.[5] Oidipus miti, keyfe (yani enseste, anneyle cinsel ilişkiye) ulaşmamızı önleyenin yasaklayıcı fail sıfatıyla baba olduğu öncülüne dayalıdır. Alttaki ima, baba katlinin bu engeli ortadan kaldıracağı ve böylece yasak nesnenin keyfini tam olarak çıkarmamızı sağlayacağı şeklindedir. İlk baba miti bunun neredeyse taban tabana zıttıdır: Baba katlinin sonucu bir engelin kaldırılması değildir, keyif en nihayet menzilimize giriyor değildir. Tam lersine, ölü babanın yaşayandan daha güçlü olduğu ortaya çıkar. Baba katlinden sonra, Babanın-Adı sıfatıyla, yasak keyif meyvesine ulaşmayı geri çevrilemez biçimde meneden simgesel yasa faili şifalıyla ölü baba hüküm sürer.

Bu çiftleme neden zorunludur? Oidipus mitinde, keyfin yasaklanması, son kertede, hâlâ dışsal bir engel işlevi görür; bu engel olmasa tam anlamıyla keyif sürebilmemiz olasılığını açık bırakır. Ama keyif zaten, kendi içinde, imkânsızdır. Lacancı teorinin klişelerinden biri, konuşan varlığın, tam da konuşan bir varlık olduğu için keyfe ulaşmasının mümkün olmadığıdır. Baba figürü, içkin *imkânsızlığa* simgesel bir *yasak* biçimi vererek bizi bu açmazdan kurtarır. *Totem ve Tabu'ddki* ilk baba miti, bu imkânsız keyfi müstehcen Keyfin-Babası figüründe, yani tam da yasaklayıcı fail rolünü üstlenen figürde cisimleştirerek Oidipus mitini tamamlar — daha doğrusu bu mite eklenir. Yanılsama, tam anlamıyla keyif sürebilen en azından bir öznenin (bütün kadınlara sahip olan ilk babanın) var olduğu yanılsamasıdır;

5. Bkz. Catherine Millot, *Nobodaddy,* Paris: Le Point Hors-Ligne, 1988.

bu haliyle Keyfin-B abası figürü, babanın en baştan beri ölü olduğunu -yani hiçbir zaman yaşamadığını, tabii çoktan ölmüş olduğunu bilmemesini saymazsak- göz ardı eden nörotik bir fantazidir.

Bundan çıkarılacak ders, süperegonun baskısının, onun sözde "akıldışı", "verimsiz", "katı" baskısının yerine akılcı bir biçimde kabul edilen feragatler, yasalar ve kurallar koyularak kesinlikle azaltılamayacağıdır. Mesele daha çok, keyfin bir kısmının daha en baştan yitirilmiş olduğunu, tam keyfin "başka bir yerde", yasaklayıcı failin konuştuğu yerde yoğunlaşmış olmayıp doğası gereği imkânsız olduğunu kabul etme meselesidir. Bu da Deleuze'ün Lacan'ın "oidipalizmi"ne karşı giriştiği polemiğin zayıf noktasını saptamamıza yardımcı olur.[6] Deleuze ile Guattari'nin hesaba katmayı başaramadıkları şey, en güçlü anti-Oidipus'un, *Oidipus'un kendisi* olduğudur: Oidipal baba -simgesel yasanın faili sıfatıyla, Babanın-Adı sıfatıyla hüküm süren baba- kendi içinde zorunlu olarak çiftlenmiştir, otoritesini ancak süperegoya ait Keyfin-B abası figürüne yaslanarak kullanabilir. İşte tam da Oidipal babanın -düzen ve uzlaşmayı garanti altına alan simgesel yasa failinin- bu bağımlılığı yüzündendir ki Lacan sapıklığı *(perversiori), pere-version,* yani babanm versiyonu diye yazmayı tercih eder. Babanın "versiyonu" ya da Baba'ya yöneliş, sadece oidip-öncesi, "çokbiçimli sapıklığı" kısıtlayıp onu jenital yasaya tabi kılan simgesel fail olarak davranmak şöyle dursun, en radikal sapıklıktır.

Stephen King'in *Hayvan Mezarlığı* -ki belki de "yaşayan ölülerin dönüşü"nün nihai romansallaştırılışı sayılabilir- müstehcen hayalet figürü olarak geri dönen ölü baba motifini bir tür tersine çevirmeye tabi tuttuğu için bizi özellikle ilgilendirir. Roman, karısı Rachel, iki küçük çocukları altı yaşındaki Ellie ve iki yaşındaki Gage ve kedileri Church'le birlikte, üniversite revirinde çalışmak üzere Maine'deki küçük bir kasabaya taşınan genç bir hekim olan Louis Creed'in hikâyesidir. Üzerinden sürekli kamyonların geçtiği bir otoyolun yakınlarında büyük, konforlu bir ev tutarlar. Kasabaya varışlarından kısa bir süre sonra, yaşlı komşuları Jud Crandall onları evlerinin arkasındaki korulukta bulunan, otoyoldaki kamyonların çarptığı kedi ve köpeklerin gömüldüğü "Hayvan Mezarlığı"na götürür. Daha ilk gün, bir öğ-

6. Bkz. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus,* New York: Viking Press, 1977.

fenci Louis'in kollarında ölür. Gelgeldim, öldükten sonra aniden doğrulup Louis'e, "Ne kadar gitmen gerekirse gereksin, öteye gitme. Bariyerin yıkılmaması gerek" der. Bu uyarının dikkat çektiği yer tam da "iki ölüm arasındaki" yer, Şey'in yasak alanıdır. Aşılmaması gereken bariyer de, Antigone'nin karşısına çıkarılan bariyerdir, (Romero' ının filmindeki yaşayan ölüler gibi) "varlığın acı çekmekte ısrar ettiği" yasak sınır-bölgedir. *Antigone'de* bu bariyer Yunanca *ate,* yani heluk, mahvoluş terimiyle adlandırılır: "Bizler *ate'nın* ötesinde ancak kısa bir süre kalabiliriz, Antigone işte buraya gitmeye uğraşıyor."[7] ölen öğrencinin kâhince uyarısı, kısa bir süre sonra, Creed kendini bariyerin arkasındaki bu mekâna doğru karşı konmaz bir biçimde çekiliyor hissettiğinde anlam kazanır. Birkaç gün sonra Church yoldan geçen bir kamyonun altında kalır. Kedinin ölümünün küçük Ellie'yi ne kadar sarsacağının farkında olan Jud, Creed'e Hayvan Mezarlığı' in ardındaki sırdan -kötücül bir ruh olan Wendigo'nun yerleştiği eski bir Kızılderili gömütlüğünden- bahseder. Kedi gömülür, ama erte i gün geri döner - leş gibi kokmaktadır, iğrenç bir haldedir, her açı an eski haline benzeyen bir yaşayan ölüdür, tek fark içine kötü bir h yerleşmiş gibidir. Creed bir başka kamyon tarafından ezilen oğlu Gage'i gömer, ama küçük Gage bir canavar çocuk olarak geri dö üp yaşlı Jud'u ve sonra annesini öldürünce babası onu tekrar öldür. Ama Creed gömütlüğe karısının cesediyle bir kez daha döner, bu efer her şeyin düzeleceğine inanmaktadır. Roman sona ererken, iutfakta tek başına oturmuş kâğıt oynamakta ve karısının dönüşünü eklemektedir.

Hayvan Mezarlığı, Creed'in modern, Faustçu kahramanın mantımı temsil ettiği bir tür doğru yoldan çıkmış *Antigone'dir* demek ki. ntigone kardeşinin usulünce gömülmesi için kendini feda eder, oya Creed normal bir cenaze törenini kasten baltalar. Ölüyü ebedi huura terk etmek yerine onu yaşayan ölü olarak geri dönmeye kışkırtan sapkın bir cenaze ayini yapar. Oğluna olan sevgisi o kadar sınırsızdır ki *ate* bariyerinin bile ötesine geçip helak alanına uzanır - oğlunun cani bir canavar olarak geri dönmesine neden olur, sırf onu geri alabilmek için ebediyen lanetlenmeyi göze alır. Bu Creed figü-

7. Jacques Lacan, *Le seminaire, livre VII: L'ethiaue de la psychanalyse,* Paris: euil, 1986, s. 305.

rü, yaptığı bu canavarca hareketle, *Antigone'nin* şu satırlarına anlam vermek üzere tasarlanmıştır adeta: "Dünyada birçok korkunç şey var, ama hiçbiri insan kadar korkunç değil." Lacan *Antigone* ile ilgili olarak, Sofokles'in bize *avant la lettre* bir hümanizm eleştirisi sunduğunu, hümanizmin kendi kendini yıkıcı boyutunu önceden, daha hümanizm diye bir şey ortaya çıkmadan önce ortaya koyduğunu söylemiştir.[8]

BİR TÜRLÜ ÖLMEYEN CESET

Neyse ki, Hitchcock'un *Harry'yle Başımız Belada I The Trouble with Harry* filminde olduğu gibi, ölüler iyicil demesek bile daha eğlenceli biçimlerde de geri dönerler. Hitchcock *Harry'yle Başımız Belada'yı* bir olduğundan-hafif-gösterme egzersizi diye adlandırmıştır. Filmin Hitchcock'un diğer filmlerinin temel yöntemini ironik bir biçimde alt üst edişinde, İngiliz mizahının temel bir bileşeni görülebilir. Bu filmde Hitchcock'un ünlü "McGuffin" rolünü oynayan Harry'nin cesedi, gündelik hayata ait huzurlu bir durumu *unheimlich'e* (tekinsize) çevirmek şöyle dursun, hayatın sakin akışını bozan travmatik bir şeyin, "leke"nin ortaya çıkışı işlevi görmek şöyle dursun, aslında pek de önemi olmayan, hatta neredeyse vaka-i adiyeden küçük, marjinal bir sorun işlevini görür. Köyün toplumsal hayatı devam eder, insanlar hal hatır sormayı sürdürür, cesedin başında buluşmak için sözleşir, günlük işlerini yaparlar.

Yine de, filmden alınacak hisse "hayatı fazla ciddiye almayalım; ölüm ve cinsellik, son tahlilde, hafif ve boş şeylerdir," gibilerinden rahatlatıcı bir düsturla özetlenemez, hoşgörülü, hazcı bir tavrı da yansıtmaz. Tıpkı Freud'un "Sıçan Adam" analizinin sonlarında betimlediği takıntılı kişilik gibi, *Harry'yle Başımız Belada'daki* karakterlerin açık, hoşgörülü "resmi ego'ları da ardında her türlü hazzı önleyen bir kural ve ketlemeler ağını gizlemektedir.[9] Karakterlerin Harry'nin cesedi karşısındaki ironik mesafesi, altta yatan travmatik bir kompleksin takıntılı bir biçimde nötrleştirildiğini gösterir. Aslında, nasıl takıntılı kural ve ketlemeler, babanın gerçek ve simgesel Ölümü arasın-

S.A.g.y., s. 319.

9. Bkz. Sigmund Freud, "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis", *SE,* c. 10.

daki aynlığm ürünü olan simgesel bir borçtan doğuyorlarsa ("Sıçan Adam"ın babası "aralarındaki hesap kapanmadan" ölmüştü), "Harry' nin yol açtığı dert" de bedeninin simgesel düzeyde ölmeksizin mevcut oluşundan gelir. Filmin altbaşlığı "Bir Türlü Ölmeyen Ceset" olabilirdi, zira her birinin kaderi bir şekilde Harry'ye bağlı olan küçük köylü topluluğu onun cesediyle ne yapacaklarını bilmemektedir. Hikâyenin sahip olabileceği tek son Harry'nin simgesel ölümüdür: Nitekim hesap görülebilsin, cenaze töreni en sonunda yapılabilsin diye çocuğun cesede tekrar rastlaması kararlaştırılır.

Burada, Harry'nin sorununun Hamlet'inkiyle aynı olduğunu hatırlamamız gerekir (Hamlet'in kusursuz bir takıntı vakası olduğunu vurgulamaya gerek var mı?): *Hamlet,* sonuç olarak, simgesel bir "hesap kapama"nın eşlik etmediği gerçek bir ölümün hikâyesidir. Polonius ve Ophelia gerekli törenler yapılmadan gizlice gömülürler, Hamlet'in uygunsuz bir zamanda öldürülen babası da günahkâr kalır, Tann'yla günah çıkartmadan karşı karşıya gelir. Hayalet işte bu nedenle (yoksa sadece öldürülmüş olduğu için değil) geri döner ve oğluna intikamını alması emrini verir. Bir adım daha geri atıp aynı sorunun (pekâlâ "Polynices'le Başımız Belada" adı da verilebilecek olan) *Antigone'* de de karşımıza çıktığını hatırlayabiliriz: Olay, Kreon'un Antigone'ye kardeşini gömüp cenaze törenlerini yapmayı yasaklamasıyla başlar. Böylece "Batı uygarlığının simgesel borç konusunu ele alırken kat ettiği yolu ölçebiliriz: Yapılması gereken işi sorgulanamayacak, kabul edilmiş bir şey olarak gören, güzelliği ve iç huzuruyla ışıl ışıl ışıldayan Antigone'nin yüceliğinden; en sonunda elbette eyleme geçen, ama bunu iş işten geçtikten sonra, eylemi simgesel amacını gerçekleştirmeyi başaramayacak hale geldikten sonra yapan Hamlet'in tereddütü ve takıntılı şüphesine; oradan da bütün meselenin önemsiz bir uygunsuzluk gibi, daha geniş toplumsal bağlar kurmayı sağlayan hoş bir vesile gibi ele alındığı, ama yine de olduğundan-hafif-göstermenin bile kesin bir ketlenmenin var olduğunu (bu ketlenmeyi *Hamlet'te* ya da *Antigone* 'de de aramamız boşuna olacaktır) açığa vurduğu "Harry'nin derdi"ne varan yoldur bu.

Olduğundan-hafif-gösterme böylece babanın bedeninin gerçeğinin yarattığı "leke"yi dikkate almanın özgül bir yolu haline gelir: "Leke"yi tecrit et, sanki ciddi bir şey değilmiş gibi davran, sükûnetini bozma - Baba öldü, eyvallah, ama heyecana lüzum yok. "Leke"

nin böyle tecrit edilişinin, simgesel etkisinin böyle bloke edilişinin en kusursuz ifadesi, o bildik "felaket ama yine de ciddi sayılamayacak durum" paradoksudur; Freud'un döneminde "Viyana felsefesi" denen şey. Nitekim olduğundan-hafif-göstermenin anahtarı (gerçek) bilgi ile (simgesel) inanç arasındaki yarılmada yatıyormuş gibidir: "(durumun felaket olduğunu) gayet iyi biliyorum, ama... (ona inanmıyorum ve ciddi değilmiş gibi davranmaya devam edeceğim)." Ekolojik kriz karşısında günümüzde takınılan tavır bu yarılmanın kusursuz bir örneğidir: Artık iş işten geçmiş olabileceğinin, çoktan felaketin (Avrupa ormanlarının çektiği ölüm sancıları bu felaketin habercisidir) eşiğinde olduğumuzun pekâlâ da farkındayızdır, ama yine de buna inanmayız. Sanki düpedüz hayatta kalmamızla ilgili bir sorun değilmiş de söz konusu olan, birkaç ağaçla, birkaç kuşla ilgili abartılı bir kaygıdan ibaretmiş gibi davranırız. Aynı kodlama, 1968' de Paris binalarının üzerine yazılan "Gerçekçi Ol, İmkânsızı İste!" sloganını da, simgesel inancımızın çerçevesi içinde "imkânsız" görünen şeyi isteyerek başımıza gelmiş olan felaketin gerçeğiyle yüzleşmeye ehil olmaya yönelik bir çağrı olarak anlamamızı sağlar.

"01duğundan-hafif-gösterme"nin bir başka yorumu da Winston Churchill'in ünlü paradoksunda bulunabilir. Demokrasiyi yolsuzluk, demagoji ve otorite zayıflığına yol açan bir sistem olarak görüp karalayanlara cevap olarak Churchill şöyle demişti: "Demokrasinin mümkün bütün sistemlerin en kötüsü olduğu doğrudur; sorun, başka hiçbir sistemin ondan daha iyi olmayacak oluşudur." Bu cümle, "her şey mümkün, demek ki aynı" mantığına dayalıdır. İlk öncülü bize, sorgulanan unsurun (demokrasinin), aralarında en kötüsü gibi göründüğü "mümkün bütün sistemler" gruplaşmasını sunar. İkinci öncül ise "mümkün bütün sistemler" gruplaşmasının her şeyi kapsamadığını ve eklenebilecek unsurlara kıyasla, sorgulanan unsurun idare edebilir konumda olduğunun anlaşıldığını belirtir. Burada eklenebilecek unsurların genel "mümkün bütün sistemler" grubuna dahil olanlarla *aynı* olması, aralarındaki tek farkın da bu ek unsurların *artık kapalı bir bütünlüğün unsurları işlevini görmemesi* olmasından hareket eden bir oyun söz konusudur. Yönetim sistemlerinin *bütünlüğüyle* bağıntılı olarak, demokrasi en kötüsüdür; ama bütünleştirilmemiş siyasi sistemler dizisi içinde, ondan iyisi olamaz. Nitekim, "hiçbir sistemin ondan iyi olamayacağı"ndan çıkarak, demokrasinin "en iyi" ol-

dığu sonucuna varamayız; avantajı kesinlikle kıyaslama kipiyle sınırlıdır. Önermeyi "en"lerle formüle etmeye kalktığımız anda, demokrasiyi "en kötü" ile nitelemeye başlarız.

Freud *Amatör Psikanalizi Sorunu'na* yazdığı "Sonsöz"de, mizahi Viyana gazetesi *Simplicissimus'daki* bir diyalogu hatırlayarak, aynı "hepsi-değil" paradoksunu kadınlarla ilgili olarak yeniden üretmiştir: "Bir adam başka bir adama cinsi latifin zaaflarından ve müşkülpesentliğinden yakmıyordu. 'Yine de' diye cevap verdi beriki, 'türlerinin en iyileri kadınlar.'"[10] Erkeğin semptomu olarak kadının mantığı da buradan gelir: Dayanılmazdır - yani, ondan hoşu yoktur; onla birlikte yaşamak imkânsızdır; yani onla yaşamak daha da güçtür. Nitekim "Harry'nin derdi", geneli kapsayan bakış açısından bakıldığında felakettir, ama "hepsi-değil" boyutunu hesaba kattığımızda, ciddi bir sorun bile sayılmaz. "01duğundan-hafif-gösterme"nin sırrı, tam da bu "hepsi-değil" *(pas-touf)* boyutunu araştırmakta yatar. "Hepsi-de-§U"i hatırlatmanın uygun bir yoludur.

İşte bu nedenle Lacan bizi "en kötü üzerine bahse girme"ye *(parier sur le pire)* davet eder: (Genel çerçeve içinde), "hepsi-değil" kategorisine taşınıp unsurları tek tek birbirleriyle karşılaştırılır karşılaştırılmaz, "en kötü" gibi görünenden daha iyisi olamaz. Ortodoks psikanalitik geleneğin genel çerçevesi içinde, Lacancı psikanaliz şüphesiz "en kötüsü"dür, tam bir felakettir, ama onu tek tek diğer teorilerle kıyasladığımızda, hiçbirinin ondan iyi olmadığı anlaşılır.

GERÇEĞİN CEVABI

Gelgelelim, Lacancı gerçeğin oynadığı rol son derece muğlaktır: Tamam, günlük hayatlarımızın dengesini bozan travmatik bir geri dönüş formunda ortaya çıkar, ama aynı zamanda bu dengenin destekçisi işlevini de görür. *Gerçeğin cevabından* herhangi bir destek almayan bir günlük hayat nasıl olurdu? Gerçeğin bu diğer veçhesini örneklemek için, Steven Spielberg'in Şangay'da İkinci Dünya Savaşı' nın kargaşasına yakalanan bir İngiliz oğlanın, Jim'in hikâyesini anlattığı *Güneş İmparatorluğu* filmini hatırlayalım. Jim'in temel sorunu hayatta kalmaktır - hem de sadece fiziksel anlamda değil, aynı za-

10. Sigmund Freud, *The Question ofLay Analysis,* SE, c. 20, s. 257.

manda hatta öncelikle psişik anlamda; yani dünyası, simgesel evreni kelimenin tam anlamıyla paramparça olduktan sonra "gerçekliği kaybetmek"ten kaçmayı öğrenmesi gerekir. Filmin en başında Çin'deki günlük hayatın sefaleti ile Jim ve ailesinin dünyasının karşı karşıya getirildiği sahneleri hatırlamamız yeter (Jim'le ailesinin İngilizlere Özgü tecrit edilmiş dünyalarının rüyayı andıran karakteri, maskeli balo kıyafetlerini giymiş vaziyette yerleştikleri limuzinleriyle Çinli mültecilerin kaotik akışı içine daldıkları sahnede, biraz fazla bariz biçimde vurgulanır). Jim'in (toplumsal) gerçekliği ailesinin tecrit edilmiş dünyasıdır, Çinlilerin sefaletini uzaktan algılamaktadır. Yine içeriyi dışarıdan ayıran bir bariyer, *Jonathan Hoag'ın Nahoş Mesleği'n*deki gibi araba penceresiyle cisimleşen bir bariyer keşfederiz. Jim, Çin'deki günlük hayatın kaos ve sefaletini, ailesinin Rolls Royce'unun penceresinden bir tür sinematik "yansıtma" gibi, kendi gerçekliğiyle hiçbir sürekliliği olmayan kurgusal bir deneyim gibi seyreder. Bariyer yıkıldığında, yani o zamana kadar belli bir uzaklıkta tutabildiği müstehcen ve acımasız dünyaya fırlatılmış bulduğunda kendini, hayatta kalma sorunu başlar. Jim'in bu gerçeklik kaybına, gerçekle bu şekilde karşı karşıya gelmeye verdiği ilk, neredeyse otomatik tepki, simgeselleştirmenin temel "fallik" jestini tekrarlamak, yani mutlak güçsüzlüğünü kadiri mutlaklığa çevirerek gerçeğin devreye girişinden *kesinlikle* kendini *sorumlu* görmektir. Bu tersine çevirmenin yaşandığı ânı tam olarak belirlemek mümkün: Japon savaş gemisinden açılan top ateşinin, Jim'le ailesinin sığındığı oteli vurup darmadağın ettiği andır bu. Jim, tam da "gerçeklik hissi"ni korumak için, otomatik olarak bu ateşin sorumluluğunu üstlenir, yani bunu kendisinin suçu olarak görür. Ateş açılmadan önce, Japon savaş gemisinin ışık işaretlerini seyretmiş ve elindeki pilli fenerle onlara cevap vermiştir. Top ateşi otel binasına vurup babası odaya koştuğunda, Jim ümitsizce "Ben bunu kastetmedim! Sadece şakaydı!" diye bağırmaktadır. Filmin sonuna kadar savaşın kendisinin dikkatsizce verdiği ışık sinyalleri yüzünden çıktığına inanır. Aynı abartılı kadiri mutlaklık hissi daha sonra, esir kampında bir İngiliz kadın öldüğünde de ortaya çıkar. Jim kadına umutsuzca masaj yapar ve kadın ölmüş olmasına rağmen kan dolaşımının uyarılması yüzünden gözlerini bir anlığına açınca Jim vecde kapılır, ölüleri diriltme gücüne sahip olduğundan emindir. Burada, güçsüzlüğün böyle "fallik" bir biçimde kadiri mut-

laklığa çevrilmesinin, *gerçeğin cevabıyla* bağlantılı olduğunu görürüz. Tamamen olumsal olmasına rağmen öznenin kendi kadiri mutlaklığına duyduğu inancın doğrulanması, desteklenmesi olarak algılanan "küçük bir gerçek parçası" olmalıdır her zaman.[11] *Güneş İmparatorluğu'nda* bu önce Japon savaş gemisinden açılan ve Jim'in kendi verdiği işaretlere "gerçeğin cevabı" olarak algıladığı top ateşidir, sonra ölü İngiliz kadının açılan gözleri, ve en nihayet, filmin sonuna doğru Hiroşima'ya atılan atom bombasının göz kamaştırıcı ışığı. Jim özel bir ışığın kendisini aydınlattığını, ellerine benzersiz bir sağaltım gücü veren yeni bir enerjiyle dolduğunu hisseder ve Japon arkadaşının bedenini hayata döndürmeye çalışır.[12] Bizet'nin *Carmen'inde* sürekli ölüm öngörüsünde bulunan "acımasız kartlar" ya da Wagner'in *Trîstan und I solde'sinde,* ölümcül ilişkinin nedeni işlevini gören aşk iksiri de aynı "gerçeğin cevabı" işlevini görürler.

Bu "gerçeğin cevabı", "patolojik" denen durumlarla sınırlı olmak şöyle dursun, öznelerarası iletişim denen şeyin gerçekleşmesi için şarttır. Bir "gerçek parçası"nın, tutarlılığını garanti altına aldığı bir tür piyon rolünü oynamadığı hiçbir simgesel iletişim yoktur. Ruth

11. Bkz. Jacques-Alain Miller, "Les reponses du reel", *Aspects du malaise dans la civilisation* içinde, Paris: Navarin, 1988.

12. *Güneş İmparatorluğu'rma* ironik-sapıkça başarısı, -birçok kayıp zaman imgesinin kendilerini arzunun nesne-nedeni olarak sundukları bir postmodern nostalji çağında yaşayan- bizlere, tarihimizin gerçeğinin/imkânsızının travmatik noktasını oluşturan toplama kamplarını nostaljik bir nesne olarak sunmasından geliyor kuşkusuz. *Güneş Imparatorluğu'mm* kamptaki günlük yaşamı betimleme biçimini düşünelim: El arabaları üzerinde neşeyle bayırdan inen çocuklar, doğaçlama golf oynayan yaşlı centilmenler, çamaşırlarını ütülerken şen sohbetlere dalan hanımefendiler ve onlar arasında sağa sola haber götüren, çamaşırları teslim eden, ayakkabı ve sebze değiş tokuşu yapan, bir işe yarayan ve kendini denizde balık gibi hisseden Jim - ve bütün bunlara eşlik eden, geleneksel Hollywood kurallarına göre, küçük kasaba hayatının hayat dolu idiline işaret eden müzik. Şüphesiz yirminci yüzyılın travmatik "gerçeği" işlevini, yani bütün farklı toplumsal sistemlerde "aynen geri dönen" şey işlevini gören bir fenomen, *toplama kampı* bu imgeyle sunulur. Toplama kampı yüzyıl başlarında İngilizler tarafından Boerler'e karşı savaşırken icat edilmiş ve sadece başlıca iki totaliter güç (Nazi Almanyası, Stalinist SSCB) tarafından değil, ABD gibi bir "demokrasi kalesi" tarafından da (İkinci Dünya Savaşı sırasında Japonları tecrit etmek amacıyla) kullanılmıştır. Bu yüzden toplama kampını "göreli" bir şey gibi sunmaya, onu biçimlerinden birine indirgemeye, onu özgül bir toplumsal koşullar kümesinin sonucu olarak kavramaya -"toplama kampı" yerine "Gulag" ya da "holokost" terimini tercih etmeye- yönelik her girişim, çoktan gerçeğin dayanılmaz ağırlığından kaçıldığına işaret eder.

Rendell'ın son romanlarından biri, *Talking to Strange Men,* bu temayı konu alan bir tür "tezli roman" (Sartre'ın kendi oyunlarının, felsefi önermelerini örnekleyen "tezli oyunlar" olduğundan bahsederken başvurduğu anlamda) olarak okunabilir. Roman, iletişimin "başarılı bir yanlış anlama" olduğu şeklindeki Lacancı tezi mükemmelen örnekleyen bir öznelerarası gruplaşma kurar. Rendell'da sık sık görüldüğü üzere *(Lake ofDarkness, The Killing Doll, The Tree ofHands* romanlarına da bakılmalı), olay örgüsü iki dizinin, iki öznelerarası ağın olumsal karşılaşması üzerine kuruludur. Romanın kahramanı, karısı yakın bir tarihte başka bir adam uğruna kendisini terk etmiş olduğu için ümitsiz durumda olan genç bir adamdır. Kahramanımız bir akşam eve döndüğünde, tamamen şans eseri, mahallenin ıssız parkına dikilmiş bir heykelin eline bir kâğıt parçası koyan bir çocuk görür. Oğlan gittikten soma, adam kâğıdı alır, üzerindeki şifreli mesajı başka bir yere yazar ve kâğıdı tekrar yerine bırakır. Gizli şifreleri çözmek hobisi olduğu için, hevesle bu şifre üzerinde çalışmaya başlar ve epey çaba harcadıktan sonra şifreyi kırmayı başarır. Anlaşıldığı kadarıyla, kâğıtta bir casusluk teşkilatının ajanlarına yönelik gizli bir mesaj vardır. Gelgelelim, kahramanımızın bilmediği şey, bu mesajlar yoluyla haberleşen kişilerin gerçek gizli ajanlar değil, casusçuluk oynayan bir grup genç olduğudur: Gençler iki "casus şebekesi"ne ayrılmışlar, her biri hasmının "şebeke"sine bir "köstebek" yerleştirmeye, onların bazı "sırları"na ulaşmaya (mesela düşmanlarından birinin evine gizlice girip kitaplarından birini çalmaya) çalışmaktadırlar. Bunu bilmeyen kahramanımız, öğrendiği gizli şifreyi kendi yararına kullanmaya karar verir. Heykelin eline, "ajan"lardan birinin, karısının uğruna kendisini terk ettiği adamı tasfiye etmesi buyruğunu veren şifreli bir mesaj yerleştirir. Böylece, gençler arasında istemeden bir dizi olay başlatır ki bu olayların sonucu da karısının sevgilisinin kazara ölmesidir. Adam bir rastlantıdan başka bir şey olmayan bu olayı kendi başarılı müdahalesinin sonucu olarak yorumlar.

Romanın cazibesi iki öznelerarası ağı -bir yanda kahramanımız ve onun karısını geri kazanmak için verdiği ümitsiz mücadele, öte yanda da gençlerin casusçuluk oyunları- birbirine paralel olarak anlatmasından gelir. Bunlar arasında bir etkileşim, bir tür iletişim vardır, ama bu iletişim iki tarafça da yanlış algılanır. Kahramanımız emrini yerine getirebilecek gerçek bir casus şebekesi ile temasa geçtiği-

ıii zanneder; gençler ise mesaj dolaşımlarına bir yabancının karıştığından habersizdirler (kahramanımızın mesajını kendi üyelerinden birine atfederler). "İletişim" gerçekleşir, ama katılımcılardan birinin bundan hiç haberi yoktur (gençler mesaj dolaşımlarına bir yabancının karışmış olduğunu bilmezler; "yabancılarca değil kendi aralarında konuştuklarını zannetmektedirler), diğeri ise "oyunun mahiyeti"ni bütünüyle yanlış anlar. Yani iletişimin iki kutbu asimetriktir. Gençlerin "şebeke"si büyük Öteki'ni, anlamsız, budalaca otomatizmi içinde gösterenin mekanizmasını, şifreler ve kodlar evrenini cisimleştirir ve bu mekanizma körlemesine işleyişi sonucunda bir ceset ürettiğinde, öteki taraf (kahramanımız) bu olumsallığı "gerçeğin cevabı" olarak, iletişimin başarısının onaylanması olarak okur: Dolaşıma bir talep sokar ve bu talep fiilen gerçekleştirilir.[13]

Kazara üretilmiş bir "küçük gerçek parçası" (ölü beden) iletişimin başarılı olduğ una tanıklık eder. Falcılık ve yıldız fallarında da aynı mekanizmayla karşılaşırız: Bütünüyle olumsal bir rastlantı aktarımın gerçekleşmesi için yeterlidir; "onda bir şeyler olduğuna" ikna oluruz. Olumsal gerçek, simgesel öngörü ağını ümitsizce "gerçek hayatımızın olaylarına bağlamaya uğraşan sonsuz yorum çalışmasını tetikler. Birden "her şey anlam kazanır"; eğer bu anlam net değilse, bunun tek nedeni bir kısmının henüz gizli kalması, şifresinin çözülmesini bekliyor olmasıdır. Gerçek burada, simgeselleştirilmeye direnen bir şey, simgesel evrene dahil edilemeyen anlamsız bir artık işlevi değil, tam tersine, onun son dayanağı işlevini görür. Şeylerin anlamlı olabilmeleri için, bu anlamın bir "alamet" olarak okunabilecek olumsal bir gerçek parçası tarafından doğrulanması gerekir. *Alamet* sözcüğünün kendisi bile, keyfi bir şey olan işaretin tersine, "gerçeğin cevabı"yla ilişkilidir. "Alamet", şeyin kendisi tarafından gösterilir; en azından

13. Aynı zamanda, paralel anlatı hatlarının olumsal kesişimlerinin yarattığı kaosu düzenleyen mekanizma olarak büyük Öteki'nin komik-iyicil bir yanı da vardır. İlk bakışta hiç alakası yokmuş gibi görünen iki filmi, *Desperately Seeking Susan* ile Hitchcock'un son filmi olan *Aile Oyunu'na* ele alalım - bunların ortak yanı nedir? Her ikisinde de, iki hat rastlantıyla iç içe geçer ve bu kaotik görünen "karmaşa", mutlu sonu garantileyen ironik bir biçimde iyicil, görünmez bir el tarafından yönlendirilir. *(Desperately Seeking Susan* özellikle ilginçtir, çünkü iki hattın karışmasına, sıradan "uslu" bir kızın [Rosanna Arquette] birdenbire "vahşi" Madonna karakterine dönüşmesi neden olur. Bu ikisi düpedüz "yer değiştirir"ler ve incelikli bir özdeşleşme oyunu cereyan eder.)

belli bir noktada, gerçeği simgesel şebekeden ayıran uçurumun aşılmış olduğuna, yani gerçeğin kendisinin gösterenin çağrısına uyduğuna işaret eder. Toplumsal kriz zamanlarında (savaşlar, salgınlar), beklenmedik gök olayları (kuyrukluyıldızlar, tutulmalar, vb.) kehanet alametleri olarak okunur.

"KRAL BİR ŞEYDİR"

Burada can alıcı nokta, simgesel gerçekliğimizin dayanağı hizmetini gören gerçeğin *üretilmiş* değil, *bulunmuş* gibi görünmesidir. Bunu netleştirmek için, bir başka Ruth Rendeli romanına, *The Tree of Hands'e* göz atalım. Fransızların çevirdikleri romanların başlıklarını değiştirme alışkanlığı, kaide olarak, feci sonuçlar yaratır; ama bu kez, neyse ki bu kaidenin bir istisnasını görüyoruz. *Un enfant pour l'autre* (Bir Çocuk Yerine Başkası) başlığı, küçük oğlu birdenbire ölümcül bir hastalık yüzünden ölen genç bir annenin meşum hikâyesinin anlatıldığı bu romanın özgünlüğünü gayet iyi aktarıyor. Çılgın büyükanne kaybı telafi etmek için aynı yaşta başka bir çocuk çalar ve onu bunalımdaki anneye bir ikame olarak sunar. İç içe geçmiş bir dizi entrika ve rastlantıdan sonra, roman biraz marazi bir mutlu sonla biter: Genç anne ikameye razı olur ve "bir çocuk yerine başkası"nı kabul eder.

İlk bakışta Rendeli, Freudcu dürtü kavramına dair temel bir ders veriyormuş gibidir: Dürtünün nesnesi son kertede önemsiz ve keyfidir - bir annenin çocuğuyla kurduğu "doğal" ve "sahici" ilişkide bile, nesne-çocuğun yerine başkasının konabildiği anlaşılır. Ama Rendell'ın öyküsünün vurgusu farklı bir ders verir: Eğer bir nesne libidinal bir mekânda yerini alacaksa, keyfiliği gizli kalmalıdır. Özne kendi kendine "nesne keyfi olduğuna göre, dürtümün nesnesi olarak ne istersem onu seçebilirim," diyemez. Nesne bulunmuş gibi görünmeli, kendim dürtünün döngüsel hareketinin dayanağı ve göndermesi olarak sunmalıdır. Rendell'ın romanında, anne diğer çocuğu ancak kendi kendine "Aslında yapabileceğim bir şey yok, onu şimdi reddedersem, işler daha da karışacak, çocuk fiilen bana dayatılmış durumda," diyebildiği zaman kabul eder. Hatta, *The Tree of Hands'in* Brechtci tiyatronun tam tersi bir şekilde işlediğini söyleyebiliriz: Roman, aşina bir durumu yabancılaştırmak yerine, acayip ve marazi bir konumu

»şama aşama nasıl aşinalaştırdığımızı gösterir. Bu yöntem, Brecht'in İtildik yönteminden çok daha altüst edicidir.

Burada Lacan'ın verdiği temel dersi de görürüz: Şey'in boş yerini İn rhangi bir nesnenin doldurabileceği doğruysa da, nesne bunu ancak her zaman zaten orada olduğu, yani oraya bizim tarafımızdan yerleştirilmek yerine *orada "gerçeğin cevabı" olarak bulunduğu* yanılsaması yoluyla yapabilir. Her nesne -etkileme gücü kendi dolaysız gücü olmadığı, yapı içinde işgal ettiği yerden kaynaklandığı sürece- arzunun nesne-nedeni işlevini görebilmesine rağmen, bizler yapısal zorunluluk gereği, etkileme gücünün nesnenin kendisine ait olduğu yanılsamasına kurban düşmeliyizdir.

Bu yapısal zorunluluk, "fetişist tersine çevirme" mantığının kişi-Icrarası ilişkiler açısından yapılan klasik Pascalcı-Marksçı tasvirine yeni bir perspektiften yaklaşmamızı sağlar. Tebaa belli bir kişiye kral muamelesi yapmasının nedeninin onun zaten kendi içinde kral olması olduğunu düşünür, halbuki aslında bu kişi ancak tebaa ona kral muamelesi yaptığı sürece kraldır. Pascal'le Marx'ın yaptığı temel tersine çevirme işlemi, kralın karizmasını, kişi olarak kralın dolaysız özelliği olarak değil, tebaasının davranışlarının "düşünümsel bir belirlenimi" olarak ya da -söz-eylem teorisinin terimleriyle- simgesel ritüellerinin edimsel bir etkisi olarak tanımlamalarıdır elbette. Ama can alıcı nokta, bu edimsel etkinin gerçekleşmesinin pozitif, zorunlu koşulunun, kralın karizmasının tam da kişi olarak kralın dolaysız özelliği olarak yaşanması olduğudur. Tebaanın kralın karizmasının edimsel bir etki olduğunu idrak etmesiyle söz konusu etki ortadan kalkar. Başka bir deyişle, fetişist tersine çevirmeyi "çıkarıp" edimsel etkiye doğrudan bakmaya kalkarsak, edimsel güç dağılıp gidecektir.

Ama, diye sorabiliriz, edimsel etki niye ancak ihmal edilmesi koşuluyla gerçekleşebiliyor? Edimsel mekanizmanın açığa çıkması niye yarattığı etkiyi ille de mahvediyor? *Hamlet'ten* uyarlayarak söylersek, kral niye bir şeydir (de)? Simgesel mekanizmanın neden bir "şeye", bir gerçek parçasına takılması gerekir? Kuşkusuz Lacancı cevap şu olacaktır: Simgesel alan kendi içinde her zaman zaten üstüne çarpı atılmış, sakatlanmış, gözenekli, dış-mahrem *(extimate)* bir çeirdek, bir imkânsızlık etrafında yapılanmış bir alan olduğu için. Küçük gerçek parçası"nın işlevi tam da simgeselin kalbinde zonklaan bu boşluğun yerini doldurmaktır.

Bu "gerçeğin cevabı"nın psikotik boyutu, onunla başka türden bir "gerçeğin cevabı" arasında bir karşıtlık kurulduğunda net bir biçimde kavranabilir: Bizi şaşırtıp baş döndürücü bir şok yaratan rastlantıdan bahsediyoruz. Aklımıza ilk gelen çağrışımlar mitik örnekler oluyor, mesela ateşli bir tonla "Tek bir yalan söyledimse Allah çarpsın!" dedikten sonra üzerinde durduğu platform çöken siyasetçi gibi. Bu örneklerin ardında eğer fazla yalan söyler, insanları fazla aldatırsak, gerçeğin kendisinin müdahale edip bizi durduracağı korkusu yatar - Don Giovanni'nin küstahça yemek davetine başını sallayarak olumlu cevap veren Commendatore heykeli gibi.

Bu tür "gerçeğin cevabı"nın mantığını çözümlemek için, Casanova'nın, Octave Mannoni'nin "Je sais bien, mais quand meme..." adlı klasik yazısında ayrıntılı olarak çözümlediği eğlenceli macerasını hatırlayalım.[14] Casanova girift yalanlarla saf bir taşralı kızı baştan çıkarmaya uğraşmaktadır. Zavallı kızın saflığını sömürüp onun üzerinde uygun bir izlenim bırakmak için, usta bir büyücü numarası yapar. Gecenin köründe büyücü elbiselerini giyer, yere büyülü olduğunu ilan ettiği bir daire çizer, büyülü sözler mırıldanmaya başlar. Birdenbire, hiç beklenmedik bir şey olur: Yıldırım düşer, her tarafta şimşekler çakar ve Casanova korkuya kapılır. Bu yıldırımın basit bir doğa olayı olduğunu ve tam da o büyü yaparken düşmesinin bütünüyle rastlantı olduğunu gayet iyi bilmesine rağmen, paniğe kapılır çünkü yıldırımın zındıkça büyü yapmaya kalkmasına verilen bir ceza olduğuna inanmaktadır. Verdiği yarı-otomatik tepki, kendi çizdiği büyülü dairenin içine girmektir, kendini burada emniyette hisseder: "Kapıldığım korkuyla, yıldırımların daireye giremeyecekleri için beni çarpmayacaklarına inanıyordum. Bu sahte inanç olmasa, orada bir dakika bile kalamazdım." Kısacası, Casanova kendi yalanma kurban düşer. Gerçeğin cevabı (yıldırım) burada sahtecilik maskesini çekip çıkaran bir şok işlevi görmüştür. Paniğe kapıldığımızda, tek çıkış yolu kendi yalanımızı "ciddiye alıp" ona sıkı sıkı sarılmakmış gibi görünür. "Gerçeğin cevabı", yani (simgesel) gerçeklik için bir dayanak hizmeti gören psikotik çekirdek, Casanova'nın sapık ekonomisi içinde ters bir işlev, gerçeklik kaybını tahrik eden bir şok işlevi görür.

14. Octave Mannoni, "Je sais bien, mais quand meme...", *Clefspour l'imaginaire* içinde, Paris: Seuil, 1968.

"DOĞA YOKTUR"

Bugün ekolojik krizde hepimiz "gerçeğin cevabı"mn nihai biçimiyle karşı karşıya gelmiyor muyuz? Doğanın bozulması, çığrından çıkması, simgesel düzenin "dolayımladığı" ve organize ettiği insan praksisine, insanın doğayı tecavüzüne "gerçeğin verdiği bir cevap" değil mi? Ekolojik krizin radikalliği ne kadar vurgulansa azdır. Kriz, sadece yarattığı fiili tehlike yüzünden, yani sadece insanın hayatta kalıp kalmaması söz konusu olduğu için radikal değildir. En sorgulanmayan önvarsayımlarımız, anlam ufkumuz, düzenli, ritmik bir süreç olarak "doğa"ya dair günlük kavrayışımız sorgulanmaktadır. Wittgenstein'm son dönem terimleriyle söylersek, ekolojik kriz "nesnel kesinliği" -yerleşik "yaşam biçimimiz" içinde, hakkında şüphe beslemenin anlamsız olduğu apaçık kesinlikler alanını- aşındırmaktadır. Ekolojik krizi tam anlamıyla ciddiye alma isteksizliğimiz de buradan gelir; ona verilen tipik, yaygın tepkinin hâlâ şu ünlü tekzibin bir varyasyonundan ibaret olması da: "(Meselenin fena halde ciddi olduğunu, hayat memat meselesi olduğunu) gayet iyi biliyorum, ama yine de ... (aslında buna inanmıyorum, bunu simgesel evrenime dahil etmeye aslında hazır değilim, bu yüzden de ekoloji günlük hayatım için kalıcı bir sonuç yaratmazmış gibi davranmayı sürdürüyorum)."

Ekolojik krizi ciddiye alanların tipik tepkisinin -libidinal ekonomi düzeyinde- takıntılı olması da buradan gelir. Obsesif, takıntılı kişinin libidinal ekonomisinin çekirdeği nedir? Takıntılı kişi çılgın bir faaliyete girer, devamlı deli gibi çalışır - neden? Eğer o faaliyette bulunmayı keserse gerçekleşecek olağanüstü bir felaketten kaçmak için; deli gibi çalışması "Eğer ben bunu (zorlantılı ritüeli) yapmazsam, ağza alınamayacak korkunç bir X olacak" ültimatomuna dayalıdır. Lacancı terimlerle, bu X, üstüne çarpı atılmış Öteki, yani Öteki'deki eksik, simgesel düzenin tutarsızlığı olarak adlandırılabilir; buradaki örneğimizde, doğanın yerleşik ritminin bozulmasına karşılık gelir bu. "Ötekinin var olmadığı" (Lacan) gün ışığına çıkmasın diye sürekli faal olmamız gerekir.[15] Ekolojik krize verilen üçüncü tepki

15. Başka bir deyişle, takıntılı çevrecinin öznel konumunun sahteliği, bizi sürekli yaklaşan felakete karşı uyarırken, bizi kayıtsızlıkla suçlarken, vb., canını asıl

onu "gerçeğin verdiği bir cevap" olarak, belli bir mesajı olan bir alamet olarak görmektir. "Ahlaki çoğunluğun" gözünde AİDS de bu şekilde iş görür, onlar AİDS'i günahkâr hayatlarımız için verilen ilahi bir ceza olarak okurlar. Bu perspektiften bakıldığında, ekolojik kriz, doğayı acımasızca sömürüşümüz, doğaya bir diyalogun muhatabı ya da varlığımızın temeli olarak değil de kullanılıp atılan nesne ve malzemeler temin ettiğimiz bir depo muamelesi yapmamız yüzünden verilen bir "ceza" olarak görülür. Bu şekilde tepki verenlerin çıkardığı ders, çığrından çıkmış, sapkın hayat tarzlarımızı bırakıp doğanın parçası olarak yaşamamız, kendimizi onun ritimlerine uydurmamız, onun içinde kök salmamız gerektiğidir.

Lacancı bir yaklaşım ekolojik kriz konusunda bize ne söyleyebilir? Sadece şunu: Ekolojik krizin gerçekliğini anlamsız fiiliyatı içinde, ona bir mesaj ya da anlam yüklemeden kabul etmeyi öğrenmemiz gerekir. Bu anlamda, ekolojik krize yönelik yukarıda anlatılan üç tepkiyi -"gayet iyi biliyorum, ama yine de..."; takıntılı faaliyet; krizi gizli bir anlama sahip bir alamet olarak kavramak- gerçekle yüzleşmekten kaçmanın üç yolu olarak okuyabiliriz: Fetişist bir yarılma, kriz gerçeğini onun simgesel etkinliğini nötrleştirecek şekilde kabullenme; krizin nörotik bir biçimde travmatik bir çekirdeğe dönüştürülmesi; gerçeğin kendisine psikotik bir biçimde anlam yansıtılması. İlk tepkinin krizin gerçeğinin fetişist bir biçimde tekzibini içerdiği apaçık ortadadır. Ama diğer iki tepkinin de krize doğru dürüst bir tepki verilmesini önlediği o kadar açıkça görülmez. Zira, eğer ekolojik krizi takıntılı faaliyet yoluyla uzakta tutulacak travmatik bir çekirdek olarak ya da bir mesajın taşıyıcısı, doğada yeni kökler bulmaya yönelik bir çağrı olarak kavrarsak, her iki durumda da gerçeği, simgeselleştirme tarzlarından ayıran indirgenmez mesafeye gözlerimizi kapamış oluruz. Tek münasip tavır, bu mesafeyi fetişistçe tekzip yoluyla askıya almaya, takıntılı faaliyet yoluyla gizli tutmaya ya da gerçeğe (simgesel) bir mesaj yansıtarak gerçek ile simgesel arasındaki uzaklığı azaltmaya çalışmadan söz konusu mesafeyi *condition humaine'imizi* (insanlık durumumuzu) tanımlayan bir şey olarak kabul

sıkan şeyin felaketin *gelmeyecek* oluşu olmasından gelir. Ona verilecek münasip cevap teskin edici bir biçimde sırtım sıvazlamaktır: "Sakin ol, endişelenmene gerek yok, felaket kesinlikle gelecek!"

eden tavırdır. İnsanın konuşan bir varlık olması tam da, deyim yerindeyse kuruluşu itibariyle "çığırından çıkmış", simgesel yapının boşunu onarmaya çalıştığı kapanmaz bir yarıkla damgalanmış olduğu anlamına gelir. Bu yarık zaman zaman seyirlik bir biçimde gün ışığına İlkıp bizlere simgesel yapının kırılganlığını hatırlatır - bunun son örneğini Çernobil adıyla tanıyoruz.

Çernobil'den yayılan radyasyon radikal bir olumsallığın devreye girişim temsil ediyordu. "Normal" neden-sonuç zinciri adeta bir anlığına askıya alınmıştı - tam sonuçlarının neler olacağını kimse bilemiyordu. Uzmanlar herhangi bir "tehlike eşiği" saptamasının keyfi olduğunu kabul ediyorlardı; kamuoyu panik içinde, gelecek felaketleri beklemek ile paniğe neden olmadığını kabul etmek arasında gidip geliyordu. Radyasyonu gerçek boyutuna yerleştiren şey, tam da onun simgeselleşme tarzı karşısındaki bu kayıtsızlıktır. Biz onun hakkında ne söylersek söyleyelim, radyasyon yayılmayı, bizi iktidarsız tanıklar rolüne indirgemeyi sürdürür. Radyoaktif ışınlar *temsil edilemez,* hiçbir imge onları temsile yeterli değildir. Işınlar gerçek olarak, karşısında bütün simgeselleştirmelerin başarısız kaldığı "sert çekirdek" olarak sahip oldukları statü sayesinde, saf suret haline gelirler. Radyoaktif ışınları göremeyiz ya da hissedemeyiz; bütünüyle muhayyel nesnelerdir, bilim söyleminin yaşam dünyamız üzerindeki kırınımının etkileridir. Medyadaki bütün patırtı kuru gürültüden ibaret kaldı ve bu arada gündelik hayatımız her zamanki gibi devam etti. Ama bilim söyleminin otoritesi tarafından desteklenen kamu iletişim araçlarının böyle bir paniği tetiklemiş olmaları, bilimin gündelik hayatımıza çoktan nüfuz etmiş olduğunu gösterir.

Çernobil bizi Lacan'ın "ikinci ölüm" adını verdiği şeyin tehdidiyle yüzleştirdi: Bilim söyleminin hükümranlığının sonucu, Marquis de Sade zamanında edebi bir fantaziden ibaret olan şeyin (yaşam sürecini kesintiye uğratan köklü bir yıkım) bugün gündelik hayatımızı tehdit eden bir melanet haline gelmiş olmasıdır. Lacan'ın kendisi de atom bombasının patlamasının "ikinci ölümü" örneklediği gözleminde bulunmuştu: Radyoaktif ölümde, adeta sonsuz oluş ve bozuluş döngüsünün temeli, daimi dayanağı olan maddenin kendisi dağılır, ortadan kaybolur. Radyoaktif çözülme "dünyanın açık yarası", "gerçeklik" dediğimiz şeyin dolaşımını çığırından çıkaran ve bozan bir kesiktir. "Radyasyonla birlikte yaşamak", bir yerde, Çernobil'de var-

lık zeminimizi sarsan bir Şey'in zuhur etmiş olduğu bilgisiyle yaşamaktır. Yani Çernobil'le ilişkimiz, SOa şeklinde yazılabilir: Dünyamızın temelinin kendi kendini çözüyormuş gibi göründüğü o temsil edilemez noktada, özne en mahrem varlığının çekirdeğini görmek durumundadır. Yani, dünyanın bu "açık yarası", son tahlilde, *insanın kendisinden* -ölüm dürtüsünün tahakkümü altında olduğu sürece, Şey'in boş yeri üzerindeki takıntısı onu çığnndan çıkardığı, yaşam süreçlerinin düzenliliği içinde dayanaktan yoksun bıraktığı sürece insandan- başka nedir ki? İnsanın ortaya çıkışı bile zorunlu olarak, hayat süreçlerine özgü doğal dengenin, homeostasisin kaybedilmesini gerektirir.

Genç Hegel insanın olası bir tanımı olarak, bugün ekolojik krizin ortasında yeni bir boyut kazanan bir formül önermiştir: "Ölümcül hasta doğa." İnsan ile doğa arasında yeni bir denge kurmaya, insan faaliyetinden aşırı karakterini çıkarıp onu doğanın düzenli dengesine dahil etmeye yönelik bütün girişimler, kökensel ve kapatılmaz bir mesafeyi dikmeye yönelik bir dizi çabadan başka bir şey değildirler. Gerçeklik ile insanın dürtü potansiyeli arasındaki nihai uyumsuzluktan bahseden klasik Freudcu tez işte bu anlamda kavranmahdır. Freud'un iddiası, bu kökensel, kurucu uyumsuzluğun biyolojiyle açıklanamayacağıdır; söz konusu uyumsuzluğun, "insanın dürtü potansiyelinin, insanı hayatın döngüsel hareketinden sonsuza dek dışlayan ve böylece o içkin radikal felaket olasılığını, "ikinci ölüm" olasılığını açan bir Şey'e, boş bir yere yönelik travmatik bağlılıkları yüzünden çoktan doğallıklarını kaybetmiş, çığnndan çıkmış dürtülerden oluşmasının sonucu olduğudur.

Freudcu bir kültür teorisinin temel öncülünü belki de burada aramamız gerekir: Her türlü kültür, son kertede, insanlık durumunun kendisine özgü korkunç, son derece gayri insani bir boyuta verilen bir tepkiden, bir taviz oluşumundan başka bir şey değildir.

Bu Freud'un Michelangelo'nun Musa heykeline duyduğu takıntıyı da açıklar: Freud bu heykelde, ölüm dürtüsünün yıkıcı öfkesine teslim olmanın eşiğinde olduğu halde yine de öfkesine hâkim olup Tanrı'nın emirlerinin kaydedildiği tabletleri parçalamaktan kurtulacak gücü bulan bir insan görüyordu[16] (tabii ki yanlış bir bakıştı bu,

16. Krş. Sigmund Freud, "The Moses of Michelangelo", *SE,* cilt 13.

uma asıl önemli olan bu değil). Bilim söyleminin gerçekliğe çarpmasıyla uğradığı kırınımın mümkün kıldığı felaketler karşısında, tek umudumuz Musa'nın bu jestini yapmaktır belki de.

Demek ki, bildik ekolojik tepkinin temel zaafı, takıntılı libidinal ekonomisidir: Her şeyi doğal denge korunabilsin diye, korkunç bir kargaşa doğanın yerleşik düzenliliğini bozmasın diye yapmamız gerekiyordun Kendimizi bu yaygın takıntılı ekonomiden kurtarmak için, bir adım daha atıp *"ölümcül hasta doğa" olarak insanın müdahalesiyle bozulduğu varsayılan "doğal bir denge" olduğu fikrinin kendisini reddetmemiz gerekir.* Lacancı "Kadın yoktur" önermesine benzer biçimde, belki de *Doğa yoktur* dememiz gerekir: İnsanın dikkatsizliği yüzünden yolundan çıkan periyodik, dengeli bir döngü olarak doğa yoktur. En nihayet, doğanın dengeli döngüsü karşısındaki bir "aşırılık" olarak insan anlayışının kendisinden vazgeçmek gerekir. Son dönemdeki kaos teorilerinin verdiği ders şudur: "Doğa" zaten kendi içinde, çalkantılıdır, dengesizdir; doğanın "kuralı" sabit bir çekim noktası etrafındaki dengeli bir salınım değil, kaos teorisinin "tuhaf çekimci" *(attractof)* dediği şeyin, yani kaosun kendisini yönlendiren bir düzenliliğin sınırları içindeki kaotik bir dağılmadır.

Kaos teorisinin başarılarından biri, kaosun ille de karmaşık, nüfuz edilmez bir nedenler ağı içermesinin gerekmediğidir: Basit nedenler "kaotik" davranışlar üretebilir. Nitekim kaos teorisi, klasik fiziğin, kendi başına bırakıldığında her sürecin bir tür doğal dengeye (bir durma noktasına ya da düzenli bir harekete) ulaşacağını iddia eden "sezgisi"ni alt üst eder. Bir sistemin "kaotik", düzensiz bir biçimde davranması, yani bir önceki duruma hiçbir zaman dönmemesi ve yine de onu düzenleyen bir "çekimci" sayesinde formelleştirilebilmesi mümkündür - "tuhaf" bir çekimcidir bu, yani bir nokta ya da simetrik bir figür formunu değil, belli bir figürün konturları içinde sonsuzca birbirine dolanmış yılanların, "anamorfotik bir biçimde" deforme edilmiş bir dairenin, bir "kelebek"in formunu alır.

İnsanın içinden, "normal" bir çekimci (bozulmuş bir sistemin döneceği varsayılan bir denge ya da düzenli salınım durumu) ile "tuhaf" bir çekimci arasındaki karşıtlık ve haz ilkesinin ulaşmaya çalıştığı denge ile keyfi cisimleştiren Freudcu Şey arasındaki karşıtlık arasında bir benzeşim kurmak geliyor. Freudcu Şey, psişik aygıtın düzenli işleyişini bozan, onun bir dengeye ulaşmasını önleyen bir tür "ölüm-

cül çekimci" değil midir? "Tuhaf çekimci" denen formun kendisi, Lacancı *objet petit a'nm* bir tür fiziksel metaforu değil midir? Burada Jacques-Alain Miller'in *objet a'nm* saf form olduğu tezinin bir başka doğrulanışını buluyoruz: Bizi kaotik salınıma çeken bir çekimcinin formudur bu. Kaos teorisinin sanatı, *tam da kaosun formunu görmemize izin vermesi,* normalde şekilsiz bir düzensizlikten başka bir şey görmediğimiz yerde bir örüntü, bir desen görmemize izin vermesidir.

Böylece "düzen" ile "kaos" arasındaki geleneksel karşıtlık askıya alınır: Borsadaki iniş çıkışlar ve salgın hastalıkların gelişiminden girdapların oluşumu ve bir ağaçtaki dalların yayılışına kadar kontrol edilemeyen bir kaos görüntüsü veren şey belli bir kuralı izlemektedir: kaos bir "çekimci" tarafından düzenlenir. Mesele "kaosun ardındaki düzeni saptamak" değil, kaosun kendisinin, onun düzensiz dağılımının formunu, örüntüsünü saptamaktır. Tekbiçimli yasa (düzenli neden-sonuç bağları, vb.) kavramı üzerine odaklanan "geleneksel" bilimin tersine, bu teoriler müstakbel bir "gerçek bilimi"nin, yani simgesel *otomatlar* yerine olumsallık, *tuche* üreten kurallar geliştiren bir bilimin ilk taslaklarını sunarlar. Çağdaş bilimdeki gerçek "paradigma kayması", sözde eski "mekanik" dünya görüşünün yerine geçecek yeni bir bütüncü, organik yaklaşımı öne çıkarmayı amaçlayan ve parçacık fiziği ile Doğu mistisizmi arasında bir "sentez"den dem vuran karanlıkçı denemelerde değil, burada aranmalıdır.[17]

Gerçek Nasıl Verilir ve Nasıl Bilir?

GERÇEĞİ VERMEK

Lacancı gerçeğin muğlaklığı, simgesel düzende travmatik "geri dönüşler" ve "cevaplar" formuna bürünerek birdenbire zuhur ediveren simgeselleştirilmemiş bir çekirdekten ibaret değildir. Gerçek aynı zamanda tam da bu simgesel form içinde içerilir: Gerçek bu form tarafından *dolaysız olarak verilir (rendered).* Bu can alıcı noktayı netleş-

17. Bkz. James Gleick, *Chaos: Making of a New Science,* New York, Viking Press, 1987,5. bölüm (Türkçesi: *Kaos,* Ankara: Tübitak, 2003) ve Ian Stewart, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos,* Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1989.

I irmek için, Lacan'ın *Encore* seminerinin, "standart" Lacancı teori ısısından biraz tuhaf görünen bir özelliğini hatırlayalım. Yani, "stantlnıt" Lacancı gösteren teorisinin bütün çabası, simgeselleştirme süıtvinin bağlı olduğu saf olumsallığı görmemizi sağlamak, yani anlamın bir dizi olumsal karşılaşmanın sonucu olduğunu, her zaman "üstbelirlenmiş" olduğunu göstererek anlam etkisini "doğallığından annclırmak"tır. Gelgelelim, Lacan *Encore'da.* şaşırtıcı bir şey yaparak, *Ifösterge kavramını,* tam da gösterene karşıtlığı içinde, yani gerçekle olan sürekliliği koruyacak biçimde tasarlanan gösterge kavramını *rehabilite eder.*[a] Bu hamleyle ne yapılmak istenmiştir - tabii bunun Imsit bir teorik "gerileme" olması olasılığını göz ardı edersek?

Gösterenin düzeni bir farklılaşma kısır döngüsüyle tanımlanır: I ler bir unsurun eklemlenişi tarafından üstbelirlendiği, yani her un-Nurun, gerçek içinde herhangi bir dayanağı olmaksızın diğerleriyle ırasındaki farktan ibaret "olduğu" bir söylem düzenidir bu. Lacan "gösterge" kavramını rehabilite ederek, gösteren boyutuna indirgenemeyen, yani *söylem-öncesi* olan, hâlâ keyif tözüyle dolu olan bir mektup statüsüne işaret etmeye çalışır. Lacan 1962'de *"jouissance,* konuşana yasaktır,"[19] derken, şimdi maddileşmiş keyiften başka bir şey olmayan paradoksal bir mektubu teorileştirmektedir.

Bunu açıklamak için, yine film teorisine gidelim, çünkü Michel Chion *rendu* kavramıyla tam da bu mektup-keyfin statüsünü sınırlandırmaktadır. *Rendu,* (imgesel) *simulakrum* ve (simgesel) *kodun* karşısına, sinemada gerçekliği vermenin üçüncü bir yolu olarak konur: imgesel bir taklit ya da simgesel olarak kodlanmış temsil yoluyla değil, dolaysız "verme" yoluyla.[20] Chion öncelikle, sadece "özgün", "doğal" sesi tam manasıyla yeniden üretmemizi değil, aynı zamanda kendimizi filmin kaydettiği "gerçeklik" içinde bulsaydık kaçacak olan ayrıntıları da işitilir hale getiren çağdaş ses tekniklerinden bahsetmektedir. Bu tür bir ses bize nüfuz eder, bizi dolaysız-gerçek düzeyinde yakalar; tıpkı Philip Kaufman'ın *The Invasion of the Body Snatchers* versiyonunda insanların uzaylıların klonlarına dönüşürken

18. Bkz. Jacques Lacan, *Le seminaire, livre XX. Encore,* Paris: Seuil, 1975.
19. Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection,* Londra: Tavistock, 1977, s. 319.
20. Bkz. Michel Chion, "Revolution douce", *La toile trouee* içinde, Paris: Cahiers du Cinema/Editions de l'Etoile, 1988.

çıkan o müstehcen, yapış yapış, iğrenç seslerin, cinsel eylem ile doğum eylemi arasındaki belirsiz bir şeyleri çağrıştıran seslerin yaptığı gibi. Chion'a göre ses kaydının *(soundtrack)* statüsündeki bu kayma, günümüz sinemasında sürmekte olan yavaş ama çok kapsamlı bir "yumuşak devrime" işaret eder. Artık sesin görüntü akışına "eşlik ettiğini" söylemek uygun değildir, çünkü öyküsel *(diegetic)* mekânda yön bulmamızı sağlayan temel "gönderme çerçevesi" işlevini ses kaydı görmektedir artık. Ses kaydı, bizi farklı yönlerden ayrıntılarla bombardımana uğratarak (dolby stereo teknikleri, vb.), giriş çekiminin *(establishing shot)* işlevini devralır. Ses kaydı bize temel perspektifi, durumun "harita"sını verir ve sürekliliğini garanti altına alır, bu arada görüntüler ses akvaryumunun evrensel mecrası içinde serbestçe yüzüp gezen yalıtılmış parçalara indirgenir. Psikoz için bundan daha iyi bir metafor icat etmek zor olurdu: Gerçeğin bir eksik, simgesel düzenin ortasındaki bir delik (Rothko'nun resimlerinin ortasındaki kara leke gibi) olduğu "normal" durumun tersine, burada yalıtılmış simgesel adacıklarının etrafını kuşatan bir gerçek "akvaryumu"yla karşı karşıyayızdır. Başka bir deyişle, anlamlandırıcı şebekenin etrafında oluştuğu merkezdeki bir "kara delik" işlevini görerek gösterenlerin çoğalmasını "yönlendiren" keyif değildir artık; tam tersine, simgesel düzenin kendisi yüzer-gezer gösteren adacıkları, yumurta şansı konumundaki keyif denizi içindeki beyaz *îles flottantes* (yüzen adalar) statüsüne indirgenir.[21]

Bu şekilde "verilen" gerçeğin, Freud'un "psişik gerçeklik" adını verdiği şey olduğunu, David Lynch'in *Fil Adam* filminin, fil adamın öznel deneyimini, deyim yerindeyse, "içeriden" aktaran esrarengiz denecek ölçüde güzel sahneleri de göstermektedir. "Dışsal", "gerçek" ses ve gürültülerin matrisi askıya alınır ya da en azından arka plana atılır; tek duyduğumuz, kalp atışını ya da bir makinenin düzenli ritmini andıran, ne idüğü belirsiz ritmik bir vuruştur. Burada en saf haliyle *rendu* ile, hiçbir şeyi taklit etmeyen ya da simgelemeyen, ama bizi hemen "yakalayan", şeyi hemen "veren" bir nabızla karşı karşı-

21. Bu yüzden Nazizmin, psikotik libidinal ekonomisi bakımından, Dünya'nın etrafında sonsuz bir boş alan bulunan bir gezegen değil, tam tersine sonsuz buzun ortasındaki yuvarlak bir tutamak, etrafı pıhtılaşmış keyifle çevrili bir simgesel adası olduğunu savunan kozmolojik teoriye niye meylettiği açıkça ortada olmalıdır.

vıyı/dır - iyi de nedir bu şey? Onu tasvir etmeye en çok, yine "rü-Kcyın halindeki hayatla ağır ağır zonklayan gri ve şekilsiz sis"in ritmi olduğunu söyleyerek yaklaşabiliriz. Görünmez ama yine de maddi ışınlar gibi içimize nüfuz eden bu sesler "psişik gerçekliğin" gerileğidirler. Bu seslerin baskın mevcudiyeti, bildik "dış gerçekliği" askıya alır. Fil adamın "kendi kendini duyma" şeklini, öznelerarası "kamusal iletişim"den dışlanınca kendi otistik dairesinin kapalılığına nasıl yakalandığını verir bize bu sesler. Filmin şiirsel güzelliği, gerçekçi anlatımın bakış açısından bakıldığında, bütünüyle gereksiz ve anlaşılmaz olan, yani tek işlevi gerçeğin nabzını görselleştirmek olan hir dizi çekim içermesinden gelir. Mesela dokuma tezgâhının işleyişini gördüğümüz gizemli çekimi düşünün; işittiğimiz tempoyu ritmik hareketi sayesinde bu tezgâh üretiyordur sanki.[22]

Bu *rendu* efekti, şu anda sinemada gerçekleşmekte olan "yumuşak devrim"le sınırlı değil elbette. Dikkatli bir analiz, bu efektin klasik Hollywood sinemasında, daha doğrusu bu sinemanın, 1940'ların sonlarıyla 1950'lerin başlarında çekilmiş ve ortak bir özelliğe sahip *film-noir* türü bazı uç ürünlerinde çoktan mevcut olduğunu gösterecektir - buradaki üç filmin üçü de sesli bir filmin "normal" anlatı yolunun temel bir bileşeni konumundaki biçimsel bir unsurun yasaklanması üzerine kuruludur:

• Robert Montgomery'nin *Göldeki Kadın* filmi, "nesnel" çekimin asaklanması üzerine kuruludur. Detektifin (Philip Marlovve) doğrman kameraya bakıp olayların sunuşunu ve yorumunu yaptığı giriş ve .sonuç bölümleri dışında, geçmişe-dönüşlü *(flashback)* hikâyenin tamamı öznel çekimlerle anlatılır, yani sadece baş karakterin gördüklerini görürüz (mesela onun yüzünü ancak aynada kendine baktığı zaman görürüz).

• Alfred Hitchcock'un *İp* filmi ise montajın yasaklanması üzerine kuruludur. Bütün film tek bir uzun çekimden ibaretmiş izlenimini verir; teknik sınırlar yüzünden bir kesme şart olduğunda bile (1948'de

22. Resim alanında, *rendu'ye.* tekabül eden şey, soyut dışavurumculuğun uyguadığı biçimiyle *action painting'dir.* Seyircinin resme, onun karşısındaki "nesnel mesafe"sini yitirip dolaysızca ona "çekileceği" kadar yakından bakması gerekir. Resim gerçekliği ne taklit eder ne de simgesel kodlar yoluyla temsil eder: seyirciyi "yakalayarak" gerçeği "verir".

çekilebilecek en uzun sahne on dakika sürüyordu), fark edilmemesine özen gösterilmişti (mesela biri doğrudan kameranın karşısına geçer ve bütün görüntüyü bir anlığına karartır).

• Russell Rouse'un bu üç film arasında en az tanınan ve manevi baskı altında en sonunda çözülüp kendini FBI'a teslim eden bir komünist ajanın (Ray Milland) hikâyesini anlattığı *Hırsız* filmi ise sesin yasaklanması üzerine kuruludur. Sessiz film değildir bu; arka plandaki bildik sesleri, insanların ve arabaların yaptığı gürültüleri, vb. sürekli işitiriz, ama uzaklardan gelen birkaç mırıltı dışında, hiç konuşma sesi, konuşulan tek bir kelime duymayız (film diyaloga başvurmak zorunda kalınacak bütün durumlardan uzak durur). Bu sessizliğin amacı, komünist bir ajanın toplumdan tecrit edilmişliğini ve ümitsiz yalnızlığını hissetmemizi sağlamaktır.

Bu üç filmin hepsi de yapay, zorlama biçimsel deneyler olarak kalmıştır; iyi de, inkâr edilemeyecek başarısızlık hissi nereden kaynaklanıyor? Bunun ilk nedeni hepsinin bir *hapax** olması, hepsinin türünün tek örneği olmasıdır. Hiçbirindeki "numara" tekrar edilemez, çünkü etkili bir biçimde ancak bir kere kullanılabilir. Ama daha derin bir başarısızlık kaynağı da bulunabilir. Her üç filmin de aynı klostrofobik kapanmışlık hissini uyandırması rastlantı değildir. Sanki kendimizi simgesel açıklığı olmayan psikotik bir evrende bulmuş gibiyizdir. Hepsinde hiçbir şekilde aşılamayan belli bir bariyer vardır. Bu bariyer devamlı hissettirir varlığını ve böylece film boyunca neredeyse dayanılmaz bir gerilim yaratır. *Göldeki Kadırida,* olayı en nihayet "özgür", nesnel bir bakış açısından görebilelim diye detektifin bakışının "serası"ndan çıkmayı isteriz sürekli; *Ip'te,* bizi kâbusu andıran süreklilikten kurtaracak bir kesme bekleriz ümitsizce; *Hırsız'da.,* anlamsız seslerin temeldeki sessizliğinden, yani konuşulan kelime eksikliğinin daha da elle tutulur hale getirdiği o kapalı, otistik evrenden bizi çekip çıkaracak bir ses duymayı iple çekeriz sürekli.

Bu üç yasağın her biri kendine özgü bir psikoz yaratır: Üç filmi referans alarak, üç temel psikoz tipini içeren bir sınıflandırma yapabiliriz. *Göldeki Kadın* "nesnel çekim" yasağıyla paranoyak bir etki yaratır (kamera açısı hiçbir zaman "nesnel" olmadığı için, görülenler

* Sadece bir kere kullanılan söz. (ç.n.)

llum sürekli görünmeyenlerin tehdidi altındadır, nesnelerin kamera-ı yakınlıkları bile ürkütücü olur; bütün nesneler potansiyel olarak ti lıditkâr bir niteliğe bürünürler, her yer tehlikeyle doludur - mesela bir kadın kameraya yaklaştığında, bunu mahremiyet alanımıza yapılını saldırgan bir müdahale olarak görürüz), *ip,* montaj yasağıyla psikolik bir *passage â l'acte** yaratır (filmin adındaki "ip" son kertede "kelimeleri" ve "eylemleri" birbirine bağlayan "ip"tir elbette, yani Hmgesel'in adeta gerçeğin içine düştüğü ânı işaret eder: Daha sonraları çekilen *Trendeki Yabancılar* filmindeki Bruno'da da aynı durum itiz konusudur: Cani eşcinsel çift kelimeleri "bire bir" anlamlarıyla kavrayarak onlardan hemen "eylemlere" geçer, profesörün (James Slewart'ın) tam da yasak diye bir şey olmadığı, "üstinsanlara", her şeyin mubah olduğu şeklindeki sözde-Nietzscheci teorilerini gerçekleşin itler. Son olarak, *Hırsız* psikotik bir *otizmi,* öznelerarasılığın söylem ağından tecrit edilmişliği verir. Artık *rendu* boyutunun bu filmle-ı m psikotik içeriklerinde değil, içeriğin tam da filmin biçimi tarafından ("tasvir edilmesi"nde değil) dolaysız olarak "verilmesi"nde yattığını görebiliriz - burada, filmin "mesajı" dolaysız olarak içeriğin kendisidir.[23]

* Lacan'ın "eyleme koyuş"tan ayırt ederek, "eyleme geçiş" anlamında kullandığı kavram; bu kitapta bkz. s. 187. (ç.n.)

23. Hitchcock'un eserlerindeki en açık *rendu* örneği, şüphesiz *Cinnet'teki* ünlü geri kaydırmak çekimdir; burada hareketin başladığı apartmanın kapılan ardında neler olduğunu, tam da kameranın bir kravatın üzerinden kavisli hareketlerle inip, sonra da dümdüz yukan çıkan hareketi sayesinde anlarız: Bir "kravat cinayeti" dahil işlenmiştir. François Regnault, Hitchcock hakkındaki metni "Systeme formel ıl'llitchcock"da *(Cahiers du cinema,* hors-serie 8: Alfred Hitchcock, Paris, 1980), "biçim" ile "içerik" arasındaki bu ilişkinin bize Hitchcock'un bütün eserleri için geçerli bir ipucu sunduğu varsayımında bulunmayı göze almıştır: "İçerik" her zaman belli bir biçimsel özellikle *{Yükseklik Korkusu'nda* spiral halkalar, *Sapık'ta* kesişen eizgiler, vb.) verilir.

Bir başka düzeyde, bu zamana kadarki bütün Hollywood tarihinde de vurgunun İçerikten çerçeveye kaydırıldığı benzer bir aktarım görülür; burada çerçeve, olaylım onun perspektifinden gördüğümüz Hollywood kahramanına özgü öznellik biçiminden ibarettir. Bu aktarım en kolay, Hollywood'un güncel, travmatik bir toplumda! temayı (ırkçılık, Üçüncü Dünya savaşları, vb.) ele aldığı durumlarda görülebilir: "Batı gazeteciliği ve Üçüncü Dünya" ile ilgili üç temsili film *(Salvador, Ateş Allında, The Year ofLiving Dangerously),* Üçüncü Dünya'nm müşkülatına sempatiyle yaklaşsalar da, yine de son tahlilde Üçüncü Dünya sorunlarıyla değil, Üçüncü Dünya'daki büyük kargaşaların (Somoza'nın devrilmesi, Endonezya'daki askeri

Bu filmlerde işbaşında olan aşılmaz engel son kertede neyi yasaklamaktadır? Bu filmlerin başarısız olmalarının nihai nedeni, karşımızdaki yasağın fazla keyfi ve kaprisli bir mahiyeti oiduğu hissinden kurtuiamamamızdır: Sanki yönetmen "normai" bir sesii fiimin kiiit biieşenlerinden birinden (montaj, nesnei çekim, ses) sırf biçimsei bir deney uğruna vazgeçmeye karar vermiş gibidir. Bu fiimlerin üzerine kuruiduğu yasak, pekâlâ yasaklanmasa da olabiiecek bir şeyin yasaklanmasıdır: Zaten başlı başına imkânsız oian bir şeyin yasakianması (Lacan'a göre, "simgesei kastrasyonu", "ensest yasağını" tanımlayan

darbe) bir tür fon hizmeti gördüğü, (Amerikalı) kahramanın olgunlaşmasıyla ilgilidirler. *Kıyamet'ten Müfreze'ye* temsili değeri olan bütün Vietnam filmlerinde zirveye ulaşacaktır bu formül; bu filmlerde savaşın kendisi kahramanın Oidipal "iç yolculuğu"nun gerçekleştiği egzotik bir sahneden ibarettir ve *Müfreze'nin* reklamlarında kullamlan cümleyle söylersek, savaşın ilk kurbanı (kahramanın) masumiyet(i)tir. Bunun en son ömeği *Mississippi Yanıyor* filmidir; yurttaş haklan çalışanlarını öldüren Ku Klux Klan mensubu katilleri bulma arayışı, filmin "gerçek tema"sı, yani iki kahramam (fena halde bürokratik liberal ırkçılık-karşıtı Dafoe ile onun ayaklan yere daha çok basan, kavrayış gücü yüksek meslektaşı Hackmann) arasındaki gerilim için dramatik bir fon işlevi görür. Filmin canalıcı ânı, en sonda, Dafoe'nun Hackmann'a ilk kez ilk ismiyle seslenmesidir. On sekizinci yüzyıl romanları tarzında, filme "başta birbirlerinden hiç hazzetmeyen iki polisin nasıl en nihayet birbirlerine ilk isimleriyle hitap edebildiklerinin hikâyesidir" altbaşlığı verilebilirdi.

Tarihsel gerçekliğin kahramanın "iç çatışmalan"nın bir tür fonuna (ya da metaforuna) indirgendiği bu özgül öznellik biçimi, Warren Beatty'nin *Kızıllar* filminde uç noktasına götürülmüştür. Amerikan ideolojisinin perspektifinden, yirminci yüzyılın en travmatik olayı nedir? Şüphesiz Ekim Devrimi'dir. Warren Beatty de Ekim Devrimi'ni "rehabilite etme"nin, onu Hollyvvood evrenine dahil etmenin bir yolunu, olası tek yolunu icat etmiştir: Bu devrimi filmin ana karakterleri John Reed (Beatty) ile sevgilisi (Diane Keaton) arasındaki cinsel ilişkinin metaforik bir fonu olarak sahnelemiştir. Filmde, Ekim Devrimi bu karakterlerin ilişkisindeki bir krizin hemen ardından gerçekleşir. Beatty heyecanlı bir kalabalığa ateşli, devrimci bir nutuk çekerken, Keaton ile birbirlerine ihtiraslı bakışlar fırlatırlar - kalabalığın haykırışlan sevgililer arasındaki yenilenmiş ihtiras patlamasının metaforu işlevini görür. Devrini'in canalıcı, efsanevi sahneleri (sokak gösterileri, Kışlık Saray'a saldırı), sevgililerin tutkulu sevişmeleriyle art arda gösterilir. Bu kitle sahneleri cinsel eylemin kaba metaforları işlevini görürler. Büyük bir salonda vekillere hitap eden Lenin'in kendisi cinsel ilişkinin başarısını garantileyen bir tür baba figürü gibi görünürken, bütün sahneye Enternasyonal marşı eşlik eder. Burada sevgililerin aşklarını sosyalizm mücadelesine bir katkı olarak yaşayıp devrimin başarısı için her şeylerini feda etmeye, kendilerini kitlelere adamaya yemin ettikleri Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin tam zıttıyla karşı karşıyayızdır. *Kızıllar'du* devrimin kendisi başarılı cinsel ilişkinin metaforu olarak görülür.

Icmel paradoks: edinilmesi zaten başlı basma imkânsız olan *jouissance'm* yasaklanmasıdır) değildir. Filmlerin yarattığı dayanılmaz, ı-nsesti çağrıştıran havasızlık hissi buradan gelir. Simgesel düzeni kuran temel yasak ("ensest yasağı", "gerçeklik" karşısında simgesel bir mesafe kazanmamızı sağlayan "ipin kesilmesi") *eksiktir;* onun yerine geçen keyfi yasak ise sadece bu eksiği, bu eksiğin eksikliğini cini mleştirir, ona tanıklık eder.

GERÇEKTEKİ BİLGİ

Artık son adımı atmaya mecburuz: Eğer, her simgesel formasyonda, gerçeğin dolaysızca verilmesini sağlayan psikotik bir çekirdek varsa ve eğer bu form son tahlilde anlamlandırıcı bir zincirin, yani bir bilgi zincirinin (S2) formuysa, o zaman, en azından belli bir düzeyde, gerçeğin kendisinde işleyen bir tür bilgi söz konusu olmalıdır.

Lacancı "gerçekteki bilgi" kavramı, ilk bakışta günlük deneyimimizden uzak, tamamen spekülatif, sığ bir abartı gibi görünüyor olmalıdır. Doğanın kendi yasalarını bildiği ve ona göre davrandığı, mesela Newton'un ünlü elmasının yerçekimi yasasını bildiği için düştüğü fikri abes görünür. Gelgelelim, bu fikir içi boş bir espriden ibaret olsa da, insan çizgi filmlerde bu fikre neden bu kadar sık rastlandığını merak etmeden duramıyor. Kedi ileride bir uçurum olduğunu fark etmeden çılgın gibi fareyi kovalar; ama ayaklarının altındaki zemin ortadan kalktığı zaman bile kedi düşmez, fareyi kovalamayı sürdürür ve ancak aşağıya bakıp havada yürüdüğünü *gördüğü* zaman düşer. Sanki gerçek uyması gereken yasaları bir anlığına unutmuş gibidir. Kedi aşağıya baktığında, gerçek, yasaları "hatırlar" ve ona göre davranır. Bu tür sahnelere sık rastlanması, belli bir temel fantazi senaryo tarafından desteklenmeleri gerektiğine işaret eder. Bu varsayımın lehine getirilebilecek başka bir argüman, Freud'un *Rüyaların Yorumu*'nda anlattığı, ölü olduğunu bilmeyen baba ile ilgili ünlü rüyada da aynı paradoksu bulmamızdır:[24] Adam ölü olduğunu bilmediği için yaşamayı sürdürür, tıpkı ayaklarının altında yer olmadığını bilmediği için koşmayı sürdüren kedi gibi. Üçüncü örneğimiz Elbe'deki Na-

24. Sigmund Freud, *The Interpretation ofDreams, SE,* c. 4-5, s. 430; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu, 1-2,* İstanbul: Payel, 1996.

polyon'dur: Napolyon tarihsel olarak çoktan ölmüştü (yani miadı dolmuş, rolü bitmişti), ama öldüğünden haberi olmaması onu hayatta (tarih sahnesinde) tutuyordu, bu yüzden de "iki kere ölmesi", Waterloo'da ikinci kez kaybetmesi gerekmişti. Belli devlet aygıtları ya da ideolojik aygıtlar karşısında da çoğunlukla aynı hisse kapılırız: Açıkça anakronik olmalarına rağmen, *bunu bilmedikleri için* hayatta kalırlar. Birilerinin kabalığı göze alıp onlara bu nahoş gerçeği hatırlatma görevini üstlenmesi gerekir.

Artık gerçekteki bilgiye ait bu fenomeni destekleyen fantazi senaryonun ana hatlarını daha açık seçik olarak çizebilecek konumdayız: "Psişik gerçeklik"te, düpedüz, sadece belli bir yanlış anlama sayesinde, yani özne bir şeyi bilmediği sürece, bir şey konuşulmadan kaldığı, simgesel evrene dahil edilmediği sürece var olan bir dizi kendilikle *(entity)* karşılaşırız. Özne "çok fazla bilmeye" başlar başlamaz, bu fazlalığın, fazla bilginin bedelini "teniyle", varlığının tözüyle öder. Ego öncelikle bu tür bir kendiliktir; öznenin varlığının tutarlılığının bağlı olduğu bir dizi imgesel özdeşleşmeden ibarettir, ama özne "çok fazla bildiği", bilinçdışı hakikate fazla yaklaştığı zaman, egosu dağılır. Bu tür bir dramın paradigmatik örneği Oidipus' tur: En sonunda hakikati öğrendiğinde, "ayaklarının altındaki zemini" yitirir ve kendini dayanılmaz bir boşluğun içinde bulur.

Bu paradoks, belli bir yanlış anlamayı düzeltmemizi sağlayacağı için ele alınmaya değer. Kural olarak, bilinçdışı kavramı ters bir yoldan kavranır: Öznenin, bastırma denen savunma mekanizması yüzünden, hakkında hiçbir şey bilmediği (bilmek istemediği) bir kendilik olduğu varsayılır (mesela sapıkça, gayri meşru arzulan). Halbuki bilinçdışı, tutarlılığını ancak belli bir bilmezlik *(nonknowledge)* temelinde koruyabilen pozitif bir kendilik olarak kavranmalıdır - bilinçdışının pozitif ontolojik koşulu, bir şeyin simgeselleştirilmemiş kalmak zorunda olması, bir şeyin söze dökülmemiş olmasıdır. Bu, semptomun da en temel tanımıdır: Ancak özne kendisi hakkındaki temel bir hakikatten bihaber olduğu sürece var olan belli bir oluşum; öyle ki anlamı öznenin simgesel evrenine dahil edilir edilmez, semptom kendi kendini çözecektir. En azından, ilk dönemlerinde yorum prosedürünün kadiri mutlaklığma inanan Freud'un savunduğu konum buydu. Isaac Asimov, "Tanrı'nın Dokuz Milyar İsmi" adlı kısa öyküsünde*, bizatihi evreni semptomun mantığı açısından sunarak Lacan'

ın şu tezini doğrular: "Dünya"nın kendisi, "gerçeklik" her zaman bir semptomdur, yani belli bir kilit gösterenin menedilmesine dayalıdır. Gerçekliğin kendisi simgeleştirme sürecindeki belli bir tıkanmanın cisimeşmesinden başka bir şey değildir. Gerçekliğin var olabilmesi için, bir şeyin konuşulmadan bırakılması gerekir. Himalayalar'daki hır manastıra bağlı keşişler bir bilgisayar ve iki Amerikalı bilgisayar uzmanı kiralarlar. Şöyle bir nedenle: Keşişlerin dini inançlarına göre, Tanrı'nın sınırlı sayıda ismi vardır; bunlar da anlamsız seriler (mesela peş peşe üç sessiz harf içeren seriler) hariç, dokuz harfin olası bütün kombinasyonlarından ibarettir. Dünya bütün bu isimlerin telaffuz edilmesi ya da kâğıda dökülmesi için yaratılmıştır; bu yapıldığında, yaratılış amacını gerçekleştirmiş olacak, dünya da kendi kendini ortadan kaldıracaktır. Uzmanların işi, tabii ki bilgisayar yazıcısının Tanrı'nın olası dokuz milyar ismini yazacağı şekilde programlamaktır bilgisayarı. İki uzman işlerini yaptıktan sonra, yazıcıdan sonsuz sayıda kâğıt çıkmaya başlar, bundan sonra iki uzman müşterilerinin cgzantrik talebi hakkında alaycı yorumlarda bulunarak vadiye geri dönüş yolculuklarına başlarlar. Bir süre sonra biri saatine bakıp gülerek, tam bu sıralarda bilgisayarın işini bitirmesi gerektiğini belirtir. Sonra da karanlık gökyüzüne çevirir başını ve hayretten donakalır: Yıldızlar sönmeye, evren yok olmaya başlamıştır. Tanrı'nın bütün isimleri yazıldıktan, bu isimler topyekûn simgeselleştirildikten sonra, semptom olarak dünya kendi kendini ortadan kaldırmaktadır.

Burada akla gelen ilk suçlama, bu "gerçekteki bilgi" motifinin sadece metaforik bir değeri olduğu, sadece psişik gerçekliğin belli bir zelliğini örnekleme aracı olarak kabul edilmesi gerektiğidir şüphesiz. Gelgelelim bu noktada çağdaş bilim nahoş bir sürprizle pusuda eklemektedir: Atomaltı parçacık fiziği, yani "psikolojik" tınılardan urtulmuş, "sağın" *(exact)* olduğu varsayılan bilimsel disiplin, son irmi, otuz, hatta kırk yıldır, "gerçekteki bilgi" sorununun kuşatması atındadır. Yani yerel neden ilkesini askıya alıyormuş gibi görünen enomenlerle, başka bir deyişle, görelilik teorisine göre mümkün lan azami hızdan daha hızlı bir bilgi aktarımının varlığını ima eden enomenlerle karşılaşmaktadır tekrar tekrar. Einstein-Podolsky-Roen etkisi adı verilen şeydir bu; A alanında yaptığımız şey B alanın-

* Asimov'un değil, A. C. Clarke'ın öyküsüdür, (ç.n.)

dakini etkiler, ama bu ışık hızının izin verdiği normal neden-sonuç zinciri içinde mümkün değildir. Başlangıçtaki toplam eksenel dönüşleri sıfır olan iki parçacıklı bir sistemi ele alalım: Bu tür bir sistemdeki parçacıklardan birinin YUKARI doğru bir eksenel dönüşü varsa, diğer parçacığın AŞAĞI doğru bir dönüşü vardır. Şimdi bu iki parçacığı, eksenel dönüşlerini etkilemeyecek bir şekilde ayırdığımızı varsayalım: Parçacıklardan biri bir yöne, diğeri onun tam tersi yöne gider. Bunları ayırdıktan sonra, parçacıklardan birini ona YUKARI doğru eksenel dönüş veren bir manyetik alan içinden geçiririz: Sonuçta, diğer parçacık AŞAĞI doğru bir dönüş kazanır (tabii bunun tersi de geçerlidir). Ama bunlar arasında bir iletişim ya da normal bir neden-sonuç bağı olması imkânsızdır, çünkü diğer parçacığın, biz ilk parçacığa YUKARI doğru bir eksenel dönüş verdikten hemen sonra, AŞAĞI doğru bir dönüşü olmuştur (yani ilk parçacığın YUKARI doğru dönüşü diğer parçacığın AŞAĞI doğru dönüşüne olası en hızlı yoldan -ışık hızıyla sinyal göndererek bile olsa- neden olamadan önce). O zaman şu soru ortaya çıkar: *Diğer parçacık, bizim ilk parçacığa YUKARI doğru bir dönüş verdiğimizi nasıl "bilmiştir"?* "Gerçekte bir tür bilgi" olduğunu varsaymak zorunda kalırız, sanki bir eksenel dönüş diğer alanda neler olduğunu "biliyor" ve ona göre davranıyor gibidir. Çağdaş parçacık fiziği bu hipotezi sınayacak deney koşullarını yaratma (1980'lerin başlarındaki ünlü Alain-Aspect deneyi bu hipotezi doğrulamıştır) ve bu paradoks için bir açıklama bulma sorunuyla cebelleşmektedir.

Bu tek örnek de değildir. Lacan'ın "gösterenin mantığı"yla uğraşırken formüle ettiği bir dizi kavram, sırf abesle iştigal eden entelektüel numaralar, paradokslarla oynanan ve hiçbir bilimsel değeri olmayan oyunlar gibi görünen kavramlar, şaşırtıcı bir biçimde atomaltı parçacık fiziğinin bazı temel kavramlarına tekabül etmektedir (Belli özelliklere sahip olmasına ve bir dizi etki üretmesine rağmen "var olmayan" bir parçacık gibi paradoksal bir kavramla karşılaşırız mesela). Atomaltı fiziğin, her parçacığın pozitif bir kendilik olarak değil, diğer parçacıkların olası kombinasyonlarından biri olarak tanımlandığı katıksız bir farklılaşma alanı (tıpkı kimliği, diğer gösterenlerle arasındaki farkların toplamından ibaret olan gösterende olduğu gibi) olduğunu hesaba kattığımızda bunda tuhaf bir yan yoktur. Demek ki son dönem fiziğinde Lacancı "hepsi değil" *(pas-tout)* mantığını,

yani "eril" tarafı fallik istisna yoluyla kurulan evrensel bir işlev, "dişil" tarafı da "hepsi-olmayan", evrensel-olmayan, ama istisna içermeyen bir küme olarak tanımlayan cinsel fark anlayışını bile bulursak şaşmamamız gerekir. Stepnen Havvking'in "sanal zaman" (psikolojideki "sadece hayalde var olan" anlamında değil, saf matematikteki anlamıyla, sadece sanal sayılarla hesaplanabilme anlamında "sanal") hipotezi aracılığıyla çizdiği evrenin sınırlarından çıkan sonuçlara işaret ediyoruz burada.[25] Ezcümle, Hawking evrenin evrimini açıklamak için, fiziğin evrensel yasalarının askıya alındığı bir "tekillik" ûnını önvarsaymamızı gerektiren standart büyük patlama teorisine bir alternatif inşa etmeye çalışır. Nitekim büyük patlama teorisi, gösterenin mantığının "eril" tarafına tekabül edecektir: Evrensel işlev (fiziğin yasaları) belli bir istisnaya (tekillik noktasına) dayalıdır. Gelgelelim Havvking'in göstermeye çalıştığı şey, eğer "sanal zaman" hipotezini kabul edecek olursak, bu "tekilliğin" zorunlu varoluşunu koyutlamamıza gerek kalmayacağıdır. "Sanal zaman" devreye sokulduğunda, zaman ile uzay arasındaki fark bütünüyle ortadan kalkar, zaman görelilik teorisindeki uzayla aynı şekilde işlemeye başlar: Sonlu olmasına rağmen, sınırı yoktur. "Eğik", döngüsel, sonlu olsa bile, onu sınırlayacak bir dışsal noktaya gerek kalmaz. Başka bir deyişle, zaman Lacancı anlamda "hepsi-değil"dir, "dişidir". Hawking, "gerçek" ve "sanal" zaman arasındaki bu ayrım konusunda, açıkça evreni kavramsallaştırmanın iki paralel yoluyla karşı karşıya olduğumuza işaret eder: Büyük patlama teorisinde "gerçek" zamandan, ikinci teoride ise "sanal" zamandan bahsetmemize rağmen, bundan, iki versiyondan birinin ontolojik önceliğe sahip olduğu, yani bize "daha yeterli" bir gerçeklik resmi sunduğu sonucu çıkmaz: İndirgenmez bir ikiyüzlülükleri (kelimenin hem düz hem de mecazi anlamıyla) vardır.

O halde, fiziğin en yeni spekülasyonları ile Lacancı gösteren mantığının paradoksları arasındaki bu beklenmedik uyuşmadan ne sonuç çıkarmamız gerekir? Sonuçlardan biri, bir tür Jungcu karanlıkçılık olacaktır şüphesiz: "Eril" ve "dişil" sadece antropolojiyi ilgilendirmezler, kozmik ilkelerdir de, evrenin yapısını bu kutuplaşma belirler; insani cinsel fark, "eril" ve "dişil" ilkeler, yin ile yang arasın-

25. Bkz. Stephen Hawking, *A Brief History of Time,* New York: Bantam Press, 1988; Tiirkçesi: *Zamanın Kısa Tarihi,* İstanbul: Doğan.

daki bu evrensel kozmik antagonizmanın özel bir tezahüründen ibarettir. Lacancı teorinin bizi tam tersi bir çıkarıma, radikal bir "insanmerkezci", daha doğrusu simgemerkezci bir versiyona yönlendireceğini söylemek bile gereksiz neredeyse: Evren hakkındaki bilgimiz, gerçeği simgeselleştirme. biçimimiz son kertede her zaman dilin kendisine özgü paradokslarla bağlantılıdır, onlar tarafından belirlenir; "eril" ve "dişil" ayrımının, yani bu farkın damgasını vurmadığı "nötr" bir dilin imkânsız oluşunun öne çıkmasının nedeni, simgeselleştirmenin, tanımı gereği, belli bir merkezi imkânsızlık etrafında, bu imkânsızlığın yapılaştırılmasından başka bir şey olmayan bir çıkmaz etrafında yapılaşmış olmasıdır. Simgeselleştirmenin bu temel çıkmazından en saf atomaltı fiziği bile kaçamayacaktır.

3
Arzunun Gerçeğinden Kaçmanın İki Yolu

Sherlock Holmes'un Yolu

DETEKTİF İLE ANALİST

Çağın ruhu denen şeyde ortaya çıkan değişiklikleri saptamanın en kolay yolu, belli bir sanatsal (edebi, vb.) formun "imkânsızlaştığı" âna (sözgelimi 1920'lerde geleneksel psikolojik-gerçekçi roman imkansızlaşmıştı) dikkat etmektir. 20'li yıllar "modern" romanın geleneksel "gerçekçi" roman karşısındaki nihai zaferini kazandığı yıllardı. "Gerçekçi" romanlar yazmak fiilen sonraları da mümkündü elbette, ama normları modern roman koyuyordu; geleneksel form -Hegelci terimle söylersek- çoktan onun tarafından "dolayunlanıyordu." Bu kopuştan sonradır ki yaygın "edebi beğeni" yeni yazılan gerçekçi romanları ironik pastişler olarak, kayıp bir birliği yeniden yakalamaya yönelik nostaljik çabalar olarak, düpedüz sahicilikten yoksun bir "gerileme" olarak ya da artık sanat alanına ait sayılamayacak bir şey olarak algılıyacaktı. Gelgeldim tam bu noktada çoğunlukla fark edilmeyen bir olgu özellikle ilgiye layıktır: Geleneksel "gerçekçi" romanın 20'li yıllardaki çöküşü, popüler kültür alanında vurgunun detektif *hikâyesinden* (Conan Doyle, Chesterton, vb.) detektif *romanına* (Christie, Sayers, vb.) kaymasıyla örtüşür. Conan Doyle'da roman formu henüz mümkün değildir, ki bunu romanlarından da anlamak mümkündür: Bunlar aslında bir macera hikâyesi biçiminde yazılmış uzun bir geçmişe-dönüşün eklendiği uzatılmış kısa hikâyelerdir *{Korku Vadisi),* ya da başka bir türün, Gotik romanın bazı özelliklerini barındırırlar *{Baskerville'lerin Köpeği).* Gelgelelim, 20'li yıllarda bir tür olarak detektif hikâyesi hızla ortadan kaybolur ve yerini "mantık ve çıkarsa-

ma"ya dayalı klasik detektif romanı formuna bırakır. "Gerçekçi" romanın nihai çöküşü ile detektif romanının yükselişi arasındaki bu örtüşme bütünüyle rastlantısal mı, yoksa bir anlamı var mı? Modern roman ile detektif romanı, onları birbirinden ayıran bütün o uçuruma rağmen, ortak bir şeye mi sahipler?

Tam da çok bariz olduğu için bulunamayan türden bir cevabı var bunun: Modern roman da detektif romanı da aynı biçimsel sorun etrafında odaklanırlar: *Bir hikâyeyi çizgisel, tutarlı bir biçimde anlatmanın,* olayların "gerçekçi" sürekliliğini vermenin *imkânsızlığı.* Modern romanın gerçekçi anlatımın yerine, bireyin yazgısını anlamlı, "organik" bir tarihsel bütünlük içinde bir yere oturtmanın imkânsızlığına tanıklık eden çok çeşitli yeni edebi teknikler (bilinç akışı, sözde-belgesel üslup, vb.) geçirdiğini söylemek artık bir klişe haline gelmiştir. Ama bir başka düzeyde detektif hikâyesinin sorunu da aynıdır: Travmatik eylem (cinayet) bir yaşam hikâyesinin anlamlı bütünlüğü içine yerleştirilememektedir. Detektif romanında belli bir özdüşünümsel damar vardır: Detektifin hikâyeyi anlatma, yani cinayet esnasında ve öncesinde "gerçekte neler olduğunu" yeniden inşa etme çabasının hikâyesidir ve roman, "Kim yaptı?" sorusunun cevabını aldığımızda değil, detektifin "gerçek hikâye"yi çizgisel bir anlatı biçiminde en nihayet anlatabildiği zaman biter.

Buna şöyle bariz bir tepki verilebilir: Evet ama modern roman bir sanat biçimidir, oysa detektif romanı bazı değişmez uzlaşımların yönlendirmesi altındaki eğlencelik bir üründür, ki bu uzlaşımların başında da, en sonunda, detektifin bütün gizemi açıklamayı ve "gerçekten neler olduğunu" yeniden inşa etmeyi başaracağından kesinlikle emin olabilmemiz gelir. Gelgeldim, detektif romanına yönelik standart aşağılayıcı teorilerin tökezlediği yer tam da detektifin bu "yanılmazlığı" ve "alimimutlaklığı"dır: Bu teorilerin detektifin gücünü saldırgan bir edayla bertaraf etmeleri, bu gücün nasıl işlediğini ve tartışılmaz "ihtimal dışı"lığına rağmen okura neden bu kadar "ikna edici" geldiğini açıklama konusundaki bir kafa karışıklığını, temel bir yeteneksizliği açığa vurur. Bu gücü açıklama girişimleri genelde birbirine ters iki yöndedir. Bir yanda, detektif figürü "burjuva" bilimsel rasyonalizminin kişileştirilmiş hali diye yorumlanırken, öte yanda, başka bir insanın zihninin esrarına nüfuz edebilecek akıldışı, yarı-doğaüstü bir güce sahip olan romantik kâhinin mirasçısı olarak gö-

lür. İyi bir mantık ve çıkarsama hikâyesine hayran olan herkes bu ki yaklaşımın da yetersizliğini apaçık görür. Hikâyenin sonu saf bilimsel bir yöntemle getirilirse (mesela katil sadece cesedin üzerindeki lekelerin kimyasal analizi yoluyla belirlenirse) muazzam bir hayal kırıklığına uğrarız. "Burada bir şeyler eksik", "bu tam manasıyla çıkarsama sayılmaz," deriz. Ama detektifin kitabın sonunda, katili bulduktan sonra, "en baştan beri şaşmaz bir içgüdünün ona yol gösterdiği"ni söylemesi halinde uğrayacağımız hayal kırıklığı daha da büyük olacaktır - burada açık bir aldatmaya kurban gitmişizdir, detektif çözüme sadece "sezgi" değil, *muhakeme* yoluyla ulaşmalıdır.[1]

Bu bilmeceye hemen bir çözüm bulmaya çalışmak yerine, gelin dikkatlerimizi aynı kafa karışıklığını yaratan bir başka özne-konumuna, psikanaliz süreci içinde analistin konumuna çevirelim. Bu konumu belirleme çabaları, detektifi bir yere oturtma çabalarına koşuttur: Analist, bir yandan, ilk bakışta insan ruhunun en karanlık ve akıldışı katmanlarına ait gibi görünen fenomenleri akılcı temellerine indirgemeye çalışan biri olarak görülür; öte yandan, yine romantik kâhinin mirasçısı olarak, bilimsel doğrulamaya açık olmayan "gizli anlamlar" üreten bir karanlık işaretler yorumcusu olarak görülür. Bu koşutluğun temelsiz olmadığını gösteren bir dizi ikinci derece delil vardır: Psikanaliz ile mantık ve çıkarsama hikâyesi aynı dönemde, aynı yerde (yüzyıl başında Avrupa'da) ortaya çıkmışlardır. Freud'un en ünlü hastası "Kurt Adam", anılarında, Freud'un Sherlock Holmes hikâyelerini, sırf eğlence için değil, tam da detektifle analistin yöntemleri arasındaki koşutluktan dolayı düzenli olarak ve dikkatle okuduğunu anlatır. Sherlock Holmes pastişlerinden biri, Nicholas Meyer'in *Yüzde Yedilik Solüsyon I Seven Per-Cent Solution'mm.* teması Freud'la Sherlock Holmes'un karşılaşmasıdır; Lacan'ın £cn'te'sinin, Edgar Allan Poe'nun detektif hikâyesinin arketiplerinden biri olan "Çalınmış Mektup" öyküsünün ayrıntılı analiziyle başladığı da unutulmamalıdır ki Lacan burada Auguste Dupin'in -Poe'nun amatör detektifi- öznel konumu ile analistin konumu arasındaki koşutluğu vurgular.

1. Detektif figürünü burjuva rasyonalitesi ile onun tam zıttı olan irrasyonel sezginin çelişkili bir karışımı olarak gören bir sözde "diyalektik" sentez yapma girişimlerinin de daha iyi bir sonuç vermediğini söylemek bile gereksiz: İki taraf bir arada, her birinde zaten eksik olan şeyi sunmayı başaramaz.

İPUCU

Detektif ile analist arasında sık sık analoji kurulur. Detektif hikâyesinin psikanalitik tınılarını açığa çıkarmaya çalışan çok çeşitli çalışmalar vardır: Açıklanması gereken ilk suç baba katlidir, detektifin prototipi kendisi hakkındaki korkunç hakikate ulaşmaya çabalayan Oidipus'tur. Gelgeldim biz burada meseleyi farklı, "biçimsel" bir düzeyde ele almayı tercih edeceğiz. Freud'un Kurt Adam'a laf arasında söylediği sözleri izleyerek, detektif ile psikanalistin başvurdukları *biçimsel yöntemler* üzerinde odaklanacağız. O halde, bilinçdışı oluşumlarının -mesela rüyaların- psikanalitik yorumlarını ayırt eden nedir? Freud'un *Rüyaların Yorumu* kitabından alınan şu pasaj giriş niteliğinde bir cevap sunuyor:

Rüya-düşünceleri, biz onları öğrenir öğrenmez, hemen anlaşılırlar. Öte yandan rüya-içeriği, karakterlerinin tek tek rüya-düşüncelerinin diline çevrilmesi gereken bir resimyazıyla ifade edilir adeta. Bu karakterleri simgesel ilişkilerine göre değil de resimsel değerlerine göre okursak, yanılacağımız açıktır. Önümde resimli bir bulmaca olduğunu kabul edelim. Bu bulmacada çatısında bir tekne olan bir ev, alfabenin bir harfi ve kafası olmayan koşan bir adam figürü resmedilsin. Şimdi yanılıp itirazlarda bulunabilir ve bir bütün olarak resmin ve onu oluşturan parçaların saçma olduğunu ilan edebiliriz. Bir teknenin evin çatısında işi olamaz, kafasız bir adam da koşamaz. Üstelik adam evden büyüktür ve eğer bütün resmin amacı bir manzarayı temsil etmekse, alfabenin harflerinin burada yeri yoktur zira doğada böyle nesnelere rastlanmaz. Ama resimli bulmacaya dair doğru bir yargıyı, ancak bütün kompozisyona ve parçalarına yönelik bu tür eleştirileri bir kenara koyup, bunun yerine tek tek her bir unsurun yerine söz konusu unsurun şu ya da bu şekilde temsil ediyor olabileceği bir hece ya da sözcüğü koyarak oluşturabiliriz. Bu şekilde bir araya getirilen sözcükler artık saçma olmak şöyle dursun, müthiş güzel ve anlamlı şiirsel bir cümle oluşturabilirler. Bir rüya bu tür bir resimli bulmacadır ve rüya yorumu alanındaki seleflerimiz resimli bulmacaya resimsel bir kompozisyon muamelesi yapma hatasını işlemişlerdir: Bu yüzden de rüya onlara saçma ve değersiz görünmüştür.[2]

Freud bir rüya karşısında, "simgesel anlam" denilen şeyi aramaktan kesinlikle kaçınmamız gerektiği konusunda gayet nettir; "Ev ne demek? Evin üzerindeki teknenin anlamı ne? Koşan bir adam figürü

2. Freud, *The Interpretation of Dreams*, s. 277-8.

neyi simgeler?" gibi soruları sormamamız gerekmektedir. Yapmamız gereken, nesneleri tekrar kelimelere tercüme etmek, şeylerin yerine onları adlandıran kelimeleri koymaktır. Resimli bir bulmacada, şeyler düpedüz *isimlerine, gösterenlerine karşılık gelirler.* Kelime temsillerinden *(Wort-Vorstellungen)* şey temsillerine *(Sach-Vorstellun-Xen)* geçişi -bir rüyada işbaşında olan mahut "temsil edilebilirlik kaygılan"m-, neden dilden dilöncesi temsillere gidilen bir tür "gerileme" olarak görmememiz gerektiğini artık anlayabiliriz. Bir rüyada, "şeyler"in kendileri çoktan "bir dil gibi yapılaşmışlardır", tertipleri karşılık geldikleri anlamlandırma zinciri tarafından düzenlenmektedir. Bu anlamlandırma zincirinin, "şeyleri" tekrar "kelimelere" tercüme ederek elde edilen gösterileni, "rüya-düşüncesi"dir. Anlam düzeyinde, bu "rüya-düşüncesi" içeriği bakımından, rüyada betimlenen nesnelerle hiçbir surette bağlantılı değildir (tıpkı çözümü hiçbir surette betimlediği nesnelerin anlamıyla bağlantılı olmayan bir resimli bulmacada olduğu gibi). Eğer rüyada görülen figürlerin "daha derindeki, gizli" anlamlarını ararsak, kendimizi rüyada dile getirilen örtük "rüya-düşüncesi"ne karşı *körleştirmis* oluruz. Dolaysız "rüya-içeriği" ile örtük "rüya-düşüncesi" arasındaki bağlantı, ancak kelime oyunu düzeyinde, yani saçma anlamlandırıcı malzeme düzeyinde mevcuttur. Artemidorus'un anlattığı hikâyeyi, Aristander'in Makedonyalı İskender'in rüyasına getirdiği ünlü yorumu hatırlar mısınız? İskender "Tyre'nin etrafını çevirmiş ve kuşatmayı başlatmıştı ama kuşatmanın çok zaman alması yüzünden kendini rahatsız ve tedirgin hissediyordu. İskender rüyasında kalkanı üzerinde dans eden bir satir gördü. Tesadüf, Aristander da Tyre civarlarındaydı... Satir kelimesini *sa* ve *lyros* hecelerine ayırarak, kralı şehrin hâkimi olabilmesi için kuşatmayı sıkılaştırmaya teşvik etti." Görebileceğimiz üzere, Aristander dans eden satirin olası "simgesel anlamı"yla (ateşli arzu mu? neşe mi?) hiç ilgilenmez: Bunun yerine *kelime* üzerine odaklanır ve kelimeyi ikiye bölerek rüyanın mesajına ulaşır: *sa Tyros* = Tyre senindir.

Gelgeldim, resimli bulmaca ile rüya arasında belli bir fark vardır ki bu fark resimli bulmacayı yorumlamayı çok daha kolay kılar. Bir resimli bulmaca, bir bakıma, "birleştirme zorunluluğu"™ karşılamayı amaçlayan "ikinci gözden geçirme"den geçmemiş bir rüya gibidir. Bu nedenle, resimli bulmacanın "anlamsız" bir şey, bağlantısız, heterojen unsurlardan oluşan ıvır zıvır bir şey olduğu hemen algılanır,

oysa bir rüya, saçmalığını, ona en azından yüzeysel bir bütünlük ve tutarlılık veren "ikinci gözden geçirme" yoluyla gizler. Nitekim dans eden satir imgesi organik bir bütün olarak algılanır, onda varlığının tek nedeninin *sa Tyros* şeklindeki anlamlandırma zincirine hayali bir şekil vermek olduğunu gösteren hiçbir şey yoktur. "Rüya-çalışması"nın nihai sonucu olan hayali "anlam bütünlüğü"nün oynadığı rol de budur: Var olmasının fiili nedeni karşısında bizi -organik birlik görüntüsü yoluyla- körleştirmek.

Gelgelelim, psikanalitik yorumun temel önvarsayımı, yöntemsel önseli şudur: Rüya-çalışmasının her nihai ürünü, her belirtik rüya-içeriği, kendisinde zorunlu olarak *eksik* olan şeyin yerini alan bir dolgu işlevi gören *en azından bir* bileşen içerir. İlk bakışta belirtik hayali sahnenin organik bütününe tam manasıyla oturan, ama aslında bu hayali sahnenin kendi kendini kurabilmek için "bastırması", dışlaması, zorla dışarı atması gereken şeyin yerini tutan bir unsurdur bu. Hayali yapıyı "bastırılmış" yapılaşma sürecine bağlayan bir tür göbek bağıdır. Özetle, ikinci gözden geçirme hiçbir zaman tam anlamıyla başarılı olamaz, ampirik nedenlerle değil, önsel bir yapısal zorunluluk yüzünden. Son tahlilde, bir unsur her zaman "çıkma yapar", rüyanın kurucu eksiğine işaret eder, yani onun içinde dışarısını temsil eder. Bu unsur, paradoksal bir eşzamanlı eksik ve fazla diyalektiğine yakalanmıştır: Ama bu yüzdendir ki nihai sonuç (belirtik rüya-metni) bütün halinde kalamaz, bir şey eksik olacaktır. Rüyanın organik bir bütün olduğu hissini yaratmak için bu unsurun mevcudiyeti kesinlikle şarttır. Gelgelelim bu unsur yerine yerleştikten sonra, bir şekilde "fazlalık" yapar, mahcubiyet verici bir şişkinlik işlevi görür.

Biz her yapıda algılanan şeyin oluşturduğu bir tuzak, bir eksik ikamesi olduğu, ama bunun aynı zamanda verili bir dizi içindeki en zayıf halka, salınıp duran ve salt fiili düzeye aitmiş gibi görünen nokta da olduğu kanısındayız: Bütün (yapılaşma mekânı) düzeyi onun içinde *sıkıştırılmış* durumdadır. Bu unsur gerçeklikteki *akıldışıdır* ve ona dahil olarak ondaki eksiğin yerini işaret eder.[3]

Rüya yorumlarının tam da bu paradoksal unsuru, "eksiğin ikamesi"ni, gösterenin anlamsızlık noktasını tecrit ederek işe başlaması ge-

3. Jacques-Alain Miller, "Action de la structure", *Cahierspour l'Analyse* 9, Paris: Graphe, 1968, s. 96-7.

rektiğini söylemeye bile gerek yok. Bu noktadan yola çıkan rüya yorumu, belirtik rüya-içeriğinin verdiği sahte anlam bütünlüğü görüntüsünü dağıtmalı, "doğallıktan çıkarmalı", yani oradan "rüya-çalışması"na nüfuz etmeli, heterojen bileşenlerin kendi nihai sonucu tarafından silinmiş olan montajını görünür kılmalıdır. Bununla, analistin yöntemi ile detektifin yöntemi arasındaki benzerliğe gelmiş oluyoruz: Detektifin karşı karşıya geldiği suç sahnesi, aynı zamanda, kural olarak, katilin kendi eyleminin izlerini silmek için bir araya getirdiği sahte bir imgedir de. Sahnenin organik, doğal niteliği bir tuzaktır ve detektifin görevi önce çıkma yapan, yüzeydeki imgenin çerçevesine oturmayan belirgin ayrıntıları keşfederek onu doğallıktan çıkarmaktır. Detektif anlatılarının sözcük dağarcığı bu ayrıntı -*ipucu*- için bir dizi sıfatla birlikte kullanılan sarih bir teknik terimler listesi içerir: "'tuhaf -'acayip' - 'yanlış' - 'garip' - 'şüpheli' - 'şaibeli' - 'anlamsız'; kategorik bir 'imkânsız'a kadar uzanan 'meşum', 'gerçekdışı', 'inanılmaz' gibi daha güçlü ifadelerden ise hiç bahsetmiyoruz."[4] Burada *kendi başına* çoğunlukla gayet önemsiz olsa da (bir fincanın sapının kırılmış olması, bir sandalyenin yerinin değişmiş olması, bir tanığın laf arasında söylediği bir söz, hatta olmayan bir olay, yani bir şeyin *olmamış* olması), yine de *yapısal konumu itibariyle* suç sahnesinin doğallığını bozan ve yarı-Brechtçi bir yabancılaştırma efekti yaratan -hani ünlü bir resimde küçük bir ayrıntı değiştirilir de birdenbire bütün resim garip ve tekinsiz bir hal alır ya onun gibi- bir ayrıntıyla karşı karşıyayızdır. Bu tür ipuçları ancak sahnenin anlam bütünlüğünü paranteze alıp dikkatimizi ayrıntılar üzerinde yoğunlaştırdığımız zaman saptanabilir elbette. Holmes'un Watson'a verdiği "temel izlenimleri önemseme, ayrıntıları dikkate al" öğüdü, Freud'un psikanalizin yorumlamayı topyekûn değil ayrıntılarda kullandığı iddiasıyla örtüşün "Psikanaliz rüyalara en baştan itibaren karma yapıda şeyler, psişik oluşumlardan meydana gelen yığınlar olarak bakar."[5]

Demek ki ipuçlarından yola çıkan detektif, katilin sahneye koyduğu haliyle suç sahnesinin hayali birliğinin maskesini indirir. Detektif sahneyi, katilin mizanseni ile "gerçek olaylar" arasındaki bağ-

4. Richard Alewyn, "Anatomie des Detektivromans", Jochen Vogt (der.), *Der Kriminalroman* içinde, Münih: UTB-Verlag, 1971, c. 2, s. 35.

5. Freud, *The Interpretation ofDreams,* s. 104.

lantının, belirtik rüya-içerikleri ile örtük rüya-düşüncesi arasındaki ya da resimli bulmacadaki şekiller ile çözümü arasındaki bağlantıya tam tamına tekabül ettiği, heterojen unsurlardan oluşan bir *yaptakçılık* olarak kavrar. Çözüm, tıpkı önce dans eden satir figürü, sonra da "Tyre senindir" anlamına gelen "satir" gibi "iki kere yazılmış" anlamlandırıcı malzemede yatar. Victor Şiklovski bu "iki kere yazılmışlığın" detektif hikâyesi için taşıdığı önemi epey önce fark etmiştir: "Yazar aralarında bir mütekabiliyet olmayan iki şeyin yine de belli bir özellikte örtüştükleri durumlar arar."[6] Şiklovski bu tür örtüşmenin ayrıcalıklı örneğinin bir kelime oyunu olduğuna da dikkat çekmiştir: Conan Doyle'un "The Adventure of the Speckled Band" hikâyesine gönderme yapar, bu hikâyede çözüm kadının ölürken söylediği "speckled band" sözünde gizlidir. Yanlış çözüm, İngilizcede iki anlama gelen *bandı* "bando" diye okumanın sonucudur ve cinayet mahallinin yakınlarına bir çingene bandosunun gelmiş olması yüzünden akla hemen o "ikna edici" egzotik çingene katil imgesinin gelmesi bu varsayımı destekler, ama gerçek çözüme ancak Sherlock Holmes *bandı* ikinci anlamıyla, "kurdele" diye yorumladığı zaman ulaşılır. Çoğu durumda, bu "iki kere yazılmış" unsur dilsel-olmayan malzemelerden oluşur elbette, ama bu durumlarda bile söz konusu unsur bir dil gibi yapılaşmıştır (Şiklovski'nin kendisi de bir centilmenin akşam kostümü ile bir uşak kıyafeti arasındaki benzerlikle ilgili bir Chesterton hikâyesini zikreder).

"YANLIŞ ÇÖZÜM" NİYE ZORUNLUDUR?

Katilin hazırladığı sahte sahneyi olayların gerçek akışından ayıran mesafeyle ilgili can alıcı nokta, *yanlış çözümün yapısal zorunluluğudur,* bu çözüme, -en azından klasik bir mantık ve çıkarsama hikâyesinde- genellikle "resmi" bilginin temsilcileri (polisler) tarafından savunulan sahnenin "ikna edici" karakteri yüzünden meylederiz. Yanlış çözümün statüsü epistemolojik olarak detektifin son, doğru çözümüne içseldir. Detektifin yönteminin anahtarı, ilk, yanlış çözümlerle kurulan ilişkinin sadece dışsal bir ilişki olmamasıdır: Detektif bunlan

6. Victor Shklovsky, "Die Kriminalerzaehlung bei Conan Doyle", Jochen Vogt (der.), *Der Kriminalroman* içinde, Münih: UTB-Verlag, 1971, c. 1, s. 84.

hakikati elde etmek için bir kenara atılması gereken basit engeller olarak görmez, ancak onlar *sayesinde* hakikate ulaşabilir, zira doğrudan doğruya hakikate çıkan bir yol yoktur.[7]

Conan Doyle'un "Kızıl Saçlılar Birliği" hikâyesinde, Sherlock Holmes'a başvuran kızıl saçlı bir müşteri ona başından geçen garip macerayı anlatır. Bir gazetede, kızıl saçlılara ücreti iyi bir geçici iş önren bir ilan okumuştur. Belirlenen yere gittiğinde, çoğunun saçları kendisininkinden çok daha kızıl olan birçok insan arasından o seçilir. Gerçekten de iyi ücret ödeniyordur, ama iş son derece anlamsızdır: Her gün, dokuzdan beşe, İncil'in belli bölümlerini kopyalıyordun Holmes muammayı hemen çözen Adamın oturduğu (ve işsizken çoğunlukla gün boyu kaldığı) evin yanında, büyük bir banka vardır. Suçlular gazeteye ilanı o başvursun diye vermişlerdir. Amaçları, kendileri adamın mahzeninden bankaya giden bir tünel kazabilsinler diye onun evde olmamasını garanti altına almaktır. Saç rengini özellikle belirtmelerinin nedeni onu tuzağa düşürmektir. Agahta Christie'nin *Alfabe Cinayetleri* romanında, kurbanların isimlerinin karmaşık bir alfabetik sırayı izlediği bir dizi cinayet işlenir: Bu da kaçınılmaz olarak patolojik bir motivasyon olduğu izlenimini yaratır. Ama olay çözüldüğünde motivasyonun çok farklı olduğu anlaşılır: Katil aslında,

7. Klasik detektif hikâyesinin standart şahsiyetlerinden birinin oynadığı rolü, yanlış çözümün bu yapısal zorunluluğu temelinde açıklayabiliriz: Detektifin, çoğunlukla anlatıcı da olan naif, sıradan arkadaşından bahsediyorum (Holmes'un Watson'u, Poirot'nun Hastings'i, vb.). Agatha Christie'nin romanlarından birinde, Hastings Poirot'ya kendisi gündelik önyargılarla dolu sıradan, ortalama bir insan olduğu halde detektiflik işinde ona ne yardımı olduğunu sorar. Poirot da Hastings'e *tam da bu yüzden,* yani tam da *doxa,* kendiliğinden kamuoyu alam diyebileceğimiz şeyi cisimleştiren sıradan bir insan olduğu için ona ihtiyacı olduğu cevabım verir. Yani katil, cinayeti işledikten sonra, geride bıraktığı izleri cinayetin gerçek güdülerini gizleyen ve yanlış bir zanlıya işaret eden bir imaj oluşturarak silmelidir (Klasik bir mevzu: Cinayet, kurbanın yakın akrabalarından biri tarafından işlenmiştir, ama katil her şeyi, olayın kurbanın birdenbire gelmesi yüzünden şaşkınlığa kapılan bir hırsız tarafından gerçekleştirildiği izlenimi verecek şekilde düzenler). Katil bu sahte sahneyle tam olarak *kimi* kandırmak istemektedir? Sahte sahneyi hazırlarken nasıl bir "muhakeme" yürütür? Kandırılmak istenen, tam da detektifin sadık arkadaşının cisimleştirdiği *doxa,* "kanıuoyu" alanıdır elbette. Sonuç olarak, detektif Watson'una, kendi göz kamaştırıcı zekâsı ile arkadaşının sıradan insanlığı arasındaki karşıtlığa dikkat çekmek için ihtiyaç duymaz; katilin sahte bir sahne hazırlayarak yaratmak istediği etkiyi mümkün olan en berrak biçimde gözler önüne sermek İçin, Watson ve onun herkesinkine benzeyen tepkileri elzemdir.

"patolojik" nedenlerle değil gayet "anlaşılır" maddi bir kazanç sağlamak için tek bir kişiyi öldürmeyi amaçlamıştır. Ama polisi yanıltmak için isimleri alfabetik bir sıra takip eden fazladan birkaç kişi daha öldürmüş ve böylece cinayetlerin kaçığın tekinin işi olarak algılanmasını garanti altına almıştır. Bu iki hikâyenin ortak yanı ne? Her ikisinde de, yanıltıcı ilk izlenim bir patolojik aşırılık imgesi, birçok insanı kapsayan "kaçıkça" bir formül (kızıl saç, alfabe) sunarken, aslında her şey tek bir kişiyi hedeflemektedir. Çözüme, yüzeydeki izlenimin olası gizli anlamı araştırılarak ulaşılmaz (Kızıl saç üzerindeki patolojik takıntı ne anlama gelir? Alfabetik sıranın anlamı nedir?): Tam da bu tür akıl yürütmeler yapmaya başladığımız anda tuzağa düşeriz. Tek akla uygun yöntem yanıltıcı ilk izlenimin bize dayattığı anlam alanını paranteze almak ve bütün dikkatimizi *dayatılan anlam alanına dahil olmalarını dikkate almayacağımız* ayrıntılara odaklamaktır. Bu insan, kızıl saçlı olsun olmasın, bu anlamsız işe neden alınmıştır? Belli birinin ölümünden, bu kişinin isminin ilk harfi ne olursa olsun, kim kazanç elde etmiştir? Başka bir deyişle, bize "kaçıkça" yorum çerçevesini dayatan anlam alanlarının *"sadece varoluş nedenlerini gizlemek için varolduklarını"* hep aklımızda tutmamız gerekir:[8] Tek anlamları, "başkalarının *(doxa'nm,* kamuoyunun) onların bir anlamı olduğunu düşünecek olmasıdır. Kızıl saçın tek "anlamı" iş için seçilen kişinin, bu seçimde sahip olduğu kızıl saçın bir rol oynamış olduğuna inanacak olmasıdır; ABC sırasının tek "anlamı" polisi aldatıp bu sıralamanın bir anlamı olduğunu düşünmelerini sağlamaktır.

Yanlış imgeye ait anlamın bu öznelerarası boyutu, en açık seçik biçimde, John Dickson Carr ile Arthur'un oğlu Adrian Conan Doyle' un yazdıkları bir Sherlock Holmes pastişi olan "Highgate Mucizesi Macerası"nda görülür. Zengin bir mirasa konmuş bir kadınla evli bir tüccar olan Bay Cabpleasure, birdenbire bastonuna "patolojik" bir bağlılık geliştirir: Ondan hiç ayrılmaz, gece gündüz yanında taşır. Bu ani "fetişistçe" bağlılığın anlamı nedir? Baston Bayan Cabpleasure'ın çekmecesinden yakınlarda kaybolan elmasların saklandığı yer işlevini mi görür? Baston ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulunca bu olasılık ortadan kalkar: Sıradan bir bastondur işte. En sonunda, Sherlock

8. Miller, "Action de la structure", s. 96.

I lolmes bastona duyulan bu bağlılığın, Cabpleasure'ın "sihirli" yok oluş sahnesine inandırıcılık kazandırmak için sahnelendiğini keşfeılfi. Adam, planlı kaçışından önceki gece, kimseye fark ettirmeden rvdcn çıkar, sütçüye gider ve kendisine kıyafetini vermesi ve yerine [içmesine izin vermesi için adama rüşvet verir. Ertesi sabah sütçü kılığında evinin önüne gelir, sütçü arabasından bir şişe çıkarır ve her zamanki gibi şişeyi mutfağa bırakmak için eve girer. Eve girince, hızlı kendi paltosunu ve şapkasını giyip *yanına bastonunu almadan* dınn çıkar; bahçenin ortasına geldiğinde sanki birdenbire sevgili baslonunu hatırlamış gibi yüzünü buruşturur ve hızla eve koşar. Giriş kapısının ardında yine sütçü kıyafetlerini giyer, sakin sakin arabaya yürür ve çeker gider. İşin aslı anlaşılır: Cabpleasure karısının elmaslarını çalmıştır; karısının kendisinden şüphelendiğini ve gün boyunca evi gözetlemeleri için detektifler tuttuğunu bilmektedir. Bahçenin ortasıuu kadar yürüyüp de bastonunu yanma almadığını fark edince yüzünü buruşturup eve geri koşmasının, evi gözetleyen detektiflere doğal gelmesini sağlamak için bastona duyduğu "kaçıkça" bağlılığını sergilemiş olmasına güveniyordun Kısacası, bastona bağlılığının tek "anlamı" başkalarına bunun bir anlamı olduğunu düşündürtmektir.

Detektifin yöntemini "pozitif" doğa bilimlerine özgü yöntemin bir versiyonu olarak görmenin niye bütünüyle yanıltıcı olduğu artık anlaşılmış olmalı: "Nesnel" bilim adamının da "yanlış görünüşe nüfuz edip gizli gerçekliğe" ulaştığı doğrudur doğru olmasına da onun uğraşmak zorunda olduğu yanlış görünüş *aldatma boyutundan yoksundur.* Kötü, aldatıcı bir Tanrı hipotezini kabul etmediğimiz sürece, hilim adamının nesnesi tarafından "aldatıldığını", yani karşısındaki yanlış görünüşün "sadece varoluş nedenini gizlemek için varolduğunu" hiçbir surette söyleyemeyiz. Gelgeldim, "nesnel" bilim adamının tersine, detektif hakikate, yanlış görünüşü basitçe iptal ederek ulaşır: Onu hesaba katar. Holmes, Cabpleasure'ın bastonunun esrarıyla karşılaştığında, kendi kendine "Bunun anlamını bir kenara bırakalım, bu sadece bir tuzak," demez, kendine çok farklı bir soru sorar: "Bastonun hiçbir anlamı yok, sözde ona atfedilen özel anlam tabii ki sadece bir tuzak; ama suçlu, bizi tuzağa düşürüp bastonun kendisi için özel bir anlamı olduğuna inanmamızı sağlayarak tam olarak ne kazanıyor?" Hakikat aldatma alanının "ötesinde" yatmaz, tam da aldatmanın "niyeti"nde, öznelerarası işlevinde yatar. Detektif yanlış

sahnenin anlamını görmezden geliyor değildir sadece: Onu kendi kendine gönderme yapma noktasına, yani tek anlamının, başkalarının onun bir anlama sahip olduğunu düşünmesinden ibaret olduğunun bariz biçimde ortaya çıktığı noktaya iter. Katilin sözceleme konumunun belli bir *seni aldatıyorum* konumu olduğu noktada, detektif en nihayet ona mesajının doğru anlamını geri gönderebümektedir:

Seni aldatıyorum, detektifin katili bekleyip, formüle göre, onun kendi mesajını doğru anlamıyla, yani tersine çevrilmiş olarak ona geri döndürdüğü noktada ortaya çıkar. Detektif katile şöyle der - *bu* seni *aldatıyorum'la, bana mesaj olarak gönderdiğin şey benim sana ifade ettiğim şeydir ve sen bunu yaparak hakikati söylüyorsun?*

"BİLDİĞİ FARZEDİLEN ÖZNE" OLARAK DETEKTİF

En nihayet, detektifin adı kötüye çıkmış "alimimutlaklık" ve "yanılmazlığı"nı uygun yerine oturtabilecek konuma geldik. Okurun, en sonunda detektifin olayı çözeceğinden emin olması, onun hakikate hiçbir aldatıcı görünüşün tuzağına düşmeden ulaşacağı varsayımını içermez. Mesele daha çok, *onun katili düpedüz aldatma esnasında yakalayacak,* yani onu onun kurnazlığını hesaba katarak tuzağa düşürecek olmasıdır. Katilin tam da kendini kurtarmak için icat ettiği kandırmaca çöküşünün nedeni olur. Bizi açığa vuranın tam da aldatma çabası olduğu bu tür paradoksal bir durum, şüphesiz, ancak "anlam" alanında, anlamlandırıcı bir yapı alanında mümkündür; detektifin "alimimutlaklığı" işte bu bakımdan psikanalistinkinin tıpa tıp benzeridir; psikanalist de hasta tarafından "bildiği farzedilen özne" *(le sujet suppose savoir)* olarak kabul edilir - peki neyi bildiği farzedilir? Eylemimizin hakiki anlamını, tam da görüntünün aldatıcılığında görünürlük kazanan anlamı. Nitekim detektifin alanı, tıpkı psikanalistinki gibi, "olgular" değil, *anlam* alanıdır bütünüyle: Daha önce de belirttiğimiz gibi, detektifin analiz ettiği suç sahnesi tanımı gereği "bir dil gibi yapılanmıştır." Gösterenin temel özelliği farklılaşmaya dayalı bir karakteri olmasıdır. Bir gösterenin kimliği diğer gösterenlerle arasındaki farkların toplamından ibaret olduğuna göre, bir

9. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 139-40 (Alıntı, amaçlarımıza uydurmak amacıyla biraz değiştirildi tabii ki).

özelliğin namevcudiyeti de pozitif bir değere sahip olabilir. İşte bu yüzden detektifin hüneri, "önemsiz ayrıntıların" olası anlamını kavrayabilmekten çok namevcudiyetin kendisini (belli bir ayrıntının yokluğunu) anlamlı görebilmekte yatar-bütün Sherlock Holmes diyaloglarının en ünlüsünün "Gümüş Alev"de geçen şu diyalog olması raslantı değildir belki de:

"Dikkatimi çekmek istediğiniz bir husus mü var?"
"Köpeğin geceleyin sergilediği tuhaf davranış."
"Köpek geceleyin bir şey yapmamış ki."
"Tuhaf davranış dediğim de bu zaten," dedi Holmes.

Detektif katili işte böyle tuzağa düşürür: Sadece fiilin katilin silmeyi başaramadığı izlerini görerek değil, aslen bir iz yokluğunun kendisini bir iz olarak görerek.[10] Demek ki "bildiği farzedilen özne" *olarak* detektifin işlevini şöyle adlandırabiliriz: Suç sahnesi çok çeşitli ipuçları, bariz bir örüntüsü olmayan anlamsız, dağınık ayrıntılar içerir (tıpkı psikanaliz sürecinde analiz edilen hastanın "serbest çağrışımları" gibi) ve *detektif, sırf varlığıyla bile, bütün bu ayrıntıların geri dönüşlü olarak anlam kazanacağını garanti altına alır.* Başka bir deyişle, "alimimutlaklığı" aktarımın sonucudur (detektifle aktarım ilişkisi içinde olan kişi, öncelikle, onun Watson konumundaki arkadaşıdır, detektif bu arkadaşına anlamını kesinlikle kavrayamadığı bilgiler verir),[11] Detektif öyküsünün döngüsel yapısını, tam da detek-

10. İşte bu yüzden, son Sherlock Holmes hikâyelerinden birindeki "emekli boyacı", gayet zekice bir şey yapmasına rağmen, gösteren düzenine özgü bütün hilelerden yararlanıyor, denemez aslında. Genç bir sevgiliyle beraber kaçtığı farzedilen karısı kayıp olan bu yaşlı memur birdenbire evi yeniden boyamaya başlamıştır - neden? Taze boya kokusu misafirlerin bir başka kokuyu, öldürüp eve sakladığı karısı ile âşığının çürüyen cesetlerinin kokusunu almasını önlesin diye. Daha da zekice bir hile, duvarları boyayarak, boya kokusunun başka bir kokuyu bastırmak amacını güttüğü izlenimini kışkırtmak, aslında saklanacak bir şey olmadığı halde bir şeyler saklıyormuşuz izlenimini kışkırtmak olurdu.

11. "Bildiği farzedilen özne" konusunda, bilgi ile onu cisimleştiren öznenin aptalca, anlamsız *mevcudiyeti* arasındaki bu bağlantıyı kavramak çok önemlidir. "Bildiği farzedilen özne", *sırf mevcudiyetiyle,* kaosun anlam kazanacağını, "bu delilikte bir mantık" olduğunu garanti altına alan biridir. Hal Ashby'nin aktarımın sonuçlarıyla ilgili filminin başlığı *Being There* ("Orada Olmak" anlamında - ama Türkiye'de "Hoşgeldiniz Bay Talih" adıyla oynamış - ç.n.) işte bu nedenle gayet yeterli sayılabilir: Peter Sellers'ın oynadığı zavallı bahçıvan Chance'ın (Bahçıvanın adı

tifin "anlam garantörü" olarak işgal ettiği bu özgül konumdan yola çıkarak aydınlatabiliriz. Başlangıçta elimizde açıklanmayanlardan, daha doğrusu *anlatılmayanlardan* oluşan bir boşluk vardır ("Nasıl oldu? Cinayet gecesi neler oldu?") Bu boşluğun etrafını kuşatan hikâye detektifin eksik anlatıyı ipuçlarını yorumlayarak yeniden inşa etmeye yönelik çabalarıyla harekete geçirilir. Böylece, başlangıç demeye layık bir başlangıca ancak en sonda, detektif bütün hikâyeyi "normal", çizgisel biçimiyle en nihayet anlatabildiği, "gerçekten neler olup bittiğini" bütün boşlukları doldurarak yeniden inşa edebildiği zaman ulaşırız. Nitekim başlangıçta cinayet vardır - travmatik bir şok, "normal" neden-sonuç zincirini kesintiye uğratıyor gibi göründüğü için simgesel gerçekliğe dahil edilemeyen bir olay vardır. Bu patlama ânından sonra, hayatın en sıradan olayları bile tehditkâr olasılıklarla dolmuş görünür; neden ile sonuç arasındaki "normal" bağ askıya alındığı için gündelik gerçeklik kâbus haline gelir. Bu radikal açılma, simgesel gerçekliğin bu çözülüşü olayların kurallı ardışıklığının bir tür "kuralsız art ardalığa" dönüşmesini getirir beraberinde ve bu yüzden simgeselleştirilmeye direnen "imkânsız" gerçekle bir yüzleşme yaşandığına tanıklık eder. Birdenbire, imkânsız dahil "her şey mümkündür". Detektifin rolü tam da "imkânsızın mümkün olduğunu" göstermek (Ellery Queen), yani travmatik şoku yeniden simgeselleştirmek, simgesel gerçekliğe dahil etmektir. Detektifin mevcudiyeti bile kuralsız ardışıklığın kurallı ardışıklığa dönüşmesini, başka bir deyişle, "normalliğin" yeniden tesis edileceğini peşinen garanti eder.

"Talih, Şans" anlamına geliyor - ç.n.) kendini -tamamen tesadüf eseri bir yanlış anlama yüzünden- belli bir yerde bulması, başkaları için aktarım yerini işgal etmesi yeterlidir: Hemen bilge "Talihli Bahçıvan" işlevi görmeye başlar. Bahçıvanın aptalca laflarının, bahçecilik tecrübelerinden ve sürekli seyrettiği televizyondan hatırladığı kırık dökük parçaların, birdenbire bir başka, "metaforik", "daha derin" anlam içerdiği farzedilir. Mesela kışın ve baharda bahçeye nasıl bakmak gerektiğiyle ilgili çocuksu lafları, süper güçler arasındaki ilişkilerde buzların çözülmesine yapılan derin kinayeler diye yorumlanır. Filmde basit insanın sağduyusuna bir övgü, onun uzmanların yüzeyselliği karşısında kazandığı bir zafer gören eleştirmenler kesinlikle yanılmaktadırlar. Film, bu bakımdan kesinlikle hiçbir taviz vermez, Chance bir tünüyle ve acı verici ölçüde budala biri olarak betimlenir, onun "bilge" biriymiş gibi görülmesi "orada olma"sının, aktarım yerinde olmasının sonucudur. Amerikan psikanaliz kurumu Lacan'ı hazmedememiş olsa da, Hollywood onun saptamalarını daha açık olmuştur neyse ki.

Burada cinayetin, daha doğrusu *cesedin öznelerarası* boyutu can alıcı önemdedir. Nesne olarak ceset bir grup bireyi birbirine bağlayacak şekilde işler: Ceset onları bir grup (şüpheliler grubu) olarak kurar, ortak suçluluk hisleri yoluyla onları bir araya getirir ve bir arada tutar - hepsi de katil *olabilirdi,* hepsinin bunu yapmak için nedeni ve yapacak fırsatı vardı. Detektifin rolü, yine, bu evrenselleştirilmiş, yüzer-gezer suçluluk hissinin yarattığı çıkmazı, tam da tek bir özneye yerleştirip bütün diğerlerini temize çıkararak ortadan kaldırmaktır.[12] Şelgelelim, burada analistin yöntemi ile detektifin yöntemi arasında kurulan benzeşikliğin sınırları ortaya çıkmaya başlar. Yani, aralarında bir koşutluk oluşturup, psikanalist "iç", psişik gerçekliği analiz ederken, detektif "dışsal", maddi gerçeklikle sınırlıdır demek yetmez. Yapılması gereken şey şu can alıcı soruyu sorarak bu ikisinin örtüştüğü yeri tanımlamaktır: Analitik yöntemin bu şekilde "dışsal" gerçekliğe" taşınması, "içsel" libidinal ekonomi alanının kendisini nasıl etkiler? Cevaba daha önce işaret etmiştik: Detektifin yaptığı, gruptaki herkesin katil olabileceği (yani, fiili işleyen her kimse, ceset tarafından kurulan grubun arzusunu gerçekleştirdiği için, arzumuzun bilinçdışında hepimizin katil *olduğu)* şeklindeki libidinal olasılığı, "içle!" hakikati, (aramızdan seçilen suçlunun katil *olduğu* ve böylece *bizim* masumiyetimizi garanti altına aldığı) "gerçeklik" düzeyinde ortadan kaldırmaktan ibarettir. Detektifin çözümünün temel hakikatsizliği, varoluşsal yanlışlığı da buradan gelir: Detektif olgusal hakikat (olguların doğruluğu) ve arzumuzla ilgili "içsel" hakikat arasındaki fark üzerine oynar. Olguların doğruluğu adına, "içsel", libidinal hakikat--- ödün verir ve hepimizi arzumuzun gerçekleşmesinden duyduğumuz suçluluk hissinden kurtarır, çünkü bu gerçekleştirme işi sadece suçluya isnat edilir. Bu nedenle, libidinal ekonomi açısından detektifin "çözümü" bir tür gerçekleştirilmiş sanrıdan başka bir şey değildir. Dedektif, aksi takdirde suçluluk hissinin sanrısal bir biçimde bir günah keçisine yansıtılmasından ibaret kalacak şeyi "olgularla kanıtlın", yani günah keçisinin gerçekten de suçlu olduğunu kanıtlar. De-

12. Agatha Christie'nin *Şark Ekspresinde Cinayet'i* zekice bir istisnayla bunu doğrular: Burada cinayet bütün şüpheliler tarafından işlenmiştir ve tam da bu nedenle suçlu olamazlar, yani paradoksal ama zorunlu sonuç şudur: *Suçlu kurbanla •" liişür,* yani cinayetin hak edilmiş bir ceza olduğu ortaya çıkar.

tektifin çözümünün yarattığı muazzam haz, bu libidinal kazançtan, ondan elde edilen bir tür artı kârdan kaynaklanır: Arzumuz gerçekleşmiştir ve biz bunun bedelini ödemek zorunda bile değilizdir. Böylece psikanalist ile detektif arasındaki karşıtlık ayan beyan ortaya çıkar: Psikanaliz karşımıza tam da arzumuza ulaşma karşılığı ödemek zorunda olduğumuz bedeli, telafisi olmayan bir kaybı ("simgesel kastrasyonu") çıkarmaktadır. Detektifin "bildiği farzedilen özne" işlevini görme tarzı da ona göre değişecektir: Nedir detektifin sırf varlığıyla bile garanti altına aldığı? Tam da her türlü suçluluk hissinden kurtulacağımız, arzumuzun gerçekleşmesinden duyacağımız suçluluğun günah keçisinde "dışsallaştırılacağı" ve sonuç olarak, bedelini ödemeden arzu duyabileceğimizdir garanti altına alınan.

Philip Marlowe'un Yolu

KLASİK DETEKTİFE KARŞI SERT DETEKTİF

Klasik detektif anlatılarının belki de en cazip yanı, müşterinin en başta detektife anlattığı hikâyenin büyüleyici, tekinsiz, rüyayı andıran niteliğidir. Genç bir hizmetçi Holmes'a, her sabah tren istasyonundan işe gelirken, yüzünü gizleyen utangaç bir adamın bisikletle belli bir mesafeden kendisini takip ettiğini, kendisi ona yaklaşmaya çalıştığı anda ise kaçtığını anlatır. Başka bir kadın Holmes'a işvereninin kendisinden talep ettiği garip şeyleri anlatır: Her akşam eski moda bir elbise giyip saçlarını örerek birkaç saat pencerenin yanında oturması karşılığında gayet güzel bir ücret almaktadır. Bu sahneler öyle kuvvetli bir libidinal güç uygularlar ki insanın içinden neredeyse detektifin "rasyonel açıklama"sının asıl işlevinin bu sahnelerin üzerimizde yarattığı büyüyü kırmak, yani bizi bu sahnelerin sahnelediği arzumuzun gerçeğiyle yüzleşmekten kurtarmak olduğunu söylemek gelir. Sert detektif romanı bu bakımdan bütünüyle farklı bir durum sunar. Burada, detektif, yanlış sahneyi analiz edip büyüsünü ortadan kaldırmasını sağlayacak mesafeyi yitirir; kaotik, yoz bir dünyayla karşı karşıya gelen aktif bir kahraman haline gelir, bu dünyaya ne kadar müdahale ederse bu dünyanın kötülüklerine de o kadar bulaşır.

Bu nedenle klasik detektifle sert detektif arasındaki farkı, "düşünsel" faaliyete karşı "fiziksel" faaliyet diye belirlemek, klasik mantık

ve çıkarsama detektifi muhakemeyle meşgulken sert detektifin aslen takip ve dövüşle meşgul olduğunu söylemek kesinlikle yanıltıcı olacaktır. Gerçek kopuş, varoluşsal açıdan, klasik detektifin hiç de "meşgul", hiç de angaje olmamasıdır: O dışsal konumunu hep korur; cesedin kurduğu şüpheliler grubu arasında yaşanan ilişkilerden dışlanır. Detektif ile analist arasında kurulan benzeşikliğin temelinde tam da detektifin konumunun (tabii ki bu konumu "nesnel" bilim adamının konumuyla karıştırmamak gerek: Bilim adamının araştırma nesnesine karşı takındığı mesafe bambaşka bir nitelik taşır) bu dışsallığıdır. İki detektif tipi arasındaki farka işaret eden ipuçlarından biri, mali ödül karşısında takındıkları tavırlardır. Klasik detektif vakayı çözdükten sonra verdiği hizmetin karşılığı olan ödemeyi belirgin bir hazla kabul eder, oysa sert detektif kural olarak parayı hor görür ve elindeki vakayı ahlaki bir misyonu gerçekleştiren birinin kişisel adanmışlığıyla çözer, ama bu bağlanmışlık da çoğunlukla sinik bir maskenin ardına gizlenecektir. Burada söz konusu olan klasik detektifin tamahkâr ya da insani acılar ve adaletsizlik karşısında hiçbir şey hissetmeyecek kadar kaşarlanmış olması değil - çok daha ince bir nokta var: Ödeme onun libidinal (simgesel) borç ve borç ödeme döngüsüne karışmaktan kaçınmasını sağlar. Ödemenin simgesel değeri psikanalizde de aynıdır: Analistin aldığı ücret onun "kutsal" mübadele ve fedakârlık alanından uzak durmasını, yani analiz ettiği kişinin libidinal döngüsüne karışmaktan kaçınmasını sağlar. Lacan ödemenin bu boyutunu, tam da, "Çalınmış Mektup" öyküsünün sonunda, polis şefine mektubun elinde olduğunu, ama onu ancak uygun bir ücret karşılığında verebileceğini söyleyen Dupin'le bağlantılı olarak gündeme getirir:

O zamana kadar hayranlık verici, neredeyse abartılı denecek ölçüde akliselim sahibi bir adam olan Dupin'in, birdenbire küçük hesaplar peşinde koşan bir adam haline geldiği anlamına mı gelir bu? Ben bu harekette mektuba bağlı kötü *mana'mn* yeniden satın alınışını görmekte tereddüt etmiyorum. Gerçekten de Dupin ücretini aldığı andan itibaren oyunun dışına çıkmış olur. Bunun nedeni sadece mektubu başka birine vermiş olması değil, güdülerinin herkes için gayet açık olmasıdır - parasını almıştır, olay artık onu ilgilendirmemektedir. Bağlam, ücretin kutsal değerini açıkça göstermektedir... Zamanımızı hastaların bütün çalınmış mektuplarının taşıyıcılığını yapmakla geçiren bizler de epey bir para alırız. Bu konuda dikkatli düşünmek lazım - para almasaydık, Atreus ile Thysestes'in oyununa, gelip hakikatlerini bize ema-

net eden bütün öznelerin dahil olduğu oyuna biz de dahil olurduk... Herkes bilir ki parayla sadece nesneler satın alınmaz, bizim kültürümüzde en aşağı fiyattan hesaplanan ücretler parayla ödeme yapmaktan çok çok daha tehlikeli bir şeyi, yani birine bir şey borçlu olmayı nötrleştirme işlevini görür.[13]

Kısacası, Dupin ücret talep ederek, mektuba sahip olanların yakalandığı "laneti" -simgesel şebeke içindeki yeri- önlemiş olur. Sert detektif ise, tersine, en baştan beri "işin içinde"dir, döngüye yakalanmıştır. Bir kere onu esrarı çözmeye iten şey, belli bir namus borcu olmasıdır. Mickey Spillane'in romanlarında Mike Hammer'ın güttüğü ilkel kan davası ethosundan Chandler'ın Philip Marlovve karakterine damgasını vuran incelikli yaralanmış öznellik hissine kadar uzanan geniş bir menzilde bu "(simgesel) hesapların görülmesi" durumuyla karşılaşırız. İkincisinin numunelik bir örneği, Chandler'ın ilk kısa hikâyelerinden "Kızıl Rüzgâr"dır. Lola Bursley'nin sevgilisi beklenmedik biçimde ölmüştür. Ona duyduğu büyük aşkın bir nişanesi olarak, kendisine hediye ettiği pahalı bir inci kolyeyi saklamaktadır, ama kocasının şüphelenmemesi için ona kolyenin taklit olduğu yalanını uydurur. Lola'nın eski şoförü kolyeyi çalar ve kolyenin gerçek olduğunu ve onun için çok önemli olduğunu tahmin ederek şantaj yapar. Kolyeyi geri vermek ve Lola'nın kocasına kolyenin sahici olduğunu söylememek için para ister. Şantajcı öldürüldükten sonra, Lola (Marlowe'un öncüsü denebilecek) John Dalmas'tan kayıp kolyeyi bulmasını ister, ama Dalmas kolyeyi bulup profesyonel bir kuyumcuya gösterdiğinde, kolyenin sahte olduğu anlaşılır. Anlaşılan Lola'nın büyük aşkı da sahtekârın tekidir, anısı da bir yanılsamadan ibarettir. Gelgeldim Dalmas kadını incitmek istemez, o yüzden de ucuz işler çıkaran bir kalpazana taklit kolyenin özellikle acemice yapılmış bir taklidini yaptırır. Lola tabii ki Dalmas'ın ona verdiği kolyenin kendisininki olmadığını hemen anlar, Dalmas da şantajcının muhtemelen ona bu taklidi iade edip öbürünü daha sonra satabilmek için kendisine saklama niyeti güttüğü açıklamasını getirir. Lola'nın büyük aşkının, hayatına anlam veren anısı böylece bozulmamış olur. Böyle bir iyilik ediminin bir tür ahlaki güzelliği olmadığı söylenemez tabii ki, ama yine de bu edim psikanaliz etiğine aykırıdır: Bu edim, ötekini

13. Jacques Lacan, *The Ego in Freud's Theory and in the Technique ofPsychoanalysis,* New York: Norton, 1988, s. 204.

ego-idealini yıkarak onu incitecek bir hakikatle yüzleşmekten kurtarmayı amaçlamaktadır.

Bu tür bir müdahale, klasik detektifin "bildiği farzedilen özne"ye benzer bir rol oynamasını sağlayan "dışsal" konumun kaybedilmesini beraberinde getirir. Yani, kural olarak klasik detektif romanının anlatıcısı hiçbir zaman detektif değildir, bu romanların anlatıcısı ya "alimimutlak" bir anlatıcı ya da olayın geçtiği zümrenin sempatik bir üyesi, tercihen de detektifin Watsonvari yardımcısıdır - kısacası, *onun için* detektifin "bildiği farzedilen özne" olduğu kişidir. "Bildiği farzedilen özne" bir aktarım ürünüdür ve bu yüzden de birinci tekil şahısta anlatılması yapısal olarak imkânsızdır: Tanımı gereği bir başkası tarafından "bildiği farzedilir". Bu nedenle, detektifin "iç düşüncelerine girmek kesinlikle yasaktır. Muhakeme tarzı, ara sıra sorulan ve söylenen, detektifin kafasının içinde olup bitenlerin ulaşılmazlığını daha da vurgulama işlevi gören gizemli sorular ve sözler hariç, zafer kazanılan en son âna kadar gizli kalmalıdır. Agatha Christie bu tür sözlerin üstadıdır, ama bazen maniyerist uçlara kayar gibi olur: Poirot, çetrefil bir soruşturmanın orta yerinde, çoğunlukla "Leydinin hizmetçisinin ne renk çorap giydiğini tesadüfen de olsa gördünüz mü?" gibi bir soru sorar; cevabı aldıktan sonra da bıyıklarını titreterek "O halde olay tamamen açık!" diye mırıldanır.

Sert detektif romanları ise çoğunlukla birinci tekil şahıs tarafından anlatılır, anlatıcı detektifin kendisidir (bunun dikkate değer ve enikonu yorumlanması gereken bir istisnası, birçok romanıyla Dashiel Hammett'tır). Anlatı perspektifindeki bu değişimin, doğruluk ile aldatma diyalektiği için derin sonuçları vardır elbette. Sert detektif, en başta bir vakayı kabul ederek, üzerinde kontrol kuramadığı bir dizi olaya karışır; birdenbire "enayi yerine konduğu" ortaya çıkar. Başta kolaymış gibi görünen iş, çapraşık bir oyuna dönüşür ve detektifin bütün çabası içine düştüğü tuzağın ne idüğünü anlamaya yöneliktir. Ulaşmaya çalıştığı "hakikat", sadece aklına yönelik bir meydan okuma değildir, etik açıdan ve çoğunlukla da acı verici bir biçimde şahsını ilgilendirir. Bir parçası haline geldiği aldatma oyunu özne olarak sahip olduğu kimliği tehdit eder. Kısacası, sert detektif romanında aldatmanın diyalektiği, peylerinin ne olduğunu kavrayamadığı karabasanvari bir oyuna yakalanmış aktif bir kahramanın diyalektiğidir. Eylemleri öngörülmemiş bir boyut kazanır, birine bilmeden zarar vere-

bilir - böylece istemeden içine düştüğü suçluluk hissi onu "namus borcunu ödemeye" zorlar.[14]

Demek ki bu durumda, bir tür "gerçeklik kaybı" yaşayan, kendini kimin hangi oyunu oynadığının hiçbir zaman anlaşılamadığı rüyayı andıran bir dünyanın içinde bulan kişi -"şüpheliler grubu"nun ürkmüş mensupları değil- detektifin kendisidir. Ve evrenin bu aldatıcı karakterini, temeldeki bozulmuşluğunu ete kemiğe büründüren kişi, detektifi aldatan ve "enayi yerine koyan" kişi, kural olarak, *femme fatale'dir;* bu yüzden de son "hesaplaşma" çoğunlukla detektifin bu kadınla karşılaşmasından ibarettir. Bu karşılaşma Hammett ve Chandler'da olduğu gibi ümitsizce bir teslimiyet veya sinizme kaçıştan, Mickey Spillane'de olduğu gibi enikonu bir katliama kadar çok çeşitli tepkiler doğurur (/, *the Jury'nin* son sayfasında Mike Hammer, ölmek üzereyken ona sevişmenin ortasında kendisini nasıl öldürebildiğini soran hain sevgilisine "kolay oldu" diye cevap verir). Evrenin bu muğlaklığı, bu aldatıcılığı ve bozulmuşluğu, niye artı-keyif vaadinin ardında ölümcül bir tehlikeyi gizleyen bir kadında cisimleştirilir? Bu tehlike tam olarak nedir? Bizim cevabımız, görünüşün tersine, *femme fatale'm.* radikal bir etik tavrı, "arzusundan vazgeçmeme", asıl mahiyetinin ölüm dürtüsü olduğunun ortaya çıktığı en son anda bile onda

14. Dikkati (ya "bildiği farzedilen özne" olarak ya da birinci şahıs anlatıcı olarak) detektiften kurbana (Boileau-Narcejac) ya da suçluya (Patricia Highsmith, Ruth Rendeli) odaklayan savaş-sonrası "suç romam"mn son derece ilginç yükselişini hesaba katmadık şüphesiz. Bu kaymanın zorunlu sonucu, anlatının bütün zamansal yapısının değişmiş olmasıdır. Hikâye "bildik" çizgisel tarzda sunulur, vurgu suçtan *önce* olanlar üzerindedir, yani artık suçun *sonrasıyla* ve olayların ona yol açan gidişatım yeniden inşa etmeye yönelik girişimlerle ilgilenmeyiz. Boileau-Narcejac'ın romanlarında (mesela *Diaboliques'âs)* hikâye çoğunlukla, başına korkunç bir cinayeti önceden haber veren tuhaf şeylerin geldiği bir kadın olan müstakbel kurbanın perspektifinden anlatılır, ama biz en sonuna kadar bütün bunlar gerçek mi yoksa sadece kurbanın sanrılan mı emin olamayız. Öte yandan, Patricia Highsmith gömnüşte "normal" bir insam bir cinayet işlemeye itebilecek çeşitli olumsallıkları ve psikolojik çıkmazlan betimler. İlk romam *Trendeki Yabancılar'^* bile, temel matrisini kurmuş durumdadır: Cinayet işleyebilecek psikotik bir katil ile arzusunu psikotiğe atıfla organize eden, yani düpedüz vekaleten arzulayan bir histerik arasındaki aktarım ilişkisinden bahsediyoruz (Hitchcock'un bu matris ile kendi "suçluluk aktarımı" arasındaki yakınlığı hemen fark etmiş olması şaşırtıcı değildir). Bu arada "kurban" romanı ile "suçlu" romanı arasındaki bu karşıtlıkla bağlantılı ilginç bir örnek Margaret Millar'ın başyapıtı *Beast in View'dw.* Burada bu ikisi örtüşür: Suçlunun suçun kurbanı, patolojik bir yarılma yaşayan bir kişilik olduğu anlaşılır.

ısrar etme tavrını cisimleştirdiği şeklindedir. *Femme fatale'i* reddederek etik tavrını bozan, kahramanın kendisidir.

"ARZUSUNDAN VAZGEÇMEYEN" KADIN

urada "etik'le ne kastedildiğini Bizet'nin *Carmeri'mm* ünlü Peter Brooks versiyonuna başvurarak netliğe kavuşturabiliriz. Yani bizim tezimiz, Brooks'un özgün metinde yaptığı değişikliklerle, *Carmen'i* sadece trajik bir şahsiyet değil, daha radikal bir biçimde, Antigone soyundan *etik* bir şahsiyet haline getirdiğidir. Yine, ilk başta Antigone' nin soylu fedakârlığı ile Carmen'in mahvına neden olan sefahat arasındaki karşıtlıktan daha büyüğü olamazmış gibi gelir insana. Ama Carmen ve Antigone, *(Antigone'nin* Lacancı okumasına göre) ölüm dürtüsünün kayıtsız şartsız kabulü olarak, benliğin radikal tahribine, Lacan'ın deyimiyle, salt fiziksel yıkımın ötesine geçen, yani tam da simgesel oluş ve bozuluş dokusunun silinmesini gerektiren "ikinci ölüme" duyulan bir özlem olarak tanımlayabileceğimiz aynı etik tavırla bağlanırlar birbirine. Brooks, "insafsız kart"la ilgili aryayı bütün eserin temel müziksel motifi haline getirmekte çok haklıydı: "Her zaman ölümü gösteren" kartla ilgili (üçüncü perdedeki) arya, tam da Carmen'in, ölümünün çok yakınlaşmış olduğunu gözünü kırpmadan kabul ederek etik bir statü kazandığı âna karşılık gelir. Tesadüfi açılışlarında her zaman ölümü haber veren kartlar, Carmen'in ölüm dürtüsünün bağlı olduğu "küçük gerçek parçası"dır. İşte Carmen tam da sadece -karşılaştığı erkeklerin kaderine damgasını vuran bir kadın olarak- kendisinin de kaderin kurbanı olduğunu, hâkim olamayacağı güçlerin elinde oyuncak olduğunu fark ettiği zaman değil, aynı zamanda arzusundan vazgeçmeyerek kaderini de bütünüyle kabul ettiği zaman, kelimeye Lacan'ın verdiği anlamda bir "özne" haline gelir. Lacan'a göre bir özne son tahlilde, üzerimize dayatılan şeyi, ölüm dürtüsünün gerçeğini özgürce benimsediğimiz bu "boş jest"in adıdır. Başka bir deyişle, "insafsız karf'la ilgili aryaya kadar, Carmen erkekler için bir nesne konumundaydı, büyüleme gücü onların fantazi mekânında oynadığı role bağımlıydı, "iplerin kendi elinde olduğu" yanılsamasıyla yaşamasına rağmen erkeklerin semptomundan başka bir şey değildi. Nihayet *kendisi için de* bir nesne haline geldiğinde, yani libidinal güçlerin etkileşimi içindeki pasif bir unsurdan ibaret olduğu-

nu anladığında, kendini "özneleştirir", bir "özne" haline gelir. Nitekim Lacancı perspektiften bakıldığında, "özneleşme" kendini bir "nesne", "çaresiz bir kurban" olarak yaşamayla sıkı sıkıya bağlıdır: Narsisist şişinmelerimizin kesin hükümsüzlüğüyle yüzleşmemizi sağlayan bakışa verilen addır.

Brooks'un bunun bütünüyle farkında olduğunu kanıtlamak için, en usta işi müdahalesini zikretmemiz yeterli olacaktır: Operanın sonunu kökten değiştirir. Bizet'nin özgün versiyonu iyi bilinir. Matador Escamillo'nun zafer kazanma peşinde koştuğu arenanın önünde, Carmen'in yanına gelen ümitsiz Jose ona tekrar kendisiyle yaşaması için yalvarır. Talebine aldığı cevap terslenmektir ve fondaki şarkı Escamillo'nun son zaferini ilan ederken, Jose Carmen'i bıçaklayıp öldürür - reddedilmiş ve kaybına tahammül edemeyen sevgilinin bildik dramasıdır bu. Oysa Brooks'un yorumunda, olay bambaşka gelişir. Jose Carmen'den aldığı son ret cevabını hüzünle *kabul eder,* ama Carmen ondan uzaklaşırken, uşaklar ona Escamillo'nun ölü bedenini getirirler - kavgayı kaybetmiştir, boğa onu öldürmüştür. Şimdi çökme sırası Carmen'e gelmiştir. Jose'yi arena yakınlarındaki ıssız bir yere götürüp diz çöker ve bıçaklaması için kendini ona sunar. Bundan daha ümitsiz bir son var mıdır? Elbette vardır: Carmen Jose'yi, bu zayıf adamı terk edip sefil günlük hayatını yaşamayı sürdürebilirdi. Başka bir deyişle, "mutlu son" bütün sonların en ümitsizi olurdu.

Sert detektif romanlarında ve *film noir'daki femme fatale* figürü için de aynı şey geçerlidir: Kadın hem adamların hayatlarını mahveder hem de bir iktidar arzusu takıntısı olduğu için kendi keyif şehvetinin kurbanıdır, hem birlikte olduğu kişileri fena halde manipule eder hem de ne idüğü belirsiz, üçüncü bir kişiye, hatta bazen iktidarsız ve cinsel kimliği belirsiz bir adama kul köle olur. Ona bir gizem halesi veren şey, tam da, efendi-köle karşıtlığı içinde net bir yere oturtulamamasıdır. Yoğun bir haz yaşıyormuş gibi göründüğü anda, birdenbire feci acı çektiği anlaşılır; korkunç, ağza alınmaz bir şiddetin kurbanıymış gibi göründüğü zaman, birdenbire bundan keyif aldığı anlaşılır. Keyif mi alıyor, acı mı çekiyor, insanları manipule mi ediyor yoksa kendisi de manipulasyon kurbanı mı hiçbir zaman emin olamayız. *Film noir'da* (ya da sert detektif romanında) *femme fatale'* in çöktüğü, manipulasyon güçlerini yitirdiği ve kendi oyununa kurban gittiği anlara o son derece muğlak karakteri veren de budur. Bu

Hli bir çöküşün ilk modelini, *Malta Şahini'nde* Sam Spade ile Brigid ı i'SIıaughnessy arasındaki son yüzleşmeyi ele alalım. Brigid durum İllerindeki kontrolünü kaybetmeye başlayınca, bir histeri nöbeti ge-Vhir, hemen bir stratejiden öbürüne geçer. Önce tehditler savurur, Nonra ağlar ve kendisine gerçekte ne olduğunu bilmediğini söyler, m mra birdenbire yine soğuk ve alaycı bir mesafe takınır, vb. Kısacanı, tutarsız histerik maskeler yelpazesinin bütününü sergiler. *Femme ftitale'm* bu son çöküş ânı -kadın artık tözü olmayan bir kendilik, tulırlı bir etik tavırdan yoksun bir dizi tutarsız maske gibi görünmektedir-, büyüleme gücünün buharlaşıp bizi bulantı ve tiksinti hisleriyle baş başa bıraktığı bu an, daha önceleri muazzam bir baştan çıkarma gücüne sahip açık seçik bir biçim gördüğümüz yerde "olmayanın gölgelerinden başka bir şey görmediğimiz" bu an, bu tersine dönüş ftnı, aynı zamanda sert detektifin zafer ânıdır. Artık, büyüleyici *femme fatale* figürü dağılıp histerik maskelerden oluşan tutarsız bir yapboza dönüştüğü zaman, detektif nihayet ona karşı belli bir mesafe kazanıp onu reddedecek gücü elde etmektedir.

Femme fatale'in film noir'daki kaderi, en sondaki histerik çöküşü, Lacan'ın "Kadın yoktur" önermesinin mükemmel bir Örneğidir: Kadın "erkeğin semptomu"ndan başka bir şey değildir, büyüleme gücü var olmayışının boşluğunu maskeler, dolayısıyla nihayet reddedildiğinde, bütün ontolojik tutarlılığı kaybolur. Ama tam da var olmayarak, yani tam da histerik çöküşü yüzünden var olmayışını *benimsediği* anda, kendini "özne" olarak kurar: Histerikleşmenin *ötesinde* onu en saf haliyle ölüm dürtüsü beklemektedir. *Film noir* hakkındaki feminist yazılarda sık sık *femme fatale'in* erkeğe (sert detektife) ölümcül bir tehdit oluşturduğu, yani sınırsız keyfinin erkeğin özne olarak sahip olduğu kimliği tehlikeye attığı teziyle karşılaşırız: Detektif, en sonunda kadını reddederek, kişisel bütünlük ve kimlik hissini yeniden kazanır. Bu tez doğrudur, ama genelde anlaşıldığının tam tersi bir anlamda. *Femme fatale'in* bu denli tehditkâr olması, erkeği etkisi altına alıp onu kadının oyuncağı ya da kölesi haline getiren sınırsız keyfi yüzünden değildir. Yargı yetimizi ve ahlaki tavrımızı kaybetmemize neden olan şey, büyüleme nesnesi olarak Kadın değildir, tam tersine, bu büyüleyici maskenin ardında gizli kalan ve maskeler düştüğünde ortaya çıkan şeydir: Ölüm dürtüsünü bütünüyle kabullenen saf özne boyutudur. Kant'ın terminolojisiyle söylersek, kadın patolo-

jik keyfi cisimleştirdiği için, belli bir fantazinin çerçevesi içine girdiği için tehdit ediyor değildir erkeği. Tehdidin gerçek boyutu, fantaziyi "kat ettiğimizde", histerik çöküş yüzünden fantazi mekânının koordinatları kaybolduğunda ortaya çıkar. Başka bir deyişle, *femme fatale'in* asıl tehditkâr yönü, *erkekler* için ölümcül olması değil, *kendi* kaderini bütünüyle kabullenen "saf, patolojik-olmayan bir özne örneği sunmasıdır. Kadın bu noktaya ulaştığında, erkeğe sadece iki tavır kalır: Ya "arzusundan vazgeçer", kadını reddeder ve hayali, narsisist kimliğini yeniden kazanır *{Malta Şahininin* sonunda Sam Spade'in yaptığı gibi) ya da semptom olarak kadınla *özdeşleşir* ve intiharı andıran bir eyleme girişerek kaderiyle buluşur (belki de en önemli *film noir* sayılabilecek, Jacques Tourneur'ün *Out of the Past* filminde, Robert Mitchum'un yaptığı gibi).[15]

15. Bunun, arzunun fantazi-sonrası bir "antımı" olduğunu şu zekice ayrıntı da gösterir: Son sahnede, Jane Greer'in gardrobu kesinlikle bir rahibeninkine benzemektedir.

II

Hitchcock Hakkında Asla Çok Şey Bilinemez

4
Külyutmazlar Nasıl Yanılır?

"Bilinçdışı Dışarıdadır"

İLERİ, GERİ

En ünlü Hollyvvood efsanelerinden biri *Casablancdnm* son sahnesiyle ilgilidir. Çekim sırasında bile, yönetmenle yazarların hikâyenin sonunun farklı versiyonları arasında gidip geldikleri rivayet edilir (Ingrid Bergman kocasıyla birlikte gider; Bogart'la kalır; adamlardan biri ölür). Aynı türden çoğu efsane gibi bu da yanlıştır; *Casahlanca* mitinin sonradan inşa edilen bileşenlerinden biridir (aslında, olası sonlar konusunda bazı tartışmalar yapılmıştır, ama tartışmalar çekimden epey önce çözüme bağlanmıştır), ama yine de "kapitone noktası"nın *(point de capitori)* anlatıda nasıl işlediğini kusursuz bir biçimde örnekler. Mevcut sonu (Bogart aşkını feda eder ve Bergman kocasıyla gider), önceki eylemlerin "doğal" ve "organik" sonucu olan bir şey gibi yaşarız, ama başka bir son hayal etseydik -mesela Bergman'ın kahraman kocası ölseydi ve Lizbon uçağına onun yerine Bergman'la birlikte Bogart binseydi- izleyiciler bu sonu da önceki olayların "doğal" sonucu olarak yaşayacaklardı. Her iki durumda da önceki olayların aynı olduğu açıkken, nasıl mümkün oluyor bu peki? Bunun tek cevabı, tabii ki, çizgisel "organik" bir olay akışı yaşantısının, önceki olaylara organik bir bütün tutarlılığını *geri dönüşlü olarak* sonun verdiğini maskeleyen bir yanılsama (ama zorunlu bir yanılsama) olduğudur. Maskelenen şey, anlatı zincirinin radikal olumsallığıdır, her noktada işlerin başka türlü gelişebileceğidir. Ama eğer bu yanılsama tam da anlatının çizgiselliğinin sonucuysa, olaylar zincirinin radikal olumsallığı nasıl görünür kılınabilir? Paradoksal cevap şudur: Tersten giderek, olayları geriye doğru, sondan başa suna-

rak. Bu yöntem, farazi bir çözüm olmak şöyle dursun, birkaç kere uygulamaya konmuştur:

• J. B. Priestley'nin *Time and the Conway'i* Conway ailesinin kaderini konu alan üç perdelik bir oyundur. Birinci perdede, (yirmi yıl önce yenmiş) bir aile yemeğini izleriz, ailenin bütün üyeleri gelecek için heyecanlı planlar yapmakla meşguldürler. İkinci perde bugünde, yani yirmi yıl sonra geçer, artık planları suya düşmüş bir grup mutsuz insan haline gelmiş olan aile yine bir araya toplanmıştır. Üçüncü perde bizi gene yirmi yıl önceye götürür, birinci perdedeki yemeğin devamını izleriz. Bu zamansal sıçrama fena halde kasvet verici, hatta düpedüz dehşet verici bir etki yaratır. Gelgelelim, bu denli dehşet verici olan birinci perdeden ikinciye geçilmesi değil (önce heyecanlı planlar, sonra üzücü gerçeklik), ikinciden üçüncüye geçilmesidir. Hayat projeleri insafsızca tıkanmış bir grup insanın kasvet verici gerçekliğini görmek ve *sonra da* aynı insanların yirmi yıl önceki hallerini, hâlâ umutla dolu ve geleceğin onlar için neler getireceğinin farkında olmayan hallerine tanıklık etmek, umudun yıkılışını tam manasıyla yaşamak demektir.

• Harold Pinter'ın senaryosuna dayalı *İhanet* filmi sıradan bir aşk ilişkisini anlatır. Filmin "hilesi" epizotların ters sırayla düzenlenmesinden ibarettir: Önce ayrılmalarından bir yıl sonra bir barda birbirleriyle karşılaşan âşıkları, sonra ayrılma sahnesini, sonra ilk kavgalarını, sonra ilişkilerinin tutkulu zirvesini, sonra ilk gizli buluşmalarını, en sonunda da bir partide ilk kez karşılaşmalarını görürüz.

Anlatı sırasındaki bu tür tersine çevirmelerin bütüncül bir kadercilik etkisi yaratmaları beklenebilir: Her şey önceden kararlaştırılmıştır, oysa kahramanlar farkında olmadan, kukla gibi, önceden yazılmış bir senaryodaki rollerini oynarlar. Gelgelelim daha yakından analiz edildiğinde, olayların bu şekilde sıralanmasının yarattığı dehşetin ardında bambaşka bir mantığın, fetişist *je sais bien, mais quand meme* yarılmasının bir versiyonunun olduğu görülecektir: "Neler olacağını gayet iyi biliyorum (çünkü hikâyenin sonunu baştan biliyorum), ama yine de buna inanasım gelmiyor, bu yüzden de endişeyle doluyum. Kaçınılmaz olan gerçekten olacak mı?" Başka bir deyişle, anlatı sırasının nihai olumsallığını, yani her dönüm noktasında olayların başka türlü de gelişebilecek olabileceğini neredeyse elle tutulur

bir biçimde yaşamamızı sağlayan şey, tam da zamansal sıranın tersine çevrilmesidir. Aynı paradoksun bir başka örneği, muhtemelen din tarihinin en büyük tuhaflıklarından biridir de: Takipçilerini kesintisiz, çılgınca faaliyete iten bir din olan Kalvinizm kader inancı üzerine kuruludur. Kalvinist özne, kaçınılmaz olanın belki de *olmayabileceği* yolunda endişeli bir önseziyle harekete geçer adeta.

Ruth Rendell'ın, okuma yazma bilmediği anlaşılırsa rezil olacağından korkup işvereninin bütün ailesini, kendisine her açıdan yardımcı olmak isteyen liberal velinimetlerini öldüren bir hizmetçinin öyküsünü anlattığı mükemmel cinayet romanı *Taştan Hüküm'dt* aynı endişeyi görürüz. Hikâye çizgisel bir biçimde gelişir, sadece en başta Rendeli işin sonunu açıklar ve her dönüm noktasında dikkatimizi ilgili bütün kişilerin kaderini belirleyen rastlantısal olaya çeker. Mesela, ailenin kızı bir süre oyalandıktan sonra hafta sonunu erkek arkadaşıyla değil de evde geçirmeye karar verdiğinde, Rendeli doğrudan doğruya, "Kaderini bu keyfi karar belirledi: Kendisini bekleyen ölümden kurtulmak için son şansını kaçırdı," yorumunda bulunur. En sondaki felaketin bakış açısının devreye girmesi, olayların akışını zincirleme bir yazgıya çevirmek şöyle dursun, olayların radikal olumsallığını elle tutulur hale getirir.

"ÖTEKİ HER ŞEYİ BİLMEMELİDİR"

"Büyük Öteki'nin var olmayışı"ndan, yani büyük Öteki'nin gerçeğin radikal olumsallığını maskeleyen geri dönüşlü bir yanılsamadan ibaret olmasından, bu "yanılsama"yı askıya alıp "her şeyi nasılsa öyle görebileceğimiz" sonucuna varmak yanlış olur. Can alıcı nokta, bu "yamlsama"nın içinde yaşadığımız (toplumsal) gerçekliğin kendisini yapılandırmasıdır: Bu yanılsamanın çözülmesi bir "gerçeklik kaybı"na yol açar - Freud'un *Bir Yanılsamanın Geleceği'nde* dini bir yanılsama olarak tasarladıktan sonra sorduğu gibi: "Siyasi düzenlemelerimizi belirleyen varsayımlara da yanılsama demek gerekmez mi?"[1]

Hitchcock'un *Sabotör* filmindeki kilit sahnelerden biri, bir sosyete hanımı kılığına girmiş zengin Nazi casusunun sarayındaki yardım balosu, büyük Öteki'nin yüzeyselliğinin (adabı muaşeret, toplumsal

1. Sigmund Freud, *The Future of an Illusion, SE,* c. 21, s. 34.

kural ve âdetler alanının) hakikatin belirlendiği yer, dolayısıyla "oyunun oynandığı" yer olarak kaldığım harika bir biçimde gösterir. Bu sahnede masalsı yüzey (yardım balosunun nezahati) ile gizlenen gerçek eylem (kahramanın kız arkadaşını Nazi ajanlarının elinden kurtarıp onunla birlikte kaçmak için verdiği ümitsiz mücadele) arasında bir gerilim kurulur. Sahne büyük bir salonda, yüzlerce misafirin gözleri önünde geçer. Kahramanımız da hasımları da bu tür olaylara uygun adabı muaşeret kurallarına uymak zorundadır; bildik sohbetlere girmeleri, bir dans davetini kabul etmeleri, vb. beklenir ve her birinin hasmına karşı yaptığı eylemlerin cemaat oyununun kurallarına uyması gerekir (Bir Nazi ajanı kahramanın kız arkadaşını götürmek istediğinde, onu dansa kaldırır, kibarlık kuralları gereği kızın reddedemeyeceği bir taleptir bu; kahramanımız kaçmak istediğinde, balodan ayrılmak üzere olan masum bir çifte katılır - Nazi ajanları onu zorla durduramazlar, çünkü böyle yapınca çift onların gerçek kimliğini anlayacaktır, vb.) Bunun eylemi güçleştirdiği doğrudur (hasma bir darbe indirmek için, eylemimiz yüzeydeki cemaat oyununun dokusuna kayıtlı olmalı ve toplumsal açıdan kabul edilir bir eylem sayılmalıdır), ama hasmımız üzerinde daha da katı bir sınırlama vardır: Eğer biz böyle "çifte kayıtlı" bir eylem bulmayı başarırsak, o iktidarsız gözlemci rolüyle sınırlı kalır, bir darbe de o vuramaz, çünkü kuralları ihlal etmesi yasaktır. Bu durum Hitchcock'un bakış ile iktidar/iktidarsızlık ikilisi arasındaki yakın ilişkiyi geliştirmesini sağlar. Bakış aynı zamanda iktidara (durum üzerinde kontrol kurmamızı, efendi konumunu işgal etmemizi sağlar) ve iktidarsızlığa (bir bakışın taşıyıcıları olarak, hasmımızın eyleminin pasif tanıkları rolüne indirgeniriz) karşılık gelir. Kısacası, bakış Hitchcock evreninin başlıca figürlerinden biri olan "İktidarsız Efendi"nin kusursuz tecessümüdür.

Hem iktidar hem de iktidarsızlıkla bağlantılı bu bakış diyalektiği ilk kez Poe'nun "Çalınmış Mektup" öyküsünde dile getirilmiştir. Bakan suçlama mektubunu ondan çaldığında, Kraliçe olup bitenleri görür, ama iktidarsız biçimde onun eylemlerini izlemekten başka bir şey yapamaz. Yapabileceği herhangi bir eylem, onu yine aynı ortamda bulunan ve (muhtemelen Kraliçe'nin aşkla ilgili bir sırrını da ifşa eden) suçlama mektubuyla ilgili hiçbir şey bilmeyen ve bilmemesi gereken Kral'a yakalanmasına neden olacaktır. Dikkat edilmesi gereken can alıcı nokta, "iktidarsız bakış" durumunun hiçbir zaman ikili

olmaması, hiçbir zaman bir özne ile hasmı arasındaki basit bir hesaplaşmadan ibaret olmamasıdır. İşe her zaman, gerçek tasarılarımızı kendisinden saklamamız gereken büyük Öteki'nin (cemaat oyununun kurallarının) masum bilgisizliğini kişileştiren üçüncü bir unsur karışır ("Çalınmış Mektup"ta Kral, *Sabotör'de* hiçbir şeyden haberi olmayan misafirler). Demek ki elimizde üç unsur var: Her şeyi gören ama gördüklerinin gerçek anlamını kavrayamayan bir *masum üçüncü;* sadece cereyan eden cemaat oyununun kurallarını izliyormuş kılığına bürünerek hasmına ağır bir darbe indiren *fail* ve son olarak, eylemin gerçek içerimini tamamen kavrayan, ama yine de yapacağı karşı-eylem masum, bilgisiz büyük Öteki'nin şüphesini uyandıracağı için pasif bir tanık rolüne mahkûm kalan hasmın kendisi, *iktidarsız gözlemci.* Nitekim cemaat oyununun aktörlerini birleştiren temel akit, *Öteki'nin her şeyi bilmemesi gerektiğidir.* Öteki'nin bu bilgisizliği, deyim yerindeyse, bize soluk alacak alan bırakan, yani eylemlerimize toplumsal olarak kabul edilenin ötesinde ilave bir anlam yüklememizi sağlayan belli bir mesafe yaratır. Tam da bu nedenle, cemaat oyunu (adabı muaşeret kuralları, vb.), tam da ritüellerinin budalaca oluşuyla, hiçbir zaman basitçe yüzeysel sayılamaz. Gizli savaşlarımızı ancak Öteki onların farkına varmadığı sürece sürdürebiliriz, zira Öteki onları artık görmezden gelemez hale geldiği anda, toplumsal bağ kendi kendini çözer. İmparatorun çıplak olduğunu söyleyen çocuğun başlattığına benzer bir felaket doğar. *Öteki her şeyi bilmemelidir:* Totaliter-olmayan toplumsal alanın münasip bir tanımıdır bu.[2]

"SUÇLULUK AKTARIMI"

Büyük Öteki (simgesel düzen) kavramının kendisi, Marx biraderlerin *Duck Soup* filmindeki bir sahnede görünür kılınan özel bir tür çifte aldatmaya dayalıdır, bu sahnede Groucho müvekkilini mahkemede deli olduğunu iddia ederek şöyle savunur: "Bu adam aptal gibi görünüyor ve aptal gibi davranıyor - ama bu sizi kesinlikle aldatmasın: O

2. Hem *Otuz Dokuz Basamak'ta* hem de *Gizli Teşkilatta, Sabotör'dtki* sahneye benzeyen sahneler görürüz: *Otuz Dokuz Basamak'ta.,* beklenen konuşmacı zannedilen Hannay'nin siyasi bir toplantıda doğaçlama olarak saçma sapan bir siyasi konuşma yaptığı sahne; *Gizli Teşkilatta* Thornhill'in polis gelsin diye kaba ve anlamsız hareketler yaptığı açık artırma sahnesi.

SAHİDEN aptal!" Bu önermenin paradoksu, Lacancı teorinin hayvani ve insani aldatma arasındaki farkla ilgili klasik topos'unun kusursuz bir örneğidir: Sadece insan, *bizzat doğruyu kullanarak* aldatma yeteneğine sahiptir. Bir hayvan gerçekte olduğundan başka bir şeymiş gibi yapabilir, gerçekte istediğinden başka bir şeyi istermiş gibi yapabilir, ama sadece insan, yalan sayılacağını beklediği bir doğruyu söyleyerek yalan söyleyebilir. Sadece insan *aldatıyormuş gibi yaparak aldatabilir.* Lacan'ın sık sık zikrettiği, iki Polonyalı Yahudi hakkındaki Freud fıkrasının mantığı da budur elbette. Adamlardan biri öbürüne gücenmiş bir tonla şunu sorar: "Niye aslında Krakovv'a gittiğin halde, ben Lemberg'e gittiğini düşüneyim diye Krakow'a gittiğini söylüyorsun?" Aynı mantık Hitchcock'un bir dizi filminin olay örgüsünün yapısında da görülür: Âşık çift başta düpedüz bir rastlantı yahut dışsal bir kısıtlama sayesinde birleşirler, yani kendilerini evliymiş ya da aşıkmış gibi davranmaları gereken bir durum içinde bulurlar ve en sonunda gerçekten âşık olurlar. Bu durumun paradoksu Groucho'nun savunmasını şöyle değiştirdiğimizde uygun bir biçimde tanımlanmış olur: "Bu çift âşık bir çift gibi görünüyor ve âşık bir çift gibi davranıyor - ama bu sizi kesinlikle aldatmasın: Bunlar SAHİDEN âşık bir çift!" Bunun belki de incelikli versiyonunu gördüğümüz *Notorious {Aşktan da Üstün)* filminde, Amerikan ajanları Alicia ve Devlin, zengin bir Nazi destekçisi ve Alicia'nın kocası olan Sebastian'ın evinde, şampanya şişelerine ne gizlenmiş olduğunu araştırmak için gizlice şarap mahzenine girerler. Burada, Sebastian birdenbire gelerek onları faka bastırır. Mahzene yaptıkları ziyaretin gerçek amacını gizlemek için, hemen birbirlerine sarılıp iki âşığın kaçamak buluşması rolünü oynarlar. Can alıcı husus, tabii ki, gerçekten âşık olmalarıdır: (en azından bu seferlik) kocayı aldatmayı başarırlar, ama ona aldatıcı bir tuzak olarak sundukları şey hakikatin ta kendisidir.

Bu tür "dışarıdan içeri" hareket, Hitchcock'un filmlerindeki öznelerarası ilişkilerin kilit bileşenlerinden biridir: Biz *zaten bir şeymişiz* gibi yaparak gerçekten o şey *oluruz.* Bu hareketin diyalektiğini anlamak için, can alıcı bir olguyu, bu "dışarı"nın hiçbir zaman insanlar arasında taktığımız bir "maske" değil, simgesel düzenin kendisi olduğunu hesaba katmamız gerekir. "Bir şeymiş gibi yaparak", "sanki bir şeymişiz gibi davranarak" öznelerarası simgesel ağda belli bir yer ediniriz ve gerçek konumumuzu da bu dışsal yer tanımlar. Eğer derin-

lerimizde bir yerlerde "aslında öyle olmadığımızı" düşünür, "oynadığımız toplumsal role" karşı içeriden bir mesafe koyarsak, kendimizi iki kere aldatmış oluruz. Nihai aldanma, toplumsal görünüşün aldatıcı olduğu düşüncesidir, çünkü toplumsal-simgesel gerçeklikte şeyler son tahlilde tam da *neymiş gibi* yapıyorlarsa *odurlar.* (Daha doğrusu, bu Hitchcock'un Lesley Brill tarafından "ironik" filmleri arasında değil de "romansları" arasında gösterilen filmleri için geçerlidir sadece. "Romanslar", cemaat oyununun aşama aşama sahici bir öznelerarası ilişkiye dönüştüğü Pascalcı mantığın hükmü altındayken, "ironik" filmler (mesela *Sapık)* tam bir iletişim tıkanıklığını, "maske"nin fiilen maskeden başka bir şey olmadığı, yani öznenin simgesel düzenle kendisi arasındaki, psikozlara özgü mesafeyi koruduğu psikotik bir yarılmayı tasvir ederler.)

Rohmer ile Chabrol'e göre Hitchcock evreninin temel motifi olan[3] "suçluluk aktarımı"m da bu arka planı göz önünde bulundurarak kavramamız gerekir. Hitchcock'un filmlerinde, cinayet hiçbir zaman katil ile kurbanı arasındaki bir meseleden ibaret değildir; cinayet her zaman üçüncü bir tarafı, üçüncü bir kişiye yapılan bir göndermeyi içerir - katil bu üçüncü kişi *için* cinayet işler, eylemi onunla yapılan simgesel bir mübadelenin çerçevesi içine kayıtlıdır. Katil eylemi yoluyla bastırılmış arzusunu gerçekleştirir. Bu nedenle, üçüncü kişi, olaya kendisinin nasıl karıştığıyla ilgili hiçbir şey bilmese, daha doğrusu bilmeyi reddetse bile kendisini suçluluk hissiyle dolu bulur. Mesela *Trendeki Yabancılar'âdi,* Bruno Guy'ın karısını öldürerek, cinayetin yarattığı suçluluk hissini Guy'a aktarır, oysa Guy, Bruno'nun bahsettiği "cinayete karşılık cinayet" akdi hakkında hiçbir şey bilmeyi istememektedir. *Trendeki Yabancılar,* büyük "suçluluk aktarımı üçlemesi"nin ortanca unsurudur: *İp, Trendeki Yabancılar, İtiraf Ediyorum.* Bu üç filmde de cinayet öznelerarası mübadele mantığında ortaya sürülen pey işlevini görür, yani katil eylemi karşılığında üçüncü kişiden bir şey bekler - *(İp'te)* kendisini fark etmesini, *(Trendeki Yabancılar* 'da) başka bir cinayet işlemesini, *(İtiraf Ediyorum'da)* mahkemede sessiz kalmasını.

Gelgelelim can alıcı nokta şudur ki bu "suçluluk aktarımı" psişik

3. Bkz. Eric Rohmer ve Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Four Films,* New York: Ungar, 1979.

bir iç dünyayla, kibarlık maskesinin ardında derinlere gizlenmiş bastırılmış, tekzip edilmiş bir arzuyla değil, tam tersine kökten dışsal bir öznelerarası ilişkiler ağıyla bağlantılıdır. Özne kendini bu ağ içinde belli bir yerde bulduğu (ya da buradaki belli bir yeri kaybettiği) anda suçlu olur, halbuki psişik iç dünyasmda bütünüyle masumdur. İşte bu yüzden -Deleuze'ün işaret ettiği gibi- *Mr. and Mrs. Smith* bütünüyle Hitchcockçu bir filmdir. Evli bir çift, beklenmedik biçimde evliliklerinin yasal açıdan geçerli olmadıklarını öğrenir. Yıllardır evliliğin verdiği hakla yaşadıklarını düşündükleri cinsel hazlar birdenbire günahkârca bir zinaya dönüşür, yani aynı faaliyet geri dönüşlü olarak bütünüyle farklı bir simgesel değer kazanır. "Suçluluk aktarımı" da bununla ilgilidir, Hitchcock'un evrenine o radikal muğlaklığı ve kayganlığı veren şey budur. Toplumsal kurallar yüzeyinin altından (uygar maskemizin altında, hepimizin vahşi ve katil olduğumuzu söyleyen yaygın anlayışa bakılırsa) meşum bir şiddet çıktığı için değil, -simgesel öznelerarası ilişkiler dokusundaki beklenmedik değişiklikler sonucunda- bir an önce kuralların izin verdiği eylem (eylem dolaysız, fiziksel gerçekliği bakımından aynı kalsa bile) birdenbire iğrenç bir şer haline geldiği için günlük olay akışının masalsı dokusu her an parçalanabilir. Bu ani değişimi daha da aydınlatmak için, aynı melankolik, acılı mizahın damgasını vurduğu üç büyük Charlie Chaplin filmini hatırlamak yeterli olacaktır: *Büyük Diktatör, Mösyö Verdaux, Sahne Işıkları.* Bu üç film de aynı yapısal sorun etrafında döner: Var ya da yok oluşu nesnenin simgesel statüsünü kökten değiştiren ama pozitif özellikler düzeyinde saptanması güç olan belli bir özelliği tanımlama, bir ayrım çizgisi çizme sorunudur bu.

Ufak tefek Yahudi berber ile diktatör arasındaki fark, bıyıklan arasındaki fark kadar ihmal edilebilir boyutlardadır. Yine de bu fark, birbirlerinden kurban ile cellat kadar uzak, o kadar karşıt iki duruma neden olur. Keza, *Mösyö Verdaıu'da* aynı adamın iki veçhesi ya da davranışı, kadın katili ile felçli bir kadının sevgi dolu kocası arasındaki fark o kadar zayıftır ki, adamın bir şekilde "değişmiş" olduğunu karısı kolayca sezer... *Sahne Işıklarimn* yakıcı sorusu: Palyaçonun komik hareketlerini usandırıcı bir gösteriye dönüştüren o "hiç", o yaşlanma alameti, o küçük bay adamşlık farkı nedir?[4]

4. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement,* Paris: Editons de Minuit, 1983, s. 273; İngilizce çevirisi *The Movement-Image,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Belli bir pozitif niteliğe bağlanamayan bu fark yaratıcı özellik, Lacan'ın *le trait unaire,* "birleştirici özellik" dediği şeydir: Öznenin gerçeğinin bağlandığı bir simgesel özdeşleşme noktası. Özne bu özelliğe bağlı kaldığı sürece, karizmatik, büyüleyici, yüce bir şahıs vardır karşımızda; bu bağ kopar kopmaz şahsın boyası dökülür. Chaplin'in bu özdeşleşme diyalektiğinin gayet iyi farkında olduğunu kanıtlamak için, olayın Hitchcock'un *Gizli Teşkilat I North by Northwest* filminin başındaki kazaya benzer türden bir rastlantıyla başladığı daha önceki filmi *Şehir Işıkları'm* hatırlamak yeterli olacaktır: Bir arabanın kapanma sesiyle dükkândan ayrılan bir müşterinin ayak seslerinin rastlantıyla çakışması, çiçek satan kör kızın, Şarlo'yu zengin arabanın sahibi zannetmesine neden olur. Daha sonra tekrar görmeye başlayan kız, ameliyatının parasını veren iyilikseverin Şarlo olduğunu anlamaz. İlk bakışta sıradan, melodramatik bir olay gibi görünen bu tür bir entrika, öznelerarası diyalektik konusunda, çoğu "ciddi" psikolojik dramada rastlanabilecek olandan çok daha vazıh bir kavrayışa tanıklık eder.

Trajedi son kertede bir "karakter" meselesi ise, yani sondaki felakete götüren içkin zorunluluk tam da trajik kişiliğin yapısında kayıtlı ise; öznenin simgesel yapı içinde kendisinin yerini belirleyen, yani "onu diğer gösterenler için temsil eden" gösterene bağlanma biçiminde de, tam tersine, her zaman *komik* bir şey vardır. Bu bağ son kertede temelsizdir, "akıldışı"dır, öznenin "karakteriyle" kesinlikle bağdaşmayan kökten olumsal bir mahiyettedir. Hitchcock evreninin bu bileşenini en açık seçik biçimde sergileyen *Mr. and Mrs. Smith* filminin bir komedi olması rastlantı değil. Hitchcock'un filmlerinin olay örgülerinde rastlanan sayısız tesadüfi karşılaşma, rastlantı, vb. esasen komik bir mahiyettedir (mesela *North by Northwest'm* en başında ThornhüTin yanlışlıkla var olmayan "Kaplan"la özdeşleştirilmesini hatırlayalım). Hitchcock'un bu tür beklenmedik tesadüflerin trajik yanını açığa çıkarmak istediği film (müzisyen Balestrero'nun yanlışlıkla hırsız zannedildiği *Yanlış Adam),* bu ilkeyi tam da başarısızlığıyla, tersinden kanıtlamaktadır.

HIRİSTİYANLIK NASIL HİSTERİKLEŞTİRİLİR?

Öteki'nin radikal dışsallığını öznenin hakikatinin dile getirildiği yer haline getiren Hitchcock, Lacan'ın "bilinçdışı dışarıdadır" tezini yankılıyor. Bu dışsallık çoğunlukla, öznenin mahrem özdeneyimini yönlendiren biçimsel simgesel yapının dışsal, psikolojik-olmayan karakteri olarak kavranır. Gelgelelim böyle bir kavrayış yanıltıcıdır: (Hitchcockçu ve aynı zamanda Lacancı) Öteki, (simgesel düzenin mit malzemelerini, akrabalık ilişkilerini, vb. yapılandıran evrensel simgesel yasalara eşdeğer olduğu Levi-Strauss'da olduğu gibi) olumsal, imgesel içeriklerle doldurulan evrensel biçimsel bir yapıdan ibaret değildir. Öteki'nin yapısı, tam tersine, en saf öznel olumsallık gibi görünen şeyin patlak verişiyle karşılaştığımız yerde bile çoktan işbaşındadır. Hitchcock filmlerinde aşkın rolüne dikkat edelim: Aşk, "hiçlikten" çıkıp gelen ve Hitchcock çiftinin kurtulmasını mümkün kılan bir tür mucizedir. Başka bir deyişle aşk, Jon Elster'ın "esasen yan-ürün olan durumlar" adını verdiği şeyin numunelik bir örneğidir: Baştan planlanamayan ya da bilinçli bir kararla varsayılamayan derin bir duygudur (Kendi kendime "şimdi şu kadına âşık olacağım" diyemem: Belli bir anda kendimi âşık olmuş *bulurum).*[5] Elster'ın bu tür durumları sıraladığı liste en başta "saygı" ve "haysiyet" gibi kavramları içerir. Eğer bilinçli olarak haysiyetli görünmeye ya da saygı uyandırmaya çalışırsam, gülünç bir sonuç elde edeceğimdir; bunun yerine, sefil bir mukallit izlenimi yaratacağımdır. Bu durumların temel paradoksu, en önemli şeyler bunlar oldukları halde, onları faaliyetimizin dolaysız amacı haline getirdiğimiz anda elimizden kaçmalarıdır. Onları yaratmanın tek yolu, faaliyetimizi onlar üzerine odaklamamak, onun yerine başka hedefler peşine düşüp bunların "kendiliğinden" ortaya çıkacağını ummaktır. Bunlar faaliyetlerimizle ilgili olmalarına rağmen, son kertede ne *yaptığımıza* değil ne *olduğumuza* göre bize ait sayılırlar. Faaliyetlerimizin bu "yan-ürünü"ne Lacancıların verdiği ad *objet petit a'dır,* o gizli hazine, o "bizde bizden fazla" olan şey, pozitif niteliklerimizden herhangi birine indirgenemese de bütün yapıp ettikle-

5. Bkz. Jon Elster, *Sour Grapes,* Cambridge, Cambridge University Press,, 1982.

rimize bir büyü halesi veren o ele avuca sığmaz, ulaşılmaz X'tir. Nihai "yan-ürün" durumu, bütün diğer durumların matrisi olan *aktarımın* işleyişini *objet a* sayesinde anlayabiliriz. Özne başkalarında aktarıma yol açma tarzına hiçbir zaman tam manasıyla hâkim olamaz; aktarımın her zaman "büyülü" bir yanı vardır. Kişi, birdenbire belirsiz bir X'e, bütün eylemlerine damgasını vuran, onları bir tür Aşai Rabbani ayinine* tabi tutan bir şeye sahipmiş gibi görünür. Bu durumun en trajik tecessümü, sert detektif romanlarının iyi yürekli *femme fatale'idk* muhtemelen. Esasen onurlu ve dürüst biri olan bu kadın, dehşetle sırf varlığının bile etrafındaki bütün adamların ahlakını bozduğunu fark eder. Lacancı perspektiften bakıldığında, Öteki sahneye işte *burada* girer: "Esasen yan-ürün olan durumlar", *esasen büyük Öteki tarafından üretilen durumlardır* — "büyük Öteki" tam da bizim yerimize karar veren faile verilen addır. Birdenbire kendimizi belli bir aktarım konumunu işgal ederken bulduğumuzda, yani sırf varlığımızla bile "saygı" ya da "sevgi" uyandırdığımızda, bu "büyülü" dönüşümün "akıldışı" bir kendiliğindenlikle hiçbir alakası olmadığından emin olabiliriz: Değişimi yaratan büyük Öteki'dir.

Bu yüzden, Elster'ın bu "esasen yan-ürün olan durumları", Hegelci "aklın kurnazlığı" kavramıyla örneklemesi tesadüf değildir. Özne iyi tanımlanmış bir hedefe ulaşma amacıyla belli bir faaliyete girer; bunda başarılı olamaz çünkü eylemlerinin nihai sonucu farklı, bütünüyle amaçlanmamış bir durumdur; gelgelelim özne doğrudan doğruya ona ulaşmayı amaçlasaydı bu duruma da gelinemezdi. Nihai sonuç ancak başka bir hedefe ulaşmayı amaçlayan bir faaliyetin yan-ürünü olarak doğabilir. Hegel'in verdiği klasik örneği, Jül Sezar'ın öldürülmesini ele alalım. Sezar'a karşı olan komplocuların dolaysız, bilinçli amacı, tabii ki, Cumhuriyet'i yeniden kurmaktı; gelgelelim komplolarının nihai sonucu -"esas yan-ürünü"- İmparatorluğu yerleştirmek, yani amaçlarının tam tersi oldu. Hegelci terimlerle, Tarihin Aklı'nın onları kendi amacını gerçekleştirmek için kullandığını söyleyebiliriz. Tarih'in iplerini elinde tutan bu Akıl, şüphesiz, Lacancı "büyük Öteki" için Hegel'in kullandığı mecazdan ibarettir. Hegel Aklı işbaşında saptamanın yolunun tarihsel faillere kılavuzluk etmiş

* Katolikler ve Ortodokslar bu ayinde kullanılan ekmek ve şarabın İsa'nın et ve kanına dönüştüğüne inanırlar, (ç.n.)

olan büyük amaç ve idealleri aramak değil, dikkatimizi onların faaliyetlerinin fiili "yan-ürünlerine" yöneltmek olduğunu söyler bize. Aynı şey, Hegel'in "aklın kurnazlığı" fikrinin tarihsel kaynaklarından biri olan, Adam Smith'in "piyasanın görünmez eli" fikri için de geçerlidir. Piyasada, her katılımcı kendi bencil çıkarlarını takip ederek farkında olmadan ortak iyiye katkıda bulunur. Kişinin faaliyeti adeta iyicil, görünmez bir el tarafından yönlendiriliyormuş gibidir. Burada da, "büyük Öteki"nin bir başka mecazını görüyoruz.

Lacan'ın "Öteki yoktur" tezini bu arka planı göz önünde bulundurarak okumak gerekir. Büyük Öteki tarihin öznesi olarak yoktur; önceden verili değildir ve faaliyetlerimizi teleolojik bir biçimde düzenlemez. Teleoloji her zaman geri dönüşlü bir yanılsamadır ve "esasen yan-ürün olan durumlar" kökten olumsaldır. Konuşan kişinin ötekinden, gerçek, ters çevrilmiş haliyle kendi mesajını aldığını ileri süren klasik Lacancı iletişim teorisine de bu arka planı göz önüne alarak yaklaşmamız gerekir. Verdiği mesajın gerçek, fiili anlamı özneye, faaliyetinin "esas yan-ürünlerinde", amaçlanmamış sonuçlarında geri döner. Buradaki sorun, kural olarak, öznenin eylemlerinin sonucu olan kargaşa içinde onların gerçek anlamını görmeye hazır olmayışıdır. Bu da bizi Hitchcock'a geri götürüyor: "Suçluluk aktarımı" üçlemesinin ilk iki filminde, cinayetin muhatabı *(İp'te* Profesör Caddell, *Trendeki Yabancılar*'da Guy) cinayetle kendisine aktarılan suçluluk hissini benimsemeye hazır değildir. Başka bir deyişle, partnerinin gerçekleştirdiği cinayette bir iletişim edimi görmeye hazır değildir. Katil, muhatabının arzusunu gerçekleştirerek, ona kendi mesajını gerçek biçimiyle iade eder (/p'in sonunda, iki katil ona tek yaptıklarının onun sözlerini kelimesi kelimesine kabul edip Üstinsan'ın öldürme hakkıyla ilgili inancım eyleme geçirmek olduğunu hatırlattıklarında Profesör Caddell'ın hissettiği şoku düşünün).

Ne var ki üçlemenin son filmi olan *İtiraf Ediyorum* önemli bir istisna sunuyor. Burada, Peder Logan daha en baştan cinayetinin muhatabının kendisi olduğunu anlar. Niye? Kendisine itirafta bulunulduğu/günah çıkarıldığı için. *İtiraf Ediyorum,* "suçluluk aktarımı" motifini (Peder Logan'ın çektiği acılarla İsa'nın Çilesi arasında bir dizi koşutluk kurarak) doğrudan doğruya Hıristiyanlık'la bağlantılandırarak, Hitchcock'un Hıristiyanlık'la kurduğu ilişkinin altüst edici karakterini sergiler. Film Hıristiyanlığın, daha sonraları takıntılı ritüel-

lerin kurumsallaştırılmasıyla bulandırılmış olan histerik, "skandal yaratıcı" çekirdeğini görünür kılar. Yani Peder Logan'ın çektiği acı, suçluluk aktarımını kabul etmesinden, yani ötekinin (katilin) arzularını kendi arzuları olarak görmesinden ibarettir. Bu perspektiften bakıldığında İsa'nın kendisi, insanlığın günahlarını üstlenen masum İsa, yeni bir ışık altında görünür: İsa günahkârların suçlarını üstlendiği ve bunun bedelini ödediği için, günahkârların arzusunu kendi arzusu olarak görür. *Isa ötekinin (günahkârın) bulunduğu yerden arzular,* günahkârlara duyduğu merhametin temeli budur. Eğer günahkâr, libidinal ekonomisi açısından, bir sapıksa, İsa da açıkça bir histeriktir. Zira histerik arzu ötekinin arzusudur. Başka bir deyişle, bir histerik karşısında sorulacak soru, "O *ne* arzuluyor? Arzusunun *nesnesi* ne?" değildir. Asıl muammayı "o nereden arzuluyor?" sorusu ifade eder. Yapılması gereken, histeriğin kendi arzusuna ulaşabilmek için özdeşleşmesi gereken özneyi saptamaktır.

Kaybolan Leydiler

"KADIN YOKTUR"

Aldatmanın simgesel düzenle bağlantılı olarak işgal ettiği merkezi statü dikkate alındığında, radikal bir çıkarımda bulunmak gerekir: *Aldanmamamn* tek yolu simgesel düzenle aramıza bir mesafe koymaktır, yani psikotik bir konum benimsemektir. Bir psikotik, tam da *simgesel düzene aldanmayan* bir öznedir.

Gelin bu psikotik konumu, "herkesin inkâr ettiği kayboluş" teması üzerindeki muhtemelen en güzel ve en etkili çeşitlemeyi sunan Hitchcock'un *Bir Kadın Kayboldu I The Lady Vanishes* filmi yoluyla ele alalım. Hikâye çoğunlukla, tesadüfen hoş, biraz egzantrik bir kişiyle tanışan bir kahramanın bakış açısından anlatılır; kısa bir süre sonra bu kişi kaybolur ve kahramanımız onu bulmaya çalıştığında, onları birlikte görmüş olan kimse diğeri hakkında hiçbir şey hatırlamamaktadır (hatta bazıları kahramanın yalnız olduğundan emindirler), o yüzden de bu kayıp kişinin varlığı bile kahramanın sanrısal bir sabit fikri gibi görülür. Hitchcock, Truffaut'yla yaptığı söyleşilerde, bu çeşitlemeler dizisinin ilk örneğinden bahseder; 1889 yılında, Büyük Sergi sırasında Paris'teki otel odasından kaybolan yaşlı bir ley-

dinin hikâyesidir bu. *Bir Kadın Kayboldu'dan* sonra, en ünlü çeşitleme hiç şüphesiz Cornell Woolrich'in *roman noir'ı* olan *Phantom Lady'dir;* bu romanda kahraman geceyi bir barda karşılaştığı güzel, meçhul bir kadınla geçirir. Daha sonra ortadan kaybolan ve kimsenin gördüğünü kabul etmediği bu kadının, kahramanın bir cinayet suçlamasına karşı kendini savunabilecek tek tanık olduğu ortaya çıkar.

Bu tür hikâyelerin kesinlikle mümkün olmamasına rağmen, onlarda "psikolojik bakımdan ikna edici" bir şey vardır - adeta bilinçdışımızdaki bir tele dokunurlar. Bu hikâyelerin insana niye "makul" geldiğini anlamak için, önce kaybolan kişinin kural olarak son derece *leydiyi andıran* bir kadın olduğuna dikkat etmemiz gerekir. Bu şahsiyette, Kadın hayaletini, erkekteki eksiği doldurabilecek kadın hayaletini, cinsel ilişki kurmanın en nihayet mümkün olacağı ideal partneri, kısacası, Lacancı teorinin tam da var olmadığını söylediği Kadın'ı görmek güç değildir. Kahraman bu kadının var olmadığının farkına, onun toplumsal-simgesel ağda kaydını görmeyerek varır: Kahramanın öznelerarası cemaati, sanki kadın yokmuş gibi, sanki onun sabit fikrinden ibaretmiş gibi davranmaktadır.

Bu "herkesin inkâr ettiği kayboluş" temasının "sahteliği"ni ve aynı zamanda cazibesini, karşı konmaz çekiciliğim nereye oturtacağız? Bu tür hikâyelerin olağan sonuna göre, ortadan kaybolmuş olan leydi, aksi yöndeki bütün kanıtlara rağmen, kahramanın uydurduğu bir hayalden ibaret değildir. Başka bir deyişle, Kadın vardır. Bu kurgunun yapısı, bir hastasının yatağının altında bir timsah olduğundan yakındığı psikiyatristle ilgili meşhur fıkranın yapısıyla aynıdır. Psikiyatrist hastayı, bunun sadece bir sanrı olduğuna, gerçekte yatağının altında timsah falan olmadığına inandırmaya çalışır. Bir sonraki seansta, hasta yakınmayı, psikiyatrist de ikna çabalarını sürdürür. Adam üçüncü seansa gelmeyince, psikiyatrist hastanın iyileştiğini düşünür. Bir süre sonra adamın arkadaşlarından birine rastlayan psikiyatrist, ona eski hastasının nasıl olduğunu sorar; adam şöyle cevap verir: "Kimi soruyorsunuz? Şu timsahın yediği arkadaşımı mı?"

İlk bakışta, bu tür hikâyelerin derdi, öznenin Öteki'nin *doxa'sma* karşı çıkmakta haklı olduğunu ima etmekmiş gibi görünür: Hakikat öznenin sabit fikrindedir, bu konudaki ısrarı onu simgesel cemaatten dışlama tehlikesi yaratsa bile bu böyledir. Ne var ki bu tür bir okuma, "gerçekleşen sanrı" teması üzerindeki bir başka, biraz farklı bir

çeşitleme olan Robert Heinlein'ın bilimkurgu hikâyesi "Onlar" yoluyla ele alınabilecek temel bir özelliği karanlıkta bırakır. Hikâyenin tımarhaneye kapatılmış kahramanı, dış, nesnel dünyanın tamamının kendisi aldatmak için "onlar" tarafından sahneye konan devasa bir mizansen olduğuna inanır. Karısı da dahil etrafındaki herkes bu düzenbazlığın bir parçasıdır. (Her şeyi, birkaç ay önce bir pazar günü ailesiyle birlikte bir araba gezisine çıkarken "açıkça" anlamıştır. O arabaya çoktan binmiştir, dışarıda yağmur yağmaktadır, birdenbire ufak bir şey unuttuğunu hatırlayıp eve dönmüştür. İkinci kattaki arka pencereden öylesine baktığında güneşin pırıl pırıl parladığını görür ve "onlar"ın küçük bir hata yaparak evin arkasındaki yağmur sahnesini unuttuklarını kavrar!) İyi yürekli psikiyatristi, güzel karısı, bütün arkadaşları ümitsizce onu "gerçekliğe" döndürmeye çalışırlar; adam karısıyla yalnız kalıp kadın ona olan aşkını anlattığında bir an neredeyse aldanıp ona inanacak gibi olur, ama eski inancı bakidir. Hikâyenin sonu: Karısı rolünü oynayan kadın adamı terk ettikten sonra ne idüğü belirtilmemiş bir kuruluşa rapor verir: "Şahıs X'de başarılı olamadık, hâlâ şüpheleniyor, bunun temel nedeni de yağmur-efektinde yaptığımız hata: Evin ardında yağmur yağdırmayı unutmuşuz."

Timsah fıkrasında olduğu gibi burada da, varılan son yorumla ilgili değildir, bizi bir başka gönderme çerçevesine taşımaz. Sonuçta, en başta geri döneriz: Hasta yatağının altında bir timsah olduğuna inanır ve gerçekten de yatağının altında bir timsah vardır: Heinlein'ın kahramanı nesnel gerçekliğin "onlar" tarafından düzenlenen bir mizansen olduğunu düşünür ve nesnel gerçekliğin gerçekten de "onlar" tarafından düzenlenen bir mizansen olduğu ortaya çıkar. Burada bir tür başarılı karşılaşma örneği vardır önümüzde: Sondaki sürprizi yaratan şey, belli bir mesafenin ("sanrı"yı "gerçeklik'ten ayıran mesafenin) ortadan kalkmasıdır. "Kurgu" (sanrının içeriği) ile "gerçeklik"in bu şekilde çökmesi psikotik evreni tanımlayan şeydir. Gelgelelim, işbaşındaki can alıcı özelliği ancak ikinci hikâye ("Onlar") sayesinde tecrit edebiliriz; burada büyük Öteki'nin aldatışı aldanmayan bir başka faile, özneye ("onlar") yerleştirilir. Simgesel düzene özgü aldatmanın iplerini elinde tutan bu özne, Lacan'ın "Öteki'nin Ötekisi" adını verdiği şeydir. Bu öteki, paranoyada aldatma oyununu yönettiği farzedilen zulmedici biçiminde ortaya çıkar, görülür bir varoluş kazanır.

Demek ki can alıcı özellik şudur: Psikotik öznenin büyük Öteki'ne duyduğu güvensizlik, (öznelerarası cemaatte cisimleşen) büyük Öteki'nin onu aldatmaya çalıştığı şeklindeki sabit fikri, her zaman ve zorunlu olarak, tutarlı bir Öteki'ye, boşlukları olmayan bir Öteki'ye, "Ötekinin Ötekisi"ne (Heinlein'ın hikâyesindeki "onlar"a) duyulan sarsılmaz bir inançla desteklenir. Paranoyak özne simgesel cemaatin, "kamuoyu"nun Öteki'sine duyduğu güvensizliğe sıkı sıkıya sarıldığında, "bu Öteki'nin bir Ötekisi"nin, dizginleri elinde tutan külyutmaz bir failin varolduğunu ima etmiş olur. Paranoyağın hatası radikal inançsızlığında, evrensel bir aldatma olduğuna inanmasında değildir -burada son derece haklıdır, simgesel düzen son kertede temel bir aldatmanın düzenidir-, daha çok, bu aldatmacayı manipule eden, mesela onu kandırıp "Kadın'ın var olmadığını" kabul ettirmeye çalışan gizli bir fail olduğuna inanmasındadır. Demek ki "Kadın yoktur"un paranoyak versiyonu şudur: Kadın kesinlikle vardır; onun var olmadığı izlenimi, komplocu Öteki'nin sahneye koyduğu bir aldatmacanın sonucundan başka bir şey değildir; tıpkı *Bir Kadın Kayboldu* filminde kadın kahramanı kandırıp kaybolan leydinin hiçbir zaman var olmadığına inandırmaya çalışan komplocular çetesinin yaptığı gibi.

Nitekim kaybolan leydi son kertede, cinsel ilişkiye girmenin mümkün olacağı kadındır, sadece bir diğer kadından ibaret olmayacak Kadın'ın ele geçirilemeyen gölgesidir; işte bu yüzden, kadının kaybolması, sinemada romansın "Kadın yoktur" ve dolayısıyla cinsel ilişki diye bir şey de yoktur olgusuna dikkat çekmek için başvurduğu yollardan biridir. Joseph Mankiewicz'in kaybolan bir kadının öyküsü niteliğini de taşıyan klasik Hollywood melodramı *Üç Kadına Bir Mektup,* cinsel ilişkinin bu imkânsızlığını başka, daha rafine bir biçimde sunar. Burada kaybolan kadın, perdede hiç görünmemesine rağmen, Michel Chion'un *la voix acousmatique* adını verdiği şey biçimine bürünerek sürekli mevcuttur.[6] Hikâye, bir *kasaba, femme fatale'i* olan Attie Ross'un sesiyle anlatılmaya başlar: Attie nehrin aşağılarında pazar gezmesine çıkmış üç kadına gönderilecek bir mektup yazar. Mektupta, kasabadan uzaklaştıkları o gün kendisinin onların kocalarından biriyle kaçacağını yazmaktadır onlara. Gezi sırasında,

6. *Acousmatique* kavramı için bkz. ileride 7. Bölüm, s. 170.

üç kadın da evliliklerinin zorluklarını hatırlar - geçmişe-dönüş tekniğiyle gösterilir bunlar; üçü de Attie'nin kaçmak için tam da kendi kocalarını seçmiş olacağından korkar, çünkü üçü için de Attie ideal kadını, kendilerinde eksik olduğu için evliliklerinin kusursuz olmasını önlemiş olan "bir şeye" sahip seçkin bir kadını temsil etmektedir. İlk kadın, hastanede tanıştığı zengin bir adamla evlenmiş eğitimsiz, basit bir hemşiredir; ikincisi kocasından çok daha fazla para kazanan, biraz kaba saba, meslek sahibi bir kadındır, profesör ve yazardır; üçüncüsü herhangi bir aşk yanılsamasına kapılmadan, sırf mali geleceğini güvence altına almak amacıyla zengin bir tüccarla evlenmiş, işçi sınıfından, sonradan görme bir kadındır. Saf sıradan kız, meslek sahibi kadın, kurnaz sonradan görme - evliliği bozmanın üç yolu, karı rolünde yetersiz kalmanın üç yolu ve üçü de Attie Ross'u kendilerinde eksik olan şeye sahip "öteki kadın" olarak görürler: Deneyime, kadın zarafetine, mali bağımsızlığa sahip bir kadın.[7] Sonuç tabii ki mutlu sondur, ama bu sonun ilginç bir alt-tonu da vardır. Attie'nin üçüncü kadının kocası olan zengin tüccarla kaçmayı planladığı anlaşılır; ama adam son anda fikrini değiştirir, eve döner ve karısına her şeyi itiraf eder. Kadın adamı boşayıp yüklüce bir tazminat alabileceği halde, kocasını sevdiğini keşfeder ve onu affeder. Nitekim filmin sonunda üç çift yeniden birleşir, evliliklerine musallat olan tehdit ortadan kalkar. Gelgelelim, filmin verdiği ders ilk bakışta görüldüğünden daha ikircikli dir. Mutlu son asla katıksız değildir, her zaman bir tür feragat içerir - insanın birlikte yaşadığı kadının hiçbir zaman Kadın olmadığının, sürekli bir uyumsuzluk tehdidi olduğunun, her an evlilik ilişkisinde eksik görünen şeyi cisimleştirecek bir başka kadı-

7. *Üç Kadına Bir Mektup* ile Hoffmann'ın içki meclisinde anlattığı üç hikâyenin cinsel ilişkideki üç uyumsuzluk tarzını gözler önüne serdiği Offenbach'ın *Hoffmann'ın Masalları* arasında ayrıntılı bir koşutluk kurmak ilginç olacaktır: Şairin ilk aşkının mekanik bir taşbebekten farksız olduğu ortaya çıkar; ikincisi erdemden nasibini almamış yalancı bir kadındır; üçüncüsü ise şarkıcılık mesleğine ağırlık verir (hastalığı yüzünden son şarkısını söyler ve bunun farkındadır, bu şarkı onun ölümü demek olacaktır). Gelgelelim, operanın canalıcı bileşeni, bu üç hikâyeyi birleştiren çerçevedir: Hoffmann bu hikâyeleri dinleyicilere, kaprisli bir primadonna olan büyük aşkını beklerken anlatır. Bu anlatı yoluyla aşk maceralarının başarısızlığını organize eder bir bakıma, öyle ki yaşadığı nihai yenilgi (primadonna gösteriden sonra ona geldiğinde, onu körkütük sarhoş bulur ve rakibiyle birlikte gider) onun asıl arzusunu ifade eder.

nın ortaya çıkabileceğinin kabulünü içerir. Mutlu sonu, yani ilk kadına dönmeyi sağlayan şey, tam da Öteki Kadın'm "var olmadığı"nm, onun son kertede bir kadınla ilişkimizdeki boşluğu dolduran bir fantazi figüründen ibaret olduğunun görülmesidir. Başka bir deyişle, mutlu son ancak ilk kadınla mümkündür. Eğer kahraman (numunelik örneği elbette *film noir'âaki femme fatale* olan) Öteki Kadın lehinde karar verirse, bu seçimin bedelini ille de felaketle, hatta ölümle ödeyecektir. Burada ensest yasağındakiyle, yani zaten kendi içinde imkânsız olan bir şeyin yasaklanmasındakiyle aynı paradoksla karşılaşırız. Öteki Kadın "var olmadığı" için yasaklanır; bu kadın, fantazi figürü ile tesadüfen kendini bu fantazi yerini işgal ederken bulan "ampirik" kadın arasındaki nihai uyumsuzluk yüzünden ölümcül derecede tehlikelidir. Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu'nun* konusu, tam da, Öteki Kadın dediğimiz fantazi figürü ile kendini bu yüce yere yükseltilmiş bulan "ampirik" kadın arasındaki bu imkânsız ilişkidir.

YÜCELTİM VE NESNENİN DÜŞÜŞÜ

Kaybolan bir kadını konu alan bir başka hikâye, kahramanı yüce bir imgenin pençesine düşen bir film olan Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu,* sanki Lacan'ın "cinsellikten anndırma"yla hiçbir alakası olmayan yüceltimin aslen ölümle alakalı olduğu tezini örneklemek için çekilmiş gibidir: Yüce bir imgenin uyguladığı büyüleme gücü her zaman ölümcül bir boyutun varlığını ilan eder.

Yüceltim çoğunlukla cinsellikten arındırmayla, yani libidinal yatırımın temel bir dürtüyü tatmin ettiği varsayılan "kaba" nesneden "yüceltilmiş", "işlenmiş" bir tatmin biçimine kaydırılmasıyla eşitlenir. Bir kadına doğrudan doğruya hücum etmek yerine, onu aşk mektupları ve şiirler yazarak baştan çıkarmaya ve fethetmeye çalışırız; düşmanımızı dayak manyağı yapmak yerine, onu yerden yere vuran bir eleştiri yazısı yazarız - sıradan psikanalitik "yorum", şiirsel faaliyetimizin bedensel ihtiyaçlarımızı karşılamanın yüce, dolaylı bir yolu, çetrefil eleştirimizin de fiziksel saldırganlığımızın yüce bir kanala yöneltilmesi olduğunu söyleyecektir. Lacan, bir yüceltim sürecinden geçen tatminin -sıfır- derecesi ile ilgili bu sorunsaldan bütünüyle kopar. Onun kalkış noktası sözde dolaysız, "kaba" tatmin değil, onun tersi, dürtünün etrafından dolaştığı asli boşluk, şekilsiz Şey

(Freudcu *das Ding,* keyfîn imkânsız-ulaşılmaz tözü) biçiminde pozitif bir varoluş kazanan eksiktir. Yüce nesne tam da "Şey olma onuruna yükseltilmiş bir nesne"dir,[8] bir tür Aşai Rabbani'den geçerek öznenin simgesel ekonomisi içinde imkânsız Şey'in tecessümü, yani ete kemiğe bürünmüş Hiçlik işlevini görmeye başlayan sıradan, gündelik bir nesnedir. İşte bu yüzden yüce nesne ancak gölgede, iki arada bir derede, örtük, zımni bir şey olarak ayakta kalabilen bir nesne paradoksu sunar: Tözü açığa çıkarmak için gölgeyi bir kenara atmaya çalıştığımız anda, nesnenin kendisi dağılır gider; geriye sadece sıradan nesnenin cürufu kalır.

Jacques Cousteau deniz hayatının harikalarını konu alan televizyon belgesellerinden birinde, okyanusun derinlikleri içindeki doğal ortamında zarafetle devinen ve ürkütücü ama aynı zamanda muhteşem bir büyüleme gücü sergileyen, ama sudan çıkarıldığında iğrenç bir sümük yığını haline gelen bir tür ahtapot göstermişti. Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu'nda,* Judy-Madeleine benzer bir dönüşümden geçer: "Doğal ortam"ından çıkarılır çıkarılmaz, artık Şey yerini işgal etmeyi bırakır bırakmaz, büyüleyici güzelliği kaybolur ve iticileşir. Bu gözlemlerle, bir nesnenin yüce niteliğinin bünyevi olmaktan çok fantazi mekanındaki konumuna bağlı olduğunu söylemek istiyoruz.

Filmin ikili vezni, yani birinci ve ikinci bölümleri arasındaki kopuş, kip değişimi Hitchcock'un dehasının eseridir. Başka bir deyişle, sahte Madeleine'in "intiharı"na kadarki ilk bölümü, kahramanın Madeleine'in büyüleyici görüntüsünü yavaş yavaş takıntı haline getirmesinin, bunun da kaçınılmaz olarak ölümle sonuçlanmasının hikâye edildiği bölüm muhteşem bir tuzaktır. Gelin bu noktada bir tür zihinsel deney yapma lüksünü tanıyalım kendimize: Eğer film bu noktada, kahramanın kalbinin derinden kırıldığı, kendi kendini teselliden âciz hale geldiği, sevgili Madeleine'ini kaybettiğini kabul etmeyi reddettiği noktada bitseydi, sadece bütünüyle tutarlı bir hikâyeyle karşı karşıya olmakla kalmayacak, tam da bu kısaltma sayesinde ek bir anlam bile üretebilecektik. Sevdiği kadını geçmişinin iblislerinden kurtarmaya ümitsizce uğraşırken, tam da aşkının aşırılığı yüzünden onu istemeden ölüme iten bir adamın tutkulu hikâyesini izlemiş olacaktık. Hatta bu hikâyeyi cinsel ilişkinin imkânsızlığı teması üzerinde

8. Lacan, *Le seminaire, livre VII: L'ethiaue de la psychanalyse,* s. 133.

bir çeşitleme olarak yorumlayıp ona Lacancı bir vurgu bile katabilirdik - neden olmasın? Sıradan, dünyevi bir kadının yüce nesne derecesine çıkarılması, Şey'i cisimleştirme göreviyle yüklenmiş zavallı mahluk için her zaman bir ölüm tehlikesini beraberinde getirir, çünkü "Kadın yoktur".

Ama filmin devamı arkasındaki sıradan arka planı sergileyerek bu tutkulu hikâyeyi çökertir: Geçmişten gelen iblislerin musallat olduğu bir kadın hakkındaki büyüleyici hikâyenin ardında, aşkının aşırılığı yüzünden bir kadını ölüme sürükleyen bir adamın varoluşsal dramı ardında, miras uğruna karısını bertaraf etmek isteyen bir kocanın kurduğu, zekice de olsa sıradan bir plan buluruz. Bunun farkında olmayan kahramanımız fantazisinden vazgeçmeye hazır değildir: Kayıp kadını aramaya başlar ve ona benzeyen bir kızla karşılaştığında, ümitsizce bu kızı ölü Madeleine suretinde yeniden yaratmaya çabalar. İşin inceliği şuradadır elbette: Bu, onun daha önce "Madeleine" olarak tanıdığı kadındır (Marx biraderlerden şu ünlü repliği hatırlayalım: "Bana Emmanuel Ravelli'yi hatırlatıyorsun." "Ama ben Emmanuel Ravelli'yim!" "Tevekkeli değil, ona bu kadar benziyorsun!"). Gelgelelim, "benzeme" ile "olma"nın bu komik özdeşliği ölümcül bir yakınlığı haber verir: Eğer sahte Madeleine kendine benziyorsa, bunun nedeni bir bakıma *çoktan ölmüş* olmasıdır. Kahraman onu Madeleine olarak, yani *ölü olduğu sürece* sever - şahsının yüceltimi gerçekte ölmesiyle eşdeğerdir. Demek ki filmin mesajı şöyledir: Gerçekliği fantazi yönetir, insan bedelini etiyle ödemeden asla maske takamaz. *Yükseklik Korkusu,* münhasıran eril bir perspektiften çekilmiş olmasına rağmen, kadının erkeğin bir semptomu olması çıkmazı konusunda bize birçok "kadın filmi"nden daha fazla şey anlatır.

Hitchcock'un ustalığı, şu basit alternatiflerden kaçmayı başarmış olmasındadır: Ya "imkânsız" bir aşkın romantik hikâyesi ya da yüce görüntü ardındaki sıradan entrikanın maskesinin indirilmesi. Maskenin ardındaki sırrın bu şekilde teşhir edilmesi, *maskenin kendisinin* uyguladığı büyüleme gücünü hiç dokunulmadan bırakmış olacaktı. Özne Kadın'ın boş yerini dolduracak bir başka kadın, bu kez kendisini aldatmayacak bir kadın arayışına girebilirdi yine. Burada Hitchcock kıyaslanamayacak ölçüde, çok daha radikal bir tutum takınır: Yüce nesnenin büyüleme gücünü *içeriden* tahrip eder. Judy'nin, "Madeleine"e benzeyen kızın, kahramanın ona ilk kez rastladığı sırada

nasıl takdim edildiğini hatırlayalım. Kaba, zarafetten uzak bir tavırla hareket eden, boya fıçısına düşmüş gibi makyaj yapmış sıradan bir kızıldır - kırılgan ve zarif Madeleine'in tam tersi. Kahraman bütün gayretini Judy'yi yeni bir "Madeleine"e dönüştürmeye, yüce bir nesne üretmeye sarf ederken, birdenbire "Madeleine"in Judy, yani bu sıradan kız olduğunun farkına varır. Bu tersine çevirmenin meramı dünyevi bir kadının yüce ideale asla tam manasıyla uyamayacağı değildir; tam tersine, büyüleme gücünü kaybeden yüce nesnenin kendisidir ("Madeleine'dir").

Bu tersine çevirmeyi doğru yere oturtabilmek için, *Yükseklik Korkusu'mm* kahramanı Scott'ın yaşadığı iki kayıp arasındaki, önce "Madeleine"i kaybetmesi ile daha sonra Judy'yi kaybetmesi arasındaki farka dikkat etmek şarttır. Birincisi basit bir kayıp, sevilen bir nesnenin kaybıdır - bu haliyle de romantik şiire hâkim olan ve en popüler ifadesini Edgar Allan Poe'nun bir dizi şiir ve öyküsünde (mesela, "Kuzgun"da) bulan, kırılgan, yüce bir kadının, ideal aşk nesnesinin ölümü teması üzerine yapılmış bir çeşitlemeden ibarettir. Bu ölüm korkunç bir şok yaratsa da, aslında beklenmedik bir yanı olmadığını söyleyebiliriz: Adeta durumun kendisi davet etmektedir bu ölümü. İdeal aşk nesnesi ölümün eşiğinde yaşamaktadır, hayatı çok yakınlaşmış ölümün gölgesi altındadır - kadın gizli bir lanete uğramış ya da onu intihara sürükleyen bir deliliğe yakalanmıştır, yahut narin kadına yaraşan bir hastalığı vardır. Bu özellik ölümcül güzelliğinin esaslı bir parçasıdır - en baştan beri, "fazla uzun süremeyecek kadar güzel olduğu" açıktır. Bu nedenle, ölümü büyüleme gücünü kaybetmesine yol açmaz; tersine, özne üzerindeki mutlak gücünü "sahicileştiren" şeydir ölümü. Kadının kaybı özneyi melankolik bir depresyona iter ve romantik ideolojiye göre, özne kendini bu depresyondan ancak hayatının geri kalanını kaybedilen nesnenin eşsiz güzelliğini ve zarafetini şiirle övmeye adayarak çekip çıkarabilir. Şair ancak leydisini kaybettiği zamandır ki en nihayet ve gerçek anlamda onu elde etmiş olur, kadın öznenin arzusunu yöneten fantazi mekânı içindeki yerini ancak bu kayıp yoluyla kazanır.

Gelgeldim ikinci kayıp bambaşka bir mahiyet arzeder. Scottie Madeleine'in -Judy'de tekrar yaratmaya uğraştığı yüce idealin- Judy olduğunu öğrendiğinde, yani gerçek "Madeleine"in kendisini geri aldığında, *"Madeleine" figürü çözülür,* varlığına tutarlılık veren bütün

fantazi yapısı dağılır gider. Bu ikinci kayıp bir anlamda birincinin tersine çevrilmesidir: Tam gerçeklikte onu ele geçirdiğimiz anda fantazi dayanağı olarak nesneyi yitiririz:

> Çünkü Madeleine gerçekten Judy'yse, eğer hâlâ varsa, o zaman hiç var olmamıştır, hiçbir zaman öyle biri olmamıştır... Kadının ikinci ölümüyle birlikte Scottie daha kesin ve ümitsiz bir biçimde kendini kaybeder çünkü sadece Madeleine'i değil ona ilişkin anılarını, hatta onun mümkün olabildiğine olan inancını da kaybeder.[9]

Hegelci bir tabirle, Madeleine'in "ikinci ölümü" "kaybın kaybı" işlevini görmektedir: Nesneyi elde ederek, kaybın arzumuzu yakalayan şey olarak sahip olduğu büyüleme boyutunu kaybederiz. Tamam, Judy en sonunda kendini Scottie'ye verir, ama -Lacan'dan uyarlayarak söylersek- kendini bu şekilde verişi, hediye edişi "anlaşılmaz bir biçimde bir bok hediye etmeye dönüşür": Bayağı, hatta iğrenç bir kadın haline gelir. Scottie'nin çan kulesinin tepesinden Judy'yi daha yeni yutmuş uçuruma baktığı, filmin son sahnesinin radikal muğlaklığı buradan gelir. Bu son aynı zamanda hem "mutlu"dur (Scott iyileşmiştir, uçurumdan aşağı bakabilmektedir) hem de "mutsuz"dur (en sonunda çökmüştür, varlığına tutarlılık veren dayanağı kaybetmiştir). Psikanaliz sürecinin fantazinin kat edildiği son ânı da benzer bir muğlaklık taşır; psikanalizin sonunda her zaman bir "negatif terapötik tepki" tehdidinin olması da bu yüzdendir.[10]

Scottie'nin en nihayet bakabildiği uçurum, tam da Öteki'deki (simgesel düzendeki) deliğin, fantazi nesnesinin büyüleyici mevcudiyetiyle gizlenen uçurumudur. Ne zaman başka birinin gözlerinin tam içine bakıp bakışının derinliğini hissetsek yaşarız bu deneyimi. *Yükseklik Korkusu'nan* jeneriğine eşlik eden, içinde karabasansı bir kısmi nesnenin girdaba kapıldığı bir kadın gözüne zum yapılan çekimlerde bu uçurum görülür. Filmin sonunda, Scottie'nin en nihayet

9. Lesley Brill, *The Hitchcock Romance,* Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 220.

10. Filmin bitiminden hemen önce, bir an, Scottie (James Stewart) Judy'yi Madeleine'in yeniden doğmuş hali olarak değil de "olduğu gibi" kabul etmeye, kızın ona duyduğu acılı aşkın derinliğini fark etmeye hazırmış gibi görünür. Ama bir başrahibenin birdenbire bir hayalet gibi ortaya çıkması bu mutlu son imkânını akim bırakır, Judy korkuyla geri çekilir ve kilise kulesinden düşer - "başrahibe" *(mother superior)* teriminin annesel süperegoyu akla getirdiğini söylemeye bile gerek yok.

"bir kadının gözlerinin içine bakabilecek", yani filmin jeneriğinde gösterilen manzaraya tahammül edebilecek hale geldiğini söyleyebiliriz. Başına dert olan "yükseklik korkusu"na, "Öteki'deki eksik"in bu uçurumu neden olur. Hegel'in 1805-06 tarihli *Realphilosophie* elyazmalarından ünlü bir pasaj, *Yükseklik Korkusunun* jeneriği hakkında çok önceden yapılmış teorik bir yorum olarak okunabilir. Bu elyazması, ötekinin bakışını, konuşulan sözden önceki sessizlik olarak, Kim Novak'ın gözünde girdaplanan tuhaf şekiller gibi karabasansı kısmi nesnelerin "hiçbir yerden" çıkıp geldikleri "dünyanın gecesinin boşluğu olarak tematikleştirir.

Basitliği içinde her şeyi içeren bu gece, bu boş hiçliktir insan - hiçbiri aklına gelmeyen ya da mevcut olmayan bitmek bilmez bir temsiller, imgeler zenginliği. Bu gece, burada fantazmagorik temsiller içinde var olan bu iç doğa - bu saf benlik... buradan kanlı bir baş, şuradan beyaz bir şekil çıkanr... İnsanların gözlerinin içine bakıldığında bu gece görülür - korkunç bir hale bürünen bu gece karşısında dünyanın gecesi hükümsüz kalır.[11]

11. G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke,* c. 8, Hamburg: Meiner, 1976, s. 187; İngilizce çeviri şuradan alıntılandı: D. Ph. Verene, *Hegel's Recollection,* Albany: SUNY Press, 1985, s. 7-8.

5
Hitchcockçu Leke

Fallik Anamorfoz

ORAL, ANAL, FALLİK

Yabancı Muhabir'de, Hitchcock yönteminin temel hücresi, asli matrisi denebilecek şeyi örnekleyen kısa bir sahne vardır. Bir diplomatı kaçıran kişilerin peşine düşen kahraman kendini lale tarlaları ve değirmenlerle dolu masalsı bir Hollanda köyünde bulur. Birdenbire değirmenlerden birinin rüzgârın tersi yönde döndüğünü fark eder. Burada Lacan'ın *point de capiton* (kapitone noktası) dediği şeyin en saf haliyle karşılaşırız: Son derece "doğal" ve "aşina" bir durum, biz ona küçük bir ek özellik, "ona ait olmayan", sarkma yapan, "yersiz" olan, masalsı sahne çerçevesi içinde anlam ifade etmeyen bir ayrıntı ekler eklemez doğallığını kaybeder, "tekinsizleşir", ürkütücü olasılıklarla ve dehşetle dolar. Gösterileni olmayan bu saf "gösteren" bütün diğer unsurlara ilave, metaforik bir anlam mayası çalar: O zamana kadar son derece doğal görülen aynı durumlar, aynı olaylar bir tuhaflık havasına bürünürler. Birdenbire çifte anlam dünyasına gireriz, her şey Hitchcockçu kahraman, "çok şey bilen adam" tarafından yorumlanması gereken gizli bir anlam içeriyormuş gibi görünür. Böylece dehşet içselleştirilir, "çok şey bilen adanV'ın *bakışına* dayalı hale gelir.[1]

1. Bu perspektiften bakıldığında *Cinayet Var'ın* sonu, Hitchcock'un filmlerindeki alışılmış durumu tersine çevirdiği için son derece ilginçtir: "Çok bilen adam" masalsı ortamın ardındaki korkunç sırrı sezen kahraman değil, *katilin kendisidir.* Yani, müfettiş Grace Kelly'nin cani kocasını belli bir artı-bilgi sayesinde tuzağa düşürür - katil masum olsaydı bilmesinin mümkün olmadığı bir şeyi (apartmanının öbür anahtarının yerini) bilince kendini ele verir. Bu sonun ironik yanı şudur ki katilin faka basmasına tam da hızlı ve zekice akıl yürütmesi neden olur. Kafası biraz

Hitchcock sık sık "fallusmerkezcilik"le suçlanır; eleştiri niyeti taşısa da bu adlandırma yerindedir - ama fallik boyutu tam da bu "sarkma yapan" ilave özelliğe yerleştirmemiz koşuluyla. Bunu açıklamak için, perdede bir olayı sunmanın üç ardışık yolunu, öznenin libidinal ekonomisi içinde "oral", "anal" ve "fallik" evrelerin sıralanışına tekabül eden üç yolu ele alalım.

"Oral" evre, deyim yerindeyse, film yapmanın sıfır derecesidir: Sadece bir olayı filme çeker ve seyirci olarak "onu gözlerimizle yeriz"; anlatısal gerilimleri düzenlemede montajın hiçbir işlevi yoktur. Prototipi sessiz komedi filmidir. "Doğallık", "gerçekliğin" dolaysız "verilişi" efekti, tabii ki yanlıştır: Bu evrede bile, belli bir "seçim" söz konusudur, uzay-zaman sürekliliğinden gerçekliğin belli bir parçası çıkarılıp çerçevelenir. Gördüğümüz şey belli bir "manipulasyon"un sonucudur, çekimlerin art arda gelişi metonimik bir hareket mahiyetindedir. Hiçbir zaman gösterilmeyen bir bütünün sadece parçalarını görürüz, bu yüzden de görünen ile görünmeyen, (kameranın çerçevelediği) alan ile dışarısı arasındaki, gösterilmeyeni görme arzusunu doğuran diyalektiğe çoktan yakalanmışızdır. Bütün bunlara rağmen, "nötr" kameranın kaydettiği homojen bir eylem sürekliliğine tanıklık ettiğimiz yanılsamasına tutsak kalırız.

"Anal" evrede montaj devreye girer. Eylemi keser, parçalara ayırır, çoğaltır; homojen süreklilik yanılsaması uçar gider. Montaj tamamen heterojen unsurları bir araya getirebilir ve bileşenlerinin "birebir" değeriyle hiçbir alakası olmayan yeni bir *metaforik* anlam yaratabilir (Eisenstein'm "düşünsel montaj" kavramını düşünelim). Montajın geleneksel anlatı düzeyinde neler başarabileceğinin numunelik örneği, şüphesiz "paralel montaj"dır: Birbirine bağlı iki eylem hattını münavebeli olarak gösterir, olayların çizgisel gelişimini iki eylem hattının yatay bir-arada-varoluşuna çevirir ve böylece ikisi arasında

daha yavaş işleseydi, yani ceketindeki anahtar apartmanının kapısını açamaymca ne olmuş olması gerektiğini hemen çıkartamamış olsaydı, adaletin ellerinden sonsuza kadar kurtulabilirdi. Müfettiş, katile tuzak hazırlarken gerçek bir Lacancı analist gibi davranmış olur: Başarısının canalıcı bileşeni, "ötekine nüfuz etme", onu anlama, onun akıl yürütme tarzına adapte olma becerisi değil, özneler arasında dolaşıp onları üzerlerinde hâkimiyet kuramadıkları bir ağa dolayan belli bir nesnenin -^*Cinayet Var'Aa.* (ve *Aşktan da Üstüride.)* anahtar, Edgar Allan Poe'nun "Çalınmış Mektup"unda mektup, vb.- yapısal rolünü hesaba katma yeteneğidir.

fazladan bir gerilim yaratırız. Mesela, zengin bir ailenin, etrafı saldırmaya hazırlanan bir hırsızlar çetesiyle kuşatılmış ıssız evini betimleyen bir sahne düşünelim; evin içindeki huzurlu gündelik hayatı dışarıdaki hırsızların tehlikeli hazırlıklarıyla karşılaştırırsak, sofra başında toplanmış mutlu aileyi, gürültücü çocukları, babanın tatlı sert azarlarını, vb. ile bir hırsızın "sadistçe" sırıtışını, bir başkasının bıçağını veya silahını kontrol edişini, bir üçüncüsünün evin parmaklığına çoktan tırmandığını... münavebeli olarak gösterirsek sahnenin etkisi muazzam artar.

"Fallik" evreye geçiş neleri içerir? Başka bir deyişle, *Hitchcock* aynı sahneyi nasıl çekerdi? Söylenmesi gereken ilk şey, bu sahnenin içeriğinin, huzurlu iç mekân ile tehditkâr dışarısı arasında kurulan basit bir karşıtlığa dayandığı için Hitchcockçu gerilime müsait olmadığıdır. Bu yüzden bu "düz", yatay eylem çiftlemesini *dikey* bir düzeye taşımamız gerekir: Korkunç dehşet huzurlu iç mekânın *dışına, yanına* değil, *içine,* daha doğrusu onun "bastırılmış" içeriği olarak *altına* yerleştirilmelidir. Örneğin, aynı mutlu aile yemeğinin misafirleri olan zengin bir amcanın bakış açısından gösterildiğini düşünelim. Yemeğin ortasında, misafir (ve onunla birlikte biz seyirciler) birden "çok şey görür", fark etmemesi gereken şeyi fark eder; alakasız bir ayrıntı onda, mirasına konmak için ev sahiplerinin kendisini zehirlemeyi planladıkları şüphesini uyandırır. Böyle bir "artı bilgi"nin, ev sahibinin (ve onunla birlikte bizlerin) perspektifi üzerinde, deyim yerindeyse dipsiz bir etkisi olur: Olay bir bakıma *kendi içinde katlanır,* ikili bir ayna oyununda olduğu gibi sonsuzca kendi kendini yansıtır. En sıradan, gündelik olaylar birdenbire ürkütücü tınılarla dolar, "her şey şüpheli hale gelir": Yemekten sonra kendimizi iyi hissedip hissetmediğimizi soran kibar ev sahibesi, belki de zehrin etkisini göstermeye başlayıp başlamadığını öğrenmek istiyordur; masum bir coşkuyla etrafta koşuşan çocuklar, belki de ana babalan çok yakında lüks bir yolculuğa çıkabileceklerini ima etmiş olduğu için heyecanlıdırlar... Her şey aynı kalmasına rağmen, tamamıyla farklı bir ışık altında görünür.

Bu tür "dikey" bir çiftleme libidinal ekonomide radikal bir değişikliği beraberinde getirir: "Asıl" eylem bastırılır, içselleştirilir, öznelleştirilir, yani öznenin arzuları, sanrıları, şüpheleri, takıntıları, suçluluk hisleri biçimine büründürülerek sunulur. Fiilen gördüklerimiz,

altı sapık ve müstehcen imalarla kaynayan aldatıcı bir yüzeyden, *yasaklananların* bulunduğu alandan ibaret hale gelir. Biz kendimizi "gerçeklik"in nerede bitip "sanrı"mn (yani arzunun) nerede başladığını bilmediğimiz bütüncül bir muğlaklık içinde buldukça, bu alanın tehdit ediciliği de artar. Düşmanın sakin ve soğuk bakışı, attığı vahşi çığlıklardan çok daha tehdit edicidir, ya da -aynı tersine çevirmeyi cinsellik alanına taşıyacak olursak- Hitchcock'un hatırlattığı üzere, kendimizi bir taksinin arka koltuğunda onunla birlikte bulduğumuzda birçok şeyi aynı anda yapmayı bilen soğuk bir sarışın, alenen tahrik edici bir esmerden çok daha heyecan vericidir. Burada can alıcı önem taşıyan şey, sessizliğin en korkunç tehdit işlevini görmeye başlamasını, soğuk bir kayıtsızlık görüntüsünün en ihtiraslı hazlan vaat etmesini -kısacası, eyleme geçme yasağının, bir kere açığa çıktıktan sonra, hiçbir "gerçeklik'le tatmin olması mümkün olmayan sanrısal bir arzuya yer açmasını- sağlayan bu tersine çevirme işlemidir.

Peki ama bu tersine çevirmenin "fallik" evreyle ne alakası var? "Fallik" olan, tam da, "yerine oturmayan", yüzeydeki masalsı sahneden "sarkma yapan" ve onun doğallığını bozan, onu tekinsizleştiren ayrıntıdır. Bir resimdeki *anamorfoz* noktasıdır: Dosdoğru bakıldığında anlamsız bir leke gibi görünen, ama resme tam olarak belirlenmiş yanal bir perspektiften baktığımız anda, birdenbire belirgin hatlar kazanan unsur. Lacan Holbein'ın *Elçiler* tablosuna göndermede bulunur sık sık[2]: Tabloya bakan kişi, resmin alt tarafında, iki elçi figürünün altında şekilsiz, yayılmış, "kalkmış" bir leke görür. Ziyaretçi ancak, tam tablonun sergilendiği odanın eşiğinde, resme son bir yanal bakış attığı zaman bu leke bir kafatasının hatlarını kazanır ve resmin gerçek anlamını -her türlü mal mülkün, resmin geri kalanını dolduran sanat ve bilgi nesnelerinin beyhudeliğini- teşhir eder. Lacan fallik göstereni işte bu şekilde, "gösterileni olmayan" (bu haliyle de gösterilenin etkilerini mümkün kılan) "gösteren" olarak tanımlar: Bir resmin "fallik" unsuru, onun "doğallığını bozan", bütün bileşenlerini "şaibeli" kılan ve böylece bir anlam arayışı uçurumunu açan anlamsız bir lekedir - hiçbir şey göründüğü gibi değildir, her şeyin yorumlanması gerekmektedir, her şeyin ilave bir anlama sahip olduğu var-

2. Mesela bkz. Lacan, *The Four Fundamental Concepts ofPsycho-Analysis,* s. 92.

sayılır. Yerleşik, aşina anlamlandırma zemini yarılır; kendimizi bütüncül bir muğlaklık alanında buluruz, ama tam da bu eksik bizi yepyeni "gizli anlamlar" üretmeye iter: Bitimsiz bir zorlantının *(compulsion)* itici gücüdür. Eksik ile artı anlam arasındaki gidiş geliş öznellik denen boyutu kurar. Başka bir deyişle, bakılan resim "fallik" leke sayesinde öznellesin Bu paradoksal nokta "tarafsız", "nesnel" gözlemci konumumuzu tahrip eder, bizi gözlemlenen nesnenin kendisine mıhlar. Gözlemci işte bu noktada gözlemlenen sahneye çoktan dahil olmuş, kaydolmuştur - bir bakıma, resmin kendisinin bakışımıza karşılık verdiği noktadır bu.[3]

ÖTEKİNİN BAKIŞI OLARAK LEKE

Arka Pencere'nin sonu, yorumlama hareketini başlatan büyüleyici nesnenin son kertede bakışın kendisi olduğunu kusursuz bir biçimde gösterir: Bahçenin karşısındaki esrarengiz apartmanda olup bitenleri gözetleyen Jeff in (James Stevvart'ın) bakışı, ötekinin (katilin) bakışıyla karşılaştığında bu yorumlama hareketi askıya alınır. Bu nokta-

3. Bu "tekinsiz" ayrıntının Hitchcock'un filmlerinde çok çeşitli biçimlerde iş gördüğüne dikkat etmemiz gerek. Sadece beşini görelim:

• *Ölüm Kararı:* Burada *önce* lekeyi (travmatik cinayet edimini), *sonra da* onu gizlemek için inşa edilen asude günlük atmosferi (parti) görürüz.

• *Çok Bilen Adam:* Kahramanın (James Stevvart) hayvan postlan dolduran Ambrose Chappell'ı ziyarete gittiği kısa sahnede, kahramanın geçtiği cadde uğursuz bir atmosferle yüklüymüş gibi tasvir edilir; oysa aslında her şey nasıl görünüyorsa öyledir (cadde Londra'nın kenar mahallelerindeki sıradan caddelerden biridir, vb.), yani filmdeki tek "leke" *kahramanın kendisidir,* onun her yerde tehdit gören şüpheci bakışıdır.

• *Harry'yle Basımız Belada:* Asude Vermont kırlan bir "leke"yle (bir cesetle) kirlenir, ama bu leke travmatik tepkiler yaratmaz, yanlışlıkla cesede takılanlar ona ufak bir münasebetsizlik muamelesi yapar ve günlük işlerini sürdürürler.

• *Bir Şüphenin Gölgesi:* Buradaki "leke" filmin ana karakteri, küçük bir Amerikan kasabasında yaşayan kız kardeşinin evini ziyaret eden patolojik bir katil olan Charlie dayıdır. Kasaba halkının gözünde, Charlie dost canlısı, zengin bir hayırseverdir; "çok bilen" ve onu neyse o olarak gören tek kişi yeğeni Charlie'dir - neden? Bunun cevabı adlarının aym olmasında yatar: Bu ikisi aynı kişiliğin iki ayn parçasını oluştururlar (tıpkı *Sapıktaki* Marion ve Norman gibi, ama bu filmde aynılığa bu iki adın birbirlerini tersten yansıtmasıyla dikkat çekilir).

• Ve son olarak *Kuşlar* 'da günlük hayatın akışını bozan şey kuşlardır, yani doğanın kendisidir (ki bu da Hitchcock'un nihai ironisidir).

da Jeff tarafsız, alakasız gözlemci konumunu kaybeder ve olaya karışır, yani gözlemlediği şeyin bir parçası olur. Daha doğrusu, kendi arzusunun sorusuyla yüzleşmek zorunda kalır: Bu olaydan ne istiyordur gerçekten? Bu *Che vuoi?* sorusu, onunla şaşırmış katil arasındaki nihai karşılaşmada apaçık sorulur da; adam ona tekrar tekrar "Sen kimsin? Benden ne istiyorsun?" diye sorar. Katil yaklaşırken Jeff in projektörlerin göz kamaştırıcı ışığıyla ümitsizce onu durdurmaya çalıştığı bu son sahnenin tamamı bütünüyle "gerçekçilikten uzak" bir biçimde çekilmiştir. Hızlı hareketler, yoğun, hızlı bir çatışma beklerken, olayların "normal" ritmi adeta bir tür anamorfotik deformasyondan geçmiş gibi yavaşlatılmış, engellenmiş, tıkanmış hareketlerle karşılaşırız. Bu da fantazi nesnesinin özne üzerindeki hareketsizleştirici, felç edici etkisini kusursuz bir biçimde verir: Semptomların muğlak kaydının başlattığı yorum hareketinden, atıl mevcudiyetiyle yorum hareketini askıya alan fantazi alanına geçmişizdir.

Bu büyüleme gücü nereden gelir? Karısını öldüren komşu, kahramanımız için neden arzu nesnesi işlevini görmüştür? Bunun olası tek cevabı var: *Komşu Jeffin arzusunu gerçekleştirmiştir.* Kahramanımızın arzusu ne pahasına olursa olsun cinsel ilişkiden kaçmak, yani zavallı Grace Kelly'den kurtulmaktır. Pencerenin *bu tarafında,* kahramanımızın apartmanında olanlar -Stevvart ile Kelly arasındaki yanlış aşk macerası- hiçbir surette filmin temel motifiyle alakası olmayan basit bir alt-öykü, eğlendirici bir dolgu malzemesi değildir, tam tersine bu motifin ağırlık merkezidir. Jeff in (ve bizlerin) öbür apartmanda olanlara kafaya takmış olması (olmamız), Jeff in (ve bizlerin) pencerenin bu tarafında, tam da onun karşıya baktığı yerde olup bitenlerin can alıcı önemini gözden kaçırmamızı sağlayıcı bir işlev görür. *Arka Pencere,* son tahlilde, bir cinsel ilişkiye girmekten, fiili iktidarsızlığını bakış yoluyla, gizli gizli gözetleme yoluyla iktidara dönüştürerek kaçan bir öznenin hikâyesidir: Bu özne, kendini ona sunan güzel kadın (film bu noktada mesajı gayet net verir: Grace Kelly bir sahnede üstünü değiştirip şeffaf bir gecelik giyer) karşısındaki sorumluluğundan kaçmak için çocuksu bir meraklılığa "geriler". Burada yine Hitchcock'un temel"kompleks"lerinden biriyle, bakış ile iktidar/iktidarsızlık çifti arasındaki karşılıklı bağla karşılaşırız. *Arka Pencere,* bu bakımdan, Foucault tarafından kullanıldığı haliyle Bentham'ın "Panoptikon"unun ironik bir tersine çevrilişi gibi okunur.

Bentham'a göre, Panoptikon'un korkunç etkili oluşu, öznelerin (mahkûmların, hastaların, öğrencilerin, fabrika işçilerinin) her şeyin görüldüğü merkezi kontrol kulesinden gerçekten gözetlenip gözetlenmediklerinden hiçbir zaman emin olamamalarından gelir - bu belirsizlik tehdit hissini, Öteki'nin bakışından kaçmanın imkânsız olduğu hissini yoğunlaştırır. *Arka Pencere'de,* bahçenin karşı tarafındaki apartmanın sakinleri Stewart'ın dikkatli gözleri tarafından fiilen sürekli gözetlenirler, ama bundan dehşete kapılmak şöyle dursun, bilmezden gelip günlük işlerini sürdürürler. Tam tersine, dehşete kapılan, önemli bir ayrıntıyı gözden kaçırırım endişesiyle sürekli pencereden dışarı bakan Stewart'ın kendisidir, Panoptikon'un merkezi, her yere yetişen gözüdür. Peki ama neden?

Arka pencere esasen bir fantazi penceresidir (Lacan resimde pencerenin fantazmatik değerine dikkat çekmiştir): Kendini eyleme geçmeye motive edemeyen Jeff (cinsel) eylemi belirsiz bir tarihe erteler ve pencereden gördüğü şey, tam da, *ona ve Grace Kelly'ye' olabileceklerin fantazide çizilen resimleridir.* Yeni evli mutlu bir çift olabilirler; o Grace Kelly'yi terk edebilir, o da bunun üzerine egzantrik bir sanatçı ya da Miss Lonely Hearts* gibi ümitsiz, yalnız bir hayat sürebilir; zamanlarını küçük bir köpekleri olan sıradan çiftler gibi geçirip kendilerini altta yatan ümitsizliği zar zor gizleyen bir gündelik rutine teslim edebilirler, ya da en nihayet, Grace Kelly'yi *öldürebilir.* Kısacası, kahramanımızın pencereden gördüklerinin anlamı, pencerenin bu yanındaki fiili durumuna bağlıdır: İçinde bulunduğu çıkmazın bir dizi hayali çözümünden oluşan sergiyi görmek için "pencereden bakması" yeterlidir.

Filmin ses kaydına, özellikle Hitchcock'un daha sonraki filmleri göz önünde bulundurularak dikkat edilirse, kahramanın "normal" cinsel ilişkiye girmesini önleyen unsurun ne olduğu da açıkça anlaşılacaktır: Bir *voix acousmatigue'de,* herhangi bir taşıyıcıya bağlanmayan yüzer-gezer bir seste cisimleşen annesel süperego *(maternal superego).* Michel Chion filmin ses kaydının tuhaflığına, daha doğrusu filmin arka planındaki seslere dikkat çekmiştir: Kimlerin çıkar-

* Gazetede insanların gündelik sorunlarına çare bulmaya çalışan kişi. Bizdeki "Güzin Abla"nın Amerikan muadili. Ama 2izek burada özellikle Amerikalı yazar Nathanel West'in aynı adlı kitabının karakterine atıfta bulunuyor gibi. (ç.n.)

dığını her zaman belirleyebildiğimiz çok çeşitli sesler duyarız filmde. *Biri hariç;* gam yapan ve genelde Stewart ile Kelly arasında cinsel birleşmenin gerçekleşmesini tam zamanında ortaya çıkarak önleyen, kime ait olduğunu bilmediğimiz bir sopranonun sesi hariç. Bu esrarengiz ses avlunun pencereden görülen öbür tarafında oturan birinden gelmez, kamera şarkıcıyı hiçbir zaman göstermez: Ses, *acousmatique* nitelikte ve sanki kökeni içimizdeymiş gibi bize tekinsiz ölçüde yakın kalır.[4] *Arka Pencere* işte bu özelliğiyle *Çok Şey Bilen Adam'ı, Sapık'ı* ve *Kuşlar'ı* haber verir: Bu ses önce Doris Day'in kaçırılan oğluna ulaşmasını sağlayan o tuhaf, acıklı şarkıya (ünlü *Que sera sera),* sonra Norman Bates'in ruhunu ele geçiren ölü annenin sesine dönüşür, en sonunda da kuşların kaotik gaklamaları arasında kaybolur gider.

KAYDIRMALI ÇEKİM

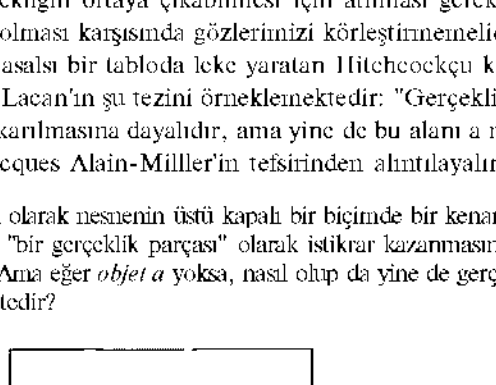
Lekeyi, gerçeğin bu "sarkma yapan" kalıntısını tecrit etmek için kullanılan standart Hitchcockçu *biçimsel* yöntem, şüphesiz, üstadın ünlü kaydırmalı çekimidir. Bu çekimin mantığı ancak söz konusu yöntemin uygulandığı bütün çeşitlemeleri hesaba kattığımız takdirde kavranabilir. *Kuşlar'dan* bir sahneyle başlayalım, kuşların saldırdığı bir odaya bakan kahramanın annesi gözleri çıkmış, pijamalı bir ceset görür. Kamera önce cesedin bütününü gösterir; daha sonra yavaş bir kaydırmayla iç gıcıklayıcı ayrıntıya, kanlı göz yuvalarına geçilmesini bekleriz. Ama Hitchcock bize bunun yerine beklediğimiz işlemin *tersini* verir: *Yavaşlamak* yerine, feci *hızlanır;* her biri bizi cesede biraz daha yaklaştıran iki ani kesmeyle, bize hızla cesedin kafasını gösterir. Bu hızlı çekimlerin alt üst edici etkisi, korkunç nesneye daha yakından bakma arzumuzu karşılarken bile bizde hayal kırıklığı yaratmalarından kaynaklanır: Nesneye çok hızlı, "kavrama zamanı"nın, nesnenin kaba algısını "hazmetmek" için gereken molanın üzerinden atlayarak yaklaşırız.

"Normal" hızı yavaşlatarak ve yaklaşmayı *erteleyerek* nesne-lekeye belli bir ağırlık kazandıran bildik kaydırmalı çekimin tersine, bu-

4. Bkz. Michel Chion, "Le quatrieme cöte", *Cahiers du cinema* 356 (1984), s. 6-7.

rada nesne tam da ona telaşla, çok hızlı yaklaştığımız için "kaçırılır". Demek ki, bildik kaydırmalı çekim takıntılıysa, kaydırmanın ağırlığı yüzünden bir leke işlevi görür hale gelen bir ayrıntı üzerinde odaklanmaya zorluyorsa bizi, nesneye bu hızlı, telaşlı yaklaşım da kendi histerik temellerini gözler önüne serer: Nesneyi hız yüzünden "kaçırırız", çünkü bu nesne kendi içinde zaten boştur - ona ancak "çok yavaş" ya da "çok hızlı" yaklaşılabilir, çünkü "normal zamanda" bir hiçtir. Yani erteleme ve telaş, arzunun nesne-nedenini, *objet petit a'yı,* sınıf suretin "hiçliği"ni yakalamanın iki yoludur. Böylece Hitchcockçu "leke"nin nesnesel *(objectal)* boyutuna değinmiş oluyoruz: Lekenin anlamlandırıcı boyutudur bu; anlamı çiftleme, görüntünün her unsuruna yorumlama hareketini işleten ilave bir anlam yükleme etkisidir. Gelgeldim bunlar, lekenin öbür veçhesi, yani herhangi bir simgesel gerçekliğin ortaya çıkabilmesi için atılması gereken atıl, opak bir nesne olması karşısında gözlerinizi körleştirmemelidir. Başka bir deyişle, masalsı bir tabloda leke yaratan Hitchcockçu kaydırmalı çekim adeta Lacan'ın şu tezini örneklemektedir: "Gerçeklik alanı a nesnesinin çıkarılmasına dayalıdır, ama yine de bu alanı a nesnesi çerçeveler."[5] Jacques Alain-Milller'in tefsirinden alıntılayalım:

Gerçek olarak nesnenin üstü kapalı bir biçimde bir kenara konmasının, gerçekliğin "bir gerçeklik parçası" olarak istikrar kazanmasını koşulladığını anlıyoruz. Ama eğer *objet a* yoksa, nasıl olup da yine de gerçekliği çerçeveleyebilmektedir?



Objet a tam da gerçeklik alanından çıkarıldığı için onu çerçeveler. Eğer bu resmin yüzeyinden içi taranmış dörtgenle temsil ettiğim parçayı çıkarırsam, bir çerçeve diyebileceğimiz şeyi elde ederim: Bir deliğin çerçevesi,

5. Jacques Lacan, *Ecrits,* Paris: Seuil, 1966, s. 554.

ama aynı zamanda yüzeyin geri kalanının da çerçevesi. Böyle bir çerçeve herhangi bir pencereyle yaratılabilir. *Obje a* da böyle bir yüzey parçasıdır ve gerçeklik, ondan *objet* û'nın çıkarılmasıyla çerçevelenir. Özne, üstüne çarpı atılmış özne olarak -varlık-eksikliği olarak- bu deliktir. Varlık olarak, çıkarılan parçadan başka bir şey değildir. Özne ile *obje* a'nın eşdeğerliği de buradan gelir.[6]

Miller'in şemasını Hitchcock'un kaydırmalı çekiminin şeması olarak okuyabiliriz: Genel bir gerçeklik manzarasından ona çerçevesini veren lekeye (içi taranmış dörtgene) doğru ilerleriz. Hitchcockçu kaydırmalı çekimin ilerleyişi, bir Möbius şeridinin yapısını hatırlatır: Gerçeklik tarafından uzaklaşırken, kendimizi birdenbire çekip çıkarılmasıyla gerçekliği kuran gerçeğin yanı başında buluruz. Burada işlem montajın diyalektiğini tersine çevirir: Montajda mesele, kesmelerin süreksizliği yoluyla yeni bir anlamlandırma, yeni bir öyküsel gerçeklik sürekliliği üretme, bağlantısız parçaları birbirine bağlama meselesidir; oysa burada bizlere resmin geri kalanının simgesel bir gerçekliğin tutarlılığını elde edebilmesi için atıl, anlamsız bir "leke" olarak kalması gereken heterojen unsuru göstererek, radikal bir süreksizlik, bir kümelenme etkisini üreten şey sürekli ilerlemenin kendisidir.

Buradan film malzemesinin örgütlenmesinde birbirini izleyen "anal" ve "fallik" evrelere dönebiliriz: Eğer montaj en mükemmel haliyle "anal" bir işlemse, Hitchcockçu kaydırmalı çekim de "anal" ekonominin "fallikleştiği" noktayı temsil eder. Montaj, birbirine bağlı parçaları yan yana getirerek ilave, metaforik bir anlamlandırma üretmeyi içerir ki Lacan'ın *Psikanalizin Dört Temel Kavramı'nda* vurguladığı gibi, metafor, libidinal ekonomisi bakımından, bariz biçimde anal bir işlemdir: Hiçliği doldurmak, yani sahip olmadığımız şeyi telafi etmek için bir şey (bok) veririz.[7] Geleneksel anlatı çerçevesi içinde kalan (ve "paralel montaj"ın tipik bir örneği olduğu) montajın yanı sıra, geleneksel anlatının çizgisel hareketini bozmak üzere tasarlanmış bir dizi "aşırı" strateji de var karşımızda (Ayzenştayn'ın

6. Jacques-Alain Miller, "Montre â Premontre", *Analytica* 37 (1984), s. 28-9.

7. Anal düzey metaforun odağıdır - "bir nesne yerine bir başkasını koyduğunuzda, faliusun yerine dışkı geçer". Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 104.

"düşünsel montajı", Welles'in "iç montajı" ve malzemeyi herhangi bir biçimde manipule etmeyi bırakarak anlamlandırmanın tesadüfi karşılaşmalara dayalı "mucize"den çıkmasına izin vermeye çalışan Rossellini'nin anti-montajı). Bütün bu işlemler aynı montaj alanı içindeki çeşitlemeler ve tersine çevirmelerden ibarettir, oysa Hitchcock kaydırmalı çekimleriyle alanın kendisini değiştirir: Montajın -aralarında süreklilik olmayan parçaları bir araya getirerek yeni bir metaforik süreklilik yaratmanın- yerine, tam da kaydırmalı çekimin sürekliliğinin ürettiği radikal bir süreksizliği, gerçeklikten gerçeğe geçişi devreye sokar. Yani kaydırma hareketi, genel bir gerçeklik manzarasından bu gerçekliğin anamorfoz noktasına doğru bir hareket olarak tarif edilebilir. Holbein'm *Elçiler'int* dönecek olursak, Hitchcockçu kaydırmalı çekim resmin bütün alanından arka plandaki kalkık, "fallik" unsura, düşmesi, sadece çılgın bir leke olarak kalması gereken unsura -kafatasına, öznenin kendisinin "imkânsız" eşdeğeri olan (SOa) atıl fantazi nesnesine- doğru ilerlemesi gerekir; tam da bu nesneyi Hitchcock'un kendi eserlerinde *(Kapri Yıldızı, Sapık)* birçok kez görmemiz tesadüf değildir. Hitchcock'ta bu gerçek nesne, leke, kaydırmalı çekimin bitim noktası, başlıca iki biçime bürünebilir: Ya seyirci olma konumumuz filmin içine çoktan kaydedilmiştir, bu durumda ötekinin bakışıdır bitim noktası - yani resmin kendisinin bakışımıza cevap verdiği nokta (kafatasındaki göz yuvaları ya da Hitchcock'un en ünlü kaydırmalı çekimlerinden biri, *Genç ve Masum'da* davulcunun kırpışıp duran gözlerine yapılan zum); ya da en mükemmel haliyle Hitchcockçu nesne, görselleştirilemeyen mübadele nesnesi, bir özne ile öteki arasında dolaşarak onlar arasındaki simgesel mübadelelerden oluşan yapısal ağı cisimleştiren ve garanti altına alan "gerçek parçası"dır (en ünlü örnek: *Aşktan da Üstün'* de, genel kabul salonu manzarasından Ingrid Bergman'ın elindeki anahtara yapılan uzun kaydırmalı çekim).

Gelgelelim, Hitchcock'un kaydırmalı çekimlerini, bitim noktalarını oluşturan nesnelerin mahiyetine göndermede bulunmadan, yani biçimsel işlemin kendisinde yapılan çeşitlemelerden yola çıkarak da kategorileştirebiliriz. (Genel gerçeklik manzarasından onun gerçek anamorfoz noktasına hareket eden) kaydırmanın sıfır derecesinin yanı sıra, Hitchcock'ta en az üç başka çeşitleme daha görürüz:

• Telaşlı, "histerikleşmiş" kaydırmalı çekim: Mesela *Kuşlafda* kameranın lekeye çok hızlı, hızlı kesmelerle yaklaştığı, yukarıda analiz ettiğimiz sahne.

• Tekinsiz ayrıntıyla başlayıp genel gerçeklik manzarasına uzanan ters kaydırmalı çekim: Mesela *Bir Şüphenin Gölgesi'nde* Teresa Wright'm cani amcasının kendisine verdiği yüzüğü taktığı eliyle başlayan ve oradan Teresa'nın çerçevenin ortasındaki küçük bir nokta gibi gözüktüğü kütüphanenin okuma odasının genel manzarasına geçen uzun çekim; ya da *Cinnet'teki* ünlü ters kaydırmalı çekim.[8]

• Son olarak, kameranın hareket etmediği "hareketsiz kaydırmalı çekim" paradoksu: Burada gerçeklikten gerçeğe geçiş çerçeveye heterojen bir nesnenin sokulmasıyla sağlanır. Örnek olarak, uzun, sabit bir çekimle bu tür bir kaymanın yapıldığı *Kuşlar'a* dönebiliriz. Kuşların saldırdığı küçük kasabada benzinle temas eden bir sigara izmariti yüzünden yangın çıkar. Bizi hemen olayın içine çeken bir dizi kısa ve "dinamik" omuz ve boy çekiminden sonra, kamera geri ve yukarı doğru çekilir ve bütün kasabanın yukarıdan genel manzarasını görürüz. İlk anda bu genel çekimi, bizi aşağıda süren dolaysız dramadan ayıran ve kendimizi olaydan koparmamızı sağlayan "nesnel", "epik" bir panorama çekimi olarak görürüz. Bu mesafe en başta belli bir "pasifleştirici" etki yaratır; olaya "üstdilsel" denebilecek bir mesafeden bakmamızı sağlar. Sonra, birdenbire çerçeveye sağdan, adeta kameranın arkasından, yani bizim arkamızdan geliyormuş hissi veren bir kuş, sonra üç kuş, en sonunda da sürünün tamamı girer. Aynı çekim bütünüyle farklı bir cephe kazanır, radikal bir özneleşmeden geçer: Kameranın yukarı çıkmış gözü, panoramik bir manzaraya yukarıdan bakan tarafsız, "nesnel" bir seyircinin gözü olmaktan çıkar ve birdenbire avlarına aynı anda hücum etmeye hazırlanan kuşların öznel ve tehditkâr bakışı haline gelir.[9]

8. Bkz. 2. Bölüm'de 23. dipnot.

9. Fantazmatik bir etki yaratan bu sahne aynı zamanda, öznenin ille de gözlemci olarak fantazmatik sahneye kayıtlı olması gerekmediğini, aynı zamanda gözlemlenen nesnelerden biri de olabileceği tezini de örnekler. Bizlerin -yani kameranmbakış açısı avların değil kuşların bakış açısı olmasına rağmen, kasabanın sakinleri sıfatıyla sahneye dahil edilmiş olduğumuz, yani tehlike altındaki sakinlerle özdeşleştiğimiz için, kuşların öznel bakış açısı tehditkâr bir etki yaratır.

Annesel Süperego

KUŞLAR NEDEN SALDIRIR?

Bu Hitchcockçu lekenin libidinal içeriğini aklımızda tutmamız gerekir: Söz konusu leke, fallık bir mantığı olmasına rağmen, Babanın-Adı kuralını bozan ve önleyen bir unsuru haber verir - başka bir deyişle, leke *annesel süperegoyu* cisimleştirir. Bunu kanıtlamak için, yukarıdaki kategorilerin sonuncusuna, *Kuşlar'a* dönelim. Kuşlar neden saldırır? Robin Wood, küçük bir kuzey Kaliforniya kasabasının huzurlu günlük hayatını çığrından çıkaran bu izahı zor, "akıldışı" eyleme dair olası üç yorum önerir: "kozmolojik", "ekolojik" ve "ailevi".[10]

İlk, "kozmolojik" yoruma göre, kuşların saldırısının Hitchcock'un evren tasavvurunu, her an bozulabilecek, sırf rastlantılar yüzünden kaosa sürüklenebilecek -yüzeyde huzurlu, normal bir gidişatı olan- bir sistem olarak (insani) kozmos tasavvurunu cisimleştirdiği söylenebilir. Bu evrenin düzeni her zaman aldatıcıdır; her an tarifi imkânsız bir dehşet yaşanabilir, travmatik bir gerçek ortaya çıkıp simgesel döngüyü bozabilir. Bu yorum başka birçok Hitchcock filmine atıfta bulunarak desteklenebilir ki bunlar arasında üstadın en kasvetli filmi *Lekeli Adam* da vardır. Bu filmde, kahramanın sırf rastlantı yüzünden yanlışlıkla bir hırsız zannedilmesi, günlük hayatını aşağılanmayla dolu bir cehenneme çevirir ve karısının aklını kaybetmesine mal olur - burada devreye Hitchcock'un eserinin teolojik boyutu, her an felaket yaratabilecek zalim, keyfi ve ne idüğü anlaşılmaz bir Tanrı tasavvuru girer.

İkinci, "ekolojik" yoruma göre, filmin başlığı *Dünyanın Bütün Kuşları, Birleşin!* olabilirdi: Bu yoruma göre, kuşlar insanın umursamaz sömürüsüne karşı en nihayet ayaklanan sömürülmüş doğanın yoğunlaşması işlevini görürler. Bu yorumu desteklemek adına, Hitchcock'un saldıran kuşlarını neredeyse münhasıran yumuşak, saldırganlıktan uzak yapılarıyla tanınmış türlerden, serçelerden, martılardan, kargalardan seçmiş olduğuna dikkat çekebiliriz.

10. Robin Wood, *Hitchcock's Films,* New York: A. S. Barnes and Co., 1977, s. 116.

Üçüncü yorum filmin anahtarını ana karakterler (Melanie, Mitch ve annesi) arasındaki öznelerarası ilişkilerde görür, buna göre bu ilişkiler "asıl" hikâyenin, yani kuşlann saldırısının yanında Önemsiz bir "tali yol" olmanın çok ötesine geçer: Saldıran kuşlar yalnızca bu ilişkilerdeki temel bir uyumsuzluğu, bir rahatsızlığı, bir çığrından çıkmışlığı "cisimleştirirler". *Kuşlar'ı* Hitchcock'un önceki (ve sonraki) filmleri bağlamında ele aldığımızda bu yorumun ne kadar yerinde olduğu ortaya çıkar; aynı şeyi, Lacan'ın eşseslilerinden biriyle oynayarak söyleyecek olursak, filmleri ancak seri halinde *{serially)* ele alırsak, ciddiye *(seriously)* alabiliriz."

Lacan, Poe'nun "Çalınmış Mektup"u hakkında yazarken, bir mantık oyununu zikreder: O'lar ve 1 'lerden oluşan rastlantısal bir seri -mesela 100101100- alalım; seri bağlantılı üçlüler (100, 001, 010, vb.) halinde ifade edildiği anda, rakam sırasıyla ilgili kurallar ortaya çıkacaktır (mesela sonu 0'la biten bir üçlünün peşinden ortasında 1 olan bir üçlü gelemez, vb.).[12] Aynı şey Hitchcock'un filmleri için de geçerlidir: Onları bir bütün olarak ele aldığımızda tesadüfi serilerle karşılaşırız, ama onları birbiriyle bağlantılı üçlüler haline getirir getirmez (ve "Hitchcock evreni"nin bir parçası olmayan filmleri, üstadın vermek durumunda kaldığı çeşitli ödünlerin ürünleri olan "istisnaları" dışlar dışlamaz), her üçlü belli bir temayla, ortak bir yapı ilkesiyle birbirine bağlanmış gibi görülebilir. Örneğin, şu beş filmi ele alalım: *Lekeli Adam, Yükseklik Korkusu, Gizli Teşkilat, Sapık* ve *Kuşlar.* Bütün bu filmleri böyle birbirine seri bağlayan tek bir tema bulunamaz, ama bu filmleri üçer üçer ele aldığımızda böyle temalar bulunabilir. İlk üçlü "yanlış kimlik"le ilgilidir: *Lekeli Adam'da* kahraman yanlışlıkla hırsız zannedilir, *Yükseklik Korkusu'nda* kahraman sahte Madeleine'in kimliği konusunda yanılır; *Gizli Teşkilatta* Sovyet ajanları filmin kahramanını yanlışlıkla esrarengiz CIA ajanı "George Kaplan" zannederler. *Yükseklik Korkusu, Gizli Teşkilat* ve *Sapık'* tan oluşan müthiş üçlemeye gelince, insanın içinden bu üç kilit Hitchcock filmi için Öteki'deki boşluğu doldurmanın üç farklı versiyonu demek geliyor fena halde. Bu filmlerin biçimsel sorunu aynıdır: Bir eksik ile onu telafi etmeye çalışan bir etken (bir kişi) arasın-

11. Lacan, *Le seminaire, livre XX: Encore,* s. 23.
12. Lacan, *Ecrits,* s. 54-9.

daki ilişki. *Yükseklik Korkusu'nda,* kahraman sevdiği kadının, anlaşıldığı kadarıyla bir intiharın sonucu olan yokluğunu kelimenin tam anlamıyla *imgesel* düzeyde telafi etmeye uğraşır: Elbise, saç kesimi, vb. yoluyla kayıp kadının imgesini yeniden yaratmaya çalışır. *Gizli Teşkilatta, simgesel* düzeydeyizdir: Boş bir adla, var olmayan bir insanın adıyla ("Kaplan"), kahramanımıza sırf rastlantı yüzünden bağlanan taşıyıcısız bir gösterenle uğraşırız. Son olarak, Sapık'ta *gerçek* düzeyine ulaşırız: Annesinin elbiselerini giyen, onun sesiyle konuşan, vb. Norman Bates ne annesinin suretini diriltmek ne de onun adına davranmak ister: onun gerçekteki yerini almak ister - ki bu da psikotik bir durumun belirtisidir.

Dolayısıyla, eğer orta üçlü "boş yer"le ilgiliyse, sonuncu üçlü de *annesel süperego* motifi etrafında birleşmiştir, denebilir: Bu üç filmin kahramanları babasızdır, "güçlü", "sahipleniri", "normal" cinsel ilişkileri bozan bir anneleri vardır. *Gizli Teşkilatın* en başında filmin kahramanı Roger Thornhill (Cary Grant) herkesi küçük gören, alaycı annesiyle birlikte gösterilir, kahramanımızın niye dört kez boşandığını tahmin etmek güç değildir: *Sapık'ta,* Norman Bates (Anthony Perkins) doğrudan doğruya ölmüş annesinin sesi tarafından kontrol edilir ve bu ses ona cinsel çekim hissettiği her kadını öldürmesini emreder; *Kuşlar'm* kahramanı Mitch Brenner'in annesinde, alaycı küçümsemenin yerini oğlunun kaderine yönelik cevval bir alaka alır ki bu alaka oğlunun herhangi bir kadınla kalıcı bir ilişki kurmasını önlemekte belki daha da etkili olur.

Bu üç filmin ortak bir özelliği daha vardır: Bir filmden ötekine geçilirken, kuşlar biçimine bürünmüş tehdit gittikçe belirginleşir. *Gizli Teşkilat'ta* Hitchcock'un belki de en ünlü sahnesinde, güneşin kavurduğu, düzlük bir arazide kahramanımızı kovalayan uçağın -çelik kuşun- saldırısını görürüz; *Sapık'ta* Norman'm odası doldurulmuş kuşlarla doludur, mumyalanmış annesinin bedeni bile doldurulmuş bir kuşu hatırlatır; (metaforik) çelik kuş ve (metonimik) doldurulmuş kuşlardan sonra, *Kuşlar'da* nihayet kasabaya saldıran gerçek, canlı kuşlar görürüz.

Önemli olan bu iki özellik arasındaki bağı algılamaktır. Korkunç kuşlar figürü aslında öznelerarası ilişkilerdeki bir uyumsuzluğun, çözümsüz kalmış bir gerilimin gerçekteki cisimlenişidir. Filmde, kuşlar Oidipus'un Teb şehrini vuran vebayı andırırlar: Aile ilişkilerindeki te-

mel bir bozukluğun ete kemiğe bürünmüş halleridirler - baba yoktur, babalık işlevi (pasifleştirici yasa işlevi, Babanın-Adı) askıya alınmıştır ve bu boşluk (ancak baba metaforunun yol göstericiliğinde mümkün olabilen) "normal" cinsel ilişkiyi engelleyen keyfi, kötücül, "akıldışı" annesel süperego tarafından doldurulur. *Kuşlar'm* gerçekte konu aldığı çıkmaz, şüphesiz, modern Amerikan ailesinin çıkmazıdır: Babadan gelen kusurlu ego-ideali, yasanın vahşi bir annesel süperego yönünde "gerileme"sine yol açar ve cinsel keyfi etkiler - "patolojik narsisizm"in libidinal yapısının tayin edici özelliğidir bu: "Anneye ilişkin bilinçdışı izlenimleri o kadar şişirilmiş ve saldırgan itkilerden o kadar çok etkilenmiştir ve annenin ilgi tarzı çocuğun ihtiyaçlarıyla o kadar alakasızdır ki çocuğun fantazilerinde anne adam yiyen bir kuş olarak görülür."[13]

OİDİPAL YOLCULUKTAN "PATOLOJİK NARSİSİZME"

Hitchcock'un eserinin bütünü içinde bu annesel süperegoyu nereye oturtmamız gerekir? Hitchcock'un kariyerinin üç ana evresi, tam da cinsel ilişkinin imkânsızlığı teması üzerindeki üç çeşitleme olarak görülebilir. Hitchcock'un ilk klasiği olan *Otuz Dokuz Basamakla* başlayalım: Filmdeki bütün o hızlı aksiyon bizi bir an bile aldatmamalı - aksiyonun hedefi son tahlilde âşık çifti sınava tabi tutmak ve böylece en sonunda yeniden birleşmelerini mümkün kılmaktır. *Otuz Dokuz Basamak* işte bu özelliği sayesinde Hitchcock'un 1930'ların ikinci yarısında İngiltere'de çektiği filmler dizisinin başlangıcını oluşturur; sonuncusu *(Jamaika Hanı)* hariç bu filmlerin hepsi de âşık *bir çiftin erişkinlik töreniyle* ilgili aynı hikâyeyi anlatırlar. Hepsi de rastlantıyla birbirine bağlanmış (bazen kelimenin düz anlamıyla bağlanmış: *Otuz Dokuz Basamak'ta* kelepçelerin oynadığı rolü hatırlayalım) ve sonra da bir dizi çileden geçerek olgunlaşan bir çifti anlatan hikâyelerdir. Nitekim bütün bu filmler aslında, ilk ve belki de en soylu ifadesini Mozart'ın *Sihirli Flüt'ünde* bulan temel bir motif, burjuva evlilik ideolojisi üzerinde yapılan çeşitlemelerdir. Aradaki koşutluk ayrıntılandırılabilir: Kahramana görev veren esrarengiz kadın

13. Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism,* Londra: Abacus, 1980, s. 176.

(Otuz Dokuz Basamak'ta Hannay'in apartmanında öldürülen yabancı; *Bir Kadın Kayboldu'da* ortadan kaybolan hoş yaşlı kadın), bu kadın "Gece Kraliçesi"nin bir tür reenkarnasyonu değil midir? Zenci Monostatos, *Genç ve Masum'daki* karartılmış suratlı cani davulcuda yeniden doğmuş sayılmaz mı? *Bir Kadın Kayboldu'da,* kahraman müstakbel sevgilisinin dikkatini ne çalarak çeker? Flüt çalarak, elbette!

Bu erişkinlik yolculuğu sırasında kaybedilen masumiyet, en iyi, o unutulmaz Bay Bellek karakteriyle anlatılır; film onun müzikholdeki gösterisiyle açılır ve kapanır. Bay Bellek "her şeyi hatırlayan" bir adam, saf otomatizmin kişileşmiş hali ve aynı zamanda mutlak gösteren etiğidir (filmin son sahnesinde, Hannay'in "'otuz dokuz basamak' nedir?" sorusunu, cevabının hayatına mal olabileceğini bildiği halde cevaplar - adına layık olmaya, her türlü soruyu cevaplamaya mecburdur). Âşık çiftin ilişkisinin en sonunda yerleşiklik kazanabilmesi için ölmesi gereken bu İyi Cüce figüründe peri masallarını andıran bir yan vardır. Bay Bellek saf, aseksüel boşluksuz bir bilgiyi, kesinlikle otomatik olarak, yoluna hiçbir travmatik engel çıkmadan işleyen bir anlamlandırma zincirini cisimleştirir. Tam ne zaman öldüğüne dikkat etmemizde fayda var: "'Otuz dokuz basamak' nedir?" sorusunu cevapladıktan, yani McGuffin'i, hikâyeyi sürükleyen sırrı açık ettikten sonra ölür. Sırrı müzikholdeki (burada kamuoyu denen büyük Öteki'ye karşılık gelen) halka ifşa ederek, Hannay'i o tuhaf "zulmedilen zalim" konumundan kurtarmış olur. İki halka (Hannay'i kovalayan polis ile gerçek suçlunun peşine düşen Hannay'in kendisi) tekrar birleşir, Hannay büyük Öteki'nin gözünde temize çıkar ve gerçek suçluların maskesi düşer. Hikâye, sadece bu iki arada bir derede durum sayesinde, Hannay'in büyük Öteki karşısındaki muğlak konumu (büyük Öteki'nin gözünde suçlu olan Hannay aynı zamanda gerçek suçluların peşindedir) sayesinde ayakta kaldığı için bu noktada bitebilirdi.

Bu "zulmedilen zalim" konumu, "suçluluk aktarımı" motifini sergiler: Hannay yanlışlıkla suçlanmaktadır, suç ona aktarılmıştır - ama kimin suçudur bu? Casus şebekesinin esrarengiz liderinin kişileştirdiği *müstehcen, "anal" babanın* suçu. Filmin sonunda peş peşe *iki* ölüm görürüz: Önce casus şebekesinin lideri Bay Bellek'i öldürür, sonra da büyük Öteki'nin aracı olan polis onu vurur, o da tiyatrodaki locasından sahneye düşer (Sahne, Hitchcock'un filmlerinde numune-

lik bir final yeridir: *Cinayet, Sahne Korkusu, İtiraf Ediyorum).* Bay Bellek ve casus şebekesinin lideri aynı pre-Oidipal bileşimin iki yanını temsil ederler: Boşluksuz, bölünmemiş bilgisiyle İyi Cüce ve alçak "anal baba", bu bilgi-otomatının iplerini elinde tutan efendi, kesilmiş küçük parmağını (iğdiş edilmişliğine yapılan ironik bir anıştırmadır bu) müstehcen bir biçimde sergileyen bir baba. (Robert Rossen'ın *The Hustler'mda,* saf oyun etiğinin ete kemiğe bürünmüş hali olan profesyonel bilardo oyuncusu -Jackie Gleason- ile namussuz patronu -George C. Scott- arasındaki ilişkide benzer bir bölünmeyle karşılaşırız.) Hikâye kahramanı özneleştiren, yani McGuffin'e, onun arzusunun nesne-nedenine (Hannay'in apartmanında katledilen esrarengiz yabancının, "Gece Kraliçesi"nin mesajı) başvurarak onu arzulayan bir varlık olarak kuran bir "çağırma" edimiyle başlar. Filmin büyük bölümünü oluşturan, baba peşindeki Oidipal yolculuk, "anal" babanın ölümüyle sona erer. Adam ölmesi sayesinde metafor olma, Babanın-Adı olma statüsünü kazanır ve böylece âşık çiftin en sonunda yeniden birleşmesini, Lacan'a göre ancak baba metaforunun yol göstermesiyle gerçekleşebilecek olan "normal" bir cinsel ilişki kurmasını mümkün kılar.

Otuz Dokuz Basamak'taki Hannay ile Pamela'nın yanı sıra, rastlantıyla birbirlerine bağlanan ve çeşitli çilelerden geçen çiftler, *Gizli Ajan'daki* Ashenden ile Elsa, *Genç ve Masum'daki* Robert ile Erica ve *Bir Kadın Kayboldu* 'daki Gilbert ile Iris'dir. Bu dönemdeki tek dikkate değer istisnayı oluşturan *Sabotafda,* Sylvia, cani kocası Verloc ve detektif Ted üçlüsü, Hitchcock'un bir sonraki evresine (Selznick dönemine) özgü bileşimi önceler. Burada hikâye, kural olarak, iki erkek arasında; yaşlı kötü adam (tipik Hitchcock figürlerinden biri olan, kendindeki kötülüğün bilincinde olan ve kendi kendini mahvetmeye çalışan kötü adam figürünü cisimleştiren babası ya da yaşı geçkin kocası) ile kadının en sonunda tercih ettiği genç, biraz yavan "iyi adam" arasında kalmış bir kadının bakış açısından anlatılır.[14] *Sabo-*

14. Burada kadının perspektifi ile bezgin, iktidarsız Efendi figürü arasındaki bağlantının mantığını kavramak elzemdir. Freud'un ünlü *"Was will das Weibl* -(Histerik) Kadın ne ister?" sorusuna Lacan'ın cevabı şudur: *Bir Efendi, ama hükmedebileceği bir Efendi.* Bu histerik fantazinin kusursuz örneği Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre* romanıdır; romanın sonunda baş kadın kahraman kör, umarsız babacan adamla mutlu bir evlilik yapar (Şüphesiz, *Rebecca* da aynı geleneğe aittir).

tajdaki Sylvia, Verloc ve Ted'in yanı sıra, bu tür üçgenlerin başlıca örnekleri, *Yabancı Muhabir*'de Nazi yanlısı babasına duyduğu bağlılık ile genç Amerikalı gazeteciye duyduğu aşk arasında kalan Carol Fisher; *Bir Şüphenin Gölgesi'nde* kendisiyle aynı isimdeki cani amcası ile detektif Jack arasında kalan Charlie; ve elbette, *Aşktan da Üstün'de* yaşlı kocası Sebastian ile Devlin arasında kalan Alicia'dır. (Burada kayda değer bir istisna oluşturan *Kapri Yıldızı'nda.,* kadm kahraman genç baştan çıkarıcının cazibesine direnir ve kocasının mahkûm edildiği suçu kendisinin işlediğini itiraf ettikten sonra yaşlı, suçlu kocasına döner.) Üçüncü aşama, vurguyu yine, annesel süperegonun önünün kapatıp "normal" bir cinsel ilişki kurmasını yasakladığı erkek kahramana *(Trendeki Yabancılar*'daki Bruno'dan *Cinnet*'teki "kravat katili"ne) çevirir.

Cinsel ilişkinin (imkânsızlığının) bu üç biçiminin birbirini izleyişine bir tür teorik tutarlılık kazandırmamızı sağlayacak daha geniş bir referans çerçevesini nerede aramamız gerekir? Burada, geçtiğimiz yüzyılda öznenin libidinal yapısının kapitalist toplumda sergilenen üç biçimine başvurarak, biraz hızlı bir "sosyolojik" cevap vermeyi deneyeceğiz: Protestan ahlakının "özerk" bireyi, yaderk "örgüt adamı" ve bugün yaygınlık kazanan tip, "patolojik narsisist". Burada vurgulanması gereken en önemli şey, meşhur "Protestan ahlakının çöküşü" ve "örgüt adamı"nm ortaya çıkışının, yani bireysel sorumluluk etiğinin yerine başkalarına yönelmiş yaderk birey eriğinin geçişinin, temeldeki ego-ideali çerçevesini aynen bırakmasıdır. Değişen sadece içeriğidir: Ego-ideali, bireyin ait olduğu toplumsal grubun beklentileri şeklinde "dışsallaşır". Ahlaki tatmin kaynağı, artık ortamımızın baskısına direnip kendimize (yani babadan gelen ego-idealimize) sadık kaldığımız hissi değil, gruba bağlılık hissidir. Özne kendine grubun gözleriyle bakar, onun sevgi ve saygısını hak etmeye çabalar.

"Patolojik narsisisf'in ortaya çıktığı üçüncü aşama, tam da ilk iki biçimde ortak olan temel ego-ideali çerçevesinden kopar. Simgesel bir *yasanın* bütünlüğü yerine, izlenecek birçok *kural* vardır elimizde - bize "nasıl başarılı olunacağı"nı anlatan intibak kuralları. Narsisist özne sadece başkalarını manipule etmesini sağlayan "(sosyal) oyunun kuralları"nı bilir; sosyal ilişkiler onun için uygun simgesel görevler değil, çeşitli "rollere" büründüğü bir oyun alanı oluşturur; uygun bir simgesel özdeşleşme iması taşıyan her türlü bağlayıcı taah-

hütten, angajmandan uzak durur. Radikal bir *konformisllir,* ama pU .1 doksal bir biçimde kendini bir *kanun kaçağı* olarak görür. Bulun I>ıı laflar çoktan sosyal psikolojinin klişeleri haline gelmiştir tabii ki; gelgeldim genelde farkına varılmayan şey, ego-idealinin bu çözülüşünün, keyfi yasaklamayan, tam tersine keyfi dayatan ve "sosyal başarısızlığı" çok daha acımasız bir biçimde, benliği tahrip eden dayanılmaz bir endişe yoluyla cezalandıran bir "annesel" süperegonun yerleşiklik kazanmasını beraberinde getirdiğidir. "Baba otoritesinin çöküşü"yle ilgili bütün o laf salatası, sadece bu kıyaslanmaz ölçüde daha baskıcı failin dirilişini gözler. Bugünün "müsamahakâr" toplumu, bürokratik kurumun o takıntılı, obsesif uşağı "örgüt adamı"nın çağından daha az "baskıcı" değildir kesinlikle: aradaki tek fark, "sosyal ilişki kurallarına itaat talep eden, ama bu kuralları bir ahlaki davranış kodu içinde temellendirmeyi reddeden bir toplum"dan,[15] yani toplumsal talebin ego-ideali içinde katı, cezalandırıcı bir süperego biçimine bürünmesinden kaynaklanır.

Saul Kripke'nin betimlemeler teorisine yönelttiği eleştiriden, yani Kripke'nin (özel ya da cins) bir ismin anlamının hiçbir zaman onun adlandırdığı nesneyi niteleyen bir dizi betimleyici özelliğe indirgenemeyeceği tezinden yola çıkarak da yaklaşabiliriz "patolojik narsisizme". İsim her zaman bir "değişmez adlandırıcı" işlevini görür, anlamının içerdiği bütün özelliklerin yanlış olduğu anlaşılsa bile aynı nesneye göndermede bulunur.[16] Söylemeye bile gerek yok, Kripke'nin "değişmez adlandırıcı" kavramı Lacan'ın "ana-gösteren" (yani, öznenin pozitif bir özelliğini işaret etmediği halde, kendi sözcelenme edimi vasıtasıyla konuşmacı ile dinleyici arasında yeni bir öznelerarası ilişki tesis eden bir gösteren) kavramı gayet iyi örtüşür. Mesela birine "Sen benim ustamsın!" dersem, ona, kendi pozitif özellikleri arasında yer almayan ama tam da benim sözcemin *performatif (icrai)* gücünden kaynaklanan bir görev yüklemiş ve böylece yeni bir simgesel gerçeklik, ikimiz arasındaki bir usta-çırak ilişkisi, içindeyken her birimizin belli bir taahhüde girdiğimiz bir ilişki yaratmış olurum. Gelgelelim, "patolojik narsisist"in paradoksu, *onun için dilin gerçek-*

15. Lasch, *Culture ofNarcissism,* s. 12.

16. Bkz. Saul Kripke, *Naming andNecessity,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

ten de betimlemeler teorisine göre işliyor olmasıdır. Sözcüklerin anlamı işaret edilen nesnenin pozitif özelliklerine, özellikle de onun narsisist çıkarlarını ilgilendiren özelliklerine indirgenir. Gelin bunu, kadınların ezeli, usandırıcı sorusuyla örnekleyelim: "Beni niye seviyorsun?" İsmine layık bir aşkta, bu sorunun tabii ki cevabı yoktur (ki kadınlar da bunun için sorarlar zaten), yani tek münasip cevap şudur: "Çünkü sende senden fazla bir şey, beni kendine çeken ama herhangi bir pozitif niteliğe bağlanamayan belirsiz bir X var." Başka bir deyişle, bu soruyu pozitif özelliklerin bir kataloguyla cevaplamak ("Memelerinin güzelliği için, gülümseyişin için seviyorum seni"), ismine layık bir aşkın alaycı bir taklidi olurdu olsa olsa. Öte yandan, "patolojik narsisist", böyle bir soruyu belirli bir özellikler listesi sıralayarak *cevaplayabilen* biridir. Aşkın, onun isteklerini karşılayabilecek bir dizi niteliğe bağlılığı aşan türden bir taahhüt olduğu fikri idrakine sığmaz.[17] "Patolojik narsisisti" histerikleştirmenin yolu, ona bu özelliklerde temellendirilemeyecek simgesel bir görev dayatmaktır. Böyle bir hesaplaşma şu histerik soruyu yaratır: "Ben niye senin olduğumu söylediğin şey olayım ki?" Hitchcock'un *Gizli Teşkilat'ın*daki Roger Thornhill'i düşünelim; eğer katıksız bir "patolojik narsisist" geldiyse bu dünyaya, o da bu adamdır diyebileceğimiz Thornhill, birdenbire, görünüşte hiçbir neden olmaksızın kendini "Kaplan" gösterenine mıhlanmış bulur; bu karşılaşmanın şoku onun narsisist ekonomisini bozar ve onun yavaş yavaş Babamn-Adı'nm kılavuzluğunda "normal" cinsel ilişkiler kurabilmesinin yolunu açar (bu yüzden de *Gizli Teşkilat, Otuz Dokuz Basamak'ın* formülünün bir çeşitlemesidir.)[18]

17. Stanley Cavell'm *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedies ofRemarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981) adlı kitabından çıkarılabilecek dersi belki de bu sorunun arka planını göz önünde bulundurarak kavramalıyız; Hegel'in tarihte tekrar teorisinin bir versiyonudur söz konusu ders: Asıl evlilik ikincisidir. Önce narsisist tamamlayıcımız *olarak* ötekiyle evleniriz; ancak ilk eşimizin aldatıcı cazibesi solduğu zaman, ötekiyle hayali özelliklerinin ötesine geçerek kurulan bir bağ olarak evliliğe girişebiliriz.

18. *Gizli Teşkilat* Oidipal yolculuk mantığını tekrar ettiği içindir ki bize babanın işlevinin göz kamaştırıcı bir tür analizini sunar. Film bu işlevi üçe böler: Roger ThornhiU'in *imgeseli hayali* babası (Genel Meclis salonunda bıçaklanan BM diplomatı), *simgesel* babası (Thornhill'e yapıştırılan "Kaplan" ismini icat eden CIA "Profesörü") ve *gerçek* babası, yani bezgin, sapık kötü adam Van Damm.

Hitchcock'un filmlerinde cinsel ilişkinin imkânsızlığının üç versiyonunun bu üç libidinal ekonomi tipine karşılık geldiğini artık anlayabiliriz. Çiftin yeniden birleşme arzusunu kamçılayan engellerle dolu erginleştirici yolculuğu, çilelerden geçerek güçlenen klasik "özerk" özne ideolojisinde temellenir; Hitchcock'un sonraki evresinin bezgin baba figürü, karşısına muzaffer, yavan "yaderk" kahramanın konduğu bu "özerk" öznenin çöküşünü ima eder; ve son olarak 1950'li ve 60'lı yılların tipik Hitchcock kahramanında, annesel süperegonun müstehcen figürünün hâkimiyeti altındaki "patolojik narsisisf'in özelliklerini görmek güç değildir. Demek ki Hitchcock geç-kapitalist toplumda ailenin yaşadıklarını tekrar tekrar sahneye koymaktadır; filmlerinin gerçek "sırrı", son kertede her zaman aile sırrıdır, onun kasvetli öbür yüzüdür.

ZİHİNSEL BİR DENEY: KUŞLARIN OLMADIĞI KUŞLAR

Hitchcock'un kuşları annesel süperegoyu cisimleştirmelerine rağmen, yine de asıl mesele belirttiğimiz iki özellik -saldırgan vahşi kuşların ortaya çıkışı ve "normal" cinsel ilişkilerin annesel süperegonun müdahalesiyle ketlenmesi- arasındaki bağlantıyı, gösterge değeri taşıyan bir ilişki olarak, bir "simge" ile "imlem"i arasındaki korelasyon olarak kavramak değildir: Kuşlar annesel süperegoyu "imlemezler", ketlenmiş cinsel ilişkileri, sahiplenici anneyi, vb. "simgelemezler"; onlar daha çok, simgeselleştirme düzeyinde bir şeyin "işlemediği" olgusunun gerçek düzeyine taşınması, nesneleştirilmesi, tecessümüdürler, kısacası başarısız bir simgeselleştirmenin nesnelleştirilmesi-pozitifleştirilmesidirler. Saldıran kuşların dehşet verici mevcudiyeti içinde, belli bir eksik, belli bir başarısızlık pozitif varoluş kazanır. Bu ayrım ilk bakışta zorlama ve muğlak görünebilir; o yüzden bunu en basit düzeyde bir sınav sorusu yoluyla açımlamaya çalışacağız: Kuşlar gerçekten de ketlenmiş cinsel ilişkilerin "simgesi" işlevini görseydi film nasıl inşa edilirdi?

Cevap basittir: En başta, *Kuşları kuşların olmadığı* bir film olarak tahayyül etmemiz gerekir. O zaman karşımızda, oğulun kendini sahiplenici bir annenin baskısından kurtaramadığı için bir kadından öbürüne sürüklendiği aileyle ilgili tipik bir Amerikan dramı, özellikle 1950'lerde Amerikan sahne ve perdelerinde gösterilmiş onlarca-

sından pek bir farkı olmayan bir dram olurdu: O günlerdeki deyimle annenin "kendi hayatını yaşama", "yaşam enerjisini harcama" beceriksizliği yüzünden cinsel hayatı kaosa sürüklenen bir oğulun yaşadığı trajedi ve en nihayet bir kadın oğlunu elinden almayı başardığı zaman annenin yaşadığı duygusal çöküntü; bütün bunlar Eugene O'Neill ya da Tennessee Williams tarzı bir gıdım "psikanaliz" tuzuyla soslanır ve mümkünse psikoloji ağırlıklı, Actors's Studio üslubuyla oynanırdı - yüzyıl ortasında Amerikan tiyatrosunun ortak zemini böyleydi.

Bundan sonraki adım olarak, böyle bir dramda, özellikle can alıcı duygusal entrika anlarında (oğulun müstakbel karısıyla ilk karşılaşması, annenin sinir krizi, vb.), arka planda, ambiyansın bir parçası olarak kuşların göründüğünü tahayyül etmemiz gerekir: Açılış sahnesi (Mitch ile Melanie'nin evcil hayvan dükkânında karşılaşmaları, muhabbetkuşu almaları) herhalde aynen kalırdı; sonra anne ile oğul arasındaki duygu yüklü çatışma sahnesinden sonra, üzgün anne deniz kıyısına çekildiğinde, kuşların gaklamalarını duyardık. Böyle bir filmde, kuşlar hikâyenin gelişiminde dolaysız bir rol oynamamalarına rağmen, daha doğrusu *bu yüzden* "simge" olmuş olurlardı, annenin trajik feragatte bulunma zorunluluğunu, çaresizliğini veya bilmemnesini "simgelerler"di - herkes de kuşların neyi imlediğini bilirdi, herkes filmin kendi başarısızlığının bedelini ona aktarmaya çalışan sahiplenici bir anneyle karşı karşıya olan bir oğulun duygusal dramını anlattığını açıkça fark ederdi ve kuşların oynadığı "simgesel" role, değiştirilmeyecek olan başlıkla dikkat çekilirdi: *Kuşlar.*

Peki, Hitchcock ne yapmıştır? Onun filminde, kuşlar hiçbir surette "simge" değildir, açıklanamayan bir şey, rasyonel olaylar zincirinin dışında kalan bir şey olarak, *yasasız* imkânsız bir gerçek olarak hikâyede dolaysız bir rol oynarlar. Filmin öyküsel aksiyonu kuşlardan o kadar etkilenmiştir ki onların etkileyici varlıkları ev içi dramını bütünüyle gölgede bırakır: Dram -kelimenin düz anlamıyla- önemini kaybeder. "Kendiliğinden" seyirci *Kuşlar'ı,* kuşların öznelerarası ilişkileri ve gerilimleri "simgeledikleri" bir aile dramı olarak algılamaz; vurgu bütünüyle kuşların travmatik saldırıları üzerindedir ve bu çerçeve içinde, duygusal entrika bahaneden, filmin ilk yarısını oluşturan günlük olayların farklılaşmamış dokusunun bir parçasından ibarettir; böylece bu fon üzerinde, kuşların acayip, açıklaması ol-

mayan öfkesi daha da güçlü bir biçimde vurgulanabilir. Nitekim kuşlar, "imlem"i belirlenebilecek bir "simge" işlevi görmek şöyle dursun, tam tersine, baskın mevcudiyetleriyle, filmin "imlem"ini *kapatır, maskelerler,* işlevleri baş döndürücü ve göz kamaştırıcı saldırıları esnasında bize son tahlilde mevzuumuzu (bir anne, oğlu ve oğlanın sevdiği kadından oluşan üçgeni) *unutturmaktır.* Eğer "kendiliğinden" seyircinin filmin "imlem"ini kolayca algılaması istenseydi, o zaman kuşlar filme *dahil edilmezlerdi.*

Yorumumuzu destekleyen çok önemli bir ayrıntı var; filmin en sonunda, Mitch'in annesi Melanie'yi oğlunun karısı olarak "kabul eder", onu onaylar ve süperego rolünü terk eder (buna arabada anneyle Melanie arasındaki hafif gülümseme teatisiyle dikkat çekilir) - o anda kuşların tehdidi altındaki mallarını işte bu nedenle terk edebileceklerdir: Kuşlara artık ihtiyaç yoktur, rolleri tamamlanmıştır. Filmin finali -etrafı sakin kuş sürüleriyle dolu bir halde uzaklaşan arabanın yer aldığı çekim- bu nedenle bütünüyle tutarlıdır ve bir tür "ödün"ün sonucu değildir; başka bir final sahnesini (araba, üzerine konmuş kuşlarla bütünüyle kararmış bir Golden Gate köprüsüne gelir) tercih ettiği halde stüdyonun baskılarına boyun eğmek zorunda kaldığı söylentisinin bizatihi Hitchcock tarafından yayılmış olması, eserinin gerçek konusunu gizlemeye çabalayan yönetmenin kışkırttığı birçok efsaneden biridir sadece.

Bu yüzden, *Kuşlar'm* -François Regnault'ya göre[19]- neden Hitchcock sistemini kapatan film olduğu açıktır: Hitchcock'ta Kötü Nesne'nin nihai tezahürü olan kuşlar, anne yasasının hükümranlığının muadilidir, ki Hitchcockçu fantazinin çekirdeğini tanımlayan şey, tam da, büyüleyici Kötü Nesne ile anne yasasının bu yanyanalığıdır.

19. Bkz. François Regnault, "Systeme formel d'Hitchcock", Cahiers du cinema, hors-serie 8.

6

Pornografi, Nostalji, Montaj: Bir Bakış Üçlüsü

Sapık Kısa Devre

NESNE OLARAK SADİST

Michael Mann'm *Manhunter'ı,* sapık, sadist katillerin zihnine sezgileriyle, "altıncı hissi" yoluyla girebilmesiyle ünlü bir polis detektifini konu alan bir filmdir. Detektifin görevi, taşrada, huzur içinde yaşayan bir grup aileyi katletmiş son derece zalim bir seri katili bulmaktır. Detektif, hepsinde ortak olan ve katile cazip gelip seçimini yönlendirmiş olan *trait unaire'e* ulaşmak için katledilmiş aileler tarafından çekilmiş 8 milimetrelik ev filmlerini tekrar tekrar seyreder. Ama bu ortak özelliği içerik düzeyinde, yani ailelerin kendilerinde aradığı için bütün çabalan boşa çıkar. Katilin kimliğinin anahtarını, gözüne belli bir tutarsızlık çarptığı zaman bulur. Son cinayet mahallinde yapılan soruşturma, katilin eve girmek, arka kapıyı kırmak için tuhaf, hatta lüzumsuz bir alet kullanmış olduğunu gösterir. Eski arka kapı, cinayetten birkaç hafta önce yeni bir kapıyla değiştirilmiştir. Yeni .kapıyı kırıp açmak için başka bir alet kullanmak çok daha yerinde olurdu. O halde katil bu yanlış, daha doğrusu eskimiş bilgiyi nereden almıştır? 8 milimetrelik ev filminde arka kapı açıkça görülebilmekteydi. Demek ki katledilen ailelerin tek ortak yanları ev filmlerinin kendileriydi, yani katilin ailelerin özel filmlerine ulaşabilmesi gerekiyordu, onları birbirine bağlayan başka bir bağ yoktu. Bu filmler özel olduğuna göre, aralarındaki tek özel bağ banyo edildikleri laboratuvardır. Hızlı bir kontrolle bütün filmlerin aynı laboratuvarda banyo edildikleri doğrulanır ve kısa bir süre sonra katilin laboratuvardaki işçilerden biri olduğu tespit edilir. Bu sonun teorik önemi nedir? Detektif katile ulaş-

masını sağlayacak ortak özelliği ev filmlerinin içeriğinde arar, yani biçimin kendisini, bir süredir bir dizi ev filmi seyrettiği gerçeğini ihmal eder. Tayin edici dönüm noktası, tam da ev filmlerini seyrederek *katille çoktan özdeşleşmiş olduğunun,* filmlerin bütün ayrıntılarına dikkat eden takıntılı bakışının katilin bakışıyla örtüştüğünün farkına vardığı andır. Özdeşleşme içerik düzeyinde değil, bakış düzeyinde gerçekleşir. Bakışımızın çoktan ötekinin bakışı olduğunu fark ettiğimiz bu deneyimde son derece nahoş ve müstehcen bir yan vardır. Niçin? Lacancı cevap, bu tür bir bakış örtüşmesinin sapığın konumunu tanımladığıdır. (Lacan'a göre, "erkek" ve "kadın" mistik arasındaki, diyelim ki Azize Theresa ile Jacob Boehme arasındaki fark da buradadır. "Kadın" mistik, fallik-olmayan, "her-şeyi-içermeyen" *(not-all)* bir keyfi ima ederken, "erkek" mistik tam da böyle bir bakış örtüşmesinden ibarettir; bu örtüşme sayesinde Tanrı sezgisinin, Tann'nm Kendisine bakışından ibaret olduğunu yaşantılar: "Kendi temaşacı gözünü Tanrı'nın kendisine baktığı gözle karıştırmak, kesinlikle sapıkça bir *jouissance* mahiyetindedir.")[1]

Öznenin bakışının büyük Öteki'nin bakışıyla bu örtüşmesi (ki bu sapıklığı tanımlayan şeydir), "totalitarizm"in ideolojik işleyişinin temel özelliklerinden birini kavramsallaştırmamızı sağlar: Eğer "erkek" mistisizminin sapıklığı, öznenin Tanrı'yı temaşa ederken başvurduğu bakışın aynı zamanda Tanrı'nın Kendisini temaşa ettiği bakış olmasından ibaretse, o zaman Stalinist Komünizmin sapıklığı da, Parti'nin tarihe bakarken başvurduğu bakışın, tarihin kendi kendine bakışıyla dolaysız bir biçimde örtüşmesinden ibarettir. Bugün çoktan yarı yarıya unutulmuş eski güzel Stalinist jargona başvurursak, Komünistler dolaysız bir biçimde "tarihsel ilerlemenin nesnel yasaları" adına hareket ederler; onların ağzından tarihin kendisi, zorunluluğu konuşur.

İşte bu yüzden, Lacan'ın "Kant ile Sade" yazısında formüle ettiği şekliyle Sade'cı sapıklığın temel formülü, Stalinist Komünizmin öznel konumunu adlandırmak için gayet elverişlidir. Lacan'a göre, Sade'cı özne kendisini kuran bölünmeden, onu kendi ötekisine (kurba-

1. Jacques Lacan, "God and the Jouissance of the Woman", *Feminine Sexuaüty: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne* içinde, Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose (der.), New York: Norton, 1982, s. 147.

na) aktararak ve kendini nesneyle özdeşleştirerek kaçar, yani -kendi istenci değil, "Üstün Kötü Varlık" biçimine bürünmüş büyük Ötekinin istenci olan- keyif alma-istencinin *(volonte-de-jouir)* nesnesi-aracı konumunu işgal ederek kaçar. Lacan bildik "sadizm" anlayışından işte bu noktada kopar: Bu anlayışa göre, "sadist sapık" ötekinin bedeninden sınırsızca keyif alma hakkım gasp eden, onu kendi iradesini tatmin etmenin nesnesine-aracına indirgeyen bir mutlak özne-konumunu benimser. Gelgelelim, Lacan nesne-araç konumunda, kendisine son derece dışsal bir iradenin icracısı konumunda olanın "sadist"in kendisi olduğunu, bölünmüş öznenin de onun ötekisi (kurban) olduğunu ileri sürer. Sapık kendisi haz almak için değil, Öteki'nin keyfî için faaliyette bulunur - o keyfi tam da bu araçsallaşmada, Öteki'nin keyfî için çalışmada bulur.[2] O halde, Lacan'ın sapıklık için kullandığı matematiksel formülün neden fantazi formülünün tersi olduğu (a O S) açıkça anlaşılacaktır.[3] Bu formülün neden aynı zamanda Stalinist Komünistin öznel konumunu da ifade ettiği açıkça anlaşılacaktır: O kurbanına (kitlelere, "sıradan" insanlara) sonsuz bir eziyet çektirir, ama bunu büyük Öteki'nin ("tarihin nesnel yasaları"mn, "tarihsel ilerlemenin kaçmılmazlığı"nın) aracı olarak yapar, ki bu büyük Öteki'nin ardında da Sade'daki Üstün Kötü Varlık figürünü görmek zor değildir. Stalinizm örneği, sapıklıkta ötekinin (kurbanın) neden bölünmüş olduğunu gayet iyi gösterir: Stalinist Komünist halka zulmeder, ama bunu onların sadık hizmetçisi olarak, onlar adına, onların kendi iradesinin ("gerçek, nesnel çıkarlarTnın) icracısı olarak yapar.[4]

2. Bu bakımdan, sapığın öznel konumu takıntılı nevrotik ile psikotiğinkinden açıkça farklıdır. Hem sapık hem de takıntılı büyük Öteki'nin hizmetinde çılgınca bir faaliyet içindedirler; gelgelelim takıntılının faaliyetinin amacı büyük Öteki'nin keyif almasını *önlemek* iken (yani faaliyeti keserse patlak vereceğinden korktuğu "felaket" son kertede Öteki'nin keyfidir), sapık tam da büyük Öteki'nin "keyif istenci"nin yerine getirilmesini *sağlamak* için çalışır. İşte bu yüzden sapık, takıntılı kişiye damgasını vuran sonsuz şüphe ve iki kutup arasında gidip gelmekten kurtulmuştur: Yaptığı faaliyetin Öteki'nin keyfine hizmet ettiğini sorgusuz sualsiz kabul eder. Oysa psikotik, bizatihi Öteki'nin keyfinin *nesnesidir,* onun "tamamlayıcısı"dır (kendini Tanrı'nın cinsel eşi olarak gören Schreber gibi): Öteki için çalışan bir araçtan, nötr bir aletten ibaret olan sapığın durumunun tersine, Öteki onun üzerinde çalışır.

3. Bkz. Lacan, *Ecrits,* s. 774-5.

4. "Totalitarizm"in (daha özelde, aşm sağ totalitarizmin) bunu bazı bakımlardan tamamlayan bir diğer belirlenimi de bir tür kısa devre içerir, ama bu kez özne ile nesne arasında değil (özne Öteki'nin nesnesine-aracına indirgenir), simgesel ko-

PORNOGRAFİ

Manhunter'ın nihai ironisi şudur demek ki: Detektif, sapık-sadistçe bir içerikle karşılaştığında, bir çözüme, ancak kendi izlediği yöntemin de, biçimsel bir düzeyde, çoktan "sapıkça" olduğunu hesaba katarak varabilmektedir. Bu da onun bakışı ile ötekinin (katilin) bakışı arasında bir örtüşme olduğunu ima eder. Kendi bakışımızın ötekinin bakışıyla bu örtüşmesi, bu çakışması pornografiyi anlamamıza da yardımcı olur.

Genellikle anlaşıldığı şekliyle *pornografi,* "gösterilecek her şeyi gösterdiği", hiçbir şeyi gizlemediği ve "her şeyi" kaydedip bakışımı-

dun (büyük Öteki'nin) ürettiği ideolojik imlem ile ideolojinin büyük Ötekisi'nin kendi tutarsızlığını, eksiğini gizlemek için kullandığı fantaziler arasında. Lacan'ın "arzu grafiği"ndeki matematiksel simgelerle söylersek, bu kısa devre *s(A)* ile *S a* arasında cereyan eder (bkz. Lacan, *Ecrits: A Selection,* s. 313). Yeni-muhafazakârlık örneğini ele alalım: Bu ideoloji, gösterilen -v(A)- düzeyinde bize, seküler, eşitlikçi hümanizm ile aile, kanun ve nizam, sorumluluk ve kendine yetme değerleri arasındaki karşıtlık etrafında yapılanmış bir anlam alanı sunar. Bu alan içinde, özgürlüğün sadece Komünizm tarafından değil, refah devleti bürokrasisi, vb. vb. tarafından da tehdit edildiği farzedilir. Gelgelelim, bu ideoloji "satır aralarında", dile dökülmeyen bir düzeyde, yani bu tehlikeleri doğrudan doğruya zikretmeyip bunların kendi söyleminin sessiz bir kanaati olarak içererek de işler. Bir dizi fantazi devreye girer ki onlar olmadan yeni-muhafazakârhğın etkililiğini, özneleri bu denli tutkulu bir biçimde kendisine bağlayabilmesini açıklayanlayız: Azılı, "özgürleşmiş" kadın cinselliğinin erkekler için yarattığı tehlike hakkındaki cinsiyetçi fantaziler; WASP'ın (Beyaz, Anglo-Sakson, Protestan) İnsan *olarak* İnsan'ın tecessümü olduğu ve her siyah, san, vb. derilinin altında açığa çıkmak isteyen bir beyaz Amerikalı olduğu yolundaki ırkçı fantazi; "öteki"nin -düşmanın- bizi keyfimizden mahrum etmek istediği, bizim ulaşamayacağımız gizli bir keyfe ulaşabildiği şeklindeki fantazi, ve benzerleri. Yeni-muhafazakârlık bu farkla yaşar, sözlere dökemeyeceği, ideolojik anlamlandırma alanına dahil edemeyeceği bu fantazilere dayalıdır. Tam anlam alanı ile bu fantaziler arasında bir kısa devre olduğunda, yani fantaziler anlamlandırma alanını dolaysızca işgal ettiklerinde, bunlardan dolaysızca bahsedildiğinde -mesela anti-Semitizmin dayanağı işlevini gören bütün cinsel ve diğer fantazileri açıkça dile getiren (kendi ideolojik anlam alanına dahil eden) Nazizm'de olduğu gibi-, yeni-muhafazakârlığı sağcı totalitarizmden ayıran sınır geçilmiş olur. Nazi ideolojisi, Yahudilerin masum kızlarımızı ayarttığını, sapık zevkler peşinde koştuklarını, vb. açık açık söyler; bu ideoloji bu "gerçekleri" bulma işini muhatabına bırakmaz. "Ilımlı" ve "radikal" sağ arasındaki bütün farkın ilkinin söylemeye cüret edemeden düşündüğü şeyleri ikincisinin açıkça söylemesinden ibaret olduğunu savunan beylik görüşteki hakikat payı da buradan gelir.

za sunduğu varsayılan türdür. Yine de, dışarıdan bakışla algılanan "keyfin tözü" tam da pornografik sinemada *radikal bir biçimde kaybolur* - neden? Lacan'ın *XI. Seminer'de* bakış ile göz arasında kurduğu karşıtlık ilişkisini hatırlayalım: Nesneye bakan göz öznenin tarafında, oysa bakış nesnenin tarafındadır. Bir nesneye baktığımda, nesne her zaman çoktan ve benim onu göremeyeceğim bir noktadan bana bakıyordun

Görme alanında, her şey karşıt bir biçimde hareket eden iki terim arasında eklemlenir - şeyler tarafında bakış vardır, yani şeyler bana bakarlar ama ben onları görürüm. İncil'de son derece güçlü bir biçimde vurgulanan şu sözleri böyle anlamak gerekir: *Gözlerin var, ama görmezler.* Neyi görmezler? Tam da şeylerin onlara baktığını.[5]

Bakış ile görüş arasındaki bu karşıtlık pornografide ortadan kalkar - neden? Çünkü pornografi bünyesi gereği sapıkçadır; sapıklığı o bariz "sonuna kadar gidip bize bütün kirli ayrıntıları göstermesi" olgusundan gelmez; bu sapıklık kesinlikle biçimsel bir biçimde kavranmalıdır. Pornografide, seyirci önsel olarak sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanır. Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perdede gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi de bu yüzdendir. "Her şeyi gösteren" görüntüye salak salak bakan sadece bizizdir. Pornografide ötekinin (perdede görünen kişilerin) bizim röntgenci hazzımızın bir nesnesi derekesine düşürüldüğünü ileri süren beylik görüşün hilafına, nesne konumunu fiilen seyircinin kendisinin işgal ettiğini vurgulamamız gerekir. Gerçek özneler bizi cinsel açıdan uyarmaya çalışan perdedeki aktörlerdir; biz seyirciler ise felç olmuş bir nesne-bakışa indirgeniriz.[6]

Yani pornografi ötekindeki nesne-bakış noktasını gözden kaçırır, indirger. Yani "normal", pornografik olmayan bir filmde, bir sevişme sahnesi her zaman belli bir aşılmaz sınır etrafında inşa edilir; "her şey

5. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 109.

6. Tam da pornografide, resim bakışımıza karşılık vermediği için, "basık" olduğu, belirgin bir forma kavuşmak için "yamuk" bakılması gereken hiçbir gizemli "leke" içermediği içindir ki perdedeki aktörlerin bakış yönlerini belirleyen temel yasak askıya alınır: Pornografik bir filmde, aktör -kural olarak, kadın- yoğun cinsel haz ânında doğrudan doğruya kameraya bakıp biz seyircilere hitap eder.

gösterilemez." Belli bir noktada görüntü bulanır, kamera uzaklaşır, sahne kesilir, "olayı" (cinsel organların birleşmesini, vb.) asla doğrudan doğruya görmeyiz. "Normal" aşk hikâyesini ya da melodramı tanımlayan bu temsil sınırının tersine, pornografi öteyi gider, "her şeyi gösterir." Gelgelelim, paradoks şuradadır ki pornografi sınırı ihlal ederken her zaman *fazla ileri gider,* yani "normal", pornografik olmayan bir sevişme sahnesinde gizli kalan şeyi *ıskalar.* Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera'sında* geçen o ünlü lafa bir kez daha göndermede bulunacak olursak, mutluluğun peşinden fazla hızlı koşarsan, onu sollayabilirsin, mutluluk arkada kalabilir. "Sadede" gelmek için fazla acele edersek, "işin aslı"m gösterirsek, peşinde olduğumuz şeyi mutlaka kaybederiz. Yarattığı etki (herhangi bir *hard-core* porno filmi izlemiş herkesin doğrulayacağı gibi) son derece kaba ve kasvet vericidir. Nitekim pornografi, Lacan'a göre öznenin arzusunun nesnesiyle kurduğu ilişkiyi tanımlayan Akhilleus ve kaplumbağa paradoksu üzerine yapılan bir başka çeşitleme sayılabilir. Akhilleus doğal olarak kaplumbağayı rahatça geçip arkada bırakabilir, ama onu yakalayamaz, ona yetişemez. Özne her zaman fazla ağır ya da fazla hızlıdır, hiçbir zaman arzusunun nesnesiyle aynı hızı tutturamaz. "Normal" aşk hikâyesinin yaklaştığı ama hiçbir zaman ulaşamadığı ulaşılmaz/yasak nesne -cinseledim- ancak gizlenmiş, işaret edilmiş, "uydurma" olarak vardır. Onu "gösterdiğimiz" anda, büyüsü bozulur, "fazla ileri gitmişizdir." Yüce Şey yerine, kaba, ahlı ohlu bir çiftleşmeyle kalakalırız.

Bunun sonucu, sinemasal anlatı (hikâyenin gelişimi) ile cinsel edimin dolaysız teşhiri arasında bir uyum kurmanın yapısal olarak imkânsız olduğudur: Birini seçince, öbürünü zorunlu olarak kaybederiz. Başka bir deyişle, eğer bizi "kapıp götüren", içimize dokunan bir aşk hikâyesi istiyorsak, "yolun sonuna kadar gidip her şeyi (cinsel birleşmenin ayrıntılarını) göstermememiz" gerekir, çünkü "her şeyi gösterdiğimiz" anda hikâye artık "ciddiye alınmaz" ve sadece çiftleşme edimlerine peşrev kabilinden bir bahane işlevi görmeye başlar. Bu boşluğu, aktörlerin farklı film türlerinde davranış tarzlarını belirleyen bir tür "gerçekteki bilgi" yoluyla görebiliriz. Öyküsel gerçekliğe dahil edilen karakterler her zaman sanki hangi tür filmde oynadıklarını biliyormuş gibi tepki verirler. Mesela, bir korku filminde bir kapı gıcırdarsa, aktör başım endişeyle ona doğru çevirerek tep-

ki verecektir; ama bir aile komedisinde kapı gıcırdarsa aynı aktör küçük çocuğuna bağırarak evden uzaklaşmamasını söyleyecektir. Aynı tespit "porno" film için daha da geçerlidir: Cinsel faaliyete geçmeden önce, kısa bir girizgâha -normalde, aktörlerin çiftleşmeye başlamaları için bir bahane hizmeti gören aptalca bir hikâyeye (ev kadını musluk tamircisini çağırır, yeni bir sekreter müdürüne birtakım belgeler getirir, vb.)- ihtiyacımız vardır. Aktörler bu giriş için rol keserken bile, bunun "asıl işe" başlamadan önce mümkün olduğunca çabuk atlatmaları gereken aptalca ama gerekli bir formalite olduğunu açığa vururlar.[7]

Kusursuz bir pornografi eserinin fantazi ideali, tam da anlatı ile cinsel ilişkinin aleni tasviri arasındaki bu imkânsız uyumu, dengeyi korumak, yani bizi iki kutuptan birini kaybetmeye mahkûm eden zorunlu ve/' den* kaçmak olurdu. Gelin *Out of Af rica* gibi eski moda, nostaljik bir melodramı ele alalım ve filmin fazladan bir on dakika dışında tam da sinemalarda gösterilen film olduğunu varsayalım. Robot Redford ile Meryl Streep ilk kez seviştiklerinde, -filmin bu biraz daha uzun versiyonunda- sahnenin kesilmediğini, kameranın "her şeyi", oyuncuların uyarılmış cinsel organlarını, duhul ânını, orgazmı, vb. ayrıntılarıyla "gösterdiği"ni düşünelim. Olaydan soma, hikâye bildiğimiz gibi devam etsin, hepimizin bildiği filme geri dönelim. Sorun şudur ki böyle bir film yapısal olarak imkânsızdır. Böyle bir şey çekilseydi bile, "işlemezdi"; o fazladan on dakika hepimizi raydan çıkarırdı, filmin geri kalanında dengemizi yeniden sağlayıp anlatıyı öyküsel gerçekliğe duyulan o bildik ama tekzip edilen inançla izleyemezdik. Cinsel birleşme, gerçeğin, bu öyküsel gerçekliğin tutarlılığını bozan bir müdahalesi olarak işlev görürdü.

* *vel* (Lat.) ya o ya bu. (ç.n.)

7. Perdedeki kişilerin davranış biçimlerine kayıtlı bu "imkânsız bilgi" paradoksu ilk bakışta zannedildiğinden çok daha ilginçtir; örneğin bize Hitchcock'un kendi filmlerinde rol almasının mantığını açıklamanın bir yolunu sunar. Hitchcock'un en kötü filmi hangisidir? *Topaz*. Bu filmde Hitchcock, sanki bize yaratıcı gücünün fena halde sakatlanmış olduğunu bildirmek istercesine, bir havaalanı bekleme salonunda bir tekerlekli sandalye üzerinde görünür. Son filmi *Aile Oyunu'nda* ise, sanki bize ölüme yaklaştığını bildirmek istercesine, kayıt ofisinin penceresindeki bir gölge olarak görünür. Filmlerinde her oynayışı, sanki Hitchcock bir anlığına bir saf ötedil konumu alabilirmiş, kendisine "nesnel" olarak bakıp kendini resimde bir yere yerleştirebilirmiş gibi, bu tür bir "imkânsız bilgi"yi açığa çıkarır.

NOSTAUİ

Demek ki pornografide, nesne-o/ara£-bakış, özne-seyircinin tarafına düşer ve bu da kasvet verici bir desüblimasyona, bayağılaştırma etkisine yol açar. İşte bu yüzden, bakış-nesnesini saf, biçimsel statüsü içinde açığa çıkarabilmek için pornografinin zıt kutbuna, nostaljiye dönmemiz gerekir. Bugün sinema alanında adı belki de en kötüye çıkmış nostaljik büyülenme kaynağını, 1940'ların Amerikan *film noir'mı* ele alalım. Bu türde bu denli büyüleyici olan nedir? Artık bu türle özdeşleşemediğimiz aşikârdır. *Casablanca, Murder, My Sweet* ya da *Out of the Past'm* en dramatik sahneleri bugün seyircileri güldürür, ama bu mesafe, türün büyüleme gücüne bir tehdit oluşturmak şöyle dursun, söz konusu türün koşuludur. Yani, bizi büyüleyen şey, tam da belli bir bakıştır, "öteki"nin bakışı, *film noir'in* evreniyle dolaysızca özdeşleşebildiği varsayılan 40'h yılların farazi, mitik seyircisinin bakışı. Bir *film noir* izlerken aslında, ötekinin bu bakışını görürüz: "Bunları hâlâ ciddiye alabilen", başka bir deyişle bunlara bizim adımıza, bizim yerimize "inanan" mitik "naif' seyircinin bakışı bizi büyüler. Bu nedenle, *film noir'la* kurduğumuz ilişki her zaman büyülenme ile ironik mesafe arasında bölünmüştür: Filmin öyküsel gerçekliği karşısında ironik mesafe, bakışla büyülenme.

Bu bakış-nesnesi, en saf haliyle, nostaljinin mantığının kendi kendisine göndermede bulunduğu bir dizi filmde görülür: *Body Heat, Driver (Sürücü), Shane (Vadiler Aslanı).* Fredric Jameson'ın postmodernizm hakkındaki ünlü yazısında gözlemlediği gibi,[8] *Body Heat,* nostalji nesnesi işlevi gören geçmiş parçasının tarihsel bağlamından, sürekliliğinden kopartılıp bir tür mitik, ebedi, zamanaşırı bugüne dahil edildiği, bildik nostalji yöntemini tersine çevirir. Burada -*Double Indemnity'nin,* günümüz Floridası'nda geçen muğlak uyarlaması niteliğindeki- bu *film noir'da,* günümüze 40'h yılların *film noir'ının* gözleriyle bakılır. Geçmişin bir parçasının zamanaşırı, mitik bir bugüne taşınması yerine, bugünün kendisini mitik geçmişin bir parçasıymış

8. Bkz. Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review,* 146 (1984); Türkçesi: *Postmodernizm* içinde, İstanbul: Kıyı, 1994.

gibi görürüz. "40'lı yıllara ait bu bakışı" hesaba katmadığımız takdirde, *Body Heat* günümüzle ilgili güncel bir film olarak kalır ve bu haliyle hiçbir şekilde anlaşılmaz. Filmin bütün büyüleme gücü, bugüne mitik geçmişin gözleriyle bakmasından gelir. Walter Hill'in *Driver'* ında da aynı bakış diyalektiği işbaşındadır; bu filmin kalkış noktası da, yine 40'h yılların var olmayan *film noir'ıdır.* Bu tür, ancak 50'li yıllarda Fransız eleştirmenler tarafından keşfedilince başlamıştır var olmaya (İngilizce'de bile bu türü adlandırmak için kullanılan terimin Fransızca olması tesadüf değil: *Film noir).* Bizzat Amerika'da eleştirmenlerin gözünde pek bir değeri olmayan, bir dizi düşük bütçeli B-prodüksiyonu olarak görülen şey, Fransız bakışının müdahalesiyle, mucizevi bir biçimde yüce bir sanat nesnesine, felsefi varoluşçuluğun sinemadaki uzantısına dönüştü. Amerika'da olsa olsa becerikli zanaatkarlar statüsüne sahip olan yönetmenler, her biri filmlerinde kendilerine özgü trajik bir evren anlayışını sahneye koyan *auteur'ler* haline geldiler. Ama işin ilginç *yanı, film noir'a.* ilişkin bu Fransız anlayışı Fransız film üretimi üzerinde de kayda değer bir etki yarattı ve böylece Fransa'da da Amerikan*film noir'ma* benzeyen bir tür yerleşti; bu türün en seçkin örneği Jean-Pierre Melville'in *Samurai* filmidir muhtemelen. Hill'in *Driver\ Samurai* 'den yapılan bir uyarlama, Fransız bakışını Amerika'nın kendisine geri taşımaya yönelik bir çabadır - Amerika'nın kendi kendine Fransız gözüyle bakması paradoksuyla karşılaşırız burada. Yine *Driver'ı* sadece Amerika'yla ilgili bir Amerikan filmi olarak görürsek, anlaşılmaz olur: "Fransız bakışı"nı hesaba katmamız gerekir.

Son örneğimiz George Stevens'ın klasik vvesterni *Shane.* İyi bilindiği üzere, 40'ların sonu bir tür olarak westernin yaşadığı ilk büyük krize tanıklık etmişti. Saf, basit vvesternler bir yapaylık ve mekaniklik etkisi hissettirmeye başlamışlardı, formülleri tükenmiş görünüyordu. Yaratıcı yönetmenler bu krize, westernlere başka türlere ait unsurlar katarak cevap verdiler. Böylece*film noir* vvesternler (Raoul Walsh'in neredeyse imkânsız bir iş olan, westerne//7m *noir'm* karanlık evrenini taşıma işini başaran *Takip'i):* müzikal komedi vvesternleri *(Yedi Kardeşe Yedi Gelin);* psikolojik vvesternler (Gregory Peck'in oynadığı *Silahşor);* tarihsel epik vvesternleri *(Cimarron* uyarlaması), vb. ile karşılaşır olduk. 50'lerde Andre Bazin bu yeni, "yansımalı" tarzı *üst-western* diye vaftiz etmiştir. *Shane'in* işleyiş biçimi ancak "üst-

western" kavramı göz önünde bulundurularak kavranabilir. *Shane,* "üst" boyutu *westernin kendisi* olan bir western paradoksu sergiler. Başka bir deyişle, \vesternlerin evrenine nostaljik bir tür mesafe içeren bir westerndir: Deyim yerindeyse, kendi miti olarak işleyen bir vvestern. *Shane'in* ürettiği etkiyi açıklamak için, yine bakışın işlevine göndermede bulunmamız gerekiyor. Yani sağduyu düzeyinde kalırsak, bakış boyutunu hesaba katmazsak, basit ve anlaşılır bir soru belirir: Eğer bu vvesternin üst-boyutu vvesternin kendisiyse, iki düzey arasındaki mesafeyi açıklayan nedir? Üst-western niye vvesternin kendisi ile örtüşmez? Niye saf ve basit bir vvesternle karşı karşıya değiliz? Cevap, *Shane'in* yapısal bir zorunluluk yüzünden üst-vvestern bağlamına ait olduğudur: Dolaysız öyküsel içeriği bağlamında şüphesiz saf ve basit bir vvesterndir, gelmiş geçmiş en saf vvestemlerden biridir. Ama tarihsel bağlamının biçimi onu üst-vvestern olarak algılamamızı belirler, yani tam da öyküsel içeriği bakımından, saf bir vvestern olduğu için, tarihsel bağlamın açtığı "vvesternin ötesi" boyutu ancak vvesternin kendisi tarafından doldurulabilir. Başka bir deyişle, *Shane safwesternlerin artık mümkün olmadığı bir dönemde,* vvesternin çoktan belli bir nostaljik mesafeden, kayıp bir nesne olarak algılandığı bir dönemde çekilmiş saf bir vvesterndir. Bu yüzden hikâyenin bir çocuğun perspektifinden (vahşi sığır yetiştiricilerine karşı birdenbire ortaya çıkıveren mitik kahraman Shane tarafından korunan bir çiftçi ailesinin ferdi olan küçük bir oğlan çocuğunun perspektifinden) anlatılması gayet manidardır. Nostaljide bizi büyüleyen ötekinin masum, naif bakışı, son tahlilde her zaman bir çocuğun bakışıdır.

Demek ki nostaljik filmlerde nesne-olarak-bakışın mantığı çıkar ortaya tam olarak. Gerçek büyülenme nesnesi teşhir edilen sahne değil, bu sahnenin meftun ettiği naif "öteki"nin bakışıdır. Mesela *Shane* filminde, Shane'in esrarengiz şekilde ortaya çıkması bizi asla dolaysız olarak değil, "masum" çocuğun bakışı aracılığıyla büyüler. Öznenin nesnede (baktığı görüntüde) kendi bakışını görmesini, yani bakılan görüntüde "kendini görürken görmesini" sağlayan bu büyülenme mantığı, Lacan tarafından, tam da kendi üzerine düşünen özneyi öne çıkaran Kartezyen felsefe geleneğine damgasını vuran kendini kusursuz yansıtma yanılsaması olarak tanımlanır.[9] Peki ama burada göz

9. Lacan, *The Four Fundamental Concepts ofPsycho-Analysis,* s. 74.

ile bakış arasındaki *karşıtlığa* ne olur? Lacan'ın savının bütün amacı, felsefi öznelliğin kendi kendini yansıtışının karşısına, *nesne-olarak*-bakış ile öznenin gözü arasındaki indirgenmez uyumsuzluğu çıkarmaktır. Nesne-olarak-bakış, kendine yeterli bir kendi kendini yansıtma noktası olmak şöyle dursun, görülen görüntünün saydamlığını bulandıran bir leke gibi işler. Ötekinin bakışıma cevap verdiği noktayı hiçbir zaman doğru dürüst göremem, hiçbir zaman görüş alanımın bütünlüğü içine dahil edemem. Holbein'ın *Elçiler* resmindeki yaygın leke gibi, bu nokta da görüşümün uyumunu bozar.

Sorumuzun cevabı açıktır: Nostaljik nesnenin işlevi, büyülü gücü sayesinde, tam da göz ile bakış arasındaki karşıtlığı -yani nesne-olarak-bakışın travmatik etkisini- *gizlemektir.* Nostaljide, ötekinin bakışı bir bakıma ehlileştirilir, "mutenalaştırılır"; travmatik, uyumsuz bir leke gibi ortaya çıkıveren leke yerine, "kendimizi görürken görme", bakışın kendisini görme yanılsamasına kapılırız. Bir bakıma, bu büyülenmenin işlevi tam da bizi, ötekinin çoktandır bize bakmakta olduğu gerçeğine karşı körleştirmektir. Kafka'nın "Yasa Kapısı" meselinde, mahkemenin girişinde bekleyen taşralı adam, geçmesinin yasaklandığı kapının arkasındaki sırla büyülenmiş durumdadır. Sonuçta, mahkemenin büyüleme gücü ortadan kalkar. Ama tam olarak nasıl? Kapıcı adama bu girişin en baştan beri onun için yapıldığını söylediği zaman kaybolur bu güç. Başka bir deyişle, kapıcı taşralı adama onu büyüleyen şeyin, bir anlamda, en baştan beri onun bakışına cevap verdiğini, ona hitap ettiğini söyler. Yani adamın arzusu daha en baştan beri "oyunun bir parçası" olmuştu. Yasa Kapısı ve onun ardındaki sır mizanseni sadece onun arzusunu yakalamak için sahnelenmiştir. Büyüleme gücünün etkili olabilmesi için, bu gerçeğin gizli kalması gerekir. Özne ötekinin kendisine baktığını (kapının sadece onun için hazırlandığını) fark eder fark etmez, büyü kaybolur.

Jean-Pierre Ponelle, Bayreuth'da sahneye koyduğu *Tristan und Isolde'da,* Wagner'in özgün hikâyesinde son derece ilginç bir değişiklik, tam da büyüleme nesnesi olarak bakışın işleyişiyle ilgili bir değişiklik yapmıştır. Wagner'in librettosunda hikâyenin sonu mitik geleneği izlemekle yetinir. Yaralanan Tristan Cornwall'deki şatosuna sığınır ve Isolde'nin kendisini takip etmesini bekler. Isolde'nin teknesinin yelkeninin rengiyle ilgili bir yanlış anlama yüzünden Isolde'nin gelmeyeceğini zannedince acı içinde ölür. Isolde yasal kocası Kral

Marke ile birlikte şatoya gelir, Kral günahkâr çifti affetmeye hazırdır. Gelgelelim artık çok geçtir: Tristan çoktan ölmüştür. Müthiş bir acıya kapılan Isolde de ölü Tristan'ı kucaklayarak ölür. Ponelle'nin yaptığı değişiklik ise, son perdeyi "gerçek" olayın sonu Tristan'ın ölümüymüş gibi sahnelemektir. Bundan sonra olan her şey -Isolde ile Marke'nin gelişleri, Isolde'nin ölümü- Tristan'ın ölürken kapıldığı hezeyanlardan ibarettir. Gerçekte Isolde sevgilisine verdiği sözü tutmamış ve yaptıklarından pişman olarak kocasına dönmüştür. Böylece *Tristan und Isolde'nin* çok ünlü sonu, Isolde'nin aşktan ölümü aslında neyse o haliyle ortaya çıkar: Çiftin ölüm vecdi içinde sonsuza kadar birleştikleri, daha doğrusu kadının vecitle karışık bir feragat edimiyle erkeğini izleyip öldüğü, en nihayet gerçekleştirilen cinsel ilişkiye dair *erkek fantazisi* haliyle.

Ama bizim için asıl önemli nokta, Ponelle'nin Isolde'nin bu hezeyandaki hayaletini sahneleme biçimidir. Isolde, *Tristan'a* göründüğü için, *onun önünde* durmasını ve bakışım büyülemesini bekleriz. Ama Ponelle'nin mizanseninde Tristan doğrudan doğruya bize, salondaki seyircilere bakarken, göz kamaştırıcı ışıklarla aydınlatılan Isolde Tristan'ın *arkasında,* "onda ondan fazla" olan şey olarak belirir. Yani Tristan'ın büyülenmiş bir halde baktığı nesne, düpedüz (biz seyircilerde cisimleşen) *ötekinin bakışıdır,* Isolde'yi gören bakış, yani sadece Tristan'ı değil onun yüce ötekisini, kendisinde kendisinden fazla olan şeyi, ondaki *agalma'yı,* "hazine"yi de gören bakıştır. Bu noktada Ponelle, Isolde'nin söylediği sözlerden ustaca yararlanır. Isolde, otistik bir transa girmek yerine sürekli ötekinin bakışına hitap eder: "Dostlar! Tristan nasıl gittikçe daha çok parıldıyor görmüyor musunuz, göremiyor musunuz?" - Tristan'da "gittikçe daha çok parıldayan" şey, şüphesiz, onun arkasındaki aydınlatılmış hayalet konumundaki *Isolde'den* başkası değildir.

Eğer nostaljik büyülenmenin işlevi, nesne-olarak-bakışın uyum bozucu zuhur edişini gizlemek, teskin etmek ise, bu bakış sonuç olarak nasıl *üretilir?* Sürekli görüntü akışı içinde nesne-olarak-bakışın boşluğunu hangi sinemasal yöntem açar? Bizim tezimiz, bu boşluğun *montajın* sorunlu kalıntısından ibaret olduğudur, yani pornografi, nostalji ve montajın, nesne-olarak:-bakışın statüsüyle bağlantılı bir tür yarı-Hegelci "üçlü" oluşturduklarıdır.

Hitchcockçu Kesme

MONTAJ

Montaj genellikle, gerçek parçalarından -film parçalarından, birbiriyle alakasız tek tek çekimlerden- bir "sinemasal mekân" efekti, yani özgül bir sinemasal gerçeklik üretme yollarından biri olarak görülür. Yani, "sinemasal mekân"ın dışsal, "fiili" gerçekliğin basit bir tekrarı ya da taklidi değil, montajın bir sonucu olduğu herkesçe kabul edilir. Gelgelelim, gerçek parçalarının sinemasal gerçekliğe dönüştürülmesinin, bir tür yapısal zorunluluk yoluyla, belli bir kalıntı, sinemasal gerçeklikten bütünüyle farklı bir cinsten olmakla birlikte yine de onun tarafından içerilen, onun bir parçası olan bir fazla ürettiği çoğunlukla gözden kaçırılır.[10] Bu gerçek fazlasının, son tahlilde tam da nesne-olarak-bakış olduğunu, Hitchcock'un eserinde görürüz en iyi biçimde.

Hitchcockçu evrenin temel bileşeninin "leke" dediğimiz şey olduğunu belirtmiştik: Gerçekliğin etrafında döndüğü, üzerinden gerçeğe geçilen leke; "sarkma yapan", simgesel gerçeklik ağına "uymayan" ve bu haliyle de "bir şeylerin eksik" olduğuna işaret eden esrarengiz ayrıntı. *Trendeki Yabancılar* filmindeki ünlü tenis kortu sahnesi (Guy'ın maçı seyreden kalabalığı seyrettiği sahne) bu lekenin son kertede ötekinin tehditkâr bakışıyla örtüştüğünü, neredeyse kör kör parmağım gözüne doğrular. Kamera önce uzun bir çekimle kalabalığı gösterir bize; bütün başlar topun peşinden bir sağa bir sola dönmektedir, kameraya, yani Guy'a sabit nazarlarla bakan bir tanesi hariç. Kamera daha sonra hızla bu hareketsiz başa yaklaşır. Guy'a bir cinayet anlaşmasıyla bağlı olan Bruno'dur bu başın sahibi. Burada, yabancı bir bünye gibi sarkma yapan ve tehdit edici bir boyutu devreye sokarak görüntünün uyumunu bozan katı, hareketsiz bakışı saf, imbikten geçirilmiş haliyle görürüz.

10. Bu sorun ilk kez Noel Burch tarafından, perde-dışı alan teorisi, yani tam da çekim/karşı-çekim etkileşiminin içerdiği, kurduğu özgül bir dış alan teorisi içinde dile getirilmiştir: bkz. Noel Burch, *The Theory of Film Practice,* New York: Praeger, 1973.

Hitchcock'un ünlü "kaydırmak çekim"inin işlevi, tam da bir leke üretmektir: Kaydırmak çekimde kamera sabit bir çekimden, gerçek biçimi ancak anamorfotik bir "yamuk bakış"la anlaşılabilecek bulanık bir leke olarak kalan bir ayrıntıya odaklanan bir yakın çekime geçer. Çekim, simgesel gerçekliğe dahil edilemeyen, betimlenen gerçekliğin tutarlılığını koruması için de bünyeye yabancı kalması gereken unsuru yavaş yavaş yalıtır ortamından. Ama burada bizi ilgilendiren şey, belli durumlarda montajın kaydırmak çekime müdahale *ediyor olması,* kameranın sürekli yaklaşımının kesmelerle kesintiye uğratılıyor olmasıdır.

Peki bu durumlar nelerdir? Kestirmeden söylersek, kaydırmak çekim, "öznel" olduğunda, kamera bize nesne-lekeye yaklaşan bir kişinin öznel bakışını gösterdiğinde kesintiye uğratılmaıdır. Yani bir Hitchcock filminde sahnenin etrafında kurulduğu bir kahraman, bir kişi ne zaman bir nesneye, bir şeye, başka bir insana, kelimenin Freudcu anlamıyla "tekinsiz" *(unh.eim.licK)* olabilecek bir şeye yaklaşsa, Hitchcock kural olarak, bir bu kişiyi hareket halinde, tekinsiz Şey'e yaklaşırken gösteren "nesnel" çekimi, bir bu kişinin gördüğü şeyi gösteren öznel bir çekimi, yani öznel bir Şey görüşünü kullanır münavebeli olarak. Bu, Hitchcockçu montajın temel prosedürü, sıfır derecesidir, deyim yerindeyse.

Birkaç örnek verelim. *Sapık'ın* sonlarına doğru, Lilah esrarengiz eski eve, "Norman'ın annesi"ne ait olduğu varsayılan eve çıkan yokuşu tırmanırken, Hitchcock sırayla bir yokuşu çıkan Lilah'ı gösteren nesnel çekimi, bir onun eski eve ilişkin öznel görüşünü gösterir. Kuşlar'ın, Raymond Bellour tarafından analiz edilmiş olan" o ünlü sahnesinde, Melanie'nin küçük kiralık bir tekneyle körfezi geçtikten sonra, Mitch'in annesiyle kızkardeşinin eve doğru yaklaştığı sahnede de aynı şeyi yapar. Yine, bir evin mahremiyetine davet edilmeden gireceğinin farkında olan tedirgin Melanie'yi gösteren nesnel çekimle, onun esrarengiz biçimde sessiz eve ilişkin öznel görüşünü münavebeli olarak kullanır.[12] Sayısız başka örnek arasından, sadece *Sapık*'ta Marion

11. Bkz. Raymond Bellour, *L'analyse dufilm,* Paris: Editions Albatros, 1979.

12. Her ikisinde de, kahramanın yaklaştığı nesnenin bir ev olması rastlantı değildir - Pascal Bonitzer, *Aşktan da Üstün'den* yola çıkarak, Hitchcock'un eserlerinde bir ensest sırrının odağı olarak evle ilgili ayrıntılı bir teori geliştirmiştir; bkz. Pascal Bonitzer, "Notorious", *Cahiers du cinema* 358 (1980).

ile bir araba satıcısı arasında geçen kısa, önemsiz bir sahneyi zikretmekle yetinelim. Hitchcock burada montaj yöntemini birkaç kere kullanır (Marion araba satıcısına yaklaşırken; sahnenin sonuna doğru, aynı sabah onu otoyolda durdurmuş olan bir polis Marion'a yaklaşırken, vb.). Bu salt biçimsel yöntem sayesinde, bütünüyle önemsiz, gündelik bir olaya, öyküsel içeriğiyle (yani Marion'un çalıntı parayla yeni bir araba alıyor olması ve olayın anlaşılacağından korkmasıyla) yeterince açıklanamayacak huzursuz edici, tehditkâr bir boyut kazandırılır. Hitchcockçu montaj gündelik, önemsiz bir nesneyi yüce bir Şey düzeyine çıkarır. Sırf biçimsel manipulasyon yoluyla, sıradan bir nesneye endişe ve tedirginlik halesi yükler.[13]

Nitekim Hitchcockçu montajda iki çekime izin verilirken, iki tür çekim de yasaklanır. İzin verilenler, bir şeye yaklaşan kişinin nesnel çekimi ile Şey'i kişinin onu gördüğü gibi sunan öznel çekimdir. Yasaklananlar ise Şey'in, "tekinsiz" nesnenin nesnel çekimi ile -daha da önemlisi- yaklaşan kişinin "tekinsiz" nesnenin perspektifinden öznel çekimidir. Gelin bir kez daha *Sapık'ta* tepenin üzerindeki eve yaklaşan Lilah'ı gösteren sahneyi ele alalım. Hitchcock'un tehditkâr Şey'i (evi) münhasıran Ulah'ın bakış açısından göstermesi çok önemlidir. Eğer araya evin "nötr" bir nesnel çekimini eklemiş olsaydı, bütün esrarengizlik kaybolurdu. Biz (seyirciler) radikal bir desüblimasyon yaşamak zorunda kalırdık; birdenbire evin kendisinde "tekinsiz" bir şey olmadığını, evin -Patricia Highsmith'in kısa hikâyesindeki "karanlık ev" gibi- sıradan eski bir ev olduğunu fark ederdik. Tedirginlik etkisi radikal biçimde "psikolojikleşirdi"; kendi kendimize "Bu sadece sıradan bir ev; etrafındaki bütün o esrar ve endişe kahramanın yaşadığı psişik kargaşanın etkisinden ibaret!" derdik.

13. Hitchcock seyirciye tatlı tatlı, alaycı bir edayla eziyet ederken, tam da biçimsel yöntem ile bu yöntemin uygulandığı içerik arasındaki bu mesafeyi, yani endişenin salt biçimsel bir yöntemin ürünü olduğunu hesaba katmaktadır. Önce biçimsel manipulasyon yoluyla gündelik, sıradan bir nesneye bir esrar ve endişe halesi verilir; daha sonra da bu nesnenin aslında gündelik bir nesneden ibaret olduğu açığa çıkar. Bunun en bilinen örneği, *Çok Bilen Adam'm* ikinci versiyonunda vardır. James Stewart, Londra'nın kenar mahallelerinden birindeki bir caddeden tek başına geçen bir yabancıya yaklaşır; adamla ikisi birbirlerini süzerlerken bir gerilim ve endişe atmosferi yaratılır; yabancı Stewart'ı tehdit ediyormuş gibi görünür. Ama birazdan Stewart'ın şüphesinin bütünüyle yersiz olduğunu anlarız - yabancı tesadüfen oradan geçen biridir.

Hitchcock araya Şey'i "özneleştiren" bir çekim, yani evin içinden öznel bir çekim eklemiş olsaydı da "tekinsizlik" etkisi kaybolurdu. Lilah eve yaklaşırken, evin perdeleri arasından Lilah'ı gösteren ve evin içinden birinin onu seyrettiğine dikkat çeken bir soluk alıp verme sesinin eşlik ettiği titrek bir çekim hayal edelim. Standart gerilim filmlerinde devamlı kullanılan böyle bir yöntem, gerilimi şüphesiz yoğunlaştırırdı. Kendi kendimize "Korkunç yahu! Evde Lilah'ı seyreden biri var (Norman'm annesi mi acaba?); kız farkında değil ama ölüm tehlikesiyle karşı karşıya!" derdik. Ama böyle bir özneleştirme yine bakışın *nesne olarak* sahip olduğu statüyü askıya alır, onu bir başka öyküsel kişiliğin öznel bakış açısına indirgerdi. Sergei Ayzenş-
1 tayn, 1920'lerin sonlarında Sovyet tarımının kolektifleştirilmesinde kazanılan başarıları öven bir film olan *Eski ve Yenîâeki* bir sahnede böyle bir özneleştirme riskine girmiştir. Doğanın da kendini kolektif çiftçiliğin yeni kurallarına tabi kılmaktan haz aldığını, ineklerle boğaların bile *kilhoz'lara* konunca daha ateşli çiftleştiklerini gösteren hafif Lisenkocu bir sahnedir bu. Kamera hızlı bir kaydırmalı çekimle bir ineğe arkadan yaklaşır, bir sonraki çekimde kameranın bu bakış açısının bir ineğin üzerine çıkan bir boğanın bakış açısı olduğu anlaşılır. Söylemek bile gereksiz, bu sahne müstehcen denecek ölçüde, öylesine kaba saba bir etki yaratır ki insanın neredeyse midesi bulanır. Burada bir tür Stalinist pornografiyle karşı karşıyayızdır.

O halde, bu Stalinist müstehcenlikten Hitchcock'un Hollywood usulü nezahatine dönmek akıllıca olacak. Lilah'ın "Norman'm annesinin yaşadığı varsayılan eve yaklaştığı sahneye dönelim. Bu sahnenin "tekinsiz" boyutu nereden gelir? Bu sahnenin yarattığı etkiyi en iyi, Lacan'ın sözlerinden uyarlama yapıp bir bakıma *Ulah'a bakan, evdir zaten* diyerek anlatamaz mıyız? Lilah evi görür, ama yine de onun kendi bakışına cevap verdiği noktada göremez. Buradaki durum, Lacan'ın *XI. Seminer'de* anlattığı gençlik anısındaki durumla aynıdır: Lacan okul tatili sırasında balıkçılarla birlikte bir ava çıkmış. Teknedeki balıkçılar arasında bulunan Petit-Jean diye biri güneşte parlayan boş bir sardalya konservesi kutusunu işaret edip Lacan'a "Kutuyu göriiyo musun? Görüyo musun? O seni görmüyo ama!" demiş. Lacan şöyle diyor: "Eğer Petit-Jean'ın bana söylediği şeyin, yani kutunun beni görmemesinin bir anlamı varsa ki vardı, bunun nedeni bir anlamda bana bakıyor olmasıydı." Kutu ona bakıyordu, çün-

kü, Lacan'ın Hitchcock evreninin kilit kavramlarından birini kullanarak açıkladığı gibi, "bir resimdeki leke gibi işlev görüyordum."[14] Hayatlarını binbir güçlükle kazanan bu eğitimsiz balıkçılar arasında bu "çok bilen adam"ın yeri yoktu.

ÖLÜM DÜRTÜSÜ

Şimdiye kadar analiz ettiğimiz örnekler kasten basit olanları arasından seçildi; şimdi gelin Hitchcockçu montajm daha karmaşık bir bütünün parçası olduğu bir sahnenin analizini yaparak bitirelim bu bölümü. *Sabotaj* filminde, Sylvia Sydney'nin Oscar Homolka'yı öldürdüğü sahneyi ele alalım. İki karakter evde birlikte yemek yiyorlar; Kocası Oscar'in bir otobüse konan bomba yüzünden havaya uçan erkek kardeşinin ölümünden sorumlu olan "sabotör" olduğunu yenilerde öğrenmiş olan Sylvia hâlâ şokta. Sylvia sebze tabağını sofraya getirdiğinde, tabaktaki bıçak bir mıknatıs sanki. Adeta eli, iradesine rağmen bıçağı kavramaya zorlanır gibi, ama o bunu yapmaya bir türlü karar veremiyor. Bu âna kadar sıradan, günlük sofra muhabbeti yapan Oscar karısının bıçak tarafından büyülenmiş olduğunu ve bunun kendisi için ne anlama geldiğini fark eder. Ayağa kalkıp masanın etrafından ona doğru yaklaşır. Yüz yüze geldiklerinde, bıçağa uzanır ama hareketini tamamlayamaz, bıçağı *Sylvia'nın* kavramasına izin verir. O anda kamera yaklaşıp ikisinin de yalnız yüzlerini ve omuzlarını gösterir, elleriyle ne yaptıkları belli değildir. Birden Oscar kısa bir çığlık atıp yere düşer, onu Sylvia mı bıçakladı yoksa intihar etme isteğiyle kendini bıçağın üzerine mi bıraktı bilemeyiz.

Dikkat etmekte fayda olan ilk şey, cinayet ediminin iki engellenmiş tehdit jestinin karşılaşmasından kaynaklandığıdır.[15] Hem Sylvia'nın hem de Oscar'ın bıçağa doğru yaptıkları hamle, Lacan'ın tehdit-kâr jest tanımına uyar: Kesintiye uğratılmış bir jest, yani devam ettirilmek, tamamlanmak istendiği halde dışsal bir engel tarafından durdurulmuş bir jest değildir bu. Tam tersine, gerçekleştirilmeme/:, so-

14. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 95-6.

15. Bkz. Mladen Dolar, "L'agent secret: le spectateur qui en savait trop", *Tout ce que Vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sansjamais oser le demander â Hitchcock* içinde, Slavoj 2i2ek (der.), Paris: Navarin, 1988.

nuna vardırılmamak üzere çoktan başlamış bir jesttir.[16] Nitekim tehditkâr jestin yapısı, teatral, histerik bir edim, ikiye bölünmüş, kendi kendini engelleyen bir jest yapısıdır: Dışsal bir engel yüzünden değil, bizatihi çelişkili, kendiyle çelişen bir arzunun ifadesi olduğu için gerçekleştirilemeyecek bir jesttir - bu örnekte, Sylvia'nın Oscar'ı bıçaklama arzusu ve aynı zamanda bu arzunun gerçekleştirilmesini önleyen yasak söz konusudur. Oscar'ın hamlesi (karısının niyetinin farkına vardıktan sonra, ayağa kalkıp onun yanına gitmesi) de aynı şekilde çelişkilidir, bıçağı ondan çekip alarak hakkından gelmeye yönelik "kendini koruma" arzusu ile kendini bıçağa sunmaya yönelik, marazi suçluluk hissinin beslediği "mazoşist" arzu arasında bölünmüştür. Nitekim, başarılı edim (Oscar'ın bıçaklanması), iki başarısız, engellenmiş, bölünmüş edimin karşılaşmasının sonucudur. Sylvia'nın Oscar'ı bıçaklama arzusu, Oscar'ın kendisinin cezalandırılma ve en nihayetinde öldürülme arzusuyla buluşur. Anlaşılan, Oscar kendini korumak için hamle eder, ama bu hamle aynı zamanda bıçaklanma arzusundan da destek alır, böylece sonuçta can alıcı jesti ikisinden hangisinin "gerçekten" yaptığı (Sylvia mı bıçağı sokmuştur, yoksa Oscar kendini bıçağın üzerine mi bırakmıştır?) önemli değildir. "Cinayet" ikisinin arzularının örtüşmesinin, çakışmasının sonucudur.

Oscar'ın "mazoşistçe" arzusunun yapısal yeri konusunda, Freud'un "Bir Çocuk Dövülüyor" yazısında geliştirdiği fantazi mantığına başvurmamız gerekir.[17] Freud burada fantazi sahnesinin ("bir çocuk dövülüyor") nihai formunun daha önce gelen iki evreyi öngerektirdiğini söyler. İlk, "sadistçe" evre "babam çocuğu (ağabeyimi, benim rakip ikizim olan birini) dövüyor"dur: ikincisi bunun "mazoşistçe" tersine çevrilmesidir: "Babam tarafından dövülüyorum"; fantazinin üçüncü ve nihai formu ise, "bir çocuk dövülüyor"un edilgin çatısı içinde özneyi de (kim dövüyor?) nesneyi de (hangi çocuk dövülüyor?) belirsizleştirir, nötrleştirir. Freud'a göre, can alıcı rolü ikinci, "mazoşistçe" evre oynar: Gerçek travma burada yatar, kökten "bastırılan" evre budur. Çocuğun fantazilerinde bunun hiçbir izini bulama-

16. "Bir jest nedir? Tehditkâr bir jest, sözgelimi? Kesintiye uğratılan bir darbe değildir. Ortada kalıp askıya alınması için yapılan bir şeydir kesinlikle." Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, s. 116.

17. Bkz. Sigmund Freud, "A Child Is Being Beaten", *SE*, c. 10.

yız, onu ancak "babam çocuğu dövüyor" ile "bir çocuk dövülüyor" arasında bir şeyin eksik olduğuna işaret eden "ipuçları"ndan hareket ederek, geri dönüşlü olarak *inşa edebiliriz.* Birinci formu üçüncü, belirli forma dönüştüremediğimiz için, Freud ara formun devreye girmesi gerektiği muhakemesini yapar:

> Bu ikinci evre en önemli ve en ciddi evredir. Ama ona ilişkin olarak, bir anlamda hiçbir zaman gerçek bir varoluşu olmadığını söyleyebiliriz. Hiçbir zaman hatırlanmaz, bilince çıkmayı hiçbir zaman başaramaz. Analize ait bir kurgudur, ama sırf bu nedenle gerekli olmadığı söylenemez.[18]

Yani fantazinin ikinci formu Lacancı gerçektir: "(Simgesel) gerçeklikle hiçbir zaman yer edinmemiş, simgesel dokuya hiçbir zaman kaydedilmemiş, ama yine de simgesel gerçekliğimizin tutarlılığını garanti altına alan bir tür "kayıp halka" olarak önvarsayılması gereken bir nokta. Bizim tezimiz, Hitchcock filmlerindeki cinayetlerin *{Sabotafda* Oscar'm ölümünün yanı sıra, en azından, *Sabotör'de* sabotörün Hürriyet Heykeli'nden düşüşünü ve *Esrar Perdesinde* Gromek'in işlediği cinayeti zikredebiliriz) benzer bir fantazi mantığı tarafından yönlendirildiğidir. İlk evre her zaman "sadistçe"dir, en sonunda kötü adamın işini bitirme fırsatını bulan kahramanla özdeşleşmemizden ibarettir. Sylvia'nın kötü ruhlu Oscar'ın işini bitirdiğini, efendi Amerikalının Nazi sabotörü köprüden aşağı ittiğini, Paul Newman'ın Gromek'ten kurtulmasını, vb. görmeye can atarız. Son evre, şüphesiz, müşfik tersine dönüş evresidir. "Kötü adam"ın aslında çaresiz, kalbi kırık bir varlık olduğunu görünce, içimiz şefkat ve suçluluk hisleriyle dolar, önceki "sadistçe" arzumuz yüzünden cezalandırılırız. *Sabotör'de* kahraman, dikişleri yavaş yavaş sökülen yeninden asılı kalmış kötü adamı kurtarmak için ümitsizce çabalar; *Sabotafda* Sylvia ölmekte olan Oscar'a şefkatle sarılıp yere çarpmasını önler; *Esrar Perdesi'nde* cinayet ediminin çok uzun sürmesi, Paul Newman'ın beceriksizliği ve kurbanın ümitsizce direnişi bütün olayı aşırı acı verici, zor dayanılır bir hale getirir.

İlk bakışta fantazinin ilk evresinden üçüncüsüne, yani kötü adamın işinin yakında bitecek olmasından duyulan sadistçe hazdan bir suçluluk ve şefkat hissine doğrudan geçmek mümkünmüş gibi görü-

[18] *IS.A.g.y.,s.* 185.

nür. Ama hepsi bundan ibaret olsaydı, Hitchcock bize "sadistçe" arzumuz yüzünden ödenmesi gereken bedeli hatırlatan bir tür ahlakçı olur çıkardı: "Kötü adamın öldürülmesini istemiştiniz, şimdi istediğiniz oldu, sonuçlarına katlanın bakalım!" Ama Hitchcock'ta her zaman bir ara evre vardır. Kötü adamın öldürülmesine yönelik "sadistçe" arzunun hemen ardından, bizzat "kötü adam"ın da üstü kapalı da olsa kesin bir biçimde kendi kötülüğünden ikrah getirdiğini ve bu dayanılmaz yükten cezalandırılıp öldürülerek "kurtulmak" istediğini fark ederiz birden. Kahramanın (ve dolayısıyla biz seyircilerin) "kötü adamı" ortadan kaldırma arzusunun *zaten "kötü adam"ın kendisinin de arzusu olduğunu* anladığımız en hassas andır bu. Mesela *Sabotafda* Sylvia'nın Oscar'ı bıçaklama arzusunun Oscar'ın ölerek kendini temize çıkarma arzusuyla örtüştüğünün belli olduğu an gibi. Bir kendi kendini yok etme eğiliminin, kendi mahvını kışkırtmaktan alınan keyfin, kısacası ölüm dürtüsünün bu sürekli, örtük mevcudiyeti, Hitchcock'un "kötü adam"ına o özel büyüyü veren şeydir; aynı zamanda da baştaki "sadizm"den en sonda kötü adama duyulan merhamete dolaysızca geçmeyi önleyen şeydir. Bu merhamet/şefkat kötü adamın kendisinin de suçluluğunun farkında olduğunun ve ölmek istediğinin farkına varmaya dayalıdır. Başka bir deyişle, ancak kötü adamın öznel konumundaki *etik* tavrın farkına vardığımız zaman merhamet duyarız.

Peki ama bütün bunların Hitchcockçu montajla ne ilgisi var? *Sabotajın* bu son sahnesinde, Sylvia sahnenin duygusal merkezi olmasına rağmen, yine de sahnenin nesnesi konumundadır - özne olan Oscar'dır. Yani, sahnenin ritmini belirleyen *onun* öznel perspektifidir. Başta, Oscar bildik sofra muhabbetini sürdürür ve Sylvia'nın aşırı iç gerilimini hiçbir şekilde fark edemez. Sylvia gözlerini bıçaktan ayıramaz hale geldiğinde, şaşıran Oscar ona bakar ve arzusunun ne olduğunu anlar. İlk kesinti burada olur: Oscar Sylvia'nın ne düşündüğünü anlayınca boş laflar kesilir. Bu noktada Oscar ayağa kalkar ve ona doğru adım atar. Olayın bu kısmı Hitchcockçu montaj anlayışıyla çekilmiştir, yani kamera önce masanın etrafından Sylvia'ya yaklaşan Oscar'ı, sonra da Oscar'ın bakış açısından, kendisine adeta karar vermesine yardımcı olmasını ister gibi ümitsizce bakan donup kalmış Sylvia'yı gösterir bize. Kendilerini yüz yüze gelmiş halde bulduklarında, bu sefer Oscar donup kalır ve Sylvia'nın bıçağı kavrama-

sına izin verir. Sonraki çekimde bakışmalarını görürüz, yani bellerinin altında neler olduğunu görmeyiz. Birden, Oscar anlaşılmaz bir çığlık atar. Sonraki çekim: Yakın çekimde Sylvia'nın Oscar'ın göğsüne gömülmüş bıçağı tuttuğunu görürüz. Sonra Sylvia bir şefkat hissiyle, Oscar yere düşmeden önce ona sarılır. Oscar gerçekten de ona yardımcı olmuştur: Onun yanına gelerek, onun arzusunu kendi arzusu olarak kabul ettiğini, yani kendisinin de ölmek istediğini ona bildirmiştir. Deyim yerindeyse, onu yolun ortasında karşılamış, onu o dayanılmaz gerilimden kurtarmıştır.[19]

Yani Hitchcock'un montaj ânı -Oscar'ın Sylvia'ya doğru yaklaştığı an- Oscar'ın Sylvia'nın arzusunu kendi arzusu olarak kabul ettiği andır, ya da Lacan'ın histeriğin arzusunu ötekinin arzusu olarak tanımlamasından yola çıkarak söylersek, Oscar'ın histerikleştiği andır. Sylvia'yı Oscar'ın gözleriyle, Sylvia'ya yaklaşan kameranın öznel çekintiyle gördüğümüzde, Oscar'ın kadının arzusunun kendisininkiyle örtüştüğünü, yani kendisinin de ölmek istediğini fark ettiği âna -ötekinin ölümcül bakışını yüklendiği âna- tanıklık etmiş oluruz.

19. François Truffaut, bu sahnenin "neredeyse cinayeti değil intihan ima ettiğine" dikkat çekmekle kalmaz, Oscar ile Carmen'in ölümleri arasındaki koşutluğa da işaret eder: "Oscar Homolka, Sylvia Sidney tarafından öldürülmeye izin veriyor gibidir adeta. Prosper Merimde, Carmen'in ölümünü aynı dramatik ilkeye, kurbanın katilin ölümcül bıçağını karşılamak için vücudunu ileri fırlatması ilkesine dayanarak sahnelemişti." François Truffaut, *Hitchcock,* Londra: Panther Books, 1969, s. 120.

III

Fantazi, Bürokrasi, Demokrasi

7
İdeolojik Sinthome

Nesne-Olarak-Bakış ve Ses

ACOUSMATIOUE BOYUTU

Çağdaş teoriyi yakından takip eden okur, "bakış" ve "ses"e Derridacı yapıbozum çabasının asli hedefleri olarak bakacaktır muhtemelen: Bakış, "şeyin kendisi"ni kendi formunun mevcudiyeti içinde ya da kendi mevcudiyetinin formu içinde kavrayan *theoria'dan* başka nedir ki; ses, konuşan öznenin kendiyle kaim olmasını sağlayan saf "özduygulanım" aracından başka nedir ki? "Yapıbozum"un amacı tam da bakışın her zaman çoktan "altyapısal" şebeke tarafından belirlendiğini göstermektir; bu şebeke görülebilecek şeyleri, görülmeden kalan şeylerle sınırlar ve dolayısıyla bakış tarafından, yani "özdüşünümsel" bir yeniden temellük etmeyle açıklanamayacak sınır veya çerçeve tarafından saptanmaktan illaki kaçar. Keza, yapıbozum sesin özmevcudiyetinin her zaman çoktan, yazının izi tarafından yarılmış/ertelenmiş olduğunu da gösterir. Gelgeldim, burada, postyapısalcı yapıbozum ile bakış ve sesin işlevini neredeyse taban tabana zıt bir şekilde tarif eden Lacan arasında köklü bir uyuşmazlık olduğunu belirtmemiz gerek. Lacan'a göre, bu nesneler *özne* tarafında değil, *nesne* tarafındadırlar. Bakış, nesnedeki (resimdeki) öyle bir noktaya karşılık gelir ki o noktaya bakan özneye çoktan *bakılmaktadır,* yani bana bakan nesnedir. Nitekim bakış, özne ile öznenin bakış açısının özmevcudiyetini garantiye almak şöyle dursun, resimde, onun saydam görünürlüğünü bozan ve resimle kurduğum ilişkiye indirgenmez bir bölünme sokan bir leke işlevi görür. Resmi hiçbir zaman, onun bana baktığı noktada göremem, yani göz ve bakış kuruluşları itibariyle asimetriktirler. Nesne-olarak-bakış, resme emin, "nesnel" bir mesafeden bakmamı, onu benim kavrayıcı bakışıma amade bir

şey olarak çerçevelememi önleyen bir lekedir. Bakış, deyim yerindeyse, tam da (benim bakışımın) çerçevesinin, bakılan resmin "içeriği"ne çoktan dahil edilmiş olduğu noktadır. Aynı şey nesne olarak ses için de geçerlidir elbette: Bu ses -mesela herhangi tikel bir taşıyıcıya bağlı olmaksızın bana hitap eden süperegosal ses- yine bir leke işlevi görür, atıl mevcudiyetiyle yabancı bir bünye gibi araya girer ve kendimle özdeşleşebilmemi önler.

Bunu netleştirmek için, gelin bir kez daha, bir önceki bölümde anlattığımız klasik Hitchcockçu yöntemi hatırlayalım: Hitchcock, öznenin gizemli, "tekinsiz" bir nesneye, genellikle de bir eve yaklaştığı bir sahneyi nasıl çekmektedir? Yaklaşılan nesneyi (evi) gösteren öznel çekimle, hareket halindeki özneyi gösteren nesnel çekimi münavebeli olarak kullanarak çeker. Bu biçimsel yöntem niye endişe uyandırır, yaklaşılan nesne (ev) neden "tekinsizleşir" peki? Burada tam da yukarıda bahsettiğimiz göz ve bakış diyalektiğiyle karşı karşıyayızdır: Özne evi görür, ama endişe doğuran şey, evin kendisinin de bir şekilde çoktandır ona bakmakta olduğu, hem de onun gözünden bütünüyle kaçan ve onu kesinlikle çaresiz kılan bir noktadan bakmakta olduğu yolundaki tanımlanamayan histir. Lacan'ın "bana hiçbir zaman benim seni gördüğüm yerden bakmazsın" cümlesi bu durumu gayet iyi anlatır.[1]

Michel Chion nesne olarak sesin statüsünü, *la voix acousmatique* kavramıyla, yani taşıyıcısı olmayan, herhangi bir özneye atfedilemeyen ve bu yüzden de belirsiz bir aramekânda dolaşan ses kavramıyla ele almıştır. Bu ses ne öyküsel "gerçekliğin" ne de eşlikçi sesin (olayları yorumlayan bir ses, müzik) parçası olmadığı, daha çok Lacan'ın "iki ölüm arasında" diye adlandırdığı gizemli alana ait olduğu için doğru dürüst bir yere yerleştirilemez. Bu noktada akla hemen Hitchcock'un *Sapık* filmi geliyor gene. Chion'un harikulade analizinde gösterdiği gibi, *Sapık'ın* temel sorunu biçimsel bir düzeye yerleştirilmelidir, belli bir sesin ("annenin sesi"nin) aradığı bedenle kurduğu

1. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 104. Bakış nesne tarafında olduğu için, öznelleştirilemez: Böyle bir şey yapmaya çalıştığımız anda, mesela filme evin kendisinden yapılacak öznel bir çekim (titrek kamera perdelerin arkasından yaklaşan Lilah'a bakar) ilave etmeye çalıştığımız anda, sıradan gerilim filmi derekesine düşeriz, yani nejne-olarak-bakış ile değil, bir başka *öznenin* bakış açısıyla ilgilenmiş oluruz.

ilişkiyle ilgilidir bu sorun.[2] Sonuçta, ses bir beden bulur, ama bu annenin bedeni değildir; yapay bir biçimde Norman'ın bedenine "yapışır". Başıboş sesin yarattığı gerilim, *"deacousmatisation"\m* -sesin en sonunda taşıyıcısını bulduğu ânın- yarattığı rahatlama etkisini, hatta şiirsel güzelliği de açıklayabilir; George Miller'ın *Mad Max II (The Road Warrior)* filminde tam da bununla karşılaşırız. Filmin başında, bize yolda yalnız başına yürüyen Mad Max'in ne olduğu tam anlaşılamayan görüntüsü sunulurken, yaşlı bir adamın sesi hikâyenin sunuşunu yapar. Bu sesin ve bu bakışın kime ait olduğu ancak en sonda anlaşılır: Sonradan kabilesinin şefi olup hikâyeyi torunlarına anlatan bumeranglı küçük vahşi çocuğa aittir bu ses ve bu bakış. Sondaki tersine çevirmenin güzelliği beklenmedikliğinden gelir: İki unsur da -ses-bakış ve bunların taşıyıcısı olan kişi- en başta sunulur sunulmasına ama aralarındaki bağlantı ancak en sonda kurulur, yani ses-bakış öyküsel gerçekliğin kişilerinden birine ancak filmin en sonunda "bağlanır".[3]

Belli bir kaynağa bağlanmadığı, belli bir yere oturtulmadığı için, *voix acousmatigue* her yerde kol gezen bir tehdit işlevi görür (Michel Chion, *Sapık'ta* "annenin sesi"nin yarattığı bütün etkinin, filmin ses kaydı dolby-stereoyla kaydedilmiş olsaydı mahvolup gideceğine işaret eder ferasetle[4] - sesin yüzer-gezer mevcudiyeti, *öznelleştirilmemiş bir nesnenin,* yani onun kaynağı işlevini gören bir özneden

2. Bkz. Michel Chion, *La voix ait cinema,* Paris: Cahiers du cinema/Editions del'Etoile, 1982, s. 116-23.

3. Roald Dahl'in hikâyelerinden biri ("Doğuş ve Felaket") benzer bir efekte dayalıdır; hikâye 1880 yılı civarında Almanya'da geçer ve son derece güç bir doğumu anlatır. Doktorlar korkuyla çocuğun hayatta kalıp kalamayacağını beklerler. Hikâyeyi çocuğun hayatı için büyük bir şefkat ve korku duyarak okuruz, neyse ki her şey tatlıya bağlanır; doktor ağlayan bebeği annesine uzatır ve şöyle der: "Oldu da bitti, Frau Hitler, küçük Adolf'unuz iyi olacak!" Eric Frank Russell'ın bilimkurgu hikâyesi "Tek Çözüm" bu mantığı uçlara taşır: Hikâyede şüpheyle dolu birinin, bir türlü karara varamayan, durmadan plan üstüne plan yapıp birinden öbürüne geçen, vb. birinin iç duyguları anlatılır. Sonunda karar verir ve şöyle der: "Işık olsun!" Hikâye boyunca kafası karışık bir budalanın mızıldanması zannettiğimiz şeyin, Tanrı'nın yaratımdan hemen önceki tereddüdü olduğu ortaya çıkar. Bu arada bu da, Schelling'in "Tanrı dünyayı niye yarattı?" sorusuna verilebilecek tek tutarlı cevabın "kendini delirmekten kurtarmak için" olduğu şeklindeki teorisini doğrular. Günümüz psikiyatrisinin terminolojisiyle söylersek, Yaratım bir tür İlahi "yaratıcı terapi"ydi.

4. Bkz. Chion, *La voix au cinema,* s. 122.

destek almayan bir ses-nesnenin her yerde hazır ve nazır olmasını sağlar. *Deacousmatisation* işte bu anlamda *özneleştirme* ile eşdeğerdedir; bunun bir örneğini bir yabancının telefonla birini taciz edip korkutması teması üzerine yapılmış belki de en iyi çeşitleme olduğu halde maalesef hak ettiği ilgiyi görememiş bir film olan *When a Stranger Calls'da.* izleriz. Filmin ilk bölümü şehrin varoşlarındaki büyük bir evde çalışmakta olan genç bir çocuk bakıcısının bakış açısından anlatılır. İki çocuk ikinci katta derin uykudadırlar, kız ise alt kattaki oturma odasında televizyon seyretmektedir. Yabancı bir ses tekrar tekrar telefon edip hep aynı soruyu, "Çocukları kontrol ettin mi?" sorusunu sorunca, kız polisi arar, polis de ona bütün kapı ve pencereleri kapatıp bir dahaki sefere aradığında tacizciyi lafa tutmaya çalışmasını tavsiye eder, böylece telefonun nereden edildiğini saptayabileceklerdir. Daha sonra, tacizci birkaç kere daha aradıktan sonra, polis kızı arar: Konuşmaların aynı evdeki başka bir telefondan yapıldığını saptamayı başarmışlardır. Bütün o zaman zarfında tacizci evdedir, kızın yakınlarındadır; çocukları çoktan acımasızca öldürmüştür ve onların odalarından aramaktadır. Bu noktaya kadar meçhul cani, sadece bedensiz bir *voix acousmatique* haliyle mevcut olan şekilsiz bir tehdit olarak, özdeşleşmenin imkânsız olduğu bir nesne olarak sunulmuştur. Ama film bu noktada zekice bir kaydırma yaparak bize bizzat patolojik katilin anlatı perspektifini sunar. Filmin orta bölümünün tamamında, gecelerini Selamet Ordusu mültecileri arasında, ıssız barları dolaşarak ve ümitsizce insanlarla temas kurmaya çalışarak geçiren bu yalnız, kimsesiz adamın sefil günlük hayatı anlatılır; öyle ki ölen çocukların ailesinin tuttuğu detektif adamı bir köşede kıstırıp bıçaklamak üzereyken, bütün sempatimiz çoktan onun tarafındadır. Bu iki anlatı perspektifi başlı başına gayet sıradandır: Eğer bütün film genç çocuk bakıcısının bakış açısından anlatılmış olsaydı, "telefonda dehşet"le, masum bir kurbanı dehşete düşüren meçhul bir yabancıyla ilgili bir başka hikâye olacaktı karşımızdaki. Öte yandan, sırf tacizcinin bakış açısından anlatılsaydı, bizi katilin patolojik evrenine taşıyan sıra işi bir psikolojik gerilim seyretmiş olacaktık. Bütün altüst edici etki, perspektifteki kaymadan; katil bize korkunç bir gerçek noktası, özdeşleşmenin imkânsız olduğu bir nokta olarak sunulduktan sonra kendimizi onun bakış açısına taşınmış bulmamızdan gelir. Bu kayma heyecan verici bir deneyim yaratır: O zamana kadar

bize ulaşılmaz-imkânsız görünen nesnenin kendisi, birdenbire konuşmaya başlar, kendini özneleştirir.[5]

İDEOLOJİDEKİ ANLAMLI-KEYİF

Voix acousmatique'ın bir "ideoloji eleştirisi" için en kapsamlı sonuçlar doğuran örneği Terry Gillian'ın *Brazil* filmidir. "Brazil" film boyunca saplantılı bir biçimde çalınan, 1950'li yıllara ait aptalca bir şarkıdır. Statüsü (ne zaman öyküsel gerçekliğin bir parçası olduğu, ne zaman ses kaydının bir parçası olduğu) hiçbir zaman belli olmayan bu müzik, acı verecek ölçüde gürültülü nakaratı sayesinde, süperegonun budalaca keyif al buyruğunu cisimleştirir. Kısacası "Brazil", filmin kahramanının fantazisinin içeriği, onun keyfinin dayanağı, gönderme noktasıdır ve tam da bu sayede fantazinin temel muğlaklığını sergilememize izin verir. Film boyunca, "Brazil"in budalaca, mütecaviz ritmi totaliter keyfin dayanağı işlevini görür gibidir, yani filmin anlattığı "çılgın" totaliter toplum düzeninin fantazi çerçevesini yoğunlaştırır gibidir. Ama en sonunda, maruz kaldığı işkence yüzünden direncinin kırılmış gibi göründüğü anda, kahramanımız işkencecilerinden "Brazil" şarkısını ıslıkla çalarak kaçar! Totaliter düzenin dayanağı işlevi görmesine rağmen, fantazi aynı zamanda toplumsal-simgesel şebekeden "kendimizi çekip çıkarmamızı", onunla aramıza bir mesafe koymamızı sağlayan gerçek kalıntısıdır da. Budalaca keyif takıntımız çılgınlık raddesine ulaştığında, totaliter manipulasyon bile bize ulaşamaz.

Fassbinder'in *Lili Marleen* filminde de aynı *voix acousmatique* fenomeniyle karşılaşırız: Film boyunca Alman askerlerinin çok sevdiği aşk şarkısı insanı bezdirinceye kadar tekrar tekrar çalınır ve bu sonsuz tekrar hoş bir melodiyi bizi bir an bile rahat bırakmayan, acı verici ölçüde tiksindirici bir asalağa çevirir. Burada da şarkının statüsü belirsizdir: Goebbels'in kişileştirdiği totaliter iktidar onu mani-

5. Cinayet romanı alanında, "imkânsız" nesnenin bakış açısına yapılan bu tür geçişin tartışmasız üstadı Patricia Highsmith'dir. Belki de Highsmith'in en belirleyici romanı olduğu söylenebilecek *A Dog's Ransorri* ele alalım; romanda orta sınıftan New Yorklu bir çiftin günlük hayatı, köpeklerinin çalınıp karşılığında fidye istenmesiyle rayından çıkar. Bir süre sonra, şantajcının kendisinin -o da manasız bir öfkeyle dolu bir başka çaresiz yaratıktır- konumuna geçeriz.

pule etmeye, yorgun askerlerin hayalgücünü ateşlemek amacıyla kullanmaya çalışır, ama şarkı tıpkı şişeden salıverilen bir cin gibi, iktidarın pençesinden kaçar. Kendine özgü bir hayat sürmeye başlar - yarattığı sonuçları kimse denetleyemez. Fassbinder'in filminin can alıcı özelliği, "Lili Marleen"in kesin muğlaklığı üzerindeki bu ısrardır: Bütün propaganda aygıtlarının yaydığı bir Nazi aşk sarkışıdır elbette ama, aynı zamanda, kendi kendini, onu destekleyen ideolojik makineyi patlatabilecek altüst edici bir unsura dönüştürmenin de eşiğindedir, dolayısıyla her zaman yasaklanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Budalaca keyifle dolu böyle bir gösteren parçası, Lacan'ın öğretisinin son evresinde, *le sinthome* adını verdiği şeydir. *Le sinthome,* semptom değildir, yani şifresi yorum tarafından çözülecek şifreli mesaj değildir, dolaysız olarak *jouis-sense,* yani "anlamlı-keyif' yaratan anlamsız harftir.[6] İdeolojik yapının inşasında *sinthome* 'un oynadığı rolü ele aldığımızda, "ideoloji eleştirisi"ni yeniden düşünmek zorunda kalırız. İdeoloji çoğunlukla bir söylem olarak kavranır: Anlamları özgül eklemlenişleri tarafından, yani bir "düğüm noktası"nın (Lacancı ana-gösterenin) onları homojen bir alan halinde bütünselleştirme biçimi tarafından üstbelirlenen unsurların oluşturduğu bir zincir olarak kavranır. Burada belli ideolojik unsurların "yüzer-gezer gösterenler" -ki bu gösterenlerin anlamı da hegemonyanın işleyişi tarafından geri dönüşlü olarak sabitlenir- işlevini görmeleriyle ilgili çoktandır klasikleşmiş Laclaucu analizlere başvurabiliriz (mesela "komünizm" diğer bütün ideolojik unsurların anlamını özgülleştiren bir "düğüm noktası" işlevini görür: "Özgürlük", "biçimsel burjuva özgürlüğüne karşı "fiili özgürlük" haline, "devlet", "sınıf baskısının aracı" haline gelir, vb.)[7] Ama *sinthome* boyutunu hesaba kattığımızda, ideolojik deneyimin "yapay" karakterini suçlamak, ideoloji tarafından "doğal" ve "verili" bir şeymiş gibi yaşanan nesnenin aslında söylemsel bir inşa olduğunu göstermek yetmeyecektir artık; ideolojik metni bağlamı içine yerleştirmek, zorunlu olarak ihmal edilen sınırlarını görünür kılmak artık yeterli değildir. Tam tersine, yapmamız

6. İdeolojik *jouis-sense* kavramı için bkz. Slavoj feek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* çev. T. Birkan, İstanbul: Metis, 2002.

7. Bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy,* Londra: Verso Books, 1985; Türkçesi: *Hegemonya ve Sosyalist Strateji,* çev. A. Kardan, M. Doğanşahiner, İstanbul: Birikim, 1992.

gereken (Gillian ya da Fassbinder'in yaptığı) şey, *sinthome'un* nihai budalalığını teşhir etmek amacıyla, onu, bir büyüleme gücüne sahip olmasını sağlayan bağlamdan *tecrit etmektir.* Başka bir deyişle, değerli armağanı (Lacan'ın *XI. Seminer'de* söylediği gibi)[8] boktan bir armağana dönüştürme işlemini, bu büyüleyici, hipnotize edici sesi iğrenç, anlamsız bir gerçek parçası olarak görme işlemini gerçekleştirmemiz gerekir. Bu tür bir "yabancılaştırma" Brecht'in *Verfremdung'undm* daha radikaldir belki de: Burada fenomeni tarihsel bütünlüğü içine yerleştirerek değil, söz konusu fenomenin "tarihsel dolayım"dan kaçan dolaysız gerçekliğinin, budalaca, maddi varoluşunun nihai hükümsüzlüğünü bize hissettirerek mesafe yaratılır. Burada diyalektik dolayımı, fenomene anlam veren bağlamı eklemeyiz, çıkartırız. Dolayısıyla *Brazil* ya da *Lili Marleen,* "totalitarizmin bastırılmış hakikati"ni falan sahneye koymaz; totaliter mantığın karşısına kendi "hakikati"ni çıkartmaz. İçerdiği habis budalaca keyif çekirdeğini tecrit ederek etkili bir toplumsal bağ olarak totalitarizmi çözündürür.

Spielberg'in *Güneş İmparatorluğu'ndaki* o yüce ama aynı zamanda acı verici sahne işte tam bu sınır çizgisindedir. Şanghay yakınlarındaki bir Japon kampında hapsedilmiş olan küçük Jim, son uçuşlarından önce törenlerini yapmakta olan *kamikazeleri* seyreder. Onların söylediği şarkıya, kilisede öğrendiği Çince bir ilahiyle eşlik eder. Oradaki hiç kimsenin, İngilizler kadar Japonların da anlayamadığı bu kanto bir fantazi sesidir. Sözleri "pis" olduğu için değil, Jim onun sayesinde en derinlerde yatan benliğini, varlığının en mahrem alanını teşhir ettiği için müstehcen bir etki yaratır. Jim ilahi sayesinde içindeki nesneyi, *agalma'yı,* yani kimliğini ayakta tutan gizli hazineyi alenen ortaya serer. Bu nedenle, bu sesi işiten herkes, şarkıyı tanımsız bir saygıyla dinlerken bile bir şekilde mahcup olur - biri kendini bize "fazla" açtığında olduğumuz gibi. En önemlisi, Jim'in sesinin niteliğindeki değişmedir: Belli bir noktada, boğuk, çatlak, kimsesiz sesi uyumlu tınılar çıkaran bir sese dönüşür ve bir orgla bir koro ona eşlik etmeye başlar. Perspektifi, başkalarının onu duyuşundan Jim'in

8. "Sana kendimi veriyorum... ama kendimden yaptığım bu armağan... açıklanmaz bir biçimde boka dönüşüyor" (Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 268).

kendi kendisini duyuşuna, gerçeklikten fantazi mekânına kaydırmış olduğumuz açıktır.

Üç filmin de, öznenin ancak onun "gerçekliği bütünüyle kaybetmek"ten kaçmasını sağlayan bir süperego sesine (filmlere adlarını da veren "Brazil" ve "Lili Marleen" şarkıları ve Jim'in ilahisi) tutunarak hayatta kalabildiği totaliter bir evreni anlatması tesadüf değildir. Lacan'ın işaret ettiği gibi, "gerçeklik hissi"miz hiçbir zaman sadece bir "gerçeklik testi"nden *(Realitatsprufung)* destek almaz; gerçeklik, ayakta kalabilmek için, her zaman belli bir süperego buyruğuna, belli bir "Böyle olsun!"a ihtiyaç duyar. Bu buyruğu veren sesin statüsü ne imgesel ne simgeseldir, *gerçektir.*

"Sinthome'unu Kendinmiş Gibi Sev!"

SÖYLEMİN ÖTESİNDE BİR MEKTUP

Böylece Lacan'ın son dönemini, teorisinin "standart" versiyonundan ayıran kopuşun en radikal boyutuna gelmiş olduk. "Klasik" Lacan'da sınır *söylem'in* sınırıdır; söylem tam da psikanalizin alanıdır ve bilinçdışı "Öteki'nin söylemi" olarak tanımlanır. 1960'ların sonlarına doğru, Lacan söylem teorisine, dört söylem (efendi, üniversite, histerik, analist), yani dört olanaklı toplumsal bağ tipi ya da öznelerarası ilişkileri yönlendiren şebekenin dört olanaklı eklemlenişi yoluyla nihai biçimini vermiştir.[9] Bunlardan birincisi *efendinin söylemidir.* Belli bir gösteren (S1), özneyi (8) bir başka gösteren için, daha doğrusu diğer bütün gösterenler (S2) için temsil eder. Sorun, bu anlamlandırıcı temsil işleminin hiçbir zaman, küçük bir a ile adlandırılan rahatsız edici bir artık, bir kalıntı ya da "dışkı" üretmeden gerçekleşmemesidir elbette. Diğer söylemler bu kalıntıyla (ünlü *objet petit a* ile) "başa çıkmaya" yönelik üç farklı girişimden ibarettir.

• *Üniversite söylemi* bu artığı hemen kendi nesnesi, "öteki"si kabul eder ve onu bir "bilgi" şebekesine (S2) uygulayarak bir "özne" haline dönüştürmeye çalışır. Pedagojik sürecin temel mantığı budur:

9. Yayımlanmış seminerler arasında bkz. Lacan, *le seminaire, livre XX: Encore.*

"Evcilleşmemiş" bir nesneden ("toplumsallaşmamış" çocuktan), bilgi yüklemesi yoluyla bir özne üretiriz. Bu söylemin "bastırılmış" hakikati, ötekine yüklemeye çalıştığımız tarafsız "bilgi" suretinin ardında, efendi jestini her zaman saptayabilmemizdir.

• *Histeriğin söylemi* işe öbür yandan başlar. Temel bileşeni, efendiye yöneltilen şu sorudur: "Ben niye senin olduğumu söylediğin şey olayım ki?" Bu soru, Lacan'ın 50'li yılların başlarında "kurucu söz" adını verdiği şeye, beni adlandırarak simgesel şebeke içindeki yerimi tanımlayan, kuran simgesel bir görev yükleme edimine -"Sen benim efendimsin (karımsın, kralımsın...)"- histeriğin verdiği tepki olarak ortaya çıkar. Bu "kurucu söz"le bağlantılı olarak her zaman "Bende, beni efendi (karı, kral) kılan ne var?" sorusu gündeme gelir. Başka bir deyişle, histerik soru beni temsil eden gösteren (toplumsal şebeke içindeki yerimi belirleyen simgesel görev) ile benim orada-oluşumun simgeselleştirilmemiş artığı arasında bir yarık, kapatılamayan bir mesafe olduğu deneyimini dile getirir. Bunları birbirinden ayıran bir uçurum vardır; tanım gereği bir *performatif,* bir icra statüsünde olduğu içindir ki simgesel görev hiçbir zaman benim "fiili özelliklerim"de temellenemez, onlarla açıklanamaz. Histerik bu "varlık sorunu"nu cisimleştirir: Temel sorunu (büyük Öteki'nin gözünde) *varoluşunu nasıl haklı çıkaracağı, nasıl izah edeceğidir*[10]

• *Analistin söylemi* efendininkinin tersidir. Analist artık/fazla nesne yerini işgal eder; kendisini doğrudan doğruya söylem şebekesinin artığıyla özdeşleştirir. İşte bu nedenle analistin söylemi ilk bakışta zannedilebileceğinden çok daha paradoksaldır: Tam da söylem şebekesinden kaçan, ondan "çıkan", onun "dışkı"sı olarak üretilen unsurdan yola çıkarak bir söylem örmeye çalışır.

Dört söylem matrisinin öznelerarası iletişim şebekesi içindeki olanaklı dört konumun matrisi olduğunu unutmamalıyız. Burada, La-

10. Halbuki *sapıklık* tam da bir sorun eksikliğiyle tanımlanır. Sapık yaptığı faaliyetin Öteki'nin keyfine hizmet ettiğinden kesinlikle emindir. Histeri ile takıntılı nevroz, nevrozun "lehçesi", öznenin varoluşunu gerekçelendirmeye çalışma tarzı bakımından farklıdır: Histerik bunu kendini Öteki'ye onun sevgi nesnesi olarak sunarak yaparken, takıntılı kişi çılgınca faaliyette bulunma yoluyla Öteki'nin talebine uymaya çalışarak yapar. Nitekim histeriğin cevabı sevgi iken, takıntılınınki çalışmadır.

can'ın bu terimleri kavramsallaştırışının içerdiği bütün paradokslara rağmen -daha doğrusu, bu paradokslar sayesinde- *anlam* olarak *iletişim* alanı içindeyizdir. İletişim, göndericinin alıcıdan kendi mesajını ters, asıl biçimiyle geri aldığı paradoksal bir daire yapısındadır, şüphesiz, yani söylediğimiz şeyin asıl anlamına karar veren, merkezsiz Öteki'dir (bu anlamda geri dönüşlü olarak S1'e anlam yükleyen asıl ana-gösteren S2'dir). Simgesel iletişimde özneler arasında dolaşan şey, şüphesiz son tahlilde eksiğin, yokluğun kendisidir ve "pozitif anlamın kendi kendini kuracağı alanı da bu yokluk açar. Ama bütün bunlar anlam *olarak* iletişim alanına içkin paradokslardır: Tam da anlamsızlığın göstereni, "gösterileni olmayan gösteren" bütün diğer gösterenlerin anlamlı olmasının olanaklılık koşuludur, yani burada ilgilendiğimiz "anlamsız"ın anlam alanına kesinlikle içsel olduğunu, bu alanı içeriden "budadığı"nı asla unutmamalıyız.[11]

Gelgeldim, Lacan'ın son yıllarında bütün çabası bu anlam *olarak* iletişim alanını yıkıp geçmeye yöneliktir. Lacan, dört söylem matrisi yoluyla, iletişimin, toplumsal bağın nihai, mantıksal olarak arıtılmış yapısını kurduktan sonra, gösterenlerin kendilerini söylemsel bağlanışlarından, *eklemlenişlerinden* önce buldukları belli bir "yüzer-gezer" mekânın hatlarını çizmeye yeltenmiştir. Toplumsal bağın "öyküsünden önce gelen belli bir "tarihöncesi"nin, yani söylemsel şebekeden kaçan belli bir psikotik çekirdeğin mekânıdır bu. Bu, Lacan'ın XX. *Seminer'inin (Encore)* bir başka beklenmedik özelliğini açıklamamıza yardımcı olur: Gösterenden göstergeye yapılan kaymaya benzeyen, Öteki'nden Bir'e yapılan kaymadan bahsediyoruz. Son yıllarına kadar Lacan'ın bütün çabası Bir'den önce gelen belli bir ötekiliği tarif etmeye yönelikti: Önce farklılaştırıcı bir şey olarak gösteren alanında, her Bir, Öteki'siyle arasındaki farklılaştırıcı ilişkilerin toplamı olarak tanımlanır; yani her Bir, peşinen "ötekiler-arasındaki-bir" olarak görülür; sonra, tam da büyük Öteki (simgesel düzen) alanında, Lacan onun *ex-time'sini* (dışsallığını) imkânsız-gerçek çekirdeğini tecrit etmeye, "ayırmaya" çalışmıştır *(objetpetit a* bir anlamda "Öte-

--. "Anlam *olarak* iletişim" çünkü bu ikisi son kertede örtüşürler: Mesele sadece dolaşımdaki "nesne"nin her zaman anlam (ve negatif formuyla, anlamsızlık) olması değildir, daha çok anlamın kendisinin her zaman öznelerarası olması, iletişim döngüsüyle kurulması meselesidir (Söylediğim şeyin anlamını geri dönüşlü olarak belirleyen ötekidir, muhatabımdır).

ki'nin kendisinin ortasındaki öteki", kalbindeki yabancı bir bünyedir). Ama XX. *Seminer'de* birdenbire, ötekiler-arasındaki-bir olmayan, Öteki'nin düzenine özgü eklemlenme mahiyetinde olmayan belli bir Bir'e *(Ya d'Uri)* takılırız. Bu Bir, şüphesiz tam *da jouis-sense'ın,* henüz bir yerlere bağlanmamış, daha çok keyifle dolu bir halde serbestçe yüzen gösterenin Bir'idir: Onun bir zincire eklemlenmesini bu keyif önler. Bu Bir boyutuna işaret etmek için, Lacan *le sinthome* terimini uydurmuştur. Bu nokta öznenin tutarlılığının nihai dayanağı işlevini, "sen busun" noktası işlevini, "öznede kendisinden fazla olan" ve bu yüzden de "kendisinden fazla sevdiği" şey boyutuna işaret eden nokta, yine de ne semptom (öznenin Öteki'nden kendi mesajını tersine çevrilmiş bir biçimde geri aldığı şifreli mesaj) ne de fantazi (büyüleyici mevcudiyeti sayesinde, Öteki'ndeki, simgesel düzendeki eksiği, bu düzenin tutarsızlığını, yani tam da simgeselleştirme ediminin ima ettiği belli bir temel imkânsızlığı, "cinsel ilişkinin imkânsızlığı"nı perdeleyen hayali senaryo) olmayan nokta işlevini görür.

NESNE VAR NESNE VAR

Bu kavramı daha belirginleştirmek için, kısa hikâyelerinde sık sık öznenin keyfini maddileştiren, yani onun nesnel muadili ve dayanağı hizmetini gören doğanın patolojik "tik"i ya da deformasyonu motifi üzerinde çeşitlemeler yapan Patricia Highsmith'in eserlerine başvuralım. "Gölet" adlı hikâyede, küçük bir oğlu olan, yeni boşanmış bir kadın arka bahçesinde derin, karanlık bir göleti olan bir taşra evine taşınır. İçinden tuhaf kökler fışkıran bu gölet oğlan üzerinde tuhaf bir cazibe yaratır. Bir sabah anne oğlunu bu köklere dolanıp boğulmuş halde bulur; ümitsizlik içinde bahçe işleri yapan bir şirkete telefon eder. Adamlar gelip göletin etrafına yabani otları öldürmek üzere hazırlanmış bir zehir saçarlar. Ama bu işe yaramaz: Kökler daha da güçlenir, en nihayet anne iş başa düştü deyip takıntılı bir kararlılıkla kökleri kesip budar. Kökler artık ona canlıymış gibi, kendisine tepki veriyorlarmış gibi gelmektedir. Onlara ne kadar saldırırsa, o kadar çok yakalanır ağlarına. En sonunda direnmeyi bırakıp kucaklayışlarına teslim olur, onların çekici güçlerinde ölmüş oğlunun çağrısını görür. Burada *sinthome'un* bir örneğiyle karşılaşırız: Gölet "doğanın açık yarası", bizi aynı anda hem çeken hem iten keyif çekirde-

ğidir. "Esrarengiz Mezarlık"ta aynı motif üzerine ters yönden yapılan bir çeşitleme görürüz: Küçük Avusturya kasabasında, yöre hastanesinin doktorları ölmekte ölen hastaları üzerinde tuhaf radyoaktivite deneyleri yapmaktadırlar. Hastanenin arkasında, hastaların gömüldüğü mezarlıkta tuhaf şeyler olmaya başlar: Mezarlardan olağanüstü yumrular, büyümesi durdurulamayan kırmızı, süngerimsi heykeller fışkırır. Kasaba halkı, başta biraz tedirgin olsa da, kasabalarına turist çekmeye başlayan bu uru andıran yumrulara alışır. Daha sonra bu "keyif filizleri" hakkında şiirler yazılır.

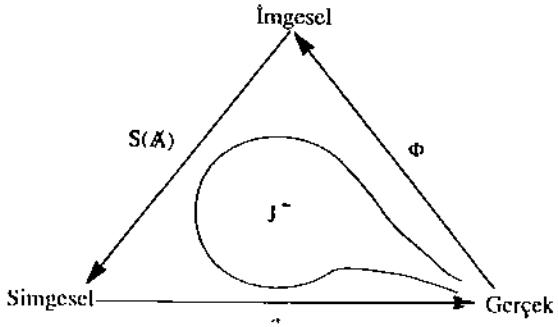
Gelgeldim, bu tuhaf yumruları Lacan'ın *objet petit* a'sıyla, arzunun nesne-nedeniyle özdeşleştirmek teorik bir hata olurdu. *"Objet petit a"* bir başka Patricia Highsmith hikâyesindeki "karanlık ev" olabilir mesela (bkz. 1. Bölüm): Gayet sıradan, gündelik bir nesne, "Şey mertebesine çıkarılır çıkarılmaz", bir tür ekran/perde işlevini, öznenin arzusuna dayanak oluşturan fantazileri yansıttığı boş bir mekân işlevini, bizi tekrar tekrar *jouissance* ile yaşadığımız ilk travmatik karşılaşmalarımızı anlatmaya iten bir gerçek artığı işlevini görmeye başlar. "Karanlık ev" örneği, *"objet petit* a"nın saf biçimsel doğasını açıkça gösterir: Herkesin fantazisi tarafından doldurulan boş bir biçimdir. Oysa, Avusturya mezarlığındaki yumrular fazla belirgindirler, bir anlamda bize muazzam, atıl mevcudiyetlerini, mide bulandırıcı, yapışkan varlıkları dayatan biçimsiz bir içeriktirler. Bu karşıtlıkta, *arzu* ile *dürtü* arasındaki karşıtlığı görmek zor olmasa gerek: *Objet petit a,* arzumuzu harekete geçiren o ulaşılmaz artığın/fazlanın boşluğunu adlandırırken, gölet dürtünün etrafında dolandığı, keyfin mücessem hali olan atıl nesneyi örnekler. Arzu ile dürtü arasındaki karşıtlık tam da, arzunun tanım gereği belli bir diyalektiğe yakalanmış olmasında, her zaman tersine dönüşebilmesinde ya da bir nesneden ötekine geçebilmesinde, hiçbir zaman nesnesi gibi görünen şeyi hedeflemeyip her zaman "başka bir şey istemesi"nde yatar. Oysa dürtü atıldır, diyalektik bir hareketin ağına düşmeye direnir; nesnesi etrafında döner durur, etrafında döndüğü noktaya odaklanmıştır.

Ama bu karşıtlık bile psikanalizde karşılaştığımız nesnelerin kapsamını tüketmeye yetmeyecektir: Yukarıda anlatılan arzu nesnesi ile dürtü nesnesi arasındaki karşıtlıktan kaçan üçüncü bir tür daha var ki belki de en ilginci o. Patricia Highsmith'in aynı adlı hikâyesindeki düğme böyle bir nesne olabilir mesela. Mongoloid bir çocukları olan

Manhattanlı bir ailenin hikâyesidir bu; herhangi bir şeyi anlamaktan âciz ufak tefek, şişman bir hilkat garibesi olan çocuk sadece aptal aptal gülmekte ve yediklerini dışarı püskürtmektedir. Baba, doğumundan beri uzun bir süre geçmiş olmasına rağmen bu Mongoloid çocuğa bir türlü alışamaz: Çocuk ona anlamsız gerçeğin bir müdahalesi gibi, Tanrı'nın ya da Kader'in bir kaprisi gibi, hiçbir şekilde hak edilmemiş bir ceza gibi gelmektedir. Çocuğun çıkardığı aptalca sesler ona her Allah'ın günü evrenin tutarsızlığını ve kayıtsız olumsallığını, yani nihai anlamsızlığını hatırlatmaktadır. Bir gece ilerlemiş saatlerde, çocuktan (ve kendisi de tiksindiği halde, küçük hilkat garibesini sevmeye uğraşan karısından) bezen baba ıssız sokaklarda yürüyüşe çıkar. Karanlık bir köşede ayyaşın tekine çarpar, adamla dövüşmeye başlar ve kaderin kendisine haksızlık yaptığı duygusuyla da beslenen bir öfkeye kapılarak adamı öldürür. Sonradan ayyaşın paltosundan bir düğmenin elinde kaldığını fark eder; fırlatıp atmak yerine, bir tür hatıra eşyası olarak saklar. Bu düğme küçük bir gerçek parçasıdır, hem kaderin saçmalığını hem de hiç değilse bir kere en az onun kadar anlamsız bir eylemle intikamını alabilmiş olduğunu hatırlatan bir nesnedir. Düğme ona ileriki zamanlarda kendine hâkim olma gücünü verir, bir hilkat garibesiyle birlikte her gün yaşadığı hayatın sefaletine dayanabileceğini garantileyen bir tür nişanedir.

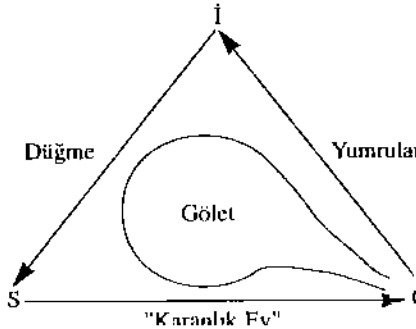
Peki bu düğme nasıl bir işlev görür? *Objet petit* a'nın tersine, onun metonimik-ulaşılmaz bir yanı yoktur: Başka herhangi bir nesne gibi elimizde tutup kullanabileceğimiz küçük bir gerçek parçasından ibarettir. Ve mezarlık yumrularının tersine, korkutucu bir büyüleme nesnesi de değildir: Tam tersine, güvence ve rahatlık verir, sırf varlığı bile evrenin tutarsızlığına ve saçmalığına tahammül edebileceğimizin garantisi işlevini görür. Paradoksu şudur demek ki: Evrenin nihai anlamsızlığına tanıklık eden küçük bir gerçek parçasıdır, ama bu nesne evrenin anlamsızlığını kendisi içinde yoğunlaştırmamıza, cisimleştirmemize, ona yerleştirmemize izin verdiği için, bu anlamsızlığı temsil etme işlevini gördüğü için tutarsızlığın ortasında ayakta kalmamızı sağlar. Bu dört tip nesnenin ("karanlık ev", mezarlık yumruları, düğme, gölet) mantığı, Lacan'ın *Encore'unun* 7. bölümünün başlarında yer alan bir şemayla ifade edilebilir.[12]

12. Lacan, *Le seminaire, livre XXI. Encore,* s. 83.



Jacques-Alain Miller'ın işaret ettiği gibi, bu şemadaki üç vektör bir sebep-sonuç ilişkisi içermez: İ-->S, "imgesel simgeseli belirler" anlamına gelmez, daha çok imgeselin simgeselleşmesi sürecini işaret eder. Nitekim *objetpetit a*, simgeselleştirmeyi harekete geçiren "gerçekteki delik"tir (mesela "karanlık ev": fantazi anlatılarımızı yansıttığımız perde/ekran); phi, "gerçeğin imgeselleşmesi", mide bulandırıcı keyfi cisimleştiren belli bir imgedir (mesela Avusturya mezarlığındaki yumrular), son olarak S(A), yani büyük Öteki'deki (simgesel düzendeki) eksiğin, onun tutarsızlığının göstereni, "(kapalı, tutarlı bir bütünlük olarak) Öteki'nin var olmadığı"nın işareti, (simgesel) evrenin nihai anlamsızlığının göstereni işlevi gören küçük gerçek parçasıdır (mesela düğme). Ortadaki uçurum (J harfinin *-jouissan-*ce'ın- etrafını kuşatan balon), hepimizi yutma tehdidinde bulunan keyif girdabıdır, öldürücü bir cazibesi olan çukurdur şüphesiz (Patricia Highsmith'in öyküsündeki gölet gibi). Üçgenin kenarlarındaki üç nesne, merkezdeki bu travmatik uçurumla araya bir mesafe koymanın üç yolundan başka bir şey değillerdir belki de; yani Lacan'ın şemasını, ona Patricia Highsmith'in öykülerindeki nesnelerin adlarını koyarak tekrarlayabiliriz:[13]

13. Popüler kültürdeki en ünlü *objet petit a*, şüphesiz, Hitchcock'un McGuffin'idir, eylemi başlatan ama kendi içinde bütünüyle kayıtsız bir "hiçlik"ten, belli bir boşluktan ibaret olan "sır"dır (şifreli bir melodi, gizli bir formül, vb.). Ayrıca, yukarıda anlattığımız nesneler üçlüsü Hitchcock'un filmlerinde bulunan üç tip nesneyle kusursuz bir biçimde örneklenebilir: *Objet petit a* olarak McGuffin; büyük phi olarak keyfin korkunç tecessümü (kuşlar, dev heykeller, vb.); S(A) olarak do-



SEMPTOMLA ÖZDEŞLEŞME

Ortak gerçeklikten sarkına yapan bu tür çıkıntıların (S(A), O, ya da *a)* ontolojik statüsü kesinlikle muğlaktır: Bunlarla karşılaştığımızda, bunların aynı anda hem "gerçek" hem de "gerçekdışı" oldukları hissine kapılmaktan kendimizi alamayız. Sanki aynı anda hem "vardırlar hem de "yok." Bu muğlaklık varoluş teriminin Lacan'daki iki karşıt anlamıyla tam olarak örtüşür:

• Birincisi, herhangi bir kendiliğin *(entity)* varoluşunu simgesel olarak doğruladığımız bir "varoluş yargısı" anlamında varoluştur: Burada varoluş, simgeselleşmeyle, simgesel düzene dahil olmakla eşanlamlıdır - ancak tam olarak simgeselleştirilmiş olan "vardır". Lacan "Kadın yoktur," ya da "Cinsel ilişki diye bir şey yoktur," derken *var olmayı* bu anlamda kullanmaktadır. Ne Kadın ne de cinsel ilişki kendilerine ait bir gösterene sahiptir, ikisi de anlamlandırıcı şe-

laşımdaki "gerçek parçası" (nikâh yüzüğü, çakmak, vb.). Bkz. Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* 5. Bölüm.

Bu nesneler üçlüsü sayesinde üç tip "kaybolan kadın" arasındaki ilişkiyi biçimselleştirebiliriz: *A Letter to Three Wives/Üç Kadına Bir Mektup'taki* Attie Ross, "sıradan" bir evliliğin başarısızlığını ve çıkmazını sergileyen "Öteki Kadın", S(A)'nın ete kemiğe bürünmüş hali, Öteki'ni tutarsızlığının göstereni değil midir? *Bir Kadın Kayboldu'daki* kaybolan hoş yaşlı hanım, *objet a* işlevini, arzumuzu esrarı simgeselleştirmeye, sırrı açığa çıkarmaya iten nesne-neden işlevini görmez mi? *Yükseklik Korkusu'ndaki* Madeleine ölümcül keyfin büyüleyici bir imgesi, O değil midir? Ve son olarak, bunların üçü de, tam da merkezdeki J ile aramızdaki mesafeyi korumanın, onun uçurumundan uzak kalmanın Üç yolu değil midir?

bekeye dahil edilemez, simgeselleştirilmeye direnir. Burada söz konusu olan şey, Lacan'ın hem Freud'a hem de Heidegger'e anıştırmada bulunarak "asli *Bejahung"* dediği şeydir; yani inkârdan önce gelen bir onay, "şeyin var olmasına izin veren", gerçeği "kendi varlığının arınmışlığına" dalmakta serbest bırakan bir eylemdir.[14] Lacan'a göre, belli olgular karşısında kapıldığımız ünlü "gerçekdışılık hissi" tam da bu düzeye yerleştirilmelidir: Bu, söz konusu nesnenin simgesel evren içindeki yerini kaybettiğini işaret eder.

• İkincisi, zıt anlamda, yani dış-varoluş *(ex-sistence)* anlamında, simgeselleştirilmeye direnen imkânsız-gerçek çekirdek olarak varoluştur. Böyle bir varoluş kavramının ilk izleri, daha //. *Seminer'At* bile görülebilir; Lacan burada "Her türlü varoluşun öylesine ihtimal dışı bir yanı vardır ki insan aslında onun gerçekliği konusunda sürekli kendisini sorgulamaktadır,"[15] der. Simgesel düzenin gelişiyle birlikte dışlanan şey, tam da gerçeğin, imkânsız keyfi cisimleştiren Şey'in bu dış-varoluşudur tabii ki. Her zaman belli bir ve/'e, ya o ya buya yakalandığımızı, her zaman anlam ile dış-varoluş arasında seçim yapmak zorunda kaldığımızı söyleyebiliriz: Anlama ulaşmanın karşılığı olarak ödemek zorunda olduğumuz bedel, dış-varoluşun dışlanmasıdır. (Fenomenolojik *epokhe'nin** gizli ekonomisinin burada yattığı söylenebilir belki: dış-varoluşu askıya alarak, paranteze alarak anlam alanına ulaşmak.) Ve bu dış-varoluş kavramına atıfla, "var olan"ın, yani anlamın ötesindeki, simgeselleştirilmeye direnen bir keyif artığı olarak varlığını sürdürenin tam da kadın olduğunu söyleyebiliriz; bu yüzden de, Lacan'ın dediği gibi, kadın "erkeğin *sinthome'udur."*

Nitekim bu dış-var olan *sinthome* boyutu semptom veya fantazi boyutundan daha radikaldir: *Sinthome* ne (semptom gibi) yorumlanabilen ne de (fantazi gibi) "kat edilebilen" psikotik bir çekirdektir - peki ne yapılır onunla? Lacan'ın cevabı (ki bu aynı zamanda Lacan'ın

* *epokhe* (yun.) hiçbir konuda nihai ve kesin bir yargı beyan etmemek, araştırmaya devam etmek, ancak hüküm vermekten kaçmmak; görünüşlerden yola çıkarak gerçeklere ulaşılamayacağını düşünerek, bilgiyi toptan reddetme ya da askıya alma tavrı, (ç.n.)

14. Lacan, *Ecrits,* s. 387-3.

15. Lacan, *The Seminar ofJacques Lacan, Bookll: The Ego in Freud's Theory and in the Technigue of Psychoanalysis,* s. 229.

psikanaliz sürecinin son ânına ilişkin son tanımıdır) *sinthome'hı öz deşleşmektir.* Demek ki *sinthome,* psikanaliz sürecinin nihai sınırını, psikanalizin temelini oluşturan kayalığı temsil eder. Ama bir yandan da, bu *sinthome'un* radikal imkânsızlığı deneyimi, psikanaliz sürecinin sonuna ulaşmış olduğunun nihai kanıtı değil midir? Lacan'ın "Joyce semptomu" hakkındaki tezinin vurgusu da budur:

Joyce'un psikozuna yapılan atıf, hiçbir suretle bir tür uygulamalı psikanalize işaret etmiyordu: Söz konusu olan, tam tersine, tam da analistin söylemini Joyce semptomu yoluyla sorgulamaktı, zira semptomuyla özdeşleşmiş olan özne yapıtına kapalıdır. Bir analizin bundan daha iyi bir sonu olamaz belki de.[16]

Simgesel etkinliğe, söylemin işleyiş tarzına karşı adeta bağışıklığı olan bu keyif çekirdeğini tecrit ettiğimiz zaman psikanaliz sürecinin sonuna ulaşacağızdır. Lacan'ın, Freud'un ünlü *Wo es war, sol leh werden* (İd'in olduğu yer de ego da olacaktır - ben de olacağım) düsturuna getirdiği son yorum da budur: Semptomunun gerçeğinde, varlığının nihai dayanağını görmelisin. Semptomunun çoktan bulunduğu yerde, özdeşleşmen gereken yerde, onun "patolojik" tekilliğinde, tutarlılığını garanti altına alan unsuru görmelisin. Lacan'ın öğretisinin son on yılı içinde teorisinin "standart" versiyonundan ne kadar uzaklaşmış olduğunu görebiliyoruz. Lacan 60'h yıllarda, semptomu hâlâ "öznenin arzusuna teslim olmasının bir yolu" olarak, öznenin arzusunda ısrar etmemiş olduğuna tanıklık eden bir taviz oluşumu olarak kavrıyordu; bu nedenle arzunun hakikatine ulaşmak ancak semptomu yorumla çözündürme yoluyla mümkün olabilirdi. Genelde, "fantaziden geçmek-semptomla özdeşleşmek" formülünün, normalde "sahici bir varoluşsal konum" olduğunu düşündüğümüz şeyi, yani "semptomları çözündürmek - fantaziyle özdeşleşmek" konumunu tersine çevirdiğini söyleyebiliriz. Belli bir öznel konumun "sahiciliği", tam da kendimizi patolojik "tik"lerden ne kadar kurtarıp fantaziyle, "temel varoluş projemiz"le ne kadar özdeşleştiğimizle ölçülmez mi? Oysa Lacan'ın son döneminde, analiz, fantaziye karşı belli bir mesafe takınıp keyfimizin tutarlılığının bağlı olduğu patolojik tekillikle özdeşleştiğimiz zaman bitmektedir.

16. Jacques-Alain Miller, "Preface", *Joyce avec Lacan,* Paris: Navarin, 1988, s. 12.

Lacan'ın, *XI. Seminer'inin* son sayfasında karşılaşılan, "analizin arzusu saf bir arzu değildir" tezini nasıl kavramamız gerektiği ancak bu son evrede açığa kavuşur.[17] Lacan'ın analiz sürecinin son ânı, yani analiz edilenin analist konumuna "geçmesi" *(passe)* hakkında daha önce yaptığı bütün belirlemeler, hâlâ arzunun bir tür "saflaştırılması"nı, "saf haliyle arzu"ya ulaşmak için yapılan bir tür atılımı içeriyordu. Önce taviz oluşumları olarak semptomlardan kurtulmamız gerekiyordu, sonra da keyfimizin koordinatlarını belirleyen çerçeve olarak fantaziyi "kat etmemiz" gerekiyordu: Böylece "analistin arzusu" keyiften arındırılmış bir arzu olarak kavranıyordu, yani "saf arzuya ulaşmamızın bedeli her zaman keyfin kaybedilmesiyle ödeniyordu. Ne var ki son evrede bütün perspektif tersine çevrilir: Tam da keyfimizin tikel biçimiyle özdeşleşmemiz gerekir.

Ama semptomla bu özdeşleşmenin, genelde bu terim kapsamı içinde tasarladığımız şeyden, yani histerinin tipik biçimde "deliliğe" dönüşmesinden (burada bizi histerikleştiren unsurdan kurtulmanın tek yolu onunla özdeşleşmek, bir tür "onları yenemiyorsan, onlara katıl" tavrı benimsemektir) ne farkı vardır? Semptomla özdeşleşmenin bu ikinci, histerik tarzını örneklemek için, gelin yine Ruth Rendell'a, onun harika kısa hikâyesi "Çiçek Açmış Saat"e başvuralım. Yaşlı bir kızkurusu olan Trixie küçük bir kasabada bir arkadaşını ziyaret ederken, yörenin antikacı dükkânından güzel bir eski saat çalar. Ama çaldığı saat onda sürekli tedirginlik ve suçluluk hisleri uyandırır. Trixie öylesine söylenen her lafta kendi küçük cürümüne anıştırma yapıldığını düşünmeye başlar. Bir arkadaşı antikacı dükkânından benzer bir saatin çalınmış olduğunu söylediği zaman paniğe kapılan Trixie, yaklaşmakta olan metro treninin önüne iter kadını. Saatin tik takları onda bir takıntı haline gelir. Daha fazla dayanamayacak hale gelince kırlık bir yere gider ve saati köprüden bir dereye fırlatır. Ama dere sığdır, Trixie'ye köprüden bakan herkes saati açıkça görebilecekmiş gibi gelir; o yüzden suya girer, saati eline alıp taşla parçalar ve kırık parçaları dört bir yana fırlatır. Ama parçaları etrafa dağıttıkça, ona bütün dere saatlerle dolup taşıyormuş gibi gelir. Bir süre sonra civardan bir çiftçi onu sırılsıklam, tir tir titrer vaziyette ve her yanı yara bere içinde sudan çıkarınca, Trixie kollarını saatin yelkovanı gibi çevirip sü-

17. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis,* s. 276.

rekli "Tik tak. Tik tak. Çiçek açmış saat" demeye başlar.[18]

Bu tür özdeşleşmeyi, psikanaliz sürecinin son ânına karşılık gelen özdeşleşmeden ayırt etmek için, eyleme koyuş ile Lacan'ın *passage a l'acte* dediği şey arasındaki ayrımı devreye sokmamız gerekir. Kabaca söylersek, eyleme koymak hâlâ simgesel bir edim, büyük Öteki'ye hitap eden bir edimdir, oysa "eyleme geçiş" *(passage to aci)* büyük Öteki boyutunu askıya alır, çünkü burada eylem gerçek boyutuna taşınır. Başka bir deyişle, eyleme koyuş simgesel bir açmazı (bir simgeselleştirme, sözcüklere dökme imkânsızlığını) bir eylem yoluyla (bu eylem hâlâ şifreli bir mesajın taşıyıcısı işlevini görse bile) yıkıp geçme girişimidir. Bu eylem sayesinde (tamam, "çılgınca" bir yoldan da olsa) belli bir borcu ödemeye, belli bir suçluluk hissini silmeye, Öteki'ye yönelik belli bir sitemi cisimleştirmeye, vb. çalışırız. Zavallı Trixie, en sonunda saatle özdeşleşerek Öteki'ye masumiyetini göstermeye, yani suçluluk hissinin dayanılmaz yükünden kurtulmaya çalışır. Halbuki "eyleme geçiş" simgesel ağdan çıkmayı, toplumsal bağın çözülmesini beraberinde getirir. *Eyleme koyarak,* kendimizi Lacan'ın 50'li yıllarda tasarladığı biçimiyle (Öteki'ye yönelik şifreli mesaj olarak) semptomla özdeşleştirirken, *passage a l'acte* ile, tıpkı Sergio Leone'nin *Batıda Kan Var* filminde (Charles Bronson'un oynadığı) "mızıka adam"ın yaptığı gibi, keyfimizin gerçek çekirdeğini yapılandıran patolojik "tik" olarak *sihthome'\&* özdeşleştiğimizi söyleyebiliriz. Bronson gençliğinde travmatik bir sahneye tanık, daha doğrusu istemeden ortak olmuştur: Hırsızlar onu boynuna bir ilmek geçirilmiş ağabeyini omuzlan üzerinde taşımaya zorlamışlardır. Aynı za-

18. Donald Duck çizgi filmlerinden birinde benzer bir yapı görürüz. Donald Duck bir turist grubuyla beraber balta girmemiş bir ormanın ortasındaki bir açıklığa gelir; rehber dikkatlerini güzel manzaraya çeker, ama aynı zamanda onları bu açıklığın etrafında dolaşan aşağılık bir kuşa karşı uyarır - bu kuşun uzmanlık alanı turistlerin fotoğraflarını berbat etmektir. Fotoğraf makinelerini manzaraya çevirdikleri anda, kuş her seferinde aynı salakça nakaratı gaklayarak çerçeveye girer. Bu mütecaviz kuş tabii ki Donald Duck'ın bütün fotoğraflarını mahveder. Donald deliye döner, onu önce uzaklaştırmaya, sonra da yok etmeye çalışır, ama kuş onun bütün tuzaklarından kaçar; Donald gittikçe daha fazla ümitsizliğe kapılır ve en sonunda çöküp çaresizce ağlamaya başlar. Filmin son sahnesi: Açıklığa yeni bir turist kafilesi gelir, rehber yine kafileyi mütecaviz kuşa karşı uyarır ve tam ilk turist makinesini doğrultup fotoğraf çekeceği anda çerçeveye bu sefer Donald Duck'ın kendisi girer, çılgınca el sallamakta ve kuştan öğrendiği salakça nakaratı söylemektedir.

manda mızıka çalması da emredilmiştir. Yorgunluktan yere çökünce, ağabeyi havada asılı kalmış ve ölmüştür. Bronson "normal cinsel ilişkiler" kurmaktan âciz, sıradan insani ihtiras ve korkuların ötesinde bir tür "yaşayan ölü" olarak yaşamaktadır. Belli bir tutarlılığı muhafaza etmesini sağlayan, yani "keçileri kaçırma" sini, otistik bir katatoniye düşmesini önleyen tek şey, tam da kişisel "kaçıklığı", kendine özgü "delilik" tarzı, semptomuyla (mızıkasıyla) özdeşleşmesidir. Arkadaşı Cheyenne onun hakkında "Konuşması gerektiğinde mızıka çalıyor, mızıka çalsa daha iyi olacak yerde de konuşuyor," der. Adını kimse bilmez, sadece "Mızıka" diye çağrılır; Frank -en baştaki travmatik sahnenin sorumlusu olan hırsız- ona adını sorunca, ancak intikamlarını almak istediği ölülerin adını zikrederek cevap verebilir. Lacancı terminolojiyle söylersek: Mızıka adam "öznel bir mahrumiyet" yaşamıştır, adı yoktur (Leone'nin en son westerninin adının *Benim Adım Hiçkimse** olması tesadüf değildir belki de), onu temsil eden hiçbir gösteren yoktur, bu yüzden tutarlılığını ancak semptomuyla özdeşleşerek korur. Bu "öznel mahrumiyet" yüzünden, hakikatle kurduğu ilişki bile radikal bir değişimden geçer: Histeride (ve onun "şivesi" olan takıntılı nevrozda), her zaman hakikatin diyalektik hareketine katılırız,[19] bu yüzden de histeri krizinin doruk noktasında yapılan eyleme koyma, baştan uca hakikatin koordinatları tarafından belirlenmeyi sürdürür, *oysapassage â l'acte,* deyim yerindeyse, hakikat boyutunu askıya alır. Hakikat (simgesel) bir kurgu yapısında olduğu için, hakikat ve keyfin gerçeği birbiriyle bağdaşmaz.

Siyaset alanında bir tür "semptomla özdeşleşme" içeren bir deneyim var denebilir belki: O ünlü patetik "Hepimiz ...yız!" deneyimi, dayanılmaz bir hakikatin devreye girişi işlevini, toplumsal mekanizmanın "işlemediği"ni gösteren bir alamet işlevini gören özdeşleşme

* Türkiye'de "Adsız Kahraman" adıyla oynadı, (ç.n.)

19. Özgün histeri konumu, "hakikati bir yalan biçiminde söylemek"le nitelenir: Düz anlamda "hakikat" ("kelimeler" ile "şeyler" arasındaki mütekabiliyet) açısından, histerik şüphesiz "yalan söylemektedir", ama arzusunun hakikati tam da bu fiili "yalan" sayesinde dile getirilir. Takıntılı nevroz "histerinin bir lehçesi" (Freud) olduğu için, bu ilişkinin bir tür tersine çevrilmesini içerir: Takıntılı kişi "hakikat biçiminde yalan söyler." Takıntılı kişi her zaman "olgulara sadıktır"; böylece kendi öznel konumunun izlerini silmeye çalışır. En nihayet "yalan söylemeyi başardığı" zaman, mesela bir dil sürçmesiyle "olgulan yalanladığı" zaman "histerikleşir", yani arzusu açığa çıkar.

deneyimi. Mesela Yahudi aleyhtan ayaklanmalan ele alalım. Çeşitli stratejilerle -düpedüz bilgisizlik; olayı kınanması gereken ama aramıza mesafe koyabileceğimiz vahşi bir tören olduğu için aslında bizi ilgilendirmeyen korkunç bir şey olarak görmek; kurbanlara "samimiyetle acımak" gibi stratejilerle-, Yahudilere eziyet etmenin uygarlığımızın belli bir bastırılmış hakikati olduğu gerçeğinden kaçarız. Ancak -bir anlamda hiç de sadece metafor sayılamayacak- "hepimiz Yahudi'yiz" deneyimine ulaştığımız zaman sahici bir tavır göstermiş oluruz. Toplumsal alana, entegrasyona direnen "imkânsız" bir çekirdeğin işin içine girdiği bütün travmatik anlar için aynı şey geçerlidir: "Hepimiz Çernobil'de yaşıyoruz!", "Hepimiz göçmeniz!", vb. Bu durumlarla ilişkili olarak, "semptomla özdeşleşme" ile "fantaziden geçme" arasında karşılıklı bir bağıntı olduğu da açıkça görülmelidir: (Toplumsal) semptomla böyle özdeşleşerek, toplumsal anlam alanını, belli bir toplumun ideolojik özkavrayışım belirleyen fantazi çerçevesini; yani içinde "semptom"un mevcut toplumsal düzenin başka türlü gizli kalan hakikatinin açığa çıktığı nokta olarak değil de, yabancı, rahatsız edici bir tecavüz gibi göründüğü çerçeveyi kat eder ve altüst ederiz.

8

Postmodernliğin Müstehcen Nesnesi

Postmodemist Kopuş

MODERNİZME KARŞI POSTMODERNİZM

"Yapıbozumcu" çevrelerde "postmodernizm" konusu tartışıldığında, Habermas'a olumsuz bir göndermede bulunarak, onunla araya bir tür mesafe koyarak işe başlamak elzemdir - deyim yerindeyse, adap gereğidir. Biz de bu âdete uyarken yeni bir vurgu eklemek, Habermas'ın kendisinin de kendine özgü bir biçimde, farkında olmadan Postmodemist olduğunu ileri sürmek istiyoruz. Bu tezi desteklemek için, tam da Habermas'ın modernizm (bir akıl evrenselliği iddiası, geleneğin otoritesinin reddi, inançları savunmanın tek yolu olarak rasyonel muhakemeyi kabul etmesi, karşılıklı anlayış ve tanımanın ve kısıtlama yokluğunun hükmündeki bir ortak hayat ideali ile tanımlanır) ile postmodernizm (Nietzsche'den "postyapısalcılığa" bu evrensellik iddiasının yapıbozuma uğratılması olarak, bu evrensellik iddiasının zorunlu olarak, kuruluşu itibariyle "yanlış" olduğunu, belli bir güç ilişkileri ağını gizlediğini; evrensel aklın bizatihi, biçimi gereği "baskıcı" ve "totaliter" olduğunu ve bu aklın doğruluk iddiasının bir dizi retorik figürün yarattığı bir etkiden başka bir şey olmadığını kanıtlama girişimi olarak tanımlanır) arasında karşıtlık kurma biçimini sorgulayacağız.[1] Bu karşıtlık kesinlikle yanlıştır: Zira Habermas'ın "postmodernizm" olarak betimlediği şey, bizzat modernist projenin öbür yüzüdür ve bu yüz ona içkindir; modernizm ile postmodernizm arasındaki gerilim olarak betimlediği şey, modernizmi en baştan beri ta-

1. Bkz. Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modemity,* Cambridge, Mass.: MİT Press, 1987.

nımlamış olan içkin gerilimdir. Bireyin kendi hayatını bir sanat eseri olarak biçimlendirmesine dayalı estetist, evrenselcilik-karşıtı etik, modernist projenin her zaman bir parçası değil miydi? Evrensel kategorilerle değerlerin maskelerinin indirilmesi, aklın evrenselliğinin sorgulanması en mükemmel, en olgunlaşmış haliyle modernist bir işlem değil midir? Teorik modernizmin özü, büyük Marx-Nietzsche-Freud üçlüsü tarafından örneklenen, ideolojinin, ahlakın, egonun "yanlış bilinci"nin ardındaki "fiili içeriklerin" açığa çıkarılması işlemi değil de nedir? Aklın, savaştığı baskı ve tahakküm gücünü bizatihi kendinde gördüğü ironik, kendi kendini sakatlayan jest -Nietzsche'den Adorno ile Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği'ne* işbaşında gördüğümüz bu jest- modernizmin en üst edimi değil midir? Geleneğin sorgu sual edilmez otoritesinde çatlaklar belirir belirmez, evrensel akıl ile onun kavrayışından kaçan tikel içerikler arasında kaçınılmaz ve indirgenemez bir gerilim oluşur.

Demek ki modernizm ile postmodernizm arasındaki ayrım çizgisi başka bir yerde olmalıdır. İşin ilginç yanı, teorisinin bazı çok önemli özellikleri vesilesiyle bizzat Habermas da postmodernizme aittir: Frankfurt okulunun birinci ve ikinci kuşakları arasındaki, yani bir yanda Adorno, Horkheimer ve Marcuse ile öte yanda Habermas arasındaki kopuş, tam da modernizm ile postmodernizm arasındaki kopuşa tekabül eder. Adorno ile Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği'nde,*[2] Marcuse'nin *Tek Boyutlu Insan'ında*[3] çağdaş dünyanın tarihsel bütünlüğü içinde radikal bir devrim yaratmak ve "yabancılaşmış" yaşam alanları arasındaki, sanat ile "gerçeklik" arasındaki farkın ütopik bir biçimde ortadan kaldırılması amacıyla "araçsal aklın" baskıcı potansiyelini gözler önüne sermelerinde, modernist proje özeleştirel zirvesine ulaşır. Oysa Habermas tam da modernizmin yabancılaşmanın özbiçimi gibi gördüğü şeyde (estetik alanın özerkliğinde, farklı toplumsal alanların işlevsel bölünüşünde, vb.) olumlu bir özgürlük ve özgürleşme koşulu gördüğü için postmoderndir. Modernist ütopyanın bu şekilde terk edilmesi, özgürlüğün ancak belli bir temel "yabancılaşma" temelinde mümkün olduğunun bu yolla kabul

2. Theodor Adomo ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment,* Londra: Ailen Lane, 1973.

3. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man,* Boston: Beacon Press, 1964.

edilmesi, postmodernist bir evrende olduğumuzu gösterir.

Modernizm ile postmodernizm arasındaki kopuşla ilgili bu kafa karışıklığı, Habermas'ın postyapısalcı yapıbozumun günümüz felsefi postmodernizminin başat biçimi olduğu teşhisinde kritik bir noktaya ulaşıyor. Her iki durumda da "post-" önekinin kullanılması bizi yamltmamalıdır (hele o çok önemli olmasına rağmen sıklıkla ihmal edilen olguyu, "postyapısalcılık" teriminin Fransız teorisindeki belli bir akımı adlandırmasına rağmen bir Anglosakson ve Alman icadı olmasını hesaba katarsak. Bu terim Anglosakson dünyasının Derrida, Foucault, Deleuze ve benzerlerinin teorilerini algılama ve bir yere oturtma tarzına karşılık gelir - Fransa'da ise "postyapısalcılık" terimini hiç kimse kullanmaz). Yapıbozumculuk mükemmelen modernist bir projedir; anlam deneyiminin bütünlüğünün anlamlandırıcı mekanizmaların sonucu (ancak kendisini üreten metinsel hareketi görmezden geldiği sürece gerçekleşebilecek bir sonuç) olarak kavrandığı "maske indirme" mantığının belki de en radikal versiyonudur. "Postmodernist" kopuş ancak Lacan'la birlikte meydana gelir, çünkü Lacan statüsü son derece belirsiz belli bir gerçek, travmatik çekirdeği tematikleştirir: Gerçek simgeselleştirilmeye direnir, ama aynı zamanda kendi kendinin geri-dönüşlü ürünüdür. Bu anlamda yapıbozumcuların temelde hâlâ "yapısalcı" olduklarını ve tek "postyapısalcı"nm, keyfi "gerçek Şey" olarak, bütün anlamlandırıcı şebekelerin onun etrafında yapılandığı merkezi imkânsızlık olarak gören Lacan olduğu bile söylenebilir.

POSTMODERNİST OLARAK HITCHCOCK

O halde postmodernist kopuş neleri içerir? Gelin işe, belki de son büyük modernist film olan Antonioni'nin *Blow Up I Cinayeti Gördüm* filmiyle başlayalım. Filmin kahramanı bir parkta çekilmiş fotoğrafları banyo ederken, fotoğrafların birinin kenarında görülen bir leke çeker dikkatini. Ayrıntıyı büyütünce, bu lekede'bir cesedin ana hatlarını fark eder. Gece yarısı olmasına rağmen parka koşar ve gerçekten de cesedi bulur. Ama ertesi gün tekrar cinayet mahalline gittiğinde cesedin tek bir iz bile bırakmadan ortadan kaybolmuş olduğunu görür. Burada dikkat çekilmesi gereken ilk şey, cesedin, detektif romanı kodlarına göre, mükemmel haliyle arzu nesnesi, detektifin (ve okurun) yo-

rumlama arzusunu başlatan neden olduğudur: Nasıl olmuş? Kim yapmış? Ama filmin anahtarı bize ancak en son sahnede verilir. Araştırmalarının çıkmaza saplandığını kabullenen kahraman, bir grup insanın -ellerinde bir tenis topu olmadan- tenis oynar gibi yaptıkları bir tenis kortunun yakınlarında yürüyüşe çıkar. Bu farazi oyunun çerçevesinde, hayali top kortun dışına çıkıp kahramanın yakınlarına düşer. Kahramanımız bir an duraksar, sonra da oyunu kabul eder: Eğilip, olmayan topu yerden alıyormuş ve korta geri fırlatıyormuş gibi yapar. Bu sahnenin filmin geri kalanıyla metaforik bir ilişkisi vardır tabii ki. Kahramanın "oyunun nesnesiz oynandığı"na razı olduğuna işaret eder: Pantomim tenis maçı top olmadan oynanabildiğine göre, kendi macerası da ceset olmadan sürebilir.

"Postmodernizm" bu sürecin tam tersidir. Oyunun bir nesne olmadan da oynandığını, oyunun merkezi bir yoklukla harekete geçtiğini göstermek yerine, doğrudan doğruya nesneyi teşhir etmekten, onun kendi kayıtsız ve keyfî karakterini görünür kılmasına izin vermekten ibarettir. Aynı nesne peş peşe iğrenç bir atık ve yüce, karizmatik bir hayalet işlevi görebilir: Aradaki kesin yapısal fark, nesnenin "fiili özellikleri"nden değil, simgesel düzen içindeki yerinden gelir.

Modernizm ile postmodernizm arasındaki bu fark, Hitchcock filmlerinde dehşet etkisinin nasıl yaratıldığı analiz edilerek kavranabilir. Başta, Hitchcock *(Oresteia'da* Aiskylos'un bile kullandığı) klasik kurala uyuyormuş gibidir. Bu kurala göre, dehşet verici nesne ya da olay sahne dışına yerleştirilmeli ve sahnede sadece onun yansımaları ve sonuçları gösterilmelidir. Eğer nesne doğrudan görülmezse, onun yokluğu fantazi yansıtmalarla doldurulur (gerçekte olduğundan daha dehşet verici görülür). Demek ki dehşet hissi yaratmanın en temel yöntemi kendini dehşet verici nesnenin tanık ya da kurbanlarındaki yansımalarıyla sınırlamaktır.

İyi bilindiği üzere, 1940'larda efsanevi yapımcı Val Lewton'ın korku filmlerinde *(Cat People, The Seventh Victim,* vb.) gerçekleştirdiği devrimin can alıcı ekseni budur. Korkunç canavar (vampir, katil hayvan) doğrudan gösterilmek yerine, mevcudiyeti sadece ekran dışından verilen seslerle, gölgelerle, vb. işaret edilir ve böylece çok daha korkunç hale sokulur. Gelgeldim, tam anlamıyla Hitchcockçu yaklaşım, bu işlemi tersine çevirmektir. *Yaşamak İstiyoruz* filminden, deniz kazasına uğramış Müttefikler grubunun, imha edilen denizal-

tından bir Alman denizcisini kendi filikalarına aldıkları sahneden küçük bir ayrıntıyı ele alalım: Kurtarılan kişinin bir düşman olduğunu anladıkları zaman yaşadıkları şaşkınlığı. Bu sahneyi filme almanın geleneksel yolu bize yardım çığlıklarını duyurmak, meçhul birinin teknenin kenarını sıkı sıkı kavrayan ellerini göstermek ve sonra da Alman denizciyi *göstermeyip* kamerayı gemileri batmış kazazedelere çevirmek olurdu: Denizden beklenmedik bir şey çıkardıklarını yüzlerindeki şaşkın ifadeden anlardık. Beklenmedik bir şey ama ne? En nihayet gerekli gerilim oluşturulunca, kamera en sonunda Alman denizciyi gösterirdi. Ama Hitchcock'un yöntemi bunun *tam zıttıdır.* Hitchcock tam da kazazedeleri göstermemeyi tercih eder. Filikaya tırmanıp dostane bir gülümsemeyle *"Danke schönV* diyen Alman denizciyi gösterir. Sonra kazazedelerin şaşkın yüzlerini yine *göstermez;* kamera Alman'in üzerinde kalır. Eğer görüntüsü dehşet verici bir etki yarattıysa, bu ancak kazazedelerin tepkisine *onun* verdiği tepkiyle anlaşılabilir: Gülümsemesi donar kalır, bakışları karışır. Bu, Pascal Bonitzer'in deyimiyle[4] Hitchcock'un Proustçu yanını gösterir, çünkü bu işlem *Swann'ın Aşkı'nda,* Odette'in Svvann'a lezbiyen maceralar yaşadığını itiraf ettiği sahnede Proust'un uyguladığı işleme bire bir karşılık gelmektedir. Proust sadece Odette'i betimler - Odette'in anlattığı hikâyenin Swann üzerinde korkunç bir etki yaratmış olduğu, ancak yol açtığı feci etkiyi fark ettiği zaman hikâyesinin tonunda yaptığı değişiklikten anlaşılır. Sıradan bir nesne ya da bir faaliyet gösterilir, ama birdenbire, etrafın bu nesneye verdiği, *nesnenin kendisinde kendilerini yansıtan* tepkiler yoluyla, anlaşılmaz dehşetin kaynağıyla karşı karşıya olunduğu anlaşılır. Bu nesnenin, görünüşü itibariyle, bütünüyle sıradan olması dehşeti yoğunlaştırır: Daha az önce bütünüyle sıradan gördüğümüz bir şeyin, şerrin ete kemiğe bürünmüş hali olduğu ortaya çıkar.

Bu postmodernist işlem bize bildik modernist işlemden çok daha altüst edici görünüyor, çünkü modernist işlem, Şey'i göstermeyerek, merkezdeki boşluğu bir "namevcut Tanrı" perspektifinden kavrama imkânını açık bırakır. Modernizmin verdiği ders, Şey eksik olsa da, makine bir boşluk etrafında dönse de yapının, öznelerarası makinenin işlediğidir; postmodernist tersine çevirme, *Şey'in kendisini ete*

4. Pascal Bonitzer, "Longs feux", *L'Ane* 16 (1984).

kemiğe bürünmüş, cisimleşmiş boşluk olarak gösterir. Bu da korkunç nesneyi doğrudan doğruya göstererek ve sonra da yarattığı korkutucu etkinin, yapı içinde işgal ettiği yerin sonucundan ibaret olduğu ortaya koyularak gerçekleştirilir.. Korkutucu nesne, rastlantıyla, Öteki'deki (simgesel düzendeki) deliği doldurma işlevi görmeye başlayan gündelik bir nesnedir. Modernist bir metnin prototipi, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken'idir.* Oyunun bütün nafile ve anlamsız olayları en sonunda "bir şey olabilir" umuduyla Godot'nun gelmesini beklerken gerçekleşir; ama "Godof'nun hiçbir zaman gelemeyeceği gayet iyi bilinir, çünkü hiçliğe, merkezi bir yokluğa verilen bir addan başka bir şey değildir. Bu hikâyenin "postmodernist" yeniden yazımı nasıl bir şey olurdu? Sahnede Godot'nun kendisi olurdu: Tıpkı bize benzeyen biri, bizimle aynı boş, sıkıcı hayatı yaşayan, aynı aptalca nazlardan keyif alan biri olurdu. Tek fark, farkında olmadan, kendini rastlantıyla Şey mertebesinde bulması olurdu: Gelmesi beklenen Şey'in ete kemiğe bürünmüş hali olurdu.

Fritz Lang'ın pek tanınmayan, *Secret Beyond the Door I Leylaklar Açarken* adlı filmi, *das Ding* mertebesine çıkan bir gündelik nesnenin mantığını katıksız (insanın içinden *"imbikten geçirilmiş"* demek geliyor neredeyse) bir biçimde sahneye koyar. Genç bir iş kadını olan Celia Barrett ağabeyinin ölümünden sonra bir Meksika seyahati yapar. Mark Lamphere'le orada tanışır, onunla evlenir ve onun evine taşınır. Kısa bir süre sonra çift, samimi arkadaşlarını eve kabul etmeye başlar ve Mark misafirlere malikânelerinin bodrum katında yeniden inşa edilmiş tarihsel odalar galerisini gösterir. Ama yedi numaralı odaya girmelerini yasaklar. Bu tabu yüzünden iyice meraklanan Celia bir anahtar yaptırıp odaya girer; odanın kendi odasının tam bir kopyası olduğu anlaşılır. En sıradan şeyler, başka bir yerde, "uygun" olmayan bir yerde karşımıza çıktıklarında tekinsiz bir boyut kazanırlar. Ve gerilim etkisi, tam da bu Şey'in yasaklanmış yerinde bulunan şeyin aşina, evcimen karakterinden kaynaklanır - burada Freud'un *das Unheimliche* kavramının temel muğlaklığının kusursuz bir örneğiyle karşı karşıyayızdır.

Demek ki modernizm ile postmodernizm arasındaki karşıtlık basit bir artsüremliliğe indirgenemez; hatta postmodernizmin bir anlamda modernizmden *önce geldiğini* bile söyleyebiliriz. Zamansal olarak olmasa da mantıksal olarak Joyce'dan önce gelen Kafka gibi,

Öteki'nin postmodernist *tutarsızlığı,* modernist bakış tarafından *tamamlanmamışlık* olarak algılanır. Joyce mükemmellik düzeyinde modernist ise, semptomun (Lacan'ın deyimiyle "Joyce semptomu"), sonsuza giden yorumlama hezeyanının, her sabit ânın çoğul bir anlamlandırma sürecinin "yoğunlaşması"ndan başka bir şey olmadığı *zamanın* -yorumlama *zamanının-* yazarı ise, Kafka da bir bakıma çoktan postmodernisttir, Joyce'un taban tabana karşıtı, fantazinin, iğrenç atıl bir mevcudiyetle dolu *mekânın* yazarıdır. Joyce'un metni yorumu tahrik ederken, Kafka'nınki ketleyecektir.

Eksiğin, namevcudiyetin yerini tutan ulaşılmaz, namevcut, aşkın faili (Şato, Mahkeme) öne çıkaran modernist Kafka okuması, tam da bu diyalektiğe müsait olmayan, atıl mevcudiyet boyutunu yanlış anlar. Bu modernist perspektiften bakıldığında, Kafka'mn sırrı, bürokratik mekanizmanın kalbinde sadece bir boşluk olması, hiçbir şey olmaması olacaktır. Bürokrasi, oyunun bir ceset-nesne olmadan da oynanabildiği *Blow Up'ta* olduğu gibi, "kendi başına işleyen" çılgın bir makine olacaktır. Bu bağ iki zıt ama yine de aynı teorik çerçeveyi paylaşan yoldan okunabilir: teolojik ve içkinci. Bir okuma, merkezin (Şato'nun, Mahkeme'nin) kaypak, ulaşılmaz, aşkın karakterini "namevcut Tanrı"nın işareti olarak yorumlar (Kafka'mn evreni, Tanrı'nın terk ettiği kederli bir evrendir); öteki okuma ise bu aşkmhğın boşluğunu bir "perspektif yanılsaması" olarak, arzunun içkinliği görüntüsünün tersine çevrilmiş biçimi olarak yorumlar (Buna göre ulaşılmaz aşkınlık, merkezi eksik, arzunun, onun üretken deviniminin temsiller *olarak* nesneler dünyası karşısındaki fazlalığı görüntüsünün negatif biçiminden ibarettir).[5]

Bu iki okuma, birbirlerine karşıt olmalarına rağmen, aynı noktayı gözden kaçırırlar: Bu namevcudiyet, bu boş yer, atıl, müstehcen, tiksindirici bir *mevcudiyet* tarafından her zaman çoktan doldurulmuştur. *Dava'daki* mahkeme basitçe namevcut değildir, aslında, gece sorguları sırasında pornografik kitaplar karıştıran müstehcen yargıçların şahsında mevcuttur. Bu nedenle Kafka'daki "namevcut Tanrı" formülü hiç mi hiç işlemez: Çünkü Kafka'mn sorunu, tam tersine, bu ev-

5. Bkz. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minör Literatüre,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; Türkçesi: *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin,* çev. Ö. Uçkan, I. Ergüden, İstanbul: YKY, 2000.

rende Tanrı'nın çeşitli müstehcen, mide bulandırıcı olgular kılığında *fazla mevcut* olmasıdır. Kafka'mn evreni bir "endişe evrenidir"; evet, neden olmasın? - ama endişenin Lacancı tanımını göz önünde bulundurmak şartıyla (Endişeye yol açan şey, ensest nesnesinin kaybedilmesi değil, tam tersine, çok *yakın* olmasıdır). *Das Ding'e* fazla yakınızdır, postmodernizmin verdiği teoloji dersi budur: Kafka'mn çılgın, müstehcen Tanrı'sı, bu "Üstün Şer Varlığı", Üstün İyi *olarak* Tanrı' nın tıpatıp aynısıdır - tek fark ona fazla yaklaşmış olmamızdır.

Bürokrasi ve Keyif

YASANIN İKİ KAPISI

Kafkaesk müstehcen keyfin statüsünü daha da özgülleştirmek için, Dava'daki yasa kapısıyla ilgili ünlü kıssayı, rahibin K.'ya yasa karşısındaki durumunu açıklamak için anlattığı hikâyeyi kalkış noktası olarak kabul edelim. Bu kıssanın bütün önemli yorumlarının bariz başarısızlığı, rahibin "yorumlar çoğunlukla sadece yorumcunun şaşkınlığını ifade ederler," şeklindeki tezini doğruluyormuş gibidir. Gelgeldim hikâyenin esrarına nüfuz etmenin bir yolu daha var: Doğrudan doğruya anlamını aramak yerine, onu Claude Levi-Strauss'un bir miti ele aldığı gibi ele almak tercih edilebilir: Yani bir dizi başka mitle arasındaki ilişkileri belirleyerek ve bu mitlerin dönüşüm kurallarını saptayarak. Peki Dava'da, yasa kapısıyla ilgili kıssanın bir çeşitlemesi, bir tersine çevrilişi işlevini gören başka bir "mit"i nerede bulabiliriz?

Çok uzaklara bakmamıza gerek yok: İkinci bölümün ("İlk sorgu") başlarında, Josef K. kendini bir başka yasa kapısının önünde (sorgu salonunun girişinde) bulur; burada da, kapıcı ona bu kapıdan yalnızca onun geçebileceğini söyler. Çamaşırcı kadın K.'ya, "arkanızdan kilitlemem gerekiyor kapıyı, artık kimse salona giremez," der ki bu açıkça rahibin kıssasında kapıcının taşralı adama söylediği son sözlerin bir çeşitlemesidir: "Bu kapıdan senden başkası giremezdi, çünkü yalnız senin içindi bu kapı. Gideyim de kapayayım bari." Aynı zamanda, yasa kapısıyla ilgili kıssa (Levi-Strauss tarzını izleyerek, buna m^1 diyelim) ile ilk sorgu (m^2) arasında, bir dizi ayırıcı özellikten yola çıkarak bir karşıtlık da oluşturulabilir; n^'de muhteşem bir ada-

let sarayının girişinin önündeyizdir, m^2'de pislik ve bin türlü müstehcenlik dolu bir işçi evleri bloğundayızdır; m^rde kapıcı mahkemenin çalışanlarından biridir, m^2'de çocuk çamaşırları yıkayan sıradan bir kadındır; m^rde erkektir, m^2'de kadın: m''de kapıcı taşralı adamın kapıdan geçip mahkemeye girmesini önler, m^2'de çamaşırcı kadın K.'yı o pek de istememesine rağmen sorgu odasına iter. Kısacası, günlük hayatı yasanın kutsal yerinden ayıran sınır m^rde ihlal edilemezken, m^2'de kolayca ihlal edilir.

Can alıcı özelliği yerinden anlaşılır m^2'nin: Mahkeme karmakarışık vaziyetteki işçi konutlarının ortasına yerleştirilmiştir. Reiner Stach bu ayrıntıda Kafka'nın evreninin ayırıcı bir özelliğini, "hayat alanını hukuk alanından ayıran sınırın ihlali"ni görmekte haklıdır.[6] Buradaki yapı Möbius şeridinin yapısıdır elbette: Toplumun yeraltına inişimizde yeterince ilerilere gidersek, kendimizi birdenbire yüce ve soylu yasanın ortasında buluruz. Bir alandan öbürüne geçilen yer, başında tahrik edici bir şehvanilikteki sıradan bir çamaşırcı kadının nöbet tuttuğu bir kapıdır. Kapıcı m^1'de hiçbir şey bilmez, oysa burada kadın bir tür ileri görüşe sahiptir. K.'nın kendisi onun bulunduğu odaya rastlantıyla, uzun ve nafile dolaşmalardan sonra girmiş olmasına rağmen, K.'nın safdil kurnazlığını, Lanz diye bir marangozu aradığı bahanesini duymazdan gelip ona uzun zamandır gelmesinin beklendiğini hissettirir:

Küçük odada hepsinden önce bir duvar saatine ilişti gözü. On'u gösteriyordu saat. "Acaba Lanz adında bir marangoz oturuyor mu burada?" diye sordu. Bir leğende çocuk çamaşırı yıkayan ve kara gözleri ışıl ışıl parıldayan bir kadın, ıslak eliyle bitişik odanın açık kapısını göstererek "Buyrun!" diye cevapladı... "Ben bir marangoz sormuştum, Lanz adında biri," dedi K. "Evet" diye cevapladı kadın, "lütfen içeri buyrun!" Belki söyleneni yapmayacaktı K.; ama kadın ona doğru yaklaştı, elini kapının tokmağına uzatarak "Arkanızdan kilitlemem gerekiyor kapıyı. Artık kimse salona giremez" dedi.[7]

Buradaki durum *Binbir Gece Masalları'ndaki* ünlü olayın tıpatıp aynısıdır: Rastlantıyla bir yere girersiniz ve uzun zamandır gelmeni-

6. Reiner Stach, *Kafkas erotischer Mythos,* Frankfurt: Fischer Verlag, 1987, s. 38.

7, Franz Kafka, *The Trial,* New York: Schocken, 1984, s. 37 (Türkçesi: *Dava,* çev. K. Şipal, İstanbul: Cem, 1984. Bundan sonraki bütün alıntılar bu çeviriden).

zin beklendiğini öğrenirsiniz. Çamaşırcı kadının paradoksal önbilgisinin o "kadın sezgisi" denen şeyle hiçbir alakası yoktur - bu önbilgi basit bir olguya, kadının yasayla bağlantısı olmasına dayalıdır. Yasa karşısındaki konumu önemsiz bir memurunkinden çok daha önemlidir; K. mahkeme önündeki tutkulu konuşması müstehcen bir müdahaleyle kesildikten biraz sonra bunu kendisi de keşfeder:

O anda salonun ta bir ucundan gelen çığlık üzerine konuşmasına ara verdi K. Elini gözlerine siper edip, sesin geldiği yere baktı; çünkü gün ışığı puslu havaya akımsı bir renk veriyor, göz kamaştırıyordu. Demin salona girmesi kendisini hayli rahatsız etmiş (çamaşırcı) kadının bulunduğu yerden geliyordu ses. Ama şimdi suç kadında mı, değil mi, anlaşılamıyordu. K.'nın bütün görebildiği, bir adamın kadın kapının yanı başında bir köşeye sıkıştırmış, kucaklamaya çalışmasıydı. Ama kadın değil, adamdı bağıran; ağzını yaymış tavana bakıyordu.[8]

Peki bu kadınla Mahkeme arasındaki ilişki nedir? Kafka'nın eserinde, bir "psikolojik tip" olarak kadın, Otto Weininger'in anti-feminist ideolojisiyle bütünüyle uyumludur: Kadın doğru dürüst bir benliği olmayan bir varlıktır, etik bir tavır takınmaktan acizdir (etik gerekçelerle davranıyormuş gibi göründüğü zamanlarda bile, eylemlerinden alacağı keyfi hesaplıyordur); doğruluk boyutuna hiçbir şekilde ulaşamayan bir varlıktır (söyledikleri düz anlamda doğru olsa bile, öznel konumu sonucunda yalan söyler). Böyle bir varlık için, bir erkeği baştan çıkarmak amacıyla duygulanıyormuş gibi yaptığını söylemek yetmez, çünkü sorun bu taklit maskesinin ardında hiçbir şey... kadının tözünü oluşturan belli bir tamahkâr, kirli keyiften başka hiçbir şey olmamasıdır. Böyle bir kadın imgesi karşısında, Kafka bildik eleştirel-feminist ayartıya (bu şahsiyetin özgül toplumsal koşulların ideolojik ürünü olduğunu gösterme; onunla bir başka tip kadınlığın ana hatları arasında karşıtlıklar kurma ayartısına) kapılmaz. Kafka, çok daha altüst edici bir jest yaparak bir "psikolojik tip" olarak kadına dair bu Weiningerci portreyi bütünüyle kabul eder, ama onu işitilmedik, eşi görülmedik bir yere, yasanın yerine oturtur. Stach'ın da işaret ettiği gibi, Kafka'nın temel işlemi budur belki de: *kadınsı "töz" ("psikolojik tip") ile yasanın yeri arasındaki bu kısa devre.* Müstehcen bir hayatiyetle lekelenen yasanın kendisi -ki gele-

8. *A.g.y.*, s. 46.

neksel olarak katıksız, nötr bir evrensellik diye görülür- keyfin nüfuz ettiği heterojen, tutarsız bir *bricolage'm* özelliklerine bürünür.

MÜSTEHCEN YASA

Kafka'nın evreninde, Mahkeme -her şeyden önce- biçimsel anlamda, yasasızdır: Sanki sebeplerle sonuçlar arasındaki "normal" ilişkiler zinciri askıya, paranteze alınmıştır. Mahkeme'nin işleyiş tarzını mantıki muhakemeyle belirlemeye yönelik bütün girişimler peşinen başarısızlığa mahkûmdurlar. K.'nın dikkat çektiği bütün karşıtlıklar (yargıçların öfkesi ile sıralarda oturan halkın gülüşü arasındaki; halkın neşeli sağ yanı ile ciddi sol yanı arasındaki karşıtlıklar) taktiklerini onlar üzerine bina etmeye çalıştığı anda fos çıkar; K.'nın verdiği basit bir cevaptan sonra halk kahkahalarla güler:

(Sorgu Yargıcı, defterin yapraklarını karıştırıp otoriter bir havayla) "Evlerde boyacılık yapıyorsunuz öyle mi?" diye sordu. "Hayır," dedi K. "Büyük bir bankada birinci şefim." Hani bu cevabı sağ taraftakiler arasında öylesine içten bir gülüşmeye yol açtı ki, K. da güldü kendini tutamayarak. Ellerini dizlerine dayamışlar, sanki inatçı bir öksürük nöbetine yakalanmış gibi sarsıla sarsıla gülüyorlardı.[9]

Bu tutarsızlığın öbür, pozitif yanı, keyiftir elbette: Keyif, K.'nın konuşması aleni bir cinsel birleşme edimiyle kesildiğinde açıkça ortaya fışkırır. Aşırı aleni olduğu için algılanması zor olan (K. olan biteni görebilmek için "elini gözlerine siper etmek" zorunda kalır) bu edim, travmatik gerçeğin fışkırdığı âna karşılık gelir; K.'nın hatası bu müstehcen kargaşa ile Mahkeme arasındaki dayanışmayı ihmal etmesinden kaynaklanır. O herkesin telaşla yeniden düzeni kurmaya çalışacağını ve rahatsız edici çiftin dışarı atılacağını zanneder. Ama salonun öbür yanına seğirttiğinde, kalabalık yolunu kapatır. Biri arkasından uzanıp kolunu tutar - bu noktada, oyun bitmiştir: Kafası karışan K. konuşmasını bir daha toparlayamaz; elinden bir şey gelmemesine öfkelenerek salonu terk eder.

K.'nın ölümcül hatası Mahkeme'ye, yasanın Öteki'sine tutarlı bir muhakeme yoluyla ulaşılabilen homojen bir varlıkmış gibi hitap et-

9. *A.g.y.*, s. 40.

mesiydi, oysa Mahkeme ona ancak şaşkınlık emareleriyle karışık müstehcen bir gülüşle karşılık verebilir. Kısacası K., Mahkeme'den *eylem* (hukuki eylemler, kararlar) bekler, ama bunun yerine bir *edim* (aleni bir çiftleşme) ile karşılaşır. Kafka'nın "hayat alanını hukuki alandan ayıran sınırın bu şekilde ihlal edilmesi"ne olan duyarlılığı Yahudiliğine bağlıdır: Yahudi dini bu alanların en radikal biçimde birbirlerinden ayrıldıkları uğrağa karşılık gelmektedir. Daha önceki bütün dinlerde, (mesela törensel orjiler biçiminde) kutsal keyfe ait bir yerle, bir alanla karşılaşırız, oysa Yahudilikte kutsal alan bütün hayatiyet izlerinden arındırılmış ve canlı töz Baha'nın yasasının ölü lafzına tabi kılınmıştır. Kafka tevarüs ettiği dinin ayrımlarını ihlal ederek, hukuki alanı bir kez daha keyif seline boğar.

Bu nedenle de Kafka'nın evreni öncelikle *süperegonun* evrenidir. Simgesel yasanın Öteki'si olarak Öteki ölmüş olmanın da ötesinde (Freud'un rüyasındaki korkunç şahsiyet gibi) öldüğünü bile bilmez; keyfin canlı tözüne bütünüyle duyarsız olduğu için bilemez bunu. Süperego ise tam tersine, Jacques-Alain Miller'e göre "o zamandan bugüne gelen süperegonun da tanıklık ettiği gibi, Öteki'nin henüz ölmediği bir zamandan yola çıkan" bir yasa paradoksu sunmaktadır. Süperegonun "Keyfini çıkar!" buyruğu, ölü yasanın müstehcen süperego figürüne çevrilmesi, huzursuz edici bir deneyimi getirir beraberinde: Birdenbire bir dakika önce ölü bir lafz sandığımız şeyin aslında canlı olduğunu, soluk alıp verdiğini, nabzının attığını fark ederiz. *Aliens* filminden kısa bir sahneyi hatırlayalım. Kahramanlarımız taş duvarları saç belikleri gibi kıvrımlı uzun bir tünelden geçmektedirler. Birden belikler kımıldayıp, yapış yapış bir sıvı salgılamaya başlar, taşlaşmış ceset tekrar canlanmıştır.

Demek ki ölü, biçimsel lafzın, bir asalak ya da vampir gibi, canlı, diri gücü emdiği o bildik "yabancılaşma" metaforunu tersine çevirmemiz gerekiyor. Canlı özneler artık ölü bir örümcek ağının tutsakları olarak görülemez. Yasanın ölü, biçimsel karakteri artık özgürlüğümüzün olmazsa olmazı haline gelir; gerçek totaliter tehlike ancak yasa artık ölü kalmak istediğinde baş gösterir.

O halde m"in sonucu, doğruluğun doğru bir yanı olmadığıdır. Yasanın her yetkisi bir suret statüsündedir; yasa *doğru* olmaksızın *zorunludur,* m''deki rahibin sözleriyle, "her şeyi doğru kabul etmek zorunlu değildir; sadece onu zorunlu kabul etmek gerekir." K.'nın ça-

maşırcı kadınla karşılaşması buna, çoğunlukla sessizce geçiştirilen öbür yüzü ekler: Yasa doğrulukta temellenmediğine göre, keyifle doludur. Nitekim m^1 ve m^2, eksikliğin iki tarzını temsil ederek birbirlerini tamamlarlar: Tamamlanmamışlık eksikliği ve tutarsızlık eksikliği. Yasanın Öteki'si *tamamlanmamış* görünür m^de. Kalbinde belli bir boşluk vardır; yasanın son kapısına asla ulaşamayız. Kafka'nın "namevcudiyetin yazarı" olarak yorumlanması, yani Kafka evreninin negatif teolojiden hareketle namevcut bir Tanrının merkezdeki boşluğu etrafında körlemesine dönüp duran çılgın bir bürokratik mekanizma olarak okunması, ancak rn^e atıfla mümkündür. Oysa m^2'de, yasanın Öteki'si tam tersine *tutarsız* görünür: Onda hiçbir şey eksik değildir, ama buna rağmen yine de "bütün" değildir, tutarsız bir *bricolage,* keyfin tesadüfi mantığını izleyen bir toplama olarak kalır. Kafka'nın "mevcudiyetin yazarı" olduğu imgesi de buradan gelir - peki neyin mevcudiyetidir bu? Tam da keyif bolluğu olduğu için hiçbir şeyin eksik olmadığı kör bir mekanizmanın mevcudiyetidir.

Modern edebiyat "okunaksız" olarak nitelenebilirse eğer, o zaman Kafka bu özelliği James Joyce'dan farklı bir biçimde örnekliyor demektir. *Finnegans Wake* "okunaksız" bir kitaptır şüphesiz; onu sıradan bir "gerçekçi" romanı okuduğumuz gibi okuyamayız. Metni takip edebilmek için, bir tür "okuma kılavuzu"na, ardı arkası kesilmeyen şifreli anıştırmalar ağı içinde yolumuzu görebilmemizi sağlayan bir tefsire ihtiyacımız vardır. Ama bu "okunaksızlık" tam da bitimsiz bir okuma, yorumlama sürecine davet işlevi görür (Joyce'un *Finnegans Wake'le* edebiyat bilimcilerini en azından önümüzdeki dört yüz yıl boyunca meşgul etmeyi umduğu yolundaki şakasını hatırlayalım). Onunla kıyaslandığında, *Dava* gayet "okunaklı"dır. Hikâyenin ana hatları yeterince açıktır. Kafka'nın özlü ve dillere destan arılıkta bir üslubu vardır. Ama tam da bu "okunaklılık", aşırı teşhir edilmiş karakteri yüzünden, radikal bir opaklık yaratır ve her türlü yorum denemesini ketler. Kafka'nın metni yapış yapış bir keyif fazlalığıyla, anlamlandırma çabalarını geri püskürten pıhtılaşmış, damgalanmış bir anlamlandırma zinciridir adeta.

SÜPEREGO ÇOK BİLİR

Kafka'nın romanlarında tasvir edilen bürokrasi -körlemesine hareket eden ve dayanılmaz bir "akıldışı" suçluluk hissi yaratan bütünüyle işe yaramaz, fuzuli bilgilerden meydana gelen devasa mekanizma- süperegoya ait bir bilgi (Lacan'ın matematiksel simgeleriyle söylersek, S2) işlevi görür. Bu kendiliğinden kavrayışımıza aykırı düşer. Süperego ile Lacancı ana-gösteren Sı arasındaki bağ kadar bariz bir şey olamazmış gibi görünür. Süperego, sırf kendi sözceleme sürecine yaslanan ve başka bir gerekçe göstermeden itaat talep eden "akıldışı" buyruğun modeli değil midir? Gelgeldim Lacancı teori bu kendiliğinden sezgiye karşı çıkar: Sı ile S2 arasındaki, yani ana-gösteren ile bilgi zinciri arasındaki karşıtlık, ego-ideali ("birleştirici özellik", simgesel özdeşleşme noktası) ile süperego arasındaki karşıtlıkla örtüşün Süperego S2'nin tarafına düşer; bilgi zincirinin bir parçasıdır, bu parçanın en saf zuhur etme biçimi de "akıldışı suçluluk hissi" dediğimiz şeydir. Neden olduğunu bilmeksizin, yapmadığımızdan emin olduğumuz edimlerin sonucu olarak suçluluk hissederiz. Bu paradoksun Freudcu çözümü, tabii ki, bu hissin sağlam gerekçeleri olduğudur: Bastırılmış bilinçdışı arzularımız yüzünden suçluluk hissederiz. Bilinçli egomuz bunlar hakkında bir şey bilmez (bilmek istemez), ama süperego "her şeyi görür ve bilir" ve bu yüzden de farkında bile olmadığı arzularından ötürü özneyi sorumlu tutar: "Süperego, bilinçdışı id hakkında egodan daha fazla şey biliyordu."[10]

Demek ki bilinçdışının vahşi, gayri meşru dürtülerle dolu bir tür "rezerv" olduğu şeklindeki bildik kavrayışı bir yana bırakmamız gerekiyor: Bilinçdışı aynı zamanda (insanın içinden "öncelikle" demek bile geliyor) travmatik, acımasız, kaprisli, "anlaşılmaz" ve "akıldışı" bir yasa metninin parçalarıdır, bir dizi yasak ve buyruktur da. Başka bir deyişle, "normal bir insanın, yalnızca inandığından çok daha ahlaksız olmayıp aynı zamanda bildiğinden çok daha ahlaklı olduğu

10. Sigmund Freud, "The Ego and the id", *SE,* c. 19, s. 51; Türkçesi: *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd,* çev. A. Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001. Freud'un "Ego ve İd" başlığının en hoş yanı, bu yazının asıl teorik yeniliğini içeren üçüncü canalıcı kavramı dışarıda bırakmasıdır: Başlık "Ego ve İd'le İlişkileri Bakımından Süperego" olmalıydı.

şeklinde, paradoksal bir önermede" bulunmamız gerekir.[11] Adeta bir dil sürçmesinin ürünüymüş gibi görünen ve *Ego ile İdde* aktarılan cümleye düşülen notta bile unutulmuş olan, inançla bilgi arasındaki bu ayrım tam olarak ne anlama gelir? Freud söz konusu notta aynı önermeyi, "aslında basitçe insan doğasının gerek iyide, gerekse kötüde kendi inandığından *(glaubt),* yanı Kendi bilinçli algılamasıyla bildiğinden çok daha ileri gidebileceğini anlatmaktadır," diyerek ifade eder.[12] Lacan bize, bir an belirip hemen unutulan bu tür ayrımlara çok dikkat etmemiz gerektiğini öğretmiştir, çünkü Freud'un en can alıcı fikirlerine, bizzat kendisinin de bütün boyutlarını kavrayamadığı fikirlerine bunlar sayesinde ulaşabiliriz (Lacan'ın ego-ideali ile ideal ego arasındaki benzer bir "sürçme ürünü" ayrımdan neler çıkarabildiğini hatırlayalım.) İnanç ile bilgi arasındaki bu geçici ayrımın önemi nedir peki? Son tahlilde, bu soruya sadece tek bir cevap verilebilir: Eğer insan (bilinçli olarak) inandığından daha ahlaksız ve (bilinçli olarak) bildiğinden daha ahlaklı ise, başka bir deyişle, idle (gayri meşru dürtülerle) kurduğu bir ilişki bir inanç (inanmama) ilişkisi, süperegoyla (onun travmatik yasak ve emirleriyle) kurduğu ilişki de bir bilgi(sizlik), yani cehalet ilişkisi ise, o zaman şu sonuca varmamız gerekmez mi: *id kendi içinde zaten bilinçdışı, bastırılmış inançlardan ibaretken, süperego bilinçdışı bir bilgiden,* öznenin bilmediği paradoksal bir bilgiden *ibarettir.* Gördüğümüz gibi, Freud'un kendisi süperegoya bir tür bilgi muamelesi yapar ("süperego, bilinçdışı id hakkında egodan daha fazlasını *biliyordu").* Peki ama bu bilgiyi elle tutulur biçimde nerede kavrayabiliriz, bu bilgi -deyim yerindeyse- maddi, dışsal bir varoluşu nerede elde eder? "Her şeyi gören ve bilen" bu failin gerçek içinde, "düşüncelerimizi okuyabilen" alimimutlak zalimin şahsında cisimleştiği *paranoyada.* İd konusunda ise, Lacan'ın dinleyicilerine yönelttiği ünlü meydan okumayı, onlardan kendisine, kendi ölümsüzlüğüne, Tanrı'ya bilinçdışı olarak inanmayan tek bir kişi göstermelerini isteyişini hatırlamamız yeterlidir. Lacan'a göre, ateizmin, tanrıtanımazlığın doğru formülü şudur: "Tanrı bilinçdışıdır." Bizatihi dile ait olan temel bir inanç -Öteki'nin temelde tutarlı olduğuna duyulan inanç- söz konusudur. Sırf konuşarak bile, anlamımızın garantörü olarak büyük Öteki'nin varlığını *var-*

il. A.g.y., s. 52. 12. *A.g.y.*

sayarız. En kılı kırk yaran analitik felsefede bile, bu temel inanç, Donald Davidson'm başarılı iletişimin koşulu olarak gördüğü "iyi niyet ilkesi" biçimine bürünerek korunur.[13] "İyi niyet ilkesi"ni fiilen bir kenara atabilecek, yani simgesel düzenin büyük Öteki'siyle kurduğu ilişki temel bir inançsızlıkla karakterize olan tek özne, *psikotiktir,* mesela etrafındaki simgesel anlam ağında kötü ve zalim birinin sahneye koyduğu bir komplo gören bir paranoyaktır.

13. Bkz. Donald Davidson, "Mental Events", *Essays on Actions and Events* içinde, New York: Oxford University Press, 1980.

9

Biçimsel Demokrasi ve Huzursuzlukları

Bir Fantazi Etiğine Doğru

FANTAZİ MEKÂNININ İHLALLERİ

Patricia Highsmith'in kısa hikâyesi "Deliliğin Esası", "hayvan mezarlığı" motifi üzerine yapılmış bir çeşitleme gibi okunabilir. Christopher Waggoner'ın karısı Penolope'un evcil hayvanlarına patolojik bir bağlılığı vardır: Evin arkasındaki bahçede, ölmüş bütün kedi ve köpeklerini içleri doldurulmuş bir halde sergilemektedir. Bu acayipliği haber alan gazeteciler kadın hakkında bir yazı yazabilmek ve tabii ki bahçenin fotoğraflarını çekebilmek için kadına ziyaret başvurusunda bulunurlar. Christopher evinin mahremiyetinin bu şekilde bozulmasına şiddetle karşı çıkar; ama en sonunda karısının kararını kabul etmek zorunda kalınca, acımasız bir intikam tasarlar. Gizli gizli eski sevgilisi Louise'in balmumundan bir heykelini yapar ve heykeli bahçenin ortasındaki taştan bir bankın üzerine yerleştirir. Ertesi sabah Penelope gazetecileri bahçede gezdirirken Louise'in heykelini görünce kalp krizi geçirir (Chris'in kendisini hiçbir zaman sevmediğini, tek gerçek aşkının Louise olduğunu gayet iyi bilmektedir). Kadın hastaneye kaldırıldıktan sonra Chris evde yalnız kalır. Ertesi sabah bahçede Ölü bulunur - sevgili Louise'inin kucağında bir taşbebek gibi kaskatı yatmaktadır. Bu hikâyenin etrafında döndüğü fantazi Chris'e değil, Penelope'a aittir şüphesiz: Bahçe mekânı, içi doldurulmuş evcil hayvanlardan oluşan fantazi evreni, Penelope'un evliliğinin nihai başarısızlığını maskelemek için kullandığı bir kurgudur. Christopher'ın davranışının düşüncesiz acımasızlığı, bu fantazi mekânına tam da dışta tutulması gereken nesneyi, yani mevcudiyetiyle

fantaziyi paramparça eden nesneyi koymasından gelir: Chris ile Penelope arasındaki cinsel ilişkinin başarısızlığını cisimleştiren Öteki Kadın figürüdür bu nesne. Christopher'ın bu davranışının sonucu, tabii ki Penelope'un çökmesidir: Kadının bütün arzu ekonomisi bozulur, kişiliğine tutarlılık kazandıran dayanak, hayatını "anlamlı" yaşamasını sağlayan koordinatlar çerçevesi elinden alınır. Bu, günahın tek olası psikanalitik tanımıdır belki de: Ötekinin fantazi mekânına zorla girip "hayallerini mahvetmek". Christopher'ın son eylemi de işte bu yüzden kesinlikle etik bir eylemdir, yani sevgilisinin heykelini karısının fantazi mekânına yerleştirerek, kendisine de Louise'in heykelinin yanında bir yer açmıştır. Yaptığı düşüncesizlik onu oyunu bir tür nesnel mesafeden kontrol eden bir manipülatör konumuna yerleştirmez, çünkü manipule ettiği mekân içinde istemeden kendine de bir yer belirler. Dolayısıyla, geriye yapılacak tek şey kalmıştır, o da *kendi eseri olan resimdeki yerini almak,* ondaki boşluğu kendi bedeniyle doldurmaktır; deyim yerindeyse, bunun bedelini ayniyle -ölümüyle- ödemesi gerekiyordun Bu, Lacan'ın son kertede tek sahici eylemin intihar olduğunu söylerken ne kastettiğini netleştirmemize yardımcı olur belki de.

Max Ophuls'ün, Stephan Zvveig'in aynı adlı kısa hikâyesinden uyarladığı *Meçhul Bir Kadının Mektubu* filminde de aynı türden etik bir intiharla karşılaşırız. Filmde Viyanalı bir piyanistin hikâyesi anlatılır; tam bir zevk adamı olan piyanist bir akşam evine geç saatlerde dönüp uşağına bavullarını hızla hazırlamasını emreder, ertesi sabah erken saatlerde şehri terk edecektir. Bir düelloya davet edilmiştir, ama her zamanki gibi kaçma niyetindedir. Uşak bavullarla uğraşırken, piyanist masasında meçhul bir kadından gelmiş, ona yazılmış bir mektup bulur, mektubu okumaya başlar. Kendisini sevmiş bir kadının trajik itirafı vardır mektupta, piyanist farkında olmaksızın kadının hayatında merkezi bir rol oynamıştır. Kadının ona hayranlığı daha ergenlik yaşlarında başlamıştır, ama o kadının aşkını çocuksu bir sevgi gözüyle görmüştür; kadın daha sonra ona yaklaşabilmek için bir *fille dejoie* rolü yapmış, ama adam onun eski aşkı olduğunu bile fark edememiştir - ona göre kadın tavladığı bir sürü kadın arasında bir tanesinden ibarettir. Kadın adamla bir ilişkiye girmiş, hamile kalmış, çocuğu rahibelerin gözetimine emanet edip intihar etmiştir, o mektubunu okurken, kendisi çoktan ölmüş olacaktır. Mektup pi-

yanisti o kadar sarsar ki uşağına hazırladığı bavulları boşaltmasını söyler: Bunun kesinlikle ölümü demek olacağını bildiği halde, düelloya gidecektir. Burada film ile Zweig'm hikâyesi arasındaki fark özellikle ilginçtir; filmin üstünlüğünü doğrulayan (ve Hollywood'un edebi şaheserleri hep "bayağılaştırdığı" klişesini çürüten) bir farktır bu. Hikâyede, piyanist mektubu alır, okur ve kadını çok belli belirsiz anlarla hatırlar - kadın onun için hiçbir şey ifade etmiyordur. Düello daveti ve piyanistin bunun intihar olacağını bile bile kabul etmesi hikâyesinin tamamı filmin ilavesidir. Kahramanın nihai jesti etik bir bakış açısıyla son derece tutarlıdır: Başka bir kişinin evreninde oynamış olduğu can alıcı rolün ve neden olmuş olabileceği dayanılmaz acının farkına vardıktan sonra, bu günahı bağışlatabilmesinin tek yolu intihar etmektir.[1]

Sydney Pollack'ın gerilim filmi *Yakuza* aynı motif üzerinde bir başka çeşitleme sunar: Burada bağışlatıcı davranış doğrudan doğruya intihar değil, saygı nedeniyle yapılan bir feda törenidir. Robert Mitchum, erkek kardeşiyle birlikte yaşayan güzel Japon kadına âşık olan Amerikalı bir detektif rolündedir. Kadının sevgilisi olduktan kısa bir süre sonra, kadının kardeşi rolü yapan adamın aslında onun kocası olduğunu öğrenir, adam kardeş rolünü Mitchum'm yardımına ihtiyacı olduğu ve Mitchum'm arzusunu tatmin etmesi engellenirse onun desteğini kaybetmekten korktuğu için oynamıştır. Mitchum düşüncesizce aşkının neden olmuş olabileceği acı ve aşağılanmayı fark edince kocadan Japon geleneklerine uygun bir biçimde özür diler: Küçük parmağının üst boğumunu kesip bir mendile sararak kocaya verir. Mitchum bu jestle Japon etik kodunu benimsediğini işaret etmiş olmaz; Japon evreni ona her zamanki kadar yabancıdır hâlâ. Bu

1. Hitchcock'un *Yükseklik Korkusu'nda* biraz benzer bir durumla karşılaşırız: Burada kahraman (James Stewart) kadını görmezden gelmemesine, hatta aksine, onu takıntı haline getirmesine rağmen, onun perspektifini hiç hesaba katmaz - kadın onun için onun fantazi çerçevesine girdiği sürece önemlidir. Onu gerçekten seven Judy'nin onun sevgisini kazanabilmesinin tek yolu, onun fantazisine uymak, ölü bir kadın biçimine bürünmektir. Stewart ile kaba, kızıl saçlı Judy *olarak* Kim Novak arasındaki ilk karşılaşmadan sonraki geçmişe-dönüş sahnesinin bu kadar altüst edici olmasının nedeni de budur: Kısa bir an için, kadının erkeğin koşulsuz, ölümcül aşkını cisimleştirmenin bedeli olarak katlanmak zorunda kaldığı sonsuz ıstırabı görürüz.

jest sadece, ötekinin simgesel evrenini düşüncesizce ihmal ederek yol açtığı korkunç aşağılanma ve acı için duyduğu pişmanlığı ifade eder.

Belki de bunu psikanalitik etiğin bir düsturu, Lacan'ın ünlü "arzundan vazgeçme" düsturunun bir tür öznelerarası ilavesi haline getirmeyi göze alabiliriz: Ötekinin fantazi mekânını herhangi bir biçimde ihlal etmekten mümkün olduğunca kaçın, yani ötekinin "tikel mutlağı"na, kendi anlam evrenini mutlak bir biçimde kendine özgü bir yoldan düzenleyişine mümkün olduğunca saygı göster. Böyle bir etik ne imgeseldir (mesele komşumuzu kendimizmiş gibi, bize benzediği sürece, yani onda kendimize dair bir imge gördüğümüz sürece sevme meselesi değildir) ne de simgesel (mesele, ötekine, simgesel özdeşleşmesinin, bizimle aynı simgesel cemaate ait olmasının -biz bu cemaati mümkün olan en geniş anlamda tasarlasak ve "bir insan olarak" ona duyduğumuz saygıyı korusak bile- ona verdiği haysiyetten dolayı saygı gösterme meselesi de değildir). Ötekine bir "kişi" olma haysiyetini veren şey herhangi bir evrensel-simgesel özellik değil, tam da onun "mutlak biçimde tikel" olan yanı, fantazisi, asla paylaşamayacağımızdan emin olduğumuz parçasıdır. Kant'ın terimleriyle söylersek: ötekine her birimizin içinde bulunan evrensel bir yasadan dolayı değil, nihai "patolojik" çekirdeğinden dolayı, her birimizin "dünyamızı" mutlak ölçüde tikel bir biçimde "hayal etmemizden", keyfimizi böyle tikel bir biçimde örgütlememizden dolayı saygı gösteririz.

İyi ama psikanaliz işleminin amacı, tam da analiz edilen kişinin temel fantazisinin temellerini sarsmak, yani öznenin (simgesel) gerçekliğinin son dayanağı konumundaki temel fantazisine karşı bir tür mesafe kazanmasını sağlayan "öznel mahrumiyeti" yaratmak değil midir? O halde psikanaliz işleminin kendisi, incelikli, demek ki çok daha acımasız bir aşağılama yöntemi, öznenin ayaklarının altındaki zemini çekme, onu bütün keyfinin onlar etrafında kristalize olduğu o "ilahi ayrıntıların nihai hükümsüzlüğünü görmeye zorlama yöntemi değil midir? Simgesel düzendeki bir kusuru, bir tutarsızlığı maskeleyen bir "yalancıktan inanma" olarak fantazi, her zaman tikeldir - tikelliği mutlaktır, "dolayıma" direnir, daha büyük, evrensel, simgesel bir mecranın parçası haline getirilemez. Bu nedenle ötekinin fantazisinin haysiyetini, ancak kendimizinkine karşı belli bir mesafe takınarak, fantazinin nihai olumsallığını yaşantılayarak, onu herkesin ken-

dine özgü bir tarzda kendi arzusunun çıkmazını gizleme biçimi olarak kavrayarak anlayabiliriz.

, LİBERALİZMİN ÇIKMAZI

Richard Rorty *Olumsallık, ironi ve Dayanışma* adlı kitabında aynı sorunu şu soruyu cevaplamaya çalışarak ele alır: Evrensel-akılcı temellerinin başarısızlığından sonra nasıl, ne üzerine liberal-demokratik bir etik kurabiliriz?[2] Rorty'ye göre, bugün Aydınlanma'nın insan hak ve özgürlüklerini, tarihsel sürecin radikal olumsallığından muaf aşkın bir dayanak (insanın "doğal hakları", evrensel akıl, vb.) üzerine, tarihsel süreci yönlendirecek -bir tür Kantçı düzenleyici fikir niteliğinde- bir ideal (mesela Habermas'ın kısıtlamasız iletişim ideali) üzerine oturtma çabalarının nihai çöküşüne tanıklık etmekteyizdir. Olayların tarihsel gidişatı bile artık denetleyici bir üst-anlatı tarafından tekil bir süreç olarak kavranamaz (Marksistlerin sınıf mücadelesi tarihi olarak tarih anlatısı artık geçerli değildir). Tarih her zaman geriye doğru yeniden yazılmaktadır, her yeni anlatı perspektifi geçmişi yeniden yapılandırır, anlamını değiştirir; farklı anlatısal simgeselleştirmeleri koordine edip bütünleştirmenin mümkün olacağı nötr bir konum benimsemek önsel olarak imkânsızdır. O zaman açıkça anti-demokratik, ırkçı, vb. olanlar da dahil bütün etik projelerin -bunlardan birine ancak olumsal olan belli bir anlatı perspektifini benimseyerek öncelik verebileceğimiz yeterince açık olduğuna göre, yani bunlardan biri lehine getirilebilecek her sav tanım gereği döngüsel olacağına, peşinen kendi bakış açısını öngerektireceğine göre- son kertede eşdeğer oldukları şeklindeki kaçınılmaz sonuca ulaşmaz mıyız? "Metafizikçi"ye karşıt olarak, terime Rorty'nin verdiği anlamda "ironist"e uygun etik tavır ne olurdu? ("'İronist' terimini, kendi kendisinin en merkezi inanç ve arzularının olumsallığıyla yüz yüze gelebilen kişiyi adlandırmak için kullanıyorum.")[3]

2. Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity,* New York: Cambridge University Press, 1989 (Türkçesi: *Olumsallık, İroni ve Dayanışma,* çev. M. Küçük-A. Türker, İstanbul: Ayrıntı, 1995. Küçük değişikliklerle bütün alıntılar bu çeviriden alındı).

3. *A.g.y.,* s. xv.

Metafizikçi öbür insanların ahlaki açıdan anlamlı boyutunun onların daha geniş bir ortak güçle -örneğin rasyonellik, Tanrı, hakikat ya da tarih- ilişkileri olduğunu kabul etmesine karşılık, ironist, bir kişinin, ahlaki bir öznenin ahlaki açıdan anlamlı tanımının, "aşağılanabilir bir şey" olduğunu söyler. İronistin insan dayanışmasına dair duygusu ortak bir tehlike duygusuna dayanır, ortak bir mülkiyete ya da ortak bir güce değil... Liberal metafizikçi, entelektüelin görevinin liberalizmi birtakım geniş kapsamlı konular hakkında bazı doğru önermelerle destekleyerek korumak ve savunmak olduğunu düşünür, ama liberal ironist bu görevin bireylerin ya da cemaatlerin fantazilerine ve yaşamlarına merkez aldıkları farklı türden küçük şeyleri tanıma ve betimleme becerimizi artırmak olduğunu düşünür.[4]

Bu "farklı türden küçük şeyler", Nabokov'un "ilahi ayrıntılar" dediği şeyler, şüphesiz temel fantaziyi, onun içindeyken şeyler ve olayların bize anlamlı geldiği bir çerçeve işlevi gören o "tikel mutlak"ı adlandırırlar. Bu yüzden Rorty dayanışmanın temeli olarak bazı ortak özelliklere, değerlere, inançlara, ideallere sahip olmayı değil, ötekini bizim inanıp arzuladığımız şeylere inanıp arzulayan biri olarak görmeyi değil, ötekini ıstırap çekebilen, acı çekebilen biri olarak görmeyi önerir. Burada acı aslen fiziksel değil her şeyden önce "zihinsel acı"dır[5], bir başkasının fantazisine zorla girmenin yarattığı aşağılamadır. Orwell'in *1984'ünde,* O'Brien, Winston'u en sonunda, fare tehdidi sayesinde onun Julia'yla olan ilişkisini bozarak yıkar: Winston ümitsizce "Bunu Julia'ya yapın!" diye bağırarak varlığını temelden çökerten bir şey yapmış olur. "Hepimiz bir cümle ya da bir şeyle aynı ilişki içindeyizdir"[6] - Lacan bu ilişkiyi fantazi formülü olan SOa ile adlandırmaya çalışmıştır.

Ne var ki tam bu noktada, Rorty'nin bazı formülasyonları sorun yaratacak ölçüde belirsizlesin Rorty "kesin aşağılanma"nın kendimizi "kendime kendim hakkında anlattığım öykünün -dürüst, sadık ya da samimi biri olarak kendime çizdiğim tablonun- artık anlam ifade etmediği"[7] durumda bulmak olduğunu söylediğinde, "zihinsel acı"yı öznenin simgesel ve/veya imgesel özdeşleşmesinin çökmesine indirger. Burada, eylemlerimizden birinin kendi özkavrayışımızın ufkunu çizen (olumsal) simgesel anlatıya dahil edilemediği bir durumla karşı karşıyayızdır; bu başarısızlık, içindeyken kendimizi beğenilebilir gördüğümüz imgenin çöküşünü hızlandırır. Gelgeldim, "bir cümle

4. A.g.y., s. 91,93. 5. A.g.y., s. 179. *6. A.g.y. T. A.g.y.*

ya da bir şeyle" kurulan o oldukça gizemli "ilişki", simgesel ve/veya imgesel özdeşleşmeden çok daha köklü bir düzeydedir: Arzunun nesne-nedeniyle, yani "arzulama yetimizi" yönlendiren temel koordinatlarla ilgilidir. Bu kafa karışıklığı hiç de önemsiz sayılamaz, zira Rorty'nin kurduğu teorik yapıda pozitif bir rol oynar: "ironizmin... evrensel olduğu bir liberal ütopya"[8] projesini ancak buradan yola çıkarak formüle edebilmiştir Rorty.

Bu "liberal ütopya" neler içerir? Rorty'nin temel öncülü "kamusal ile özel'i birleştiren bir teori talebinden vazgeçmek," ve "özyaratımm ve insan dayanışmasının taleplerinin birbiriyle eşit ölçüde geçerli olduklarını, ama hiçbir zaman ortak bir ölçütle kıyaslanamayacaklarını benimsemekle yetinmek" gerektiğidir.[9] Demek ki ideal, ütopik toplum "kamusal" ve "özel" alanların birbirinden net bir biçimde ayrıştıkları bir toplum, her birey ve cemaatin "fantazilerine ve yaşamlarına merkez aldıkları farklı türden küçük şeyler"in peşine özgürce düşmelerini mümkün kılan bir toplum, toplumsal hukukun rolünün her bireyi özel alanına yapılabilecek şiddetli ihlallerden koruyarak bu özyaratım özgürlüğünü güvenceye alan bir dizi nötr kurala indirgendiği bir toplumdur. Bu liberal rüyanın sorunu kamusal ile özel arasındaki yarılmanın her zaman geriye belli bir artık bırakıyor olmasıdır. Burada, marifet gösterisi yapıp kamusal-özel ayrımının kendisinin toplumsal olarak koşullanmış olduğunu, özgül bir toplumsal yapının ürünü olduğunu, hatta öznel özdeneyimin en mahrem tarzlarının bile çoktan toplumsal ilişkilerin yaygın formu tarafından "dolayımlanmış" olduğunu gösterecek olan, liberalist bireyciliğe yönelik klasik Marksist reddiyeyi gündeme getiriyor değilim. Bir liberal bu noktaları kolayca kabullenip yine de konumunu sürdürebilir. Gerçek çıkmaz zıt yöndedir: Bir tür nötr kurallar kümesi olarak estetik özyaratımımızı sınırlaması ve bizi dayanışma adına keyfimizin bir kısmından mahrum etmesi gereken toplumsal yasanın kendisine, müstehcen, "patolojik", artı/fazla keyif her zaman çoktan nüfuz etmiştir. Nitekim mesele kamusal-özel ayrımının mümkün olmaması değil, kamusal yasa alanının, ancak kendisinin de müstehcen bir "özel" keyif boyutu tarafından "kirletilmesi" koşuluyla mümkün olmasıdır: Kamusal yasa, özne üzerinde uyguladığı baskının "enerji"sini, tam

8. *A.g.y.,* s. xv. 9. *A.g.y.*

da bir yasak faili olarak davranarak özneyi mahrum bıraktığı keyiften alır. Psikanaliz teorisinde, bu müstehcen yasanın tam bir adı vardır: *süperego.*

Freud'un kendisi de, süperegonun, bastırdığı ve o müstehcen, kötücül, müstehzi niteliği devşirdiği id güçlerinden beslendiğine işaret etmiştir - öznenin mahrum edildiği keyif tam da süperegonun yasağının sözcelendiği yerde birikmiştir adeta.[10] Dilbilimin önerme öznesi ile sözceleme öznesi arasında yaptığı aynın burada kusursuz kullanımını bulmaktadır: Bize keyiften feragat etmeyi dayatan ahlaki yasa önermesinin ardında, her zaman bizden çaldığı keyfi biriktirmekte olan müstehcen bir sözceleme öznesi gizlidir. Süperego, deyim yerindeyse, kendi otoritesinden muaf bir yasa failidir: Bizim yapmamızı yasakladığı şeyi kendisi yapar. Süperegonun temel paradoksunu şöyle açıklayabiliriz: Ne kadar masum olursak, yani süperegonun emrini ne kadar takip edip keyiften ne kadar feragat edersek, kendimizi o kadar suçlu hissederiz, çünkü süperegoya ne kadar itaat edersek, onda biriken keyif ve dolayısıyla üzerimizde uyguladığı baskı o kadar artar.[11] Süperego gibi işleyen toplumsal bir failin nasıl bir şey olacağına dair bir fikir edinebilmek için, öznenin Kafka'nın büyük romanlarında *(Şato, Dava)* karşı karşıya geldiği bürokratik mekanizmayı hatırlamak yeter; bu devasa aygıtın her yerine müstehcen keyif nüfuz etmiştir.

KANT İLE MCCULLOUGH

Artık Rorty'nin "liberal ütopya"sının kusurunu tam olarak saptayabiliriz: Bu ütopya "patolojik" bir keyif lekesiyle *kirletilmemiş,* yani süperego boyutundan kurtulmuş evrensel bir toplumsal yasanın mümkün olduğunu varsayar bir öncül olarak. Başka bir deyişle, (günümüzün kiç çok-satarlarından bir tabir ödünç alırsak) "bütün takıntıların en ahlaksızı" *olmayacak* bir görevin mümkün olduğunu bir öncül olarak kabul eder. Kant'ın, bu kayıtsız şartsız görev filozofunun bil-

10. Freud, "The Ego and the id", *SE,* c. 19.

11. Lacan'ın "öznenin suçlu olabileceği tek şey, son tahlilde, arzusundan vazgeçmektir," formülü süperegonun paradoksunun tam tersine çevrilmiş halidir, bu yüzden de fena halde Freudcudur.

mediği şeyi, günümüzün bayağı, duygu sömürücüsü edebiyatı, kiçi gayet iyi bilmektedir. Lady'ye duyulan aşkı en üstün görev olarak gören "saraylı aşkı" geleneğinin tam da bu edebiyatın evreninde hâlâ yaşadığı düşünülürse, bu da şaşırtıcı bir şey değildir. Saraylı aşkı türünün numunelik bir örneği Colleen McCullough'un *An Indecent Obsession I Ahlaksız Takıntı* romanında bulunabilir. Okunacak gibi olmayan, bu yüzden de Fransa'da *J'ai lu* (Ben Okudum) dizisi içinde yayımlanan bu roman, İkinci Dünya Savaşı'mn sonlarında Pasifik'teki küçük bir hastanede akıl hastalarına bakmakla görevli, mesleki görevi ile hastalardan birine duyduğu aşk arasında bölünmüş bir hemşirenin hikâyesidir. Romanın sonunda arzusunu yener, sevmekten vazgeçer ve görevine döner. Yani ilk bakışta son derece yavan bir ahlakçılıkla karşı karşıyayızdır: Görevin tutkulu aşka galebe çalması, görev uğruna "patolojik" aşkın terk edilmesi. Gelgeldim bu terkin güdüleri biraz daha inceliklidir; romanın son cümleleri şöyledir:

> Burada bir görevi vardı... Sırf bir iş değildi bu - gönlü de onda, onun fersahlarca derinlerindeydi! Gerçekten istediği ş^y buydu... Hemşire Langtry canlı adımlarla ve hiçbir korku duymadan tekrar yürümeye başladı, kendisini en nihayet anlamıştı. Bütün takıntıların en ahlaksızı olan görevin aşka verilen başka bir addan ibaret olduğunu anlamıştı.[12]

Demek ki burada gerçek bir diyalektik Hegelci tersine çevirme ile karşı karşıyayız: Görevin kendisinin "aşka verilen başka bir addan ibaret olduğu" anlaşılınca aşk ile görev arasındaki karşıtlık "içerilerek aşılır" *(aufgehoben).* Bu tersine çevirme -"olumsuzlamanın olumsuzlaması"- sayesinde, en başta aşkın olumsuzlanması olan görev, dünyevi nesnelere karşı duyulan diğer bütün "patolojik" aşkları silen, Lacan'ın terimleriyle söylersek, diğer bütün "sıradan" aşkların "kapitone noktası" *(point de capiton)* işlevini gören üstün bir aşkla örtüşecektir. Görev ile aşk arasındaki -görevin saflığı ile tutkulu aşkın ahlaksızlığı ya da patolojik müstehcenliği arasındaki- gerilim, görevin kendisinin kökten müstehcen niteliği deneyimlendiği anda çözülür.

Romanın başlarında saf, evrensel olan görevdir, tutkulu aşk ise patolojik, tikel, ahlaksız görülür; gelgeldim sonda, görevin "bütün takıntıların en ahlaksızı" olduğu ortaya çıkar. İyi'nin kökten, mutlak

12. Colleen McCullough, *An Indecent Obsession,* Londra ve Sydney: MacdonaldandCo., 1981, s. 314.

Kötü'nün maskesinden, *das Ding'in,* menfur, müstehcen Şey'in taktığı "ahlaksız takıntı" maskesinden ibaret olduğunu savunan Lacancı tez bu şekilde anlaşılmalıdır. İyi'nin ardında, kökten Kötü vardır: İyi, tikel, patolojik bir statüsü olmayan "bir Kötü'nün bir başka adı"dır. Müstehcen bir biçimde bizde takıntı yarattığı için, olayların normal gidişatını bozan travmatik, yabancı bir cisim işlevi gördüğü için, *das Ding* kendimizi tikel dünyevi nesnelere duyduğumuz "patolojik" bağlılıktan kurtarmamızı mümkün kılar. "İyi", bu kötü Şey ile aramızda bir mesafe, onu tahammül edilebilir kılan bir mesafe bırakmanın bir yoludur sadece.

Yüzyılımızın kiç edebiyatının bilip de Kant'ın bilmediği şey işte budur: görevin kendisinin öteki, müstehcen yüzü. Bu yüzden Kant *das Ding* kavramına ancak negatif formu içinde, saçma bir olanaklılık/olanaksızlık olarak başvurabiliyordu - mesela negatif nicelikler hakkındaki incelemesinde mantıksal çelişki ile gerçek karşıtlık arasındaki fark konusunda yazdıklarına bakalım. Çelişki gerçek bir varoluşu olmayan mantıksal bir ilişkidir, oysa gerçek karşıtlık eşit ölçüde pozitif iki kutup arasındaki karşıtlıktır. Bu son ilişki bir şey ile onun eksikliği arasında değil, iki pozitif veri arasındadır. Bunun bir örneği haz ve acıdır (hiç de rastlantısal bir örnek değildir bu, zira gerçek karşıtlıktan bahsettiğimiz zaman bulunduğumuz düzeyi, yani haz ilkesi düzeyini açığa çıkarır): "Haz ve acı birbirleriyle kazanç ve kazanç yokluğunun kıyaslandığı şekilde (+ ve - diye) kıyaslanmazlar. Başka bir deyişle, birbirleriyle sadece çelişmezler *(contradictoire s. logice oppositum),* birbirlerine karşıttırlar da *{contrarie s. realiter oppositum).*"[13]

Kendi içlerinde pozitif olgular olan haz ve acı gerçek bir karşıtlığın kutuplarıdır. Biri ancak öbürüyle ilişkili olarak negatiftir, halbuki İyi ve Kötü çelişkilidir, aralarında bir + ve 0 ilişkisi vardır. Bu yüzden de Kötü pozitif bir kendilik *(entity)* değildir. Sadece İyi'nin eksikliği, yokluğudur. Bir çelişkinin negatif kutbunu pozitif bir şey gibi ele almak, "tikel türden bir nesne düşünüp ona negatif bir şey demek"[14] saçmalık olurdu. Gelgeldim *das Ding,* Lacancı kavramsal-

13. Immanuel Kant, "Anthröpologie", *Werke Akademie-Textausgabe* içinde, Berlin, 1907-1917, c. 7, s. 230.

14. Immanuel Kant, "Versuch...", *Werke* içinde, c. 2, s. 175.

laştınlışında, tam da bu tür bir "negatif şey"dir, Öteki'deki ya da simgesel düzendeki bir eksiğin, bir deliğin cisimleşmesinden başka bir şey olmayan paradoksal bir Şey'dir. "Ete kemiğe bürünmüş Kötülük" olarak *das Ding,* gerçekten de haz ilkesinden, haz ile acı arasındaki karşıtlıktan kaçan bir nesnedir: Terime Kant'ın verdiği anlamda "patolojik olmayan" bir nesnedir ve bu haliyle de Kant'a göre düşünülmesi mümkün olmayan bir paradokstur. İşte zaten bu yüzdendir ki Kant'ı, Lacan'ın önerdiği gibi, "Sade ile" -ya da en azından McCullough ile- birlikte ele almak gerekir.

Ulus-Şey

DEMOKRATİK SOYUTLAMA

Bütün bunlar demokrasi kavramının kendisi için çok kapsamlı sonuçlar yaratır elbette. Daha 60'h yıllarda bile Lacan ileriki yirmi otuz yıl içinde ırkçılığın yeniden yükselişe geçeceğini, etnik gerilimlerin ve etnik partikülerliğin, tikelliğin saldırganca ortaya konmasının artacağını öngörebilmişti. Lacan öncelikle Batılı toplumları hedef almış olsa da, "reel-sosyalist" ülkelerde milliyetçiliğin son zamanlardaki alevlenişi, Lacan'ın önsezisini kendisinin bile tahmin edemeyeceği ölçüde teyit etmiştir. Etnik Dava'nın, etnik Şey'in (bu terim burada tam da Lacan'ın verdiği anlamda, arzumuzu sabitleyen travmatik, gerçek bir nesne anlamında kavranmalıdır) bu ani etkisi nereden almaktadır gücünü? Lacan bu gücü, kapitalist uygarlığımızın temelini oluşturan evrensellik arayışının öbür yüzü olarak görür: Marx'ın kendisi de her türlü tikel, "tözel" etnik, kalıtsal bağların çözülmesini kapitalizmin can alıcı bir özelliği olarak kavramıştı. Son yirmi otuz yılda bir dizi ekonomik, teknolojik ve kültürel süreç evrensellik arayışına yeni bir atılım kazandırdı: Ekonomi alanında ulusal sınırların aşılması; yeni iletişim araçları (bilgisayar devrimi, uydudan enformasyon aktarımı) yoluyla sağlanan teknolojik, kültürel ve dilsel homojenleşme; "gezegen" ölçeğindeki siyasi meselelerin artışı (insan hakları kaygısı, ekolojik kriz), vb. Gezegenin "bütünleşmesi"ne yönelik hareketin bütün bu farklı biçimlerinde, egemen bir ulus-devlet, ulusal bir kültür, vb. gibi kavramlar yavaş yavaş ama kaçınılmaz olarak ağırlıklarını kaybediyor gibi görünüyorlar. "Etnik tikellikler" de-

nilen şeylerin hepsi korunuyor şüphesiz, ama tam da evrensel bütünleşme mecrası içine gömülü bir halde - artık bağımsız bir biçimde gelişmeyen bu tikellikler, evrensel çok-yönlülüğün tikel cepheleri olarak görülüyor. Mesela günümüz megalopolislerinde "ulusal mutfaklar"ın kaderi tam böyle bir şey: Her köşede karşımıza çıkan Çin, İtalyan, Fransız, Hint, Meksika, Yunan lokantaları aslında sadece bu mutfakların sahici etnik köklerini çoktan yitirmiş olduklarını doğruluyorlar.

Günümüz muhafazakâr "kültür eleştirisi"nin klişelerinden biridir bu şüphesiz. O halde, Lacan ırkçılığın yükselişini evrenselleşme sürecine bağlayarak, kendisini, günümüz uygarlığının insanların köklerini, belli bir cemaate ait olma hislerini kaybetmelerine neden olarak milliyetçiliğin şiddetli bir biçimde geri dönmesini hızlandırdığı uyarısında bulunan bu ideolojik argümanla aynı saflara mı yerleştirmiş oluyor? Lacan (bu bakımdan Marx'ın takipçisi sayılmalıdır) bu nostaljik, muhafazakâr tavırda bir hakikat uğrağı görse bile, yine de bu tavrın bütün perspektifini radikal biçimde altüst etmektedir.

Temel bir soruyla başlamamızda fayda var: Demokrasinin öznesi kimdir? Lacan'ın cevabı gayet nettir: Demokrasinin öznesi bir kişi, ihtiyaçlarının, çıkarlarının ve inançlarının bütün zenginliğiyle "insan" değildir. Demokrasinin öznesi, tıpkı psikanalizin öznesi gibi, bütün tikel içeriklerini çıkardıktan sonra ulaştığımız bütün o soyutluğu, boş noktasallığı ile Kartezyen özneden başkası değildir. Başka bir deyişle, bir kalıntı olarak boş bir noktadan ya da düşünümsel, refleksif bir kendi kendine göndermeden ibaret olan *cogito'yu* üretmiş Kartezyen radikal şüphe prosedürü ile, bütün demokratik beyanların "ırkına, cinsiyetine, dinine, servetine, toplumsal statüsüne *bakılmaksızın* bütün insanlar" şeklindeki mukaddimesi arasında yapısal bir benzeşiklik vardır. Bu "bakılmaksızın"da şiddetli bir soyutlama ediminin işbaşında olduğunu gözden kaçırmamamız gerekir; bu, bütün pozitif özelliklerin soyutlanması, bütün tözel, içkin bağların çözülmesi demektir ve saf, tözel-olmayan bir öznellik noktası olarak Kartezyen *cogito'ya* tekabül eden bir kendilik üretir. Lacan, "akıldışı" dürtülerle dolu bir hazine olarak görülen "psikanalitik insan imgesi"ne alışmış olanları çok şaşırtacak bir şey yaparak psikanalizin öznesini bu kendiliğe benzetir; özneyi üstüne çarpı atılmış bir S ile adlandırarak, özneye pozitif, tözel bir kimlik/özdeşlik sunacak herhangi bir daya-

nak olmadığına, bu eksiğin de kurucu nitelikte olduğuna işaret eder. Bu kimlik/özdeşlik eksikliği yüzündendir ki *Identification* (özdeşleşme) kavramı psikanaliz teorisinde bu denli can alıcı bir rol oynamaktadır: Özne kurucu nitelikteki eksikliğini özdeşleşme yoluyla, kendisinin simgesel ağ içindeki yerini garanti altına alan bir ana-gösterenle özdeşleştirerek doldurmaya çalışır.

Bu şiddetli soyutlama edimi, ideolojik açıdan fazla zorlama bir demokrasi imgesini, "gerçek hayatta hiç karşılaşılmayan bir abartı"yı ifade etmez, tam tersine, biçimsel demokrasi ilkesini kabul ettiğimiz anda izlediğimiz mantığın bir parçasıdır: "Demokrasi" temelde "anti-hümanist"tir, "(somut, fiili) insanları" değil, biçimsel, kalpsiz bir soyutlamayı "ölçü" alır kendisine. Demokrasi kavramında somut insani içeriğin doluluğuna, cemaat bağlarının sahiciliğine yer yoktur: Demokrasi soyut bireyler arasındaki biçimsel bir bağdır. Demokrasiyi "somut içerikler"le doldurmaya yönelik bütün girişimler, güdüleri ne kadar samimi olursa olsun, er ya da geç totalitarizm ayartısına yenik düşerler.[15] Nitekim demokrasiyi eleştirenler bir bakıma haklıdırlar: Demokrasi soyut *citoyen* (yurttaş) ile tikel, "patolojik" çıkarların *burjuva* taşıyıcısı arasındaki bir bölünmeyi içerir ve bu ikisi arasında bir uzlaşma yapısal olarak imkânsızdır. Ya da *Gesellschaft* (atomize bireylerin mekanik, dışsal yığılımı olarak toplum) ile *Gemeinschaft* (organik bağlarla bir arada tutulan bir cemaat olarak toplum) arasındaki geleneksel karşıtlık üzerinden gidecek olursak: Demokrasi kesinlikle *Gesellschaft'a.* bağlıdır; düpedüz "kamusal" ile "özel" arasındaki ayrılma sayesinde ayakta kalır ve ancak, bir zamanlar Marksizm'in sesinin hâlâ duyulabildiği zamanlarda "yabancılaşma" denen şeyin çerçevesi içinde mümkündür.

15. Bu noktada kişiselciliğin kurucusu Emmanuel Mounier'nin yazgısını düşünmek ufuk açıcı olacak. Mounier, teoride, ikili liberal bireycilik ve totaliter kolektivizm tehditlerine karşı kişinin haysiyetinin ve biricikliğinin tanınması için çabalamıştır - her şeyden önce de Fransız direnişinin kahramanlarından biri olarak hatırlanır. Gelgelelim, biyografisinin canalıcı bir ayrıntısı, kural olarak, sessizlikle geçiştirilir: Mounier, Fransa'nın 1940'taki yenilgisinden sonra bütün bir yıl umudunu, organik cemaat ruhunu yeniden kurmak için eşsiz bir fırsat olarak gördüğü Petain'in korporativizmine bağlamıştır. Ancak daha sonralan, Vichy'nin "aşırılıklarından" hayal kırıklığına uğrayınca dönmüştür direnişe. Kısacası Mounier, "insan yüzlü bir faşizm" için çabalamış, kirli öbür yüzü olmayan bir faşizm istemiştir ve bundan ancak bu umudunun yanlışlığını anladıktan sonra vazgeçmiştir.

Bugün, demokrasi ile "yabancılaşmış" *Gesellschaft* arasındaki bu yakınlığı, "yeni toplumsal hareketler" denen şeyde (ekoloji hareketi, feminizm, barış hareketi) görebiliriz. Geleneksel siyasi hareketler (partiler) ile aralarında belli bir kendi kendini sınırlama farkı vardır ki bu sınırlamanın öbür yüzünde belli bir fazla da vardır; geleneksel partilerden aynı anda hem "daha azını" hem de "daha çoğunu" isterler. Yani, "yeni toplumsal hareketler" rutin siyasi mücadeleye girmeye gönülsüzdürler; sürekli diğerleri gibi siyasi parti olmak istemediklerini vurgularlar, kendilerini iktidar mücadelesi alanından muaf tutarlar. Gelgelelim, aynı zamanda amaçlarının sıradan siyasi partilerinkinden çok daha radikal olduğunu da açıkça belirtirler: Peşinde oldukları şey, bütün eylem ve inanç tarzının temelden dönüşmesi, en mahrem tavırlarımızı etkileyen "yaşam paradigmasının değişmesidir. Örneğin, doğaya karşı yeni bir tavır, tahakküm değil, diyalojik bir etkileşim tavn takınmayı önerirler; saldırgan "erkek" akla karşı, çoğulcu, "yumuşak", "kadın" akılcılığından yanadırlar, vb. Başka bir deyişle, insanın Batılı bir biçimsel demokraside bir muhafazakâr ya da bir sosyal demokrat olduğu şekilde, çevreci ya da feminist olması mümkün değildir. Burada sadece siyasi bir inanç değil, bütün bir yaşam tavrı söz konusudur. "Yaşam paradigmasında böylesine radikal bir değişim hedefleyen (ve bir zamanlar siyasi bir program olarak formüle edilen) bu tür bir proje, biçimsel demokrasinin temellerini zorunlu olarak tahrip etmektedir. Biçimsel demokrasi ile "yeni toplumsal hareketler" arasındaki antagonizma indirgenemez niteliktedir; işte bu yüzden de bu antagonizma bütünüyle kabullenümelidir - mahut "yaşam-dünyası"nın bütün çeşitliliğini massedecek bir "somut demokrasi" kurmaya yönelik ütopik projelerle bu antagonizmadan kaçılamaz.

Demokrasinin öznesi her türlü içerikten arındırılmış, bütün tözel bağlarından kurtulmuş saf bir tekilliktir demek ki; Lacan'a göre, bu öznenin sorunu yeni-muhafazakârlığın sandığı yerde değildir. Sorun demokrasiye özgü bu soyutlamanın her türlü somut tözel bağı çözmesi değil, bunları hiçbir zaman çözememesidir. Demokrasinin öznesi, tam da o boşluğu içinde, belli bir "patolojik" lekeyle maluldür. "Demokratik kopuş" -bilimin kendini ideolojik kavramlar alanından kurtararak kurmasını sağlayan "epistemolojik kopuşa" benzer biçimde, demokratik özneyi kuran tikel içeriklerin bir yana atılması- geri-

ye her zaman belli bir artık bırakır. Ama bu artık, kopuşun başarısız olmasına neden olan ampirik bir sınırlama olarak görülmemelidir. Bu artık önsel bir statüye sahiptir, "demokratik kopuş"un pozitif koşuludur, ona ayakta tutan dayanaktır. Demokrasi, tam da "saf, "biçimsel" olduğunu iddia ettiği için, sonsuza kadar olumsal bir pozitiflik, maddi "içerik" ânına bağlı kalır: Bu biçim, bu maddi dayanağını kaybettiğinde, kendi kendini dağıtır.

...VE KALINTISI

Biçimsel demokrasinin bağlı olduğu, bütün pozitif içerikleri çıkarmayı mümkün kılan bu kalıntı, şüphesiz, "ulus" olarak kavranan etnik uğraktır: Demokrasi her saman "patolojik" ulus-devlet olgusuna bağlı olmuştur. "Dünya yurttaşları" sıfatıyla bütün insanların oluşturduğu topluluğa dayalı "gezegen" ölçeğinde bir demokrasi başlatmaya yönelik her girişim kısa bir süre sonra iktidarsızlığını gözler önüne serer, siyasi şevk yaratmayı başaramaz. Burada evrensel işlevin bir istisnaya dayalı olduğu Lacancı hepsi-değil mantığının numunelik bir örneğiyle karşı karşıyayız yine: Bütün toplumsal farklılıkların ideal bir tesviyesi, demokrasinin öznesi olan yurttaşın üretimi ancak tikel bir ulusal Dava'ya bağlanma sayesinde mümkün olmaktadır. Eğer bu Dava'yı Freudcu Şey *(das Ding),* yani ete kemiğe bürünmüş keyif olarak kavrarsak, keyfin toplumsal alana fışkırdığı ayrıcalıklı alanın neden tam da "milliyetçilik" olduğu anlaşılır: Ulusal Dava son kertede verili bir ulusun öznelerinin kolektif keyiflerini ulusal mitler yoluyla örgütleme, düzenleme tarzlarıdır. Etnik gerilimlerde her zaman ulusal Şey'in mülkiyeti söz konusudur: "Öteki" ("hayat tarzımızı" bozarak) keyfimizi çalmak istemektedir ve/veya gizli, sapıkça bir keyfe ulaşmaktadır. Kısacası, "öteki"nin sinirimizi bozan, canımızı gerçekten sıkan yanı, kendi keyfini örgütleme biçimidir (yemeklerinin kokusu, "gürültülü" şarkı ve dansları, acayip davranışları, iş karşısındaki tavrı - ırkçı perspektifte, "öteki" ya işimizi çalan bir işkoliktir ya da bizim emeğimizle yaşayan bir aylak). Temel paradoks, Şey'imizin hem ötekinin ulaşamayacağı hem de onun tarafından tehdit edilen bir şey olarak görülmesidir; bu, Freud'a göre, "gerçekte olamayacak" bir şey gibi yaşanan, ama yine de olma ihtimali bizi dehşete düşüren kastrasyona benzemektedir.

Ulusal Şey'in bütün şiddetiyle fışkırması, uluslararası dayanışmı taraftarlarını her zaman şaşırtmıştır. Bunun belki de en inıvımiil. <ı neği, Birinci Dünya Savaşı arifesindeki "vatansever" coşku karşısın da uluslararası işçi hareketinin yaşadığı bozgundur. Rusya ve Sırbis tan'daki Bolşevikler hariç, bütün ülkelerin sosyal demokrat partilerinin, "ülkesi olmayan" işçi sınıfı dayanışması laflarını unutarak şovenist yaygaralara teslim oldukları ve "vatanseverce" "kendi" hükümetlerinin arkasında durdukları o anda Edouard Bernstein'dan Lenin'e bütün sosyal demokrat akımların liderlerinin ne kadar travmatik bir şok yaşadıklarını tahayyül etmek güçtür bugün: Bu şok keyfin gerçeğiyle karşılaşıldığına tanıklık eder. Ama bu şovenist "vatanseverlik hisleri" patlamaları bazı bakımlardan hiç de beklenmedik değildi: Savaşın patlak vermesinden yıllar önce, sosyal demokrasiler işçilerin dikkatini emperyalist güçlerin yeni bir dünya savaşına hazırlandıklarına çekmiş ve "vatanseverce" şovenizme kapılmamak gerektiği konusunda uyarılarda bulunmuşlardı. Savaşın hemen arifesinde, yani Saraybosna suikastını izleyen günlerde, Alman sosyal demokratları işçileri, egemen sınıfın suikastı savaş ilan etmek için bir bahane olarak kullanacakları konusunda uyarmıştı. Üstelik, Sosyalist Enternasyonal bütün üyelerini savaş durumunda savaş kredileri aleyhinde oy kullanmaya mecbur tutan resmi bir karar da almıştı - ama savaşın patlak vermesiyle birlikte, enternasyonalist dayanışma buhar olup uçtu. Bir gecede gerçekleşen bu tersine dönüş Lenin'i şaşırtmıştı: Gazetede sosyal demokrat vekillerin savaş kredileri lehinde oy kullandıklarını okuduğunda, gazetenin bu nüshasının Alman polisi tarafından işçileri yoldan çıkarmak için hazırlandığını düşünmüştü ilk önce!

Sonuç olarak, "saf" demokrasinin mümkün olmadığını söylemek yetmez: Asıl mesele, bu imkânsızlığı nereye yerleştirdiğimizdir. "Saf" demokrasinin imkânsızlığı, tam olarak gerçekleşmesini önleyen ama demokrasinin daha da gelişmesiyle aşama aşama ortadan kaldırılabilecek ampirik bir atalet yüzünden değildir; demokrasi, ancak kendi imkânsızlığı *temelinde* mümkündür; sınırı olan indirgenmez "patolojik" kalıntı onun pozitif koşuludur. Bir düzeyde, bunu Marx da biliyordu (bu yüzden, Lacan'a göre, "semptom" kavramının kökeni Marx'tadır): Piyasanın "biçimsel demokrasisi", eşdeğerli mübadelesi, "sömürü"yü, artı-değerin temellükünü içerir, ama bu dengesizlik eşdeğerli mübadele ilkesinin "eksik" gerçekleştirdiğinin gös-

tergesi değildir, eşdeğerli piyasa mübadelesi *tam da "sömürü"nün,* artı-değerin temellükünün *büründüğü biçimdir.* Yani biçimsel eşdeğerlik, tam da içeriklerin eşdeğerli olmayışının büründüğü biçimdir. *Objetpetit a,* artı-keyif ile Marksçı artı-değer kavramı arasındaki bağ da burada yatar (Lacan *artı-keyif* terimini *artı-değer* kavramını örnek alarak uydurmuştu): Artı-değer, tam da sermaye ile işgücü arasındaki eşdeğerli mübadele biçimi yoluyla kapitalist tarafından temellük edilen "maddi" artıktır, artı içeriktir.

Gelgelelim burjuva biçimsel eşitlik ilkesinin dengesizliğini, paradokslarını keşfetmek için Mara'ı beklemek de gerekmez; güçlükler daha Marquis de Sade ile birlikte baş göstermişti. Sade'm "keyif demokrasisi" projesi -*Yatak Odasında Felsefe'ye* dahil edilmiş "Fransızlar, Cumhuriyetçi olmak istiyorsanız biraz daha çabalayın..." başlıklı risalede geliştirildiği haliyle[16]- demokrasinin sadece bir özne (gösteren) demokrasisi olabileceği olgusuna takılır: *Bir nesne demokrasisi yoktur.* Fantazi alanı ile simgesel yasa alam arasında köklü bir uyumsuzluk vardır. Yani evrenselleştirilmeye direnmek fantazinin doğasıdır: Fantazi, her birimizin travmatik Şey'le aramızdaki "imkânsız" ilişkiyi yapılandırırken başvurduğumuz mutlak biçimde tikel yoldur. Her birimizin, imgesel bir senaryo sayesinde, tutarsız büyük Öteki'nin, simgesel düzenin temel çıkmazını çözme ve/veya gizleme yoludur. Oysa yasanın, "haklar" ile "görevler"in alanı, doğası gereği evrensellik alanına aittir, eşdeğerli mübadelenin ve karşılıklılığın yarattığı evrensel eşitleme/eşitlenme alanıdır. Nitekim *objet petit a'yı,* arzumuzun artı-keyfi cisimleştiren nesne-nedenini tam da evrensel mübadele ağından kaçan fazla olarak tanımlayabiliriz; evrensellik boyutuna indirgenemeyen bir şey olarak fantazinin formülünün *SOa,* yani bu "imkânsız" fazlayla karşı karşıya gelen özne olmasının nedeni de budur.

Sade'ın projesinin "kahramanca" olması, tam da keyif alanına (keyfi yapılandıran fantazi alanına) burjuva evrensel yasallık formunu, eşdeğerli mübadele formunu, eşit hak ve görevlerin karşılıklılığı formunu vermeye yönelik imkânsız bir çabaya girmiş olmasından ge-

16. Bkz. D. A. F. De Sade, *Philosophy in the Bedroom and Other Writings,* New York: Grove Press, 1966; Türkçesi: *Yatak Odasında Felsefe,* çev. K. Sadi, İstanbul: Ayrıntı, 2002.

lir. Sade, Fransız devriminin ilan ettiği "insan hakları" listesine "keyif hakkı"nı da ekler; kendini içine yerleştirmeye uğraştığı evrensel haklar alanını gizlice altüst eden acayip bir ilavedir bu. Burada yine hepsi-değil mantığını görürüz: Evrensel "insan hakları" alanı belli bir hakkın (keyif hakkının) dışlanmasına dayalıdır; oraya bu hakkı da dahil edecek olsak, evrensel haklar alanının dengesi bozulacaktır. Sade Fransız devriminin yarı yolda kaldığı önermesinden yola çıkar: Devrim, keyif alanında, devrim-öncesi, ataerkil, özgürleşmemiş değerlerin tutsağı olarak kalmıştır. Ama Lacan'ın "Kant ile Sade"da gösterdiği gibi, "keyif hakkı"na, "kategorik buyruğa" uygun olarak evrensel bir norm biçimi vermeye yönelik her girişim zorunlu olarak çıkmaz sokağa saplanır. Bu tür Sade'cı bir norm, -cinsiyeti, yaşı, toplumsal statüsü, vb. ne olursa olsun- herkesin, arzularını akla gelebilecek her yoldan tatmin etmek için bedeninin her parçasından serbestçe yararlanma hakkına sahip olduğunu söylerdi. Lacan'ın kurgusal yeniden inşasında bu şu demeye gelir: "Herkes bana şunu diyebilir: Senin bedenin üzerinde keyif alma hakkım var ve ben bu hakkı aklıma esen her türlü cebri uygulama konusunda hiçbir sınır tanımadan uygulayacağım."[17] Lacan, bu tür evrensel bir normun, Kant'ın kategorik buyruk ölçütlerini karşılamasına rağmen, karşılıklılığı dışladığı için kendi kendini geçersizleştirdiğine işaret eder: Son kertede, herkes aldığından fazlasını verir, yani herkes kendini kurban konumunu işgal ederken bulur. Bu nedenle, "Herkes kendisine özgü fantaziyi uygulama hakkına sahiptir!" şeklinde onaylamak mümkün değildir keyif hakkını. Er ya da geç kendi kendimizin yolunu tıkarız; fantaziler, tanımları gereği nötr bir ortamda "barış içinde bir arada var olamazlar." Örneğin, cinsel ilişki diye bir şey olmadığına göre, bir erkek bir kadınla, ancak kadın onun kendine özgü sapıkça fantazisinin çerçevesine girdiği takdirde katlanılabilir bir ilişki geliştirebilir. Peki, ancak klitorisi kesilmiş kadınlarla cinsel ilişki kurabilen biri hakkında ne diyeceğiz? Dahası, bunu kabul eden ve o acı verici klitoris kestirme töreninden geçme hakkını talep eden *kadın* hakkında ne diyebiliriz? Bu, o kadının "keyif hakkı"nın bir parçası mıdır, yoksa Batılı değerler adına onu keyfini örgütlemenin bu "barbarca" yolundan kurtarmamız mı gerekir? Mesele buradan çıkış olmayışıdır: Bir kadı-

17. Lacan, *Ecrits,* s. 768-9.

mn bunu kendi iradesiyle yaptığı sürece, isterse kendini aşağılayabileceğim söyleyebilsek de, kendi iradesine *rağmen* onu aşağılamayı sürdüren bir fantazinin işbaşında olması da pekâlâ mümkündür.

O halde demokrasinin bu temel çıkmazıyla karşılaştığımız zaman ne yapmak gerekir? "Modernist" prosedür (Marx'ın da bağlı olduğu prosedür) -biçimsel demokrasinin "maskesinin" bu şekilde indirilmesinden, yani demokratik biçimin her zaman içerikteki bir dengesizliği gizlediğinin teşhir edilmesinden- biçimsel demokrasinin bu haliyle ortadan kaldırılması ve yerine daha üstün somut demokrasi formunun geçirilmesi gerektiği sonucunu çıkarmak olurdu. "Postmodernist" yaklaşım ise, tersine, demokrasinin bu kurucu paradoksunu benimsememizi gerektirirdi. "Aslında durumun böyle olmadığını" gayet iyi bilmemize rağmen bu simgesel kurguyu kabul ederek bir tür "aktif unutma" gerçekleştirmemiz gerekirdi. Demokratik tavır her zaman belli bir fetişist bölünmeye dayalıdır: (Demokratik formun "patolojik" dengesizlik lekeleriyle bozulmuş bir form olduğunu) *gayet iyi bilirim, ama yine de* (sanki demokrasi mümkünmüş gibi davranırım). Bu bölünme demokrasinin ölümcül kusurunu işaret etmek şöyle dursun, tam da onun gücünün kaynağıdır: Demokrasi, sınırının kendi içinde, iç "antagonizma"sında yattığını fark etmeye muktedirdir. Bu yüzden, başarısızlıklarını izah etmek için sürekli dış "düşmanlar" icat etmeye mahkûm olan "totalitarizm"in kaderinden kurtulabilir.

Demek ki Freud'un "Kopernik devrimi", insanın kendisini merkez alan imgesini altüst edişi, Aydmlanma'nın reddi olarak, özerk özne, yani dışsal otoritenin sınırlamalarından kurtulmuş özne kavramının yapıbozumu olarak görülmemelidir. Freud'un "Kopernik devrimi"nin hedefi, öznenin son tahlilde, kavrayamadığı meçhul güçlerin (bilinçdışı dürtülerin, vb.) elindeki bir kukladan ibaret olduğunu göstermek *değildir.* Bu naif, doğalcı bilinçdışı anlayışının yerine bilinçdışını, özneyi dilin kendisinin konuştuğu yer haline, yani merkezsiz anlamlandırma mekanizmalarına tabi bir fail haline getiren "büyük Öteki'nin söylemi" olarak gören daha karmaşık bir anlayış geçirmek de meseleyi halletmez. Lacan'm bu yapısalcı anlayışı yankılayan bazı önermeleri olmasına rağmen, bu tür bir "merkezsizleştirme" Lacan'ın "Freud'a dönüş"ünün hedefini yakalayamaz. Lacan'a göre Freud, "akıldışı" dürtülerin kurbanı" şeklinde, *Lebensphilosophie'ye* özgü

bir insan imgesi önermez hiçbir şekilde; Aydmlanma'nın temel jestini koşulsuz benimser: Geleneğin dışsal otoritesini reddeder ve özneyi boş, biçimsel bir negatif özilişki noktasına indirger. Sorun şudur ki kendi kendinin güneşi olarak "kendisi etrafında dönen" bu özerk özne kendinde "kendinden fazla bir şey"le, merkezinde yabancı bir bedenle karşılaşır. Lacan'ın uydurduğu *extimite* terimi tam da bunu, mahremiyetin ortasındaki yabancıyı adlandırmayı hedefler. Özne, tam da "sadece kendisi etrafında dönerek", "kendinde kendinden fazla" olan bir şeyin, Lacan'ın Almanca *das Ding* sözcüğüyle atıfta bulunduğu travmatik keyif çekirdeğinin etrafında döner. Özne bu döngüsel harekete, çok yakınına yaklaşılmayacak kadar "sıcak" olan Şeyle arasındaki mesafeye verilen bir addan başka bir şey değildir belki de. Özne, işte bu Şey sayesindedir ki evrenselleştirilmeye direnir, simgesel düzen içindeki bir yere -bu boş bir yer olsa bile- indirgenemez. İşte bu Şey yüzündendir ki komşuna duyduğun sevgi bir noktada zorunlu olarak yıkıcı bir nefrete dönüşür. Ne diyordu Lacan? *Seni seviyorum, ama sende senden fazla bir şey,* objet petit a *var, bu yüzden de seni sakatlıyorum.*

anamorfoz (Y. *anamorphosis)* Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfotik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, "yamuk bakarak" algılanabilir, ancak bu sayede Simgesel düzende bir yere oturtulabilir. Lacan'ın bakış/nazar (F. *regard,* İ. *gaze)* anlayışına göre ancak belirli bir konumdan ve belirli bir açıdan bakıldığında (gözucuyla) görünebilir "gibi olan" anamorfotik nesneye en iyi örnek, Holbein'ın "Sefirler" tablosudur. Bu tabloda iki sefirin önünde, yerde duran ve anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey, tabloya yandan ve hafifçe başınızı yana eğerek ("yamuk") baktığınızda, bir kafatası olarak algılanır.

arzu (F. *desir, A. Wunsch,* İ. *desire)* Freud'un *Wunsch* kavramı İngilizce'ye *wish* (istek) olarak çevrilegelmiştir. Lacan'da ise bu kavram ihtiyaç *(besoin)* ile talep *(demande)* arasında bir konuma sahip olduğu için cinsel çağrışımları daha fazla olan arzu *(desir)* ile karşılanır. İstek tikel ve adlandırılabilirdir, tatmini mümkündür; arzu ise nesnesinin belirsizliği ile ve kesintisiz, tatmin edilemez zorlayıcılığı ile tanımlanır. Lacan'a göre, ihtiyaç ile onun dile getirilmesi olan talep (ki dil taleplerden ibarettir) arasında doldurulması imkânsız bir boşluk vardır; arzu tam bu boşluğa yerleşir. İhtiyaç, tanımı gereği simgelerle ifade edilemez, talep ise zorunlu olarak simgeseldir. Arzu bu iki özelliği birden taşıdığı için, ona neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır ve bu nedenle de gerçek arzu asla tatmin edilemez. 2izek'in üzerinde ısrarla durduğu *"Che vuoi?"* ("Arzuladığın nedir?", "Aslında ne istiyorsun?") sorusu, arzunun nedeni ile nesnesi arasındaki bu örtüşmezliğin öznede yarattığı belirsizliğin ifadesidir. Özne daima bir şeyi arzulamakta olduğunu bilir, ama bunun tam olarak ne olduğundan asla emin olamaz.

Babanın-Adı (F. *nom-du-pere,* İ. *Name-of-the-Father)* Lacan, Freud' un anne-baba-çocuktan oluşan Oidipus üçgeninin temel özelliğini, simgesel düzeyde Babanın-Adı ile tarif eder. Babanın-Adı, gerçek babaya ya

da imgesel babaya (baba imago'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır, o düzenin (dilin ve Yasanın) kurucu kavramıdır. Lacan *"nom-du-perelnon-du-pere"* (Babanın-Adı/ Babanın-Hayır'ı) kelime oyunuyla, babanın "Hayır!" demesiyle, yani koyduğu yasaklar ve sınırlarla, simgesel düzenin, Yasa düzeninin kurucu kavramı olduğuna işaret eder. Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, Babanın-Adı çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir. Özneyi yasaklı/üstü çizilmiş özne (8) durumuna getirerek özne olma işlevini daha baştan bir imkânsızlıkla hadım eden, Babanın-Adı'dır. Freud'un *Totem ve Tabu'da* anlattığı, oğulların birleşerek öldürdükleri Tanrı-Kral-Baba öyküsü, Yasa düzeninin tam da bu yolla yürürlüğe girdiğini, mitik, simgesel Baba'nın ölümsüzlüğe ancak gerçek babanın öldürülmesiyle ulaştığını vurgular.

eksik (F. *manque,* İ. *lack)* İhtiyaç ile talep arasındaki dilsel boşluğa yerleşen arzunun "ihtiyaç" kanadı, ortada bir "eksik"in olduğunu gösterir. İlksel eksik, doğmuş olma durumudur. Çocuğun annenin bedeninden ilksel ayrılmasının yarattığı ilk hadım edilme, bir uzvu eksik olma, ya da daha doğrusu, kendisi birinin eksik bir uzvu olma durumudur. Bu durum dil öncesinde, kopmuş olduğu bedene geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Özne dilin alanın girip bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir. Arzu (Anne-arzusu) anneyi elde etme arzusu değil, onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma (yani kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yoketme) arzusu olduğu için, dilsel bir ifadesi yoktur; simgeselin alanında kendini anlamlandıramaz. Bu elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesi, Lacan'da *"objet petit a"* adını alır.

Gerçek (F. *reel,* İ. *the Real)* Gerçek, Lacan'm ardışık üç düzeninde (Gerçek-İmgesel-Simgesel) ilk yeri işgal etmesine rağmen, Lacan'ın düşünsel gelişiminde en son ortaya çıkan, önemi giderek artan bir kavramdır. Tanımı ancak olumsuz yoldan yapılabilir, ki bu olumsuzluk tanımın kendisinde de içkindir: Lacan'a göre Gerçek, Simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdektir. Gerçek'i Simgesel'e olan bu dışsallığı ile tanımlamak, onu her şeyden önce, dil öncesi, yani insan öncesi bir konuma yerleştirmektir. Dolayısıyla ontogenetik açıdan, henüz konuşamayan ve imgeler oluşturamayan bebeğin tüm deneyimi (örneğin rahim içindeki varlığı) Gerçek'in alanına girdiği gibi, filogenetik açıdan da, insan öncesi olan her şey, dolayısıyla "Doğa" dediğimiz şey de "Ger-

çek"tir. Doğal nesne ve olguları her ne kadar "kontrol altına alarak" Simgesel'in alanına çeksek de, "Gerçek her zaman aynı yere döner"; dolayısıyla tanımlanamayan bir salgın hastalık (örneğin Ortaçağ'da veba, 20. yüzyılın sonunda AİDS), kanser, deprem, fırtına, yıldırım, daima Gerçek'in geri dönüp kendi simgeselleştirilemeyen çekirdeğini ortaya koymasıdır. Lacan'ın deyişiyle, "İmkânsız olandır Gerçek." Bu anlamda ölüm deneyimi, aktarılamaz, yani simgeselleştirilemez olmasıyla daima Gerçek'tir. Simgesel sistem, bir eksik'in ihtiyaca dönüşerek kendini bir talep biçiminde ifade etme zorunluluğu sonucu ortaya çıkar. Simgesel'in nedeni ve amacı ("göbek bağı") olan bu eksik, aslında Gerçek'in ta kendisidir. Felsefede ve insan bilimlerinde kullandığımız temel kavramlardan biri olan "Gerçeklik"in ("dışsal" ya da "nesnel" gerçeklik anlamında), Lacan'ın "Gerçek"iyle örtüşmediğini de belirtmek gerekir. Gerçeklik, Gerçek'in simgeselleştirilebilen kadarıdır; felsefe ve insan bilimlerinin anlamlandırmayı (dilin alanına çekmeyi) başaramadığı bir artık, bir fazla her zaman varolacaktır, ki Lacan'ın Gerçek'i tam da bu fazladır.

İmgesel (F. *imaginaire,* İ. *the Imaginary)* İmgesel Lacan'ın üçlü düzeninde ilk adlandırdığı, orta aşamadır. İmgesel, henüz dile sahip olmayan çocuğun ayna evresinde (yani bir aynada ya da ayna işlevi gören bir yüzeyde, ya da bedensel bir eşdeğerinde, henüz varolmayan bedensel bütünlüğünün imgesini gördüğü 6-18 ay arası dönemde) oluşturduğu özdeşleşmelerdir. İmgesel, Gerçek ve Simgesel ile ayrı ayrı bağlantılıdır, ama bu ikisinin arasında bir köprü değildir. Gerçek'i imgelere hapsederek onunla başa çıkmaya çalışır, ancak henüz imgeleri adlandırmaya, aralarında anlamsal ilişkiler kurmaya gayret etmez. İmgesel bu anlamda, dünyanın henüz kategoriler, ikili karşıtlıklar, "ya o/ya bu"lar şeklinde parçalanmadığı, bütünselliğini koruduğu bir evredir. Özne dilin, yani gösterenler düzeninin egemenliği altına girdiğinde, imgeler (tıpkı daha önce kendilerinin Gerçek'e yapmaya çalıştıkları gibi) adlara ya da dilsel ilişkilere zorunlu olarak karşılık düşerek, onların sınırları içine hapsolurlar.

jouissance (İ. *enjoyment)* Lacan'ın bu terimi yalnızca Türkçe'ye değil, başka dillere de çevrilmesi son derece güç olan bir terimdir. İngilizce'ye bliss ve son zamanlarda da *enjoyment* olarak çevrilse de, çoğu kez bu terimler *jouissance'ın* anlamını tam olarak karşılamakta yetersiz kaldığı için, terim İngilizce metinlerde de zaman zaman Fransızca olarak bırakılır. *Jouir* kökü, Fransızca'da argo/cinsel bir anlamdan ("boşalmak"), hukuki bir anlama kadar *(jouir de droit* = haktan istifade etmek)

geniş bir yelpazeyi kapsar. Jouissance Lacan'ın Freud'un "haz ilkesinin" ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud' da haz *(Lust)* bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasından ibarettir (aynı şekilde Unlust da bu gerilimin sürekli kılınmasıdır). Dolayısıyla haz, bir tatmin ve rahatlama duygusuyla birlikte anılmalıdır. Oysa jouissance basit bir tatminin ötesinde, bir "dürtü tatmini"dir; dolayısıyla imkânsızdır. Örneğin ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; oysa *jouissance* bu eksiğin giderilmesi fantazisini yaratarak kendini Gerçek'te temellendirir. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya /korumaya yöneliktir; *jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak "haz ilkesinin ötesine" geçer. Acıda, ölümde, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil *jouissance'm* ta kendisidir. Zizek *jouissance'ı* yer yer olduğu gibi bırakarak, yer yer ise *enjoyment* ile karşılayarak kullanır. Türkçe'de de bu kullanım korunarak *jouissance* korunmuş, *enjoyment* ise keyif terimiyle karşılanmıştır.

kapitone noktası (F. *le point de capiton)* Yapısalcı dil kuramında, gösterenler sistemi hiçbir zaman gösterilenler setine bire bir tekabül etmez: Gösteren ve gösterilen, "gösterme" edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Gösteren daima "yüzergezer"dir. Bunun en basit örneği, "ben", "sen" ve "o" gösterenlerinin asla aynı gösterilenlere tekabül etmemesidir; "ben" ve "sen" konuşana göre, "o" ise konuşulan konuya göre sonsuz bir çeşitlilik gösterir. Oysa anlaşabilmek için belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabir caizse, *raptiyelemek* gerekir. Bu "raptiyeleme" işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da psikanalitik referansla bir "divanda") olduğu gibi belirli çöküntü noktalan, sabitlik anları oluşturur, ki "anlam" dediğimiz şey ancak bu noktaları referans alarak ortaya çıkabilir. Lacan yapısalcı geleneği izleyerek, bu noktalara *points de capiton,* kapitone noktaları adını verir. Kapitone noktaları, dil'in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluştururlar. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, *aynı dilsel yüzeyde* farklı bir ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaklardır.

objet petit a ya da **objet a** Lacan'm diğer dillere yapılan çevirilerinde Fransızca olarak korunmasında ısrar ettiği bu kavram, Türkçe'ye kabaca "küçük öteki nesnesi" olarak çevrilebilir (buradaki "a", Fransızcada "öteki" anlamına gelen *autre* kelimesinin baş harfidir). *Objet petit a,* gerçek bir nesne değildir, bir fantazi nesnesidir. Özne, simgesel sistemin bir türlü sınırları içine alamadığı Gerçek'in bir türlü açıklanama-

yan, anlamlandırılamayan bu "fazla"sı ile başa çıkabilmek için, daha bir "ben" olarak ilk oluştuğu yıllardan başlayarak bir fantazi nesnesi yaratır. Bu nesne, arzu nesnesi aslında "yok"tur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik'inin fantazmatik eşdeğeridir. Ancak özne bir yandan da bu nesnenin fantazmatik özelliğini, gerçekten varolmadığını bilir (Lacan'ın deyişiyle, *"Je sais bien, mais quand meme..."* - "Aslında çok iyi biliyorum, ama gene de..."). Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak objet petit a'ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır, çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez, ama asla bulmak istemez.

öteki/Öteki (F. *autrelgrandAutre,* İ. *otherlbig Other)* Lacan'a göre öznenin oluşumu daima "öteki"yi varsayar. Ben'in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun kendisini "öteki" olarak görebileceği bir ayna evresi zorunludur. Aynada görülen (ve bedensel bir bütünlük, tamlık yanılsaması yaratan) öteki, ben'in temelidir. Bu ilk "öteki", Lacan'a göre "küçük" öteki'dir (küçük "a" ile yazılan *autre).* Zamanla çocuk başka küçük ötekiler de algılar; bu algılar bedensel tamlık yanılsamasını bozduğu için de parçalanmaya, eksik'e saldırganlık tepkisiyle karşılık verir. Ancak tüm bu öteki'ler imgesel düzeyde varolurlar. Büyük "A" ile yazılan Öteki *(Autre)* ise, simgesel düzenin ta kendisidir. Bir muhatap değil, hitap edenin içinde varolduğu simgesel sistemin belirleyicilerinin toplamıdır. Özne küçük öteki ile imgesel düzende karşılaşıp bir ben inşa etmeye başladıktan sonra, kelimenin psişik ve gramatik anlamında bir "özne" olabilmesi için, simgesel düzende de büyük Öteki ile karşılaşmak zorundadır. Büyük Öteki, *oradan kendimize bakarak, kendimizi olmak istediğimiz gibi gördüğümüz konumdur.* Büyük Öteki, bir eksik'i olmadığı varsayılarak (eksik'i gizli tutularak), tüm arzunun mekânı olarak kurulur; bu mekânı Babanın-Adı, devlet, tanrı, yasa, kısacası özne için simgesel düzenin bütünlüğünü temsil eden herhangi bir şey doldurabilir. Psikanalitik terapi pratiğinde bu yer, psikanalist tarafından işgal edilir. Lacan formüllerinde büyük Öteki'yi üzeri çizili büyük "A" (A) olarak yazar.

özne (F. *sujet,* İ. *subject)* Hümanizmin "Ben" diyen bölünmemiş, yekpare öznesinin tersine, Lacan'da özne bölünmüşlüğüyle tanımlanır. Lacan'ın "ben" kavramının temeli İmgesel'de olduğu için, bu ben bütünlük, tamlık yanılsamasıyla malûldür. Oysa konuşan özne, Simgesel düzen içinde varolur. Bu ikisi arasındaki örtüşmezlik, yani Simgesel'in ben imgelerini ya simgelere dönüştürerek içerme ya da yok sayma eğilimi ile ben'in simgesel düzenin kategoriler ve ikilikler biçimindeki parçalan-

mışlığına direnişi, yekpare bir özne'den sözetmeyi imkânsızlaştırır. Özne İmgesel ile Simgesel, sözceleme ile sözce arasında bölünmüşlüğüyle vardır. Lacan'a göre, psikanalitik terapinin nihai amacı ben'in hâkimiyeti eline alıp yekpareleşmesi (yekpare olduğu yanılsamasını kurması) değil, öznenin kendi bölünmüşlüğünün farkına varmasıdır.

Bu anlamda Lacan'ın "8" (üzeri çizili/yasaklı özne) işareti, yalnızca öznenin Simgesel düzenin yasaklarına tabi olduğunu değil, bölünmüşlüğünü de gösterir. "S"nin üzerinden geçen verev çizgi, onu yalnızca yoksaymakla, geçersiz/iktidarsız kılmakla kalmaz, aynı zamanda ikiye de böler.

performatif (İ. *performative)* Dilbilime ve özellikle gramere ait bir terimken, Judith Butler tarafından feminist literatüre ve giderek tüm kültürel araştırmalar literatürüne kazandırılan bir kavramdır (Judith Butler, *Gender Trouble).* Performatif fiiller, saptayıcı *(constative)* fiillerin aksine, söylenmelerinin ve gerçekleşmelerinin eşzamanlı/özdeş olduğu varsayılan fiillerdir. "Sizi karı-koca ilan ediyorum," ifadesi (eğer yetkili/iktidar sahibi biri, bir nikâh memuru ya da rahip tarafından söyleniyorsa), yalnızca bir durumu dile getirmekle kalmaz, o durumu yaratır da. Butler bu gramatik tanımdan hareketle, "kadın" ve "erkek" kavramlarının performatif kavramlar olduğunu, yani kadının "kadın gibi davranarak" (kadın performansı göstererek) kadın olduğunu söyler. Kadın, öteki'si (erkek) tarafından kadın olarak adlandırıldığı ve bunu kabul ettiği sürece kadındır. Biyolojik fark (dişi/erkek) bu performans sayesinde toplumsal cinsiyete dönüşür (kadın/erkek). Her parformatif edim, içinde bir egemenlik ilişkisi de barındırır. "Sizi karı-koca ilan ediyorum," ya da "Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin bağımsızlığını ilan ediyorum," ifadeleri, ilan eden öznenin iktidarına, onun varolan egemenlik ilişkileri içindeki statüsüne bağlı olarak performatif nitelik kazanırlar. Dolayısıyla "Sen kadınsın!" ifadesinin performatif değeri, yani nesnesini bir performans, bir toplumsal cinsiyet olarak "kadın" kılması, bu ifadeyi kullanan erkek öznenin egemen statüde olmasına bağlıdır. Erkek-egemen olmayan bir toplumsal yapıda, bir toplumsal cinsiyet olarak "kadın" da (dolayısıyla "erkek" de) olamaz.

Simgesel (F. *symbolique,* İ. *the Symbolic)* Simgesel, Lacan'ın üç ardışık düzeninin sonuncusudur. İmgesel evrede oluşmakta olan ben'in, içinde "ben" diyerek özneleşebileceği dilsel, gramatik ve kültürel yapıdır Simgesel. Özne simgesel düzeni hazır bulur ve onun yasalarına uymak zorunda olduğunu Babamn-Adı yoluyla öğrenir. Simgesel kavramı, Lacan'ın düşüncesini Saussure ve Jacobson'un temsil ettiği dilbilim çerçe-

vesine bağlayan temel kavramlardan biridir. Lacan "Simgesel" ifadesini, kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişkileri içinde anlam denilen şeyi oluşturan gösterenlerin, dilsel/kültürel kapalı düzenini tanımlamakta kullanır. Simgesel düzen, bir yandan ben'in imgesel özdeşleşmelerini, bir yandan da ancak göz ucuyla görülebilen Gerçek'in tanımsız bozbulanıklığını, kapalı bir kategoriler, zıtlıklar, ikili karşıtlıklar sistemi içine hapsetmeye çalışarak özneyi parçalar. Konuşmaya başladığı anda Simgesel'in alanına giren özne, ben'i ve onun imgeleri arasındaki ilişkiyi Simgesel Yasa'ya tabi kılmayı başaramayacağı için (bu imgelerin dilsel karşılıkları olmadığı için) daha baştan parçalanmış, ikiye bölünmüştür. Dolayısıyla özneyi oluşturan da, parçalayan da Simgesel düzenin ta kendisidir.

sözce, **sözceleme** (F. *enonce, enonciaüon,* İ. *statement, enunciatiori)* Bu iki kavram arasındaki zıtlık, Lacan'ın dilbilim teorisinden psikanaliz alanına yaptığı önemli aktarmalardan biridir. Sözce, söylenen şeydir, ağızdan (ya da kalemden, vb.) çıkandır. Sözceleme ise, bunun söyleniş sürecinin, sözcenin oluşum sürecinin adıdır. Sözce ve sözceleme hiçbir zaman tam olarak çakışamazlar. Simgesel düzen, yani dil, sözcelerden oluşur. Ancak sözcelerin kendi oluşum süreçleri, dil tarafından içerilemeyecek olan Gerçek fazlaları ve ben imgeleri tarafından sürekli bir biçimde etkilenmektedir. Sözce bilinçli iletişimin kurucu öğesidir, ancak sözceleme bilinçdışıyla bağlantısını koparmayarak, öznenin sözcede içerilmeyen İmgesel özdeşleşimlerini ve gözücuyla görülen Gerçek fazlasını devreye sokar.

Slavoj Žižek

Yamuk Bakmak

Hitchcock filmleri, Stephen King, korku, bilimkurgu ve dedektif öyküleri, popüler romantik romanlar, günümüz kitle kültürü, Stalinist pornografi, Biçimsel Demokrasi, sonra Lacan, Hegel, Kant, Sade ve diğerleri... Hepsi bir arada, yan yana.

İçinde hep rahat edegeldiğimiz düşünme ve açıklama çerçevelerinin otomatikliğinin sekteye uğradığı anlarda hissettiğimiz, sezdiğimiz, ama en derinlerdeki mantığına bir türlü nüfuz edemediğimiz için söze dökülmeden kalan şeyler vardır... Son dönemde Avrupa'nın "çevresi"nde yükselen yeni sosyal hareketlerin içinden gelen Slavoj Žižek, belki tam da bu mesafesi sayesinde, bu tür şeyleri söze dökmeyi başarabiliyor. Bunu ilk elde bir arada düşünemeyeceğimiz tema ve kişileri birlikte okuyarak yapıyor: Žižek'e özgü bu "yamuk bakış" sayesinde, dik, cepheden bir bakışla asla görülemeyecek yepyeni düşünce katmanları seriliyor gözlerimizin önüne. Žižek bir taştan diğerine seker gibi yazdığı halde, anlatıyı asla dağıtmadan, olağanüstü bir akıcılıkla, yaşadığımız çağın kültürel ifadelerini boydan boya katedebiliyor.

Hangi alana yerleşiyor bu kitap? Felsefe mi, psikanaliz mi? Film ya da edebiyat eleştirisi mi? Yoksa sosyoloji ya da siyaset mi? Bizce hepsine ve hiçbirine. Sadece şu söylenebilir: Böyle bir metin ancak Žižek tarafından yazılabilirdi.

Zevkle okuyacağınızı düşünüyoruz.

Metis | Kültür İncelemeleri
ISBN 975-342-469-8

Metis Yayınları
www.metiskitap.com
11 000 000 TL
11.00 YTL