LACAN VE ÇAĞDAŞ SİNEMA



Sinema Dizisi

Todd McGowan
Sheila Kunkle

SAY

Todd McGowan
Sheila Kunkle

LACAN VE ÇAĞDAŞ SİNEMA

Lacan ve Çağdaş Sinema

Todd McGowan, Vermont Üniversitesi İngilizce Bölümü'nde eleştirel teori ve film dersleri vermektedir. *The Feminine "No!": Psychoanalysis and the New Canon* (SUNY Press, 2001) ve *The End of Dissatisfaction?: Jacques Lacan ve Emerging Society of Enjoyment* (SUNY Press, 2004) kitaplarının yazarıdır.

Sheila Kunkle, Vermont Koleji'nde kültürel teori dersleri veriyor. Lacan, sinema ve kültürel politika hakkında sayısız makalenin yazarıdır.

Lacan ve Çağdaş Sinema

Editör
Todd McGowan & Sheila Kunkle

İngilizceden çeviren:
Yasemin Ertuğrul - Caner Turan

say

Say Yayınları
Sinema Dizisi

Lacan ve Çağdaş Sinema / Todd McGowan – Sheila Kunkle
Özgün adı: *Lacan and Contemporary Film*

Bu çeviri, Other Press LLC adına The Marsh Agency Ltd ile yapılan anlaşma sonucunda basılmıştır.

© 2004 Todd McGowan and Sheila Kunkle

Türkçe yayın hakları © Say Yayınları
Bu eserin tüm hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

ISBN 978-605-02-0332-5
Sertifika no: 10962

İngilizceden çeviren: Yasemin Ertuğrul – Caner Turan
Yayın koordinatörü: Levent Çeviker
Sayfa düzeni: Tülay Malkoç
Kapak uygulama: Artemis İren

Baskı: Gülmat Matbaacılık
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 577 79 77
Matbaa sertifika no: 18005

1. baskı: Say Yayınları, 2014

Say Yayınları
Ankara Cad. 22/12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80
www.sayyayincilik.com • e-posta: say@sayyayincilik.com
www.facebook.com/sayyayinlari • www.twitter.com/sayyayinlari

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.
Ankara Cad. 22/4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80
internet satış: www.saykitap.com • e-posta: dagitim@saykitap.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz
Frances L. Restuccia 7
Giriş: Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz
Todd McGowan - Sheila Kunkle 9

1 **Sanrılar ve Sayılar: Aronofsky'nin "π" Filmi ve İlksel İmleyen**
Paul Eisenstein 29
2 **Aşk Mektuplarının Anksiyetesi**
Renata Salecl 59
3 **İki Korku Arasında**
Juliet Flower Maccannel 79
4 **Güzelin Gözü: Gözleri Tamamen Kapalı'da Ölüm İtkisinin Erotik Maskları** *Mark Pizzato* 119
5 **Kapitali Romantikleştirme: Aile Babası ve Memento'da Seçim, Aşk ve Çelişki**
Anna Kronbluh 151
6 **Fantezilerimizle Mücadele Etme: Karanlık Şehir ve Psikanalizin Politikası**
Todd McGowan 189
7 **Yalanların ve Mazoşizmin Etik Bir Savunusu**
Slavoj Žižek 219
8 ***Dalgaları Aşmak'taki* İmkânsız Aşk: İsteriyi Şaşırtma**
Frances L. Restuccia 235
9 **Jane Campion'un Jouissance'ı: *Kutsal Duman* ve Feminist Film Kuramı**
Hilary Neroni 261

Katkıda Bulunanlar 287
Dizin 291

Önsöz

Todd McGowan ve Sheile Kunkle, film teorisinin muazzam bir atılım yapmasına imkân tanıyan çağdaş sinema üzerine yazılmış özgün makaleleri bir araya topladı. Bu kitap, genel olarak film teorisi alanının yanı sıra özellikle Lacancı film teorisini de geliştirip zenginleştiriyor. Okurlar, bakışın filmdeki işleyişine dair yeni bir anlayışla buluşuyor: Şimdiye kadar İmgesel'e hapsedilmiş ve orada uysallaştırılmış bakış, bu makalelerde Gerçeğin etki alanı içerisinde yeniden gözden geçiriliyor. Gerçekteki *bu* bakış, ifade edilemezliği içine alacak kadar cüretkâr filmlerde radikal bir rol oynama potansiyeli gösteren bakıştır.

Lacan ve Çağdaş Sinema, Gerçek ile meydana gelen travmatik yüzleşmeler aracılığıyla, filmi, film teorisini ve Lacancı film teorisini, ideolojinin yetki alanına yerleştiriyor. Metnin merkezinde güç konusu kadar katmanlı bir konu olan güçsüzlük ya da zevk (jouissance) de bulunuyor. Bu derlemenin aktardığı gibi, fantezinin de politik bir etkiye sahip olduğu ortaya çıkıyor: burada McGowan'ın, fantezinin filmdeki salt varlığının, ideolojinin içinde çözülemeyen bir çelişkiyi, fantezinin kapatabileceği bir yarığı imlediğini söyleyen kışkırtıcı tezinden örnekler görüyoruz. Fantezi, bakışla yüz yüze gelmek için bir fırsat yaratır. Sonuç olarak, filmi bir fantezi üretme yeri olarak ele aldığımızda, bu derleme, filmin onu seyredenin arzusuyla oynama yollarını açığa çıkarıyor. McGowan ve Kunkle, derlemelerindeki makaleleri, filmin dönüştürücü etkilerine –temel fantezinin geçişliliğini kolaylaştırma yeti-

sine–, yeni arzu(lar) yaratmadaki verimliliğine ve ideolojiyi köşeye sıkıştırmadaki yeterliliğine dair birer kanıt olarak sunuyor. McGowan ve Kunkle'ın metinleri, politik düşünen ve/veya ruhuna seslenecek bir içgörü arayışındaki okuyucuların düşünceleri için, hem bilinç hem de bilinçaltı düzeyinde önemli bir besin.

Sinema üzerine yazılmış makalelerden oluşan bu seçkiyi Çağdaş Teori serimize almak bizim için büyük bir zevktir. Bu kitap, çağdaş teori alanında en güncel düşüncelerden oluşturduğumuz seriye olan kararlı bağlılığımızı güçlendiriyor. Zekice, etkili, uygulanabilir sonuçları bulunan her türden teorik eserler, teorinin sınırlarını aşan metinler arıyoruz çünkü teori şimdilerde, içinde yaşadığımız dünyayla gerçekleşen gerekli kesişmenin dayanağıdır ve bu kesişmeyi ortaya çıkarır. Bu seri, feminist, queer ve diğer politik içerikte, psikanaliz, sinema çalışmaları ya da estetik alanında güncel olarak üretilmekte olan tüm teorileri kucaklıyor. *Lacan ve Çağdaş Sinema* sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri, film meraklıları, sinema eleştirmenleri ve teorisyenleri, psikanaliz teorisyenleri ve psikanalistler ile genel olarak çağdaş teori öğrencileri olmak üzere çok geniş bir kitleye hitap ediyor.

Frances L. Restuccia

Giriş: Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz

TODD MCGOWAN - SHEILA KUNKLE

Lacan uzun zamandır film analizi ile anılan bir isim olmuştur. 1960'lar ve 1970'ler boyunca –bu dönem, film teorisinin muhtemelen en üretken dönemidir– Lacan, film teorisinin gelişimine yönelik kayda değer her bir katkı için esin kaynağı işlevi görmüştür. Lacan, insan bilimlerinin geri kalanında da popüler bir figür olmadan önce, sinema çalışmalarında çok temel bir role yerleşmişti. Christian Metz'in *The Imaginary Signifier*, Laura Mulvey'nin "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ve Jean-Louis Baudry'nin "Basic Effects of Cinematographic Apparatus" gibi o dönemin belli başlı çalışmalarından bazılarını ele almak gerekirse, her biri sinematik deneyimi teorik olarak kavramak için Lacancı psikanalizi çıkış noktaları olarak benimsemiştir. Lacan –ya da en azından belli bir Lacancı anlayış– filmin çekiciliğinin anlam kazanması için sinema çalışmalarına bir yöntem sağlamıştır. Özellikle, onun özdeşim süreci hakkındaki içgörüsü, film teorisyenlerinin, seyreden kişinin filmin anlatısına dahil olmasında filmin neden bu kadar etkili olduğunu anlamalarına imkân vermiştir. Bunun sonucunda, Lacancı psikanaliz sinema çalışmalarında, belirli bir yaklaşım halini almıştır.

Aslında Lacan sinema çalışmalarına öyle derin nüfuz etmiştir ki bu alanda süregelen tartışmalarda kullanılan esas terimler Lacancı psikanaliz tarafından dillendirilmiştir. Teorik alanda yenilikler meydana geldiğinde, Lacancı psikanalizin karşı-sürümü şeklinde baş gösterirler. Örneğin, Gaylyn

Studlar'ın filmsel hazzın içinde mazoşizmin rolüne kendi özgün bakışını, yaygın olan Lacancı özdeşim kavrayışına bir alternatif olarak sunmasında bu durumu gözleriz. Hatta daha önemli olarak, David Bordwell ve Noel Carroll *Post-Teori* derlemelerini –sinema çalışmalarının seyrini bilişsel teori ve ampirizme doğru çevirmek için yapılan bir girişim– Lacancı film teorisine yani *Teori* olarak adlandırdıkları şeye verdikleri sert bir yanıt olarak sunmuşlardır. Lacan'ın sinema çalışmaları üzerinde yarattığını düşündükleri kötü etkilere apaçık bir düşmanlık sergilemelerine karşın, Bordwell ve Carroll bu etkileri yok edecek bir derleme sunduklarını sanırken, aksine bu yolla Lacan'ın hegemonyasını onaylamış oldular. Böylece, son yirmi beş yıl boyunca, hem yandaşları hem de muhalifleri Lacan'ın önemini ortaya koymuş oldu.

Bu önem, kendi olumsuz yanlarını da beraberinde getirmedi değil. Lacancı teori, sinema çalışmalarıyla ilgili terimleri belirlemiş olsa da bunu çok dar bir alanda yaptı ve bu darlık, en sonunda kendisinin yavaş yavaş silinip gitmesiyle sonuçlandı. Lacancı psikanaliz, bir zamanlar tümüyle kontrolü altındaki bir disiplin olan sinema çalışmalarından son on yılda artan bir oranla yitip gitti.[1] Bu makale derlemesi, Lacancı psikanalizin yaşadığı yitip gidişin tam da göbeğinde, Lacancı psikanaliz ve film teorisi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme çabası etrafında ve sinema alanındaki en son gelişmeler ışığında ortaya çıktı. Yani katkıda bulunanlar, çağdaş sinemanın yaşadığı buhranı dindirmek için yeterli olan bir Lacancı film analizi tasarlamayı hedefliyorlar ve bu da Lacancı film teorisinin daha önceki yapısından bir kopuşu gerektiriyor. Lacan'ı sinema çalışmaları içi-

1 Günümüzde, sinema çalışmaları ile ilgilenen bazı Lacancı teorisyenler –örneğin, bu seçkiye katkıda bulunanların birçoğu gibi– bulunuyor ama bu teorisyenlerin çoğu sinema çalışmalarının ya uçlarında ya da dışında yer alıyor. Sinema çalışmaları alanında, Lacancı psikanalizin ortadan kalkmasının yanı sıra teori hemen hemen tümden tarihselciliğe ve deneysel araştırmaya yöneldi. Bu disiplin, David Bordwell ve Noel Carroll'ın 1996 yılında öngördüğü üzere, post-teorik bir hal aldı.

ne tümüyle yepyeni bir vurgu ile alana dahil etmeyi amaçlıyorlar. İlerleyen sayfalardaki makalelerde geliştirilen Lacancı teori anlayışı, yine de en iyi şekilde, yerini almak istediği Lacancı film teorisinden ayırt edilerek anlaşılabilir. Diğer bir deyişle, bu makalelerin Lacancı teorinin yönünü nasıl belirlediğini görmek için, Lacancı film teorisinin başına geçmişte bela olmuş kısıtlamalara dikkat etmemiz gerekir. Lacancı film teorisinin sınırlı olması kendini temel olarak iki biçimde sergiler: 1. Film teorisi Lacancı psikanalizi kendine mal etmiştir. 2. Film teorisi sinematik deneyime yaklaşmıştır. Şimdi bunların her birine ayrıntılı bir şekilde bakalım.

İMGESEL LACAN

Film teorisi Lacan'ı büyük oranda yanlış anlamıştır ve bu durum da, ayna evresinin –ve İmgesel kategorisinin– Lacancı teorideki rolü üzerine aşırı bir önem yüklenmesi ile sonuçlanmıştır. Yanlış hedefe yöneltilen bu vurgu, sinematik deneyimi Lacan'ın, öznenin aslında hiç sahip olmadığı kendisi ve görsel alan üzerinde bir egemenlik kuracağına inandığı ayna evresine (*bkz.* Lacan, 2002) benzeten Christian Metz ve Jean-Louis Baudry ile başladı. Lacan'a gelince, film teorisi İmgeselin (imgenin alanı) ve Semboliğin (dilin alanı) dışavurumu ve bu dışavurumların hemen hemen tümüyle dışlanan Gerçek ("sembolleştirilmeye mutlak surette direnen" ne varsa) ile olan karşılıklı ilişkilerine odaklanılarak ele alınmalıdır. Metz gibi bir teorisyene göre, filmin akışı, özneyi Sembolik düzenin onu adlandırma biçimlerine kayıtsız hale getiren imgesel bir deneyimdir. Sinema, öznelere görsel alanın üzerinde kurdukları aldatıcı bir üstünlük verme yoluyla, onların imleyene boyun eğişlerini başka bir kılığa sokarak gizler.[2] Joan Copjec'in

2 Metz'e göre, "Geleneksel sinema, dile gelen öznenin tüm izlerini ortadan kaldırdığı ölçüde, seyredene kendisinin, bir boşluk ve yokluk halinde, katıksız bir görsel kapasiteye sahip olan o özne olduğu izlenimini vermekte başarılı olur" (1982, s. 96).

Read My Desire (1994) adlı kitabında belirttiği üzere, bu ifade direk olarak Louis Althusser'in Lacan'dan, ideolojik seslenme (çağırma) sürecinin Marksist bir anlayışını açıklamak üzere yararlanmasının sonucunda ortaya çıkar.

Bu görüşe göre, film ideolojik bir silaha ve Hollywood ise öznelerin ideolojiye çağrılması için kurulan bir fabrikaya dönüşür. Jean-Louis Baudry'nin öne sürdüğü gibi,

> [sinema] özneyi, merkezi bir konumun –bu konum Tanrının ya da başka bir temsilcinin de olsa– hayali sınırlaması ile kurar. Bu, belirli bir ideolojik etki barındırmaya yazgılı, baskın ideoloji için ise kaçınılmaz gereklilikte bir aygıttır: öznede bir fantazmatikleşme yaratarak, idealizmin korunmasında istenen sonucu elde eder. [1985, s. 540]

Burada, sinematik deneyim seyredende, daha önce hiç bu kadar öznellikten yoksun olmamış hissine varan bir öznellik algısı yaratır. Sinemanın yanıltıcı öznelliği imgesel olarak dayatması, temel amacı bir öznellik hissi yaratmak olan ideolojinin işleyişinde hayati bir rol oynar. Louis Althusser, bir dönüm noktası olan "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" adlı makalesinde şöyle der: "*Her ideoloji*, özne kategorisinin işlevi vasıtasıyla, *somut bireyleri, somut özneler olarak çağırır ya da adlandırır*" (1971, s. 173, vurgu Althusser'e ait). Althusser'e göre, öznelliğin kendisi bir aldatmacadır, ideolojinin bir ürünüdür ve film teorisyeninin takındığı tavır, sinemanın öznelerin boyun eğişini artırmak için özdeşim sürecini nasıl kullandığını gözler önüne sererek filmlerdeki ideolojik çalışmayı ortaya çıkarmaktır.

Bu teorik yaklaşım Lacan'a, özellikle de 1950'lerden bu yana düşündüklerine tümüyle ters düşmez. Kariyerinin nispeten daha erken denebilecek bu noktasında Lacan, Sembolik düzeni, öznelerin varlıklarını, onların fark edemeyecekleri ölçüde en ince ayrıntısına kadar önceden belirleyen ve ku-

sursuzca işleyen bir makine olarak görür. Bu anlayış kendini Lacan'ın, Edgar Allan Poe'nun "Çalınan Mektup" öyküsüne ait ünlü okumasında gösterir. Bu okumaya göre, öyküdeki karakterler, imleyene göre aldıkları konuma bağlı olarak davranırlar. Lacan, öykünün iki değişik sahnede basit bir yapıya yayıldığını öne sürer. İlkinde, kocasının görmesini istemediği suçlayıcı bir mektup alan kraliçe, mektubu kolayca görülebilecek bir yere saklar; büyük Başka'yı temsil eden kral mektubu fark etmez; ve imleyenin işleyişini kavrayan psikanalist konumundaki papaz ise mektubu kraliçenin burnunun dibinden çalar. Çalınan mektup burada imleyen konumuna oturur ve belirleyici bir görev alır. Her karakter, iradesiyle takındığı bir tutumdan ziyade kendisinin –ve bu öyküdeki konumunun– tuzağa düşürüldüğü bir yapının sonucunda ortaya çıkan rolü oynar. Aynı dinamik, her konuma farklı karakterlerin yerleşmesiyle öykünün ileri aşamalarında kendini tekrar ettiği zaman Sembolik yapının gücü apaçık görünür hale gelir. Lacan'ın da belirttiği gibi, imleyen kendi yolunda giderken öznelerin seçeceği patikaları da belirler. Öznelerin yapabileceği –ve psikanalizin de bu esnada onlara destek olduğu– tek şey, kendilerini özgürlüğün imgesel algısından kurtarıp imleyene boyun eğdiklerinin farkına varmaktır.[3] Fakat imleyenin gücünü fark etmeye dair bu olasılığa rağmen imleyenin çizdiği yol belirleyici olarak kalır. Bu anlayışa göre, imleyen özneyi belirler ve daha da önemlisi bunu hiçbir pürüzle karşılaşmadan yapar. Bu açıdan bakıldığında, film teorisinin Lacan'ı benimsemesi anlaşılır görünebilir: Film teorisi Lacan'ın imleyenin belirleyici ve pürüzsüz işleyişine olan inancını aldı ve bu işleyişteki bozulmaları İmgeselin ya-

3 Lacan'ın psikanalitik tedavi üzerine ilk dönem düşünceleri –*Çalınan Mektup* örneğinde de açık bir şekilde görüldüğü gibi– Spinoza ve Kitap VI (insanın tutsaklığı) ile Kitap V (insanın özgürlüğü) arasındaki geçiş üzerine modellenmiştir. Spinoza'ya göre kişi özgürlükten yoksun olduğunu anladığı an özgürleşir ve bu yolla, edilgen bir şekilde ona katlanmaktansa, etkin bir şekilde kaçınılmaz olanı benimser.

nılsamaları olarak düşündü. Burada film de yadsınamaz bir görev üstlendi: öznelerin boyun eğişlerini kabul etmeleri için gerekli olan imgesel cazibeyi sağlamak. Böylece film, ideolojinin emir uşaklarından biri, onun imgesel tamamlayıcısı haline geldi. Eğer bu derleme Lacan ve sinemanın bu yönünü ele alsaydı, şimdi bir dizi başka filmle uğraşıyor olurduk. Burada incelemeye aldığımız filmler (belli oranlarda Hollywood kökenli olmalarına rağmen) kapitalist toplumda Hollywood sinemasının geleneksel rolünden sıyrılmayı amaç ediniyor.

Bu türden bir Lacancı film teorisinde eksik olan şey, filmin ideolojiyi kıracak ve çağırma sürecine meydan okuyacak –hatta açığa çıkaracak– bir güç algısının bulunmayışıdır. Bu ise Lacan'ın, onun düşüncesindeki Gerçeğin rolünü atlayan bir biçimde, kısıtlı olarak anlaşılmış olmasının bir sonucudur. Böyle bir Lacan anlayışında imleyenin otoritesi mutlak, işleyişi ise mükemmeldir. Fakat bu yaklaşımda gözden kaçırılan nokta, imleyenin eksiklikle (yoksunluk) kurduğu ilişki, imleyenin *verimli* işleyişinde eksikliğinin oynadığı roldür. İmleyen, nesnenin içinden geçerek dahil olabileceği bir yarık açmak zorunda olduğundan eksiklik burada oldukça gereklidir: kusursuzca işleyen bir sistem, yeni kişilerin ve nesnelerin girişine izin vermez. Sonuç olarak, Sembolik düzen nesnenin ilerleyeceği yolu belirlediğinde, bunu nesnenin sorunsuzca aşabileceği bir yolla değil tehlikelerle örülü bir biçimde yapar. Yani Sembolik düzen, kendi işleyişini bozan bir engelle sürekli karşı karşıya kalır; Lacan bu engeli Gerçek olarak adlandırır. Gerçek, Sembolik yapının dışında kalan bir şey değildir: Lacancı Gerçek, imleyenin alanının ötesinde kendiliğinden var olmaz. Gerçek, aksine, Sembolik düzenin raydan çıktığı ve kendi içinde bir yarık oluşturduğu yeri işaret eder. Sembolik düzen, kontrolünün tamamen yok olduğu yarıklar olmadan varlığını sürdüremez. Bu yarıklar, Sembolik düzenin işleyişine köstek olsalar da, aynı zamanda onun için en temel ihtiyaçtır. Engellemeler olmadan mekanizma çalışamaz.

Tam biçimde işlemesi için, Sembolik düzenin hatalı ilerlemesi gerekir.

İronik bir şekilde, 60'lı ve 70'li yıllarda film teorisi, İmgesel ve Sembolik olan üzerine odaklanan Lacancı düşünce çizgisinde gelişirken, Lacan deneylerinin merkez kategorisi olarak yüzünü Gerçeğe döndü *object a*'nın değişik biçimlerini arzu uyandıran ve itkiler tarafından çevrelenmiş tikel nesneler –bakış, ses, meme, dışkı ve fallus– ile Gerçeğin küçük parçaları olarak açıkladı. Gerçek sadece "Semboliğe tümüyle direnen" şey değil, aynı zamanda öznelleşme sürecinin çok önemli bir bölümüdür. Lacan'ın Gerçeğe yönelişi, bu derlemeyi oluşturan her bir makalenin –her ne kadar bazen açıkça ifade edilmese de– içeriğini oluşturuyor. Lacan'ın Gerçeğe yönelişine yapılan vurgu, bu derlemedeki makalelerin sinematik deneyimin ideolojik boyutuna yani daha önceki Lacancı film teorisinin temel konusuna odaklanmadığı anlamına gelir. Makaleleri yazan kişilerin tümü her filmde ideolojinin iş başında olduğunu ve çoğu Hollywood filminin ideolojik bir işlev taşıdığını düşünse de buradaki vurgu sinemanın hatta Hollywood sinemasının bile, yıkıcı ve radikal bir güç taşıdığı üzerinedir. Böylelikle, *Lacan ve Çağdaş Sinema* sinematik deneyimin ideolojik boyutunu ortaya çıkarmak için değil o deneyimde ideolojiye yönelik tehditleri keşfetmek için hazırlanmış, kendi türünün ilk örneği bir kitap olmayı hedefliyor.

Odak noktasındaki bu değişiklik, ideoloji ve özne arasındaki ilişkinin farklı biçimde ele alınmasının bir sonucudur ve takip eden çözümlemeler, özneyi fantazmatik ve ideolojik sürecin zirvesi olarak algılamaktan öte, ideolojinin başarısız olduğu bir nokta olarak değerlendirir. Bu konuda, çıkış noktası olarak Slavoj Žižek'in *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı kitabında ileri sürdüğü fikir olan, "özne boşluktur, Ötekinin içindeki deliktir," fikrini alırlar (1989, s. 196). Özne böylece pozitif bir varlık olmaktan çıkarak belirleyici ve zorunlu bir şekilde Öteki'nin yakasına yapışır. Sembolik düzenin yapısı içinde

anlamlandırılması imkânsız, algının tökezleyen bir kalıbıdır. Özne, Sembolik düzenin eksikliğinin ve parçalanmışlığının bir sonucu olarak zuhur eder. Eğer Sembolik düzen eksiksiz bir bütün halinde olsaydı ve pürüzsüz bir şekilde işleseydi, öznellik problemi asla gün yüzüne çıkmazdı. Sonuç itibariyle, özneyi ideolojinin ürettiğini söyleyemeyiz; ideoloji, bunun yerine özne olan boşluğu gizleme görevini alır, bu boşluğa fantazmatik içerik yükler.

Bu derlemeyi oluşturan makalelerde geçen ideoloji anlayışı Lacancı film teorisinin daha erken dönemlerinde dolaylı olarak görülür. Eğer ideoloji çok iyi işliyorsa ve özne de ideolojinin sonuçlarından biri olmaktan öteye gidemiyorsa (bu film teorisinin öngördüğü üzere), o halde ideolojinin, kendisi için bir imgesel bütünleyici olarak sinematik deneyimi gerekli kılmasının nedenini sorgulayabiliriz. Hiçbir problem çıkarmaksızın işleyen bir ideoloji, sinemanın sağlayacağı ek desteğe ihtiyacı olmayan itaatkâr özneler üretir. Yani ideolojinin, kendi imgesel bütünleyicisine duyduğu bağımlılık –ideolojinin desteğe ihtiyacı olduğu ve salt amaçları ideolojiyi perçinlemek olsa da filmlerin var olduğu gerçeği– ideolojinin içinde Gerçek bir boşluğun olduğunu gösterir. Filmin var *olması*, bu nedenle, filmin *yaptığı* şeyden daha önemlidir. Hollywood filmlerinin, Baudy'nin "öznenin fantazmatikleşmesine yol açmak" olarak adlandırdığı rollerine rağmen, bu tür filmler aynı zamanda ideolojinin içindeki yarıkları ve bu boşlukları örtbas etmek için İmgesele gereksinim duyan Sembolik düzenin boşluklarının göstergesidir. Sinematik deneyimin geleneksel Lacancı film teorisi tarafından kavranışı bu şekilde –ideolojik çağırmaya yönelik bir İmgesel takviye alanı olarak– sonraki sayfalarda bulunan makalelerde görülen tümüyle farklı bir anlayışa göz kırpar.

Bu derlemedeki yazarlar için sinemanın ideolojik boyutu, bizi travmatik Gerçekten kurtaran bir fantezi senaryosu önerme becerisinde yatar. Aynı zamanda, filmin radikalliği

bizi bu Gerçekle yüz yüze getirme yetisinden ileri gelir. Böylelikle filmin ideolojik ve radikal boyutları çakışır; her ikisi de travmatik Gerçekle temas kurar. Ve ideolojik fantezi, sık sık Gerçeğin kendini açık ettiği bir vasıta işlevi görür. Son dönem sinemasının belirgin özelliklerinden biri de travmatik Gerçek ile yaşanan yüzleşmeyi sergilemeye olan eğilimidir ve bu yüzleşme, derlemeyi oluşturan makalelerin büyük çoğunluğunun örtülü –ve genellikle apaçık– öznesidir. Çağdaş sinemanın bitkin ruhu hakkındaki yakınmalara rağmen, çağdaş sinema Gerçeğe, sinema tarihinde emsali görülmemiş bir adanmışlık gösterir. Fakat çağdaş sinema kendini Gerçek ile yüzleşmeye ne denli adamışsa da bu yüzleşme seyredenin filmleri nasıl deneyimlediğine bağlıdır ki bu da bizi izleyiciliğin ve algının (kabulün) sorgulanmasına sevk eder.

İÇERDEKİ İZLEYİCİLER

Bu derleme, filmsel deneyimin İmgesel kategorisine indirgenmesine karşı koymanın yanı sıra izleyicilik serüveni yerine filmsel metinlere odaklanma yönünden önceki Lacancı film teorisinden ayrılır. Sinematik deneyimin ayna evresi ile özdeşleştirilmesi, film teorisi tarihinde belirleyici bir ana denk düşer çünkü tüm teorik enerjisini, filmsel metnin pahasına bile olsa, filmin algılanışına odaklamıştı. Bunun sonucunda, izleyici özdeşiminin inişli çıkışlı oluşu film teorisinin temel kaygısı halini aldı. Bu kaygı, Laura Mulvey'nin son yirmi yılın sinema çalışmaları alanında izleyiciliğin sorgulanması için zemin oluşturan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı önemli makalesinde en üst seviyeye ulaştı. Film teorisi özdeşim sürecinin nasıl çalıştığı ile ilgili sorular sormaya başladı ve bu sorular da Lacancı teoride sayısız güçlüğü beraberinde getirdi. Metz, Baudry ve Mulvey'de rastlanan, nispeten kolay anlaşılır özdeşim düşünceleri –birkaçını anmak gerekirse– Anne Doane, Kaja Silverman ve Carol Clover gibi eleştirmenler tarafından sorunsallaştırıldı. Sinema teorisyenleri özdeşimin bir

izleyiciden diğerine, alabildiğine çeşitlilik göstererek işlediği sonucuna vardılar; bu çeşitlilik en sonunda Lacancı özdeşim teorisinin tutarlılığını zedeleyerek çökmesine neden oldu.

Bu, izleyicilik konusunun sinema çalışmalarının radar ekranından kendi kendine silinip gittiği anlamına gelmez. Sinema çalışmaları, Lacancı film teorisine son on yıldır yüz çevirmiş olsa da bu teorinin ilgilendiği şey –izleyicilik konusu–, alanın en önde gelen konusu olarak yeniden görünür olmuştur. Güncel film teorisi –algı çalışmaları, bilişsel yaklaşımlar, fenomenoloji (görüngübilim) ve diğerleri– filmsel metnin, algılanış koşulları dışında incelenebileceği görüşüne itiraz eder. Janet Staiger ve Noël Carroll gibi teorisyenler, teorilerindeki belirgin ayrılıklara rağmen, bu temel aksiyomda birleşirler ve böylelikle izleyicilerin, seyir sürecinde filmsel metni nasıl deneyimledikleri üzerine yoğunlaşırlar. Bu teorisyenlere göre, filmsel metnin hangi koşullar içinde izleyiciye ulaştığı ve bu koşulların kültürel, bilişsel, psikolojik ya da fenomenolojik olup olmadığı üzerine çalışılması gerekir. Bu açıdan bakıldığında, metnin kendisinden algılama koşullarından bağımsız olarak söz etmek hiçbir anlam ifade etmez. Böylece, metin kendi içinde Kantçı bir statü kazanarak çağdaş sinema çalışmalarında yerini sağlamlaştırır. Kişi, filmsel metni deneyimin ötesindeki bilinmeyen bir şeyle eş tutar ve metnin algılanış koşullarını bir fenomen olarak ele alır. Geniş bir alana yayılan bu işleyişin sonucu olarak *şey*, tıpkı Kantçı eleştiri sisteminde olduğu gibi, günümüz sinema çalışmalarında da sık sık kendini gösterir.

Bu derlemedeki makaleler tüm bu izleyicilik kavramlarından ayrılıyor. Her bir makale odak noktası olarak filmsel metinlerin algılanış sürecinden çok filmsel metnin kendisini benimsiyor. Yine de bu durum, makalelerin algılama sürecini ve izleyicilik konusunu küçümsediği anlamına gelmez. Diğer bir deyişle, filmsel metni, sanki metin bizim onu kavrayışımızdan bağımsız olarak var olan bir şeymiş gibi toyca bir fikirle takip etmezler. Hegelci terimlerle konuşmak gerekirse,

makaleler filmsel metni bizim için yazılmış bir metin olarak görmeyi sürdürerek metnin bizim için ne olduğu –bizim onu algılayışımız (örneğin izleyicilik konusu)– ile metnin kendi içinde ne olduğu arasında ayrım yapmayı reddederler. Kendi içindeki metin halihazırda bize göre olan metindir. Bu nedenle, buradaki makaleler, doğruca izleyicinin filmi algılayışına ağırlık vermekten ziyade, bu algılayışın filmsel metnin kendi içinde ne şekilde bulunduğuna odaklanır. Yani temel olarak, filmsel metnin ve algılanışının, birbirlerinden bağımsız şekillerde var oldukları düşünülerek ayrılamayacağı varsayılır. Her film kendi algılanış biçimini öngörür ve onu kendine çağırır.[4] Bu algılanış, metnin inşasından "sonra" değil tam da metnin inşası esnasında ortaya çıkar. Böylelikle, söz konusu makaleler günümüz filmlerini çözümlerken dolaylı olarak bu filmleri karşılayan algılanış biçimlerini de tartışırlar. Fakat bu algılanışı filmsel metnin dışında bir süreç olarak değil (ki bir disiplin olarak çağdaş sinema çalışmalarının yapmaya yatkınlık gösterdiği şey tam da budur) filmsel metnin diğer bir görünümü olarak ele alırlar. Metinden söz etmek, aynı zamanda onun algılanışından da söz etmektir.

Algılanışı, filmsel metne içkin olarak düşünmek, film çözümlemesini sosyal bilimler alanından alıp onun için en uygun yer olan yorumun alanına taşır. Lacancı film teorisinin tüm enerjisini, filmsel metnin haricinde bir oluş olarak izleyicilik konusuna adadığı süre boyunca, Stephen Prince gibi Lacan eleştirmenleri film teorisyenlerinin, yalnızca teoride var olan izleyiciler yarattıklarını, yüzlerini gerçek seyredenlere hemen hemen hiç dönmediklerini; izleyenden yoksun izleyici teorileri kurarak hiç cazip olmayan bir pozisyon aldıklarını ifade eden birtakım gerekçeler öne sürdüler (1996, s. 83). Prince'e ve günümüz sinema çalışmalarına egemen olan deneyselcilere göre, Lacancı film teorisi izleyicilikten bahsettiği her sefer-

4 Walter Davis (1994) bu düşünceyi, sinemadan ziyade drama üzerinden de olsa, en eksiksiz ve ilgi uyandıran şekliyle dile getirmiştir.

de, gerçekten var olan izleyicilerin yerine soyut kavramlarla ilgilenmişti. Elbette bu karşı çıkışa tepki göstermek mümkün görünmüyor. Kişi deneyselliğe kulak verip izleyiciler arasındaki farklılıklardan bahsetmeye başladığı anda, teorik olanın bölgesinden büsbütün geri çekilir.[5]

Lacancı film teorisi, izleyiciliğe bakışının doğası nedeniyle bu tür eleştirilerin kurbanı olmuştur. Film teorisi izleyiciliğe filmsel metnin kendisinden ayrı bir süreç olarak baktığı anda yorumlayıcı olur ve bu nedenle de teorik olmaktan çıkar. Bu bağlamda, Lacan'ın psikanaliz için oluşturduğu temelden ayrı düşer. Lacan'a –aynı zamanda Freud'a– göre psikanaliz bir yorumlama işidir ve deneysel araştırmalarla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Klinik psikanalitik yorumun ruhsal metne odaklanması gerektiği gibi, filmsel psikanalitik yorum da filmsel metne odaklanmalı ve metnin dışındaki izleyiciden ziyade metne içkin olan izleyiciyi keşfetmelidir. Lacancı film teorisi, yorumlamaya bu tür bir geri dönüş aracılığıyla, sinemada zevkin gücünü belirleyebileceği ve Gerçeğin bilincine varmak amacıyla hayali nesnenin çekiciliğini gün yüzüne çıkarabileceği en uygun yeri, psikanalizin uzmanlık alanını yeniden ele geçirebilir.

Ayrıca, izleyicilik konusundan yorumlamaya yapılan bu geçiş, bağıntıcılık ve deneysel ayrıma da kapılarını açıyor gibi görünebilir. Yine de hiçbir şey yorumlama eylemi kadar deneysel değildir: Güvenebileceğimiz veriler ne denli çok olursa olsun, hiçbir metnin yorumu tanımlayıcı olamaz. Hal böyle iken, Lacan psikanalitik yorumlama için tam olarak, yorumun tanımlayıcı olduğunu çünkü anlam doğrultusunda değil anlamsızlık doğrultusunda yol aldığını söyler. *XI. Seminar*'de açıkladığı gibi,

5 Prince bu konuda samimi olmayan bir tavır takınmaz. Tamamen deneysel ve herhangi teorik bir spekülasyondan uzak izleyicilik araştırmalarını savunur.

> daha önce de belirtmiştik, yalnızca bir imleyenle diğeri arasında kurulan ve bu nedenle de denetlenemeyen bir bağlantı konusu olduğu bahanesine sığınarak yorumun tüm anlamlara açık olduğunu söylemek yanlış olur. Yorum hiçbir anlama açık değildir. Bu, aslında tüm yorumların mümkün olduğu, apaçık bir saçmalık olan analitik yorumlamadaki belirsizlik özelliğine başkaldıranlara ödün vermek olur. Yorumlamanın sonucunun özneyi bir *anlamsızlık* hücresinde tecrit etmek olduğunu söylemiş olmam, yorumlamanın kendi içinde anlamsız (saçma) olduğu anlamına gelmez. [1978, s. 249-250, Lacan'ın vurgusu]

Lacan'ın ifadesinden de net olarak görülüyor ki psikanalitik yorumlama travmatik Gerçeği metnin içindeki etkileri yoluyla soyutlamayı (tecrit) gerektirir; metnin içindeki hareketlere dikkat ederek bu hareketlerin etrafında döndüğü travmatik Gerçek noktasını bulur. Sonuç olarak ise, anlamın çöktüğü nokta ile kurulan özdeşim ve tecrit yoluyla anlamı keşfeder.

Bu tür bir psikanalitik yorumlama anlamın çöktüğü noktanın soyutlanması yoluyla anlamın üzerindeki örtüyü kaldırmayı amaç edindiğinden, daha önceki Lacancı film teorisinin izleyicilik araştırmalarında karşılaştığı gizli tuzaklara düşmekten kaçınır. İzleyicilik teorisinin aksine, kelime oyunları ve sonsuz nitelemeler yapmadan yorumlayıcı iddialarda bulunur. Bu derlemedeki makalelerin her biri, kendine özgü yorumlayıcı bir tarz geliştirir. Gerçek olanın özüyle psikanalitik yorumlamanın gerektirdiği yüzleşme, çağdaş sinemaya yönelik yaklaşımlar için özellikle önemlidir. Daha sonra da göreceğimiz gibi, güncel filmlerin birçoğu, Gerçek ve etkileri ile apaçık bir şekilde bağlantılıdır. Sonucunda ise travmayı, zevki, fanteziyi ve arzuyu daha önce hiç görülmemiş yollarla canlandıran bir filmler serisi ortaya çıkmıştır. Bu filmlerle meydana gelen yüzleşmelerde teorinin rolü, filmlerin radikal yönlerini kilit altından kurtararak izleyiciliğin salt deneysel

analizinin ya da incelenmesinin sağlayamayacağı desteği sağlamaktır. Bu derlemede yer alan yazarların iddia ettiği şey de Lacancı psikanalizin, bu rol için en yeterli olan yorumlama tarzını temsil ettiğidir.

LACAN VE ÇAĞDAŞ SİNEMA

Derlemenin ilk makalesinde, Paul Eisenstein, Sembolik yapıların çöküşünün bir sonucu olarak, Gerçeğin sürekli artarak ortaya çıkmasını inceliyor. Eisenstein, Darren Aronofsky'nin π (1998) filmine ait çözümlemesinde, parlak bir matematikçi olan Max Cohen'in (Sean Gulette) günümüz toplumunda bir ana (master) imleyenin yokluğu ile ne şekilde yüzleştiğinden ve her şeyiyle tam bir ruhsal çöküşün olası sonuçlarına nasıl katlandığından bahseder. Max bu yüzleşmede, Öteki'nin Gerçeğe ait boyutu ile kendisi arasına mesafe koyacak sembolik bir arabulucunun eksikliğini duyar. Filmin sonunda Max sembolik arabuluculuğun yeni bir biçimini yeniden keşfetmiş gibi görünse de, π günümüz öznelerinin deneyimlerinde Gerçeğin artan mevcudiyetine tanıklık eder.

Renata Salecl, son zamanlarda piyasaya çıkan interaktif ve sanal teknolojiler göz önüne alındığında, siberalan dediğimiz alanın özneye, Öteki'nin belirsizliklerle dolu arzularından kaynaklanan tedirginlikten korunmak amacıyla çeşitli yöntemler bulması için nasıl imkânlar sağladığını açıklıyor. Kişinin, kendine elektronik ortamda aşk mektupları yazmasının, Öteki'ye ait basmakalıp yanıtlar veren tuhaf bir olay olduğunu ileri sürer. Bu durum özneye, Öteki'nin arzusunun yokluğundan (Gerçeğinden) korunmak için tatminkâr fakat kendine göndermelerde bulunan bir yöntem bulması için fırsat tanır. Öte yandan, Salecl'in de belirttiği gibi, belirsizlik olmadan, aşk mümkün değildir çünkü aşkın gizemli hali, arzunun deşifre edilmesine ve tutkunun giderek büyümesine katkıda bulunur. Salecl, *Aşk Mektupları* (*Love Letters, 1945*) adlı melodramadaki aşk mektupları, Pedro Almodóvar'ın *Arzu-*

nun Kanunu (*Law of Desire, 1987*) adlı filmi ile *Cyrano de Bergerac* adlı oyunun çözümlemelerini yaparak aşkın temelinde yatan belirsizlikten kaçmaya yönelik girişimlerle sonuçlanan zorlukların izini sürüyor.

Juliet Flower MacCannell'ın makalesi ise, günümüzde Gerçeğe ne kadar daha yaklaştığımızı gösterme amacı güderek *Cape Fear* (*1962*) filminin orijinal versiyonu ile aynı filmin Martin Scorsese tarafından çekilen yeniden yapımının (1991) karşılaştırmasını yaparken, belirsizliğin ortadan kaybolduğu bir dünyayı keşfe çıkıyor. Filmin Scorsese versiyonunda, Gerçeği artık Sembolik Yasa aracılığıyla –ve ona eşlik eden belirsizlik ve kapalılık ile– değil, MacCannell'ın deyimiyle, doğrudan ete ve bedene etki eden bir tür "kaba kuvvet" ya da "saf itki" olarak deneyimleriz. MacCannell'ın çözümlemesi, Babanın ve Sembolik Yasanın rejiminden uzaklaşarak hangi yollarla Sembolik Yasanın en saçma ve en ironik kalıntılarını barındıran bir topluma dönüştüğümüzü açığa çıkarıyor. Bunun sonucunda, zevki yasaklayan sembolik Babanın yerine zevki yöneten müstehcen, ilkel bir babayla, baba otoritesinin yeni bir versiyonuyla karşı karşıya geliriz.

Mark Pizzato'ya göre, Stanley Kubrick'in *Gözleri Tamamen Kapalı* (*Eyes Wide Shut, 1999*) filminde, sözü edilen yeni baba figürünün doğuşu ve neden olduğu Gerçek istilası anlatılıyor. Pizzato, Kubrick sinemasının sinematik deneyimin gidişatına farklı bir yön verdiğini, böylelikle sinemanın kendisini izleyicinin zevk duymasını talep eden ilkel babanın bir versiyonu olarak gözler önüne serdiğini iddia eder. Bu nedenle, izleyiciyi başkahraman Bill Harford'ın (Tom Cruise) konumuna oturtur; bütün çağdaş özneler gibi, izleyici ve Harford da zevkin sapkın gösterileriyle dolup taşan bir dünyanın içinde yol alırlar.

Kültürel manzaramızı oluşturan bu sapkın zevk gösterileri, küresel kapitalizmin doğuşu ile aynı zeminde yer alıyor. Anna Kornbluh, *Aile Babası* (*Family Man,2000*) ve *Akıl Defteri*

(*Memento, 2000*) filmlerini çözümleyerek, küresel kapitalizm ideolojisinin günümüz öznesi üzerindeki etkilerini araştırır. Özellikle *Aile Babası*, küresel kapitalizmin sunduğu görünüşte sınırsız olanakların, öznenin arzusunu kısırlaştırarak onu nasıl alt ettiğini gösterir. Fakat *Akıl Defteri*'nde Kornbluh, küresel kapitalizmin aşırılıklar dünyasına alternatif olan başka bir şey fark etti. Film, "son dönem kapitalizm tarafından sunulan seçenek bolluğunun, var olan sistemin ideolojik koordinatlarını onun aracılığıyla kabul ettiğimiz 'inanç sıçraması'nın yani *doğru* seçeneğin yönünü şaşırtmayı hedefleyen bir akıl çelme" olduğunu açıkça gösterir. Çağdaş küresel kapitalizm ve ideolojisinin gücüne rağmen, hâlâ öznenin başlangıçtaki bu atılıma dönerek yeni riskler alma yetisi vardır ve bu yeti, öznenin yeni bir evrenin yaratılmasında ilk adımı atmasını sağlayarak statüko için çok büyük bir tehdit haline gelir.

Fanteziyi tersine çevirmek yoluyla yeni bir evrenin yaratılması Todd McGowan'ın *Karanlık Şehir* (*Dark City, 1998*) adlı bilimkurgu / gerilim filmi üzerine yaptığı incelemenin konusunu oluşturuyor. McGowan, fantezisini tersine çeviren bir öznenin görünürde soyutlanmış eyleminin bütün dünyayı tümüyle nasıl dönüştürdüğünü gösterir. Yabancılar olarak bilinen bir grup uzaylı tarafından yönetilen bir dünyada, John Murdoch (Rufus Sewell) adında yalnız bir adam, fantezisinin kendi üzerindeki baskısını yarıp geçerek Yabancıların kurduğu toplumun temel aldığı bütün ideolojik yapıyı değiştirir. Burada, fanteziyi tersine çevirmenin yalnızca şu an içinde bulunduğumuz duruma yönelttiğimiz özel bir tepki olmadığını, aynı zamanda deneyimlerimizi yöneten koordinatları değiştirme gücüne sahip gerçek politik bir eylem olduğunu görüyoruz.

Slavoj Žižek *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, 1999) filmi üzerine yaptığı çözümlemesinde fanteziyi tersine çevirme eyleminde kesin olarak riske atılan şeyin ne olduğuna açıklık getiriyor. Žižek'e göre, Öteki'nin özne üzerindeki hükmü fanteziye

bağlıdır: Özneler Öteki'nin yetkisi altındadır çünkü kendi içlerinde Öteki'nin onayladığı değerli birtakım fantazmatik özler barındırırlar. Özne bu öze, kendi özgürlüğünden vazgeçecek kadar değer verir. Bu nedenle, biriyle yumruk yumruğa dövüşme eyleminde (çeşitli dövüş kulüplerine katılan kişilerin yaptığı gibi), kişi Öteki'nin baskısını kırarak özgürlüğünü elde eder. *Dövüş Kulübü* kişinin, özgürlüğe kavuşabilmek için kendisi ile dövüşmesi fikrini ortaya atar; fakat bu özgürlük, kan, kırılmış kemikler ve Sembolik kimliğin tümden kurban edilmesi yani Gerçeğe ait o travmayla yüzleşmek pahasına kazanılır.

Bugünlerde belki de Gerçeğin kendini gösterdiği en önemli alan cinsel ilişkidir; ya da bu ilişkinin eksikliği demek daha doğru bir kullanım olur. Cinsel ilişki başarısızlıkla sonuçlandığında Gerçek, onun en temel yapısı olarak ve aynı zamanda ilişkinin eksikliğinin mümkün kıldığı dişil zevk aracılığıyla kendini gösterir. Frances Restuccia'nın, Lars von Trier'in *Dalgaları Aşmak* (*Breaking the Waves, 1996*) filmindeki Bess (Emily Watson) karakteri üzerine yaptığı çözümleme, Lacan'ın "üçüncü dereceden" imkânsız aşkı, Yasanın sınırlarının ötesinde, Gerçekle karşı karşıya gelen kadının nasıl histerikleştiğini açıklar. Bir histeriğin en bilinen özelliği, imkânsız bir durum söz konusuyken bile cinsel ilişkiye girme konusunda ısrarcı olmasıdır. Restuccia'ya göre, histeriğin "fantezisi ona ayak direr ve bir şekilde vücut bulmaya zorlanabilir." Bunun sonucunda, Bess vakasında da gördüğümüz gibi, histerik, Yasayı iktidarsızlığını ortaya çıkarması için zorlayıp nihai kurban etme yoluyla Tanrı ile önünde sonunda kuracağı ilişkinin peşinden koşarak cinsel ilişki eksikliğini en son noktasına taşır.

Hilary Neroni, Jane Campion'un *Kutsal Duman* (*Holy Smoke 1999*) filmini tartışırken aynı zamanda dişil öznenin gücünden ve bu öznenin zevkinin yaratabileceği tehlikeden de bahseder. *Kutsal Duman*'da Ruth'un (Kate Winslet) esrik de-

neyimlerinde betimlenen ve çok belirgin bir şekilde dişil olan zevkin gücü Sembolik yapıda bir bozulma noktasına, tüm diğer karakterleri en temel fantezilerini, arzularını, cinsiyet rollerini ve Yasaya uyum sağladıkları tüm yönlerini yeniden değerlendirip şekillendirmeye zorlayan bir ana işaret eder. Neroni için Campion'ın filmindeki en büyük başarı yalnızca Ruth'un zevkini betimlemesi değil Öteki için duyulan bu zevkin –ve Ruth'un bu zevkte ısrar etmesinin– alt bölümlemelerini de eksiksiz bir şekilde incelemesidir. *Kutsal Duman*, bize bu şekilde dişil zevkin, içinde yaşayabileceğimiz kendinden politik bir temele oturduğunu gösterir.

BİÇİMLENDİRME VE GERÇEK

Lacan'a göre, psikanalizde Gerçeğe giden yol mutlaka bir biçimlendirme projesine dahil olur. *Seminar XX*'de söylediği gibi, "Gerçek yalnızca biçimlendirmenin çıkmazlarına dayanarak kaydedilebilir. Ona ait bir model oluşturmak için matematiksel biçimlendirmeyi kullanmayı düşünmemin nedeni budur çünkü matematiksel biçimlendirme, imleyenliği üretebilmek için elimizdeki en gelişmiş detaylandırmadır" (1998, s. 93). Lacan, Gerçeğin etki etme ve Semboliğin işleyişini sekteye uğratma metotlarını biçimlendirme yoluyla saptayabileceğimizi öne sürer. Lacan'ın "mathem"e[6] yönelmesi cinselleştirme ve fantezi için bir dizi formül sağlar ve şeritlerden, halkalardan ve düğümlerden oluşturduğu en son topolojisi öznenin Gerçekle olan bağlantısını göstermeye yarayan yöntemler önerir. Bu tür biçimlendirmeler, biçimlendirmenin kendisine özgü sınırları ortaya çıkaran yapılar kurarlar. Lacan biçimlendirmeye gittikçe artan bir şekilde ilgi göstermişse de odaklandığı esas nokta, bu dilin ve anlamın ötesinde olan sürecin sınırları ve Öteki'nin hazzına ait belli başlı deneyimler olmuştur. Öteki'nin sonrasını, travmatik Gerçeğin kendisini

6 Fransızca Mathemé, "birim" anlamı veren sonek –éme ile Mathesis'ten üretilmiş bir Lacan terimi. (Çev. n.)

inceleyerek öznenin, Sembolik, İmgesel ve Gerçeğin birleştiği noktadaki koordinatlarını durmaksızın yapılandırır.

Bu bakımdan, film çözümlemesine bu derlemedeki yaklaşımımız, Lacancı düşüncenin biçimlendirmeleri, asıl yapısı ve terimleri ile çağdaş birçok filmde kendini açık eden dehşet verici Gerçeğin ve esriğin deneyimini bir araya toplama olanağı tanıyor. Filmsel çözümleme, çözümlemenin Sembolik yapısı ile sinemada çoğu kez zincirlerinden kurtulan Gerçeği kaynaştırması nedeniyle Gerçeğin hatlarının ayrıntılı olarak belirlenmesinde ayrıcalıklı olduğuna inandığımız bir alan. Böylece, Lacan'ın biçimlendirmelerinden yararlanarak anlamdaki eksikliği ve pek çok çağdaş filmin yansıtmayı amaçladığı imleyenin ötesinde ne varsa derinlemesine araştırabiliriz. İzleyen sayfalardaki çözümlemeler, betimlenemez olan Gerçeğin izlerini, sistematik çözümleme uygulamalarını terk etmeden kavramaya çalışıyor. Bütün film çözümlemelerimizde de görüldüğü üzere günümüz öznesi değişken bir ruhsal gerçeklikle başa çıkmak zorundadır. Dahası özne, net bir Sembolik yapının arabuluculuğu olmaksızın kendi varlığındaki Gerçekle yüzleşmelidir. Bu da tam olarak özne ile Gerçek arasındaki ilişkinin farkına vardığımız ana karşılık gelir. Derlemedeki yazarlar bu ilişkiyi, en gözü pek korkularının öznelleşmesi ve bu korkularla yüzleşmek, dişil zevkin esrik deneyimi, psikoza doğru sürükleniş ya da fantezinin özneye göre yeni bir konuma doğru tersine çevrilmesi ile Gerçeğin sınırlarına yaklaşan öznenin bunun üstesinden nasıl geldiğini çözümleyerek inceliyor. Buradaki makaleler, film yapımını (en iyi ihtimalle) saçma bir kaçış yolu ya da (en kötü ihtimalle) ideolojik bir manipülasyon sahası olarak görmekten ziyade yeni arzular meydana getirdiğimiz, en temel fantezilerimizi yerlerinden ederek deneyler yaptığımız ve ideolojinin gücüne karşı koyabilecek yöntemler hayal ettiğimiz ayrıcalıklı bir alan olarak kabul eder.

REFERANSLAR

Althusser, L. (1971). İdeology and ideological state apparatuses. *Lenin and Other Essays* içinde, çev. B. Brewster, s. 127-186. New York: Monthly Review Press.

Budry, J.-L. (1985). Basic effects of the cinematographic apparatus. *Movies and Methods* içinde, c. 2 ed. B. Nichols, s. 531-542. Berkeley: University of California Press.

Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge, MA: MIT Press.

Dawis, W. (1994). *Get the Guests: Psychoanalysis, Modern American Drama, and the Audience*. Madison: University of Wisconsin Press.

Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1992). *The Seminar of Jacques Lacan*, Book VII: The Ethics of the Psychoanalysis, 1959-1960, çev. D. Porter, New York: Norton.

_____ (1998). *The Seminar of Jacques Lacan*, Book XX: Encore 1972-1973, çev. B. Fink. New York: Norton.

_____ The Mirror stage as formative of the function of the 1 as revealed in psychoanalytic experience. *In Ecrits: A Selection*, çev. B. Fink, s. 3-9, New York: Norton.

Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, çev. C. Britton, A. Williams, B. Brewster and A. Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.

Mulvey, L. (1985). Visual pleasure and narrative cinema. *Movies and Methods* içinde, c. 2 ed. B. Nichols, s. 303-315. Berkeley: Unşversity of California Press.

Prince, S. (1996). Psychoanalytic film theory and the problem of the missing spectator. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, ed. D. Bordwell ve N. Carroll, s.71-86. Madison,:: University of Wisconsin Press.

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.

1.

Sanrılar ve Sayılar: Aronofsky'nin "π" Filmi ve İlksel İmleyen

PAUL EISENSTEIN

Lacancı psikanalizin sunduğu devrimci önerme, belki de analitik buluşun bir anlam keşfine dahil olmadığı görüşüne katılır. Lacancı psikanalizin sonu, böyle bir keşfin yerine, en belirgin özelliği budalalığı –yani bilginin ve anlayışın kapsadığı bir düzen içinde anlamlı herhangi bir yolla kaydedilme yetisinden yoksunluğu– olan ve imleyen bir şeyle *karşılaşma*yı gerektirir. Lacan, imleyen bu şeyi saf veya ilksel bir imleyen olarak adlandırır ve hem psikanalitik tedavinin yararı hem de öznelliğin yapısına dair kendi kavramsallaştırmalarımızın kaçınılmaz bir biçimde bu imleyenle ilgili olduğu konusunda ısrar eder. Kabul etmek gerekir ki Lacan'ın ilksel imleyenin savunuculuğunu yapması, özgürlük, haz ve radikal politikanın bu tür imleyenlerden (ve çoğu zaman da öznelliğin kendisinden) kurtuluşumuza bağlı olduğuna yönelik çağdaş inanca yönelik bir darbedir. Lacan'a göre, yapısal gerekliliğini kabul ettiğimiz ilksel imleyenin ötesine geçilemez. İlksel imleyen aslında, Lacan'ın bakışıyla, basit bir işleve sahiptir: önemi, içeriğinden ziyade kendisinin imleyen olduğu gerçeğinde yatan, uygulanacak biçimsel bir işarettir. Lacan, imleyenin bu ana özelliğini açıklamayı hedefleyen bir hikâyede şunları söyler:

> Denizdeyim, küçük bir geminin kaptanıyım. Gece vakti hareket eden şeyler görüyorum, sanki bana bir işaret vermeye

> çalışıyorlar. Nasıl tepki vermeliyim? Eğer henüz bir insan olamamışsam, dedikleri gibi, modellenmiş, motor ve duygusal, her çeşit göstergeyle tepki verebilirim. Psikologların tüm betimlemelerine uyarım, bir şeyleri anlarım... Öte yandan bir insansam, tüm bunları seyir defterime geçiririm. *Şurada ve şu kadar zamanda, şu enlemde ve şu boylamda, bunu ve şunu gözlemledik.* [1993, s. 188, Lacan'ın vurgusu]

İlksel imleyenin insanı not almaya ittiği şeyin değersizleştirilmesi –kaydettiği notun önemsizce "bu ve şu"na indirgenişi– onu herhangi bir ve bütün anlamdan arıtmayı [böylece psikanalizin sözmerkezci (logocentric) ve bu yüzden de belirsiz olduğu ve aklın ve akılsallığın (rationality) tarihine ait olduğu iddiasını doğrudan doğruya karşılayarak] hedefleyen bir stratejinin bir bölümüdür.[1] Lacan için, ilksel imleyenin ayırt edilmesini sağlayan şey aslında kendine göndermede bulunan (autoreferential), tamamen biçimsel yönü üzerine ne denli dikkat çektiğidir. Lacan'ın ifadesiyle,

> İmleyeni ayırt eden şey burada. Bu tür bir göstergeyi aklıma kazırım. Bu, iletişim için anlamlı olduğu ölçüde değil, imleyen olduğu ölçüde gerekli olan bir anlaşıldı yarıtıdır [*l'accusé de réception*]. Eğer bu ayrımı net bir şekilde ortaya koymazsanız, imleyen kendi doğru işlevini yerine getirene kadar, onun ana etkenlerini sizden gizleyebilecek olan anlamın eline düşmeye devam edersiniz. [1993, s. 188]

1 Saf imleyen –daimi parçalanışa karşı bağışık bir imleyen– kavramı dekonstrüksiyon (yapısöküm) ve psikanaliz arasındaki çıkmazı göstermeye devam eder. Derrida, psikanaliz üzerine yaptığı son eleştirisinde, ilksel imleyeni keşfeder ve böylece bir çözümleme ereğine ulaşmış olan herhangi bir varsayımsal iddiayı imkânsız kılan "parçalarına ayrılabilirlik konusu" ile psikanalizi topa tutar: "Toplumsallaşamama (ve bununla birlikte toplumsal bağların yıkımı, toplumsallaşamama) her zaman mümkün olduğu, kişi her zaman çözümlemek, bölmek, daha ileri düzeyde fark etmek zorunda ve yetisinde olduğu, çözümlemenin filolitik (philolytic) ilkesi yenilmez olduğu için kişi kendi bölünmezliği içinde herhangi bir şeyi birleştiremez" (1998, s. 33).

Burada Lacan ilksel imleyenin radikal ve tedirgin edici boyutuna işaret eder: Anlamlı olmadan imleyen bir "mesajın" alındığını bildirmeyi seçtiğimizde, *bu tür* bir göstergenin basitçe kaydını tutmaya zorlandığımızda biliriz ki onun mevcudiyeti içindeyizdir.[2]

Lacan'ın anlattığı hikâyede bahsedildiği üzere, tam anlamıyla insani bir dünyanın oluşmasını sağlayan şey, imleme eyleminin ilksel bir örneğidir. Bu yüzden, ilksel imleyenin işlevi için "yaratılışçı" demek kulağa mantıklı gelebilir. İletişimin ilk ve tümüyle biçimsel oluşumu gibi, imleyen de insanı otomatik tepkilerle dolu hayvanlar âleminden ayırarak nesnelerin ve doğal çevre koşullarının bir tutarlılığa ulaştığı, konuşmanın (sözün) mümkün olduğu bir dünya kurar. İnsan ve kültürel gelişmenin psikanalitik açıklaması, *alınan fakat anlaşılamayan* bir göstergenin, doğa ile kültür, hayvanların içgüdüsel ve şehvet dolu dünyası ile insana ait dil ve arzu dünyası arasındaki geçişi anlamanın tek yolu olduğu görüşünde yatar. Alınan fakat anlaşılamayan gösterge (örneğin imleyen) özneyi gerçek anlamda *doğurur* yani özneyi sıfırdan yaratır. Eğer bizler, her bir imleyeni anlamlı ve anlaşılabilir bir mesaj

2 Böyle bir mesajın en mükemmel örneği, Lacan için, gülümseyen bir melek heykelidir. Lacan'a göre, bu meleğin gülümsemesinin ne kadar aptalca olduğunu –"en yüce imleyendeki ağzı kulaklarına varma" göstergesi– görmek için birkaç katedral gezmemiz yeterlidir (1998, s. 20). Bu nedenle, melekler imleyenin işlevini vurgular. Lacan'ın da dediği gibi, "Meleklere inandığımdan değil... Onların en ufak bir mesaj taşımadığına inanmadığım için ve bu açıdan bakıldığında melekler gerçekten imleyenlerdir." (s. 20-21). Ayrı nokta, Adorno'nun modernist sanatı toplumsal gerçekçiliğin üstünde ve karşısında tutmasında, otonom sanat eserlerine içkin radikal bir potansiyel olduğuna inanmasında da görülebilir. Adorno'nun estetik teorisi, ayrı şekilde, sanat eserini, bu eserin formunun gelişmiş kapitalist toplumsal ilişkilerin bir sonucu olarak ilksel ve yabancılaştıran imleyeni soyutladığı seviyede konumlandırmak –yani bir ders veya mesaj vermeye adanmış bir sanat eseri yaratmanın elzem bir şekilde terk edilmesi– üzerine değil midir? Adorno'nun sözleriyle, "Bugünlerde pek revaçta olan, sanatla alakasız 'bir şeyler ifade etme' düşüncesi" (1977, s. 168) ya da "sanat kurumu alternatiflere dikkat çekme" amacı taşımaz (s. 180). Bunun yerine, Adorno'nun o hafızalara kazınan tabiriyle söylemek gerekirse, sanat eseri dünyanın gidişatına (örneğin mevcut toplumsal düzene) sadece formu (biçimi) yoluyla, Adorno'nun "içeriğin dogmatik sertliği" olarak adlandırdığı süreci reddederek direnir (s. 154).

beklentisiyle anlıyorsak Lacan'ın öne sürdüğü şekliyle "henüz insan değilizdir".[3] Her bir arzu otomatik olarak ve doğrudan gerçekleştiğinde bile henüz doğru arzunun düzenine ait olduğumuz söylenemez. Fakat ne zaman ki imleyenin taşıdığı mesaj anlamdan yakasını kurtarır, ne zaman biz onun katı bir şekilde biçimsel işlevini dikkate almaya zorlanırız, o zaman kendi ve Öteki arasındaki temel bölünmenin gerçekleşmiş olduğu söylenebilir ve içinde konuşup imlediğimiz bir toplumsal düzen doğar. Lacan'ın öznelliğin ortaya çıkışı ve toplumsal düzene ilişkin temel tezi sürekli olarak, ilksel imleyenin özneyi, diğerlerinin bize ait bir şeyleri istiyormuş gibi göründüğü, başkalıklarla dolu bir dünyaya terk etmesinde oynadığı kilit role döner. Lacan, "İmleyen zevki duraklatan şeydir," (1998, s. 24) iddiasında bulunurken söylemek istediği şudur: İmleyen, özneyi bir tür alıcı olarak atayan bir gösterge işlevi yürüterek, Sembolik öncesi *Jouissance*'ın (enjoyment)[4] apaçık (fakat aslında içine çeken) saflığını böler. Bunu yaparken de arzunun öznesini göreve çağırır ve insanlar tarafından anlaşılabilen, ontolojik olarak tutarlı toplumsal bir gerçeği iyice belirginleştirir.

O halde, gözlenmeleri ilksel imleyen tarafından olanaklı kılınan "bu ve şu", belki de tüm diğer ıvır zıvır arasında en yüceleridir; talebin ve doyumun arasındaki devri kıran bir istisna olarak, insanın dünya üzerindeki etkisini bulduğu bir

3 Steven Spielberg'in *Yapay Zeka* (A. İ.) filmindeki ilginç özelliklerden biri de bu düşünceyi yansıtmasıdır. Genç bir "mecha" (yapay zekaya sahip mekanik varlık) olan David insan türüne ait bir aileyle tanıştığı ilk seferde, hissiz bir sersemlemelik ve yeni ebeveynleriyle sonuçsuz bir etkileşim kurmasına tavrı sergileyen robotik bir varlık olarak görünmüştür. Bu sersemlemelik onun her imleyenin anlamlı bir mesaj taşıdığına olan inancından ileri gelir ve bu da evlat edinme yönündeki "talimatlarını", onu imleyenin aptalca yönleriyle yüzleştirmeyi gerekli kılmasının nedenidir. Annesi, insanlaştırma sürecine ipe sapa gelmez, anlamsız yedi imleyen dizisini okuyarak etki eder. Hiçbir anlam ifade etmeyen bu imleyenle gerçekleşen bu karşılaşma David'i insanlık âlemine iter ve David annesinin "anne"sini kucaklayarak ona duyduğu sevgiyi dile getirir.

4 *Jouissance* İngilizceye bu şekilde çevrilmiştir. (Çev. n.)

dayanak biçiminde görev almakla nihayete ulaşır. İnsan cinselliğinin gelişimi ve toplumsallaşması çerçevesinde, elbette Ödip kompleksini (örneğin, fallus *olarak* ilksel imleyen) merkeze alıyoruz. Ödip kompleksi, imleyeni öne sürerek, ilkelerin hiyerarşikleştirilmesi yoluyla çokbiçimli bir cinselliğin değişimine imkân tanır ve böylelikle cinselliğin uygulaması ile birlikte ifşa edilmesi üzerinde hükmü bulunan, daha geniş bir alana yayılmış norm ve kuralları göz önünde bulundurarak cinsel bedenler ve bu bedenlerin sahibi olan insanlar arasındaki ilişkiyi belli koşullara bağlar. Fakat saf ya da ilksel imleyen, yine aynı öneme sahip başka biçimlerde de –örneğin, mağara resimleri ve mitolojik anlatılardaki gibi en ilksel veya modern fiziğin ışık tuttuğu en yüksek doğal yasalar gibi– ortaya çıkabilir. Her ikisi de, imleyeni doğru anlamdan tamamen uzak olacak şekilde kurmaları nedeniyle, insan gerçekliğine bir düzen, yapı ve birlik özelliği yükleyerek –ya da Lacan'ın Einstein'ın "küçük denklemleri"ne yönelik övgü dolu sözlerinden hareketle, "onun sayesinde dünyayı avuçlarımızın içine sığdırabiliyoruz" (1993, s. 184) derecesine– dünya üzerinde bizi ayakta tutacak temel kuralları ve yasaları sağlarlar.

Lacan'ın, imleyenin aklıdışılığı üzerine açıklamaları, tarihsel anımızın tartışmasız en baskın semptomu ile bağlantılıdır: Verili bir anlam evrenini bir arada tutan ilksel imleyenlerin aslında anlaşılır ve anlamlı içeriğe sahip bir mesaj taşıdığını "keşfetmek" amacıyla günümüze ait birçok bilimsel ve matematiksel çaba sarf eden psikozlu yapı (ve son aşamasına ulaşmış psikoz tehdidi). Her şeyden önce bu imleyenlerin *asla* gerçek anlamdan *yoksun olmadığı* inancı ile örülü bu girişimler –ki sayısız örnekleri vardır– "istisnaların birleşmesi" yani imleyenin ilk ve son defa olmak üzere yüklendiğini doğrulamak için uğraşır. Örnek olarak, olayların Newton'ın yerçekimini keşfi, Amerikan Borsası'nın 1929 tarihli çöküşü ile Yitzhak Rabin'in suikasti gibi birbirinden tamamen farklı konuların Eski Ahit'te Tanrı tarafından önceden bildirildiği

belirtilen sözde *İncil'in Şifresi* verilebilir. Öte yandan, Arizona Üniversitesi'nde, kişilerin öldükten sonra, yaşayan biriyle iletişime geçmek –böylece bilincin öteki dünyada da canlı kaldığını doğrulamak– için algoritmik olarak kısa bir cümle ya da söz grubundan oluşan şifrelemeler yaptığı Suzy Smith Projesi vardır. Ve son olarak, California'daki Berkeley kentinde, İsa'nın DNA'sı ile bir insan yumurtasını döllemek üzere "İsa'nın kanına ve bedenine ait birçok Kutsal Kalıntı'dan birine ait bozulmamış bir hücre" tespit edip döllenmiş yumurtayı "ikinci bir Bakireden Doğma vakasıyla bebek İsa'ya can verecek genç ve bakire (ve aynı zamanda kendi iradesiyle gönüllü olmuş) bir kadının rahmine" enjekte etmeyi amaçlayan *İsa'nın İkinci Kez Gelişi Projesi* bulunur.[5] Bu arayışların tümünde, Sembolik düzenin aslında en başından bu yana yüceltilmiş konumundan izler taşımakta olduğunu ve temelinde, keşfedilmek için teknolojik ilerlemeyi beklemiş olan kutsal ve zamanın dışında kalan bir anlamlı bilgi düzeni vardır.[6] Bu bilgi düzeni, dünyamızı yeniden kutsamaya hazır ve bu yolla da imleyenin kuruluşunda iz bırakan, –Lacan'ın, daha önce bahsi geçen öyküde "gece vakti hareket eden şeyler görüyorum, sanki bana bir işaret vermeye çalışıyorlar," şeklinde göndermede bulunduğu– travmatik kesiğin etkilerini böylelikle tersine çeviren düzendir.

---

5 Bu üç olayla ilgili daha fazla bilgi için sırasıyla *bkz.* Drosnin (1997, 2002), Smith (2000) ve *The Second Coming Project.*

6 Bu görüş, Drosnin'in –dünya tarihindeki önemli olayları Eski Ahit'in daha önceden bildirdiği fikrine kapılmış bir şüpheci– *İncil'in Şifresi*'ndeki doğruları kanıtlayabileceğimiz, çünkü bunu yapmak için tüm teknolojik araçlara sahip olduğumuz yönündeki iddialarının bulunduğu 1997 tarihli çok satan kitabı *İncil'in Şifresi*'nde mümkün olan en açık biçimde ifade edilir. Drosnin'in dediği üzere, "İncil sadece bir kitap değildir; aynı zamanda bir bilgisayar programıdır. İlkin kaya üzerine yontulmuş ve parşömenin üzerine yazılmış, bilgisayarı icat ederek bu modayı takip etmemizi ister bir biçimde, en sonunda kitap olarak basılmıştır. Şimdi ise her zaman planlanmış olduğu gibi okunabilmektedir" (1997, s. 25). Buna aynı zamanda, Yeni Ahit'teki bazı kısımların ve anahtar olayların –örn. Son Akşam Yemeği, "Biz onun kanında kurtuluşu bulduk," (Ephesians 1:7)– gerçek anlamlarının anlaşılması için klonlamanın keşfinin beklendiğine, *İsa'nın İkinci Gelişi Projesi*'ndeki söylemlerde de rastlıyoruz.

Bu girişimlerin gizli fakat çok önemli arabulucusu çözümsel, "nesnel" ya da "ideal" olduğu söylenen, bilimin ve matematiğin bilgiyi kaydedip aktarma yollarını özünde taşıdığına inanılan belirleyici güçlerdir ve bu güçlerin mucizevi yönü, onlara bağlı olan her şey için tam da nihai anlam taşıyan, keşfettikleri doğal ve/veya teolojik doğrular ve nedenlerin, onları temin eden ve aktaran araçlar tarafından bozulmadan kaldıklarına yönelik varsayımlarında yatar. Bu, gözlemleyenin gözlemlediği şeyi ufak da olsa değiştirdiği ilkesini dillendirirken tekrara düşmek değil, aslında yapısal olarak bakıldığında, gözlemlenen Şeyde, öncelikle gözlemimizi olanaklı kılan mantıksız bir boyutun –bulanık bir noktanın– olduğunu söylemektir. Diğer bir deyişle, Şey hakkındaki bir şey tümüyle apaçık değildir ve olamaz. Günümüzde, zamanın dışında kalan bilginin gizlerini keşfetmeye ve bu konuda ilerleme kaydetmeye yönelik birçok bilimsel ve matematik girişimin bariz bir şekilde kodlara dayanması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Bize ait olandan daha doğru bir üst dil olarak kodlar, Öteki *tarafından yazılmış* aşkın (transcendent), anlamlı ve varlığını insan kavrayışından bağımsız bir şekilde sürdüren yazı biçimleridir. Yani kodlar, söylemi mümkün kılan şartlara ve kısıtlamalara bağışıklık kazanmış bir tür üst dil olarak karşımıza çıkar.[7] DNA günümüzde, artan bir oranla, varlığımıza ait gerçekliği –hayatın tüm gizemini– barındıran bir tür kod olarak kabul ediliyor.[8] Ve bilgisayar kodları, rutin olarak,

7 Anlatmakta olduğum bu koşullar, sembolleştirmenin, Gerçeğin feshini ya da kaçışını zorunlu kıldığı ölçüde dahil olurlar. Psikanalizin kategorik buyruklarından biri böylelikle, hiçbir söylemin Gerçeği anlaşılır bir şekilde yakaladığını ya da betimlediğini iddia edemeyeceği konusunda dayatmacı bir tavır takınır. Bruce Fink'in belirttiği gibi, "Psikanalizin ününe dair iddiası, *söylemin dışında kalan* Arşimetçi bir noktada yer almasına değil söylemin kendisine ait yapıyı aydınlatmasına dayanır" (1995a, s. 137).

8 Bu fenomenin tarihçesi için *bkz.* Kay (2000). Kay'in (Foucaultcu) genlerle ilgili kodların yükselişini tarihselleştirmesi –ki ona göre, bu bir " 'süreç kesiti', bilişim çağının ortaya çıkışının bir göstergesidir" (s. 2)–, "hayatın ilk öğelerine" ait buluşlar biyolojik anlam-oluşturma girişimlerinin eline düştüğü ölçüde kolaylıkla gerçekleştirilebilir. Kay'in bakış açısından bakıldığında,./..

Gerçekteki anlamlı imlemlerin üzerindeki perdeyi –nihayet– kaldırmak için atanır: Örneğin orijinal İncil'i, harflerin tüm olası sıralamalarını belirlemek amacıyla, yalnızca tek bir bilgisayar sürekli bir harf dizilimi (304.805 harf) haline dönüştürebilir ve yalnızca bir bilgisayar, paternleri, daha sonra bir ölüyle kurulabilecek belirli bir bağlantının aslında gerçek *olduğunu* ve Sembolik düzenin eksikliğinin habercisi niteliğinde bir olay olmadığını doğrulamak için matematiksel kodlar halinde şifreleyebilir. Aslında günümüzde kodlar gitgide, bilimin gerçeklik iddialarının teolojiye ait iddialar karşısında (Bacon ile başlayan) kazandığı zaferi –yani aşkınlığı maddeci terimlerle açıklama yetisi ve böylelikle nedenselliğin tüm metafizik açıklamalarını, bilimsel yöntemin yapısal kesinliğine göndermede bulunarak yutması– somutlaştırma amacı taşır.[9]

../. moleküler biyolojinin 1950 öncesi gen yorumlamalarında bir tür "akıl dışılık" görmek mümkündür. O zamanlarda genler, sadece biyokimyasal özgünlüklere sahip proteinler olarak görülürdü. 50'li yıllardan önce, kod ya da enformasyon düşüncesi akla geldiğinde, bu yaklaşık olarak yalnızca bir metafor olarak düşünülür, sözcüklerin hepsi tırnak içine alınarak ortaya atılırdı. Fakat moleküler biyoloji "füze çağının tekno-bilimsel fantezileri" tarafından aşılmaya başladıkça, bilginin söylemi proteinler *olarak* gen nosyonunu bilgi, dil, kod, mesaj ve metin *olarak* gen nosyonuna dönüştürdü. Tırnak işaretleri ortadan kalktı ve genomik kodun kendisi bir ontoloji, tam okuması moleküler biyolojinin teorik aygıtlarını ve materyallerini beklemiş olan hakiki bir Yaşam Kitabı oldu. Bu türden bir tam okumada ortaya çıkan sorun, bu okumanın soyarıtımı (eugenics) için hazırladığı kavramsal temelden farksızdır. Kay'in en baştaki amacı genomik kodun temelde metaforik olan doğasını yeniden düzenlemekse – "Genetik kod, bir kod değildir; o, daha çok, nükleik asitler ve amino asitler arasındaki karşılıklı ilişkinin (korelasyon) güçlü bir metaforudur," (2000, s. 11)– metafora karşı, tümüyle tipik, postyapısalcı bir tedirginlik gösterecektir. Enformasyon kuramını, moleküler biyolojide istenilen şekliyle kullanmak –örneğin, genomik kodu, mutlak surette anlamla karıştırılmaması gereken bir bilgi taşıyan ilksel imleyen olarak ele almak– isteyenlerin kendilerinin, varsayılan herhangi bir "evrensel" ya da "mutlak" yazma durumunun çokanlamlı doğasını kavramayı riske atan özetleyici bir söylem geliştirdiklerini öne sürer. Bilimsel açıklamaların verili bir epistemolojik kültürün ürünleri olmalarının –yani açıklamaların *açıklama sayılabilecek duruma gelmelerinin*, belli ihtiyaçları karşılamalarına bağlı olmasının– benzer kalıtımsal bir eleştirisi için, Keller'a (2002) göz atınız.

9 Buna dair paradigmatik bir örnek, belki de, dini deneyimleri –Micheal Persinger ise "Tanrı Deneyimi" olarak adlandırır– nöral ağların evrimi, nöro-taşıyıcılar ve beyin kimyası açısından açıklayan güncel nöro-bilimsel araştırmayı ./..

Bu tür kodların öne sürülmesi, en azından daha metonimik ve yapıbozumcu bir evren özelliği gösteren sonsuz bir değiş-tokuş oyununa engel olma avantajı sunarken; diğer yandan, açıkladığı ne varsa onunla –onu olumsuzlamak yerine– örtüşen, paranoyak bir hayalet dil yaratır. Bu kodlar, Ötekiye ait öldürücü, benden-farksız ve insani boyutta, değiştirmek, fesh etmek ya da Ötekiye ulaşmayı engellemek bir yana, bizi bolluğun sözde cennetine götürür. Ancak bu hayali cennetin tutarlı imgesi tümüyle psikozlu bir fantezidir, zira bu imge her daim sembolik bir durumun meyvesidir ve işlevi ise, bu durumun ayrılmaz birer parçası olan tutarsızlığı ve eksikliği telafi etmektir. Ilksel imleyenleri anlam arayışımızın dışına itmekte başarısız olup imleyenin Sembolik düzenin inşasındaki hayati rolüne –yani imgeseli çiğneyip zevki sekteye uğratmasına– mani olduğumuz sürece bu durumla karşılaşırız. Anlam evreni ile çevrili kural dışılığı –var olan Ötekiye ait (Anne, Doğa, Tanrı) nihai ölümcül zevkin metaforik ifadesini–kabul etmediğimiz zaman, ayakları yere basan özneler olma yolunda edindiğimiz ve sadece ilksel imleyenin, Ötekinin her şeyi yutan o ölümcül zevkini adlandırıp etkisini yok ederek güvenli hale getirdiği o kritik zemini kaybetme riskine girmiş oluruz. Bu "temel metafor"un – Babanın Adı, doğal Yasa– kontrolü ele almakta başarısız olması, Ötekide kabul edilen bir eksikliğin olmadığı ve Ötekinin niyetlerini, Adın geçersiz yasası ya da söylemleri yoluyla değil libidinal

../. kapsar Bu araştırma, en ileri beyin görüntüleme teknolojisine dayanarak meditasyon, dua ve ritüel deneyimleri sırasındaki "beyin işlevi"ne odaklanmış aşkın bir Varlık ile bütünleşmenin doğurduğu hissi daha iyi anlamayı hedefler. Bu tez için, *bkz.* Persinger (1987) ile Newberg ve D'Aquili (1998). Bu tür girişimlerin habercisi olan üstü kapalı bir varsayım da şudur ki hiçbir fenomen bilimsel yasaların kurmuş olduğu düzenin dışında kalamaz. Fink'in de dediği gibi, "Bilimdeki nedensellik, adına yapı –neden, her zamankinden çok daha ayrıntılı bir dizi yasa içinde sonuca götürür– diyebileceğimiz bir şeye dahildir. Bilimsel bilginin nazarında açıklanamaz olarak kalmış, yasalara uymayan bir şey olarak görünen neden, düşünülmesi dahi güç bir hal almıştır; genel eğilim ise, bilim onu açıklayana kadar belli bir zamanın geçeceğini varsaymak üzerinedir". (1995b, s. 64)

olarak yüklenmiş cennetten kovulmadan önceki döneme ait ilksel imleyenler şeklinde doğrudan özneye yönelttiği psikozlu bir yapıyı harekete geçirmekle sonuçlanır.

Nevroz ve psikozu birbirinden ayıran tanılayıcı/kavramsal çizgi buradadır: Eğer histerikler esrarengiz bir imleyen ile karşı karşıyaysa, psikozlu hastalar doğru imleyenle tam anlamıyla hiçbir zaman karşılaşmaz çünkü imleyenlerin her koşulda kayda değer bilgiler taşıdığına inanılır. Lacan'ın da belirttiği gibi, aslında imleyenin varlığını –imleyenin *bilgi vermek* için değil de *akıl çelmek* için kullanılma olasılığını– belirgin kılan şey tam da psikozlu hastanın ruhsal ekonomisine ait olmayan şeydir. Psikozlu hasta için, tüm karşılıklı konuşmalar bilgilendirme amacı güder. Diğer bir deyişle, psikozlu hastalar, anlam taşımaksızın belirten bir imleyenin Lacancı ayrımını fark etmekte başarısız olurlar. Kısacası, psikozlu bir hasta için sözcükler sadece imlemekle kalmaz, her sözcüğün bir de anlamı vardır. Öte yandan psikanaliz, saf imleyenin akıl dışı boyutunda sabit bir dengeye ulaşmamızı sağlar. Lacan'ın da bahsettiği gibi, "doğal bir yasayı ortaya çıkarmak, anlamsız bir formülü ortaya çıkarmaktır. Ne kadar az şeyi imlerse, bizler de o kadar mutlu oluruz" (1993, s. 184).[10] Bir bilim olarak psikanaliz, doğal ve sosyal bilimlerin teolojik fantezisini –doğa ve topluma ait en derin sırların, öteden beri anlamlı bir temele dayandığının önünde sonunda ortaya çıkacağı mefhumunu– sağlama alan psikozlu yapıyı bir hedef olarak halihazırda benimsemiştir.

10 Lacan'a göre, yorumun alanı imleyenin öneminin azaltılmasına bağlıdır. Tam da bu nedenle psikozlu hastalar yorumlama sorunu çekmezler. Psikozlu hasta, imleyenlerdeki akıl dışı yönleri kabul etmeyi reddederek çok daha fazla anlama ulaşır ve böylelikle asla öznelliği sorgulama noktasına gelmez. Bunun yerine kendini egoya adamıştır. Marie-Hélène Brousse'nin belirttiği gibi, imleyenlerdeki akıl dışılık sizin "egoyu güçsüzleştirmenize olanak tanıyan şeydir. Yorumlama ise gizemli olmak yani daha az bilgi üretmek zorundadır. Lacan bununla, analitik düzlemde bilginin, bilgiyi tatbik etme aracı olarak değil onun bir sınaması olarak ele alınması gerektiğini ima eder." (1996, s. 126)

Bu fantezinin bir örneğine, Darren Aronofsky'nin π (1998) adlı filminde rastlanabilir. Film süresince izleyici bilimsel bir hedefin yoğun bir psikoza dönüşme evrelerine tanıklık ederken, π, psikozun etiyolojisi ve semptomatolojisinde, yakın dönem kapitalist kültüre ayrıntılı bir örnek teşkil eder. Aronofsky'nin filminin başarısı, ne var ki yalnızca psikozu doğru betimlemesiyle sınırlı değil. Bunun nedeni ise, π'nin –hem sayısal (en çetrefilli toplumsal ve kozmolojik gizlerin anahtarı olduğuna inanılan 216-haneli bir rakam) hem de görsel (ana karakterin kendi kendine bir tür lobotomi yaptığı anın imgesi) imleyenleri içeren karşılaşmada– anlamlandırılamayan ile yüzleşmeyi dayatarak sona ermesidir. π'nin, etrafında yapılandığı hayaller ve sayılarda Aronofsky, diğer bir ifadeyle, ilksel imleyeni yalnızca biçimsel uzanımına soyutlamayı başarır. Böylece filmin sonunda keşfettiğimiz şey ilksel imleyenin bir tür imgesel eşdeğeri, filmin betimlediği psikoza yönelik bir nevi panzehir ve merkezi imgelerin önünde sonunda anlamlı ve açık bir çerçevede çizildiği ticari Hollywood filmlerinin aslan payının bir antitezidir.[11]

11 Bu akımın bir temsilcisi olarak M. Night Shamayalan'ı ve açıklanamayan bir fenomen, akıl dışı bir imge ya da ifade tarafından itkilenen fakat sonundan hemen önce anlaşılabilir hale gelen filmlerini anabiliriz. Örneğin *Altıncı His*'in (1999) çekiciliği, bir çocuk psikoloğu olan Malcolm Crowe'un (Bruce Wills) karşılaştığı temel gizde –"ölü insanlar görme" yetisine sahip bir erkek çocuğu (Hael Joel Osment tarafından canlandırılan Cole Sear)– yatar. Tıpmak içindeki bu ifadenin tam olarak ne kastettiği, filmin sonundan hemen önce Crowe'un kendisinin de bir ölü olduğunu öğrenmemize kadar geçen zamanda açıklanmaz. *İşaretler* (2002) filminin anlatısı da aynı gizemi paylaşır. Eşiyle birlikte geçirdiği trafik kazasında, Peder Graham Hess (Mel Gibson) eşinin son ve görünen o ki akıl dışı sözlerini duyar: "Savur Merrill, savur." Bu kaza Hess'in hem inanmayı hem de kilisedeki görevini bırakmasına neden olur. Hess, profesyonel beyzbol kariyerinin başarısızlığa uğramasından sonra onunla birlikte yaşamaya başlayan kayınbiraderine göndermede bulunan bu sözleri, bir noktada, eşinin beynindeki birtakım sinir uçlarının neden olduğu rastgele çıkışlar olarak görür. Hess ailesinin tehditkâr bir uzaylıyla doğrudan karşılaşması ile birlikte filmin doruk noktasına ulaştığı sahne, onlara öngörüleri güçlü bir boyut kazandırır. Bu sahne tesadüflere izin vermez, anlam evreninde hiçbir sözcüsü bulunmayan avare imleyeni reddeder. İşte bu, Hess'i yeniden "Peder Hess" olmaya ikna eden şeydir.

Aronofsky'nin filminin bağlamı şüphesiz ki doğrudan irrasyonel sayıların en ünlüsü olan π[12] sayısının sabitlenmesi için süregelen dört bin yıllık tarihi araştırmadır. Bu öyle bir arayıştır ki günümüzde ortaya koyduğu şey, bir çemberin çapı ile çevresi arasındaki oranı, milyar haneli rakamlar –ki kaydedilen en son hane 51 milyardır– ile hesaplayabilen daha karmaşık ve ayrıntılı bilgisayarların geliştirilmesini şart koşmuştur. Bu tür "imkansız bir işe girişmek" hemen hemen her zaman teolojik bir arayış olmuştur. π sayısının değerini hesaplamada birçok kişiyi çeken şey basitçe, π'nin sonsuz devrinin karmaşıklığından ziyade neden böyle karmaşık bir açılıma sahip olduğudur.[13]

---

12 Yinelenen paternlerin yokluğu nedeniyle ondalık sistemde kesin bir yazımları bulunmadığından tümüyle tanımlanamayan irrasyonel sayıların keşfi, matematikte, cebirden geometrik/matematiksel analize doğru gerçekleşen nihai paradigma kaymalarından biridir. Bu keşif, Tanrının kusursuzluğunun, magnitüdler (büyüklükler) arasındaki ilişkinin, tamsayılar ve bunların birbirine oranlarıyla temsil edilebileceği olgusunda yattığını söyleyen Pisagorcu "Tanrı sayıdır" nosyonuna öldürücü darbeyi vurur. İrrasyonel sayılar bir bakıma, rasyonel sayıların (örneğin ya "tam" olan, ya sonu sıfırla biten ondalıklar halinde yazılabilen ya da kendini süresiz olarak yineleyen paternlere sahip sayılar) kusursuz mantığı ve doğruluğundan ziyade uçsuz bucaksız bir sonsuzluğa uzanan geometrik bir ifade ya da bir süreç nosyonunda temellendirdiği için, matematik alanında Kantçı bir dönüşüme neden olmuştur. Bu paradigma kaymasına genel bir bakış için, *bkz.* Aczel (2000, s. 11-24). Kant'ın kendisi, geometriyi "meşhur Cape dolaylarındaki boğazın keşfinden çok daha önemli" bir devrime öncülük etmekle itibarlandırır çünkü geometri sayılarda bir tür anlaşılmazlık/akıl dışılık tespit ettiğinden, sayıların ve rakamsal özelliklerin kendi içlerinde *a priori* olarak ne ifade ettiğiyle ilgilenmez. Bunun yerine, geometrinin açıkladığı şey, sayıların ve rakamsal özelliklerin, öznenin herhangi bir eylemiyle yani "matematikçinin kendisinin, kavramlarla ilişkili olarak, a priori ve teşhirci düşünmesi nedeniyle" (1996, s. 17-18) ortaya çıktığıdır.

13 Bu kavramla ilgili tarihçeye genel bir bakış için, *bkz.* Blatner (1997). Blatner, gerçeğe uygun olarak hiçbir ölçümün π sayısına ait 100 haneyi bile gerekli kılmadığını kaydeder; mühendisler en fazla yedi hane, fizikçiler ise on beş ya da yirmi arasında değişen haneleri kullanırlar. Blatner için, pi arayışı "insan ruhunun derinlerine işlemiş olan –hem zihnimizi hem de dünyamızı– keşfetme ve sınırlarımızı zorlamaya ait bastıramadığımız dürtüde yatar" (s. 3). Blatner'ın bakış açısıyla π, sonlu ve sonsuz olanın arasına bir çizgi koyarak takdir edilesi bir gizem oluşturur. Bu değerlendirmenin ardında, sonsuz olanın huzurundaki her bir duraksama aslında sonsuzun kendisidir diyen Hegelci tanımanın ertelenişi varmış gibi görünür. Ondalık sayıların hesap-./..

Aronofsky'nin filminin ana karakteri olan zeki matematikçi Max Cohen'e (Sean Gulette) göre, matematiksel bilgiye yönelik ilerlemeler ve içgörülerin fayda ile çok zayıf bir bağlantısı vardır. Max'ın filmdeki ilk içseslerden birinde de söylediği gibi, matematik Doğanın dilidir; etrafımızdaki her şeyin sayılarla temsil edilip anlaşılabileceğini ve bu sayılardan bir grafik oluşturulduğunda, ortaya anlamlı paternlerin çıkacağını iddia eder. İçses, Max New York şehrinin Çin Mahallesi'ndeki bir parkta oturup uzun bir ağacın tepesindeki yaprakları izlerken kameranın yapraklara yakınlaşması ile meydana gelen o görüntünün üstünlüğünü ve etkileyiciliğini yansıtan karelerle sonlanır (Tam tersi çekimler de aynı şekilde Max'ın yüzüne odaklanarak Doğadaki tekinsiz yeteneği sezdirir). Tahmin edebileceğimiz gibi, Doğada bulunan hiçbir şeyin anlamlandırma yetimizden kaçamayacağına dair bu yerleşik inanç, köklerini, Max'ın temel yasak formundaki ilksel imleyenin iyice yerleşemediği çocukluk yıllarından alır. Max'ın bize kendi çocukluğu hakkında ipucu verdiği tek yer olan ilk içseste bu açıkça ortaya koyulur: Bir erkek çocuğu olarak annesinin güneşe bakmaması konusunda koyduğu yasağı delmiş ve bu deneyim, gözlerinin geçici olarak bandajlanması, yinelenen baş ağrıları ve (Max'ın dediğine göre) "içinde bir şeylerin değiştiği" duygusuyla sonuçlanmıştır.

Bu deneyim, Sembolik kısıtlamaların gerekliliği üzerine bir ders olmaktan çok İkarus'un ifade etmiş olabileceği şekilde betimlenir (film daha sonradan Daedalus-İkarus motifine de başvuracaktır): geçerli herhangi bir yasağa karşı başarılı bir tür reddediş. Beraberinde saf bir kavrayış anını da getiren

../. lanması ve yazılışları –Blatner'ın kendi kitabında bir milyon hane bulunur– sembolik π ikonu ve bu ikonun *imlemeye devam ettiği* gerçeği ile yüz yüze gelmekten kaçınmanın bir yolu olabilir. Aynısı, fizik açısından bakıldığında, önemli bir element olan *hidrojen* için geçerlidir. John Rigden, yazdığı "hidrojenin biyografisi"nin giriş kısmında, bilimin kesintisiz varlığının, belirsizliğini koruyan bu "önemli element"le ilgili "hidrojen atomunun işaret ettiği" bir şeylerin var olduğu gerçeğine bağlı olduğunu öne sürer (2002, s. 225).

bu süreç, Max için, Ötekiye (burada Doğanın) ait sırların en derin kaynaklarına doğrudan erişmeyi sağlayan bir cesaret örneği göstermekle eşdeğerdir.[14] Salgın hastalıklarda, ren geyiği nüfusundaki azalma ve çoğalmada, güneş lekesi döngüsünde, Nil'in yükselmesi ve alçalmasında yani doğanın her yerinde paternlerin bulunduğunu düşünen Max, dikkatini şimdi de borsaya yönelterek aynı şekilde borsanın da tanınabilme özelliğine sahip anlamlı paternler gösterdiğine inanır. Aslında onun için borsanın tek önemi bir bakıma budur: Tıpkı ağaçtaki yaprakların hareketi gibi borsa da imleyen bir varlıktır ve Max kendini bunun ardındaki "bilgi"yi keşfetmeye adamıştır.[15] Ona göre borsa, geç kapitalist toplumsal ilişki-

14 Bu zafer hissi, Max'ın göz ardı edilen yasak ile ilgili ikinci içsesinde ortaya çıkar: "Ben küçük bir çocukken annem bana güneşe bakmamamı söylerdi. Altı yaşıma geldiğimde baktım. Aydınlık ilk önce çok kuvvetliydi ama bununla daha önce de karşılaşmıştım. Kendimi gözümü kırpmamak için zorlayarak bakmaya devam ettim. Aydınlık yok olmaya başlamıştı. Göz kapaklarım bir iğne deliği kadar küçüldü ve her şey net bir şekilde göründü. Bir an için, kavramıştım."

15 Burada, Max'ın psikozunun bir işareti de sembolik tanınma veya maddi yarar ile hiçbir şekilde ilgilenmiyor oluşudur. Bu, Öklit'in öngörücü yetilerini elde etmek isteyen Wall Street firması Lancet-Percy'yi (yani "küçük materyalistler"i) reddetmesinde açıkça görülür. Alışılmışın aksine Max'ın istediği mükemmeliyettir: Ötekinin dolayımsız formdaki zevki. Aronofsky, bu psikoz anlayışını ikinci filmi *Bir Rüya İçin Ağıt*'ta da devam ettirir. Olay örgüsünü harekete geçiren şeyin, ana karakterlerinin Büyük Öteki'nin onayını almak üzere giriştikleri çaba olması nedeniyle ilk bakışta Aronofsky'nin farklı bir yöntem takip ettiği izlenimi oluşabilir: Sara Goldfarb (Ellen Burstyn) kırmızı elbisesiyle televizyon ekranlarına çıkıp böylece bir zamanlar keyfini sürdüğü onayı geri kazanmak ister; oğlu Harry Goldfarb (Jared Leto) ve kız arkadaşı Mario Silver (Jennifer Connelly) bir giysi dükkânı açma niyetindedir ve Harry'nin arkadaşı Tyrone C. Love (Marlon Wayans) birkaç defa ölmüş annesinin resmiyle para ve mülkiyet edinme yolu üzerine konuşurken gösterilir. Fakat *Ağıt* toplumsal kabul "rüya"sını gerçekleştirme arayışını dramatize ederken, Sembolik öncesi zevkin (korkunç) çekiciliğinin ne kadar devasa bir boyut taşıdığını da göstererek son buluyor. Bu da filmdeki dörtlünün yıkımını getiren bağımlılıkların muazzam çekiciliğini açıklıyor (filmin zirve sahnesinde Aronofsky, korkunç zaferini kazanmış bir oraliteyi resmeder: Elektro-şok tedavisi boyunca ağzına takılmış bir cihazla yaşayan Sara; partide "gösteri" yapmaya zorlanan Marion'un ağzına tıkılmış dolar banknotu; Harry'nin ağzındaki oksijen maskesi). Filmin sonu, Harry ile Marion'un birbirlerine duydukları aşkın (bir yerde Harry Marion'a onun "rüya"sı olduğunu söyler) etrafında kurulmuş diğer "rüya"nın Ötekinin ölümcül zevkiyle eşleşmediğini ayrıca gözler önüne serer.

lerin imlenensiz imleyenine bir örnek niteliği taşımaz, aksine Max borsayı, "küresel ekonomiyi temsil eden bir sayılar evreni... çalışan milyonlarca el... milyarlarca zihin.. yaşam dolu uçsuz bucaksız bir ağ... Bir organizma. Doğal bir organizma," olarak görür. Varsayımını, borsanın derinliklerinde de "bir patern var. Burnumun dibinde. Sayıların ardına gizlenen. Her zaman da orada olan," diyerek ortaya koyar. Max saklı olanı ortaya çıkarmak için uğraşırken, hayatını ve oturduğu evin tümünü, kapsamlı bir elektronik çöplüğünden topladığı ekranlar, sabit disk sürücüleri, modemler ve kabloların ev yapımı devasa bir montajı olan, hız ve güç bazında Columbia Üniversitesi bilgisayar bilimleri bölümünü tümüyle aşan ve borsanın günlük dalgalanmalarını yüzde yüz oranında bir doğrulukla tahmin etme eşiğindeki Öklit'e adar. Filmin başlangıcında Max bu doğruluğu elde etmeye "çok yakın"dır ve günlerini, Öklit'i nedenini insan hatasına bağladığı anomalilere karşı dayanıklı hale getirmekle ve *The Wall Street Journal*'ı Öklit'in ürettiği veriler ile karşılaştırmakla geçirir.

Gelgelelim, Max bir kafede borsa kurlarını kıyaslarken, geleneksel bir Yahudi olan ve Max'a kendi Yahudi kimliğini anımsatan Lenny Meyer (Ben Shenkman) ile tanışır. Max'ın adını öğrenmesinin üzerine Kabala'dan ve Yahudilik tarihinde "kritik bir dönem"den geçmekte olduklarından bahseden Lenny Meyer, Max'a daha önce ibadet için tefillin –alın bölgesine ve kollara sarılan, üzerinde Kutsal Kitap'a ait dört adet kaynak yazılı küçük, küp şeklinde kutucuklar– takıp takmadığını sorar. Bu metinsel kaynaklardan ikisi Exodus'tan[16] alınmıştır ve her bir Yahudi için Tanrının Yahudileri kurtarışını yad etme görevi ile bu kurtuluşun Tanrıya karşı duyulan belli sorumluluklar ve yükümlülüklere neden olduğundan söz eder. Diğer iki kaynak ise Beşinci Kitap'tan [Deuteronomy] alınmıştır ve Tanrının birliğini ilan ederek ("Dinle ey İsrail, Tanrımız Rab, tek Rab'dır") başlayıp Onun kurallarına uymayı (ya da uymamayı) izleyen

16 Yahudilikte Mısır'dan çıkış için kullanılan kavram. (Çev. n.)

mükafat ve cezaların ayrıntılı bir açıklamasını yaparak devam eden en önemli dua, *Shema* hakkındadır. Lenny'ye göre, tefillin "devasa bir güce" sahiptir ve "her Yahudi erkeğinin yapması gereken bir mitzvah"[17], "bizi arındıran ve Tanrıya yakınlaştıran" bir sevaptır. Tefillin biraz "tuhaf görünebilir" (Lenny tam da bu sözleri söylerken Aronofsky bu nesneyi yakın çekime alır) ama günlük Yahudi ibadetinde bu küçük kutunun yeri Tanrı ile Yahudiler arasındaki sembolik anlaşmayı –köklerini Tanrının söz, yazı, ritüel duaları ve itaat biçimlerinde sunduğu çeşitli sorumlulukların yerine getirilmesinin yanı sıra babanın Yasasının evlatları tarafından tanınmasından alan bir anlaşma– anımsatmaktır. Tefillin kavramsal olarak hem Exodus'un ana fikrini oluşturan koşullu özgürlüğün hem de Yahudilerin Exodus'taki kölelikten kurtuluşlarının yanı sıra sevmeye yönelik kesin bir emir öne sürer ve Tanrının rızasını almayı garantileyen yazılı bir bütün halindeki tüm iyi eylemleri rehber edinir. Tefillin takmak, bu kavramsal boyutu hayata geçirme eylemi içinde yer alır. Baş ve kol etrafına sarılı askı ve bağcıklar, bir bakıma *kendini bağlama*nın sembolik bir performansıdır ve kişinin hem entelektüel hem de bedensel yetilerini baskı altına almasına yol açar. Tüm bunların ışığında, tefillinin bahsi ve görüntüsünün Max tarafından neden bir tehdit olarak algıladığını görmek zor değil. Temel yükümlülüğün bir anımsatıcısı olarak tefellin Max'a hiçbir imleyenin bulunmadığı Yasa alanını yani bir boşluğun eşiğinde olmayı sunar ve böylelikle Max'da, Aronofsky'nin izleyicisine İmgeselin kapılarını açtığı, etrafımızı kesik kesik algılar, duyarlıklar, görsel imgeler ve işitsel etkilerin keşmekeşliği ile kuşattığı ilk dizi psikoz krizlerini tetikler. Sürekli seğiren başparmağı ve kontrol edemediği seslerin işgaline uğramış aklı ile Max evine geri döner ve kapısını yumruklayan, sürgülü kilitlerden birkaçını açan ve sonunda zincirleri kıran bir "Zorba"nın varlığına dair halüsinasyonlar görür; bu esnada Max toplumsal dünyadan tamamen kopar ve

17 Yahudilikte "sevap" anlamına gelen sözcük. (Çev. n.)

filmin temsil alanı baştan sona Aronofsky'nin "kör eden beyaz boşluk" diye ifade ettiği şey tarafından ele geçilir.[18] π'nin başarılarından biri de burada, öznenin Ötekinin zevki içinde tamamen kaybolduğu, gelişkin psikoz krizinin paradoksal ve rahatsız edici doğasını betimlemesinde yatar. Max'a göre Tanrı, kişinin yinelenen ibadetlerle memnun etmek zorunda olduğu bir varlık değildir; aksine, bilinmesi gereken bir varlık, dünyamızı anlamada (ve bu yolla da ona hükmetmekte) bize yol gösterecek olan bir mükemmellik kaynağıdır. Ancak filmin de net bir şekilde gösterdiği gibi, Max'ın aradığı bilgi ve mükemmellik aynı zamanda kendi evreninin ontolojik tutarlılığını da tehdit etmektedir ki bu da (krizin eşiğindeyken) "Zorba"ya "kendini yalnız bırakması" yönünde yaptığı uyarıları açıklar. Aronofsky, Yahudiliğin (ve diğer bir Sembolik düzenin) kurulmasında yapıtaşı olan değiş tokuş –zevkin bölünüp dağıtılması– eylemine katılmayı reddetme yoluyla Max'ı, Tanrının Gerçekteki geri dönüşüne katlanmak zorunda bırakılmış haliyle betimler. Ve bu geri dönüşün beraberinde getirdiği şey, psikozlu hastanın hayalinde canlandırdığı gibi Ötekiyle yaşanan uyumlu bir simbiyoz değildir.

Bilincini geri kazanmasının ardından, Max bu sorununu semptomatik olarak, sinirbilim ve farmakolojinin çözebileceği organik bir problem olarak yorumlar.[19] Kısa bir zaman sonra, Öklit borsa kurlarını doğru bir şekilde tahmin eder –bu

18 Aslına bakılırsa bu, krizlerin ikincisidir. Jeneriğin en son karesi –siyah bir arka plan üzerinde beyaz renk almış güneşin görüntüsü bir rastlantıdan ibaret değildir– en sonunda filmin açılış görüntüsüne (Max'ın yüzünün aşırı yakından çekimi, kanayan burnu ve kendine gelmek üzereyken yerle yeksan yanağı) dönüşen göz kamaştırıcı beyaz boşluk tarafından yutulmuştur.

19 Max'ın başarısız tedavilerinden oluşan liste –ki bize bir içses aracılığıyla iletilir– oldukça uzundur: beta bloke ediciler, kalsiyum kanal bloke ediciler, adrenalin enjeksiyonları, yüksek dozda ibuprofen, steroidler, trager metasitics, sert egzersizler, Cafergot fitilleri, kafein, akupunktur, marihuana, Percodan, Midrin, Tenormin, Sansert, homeopatikler. Aynı zamanda beynindeki, "baş ağrıları"ndan sorumlu olabilecek kısmı tespit etme umuduyla birkaç tıp ders kitabına da başvurur. Elbette denediği tüm bu yollar, problemi organik/fizyolojik olarak değerlendirir.

işlem süresince 216 –haneli bir rakamın çıktısını almak üzereyken de sistem çöker– ve Aronofsky'nin filmi, psikozlu hastanın umutsuzca açıklamaya çalıştığı ilksel imleyene ulaşır.[20] Bu imleyenin gerçek bir anlam taşıdığı nosyonu –sayının ardında görülmesi gereken bir şeyin oluşu– Öklit'in çökmesini takiben Max'ın elde ettiği bulgular tarafından güçlendirilir: Bu bulgulardan ilki, Max'ın hocası Sol Robeson'ın (Mark Margolis) da π üzerine yaptığı incelemelerde 216-haneli bir sayıya rastlamış olması; ikincisi Lenny Meyer'in (Rav Cohen [Stephen Pearlman] önderliğindeki) Hasidik[21] Yahudilerden oluşan ekibinin, aynı sayının, söylenişi Romalıların İkinci Tapınak'ı yok edişlerini tersine çevirmesine ve böylelikle Yahudiliğin Başrahipleri, *Kohenler*,[22] bu tapınağın merkezindeki yerlerine geri dönüp dünyayı Cennet Bahçesi haline getirmelerini sağlayacak olan Tanrının gerçek adı olduğuna yönelik inançlarıdır.[23]

İkinci bulguya bakıldığında, Tanrı imgesinin, Babanın *Adı*'nda bulunduğuna inanılan anlam ile ne ölçüde bağlantılı olduğunu açıkça görürüz. Rav Cohen, Talmud'dan[24] alıntılar yaparak, tüm papazlığın yani Kohenlerin tümünün, İkinci

20 Max'ın, Öklit'in çökmesine neden olan şeyi bulmak için bilgisayarını parçalara ayırırken çevrim levhalarının üzerine koyu kıvamlı bir tür sıvı bırakmış olan bir karıncanın izlerine rastlaması da ilginçtir. Kısa devreye neden olan bu sıvının silikon olması mümkün değildir çünkü silikonun erime noktası 1414 santigrat (2577 fahrenhayt) derecedir ve bu özellik silikonu çevrim levhalarında kullanmak için uygun kılar. Ne olursa olsun, gerçekte bilgisayarının doğru çalışmasını engelleyen şeyin organik keşfi, Max'ın ellerinde derin bir ilham kaynağına dönüşür. Bu ve ardından gelen sahnede, öyle sanıyorum ki Aronofsky'nin, filmin ilerleyen sahnelerinde Max'ın akıl hocası Sol'un da söz edeceği Arşimet'e ait hikâyenin tam merkezindeki motifle oynadığını görebiliriz. Bu sahneleri okumamda bana yardımcı olan Edward Fowble'a teşekkür ederim.

21 Ortodoks Yahudilik. (Çev. n.)

22 Kohanim: İbranicede Kohen'in çoğulu. Rahiplere verilen ad. (Çev. n.)

23 İbranicedeki her harf sayısal bir değer taşır; bu durum, kimi çevrelerin yalnızca bu dile daha üstün bir özellik atfetmesine neden olmuştur. Lenny, Max'ın ilgisini Tora ve Kabala'ya çekmeye çabalarken İbranice anne sözcüğünün sayısal değeri (41) ile İbranice baba sözcüğünün sayısal değeri (3) toplamının İbranice çocuk sözcüğünün sayısal değerine (44) eşit olduğu örneğini verir.

24 Yahudi medeni kanunu, kurallar ve efsaneleri kapsayan dini metinler. (Çev. n.)

Tapınak'ın yıkılışında Romalılar tarafından öldürüldüğünü anlatır. Böylece "en büyük sırları" da yok edilmiş ve bununla beraber soylarının dürüstlüğünü güvence altına alabilecek herhangi bir dayanak da kalmamıştı. Tapınağın yok olmasının ardından, rahiplerin en kutsalı olan Başkâhin'in uygulaması gereken bu kritik "tek ritüel"in performansı için artık yer de yoktu. Rav Cohen'e göre, Kıyamet Günü'nde bütün İsrail Kudüs'e inecek ve ilahilerin de ilahisi olan bu rahibin, Tanrının gerçek adını duyurmak amacıyla büyük Tapınağın merkezinde bulunan "Tanrının dünyadaki evi"ne gidişine tanıklık edecekti. Eğer rahip günahsızsa, birkaç dakika sonra yeniden görünecek ve İsrail, güvenli ve bereketli bir yıl geçirecekti. Rav Cohen'in ifadelerinde, Max'ı yeniden Yahudi cemaatine dahil etme –onu bir "Kohen" haline getirme– çabalarının yanı sıra inanan bir topluluk oluşturmak için gerekli olan tüm malzemeyi görürüz: kullanımı her yönüyle bir tek kişiyle sınırlandırılmış bir alanda sergilenen dini bir performans aracılığıyla Tanrının gözündeki ayrıcalıklı yerini sağlamlaştıran bir topluluk. Tapınağın yok edilmesinin neden olduğu travma ve bu yıkım ile günümüzün psikotik evreni arasındaki doğrudan bağlantı burada belki de en net biçimiyle görülebilir. Aslında, Tapınağın sınırlı alanını, kutsallığına dair bir işaretten ziyade imleyenin akıl dışılığını gizleyen, tamamen geleneksel, edimsel (performatif) ve "sihirli" kendini meşru kılma eylemlerinin gerçekleştiği bir yer olarak görebilir miyiz? O halde, Tapınağın yok edilmesinin yol açtığı travma Tanrının gerçek adının yitiminde değil gücünü kendi söylenişlerinden alan temel imleyenlerin üzerindeki perdenin, Oz Büyücüsü'ndekine benzer bir biçimde açılmasında yatar. Bu alandan yoksun olan Rav Cohen kendini Sembolik Baba olarak konumlandıramaz, bunun yerine *Urvater* rolüne bürünerek Max'ın Tanrının zevkinden *korunmak* istemesini umma yolunu seçer. Ancak Paul Verharge'nin de gözlemlediği gibi, Sembolik paternal otoritenin yitirilmesinin ardından, "ilk

babalar aniden her yerde ortaya çıkıp kendi zevklerini elde etmenin fırsatını kollarlar" (2000, s. 139). Max'ı da bu tür bir baba olarak kabul edebiliriz ki bu da, bir an için bile olsa kendinden daha "ilahi" olan bir Kohen'in o sözcüğü söylemesine izin verme olasılığının neden hoşuna gitmediğini açıklar.

Yine de Aronofsky bizi sözcüğün söylenmesinin, ifade edilişinin daha ötesinde ya da gerisindeki bir zeminde iyileşme yaratmayacağı ya da grup kimliği için anlamlı bir temel oluşturmayacağı gerçeğine hazırlar. Max'ın psikoz krizleri yatıştıktan hemen sonra, ilksel imleyenin ötesinde ya da altında bir tür hiçlik –göz kamaştırıcı beyaz boşluk– belirir. Ve 216-haneli sayıyı ele geçirme amacındaki gruplar onu, istikrar, anlayış ve başkalaşmış bir topluluk algısına giden bir yol olarak *hayal eder*ken, Aronofsky'nin filmi tam tersi bir netice sergiliyor. Filmin esas önemi de, sayıyı elde etmeye çalışan grupların, psikotik bir fanteziye yaptıkları yatırımın belirtilerini açığa vurdukları verili bir toplumsal düzeni güçlendiren "yalan"ı –Max'ın aslında, hakkında hiçbir şey bilmek istemedikleri bilginin taşıyıcısı, bir tür "başrahip" olduğu yalanını– onaylamaktan ziyade bu neticede yatıyor. Böylece sayının anlamı zorunlu olarak *ayrıcalıklı* bir hal alıyor. Örneğin Max, Tanrının bilgiyi sadece onun *aklına* koymayı tercih ettiğine inanıyor; Wall Street firması Lancet-Percy'deki Marcy Dawson, bilginin fiilen kapitalin dili ve rekabetin de doğal bir yasa olması nedeniyle sayının onlar için meşru bir hedef olduğuna inanıyor; ve Rav Cohen Max'ın yalnızca, bekledikleri emaneti taşıyan bir "gemi" olduğunu ileri sürüyor. Bu üç grubun birbirlerine karşı saldırganca tavırları tesadüf değil. Aronofsky burada, kapitalist rekabet ile köktendincilik arasındaki örtülü psikotik bağı ortaya çıkarıyor: Marcy Dawson, şirketinin Max ile kurmaya çalıştığı "simbiyotik ilişki"den bahsederken ve Rav Cohen Max'a sayı ile gelmek üzere olan Mesih Çağı'nın arasındaki bağlantıyı anlatırken dahi üstünlüklerini garantileyeceğini düşündükleri sırrın peşindedirler.

Bu bağ, Lancet-Percy tarafından Max'e verilen küp şeklindeki Ming Mecca çipini nasıl gördüğümü ve bu çipin filmdeki bir obje olarak nasıl işlev gösterdiği ile resmen gözler önüne serilir. Henüz onayı alınmamış bu çip Öklit'in kurtarılması ve galibiyeti için bir anahtar olarak sunulur ve Aronofsky'nin bu çipi öyle bir konumlandırır ve filme alır ki çip ile tefillin kutusu arasında bir paralellik kurmak kaçınılmaz hale gelir. Ming Mecca çipini ilk olarak, Lenny'nin tefillin kutusunu Max'a ilk gösterdiği sahneyle karşılıklı bir biçimde görürüz, ve tefillin ile birlikte çipin görüntüsü, Max'ın kafasının yeniden başka bir Zorba tarafından işgal edildiğinin sinyallerini veren bedensel tepkileri (örneğin başparmağının seyirmesi gibi) tetikler. Çip ile ikinci karşılaşmamız ise Max'ın çipi merkez işlemciye yerleştirdiği zamanın –Max'ın yaptığı bu kurma işlemini, başının etrafına tefillin sarma eyleminin müthiş bir parodisi olarak yansıtan kare– bel çekimidir. Max nihayet çipi kurduğunda, Max'ın kameranın etrafında hızlıca turlaması Aronofsky'nin daha önce, Lenny'nin Max'a tefillin kutularını takması ve ikisinin birden *Shema*'yı okumalarını çektiği sahneyi anımsatır ve bir "erime"nin başlangıcını tetikler. Bu iki sahne de, boşluğun kasvet ve şiddet dolu kuşatmasını akıllara getirir.

Fakat π filminin gittikçe dallanıp budaklanan kültürel bir psikozu anlatmadaki inceliği, başkalarının bizi kullanmasını engelleyecek hiçbir korunağın olmadığı, ilksel imleyenden yoksun bir toplumda bireylerin başkalık (ötekilik) ile yüzleşme biçimlerine dair daha genel bir portrenin parçasıdır. Max'ın film boyunca karşılaştığı hemen hemen tüm ötekiler (küçük ö) düşmanca, istilacı ve şiddete meyilli olmalarının yanı sıra tehditkâr bir zevkin taşıyıcılarıdır. Aronofsky bunu çeşitli sinematik yollarla yakalar. Öncelikle, Max'ı halka açık alanlarda, gördüğü her şeyi neredeyse daima tehditkâr –yalnızca göz açıp kapayıncaya kadar geçen kısa anlar süresince izlenebilen– hale dönüştüren yöntemlerle filme alır. Zevkin

en biçimsiz hali, bu alanlarda en sıradan mimiklerin bile içine işlemiştir (örneğin, köşe başında sandviç yiyen bir adam, metroda gazete okuyan bir adam vs.). Hatta Max'ın halüsinasyonları, kendisine yönelen bakışlarından kaçamadığı aşırı-yakın bir Ötekinin belirtisiyle ortaya çıkar (örneğin Max'ın metroda "gördüğü" yaşlı adam birden şarkı söylemeye başlar: "Bu gece gökte yıldızlar var mı?/Bilmiyorum puslu mu yoksa aydınlıklar mı/Çünkü sevgilim, gözüm senden başkasını görmüyor"). En belirgin özelliği aşırı-yakınlığı olan bu Öteki, Max'tan, bu tip alanlarda (metroda, şarap dükkânında, Çin Mahallesi'nin sokaklarında yürürken vs.) bulunduğu her seferde bir tür hız ve ihtiyat talep eder.[25] Aronofsky, bu hızı –ve beraberinde getirdiği çözülme hissini– yakalamak için Max'ın bakış açısından alınan tüm çekimlerde neredeyse sürekli olarak kare hızını düşürür; böylece Max'ın, kendisinin ya da Sol'un evinin sınırları dışında kalan ve gitgide hızlandığını düşündüğü dünyayı gözler önüne serer. Buna ek olarak, Max'ın vücuduna tutturulmuş ve attığı her şiddetli adımda çekimi yapılan karenin sarsılmasına sebep olan bir Snorricam ile ters kaydırmalı çekimlerini yapar. Aynı zamanda odak mesafesi daha kısa olan bir lensin kullanımı, Max'ın yüzünün ve kendisi ile kentsel dünya arasındaki uzamsal ilişkinin biçimsel olarak bozulmasına katkı sağlar. Bu uygulamaların psikotik bir evrenin ayırt edici özelliklerinden biri olan Ötekinin aşırı-yakınlığını yansıtmasının yanında zaman zaman sahnenin kendisini "imgeselleştirmeye" yani sahne dizilimine çizgisel bir deneyimi şart koşan gizli anlaşmayı tehdit etmeye yarar. Diğer bir deyişle, kameradaki sabit olmayan durum ve çekilen karedeki tutarsızlık, Max'ın dünyasındaki

25 Tek istisna, kapital ve aşırı teknolojikleşmenin çarklarından bağımsız olarak tasvir edilen Coney Island adlı yerdir. Coney Island'da Aronofsky, Max'ın dünya deneyimini yavaşlatmak amacıyla kare hızını düşürür ve kumsalı bir maden dedektörü ile tarayıp eline aldığı ve hayranlıkla baktığı her deniz kabuğunu tekrar eski yerine bırakan, neredeyse palyaço gibi giyinmiş bir adamı, "Kral Neptün"ü görüntüye dahil eder.

kaosun salt bir betimlemesine ek olarak bizi Gerçek ile sınır komşusu olan İmgeselin bu yönüyle yüzleştirme cesaretini gösterir. Bu, İmgeselin Semboliğe yakın olan ve İmgeseli tümüyle tamlığın speküler imgeleri alanına indirgeyen yönü değil ikincil İmgesel'in *kırılma* noktasına, her şeyin parçalarına ayrıldığı o noktaya işaret eden yönüdür. Aronofsky'nin filmindeki karşı-ideolojik hamlenin Lacancı boyutunu, π'nin, kendiliğinden ideolojik olması nedeniyle İmgeselden tamamen uzak durmak yerine, İmgeselin gerçek, sembolik öncesi durumunun neden olduğu teröre ışık tutmak amacıyla, Sembolikle olan imtiyazlı bağını koparmaya çalıştığını söyleyerek açıklayabiliriz. Bir başka deyişle, π'nin anlattığı İmgesel, genellikle bize sunulan İmgeselden yani gerçekliğin, gördüğü her şeyi kontrolü altında tutan bir özne/izleyen üreten realist bir sunumundan farklıdır.[26] Kolaylıkla özdeşleşebileceğimiz, realistten ziyade tutarlı olan ayna görüntüleri ile donatılırız; Aronofsky bize, zevk ve sembolleştirme arasındaki hayali uyumun yerine, filmin tutarlılığını alt eden zevk imgeleri sunar. Bunu yaparak, filmi çekici kılan fantezi çerçevesinden yoksun bir İmgesele –Max'ın dünyasını bize *gereğinden fazla yakın* olan bir konuma taşıma ve filmi yer yer katlanılması zor bir hale getirme pahasına da olsa– kısaca göz atmamıza yardımcı olur.

Bu bunaltıcı aşırı-yakınlık hissi sinematik olarak iki farklı şekilde dile getirilir. İlki, Max'ın, psikoz krizlerinin öncü-

26 Bu, derlemenin editörlerinin yazdıkları giriş bölümünde de belirttikleri gibi, Lacancı psikanalizin sinema çalışmalarına uygulanmasında sık sık başvurulan bir yöntem, filmin gerçeklik sunumunun, İmgeselin izindeki izleyeni/özneyi nasıl himayesine geçirdiğini göstermenin bir yoludur. Bu açıdan film, İmgeselin kendinden öte düşlenmiş hayali senaryolarını sahneler. Yani izleyenin/öznenin kendisini parçalar halinde deneyimleyemeyeceği İmgesel biçimlerini. Bu nedenle Stephen Heath, filmin çoğu zaman, izleyenin/öznenin bünyesinde bir ayrışmaya ve/veya çelişkiye doğru giden adımları denetleme yoluyla işlediğini öne sürer. Heath'e göre, "Film bu adımların; arzunun, enerjinin, çelişkinin değişimi ve konumlanışı ile sınırlanan bir özne olarak bireyin, İmgeseldeki süreğen yeniden-tümleşme ile düzenlenmesidir" (1981, s. 53).

lü olarak, metro hattının karşı tarafında olmasını bir tehdit olarak algıladığı ve ellerinden akan kanın izleri Max'ın beynine uzanan Hasidik bir Yahudinin görüntüsü ile yinelenen halüsinasyonların çevresinde yapılanır. Bu imge hem kastre eden ajanların *gerçekte* Max'a ne ölçüde göründüklerini hem de Ötekinin ilk-dilini aynı şekilde edebileştiren belli bir nörobilimsel fantezide, beyninin belirli bir kısmının, Max'ın maruz kaldığı duyusal ve işitsel etkilerin saldırısına açık bir nedensellik yörüngesi olarak kabul edildiği kuşatmayı gösterir. Göz kamaştırıcı beyaz boşluğa dalmadan önce Max'ın bir dolmakalem ile beynini uyarması ve sonuçta da deriyi delip geçmesi belki de söylemin sınırlarını belirleyen şeyin tam olarak Ötekinin zevki olması nedeniyle uygundur. İkincisi ise Aronofsky'nin, Max'ın herhangi bir cinsel ilişkiye girmesinin imkânsızlığına dair işaretler vermesidir. Max için cinsel arzuya ait en ufak bir iz taşıyan herhangi bir kadın, aynı zamanda müstehcen ve atavist bir biçimde cinsel olan maternal bir varlığa işaret eder. Komşusu Devi'nin Max'a "annelik yapma" (ona yemek hazırlaması, dışarı çıkmadan önce Max'ın saçlarına çeki düzen vermesi, refahı konusunda endişelenmesi vs.) girişimleri, apaçık ona karşı hissettiği arzunun bir parçasıdır; gelgelelim Max'a göre, arzulanmak ile kullanılmak arasında hiçbir fark yoktur, Devi'nin bakışları karşısında, onun zevki tarafından boğulmadan var olabilmesini olanaklı kılacak hiçbir mesafe bulunmaz. Aronofsky iki defa, Devi ile erkek arkadaşı Farouk'un seks yaptıkları aynı anlarda Max'ı 216-haneli sayıya ulaşmak üzereyken yansıtır. Bu cinsel karşılaşmaların akustik boyutu, Max'ı (kameraların etrafında hızlıca döndüğü) gerçek bir paniğe sevk eder.[27]

27 Burada Aronofsky'nin Devi'nin sesini kasten boğması, bir tür ilksel vakarın yeniden sahnelendiği hissini güçlendirir. Birkaç dinlemenin ardından –DVD teknolojisinin sunduğu ses kalitesi sayesinde– Devi'nin esrik inlemeleri arasında sarf ettiği sözleri anlamak mümkün: "Anne'nin meme uçlarını emmek ister misin? / Ah, ne kadar da çok ağlıyorsun. / Anne her şeyi yoluna koyacak."

Max'ın parmağı bilgisayarındaki "Return" (Geri Dön) butonunun üzerindeyken alınan yakın çekim sırasında her yeri sarmaya başlayan haz sesleri, ilksel imleyenin Max'ın nezdinde ne denli etkili olduğunun sinyallerini verir. Daha önce de gördüğümüz gibi, Max ilksel imleyenin hazzı *ertelemesine* izin vermek yerine sayının neden bu yolla haz aldığını ortaya çıkarmakta ısrar eder. İmleyeni, anlaşılabilir bir nedenselliğin buyruğuna teslim etme girişimlerinden doğacak tehlikelerden söz etmek Sol'a ve Öklit'e düşer. Öklit'in kendiliğinden bozulmasında Max'ın görmezden geldiği bir mesaj vardır. Kendi yapısının bilincinde olan Öklit, Gerçeğe ait küçük, protoplazmik bir parça –karıncanın bu tutkalımsı yaşam özü Öklit'in sembollerle ifade edilemeyen kökenlerini temsil eder– yaymak zorundadır. Sol'un Max'a vermeye çalıştığı ders tam da budur. Psikoz hastasının, Ötekinin zevkindeki varlığından emin olduğu anlamlı bilginin –Max'ın, "o sayının bir yanıt barındırdığına" olan inancının– karşısında Sol, içinde bir evren oluşturan sembolik bir anlamlar ağı kurulmadan önce hiçbir anlamlı paternin olmadığı görüşünün evrenin hakikati olduğunu savunmaya devam eder. Sol'e göre, tek patern bizim ona yüklediğimiz özgönderimsel paterndir ve Sol'un, sayının bir "çıkmaz", "uçuruma açılan kapı", "virüs" yani Sembolik düzenin kuruluşundaki paternal metaforun işlevini belirlemenin tüm zekice yöntemleri olduğunu ileri sürerek ona herhangi bir şeyi imleme fırsatını vermekte ayak diremesinin nedeni de budur. Sol burada, imleyenin doğada *var olduğunu* ve dünyadaki yönümüzü bulmamızı sağladığını fakat imlediği *şeyin* bambaşka bir şey olduğunu söyleyen psikanalitik tanınmaya en yakın duran kişidir. Kendi "kaçak oğul" İkarus'u karşısında Daedalus'u oynayan Sol, Max'ı numerolojinin tehlikeleri konusunda uyarıp rakamları bir "bilinmeyen" olarak bırakması yönünde teşvik ederek yeniden bir yasak koymaya çalışır.

Bu tavsiyenin Aronofsky'nin filmindeki işlevinin tam olarak ne olduğu belli değildir; çünkü bulgular, Sol'un –ikinci bir felcin neden olduğu– ölümünün kendi tavsiyesini göz ardı etmesinin neden olduğu bir yıkımın ardından gerçekleştiğini gösterir. Ölüm sahnesinde Max, bir kâğıdın üzerinde Sol'un elyazısıyla yazılmış olan sayıyı görür, ve bu da, Sol'un dile getirdiği yasağın, 216-haneli rakamın alabileceği ne kadar anlam varsa ayakta tutulmasına hizmet ettiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Aronofsky, sayının akıl dışılığını kavrayarak psikotik yapının tam kalbinde yatan imkânsız nesnenin *farkına varmayı* her halükarda Max'a bırakır. Sol'un ölümüne kadar geçen sürede Max, sayının kendisinin bir hiç olduğunu, "sayılar arasında" olan önem taşıdığını iddia ederek kendini "sayıyı görmeye" adamıştı. Hocasının öldüğünü öğrendikten sonra evine geri döndüğünde, sayıyı (Tanrının gerçek adını) monoton bir sesle tekrarlamaya başlar ve yeniden o göz kamaştıran beyaz boşluğun içine çekilir. Fakat bu sefer boşlukta beliren kendi görüntüsüdür ve ilksel imleyenin taşıyıcısı olan *ötekinin konuşmalarını içten içe duymaya* başladığı algısı doğar ki bu da doğrudan bizi filmin son iki imgesine götürür: ilki, elinde tuttuğu matkapla kendi üzerinde bir tür lobotomi uygulamanın eşiğindeki Max'a; ikincisi ise, artık kendini yanıtlaması gereken bir sorunun hamili olarak görmeyen, parkta Doğanın *factum brutum*unun (kaba olgu) tadını çıkaran Max. Matkabın, ekran kararmadan önce sahneyi kana bulayarak Max'ın kafatasını delip içine girişi, ilk bakışta π'nin, psikiyatrinin süregelen nörobilimsel kontrolüne ayak uydurmaya çalıştığı şeklinde bir okumaya tabi tutulmasına yol açıyor gibi görünebilir. Bu tür bir okumada, Max'ın iyileşmesini sağlayacak şey basittir: Sayıyı ortada kaldırması yeterli değildir çünkü sayı hâlâ aklındadır. Bu nedenle, beynin sayıyla ilişkili düşünsel içerikten sorumlu ve vücuttan kesilip çıkarıldığında Max'ın belli bir dengeye ulaşmasını sağlayacak olan kısmının tanımlanması ve ardından da yerinin tes-

pit edilmesi gerekir. Fakat bunun aslında kendi kendini yöneten bir prosedür olduğu fikri saflık sınırlarını zorlar. Aynı zamanda, Max final sahnesinde başını örten siyah bir kayak şapkası ile göründüğü için beyninin/kafatası katmanlarının ne durumda olduğu kasıtlı olarak örtülü bir biçimde bırakılmıştır.

Şeylerin, maddeci-gerçekçi açıklamalarından çok daha karmaşık olduklarına dair en güvenilir işaret belki de Aronofsky'nin de kendisine sık sık sorulduğunu kabul ettiği şu sorudur: Max'ın kendi kendine lobotomi yaptığı sekans nasıl çekildi? Bu sorunun ışığında, bu imgenin, en sonunda filmin kendi ilksel imleyenine –filmin ana konusu olan sayıyla türdeş ve aynı şekilde anlamlı kılınamayan bir görüye– dönüştüğünü söyleyebiliriz. Aronofsky'nin filmi bu imgenin etrafına kurduğunu itiraf etmesi –yani "film yazmak bir tür ters paranoyadır"– π'nin sadece, ilksel imleyenin belirtme işlevini tanımamıza neden olduğu algısını güçlendirir.[28] Aronofsky, bu imgenin anlamlı bir şeyi imlemesini sağlamak yerine ona tamamen yapısal bir fonksiyon atar. Böylece, imge "zevki duraklatmak" ve aynı zamanda tam teşekküllü psikotik bir evren karşısında siper edindiğimiz bilgisizliğin alanı olmayı sürdürmek için çalışır. Max Cohen'in kafatasına dayalı bir matkapla olan görüntüsünü sunan sekans, o halde, akıl dışılığı Max'ın (ve bizim) öznelleştirmemize dayanan fiziksel bir jestten ibarettir. Sahne, Max'ın oturmakta olduğu parktaki ağacın yapraklarının çok ayrıntılı bir çekimi ile başlar ve Max'ın ağaca gözlerine ayırmaksızın bakışının ters açıdan bel çekimi ile devam eder. Ardından, Jenna (komşu evde oturan küçük kız) Max'a yaklaşır ve ondan 255 ile 183'ün çarpımının sonucunu aklından hesaplamasını ister. Max bir an için he-

28 π hakkındaki ilk günlük girdisinde Aronofsky, düşük bütçeli bir film için uygun olan senaryosundan bahseder: "Geçici isim 'Kafadaki Çip'. İsimle birlikte kafamda, üniversiteden arkadaşım olan oyuncu Sean Gulette'in aynanın karşısında dikilmiş, saçları sıfıra vurulmuş, orada olduğunu düşündüğü bir implantı çıkarmak için X-Acto marka jiletle kafatasını oyan görüntüsü var."

saplamaya çalışır; ardından küçük kızın sonucu kendi hesap makinesi ile bulması için durur ve gülümsemeye başlar. Bilgi-olmayanın lehine alınan bu karar, filmin kapandığı karelere de sinematik olarak, filmin başında kurulan çemberi tamamlayan ve Max'ın Doğa ile arasına gerekli bir *mesafe* koyduğu ters bakışı açısı çekimi ile yansır. Normal kare hızıyla çekilen sahnede Max rüzgârda sallanan yaprakları, onları artık gizli ve/veya şeytani bir paternin ya da anlamın taşıyıcıları olarak görmediğini anlatan bakışlarla izler.

π'nin aktardığı son şey ise, ileri boyutlara ulaşmış psikoz ile giriştiğimiz mücadelede bizim de, karşılaştığımız, algıladığımız ancak anlamlı bir öncülünü bulamadığımız bir şeyle, bilgisizlikle birlik olmamız gerektiği gibi görünebilir. Bilgisizlik, anlamlama zincirini kırar ancak, aynı zamanda anlamını da tümüyle kavrayamayacağımız bir şeydir. Filmin sonunda Max gerçekten kendisine lobotomi yaptı mı? Başını örten şapka aslında neyi gizliyor? Max gerçekten akıl dışı mı davranıyordu yoksa oynadığı filmin ana öğesi olan ilksel imleyenin akıl dışılığını mı öznelleştirmişti? Benim görüşüm, bu sahneler boyunca sadece dilin ardında ya da altındaki boşluklarla değil aynı zamanda bu türden bir imleyenle de yüzleştirildiğimiz yönünde. Lacan, etik konulu seminerinde, "Şey kendini, söze dönüştüğü müddetçe sergiler," der ve kılığına büründüğü bu söz, "sessiz kalandır; hiçbir sözün karşılık olarak söylenemediğidir" (1992, s. 54). Belki de Aronofsky'nin filminin sonuna dair, daha fazla bir şey söyleyemeyeceğimizin dışında bir şey söylemeye gerek yoktur. Belki de filmin sonu, hikâyesini anlattığı psikozun bir tür panzehiridir. Bugün, bizlerin zevki ertelemek için uğruna mücadele vermek zorunda olduğu Sözün, işlevsel eşdeğeri olarak görüntülerle ortaya çıkan bir panzehir...

REFERANSLAR

Aczel, A. D. (2000). The Mysteries of the Aleph: Mathematics, the Kabbalah, and the Search for Infinity. New York: Four Walls Eight Windows.

Adorno, T. W., Benjamin, W., Bloch, E., et al. (1977). Aesthetics and Politicsy trans. A. Bostock, P. Livingstone, S. Hood, et al. New York: Verso.

Aronofsky, D. (1998). π Screenplay & The Guerilla Diaries. New York: Faber and Faber.

Blatner, D. (1997). The Joy of π. New York: Walker.

Brousse, M.-H. (1996). Language, speech, discourse. In Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud, ed. R. Feldstein, B. Fink, and M. Jaanus, pp. 123-129. Albany, NY: SUNY Press.

Derrida, J. (1998). Resistances of Psychoanalysis, trans. P. Kamuf, P.-A. Brault, and M. Naas. Stanford, CA: Stanford University Press.

Drosnin, M. (1997). The Bible Code. New York: Simon & Schuster. (2002). The Bible Code II: The Countdown. New York: Viking.

Fink, B. (1995a). The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton, NJ: Princeton University Press.

_____ (1995b). Science and psychoanalysis. In Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, ed. R. Feldstein, B. Fink, and M. Jaanus. Albany, NY: SUNY Press.

Heath, S. (1981). Questions of Cinema. Bloomington: Indiana University Press.

Kant, I. (1996). Critique of Pure Reason, trans. W. S. Pluhar. Indianapolis, IN: Hackett.

Kay, L. E. (2000). Who Wrote the Book of Life?: A History of the Genetic Code. Stanford, CA: Stanford University Press.

Keller, E. F. (2002). Making Sense of Life: Explaining Biological Development with Models, Metaphors, and Machines. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lacan, J. (1992). The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960, trans. D. Porter. New York: Norton.

_____ (1993). The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses, 1955-1956, trans. R. Grigg. New York: Norton.

_____ (1998). The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge, 1972-1973, trans. B. Fink. New York: Norton.

Newberg, A. B., and D'Aquili, E. G. (1998). The neuropsychology of spiritual experience. In Handbook of Religion and Mental Health, ed. H. Koenig, pp. 75-94. San Diego, CA: Academic Press.

Persinger, M. A. (1987). The Neuropsychological Bases of God Beliefs. New York: Praeger.

Rigden, J. S. (2002). Hydrogen: The Essential Element. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Smith, S. (2000). The Afterlife Codes: Searchingfor Evidence of the Survival of the Soul. Charlottesville, VA: Hampton Roads.

The Second Coming Project. Berkeley, CA., http://www.clonejesus.com Verhaeghe, P. (2000). The collapse of the function of the father and its effect on gender roles. In Sexuation, ed. R. Salecl, pp. 131-154. Durham, NC: Duke University Press.

2.

Aşk Mektuplarının Anksiyetesi

RENATA SALECL

İnternet, insanların nasıl aşk mektubu yazacakları konusunda fikir alabilecekleri sayısız siteyle doludur. Örneğin bir site bu konuda şu önerileri getiriyor:

Aklınızı ve masanızı dikkatinizi dağıtabilecek şeylerden arındırın.

Karşınıza sevdiğiniz kişinin bir fotoğrafını koyun.

En sevdiğiniz müziği açın.

En güzel kâğıtlarınızı ve en iyi kaleminizi çıkarın.

Başka bir kâğıdın üzerinde iki liste yapın ve şunları yazın: a) onu diğerlerinden ayıran özellikler b) ortak geleceğinize dair umutlarınız

Hitap şeklinizi kişiselleştirin. "Sevgili _____" ya da "Aşkım _____'a" da güzel olabilir.

Mektubunuza, onu sizin için bu denli özel kılan ne varsa bunu anlatarak başlayın. Tercihen duygusal, fiziksel ve spritüel olan en az üç özellik sıralayın.

Sonraki paragrafta, birlikte sahip olabileceğiniz ortak bir geleceğe ilişkin umutlarınızı ve hayallerinizi paylaşın.

Kapanışı kişiselleştirin. "Seni her zaman seveceğim," "Sonsuz aşkla," "Kalbim senindir," olası iyi kapanış cümleleridir.

İmzanızı atmayı unutmayın.

Mektuba hafif bir parfüm sıkın.

Adresi yazın, zarfı kapatın ve pul yapıştırın.

> Göndermeden önce bir gün bekleyin; fikriniz değişebilir. Mektubu posta kutusuna atın ve yanıtı dört gözle beklemeye başlayın. ("Nasıl Yazılır" 1999-2002)

Aşk mektubu yazmak isteyen kişiler, bu işi eksiksiz bir şekilde tamamlamaları için gereken tüm gereçleri (kırtasiye, özel pullar, dolmakalemler vs.) diğer tavsiye sitelerinden alabiliyor. Ve amacına uygun bir aşk mektubu yazmak için, "Mektupta, mektubu yazdığınız kişiden ve kendinizden başka kimseden bahsetmeyin" ve "Bu mektubu alınca çok sevinecek birine yazdığınızdan emin olun" gibi fazladan birçok ipucu bulunur. Aşk mektubu yazmayı hâlâ çok karmaşık ve zaman öldüren bir iş olarak görenler için ise, mektubu onların yerine yazmayı vaat eden özel siteler var. Buralarda âşık olan kişi bir siber-Cyrano'ya âşık olduğu insanın en belirgin özelliklerini veriyor ve Cyrano da bir aşk mektubu yazıp bir de bu mektubu (bir ayrılık mektubu da olabilir) sevgiliye yolluyor.

Fakat internetteki bu aşk mektubu çılgınlığının en ilginç yanı, pek çok insanın çeşitli e-kutlama ve aşk mektuplarını uzak bir sevgiliye değil de kendilerine yollaması (İnsan, bu kişilerin kendilerine ayrılık mektupları yazıp yazmadıklarını da merak ediyor doğrusu). Şaşırtıcı görünebilir ama aşk mektubu meselesinde, alıcının aslında kim olduğu her zaman bir sorun oluşturur. Sanatçı Sophie Calle, gösterilerinden birinde, eski âşığının başka bir kadına yazmış olduğu bir aşk mektubunu sergiledi. Fakat sergide Sophie diğer kadının adının üzerini çizip yerine kendi adını yazmıştı. Böylece, sanatsal projesinin bir parçası olarak, kendi kendine bir aşk mektubu yazmış oluyordu. Bu da Jacques Lacan'ın, aşk mektubu yazan öznenin aslında sevgiliye hitap etmediği, mektupları kendinden başka kimse için yazmadığı düşüncesini akla getirir. Âşık, mektubunda her ne kadar sevgilisinin ona özel niteliklerinden bahsetmeye çalışsa da aslında hitap ettiği kişi kendisidir yani kendi arzularından, hayallerinden ve narsi-

sizminden –ki bunlar, onda âşık olduğu hissi uyandırır– söz eder.

Peki ya başka biri adına aşk mektupları yazan kişi? Bu tema, edebiyatta ve filmlerde aşağı yukarı trajik bir aşk üçgeni biçiminde sunulur; arkadaşına yardım etmek için mektupları onun yerine yazmayı teklif eden kişi genellikle mektupta seslenilen kişiye âşık olur. Neden birisi, başkasının yerine mektup yazmayı teklif etsin ki? Ve bu yazma eylemi yazardaki aşk duygusunu neden tetikler?

Bir öznenin, başka bir özneye mektup yazma yoluyla nasıl âşık olduğuna bakarak, histerikler, saplantılı kişilikler ve sapkınlar arasındaki apaçık ayrımı görebiliriz. Ortak noktaları, ötekide sevdikleri şey aslında ötekinin sahip olmadığı şeyken –yani Lacancı psikanalizin *objet petit a* olarak adlandırdığı şey– bu nesneyle kurdukları ilişki birbirlerinden farklıdır. Ben ise, histerikler, saplantılı kişilikler ve sapkınlar tarafından gönderilen aşk mektuplarındaki farklılıkları üç vaka ile örnekleyeceğim: 40'lı yıllara ait bir melodrama, *Aşk Mektupları* (William Dieterle); tanınmış bir tiyatro eseri, *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand) ve bu örneklere kıyasla daha çağdaş bir film, *Arzunun Kanunu* (Pedro Almodóvar).

AŞK MEKTUPLARI YA DA BİR HİSTERİK NE İSTER?

Aşk Mektupları, öznenin âşık olmak için diğer kişiyle yüz yüze gelmesinin gerekli olmadığına güzel bir örnektir. Öznenin, kendini aidiyet alanında hissettiği yüce nesnenin etrafında bir fantezi senaryosu inşa etmesi yeterlidir. Filmde, arkadaşı Roger'ın Victoria'ya gönderdiği aşk mektuplarını yazan Allen adında bir asker vardır. Mektupları yazdığı ve Victoria'dan gelen yanıtları okuduğu süre içinde Allen Victoria'ya sırılsıklam âşık olur. Savaştan sonra Roger'ın öldüğünü öğrenen Allen Victoria'yı bulmaya karar verir. Tesadüfen Singleton adında, geçmişe dair tüm anıları hafızasından silinmiş ve sözüm ona çok korkunç bir sır taşıdığı varsayılan güzel bir ka-

dına rastlar. Allen, Singleton'ın aslında Victoria olduğunu ve Roger'ı öldürmekle suçlandığını öğrenir. Victoria kocasının, aşk mektuplarında âşık olduğu karaktere hiç benzemediğini görünce çok derin bir mutsuzluğa gömülür. Victoria bir akşam yine eski aşk mektuplarını okurken Roger mektupları öfkeyle ateşe atar ve Victoria'ya onları yazanın kendisi olmadığını söyler. Bir sonraki sahnede Roger'ı yerde cansız vaziyette yatarken, Victoria'yı ise onun hemen yanı başında tümüyle şoka uğramış bir halde görürüz. Bu olayın ardından Victoria cinayet ile suçlanmış fakat aynı zamanda da geçmişe dair tüm anılarını da yitirmiştir (Sonradan katilin, Victoria'yı kocasından kurtarmaya çalışan müşfik, yaşlı teyzesi olduğunu öğreniyoruz). Filmin sonunda, Victoria'nın hafızası geri gelir ve aşk mektuplarını yazan kişinin Allen olması sebebiyle, hep Allen'a âşık olduğunun farkına varır.

Allen'ın Roger adına yazdığı mektuplar ile birlikte Victoria'ya âşık olması, öznenin genellikle bir başka özneyi, genellikle o özneyi arzulayan başka biri varsa çekici bulduğunu gösterir. Allen ve Roger'ın işbirliği böylelikle ikisinin de, Allen'ın bir zamanlar "ruhu ısıtan takvim güzeli" olarak andığı bu gizemli kadına olan aşklarının sürmesini sağlar. Allen'ın Victoria'yla ilgilenmesi en başta Roger'ın Victoria'ya duyduğu çekim nedeniyle gelişir ve Roger, Allen'ın aşk mektuplarına aracı olmasıyla birlikte Victoria'yı daha da ilgi çekici bulmaya başlar. Victoria mektuplara tutkulu yanıtlar verince Roger, böylesine derin bir aşkın nesnesi olduğu için adeta kendinden geçer. Böylece, filmde ana karakterin tutkularını kışkırtan şey aslında bu aşk üçgenidir.

Burada bir histeri vakası görülüyor çünkü histerik sürekli arzu ile ilgili sorular sorar. Bu nedenle özne ilk olarak, Ötekinin arzu nesnesinin olduğunu düşündüğü şeye bir çekim duymaya başlar; ikinci olarak ise, kendisinin Öteki için ne tür bir nesne olduğu yönünde tahminler yürütür. Özne, Ötekinin arzusuna dair sorularına hiçbir zaman tatmin edici bir yanıt

alamayacağından, kendi yarattığı bir fantezide yanıtlar ve yorumlar üretir.

Hem Allen hem de Victoria *objet a*'nın etrafında kurdukları fantezinin yardımıyla âşık olurlar. Roger ilkin Allen ve Victoria'nın fantezilerini canlı tutmalarında yardımcı olan bir tür postacı iken, Victoria ile evlendikten sonra, bu fantezileri sarsan davetsiz bir aracı işlevi görmeye başlar. Victoria'nın, aldığı mektupların bir sahtekârlık işi olduğunu öğrenip kocasının gözünde, kendisinin düşündüğü gibi bir arzu nesnesi olmadığını fark ettiğinde amnezi geçirmesi ayrıca önemlidir. Victoria'nın fantezisi bu noktada çöker ve amnezi, kendi arzusu ile kocasının arzusu hakkındaki gerçekle yüzleşmekten kaçınmasına yardım eder. Roger'ın öldürülmesinin ardından Victoria "farklı" bir kadına dönüşür. Victoria ne kadar masumsa, Singleton da o kadar yüce bir sırrı göğüsleyen gizemli, güzel kadındır. Ve Allen Singleton'a âşık olduğunda aslında onun taşıdığı sırrın cazibesine kapılır. Böylelikle Allen, Singleton'ın Victoria olduğunu öğrenmeden önce bile, Singleton'ın içinde taşıdığı kendini aşan şeye –bu sırrın diğer adı da, elbette *objet a*'dır– kapılmıştır.

Histeri sorununa geri dönersek, bu öyküdeki en büyük histeriğin aslında Victoria olduğu söylenebilir. Hem Allen hem de Roger Victoria'ya âşık olurlar çünkü kendilerini Ötekinin arzusuna kaptırırlar; gelin görün ki Victoria her zaman kendisinin Ötekinin arzusunda ne tür bir nesne olduğunu sorgulayıp durur. Roger ile olan anlaşmazlığı, onun arzusunda kendini mektuplarda tanıdığı şekliyle tanıyamamış olması ile birlikte ivme kazanır. Hafıza kaybının, Allen'ın aşk mektuplarının gerçek yazarı olduğunu fark edene kadar sürmesi ayrıca önemlidir. Bu bağlamda Victoria'nın hafıza kaybını, aşk hayatı ile ilgili travmaları için bulduğu geçici çözümlerden oluşan histerik bir semptom olarak değerlendirebiliriz.

CYRANO DE BERGERAC YA DA SAPLANTILI ARZU

Cyrano de Bergerac'ın ünlü hikâyesinde, histeriğin ötekinin arzusunu sorgulayışının aksine, bir saplantılı nevroz vakasıyla karşılaşırız çünkü buradaki özne ötekinin arzusuyla yüzleşmekten kaçmaya çabalar. Oyunun ana karakteri, Cyrano, genç ve güzel Roxane'ye gizliden gizliye âşıktır. Burnunun büyük olması nedeniyle Roxane'yi elde edemeyecek kadar çirkin olduğuna inanan iyi kalpli Cyrano ketum bir asker olan Christian'a Roxane'yi kazanmak için yazdığı aşk mektuplarında yardımcı olur. Birkaç yıl sonra, Cyrano Roxane'ye gerçeği anlatmaya yeltenir ancak Christian'ın savaşta ölmesi üzerine içten içte kendini bu sırrı saklamakla yükümlü hisseder. Yıllar geçer; Roxane bir manastırda hayatını sürdürmekte, kocası Christian'a hâlâ bağlılık duymaktadır ki ölümcül bir şekilde yaralanmış arkadaşı Cyrano tarafından ziyaret edilir. İşte bundan sonra Roxane, aşk mektuplarının sevgili yazarının Cyrano olduğunu fark eder. Sırrı ortaya çıkan Cyrano tıpkı yaşadığı gibi, kahramanca ve korkusuzca ölür.

Cyrano, arzu nesnesinin üstesinden gelemeyen saplantılı nevrotiğin tipik bir örneğidir; ve bu nedenle aslında nesneyi hep uzakta tutmaya çalışır. Bu durumda, başka birinin adına aşk mektupları yazmak öznenin nesne ile arasına bir mesafe koymasına yardım eder. Saplantılı kişi, arzu nesnesi ile çok yakınlaşırsa, nesnenin onu duygusal olarak yiyip bitireceğinden ve yok edeceğinden korkar. Oyunun sonunda Cyrano Roxane'ye yaklaştığında trajik bir biçimde ölür. O ve aşkı arasında hiçbir engel kalmadığında, Cyrano artık âşık bir adam olarak sonsuza kadar mutlu yaşamayı sürdüremez. Cyrano'ya göre, başka birinin yerine aşk mektupları yazıp böylelikle arzusunun nesnesiyle gerçek bir karşılaşmayı önlemek, duyduğu aşkın canlı kalması için gerekli bir önkoşuldur.

Cyrano özellikle ilginç bir figürdür çünkü burada fallus ile ilgili belirli bir problemle karşılaşırız. Oyunun tümü, Cyrano'nun aşk hayatı için bir tür fallik engel olarak görünen

büyük bir burnunun olduğu gerçeğini merkez alır. Cyrano arkadaşına Roxane'ye âşık olduğunu itiraf ettiğinde, aşkının asla gerçek olamayacağını çünkü burnunun onu itici kıldığını da belirtir. Gelgelelim Cyrano, onunla dalga geçmeye çalışan bir oğlanla giriştiği sözlü tartışmada, burnunun ihtişamını savunmak için çok büyük bir öfkeye kapılır. Cyrano, "Burnuma neden öyle bakıyorsun?" diye sorduğunda, oğlandan bir yanıt alamaz fakat soru sormayı aralıksız sürdürür: "Tuhaf olan ne?.. Bir fil hortumu gibi yumuşak ve titrek mi?.. Bir baykuş gagası gibi kıvrık mı?.. Ucunda bir siğil mi görüyorsun?.. Ya da bir sinek, dinlenmek için oraya konmuş?.. Neye bakıyorsun?.. Ne görüyorsun?" Fakat oğlan bu soruları yanıtlamak yerine şunu söyler: "Bakmamaya çalıştım; daha iyilerini görmüştüm." Cyrano'nun tepkisi ise şöyle olur: "O zaman neden bakmamaya çalışıyorsun, söyler misin?.. Ah! İğrendin!.. Olur ya belki de büyük olduğunu düşünüyorsundur?" Oğlan inanılmaz bir yanıt verir: "Hayır, küçük, oldukça küçük–nokta kadar!" Ardından Cyrano daha da sinirlenir:

> Nokta kadar mı? Şimdi de bu mu? Beni saçma bir şeyle mi suçluyorsun! Benim burnum–küçük?.. Kocamandır o! Seni paspal, boş kafalı işgüzâr, şunu bil ki böyle bir uzvum olduğu için gurur duyuyorum! Çok iyi bilinir ki büyük bir burun benim gibi nazik ve içten, hürmetkâr, özgürlükçü, cesur bir ruhun göstergesidir; tıpkı senin asla hayal bile edemeyeceğin bir ruhun, aşağılık rezil! Birazdan tokatlayacağım bu surat –ki tamamen onursuz, esinsiz, hissiz ve şiirsellikten uzaktır– benim burnumun taşıdığı o tanrısal pırıltıdan yoksundur.

Cyrano burnundan mustarip olduğunu düşünse de aynı zamanda onu, kendisine görkemli bir güç sağlayan bir organ olarak kabul eder; burun ona bir engel değil de servet gibi görünür. Yüzün biçimini bozan o büyük burun, sanki Cyrano'nun dil becerilerinin doğmasına sebep olmuştur.

Cyrano, bu yolla güzel bir vücudun gücüne sırtını dayamak yerine sembolik bir güç kazanabildi. Bu bağlamda Cyrano, fallusa benzeyen fiziksel organı (engeli) sembolik bir fallusla (dil becerileri) değiştirir. Yine de, Roxane'ı baştan çıkarma çabalarında Cyrano'nun bir aracıya, Christian'a, gereksinmesi önemlidir.

Christian Cyrano ile tanıştığında Cyrano'un burnuyla dalga geçer; fakat Cyrano bu aşağılamalara aldırmaz çünkü Roxane'ın Christian'dan hoşlandığını biliyordur. Christian bu haberi Cyrano'dan alınca aşırı mutlu olur ancak Cyrano, Roxane'ın bir aşk mektubu beklentisi içinde olduğunu söyleyerek Christian'ın hevesini yerle bir eder. Bunun üzerine Christian, "Askeri bir zekâm olduğu kesin, ancak kadınlar karşısında dilimi tutmaktan başka bir şey yapamam. Onların gözleri! Doğru, geçip giderken gözleri lütufkârdır," der. Ardından Cyrano, "Peki, ya kaldığında, kalpleri, demem o ki lütufkâr mıdır?" Fakat Christian, "Hayır! Çünkü ben şu ketum erkeklerdenim, biliyorum, hani şu aşklarını asla dile getiremeyenlerden," diye yanıtlar. Cyrano açıkça, "Ve ben, öyle görülüyor ki, doğa beni tasarlarken, onun tarafından daha kibar, daha dikkatli yaratılmış olmalıyım ki aşklarından pek güzel söz edebilen erkeklerden olmuşum!" der. Christian hitap yeteneği olmadığı için üzgündür fakat Cyrano ona bir anlaşma önerir: "Sana [hitap sanatını] ödünç veririm, eğer sen de bana muzaffer çekiciliğini verirsen; harmanlayıp bir romans kahramanı yaratırız!"

Neden bir kadına göre ideal aşk partnerinin oluşması için iki erkek gereklidir? Lacan anksiyete üzerine yayımlanmamış seminerinde, erkeğin kadını, içinde saklı bir nesnenin bulunduğunu varsaydığı ve aynı zamanda başka bir erkeğin fallusu da oraya gizlenmiş gibi davrandığı bir vazo olarak algılar. Bu, bir erkeğin hayranlık beslediği bir adamla aşk yaşamış olan bir kadına âşık olması ya da o kadının erkeğin kendini özdeşleştirdiği bir babaya sahip olması durumları ile açıklanabilir.

Lacan *objet a*'nın vazoyu, özne kastrasyona uğradıktan sonra doldurduğunu belirtir. Ancak nesnenin bambaşka bir yerden gelmesi gereklidir; nesne, Ötekinin arzusu aracılığıyla yapılanır. *Aşk Mektupları*'ndaki Allen Victoria'ya Roger'ın kız arkadaşı olması nedeniyle âşık olduğu gibi, *Cyrano de Bergerac*'ta Cyrano'nun Christian'ı Roxane'ın peşine düşmeye kışkırtması fakat tüm işi de kendisinin üstlenmesi önemlidir. Hem Allen hem de Cyrano bu nedenle, kendi arzu nesneleri ile başka erkeklerin arasındaki aşk ilişkilerini emniyete alan bir tür baba figürü, hatta fallik bir figür olarak fonksiyon gösterir.

Öznenin aşk ilişkilerindeki bu tür karmaşıklıkları kavrayabilmek için, eril kısma baktığımızda öznenin yarılmasını ve fallusu bulabileceğimiz Lacan'ın ünlü sexuation formüllerinin alt kısımlarına odaklanmak gerekir. Fallus ile öznenin yarılması arasında doğrudan bir bağ yoktur; özne formüllerin dişil kısmında yalnızca *objet a*'ya bağlanır. Dişil kısımda, eril kısımdaki fallus ile üstü çizili Öteki ile ilişki kuran ancak formüllerde kendi kısmında yer alan *objet a* ile hiçbir ilişkisi bulunmayan üstü çizili bir Kadın vardır.

Eril ve dişil öznelerin en büyük sorunu, partnerlerinin kendilerini ilişkilendirdiği şeyle ilişki kurmuyor olmalarıdır. Eril kısımda bulunan fallus bir erkeğin düşünüp mutlu olabileceği bir şey değildir. Bir kadın tümüyle bu fallusla ilişki kursa da erkek bunu pek de kontrolü altına alamaz. Bu nedenle, erkek kadının onda gördüğü şeyin sembolik işlevi olduğunu bildiğinden, sürekli olarak bu işlevi üstlenir. Gelgelelim bu girişimlerde ister istemez başarısız olur ve bu durum onda anksiyete ve tutukluk yaratır. Lacan'ın öne sürdüğü gibi, "Fallusun umulan, gerekli görülen yerde yani jenital aracı düzleminde bulunmayışı, anksiyetenin cinselliğin bir gerçeği olduğunu açıklar... Bulunduğu yerin cinsel olması beklenen fallus, bir eksiklik haricinde ortaya çıkmaz ve bu da onun anksiyete ile olan bağıdır" (1962-1963, 5 Haziran 1963 tarihli seans). Erkekler için, arzulama biçimleri (ki partnerlerinin ta-

rafında kalan *objet a* ile olan ilişkileri için çok önemlidir) fallik fonksiyonlarının olumsuzlandığı anlamına da gelen bir eksiklik ile kastrasyon tarafından imlenmiş olmalarına bağlıdır. Bu olumsuzlamanın bir sonucu olarak, performans sergileyemeyecekleri, organlarının ona en ihtiyaç duydukları zamanda onları yanıltabileceği, diğerlerinin onları güçsüz görebileceği gibi birçok konuda sürekli endişelenirler. Lacan erkeklerin, Havva'nın Âdem'in kaburgasından yaratıldığı mitini üretme nedenlerinin bu olduğunu söyler. Bu mit bir erkeğin, ondan eksilen şeyin sadece bir kaburga kemiği olduğunu ve gerçekte başka hiçbir şeyin eksikliğini çekmediğini, kayıp bir nesnenin bulunmadığını ve kadının yalnızca erkekten yapılmış bir nesne olduğunu düşünmesini sağlar. Bu mit erkeklere tamlıklarını garanti etmeye çalışsa da anksiyetelerini dindirmez. Anksiyete ise bir erkek, onun arzu nesnesine dönüşmüş bir kadınla karşılaştığında patlak verir.

Lacan'a göre, bir erkeğin kendi eksikliğini (-Q) partnerinde bulma umudunu yani asıl kastrasyonu kaybedip vazgeçmesi can alıcı bir noktadır. Eğer bu olursa o erkek için her şey yoluna girer. Fallusunun Babası tarafından elinden alındığını, yasalar yüzünden kastre edildiğini düşünerek ödipal komedinin içine dalar. Bu komedi kurduğu ilişkilerde ona yardımcı olur; aksi takdirde erkek tüm suçu üzerine alarak "sonsuz ölçüde günahkâr" olduğunu düşünür (Lacan 1962-1963, 26 Mart 1993 tarihli seans).

Peki kadının kastrasyonla ilgili sorunu nedir? Bir kadın da yarılmış bir öznedir ve bu nedenle daima sahip olmadığı nesneyi aramakla meşguldür; aynı zamanda arzunun mekanizması tarafından ele geçirilmiştir. Fakat Lacan'a göre, arzunun yapısındaki temel doyumsuzluk bir kadın için kastrasyon öncesidir: Bir kadın, "Ödip kompleksinde yer alan şeyin anneden daha güçlü, daha arzulanabilir olamayacağını ancak nesneye sahip olduğunu bilir" (Lacan 1962-1963, 26 Mart 1963 tarihli seans). Bu nedenle bir kadın için *objet a*, annesiyle

olan ilişkisinde kurulur. Bunun yanında Lacan, kadının, erkeklerin problemlerine dahil olduğu müddetçe kastrasyonla (-Q) ilgilendiğini ki bunun da kastrasyonun kadın için ikincil planda kalması anlamına geldiğini iddia eder. Sonuç olarak: "Kadın için arzu nesnesi olacak şey öncelikle kendisinin sahip olmadığı şeyken erkekte en baştan olmadığı şey, başarısız olduğu yerdir" (1962-1963, 26 Mart 1963). Kadın, bir erkeğin onda gördüğü nesneye sahip olmadığını düşünerek kaygılanır. Bu sebepten, içinde kendinden fazla olanın ne olduğunu sürgit merak eder ve bu belirsizlik nedeniyle sürekli Ötekinin arzusunu sorgular.

Özetlersek, erkek kendi sembolik rolünü üstlenememenin, kadın Ötekinin arzu nesnesine sahip olmamanın neden olduğu travmayı yaşar. Bu da bize, bazı erkeklerin arzularını tetikleyen kadınla karşılaştıklarında neden dehşete kapıldıklarını ve düzenli hayatlarını ayakta tutmak için neden kaygılandıklarını açıklar. Kendilerine koydukları kurallara tutunmak erkeklere en azından Sembolik düzenin eksiksiz olduğuna ve fallik güç bağışladığına dair geçici bir güvence verir. Fakat arzu nesnesine yaklaşmak, bu fantezinin yıkılması ve erkeğin çırılçıplak soyulup, asıl iktidarsızlığının ve güçsüzlüğünün ortaya çıkması ihtimalini doğurur.

Cyrano de Bergerac'a dönersek, tüm korkusunun çıplaklığının ve acizliğinin gözler önüne serilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Oyunun başında Cyrano bir arkadaşına dünya üzerindeki en güzel kadına âşık olduğunu söyler: "En parlak, en arı, en altın saçlısı! Ölümcül bir tehlike, şüphesiz ki –farkında olmadan büyüleyici, tıpkı güzel kokulu bir gül gibi– doğanın bir tuzağı, taç yapraklarında aşk oklarını gizleyen!" Fakat Cyrano, kendi burnu yüzünden bu kıza ("bu ölümcül tehlikeye") yaklaşamadığını ekler. Ne zaman bir kadınla bir şövalyeyi kol kola görse, aynısını yapabilmenin hayalini kurar fakat ardından, "Düşündükçe aşkım büyüyor... Ah o ani düşüş! Duvara yansıyan profilimin gölgesi!" der. Arkadaşı

Cyrano'yu, kadınların aslında onun zekâsından hoşlandıklarını ve Roxane'nin onun söz düellosunu son derece ilgiyle dinlerken gördüğünü ve onu içten bir şekilde sevdiğini söyleyerek cesaretlendirir. Ancak Cyrano, "Yüzümle dalga mı geçiyordu? Bu hayatta en çok korktuğum şey!" diye yanıtlar. Erkeklerdeki anksiyete üzerine yaptığımız önceki açıklamalar bağlamında, Cyrano'nun yüzüyle dalga geçilmesinden ya da komik duruma düşmekten duyduğu korku, kuşkusuz ki fallik gücünün iktidarsızlığının açığa çıkmasına yönelik endişesi olarak açıklanabilir ve aynı zamanda korkusunun burnunu kaybetmeye yönelik değil nesneyi kaybetmeye yönelik kendini yiyip bitiren bir korku olduğunu söyleyebiliriz.

Erkekler aşk meselelerini genellikle, kendilerini arzu nesnesi tarafından gereğinden fazla tüketilmekten koruduğunu varsaydıkları saplantılı ritüeller ve kendilerine dayattıkları bazı kuralların yardımıyla çözmeye çalışırken kadınların, erkek için ne tür bir nesne olduklarına dair düştükleri ikilem aşktan vazgeçmeleri ve melankolik bir kayıtsızlığa gömülmeleri ile sonuçlanabilir. Umdukları şekliyle sevilmediklerini ya da artık erkeğin aşk fantezilerini süsleyen bir nesne olmadıklarını anlayan kadınlarda sık sık geri çekildiklerini gösteren jestler gözlenir. *Aşk Mektupları*'nda Victoria, aşk ikilemleri için geçici bir çözüm olarak unutkanlığı seçer ki bu da eski dünyasından bir tür kaçıştır. *Cyrano de Bergerac*'ta Roxane'nin bir rahibe manastırında toplumdan tümüyle izole bir biçimde yaşaması da, geçmişteki aşk fantezilerine tutunabileceği bir tür kaçış yolu olarak anlaşılabilir.

Her iki filmde de kadınların, farkında olmaksızın partnerlerini yansılamaktan belli bir haz duymaları önemli bir noktadır. Filmlerden birindeki âşık dile yeterince hâkim olmayan genç ve yakışıklı bir erkek iken diğeri sözcükler konusunda çok deneyimli bir baba figürüdür. Bir kadın aşığının yanı sıra daima bir babaya da mı ihtiyaç duyar ve aşk mektuplarını, üstü örtülü bir biçimde, yazanlar aslında babalar mıdır?

Lacan'ın, içinde fallusun gizlendiği ve böylece erkeğin *objet a*'yı görme ihtimalinin doğduğu vazo imgesine dönersek, Cyrano mitinin kadınların olduğu kadar erkeklerin de fantezisi olduğu çıkarımını yapabiliriz. Erkekler aşk konusundaki endişeleri ile başka erkeklerin yerine yazarlık yaparak başa çıkarken, kadınlar bu endişenin üstesinden halihazırda birkaç erkeğe –özellikle de bir baba figürü– sahip olarak gelir.

ARZU YASASI YA DA SAPKININ TUZAĞI

Aşk Mektupları ve *Cyrano de Bergerac* öznenin âşık olmak ve aşk halini devam ettirmek için bir aracıya ihtiyacı olduğu fikrini ele alırken *Arzu Yasası* bambaşka bir yola sapar. Eşcinsel bir film yapımcısı olan Pablo, Juan'a; genç Antonio ise Pablo'ya âşıktır. Pablo'nun Tina adında cinsiyet değiştirmiş –erkekten kadına– bir kız kardeşi vardır. Pablo Juan'a aşk mektupları yazar ancak Juan'ın yanıtları oldukça müphemdir. Hayal kırıklığına uğrayan Pablo, kendine hitap eden bir aşk mektubu yazarak Juan'a gönderir ve mektubu imzalayıp tekrar ona geri postalamasını ister. Mektup elinde geçtiğinde Pablo buna çok memnun olur. Ancak Antonio bu mektubu gördüğünde aşırı bir kıskançlığa kapılır ve Juan'ı bulup öldürmenin fırsatını kollamaktadır. Pablo bir trafik kazasının ardından çok ağır bir şekilde yaralanarak geçici bir hafıza kaybına uğrar ve Juan'ın öldürülmesinde sanık durumuna düşer, Antonio ise hâlâ saplantılı bir şekilde Pablo'ya yönelmiştir. Pablo'nun hayatında olan biten ne varsa öğrenmek için, gerçekte bir erkek olduğunu bilmeksizin Tina'yı bile baştan çıkarır. Filmin sonunda polis Antonio'nun saklandığı dairenin etrafını sardığında, Antonio kendini vurmadan önce Pablo ile son defa tutkulu bir şekilde sevişirler.

Bu karmaşık olay örgüsünde aşk ve arzu ile ilgili birtakım sorunlar göze çarpar. Örneğin, Pablo'nun aşk mektuplarını ele alalım. Pablo, Öteki için ne tür bir nesne olmayı istediğini bilir; bu nedenle de âşığından almak istediği mektubu ken-

disi yazar. İmzalanan mektup ona geri döndüğünde Pablo, Juan'ın onu görmek için sabırsızlandığını ve hayatından neler olduğunu merak ettiğini büyük bir sevinçle okur. Pablo Öteki'nin ne arzuladığını veya Öteki'ye göre ne tür bir nesne olduğunu sorgulamaz. Histeri ya da saplantılı nevroz kategorisine girmemesinin nedeni de budur. Pablo ona haz verecek şeyleri bilir ki bu da onu nevrozdan ziyade sapkınlığa yakınlaştırır. Nevrotik özneler ve sapkınlar Öteki'yi farklı yollarla tamamlamak isterler. Nevrotik, arzu hakkında birçok soru sorarken sapkın kişinin yanıtları vardır: Tatmin olmayı keşfetmiştir ve Ötekinin ya da kendisinin isteklerinden hiçbir şüphesi yoktur. Gelgelelim nevrotik Ötekiden kaynaklandığını düşündüğü yasaklardan sürekli olarak şikâyet ederken sapkın, yasayı uygulamak ve böylelikle Ötekinin varlığını sağlamak için çabalar. Pablo için Juan'ın mektubu imzalayıp, Ötekinin bir talebi olarak ona geri yollaması çok önemlidir.

Pablo'nun kendi kendine aşk mektupları yazması sapkınlık izleri taşıyorsa, Antonio'nun Pablo'ya olan saplantısı da bir psikoz vakasıdır. Antonio'nun Pablo'ya olan tutkusu aracısız bir tutku olarak yönelir yani arzulanan nesne ile kurulan doğrudan bir ilişkidir (Smith 1994). Filmin başında Antonio, Pablo'nun eşcinsel erotizmi konu alan filmini izledikten sonra sinemanın tuvaletinde, filmde söylenen "Becer beni, becer beni," cümlesini tekrar ederek mastürbasyon yapar. Pablo ile tanıştıktan sonra ilk sevişmelerinde, Antonio kendisini filmdeki, partnerinin içine girmesini talep eden karakterin yerine koyar. Bu seks sahnesiyle birlikte Antonio, filmde gördüğü sahneyi tekrar edermiş gibi görünür; fakat Antonio'nun Pablo'nun filmini izlemesinden bu yana geçen süre içinde Pablo'nun onun için nihai arzu nesnesi haline geldiğini bilmesi önemlidir. Pablo'nun eski aşkı olan Juan gibi bir engel ortaya çıktığında, Antonio ondan kurtulmak için Juan'ı öldürmeye karar verir. Paul Julian Smith, filmdeki Antonio karakterinin geçmişi olmayan bir "boşluk" olduğunu söyle-

yerek ilginç bir gözlemde bulunmuştur: "Tutkunun, mutlağın ve niteliksizliğin bir figürü olarak diğer karakterlerin... "çatlaklar"ına ya da boşluklarına sahip değildir" (1996, s. 81). Antonio, bir eksiği olmayan ve ne kendisinin ne de Ötekinin arzusunu sorgulayan bir öznedir sanki. Aynı şekilde önemli olan başka bir şey ise, Antonio'nun kendini olanlardan dolayı suçlu hissetmeyişi ve işlediği cinayetle ilgili en ufak bir üzüntü duymayışıdır. Antonio, bir psikozlu olarak toplumsal yasakları pek umursamaz; yasa ile daha dışsal bir ilişkisi vardır. Antonio'nun geçmişine dair hiçbir şey bilmememize rağmen film Antonio'nun sürekli onu izleyen saplantılı, Alman bir annesinin olduğunu gösterir. Bu bağlamda, Antonio, Pablo'dan yazdığı mektupları bir kadın ismiyle imzalamasını isteyerek annesinin nüfuz eden bakışlarından kaçmaya çalışır.

Şimdi, günümüz aşk mektuplarında değişen ne? Siberalan ve sanal aşk, geçmişten aşina olduğumuz o nazik aşkların bir tekrarı gibi görünüyor; insanlar kendilerine çok uzak ve çıkarcı ya da kötü niyetli olması muhtemel bir yabancıya internet üzerinden kolaylıkla âşık oluyor. Yazarın aşk mektuplarında hitap ettiği bu aşk nesnesinin bir insan bile olmaması mümkün; sohbet odalarında sahte insan tepkileri bir bilgisayar aşk duygusunu uyandırmak için yeterli olabilir. Hayali bir kişiye âşık olmaktan daha ilginç olan başka bir şey ise, günümüzde birçok insanın kendi kendilerine aşk mektupları göndermeleridir. Özne ile büyük Öteki arasındaki ilişki temelinde neler olmaktadır?

Belirttiğimiz gibi, nevrotik sürekli olarak Öteki için nasıl bir nesne olduğunu sorgularken sapkının böyle bir ikilemi yoktur: O, Ötekinin zevkinin nesnesi olduğundan emindir. Bu kesinlik nedeniyle sapkın nadiren bir analize başvurur ve Ötekiden, kim olduğu ya da ne istediği konusunda hiçbir yanıt almaya çalışmaz. Sürekli bu sorularla boğuşan nevrotik ise analizin sonundadır. Kendisini aynı şekilde histerikleştirmediği ve Ötekiden, kendi varlığı hakkında bir tek söz duymayı

bile beklemediği noktaya ulaşması farz edilir. Peki, öznenin kendine sadece aşk mektupları yazma yoluyla Ötekinin arzusuna yönelik ikilemlerinden kaçınmak istemesi halinde ne olur?

Encore seminerinde Lacan (1998) aşkın her zaman biraz belirsizlik içerdiğine dikkat çeker. Âşığın Ötekide olmayan şeye yani Ötekideki eksikliğe âşık olması nedeniyle özne Ötekiden arzulanan yanıtı hiçbir zaman alamaz. Hatta Lacan partnerinizin ne yapacağını bilmenizin bir aşk belirtisi olmadığını söyler. Aşk, Ötekide bizi çeken nesne hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ve aynı zamanda Ötekinin de kendi içindeki bu kendinden fazla olan yani başkalarını ona doğru çeken nesne hakkında hiçbir şey bilmediği gerçeği ile bağlantılıdır. Ancak günümüzde, bizler aşka eşlik eden bu temel endişeyi bastırmaya çalışıyormuşuz gibi görünüyor. İnsanlar belirsizlikle uğraşmak istemiyor ve bu nedenle ya gitgide içe kapanıyor (örneğin partnerle asla yüz yüze gelmeden bir siber-ilişki yürütebilmek) ya da Ötekiden çok kesin bir yanıt bekliyor (ve Ötekinin arzusunu çözebilmelerinde kendilerine yardımcı olmalarını bekledikleri kişisel gelişim kitapları alıyor).

Fakat insanlar kendilerine aşk mektupları gönderdiklerinde aynı tip bir sapkınlıkla mı karşılaşıyoruz? *Arzu Yasası* vakasında göstermiş olduğumuz üzere bir sapkın, Öteki için ne tür bir nesne olduğuyla ilgili herhangi bir şüphe duymaz. İnsanlar birbirlerine internet üzerinden aşk mektupları yazdığında, burada sapkınlık vardır diyemeyiz. Daha ziyade, Ötekinin arzusu hakkında sorular sormaya devam eden nevrotiklerle karşı karşıya kalırız ve nevrotikler Öteki bu sorulara yanıt veremediği için onun arzusunu yorumlayarak onun yerine yanıt verirler. Bugün öyle görülüyor ki kendinin her şeyden bağımsız, rasyonel olduğunu ve her zaman bilinçli seçimler yaptığını varsayan özne, Ötekinin belirleyici bir yasa ile çizildiği gerçeğiyle kolay kolay baş edemez ve Ötekinin tutarsızlığı ile uğraşmamak için kendisi, Öteki için teşkil ettiği

şeye dair bir yanıt oluşturarak bu yanıtı bilgisayarın "ağzına yerleştirir".

Aşk mektubu yazarken kişi sürekli aşkı uygun bir dille anlatamayacağını veya sözcüklerin aşkın derinliğini anlatmada başarısız olacağını düşünür. Buna benzer bir ikilem aşktan söz ederken de meydana gelir. *Aşk Mektupları*'nda Allen, Singleton'a (Victoria), "Şu an söylemek istediklerimi büyük ihtimalle söyleyemeyeceğim," der. Singleton, "Neyi?" diye sorar ve Allen, "Çok tatlı olduğunu söylemek isterdim," diye yanıtlar. Bunun üzerine Singleton ise, "Devam et, konuş. Duymak istiyorum," der. Aşkı sözcüklerle tam olarak ifade etmedeki yetersizliğe Ötekinin uygun bir karşılık verememesi de eklenir. (Elbette aşka gelindiğinde konuşmadaki başarısızlıktan söz ediyorsak, La Rochefoucauld'un ünlü "Erkekler ancak hakkında konuşabiliyorlarsa âşık olurlar," sözünü de es geçmeyelim. Söylemin dışında kalan aşk yoktur). Ancak, aşk hakkında uygun sözleri söylemek için tavsiye arayan ya da Ötekinin yanıtlarını yaratmaya çalışan insanlar, tabii ki, en kesin tavsiyeyi elde edemezler.

Sophie Calle'a geri dönelim. En ilginç sanat projelerinden biri 1980'lerin başında, Paris sokaklarında, Paul adında birine ait bir adres defteri bulduğunda gerçekleşir. Calle, adres defterinde telefon numaraları bulunan kişilerle irtibata geçerek Paul hakkında mümkün olan her şeyi öğrenmeye karar verir. Calle her gün bu kişilerden biriyle buluşur ve tam bir ay boyunca *Liberation* Calle'un bu buluşmalar üzerine yazdığı notları yayımlar. Bu kişilerin Paul hakkındaki anılarından yola çıkarak adım adım, Paul'ün belgesel film yapımcılığı kariyerini, tutkularını, tuhaf günlük rutinlerini ve hatta o anda Norveç'te bir film seminerinde olduğunu öğreniriz. Paul'ün Paris'e dönmesiyle, böyle bir sanat projesinin nesnesi olduğunu öğrendiğinde çok şaşırır ve dergiye öfkeli bir tepki mesajı yollar. Paul projeyi olağanüstü bir ihlal, özel hayatına yönelik tam bir işgal olarak algıladı ancak aynı zamanda, bir belgesel

film yapımcısı olarak, kişiye sadece dışarıdan bakıp o kişinin hayatı hakkında belli kanılara varmanın yani diğer kişilerin onun hakkında yansıttıklarını ciddiye almanın asla uygun olmadığını, söz konusu kişiye de söz hakkı tanınması gerektiğini açıkladı.

Sophie Calle ile Paul'ün ilişkisindeki uyum başarısızlıkla sonuçlanmıştı ama psikanalizden de bildiğimiz gibi her cinsel ilişki özünde bir başarısızlık taşır. Paradoksal olarak, Calle'ın Paul üzerine yazdığı raporlardan birinde aşk hayatındaki böyle bir başarısızlıktan bahsedildiğini görebiliyoruz. Bir akşam üstü Calle, Paul'ün eski sevgilisi Claire ile buluştu ve ondan Paul'ün, görünmez bir adamla kör bir kadının aşk hikâyesi olan bir film projesini gerçekleştirmek istediğini öğrendi.

Sophie Calle ile Paul'ün ilişkisi üzerine, Paul'ün görünmez adam (örneğin halk arasına karışmayan) olmak istediği ve Sophie'nin de, Paul hakkında ne yazarsa yazsın, onun özünü "görmemiş" olan kör kadın olduğu söylenebilir. Fakat yine de, görünmez bir adamla kör bir kadının yaşadığı ilişkinin ideal bir aşk hikâyesi olduğunu düşünebiliriz. Görünmez adamın gözleri saftır, bu nedenle kadının güzelliğine hayranlık duyar ve kadının içinde ondan fazla olan şeyin çekimine kapılabilir. Aynı zamanda bu adam kadının onu nasıl gördüğüne saplanıp kalmaz ve kadın da gördükleri karşısında hayal kırıklığı yaşamaz. Belki de Cyrano için en iyi çözüm, aşk mektupları gönderen fakat bir kadını bakışları tarafından tedirgin edilmeyen, gerçekten görünmez bir bilgisayar adama dönüşmektir.

REFERANSLAR

"Aşk Mektubu Nasıl Yazılır." (1999-2002). web: www.edysnet.com/howtowrite.html

Lacan, J. (1962-1963). *Le Séminaire of Jacques Lacan*, Livre X: Angoise. Unpublished seminar.

_____ (1998). *The Seminar of Jacques Lacan,* Book XX: Encore 1972-1973, çev. B. Fink. New York: Norton.

Smith, P. (1994). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar.* London: Verso.

3.

İki Korku Arasında

JULIET FLOWER MACCANNEL

FİLM NOIR VE MODERN AHLAKİ DÜZEN: *JOUISSANCE HAKKI*

Film noir, sembolik karakteri (arzu) ile bilinçaltındaki kuralsızlığı (*jouissance* dürtüsü) arasında kalmış, çatışan modern özneyi tasvir eder. Bu çatışma toplumsal görüntüye, genellikle "İyi" ve "Kötü" erkekler ve ikincil olarak ise "İyi" ve "Pek İyi Olmayan" kızlar arasındaki ahlaki bir ayrım olarak işlenir. Ancak *film noir*'deki bu ayrımın belirsizliği beyazperdeye özellikle başarılı bir şekilde yansır.[1] *Noir* her zaman, demokratik yaşam ve modern Yasada tehlike altında bulunan şeyin *zevk hakkı* olduğunu çok belirgin bir biçimde gözler önüne serer. Moderniteye olağanüstü bir biçimde yayılan *jouissance* hakkını (yararlanma, sahiplik olmaksızın haz) klasik yöntemlerle (örneğin mülkiyet hakları) yasallaştırmak zordur. Zevk bir *mülk* değildir çünkü servet gibi sayılabilir değildir. Gerçek mülkiyetin aksine, o bölünemez. Klasik bir alan (iki cismin bir kerede işgal edemeyeceği alan) kaplamaz çünkü *jouissance* Aristotelesçi çelişmezlik ilkesini alaşağı eder ve ataerkil çiz-

1 *Korku Burnu*'ndaki küçük kent manzarası *noir* için alışılmadık fakat benzerine daha önce de rastlanmış bir şeydir. Hitchcock'un, bir kısmı Thornton Wilder (*Bizim Şehir'in* yazarı) tarafından yazılan *Şüphenin Gölgesi* (1943) filmi California'nın Santa Rosa şehrinde çekilmiştir (Thompson üzerine müzik yazması için Hitchcock'un gözdesi Bernard Herrman'ı seçmiştir). Filmin bir analizi için *bkz.* J. F. MacCannell (2000).

gileri aşar. Sembolik kanallardan taşar ve her mantıksal ayrımın ötesinde yatan bir ufuk olarak belirir. Kısacası *jouissance*, herkesin yekpare tutmaya çalıştığı fakat her şeye rağmen her birinin kendi hakkını talep ettiği söylencesel, yüce bir varlıktır. Bu yüce varlığa, "refah yaratımı" ve "ekonomik büyüme" hakkındaki çağdaş inançlara açıkça nüfuz etse de, bireysel ya da kolektif olarak sahip olunması "iyi" bir şey değildir. Servet, başka birinin sırtından "toplanır" fakat zevk öyle değildir. Kökensel olarak "jouir" fiili hem geçişli hem de geçişsiz bir fiildir: "enjoier", "zevk almak" ve "zevk vermek".

Jouissance, müşterek insan yaşamının bir yan ürünüdür, uygar düzenin yarattığı bir fazlalıktır. Birleşik bir varlık gibi görünse de önemli bir bölünmenin, *özne* ile onun zevkinin fantezi-*nesnesinin* arasındaki görünmez sınır çizgisinden doğmuştur ve *jouissance*, Rousseau'nun ilan ettiği Yasa'daki muazzam devrimin gerçekleşmesinin ardından toplumun en temel sorununa dönüşmüştür. Rousseau'nun Yasa teorisi, ironik bir biçimde kendi bölünmesinden yaratılan bir *bütün* olduğunun düşünülmesi gereken, sivil bir topluma işaret etmiştir; ya da Louis Althusser'in ortaya koyduğu biçimiyle, Rousseaucu toplum sözleşmesinin imzalanması bu pakta imza atan grupları *yaratan* şeydir. Böyle tuhaf bir biçimde bölünmüş bir bütün içinde kanun yapma, antik yasaların karşılaştığından tümüyle farklı bir görevle karşılaşır. Modern Yasanın ikilemi *jouissance*'ı nasıl yasaklayacağı değil onu nasıl *sağlayacağı*dır. Onun görevi, teker teker ve tümü içinde, bütüne uyacak birbirine rakip *jouissance* istemlerini detaylıca incelemektir.[2]

2 Bu bütünün doğası ("tümü" ya da "tümü-değil"? teklik ya da çeşitlilik? *demos* ya da *ochlos?*) ve parçalarıyla olan ilişkisi, modern demokrasinin başlangıcından bu yana bir sorun olmuştur. Demokrasi kendi kendini yönetmek anlamına gelir. Kendi kendini yönetmek bütünü *böler* fakat bu bütünü yaratan yegâne şey de odur. Son zamanlarda Alain Badiou ve Jacques Ranciére bölünme nosyonunu toplumsal bütün için çok önemli, salt farklılıkların yaygınlaşmasına indirgenemeyecek bir bölünme olarak yeniden değerlendiriyor. 1970'lerin sonunda başlatılan –aslında toplumsal yatırım aracılığıyla üretilen kamusal iş alanlarını, parkları, eğitimi ve diğer teşebbüslerin özelleştirilmesi talebinde./..

Fakat *jouissance*, sahip olunan ve dağıtılan mallar açısından tanımlanamayacağı için görevi hiç de kolay değildir. Bütünün bölünmesinden ortaya çıkacak *jouissance*'tan herkes özgürce pay almalı ve onun karşılıklı yönetimine ve demokrasisine özgürce katılabilmelidir. Evrensel zevk ve evrensel katılım için klasik bölüşme ve dağıtma stratejileri (muhafazakâr veya liberal olsun) artık kolaylıkla uygulanabilir değildir. Bu nedenle modern Yasadan, bilgisi baskı altına alınarak ya da aynı şekilde yasaklanarak üstesinden gelinemeyecek zevki, evrensel bir hak olarak kabul etmesi beklenir (Bağnaz tepkiler ya safahat ya da tam aksini doğurur). Hal böyle olunca, modern Yasadan aynı zamanda, *jouissance* beraberinde getirdiği yatıştırılamaz taleplere de bir tür *limit* üretmesi istenir; birinin zevk istemlerinin, başka birinin eşit şekilde geçerli istemlerini dışladığı her seferde, bu duruma nasıl müdahale etmesi gerektiğini bilmelidir. Tıpkı J. Lee Thompson'ın 1962 yılı yapımı *Korku Burnu* filmindeki Max Cady'nin, kendisi için bir parça zevk özlemiyle yanıp tutuşan genç bir kadına tutulduğu zaman olduğu gibi.

Modern Yasa, *Korku Burnu*'nda "suçlu" bir talep kılığına bürünerek *karanlık* girişini yapar: Max Cady'nin tatmin talebi. Max hem modern Yasanın en saldırgan dürtüsünü hem de tam da özünü temsil eder. Yasa bu talepleri yok saymaz fakat henüz ne bu türden taleplerin *tümü* ışığında her birini nasıl tartacağını öğrenmiştir ne de bunların herhangi biriyle nasıl başa çıkacağı hakkında kesin bir yargısı vardır.[3] Demokrasi-

../. bulunan– muhafazakâr "devrim" bize evrensel bir jouissance hakkına dair herhangi bir fikrin ne denli tehlikede olduğunu, hem kavramsal hem de uygulamalı olarak hatırlatır.

3 *Toplum Sözleşmesi*'nde Rousseau Yasa ilkesini *adalet* ya da *düzen* olarak değil *özgürlük* olarak yeniden tanımlamıştır. Özetle Rousseau (Lacan'ın Kant üzerine konuşmasında dediği gibi) Yasanın polis olmadığını söyler. Rousseau'dan sonra, Yasa evrensel özgürlük alanı olmuştur: despot kralların ve rahatsız edici ataların baskı ve tacizlerinden özgürleşme, düşünce ve eylem özgürlüğü. Gelgelelim Özgürlük Yasası *itkiyi* sonlandırmaz, hatta ihlal etme dürtüsünü teşvik eder gibi görünür. *Bkz.* J. F. MacCannell (2004).

miz, bunun yerine, "özgürlük" ve "zevk hakkı"nın kendi yasaları bünyesinde ne demek olduğunu uysal, biçimlendirilmiş bir çerçevede sunma eğilimindedir. Konuyu basitleştirerek, zevki ahlaki olarak onu hak eden bir tip imgesine uyan –dürüst, etik, beyaz, erkek– kişilere yani sözün özü, filmdeki Sam Bowden için ayırır. Liberal hukuku küçük, homojen yerleşim birimleri (filmdeki Savannah ya da günümüzün "güvenlikli siteler"i) için "en iyi işleyen" olarak yansıtır; sanki gerçek boyut ve alan sınırlamaları *jouissance*'i yönetilebilir kılmaya yetermiş gibi. Rahat gibi görünse de bu hatalı bir nosyondur çünkü aşırılıkları kontrol edilemez "başka bir yere" iter. Demokrasinin, meta birikimi ve mülkiyetini, özünde katılımcılarına vaat ettiği tekil bir zevk hakkına eşitlemesi, feodal/ataerkil nosyonları akla getiren bir yanıltmadır. Thompson'ın Cady'si, modern toplum içinde ve modern toplumun tam da kendisine zevkin gerçekte ne anlama geldiği sorusunu açarak bu stratejik olarak kaçamak uygulamaların tümüne bir son verir.

Günümüzde, Yasa'nın artık *sadece* Aile kapsamından çıkması demokratik Rousseaucu devrim aracılığıyla gerçekleşir. Herkesin birbirinin ne yaptığından haberdar olduğu ve birebir ilişkiler tarafından (daha kibar bir tabirle) denetlendikleri için uygun bir biçimde "davrandıkları" samimi sosyal çevreler kapsamında da değildir. Belki de en önemlisi, Yasanın artık başka birinin pahasına keyif almayı "hak eden" kişilerle ilgili olmayışıdır. Köklerini Rousseau'nun ilkelerinde alan Kantçı buyruğun gereğinden fazla evcilleştirildiği, yalnızca arkadaş canlısı küçük kasaba ahlakını desteklemek zorunda bırakıldığı ve *Gemeinschaft*[4] bir dünyanın sınırlarına indirgendiği her seferde (bölünmüş "bütün"e hitap etmesi gereken) modern hukuki devrim gölgelenir ve kötüye kullanılır. Modern Yasa, öznelerinin, geçmişe ait olanın her zaman çetin, rekabet eden

4 Ferdinand Tönnies'in cemaat, cemiyet anlamında kullandığı Almanca sözcük. (Çev. n.)

ve genellikle zorlayıcı söylemlerine karşı, *bütünün* sembolik paktına imza atanlar olarak kalmaya yönelik çabalarını sürdürdükleri müddetçe işler.

Thompson'ın *Korku Burnu*, suç, yasa ve düzen söylemlerine, modern Yasanın başa çıkmak zorunda olduğu *jouissance*'in gizemini tüm çıplaklığıyla ortaya serme yoluyla muazzam bir katkıda bulunur. Demokratik Yasa'nın tek gerçek koşulu, medeniyete bağışladığı tek gerçek değer olan özgürlüğün yerine yeniden kuralcı, ailevi denetimi kuracak olan aile-merkezli eski yasanın geri dönüşüne direnmeyi umuyorsa, Yasa gözlerini doğrudan Max Cady'ye, filmin kötü adamına dikmek zorundadır. Modern demokrasinin tek gerçek limitleri içseldir: Bölünmüş bütün, bu yönetim şekline ve öznelerine içkindir ve demokrasinin kaçınılmaz, bölünmez ve elzem yarılmasından arta kalan zapt edilemez bir *jouissance*'dır. Yasa buna cesaretle göğüs gerebilmiş midir? Daha ziyade, talep edilen *jouissance* hakkı karşısındaki en yaygın tepkinin bir tür yasa olduğu görülür: haset; komşunuzun sizin zevkinizi çalmış olmasından duyduğunuz, size yoksun kaldığınız zevkten onu da mahrum bırakma hakkını tanıyan korku: Lacan'ın söz ettiği *Lebensneid*.[5] Aşırı-liberter ve bağnaz gruplar asla bu güdüden bahsetmez: haset. Bu güdülerin ve yasanın onlara vereceği olası tepkilerin belki de en iyi biçimde *noir*'de öne çıkması tesadüf değildir. Modern özgürlük Yasası, kendi karanlık yüzünü –Max Cady'nin yüzünü; bir Dürtünün daha fazla *jouissance* hatta daha fazla özgürlük için çırpınan kendinden menkul gizli ajanını– görene dek *noir* aynasına bakmak zorundadır.

En azından Thompson'ın filminde bu böyledir. Martin Scorsese'nin 1992 tarihli versiyonu *jouissance*'ı, postmodern olan ile arkaik olanın bir araya geldiği, tümüyle farklı ve kesinlikle postmodern bir yolu takip ederek ele alır.

5 Lacan için sıradan bir kıskançlık türü değildir. Öteki ile ilişki içinde meydana gelen, ötekinin aldığı zevki kıskanmaktır, gibi. (Çev. n.)

KORKU BURNU – THOMPSON VERSİYONU

1961 yılında aktör Gregory Peck, İngiliz yönetmen J. Lee Thompson'a, kendisinin önerdiği bir kitap olan, John Dann MacDonald'ın yazdığı *Cellatlar* (The Executioners) kitabını sahneye koymakla ilgilenip ilgilenmeyeceğini sordu. Thompson olumlu yanıtladı. Böylelikle en son *film noir*, *Korku Burnu* çekilmeye başladı. Sam Bowden ve Max Cady olarak başrollerde Peck ve Robert Mitchum yer aldılar. Orijinal siyah beyaz filmin oldukça savurgan, renkli bir yeniden yapımı 1991 yılında Martin Scorsese tarafından gösterime sunuldu.

1962'deki ilk gösterimini takip eden kırk yıl içinde, Thompson'ın ikinci sınıf filmi, tiyatrodan oldukça bağımsız bir alanda neredeyse hiç unutulmayacak bir iz bıraktı: Yasa.[6] *Korku Burnu*, legalistlerin, bir avukatın, işleneceğinden haberdar olduğu ve polislerin de bunun önüne geçemeyeceğini bildiği bir suçu engellemek için yasadışı yollara başvururken düştüğü ikilemi göstermek için kullandıkları imgelemi yakalıyor. 18. yüzyılda Yasa alanında (Rousseau, Kant) gerçekleşen devrimlerin ardından ahlak kalıplarının çok problemli bir hale gelmesi, *Korku Burnu*'nda yasal topluluklara duyulan hayranlığın bir kısmını açıklayabilir. Ancak film yalnızca karmaşık bir adli bilmece olmanın ötesindedir ve filmin, intikam ateşiyle yanıp tutuşan bir sabıkalı tarafından tehditler alan, yasalara saygılı, ahlaklı bir vatandaşın, huzur sağlamak için kurulan bir örgüt üyesi gibi, çaresizlik içinde, eşine ve kızına bir zarar gelmemesi için kendiliğinden önemler almak zorunda kalan bir erkeğin sürükleyici öyküsünden daha fazlası olduğunu düşünüyorum. Bu tarz hikâyeler, bir Babanın (ge-

6 Hukuk profesörü Francis M. Nevins tarafından yazılmış son derece kaliteli bir makale için *bkz.* "Korku Burnu'nda İlerleyen Ölüm: Avukatlar ve Hukuk Üzerine Söylenmiş Bayat Hikâyeleri Dönüştürmek." Filmdeki hukuki tartışmalar, ailesini korumak için yasaları çiğnemek zorunda kalan bir avukatın, Sam Bowden'in ekseninde toplanır, ancak aynı zamanda, ikincil olarak, filmin tecavüz cezalarını ele alma yönteminin de üzerine eğilir. Kurbanların yasal statüleri, Michigan 1974 yılında ilk tecavüzden korunma yasasını yürürlüğe koyduğunda değişmişti.

nellikle Harrison Ford) Ailesinin (özel bir sorumluluk hissetmediği ya da bir tür suçluluk duygusu ile yaklaştığı) sadece kendisinin engelleyebileceği nüfuzlu bir zorbalık tehdidi ile karşı karşıya olduğunu anlaması, günümüz "aksiyon" filmlerinde standart bir izlek olmuştur.

Hatta modern Bir-Kahraman-Olarak-Baba filmlerinden birkaçı da Thompson tarafından çekilmiştir.[7] Ancak *Korku Burnu* "kahramanca" bir babalıktan ziyade "anal" babanın geri dönüşü ve "sembolik" bir babayı tekrar kabul ettirmek için verilen amansız mücadele hakkındadır. Ödipal dönem sonrası oluşan koşullar altında, tekrar canlanan, yeniden hareketlenen anal baba, Yasanın özünü sapkın ve mantıksal olarak karşı çıkılamaz uçlara yöneltir. Thompson'ın filmi,[8] Yasanın bu iki "Baba" arasında kalması nedeniyle düştüğü şaşkınlığın üzerinde durur.

Gelgelelim, Scorsese kendi versiyonunu çektiğinde, Babaların rolleri ile birlikte Yasa da radikal bir biçimde yalın hale gelmişti. Scorsese'nin dünyası, Babanın düşüşünün tamamlandığı bir Süperego dünyasıdır. Onun filmi her şeyi ve herkesi –Cady, Sam ve ailesi, kasabası– İmgesel'e yani Anal Evre'ye indirger. Herkes Babadan özgürleşmiş, sembolik Yasanın tüm hilelerinden kurtulmuştur ve insana ait hiçbir Yasanın yarışamayacağı bir egemenlik ile birlikle anallığı insanın ahlaki yaşantısının değişmez "hakikat"i olarak kabul eder.

---

7 *Korku Burnu*'ndan çok önce, Thompson suç ve cezayı en gözde izleklerden biri haline getirdi. İngiltere'de yaşayan bir aktör ve film yapımcısı olarak, son ikisi "kafese tıkılmış" kadın mahkûmları anlatan *Murder Without Crime* (1950), *The Weak and The Wicked* (1953) ve *Yield to the Night* (1956) filmlerine benzer çeşitli filmlere imza atmıştır. MacDonald'ın romanının hakları Peck'e aitti ve teklif Peck tarafından, Thompson, *Navaron'un Topları* (1961) adlı filminde Peck'in yönetmenliğini yaparken getirilmiştir. Ayrıntılı bir anlatım için *bkz.* Nevins (2000) ve Henkel (2000). Thompson kısa bir zaman sonra *Maymunlar Cehennemi* ile bir dizi Charles Branson vigilante filmleri çekecekti.

8 Romanın aksine. *Bkz.* Nevins (2000, s. 638-639): "MacDonald'ın romanına dönüp baktığımızda, aslında hukuku merkez almadığını ve Sam Bowden bir iş adamı ya da bir muhasebeci olmuş olsaydı bile romanda önemli bir değişime neden olmayacağını görürüz. J. Lee Thompson'ın filmi, MacDonald'ın romanında yan unsurlar olan yasal izleklere vurgu yapar..."

İster Yasaya katı bir biçimde tâbiymiş gibi davranalım, ister ondan kurtulmuş olduğumuzu düşünelim, hâlâ bir sorun varlığını sürdürür: genç kadınların ilkel ataerkillik, sembolik babalık ya da postmodern anallık rejimleri içindeki örselenmiş konumları. Her iki film de öne sürdükleri dişil ikilemi bir çözüme ulaştırmada başarısız olur. Bu ikilem hâlâ, Babaların –ve inkârlarının– kızlarının omuzlarına yüklediği bir sorumluluktur.

İLKEL ATAERKİLLİK

50'li yılların modasına ait bir gece elbisesiyle, dünyevi zevklere düşkün genç bir kadın olan Diane Taylor (Barrie Chase) zarif giyimli Max Cady ile birlikte bir gece eğlenmek için yola çıkar. Havalı, aşırı maskulin bir tip olan Cady'yi ilk defa bir kokteyl salonunda polisle münakaşa ederken görmüştür. O esnada kendisini sıktığı açıkça belli olan bir başka adamla birliktedir ve Cady, Diane ile hafiften flört ettiğini belli eden, görüştüğü adamı hor gören ve aynı anda da göz altına alınmayı engellemeye çalışan bir dizi akıllıca espri ile dikkatini çeker.

J. Lee Thompson'ın John D. MacDonald'ın 1958 tarihli romanından uyarladığı 1962 yapımı filmi *Korku Burnu*'ndaki araba sahnesine gelindiğinde, sabırsız genç kadının bilmediği bir şeyi çoktan biliyor oluruz: Cady'nin, avukat Sam Bowden'in (Gregory Peck) ailesini terörize etmek için kasabaya gelen eski bir hükümlü olduğunu. Yıllar önce Sam, Cady'nin genç bir kıza vahşice tecavüz ettiğine tanıklık etmiş ve dava görülürken Cady'nin aleyhinde ifade vermiştir. Cady ise, ceza süresini doldurmuştur ve şimdi –intikam için– dışarıdadır. "Bayan Taylor" (Sam'in Cady'yi korkutarak uzaklaştırmak için kiraladığı bir özel dedektif olan Charles Sievers'ın [Telly Savalas] onu çağırdığı şekliyle) ise sadece Max'ın etrafına, kendisinin "hayvani" olarak tanımadığı bir cazibe yaydığından emindir:

> *Diane Taylor* (Cady ile arabada): Sen tam bir hayvansın... Kaba saba, kaslı ve vahşi. ... Sende hoşuma giden şey dibe vurmuş olman... Bir kız için, büyük ihtimalle daha aşağı bir şey yapamayacağını bilmek oldukça rahatlatıcıdır.

Bayan Taylor, Cady'nin "hayvaniliğini", onu tutuklamaya çalışan polis ile içten içe öfkelendiği "ataerkil" Yasaya doğrudan meydan okuması ile bağdaştırır. Hiç kuşkusuz, Cady'nin "hayvani" ihlallerinin Yasanın en temel silahını yani dili konuşlandırdığını görmezden gelir. Cady'nin erotik hisler uyandıran hayvani çekiciliği hakkında vardığı sonuç onun açısından çok büyük bir talihsizliğe mal olur; Cady'nin *onunla birlikte* ataerkil Yasaya ve onun kolluk kuvvetlerine karşı koyduğunu düşünür çünkü bir kadındır ve bilir ki dinsel ve toplumsal temsiller, onu temelde bir hayvan *bedeni* olarak değerlendirir, sembolik *kafa* ise bir erkeğe aittir. Diane'in beden dili bize aslında, hazzı (ve itibarı) orantısız bir şekilde erkeklerden yana bölüştüren bir "Baba" rejimi tarafından kandırıldığını ve bu hazdaki hak edilmiş payından mahrum bırakıldığını gösterir.[9] Cady'den, kendisinin "hayvan" arkadaşı olarak, Yasaya verilen dişil tepkileri kalıplara dönüştüren kurallara direnmede müttefiki olmasını ve bedenindeki bilinçdışı *jouissance*'la olan huzursuz ilişkisini biçimlendirmesini umar.

Cyndi Lauper bunu dillendirmeden çok önce dahi Diane Taylor "sadece eğlenmek isteyen" bir kız gibi görünür. Ancak hâlâ ahlakını küçümsediği toplumun sembolizmini benimser. Örneğin Taylor, onunla –elbette kendi özgür tercihi olarak– serserice takılmasının ataerkil gözler tarafından nasıl hor görüldüğünü Cady/Mitchum'un kesinkes bilmesini sağlar. Cady'ye sokulur ve heyecanlı bir beklentiyle "basitleşmek"

9 Bu da bize Lacan'ın zevkin (dağıtmaktan ziyade etkisiz hale getirmek için tasarlanan) bölüşümü konusunda erkekleri kadınların daha üstünde konumlandıran Aristotelesçi sembolik düzeni eleştiren Encore'unu hatırlatır.

istediğini ve "Max Cady'den daha basit olamayacaklarını" fısıldar. Kendi zevkini onunla birlikte ararken sosyal konumunu bir kenara bırakıyormuş gibi davranır.

Cady'nin bu kurnazca sataşmaya tepkisi, Taylor'ın orta sınıfa ait kendini tatmin etme şekliyle, "Peçeli Peygamberler Balosunun Kraliçesi" (açıkça görülüyor ki yarışmalarda kızları aleyhine hileye başvuran sponsor iş klüplerine cömert "bağış"larda bulunan kasabalı zengin babaların diline doladığı türden bir "unvan") seçilmesine yapmacık bir biçimde gülümseyerek dalga geçmek olur. Diane bu saçma kraliçeliğinden Cady'ye bahsedecek kadar etkilenmiştir ancak diğer yandan da Cady'nin huzurunda, sosyal mükafatlarını sevdiği ancak cinsel kodlarından tiksindiği bu kasaba toplumuna yönelik küçümseyici bakışını sergileme isteğindedir.

Bayan Taylor'ı bir sonraki görüşümüzde ise seksi iç çamaşırları ile ucuz bir pansiyondaki yatağın üzerinde yatmaktadır. Max Cady yatağın ucunda ayakta durur, soyunmaya çalışırken bir yandan da onu dikkatlice süzer. Cady ona gözlerini dikmiş bakarken Diane'in yüzünde ciddi bir ifade belirir ve kamera birden geri çekilerek bizi yatak odasının kapalı kapılarının bulunduğu uzak bir köşeye taşır. Kapalı kapılardan, siluetler halinde, Cady'nin Diane'in üzerine uzanışını izleriz.

Kesilir ve film dedektiflerin aynı kapıyı kırdıkları sahneyle devam eder. Tutuklamak üzere Cady'yi aramaktadırlar. Cady'nin Sam Bowden ve ailesine yönelik tacizleri yasadışı sayılmaktan kıl payı kurtulmuştur ve Cady polise kendisini hapse atmalarını ya da şehirden uzaklaştırmalarını sağlayacak herhangi bir dayanak sunmaktan ustalıkla kaçınmıştır. Polisler, bu sefer ondan kurtulmak için Cady'yi "ahlaksız tavır"lar sergilemekle (örneğin birbirleriyle herhangi bir bağı olmayan yetişkinlerin seks amaçlı olarak oda kiralamaları) suçlama şansları olduğunu düşünür. Ancak odaya girdiklerinde, Cady çoktan kaçmıştır. Dedektifler odada Cady'yi boşuna ararken yatağın yanında iki büklüm bir şekilde uzanan

ve apaçık ki ölmüş olan Diane'i fark ederler. Dehşete kapılan polisler Diane'in gevşemiş bedeninin etrafında dört dönerken gözlerinin yavaş yavaş açıldığını görürler/görürüz. Ölmemiştir fakat bilincini yitirene kadar ve acımasızca dövülmüştür. Bir polis memurunun kollarında kendine gelirken morluklar beyaz tenini, seksi jartiyerinin siyah dantellerini taklit edercesine kaplamıştır. Bu sahnede çok şiddetli bir görsel şok yaşarız.[10]

Cady'nin vahşi saldırısı nedeniyle, Bayan Taylor alelacele "sadece eğleniyorum" tavrından vazgeçer ve kasabadan ayrılan ilk otobüsle eve, babasının yanına gitmek için hazırlanmaya başlar. Sievers, özel dedektif, ondan şikâyetçi olup ifade vermesini rica eder böylece Cady parmaklıkların arkasına tıkılacaktır. Diane ölü bir ses tonuyla üst üste, sadece Cady'nin onu "mahvettiğini" tekrarlar. Cady'nin onu tehdit etmesinin yanı sıra endişelendiği şey (çok değilse bile) ifadesi ile meydana gelecek *skandal*dır. Bu nedenle, "Ben de birisinin kızıyım" diyerek ve koruması gereken bir soyadı olduğunu kesinkes belirterek Sievers'a kararlı bir biçimde direnir.

1962 senesidir ve esas itibarıyla yürürlükte olan herhangi bir "tecavüz kalkanı" yasası henüz yoktur. Diane, Cady ile birlikte odaya gitmeyi açıkça kabul ettiği için, cinsel ilişkinin rızaya dayalı olduğu su götürmez. Baştan çıkaran giyinme tarzı ve "basitlik" kokan aurası, ne Yasanın ne de kasaba dedikodularının egemen olduğu bir mahkemede, yaşıtlarından oluşan jürinin sempatisini kazanmasını sağlayacaktır. Cady'nin saldırısının, aklı selim bir halde değerlendirildiğinde ataerkilliğe bir karşı geliş olmadığı, tam tersine, Cady'nin bu kirli işi tam da ataerkillik uğruna gerçekleştirmiş olduğu gerçeği ile birlikte yaşadığı şok ikiye katlanır. Psikolojik olarak Diane, Cady'de Freud'un "haz ilkesi"nin doğal sınırı olarak ad-

10 1984 yılı civarında, oğullarıma izlemeleri için bu filmin 1962 yılı versiyonunu kiralayana dek bu sahneyi tümüyle unutmuştum. Hâlâ Max Cady'nin adı anıldığında korkudan titrerler.

landırdığı "gerçeklik ilkesi" ile karşılaşır. Toplumsal olarak ise, Walter Benjamin'in "yasa koruyucu şiddet"iyle –ataerkil düzeni geçerli kılan cani el– karşılaşır. Saldırının nihai sonucu, onu eve, babasının yanına göndermek ve ailesinin taşıdığı temiz soyadının, kendi gözleri kadar kara olmadığını garanti altına almaktır. Eğer Diane ataerkil sınırların karşısında kendi müttefiki olduğunu düşündüğü bir adamla cinsel olarak uygunsuz davranışlar sergilemek suretiyle bu sınırlara meydan okumayı istemiş olsaydı, Max Cady gibi toplumsal sınırlamaların hepsinden özellikle arınmış bir adamla karşılaşmayı açıkça hiç hesaba katmazdı. Aynı zamanda, Diane'nin soyadını muhafaza etmek adına aceleyle baba evine geri dönüşü, Cady'nin kadınlar üzerindeki ataerkil kontrolü temsilen eşi benzeri olmayan bir iş başardığını gösteriyor.

Burada "ataerkil" yasa ve "kadının kontrolü" ile ne demek istediğim konusunda açık olmak isterim çünkü bu, aslında *Korku Burnu*'nun enerjik iniş çıkışlarının destek aldığı nokta olan *ataerkil yasa* ile *demokratik yasa* arasında kalan kısımdır. "Ataerki" diyerek, Jacques Lacan'ın da tanımladığı şekliyle, yani Babanın Adı olarak, öznenin (ve böylece toplumun) sembolik çizgiler boyunca organize edilmesinde olmazsa olmaz oyun kuruculardan biri olarak bütün psikanalitik sürekliliği içinde Baba'nın *sembolik* yüzüne atıfta bulunmuyorum. Eski Batı uygarlığına dayanan, aileyi yasamaya ilişkin kodların temel taşı olarak kuran, ilk olarak Romalı imparatorların hükmü altında özenle kaleme alınmış Yasalar gibi tarihsel olan Yasalardan söz ediyorum. Bununla birlikte, Jacques Ranciére'in açıkladığı üzere, ataerkil yasa, soyadının ("İyi" Ailelerin Adları) siyasi ve yasal yapının belkemiğini oluşturduğu Yunan demokrasisinde halihazırda oldukça yerleşikti (bkz. Ranciére 1995).

Modern toplum artık aile modeli etrafında şekillenmiyor ve yasalarımız, Rousseau *Toplum Sözleşmesi*'ni oluşturduğundan bu yana, Greko-Roman Hukuku ile ilgisi olmayan aile-

üstü bir karakter ve boyutsallık kazandı.[11] Bizimki sembolik bir Yasa, karakter olarak evrensel ve içerik açısından genel (belli başlı yasaklar ve engellemeler ise sayılı). Bu noktalara göre, Cady'nin içgüdüsel olarak uyguladığı eski aile-merkezli yasalardan radikal bir biçimde ayrılır. Ne var ki filmin temel meselesi, bu ikinci tür Yasanın tartışmalı durumunda yatar.

Ataerkillik etrafında şekillenmiş yasalar altında, davranışlar kurallarla belirlenmişti (örneğin; özellikle aileye karşı yerine getirilmesi gereken görevler vardı) ve aynı zamanda da yasaklanmıştı. Örneğin, bir ailenin temiz adı, o ailedeki kadınların itaatkâr cinsel davranışlarına bağlıydı, bu nedenle evlilik dışı cinsel ilişki yasaklanmıştı. Ancak Roma'da yasaların yazılma şekli, meselenin yalnızca yasal mirasçıları ilgilendirmediğini görmemizi sağlıyor. Ana mesele, aile üzerine Baba'nın üstünlüğünü pekiştirmekti. Bu şekilde, Roma hukuku altında bir Baba, kızını zina yaparken yakaladığında yasal olarak öldürebiliyordu, fakat aynı şey eşi için geçerli değildi.[12]

---

11 Jean-Jacques Rousseau'nun baba temelli modele ve modern toplumun organizasyonu için aile örneğine karşı açık görüşleri için bkz. *Toplum Sözleşmesi I*. Napolyon, medeni kanununda (*code civil*) Fransız hukununu rasyonalleştirdi, sentezledi, modern bir hale getirdi ve bu *kod*un temelini Rousseau'nun ilkelerinden aldı. *Kod* Avrupa'nın çoğu yerinde Roma hukukunun yerini aldı ve Napolyon bunu en iyi başarısı olarak değerlendirdi. Yaptığı reforma kadar, Roma, Frenk ve Hıristiyan hukuku yasal yetki sınırını paylaşıyordu.

12 Daha sık başvurulan bir ceza da sürgündür. Evlilik dışı cinsel ilişkiyi sürgünle ve mülke el koyma yoluyla cezalandırılabilecek bir suç olarak belirleyen Augustus dönemine ait yasalara bakınız (İmparator Augustus öz kızı Julia'yı ceza olarak sürgüne gönderdi). Babanın kızını ve kızın cinsel ilişki yaşadığı aşığını öldürmesine izin verilirdi. Fakat, zina yaptığı gerekçesiyle eşlerini öldüren kocalar hoş görülürdü. İlginçtir ki dükkan veya bir iş sahibi olan kadınlar zinadan suçlu bulunamazdı. Kişinin evlenebileceği kimselerle ilgili özel kısıtlamalar bulunuyordu, örneğin, senatörler ve aktrisler arasında yapılan evlilik yasaklanmıştı. Roma Hukuku sadece haklarla değil, aynı zamanda kurala bağlı görevlerin yerine getirilmemesiyle de ilgileniyordu; örneğin, aile saygınlığına karşı kusur işleme, resmi bayramlara sadakatte kusur ve Romalı yaşam tarzına ters düşme gibi bugün sağ kanadın benimsediği "aile değerleri" / vatanseverlik kompleksi olarak adlandırdığımız şeyler. Asıl nokta şu ki klasik hukuk bireyin hareket edebileceği sınırları tanımladı. Bunun aksine, bizim yasalarımız haklarımızı ve bunların yanı sıra *hareket*../..

Davranışları temelinde ataerkil toplumsal bir bağlam olmaksızın Cady her şeye rağmen arkaik yasayı başarılı bir şekilde taklit eder: arkaik yasanın kadın davranışı üzerine buyruklarını ihlal eden kadınlara (rahat kadınlar, kendi ayakları üzerinde duran genç kadınlar) duyduğu cezalandırıcı öfkeye başvurur. Bununla beraber, Cady'nin şiddet dolu mesajı ikilidir. Ataerkil tutumları destekler ve toplumun, ailesel düzeyi aşan sembolik bir yasaya referans veren hukukla yönetildiğine dair modern (yasal) inanca meydan okumakta kararlıdır.[13] Bizi, aile "hukuku"nun modern öznel yaşam üzerinde görkemli bir iktidar sürdürdüğünü kabul etmeye zorlar. Diane Taylor'ın Cady aleyhine tanıklık yapmayı reddetmesi, Cady'nin, apaçık ortada olan suçluluğuna rağmen, ilkel Babaya kızın bilinçdışı üzerinde nihai bir iktidar sağlayan ve korku anlarında kızın tepkisini programlayan fiziksel yasayı esasen çiğnememiş olduğunu kanıtlar. Diane, sembolik babanın (toplumun kurallarını temsil etmede yararlanılan fiziksel yollardan sadece biri) sığınağına geri çekilir. Böylelikle modern özne (Rousseau'nun ilan ettiği "yeni" demokrasi Yasası altında) özgürmüş gibi görünecektir, ancak bir Cady'nin varolabilmesi olgusu, öznenin en temel fantazmından tamamen arınmış olduğu, Yasa'nın şiddetli atasının – korkunç pére jouissant'ın – geri dönebileceği mefhumunu sarsar.

Diane, safça, her iki tür rejimden de faydalanabileceği hissine kapılmıştı: işine geldiğinde Ailenin/Babanın adına sığı-

---

../. hakkımızı tanımlar ve korur. Adaletli davranmak ve başkalarının haklarını önemsemek bizim sorumluluğumuzdadır fakat bunun için spesifik davranışsal normlar tayin edilmez. Davranışımız bizim *seçimimizdir*. Diane Taylor her iki Yasayı da işletmeye çalışır ki bunun en büyük nedeni ikisinin de onun bir *kadın* olarak durumuna uygun olmamasıdır. İlkinin, ona göre, oldukça modası geçmiştir, ikincisi ise cinsel farklılığını yeterli oranda karşılamada başarısız olmuştur.

13 Jacques Ranciére bunların tümünü *arkhé* sözcüğü kapsamına yerleştirir: "Demokrasi siyasi bir rejim değildir. *Arkhé*nin mantığının bozulması, başka bir deyişle, kendisine yönelik eğilim dahilinde kanun beklentisinin bozulması olduğu sürece, belirli bir özneyi tanımlayan bir ilişki biçimi halinde siyasi bir rejimdir" (Ranciére 2000).

nabilecek; canı istediği zaman modern toplum (Erkek Kardeş rejimi) tarafından sağlanan öznel, cinsel özgürlükten payını alabilecekti. Siyah ve mavi izleri görsel olarak bu ilüzyonun katastrofik bir sonunu temsil eder. Cady Diane'i Aile ve Toplum arasında seçim yapması için acımasızca zorlar. Diane'in ise "bildiği" tek şey, "birisinin kızı" olmanın, onu kendi düşüncelerinden, demokratik toplum ve bu toplumun aheste polisinin yapabileceğinden çok daha iyi koruduğudur. Kavrayamadığı şey, ona saldıran kişiye fiziksel olarak hayat veren şeyin ataerkilliğin ölümcül bir formu olduğudur.

SEMBOLİK BABALIK

Diane Taylor, bilinçdışının Gerçek "babası" ile demokratik Yasanın toplumsal, sembolik "kardeşçe baba"sı arasındaki çatışmada yaralanır. Fakat bu çağda yaşamış her kadın öyledir. Sözde (ama aslında değil) hakları olan tam bir vatandaştır. Sözde (ama aslında değil) "özgür" bir kadındır: yani, hâlâ çok büyük oranda erkeğin egemenliği altındadır. Eğer Diane mahkemelerin ve yasal sistemlerin demokratik Yasası yerine "evin" ve "Babanın" yasasını *seçmeye* kalkarsa, bunun nedeni (polisi gibi) demokratik Yasanın da onu zarardan korumak için çok gecikmesidir – ve ailesinin ve "aile" adının kurduğu zihinsel egemenlikten özgür kılmakta henüz başarılı olamamıştır. Diane (yasal olarak modası geçmiş) ataerkil düzenin saygınlık ve iktidar öznesi olarak var olur. Ve bu antik düzen apaçık hâlâ canlı ve iyi durumdadır, Amerikan kasabasında hâlâ bütün gücüyle işlevini sürdürür.[14]

Modern toplumun içinden, kadının üzerindeki erkek egemenliğinin kendinden menkul, gaddar uygulayıcısı olarak bir Max Cady'nin çıkması/çıkabilmesi, arkaik ataerkil Yasa-

14 Hemşehrisi Alfred Hitchcock gibi, Thompson da Orta Amerika'nın karanlık yüzüne ayak uydurmuşa benziyordu. *Korku Burnu* 1961 yılında, yer olarak Savannah, Georgia'da çekildi. Orta büyüklükteki bu şehir film tarafından, ABD'de küçük, sakin ve muhafazakâr bir kasaba olan Main Street'e benzetilmişti.

nın varlığını, hem Cady'nin hem de kadın kurbanının bilinçdışında sürdürdüğünü anlamamızı sağlar. Cady'nin istenmeyen varlığı zihinsel bir sapmadan ziyade demokratik Yasanın genelliği ve muazzam evrenselliğinde zayıf bir noktaya işaret eder: yasa, koruma alanını kadınlara, –ya da filmin örtülü kodlarını düzgün bir biçimde okursak– siyahi üyelerine de, tamamen açmadığı gerçeğine.[15] Cady'nin yıkıcı bir biçimde ortaya çıkması, kendisini ılımlı bir biçimde modern ve ataerkilliği makul surette aşmış olarak düşünen toplumu yerinden oynatır; Cady'nin baştan aşağıya sarsıntıya uğrattığı şey, bu kendinden hoşnut varsayımların tümüdür. Cady'nin ortaya çıkmasıyla, Bowden'ın yaşamı (kasabanınki gibi) bir kördüğümler ve çıkmazlar silsilesi halini alır. Nihayetinde Sam Bowden, Cady'nin kötücül niyetlerini anlayan ve bunların karşısında yasanın korumasına başvuran bir avukattır. Ancak yasa onu koruma gücüne sahip değildir, bu sabıkalı kişiye karşı önleyici tedbir almak amacıyla yasal olmayan yolları denemek zorunda kalır. Hepsi de acınası bir şekilde başarısız olur. Nedenleri ise kendisinin (ve modern Babanın) Yasa ile olan kayda değer ilişkisiyle ilgilidir.

Thompson'ın filminde (fakat MacDonald'ın romanında değil) Sam Bowden Cady'nin tam zıttıdır. Suçlanan kişinin hakları da dahil olmak üzere, Yasadaki hakların yılmaz bir savunucusudur. Sam'in Sembolik Yasası –bizim de yasamız– özne bir ihlalde bulunacak olsa bile, o öznenin özgürlüğünü elinden almak üzere tasarlanmamıştır. Cady tâbi olduğumuzu düşündüğümüz modern, demokratik Yasadan ziyade başka bir hukuk düzeninin (ataerkil) akıldışı kalıntılarını temsil eder. Demokrasinin varlığında bile hâlâ yerini koruyan babasal gücün "akıldışı" ve anlamsız kalıntılarını devreye sokar ve böylelikle, ne kadar alçakça olursa olsun, eylemleri

15 Nevins filmde, özellikle Güneyli polis şefinin Cady'ye ardarda "evlat" diyerek seslendiği zamanlarda, siyahi insan haklarına dair bir tınının olduğunu belirtir. Orijinal roman Güney'de değil, New York taşrasında geçmektedir.

Bowden'ın demokratik hukukunun tutarlı bir biçimde uygulanması yolunda güçlük çıkarır.

Cady, hem teoride hem de pratikte, hukukun içinde devasa bir diken gibidir ve en sonunda, Bowden'ın özellikle bireysel hak ve özgürlükleri "aile değerleri"nden üstün tuttuğu yerde hukuku savunmasına son derece zarar vermiştir. Filmin sonunda, Cady'nin Bowden'ı onu yumruklaması için kışkırttığında, Sam'in içinde saklı bir öz olan Gerçek Babayı ortaya çıkarmayı başardığını söyleyebiliriz. Sam Cady'nin kafatasını iri bir kaya parçasıyla kırarken, Gergory Peck'in Bowden'ı gibi ağırbaşlı, ölçülü, düşünceli ve tamamen nezih olan burjuva *aile babası*nın (neo)neolitik sonunu görürüz.

ANAL BABA VE YASA

Hukuk profesörü Francis Nevis *Korku Burnu*'nda değinilen yasal konuları oldukça anlaşılır bir analizde inceler. Nevins, Scorcese'nin 1991 seneli yeniden yapımındaki genelde gülünç olan yasal yanlışlara ışık tutarken, Thompson'un 60'lı yılların sonunda çektiği filmini hukuk fakültesinde verdiği derslere konu edecek derecede ciddiye alır. Filmin gösterime girmesinden bu yana, örtülü olan anlamının hukuk araştırmacıları tarafından tartışma konusu olduğunu belirtir[16] ve filmin çekilip dağıtıldığı zaman hüküm süren fikir iklimi onu çok heyecanlandırır: insan haklarını ve sanığın korunmasını destekleyen Warren Mahkemesi. Nevins, Thompson'un filminin özünün Cady'nin çağdaş hukukun bireysel hakları güvenceye almasını beklenmedik bir şekilde kendisine karşı bir silah olarak kullanmasında yattığını öne sürer:

> Filmin, MacDonals'ın romanına yaptığı elle tutulur katkılardan birisi de, sinemadaki Cady'nin romandaki Cady gibi sadece Bowden ailesini mahvetme amacı taşıyan sadist bir

16 Asıl Peck ve Mitchum rollerinde Nick Nolte ve Robert De Niro oynuyordu, şimdi oynanan Mitchum ve Peck minör karakterlerdir.

> piskopat olmaması, aynı zamanda kendine ait bir avukatı olan, hukuku bilen ve bunu bir silah olarak kullanan birisi olmasıdır. Bu yenilik film yapımcılarına, olsa olsa yalnızca romanda hissettirilen bir soruyu sorma imkânı yaratır: Yasal sistemimiz, içimizdeki sosyopatlara, artık güvende olamayacağımız kadar kusursuz bir haklar bütünü mü verdi?

Bowden'ın Cady'yi etkisiz hale getirmek için hukuken başvuracağı bir merci bulunmuyor. Cady'nin Sam'e ve ailesine yönelik tehditleri dolaylı ve Cady bir suç işleyene dek *yasal olarak* suçlu değil.[17] (Filmin amacı, sanatçı gibi, sadece "yaptığı" şeyin sonucu "olan" "suçlunun" bu türden sözde-Heiddeggerci tanımını sorgulamamaktır. Film, sağ kanada mensup kişilerin öne sürdüğü gibi, suçluları hemen serbest bırakan ya da "bir daha yapmaları halinde" hükmüyle şartlı salıveren modern hukukun gerekli bir tamamlayıcısı olarak "külhanbeyliği" için bir savunma da değildir. Thompson'un *Korku Burnu* (MacDonald'ın romanı ya da Scorsese'nin yeniden yapımı değil) *Yasanın sadece özneye yönelik değil, aynı zamanda öznenin içindeki sınırlarını* konu alır. Sam Bowden'ın Cady'nin temsil ettiği tehditle karşı karşıya kaldığı zaman karşılaştığı *nesnel* yasal sınırlamalar kadar içsel ve öznel olanları ile de karşılaştığı gerçeği hakkındadır. Bizim yasalarımıza göre, özne yasanın güvence altına altığı özgürlüğün bireysel bir vicdan, seçim ve sorumluluk yardımı ile kontrol edilmesi gerektiğini hisseder (ya da Cady gibi, sapkın bir biçimde hissetmede başarısız olur). Cady bunu pısırıklık ve kaçamak olarak görür ve küçümser. Bowden ise bununla dövüşmek zorundadır.

17 Post-Rousseaucu Hukuk'un dikkat çeken çelişkileri, Cady'nin tehditleri ilkin Bowden'a karşı herhangi gerçek bir şiddet doğurmadığında gözle görünür hale gelir. Bowden ailesinin köpeği zehirlenir ama Cady ısrarla bundan sorumlu olmadığını iddia eder. Aslında Diane'in yüzünde ve vücudunda Cady'nin şiddetinin sonuçlarını görürüz fakat onu "eylem anında yakalayamayız" ve Diane de bunu ispatlayamaz: böylece Cady, hukuksal anlamda, hiçbir suç işlememiştir.

Cady, Sam'in görgü tanıklığı ifadesi nedeniyle tecavüzden hüküm giyip hapishanede yatarken, modern Hukuk üzerine bir hayli uzmanlaşır. Özellikle de hukukumuzun yapma *ihtimalimizle* ya da yapmakta başarısız olduğumuz şeylerle değil (örneğin, görevlerimiz, aile şerefimiz gibi) *tam anlamıyla* ne yaptığımız ile ilgilendiğini öğrenmiştir. Biz öncelikle *niyeti* yasaya tabi tutmayız, bir suç olgusunun ardından niyet hakkında karar veririz. Niyet ancak bu durumda, mahkemede ve kendisiyle eş düzeyde kişilerden oluşan bir jürinin titiz "okuması"yla yargılamaya tabi olabilir. Bizim Yasamız bize vadettiği özgürlüğü ciddiye alır ve Yasamızın en temel varsayımı, işlediğimiz suçların bizim özgür seçimimizin bir sonucu olduğudur. Fakat Sam gibi kişiler seçme özgürlüğünü bir vicdan meselesi olarak düşünürken, Cady için bu özgürlük güven dolu yaşıtlarından daha avantajlı hale gelmesinde yararlanacağı bir fırsattır.

Hukuka şöyle bir göz atmış olan Cady bilir ki polis Bowden'a zarar verme niyetinin olduğundan şüphelense dahi, yasalarda kendi eylemlerini kısıtlaması için polise yetki veren çok az şey vardır. Böylece Cady, Savannah polisinin onu hapislerde çürütme umutlarını boşa çıkarır. Fakat polisin onu yakalamakla tehdit ettiği ya da şehri terk etmesi için sert tavsiyelerde bulunduğu ve böylece ("gayriresmi olarak") onu baskı altında tutabileceklerini sandığı her seferde Cady onlara hukukun keskin diliyle yanıt verir, bir avukat tutar ve bulunduğu yerden başka bir yere ayrılmayacağını açıkça gösterir.

Kasabanın polis şefi Mark Dutton (Martin Balsam) ne yapacağını bilemez bir haldedir: "Bana suçu engelleyen bir yasa gösterin. Elimizden gelen tek şey suçtan sonra harekete geçmek." Kalmasını engellemek için normal yasalarüstü taktiklerini kullanarak Cady'yi "serserilik" suçlamasıyla yakalarlar fakat parası olan bir kimsenin serserilikten tutuklanamayacağı hükmüne çarparlar ve Cady de elinde mevcut bir miktar nakit parasının olduğunu gösteren bir banka cüzdanı taşıya-

rak kendi önlemini alır. *Haklarını* ve Amerikan demokrasisinde Yasanın özneyi serbest bırakmak üzerine kurulu olduğunu biliyordur.

Bu nedenle, Cady onu yok edemeyen ya da hapsedemeyen bir toplumu terörize eden tanımsız bir canavar değildir. Hatta tam aksidir: "Doğası" gereği olduğu kadar cezalandırıcı Yasanın, hapis cezasının ve hapishanedeyken üzerinde özenle çalıştığı yasal belgelerin de *yarattığı* şeydir. Aslında Cady kendi haklarını talep ederken Warren Mahkemesi'nin en özgürlükçü yasal retoriğinden faydalanır.

Cady'nin düzenbazlığa yarayan yasal bilgileri ortada dönen oyuna sadece biraz daha heyecan katar: kendisine karşı bölünen, bir yandan evrensel eşitlikçi bir adaleti desteklerken öte yandan zincirlerinden kurtardığı özgürlük sorunsalına karşı gücü denenen ve Cady'nin de kanıtladığı üzere en temelde hem sınırlanmamış hem de sınırlanamazdır.[18] Cady bize Yasanın metafiziksel, dini ya da herhangi başka bir şekilde somut bir temelden yoksun olduğunu gösterir. Bunun yerine Cady, öz-yasama rejiminin içinde suçun ne olduğuna ve bir *özgürlük* hukukunun kendine özgü taşkınlıklarını nasıl kontrol ettiğine dair soruları gündeme getirir.

Filmi çözümlemeye çalışan sıradan seyirciler ve hukuk araştırmacıları da Cady (ve temsil ettiği Yasaya karşı meydan okuma) nedeniyle en az Sam kadar hayal kırıklığı yaşar ve kolaya kaçarak Cady'yi Yasanın yetki alanının dışında kalan, "saf" kötü bir figür halinde ele alır. Cady'nin besbelli *Yasanın bir üretimi* olduğunu ve kanuna itaat eden bir birey olan Sam'i suça teşvik ettiğini düşünmek, meseleden uzaklaşmanın hoş bir yöntemi. Cady'nin kanunlarla tıpatıp örtüşen bu durumunu detaylı bir biçimde inceleyen Nevins bile içgörüsünü yiti-

18 "Mitchum alaycı bir tavırla Peck'e romanda olduğu gibi Teğmen olarak değil Danışman olarak hitap eder ve filmin bağlantılandığı gerçek olaylar insan hakları hareketi ile o zaman Warren Mahkemesi tarafından başlatılmak üzere olan kriminal prosedürlerdeki devrimdir." (Nevins 2000, s. 621)

rip birdenbire filmin estetik olarak *"yasalara bağlılıktan orman kanunlarına doğru bir düşüş"*ü ileri sürdüğünü açıklar: "Max Cady'nin mahkemede rahatça dolaştığı anlardaki vücut dili, giydiği Panama tarzı şapka ve purosu, medenileştirilmiş bir alanı işgal eden yabani bir varlığı akla getiriyor" (2000, s. 622, vurgu bana ait). "Miss Taylor"da olduğu gibi, Cady'ye yönelen ya da onun da dahil olduğu bütün yasadışı tutumlara öncelikli olarak bahaneler üreterek Cady'ye "doğal" bir vahşilik etiketi yapıştırmak onu kibarca Yasanın *dışına* iter. Fakat Cady'yi hayvansal olanla bir tutmak, hayati önemde bir noktayı görmezden gelmek demektir: Cady'nin ortaya çıktığını ve sadece toplumun *içinde* ortaya çıkabileceğini. Çok da gerçekçi bir bakışla, onu kuran şey toplumsal düzen ve Yasadır. Eğer Max Cady "yabani bir varlık"sa, Yasayı bilen yabani bir varlıktır, hem de madde madde.

Nevins'in "Orman Kanunu" çıkmaz bir sokaktır çünkü Cady'yi gelişmiş bir topluma dönüşüme uğramaksızın salınmış ve özgürlüğünü korkunç bir biçimde kendi aslına uygun bir yöntemle ele geçirmeye çalışan tipik Rousseaucu *vahşi* olarak resmedemeyiz. Cady yasal sınırlarla sınırlandırılmamıştır çünkü onu olduğu şey haline getiren bu yasal sınırlardır: medeniyetin en temel bileşenini –suçlu bir vicdan– ürkütücü bir biçimde ortadan kaldırabileceğini bilen yaratık. Kant ve Rousseau en derinlerimizde yer etmiş anti-sosyal dürtüleri kontrol altında tutmmak amacıyla vicdana güvenmişlerdir, fakat Freud'un ve yüzyıllar boyu süren kötü deneyimlerin de bize öğrettiği kadarıyla, vicdanın sesi Dürtülerin sesi ile asla uyuşmaz.

Cady, onlarsız varolamayacak olan Yasaya karşı hissedilen arzudan, saf dürtüden meydana gelir. Eğer "hayvani" bir şeye benziyorsa, Yasa tarafından (ya da Lacan'ın imleyen ve dilin işi olarak adlandıracağı şey tarafından) bir ardıl imge olarak üretilen ruhsal bir hayvanlıktır. Böylece, asıl sorun kendisinin karşısında olan medeniyet değil, ancak *kendi içinde*

doğurduğu memnuniyetsizliklerin bir özeti olarak medeniyettir. Bu memnuniyetsizlikler Dürtünün etmenleridir, Yasanın belirleyiciliği ve öznede bilinçdışı olarak hâlâ mevcut olan hatırlatıcıları tarafından yaratılırlar. Yasaya, yasaklar yerine resmi bir özgürlük maskesi yüklenir yüklenmez, *dürtüler* yeni bir yoğunluk seviyesine yükselir ve onlara direnmek için yeni bir sembolik kopuş etmeni gerekir.

Korku Burnu temelde Cady'nin kadınlara gösterdiği fiziksel şiddet hakkında değil, onun temsil ettiği dürtüleri anlamak için oldukça hazırlıksız olan Sam Bowden'ın üzerinde kurduğu *psikolojik* terör üzerinedir. Fakat eğer hem o hem de Sam eşit oranda bilinçdışının, Dürtünün, özneleri olmasalar, Cady'nin terörü etkisiz kalabilir. İkisi de Yasanın karakter olarak sadece Sembolik ve ödipal (kastrasyonun, Sembolik Babanın yasası) olmadığını ortaya çıkarır. Birlikte ele alındığında, Sam ve Cady çifti açıkça gösterir ki Yasanın karanlık bir yüzü vardır: olduğu şeye dönüşmek için defalarca harekete geçen Dürtünün yüzü. Yasa, öznenin içinde kurulması için kendisine eşlik etmek zorunda olan vahşi fantezilere karşı ısrarcı bir mücadeleden başka bir şey değildir. Lacan'a göre;

> Aslında Yasa sadece, hakkında insan topluluklarının onu neden oluşturduğu ve neden onun içinde tanımlandıkları sorusunu sorduğumuz bir şey değildir. Aynı zamanda gerçeğin içinde, Ödip kompleksinin ardında bıraktığı bu öz halinde bulunur . . . [1994, s. 211, çeviri bana ait]

Ödip kompleksinin ardında bıraktığı şey ise Süperegodur:

> Derinden paradoksal ve umulmadık olan bu zorba süperego, nevrotik olmayanlarda bile, kişinin imleyenle olan ilişkisine dair damgasını belirleyen, öğreten ve bırakan imleyeni kendisiyle temsil eder. İçimizde, imleyenle olan ilişkimizi belirleyen bir imleyen vardır ve buna süperego adı verilir. Hatta

> sayısı birden fazladır ki bunlara da semptomlar denir. [1994, s. 212, çeviri bana ait]

Freud (1961) Süperegoyu Ödip kompleksinin *tasfiye edilmesi* şeklinde betimler. Ortaya çıkışı, öznenin kuruluşunda babasal ebeveyn Yasasının sahip olduğu tesirin "ölüm"üne neden olur (Babanın "hayır" demesi, bilinçdışı olarak öznenin içine ensest yasağını yerleştirir). Süperego öznel özgürlüğü; Babanın hakimiyetin*den* özgürleşme, keyif alma özgürlüğü; açıkça dile getirerek özneyi Sembolik Babadan ayırır. Süperego bize Baba hakkında şunları söyler: "Seni asla gerçekten kastre edemez!" Bu, bir başka deyişle şunu ima eder: "O *sadece* Sembolik!" Fakat Süperego çocuğu özgür olduğuna ikna ederken bile, *Ur-Vater*'in[19] jouissance'ındaki ilkel ve ham güç bedenine, aynı anda hem bedeni mesken tutup hem de baskı altına alarak, yerleşir.

Psikanalitik terimlerle olduğu kadar politik terimler kullanarak da açıklamaya çalışayım. Özgürlüğün demokratik Yasası, Lacan'ın çağdaş etik pusulamızın ana yönlerinden birisi olarak adlandırdığı Süperego figürüne bağıntılıdır. Neden? Rousseaucu ve Kantçı Yasa tarafından açıklanan özgürlük ile Sade tarafından görülmemiş ve sapkın bir biçimde yeniden dile getirilen özgürlüğü kaynaştırır.

Süperego Gerçek *gibi* yapılanmıştır fakat Gerçek değildir. Semboliğin, dilin kaynaklarını kullanan Gerçeğin bir temsili, sesidir. Sembolik, ödipal baba konusunda apaçık bir septisizm sergileyen Max Cady için müstehcen Süperego kadar iyi bir analoji daha olamaz. Cady'nin Bowden ailesine ve kasabalarındaki toplumsal yaşama zerk ettiği şey onda olan "Gerçeğin ufak bir parçası"dır ve bunu bilindışı fantezinin yineleyen baskısı ile yapar. Cady Sam'i (*sadece sembolik* olan baba) sembolik itibarın kökten bir biçimde asla güvence altına alınamayacağı gerçeğiyle yüzleştirir; sembolik itibar ancak ölümcül

19 Freud'a göre forefather, ata, cet. (Çev. n.)

jouissance (Dürtünün amacı) ile tekrar tekrar karşılaşmakla yeniden kazanılır. Gerçek babalar kendilerinin tatminkâr (düz, İmgesel) birer stereotiplerine dönüştükçe, Dürtünün yükselen gücü ile başa çıkmaları için gerekli olan zihinsel emeği harekete geçirmek için daha az hazırlıklı hale geldiler. Kendi "Sembolik" yerinin bekâsına kesin gözüyle bakan Baba, 50'li yılların televizyon programlarındaki babalar gibi, köşesiz, gaddar ve sahiplenici olmayan, *jouissance*'a koyulan Sembolik sınır karşısındaki uysallığa hiçbir gözdağı vermeyen bir babadır, artık Sembolik değildir, İmgeseldir: Yasanın hiçbir yaptırımı yoktur. Sam Bowden ferah, orta-sınıfa özgü evinde, sakin, korunaklı bir yaşam süren 50'li yıllar tipi bir "Baba"dan başka bir şey değildir. Bowden'ın kendisine ait "iyi" imgesi, onu Sembolik baba olmanın yaptırımını sağlamak için en az bir doz *Gerçek* Baba olmayı gerektirdiği gerçeğine uzaklaştırır.[20]

Thompson'ın filmi Cady'nin Sam'in hayatına girmesini Sembolik işlevde yetersiz bir Babanın rahatsızlığı olarak gösterir. Cady Sam'i, ona Sam'in kendi Gerçek, tehditkâr, Yasanın kontrolü altında güvenli bir biçimde hayal ettiği yüzünü göstermesi için kışkırtır. Cady Sam'e avukatın da ilkel babanın anal özelliklerine sahip olabildiğini ispatlar; neticede, Cady Sam'e, ona ait olan "kadını" ele geçirmek yoluyla değilse, neyi kullanarak meydan okur? Ve bu meydan okuma, Yasanın korumasında olsa bile, Sembolik Babanın, tıpkı ilkel baba gibi, kendi kadınlarına tek elden sahip olması gerçeğinden başka hangi anlama gelir? Cady'nin varlığı Sam'i eşi ve kızı üzerinde söz söylemeye zorlayarak Sam'in Sembolik Babanın bile ilkel olandan izler taşıdığını anlamasını sağlar. Yine de, zehirlenen köpeğin dışında (ki burada Cady masum olduğunu savunur), Cady'nin yapmakla tehdit ettiği şey Bowden'ın *hem* eşine *hem de* kızına tecavüz etmektir. Cady Sam'in eşi

20 Lacan'ın Freud'un "Küçük Hans" vakasını yeniden okumasında "babanın eksikliği" tartışması için *bkz.* Lacan (1994).

Peggy'yi (Polly Bergen) kıstırdığında, ona tecavüz edeceğini söyler–dahası, bunu *yasal yollarla* gerçekleştirecektir:

> Ve sen, avukatın karısı? Anlamıyor musun? Rıza söz konusu olunca, suçlanmam mümkün değil... Aslında Nancy'yi istiyordum. Ama Nancy'yi her zaman becerebilirim. Yani, gelecek hafta, gelecek ay... Bana sevişme teklifinde bulun. Nancy yerinde sen. Ben de seni bir daha görmemeyi kabul ederim. Tabii eğer istiyorsan, o başka. Ve işte böylece, rıza göstermiş olursun.[21]

Cady Bowden'a kadın cinsinden mülklerinin sahibi şeklinde davranması için çok ağır bir baskı uygular; *Korku Burnu*'ndaki kayda değer bir şey ise Sam'in bu baskıya yanıt vermesidir ve tam olarak da bunu yapar. Sahipleniciliğini ya da "Gerçek" baba gibi davrandığını gizlemez çünkü Yasanın kendisinin oyuna dahil ettiği Dürtünün yükselen seviyesiyle baş edebilmek için belli oranda Baba-sal bir şiddetin gerekli olduğu farkındalığına kavuşur.

Korku Burnu bize bu yolla ilkel Gerçek Baba ile modern Sembolik Baba arasında herhangi "net" bir zıtlığın bulunduğu algısının bir uydurma olduğunu gösterir: ikisi de aynı öznenin içinde, özellikle acımasızlık karşısında tarıklık eden ve bu vahşeti yayan kişi (Cady) aleyhine mahkemede ifade vererek yasal vatandaşlık görevini tamamlamış olan Sam'de varolur. Cady yeniden ortaya çıkana dek Sam, böylesine ilkel bir şiddetin prerasyonel zamanlara doğru atavistik bir gerileme olduğunu, kendisine ve edindiği role oldukça yabancı bir yerde durduğunu kendisine açıklamada başarılı olmuştur. Yasal sistemin ihlaliyle başa çıkma sorumluluğunu almıştır. Ancak, bu türden yeni bir canavarlığı yaratan Yasalar, mantıken, kendi yarattığı Dürtüyü yok edemez. Kendilerine ait sembolik düzenlemeleri Dürtüyü, sembolik bir yolla, ona ket

21 Georgia'da, o tarihteki tecavüz yasası için *bkz* Nevins (2000, s. 641).

vurma umudunu aşacak biçimde artırır.[22] Gerçeğin *geri dönüşünü* kucaklayabilecek şekilde davranan Gerçek Babanın sadece küçük bir dozu bunu gerçekleştirebilir.

Bu, sağ kanada mensup kişilerin olduğunu sandığı şey, yani şidettin karşılığı şiddet, değildir. Aslında, tam aksi doğrudur. Filmin bize anlattığı kesinlikle vahşetin vahşetle yok edilebileceği ya da hapsetme yöntemiyle sınırlandırılabileceği değildir: bize, Gerçeğin geri dönüşüne *direnmenin* soyut yasal sistemden gelmediğini, kaynağını "hem" bizim hem de "onların" bilinçdışından alan vahşete direnecek içsel beceriyi bulma yoluyla gerçekleşeceğini anlatır. Film, Gerçeğin sembolik olanın ötesinde "bir yerlerde" olmadığını, aslında tam da içinde yer aldığını gösterir. Ve elbette Sam'in içinde. Sam, ona anal Baba olmayı arzulatacak çılgın dürtüye bir sınır koyma konusunda çalışmak zorundadır ve bu sınır koyma Cady'nin ona meydan okuması şeklinde görünür kılınır. Thompson'ın filmindeki suç sahnesinde, suç tamamen Sam'e aittir: tayin edilmesi mümkün olmayan Sembolik Yasayı yeniden tayin etmek amacıyla Gerçeği "katletmesi"; direndiği zamanlarda bile müstehcen arzunun orada olduğunu kabul eden bir cinayet.

Sam'in göreci (Sembolik Baba olarak) Cady'ye Semboliğin Gerçekten kopardığı lokmayı hissettirmektir. Sembolik Baba başarılı bir yarık açar ve Gerçek Babanın ham vahşetini parçalara böler.[23] Cady'nin varlığı mecazi olarak şiddete zemin hazırlar ve Semboliğin Gerçeğe/Gerçekte bir *yarık* açması

22 Bu güce ait rasladığım en iyi imge Lacan'ın IV. Seminer'inde Ren Nehri'nin ortasına yerleştirilmiş tribündür. Suyun doğal akışının, değirmenin tribünü tüm doğal engelleri aşarak döndürecek oranda bir enerjisi vardır. Bu aşırı enerji kontrol, sınırlama ve harcama konusunda daha üst düzey bir çaba gerektirir.

23 O çağ, sadece simülasyon olsa bile kan ve vahşetten kaçınmıştır. Film, Cady'nin şiddet sahnelerini keserek *sembolik* Yasanın bir parçası şeklinde davranır. Semboliğin Gerçeği "öldürmesi" ve dışlamasının harika bir örneğini oluşturur. "Kesik" temel metafordur, atanın vahşetinin Sembolik Babanın adaletine dönüştüren eylemdir. Örtülü şiddet tehditleri sonuç olarak babasal yasanın desteğidir, Cady ise bu şiddetin vurgusunu artırır.

için ikincil bir şiddet gereklidir – şiddete şiddet. Eğer Sam en sonunda Cady'den daha "suçlu" görünüyorsa, bu aynı zamanda şiddetin taşıyıcısı olmasındandır: filmin kesme tekniklerinde de yansıtılan bir taşıyıcılık. Düzenlemede şiddet eyleminin temsili özenli bir biçimde çıkarılır ve bu çıkarma filme bir suç atmosferi (sembolik boyutun özelliği) işler. Fail olan Cady'nin tek başına muaf tutulduğu bir suçtur bu. Onun şiddet dolu eylemlerini izlememize izin verilmez ve hepimiz filmin Cady'nin şiddetini göstermekten sakınmasının bize vereceği dersi aldığımız için mutlu oluruz. "Sembolik kesik" bizi sadece Cady'nin şiddetinin değil, aynı zamanda Baba'nın kaçınılmaz şiddetinin mücrim bilgisinden korur.

Sam'in içindeki mücadele neredeyse İncil'i anımsatır: *karanlık* bir Yakup kendisinden daha karanlık bir melekle savaşır. Bu, kendi içindeki daha derin bir çatışmanın alegorisidir: sonsuz bir savaşa mahkum edilen Sembolik ve Gerçek baba arasındaki çatışmanın. Bowden, Cady ile savaşarak, kendisine ait kadınları ele geçirmek için meydan okuyan başkasına karşı kendi kadınlarına sahip çıkan Gerçek Baba'ya dönüştürülür. Sam Cady'yi, kendi eşi ve kızı üzerindeki özel haklarını tehdit ettiği için öldürebilir mi? Hem evet hem de hayır. Kendi içindeki Gerçeği gerçekleştirmek ya da kendi Sembolik statüsünü (Gerçeği-katleden-şey-olarak) yeniden kazanmak için Cady'yi öldürebilir mi? Hem evet hem de hayır. Filmin kalbi, Bowden'ı n Gerçek Babanın özüyle yüzleşmesinde ve onun müstehcenliğinden hem aşırı derecede yararlanıp hem de bu müstehcenliği reddetmesindeki zorluğa ulaşabiliyor olmasında atar. Cady'ye yaptığı blöf, Sam'in kendisine yüklediği ancak hiçbir zaman oynayamadığı sembolik babasal rolü yeniden ele geçirmesi için attığı ilk adımdır.

Sam Cady'yi ortadan kaldırması gerektiğini anladığı anda, kendi "babalığı"nı yalnızca İmgesel olmaktan çıkaran bir derinlik –ve suç– kazanır. *Korku Burnu*'nu bu derece sıra dışı bir film haline getiren ve aynı zamanda en temel bileşenini gö-

zardı ederek taklitçiliğe kaçan, "ailesini teröristlerden kurtarmak için her şeyini feda eden baba" konulu filmlerden ayıran şey Bowden'ın iç çatışmalarıdır. Bowden, kendi İyiliğinden emin bir halde ailesinin intikamını almaya çalışan Charles Bronson'dan farklıdır ve Thompson'ın *Korku Burnu*, daha sonradan çekmeye devam ettiği türden bir haydut-intikam aksiyonu değildir. Film, Babanın sembolik dayanağının, Babanın Yasasının, bir bedel ödenerek kazanılabileceğini açıkça gösterir: direnmesi gereken Dürtüye babalık ettiği gerçeğiyle yüzleşmek. O halde filmin, gelecek olan on yılın hem kadınların hem de Amerikalı siyahilerin hakları konusunda gerçekleşecek iyileşmeyi tahmin etmesi bir tesadüf değildir; aynı zamanda Semboliğin kendisini yeni öznelere eklemlemesi için gerekli olan fiziksel mücadeleyi de gözler önüne serer. Kızının olayı açısından, Sam'in gerçek *sembolik* babalık konusunda karşı karşıya kaldığı şey, ataerkil evin dışındayken yasanın sağladığı özgürlüğün –ve korumanın– öznesi olması konusunda ona fırsat vermesi gerektiğidir.

NOIR VE SUÇ

Thompson'ın filmi hem görüntü hem de atmosfer olarak noir'dir: sinematografisi bu türün bilinçli hatırlatmalarıyla doludur (oysa 1962 yılında bu tür neredeyse bitmiştir). Noir atmosfer öznelerin bilinçdışında Babayı yerinden eden müstehcen Süperegonun zihinsel alanında olduğumuzun işaretlerini verir (Copjec'e bakınız 1993); hikâyesi ise Süperegonun öldüğünü açıklamasına rağmen blinçaltındaki en üstün pozisyonunun elinden alınmasına itiraz etmek için geri dönen Babanın hikâyesidir. Korku Burnu'nun cesareti, şiddetli bir biçimde ölümcül olan jouissance'ın baskınlığını "medeni" insan hayatının parametreleri içinde –ve bu hayat tarafından kontrol edilemeyişi ile– hissettirmesindedir. Bu baskınlığa sadece büyük, yabancılaşmış şehirlerde değil, ormanların, bataklıkların, su birikintilerinin yanında, doğayla içiçe kü-

çük, kırsal kasabalarda da raslanır. Kendisine, avukatın geleneklerine bağlı eşi olan Peggy'nin yüzünde belli belirsiz bir yer edinir ya da kusursuz kızı Nancy'yi tehdit eder: ikisi de görünüşte "iyi" kızlardır. Diane Taylor'da, biraz yaramazlık yapmak isteyen yaramaz bir kız görünümünü alır. Belki Sam Bowden'da da kendisini göstereçektir. Ve hiçbirisinin bununla nasıl başa çıkacağına dair en ufak bir fikri yoktur.

Thompson şehir *noir*'inin estetik kodlarını ve etik belirsizliğini kullanır ve bunların kasaba hayatı ile aile evini şok edici bir biçimde işgal edişini resmeder. Hatta yönetmen film müzikleri için *noir* ustası Alfred Hitchcock'un en sevdiği besteciyi, Bernard Herrman'ı seçer ve film, MacDonald'ın belirsiz *noir* ahlakına bulanmış aileyi aynı biçimde sezdiren romanının karanlık atmosferini başarılı bir şekilde yansıtır. Peki bu yasal olarak uzlaşmış ve tamamen Sembolik olan Baba "aile"sini ve "değer"lerini hangi noktada terk eder? Eğer bizim Yasamız özgürlükler Yasasıysa, bu özgürlüğün diğer yüzüne bakmamız gerekir: Yasa ile kurduğumuz öznel ilişkinin paradokslarını tekinsizce talkit eden yüze, Max Cady'nin yüzüne. Onun yüzü *doğayı* değil, Dürtüyü temsil eder ve bizi, demokratik yaşamda olduğu kadar *noir* türünde de risk altında olan şeye yönlendirir: Dürtünün ulaşmaya çabaladığı, çevrelediği ve kaçırdığı ve nesnesine yönelik her başarısızlığın "daha fazla"sını talep etmekle sonuçlandığı jouissance.

Max Cady hiç de masum değildir; doğasında insani olan fakat hiçbir insan yasasının sınırlamayı başaramadığı – çünkü bu yasalar onun asıl kaynağıdır– bir *dürtü*nün sembolüdür. O, yasaların kendisine zorla kabul ettirmeye çalıştığı, hapishanede geçirdiği dönem ile simgelenen bu kısıtlamanın tüm çizgilerine karşı büyüyen bir öfkedir. Bu açıdan bakıldığında, Thompson'ın filmi, Lacan'ın tam da flmin çekildiği zamanlarda ifade ettiği şeyi aydınlatır. Lacan *VII. Seminer*'inde, (bir genellik ve özgürlük olarak) Yasanın içinde ortaya çıkan bir sorunsaldan bahseder: bu sorunsal, Yasayı toplumsal yaşam-

da düzeni sağlama zorunluğundan kurtaran Kant'tan (aslında Rousseau) sonra ortaya çıkmıştır. Rousseau / Kant Yasanın polis olmadığını söyler, Yasa evrensel özgürlüğün alanıdır (kötü muamele ve baskının, keyfi kralların ve benzeri şekilde sık sık dadanan ataların ruhlarının olmadığı bir özgürlük alanı). İşin kötü tarafı, Özgürlük Yasası *dürtü*ye bir son vermez, daha çok Yasaya dair ne varsa, bu hatta bir özgürlük Yasası dahi olsa, ihlal etme isteğini pekiştirir.

Cady Yasamızın bu rahatsız edici yüzünü temsil eder ve bunu etkili bir biçimde yapar. Muhafazakâr bir Güney kasabasında ortaya çıkan Max Cady, kasabanın kendinden emin iyiliğinin kocaman bir yalan olduğunu her şekilde gösterir. Yasanın öne sürdüğü kısıtlamalardan özgürleşmenin avantajını yaşar fakat vicdanın ağırlığından da yoksundur. Max Cady modern hukuku rahatsız eden müstehcen bir olasılıktır. Modern hukukun özgürlük ilkesine ait *başka* bir ilkeyi ya da gizli ilkesini, bu arzuyu destekleyen şeyin içinde bulur: öznenin "hakikati" ve "Şeyi". Bu durumun, bizim benimsediğimiz yasa için vazgeçilmez olduğunu tanıyan Lacan şöyle yazar:

> *Das Ding*[24] ile aynı seviyede olan şeyin tarafından yönlendirilen bir ahlakın dışavurumu, yani öznenin *Das Ding*'in aleyhine yalancı şahitlik yaptığı anda tereddüte düşmesine neden olan bu dışavurum, yani arzusunun alanı, sapkın ya da yüceleşmiş olur. [1992, s. 109]

Buraya kadar, Thompson'ın *Korku Burnu*'nun Baba için, bütün enerjisini Babayı baskı altına almak olan Dürtünün yok ettiği konumunu geri kazanmasının bir yolu olduğunu gördük.

Peki geri kazanacak bir otoritesi olmayan *kadın* konusunda ne demeli? Diane Taylor'ı bir kere de Yasanın müstehcen çif-

24 The Thing, Şey: Öznenin kaygan libidinal ekonomisine tutarlılık kazandıran, tüm imleyenlerin üstünde olan Şey. (Çev. n.)

ti ışığında değerlendirelim. Yasalar çerçevesinde, Max Cady Bayan Taylor bölümünde sağ salim kurtulmayı başarır; fakat aynı zamanda filmi kendi estetik kodları tarafından belirlenen ahlaki eleştirilerimizden de rahatlıkla kurtulur. Filmin kendisi, Cady'nin şiddet gösterdiği asıl anları örten kesiğin, Sembolik kopmanın bir aracıdır. Bu kesik, suçun, şiddete şiddetle karşılık vermeyen, aile adını muhafaza etme biçimi Sam'in en son eylemlerindeki fiziksel cesaretten ve onu kurtaracak toplumsal bir değerden yoksun olan Diane'e yüklenmesine yol açar. Öyle görünüyor ki Diane filmde, hem fiziksel olarak hem de ahlaki açıdan "kötü görünen" tek kişidir.

Suç aynı zamanda Sam'e de yüklenir, ancak Daine'e yüklendiğinden daha azdır. Haz ve tehlikeyi basitçe bir araya getirmeye çalışan Diane fiziksel ve ahlaki olarak suçun izini taşımaya zorlanır. Seyirci Diane ile empati kurabilir ama en sonunda "Aklını kullanmalıydı. Aradığını buldu. Bu adama güvenmeyecekti. Geleneksel ahlakı ve aklı reddederse, başına bunlar gelir" diyecektir. Daha önce de belirttiğim gibi, bunun nedeni Diane'in Yasanın bir *öznesi* olma hakkıyla taçlandırılmamış olmasıdır. Diane basitçe "faydalanmak" zorundadır.

1990 yılına gelirken, kimi çevreler kadının ve kadının hakikatinin, kendi dürtülerinin Gerçeği ile arzularının seçimi arasındaki (Sam'inkine benzer) iç çatışma etrafında gelişen bir algıyla tasvir edilebileceğini düşünmüş olabilir. Fakat, Scorsese'nin 1991 seneli yeniden yapımı kadın için hiçbir Sembolik çözüm önermez. Scorcese versiyonundaki anal babanın zaferi o denli kesindir ki baba öznenin, Dürtünün baskısına karşı direnişinde bir uysallaştırma noktası olarak gözden yiter. Sonuç, kadınların anal olarak dışa kapatılması şeklinde belirir; özellikle de temelde hâlâ "beden" olarak algılanan kadınların. Anal baba tarafından ne kadar hapsedilmişlerse Sembolik babadan o kadar "özgürleşmiş" olarak görülürler.

KORKU BURNU İKİ: MARTIN SCORSESE'NİN ANAL BEDENLERİ

Thompson'ın siyah beyaz filmi *Korku Burnu*, Süperego ortaya çıktığı zaman Semboliğin devraldığı göreve bir övgü olarak görülür. Sınırsızca eğlenme özgürlüğü olan ancak milyonlarca kısıtlamayla kuşatılmış modern öznenin Süpergo ikilemini canlı bir şekilde yansıtır. Martin Scorsese'nin *Korku Burnu*'ndaki sorunsal ise tamamen başkadır. İlk versiyondaki *noir* atmosfer uçup gitmiş, yerine rengârenk görselliğiyle gerilim ve korku türleri arasında gezinen bir film gelmiştir. İlk filmde *gizli* bir faktör olan Süperego, ikinci filmde nefret dolu bir Robert De Niro tarafından canlandırılan ikinci Max Cady ile görsel olarak (ve böylece, Lacancı bir bakış açısıyla tamamen İmgesel olarak) sahnelenir. Scorsese'nin filmi , tamamen saygınlığını yitiren Sembolik Yasanın müstehcen "Hakikati" olarak apaçık gözler önüne serilen jouissance üzerinedir ve bu acımasız hakikatin, aşkın (transcendental) olduğu için değil ancak tümüyle İmgesel olduğundan, cezbeden bir yanı yoktur. Aslında, Robert De Niro'nun canlandırdığı Cady'nin Şey'e benzemek amacıyla kestiği abartılı pozlar nedeniyle, Scorsese'nin filminin Semboliğe derinliğini ve varlık sebebini veren Gerçekle hiçbir bağı yoktur. Thompson'ın filminde, Sam'in rastladığı ve onu ürküten korkunç Gerçeğin aksine, Scorsese'nin filmi başlangıçta başkaldıran ancak sonunda baştan çıkaran simulasyon bir *Ding* sunar. Baştan çıkardığı şey ise tüm Yasadaki zayıf halkadır: Yasanın asla temelli korumadığı kadın bedeni.

Eğer bu filmin İmgesel ile bağlantılı olduğunu söylüyorsam bunun bir sebebi var. Lacan'a göre beden imgesel, iki-boyutlu bir düzlüktür, sembolik yasanın geri dönüşünü önleyemediği yerde özensizce yazılı jouissance hakikatinin tuvalidir. *Sembolik* beden jouissance'ın yazılı olduğu yer değil, asla durmadığı yerdir (bkz. Lacan 1998); *anal* beden ise jouissance iminin, üzerini bir örtü gibi örttüğü yerdir. Thompson'ın filminin öznet boyutsallığı, babalık konusunda

egemenlik kurmak için Gerçek ile girilen yüz yüze bir savaş yoluyla, yassı olan İmgeselden Sembolik derinliği yeniden elde etmesinden gelir. Scorsese'nin filmi Semboliği atlayan Gerçeğin İmgesel bir versiyonudur: gerçekleşmiş bir *fantezi* olarak kurulur.

Scorsese'nin versiyonundaki her şey *görüntü* üzerinden ilerler – filmin gösterişli renklerine rağmen, düz, iki-boyutlu bir his uyandıran Gerçeğin bir fantezisini sahneler. Bowden ailesi "iyi" görünür ama "kötü" karakterlidir; De Niro'nun Cady'si cüretkâr bir biçimde "kötü görünür" ki bunu herkesin aklına kazır. Dövmeli, uzun yağlı saçları, uyumsuz giysileri ile beyaz "asi" stilini yansıtır. Fakat görüntüsü sadece bir tarz "ifadesi" değildir, çünkü Sam Bowden ile aynı görsel düzlemde ilerler fakat Cady daha açıktır: Göründüğü gibidir. De Niro'nun Cady'si, Scorsese filmlerinin kendine özgü Yasasıyla uyumlu bir halde, Yasanın kendi varlığını inkar eder. Cady'ye (belki Scorsese'ye) göre, Yasa yoktur; sadece ikiyüzlülük ve yalan düzeni vardır. Niyeti, hakikatlerini ifşa etmek yoluyla ikiyüzlüleri "ortaya çıkarmak"tır.

Mitchum'un geleneklere uygun bir şekilde yakışıklı, "sadece-yasanın-başka-bir-tarafında-bulunan" kişi olmasını *simgeleyen* giysilere bürünmüş halini karşılaştıralım: kenarları gereğinden fazla geniş fakat duruş açısından pek de düzgün takılmamış şapkası ile şık ve seçkin, biraz hipsterlık ipuçları veren bopstil tarzı. Mitchum'un stili ihtiyaç duyduğu toplumla ince bir şekilde alay eder; çünkü toplum olmaksızın, bir suçlu değildir. De Niro'nun Cady'si *sembolizm* olarak giyimle pek ilgilenmez; giydiği her şey kıyafetlerin altında kalan "hakiki" bedene işaret eder. Onunki iyi niyet giyinmiş bir bedendir, jouissance'ın ateşli mektuplarını kuşanır.[25]

25 Lacan'ın dediği gibi "Kökten biçimde paradoksal ve olumsal olan bu tiranik üstben, nevrotik-olmayanlarda dahi, göstereni (signifiant) yalnızca ona temsil eder. İnsanda, onun gösterenle ilişkisini belirten bir gösteren vardır ve buna üstben denir. Hatta birden çok daha fazla gösteren vardır, buna da semptomlar denir" (1994, s. 212).

De Niro'nun Cady'si Mitchum'un yeteneklerinden ve üstü kapalı cazibesinden nasibini almamışsa da, temsil ettiği şey Sembolik Yasanın en ufak ve en ironik –dövme olarak yaptırdığı, anlamından uzaklaşmış şu Hıristiyanlık mottoları gibi: "İntikam benim olacak", "Zamanım yaklaşıyor", "Efendimiz benim öcümü alacak", "Daha zamanım gelmedi" –izlerini taşıyan vahşi güçtür.

Böylelikle, Scorsese'nin filminde yasa ve suç bütünüyle farklı bir temele oturur. Jouissance'ın, dışkının ve Gerçeğin tüm diğer uygunsuz dışavurumlarının saldırdığı yerde kendisini savunan bir özne sorunsalı olmaktan çıkar. 1991 senesinin filmi, bedenin daha önemsiz olan ikinci yüzü olarak, artık sadece fantazmatik olmayan dışkı astarı, *objet a*, arzusunun gizli "özü", yine de asıl varlığı olarak kaplayan imgesel dışkıyı konu alır. Örneğin Scorsese'nin Sam Bowden'ı (Nick Nolte), eşini (Jessica Lange) aldatmış, kızını (Juliette Lewis) neredeyse hiç kontrol edemeyen, sekreteriyle işi pişiren ahlaksız bir avukattır, fakat her şeye rağmen kendisine saygı duyulan birisiymiş gibi davranılır. Cady'ye (ve büyük ihtimalle Scorsese'ye de) göre, Bowden ailesinin modern sevimliliği, "mükemmel" görünmek ve diğer yüzü olan pisliği gizlemek için tasarlanmış anal bedenin işaretidir. Cady bu pisliği su yüzüne çıkarıp onları bu pisliğe bulayacaktır.

Sam şimdi, Cady'nin teşebbüs ettiği tecavüze tanık olmuş bir kimse değil, Cady'nin asıl savunma avukatı olarak gösterilir. Müvekkilinin suçundan midesi bulanan Sam Cady'ye yardımı dokunabilecek yeni kanıtları yok eder. Bu kanıtlar tecavüz kurbanının aynı ay içerisinde üç farklı erkekle cinsel ilişkide bulunduğunu ortaya çıkarır. Cady hapishanedeyken Sam'in örtbas ettiği şeyleri öğrenir ve kızın "aranan" bir kaltak olduğu konusunda ikna olur: ilk filmde Diane Taylor'ın korkusunun asıl nedeni de budur. Sam müvekkiline ve Max Cady'nin ikili imgelemine karşı taşıdığı mesleki ve etik sorumluluğu kötüye kullanmıştır ve Sam'in bu ahlaki çöküşü

Max'in intikamını katbekat haklı çıkarır. Ancak Cady'nin intikamı öncelikli olarak Sam'e yönelmez, Sam'in kadınlarından birisini hedef alır. Buradaki Diane Taylor figürü başka bir kasabadan bir yabancı değildir, Sam'in sekreteri ve metresi olan Lori Davis'tir. Aynı zamanda Lori Davis, Cady'nin Sam ile giriştiği ölümcül savaşın (ayna evresi) ilk odağı haline gelir.

Lori (Illeana Douglas) Sam'in hukuk sekreteridir. Bir barda, elbette orada bulunması tesadüf olmayan Max Cady ile kaçamak yapmak için tanışır. Lori biraz eğlenmek ister, ancak istediği şey, Thompson'ın filminde Diane Taylor'un peşinde olduğu ucuz bir gerilim değildir. Lori, "birisinin kızı" olarak başka şehirdeki evine dönmeden önce yaramazlık yapmanın iç gıdıklayıcı hissine kapılmayı da istemez. Aslında Lori, hiçbir babadan söz etmez, Diane'nin yaptığı gibi toplumsal statüsünü yükseltmek ya düşürmek adına hiçbir çaba sarf etmez. Aile adının ve toplumsal statünün hiçbir rolü yoktur ve Lori sadece biraz edepsizleşiyor denilemez. Dürüst bir şekilde, sadece seks aramaktadır. Cady ile takılması, mümkün olduğunca etkili bir biçimde, açık seçik konuşulmadan bu sonuca varmayı amaçlar.

Sonuç olarak, hâlâ 90'larda yaşarlar ve Lori'nin bu konularda az çok deneyimi vardır. Ataerkil sınırları zorlamak kadınların uzun zamandır başarılı olduğu bir konudur ve eğer Lori kendisini Cady'ye, Diane gibi küçük kasaba "kraliçesi" olarak tanıtmazsa, "iyi" kız olma gibi bir iddiası bulunmadığını da açıkça ifade etmiş olur. Cinsel geçmişi hakkında övünür, böylelikle Cady'ye "bir araba dolusu" sevgilisi olmadığını, sadece seks aradığını gizliden gizliye ima eder.

Lori iyi vakit geçirmek değil, ikiyüzlü Sam'le yaşadığı zamanlardan *daha iyi* vakit geçirmek amacındadır. Sam, biraz da Cady'nin korkusundan o gün Lori'yi terk etmeye karar verir. Lori'nin Cady'yi arayıp bulmasındaki motivasyon, ataerkilliğin sınırlarından sıyrılıp kaçmaya çalışan (ve ihlalleri nedeniyle yakalanıp sığınağına/hapishanesine geri gönderi-

len) Bayan Taylor'unkinden farklıdır. Lori'nin arzusu gevşemektir, –acı dolu şimdisinden ve acı dolu geçmişinden kurtulmak– jouissance'ın etkisine kapılmayı arzular. Sadece birisiyle özgürce eğleneceği bir gece değil, bu geceyi ona en azından, sadakatsiz sevgilisi Sam'in aksine – *en sonunda* – *hakikati* söyleyen birisiyle geçirmek ister. Cady Lori'ye hiç uzatmadan, hapishaneden henüz salıverildiğini söyler (fakat işlediği suçu biraz çarpıtarak açıklar). Lori'nin aklını çelen şey, bu itiraftaki dürüstlüktür. Lori bu itirafa tepki olarak, hapishaneden yeni çıkmış ve tam da onun istediği şeyi talep eden bir kızla tanışan bir adam hakkında şaka yapar. İçeri girme sebebinin karısını paramparça doğramak olduğunu söylediğinde, Lori, "Eh, yani, bekarsın değil mi?" diye sorar.

Cady, sabıkalılığını saklamak için hiçbir çaba sarf etmez: yağlı saçlar, dövmeler, hapishanede üzerinde çalışılmış aşırı kaslı kollar ve Lori'ye itiraf ettiği hakikat özenli bir biçimde uydurulmuş birkaç yalan daha. Lori'ye, anlattığı şeylerin böyle bir kızı (hem özgürlükçü bir avukat için çalışan hem de onun yatağına giren türden bir kızı) rahatlatabileceğini söyler: yok yere suçlandığını, insan hakları için yürürken Güneyli ırkçı bir şerif tarafından taciz edildikten sonra ona saldırması nedeniyle hapse atıldığını söyler.[26] Fakat söylediği beyaz yalanlar bağlam genelinde çok az şey ifade eder çünkü kıza açıklamak üzere olduğu hakikat Şey'in önünde Cady'yi tamamen temize çıkarır: Lori'nin varoluşunun *hakikatini* yine Lori için üstlenmek ister ve üstlenir de.

Lori Cady'yi eve götürür ve (Scorsese'nin günümüz cinsel "ahlakı" konusundaki hassasiyetinin bir işareti) birliktelikleri hiçbir endişeleri olmadan, sadist-mazohist bir modda yatakta son bulur. Anal bedenin iki yarısı olmuşlardır: Lori'nin narin pürüzsüz bedeni ile Cady'nin herkesin yüzüne vurduğu

26 Dean MacCannell'ın bana aktardığı kadarıyla Cady, yalan söylerken bile, yaptığı protesto ile yerel "yasaları" çiğnediğini kabul eder ve bu açıdan "hakikatli"dir.

pisliği anımsatan kusurlu bedeni. Birlikte çabalayacaklar ve Lori'nin çektiği (oldukça sahte) aşk acısını unutmasına "yardım edecekler"dir. Cady onun üstüne çıktığında, Lori yatağa kelepçelenmiş, zil zurna sarhoş, taşkın bir halde kahkaha ve çığlıklar atar. Açıkça, bu türden sado-mazoşist günlük içgüdüsel ilişkilerin standardı olan temkin sözcüklerine katlanmasını bekler (J. F. MacCannell 2000, s. 37-56). Fakat Mitchum'un Cady'sinin uyguladığı gerçek şiddetin bize gösterilmediği yerde, De Niro'nun Cady'si "hakiki" eylemini ekranda sahneler. Lori gayet oyunbaz bir biçimde Cady'nin dizginlerinden kurtulmaya çalışırken, Cady başını Lori'ninkine bastırır ve gerçekten ufak bir ısırık alır: kamerada, Lori'nin yanağından iri bir parça koparıp tükürdüğü görülür. Kamera jaluzilerin arasından geri çekilmeye başlar. Cady'nin saldırısını görüntülemeye devam etmez, sadece fantezinin hakikatine gizliden vakıf olduğumuz hissini güçlendirmeyi amaçlar. Cady'nin yatağa bağlı olan kıza ardarda yağdırdığı darbelere birer silüet halinde tanık oluruz. Birinci Cady'nin cinsel saldırısı bizi şok etmişse de, ikinci Cady'nin saldırısı yamyamlıktan mümkün olduğunca uzaktaki koltuklarında oturan sıradan vatandaşlar olan bizi duygusal anlamda sarsar. Sanırım bizi dehşete düşürür çünkü Scorsese şiddet anını "kesmeyi" reddeder. Scorsese'nin Cady'si ile ne Yasanın yanında ne de karşısındayızdır; Yasanın kesin yokluğuna, *aracısız gerçek* olarak resmedilen alana bakarız. Cinselleşen bir bedenin Başkasıyla olan şiddet temelli ilişkisini yumuşatan babasal bir metafor yoktur; sadece Başka'nın tepkisiyle ölçülemeyen bir jouissance vardır. Ve Başka'nın bedeninin bu jouissance'ı kesinlikle Aşk'ın işareti değildir (Lacan 1998, s. 4).

MÜSTEHCEN SÜPEREGODAN SADİSTİK SÜPEREGOYA

Scorsese'nin filminde, Sembolik ve Gerçek arasındaki Yasayı oluşturan çatışmadan kaçmaya çalışan ve bununla birlikte saf (ayna) imgesine yönelik Yasa korumasını yitiren

postmodern, Süperego-güdümlü özneyi, estetik ve sapkının birleşmesi olarak görürüz. Scorsese'nin Cady tasvirindeki neo-vahşi biçim, Cady'yi Kleinyen *sadistik* süperegonun (kötü teatralliği ile ün salmış bir tür sadizm) gücüyle donatır. Yönetmen, Gerçeği sadece görsel bir yorumlamaya indirger. Gerçek, sahnelendiğinde, evcilleşir, imgeselleşir, mümkün hale gelir ve imkânsız değildir. İmgesel olarak hiçbir itkisi yoktur ve bu nedenle, kendisini savunacak güç için gerekli olan gerçek güdüye sahip değildir. Scorsese'nin filmini Thompson'ın filmine kıyasla ahlaki özellikleri daha az baskın bir hikâye ve daha çok bir Reagan-Bush çağı –ki bu çağın sonu ile filmin gösterime girmesi tesadüfen aynı döneme rastlar– alegorisi olarak gösteren şey, Scorsese'nin Gerçeği bir sahne efekti olarak azletmesidir. Bu çağ öyle bir çağdır ki dehşete dair küçük bir şüphe bile (Beyaz Saray'da savaş, vatan hainliği, ölü bedenler, sado-mazoşist seks) makul gösterilir ve "döngü" adında sağlam, kalın bir koruma kalkanıyla örtülür. 80'li yılların talepkâr olmakla suçlanan "toplum"u, sembolik boyutsallığa yönelik tüm iddiaları şüpheci bir biçimde sorgular ve ayna-evresindeki yaşamlarının "İmgesel" birliktelikleri olarak beliren her tür derinlikten kendisini sakınır. Aşırı zayıflığa yaptığı vurguyla anoreksik 80'ler, sloganı "ye ya da yenil" olan, "asla çok zayıf ya da çok zengin olamazsınız" deyişinde de olduğu gibi, "vahşi kapitalizm"in yükseldiği bir dönemdi (*bkz.* D. MacCannel 1992). Zayıflık imgesel bir kamuflajdır; zayıf olanı "iştah kabartıcı olmayan" şeklinde kodlar. Fakat, imge açısından bu tür yanıltmacalar Dürtünün damak tadıyla uyuşmaz. Sonsuza dek değişmiş olan Lori artık bunu öğrenmiştir. Sembolik bir kilo-karşıtlığı olmaksızın (Lacan'ın terimleriyle), yabanıl Dürtü tamamıyla Max Cadyvari bir şekilde – Cady'nin bedeni olarak ve Cady'nin karşılaştığı, Lori'ninkine benzer başka bir bedenin üzerinde– yansıtılır.

Korku Burnu'nun iki versiyonunu karşılaştırmak, ki aralarında otuz yıl vardır, birisinde iki babanın diyalektiğini, ikincisinde ise bu diyalektiği reddeden postmodern çabayı keşfetmektir.[27] Birisi gölge ve ışıktır: Gerçeğin gölgesi Sembolik ışığı ve böylece derinliği doğurur; ötekisi, bu derinlik sanrısını reddeden ve yerine "HAKİKATİ" –İmgeselin anal hakikatini– koyan sert bir izahıdır.

Bu karşılaştırma ile, aynı zamanda *kadın öznenin* başarısızlığına tanık oluruz. Thompson'ın filminde, kadın babanın kendine ayırdığı mülkü olarak kalır; Scorsese versiyonunda ise, kadını sembolik olarak bastıran babayı imgesel olarak yerinden eden Süperegonun anüsünde sonsuza dek konaklamak zorunda olan bir nesnedir. Kazanamaz.

Belki filmin üçüncü bir versiyonu artık kadın için "doğru" olanı yapabilir.

REFERANSLAR

Copjec, J. (1993). *Shades of Noir*. New York and London: Verso.

Freud, S. (1961). *Oedipus kompleksinin çözülmesi*. *Standart Baskı* 19:172-179.

Henkel, G. (2000). Zamanlar Değişendir: Yönetmen J. Lee Thompson'dan film yapımının geçmişi ve geleceği, *Korku Burnu* ve *Navaron'un Topları* gibi kendi klasikleşmiş filmleri hakkında bir söyleşi. *DVD Review* (13 Haziran 2000). http://www.dvdreview.com/dvdreview-jleethompson.html.

27 "Sınırları ihlal etmenin iki şekli normalde haz ilkesi ile bağdaştırılır... Nesnenin aşırı şekilde yüceleştirilmesi, ve sıklıkla sapkınlık olarak adlandırılan şey ... dikkatimizi, bir soru formunda, gerçeklik ilkesi ile çatışan başka bir ahlakın başka bir ilkesini formülleştirme olanağına çeken arzunun belirgin ilişkisidir" (Lacan 1992, s. 109)

4.

Güzelin Gözü: *Gözleri Tamamen Kapalı*'da Ölüm İtkisinin Erotik Maskları

MARK PIZZATO

E. L. Doctorow'un son romanı *Tanrının Kenti*'nde sinemayı tuhaf bir biçimde kültürümüz üzerinde hâkimiyet kuran, zihnimizi ve toplumumuzu ele geçiren bir canavar olarak betimleyen bir bölüm vardır.

> Filmler yaklaşık yüz yıl önce dünyaya gelmiş zararlı yaşam formlarıdır ve sadece hislerimize değil aynı zamanda düşüncelerimiz ve zihnimize de adım adım hükmederler. Önce bizi onları keşfetmeye ve film ya da son dönemlerde, yeryüzünün bağırsaklarında yaşayan, kentleri, kırları, denizleri ve dağları tüketen gezgin bir tenya gibi kendi içine çekme arzusu taşıyan kayıtlar ile bizi kendi varlığının maddeselliğini sunmaya zorlayarak sırtımızdan beslenirler. [2000, s. 190]

Sinemanın kendisi burada, insan kültüründeki ölüm itkisinin bir dışavurumuna, yerimizi dramatik kurgular ile sapkınca değiştirip bizim aracılığımızla kendini yeniden doğuran ve bizimle beslenen apaçık yabancı bir güce dönüşür. Sinemada yabancılaştırmayı sağlayan canavar –imgesel ve ikame bir dil olarak– Lacan'a göre hayatımızın en erken dönemlerinde her birimizin sembolik alana ve onun ayna tuttuğu yanlış tanımalara girerken deneyimlediğimiz ilkel

yabancılaşmayı canlandırma yoluyla bizi hem cezbeder hem de kendi dışına iter.[1]

Gelegelim, (Doctorow gibi) biliyoruz ki sinema başka bir gezegenden yüz yıl önce dünyaya inmemiştir. Sinemanın icadından önceki yıllarda, tiyatro onu küçümseyen kimselerde aynı şeytani korkuları uyandırdı ki sinema ve televizyon, izleyici kitleleri aracılığıyla daha çok duyguları, düşünceleri ve zihinleri hükmü altına alır. Anti-teatral teorisyenlerin –Platon'dan Augustine'e, Shakespeare'den kısa bir süre sonra tiyatroları kapatan Püritenlerden Aydınlanma Çağı'ndaki Rousseau'ya ve günümüzde eşcinsel oyunlarını protesto edenlere kadar– hepsi tiyatronun, hassas bir izleyici kitlesinin sapkın arzularını teşvik edeceği korkusunu paylaşmıştır. Ancak bu kimselerin yaptığı eleştiriler aynı zamanda, tiyatronun kabul edilmiş normlar ya da dini ve felsefi ideallerin ötesinde toplumsal ve psikolojik çelişkileri temsil etmedeki gücünün kanıtıdır. Hem sinema hem de tiyatro, şu anki idealleri ve normları değişebilen, tersine çevrilebilen ya da yeniden biçimlendirilebilen maskeler olarak gösterme yoluyla şiddetli, isyankâr ve ahlakdışı enerjiyi gün yüzüne çıkarma tehdidini taşır. Tiyatro ve sinema, sapkınlığın kurgusal ifade biçimleri vasıtasıyla başkaldırıyı frenlemede bir emniyet vanası görevi görebilir. Ancak "bağırsaklarımızdaki tenya", erotik ve ölümcül bir itki ve görünen o ki yabancı bir güçle izleyicisi arasındaki bağlantıyı, sahnede ya da ekrandaki güzel ideallerin ardında, izleyen ile topluma ait Gerçeğin içinde kurar.

Aristoteles'in *Poetika*'sında, dramanın müthiş çekiciliği hakkında, duygu ve düşüncelerimize, sapkın veya ahlaki etkilerle

1 Lacan'ın varlığın (ve zevkin) kurban edilmesi olarak yabancılaşma teorisi için *bkz.* Fink (1995, s. 49-54, 60). İlkel yabancılaşmada, imgesel Ötekinin talebi, ardından ayrılmada sembolik Ötekinin arzusunun boyunduruğu altına giren ve sonunda Lacancı tedavi ile gerçek olarak kendine dönüşen "İlki olarak nesneler" üzerine bir yazı için *bkz.* Fink (1997, s. 209-210).

yön veren postmodern medyanın hiper-tiyatrosunda[2] da geçerli olan eski bir teori vardır. Aristoteles tiyatrodaki mimetik itkinin yerini çocuk oyunlarında –birbirlerinin rollerine bürünmenin hazzında– ve sanat gösterilerinden bir şeyler öğrenmenin, hatta "en aşağı hayvanların ve ölü bedenlerin" zevkinde saptar (Dukore 1974, s. 34). Ailenin ve onun ödipal dramının tiyatrosu, en azından Freudçu bir perspektifle bakıldığında, farklı rollere bürünerek ve başkalarının farklı rollere bürünmesini izleyerek, egonun doğru ve yanlışlarına biçim veren Ötekinin (ebeveynler ve toplum) tepkileri ile birlikte kimlik öğrenimini içerir.[3] Ancak Lacan'ın (1977, s. 4) bahsettiği ayna evresinin "dram"ı Aristoteles'in tiyatronun kökenlerine dair fikirlerini daha iyi açıklar. Altı ila on sekiz aylık bebeklerin aynada –ve Ötekinin (annenin) arzusunda– kendilerini bütün bir halde gördüklerinde haz aldıkları gözlemlenebilir. Bebeğin egosunun bu ilk dönemdeki gelişimi, anne ile olan kayıp simbiyoz (yanılsaması) yerine geçen bütün bir kimlik maskesine örnektir ve bebeğin anneden ayrılışına –öte yandan, ona yeniden kavuşmanın ödipal arzusuna– işaret eder. Aynada hareket eden güzel, bütün bir ego aynı zamanda kendini izleyen olarak bebeğin içindeki bir boşluğu da örter: "organizmanın tam merkezinde belli bir yarılma ile" ve "parçalanmış bedenin" fantezisinde ve rüyalarında açığa çıkan varoluştaki eksikliği.[4]

---

2 "Hiper-tiyatro", tiyatroların postmodern bir biçimde birçok ortamda yaygınlaşması ve performans metinlerinin karşılıklı esnekliklerine göndermede bulunan, kendi bulduğum bir terim. Çeşitli ekran ortamlarının hiper-tiyatrosu, canlı tiyatronun kitlesel popülerliğini yaklaşık bir yüzyıl önce gölgede bıraktı; tıpkı Baudrillard'ın (1983, s. 38, 53) postmodern hiper-gerçeklik teorisindeki gerçeklik kaybı gibi.

3 Tiyatro ve çocuk oyunlarının sunduğu hazda birçok role bürünme özgürlüğü vardır. Ancak aynı zamanda öznenin, bir zorunluluk halinde kendinin Ötekiye kurban edilmini tekrarlayarak, hatta Ötekinin bu kurban edilmden haz almasına izin vermezken bile, belli ego yanılsamaları içinde kapana kısıldığını gösterir. *Bkz.* Fink (1997, s. 69). Benim Aristoteles'i yorumlayışıma gelince; Lacancı tedaviye benzer bir biçimde trajedi, izleyiciyi yinelenen bir kurban etmeden, fantezinin katarsiste kesişmesi yoluyla özgürleştirebilir; fanteziye doğru bir gerileme ya da çocuksu bir taklit ile değil. *Bkz.* Pizzato (2004).

4 "Güzelin anlamı" ile ilişkili olarak aynadaki (evre) *Gestalt* üzerine, *bkz.* Lacan (1977, s. 2-3).

Aristoteles için tiyatronun kaynakları ve etkileri –sahne ve ekrandaki güzellik yanılsamalarına uygulandığında– doğrudan Lacan'ın ayna evresi ve katartik yöntem teorileri ile ilişkilidir. Çocuklar ve yetişkinler, Ötekinin arzuları kanalıyla, özellikle günümüz görsel medyasına ait ekranlardaki ayna evresi törenleri aracılığıyla bütün benlikler halini alıyormuş gibi görünürler. Sinema ve televizyon, çocuk oyunlarının ticari tüketiciliğin ego yansımalarını besleyen mimetik itkisi ile birlikte Ötekiye ait bilinenin ötesindeki arzuları dile getirir. Ancak ideal ve güzel egonun sahne ve ekrandaki temsilleri –ister mimetik özdeşleşmeler ister erotik sahiplenme için ödipal nesneler olsun– aynı zamanda maskenin sahteliğini ve maternal simbiyozun cazibesi içinde yiten benliği ifade eder.[5] Aristoteles ve Lacan'ın da belirttiği gibi, aşağı türden hayvanlar ve ölü bedenler bir öğrenme hazzı verir çünkü her izleyicide fantezi korkusu ve Gerçek ölüm itkisi olarak orta bir parçalanmış beden algısı yaratırlar. Gelgelelim daha da sıklıkla, egonun "Ötekinin arzusu yoluyla birleştirilmesi" (Lacan 1977, s. 5) çeşitli ortam tiyatrolarından yaşam için mimetik yinelemeler üretir; fetiş haline getirilmiş karakterlerin (ya da yıldızların) ve oynadıkları rollerin, genellikle kötü olarak tanımlanan belirli tiplere yönelik şiddeti melodramatik bir şekilde haklı çıkaran taklitlerini.

Ekranlardaki dramların pek çoğunun ve Amerikan ego psikolojisinin de desteklediği bir Aristotelesçi katarsis anlayışı, izleyenlerin ve hastaların sapkın arzularını ve korkularını aktarırken temize çıkarma yoluyla, belirli normlara uyum sağlamak için "ahlaki" benliği kurarak izleyicilerde ve toplumda basmakalıp taklitler yaratır. Bu melodramatik katarsis anlayışı, kahramanın kötü adam üzerinde uygulayarak zafer kazandığı iyi şiddeti göstererek benlik özgürlüğünü göklere çıkarır. Ancak geleneksel olarak ahlaki bir katarsis,

5 Güzelliğin, dini imgeler ve Tanrının görüntüsünde, Tanrı'nın "boşluğa ilerleme yeteneği" ile yaratılan insanın sahteliği üzerine, *bkz.* Lacan (1992, s. 196).

benlik uyumu uğruna kişisel arzulardan feragat edilmesini şart koşar ve topluluk yaşantısına boyun eğmeyen stereotipik kötü adamlar aracılığıyla gerçek yaşamdaki belirli kişilerin kötücül yaradılışlarını yansıtır. Trajik katarsisin daha radikal bir algısı ise, mücrim toplumsal uyumun tam da bu zararını kurban edecektir. Hem başkahramanda hem de varlıktan yoksun Ötekide (hem kahraman hem de hayran olunan fakat kusurlu Öteki ile) öznenin bölünmüşlüğünü, hem iyiyi hem de kötüyü, göstermek amacıyla kahraman benliğin en temel fantezisini reddeder. Sadece ahlaki değil aynı zamanda böylesi etik bir katarsis Lacan tarafından *Seminar VII*'de açıklanmıştır (1992, s. 323) (aynı zamanda *bkz.* Žižek 1991, s. 138-139). Bu, izleyeni korku ve acıma sınırlarının ötesine taşır ve böylece trajik öznenin belirtisel itkileri karşısında arzuyu temize çıkarır. Kahramanın düşüşüne yol açan *hamartia* (yargıda yinelenen hata), Aristoteles'e göre, Lacancı *sinthome* olarak netlik kazanır: "zevk ile birlikte delinen mutlak belirleyici bir oluşum... özneye tutarlılık katan tek nitelik" (Žižek 1989, s. 75). O halde izleyen, Lacan'ın psikanalitik kür tanımında da olduğu şekliyle, ekrandaki trajik *sinthome* ile bir dereceye kadar özdeşim yaşayabilir: "Hasta, semptomunun Gerçeğinde, kendi varlığının doğrulamasını tanıdığı anda analiz sona erer" (Žižek 1989, s. 75). Yalnızca melodramatik bir gerilim değil postmodern, erotik bir trajedi de olan *Gözleri Tamamen Kapalı*'nın belli başlı anlarında herhangi biri, her bir izleyenin kişisel deneyimleri çok büyük oranlarda çeşitlilik gösterse dahi, bir an için bu olasılığın farkına varabilir.

Kubrick'in son filmi, bu kurban edim ritüelinde erkek-kadın tüm seyircileri de dahil ederek, güzelin cazibesini ona bakanın gözünde ölüm itkisi taşıyan bir şey olarak ifşa eder. *Gözleri Tamamen Kapalı*, 70 yıl önce romancı ve oyun yazarı Arthur Schnitzler tarafından yayımlanmış, çoklu konumlara sahip kısa bir romandan ortaya çıkar. Kubrick'in filmi öykünün geçtiği yeri ve zamanı (eleştirmenler filmin ortamının

gerçekliğini sorgulamış olsalar da)[6] Viyana'dan New York'a, 1900'lerin başından aynı yüzyılın sonuna taşır. Aynı zamanda *Traumnovelle*'deki[7] etnik Yahudilik ve anti-semitizm izlerini siler. *Gözleri Tamamen Kapalı*'nın senaryo yazarı olan Frederic Raphael'e göre Kubrick, "Fridolin'in [romanın ana karakteri] Harrison Fordvari bir putperest olmasını ister ve Yahudilere yönelik herhangi bir referansı yasaklar... Bunun altında yatan şey, oldukça eminim ki izleyicilerini yabancılaştırmak istememesidir" (1990a, s. 43-49).[8] Gelgelelim Kubrick izleyicilerini, alışılagelmiş eril bakışı uyandırma yoluyla başka bir biçimde yabancılaştırır. *Gözleri Tamamen Kapalı* ekranlarda, erotik varlığın eksikliğini giderme rolüne soyunan, sıradan romantik fantezilerin maskelerini düşürerek güzelliği idealleştirmek ve izleyeni baştan çıkarmak amacıyla sinemanın mimetik itkisini sorunsallaştırır.

Gözleri Tamamen Kapalı'da arzunun kendine has biçimlerde sahnelenmesi, 1970'li yıllarda feminist teori tarafından geliştirilmiş olan, Foucaultcu, izleyene ait ataerkil, panoptik "bakış" nosyonunun ilerisini işaret eder. Bu sahneler, tıpkı Lacan'ın Holbein'in *Elçiler* adlı tablosunda analiz ettiği iki boyutlu kafatası gibi (1978, s. 88-89, 92),[9] ekrandaki güzelin tekinsiz nesnelerinden yönelen olarak bakışın farklı bir algısını gösterir. İzleyenin bakışına yönelen bu tür bir meydan okuma, röntgenciliğin sınırlayan hazlarının ötesinde, izleyendeki kusurlu varlığa, ölüm itkisine ve Gerçeğe dair bir ipucu sunan ekran ve sahne oyunlarının özgün anlarında ve belli tablolarda ortaya çıkar. Kubrick'in filmi, günümüz kitlesel medya si-

6 *Bkz.* Decter (1999). Decter filmin 70'li yılların ortalarında geçtiğini varsayar, ancak o zamanla ya da şimdiyle uyuşmayan birtakım ayrıntılara rastlar. Filmin anlatısal ortamına dair daha alaycı bir sorgulama için, *bkz.* Gelman-Waxner (1999).

7 Filmin uyarlandığı kitabın adı. (Çev. n.)

8 Daha farklı bir versiyonu için, *bkz.* Raphael (1999b, s. 59).

9 Film teorisinde Foucaultcu panoptik bakış ve Lacan'ın bakış algısı arasındaki ayrım üzerine daha fazla bilgi için, *bkz.* Copjec (1994, s. 16-19, 36-38). Aynı zamanda *bkz.* Žižek (1992, s. 15, 126-127).

mulakrumuna yeni bir Lacancı meydan okumadır: İzleyiciyi, *femme fatale* ve ilkel, müstehcen baba(lar)ının gizemleri aracılığıyla, dişil fantezinin ve eril sapkınlığın birer hayali andıran arayışlarının içine çeker.

Gözleri Tamamen Kapalı'dan önce birçok Kubrick filmi, izleyiciyi geçmişe ya da günümüze ait sapkınlık ve şiddet (*Lolita, Otomatik Portakal, Cinnet, Full Metal Jacket*) ve günümüz ya da geleceğe ait teknolojiler (*Dr. Strangelove, 2001*) ile başa çıkmaya zorlardı. Ancak geçmişten günümüze taşınan bir öykü olan en son postmortem çalışması, maskulin arzunun, Öteki zevke at dişil itkiye yönelen bakışı üzerine odaklanır: İmgesel görüler ve Sembolik ritüellerden Gerçek ölümlülüğe. Bu, seyircinin ekrandaki güzele olan arzusunun kendine yabancılaşan zevki vasıtasıyla izleyen üzerinde egemenlik kurarak sadece izleyeni değil aynı zamanda sinemasal aygıtın kendisini de kapsar. Kubrick'in *Gözleri Tamamen Kapalı* filmi, sinemanın olağanüstü, zevk veren güzelliğinin sapkın yanını, kahramanı ekrandaki bir röntgenci olarak gözden çıkaran ve böylelikle izleyiciyi sinema "salon"una dahil eden, maskeler altına gizlenmiş müstehcen babalar ile birlikte gözler önüne serer.

Gözleri Tamamen Kapalı hiç vakit kaybetmeksizin, izleyicinin erotik bakışını kışkırtarak açılır (Hatta filmin ilk gösteriminden önce bile, sapkınlığı üzerine çıkan söylentiler bu bakışa zemin hazırlamıştır). Giriş jeneriği akarken Kubrick, "Bir Stanley Kubrick Filmi" yazısı ile filmin adının arasındaki alanda, Nicole Kidman'ın üzerinden çıkardığı siyah elbise yere doğru süzülürken çıplak sırtı, kalçaları ve bacaklarının kısa bir görüntüsünü yansıtır. Hemen ardından Tom Cruise, Dr. Bill Harford (film tamamlanıp gösterime girdiğinde Tom Cruise'un eşi olan Kidman, bu karakterin de eşi olan Alice'i oynar) olarak ilk sözlerini söyler: "Tatlım, cüzdanımı gördün mü?" Böylece film eril bakışın kendine güvensiz uyarılışını; içi boşaltılmış egoyu cesaretlendirmek ve uğradığı kimlik

kaybını tamir etmek için kadının sembolik bilgisine ve erotik güzelliğine duyduğu bağımlılık içerisinde sunar. Açılış sahnesinde Bill Alice'e (Alice ona cüzdanının yerini söyledikten sonra) partiye geç kaldıkları için acele etmesi gerektiği konusunda baskı yaparken, elbette izleyiciler arasındaki bazı dişil ve eril benlikler kendilerini, kadın olan eşin güzelliği ve kırılganlığı ile özdeşleştirir. Aslında Kubrick, yıldız aktrisin, eşi tuvalete girer girmez ayağa kalkıp elbisesini toparlamadan önce kendini alelacele temizlediği tuvalet sahnesinde hiç alışılmadık derecede samimi bir kare çeker. Kidman'ın jenerikteki anadan doğma güzelliğinin ilk sergilenişi ile korumasızlığını yansıtan bu sahne–tuvalet ihtiyacı ile eşinin aceleciliği– arasındaki zıtlık izleyiciyi yatak odası ile banyo ilişkisinin (ebeveynler kızlarını bakıcıya emanet etmeye hazırlanırken) asal sahnesi içine alır ve sinemasal röntgencinin ekrana olan güvenli uzaklığını zora koşar.

Birçok film eleştirmeni Kubrick'in son filmine iştahla saldırmıştır.[10] Fakat kendilerini karakterlerle özdeşleştirememeleri ve filmin erotik sahneleri nedeniyle duydukları hayal kırıklığı, Kubrick'in sinemasal aygıtlara ve onun geleneksel röntgenci (voyeristik) izleyicisine yönelik hedeflediği meydan okumadan hoşlanmayı reddettiklerinin işareti olabilir. Başkahraman olan Cruise, toplu seks ayinindeki sapkınların arasında karışmak için nevrotik bir arayış içine giren Bill'i oynarken (genellikle oynadığı maço rollerin aksine) oldukça aptal bir hal alır. Tuhaf bir şekilde resmiyet taşıyan bu seks ayininde klan reisleri tarafından Bill'in maskesinin düşürülmesi aynı zamanda Bill'e olduğu gibi, izleyicileri de röntgenciler olarak yakalamakla tehdit eder. Ancak bu tam da Kubrick'in

10 Decter'ın, "Açıkça Kubrick bu filmdeki karakterlerin gerçekte kim olduklarını ne biliyor ne de umursuyor," ve toplu seks ayini sahnesi ise, "tümüyle estetikleştirilmiş ve erotik değil," yorumuna bakınız (1999, s. 53). Ya da oyuncular, "her heceden sonra 30 saniye bekledikleri ve durmaksızın kulaklarına henüz çalınan cümleleri tekrar ettikleri" için yakınan Gelman-Waxner'e bakınız (1999, s. 49).

en son filminin "erotik gerilim" dokusunun aksine trajik boyutu nasıl incelediğidir: Bill'in dişil güzellikteki ve müstehcen babanın arzusundaki ölüm itkisi ile, erotik ölümlülüğüne dair kendi *sinthome*'una bağlı olarak –yalnızca heyecan verici değil aynı zamanda içten içe rahatsız eden– yüz yüze gelmesi yoluyla.

Bir doktor olarak Bill Harford'ın kadın bedenini çok yakından incelemek için (filmde de kadın hastaları ile birlikte görüldüğü üzere) birçok fırsatı vardı. New York tipi evlerinde bir yılbaşı partisine gitmek için hazırlanırlarken, Kubrick'in açığa çıkardığı üzere, Bill eşinin güzelliği karşısında kayıtsız birine dönüşmüştür. Alice eşine saçının nasıl göründüğünü sorar; Bill ise dönüp bir kere olsun bakmadan, otomatik olarak, "Güzel," diye yanıtlar; ardından Alice söylenmeye başlar. Kocanın (hem Bill Harford hem de Tom Cruise) bakmayışı böylelikle seyredene çoktan bahşedilmiş olan erotik ve sıcak görüntüyle zıt düşer. Ancak, Bill'in varlıklı bir hastası ve yılbaşı partisinin de ev sahibi olan Victor Ziegler (Sydney Pollack) onları kapıda karşıladığında, dolaysız bakışları ve ifadesiyle Alice'e olan hayranlığını dile getirir: "Alice, kendine bir bak. Tanrım, kesinlikle nefis görünüyorsun. Ve bunu her kadına da söylemem." Bill ve Alice, partide birbirlerinden ayrı kaldıkları kısa süre içinde, çekiciliklerini başkaları üzerinde kullanmanın tadını çıkarır: Bill kendisiyle flört eden iki genç mankenle ve Alice ise onunla dans eden ve onu yalnız kalabilecekleri bir odaya götürmek isteyen, beyaz saçlı, çekici bir Macarla. Alice bu ilgiden her ne kadar hoşlansa da (şampanyanın da etkisiyle), eşine sadık kalmakta diretir.[11] Ancak bu buluşma onun daha sonraki erotik hafızasına ve hayallerine altyapı oluşturacak, ki bu da eşinin başını oldukça büyük bir derde sokacaktır. Bill'in iki mankenle, yılbaşı partisinin

11 *Bkz.* Nelson (2000, s. 277). Nelson, bir Yuppie Hunk ve 1900'lerin Yeni Kadın'ı olarak ele aldığı Bill ve Alice'in zıttı olarak Ziegler ve Macar'ın "yaşlanan erkek düzen"i temsil ettiklerini düşünür.

mükemmel müzikleri ve beyaz ışıkları altında, erkek egosunu palazlandıran karşılaşması, böylesi aşkın ve romantik bir maskın ötesinden bedenin ölümlülüğüne yapacağı yolculuğun sadece başlangıcıdır: güzelliğin ölüm itkisini maskeleyen ve ortaya çıkaran esrikliği.

Kahramanın erotik fantezileri, mankenler onunla birlikte "gökkuşağının bittiği yere" doğru yürürken (mankenlerden birinin söylediği gibi), kışkırtılır. Fakat Kubrick izleyenin kurduğu kişisel bağlantıları ve daha ileri fantezilerini, doktorun zengin ev sahibi tarafından yardıma çağırılması ile böler. Oldukça geniş bir banyoda, yarı çıplak Ziegler Bill'den, aşırı dozda eroin ve kokain nedeniyle baygın bir halde ve çırılçıplak bir şekilde tekli koltuğun üzerine yığılmış kızı tedavi etmesini ister. Bill kızın hayatını ve zengin adamın "kıçını" (Ziegler doktora teşekkür ederken böyle der) kurtarır. Ziegler ve banyo sahnesi gibi, romanın orijinalinde bulunmayan "Mandy" adındaki bu önemli karakter, güzel ve çıplak vücudunu ölüm itkisinin bir maskı olarak kahramana ve izleyiciye ifşa etmek için film boyunca tekrar tekrar görünecektir. Doktorun da taklit ettiği, aşırı zenginlerin müstehcen arzuları yoluyla hem aşkın bir gücün erotik tuzağı hem de ölümlü kırılganlığın bir anımsatıcısı hâline gelir.

Slavoj Žižek, *film noir* ve katı dedektif romanlarına Lacancı bir bakışla, şöyle ifade eder: "*Femme fatale* ve müstehcen-bilen baba aynı anda, aynı anlatısal alan içinde bir arada görünemez" (1992, s. 160).[12] Ancak Kubrick'in *Gözleri Tamamen Kapalı* film bu kuralı br ölçüde ihlal eder; daha sonra gelen toplu seks sahnesinde Ziegler'ı, çalışma arkadaşları ile birlikte birer ilkel, müstehcen baba olarak öne çıkarır. Film, çeşitli sahnelerdeki diğer güzel kadınların yanında Mandy'yi de, erotik

12 Žižek–Dashiell Hammet'ın *Sırça Anahtar*'ını bir istisna olarak öne sürse de–şöyle açıklar: "Müstehcen-bilen baba halihazırda var olduğu müddetçe kadın henüz ölümcül (fatal) değildir, baba ile oğul arasında bir *takas nesnesi* olarak durur" (1992, s. 160). Aynı zamanda *bkz.* Žižek (2001, s. 174-75).

ölüm itkilerinde kendileri için ve aynı zamanda potansiyel olarak kahraman için ölümcül olarak yansıtır. Mandy'yi ölümün eşiğinden çekip alarak zengin, müstehcen babayı erotik banyosundaki utancından kurtaran Bill, ilerideki röntgenci yolculuğunda, kahramanın (ve film izleyicisinin) başını ciddi olarak derde sokacak yollarla geri ödeyeceği bir borca neden olur. Lacancı analist Paul Verhaege, Freud'un *Totem ve Tabu*'dan *Musa ve Tektanrıcılık*'a kadar yaptığı yolculuk hakkında şunları söyler: "Freud [ilkel babanın] mitini yapıbozuma uğratacak ve babayı, annesinden korkmasının nedeni olan tehditkâr Gerçeğe karşı bir savunma olarak kuranın ... özne olduğunu keşfedecektir" (1995, s. 46). Kişisel ön tarihin müstehcen babası, ilkel bir kötü adam değil, kişinin kendi sapkın arzularının yansımasıdır. Benim savım ise Kubrick'in kahramanının, sinemasal babanın müstehcen hazzının yapıbozumunda, katartik izleyenin de kahramana katıldığına dair benzer bir keşifte bulunduğudur. Kişi, hem kendindeki ölüm itkisinin Gerçeğiyle hem de anneye yönelik [(m)Other][13] ilkel korkularıyla yüzleşir.

Yarı sarhoş Alice Macar'ın teklifini reddettikten sonra, evdeki aynada kendi üst bedenine hayranlıkla bakarken gösterilir. Ardından kocası, ki onun da belden üst bölgesi çıplaktır, aynanın sınırları içinde görünür ancak kamera Alice'in yüzüne yakınlaştığında, hemen bakışlarını aynadan başka yöne çevirir (Bu resim, filmin posteri olmuştur). Partide gösterdiği sadakate rağmen, Alice'in yüzündeki haylaz bakışlar, daha sonra filmde de ortaya çıkacağı üzere, eşine duyduğu aşkın ötesinde bir Öteki zevke işaret eder. Ertesi gün Alice'in evde sütyenini giydiği ve kızıyla birlikte hediyeleri paketlediği, Bill'in ise işyerinde olduğu çeşitli sahnelerin (güzel bir kadının memelerini incelemesi de dahil) ardından, akşam üzeri, çift iç çamaşırları ile yatakta esrar içerek dinlenir. Hemen sonra kadınların da erkekler gibi, "güvenlik ve adanma"nın öte-

13 İlk öteki olarak anne. (Çev. n.)

sinde maceraperest, erotik arzuları olup olmadığı hakkında konuşmaya başlarlar. Bill olmadığını düşünüyordu; Alice ise hem ona hem de izleyenin eril bakışlarına, "Siz erkekler bir bilseniz,"[14] diye seslenir. Bill Alice'in onu Macar'dan kıskanmasını istediğini fark eder. Ancak Alice'in onu hiçbir zaman aldatmayacağından emindir: "çünkü sen benim karımsın... (ve) çocuğumun annesisin." Bill'in ondan bu kadar emin oluşu Alice'i, erotik yaşantılarındaki sapkın yönleri Bill'in ona başka bir biçimde de değer vermesini sağlamak için –kocasının bir anne ve bir eş olarak Alice'in sadakatine duyduğu kesinliğin temelini sarsarak– açığa vurmaya iter. Fakat bu Bill'in Alice ve kızı ile olan bağını, annenin arzusuna olan bağımlılığını ortaya çıkarıp intikam yolculuğunu tetikleyerek tehlikeye atar.

Alice Bill'e, geçen sene ailecek çıktıkları tatilde gördüğü, denizci üniformalı bir adamdan bahseder. Onun bir "göz atışı" ile "kaskatı kesilmiştir". Akşamüstü Bill ile sevişirken, aklında hep o deniz subayı vardır. Ve eğer ki bir adam onu bir tek an için istese, her şeyden vazgeçebileceğini söyler: Bill, kızları ile birlikte tüm gelecekleri. Başka bir erkeği kapsadığı için, bu tür bir fantezi "fallusun ötesinde"ymiş gibi görünmez. Ancak bu aslında herhangi bir erkeği (romans, koca ve ailenin) aşan dişil zevki gösterir. Alice, farklı bir erotik arzu ve onun ölüm itkisi yoluyla kendi dünyasını yıkmak, bir anne ve bir eş olarak kendini kurban etmek için istekli olduğunu itiraf eder. Bill'in eril bakışı ve bu bakışın ani çöküşünü paylaşan izleyenler gibi, Bill de "çocuğunun annesi"ndeki bu ahlaksız tutku ile beyninden vurulmuşa döner. Bu bir fantezi bile olsa, Alice, bunu itiraf ederek evlilikleri üzerindeki bahsi artırır; kocasının onun sakadati ve durağanlığı ile ilgili yanılsamasını çoktan gözden çıkarmıştır. Az önce ekrana aynadan

14 Orijinal romanda Albertina, kocası Fridoli'e buna benzer biçimde konuşur (Schnitzler 1990, s. 15). Fridolin ve Bill arasındaki farklar için *bkz.* Rasmussen (2001, s. 331).

yansıtıldığı gibi, Bill'in ego maskı, Alice'in yepyeni doğruculuğu ve ataerkil kontrolünün dışında kalan göz alıcı güzelliği tarafından, evlilikle pekiştirdikleri aşklarının aynasında, derinlemesine rahatsız edilir.[15]

Alice geçmişe dair ve hâlâ hafızasında tuttuğu, önceki ayna sahnesinde olduğu gibi eşinin varlığının ötesinde, hatta sevişirlerken bile oynadığı bir fantezi ile eşini oldukça şaşırtır. Fakat bunun yanı sıra, Öteki görünümü ve tutkusunu –trajik, Diyonizyak, özgürleştirici ancak yıkıcı zevkini– itiraf etmesi, film seyircisini ve özellikle bu seyircinin eril bakışını da şaşırtır. Bill (romanda, eşinin itiraflarının az çok yoğunlaştığı kısımda)[16] uzun süreli bir hastasının ölümünü haber veren ve hastasının evine beklendiğini söyleyen acil bir telefon alır. Orada da yine erotik ve ölüm odaklı bir tutku ile karşılaşır. Yataktaki cesedin yanında otururken, merhumun kızıyla konuştuğu sırada, –babasının ölümünden, erkek arkadaşı ile evlenip NewYork'tan taşınma planlarından bahsettikten sonra– kız Bill'e olan aşkını itiraf eder ve onu tutkulu bir biçimde öper. Bir duygu seli içinde taşınmak istemediğini, doktora âşık olduğunu, her ne kadar onu bir daha göremeyecek olsa bile yakınında yaşamak istediğini söyler. Ancak, hemen ardından erkek arkadaşı merhumun yatağının yanına gelir ve doktor oradan ayrılır.

Bill, onu homoseksüel olarak gören ve bu nedenle ona sataşan bir grup genç serseri ile karşılaştıktan sonra, onu evine davet eden bir fahişeye rastlar. Ücretini konuşur ve fahişeyi öper, ancak karısından gelen cep telefonu araması bu erotik tesadüflerini yarıda keser. Bill oradan, seks yapmadan ayrılmaya karar verir ancak yine de kadının parasını öder (Bir sonraki sahnede Domino adındaki fahişenin HIV pozitif olduğunu öğrenecektir). Merhumun ve kızının evine doğru çıktığı

15 Antigone'un göz alıcı güzelliği üzerine *bkz.* Lacan (1992, s. 281, 295).

16 *Bkz.* Schnitzler (1990, s. 8-10). Burada Fridolin de Danimarka'daki ayrı plaj tatilinde gördüğü genç bir kız hakkında fantezi kurduğunu itiraf eder.

yolda takside otururken, genç adamlardan oluşan çeteyle ve fahişeyle karşılaşmadan önce sokakta yürürken, erotik tutku ve ölüm itkisiyle dolu bu çağrıların izinde, Bill karısı ve deniz subayı hakkında fanteziler kurar. Bill'in düşgücü karısının arzu itirafı ile boğuşurken, Alice ve deniz subayı siyah beyaz bir ekranda tutkulu bir şekilde sevişirlerken gösterilir. Bu karşılaşmalar ve fanteziler Bill'i, karısının Öteki zevkinin karşısında öç almak için, piyanist arkadaşı Nick Nightingale'ın bahsettiği gizemli seks partisi gibi daha da sapkın deneyimleri arzulamaya iter. Ancak Bill, seks partisine katılmak üzere yol alırken, Öteki tiyatroya kabul edilebilmek için gereken doğru kostümü (bir pelerin ve bir maske) seçme aşamasında, tesadüfen kendini bir diğer müstehcen oyunun içinde bulur.

Kapalı olan kostüm dükkânına vardığında, dükkân sahibi Mr. Milich'i (Rade Sherbedgia) uyandırır ve dükkânı açması için ona rüşvet verir. Bir Slav olan Milich Bill'e birkaç manken üzerindeki –"canlı gibi," dediği– dönem giysilerini ve ardından, tavsiyesine başvurmak için kelini gösterir. Ancak mankenlerin canlı gibi göründüğü ve dükkân sahibinin/yönetmenin başının üzerinde yer alan bir ölümlülük işaretini gösterdiği hiper-tiyatro sadece bununla kalmaz. Bill, Milich'in saç dökülmesi konusundaki yardım talebini geri çevirdikten sonra Kubrick'in kamerası, oldukları yerin aksi yönüne 180 derecelik bir dönüş yapar ve kostümcü, büyük, cam bir duvar ve kapının ardında bir sehpanın üzerindeki Çin yemeği artıkları ile dükkânın öbür ucundaki koltukta duran jartiyeri fark eder. Böylelikle Milich, genç yaştaki kızı ile iki erkeğin, üzerlerinde sadece iç çamaşırları ile, giysi raflarının ve koltuğun arkasına gizlendiklerini görür (Erkekler aynı zamanda peruk takmaktadır). Babaya ait bir süperego ile seks çağrışımlarına yol açan sahneyi derhal örter. İki adamı birden camdan teşhir odasına bir "polis vakası" olarak kilitlerken kızına ("küçük fahişe") da yatağına dönmesini ve bu düşüncesiz davranışı nedeniyle onu "öldüreceğini" söyler. Ancak kız (Leelee Sobi-

eski) babasının gazabından kaçmak için Bill'e tutunarak onu kendine kalkan edindiği sırada gülümsemektedir ve babasının emrini yerine getirmeden önce Bill'in kulağına sinema izleyicisinin duymadığı birtakım sözler fısıldar.

Seks partisinin ardından filmin ilerleyen dakikalarında Bill dükkâna geri döndüğünde yeniden dükkân sahibinin kızı ve onunla ilgilenen iki erkekle karşılaşır. Ancak erkekler centilmen bir biçimde dükkân sahibiyle anlaşarak orayı terk eder ve Bill'e eğer arzu ederse, büyük ihtimalle kostüm geç teslim edildiğinde alınan tutarda bir fiyata kızla birlikte olabileceği söylenir. Kızın gizemli fısıldamaları ve kızının erotik oyunlarına karşı tavrı değişen dükkân sahibi ile birlikte, iki kostüm dükkânı sahnesinde sergilenen tiyatro da böylece filmin merkezinde duran seks ayinine yön verir ve onu yansıtır. Malikânede ayin fahişeleri ile gönül eğlendiren maskeli adamlar ve kostüm dükkânında kızını pazarlayan dükkân sahibi *père-verse* babayı –yabancı bir cani olarak değil, mesleki ve sınıfsal kontrolün alelade kanunları içine işlemiş bir müstehcenlik olarak– afişe eder.

Seks partisine giderken Bill yeniden subayla birlikte olan karısını düşler ve filmi seyredenler siyah beyaz ekranda daha fazla sevişme izler. Ancak Alice'in fantezisi, tıpkı kostümcünün kızına ait fısıldaşmaların seyirciye uzak olduğu gibi, hâlâ Bill'in erişemeyeceği bir yerdedir. İki durumda da dişil zevkin Gerçeği, oyuncuların güzelliği ve olay örgüsünün sapkın dönüşümleri ile beraber, hem kahramanı hem de izleyeni, ekrandaki aynalar ve tiyatrolarda, daha çok spekülasyona ve bireysel fanteziye doğru çeker. Yine de birçok filmin aksine Kubrick'in filmi izleyeni röntgenci hazzın çok ötesinde kalan, Gerçeğin sembolik ve imgesel sınırlarındaki rahatsız edici zevke taşır.

Bill ve onun acınası izleyenleri, seçkinlerin malikânesindeki seks partisine doğru yol alırken, çeşitli biçimlere bürünmüş Ötekiye ait sapkın arzuları takip ederler: sadece eşinin fan-

tezisinde teşebbüs ettiği sadakatsizlik ya da kostümcünün kızının erotik piyesi değil, aynı zamanda Bill'in tıp fakültesinden arkadaşı Nick Nightingale'ın, özellikle piyano çalarken takması gereken gözbağının dışında kalan güzel kadınları görme arzusu. Bill, Nick'in ona yüksek sınıf sapkınlığının hiper-tiyatrosuna girebilmesi için gerekli olduğunu söylediği maskeyi ve kostümü giymektedir ve Nick'in ona verdiği parolayı söyler: "Fidelio."[17] İçeri girer girmez hem Bill hem de izleyen ilk bakışta bir keşiş ritüeli gibi görünen bir sahneyle karşılaşır: siyah pelerinler, kapşonlar giymiş ve çeşit çeşit maskeler takmış kalabalık, geniş, camiyi andıran bir alanda, aynı şekilde giyinmiş kişilerin ve ve bu yardımcıların herbirine bir başrahip edasıyla buhurdanlık sunan, altın maskeli, kırmızı pelerinli liderin oluşturduğu iç çemberi seyretmektedir. Romanın orijinalinde, odadaki kişilerin "rahipler ve rahibeler gibi giyindikleri" söylenir (1990, s. 72). Fakat Kubrick'in filminde, kırmızı pelerin liderin elindekileri yere atana dek, iç çemberdeki figürlerin, etraflarında onları izleyenler gibi kapşonlu pelerinler giydikleri görülür. Ardından figürler pelerinlerinden sıyrıldıklarında, siyah ipli iç çamaşırları, yüksek topuklu ayakkabılar giymiş, siyah boyun tasmaları ve türlü maskeler takmış kadınlar oldukları ortaya çıkar.[18]

Gelgelelim, pelerinlerinin altında çıplaklıklarını ideal güzellik olarak sergileyen bu kadınlar, anadan doğma kostümlerinin bir parçası olarak maskeler takarlar. Maskenin anonimliği, o anki imgesel idealleri birbirleriyle eşleştirip sağlığın ve ölümsüzlüğün bir yanılsaması olarak erotik imleyenin gelişigüzelliğini ortaya çıkarırken, her kadının güzelliğine dair odağı bedene yöneltir. Çıplaklığa rağmen ya da çıplaklık aracılığıyla, çemberdeki her bir kadın bedeninin Gerçeği

17 Schnitzler'in romanında parola "Fidelio" değil, doktorun eşinin fantezi kurduğu erkekle karşılaştığı yer olan "Danimarka"dır (1990, s. 8, 72).

18 Schnitzler'in romanında, doktor aynı zamanda sadece maske ve peçe takan çıplak "rahibeler" de görür (1990, s. 75).

hâlâ gizlidir. Kim oldukları, ki şayet gösteriliyorsa, maske seçimleri yoluyla (ve belki saç rengi ve şekliyle) ele verilir. Başrahibin buhurdanlığı, dizlerinin üzerine çökmüş çıplak kadınlardan oluşan çemberin çevresinde dolaşırken, figürler ikili gruplar halinde ayine ait jestleri gerçekleştirir: Her biri, maskelerinin dudakları neredeyse birbirine değinceye kadar uzanarak yanındakinin omzuna dokunur. Bu esnada, Bill'in üst tarafındaki balkonda, pelerinli ve kapşonlu, deri maskeler takmış iki figür eğilip Bill'e ve maskesine bakar. Taktıkları maskelerin ardındaki gözlerini Bill'e dikmişlerdir; başlarını sallarlar ve Bill de karşılık verir. Çok geçmeden çemberdeki kadınlar sırayla, liderin asasını yanıbaşlarındaki zemine vurmasıyla teker teker gönderilir. Her kadın siyah pelerinli izleyen grubunda yer alan bir erkeğe gider ve öpüşme jestini kendi maskesi ile erkeğin maskesi arasında yineler. Bu denli özenle sergilenen ayinler ve yinelenen jestler (Latin tınılı ilahiler ve kilise müziği eşliğinde), bulanık anlamın ve kimliğin sapkın gizemini taşıyan karanlık bir çoğunluğun var olduğu izlenimini yaratır.[19]

Sahne, Brechtçi toplumsal jestleri ile film izleyicisini, erotik aşkın ve günümüz güzellik ideallerinin buyrultusallığını düşünmeye iterek –pelerinli, ataerkil katılımcılar arasındaki törensel itaati ve sahip olunacak bir nesne olarak kadını göz önüne sermekle– yabancılaştırabilir. Ancak ayin –lider her bir kadını göndermek için asasını yere vururken ve kadının pelerinli partnerinin seçiminde (ya da Kafkaesk atamasında)– Artaudcu bir vahşet hissi taşır. Bill kadınlardan biri tarafın-

19 Schnitzler'in romanında buhurdanlık ya da asayla gerçekleşen bir ayin yoktur, ancak kahraman çıplak ve maskeli rahibeleri gördüğünde benzer bir sadistik gizem etkisi oluşur: "Bu kadınlardan her birinin sonsuz birer gizem olabileceğini fark etti ve siyah maskelerin ardından onu takip eden kocaman gözlerin muammaları çözülmeden kalabilirdi. İzlemenin hazzı, arzunun adeta katlanılamaz acısına dönüşmüştü" (1990, s. 75-76). Bununla birlikte Schnitzler'in erkekleri birdenbire cübbeli papazlardan rengarenk nedimlere dönüşür; ve kadınlar, filmin aksine, "tüm bunları vahşi ve hınzır kahkahalar atarak karşılar." (1990, s. 76)

dan "öpülüp" götürülürken, kadın (tıpkı romandaki karşılığı gibi) ona buraya ait olmadığını ve "çok geç" olmadan burayı terk etmesi gerektiğini söylediğinde vahşet atmosferi daha da yoğunlaşır (1990, s. 78). Kadın bir diğer pelerinli figür tarafından götürülür; Bill, içinde çıplak, maskeli katılımcıların değişik pozisyonlarda cinsel eylemlerde bulunduğu malikânenin çeşitli odalarını gezerken, röntgenci haz hem kendisi hem de film izleyicisi için yeniden belirir (Filmin Amerika'da yayınlanan sürümünde hard-core açılar, filmi "NC-17"[20] sınıflandırmasından kurtarmak amacıyla bilgisayarla eklenmiş figürler kullanılarak engellenmişti). Aynı türden bir dikizleme, tanga giymeyen maskeli bir kadının Bill'e yaklaşarak eğlenip eğlenmediğini sorduğu anda gelişir. Ancak hemen ardından ilk kadın (ve artık tanga giymemiş bir halde) Bill'i kenara çekip orayı terk etmesi gerektiğini, tehlikede olduğunu hatırlatır. Bill kadının ellerini tutar; fakat kadın ona ismini söylemeyi, taktığı maskeyi çıkarmayı ya da onunla birlikte gitmeyi reddeder: "Çünkü bu benim hayatıma ve olasılıkla senin hayatına da mal olabilir." Artaudcu vahşet, iri kıyım uşağın Bill'i en baştaki ayin odasına geri götürmesi ile zirveye çıkar.

Orada toplanmış olan pelerinli bir kalabalığın ortasında Bill'den, daha önce doğru olarak aktardığı ilkinin yanı sıra, başka bir parola daha söylemesi istenir. Bu sefer sembolik erişimini gerçekleştirmede başarısız olunca, kırmızı pelerinli lider tarafından maskesini çıkarması emredilir. Buna benzer bir diyalog romanda da verilmiştir; ancak Kubrick, yeni ayinin etrafındaki izleyen grubunun içinde (bazıları deriye benzer, bazıları daha modern ve soyut olan) çeşitli maskelerin –Bill'i kuşatan, fena halde çarpık, sessiz bir biçimde alaycı, yargılayan yüzler olarak gözüken– yavaş panoramik bir çekimini sunar. Yanında dikilen iki yardımcısı ile bir tahtın üzerine oturmuş liderin maskesi de dahil tüm bu maskeler, bakan

20 "17 yaş ve altı için uygun değildir."

kişinin gözlerindeki panoptik gücün sembolleridir ve bu yolla sinema izleyicisinin kimliksiz, eril bakışını yansıtırlar. Bill yüzünü ifşa etmeyi reddedince, malikânenin diğer odalarındaki kıyafetsiz kadınlardan daha da çırılçıplak soyulur. Yine de, film izleyicisinin öncelikli olarak karşılaşacağı şey, oynadığı karakter maskesini çıkardığında Tom Cruise'un dillere destan yüzü olur. Böylelikle Kubrick'in filmi sinemasal aygıt içinde, film yıldızının adı ile kurgusal karakterin, sembolik ile imgesel kimliğin ego maskelerini öne çıkarır. Ancak olay örgüsünün seks partisi sahneleri ile uğradığı dönüşüm aracılığıyla Kubrick geleneksel, röntgenci bakışı yeni bir çerçeveye oturtur: kurbanlara anlayışla yaklaşmayı teşvik etmenin yanı sıra bakışın gücü ile özdeşleşmek.

Ekranın Gerçek yanında, film izleyicisinin duyduğu korkuyla karışık haz, kamerayı ve izleyiciyi seks partisinin sürdüğü çeşitli odalara yönlendirmesinin ardından yakalanan röntgenci ile yansıtılır. Kırmızı pelerinli ve altın maskeli lider, bir işaretiyle cezalandırma emrini verir: Bill'den maskesi ile beraber tüm giysilerini çıkarmasını ister; "ya da senin yerine biz çıkaralım ister misin?" diye sorar. İlkel, müstehcen baba tarafından davet edilmiş bir ayin katılımcısı olarak Bill'in misafirler ile olan benzerliğine gösterilen tepki, aynı zamanda kendini Bill'in evliliğinden almak istediği intikam ile kamçılanan erotik ilgisindeki trajik çatlağı (ve *sinthome*'u) ile özdeşleştiren film seyircisinin iktidarına kafa tutar. Bir bakıma, sinema izleyicisi de dördüncü duvar görüntüsünün röntgenci anonimliğinden ve ekrandaki sahneye düşen görünmezlik pelerininden kurtulması, maskesini düşürmesi ve giysilerini çıkarması yönünde emir alır. Burada izleyenlere bir karakter tarafından yöneltilen ve yalnızca oyuncu ile izleyici dünyasındaki farklı diegesislere vurgu yapan dolaysız bir hitap yoktur. Bir Öteki, Oudart'ın "Eksik Olan"ı (*bkz.* Heath 1981, s. 92) olarak izleyen, babanın iki ayini tarafından yarılan kahramanın öznelliği ile özdeşleşirken, yoksun kalmış, trajik bir şe-

kilde kusurlu ve ölümsüzce mesafeli olamayan olarak teğellenememiştir. Film izleyicisine benzer bir şekilde Bill, sahtekâr olarak da olsa, seks ayininin eril bakışına katılır. Artık bir sonraki kurban töreninin günah keçisi ve safdili odur.

Sinemasal aygıt, birtakım teklifler sunan ve kalanların yolunu tıkayan ön sahnedeki ataerkil süperego nedeniyle, sadece ekranın çizdiği çerçevede değil, aynı zamanda ekranın içinde (*Gözleri Tamamen Kapalı*'nın Amerika versiyonundaki seks sahnelerini örten maskeler olarak bilgisayar yoluyla eklenmiş, pelerinli ve çıplak figürler ile olduğu gibi), her zaman törensel bir yön ve teatral sınırlar barındırır. Bir ego ideali olarak sinemasal süperego ekrandaki sahneden yasal olarak haz almaya imkân tanır; ancak diğer bir yandan izleyicinden kesin bir fedakârlık –para, zaman ve düşgücü– talep eder. Oysa ki, *Gözleri Tamamen Kapalı* izleyiciyi, bu geleneksel, rahat rahat yinelenen, röntgenci takdimin çok daha rahatsız edici olan kurban edimine doğru iter: Lacancı tedavinin trajil katarsisinde olduğu gibi, "kurbanın kurbanı" (*bkz.* Žižek 1992, s. 59; ayrıca *bkz.* Fink 1997, s. 69-71). Bu, ekrandaki güzelliğin erotik maskının ardında ve eril bakışın röntgenci hazzındaki ölüm itkisinin Gerçeğini açığa çıkarır. İzleyen, ya kurbansal soyunmadan sadistçe bir haz alarak müstehcen babayla ya da hedef haline gelen bir röntgenci olarak Bill ile özdeşleşme sorunu ile karşı karşıya kalır. Her halükârda, izleyenin dördüncü duvardaki iktidar yanılsaması ve ekrana yönelik ayinsel itaati vahşi bir biçimde örselenir ve böylelikle arınarak –en azından o an için, bir diğer hedef doğana kadar– apaçık bir duruma bürünür.

Tom Cruise'un giysilerini çıkarmasına yönelik talep –Nicole Kidman'ın filmin diğer bölümlerinde soyunmasıyla ilişkili olarak– seyirciye, erkek film yıldızları nadir durumlarda çırılçıplak kalırken kadın film yıldızlarına ekran önünde soyunmaları üzerine yapılan baskının hatırlatmasıyla, eleştirel, Brechtçi bir jest olarak ele alınabilir. Ne var ki maskeli adam-

ların erkek bir film yıldızının çırılçıplak soyunmasını talep eden homo-erotik bakışı[21] ile tırmanan gerilim, seyirciyi heteroseksüel bir kurbana dönüştüren başka bir öneri ile kırılır. Güzel, çıplak ve gizemli Kadın üst taraftaki balkonda belirerek, "Durun!" der. Artık maskesinin yanı sıra siyah tangasını da giymiş, ancak hâlâ çıplaklığını –ve daha fazlasını– sunar bir halde (ünlü olmayan biri olarak) Bill'i cezalandırılmaktan kurtarmak için belirir. "Yerini almaya hazırım," diye haykırır (Dudaklarını örten maskeye rağmen sesi kayda değer bir biçimde net ve güçlü çıkmıştır). Ayin lideri takası onaylar; ve kadın, gagaya benzeyen fallik bir maske takmış, pelerinli bir figür tarafından götürülür. Bill kadına ne olacağını sorar ancak yalnızca "kimsenin artık onun kaderini değiştiremeyeceği", çenesini kapatıp daha fazla kurcalamaması gerektiği, yoksa hem kendisi hem de ailesi için "korkunç sonuçlar" doğacağı yanıtını alır. Böylelikle, Tom Cruise'un bütünüyle çıplak bedeninin sergilenişinden kaynaklanan homo-erotik şok, kurtarıcısının çıplak memeleri ve ona eşlik eden kişinin taktığı fallik maskenin erotik, kurbansal görüntüsü ile yer değiştirir. Buna rağmen, geleneksel eril bakış, iki katı daha fazla Brechtçi bir sarsıntıya maruz kalır: film yıldızının fallik iktidarını örten maskenin düşmesine dair olasılık ile bir fahişenin İsa figürü olarak kullanılması.

Gizemli Kadın, sapkın babalar arasındaki erotik ayin için bir takas nesnesinden daha fazlasına dönüşür; tıpkı öteki kadınlar gibi. Kurban edilmeyi gönüllü olarak kabul etmesiyle aşkın bir güç kazanan, arzusunu erotik/ölüm itkisi haline getirip saflaştıran Kadın, "kader"ini onların ellerine bırakır. Adamlara, "Bırakın gitsin," diye emreder. "Beni alın." Mesih'e benzeyen bu anne,[22] Bill'in egosunu ve bedenini, sembolik,

21 Bill'in sorguya çekilmeden önce içinden geçtiği son odada dans eden, aynı cinsiyetten çiftler gösterilir.

22 Metinde yazar, (m)other olarak belirtmiş. İlk öteki olarak anneye yeniden gönderme yapılmış. (Çev. n.)

imgesel ve muhtemelen gerçek bir kastrasyondan kurtarır. Erkek kahramanın, kadın kurbanın hayatını kurtarmak için hayatını riske attığı alışılagelmiş melodramatik olay örgüsündeki toplumsal cinsiyetleri tersine çevirir. Böylece erkeği, onu kurtaran kişi olarak, bir ikilemle baş başa bırakır: ya tipik olay örgüsünü eski haline getirecektir ya da eksik ve minnettar bir şekilde hayatta kalan olarak kadınlaşacaktır. Film burada, seyircinin geleneksel bakışını, melodramanın cazibesi ile saptırır:[23] Bill'in kötü adamlarla savaşarak kızı kurtarma ya da kızın intikamını alma olasılığı. Ancak Kubrick bunun yerine, bedenini yaşama bir hediye olarak kurban eden Kadının, güzel ama korkutucu zevkini sergileyerek tüm dikkati, yeni trajikomik sapmaların ve oluşacak daha vahim sonuçların üzerine yoğunlaştırır. Kadın yalnızca kayıp bir anne olsa bile, bu durum, onunla asla ödeşemeyecek bir özne olmanın eksikliğini gözler önüne serer.[24]

Bill eve döner, uykuya dalmış kızını bir müddet izledikten sonra ayin kostümünü kilitli bir dolabın içine gizler. Evden çıkmadan önce, karısı ona duyduğu aşkın, onu aldatma fantezileri kurduğu ve yalnızca göz göze geldiği diğer adamla yatabilmek için her şeyi feda etme isteği duyduğu anlarda bile "şefkatli ve hüzünlü" olduğunu söylemişti. Bill'in o geceki maceraları karısının ihaneti ile eşitlenmeyi katbekat aşar ve şimdi ise karısının anaç şefkatinde yenilenmek için geri dönmüştür. Ancak Bill onu uykusunda gülerken bulur: Yataklarının keyfini onsuz çıkarmaktadır. Dişil zevkteki bu apayrı boşalım onu rahatsız eder, bu nedenle karısını uyandırır.

---

23 1940'ların belli başlı kadın filmlerinde "melodrama"ya başvurulmuş olsa da bu terimi, verdikleri mücadele kahramanın zaferi ve görünürde haklı bir intikam eşliğinde son bulan, keskin hatlarla belirlenmiş kahramanlar, kurbanlar ve kötü adamların olduğu 20. yüzyıl sineması ve dizileri ile 19. yüzyıl dramalarının baskın yapısı olarak daha geniş ve teatral bir anlamda kullanıyorum.

24 *Film noir*'de "hakiki dehşet anı" hakkında *bkz.* Žižek (1992, s. 169): "özne varlığındaki eksikliğin nedensiz uçurumu ile yüz yüze geldiğinde" –ve femme fatale'nin kahramana kaderini bahşederken sağladığı "rahatlık"ta.

Yatağın içinde onun yanında bir çocuk gibi kıvrılır; Alice ise şefkatle onun başını okşar. Fakat çok geçmeden Bill ondan ne rüya gördüğünü anlatmasını ister. Kubrick, akıllı bir hamleyle rüyayı göstermemeyi seçer,[25] bunun yerine, Alice rüyayı hatırlayıp ilişkilendirirken nasıl tepki verdiklerini göstermek için her ikisinin de yüzüne odaklanır. Alice, ikisinin de çırılçıplak bir halde yabancı bir kentte olduklarını söyler. Alice ürkmüş, utanmıştır ve bunun Bill'in hatası olduğunu düşündüğünden ona kızgındır. Oysa Bill gittiğinde Alice "güzel bir bahçede, güneşin altında sere serpe uzanmıştır ve kendini harika" hisseder. Fantezilerindeki erkek, o deniz subayı, ortaya çıkar ve ona gülümser.

Alice duraklar ve yastığına gömülüp ağlamaya başlar; ancak Bill rüyanın geri kalanını dinlemekte ısrarcıdır. Alice, kocasıyla alay etme ve onu aşağılama isteğiyle (Bill'in onu uyandırdığı anda yaptığı şey) o adamla ve daha birçoğuyla sevиştiğini –"o kadar fazla ki kaç kişiyle birlikteydim bilmiyorum"– söyler. Kubrick'in filmi burada, tıpkı Schnitzler'in romanındaki gibi,[26] bir cani ya da kurban olarak Kadın ile yaşanan sıradan, melodramatik özdeşimin ötesine geçer. Müstehcen babaların röntgenciye verdiği cezayı üstlenen trajik bir mesih olarak femme fatale'nin olduğu sahne, Alice'in rüyasındaki seks partisi ve gerçek kahkahaları ile daha ileri düzeyde trajikomik (ya da *moque-comique*) bir bükülme yaşar.[27] İlk

25 Romandaki "üstüne işlenmiş rüyalar" ve gerçek rüyaların "bir *çerçeveye* sahip olmayışı" ile rüya alanının "eşit ve tutarlı bir biçimde *yoğun* olmayışı"ndan kaynaklanan, film içinde inandırıcı özellikte herhangi bir rüya yaratma sorunu hakkında *bkz.* Raphael (1999b, s. 24).

26 Rüya Schnitzler'in romanında oldukça farklı ve çok daha karmaşıktır, ancak kahkaha için benzer bir açıklama getirir (1990, s. 113). Schnitzler'in Albertina'sı ile Kubrick'in Alice'i hakkında daha başka kıyaslamalar için *bkz.* Nelson (2000, s. 265-266). Bunun yanı sıra Nelson, Kubrick'in tüm filmleri içinde "psikolojik olarak en bütünlüklü" karakter olduğunu açıklar (2000, s. 296).

27 Postmodernde "*trajik*ten *moque-comique*'e geçiş" üzerine *bkz.* Žižek (2000, s. 43-44): "Öyle derin bir dehşet vardır ki artık trajik seviyeye 'yüceltilemez', bu nedenle ona yalnızca tüyler ürpertici parodik bir taklit/çift parodi yoluyla yaklaşılabilir."

babaların ve femme fatale'nin/kurtarıcının ideal güzelliğinin kastre etmeye yönelik tehditleri, her ne kadar kurbansal bir borçla da olsa, Bill'e yeni bir yaşam bağışlar. Ancak karısının rüya görürken attığı kahkahalardaki zevk, kurtarıcının trajik armağanını ve Bill'in eve dönme özgürlüğünü paramparça eder. Kadın, onun egosunu kurtaracak bir anne olarak varlık göstermez; başka arzuları ve keyifleri vardır; onunla dalga geçer ve bu kargaşa içinde onu kurban eder.

Freud rüyaların, uyuyan kişiyi uyandırmamak için sansürlenen bastırılmış istekler olduğunu ortaya atmıştır. Fakat *Gözleri Tamamen Kapalı*'daki rüyalar, seks partileri ve erotik tuzaklar, ekrandaki kurgunun emniyeti çerçevesinde, seyirciyi kendi arzularını ve korkularını kurup onların keyfini sürmesi için kışkırtmakla kalmaz, aynı zamanda seyirciyi şaşırtarak, bireysel fantezilerden ve düşlenen güzellikten, itkinin Gerçeğine doğru olası katartik bir uyanışa sevk eder. Filmin geri kalanında Bill, kurtarıcı erotik anne[28] olarak Kadını kurtarmaya çalışmak, ona olan borcunu ödemek ya da hiç değilse onunla yeniden iletişim kurabilmek için çabalayan ödipal bir hafiyeye dönüşür. Ne var ki film, meydan savaşları verip kötünün karşısında mutlak bir zafer kazanmak yerine seyircinin duygularını ve korkularını defalarca trajikomik esrarlara saptıran, özenti, melodramatik bir kahraman olarak Bill'in içtenliğini çürütür. Bill arkadaşı Nick Nightingale'i sorduğunda eşcinsel bir otel çalışanı Bill ile abartılı bir biçimde flört eder. Bill, yüzü morluklar içindeki piyanistin, seks partisinin sabahında iri yarı iki adam tarafından otelden çıkarıldığını öğrenir. Ardından, Domino adlı fahişeyle kesintili bir cinsel birleşme yaşadığı yere geri dönerek karısından intikam almaya bir kez daha yeltenir. Ancak Domino yerine onun oda arkadaşı ile karşılaşır. Kendini kadının yüzüne ve bedenine doğru bastırıp bluzünün düğmelerini açarak onunla açıkça flört eder. Kadın başlangıçta Bill'in tavırlarından hoşlanır

28 (m)Other vurgusu yeniden yapılmış. (Çev. n.)

ancak çok geçmeden Bill'i durdurup arkadaşı Domino'nun HIV-pozitif virüsü taşıdığını öğrendiğini söyler. Bu durum tüm o erotik karşılaşmayı mahvederek röntgenci film seyircisini hayal kırıklığına uğratırken Domino'nun yakalandığı ölümcül hastalık ile Doktor Bill'in kıl payı kurtuluşundaki Gerçeğin neden olduğu şoku ortaya koyar.

Bill gazetede eski güzellik kraliçesinin aşırı doz uyuşturucudan öldüğü haberini okurken, güzellik ideallerinin ve sapan arzularının geri planındaki ölüm itkisiyle yeniden yüzleşir. Bir doktor olarak önce hastane kayıtlarına, ardından da kadının morgtaki bedenine ulaşır. Hem Bill hem de seyirciler, seks partisinde Bill'i kurtaran maskeli, gizemli kadının o olup olmadığını ve Bill'in özgürlüğü ile takas ettiği kaderinin kendi ölümü mü olduğunu anlama gayretiyle kadının çıplak cesedini incelemeye koyulurlar (Kubrick aynı kadın oyuncuyu kullanmamıştır).[29] Romanın olay örgüsüne Kubrick ve Raphael tarafından eklenen bir sahnede, Bill nihayet Victor Ziegler ile yapacağı özel bir görüşmeye çağırılır. Bill'i, yılbaşı partisindeki ev sahibini ve seks partisindeki maskeli güzeli birleştiren ölüm itkisi, teatral bir düzmeceye kabul edilirken ortaya çıkan trajikomik belirsizliğe rağmen, burada netleşir. Ziegler, kendisinin de seks partisinde bulunduğunu söyler ve bu olayı daha fazla sorgulamaya devam ederse içine düşeceği büyük tehlike konusunda Bill'i uyarır. Ziegler, seks partisinde Bill'i kurtaran gizemli kadının, Bill'in yılbaşı partisinde hayatını kurtardığı ve morgta cesedini gördüğü Mandy olduğunu doğrular. Fakat Ziegler kadının sadece bir "fahişe" olduğu, yaptığı uyarıların ve ayinsel kefaretin Bill'i korkutmak için "sahnelenen" bir "oyun" olduğu, daha sonra kadına hiçbir şey yapılmadığı, kadının bir uyuşturucu bağımlısı olarak kendiliğinden öldüğü konusunda ısrarcıdır. Hatta Ziegler, Kadının kendini –Bill ve izleyenler için– kurban etmesindeki trajik idealin kendi kendini tatmin etme amaçlı bir fantezi ol-

29 *Bkz.* Nelson (2000, s. 327-328).

duğunu söyleyerek bu ideali hiçe sayar: "durmadan düşünüp mastürbasyon yaptığın ucuz, sahte bir kurban numarası."

Ziegler, ayinin maskeli lideri olsun veya olmasın, ilk, müstehcen babanın vücut bulmuş halidir.[30] Varlıklı hastası tarafından seks partisinde görüldüğünü ve Kadının kurbansal kefaretinin yalnızca bir düzmeceden ibaret olduğunu söylerek Bill'in ego maskesinin defalarca düşmesine neden olur. Ziegler cesaretlendirici, babacan bir tavırla Bill'in omuzlarına vurur, ancak doktor yaşlı adamı dokunuşlarıyla irkilir. Seks ayininin hiper-tiyatrosu, Ziegler'ın açıklığa kavuşturduğu şeylerle aydınlanır. Ancak Kadının ne istediğine dair gizem hâlâ sürmektedir: Doktorun hayatını kurtarmasının karşılığı olarak kendini gerçekten feda mı etmiştir, yoksa fahişeliğinin bir parçası olarak bir oyun mu sahnelemiştir? Ayin liderinin ve maskeli cemaatinin caniliği, Ziegler'in anlattıkları ile birlikte –hatta Ziegler onlardan biri olduğunu kabul etmişse de– şüpheli bir hal alır. Ziegler, Kadını öldürmedikleri ve Nick Nightingale'e, yüzündeki ufak morluk haricinde herhangi bir zarar vermedikleri, sadece New York Oteli'nden atıp Seattle'a geri gönderdikleri konusunda diretir. Hal böyle olunca seks ayininden sonra tek başına Bill'i takip ettiğini itiraf eder ve o sapkın ayinde bulunan maskeli topluluğun çok tehlikeli ve güçlü olduğu üzerinde ısrar eder: "Eğer sana kim olduklarını söyleseydim... rahat rahat uyuyamazdın." Ziegler ve sapkın arkadaşları gerçekten zorba kimseler midir yoksa seks ayinindeki "sahte kurban" gibi yalnızca blöf mü yapmaktadırlar? Mafyavari gansterler, yasaların üzerindeki ana akım reisler midir, yoksa sadece zengin ve yoz kimseler mi?

Büyük tehlikenin tehdidi sürmektedir, ancak Ziegler tümüyle melodramatik bir cani değildir. Bill'in seks partisindeki kurbana olan inancını, mastürbasyon amaçlı bir fantezi

30 Bu sahneye "Ödipal şeyin devam ettiği" "bir tür aşk sahnesi" şeklindeki yaklaşım ve Ziegler'ın "talep eden, korumacı, kastre eden baba" olarak değerlendirmesi için *bkz.* Raphael (1996, s. 165).

olarak analiz ederken kahramanın Kadını bulmak, kurtarmak ve ona âşık olmak üzere koyulduğu ödipal macerayı baltalar. İlk babalar, kurbansal anne rolündeki güzel Kadınla ilgili fantezisini kullanarak Bill'i oyuna getirmişlerdir. Elbette Ziegler, başka türlü bir düzenbazlık yaparak yalan söylüyor olabilirdi. Her halükârda, müstehcen babaların Bill'e karşı savunmasız olduğunu ve ondan korktuklarını açık ediyordu: çünkü Bill'i korkutmaya çalışıyorlardı. Ancak aynı zamanda, sergiledikleri düzmece fakat gerçek kurban sahnesiyle, hem Bill'in hem de kendilerinin Kadın zevki[31] ile, her şeyi bağışlayan ve bu yolla da sapkın aşkının nesnesi olan özneyi alt etmekle tehdit eden anneye duydukları korkuyu maskelerler. Babaların düzenledikleri abartılı seks ayininin ve Bill ile film seyircisinin de bu ayinin içine çekilmesinin nedeni budur: kadın güzelliğini ve ataerkil arzuyu, sapkın biçimlerde, itkiye ve bedenin esrik ölümlülüğündeki dişil zevke karşı bir savunma olarak idealleştirmek.

Mahrem bir cinsel eylem, zirveye ulaştığında "küçük bir ölüm"ün heyecanını barındırır. Ancak bir seks ayini, bir film ya da piyes gibi, erotik yaşama ve ölüme ait komünal erki kapsar. Özellikle Kubrick'in filmindeki maske takan çıplak bedenler (ve onların maskeli takipçileri) yoluyla her bedendeki meçhul yaşam gücü ortaya çıkar. Ayinleri oldukça biçimselleştirilmiş olsa da Dionysosçuluğun ve zevk düşkünü yaşantının esas gücü, malikânedeki kukla oyununun dayanılmaz çekiciliğidir. Maskeli çıplak bedenlerin erotik enerjisi, insan vücudunu türün devamını sağlamak ve genetik kodları yeniden şekillendirmek için bir kabuk olarak kullanıp ardından bir kenara atarak bireysel kişiliği yoksayar. Ödipal öznenin geri dönmeye can attığı özverili anne sevgisinin güzelliği

31 Ziegler aynı zamanda Bill'e şunları söyler: "Sen partiden ayrıldıktan sonra Mandy'nin başına daha önce yaşamadığı hiçbir şey gelmedi. Çıldırasıya sevişti. O kadar." Bu hem seks ayininde hem de Ziegler'in sonradan anlattıklarına bakıldığında, ideal güzelliğin ve dişil zevkin tekrarlanan bir ihlale dönüşmesine duyulan arzuyu, daha da doğrusu korkuyu gösteriyor.

bile, arzunun imgesel ve sembolik yapısına katılırken, Gerçek erotiklik ve üremenin ölümcül hedefi tarafından güdümlenir. Mandy'de olduğu gibi –ister toplu bir ayinde olsun ister kişisel uyuşturucu bağımlılığı nedeniyle– kendini yok eden güzellik, kadına sahip olmak ve kadını gizemli, yüce bir nesneymiş gibi sergilemek amacını taşıyan, Bill ve ilk babalar tarafından başvurulan çeşitli imgesel ve sembolik girişimlerin Gerçek cephesini gösterir. Fakat *Gözleri Tamamen Kapalı*'daki trajik bükülmeler, diğer bir yandan sinemasal aygıtın kendisindeki yabancılaştırıcı gücü su yüzüne çıkarır: aynı zamanda seyircinin bağırsaklarındaki tenya olan erotik yaşamın ve ekrandaki ona ait ölüm itkisinin çekici ve itici, yaratıcı ve yıkıcı, üretken, kötücül enerjisi.

Bill, Ziegler ile buluşmasının ardından eve dönerken, bir kemik olarak kendi tininin[32] hayalini –tıpkı Mandy'de olduğu gibi, sembolik ayinlerin ve imgesel gerçekliklerin Gerçek boşluğunda kendi *aphanisis*'inin[33] (kayboluş) vizyonunu– görür. Sapkın, babacan arkadaşı, fahişenin kendini feda etmediği konusunda onu rahatlatmaya çalışmıştı: "Biri öldü. Bu her zaman olur. Fakat hayat devam ediyor. Hep devam eder. Ta ki bitene kadar."[34] Ancak *Gözleri Tamamen Kapalı* Bill ve Alice'in bitme aşamasındaki evliliklerinde sembolik bir ölümün acısıyla boğuştuklarını gösterir. Böylelikle, Alice'in fantezisindeki ve rüyasındaki müstehcen arzular ve Bill'in erotik yolculuğu ile birlikte, "yaşam ve ölüm arasındaki sınır bölgesi"ne[35] çekilirler. Bill eve ulaştığında, seks ayininde taktığı maskeyi yatakta, karısının yanındaki yastığın üzerinde bulur (Kostümü geri götürdüğünde maske halihazırda kayıptı). Sahipsiz

32 Žižek'in Hegelci "Tin kemiktir" deyimini nasıl kullandığına bakınız (2000, s. 28-30 ve 1989, s. 207-209).

33 Cinsel arzunun kaybolması. (Çev. n.)

34 Bu sözler, Kubrick'in, filmin vizyona girmesi için kararlaştırılan tarihten yalnızca birkaç ay önce, 70 yaşındayken, uykusunda ağır bir kalp krizi geçirerek aniden ölmesi ile birlikte daha da anlam kazanmıştır.

35 Özellikle Antigone olmak üzere Sofokles'in trajik karakterleri hakkında *bkz.* Lacan (1992, s. 272, 280).

maskenin yanında uyuyan karısını gördüğünde elleriyle kendi boğazını sıkıca kavrar. Ardından gözyaşları içinde Alice'in üzerine yığılır. Uykusundan uyanan Alice, Pietàvari[36] bir tabloyu andırırcasına, Bill'in başını kendi göğsüne dayar; Bill ise çatlayan bir ses tonuyla ağlayarak, "Sana tüm olan biteni anlatacağım," der.

Bill'in ilk babalarla giriştiği melodramatik savaştaki tüm paranoya –seks ayininde tehdit edilmesi, kendi elleriyle uygulayacakları fiziksel cezadan kıl payı kurtulması, ardından takip edilmesi, Nick ve Mandy gibi ölümcül bir tehlike içinde olması, Ziegler ve arkadaşları tarafından kandırılması– karısına karşı gösterdiği trajik dürüstlükle son bulur. Ancak Kubrick'in de yaptığı gibi, Alice de olgun bir şekilde, durumu aşırı dramatik hale getirmez. Kubrick yalnızca, Bill'in itirafları üzerine bir süre sessiz kalan Alice'in ağlamaklı, kızarmış yüzünü gösterir. Bunun üstüne Alice, kızlarının sabah olunca hep birlikte yılbaşı alışverişine çıkmayı beklediğini söyler. Dükkânda, arka planda çalan "Jingle Bells" melodisiyle, Noel Baba'nın ona hediye edebileceği çeşitli oyuncaklara ilgiyle bakarak onlardan birkaç adım ötede yürümektedir. Bill karısına, artık arzularında sadakatli olamadıkları için, ne yapmaları gerektiğini sorar. Alice yanıt olarak, yaşadıkları maceralardan –gerçek ya da hayali– sağ kurtuldukları için şükretmelerini ve onu sevdiğini söyler. Aslında Bill'in seks ayini macerasının bir sorun oluşturmadığını, onunla devam etmek istediğini, bir tek gecenin "tüm hakikat" olmadığını anlatır. Ama Bill bastırarak "Emin misin?" diye sorar ve rüyaların da gerçek olduğu konusunda ısrar eder. Alice Bill'in yaşadıkları yakışıksız ilişkiler arasında bir eşitlik kurmasına izin verir. Fakat Bill şimdi "sonsuza dek" uyanmış olduklarını söylediğinde Alice bunu reddeder. Buna çok benzer bir diyaloğa Schnitzler'in romanında da rastlarız (s. 166) ama Kubrick ve Rafael buraya en son, trajikomik bir sapma ekler. Alice, en

36 Pietà, kucağında İsa'nın ölü gövdesini tutan Meryem Ana heykeli. (Çev. n.)

kısa zamanda yapmak zorunda oldukları bir şey olduğunu söyler: "sevişmek". Ve ekran kararır.

Bu postmodern, açık final –Schnitzler'in "muzaffer" gün ışığı, çocuğun "saf kahkahaları" ve "yeni bir gün"ün başlangıcının aksine (1990, s. 167)– bu evliliğin ileri dönemlerindeki (karakterlerin yanı sıra oyuncuların arasında da) birçok çatışmaya işaret eder. Alice'in arzuları, filmin son sahnesinde, kızının yılbaşı için seçtiği eski moda bir bebek arabası, büyük bir oyuncak ayı (ki Alice fiyat etiketini kontrol eder) ve bir de Barbie bebeğin çok daha ötesinde, hatıralarında ve fantezilerinde başka birçok süprizin etrafında dolanabilir. Bill ise eşine karşı kuşkular beslerken, içlerindeki sınır bölgesine ve ölüm itkisine duyduğu korkuyu maskelemek için başka erotik kapılar aralamanın peşinde koşabilir. Fakat bu tür eylemlerin ve rüyaların trajik sonuçları, Lacancı bir deyim olan "Cinsel ilişki yoktur," ile açıklanır (*bkz.* Fink 1995, s. 104-105; ayrıca *bkz.* Žižek, s. 71,75). Aynı şekilde sinema izleyicisi de katartik bir seçim ile baş başa bırakılır: romantik ve melodramatik fantezilerinde boğulmak pahasına ekranın röntgenci dördüncü duvarına sıçrayan narsisizmin tadını çıkarmak ya da gözlerini ekranın Gerçeğe –ölümlülüğün bakışı ve hem aygıtta hem de izleyicideki varlık eksikliğine– kurban edilişindeki güzel yanılsamaların ötesine dikip daha karmaşık, daha eleştirel ve trajik bir bakış edinmek.

REFERANSLAR

Baudrillard J. (1983). *Simulations.* New York: Semiotext[e].

Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan Against the Histocists.* Cambridge, MA: MIT Press.

Decter, M. (1999). *The Kubrick mystique.* Commentary 108:52-55.

Doctorow E. L. (2000). *City of God.* New York. Random Hause.

Dukore, B. F. (1974). *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski.* New York: Holt.

Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

_____ (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gelman-Waxner, L. ,(1999,). *Dr. Dolittle.* Premiere, October, ss. 48-49.

Heath, S. (1981). *Questions of Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

Lacan, J. (1977) *Ecrits: A Selection,* trans. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1978). *The Four Fundemantal Concepts of Pyscho-Analysis,* trans. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1992). *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*: The Ethics of Pyschoanalysis, 1959-1960, trans. D. Porter. New York: Norton

Nelson, T. A. (2000). *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze.* Bloomington: Indiana University Press.

Pizzato, M. (2004). *Theatres of Human Sacrifice: From Ancient Ritual to Screen Violence.* Albany, NY: SUNY Press.

Raphael, F. (1999a). *A Kubrick Odyssey.* New Yorker, June 14, ss. 40-47.

_____ (1999b). *Eyes Wide Shut: A Memoir of Stanley Kubrick,* New York: Random Hause.

Rasmussen, R. (2001). *Stanley Kubrick: Seven Films Analyzed. Jefferson,* NC: MacFarland.

Schnitzler, A. (1990). *Dream Story, trans. O. P. Schinnerer.* Los Angeles: Sun and Moon.

Verhaege, P. (1995). *Neurosis and Perversion: il n'y a pas de rapport sexuel.* Journal of the Centre for Freudian Analysis and Research 6:39-63.

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology.* London: Verso.

_____ (1991). *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Populer Culture.* Cambridge, MA: MIT Press.

_____ (1992), *Enjoy Your Semptom!: Jacques Lacan in Holywood and out.* London: Routledge.

_____ (2000). *The Fragile Absolute,* London: Verso.

_____ (2001). *The Fright of Real Tears,* London: BFI.

5.

Kapitali Romantikleştirme: *Aile Babası ve Memento*'da Seçim, Aşk ve Çelişki

ANNA KRONBLUH

Los Angeles'taki San Vicente ve Wilshire bulvarlarının kesişim noktası, evsizlerin mesken tuttuğu yerlerden biridir. Hatta en aceleci gezginler bile tabelalarda yazan şeyleri hatırlarlar: "Vietnam gazisine yardım," "Karın tokluğuna çalışırım," "Allah razı olsun." Önceki gece az da olsa değiştirilmiş bir mesajın yazılı olduğu bir tabela tutan genç bir adama rastladım – *Evsiz Gazi Herhangi Bir Yardım İçin Minnettardır, Hatta Sadece "Merhaba" Dense Bile.* Tam da o köşede dikilmesinin nedeninin, insanların "Merhaba" demeyeceğini bilmesinin öznellik ve ekonomi arasındaki ilişkiye dair Lacancı-Marksist bir teoriyle alakası yok. Zaten, yaşamını belirleyen sefillik, kapitalizmin sistematik zalimliklerinin nasıl da bizim sosyal imgeselimizle süre geldiğini görmesine yardımcı oluyor. Etraftaki diğer insanlarla bağ kurduğumuzu veya onlardan kendimizi sakındığımızı hayal ettiğimiz pek çok yol, kime âşık olacağımızı, nasıl yaşayacağımızı, "Merhaba" deyip dememeyi seçtiğimiz pek çok yakın veri, siyasi planlarımızın koordinatlarını yansıtır. Aşağıdaki tartışma bu adam için olmasa da, hâlâ bilme ihtiyacı hissedenler için geçerliliğini korur.

"Merhaba" deyip dememe seçeneği Kuzey Amerikan demokrasisini tesis eden hatırı sayılır özgürlükler içinde sayılmayabilir ama "seçim"in kendisinin Amerikan siyasi-kültürel

imgeseliyle kaçınılmaz bir bağı var. Kolalı içeceklerin karşı konulmaz çeşitliliğinden kelebek pusulanın (seçim pusulası) belirsiz alternatiflerine dek bir seçimler dünyasında yaşıyoruz. Seçim, farklı politik konumların retoriğinde belirgin bir şekilde kendisine yer bulur: sol kanadın ("kürtaj yanlısı"), sağ kanadın ("okul tercihi"), ve merkezin tercih ettiği (partileri birleştirme seçeneği) şeyler mevcut. Liberal demokrat gelenekte, seçim, zorunluluğunun ötesindeki özgürlüğün hinterlandını, başka bir belirsiz olanaklar dizisinden belirlenen bir şeyin yapısını açığa vurur: verdiğim oy benim birey olmaklığımdır, benim sonunda gerçekleştirebildiğim irade dolu kapasitemin cisimleşmesidir. Bu özgürlük-zorunluluk eksenine karşıt olarak, Marksist sosyal teori, psikanaliz ve modern felsefe "seçme"ye kafa yormak adına alternatif tamamlayıcı enlemler sunar. Temel Marksist içgörü şunu söyler, liberal "seçim özgürlüğü" çerçevesi, açıkça belirtilmeden seçimin mümkün ama sınırlı olduğu –ya kapsam ve önem olarak sınırlı ya da birilerini hariç tutarak belirli gruplarla sınırlı– mevcut birtakım ideolojik, yasal ve ekonomik ilişkileri olumlar. Bu yüzden, Marksist anlamda seçim, zaten var olan birtakım varsayımların seçilmesidir (veya değiştirilmesidir). Psikanaliz, yapısal olarak benzer işaretler bütününe dair kendi tanımlamasını yapar: kendi arzu nesnemiz olarak seçecek olduğumuz nesneleri önceden belirleyen koordinatların bilinç dışı seçilmesi olan "temel fantezi".

Öznelliğe ilişkin her modern felsefe, her anlam ufkunun *minimal varsayımı*nın dökümünü yapar. Hiçbir şey kolayca verilmez; Gerçeğin uyumlu, tutarlı bir "gerçeklik" deneyimiyle olan evcilleşmemiş ilişkisini düzenlemek için, özne, mevcut uçurumu engin bir özgürlük eylemiyle kapatmalıdır – tıpkı Jean-Paul Sartre'ın dediği gibi, özne kendi temel varoluşsal projesini seçmelidir. Etkin bir biçimde bu seçim, Batı felsefesinin nesneleşmiş nedenidir (object-cause). Descartes, Kant ve Hegel için her düşünen fail mantıksal olarak direk

deneyimde temellenmeyen anlam kategorisiyle yüzleştirilir fakat yine de kökensel düşünme riskini alır; yapıbozumcu ve yapısal dilbilimciler için dili olan her özne varoluşsal olarak dilin yitirdiği bilgiye bağlıdır ama yine de o bilgiye sahip değilmiş gibi eylemeye mahkûmdur; Freud ve Lacan için arzulayan her özne kaçınılmaz bir biçimde ilksel fantezinin yanlış olduğu bilgiye bağlıdır, ama her şeye rağmen bu fantezi doğruymuş gibi eylemeye mecburdur. Tüm bu versiyonlar arasında ortak olan fikir, günlük sosyal gerçekliğimizde yaptığımız seçimlerden daha temel bir seçimin var olduğudur, içinde seçtiklerimizin olduğu koordinatları tesis eden bir ilk seçim (protochoice). Akademik olmayan analiz biçimlerinin bu ilk seçimle paralel bir kuşatmaya uğraması aracılığıyla bu ortaklığın zenginliği doğrulanmıştır. Tartışmasız bugünün dünyasındaki en önemli ideolojik-kültürel motor olan Hollywood sineması türün tamamını dramatik bir seçim ifadesine adamıştır: Alternatif Gerçeklik hikâyesi.

Senaryo içinde senaryo, film içinde film, bir meleğin kılavuzluk ettiği hayal ve *Şahane Hayat* (*It is Wonderful Life*), *Tatlı Yalanlar* (*Romy and Michele's High School Reunion*), *Kör Talih* (*Blind Chance*), *Rastlantının Böylesi* (*Sliding Doors*), *Wayne'nin Dünyası* (*Wayne's World*), *Koş Lola Koş* (*Run Lola Run*), *Ben Şahsen Bizzat Kendim* (*Me Myself and I*) gibi bir rüya filmler dizisi, alınan değil hayali bir yol etrafında döner. "Çatallaşan yol" anlatısı, kahramanın yapması gereken anahtar bir seçimi kolaylaştırmak, açıklamak veya yok etmek için genellikle iki (veya daha fazla) eşit muhtemel gerçeklikleri yan yana koyar. Zaman zaman amaç kahramana belirli bir gidiş yolunun planlandığı, her şeye gücü yeten doğaüstü bir bakış açısı sağlamaktır: George Bailey'in kendisi dışındaki dünyaya dair görüşü, intihar etmemeyi seçmesini kolaylaştıran yaşama nedenlerini aydınlatır. Diğerlerinde alternatif olan şey birtakım felsefi bakış açılarının hizmetinde izleyici için sahnelenir: Lola şans, ihtimal, kader ve seçim üzerine uzun uzun düşünmek

adına üç farklı senaryoyla yoluna devam eder. Kahramanın olağanüstü algılama bilgisiyle doğuştan seçim yapma yetisinin gelişimi, liberal sinema seçimini kapsar – bir kurgu veya sistem önceden verilir, biz değişim kipini seçeriz. Üvey abinin ve ablanın aralarındaki kan bağını öğrendikten sonra bile hâlâ birbirlerine âşık kalmayı seçtikleri John Sayles'in *Yalnız Kovboy*'u (*Lone Star*) psikanalitik seçim sinemasına işaret eder. Öykümüz kendimize anlattığımızdır, liberal bütünleyici bilgi fantastiktir – yanıltıcı değildir, ama tamı tamına libidoyla belirlenmiş bir "bilgi"dir. Marksist sinema seçimi *The Matrix* gibi görünür ki o filmde (Neo'nun yaptığı) bilmeyi veya bilmemeyi seçmek direk olarak seçen kişinin kendini bulacağı bütün sosyal gerçekliği tesis eder.

Hollywood'un geçenlerde gösterime soktuğu iki film, seçim sineması için önemli bir dönüm noktasıdır. Filmler, alternatif gerçeklik türünün iki farklı kapalılık kipini temsil ediyor. Bir tanesi, her şeye gücü yeten seçmenin liberal fantezisini kristalize eder, ötekisiyse rahatsız edici bir biçimde gerçekliğin fanteziyle bağlılığını resmeder. *Aile Babası* (Brett Ratner, 2000) (*The Family Man*) dünyevi bir aşk hikâyesidir, fakat doruk noktadaki eşi olan *Memento* (Christopher Nolan, 2001) fantezinin, belleğin ve travmanın mükemmel bir karışımıdır. Aslında bunlar sıra dışı bir çifttir ama bu sezgilere aykırı birleşim etkin bir biçimde bugünün Hollywood'unda yer alan "seçim" fonksiyonunun parametrelerini izah eder. Bu iki filmin anlatı eksenlerini ve düğümlerini gözden geçirmek, adaylarımızı, aşklarımızı ve "Merhaba" demeyi seçtiğimiz bağlamın içeriğini tedarik edecek ve böylece onların aynı liberal imgesel seçime dair ters yaklaşımları gözden geçirilmiş olacaktır.

HER ŞEYE SAHİP OLMAK

Ford Escape SUV için geçenlerde yapılan bir reklam kampanyasında, bohem bir yerde gündelik kıyafetleriyle gitar

çalarken gösterilmeden önce, aynı bireyin iş unvanlarıyla kaplı ("müşteri hizmetleri müdürü") bir ofiste didinip duran genç bir profesyonel olarak görüntüsü, iş unvanının "müzisyen" sözcüğüne dönüştürülmesiyle tarif edilir. Göze çarpan "sen işin değilsin" mesajı açık bir biçimde yabancılaşan bir tüketiciye seslenir (Yalnızca sömürülen, yabancılaşan bir köle olduğunu biliyoruz, bu farkındalığa sahip olduğunu biliyoruz fakat yabancılaşmanın ve öz bilincin bu patlamaya hazır birleşimi daha fazla çalışmanın, daha çok zengin olmanın ve daha çok şey satın almanın başlıca nedenidir!). Fakat burada yabancılaşma özellikle sınırlanmıştır: sen işin değilsin, ama bu yüzden de 9'dan 5'e kadar geçirdiğin saatlerden daha büyüksün; öyle bir yaşam bolluğun var ki doğal olarak birçok alanda (alışveriş, spor, aşk macerası) seni tatmin edecek şeyi aramak zorundasındır. Burada yabancılaşma bireysel davranışla iyileştirilen psikolojik/bireysel bir varoluş durumu, insanların kendi emek koşullarıyla olan sosyal ilişkileri anlamında sistematik bir yabancılaşmadan gülünç bir biçimde farklı bir yorum olarak görünür. Böyle bir fark, Ford'un yabancılaşma ve tüketim arasındaki uyumunda var olan göz alıcılığıyla oluşturulur ki bu uyum alternatif söylemleri engeller. Reklam, ciddi bir şekilde sistemin nahoş taşkınlığını, yabancılaşmayı suçluyormuş gibi görünen bir "sistem" bakış açısı sunar. Şayet bu devrimsel Fordist Marksizm gibi görünürse, reklam yabancılaşmayı öznel gerçekleştirmenin eksikliği olarak ifade ederek ve sonuçta bu taşkınlığı direk olarak kontrol edilebilir bir biçimde formülleştirerek hemen dişlerini söker. Bu *Ideologiekritik* (ideoloji eleştirisi) tuzakta, böylece bizler özellikle ötekiler pahasına (sosyal değişim) belirli çözüm stratejilerinin kabul edilmesi anlamında semptomatik davranışlar tasarlayan bir jest içindeki eleştirmenler olarak adlandırılırız ve sonrasıysa şımartılmış eleştiri.

Bu yüzden Ford, sistemin herkesçe bilinen taraflarını kullanabildiğimiz ve sonra da (yanlış) saldırgan bir jest içinde yok

olmamasını istediğimiz sosyal bir gerçeklik inşa eder. Acımasız kurumsal bir çapulcu *ve* içten bir yardımsever, yabancılaşmış bir işçi *ve* zengin bir duygusal yaşamla özel bir insan olabilirsiniz. İdeolojinin muhtemel bir başarısızlık koşulunu bir kenara koyarsak, yabancılaşma şuanda ideolojik işleyişin ön koşuludur. Sistemin kendisi mantıksal olarak yalnızca kendi içermesini/çözümünü sunmak için kendi aşırılığını belirler. Bu sistematik özeleştiriler ve daha radikal eleştiriler arasındaki eş ölçülemezliğin işareti, sistematik bir biçimde suçlanan aşırılığın asla hakiki bir aşırılık olmadığı gerçeğidir – o hep bir hiledir. Böylece hakiki aşırılık sistem ve onun hileleri arasındaki işbirliğiyle işlevsel bir şekilde etkisizleştirilir ki bu durumda ikisi de egemen imgeselden hakiki bir çözülme ihtimalini yok etme komplosunu kuran hileli bir aşırılık (sınırlı bir yabancılaşma formülü) ve hileli bir kapsamdır (tüketim). Tüm bunları seçim terimi altında incelersek, Ford reklamında öne sürüldüğü gibi, bir seçimin (hileli) bir aşırılıktan (bir yabancılaşma durumundan) acı çekme ile (hileli) bir kapsam (daha fazla alışveriş!) kurarak eleştirme arasında olduğu düşüncesi, hakiki seçimi görünmez kılar ki bu durum sistemin kendi altını oymasında tehlikeli bir biçimde gerçek aşırılığı ortaya çıkarır.

Bugünün egemen ideolojisi, bireylerin yalnızca uzmanlıklarını, inançlarını, eşlerini falan değil aynı zamanda son zamanlara kadar ya doğanın ya da geleneğin (fiziksel anatomi, maneviyat, cinsel yönelim, etnik kimlik) dayattığı bir şey olarak deneyimlenen vasıflarını da seçtikleri "düşünümsel bir toplumda" yaşadığımıza dair iddialar bombardımanına tutar bizi.[1] Özgür seçim ideolojisi nihai ifadesini, olayların sanki neticeleri olumsal bir dönüşe dayanıyormuş gibi sunulduğu alternatif tarihler türünde bulur (Hollywood ya sırayla gerçeklik filmleri ya da yeni tarih yazıcılığı yapar): bir süre önce eğer Ben/Hitler farklı bir karar verseydi, bütün hayatım/bü-

1 *Bkz.* Žižek (1989)'deki Peter Sloterdijk'in *Critique of Cynical Reason* tartışması.

tün sosyal hayatım farklı olabilirdi... Bu ideolojideki problem tabi ki kendi *kati karşıtını* gizlemeye hizmet etmesidir: hakiki seçimlerin olmayışı. "Post-politik" veya "post-ideolojik" çağımızda, istediğimiz kadar çok seçim yapabiliriz (Coca Cola mı Pepsi mi?) – fakat temelde önemsiz kalmaları, (otoritenin sosyal ilişkileri gibi) gerçekten de mesele olan şeylere kafa yormamaları koşuluyla.

"Seçim özgürlüğü" (alternatif gerçeklik öyküsü) paradigmatik anlatı ifadesinin altında yatan şey de bu yüzden ters bir dürtü, *seçim özgürlüğü*nü yaşama isteğidir. Seçimlerin çağdaş bir şekilde artış göstermesinin fantastik desteği, seçimin olmadığı bir gerçeklik fantezisidir. Bu paradoksu ne ile açıklarız? Özgür seçimler ideolojisi, kendisini hem seçim yelpazesini araştırabileceğimiz hem de bu yelpazenin sınırlarını kabul edebileceğimiz kinik terimler vasıtasıyla sunar. Ford reklamına yeniden dönecek olursak, SUV'un yabancılaşmış işgücünden etkili bir kaçış olduğunu kabul ediyoruz (tüketmek için bile çalışmaya devam etmek zorundayızdır) bunun tek nedeni yabancılaşmanın başka bir sistematik çözümünün olanaklı olmadığını bilmemizdir (işgücü koşullarımızı yeniden tanımlamanın imkânsız olduğunu düşünürüz). Bu tarz bir uslamlama, boyun eğmeye devam ederken şeylerin sıra düzenindeki saçmalıkları kabul etmemizi sağlar (*bkz.* Beck 1992). Seçeneklerimizin çok olduğunu ve seçeneklerimizin oldukça sınırlı olduğunu aynı anda düşünüyor olmamızın bileşik etkisi, daha ilksel seçim baskısını sürdürüyor olmamızdır (bu koşulları kabul etmektir). Diğer bir deyişle, gerçeklik-kuran seçimlerin bu tür bir baskısını ideolojik olarak alırsak, bugün ideolojik başarı biçimi bir çelişkinin görünümüdür. Bir yandan, farklı seçeneklerin tadını çıkar; diğer yandan, seçmeden gerçeklik hakkında hayal kurduğunu hiç saklamadan kabul et. Burada çelişki ve ideoloji arasındaki belirgin ilişkiye dair bir iddiam var. Marksist ideoloji eleştirisi, genelde ideolojinin gerçek çelişkilerin imgesel çözümü olduğunu öne sü-

rer; bu Ford reklamında (ve aşağıdaki bahsi geçen filmlerde), ideoloji, gerçek çelişkilerin yanıltıcı çelişkiler içinde boşalımıdır (cathecting). Bu çelişki anı aynı zamanda adlandırmanın engellenmesiyle alakasız bir şekilde kendi koşulu olan kritik mesafe kavramıyla da bilinir. Kendisine "Hey sen!" diyen bir polise otomatikman dönerek cevap veren caddedeki bir yaya ile ilgili ünlü Althusserci sahnede (Althusser 1971, s. 163), bu minimal mesafe yayanın ilk önce polisi geçerek yürüdüğü veya daha ziyade doğruca polis merkezi hariç herhangi bir yere gittiği gerçeğinde kanıt teşkil eder.

Sonuç olarak, çok olanaklı gerçekliklerin temsilindeki "belirsizliği" takdir etme tuzağına düşmememiz gerekir. İddialara göre bu belirsizlik, gerçekliğin açık / yaşamın seçime maruz kalmak olduğu *ve* gerçekliğin kapalı / yaşamın baht halini almış olsa dahi yazgılı olduğu ikili anlamın doğasında mevcuttur. Burada kaçınılması gereken şey iyi bir açıklıkla kötü bir kapalılık arasındaki basit karşıtlıktır çünkü bir açıklık, açıklıkların her zaman sistemin bir parçası olarak belirli bölgelere ayrıldığı kadarıyla ideolojiktir ve bir kapalılık da karşılığında devrimsel bir öteyi tasavvur etmenin mümkün olduğu bir sistemin sınırını çizdiği kadarıyla özgürleştirici olabilir. Yaşamı belirsiz ve kültürel metinleri belirsizlik üzerine belirsiz anlatımlar olarak okuma eğilimi içerisindeki basmakalıp "postmodern" eğilim bu yüzden de belirli metinler tarafından tartışmasız bir şekilde öne sürülen bazı belirsizlik prensiplerinin bütünüyle araştırılmasına doğru düzeltilmelidir.

Aile Babası kesinlikle olanakların belirsiz bir açıklık alanından kapalılığı çekip çıkarmanın önemine işaret eder. Kapalılık, her şeye gücü yeten failin bilgisinde tatminkâr hale gelir: kendi kaderimi kendim çiziyorum. Kapalılıktan gelen güç hissi her şeye sahip olma fırsatıyla ilgilidir – yani, muhtemel tüm seçeneklere sahip olarak alanı kapatma, bir yandan da seçenekler arasından seçim yaparak alanı tam olarak kapatmama. Burada alternatif gerçeklik, kahramana kendi

geçmiş seçimlerine boyun eğmenin korkunç hatasını öğrettiği ve seçimden yoksun durumun telafisine neden olduğu kadar belirli bazı seçimleri aydınlatmaya hizmet etmez. Böyle bir bilgilendirme halinde, *Aile Babası* alternatif gerçekliği içselleştirme ve onun pozitif özelliklerini mevcut gerçekliğe ekleme dürtüsünü temsil eder. Bu içselleştirme süreci, onun son derece belirleyici içeriğine dair olan seçimi her iki seçeneğin pozitif özelliklerini hiç kuşkusuz mükemmel olmayan (yabancılaşma) sistemle mükemmel harmonisine doğru tekil, teleolojik bir devamlılık içinde yeniden düzenleyerek boşaltır. Film birçok karmaşık açıklamaya (kapitalizm, yabancılaşma, fantezi, seçim, aşk) aynı anda dokunduğu için, detaylı bir özet ileride yapılacak olan tartışmayı kolaylaştıracaktır.

1987 yılında havaalanında başlıyoruz filme. Havalanacak uçakla birbirlerinden ayrılmak üzere olan genç bir çift, planlarını gözden geçirirler: Jack (Nicolas Cage) Barclays stajı için Londra'ya gidiyor ve Kate (Tea Leoni) hukuk okumaya başlayacaktır. Kate endişeyle Jack'e sarılarak: "Bizi harika yapan plan değil. Birlikteyiz, işte harika olan şey bu," derken Jack de ona şu karşılığı verir: "Seni seviyorum. Londra'da geçireceğim bir yıl bunu değiştirmez." Jack'in aşkın süreceğine dair düşüncesini keserek, film 13 sene sonraya Jack'in kocaman bir yatakta tek başına uzanırkenki haline gider. Kahramanımızın hünerinden ve normalliğinden şüphelenmeyelim diye, siyah bir iç çamaşırının üzerine giydiği beyaz bir kürkle süper model Amber Valleta çıkar yatak odasından. Jack'in bir gece önceki performansını tebrik ederken, Jack onu o gece yeniden görüp göremeyeceğini sorar ancak şu cevabı alır, "Yapamam. Bu gece Noel arifesi. Ama seninle tanışmak güzeldi." Müziğin temposu yükselir. Jack'in Kate'e verdiği sözü tutamadığını kanıtlayan, muzaffer libidosunu beyan eden ama bir yandan da durumunu rencide eden bir sahne. Zavallı Jack. Noel arifesinde yapayalnızdır ve yabancılarla cinsel ilişkiye girecek hale gelmiştir.

Neyse ki bir sonraki bölümde Jack'in vasıflarına dikkat çekilir: duş alır, elbiselerini giyer ve kameranın oldukça lüks içinde yaşadığını açığa vurduğu apartmanında mutludur. Jack derin bir nefes alırken ve kendi krallığına, panoramik bir Manhattan görüntüsüne göz gezdirirken operanın sesi gittikçe artar. Sonra Jack'i işyerinde görürüz. Takım elbiseler içindeki beyaz adamların olduğu geniş yönetim kurulu toplantı odasında toplantıya başkanlık etmektedir ve büyük önem arz eden bir projenin son teslim tarihiyle ilgili bağırıp çağırmaktadır. Mimarların, nihai sembolik manipülatörlerin olduğu kurumsal bir şirketin ikinci başkanıdır. Genel danışmanlığı aktif tutmak kaydıyla kurumsal mimarlık soyut kapitalin zirvesidir, kurumsal evlilikleri tasarlamanın oldukça özelleşmiş alanıdır. Jack'in sağ kolu saatin geç olduğuna işaret eden sızlanmalara başladığında, Jack bıktırıcı bir biçimde karşılık verir, "Noel arifesi bu gece miydi?" ve sonra devam eder "Bu bir EVLİLİK beyler! Sakın kimse benden tatil falan talep etmesin!"

En sonunda Jack herkesi serbest bırakır ve asistanından Kate'in onu mavi hattan aradığına dair bir mesaj alır. Oldukça şişman ve orta-yaşlı asistan eski defterleri yeniden açar ve Jack kararlı bir şekilde şunu söyler, "Ben daha az gidilen yolu seçtim." Diyalog tanınmış kır saçlı CEO tipi bir adamın içeri girmesiyle kesintiye uğrar. Kristal bir bardak dolusu viskiyi havaya kaldırır ve sevinçle şöyle der, "Noel arifesindeyiz ve saat 20:30. Jack, sen kapitalizmin bir armağanısın." Peter, Jack'e Kate'in çağrısına cevap verilmesi meselesiyle ilgili katı finansal terimlerle tavsiyelerde bulunur: "Eski sevgililer eski vergi iadeleri gibidir. Onları bir dosya dolabına koyarsın, 3 yıl saklarsın sonra da onlardan kurtulursun."

Jack, ofisi terk edip hafifçe yağan karın altında yakındaki bir dükkâna girer ve tipik bir Hollywood havasında genç siyah bir adamın Asyalı bir satıcıyı gasp etmesine kayıtsız kalamaz. Jack hırsızla (Don Cheadle) "bir iş anlaşması yapmak"

için pazarlık gücünü kullanır ve sorun giderilir. Dükkândan çıkarlarken hırsız, Jack'e yaşamında neyin eksik olduğunu sorar. Güçlü, zengin ve beyaz Jack cevap verir, "İstediğim her şeye sahibim." Adam Jack'te eksik bir şeylerin olması gerektiğinde ısrar eder. Jack kendi zor-kazanılmış mutluluğunu övmeyi sürdürür. En sonunda adam der ki, "Peki. Şunu unutma, bunu sen yaptın, buna kendin neden oldun."

Ertesi sabah Jack paralel bir evrende uyanır, nasıl bir yaşam biçimi içerisinde olduğuna dair ipuçları hemen kendini belli eder. Londra'ya gittikten bir hafta sonra geri dönmüştür: Kate ve Jack evlenmişlerdir, iki çocukları olmuştur ve New Jersey'e taşınmışlardır; Kate kamu çıkarlarını gözeten bir avukattır, Jack bir araba lastiği satıcısıdır; yaşamları çekirdekten orta sınıf bir yaşamdır ama bir şekilde mutludurlar. Yeni gerçekliği karşısında paniğe kapılan Jack şehirde akıp gider (Lanet olası Noel sabahı). Ofisindeki kapıcı onu tanıyamadığı sırada, bir önceki akşam tanıştığı hırsız, Jack'in Ferrarisi'ni sürerken görünür. Adam Jack'e "kısa bir bakış" sunuyor olduğunu ve bunun olabildiğince süreceğini söyler. Jack yolda kaybolur ama sonunda yıkılmış bir halde New Jersey'e gelir. Neyse ki onu içten bir konuşma yapmak için kenara çeken en iyi arkadaşına denk gelir. Jack'in evini işaret ederek, "4 yatak odası, 2.5 banyo, bir bodrum ve çocuklar – şu sahip olduğun güzelliklere bak. Sadece kim olduğundan emin değilsin diye hayatındaki en güzel şeyi mahvetme."

Zamanla Jack sosyal çevresinde kendisine arsızca sulandığı dillere destan olmuş başka bir kadınla ilişkisinden istifade etmeyi düşünür. Arkadaşına niyetini itiraf ederken, Kate'le gerçekten de birbirlerine âşık olduklarını ve bu yüzden de tüm kasabanın onları kıskandığını öğrenir. Kate'le ideal birlikteliklerini tehlikeye atmakla ilgili kafası karışan Jack'e arkadaşı şunu söyler, "Deli misin sen? Evlilikte Sadakat ve Güven sağlam bir banka kredisi gibidir! Paranı başka yere yatırırsan hesabını keserler, ebediyen!" Jack yavaş yavaş New

Jersey'deki yaşamının aslında aşkla dolu olduğunu fark eder. Kate ve Jack, şehirde Jack'in ısrarı üzerine bir otel odasında romantik bir buluşmada son bulan bir yıldönümü yemeğine çıkarlar – ilk cinsel buluşmaları, ötekiler hep başarısızlıkla sonuçlanmıştı (nedeniyse Jack'in ilgisizliği veya yorgunluğu veya duyarsızlığıydı). Öyle görünüyor ki seks yalnızca aşk koşullarında mümkün (ama aynı zamanda gereksiz, ekran-dışı kalır). Jack, şehrin mükemmelliği ve heyecanıyla güçlendikten sonra Peter'la resmi bir görüşme yapmak ve çatı katı şirketlerle dolu şehirde eski işine geri dönmek için içeriden biri olmanın da avantajını kullanarak girişimde bulunur. Maksimum mutlulukla ilgili bu mükemmel planla (evcil mutluluk, iş üzerindeki güç, finansal nüfuz, şehirdeki yaşam – ki otantik meritokratik[2] zaferden bahsetmeye gerek yok), Jack Kate'e büyük dönüşümlerinin taslağını sunar. Der ki, "Hepimiz için daha iyi bir yaşam olacak. Burası evrenin merkezi. Şayet Amerika Roma İmparatorluğu'ysa, New York Roma'nın ta kendisi! Her şeyiyle mükemmel bir hayatımız olabilir." Kate, New Jersey'deki hayatlarının kendi ailevi mutluluklarının özü olduğunda ve onunla kendi evlerinde yaşlanmak istediğinde ısrar eder. Jack, "Sonunda her şeyimiz rayına oturacak. Bir erkek olarak bunu yapmam gerek. Düşün bir kere, Kate. Artık berbat restoranlar yok, kupon biriktirme yok. Sonunda diğer insanların imreneceği bir yaşamdan bahsediyorum ben" diye inat eder. Kate gözyaşları içinde, "Zaten bize imreniyorlar" cevabını verir. Tartışma kördüğüm olunca Jack gece evden ayrılır. Ertesi gün eve döndüğünde Kate, yola Jack'in istediği gibi devam etme kararı almıştır. "Nereye istiyorsan

2 Meritokrasi, Latince *meritum* (değerli, yeterli olan) ve Yunanca *kratein* (güç, iktidar) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Yönetme gücünün daha yetenekli ve zeki insanlara verildiği bir yönetim şeklidir. Kayırmanın olmadığı bu sistemde güç, üstün özellikleri olduğu düşünülen kişiler arasında paylaştırılır. Başarı, beceri, verimlilik gibi bazı özelliklere sahip olanların en yüksek makamlara gelmesini sağlayan bir liyakat sistemidir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Devşirme sistemi bunun bir örneği olarak gösterilebilir. (Çev. n.)

geleceğim çünkü seni seviyorum. *Seni seviyorum.* Ve bu nerede oturduğumuzdan çok daha önemli. Bizi seçiyorum."

Kendi başına iki sözcüğü (evcil aşk hikâyesi, finans gücü) birleştirebilmeyi başardıktan sonra, Jack'in kısa bakışı son bulur. Noel sabahı sakin dairesinde hiçbir şey olmamış gibi uyanır. Kısa bakışların kalıcı olmadığını ona hatırlatan ötekiben deneyiminin failiyle tanışır. Jack, Noel günü tamamen yalnızken Kate'in telefon çağrısına cevap verir. Paris'e taşınacak olan Kate, Jack'in perişan bir durumda bulduğu evine gelmesini sağlar. Bekâr ve zengin Kate, hukuk şirketinin Fransa ofisinde bir pozisyon alıp yaşadığı yeri değiştirmeye karar vermiştir. Onca zaman sonra Jack'le iletişime geçmesinin sebebiyse evi toparlarken Jack'e iade etmek için aradığı bazı eski kişisel eşyalara denk gelmesidir. Jack bariz bir biçimde kederlenir ve o akşam Kate'in uçağının kalkacağı haberi, kısa bakışının düpedüz beyhude olmuş olabileceğini resmeder. Hoşça kal diyerek apartmanını terk eder ve tüm günü yapayalnız sokaklarda dolaşarak geçirir.

Gece olduğunda, filmin gidişatı açısından Jack hiç düşünmeden havaalanına gider. Kate'in uçağı kalkmak üzereyken, ona bağırır. Yoğun diyaloğun içinde Kate tüm serinkanlılığıyla ilişkilerinden bir şeyler kalmış olduğunu düşünmesinin imkânsız olduğunda ısrar eder. Özür diler ama düşüncesinden vazgeçmez: ilişkileri 13 sene önce bitmiştir ve şimdi gitme vaktidir. Elindeki bileti kapıdaki görevliye verirken, Jack birlikte kurdukları dünyanın ayrıntılarını bağırarak anlatmaya başlar: "Jersey'de bir evimiz var. İki küçük kız. Kazancın çok kötü. Benden daha iyi birisin." Bu mucizevi ifadeler fikrini değiştirmesine yeter. Kate yolculuğunu bir gece ertelemeyi kabul eder ve film çiftin havaalanında beraber kahve içtikleri uzun sekansla son bulur.

Filmin devamında, izleyici hikâyenin başındaki belirgin iki olayın gizli anlamlarının olduğunu kabul etmeye zorlanır: Kate'in Jack'i aradığı olgusu (artık eski eşyaların bıkkınlık

verdiğini düşünmüştür; kaderin onu yönlendirdiğine dair çok az fikri vardır), ve Jack'in bir soygunun ortasına düşme olgusu (soygun sadece Jack'in kendi varoluşsal boşluğunu fark etmesini sağlayan ve bu yüzden de onu alternatif bir yola sürükleyen Yazgı'nın Haberciliğini yapan bir maskedir). Bu gizli yazgının sadece keşfedilmesi veya yorumlanması gerekmektedir. Aslında Jack'in alternatif gerçekliği onun zengin gibi görünen yaşamının merkezindeki bastırılmış eksikliği keşfetmesine izin vererek az çok psikanalitik bir işlev görür. Ford reklamı nasıl yabancılaşmanın çözülüşünün direk dışavurumunda ekstra eleştirel bir unsur barındırdıysa, Jack'in keşfi de bünyesinde radikal bir şekilde psikanalitik olmayan bir unsur barındırır, *Jack'in eksikliğine dair direk bir çözüm önerisi*. Yalnızca iki gerçekliğin birleşimini ayakta tutmak zorundadır (evliliğe ait mutluluk ve Dow Jones), dolayısıyla bilinçdışının bilgisine sahip olmak ve onu kontrol etmek ve herkesin kabul ettiği mevcut sistemle huzurlu bir birlikteliği becermek zorundadır. Aşırılığın kabulü "eksikliğin" betimlenmesinde ortaya çıkar: ikinci sahnede Jack'in Noel arifesini yalnız geçireceğini öğrendiğimizde ortaya koyulduğu şekliyle, onu herhangi bir tatil düşüncesi olmaksızın işyerinde gördüğümüzde kavrama sistematik bir birleşim değeri verilir.

Jack'in bakışı siyah adama ihtiyaç duyduğu her şeye sahip olduğunu anlattığı zaman başladığı için yargıdaki örtük hatası sonrasında bu kavramı geliştirir. İkinci sahneden, anlatı şu soru etrafında şekillenir, "Jack'te eksik olan ne? Jack'in kesinlikle daha fazla güç sıkıntısı yok, para sıkıntısı yok, onaylanma sıkıntısı yok ve seks sıkıntısı yok (tüm bunları filmin hemen başında öğreniyoruz), bu yüzden duyduğu eksikliğin niteliği özellikle aydınlatılmalıdır. Ve filmin ideolojisinin özü tam da bu aydınlatma işinde yatmaktadır ki "eksikliğin" kapsamlı yeri ve "eksikliğe" dair anlatının nihai sınırı arasındaki gerilimli boşluk kat edilsin. Film izleyiciye reddedemeyeceği bir teklif sunar: "eksikliği" heteronormatif, tek eşli, romantik

bir aşk eksikliği olarak izah eder. Öte yandan, Jack'in üzerinde durduğu doğaüstü aşk arayışı yalnızca varolagelen sosyal yabancılaşmanın boyutuna karşıt olduğu ölçüde anlaşılabilir haldedir. Çünkü ultra zenginlik içindeki mimarların tüm sevimliliklerine rağmen (Jack kapı görevlisiyle sohbet eder, sekreterinden aşk tavsiyeleri alır) hâlâ ruhsal bir müdahale ihtiyacı içinde olduklarını kabul etmek adına yabancılaşma kavramı en azından işler durumda olmalıdır. Sonrasında yabancılaşma kavramı filmin anlatı açıklığı olanağının koşulu haline gelir. Bu anlaşılır olma sürecinde, film aynı zamanda sosyal yabancılaşmayla romantik aşk eksikliği arasında köprü kurmayı başarır.

Jack en başta belirsiz bir eksiklik içerisindedir ve söz konusu eksikliğin tanımlanması süreci egemen ideolojinin bir öz-bilinç değişikliğini açığa vurur: aşırılık üzerine liberal (Fordian) bakış açısından (sistem temelde iyidir, fakat elmaların bazıları kötü/zavallı/yabancılaşmıştır) daha radikal bir analize (elmaların kötü/yabancılaşmış olması sistemden kaynaklanır, ama romantizm bu kötülüğe/yabancılaşmışlığa cevaptır). Jack erdemli, kendi kendine başarıya ulaşan bir yönetici ve genel anlamda hoş birisi olduğu için, *Aile Babası*'nda temsil edilen birleşmenin yardımsever birisi olmanın makbul gördüğü standart gerçekleştirmeyle hiçbir ilgisi yok. *Aile Babası* aşkından dolayı nasıl hoş birisi olunacağını öğrenen bir ahmağın hikâyesi değil (tıpkı *Benden Bu Kadar*'da (*As Good As It Gets*) olduğu gibi), daha ziyade sistemin devamı için romantizmin sahip olduğu gücün özlü bir içeriğidir: Jack her şeyin yolunda devam etmesi için küçük bir aşka ihtiyaç duyan kapitalizmin bir armağanıdır. Standart alternatif gerçeklik görüşü (mesela *Şahane Hayat*) tikel bir seçimin yapılması vasıtasıyla evrensel bir bakış açısı/bir bilgi bütünlüğü yapılanması düşünürken, *Aile Babası*'ndaki bakış, Jack'i tikel bir seçimle yüzleşme yoluyla değil de seçimin A veya B'yi seçmekten yalnızca A'nın ve

B'nin *her ikisine* birden sahip olmaya evrildiği bir gerçeklik kurma şeklinde yönlendirir. Bu yönlendirmenin anlaşılırlığı, doğrudan genel yönlendirme ihtiyacı iddiasına dayanır. *Aile Babası* öncelikle bu eksikliğin temelini (sosyal yabancılaşmayı) açığa vurur; sonrasında eksikliğin heteronormatif aşk eksikliği anlamına geldiği semiyotik çalışmayı yürütür; en sonunda da eksikliği giderme stratejisi olarak özellikle aşırılığın-birleşimini öne sürer.

SAHİP OLMAK VE TUTMAK

Filmin ideolojik tarafı, yabancılaşmanın aşk ihtiyacına doğrudan çevrilmesinde yatar ki bu aynı zamanda sahte bir yabancılaşmanın ayakta tutulmasında yattığı anlamına gelir. Jack'in bakışı, ona kapitalist merdivendeki en büyük başarıların bile geriye hâlâ arzu edilen şeyler bıraktığını öğretir: "biz." "Plan bizi iyi yapmadığı" için aşk gerçekten de Bir Şeydir. Jack'in ihtiyaç duyduğu şey aşktır. Toplumsal bağlantılar değil, siyasi temsiller değil, üretim araçlarını kontrol etmek değil – sadece aşk. Sosyal eksiklikten romantik tek eşlilik eksikliğine mantıksal, kaçınılmaz bir ilerleme yoktur. Bu yüzden, *Aile Babası*'nın "aşk" cevabını "eksikliğe" nakletmesi, "aşkın her şeyi yatıştırdığı"na dair salt bir pozitif varsayım değil, daha ziyade aynı anda antikapitalist mücadelenin her şeyi yatıştırması ihtimalinin reddidir. Aşk yabancılaşmaya çözüm olarak tesis edildiğinde, böylelikle tüm siyasi eleştiri otomatikman "sadece ideoloji" olarak karalanır çünkü ima edilen şey (aşksız) politikanın her zaman "gerçek" ihtiyacı kaçıracak olmasıdır. *Aile Babası*, romantizmi yabancılaşıp yabancılaşmama seçimine çözüm olarak sunar. Seçime bu yolla sınır çizilmesi işlevsel olarak hakiki seçimin varlığını olumsuzlar (mevcut sistemi kabul etmek veya reddetmek). Burada "olumsuzlama" bir şeyleri anlatıdan *saklama* işareti değil, daha ziyade var olmayan/yapısal olarak imkânsız bir hakiki seçimi resmetmek için aktif bir şekilde tuzak sunan bir *temsil* taktiğidir.

Olumsuzlamanın dinamiği, bir sistemin tamamen bir aşırılık tuzağı (aşk eksikliği) açığa çıkartma yoluyla kendi travmatik aşırılıklarını sakladığı bir süreç olarak anlaşılmalıdır. Mesaj basittir: tamam, bizi çözdün, kabul ediyoruz, kapitalizmin sorunları var – yabancılaştırılıyorsun, acı içerisindesin... ve bu yüzden de gerçek bir aşkın eksikliğini çekiyorsun.

Sistem, biricik aşırılığı olarak bazı tikel aşırılıkları yerelleştirme yoluyla kendi evrenselliğini tesis edip bunun devamını sağlıyor (yani başarılı bir şekilde kendi gerçek aşırılıklarıyla/sefillikleriyle birlikte var olurlar). Mesela idam cezasını ele alalım. Devlet yerelleşmeyi ve kısıtlamayı sağlamak için ölçüsüz devlet şiddeti olarak idam cezasını teşhir eder. Devlet şiddeti her yerde yoktur, çağdaş sosyal yaşam olgusunun temelini teşkil etmez – çünkü devletin şiddet faaliyeti devlet bir tutukluyu idam ettiği zaman *vardır*. Çağdaş toplumda ölçüsüz, irrasyonel bir idam cezası töreni bu mekanizma altında günlük hayatımızda şiddetin aşılanması hususunda kafa karıştırır. Böyle bir aşırılık uygulaması, "güç ancak kendisinin önemli kısmını maskelemesi koşuluyla hoş görülebilir" şeklindeki Foucaultcu bakış açısına çağrışım yapar (Foucault 1984, s. 86), fakat burada maske her zaman yalnızca yanıltıcı, alternatif bir yüz değildir. Daha ziyade, bulandırma operasyonu yanıltmada değil de sınırlı bir algıda yatan ayrıntılı ve asli bir tuzaktır. Sadece böyle bir tuzak öne sürme hususunda *Aile Babası* Jack'in eksikliğini özel terimlerle tanımlayarak ve alternatiflerin birleştirilme başarısı –yalnızca çıkılmayan yola çıkılmaması gerektiğine dair pozitif güvence değil, kartlarını doğru oynadığın takdirde asla yolda bir çatallanmaya denk gelmemen gerektiğine ilişkin empatik kesinlik– anlamında bu eksikliğe bir çözüm sunarak seçimi reddetmeyi becerir, sistemi kabul etmek için ilksel seçimi reddetmelisin.

Aile Babası'nın krizi şu iddiada başarısızlığa uğrar; ayakta tuttuğu gerçeklik çelişkilidir. Bu çelişkiye işaret eden iki önemli dalavere/abartma noktası vardır: siyah-adamın-

aydınlatma-faili-olarak değişimi kullanımı ve son sahnenin geçici çelişkisidir. *Hayalet* (Ghost), *Yeşil Yol* (The Green Mile), *Cehennem Silahı* (Lethal Weapon), *Bagger Vance Efsanesi* (The Legend of Bagger Vance), *Bizim Dansımız* (Save the Last Dance), ve *Matrix* gibi filmler siyah klişesinin abartılı çoğalışına kanıttır: entelektüel olarak basit-ama-içten olandan sokak-akıllısına, aklı başında bilge adamdan ne olduğu belirsiz psişik dolandırıcıya hayalete iki dünya arasında seyahat etme gücü bahşedilen adama. Sanki siyahi kişinin bakış açısına itibar etmenin tek yolu onun öznel varoluşunu aşağılamaktır: o sadece bir öteki değil, bir ölüdür. *Aile Babası* bu benzetmeyi anlamsız bir noktaya kadar götürür, çünkü onda doğaüstü olan öteki aynı zamanda hem gerekli bilginin koruyucusu (Lacancı *sujet supposé savoir* [bildiği farz edilen özne]) hem de önemsiz bir nesnedir (Lacancı *objet petit a*). Kılavuzun hiç (seyircinin onu fokurdayan bir kazanı idare ederken, Jack'in Aşka ihtiyacı hakkında konuşurken görebildiği) kendine ait bir sahnesi yok; onun müdahalesine asla tam olarak erişilemez – Jack en başta yeni yaşamını hor görürken, müdahalenin yapısını hiç tartışmamıştır; ve kılavuz Jack ve Kate havaalanında kahve içerlerken beğeniyle kafasını sallayabileceği denetleyici bir tatmin duygusuna dair nihai bir andan yoksun bırakılmıştır.

İkinci abartı, tümleşik gerçekliğin çelişkisini ifşa eden *Aile Babası*'nın sonundaki zaman paradoksudur. Film kolaylıkla Jack'in sıradan ama aşk dolu New Jersey yaşamını Manhattan'ın ve mimarlık şirketinin yüksek-tarz, yüksek hız dünyasına başarılı bir biçimde dönüştürmesiyle sonlanabilirdi. Bunun yerine, tam da bunu gerçekleştirme anında, Jack'in öteki gerçekliğe bakışı son bulur ve Noel sabahında kendi çatı katında tek başına uyanır. Kendi varoluş koşullarıyla bir mesafe kurabilen Jack'in görevi açıktır: içinde bulunduğu yabancılaşmış yüksek-sınıf yaşamda gerçek aşkı bulmalıdır. Ortasınıf New Jersey yaşamında herkes onun çıktığı kurumsal

merdivenlerden çıkabilir (herkes Amerikan Rüyası'na sahip olabilir), ama yalnızca yeteneği olanlar Wall Street'ten gerçek aşka doğru kendilerini sürükleyebilirler (yeni bir Amerikan rüyası vardır: Aşk). Film sadece Jack'in alternatif gerçeklikleri başarılı bir biçimde birleştirmesiyle sonlanamaz çünkü temel sorun bunu finansal olarak nasıl başardığı değildir – bunu romantik bir şekilde nasıl yaptığıdır, çünkü bunun finansal olarak nasıl yapıldığı düşüncesi filmin ufkundan silinir. Jack gerçek çıkara, gerçek meydan okumaya, gerçek rüyaya dair bilgiyle donatıldıktan sonra havaalanında Kate'in beğenisini kazanmak için geçici olarak konuşmaya zorlanır. Olanaklı gelecekleriyle ilgili imkânsız bilgiye atıfta bulunmalıdır ("iki çocuğumuz var...") çünkü Jack'in "bakışı" yalnızca alternatif bir olanak değildir, *zaten içinde yaşadığı olanaklılığın zorunlu ikincil boyutudur*. Kate bu imkânsız manaya karşılık verir çünkü kendi de "kurumsal gitmiştir" ve bu yüzden de aynı zorunluluğa eşit derecede maruz kalmıştır. Anlatı saf bir romantik mutluluk – filmin finansal özgürlük ve mesleki başarının bolca ama özel duygusal mutluluğun nadir olduğuyla ilgili bakış açısının hızını aynı zamanda teskin eden mutlu bir sonun çıkarılması – umuduyla sonlanarak bu konuşma için özür diler.

1990'ların popüler romantik komedi-dramaları (dramedies) neredeyse imkânsız heteronormatif romantizmi –öteki romantik deneme düzenlerinden kesin bir ayrılmayı işaret eden bir yapı– tesis ederek genelde bu nadir olan şey etrafında döner dururlar. Jane Austen'de aşk sınıfsal/sosyal antagonizmayla engellenirken, bugünün Hollywood'unda aşk sosyal antagonizmaya bir çözümdür ancak bu çözüm değerli ve nadidedir. Bu azlığın mimarisi, cinsel eylemdeki anlamın gerilemesiyle paralellik barındırır: aşkın peşinden gitmek için seksten vazgeçen bir filmler yığınına şahitlik ediyoruz. *Bridget Jones'un Günlüğü* (Bridget Jones's Diary), *Gerçek Öpücük* (Never Been Kissed), *Evlilik Öpücüğü* (The Wedding Sin-

ger), *Darısı Başıma* (The Wedding Planner), *En İyi Arkadaşım Evleniyor* (My Best Friend's Wedding), *Gözler ve Sözler* (The Truth About Cats & Dogs) ve daha pek çok filmde, sayısız kaynaktan gelen karakterler (iyi meslekler, mutlu aileler, yakın arkadaşlar) dur durak bilmeden eksikliğini duydukları bir şey için didinirler: aşk. Bu arayışın önceliği bugün tüm filmin içinden filmin 120 saniyesini gittikçe daha fazla ifşa eden fragmanlarda kanıt teşkil eder. İzleyicilerin hevesini kırmasın ama ("Bunu görmeme hiç gerek yok, bütün öykü bu fragmanda: sonunda kızı kapıyor"), bütün bu açığa vurma bilet satışlarıyla alakalı bir durum: bugünün romantik komedi-dramaları sonunda aşka kavuşup kavuşmayacağımızla değil, ona kavuşmak için üstesinden gelmemiz gereken imkânsız engellerle ilgilenirler. Neyse ki sonunda zaferle sonuçlanan bu imkânsız romantizm tablosu kesin bir inancı canlandırır: sıra dışı şeyler biriktirilir, zor bir gezinti seni bekliyordur ama zafer kesindir. Siyasette olmayan şey tam da bu inançtır – olumsal müdahale anlarında, sonuç asla garanti edilmez. Riskli ama tatmin edici bir başarıyla, aşk mücadelesi siyasi antagonizma çözümünden daha da zorlayıcı görünmeye başlar. Hatta bu iki denemenin karşılaştırılabilir olması buradaki argümanın iddiasıdır: egemen kinik kültür bu mücadele için (tuzaklı) tasarılar geliştirirken, aynı zamanda sosyal değişim adına otantik bir arayışı canlandırarak yabancılaşmayla ilgili bir iddiayı dolaşıma sokar.

Aşk özellikle sosyal noktaları itibariyle dilbilimden daha derin bir belirsizlik bağlamına yerleştirilirken bile coşkuyla romantik anlamda sınırlanır. Böyle bir belirsizlik aşkın cinsel birliktelik için bir makyaj olduğuna dair esrarlı Lacancı savda yansıtılır (1998, s. 45). Aşkın cinsel antagonizmayı saklayan imgesel bir cazibe olduğu veya aşk doluyken öznenin antagonizmayla birlikte yaşamak istediği anlamına gelebilir. Hollywood'da, bu tez biraz daha saptırılır: sosyal düzenin kendi doğasına içkin olan imkânsızlık (sosyal antagonizma)

aşka aktarılır. Aşkın sosyal imkânsızlığı maskelemek amacıyla yayılması, benzer bir faşist taktiktir fakat Hollywood bu örtüyle başa çıkar. Bugün aşkın kendisi direk olarak imkânsızlık mertebesine yükseltilmiştir.

Romantik imkânsızlık, dikkati kapitalizm koşullarındaki sosyal birlikteliğin imkânsızlığından başka yöne çekerek ve antikapitalist devrimin sersemletici sonsuzluğunun yerine kısa ve öz bir amaç koyarak tuzaklı bir imkânsızlık olarak işlev görür. Psikanalizde "tuzak", "yerdeğiştirme"yle ortaya çıkar, bir duygusal karmaşanın başka bir duygusal karmaşa üzerine yansıtılmasıdır ki bu bir şekilde daha başa çıkılabilir bir ikilemdir. Evlenme fabrikası genel sosyal rahatsızlığı –kaybetme hislerini, sistematik iletişimsizlikleri ve ortaklığın imkânsızlığını– romantizm arayışına döndürür. İnsanın sosyal birlikteliklerinin sistematik zayıflığına (kamusal alanın hükümsüzlüğü, günlük yaşamın her alanının özelleştirilmesi, birkaç kişinin çoğu kişi üzerindeki gücü, kaynakların adaletsiz dağılımı) işaret etmek yerine, endüstriyel Ödip kompleksiyle bize öğretilen şey tüm dünyasal sorunlarımızın cevabının aşk olduğudur.

Aile Babası, romantizm ve kapitalizm arasındaki bağın müstehcen ifadesiyle bu romantik imkânsızlık türünün radikal zirvesidir. Hollywood'un romantik kıtlık eğilimini müstehcenlik zenginliğiyle zirvesine taşır. Jack paradigmatik bir kapitalisttir; alternatif gerçekliği onu duygusal/insancıl/hisli içeriğinden dolayı değil korkunç orta-sınıflığından dolayı tiksindirir; eksikliği genel bir iyi kalplilik/dokunaklı kapasite eksikliği değil bir aşk eksikliğidir; heteronormatif, tek eşli romantik aşk yalnızca tersi daha zengin kaynaklı olan, memnuniyet verici bir eklenti değil, anlamlı bir yaşam koşuludur.

Bu özel aşkın yaygın arayışı, umumi aşkı unutuyor oluşumuzu aklar. Bir kapı önüne çömelmiş evsiz bir insanın yanından geçip *yürümeye devam etmek* için, çocuklar açken akşam yemeğinden zevk almak için, sürekli acı varken gece dinlen-

mek için –kısacası görevini yerine getirmek için– sistem diğerleriyle bağlantı kurmamamızı yani diğerlerine dair hislerimizi ve onlarla iletişimimizi net bir biçimde engellememizi talep eder (Egemen kültürün deyişiyle, ekonomimiz her bireyin bireyselliğine saygı duyan bireylerin toplamıdır). Karikatürleşmiş liboş solculuğun ardında yatan şey siyasi bir ilkedir aslında: nasıl hissediyorsan öyle hareket edersin. İhtiyaçlar ve haklarla ilgili siyasi şemamız bireysel bağımsızlığımızın imgesel haritasında temellenir. Eski Yeni-Sol'un cumhuriyetçilerin psikolojik olarak çöktüğüne dair iddiası, güç sistemlerinin belirli duygusal düzenlemelere ihtiyaç duyduğunu hatırlatır. Duyguların (bilinçdışı dahil) ve siyasi ekonominin yapısal tekelciliğinde ısrar ederek kendisini coşkuyla gizlemeye çalışan şey, işte bu ihtiyaçtır, "kamu"nun ve "özel"in bu yapısal ortaklığıdır.

Aile Babası birliktelik tavsiyesini ulaştırmak için finansal imgelemi tekrar tekrar hatırlatırken kapitalist bilinçdışında aşkın bir pazarlık gibi açıkça yapılandığına dair tehlikeli bir bilginin üzerinde ilerler. Soyut insancıl aşk fikri ve kapitalist romantik aşk fikri, tam olarak *yürümeye devam etmemize* olanak verir. Ve bu pazarlık vesilesiyle, kapitalist sosyal düzenle romantizme aşkın veya iletişimin tek biçimi olarak değer biçen özne arasındaki sıkı bağı görebiliriz. Diğer insanlara karşı hislerimizin kapitalizmce engellenmesi, bildiğimiz romantik aşk kurumu adına ödediğimiz bedel tam da maddeleşen ve metalaşan *samimiyetin kendisidir* (kendi kendine yardım, telefon seksi). *Aile Babası*'nın ifşa ettiği şey yalnızca aşk ideasının bizi yabancılaştırmadan uzaklaştırdığı değil, aynı zamanda kapitalizm alanının dışında kalan bu aşk coğrafyasının kapitalizm korkusunu ebedileştirmesidir. Şayet aşk özelse, romantikse, tek eşliyse, ekonomiyi "insanlaştırmak" gibi bir sorun, insanların ihtiyacını karşılayan devlet/piyasa gibi bir kavram ve mücadeleyi etkileyici bir bütünleştirme süreci olarak düşünen siyasi imgelem kesinlikle olamaz.

Kapitalist libidinal ekonominin bel kemiği olarak iletişimsizliği vurgularken, sosyalist devrimin amacının "topyekûn iletişim" alanı (bireyler arasındaki tüm mesafelerin yok olduğu kolektif döl yatağına bir çeşit geri dönüş) olması gerektiğini öne sürmüyorum. Tüm sosyal oluşumlar kendi tamlıklarının imkânsızlığı üzerinde oynar dururlar. İtiraz ettiğim şey, bu oyunun bugünün kapitalizmi altında, popüler kültürel romantik aşk temsillerinde şahit olduğumuz iletişim ve iletişimsizlik arasındaki belirli yapısal bağlılık altında oynanmasıdır. Spesifik sınırlı bir iletişim türü (özel aile yaşamının içtenliği) kaynakların adaletsiz dağılımına içkin olan iletişimsizliğin bir sonucu olarak ayrıcalıklı hale getirilir. Devrimsel müdahalenin amacı bir top yekûn iletişim/şeffaf organik bir bütünlük toplumu yaratmak değil, kapitalist toplumu karakterize eden iletişim ve iletişimsizlik arasındaki yapısal bağın temelini radikal bir şekilde çürütmektir. Devrimsel mücadele yabancılaşan iletişimsizliği ortadan kaldırma yoluyla aynı zamanda benzerliği daha geniş sosyal dinamiklere açarak özel aile içtenliğinin yanlış önceliğini de yok etmelidir.

BİR SEÇENEĞE SAHİP OLMAK

Aşırılığın, sistemin yalnızca içinde olmadığı, onu aynı zamanda sürdürdüğü bu kilidi nasıl kırabiliriz? Burada yüksek bir sosyal teoriye yönelmemize hiç gerek yok: Öteki Gerçeklik kategorisine uyduğu şekliyle, türün alternatif bir kapalılık biçimi, *Aile Babası* filmiyle yakın bir zamanda gösterime girdi. *Memento* daha önce hiç yapılmamış olanı yapar: sosyal gerçekliği oluşturan fantezi-çerçevesini kurma eylemini sahnelerken, yanlış seçimler (seçme özgürlüğü) alanını bastırılmış, travmatik ilksel seçimler Gerçeğiyle karşılaştırır. Konumu yalnızca "seçme özgürlüğü yanılsamadır, gerçek bir seçim yoktur," değil de bundan daha radikal bir noktadır: geç kapitalizm tarafından sunulan seçenek zenginliği, gerçek seçim boyutunu, sayesinde mevcut sistemin ideolojik koordinatla-

rını kabul ettiğimiz "kalp sesini" gizlemeye ayarlanmış bir yemdir.

"Bu şartım var..." Düzenli aralıklarla tekrar etme, bu sözcükleri Fetal Film yapımı *Memento*'nun kahramanı için mantra[3] mertebesine yükseltir. Leonard'ın mantrası onun acılarına işaret eden ve aynı zamanda da filmin sloganı olan şu cümledir: "bazı anılar çok iyi unutulur." Ani bir travmaya kapılan Leonard nadir görülen psikosomatik bir hafıza kaybı hastalığına yakalanır. Yeni bilgileri hafızasında tutamamaktadır ve kısa-süreli hatırlama kapasitesinin hemen hemen tamamını yitirmiştir ama uzun-süreli bilgiler öylece durmaktadır: kim olduğunu, nereden geldiğini ve yaşamak için ne yaptığını biliyor. Leonard her sabah kalktığında kendine travmasını ve intikam alma projesini hatırlatmalıdır. Gündelik gerçekliğe yeniden adaptasyonunu düzenlemek ve katili arama sürecini kendine yeniden tanıtmak için özenlice bir dövmeler, notlar ve fotoğraflar sistemi inşa eder.

Filmdeki her sahne, anlatıda ardından gelen sahnenin geçici bir öncelidir. Mesela, Leonard'ın arabasını park ettiği, bir restorana girdiği ve müphem arkadaşı Teddy ile konuşmaya başladığı sahne ele alındığında konuşmanın sonunda bir sonraki sahne başladığında Leonard oteldedir, bir telefon konuşması yapıyordur, sonra restorana gidiyordur ve arabasını park ediyordur..., böylece kendinden önceki sahnenin başlangıcıyla bitiyordur. Bu anlamda *Memento* bir filmin önemli bir yerde başladığı, sonra başa atladığı, tekrar o önemli noktaya kadar normal akışında devam ettiği ve sonrasında da bittiği standart geriye-dönüşlü Hollywood anlatısını iyi-

3 Sanskritçe'de *man*=düşünmek, *-tra*=araç anlamına gelir. İki ifadeyi birleştirdiğimizde ortaya çıkan "mantra" sözcüğü "düşünce aracı" anlamına geliyor. Genellikle dini referansları olan hece, cümle veya şiirlerdir. Hatta "mantra meditasyonu" adında bir meditasyon çeşidi de vardır. Öğretiye göre ruhani iletişim kanalları olarak kullanılan bu hece, cümle veya şiirler ve onların oluşturduğu titreşimler kişinin daha yüksek bir bilinç düzeyine erişmesini kolaylaştırır. (Çev. n.)

ce büker. Filmin düğüm noktası, sadece biçimsel bir yenilik değil de daha ziyade hesaplanmış bir manipülasyon olan bu yeniden düzenlemeden nemalanır. Standart geriye-dönüşlü anlatı kendi başlangıcına doğru ilerlerken askıda kalır, ancak *Memento* karısının beklenen travmatik cinayetini asla sahnelemez – öykü suç sahnesine asla ulaşmaz, katilin gerçek kimliği asla verilmez.

Memento'nun önemi, yüzeydeki öykünün temel karar verilemezliğini besleyen bu geriye-dönüşlü anlatı geleneğini gıdıklamasında yatar – Leonard karısını öldürmüş müdür? Teddy bir polis mi yoksa psikopat mıdır? Travmayla ilgili bu belirsizlik Freud'un, *Rüyaların Yorumu*'nda (*die Traumdeutung*), rüyalardaki belirsizliği okuduğu şekliyle okunmalıdır – bir hasta bir rüyasıyla ilgili belirsiz bir şeylerin varlığını dile getirdiği zaman ("ya annemdi ya da değildi, önemli değil, sadece arka fondu"), analistin görevi bu belirsizliği mesajın karmaşık bir göstergesi olarak okumaktır (*bkz.* Freud, 1965). Burada, belirsizlik saklı mesajı yalnızca gizlemez, o mesajın (parçasının) kendisidir. Leonard'ın karısını öldürüp öldürmediğine karar verme itkisiyle ve filmin "kafayı yiyen" birisinin durumunu teşhir etmeye sürükleyen olağan konumuyla yüzleşerek bastırılmış olan yorum çizgisini takip etmemiz gerekiyor: karısını öldürüp öldürmediği *temelde konu dışıdır*, çünkü *bu* travmanın çok da bir önemi yoktur. Freud da görünüşte anlamsız parçacıkların önemini vurgular, –travmatik olayların temsilinde– asıl odak noktası bütünüyle uçta bir şeydir. Freud'un hastalarından biri rüyasında önceki gün gerçek yaşamda bizzat katıldığı bir cenaze töreni görmüştür. Cenaze töreninin yeniden canlanmasından hoşnuttur, ama gizliden gizliye merhumun zaten ölmesini istediği bir itkiden dolayı değil, cenaze töreninde ve sonrasında rüyasında azıcık da olsa görünen eski aşklarından birinin onu yeniden heyecanlandırmasından dolayı. Benzer bir an *Memento*'da da meydana gelmiştir ve öykünün gerçek ağırlık noktasını ifşa eden işte

o andır: bu bir adamın tikel eylemlerine dair bir öykü değil, bir insanın bütün yaşamını yapılandıran (*travmatik*) *seçime* dair bir öyküdür. Gerçek düğüm noktasında, Leonard kendi geleceğinin koordinatlarını etkin bir biçimde şekillendiren ve gerçeklik deneyiminin tutarlılığını devam ettiren *tek bir işaret* yapar.

Filmin doruk noktası travmatik cinayetin muhteşem, heyecanlı bir biçimde sahnelenmesinde değil, Leonard'ın arabasında oturduğu, notlarını ve fotoğraflarını ayıklarken sorduğu "Kendime unutturabilir miyim?" sorusunu Teddy'nin fotoğrafının arkasına yeni bir açıklama yazarak "Yalanlarına inanma" şeklinde cevapladığı yüzeysel travmatik yaklaşımlardan tamamıyla yoksun olduğu sahnededir. Leonard'ın kararı Teddy'nin rolüyle ilgili belirsizlikten ileri gelmez, daha ziyade Leonard bu radikal seçimi Teddy'nin açıklayıcı anlatısını –doğruluk değeri alakasız olan bir anlatıyı– boşa çıkarmak için yapar. Teddy'nin bütün ifadelerini yalan yaftalamasıyla boşa çıkarma kararı, eyleminin tuzaklı olduğuna dair ikincil bir travma yaratarak (Teddy'nin, karısına tecavüz edip onu öldürmesi) Leonard'ın deneyimlerini bir düzene sokmasını kolaylaştırır. Bu yolla, "durumlarını" durumları üzerine empoze eder –veya, Hegelci bir söylemle, eyleminin oldukça travmatik varsayımlarını "varsaymaya" karar verir. Leonard, Teddy'nin açıklamasıyla karşı karşıya kaldıktan sonra fantezisini devam ettirmek için kendisini onu unutmaya zorlar: gerçeği (öyle veya böyle) kendi kendine etkin bir biçimde unutmalıdır, çünkü yaşamına anlam veren çerçeveyi devam ettirebilmesini sağlayan yegâne şey bu hafızasız "durum"dur. Yaşamına anlam veren şeyse şudur: katili aramak.

Bu yüzden *Memento*, fantezinin gerçekliğin öbür yüzü olduğunu söyleyen Lacancı konumu doğrular. Bu işlemi tek bir travmatik bağlamda tek bir adam için betimleme yoluyla, evrensel öznellik müşkülatının öyküsünü anlatır: fantezi (anlamlı gerçeklik deneyimimizi) gerçekliği hep sürdürmek

zorundadır, *çünkü gerçekliğin kendisi apaçık değildir*. Leonard, Teddy'nin öyküsünü reddettiğinde, açık açık başka bir öyküyü tercih eder ve bir fantezi yerleştirmesi olan bu seçim, anlam yarığının üzerinden atlamasını sağlar. Bu radikal seçimin Freudçu adlandırması "ilksel bastırma"dır. Ön simgesel kaostan türeyen göreceli bir tutarlılığı olan simgesel alan yoluyla gerçekleşen bir süreçtir bu – fakat yanıltıcı bir apaçıklıkla kendisini donatan genel bir psikanalitik okumaya dayanan cezbedicilikte ısrar etmemiz gerekiyor (Leonard, seçim yoluyla, gerçekliği tahrip eden bir travmadan sonra kendi gerçekliğini yeniden kurmaya çalışır). Bu tarz bir okuma Leonard'ın radikal seçimini evrensel varoluşsal durum olarak temsil eder ki böyle bir durumda her özne büyük Varlık vakumuna mahkûm edilir. Öte yandan, *Memento* bu varoluşsal "kalp sesinden" daha spesifik bir ifade ortaya koyar: Leonard'ın seçimi keyfi bir yeniden gerçeklik anlamlandırmasından, travmanın yıkıcı etkisiyle başa çıkmasını kolaylaştıran fantezi kurulumundan çok daha fazlasıdır. *Travmanın kendisini yeniden üreten* bir seçimdir. Standart fantezi işleyişinin aksine (öznenin travmayı evcilleştirmesini sağlayan koruyucu ekran), Leonard'ın seçimi travmayı yeniden travmalaştırır – aksi takdirde bir anlamı kalmayacak olan eylemi temellendirmek için bu travmayı sürdürmelidir.

Burada *Aile Babası*'ndaki anlam düzeyinin yapıbozumuna şahit oluruz: Jack'in sadece anlamı *keşfetmesi* gereken yerde, Leonard onu *inşa etmeye* çalışıyor. Bu yüzden de *Aile Babası* ve *Memento* arasındaki nihai fark, saklı anlamın her daim-hali hazırda ortada olduğu (tüm olayları koordine eden "görünmez bir el") Yeniçağ evreniyle kendileri zaten olumsal olan işaretler ("garantisi olmayan" kolektif sosyal müdahaleler) aracılığıyla anlamın yüklenmesine dair umutsuz bir mücadeleyi tetikleyen olumsallık evreni arasındadır. *Memento*, sinemasal anlatının geleneksel tekniklerini manipüle etme yoluyla ideolojinin bastırılmış yapıcı aktivitesini açıkça anlatmaz,

daha ziyade kritik bir cinayet sahnesinin biçimsel beklentisiyle seçimin gerçek düğüm noktası arasındaki uyumsuzlukta ısrar eder. Lacan'ın dediği gibi, travma bizi şaşırtır çünkü daima başka bir şey için yem, başka bir travmanın maskesidir (1978, s. 68). *Memento*'da ilk travmayla (seçim) ikinci travma (cinayet) arasındaki bu yer değişikliği, ideolojik anlatının bu temel işareti başarısızlığa uğrar. Birtakım sinematik kodlarla (ters anlatılar vb.) izleyici ilk önce ortaya konulan travmanın (cinayet) tuzağına düşer; öte yandan, bakış açısındaki imgesel bütünlüğün (süreklilik kurgusu, birbirini izleyen çekimler, ters çekimler yoluyla)[4] teknik bir şekilde kurulması ile karar verilemez içerik yardımıyla bu her şeyi bilme halinin yerinden oynatılması arasındaki uyuşmazlık, filmin asıl odak noktasının (seçim) bütünüyle gizlenmesini engelleyen "zıvanadan çıkmış" bir algıyı ortaya koyar.

Memento'daki başarının ardında yatan şey, bu ayrımın üretilmesidir: sadece geleneksel Hollywood anlatı biçimini terk etmek yerine, film kendi en önemli asli noktasını (seçim sahnesi) serimlemek için bilinçli bir şekilde geleneksel doruğa çıkan biçimsel yapıya dayanır. Bu yüzden de film dedektif filmlerinde var olageldiği şekliyle izleyicideki karar verme arzusunu harekete geçirerek ve aynı anda bu arzuyu gerçekleştirmenin yalnızca imkânsız değil *yanlış* hatta *alakasız* olduğunu resmederek kendisini *içeriden* yapı bozumuna uğratır. Sanki izleyiciyi, ideolojik bir evrenin nasıl çözüldüğünü deneyimlemeye zorlar: filmin dokusu kendi aleni tasarısının altını oyar.

Filmler, "burada ne oldu"ğunu bilme arzumuzu harekete geçirirler ve sonra genel anlamda anlatı çözülümünü etkileyen biçimsel teknikler aracılığıyla (süreklilik kurgusu, birbirini izleyen çekimler) bu arzuyu tatmin ederler. Aldığımız hazzın kaynağı, Fredric Jameson'un "insan zihninin merke-

4 Sinematik geleneklerin ideolojik kuşatmasını göz önünde bulundurarak, *bkz.* Mulvey (1992), Silverman (1992), ve Modleski (1992).

zi işlevi veya durumu" olarak adlandırdığı anlam-kurmadır (1981, s. 13). Fakat *Memento*'da, travmatik öz tamamen açık bırakılır. Leonard karısını öldürdü veya öldürmedi; onun ölümünün intikamını aldı veya almadı; kötü bir insan veya bir kurban. Ve izleyicinin ilk travmadan ikinci travmaya geçişini geriye atmasını ve gerçek travmayı, bastırılmış ilk seçimi sorgulamasını mümkün kılan şey işte bu görünen travmanın (cinayet) alakasızlığına dair kavramadır. Bana kalırsa bu sorgulama olanağı, alternatif gerçeklik türünün en uç noktasıdır: türün merkez fantezisi ifşa edilir. *Memento*'yla *Aile Babası* arasındaki fark, bilgiyle gizli ifade, potansiyel sorgulama koşullarını yaratmayla önceden hazırlanmış bir sorgulamayı besleme arasındaki farkta yatar. *Memento* seçimi çarpıcı bir biçimde izah ederken, *Aile Babası* seçimi çarpıcı bir biçimde yok eder – kritik sorumluluk potansiyeliyle yukarıda ayrıntılı olarak anlatılan gerçekliği-kurma seçimi.

Aile Babası'nda ortaya konulan yoruma kapalı olma hali, *Memento*'yu okuma olanaklarıyla ters düşer fakat bu aykırılık öykünün basit bir işlevi değildir. *Memento*'nun kendi biçimselliğinde bir çelişki mevcuttur yani, öyküsü ancak anlatıldığı biçimdeki tutarsızlıklar ve belirsizliklerle anlatılabilir fakat diğer yandan *Aile Babası* iki alternatif gerçeklik arasındaki gerilim şeklinde çelişkili gibi görünen bir içerik sunar ve sonra bu çelişkiyi geniş bir eksiklikten spesifik bir eksikliğe doğru giden ideolojik bir hareketle çözer/yok eder. Biçimsel çelişkisinden dolayı *Memento*'nun açık bıraktığı yerde, *Aile Babası*'nın tutarlılığı belirli bir kapalılığa dayanır: ideal izleyici bilinçli bir şekilde yabancılaştırılmalıdır. Burada açıklık/kapalılık karşılaştırması basit bir otantiklik/ideoloji rekabeti ölçüsünde değildir, çünkü yukarıda bahsedildiği gibi açıklık ideolojik olarak kolayca dürtülenebilir. Bunun yerine, tanıklığını yaptığımız ustalık, *sürecin kendi içindeki başka bir evre olan* bir sürece doğru kritik mesafe düşüncesini kapsayan hegemonyacı bir metnin temsilidir.

HEPSİ-OLMAYANA SAHİP OLMAK

Kantçı dinamik ve matematik antinomileri arasındaki ayrıma dair Lacancı okumayla gidilecek kısa ve özlü yol, *Aile Babası* ile *Memento* arasındaki farkı kavramsallaştırmamıza yardım edebilir.[5] Kant, usun kendisini temellendirmesi noktasındaki iki başarısızlık kipini netleştirmek için bu antinomileri tasarlar: her antinomi aynı anda ortaya konan birbirleriyle uyuşmaz iki ifadeden oluşur (1. dünya sonludur/ 2. dünya sonsuzdur; 1. her şey doğa yasalarına tabidir / 2. doğa yasalarına tabi olmayan bir özgür irade vardır). Lacan (1998) iki cinsellenme (sexuation) formülünü sunarken örtük bir biçimde bu antinomilere gönderme yapar. Dinamik antinomi "eril" yapıyı gösterir: 1. fallik işlevden yoksun bırakılmış/ona tabi olmayan bir X vardır; 2. tüm X'ler fallik işleve tabidir. Yukarıda bahsettiğim terimlerde, dinamik antinomi evrensel bir konumun ve onun istisnasının/aşırılığının eşzamanlı ifadesidir. Tersine, matematik antinomi "dişil" yapıyı gösterir: evrenselliğin de istisnanın da olmadığını söyler – fallik işleve tabi olmayan bir X yoktur; *Hepsi-olmayan* X'ler fallik işleve tabidir. Kendi sözcüklerimle yinelersem, sistem kendi aşırılığını içermesine, kolayca onun dışına çıkamıyor oluşumuza rağmen, aşırılığın *hepsi-olmayanı* bu kapsama tabidir.

Bence bir sistemin dengesi ve tuzaklı aşırılığı dinamik antinominin yapısını gösterirken, oradaki dengesizliğe yapılan vurgu matematiksel antinominin mantığına uyar. Evrensel ideolojik önermeler evrenselliklerini kendilerine içkin aşırılıkların kapsamı vesilesiyle kazanırlar. Hepimiz o mükemmel kapitalist salvoyu biliyoruz: "Kendi yağınla kavrul!" Tıpkı evrensel konumları üzerinden kadınların özel olduklarını savunan bir feminist gibi (kadınlar kendilerini erkeklerden daha farklı şartlarda kavuruyorlar) geleneksel solcu bir refleks bu özel olma halinde oldukça etkin olabilir, ama hakikate

5 *Bkz.* Kant (1996). Üç metinde öne sürülen formülasyonları temel alıyorum: Copjec (1994), Kordela (1999) ve Žižek (1999).

dair devam eden sessizliğe katıldıkları süre boyunca evrensel konumun hegemonyasını parçalamakta başarısızdır: *kimse asla kendi yağında kavrulmaz.* Bu solcu özellik, dinamik antinomi alanı içinde devam eden hegemonyacı evrenselliğe cevap verir: ya sistemin evrensel olduğunu ("bütünüyle manipüle ediliyoruz, bugün gerçek bir karşı çıkış imkânsızdır, her şey zaten sistemin oyunu içerisinde oluyor") ya da bir istisnanın mümkün olduğunu ("gerçek aşk sistemin dışında konumlanmamızı sağlar") varsayar. Bu yaklaşımlar, istisnanın sistemin kendisine ait yapısal bir parça olduğunu göz ardı ederek sistemin evrenselliğini parçalayamaz. Dinamik antinominin bağlarını kesip atmak için, matematiksel olana yönelinmelidir: hiçbir şey tamamen sistemin dışında değildir ama öte yandan sistem de *her şeyi-kapsayan* bir şey değildir; kendisine içkin olan, altını kazdığı belirsiz fenomeni üretir.

Burada antinomiler arasında gösterilen (sadece kendi içlerinde olmayan) karşıtlık tümel, tikel ve tekil arasındaki bağ üzerinden okunursa daha tanıdık gelebilir. Tümel ve tikel, karşılıklı gerilim içinde olsalar da aslında her ikisi de bir üçüncüyü, tekil/bayağı (abject) konumu dışarıda bırakırlar. Dinamik antinomi, tümelin ve tikelin aynı anda izah edilmesidir; matematiksel olansa tümelin ve tikelin çifte olumsuzlanmasıdır. Aşk örneğine dönersek:

TÜMEL	TİKEL	BAYAĞI
bütün aşklar politik değildir	bazı aşklar politiktir	politik olmayan aşk yoktur

İlk önce terimleri açıklığa kavuşturayım. "Politik" terimiyle sosyal bütünlüğün spesifik bir alt sistemden veya mertebesinden değil, tüm sosyal alana yayılan belirli bir gerilimden ve açıklıktan bahsediyorum. Politika vardır çünkü toplum kendi-içine-kapanmış bir Bütünlük değil, hüküm ve hege-

monya mücadelesine açık bir alandır; göreceli olarak her kararlı şekillenme bu mücadelenin bir sonucudur. Bu anlamda, politika daha temel bir süreci (mesela ekonomiyi) ele almaz veya onu açıklamaz: "sınıf mücadelesi", politikanın ekonominin tam kalbinde cirit attığı gerçeği adına kullanılan Marksist bir kavramdır. Öte yandan, "aşk" normal ideolojik karşıtlıkların ötesinde düşünülmelidir (aşk ve cinsellik, yüce merhamet/yardımseverlik ve erotik arzu veya özel aşk ve umumi piyasa ilişkileri ve güç mücadeleleri alanı): aşk, herhangi bir sosyal bağda saklanan erotik bir yüktür. Burada psikanalizin temel görüşünü izliyorum: her sosyal bağın bir çeşit libidinal kuşatmayla sürdürülmesi gerekir; her sosyal özdeşleşmenin erotik bir tarafı vardır (*bkz.* Freud 1959).

Bu hakikatin inkârı, umumi alanın libidinal kuşatmalardan bağımsız olduğuna dair normal bir söylemin olanaklılık koşuludur – umumi-özel ayrımının ideolojik değerini mahveden tam da bu bastırmadır. Bu bastırma, en iyi şekliyle aşkın dinamik antinomisi kavramlarıyla formüle edilir: aslında aşk politik değildir (tümellik), ama bazı aşklar politiktir (tikellik).[6] İlk önce, aşk siyasi alandan bilinçaltına itilir; sonra, sınırlı bir "bilinçaltından geri dönüşe" izin verilir. Aşkın matematik antinomisi bu kapalılığı yıkan aşağılık tekilliğe işaret eder: sisteme yakalanmayan (istisnasız) hiçbir şey (aşkın hiçbir yanı) yoktur ancak *her şey* (aşk) sistem içinde *değil*dir (tümellik yok). Aşk, sistem içinde/vesilesiyle manipüle edilse bile, tamamen onun içinde kapsanmaz. Kapitalizm altında aşk belirsiz kalır; sistemin altını oyma potansiyelini sürdürür. Ve onu içkin bir şekilde siyasi yapan şey aşkın tam da bu belirsizliğidir (aşkın hep hegemonya mücadelesi alanı olduğu gerçeği): kime âşık olduğumuz, kime âşık olmadığımız, âşık olduğumuz kişilere nasıl âşık olduğumuz politik kararların sonuçlarıdır. Bu politik içtenliği onaylama olanağını çizersek:

6 Bu dinamik antinomi, Fredric Jameson'un "postmodernizmin antinomileri" olarak geliştirdiği şeyle oldukça örtüşüyor. *Bkz.* Jameson (1994).

TÜMEL	TİKEL	BAYAĞI
umumi-özel	umumi-özel	asla
hep ayrı	bazen bütün	ayrı

Öznelliğin ekonomiyle hiç alakasının olmadığına, duygusal yaşamımızın özel ve bu anlamda kamusal dinamiklerden ayrık olduğuna, bedenlerimizin bizi köleleştirebileceğine ancak arzularımızın efendisi olduğumuza dair hegemonyacı (tümel) ifadelerle karşılaştığımızda, tikel bir istisnayı hemen kolayca öne sürebiliriz: bazen duygularımızın işimize karışması gerekir, bazen paraya âşık oluruz, bazen ırkçılık gibi kişisel tercihler liberal sistemin tarafsız bölgesine taşar, bazen insanlar politik gücü seksi bulurlar. Jack kapitalizmin armağanı olmayı sürdürmek için aşka ihtiyaç duyar. Fakat kendi yağında kavrulma örneğinde olduğu gibi, bu iki biçim de (tümel ve tikel) yalnızca aynı işin farklı taktikleridir: tümel ve tikel arasındaki temel çakışma noktası, gerçek zıt bayağının karşılıklı ipotekliklerinde vuku bulur. Burada "tümel" ve "tikel", libido ve kapital, özel ve umumi, öznellik ve ekonomi arasındaki direk rastlantının iki inkâr kipidir. Kapitalizm altındaki özneler gibi, kimliklerimiz, hislerimiz ve dürtülerimiz üretim araçlarının özel mülkiyeti, emek sömürüsü ve kalıcı bir alt tabaka bayağılığının yapılanması içerisine ciddi bir biçimde gömülmüştür. Basit bir determinizm temelinden daha ziyade, bu gömülmüş olma durumu, bu bütünsellik, içtenlik ve ekonomi arasındaki bu karmaşıklık karşılıklı kurulan bir yapı olarak yorumlanmalıdır. Özdeşleşmenin bu sahte otonomisi (kendilikleri biçimlendirme ve devam ettirme süreçleri ve mekanizmaları) ve kapitalizasyonu (kapitalizmin kendisini biçimlendirdiği ve devam ettirdiği süreçler ve mekanizmalar) açığa çıkarılmalıdır.

Aile Babası'nın işaretlerini yalnızca bu formülasyona karşı inceleyebiliriz: tıpkı dinamik antinomi gibi bu film de hege-

monyacı konumu ve tikel istisnayı tek bir metinsel operasyonla güçlendirir. Bu güçlendirmeyi eleştiri kolonizasyonu olarak okumaktan ziyade (*Aile Babası*, tikel istisnaları vurgulamanın standart eleştirel işaretini seçer; sistem yabancılaşmış özneyi adlandırır ve bu yüzden de bütündür), burada asıl eleştirinin asıl olmayan eleştiriden özenli bir biçimde ayrıştırılmasında ısrar etmeliyiz. *Aile Babası* farkında olmadan bunu yapmayı, tikelliği dile getiren standart eleştirel/ideoloji karşıtı işareti okumayı mümkün kılan koşulları oluşturur. Doğru ve yanlış eleştiri basit karşı uçlar (antipode) gibi dizilmemişlerdir çünkü sistem nihayetinde "doğru" olanı doğru olandan ayırma suretiyle kendi doğru versiyonunu (yanlış olanı) öne sürerek böyle bir ayrıma müdahale etmiştir. Mesela *Aile Babası*'nda yanlış-doğru yabancılaşmasına karşı otantik bir karşı uç olan aşk kavramı vardır. Çelişkili olabilecek olan iki terim (doğru/yanlış veya tikel/tümel) bu yüzden de şöyle üçlü bir gerilim içine girmişlerdir (yanlış/yanlış-doğru/doğru-doğru veya tümel/tikel/bayağı).

Tabi ki *Aile Babası* ideolojinin virüs gibi yayılan koloniciliğinin ispatıdır ancak bu yayılımı *gerekli bir bölgesel abartı* olarak yorumlamalıyız. Bir ideoloji kendi ideolojik statüsünü artan bir biçimde açık hale getirirse, ideolojik işlevin başarı görüntüsü ("hatta artık eleştiri ideolojinin yetki sahasıdır") *kendi çatlaklarını gösterir*. Aslında aşkın hegemonyacı ifadesi, çağdaşlığımızın otantik aşkın sismik fay hattında, aç çocukların yazgısını, korumasız bedenleri, sömürülen kapasiteleri, hükmedilen ruhları ve zapt edilen zihinleri yeniden inşa edebilecek kolektif tehdit işaretlerinde yattığını farkında olmadan ifşa eder. Aşk gücünü hegemonyacı güçlerle yönlendirme bu yüzden zorunludur, tıpkı şeylerinin düzeninin özel bir devinim olarak süre giden aşk coğrafyamıza dayanması gibi. Diğer bir deyişle, "aşkın" yaygın bir biçimde ideolojik olarak canlandırılması gösterisi ne kapitalizm altındaki aşkın yersizliğini ne de günlük yaşamın sözde ekstra-ideolojik tabakasındaki ideolojinin basit sinsiliğini açığa vurur; tam tersine, bu stratejik manipülasyon

aşkın bu üretim biçiminde oynadığı anahtar rolü ortaya çıkarır. Hileli bir aşırılık varsayımını kabul etmeye dair evrensel eğilimle ve onun hileli kapsamıyla yüzleştiğimizde, bilinçdışı iletişimi kabul etmemiz ve asıl aşırılığın kapsam-dışı tehdidini fark etmemiz gerekir. Aşkımız özel değildir – bildiğimiz gibi o kamusallığın ön şartıdır. Sistemle özne arasındaki bu karşılıklı bağımlılığın kaçınılmaz hakikati, yeni öznellik biçimlerinin sistemi değiştirebileceğidir.[7] Aşk, kapitalizmin temeli olarak onu sağlamlaştırdığı kadar ona meydan da okur.

Nihayetinde Laclau ve Mouffe tarafından (1985) hegemonyanın "içeriklerin savaşı" olduğuyla ilgili yapılan kavramlaştırma bu anlama gelir: çünkü güç müessesesi *aşk*ımızdaki biçimi alır, *âşıklar* olarak görevimiz öznelliklerimizdeki (öznellikler-arasılığımızdaki) hegemonyacı kuşatmayı elinden almaktır. Che Guevara'nın sözcükleri ("belki saçma gözükecek ama asıl devrimin yüce aşk hisleriyle yönlendirildiğini söylememe izin verin") bize otantik aşkın insancıllıkla hiçbir bağlantısı olmayan devrimsel bir güç olduğunu hatırlatır. Che'nin aşk üzerine söylediği şeyleri politik anlamda fevkalade bir nefret açıklaması izler – amacı uğruna infaza ortak olmuştur. Bir devrimi yönlendiren "yüce aşk hisleri"nin "yığınlara" ve "insanlığa" olan muazzam iyiliklerle ilgisi yok, enerjik, erotik bir kolektiviteyle –ki kapitalizmle kendisini koparılmış gören tam da bu çeşit bir bağdır– yapılan devrimin ve kritik mücadelenin karmaşık anlayışıyla ilgisi vardır. Veya ilk formülün tersini denersek:

TÜMEL	TİKEL	BAYAĞI
bütün politikalar	bazı politikalar aşktır	aşk olmayan politika
aşk değildir		yoktur

7 *Bkz.* Butler (1997)'deki belirsizlik biçimleri.

Burada tümel konum liberal ideolojinin yerini işaret ederken (kamusal ve özel alanlar ayrıktır; devlet elbette günlük yaşamı etkileyen soyut dışsal bir düzendir fakat onun içsel hislerimle hiçbir ilgisi yok), tikel konum faşizmdir (ethos tutkusu, çok sevilen bir lidere sorgusuz sualsiz adama haline kolayca taşıma suretiyle çok stratejik bir biçimde hareket ettirildiğinde bazı politikalar etkili olur) ve bayağı konum devrimdir (sadece asıl devrimler yüce aşk hisleriyle yönlendirilmez, bütün politikalar libidinal işaretler taşır).

Aile Babası'nın kapitalist romantizmi, aşkın "alternatif" bir örneklemesinden ayırt edilmelidir. Fakat bu alternatifin koordinatları nelerdir? Kapitalist romantik aşkın alternatifi tam olarak insancıl bir aşk *değil*dir, çünkü bu konumlar direk olarak birbiriyle bağlantılıdır: aşkın bir güç olarak özelleştirilmesi aşırılığın narsistik bir gösterisine neden olur – seni o kadar seviyorum ki Sana kıyamam bile. İnsancıl eylemler özel düzenin tatminini tamamlarlar. Buna karşın insancıl hislerin (bize ihtiyaç duyanlara yardım ederiz çünkü bizi insan yapan şey budur) asıl zıddının, *yardımımıza ihtiyaç duymaları yanlış olduğu için insanlara yardım etmemiz gerektiği* inancı olduğunu düşünüyorum.

Bu inancı ne tür bir aşk uyandırır? İnsanların gelişmek ve büyümek için birbirine ihtiyaç duyduğunu ama herhangi bir insanın gelişme ve büyüme fırsatının ihtiyaçla lekelenmemesi gerektiğini söyleyen tutkulu bir vaat. Öznelerarasılıktan gelen bir neşe hissiyatı, kolektiviteden kıvılcımlanan bir enerji hissi, komşularınızdan toplanan bir destek duygusu. Hareketin sebebi kendisi olan, "düşmeyen" ama "inşa olan" bir ileriye götürme, bir devinim. David Fincher'in *Dövüş Kulübü* (1999) böyle politik bir aşk sahnesiyle son bulur: el ele tutuşan bir çift karşıt militanlarca kıvılcımı yakılan ateşli patlamalara karşı gösterilmiştir. Sahnenin önemli iddiası, *politik planları güçlendiren*, politik hayalleri hızlandıran ve sonrasında politik başarılarda dokunaklı yeni bir heyecan bulan *bir çeşit erotik aş-*

kın bile var olduğudur. Burada "erotik" romantizme meydan okuyan cinselliğe yapılan araçsal bir vurgu değil, durağanlığı inkâr eden dinamik bir düzenlemedir. Aşk tamamlamayla, yaşamın sistemle daha da fazla örtüşmesine neden olacak şekilde kurulu bir düzenin yabancılaşmasını yatıştırmayla ilgili değildir, daha ziyade esinlenmeyle, sosyal bağa dair ne bir kıtlığın ne de sığlığın olduğu radikal farklılıktaki bir düzenin hayalini teşvik etmekle ilgilidir.

Belki de devrimsel aşkla kapitalizmi olumlayan bir aşkın tek ayrımı "Merhaba" deme seçeneğidir. Başka hiçbir normatif farklılık işe yaramaz: devrimsel aşk zorunlu bir biçimde tek eşliliğin sonu değildir, romantizmin kaçınılmaz bir halde ölümü de değildir. Siyasallaşmış aşk soğuk, hesaplayıcı veya üreysel olmak zorunda değildir. Bu hazırlık tasarılarının tek amacı, sosyal iletişimsizlikle körüklenen bu çok erotik bağlılıkların kirli çamaşırlarını sadece ortaya dökmektir. İçerikler arasındaki daimi savaşta mücadele eden görüş, sistemin motor yağı olan bir aşk türünden benzin deposundaki şeker olan öteki aşka sıçramaktır.

REFERANSLAR

Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses. *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. B. Brewster, s. 127-186. New York: Monthly Review Press içinde.

Beck, U. (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage.

Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge, MA: MIT Press.

Foucault, M. (1984) *History of Sexuality, Vol. 1*. New York: Vintage.

Freud, S. (1959). *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, çev. J. Strachey. New York: Norton.

_____ (1965). *The Interpretation of Dreams*, çev. J. Strachey. New York: Avon.

Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

_____ (1994). *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.

Kant, I. (1996). *Critique of Pure Reason*, çev. W. S. Pluhar. Indianapolis, IN: Hackett.

Kordela, K. (1999). Political metaphysics: God and global capitalism. Political Theory 27:789-839.

Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore 1972-1973*, çev. B. Fink. New York: Norton.

Laclau, E., ve Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy*. New York: Verso.

Modleski, T. (1992). Time and desire in women's film. *Film Theory and Criticism*, 4. ed., ed. G. Mast, et al., s. 536-548. Oxford, UK: Oxford University Press içinde.

Mulvey, L. (1992). Visual pleasure in narrative cinema. In *Film Theory and Criticism*, 4. ed., ed. G. Mast, et al., s. 746-757. Oxford, UK: Oxford University Press.

Silverman, K. (1992). On suture. *Film Theory and Criticism*, 4. ed., ed. G. Mast, et al., s. 199-209. Oxford, UK: Oxford University Press içinde.

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.

_____ (1999). *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. New York: Verso.

6.

Fantezilerimizle Mücadele Etme: *Karanlık Şehir* ve Psikanalizin Politikası

TODD MCGOWAN

1999'daki "American-Lacanian Link" isimli seminerin açılış buluşmasında Fredric Jameson, Slavoj Žižek'in konuşmasına verdiği cevapta, Žižek'e Lacancı çağdaş kültür analiziyle popüler kültür arasındaki bağlantıya dair bir soru yöneltti. Jameson'a göre, Žižek sürekli olarak ikisi arasında bir ilişkinin var olduğunu iddia etse de, apaçık görülüyor ki ne onun ne de diğer Lacancı kuramcıların çalışmalarında bu ilişkinin doğasına dair somut bir betimleme yok. Bu yokluk, Jameson'a göre, psikanalizi reddetmek için bir sebep değildir: açıkça Žižek'i Marksizmin takipçilerinden biri olarak görür, fakat aynı zamanda Žižek'in çalışmasında sosyoekonomik veya politik analiz pahasına ilerliyor gibi görünen psikanalitik kültür eleştirisini de görür.[1] Jameson'un sorusuyla aradığı şey, bu ayrı gibi görünen iki şeyin birbirine nasıl bağlanacağıydı. *Contingency, Hegemony, Universality* adlı kitapta Žižek'le girilen farklı bir diyalogda, Judith Butler (2000) ve Ernesto Laclau (2000) benzer şekilde bu kopukluğa dikkat çekmişlerdir. Butler, Žižek'in Lacan ve Marx'ı tartışmış olmasına rağmen, "onların nasıl birlikte düşünülebileceğini –veya yeniden dü-

1 Jameson'ın Lacancı psikanalize karşı hassasiyeti çok gerilere gider. Aslında, çoğu Amerikalı eleştirmenin Lacan'a dair birçok yanlış inancı kabul ettiği bir zamanda, Jameson Lacan'ın önemine dair bugün bile hâlâ geçerliliğini koruyan açık bir inceleme yayınlamıştır.

şünülebileceğini– kendisine hiç mesele haline getirmediğini ileri sürer (s. 139).[2] Tüm bu tepkilere göre Žižek'teki (ve çağdaş Lacancı kuramdaki) temel boşluk, farkına varma ve eylem arasındaki, ideolojinin psikanalitik eleştirisi ve politik bir program arasındaki köprüdür. Psikanalitik yorum ve eleştiri, bireylerin ideolojinin işlevini ve hatta kendi özel fantezilerinin ideoloji içinde oynadığı rolü tanımalarına izin verirken, onların daha büyük bir grubun parçası olarak politik bir biçimde eylemelerine hiç yardım etmez. Aslında, psikanaliz, grup özdeşiminin dinamiklerini ve onun fanteziye olan bağlılığını açığa vurarak kolektif eylem olanağının altını sürekli olarak oyar. Çağdaş Lacancı kuram buna nasıl cevap verebilir? Psikanalitik ideoloji eleştirisiyle somut politik eylemi nasıl bağdaştırabiliriz?

Bu çizgide giden bir eleştiriye karşı verdiği cevapta, Žižek'in bizzat kendisi psikanalizle politikanın aynılığında ısrar eder. Psikanalizin –özneleri ideoloji içinde tutan fantezinin tersine– politik Eylem talep ettiğini söyler. Marksist bakış açısından bu cevaptaki sorun, çok bireysel bir politika kavramını tesis etmesidir. Fanteziyi –analizin sonunu– kat etmek yalnızca birey düzeyinde olan bir şey gibi görünmektedir. Bireye özgürlük verebilir, fakat Marksizme göre, bu özgürlük özgür olmayan daha geniş bir kapitalist toplum içinde barınır. Tarihsel olarak bakıldığında Marksizmin psikanalizle olan sorunu şuydu: psikanaliz bütünü değil bireyi tatmin etme işlevi görür. Ve Marksizmin temel öğretilerinden bir tanesi bu ayrımın yanlış olduğudur, bireyin bütünden ayrılamayacağıdır.[3] Öte yandan Lacan'ın psikanalizin etik

2 Laclau, Butler'inkine çok yakın bir eleştiri formule eder: "Žižek'in politik düşüncesi 'karma ve kararsız belirli bir gelişimin' acısını çeker. Kendi görüşüyle beraber kullandığı Lacancı araçlar çağdaş toplumlardaki ideolojik gelişim anlayışında ilerleme kaydetmesini sağlarken, tutucu politik düşünceleri aynı oranda gelişme göstermemiştir ve çok geleneksel kategorilerde çakılı kalmıştır" (2000, s. 206).

3 Marx, *Grundrisse*'de, kapitalist üretim biçimlerine tarihsel perspektifle yaklaşma çabalarının, çöken kapitalist ideolojinin bu ayrımdaki yanlış ısrarını./..

boyutuna dair yaptığı tartışmada tam da bunu dile getirmesi tesadüf değildir. *Seminar VII*'de, bunu direk olarak Marksist terminolojiyle açıklar: "bütünün tatmini dışında birey için bir tatmin yoktur" (1992, s. 292).[4] Bu, Žižek'in tekrarladığı bir noktadır. Psikanalitik anlamda bireysel eylemle kolektif eylem arasında hiçbir fark yoktur çünkü bir bireyin zorunlu olarak kolektif etkileri vardır. Fanteziye karşı çıkan ve kendisini simgesel veya ideolojik baskılardan kurtaran bireysel eylem aynı zamanda politik bir eylemdir. Yani, bir birey otantik hareket ediyorsa bu eylem mevcut sosyal düzenlemeleri kökten bir biçimde dönüşüme uğratır ve bu yüzden de kolektif bir anlamı vardır. Bu, psikanalitik süreçle politik eylemin bütünlüğünü neredeyse eşsiz bir yolla anlatan bir film olan Alex Proyas'ın *Karanlık Şehir* (1998)'i (*Dark City*) kadar başka hiçbir yerde bu kadar görünür kılınmamıştır.

Karanlık Şehir, yeraltında uzaylı bir türün (Yabancılar) yaşadığı ve herkesi kontrol ettiği bir şehri resmeder. Bu kontrolü "ayarlama" –tüm şehrin fiziksel planını yeniden düzenlemek için zihin güçlerini kullanma– adı verdikleri ve geceleyin yaptıkları bir işlemle sağlarlar. Ayrıca kendilerini desteklemesi için çalıştırdıkları bir insanın yardımıyla (Dr. Daniel Paul Schreber [Kiefer Sutherland]), toplumun fiziksel olarak yeniden düzenlenmesi süresince bazı insanlara yeni kimlikler aşılarlar. Her gece, şehir ve insanlar çarpıcı bir dönüşüme uğrar. Yabancılara göre bu dönüşümlerin amacı –simgesel kimliği aşan ve insanlığa insanlığını veren– insan ruhunun

../. açıklama amacı taşıdığını belirtir. Marx'a göre, kapitalizme tarihsel bir perspektifle yaklaşmak, her bireyin nasıl kolektif olana bağlı olduğunu görmemizi sağlar. Şunu iddia eder, "Tarihin derinlerine daldıkça, bireyin ve hem de üreten bireyin nasıl da daha büyük bir bütüne bağlı, daha büyük bir bütüne ait olduğunu görürüz" (1993, s. 84).

4 Lacan, aktarım üzerine olan seminerinde, birey ve kolektif arasındaki ayrımın yanlışlığında ısrar eder. Lacan onu dinleyenlere şunu söyler, işte "hep size söylediğimi doğrulayan şey", "evrenle olan ilişkisinde, birey ve kolektif birdir ve aynı düzlemdedir. Birey düzleminde doğru olan şey... aynı zamanda kolektif düzlemde de doğrudur" (1991, s. 427, benim çevirim).

keşfedilmesidir. Lacan'ın terimleriyle, insanlıkta insanlıktan daha fazla bulunan insanlığın *objet petit a*'sını ararlar. Yabancılar, insanların simgesel kimliklerini sürekli değiştirerek neyin aynı kaldığını ve bu anlamda da neyin insan öznesine indirgenemez olduğunu bulmayı umut ederler. Film geceleyin yanlış giden bir dönüşümle açılır: bir insan öznesi, John Murdoch (Rufus Sewell) işlem tamamlanmadan, yeni kimliği tamamen yüklenmeden uyanır. Filmin geri kalanı boyunca Murdoch yavaş yavaş Yabancılarca uygulanan (ideolojik) manipülasyonu deşifre eder ve nihayetinde şehirdeki hükümlerine son vererek onları yener. Murdoch'un kendisini Yabancılar'ın ideolojik hükmünden kurtaran bireysel eylemi tüm toplumun da onların kontrolünden kurtulması etkisini yaratır. Bu özgürlük tam bir psikanalitik eyleme bağlıdır: Murdoch Yabancılar'ın gücünü kırmak için kendi fantezisini kat etmeli ve travmatik bir Gerçekle karşılaşmalıdır. Bu şekliyle, *Karanlık Şehir* psikanalitik süreçle politik eylem arasındaki sıkı bağı gösterir.

Filmin birçok yerinde, Proyas otantik bir politik eylemin önündeki engelin simgesel otorite aracılığıyla kurulan ideolojik kontrol olduğunu vurgular. Yabancılar filmde şehir insanlarının içinde var olduğu anlam dünyasını yarattıkları kadar bu otoritenin kaynağı olarak işlev görürler. Bu özneler için bütün anlamlandırmaları tedarik ederler ve bu yüzden de onlar üzerinde ideolojik kontrol kurarlar. Bu anlamda, Yabancılar'ın liderinin Bay Book (Ian Richardson) şeklinde çağrılması önem arz eder. Bu uygun bir isimdir çünkü Yabancılar'ın temel eylemi gösteren düzeyinde gerçekleşir: tüm anlamlandırmalara temel sağlayarak *Karanlık Şehir*'in anlam dünyasını kurarlar. Anlamı sağlama eyleminde, Yabancılar, simgesel otoritenin kesin işlevi olan hiçbir şeyden bir şeylerin meydana gelmesine olanak verirler. Filmde resmedilen dünyanın kaynağıdırlar. Filmin başında, Schreber anlatısına başlarken, bu oluşumu açıklar. Der ki, "Başta karanlık

vardı. Sonra Yabancılar geldiler." Schreber'in söylediği gibi, Yabancılar'dan ve onların simgesel evreninden önce, farklılıklar yoktu, her şey "karanlık"tı.

Anlamlandırma hamlesi, kendisinden öncekinin bütün izlerini yok ederek her şeyi değiştirir. Geçmişi belirleyen ilk ve en önemli güç simgesel güçtür –kendi kavramlarıyla geçmişi bulandırma suretiyle kendi geçmişini yazar. *Karanlık Şehir*'deki karakterlerin hiçbirinin Yabancılar gelmeden önceki durumun nasıl olduğunu hatırlayamamasının nedeni budur. Schreber'in Yabancılar'ı Müfettiş Bumstead (William Hurt)'a anlattığı gibi, şehir sakinlerindeki bu kısıtlamanın altını çizer:

> Bumstead: Bizi onların getirdiğini söylüyorsun. Nereden?
>
> Schreber: Hatırlamıyorum. Bunu hiçbirimiz hatırlamıyoruz. Ne olduğumuzu, ne olmuş olabileceğimizi. Başka bir yerdeydik işte.

Tabi ki Yabancılar'ın simgesel evreni yaratmalarından önce bir zaman söz konusuydu fakat bu oluşumdan sonra, tamamen erişilemez hale geldi. Kendinden öncesine erişilmezlik her bir simgesel yapıyı karakterize eder. Kimse şimdiki simgesel evren perdesi haricinde bu geçmişi düşünemez. Simgesel otoritenin özneler üzerinde iktidar kurma yollarından biri budur: şayet özneler şimdiki simgesel düzenlemeden önceki geçmişi kavrayamıyorlarsa, alternatif bir geleceği kavramak da hemen hemen imkânsızlaşır. Yabancılar, şehrin simgesel evreninin yaratıcıları olarak şehir üzerinde ideolojik bir kontrol kurarlar. Alex Proyas, bu kontrolün nasıl işlediğini daha da aydınlatmak için ideolojik kontrol güçlerine Yabancılar aracılığıyla kişilik verir.

Film, Yabancılar'ı şehir sakinlerini yönetenler ve kontrol edenler olarak resmederek, ideolojinin nasıl işlerlik kazandığını ortaya koyar. Yabancılar ve onların "ayarlaması" ideolojinin sosyal düzenlemeleri nasıl gerçekleştirdiğini belirgin-

leştirir: şehrin fiziksel organizasyonu, toplumu tanımlayan tüm farklılıkların oluşumuna temel teşkil eden bir ideolojiye dayanır. Yabancılar her gece evleri yeniden düzenler, yolların yönünü değiştirir ve zenginlik dağıtırlar; yeni bir dünya yaratırlar. Özneler, tamamen dönüştürülmüş dünyalarını bulmak için bilinçsizce uykularından uyanırlar (her şeyin değiştirildiğinden bihaber olmalarına rağmen). Ayarlamanın nasıl da ideoloji gibi işlediğini gösteren bir yerde Murdoch radikal bir yenilemeye uğrayan bir aile evine şahit olur. Mütevazı evleri, mobilyaları ve elbiseleri hepsi birden gösterişli bir hale dönüşür; Yabancılar vesilesiyle zenginlik "büyülü bir şekilde" etraflarındaki her ayrıntıya yansır. Ailenin zenginliği yalnızca ayarlamanın, şehrin sosyal düzenlemesini kontrol eden Yabancılar'ın isteğinin bir sonucudur. Burada zenginliğin dağıtımını belirleyen ideolojinin gücünü ilk elden görürüz. Zenginliğin, ailenin "çok çalışmasıyla" hiçbir alakası yoktur; bunun yerine, Yabancılar'ın düzenledikleri ve yeniden düzenledikleri sosyal düzenden ileri gelir. Hal böyle iken aile üyeleri zenginliklerinin Yabancılar'ın aktivitesinden kaynaklandığından tamamen habersizdir. Yaşamlarındaki ekonomik düzeyi ve sosyal konumu kendileri "kazanmış" gibi hareket ederler –buna inanırlar. Film, bu dönüşümü göstererek günlük deneyimimizde ulaşılmaz olan bir ideoloji görüşü sunar, tıpkı bu ailenin üyelerine ulaşılmaz olduğu gibi. Toplumu inşa eden ideolojik güçleri görememeniz normal fakat *Karanlık Şehir*'de bunu görebiliyoruz çünkü Yabancılar formunda ifşa ediliyorlar. Ayarlama mekanizması, gözümüzün gördüğü her şeyde var olan ideolojinin gücüne bir kanıttır.

Fakat ideoloji, geceleri şehirde yaşayanların zihinlerine hatıraların enjekte edilmesinin öne sürdüğü gibi daha fazlasına nüfuz eder. İdeoloji öznelerin yalnızca gördükleri şeyi kontrol etmez, çok daha önemlisi bunu hangi konumdan gördüklerini de kontrol eder. Öznelere simgesel kimlikler –hatta bu kimlikleri oluşturan en özel ve en değerli hatıraları– verir-

ler. *Karanlık Şehir*'de, kimlik verme işlemi gece ayarlamasıyla yapılır. Schreber'in Murdoch'a ve Bumstead'e anlattığı gibi, "[Yabancılar] bizi biricik yapan şeyi kutsayarak uygun gördükleri şekliyle hatıralarımızı karıştırır ve eşlerler. Birisi bir gün müfettiş, ertesi gün tamamen farklı birisi olabilir." Şüphesiz ideolojinin "gerçek dünya" deneyiminde bu tarz belirsiz bir kimlik değiş-tokuşu olmaz. Geçmişle gelecek arasında bir tutarlılık düzeyinin olduğunu deneyimleriz. Fakat filmdeki bu kimlik değişimlerinin varlığı, ideolojinin öznelerin kendi geçmişleriyle kurdukları bağı şekillendirme noktasında oynadığı rolü ortaya koyar. İdeoloji geçmişi sürekli yeniden yorumlar, onu yeni bir yorum çerçevesi içine yerleştirir. Yani, ideolojik devrimler sadece şimdiyle olan ilişkimizi değil, geçmişle olan ilişkimizi de değiştirir. İdeoloji bizim geçmişi başka olanakları, mevcut ideolojik yapılara kafa tutabilecek olanakları doğurabilecek bir zamandan ziyade kaçınılmaz olan şimdiye bir başlangıç olarak görmemizi sağlar.[5]

1980'lerde Amerika ile Sovyetler Birliği arasındaki ilişki, (*Karanlık Şehir* bağlamında konuşursak) ideolojinin geçmişi yeniden yazmakla, yeni hatıralar yaratmakla ilgili eğilimine bir örnek teşkil eder. 1980'lerin ortasında, Amerika Sovyetler Birliği'ni tehdit edici bir süper güç olarak görmüş ve tüm eylemlerini buna yormuştur. Bu perspektiften bakıldığında, Mikhail Gorbachev'un politikaları Sovyet sistemini güncellemek, onu giderek daha geçerli bir alternatife dönüştürmekti, postmodern dünya için bir Komünizm alternatifi. Fakat Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra Gorbachev'un bu düşüncesi tamamen değişmiştir. Şimdiyse yaptığı reformları ölmekte olan süper gücü son bir kurtarma teşebbüsü olarak görüyoruz. Söz konusu reformlar, Sovyet sisteminin sağlıklı olduğunu göstermek yerine, onun kaçınılmaz çöküşünün göstergesi-

5 Bu, Walter Benjamin'in "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"de altını çizdiği noktadır. Benjamin'e gore, Marksist felsefecinin görevi, çağdaş ideolojinin bulandırdığı geçmişin unutulmuş olanaklarını yeniden etkinleştirmektir.

ne dönüşür. Bu anlamda, ideolojik bir değişim –Komünizmin sonu– şimdiyi olduğu gibi geçmişi de tamamen dönüştürür. Rob Reiner'in *Harry Sally ile Tanışınca* (1989)'daki aşk ilişkisinin gelişimine bakarak aynı şeyi bir film örneğinde de görebiliriz. Filme serpiştirilen farklı noktalarda, farklı çiftler romantizmlerini –ilk tanışmalarını ve birbirlerine nasıl âşık olduklarını– tarif ederler. Bu romantik anlatılarda, ilk tanışmalarını, kaçınılmaz bir biçimde, tekrar buluştuktan sonra içine düştükleri aşka bir başlangıç olarak tarif ederler. Öte yandan genelde bu sonraki buluşma şans eseri bazı durumlardan ileri gelir ve âşık olmadıklarını kolayca hayal edebiliriz. Fakat bu sonraki durum –âşık olma ânı– ilk buluşmanın tarifi için önem arz eder. Bu durum ve romantik aşk ideolojisi, geriye dönük bir şekilde ilk buluşmayı bir aşk başlangıcına yorar. Bu gerçek ilk buluşma deneyiminde, âşıklar elbette bir çekim hissetmişlerdir, fakat bu şüphesiz birçok kere deneyimledikleri bir şeydir. İlk duruma eşsizliğini veren şey sonradan kurulan bağdır ki şöyle ifadelere neden olur, "Onun o kişi olduğunu o anda anlamıştım" ve dahası. Bu yüzden, sonraki buluşma olmasaydı, asla o kişi, o kişi olmayabilirdi. Evlilik, bir çekim anını bir aşk başlangıcına (veya "ilk görüşte aşk"a) dönüştürerek geçmişi yeniden-kuran bir ideoloji devrimini temsil eder. *Karanlık Şehir*'deki gece dönüşümleri de aynı şekilde işler. Yabancılar'ın kavradığı gibi ideolojinin temel fonksiyonu şimdiden ziyade geçmişi ele almaktır.[6] Geçmişi sadece şimdinin terimleriyle tanımlamaya çalışır. Çünkü geçmiş –her şeyin çok farklı olduğu bir zaman– simgesel otorite için şimdiden çok daha büyük bir tehlikeyi ifade eder. Şayet

6 Elbette ideolojinin geçmişi yeniden yazma yetisini metaforik bir biçimde canlandıran tek bilimkurgu filmi *Karanlık Şehir* değildir. Bu aynı zamanda Ridley Scott'un *Bıçak Sırtı* (1982) (*Blade Runner*) filminin de en önemli konusudur. Bu filmde, oluşum sürecinde kendilerine hatıralar yüklenen replikantlar geriye dönük tasarlanan bir geçmişle bağı olan insan öznelerini temsil ederler. İdeolojinin bu kavramına yönelik daha titiz bir çalışma için, Paul Verhoeven'in *Gerçeğe Çağrı* (1990) (*Total Recall*) filmine bakabilirsiniz.

her şeyin çok farklı olduğu bir geçmiş hatırlarsak, farklı bir gelecek yaratmak adına politik bir şekilde harekete geçmemiz çok daha kolaylaşır.[7]

Geçmişin ideolojik olarak yeniden yazılması, alternatif bir gelecek düşünmeyi zorlaştırmakla beraber, geçmişle gelecek arasında bir süreklilik inşa eder –bu, şimdinin sorunsuzca ve mecburen geçmişten geldiğine dair bir anlamdır. Bu süreklilik, toplumun şimdiki düzenlenişine önemli bir destek sunar. Şimdiye neden olan bir geçmiş imgesi, öznelere şimdiki yapıyı daha az sorgulamaları eğilimi verir. Geçmişin bir sonucu olarak, her şey doğal, kaçınılmaz ve nasıl olması gerekiyorsa öyledir. Bu anlamda, geçmişin imgeleri ve hatıraları şimdinin ideolojik olarak meşrulaştırılmasına hizmet eder. Bu yüzden de Yabancılar'ın hafızayı kontrol etmeleri ideolojinin işlemesiyle ilgili doruk noktayı temsil eder.

İdeolojinin Yabancılar biçiminde canlandırılmasıyla ortaya çıkan problem elbette –bilimkurgularda yaygın olduğu şekliyle– paranoyak bir ideolojik kontrol kavramını temsil etmesidir. Yanlış, ideolojik büyük Öteki'nin ardında doğru bir Öteki'nin, Öteki'nin bir Ötekisi'nin yattığını iddia eder. Yabancılar, bu Öteki'nin Ötekisi kısmıyla oynarlar: kendi çıkarlarını artırmak için ideolojiyi manipüle ederek görünenin arkasında varlık kazanırlar. Öteki'nin bir Ötekisi'ne inanma yoluyla, paranoya, ideolojinin zorunlu olarak varsayılan doğasını ıskalar. İdeoloji, görünenin ardında kontrol etme amaçlı birilerinin varlığından dolayı değil, öznelerin ideolojiyi gerçek bir var oluş olarak almalarından dolayı etkindir. İdeoloji, özneleri kontrol etmek için işler çünkü özneler onun gerçek olduğuna inanırlar: bu öznel kuşatma onun varlığını sürekli kılar. Bir ideolojinin hükmü altındaki özneler onun

7 Kapitalist ideolojinin temel çabalarından birisi olarak, insan toplumlarının temel anlamıyla hep (az ya da çok) kapitalist olduklarını iddia etmesinin nedeni budur. Kapitalizmin hep ortalıkta dolaşan bir şey olduğuna inanırsak, onun her zaman var olacağına da mecburen inanmış oluruz.

salt bir ideoloji değil, gerçeğin zorunluluğunda kök saldığına inanırlar. Örneğin, kapitalizmin insan doğasının ölümsüz yasalarında temellendiğine inanırlar. Özneler açısından bu inanç kapitalist ideolojinin kendi hükmünü onlar üzerinde sürdürmesine izin verir. Yani, özne –ve görünenin ardındaki bir Öteki değil– ideolojinin işlemesini sağlar. *Karanlık Şehir*, Yabancılar'ı Öteki'nin Ötekisi'nin yerine koyarak, paranoyaya yenik düşerek, ideolojinin ebedileşmesinde öznenin oynadığı rolü bulandırır ki bu durum filmin ideolojinin nasıl işlediğine dair dikkat çeken öteki anlatımına nüfuz eder.

Ancak bu paranoyayı filme karşı tutmadan önce, *Karanlık Şehir*'in kendi paranoyak yapısını nasıl doğruladığına bakmamız gerekir. Proyas, filmin anlatıcısına "Dr. Daniel Paul Schreber" ismini vererek, hemen yüzyılın başındaki ünlü psikoz hastasına, psikoza dair ve Freud'un paranoyaya ve psikoza yönelik yaptığı detaylı tartışmayla ilgili ünlü biyografiyi yazan yazara bir gönderme yapar.[8] Baştan beri Yabancıları ve onların şehri manipüle ettiklerini bilen kişi Murdoch değil Schreber'dir. İdeoloji maskesiyle görür ki bu maskenin altında yatan şey Öteki'nin Ötekisi'dir. Schreber'inki filmin ideoloji eleştirisinin altını oyan paranoyadır, çünkü "Schreber" ismi ona yapıştırılmıştır, bu gerçek bir itirafa hizmet eder. "Schreber" ismi, filmin paranoyayı sürdürürken aynı zamanda da kendi paranoyasının farkında olduğunu ifşa eder. Ancak burada açık bir mesele vardır: şayet Proyas bu Yabancılar canlandırmasına içkin olan paranoyanın farkındaysa, neden onları bu şekilde canlandırmakta ısrar ediyor?

Bu sorunun cevabı bizi *Karanlık Şehir*'in ötesine ve filmsel imgenin doğasına götürür. *Karanlık Şehir*, imgelem başarısızlığından dolayı paranoyaya başvurmaz. Tam tersine, bir Öteki'nin Ötekisi'ni varsaymadan ideoloji eleştirisini hayal etme yeteneği birisinin düzelteceği bir kusur değildir. Daha

8 Schreber'in psikozundaki kavramlarla filmin bir açıklaması için *bkz.* Showalter (1998).

ziyade bu "kusur" filmin sunduğu ideoloji eleştirisini mümkün kılan şeydir. Bir şeye öteki olmadan sahip olamayız. *Karanlık Şehir*, simgesel otoriteyi Yabancılarla kişileştirerek, başka türlü anlatılması imkânsız olabilecek bir yolla ideolojinin nasıl işlediğini görmemizi sağlar. Şeylerin bu paranoyak görünüşü zorunludur çünkü bir ideolojik kontrol *imgesi* sunmayı ve ideolojik kontrolün imgesel bir süreçten ziyade simgesel olduğunu anlatmayı amaçlar. *Karanlık Şehir* –ve bunu amaçlayan bütün filmler– ideolojiyi temsil etme eyleminde "kafasız" karakteri kontrol eden kimsenin olmadığı gerçeğini yakalayamaz. Bu olur çünkü merkezi yokluğu taşıyamaz ama mecburen onu bir varlığa dönüştürür. Simgelerden ziyade imgeler hep vardır; yokluğu taşımazlar. Bu yüzden de ideoloji imgesinde her zaman mutlaka bir fail mevcuttur. *Karanlık Şehir*'le bu türün öteki paranoyak filmlerindeki –*Bıçak Sırtı*, *Matrix*, ve dahası– tek fark filmi anlatan ünlü paranoyak Schreber vasıtasıyla bu paranoyaya dikkat çekme teşebbüsünden kaynaklanır. Film, kendi paranoyasını öne çıkararak herhangi bir filmsel –yani imgesel– ideoloji eleştirisinin zorunluluğuna karşı bizi uyarır. Bu eleştiri kendisiyle paranoyası arasında tam olarak bir mesafe koymazken, kendi güçlerine ek olarak ideolojinin zayıflıklarını gösterme erdemine sahiptir.[9]

9 1970'lerin filmleri ideolojinin sağlamlığını göstermek için paranoyayı kullanırken, 1990'ların paranoyak filmlerinin karşıt bir amacı vardır: paranoyayı ideolojik kontrolün zayıflığını göstermek için kullanırlar. 1970'lerin iki büyük paranoyak filmi olan Alan J. Pakula'nın *Parallax Esrarı* (1974) (*The Parallax View*) ve Sydney Pollack'ın *Akbabanın Üç Günü* (1975) (*Three Days of The Condor*) filmlerinin ikisi de ideolojiyi herhangi bir saldırıya karşı sapasağlam bir şey olarak sunarlar. *Parallax Esrarı*'nda, politik bir suikastın gizi de Joseph Frady ile beraber ölür ve bu simgesel otorite gücünün mutlak zaferini gösterir. Onun ölmesiyle, tüm manipülasyon izlerini başarılı bir biçimde yok ederler ve bu yüzden de Amerikan toplumu üzerinde kurdukları hükmü sağlamlaştırırlar. *Akbabanın Üç Günü*'yse daha belirsizdir, fakat filmin son kısmında CIA casusu Higgins (Cliff Robertson) organizasyonun Joe Turner (Robert Redford)'un CIA güdümlü komplosunu açıklama teşebbüsünü yayınlama hususunda *New York Times*'ı engelleyeceğini iddia eder. Her iki film de kendi hegemonyasına karşı olan tüm tehditleri bastırma yetisine sahip olduğunu ima eder. Bu filmler olagelen her şeyi gizlice kontrol eden bir Öteki'nin Ötekisi'ni hayal ettikleri için, ideolojik bir kriz veya çöküş ihtimali yoktur../..

Tüm yetisi geçmişi ve geleceği kontrol etmek olduğu için ideolojinin gücü mutlak değildir. Politik olanaklarımız vardır çünkü ideoloji düzgünce işlemez. İşlerkenki aksamalar öznelerin direnç gösterebilecekleri noktaları işaret eder ve psikanalitik yorum bu noktaları fark etmemizi sağlar. Gördüğümüz gibi *Karanlık Şehir* ideolojik kontrolün başarısızlığa uğradığı bir anla başlar. Başarısızlığa uğrar çünkü Dedektif Eddie Walenski (Colin Friels)'nin sonradan Murdoch'a anlattığı gibi "Nadiren bizlerden biri onlar her şeyi değiştirirken uyanır. Bu çok beklenen bir şey değildir ama olur işte. Bana oldu." Bu durum filmin başında da Murdoch'un başına gelir. Murdoch, ayarlama ve hafıza aşılama sırasında Schreber ona yeni kimliğini tamamen aşılamadan önce uyanır. Sonuçta Murdoch kim olduğunu bilmez; yalnızca hatıra parçacıkları vardır. "Uyanmak" demek birinin ideolojik adlandırma sürecinin farkına varması ve ideolojinin kimlik oluşturduğunu kavraması demektir. Ve tam tersine, uyumak demek ideolojik kontrole boyun eğmek demektir. Filmin sonrasında başka bir ayarlama sırasında Murdoch'un çıldırmış bir halde çevresindeki insanları uyandırmaya ve kendilerine hükmeden kontrol mekanizmasının farkına varmalarını sağlamaya çalışmasının nedeni budur. İdeolojik kontrole direnmek için ilk adım tıpkı Murdoch gibi ideolojinin işlediğinin farkına varmaktır.

İdeoloji bu tarz bir farkındalığa –ve başarısızlığa– karşı duyarlıdır çünkü simgesel otoritenin kendisi henüz tamamlanmış değildir. Kontrolü altındaki özneler gibi eksikliğin acısını hissederler. Yani, simgesel otorite öznelere sadece güç uygulamaz, onlardan aynı zamanda bir şeyler de talep eder. *Karanlık Şehir*'de simgesel otorite figürleri (Yabancılar) insan

./.1990'larda, *Karanlık Şehir* ve Andy ve Larry Wachowski'nin *Matrix* (1999)'i gibi paranoyak filmler görünenin ardındaki bir Öteki'nin Ötekisi'ni varsayarlar. Ama Öteki'yi (1970'lerin filmlerinde olduğu gibi biçimsiz bırakmak yerine) tam anlamıyla kişileştirdikleri için, savunmasız hale getirmişlerdir ve bu savunmasızlık ideolojinin zayıflığını görmemize izin verir.

ruhunu, insan bireyselliğinin kaynağını ararlar. Schreber, insan bireyselliğinin onları –kolektif bir türü– ölümden kurtaracağına inandıklarına dikkat çeker. Murdoch'a şunu söyler, "Bizi onlardan ayıran şey bireysellik kapasitemizdir, ruhumuzdur. Hatıralarımızın nasıl işlediğini anladıkları takdirde insan ruhunu bulabileceklerini düşünüyorlar. Onların tek sahip oldukları şey kolektif hatıralardır. Tek bir zihinleri var. Gördüğün gibi ölüyorlar. Tüm ırkları yok olmanın eşiğinde. Onları bizim kurtaracağımızı düşünüyorlar."[10] Yabancılar filmde simgesel otoriteyi temsil eder ve bunu kendileri arzular. İnsan öznesindeki insanlığın saklı gizini –*objet petit a, jouissance*'ın özünü– keşfetmek isterler. Özellikle Murdoch'a çok ilgi gösterirler çünkü ideolojik kontrol süreci onda başarısızlığa uğrar ve bu yüzden de ideolojiye indirgenemeyecek olan bu *jouissance* özüne sahipmiş gibi görünür. İnsanlarda aradıkları şey başarılı bir ideolojik kontrol değil, daha ziyade ona direnme yetisidir.

Karanlık Şehir, Yabancılar yoluyla yalnızca simgesel otoritenin arzu ettiğini (örneğin eksiklik duymaktadır, bu yüzden de mutlak değildir) değil, aynı zamanda yasakladığı *jouissance*'ı arzu ettiğini de ifşa eder. Simgesel otorite itaat talep eder fakat direnç de arzular –öznede var olan ve ideolojiyle sindirile-

10 Kolektif bir ırk fikrinin bilimkurguda yaygın bir yeri olmasına rağmen, bunun en iyi örneği *Uzay Yolu*'ndaki (*Star Trek*) Borg karakteridir. En başta Borg'la ilgili tehdit edici görünen şey tamamen onların arzu eksikliğidir: Bir eksikliğe kapılmış gibi değil de saf ölüm güdüsü olarak görünürler. Arzu yokken Borg herhangi bir saldırıya karşı dayanıklıdır. Ancak Borg'la herhangi bir insan karşılaşır karşılaşmaz bir eksiklik hissi –arzusu– ortaya çıkar. Bu eksikliği keşfetme ve ona saldırma insanlar için Borg'u yenmenin anahtarı haline gelir. Mesela, Jonathan Frakes'in *Uzay Yolu: İlk Temas* (1996)'ında (*Star Trek: First Contact*), Borg'un Dünya'yı kontrol etme planlarını suya düşüren şey Borg Queen (Alice Krige)'in Data (Brent Spiner)'ya duyduğu arzudur. Burada dikkat çeken nokta, özneleri kontrol etme hususunda tamamen etkin olan bir otorite hayal etmenin imkânsız oluşudur: Otoritenin –ideolojinin– özneler üzerinde etkili olması için bir açıklık bulması ve onun üzerine gitmesi gerekir. Özneler adına bu açıklık olmadan, bu eksiklik olmadan, otorite özneleri boyun eğmeye ikna edemez ve bu yüzden de kontrol etmek için tamamen güce bağımlı oldukları derecede başarısız olurlar.

meyen *jouissance* özü. Arzusu bir talebe indirgenemez: otorite talebini açıkça beyan eder –"Yasalara itaat et!"– fakat arzusu talepler arasında kendisine yer bulur. Lacan'ın (1966-1967) *Seminar XIV*'te *La logique du fantasme* başlığı altında dikkat çektiği gibi, "arzuyu ortaya çıkaran taleptir –hem de tam anlamıyla talep" (1996-1967, 21 Haziran 1967 oturumu). Sonra, "yalnızca talebin bir ürünüdür" diye ekler Lacan (1966-1967, 21 Haziran 1967 oturumu). Arzu talepten geldiği için –talebin tam tersine– tamamen gizemli ve gösterenlerdeki herhangi bir pozitif gerçekleştirmeye indirgenemez kalır. Lacan'a göre (1989), arzu "herhangi bir talebin herhangi bir göstereninde gösterilemez, çünkü onun içinde ifade edilmesine rağmen orada açıkça sunulmaz" (s. 62). Talebin tersine, arzu hemen yakalanamayandır: ne zaman tamamen izah edilse, sıvışıp gider. Bu yüzden Yabancılar, şehir sakinlerinin manipülasyonlarına boyun eğmelerini talep ederken, aslında istedikleri şey –aslında arzuladıkları şey– kendilerine başarılı bir biçimde direnecek olan kişiyi keşfetmektir. Direnç, "ruhun" veya *objet petit a*'nın, simgesel kimlikte devam eden değişimlere rağmen aynı kalan öznenin 'extimate' (çok yakınında ama dışsal olan) kısmının –özne olmaktan çok öznede bulunan şeyin– varlığını kanıtlar. Tüm iktidar, otoritesini tamamen ters düz etme yetisi olan bu küçük Gerçek parçasına duyulan arzuyla sınırlanır ve ona yakalanır.

Otoritenin itaat edilmeyi değil de altüst olmayı istemesi elbette ilginçtir. Ancak bunun nedeni, otorite konumunun kendisinin yarık ve bu yüzden de tutarsız olduğu gerçeğidir. Otoritenin bu arzusu, tıpkı Tenessee Williams'ın *Kızgın Damdaki Kedi* (*Cat on a Hot Tin Roof*) filminde olduğu gibi itaatkâr oğlu yerine isyankâr oğlunu destekleyen baba figüründe kanıtlanır. Büyük Baba, oyundaki ailenin babası açık bir biçimde isyankâr olmasına rağmen oğlu Brick'i itaatkâr oğlu Gooper'a tercih eder. Gooper başarılı bir avukattır ve ailenin mirası meselesiyle ilgilenir. Ayrıca düzenli bir evliliği vardır ve Büyük

Baba'ya bir de torun vermiştir. Gooper tüm bunları Büyük Baba'yı memnun etmek, onun taleplerine boyun eğmek için yapmıştır. Brick ise alkoliktir, mirasa tenezzül etmez, çabucak yok olan bir evliliği vardır ve belki de en önemlisi, kadınlardan çok erkeklere karşı cinsel yakınlık duyar. Ancak, Brick'in erkeklere olan ilgisi bile Büyük Baba'nın onu tercih etmesini değiştirmez; aslında bunu artırdığı bile söylenebilir.[11] Brick, Büyük Baba'nın taleplerine ne kadar ters davranırsa, Büyük Baba onu o kadar arzular. Brick'in Büyük Baba'nın otoritesine olan direnci Büyük Baba'yı cezbeder çünkü *objet petit a*'nın –otoritenin taleplerine boyun eğmeye karşı mutlak bir şekilde direnen bir şeyin– varlığını gösterir. Tıpkı Yabancılar gibi Büyük Baba da gücü elinde bulunduranların daima kapsamı dışında kalan *jouissance*'ın sırrına sahipmiş gibi görünen bu amacın peşinden gider. Simgesel otoritenin eksikliği özne için politik bir açıklık doğurur ki bu öznenin devamlı farkında olması gereken şeydir.

Karanlık Şehir, simgesel otoritenin arzusunu ifşa etmekle beraber aynı zamanda simgesel otoritenin *jouissance*'ı deneyimleme yetersizliğini de gösterir. Belki Yabancılar kendi egemenlikleri altında bir *jouissance* deneyimliyorlardır fakat cinsel *jouissance* onlardan tamamen uzaktır. Bu başarısızlık Schreber'le Yabancılar'dan birisi arasında geçen bir diyalogda ortaya konur. Schreber laboratuvarında insan öznesi için yeni bir kimlik hazırlama üzerine çalışırken, bir Yabancı Schreber'e yaklaşır. O sırada Schreber bu kimliğe koyduğu hatıralardan

11 Brick, Büyük Babası'na Skipper ile ilişkisinin olduğunu söylediğinde (ve Büyük Baba buradan onun homoseksüel doğasına dair çıkarım yapar), Büyük Baba'nın verdiği tepki Brick'e duyduğu arzunun boyutunu gözler önüne serer. Büyük Baba Güneyli bir ataerkil, abartılı bir hiper-erkeksi figür olmasına rağmen (oyunun film versiyonunda Burl Ives'le oynadıkları kısım özellikle bunu ispatlar), bu tarz bir adamdan beklediğimiz karşılığı vermez. Büyük Baba, Brick'i "gerçek bir adam" olmayı başaramadığı için azarlamak yerine Brick'e en başta gelen erdeminin hep hoşgörü olduğuna dair güvence verir. "Büyük Baba" ismindeki biriyle onun verdiği homoseksüellikle ilgili hoşgörü nasihati arasındaki uyuşmazlık, Brick'in sevgisine duyduğu arzunun boyutunu doğrular.

biri üzerine konuşmaya başlar: "Bu da ne? Büyük bir aşkın hatıraları mı? Bir zafer listesi mi? Bunu yakında öğreneceğiz. Bunu beğenmeyebilirsin Bay Adı-her-neyse-o-olan. Senin anlayabileceğin türden bir zafer değil bu." Schreber'in buradaki yorumu otorite ile *jouissance* arasındaki farkın altını çizer. Yabancılar otorite konumunda oldukları için sürekli kendi konumlarının inkâr ettiği *jouissance*'ı ararlar. Bu, tüm otoritenin temel çıkmazıdır: yalnızca kendi otorite konumlarını sürdürebilmek için kontrol ettikleri şeylere ve öznelere ihtiyaçları yoktur ancak bu öznelerin saklı *jouissance*'larına duydukları saplantıdan da kurtulamazlar. Bu yüzden, simgesel otorite, meydanı dirence açık bırakmakla beraber kendi altüst oluşları hususunda da cesaretlendirirler.

Karanlık Şehir, simgesel otoritenin arzusunu canlandırma yoluyla psikanalitik eleştirinin ve psikanalitik bilgiyle donanmış soruşturmanın politik eyleme hizmet edebileceği yollardan birini ifşa eder. Sıklıkla politik eylemde üstesinden gelinmesi gereken en büyük engel, simgesel otoritenin çatlağının olmadığı, eylemin vuku bulabileceği bir açıklığın olmadığı inancıdır. Film, Yabancılar'ın öznenin *jouissance*'ına dair yaptıkları umutsuz arayışı göstererek bu inancı kırar. Yabancılar, kendisine karşı gelen tüm meydan okumaları bertaraf eden değiştirilemez bir otoriteyi vücuda getirmek yerine otoritenin tutarsızlığını, eksikliğini açığa vururlar. Ve simgesel otoritenin bile eksik oluşundan dolayı, taleplerine boyun eğmemiz gerekmez.[12] Simgesel otoritenin eksikliği, muhalefet yapacağımız alanı yaratır ve bu muhalefeti yaratmak demek politik eylem içinde olmak demektir. Fakat böyle bir eyleme

12 Yabancılar'ın Schreber'e bağlılığı bu eksikliği –ve bu anlamda da simgesel otoritenin zayıflığını– gösterir. "Yaratıcı" olarak hizmet veren bir insan öznesi olmaksızın yaratamazlar. İnsanları kontrol edememelerine rağmen, Schreber'in söylediği gibi, "hâlâ onlara yardım edecek bir yaratıcıya ihtiyaç duydular." Bu, simgesel otoritedeki *jouissance* eksikliğini doğrular. *Jouissance* olmadan, sanat olmaz, yaratma eylemi olmaz –bu yüzden simgesel otorite her yaratım eylemi için hep özneye bağlıdır.

ilk engel, simgesel otoritenin eksikliğini dolduran fantezideki kuşatmamızdır.

Simgesel otorite eksik ve yarılmış olduğu için ideolojik kontrol mutlak değildir. Bu şu anlama gelir, özneleri kendisini desteklemeye ikna etmek için fantazmatik bir desteğe ihtiyaç duyar. Şayet ideoloji sadece boyun eğme talep ederse, özneler onu desteklemek noktasında daha isteksiz olacaklardır. Ancak bu boşluğu fantezi doldurur ki bu fantezi ideolojinin boyun eğme karşılığında sunduğu bir ödüldür (nihai bir *jouissance* imgesi). Bu yüzden, fantezi ideolojik kontrolü bozguna uğratmaktan çok onu devam ettirir ve izler. Yabancılar şehrin sakinlerine fanteziler –ideolojik kontrolün ötesinde deneyim imgeleri– verirler ve bu fanteziler insanların uysallaşmasına yardım eder. Murdoch'ın durumunda, ideolojik kontrolün nasıl da temel bir fanteziye dayandığını açıkça görebiliyoruz. Murdoch için bu fantezi, karanlık ve iç karartıcı şehrin aksine sıcak ve aydınlık bir yer olan Shell Beach fantezisidir. Shell Beach, Murdoch'ın ruh ekonomisinde böyle önemli bir yer tutar çünkü onun geldiği yeri –evini– temsil eder. Eğer oraya dönebilirse kim olduğuna dair tüm soruların cevabını bulacak ve bir tamamlanma hissi edinecektir.

Karanlık Şehir'in sosyal gerçekliğiyle Murdoch'ın fantezisi arasındaki ayrım, fantezinin öznelerin sosyal gerçekliği olduğu gibi kabul ederek ondan tatmin olmalarında oynadığı önemli rolü ifşa eder. Murdoch ve şehirdeki herkes daimi bir karanlık –sonu gelmeyen gecenin umutsuz bir dünyası– içinde yaşarlar. Proyas filmin olay kurgusunun farklı yaklaşımlarında bu ışık eksikliğinin altını çizer. Şehirdeki her sahnede çok sönük bir aydınlatma vardır; karakterler karanlık renkler giyerler ve genelde gölgeler içinde görünürler; ve gün ışığının olduğu hiçbir sahne yoktur. Bu dünya, memnuniyetsizliğin yayılmasını kolaylaştırıyor gibi görünebilir fakat fantezi imgesel bir tatminle memnun olmaya teşvik eder. Fantezi öznelerin geçmiş (ve gelecek) tatmin imgesiyle

teselli bulmalarına olanak sağlar. Sosyal gerçeklik karanlık ve umutsuzken, fantezi ışıklı bir dünya sunar. Murdoch'ın Shell Beach fantazmatik imgesinde, güzel bir sahil görüntüsü içinde canlı bir ışık parıldar. Bu fantezi, ideolojik kontrolün ötesindeki bir noktaya –farklı bir gelecek umuduna– bir açılma sunar gibi görünür fakat aslında ideoloji öznelerin ideoloji içindeki var oluşlarıyla tatmin olmalarını sağlamak için bu açılma imgesine dayanır.

Fantezi ideolojiyi bu yolla desteklemek için biçimsiz ve sözü edilemeyen olarak kalmalıdır. Film boyunca bazı yerlerde, Murdoch Shell Beach'e giden yolu sorar. Fakat her defasında muhatap olduğu kişiler nasıl gidileceğine dair bilgilerinden emin olduklarını açıklamalarına rağmen lafı ağızlarında geveler dururlar. Buna dair bir örnek, Murdoch'un taksi şoförüne sorduğu zaman olabilir:

> Murdoch: Pardon, Shell Beach'e nasıl gidebileceğimi biliyor musun?
>
> Taksi şoförü: Şaka yapıyor olmalısın. Ben ve karım balayımızı orada geçirdik... Tek yapman gereken, ... şey Ana Cadde'den batıya git veya şehrin diğer ucuna –... ne komik, Ana Cadde'den batıya mı yoksa şehrin öbür ucuna mı gitmen gerek hatırlamıyorum.

Bu ilk önce bilme hissi ve sonraki belirsizlik hali, Shell Beach'in fantazmatik konumuna dair bize ipucu verir. Fantezinin yeri olarak işlev gördüğü için özneler derinlemesine bildiklerini hissederler. Ama fantazmatik olduğu için bu "bilgiyi" sözcüklere dökemezler. Lacan, *Seminar VII*'de şuna dikkat çeker, "fantazmalar söylemin esin kaynağı değillerdir" (1992, s. 80). Fanteziyi dile getirmek –Shell Beach'e nasıl gidileceğini söylemek– fantezi senaryosunun imgesel statüsünü ifade ettiği ölçüde onu yok edebilir.

Film, diğer öznelerin Shell Beach'e nasıl gidileceğini Murdoch'a söyleyememelerinin altını çizerek bireyin kendi özel fantezileriyle olan ilişkisi ile tüm toplumun politik durumu arasındaki bağı yeniden vurgular. Murdoch'ın fantezisi şahsi ve özel olmasına rağmen –Shell Beach şehirdeki herkesin fantezisi değildir– diğer insanlar onu yönlendirme konusunda başarısızlık göstererek Shell Beach'in fantazmatik durumunu devam ettirmesine yardımcı olurlar. Diğer bir deyişle, sessizlikleri Murdoch'un fantezisiyle olan mesafesini sürdürmesini sağlar. Shell Beach fantezisi Murdoch'da hâlâ geçerliliğini kısmen korur çünkü herkes böyle bir özel fantezi için saygı duyar. *Karanlık Şehir*'in özneleri, tek bir öznenin bile özel fantezisine ulaşması halinde bilinçsiz bir şekilde herkesin içine düşeceği tehlikeyi –umumi tehlikeyi– fark ederler. Şayet tek bir öznenin fantezisi simgesel yapının kalbindeki boşluğu yıkarsa ve onu bulandırmayı durdurursa, herkesin fantezisi sorgulanabilir hale gelir. Murdoch'un akranları onun fantezisini dile getirilmeyecek ve fark edilmeyecek bir halde bırakarak her şeyi bulandıran boşlukla yüzleşmesini engellerler. Tıpkı öznenin fantezisine ulaşmasının tüm toplum için politik sonuçları olacağı gibi, tüm toplumun fanteziyi gizli tutmaya dair (politik) sorumluğu öznenin fantezisine ulaşmasına bir engel teşkil eder.

Belki de *Karanlık Şehir*'deki en anlaşılabilir an, Murdoch'ın Shell Beach'e metroyla gitmeye çalıştığı zamandır. Bu sahne, fantezinin simgesel düzendeki imkânsız durumunu tam anlamıyla canlandıran bir sahnedir. Murdoch Shell Beach'e gitmek için yerel bir trene bindiğinde, oraya varmadan önce tren durur ve tüm yolcuların treni boşaltmasına dair bir anons duyulur. Tren boşaldıktan sonra yalnızca ekspres trenin Shell Beach'e gittiği söylenir. Ama sonra ekspres trene binilecek bir istasyonun olmadığı açığa çıkar ve geçip giden treni izlemekten başka çare yoktur. Burada az ve öz bir fantezi ikilemiyle karşı karşıyayız: binebileceğimiz yerel tren son durağa hiç

varmıyor ve yalnızca binemeyecek olduğumuz ekspres tren oraya gidiyor. Amaca her iki şekilde de ulaşamıyoruz.[13] Bu başarısızlıklar fantezinin gerçekleşmesine dair basit ampirik engeller değillerdir, daha ziyade fantezinin tesis edilmesine ve onun sürdürülmesini sağlarlar. Fantezi yalnızca kendimizi Murdoch'ın durumunda bulduğumuz sürece –iz süremediğimiz zaman– işlemeye devam eder.

Fantezinin etkin olması, öznenin kendisiyle olan mesafesine bağlıdır. Shell Beach ulaşılamaz kalmalı ve hep ufukta görünmelidir. Özne fanteziye çok yakınlaştığı anda, tıpkı *Karanlık Şehir*'in örneklediği gibi fantezi çöker. Murdoch, Shell Beach'i bulamamanın verdiği hoşnutsuzlukla Schreber'i köşeye sıkıştırır ve Schreber'in götürmesini ister. Dolambaçlı bir rota: botla izole edilmiş bir nehir boyunca giderler ve sonra bazı dar pasajlardan geçerler. Murdoch, "Shell Beach"e onları ulaştıracak olan son kapıyı açtığında kamera arkasında konumlanmıştır, bu şekilde Murdoch'ın parlak mavi bir manzara gibi görünen şeye baktığını görürüz. Proyas, bir kapı yoluyla bulandırılan "Shell Beach"i bize ilk defa tanıtarak beklentilerimizle oynar, izleyiciler olarak bizi kendi fantezi kuşatmalarımızın farkına varmaya zorlar. Sanki ilk defa Murdoch gerçekten de kendi fantezisinin, sonunda Shell Beach'e

13 *Karanlık Şehir*, fantazinin imkânsız durumunu canlandırma noktasında Kantçı (matematiksel) saf akıl antinomilerini hatırlatır bize. Her bir antinomiyle bir önerme doğru olması gerekirmiş gibi görünür çünkü karşıtı yanlıştır. Mesela, dünyanın zamanda bir başlangıcının olmadığını kanıtlayabiliriz, bu şekilde onun zamansallıkta sonsuz olması gerektiği çıkarımını yaparız. Kant için sorun dünyanın aynı zamanda sonsuz olamayacağını kanıtlayabilmemizdir ki bu durum dünyanın zamanda bir başlangıcının olduğu çıkarımını yapmamızı sağlar. Buradaki çelişki çok açık ve Anlama kavramlarının –fenomenal anlamda var olmayan bir dünyaya aşkın bir biçimde uygulanışından kaynaklanır. Bu yüzden Kant'a göre dünyanın ne zamansal bir başlangıcı vardır ne de dünya sonsuzdur; bu terimlerle düşünülemez. Bunu *Karanlık Şehir* çerçevesine dönüştürürsek, yerel trenin Shell Beach'e gitmemesinden dolayı bu durum (bir karakterin Murdoch'a söylediği gibi) ekspresin oraya varması gerektiğini anlatır gibi görünür. Ancak kimse ekspres trene binemez. İki seçenek de yanlıştır çünkü Shell Beach tüm dünya gibi fenomenal dünya içinde değildir. Bu şu anlama gelir, kimse bu yapbozu Anlamaya bel bağlayamaz.

ulaştığının farkına varmıştır. Murdoch'a yapılan yakın bir çekim bunu doğrular niteliktedir: yüzündeki ifade şaşkınlığını gösterir. Ancak nihayetinde "Shell Beach"i Murdoch'ın bakış açısından öznel bir kesmeyle gördüğümüzde bu şaşırmanın nedeninin fantezinin gerçekleşmesiyle ilgili olmadığı açığa çıkar. Shell Beach'e varıldığında oranın çatlak bir duvara yapıştırılan bir Shell Beach posterinden başka bir şey olmadığı belirginleşir. İlk uzun sekansta parlak renklerle bezeli gerçek bir plaj, basit bir posterin bulanık renklerine dönüşür. Fantezinin tam olarak dile gelmeye direnmesinin nedeni budur: şayet kişinin kendisiyle fantezisi arasındaki mesafe yok olursa, fantezinin imgesel doğası hemen kendini gösterir.

Karanlık Şehir, bir öznenin yüzleşmesi halinde fanteziye ne olduğunu göstermekle beraber aynı zamanda fantezinin neyi bulanıklaştırdığını da ispatlar. Psişik ekonomide fantezinin en önemli rolü, tüm ideolojinin dayandığı travmatik Gerçeğin üzerini örtme yetisidir. Žižek'in söylediği gibi, "genel ideolojik metnin altını aynı anda kabul edilmemiş müstehcen desteği olarak çizen fantezi, Gerçeğin direk ihlaline karşı bir görünüm olarak hizmet eder" (1998, s. 64-65). Fantezi, özneyi hep yutmakla tehdit eden Gerçekle karşılaşmaktan kaçınmamızı sağlar. *Karanlık Şehir*, bu dinamiği neredeyse harfi harfine resmeder. Shell Beach posteri ve hemen arkasındaki tuğla duvarla karşılaşan Murdoch (Müfettiş Bumstead da ona yardım eder) duvara çekiçle vurur ve ötesinde ne olduğunu açığa çıkartmak için fanteziyi yok eder. Duvarı kırdıktan sonra gördükleri şey korkunçtur: sonsuz uzay boşluğunu örten bir Shell Beach imgesi. Murdoch ve Bumstead, şimdi şehrin (filmin çekildiği yer olan dünya gibi) bir gezegende yer almadığını, uzayın sonsuzluğunda yüzen bir yer olduğunu kavrarlar. Bu, dünyalarının dayandığı tüm ideolojik görkemin anlamsızlığını resmeder. Murdoch ve Bumstead son kertede ayak bastıkları bir zeminin olmadığını, her şeyin altında bir boşluk olduğunu anlarlar. Bu noktada, Murdoch fantezisine hiç ulaşamayacağını ve

arzu nesnesinin kendi varsayımının bir ürünü olduğunu anlar. Schreber'in söylediği gibi, "Okyanus yok, John. Şehrin ötesinde başka hiçbir şey yok. Evin var olduğu tek yer senin kafanın içi." Duvarların kırılması Murdoch'ı bunu kavramaya zorlar ve bu Lacan'ın fantezinin kat edilmesi olarak nitelendirdiği şeyle benzerdir – psikanalizin sonu.

Bir özne fanteziyi kat ettiği zaman, arzudan (sürekli nesnesini arayandan) dürtüye (amaçsız bir boşluk etrafında dönüp durmaya) geçer. Bu değişime karşı çıkılır çünkü bir kaçış umudunun yitirilmesini gerektirir. Arzu, aşkın, mevcut sınırlamaların ötesindeki bir gelecek sözü verir. Fakat dürtü söz vermez: onda yalnızca daimi bir etrafında dolaşma durumu vardır. Filmde arzudan dürtüye geçen tek kişi Murdoch değildir. Filmdeki zamanın başlangıcından önce Dedektif Eddie Walenski de bu dönüşümü geçirmiştir fakat dürtünün monotonluğunun vereceği korkuyla yüzleşememiştir ve delirmiştir (onu terk etmesinin nedeni Murdoch'a politik eyleminde yardımcı olamayacağıdır). Walenski evinin ve ofisinin duvarlarına, bu dürtüden kaçınılmazlığını temsil etmesi anlamında her yere spiraller çizer. Bumstead'e şunu söyler, "Uzun süredir yeraltında zaman geçiriyorum, daireler çiziyorum, daireleri düşünüyorum." Arzu metonimik bir şekilde nesneden nesneye geçerek lineer bir yol izlerken, dürtü daireseldir ve bu yüzden de tamamen kendi içine kapalıdır. En sonunda Walenski dürtünün monotonluğundan kurtulmak için kendi canına kıyar ki bu (Shell Beach gibi) başka bir yer fantezisinin onu ele geçirdiğini gösterir. Mevcut durumdan kurtulma umudu içinde intihar etmek zorunlu olarak fantazmatik bir destekle beraber gider –daha güzel başka bir yer imgesi (bu sadece bir unutuş olsa bile). Walenski intiharı seçerek nesnenin yokluğuna ayak uyduramadığını ortaya koyar. Diğer yandan Murdoch fantezinin hükmünden kurtulabilmiştir ve bu onu Yabancılarla son bir savaşa hazırlayarak aynı zamanda ideolojik kontrol gücünden kurtarır.

Yabancılar'ın ideolojik kontrolü, üzerlerinde kurulan fantazmatik hükümdeki gibi şehrin öznelerinde oluşturduğu simgesel kimliğe çok fazla dayanmaz. Bu yüzden Žižek şunu iddia eder, "bu noktada kölelik zincirlerini kırmanın önemli bir önkoşulu, bizi Efendi'ye bağlı kılan –sosyal ilişkilerdeki otorite çerçevesini kabul etmemize neden olan– bir biçimde *jouissance*'ımızı yapılandıran 'fantezinin kat edilmesi'dir" (1998, s. 48). Fanteziyi kat etmek, bu otoritede öznenin libidinal kuşatmasını yıkarak özneyi simgesel otoritenin gücünden kurtarır. Murdoch, Shell Beach'in onu tamamen tatmin edeceği umudunu terk edene kadar tam bir radikal özne haline gelemez. Bu umut Yabancılar'ın otoritesinde var olan bir kuşatmayı temsil eder çünkü Shell Beach'i yaratan bu otoritedir. Bu yüzden, fanteziyi kat etmeden önce Yabancılar'ın otoritesine kafa tutmak fantezinin altını oyma noktasında tehdit edici olabilir. Fantezinin özneleri belirli bir çizgide tutmakta oynadığı önemli rol bundan kaynaklanır. Ancak, Shell Beach fantezisini kat ettiği zaman (temel fantezisi), Yabancılar'ın hegemonyasına politik olarak meydan okuyan Murdoch'ın önünde hiçbir şey duramaz.[14]

14 Fantezinin kat edilmesiyle otantik politik eylem arasındaki ilişkinin bu şekilde resmedilmesinin bilimkurgu sinemasında dikkate değer bir öncüsü vardır: Norman Jewison'un *Ölüm Pateni* (1975) (*Rollerball*). Bu filmde, Jonathan E. (James Caan) ölüm pateni adı verilen fütüristik bir sporun en popüler oyuncusudur. Toplumu yöneten şirket patronları bu popülerliği sosyal düzene bir tehdit olarak görürler, çünkü ölüm pateninde verilmek istenen ders bireysel eylemin yararsızlığıdır. Bu yüzden de filmin başında onun emekli olmasını isterler. Jonathan buna karşı çıkar çünkü sadece iki aşkı vardır –ölüm pateni ve onu terk edip bir şirket patronuna kaçan eski karısı Ella'dır. Ancak Jonathan kendisine rahat bir yaşam sunan şirket otoritesine meydan okuma isteğiyle tutuşur. Jonathan'ın halinden memnun olmasını gerçekten sağlayan şey Ella'nın fantezisidir, onunla paylaştığı geçmişe ve gelecekte muhtemelen dönecek olmasına dair saf düşüncedir. Sporunu elinden almalarına rağmen Jonathan bu fantezisiyle teselli bulur. Kendisini ne zaman depresyonda hissetse, kendisiyle Ella'nın geçirdiği güzel anların videosunu seyreder. Filmdeki kritik an, son bir şirketin ondan emekli olmasını istemesinden hemen önce, Ella'nın fantezisinin onu ele geçirdiği düşüncesini yok etmek amacıyla Jonathan'ın bu videoyu sildiği zamandır. Bundan önce Jonathan apolitik bir spor kahramanıydı, bir Muhammed Ali olmaktan ziyade geleceğin bir Michael Jordan'ıydı. Fakat Jonathan, fantezisini kat ettikten sonra şampiyonluk ./..

Murdoch'ın Shell Beach fantezisini darmadağın ettiği ve fantezinin üzerini örten boşluğu hemen yerine koyduğu nokta *Karanlık Şehir*'in radikal anına işaret eder. Fakat film bu radikalliği, simgesel yapının altını çizen boşlukla yüzleşmeyi devam ettiremez. Murdoch ve Bumstead, Shell Beach posterini yırttıktan ve boşluğu gösterdikten sonra, Yabancılar ortaya çıkar ve sonraki mücadele sırasında Bumstead ve Yabancılar'dan biri duvardaki delikten aşağı düşerler ve boşluğun vakumuna kapılırlar. Bu sözüm ona korkunç olay aslında sonraki sahnenin gösterdiği gibi tamamen ideolojik bir gelişmedir. Bumstead'in vücudunun şehrin dünyasını terk etmesinden ve boşluğa düştükten sonraki sahne –cansız bir biçimde uzay boşluğunda yüzerken Bumstead'in imkânsız bakış açısından– şehri resmeder. Yavaş yavaş bize bir gezegen gibi görünmüş olan şeyin aslında geniş, kendi kendine yeten, herhangi bir güneş sisteminden bağımsız bir uzay gemisi olduğunu anlarız. Bu sahnedeki sorun tamamen fantazmatik oluşudur: mevcut dünyamızın sınırlarının ötesinde "gerçek bir dünya"yı (çok çekici gelmese de à la Shell Beach) varsayar. Bu noktada, film şehrin ideolojik dünyasının ötesinde kocaman bir boşluk evreninin (muhtemelen başka bir yer, Dünya, "gerçek" bir ev) olduğunu anlatmaya çalışır. Boşluğun kendisini "gerçek dünya", fanteziyi kat ettikten sonra varacağımız bir yer olarak sunar. Fakat bu mükemmel bir fantazmatik harekettir. Fanteziyi kat etmek mevcut durumumuzun sınırlarından kaçmamıza izin vermez; bunun yerine bu sınırların ötesinde başka bir yerin olmadığını, ötesinde olma imgesinin sınırların kendi sonucu olduğunu anlamamızı sağlar. Yani, fantezi (ancak soğuk ve kasvetli) "gerçek dünyayı" gizlemez, daha ziyade böyle bir yerin hemen erişimimizin ötesinde olduğuna dair bizi ikna etmeye çalışır. Fanteziyi kat etmek, öte-

../. maçında tüm kalabalığı şirket patronlarına meydan okumaya çağırır. Tıpkı *Karanlık Şehir*'de olduğu gibi, fanteziyi kat etmek, daha önce hiç mümkün görünmeyen politik eylem olanağını doğurur.

si denilen bir şeyin olmadığını –veya daha çok ötesi denilen şeyin mevcut dünyada olduğunu– anlamamızı kapsar.[15] Bu anlamda *Karanlık Şehir* Murdoch'ın fanteziyi kat ettiğini resmetmesine rağmen izleyici için fantezi boyutunu hemen geri iade eder. Fanteziye doğru olan bu sapmaya rağmen film sonradan fantezinin kat edilmesi yoluyla serbest bırakılan politik olanakları ifşa eder.

Murdoch, Yabancılar'ın fantazmatik kontrolünden kurtulduktan sonra kendisini onların fiziksel kontrolü altında bulur: onların mahkûmu haline gelir ve tüm kolektif kimliklerini onun zihnine aşılamayı planlarlar. Başarılı bir biçimde direnen Murdoch'ın kurtuluş aracı olabileceğine inanırlar. Fakat Schreber Yabancılar'ın kimliğini Murdoch'a aşılamak yerine Murdoch'a bir hatıralar serisi aşılar. Bu hatıralarda Murdoch'a Yabancılar'ı engellemek için ayarlama gücünü nasıl geliştireceğini öğreten bir rehber mevcuttur. Murdoch'da onların otoritesinin herhangi bir (fantazmatik) kuşatması söz konusu olmadığı için hatıralarla ayartılamaz ve onları yalnızca Yabancılar'la savaşmak için bir araç olarak kullanır. Yabancılar'ın yönettiği simgesel yapıyı yok etmekte kaybedeceği bir şey olmadığını bilir. Bu yüzden de Schreber'in yardımıyla Murdoch Yabancılar'ı yener ve insanlığı onların kontrolünden kurtarır. Yabancılar'ın otoritesine karşı bu özel zafer, kolektif bir zaferdir de aynı zamanda.

Psikanalizle politik eylem arasındaki ilişkiyi en açık şekilde gördüğümüz yer tam da bu noktadır. Psikanaliz, analiz edilen hasta (analizan)'nın fanteziyi kat etmesine ve böylelikle simgesel otoritenin kuşatmasından kurtulmasına yardım

15 Ötesini mevcut dünyada var olan bir yer olarak görmeyi kapsadığı için psikanalitik tedavi Kantçı öznelerin Hegelci öznelere dönüşümü olarak görülebilir. Kant fenomenal dünyanın ötesinde kendinde şeyin var olduğunda ısrar eder. Kant için kendinde şeyin var olduğunu biliyoruz fakat aynı zamanda ona erişemeyeceğimizi de biliyoruz. Hegel, Kant eleştirisinde, kendinde şeyi bizatihi reddetmez. Sadece onun fenomenal dünyada olduğunu iddia eder: kendinde bir şey olmayı sürdürür, fakat *bizim için* kendinde bir şey.

eder. Gördüğümüz gibi, filmde Murdoch, Shell Beach fantezisini kat etmesiyle sonuçlanan ve bu anlamda da psikanalizle benzerlik gösteren bir süreç geçirir. Murdoch'ın sonradan Yabancılar'ı yenmesiyle ilgili politik eylemi mümkün kılan şey bu süreçtir. Fantezi, özel bir biçimde kat edilmeden otantik politik eylem gerçekleşemez. Bu yüzden psikanaliz –ve ideolojinin psikanalitik eleştirisi– bizi politik eyleme götürür. Murdoch fantezi düzeyinde Yabancılar'ın otoritesi altında kalsaydı, politik bir eylemin açıklığını bile göremeyebilirdi. Fakat fantezinin kat edilmesi yoluyla bu engeli ortadan kaldırmıştır, böylelikle psikanalizin politikada oynadığı gerekli rolü açığa çıkarmıştır. Tabii ki Murdoch gerçekten de psikanaliz sürecinde değildir ancak filmin –fantezinin kat edilmesiyle sonuçlanan– gidişatında bu analizi izler. Bu yüzden *Karanlık Şehir* herkesin analize tabi tutulmasına dair politik zorunluluğu değil, fanteziye doğru giden psikanalitik yolu ve onun hallerini benimsemenin politik önemini gösterir.

Psikanaliz, simgesel otoritenin doğasından dolayı otantik politik eylemle bir bütündür. Simgesel otoritenin hükmü üstün bir güçten kaynaklanmaz: insanlardan daha az sayıda Yabancı olmasına rağmen, kontrol Yabancılar'ın elindedir. Daha ziyade kontrol altında olanların bu kontrolle kuşatıldığı gerçeğine dayanır. Yani, insanlar Yabancılar'ın otoritesine boyun eğmişlerdir çünkü onlara simgesel kimlik ve bu kimlik için fantazmatik bir destek tedarik etmişlerdir. Bu simgesel otorite kuşatması, insanlara mevcut durumu devam ettirmek için bir neden göstermek suretiyle politik eyleme bir engel teşkil eder. Öznelerin bu kuşatmadan kaçmaları ve simgesel otoriteye karşı harekete geçmeleri yalnızca fanteziyi kat etme eylemiyle –psikanalizin destek verdiği eylemle– mümkündür. Bu yüzden çağdaş Lacancı düşünce içerisinde eleştirmenlerin dikkat çektiği psikanalitik analiz ve politik eylem arasında görünen kısa-devrenin yeni bir ışık tutularak anlaşılması gerekir. Psikanalitik eleştiri somut politik etkinliğe karşı çalışmayı

bırakın, aslında tam da onun temelidir. Psikanaliz olmadan politika, karşı durmaya çalıştığı simgesel yapıya kapılarak mikro politika olarak kalır. Psikanalizle beraber simgesel otoriteden kaçınan ve radikal bir kopuşu sağlayan otantik politik eyleme ulaşabiliriz.

Şayet *Karanlık Şehir* Murdoch'ın politik eylemiyle sonlansaydı, güzel bir son olabilirdi ve politik değerini mazeretsiz tebrik edebilirdik. Fakat film bir beş dakika daha devam eder ve o sırada Murdoch her ne kadar Yabancılar'ın kontrolü olmasa bile Shell Beach fantezisine geri döner gibi görünür. Murdoch, kendi ayarlama yeteneğini kullanarak şehri yeniden kurar ve kendi versiyonunda Shell Beach sadece bir fantezi olmayı bırakır. Yeni sosyal gerçekliğin bir parçası haline gelir. Bu fantezi gerçekleşmesini –kitle tüketimi adına özel fanteziler oluşturan– Hollywood filminin tipik ideolojik bir işareti olarak bir kenara koymadan önce Murdoch'ın kendi yarattığı Shell Beach'e nasıl da bağlı olduğuna dikkat etmemiz gerekir. Bu Shell Beach versiyonu bir bedel karşılığında fantezisini gerçekleştirir. Shell Beach'in mutlak *jouissance* sağlamayacağına artık inanamaz; şimdi onun yalnızca kendi düşünce eyleminin bir ürünü olduğunu bilir. Bu, aslında analizanın analiz sonunda temel fanteziyle nasıl tam olarak bağlantı kurduğudur. Psikanaliz temel fanteziyi kökünden söküp atmaz; bunun yerine kişinin onunla kurduğu bağı dönüştürür. Kişi fantezideki eksiksiz *jouissance*'ı aramaktan ziyade, daha ötede bir yerlerde var olan bir *jouissance* umudu beslemeden fantezinin anlamsız ritüelini tekrar ederek *jouissance*'ı elde eder.[16] Murdoch temel fanteziyle kurulan böyle bir bağı oluşturmakta başarılı olduğu için filmin sonuyla ilgili problem başka bir yerde yatar.

16 Bu konumla sapkın olan arasındaki fark, sapkının temel bir umutsuzluğunun olmasıdır: fanteziyi kat eden öznenin tersine sapkın Öteki'nin –nihai *jouissance*'ı oturtabildiğimiz öte bir yerin– var olduğuna inanmaya devam eder ve sapkının tüm etkinliği bu *jouissance*'ı görünür kılmaya çalışır.

Murdoch filmin sonunda kendi yarattığı plaja vardığında Yabancılar'ın yeni bir kimlik (Anna) verdiği eski karısı Emma'yla (Jennifer Connelly) karşılaşır. Anna artık Emma olmadığı için Murdoch'ı hatırlamaz. Ancak onu fark ettiğine ve ona ilgi duyduğuna dair ipucu verir. Anna'nın John'a verdiği pozitif tepkiyle film aşklarının tüm ideolojik kontrol çabalarını aştığını ima eder (tıpkı Emma'nın daha önce belirttiği gibi). *Karanlık Şehir*'in hiç kuşkusuz ideolojinin gereğine karşı koyamadığı ve bu anlamda da önceki ideoloji eleştirisini terk ettiği nokta tam da bu noktadır. Ancak bu tavır bile yol göstericidir. Bugün romantik aşkın politik eyleme nihai bir engel teşkil ettiğini ortaya koyar. Romantik aşk bünyesinde ancak birkaçının kat edebildiği bir fantezi –tamamlayıcı bir ilişkinin fantezisini– barındırır. Bu noktada romantik aşk psikanalize ihtiyaç duyar. Aşka olan yatırımımızı psikanalizin sıkıntısına teslim edene kadar, hakiki bir politik eylemde içerisinde bulunamayacağız.

Karanlık Şehir bizi bu eylemin kıyısına getirir. Şayet son kertede simgesel otoritedeki fantazmatik ablukamızı ifade etmekte yeterince insafsız olamazsa, başarısızlık noktamızı ortaya serme erdemine sahip olur. Ve elbette bundan daha fazlasını da yapar. Alex Proyas *Karanlık Şehir*'de ideolojinin psikanalitik eleştirisinin politik tesirine dair hiç şüphe bırakmaz. Eğer bugün otantik bir politik eylem eksikliğinden acı duyuyorsak, bu psikanalizin bir suçu veya Lacan'la Marx'ı birlikte düşünememe hatası değildir. Dahası politikadaki süründecemedir çünkü psikanalizi ve psikanalitik eleştiri kipini yeterince ileriye götüremedik. Bu eleştiriyi bize en değerli gelen fantezilere yöneltmemiz gerekir, çünkü ideoloji gerçek gücünü onlar üzerinden uygulamaya koyar. *Karanlık Şehir* bu yola ışık tutarak Fredric Jameson'ın psikanalizin politik uygunluğuyla ilgili sorusuna mazeretsiz cevap verir. Yalnızca psikanaliz mantrasına tutunarak politikaya zemin hazırlayabileceğimizi açığa kavuşturur.

REFERANSLAR

Butler, J. (2000). Competing universalities. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, s. 136-181. New York: Verso içinde.

Lacan, J. (1966-1967). *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XIV: La logique du fantasme*. Henüz yayınlanmadı.

_____ (1989). Kant with Sade, çev. J. B. Swenson, Jr. Ekim 51:55-104.

_____ (1991). *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre VIII: Le transfert, 1960-1961*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1992). *The Seminar of Jacques Lacan, Booh VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, çev. D. Porter. New York: Norton.

Laclau, E. (2000). *Structure, history and the political. Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, s. 182-212. New York: Verso içinde.

Marx, K. (1993). *Grundrisse*, çev. M. Nicolaus. New York: Penguin.

Showalter, E. (1998). *Review of Dark City. The Times Literary Supplement*, Haziran 5, s. 21.

Žižek, S. (1998). *Plague of Fantasies*. New York: Verso

7.

Yalanların ve Mazoşizmin Etik Bir Savunusu

SLAVOJ ŽIŽEK

Atom Egoyan'ın *Başka Bir Dünya* (1997) (*The Sweet Hereafter*) adlı filmi tartışmasız bir topluluğa hükmeden bir travmanın etkisinden bahseden bir başyapıttır. Avukat olan Mitchell Stephens (Ian Holm) okul otobüsleri buzla kaplı bir göle battıktan sonra ölen çocukların ailelerini savunmak için San Dent'in kasvetli köyüne varır. Mottosu şudur: "Kaza diye bir şey yoktur": sorumluluğun nedensel bağlantısında hiç boşluk olmaz; her zaman suçlu birisi olmalıdır. (Sonradan öğreneceğimiz gibi, bunu profesyonel bir açgözlülükten dolayı yapmıyor. Stephens'ın eksiksiz nedensel bağlantıya dair saplantısı daha ziyade kendi özel travmasıyla, ondan sürekli para istemesine rağmen onu küçümseyen esrarkeş kızı Zoe'nun [Caerthan Banks] sorumluluğuyla mücadele edişi sürecindeki umutsuz stratejisiyle ilgilidir. Onu Zoe'dan ayıran kaçınılmaz boşluğun etkisini gidermek için her şeyin bir sebebinin olması gerektiğinde ısrar eder.) Stephens, kazanın bir sürpriz olduğunu söyleyen otobüs şoförü Dolores Driscoll'la (Gabrielle Rose) görüştükten sonra ölen çocukların ailelerini ziyaret eder ve bazıları dava açması için onu tutarlar. Bu kişilerin arasında kazadan sonra belden aşağısı felçli kalan ama hiçbir şey hatırlamayan bir genç olan Nicole Burnell'in (Sarah Polley) ailesi de vardır. Stephens'ın davası, bir şoför olarak Dolores'in değil, otobüs şirketinin veya okul yönetiminin suçlu olduğunu kanıtlamaya dayanmaktadır.

Kazadan beri yabancılaşmış ve kinik bir halde yaşamını sürdüren Nicole, ailesinin hırsa ve Stephens'ın karanlık etkisine boyun eğdiğini görür. Babası yıllardır onu taciz etmektedir; aşkına inandığı yerde şimdi yalnızca sömürü görmektedir. Soruşturmada, Dolores'in otobüsü çok hızlı sürdüğüne dair şahitlik yaparak yalan söylemeye karar verir –bu yüzden de Stephens'ın planları suya düşer. Şimdi Nicole toplumdan ebediyen soyutlanmışken artık kendi geleceğini yönlendirebilecektir. Filmin iki yıl sonrayı gösteren son sahnesinde, havaalanına yakın bir yerde minibüs süren Dolores yeniden kendi kızını kurtarma çabasında olan Stephens'la buluşur; birbirlerini tanırlar ama konuşmamayı tercih ederler. Filmin son kısmında, Nicole'un dış sesi Stephens'la Dolores'in karşılaşmasına eşlik eder: "Hemen hemen iki yıl sonra her birine baktığınızda bir şeyi fark edip etmediğinizi merak ediyorum, hepimizin –Dolores'in, benim, yaşayan çocukların, ölen çocukların– şimdi farklı bir kasabanın insanları olduğumuzu fark edip etmediğinizi merak ediyorum. Başka bir dünyada yaşayan insanların kasabası."

Stephens ilk bakışta filmin ana karakteriymiş gibi görünür. Film onun kasabaya gelişiyle başlar, düğümün içine dahil olur ve filmin ilk yarısı onun bakış açısından görülür. Davayı tetikleyen, öykünün dramatik omurgası Stephens'in tutkusudur –bu yüzden de daha büyük trajedinin (otobüs kazası) gerçek odak noktasına sadece bir arka plan sunduğu, ana karakterin kendi travmasıyla hesaplaştığı Hollywood anlatısını göreceğimizi sanırız. Ancak filmin yarısından sonra Egoyan, bakış açısındaki büyük bir değişimle beklentilerimizi parçalar: Nicole yarı felçli hastaneyi terk ederken onun öyküsü belirir ve Stephens onun muhalifi olarak yeniden konumlanır. Nicole'un yalanı, kasaba sakinlerinin yaşamlarını ikiye bölebilecek acılı bir yargı soruşturmasından kaçmalarını sağlama yoluyla bir *toplumu* kurtarma eylemi midir? Bu şekilde, topluluğun kendini temize çıkarması, yani kaza simgele-

mesinin *ikinci* travmasından kaçınması ve felaketin gizli bir anlaşmayla sessiz bir biçimde görmezden gelindiği "başka bir dünya"nın fantazmatik mutluluğuna adım atması sağlanmıyor mu? Bu anlamda onun yalanı kelimenin tam anlamıyla –topluluğun sıfırdan yeniden başlamasına imkân tanıyarak şartsız bir Ödev çağrısına cevap veren "ahlaksız bir yalan" eylemi değil midir?[1] Filmin ana fikri, isim olarak bakarsak bu sosyal gerçekliğimizin yapıcı bir yalana dayanan "başka bir dünya" olması değil midir? Ensest ilişki sonucu doğan genç kız, yalanıyla beraber topluluğun kendini yeniden kurmasına olanak verir –hepimiz "başka bir dünya"da yaşıyoruz; sosyal gerçekliğin kendisi bir travmanın inkârına dayanan "başka bir dünya"dır. Bir topluluk olarak yaşayan ve kendi gizli kurallarına itaat ederek inkâr edilen bir bilginin saklı bağıyla birbirlerine kenetlenen kasaba sakinleri patolojik bir topluluk modeli değil, tıpkı Freud'un İrma'nın enjeksiyonuyla ilgili gördüğü rüyada olduğu gibi, sosyal gerçekliğin (üç doktor arkadaşının Freud'un İrma'yı tedavi sürecindeki başarısızlığında var olan çelişkili sebepleri öne sürme davranışı) İrma'nın derin gırtlak travmasıyla travmatik yüzleşmesinden sonra gelen "başka bir dünya" olarak açığa çıktığı "normal" sosyal gerçekliğimizin (bilinmeyen) kesin modelidir.

Öte yandan, böyle bir okuma filmin dokusunu çok basite indirger. Gerçekten de travmatik kaza kasabadaki küçük topluluğun huzurlu yaşamını rayından mı çıkarır? Öyle görünüyor ki bunun tam tersi geçerlidir: felaket kazadan önce topluluk huzurdan oldukça uzaktı –insanlar zinadan, ensest ilişkilerden ve çok daha fazlasından haz alır durumdaydılar, kaza ise dışsal/olumsal travmatik otobüs kazasında şiddeti yerelleştirerek, onun yerini bu kazayla değiştirerek topluluğa cenneti geri iade eder. Ancak böyle bir okuma da bazı şeyleri ıskalar. Topluluk yaşamının ne durumda olduğu, (kazadan önce devam eden) baba/kız ensest ilişkisinin sunulması yo-

1 Bu noktayı Montreal, McGill Üniversitesi'nden Christina Ross'a borçluyum.

luyla verilir: çok ilginç bir biçimde, bu nihai ihlal tamamen *travmatik olmayan* bir halde, günlük yakın ilişkilerin bir parçası olarak resmedilir. Ensestin "normal" olduğu bir topluluktayız. Belki de daha sonra bu bizi filmin Levi-Straussçu bir okunuşuna doğru sürükler: Ya bunun yapılaşma karşıtı, Levi-Strauss'un ünlü Ödipus miti analizinde tanımladığı şeyle (*bkz.* Levi-Strauss 1963), yani akrabalık ilişkilerine aşırı değer biçmeyle onları aşırı değersizleştirme arasındaki karşıtlıkla –somut olarak: ensestle bir kazada çocukları kaybetme (veya, avukat Stephens'ın durumunda esrarkeş kızıyla arasındaki bağın yok olması) arasındaki karşıtlıkla aynıysa? Öykünün iç yüzü iki karşıtlık arasındaki bağla ilgilidir: tıpkı şunun gibi, anneler, o hepimizin bildiği çocuklarına saplantılı bir stratejiyle bağlı olmalarından kaynaklı olarak çocukların büyüyüp de onları terk edeceği dayanılmaz andan kaçmak adına önceden çarpılmayı, yani kendilerini çocuğun yokluğuna alıştırmayı tercih ederler. Bu kavram genç kızını bir mağazaya sokmaya dair reddedilen kararını düşünürken Egoyan'ın kullanmadığı yan bir öyküde Stephens tarafından açıkça ifade edilir: "şunu bilmem gerekirdi, şayet çocuğumu gerçekten kaybetseydim tüm gücüme sadece bu gerçeği yaşamak için ihtiyaç duyabilirdim, bu yüzden de artık gücümü, zaten kaybetmiş olduğum bir şeyi kurtarmaya çalışmakla harcamamaya karar verdim" (Banks 1992, s. 54)

Filmin göndermesi elbette film boyunca Nicole'un sık sık alıntı yaptığı Robert Browning'in ünlü *Fareli Köyün Kavalcısı* şiirsel çalışmasınadır ki en uzun alıntıyı babasının seks için onu ahıra götürdüğü zaman yapmıştır. Ve nihai proto-Hegelci çelişki (zıtların birliği), filmdeki gerçek Kavalcı'nın sinirli ve dışlanmış Stephens'in bizzat kendisinin olmasıdır. Yani, topluluğun kaybı yaşama şekli ölmüş olan çocuğu hayal edilenle yer değiştirmekti: "Bir an için var olduğunu düşündüğümüz öteki çocuktur, hayal edilen bebektir, hatırlanandır. Bu gibi anlarda, ilk çocuk, gerçek bebek, ölü olan gitmiş değildir;

aslında hiç olmamıştır" (Banks 1992, s. 125-126). Stephens'in takip ettiği başarılı davaların neden olabildiği şey, bu kırılgan çözümün bozukluğudur. Hayal edilen çocuğun yatıştırıcı hayali tuzla buz olabilirdi; topluluk kayıpla, bunun gibi çocuklarının zamanında var *olduğu* ve şimdi *artık* var olmadığı gerçeğiyle yüz yüze kalabilirdi. Bu yüzden şayet Stephens filmin Kavalcısı'ysa, şöyle bir tehdidi barındırabilir; gerçek çocukları değil, hayal edilenleri ayırıp koparacak, böylece topluluğu yalnızca kayıpla değil, gerçek kayıp çocukların var oluşlarının inkârını içeren çözümlerine içkin olan zalimlikle yüzleştirecek. Nicole'un yalan söylemesinin nedeni bu mu? Egoyan dâhiyane bir hamleyle Nicole'un yanlışlıkla Dolores'i işin içine karıştırdıktan sonra babasının ağzının yakın çekimi üzerinden ezbere okuduğu Browning tarzında ek bir şiir dizesi yazmıştır:

> Ve biliyordu neden yalan söylediğimi yalnızca o
> Fakat gerçekleşen buydu yalanlarımdan
> Bu dudaklar ki hani o ezgiyi tüttüren
> Donuktu bir kış ayı misali

Bu donuk dudaklar elbette yalnızca ölen çocuklar için değil, aynı zamanda Nicole'un artık daha fazla ensest ilişkiye girmek istememesinden dolayıdır da: duruşmada onun neden yalan söylediğine dair hakikati yalnızca babası biliyordu –babası için bir HAYIR! yalanına dair hakikat. Ve bu HAYIR! aynı zamanda topluma (*Gesellschaft*) karşıt topluluğa (*Gemeinschaft*) da bir HAYIR!'dır. Birisi ne zaman topluluğa ait olur? Fark, topluluğun "içkin ihlalini", açık kurallarını çiğnememize olanak veren yolu / çiğnememizin beklendiği yolu düzenleyen yazılı olmayan karışık kurallar cehennemiyle ilgilidir. Bir topluluğun açık kurallarını yakından takip eden öznenin asla o topluluğun üyelerince "bizden biri" olarak kabul edilmeyecek olmasının nedeni budur: bu topluluğu etkin

bir biçimde birlikte tutan suç ayinlerine katılmaz. Ve topluluğun tersine toplum bu yazılı olmayan kurallar kümesi olmadan da yaşayabilen bir kolektiftir –bu imkânsız olduğu için topluluk olmadan toplum olmaz. Taklidin yıkıcı karakterini savunan kuramların yanlış anladığı yer burasıdır. Bu teorilere göre, Öteki'nin –mesela sömürgeleştiren kültürün hükmü altında yaşayan sömürgeleşmiş öznenin– tam anlamıyla yıkıcı tavrı baskın söylemi taklit etmektir ama bir mesafeyle, böylece yaptığı ve söylediği şey onun Ötekiliğini somutlaştıran anlaşılmaz bir farkla sömürgecilerin yaptığı şeye benzer. Birisi bu tezi altüst etmeye özendirilir: o, nüfuz etmek ve özdeşleşmek istediği baskın kültürün kurallarına içtenlikle öykünen bir yabancıdır ki hep bir dışlanmış kişi olarak kalmaya mahkûmdur çünkü baskın kültürün kendi kendine mesafeli duruşunu, bu kültürün açık kurallarını nasıl ve ne zaman çiğneyeceğimizi bize söyleyen yazılı olmayan kuralları uygulamayı ve onların içine girebilmeyi başaramaz. Yalnızca simgesel kurallarla arasında var olan bu sırrına erişilmez mesafeyi kurmayı başardığımız zaman üyeleri tarafından "bizden biri" olarak algılandığımız bir kültürle bütünleşerek "içerde" oluruz –sonuçta kimliğimizi, söz konusu kültüre ait olduğumuzu yalnızca bu mesafeyle beraber sergileriz. Ve özne yalnızca bu umumi kurallar ikililiğinin yanı sıra süper ego gölgesinin ötesine gittiğinde hakiki bir ahlaki tutum seviyesine erişebilir. John Irving'in *Tanrının Eseri Şeytanın Parçası* (*The Cider House Rules*) filminde, etiğin bu üç evresi örnek bir biçimde sahnelenir. İlk olarak, düz ahlakı görürüz (itaat etmeyi seçtiğimiz açık kurallar bütünlüğü –romanın kahramanı Homer Welles asla kürtaj yapmamayı seçer); sonra, altında yatan müstehcenliği deneyimleriz (bu, Homer'in mevsimlik olarak çalışırken açık kuralların, kurcalamamanın daha iyi olduğu daha örtük müstehcen kurallarla sürdürüldüğünü öğrendiği "elma şarabı evi"nde meydana gelen bir şeydir); en sonunda bu deneyime dayanan Homer açık ahlaki kuralların kırılması

gerektiğini öğrendiğinde (kürtaj yapar), etik seviyesine tam olarak erişir. Aynı şey *Başka Bir Dünya*'daki Nicole için de söylenemez mi? Nicole'un eylemi, iki kutba, travma geçiren topluluğun "başka dünyası"nın yanı sıra daha geniş bir topluma ve onun gizli kurallarına olan mesafesini ortaya koyma eylemi değil midir?

Bu süper ego uyarısı genellikle kendi karşıtının yanıltıcı formunu varsayar. Michael Haneke'nin *Bilinmeyen Kod* (2000)'u (*Code Unknown*) Romanya'dan yasadışı olarak gelen bir göçmeni ve bir savaş fotoğrafçısını içeren bir grup karakterin öyküsünü anlatır (Juliette Binoche tarafından canlandırılmıştır –Kieslowski'nin *Mavi* [1993]'sindeki rolüne istinaden önemli bir unsurdur çünkü Haneke zaten bazı eleştirmenler tarafından önümüzdeki on yılın Kieslowski'si olarak övülür). Bu karakterler aynı mekânda, aynı caddelerde dolaşırlar ama farklı gezegenlerdeymiş gibi yaşayabilirler: birbirlerine yardım etmeyi denediklerinde bile sonuçlar genellikle felakettir. Sorun yalnızca bu bireylerin birbirlerinden yabancılaşmış olmaları değildir: onlar zaten kendilerine yabancılaşmışlardır, kendi hakiki kendiliklerini gösteremezler. Binoche filmin kilit bir sahnesinde kendisine karşı şu sözleri patlatan gizemli bir karakter tarafından rehin alınır, "Bana gerçek yüzünü göster," "Kendin gibi ol," "Bana gerçek bir ifade göster." Şayet bu talepleri yerine getirmezse, adam onu öldürecektir. Fakat yaşamı tehlikede olmasına rağmen, adamın ne ima ettiğini anlayamaz. Bu anlamda karakterlerin hiçbiri gerçek yüzlerini, iç dünyalarını sergilemeye cesaret etmezler, bu yüzden kimse kimseyi tanımaz. Bu insanlar modern Paris'in orta yerinde birbirleriyle iletişim kuramamaktadırlar. Filmin isminin göndermesi işte budur: "şayet kodu bilmezsen ne söylendiğini anlayamazsın" (Michael Haneke, Said 2001, s. 24'den alıntılandı).

Peki, bu kördüğümü nasıl okumamız gerekir? Bir yanda, açık bir hümanist okuma duruyor: gerçek yüzümüzü göster-

meyi, kendimiz olmayı, ne hissediyorsak ve ne ima ediyorsak onu göstermeyi öğrenmemiz gerekir ve bu şekilde dünya daha iyi olacak, daha otantik bir iletişim ve dayanışma olacak, eylemlerimizin birbiriyle alakası olacaktır. Ancak bütünüyle farklı bir okuma da kendisini sunar: Ya tam olarak *çözülmesi istenen "bilinmeyen bir kod" yoksa*, ya gerçekliğin kendisi kodun olmamasından, taktığımız maskelerin ardında esaslı psikolojik bir gerçekliğin olmamasından dolayı bizim kodu bilmiyor oluşumuzsa? Bu, tam da Lacan'ın "büyük Öteki yoktur (*il n'y a pas de grand Autre*)" önermesinde amaçladığı şeydir: diyaloglarımızı düzenleyen nihai bir kod yoktur. Şayet filmi bu şekilde okursak, Binoche'ye yönelen gizemli ses otantik bir iletişimin hayırsever bir faili değil de bizi imkânsız ve nihai anlamda müstehcen talepler bombardımanına tutan terörist bir süper ego temsili olur.

Peki, bu süper ego döngüsünü nasıl kırarız? David Fincher'in olağanüstü bir Hollywood başarısı olan *Dövüş Kulübü* (1999) (*Fight Club*) filminde uykusuzluk hastası çeken kahraman (Edward Norton tarafından muhteşem bir şekilde canlandırılmıştır), doktorunun tavsiyelerine uyar ve gerçek acının ne olduğunu keşfetmek için testis kanseri kurbanlarını destekleyen bir grubu ziyaret etmeye başlar.[2] Ancak birisinin komşularına duyduğu böyle bir aşk pratiğinin (röntgenci tutkusunun) nasıl da yanlış öznel bir konuma dayandığını keşfeder ve daha radikal bir eyleme girişir. Bir uçuş sırasında, başarısızlıklarla ve boş tüketim kültürüyle dolu yaşamının beyhudeliğini anlatan ve ona bir çözüm önerisi sunan karizmatik genç adam Tyler'la (Brad Pitt) tanışır: Neden birbirleri-

2 Filmdeki diğer harikulade anlarla beraber *Dövüş Kulübü*'nün senaryosu bünyesinde sinema tarihinin en kürtaj yanlısı sözünü barındırır (filmin kendisinde maalesef yoktur bu): kahramana duyduğu yoğun aşkın orta yerinde kız arkadaşı ona şunu söyler: "Seni seviyorum. Senden kürtaj olmak istiyorum." Bu çok tarunmayan "Senden çocuk istiyorum," aşkın nihai ifadesidir: çocuğunu *feda etme* eylemi ve bu yüzden de aşk ilişkisini mutlak kendinde-amaç olarak öne sürme.

nin etlerine vurarak kavga etmiyorlar ki? Yavaş yavaş bütün hareket bu düşünceden gelişir: çalışma saatlerinden sonra gizlice tüm ülkedeki barların bodrumlarında boks maçları düzenlemeye başlarlar. Hareket, büyük şirketlere karşı terörist saldırılar yapmak suretiyle hemen siyasallaşır. Filmin ortasında, en tuhaf David Lynch sahnelerine değecek ve inanılmaz derecede acı veren bir sahne vardır ki filmin sonundaki sürprize dair bir ipucu niteliği taşır. Çalışmaması nedeniyle ona ödeme yapması için patronuna şantaj yapmak amacıyla, anlatıcı kendisini adamın ofisine sürükler ve bina güvenliği gelmeden kendi kendisini kan çıkana kadar döver; bu yüzden de utanç duyan patronunun önünde patronunun ona olan agresifliğini bizzat kendi üzerinde canlandırmış olur. Daha sonra anlatıcı sesli bir halde düşünür: "Her nasılsa –Tyler'la olan– ilk kavgamı düşündüm." Bir otoparkta barın dışında anlatıcı ve Tyler arasındaki bu ilk kavga, onlara gülen ve harikulade eğlenceli bir havada gözlemlerini birbirleriyle paylaşan beş genç adam tarafından izlenir:

> Kavganın, kavga edenleri tanımayan insanlar tarafından izlenmesinden dolayı, gördüğümüz şeyin onların gördüğü şey olduğuna inanmaya başladık: yani iki adam arasındaki bir kavga. Sonuna kadar anlatıcının otoparkta kendisini yerden yere attığı ve kendisini dövdüğünü izliyor olduklarını görmedik. [Neyman 2001, s. 58]

Bu yüzden de filmin sonuna doğru, artık gerçeği inkâr edilemeyecek ispatın çok şaşırtıcı bir hale gelmesine kadar anlatıcının ikinci bir ben tarafından yönetildiğini bilmediğini öğreniriz: Tyler, anlatıcının zihninden başka bir yerde değildir. Diğer karakterler onunla iletişime geçtiklerinde aslında Tyler kişisini üzerine alan anlatıcıyla iletişime geçiyorlar. Ancak Norton'un kendisini patronunun önünde dövdüğü sahneyi Tyler'ın yokluğunun bir işareti olarak okumak açıkçası ye-

terli değildir –sahnedeki dayanılmaz acı ve utanç verici etki, (sahneleri) belirli bir fantazmatik hakikatin yalanlanmasına yol açtığı gerçeğine tanıklık yapar. *Dövüş Kulübü*'nün dayandığı romanda, bu sahne gerçekten olan şeyle (Norton kendisini patronunun önünde dövüyor) Norton'un fantezisi (patron Tyler'ı dövüyor) arasındaki bir değişim olarak düşünülür:

> Tyler, sendikanın proje ofisinde sendika başkanı ona yumruk attıktan sonra kahkahayı bastı. Tek bir yumruk Tyler'ı sandalyeden yere düşürdü ve Tyler duvara karşı oturdu, gülüyordu.
>
> "Devam et, beni öldüremezsin," derken gülüyordu Tyler. "Seni lanet aptal. Bokumu çıkarabilirsin, ama beni öldüremezsin."
>
> [...]
>
> "Ben işe yaramazın tekiyim," dedi Tyler. "Sana ve tüm bu lanet dünyaya göre ben işe yaramazın tekiyim, aşağılık bir adamım ve de deliyim."
>
> [...]
>
> Tyler bir top gibi büküldükten sonra Tyler'ın böbreklerine doğru şeref vuruşu yaptı ama Tyler hâlâ gülüyordu.
>
> "Dışarı çıkar," dedi Tyler. "Güven bana. Daha iyi hissedeceksin. Mükemmel hissedeceksin."
>
> [...]
>
> Ne? *Bu* fikirden hoşlanmadın mı?, derken müdürün masasının başında dikiliyorum.
>
> Ve geri çekilmeden, hâlâ müdüre bakarken, kolumun sonunda merkezkaç kuvvetinde ani bir yumruğa çarpışım ve burnumdaki çatlamış yaralardan sızan taze kan.
>
> [...]
>
> Kan koltuğa sıçrar ve otel müdürünün masasının ucuna ulaşırım ve kanlı dev ellerimi oraya yapıştırırım, ve lütfen, yardım edin, derim ama kıkırdamaya başlarım.
>
> [...]

> Senin çok şeyin var, benimse hiçbir şeyim yok. Ve arkasına yaslanan, ellerini arkasındaki pencerenin denizliğine dayamış ve hatta ince dudakları dişlerinden geriye doğru çekilmiş olan Pressman Oteli müdürünün ince çizgili pantolonlu bacaklarından kanlı bir halde ayağa kalkmaya başlar.
> [...]
> Müdür çığlık atarken ve ellerini benden ve kanımdan ve ezilmiş burnumdan uzaklaştırmaya çalışırken, ikimizin de ağzı bozulmuşken bir kavgaya tutuşuruz ve tam o en mükemmel anda, güvenlik görevlisi içeri gelmeye karar verir. [Palahniuk 1996, s. 114-117]

Kendine dayak atmanın simgelediği şey, öznenin dışkı edebiyatı yapan (dışkısal) özdeşimidir ki kaybedecek hiçbir şeyi olmayan işçi sınıfının konumunu benimsemekle eştir. Saf özne, ancak böyle radikal bir kendini yok etme deneyimiyle açığa çıkar: Bokum çıkana kadar başkasının beni dövmesine izin verdiğimde/buna teşvik ettiğimde, tüm sağlam içeriğimden, bana minimum bir değer atfeden tüm simgesel desteklerden arınırım. Sonuçta, Norton kendisini patronunun önünde dövdüğünde, patrona şu mesajı verir: "Beni dövmek istediğini biliyorum fakat bilirsin, beni dövme arzun aynı zamanda benim arzum da bu yüzden, beni dövseydin, benim sapkın mazoşist arzularımın kölesi olma rolünü yerine getirebilirdin. Fakat kendi arzularını yerine getiremeyecek kadar korkaksın, bu yüzden bunu senin için ben yapacağım –işte bu, senin gerçekten de istediğin şey. Neden bu kadar utangaçsın? Yoksa bunu kabul etmeye hazır mı değilsin?"[3] Burada önemli olan fanteziyle gerçeklik arasındaki boşluktur. Patron elbette Norton'u hiçbir zaman tam anlamıyla dövmemiştir; yalnızca

3 Daha önceki bir Hollywood filminde bunu duyuran tek sahne, Don Siegel'in *Kirli Harry* (*Dirty Harry*) filmindedir. Filmde, seri katil, "Kirli Harry"yi (Müfettiş Callahan, Clint Eastwood canlandırmıştır) polis vahşeti adı altında ihbar etmek adına suratını hamura çevirmesi için bir gangster kiralar. Yüzü kan içinde kaldığında bile ona yalvarmaya devam eder: "Daha sert vur!"

bunun fantezisini kuruyordur ve Norton'un kendisini dövmesinin acı dolu etkisi, patronunun hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği gizli fantezinin içeriğini canlandırdığı gerçeğiyle eklemlenir.

Çelişkili bir biçimde, böyle bir sahne özgürlüğün ilk eylemidir: bu yolla, kölenin efendisiyle olan mazoşist libidinal bağı gün ışığına çıkarılır ve böylece köle ona doğru minimal bir *mesafe* elde eder. Daha saf formel bir seviyede, birisinin kendisini dövmesi gerçeği, *efendinin gereksiz olduğuna* dair basit gerçeği ortaya çıkarır: "Beni dehşete düşürmek için kim sana ihtiyaç duyar ki? Bunu kendim yapabilirim!" İşte kişi kendi özgürlüğünü yalnızca ilk defa kendisini dövme (kendisine vurma) eylemiyle elde eder: bu dövme eyleminin gerçek amacı içimde beni efendiye bağlayan şeyi dövmektir. Sona doğru Norton kendisini vurduğunda (kendisi ayakta kalırken, "kendindeki Tyler"ı, çiftin öbürünü fiilen öldürür), bu yolla kendisini dövmenin ikili ayna ilişkisinden özgürleştirir: kendine saldırmanın bu doruk noktasında, mantığı kendisini yok eder, Norton'un artık kendisini dövmesine gerek yoktur –şimdi gerçek düşmanı (sistemi) dövmesi gerekecektir.[4] Ve bu arada aynı strateji politik gösterilerde de kullanılır: dövmek için hazır kıta bekleyen polis tarafından bir kalabalık durdurulduğunda, kalabalıktaki bireyler için durumun şok edici provasını yaşamanın yolu, birbirlerini dövmeye başlamalarıdır. Gilles Deleuze, Sacher-Masoch üzerine yazdığı makalede bu duruma detaylıca kafa yorar: sadist bir tanıklıktan gelen herhangi bir tatmin değil de, mazoşistin kendi kendisine işkence etmesi sadisti hayal kırıklığına uğratır, mazoşist üzerindeki gücünden yoksun kalır (*bkz.* Deleuze 1991). Sadizm bünyesinde bir hüküm ilişkisi barındırırken, mazoşizm özgürlüğe doğru atılan ilk adımdır. Bir güç mekanizmasına maruz kaldığımızda, bu itaat her zaman doğası gereği libidinal bir kuşatmayla sürdürülür: itaatin

4 Eylemin "kişinin kendisine karşı saldırıda bulunması" olarak daha detaylı bir açıklaması için *bkz.* Žižek (2000).

kendisi, kendisinin bir artı-hazzını üretir. Bu itaat, "maddesel" bedensel pratikler ağında cisimleşir ve bu yüzden de sadece entelektüel düşünmeyle bağımlılığımızdan kurtulamayız. Özgürlüğümüzün bir çeşit bedensel performansla *canlandırılması* gerekir ve dahası, bu performansın görünüşte "mazoşist" bir doğasının olması *gerekir*; kişinin kendisine vurarak acılı süreci canlandırması *gerekir*.[5]

Dövüş Kulübü'nün, diğer iki film olan Bryan Singer'ın *Olağan Şüpheliler*'i (*The Usual Suspects*) ve M. Night Shyamalan'ın *Altıncı His* (*The Sixth Sense*) filmleriyle beraber, son birkaç yılda "orada olmamış adam" üzerine yapılan büyük Hollywood üçlemesi zincirinin son halkası olarak düşünülmesi gerekir.[6] Son filmin en sonunda keşfettiğimiz şey, doğaüstü güçleri olan genç bir çocukla (etrafta dolaşan ve yalnızca onun gördüğü ama ölü olduklarının farkında olmayan ölü insanların görüntülerini maddeleştirme yeteneği vardır) karşılaşan bir psikiyatrisin (Bruce Willis) öyküsüdür ki bunu bilmediği süre zarfında psikiyatrisin kendisi zaten hep ölüydü, çocuk tarafından hortlatılan bir hayaletti. Bu yüzden burada, oğluna görünen babanın *ölü olduğunu bilmediği* ve bunun hatırlatılmasının elzem olduğu Freudçu rüyanın tıpatıp aynısı canlandırılır. Bu şokun akıbeti şudur, yalnız olduğuma, çevremdeki herkesin ölü veya kukla veya uzaylı olduğuna, insani anlamda var olmadıklarına dair standart bir keşif. Keşfettiğim şey *benim bizzat* (mesela aracılığıyla izlediğim filmin anlatıcısı, filmdeki vekilim) *var olmadığımdır*. Buradaki hareket tamı tamına anti-Kartezyendir: kurgu olan çevremi sarmalayan dünya değildir, kurgu olan *bizzat ben kendimim*.

5 *Dövüş Kulübü*'ne verilen neredeyse bütün tepkilerin bu özgürleştiren şiddet potansiyeline kör kaldığı şey, Politik Olarak Doğru bakış açısının dayattığı sınırlamaların açık bir indeksidir. Filmdeki şiddetli erilliğin yeniden savunulması, geleneksel erilliğin altını oyan güncel akımlara verilen paranoyak bir tepki olarak gördüler; sonuçta, filmi ya proto-Faşist diye küçümsediler ya da bu proto-Faşist tutumun bir eleştirisi olarak yorumladılar.

6 Bu üç filmin karşılaştırması için *bkz.* Nayman (2001).

Şimdi bu üç filmin ne şekilde bir üçleme oluşturduğunu anlayabiliriz. *Dövüş Kulübü*'nde, anlatıcının kendisi (bakış açısından filmi izlediğimiz kişi) aldanmıştır (filmin sonuna kadar arkadaşının var olmadığını bilmez); *Olağan Şüpheliler*'de, filmin birçok yerinde boy gösteren geçmişe dönüşün anlatıcısı (Kevin Spacey), detayları keşfederek gizemli Keyser Soeze'nin (ya var olmayan ya da Spacey karakterinin kendisi) öyküsünü yeniden anlatarak polis müfettişini ve bizi, yani izleyicileri manipüle ediyor; *Altıncı His*'in sonunda anlatıcı diğerleri için gerçekten de var olmadığını, normal gerçekliğimizde kendisinin "orada olmayan adam" olduğunu keşfeder. Şimdi bu üçleme kapalı bir sistem mi oluşturur yoksa bu varyasyon dizisine *dördüncü* bir halka eklemlemek mümkün mü? Belki de kayıp dördüncü halkanın bir Avrupa filmi olan Kieslowski'nin *Kırmızı*'sı olduğu hipotezi ortaya atılabilir. Yeri gelmişken şunu söylemeliyiz, Kieslowski'nin kendisi, ana karakterin (Yargıcın) var olup olmadığına veya yalnızca Valentine'nin hayali, fantezisi (gizlice kaderi yöneten mitsel figür) olup olmadığına dair belirsizliğe dikkat çekmiştir. İki sahne haricinde, Valentine dışında kimse onu bir başkasıyla görmez:

> Yargıç var mıdır? Dürüst olmak gerekirse, tek kanıt hâkim kürsüsü, onu diğer insanlarla beraber gördüğümüz tek yer. Aksi takdirde bir hayalet olabilirdi veya daha da iyisi, bir ihtimal –Auguste'yi bekleyen eski yaşlılık, Auguste feribota binmeseydi vuku bulacak olan şey. [Amiel 1997, s. 147]

Bu yüzden, *Kırmızı*'da Yargıç "gerçek bir insan," filmin anlatı gerçekliğinin bir parçası olmasına rağmen, simgesel-libidinal konumu spektral bir görünmeye, Valentine'nin fantezi yaratısı olarak var olan birisine aittir. Bu eşsiz prosedür, (öncelikle yanlış algıladığımız bir şey olan) gerçeklik parçasının yanıltıcı konumundaki standart açığa çıkışının tam tersidir. Bu şekil-

de anlatılmaya çalışılan şey, daha ziyade çelişkili totolojik bir hamle içinde, yanılsamanın kendisinin yanıltıcı konumudur –duyumlar üstü numenal bir Varlığın olduğu yanılsaması tam bir "yanılsama", fani bir görünme olarak yorumlanır. Ve tekrardan bu şu anlama gelir, karşımızda beliren gerçekliğin "bütününü" asla kavrayamayız. Şayet karşımızda beliren gerçekliğe katlanabilseydik, bir parçasının "gerçekdışı" olması, spektral bir görünüm olarak deneyimlenmesi gerekirdi.

REFERANSLAR

Amiel, V. (1997). *Krzysztof Kieslowski*. Paris: Positif.

Banks, R. (1992). *The Sweet Hereafter*. New York: HarperCollins.

Deleuze, G. (1991). *Masochism: Coldness and Cruelty*. New York: Zone.

Levi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. New York: Basic Books.

Nayman, I. (2001). The man who wasn't there. *Creative Screenwriting* 8:58.

Palahniuk, C. (1996). *Fight Club*. New York: Henry Holt.

Said, S. (2001). Are we waving or drowning? *The Daily Telegraph*, Mayıs 17, s. 24.

Žižek, S. (2000). *The Fragile Absolute, or Why the Christian Legacy Is Worth Fighting For*. New York: Verso.

8.

Dalgaları Aşmak'taki İmkânsız Aşk: İsteriyi Şaşırtma

FRANCES L. RESTUCCIA

Yirmi yaşımdan beri aşk meselesi üzerinde duran filozofları araştırmaktan başka hiçbir şey yapmıyorum.

–Jacques Lacan, *Seminar XX*

Bu makale, ilk olarak Lacan'ın Aşkın üç evresi kuramını benim gözümden ortaya serer. Sonra isteri teorisine geçer, çünkü isterik, dişil özdeşimin eksikliğini telafi etmek için Aşka dönen kişidir. Ayrıca Lars Von Trier'in bizi yeniden Aşk sorgulamasına iten *Dalgaları Aşmak* (*Breaking the Waves*) filmini incelemek için de isteriye odaklanıyorum. Çünkü *Dalgaları Aşmak*, Aşık "isterik" bir ~~Kadın~~, Lacancı, bir anlamda Tanrısal bir Aşkla dolu "mazoşist", mistik bir Kadını –yani var olmayan bir ~~Kadını~~– resmeder. Öncelikle Lacan'ın üçüncü-evre Aşkını, Aşkın ötesini kavramakla ve onu ifade etmeye çalışmakla, aynı zamanda da bu temsil edilemeyen, imkânsız aşkı gösterme çabası olarak *Dalgaları Aşmak* filmini anlamaya çalışacağım. Derdim dahası *Dalgaları Aşmak*'taki kadın kahramanın isterik mantığının iç çelişkilerinde nasıl çamura bulandığı ve sonuç olarak nasıl Aşkın çukurunu boyladığıdır. Bu anlamda, Bess kendi öznelliği uğruna Ötekinin arzusuna izin verirken basitçe *objet a*'ymış gibi yapmak yerine onunla bir olur. Bana kalırsa isteriye açık iki yol var: her biri Tek öznellik veya Öteki için kaçınılmaz gibi görünen mistik yol ve *femme*

fatale yolu (ikincisine başka bir yerde devam ediyorum). Tabi ki burada elimizde olan şey, cinsel ilişkinin olmadığına dair Lacan'ın "teması"na ait çeşitlemelerdir.

I

Evlilik şarkısı, düet –ikisi birbirinden ayırt edilmeli– birbirini takip etme, aşk mektubu, bunlar cinsel ilişki değildir. Cinsel ilişki diye bir şeyin olmadığı gerçeği etrafında döner dururlar.

–Jacques Lacan, *Seminar XX*

Lacan'a göre "birinin kendisine bir öteki üzerinden âşık olmasıyla –nesnenin narsist alanında nesneye aşkınlık vermez," ki buna narsist veya birinci-evre aşk diyebiliriz– "gidip gelen hareketin heterojenliğinin arada kalan boşluğu gösterdiği dürtünün döngüselliği" yoluyla gelişen aşk "arasında" "radikal bir ayrım" vardır (Lacan 1981, s. 194). İkinci-evre Aşk diye adlandırdığım ikincisinde, arzuyla eşit, hakiki, zorlayıcı, nihai aşk nesnesi âşık olunan kişiden daha fazladır, onu aşar. Aşk nesnesi bir bakıma orada olmayan kişidir –aşkınsal olmak haricinde orada değildir, fakat mevcut yokluğu, mutlak ve çelişkili bir biçimde aşk için gereklidir. İkinci-evre Aşkta –yani, cinsel bir ilişkinin eksikliğini telafi eden "aşk"ta– arzu nesnesi dürtü nesnesiyle birleştirilir ve dürtü kişinin aşk arayışına temel teşkil eder. Dürtü, *objet a*'yı kuşatır; *objet a*'ya, yani ötekinin sahip olmadığı şeye âşık oluruz. Bu yüzden *objet a* asla erişilebilen arzu nesnesine dönüşmez. Ve bu yüzden Lacan aşkın, kişinin sahip olmadığı şeyi verdiğini söyler.

Lacan, aşkı kuramlaştırırken öznenin "saf aktivite"yle meşgul olması gereken yerinin Ötekinin alanında olduğunu

öne sürer. Buna şöyle bir örnek verir, –mesela mazoşist bir dürtü– "mazoşistin kendisine... şeytani bir vazife vermesini gerektiren" dürtü eylemidir (Lacan 1981, s. 200). Bu makalenin ortaya attığı ana soru, Lacan'ın aşk paradigmasıyla birleştirilmesine karşı mazoşizmin ne kadar saf bir örnek teşkil edip etmediğidir. "Aşk gizemi" Ötekinin alanında, kişinin kayıp parçasını aradığı şeytani vazifeyi gerektiriyormuş gibi görünebilir (Lacan 1981, s. 205). Aşkla dolayımlanan dürtü nesnesi arzu nesnesi olarak uyarlanır. Ancak böyle bir uyarlamayla özneye yüklenen şeytani vazife tam olarak nedir?

Önceki çalışmamda bu soru üzerine eğildim, dürtüden arzuya geçişi tartışırken, öznenin ikisi arasındaki Aşk uçurumuna düşmeye meyilli olduğunu iddia ettim. Yani: gösterilebilen nesneyle arzunun nesneleşmiş-nedeni arasında zorunlu bir boşluk olmasından dolayı gerçekte aşk nesnesi yoktur, yalnızca görüntüsü vardır. Yanlış bir nesnede konumlanan arzunun bir nesneleşmiş-nedeni vardır, ve bu yüzden Bruce Fink'in *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*'de vurguladığı gibi, *"Açıkçası insan arzusunun nesnesi yoktur"* (Fink 1997, s. 51, orijinalinde de italik yazılmıştır). Ayrıca gerçek aşk nesnesinin kayıp bir parça olması gerektiğinden dolayı onunla karşılaşmak, eğer mümkünse, bakışla karşılaşmaktır. Diğer bir deyişle, şayet özne bu eksiklik noktasında, *objet a* noktasında kendisinin yok benliğinin farkına varırsa, kurucu namevcut aşk nesnesiyle, bakışla karşılaşabilir.

The Four Fundamental Concepts'in son iki paragrafı, bakıştan daha tehlikeli, potansiyel olarak daha yıkıcı bu üçüncü-evre Aşk –arzunun ötesinde olduğu kadar her iki aynasal (veya narsist) aşkın ötesindeki Aşk– olarak adlandırdığım düşünceyle ilgilidir. Lacan, Aşkı bir "ötede" olmakta konumlandırır. Arzu alanında yasalar çerçevesinde oluşabilecek olan tek şey, sınırsız bir aşkın anlamlamasıdır –bir aşk nesnesine doğru hareket olan arzu ve *objet a* ile psişik bir tamamlanma olan Aşk. Bu sonraki anlamda Âşık olmak çözülmeye, ma-

kul düşünüşün kaybına götürür, çünkü "öteye" geçmektir, yasanın sınırlarına meydan okumaktır ve böylece aşk kişiye şeytani bir görev verir. Öznelliğini sürdürmek için eksikliğini duyması gereken bu kayıp parçayı kişinin kendisine ilave etmesidir. Ve bu yüzden imkânsız gerçeğe giriş sağlamak imkânsızdır –tıpkı Lacan'ın *Encore*'da söylediği gibi, "aşk imkânsızdır." Sınırsız, "yasanın sınırlarının dışında" olmakla ancak "orada" böyle bir aşk "yaşayabilir" der Lacan –ve ben de, "yaşanabilir" diye ekliyorum– (Lacan 1981, s. 276). Bu yüzden, aşka ulaşmak, kişinin kendi mutlu yok oluşunu gerektiren nihai mazoşist bir eylemdir.

Lacan'ın on birinci semineri olan *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tüm bu meselelerin erkeklere de kadınlara da aynı şekilde uyduğuna dair bir izlenim yaratır. Fakat Lacan *Encore*'da (1998) "erkeği" arzu (veya fallik *jouissance*) tarafında, "kadını"ysa Aşk (veya Öteki *jouissance*) tarafında konumlandıran iki *jouissance* biçimi tarif eder –fallik *jouissance* ve Öteki *jouissance*. Burada Aşk meselesi daha belirgin bir halde bir erkek ve bir kadın arasındaki cinsel bir ilişkinin imkânsızlığı bakımından ortaya konur. *The Four Fundamental Concepts*'de tüm özneler Aşka erişmek üzerinden yok olmayı göze alıyor gibi görünürken, *Encore*'da Aşkı imkânsızlaştıran şey cinsel ilişkinin –"erkek" ve "kadın" arasındaki eş ölçülemezlikten dolayı– uygulanamazlığıdır. Ve bu, "erkek" ve "kadın" için farklı şekillerde imkânsızlıklar taşır.

Lacan, Eros'u sırf kişinin kendisiyle Öteki arasındaki boşluğu hedef olmaya götüren "Bire doğru bir gerilim" olarak düşünürken (1998, s. 5), Aşkın dilde kayıp giden şeye sadık kalarak var olanın yerinde olduğunu düşünür. Bu yüzden Aşkın kendisi dile gelemez. Tökezleten engel, Birle Öteki arasındaki bir ilişkinin eksikliğidir. Ve bu yüzden "erkek" Ötekinin anlık görüntüsünün olmadığı durumlarda fantezi yoluyla bir nesneye yer verir. Fakat "kadın" için *objet a*'nın ötesinde olan, var olmayan cinsel ilişkiyi telafi etmek için gelen şey

içinde risk altındadır. Bir ~~Kadın~~, aşk işinde Tanrı'yı üçüncü taraf haline getirerek *ménage à trois*'ya (üçlü cinsel ilişkiye) girer. Bir erkek için aşk eylemi arzusunun nedenine, *objet a*'ya yaklaşmayı gerektirir. Fakat bir kadın fallik işlevin ötesine gider; fallusu aşan bedenin *jouissance*'ı üzerine harekete geçer. Buradaki *jouissance*, ~~Kadına~~, yani var olmayan Kadına aittir. Bu yüzden de o gizemlidir, "öte olan bir *jouissance*"ın var olduğu bir anlama sahiptir (Lacan 1998, s. 76).

Lacan, "Bir Aşk Mektubu"nda, kadını temel olarak Ötekiyle ilişkili olarak tarif eder. Cinsel ilişkideki Ötekidir, kayıp olan Öteki varlıktır, Bire eklenemeyen varlıktır. (Ve kadının *jouissance*'ı ne kadar radikal bir biçimde Ötekiyse, Tanrı'yla ilişkisi o kadar fazladır.) Kadının bütün olduğu yerde –erkeğin onu gördüğü yerde– kadında bilinçsizlik vardır, fakat *jouissance*'ı "sonsuzun alanında"dır (Lacan 1998, s. 103). Erkek tarafında, Ötekinin *jouissance*'ının *objet a*'ya indirgenmesi vardır; kadın tarafındaysa muammalık vardır. Bütün aşklar, cinsel ilişkinin yazılabileceği yanılsamasına bağlanır. Ancak gerçek aşk yazmaya dayanmaz, Varlığa dayanır.

İngilizceye yakın tarihte çevrilen *Bir Kadın Ne İster?* adlı zengin içerikli kitapta Serge André (1999), –kişinin acı yoluyla *jouissance*'a ulaşacağı– bizi tekrar mazoşizm tartışmasına döndüren bir öneri getirerek Öteki *jouissance*'la ilgili her hangi bir şeyi bilmenin mümkün olup olmadığıyla ilgili bir soru ortaya atar. Böyle bir acı, âşık olduğu zaman kadını özne-bozumculuğa (desubjectivation) uğratmayı kapsar mı veya öyle tanımlanır mı? Şayet öyleyse, Lacan'da işlerlik kazanan iki baskın mazoşizm biçiminin varlığı görülebilir: birisi "erkek"le aynı eksende alabileceğimiz sapkınlık biçiminde, ötekiyse "kadın"la aynı eksende alabileceğimiz özne-bozumculuk biçiminde. Aslında André var olmayan Kadına yaklaşmaya başlayabileceğimiz (veya belki de sadece erkekler demeliyim) tek yolun sapkınlıkla mümkün olduğuna inanır, çünkü (bildiğimiz gibi) "kendi suç ortaklığıyla kendini aşa-

ğılatan, hakarete uğratan, kamçılatan erkek gerçekte kadının yerine geçmek ister. Eril fanteziyle hükmedilemeyen arta kalan *jouissance*'ı yalnızca deneyimlemek için kendisini tipik bir eril fantezi senaryosu içindeki bir nesne gibi sunar." Sapkınlık, "dişil *jouissance*'ın taklitçi bir tür karikatürünü" sunar. Aslında Lacan ilk defa bedenin *jouisance*'ı meselesiyle ilgilendiğinde, "onu kölenin *jouissance*'ıyla çerçevelemiştir" (André 1999, s. 270).

Fakat burada iyi bir çizgi yakalanmış olmasına rağmen, André'nin vurgulamak istediği şey şudur, mazoşist konum dişil konumla bir amacı paylaşırken, ayrıktırlar, birisi ötekinin karikatürüdür. Mazoşist Ötekini varsayarken, ~~Kadın~~ Ötekinin yerindedir. "Sapkın, tıpkı eldivene giren bir el gibi Öteki bedenin tenine girer"ken, ~~Kadın~~ *"bedenin Öteki olarak imkânsız öznelleştirmesini"* doğrular (André 1999, s. 272, orijinalinde de italik gösterilmiştir). Bu yüzden teknik olarak mesela Avilalı Teresa'yı bir mazoşist değil de bir mistik veya mazoşist bir sapkın değil de acı çeken bir mistik olarak ele almalıyız. Onu adlandırmamızın ötesi, onun temsiliyeti meselesidir. André, Teresa'yla ilgili olarak, onun kendisini "ayartılan," "kirletilen," "el konulan" şeklinde tarif etmesinin kaçınılmaz biçimde onu mazoşist bir sapkın kadar karikatürleştirdiğini düşünür. ~~Kadın~~'ın *jouissance*'ı veya Âşık bir ~~Kadın~~ gösterilebilir mi? Tüm bu anlamlamalar, yazılamayan şeye gülünç bir biçimde yetersiz mi gelir?

II

Tanrı'yı bu insani aşk meselesinde üçüncü taraf olarak konumlandırıyorum –bunu neden yapmayayım ki[...] *Materyalistler bile bazen* ménage à trois'*nın ne olduğunu bilir, öyle değil mi?*

–Lacan, Seminar XX

Şimdi biraz isterinin ne olduğuna bakmamız gerekiyor. Çünkü kendisini Aşk alanında dişilik problemini çözme çabası içerisinde bulan veya kendisini kaybeden kişiye, isterik diyebiliriz. Ve incelemek istediğim *Dalgaları Aşmak* filmi, kahramanı Âşık bir ~~Kadın~~'ı temsil etmeye çalıştığı için– isterik semptomlar gösterir, nedeniyse kayıp babası, yeni ölmüş abisi ve soğuk, katı annesiyle bu semptomları oluşturmaya meyilli bir aileden gelmesidir. Bess'i "isterik olmakla" suçlayan Bess'in bizzat annesidir ki özellikle umutsuzca dişil kimliğini arayan kızını özellikle tehdit ederken bayağı bir jouissance verir dışarıya.

Lacan'a göre, isteri, cinsel olanla olmayan arasındaki sınırın yok olmasına neden olan bir bastırma başarısızlığıdır. Fakat bunun öncesinde başka bir başarısızlık vardır. İsteriğin babası, onun bel bağladığı desteği ona vermeyerek tipik bir biçimde onu kaybeder. Yapısal olarak iktidarsız olan baba, onun kendi dişilliğini kurmak için ihtiyaç duyduğu şeyi ona sağlayamamıştır. Böyle bir göstereni olmadığı için, isteriğin beden imgesi, bedeninin gerçeğini tam olarak saramaz ve

onu erotikleştiremez. Aslında babanın eksikliğine bağlı olarak hastalanmaya gidecek kadar abartabilir. Kendisini onu düzeltmeye *adayabilir*, süreç içinde bütün hayatını, özellikle aşk hayatını, onun uğruna feda edebilir. Çünkü fallik iktidarsızlığı yalnızca "daha güçlü bir fallus aşkına;" suçlayabilir "[sonuçta] gittikçe daha çok ister" (André 1999, s. 125).

Bu yüzden isterik, efendi arayışında birbiri ardına tatmin edilmemiş bir halde kalabilir, onların tek tek yetersizliklerini devam eden, mevcut kendi arzu edilirliğini göz önüne serme çabası içerisinde –ve bu yolla kendisini de inandırarak– ifşa eder, hem de "onu delirtebilecek,... onu dağıtabilecek veya yok edebilecek maksimum zevk tatminini deneyimleme tehlikesi"nden kaçınmış olur (Nasio 1998, s. 5). Sorun, yavaşlamayan dişil bir kimlik arayışı "öteki diye adlandırdığımız, bir güçlü ve hep-etkili, bir zayıf ve hasta ama hep kocaman bir canavar fantezisi"ni oluşturduğunda ortaya çıkar (Nasio, s. 5). Kendisini, fallik bir iktidar biçiminde bedenin cinsellik kazanmamışlığı (asexuated) gerçeğiyle yüzleşirken bulur ki bunu kontrol edemez çünkü kendi asli, bastırılmamış aşırılığının üzerinde bir aşırılık olabilir.

Yani: daima Ötekinin yokluğunu doldurmayı istiyormuş gibi yaparak tıpkı Öteki gibi onu da hep tatmin edilmemiş bir durumda tutmasıyla isteriğin gerçekle zıt yönde gittiğini umarken (ki isterikler bunu alışkanlık haline getirmişlerdir), fallik iktidar arayışında –en başta onu kaçırılmaz bir şekilde kaybeden sıradan adamlarda ve sonra onu sonlu yapabilen her şeyle neticelenen insanüstü kaynaklarda– hiçlik haline dönüşebilir. İsterideki potansiyel tehlike budur. Bir kadının dişiliğini insanların takdir etmesine dair isteği onu tam da olmak *istemediği* bir yere götürebilir. Sıradan fallustan daha fazlasını isterken, isteme ve aslında Efendinin veya Ötekinin eksikliğini doldurmak istememe arasında kalarak mantığındaki içsel bir çelişkinin orta yerinde kafası karışabilir. Hepgüçlü fallus rüyası vasıtasıyla beden imgesinin kırılmasının

üzerini mühürlerken, Ötekine çok daha muazzam bir biçimde kendini adama yoluna gidebilir. Burada Onun için her şeyini feda eder. Bu senaryoda o, ders niteliğinde isterik bir tepkiye sahip olmaktan dişil kimliğinin olmayışına doğru –başka bir deyişle beklentisine "düş kırıcı bir şekilde karşılık" verilmediği (Nasio, s. 3) kendini Ötekine sunma ve sunmama oyunundan– bu yetersizlik sorununu çözmek için Aşkı aramaya ve bulmaya, yani kastrasyonun ötesinde bir Erkekle birlikte ele alınan ve var olmayan bir Kadın haline gelmeye doğru yön değiştirir. İsteriğin yapmayı istiyor gibi göründüğü tek şeyi –"kendisini Ötekinin arzulamasına neden olan bir nesne olarak yapılandırmak, çünkü Öteki arzuladıkça, nesne olarak konumu garanti altına alınır" (Fink 1997, s. 120) – var olmayan Kadın gerçekleştirir.

(Üçüncü-evre) Aşkın (var olduğu zaman) özneyi Ötekiyle birleştiremeyen üreme güdüsünü telafi etmekten çok daha fazlasını yapmasından dolayı, genç, görünüşte yarı akıllı, babasız İskoç bir kadın olan ana karakter Bess'in, Lacancı terimlerle, Ötekini düzeltmenin en güvenli yolu olarak Aşka döndüğü *Dalgaları Aşmak* filminin gidişatı budur. Bess, eş olarak bir İngiliz'i (Jan), Kuzey Denizi'ndeki bir petrol kuyusunda çalışan bir yabancıyı seçer; fakat Lacan'ın *Encore*'da gösterdiği gibi, dişil konum nihayetinde fantazmatik yer tutucu olarak adamla beraber Tanrı'ya atıfta bulunur.

Jan'ın boyundan aşağısı felç olduktan ve Bess'in ve Jan'ın artık kelimenin gerçek anlamıyla cinsel ilişkiye girememelerinden, bu yüzden de Lacan'ın düşündüğü gibi, bir anlamda "cinsel ilişkiye" girebiliyor olmalarından sonra –seksle veya cinsellenmeyle ilgili hiçbir şey yapmama– Bess periyodik dua etme oturumlarında Tanrı'ya ulaşmakta güçlük çeker. Filmde Bess tutucu, cezalandırıcı Tanrı'nın taleplerini karşılamaya çalışmaktan Jan'la Lacancı bir "cinsel ilişki"ye girmeye ve böylece onu tamamen ~~Kadın~~ yapabilecek olan yüce bir varlığa yol açmaya ("Jan ve ben, bizim ruhsal bir bağımız var,"

der Bess) doğru bir gelişim gösterir. Petrol kuyusundaki kazadan sonra, Bess ve Jan arasındaki ilişki, Lacan'ın *Encore*'un sonunda kısaca ima ettiği gibi ender bir tür "karşılaşmayı" örnekleyebilir.

> cinsel ilişkinin yazılabildiğine dair yanılsamanın –bir şeylerin yalnızca açıkça ifade edilmediği, aynı zamanda tescil edildiği bir yanılsamanın– bir anlık verdiği şey her birimizin yazgısında bir süreliğine –şeylerin askıda kaldığı bir zaman aralığında– tescillenir, cinsel ilişkiyi tesis edebilen şey, kendi izini ve serap benzeri yolunu konuşan varlıkta bulur. [1998, s. 145]

Onlarınki "böyle bir karşılaşma içinde varlığa yaklaşan" bir Aşk değil midir (Lacan 1998, s. 145)? Film, yazılabilen Aşkın metinselleştirilebildiği yer midir? Ve özellikle bu kısa ve özlü karşılaşmaya vesile olan *Dalgaları Aşmak* filminin suskunluğu kolay bulunmaz bir temsili mi başarıyor? Lacan'ın "konuşan varlıklar durumunda cinsler arasında ilişki olmaz, çünkü yalnızca bu ilişkiyi telafi eden şeyin bahsinin geçtiği temel üzerindedir" (Lacan 1998, s. 66) şeklindeki iddiası konuşmayan varlıklar arasındaki bir "ilişkiyi" ima eder.

Felçli kalan Jan isterikleşen Bess'e geçici bir dişil kimlik sunar. Bess'in sözel fantezilerinde onun "penisi" hep büyük olabilir, böylece yapısal olarak aciz babanın/Ötekinin yeri başarılı bir şekilde doldurulabilir ki Bess böyle bir yer değiştirme yoluyla düzeltmeye adamıştır kendisini. Şimdi Jan'ın kaskatı bedeni fallusunun genişlediği uzam haline gelmiş gibi görünür –belki de çelişkili bir biçimde Bess'in bedenin cinsellenmemiş gerçeğiyle yüz yüze geldiği kadavra gibi bir uzam–: bunun gibi fallusla tam olarak yüz yüze gelerek fallik işlevin ötesine atılır. Bess, Jan'ın ciddi bir felç geçirmesine rağmen yaşayacağını duyunca neşelenir, sanki yitirilen cinsel yaşamlarına dair hiçbir düşünce yoktur kafasında. Böyle bir

kayba çok daha çabuk alışan Jan ondan bir sevgili bulmasını istediğinde Bess yıkılır. Nasio isteriyle ilgili şunu söyler, "aşkın sekssiz bir ötekine (bir hastaya, bir rahibe, veya bir psikanaliste) adanmaya dönüşmesi sık sık olur" (1998, s. 105). Ve Jan, Bess'ten öteki erkeklerle cinsel ilişkiye girmesini ve sonra da ağız sulandırıcı detayları onunla paylaşmasını isterken, onun varlık *jouissance*'ı acılı cinsel ilişkide ve yabancı adamların elinde şiddet gördüğü sırada oluşturulur ve ortaya konur ve bu Jan ve Bess arasındaki bir tür "imkânsız" cinsel ilişkiyi dolaylı yoldan mümkün kılar.

Bess, Jan'ı kastrasyon ötesinde tamamıyla fallik bir Erkek haline getirme noktasına varıncaya dek Jan'in eksikliğini doldururken, işkenceye maruz kalan bedeninin cinsellenmemiş gerçeğinin içine düşer ve öznelliğini Jan'a feda eder. Diğer bir deyişle, Lacan'ın "varlık böyle bir bedenin, yani cinsellenmemiş bedenin *jouissance*'ıdır" (1998, s. 6) önermesini resmeder. Aynı zamanda, Tanrı'ya da fedakârlıkta bulunur. İkinci ölümcül anı yaşadığı teknede kendisini fazlasıyla vahşi, bıçakla mutlu olan, sadist erkeklerin merhametine bıraktığı deniz yolculuğunda, Bess dua eder, Tanrı'ya ulaşır ve en çılgın gülücüklerinden birini atar, yüzü sanki Tanrı'yla, Yasanın ötesindeki bir Tanrıyla iletişim kurduktan sonra aydınlanmış gibi parıldar. Filmin sonuna doğru Presbiteryen Kilise liderlerine meydan okuyan Bess birisinin Tanrı'ya ait bile olsa bir Söze veya bir Yasaya nasıl âşık olabileceğini anlayamayarak hüngür hüngür ağlar. Bunun yerine, Bess'e göre, bir insanı ve aynı zamanda da bir Tanrıyı sevmek demek, dilin ve Yasanın ötesinde ilahi bir "mükemmellik"tir.

Bess, böyle bir mükemmelliğe erişmek için varlığın *jouissance*'ının deneyimi yoluyla, eğer André'nin isterik öykünün muhtemel bir yok olma noktasına dair tanımını alırsak, sonunda "[görünüşte] mahkûm olduğu 'hiçliğin' sınırına dayandığı" yere kadar kendisini özne-bozuma uğratır (André 1999, s. 128). Sonunda Bess "mükemmel" Aşkın

ölümcül doğasını deneyimler ve böylece Aşkla ölüm içgüdüsü arasındaki ilişkiyi gösterir. Temsili olarak ona şiddet uygulayan erkek aracılığıyla bir Erkek (büyük E ile) ve Tanrı olarak sevgilisiyle karşılaşmasında, Yasanın ötesinde böyle bir "sınırsız aşk"la yok edilmesi gerektiği gibi Bess kendisini yok eder. Bess'in baldızı Jan'a Bess'in kafaca iyi olmadığını açıklamaya çalıştığında, Jan kapalı ama bilmişçe "tüm bunları isteyen sadece kendisi" diye cevap verir –ki her şey Bess'i Ötekinin Jouissance'ı yerine, yani çelişkili bir biçimde her şey-olmayanın yerine, "daha fazlası varken" aynı zamanda "orada tam olan" ~~Kadın~~'ın yerine koyan hiçbir şeyin, yokluğun dışlanmasıdır (Lacan 1998, s. 74).

"Radikal arzu"yla, azizin veya mistiğin "görkemli arzusu"yla dürtülenen postmodern bir Antigone olduğu düşüncesine sarılırsak, Bess azizin etiğini canlandırarak sonunda Jan'ın mucizevi dirilişine imkan verir.[1] Filmin başında Jan'ın şiddetle kendisini istemesini isteyen, diğer bir deyişle, eksikliğini tamamlayabileceğine dair onu ikna etmek isteyen Bess –Bess utangaç bir edayla evlenme partisindeki umumi tuvalette evlendikten henüz birkaç dakika sonra "Bana şimdi mi sahip olmak istersin?" siye sorar[2]– şimdi başarılı bir şekilde, her isterinin olmak istediği gibi onun *objet a*'sı, arzusunun nesneleşmiş nedeni haline gelmiştir. "İsteri, saplantıda oldu-

1 Azizin görkemli arzusuna, aziz etiği ve psikanaliz etiği arasındaki ilişkiye ve bunların hepsinin *Antigone*'yle olan ilişkisine dair detaylı bir çalışma için, *bkz.* *Antigone*, Restuccia (1998).

2 Sonrasında Bess Dr. Richardson'un yatağında sere serpe uzanmışken aynı patetik soruyu sorar, "Beni istemiyor musun?" Bu soru bize, daha önce Jan'la birlikte görünen bir cinsel tatmine rağmen, Ötekinin arzusunun nesnesi olmaya hâlâ can attığını hatırlatır. Bess, Dr. Richardson'la beraberken elbette hâlâ Jan'ı tatmin etmeye çalışmaktadır. Filmin sonunda, gemideki adamlarla olduğu sahnede, adamlardan birisi, "Ne istiyorsun? sorusunu veya Lacan'ın ünlü "Che vuoi?" sorusunu sorar. Bess'in cinsel tatmini onu tatmin edemez. Nasio'nun terimleriyle, isterik "kendisini orgazma ulaştırabilir, ancak kendisini açığa çıkmış zevke terk edemeyebilir." Bu yüzden de kesinlikle filmde Jan'ın onun tabutsuz bedenini gömdüğü, cennete yükselmek için denizde ortadan kaybolduğu noktaya kadar ilişkiye girerken, hâlâ bir tür "temelde bakireliği" sürdürebilir.

ğu gibi nesneyi kendisi için kazanmaktan ziyade Ötekinin arzusunu kutsallaştırmaya ve eksikliğini duyduğunda Ötekinin arzu ettiği tikel bir nesneye dönüşmeye çalışır. Kendisini 'eşitliğin' özne tarafında *objet a* olarak yapılandırır" (Fink 1997, s. 120).

Film boyunca Ötekini memnun etmenin yollarını arayan Bess (baldızı Bess'e "her şeyi herkese verebiliyorsun" der, ve sonra Jan'ı "istediğin her şeyi ona yaptırabilirsin" şeklinde bilgilendirir) sonunda *objet a*'nın gerçek yokluğuyla bütünleşir. *objet a*, isterik için hakikat konumunda olmasına rağmen –Fink'in iddia ettiği gibi, "isteriğin söyleminin hakikati, onun motor gücü, gerçektir" (Fink 1995, s. 134) – ve bir şekilde *objet a*'nın onun varış noktası olması bir anlam ifade ediyor olmasına rağmen, isteriğin fantezisini, isteriğin hep devam etmesini istediği bir fantezi olan fanteziyi gerçekleştirir. Bess, "şeytani bir vazifeyi" üzerine alırken, ölümüne bıçaklanırken, kendisini özne-bozuma uğratır ki böyle bir fedayı görünürde arayış içindeyken bulmuştur ve Aşkı elde etmesi, aşkın ödülü, öte bir Aşk (Jan'ı gerçeğe bağlama yoluyla) Jan'ın felcine karşı bilinçdışı direnme arzusuna, ölüm döşeğinden ayağa kalkma ve yaşama arzusuna ilham verir. Aşk, sevgiliye yaşam enerjisi verirken bile birisinin yok edilmesini gerektiriyor gibi görünebilir –buradaki önerim, Lacan'ın aşkın kişiye eksiklik duyduğu şeyi verdiğini iddia ettiğinde kastettiği şeyin başka bir varyasyonudur. Belki de Lacan'ın aşk aktarımıyla meşgul olan analisti bir aziz olarak düşünmesinin nedeni budur –"[psikanaliste] geçmişte olduğu gibi azizlikle bağlantılı bir adlandırma yapmaktansa objektif bir biçimde yer vermekten daha iyi bir yol yoktur" (1990, s. 15). Aşk karşılıklıyken ki bu mümkün değildir, çok uzun sürmez ve kaçınılmaz surette bir tarafta arzu diğer taraftaysa intihar veya keder olmak üzere parçalara ayrılır.

III

Hal böyleyken, bu Öteki, Achilles'in kaplumbağası gibi kaçan bu beden kesinlikle oradadır ve kesinlikle gerçektir! Özneden değil de Ötekide başlayarak sorularımızı yeniden farklı bir açıdan ele alalım. Sorudaki yalnızca böyle bir yer değişikliğinde, "dişil jouissance" terimi gerçekliğini bulabilir... Şayet özne Ötekiye zevk vermiyorsa, Öteki kendisi adına eşinin onun için halledemediği bir jouissance'dan zevk alabilir mi? Böyle bakıldığında, sorumuz "Ötekinin jouissance"ı ifadesinin belirsizliği üzerinde devam eder. Şimdiye kadar onu nesnel bir oluşum olarak anladık: şimdi onu hoşlanmayı Ötekinin yaptığı öznel anlamda ele alalım.

–André, *Bir Kadın Ne İster?*

İsterik ve mistik arasındaki ilişkiyi sıfırlamadan önce, Slavoj Žižek'in dişil *jouissance*'ın bir erkek fantezisi olduğuna dair görüşüne bakmak istiyorum, *The Invisible Remainder* kitabında, tüm açıklığıyla şunu iddia eder, "bir İstisna olarak kadının konumu... başlı başına eril bir fantezidir" (1996, s. 155); daha sonra *Dalgaları Aşmak* filmi için yaptığı bir yorumda bu fikir üzerinde durur. Žižek (1999) Bess'e yoğunlaşarak "Femininity between Goodness and Act,"da dişil *jouissance*'ı fallik düzenin dışında bir şeymiş gibi ölümcül bir yanlış okumayla ele almaktan nasıl kaçınılacağını gösterir.

Žižek şöyle bir standart Lacancı okumayla başlar, "kadının tüm olamayanı... bir kadının tümünün fallik *jouissance*'a

kendini vermemesi anlamına gelir: Onun bir parçası erkeği büyüleme, erkek bakışı [!] cezbetme amacı taşıyan ayartıcı bir maskenin rolünü kabul eder, öteki parçasıysa (erkek) tutkusunun diyalektiğine, hakkında hiçbir şey söylenilemeyen Fallusun ötesindeki gizemli bir *jouissance*'a gömülmeye direnir" (1999 s. 29). Fakat Žižek sonunda "bir kadının tümü olmayanının" fallik *jouissance*'a adanma ihtimalini kabul etmesine rağmen (bu noktada bildiğim şey kafa karıştırıcı olabilir), kadınların manevralarında ayartıcı, anlaşılmaz olmaya, erkek arzusunun diyalektiğine direnme oyununu oynamaya çalıştıkları kadar erkek arzusuyla birlikte çalışacaklarını düşünür. Ve (önemli bir noktadır) Žižek'e göre, "maskenin ötesindeki akıl sır ermez gizemli unsura yapılan gönderme, dişil ayartıcı maskenin temelidir" (1999, s. 29). Bu gözlemi, dişil *jouissance*'ın sırrını çözme çabası içinde kilit bir basamak olarak sunar. Žižek şunu vurgulamaya çalışır, "fallik tasarrufa içkin olan şey, daima ulaşılmaz kalan gizemli X'e bir göndermedir" (1999, s. 29).

Fakat bu iddia, hem fallik düzenden bağımsız şifreli bir dişil *jouissance* kavramını yok edemez, hem de Lacan'ın bahsettiği erkek tarafında vuku bulan şeyi örnekler. Yani: "erkek" fantezi yoluyla Ötekinde görülebilen şey konumundaki bir nesneye yer verir ve bu şekilde "erkek," arzusunun nesneleşmiş nedenine yaklaşır. Bir "erkek" bunu ne kadar yaparsa "kadın" tarafında yaratılan şeye o kadar herhangi bir etkisi yok demektir. Diğer bir deyişle, Žižek, Lacan'ın cinsellenme grafiğinin sol tarafında olan şeyin sağ tarafın var oluş nedenini açıkladığına inanır, fakat bu yalnızca öykünün bir tarafını, "erkek" tarafını anlatmak demektir.

Bildiğimiz gibi ve Serge André'nin yazdığı gibi, dişil *jouissance*'la ilgili bir şeyler bilmek zordur; belki de bir "erkeğin" ona yaklaşması sapkın bir ıstırabı gerektirir. Fakat dişil *jouissance*'a ulaşmanın zor hatta imkânsız olduğunu söylemekle, onun eril bir fantezi olduğunu söylemek aynı şey

değildir. Ayrıca, dişil *jouissance*'ı erkek fantezisi olarak ifade etmek (bu geçerliydi) kadınları cinsellikten kurtarırken, şayet öte, "daha fazlası", mistik, ve en kötüsü de var olmayan olarak bir "kadın" kavramını gerektiren bir kadın düşmanlığı değilse, bana göre, tıpkı kavramları uyarladığı, "kadının kutbunu" (her zamanki gibi) erkeğinkine soğurduğu ve sağ tarafı solun fantazmatik gücünün bir uydurması olarak açıklayarak cinsellenme grafiğinin parçalanmasına neden olduğu gibi yalnızca "kadını" daha fazla küçültüyordur.

Öte yandan Lacan, *Encore*'da, "kadının kutbunu" "Kadınla (*La femme*) ilgili konuşamamamıza" rağmen (1998, s. 73) kendi kendine ayakta duran, kendi ontolojisine sahip bir şey olarak sunar. Lacan, "fallusun ötesinde...bedenin bir jouissance'ı *vardır*" diye yazar. "O kadının (à elle), var olmayan ve hiçbir şey göstermeyen 'şuna' (elle) ait bir jouissance *vardır*. Belki de kendisinin de şayet deneyimlememişse –ki bu kadar bilmemesi bununla ilgilidir– hakkında hiçbir şey bilmediği ve onun olan bir jouissance'ı *vardır*" (1998, s. 74, vurgu bana ait). Kadının *jouissance*'ının var olmamasının nedeni onu erkeklerin uydurmuş olması değil, "Kadın"ın ontolojisinin varoluştan ziyade Varlık olmasıdır. Žižek konuşan her varlığı bir tarafta konumlandırırken, Lacan iki ayrık taraf tasarlar: "Her konuşan varlık kendisini ya bir tarafta ya da öbür tarafta konumlandırır" (1998, s. 79). "Bir Aşk Mektubu"nda, Lacan, erkeğin tarafını açıkladıktan sonra, ne kadar yasaklanırsa ~~Kadın~~ o kadar A göstereniyle ilişkilendirerek "diğer tarafa" yoğunlaşır (1998, s. 80). Burada, sağ tarafta, mistiğin tarafında, dişil maske konusu açılmamıştır bile, Lacan şimdi tıpkı yakalandığı fallik işlevin ötesindeki şeye yoğunlaştığı gibi onun da ötesindeki şeye yoğunlaşır. Aslında, Lacan, "dişil jouissance"ın yalnızca bir erkek fantezisi olduğu görüşüne karşı çalışarak dişil *jouissance*'ı gevşek bir biçimde biyolojiyle temellendirir, "kadının temel olarak bağ kurduğu" Ötekinin, "tüm konuşan varlıkların yarısına

–... aynı zamanda kabaca biyolojik oranına– işaret ettiğini" belirtir (1998, s. 81).

Mistik dişil *jouissance*'ın *Lacan'ın* fantezisi olduğu iddia edilebilir, fakat Lacan onu böyle sunmaz. Daha ziyade, kendi İznik Amentüsü'nü okuyormuş gibi, kendi düşüncesini içine katarak Varlığı dişil *jouissance*'a uyarlar: "Ne kadar fazlaysa kadının *jouissance*'ına o kadar inanıyorum." Burada Lacan teolojik bir seviyedeymiş gibi görünebilir –erkeklerin dişil maskenin ardında keşfettiği şeyi basitçe tarif etmekten ziyade –"neden dişil jouissance'a dayanarak Ötekinin bir yüzü, Tanrı yüzü yorumlanmıyor?" (1998, s. 77). Lacan'ın da açıkça ifade ettiği gibi, Lacan'ın mistisizmi "ciddi bir şeydir." Ve fallik *jouissance*'ın sürüklediği şey "erkek" değil, "öte bir jouissance'ın olması gerektiği düşüncesine veya anlamına sahip olan" mistiktir (1998, s. 76). Sonraki (erkek fantezisi) öncekinden (dişil *jouissance*) istifade etmesine rağmen, kadının *jouissance*'ı kavramı, erkek tarafındaki bir tür gizeme, daima anlaşılmaz kalan X'e uydurulmuş bir atıftan daha kapsamlı ve ağırdır. Mesele, "erkeğin" dişil maske ardındaki bir şifreyi anlamasından çok daha fazlasıdır: "kadının" *jouissance*'ı aslında bir şifredir çünkü "erkeğin" kavramsallaştırabileceğinden çok *daha* fazlasıdır. Ve *Dalgaları Aşmak* filminde bize gösterildiği gibi, "kadının jouissane'ı ne kadar radikal bir biçimde Ötekiyse, kadının Tanrıyla olan bağı o kadar kuvvetlidir" (Lacan 1998, s. 83). Lacan, kadının *jouissance*'ını S(Ⱥ) şeklinde işaretle "Tanrının henüz ona çıkış vermediğini" gösterir (1998, s. 84).

İroniktir ki Žižek'in kendi argümanı sonunda fallik işlevin tamlığını (tamamen ona bırakarak) yıkan dişil bir *jouissance*'ı teyit eder. Bess'in koşulsuz fedasına, kendisini eşinin tatminine adamasına ve fallik düzenin altını oyan içkinliğine parmak basan Žižek çelişkili bir biçimde Bess'in öte olduğunu, en azından erkek fantezisinin ötesinde olduğunu ima eder. Žižek "'Fallusun ötesindeki' dişil *jouissance*'ın içeriği nedir?"

şeklinde kendinden varsayımlı soruyu cevaplarken "onun fallik tasarrufun altını oyduğunu ve koşulsuz teslimiyet yoluyla, sözde erkek fallik kavrayıştan kurtulan gizli bir Öte'nin erişilmez 'dişil esrar'ının her kalıntısından vazgeçme yoluyla dişil *jouissance* alanına girdiğini" yazar (1999, s. 29). Bu noktada öyle görünüyor ki Žižek ve ben aynı fikirdeyiz, çünkü ikimiz de kendisini erkek fantezisine borçlu hissetmeyen bir dişil *jouissance*'ın varlığına inanıyoruz. Fakat bizi yeniden birbirimizden ayıran soru, Bess'in *jouissance*'ının (dişil *jouissance*'ı temsilen) fallik düzeni aştığı mı yoksa bizzat ona içkin mi olduğu meselesidir. Bess (Žižek'in iddia ettiği gibi) Öteyi terk mi eder yoksa ona giriş mi yapar?

Hiç kuşkusuz Bess'in dişil maskeyle çok az ilgisi olmasına rağmen (asla ayartıcı değildir ve olmayı da denemez), esrarlı Bess Gizemden güç bela vazgeçer. Ne de fallik tasarrufu rahatsız eder: Žižek Bess'i, "kavrayıştan kaçınarak gizemli bir Öteyle ilgili fantezi kurmaktan" yoksun, "fallik ekonomiyi parçalayan" birisi olarak tanımlar (1999, s. 30). Gizemli kayboluşundan dolayı, onun en son yokluğu tıpkı oyunun sonundaki Antigone gibi görülebilen bir arzu oluşturur. Bu anlamda, daha önceleri yeterince sevmesine rağmen Jan onu elde etmişken, hatta ebeveyn gibi ona hükmetmişken, yalnızca filmin sonlarına doğru, Jan'ı kayıp sevgilisiyle bütünleşmek adına özlem dolu, tutkulu, yoğun bir arzu kaplar. Bess'in arzulayan fallik tasarrufu desteklemesini sağlayan şey, öteye, İmkânsız Aşka (tıpkı analistinki gibi) bağlanmasıdır; Öte olarak, onu canlandırma kapasitesine sahip olmuştur. Bu yüzden, Bess'i mistik olarak erkek fantezisine indirgemek, tehlikeli bir şekilde Bess'in ve dünyadaki Bess'lerin, Antigone'nin, analistlerin sürdürdükleri sistemi felce uğratma riskini almak demektir. Fakat endişelenmemize hiç gerek yok, çünkü o aynı zamanda yalnızca *objet a* bakımından düşünebilen ve şayet özellikle saplantılıysa, genellikle "nesneyi Ötekiyle bağlantılı halde" (Fink 1997, s. 118) anlamayı reddeden fakat onu/

Ötekini etkisizleştirmesi veya yok etmesi gereken "erkeğin" tarafında olmaktır. (Žižek sapkın değildir).

Bess, Jan'a kendisini feda ederken onun *objet a*'sı olur. İçkinlik değil de tam aşkınlık yoluyla, onun dik durmasını sağlayan Gizeme dönüşür. Jan'ın dirilişinden sorumlu olan, Bess'in Jan'ın eseri olması değil, Bess'in ölümüdür. Ayrıca bu tür bir Kadından yalnızca bir tane vardır. Lacan hiçbir yerde erkeklerin fantezisini kurduğu gizemli bir kadının ve buna ek olarak tamamen kendisini sevdiren, uygun, gizemi olmayan, onunla bütünken fallik düzeni baltalayan bir kadının varlığını göstermez. Var olmayan Kadının, erkeklerin fantezi biçimini aldığını inkâr etmiyorum. Fakat erkeğin fantezisinin, dayandığı hakikatin indirgenmiş bir formu, Lacan'a göre, var olmayan Kadının Varlığının indirgenmiş bir biçimi olduğunu savunuyorum.

IV

[Bir] eşsiz veya babasız...heyecanlanma isteriklerin bilişsel eşleşimlerini destekleyen fallik çerçevenin çatlamasına neden olur. Ya sıkıntı verebilen ya da kendinden geçirebilen coşkun bir etkiyle ona karşılık verirler fakat kabarışları simgesel bir sentez eksikliğinden ortaya çıkar. Ve sonra isterikler şayet mistiklerin dile gelemeyen gecesine veya kopukluk veya ölüm hevesine değilse adlandırılamayan bedenlerinin kederli tatlarına karşı koymak için, bu elde edilmiş, işlenmiş, ve bağdaşıma çanak tutan şeyi parçalarlar.

–Kristeva, *Ruhun Yeni Hastalıkları*

Son olarak, var olmayan Kadınla –yani, mistikle veya Âşık ~~Kadın~~la– isterik arasındaki ilişkiye daha zor bir kuramsal bakış atmak istiyorum. Sarınm Žižek, mistiği bir psikoz hastası olarak tasarlar; fakat psikozlunun yasakladığı fallik işlevden geçtiğini biliyoruz. Žižek, makalesinin sonunda evli bir kadının psikoza maruz kalmaktan nasıl kaçınabileceğine dair bir öneri getirir (eşinin kastrasyonunu kabul etmeli ve "fallusun kendisi olan Başka Bir Erkeğin" fantezisini kurmalıdır [1999, s. 37]). Psikozun maruz kalınacak bir şey olmadığını düşünüyorum; ancak, Žižek'in bahsettiği tuzak, tam da benim isteriğin kendi eliyle kurduğu tuzak olarak işaret ettiğim şeydir. Žižek, "Femininity between Goodness and Act"ın sonunda,

"felaketle sonuçlanacak bir şekilde" "fallusun kendisi olabilen başka bir Erkekle" "gerçekten karşılaşmanın sonuçları"nı açıklar (1999, s. 37).

İsterikle Âşık ~~Kadın~~ arasındaki bağı açıklamaya çalıştım çünkü *Dalgaları Aşmak* filmi, tıpkı Serge André'nin isteriğin Aşka dönüşünü kendi dişillik gösterenini kaybetme sorununa dair bir çözüm yolu olarak düşünmesi gibi, Âşık ~~Kadın~~la isteriği bir araya getiriyor. Durum şudur ve bunun başlangıçta verilmesi gerekir, Aşk gerçeğin içinde ikamet ettiği için, –tatminsizliğe niyetli– isterik Aşkın simgesel tarafına yönelir. Bir kadın nasıl kendisini tatminsizliğe, yani, Öteki *jouissance*'da yer alan bir arzunun gerçekleşmesinin eksikliğine adar kendini? Bu açık bir çelişki gibi görünüyor. Aslında Nasio "imkânsız bir cinsel ilişkinin sınırıyla çarpışan ve kendisini inciten," kaçınılmaz bir şekilde "tedirginliğe doğru sürükleyerek" kendisini bulan isteriği bir tarafa mistiği diğer tarafa koyar (1999, s. 36). Nasio, mistiğin kendinden geçiren deneyimini, tam olarak cinsel anlamda orgazmik bir isteriğin bile reddettiği şeye –sonsuz hazza– bir terk ediş olarak düşünür. Ancak isterik "ötekine daha büyük bir bağlanmaya" sürüklenirken aynı şekilde kendisini terk edebilir (André 1999, s. 128). Yani: isterik ne kadar başarısızlığa uğramazsa her şeyini Aşka feda eden bir mistik haline dönüşmeyi o kadar "başarabilir". Nihayetinde baştan beri görülebilen isteği efendinin gücüyle bütünleşmiştir. Sayesinde bütünlendiği imkânsız cinsel ilişkinin sınırlarına dayanarak kendisini çok ciddi biçimde veya tamamen incitebilir. Bu yüzden de iki kavramı birbirinden ayrı tutarken en azından isteriden mistisizme veya Aşka giden bir yolla ilgili bir şeyler söyleyebiliriz.

Öte yandan, isteri ve dişillikle ilgili, var olmayan Kadın veya Âşık ~~Kadın~~ tarafından, mistik tarafından ulaşılan koşulla ilgili sağduyulu düşündüğümüzde, erkeklerden çok kadınlarda yaygın görülen psikozlu bir yapı olan isterinin Lacan'ın "dişilliğiyle" bağlantılı olabileceğini hayal edebiliriz. Lacan,

Psikozlar seminerinde "isterik-kadının" "bir kadın olmak ne demek?" sorusunu ortaya attığını söyler (1993, s. 175). İsteriğin umutsuzca dişil bir kimlik aradığını unutmamız gerekir. Fink (1997) *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*'de, isteriğin kendisini arzunun gerçekleştirilmesinin eksikliğine adadığını vurgularken, Fink'in kendisi ilk kitabı olan *The Lacanian Subject*'te şundan bahseder, "dişil yapının fallik işlevin kendi sınırlarının olduğunu ve gösterenin her şey olmadığını kanıtlaması"ndan dolayı bu yapı "isteriğin söyleminde tanımlandığı gibi isteriyle benzerlikler taşır" (1995, s. 107). Yani: isteriğin Ötekindeki eksiğe yerleşmekte istekli oluşu gibi, dişillik fallik işlevin ve ona eşlik eden gösterenin yetersizliğini ifade eder. İsterik, var olmak isteyen ve istemeyen Kadın değil midir? Birini elde ettiğinde özdeşleşemeyecek olsa da dişil bir kimlik ister. İsterikle dişillik arasındaki ilişkide bir çelişki mi var? İsterik onu ister: fakat istediği son şeydir o. Aynı zamanda şayet arzu Lacan'a göre "jouissance'daki bir sınırın ötesine gitmeye karşı bir savunma"ysa (1977, s. 322), tam tersine isteriğin bir anlamda tatmin edilmiş arzudan kaçınmak için ileri sürdüğü, kendisi *jouissance* olan arzuya karşı bir savunma düşünemez miyiz? Elbette isteriğin arzuya karşı sözde savunması arzuya hep zaten içkin olan bir şey gibi düşünülebilir –André'nin bize hatırlattığı gibi, "arzunun doğasının isteriksel bir şeyleri gerektirdiği iddia edilebilir" (1999, s. 130) – tüm arzulayan öznelerin isterik olmadığını bir kenara koyalım.

Tatmin olmamayı arzulayan isteriğin arzudan kaçtığı ve bir tatminsizlik *jouissance*'ının içine yuvarlandığı söylenebilir. Kristeva (1995), *New Maladies of the Soul* adlı çalışmasında ilk isterik örneği olarak Jeanne Guyon'u (1649-1717) "Fransız mistiklerin en büyüklerinden birisi"ni sunar (s. 64). Beklendiği gibi Guyon acıdan, Tanrıya boyun eğmeyi gerektiren aşk arayışından haz almıştır. Kristeva, isteriğin, arzusunun beyhudeliğini varsayarken "azami bir simgesel ve psişik jo-

uissance" arayışında olduğunu vurgular (s. 70). Şurada bir çelişki var gibi, isterik, arzuyu tamamlayarak tatmin olmayı reddederken, tatminsizlik, umutsuzca kaçındığı tatmin/*jouissance* çeşitlemesi elde eder.

Julien Quackelbeen, şu ana kadar isteriyle ilgili yaptığım kendi açıklamalarımın ruhu içinde isteriyle ilgili patolojik olanı ayırt ederek direk öznelliği arzulama ve isteri arasındaki ilişki meselesine işaret eder. Quackelbeen'in "Hysterical Discourse: Between the Belief in Man and the Cult of Woman" adlı eseri, isteriğin, "*Totem ve Tabu*'nun Freudçu babası"yla, her erkeğin "kuralı belirleyen istisna"sıyla birlikte "kadın aynı zamanda her erkeğin onun cisimleşmiş hali olmasını ister... [Çünkü isterikler], kadının en küçük bir deneyim yaşamamasına rağmen, *objet a*'sının hakikatiyle ilgili toplam bir bilgiye sahip olmasının saklı varlığına inanırlar" gibi bir düşüncenin içine sıkışma durumunu aştığını öne sürer (1994, s. 131). Quackelbeen, var olmayan Kadınla isterik arasındaki bağı sadece potansiyel bir gidiş yolundan daha fazlası yaparak, "ötekinin, Kadın için bütünleştiren göstereni vardır"; *ve bu yüzden* cinsel ilişkinin yokluğunu reddederek "Kadın tutkusuna adanmış bir hale gelir" şeklindeki bir iddiayla, isteriğin bu noktada imkânsız olanı bir şekilde olanaklıya dönüştürdüğünü söyler (s. 131). Elbette böyle bir şeyde Kadının konumundan bakınca ısrar etmek bir çelişkidir ve bundan dolayı isterik kaybedeceği bir savaşın içindedir. Aynı şekilde, Erkeğe olan inancı daima sadece –bir inanç– olarak kalır. *Dalgaları Aşmak* filminin ruhsal anlamını indirgiyormuşum gibi görünme tehlikesi içerisinde, bu aslında Dr. Richardson'un "Yeteneğin nedir?" sorusuna Bess'in cesurca verdiği "inanabiliyorum" cevabını nasıl ele aldığımdır: yani, onun (Lacancı) bir cinsel ilişkiye olan isterik/mistik inancına tanıklık anlamında.

Objet a'nın hep cinsel bir ilişkinin varlığını yanlış bir şekilde vaat ettiğini söylemeye gerek yok. Fakat –*objet a*'nın, onun ele geçirebileceği hakikatin yerine yeniden yazıldığı– isterik

durumunda bu rüyada ısrar edilir. Hakikatle yüzleşmek yerine, isterik suçlardan, Ötekinden şikâyet eder; nihayetinde ona göre Öteki yetersiz olmaya devam ettiği için cinsel ilişki yoktur. Bu yüzden, kendisini –fallikleşen bir nesne, "kusursuz bir Öteki olarak kurduğu" Ötekini tamamlayacak bir şey olarak sunma yoluyla (Quackelbeen 1994, s. 136)– Ötekinin deliğine düşerken, var olmayan bir Kadın, Âşık bir ~~Kadın~~, Tanrıyla cinsel ilişkiye giren bir ~~Kadın~~ haline gelirken, fantezisi devam eder ve bir anlamda maddeleşmeye zorlanır.

REFERANSLAR

André, S. (1999). *What Does A Woman Want?*, ed. J. F. Gurewich, çev. S. Fairfield. New York: Other Press.

Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

_____ (1997). *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kristeva, J. (1995). *New Maladies of the Soul*, ed. L. D. Kritzman, çev. R. Guberman. New York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1977). *Écrits: A Sélection*, çev. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1981). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, çev. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1990). *Television*, çev. D. Hollier, R. Krauss, and A. Michelson. New York: Norton.

_____ (1993). *The Seminar of Jacques Lacan, Book III: The Psychoses*, 1955-1956, çev. R. Grigg. New York: Norton.

_____ (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore 1972-1973*, çev. B. Fink. New York: Norton.

Nasio, J.-D. (1998). *Hysteria From Freud to Lacan: The Splendid Child of Psychoanalysis*, ed. J. F. Gurewich, çev. S. Fairfield. New York: Other Press.

Quackelbeen, J., et al. (1994). Hysterical discourse: between the belief in man and the cult of woman. *Lacanian Theory of Discourse:*

Subject, Structure, and Society, ed. M. Bracher, M. W. Alcorn, Jr., R. J. Corthell, ve F. Massardier-Kenney, s. 129-137. New York: New York University Pres içinde.

Restuccia, F. (1998). Ethical erogenous zones. *JPCS: Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society* 3:109-121 içinde.

Žižek, S. (1996). *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*. New York: Verso.

_____ (1999). Femininity between goodness and act. *Lacanian Ink* 14:26-37.

9

Jane Campion'un Jouissance'ı: *Kutsal Duman* ve Feminist Film Kuramı

HILARY NERONI

Feminizmin günümüzde görünüşte yavaş yavaş gözden kaybolmasının bir boyutu da kadınların "feminist" yaftasını benimsemek noktasındaki isteksizlikleridir. Zamanın postfeminist doğasını gösteren bu isteksizlik bugünün film dünyasında, hatta terimin içten bir biçimde benimseneceğini beklediğimiz yerlerde bile kendisini sıkça gösterir.[1] Postfeminizm hegemonyası, bağımsız yönetmen Jane Campion'un bile feminist bir film yapımcısı olmadığında ısrar etmesine neden olmuştur. Fakat Campion'un kendi film yapımını feminist olarak tanımlama konusundaki hoşnutsuzluğu, filmlerinin yeni bir feminizm türü oluşturduğu gerçeğine karşı kör olmamızı gerektirir –postfeminist çağımızın feminist bir politikası. Aslında Jane Campion'un *Kutsal Duman*'ı (2000) (*Holy Smoke*), politik yalanlar bölgesinin nerede olduğuna dair bizi bütünüyle yeniden düşünmeye zorlar.

1 Joseph McGinty Nichol'un Charlie'nin Melekleri (2000) özetin özetiyle postfeminist bir metin gibi görünüyor çünkü üç meleğin üçü de hem anlatıdaki faillerdir hem de erkek bakışın nesneleridir. Kadınlar arzularını tatmin etmek için güzelliklerini kullanırlar ve erkek kahramanlardan karşılık aldıkları anda da hünerlerini gösterirler. Film, kadınların güzelliğini takdir eden ve inceleyen kamera kesmeleriyle doludur, fakat bu durumda, kadınlar kameranın onları kontrol etmesine izin vermekten ziyade kendileri kamerayı kontrol altında tutarlar. Nesneyi, erkekleri manipüle edebilecekleri ve istedikleri şeye sahip oldukları güçlü bir konum gibi somutlaştırırlar. Drew Barrymore'un bu resimdeki yapımcı statüsü de kadınların ilgisini çeken hisse eklenmiştir fakat kendisini bir "feminist" olarak düşünmediğinde sürekli ısrar eder.

Campion'un "feminist film yapımcısı" etiketinden duyduğu hoşnutsuzluk, kısmen feminizmin buyuran doğasından ve 1970'lerin ve 1980'lerin feminist film kuramından kaynaklanır. Feminist film kuramındaki bu buyuran boyut kendisini en bariz şekilde yeni feminist alternatiflerle ataerkil anlatı ve film gelenekleri arasındaki mücadelede sahip olduğu ısrarcı tutumuyla Laura Mulvey'in çalışmalarında gösterir. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı çalışmasında, kameranın erkek kahramanla özdeşiminden erkek kahramanla özdeşleşen izleyicilerin olduğu izleyici özdeşimi sürecini açıklar. Kamera erkek kahramanın baktığı şeye odaklanır ve bu anlamda filmsel metin boyunca aktif erkek kahramanı takip eder. Bu kamera/erkek kahraman uyumu kadını erkek bakışın nesnesi konumunda olmaya zorlar. Mulvey'in argümanı, izleyicinin (kadın ve erkeğin ikisi de) bu özdeşim sürecinden ve bu anlamda da kadını nesneleştirmekten ve onu pasif bir nesne gibi izlemekten haz duyduklarıdır. Bu baskı döngüsünü kırmak için Mulvey şöyle söyler, "Şimdiye kadarki film tarihinin tepe noktasını temsil eden egonun tatminine ve güçlenmesine saldırmak gerekir. Soyutta var olamayan yeni bir haz inşa etmek için değil, rahatsız olmaya kafa yormak adına değil, kurgusal anlatı filminin rahatlığının ve bütünlüğünün mutlak bir olumsuzlanmasına yol açmak için" (1985, s. 306; ayrıca *bkz.* Johnston 1985). Bunu yapmak adına film yapımcıları yalnızca Hollywood'un filmsel kodlarını kırıp geleneksel anlatı yapılarını değiştirmediler, aynı zamanda tüm izleyici hazzını devirmeye de çalıştılar. Bu önceki feminist film kuramı, psikanalizi, filmsel pratiği hem eleştirmenin hem de yeniden düşünmenin bir aracı olarak kullandı, ve zamanında bir devrimci etkisi yaratırken, çabucak sınırlayan bir şeye dönüştü. Bu yaklaşımdaki sorun, psikanalizi feminist çıkarımlar için kullanmaları değil –bana göre psikanaliz projesinin bu tarz bir feminizmle uyuşma ihtimali

yok– daha ziyade psikanalizi araştırıcı olmaktan çok buyuran bir şey olarak görmeleriydi. Bu şekilde, psikanalizi kendi makul alanından koparmışlardır. Kısacası, feminist film kuramı psikanalizi filmsel pratiğin kendi içindeki şeyi keşfetmek amacıyla bir araç olarak kullanmaktan ziyade ki bu yol deneyselliğe teşvik edebilir ve esnekliğe izin verebilir, feminist film pratiğinin taslağını çizmek noktasında bir araç olarak kullanmışlardır.[2]

Ancak bu buyuran kuramsallaştırmadan kesin bir dönüş 1994 yılında Joan Copjec'in *Read My Desire* adlı yayınıyla olmuştur. Copjec bu çalışmada feminist film kuramını psikanalizin soruşturan boyutuna doğru itmiş, böylece feminist analize ve film yapımına yeniden kapı açan bir psikanalitik film kuramı sunmuştur. Copjec'in öncülüğünü yaptığı dönüşüm en çok 1970'lerin ve 1980'lerin feminist film kuramının merkezinde olan bakışı yeniden kavramsallaştırmasında görünür hale gelmiştir. Copjec, bakışın –Mulvey'in öne sürdüğü gibi– statik bir kamera görüşü değil de, Lacancı terimlerle, izleyiciye bakan resimdeki leke (*objet petit a*) olduğunu iddia eder. Mulvey'in bakış anlayışı (kameranın izleyicinin görsel konumunu yakınlaştırması), izleyicinin imge üzerinde hüküm kurduğunu, yani izleyicinin aynayla olduğu gibi ekranla da bağ kurduğunu ifade eder. Diğer yandan, Copjec bu yolla film kuramının Lacan'ı yanlış okuduğuna dikkat çeker. Copjec, Lacan'ın her aynada potansiyel bir ekran, yani öznenin hükmetme hissinin potansiyel bir çatlamasını gördüğünü söyler. Şayet ayna bir ekransa, öznenin görsel alan üzerinde hâkimiyeti yoktur. Copjec'in söylediği gibi, "Bakışın fark edilmesiyle, imge, tüm

2 Bu anlamda, önceki feminist film kuramı, makul bir biçimde psikanalizi almak yerine Amerikan ego psikolojisi yaklaşımını almıştır. Ego psikolojisinde, analist sağlıklı bir ego imgesini analizan için bir amaç olarak sunar. Bu amaç, terapinin gideceği yol için analizana bir reçete verir. Tam tersine psikanalizin somut bir amacı yoktur. Psikanalitik oturumların amacı, soruşturmanın sonucunda ne elde edilebileceği değildir, analizanın nevrozunu soruşturmanın bizzat kendisidir.

görsel alan korkutucu bir başkalığı üzerine alır. "Bana-ait-olan tarafını" kaybeder ve aniden bir ekranın işlevini yüklenir" (1994, s. 35). İmge bir ekrana dönüştüğü için, özne mecburen bir soruyla karşılık verir: Benden saklanan şey ne? Lacancı bakış, özneyi kışkırtan şu saklı uzamdır; *objet petit a* (arzumuzun konumu)'dır.[3] Öte yandan Copjec filmin izleyicinin görme deneyimine yaklaştığına dair Mulvey'le aynı fikirdedir fakat bu, Copjec'in gerçek Lacancı bakışın filmsel imgeyle saklandığını öne sürmesine neden olur. Filmsel bakıştaki bu güncelleme, odak noktasını izleyicinin film imgesine nasıl hükmettiğinden izleyicinin film biçimiyle etkileşime girdiği çoklu yollara çevirir. Copjec'in *objet petit a*'ya ilgisi filmin yıkıcı anlarını, filmsel deneyimde sahnelenen travma noktalarını vurgular. Copjec'in Lacancı bakış kavramsallaştırması, tikel buyurgan geleneklere (ve bu geleneklerin nasıl kırılacağına) daha az adanan ve antagonizmayla (filmin simgesel kimliklerimizin güvenliğini parçaladığı yollarla) daha çok ilgilenen bir çeşit analiz ve bir çeşit film yapımı için yol açarak, feminist film yapmayı Mulvey'in kavramsallaştırmasının sağladığından daha geniş terimlerle düşünmemize izin verir. Bu, radikal film yapmanın, tek bir pakette gelmesine gerek olmadığı, bunun yerine soruşturucu olduğu sürece (ana akım dahil) herhangi bir filmsel teknikle, anlatı formuyla ve/veya içeriğiyle kotarılabileceği anlamına gelir. Soruştururken –psikanalizin ve dedektifliğin her ikisinde de– soruşturan kişi genellikle soruşturmasının onu hangi yollara sürükleyeceğini düşünmeden travmatik bir olayın nedenini veya travmanın kendisini arar. Benzer şekilde, radikal film yapımcısı da onu götüreceği yeri düşünmeden, ideolojiyi ortaya çıkaran veya ideolojide etkisi olan sosyal düzendeki karışıklıkları, çatlakları veya travmaları arar durur. Ancak soruşturan yaklaşım travmayla karşılaşmaya izin verirken, eleştirinin veya film yapımının buyurgan yöntemi böyle bir karşılaşmayı sınır-

3 Lacan'ın *Seminar XI*'da dikkat çektiği gibi, "*Görülebilen alandaki objet a, bakıştır*" (1978, s. 105, kendi vurgusu).

lar (veya bu soruşturmayı yorumlamamızı sınırlar). Ve ideolojinin işlevini açığa çıkaran ve bizim politik değişim ihtimalini görmemizi sağlayan şey, travmayla karşı karşıya gelmemizdir. Bu yüzden, böyle bir yaklaşım, film kuramının, buyurgan olmadan sinemanın politik boyutuna uyanık –ve politik olarak müdahil–olabileceğine dair bir öneri sunar.

Copjec'in psikanalitik film kuramını yeniden ele aldığı çalışmasını başlangıç noktamız olarak düşünerek, Copjec'in araştırmadığı şeye –*objet petit a*'nın yıkıcılığının muhtemel politik kollarını ve kendisini filmsel olarak nasıl gösterebildiğine– bakabiliriz. Jane Campion'un filmlerine *objet petit a* adına yaklaşım göstermek, Campion'un bu yaftaya itirazlarına rağmen, onları (ve özellikle *Kutsal Duman* [1999] filmini) feminist film yapımının önemli örnekleri olarak ifşa eder. Filmlerindeki feminizm, *objet petit a*'nın eksiksiz temsillerinde ve bu filmlerin yıkıcı etkisinde, sosyal gerçeklikte ve hatta anlatı yapılarında kendisini gösterir. Campion, *objet petit a*'yı genellikle dişil *jouissance* biçiminde canlandırır. Renata Salecl'in belirttiği gibi, bu eşitlik zaten *objet petit a* fikrine içkindir: "öznenin başka bir özneyi arzulamasına neden olan şey, *objet a*'da cisimlenen Ötekinin *jouissance*'ının çok özel biçimidir" (1998, s. 64). Bu *jouissance* bir haz deneyimi değildir, daha ziyade kimliği inşa eden simgesel kurgulardan bir an için uzaklaşmayla ilintilidir. Mulvey'inki gibi daha buyurgan kuramsal bir yaklaşım, rahatsızlık duyulamayacak hazzın (veya *jouissance*'ın, acıdaki zevk deneyiminin) nedenini açıklamaz. Campion'un filmleri dişil *jouissance* anlarını canlandırır, daha da önemlisi, bu anların etkilerini araştırırlar. Çoğunlukla dişil *jouissance*'ın politik bir etkisi vardır: Campion'un karakterleri, bir *jouissance* anında var olma yetisi gösterirler ve bu, diğer karakterleri geleneksel varsayılan rollerini yeniden değerlendirmeye zorlar ki aynı zamanda ideolojinin fantazmatik zeminini açığa çıkarır. Diğer bir deyişle, dişil *jouissance* Campion'un filmsel dünyasıyla uyuşmayan bir şeydir –ancak bu dünyanın mer-

kezi özelliğidir de. Filmsel resimdeki bir leke olarak vardır. Campion'un filmleri, dişil *jouissance*'ı bu leke olarak canlandırırken, onun politik olanaklarını da ifşa eder. *Jouissance*'ın kendisi asla direk olarak politik değildir fakat Lacan'ın *Seminar XX*'da söylediği gibi, dişil *jouissance* "politik olmayan her şey değildir" (1998, s. 76).[4]

Campion'un filmlerinde, *jouissance*'ın politik çatallanmaları var çünkü simgesel güç dünyasıyla yarışıyor. *Jouissance*'ı deneyimleyen karakterler, genellikle yaşamlarını yöneten güçlere –veya beklentilere– eğilmek adına aktivitelerine çok bağlanırlar. Normalde özne davranışlarının –hepsi olmasa da– çoğunu Ötekinin istediğini varsaydıkları şeye göre düzenlerler. Ancak *jouissance*, öznenin Ötekinin arzusuna tamamen ilgisiz kaldığı bir zamanı oluşturur. Ötekinin arzusundan böyle bir kopuş, içine dahil olmayanlar için *jouissance*'ı üzer ve sarsar. Mesela Campion'un *Piyano* (1993)'sunda Ada McGrath'ın (Holly Hunter) *jouissance*'ı, piyano çalışı, simgesel güç dünyasıyla birçok açıdan yarışır. Ada, Yeni Zelandalı bir çiftçi olan Alisdair Stewart'ın (Sam Neill) evlenme kataloğunda yer alan (mail order bride) bir kadındır. Ada'nın zaten bir kızı olduğundan, "defolu mal" statüsündedir ve Stewart onu kabul ettiği için kendisini yüce sayar. Ancak film boyunca Ada'nın ana derdi, piyano çalmaktır. Piyano çaldığında, başka bir dünyaya geçiş yapıyor gibidir; (kızı dahil) ne çevresindeki birisiyle ilgilenebilir ne de zamanı akışını takip edebilir. Piyano çaldığında, etrafında onu sarmalayan (bir kadın, bir anne veya bu sosyal çevrenin saygı duyulan bir vatandaşı gibi) sosyal beklentilere hiç aldırış etmez.[5] Ada'nın *jouissance* deneyimi ve ona bağlılığı, aile reisi Stewart üzerinde çözücü bir etki bırakır. Onu içeride tutmak ve sınırlamak konusunda

4 Lacan bu iddiasını mistisizmle ilgili olarak ortaya koyar fakat bu noktadan hemen önce mistisizmi dişil *jouissance*'a bağlar.

5 Ada'nın Baines'le (Harvey Keitel) olan cinsel eğlencesi, bir piyano eğlencesidir. Bu anlamda, Baines Ada'nın *jouissance*'a ve özgürlüğe ulaşmasının kaynağı değil, onlara üzerinden ulaşabildiği bir araçtır.

saplantılı biri haline gelir hatta bu evin içinde bile ona engeller koymaya, ataerkil mülkiyetin sosyal kurallarını somutlaştıran bir çaba içerisine girmeye kadar gider. Ada'nın *jouissance*'ı, Stewart'ın ona asla sahip olamayacağını, kimsenin –özellikle de hiçbir sosyal kuralın– piyano çalarken edindiği deneyime sahip olamayacağını acı bir biçimde açıklar. Bu yüzden *Piyano* (birçok Campion filminde olduğu gibi) dişil *jouissance* ve *jouissance*'ın ataerkilliğin sınırlarını ifşa ettiği biçim etrafında döner.[6]

Buna karşın, çoğu anlatı, kadın kahramanın arzuladığı şeyi aradığı ve çözülmenin bir kapalılık getirdiği geleneksel bir yol sunar. Bu, izleyicinin kaygının ve yerine getirilmemiş arzunun hazzını ve sonra da karışıklık çözüldüğünde boyun eğmeyen nesneye hükmetme tatminini deneyimlemesini sağlar. Ancak herhangi bir arzu çözülmesi ve hükmetme başarısı nihayetinde fantazmatiktir. Çünkü arzunun doğası kendisini devam ettirmektir ve aradığı fantazmatik çözülme aslında asla (THE) *objet petit a*'yı vermez. Arzulanan şeyi elde etmenin asla beklenen tatmini getirmemesinin nedeni budur. Bir defa çözülme oldu-

6 Dişil *jouissance*'ın çatallaşmalarına dair Campion'un yaptığı soruşturmanın feminist doğasına dikkat çekmek, tehlikeli bir biçimde narsisizmde temellenen bir feminizme çağrışım yapmaya benzeyebilir. Ancak dişil *jouissance*'la narsiszmin her ikisinin de simgesel düzenden kendilerine dönüş yapmak noktasında benzer tarafları olmasına rağmen, dişil *jouissance*'ın narsisizmden oldukça farklı olduğunu söyleyebilirim. Fark, narsisizmin simgesel düzendeki kuşatmayı tamamlamasında yatar. Narsis özne kendi egosunu aşk nesnesi olarak alır ve bu ego simgesel bir yapıda vuku bulan imgesel bir yanlış tanımanın ürünüdür. Tıpkı dişil *jouissance*'da olduğu gibi Ötekinin arzusundan anlık bir kopuştan ziyade, narsisizm basitçe Ötekinin arzusuyla kendi egosunun yerini değiştirir. Bu, Freud'un kadının narsisizme olan eğilimi tartışmasında dikkat etmediği ayrımdır. Freud'a göre, "ergenlik başlangıcıyla beraber, o zamana kadar gecikmiş bir halde kalan kadın cinsel organlarının olgunlaşması, orijinal bir narsisizm yoğunlaşmasına neden olur ve bu, fazla değer biçmeyle beraber gerçek bir nesne seçme gelişimi için sakıncalıdır. Kadınlar, özellikle güzellik içinde büyürlerse, nesne seçimlerinde onlara dayatılan sosyal sınırlamaları telafi eden belirli bir öz memnuniyet geliştirirler" (1953, s. 88-89). Burada Freud'un öz memnuniyet olarak adlandırdığı şey, aynı zamanda dişil bir *jouissance* deneyimi olabilir ve bu deneyimle (birisinin simgesel olarak verilen kimliği kaybetmesi) narsisizm (bu kimliğe geri dönme) arasında bir fark olmalıdır.

ğunda, arzu enerjisini başka bir şeye yöneltir, böylece çözülme, arzunun kendisini daha büyük bir kendini-devam ettirme eylemine sokması için bir dublördür. *Objet petit a*, öznenin arzusunu dürten bu nihai nesnedir ve özne nihai hazzı cisimleştirerek onu hazzın yerini dolduran bir şey olarak anlar. *Objet petit a*'yı çevreleyen mit veya ideoloji, arzunun en sonunda doyurulabileceğidir. Çoğu anlatı *objet petit a*'nın kalbinde yatan bu gizli *jouissance*'ı hedefler ve fantazmatik çözülme, öznenin bu hazza ulaşabileceği bir sahneyi canlandırma çabasıdır. Bu yüzden, fantazmatik çözülme hem haz verir hem de öznenin arzunun gücüne inanmasını sağlar. Ana akım Hollywood anlatılarının çoğunda var olan bu fantazmatik çözülmenin kilidi, kısa sürmesidir. Tüm anlatı dürtüsü çözülmeye götürür fakat film, bu çözülmeyi filmin sonundaki tanıtma yazılarından hemen önceki birkaç dakika içinde verir. Nora Ephron'un ünlü *Sevginin Bağladıkları* (*Sleepless in Seatle*) filmi, bu yapıya mükemmel bir örnektir. Film, yalnızca filmin son dakikasında tanışan ve aşk arayan iki yabancıyla ilgilidir ve bu tanışma *objet petit a*'yı cisimleştirir. Macera filmleri de genellikle anlatı antagonizmalarını fantazmatik çözülmeyi vurgulamanın bir yolu olarak bu tür romantik son dakika birleşmelerine dayandırırlar.[7] Yaygın Hollywood sonlarındaki özlü doğa, nihai bir tatmin bakışı sağlarken çözülme fantezisinin özellikle güçlü kalmasına izin verir fakat anlık sonuçtan sonra ne olduğunu ifşa etmemesi gerekir. Bu anlamda, böyle filmler bu çözülme potansiyelini araştırmamalıdır. Bu çözülme başarısının –öyle görünmesine rağmen– *objet petit a* değil de yetersiz bir dublör olduğunu ifşa etmemeleri gerekir. Aslında filmsel anlatı, bu çözülmeyi, kısaca izleyicinin film boyunca edindiği deneyimi dikkatli bir biçimde kontrol etmek için verir.

7 Birkaç bilinen örnek seçersek eğer, John McTiernan'ın *Zor Ölüm* (1998) (*Die Hard*), Andrew Davis'in *Kuşatma Altında* (1992) (*Under Siege*), Jan De Bont'un *Hız* (1994) (*Speed*) ve Rolan Emmerich'in *Kurtuluş Günü* (1996) (*Independence Day*) filmlerinde erkek kahraman krizi çözer ve filmin son dakikalarında da gerçek aşkı bulur.

Edward Branigan gibi anlatı kuramcıları, anlatının kontrolle, özellikle bilginin kontrolüyle ilgili olduğuna dikkat çekerler. Branigan, "Anlatı, izleyicinin bilgiyi *nasıl* ve ne zaman elde edeceğini, yani izleyicinin bir anlatıda öğrendiği şeyi nasıl öğrenebildiğini belirleyen bilginin toplam düzenlenmesi ve dağıtımıdır" (1992, s. 76). "Bilginin" bu "düzenlenmesi ve dağıtımı"yla ilgili önemli olan şey, onun arzuyla olan bağıdır. Diğer bir deyişle, anlatı arzunun düzenlenmesi ve dağıtımıdır. Anlatı, izleyicinin arzusuna bağlanan daha büyük bir karışıklık sunar ve sonra da arzunun tatminini hissettiren kısmi çözülmeyi ifşa etmeye doğru gider. Bu kısmi çözülmeler, son çözülmenin yarım kalmış işleri birbirine bağlayacağını ve film boyunca ortaya atılan tüm soruları cevaplayacağını öne sürer. Bu fantazmatik çözülmenin (her ne biçimde olsa da) sunulmasında örtük olan şey, anlatının filmin sonuna kadar çözülme bilgisini kendine saklamasıdır. Film, nesnenin hazla dolu olduğunu saklar. Tabii ki bu, izleyicinin arzusunu film boyunca devam ettirir. Campion'un filmlerindeki eşsiz doğa, "nesnenin hazla dolu olduğunu," arzumuzu devam ettirmemiz için saklamak yerine filmin başında sahnelemesidir. Bu durum, Campion'un karakterlerin *objet petit a*'ya nasıl tepki verdiklerini araştırmasına, böylece izleyicisine film boyunca açık bir arzu yolu sunmaktan kurtulmasına izin verir. Bu yüzden, Campion'un filmleri, arzu yolunu izlemekle, tikel bir deneyime oturmaktan ve bu deneyime dair ilişkiler ağından daha az ilgilenen öykü ve film biçimi örnekleri sunar.[8] Onun filmleri, hiçbir zaman bu *jouissance* deneyimini arayan kadın karakterlerle ilgili değildir, daha ziyade bu deneyimin, çevreleyen sosyal gerçekliği nasıl parçaladığı ve yeniden tasarladığıyla ilgilidir. Campion'un *Sweetie* filmi en dramatik örnektir. *Sweetie*'de, her anlatı gelişimi, hatta Sweetie anlatı içine girmeden önce meydana gelen şeyler, Sweetie'nin trav-

8 Campion'un kendisi zamanında filmlerinin bir öyküden çok bir deneyim sunduğunu söylemiştir.

matik *jouissance*'ına tepki olarak vuku bulur. Mesela, annesinin aileden ayrılması ve taşraya gitmesi, bu ayrılma anında film Sweetie'yi bir karakter olarak henüz tanıtmasına rağmen Sweetie'den uzaklaşma çabasını temsil eder. Campion, Sweetie karakteriyle, dişil *jouissance*'ın simgesel düzende kuşatma içinde olan özneler üzerinde yarattığı etkiyi açığa çıkarır. Çözülmeye doğru giden bir yolu izleyen öyküden ziyade bir (*jouissance*) deneyimi canlandırmak, Campion'a dişil *jouissance*'ın politik doğasını araştırma imkânı verir ve Campion'un filmlerini radikal feminist yapan şeyin merkezinde bu vardır.

Campion, dişil *jouissance*'ın anlatıyla olan antagonist ilişkisinden dolayı feminist politikanın kilidi olduğunu görür. Anlatının söylemsel akışına kolayca uyum sağlamaz da bunun yerine akışa dur der. Dişil *jouissance*'ı bir anlatı yapısı içine dahil etmeye dair her çabanın bu yapının dengesini bozucu ve devinimini durdurucu bir etkisi vardır. Dişil *jouissance* herhangi bir anlatıda hep yabancı bir element olarak kalır. Lacan'ın dikkat çektiği gibi, "Şayet iddia ettiğim şey –yani, bir kadının tüm olmadığı– doğruysa onda söylemden kaçan bir şey vardır her zaman" (1998, s. 33). Bu "onda söylemden kaçan bir şey," *jouissance*'ından başka bir şey değildir. Dişil *jouissance* deneyiminde, özne dile gelemeyenin mekânı haline gelir. Lacan, fantezinin mantığı üzerine *Seminar XIV*'de, bu dişil *jouissance*'ın söyleme indirgenemezliğine dikkat çeker. Lacan'a göre, "ne erkek ne kadın, dişil haz öznesinde duran asgari şeyi ifade edebilme kapasitesine sahiptir" (1967, benim çevirim). Dişil *jouissance*'la ilgili anlamlı hiçbir şeyden bahsedemeyiz; herhangi bir anlatılaştırmaya indirgenemeyen bir konumu vardır onun.

Dişil *jouissance*'ın anlatıyla antagonist bir ilişkisi vardır çünkü sosyal antagonizmanın mekânından açığa çıkar. Yani, haz alan kadın sosyal düzendeki boş uzamdan haz alıyordur. *Jouissance*'ı, simgesel yapının çöküşünden, bir tüm olma başarısızlığından doğar. Şayet bir söylem evreni olsaydı –şayet

söylem bir tüm oluşturabilseydi– dişil *jouissance*'ın belirme olanağı ve yeri olmayabilirdi. Fakat söylemin Gerçek bir antagonizmaya ayağı takılmasından ve tamamlanmamış kalmasından dolayı, dişil *jouissance* var olabileceği bir yere sahiptir. Dişil *jouissance* deneyiminin aksine, her günkü yaşam bu antagonizmanın bastırılması üzerinden işler. Onu bulandırmak için anlatıya döneriz. Anlatının fantazmatik boyutu, Gerçek antagonizmanın, üstesinden gelebileceğimiz olumsal bir engele dönüşmesine imkân tanır. Slavoj Žižek'in belirttiği gibi, anlatının işlevi budur. Şunu söyler, "'Neden öyküler anlatırız?' sorusunun cevabı, terimleri geçici bir silsilede yeniden düzenleyerek bazı temel antagonizmaları çözmek için oluşturduğumuz *anlatıdır*. Bu yüzden de bazı bastırılmış antagonizmalara tanıklık yapan şey, böyle bir anlatı formudur" (1997, s. 10-11, Žižek'in vurgusu). Dişil *jouissance* ile anlatı arasındaki antagonist ilişki, öncekinin bastırılmış antagonizmayla olan özel bağından ileri gelir, ve dişil *jouissance* deneyiminin her ideolojik anlatının sınırlarını işaretlemesine olanak verir. Bu anlamda, dişil *jouissance* anlarını ve onların anlatının kendisine olan etkisini vurgulamak –Jane Campion'un çalışmalarında gördüğümüz şey– belirgin feminist bir politik proje için temel teşkil eder.

Bu politik proje, son zamanlarda doruk noktasını *Kutsal Duman*'da gösterir. *Kutsal Duman*'da, Ruth (Kate Winslet) Hindistan'da dini bir tarikata katılır ve orta-sınıfa mensup Avustralyalı ailesi de onu kurtarmaya çalışır. Ruth'un annesi Hindistan'a yolculuğa çıkar ve Ruth'un Avustralya'ya geri dönmesini sağlamak için babasının ölmek üzere olduğunu söyleyerek onu ikna eder. Aile, Ruth'u kendine getirmek için P. J. Waters (Harvey Keitel) adında Amerikalı bir tarikat uzmanını kiralar. Filmin geri kalanı, P. J. ve Ruth'un taşrada küçük bir kulübedeki etkileşimlerini gösterir. *Kutsal Duman*, Ruth'la ilgilidir, fakat onun izlediği duygusal yolla ilgilenmekten çok, diğer karakterlerin özellikle onun *jouissance*

anlarında nasıl tepki verdikleriyle ilgilenir. Anlatıdaki başlıca dönüm noktaları, yeni bir bilginin açığa çıkışından ziyade Ruth'un *jouissance*'ı (tamamen simgesel belirsizlik anları) tarafından tetiklenir. Geleneksel anlatıda yeni bilgi parçacıkları izleyiciye hükmetme hissiyatı verir, fakat Ruth'un *jouissance* anları izleyicinin hükmetme hissine gölge düşürür. Diğer bir deyişle izleyici, Ruth'un *jouissance*'ına nasıl yaklaşılacağı hususunda filmdeki diğer karakterler kadar güvensizlik duyar.

Campion'un, Ruth'un *jouissance* deneyimine olan ilgisi, çok deneysel bir filmsel yapı kurarak hem anlatı gidişatını hem de film formunu etkiler. Campion'un en deneysel filmleri (kurgu ve kısa seçim bakımından), *Peel*, *Sweetie* ve *Kutsal Duman* filmlerinde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni Sally Bongers'la gelmiştir. Bu filmlerde, o ve Sally Bongers, sahneleri geleneksel olmayan yollarla birbirine bağlarlar, manzaranın ve çevrenin bazen bir diyalogdan veya konudan daha fazlası olan karakterin iç çatışmalarını göstermelerine olanak verirler ve bir karakterin deneyimini canlandırmak için geleneksel gerçekçilikten gerçeküstü kopuşlar gerçekleştirirler. Bu gerçeküstü kopuşların, dişil *jouissance* deneyimini ve bu anlamda da *objet petit a*'yı sunmada çok önemli filmsel bir rolü vardır. Yani, filmsel forma yönelik deneysel müdahaleler, *jouissance*'ın patlaması için bir uzamı işaret ederler ve onun için bir uzam yaratırlar. Ruth'un bir *jouissance* anı içinde olduğunu canlandıran ilk sahne –karakteristik olarak Campion için– filmin başı gibidir. Ruth'un arkadaşı, bir geri dönüş formu içinde Ruth'un ailesine olanları anlatır. Film, Ruth'un Hindistan'a bir turist olarak gittiğini ve "Hindistan macerasının" bir parçası olarak dini bir gurunun öğretilerini denemek istediğini gösterir. Ruth, arkadaşını tapınağın içine doğru sürükler ve arkadaşının korktuğu şey olur, guru tarafından kendinden geçer bir hale gelir. Ruth, evde mutsuz olmasına rağmen, burada amaçlı bir dönüşüm deneyimi arayışı içinde değildir; tam tersine, onun içine düşer.

Filmsel sunum, bu anın belirgin özelliğidir. Ruth kendisini anın içine gömerken, imge, tünelin sonundaki guru dışında çerçevedeki her şeyin biçimini bozan sarmal renklere ve ışığa bulanır. Hemen sonra gurunun parmağının onun alnına dokunduğu yakın çekimi takiben ters bir kesmeyle benzer bir tünelin içinde Ruth'u görürüz. Dokunuşu, içine ışığın döküldüğü üçüncü bir gözün belirdiği Ruth'un anlında bir delik açar. Sonra kamera geriye doğru çekilerek, Ruth'un yüzünden süzülen gözyaşlarını ve bedenini sarmalayan ışığı gösterir. Ruth'un çevresindeki kalabalığın soluk sesleriyle ve ön planda Ruth'un nefes alışverişleriyle ve inlemeleriyle bütünleşen bu vurucu, gerçeküstü imge, izleyicinin Ruth adına gerçekliğin normal sınırlarının ve algılarının gerilediği anı anlamasına imkân verir. Arkadaşının (bu sahne boyunca umutsuzca Ruth'u yatıştırmaya çalışan ve çerçevenin kenarında kalan kişinin) tüm yalvarmalarına rağmen, herkesten saklı bir çeşit *jouissance* deneyimler.

Bu *jouissance* örneğinin çok kötü bir yolla kafasında şahlanan bir fallus olarak tamamen guru/efendi figürüne bağlı olduğu iddia edilebilir. Burada Ruth'un *jouissance* deneyiminde gurunun önemli bir rol oynadığı açık. Fakat öyle görünüyor ki onun *jouissance*'ını tetikleyen şeyler arasında gurunun öğretisinin veya söyleminin ve dini ayine tanık olmanın çok az etkisi vardır. Ruth ilk defa tapınağa girmiyordur veya bu dinle ilk defa karşılaşmıyordur. Bu, Ruth'un ona eşlik eden efendiyle beraber yeni bir ideolojinin egemenliği altına girmediğini gösterir. Bu farkı anlamanın anahtarı buradaki filmsel sunumdur. Campion'un film çekimi, kurgusu ve özel efektleri, yeni bir dini inanç bulma arzusundan ziyade Ruth'un guruyla ilgili yaşadığı gerçeküstü öznel deneyimi vurgular. Bu yüzden, bu ana filmsel olarak bir din değişiminden ziyade *jouissance* olarak işaret edilir.

Ayrıca bu dişil *jouissance* anı Ruth'un kimliğini bilgilendiren simgesel yapıdaki bir çözünme noktasını gösterir.

Jouissance'ı deneyimlerken, içinde yaşadığı dünyaya tamamen kayıtsız hale gelir. Lacan'ın *Seminar X*'da vurguladığı gibi, "kadının *jouissance*'ı kendi içindedir ve Ötekiyle bağlantılı değildir" (1963). "Fallusun ötesinde" bir *jouissance*'tır çünkü Ruth'u simgesel düzenin meselelerinden ve kandırmacalarından kurtarır. Böyle bir dişil *jouissance* anı, bir anlam evreni içindeki anlamsız bir patlamadır. Campion'un –*Kutsal Duman*'daki başka herhangi bir sahneden filmsel olarak farklı–sahnelediği gerçeküstü deneyim onun anlamsız özelliğini ifşa eder. Lacan'a göre, *jouissance*'ı karakterize eden şey onun simgesel bir anlama indirgenemezliğidir. *Seminar XX*'da söylediği gibi, "*jouissance* hiçbir amaca hizmet etmez" (1998, s. 3) Lacan, Campion'un Ruth karakterinde doğrulanan şeyi vurgulamak amacıyla *jouissance*'ı amaçsız olarak tanımlar: *Jouissance*, içinde patladığı simgesel yapının dengesini son derece bozucu bir etkiye sahip olabilir. Bu, *jouissance*'ın –hatta dişil *jouissance*'ın– herhangi bir simgesel koordinatın tamamen dışında var olduğunu söylemek demek değildir.

Ruth'un *jouissance* deneyimi, dişil *jouissance*'ın nasıl bir simgesel kurgular kesişiminden türeyebileceğini –nasıl simgesel kurgulardan ilk olarak türediğini– gösterir. Simgesel düzende inşa edilen engel, gösterendir ve Lacan, gösterenin *jouissance*'ı yalnızca durdurduğunu değil, aynı zamanda ona neden olduğunu iddia eder. Yani, *jouissance* kendiliğinden patlıyor gibi görünmesine rağmen, gerçekten de sorguladığı simgesel düzenden türer. Ya simgeseldeki bir deliği ya da simgeselin gereğinden fazla temsilini gösteren anlamsızlığın bir patlamasıdır. Bu gereğinden fazla temsil veya simgesel kurguların üst üste gelmesi, onların özne üzerindeki güçlerini bir an için gölgede bırakabilirler. *Kutsal Duman*'da bu an, Ruth'un Batı inançlarının Doğu mistisizmiyle çarpıştığı zamandır. Bu yüzden Ruth'un *jouissance* anı bir şekilde bir koloni rüyasıyla tetiklenir, çünkü dünyada Doğu dinleriyle ve pratikleriyle ilgili yoga yapan ve diğer meditasyon biçimlerini

deneyen büyük beyaz üst-sınıf insanlarının mevcut modasına bürünmüştür o. Fetişleştirmenin bu çağdaş versiyonu, ona Hindistan'la bir Avustralyalı ilişki biçimi eklendiğinde, aynı zamanda İngiltere'yle onun Hindistan'daki sömürge tarihi özdeşimi yoluyla kanalize edilir ve bu, durumu daha da karmaşık bir hale getirir. Bu yüzden Avustralyalılar, Hindistan'ın İngiltere'den yediği baskıyla özdeşleştiği gibi aynı zamanda (beyaz Avustralyalıların makul sosyal davranış idealleri için önem verdiği bir tarihi olan) ezenle de özdeşleşebilir. Ruth'un bu ilk *jouissance* noktasında Hindistan'daki varlığı, politik meydan okuma dürtüsünün statükoyu devam ettiren ve ideolojiyi destekleyen fantezilerden bile ortaya çıkabileceğini ifşa eder. *Kutsal Duman*'da, Ruth'un dişil *jouissance*'ı –inanç sisteminin ideolojik doğasını fark ettiği– bir aşkınlık anı değil, aydınlatan veya gerileten bir simgesel kimlik anıdır.

Dişil *jouissance*'ın politik boyutu, aile ideolojisini sürdüren mevcut sosyal gerçekliğin dengesini bozuculuğunda yatar. Bu yüzden, Ruth'un deneyiminin temel etkisi aile tepkileri aracılığıyla ortaya serilir. Aile Ruth'u öylesine ihmal edip onu kendi başına bırakamaz; *jouissance*'ını yok etmek ve onu makul sosyal rolüne geri döndürmek istemektedirler. Ruth'un *jouissance*'ı ailenin simgesel kurgulara olan aptal bağını açığa çıkarır. Ancak onun *jouissance*'ını yok ettikleri zaman kendi simgesel rollerine geri dönebilirler: sembolik kimlikleri Ruth'un kendi simgesel kimliğini yeniden kazanmasına bağlıdır. Ruth'un annesi özellikle (Julie Hamilton) onu yeniden kazanma ihtiyacından kendini yiyip bitirmektedir. Ruth'un babası (Tim Robertson) onu yeniden kazanma konusunda çok para harcamama taraftarıyken, annesi, "o bizim altın kızımız" der. Ruth, annesinin idealidir. Hindistan'dan onu geri getirmeye çalışırken evdekinden bile daha acemi görünmektedir. Saçları yapış yapış oluncaya kadar terler; nefes almak için ağzına bir mendil ve su içmek için yanına bir şişe alır. Farklı bir kültürle karşılaştığı için oldukça korku içindedir.

Bu kültürden duyduğu ürperti kadar sıcaktan dolayı da baygınlık geçirir. Öte yandan Ruth sıcağı o kadar da hissetmez ve çevrede olan bitenlere karşı gayet rahattır. Annesi umutsuzca anlayamadığı ve anlamak istemediği bir yerden Ruth'u "kurtarmak" ister. Annesinin Hindistan'a dair korkuları, kızının orada duyumsadığı *jouissance*'dan korktuğunu gösterir. Bu, aynı zamanda Ruth'un *jouissance*'ına dair korkularıyla yer değiştiren mikrop korkusunda ve sıcağa karşı şiddetli tepkisinde kendini sunar. Ruth'u geri getirmeye dair ilk saplantısı ve Hindistan'a karşı gösterdiği panik havası, annenin kendi *jouissance*'ından kaçtığını ortaya çıkarır ve Ruth'un *jouissance*'ını yok etme ihtiyacını harekete geçirir. Bunu yapmak için, Ruth'un *joussaince* deneyiminin üstesinden gelinebileceğinin ve unutulabileceğini kanıtlamayı umar. Ruth'un annesinin evde geleneksel rolleri vardır: çocuklarını hizaya getirir ve kocasının patavatsızlıklarını görmezden gelir. Her şey dayanılmayacak düzeye geldiğinde, deneyiminin travmasını geçirmek için dine veya yemeğe döner veya kızının deneyimleriyle yaşamaya bel bağlar. Şayet Ruth'u kaybederse, sıradan yaşamı acı bir şekilde açığa çıkabilir ve bu Ruth'u geri getirme ve onun *jouissance*'ını yok etme arzusunu güçlendirir. Bu filmdeki dişil *jouissance*, çağdaş liberal ailedeki annenin sınırlı rolünü ifşa etme gücüne sahiptir.

Şayet Ruth'u kendine getirme saplantısı annesinin simgesel kimlik içinde yediği kuşatmayı ortaya çıkarıyorsa, babasının ilgisizliği de ataerkilliğin etkisiz doğasını ortaya çıkarıyordur. Ruth'un babasının maço ve aile reisi bir havası vardır. Herkesten ona saygı duymasını ve ailedeki rolüne göre hareket etmesini beklemektedir. Aile, Ruth'u tarikat uzmanıyla çalışmaya zorladığında, küfür etmeye ve kendi gücüyle övünmeye başlar ve buna karşılık olarak babası sesini yükseltir ve kendisinin ve annesinin önünde hareketlerine dikkat etmesini ister. Ruth intikam almak için birdenbire döner, babasının sekreteriyle olan ilişkisini sorar. Bu, ataerkil

kişinin kızını suçladığı kadar ikiyüzlü olduğunu gösterir ve genellikle saklı veya en azından konuşulmadan kalan şeyi açıklayarak onun gücünün tamamen altını kazar. Ancak en etkileyici olay, aile Ruth'u Hindistan'dan geri getirdikten hemen sonra babasının ölmek üzere olduğu yalanında meydana gelmiştir; ailenin erkekleri kaçmasını engellemek için onun etrafını sararlar. Bir sinir anında, babası Ruth'un yeni kimliğinin önemli bir sembolü olan sarisini[9] çıkarır, buna karşılık Ruth da babasının peruğunu çıkarır. Babasının peruğu açık bir biçimde kimliğinin bir sembolü, sözüm ona vücut bulduğu simgesel ideale uymayarak yaşadığını gösteren bir sembol olarak iş görür. Ruth bu noktada ataerkili aptal, anlamsız bir gösteren olarak nasıl ifşa edebileceğini çok iyi bilmektedir. Bu anlamda, *Kutsal Duman* devamlı farklı sosyal konumlarımızın hepsinin de sadece kurgusal olduğunu ve hiçbirinin sabit bir temele oturmadığını ortaya çıkarmaya çalışır. Bu ifşanın kilit noktası, Ruth'un ilk *jouissance*'ını kucaklamasıdır. Ruth *jouissance*'ın ilk anlarını artık yaşamıyor olmasına rağmen, ona olan bağlılığını her defasında yineler. Bu onları rahatsız eder çünkü hem *jouissance*'a hem de simgesel kimliğe karşı kararsızlıklarını açıklar. Aile Ruth'u kurtarmak için toplanır, fakat Campion odaklanmayı sürdüremeyen ve travma olduğunu düşündükleri şey –Ruth'un beyninin yıkanması– karşısında bile hep eğlence arayan bir aile resmi sunar. Devamlı havuzda eğlenirler, bara giderler, yerler ve hatta çok ciddi aile toplantılarında bile televizyon izlerler. Diğer bir deyişle, kendi simgesel kurgularından ve Ruth'un *jouissance* travmasından uzaklaşmak için yapabilecekleri her şeyi yaparlar. *Jouissance*, bu kurguların yok olabileceği veya anlamsız varsayılabileceği rahatlığını ortaya koyarak bu simgesel kurgulardaki harmoni ve uyum eksikliğini açık hale getirir.

9 Hintli kadınlar tarafından giyilen birçok geleneksel giysi arasında en yaygın olanıdır. Renk ve doku olarak birçok çeşidi vardır. 4 x 5 metrelik tek parçadan oluşan kumaşın bedene sarılması şeklinde giyilir. (Çev. n.)

Aile, *jouissance*'ını ötelemek amacıyla, Ruth'u kendine getirmesi için P. J. adında Amerikalı bir tarikat uzmanını çağırır. Şayet Ruth dişil *jouissance*'ın cisimleşmiş haliyse, P. J. de fallik karşılığını temsil eder. Ruth'un dişil *jouissance*'ını yok edecek ve onu tekrar makul simgesel kimliğin güvenli alanına döndürebilecek son derece uygun orijinal bir fallik figürüdür. Aile P. J.'nin yeteneklerine inanır. Hep onun bir uzman, "alanında bir numara" olduğunu yineler dururlar. Fakat Campion P. J.'nin fallik otoritesini altında yatan zayıflıkları –fanteziye olan bağlılığını– açığa çıkaran bir yolla verir. P. J.'nin girişi, havaalanına varışı, onun fallik otoritesini en göze çarpan terimlerle kurar ve aynı zamanda onun fantazmatik boyutunun da altını çizer. Kamera, güneş gözlüklerine, kovboy ayakkabılarına ve kemerli ve büyük kemer tokalı kot pantolonuna odaklanır. P. J., şeytanı yok etmek için kasabaya giden özgür ve yalnız bir Amerikan kovboyudur. Campion bu sahneyi P J.'yi sanki 19. yüzyıldaki küçük bir Batı kasabasında yürüyormuş gibi havaalanında yürüterek epiksi bir havayla çeker. Bu epiksi hava, P. J. görünene kadar çalışmayan bagaj arabalarını tüm güçleriyle çekmeye çalışan bir grup yolcuya yaklaşırken daha da görünür hale gelir. P. J. yolcuları kenara iter, kolayca arabayı alır ve onu daha yaşlı bir kadının eline tutuşturur. P. J., bu centilmen hareketten sonra, bir kovboyun altılığını çevirdiği gibi kendisi için bir bagaj arabasını çevresinde döndürür. Campion, sahnenin epiksi havasını ve görkemini artırmak için bu hareketi ağır çekimde gösterir.

Ancak bu sahnedeki en önemli unsur, P. J.'nin gelişine arka fon olarak hizmet eden (sahne dışından sunulan [nondiegetic]) müziktir. Campion, P. J.'nin konumunun fallik bir figür olarak temelini oluşturan fakat aynı zamanda böyle bir figürün şüpheli durumunu gösteren Neil Diamond'un "I Am, I Said" şarkısını kullanır. "I Am, I Said" bir zafer sesidir –*kendine özgü* (*sui generis*) bir kimliği gösteren bir kimlik beyanıdır. Ancak şarkının bahsettiği özgürlük aslında yanlış-

tır; tamamen yanlış bir beyandır.[10] Şarkının sözlerinde şöyle bir ayrıntı mevcut, "Benim, dedim. Oradaki hiç kimseye ve hiç kimse duymadı." Şarkıya göre kimliği üzerine olan küstah ısrarın nihayetinde hiçbir etkisi yoktur çünkü bütünüyle düşünüldüğünde dünyayla hiçbir ilişkisi yoktur. Bu etki yetersizliği, fallik *jouissance*'ın özelliğidir. Fallik *jouissance* deneyiminde Jacques-Alain Miller şuna dikkat çeker, "özne kalenin anahtarını kimseye vermez ve bazen tatmin edici bir şekilde acizlikle kendisini korumaya kadar gider" (2000, s. 20). P. J. bu özgürlük yanılsamasını, ona ilişkin acizlikle açığa çıkartır. Fallik otorite gösterisi, karşılaştığı dünyaya hiçbir etkide bulunamaz ve böyle olduğu halde onun içinde zevk alır. Diğer bir deyişle, burada Campion umutsuz ve fantazmatik bir *jouissance* sahneler. Dişil *jouissance*'ın tersine, fallik *jouissance* özgür görünmesine rağmen tamamen simgesel düzenle kuşatılmıştır. P. J.'nin *jouissance*'ı, fallik gösteren konumunu kaplamasından türer. Ancak fallik gösteren, bir gösterileni olmayan bir gösterendir –Lacan'ın fallik *jouissance*'ın "aptalın *jouissance*'ı" olduğunu söylemesine neden olan anlamsız bir simgedir (1998, s. 81).

Bu sahnenin güldüren doğası, açık bir biçimde onun fallik *jouissance*'ının aptallığına bağlanmıştır. Campion filmin geri kalanında P. J.'yi ciddi, dramatik şekillerde göstermiştir ve anlatındaki rolü hiç de komik değildir.[11] Ancak bu giriş tipik bir Campion tarzı giriştir. Yalnızca karakterin unsurlarını ortaya çıkarmaz ve duygusal kökenini önceden göstermez, aynı zamanda Amerikan film geleneklerine de yorumda bulunur. Campion bu tür anları zorunlu bir biçimde yalnızca olay örgü-

10 Neil Diamond'un şarkısının P. J.'nin gelişine bir arka fon olduğu gerçeği, zaten P. J.'nin fallik otorite şeklinde sunulmasındaki yanıltıcılığı gösterir. Şarkıdaki serkeş ve hatta epik tona rağmen, müziği adeta "hafif müzik" türünü yaratmış olan bir Neil Diamond şarkısı olarak kalır.

11 Fakat fallik *jouissance*'ın aptal doğasının karıtı, film boyunca Ruth'un *jouissance*'ını efendi konumunu sürdürmek için kapsama başarısızlığında gösterilir.

sünde ve gerçekçilikte –daha açıklayıcı bir film dilinde– kökleşmemiş bir film dilinin parçası olarak yaratır. Bu sahne, gerçeküstü film tekniğinin vurgulamakta yardım ettiği şekilde fallik *jouissance*'ın doğasını ve onun film anlatısındaki rolünü gösterir. Fallik *jouissance* burada Lacancı terimlerle imgesel ve simgesel, imge ve sözcük arasında bir köprü kuran fanteziye bağlanmıştır.[12] P. J., Ruth'u yeniden programlayabilecek ve yüz çevirdiği çekirdek aileye onu yeniden dahil edebilecek olan bir figür, bir efendi olarak gelir. Ancak başından beri burada fantezinin rolünü görürüz: efendinin simgesel konumundaki yetersizliklerinin üzerini örtmek. Diğer bir deyişle, fallik gösterenin *jouissance*'ı fallusun anlamsızlığını fantazmatik olarak saklamak için kullanılır.

Kutsal Duman, dişil *jouissance*'ın fallik gösterenin özgürleşmiş doğasını ortaya sererek bu ideolojik süreci yok ettiği politik yolu araştırır. P. J.'nin işi, *jouissance*'ı yok etme noktasında bir tür yaşamsal mekanizma olarak anlam taşır. Bu işe, Avustralya taşrasındaki bir kulübede onu tecrit ederek başlar. Yer önemlidir çünkü Avustralya film tarihinde taşra, erilliği kanıtlayan bir savaş alanı olarak mitsel bir önem arz eder. Taşra normalde erilliğin denendiği ve tanımlandığı zor bir mahal olarak resmedilir. Ancak Kay Schaffer, *Women and the Bush* adlı çalışmasında, taşranın tehlikesinin ve vahşiliğinin birçok açıdan dişil cinselliğin fantezileriyle ilintili olduğunu düşünür. "Araziye dair bu kurgularda ifade edilen şey, arazinin kendisinden değil, ona bakan kişilerin fantezilerinden gelir. Arazi arzunun yeri olarak işlev görür. Erkek arzusuyla canlandırılarak, görünürde ya pasif bir manzara ya da yabancı bir güç; ya bir sürgün yeri ya da aidiyet; ya umut manzarası ya da tehdit olarak tarif edilen kadınların niteliklerini üzerine

12 Aynı zamanda ideolojinin çatışmalarının ve çelişkilerinin tatlıya bağlandığı fanteziyle birliktedir, fakat bu görevi yerine getirirken, bu çelişkileri ifşa etme olanağı her zaman vardır. Bu yolla, fantezi ideolojinin hizmetindedir, fakat aynı zamanda onu yok etme potansiyelini de taşır.

alır" (1991, s. 61). Diğer bir deyişle, kadınlar genellikle taşrada temsil edilmezler çünkü taşranın kendisi zaten dişildir, erkeklerin derinlemesine anlayamayacağı ve bu yüzden de korktukları ve/veya arzuladıkları bir mekândır. Bu anlamda, birçok Avustralya filmi, bir adamın taşradaki arayışı etrafında döner. Yenilen ve göreceli olarak başarısız olan erkek, deneyiminden sonra en azından daha erkeksi biri olarak ortaya çıkar: yalnızca yaşama kimliğini pekiştirir. Diğer yandan Campion taşrada bir kadın kahramana yer verir ve geniş taşrayı Ruth'un nihai özgürlük alanı yapar.[13] *Kutsal Duman*, Avustralya taşrasını dişil *jouissance*'la dolu bir yer olarak resmederek bazı açılardan Avustralya film geleneklerine (her ne kadar farklı açılardan olsa da) uyar.[14] Ancak *Kutsal Duman*'ın sonunda fallik gösterenin anlamsızlığını saklamaktan ziyade onu ifşa eden böyle bir dişil *jouissance*'tır.

Taşradaki terapi öncelikle P. J.'nin kontrolünde başlar. P. J. Ruth'un ayakkabılarını alır –böylece kaçamaz– ve onun guruyla olan deneyimi hakkında konuşmaya başlar. Dinsel adama ve kişisel duygusal deneyimlerle ilgili tartışmaları şüphesiz P. J.'nin tarikat kurbanlarını kendine getirme noktasında uzman olduğu bir yoldur. P. J. Ruth'a guruyu (daha önce yetersizlikleri ifşa edilen) babasının yerine koyarak kullandığını söyler ki Ruth'un tarikata bağlılığı çözülmeye başlar. Ancak Campion şüphesiz sadece P. J.'nin uzmanlığının değil, Ruth'un yeniden programlanmasının hafiflemesi ve nihayetinde onun ikinci *jouissance* anı gibi birçok faktörün olduğuna dikkat çeker. Mesela, bir sahnede kamera Ruth'un tek başına aynanın önüne geçmiş

13 Bu özgürlüğü önceden işaret eden şey, Ruth'un çöl gibi taşrada Alanis Morissette'nin "All I Really Want" adlı şarkısını (tamamen kadın intikamı üzerine olan bir şarkı) avazı çıktığı kadar bağırarak söylerken tek başına araba sürdüğü sahnedir.

14 *Sweetie* filminde, anne, kocasından ve çocuklarından henüz kurtulmanın bir işareti olarak arka plandaki Avustralya taşrasına karşı şarkı söylediğinde benzer bir sahne canlanır. Campion ve görüntü yönetmeni Bongers geniş taşraya karşı annenin tam görüntüsünü vererek anneyi aktif bir özne, taşrayıysa yalnızca erkek olmayan şeklinde yeniden düşünürler.

kendi duasını izlerken gösterir. Görünüşüne ilgi duyması, dini bir adamadan ziyade daha çok makyaj yapan bir kadınla örtüşmektedir. Campion burada tamamen kendisine yerleştirmekten ziyade Ruth'un yeni bir gösterenler grubuyla oynadığını gösterir. Ruth'un inançlarını gevşeten diğer önemli an, ailenin tarikatlarla ilgili bir video izlemek için bir araya geldiği zamandır. Ruth, bozuk ailesince travmaya uğradığı gibi Charles Manson ve Cennet'in Kapısı imgeleriyle de aynı şekilde travmaya uğramış gibidir. Campion bu sahnede başarılı bir biçimde her biri ötekinin çürümüş olduğunu düşünen anlam tedarikçileriyle (din ve aile) karşılaştırma yapar.

Ruth ve P. J. aileyle beraber videoyu izledikten sonra dinlenmek için kulübeye gelirler. P. J. o gece Ruth'un direkte asılı duran sarisini yakmasıyla uyanır. P. J. ve izleyicilerin ilgisi karanlık taşra manzarasına odaklanır ve o sırada Ruth tamamen çırılçıplak ortaya çıkar. Bu anda Ruth'un hakikate ve kimliğe dair kurguları yeniden bütünüyle çözülür ve saf *jouissance*'a bırakılır. P. J. bunun iyi olduğunu, tarikat programını kırma hususunda doğru yolda olduğunu söyler. Fakat Ruth'u kontrol altına almış göründükten hemen sonra Ruth ona doğru yürürken işer. Campion yeniden ağır çekimle ve duyulabilen nefes sesleriyle bu dişil *jouissance* sunumunun altını çizer. Bu film teknikleri sayesinde sahnenin hızını değiştirir ve Ruth'un öznel deneyimini açığa çıkararak ona vurgu yapar. İşemesi, herhangi bir simgesel geleneğe, hatta beden fonksiyonlarını kontrol etmek gibi en basit şeye adapte olamadığını gösterir. P. J.'yi itelemekten ziyade, onun ilgisini çeker ve işte o an cinsel yanaşmalarını (Ruth açısından oturumlarını kontrol etme çabalarıydı) reddedemediği andır. Bu andan sonra, P. J. kendi simgesel kimliğini sorgulamaya başlar. Ruth normale dönerken, P. J. kontrolü kaybeder ve ona saplantılı bir halde görünmeye başlar.

Bu noktada *Kutsal Duman*'da, P. J.'nin Ruth'un dişil *jouissance*'ına dair deneyimi onu bir çeşit sapkınlığa sürükler.

Jouissance'ı, ilk önce ailesini sonra da P. J.'nin bir erkek ve bir Amerikan olarak durumu kontrol altında tuttuğuna inandığı hükmü parçalar; egemenliğin ataerkil konumunu tamamen parçalar ve sonunda dişil *jouissance*'ına ulaşabileceği umudu içinde onu sapkın biri haline getirir. Lacan'ın *Seminar XIV*'da söylediği gibi, dişil *jouissance*'a kaçınılmaz bir şekilde bu çeşit bir bağlanma teşebbüsü sapkınlığa götürür. Lacan'ın belirttiği gibi, "dişil haz meselesini güzelce ortaya çıkarmak, zaten kapıyı tüm sapkın eylemlere açmaktır" (1967, benim çevirim). P. J. kontrolü kaybederken ve iyice sapkın bir konuma yerleşirken, Ruth kontrolü yeniden ele geçirir, fakat onun "kontrolü" P. J.'ninkinden farklıdır. P. J. onu kontrol etmeye çalışırken, Ruth tam tersine onu itmek veya *jouissance*'a doğru çağırmak ister. Şayet *jouissance* simgeselden bir geri çekilmeyse, orası var oluşu şüphesiz kendi simgesel fallik kimliğine dayanan P. J. için özellikle rahatsızlık duyulan bir yerdir. Bu noktada, Ruth'un motivasyonları daha önce önermiş olduğum teorik/politik gidişata benzer: Mecburi bir amaç olmaksızın araştırıyor. Ne olacağına dair emin değildir fakat P. J.'nin kendi bedeni sayesinde yeni bir simgesel düzen ilişkisi deneyimlemesini istiyor. Son cinsel ilişki sırasında P. J.'ye kırmızı bir elbise giydirip dudağına ruj sürüyor ki bu onun tam bir parçalanma görünümünü oluşturur. Burada P. J. ve taşra, Ruth'un araştırdığı dişil bir mekâna dönmüştür.

Ruth kaçacak bir yol bulur ve hâlâ kırmızı elbisesi ve dudağındaki rujla P. J. onu arkasından kovalar. Sonunda P. J. yorgunluktan yere düşer ve halüsinasyon görmeye başlar. Çok kollu bir Doğu Tanrıçası şeklinde altın sarısı ve kırmızı ışıltılarla dolu bir sahnede Ruth'un halüsinasyonunu görür. P. J., Ruth'u gurunun yerine koyar ki bu aradığı şeyin kendi *jouissance*'ı değil, Ruth'un *jouissance*'ı olduğunu gösterir. P. J. *jouissance*'ı, *jouissance*'ın radikal çekirdeğini silen aşk veya bütünlük olarak fantezileştirir. Campion, P. J.'nin dişil *jouissance* fetişleştirmesini psikozlu bir kırılma olarak resmeder. Burada

Campion dişil *jouissance*'ın tüm feminist sorunlara nihai cevap olmadığını gösterir. *Jouissance* yalnızca anlık niyetsiz bir deneyim olduğu sürece ilginçtir. Diğer bir deyişle, *jouissance* uygun bir idol değildir. Aslında dişil *jouissance* şayet fetişleştirilirse tamamen yok olur. Dişil *jouissance*'ı kendi içinde ve kendinin bir göstereni yaparak, radikal doğası silinir. Bu elbette P. J.'nin gördüğü şeyin başka bir sebebi olabilir –dişil *jouissance* üzerinde son bir hüküm kurma teşebbüsü.

Sonunda Ruth'un ailesi onu P. J.'den kurtarır ve film bir yıl sonra Ruth'un ve P. J.'nin nerede olduğuna kısa bir bakış atarak biter. Ruth'un kendi makul simgesel kimliğine yeniden büründüğünü iddia eden bu son, ne filmin açtığı yaraları tamamen iyileştirir, ne de bu karışıklıklara başarılı fantazmatik bir çözülme sunar. Kısa kesitlerle gösterilen ve Ruth'la P. J.'nin birbirlerine gönderdikleri kartpostallar imgesine bağlı bu son şüphesiz sırıtır ve önceki düzene tam bir dönüş sunmaz. P. J., evlenmesine ve Amerika'da yaşamını sürdürmesine rağmen hâlâ Ruth'a olan aşkından bahseder. Şimdi annesiyle beraber Hindistan'da yaşayan Ruth bir tarikatın içinde değildir fakat hâlâ ruhsal hakikatle (veya dişil *jouissance*'la) ilgili sorular sorar. Bu tarz bir son, Campion'un diğer filmlerindeki sonlara çok benzer. *Sweetie*'de, Kay ve ailesi, ancak Sweetie öldükten sonra normal yaşamlarına geri dönebilirler. *Piyano*'nun sonunda Ada takma bir parmakla piyano çalmaya devam eder, daha da ilginci, konuşmayı öğrenmeye çalışır. Diğer bir deyişle, bir kez daha simgesel düzene girmeye çalışır, fakat bunu denediğinde ne olduğunu film zaten göstermişti, yani bunun bir işe yarayacağı garantisi yok. Tipik bir biçimde, anlatı, bir kapanma hissiyle, film boyunca açığa çıkabilen çatışmaları ve çelişkileri dindiren bir çözülmeyle biter. Hollywood'da bu genellikle filmdeki çiftin birleşmesi anlamına gelir, fakat böyle bir birleşmenin resmedilmesi (veya en azından *Kutsal Duman*'daki gibi bir tür uzlaşı) bile Campion'un filmlerinde ideolojik bir sargı olarak hizmet etmez. Daha ziyade bu sırı-

tan, yetersiz sonlar, bir dişil *jouissance* deneyimine olanak tanırken aynı zamanda romantik bir ilişkinin veya çekirdek bir ailenin sürdürülmesindeki gerilimleri ve ideolojik zorlukları tekrardan vurgular.

Campion'un ideolojiyi oldukça bozan bu dişil *jouissance* anları, feministlerin geleneksel olarak radikal politikaları cisimleştirme şeklinde bahsettikleri türden anlar değildir. Politik amaçları olan eylemler de değildirler; bir anlamda olağanüstü olmalarına rağmen, göreceli olarak düzenli bir şekilde vuku buldukları söylenebilir. Campion'un yaptığı şey, *jouissance*'ın etkilerinin ortaya çıkmasına imkân vermek ve bu yüzden de hem geçmişteki feminizme hem de çağdaş feminizm karşıtı düşüncelere kafa tutan çağdaş feminist politikaların değişen doğasını ifade etmektir. Campion'un yöntemi, en iyi şekilde dişil *jouissance*'ın radikal potansiyelini anlamayı temel alan, buyurgan olmaktan ziyade soruşturma yoluyla politik olan feminist film kuramına getirilen yeni bir yaklaşım içinde anlaşılır.

REFERANSLAR

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film.* New York: Routledge.

Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan Against the Historicists.* Cambridge, MA: MIT Press.

Freud, S. (1953). On narcissism: an introduction. *Standard Edition* 14:69-102.

Johnston, C. (1985). Towards a feminist film practice: some theses. *Movies and Methods*, vol. 2, ed. B. Nichols, s. 315-327. Berkeley: University of California Pres içinde.

Lacan, J. (1963). *Le Séminaire X: LAngoisse, 1962-1963.* Unpublished manuscript, session of June 19.

_____ (1967). *Le Séminaire XIV: La logique du fantasme, 1966-1967.* Unpublished manuscript, session of June 7.

_____ (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, çev. A. Sheridan. New York: Norton.

_____ (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Booh XX: Encore 1972-1973*, çev. B. Fink. New York: Norton.

Miller, J. A. (2000). On semblances in the relation between the sexes. *Sexuation*, ed. R. Salecl, s. 13-27. Durham, NC: Duke University Press içinde.

Mulvey, L. (1985). Visual pleasure and narrative cinema. *Movies and Methods*, vol. 2, ed. B. Nichols, s. 303-315. Berkeley: University of California Press içinde.

Salecl, R. (1998). *(Per)versions of Love and Hate*. New York: Verso.

Schaffer, S. (1991). *Women and the Bush*. Boston: Cambridge University Press.

Žižek, S. (1997). *The Plague of Fantasies*. New York: Verso.

KATKIDA BULUNANLAR

Todd McGowan, Vermont Üniversitesi İngilizce Bölümü'nde eleştirel teori ve film dersleri vermektedir. *The Feminine "No!": Psychoanalysis and the New Canon* (SUNY Press, 2001) ve *The End of Dissatisfaction?: Jacques Lacan ve Emerging Society of Enjoyment* (SUNY Press, 2004) kitaplarının yazarıdır.

Sheila Kunkle, Vermont Koleji'nde kültürel teori dersleri veriyor. Lacan, sinema ve kültürel politika hakkında sayısız makalenin yazarıdır.

Paul Eisenstein, Columbus, Ohio'da bulunan Otterbein Koleji'nin İngilizce departmanında edebiyat ve sinema üzerine dersler veriyor. *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and Hegelian Subject* (SUNY Press, 2003) adlı kitabın yazarıdır.

Anna Kornbluh, Irvine'deki California Üniversitesi'nin karşılaştırmalı edebiyat bölümünde doktora öğrencisi. Libidinal ekonomi üzerine çalışıyor.

Juliet Flower MacCannell, *Figuring Lacan* (University of Nebraska Press, 1986), *The Regime of The Brother* (Routledge, 1991) ve *The Hysteric's Guide To the Future Female Subject* (University of Minnesota Press, 2000) kitaplarının yazarıdır. California Üniversitesi, Irvine, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Onursal Profesör'dür ve Stanford ve California Üniversite-

si, Berkeley'de ders vermiştir. Las Vegas, jouissance, sanatçı Sophie Calle, Rousseau, Alain Badiou ve şehir anksiyetesi üzerine güncel makaleleri bulunmaktadır.

Hilary Neroni, Vermont Üniversitesi İngilizce Bölümü'nde yardımcı doçent. Çağdaş Amerikan sinemasında şiddete başvuran kadın imgesi üzerine bir kitap yazmıştır. Kitap SUNY Press'ten çıkacaktır.

Mark Pizatto, Kuzey Carolina Üniversitesi, Charlotte'ta tiyatro doçentidir. Oyun/senaryo yazımı, film, tiyatro tarihi ve oyun analizi dersleri verir. Basılı oyunları vardır ve televizyon oyunları New York Film Festivali'nde ve Minnesota Community Television'da ödül almıştır. *Edges of Loss: From Modern Drama to Postmodern Theory* (University of Michigan Press, 1998) kitabının yazarıdır ve kısa bir zaman önce, *Theatres of Human Sacrifice: From Ancient Ritual to Screen Violence* adlı, SUNY Press'ten çıkacak olan ikinci kitabını tamamlamıştır.

Frances L. Restruccia, Boston College İngilizce Bölümü'nde modernizm ve çağdaş teori profesörü. *James Joyce and The Law of The Father* (Yale University Press, 1989) ve *Melancholics in Love: Representing Women's Depression and Domestic Abuse* (Rowman & Littlefield, 1989) adlı iki kitabın yazarıdır. Şu sıralar *Amorous Acts: Lacanian Ethics in Modernism, Film, and Queer Theory* adlı kitabını bitirmek üzeredir. Aynı zamanda Other Press'in Çağdaş Teori dizisinin editörlüğünü yapar ve Harvard Üniversitesi İnsan Bilimleri Merkezi'nde "Psikanalitik Uygulamalar" seminerinin eş başkanıdır.

Renata Salecl, Slovenya, Ljubljana Üniversitesi Kriminoloji Enstitüsü'nde uzman araştırmacı görevinde bulunan sosyolog ve filozoftur. *The Spoils of Freedom* (Routledge, 1994) ve *(Per)versions of Love and Hate* (Verso, 1998) kitaplarının yazarı-

dır. *On Anxiety* adını taşıyan bir sonraki *kitabı* Routledge'dan çıkacaktır.

Slavoj Žižek, Slovenya, Ljublijana Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde uzman araştırmacıdır. *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi* (Verso, 1999), *Kırılgan Mutlak* (Verso, 2000), *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-theory* (BFI, 2001) ve *On Belief* (Routledge, 2001) dahil olmak üzere birçok kitabın yazarıdır.

DİZİN

A

Ada (*Piyano*) 266, 284
Adorno, T. W. 57
Aile Babası 23, 24, 95, 151, 154, 158, 159, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 177, 179, 180, 183, 184, 186
Allen (Aşk Mektuplarında) 61, 62, 63, 67, 75
Almodóvar, P. 22, 61
Alternatif gerçeklik 153, 154, 157, 158, 165, 169, 179
Althusser, L. 12, 80
Altıncı His 231, 232
Ampirizm 10
Anal baba 85, 95, 104, 109
André, S. 240, 241, 243, 246, 249, 250, 256, 257
Anlam 9, 18, 20, 29, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 46, 54, 146, 152, 153, 176, 177, 179, 192, 248, 274, 280, 282, 291
Anne 17, 37, 52
Antinomiler 181, 291
Aristoteles 120, 121, 122, 123
Aronofsky, D. 22, 29, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56
Arzu 8, 15, 31, 32, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 79, 130, 132, 133, 152, 166, 182, 201, 202, 210, 237, 238, 239, 243, 247, 248, 253, 257, 267, 268, 269, 291
Arzu Nesnesi 72, 210, 237, 238
Arzu Yasası 71, 74
Aşk Mektupları 22, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
Ayna Evresi 11, 17, 113, 121, 122

B

Baba 47, 85, 87, 90, 91, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 147, 202, 203, 291
Babanın Adı 37, 46, 90, 92
Badiou, A. 288
Bakış 148, 264, 284
Balsam, M. 97
Banks, C. 219, 222, 223
Barrymore, D. 261
Başka Bir Dünya 219, 220, 221, 225, 266
Baudry, J.-L 9, 11, 12, 17
Beden 23, 33, 34, 87, 89, 101, 110, 111, 112, 115, 116, 128, 134, 140, 142, 143, 145, 183, 184, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 249, 255, 273, 282, 283
Benjamin, W. 90
Bergen, C. 103
Bess 25, 235, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 258, 291
Bilinmeyen Kod 225
Bilişsel Teori 10
Binoche, J. 225, 226
Blade Runner 196

Blatner, D. 40
Bongers, S. 272
Bordwell, D. 10
Borg 201, 291
Bowden, Sam 82, 84, 86, 88, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 111, 112
Branigan, E. 269
Brousse, M.-H. 38
Burnell, Nicole 219
Butler, J. 189
Büyük Baba 202

C

Caan, J. 211
Cady, Max 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 101, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 116
Cage, Nicolas 159
Campion, Jane 25, 26, 261, 262, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285
Cinsel İlişki 25, 76, 91, 237, 244, 259, 283, 292
Cinsellenme 180, 250, 251, 292
Cinsellik 182, 243, 292
Cinsiyet 26, 71, 292
Clover, Carol 17
Cohen, Max 22, 41, 55
Cohen, Rav 46, 47, 48
Crowe Malcolm 39
Cruise, Tom 23, 125, 126, 127, 137, 138, 139
Cyrano De Bergerac 23, 61, 64, 67, 69, 70, 71

D

Daedalus 41, 53
Dalgaları Aşmak 5, 25, 235, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 249, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 292
D'aquili 37, 58, 292
Davis Lori 113
Deleuze, G. 230
Demokrasi 81, 82, 83, 94
De Niro, Robert 110, 111, 112, 115
Dieterle, W. 61
Dil 31, 35, 37, 65, 119
Doane 17
Doctorow, E. L. 119, 120
Douglas, I. 113
Dövüş Kulübü 24, 25, 186, 226, 228, 231, 232
Driscoll, Dolores 219
Düşler 133

E

Ego 121, 122, 125, 128, 131, 137, 138, 139, 142, 144, 224, 225, 262
Egoyan, Atom 219 220, 222, 223
Emma 216
Encore 74, 239, 244, 245, 251
Ensest 101, 221, 222, 223
Ephron, Nora 268
Estetik 8, 99, 107, 109, 116
Etik 56, 82, 101, 107, 112, 123, 191, 219, 225

F

Fantezi 7, 16, 17, 26, 51, 61, 80, 111, 122, 130, 131, 134, 143, 144, 152, 153, 159, 173, 176, 177, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 232, 239, 241, 248, 250, 253, 254, 280, 292
Feminizm 261, 265, 285, 292
Femme Fatale 125, 128, 141, 142, 235
Film Noir 79, 84, 128

Film Teorisi 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21
Fincher, David 186, 226
Fink 138, 148, 238, 244, 248, 253, 257
Frakes, J. 201
Freud, S. 20, 89, 99, 101, 129, 142, 153, 175, 182, 198, 221
Fridolin 124
Friels, Colin 200

G

Gelman-Waxner 124, 126, 149
Genetik Kod 145
Gerçeğe Çağrı 196
Gerçek 7, 11, 14, 15, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 27, 45, 51, 93, 101, 102, 103, 110, 111, 115, 116, 122, 146, 153, 192, 271
Gerçekçilik 272, 280
Gerçeklik 27, 36, 146, 152, 153, 154, 165, 265
Gerçeküstü 272, 273, 274, 280
Gorbachev, M. 195
Gözleri Tamamen Kapalı 23, 119, 123, 124, 125, 128, 138, 142, 146
Guevara, Che 185
Guyon, J. 257

H

Hamilton, J. 275
Haneke, M. 225
Heath, S. 51, 57, 137, 149, 293
Hegel, G. W. F. 152
Herrman, B. 107
Hitchcock, A. 107
Holm, I. 219
Hunter, H. 266
Hurt, W. 193

I-İ

Irving, J. 224
Ives, B. 203
İdeoloji 7, 8, 12, 14, 15, 16, 24, 155, 156, 157, 158, 164, 165, 166, 177, 179, 184, 186, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 209, 214, 216, 264, 265, 268, 273, 275, 280, 285
İmgesel 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 27, 37, 39, 44, 50, 51, 85, 102, 105, 110, 111, 112, 116, 117, 119, 125, 133, 134, 137, 140, 146, 151, 152, 154, 157, 170, 172, 178, 199, 205, 206, 209
İmleyen 11, 13, 14, 22, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 99, 134
İsteri 235, 256, 258

J

Jameson, F. 178, 189, 216
Jan 245, 246, 247, 253, 268
Jewison, N. 211
Jouissance 7, 32, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 101, 102, 106, 107, 110, 111, 112, 114, 115, 201, 202, 203, 204, 205, 211, 215, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288

K

Kadın 67, 68, 69, 70, 73, 76, 86, 93, 94, 103, 108, 109, 110, 117, 123, 126, 127, 134, 135, 136, 139, 140,

141, 142, 143, 145, 235, 239, 240, 241, 244, 249, 251, 256, 257, 258, 259, 262, 267, 269, 270, 281, 288
Kant 84, 99, 108, 152, 180
Kapitalizm 23, 24, 116, 151, 159, 160, 165, 167, 171, 172, 173, 182, 183, 184, 185, 187, 190, 198
Karanlık Şehir 24, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216
Kastrasyon 67, 68, 69, 100, 140, 244, 246, 255
Katarsis 121, 122, 123, 138
Kate 159, 161, 162, 163, 168, 169
Kay 35, 280, 284
Keitel, H. 271
Kırmızı 232
Kidman, N. 125, 126, 138
Kieslowski 225, 232, 289
Kimlik 121, 125, 156, 195, 200, 203, 214, 216, 243, 245, 257, 275, 276, 278, 293
Kirli Harry 229
Korku Burnu 81, 83, 84, 85, 86, 90, 95, 96, 100, 103, 105, 106, 108, 117
Krige, A. 201
Kubrick, S. 23, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 136, 137, 140, 141, 143, 145, 147
Kurban 25, 120, 121, 123, 130, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 179, 293
Kültür 31, 170, 189, 293

L

Lacan, J. 9, 14, 15, 19, 20, 30, 31, 66, 68, 74, 107, 108, 110, 123, 153, 180, 189, 202, 237, 239, 241, 251, 252, 254
Laclau, E. 185, 189
Lange, L. 112

M

Macdonald, J. D. 84, 86, 94, 96, 107
Mandy 128, 129, 143, 146, 147
Marksizm 155, 189, 190
Marx 189, 216
Mathem 26
Matrix 154, 168, 199
Mavi 225
Mazoşizm 10, 219, 230, 238, 240
Memento 24, 151, 154, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180
Metz, C. 9, 11, 17
Miller, J.-A. 279
Mistik 235, 241, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 258
Mistisizm 252, 256, 274
Mitchum, R. 84, 87, 111, 112, 115
Mr. Milich (*Gözleri Tamamen Kapalı*) 132
Mulvey, L. 9, 17, 262, 263, 264, 265
Murdoch, J. 24, 192, 194, 195, 198, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216

N

Narsisizm 60, 148
Nasio, J.-D. 243, 244, 246, 256
Neill, S. 266
Nevins, F. M. 95, 98, 99
Nevrotik 72, 73, 74, 100, 126
Newberg, A. B. 37
Nolan, C. 154
Nolte, N. 112
Norton, E. 226, 227, 228, 229, 230

O-Ö

Objet petit a 61, 63, 67, 68, 71, 112, 168, 201-203, 235-240, 267-269
Olağan Şüpheliler 231, 232
Ödipal 68, 85, 100, 101, 121, 122, 142, 145
Ödip Kompleksi 33, 68, 100, 101, 171
Ölüm 5, 54, 84, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 211, 268
Öteki 15, 22, 24, 25, 26, 32, 35, 37, 42, 45, 50, 52, 53, 62, 63, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 121, 122, 123, 125, 131, 132, 137, 197, 198, 224, 235, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 259, 265, 266, 274
Özgürlük 25, 29, 81, 82, 83, 97, 98, 100, 101, 107, 108, 152, 169, 190, 192, 278, 279, 281, 294
Özne 11, 12, 15, 16, 24, 27, 51, 62, 64, 67, 74, 80, 92, 94, 96, 112, 129, 140, 152, 153, 168, 172, 177, 185, 198, 202, 203, 210, 211, 224, 229, 238, 240, 246, 248, 249, 264, 266, 267, 268, 270, 274, 279, 281, 294
Öznelerarasılık 186
Öznellik 12, 16, 151, 176, 183, 185, 235, 294

P

Pakula, A. J. 199
Parallax Esrarı 199
Paranoya 147
Pollack, S. 127
Polley, S. 219
Postfeminizm 261
Postmodernizm 182
Postmortem 125
Post-Teori 10
Proyas, A. 191, 192, 193, 198, 205, 208, 216
Psikanaliz 8, 9, 10, 20, 30, 38, 152, 190, 214, 216, 247, 262

Q

Quackelbeen, J. 258, 259

R

Rancière, J. 80, 90
Raphael, F. 124, 143
Ratner, B. 154
Redford, R. 199
Reiner, R. 196
Richardson, I. 192, 258
Robertson, C. 199
Robertson, T. 275
Rose, G. 219
Rostand, E. 61
Rousseau, J.-J. 80, 82, 84, 90, 92, 99, 108, 120, 288
Roxane 64, 65, 66, 67, 70

S-Ş

Sadizm 116, 230
Salecl, R. 22, 265
Savalas, T. 86
Schaffer, K. 280
Schnitzler, A. 123, 141, 147, 148
Scorsese, M. 23, 83, 84, 85, 96, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117
Scott, A. 196
Scott, R. 196
Seçim 93, 96, 148, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 173, 177, 178, 272, 294
Sembolik 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22,

23, 25, 26, 27, 32, 34, 36, 37, 41, 44, 45, 47
Seminar VV 123, 191, 206
Seminar X 274
Seminar XIV 202, 270, 283
Seminar XX 26, 235, 237, 242, 266, 274
Semptom 33, 63, 101, 123, 242
Sewell, R. 24, 192
Sherbedgia, R. 132
Shyamalan 231
Siegel, D. 229
Silverman, K. 17
Singer, B. 169, 231
Smith, P. 72
Sobieski, L. 132
Soeze, Keyser 232
Spacey, K. 232
Spielberg, S 32
Spiner, B. 201
Spinoza B.de 13
Staiger, J. 18
Süperego 85, 100, 101, 106, 110, 116, 117, 138
Şey 35
Şiddet 49, 90, 92, 96, 100, 104, 105, 109, 115, 125, 167, 231, 246, 247, 295
Şüphenin Gölgesi 79

T

Taylor, Diane (*Korku Burnu*) 86, 87, 88, 89, 92, 93, 99, 107, 108, 109, 112, 113, 114
Teddy (*Memento*) 174, 175, 176, 177
Thompson, J. L. 81, 82, 83, 84, 85, 86, 94, 95, 96, 102, 104, 106, 107, 108, 110, 113, 116, 117
Toplum Sözleşmesi 81, 90
Travma 47, 176, 178, 225, 264, 277
Tyler (*Dövüş Kulübü*) 226, 227, 228, 230

U

Uzay Yolu: İlk Temas 201

V

Valentine (*Kırmızı*) 232
Verhoeven, P. 196
Von Trier, L. 25, 235

W

Wilder, Thornton 79
Williams, T. 202
Willis, B. 231
Winslet, K. 25, 271

Y

Yabancılar 24, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 295
Yahudilik 43, 124
Yasa 23, 44, 80, 81, 83, 84, 85, 94, 99, 101, 107, 108, 111, 115

Z

Ziegler, Victor (*Gözleri Tamamen Kapalı*) 127, 128, 143, 144, 145, 146, 147
Ziegler, V. 127
Žižek, S. 15, 24, 123, 128, 138, 148, 189, 190, 191, 209, 211, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 271, 289

"Bu makale derlemesi, Lacancı psikanalizin yaşadığı yitip gidişin tam da göbeğinde, Lacancı psikanaliz ve film teorisi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünme çabası etrafında ve sinema alanındaki en son gelişmeler ışığında ortaya çıktı. Yani katkıda bulunanlar, çağdaş sinemanın yaşadığı buhranı dindirmek için yeterli olan bir Lacancı film analizi tasarlamayı hedefliyorlar ve bu da Lacancı film teorisinin daha önceki yapısından bir kopuşu gerektiriyor. Lacan'ı sinema çalışmaları içine tümüyle yepyeni bir vurgu ile alana dahil etmeyi amaçlıyorlar. Bu makalelerin Lacancı teorinin yönünü nasıl belirlediğini görmek için, Lacancı film teorisinin başına geçmişte bela olmuş kısıtlamalara dikkat etmemiz gerekir."

Todd McGowan – Sheila Kunkle

π, Gözleri Tamamen Kapalı, Memento, Karanlık Şehir, Dalgaları Aşmak ve *Kutsal Duman* gibi filmler ekseninde yazılmış dokuz makaleden oluşan *Lacan ve Çağdaş Sinema,* film teorisini, özelde de Lacancı film teorisini geliştirip zenginleştirerek çağdaş sinemanın bugününe farklı bir perspektif sunuyor.

internet satış:
www.saykitap.com 17,50 TL
ISBN 978-605-02-0332-5
9 786050 203325
SAY YAYINLARI