

ZİZEK ÜZERİNDEN BİR OKUMA DENEMESİ

A READING TEST OVER ZIZEK

Nilgün Yüksel*

Özet

Zizek'i birçok referansla okumak olasıdır. Zizek okumak bazen algının dönüşümü anlamına gelir. Zizek bize algımızın sınırlarını gösterir, görüntüyü, algıyı ters yüz eder, gerçeklikle ilişkimizi sorgularken bizi gerçekliğe yeniden bakmaya davet eder, onun soruları açık uçludur, konuyu sorular için araçsallaştırır. Zizek bir kültür eleştirmeni ve felsefeci olarak sürekli arar. Bu makale Zizek'in makalelerini referans alarak algıya ya da algının başkalaşmasına odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zizek, algı, arzu, Panoptikon, endişe.

Abstract

It is possible to read Zizek with numerous references. Sometimes reading Zizek means a metamorphose of perception. Zizek shows us the limits of our perception. He reverses images and perceptions. While he examines our relationship with reality, he invites us to review reality. He has open ended questions. He instrumentalizes topic for questions. Zizek explores as a culture critic and philosopher. This essay focuses on the perception or metamorphoses of perception by taking Zizek's essays as a reference. Key Words: Zizek, perception, desire, Panopticon, worry.

Giriş

Frank Lentricchia ve Jody Mcauliffe'in birlikte kaleme aldıkları "Katiller, Sanatçılar ve Teröristler" adlı kitabın ilk makalesi 11 Eylül saldırılarından yola çıkar (Resim 1). Besteci Karlheinz Stockhausen, Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılışını büyük bir sanat eseri olarak tanımlamış ve bir skandalın kopmasına neden olmuştur. Aslında Karlheinz Stockhausen'in açıklaması hiç de bize yansıyan kadar kötücül duygular içermemektedir. Cümleji tersine çevirirsek temelde söylediği "hiçbir sanat yapıtının böylesi bir etkiye ulaşamayacağı"dir. Aslında birçoğumuzun sıklıkla dillendirdiği "gerçek her zaman daha çarpıcıdır", ya da bizim dilimizde artık tekrarlanmaktan anlamını yitirmiş "gerçek acıdır" gibi bir kalıbı yinelemiş, sadece seçtiği örnek, başka bir yıkıma neden olmuştur. Eğer Stockhausen'in eyleminin sonuçlarını öngörebileceğini varsayarsak buna bir tür öz yıkım denilmesi bile mümkündür (1).

Öte yandan, buradan baktığımızda özelde saldırıya uğrama paranoyasını, genelde paronayayı yaşam kaynağına dönüştüren Amerika'nın gündelik ideolojisi, çoğu B sınıfı Hollywood filmlerinin konusu olan kötücül felaket fantazileri gerçeğe ve şok edici bir yüzleşmeye dönüşmüştür. Oysa aynı Amerika, bombalarıyla harita üzerinde tarif edemeyecekleri yerlere özgürlüğü götürdüğü savına hem kendini hem dünyayı inandırmak için büyük bir



Resim 1

çaba harcamakta, savaşın savunucusu olduğunu mümkün olduğu kadar örtülü bir ifadeyle yapmaktadır. Başka bir açıdan Amerika için ötekine dönüşmek, öteki içinse ötekinin (Amerika) kendi acısını deneyimlemesi her iki taraf adına da şoktur. Milyonlarca insanın şiddetin doğurduğu trajediyle kurduğu empatiyi bir yana bırakacak olursak, aslında, 11 Eylül bize öğretinin, propagandanın, deneyimin algılarımızı değiştirdiği, hatta çarpıttığı gerçeğini de hatırlatmıştır. İşte bu noktada bir sanatçının olay karşısında dizginleyemediği heyecanla kurduğu cümle, yeni bir öfke hedefine dönüşüverir.

Oysa 11 Eylül'den sadece iki yıl sonra 2003 yılında üst başlığı Dreams and Conflicts" (Hayaller ve Çatışmalar) olan 50. Venedik Bienali'nde Chen Shaoxiong, "Anti-Terrorism Variety" (Resim 2, 3) adlı çalışması ile saldırıyı sanat yapıtının konusuna dönüştürür. Artık eylem, bir eleştiri aracı olarak sanatla hoşgörü alanımızın sınırlarına dâhil edilmiştir. Ama aynı zamanda başka işlevleri de gerçekleştirir. Bir yandan bellek tazelerken diğer yandan trajik olanı dönüştürür. Görüntünün yer değiştirebileceğine ilişkin önerme sunar.

Öte yandan, görsel dilin çeşitliliği, hafızamızda başka canlandırmaları da çağırır. 11 Eylül saldırısı savaşın nedenine de dönüşecek bir meydan okumadır. Oysa savaşın gerçekliği, görünen sebepleri her zaman çürütür. Yukarıdaki hem gerçeğin, hem eserin görüntülerinin ardına başka bir



Resim 2

gerçekliğin görüntülerini eklediğimizde algılarımız ve yargılarımız bir kez daha değişir.

Bütün dünyada infiale neden olan Irak hapishanelerinde (Resim 4) yaşananlar, aslında insanların savaşın gerçekliği ile yüzleşmesine neden olmuş, bize televizyondan izlediğimiz öznesiz görüntülerin bir tür perdeleme işlevi gördüğünü, savaşın aslında bir tür kötücül histeri hali olduğunu kavratmıştı.

İnsanlığa dair her olay, ortak bilincimize işlenir. Bazen Resim 2’de olduğu gibi görsel kodlar birer simgeye dönüşür. Yıkımı ardına almış yalnız kız çocuğu, aslında söz söyleme yetimizi de elimizden alır. Bu, yargı



Resim 4



Resim 3

yetilerimizin, ya da özürlerin tükendiği yerdeki son sözdür ve yeni bir koda dönüşerek bilinçte, ya da bilinç dışında şiddeti kavrayışımıza ilişkin bir alan yaratır. İlk bakışta hiç de olumsuz tepkiler vermeyeceğimiz aşağıdaki iki görsel yukarıdakilerden sonra başka anlamlar kazanır.

İkiz kulelere yapılan saldırı da, Saddam heykelinin yıkılışı da düşman algısının simgelerini hedef alır (Resim 6). Böylesi bir yıkım aslında gücün sonsuzluk içermediğine ve yitirilebileceğini dair bir göndermedir. Sembolü yok etmek öz varlığın yitişini de simgeler. Ne yerine yenisini, ne de İkiz Kuleler’de ışıkla yapıldığı gibi simgenin yerine onu hatırlatacak başka bir sembolü koymak, ilksel kaybın gerçeğini değiştirmez. “Hâlâ - Burada” hatırlatması artık sadece bir yanılısamadır.

Savaşın oyuna dönüşmesi (eğer gazeteciler savaş bölgelerine gidip yaşananların başka bir tarafını göstermemiş olsaydı, ekrandan verilen görüntüler ve haber spikerlerinin meslekleri gereği ifadesiz bir şekilde aktardığı bilgiler, zaten onu öyle algılamamıza neden olmuyor muydu?) Baudrillard’ın simülasyon kavramını hatırlatır. Irak Savaşı’na gönderme yapan bilgisayar oyunu, gerçeği öteleyer, unutturur, yok eder ve kendini yeni bir gerçeklik olarak sunar (Resim 7). Oysa oyunun hemen altındaki yazı, militarist mantığa işaret etmektedir. “Oyun Oyna”, aynı kökten türeyen iki basit kelimeyi emir kipinde kullanır. Bu, başka bir açıdan normalleştirme sürecidir. Hakikat sonsuza kadar yitmiş, yerine trajediyi hiçleyen bir kavram konmuştur. Artık karşımızda gerçek olmayan, gerçek olmadığını bildiğimiz, ama sadece öyleymiş gibi davrandığı için öyle kabul ettiğimiz salt bir simülasyon vardır.

Oysa ne semboller, ne de gerçeğin yerine geçen gerçekler ilk elden yüzleştiğimiz göstergeler kadar çarpıcı değildir. Terörist bir eylemin ne kadar yıkıcı olabileceği ve savaş gerçeğiyle bir kez karşılaşmış ve yerine geçecek her şey bilinçli bir algı için ancak gerçeğin başka bir boyutta okunması anlamına gelir.

Konunun başına dönelim. Öfkenin hedefi Stockhausen sadece işaret etmiştir: “Hiçbir sanat eseri, yaşam kadar şaşırtıcı, sarsıcı olamaz”.



Resim 5

Cümleyi kaynaklarından, örneklerinden sıyrıp olduğu gibi aldığımızda başka bir gerçeklikle karşılaşırız. Evet, sadece beyaz ekrandan izlediğimiz uzaylıların istilası, yanardağ patlamaları, dünya savaşları, salgınlar... Müze ve galerilerde karşımıza çıkan, bazen sınırlarımızı zorlayan nesnelere, eylemlere... Bütün bunlara ekleyebileceğimiz farklı anlatım yollarını benimsemiş, farklı estetik kategoriler içinde değerlendirilen milyonlarca yapıtı; sadece birer kathartik sürece, haz nesnesine, düşündürülen, sorgulanan, kafa karışıklığı yaratan imgelere dönüşür. Hiçbir şey, gerçek kadar çarpıcı değildir, çelişkili olan ise, bazen gerçek, algıladığımız, öyle sandığımız şey de değildir.



Resim 7

“O yüzden bugün yapabileceğimiz tek şey, Zizek’in aradığını asla bulamamasını ummak; çünkü o aradıkça biz bulmaya devam edeceğiz” (2). Bülent Somay, Slovaj Zizek’in “Kırılğan Temas” adıyla bir araya getirilen seçkileri için kaleme aldığı önsözü yukarıdaki cümleyle bitirir. Kaldı ki, Zizek’in “Objet Petit a”yı bilinçli olarak aradığını söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Karanlıkta kaldığını varsaydığımız Id’in arzusunu



Resim 6

bilinç kavramına aktarmasıyla Zizek’i kendini dönüştüren bir felsefeci olarak okumak da mümkündür.

Zizek’in bugün vardığı nokta psikanalizden, popüler kültüre, felsefeden günün dönüştürülmesine değin birçok alanı kapsar. Bir başka açıdan “Yamuk Bakmak” çalışmasının başlığıyla birebir örtüşen düşünsel bir eylem gerçekleştirir Zizek. şeylere ve Gerçeğe “Yamuk Bakar”. Algılarımızla oynar. “şey”leri yorumlarken “Objet Petit a Olarak Cola” makalesinde olduğu gibi yoruma ilişkin yeni öneriler getirir.

Nesnesini Yitirmiş Arzu

Nesne olarak ulaşılabilir, kavranabilir bir kutu kolanın bizde uyandırdığı algı, ulaşılması imkânsız bir arzu olabilir mi? Gerçekte gayet ulaşılabilir görünen bir nesne hangi noktada “Objet Petit a”ya dönüşür?

“Burada psikanalitik perspektif açısından önemli olan artı-değerin kapitalist dinamikleriyle artı-hazzın libidinal dinamikleri arasındaki bağlantıdır” der Zizek (3). “Objet Petit a” olarak “cola”yı seçmiş olması da rastlantı değildir. Görüntülerindeki sıradanlığa karşın “Jean” gibi “Cola” da kapitalist sistemin ikonlarıdır. Kolay ulaşılır oldukları kadar arzusunun da nesnesidirler. Bize “hep” ve “daha”yı hatırlatır, ama aynı zamanda içerdikleri anlamları dışlarlar.

Dünyanın neresine giderseniz gidin cola reklamlarının mantığı aynıdır. Bu içecek bize bir tür mutluluk vaadeder. Aslında ulaşmaya çalıştığımız herşeyin, içeriğinde olduğu mesajını verir. Reklamlar bir yandan haz kavramını çoğaltırken bir yandan bazen açık, bazen süblime mesajlarla (yukarıdaki üç reklamda olduğu gibi) ilksel dürtümüz olan cinselliğe gönderme yapar. Baştağının vaadi açıktır (Resim 8). Tüketici için kadın, kadın için cola bir arzu nesnesidir. Bununla birlikte model nesne ile değil, izleyici ile ilişki kurar. Bu ilişkiyi kurarken objeyi simgeleştirir, bir göstergeye dönüştürür. İsteddiği tam olarak o obje değil, objenin temsil ettiği şeydir. Temsilin bilinçaltındaki ilk çağırışımı ise penistir; oldukça büyük bir penis. Mesaj yerine ulaşmıştır. “Büyük bir penise sahipsen bana da sahip olabilirsin, ya da kola iç. Sana benzer bir hazı vaad ediyorum”. Gerçek açıktır: Böyle bir penise sahip olmak imkânsızdır, oysa ulaşılmaz olan



Resim 8

simgesiyle yer değiştirebilir. İkinci afiş görece daha masum olmasına karşın diğeriyle hemen hemen aynı iletiye sahiptir (Resim 9). Cola içen Hollandalı kız, izleyiciye davetkâr bir bakış atar. Çizimde modelin duruşu, olabildiğince az renk kullanımıyla (ki cola şişesi bile sadece bir anıştırma kompozisyona dâhil edilmiştir) algının belli bir noktada odaklanması sağlanmıştır. Dikkatli bir izleyici kadının sol koluna gizlenmiş penisi görecektir. Her iki imgenin de pornografik olduğu gerçektir. Sadece birincisindeki açık seçiklik, diğesinde oyunsu bir havaya dönüşür. Üçüncü kullanım, çok anlamlı okumaları barındırır (Resim 10). şişeden fıskıran köpükler haznın en üst noktasına gönderme yaparken, köpüklerin topuklu bir kadın ayakkabısına dönüşmesi, fetişe dair fantezileri harekete geçirir. Burada sıradan bir nesne olan cola şişesinin önemi yoktur. Dikkat çekilen alan, şişenin içinden çıkan sıradışı haz vaadidir. Her üç kullanımda da aslında arzunun ulaşılabilirliği vaadi barındırır, ama son noktada vaadini asla gerçekleştirmez. Sadece tüketimi çoğaltan bir hiçliğe evrilir. Yaratıldığı aslında boşluktur. Cola kendini çoktan bir "Objet Petit a"ya dönüştürmüştür.

Elbette ki reklamın ilk bakışta "erkek tüketiciyi" hedefleyen tavrı başka bir yorumu çağırılmaktadır. Burada Zizek'in üç düşünürün kuramlarını temellendirdiği üç düşünce arasındaki doğal ilişkiyi ortaya koyduğu yorumundan yola çıkabiliriz: Marksçı artı-değer, Lacan'ın artı değeri referans olarak ortaya attığı artı-haz ve Freud'un süperego paradoksu. "Ne kadar çok cola içersen o kadar susarsın; ne kadar fazla kar yaparsan daha



Resim 9

fazlasını istersin; süperego'nun emirlerine ne kadar çok uyarсан kendini o kadar suçlu hissedersin" (4).

"Seksüel ayrılık burada beklenmedik şekilde konuya girmektedir. Süperego'nun erkeklerde kadınlara oranla güçlü olmasının sebebi, kadınların değil, fakat erkeklerin, Simgesel Yasa'nın pasifleştirici fonksiyonundan öte bu artı-hazın aşırısıyla yoğun biçimde ilişkili olmalarındandır. ... Erkekler simgesel sistemle bütünleşmede gerekli güce sahiptirler, ama bu bütünleşme sadece koşulsuz süperego komutu, haz almak, daha uç noktaya gitmek, aşmak ve sürekli olarak limiti zorlamakta somutlaşan, dizgininden boşanmış aşırı haz alma fantezisinin bazı gizli referanslarıyla desteklendiği zaman olasıdır. Kısaca söylenirse, erkeklerin simgesel sisteme entegre olmaları süperego istisnası ile sağlanmaktadır" (5).

Kuşkusuz bir erkek için reklamdaki kadını arzuladığını ifşa etmek, süper egosunda bir yıkıma yol açabilir. Ama "cola"yı arzulamak güvenlidir, nasıl olsa hiç kimse (bu hiç kimseye kendi de dâhildir) 'cola'nın vaad ettiğini arzuladığını bilmeyecektir.

Peki, bu reklamlar dünyadaki tüketimin çoğunu yaptığı varsayılan "kadın tüketici"yi nasıl etkilemektedir? Belki bu noktada erkek bakışını tersine çevirip, bir parça histerik bir içgüdüyle, kadının tam da arzusunun nesnesi



Resim 10



Resim 11

olmayı arzuladığı fikrinden yola çıkabiliriz: Arzulanan kadın olma, arzulanan kadının yerinde olma, arzulanan kadının yerine geçme, bir başka şekilde ifade edersek gerçek hayatta yeterince yerini bulmamış ödünlemenin güvenli bir alan olan imaj üzerinden gerçekleştirilmesi. Aslında bu, tartışılan döngünün bir başka boyutta yinelenmesidir. Reklamdaki kadın tıpkı sunduğu nesne gibi bir tür yokluğu, ya da hiçliği temsil eder. Yer değiştirme güdüsü asla gerçekleşmeyecek bir arzudur. Elde kalan ise arzunun temsiline dönüşen objedir. Bu noktada tıpkı kozmetik reklamlarında olduğu gibi kadın asla olamayacağı bir kadın gibi olmak için tüketir. “O” olmanın yerine “O”nun sahip olduğunu koyar (Resim 11).

Zizek, colanın hiçbir somut ihtiyacı tatmin etmediğinden, ötesi “...bu gereksiz karakteri dolayısıyla Cola'nın susuzluğumuzu daha doyumsuz hale getirdiği”nden söz eder (6). Başka bir deyişle, “Paradoks, dolayısıyla colanın kullanım değeri, onun saf (değişim) değerinin özgün atmosferik boyutunun ifadesiyle yer değiştirmiş (ya da ifadesiyle tamamlanmış), sıradan bir mal olmasından değil, onun kullanım değerinin ifade edilemez tinsel artığın olağanüstü atmosferinin zaten onda doğrudan cisimleştiği, maddi niteliklerini zaten mal olduğundan alan bir mal olmasındandır” (7).

Zizek, modernist sanattaki kopuşun obje ile onun yer aldığı alan arasındaki gerilimin yansıtmayla hesaba katılmasıyla ortaya çıktığını söyler. Başka bir deyişle nesne (mal) “boş”un yerine konarak estetik değere dönüştürülmektedir. Aslında yücenin nesnesi bizzat “boş”un kendisidir. “...Dolayısıyla, Andy Warhol'un çalışmasında kendilerini sanat eserinin yüce alanını işgal etmekte bulan gündelik hazır-yapılmış objelerin bir dizi cola şişelerinden başka bir şey olmadığına şaşmamak gerekir” (8). Andy Warhol her ne kadar gösterdiği imgeler üzerinden eleştirel bir tavır sergilememekle eleştirilse de onun cola çalışmalarını yukarıdaki alıntının dışında Zizek'in 'cola' üzerinden yaptığı “Objet Petit a” çözümlemesini benzer bir açıdan okumak olasıdır (Resim 12).

Warhol, kapitalizmin ikonlaşmış nesne ya da figürlerini, aynı mantık üzerinden işler: Yeniden ikonlaştırma ve yeniden çoğaltma. Bir seri üretimi, ilksel amacına uygun olarak çoğaltma ile karşılar. Birincisi, tek bir yapıt üzerinde neredeyse görüntüsünü dışlayacak kadar tekrar eden şişelerdir. Bilindik bir nesnenin temsili, başka bir nesnenin (sanat nesnesi) varlığına hizmet ederken aynı zamanda yeni bir ikon yaratır. Seri üretim mantığı



Resim 12



Resim 13

hem eserin kendisinde hem de tekniğinde tekrarlanır. Öte yandan, bir sanat eseri, hatta bir Andy Warhol eseri olduğu düşüncesi, ona sahip olma dürtülerimizi de harekete geçirir. Birincil güdülerle harekete geçiren haz, öğrenilmiş estetik hazla yer değiştirmiştir. Öte yandan seri, tek olana sahip olma arzusuna ket vurur. Sonuçta ekonomik güçle erişilebilecek haz duygusu da yarım kalır. Bir Andy Warhol'a sahip olunabilir, ama “tek bir” Andy Warhol'a sahip olmak aslında nerdeyse olanaksızdır. Üstelik Warhol'un kendini sunumunda sürekli değişen, dönüşen, yine de anlaşılması zor bir açık-saçıklıkla kendini ortaya koyan bir özne yaratması, ya da bizzat kendisinin kurgusunu yaparak kaygan bir zemin inşa etmesi, onu tamamen imkânsıza dönüştürür.

Nesnesine Yaklaşan Arzunun Yitimi: Endişe

Zizek, Lacan'cı endişe anlayışını iki cümleyle açıklar: “Endişe, arzunun nesne nedeni eksik olduğunda ortaya çıkmaz; endişeyi doğuran şey, nesnenin eksikliği değil, nesneye fazla yaklaşmamız ve böylece eksiğin kendisini kaybetmemiz tehlikesidir. Endişe arzunun ortadan kalkmasıyla oluşur” (9).

Adını Shakespeare'in II. Richard oyununda geçen “yamuk bakmak” repliğinden ödünç aldığı kitabında hiçlik kavramını edebi metinlerden

referanslarla okur. Arzunun yitiminde, ya da gerçeğin çarpıtılışında ilk elden edebiyatın seçilmesi onun fanteziye en açık alanlardan biri olmasıyla ilişkilidir. Çoğu zaman edebi metinler anlayışımızda kurgusal bir görüntüyü çağırır. Bu görüntüler özeldir ve sadece bizim deneyimlerimizle ilişkilidir. Belki de bu yüzden sinema tarihi boyunca edebiyat uyarlamalarının yapıtın kendisiyle ne kadar örtüştüğü tartışma konusu olmuştur. Çoğu zaman yönetmenin bakışı tatmin edici olmaz, çünkü metni okuyanın çokluğu kadar metne dair gerçeğe dönüşmemiş kurgusal görüntüler vardır.

Zizek, Lacan'ın "The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis" seminerlerinde ortaya koyduğu amaç ve dürtü kavramlarını "Dürtünün nihai amacının dürtü olarak kendini yeniden üretmek, dairesel yoluna dönmek, hedefe gidip gelen yolunu sürdürmektir. . . . asıl keyif kaynağı bu kapalı dairenin tekrara dayalı hareketidir" diye açıklar. Başka bir deyişle fantezi, arzuyu gerçekleştiren bir senaryodur. Oysa Zizek; Zenon** paradoksuyla fantezi boyutuna başka bir bakış getirir. Fantezi arzuyu gerçekleştirmekten çok onu doğuran bir senaryodur. Çünkü arzulamak için fantezilere ihtiyacımız vardır, ya da arzulamayı fantezi yoluyla öğreniriz.

Zizek'in "Yamuk Bakmak" kitabında ele aldığı öncelikle yitirilene dönüş örnek olacak, başta tanımladığımız o dairesel döngüyü hatırlatan iki metinle karşılaşırız. İlki Robert Sheckley'in "Dünyalar Deposu"dur. Hikâyenin kahramanı Bay Wayne, özel bir ilaçla insanların tüm arzularını gerçekleştirdiği söylenen Tompkins'i ziyaret eder. Arzularının gerçekleşmesi için ona en değerli eşyasını vermek zorundadır, fakat Bay Wayne kararsızdır ve kararsızlığını Tompkins'e açıklayıp bir süre düşünmek istediğini söyler. Sonra karısı ve oğluyla kurduğu yaşama geri döner. Her gün Tompkins'i düşünmesine rağmen gündelik rutin içinde bir yıl geçer. Gözlerini açtığında Tompkins'in yanındadır. Ve nükleer savaştan sonra yaşamak zorunda oldukları sığınağa doğru yol alır. Öykünün kahramanı, temelde bir zamanlar yaşadığı hayatı arzulamaktadır. Yalnız buradaki paradoks, aslında arzularına ulaştığında, ya da çok yaklaştığında arzusunun yitimine ilişkindir. Rutinin içinde kahraman arzularına gidecek yolu düşünüp bir gün oraya dönmeyi arzular, fantezide ise zaten bir zamanlar yaşadığını arzuladığını fark eder. Ama her iki durumda da arzu çok yaklaşmış olsa da kendini gerçekleştirmemiştir. Aslında o, bir kez daha onun ulaşılmazlığını kanıtlar.

Slavoj Zizek, benzer bir metaforu Patricia Highsmith'in "Karanlık Ev" adlı öyküsü üzerinden açıklar. Bir Amerikan kasabasında erkeklerin bir barda toplanıp tepedeki terk edilmiş ev hakkında konuşmaları olay örgüsünün başlangıcıdır. Erkekler arasında evin esrarengiz lanetinden dolayı kendilerinin oraya gidemeyeceğine dair bir anırtıma yerleşmiştir yazar öyküye. Ama aynı zamanda o ev hepsinin ilk kez özellikle de cinsellikle ilgili kuralları ihlal ettikleri yerdir. Kasabaya bir gün genç bir mühendis gelir ve eve girmeye cesaret eder. Sonra da bara gidip evin sadece bir harabe olduğunu anlatır. Bardakiler bir anda dehşete kapılır, içlerinden biri mühendise saldırır. Genç adam yere düşer ve ölür. Zizek öyküyü, mühendisin, adamların arzularını dile getirebilecekleri bir yerden yoksun bıraktığı olarak yorumlar. Nesneyle birlikte fantezi de yok olmuştur. Ev, aslında hiçbir şeydir, dolayısıyla bir kez kaba gerçek açığa çıktığında yaratılan senaryoların da hiçliğine işaret eder. Başka bir açıdan mühendisin ölümü başka bir metaforu da gündeme getirir. Arzu nesnesini yok eden yok etmek, arzuyu ve fanteziyi geri çağırmanın bir yoludur.

Zizek, edebi metinler üzerinden yaptığı tartışmada Shakespeare'in II. Richard oyununda kraliçenin önsözleriyle kral için endişelenmesini ele alır. Kralın uşağı Bushy onu teselli etmek için her cevherin yirmi gölgesinden söz eder. Gölgelemlerin hiçbiri kendisi değildir, ama öyle sanılır ve bazen doğrudan bakınca bulanık görünen perspektifi algılayabilmek için ona yamuk bakmak gerekir. Aslında Zizek'in de belirttiği gibi Shakespeare, burada çift anlam kullanmıştır. Kraliçe zaten olan bitene uşağın önerdiği gibi yamuk bakmaktadır ve böyle baktığı için de meseleyi net görmektedir. Kral endişe edilmesi gereken bir ruh halindedir ve gölgeler birer teselliden ibarettir. Shakespeare, Lacan'ı okumuş olmalı, der Zizek. Kuşkusuz Shakespeare'in başarısı ve yüzyıllar içinde tükenmeyi?i insan ruhuna doğru perspektiften bakmasından kaynaklanır. Shakespeare, algılarımızı çarpıtan, gerçekliği perdeleyen aşırı duygular üzerine yoğunlaşır. Hamlet'te öfke ve intikam, Othello'da kıskançlık, Romeo ve Jülyet'te aşkın esrikliği ve kaybetmenin aşırılığı çıkar karşımıza. Sonuç, hep ölümlü sonuçlanan bir trajedidir. Shakespeare'in kahramanları, aşırılığın kahramanlarıdır. Tutkuları, gerçeği algılayışları ve yarattıkları senaryolar sonunda yıkımı hazırlar. Shakespeare, süreçte ve sonuçta bir tür hiçliğe varır.

Verilen örneklerin tümünde arzu, aynı zamanda metafor olarak ölümcül deneylere de işaret etmektedir. Nükleer savaştan sonra dünya, mühendisin ölümü, Shakespeare'in oyunlarındaki sevilen kişinin kaybı bir anlamda aşırılığın sonuçlarına ilişkindir. Bir başka açıdan bakarsak uca gitmek bize çiplak gerçeği hatırlatan parçamızı yok etmekle mümkündür.

Zizek'e dönelim, II. Richard oyununda Kraliçe ile Bushy'nin diyalogunda kederinin elinde olan bir şeyden kaynaklandığı, sadece bunu bilmediğini söyler. "Kraliçe'nin Bushy'ye cevap verirken son derece özlü bir biçimde ifade ettiği gibi, 'hiçbir şey'den 'bir şey olan yeisi' çıkmıştır. Arzu, "bir şey" (arzunun nesne-nedeni) onun "hiçliği"ni, boşluğunu cisimleştirdiği, ona pozitif varoluş kazandırdığı zaman kanatlanır. Bu "bir şey" de ancak yamuk bakarak açık seçik algılayabileceğimiz anamorfotik bir nesnedir, saf bir surettir. Meşhur "hiçten hiç çıkar" düsturu yalanlayan şeydir tam da arzunun mantığı (üstelik bunu yapan tek şeydir), arzunun hareketi içinde, "hiçten birşey çıkar". Arzunun nesne-nedeninin saf bir suret olduğu doğruysa da, bu onun maddi fiili hayatımızı ve eylemlerimizi düzenleyen bir sonuçlar zinciri bağlatmasını önlemez" (10). Debbie Ford'un çok satanlar listesine giren "Işığın Arayanların Karanlık Yanı" adlı kişisel gelişim kitabında şuna benzer bir cümle geçer, "Çoğumuz kendimizi iki odalı bir ev sanırız, oysa hepimiz doğduğumuzda birer şatoyduk, zamanla odaları kilitledik ve anahtarları nereye koyduğumuzu unuttuk. Kaybettiğimiz "şey"le ilgilidir bu cümle. Kaybetmişizdir, hatta kaybettiğimizi bile unutmuşuzdur. Sadece II. Richard'daki kraliçenin önsözü gibi bir şey olduğuna dair sezgilerimiz vardır. Yeniden ulaştığımız anda "ben"e dönmemiz olasıdır. Üstelik bu "ben"e dönüş rutinin dışına çıkmak değil, onu farketmeyle ilişkilidir. Anahtara ulaşmak, onu hatırlamak bir açıdan hazza ve arzuya dönüşür. Odalar, kapılar ve anahtarlar masallarda da sıklıkla geçen eğretilemelerdir. Kahraman bir saraya, ya da şatoya düşer. Burada ona sonsuz bir mutluluk vaat edilmektedir, tek bir şartla, kırkıncı odanın kapısı asla açılmamalıdır. Eğer sözünü tutarsa oradaki nimetlerden dilediğince yararlanabilecektir. Oysa anahtarlar elindedir, dayanamaz, kapıyı açar, sonrası masalın sonuna bağlıdır: Ya aşması gereken engellerle karşılaşır, ya da vaat edilenden daha güzel bir cennetle. Arzunun simgesi

anahtar bir kez daha hayatımıza dair eylemler zincirini bağlatmıştır. Kapıyı açmak, bir hiçlikle karşılaşılacak olsa da yeniden üretmenin-eyleme geçmenin ön koşuludur.

Öteki-Arka Pencere: Gözetleme Kulesinde Kim Var?

“Yemek harika Çin porselenleriyle servis edilirken, tren bir yan hatta bir kez daha durdu. Hemen yanlarında bir hastane treni bekliyordu ve yaralı askerler, gözlerini dikmiş, ranzalarından Hitler’in konuşmaya daldığı yemek odasının göz kamaştırıcı ışığına bakıyorlardı. Hitler birdenbire başını kaldırdığında, ona bakıp duran huşu içindeki yüzleri gördü. Büyük bir öfkeye kapılıp perdeleri kapattırdı ve yaralı savaşçıları kendi kasvetli dünyalarının karanlığına gömdü” (11).

Hitler’in kendi askerleriyle bir an göz göze gelmesini anlatan bu öyküyü Zizek “Öteki” ile karşılaşmanın bariz bir örneği olarak açıklar. Hitler, burada yarattığı yıkımla “Öteki” üzerinden karşılaşmış ve ötekileştirme duygusunun açık tepkilerinden birini vererek öfkeye kapılmıştır.

Benzer bir öyküyü Erich Fromm başka bir açıdan anlatır. Hitler’in cephede ölü Nazi askerine bakarken yüzünün aldığı şekli “Sevginin ve şiddetin Kaynağı” adlı kitabında ölüm severlik duygusunun örneği yapar, temelde Hitler’in yarattığı yıkım, bir şekilde onun bu sağlıklı duygusunun tatminine yöneliktir. Hitler vagonda yemeğini yerken ötekinin bakışıyla karşılaşmıştır ve cephede Nazi askerinin ölü bedenine bakarken aynı zamanda başka bir öteki olarak izlenmekte, yüzünün kaydı tutulmaktadır. Bu, göz göze geliş kaçmanın imkânsızlığına dair bir göndermedir (12).

Buna benzer bir karşılaşmayı son Contemporary İstanbul (2001)’de Şükran Moral’in bir video çalışması üzerinden de okumamız mümkündür. Videonun başında bir yere tırmandığı izlenimi uyandıran bir çift kadın eli görülür. İlk yanılsama da bu görüntü ile başlar. Bir sonraki karede karşımıza dikilen bir kadın değil, faredir. Fare bir süre etrafı koklar ve beklenmedik bir anda seyirciye döner. Bu, izleyicinin öteki ile karşılaştığı anın ilk şokudur. Bir farenin ekranın ardından sizi gözletmesi tahmin edilemeyecek bir eylemdir. Hemen ardından ikinci şok gelir. Fare öfkeyle seyirciye tükürür. Şükran Moral’in kadın üzerine yaptığı provokatif çalışmalarına bir örnektir aslında bu video. Gözetleyen izleyiciye önce bir kadınla karşılaşacağı izlenimi verilir. Sonra izlediklerinin ne olduğu sorgulattılır. Final ise ötekileştirilenin tepkisidir. İzleyici ötekiyle beklenmedik şekilde karşılaşmıştır.

“Hitchcock hakkında asla çok şey bilinmez” der Zizek (13) ve yukarıdakiler benzer bir metafordan yola çıkarak onun “Arka Pencere” filmi üzerine bir çözümleme yapar. Filmin kahramanı Jeff, karşı apartmanda sürekli gözlediği komşusunun (katilin) bakışıyla karşılaştığında film artık tek bir açıdan izleyen Jeff’in bakışından çıkar. Jeff “Öteki” ile göz göze gelmiştir. “Bu noktada Jeff tarafsız, alakasız gözlemci konumunu kaybeder ve olaya karışır, yani gözlemlediği şeyin parçası olur. Daha doğrusu kendi arzusunun sorusuyla yüzleşmek zorunda kalır” (14).

“Bu büyülenme gücü nereden gelir? Karısını öldüren komşu, kahramanımız için neden arzu nesnesi işlevini görmüştür? Bunun olası tek bir cevabı var: Komşu, Jeff’in arzusunun gerçekleştirilmiştir. Kahramanımızın arzusu ne pahasına olursa olsun cinsel ilişkiden kaçmak, yani zavallı Grace

Kelly’den kurtulmaktır. ... Arka Pencere son tahlilde, bir cinsel ilişkiye girmekten fiili iktidarsızlığını bakış yoluyla, gizli gizli gözetleme yoluyla iktidara dönüştürerek kaçan bir öznenin hikâyesidir” (15). “Arka Pencere esasen bir fantezi penceresidir. (Lacan resimde pencerenin fantezmatik değerine dikkat çekmiştir): Kendini eyleme geçmeye motive edemeyen Jeff (cinsel) eylemi belirsiz bir tarihe erteler ve pencereden gördüğü şey, tam da ona ve Grace Kelly’ye olabileceklerin fantezide çizilen resmidir” (16).

Ötekinin bakışından kaçmanın imkânsızlığı yargısını Zizek; Foucault’nun, Bentham’ın “Panoptikon” eğretilmesiyle açıklar. Açık seçik görülen bir gözetleme kulesinin olmasına karşın, öznelere gözetlenip gözetlenmediklerinden emin olmaları tehdit hissini barındırır. Buna rağmen kaçış, imkânsızdır. Gözetlenme hissi öznenin kendini yeniden kurgulamasını getirir ki bu, zorunlu bir kurgulamadır. Kaçışın olmadığı yerde senaryo değiştirilir. Öte yandan gözetleyen durumu ise bir tür eylemsizliğin doğurduğu fanteziye işaret eder.

Gözetlemenin başka bir aşırı boyutu bir Hollywood filminde yeniden karşımıza çıkar: Peter Weir’in “The Truman Show” filmi. Zizek “Time out of Joint”e de gönderme yaparak bu iki filmin temelinde “... Geç kapitalist Kaliforniya tüketici cennetinin, tam da hiper-gerçekliği içinde, bir anlamda gerçekleştiği, tözsüz, maddi ataletten yoksun olduğu deneyimidir” saptamasında bulunur. Aslında film, bir yandan çok kısa süre sonra hayatımıza girecek BBG evlerinin habercisi gibidir. Başkalarının kurgu hayatlarını gözetleme fikri (her ne kadar geçmiş gibi sunulsa da BBG evleri de birer kurgudur) temelde her an yaşadığımız eksiklik duygusunun tatminine yöneliktir. Başka bir deyişle orada yaşayan karakterlerin, görece farklı hayatları izleyici açısından birer arzu nesnesine dönüşür. Burada Zizek’in de belirttiği Lacan’ın dairesel hareketine geri dönelim. Aslında izleyicilerin çoğunun belli noktalarda izlediklerinden çok da farklı bir hayatları yoktur. Tatmin, kendi yaşamının benzerini izlemek ve küçük farklılıkları belirlemekte yatmaktadır. Öte yandan bu, hayatlarımızın birer kurgu olabileceğine dair yüzleşmeyi de beraberinde getirir.

“Gerçeğin çözüne hoşgeldin” Larry ve Andy Wachowski kardeşlerin “Matrix” filminin mitolojideki rüya tanrısından esinlenerek yaratılmış Morfeus karakteri, Neo’yu böyle selamlar. Gerçeğin kurgusuna dair yapılan en uç örneklerden biridir bu film. Büyük bir kent dekoru içinde devinen toplumun bireyleri bir süre önce büyük bir nükleer felaket yaşandığını bile unutmuşlardır. Üstelik bu sistemde artık herkes gözetlenmekte, kontrol edilmektedir. Baudrillard’ın simülasyon kavramından yola çıkan Matrix filmi son noktada büyük bütçeli bir Hollywood filmine dönüşse de alt metninde postmodern dünyanın şizofreni ve yanılsamasına dair bir gönderme içermektedir.

Başka bir şekilde okursak büyük tüketim toplumu aslında hiç de ihtiyacı olmayan sözde gereksinimler üretmekte ve bunları birer arzu nesnesine çevirmektedir. Burada yeniden üç kavrama dönebiliriz: Marx’ın artı-değeri, Lacan’ın artı hazzı ve modern sonrası toplumun imkânsız fantezisiyle açıklanabilecek aşırı paranoyaları.

Zizek, medyanın terörizm paranoyasıyla bizi zaten bir bombardımana

tuttuşunun ötesinde bu tehdide libidinal bir yatırım yaptışının altını çizer. Tam da bu noktada 11 Eylül gerçekleşen imkânsız fanteziye dönüşür. “...Yani Amerika bir bakıma fantezisini kurmuş olduğu şeyi elde etmiş oldu ki en büyük sürpriz de buydu” (17).

Sonuç

Zincirlerimizden kurtulmak, ya da en azından kurtulmadan kurtulmak zorunluluğumuzdan söz eder Nietzsche. Elbette her olgu ya da kavram karşıtı ile birlikte varolur. David Fincher’ın “Dövüş Kulübü”nde kahramanın patronunun önünde kendini dövdüğü bir sahne vardır. Bu kendini dövme, çalışmadan para almak için patronuna yaptığı şantajdır. Öte yandan böylesi bir ileri gidiş (kendine zarar verme ve zarar gördüğü için suçlama) aynı zamanda bir tehdidi barındırır. Zizek, Jim Carey’nin oynadığı “Ben, Kendim ve Sevgilim”deki benzer bir sahneyi de örnekleyerek kendini dövme eylemine ilişkin kısmi nesne yorumunu yapar. “...Deleuze’cu terimlerle ifade edersek, bedensiz bir organa (bedenin organsız zıddına) dönüşmüştür. Bu, her iki filmde de kahramanın dövdüğü ikiz figürünün sırrını çözer: Kahramanın ideal egosu olan ikizi, hayali/görünmez halüsinasyonel varlık, basitçe kahramana dışsal değıldir -faydası, organlarından birinin (elin) otonomlaşması olarak kahramanın bedenine kazanmıştır. Kendi kendine eyleyen el, öznenin arzusunun diyaletliğini hiçe sayan dürtüdür. Aslında dürtü, ölmeyen bedensiz bir organın ayak diremesidir, daimidir ve cinsel farkın düzleminde, öznenin kendini özneleştirilmesi için kaybetmek zorunda olduğu, Lacan’ın lamellasi*** gibidir” (18).

Dövüş Kulübü’nde baştaki önerme filmin finalinde de desteklenir, “Bu bizim arzumuz” der, ikizi kahramana. Oysa kahramanın arzusunu gerçekleştirmek için önce ikizini yok etmesi gerekmektedir. Başta artı hazzın yokedilişine ilişkin ortaya çıkan ikiz figürü, tam da karşı çıkışı nesneleştirir ve gerçek anlamda zincirlerinden kurtulmanın tek yolu önce o aşırılmış parçayı kaybetmektir. Finalde tüketime ilişkin olan finans merkezleri yok edilir.

Finalde bir anlığına görülen penis ise libidinal ekonomiye net bir göndermedir (Resim 13). Artı hazzın simgeleri filmde yerle bir edilmiş, kahraman amacına ulaşmıştır.

Şimdilik...

* Nilgün Yüksel

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, Beşiktaş-İST.
e-posta: nyatmaca@gmail.com

** Varlığın bir olduğunu savunan İlk Çağ rasyonalist filozoflarından Parmenides’in öğrencisi

*** Yok edilemeyen yaşam desteği olan libido örtüsü. Canavarımsı libido nesnesi.

Dipnotlar

1. Lentricchia, F.- McAuliffe, J.; 2004. Katiller, Sanatçılar ve Teröristler, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
2. Zizek, Slavoj, 2006. Kırılğan Temas, Hazırlayanlar: Bülent Somay, Tuncay Birkan, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 11.
3. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları, s. 32
4. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları, s. 34.
5. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları, s. 35.
6. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları, s. 33.
7. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları, s. 33
8. Zizek, Slavoj, 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları, s. 51.
9. Zizek, Slavoj, 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 21.
10. Zizek, Slavoj, 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 27.
11. Craig, William, 2000, Enemy at the Gates, Harmondsworth, Penguin Books, s. 153.
12. Fromm, Erich, 1994, Sevginin ve şiddetin Kaynağı, çev. Nalan İçten-Yurdanur Salman, İstanbul, Payel Yayınları.
13. Zizek, Slavoj, 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 97.
14. Zizek, Slavoj, 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 127.
15. Zizek, Slavoj, 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 127.
16. Zizek, Slavoj, 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 128.
17. Zizek, Slavoj, 2006. Kırılğan Temas, Hazırlayanlar: Bülent Somay, Tuncay Birkan, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, s. 294-295.
18. Zizek, Slavoj, 2009, Sanat ya da Konuşan Kafalar, çev. Mine Yıldırım, İstanbul, Encore Yayınları, s. 91.

Kaynaklar

- Lentricchia, F.; McAuliffe, J.; 2004. Katiller, Sanatçılar ve Teröristler, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Zizek, Slavoj, 2006. Kırılğan Temas, Hazırlayanlar: Bülent Somay, Tuncay Birkan, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.
- Zizek, Slavoj; 2003, Kırılğan Mutlak, çev. Mehmet Öznur, İstanbul, Encore Yayınları.
- Zizek, Slavoj; 2005, Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları.
- Craig, William, 2000, Enemy at the Gates, Harmondsworth, Penguin Books.
- Ford, Debbie, 2001, Işığı Arayanların Karanlık Yanı, çev. Semra Ayanbağı, İstanbul, Akase Yayınları.
- Fromm, Erich, 1994, Sevginin ve şiddetin Kaynağı, çev. Nalan İçten-Yurdanur Salman, İstanbul, Payel Yayınları.

Resim Listesi

- Resim 1. 11 Eylül saldırılarından sonra basında çıkmış bir fotoğraf (<http://xrlq.com>).
- Resim 2. Chen Shaoxiong, Anti-Terrorism Variety 2002 – 2003, digital video 5:14 (<http://www.actingoutpolitics.com>).
- Resim 3. Chen Shaoxiong, Anti-Terrorism Variety 2002 – 2003, digital video 5:14 (<http://www.actingoutpolitics.com>).
- Resim 4. Irak hapishanelerinden (<http://ismailyigit.blogcu.com>).
- Resim 5. Irak’tan bir görüntü (<http://maho.blogcu.com>).
- Resim 6. Saddam Hüseyin heykeli (<http://www.pbs.org>).
- Resim 7. Irak Savaşı üzerine tasarlanan bilgisayar oyunu (<http://www.oyunjet.com>).
- Resim 8. Cola (<http://www.fanpop.com>).
- Resim 9. Cola (<http://coca-cola-art.com>).
- Resim 10. Cola (<http://www.tomorrowtoday.co.za>).
- Resim 11. Andy Warhol, Coca Cola şişeleri, 1962, Baskı Tarihi 1987, 60.96 x 86.36 cm. (<http://coca-cola-art.com>).
- Resim 13. Dövüş Kulübü (1999) filminin final sahnesi (yönetmen: David Fincher) (<http://www.vidivodo.com>).