



REHA ERDEM / KOCA DÜNYA:
"CRYPT" + "AFFECT"

Zafer Aracagök

İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Öz

Bu makalede psikanalist Abraham ve Torok'un "lahit" ya da hayaletbilim kavramları ile Deleuze ve Guattari'nin "affect" kavramının ışığı altında Reha Erdem'in *Koca Dünya* adlı filmi incelenmektedir. Sadece adı geçen filmin değil ama filmin genel anlamda hortlama, hayaletimsi geri-dönüşlerden oluştuğu tartışılmakta ve filmin "affect" yaratabilme gücünün hayaletbilimle kurduğu sağlam ilişkiler sayesinde gerçekleştiği önerilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Crypt, affect, hayaletbilim, postpsikanaliz, yapıçözüm

Reha Erdem / *Big Big World*: "Crypt" + "Affect"

Abstract

In this article, Reha Erdem's film *Big Big World* is discussed in light of Abraham and Torok's concepts of "crypt" and "hauntology" along with Deleuze and Guattari's concept of "affect." It is suggested that not only this film but also film in general is structured on mechanisms of haunting and that the film's capacity of creating affect is dependent on the strong ties it establishes with hauntology.

Keywords: Crypt, affect, hauntology, postpsychoanalysis, deconstruction

Nicolas Abraham (d.1919) ve Maria Torok (d. 1926), sadece Türkiye’de değil aynı zamanda dünyada da pek bilinmeyen psikanaliz araştırmalarında Freud’un Kurtadam lakabıyla incelediği Sergei Pankejeff vakasını olağanüstü derecede ayrıntılı bir analize tabi tutarak Freudcu analizi yerle bir etmiş, psikanalizin ancak iflas ettirilerek çalışmaya devam edebileceğini öne sürmüşlerdi (Abraham & Torok, 1994). Örneğin, bu bakış açısına göre, Freud’daki fantezi kuramı topografiktir: Yani bilinç ve bilinçdışı arasındaki ayrımın üzerinden ilerleyerek hem Tin hem de psikanalizin alanını kurma, haritasını çıkarma çabasıdır. Ancak böyle bir ayrım oluşturulup, böyle bir harita çıkarıldıktan sonra, fantezi Tin’in tatmin edemediği arzuları bilinçdışında tutma ve başka formlarda bilince getirme eğilimi olarak tanımlanabilir. Oysa bu topografik alanı altüst etme pahasına, Abraham ve Torok’a göre fantezi –olaydan sonra değil– olay gerçekleşmeden, Tin’i kurduğu varsayılan böyle bir ayrım gerçekleşmeden, Tin’i hem kuran hem de bozan, Tin ve psikanalizi olduğu kadar psikanalisti de hem kuran hem de bozan öge olarak çalışır. Bu açıdan bakıldığında, Freud’un bilinç ve bilinçdışını oluşturan sınırları, haritası okunamaz hale geldiği gibi, herhangi bir travmanın Tin’de yaratacağı zararın lokasyonu da tespit edilemez hale gelir. Bu şu demektir: Müthiş “anasemik” –yani anlam üretmeyen– ya da metaforları dümdüz okuyan bir kafayla karşı karşıyayızdır. Travma Tin’in içine gömülmüş, koordinatları tespit edilemeyen bir lahite (“crypt”) dönüşmüştür. Semptomlar ağırlaşmadıkça, kimsenin farkedemediği bir kapalı kutudur artık o. Semptomları ağırlaşsa bile, semptomları yorumlamak, çözmek, bir bütünlüğe ulaştırarak yorumlamak neredeyse imkânsızlaşmıştır.

Hızlı bir girizgâh ile başlamış olsak da Abraham ve Torok’un nasıl bu sonuca ulaştıklarını anlamamız için en başta Freud’un psikanalizi bir çalışma alanı olarak kurduğu bazı temel noktaları hatırlamamız gerekiyor. “Yas ve Melankoli” adlı 1917’de yazdığı makalesinde Freud bir aşk nesnesinin kaybı karşısında alınabilecek iki tavır arasında ayrımlar geliştirir. Yas durumunda öznenin ne kadar süreceği bilinmez bir biçimde bu kaybı kabullenip tinsel yapısını tekrar inşa etmesi sözkonusuysa, melankoli bu sürecin sürekli uzatılması, sonun sürekli ertelenmesi ve kayıp karşısında Tin’in kendini tekrar inşa etme dönemini aşamaması anlamına gelir. Yas sürecinde, kayıptan sonra, öznenin yaşamı her ne kadar ağır bir sekteye uğrasa da, kaybın kabulü ve libidinal yatırımın bir başka aşk objesine yönlendirilme olasılıkları kaybın üste-

sinden gelinmesini sağlayacaktır. Melankoli durumundaysa, özne dış dünyayla olan ilişkisini neredeyse tamamıyla sona erdirecek, âşık olma kapasitesini kaybedip neredeyse bütün yaşamsal aktivitelerini askıya alarak kendine olan saygısını kaybedecek, kayıp karşısında sürekli kendini aşağılayıp, suçlayıp, kendini cezalandırmanın yollarını arayacaktır. Bütün bu farklılıklarına rağmen, iki tavrın aslında ne kadar çok birbirine benzediği konusunda uyardıktan sonra, Freud, yas ve melankoliyi birbirinden farklı kılan temel unsurun melankolikteki ağırlıklı kendini aşağılama ve suçluluk duygusu olduğunu savunur. Melankoliyi patolojik yapan da budur. Öte yanda bir de şöyle bir ayırım vardır ki daha sonraki analizlerde çok farklı sonuçlara yol açacaktır: Yasta olan özne kaybın ne olduğunun, neyi kaybettiğinin farkındayken; melankolik kaybı kabul edip etmemekten de öte, bir kayıp olup olmadığının bile farkında değildir ve bunu *dillendiremez*. Bu ayırımdan yola çıkarak Freud, yas'ın bilinç dâhilinde işleyen bir süreç olduğunu; melankolinin ise bilinç dışında süregittiğini iddia eder. Freud'un daha sonra Abraham ve Torok tarafından ele alınarak geliştirilecek önemli tespitlerinden biri de melankolik öznenin kendini aşağılamasının aslında kendisine değil kaybedilmiş aşk nesnesine yönelik olduğudur. Bir başka deyişle, melankolik özne saldırısını kendisine yöneltilmiş olarak gösterse de, saldırının asıl hedefinde kayıp obje vardır ki kendi melankolik özne durumunu, o hiç sonu gelmeyecek yas sürecini devam ettirebilir.

1972'de birlikte yazdıkları, "Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation" (Abraham & Torok, 1994, s. 125-138) adlı makalede Abraham ve Torok, Sandor Ferenczi'nin "projeksiyon" sözcüğünün karşıtı olarak kullandığı "introjeksiyon" sözcüğünden yola çıkarak aşk objesi kaybı karşısında Freud'un tanımladığı yas ve melankoli ayırımına farklı bir bakış açısı getirirler. Ferenczi "introjeksiyon"u öznenin kendisinin dışındaki dünyada varolan bazı özelliklerin içselleştirmesi olarak tanımlamış; bunun karşısına, öznenin kendine ait bazı özellikleri dışsallaştırması anlamına gelen "projeksiyon"u oturtmuştu. Abraham ve Torok ise Freud'daki yas'ın yerine "introjeksiyon"u ve bunun karşısına melankoli yerine "inkorporasyon"u yerleştirirler. "Introjeksiyon" kayıp objenin, kaybın *dile getirilmesi* aracılığıyla içselleştirilerek egonun sınırlarının genişletilmesi anlamına gelirken; "inkorporasyon" kayıp aşk objesini olduğu gibi içine almak, yutmak demektir. "Introjeksiyon" oldukça zor ve acı dolu, kaybın acısının bir süre de olsa canlı canlı yaşanacağı bir süreç olduğu için kayıp çok büyük olduğunda özne tarafından kolaylıkla reddedilebilir. Öte yanda, Tin'i bir şekilde kurtarmak için ka-

yıp nesne ile baş edilmesi gerekmektedir. Kayıp nesnenin zaman içinde yavaş yavaş içselleştirilip özümsemesi, kaybın kabullenilmesi ve hatta kaybın lime lime edilerek kişinin kendi parçası haline getirilmesinin zorluğu karşısında çözüm, kaybı olduğu gibi yutmak demek olan "inkorporasyon"dur. "İntrojeksiyon" sırasında yüzleşilen birçok sıkıntı ve acıyı çekmek yerine, yutmak bir çözüm haline gelir. Bu bağlamda "introjeksiyon" uzun sürecek bir dönemken, "inkorporasyon" anında olur biter. "İntrojeksiyon" *catabolism* ve *anabolism* süreçlerine benzeyen bir özümseme süreci olduğu için ve içeri alınan nesnenin parçalara ayrılıp ego'nun bu parçalarla harmanlanarak yeniden inşa edilmesini gerektirdiği için yıkıcı bir yanı vardır. Oysa "inkorporasyon"da nesne olduğu gibi, kolayca ego'nun içine alınır. "İntrojekt" edilmiş nesne ego ile birlikte aynı kumaştan kesilmiştir, oysa "inkorpore" edilen nesne egonun içinde bir kist olarak varolur. Burada Freud'dan bahsederken, melankoli sürecine giren öznenin kendisine yüklediği aşağılamaların kendisine değil de kayıp nesneye yönelik olduğunu hatırlayacak olursak Abraham ve Torok'da bu yer değiştirme tam bir açıklık kazanır, ama yutularak oluşturulan bu nesne artık tamamıyla kaybolmuş, kilitli bir lahit, "crypt" haline gelmiştir. "İnkorpore" edilmiş nesnelere öznenin bilinç dışında kuşatılmış, sınıksız kapatılmış, ulaşılması imkânsız bölgeler oluştururlar. Abraham ve Torok'un kısaca "crypt" adını verdiği bu bölgeler ulaşılması imkânsız olduğu kadar yerleri tespit edilemez ve deşifre edilemez karanlık kutulardır. Böyle olmalarına rağmen, özneyi türlü şekillerde etkilemedikleri söylenemez. Kayıp nesne, özneye hep geri dönen bir hayalet gibi mesajlar gönderir ve özneye cevap vermek zorundadır ama soruların ne olduğunu bilmek bir yana ortada bir soru olup olmadığından bile haberi yoktur. İkilinin "crypt" tanımına göre, eğer "inkorpore" edilen nesne'nin lokasyonu *dilegetirilmezlik* ilkesi altında tespit edilemiyorsa, bu bilinmezliğin hem psikanalizin hem de tedavinin imkânsızlığının sinyallerini vermekte olduğunun bir kanıtıdır. Freud'un kurduğu anlamda psikanaliz bir bilim olarak bilinç ve bilinç dışı arasında bir sınır çizilmesi üstüne temellendirilmişse, "lahit" in yerinin tespit edilememesi bu sınırı daha da krize sokar çünkü bu sınırın sürekli değiştiği, yer değiştirdiği anlamına gelir.

Macaristan'daki Nazi soykırımından kaçarak Fransa'ya göç etmiş Abraham ve Torok, öte yanda, fanteziyi Tin'in kuruluş ilkesi haline getirip kuruluşun sürekli çuvalladığının altını çizerek, psikanaliz çalışmalarına "siyasal" olanı davet ederler. Bu adımı siyasal kılan şey, psikanalitik anlamda bütünselliğe sahip bir Tin'in oluşturulamaya-

çağı gerçeği olduğu kadar, ifadesel anlamda sürekli elden kaçtığı için linguistiği Saussure'ün "anlam" boyunduruğundan çıkaran Derridacı bir iz ya da *différance* anlayışıdır. Kurulamayan kuruluşu itibariyle, Tin hiyerarşik bir anlam üretme zinciri sayesinde asla bir bütünlüğe ulaşamayan; kurulan her organizasyonu, toplumsal organizasyonu yapıbozuma uğratan, birim olmayan birimdir. Aşağıda tartışacağımız gibi, Tin'in bir siyaset alanına dönüştürülmesi, sözde haritası çıkarılarak manipüle edilebilir bir alan hale getirilmesi tarihseldir.

Abraham ve Torok inanılmaz ayrıntılarla, Freud'un Kurtadam (Sergei Pankejeff) olarak bilinen vakasını ele aldıklarında (Abraham & Torok, 1986), bir yandan topografiyi reddederken bir yandan da Kurtadam'daki travmanın linguistik kökenine inmeye çalışırlar. Bu yöntemle ilerlerken travmayı oluşturan nedeni bir tekliğe indirgemek yerine semiyotik anlamda bir çoğulsallığa açtıklarını farkederek. Öte yandan, kitabın en kritik anında sözünü ettikleri gibi, sanki bir gemi batmaktadır çünkü anasemik –yani anlam üretiminin kısa devreye uğratıldığı– "crypt" alanında çalışırken; kendi "crypt"lerinin, araştırmacı olarak kendilerinde kişisel tarihleri boyunca oluşmuş olan olası "crypt"lerin de analize dâhil edildiğinin ve işi içinden çıkılmaz hale getirdiğinin farkına varırlar.¹ Yani, psikanalist araştırma yaptığı konudan kendisini ne dereceye kadar izole edebilir? Bunu açıkça belirtmezler ama Tin'in kuruluşunu aksamaya uğratmış müdahalenin, travmanın izini sürme arzusunun, kendilerinin de müdahil oldukları bir bütünlüğü, bir figürü varoluşa çağırma arzusundan başka bir şey olmadığını sezmiş gibidirlere. Bir başka deyişle, Tin kurulamayan kuruluşunu ve bu yüzden siyasal olan o kurulamayışını, ne zaman kurulmuş bir bütünsellik, bir Figür olarak görmeyi arzulamakta; siyasal olanı nasıl ve ne zaman kitlesel olarak siyasete kurban etmektedir?

Ondokuzuncu yüzyılda hızlanan psikanaliz araştırmaları Jean-Martin Charcot, Pierre Janet ve Sigmund Freud çizgisinde ilerleyerek; psikanalizin öznesinin, yani Tin'in doğuşta sağlam, bozulmamış bir bütünlük olduğunu varsayarlar.² Daha sonra bir olay, bir travma gerçekleşir ve bu yüzden bozulan Tin'in düzenini, bütünlüğünü tekrar kurmak psikiyatri, psikoloji ve psikanalizin başlıca görevi olmalıdır. Bu çizgiye paralel olarak, 1910-1914 yılları arasında analiz ettiği ve yazıya

¹ "An irresistible force pulls us: to save the analysis of the Wolf-Man, to save ourselves" (Abraham & Torok, 1986, s. 16).

² Charcot ve Janet için bkz. Aracagök (2015, s. 53-76).

döktüğü Kurtadam dosyasını Freud 1918'de bir sonuca ulaştırıp Sergei Pankejeff'i tedavi ettiğini açıklar ve yayınlar. 1920'ler Almanya'sında Gestalt adı verilen ve yediden yetmişe her tasarımcıyı etkisi altına alan bir başka akım başlar. Bildiğimiz gibi Gestalt kuramının temelinde bütünün her zaman parçalarından daha büyük olduğu ya da daha doğrusu, "Bütün, kendisini oluşturan parçaların bir araya gelmesinden daha fazlasıdır" düşüncesi yatar. Gestalt etkisi beynimizin, özellikle basit ve bağlantısız parçaları (çizgiler, noktalar, eğriler...) görsel olarak bir araya getirerek, tanıdık ve bütün figürler çıkarma kabiliyetine denir. Önplan ve arkaplan ayrımı üzerinden ilerleyerek bir figürün oluşma koşullarını inceleyen Gestalt kuramı aslında Paul Virilio'nun *phatic* (Virilio, 1994) imge dediği şeydir ve daha sonraları Nazi döneminin biricik propandada araçlarından biri olacaktır. İmgeniz öylesine doyurulmuş olmalıdır ki izleyici büyülenerek gözlerini o imgeden kaçıramaz hale gelsin.

Abraham ve Torok'un çalışmalarının psikanalizin varoluş koşullarını sarsarak; aynı zamanda, büyük harfle Psikanaliz'in "crypt"ini bulma çabası olduğunu söyleyen Derrida'ya benzer şekilde, ama farklı açıdan Deleuze ve Guattari'nin psikanaliz eleştirisi sürekli kendisini yapısöküme uğratarak, ilerlemeden ilerleyen bir psikanaliz anlayışı yerine, psikanalize topyekün bir saldırıdır (Deleuze & Guattari, 1987, s. 239-250). Freud'un Kurtadam vakasının kahramanı Sergei Pankejeff rüyasında kurtlar görmektedir; her gece yatak odasının karşısındaki ağaçta kurtlar canlanır. Ve bu sürekli tekrar eden rüyadan muzdarip şekilde Freud'a gelir. Freud'un vakayı inceleme yönteminin temelinde kuşkusuz bir travma beklentisi ve zarar görmüş Ödipal aile üçgenini iyileştirebilme umudu vardır. Oysa Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'sından bildiğimiz gibi, Kurtadam'ın düşlerindeki kurtları Ödipal bir çerçeve içinde temsil etmek mümkün değildir: Kurtların Kurtadam'a söylemek istediği şey "çoğulsallık" –yani özne denilen şeyin bir bütünsellik içinde elde edilemeyeceği– ve bu anlamda bu Kurtadam'a gönderilmiş bir "çağrı", bir "sesleniş"tir. Düşünlere göre, Freud'un kurtların sessiz çağrısının, kurt-olmak anlamına geldiğinden haberi yoktur; psikanalizin anlamadığı şey, anlamı kurda-dönüşmek, "hayvan-oluş" olan "çoğulsallık"tır ve Freud bu noktayı anlamadığı gibi, bu sahnenin bir nevroza indirgenebileceğini ve böylece Ödipal bir yapı içinde açıklanabileceğini düşünmektedir. Bir başka düzlemde Deleuze ve Guattari için bu şu demektir: Bu sahne, temsile dayanan düşünce biçimleriyle açıklanamaz çünkü tam da böyle bir imkânsızlık anında özne bölünmelere açılmakta ve çoğulsallık onaylanmaktadır. Sahne bir "çağrı", bir

"sesleniş"ten oluşmaktaysa, Kurtadam'ın kulağını bu seslenişle, kendisine empoze edilen "bütünlük", "tamamlanmışlık" düşüncesi karşısında bir de-zonans'a³, de-zistans'a⁴ davet etmektedir. Ve işte tam da böyle bir anda Kurtadam, Freud'un Ödipal yapı içinde belirlediği sahneden kaçmalı; bu sahneyi bütünlüğü bozmanın, varsayılan bütünlüğü de-zonans aracılığıyla bozmanın hazzı olarak yaşamalıdır.

* * *

Bütün bu yukarıda söz ettiklerimizin ışığı altında, psikanalize etmeden ve ayrıca bir bütünsellik duygusuna ulaşmaya çabalamadan (ki basında dolaşan, stilize "aptallık" içeren bazı yorumların ne tip arzulardan doğmuş olduğunu anlamış olarak), Reha Erdem'in son filmi *Koca Dünya*'ya (2016) bakacağız. Öncelikle şunu söylemek gerekiyor ki filmde sosyal, tinsel ve siyasal; iç içe geçmiş katmanlardan oluşan kaotik, ama kaotik olmasına rağmen içkinel bir düzen içermediğini söyleyemeyeceğimiz bir yapı var. Örneğin, filmin iki ana figürü, ailesini kaybetmiş, yetimhanede büyümüş, birisi evlatlık verildiği ailede şefkat yerine evin babasının tacizine maruz kalmış buluş çağında Zuhal, diğeri on sekiz yaşını doldurduğu için yetimhaneden çıkarılmış, kendisi gibi çırak olarak ya da gündelik işlerde çalışarak yaşamlarını kazanmaya çalışan yaşlılarıyla izbe bir odayı paylaşan Ali. Figürsellikleri geçmişte başlarına gelmiş olası travmalardan; en başta, olmadan kaybedilmiş anne/baba kaybından ayrı düşünülemediği için, her iki figürün de temelde kısa devreye uğramış, bütünlüğe kavuşamamış olduklarını söylemek mümkün olduğu kadar; ortaya çıkmış oldukları arkaplanın da, yani içine bilmeden, istemeden doğmuş oldukları sosyalitenin de bütünsellik bağlamında sekteye uğratılmış ama aynı zamanda din ve ahlak bileşkenleriyle nefes aldirtmayacak kadar sıkı, buyurgan ve hatta nano-faşist⁵ ilkelerle örülmüş bir siyaset düzenine işaret ettiğini söylemek mümkün. Bir başka açıdan söyleyecek olursak, Reha Erdem filmin başında, henüz on dakika geçmeden, filmin projekte edildiği satılla aramızda, yani içerisi ve dışarıyı ayırımı arasında gidip gelerek, bu iki satıhın sürekli birbiriyle yer değiştirmesini sağlayarak, projeksiyon alanını riske atsa da –çünkü bu noktada, "Offf hiçbir şey anlamıyorum"

³ "De-zonans" için bkz: (Aracagök, 2012, s. 33-46). Daha kapsamlı versiyonu için: (Aracagök, 2009, s. 85-135).

⁴ "De-zistans" için bkz: (Aracagök, 2017b).

⁵ "Nano-faşizm"i bir kavram olarak, *Kavramsız Negativite: Adorno+Hayat+Deleuze* (Aracagök, 2017a) adlı kitabımda tartışıyorum.

diye yakınmak mümkün –izleyici olarak bizleri bir introjeksiyon alanına açmayı beceriyor. Filmde bana geçecek olan zaten film tarafından introjekt edilmiş olduğu için –zira ne ölçekte olursa olsun, kayıp duygusunu yaşamamış olanımız var mıdır?– film karşısındaki tutumumuz bedenlerimizde algıya dair ne varsa çoktan unutulmuş, üstü kapatılmış bir kaybı ısrarla introjekte ederek projeksiyon alanına projekte edebilme arzusunun dönüşüyor.

Ali'nin kız kardeşi Zuhal için endişeleri arttığına, onun kaldığı eve giderek "kız kardeşi" hakkında bilgi almaya çalışması, kız kardeşinin evlatlık verildiği evdeki Baba tarafından taciz edildiğini anlaması ve kız kardeşini evden kurtarmak için evin Baba'sını, Anne'sini ve kızlarını bıçaklamak zorunda kalışı, Deleuze ve Guattari'nin düşündeki kurtların aslında Kurtadam'ı çoğulsallığa çağırıyor olduğu yorumunu hatırlatarak, bütün kurguyu kendileri için zaten hiç olmamış, aileye ait, çürümüş Ödipal bir yapının kapanına düşme tehlikesinden kurtarıyor. Yalnız bu kaçış sadece belli bir şehir hayatı ya da sosyaleden kaçış değil, aynı zamanda bütünlüğe tapmamaya; kaybın etrafında turlar atarak, sendeleyerek, düşerek, o kaybı yayma, göstermeden görünür kılma, bir turnusol kâğıdını rengini belli edemeyecek kadar doygunlaştırmaya yöneliyor.

Görsel efektler açısından Hollywood'un yıllardır üstüne milyonlarca dolar harcadığı ama her zaman bir olay örgüsü hegemonyasına kurban ettiği için asla ama asla beceremeyeceği bir şeyler var *Koca Dünya'da*. "Effect" denilen şeyin "affect"i çağırabiliyor olması burada ayırım noktasını kuran. Deleuze ve Guattari düşüncesine göre, "Affect" in ifade ettiği birşey yoktur aslında, sadece anlamın öyle kolayca mantıksal bir şekilde etki-tepki olay örgüsünde, özdeşleşmeye dayalı, mimetik olarak algılanamayacak bir etki alanı oluşturduğunun altını çizer. Duygularımıza değil, sinir sistemimize dokunur. Geçmiş ve gelecek ters yönlerden şimdi noktasına akar, dünyayla olan tek ilişkimiz "cliché"ler iken ve "cliché"lerin ürettiği "aptallık"ken (*bêtise*), "affect" bizi bir olay felsefesine doğru çeker. Ve Olay felsefesi bir olay örgüsü içinde anlaşılmayacak şeydir çünkü her sanat yapıtı kendi başına bir olay'dır. Estetik, kapı dışarı edilir belki, ama sanat kompozisyon demektir; Deleuze'un söylediği gibi her şey temelde iyi bir karışımdır (Deleuze, 2003, s. 130), karışımı iyi tutturaktır ve bu bize bir kamyon gibi çarpıncaya kadar bunu anlamayız çünkü aynı anda biz de ona çarpılmak istemişizdir; çarpılmış olmak diye bir şey yoktur; çünkü her çarpışma, her kaza anında her iki

taraf da çarpışmayı, kazayı arzulamıştır; olay şu an'ın keskinliğiyle sinir sistemini uyarayan/uyarılan ikileminden kurtarıp Freudcu bir gerçeklik ya da haz ilkesini altüst etmiştir.

Paul Virilio'nun ondokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın modernist sanat yapıtları arasında yaptığı bir ayırım vardır. Modernizm öncesi sanatında temsiliyet (*representation*) yani, izleyicinin belli bir mesafeden sanat yapıtına bakarak, sanat yapıtının sessizliğini duymaya çalışması pratiği, daha sonra sanat yapıtına eklenen ses aracılığıyla, ki ilk örneği filmse daha sonra video-art ve enstalasyon gelir; böyle bir çabayı gereksindirmeyen, sanat yapıtlarına zaten en başta eklenmiş sunum'a (*presentation*) evrilir. Bir başka deyişle, modernizmin sorunu, Abraham ve Torok psikanalizine uyarlayacak olursak, introjeksiyon ve projeksiyon ayırımı temelinde, Tin'i her zaman temsil edilebilir ya da temsil edilmiş olarak sunmasıdır.

Örneğin biri çıkar şöyle der:

Eğer çukura babamsın sen diyorsan; eğer kurda anamsın kardeşimsin diyorsan, öyleyse benim ümidim nerede?

Ya da:

Aşk olmayan yerde, elin nereye değse yara oluyor.

Reha Erdem'in *Koca Dünya's*ından gelen bu replikler görselliğin yarattığı o yoğun, içkin alandan hortlayarak insana dünyayı dar eder, ama aynı zamanda "dar etme" kavramının haritasını ince ince işleyip gözlerimiz önüne sererken dünyayı bize dar etmişlerin dünyasının da dar edilmiş olduğunu aynı haritaya yerleştirirler. "Hortlayarak" diyoruz çünkü alışık olduğumuz, sanatın mutlaka bir olay örgüsü içinde bize anlamını, ifade etmek istediği şeyi net olarak ilettiği "cliché"ler ağı kaybolmuş, aptallığın yitişi karşısında çoktan unuttuğumuz hayaletler geri dönmüştür. Şehirde ormana, ya da doğaya olan bu dönüş asla düzgün bir olay örgüsü ya da nostaljik duygularımızı tatmin edecek, güvenli bir ortamın garantisi değildir; Ali ve Zuhal'in doğayı keşfetmeleri ve orada kendilerine güvenli bir yaşam kurlmaları hayaletlerin ya da crypt'in doğasını keşfetmekle ters orantılıdır. Ali yakındaki kasabada kendisine bir oto tamircide iş bulur. Gündüzleri işe giden Ali'nin ardından ormanda yalnız kalan Zuhal bir yandan korkuyla Ali'nin gelmesini bekler, öte yandan çevreyi keşfeder. Gölde yıkanır, Ali'nin aldığı tarakla saçlarını tarar, her bir hışırtı ve seste korkuyla irkilir, çadırına sığınır. Bir gün su kıyısında ters çevrilmiş bir kayık bulur, bir gün barakasına

gelen davetsiz misafir yaşlı kadınla karşılaşır. Kadın Baba'sını aramaktadır. Crypt'in Tin'e musallat olan bir hayalet olarak ona sürekli rahatsız edici mesajlar gönderdiğini hatırlayacak olursak, *Koca Dünya*'da doğaya dönüş hikâyeleri de payını alır hortlamadan: Herkesin bir kaybı aradığı, kayıp peşinde koştuğu dünyada doğadan kopmuş olmanın trajedisi ormanda babasını arayan bu kadın ile aniden beliriveren bir keçiye baba diye seslenen Zuhâl'in haykırışlarında sahnelenemez kılınır. Kayıp, gerek doğadan kopmuş olmak, gerekse illa da Ödipal olması gerekmeyen bir düzenden kopmuş olmak anlamında, doğası gereği temsil edilemez olan şeydir. İşte tam da bu düzlemde, introjeksiyon ve projeksiyon'un ortak bir inkorporasyon anına işaret etmeye başladığı an başlar "affect"; filmin bir hayal dünyası, bir hayalet olarak bize döndüğü ve bizim hayaletlerimizle konuşmaya başladığı an belirir. Erdem, ısrarla filminde herhangi bir metafor olmadığını söylerken, bu geri dönen hayaletlere işaret etmekte; metaforsuz bir dünya düşünebilmenin, temsiliyetsizlik içinde doğa ile baş başa kalmak demek olduğunun altını çizmektedir. Bir keçiye "baba" diye seslenmek ortada taklit edilecek bir şeyin olmadığını göstergesidir. Herkesin anne babası aynıdır aslında ve ortak yönleri bir daha geri gelmemek üzere kaybedilmiş olmalarında yatmaktadır. Ama kuşkusuz kayıp karşısında alınan tavırdır önemli olan: Kıyımsız bir dünya mümkün müdür?

Zuhâl bir gün su kenarında babasını arayan yaşlı kadının cansız bedeni ile karşılaşır, onun üzerini yapraklarla örter, yalnızca elini dışarda bırakır, yanına uzanıp elini tutar, saatlerce öylece yatar. Hatırlayacak olursanız, "Çalışmak yorar" demişti İtalyan yazar Pavese ve yorgunluğun anatomisini yazan bir kişi, gerçeği bulmanın imkânsızlığıyla yüz yüze kalır; çalışmak asla bir karşılığa sahip bir aktivite değildir, "crypt" gönderdiği hayaletlerle hayatta canlı kalabilmenin sınanmasıdır. Her ne kadar su kenarına düşüp kalmak, su kenarında uyuyakalmak ya da ölüme yatmak bir Tarkovsky arketipiye de, "affect" bağlamında çok kolaymış gibi görünse de çözümeziği buhranlı hale getirilmiş kıyıcılığın doğayla buluşma anına kadar taşınmasıyla ilgilidir. Herkesin bir Tiran'ı vardır ama doğum ve ölüm anları, "crypt"ın deşifre edilemediği –ya da her deşifre etme eyleminin bir yorum gerektirdiği hatırlanacak olursa– gizemini her daim koruyacak, melankoli ya da yas, introjeksiyon ya da inkorporasyondan payını alarak hakkını ancak hep gizli, hep tekinsiz kalarak iade edecektir.

Ormanda bu kez annesini arayan ve "Annecim, Annecim!" diye haykırarak dolaşan meczup sahnesinden sonra Ali bir gün kasabaya Zuhâl'i de getiririr. Filmin başından beri, kasabalarda hala görülebilen türden bir otomobil kasaba içinde dolaşmakta, muhtemelen bir kasetçalardan bangır bangır yaptığı müzik yayınıyla sahne alan bir kadın şarkıcının duyurusunu yapmaktadır. Ali ve Zuhâl konser salonunun iskemlelerine yerleştiğinde, bu şarkıcının bir kadın değil; Küçük Ceylan şarkıları söyleyen, Zuhâl yaşlarında bir kız çocuğu olan Aytül olduğunu anlarız. "Yaktı Beni" (Ferdî Tayfur); "Dübeş Attım Yek Geldi / Bugün Kızlar Tek Geldi" (Arif Susam) gibi pedofiliye endekslenen şarkılar söyleyen Aytül filmin hayaletlerini toplumsal sözleşme alanına taşırken Freudcu haz ve gerçeklik ilkelerinin bu coğrafyaya nasıl hitap etmediklerine, nasıl çuvalladıklarına şahit oluruz. "Affect"i kurulan şey toplumsal sözleşmeyi ihlal etmeye her an hazır bir toplumda yaşamının Aytül'ü hayranlıkla izleyen Zuhâl'in gözlerinde yansımaya dönüşür ve Freudcu ilkeler zarar görmüş olmalarına rağmen çalışmaktadırlar, ama tersten. Durumun negativitesi, birey/toplum, insan/doğa, ses/gürültü eksenlerinde filmin başından beri hızla ilerleyerek, bu noktaya ulaşmıştır ve olay örgüsü tekniklerini kısa devreye uğratarıp, mimetiğin de ötesinde, izleyici ve projeksiyon/introjeksiyon arasındaki protokolleri sarsarak, inkorpore edilmişin "affect"ini temsil etmeden deneyime, deneyselliğe açar.

Böylesine ağır bir kaza filmidir *Koca Dünya*. Aslında hep ormanda yaşamaktayızdır ve ormanda yaşamaktan kurtulamayacağımız gerçeği UrKaza'dır; doğa ve insan karşıtlığının ancak ve ancak hayaletlerin geri gelişine izin verdiğimiz sürece geçerliliğini yitireceğini, bu UrKaza'nın benzer temaları işleyen, doğaya dönüş ya da doğadan kopuş hikayelerinde olanın aksine "crypt"ın "crypt"inin, lahitin lahitinin ancak işaret edilme yoluyla bir "affect" kazanabileceğini iddia etmektedir: *Koca Dünya* yenilginin "affect"idir ve o yüzden "koca"dır, içkindir. Ama bu yenilgide kazanan bir taraf yoktur. Yenilginin kabulü, olumlanması kuşkusuz haz ve acı arasında Spinozacı bir ekonomi kurar. Bilinçdışı bütün dünyaya mal etmek ve kuruluşuna katkıda bulunduğumun bilincine varabilmek, beni rotasız bir yolculuğa çıkarttığı gibi, "Bedenim ne yapabilir?" sorusuna götürür. Bu noktada Zuhâl'in ayakkabısı girer devreye. Artık anlamışızdır, insan/doğa ayrımının keskinleştirilerek kabul edildiği bir dünyada tecavüz mutlak kılınmıştır. Niçin varsın? Tecavüz edildiğim için varım. Bedenim tecavüze uğrayabileceği için varım. Yaralarım olduğu için, ihlal edilebileceğim için varım. Ormanda geçen

süreç içinde Zuhâl'in mide bulantıları artarak kanamaya dönüştüğünde, Ali Zuhâl'i hastaneye ulaştırmak için elinde olan her şeyden vazgeçerken, kayıp hissini bu denli imkânsızca materyalleştirilebileceğinin herhangi bir Sinderella versiyonunun tersine çevrilerek, yani kolektif bilinçdışı kavramının bize verilmiş olmasının aksine, aktif bir olay felsefesi içinde nasıl işlediğinin farkına varırız. Ne Jung ne Lacan ne de Žižek vardır bu çerçevede, olsalar bile bu son hamleyle solup giderler çerçeveden. Ali'nin muhtemel kaybı filmin sonunda, başında olduğu gibi ortaya çıkan keçiye "Babaaaa, babaaaa" diyen haykırışlarla duyulur hale gelir. Zuhâl'in belki de kanamadan ölecek olması, Ali'nin ayakka-bıyı sahibine iade edebilmesinin imkânsızlığı, vahşice polisleşmiş bu ülkede yeni bir kaçış çizgisine delalet sayılamayacağının itirafıdır.

Doymayı hep özleyeceğimiz bir sanat yapıtı doğmuştur; tıpkı doğadan hep doğmadan, hep doymadan çıkacağımız gibi, doğmaya ve doymaya aç çıkacağımız bir ev gibi.

Kaynakça

Abraham, N. & Torok, M. (1986). *The Wolf Man's Magic Word* (İng. çev. N. Rand). Minneapolis: The University of Minnesota.

Abraham, N. & Torok, M. (1994). *The Shell and the Kernel* (İng. çev. N. Rand). Chicago: University of Chicago.

Aracagök, Z. (2009). *Desonance: Desonating (with) Deleuze*. Saarbrücken: VDM Verlag.

Aracagök, Z. (2012). *Desonance. Parallax*, 18(1), 33-46.

Aracagök, Z. (2015). "Klinik ve Kritik Sapkınlık", *Atopolojik Sapmalar: Deleuze ve Guattari*, İstanbul: Kült Neşriyat.

Aracagök, Z. (2017a). *Kavramsız Negativite: Adorno+Hayat+Deleuze*. İstanbul: Sub Press.

Aracagök, Z. (2017b). Ulus Baker ve De-zistans. *Birikim*, 339, s. 50-60.

Deleuze, G. (2003). *The Logic of Sense* (İng. çev. M. Lester & C. Stivale). C. Boundas (Ed.). London: Continuum.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus* (İng. çev. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota.

Erdem, R. (Yönetmen). (2016). *Koca Dünya* [Film]. Türkiye: Atlantik.

Virilio, P. (1994). *The Vision Machine* (İng. çev. J. Rose). Bloomington: Indiana University Press.