Sevinç Beyza Toktay[1]

Bir Başka'ya



2

"anlamak, sevgilim, o, bir müthiş bahtiyarlık,
anlamak gideni ve gelmekte olanı."
Nazım Hikmet, Beş Satırla

Covid sürecinde çağrışımlarım beni en çok bu coğrafyanın hikâyelerine, travma ile olan ilişkisine, sansür mekanizmasının yumruğu masaya vuran o özgün olmayan, banal; ama kendini özgün sanan tınısına, buna rağmen öznenin Eros ve Thanatos çekişmesinde yaşama dediği "evet" in itişi ile konuşmaya ve özgün bir pozisyon alma arzusuna; psikanalizin bilinçdışı öznesi, konuşan varlığın (parlêtre) söz ile kurduğu biricik ilişkiden itibaren Gerçek ile olan

[1] Uzm. Klinik Psikolog
[2] Zeynep Özatalay, Aşiq û Maşûq, 2017.

karşılaşmasında bu karşılaşmaya kendi özgünlüğünden itibaren nasıl *"yeni"* yanıtlar yarattığı meselesine yolculuğa çıkardı. Tek solukta uzun bir yolculuk. Başka bir ifadeyle öznenin gösterenler ile ve gösterenler arası yolculuğuna… Tam da bu yolcukta öznel olarak Şehrazat'a uğramak ve biraz *divanında* soluklanıp yarattığı hikâyelerden açtığı özgün ve biricik pencerelerden *içeriyi* ve *dışarıyı* seyre dalmayı ve Şar meselesine çeşitli açılardan bakmayı zaruri bir yerden duyurdu kendini.

Bir varmış bir yokmuş ya da orijinal İran ifadesi ile "yeki bud, yeki nabud" ile başlıyor her masal. Bir varlık, bir yokluk; mevcudiyet ve nâmevcudiyetin özneyi zerreciğinden yakalayan çağrısı. Varlık ile yokluğun mahrem diyalektiğine çağıran bu efsunlu cümle, bir diyara düşmeyi ve kökensel olana çıkılacak bir yolculuğa referansta bulunuyor. Bu varlık ve yokluğun yolcuğunda, Şehrazat 1001 gece boyunca, kendisini ve diğer bakire kadınları ölümün pençesinden tutup yakalamak ve yaşama bırakmak üzere kelimeler örüyor. 1001 gecenin sonunda Şar "iyileşiyor", hayata ve yaşayana dair bir pozisyon değişikliğinde bulunuyor. Belki de güncel olarak kadın cinayetleri bağlamında da tartışabileceğimiz söze içkin etik bir "seçim"de bulunuyor Şar. Şehrazat, Şar ve üç yavrusuyla hayatın iyisine, kötüsüne ve herkesin iç çekerek *"ah!"* dediği bilinmezine yelken açıyor. Peki, Şehrazat 1001 gece boyunca kelimelerle, ilmek ilmek işlediği anlatısıyla nasıl örtüyor Şar'ın "üstünü"? Eyleme ve söze yönelik bu pozisyon değişikliği nasıl gerçekleşiyor? 1001 gecenin sonunda Şar'ı *"iyileştiren",* sınırsız eyleme geçişlerinde zevkini sınırlayan şey ne oluyor? Hangi *anlam*daki yolcuğa[3] peyda oluyor geceler? O hâlde, hikâye anlatmak, boşluğa hikâyeler yazmak, yeni hikâyelere gebe kalmak, insanın canının *acı*dığı noktadan itibaren hem kendi ıstırabına, dolayısıyla da bilinçdışına kulak dayaması, duyduğunu ve duymadığını bir *adres* mefhumundan hareketle duyurmaya çalışması nasıl başladı ve kendini Sait Faik'in ve Aslı Erdoğan'ın bir röportajında *"yazmazsam deli olacaktım"* cümlesindeki gibi zaruri kıldı? Derler ki, ilk hikâyeyi canı uğruna

[3] Yaklaşık 1,5 senedir, öznenin gösteren yolculuğunu, kelimeler ve Şey'ler ile kurduğu öznel ilişkiyi düşünürken "pencereler", "evler", "yabancı/lık" ve metaforik açılımları üzerine düşünmeye başladım. Covid sürecinde de bu konular hakkında daha başka düşünme imkanı buldum. Düşündüklerim en çok da seyahat ettiğim ülkelerin, şehirlerin, adalarının kendine özgü pencereler ve çerçeveleriydi. Kimi pencereler oldukça detaylı el işçiliği ile ince ince demirden örülmüş çerçevelerden oluşuyor; kimileri pencerenin çerçevesinin etrafını sade ve oldukça estetik renklerle sadece bordürlüyor; kimisi ise oldukça ihtişamlı bir eve pimapen bir çerçeve yerleştiriyordu. Bunlardan benim için en vurucusu ve çağrışımlarımı seyahate çıkaranı, Bozcaada'da terk edilmiş eski bir virane Rum evinin penceresini önüne çektikleri minik bir tahta ile çevre bölgenin insanlarının rengarenk el işi örgülerle dokuyarak çerçeveyi ve pencereyi estetize edişleri ve bu virane evin penceresine "başka" bir çerçeve örmeleriydi. Artık bu ev, viraneliğin ötesinde farklı insanların bir araya gelerek örgü aracılığı ile diyalog kurmaya başladıkları bir alandı. Ne ev, ne pencere ne de ondan bağımsız düşünülebilecek çerçevesi artık viraneydi. Bir diyalog başlamıştı.

ve için, anlatan Şehrazat idi. Bilir miydi insanlığa kelimelerden, akord ettiği kelimelerin tınısından, renginden ve kokularından yekpare birbirinden başka şiirler aktaracağını?

Hikâyemizde travmatik bir sahneyle[4] karşılaşan ve sıkışmış bir çiğ tekrarın içinde ona çarpan travmatik görüntüye birbirinden farklı genç bakire kadının ölümü ile yanıt veren Şar'a, Şehrazat'ın yanıtı, ilmek ilmek örülen şiirsel anlatısıyla bu travmatik yaşantıya kelimelerin aracılığından geçirerek ve ancak yasa yaslanarak[5] şiirsel bir örtü çekmek olmuştur. Her gece örtüyü kaldırıp, bir başka özgün söz ile örterek. Şar'ın aralıksız döngüsü, binbir gece boyunca Şehrazat'ın yarattığı sayısız imaj ve düşlemsel sahneler ile şiirsel bir müzikaliteyle *başka bir* açılımda yerini bulmuştur. Şar, hesaba katmadığı "kayba", ölümlerle sonuçlanan eyleme geçişlerle yanıt verirken; kelimelerin dolayımına girdiği, *muhatabı* Şehrazat olan söylemde eksikliğin her bir kelime ile var edildiği simgesel olanın alanında bir pozisyon değişikliğinde bulunuyor. 1001. Gece bir daha tekrar aynı şekilde yazılmamak üzere yazılan ve düğümlenen başka bir sabahı, aydınlığı olan diğer gecelerden başka bir geceyi işaret ediyor. Oysa sözün kendisi insanların biricik karşılaşmasında aktarım geleneğinin aracılarından biri değil midir? Anlatı; içerisi ve dışarısının, dışarısı ve içerisinin devinsel dansındaki bir araçtır. Bu nedenle de anlamın aracısı.

Lacan, travma ile ilgili yazarken, dikkatleri kelime ile ilgili neolojizme çeker. Fransızcada *"traumatisme"* şeklinde yazılan kelimeyi *"trou-matisme"* şeklinde ele alır ve *"trou"*[6] *"delik"* anlamını vurgulayarak, bu noktada bilinçdışı bilgideki deliğin altını çizer. Özneye ve dile içkin olan ve simgeselleşmeye direnen yapısal bir delik[7]. Yani öz ifadeyle, öznenin kaçamayacağı, eksikliğin ve kaybın bir başka karşılaşması şeklinde okunabilir. Öznelliğin bir nevi hava sirkülasyonunun sağlandığı, temiz havanın içeriye buyur edildiği bir yapısal avlu. Deliğe düşen Şar, Şehrazat'ın hikâyelerinden oluşan imago-simgesel yoldan geçerken 1001. gecenin gününe *bu sefer bir başka* uyanır. Bu anlamda şair olarak düşünülebilecek Şehrazat, tam da Şehriyar'ın işlemden geçiremediğini, birbirinden farklı

[4] Bu sahne esasen küçük öznenin "sahnenin dışında" kalışı ile Odipyen ilksel sahneyi de anımsattığından; bu sahneye günümüz liberal söylem insanının verdiği yanıtı, zevkten vazgeçemeyişini ve ayrılığa verdiği yanıtı bir kez daha düşündürüyor. Bu yanıtlar, fallusun simgesel yerinde ikame etmediği, eyleme geçişler ve sınır meseleler ile kendini var ediyor.

[5] Bu kelime, aynı zamanda "yasaya yaslanmak" şeklinde okunabilir.

[6] Lacan, Le Séminaire Les non-dupes errent, séance du 19 février 1974.

[7] Alice'in içerisine düştüğü tavşan deliği, bu anlamda moebius bandının içerisinde ve dışarısına çıkılan *"hep bir tanıdık ama bu sefer başka bir yolculuğu"* çağrıştırır ve delikten bu sefer başka çıkan Alice'i dönüştüre yazar. Tabii sadece Alice'i dönüştüren varsaydığımız tavşan deliğinin yapısal varlığı değildir; delikten atlayabilmeye dair kendine ve dünyaya içkin merakı ve arzusudur da.

kurgular ile işlenen kelimelere dökerek simgeselleştiremediği travmatik sahneyi, imgelem gücünden dile akan, kelimelerle bir anlatının içerisine kaydolan ve yerleşen hikâyeler vasıtası ile; Réel/Gerçek'in kesif travmatojen etkisini ilmek ilmek emek ve incelikle ördüğü varsayılabilir. Şehrazat, Şehriyar'a kelimelerden hikâyeler, kokular, müzikler, maceralar; imago-simgesel bir yazın sürecinde anlamda yolcuğa çıkarmıştır. Şar, her seferinde Şehrazat'ın canına kıyacağı o gecelerden birinde yine düşler alemine dalmış, Şehrazat Şar'a şiirsel bir düşlemin kapısını 1001 gece boyunca tekrar ve tekrar aralamış, kelime ve sözlerden kendi sesi aracılığıyla binbir çeşit tablo resmetmiştir. Canını kurtarmak, hayatta kalabilmek *adına*. Bu nedenle belki de denilebilir ki Şehrazat, korkusunu ve yeterince Gerçek olan ölüm ile burun buruna gelişini imago-simgesel anlamda boşluğa yazdığı hikâyelerle her gece gerçekleşeduran bu zor karşılaşmayı hayatın (Eros) alanına kayda yazmış; Gerçek'te birbirinden farklı pencereler açmıştır. Ruhsal anlamda da hayatta kalabilmesinin yollarından biri belki de kendini çok zaruri kılan ve aynı zamanda da *"duvarın ardındaki dışarıyla"*[8] doğaçlama bir yerden kendini var eden binbir masalıdır.

Zevk ve Liberal Söylem Bağlamında Şar'a dair bir okuma

Yazının ilk halinde, Şar'ın travmatik bir sahne ile karşılaşması ile düşlem algoritmasında bir sarsıntının gerçekleşmesi ve bu sarsıntı ile düşlemin arızalanışından söz etmiştim. Yazının "tamamlanışının" ardından, Özge Soysal'ın Şar'ın zevk (jouissance) ile ilişkisi ve güncel söyleme yönelttiği işareti ile yazı Kapitalist Söylemin nesneden zevklendiği yanılsamasında büyülenen, "sahnede olduğunu" varsayan; ama öznelliğin "sahne dışında" yer alan narsistik rayların kırılganlığıyla eyleme geçen güncel söylemin "zevklerin efendisi" ne doğru genişleyerek bir başka hatta manevra aldı. Bu geçiş, bu yazıyı kaleme alan kişi olarak bir noktada kendini *başka* duyuran, bu iki farklı ama benzer olduğunu tartıştığım okuyuşun arasında bir paralellik kurulup kurulamayacağı sorusunu sordurttu. Travmatik bir deneyimde tekrarın içerisinde eylemde ve eyleme geçişlerde (passage à l'acte) yer alan Şar'ı, marketingci güncel söylemin, "bombarde" ettiği billboardlar, reklamlar aracılığıyla tıpkı sirenlerin, arkaik annenin "zevklen" buyruğunun etkisinde kalan "öznenin" suyun dibine, öznelliğin yitimine, yalnızlığa, terk edilmişliğe çekilmesi deneyimi yönünden okuyabilir miyiz?

---

[8] Nazım Hikmet Ran, *Yaşamaya Dair* şiiri:
"(...) Yine de dışarıyla birlikte yaşayacağız
insanları, hayvanları, kavgası ve rüzgarıyla
yani, duvarın ardındaki dışarıyla"

Kültürün ve söylemin öznesi, içerisine doğduğu söylemin buyruğu ve ana hattı zevk ve zevklenmekte sınır tanımazlık, borçsuzluk (burada kastedilen öznenin dile girişi ile simgesel bir borç hanesine alması), suçluluk duygusundan, etik tartışmalardan muaf; bedeni ve ötekinin, benzerinin bedeniyle kurduğu ilişkide herhangi bir simgesel yatırımın yapılmayışı ile gösterenin marka, teşhis veya nesnesi değerine indirgenerek *"imal edilen"*, sadece zevklenmek[9] üzerine yönelinen bir ten bedende ikame etmekte. Zira Freud, Kültür'deki Huzursuzlukta kültür sorusunu çalışır ve bir arada yaşayabilmek için kültürün zevki sınırladığından söz eder. Bu noktada 3 temel yasak karşımıza çıkar; "yamyamlık, ölüm ve ensest" tir. Bu noktada kapitalist söylemin mantığının *"her şeyden zevklenebilirsin" "sizi sınırlayan şeylerden kurtulun"*[10] *" daha fazla ver!"*[11] buyruğunu veren söylemin imgesel Öteki[12]'sinin zevk barajını açtığını görüyoruz. Bu anlamda Şar, Kapitalist Söylemin nesneyle zevklendiği yanılsamasında boğulan, sınırlarda gezinen, Serge Lesourd'un "Özne Nasıl Susturulur" kitabında üzerinde durduğu gibi, öznenin tek başına sürüklendiği melankolisinde, dur durak bilmeyen eylemler labirentinin içerisinde "sözce"lerin ve eyleme geçişlerin girdabında kalmıştır. Bu anlamda bu girdaptaki özne, her gün haberlerde, klinikte ya da gündelik hayatta karşılaştığımız sahne dışı özneleri çağrıştırır.

O halde, kadınları mat etmeye çalıştığı bir oyunun labirenti içerisinde sıkışıp kaldığı tekrarda Şah'ın konumu, zevk toplumunun öznesinin öznelliğin sahnesinden inmesi hâlini çağrıştırmıyor mu? Eşini, başka bir adamla cinsel ilişki içerisinde gören Şar, bu karşılaşmaya binbir gece işlediği cinayetleriyle, safi eyleme geçişleriyle yanıt veriyor. Bu aksta bilinçdışının dille yapılanan öznesi, acının, eksikliğin, üzüntünün ve temel olan imkansızlığın tanınışının mümkün olmadığı; narsistik kırılganlıkların ne kadar hassas ve kaygan bir zeminde yer aldığı, bir nevi öznelliğin "terk edildiği"[13] ıssız, semptoma yer açmayan muhatapsız bir alanda kalıyor.

---

[9] Bu duruma örnek olarak, bir karşılaşmanın olmadığı tanışma uygulamalarına göz gezdirmek ve uygulamanın kullanıcı öznesinin öteki ve zevk ile kurduğu ilişkiye bakılabilir. Bedenlerin salt bir boşaltım işlevine indirgendiği ten bedenler, sola ve saya kaydırma yaparak, tıpkı televizyonda bir kanalın zaplanması gibi bir başkasına geçilerek bir imaja indirgenebilir, zevklenilebilir.

[10] Yakın bir zamanda televizyonda karşılaştığım ünlü bir markanın sloganı. Diğer bir deyişle; just do it!

[11] *"Give me some morre!", "biraz daha ver!"* cümlesi, 2011 yapımı, yönetmenliğini Neil Burger'ın yaptığı *"Limitless/Limit Yok*" filminin son sahnesinde bilmediğini bilen, bilginin efendisi Eddie Morre karakterinin nesne a'yı elde ettiği illüzyonunda yüzüş, diğer bir deyişle yutuluşuyla *"zevke ulaşma güçsüzlüğünü yenme"* (Lesourd) hikâyesinin bir özet cümlesi olarak karşımıza çıkar. Başkanlığa koyduğu adayda söylemde kendi içine kapanan sloganı "Give me some Morre"dur.

[12] Yasının koruyucu, kollayıcısının çok ötesinde, tiranik bir konumlanışa sahip bir Öteki.

[13] Lesourd, S., "Comment taire le sujet?" çev. Özge Soysal& Ümit Edeş, DoğuBatı, sf.61

Bu anlamda Şar, zevkin doruklarında, herhangi bir yasayı tanımaksızın ve suçluluk[14] hissetmeksizin kendi isteği üzerine birbirinden farklı bakire kadınları öldürmeye devam ediyor. Bu cinayet dizilerinde, kendini duyuran şey *"... ilişkinin ötekisini unutmak ve davranışındaki niyettir: Bir zevk nesnesi, hükmedilebilir bir arzu nesnesi olarak görülen ötekiye sahip olmak."*[15] Şehrazat cinayetlerin bu Gerçek noktasında hikâyeleriyle, Şar'ı, dil aracılığıyla tekrar fallusun (gösterenlerin düzenleyicisi) alanına referansta bulunmuş; bir başkaya, arzu diyalektiğine referansta bulunarak "kayıp" sorunsalı ile tekrar karşılaşmasına vesile olmuş ve "ölülerimiz ile ne yapacağız" sorusunun aracılığı ile zevki peyderpey insanileştirmiştir. Mevcut eyleme geçişlerden (passage à l'acte) gösterenler aracılığıyla mesafe alınarak harflerin alanına (passage à lettre[16]) öznelliğin sahnesinde öznel bir pozisyon almaya yazmıştır. Bu harflerin alanı, Şar'ı tekrardan yasaya ve yasayla birlikte Şehrazat'ın yarattığı hikâyeler ile imgesel kolektifin alanına kayıt ederek, tüm bahsettiğim öncüllerden itibaren zevki sınırlamış (restriction du jouissance); adlandırılamayan Gerçek/Réel'in üzeri hikayeler ile örtülmüştür. Lesourd'un aynı kitapta ifade ettiği gibi, *"Temelde ölümün ve dolayısıyla da beraberindeki ritüellerin toplumsal reddi, özneyi bu kaybın narsisistik ele alınışına, sociustan yalıtılıp bireye indirgenmiş bir ölüm anlayışına iter."* [17] Bu narsisistik ele alınış ve birey indirgenmiş ölümleri, Şar ve güncel kadın cinayetleri bağlamında okumanın faydalı olduğunu düşünüyorum. Zira, sözün simgesel alanında konumlanmayan "birey", kendini mutlak eyleme geçişlerinde ölümün ve insan yaşamının efendisi olarak var etmektedir. Var etmektedir, çünkü bu söylemde *"ben bir öteki" "j'est un autre"* değildir[18]. Bu nedenledir ki, yaşamak, yaşatmak ve yaratmak için ölüme, kayba ve yasa dair olanı, kelimelerin alanına sokmak ve bir yasa(ya) yaslanmak gerekmektedir. Zira, simgeselin yaralanışı, güncel söylemin "efendisini" bir ötekinde ve kendi bedeninde aradığı sınırla karşılaşmaya sürüklemektedir.

O halde liberal söylemin sahneden inen öznesinin Öteki, benzerleri ötekiler, bedeni ve bedenler ile kurduğu ilişkiye bakıldığında "zevk" paradigması bağlamında incelendiğinde Şar,

---

[14] Suçluluğun yokluğuna dair, bir çok katil zanlısının işledikleri cinayetlerden sonra gazetecilerin "pişman mısınız?" sorusuna, "suç işlemediğim için pişman değilim", "namus için pişman olunur mu" yanıtları örnek olarak verilebilir.

[15] Lesourd, S., "Comment taire le sujet?" çev. Özge Soysal& Ümit Edeş, DoğuBatı, sf.172

[16] "Passage à l'acte" [eyleme geçiş]'den "Passage à lettre" formülü [harflere geçiş]; aynı kelime ile yapılan kelime oyunu ile sözcenin (énoncé) sözcelemeye (énonciation) atılım verdiği "Passage à l'être" [varlığa geçiş] şeklinde de okunabilir.

[17] Lesourd, S., "Comment taire le sujet?" çev. Özge Soysal& Ümit Edeş, DoğuBatı, sf.86

[18] Diğer bir deyişle, benin yazılımında öznelliğin içerisine ve hanesine gramatikal anlamda yazılmış yazardır. Serge Lesourd'un Özne Nasıl Susturulur kitabında yaptığı kelime oyununa referansla "autre (öteki) -> auteur (yaratıcı, yazar): J'est" ile düşünülebilir. Bu kelime oyununu düşünürken, otantik kelimesi de bir üçüncü G3 olarak beliriyor yazıda: "autre (öteki) -> auteur (yaratıcı, yazar) -> authenique (otantik)".

liberal söylemin "eyleme geçişlerle" kendini var eden öznesinin tarihsel bir yansımasıdır diyebiliriz. Bu eyleme geçişin olduğu yer, öznenin silindiği, sahneden indiği yerdir. Şehrazat, bir dil yarasından itibaren, dil yasası ve ensest yasağına tekrar ama bir başka hatırlatan bir "kadın" olarak referansta bulunur. Bulunduğu bu referans noktası, kapitalist söylemin cafcaflı sloganı *"cinsel ilişki vardır"* illüzyonundan, öznenin "düşmeyi" göze alarak yolculuğuna çıktığı *"cinsel ilişki yoktur"*a bir köprüdür. Diğer bir deyişle, eylemden sözün simgesel değerine ilişkin gerçekleştirilen bir işlemdir. Lacancı formül olan *"cinsel ilişki yoktur"* bu anlamda, zevkin ulaşılmazlığına ve "*kavrayıp kavramsallaştıramadığımız, bu sebepten de "gerçeğe" bu denli yakın duran bir delik"ğe*"[19] gönderimde bulunur. Tam da bu anlamda, bu deliğe, Gerçek'liğe kendi kadınsı, varolmanın dayanılmaz eksikliğinde konumlanışı ile Şehrazat, simgesel bir yapıya atılım veren *bir* kadındır. Şehrazat'ın hikâyeleri hep yarım anlatılan hikâyelerdir; her zaman bir arda kalan gelir ve söylenmeyenin alanına çarparak kendini öznelliğin en mahrem noktasından duyurur. Bu nedenle söylenen ve söylenecek olan yarımdır, yarım kalacaktır. Tam da bu yarımlık, Şehrazat'ın sonunu yarım bıraktığı, "tamamlanmamış" hikâyeleri, Şar'da bir merak yaratır ve arzulayan, düşleyebilen bir özne olarak pozisyon değişikliğinde bulunmasına atılım verir. Söz, bir eksikliğe, kayba, gerçekte açılan bir deliğe işaret eder; tam da bu anlamda Şehrazat, günümüzün eylemde, gösterenlerin nesnelerin gerçekliğinde sembolleşen, tüketerek zevklenen öznesinin karşıtı bir yerde durur ve Şar'ı eksikliğin alanında yeniden düşlemesine ve zevkini çerçevelemesine; bir kayıpla karşılaşmasına yer açar. Serge Lesourd'un deyimi ile zevki fallik kalıntılarla evcilleştirir. Dil yasasının, düşlemin ve düşlemsel bağların ötesinde kaybın hesaba katılmadığı "*Cinsel ilişki vardır*" yanılsaması düzenlenişinden; *"Cinsel ilişki yoktur"*[20] düzenlenişine; zevkin sınırlandığı, eksiklik ve kaybın hesaba katıldığı, dilin gösterenleriyle her seferinde eksikliğin ve kaybın var edilmeye devam edildiği bir öznelliğin konuşan-varlık konumuna yönelmiştir. Ta ki Şehrazat'ın bu sefer, dilin simgesel değerine verdiği özgün yanıt ve bu yanıttan itibaren pozisyonuna kadar: *"Artık, daha fazla zevklenemezsin".* Bu anlamda söz, toplumsal bir bağı oluşturmaya izin verir ve *"kültürün dilsel düzenlenişi hem insanlar arasına barışçıl bir mesafe koyar, hem de aralarındaki farklılaşmayı sağlar"*[21]. Kapitalizmin ağzının suyu aka aka doyumsuzca nesneye yönelen "bireyini" andıran Şar, bir diğer ifadeyle kendini ölümün efendisi olarak konumlar. Şar bu anlamda Serge Lesourd'un ifadesiyle, *"insan yıkımında Tanrıya denk*

[19]Soysal, Ö.,"Başlangıçta Zevk Vardı": http://ozgesoysal.com/uploads/dosya/1505843067a0b9.pdf

[20] Güncel olarak cinayetlerin yasal bir yaptırıma dayanmadığı siyasi ve söylemsel düzlemde, kadın cinayetleri de zevkin saf halde yaşandığı "cinsel ilişki vardır" - "cinsel ilişki yoktur" diyalektiği üzerinden okunabilir diye düşünüyorum.

[21] Lesourd, S., "Comment taire le sujet?" çev. Özge Soysal& Ümit Edeş, DoğuBatı, sf.12

gelmiştir." [22] in vücut bulmuş halidir. Ta ki bu sefer bir muhatabın, sözcelerin sözcelemelere atılım verdiği o başka alanla karşılaşışına kadar.

"Işık olsun…"

1001. Gün bir *fiat lux* anı gibi belirir karanlıkta. Tıpkı, gök ile yerin ayrılmadığı zamanlarda; yaratıcının *"ışık olsun!"* cümlesiyle göğün ve yerin birbirinden ayrıldığı, bu ayrılığın ve ayrımdan doğan bir tan yeri ağarması[23] ile karanlığa sızan ışık ve bu karanlıkta beliren ışığa da *gün* denmesi gibi. 1001. gün bu anlamda bir yas sürecinin işlenişini, kaybın ve yasın taşınabilir, temsil edilebilir oluşunu ve Şar'ın simgesel bir anlatının içine yerleştiği bir gün şeklinde de düşünülebilir. Her zaman 40. mumun yanmaya devam edeceğini de hesaba katarak. 1001. gün Anadolu coğrafyasında sevdiğini kaybeden kişinin yüreğinde yanan 40 mumu çağrıştırmasının nedeni, her gün bu mumlardan birinin sönmesi; ama kırkıncı mumun sonsuza dek yanışıdır. Güncel olarak, Covid ölümleri ve kadın cinayetleri nedeniyle kaybettiğimiz kadın-ların, trans bireylerin, eşcinsellerin, bir noktadan sonra "normalleşerek" ekranlarda sadece sayıya dönüşen ölümleriyle *"ölülerimiz ile ne yapacağız?"* sorusunun içinden tekrardan geçtiğimiz şu sıralarda, kayıplarımıza bakmamız, içerisinden geçmemiz sözün ve öznel konumlanışlarımızın tekrardan insanileşebilmesi için kaçınılmaz… Her bir mumun yanmasına yer açarak, kayıplarımızı ve yaslarımızı kelimelerin ve sözcüklerin alanına dâhil ederek, yasaların ve sözleşmelerin eğilip bükülmeden, içleri boşaltılmadan uygulanırlığının olduğu zamanlar için direnerek, bağ kurarak, konuşarak, kurulan bu bağlara yaslanıp soluklanarak, durarak, binbir manzaraları seyre dalarak, harika gün doğumlarına ve batımlarına şahitlik ederek, kıvrım kıvrım yollardan geçerek, düşerek, düşleyerek, düşler görerek ve bu düşleri anlatarak, aşık olarak, kaybederek, ayrılarak, ağlayarak, ağararak, gülerek, yaratıma izin vererek; sözünle bağına sahip çıkarak ve yaşama, yaşamın alanına bir "evet"i haneye buyur ederek. Yaşamakta ve yaşayacak olanın hakkını ciddiyetle ona teslim ederek. Yaşama, ona rağmen, izin vererek: *"yaşamak yanı ağır bastığından"*.

"Yani, öylesine ciddiye alacaksın ki yaşamayı,
yetmişinde bile, mesela, zeytin dikeceksin,
hem de öyle çocuklara falan kalır diye değil,
ölmekten korktuğun halde ölüme inanmadığın için,
yaşamak yanı ağır bastığından."
Nazım Hikmet Ran, Yaşamaya Dair

[22] I.b.i.d., sf.18
[23] Öznelliğin belirimindeki bu şiirsel metafor Fransız psikanalist Alain Didier-Weill ve Ibn-Arabi'ye referansla işlenmiştir.

Bir doğaçlama..

Bu denli Gerçek'ten bahsederken "yaratım" durağında durmak kaçınılmaz. Yaratım sürecini Lacan, Reel/Gerçek'in dayanılamaz kendini dayatan hâline bir yanıt olarak kuramsallaştırır. Yaratım sürecinde eser, sonucunun yani sonunda yaratımın salt nesnesinin (poésis) ötesinde bir süreçtir (praxis)[24]. Tıpkı süreç içerisinde Şehrazat'ın anlatısında hikâyelerin de bir dinamizmde olması ve anlatısında şekillenmesi gibi. Bir başka deyişle yaratım sürecinin kendini duyuran *doğaçlama* süreci, üst benin sansürleyici *"şşş, çok sesini çıkarma, konuşma"* sesine karşın kişinin bu sese başkaldırdığı, kendine izin verdiği ve Gerçek ile flört ettiği bir eylemi, Aristotelyen anlamda bir *praxisi* bünyesinde barındırır. Yani; bu doğaçlama içerisinde Şehrazat'ın bilinçdışı repertuarını, semptomuyla olan ilişkisini, şairane düşlemini, dil ve gösterenler ile kurduğu biricik ilişkinin devinsel yolculuğunu kapsar. *"Boş bir beyaz sayfa"* olan geceler, Şehrazat'ın dilinden dökülen kelimelerin fallik değeriyle imge ve simgelerinin sayfaya yazılma sürecini içerir. Bir anlamdan başka bir anlama peyda bir metafor zinciridir. Denebilir ki, kendi ölüm ihtimalinin ve diğer kadınların ölümleri karşısında anlamın hareketsiz kaldığı o yerden, yeni bir incelikli ve şiirsel öznel manevrayla anlatıya dönüştürdüğü bir dinamik yapıdan akar kelimeler. Her gece ölüm ihtimalinin karşısında ilmek ilmek, tekrar ve tekrar ördüğü, yapılandırdığı bir özgün anlam zinciri gibi düşünülebilir. Bu anlamda, Şehrazat'ın yaratıcı eylemi, kendisinin Gerçek'in alabora edebilecek gücü karşısında dümeni sağlam tutarak, ürettiği yeni cevapların berraklığını barındırırır. Şar'ın zevkine ve kayba ilişkin eyleme geçişlerine, Şehrazat'ın güvenilir ve simgesel sözün adresi konumundan itibaren, Gerçek'in çarpıcılığına verilen özgün imgesel ve simgesel bir yanıtı ödünç verir. Bu ödünçlük, simgesel bir "borcu" Şar'a teslim eder: *"sana verilen söz ile ne yaptın?"*[25]. Verilecek ya da verilmekte olan yanıt, içerisinde nakış nakış bir anlatının örülmesi, inşası sürecini barındırır. Başka ellerden eğirtilen ip, başka bir ip ile buluşarak bir form inşa eder. Anlamlandırılıp, adlandırılamayan Reel/Gerçek'e bir kurgu, her zaman hanesinde simgesel tarafından sarmalanan; ama yine simgesel tarafından erişilemez olan varlığın yapısal boşluğunu barındırır. Şehrazat, Gerçek'i *"kısmi olarak"* tercüme eder, tekrar yapılandırır ve tekrar yazar. Bu anlamda Şehrazat'ın hikâye yazım eylemi bir sağaltım ve yaratım eylemidir.

[24] Bu durum, Auguste Rodin'in "Cehennem Kapıları" (La Porte de l'Enfer) eseriyle 37 sene (1880-1917) boyunca heykel ile doğaçlamasını çağrıştırıyor. Ömrü eseri bitirmeye yetmemiştir.
[25] Weill, A.D., Les trois temps de la loi, Paris: Éditions du Seuil, 1996, sf. 10.

Sanat aracılığı ile yapılan klinik görüşmeler, sanatın "iyileştirici, sakinleştirici" etkisinin ötesinde, öznenin yaratım nesnesinden itibaren yaratım praxisiyle Gerçek/ Réel ile ilişkisinde yeni bir yanıt üretebilmesine atılımda bulunmasına referansta bulunur. Referansta bulunulan bu nokta, özneyi huzursuz eder, konfor alanını bozarak kendi içinde mahrem bir yabancılık haliyle karşılaşmasına vasıta olur. Bu nedenledir ki kaygı, korku, endişeler, paralize haller ve sevinç sürecin parçasıdır. Terapötik süreçte amaç danışanın sanatsal yaratımı değil, klinik anlamda henüz özneye içkin "belirmemiş" olan bilinçdışı bilginin belirmesinde bir araç; bir "yabancı" dilin başka bir dile çevrimindeki bir pasajdır. Yeni anlamlar ve temsiller kişinin yaratım sürecinde belirir, dönüştürülür ve yazılır[26]. Yaratımın öznesi bu nedenledir ki süreç içerisinde kendine *"hem en mahrem, hem de en yabancı"* olandan itibaren konuşur, kendindekini konuşturur ve kendine izin verdiği ölçüde yaratır. Bu nedenledir ki, sanat ve yazımın bağlamında da söz ettiğim gibi Şehrazat'ın yazım praxisi, Şar'ın zevki ile olan ilişkisini bir muhatap mefhumundan itibaren fallik olanın alanında yeniden sınırlamasına, anlatısını inşa etmesine sebep olur. Şehrazat'ın yaratıcı eylemi, tam da bu nedenden dolayı bir gösteren yolculuğu ve düşlemin yaralanışının ve bu yaralanışın restorasyonunu içerir. Zira, psikanalizin bilinçdışı öznesi, gösterenler zinciri ağına kaydolmasıyla ruhsal olanın alanındadır. Daha spesifik anlamıyla, özne, iki gösteren arası mesafede, yarıkta belirir; *"bir gösteren, özneyi her zaman başka bir gösteren için temsil eder*".[27] Bu metafor şöleni, donan kelime ve imajların hareket ettiği; havalandırıldığı, karanlığın aydınlanmasına sebep bir pencere işlevi görmüştür. Pencerenin çerçevesi kelime, söz ve güvenilir bir adresin varlığı ile onarılmıştır. Şar, gerçeğin pür askıda kalan çarpıcı etkisini, zevkinin baş döndüren ve onu "uçucu kılan" halini, gün be gün Şehrazat tarafından örülen kurgu ve düşlemlerle insanileştirmeye başlamıştır. Bu nedenledir ki, tüm bahsettiğim noktalardan itibaren, düşlemin gerçekte açılan bir pencere olduğu savını tartışabiliriz. Pencerenin karşılıklı bir şekilde açıldığı bu ikili alan, iki kişinin bilinçdışının karşılaştığı, yankılandığı, karşılıklı bir şekilde söz vasıtasıyla kendi öznel ritimlerinden itibaren akorde oldukları başka bir alandır. Şehrazat kendi "oyuğundan" itibaren ve kendi canını koruyarak, 1001 gece boyunca Şar "iyileşene" kadar pencere açmaya ve çerçeveyi restore etmeye devam etmiştir. Bu restorasyon, dilin ve sözün yasasının alanını tekrar açar ve toplumsal olanın alanında Şar'ı yaşayabilir kılar.

[26] Anatol Knotek'in kelimelerle yaptığı enstalasyonlarından "The Problem" (sorun)> "The Poem" (şiir) çalışması, gösterenlerin özneyi nasıl başka bir gösterene gönderdiğine; "açtığına" ilham verici bir örnek.
[27] Lacan, J. "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", écritsi ouvrage cité, sf. 819

Sözün kısası, Covid sürecinin zaman zaman nefessiz bırakan hâli bir kez daha fark ettirdi ki, her bir karşılaşma, anlam bulamama hali, içine düşülen tekrarlar, öfke, büyük şehrin şahsına münhasır küstah bağsızlığı, "söz"lerin bir türlü tutmayan hâli, söz ve eyleminin akordunun bozuk kulak tırmalayan melodisi; söylemin öznelliğin kurulumunda ve ifadesinde, bu coğrafyanın insanının gerek travmayla, sansürün etkisinin kesifliğiyle, üst benin yasaklayıcı ve yaratıma izin vermeyen özgün olmayan "o" sesiyle karşılaşması ve öznel yanıtını bu sefer bir *başka* vermesi gerekiyor. Bu yanıt, bu sefer bir *başka ve aynı olmaması gereken* bir yanıtı içerisinde barındırıyor. Kaybın, eksikliğin ve farklılığın tanınarak, laf ebeliklerinin girdabına düşmeden bir diyalog alanının yaratılabildiği ve öznellik-lerin yerinin açıldığı; yasanın uygulanabilir olduğu, keyfi müdahalelerle eğilip bükülmediği zeminde bir başka alan. Bu başkalık, pandemi döneminin başından bu yana uzmanların tekrar tekrar söylediği *"*pencerelerinizi *açın, evinizi havalandırın ve hava sirkülasyonu sağlayın."* cümlesi gibi oldukça sade ve içerdiği anlam bakımından ise biricik. Pencerelerimizi açıp, misafiri olduğumuz evlerimizi havalandırarak. Tam da Gerard Wanjcman'ın da ifade ettiği gibi, *"gördüğümüz açık bir pencere değil, açtığımız bir penceredir."*[28] Kelimelerin *tekrardan* ama *yeni* olan atılımına içkin bir uvertür[29] misali..

İzin vererek, yaşayarak, yaşatarak, yaslanarak ve yaratarak. Başka'ya…

[28] Wajcman, G., Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime, op. Cit., s.84
[29] Opera, bale ve konçertonun açılış parçası.