

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

TUHAF VE TEKİNSİZ

MARK FISHER

MARK FISHER

TUHAF VE TEKİNSİZ



TUHAF VE TEKİNSİZ

Tuhaf ve Tekinsiz
Mark Fisher
İngilizceden Çeviren: Berkan M. Şimşek

Yayına hazırlayan: Defne Karakaya
Düzeltili: Nihal Boztekin
Kitap tasarımı: Gökçen Ergüven
Kapak tasarımı: Övünd Hovland

The Weird and the Eerie © Mark Fisher 2016
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018
1. Baskı: İstanbul, Nisan 2020

Bu kitabın yazarı, eserin kendi orijinal yaratımı olduğunu ve eserde dile getirilen tüm görüşlerin kendisine ait olduğunu, bunlardan dolayı kendinden başka kimsenin sorumlu tutulamayacağını, eserde üçüncü şahısların haklarını ihlal edebilecek kısımlar olmadığını kabul eder.

Baskı: A4 Ofset
Otosanayi Sitesi, Donanma Sk. No: 16 Seyrantepe/İstanbul

Sertifika No: 44739
+90 212 281 64 48

Koç Üniversitesi Yayınları
Rumelifeneri Yolu 34450 Sarıyer/İstanbul
kup@ku.edu.tr • www.kocuniversitypress.com • www.kocuniversitiesiyayinlari.com

Sertifika no: 18318
+90 212 338 1000

Koç University Suna Kıraç Library Cataloging-in-Publication Data

Fisher, Mark, 1968-2017

Tuhaf ve tekinsiz = The weird and the eerie / Mark Fisher ; İngilizceden çeviren: Berkan M. Şimşek ;
yayına hazırlayan: Defne Karakaya.-- İstanbul : Koç Üniversitesi, 2020.

133 pages ; 13,5x20 cm.-- Koç Üniversitesi Yayınları ; 216. Felsefe

Includes bibliographical references.

978-605-7685-31-5

1. Fiction--20th century--History and criticism. 2. Horror in literature I. Şimşek, Berkan M. II.
Karakaya, Defne. III. Title.

PN3503.F5720 2020

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Tuhaf ve Tekinsiz

MARK FISHER

İngilizceden çeviren: Berkan M. Şimşek



*Daimi destek kaynağım ve hiçbir şey olmamasındansa
bir şeylerin olmasının yegâne sebebi Zöe'ye.*

İçindekiler

GİRİŞ	9
Tuhaf ve Tekinsiz (<i>Unheimlich</i> 'in Ötesinde)	
BİRİNCİ KISIM	15
Tuhaf	
BİRİNCİ BÖLÜM	17
Mekânın ve Zamanın Dışında: Lovecraft ve Tuhaf	
İKİNCİ BÖLÜM	27
Tuhaf, Dünyeye Karşı: H.G. Wells	
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	33
“Beden Dediğin Şu Dokunaçlı Karmaşa” Grotesk ve Tuhaf: The Fall	
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	41
Ouroboros’un Kıvrımlarında Tutsak: Tim Powers	
BEŞİNCİ BÖLÜM	47
Simülasyonlar ve Başka-Dünyalaştırma: Rainer Werner Fassbinder ve Philip K. Dick	
ALTINCI BÖLÜM	55
Perdeler ve Delikler: David Lynch	
İKİNCİ KISIM	61
Tekinsiz	
YEDİNCİ BÖLÜM	63
Tekinsizliğe Yaklaşım	

SEKİZİNCİ BÖLÜM	67
Hiçbir Şey Olmaması Gerekirken Bir Şeylerin Olması: Bir Şeyler Olması Gerekirken Hiçbir Şeyin Olmaması: Daphne du Maurier ve Christopher Priest	
DOKUZUNCU BÖLÜM	77
<i>On Vanishing Land</i>: M.R. James ve Eno	
ONUNCU BÖLÜM	83
Tekinsiz Thanatos: Nigel Kneale ve Alan Garner	
ON BİRİNCİ BÖLÜM	97
İçi Dışına, Dışı İçine: Margaret Atwood ve Jonathan Glazer	
ON İKİNCİ BÖLÜM	107
Uzaylı İzleri: Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, Christopher Nolan	
ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	117
"...Baki Tekinsizlik": Joan Lindsay	
Kaynakça	123
Dizin	129

Tuhaf ve Tekinsiz (*Unheimlich*'in Ötesinde)

Tuhaf ve tekinsiz kavramlarını gerçekten dikkate almamın bu kadar uzun zaman almış olması çok garip. Bu kitabın kökleri görece yeni olaylara dayanıyor olsa da tuhaflık ve tekinsizlik örnekleri beni epeyce uzun bir zamandır büyülüyor ve peşimi bırakmıyor. Yine de, belirleyici özellikleri hâlâ yeterince vurgulanmayan bu iki kavramı tam manasıyla tanımlamış değilim. Hiç şüphe yok ki bu durumun sebeplerinden biri, tuhaf ve tekinsizin belli başlı kültürel örneklerinin, korku ve bilimkurgu gibi türlerin sınırlarında bulunması ve bu tür çağrışımlarının da sözü edilen kavramlara atfedilebilecek nitelikleri muğlak hale getirmesidir.

Tuhaflığın benim ilgi alanıma girmesi yaklaşık on sene önce, Goldsmiths'teki Londra Üniversitesi'nde H.P. Lovecraft'ın çalışmaları üzerine düzenlenen iki sempozyum dizisiyle söz konusu oldu; tekinsizlik ise 2013'te Justin Barton ile ortaklaşa hazırladığımız sesli makale *On Vanishing Land*'in [Yiten Diyar Üzerine] temel meselelerinden biriydi. Beklenebileceği gibi tekinsizlik, hissettirmeden Justin ile benim karnımıza işledi; asıl odak noktamız o değildi ama proje sona erdiğinde aklımızdan çıkmayan birçok müziğin, filmin ve kurmacanın tekinsiz nitelikler taşıdığını keşfettik.

Tuhaf ve tekinsizin ortak noktalarından biri, garip olanla meşgul olmaları. Gariple; korkunçla değil. Tuhaf ve tekinsizi çekici kılan, “bizi korkutan şeylerden hoşlandığımız” fikri değil. Daha ziyade dışarıda olanla, alışılmış algının, bilişin ve deneyimin ötesinde kalan şeylerden büyülenmeyle ilgili. Bu büyülenmenin genellikle bir miktar kaygı, hatta belki de dehşet içermesi muhtemeldir; fakat tuhaf ile tekinsizin mutlaka korkutucu olması gerektiğini söylemek yanlış olur. Burada dışarının

her zaman iyi olduğunu da iddia etmiyorum. Dışarısı, bünyesinde fazlasıyla dehşet barındırır, ancak sadece dehşetten ibaret de değildir.

Tuhaf ve tekinsiz konusuna girişmekte gecikmiş olmam, Freud'un *unheimlich* kavramına koyduğu lanetle de ilişkilendirilebilir belki. Bilindiği üzere *unheimlich*, İngilizceye yetersiz bir çeviriyle *uncanny* olarak geçmiştir; kelimenin Freud'un anlatmaya çalıştığı şekliyle daha düzgün çevirisi *unhomely*[†] olabilir. *Unheimlich* çoğunlukla tuhaf ve tekinsizle eş anlamlı olarak kullanılmıştır; Freud'un makalesi de bu terime değişken bir şekilde yer verir. Ancak Freud'un bu muazzam çalışmasının tesiri, *unheimlich*'in bünyesinden iki başka kavramın da ortaya çıkmasına yol açar.

Nihayetinde *unheimlich* hakkındaki makalenin, korku ve bilim-kurgu çalışmaları üzerinde hayli mühim bir etkisi olmuştur; belki de her şeyden öte Freud'un tereddütleri, tahminleri ve öne sürdüğü tanımdan ziyade kabul görmeyen argümanları yüzünden. Freud'un *unheimlich* için verdiği örnekler—klonlar, insan gibi görünen mekanik varlıklar ve protezler—belirli bir huzursuzluk uyandırmaktadır. Fakat *unheimlich* bulmacasına dair vardığı nihai sonuç, yani bu kavramın hadım edilme endişesine indirgenebileceğine yönelik iddiası da vasat polisiye romanlarda cevaba ezberden ulaşan dedektifler kadar büyük bir hayal kırıklığı yaratır. İnsanı inatla büyülemeye devam eden asıl şey, Freud'un makalesinde tekrar tekrar sözü edilen kavramlar ve bu kavramların, değindikleri tüm süreçleri sıklıkla somutlaştırıyor olmasıdır. Freud'un tanımladığı tüm "*uncanny*" fenomenlerin temelinde tekrar ve kopyalamanın, birbirini de aynı şekilde tekrarlayan ve kopyalayan bu başlı başına tekinsiz ikilinin yattığı görülmektedir.

Şüphe yok ki tuhaf, tekinsiz ve *unheimlich*'in bir ortak noktası var. Üçü de özünde birer duygu, fakat aynı zamanda birer biçimdir; film ya da kurgu biçimi, kavrayış biçimi, hatta nihayetinde birer var olma biçimi. Yine de bunların birer tür olduğunu söylemek mümkün değil.

* Freud'un bu kavramı, Türkçede "tekinsiz" olarak yer almıştır. Yine "tekinsiz" anlamına gelen ve kitabın odaklandığı "*eerie*" ile karışmaması için burada orijinal haliyle bırakılmıştır —çn.

† Kelimenin doğrudan çevirisi, "insana yuvasından uzak, yabancı, itici, rahatsız edici gelen" şeklinde verilebilir —çn.

Belki de *unheimlich*'i tuhaf ve tekinsizden ayıran en mühim fark, garipliği ele alış şekli. Freud'un *unheimlich*'i, aşına olanın barındırdığı gariplik hakkındadır; garip bir şekilde aşına, aşına gelen bir gariplik; bilindik dünyanın bir türlü kendisiyle kesişemeyişi hakkında. Freud'un psikanalizindeki tüm o duygusal karmaşalar bu kavramın içinde yer alır. Peki bu, tanıdık (ve ailevi) olanı garipleştirmekle mi ilgilidir? Yoksa garipliği, tanıdık ve ailevi olana iade etmekle mi ilgilidir? Bu noktada Freudcu psikanalize içkin olan bu iki taraflı yaklaşımı takdir edebiliriz: İlk olarak, aileye dair yaygın mefhumların çoğuna ilişkin bir yabancılaşma söz konusudur; ancak bir de buna eşlik eden, bu düşünceyi dengeleyen bir yaklaşım var ki o da modernist aile dramının kuralları çerçevesinde, dışarının çok daha belirgin olmasıdır. Zaten psikanalizin kendisi bile bir tür olarak başlı başına *unheimlich*'tir; sürekli etrafında dolaştığı ama asla tam olarak tanıyıp tasdik edemediği bir dışarı tarafından lanetlenmiştir. Birçok yorumcu da *unheimlich* üzerine yazılmış bu makalenin, Freud'un Henry James misali bir güvenilirmez anlatıcı rolü üstlendiği bir hikâyeyi anımsattığını söyler. Eğer Freud güvenilirmez bir anlatıcıysa, neden onun hikâyesinin bizzat kendi önerdiği kategoriye göre sınıflandırılmasını kabul edelim ki? Ya bu makalenin asıl olayı, Freud'un, incelediği fenomenleri sürekli *unheimlich* sınırları içerisine hapsetmeye çalışmasıysa?

Tuhaf ve tekinsizin *unheimlich*'e dahil olması, dışarıda olandan uzun soluklu bir kaçışın doğal bir sonucudur. *Unheimlich*'e gösterilen geniş çaplı eğilim, içerinin boşlukları ve çıkmazlarından faydalanarak dışarıyı çözmeye teşebbüs eden bir eleştiri türüne duyulan bağımlılıkla ölçülebilir. Tuhaf ve tekinsiz ise bunun tam tersi bir yol izler: İçeriye, dışarının perspektifinden görme imkânı sağlar bize. Görebileceğiniz gibi, *ait olmayan* şeylere tuhaf diyoruz. Tuhaflik, tanıdık olana, çoğunlukla onun çok daha ötesinde yatan ve asla "rahat olan"la* (ve hatta onun yokluğuyla) özdeşleşemeyecek olan şeyler atfeder. Tuhaflığa en çok uyacak biçim, muhtemelen montajdır: *birbirine ait olmayan bir ya da daha fazla şeyin* birleşimi. Sürrealizmin tuhaflığa olan yatkınlığının sebebi de böylece anlaşılmış olur; zira sürrealizm, bilinçdışını bir tür

* *Homely*, İng. Burada "evi anımsatan, rahat ve aşına olan" anlamlarında kullanılmıştır –en.

montaj makinesi, birçok garipliği yan yana getiren bir dinamo gibi algılamıştır. Ayrıca bu, sürrealizmin ve sürrealizm dışında kalan estetik modernizmin öne sürdüğü meydan okumaya karşı duran Jacques Lacan'ın ölüm içgüdüsünün, rüyaların ve bilinçaltının her tür doğallıktan ya da huzurlu duygudan azade olduğu *tuhaf bir psikanalizme* yönelmesinin sebebini de açıklıyor.

İlk bakışta tekinsiz, *unheimlich*'e tuhaftan daha yakın görünebilir. Ancak tıpkı tuhaf gibi tekinsiz de temelde dışarıyla ilgilidir ve bu noktada dışarıyı yalnızca düz, gözleme dayalı bir kavram olarak değil çok daha soyut ve aşkın bir his olarak da algılayabiliriz. Tekinsizlik hissinin sınırları belli, meskûn ve tanıdık alanlarla özdeşleşmesi pek nadirdir; tekinsizliğe rastlanan yerler hakikatte insandan arınmış bölgelerdir. Bu yıkıma ve yokluğa yol açan şey nedir? Bu duruma nasıl bir varlık müdahil olmuştur? Böylesine *tekinsiz bir çılgınlığı* ne gibi bir şey koyuvermiş olabilir? Bu örneklerden de görebileceğimiz üzere tekinsizlik temel olarak faille ilgilidir. Burada ne gibi bir fail söz konusudur? Hatta bir fail var mıdır? Bu sorular psikanalitik bir düzlemde incelenebilir –eğer bizler düşündüğümüz şey değilsek, o halde neyiz?–, fakat kapitalist toplumu yöneten güçler üzerinden de değerlendirilebilirler. Kapital her açıdan tekinsiz bir yapıdır: Hiçten gelmiştir ama yine de sözde mühim kabul edilen birçok başka öğeden de daha büyük bir etkiye sahiptir.

Kapitalin yol açtığı metafizik skandal, bizi soyut ve cansız faillere ilişkin daha geniş kapsamlı sorular sormaya iter: Madenlere ve arazilere dair faillerin, Nigel Kneale ve Alan Garner gibi yazarlar için ifade ettiği şeyler ve “biz”e ve “kendimiz”e ilişkin yaptığımız tanımlar, insan dışı kuvvetlerin ritmi, nabızı ve örüntüsüne kapılıp gider. Dışarının kıvrımları haricinde içeriden söz etmek mümkün değildir; ayna kırılır ve ben bir başkası oluveririm, zaten her zaman bir başkasıydım. İşte bu cümlelerin verdiği ürperti, tekinsizliğin ta kendisidir; *unheimlich*'in değil.

Unheimlich'in çehresinin tekinsizlik tarafından değiştirildiği bir başka olağanüstü örnek de D.M. Thomas'ın romanı *Beyaz Otel*'dir. Roman ilk başta Freud'un “Anna G” adındaki kurmaca bir hastası üzerine yapılan bir vaka çalışması gibi görünür. Anna G'nin yazdığı ve romanın açılışını yapan bir Thomas'ın Freud'unun kaleme aldığı hasta geçmişinde de öne sürüldüğü üzere, ilk bakışta erotik bir histerinin

sonucuymuş izlenimi uyandırır. Freud'un yaptığı okuma, Anna G'nin şiirindeki düşsel havayı dağıtmaya meyillidir ve getirdiği açıklama tek bir yön izlemektedir: Şimdiden geçmişe, dışarıdan içeriye. Fakat nihayetinde, şiirdeki erotizmin, izine Anna G'nin geçmişinde değil de geleceğinde rastlanabilecek asıl imgeyi gizleyen bir tür perde, bir hile olduğu anlaşılır: Her şeyin arkasında Anna G'nin 1941'de Babi Yar'daki katliamda öldürülecek olması vardır. Buradaki önsezi ve kaderin yol açtığı problemler, bize tekinsizin rahatsız edici yüzünü gösterir. Buna karşın kaderin, tekinsiz kadar tuhafa da ait bir kavram olduğu söylenebilir. Mesela *Macbeth*'teki kâhin cadılar, Tuhaf Kız Kardeşler olarak da bilinir ve "tuhaf"ın en kadim anlamlarından biri "kader"dir. Kader kavramını tuhaf yapan şey, bizim insani algımıza yabancı gelen, alışılmadık bir zaman ve nedensellik biçimini ifade etmesi ve bunun üzerine bir de faillik meselesine dair sorulara yol açmasıdır: Kaderin ağlarını ören kimdir ya da nedir?

Tekinsiz, insanın varlık ve yoklukla ilgili sorabileceği en temel metafizik soruları dert edinir: Burada hiçbir şey olmaması gerekirken bir şeylerin olmasının sebebi nedir? Burada bir şeyler olması gerekirken hiçbir şeyin olmamasının sebebi nedir? Ölünün artık görmez olan gözleri, hafızasını yitirmiş birinin şaşkın gözleri; işte tüm bunlar, tıpkı terk edilmiş bir şehir veya taştan bir çember gibi tekinsizlik hissini harekete geçirir.

Şu ana kadar tuhaf ve tekinsizin büyük ölçüde tedirginlik ve korkuyla ilgili olduğu izleniminde takılı kaldık. O halde haydi bu giriş mahiyetindeki yorumları, farklı etkiler uyandıran tuhaf ve tekinsiz örnekleriyle nihayete erdirelim. Modernist ve deneysel çalışmalar da çoğunlukla ilk görüşte bizde tuhaf bir izlenim uyandırır. Tuhaf ilişkili yanlış olma duygusu –bu şey buraya ait değil algısı– çoğunlukla yeniliğin huzurunda olduğumuzun işaretidir. Burada sözü edilen tuhaflık, daha önce bahsettiğimiz kavram ve yapıların artık hükümsüz olduğuna işaret eder. Gariplikle bu karşılaşmanın doğrudan keyifli bir tecrübe olmaması ("keyifli" derken tatmin duygusunun daha önce sözü geçen biçimlerinden bahsediyoruz), bunun keyifsiz olduğu anlamına da gelmez: Tanıdık ve geleneksel olanın modasının geçmesini izlemenin verdiği bir keyif vardır; haz ve acının birleşiminden oluşan ve bu haliyle Lacan'ın *jouissance* olarak tanımladığı kavramla benzerlikler gösteren bir keyif.

Tekinsiz, aynı zamanda halihazırdaki bağlarımızdan kopmayı beraberinde getirir; fakat tekinsizdeki bu kopuş, genellikle tuhafın alışlageldik bir özelliği olan şok etkisinden yoksundur. Sık sık tekinsizle özdeşleştirilen dinginlik (mesela “tedirgin edecek kadar sakin” deyişini düşünün), gündelik hayatın yükümlülüklerinden kurtulmayla ilişkilendirilebilir. Tekinsizin getirdiği bakış açısı, bize çoğunlukla görmezden gelinen dünyevi gerçeklikleri yöneten güçlere, hatta bu gerçekliklerin de ötesindeki alanlara erişim imkânı tanır. Tekinsizin sahip olduğu çekiciliğin asıl sebebi de sıradanlıktan azat olmak, normal şartlar altında gerçeklik olarak kabul edilen sınırlardan kaçmaktır.

BİRİNCİ KISIM

Tuhaf

Mekânın ve Zamanın Dışında: Lovecraft ve Tuhaf

Tuhaf denen şey nedir? Bir şeyin tuhaf olduğunu söylediğimizde nasıl bir duyguya işaret ederiz? Tuhaflığın bir tür düzensizlik olduğunu öne sürmek istiyorum. Bir şeylerin *yanlış* olduğu hissini uyandırıyor: Tuhaf olarak nitelenen bir varlığın ya da objenin aslında var olmaması ya da en azından burada var olmaması gerektiği çağrışımı yapıyor. Buna karşın eğer söz konusu varlık ya da obje *gerçekten* buradaysa, bu zamana kadar dünyayı anlamlandırmak için kullandığımız kategoriler de geçerli değil demektir. Neticede tuhaf olan şey, yanlış değildir; yetersizlik bizim kavrayışımızda olsa gerektir.

Sözlükler genellikle “tuhaf”ı tanımlama konusunda pek yardımcı olmaz. Kimileri konuyu hemen doğaüstüne bağlar ama doğaüstü varlıkların neden tuhaf olması gerektiği konusunda hiçbir açıklama yapmaz. Kara delik gibi bir doğa olayı, birçok açıdan vampirlerden daha tuhaftır. Tabii kurgu söz konusu olduğunda, vampir ve kurt adam gibi yaratıkların gayet tanıdık olması, onların tuhaf bir his uyandırmasına engel olur. Vampirleri ve kurt adamları yorumlamak ve konumlandırmak için faydalanan bir kültür geçmişi ve bir dizi kural vardır. Ne olursa olsun, bu yaratıklar yalnızca gözleme dayalı olarak korkutucudur; dış görünüşleri halihazırda anladığımız şekliyle doğanın öğelerini yeniden şekillendirir. Bir yandan da bunların doğaüstü varlıklar olması, sahip oldukları garipliklerin artık, doğa ötesi bir alana atfedilmesi anlamına gelir. Bunu kara delik örneğiyle karşılaştıralım: Kara deliklerin uzayı ve zamanı acayip bir şekilde bükmesi bizim sıradan deneyimimizin tamamen dışındadır, fakat kara delik yine de doğal-maddi kozmosun bir parçasıdır; öyleyse bu kozmos, bizim gündelik deneyimimizle kavrayabileceğimizden çok daha tuhaf değildir.

İşte H.P. Lovecraft'ın tuhaf kurgularına ilham veren şey de buna benzer bir sezgidir. "Artık yazdığım tüm hikâyeler genelgeçer insani yasaların, ilgilerin ve hislerin bu geniş kozmik düzende hiçbir geçerliliği olmadığı şeklindeki temel bir düşünceye dayanıyor," diye yazmıştır Lovecraft 1927'de, *Weird Tales* dergisinin yayıncısına. "Söz konusu ister zaman ister mekân ister boyut olsun, gerçek anlamda dışarının özünü yakalayabilmek için insanın yapması gereken şey organik hayat, iyi ile kötü, sevgi ile nefret gibi insanlık dediğimiz bu önemsiz ve geçici ırka atfedilen her tür kavramı ve bunların varlığını unutmak olmalı." Tuhaflik için mühim olan şey de tam olarak bu "gerçek anlamda dışında olma" niteliğidir.

Tuhaf kurgularla ilgili yapılacak herhangi bir tartışma Lovecraft'la başlamalıdır. Ucuz dergilerde yayımlanan öyküleriyle Lovecraft tuhaf hikâye denen şeyi neredeyse keşfetmiş ve hem fantastik kurgudan hem de korku edebiyatından ayırt edilebilecek bir formül geliştirmiştir. Lovecraft'ın öyküleri saplantılı bir şekilde dışarı sorusuna odaklanır: Geçmişin derinliklerinden gelmiş anormal canlılarla yaşanan karşılaşmalarda, bilincin değişken durumlarında, zamanın yapısında yaşanan acayip kırılmalarda sızan bir dışarıya. Dışarıyla yaşanan karşılaşmalar çoğunlukla çöküntü ve psikozla sonuçlanır. Lovecraft'ın öyküleri çoğunlukla dışarının, nihayetinde yalnızca yanıltıcı bir kabuktan, bir aldatmacadan ibaret olduğu anlaşılan içeriyle yıkıcı biçimde birleştirilmesi fikrini içerir. Mesela, hikâyenin sonunda başkarakterin, kendisinin de Derinlerde Yaşayanlar'dan biri, suçlu bir uzaylı olduğunu anladığı "Innsmouth'un Üzerindeki Gölge" öyküsü. Ben O'yum ya da daha da iyisi, ben Onlar'ım.

Çoğunlukla bir korku yazarı olarak sınıflandırılrsa da Lovecraft'ın çalışmalarının korku hissi uyandırdığı nadirdir. "Tuhaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar" isimli kısa denemesinde, yazma sebeplerini sıralarken korku, listenin gerisinde kalır. O, bunun yerine "merak, güzellik ve maceraperest bir beklenti üzerine muğlak, tarifi zor ve parçalı izlenimleri" yazmaktadır. Lovecraft'ın dediğine göre korkuya yapılan vurgu, öykülerin bilinmezle ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

* H.P. Lovecraft, *Tuhaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar*, Seçme Yazılar, çev. Toprak Deniz Odabaşı (İstanbul: Laputa Kitap, 2019) –çn.

Her ne kadar büyülenme dediğimiz şey belirli bir ürperti de içeriyor olsa da, Lovecraft'ın tuhaflığa getirdiği yorum korkuya değil büyülenmeye dayanır. Tabii bu durumun, tuhaf kavramına has bir özellik olduğunu da söyleyebilirim; tuhaflık yalnızca itici değildir, aynı zamanda dikkatimizi çekmelidir. Bu yüzden de eğer bir hikâyede büyülenme ögesi hiç yoksa ve öykünün tek dayanağı sadece korkuysa onun bu haliyle tuhaf olduğunu iddia etmek makul değildir. Büyülenme, Lovecraft'ın hem karakterleri hem de okurları tarafından paylaşılan bir histir. Korku ya da vahşet aynı şekilde müşterek değildir mesela; Lovecraft'ın karakterleri sıklıkla dehşete kapılsa da okurun bundan payını aldığı çok nadirdir.

Lovecraft'taki büyülenme, Lacancı *jouissance*'ın bir türüdür: Kaynağını haz ve acının ayrılmazlığından alan bir keyif. Lovecraft'ın metinleri de *jouissance* ile dolup taşar. “Dolup taşmak”, “köpürmek” ve “kaynamak” Lovecraft'ın sıklıkla kullandığı kelimelerdir; fakat bunlar aynı zamanda *jouissance*'ın barındırdığı “müstehcen zevk” ile de özdeşleştirilebilir. Tabii ki burada, Lovecraft'ta hiçbir olumsuzluğun var olmadığı gibi absürt bir argüman öne sürmeye çalışmıyoruz (tik-sinti ve iğrenmenin bu metinlerde hiç de öyle satır aralarında kaldığı söylenemez), yalnızca Lovecraft'ın çalışmalarında son sözü söyleyen kesinlikle olumsuzluk değildir. “Resmen” olumsuz nesnelerin üzerine bu derece düşülüyor olması, bu işte *jouissance*'ın parmağı olduğuna delalettir; olumsuzluğu kesinlikle “telafi etmeye” çalışmayan bu keyif şekli, daha ziyade onu yüceltir. Mesela insana hiç de memnuniyet vermeyen sıradan bir nesneyi alır ve onu şehvi bağlamda ne olumlu ne olumsuz olarak nitelendirilebilecek, aynı anda hem korkunç hem de büyüleyici olabilen bir Şey'e dönüştürür. Şey, bunaltır; hiçbir şekilde zapt edilemez ama büyülemeye de devam eder.

Lovecraft kurgularındaki musibetlerin itici gücü, her şeyden öte büyüleyiciliktir; biz okurların öngörebileceği şekilde, kitapkurdu karakterleri çözünmeye, dağılmaya, yozlaşmaya iter. Lovecraft'ın bir ya da iki öyküsünü okuyan her okur, diğer öykülerden ne bekleyeceğini çok iyi bilir. Hatta ilk kez bir Lovecraft öyküsüyle karşılaşan bir okurun bile öykünün ilerleyişi karşısında şaşkınlığa uğrayacağını söylemek mümkün

değildir. Bu yüzden şüphe de, tıpkı korku gibi, Lovecraft kurgusunun tanımlayıcı özelliği değildir.

Tüm bunlar demek oluyor ki Lovecraft'ın çalışmaları, Tzvetan Todorov'un fantastik kurgu için öne sürdüğü yapısalcı tanıma uymamaktadır. Bu tanımda fantastik kurguyu oluşturan şey, tekinsiz (nihayetinde doğal bir şekilde çözümlenen öyküler) ile büyüleyici (doğaüstü şekillerde çözümlenen öyküler) arasındaki gerilimdir. Her ne kadar Lovecraft'ın öyküleri, "Tuhaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar" da açıkladığı üzere "bizleri sonsuza kadar tutsak alan, görüşümüzün ve analiz kabiliyetimizin belirlediği sınırların ötesindeki sonsuz kozmik uzaya olan merakımızı kamçılایan zamanın, mekânın ve doğa yasalarının sinir bozucu kısıtlarını ihlal etse ya da garip bir gerilime sebebiyet verecek bir illüzyon yaratsa da" doğaüstü varlıkların da buna müdahil olduğunu çağrıştıracak herhangi bir şey yoktur. Uzaylı varlıkları birer tanrıya dönüştürmek için bulunulan insani girişimlerin, Lovecraft tarafından manasız bir antropomorfizm denemesi olarak görüldüğü açıktır; belki asil bir teşebbüs olabilir ama insani kaygıların, bakış açılarının ve kavramların yalnızca yerel dayanaklara sahip olduğu bir kozmosun "gerçek dışı"na anlam ve içerik atfetmek yalnızca absürt bir çaba olarak kalabilir.

Lovecraft: A Study in the Fantastic [Lovecraft: Fantastik Dosyası] isimli kitabında Maurice Lévy, Lovecraft'ı gotik romanları, Poe'yu, Hawthorne'u ve Bierce'ı da bünyesinde barındıran bir "fantastik geleneği"ne yerleştirir. Her bir öykünün sonunda bizim doğal natüralizm dediğimiz şey (mantıktan ve Öklid geometrisinden ibaret, standart, ampirik dünya) paramparça olur ve yerini hipernatüralizme (materyal kozmosun ihtiva ettiği, kapsamı görece daha geniş bir hisse) bırakır.

Lovecraft'ın materyalizminin, onun kurgusal çalışmalarını (ve tabii ki genel anlamıyla tuhaflığı) fanteziden ve fantastik yapıtlardan ayıran sebeplerden biri olduğunu düşünüyorum. (Bu noktada Lovecraft'ın "Tuhaf Kurgu Yazma Üzerine Notlar" da tuhaflığı ve fantastiği seve seve bir tuttuğunu da belirtmek gerekir.) Fantezi türü oldukça geniş bir kategori ve birçok bilimkurgu ve korku yapıtını kapsayabilir. Bunun Lovecraft'ın çalışmalarını için uygunsuz kaçtığı tabii ki söylenemez ama onun yöntemlerine has bir özelliği de ortaya koyuyor değildir. Buna

karşın fantezi türü, çok daha belirli bir dizi genel niteliği ifade eder. Lovecraft'ın erken dönem ilham kaynaklarından olan Lord Dunsany ve Tolkien, örnek gösterilebilecek fantezi yazarlarındandır ve bu iki isim arasındaki zıtlık, bizlere fantezi ve tuhaflık arasındaki ayrımı kavrama imkânı verir. Fantastik kurgu bizimkinden tamamıyla farklı dünyalarda geçer, tıpkı Dunsany'nin Pegâna'sı ya da Tolkien'in Orta Dünya'sı gibi; ya da daha ziyade, bu dünyalar konum ve süre olarak bizimkinden hayli uzaktır (çoğu fantastik evrenin de ontolojik ve siyasi olarak bizimkine fazlasıyla benzediği ortaya çıkar). Tuhaflık ise bunun tam tersine, bizim dünyamız ile başka dünyalar arasında yer alan bir çıkış kapısı olması açısından farklılık gösterir. Tabii ki de C.S. Lewis'in Narnia kitapları, Baum'un Oz'u veya Stephen Donaldson'ın İnançsız Thomas üçlemesi gibi öykü ve serilerde bu dünya ile başka dünyalar arasında yer alan bir çıkış kapısı olsa da ortada elle tutulur gözle görülür bir tuhaflık beyanı olmayabilir; çünkü sözü geçen kurgulardaki "bu dünya", aşağı yukarı, standart fantastik öykülerin önsözü ve sonsözü işlevini görür. Bizim dünyamızdaki karakterler bir başka dünyaya gider fakat diğer dünyanın, evlerine dönen karakterlerin zihinlerindeki tesirinin dışında, bu dünya üzerinde hiçbir etkisi yoktur. Lovecraft'ta ise bu dünyayla diğerleri arasında bir etkileşim, bir değiş tokuş, bir yüzleşme ve hiç şüphesiz bir çatışma vardır.

Bu durum, Lovecraft'ın neden birçok öyküsünde mekân olarak New England'ı seçtiğini de açıklar. Maurice Lévy'nin belirttiği üzere New England "fiziksel, topografik ve tarihsel gerçekliği vurgulanması gereken bir dünyadır. Gerçek fantastiğin, yalnızca imkânsızlığın nesnel şekilde aşına olan yereli, zaman ve mekân yoluyla istila edebileceği durumlarda sahneden çekildiği aşikârdır." Benim öne sürdüğüm şey ise şu ki, Dunsany gibi bir dünya yaratma eğiliminden kaçınması sebebiyle Lovecraft fantastik kurgu yazarı olmaktan çıkmış ve tuhaflığın yazarı olmuştur. Lévy'nin deyişini uyarlamak gerekirse tuhaflığın ilk özelliklerinden biri (en azından Lovecraft'ın bakış açısıyla), imkânsızın değil de *dışarının* "nesnel şekilde aşına olan yereli, zaman ve mekân yoluyla istila edebileceği" bir kurgudur. Öyle ki metinde karşımıza çıkan dünyalar hem konumları hem de hâkim fizik kuralları açısından bizimkinden tamamıyla farklı olabilir, fakat bu yine de onları tuhaf

yapmak için yeterli değildir. Tuhafı tuhaf yapan asıl şey, dışarıdan gelen bir şeyin bu dünyayı istila etmesidir.

Tam da bu noktada tuhaflığın gerçekçilikle ne gibi bir ilişkisi olduğunu görebiliriz. Lovecraft'ın kendisi de gerçekçiliği sıklıkla hor görmüştür. Fakat eğer Lovecraft gerçekçiliği tamamen reddetmiş olsaydı, ilhamını Dunsany ve de la Mare'in fantastik dünyalarından almazdı. Daha ziyade Lovecraft'ın, gerçekçiliği hapsettiği ya da yerelleştirdiği söylenebilir. 1927'de *Weird Tales*'ın [Tuhaf Öyküler] editörüne yazdığı mektupta bunu iyice vurgular:

Yalnızca insani sahne ve karakterler, insani niteliklere sahip olmalı. *Bunlar* (ucuz bir *romantizmle* değil) amansız bir *gerçekçilikle* ele alınmalı; fakat bir kere sınırı geçip de o uçsuz bucaksız ve iğrenç bilinmeze –gölgelerin dadandığı *Dışarıya*– adımımızı attık mı, insaniyetimizi ve dünyaya ait her şeyi eşikte bırakmayı unutmamalıyız.

Lovecraft'ın öyküleri, güçlerini dünyevi/gözlemsel olan ile dışarısı arasındaki farktan alır. Bu öykülerin genellikle birinci ağızdan yazılmasının sebeplerinden biri de budur: Dışarısı, belirli bir birey üzerinde adım adım tahakküm kurarsa, sahip olduğu yabancı unsurlar da daha rahat anlaşılabilir; öte yandan “uçsuz bucaksız ve iğrenç bilinmez”i bu dünyaya hiçbir göndermede bulunmadan anlatmaya çalışmak ise bayağılaşma riski barındırır. Nasıl ki büyük bir yapıyı resmeden ressam, hemen bu yapının yanına normal boyutlarda bir insan ekleme gereği hissedebiliyorsa Lovecraft da aynı sebepten ötürü insani dünyaya ihtiyaç duyar: Karşılaştırılabilecek bir ölçek verebilmek için.

Bu sebepten ötürü tuhaflığın tanımı şu an için, Lovecraft'ın iki öyküsünde başlık olarak görülebilen görece garip ve muğlak “gelen” ifadesinde yakalanabilir: “Uzaydan Gelen Renk” ve “Zamanın Dışından Gelen Gölge”. En basit tabiriyle “dışarıdan gelen” ifadesinin, “başka bir yerli olmak” anlamına geldiği söylenebilir. Fakat (özellikle de “Zamanın Dışından Gelen Gölge” nezdinde konuşacak olursak) bu ifadenin bir diğer anlamı da bünyesinde barındırdığını ve bir şeylerin dışarıda bırakıldığı, ayrıştırıldığı manasına da gelebileceğini görmezden gelmek mümkün değil. Bir şeyleri ait oldukları bütünden “ayrıştırma” fikri,

Lovecraft'ın modernist kolaj tekniklerine olan eğilimini gösterdiği yöntemlerden biridir. Bunun dışında “dışarıdan gelme”nin üçüncü bir anlamı daha vardır: Öte. Zamanın *dışından gelen* gölge, bir anlamda bizim alışlagelmiş şekliyle anlayıp tecrübe ettiğimiz zamanın ötesindeki bir gölgedir.

Lovecraft'ın çalışmalarının insanın damağına öteden bir tat çalmak ve dışarının hissiyatını uyandırmak için faydalandığı tek dayanak noktası, halihazırda var olan karakterler ve efsaneler de değildir. Kritik bir şekilde, yeninin üretilmesine dayanır. *At the Mountains of Madness*'in [Deliliğin Dağlarında] önsözünde China Miéville'in de belirttiği üzere, “Lovecraft, büyük ölçüde folklorun dışında kalır: Burada sözünü ettiğimiz şey vampir ya da kurt adam (ya da garuda ya da rusalka veya benzer herhangi bir geleneksel öcü) gibi halk söylencelerinin modernize edilmesi değildir. Lovecraft'ın yarattığı panteon ve yaratıklar bütünü tamamıyla nevi şahsına münhasırdır.” Bunun yanında Lovecraft'ın yaratılarının yeniliğine dair bir başka mühim yön daha vardır: Bu yaratılar, yazar tarafından reddedilmiş ve maskelenmiştir. Miéville şöyle devam eder: “Lovecraft'ın anlatısında keşfedilebilecek bir paradoks [...] mevcut. Yaratıklar için geliştirdiği kavram ve fantezi türüne getirdiği bakış açısı tamamen yeni olsa da kendisi hiç de öyle değilmiş gibi davranır.” Lovecraft'ın karakterleri, tuhaf varlıklarla karşılaştıklarında, Lovecraft'ın kendi yarattığı mit ve söylencelerle paralellikler keşfederler. Lovecraft'ın yeni yaratılmış bir mitosu geçmişin derinliklerine yansıtması, Erich von Däniken ve Graham Hancock gibi yazarlarda görülen ve Jason Colavito'nun “uzaylı tanrılar kültü” adını verdiği kavramın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Lovecraft'ın yeniyi yaptığı bu “retro-müdahale”, aynı zamanda onun tuhaf kurgularını zamanın “dışında” konumlandıran temel niteliktir; özellikle de ana karakterin, mimari kalıntılar arasındakendi el yazısıyla yazılmış metinlere rastladığı “Zamanın Dışından Gelen Gölge”de.

China Miéville, Lovecraft'ın yenisinin, Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle geliştiğini iddia eder: Geçmişten travmatik bir şekilde kopuş, yeninin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Ancak Lovecraft'ın çalışmalarının travmayla ilişkisinin, deneyimin kendisinde yaşanan kırılmalarla ilgili olduğunu varsaymak muhtemelen daha faydalı ola-

caktır. Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de yaptığı yorumlar ("birtakım psikanalitik keşifler sonucu bizler bugün, zamanın ve mekânın 'gerekli düşünce biçimleri' olduğunu öne süren Kantçı teoremi tartışabilecek konumdayız"), onun, Kant'ın ifade ettiği biçimiyle algı-bilinç sistemini yöneten zaman, mekân ve nedenselliğin "aşkın" yapısının ötesinde faaliyet gösteren bilinçdışına inandığının göstergesidir.* Bilinçdışının işlevleri ile zaman, mekân ve nedenselliğin hâkim örneklerinden ayrışını kavramanın bir yolu, travma mağdurlarının zihinsel yaşamlarını incelemekten geçer. Yani travma bir çeşit aşkın şok olarak düşünülebilir ki bu deyiş Lovecraft'ın çalışmalarıyla ilintilidir. Dışarı, "ampirik olarak" dış kısım değildir, yalnızca aşkın bir dıştır; yani yalnızca mekâna ve zamana uzak düşmekle kalmaz, bu kavramlarla ilgili alışlagelmiş deneyim ve kavrayışın da ötesine geçer. Freud, bilinçdışının ne inkâr ne de zaman tanıdığını tüm makale boyunca tekrar tekrar vurgular. *Uygurluk ve Hoşnutsuzlukları*'nda yer alan Eschervari bilinçdışı imgesi de böylece oluşmuş olur; bilinçdışı, Roma gibidir, öyle ki burada "bir kere var olan hiçbir şey göçüp gitmeyecek ve evvelki gelişim sürecinin tüm evreleri de sonrakilerle bir arada var olmaya" devam edecektir.† Öklid'e ters düşen mekânların durmaksızın yinelendiği ifadelerle Lovecraft kurguları, Freud'un çizdiği tuhaf geometriyle paralellikler gösterir. Örneğin "Cthulhu'nun Çağırısı"ndaki "düş[te] görülen yerin geometrisi" için verilen tanıımı göz önünde bulundurabiliriz: "anormal [...], Öklit'in geometri sistemine ait olma[yan], iğrenç bir şekilde bizimkinden farklı dünyaları ve boyutları akla getir[en]".

Temsil edilemeyen mefhumu konusunda Lovecraft'a teslim bayrağını çok hızlı çekmemek epey önemli. Lovecraft kendi yarattığı varlıkları "adlandırılmaz" ve "tanımlanamaz" olarak ifade ettiğinde ona hemen inanıyoruz. China Miéville'in de işaret ettiği üzere Lovecraft, bir varlığa "tanımlanamaz" der demez bir yandan da onu çok kesin teknik detaylarla tanımlamaya girişir. (Aynı şekilde, "Adlandırılmayan" isimli öyküsünde de bizzat dalga geçtiği ama

* Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu (İstanbul: Metis Kitap, 2011) –çn.

† Sigmund Freud, *Uygurluk ve Hoşnutsuzlukları*, çev. Aziz Yıldırım (İstanbul: İdea Yayınevi, 2000) –çn.

savunduğu üzere Lovecraft, “adlandırılmaz” sıfatını tercih etmesine rağmen Şeylere isim vermekten de çekinmez.) Bu zincir, üçüncü bir halka daha içerir. (1) Tanımlanamazlığın ilanından ve (2) tanımın ardından (3) gösterilemezlik gelir. Tüm detaylarına rağmen (hatta belki tam da bu detaylar yüzünden) Lovecraft’ın tanımlamaları, okurun, laf salatası şeklinde verdiği tüm o sıfatlar şizofonisini^{*} zihninde bir görüntüye dönüştürmesine izin vermez. Bu durum, Graham Harman’ın bu tarz paragrafları kübizmin yarattığı etkiyle karşılaştırmasına yol açmıştır; ki bu paralellik, “Cadı Evindeki Düşler” öyküsünde geçen “küp ve düzlem kümeleri” ifadeleriyle de desteklenir. Kübist ve fütürist teknik ve motifler, birkaç Lovecraft öyküsünde (zahiri) tiksinti nesneleri olarak kendilerini gösterir. Ne kadar karşı olsa da Lovecraft, modernist görsel sanatların, dışarıya dair hisler uyandırabilecek bir kaynak olarak kullanılabileceğini kabul etmiştir.

Şu ana kadar Lovecraft hakkındaki görüşlerim bizzat hikâyelerin içinde ne olduğuyla alakalıydı; halbuki Lovecraft’ın sebep olduğu en mühim tuhaflık hissi, onun metinlerinin arasında doğar. Lovecraft metinlerinin bir “mitos” halinde sistematikleştirilmesi, onun takipçilerinden August Derleth’in eseri olmuş olabilir; fakat hikâyelerin arasındaki ilişki ve birlikte yarattıkları tutarlı gerçeklik, Lovecraft’ın çalışmalarını benzerlerinden ayıran şeyin ne olduğunu anlamak için son derece önemlidir. Lovecraft’ın eserlerindeki tutarlılığın, Tolkien’in yaratmayı başardığı etkiden çok da farklı olmadığı düşünülebilir, ancak bir kez daha vurgulamak lazım ki burada asıl önemli olan, metinlerin bu dünyayla ilişkisidir. Lovecraft öykülerini uzak, el değmemiş bir evrende kurgulamaktansa New England’da konumlandırarak kurgu ve gerçek arasındaki hiyerarşik ilişkiyi darmadağın etmiştir.

Gerçek tarihsel bilgiler içeren hikâyelere yapılan uydurulmuş bilimsel eklemeler Robbe-Grillet, Pynchon ve Borges gibi “postmodernist” kurgu yazarlarında karşılaştığımız ontolojik bozukluklara yol açar. Lovecraft, gerçekten var olan olgulara bile kendi uydurduğu şeylerle aynı ontolojik

* *Schizophony*, İng. Kanadalı besteci R.M. Schaefer tarafından ortaya atılan ve kendi kaynağından ayrılarak duyulan ile görülen arasında bir kopukluğa yol açan ses kayıtlarını ifade eden terim. Bu tarz kayıtlar, duyuldukları zaman özgün kaynaklarını çağrıştırdıklarından beynin yanılgıya düşmesine sebep olmaktadır –çn.

konuma sahiplermiş gibi yaklaşarak gerçeği kurgusal, kurguyu gerçek hale getirir. Graham Harman, Lovecraft'ın, felsefecilerin nezdinde hâlâ edebi çalışmaların en yüce konusu olarak görülen Hölderlin'i tahtından edeceği günü ipe çekmektedir. Belki günün birinde ucuz öykülerin yazarı modernist Lovecraft'ın, ontolojik muammaların öncü ve kurgusal kâşifi postmodern Borges'i de yerinden etmesini bekleyebiliriz. Lovecraft'ın somutlaştırdığı şeyleri Borges yalnızca "hikâyeleştirir"; Pierre Menard'ın yazdığı *Don Quixote*'nin Borges'in öyküsü dışında var olabileceğine kimse inanmaz, fakat Britanya Kütüphanesi'ni arayıp Lovecraft'ın öykülerinde sıklıkla sözü edilen kadim bilgiler kitabı *Necronomicon*'un bir kopyasını isteyen okur sayısı hiç de az değildir. Lovecraft, "gerçeklik etkisi"ni *Necronomicon*'un yalnızca küçük parçalarını göstererek yaratır. Okurda bu kitabın gerçek bir nesne olabileceği inancını yaratan şey, Lovecraft'ın bu menfur metinden yaptığı bölük pörçük alıntılardır. Lovecraft'ın *Necronomicon*'un tam metnini yazdığını düşünsenize; bu haliyle dipnotların hissettirdiği gerçekçiliğin yanına bile yaklaşamazdı. Lovecraft da dipnotların gücünü anlamış olsa gerek: Alıntılanan bir metin, baştan sona görülen bir metinden çok daha gerçekmiş gibi hissettiriyor.

Bu tarz ontolojik değişimlerin yarattığı bir diğer etki de Lovecraft'ı kendi metni üzerindeki koşulsuz şartsız hâkimiyetinden vazgeçmeye zorlamasıdır. Metinler, yazarlarına karşı bağımsızlıklarını ilan etti mi Lovecraft'ın görünürdeki yaratıcı rolü de önemsizleşir. Lovecraft bir yaratıcı yerine varlıklar, karakterler, kurgular icat eden bir mucit haline gelir. Asıl önemli olan, Lovecraft'ın kurduğu kurgusal sistemdir; hem okurları hem de başka yazarları aynı şekilde müdahil olmaya davet eden o tutarlılıktır. Bilindiği üzere sadece Derleth değil Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Brian Lumley, Ramsey Campbell ve başka birçok yazar da Cthulhu mitosuna dair öyküler yazmıştır. Lovecraft tüm hikâyelerini bir araya getirerek kendine has kuralları olan ve kaderi üzerinde takipçilerinin de en az onun kadar söz sahibi olduğu bu durmaksızın büyüyen evrende, kendi yaratısının kontrolünü kaybetmiştir.

Tuhaf, Dünyeviye Karşı: H.G. Wells

Şimdi de tuhaf kavramına farklı bir açıdan, H.G. Wells'in öyküsü "Duvardaki Kapı" üzerinden yaklaşmak istiyorum. Zira bu hikâyenin, her ne kadar Lovecraft'ın çalışmalarından hayli farklı olsa da, güçlü bir tuhaf hissi taşıdığına inanıyorum.

Hikâyenin anlatıcısı Redmond'dur, öykü de onun arkadaşı olan siyasetçi Lionel Wallace hakkındadır. Wallace, Redmond'a çocukken Londra'daki Batı Kensington'ın sokaklarında bir yerde, duvarda yeşil bir kapı gördüğünü anlatır. Nedendir bilinmez, kapıyı açmak için bir dürtü uyanır içinde. İlk başta kaygılıdır, kapıdan girmenin "aptalca ve yanlış" olacağını hisseder, fakat kendini "duygularına kaptırarak" kaygılarını aşar ve Duvardaki Kapı'dan geçerir. Kapının öte tarafındaki bahçe Delvaux ya da Ernst'ün sürrealist resimlerinden çıkmış gibidir; ortama sakin bir huzur hâkimdir ve orada tanıştığı herkesin üstünden de kibarlık akmaktadır. Burada alışılmadık şeylerle de karşılaşır; mesela bir çift panter ve sayfalarında "resimler[in] değil gerçekler" in yer aldığı bir tür kitap görür. Bu kitabın büyümlü bir nesne mi, gelişmiş teknolojinin bir ürünü mü, yoksa lanetli bir şey mi olduğu belirsizdir. Buna karşın bir süre sonra, kitabı karıştırırken bir anda kendini görür: "Batı Kensington'daki upuzun, gri bir sokağın o soğuk akşamüstü lambalar yakılmadan önceki halini gösteriyordu; nitekim oradaydım, –perişan, küçük bir beden– kendimi zapt edemiyor, hüngür hüngür ağlıyordum..." Fakat bilinmeyen sebeplerden dolayı (Neden hemen Duvardaki Kapı'dan dışarı atmaz ki kendini?), bir türlü geri dönmeyiz. Bir kez daha sıradan dünyanın tam ortasına düştüğünde "üstesinden gelinemeyecek bir kedere" kapılır.

* H.G. Wells, *Duwardaki Kapı*, çev. Ülker Erzurumluoğlu (Ankara: Dost Yayınevi, 2004) –çn.

Wallace, Duvardaki Kapı'yı birkaç yıl sonra kazayla tekrar görür. "Bir gün Campden Hill'in öte tarafındaki kenar mahallelere dal[ar]" ve aynı bahçeye açılan uzun, beyaz bir kapıya rastlar. Ancak bu sefer kapıdan geçmez. Okula geç kalacağını fark eder ve daha fazla zamanı olduğunda tekrar gelmeyi kurar kafasında. Okuldan bazı arkadaşlarına kapıdan ve bahçeden söz etmek gibi bir hataya düşer. Arkadaşları Wallace'ı, onları da bahçeye götürmesi konusunda sıkıştırır ama Wallace kapıyı bulamaz.

Wallace, gençliği boyunca kapıyı birkaç kez daha görür –bir kere-sinde bursunu almak için Oxford'a gitmektedir– ama yine gündelik hayatın hayhuyuna kapılıp kapının ötesine geçmeden yoluna devam eder. Daha yakın bir zamanda kapı yeniden düşüncelerine dadanır ve Wallace onu bir daha göremeyeceğinden endişe etmeye başlar:

Ondan sonraki yıllarda çok çalıştım ve kapıya hiç rastlamadım. Kapı ancak bundan kısa süre önce bana geri döndü. Gelmesiyle birlikte, sanki dünyayla arama bir sis tabakası girdi. Bir daha o kapıyı asla göremeyecek olmamın son derece hazin ve acı olduğunu düşünmeye başlamıştım. Belki fazla çalışmaktan dolayı yorgun düşmüştüm biraz, belki de hep işittiğim o kırk yaş bunalımına girmiştim. Bilmiyorum. Fakat son zamanlarda bir şeyler için çaba harcama hevesimi yitirdim [...]

Yine de kapıyı tekrar görür, hem de üç kere. Ancak her seferinde önünden geçip gider; çünkü ilkinde politik bir keşmekeşin içindedir, ikincisinde ölüm döşegindeki babasına gitmektedir, üçüncüsündeyse kendi konumu üzerine bir sohbetin içindedir. Wallace tüm bunları Redmond'a anlatırken kapıdan geçme konusundaki başarısızlığı yüzünden içi içini yemektir. Sonrasında Redmond, Wallace'ın ölüm haberini aldığı anda biz de hiç şaşırmayız. Cesedi "Doğu Kensington istasyonu yakınlarında derin bir hendekte" bulunmuştur.

Peki "Duvardaki Kapı"yı neden tuhaf bir hikâye olarak sınıflandırmalıyız? Öyküde birbiriyle kıyaslamanın mümkün olmadığı dünyalar arasındaki etkileşimin yol açtığı sorunlar, hiç şüphesiz Lovecraft'inkilerle benzerlik gösterir ve bizi bir kez daha tuhaf kavramının kökenine getirir. Son bölümde de incelemeye başladığımız üzere, tuhaf kurgular

her zaman için bize farklı dünyalar arasında bir eşik sunar. “Duvardaki Kapı” da görünen o ki böyle bir eşiğin üzerinde durur. Öykü, gücünü Londra’nın sıkıcı atmosferiyle ilgili verilen gündelik detaylarla (“Burada döküntü ve pis birkaç dükkân, özellikle de toz içindeki toprak borular, kurşun levhalar, musluk tıparları, duvar kâğıdı desen katalogları ve emaye kutuların dağınık bir biçimde durduğu bir tesisat ve dekorasyon dükkânı olduğunu hatırlıyor.”) kapının ardındaki dünyanın arasındaki karşıtlıktan alıyor.

Lovecraft’ın öyküleri, dünyalar arasındaki eşiklerle doludur: Çıkış kapısı çoğunlukla bir kitap olur (mesela ürpertici *Necronomicon*); Randolph Carter’ın “Gümüş Anahtar” hikâyelerinde olduğu gibi kapı, gerçek anlamda bir portaldır. Geçitler ve kapılar, Marvel Comics’in ciddi manada Lovecraftvari öyküler içeren Doctor Strange karakterinde de düzenli olarak kendini gösterir. David Lynch’in sinema ve televizyon çalışmaları da benzer bir şekilde kapılara, perdelere ve geçitlere odaklanmıştır; daha sonra da göreceğimiz üzere *Inland Empire*, dünyalar arasında bir eşik olması üzere inşa edilen “boşluklu bir alan” ya da ontolojik bir tavşan deliğidir. Zaman zaman öteki dünyaya açılan bu eşik yalnızca yeniden ölçeklendirme işlevi görür; Richard Matheson’ın *The Incredible Shrinking Man*’ı [Kendi Kendine Küçülen Adam], eğer yeterince küçülürseniz kendi oturma odanızın bile tuhaf derecede ilginç ve tehlikeli olabileceğini göstermektedir.

Kapıların, eşiklerin ve geçitlerin merkezî konumu, *arada kalma* halinin tuhafılık açısından ne kadar önemli olduğunu da ortaya koyar. Eğer Wells’in öyküsü yalnızca duvarın ardındaki bahçede geçseydi, ortada tuhaf hiçbir şey olmazdı. (Hatta C.S. Lewis’in hikâyelerinde Narnia’nın ucundaki sokak lambasını tuhaf addedip Narnia’nın kendisini normal karşılamamızın sebebi de budur.) Eğer öykü tamamen kapının ardında geçseydi, fantezi türünün sınırları içinde olurduk. Fantezinin bu biçimi, diğer dünyaları doğal halde getirir. Fakat tuhaf, onların düzensizliğini ve dışarıya karşı zafiyetlerini açığa çıkararak tüm dünyaları doğallığından eder.

“Duvardaki Kapı”yı Lovecraftvari öykülerden ayıran en bariz nokta, insan dışı varlıkların içermemesidir. Wallara kapıdan geçtiğinde garip canlılarla karşılaşır, fakat bunlar insan gibi görünmektedir. Temelde

hikâyeyi tuhaf yapan şey, bu ağır ve mahzun varlıklar değildir; tuhaflık, Lovecraft'ın öykülerinde gayet merkezde bulunan "iğrenç canavarlar" a ille de gereksinim duymaz.

Lovecraft ile "Duvardaki Kapı"yı ayıran ikinci fark da şüphe mevzudur. Gördüğümüz üzere Lovecraft'ın hikâyelerinin şüphe üzerinden şekillendiği nadirdir; dışarının gerçek olup olmadığını merak eder halde kalakalmayız. Öte yandan "Duvardaki Kapı"nın sonunda Redmond'ın kafası "sorular ve muammalarla doludur". "Wallace'in, az rastlanır, ama benzerleri daha önce de görülmüş bir sanrı"dan mustarip olabileceği fikrini bir türlü kafasından atamaz. Wallace ya bir delidir ya da "düş kuran, hayal gücüne sahip" bir insandır. Redmond nihayetinde kesin bir sonuca varamasa da şöyle bir yorumda bulunur: "Bizim bakışımız açık ve sıradan, tahta kapı ve hendek. Bizim gün ışığı ölçütlerimize göre o, emniyeti bırakıp karanlığa, tehlikeye ve ölüme doğru yürüdü. Ama o böyle mi görüyordu?"

Bu da bizi, Lovecraft ile bu öykü arasındaki üçüncü farka getiriyor: Delilik meselesi. Lovecraft'ın hikâyelerinde karakterlerin sergilediği delilik, dışarıyla olan karşılaşmalarının yarattığı yoğun şokun bir *sonucudur*; bu delilik, karakterlerin başka varlıklar görmesine *sebeptir* (yoksa zaten durum bambaşka bir hal alır, olayın değeri düşerdi, zira bu varlıklar yalnızca birer hezeyandan ibaret kalırdı). "Duvardaki Kapı", psikoz olasılığını da göz ardı etmez; her ne kadar Redmond bundan şüphe duysa, buna "tüm kalbiyle inanamasa" da Wallace'in delirmiş, vehme kapılmış ya da tüm bu hikâyeyi yalan yanlış çocukluk anılarından derleyip uydurmuş olma ihtimali de vardır (ki Freud'un "Perde Anı" üzerine kaleme aldığı makalede yaptığı ayrımı vurgulayacak olursak, bunlar *çocukluk* anıları değil, *çocukluktan kalan* anılar olur). Wallace'in kendisi bile bu çocukluk anısını değiştirmiş, onu yeniden hayal ederek tamamen bambaşka bir hale getirmiş olma ihtimalinden şüphelenir.

Ancak belki de "Duvardaki Kapı" ve Lovecraft arasındaki en belirleyici fark, Wells'in öyküsünün merkezindeki özlem duygusunun niteliğidir. Lovecraft'ta, dışarının cazibesi bastırılmalı ve alaşağı edilmeli, tiksintiye ve dehşete dönüştürülmelidir. Buna karşın "Duvardaki Kapı"da kapının ötesindeki dünyanın cazibesi adeta insanın gözünü alır. Hikâyeyi oluşturan temel çatışma, doğa ile doğaüstü arasında değildir

(hatta her ne kadar “efsunlu” olduğu kesin olsa da duvarın ardındaki dünyanın doğaüstü olduğunu çağrıştıracak pek az şey vardır); asıl çatışma sıradan olan ile gizemli olan arasındadır. Wallace’ın yaptığı “yarı şeffaf düşselliğin betimlenemez nitelikleri, sıradan yaşantılardan farkı” tanımlaması, Rudolf Otto’nun *Kutsal’a Dair* isimli kitabında gizemin tasvir edilmesini anımsatıyor. Yine de hem Wallace hem de Otto, “yarı şeffaf düşselliğin betimlenemez nitelikleri” derken aslında “sıradan yaşantılardan” *çok daha* hakiki olan şeylerle yaşanan karşılaşmaları kastediyor. Hakikat hiç de hakikatmış gibi *hissettirmiyor*, daha ziyade duyulardaki hassasiyetin ve alışlageldik deneyimlerdeki değişkenlerin sayısının artması anlamına geliyor; fakat en azından Wallace için “Duvardaki Kapı, içinden geçildiğinde ölümsüz gerçeklere giden yolu gösteren gerçek bir kapı” işlevi görüyor.

Michael Houellebecq, Lovecraft üzerine yazdığı kitaba *Against the World, Against Life* [Dünyaya Karşı, Hayata Karşı] adını vermişti, ancak Lovecraft’ın asıl düşman olduğu şey muhtemelen dünyevi şeyler ve sıkıcılığın getirdiği kaba sınırlardır, ki öykülerinde de aynı sınırları hiç durmaksızın yıkmaktadır. Dünyevilikteki eksiklere yapılan saldırılar, hiç şüphesiz “Duvardaki Kapı”nın da itici güçlerinden biridir. “Ah! Geri dönmek o kadar ıstırap vericiydi ki!” der Wallace, “bu renksiz dünyaya geri gönderildiğini” anladığında. Kendini bunalımda hisseder, çünkü dünyevinin cazibesine direnememiştir.

Wallace üzüntüsünü dile getirirken psikanalitik bir ölüm içgüdüsünün oyuncağı olmuş gibi görünmektedir. “Mesele şu... Cinler, hayaletler falan değil... Bu sana tuhaf gelebilir Redmond... Fakat... Bana bir şey görünüyor. Her şeyi önemsiz kılan, içimi özlemle dolduran bir şey görünüyor bana...” Wallace’ın kapıyla ilk karşılaşmasını dinlerken Redmond hayalinde “[e]zik ve ihmal edilmiş küçük bir çocuk” canlandırır (italikler bana ait). Freud, ölüm içgüdüsünü tam da tatsız olan şeylere karşı beslenen bu karmaşık çekim üzerinden açıklar. Ölüm içgüdüsü üzerine garip çizgiler çekenlerse Lacan ve onun takipçileridir; onlara göre tutkunun ölümsüz hale gelebilmesinin yolu, tatmin etme görevinden azat olmasıdır; tıpkı Wallace’ın bunu içtenlikle istemesine rağmen kapıdan geçme konusunda tekrar tekrar başarısızlığa uğraması

gibi. Kapının ve bahçenin çekici gücü, onun tüm dünyevi tatminlerinin ve başarılarının tadını kaçıır:

Şimdi meseleyi bilen biri olarak düşünüyorum da, anlattıkları yüzünden okunuyordu sanki. Bu dalgın bakışını yakalayan ve yoğunlaştıran bir fotoğrafı var elimde. Bir zamanlar bir kadının –onu çok sevmiş olan bir kadının– onun hakkında söylediği bir şeyi hatırlatıyor bana. “Aniden,” demişti, “ilgisini yitiriyor. Sizi unutuveriyor. Hemen burnunun dibinde olduğunuz halde, sizi hiç umursamıyor...”

Kapı her zaman alışlageldik haz ilkesinin ötesine, tuhafa açılan bir eşikti.

“Beden Dedğin Şu Dokunaçlı Karmaşa”

Grotesk ve Tuhaf: The Fall

Grotesk kelimesi ilk olarak 15. yüzyılda, Titus’un hamamlarında yapılan bir kazı sırasında ortaya çıkan bir çeşit Roma süslemesi deseninden türetildi. Adını, keşfedildikleri “*grotto*”lardan [mağara] alan bu yeni süsleme biçimi, mantığa uygun klasik sanat kategorilerinden hiçbirine uymayan ve fantastik tasarımlardaki yaprak, çiçek ve meyvelerle iç içe geçmiş insan ve hayvan şekilleri içeriyordu. Bu biçimin çağdaş bir yorumu için Latin yazar Vitruvius’a bakabiliriz. Vitruvius, *Mimarlık Üzerine* isimli eserinin de muhatabı olan Augustus’un emri altında Roma’yı yeniden inşa etmekle görevlendirilmişti. Bu kitap, pek şaşırtıcı olmayacak şekilde groteski “uygunsuz bir zevk” olarak tanımlayarak aşağılamıştı: “Böyle şeyler hiçbir zaman olmadı, olamaz ve olmayacak,” diyordu yazar, bir insan, hayvan ve sebze kırmalarını betimleyen biçimleri açıklarken: “Nasıl olur da bir çatıyı taşıyabilir bir karni, ya da bir şamdan kaldırabilir bir süs duvarını? Ya da öylece tutuverir yumuşak ve ince bir sap, kallavi bir heykeli? Ya da nasıl açar çiçekler ve yarım kalmış heykeller bu saplar ve köklerden? Heyhat yine de insanlar bunların yanlışlarını görse de hepsini onaylar onları kınamaktansa, durup da düşünmez hiç bunların gerçekten olup olmayacağını.”

—Patrick Parrinder, *James Joyce*

Wells’in öyküsünü melankolik tuhaflığın bir örneği kabul ettiğimize göre, tuhaf ile grotesk arasındaki ilişkiye odaklanarak tuhaflığın bir başka boyutunu daha takdir edebiliriz. Tıpkı tuhaf gibi, grotesk de yersiz bir his uyandırır. Grotesk bir objeye maruz kalmak, iğrenmeye olduğu kadar kahkahaya da yol açacaktır; grotesk üzerine yaptığı çalışmada Philip Thomson, groteskin çoğu zaman gülünç olan ile gülünçlülük

uyuşmayanın bir arada var olması şeklinde nitelendirilebileceğini öne sürmüştür. Groteskin gülme hissi uyandırma konusundaki yeteneği, belki de onun en iyi tuhaflığının belirli bir biçimi olarak anlaşılabilirliği anlamına gelir. Aynı zamanda tuhaf olarak da kabul edilemeyecek grotesk bir obje bulmak çok zordur, fakat gülme hissi uyandırmayan tuhaf fenomenlerin var olduğu aşikârdır; mesela Lovecraft'ın öykülerindeki her mizahi unsur tesadüfidir.

Tuhaf ve groteskin birleşimine, post-punk grubu The Fall'dan daha iyi bir örnek bulunamaz. The Fall'un çalışmaları (özellikle de 1980-82 arasındakiler) grotesk ve tuhaf referanslarla dolup taşar. Grubun bu dönemde kullandığı yöntem, 1980'de yayınlanan teklisi "City Hobgoblins"ın [Gulyabaniler Şehri] kapak görselinde apaçık biçimde görülür: Bir şehir, "kadim yeşil kayranlardan gelen göçmenler" tarafından işgal edilmektedir: Pis pis bakan kötü niyetli bir cin, viran bir meskenin üzerine çökmüştür. Fakat bu kabaca çizilmiş cin, fotoğraflanan sahneye düzgünce yedirilmektense arka plana yerleştirilmiştir. Bu bir dünyalar savaşıdır, temsil araçları üzerinde dönen ontolojik bir mücadeledir. Resmî burjuva kültürünün ve ona ait kategorilerin perspektifinden bakıldığında The Fall gibi (işçi sınıfından ve deneysel, popüler ve modernist) bir grubun var olamayacağı ve olmaması gerektiği sonucu çıkar; halbuki The Fall, tuhaf ve grotesk hakkındaki kültürel politikaları açığa vurma konusunda muazzamdır. The Fall, tuhaflığın ilgili eserin yalnızca içeriğini değil biçimini de şekillendirdiği, popüler modernist tuhafılık olarak tanımlanabilecek bir şey üretmiştir. Söz konusu tuhaf hikâye, modernizmin tuhaflığıyla –tüm yabancılığıyla, daha önce ölçülemez olarak kabul edilen öğeleri bir araya getiriş biçimiyle, sıkıştırmasıyla, standart açıklama yöntemlerine meydan okumasıyla– ve post-punk tınılarının tüm zorlukları ve zorunluluklarıyla birlikte var olur.

Tüm bu öğeler, biraz muğlak ve üstü kapalı bir şekilde de olsa, The Fall'un 1980 tarihli albümü *Grotesque (After the Gramme)*'da [Grotesk: Gramın Ardından] bir araya gelir. Başka türlü anlamsız referanslar olarak kalacak "Huckleberry maskeleri", "suratında kelebekler olan adam", "devekuşu başlıkları" ve "açık mavi çiçekler açan kafalar", groteskin tıpkı Parrinder'in yukarıda alıntılanan tanımlamasında olduğu gibi "mantığa uygun klasik sanat kategorilerinden hiçbirine uymayan

ve fantastik tasarımlardaki yaprak, çiçek ve meyvelerle iç içe geçmiş insan ve hayvan şekilleri” içerebildiğini kabul ettiğiniz takdirde anlam ifade etmeye başlar.

Grotesque’te yer alan şarkılar aslında yalnızca bir kısmı anlatılan öykülerdir. Kelimeler, sanki güvenilmez, kesilip duran bir yayınla geliyormuşçasına bölük pörçüktür. Bakış açıları çapraşıktır; yazar, metin ve karakterler arasındaki ontolojik farklılıklar kafa karıştırıcı ve parçalanmıştır. Anlatıcının sözlerini, ilk ağızdan anlatımdan ayırt etmek kesinlikle mümkün değildir. Şarkılar tekrar tekrar silinip kullanılan parşömenler gibidir ve grubun lideri Mark E. Smith’in şifreli albüm kitapçığı yazılarında bayağı dalga geçtiği “kafe estetiği”ne karşı apaçık bir muhalefetle kasten kötü kalite kaydedilmişlerdir. Kayıt süreci rötuşlanmamış, bunun yerine göze çarpacak şekilde öne çıkarılmıştır; yüzey hışırtısı ve anlaşılamayan kaset sesleri, Hammer Frankenstein filmlerindeki canavarın üzerindeki rastgele dikişler gibi kaydın her yerine saçılmıştır. “Impression of J Temperance” [J. Temperance’ın İzi] şarkısı, bir Lovecraft öyküsü tarzında yazılmış tipik bir hikâyedir; bir köpek yetiştiricisinin “iğrenç bir kopyası” (“kahverengi göz çukurları [...] mor gözler [...] atık mavnalarındaki çöplerle besleniyor [...]”) Manchester’a dadanır. Bu tuhaf bir hikâyedir, ancak sıkıştırma ve kolaj gibi modernist tekniklerden de yararlanır. Ortaya çıkan sonuç o kadar kesiklidir ki çakıllardan, küften ve yosunlardan neredeyse görünmez hale gelen tüm metin, Manchester’ın deniz kanallarına atılan bir oltayla tutulmuş gibidir; Steve Hanley’nin basgitarının sesi, limanın dibini temizliyormuş gibi duyulur.

Burada kesinlikle kahkaha vardır, hem de bu kahkaha, parodi ve alayın öyle başıbozuk bir türüdür ki insan onu hiciv olarak nitelendirmek konusunda tereddüde düşer, hele ki hicvin son zamanlarda İngiliz kültüründe sıkıcı ve pısırık olarak kabul edildiği göz önünde bulundurulduğunda. Buna karşın The Fall’un çalışmalarında hiciv, groteskteki özüne geri dönmüş gibidir. The Fall’un kahkahası, sağduyulu bir ana akımdan değil, psikotik bir dışarıdan gelmektedir. Bu hiciv, Gillray’in düşsel üslubuna benzer: Hakaretleri ve alayı birer hezeyana çevirir, çağrışımları ve karşıtlukları birer (psiko)mezas misali ortaya döker ve döndürür; hakiki amacı, dürüstlükten feragat etmek değil,

insan onuru diye bir şeyin var olabileceği sanrısını yaratmaktır. “City Hobgoblins”te zar zor duyulabilen bir dizede Smith’in, Alfred Jarry’nin yazdığı *Ubu Roi*’yi [*Kral Übü*] anıştırması şaşırtıcı değildir: “Ubu le Roi bir ev cinidir.” Tıpkı Smith için olduğu gibi Jarry için de müstehcen ve absürdün barındırdığı tutarsızlık ve eksiklik, sağduyudaki aldatıcı simetrinin tam karşısında yer alır. İnsan denen hayvanın uyumsuzluğu, doğal düzende yeri olmayan ve doğanın verdiği ürünleri başka iğrenç biçimlere bürüten bir ucube olduğu düşünüldüğünde insanlık halinin bizzat grotesk olduğunu söyleyecek kadar ileri gidebiliriz.

Grotesque’in sesi, bir arada bulunması mümkün değilmiş gibi görünen kaos ve disiplinin, akli-edebi ve budala-fiziki olanın birleşiminden ibarettir. Bütün albüm, sıradan olanla tuhaf-grotesk olan arasındaki zıtlığın etrafında biçimlenmiştir. Sanki bu kayıt, farazi bir varsayıma tepki olarak meydana getirilmiştir. Peki ya *rock and roll*, Mississippi Deltası yerine İngiltere’nin endüstriyel merkezlerinde doğmuş olsaydı? O zaman herhalde “Container Drivers” ya da “Fiery Jack”teki o erken dönem rock esintileri etli turta ve sosla dizginlenir, kaçış hayalleri litre litre bira ve merdiven altı kafelerde içilen bardak bardak çayla zehirlenirdi. Pretswich’teki başarısız bir Gene Vincent taklitçisinin icra ettiği ve işçi sınıfının elinde kabareye dönen bir *rock and roll* olurdu. Bu “peki ya” tahminleri kaybetmeye mahkûm. *Rock and roll*’un ucu bucağı olmayan otobanlara ihtiyacı vardı; İngiltere’nin arapsaçı misali yollarında ve klostrofobik kentlerinde asla var olamazdı. İngiltere’nin klostrofobik tekdüzeliği ile grotesk-tuhaf arasındaki çatışmanın en bariz şekilde işlendiği şarkı ise “The N.W.R.A.” idi (“The North Will Rise Again” [Kuzey Yeniden Yüksелеcek]). Albümün tüm temalarını bünyesinde barındıran bu şarkı T.S. Eliot, Wyndham Lewis, H.G. Wells, Philip K. Dick, Lovecraft ve le Carré’in akıl almaz bir bileşimini andıran bir kültürel siyaset entrikası anlatır. Hikâye, tüm bedeni dokunaçlarla kaplı olan Roman Totale adındaki eski kabare oyuncusu bir medyum hakkındadır. Roman Totale’in, Smith’in “alter-ego”larından biri olduğu söylenir; aslında Smith’in Totale ile olan ilişkisi, Lovecraft’ın Randolph Carter gibi biriyle olan ilişkisine benzemektedir. Totale, bir personadan ziyade bir karakterdir. Tabii onun, belirli bir mitosa sahip olan ve ucuz

romanlarla arasında metinlerarası bir bağ taşıyan “eli yüzü düzgün” bir karakter olmadığını söylemeye gerek yoktur herhalde:

İşte bu Totale yeraltında yaşar / Onun işi değildir o can sıkıcı
koşuşturmalar / Bir devekuşu başlığıyla / Yüzü allak bullak, tüyler
var her tarafında / Turuncu-kızıl renkte, mavi-kara çizgilerle /
Göğsüne doğru inerler süzüle süzüle / Ve açık mavi çiçekler açar
kafasında.

“The N.W.R.A.”nın yapısı da organik bütünlüğe en az Totale’in doku-
naçlı iğrenç vücudu kadar uzaktır. Grotesk bir karışım, birbirine uyma-
yan parçalardan meydana getirilmiş bir kolajdır. Bir masaldan ziyade
kısa romana benzer ve hikâye farklı bakış açılarından bölüm bölüm
anlatılır; tüm bu süreçte de biçim ve ton, heteroglot^{*} bir şekilde ihlal
edilir: Mizahi, gazetevari, satirik, romanvari; Lovecraft’ın “Cthulhu’nun
Çağrısı” öyküsü, Joyce’un *Ulysses*’teki sesi tarafından yeniden yazılmış ve
on dakikaya sıkıştırılmış gibidir. Çıkarabildiğimiz kadarıyla kurgunun
merkezinde, daha baştan kuşatılmış ve ihanete uğramış Totale vardır
ve amacı Kuzey’i eski şanına, belki de Victoria dönemindeki ekonomik
ve endüstriyel yüceliğine kavuşturmaktır; belki daha kadim bir görke-
me, belki de sadece kendinden önceki azameti çağrıştıracak herhangi
bir şeye. Smith’in nezdinde Kuzey, başkente karşı girişilen bölgesel
bir mücadeleden çok, ince zevkler tarafından bastırılan şeyler adına
ayaklanmayı temsil eder; ezoterik, aykırılık, bayağı bir aşkınlık, yani
bizzat tuhaf ve grotesk adına. “Devekuşu başlığı”, “turuncu-kızıl renkte
mavi çizgili tüylerle” ve “kafasında açan açık mavi çiçeklerle” bezenmiş
acayip grotesk bir kıyafete bürünen Totale, bu tuhaf devrime öncülük
edecek olan bir Peri Kral’dır ve nihayetinde sakat bir Balıkçı Kral’a
dönüşecektir: Bayan Havisham’ın[†] ucuz, modernist bir kopyası gibi hiç
gerçekleşmeyecek bir karnavalın kalıntıları arasında terk edilecektir;
toplumsal gerçekçiliğin huzurunda mağlubiyete uğramış, ağızlarının
suyu akan bir totemdir o, uyarıcılar sönüp gider ve tutku solarken bir

* *Heteroglossia*, İng. Mikhail Bakhtin tarafından ortaya atılan ve en basit şekliyle farklı seslerin aynı dil içerisinde kullanılmasını tanımlayan terim –çn.

† Charles Dickens’in *Büyük Umurlar* kitabında, Hakan masasında terk edildikten sonra ömrünün geri kalanı boyunca gelinliğini çıkarmayı reddeden karakter –çn.

kez daha ahı gitmiş vahı kalmış bir kabare oyuncusu olmaya mahkûm edilen öngörülü bir liderdir.

Smith, tuhaf hikâye biçimine The Fall'un 1982 tarihli *Hex Enduction Hour* [Büyük Kaplama Vakti] albümünde geri döner; ki bu da tuhaf kavramına yapılan göndermelerle dolup taşan başka bir kayıttır. "Jawbone and the Air Rifle" [Çene Kemiği ve Havalı Tüfek] isimli şarkıda kaçak bir avcı yanlışlıkla bir mezara zarar verir ve "Derbeder Kardeşler Pentagram Kilisesi'nin / lanetli mikrobunu taşıyan" bir çene kemiğini gün yüzüne çıkarır. Şarkı, M.R. James'in öyküleri "A Warning to the Curious" [Meraklılara Bir Uyarı] ve "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad" den [Ah Sen Isık Çal, Ben Yanında Bitiveririm Evladım] tutun da Lovecraft'ın "Innsmouth'un Üzerindeki Gölge"sine, Hammer Horror'a ve *Gizemli Ada*'ya kadar birçok farklı metne göndermelerde bulunur. Saykodelik/psikotik bir çöküşle başlayıp ellerinde meşaleler taşıyan bir köylü güruhuyla nihayete erer:

Sokakta çene kemikleri görüyor / tabelalar etoburlara dönüşüyor /
ve yol işçileri çene kemikleri haline geliyor / ve adalar canlandırıyor
kafasında, hepsi balıkla kaplı oluyor. / Prefabrik konutların etrafında
dans ediyor köylüler / ve her biri yamulan ağızlarıyla gülüyor.

"Jawbone and the Air Rifle", aslında İngiliz komedi grubu League of Gentlemen'in skeçlerinden biriymiş gibi geliyor. Tuhaf hikâyelere yaptığı çok sayıda anırtırma ve gülünmez olan ile gülünebilen arasında ördüğü sıkı bağla League of Gentlemen'in tutkulu karnavalı, The Fall'un hale fi sıfatına, onların etkisinden nemalanmaya çalışan birçok müzik grubundan daha layıktır.

Bununla birlikte Reykjavik'te lavlarla çevrili bir stüdyoda kaydedilen "Iceland" [İzlanda] şarkısı, kökenlerini aldıkları o donmuş diyarlardaki kuzey Avrupa kültürünün kaybolmakta olan mitleriyle bir yüzleşmedir. Burada grotesk kakhaha tamamen kaybolmuştur. Hipnotize edici etkisi, inişli çıkışlı yapısı, dingin ve hüzünlü tonuyla bu şarkı, Nico'nun *The Marble Index* albümünün kutup atmosferini ve kemik beyazı bozkırı-

* Kate Bush'un 1978 çıkışlı *Lionheart* albümünde yer alan ve 1934'te aynı isimle İngiltere'de kurulmuş, korku filmiyle ünlü yapım şirketi Hammer Horror'a göndermede bulunan şarkı -çn.

nı anımsatır. Smith, bir başka M.R. James öyküsü olan “Casting the Runes”a yaptığı bir göndermeyle bizleri “ruhumuzun sembollerini çözmeye” çağırırken arkaplanda (yine Smith’in kaydettiği bir kasetten yükselen) ağıt dolu bir rüzgâr sesi duyulur. “İceland”, Avrupa’nın giderek gerileyen tuhafılık kültürü içerisinde tahtından inen gulyabaniler, cinler ve troller için yazılmış bir *Putların Batışı* uyarlamasıdır, son nefesi kasede kaydedilen ucubeler ve mitler için yakılan bir ağıttır:

Tanıklık edin tanrı-adamların sonuncusuna
Şimdi Kraken’ların hafızasında

Ouroboros'un Kıvrımlarında Tutsak: Tim Powers

Templeton, tavanarasındaki odasında hareketsiz oturuyor; eski denizci saatinin insanı yanıltacak denli düzensiz tik taklarına gömülmüş, JC Chapman'ın anlaşılmasız gravürlerine kaptırmış kendini. Uzun zamandır Kant'ın bir portresi olarak kabul edilen bu karmaşık resim, artık kendi kronolojik açmazlarının rahatsız edici bir simgesiymiş gibi görünüyor gözüne. Resim, sanki alışlageldik çerçevelerle dalga geçercesine bir Möbius şeridinin sonsuzluğunda sekiz rakamı çizerek kendi kendini yutan kozmik yılan Ouroboros'un kıvrımları arasına sıkışmış.

—CCRU, “The Templeton Episode”

Bu yüzden insan bilimkurgu romanlarının “zaman paradoksu”nda, simgesel sürecin temel yapısının bir tür sanrısız “Gerçek içinde hayal” görme, o içsel denilen, içi dışına çıkarılmış sekizi görme ayarısına kapılıyor: Ancak aktarım sırasında kendi kendimizi “sollayıp” sonra da kendimizi daha önce çoktan bulunmuş olduğumuz bir noktada bulacağımız şekilde ilerleyebildiğimiz döngüsel bir hareket, bir tür tuzak. Paradoks şuradadır: Bu kulağı lüzumsuz yere tersten gösterme tavrı, kendi kendimizi sollama (“geleceğe yolculuk”) ve sonra da zaman yönünü değiştirme (“geçmişe yolculuk”) şekline bürünen bu ilave tuzak, gerçeklik denilen şey içinde bu yanılsamalardan bağımsız olarak meydana gelen nesnel bir sürece dair öznel bir yanılsama/algılama değildir yalnızca. Bu ilave tuzak, daha çok, “nesnel” denilen sürecin kendisinin bir iç koşulu, bir iç bileşenidir: Geçmişin kendisi, şeylerin “nesnel” durumu, ancak bu fazladan dolaşmalar sayesinde ki, geri dönüşlü biçimde her zaman ne idiyse o olabilir.

—Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*

* *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Kitap, 2011) -çn. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Zaman yolculuğu hikâyelerinde de doğaları gereği tuhaf bir taraf yok mudur? Sonuçta bu hikâyeler, içerik itibarıyla birbiriyle uyumsuz varlık ve nesneleri bir araya getirir. Dünyalar arasındaki eşik, farklı zaman aralıkları arasında yolculuk etmeye olanak tanıyan bir araç halini alır (bu bir zaman makinesi ya da zamanları aşan bir kapı veya geçit olabilir) ve tuhaf, kendini genellikle bir anakronizm hissiyle gösterir. Fakat zaman yolculuğu hikâyelerinde tuhaf etkisinin tetiklendiği bir başka durum zaman paradoks(lar)dır. Zaman yolculuğu paradoksları, Douglas Hofstadter'in "garip döngüler" ya da "iç içe geçmiş hiyerarşiler" olarak tanımladığı ve sebep-sonuç ilişkilerinin ve ayrımının geri döndürülemez biçimde bozulduğu yapılara götürür bizleri.

Tim Powers'ın yazdığı *Anubis Kapıları*, Robert Heinlein'in "Siz Zombiler!" ve "Kendi Çizme Kayışlarından" öykülerini temel alarak zaman yolculuğu paradoksu fikrine gösterişli derecede yaratıcı bir bakış getirir. Ancak *Anubis Kapıları*'nın öncülü olabilecek en yakın metin, Michael Moorcock'ın 1969 tarihli kısa romanı *İşte İnsan*'dır; kitapta Karl Glogauer adında bir adam, 1960 yılından iki bin yıl öncesine zaman yolculuğu yaparak İsa'nın hayatını yeniden (ya da ilk kez) yaşar, çarmıha gerilişi de dahil.

Uyandırdığı etki açısından değerlendirilecek olursa *Anubis Kapıları* tuhaf bir hikâyenin uzatılmış hali gibidir. Büyüye, beden değiştirmeye ve anormal varlıklara anıştırmalarla dolu olsa da ona tuhaf niteliğini veren asıl özellik, zamanı şeytani bir döngü olarak ele almasıdır. *Anubis Kapıları*'nda akademisyen Brendan Doyle, eksantrik para babası Clarence Darrow tarafından bir zaman yolculuğu deneyine sürüklenir. Darrow ölmek üzeredir ve ömrünü uzatmak için ümitsizce giriştiği bu büyük ve bariz çılgınca işi kovalarken karşısına 19. yüzyıl Londra'sından kalma "Köpek Yüzlü Joe" adlı bir hikâye çıkar. Yaptığı derin araştırmalar ve cüretkâr varsayımlar sonucunda Darrow, Joe'nun, bilincini bir bedenden başka bir bedene aktarabilen bir büyücü olduğu sonucuna varır; ancak bu beden hırsızlığının talihsiz bir yan etkisi vardır: Joe bir bedene girer girmez ele geçirilen vücudun tüyleri hızlıca, maymun misali uzamaya başlamakta, bu yüzden de bedenin yeni sahibi onu en kısa sürede terk etmek durumunda kalmaktadır. Anlaşılabilecek sebeplerden ötürü Darrow, bu dünyevi beden değiştirme işinin sırrını elde

etmek istemektedir ve yaptığı araştırma sonucunda zamanın akışında bir “delik” bulduğu ve geçmişe gitmeyi sağlayacak bir geçit keşfettiği için, beden değiştirebilen bu büyücüyle görüşme imkânına da sahip olmuş gibidir. Doyle’ın görevi, Darrow’un bir araya getirdiği ve milyon dolarlarıyla yolculuğu finansa eden aşırı zengin zaman yolcularına, bu macerada edebi bir tur rehberliği yapmaktır.

19. yüzyıla varışının hemen ardından Doyle, Londra’nın altında uzanan ve biraz *Oliver Twist*’i biraz da Burroughs’un *The Western Lands*’ini [Batı Toprakları] anımsatan mağaralara kaçırılır (tabii burada anakronizm konusunda affınıza sığınıyorum, zira *The Western Lands*, aslında *Anubis Kapıları*’ndan daha sonra yayımlanmıştır). Powers’ın kurduğu hayali Londra (ki burada çizilen kıyamet tablosunun canlılığı, John Clute’u *Anubis Kapıları*’nı “Thames’te geçen bir Babylon punk’ı” diye tanımlamaya itmiştir), Mısır’ın çok tanrılı güçleriyle soğuk İngiliz pozitivizminin arasında dönen savaşa ev sahipliği yapmaktadır ve çingenelerin, büyülü klonların, şairlerin, dilencilerin, seyyar satıcıların ve zennelerin yuvasıdır.

Bir süre sonra Doyle gönülsüz de olsa Kaderini kabullenir (ki bunun için bilimkurgu açısından kullanılabilecek edebi ifade, 19. yüzyıl pika-reskine sürüklendiğidir) ve eve geri dönebileceğine dair tüm ümitlerini yitirir. Kendini 19. yüzyıldaki hayatını en iyi şekilde geçirmeye adanarak dilencilikten kurtulmanın en gerçekçi yolunun, çalışmalarına özellikle aşına olduğu ikinci sınıf şair William Ashbless’le iletişime geçmek olduğuna kanaat getirir.

Ashbless’in biyografisine göre Amerikalı şairin epik şiiri “Gecenin On İki Saati”ni yazacağı sabah, Doyle da Jamaika Kahvehanesi’ne gider. Vakit gelmiş olmasına rağmen Ashbless’ten eser yoktur. Kaygı ve keder içinde onun gelmesini beklerken Doyle, “Gecenin On İki Saati”ni ezberden öylesine yazıverir.

Bunun ardından Doyle, kendini başka meselelerin içinde bulur ve Ashbless’i unuttur. Tuhaftan ziyade tekinsiz bir anda, birilerinin The Beatles’ın “Yesterday” [Dün] şarkısını mırıldandığını duyar ya da duyduğunu zanneder. Bir başka gün bu melodinin tekrar birileri tarafından ıslıkla çalındığını duyduğunda, gerçekten de 19. yüzyıl

Londra'sında yaşayan bir grup 20. yüzyıl göçmeni olduklarını fark eder. Bu insanlar Darrow'un adamlarıdır ve Köpek Yüzlü Joe'yu aramakla görevlendirilmiştir. Doyle aralarından biriyle, artık kır saçlı bir paranoyağa dönüşen eski öğrencilerinden Benner'la görüşür; Benner, Darrow'un onu öldürmeye çalıştığına inanmaktadır. O ve Doyle, birkaç gün sonra tekrar buluşmak için sözleşir ama vakit geldiğinde Doyle, eski arkadaşının davranışlarının öncekinden de garip olduğunu görür. Bunun sebebini anladığında artık çok geçtir. Benner'ın bedeni, Köpek Yüzlü Joe tarafından ele geçirilmiştir. Bu durum, ancak günün birinde kendini Benner'ın Joe tarafından kullanılıp atılan bedeninde bulduğunda netlik kazanır.

Artık okurun çoktan farkına vardığı, fakat Doyle için şok edici olan keşif için şartlar hazırdır: Doyle aslında Ashbless'tir. Ya da daha doğrusu, (Doyle dışında) bir Ashbless hiç olmamıştır. Doyle, "Gecenin On İki Saati" şiirinin taslağının zaman(dışı) konumu üzerine düşündüğünde bunun tam olarak ne demek olduğunu kavramaya başlar:

Doyle, *The Courier*'in kapağındaki mektubun kopyasını aklından yazmayı bitirince, Doktor Romany'nin masanın üzerinde duran kın içindeki kılıcının yanındaki elyazması sayfa yığınının üzerine koydu. "Gecenin On iki Saati"nin ilk birkaç satırını yazdıktan sonra, sıradan karalamalarının hâlâ kendi el yazısına benzemesine rağmen, yeni solaklığının resmi el yazısını değiştirmiş olduğunu fark etmek onu pek de şaşırtmamıştı; yine de yazı yabancı değildi: William Ashbless'inkinin tıpatıp aynıydı. Ve şiiri tamamen yazdığına göre, bu kopyanın bir fotoğraf slaydı 1983'de British Museum'da saklanacak olan kopyanın üzerine yerleştirilecek olsa, kendi versiyonunun virgüllerine ve i'lerin noktalarına kadar orijinal metine mükemmel uyacağına kesinlikle emindi.

Hayret ve huzursuzluk arası bir duyguyla, orijinal metin mi, diye düşündü. Orijinal metin buradaki bu kağıt yığını... sadece şimdi 1976'da gördüğümde daha yeniler. Hah! O kalem darbelerini benim yaptığımı ya da yapacağımı bilseydim, gördüğümde o kadar etkilenmezdim. İlk sayfalarda gördüğümü hatırladığım o yağ lekeleri acaba ne zaman, nerede ve nasıl bulaşacak merak ediyorum.

Birdenbire aklına bir düşünce takıldı. Aman Tanrım, diye düşündü, o zaman burada kalır ve hayatımı Ashbless olarak sürdürürsem –ki evrenin böyle olmasını istediği çok açık– o zaman Ashbless'in şiirlerini hiç kimse yazmadı. Ben şiirlerini 1932'deki *Toplanmış Şiirler*'de okuyacak ve aklımdan kopyalayacağım, benim kopyalarım dergilerde basılacak ve dergilerden kopan sayfalar bir araya getirilip *Toplanmış Şiirler* hazırlanacak! Bu kapalı bir halka, yaratılmamış! Ben de sadece... elçi ve muhafızım.*

Tıpkı *Cinnet*'teki zamandan kopan mutsuz yoldaşı Jack Torrance gibi Doyle da her zaman bir muhafız (bekçi) olmuştur. Buradaki tuhaflığa gücünü veren asıl şey de bu *mise-en-abyme*'dir,[†] yani hem yaratılmamış bir şeyin yol açtığı skandal hem de böyle bir şeyin var olmasına imkân tanıyan hastalıklı nedensellikler. (Belki de bütün paradokslarda tuhaf bir taraf vardır?)

Doyle'in karşılaştığı Ashbless Muamması, bir noktada çözümün kendinde saklı olduğunu keşfetmesiyle mizahi bir şekilde önemini yitirir. "O kalem darbelerini benim yaptığımı ya da yapacağımı bilseydim, gördüğümde o kadar etkilenmezdim." Fakat önemini yitiren bu durumu, Doyle'in şaire ilk başta duyduğu hayranlığı katbekat aşan şiddetli bir korku ve dehşet takip eder: Şiirler hiç yaratılmamıştır!

Doyle, kaderinde Ashbless olmak olduğu (ya da daha doğrusu zaten hep Ashbless olduğu) çıkarımını yapar yapmaz bir ikilemle yüzleşir: Evrenin kendisine biçtiği rol olarak gördüğü bu rolü (ondan Ashbless olarak yaşamasını "isteyen" de "evren" dir) oynayacak mıdır, yoksa oynamayacak mıdır? Doyle'in yüzleştiği bu sorun, determinizmin istençten çok daha katı ve değişmez olmasından kaynaklanmaktadır; bu istenç, "evren"e ait olsa da. Ashbless olarak yapacağı her şeyin zaten gerçekleştiğini kavrayabilmesi mümkün değildir. Bununla hiçbir zaman yüzleşilemeyeceği anlamına gelen bariyer, aşkın bir engeldir; bu tür bir öznel, her şeyin daha farklı gelişebileceği gibi bir illüzyon varsaymaktadır. Özne olmak, özgür olunmadığı gibi bir tahayyülü imkânsız kılar; aslında özgür olmadığınızı bilerseniz bile. Doyle'in varsayımını güçlendiren şey ise "alternatif geçmiş"lerin var olduğu savıdır:

* Tim Powers. *Anımsız Kaptan*, çev. Ardan Füzünsoy (İstanbul: İthaki, 2001) –çn.

† İç anlatı, iç içe geçmiş anlatı –çn.

Ashbless'in halihazırda var olan biyografisine ters düşebilecek her tür olasılığa açık olmak için Doyle da kayıt altına alındığına bizzat şahitlik ettiğinden daha "farklı bir geçmiş"e döndüğü ihtimalini değerlendirmeye zorlanır. Fakat buradaki asıl paradoks şudur ki, Doyle'ın her şeyi olduğu şekliyle yaşamasını güvence altına alan da zaten onun bu "alternatif geçmiş" hakkındaki varsayımlarıdır. Ashbless, hiçbir zaman tehdit altında olmamış bir düzenin koruyucusu olarak yine aynı şekilde bir kahraman haline gelir. Her şey her zaman olduğu gibidir; aradaki tek fark, Doyle'ın ve okurların bildiği üzere tuhaf bir şeylerin yaşandığıdır.

Simülasyonlar ve Başka-Dünyalaştırma:

Rainer Werner Fassbinder ve Philip K. Dick

Garip döngülerin uyandırdığı başka bir çeşit tuhaf etki daha var. Garip döngüler, yalnızca bir önceki bölümde zaman döngüsü hikâyeleri üzerinden incelediğimiz çapraşık neden ve sonuç ilişkilerini değil, ontolojik düzlemdeki karışıklıkları da içerir. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* [Postmodern Kurgu] kitabının büyük bir bölümünü bu karışıklıkları çözümlemeye ayırır. Ontolojik açıdan “alt” seviyede olması gereken şeyler bir anda bir seviye daha yukarıda görünür (simüle edilen bir dünyaya ait karakterler bir anda o simülasyonu üreten dünyaya aitmiş gibi görünür) ya da ontolojik açıdan “üst” seviyede olması gereken şeyler bir seviye daha altta görünür (yazarlar karakterleriyle etkileşime girer). Escher’in resimleri, bu garip döngülerdeki paradoksal alanlara verilebilecek bir örnektir. Bu Escher efektinin uyandırdığı belirli bir tuhafılık vardır ki bu da temel olarak bir şeylerin yanlış olduğu hissidir: Farklı seviyeler birbirine girmiştir, şeyler olmaları gereken yerde değildir.

Her ne kadar McHale, bizim de ilerleyen bölümlerde tekrar bahsedeceğimiz Dick’e atıfta bulunsa da kitabının büyük bir bölümü, edebî-üstkurmaca kesitinde farklı dünyaların yol açtığı karışıklığa odaklanır. Şimdi ben de tuhafılığı vurgulayacak şekilde simüle edilen ya da saklı kalan dünyalara değinen (ve bilimkurgunun eşliğinde duran) iki metni tartışmak istiyorum.

İlk olarak 1973’te Westdeutscher Rundfunk adlı devlet kanalı için iki bölümlük bir yapıım olarak tasarlanan *Weld am Draht*’a [*Yalan Dünya*] bakalım. Bu film, Daniel F. Galouye’nin bilimkurgu romanı *Simulacron-3*’ten uyarlanmıştır ve yönetmeni de Rainer Werner Fassbinder’den başkası değildir.

Açılış sahnelerinden biri, bir aynanın etrafında gelişir: Simulacron projesinin başında bulunan kaçık Profesör Vollmer, elinde tuttuğu küçük bir el aynasını kendinden geçmişçesine çalışma arkadaşlarının suratına doğru sallayarak “Şu an başkalarının sizi çizdiği bir imgeyi görüyorsunuz,” der. Proje kapsamında bilgisayar aracılığıyla yaratılan ve gerçek birer insan olduklarına inanan “kimlik birimleri”nin yaşadığı bir dünya yaratılmıştır. Vollmer ölür ve onun yerine programcı Stiller geçer ki o da Vollmer’i deliliğe sürükleyen muammayı takıntı haline getirmiştir: “Gerçek dünya” da bir simülasyondur ve yukarıda, “daha gerçek” bir dünya tarafından yönetilmektedir.

Filmdeki ortam ve kalabalık sahneler, hepimizin nasıl algılandığını sak öyle olduğumuzu ortaya koyacak şekilde Vollmer’in düşüncesini doğrular niteliktedir. Film boyunca yansıtıcı bir yüzeyin kullanılmadığı sahne yok gibidir ve en akılda kalıcı çekimler, yansımaların yansımaları ve sonsuza kadar kendi içine gömülen imgelerdir. Kalabalık sahnelerde arka plandaki figürler merak uyandıracak kadar hevesli bir sabitlik içindedir, tıpkı bir sahne oyunundaki izleyiciler gibi. Daha ilk sahnelerden biri, 1970’lerin ilk yıllarından bir Bryan Ferry albümünün kitapçığından çıkmış bir uyarlamaya benzer: İşadamları ve kültürel elit, loş ve dekadant bir atmosfere sahip havuz kenarında modeller gibi salınmakta ya da dikizciler gibi bakınmaktadır; havuzdan yansıyan ışıklar da zamanına göre fütüristik olan iç mimari üzerinde oyunlar oynar.

Tarkovski’nin (daha sonra burada da tartışacağımız) *Solaris* ve *İz Sürücü* filmlerinde bilimkurguya getirdiği yaklaşıma benzer şekilde, Fassbinder’in *Yalan Dünya*’sını özel bir yere taşıyan da onun belirli bilimkurgu kalıplarından ayrılmasıdır; özellikle de *Star Wars*’un ve *Matrix*’in öncesinde. Bu filmlerin ikisi de kullandıkları özel efektlerle akla gelse de *Yalan Dünya*’da herhangi bir görsel efektten söz etmek mümkün değildir. Göze çarpan tek “efekt”, Fassbinder tarzı natüralizmi sanki gerçekliği yıkıyormuşçasına delip geçerek akla Radiophonic Workshop’ı* getiren cızırtılar ve aniden yükselen elektronik müziktir.

* Ücretsiz PDF-Kitap Arşivi: <https://arantev.org>
Radyo ve televizyon için yeni bir tür müzik ve ses efektleri üretmek üzere BBC tarafından kurulan ses efekt departmanı –çn.

Yalan Dünya'daki garip döngüyü yaratan, Sibernetik ve Gelecek Araştırmaları Enstitüsü'ndekilerin yapay dünyayla doğrudan iletişime geçmek için kullandığı "Einstein" adındaki kimlik birimidir. Bu eylemi gerçekleştirebilmek için Einstein'ın doğal olarak bir simülasyonun içinde yaşadığını bilmesi gerekmektedir. Fakat bu bilgi kaçınılmaz olarak "gerçek" dünyaya geçme istediğini de körükler; bu istek her zaman oradadır ama hiçbir zaman doyurulamaz.

Yalan Dünya'nın yol açtığı ontolojik dehşet (yoksa bizim dünyamız da mı bir simülasyon?) artık bize oldukça tanıdık gelmektedir, hele ki Philip K. Dick uyarlamaları ve taklitçileri düşünüldüğünde. Ancak bir Dick uyarlaması olmasa bile *Yalan Dünya*, Dick'in çalışmalarındaki alaycı netliğe birçok uyarlamaya kıyasla çok daha yakındır; mesela en basitinden filmde iç içe geçmiş üç dünya da aynı derecede sıkıcıdır. Aslında "aşağıdaki" dünyanın (Simulacron'un içindeki dünyanın) çok küçük bir kısmını görürüz ve "yukarıdaki" (ilk başta gerçek olduğunu sandığımız dünyanın üstündeki) dünyayla ilgiliyse ortada hiçbir şey yoktur. Aşağıdaki dünyaya dair gördüğümüz yegâne şeyler, otel lobilerinden ve bir tır şoförünün sürücü perspektifinden verilen kesik parçalardır. Filmin en ürkütücü yeri ise tam da zirve noktasında bir üst dünyanın daha var olabileceğinin ortaya çıkmasıdır (ya da bir türlü tam çıkmamasıdır). Gnostik bir başkalaşımın yerine kendimizi bir toplantı odası gibi görünen aşırı derecede sıradan bir ofiste buluruz. İlk başta elektronik perdeler çekilmiştir, açıldıklarında karşımıza büyüleyici (ya da en azından garip) bir dünyanın çıkacağına dair anlık bir ihtimal barındırırlar. Fakat nihayetinde perdeler açıldığında da aynı gri gökyüzünü ve şehir silüetini görürüz. Artık ismi de ayrı bir önem taşıyan Stiller,* amacına resmen ulaşmış ve "yukarıdaki dünya"ya tırmanmayı başarmıştır, fakat "hareket" etmemiştir. Zeno paradokslarını çağrıştıran bu durum, dürtülerle şekillenen tuhaf bir topolojinin izinde varoluşsal bir endişe olarak kalıverir (tıpkı *Inception*'da Mal'ın mahvolmasına yol açan aynı işkencenin evvelki bir yansıması gibi): Stiller'in ilk baştaki dünyasına duyduğu inanç yıkılmıştır ve artık herhangi bir gerçekliğe tam anlamıyla inanması mümkün değildir. Bu üç dünya arasındaki fark, ne karakterler ne de seyirciler tarafından tam anlamıyla

* Karakterin adı olan Stiller, aynı zamanda olduğu gibi karakter daha hareketsiz" anlamı taşımaktadır —çn.

tecrübe edilebilir; bu haliyle Fassbinder'in *Yalan Dünya'sı* tam da Darko Suvin'in bilimkurgu için yaptığı o ünlü "bilişsel yabancılaştırma" sanatı tabirine uygun düşüyor. Stiller'in çevresindeki herkesin gerçeklik olarak kabul ettiği bu yapay dünyaya karşı gitgide artan farkındalığı öylesine yoğun bir bilişsel yabancılaşmaya yol açar ki bunun sonucu psikotik bir krizdir. Yaşadığı bu deneyimin *içeriği* her yönden aynıdır, fakat artık bir simülasyon olarak sınıflandırıldığı için psikolojik olarak bir dönüşüm geçirmiştir. Yine de Dick'in kurgularında da karşımıza sık sık çıktığı üzere psikozdan mustarip karakterin konumu, aynı zamanda hakikatin de durduğu yerdir.

Bu noktada "bilişsel yabancılaştırma", bir başka-dünyalaştırma biçimini alır; nihai anlamda hakiki olanı koruma altına alıp teyit edebilecek, bir dayanak noktası ya da mihenk taşı işlevi görebilecek "temel" bir düzlemden yoksun dipsiz bir düşme hissi uyandırır. Filmin verdiği his, bilişsel tuhaflık olarak da adlandırılabilir; öyle ki buradaki tuhaflık doğrudan gözlemlenip tecrübe edilemez, filmin sunduğu gerçekliği her tür gerçeklik hissinden mahrum bırakarak yaratılan bilişsel bir efekttir o.

Philip K. Dick'in 1959'da yayımlanan *Çığrından Çıkmuş Zaman*'ı da gerçekçiliğin benzer şekilde yabancılaştırılmasına dayanır ve başka-dünyalaştırmanın farklı bir versiyonunu sunar. Dick'in büyük bir işçilikle Amerika'da küçük, "gerçekçi" bir kasaba yarattığı göz önünde bulundurulduğunda roman tam anlamıyla olağanüstüdür. İlk Disneyland'in açılmasından iki yıl sonra yazılan bu roman (ki Dick de Los Angeles'taki parkın gediklilerindendir), edebi gerçekçiliğe bir tür Disneyleştirme olarak yaklaşır. Dick'in varoluşsal buhranlara kapıldığı o klasik anlardan birinde, romanda en küçük ayrıntısına kadar betimlenen kasabanın mukavvadan yapılmış karmaşık bir yapıdan, hipnotize edici vehimlerden ve menfi halüsinasyonlardan ibaret olduğu ortaya çıkar (bu halüsinasyon mevzusuna daha sonra da değineceğiz). Bu yöntemin faydaları, bir bilimkurgu türü olarak eleştirel üstkurmaca açısından kolaylıkla yorumlanabilir; sonuçta realist kurgudaki ortam da benzer bir yapıdan meydana gelmez mi? Yazarlar buna benzer taklit tekniklerini kullanmazsa "gerçeklik efekti" nasıl verilebilir ki? *Çığrından Çıkmuş Zaman*'da da gerçekçiliğin işlevişi ve yeniden tanımlanışı, bir dizi özel efekt üzerinden anlatılır.

Romanda tuhaflık hissi, farklı dünyaların karşılaştırılmasıyla değil, “gerçekçi” bir dünyadan bir parçanın bir “başka-dünya”ya eklemlesiyle yaratılır. Hakiki dünya, bir simülasyona indirgendikten sonra tamamen ortadan kaybolmasa da en azından benliğini yitirir. Romanda da tüm bu küçük kasaba hikâyesi bir tür üçkâğıt olarak tezgâhlanmıştır; böylece başkarakterimiz, bir yandan bir gazete tarafından düzenlenen manasız bir yarışmaya katıldığını zannederken aslında üst düzey bir askerî sorumluluk alabileceği rahat bir ortamda bulunabilecektir. Yine de bu bilimkurgu öğelerinin Dick için yalnızca, 1950’lerin Amerika’sı hakkında özgürce yazabilme imkânı tanıyan bahaneler olduğu anlaşılmaktadır. Bu öğeler, Dick’in salt realist kurgusu sınıfta kalırken *Çığrından Çıkış Zamanı*’nı başarıya kavuşturan çerçevenin araçlarıdır.

Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* isimli kitabında *Çığrından Çıkış Zamanı*’nın barındırdığı o kendine has nostaljiyi, yani şimdiye karşı hissedilen nostaljiyi keşfeder; Dick bu etkiyi, kendisinin de son yıllarında yazdığı 1950’lerin basmakalıp imgelerini allayıp pullayarak uyandırır:

Başkan Eisenhower’in felç geçirmesi; Main Street U.S.A.; Marilyn Monroe; komşuların ve Okul-Aile Birliği toplantılarının dünyası; perakende mal satan küçük dükkan zincirleri (çeşitli ürünlerin dışarıda satıldığı süper market kamyonları); kapı komşusu evli bayanla küçük flörtler; TV oyun şovları ve yarışma programları; tepemizde, gökyüzünün boşluğunda dolaşan, uçak sinyallerinden ve uçan dairelerden ayırt edilmesi zor sinyaller gönderen sputnikler.*

(Aslında Monroe, bu simülasyon kasabanın açığa çıkmasına yol açan anormalliklerden biri olarak karşımıza çıkar; zira Marilyn Monroe, yeniden inşa edilen 1950’lerin dünyasında henüz markalaşmamıştır ve ana karakter ona ancak “şehrin sınırlarının dışındaki” çorak arazide, 1950’lerden kalma kalıntıların arasındaki çürüyen bir dergide rastlar.)

Dikkat çekici olan asıl nokta, Amerika’nın 1950’leri bir bütün olarak düşünüldüğünde dönemin klişeleri olarak tanımlanacak şeyleri Dick’in daha 1959’da öngörebilmiş olmasıdır. Burada hayranlık duyabileceğimiz

* Frederic Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, Abdulkadir Gülcü (İstanbul: Nirengi Kitap, 2011) —çn.

şey, Dick'in gelecek tahayyülü değildir zira romanda sözü edilen 1997 yılı tam anlamıyla basmakalıp bilimkurgu sembollerinden oluşmaktadır ve tasvir ettiği sözümona sahte 1950'ler kadar ikna edici değildir; buna karşın gelecekte 1950'lerin nasıl görüleceğine dair yürüttüğü tahminler muazzamdır. 1950'ler çoktan bir tür tema parkı olarak hayal edilebilmektedir: Öngörülebilir bir yeniden yapılandırma. Dick'in küçük yapay dünyası, Disney'in erken 20. yüzyılla ilgili anılarında olduğu kadar ucuz değildir, fakat Jameson'ın natüralizm hakkındaki "lahana kokusu" ithamından payını almıştır.

[B]urada sefalet, Marcuse'ün "yapay mutluluğunun"; yeni bir araba edinmenin, TV karşısında yenen yemeğin ve en sevdiğiniz televizyon programını koltuğunuzda izlemenin verdiği keyfin mutluluğunun ya da hiç değilse doyumunun (ki bu aslında kendinden hoşnutluktur) sefaleti olmaktadır – ancak bu, kendi adını bilmeyen ve olasılıkla hiçbir zaman tanımamış olduğundan dolayı kendini gerçek doyum ve mutluluktan ayırt edemeyen bir mutsuzluktur.

Bu kayıtsız dünyada, çevreden duyulan tatminsizlik insanın gözünün önünde saklanıverir; buzdolaplarının, televizyon ünitelerinin ve başka tüketim eşyalarının üzerinde bulanık bir halsizlik vardır. Bu perişan dünyanın canlılığı ve inandırıcılığı (ki bu inandırıcılıkta perişanlığın da payı büyüktür), planlı programlı bir simülasyona indirgendiğinde nedense çok daha yoğun bir hal alır. Dünya bir simülasyondur ama hâlâ gerçek gibi hissettirmektedir.

Dick'in çalışmasının en güçlü pasajlarından bazılarında ontolojik bir duraksama vardır: Henüz anlatsal bir amacı olmayan travmatik bir başka-dünyalaştırma, başka bir sembolik yönetimin parçası olmayı bekleyen muallakta bir alan. *Çığırından Çıkmış Zaman*'da bu duraksama, gündelik natüralizmin görünüşte sıkıcı nesnelerinin (benzinci ve motel), Narnia ormanının ucundaki sokak lambasının tam tersi bir işlev gördüğü alışılmadık bir sahne halini alır. Lewis'in lambasının aksine bu nesneler yeni bir dünyanın eşiğini temsil etmez; bunun yerine Gerçeğin çöllerine doğru uzanan yoldaki bekleme noktalarıdır, kurulan her dünyanın ötesindeki boşluklardır. Şehrin ucundaki benzinciye odaklanıldığında, edebi gerçekçiliğe ait tüm nesneler de geri

plana düşer ve o ana kadar önemsiz olan görsel aşinalığın tamamıyla yabancı bir şeye dönüştüğü nesne temelli bir aydınlanma anı yaşanır:

Evlerin arası iyice açılmaya başlamıştı. Benzin istasyonlarını, ucuz ve cafcacflı kafeleri, dondurma tezgâhlarını ve motelleri geride bıraktılar. İç karartıcı moteller geçidi [...] sanki, diye düşündü Ragle, çoktan bin kilometre yol gittik de şimdi tuhaf bir şehre giriyormuşuz gibi. Hiçbir şey insanın kendi şehrinin çevresindeki benzin istasyonları -ucuz benzin istasyonları- ve moteller kadar yabancı, sevimsiz ve soğuk değildir. Onu tanıyamazsın. Ama yine de ona, kollarını açmalısın. Sadece gece için de değil, yaşadığın yerde kalmak istediğin sürece.

Ama artık biz burada yaşamak niyetinde değiliz. Buradan gidiyoruz. Temelli.

Edward Hopper etkisinin, yerini Beckett'e bıraktığının anlaşıldığı bir sahnedir bu; natüral(ist) manzara, içi boş bir monotonluğa ve minimal, kısmen soyut bir alana dönüşür ve bu alan insandan arındırılmış olsa da sanayileşmiş ve ticarileştirilmiştir: "Kasabanın dışına itilmiş oto sanayiciler ve şoförlere yönelik yeme içme yerleri ve son bir kavşak vardı. Tren rayları... Ragle göz alabildiğine uzanan hareketsiz bir yük treni gördü. Fabrikaların üstünde yükselen kulelerde asılı kimsesiz dolu variller.." Sanki Dick, birkaç sayfa önce tanımladığı başka-dünyalaştırmanın önünü açmak için edebi gerçekçiliğe ait araç ve gereçleri temizlemektedir:

Öz yerine içi boş dış görüntü; güneş gerçekten parlamıyor, hava aslında hiç de sıcak değil, tersine soğuk ve kapalı ve yağmur sessizce her şeyin üstüne korkunç küller yağıyor. Devrilmiş ağaçların kavrulmuş kökleri dışında hiç ot yok. Kirlenmiş gölcükler...

[...] Hayat iskeleti, haç biçimindeki beyaz, kırılğan korkuluk desteği. Sırılan. Gözlerin yerinde boşluklar. İçinden bütün dünya görülebilir, diye düşündü. Ben içeriden dışarıya bakıyorum. Gözlerimi kısarak bir çatlaktan bakıyor ve [...] boşluk görüyorum. Boşluğun gözlerinin içine bakıyorum.

Perdeler ve Delikler: David Lynch

David Lynch'in son iki filmi, *Mulholland Çıkmazı* ve *Inland Empire*, şiddetli ve yoğun bir tuhaflık ortaya koyar. Lynch'in, *Mavi Kadife* (1986) ve televizyon dizisi *İkiz Tepeler*'in (1990-91, üçüncü sezonu da yapım aşamasında)* de aralarında bulunduğu daha önceki işlerinin, kafa karıştırıcı olmakla beraber ilk bakışta yüzeysel bir ahenk taşıdığı düşünülebilir. Hem film hem de televizyon dizisi, (tıpkı Dick'in *Çığrından Çıkmuş Zaman*'ında olduğu gibi) idealize edilmiş basmakalıp küçük bir Amerikan kasabası ile (suçlu, doğaüstü) yeraltı dünyaları arasındaki zıtlık etrafında şekillenir (en azından başlarda). Dünyalar arasındaki ayrım, Lynch'in sıklıkla faydalandığı bir motif aracılığıyla ifade edilir: Perdelerle. Perde hem saklar hem açığa vurur (ve hiç de tesadüfi olmayan bir biçimde saklayıp gizlediği bir diğer şey de sinema ekranıdır). Yalnızca bir eşiği temsil etmez, aynı zamanda bir eşik yaratırlar: Onlar, dışarıya açılan çıkışlardır.

2001'de gösterime giren *Mulholland Çıkmazı*'nda, *Mavi Kadife* ve *İkiz Tepeler*'in yapısını oluşturan karşıtlığın istikrarı sekteye uğramaya başlar. Bunun sebeplerinden biri, küçük kasaba atmosferinden uzaklaşılması ve yeni odağa Los Angeles'in yerleşmesidir. Lynch'in rüyalara ve düşlere beslediği alışlageldik ilgi, Hollywood Rüya Fabrikası'nın dolaylı ve yapay rüyalarıyla birlikte parçalanmış ve ikiye katlanmıştır. Hollywood ortamı, iç içe geçen dünyalarla çoğalmıştır: film içinde filmler (ve muhtemelen film içinde film içinde filmler), ekran testleri, oynanan roller, fanteziler... Her bir katman, başka bir kopuş ihtimalini de içinde barındırır; zira ontolojik olarak daha alt seviyelerde bulunan şeyler, bastırılmış konumlarından kurtulup basamakları tırmanarak bir

* Üçüncü sezon 2017'de yayınlandı –en.

üst seviyeyle eşit bir pozisyon elde etmeye çalışır: Rüyalar uykuyu aşır hayata sızar; ekran testleri, kendilerini çevreleyen sözde gerçek-hayat sahnelerinde yaşanan karşılaşmalar kadar ikna edici görünür. Öte yandan *Mulholland Çıkmazı*'nda [*Mulholland Drive*] (ya da ekranda görünen ve *Mulholland Dream*'i [Mulholland Rüyası] anıştıran ismiyle *Mulholland Dr*'da) baskın eğilim tam tersi yönde seyretmektedir; rüyalar, gerçekmiş izlenimi uyandırmaz, bunun yerine görünürdeki her gerçeklik bir rüyanın ardına konuşlanır. Fakat bu kimin rüyasıdır?

Mulholland Çıkmazı'nın "standart" yorumlanışına göre filmin ilk yarısı, başarısız aktris Diane Selwyn'in (Naomi Watts) fantezi ve hayallerini anlatmaktadır; söylenene göre ikinci yarıda ise karakterin gerçek yaşamı tüm gündelik pespayeliğiyle verilmektedir. Filmin ilk yarısında Betty, başarıya ulaşamamış bir cinayet komplosunun kurbanı olan ve amneziden mustarip esmer bir kadına (Laura Haring) kimliğini yeniden kazanması konusunda yardımcı olur. Bir film afişinde Rita Hayworth ismiyle karşılaştıktan sonra esmer kadın, "Rita" adını alır ve Betty'yle sevgili olurlar. İkinci yarıda ise "Rita", artık başarılı bir aktris olan Camilla'ya dönüşmüştür ve Hollywood'da içler acısı bir dairede yaşayan mağlup ve bezgin Diane'in kıskançlığına maruz kalmaktadır. Diane, kendisi intihara kalkışmadan önce Camilla'yı öldürmek için bir kiralık katille anlaşır. Klasik yorumlamaya göre Hollywood'a küçük bir kasabadan ve basit bir maziden gelmiş (işe bakın ki daha yeni bir dans yarışması kazanmıştır!) gelecek vaat eden aktris Betty, Selwyn'in kendisi için çizdiği idealize edilmiş bir versiyondur. *Mavi Kadife* ve *İkiz Tepeler*'in temelindeki idealize edilen yerlerle yeraltı dünyaları arasındaki zıtlık, artık yerini iki persona arasındaki zıtlığa bırakmıştır: kasabadan gelmiş saf ve temiz Betty ile görmüş geçirmiş Los Angeleslı Diane.

"Double Dreams in Hollywood" [Hollywood'da Çifte Rüyalar] adındaki bir online değerlendirmede Timothy Takemoto, bu standart yorumlamadaki bir hataya dikkat çeker ve filmin ikinci yarısının da kendi çapında en az ilki kadar düşsel olduğunu ve melodramdan payını aldığını söyler. "Hollywood'ta köhne bir apartman dairesinde yaşayan bir kadın, ünlü bir yönetmenle evlilik hazırlığında olan bir film yıldızıyla nasıl bir ilişki yaşayabilir ki? Kiralık katil tutacak parayı nereden bulabilir?" Takemoto'ya göre filmin hem ilk hem de ikinci yarısı rüyadır.

Rüyayı görense Diane değildir, "rüyayı gören asıl kişi başka bir yerdedir" ve Betty/Diane ve Rita/Camilla tamamıyla bu (görünmeyen) kişinin bölünmüş zihninin parçalarından ibarettir.

Bu görüş doğru olsa da olmasa da, *Mulholland Çıkma*zı'ndaki iki sahneye özellikle dikkat çekmek konusunda Takemoto'nun haklı olduğunu düşünüyorum: restoranda rüya görenlerle ilgili sahne ve belki de filmin en güçlü sekansı olan Club Silencio sahnesi. Restoran sahnesinde Dan adında bir adam, psikiyatrist gibi görünen birine daha önce iki kez gördüğü bir rüyayı anlatır. Rüya, o anda içinde bulundukları restoranda geçmektedir (Sunset Bulvarı'ndaki Winkie's). Dan rüyasında, restoranın arkasındaki sahilde gizlenen yüzü kirli, yara izli bir adam sebebiyle dehşete düşmektedir. Bu rüyanın etkisini kırmak için Dan ve psikiyatrist, restoranın arkasına gider: Yara izli adam orada beklemektedir, Dan yere yığılır; belki baygın, belki ölü.

Çelişkili derecede büyüleyici Club Silencio sahnesi ise filmin iki bölümünü bağlayan bir geçit işlevi görür. Kırmızı perdeleriyle Club Silencio tam anlamıyla bir eşiktir. Betty ve Rita kulübe girer ama tam anlamıyla orada görünmezler; sonrasında da Diane ve Camilla onların yerini alır/yerine geçer. Sahneyi çelişkili derecede büyüleyici olarak tanımladım; çünkü bu sahne, görünürde gizemden tamamen arındırılmıştır. Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir*'inin sinematik karşılığı gibi Club Silencio performansı da bir yandan bize tanık olduğumuz her şeyin bir illüzyon olduğunu *söylerken* diğer yandan ona bir illüzyonmuş gibi davranmamızı imkânsız kılacak şeyler *gösterir*. Club Silencio'da ev sahibi olan sihirbaz benzeri adam, (hem Club Silencio'daki hem de *Mulholland Çıkma*zı'nı izleyen) konuklara hiç durmadan aynı şeyi söyler: "Burada çalan bir müzik grubu yok. Hepsi kayıttan veriliyor. Hepsi kasetten çalınıyor. Hepsi bir illüzyon." Kırmızı perdenin arkasından bir adam belirir, trompet çalıyormuş gibi görünmektedir; enstrümanı ağzından uzaklaştırır ama müzik devam eder. Şarkıcı Rebekah Del Rio, Roy Orbison'ın "Crying" adlı şarkısının duygusal, aşırı acıklı bir versiyonunu çalmak üzere sahnede yerini alır ve performansının gücüyle hepimizi baştan çıkarır. Sonra Del Rio yere yığılır ama müzik devam eder, şoka girmemek elde değildir. İçimizde bir şeyler, bizleri tüm bu gösteriye gerçekmiş gibi yaklaştırmaya zorlar.

Tahmin edilebileceği gibi sinemanın illüzyon tarihinde Club Silencio sahnesi kadar uydurma ve sahte bir şey yoktur. Gördüklerimiz ve işittiklerimiz (filmin kendisi) gerçekten de bir kayıttan başka bir şey değildir. En bayağı düzeyde bu, “sinemanın büyüü”nün saklaması gereken maddi altyapıdır. Yine de bu sahnenin akıldan çıkmamasının sebebi başka bir şeydir. Aslen, öznelliğimizdeki otomatikleşmeye işaret eder: Silencio’nun (ve aynı zamanda sinemanın) illüzyonu karşısında büyülenmeden edemiyor olsak bile, bizler de aynı zamanda bizi baştan çıkaran o kayıtlardan farklı değilizdir. Yine de bu illüzyonlar birer aldatmacadan çok daha fazlasıdır. Restorandaki Dan’ın sahnesinde olduğu gibi Club Silencio sahnesi de rüyaların ve “illüzyonlar”ın Gerçeğe çıkan ama pek de sık kullanılmayan yollar olduğunu hatırlatır bize. Rüyalar yalnızca tekbenci bir içeride olma haline imkân tanıyan alanlar değildir; dışarıya açılan “kırmızı perdeler”in de yuvasıdır onlar.

Sonuç olarak *Mulholland Çıkmazı*’nı yorumlamanın en iyi yolu, belki de onu herhangi bir sonuca bağlanamayan bir şey olarak kabul etmektir. Tabii bu, filmin her tür yoruma açık olduğu anlamına gelmez. Daha ziyade filmin tüm açmazlarını ve düğümlerini çözmeye çalışmanın, yalnızca onun garipliğini ve kabul görmüş tuhaflığını yok edeceği manasını taşır. Buradaki tuhaflığın ardında yatan sebep, filmin gayet sıradan bir Hollywood yapımının “yanlış” bir versiyonuymuş izlenimi uyandırmasından ileri gelir. “Herhangi bir çözümü yok,” der Roger Ebert, “Ortada bir gizem bile olmayabilir.” Belki de *Mulholland Çıkmazı*, bir gizem illüzyonudur: Ona çözülebilecek bir bilmeceymiş gibi yaklaşmaya, “yanlışlığını”, takip edilemezliğini görmezden gelmeye meyilliyiz; tıpkı Club Silencio’daki performansların yanıltıcılığını görmezden gelmeye meyilli olduğumuz gibi.

Lynch’in 2006 tarihli filmi *Inland Empire*’da ise *Mulholland Çıkmazı*’nda şahit olduğumuz kuruntular, tutarsızlıklar ve muammalar bir adım ileriye götürülmüş gibidir, öyle ki artık bunları takip etmeye çalışmak bile faydasızdır. Tüm göndermelerine rağmen *Inland Empire*, herhangi bir Hollywood yapımı şablonunu *anımsatmaktan* bile uzaktır. Eğer tuhaflığın temelinde eşikler yatıyorsa, *Inland Empire* da tamamıyla geçitlerden oluşan bir film olarak değerlendirilebilir. *Inland Empire* hakkında yapılan en sağlam okumalar, onun labirent misali, tavşan

tünellerini andıran mimarşizmine* odaklanır. Fakat filmin barındırdığı alan yalnızca fiziksel değil, ontolojiktir de. Filmdeki her koridor (ki artık Lynch'in imzası haline gelmiş bu koridorlardan *Inland Empire*'de bolca vardır) başka bir dünyaya açılan potansiyel bir geçittir. Buna karşın hiçbir karakter, kendi yapılarını değiştirmeden bu dünyalara geçemez; ki bu "karakter" kelimesi, *Inland Empire*'in değişken figürleri, sanrıları ve parçaları göz önünde bulundurulduğunda absürt derecede uygunsuz kaçır. *Inland Empire*'de herkes, içine düştüğü dünyanın şeklini alır.

Filmdeki hâkim motif de başka tür bir eşiktir: bir delik. Sigara yanığının ipekte açtığı delik, vajina duvarından bağırsaklara açılan delik, bir tornavidayla mideye açılan bir delik, tavşan delikleri, hafızadaki delikler, anlatıdaki delikler, müspet hiçlikler olarak delikler, boşluklar ve de tüneller, her bir parçasının bir diğerinin üzerine yıkılma ihtimali olan cehennemvari köklerin arasındaki bağlantılar. Aslında sigara yanığının açtığı delik, filmin tüm psikotik coğrafyası için kullanılabilecek bir mecaz-ı mürsel olarak görülebilir. İpekteki delik, kamera ve onu izleyen gözlerin bir görüntüsüdür, ki *Inland Empire* her zaman bir dikizcinin gözünden kısmi bir bakış sunar.

Inland Empire ile birlikte dünyanın kanaması o kadar şiddetli hale gelir ki, kronik ontolojik çöküntülerin alanına girmedğimiz müddetçe artık iç içe geçmiş hiyerarşilerden söz edebilmemiz mümkün değildir. Film ilk olarak *On High in Blue Tomorrows* [Göklerde, Hüzünlü Yarınlarda] adlı bir filmde Sue karakterini canlandıran Nikki Grace (Laura Dern) adındaki bir aktris ile ilgiliymiş gibi görünür. Fakat bu personaların herhangi bir tutarlılığı yoktur, Sue'ya Nikki'den "daha az gerçekmiş" gibi yaklaşmamıza sebep olacak bir hiyerarşiden de söz etmek mümkün değildir. Sona geldiğimizde Sue, Nikki'yi yutar ve Nikki'nin oynadığı *On High in Blue Tomorrow* diye bir film aslında hiç olmamış gibi bir izlenim oluşur. Bilinçdışını mükemmel bir şekilde tanımlayan "özellikten yoksun düşünömsellik", *Inland Empire*'in açmazları ve karmaşıklığı için de özellikle uygun düşen bir deyiştir. Nikki Grace ve Dern'in oynadığı/Grace'in temsil ettiği (ya da parçalara ayırdığı) diğer personaların yakarışları, psikolojiden arındırılmış avatarlar gibidir:

* *Anarchitecture*, İng. İngilizce *anarchy* (anarşi) ve *architecture* (mimari) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş kavramdır –en.

Herhangi bir çözüm bulma ümidinin olmadığı (onlar için olmasa bile bizim için) gayet ortada olsa da, birer gizemlermiş gibi yaklaşımdan edemediğimiz deliklerdir.

Nikki Grace'in film-içinde-filminin çekimleri sırasında, bu Polonya filmiyle ilgili olarak "Bu hikâyenin içinden taşan bir şeyler var," denir. Çoğunlukla herhangi bir gerçeklik temeline dayanmadan öylece süzülen rüya sekanslarından oluşmuş izlenimi uyandıran, öznenen yoksun bir rüyaymış gibi görünen (ki bilinçdışı, bir özne olmadığından tüm rüyalar öyledir) *Inland Empire*'de çizilen hiçbir çerçeve kesin değildir, parçaları yerli yerine koymak için bulunulan tüm girişimler başarısızlığa uğrar. Filmin muammalarını psikolojik açıdan çözme (mesela tüm anomalileri, bir ya da birkaç karakterin hastalıklı zihninin sanrıları olarak görme) dürtüsü hiç şüphesiz çok güçlüdür, fakat bu filme özgü olan temel noktaya sadık kalacaksa bu dürtülere karşı direnmeliyiz. Filmı çöze-bilecek bir tür anahtar bulmak için (karakterlerin) özüne bakmaktansa, dikkatimizi *Inland Empire*'in hiçbir iç mekânı uzun süreliğine güvenilir kılmayan tuhaf mimarisindeki garip katlara, çukurlara, koridorlara ve ucu akla gelebilecek hemen hemen her yere çıkan geçitlerine vermeliyiz.

İKİNCİ KISIM

Tekinsiz

Tekinsizliğe Yaklaşım

Tekinsiz tam olarak nedir? Ve onun hakkında düşünmemiz neden önemlidir? Tıpkı tuhaf gibi tekinsiz de sunduğu spesifik estetik deneyim sebebiyle kendine has bir incelemeyi hak eder. Söz konusu deneyim kesinlikle belirli kültürel biçimlerle tetikleniyor olsa da, temel kaynağı bu biçimler değildir. Bunun yerine belli masalların, belli romanların ve belli filmlerin tekinsizlik hissi uyandırdığı söylenebilir; fakat bu duygu, edebi ya da sinematik bir icat değildir. Tuhaflıkta olduğu gibi tekinsizlik hissiyle de çoğunlukla “ham bir halde”, herhangi bir kültürel çerçeveye ihtiyaç duymaksızın karşılaşırız. Örneğin tekinsizlik hissinin belirli fiziksel alan ve mekânlarla özdeşleştiğine şüphe yoktur.

Tekinsizlik hissi, tuhaflığın uyandırdığı hislerden oldukça farklıdır. Aradaki farkı anlamamanın en basit yolu, varlık ve yokluk arasındaki (metafizik anlamda ciddi bir mesafe teşkil eden) zıtlık üzerine kafa yormaktır; ki belki de bu, var olan en temel zıtlıktır. Gördüğümüz üzere tuhaf, bir mevcudiyet tarafından oluşturulmaktadır: *Oraya ait olmayan bir şeylerin* mevcudiyetinden. Tuhaflık başlığı altındaki bazı örneklerde (Lovecraft’ın da takıntılı olduklarında), tuhaflığı yaratan şey had safhada mevcut değildir; maruz kalınan şey o kadar yoğundur ki onu ifade etme konusunda güçlük çekeriz. Tekinsizlik ise bunun tam tersine *yokluğun yetersizliğinden* ya da *mevcudiyetin yetersizliğinden* meydana gelir. Tekinsizlik hissi ya hiçbir şey olmaması gerekirken bir şeylerin olması durumunda ya da bir şeyler olması gerekirken hiçbir şeyin olmaması durumunda ortaya çıkar.

Bu iki tekinsizlik türünü birkaç örnekle kavrayabiliriz. Çoğunlukla tekinsiz kelimesinin sözlük karşılıklarında da kullanılagelen “tekinsiz çılgılık” kavramı, ilk tekinsizlik türüne örnek gösterilebilir (*yokluğun*

yetersizliği). Eğer ortada (ya da arkasında) onu basit bir hayvani refleksten ya da biyolojik bir tepkiden fazlası olarak nitelendirmemize sebep olacak bir his varsa, yani normal şartlar altında onunla özdeşleştirmeyeceğimiz bir niyet söz konusuysa, bir kuşun koyuverdiği çığlık tekinsizdir. Tabii ki bu durum ile tuhafın önkoşulu olarak belirttiğimiz “oraya ait olmayan bir şeyler”in uyandırdığı his arasında benzerlikler söz konusudur. Ancak tekinsizde, tuhafın temel özellikleri arasında bulunmayan spekülasyon ve şüphe illa ki vardır. Kuşun çığlığında anormal bir şey *var mıdır*? Kulağa garip gelmesinin sebebi tam olarak nedir? Acaba kuşa dadanan bir şeyler mi vardır, eğer öyleyse dadanan şey nedir? Bu tarz spekülasyonlar, tekinsize içkindir ve bu sorular ve muammalar çözüldüğü anda tekinsizlik de ortadan kalkar. Tekinsizin derdi, bilinmeyendir; bilgiye bir kere ulaşıldı mı tekinsizlik kaybolur. Bu noktada tüm gizemlerin tekinsizlik hissi yaratmayacağını da vurgulamak lazım. Ayrıca bir ötekillik hali, söz konusu muammanın alışlageldik tecrübenin ötesinde bir tür bilgi, öznellik ve duygu da içeriyor olma ihtimali gereklidir.

İkinci tür tekinsizlik (*mevcudiyetin yetersizliği*) için verilebilecek örnek ise harabeleri ve başka terk edilmiş yapıları içeren tekinsizlik hissidir. Kıyamet sonrası bilimkurgu başlı başına tekinsiz bir tür olmamakla birlikte birçok tekinsiz sahneyi bünyesinde barındırır. Buna karşın bu tarz çalışmalarda tekinsizlik hissi sınırlıdır, zira söz konusu şehirlerin niye terk edildiğine dair açıklamalar da mevcuttur. Mesela bunu, tüm mürettebatının terk ettiği gemi *Marie Celeste* ile karşılaştıralım. Gizemi hiç çözülmediği ve muhtemelen hiç çözülemeyeceği için (Mürettebata ne oldu? Neden gemiyi terk ettiler? Nereye gittiler?) *Marie Celeste* tekinsizlik hissiyle dolup taşar. Buradaki muammadan doğan iki soru vardır: *Ne oldu ve neden oldu*? Fakat anlamını ve amacını çözmemizin mümkün olmadığı yapılar, başka tür muammalar teşkil eder. Stonehenge'deki taşlardan çizilen çemberle ya da Easter Adası'ndaki heykellerle karşılaştığımızda aklımızda oluşan sorular bambaşkadır. Buradaki asıl sorun, bu yapıları yaratan insanların *neden* ortadan kaybolduğu değildir, burada herhangi bir gizem de yoktur; asıl soru *neyin* yok olduğudur. Bu yapıları inşa edenler ne tür canlılardı? Bize ne şekilde benziyor, bizden nasıl ayrılıyorlardı? Bu canlılar ne tarz bir

sembolik düzene mensuptu ve inşa ettikleri yapılar bu düzende nasıl bir rol oynuyordu? Bu abideleri anlamlandırmamızı sağlayacak sembolik yapılar artık çürüyüp gitti ve burada şahit olduğumuz şey, Hakikatin ne kadar da anlaşılmaz ve esrarengiz olduğu gerçeği. Easter Adası ve Stonehenge ile karşılaştırıldığında, onları anlamlı kılan semiyotik sistemler ortadan kaybolduğunda bizim kültürümüze ait kalıntıların nasıl görüneceği üzerine tahmin yürütmeden durmak çok zor. Kendi dünyamızı da tekinsiz ipuçlarından mürekkep bir yer olarak tahayyül etmeye meyilliyiz. Hiç şüphesiz bu tarz spekülasyonlar, 1968 yapımı orijinal *Maymunlar Cehennemi*'nin anlaşılabilir şekilde üne kavuşan o son sahnesine atfedilen tekinsizlikle açıklanabilir: Biz şu an Stonehenge'i nasıl görüyorsak Özgürlük Heykeli'nin kalıntıları da filmin kıyamet ve tabii ki insanlık sonrası geleceğinde o derece muğlak bir şekilde yer alır. Stonehenge ve Easter Adası örnekleri, belirli arkeolojik ve tarihsel uygulamalarda azımsanamayacak kadar tekinsiz bir yan olabileceğini anlamamızı sağlar. Özellikle de uzak geçmişle uğraşırken arkeologların ve tarihçilerin işi hipotezler üretmektir, fakat sözünü ettikleri ve spekülasyonlarını haklı çıkaracak kültürler (bir daha) asla var olamayacaktır.

Tekinsizliğin tüm alametlerinin ardında yatan temel muamma, faillik sorunudur. Yokluğun yetersizliği durumunda asıl soru, bir failin olup olmadığıdır. Kasıtlı bir şekilde hareket eden bir fail var mıdır? Henüz kendini ifşa etmeyen bir varlık tarafından gözleniyor muyuz? Mevcudiyetin yetersizliği durumundaysa soru, söz konusu failin mahiyetidir. Stonehenge'in inşa edildiğini biliyoruz, o halde bu inşanın ardında bir failin olup olmadığına dair girilecek sorgulamalar yersiz kaçıyor; dikkate almamız gereken nokta, amacı meçhul faillerin ardında bıraktığı izler oluyor.

Artık tekinsizlik üzerine kafa yormanın neden gerekli olduğu sorusunu yanıtlayabilecek durumdayız. Tekinsizlik büyük ölçüde faillik mevzusuna odaklandığından, onun hayatlarımızı ve dünyayı yöneten güçlerle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Duyusal kaygılarımızın tam anlamıyla aşına olmadığı güçleri besleyen kapitalist dünyanın küresel bağlantıları içerisinde yer alan kimseler için bu çok daha aşikâr olsa gerektir. Ortada kayda değer, kapital bir güç yoktur ama dilediği her tür etkiyi de yaratma kabiliyetinden yoksun değildir. Başka bir düzlemde

bakıldığında Freud da uzun zaman önce, zihnimizi yöneten güçlerin mevcudiyetin ve yokluğun yetersizliği olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir; bilinçdışının kendisi de yetersiz bir var olma hali değil midir ya da özgür irademize müdahale eden çeşitli itki ve dürtüler yokluğun yetersizliği olarak görülemez mi?

Hiçbir Şey Olmaması Gerekirken Bir Şeylerin Olması:

Bir Şeyler Olması Gerekirken Hiçbir Şeyin Olmaması:

Daphne du Maurier ve Christopher Priest

Bu ilk gözlemleri, haklı bir şekilde tekinsizle özdeşleşmiş iki yazar bağlamında inceleyelim şimdi: Daphne du Maurier ve Christopher Priest. Du Maurier'nin tekinsiz hikâyeleri çoğunlukla bir fail barındırmaması gereken varlık ve nesnelerin etrafında gelişir: hayvanlar, telepatik güçler, kaderin kendisi. Öte yandan Priest'in romanlarındaki tekinsiz ise gücünü hafızadaki boşluklardan, karakterlerin kendi kimlikleriyle ilgili hislerini yerle bir eden boşluklardan alır.

Du Maurier'nin ünlü öyküsü “Kuşlar” (1952) tekinsizin klasik bir örneğidir. Yukarıda da bahsettiğim gibi sözlükler, tekinsizi örneklendirirken hayvanların “tekinsiz çığlık”ını sıklıkla kullanır. “Kuşlar” da bu çığlıkları duyduğumuzda tetiklenen hislerin etrafında şekillenir: Normal şartlar altında eylemlerinin bilinçli faili olma kudreti taşımadığına inandığımız bir varlık hakkındaki şüpheler etrafında. Du Maurier'nin hikâyesinde kuşlar, doğal arka planın bir parçası olmaktan çıkar ve kendi eylemlerinin sorumluluğunu alır, fakat bu failliğin mahiyeti gizemini korumaya devam eder. Kuşlar, onlarla bir arada yaşamaktansa, birlik olup insan ırkına karşı vahşi bir saldırı düzenler. Farklı kuş türleri arasındaki bu birlik, daha önce şahit olunmamış garip bir şeyler döndüğünün ilk habercisidir. “Kuşlar hâlâ havada, tarlaların üstünde dönüyordu. Çoğu ringa balığı avlayan martılardı. Aralarına kara sırtlı martılar da karışmıştı. Bu iki kuş türü genellikle ayrı yaşardı. Fakat şimdi birleşmişlerdi. Tuhaf bir bağ onları bir araya getirmişti.”

Hitchcock'un film uyarlamasına aşına olanlar için Maurier'nin özgün hikâyesini okumak bir sürpriz etkisi yaratır. (Söylenenlere göre Du Maurier, Hitchcock'un filminden nefret etmiştir.) Günişliğine boğulmuş bir California atmosferi yerine kendimizi hâlâ savaş sonrası sıkıntıların pençesindeki gri ve fırtınalı Cornwall'da buluruz. Cicim aylarını yaşayan flörtöz bir çift yerine yuvalarını kuşların saldırılarından korumaya çalışan bir aile, yani Hockenlar vardır. Anormal varlıklar tarafından kuşatılmış ahşap bir evde tıklı kalma fikriyle "Kuşlar", bir anlamda George Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (1968) filmini öncüler niteliktedir. Hikâye, karakterleri pastoral bir topluluk yaşamından çıkarıp Romero'nun da betimleyeceği hayatta kalmaya dayanan bir temele oturtur.

Hikâyenin insanı rahatsız eden gücü, iki farklı tehdide dayanır: İlki, tabii ki de, kuşların saldırısının yol açacağı ağır fiziksel vahşettir; fakat ikinci tehdit, bizi tekinsizliğin sınırlarına sokar. Hikâye geliştikçe savaş zamanından kalma yargıların ve otorite yapılarının dağıldığına şahit oluruz. Kuşların tehdidi, daha önce dünyayı anlamlandırmaya yardımcı olan açıklamalara yöneliktir. İlk başta kuşların davranışları iklime yorulur. Ataklar yoğunlaştıkça başka açıklamalar da ortaya çıkar: Hocken'in yanında çalıştığı çiftçi, şehirdeki insanların, Rusların kuşları zehirlediğini düşündüğünü söyler. (Kuşların sınıf bilincini bir kenara bırakıp bir çeşit tür bilinci geliştirmek için farklılıklarını görmezden geldiği göz önünde bulundurulursa, kaynağını Soğuk Savaş paranoyasından alan ve ısıtılıp ısıtılıp tekrar öne sürülen bu yorumlamanın mantıklı olduğu söylenebilir.) BBC'nin radyo yayını bu hikâyede mühim bir rol oynar. Bu yayınlar ilk başta otoritenin güvenilir sesidir; BBC kuşların her yerde toplandığını duyurduğunda bu anormal durum da bir resmiyet kazanmış olur. Bu noktada BBC, kuşların saldırısını savuşturmak için "bir şeyler yapacağı" varsayılan otorite yapısıyla eşdeğerdir; fakat yayınlar seyrekleştikçe, kuşların davranışları için elle tutulur bir açıklama olmadığı gibi onları durdurmak için de bir plan olmadığı netlik kazanır. Nihayetinde BBC yayını tümünden keser ve ortaya çıkan bu sessizlik, tekinsizliğin sınırlarının içinde olduğumuzu kesin olarak doğrular. Ne karakterler ne de okur için bir açıklama vardır. Hikâyenin sonu da gecikmeyecektir; öykü bittiğinde kuşların işgalinin biteceğine dair hâlâ hiçbir işaret yoktur.

Du Maurier'nin ünlü öykülerinden biri olan "Don't Look Now" da [Hemen Bakma] (1971) ise "hiçbir şey olmaması gerekirken olan şey"ler ve alışıldık ifade biçimlerinin ötesinde kalan kuvvetler duyu dışı algı ve kaderdir. Öykü, hissikablelvukunun gücünü tanımazdan gelmenin ya da inkâr etmenin, öngörülen olayın gerçekleşmesine nasıl da katkıda bulunduğunu anlatmaktadır.

John ve Laura, yakın zaman önce bir hastalık sebebiyle kaybettikleri kızlarının yasını tutmak üzere Venedik'e gelen evli bir çifttir. Bir restoranda oturdukları sırada iki tuhaf kız kardeşe karşılaşırlar; kız kardeşler, müteveffa kızın tam da acılı çiftin ortasında oturmakta olduğunu gördüklerini söyler gülererek. Laura inanılmaz mutlu olur ve kız kardeşleri takıntı haline getirir, John ise şüpheli ve saldırgandır; kız kardeşlerin, Laura'nın acısını sömürdüğünden emindir. Çok geçmeden çift, İngiltere'de okuyan oğullarının hasta olduğunu öğrenir ve Laura'nın onunla ilgilenmek üzere eve dönmesine karar verir. John şehirde turlarken, Laura'yı kız kardeşlerle birlikte bir *vaporettoda* gördüğünü sanır. Panik içinde polise gider, zira kız kardeşlerin Laura'yı kaçırdığını düşünmüştür. Fakat hemen ardından Laura'nın planladıkları gibi eve geri döndüğünü öğrenir; John da utanç içinde polise yanıldığını söylemek ve kız kardeşlerden özür dilemek zorunda kalır. Kız kardeşleri evlerine bıraktıktan sonra bu sefer de küçük bir çocuğun bir adam tarafından kovalandığını gördüğü fikrine kapılır. Venedik bir seri katilin tehdidi altındadır ve John da küçük çocuğun onun yeni kurbanı olacağından korkar. Ancak John'un küçük bir çocuk sandığı kişi, kana susamış bir cüce, muhtemelen de sözü edilen seri katildir; cüce, John'u öldürür. Ölmek üzereyken John, Laura'yı kız kardeşlerle birlikte görmesinin bir hissikablelvuku olduğunu anlar; aslında üçünün yakın gelecekte, onun cenazesinde bir araya geleceklerini görmüştür:

Ve Laura'yla iki kız kardeşi *vaporettoda* Büyük Kanal'da ilerlerken gördüğü zaman bugün değil, yarın da değil, ondan sonraki gündü; üçünün neden birlikte olduğunu ve onları bir araya getiren makus maksadı biliyordu. Yaratık bir köşede kendi kendine konuşuyordu. Çekiç sesleri ve sedalar ve havlayan köpekler gitgide uzaklaşırken, "Tanrım," diye düşündü, "ölmek için ne kadar aptalca bir yol."

Burada gördüğümüz yapı, bir anlamda daha önce tartıştığımız zaman döngüleriyle benzerlik gösterir, fakat buradaki döngü daha dardır ve üstü kapalı faile, yani bizzat kadere yapılan vurgu da göz önünde bulundurulduğunda tuhaftan çok tekinsizi çağrıştırır. Burada korkunç bir kader söz konusudur ama John'un da son anlarında farkına vardığı üzere söz konusu doku o kadar kendine has bir düzen ortaya koyar ki durum, korkutucu olduğu kadar ironik ve hatta belki de çirkin denecek kadar komiktir. İronilerden biri, tam da bir ironi olarak görülmediği için, John'un öngörüsünün kaderin ördüğü ağları çözmeye imkân vermemesidir. Bu anlamda John, duyu dışı algısını inkâr ederek yine kendi kendini bitiren bir başka erkek karakterin kaderini paylaşır: Sonraki bölümde de tartışacağımız, *Cinnet*'in Jack Torrance'ı. Tıpkı Jack Torrance'ta olduğu gibi duyu dışı algı, John'un maskülen otonomisine meydan okur; Jack gibi John da (nihayetinde göstermelik olduğu ortaya çıkacak) soğukkanlılığını tehdit eden ve onun mahvına yol açacak kuvvetlerin gücünü küçümser.

Nick Roeg'in (bu sefer du Maurier'in de onayını alan) film uyarlaması (1973), kaderin cilveleri üzerine bir denemedir. Roeg, birçok başka filminde de olduğu gibi burada da paralellerle, ön-canlandırmalarla ve yankılarla çalışarak bizleri zamanı kafiyeli bir yapı olarak görmeye davet eder. John'un slaytlardan birinde görüp incelediği kırmızı leke ile kızının ölürken giydiği yağmurluğun kırmızısı aynı renktir; fakat kızının ölümü, John'un hemen hemen aynı kırmızı rengi taşıyan bir yağmurluk giyen cücenin ellerinde can vermesiyle nihayete erecek olan zalim ama şiirsel zincirin ilk halkasıdır. Roeg bu kafiyelelere olan hassasiyeti artırarak, hiçbir zaman kendini tam olarak göstermeyecek kaderin tekinsiz hatlarını da çizmiş olur. Renklerin tekrarı, işitsel ikilikler tarafından da desteklenir. Öyküyle uyumlu olacak şekilde Roeg'in Venedik algısı da tam anlamıyla tekinsizdir ve bunun en büyük sebebi de kullanılan seslerdir. Roeg, Venedik'in bir tür ses labirenti olmasından faydalanmış ve sesleri kaynağından koparıp "şizofonik" efektler üreten mimarisini kullanarak birbirini yankılayan seslerden mürekkep bir alan yaratmıştır. John ve Laura sıklıkla yollarını kaybeder, istemeden daha yeni ayrıldıkları mekânlara geri döner, adımlarını tekrar ederek aynı şeyi

* Film, Türkiye'de 1978'de *Karanlığın Gölgesi* adıyla vizyona girmiştir –en.

yineler, şehrin karmakarışık labirentinde dolanıp durur ve ancak çok geç olduğunda fark edilebilecek kaderin çapraşık görüntülerini kovalarlar.

Du Maurier'nin bu iki çalışmasının, orada olmaması gereken faillerle (kuşların kolektif hinlikleri, kaderin ağlarını şiirsel biçimde örmesi) ilgili oluşu kadar, Christopher Priest'in romanları *The Affirmation* [Tasdik] (1981) ve *The Glamour* [Cazibe] (1984) da orada olması gerektiği halde olmayan yokluklar, boşluklar ve failler etrafında şekillenir. İki başkarakter, kendileriyle ilgili anlattıkları hikâyelerdeki boşluklarla tanımlanır ve (sonrasında da sözünü edeceğimiz Alan Garner'inkiler gibi) Priest'in çalışmalarının yarattığı etkilerden biri, öykülerin tekinsiz gücünü takdir etmemize yol açmalarıdır.

The Affirmation, ilk bakışta yaşadığı ayrılığın ve işini kaybetmesinin ardından bir çöküş yaşayan genç Peter Sinclair'in öyküsüymüş gibi görünür. Daha yaşlıca bir tanıdığıyla yaptığı bir buluşmanın ardından, mekânı dekore edip yenilemesi koşuluyla adamın Herefordshire kırsalındaki köhne sayfiye evinde kalma teklifini kabul eder. Evde kaldığı sırada Sinclair, otobiyografik bir çalışma yazmaya başlar, böylece nihayet neler yaşadığını anlayabilecektir. İlk başlarda onun neler yazdığını görmeyiz –belki de hiçbir zaman görmeyiz– ve ortada yalnızca Sinclair'in metinle ilgili taşkın ya da bunalımlı fikirleri vardır. Sinclair, anlatının belli öğelerini süslemeye ve tamamıyla değiştirmeye başladığını itiraf eder: Yalnızca mekânların isimleri gibi görece lüzumsuz detayları değiştirmekle kalmaz, bu düzeltilerin romanı daha “yüce bir gerçek”e sadık hale getireceğini öne sürerek kişilik özellikleriyle ve önemli meselelerle de oynar. Sonuçta bütün romancılar da benzer şeyler iddia eder ve Priest de burada hiç şüphesiz kendi kendisiyle dalga geçmektedir.

Nihayet Sinclair'in “otobiyografi”sini gördüğümüzde onun hiçbir şeye benzemediğine şahit oluruz: Abartılı bir fanteziden ibaretmiş gibidir (ki gerçekten de fantastik edebiyata daha yakın bir metindir). Aslında okuduğumuzun Sinclair'in otobiyografisi olduğundan da hiçbir zaman emin olamayız; olasılıkların en az birinde, Sinclair'in yanında taşıdığı o değerli elyazması bir yığın boş müsvedde kâğıttan başka bir şey değildir. Fakat bizim okuduğumuz elyazmasında Sinclair lotoyu tutturmuş, “Rüya Takımadaları”nın bir parçası olan Collago adında bir adaya gitmiştir; isminin önerdiği üzere bu engin takımadalar, coğrafi bir konumdan

ziyade bir haletiruhiyeyi çağrıştırmaktadır. Lotoyu kazananlar, “atanazi” adı verilen ve kısıtlı bir ölümsüzlük sağlayan sürece dahil olmaya hak kazanır; bedenleri her tür hastalıktan arınır ve gelecekte karşılaşabilecekleri hastalıklara karşı da bağışıklıkları olur, fakat yine de bu insanların birçoğu çeşitli kazalar sonucu hayatını yitirir. Ayrıca atanazi süreci, insanların hafızasını da tamamen kaybetmesine yol açar. Kişilikleri, atanazi operasyonundan önce yapılan ayrıntılı anketler temel alınarak yeniden inşa edilir. Buna karşın Sinclair, onun iyileşmesinden sorumlu olan kimselerin bu anket yerine kendi otobiyografik metnini kullandığı konusunda ısrarcıdır (ki doğal olarak bu metnin, bizim okuduğumuz metinle aynı olması mümkün değildir; sözü edilen metin, takımadalar ve loto hakkındaki bu anlatının bir seviye “aşağı”sında olmalıdır).

The Affirmation’ın geri kalanında, gerçek dünyadaki mekânlar ile Rüya Takımadaları’nda gerçekleşen anlatılar arasındaki ilişki iyice birbirine girer. Anlaşıldığı kadarıyla Sinclair (ya da Sinclair’in bir parçası), sevgilisi Gracia’nın intiharından sonra gelen travmadan kaçmak amacıyla bu parçalı anlatıları çoğaltmaktadır.

Sinclair’in çocukluğuna dair bir bölüm, tüm romanı çözmemizi sağlayabilecek bir kilit nokta sunar. Burada Sinclair, yaşadığı bir kazanın ardından önceki üç güne dair tüm anılarının silindiğini hatırlar:

Herhalde bu üç gün boyunca hep tetikteydim, uyanıktım, aklım başımdaydı; hafızamın olduğu gibi devam ettiğini hissediyordum, kimliğimden ve varlığımdan emindim. Öte yandan bunları *takip eden* olay hepsini siliverdi, tıpkı günün birinde ölümün tüm hatıraları sileceği gibi. Ölüme yakın bir tecrübeyi ilk kez yaşıyordum ve o zamandan beri, her ne kadar bilinçaltı tek başına korkulacak bir şey olmasa bile hafızayı duygulara açılan bir kapı olarak görmeye başladım. Ben ancak hatırlayabildiğim sürece vardım.

İronik olan şu ki, Rüya Takımadaları’ndaki Sinclair’in bu amnezi “ölüm”ünü katlanmasının amacı ölümsüzlüğü elde etmektir. Ve eğer Sinclair “hatırlayabildiği sürece varsa” bu, asıl sorunun Sinclair’in başka versiyonlarının *hatırlamaması* olduğu anlamına gelir: “Bu dünyadaki”

* *Athanasia*, İng. Burada hem kelimenin karşılığı olan “ölümsüzlük”ü hem de ses benzerliğinden ötürü “ötenazi”yi çağrıştırmaktadır —çn.

Sinclair'ın bilinci, Gracia'nın intiharının yarattığı baskı yüzünden parçalanmıştır; Rüya Takımadaları'ndaki Sinclair de bir şey hatırlamaz, çünkü o da atanazi sürecine boyun eğmiştir.

Burada tekinsiz olan, bilinçdışının failligidir. *The Affirmation*, kendi kendimizden bir şeyler saklamanın nasıl mümkün olabileceği ve tek bir varlığın aynı anda nasıl hem bir şeyler saklayan hem de o şeyin saklandığı kişi olabileceği açmazı üzerine kapsamlı bir inceleme olarak okunabilir. Bunun gerçekleşebilmesinin tek sebebi, bizim zihinlerimizde yer alan genelgeçer birlik ve şeffaflık tanımlarının tamamıyla bir illüzyondan ibaret olmasıdır. Bizi biz yapan şey, boşluklar ve tutarsızlıklardır. Bu boşlukları da hikâyeler tamamlar, bu sebepten de hepsi kendi faillerine sahiptir. Hafıza zaten bir hikâyedir ve hafızada boşluklar varsa buraları dolduracak yeni hikâyeler üretilmelidir. Fakat bu hikâyelerin yazarı kimdir? Yanıt şu ki, aslında bu üretim sürecinin arkasında yer alan “tek bir” yazar yoktur. Bu süreç, kuralların dışında kalan patolojik bir sapma değil, aksine kimlik denen şeyin standart işleme şeklidir. Yine de bu işleyiş çoğunlukla muğlaktır ve yalnızca bir şeyler ters gittiğinde onun farkına varılır: Hikâyeler fire verdiğinde ve onları üreten makineyle ilgili sorular kaçınılmaz hale geldiğinde.

Roman, Richard ve Susan'ın nasıl tanıştığına dair de alternatif versiyonlar üretir. Richard'ın ilk başta doğruluğuna inandığı ve hipnoz yoluyla anımsadığı ilk versiyonda çift, Fransa'da bir tatilde tanışmıştır. Aralarında gelişen ilişki, kadının baskıcı sevgilisi Niall tarafından gölgelenmektedir; Susan ondan ayrılmak istemektedir ama Niall'in onun üstünde karanlık bir kontrolü vardır. Yine de Susan, Richard'ın bu anısını kesinlikle reddeder; hiçbir zaman Fransa'ya gitmemiştir ve Niall her zaman arka planda olsa da ilişkileri aslında Londra'da başlamıştır. Fransa'da geçen bölümlerde, geçmişin ağır ağır yitirilişinde tekinsiz bir taraf vardır. Okura (ve muhtemelen Grey'e) göre Fransa'da yaşanan olaylar, Kewley'nin anlattığı Londra anılarıyla karşılaştırıldığında o kadar canlıdır ki en az Londra'dakiler kadar, hatta belki onlardan daha gerçekmiş gibi “hissettirir”. (Bu durumun yarattığı etki, *The Affirmation*'ın tam zıttıdır: Rüya Takımadaları sahneleri ilk olarak bir fantezi, kurgu içinde kurgu izlenimi uyandırır, gerçek dünyaya ait mekânlarda yaşananlara kıyasla ontolojik açıdan çok daha bayağıdır,

fakat yine de romanın daha “gerçekçi” bölümlerini aşan bir canlılığa sahiplerdir.) Fransa hikâyesi gerçek değilse, *The Affirmation*’daki gibi burada da onu yaratan fail sorusuyla karşılaşırız demektir. *The Glamour*’ın zirve noktasında bu soruya aşağı yukarı bir yanıt gelir: Meta-kurgusal bir ters köşe sonucunda Niall, tüm romanın asıl anlatıcısı olduğunu iddia eder ve Richard’ın Fransa gezisine dair sahte anılarının “tohumunu atan” da odur. Bu ifşanın boğucu etkisi, romanın inşa edildiği tekinsiz havayı bir nebze dağıtmak olsa da (artık tüm bu hikâyeleri üreten failin de tam olarak kim olduğu anlaşıldığına göre), bu sefer de Niall’in etkisinin sınırlarıyla ilgili bir sorun ortaya çıkar: Okuduklarımızın ne kadarı Niall’in uydurmasıdır, ne kadarı Niall’in hâlâ Richard’ın “gerçek hayatı” diye adlandırdığı yaşama aittir ve Niall’in kurguları bu “gerçek hayat”tan nasıl ayrılabilir? Eğer Richard, Niall’in ötesinde de bir “gerçek hayat”a sahipse, bu Niall’in “sadece” anlatıcı olduğuna ve Richard’ın hikâyesini anlattığına işaret eder; Niall, “Seni ben yarattım Grey,” dese bile o, Richard’ın yazarı/yaratıcısı değildir.

Niall ve Richard arasındaki meta-kurgusal gerilim, romanın temel meselesinde yatan görünmezlik sorunu üzerinden okunabilir. Eğer Niall anlatıcıysa, anlattığı karakterlerin “bir seviye üstünde”dir ve bu yüzden de onlara tam olarak görünmez (karakter olan Niall’la etkileşime girebilirler ama anlatıcı Niall’la etkileşime giremezler.) Fakat roman, görünmezlik konusuna çok daha doğrudan yaklaşır. Görünüşe göre Niall, Susan ve bir dereceye kadar Richard’ın kendisi de “cazibe”ye sahiptir. Romanın açıkladığına göre cazibe (*glamour*), eski bir İskoç sözcüğüdür:

Cazibe, kelimenin tam anlamıyla bir büyüydü, bir efsundu. Genç, âşık bir adam köyünün en bilge kadınına yaklaşır ve sevdiğinin üzerine bir görünmezlik büyüü yapmak için para verirdi ki başka genç adamlar da ona gönlünü kaptırmassın. Bir kere büyülendi mi ya da o cazibeden payını aldı mı genç kadın üzerindeki meraklı gözlerden azat olurdu.

Roman, kayboluşun nasıl gerçekleştiği konusunda kararsız bir tavır sergiler: Acaba bu özellikle mi gölgede bırakılmıştır? Bazı insanlar öylece gözden kaçmış ve arka planda mı bırakılmıştır? Yoksa Niall’in

ve diğerlerinin görünmemesini sağlayan bir büyü mü söz konusudur (öyleyse bunun gölgede bırakılmaktan farkı nedir)?

Amneziyle birlikte kayboluş da “bir şey olması gerekirken hiçbir şey olmaması” örneğidir; fakat iki durum birbirinden oldukça farklıdır. Amnezi, kavranan ve hissedilen şeylerde hikâyelerle tamamlanan bir boşluk yaratırken kayboluş kendini gizleyen bir boşluk yaratır. Bu bir negatif halüsinasyon örneğidir; bu kavram, romanda hipnotik telkin kullanılarak Grey’in kendisiyle aynı odada olan kadını görmesi engellendiğinde okura tanıtılmıştır. Negatif halüsinasyon, “pozitif” halüsinasyona kıyasla çok daha ilginç ve çok daha tekinsizdir. *Orada olanı görmeme*, orada olmayanı görmekten daha garip ve daha yaygındır. Görememek, kendimize anlattığımız baskın hikâyelerle çelişen (ya da sadece onlara uymayan) öğeleri istemsizce görmezden gelmek, kimliğin oluşturulması esnasında tecrübe ettiğimiz süregelen “düzeltme süreci”nin bir parçasıdır. Negatif halüsinasyonda nesne ve varlıklar genellikle algılanır ama görülmez. Mesela biri, yerde duran bir kutuyu görmemeye şartlanmışsa bile yine de odanın öteki ucuna yürürken onun üzerinden atlar ve bunun da ötesinde neden böyle yaptığı konusunda gayet mantıklı, küçük hikâyeler uydurur. Negatif halüsinasyon kavramını ortaya atan kişi Freud’dur ve tıpkı konfabulasyon* gibi bu fenomen de bilinçdışının tekinsiz niteliklerine, onun olumsuz ürünlerine ışık tutar. Kendisi de bir boşluk, bir görünmezlik olan bilinçdışı aynı zamanda görünmeyen boşlukların da yaratıcısıdır.

* Kişinin belleğindeki boşlukları, hayal ettiği olaylarla doldurarak bunların gerçek olduğuna inanması –en.

On Vanishing Land: M.R.James ve Eno

Bu kitabın giriş bölümünde bahsettiğim üzere tekinsiz hakkındaki düşüncelerim, Justin Barton ile birlikte yaptığımız *On Vanishing Land* [Yiten Diyar Üzerine] projesinden doğdu. Proje nihayetinde kırk beş dakikalık bir sesli makale haline geldi ama aslında kökleri İngiltere'nin doğusunda, Suffolk'tan Woodbridge'e bağlı kıyı kenti Felixstowe'a yaptığımız bir yürüyüşe dayanıyordu. Başka bir proje için mekân arıyorduk ama ortam bize kendi kurallarını dayatıyordu. Yolculuğun başlangıcını ve sonunu işaretleyen sembolik noktalar, (Justin'in *On Vanishing Land* metninde belirttiği üzere "balta girmemiş bir enginlik" olan) Felixstowe konteynır limanı ve dünyaca ünlü Anglosakson gemi mezarlığı Sutton Hoo'ydu.

Liman ve mezarlık, tekinsizliğin iki farklı türünü ortaya koyuyordu. Konteynır limanı, gitgide alçalan kıyı kentinin üzerinde süzülüyor; limandaki vinçler bu Viktoryen şehrin silüetini H.G. Wells'in Marslı uçayakları gibi örtüyordu. Şehre kırlardan, Trimley bataklıklarından yaklaşıldığında vinçler tüm bu taşra manzarasını istila ediyordu; Constable'ın elinden çıkmış gibi görünen bu resmi yakıp geçen ısıltılı, sibernetik dinazorları andırıyorlardı. Bu açıdan bakıldığında liman neredeyse tuhaf bir fenomen gibiydi, bu "doğal" sahnede meydana gelen yabancı ve ölçsüz bir patlamaydı. Buna karşın asıl baskın his, tekinsizlikti. Limanda, gerçek ses seviyeleriyle hiçbir ilgisi olmayan bir sessizlik hissi hâkimdi. Her yer yüklenen ve boşaltılan gemilerden yükselen cansız tıkırtı ve tangırtılarla doluydu; eksik olan şeyse (en azından belirli bir noktadan limanı izleyenler için) dile ve insan ilişkisine dair ufak bir işaret. Konteynır vagonlarının ve gemilerin işleyişini izlerken ya da direkt konteynırları ya da kulağa uluslar ötesi, manasız bir Ballard şiiri gibi gelen isimleriyle (Maersk Sealand, Hanjin, K-line) Gibson'ın

siberuzayındaki sütun grafiklerin can bulmuş halleri misali yan yana toplanmış metal kutuları incelerken herhangi bir insanın varlığı pek nadir hissedilir. İnsanlar gözden uzaktadır; taksilerde, vinçlerde, ofislerde... Aklıma Philip Kaufman'ın 1978 yapımı *Beden Kemiricilerin İstilas* filmindeki tohum dağıtma bölgesi geliyor. İnsanların otomatikleştirilmiş sistemler arasında görünmez birer aracı işlevi gördüğü konteynır limanı ile yerini bilfiil Felixstowe limanına kaptıran eski Londra rıhtımının feryadı arasındaki fark, son kırk senede sermaye ile emekte yaşanan köklü değişiklikler hakkında da bize birçok şey söyler. Bu liman, mali sermayenin zaferine işaret eder; “maddiyattan arınmış” kapitalizm yalanını inşa eden ağır maddi altyapının bir parçasıdır. Burası, çağdaş kapitalin alelade parıltısının ardındaki tekinsiz öteki yüzdür.

Bununla birlikte Sutton Hoo, uyandırdığı en az iki farklı histen dolaşmayı tekinsizdir. İlk olarak bilgide bir boşluk yaratır. İnsan elinden çıkmış yapıları ve gömülmüş gemileri yaratan Anglosakson toplumunun inanç ve ritüelleri yalnızca bir noktaya kadar anlaşılabilir. (Geminin kendisi ve barındırdığı yapılar –ki bunların arasında inanılmayacak derecede girift mücevherler de vardır– uzun bir süre önce British Museum’a taşınmıştır. Replikaları Sutton Hoo’daki Turizm Büroları’nda bulunabilir.) İkinci olarak, Woodbridge’in üstüne konuşlanan bir mezar yığını olan Sutton Hoo zaten başlı başına tekinsizdir: Issızdır, atmosferiktir, ücretlidir.

Tekinsize yaptığımız yolculuğun başlangıcını ve bitişini işaretlemenin bir başka yolu da iki figür hakkında düşünmektir: M.R. James ve Brian Eno. James’in en ünlü hayalet hikâyelerinden biri olan “Oh, Whistle, and I’ll Come to You, My Lad” [Ah Sen Isık Çal, Ben Yanında Bitiveririm Evladım] (1904), Felixstowe’un biraz kurgulaştırılmış haline benzer bir şehirde geçmektedir; Eno’nun 1982 tarihli albümü *Ambient 4: On Land* ise bir ölçüde Suffolk’un kıyı bölgeleriyle ilişki içerisindedir. Cambridge’li James, Suffolk bölgesine, tatil için gelen bir antikacı olarak yaklaşmaktadır. Eno ise buraya, çocukken yürüdüğü yerlerin “ortamını, zamanını, havasını ve mizacını” ses aracılığıyla yeniden kurmaya çalışan Suffolk doğumlu biri olarak dönmüştür (kendisi Woodbridge’te doğmuştur).

“Oh, Whistle, and I’ll Come to You, My Lad”, tatil için Doğu Anglia’ya gelmiş Cambridge’li bir bilim insanı olan Parkins’i anlatır.

Hikâye, aşikâr bir şekilde Felixstowe için kullanılan bir kod olan Burnstow'da geçmektedir. Parkins, James'e çok benzeyen bir kopya gibidir, zira James de Suffolk'u sık sık ziyaret eden Cambridge'li bir antikacıdır. Parkins'in geride bıraktığı kentsel dünya ile içinde gezindiği boş fundalık arasındaki karşıtlık, aynı zamanda aydınlanma düşüncesi ve kadim irfan arasındaki zıtlığı simgeler; Parkins'in yabancılaşmasının en büyük sebeplerinden biri, bu zamana kadar Cambridge kütüphanelerinde kendini gayet iyi idare etmesini sağlayan akademik bilginin, Suffolk kırlarında hiçbir işe yaramamasıdır.

"Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad" de ve "A Warning to the Curious"ta [Meraklılara Bir Uyarı] (1925), James ileride H.P. Lovecraft, Alan Garner, Nigel Kneale ve David Rudkin'in de faydalanacağı bir şablon keşfeder. İki öykü de antik niteliklere sahip eski nesnelerin ortaya çıkmasına dayanır: bronz bir düdük ve antik bir taş. Fakat öykülerin BBC uyarlamalarında filmler, cansız objeler yoluyla çağrılan şeytani varlıklarla olduğu kadar (James'in "A Warning to the Curious"ta tanımladığı şekliyle "kasvetli ve ciddi") doğu Anglian manzaralarıyla da ilgili hale gelir.

"Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad"ın 1968 uyarlamasında Jonathan Miller, mekân olarak Felixstowe'u kullanmamış, efsanevi Suffolk şehri Dunwich'i ve Norfolk'taki küçük Waxham köyünü tercih etmiştir. Uyarlamada ismi küçük bir değişikliğe uğrayan Parkin'in yıkık dökük kayalıkların oradaki mezar taşlarının arasında dolaşırken düdüğü bulduğu o mühim sahne, bariz biçimde Dunwich'te çekilmiştir: James'in adaşı Henry'nin Suffolk'ta yaptığı bir yürüyüş sırasında belirttiği üzere bu kasaba neredeyse tamamen yokluktan ibarettir. Bir zamanlar canlı bir deniz limanı olan Dunwich, 1328'deki bir fırtına sebebiyle yok olmaya yüz tutmuştur; şehirden geriye kalanlar da yavaş yavaş denize gömülmüştür, bu yüzden günümüzde orada sadece birkaç ev ve tek bir kilise kalmıştır ki onlar da hâlâ doymak bilmeyen denizin tehdidi altındadır.

Waxham da yokluğun hükmünde bir kenttir. Birkaç sayfiye evi ve bakımsız bir kilisesiyle daha ziyade bir köyün iskeletini andırır. Fakat Miller, bu köyün sayılı simgelerinden birini kullanmamış, bunun yerine kumsalın yarı soyut arazisine odaklanmıştır. Waxham'ın alelade kum-

salı, James'in betimlediği manzaranın muazzam bir örneğidir: "uzaklara uzanan kumlu çakıllı bir kıyı", "hiçbir aktörün görünür olmadığı" ve "yoksun olduğu kent sembolleri"yle tanımlanan "kasvetli bir sahne".

Miller'ın versiyonunda muhteşem Michael Hordern tarafından canlandırılan Parkin, derbeder bir mantıkçı pozitivisttir; zihni en az doğu Anglian kıyısı kadar tehdit altıdadır, üstelik bu tehdit ona çok daha yakındır. Hordern, sohbeti körükleyen hamleleri ve herhangi bir karşılıklı insan ilişkisinden ziyade kafasının içinde çok daha başarılı olan anekdotlarla öyle jest ve mimikler ortaya koyar ki Parkin'in içine kapışını, daha önce hiç göstermediği bir yetenekle sahneler. Karşımızdaki kişi, kitaplarla birlikteyken insanlarla olduğundan çok daha rahat hissedilen bir adamdır. A.J. Ayer'i anımsatacak şekilde Hordern'in Parkin'i de ölümden sonra yaşam kavramını mantıksız olduğu gerekçesiyle görmezden gelmeye meyillidir. Buna karşın felsefi duruşunun katiyeti, gevşek açıklamalarının istikrarsızlığıyla çelişmektedir. Bir anlamda boş kumullar ve metruk fundalık, Parkin'in gitgide etkisini artıran tekbenci ruh halinin nesnel karşılığı olur. Yine de kumsal aynı zamanda Parkin'in dışarıyla karşılaştığı, yabancı kudretlerin onun içeridelğine ölümcül biçimde saldırdığı bölgedir.

Miller'ın "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad" için yaptığı televizyon uyarlaması ile Eno'nun *On Land*'i arasında güçlü bir benzerlik vardır: İkisinde de tekinsizlik, doğu Anglian bölgesi üzerinden yorumlanmıştır. Bölgenin üzerinden hiç ayrılmayan dikkati, düşünceli sessizlikleri ve hareketten yoksun uzun sahneleriyle Miller, Eno'nun daha sonra keşfedeceği ambiyans müziğinin televizyondaki karşılığını üretmiş gibidir. Eno albüm kitapçığında şöyle yazar: "*On Land* ile birlikte mekân, ön planda olan şeylerin ardında kalmayı bıraktı; bunun yerine yaşanmakta olan her şey artık mekânın bir parçası." Miller'ın tekinsizliği, bölgeye hak ettiği failliği atfetmesinden ileri gelir. Film, vakur bir ıssızlıkta büyüyen ve neredeyse terk edilmiş fundalıklara ve kumsallara yakışan, baştan çıkarıcı bir ağırlığa sahiptir. Parkin, bu kadim ve esrarlı bölgenin gücünü küçümseyerek kendi kendini bitirecektir.

Hem bir korku yazarı hem de muhafazakâr bir Hristiyan olan James'in, "A Warning to the Curious" [Meraklılara Bir Uyarı] başlığından da anlaşılabilceği üzere, dışarıya yönelik büyülenme hissi her

zaman vahimdir. Fakat *On Land*, dışarısının illa ki tehditkâr ve yok edici olmadığı fikrine çok daha açıktır. Aheste ve insanı içine sürükleyen hareketleriyle, taşkınlıkları ve gevezelikleriyle, cansız sezgilere dair sessiz sedasız öne sürdüğü iddialarla *On Land*, detaylarla dolup taşan büyüleyici bir mekân yaratır. Eno'nun hayatını kaleme alan David Sheppard, Eno'nun çocukluğuna duyduğu özleme işaret eden tüm göndermelere rağmen *On Land*'in atmosferinin “duygusal bir hasretten ziyade içe dönük, şehvani bir sarhoşluğu açığa vurduğunu” yazar. *On Land*'de kesinlikle şehvani bir sarhoşluk vardır; fakat “içe dönük” tanımı, psikolojik bir içeridelikten bu derece yoksun bir kayıt için tuhaf bir seçimdir. Bir yalnızlık hissi, bayağı sosyalliğin hayhuyundan bir kaçış olduğu aşikârdır ama bu durum kendini, dışarıya karşı açık olmanın bir önkoşulu olarak gösterir; ki bu noktada dışarısı, bir yandan niteliklerinden radikal bir şekilde arındırılmış bir doğayı, diğer yandan da kendisinin sınırlarında Gerçekle yaşanan farklı, coşkun karşılaşmaları ortaya koyar.

Eno, aynı albüm kitapçığında *On Land* için ona ilham veren bir diğer şeyin de Fellini'nin *Amarcord* (1973) filminin “işitsel bir benzeri”ni üretme isteği olduğunu belirtir. Görüntüden sese geçiş, tekinsizin önünü açmıştır. Görünür bir kaynaktan azade olan akusmatik seste doğal olarak tekinsiz bir taraf vardır ve *On Land*'deki en rahatsız edici şarkılardan biri olan “Shadow” [Gölge] bir insana mı, ağlayan bir hayvana mı, yoksa rüzgârın hareketleriyle oluşan işitsel bir halüsinasyona mı ait olduğu anlaşılmayan usul, acıklı sızlanmalar içerir. Bu durum, kötü niyetli bir failin varlığına işaret eder ama *On Land*'i etkileyici yapan şeylerden biri de onun, korku ya da hayalet hikâyeleri altında sınıflandırılmayacak bir tekinsizlik fikrine açık oluşudur: Aleladelîğin ötesinde iş gören dışarısı, şaşırtıcı derecede yabancı olduğu kadar can acıtacak seviyede de caziptir. James için dışarısı her zaman kötü niyetli ve şeytanidir. Noel'de Cambridge'de onu dinlemek için toplanan insanlara okuduğu hayalet hikâyelerinde işaretleri görülebilen dışsallık, hiç şüphesiz seyirciler için heyecan verici olmuştur ama bu öyküler aynı zamanda katı bir uyarı niteliği taşır: Bu içine kapalı dünyanın dışına çıkmaya cüret ederseniz başınıza gelebilecek felaketlere de hazırlıklı olun. Yine de 20. yüzyılda yaşayan bir Viktoria dönemi figürü olan

James'in savunmaya çabaladığı bu dünya, birçok açıdan tamamıyla yitip gitmiştir ya da yitip gitmenin eşiğindedir. Felixstowe'da James'in kalmayı âdet edindiği ve "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad" için de bir şablon işlevi gören Bath Hotel, seçme ve seçilme hakkı yanlısı bir grup kadın tarafından 1914'te yakılmıştır. Mevzuyu kapamadan önce James'in önünü tıkadığı tekinsizlik biçimlerini vurgulamak istiyorum ama şimdilik James'in peşine takılıp tekinsizliğin uğursuz türlerini keşfeden iki yazara odaklanalım: Nigel Kneale ve Alan Garner.

Tekinsiz Thanatos: Nigel Kneale ve Alan Garner

İnorganik iblisler ya da ksenolitik eserler olarak sınıflandırabilecek antik süper-silahların ortaya çıkarılması ve kullanılması konusunda ucuz korku yapıtlarının, ilkel bilimkurgunun ve folklorun karanlık yönlerinin müşterek bir meşguliyeti vardır. Bu kalıntılar yahut yapılar çoğunlukla taş, metal, kemik, kök, kül ve benzeri inorganik materyaller kullanılarak meydana getirilmiş nesneler şeklinde tasvir edilir. Özerk, duygusal ve insan iradesinden bağımsız varoluşları terk edilmişlikleriyle, eskide kalmışlıklarıyla ve kışkırtıcı derecede zarif biçimleriyle şekillenmiştir. [...] İnorganik iblisler, yaratılış itibarıyla parazittir; [...] kaynağı ister bir birey ister etnisite isterse de bir toplum ya da koca bir uygarlık olsun, sahip oldukları etkinin gücü, onları barındıran insani konaktan gelir.

—Reza Negarestani,
Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials

Reza Negarestani burada, James'in "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad" ve "A Warning to the Curious"ta kullandığı yapıyı tanımlıyor olabilir, fakat bu şablondan James'in iki halefi Nigel Kneale ve Alan Garner da faydalanır. En önemli eserlerinin bazılarında Kneale ve Garner, yeraltından çıkarılan ve ölümcül cihazlar olarak faaliyet gösteren "inorganik iblisler"/eserler ortaya koyarken, karakterlerini de ölümcül yükümlülüklerin altında bırakır. Kneale da Garner da tekinsiz Thanatos olarak adlandırılacak alanları inceler: "Psikoloji"nin, dışarıdan gelen kuvvetlerin bir ürünü olarak kendini gösterdiği benötesi (ve zamanötesi) bir ölüm içgüdüsüdür bu.

Quatermass'ın Thanatos'u

Nigel Kneale'in yazarlığını yaptığı en ünlü televizyon dizilerinin genellikle türler arasında (özellikler de korku ve bilimkurgu arasında) gidip geldiği söylenebilir. Fakat bana kalırsa Kneale'in takdire şayan işlerinin en belirgin özelliği, tekinsizlik hissidir. M.R. James'in aksine Kneale, doğaüstünü kendi kurallarına göre ele almaz. Aslında Kneale'in standart hamlesi, önceden doğaüstü olarak kabul edilen şeylere bilimsel açıklamalar getirmektir (ki bunun en bariz olduğu durum da *Quatermass and the Pit* [Quatermass ve Çukur] filmidir). İlk bakışta "şeytani" olarak görülen bir şeyin diğer bakışta fiziki bir faile dayandığı anlaşılabilir. Kneale'in da katıldığı üzere bilim, hiçbir ruhani öz olmadığı konusunda Aydınlanmadan beri hemfikirdir ancak içinde yaşadığımız fiziki dünya, daha önce hayal ettiğimizden bile daha yabancı ve gariptir; bu yüzden de mantıktan nasibini alan yegâne canlı olarak tahayyül edilen insanın üstünlüğü konusunda ısrar etmek yerine Kneale, dünyanın doğasına dair sorgulamaların insanların kendilerine bakışını kaçınılmaz olarak aydınlatacağını gösterir.

Kneale'in çalışmalarının kalbinde yatan şey, fail ve niyet sorusudur. Bazı felsefecilere göre insanları doğal yaşamdan ayıran şey, niyetlilik yetileridir. Niyetlilik genelde anladığımız niyet anlamının yanı sıra, bir şeylerle ilgili belirli duygular hissetme kapasitemize de anırtırmada bulunur. Nehirler fail olabilir, zira değişimleri tetikleyebilirler, fakat ne yaptıklarını umursamazlar; dünyaya karşı belirli bir duruşları yoktur. Kneale'in en önemli yaratılarından bilim insanı Bernard Quatermass'in de, bu ayırmadan mustarip Radikal Aydınlanma düşüncesinin bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Spinoza, Darwin ve Freud gibi Radikal Aydınlanma düşünürleri durmaksızın aynı soruya odaklanır: Niyet kavramı, doğal yaşam bir yana insanoğluna ne dereceye kadar uygulanabilir? Bu sorunun doğmasının sebeplerinden biri, Radikal Aydınlanma düşüncesinin bir türlü vazgeçmediği o süregelen yerelleştirmedi: İnsanoğlu gerçekten de sözümona doğal yaşamın bir parçasıysa, hangi durumlarda istisnalara tabi olabilir? Radikal Aydınlanma düşüncesinin vardığı sonuç, Jane Bennett gibi yeni materyalistlerin argümanlarının tam zıddıdır. Bennett gibi yeni materyalistler, insanoğlu ile

doğal yaşam arasında artık bir ayrım olmadığını kabul eder; ancak bunu, geçmişte yalnızca insana atfedilen özelliklerin bizzat doğa aracılığıyla bahşedildiği şeklinde yorumlarlar. Radikal Aydınlanma tam tersi yönde ilerler ve niyetlilik diye bir şeyin olup olmadığını sorgular; eğer varsa, insanoğlu bu yetiye sahip midir? Gelen cevap karmaşıktır: İnsanlarda niyetlilik gibi bir şeyin varlığından söz etmek mümkündür ama bu kavram, insanların kendilerine karşı fenomenal bakışlarında karakterleri, kasti niyetleri ya da hisleri olarak gördüğü şeylere tekabül etmez.

Kneale da tam bu noktada devreye girer. Quatermass insanın yerini alan bir mekanik-otomatik-uzaylı keşfeder. Quatermass'ın nihai gayesi olarak ortaya çıkan şey, Freud'un "Haz İlkesinin Ötesinde" makalesinde değindiği Thanatos'tur. Yeni materyalizmde, her maddenin bir noktaya kadar canlı olduğunu öneren "enerjik madde" fikrine ters düşen Freud, Thanatos'la hiçbir şeyin canlı olmadığını varsayar: Hayat denen şey ölümün diyarıdır. Freud'un daha sonra ortaya attığı Thanatos ve Eros arasındaki ikili mücadele de, hayatın yalnızca ölüme giden bir yol olduğunu iddia eden "Haz İlkesinin Ötesinde"nin yasaklayıcı monizminden bir kaçış olarak yorumlanabilir. Organik yaşam denen şey, aslında ters yüz edilmiş inorganikten başka bir şey değildir.

Fakat inorganik de güya kendi kendine işlemeye devam eden bir yaşamın pasif, durağan bir parçasından ibaret değildir; tam tersine onun da kendine ait bir faili vardır. Mesela ölüm içgüdüsünden söz edilebilir ki bu, en basit açıklamasıyla ölüme yönelik bir güdü değil, ölümün güdüsüdür. İnorganik, her şeyin ardındaki gayrişahsi rehberdir ve buna şahsi ve organik olan şeyler de dahildir. Thanatos açısından bakıldığında bizler de tekinsizlik için birer örnek teşkil ederiz: Hepimizin içinde bir fail vardır (bilinçdışı, ölüm içgüdüsü), fakat bu fail ne olmasını beklediğimiz şeydir ne de olmasını beklediğimiz yeredir.

Hikâye bununla da bitmez. Asıl nokta, ölüm içgüdüsünün âmâ köleleri olmamamız değil; bizi bu tanımdan azade kılan sebeplerin de aynı derecede gayrişahsi bir sürece, yani kısmen Freud'un Thanatos olarak adlandırdığı tüm süreçleri keşfetme ve analiz etme anlamına gelen bilime, dayanmasıdır. O halde Radikal Aydınlanmaya mensup bilim insanı dediğimiz figür de kendi dürtülerinin Thanatos eğilimli doğasını anlayan ve tam da bu sebepten dolayı onlardan kaçmak için

bazı olasılıklar öne süren kişidir. Şimdi bu açıklamayı, Kneale'ın iki ünlü eseri *Quatermass and the Pit* (1958-59) ve *The Stone Tape* [Taş Kaset] (1972) ile daha az bilinen dizisi ve Quatermass serisinin son parçası *Quatermass* (1979) üzerinden inceleyeceğim.

Quatermass and the Pit, Londra Hobbs End'deki hayalî bir metro istasyonunda gerçekleştirilen bir kazıyla ilgilidir. İşçiler, Mars'tan geldiği anlaşılan ve böcek benzeri tiksiniç canlıların cesediyle dolu bir uzay gemisi keşfeder. Uzaylılar, diye geçiririz içimizden. Fakat Kneale'ın senaryosunu dâhice yapan şey şudur ki Marslılar ("bizden farklı" anlamında) uzaylı değildir. Türlerinin devamını sağlayabilmek için yok olan gezegenlerinden kaçarak beş milyon yıl önce proto-insan hominidlerle çiftleşmişlerdir.

Yani uzaylılar ile insanlar arasındaki fark geri döndürülemeyecek biçimde yerinden oynamıştır. Quatermass serisi ilerledikçe, uzaylılar gitgide daha tanıdık hale gelir: İlk film *The Quatermass Experiment*'ta [Quatermass Deneyi] uzaylılar uzaydadır; ikinci film *Quatermass II* de (ki bu film, *Beden Kemiricilerin İstilas*'ının İngiliz versiyonu gibidir) uzaylılar çoktan aramıza karışmıştır, üçüncü film olan *Quatermass and the Pit*'te ise artık bizler uzaylıyızdır.

Filmin sonunda Quatermass'ın, Marslıların karşısına çıkıp içten bir şekilde Dünya'nın "Marslıların kaybettiği ikinci gezegen" olmamasını umduğunu söylemesi filmin acımasız mesajına, yani bizlerin de birer Marslı olduğumuz fikrine ters düşüyormuş gibi görünebilir. Ancak Kneale, Eros ile Thanatos, insan ile Marslı arasındaki zıtlığı çoktan yeniden kurgulamış olsa da (insan denen şeyi anladığınız takdirde, onun yalnızca organik bir Thanatos suretinin ters yüz edilmiş hali olduğunu keşfedeceksiniz); Kneale'ın nezdinde bu keşfi yapan bilim hâlâ umuda gebe dir.

İnsanlık hikâyesinin kökenlerine dair daha karanlık bir açıklama da, ilerleyen bölümlerde tekrar sözünü edeceğimiz Kubrick'in *2001: A Space Odyssey*'inden gelir; *Quatermass and the Pit*, J.G. Ballard'ın *The Drowned World*'üyle de [Boğulan Dünya] (1962) benzerlikler taşır; bu benzerliklerden en önemlisi, Greil Marcus'un *Ruj Lekesi*'nde "soyoluşsal anı" olarak tanımladığı temadır. *Quatermass and the Pit*'te anılar

“gerçek” anlamıyla anılardır, derinlere gömülmüş olsalar da ulaşılabilir olan zihinsel izlerdir (filmde bu anıları tetikleyen, uzay gemisinin gün ışığına çıkarılmasıdır); *The Drowned World*’de ise “anılar” fiziksel bir form olarak insanlara işlenmiştir. Ballard bunu “omurga alanı” olarak tanımlar. *Quatermass and the Pit* arkeolojik, *The Drowned World* jeolojiktir; fakat ikisinde de sinir sistemi ve anılar inorganik kayıtlar olarak algılanır, bunlar insanların deşifre etmesi ya da yinelemesi gereken travmatik olayların kalıntılarıdır.

Kneale bu kayıt temasını *The Stone Tape*’te [Taş Kaset] de öne çıkarır. Bir grup bilim insanı, yeni bir araştırma tesisinde konaklamaya başlar. Çok geçmeden binanın lanetli olduğu anlaşılır; bilim insanlarından birinin, kadın bir bilgisayar programcısının, bu hayaletle karşı özel bir “hassasiyet”i olduğu ortaya çıkar (hayalet 19. yüzyılda, gizemli bir şekilde düşerek ölen hizmetçi bir kızdır). Kaçınılmaz olarak bilim insanlarının şüphesi inkârı da daha doğru düzgün soluklanmaya bile fırsat bulamadan yerini bu fenomeni saptamak ve açıklamak için çılgın bir ihtiyaca bırakır.

Kneale’in argümanına göre lanetler ve hayaletler, tam anlamıyla maddeye, odanın duvarlarına kaydedilen yoğun fenomenlerdir. (Başlıktaki “taş kaset” ifadesi de buradan gelmektedir.) Bilim insanlarının aradığı açıklama da, görünüşte tesadüfi de olsa bu yeni, daha sade ve daha dayanıklı kayıt mecrasıdır. Fakat lanet fenomeninin beraberinde getirdiği şey yalnızca yeni bir kayıt mecrası değil, aynı zamanda oyuna dahil olan yeni bir oyuncudur: insan sinir sistemi. Bilim insanları, o şen şakrak saadet anlarından birinde (yani kaçarı olmayan kasvetli neticenin öncesinde) gülüp eğlenerek tamamıyla kablosuz bir iletişim sistemi olasılığından bahsederler; her şeyin doğrudan zihne iletilişi (William Gibson’ın siberuzayı gibidir ama dermatrodlara bile gerek yoktur).

Buna karşın bilim insanlarının takıntılı faaliyeti, kaseti silmeleriyle sonuçlanır ya da en azından kasetteki en son kaydı. Başka bir şey, çok daha antik bir şeyse tüm bunların gerisinde hareketine devam etmektedir; öyle ki korkuya kapılan kadın bilgisayar programcısı, 19. yüzyıldan gelen kızın adımlarını takip eder eder tam bir dehşet halinde ölümüne sürüklenir. Kneale’in nihayetinde vurguladığı şey, oyuncu ve oynanan arasındaki ayrımın yıkılmasıdır. Daha en baştan hayaletin çığlıkları pasif

ve durağandır, bir fail ortaya çıkarmak konusunda en az lanetli odayı kaplayan çürük ahşap kadar etkisizdir; yine de sonunda, geri çekilmek zorunda olduğunu hissedenler insanlardır. Sanki oda (ve daha sonra ima edildiği kadarıyla akla hayale gelmeyecek antik bir kurban etme platformu olan bölge), bilim insanlarını başka bir ölüme ön ayak olmaya, eski bir oyunu tekrar canlandırmaya kışkırtmıştır. İnsan oyuncular, yüzyıllardır süregelen manasız bir döngünün parçalarıdır. Yine tekinsiz Thanatos...

Thanatos, *Quatermass* serisinin sonuna damgasını vurur. Kneale bunu 1960'lara bir ağıt olarak nitelendirmiştir: Genç mesihçiliğinin tomurcuklanmasına olanak tanıyan, thanatropik içgüdüler hakkında karanlık bir öyküdür bu. Yeniden doğan bir Dünya'nın hayalini kuran hippilere nazaran Kneale'in transa boğulmuş post-punk *proto-crust** halkı –*Planet People* [Gezegen Halkı]–, başka bir dünyaya, başka bir güneş sistemine kaçmanın özlemini içinde taşır. *Quatermass*'in mekânı 1970'lerin endişelerini yansıtır: ekosfer kirliliği, yakıt sıkıntısı, elektrik kesintileri, toplum sözleşmesindeki ayrışmanın Hobbesvari bir herkes herkese karşı savaşına dönüşmesi. Tüm bunlar 1960'ların ütopyacılığını yıkıp geçmiştir.

Barikat kurulmuş caddeler ve Baader Meinhof, Red Brigade ve Angry Brigade'ten ilhamla ortalarda dolanan silahlı sokak çeteleri öyle bir haldeydi ki Killing Joke'un albüm kapaklarında ya da muhafazakâr partinin seçim afişlerinde kullanılsalar zerre sırtmazlardı. İşte 1979'daki tepkisel, neo-arkaik, devrimsel hayaller ve dürtüler birbiriyle böyle bir ortamda çarpıştı (tıpkı serideki geriatrik koloninin kendi köklerini inşa etmekte kullandığı terk edilmiş araçlar gibi).

Eğer 1979 yapımı *Quatermass*'a benzer bir şey bulmak isterseniz, onun kaçınılmaz ama haksız bir şekilde kıyaslandığı gişe rekortmeni filmlerden ziyade (ikisi de 1977'de gösterime giren *Star Wars* ve *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar* gibi) aynı sene yayınlanan post-punk albümlerine göz atabilirsiniz: Tubeway Army'nin *Replicas*'ı, Joy Division'ın *Unknown Pleasures*'i... Bununla birlikte *Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*'ın başlarındaki takıntılı sahnelerin de bir anlamda Kneale'in tarzını çağrıştırdığı

* *Crust punk*, İng. Britanya'da 1980'lerin başında gelişen, punk rock ve ekstrem metalden etkilenmiş müzik türü –en.

söylenebilir; ancak tüm bu hava, filmin sonlarına doğru ortaya çıkan görece sevimli uzaylılar ve [Jean Michel] Jarre'ı anımsatan ışık gösterileriyle dağılıverir. Burada yitirilen şey bizzat tekinsizliğin kendisidir, zira ana karakterlerin daha baştan itibaren ezberden giden davranışları ve uzaylılarla ilgili soruların büyük bir kısmı (en önemlisi de uzaylıların gerçekten var olup olmadığı), o zamandan bu yana gişe rekortmeni her bilimkurgunun genelgeçer kuralı haline gelen bir şeye yol açar: Göze batan pahalı görsel efektlerin zaruri merasimine.

Üçüncü Türden Yakınlaşmalar'ın *Quatermass* ile ortak noktası, insan kitlelerinin uzaylı güçlerle bilinçsiz bir ittifaka girişmek için kandırılmış olmasıdır. Fakat *Quatermass*, Spielberg'ün kendini kaptırdığı tuzağa düşmemeyi başarmış ve uzaylılara insani bir biçim vermemiştir. *Quatermass*'te uzaylıların amacı, tıpkı fiziki formları gibi, anlaşılacak derecede muğlaktır. Onlar hakkında "öğrendiğimiz" her şey tahminidir, çıkarıma ve yoruma dayanmaktadır. Her anlamda bizden ışık yılları kadar uzaktılar.

Kneale'ın geniş temaları (uzaylıların yakınlığı, organik canlılardaki yok olma dürtüsü), bu sefer de genç binyılcılığının analizi olarak kendini gösterir. Gençlik kültürüne getirdiği yorum, tahmin edilebileceği üzere Age-of-Aquarius' ütopyasıyla değil de Jeff Nuttall'ın *Bomb Culture*'ıyla [Bomba Kültürü] (1968) ilişkilidir. Sürü gibi toplanıp kalabalıklar halinde bir araya gelme dürtüsü, gençlerin bilinçdışına kazınmış bir programın sonucu olarak değerlendirilir.

Kneale'ın uyguladığı sibergotik yöntem (günümüzü Uzak Geçmiş'in kalıntıları arasından kazıp çıkarmaya dayanan metot) bu kez de Neolitik taş çemberlere odaklanır. *Quatermass*, bu megalitlerin aslında travma kayıtları olduğunu öne sürer; ona göre taşlar, kitlesel yok oluşların hatırasını yâd edecek şekilde konumlandırılmıştır: Onlar Dünya'nın yaralarıdır. (Aslında astrolojik-apokaliptik olaylar ile taş çemberler arasındaki paralellikler bundan üç sene önce, 1976'da İtv'de yayınlanan tekinsiz çocuk programı *Children of the Stones*'ta da [Taşların Çocukları] ortaya konmuştur.)

* The 5th Dimension isimli grubun 1969 tarihli şarkısı. Şarkıda, dünyanın aşk, ışık ve merhametle dolu bir çağa gireceği anlatılır –çn.

Quatermass insanı ürpertircesine taş çemberlerin olduğu bölgelerin, eskiden insan ırkının “hasat edildiği” yerler olduğunu söyler. İnsanlığı ekip biçen türün ne olduğunu, ne gibi motivasyonlara sahip olduğunu kim bilebilir ki? Proteine mi ihtiyaç duyuyorlardı? Enerji vampirliği miydi? Quatermass ancak tahmin yürütebilir. Burada Kneale, taş çemberlerin genellikle uyandırdığı o tekinsiz histen faydalanır. Yukarıda da bahsettiğim üzere taş çemberler, çoktan yitip gitmiş sembolik bir yapı üzerinden bizimle ilişki kurar; öyle ki insanlığın uzak geçmişi aslında ritüellerine ve öznelliğine vâkıf olamadığımız, tam olarak kavranamayan uzaylı bir medeniyet olarak tahayyül edilir.

Kneale, Quatermass rolünün John Mills’e verilmesinden memnun olmamıştır, zaten bu karar da dizide adı sanı bilindik bir yıldızın oynamasını isteyen yapım şirketi Euston tarafından dayatılmıştır; Kneale’in tercihi, ilki *Quatermass and the Pit* dizisinde bilim insanını canlandıran André Morell veya aynı rolü filmde canlandıran Andrew Keir’dir. Söylenene göre Kneale, Mills’in yeterince kahramanca görünmediğini, karakteri Morell ve Keir’le aynı şekilde canlandıramadığını düşünmüştür.

Yine de Mills’in sakin öfkesi, insanlığa beslediği tutku ve tiksinti ve hakir görülen ama gücünü hiç yitirmeyen ağırbaşlılığı, onu Quatermass yapmaya yeter de artar bile. Mills, filmin verdiği etik mesajdaki kozmik Spinozacılığa felaket bir ağırlık kazandırmıştır. Tüm ailesini kaybetmenin şokunu yeni yeni atlatan genç astronom Joe Kapp “kötülük”ten bahsettiğinde Quatermass onu düzeltir: “Belki de kötülük dediğimiz şey başka biri için iyiliktir. Belki de kozmik bir yasadır bu.”

Red Shift’in Mitik Zamanı

Alan Garner’in olağanüstü romanı *Red Shift*’in (1973) ilham kaynağının, yazarın bir tren istasyonunda denk geldiği, “tam olarak şimdi değil artık değil” diye bir grafiti olduğu söylenir. Bu deyişte çok tekinsiz, çok şifreli ve çok davetkâr bir hava vardır; hele ki anonim bir grafitici tarafından yazıldığı düşünüldüğünde. Bu ipe sapa gelmez dizinin isimsiz şairi ne demek istemiştir, bu dize onun için ne ifade etmektedir? Bu dizeyi nasıl bir olay tetiklemiştir: Kişisel bir kriz mi, kültürel bir olay mı, yoksa

mistik bir aydınlanma mı? Tren istasyonunun duvarına yazılmış bu yazıya Garner'dan başkası şahit olmuş mudur? Yoksa onu tek gören Garner mıdır? Bu yazıyı hayal ettiğini söylemeye çalışmıyorum tabii ki ama bu deyiş Garner'ın çalışmasındaki zamansal girdapları o kadar iyi yakalamıştır ki yalnızca onun için yazılmış özel bir mesaj gibi gelir kulağa. Belki de yalnızca onu yazan grafiticinin “niyet”inin zikridir.

Dünyanın en meşhur anonim kaynağına inanacak olursak, “tam olarak şimdi değil artık değil”, iki âşığın tebeşirle duvara yazılmış isminin hemen altına, ruyla yazılmıştır. Bu durumda deyişin anlamının görünürde epeyce tekdüze olduğu söylenebilir. Birisi, belki de âşıklardan biri ya da onların bir arkadaşı, düşmanı, rakibi veya tamamen yabancı biri, âşıkların ilişkisi hakkında bir yorumda bulunuyordur: Sarkastik bir yorum mudur bu, melankolik midir, öfkeli midir? “Tam olarak şimdi değil artık değil” ifadesi, virgülün eksikliği sayesinde şiirsel bir berraklık kazanarak hiç de bayağı olmayan, buna karşın gayet şeffaf ve diyaloga açık bir deyiş halini alır. Fakat bu mütevazı açıklama bile, “tam olarak şimdi değil artık değil” deyişinin tekinsiz havasını kırmak konusunda başarısız olur. Garner'ın bu grafitiyle karşılaşmasında *kaderin* parmağının olduğunu söylemek de deyişin hakiki, sabit tekinsizliğini ikiye katlamaktadır. Deyişin işaret ettiği tek şey kaderci bir zamansallık değil de nedir? Şimdi diye bir şey yok, artık yok, aslında yok. Bu şimdinin tükendiği, yitirildiği anlamına mı gelmektedir: Artık şimdi diye bir şey yok? Daima-hep olan, geleceğin yazıldığı bir zaman diliminin mi içindeyiz, bu durumda aslında gelecek de mi yok?

Kendimizi fazla kaptırıyoruz. *Red Shift*'te tam olarak ne oluyor? Bu roman (ki roman tabiri, örtük yoğunluğu sebebiyle daha ziyade şiiri anlatan bu metin için epey yetersiz kalıyor) üç zaman dilimini karşı karşıya getirir: Roma dönemi Britanya'sı, İngiliz İç Savaşı ve yazıldığı güncel zaman.

Çağdaş zamanda geçen bölümler, Tom ve Jan arasındaki çileli, boğucu ilişki etrafında şekillenir. İlişkilerinin daha en baştan tıkanmış, tükenmiş bir niteliği var gibidir. Dıştan gelen engellerin üzerine (Tom'un ebeveynlerinin ilişkiye karşı olması, Jan'ın Londra'ya taşınmasıyla ikili arasında oluşan fiziki uzaklık) bir de iç engeller vardır ki bunların arasında en güçlü ve tedirgin edici olan, Tom'un aşırı kıskançlığı ve

sahiplenmesidir; Jan'ın yaşlı bir adamla ilişkisi olduğunu öğrendiğinde de tüm bunlar çok daha zalim, hatta ölümcül bir hal alır. Tom'un arzusu, Jan'e sahip olmak, onun varlığı üzerinde hak iddia etmektir, bu da Jan'i ondan uzaklaştırır. Bu durum, Jan'den daha çok Tom'a zarar verir, zira Jan gitgide daha bağımsız bir hale gelir ve sonunda da Tom'la olan ilişkisine son verir.

İç savaş bölümlerinde, Barthomley'ye bağlı Cheshire köyünde yaşayan genç sara hastası Thomas Rowley ve karısı Margery anlatılır. Thomas, diğer köylülerle birlikte Kral'ın askerlerini püskürtmek için kiliseyi müdafaa etmeye çalışırken bir kriz geçirir; yanlışlıkla tüfeğini ateşleyerek kralın askerlerinin vahşi bir şekilde saldırıya geçmesine neden olur. Kadınlar tecavüze uğrar, Rowley'nin safındaki tüm erkekler ölür. Fakat Rowley ve karısı, en azılı kralcı askerlerden biri olan Thomas Venables'in yardımıyla kurtulur, ki kendisi aynı zamanda Margery'nin eski sevgilisidir.

Kitabın Roma istilası bölümüyse, yok edilen Dokuzuncu Lejyon'a bağlı askerlerden biri olan Macey'ye odaklanır. Çocuksu bir mizaca sahip olan Macey, askerlerin tecavüz edip hapsettiği Kelt rahibeyle arkadaş olur. Nihayetinde rahibe, ekmeğe zehir katarak tüm askerleri öldürür ve Macey ile birlikte kaçır.

Bu bölümlerde verilen ilişkiler, çözümlenemez değilse bile epey kafa karıştırıcıdır. Tekrarlanan travmatik öğeler dışında üç bölümün de ortak noktası, inorganik bir objenin varlığıdır: Üç çift için de sembolik bir önem taşıdığı anlaşılan neolitik bir adak baltası. Bu balta çok amaçlıdır: Yalnızca bir tetikleyici işlev görmekle kalmaz (mesela Rowley ve Macey'nin krize girmesine yol açmak gibi), aynı "zaman" da devamlılığa ve eş-anlılığa işaret eder.

Buna bağlı olarak *Red Shift*'in açığa vurduğu şey, farklı tarihsel dönemlerin birbirini takip ettiği doğrusal bir zamansallık değildir. Aynı zamanda bu dönemler, hiçbir bağlantı içermeden rastgele seçilmiş ve bazı benzerlikleri ortaya koymak üzere öylece birbiri ardına sıralanmış bölümlerden de ibaret değildir. Ya da bilimkurgu veya fantastik kurgu geleneğinden aşına olduğumuz üzere zamanda "önce"ye ve "sonra"ya açılarak geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirini nasıl etkilediğini göster-

diğine dair de bir şey söylemez. Açıkçası bu son olasılık, *Red Shift*'in yapmaya çalıştığı şeye en çok yaklaşan ihtimaldir ama roman, farklı zaman dilimlerini o kadar ucu kapalı şekilde karıştırmıştır ki okurken neyin “geçmiş”, neyin “şimdi” ve neyin “gelecek” olduğu hakkında hiçbir fikrimiz olmaz: *Tam olarak şimdi değil artık değil*. Yani geçmiş, şimdiyi yuttuğu için şimdi diye bir şey yoktur, şimdi dediğimiz şey yalnızca kaçınılmaz tekrarlara indirgenmiştir ve yeni olan, şimdiymiş gibi görünen tek şey de zamanın dışında yinelenen bir şablondur, öyle mi? Bu formül, belki de *Red Shift*'te verilen o soğuk kaderciliği çözmeye (çözümlemeye) en çok yaklaşan şeydir: Eğer farklı tarihsel anlar bile bir anlamda eşzamanlıysa bu, şimdinin olmadığındansa *her şeyin şimdi olduğu* anlamına gelmez mi?

Red Shift'i Garner'ın diğer romanları ve başka yazarların çalışmalarıyla birlikte incelediğimizde, tekinsiz tekrarın yepyeni bir çeşidiyle karşılaşırız. Bu roman, kökeni olmayan tekrara bir örnektir. Garner'ın *Elidor* (1965) ve *The Owl Service* (1967) gibi erken dönem romanlarında kurduğu modelin devamı ya da yoğunlaştırılmış hali olarak okunabilir. 1975'te yaptığı “Inner Time” [İçsel Zaman] adlı bir konuşmada Garner, tüm romanlarının belirli bir mitin “dışavurum”u olarak görülebileceğini ifade etmiştir; yani *Elidor* aslında “Childe Rowland and Burd Ellen” baladının “dışavurum”udur, *The Owl Service* de Gal mit sistemi *Mabinogion*'daki Lleu, Blodeuedd ve Gronw mitinin “dışavurum”udur. *Red Shift*'in ana kaynağı ise Tam Lin baladıdır. Her yeni romanda, Garner'ın kurgusuyla “dışavurulan” mitler arasındaki ilişki daha dolaylı bir hal alır; öyle ki *Red Shift*'e gelindiğinde roman hakkındaki en önemli makalelerden biri olan “Anal Garner's *Red Shift* and the Ballad of Tam Lin”i kaleme alan Charles Butler, aralarındaki ilişkinin gerçekdışı ve zoraki olduğu gerekçesiyle birçok kişinin roman ile Tam Lin miti arasındaki bağı görmekten gelme eğiliminde olduğunu belirtir. Butler, Tam Lin mitini (ya da belki de onu birçok karmaşık mittten oluşan bir seri olarak tanımlamak daha doğru olur) şöyle özetler:

Tam Lin baladının birçok farklı versiyonu vardır. Sadece [Francis James] Child'in *English and Scottish Popular Ballads* isimli kitabında bile dokuz versiyonu bulunur ve bu kitabın tüm versiyonları kapsamadığı da aşikârdır. İleride de görülebileceği üzere versiyonlar

arasında mühim farklar vardır ama anlatı temel olarak şu şekilde özetlenebilir: Janet (bazı versiyonlarda Margaret) adında genç bir kız, bekâretini o bölgeye dadanan genç bir peri olan Tam Lin'e kaptıracağından korkan ebeveynlerinin öğütlerine karşı gelerek Carterhaugh'a (ya da Kertonha, Chaster's Wood, Chester Wood vb) gider. Oradayken bir çiçek koparır ve böylece Tam Lin'i bizzat çağırır. Tam Lin, Janet'a kafa tutarak burada olmaması gerektiğini söyler ama kız, Carterhaugh'nun onun mülkü olduğunu ve burada bulunmaya en az onun kadar hakkı olduğunu söyleyerek karşı gelir. Eve döndüğünde hamile olduğu anlaşılır. Ailesi (duruma göre annesi, kız kardeşi, erkek kardeşi ya da hizmetçi) şoka girer. Janet, çocuğun babasının Tam Lin olduğunu söyler ve ya Tam Lin'i ya da (bazı versiyonlarda) hamileliğinin sonlanmasına neden olacak bir bitkiyi bulmak üzere Carterhaugh'ya geri döner. Tam Lin ortaya çıkar ve ona bir peri değil, insan kanı taşıyan genç bir adam olduğunu, fakat daha bir çocukken Kraliçe Peri tarafından kaçırıldığını anlatır. Perilerle yaşamaktan memnun olsa da perilerin yedi yılda bir cadılar bayramında "cehenneme vergi" ödemesi gerektiğini söyler; anlattığına göre bu senenin kurbanı da muhtemelen kendisi olacaktır. Eğer Janet onu kurtarmak (ve bebeğinin babasız büyümesini engellemek) istiyorsa, peri birliklerini atlatırken Tam Lin'i atından aşağı çekmesini, korkunç dönüşümler geçirirken onu sıkı sıkı tutmasını ve sonunda da çıplak bedenini yeşil bir örtüyle sarıp sarmalamasını içeren karmaşık bir planı uygulamalıdır. Janet bunu başarır ve böylece Tam Lin'i, kaybının ardından büyük bir üzüntüye kapılan Kraliçe Peri'den kurtarmış olur.

Butler'ın ikna edici argümanına göre Tam Lin'e apaçık bir gönderme yapmıyor olsa da *Red Shift* bu mit(ler)in birçok girift yankısını içermektedir. Bunlardan en bariz (ve en yüzeysel) olanı, karakterlerin isimlerinin birbirini yansıtmasıdır; Tam ve Janet/Margaret'in bir çeşitlemesi olarak Tom/Thomas ve Jan/Margery kullanılmıştır, fakat daha derin bir benzerlik varsa o da temalarıdır: (doğüstü bir biçim almaktansa kendini sara krizi ya da bireysel kimlikte yaşanan ve tam da bu yüzden yine coşkun bir hal olarak tanımlanabilecek travmatik boşluklar suretinde gösteren) sahiplik fikri ve (Margery ve rahibenin Thomas'ı/ Macey'i kurtarmasıyla örneklendirilebilecek) "bağlanma" kavramı. Daha geniş açıdan bakıldığında Tom ve Jan, lineer zamandan çıkarılıp mitik zamana atılmıştır ya da daha ziyade doğrusallık illüzyonu, te-

kinsiz tekrarlarla ve mitik zamanın getirdiği eşzamanlılıkla kırılmıştır. *The Owl Service*'ın üç ana karakterine olan da temelde budur; Lleu, Blodeuedd ve Gronw gibi mitik figürlerin rollerini üstlenerek ölümcül bir erotik mücadeleye girerler. Öyle ki ergenlik çağıının erotik enerjisiyle inorganik bir nesnenin (ki bu durumda söz konusu inorganik nesne, üzerinde baykuş motifleri bulunan çay takımı oluyor) oluşturduğu bileşim, antik bir efsanenin tekrarı için tetikleyici işlevi görür. Gerçi burada "tekrar" kelimesinin ne kadar doğru olduğu tartışılır. Mitin yeniden somutlaştığını söylemek daha doğru olur, çünkü sözü edilen mit, uygun koşullar sağlandığı müddetçe kurulabilecek bir yapı gibi anlaşılmaktadır. Fakat mit, bireyleri lineer zamandan koparıp "kendi" zamanına çekecek kadar tekrarlanmaz; mitin her tekrarlanması bir anlamda ilktir. Burada da mit, *The Stone Tape*'teki bilim insanlarının içine düştüğü vahim, kaçınılmaz şablon gibidir.

Red Shift ile birlikte Garner, *The Owl Service*'ta anlattıklarını tam anlamıyla bir performansla dönüştürmüştür. Garner kısaltmalardan ve eksiltmelerden faydalanarak doğrusal zaman ve anlatıyı öyle büyük bir baskı altına alır ki hepsi kayboluverir, bu esnada okur ise çoktan mitik zamana çekilmiştir. Kafamızda oluşan izlenim, travma tarafından bozulan şeyin doğrusal zaman algısı ya da tecrübesi olmadığı yönündedir; travmaya uğrayan bizzat zamanın "kendi"sidir, bu sebepten "tarih"i de rastgele sıralanmış bir olaylar dizisi olarak değil de travmalardan oluşan bir yığın olarak algılayabiliriz. Bu parçalanmış zaman ile tarihin kötücül bir tekrar olduğu hissi, üç erkek karakterin (Tom/Thomas/Macey) geçirdiği kriz ve çöküşler aracılığıyla "deneyimlenir"; "deneyimlenme"yi turnak içinde vermemin sebebi, bu üç karakterin öznelliğinde yaşanan kesintinin, söz konusu deneyimin gerçekleşmesine olanak tanıyan koşulların önüne geçmesidir. Bu sebepten ötürü Butler'ın, "Üç adam aslında tek bir tarihüstü kişilik halini alır, yaşadıkları tüm deneyimler eşzamanlıdır," derken biraz fazla aceleci davrandığını düşünüyorum. Bunun tam tersi de eşit ölçüde iddia edilebilir: Üç adamın bir anlamda "aynı" kişi olduğu, tutarlı ve bütünsel bir bireysellik bilincinden yoksun oldukları söylenebilir. Ya da "aynı" anı paylaşmaktansa Macey, Tom ve Thomas'ın parçalanmış bir zaman içerisinde var olduğu söylenebilir; aynılıktan, bütünlükten ve mevcudiyetten mahrum bir zamanda.

O halde Garner'ın çalışması, tıpkı Kneale gibi, fail ve niyet sorusuyla boğuşup durur. Özgür irade diye bir şey yoktur, varsa bile epeyce taviz verilmiştir. İnsanın özgürlüğü, “özgür irade” den bambaşka bir şeydir ve anca gücünü kendine tutsak ettiği insanlardan alan (bilinçsiz, mitik) yapılar yerine failerle birlikte ele alındığında söz konusu olabilir. Mekân (*Red Shift* de dahil olmak üzere birçok Garner romanında Cheshire kırsalı ve *The Owl Service*'ta Galler), bu mitik yapıların önemli öğelerindendir. Garner, kurgularında tekrar tekrar mekânın tekinsiz gücünü vurgulamış ve bizlere fiziksel alanların algı üzerindeki etkisini ve belirli bölgelerin nasıl da travmatik olaylarla işaretlendiğini hatırlatmıştır. Garner'ın anladığı şekliyle mit, tıpkı yalnızca fantastiğe indirgenemeyeceği gibi kurgudan da fazlasıdır. O daha ziyade bildiğimiz şekliyle insan yaşamını mümkün kılan sanal altyapının bir parçasıdır. Önce insanoğlu vardı ve sonrasında mit geldi diye bir durum yoktur; mit, biyolojik çekirdeğin yüzeyine eklenen kültürel bir kabuk değildir. İnsanlar en baştan beri –hatta başlangıcın bile *öncesinde*, bireyin doğuşundan önce– mitik yapıların pençesindedir. Aile denen şeyin de başlı başına mitik bir yapı olduğunu söylemeye bile gerek yoktur. İnsanın biyolojik bir canlıdan ibaret olmadığını vurgulayan Louis Althusser, sanal kültürel altyapıdan ideoloji olarak bahseder ve yaşamı bunun dışında sürdürmenin mümkün olmadığını iddia eder. Buna karşın kolaylıkla Justin Barton'ın fikirlerine kayabilir ve rüyalar ile hikâyelerden bahsedebiliriz. Garner'ın kurguları, rüyaların ve hikâyelerin gücü –tekinsiz gücü– hakkındaki karmaşık yorumlamalarıyla hem saf realizmin hem de fantezinin sınırlarını aşar.

İçi Dışına, Dışı İçine: Margaret Atwood ve Jonathan Glazer

Ahşap bir sandığın üzerine kazınmış bir kadın figürü, üzerinde mayo var, gülümsüyor, bu işin de bir hilesi var tabii, aynalarla yapıyor, bir çizgi romanda okumuştum: Ucu yalnızca bana dokunan bir kaza geçirdim ve ikiye bölündüm. Yalnızca hapsedilen diğer yarım sürdürebildi yaşamını; bense yanlış, kopuk, ölmek üzere olan yarıydım. Yalnızca bir kafadan ibarettim, ya da hayır, daha küçük bir şeyden, bir başparmaktan mesela; uyuşmuştum.

Keyif ve acının el ele olduğunu söylerler ama beyinde hepsi tarafsızdır: Yağ kütlesi gibi cansızdır. Duygular üzerine çalışmışlığım, onlara isimler vermişliğim vardı: Mutluluk, suçluluk, vazgeçiş, aşk ve nefret, tepki, aidiyet; hissetmek denen şey biraz da ne giyeceğini seçmek gibiydi, başkalarını izliyor ve ezberliyordunuz. Bir tek yaşamıyor olmaktan korkardım: Bir fotoğrafın negatifi gibi, bir raptiyeenin gölgesi ile o raptiyei kolunuza batırdığınızda hissettikleriniz arasındaki fark gibi, okulda sıranın başında tıkalı kaldığımda ben de batırırdım, kalem uçları ve pusula iğneleri kullanırdım, İngilizce ve Geometri ilimlerinin araçlarını; farelerin hiçbir şey hissetmemektense herhangi bir şey hissetmeyi yeğlediğini keşfetmişler. Kollarımın içi tıpkı bir bağımlınıninki gibi küçük yaralarla nokta nokta olmuştu. İğneyi koluma geçiriverdiler ve düşmeye başladım, karanlığın içinden daha da karanlığa, en karanlığa batmak gibiydi; anestezinin etkisi geçip de önce soluk yeşile, sonra ise günışığına doğru ayıldığımda hiçbir şey hatırlamıyordum.

Kendimi kötü hissetmedim; hiçbir şey hissetmiyordum aslında. Uzun zamandır hissetmemiştim. Nasıl ki bazı bebekler sağır ya da dokunma duyusundan yoksun doğuyorsa belki benim de tüm hayatım böyle geçmişti; fakat eğer bu doğru olsaydı eksikliğini fark etmezdim. Bir noktada boynum içine çöktü herhalde, göl dondu ya da yara kapandı, zihnimin içine hapsetti beni...

—Margaret Atwood, *Surfacing*

Margaret Atwood'un 1972 tarihli romanı *Surfacing* [Yüzeye Çıkış] ve Jonathan Glazer'ın 2013 tarihli filmi *Derinin Altında*, tekinsizliğin birbirini tamamlayan birer örneğini sunar. *Surfacing*'de muğlak bir "içeriden" dışarıya doğru hareket ederiz; *Derinin Altında*'da ise içeriye dışarıdan yaklaşırlar. İki ana karakter ile Lacan'ın deyişiyle Sembolik düzen (kültürel anlamın atfedilmesine aracılık eden ve Lacan'a göre babanın adıyla muhafaza altına alınan yapı) arasındaki problemli ilişki, ikisinin de isimsiz kalmasıyla vurgulanmıştır. *Surfacing*'in anlatıcısı, kendini kadın rolü oynayan bir uzaylı gibi hissetmektedir; öte yandan *Derinin Altında*'nın başkarakteriyse insan davranışlarını taklit etmeye çalışan gerçek bir uzaylıdır.

Surfacing kayıp bir babanın gizemine odaklanır. Anlatıcı, Kanada yabanında kaybolan babasını aramak üzere çocukken yaşadığı Quebec'teki eve geri döner. "Ne oldu?" sorusu kitap boyunca ortadadır ve bu gizemin çözülmemesi, tekinsiz atmosferin de hiçbir zaman dağılmadığı anlamına gelir (baba bulunamadığı gibi başkarakter de kaybolur, zincirlerinden kopar, her tür koordinattan mahrum hareket etmek zorunda kalır). Garner'da olduğu gibi *Surfacing*'te de mekânın gücüne yönelik büyük bir hassasiyet vardır; artık sözünü ettiğimiz yer, insanın gözüne sokulan iç savaş tarihi, vahşiliği ve mücadeleleriyle bir İngiliz taşrası değil, tüm vaatleri ve tehlikeleriyle, uçsuz bucaksız ve insanı dehşete düşüren boşluğuyla ıssız Kanada kırsalıdır. *Surfacing*'e dadanan şey, tarihin hayaletleri değildir, insanın sınırlarını ya da bu sınırların dışını mesken bellemiş boşluklardır. Anlayabildiğimiz kadarıyla baba yabana, yabandaki hayvanlara ve buraya atfedilen folklora beslediği ölümcül tutkunun kurbanı olmuştur. Anlatıcı, babasının barakasına girdiğinde insan-hayvan karışımı garip canlıların resimleriyle doldurulmuş kâğıtlar bulur: Bunlar deliliğin işaretleri midir, yoksa modern medeniyetin uzağına düşen şamanik bir ayin için yapılan hazırlıklar mı? Zamanın anti-psikiyatrik retorığının önerdiği üzere, bu iki olasılık arasında gerçekten de bir fark var mıdır? Medeniyetin reddi, şizofreniye kaymayı da gerektirmez mi: Öznelliğin, düşüncenin ve hissiyatın hâkim biçimleriyle ölçülemeyecek bir geçiş değil midir bu?

Bazı açılardan *Surfacing*, 1960'ların saldırgan coşkusunun ardından gelen acı bir uyanış olarak değerlendirilebilir; Atwood'un o meşhur soğuk

anlatımı, 1960'ların kaynayan kanını dondurur ve Kanada neredeyse virane kırsalından hareketle, edebiyatın elverdiği ölçüde cezbedici ve haşın olan yeni bir mekân yaratır. Muhafazakâr bir okuma akla gelir: Burada yüzeye çıkan şey, 1960'ların serbestliğinin kurtulduğunu tahayyül ettiği sonuçlarmış gibi görünebilir. Bastırılmış olanlar (ki bunlar bir anlamda söz konusu baskının failleridir), isimsiz anlatıcının kürtajla alınan çocuğunun hayaleti olarak geri döner, yüzeyinde dışkı ve denizanasını andıran cenin kalıntılarının yüzdüğü karanlık bir gölde yüz yüze gelirler; iğrençleştirilen [*abjected*] ve aldırılan, Sembolik bir lağımda birbirine karışır. Onun bir "bütünlük kazanma"sına olanak tanımak şöyle dursun, kaybolan nesnelerin yeniden bir araya gelmesi, anlatıcının bilinçdışında bir sanatçı edasıyla kurduğu o kırılğan perde anı ve fantezi yumağını yok eder; karakteri durağan bir hoşnutsuzluktan psikoza doğru sürükler; ki muhafazakâr bir okuma yapıldığında bu, onun ahlaksızlığına uygun düşen bir cezadır.

Açıkçası bu muhafazakâr okumaya direnmek oldukça zor olsa da tekinsizlik kavramı bu görevi başarmak konusunda bize yardımcı olabilir. Atwood'un anlatıcısı, kendisine uygun bir yerin var olmadığı düşüncesine gitgide daha çok ikna olur. Sözümona "alışlageldik" öznelliği oluşturan hisleri duyumsamaktan yoksundur. Kendinin dışındadır; benliği onun için bir gizemdir, hâkim yapıda oluşan içsel bir tür boşluktur: Tekinsiz bir bilmecedir. O halde asıl mesele, bu bilmeceyi olabildiğince çabuk çözmek değil, bilmecenin doğurduğu soruya inanmaya devam etmektir.

Anlatıcı karşı kültürü neredeyse düzmece olarak görür; sahip olduğu liberter retorik, erkeklere tanınan ve hepimizin aşına olduğumuz ayrıcalıkları meşrulaştırmakla kalmaz, sömürü ve baskıyı destekleyecek yeni açıklamalar da getirir. 1972'ye geldiğinde karşı kültürün hâkim yapıları devirmeye yönelik hayalleri bir dizi manasız jestle ve arkası gelmeyen bir retorikle heba olmuştur. Eğer *Surfacing*, tükenmiş bir karşı kültürün göstermelik jestlerini reddediyorsa, karşı kültürün reddettiği (görünürde) güvenli ve yerleşik dünyayı tasdik ettiği de tartışmasızdır. Sözde organik bir dayanıklılıktan mürekkep bu dünya (ebeveyninin dünyası, yani insanların arka bahçede yetişen çiçekler misali büyüyen çocuklara sahip olduğu bu dünya, diye hayal eder anlatıcı), nostaljik

özlemin öyle ya da böyle gerisinde kalan melankoliyle birlikte yok olup gitti, diye not eder Atwood'un anlatıcısı. *Surfacing*'in ortaya koyduğu ve havada bıraktığı mesele, karakterin memnuniyetsizliğini şifaya ihtiyaç duyan bir hastalıkmiş gibi tedavi etmektense onu nasıl *yönlendirebileceğidir*. Ya Sembolik/medeniyetle yeniden kaynaşılacak ya da sembolikten dil-öncesi dünyaya doğru arındırıcı bir yolculuğa çıkılacaktır. Başka bir deyişle, anlatıcının duygusal disleksisine bir deva bulmak yerine ona inanmaya devam etmek mümkün müdür?

Surfacing, bazı açılardan Luce Irigaray'ın *Speculum: Of the Other Woman*'ı [Öteki Kadının Aynası] ve Gilles Deleuze ile Felix Guattari'nin *Anti Ödipus*'uyla aynı âna aittir. Bu çalışmalar memnuniyetsizliğe, iğrençliğe [*abjection*] ve psikopatolojiye birer uyumsuzluk belirtisi değil de tahayyül dahi edilemeyen dışarının izleri olarak yaklaşmak gibi bir görev üstlenmiştir. Şizofreni atağı geçirdiği anlarda anlatıcının düşünceleri, Deleuze ve Guattari'nin *A Thousand Plateaus*'ta [Bin Yayla] tanımladığı "inorganik yaşam"ı ve "hayvanlaşma"yı andırır: "İçimin ölümle dolup taşması gerektiğini düşünüyorlar, yasta olmam gerektiğini. Ama ölen hiçbir şey yok ortada, her şey hayatta, her şey hayata dönmeyi bekliyor." Ancak bu hummalı hezeyan hali, Deleuze'den ziyade Ben Woodard'ın "kara dirimselcilik" olarak isimlendirdiği anlayışa daha yakındır ve Woodard'ın o meşum "hayatın sürüngeni"ni andıran hayvanların ve su canlılarının organsız-bedenlerini takip edip izler: "Soluk alıp verişleri duyuyorum, çekingen, gözlüyor, evin içinde değil ama her tarafını sarmış onun." Semboliğin yaşayan ölümünün ötesinde ölümlerin krallığı yatar: "Benim altımdaydı, hayatın olmadığı bir uçtan bana doğru sürükleniyor, karanlık, oval, sürünen bir uzuv. Fluydu ama gözleri vardı, gözleri açıktı, onları tanıyordum, ölü şeylerdi, ölümlerdi."

Surfacing, 1960'ların sonu/1970'lerin başı hareketinin bir başka parçası olarak konumlandırılabilir: Post-saykodelik bir okyanus. Atwood'un kanla ve başka bedensel sıvılarla yapış yapış olmuş gölü, Miles Davis'in yalnızca altı sene sonra, 1969'da çıkardığı katatonik *Bitches Brew*'uyla benzerlikler taşır; John Martyn'ın *Solid Air* ve *One World*'de yakaladığı derin deniz bölgelerinin seslerini andırır:

Soluk yeşil, sonra karanlık, katman katman, öncekinden bile daha derin, denizin dibi: Su sanki kalınlaşmış; iğne ucu gibi yanıp sönen ışıklar, kırmızı ve mavi, sarı ve beyaz ve bunların birer balık olduğunu keşfettim sonra, uçurumların sakinleri, fosforlu parıltılarla sıra sıra dizilmişti yüzgeçleri, neondandı dişleri. Bu kadar derinde olmak o kadar harikaydı ki...

Fakat özdeşlikleri ortadan kaldıran bu alanlara, Sembolikten bir an için kafasını kaldırıp sessizliğe gömülmüş, çok görmüş çok çekmiş bir erkeğin gözünden bakılmaz, bunun yerine Semboliğe daha en baştan hiç bulaşmamış birinin perspektifinden yararlanılır.

Surfacing, Atwood'un daha sonra yayımladığı *Antilop ve Flurya* ile benzer şekilde, 1870'lerin başlarında radikal teorinin boğuşmak ve güvenmek zorunda kaldığı bir metin olan Freud'un *Uygurluk ve Hoşnutsuzlukları*'nın yeniden yazılmış bir versiyonu gibidir. Tıpkı *Antilop ve Flurya* gibi *Surfacing* de gergin bir noktada biter; anlatıcı, *Antilop*'un Kar Adam'ı misali, Semboliğin ötesindeki şizofrenik alan ile uygarlığın tam ortasında kalmıştır. *Surfacing*'deki belki de en ileri görüşlü düşünce, medeniyetin/o büyük Diğerin/dilin, ne olursa olsun libido, delilik ve mistisizmle alaşağı edilemeyeceğinin kabullenilmesidir; yine de tüm bunlara rağmen *Surfacing*, gerçeklik ilkesine de boyun eğmez. "Bizim için kelimelerin aracılığından kaçış yoktur," diye kabullenir anlatıcı ama "biz" diye bahsettiği kimdir? Bu zamir, ilk başta anlatıcıyı ve barışmak üzere olduğu âşığını işaret ediyormuş gibi görünür. Ya da buradaki "biz"i genel anlamıyla insanlık olarak algılama eğilimi gösterebiliriz ve roman da medeniyet ve medeniyetten hoşnutsuz olanlar arasında varılan ucuz bir uzlaşmayla sona erebilir. Fakat "biz" sınıflandırmasının, insanlığa bile doğru düzgün ait olmayan anlatıcı gibi, insanlığa tamamen ait olmayanları nitelendirdiğini düşünmek daha ilginçtir; bu hoşnutsuzlukları yaratan ne tarz bir dil, ne tarz bir medeniyettir?

Derinin Altında da benzer konuları farklı bir doğrultuda inceler. Film, aslında hiç de ümit vaat etmeyen kaynakları tekinsiz bir his yaratmada kullanmanın bir örneği olarak gösterilebilir. Filmin kaynağı olan Michael Faber romanı yeterince çarpıcıdır ama pek de tekinsiz bir hava içerdiği söylenemez. Ya da daha doğrusu, ağır ağır gelişen anlatı, zaten az olan tekinsizliğin tüm izlerini siler. Roman kısa süre içinde et

yemek ve et endüstrisi üzerine yazılmış edebi bir bilimkurgu satirine dönüşür; insanların uzaylı et tüccarlarının kurbanı olmaya başlamasıyla etoburluktaki ahlaki tutarsızlıklar da ortaya serilir ve bunlar alay konusu edilir. Konuşan hayvanlar da barındırdığı düşünüldüğünde roman tam anlamıyla bir fabldır (gerçi satir ve fabl arasında gelgitler yaşanır; uzaylıların perspektifinden bakıldığında “konuşan hayvanlar” aslında insanlardır, bu yüzden de esir aldıkları insanların dillerini keserler).

Film ise bambaşka bir yaratıktır. Aslen kitabın başlarından uyarlanmıştır: İskoçya otobanlarında tek başına araba süren genç bir kadın ya da genç bir kadın gibi görünen bir şey, erkekleri avlamaktadır. Romanda bu “genç kadın”ın İsserley olduğunu öğreniriz; lüks bir gezegenlerarası et işletmesi için çalışmakta olan, ameliyatla biçim değiştirmiş bir uzaylıdır. Arabasına aldığı ve uyuşturduğu erkekleri seçmesinin sebebi, birinci kalite et gibi görünmeleridir.

Film bize bu bilgilerin hiçbirini vermez (hatta filmin bu anlatıya sadık kaldığı bile şüphelidir; ana karakterin adının İsserley olup olmadığı ya da bir et şirketi için çalışıp çalışmadığını hiçbir zaman öğrenmeyiz). Tekinsiz bir his uyandırmak için uygulanabilecek en hızlı yolun kabaca, verilecek bilgileri kısıtlamak olduğunu söyleyebiliriz. Fakat yukarıda da bahsettiğim üzere her gizem tekinsiz olacak diye bir kaide de yoktur; bir ötekilik hissi olmalıdır ve bu his, Glazer’ın Faber’in kaynak metnine eklediği asıl şeydir. Tabii ki yapılan bu eklemelerde şaşılası bir kalite vardır; zira eklenen şeyler, izleyicilerin bilgisindeki *boşluklardır*. Faber’in romanındaki eğilim, uzaylıların yabancılığını kırmaya yöneliktir, bizimle onlar arasında bir denklik kurmaya çalışır; derilerimizin altında aslında hepimiz aynıyızdır (Faber’in, uzaylılara kendilerinden “insan” olarak bahsettirmesi de bu düşünceyi destekler niteliktedir). Buna karşın film yalnızca uzaylılarla homo sapiens arasındaki farkları vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda insan kültürünü de olağan aşinalığıyla soyup ortada bırakır, onun çantada keklik olarak görülen yönlerini müphem de olsa dışarıdan bir bakış açısıyla gösterir.

Tekinsizlik hissi uyandırma açısından bakıldığında film, romandan daha avantajlıdır çünkü Scarlett Johansson tarafından canlandırılan başkarakterin iç dünyasına dair bir şeyler söylemek zorunda değildir. Yani yalnızca onun iç dünyasının *mahiyeti* değil, bildiğimiz anlam-

da bir iç dünyasının olup olmadığı sorusunun da ucu açık bırakılır. Johansson'un karakteri yalnızca dışarıdan görünür (buna bağlı olarak karakterin anlamlandırılmayan davranışları ve motivasyonları, "alışlageldik" duygusal tepkilerden yoksunluğu da bir avcı olarak hareket ettiği sosyal dünyasına dışarıdan bakmamıza olanak tanır). Diyalogları sadedir, işlevseldir; belki de dil ve aksan konusundaki yetkinliğiyle sınırlandırılmıştır (film başlarken onun bir dizi kelimeyi İngiliz aksanıyla öğrenmeye çalıştığına şahit oluruz). Ne olursa olsun, yalnızca erkekleri aracına çekmeye yetecek kadar konuşur ve belirli bir tür erkek cinselliğine yönelik iğneleyici bir yorum olarak bu, genelde pek fazla konuşmayı gerektirmez. Kendisi hakkında fazla bir bilgi vermek zorunda kalmaz ve neredeyse söylediği her şey bir kandırmacadır. Hiçbir duygusunu belirtmez. Başka bir uzaylıyla ilişki kurduğunda aralarında konuşmazlar. Kendilerine ait bir dilleri mi vardır, yoksa dil denen şey yalnızca insanları kandırmak için edindikleri bir yeti midir? Bizim anladığımız şekliyle duygulara sahipler midir? Film, bu canlıların ne olduğu, ne istedikleri ya da onları eyleme geçiren şeyin bir "arzu" olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği hakkında hiçbir şey söylemez.

Glazer'ın belki de en mühim eklemeleri, insan kurbanların yakalandığı sahnelerdir. Romanda yakalanma, erkeklerin oturdukları yerde ilaçla öylece uyutulması şeklinde gerçekleşir. Filmdeki yakalanma ise belirsiz bir ara bölgede, yarı soyut bir alanda gerçekleşir; erkekler Johansson'ın yarı çıplak karakterine yaklaşırken kendilerini iğrenç, siyah bir bataklığa ağır ağır çekilirken bulur. Buzul bir düşsellik, karanlık bir saykodeliklik taşıyan bu sahneler, zehir yüzünden ölümün pençesinde kıvranan erkeklerin zihninde geçen şeylerin bir temsili midir? Yoksa burası, karanlık bataklığıyla uzaylı teknolojisinin örneği olan gerçek bir ara bölge midir? Ya da bir eleştirmenin önerdiği üzere bu, uzaylının seksi duyumsama şekli midir? Film bu sorulara yanıt vermez ve takip eden sahneler de yalnızca bu kâbusu daha da bulanıklaştırır. Artık bataklık tarafından tamamen yutulmuş erkekleri görürüz; bilinçleri neredeyse kapanmıştır ve şişmektedirler (bu belki de romanda da gördüğümüz üzere insan kurbanların şişmanlatılmasına yapılan bir göndermedir). İçler acısı bir halde birbirlerine tutunmaya çalışırlarken bedenlerden biri felaket bir akış ve emişe maruz kalır; beden, sıvılaşıyor gibidir.

Bu sahne de yine romanda tanımlanan et işleme sürecinin yarı-soyut bir görüntüsü olabilir ya da belki de aklın almayacağı başka bir enerji aktarım biçimidir.

Birçok tekinsiz elips içeren bu parçalar, uzaylıları (tabii gerçekten uzaylılarsa) daha önce sinemada hiç görmediğimiz bir surete büründürür. Fakat Johansson'ın karakterinin, yol kenarında ve kalabalık küllüplerdeki yalnız erkekleri kamyonetine aldığı ya da kalabalık Glasgow sokaklarında potansiyel kurbanlarını gözlediği sahneler, tekinsizliğin tam tersi bir his uyandırır. Dışarıdan bakan birinin perspektifine göre burada çağdaş kapitalist kültür yabancılaştırılır. Johansson'ın karakterinin tekdüze konuşması, *Surfacing*'in anlatıcısı onun ruh halini anlatırken –uyuşmuş, kopuk–, olaylara dışarıdan bakmasını sağlar. Fakat görünüşteki bu uyuşukluk tabii ki bambaşka bir tavrı ifade ediyor ya da bizim duygu olarak tanımladığımız şeyleri hissetme kapasitesine sahip olmayan bir varlığa işaret ediyor olabilir. Sonuçta bu yaratıklar, insandan ziyade böceklerle de benziyor da olabilir.

Johansson'ın tepkisizliği ile filmin büyük kısmına hâkim olan natüralist tarz arasında yakınlık vardır. Filmin odağı (izleyenlerin kendilerini özdeşleştirebileceği nokta) bu figür aracılığıyla belirlenir, fakat bu özdeşleşmeyi sağlayabilecek çok az şey olduğundan karakter bir çeşit analog kamera işlevi görür. Yoldan geçenlerle ve aslında aktör olmayan insanlarla doğaçlama olarak çekilen sahnelerde insan davranışlarını, etkileşimlerini ve kültürünü, normalde onlara atfetme eğilimi gösterdiğimiz çağrışımlardan azade bir şekilde tecrübe etmeye davet ediliriz; ana akım sinemada sık sık karşımıza çıkan aracı formlar burada yoktur. Kamera aktif olarak uzaylı bir antropoloğun bakışını taklit ederken standart jenerikten, anlatıdan ve duygusal veriden yoksun olan sahnelerde natüralizm, bir tür karşı-natüralizm halini alır.

Film ilerledikçe Johansson'un karakteri bir avcıdan gitgide daha hassas bir figüre dönüşür. Rastgele bir gelişme olmayan bu durum, onun insan kültürüyle daha içli dışlı olmasıyla da örtüşür, insani his ve ilişkileri anlama girişiminde bulunur. Epey rahatsız edici bir seks sahnesinde kendini edilgen bir halde, farkına bile varmadan erkek partnerinin kontrolüne bırakır ve sonrasında ağır bir yara almışçasına ışığın altında kendini inceler. Yabancılaşan insani seks, uzaylının

dikkatini çeken bir panik nesnesi halini alır. Bu sahnedeki gerginlik, romanla çelişen bir başka noktada geriye dönük olarak etkisini artırır; uzaylının sahip olduğu insan vücudunun bir tür protez olduğunu öğreniriz. Bunu filmin doruk noktalarından olan acı verici bir sahne- de, yoldan geçen biri uzaylıya tecavüz etmeye çalıştığında keşfederiz. Adam ona saldırdığında protez bedenin bir parçası çıkar ve kadının sırtında, elbisedeki bir yırtığı andıran bir boşluk bırakır. Sonrasında uzaylı, zarar gören insan protezini bırakır ve enkazın içinden birçok detaydan yoksun, pürüzsüz, siyah, insansı bir biçime sahip başka bir figür çıkar ortaya. Şahit olduğumuz sahnede artık gerçek bedeni açığa çıkan uzaylı, kauçuk bir maskeymişçesine Scarlett Johansson'ın yüzünü inceler; ki bu da daha önceki sahnelerden birinde Johansson'ın aynanın karşısında kendi çıplak vücudunu tuhaf derecede durgun ve takdir dolu bir bakışla incelemesinin bir yankısıdır. Artık ayna sahnesinin, aynaya her baktığımızda gerçekleşen o “alışlageldik” bireysel nesneleştirmeyi tekrarladığı barizdir: uzaylı kendine değil, üzerine geçirdiği insan vücuduna bakmaktadır.

Fakat uzaylı özneyle insan vücudu/nesnesi arasında yaşanan kopuş, yalnızca “alışlageldik” insan öznelliğinin altında yatan gerçekdışı yapıların öne çıkmasına yol açar. Neredeyse ifadesiz bu figürün insan formunu bir kenara bıraktığı bu çarpıcı görüntü, özne ve nesne ilişkisi üzerinde süregelen bir fanteziye karşılık gelmektedir. Bu fantezi, felsefi doktrine Descartes tarafından töz düalizm adıyla kazandırılmıştır (zihnin ve bedenin tamamıyla farklı olduğunu öne süren düşüncedir bu). Öte yandan Lacan'a göre Descartes'ın yanlışlığı nokta, basit bir felsefi hatadan ibaret değildir, çünkü benzer bir düalizm dilin, hatta özellikle de öznenin dilinin yapısına kazınmıştır. *Konuşan ben* ve *konuşulan ben* yapı olarak birbirinden farklıdır. *Konuşan ben* hiçbir pozitif dayanak taşımaz, sadece konuşan taraftan ibarettir; öte yandan uzunluk, yaş, ağırlık gibi belirli özellikler yalnızca *konuşulan ben*'e atfedilebilir. O halde *Derinin Altında*'nın son sahnelerindeki ifadesiz figür, ruhani öznenin fiziksel bir biçim kazandırılmış halidir, yani *konuşan ben*: olumlu fiziksel niteliklere sahip değildir; bir şekilde vücudun “içine” konuşlanmıştır ama onu muhafaza eden bu bedenden ayrılma gücüne de sahiptir. Filmin son katkısı da bizlere özne ve nesne, zihin ve beden

hakkındaki kendi dengesiz görüşlerimize mahsus tekinsizlik hissini hatırlatmasıdır.

Beden ve zihin arasındaki tekinsiz ilişki, Andy de Emmony'nin BBC için yaptığı 2010 tarihli M.R. James uyarlaması "Oh, Whistle, and I'll Come to You My Lad"ın de konusudur, öyküyü daha önceki bölümlerde incelemiştik. Öykünün bu epeyce değiştirilmiş versiyonunda Parkin, karısını katatonik bir kabuğa indirgeyen bir demanstan mustarıptır: "Kişilikten daha uzun süre hayatta kalan bir beden: İşte bu her tür hortlaktan ve hayaletten daha korkunçtur." "Hiçbir şey yok içimizde," der Parkin bu versiyonda net bir şekilde. "Bu makinelerin içinde hayaletler yok. İnsan denen şey bir cisimdir ve cisimler çürür." Yine de Parkin'in bu beyanı, makinelerin içinde hayaletlerin *olduğunu* söyler aslında, konuşan özneye has bir gerçekdışılık vardır. Sonuçta *kim* içinin bomboş olduğundan, insanın çürüyen bir cisim olduğundan söz edebilir ki? Konuşan maddi bir özne değildir belki ama hiç şüphe yok ki konuşabiliyordur, dilin ölümsüz, başına buyruk öğelerinden meydana gelmiştir. Öznenin kendi hiçliğini ilan ederek çelişkisini ortaya koyduğu söylenemez, fakat öznenin kendisinden doğan köklü bir düalizme işaret eder. Parkin gibi materyalistlerin durumu ya da bir başka deyişle *bizim* durumumuz, tüm öznenin maddeye indirgenebileceğini ve hiçbir öznenin beden ölümünden kurtulamayacağını, fakat buna rağmen kendini *sadece* madde olarak algılamamanın imkânsız olduğunu *bilmemizdir*. Beden bir kere tecrübenin alt katmanı-önkoşulu olarak görülmeye başlandığında insan da bu fenomenolojik düalizmi kabul etmeye mecbur kalır, çünkü tecrübe ve onun altında yatan şeyler birbirinden ayrılamaz. Makinede hayaletler var; biz onları, onlar da biz.

Uzaylı İzleri:

Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, Christopher Nolan

Derinin Altında bize uzaylılarla yaşanan tekinsiz karşılaşmaların yalnızca bir versiyonunu sunar: Aramızdaki uzaylı. (Nic Roeg'un *Dünyaya Düşen Adam*'ı [1976] bu tarzda karşılaşmalara verilebilecek bir başka örnektir ve David Bowie'nin canlandığı Newton karakteri, Johansson'ın uzaylısının sinematik atasıdır; gerçi Newton sürgünde olduğu sırada evine duyduğu özlemle, *Derinin Altında*'nın donuk ve anlaşılmasız uzaylısıyla kıyaslandığında romantik bir acıma hissi uyandırır.) Geçen bölümlerde Quatermass dizisinden bahsederken bir başka tekinsiz uzaylı versiyonuna daha değinmiştim. Bu versiyonda uzaylıyla doğrudan karşılaşılmaz; uzaylının biçimi, ontolojik ve metafizik nitelikleri hiçbir zaman açığa vurulmaz ve uzaylı yalnızca yarattığı etki ve bıraktığı izler aracılığıyla algılanabilir. Şimdi de bu tarz karşılaşmaları inceleyelim.

Uzay boşluğunu düşünmek hemen bir tekinsizlik hissi uyandırır, çünkü failer üzerine kafa yormak yalnızca yeni sorunların ortaya çıkmasına yol açar. Acaba orada bir şey var mıdır, eğer gerçekten failer varsa mahiyetleri nedir? Buna rağmen bilimkurguda tekinsizliğe hayal kırıklığı yaratacak kadar az yer verilmesi epey şaşırtıcıdır.

Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odyssey*'i bu trendin karşısında duran belki de en ünlü bilimkurgu filmidir ve uzaylıları açığa çıkarmak yönündeki pozitivist baskıya direnir. Filmin, tekinsiz nesne kavramına temel bir örnek olarak gösterilebilecek totemi olan monolit, uzaylı fail sorusunu doğurur. (Bu tekinsizlik hissi film boyunca Ligeti'nin monolite eşlik eden dehşetli ve alışılmadık müziğiyle de desteklenir.) Monolitin "doğa dışı" nitelikleri (doğrusallığı, düzlüğü, mat parıltısı), daha üstün

bir zekâ tarafından üretilmiş olduğu algısını yaratır. Buradaki mantık, doğanın işlevsellik, amaca yöneliklik ve sistematiklik gibi niteliklerini kullanarak bizleri doğaüstü bir yaratıcının var olduğunu varsaymaya zorlayan, tasarım denen argümanının seküler bir versiyonuna benzer. Kubrick'in bu temaları ele alış şeklinde teolojinin pek bir izi yoktur ve monoliti meydana getiren canlının mahiyetine dair herhangi bir açıklama girişiminde bulunulmaz. İnsanlık tarihine müdahalede bulunan zekâ ve bu müdahalenin gerekçeleri açığa vurulmaz. Film bize yalnızca üzerine fikir yürütebileceğimiz sığ bir temel verir. Monolitlere ek olarak bir de filmin sonunda astronot David Bowman'ın tırnak içinde "Yıldız Çocuk" a olan tereddüt dolu dönüşümüne hazırlandığı simülasyon otel odası vardır ki odanın sıradanlığı bile başlı başına sinir bozucudur. Otel odası, bu zekânın, Bowman'ın kendini evinde hissetmesini istediği izlenimi uyandırabilir fakat durum böyle bile olsa nihai amacı belirsizdir; bir benzeri olmayan bu insanı önemseydiği için mi bu konaklama yerini yaratmıştır, yoksa söz konusu gizemli zekâ, bu alanın onu gözlemlemek için daha uygun olacağına mı kanaat getirmiştir?

(*Discovery One* uzay aracındaki sistemleri yöneten duygusal bilgisayar HAL'i içeren sahneler, faillik sorularını daha dar bir düzlemde inceler. HAL'in organları olsa bile [kırmızı bir ışık sensörü] bir bedeni yoktur ve sesine yapay bir sakinlik hâkimdir. Öte yandan bir fail olduğu kesindir ve onu *Discovery*'nin mürettebatına karşı ayaklanmaya kadar götüren failliğinin doğası ve kapsamı, filmin bu bölümünün temel gizemlerinden biri haline gelir. Bowman'ın HAL'i ağır ağır, en ufak bir acıma belirtisi bile göstermeden parçaladığı sahnelerde HAL'in zihninin sesli bir şekilde bozuluşunu duyarız ve bilinç ile bilinci mümkün kılan materyal donanım arasındaki tekinsiz ayrımla yüzleşiriz.)

Kubrick'in tekinsiz sinemaya bir başka büyük katkısı da yine bir meta-jenerik müdahale olan *Cinnet*'tir. Bu filmin türü korku ya da hayalet hikâyesidir, bu yüzden burada açığa vurulmayan canlıların uzaylılardan ziyade hortlaklar olduğunu anlarız (gerçi buna rağmen onların uzaylı olmaları da gayet mümkündür). Bilimkurgudan korkuya kayarken, filmdeki tekinsiz güçlerin (2001'den çıkarabileceğimiz gibi) yumuşak başlı ya da en azından nötr bir yapıdan kötü niyetli varlıklara geçtiğini de görürüz. Kötü niyetlilik ve yumuşak başlılık, Nietzsche'nin

kartallar ve kuzular hakkındaki öyküsünün bize anımsattığı gibi tabii ki söz konusu varlıkların niyetlerine ve bakış açılarına bağlıdır. Kuzular için, der Nietzsche, kartallar kötüdür; kuzular bu avcı kuşların onlardan nefret ettiğini düşünmektedir. Aslında kartalların kuzulardan nefret ettiği falan yoktur, hatta kuzulara yönelik davranışlarının samimiyete, belki de sevgiye daha yakın olduğu söylenebilir; sonuçta kuzular bayağı lezzetlidir. Nietzsche'nin dalga geçerek söylediği şeyi *Cinnet*, tıpkı romanda olduğu gibi filmde de çözümsüz kalan tekinsiz bir bilmece olarak ortaya koyar.

Cinnet'teki [*The Shining*] Overlook Oteli, *The Stone Tape*'teki odanın devasa bir versiyonudur: Binada yaşanan şiddet, vahşet ve ıstırapın depolandığı ve –Jack Torrance ile oğlu Danny gibi– telepatik olarak “parlama” [*shining*] yeteneğine sahip olan hassas psişik vasıtalar tarafından yeniden oynatıldığı bir çeşit kayıt sistemi. Jack gitgide karısı Wendy ve Danny'yle paylaştığı şimdiki zamandan koparak çeşitli tarihsel anların sıkışarak birbirine girdiği ebedi zamana doğru çekilir. (Bu şizofrenik eşzamanlılığın, Garner'ın *Red Shift*'inde Tom'un içine düştüğü zamanla benzerlik gösterdiği söylenebilir.) Fakat Jack'i baştan çıkaran ve tehdit eden bu vasıtaların da tıpkı onun gibi canlılar olduğu iddia edilmektedir; Overlook'un ölümcül etkisi altında kalan başka bahtsız kimselerdir onlar. Oteli kontrol eden güçlerin mahiyeti yine yanıtsız kalır. Jack, hayalet barmen Lloyd ile olan sahnesinde bu durumu sorgular:

Lloyd: Sizin için bedava, Bay Torrance.

Jack: Bedava mı?

Lloyd: Burada sizin paranız geçmez. Yönetimin emri.

Jack: Yönetimin emri.

Lloyd: İçin, Bay Torrance.

Jack: Kim ısmarlıyor bilmeliyim, öyle bedava içmem.

Lloyd: Kim olduğu sizi ilgilendirmiyor, Bay Torrance. En azından şimdi değil.

Bu “yönetim” kimdir ya da nedir ve ne istemektedir? Jack başka soru sormaz ve film de tıpkı roman gibi kesin bir cevap vermez. Overlook'un

gerçek yöneticilerini hiç görmeyiz. Romanda Overlook'taki halinden memnun varlıklar, "Maskeler çıksın!" emrini tekrarlayıp durur (ki bu, Poe'nun "Kızıl Ölümün Maskesi"ne yapılan büyük bir metinlerarası göndermedir). Fakat ne romanda ne de filmde oteli ele geçiren yaratıklar kendini ifşa eder. Yüzlerini göstermek şöyle dursun, gösterecek bir yüzleri de yokmuş gibidir. Romanda bu canlıların biçimini tanımlamaya en çok yaklaşılan an, bir eşekarısı kovanının dolup taşmasına benzetilmesidir. Roger Luckhurst'ün *Cinnet* üzerine yazdığı son kitabında öne sürdüğü üzere bu eşekarısı kovanı görüntüsü filmde yoktur ama belki de Ligeti'nin *Lontano* bestesinde yer alan mikropolifonik vızıltıyla sese uyarlanmıştı.

Peki bu canlılar ne istemektedir? Yapabileceğimiz tek çıkarım onların, insanların mutsuzluğuyla beslendikleri olabilir. Bu durum, bu canlıları belirli bir açıdan "kötü" gösterebilir; fakat sözünü ettiğimiz şey temelde Nietzsche'nin kuzularla ilgili görüşlerinin aynısıdır aslında. Sonuçta birçok insan, başka canlıları yedikleri şeylere göre yargılayabilecek durumda değildir.

Cinnet'in başka bir tekinsiz tarafı da Overlook Otel'i'nin kaçınılmaz güçleri sebebiyle ortaya çıkar. Jack'e otelin "bekçisinin hep o olduğu" söylenir. Bir anlamda bu, otelin sahip olduğu ve Jack'in gitgide içine çekildiği "ebedi" zamana, doğrusal zamanın ötesine işaret eder. Fakat aynı zamanda Jack'i Overlook'taki bekçi pozisyonunu kabul etmeye götüren olaylar zincirine yapılan bir gönderme de olabilir: babasından gördüğü muamele, bir yazar olarak başarısızlığı, alkolizmi, sarhoşken Danny'yi incitmiş olması... Otelin etkisi ne kadar geriye uzanır?

Andrei Tarkovsky'nin 1970'lerdeki iki muhteşem filmi, *Solaris* (1972) ve *İz Sürücü* (1979), tekinsiz uzaylıyla olan ilişkinin sınırlarını genişletmiştir. İki filmde de Tarkovsky'nin versiyonları, uyarlandıkları materyallerle ters düşmüştür: Stanislaw Lem'in *Solaris*'i (1961) ve Boris ve Arkady Strugatsky'nin *Roadside Picnic*'i (1971). Tarkovsky'nin romanlardan aldığı şey, onların satirik, ironik ve absürt öğeleridir ve bu öğeleri, adeti olduğu üzere inanca ve kefarete dair sorduğu soruları destekleyecek biçimde kullanır. Ancak romanların temelinde yatan bilinmeyenle karşılaşma meselesini de korur.

Solaris, güya duygusal kapasiteye sahip olan bir okyanus gezegeni hakkındadır. Tarkovsky, Lem'in romanında büyük yer kaplayan "Solaristik" bilime ve gezegen hakkındaki geniş çaplı spekülasyon ve hipotezlere çok az yer verir. Bunun yerine gezegenin, psikolog Kris Kelvin üzerindeki etkisine odaklanır. Kelvin, *Solaris*'in yörüngesindeki uzay istasyonuna geldiğinde arkadaşı Dr. Gibarian'ı ölü bulur; güvertedeki diğer iki bilim insanı da epeyce şüphe uyandırmaktadır, zamanlarının büyük çoğunluğunu sinsice kapandıkları odalarında geçirirler. Kelvin bu uzaklığın sebebini çok geçmeden öğrenir, zira birkaç yıl önce kendini öldüren müteveffa karısı Hari'nin hayaleti ortaya çıkar; kafası karışıktır, nerede olduğunu bilmemekte ve hiçbir şey hatırlamamaktadır. Bilim insanları bu hayaletlere "ziyaretçiler" der ve hepsinin de kendilerine ait sorunları vardır; bunlar *Solaris* tarafından gönderilen, amacı ve niyeti belirsiz mesajlardır. Kevin panik ve tiksintiyle Hari'yi bir uzay kapsülüne girmeye zorlar ve onu evrenin derinliklerine gönderir. Buna karşın Hari (Hari'nin bir başka versiyonu) geri döner. Filmin en rahatsız edici sahnelerinden birinde "Hari"nin elbisesinin fermuarının olmadığını görürüz. Neden mi? Çünkü gezegen, "Hari"yi Kevin'ın hatıralarından hareketle oluşturmuştur ve Kevin'ın hafızasında (tıpkı her anının biraz bulanık ve yarım yamalak olması gibi) o elbisenin fermuarı yoktur.

Solaris ne istemektedir? İsteddiği bir şey var mıdır, yoksa bu iletişim yöntemi bir çeşit otomatik salınım olarak mı değerlendirilmelidir? Gezegeni, bilim insanlarını aşamadıkları travmatik anılara maruz bırakan harici bir bilinçdışı ve psikanalist karışımı olarak değerlendirmek bile mümkündür. Yoksa gezegen, büyük güçlere sahip bir çocuk misali yas kavramını grotesk derecede "yanlış anlayıp" insanlara istediklerini "düşündüğü" şeyleri mi vermektedir? Film zekâ, biliş ve iletişim biçimlerinin uyumsuz çeşitlemelerinin bir araya gelişiyse (ya da daha doğrusu gelemeyişiyse) ortaya çıkan tekinsiz çıkmazı inceler. *Solaris* okyanusunun uçsuz bucaksız ötekiliği, sinemanın en çarpıcı bilinmez görüntülerinden birini teşkil eder.

Tarkovsky'nin *İz Sürücü*'sünde ise uzaylıların ardında bıraktığı iz, fizik kurallarının dünyadakinden farklı bir şekilde işlediği Bölge isimli alandır. *Solaris*'te ima edilen peri masalı temalarından olan dilekleri yerine getirme fikri, Bölge sınırlarında içine girenlerin en derin

tutkularını gerçeğe dönüştüren bir “Oda”nın var olduğu düşüncesi etrafında şekillenen *İz Sürücü*’nün temel meselelerindendir. “İz sürücü”, bu tehlikeli ve büyülü alanı keşfetmek isteyenlere rehberlik eden alaylı bir Bölge uzmanıdır. Strugatsky’snin romanında iz sürücüler, Bölge’de eser kaçaklığı yapan bir suç ağının parçasıdır. Tarkovsky’nin filminde ise iz sürücü asi bir figür olarak kalır –ilk sahnelerden bazıları onu dikenli tellerden atlayıp askeri noktaları ve top mevzilerini geçerken gösterir– ama amaçları materyalist değil, ruhanidir. İz sürücü, Bölge’nin gizemine duyduğu saygıyla, tehlikelerine ve geçiciliğine gösterdiği hassasiyetle başka insanların da onun mucizeleri karşısında değişim geçirmesini istemektedir. Buna karşın bu yolculuğunda gayet jenerik isimleriyle ona katılan iki kişinin, “Yazar” ve “Bilim İnsanı”nın, Bölge’yi bu hislerle keşfedemeyecek kadar alaycı ve şüpheli olduğunu anlayarak hayal kırıklığına uğrar. Riskli olan tek şey Oda’ya ulaşmak değildir, Oda’nın kendisi de birçok tehlikeye gebe dir. Porcupine adındaki bir başka iz sürücünün, ağabeyinin ölümüne sebep olduktan sonra Oda’ya gittiğini öğreniriz. Ancak Oda, abisini ona geri getireceği yerde yalnızca para vermiştir. İnsanların en derin arzularını gerçekleştirirken Oda, bir yandan onların varlığına dair yargılarda da bulunur.

İz Sürücü, hiçbir özel efekt kullanmadan tekinsiz bir alan yaratmış olması itibariyle takdire şayandır. Tarkovsky, çekimleri Estonya’daki alışılmadık bir atmosfere sahip bir bölgede yapmıştır: Orman misali bir alandır bu, insani yıkıntıların (terk edilmiş fabrikaların, tank tuzaklarının ve ilaç kutularının) yeniden sürgün veren yapraklar tarafından işgal edildiği, yeraltı tünellerinin ve metruk depoların bu rüya gibi coğrafyaya katıldığı, fiziksel olmaktan ziyade metafizik ve varoluşsal bir tehdit teşkil eden aykırı bir arazidir. Burada hiçbir şey tekdüze değildir: Tıpkı uzay gibi zaman da tahmin edilemeyecek şekillerde eğilip bükülebilir. İzleyenlerin bu araziye hayran kalmasının sebebi gördükleri değil, iz sürücünün becerisi aracılığıyla hissettikleridir. Dikkatlidir, potansiyel tehlikelere karşı her zaman tetiktedir, geçmiş bilgilerinden faydalanır ama Bölge’nin önceki tecrübeleri beyhude kılan değişkenliğinin de farkındadır; iz sürücü, görülmemiş tehlikeler ve vaatlerle dolu bu alanı harekete geçirir. Bilinmeyenin karşısında mütevazıdır, fakat

dışarıyı keşfetmeye adanmıştır kendini; iz sürücü, adeta tekinsizliğin etiğini sunar bize.

Tarkovsky için Bölge, büyük ölçüde inancın teste tabi tutulduğu bir yerdir. Strugatsky'nin romanının başlığında öne sürülen, Bölge'nin yalnızca bir kazadan ibaret olabileceği fikrinden kaçınır. Bölge, Strugatsky'ye göre takdir-i ilahinin tecelli ettiği bir yer değil, tüm "büyülü" nitelikleriyle birlikte tabir-i caizse uzaylıların yaptığı bir piknikten arta kalan bir çöptür. Burada tekinsiz, absürt bir şakaya dönüşmüştür artık.

Takdir-i ilahi sorunu, Christopher Nolan'ın, tekinsize pek de yer bırakmamış olan 21. yüzyıl sinemasını, sınırları Kubrick ve Tarkovsky tarafından çizilen alana geri taşıdığı *Interstellar*'ın (2014) da merkezindedir. Film, bir grup yardımsever varlığın ilahi müdahalesine dayanmaktadır: "Onlar" olarak hitap edilen bu varlıklar, insanlığın ölmekte olan gezegenden kaçmasına yardımcı olur. Yaptıkları ilk şey, bir solucan deliği oluşturarak başka bir galaksiye ulaşmayı mümkün kılmaktır. Filmin sonuna gelindiğinde "Onlar"ın bildiğimiz anlamda uzaylı olmadığı anlaşılır; aslında dördüncü boyutu, yani zamanı kırarak "beşinci boyut"a ulaşabilecek kadar gelişmiş olan gelecekteki insanlardır. Fakat "Onlar"ın başkallığı, gelecekteki insanlar olmalarından ileri gelmez, çünkü bu insanların mahiyeti hiçbir şekilde açıklanmamaktadır. Kaçınılmaz olarak, bizden epey farklı olmalıdırlar; zira gelecek, bize tamamen yabancı topraklardır. Gelecekte var olan bu türe yalnızca arkalarında bıraktıkları işaretlerle yaklaşabiliriz; yani solucan deliğinin ortaya çıkışı ve zamanın da tıpkı uzay gibi ortaya döküldüğü, filmin doruk noktasında Cooper'ın da içine girdiği beş boyutlu, gizemli "Tesseract"la.

İlahi müdahale, gelecekteki insanların hayatta kalabilmek adına uygun koşulları yaratabilmeleri için geçmişe müdahale etmesiyle, bir zaman döngüsü olarak gösterir kendini. Bu zaman döngüsü içerisinde başka anomaliler de vardır; bunlardan en önemlisi, başarıyla sonuçlanacak uzay operasyonunun başında yer alan Cooper'ın, kızı Murph'e "görünmesidir". Beş boyutlu Tesseract'tayken Cooper, geçmişteki haline, kızını hayatının büyük bir bölümünde yalnız bırakmak pahasına göreve gitmektense evde kalmasını söylemeye çalışır. Bu zaman anomalisi garip bir şekilde beyhude bir çaba gibi görünür. Eğer Cooper geçmişteki

halini kalmaya ikna ederse görev hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir (ya da en azından Cooper tarafından yönetilmeyecektir); fakat Tesseract'ta olduğu ve geçmişteki Murph ile iletişime geçebildiği gerçeği bu konuda başarısız olduğu, her şeye rağmen göreve liderlik ettiği anlamına gelir.

Cooper'ın liderliğini üstlendiği görevin amacı, tam anlamıyla çürümüş bir dünyadan kaçmaktır; ekinler büyümektedir, nüfus hızla azalmaktadır, dünya yakın zamanda insanlar için yaşanmaz hale gelecektir. Cooper artık gizli bir örgüt olan ve çalışmalarını gözlerden uzak sürdüren NASA tarafından göreve getirilir. Görünüşe göre NASA'nın lideri John Brand'in insan nüfusunu kurtarmak için iki planı vardır: A Planı, bir uzay istasyonu kurmak üzere uzaya bir santrifüj fırlatmaktır; B Planı ise tüm nüfusu, Satürn yakınlarındaki solucan deliği kullanılarak ulaşılabilecek üç potansiyel gezegenden birine taşımaktır. Bu üç gezegen on yıl önceki bir görev sırasında keşfedilmiştir. Aslında on iki gemi gönderilmiş, ancak aralarından yalnızca bir tanesi, Miller, Mann ve Edmund tarafından komuta edilen gemi yaşanabilir bir gezegene ulaşıldığına dair sinyal göndermiştir.

Film, kayıtsız bir evren tahayyülü ile somut bir takdir-i ilahi arasındaki zıtlığa odaklanır (burada somut, doğaüstünden ziyade insan teknolojisine dayanan failleri kastetmektedir). Filmdeki en güçlü sahneler ("Miller'ın Gezegeni"nde geçenler) kayıtsız doğanın engin muğlaklığını ortaya koyar. Zemini tamamen suyla kaplı olan bu okyanus gezegeni, Solaris'in acımasız bir ikizi gibidir. Solaris cevaplama mümkün olmayan sorular doğururken (gezegen ne gibi bir amaca ve tutkuya sahiptir?), Miller'ın Gezegeni niyetten yoksun bir dünyanın dilsiz kaderciliğini yansıtır. Gezegenin sonsuz okyanusunun yarattığı tsunamiler ve tüm o durgunluk, amaçsız hareketlerdir, herhangi bir sebebi olmayan olayların sonucudur. Amaca yönelik hareket eden bir failin yokluğu, tekinsizlik hissi doğurur (nasıl olur da hiçbir şey olmaz ki?). "Kayıtsız" kelimesi belki de uzun vadede yetersiz kalır, çünkü aslında var olmasına rağmen kullanılmayan bir kabiliyete işaret eder. Dilsiz doğanın aslında kayıtsız bile olmadığını söyleyebilirsiniz: Kayıtsız kalabilme kapasitesine bile sahip değildir o. Hatta eğer faillik dediğimiz şey basitçe bir şeyler yapabilme kabiliyetini ifade ediyorsa dilsiz doğanın

sıfır failliği vardır. Miller'ın Gezegeni sebep sonuç ilişkisiyle doludur, fakat bunları tasarlayan ya da yönlendiren bir zekâdan söz edemeyiz.

Gezegende geçen ümitsiz sahneler (ekibin gezegenin verimsiz bir okyanus olduğunu ve yaşama uygun olmadığını keşfedişi, yaklaşan tsunamiyi dağ sanması, devasa dalgalar altında ezilmekten kurtulmaya çalışmaları), gezegende geçen her saatin (yakınlardaki bir karadeliğin etkisi sebebiyle) dünyadaki yedi yıla eşdeğer olduğunun farkına varmalarıyla daha da güçlenir. Bu durum Cooper için özellikle acı vericidir, çünkü çocuklarına geri dönmek istemektedir. Gemiye döndüklerinde Cooper yanlış bir hesaplama yaptığını öğrenir: Miller'ın Gezegeni'ndeyken aslında dünyada yirmi üç yıl geçmiştir. Yürek burkan bir sahnede Cooper, çocuklarının yirmi sene boyunca ona bıraktığı mesajları izlerken onların birkaç dakika içerisinde büyüüp yetişkin olduğunu görür.

Sevgi, özellikle de ebeveynler ve çocukları arasındaki sevgi, filmin önemli temalarından biridir. Cooper ve kızı Murph arasındaki sevgi, sonunda Brand'in A Planı'nın işe yaramasını sağlar; bu bağ, Tesseract'ta olduğu sırada Cooper'ın, Murph'e planın kaderini belirleyecek denklemi çözmesini sağlayan veriyi göndermesine olanak tanır. Aralarındaki sevgi, filmdeki temel nokta olsa da trajik bir şekilde engellenmiştir. İkili ancak Murph ölüm döşeğindeyken buluşur. Görelilik etkisi sebebiyle Cooper, dünyayı terk ettiğinde nasılsa yine öyle görünmektedir, Murph ise çoktan yaşlı bir kadın olmuştur; yaşamı sona ermiştir ve Cooper bunun büyük bir bölümünü kaçırmıştır.

Filmin başlarında, *Endurance*'ın güvertesindeyken Amelia Brand (John'un kızı), sevgiyi “daha yüce bir boyut”tan gelen bir güç olarak tanımlar:

Cooper: Sen bilim insanısın, Brand.

Brand: O zaman beni dinleyin. Sevgi, bizim uydurduğumuz bir şey değildir. Gözlemlenebilir ve kudretlidir. Bunun bir anlamı olmak zorunda.

Cooper: Evet, sevginin anlamı var. Sosyal fayda, sosyal bağ kurma, çocuk büyütme...

Brand: Ölen insanları da seviyoruz. Bunun ne sosyal faydası var?

Cooper: Yok.

Brand: Belki daha büyük bir anlamı vardır; henüz anlayamadığımız bir şey. Belki bir delildir. Belki, bilincimizle algılayamadığımız üst boyuttan bir eserdir. Evrenin bir ucundan, on yıldır görmediğim birine doğru çekiliyorum. Üstelik muhtemelen öldüğünü de biliyorum. Zaman ve mekânı aşabilen şeyler arasında bildiğimiz tek şey aşktır.

Amelia Brand'ın aşkla ilgili söyledikleri hiç de tarafsız değildir. Ekip, Mann'ın mı yoksa Edmunds'un gezegenine mi gideceklerini tartışırken bunu iyice belli eder. Brand, Edmund'un gezegenine gitmek istemektedir ama bu kararın ardında Edmund'un onun sevgilisi olması vardır. Aşk'ın tüm saklı kudreti ve yetenekleriyle gizemli bir güç olduğuna dair düşüncesi de buradan gelmektedir. Fakat sonunda, en azından Edmund'un gezegeni konusunda haklı olduğu anlaşılır. Yaşamaya en uygun çevresel faktörler Edmund'un gezegenindedir: Gördüğümüz üzere Miller'in gezegeni ıssız bir okyanus, Mann'inki ise buz kaplı bir çöldür.

Burada insanın aklını çelen ilk şey, bunları zevksiz bir duygusallıktan öte görmemektir. Buna karşın *Interstellar*'ın gücünün bir kısmı, hem duygusal ve kavramsal olarak aşırı hem de saf görünme riskini almaya hazır olmasından ileri gelir. Burada film, tekinsiz sevgi imkânının önünü açar. Sevgi, görünürde (aşırı)tanıdık olanın yanındayken sonrasında bilinmeyen tarafına geçer. Brand'e göre sevgi, bilinmeyen ama incelenip ölçülebilecek bir şeydir: Sevgi, tekinsiz bir fail haline gelir.

“..Baki Tekinsizlik”: Joan Lindsay

Spor salonunun duvarlarının müstesna bir şeffaflığa büründüğünü, çatının tıpkı bir çiçek gibi Hanging Rock’ın üstündeki parlak göğe doğru açıldığını görüyorlar. Kayanın su kadar berrak gölgesi, ıslıl ıslıl ovanın üzerinde süzülüyor ve onlar piknik yapıyor, sıtma ağaçlarının altındaki sıcak, kuru çimenlerin üstünde oturuyorlar...

—Joan Lindsey, *Picnic at Hanging Rock*

Son sözlerimiz Joan Lindsey’in 1967 tarihli romanı *Picnic at Hanging Rock* [Hanging Rock’ta Piknik] hakkında olmalı. Bunun tek sebebi, *Picnic at Hanging Rock*’ın tekinsizin tipik bir örneği olması değil (zira roman kayboluşlar, amnezi, jeolojik bir anomali ve ağır bir atmosfere sahip bir arazi içerir), aynı zamanda Lindsay’in tekinsize pozitif, bitkin ve hezeyanlı bir cazibe getirmiş olmasıdır ki bu niteliklerin yokluğu ya da örtbas edildikleri, birçok başka tekinsiz metinde hissedilir. Lindsay, M.R. James’in tam tersidir. Gördüğümüz üzere James dışarıya tehli-keli ve ölümcül bir anlam yüklerken *Picnic at Hanging Rock*, korku ve dehşet çağrıştırsa da aynı anda genelgeçer tecrübelerin katı sınırlarının ve olağan engellemelerinin ötesine geçip düşsel berraklığın gücünü artıran bir tünel yaratır.

Picnic at Hanging Rock, zaman zaman bir kayboluşun hayaletlerden çok daha rahatsız edici olabileceğini gösterir. *Picnic at Hanging Rock*’ta aslında hiçbir şey olmadığını söyleyebilirsiniz. Roman çözümsüz kalan bir gizemi anlatıyor olsa da hiçbir olayın olmadığı anlamına gelmez bu. Hayır, hiçbir şey *olmadığından* kasıt, yokluğun ampirik bir gerçekliğe yol açtığıdır: Roman kendi açtığı boşluklar ve kendi yarattığı kaygılar hakkındadır.

Romanın merkezindeki kayboluş, Avustralya'nın Victoria eyaletindeki Hanging Rock [Asılı Kaya] adlı yerde düzenlenen bir Sevgililer Günü pikniğinde gerçekleşir. Hanging Rock, tıpkı Oscar Dominguez ya da Max Ernst'ün dekalkomani izleri taşıyan omurga manzaraları gibi tüm romanın üzerine çöker; insanların gelişinden binlerce yıl öncesine dayanan daha derin bir zamandan kalma jeolojik bir kalıntıdır. Yalnızca parçalar halinde gözlemlenebilir; oluşturduğu labirent misali alanlar, en az uzaylıların çöreklandığı başka bir yer olan Tarkovsky'nin Bölge'sinde olduğu kadar güvenilmezdir. Nihayetinde Rock arazisinin bir kısmının (hem psişik hem de fiziki olarak) yalnızca bir hezeyan halinde keşfedilebileceği anlaşılır. Bu sakın hezeyan hali, Peter Weir'ın 1975 tarihli aslına sadık film uyarlamasında da hâkimdir; filmde zaman (ve anlatı) can yakıcı bir gerilim ve büyüleyici bir ölümcüllüğün etkisi altındadır. Piknik, kızlara mahsus özel bir yatılı okul olan Appleyard Koleji tarafından organize edilen tek günlük bir gezidir. Aslında Birleşik Krallık'tan pek de farkı olmayan Victoria devri İngiltere'sinin küçük bir bölümünü yansıtmaya girişimi olarak yorumlanabilecek kolej, etrafını çevreleyen araziye Magritte'i anımsatan bir alakasızlıkla yerleşmiştir. Hanging Rock ile kolej kıyafetleri ve ritüellerinin zarif ama boğucu absürtlüğü arasındaki zıtlıkla birlikte, sömürgeci tahayyülden miras kalan sürrealizm iyice gözümüze sokulur.

Karın boşluklarını sıkı korseleri, kalın iç etekleri, ipek çorapları ve çocuk botları yüzünden dünyayla, havayla ve gün ışığıyla olan tüm doğal etkileşimden mahrum kalan uyuşuk, karnı tok sırtı pek kızlar, gölgede uzanmış yataken tıpkı bir fotoğraf albümündeki fotoğraflara benziyorlardı; hiçbir bağları yoktu çevreleriyle, mantardan kayalıklara ve yapma ağaçlara sırtlarını dayamış öylece poz veriyorlardı.

Piknik sırasında dört öğrenci (Miranda, Edith, Marion ve Irma) ve kolejin matematik öğretmeni Greta McCraw, kayalıklara tırmanmaya karar verir. Başlangıçta kayalıklara yaptıkları tırmanışta bir gariplik yoktur; gevezelik ederler, dedikodu yaparlar, kayalıkların yaşından bahsederler. Konuşmanın modunu değiştiren ilk şey, Marion'ın ilginç sorusu olur. "Buradan bakınca karıncaya benzeyen insanlar aşağıda ne yapıyor olabilir acaba? O kadar çok kişinin hayatta bir amacı yok ki

şaşırsınız. Tabii kendilerinin bile bilmediği bir işe yarıyor olabilirler.” Sanki Marion çoktan aşağıdaki dünyadan kopmuştur, sanki eşiği çoktan geçmiştir. Dörtlü, bir monolit gördükten sonra (“yekpare kesilmiş pütürlü bir taş parçası, aniden gökten yere düşmüş devasa bir yumurtaya benziyordu”) atmosfer tam olarak değişime uğrar. Dördünün de üstüne bir halsizlik çöker ve derin bir uykuya dalarlar. Bu sırada filmin odağı, Edith’in bakış açısına kaymıştır. Panik içinde uyanır ve eve dönmek ister. Fakat diğerleri bambaşka bir hale (transa) girmiş gibi görünmektedir:

“Miranda,” dedi Edith yine. “Kendimi berbat hissediyorum. Ne zaman eve döneceğiz?” Miranda ona çok garip bakıyordu, sanki onu görmüyormuş gibi. Edith sorusunu bu sefer yüksek sesle tekrarlayınca öylece arkasını döndü ve tepeye doğru yürümeye devam etti, diğer ikisi de biraz geriden takip ediyordu onu. Eh, buna pek de yürümek denemezdi; çıplak ayaklarıyla taşların üzerinden adeta kayıyor, bu halleriyle gayet de bir salon halısı üzerinde yürüyormuş gibi görünüyorlardı.

Miranda, Marion ve Irma kayarak uzaklaşır, monolitin ardında gözden kaybolurlar. Edith çılgık çılgılığa taştan uzaklaşır. Piknik alanına geri döndüğünde “bir yandan gülüp bir yandan ağlıyordu[r], elbisesi yırtılıp ilmek ilmek olmuştu[r]”; diğer öğrencilerden nerede ayrıldığı konusunda hiçbir bilgi veremez. Kayalıkların altını üstüne getirirler ama ne diğer üç öğrenci ne de Bayan McCraw bulunabilir. (Birkaç gün sonra Edith, Bayan McCraw’ı kayalıklarda gördüğünü anımsadığını iddia eder; dediğine göre, nedendir bilinmez, kadının üstünde iç çamaşırlarından başka bir şey yoktur.) Takip eden günlerdeki ilk aramalardan hiçbir sonuç çıkmaz. Fakat birkaç gün sonra Irma’yı kayalıklarda bulurlar; kıyafetleri yırtılmıştır ve korsesi üzerinde değildir. Amneziden mustarip olduğundan kayalıklarda neler yaşadığına dair hiçbir açıklama yapamaz. Romanın geri kalanında da neler olduğunu öğrenemeyiz. Sonunda kolej, Hanging Rock’ta yaşanan olayların yol açtığı skandallar yüzünden kapanır, yaşanan kayıplar da açıklanmadan kalır.

Bunun yanında (ve sanırım bunu destekleyecek şekilde) romanın uyandırdığı tekinsizlik hissi, onun “gerçeklik etkisi” yaratma kapasitesinden gelir. Roman aslında tamamen kurgusal olsa bile birçok insan onun

gerçek bir hikâyeden uyarlandığına inanır. Lindsay de bu yorumların önünü açmıştır: Roman (yine gerçek bir jeolojik yapı olan Hanging Rock da dahil olmak üzere) tamamen gerçek yerlerde geçmektedir ve gerçeklere dayanıyormuşçasına yazılmıştır. Romanın sırrı, başka bir dünyaya kaçırılan genç kız temalı klasik bir peri hikâyesini, realist bir anlayışla yeniden anlatmış olmasıdır. Bu anlayışa dahil olan bir diğer şey de kitapta tam tarih verilmesidir. Romana göre üç kız, 14 Şubat 1900 tarihinde kaybolmuştur ki bu tarih manidardır, zira Freud, *Rüyaların Yorumu* kitabının künyesinde bu tarihi görmek istemiştir (bu yaygın düşünce de aslında kurgusaldır; Freud'un metni 1899'da yayımlanmasına rağmen kendisi daha güncel bir tarih içermesini istemiştir.) Fakat *Picnic at Hanging Rock*, bizim 1900'ümüzde geçmemektedir, çünkü bizim takvimimizde 14 Şubat 1900, kitaptaki gibi pazar gününe değil, çarşamba gününe denk gelmektedir.

Hepsinin ötesinde bu gerçeklik illüzyonu, gizemin çözülememesine de bağlıdır. Lacan'ın bahsettiği, ressamı Zeuxis ve Parrhasius hakkındaki hikâye bir kıssa sunar. Zeuxis o kadar inandırıcı bir üzüm resmi yapar ki kuşlar resmi yemeye çalışır. Bu arada Parrhasius da öyle bir perde resmi çizer ki Zeuxis, çizdiği şeyi görebilmesi için perdeyi kenara çekmesini rica eder ondan. *Picnic at Hanging Rock*'ta herhangi bir açıklama yapılmaması, Parrhasius'un resmine bir benzerlik oluşturur. Hikâye bir örtü halini alır; çözümsüzlüğü, perdenin arkasında bir şey olduğu hissine kapılmamıza yol açar. Roman, tekinsizlik hissinin sadece bilgi saklayarak yaratılıp muhafaza edileceği fikrini destekler. *Picnic at Hanging Rock*'ta gerçekten de olan budur: Romanın yayımlandığı biçim, kesilmiş bir versiyondur. Özgün taslakta Lindsay tüm gizemleri aydınatabilecek çözümler geliştirmiştir, fakat bu sonuç bölümü yayıncısının teşvikiyle, yayımlanan versiyona dahil edilmemiştir. Söz konusu On Sekizinci Bölüm, daha sonra *The Secret of Hanging Rock* [Hanging Rock'ın Sırrı] adıyla ayrıca yayımlanmıştır.

Orijinal On Sekizinci Bölüm'ün, romandaki "gerçeklik etkisini" kıracağına şüphe yoktur. Çıkarılan bölümdeki ton değişikliği de aşikârdır. Romanın önceki kısımlarını ilginç kılan şeyler (dışarıya, alışlageldik dünyanın ötesine dair anıştırmalar), yerini anormal bir tecrübeye dair tutulan notlara bırakır. Bölüm, aşağı yukarı Edith'in kaçtığı yerden

başlar. Miranda, Marion ve Irma, monolit tarafından “çekildiklerini” hissetmeye başlarlar. Uykuya dalarlar ve uyandıklarında çevrelerine karşı aşırı bir farkındalık ve halüsinojen bir hassasiyet hissederek. Karşılarına üzerinde sadece iç çamaşırları olan yaşlıca bir kadın çıkar: Aslında Greta McCraw’mış gibi anlaşılır ama romanda bu karakterin ismi verilmez, diğer karakterler de onu tanıdıklarına dair bir emare göstermez. Yaşlı kadın bayıldığında Miranda, kadının korsesini gevşetir. Bunun ardından kendi üzerlerindeki “bu absürt kıyafetleri” de çıkarmaları gerektiği fikri düşer Marion’ın aklına; böylece üç öğrenci de korselerini çıkarıp kayalıklardan aşağı atar. On Sekizinci Bölüm’ün en çarpıcı kısmı, korselerin hemen yere çakılmayıp bir süre kayalıkların hizasında, havada süzülmesidir. Zaman durmuş mudur? Artık saatlerin gösterdiği zamanın ötesine geçmişizdir, belki de bir rüya-zamana. (Yvonne Rousseau, *The Secret of Hanging Rock* kitabına dahil edilen makalesi “A Comment on Chapter Eighteen”de [On Sekizinci Bölüm Üzerine Bir Yorum] bir kelime oyununa işaret eder: Korselerin havada asılı kalması, *corset* [korse] kelimesinin eşanlamlısının *stay* [kalmak] olmasından ileri gelmektedir.) “Uzayda bir boşluk” meydana gelir: “Bir yaz gecesindeki yusuvarlak ay büyüklüğündeydi, görünüp kayboluyordu. Ressamlar ve heykeltıraşlar bir deliği nasıl görüyorsa o da öyle görüyordu onu, başka şekillere biçim ve önem kazandıran başlı başına ayrı bir şey gibi. Bir yokluktan ziyade bir mevcudiyet gibi...” Bu boşluk ortadan kaybolduktan sonra küçük bir deliğe doğru sürünen bir yılan görürler. Yaşlı kadın, yılanı takip edeceğini söyler onlara; bir şekilde bir yengece dönüşür ve küçük deliğe sığışverir. Bir işaretin ardından Marion da onu takip eder (bir hayvana dönüştüğüne ya da bedenini deliğe nasıl sığdırdığına dair herhangi bir bilgi yoktur). Deliğe girme sırası Miranda’ya geldiğinde korkuya kapılan Irma, ona gitmemesi için yalvarır ama Miranda ne onun korkusuna ne de ayak diremesine bir anlam verebilir, o da delikten geçer. Irma bir başına kalmıştır, bekler. Belirtilmeyen bir süre sonra bir kaya parçası yuvarlanarak deliği kapatır. Bölüm biterken gördüğümüz son şey, büyük ihtimalle artık deliğe girmesinin hiçbir zaman mümkün olmayacağını anlayan Irma’nın ümitsizce kayayı tırmalaması olur.

Romanın yayımlanan (On Sekizinci Bölüm’ü içermeyen) versiyonu, yalnızca gizemi çözümsüz bırakmakla kalmaz, aynı zamanda romanın türünü tartışmaya açık bir hale getirir. (Edebi gerçekçiliğin parçası mıdır? Bir cinayet hikâyesi midir? Fantastik midir? Bilimkurgu mudur?) On Sekizinci Bölüm de kitabın türünü belirleme konusunda tam anlamıyla yardımcı olmaz, fakat bazı olasılıkları elemeye olanak tanır. Mesela romanın bir cinayet hikâyesi olduğunu söylemek artık mümkün olmaz. Fakat On Sekizinci Bölüm, çözdüğü kadar da yeni muammalar getirir beraberinde. Kayalıklarda yaşanan bu tecrübelerin anlamı nedir? Bu olayları gerçekmiş gibi mi algılamalıyız, mesela Greta McCraw gerçekten de yengece dönüşmüş müdür? Bunlar bir çeşit uyuşturucunun sonucu olarak mı yorumlanmaktadır? (Eğer öyleyse bu olaylar hâlâ bir tür gerçekçi okumaya açık olur.) Kızların dış dünyaya açılan bir kapıdan geçmiş olduğu fikri, *Picnic at Hanging Rock*’ı tuhaf bir hikâye olarak okumamıza önyak olur; On Sekizinci Bölüm ise romanın atmosferini tuhaftan tekinsize doğru iter. Kesin olan bir şey varsa o da On Sekizinci Bölüm’ün, romanın ortaya koyduğu bilmecelelere basit bir yanıt vermediğidir. Yvonne Rousseau’nun deyişiyle, “Joan Lindsay’ın asıl niyeti nihayet açığa çıkar, ancak bu niyet, gizemi çözmek için yeterli değildir. *Picnic*’in coğrafyası aydınlanır ama tekinsizlik bakidir.”

Tekinsizlik bir ölçüde kayalıklarda yaşanan tecrübelerdeki hâkim atmosferin ne olduğu sorusudur. Justin Barton’ın “güneş transı” olarak adlandırdığı bu atmosfer, kendini bir tür pozitif kadercilik olarak gösterir. Bu kadercilik, başlangıçta bir eksiklik olarak görülebilir (bir şey olması gerekirken hiçbir şey olmaması). Kayalıkların esareti altındayken karakterler tutkularından arınmış gibi görünür. Ancak korkuyu da içeren bu tutkular, gündelik yaşamın parçalarıdır. Onu delikten geçmekten alıkoyan şey, bu gündelik bağları geride bırakamamasıdır (Lindsey’in Irma için yaptığı son tanım, onun nakış yapmaktaki başarısıdır). Irma, korseleri bir kenara atmalarının onlara vaat ettiği şeyleri göremez. Öte yandan Marion ve Miranda, bilinmeyene atılmaya her şeyleriyle hazırdır. Bilindik tutkular geride kaldıkça iyice yerleşen tekinsiz bir sakinlik tarafından kuşatılmışlardır. Kaybolurlar ve kayboluşları korkutucu boşluklara ve dışarının tekinsiz imalarına yol açar.

Kitap

- Atwood, Margaret. (2013). *Oryx and Crake*. Londra: Virago. [*Antilop ve Flurya*, çev. Dost Körpe. İstanbul: Doğan Kitap, 2018.]
- . (1997). *Surfacing*. Londra: Virago.
- Ballard, J.G. (2014). *The Drowned World*. Londra: Fourth Estate.
- Barton, Justin. (2015). *Hidden Valleys: Haunted by the Future*. Londra: Zero Books.
- Borges, Jorge Luis. (2000). "Pierre Menard, Author of the *Quixote*," *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Londra: Penguin, 2000. ["*Don Quixote* Yazarı Pierre Menard," *Ficciones*, çev. Tomris Uyar, Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.]
- Burroughs, William S. (2012). *The Western Lands*. Penguin Modern Classics.
- Butler, Charles. (2001) "Alan Garner's *Red Shift* and the Shifting Ballad of "Tam Lin", *Children's Literature Association Quarterly*, Summer 2001 ccru. "The Templeton Episode" (<http://www.ccrn.net/digithype/templeton.htm>).
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2012). [*Anti Ödipüs: Kapitalizm ve Şizofreni*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp. İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları].
- . (2013). *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi. Londra: Bloomsbury.
- Dick, Philip K. (2003). *Time Out of Joint*. New York: Gollancz. [*Çığırından Çıkmuş Zaman*, çev. Nur Yener. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.]
- du Maurier, Daphne. (2006). "Don't Look Now," *Don't Look Now and Other Stories*. Londra: Penguin.

- . (2004). “The Birds,” *The Birds and Other Stories*. Londra: Virago.
[*Kuşlar*, çev. Nurdan Arca. İstanbul: Gündüz Yayınları, 1973.]
- Faber, Michael. (2014). *Under the Skin*. Londra: Canongate Books.
- Freud, Sigmund. (2011). *Beyond the Pleasure Principle*, çev. James Strachey. New York: Createspace [*Haz İlkesinin Ötesinde—Ben ve İd*, çev. Ali Nahit Babaoğlu. İstanbul: Metis Kitap, 2001.]
- . (2010). *Civilisation and its Discontents*, çev. James Strachey. Londra: Penguin [*Uygurlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2000.]
- . (2010). *The Interpretation of Dreams*, çev. A.A. Brill. Londra: Basic Books [*Rüyaların Yorumu*, çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 2010.]
- . (2003). *The Uncanny*, çev. David McLintock. Londra: Penguin.
- Garner, Alan. (2014). *Elidor*. Londra: HarperCollins.
- . (2014). *Red Shift*. Londra: HarperCollins.
- . (2014). *The Owl Service*. Londra: HarperCollins.
- Galouye, Daniel F. (2011). *Simulacron-3*. New York: Gollancz.
- Harman, Graham. (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Londra: Zero Books.
- Hofstadter, Douglas. (2008). *I Am a Strange Loop*. New York: Basic Books [*Ben Bir Garip Döngüyüm*, çev. İlkey Alptekin Demir. İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.]
- Houellebecq, Michel. (2008). *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*. New York: Gollancz.
- Irigaray, Luce. (1985). *Speculum: Of the Other Woman*, çev. Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press.
- James, M.R. (2007). “Oh, Whistle, and I’ll Come to You, My Lad,” *Collected Ghost Stories*. Londra: Wordsworth.
- . (2013). “A Warning to the Curious,” *Collected Ghost Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- . (2013). “Casting the Runes,” *Collected Ghost Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- Jameson, Frederic. (2011). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londra: Verso. [*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin*

Kültürel Mantığı, çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü. İstanbul: Nirengi Kitap, 2011.]

Jarry, Alfred. (2003). *Ubu Roi*. Londra: Dover Editions. [*Kral Übü*, çev. Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Boyut Tiyatro, 2004.]

King, Stephen. (2011). *The Shining*. Londra: Hodder. [*Medyum*, çev. Mehmet Harmancı. İstanbul: Altın Kitaplar, 2000.]

Lacan, Jacques. (2004). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, çev. Alan Sheridan. Londra: Karnac Books [*Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem. İstanbul: Metis Kitap, 2013.]

Lem, Stanislaw. (2002). *Solaris*. Londra: Faber&Faber [*Solaris*, çev. Mehmet Aközer. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.]

Lévy, Maurice. (1988). *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Detroit: Wayne State University Press.

Lindsay, Joan. (2013). *Picnic at Hanging Rock*. Londra: Vintage Classics.

———. (2013). *The Secret of Hanging Rock*. Londra: Vintage Classics.

Lovecraft, H.P. (2005). *At the Mountains of Madness: The Definitive Edition*. Penguin Random House: Modern Library. [*Deliliğin Dağlarında*, çev. Barış Emre Alkım. İstanbul: İthaki, 2018.]

———. (2011). “Call of Cthulhu”, *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction* içinde. New York: Barnes and Noble. [*Cthulhu’nun Çağrısı*, çev. Dost Körpe. İstanbul: İthaki, 2000.]

———. (2011). “Colour Out of Space,” *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. New York: Barnes and Noble. [“Uzaydan Düşen Renk,” *H.P. Lovecraft: Bütün Hikâyeleri*, çev. Hasan Fehmi Nemli. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.]

———. (2011). “Dreams in the Witch House,” *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. New York: Barnes and Noble. [“Cadı Evindeki Düşler,” *H.P. Lovecraft: Bütün Hikâyeleri*, çev. Hasan Fehmi Nemli. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.]

———. (2011). “Notes on Writing Weird Fiction,” *Supernatural Horror in Literature & Other Literary Essays*. Maryland: Wildside Press. [*Tuhaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar: Seçme Yazılar*, çev. Toprak Deniz Odabaşı. İstanbul: Laputa Kitap, 2019.]

- . (2011). "The Shadow Out of Time," *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. New York: Barnes and Noble [*Zamanın Dışından Gelen Gölge*, çev. Doğukan Bal. İstanbul: Ren Kitap, 2019.]
- Luckhurst, Roger. (2013). *The Shining*. Londra: BFI.
- Marcus, Greil. (2011). *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Londra: Faber&Faber. [*Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*, çev. Gürol Koca. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.]
- Matheson, Richard. (2008). *The Incredible Shrinking Man*. New York: Tor Books.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londra: Routledge.
- Moorcock, Michael. (1999). *Behold the Man*. New York: Gollancz. [*İşte İnsan*, çev. Barış Tanyeri. İstanbul: İthaki, 2018.]
- Negarestani, Reza. (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press.
- Nuttall, Jeff. (1968). *Bomb Culture*. Londra: HarperCollins.
- Otto, Rudolph. (1958). *The Idea of the Holy*. Oxford: Oxford University Press [*Kutsal Dair*, çev. Sevil Ghaffari. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2015.]
- Parrinder, Patrick. (2008). *James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Poe, Edgar Allen. (2016). *Masque of the Red Death*. New York: Createspace. [*Kızıl Ölümün Maskesi*, çev. Tomris Uyar. İstanbul: Notos Kitap, 2019.]
- Powers, Tim. (2001). [*Anubis Kapıları*, çev. Ardan Tüzünsoy. İstanbul: İthaki, 2001.]
- Priest, Christopher. (2011). *The Affirmation*. New York: Gollancz.
- . (2005). *The Glamour*. New York: Gollancz.
- Sheppard, David. (2015). *On Some Faraway Beach: The Life and Times of Brian Eno*. Londra: Orion.
- Strugatsky, Boris ve Arkady. (2012). *Roadside Picnic*. New York: Gollancz.
- Thomas, D.M. (2004). *The White Hotel*. Londra: W&N.
- Thomson, Philip. (1972). *The Grotesque*. Londra: Methuen.
- Wells, H.G. (2015). "The Door in the Wall," *The Door in the Wall and Other Stories* içinde. New York: Createspace [*Duvardaki Kapı*, çev. Ülker Erzurumluoğlu. Ankara: Dost Yayınevi, 2004.]
- Woodward, Ben. (2012) *Slime Dynamics*. Londra: Zero Books.

Žižek, Slavoj. (2009). *The Sublime Object of Ideology*. Londra: Verso. [*İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Kitap, 2011.]

Müzik

Miles Davis. (1970). *Bitches Brew*.

Brian Eno. (1982). *Ambient 4: On Land*.

The Fall. (1980). *Grotesque (After the Gramme)*.

The Fall. (1982). *Hex Enduction Hour*.

Joy Division. (1979). *Unknown Pleasures*.

Györgi Ligeti. (1963). *Requiem for Soprano, Mezzo-Soprano, 2 Mixed Choirs and Orchestra*.

Györgi Ligeti. (1967) *Lontano*.

John Martyn. (1973). *Solid Air*.

John Martyn. (1977). *One World*.

Nico. (1968). *The Marble Index*.

Tubeway Army. (1979). *Replicas*.

Film

2001: A Space Odyssey (1968), yönetmen Stanley Kubrick.

Amarcord (1973), yönetmen Federico Fellini.

The Birds [*Kuşlar*] (1963), yönetmen Alfred Hitchcock.

Blue Velvet [*Mavi Kadife*] (1986), yönetmen David Lynch.

Close Encounters of the Third Kind [*Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*] (1977), yönetmen Steven Spielberg.

Don't Look Now [*Karanlığın Gölgesi*] (1973), yönetmen Nicolas Roeg.

Inception [*Başlangıç*] (2010), yönetmen Christopher Nolan.

Inland Empire (2006), yönetmen David Lynch.

Interstellar [*Yıldızlararası*] (2014), yönetmen Christopher Nolan.

Invasion of the Body Snatchers [*Ceset Yiyicilerin İstilas*] (1978), yönetmen Philip Kaufman.

The Man Who Fell to Earth [*Dünyaya Düşen Adam*] (1976), yönetmen Nicolas Roeg.

The Matrix (1999), yönetmen Wachowski Kardeşler.

Mulholland Drive [*Mulholland Çıkmaızı*] (2001), yönetmen David Lynch.

Night of the Living Dead [*Yaşayan Ölülerin Gecesi*] (1968), yönetmen George Romero.

Picnic at Hanging Rock (1975), yönetmen Peter Weir.

Planet of the Apes [*Maymunlar Cehennemi*] (1968), yönetmen Franklin J. Schaffner.

Quatermass and the Pit (1967), yönetmen Roy Ward Baker.

The Quatermass Xperiment (1955), yönetmen Val Guest.

The Shining [*Cinnet*] (1980), yönetmen Stanley Kubrick.

Solaris (1972), yönetmen Andrei Tarkovsky.

Stalker [*İz Sürücü*] (1978), yönetmen Andrei Tarkovsky.

Star Wars [*Yıldız Savaşları*] (1977), yönetmen George Lucas.

Under the Skin [*Derinin Altında*] (2013), yönetmen Jonathan Glazer.

Welt am Draht [*Yalan Dünya*] (1973), yönetmen Rainer Werner Fassbinder.

The Wicker Man [*Lanetli Ada*] (1973), yönetmen Robin Hardy.

Televizyon Yapımları

Children of the Stones (1976), ITV üretimi, yazar Jeremy Burham ve Trevor Ray, yönetmen Peter Graham Scott.

Quatermass (1979), Euston Films üretimi, ITV, yazar Nigel Kneale, yapımcı Trevor Childs.

Quatermass II (1955), BBC üretimi, yaratım Nigel Kneale.

Quatermass and the Pit (1958-59), BBC üretimi, yaratım Nigel Kneale.

The Quatermass Experiment (1953), BBC üretimi, yaratım Nigel Kneale.

The Stone Tape (1972), BBC üretimi, yazar Nigel Kneale, yönetmen Peter Sasdy.

Twin Peaks (1990-91), yönetmen David Lynch.

Whistle and I'll Come to You (1968), BBC üretimi, yönetmen Jonathan Miller.

Whistle and I'll Come to You (2010), BBC üretimi, yönetmen Andy de Emmony.

2001: A Space Odyssey
(Kubrick) 86, 107

A

"Adlandırlamayan"
(Lovecraft) 24

Amarcord (Fellini) 81

Ambient 4: On Land (Eno) 78

amnezi 72, 117

anomali 117

Antilop ve Flurya (Atwood) 101

Anti Ödipus 100

antropomorfizm 20

Anubis Kapıları (Powers) 42, 43,
45

atanazi 72, 73

A Thousand Plateaus (Deleuze ve
Guattari) 100

Atwood, Margaret 97-101

Avustralya 118

"A Warning to the Curious"
(James) 79, 80, 83

Ayer, A.J. 80

B

Ballard, J.G. 77, 86, 87

Barton, Justin 9, 77, 96, 122

başka-dünyalaştırma 50, 52

Beden Kemiricilerin İstilas
(Kaufman) 78, 86

Beyaz Otel (Thomas) 12

Bierce, Ambrose 20

bilimkurgu 9, 10, 20, 41, 43, 47, 48,
50-2, 64, 84, 92, 102, 107

bilinçdişı 24, 60, 75, 85, 111

Birinci Dünya Savaşı 23

Birleşik Krallık 118

Borges, Jorge Luis 25, 26

Bowie, David 107

Brand, Amelia 114, 115, 116

Britanya 26, 88, 91

Burroughs, William S. 43

Butler, Charles 93-5

C-Ç

"Cadı Evindeki Düşler"
(Lovecraft) 25

Carter, Randolph 29, 36

"Casting the Runes" (James) 39

Chapman, JC 41

Children of the Stones (Scott) 89

"Cthulhu'nun Çağırısı"
(Lovecraft) 24, 37

Cinnet (Kubrick) 45, 70, 108,
109, 110
"City Hobgoblins" (The Fall) 34,
36
Collago 71
Çığırından Çıkmış Zaman
(Dick) 50-2, 55

D

Däniken, Erich von 23
Davis, Miles 100
Deleuze, Gilles 100
Deliliğin Dağlarında
(Lovecraft) 23
Derinin Altında (Glazer) 98, 101,
105, 107
Derleth, August 25, 26
Dick, Philip K. 36, 47, 49-53, 55
dirimselcilik 100
Disneyland 50
doğaüstü 17, 20, 30, 31, 55, 84,
94, 108
Donaldson, Stephen 21
Don Quixote 26
"Don't Look Now" (du
Maurier) 69
*Don't Look Now (Karanlığın
Gölgesi)* (Roeg) 70
du Maurier, Daphne 67, 70
"Duvardaki Kapı" (Wells,
H.G.) 27-32
düalizm 105
Dünyaya Düşen Adam (Roeg) 107

E

Ebert, Roger 58
Eliot, T.S. 36
Emmony, Andy de 106
Eno, Brian 77, 78, 80, 81
Ernst, Max 27, 118
Estonya 112

F

Faber, Michael 101, 102
fantastik 18, 20-2, 33, 35, 71, 92
Fassbinder, Rainer Werner 47,
48, 50
Fellini, Federico 81
Fransa 73, 74
Freud, Sigmund 10-3, 24, 30, 31,
66, 75, 84, 85, 101, 120

G

Gal mit sistemi 93
Galouye, Daniel F. 47
Garner, Alan 12, 71, 79, 82, 83,
90, 91, 93, 95, 96, 98, 109
Glasgow 104
Glogauer, Karl 42
grotesk 33-8, 111
Grotesque (After the Gramme)
(The Fall) 34, 35, 36
Guattari, Felix 100

H

Hancock, Graham 23
Harman, Graham 25, 26
Hayworth, Rita 56

Haz İlkesinin Ötesinde

(Freud) 24, 85

Heinlein, Robert 42

Hex Enduction Hour (The Fall) 38

Hitchcock, Alfred 68

Hofstadter, Douglas 42

Hollywood 55, 56, 58

Hordern, Michael 80

Houellebecq, Michael 31

I-İ

Inception (Nolan) 49

Inland Empire (Lynch) 29, 55,
58, 59, 60

Innsmouth'un Üzerindeki Gölge
(Lovecraft) 18, 38

Interstellar (Nolan) 113, 116

Irigaray, Luce 100

İkiz Tepeler (Lynch) 55, 56

İskoçya 102

İşte İnsan (Moorcock) 42

İz Sürücü (Tarkovsky) 48, 110-2

J

James, M.R. 11, 38, 39, 77-84,
106, 117

Jameson, Frederic 51, 52

Jarry, Alfred 36

Johansson, Scarlett 102-5, 107

Joyce, James 33, 37

Joy Division 88

K

Kanada 98, 99

“Kendi Çizme Kayışlarından”

(Heinlein) 42

“Kızıl Ölümün Maskesi”

(Poe) 110

Kneale, Nigel 12, 79, 82-90, 96

Kubrick, Stanley 86, 107, 108,
113

“Kuşlar” (du Maurier) 67-8

L

Lacan, Jacques 12, 13, 31, 98,
105, 120

le Carré 36

Lem, Stanislaw 110, 111

Lévy, Maurice 20, 21

Lewis, C.S. 21, 29, 52

Lewis, Wyndham 36

Lovecraft, H.P. 9, 17-31, 34-8,
63, 79

Luckhurst, Roger 110

Lynch, David 29, 55, 58, 59

M

Marcus, Greil 86

Mars 86

Marvel Comics 29

Matrix (Wachowski
Kardeşler) 48

Mavi Kadife (Lynch) 55, 56

McHale, Brian 47

metafizik 12, 13, 63, 107, 112

Mısır 43

Miéville, China 23, 24

mit 23, 93-6

mitos 25

Monroe, Marilyn 51

Moorcock, Michael 42

Mulholland Çıkması (Lynch) 55-8

N

NASA 114

natüralizm 20, 52, 104

Negarestani, Reza 83

Nietzsche, Friedrich 108-10

Nolan, Christopher 107, 113

O-Ö

On Land (Eno) 78, 80, 81

On Vanishing Land 9, 77

özgür irade 96

Özgürlük Heykeli 65

P

Parrinder, Patrick 33, 34

perde anı (Freud) 99

Picnic at Hanging Rock
(Lindsay) 117, 120, 122

Powers, Tim 41-3, 45

Priest, Christopher 67, 71

punk 34, 43, 88

Q

Quatermass and the Pit
(Kneale) 84, 86, 87, 90

Quatermass II 86

R

Red Shift (Garner) 90-6, 109

Roadside Picnic
(Strugatsky'ler) 110

rock and roll 36

Roeg, Nick 70, 107

Romero, George 68

Rousseau, Yvonne 121, 122

Rowley, Thomas 92

Rudkin, David 79

Ruj Lekesi (Marcus) 86

S

"Siz Zombiler!" (Heinlein) 42

Smith, Mark E. 26, 35-9

Solaris (Lem) 110, 111, 114

Solaris (Tarkovsky) 48, 110, 111, 114

soyoluşsal anı 86

Speculum: Of the Other Woman
(Irigaray) 100

Spielberg, Steven 89

Star Wars (Lucas) 48, 88

Strugatsky, Boris ve Arkady 110, 113

Surfacing (Atwood) 97-101, 104

sürrealizm 11, 12, 118

T

Tarkovsky, Andrei 107, 110-3, 118

Thanatos 83-6, 88

The Affirmation (Priest) 71-4

The Beatles 43
 The Fall 33-5, 38
The Glamour (Priest) 71, 74
The Stone Tape (Kneale) 86, 87, 95, 109
 Thomas, D.M. 12, 21, 92, 94, 95
 Titus 33
 Todorov, Tzvetan 20
 Tolkien 21, 25
Tuhaf Kurgu Yazma Üzerine
Notlar (Lovecraft) 20
U-Ü
unheimlich 10, 11, 12
Uygurluk ve Hoşnutsuzlukları
 (Freud) 24, 101
Üçüncü Türden Yakınlaşmalar
 (Spielberg) 88, 89

W

Watts, Naomi 56
Weld am Draht (Fassbinder) 47
 Wells, H.G. 27, 29, 30, 33, 36, 77
 Woodard, Ben 100

Y

yabancılaştırma 50
Yaşayan Ölülerin Gecesi
 (Romero) 68

Z

“Zamanın Dışından Gelen
 Gölge” (Lovecraft) 22-3
 Žižek, Slavoj 41

TUHAF VE TEKİNSİZ

Mark Fisher

FELSEFE

Tuhaf ve tekinsiz dışarıda olanla, ait olmayanla, bilinmeyenle ilgilidir; garip olanı çağırıştırır. Mark Fisher'a göre tuhaf ve tekinsiz birbiriyle yakından ilişkili iki duygu, aynı zamanda 20. yüzyıla damgasını vuran birer üretim biçimidir; film ya da kurgu biçimi, kavrayış biçimi, hatta nihayetinde bir var olma biçimi.

Fisher *Tuhaf ve Tekinsiz*'de, bu kavramların insanın varlık ve yoklukla ilgili sorabileceği en temel soruları barındırdığını anlatıyor. Burada hiçbir şey olmaması gerekirken bir şeylerin olmasının sebebi nedir? Ya da, burada bir şeyler olması gerekirken hiçbir şey olmaması nedendir? Belki de insanlık halinin tam olarak anlaşılabilmesi için incelenmesi gereken sınırdaki kavramlar olan tuhaf ile tekinsiz Fisher; H.P. Lovecraft, H.G. Wells, M.R. James, Christopher Priest, Joan Lindsay, Nigel Kneale, Daphne du Maurier, Alan Garner ve Margaret Atwood gibi yazarlar ile Stanley Kubrick, Jonathan Glazer ve Christopher Nolan gibi yönetmenlerin eserleri üzerinden inceliyor.

Mark Fisher doktorasını Warwick Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde yaptı. Radikal siyaset, popüler kültür ve müzik üzerine yazılar ve kitaplar yazdı.

İngilizceden çeviren: **Berkan M. Şimşek**

f kuyayinlari

🐦 kuyayinlari

📷 kocuniversitesiyayinlari

www.press.ku.edu.tr

ISBN 978-605-7685-31-5



KÜY

20 TL

KDV'DEN MUAF TIR

