

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM

BİR FANTAZİ EVRENİ OLARAK ARABESK
ÜZERİNE LACANCI BİR ANALİZ

Yüksek Lisans Tezi

Türker ŞAHİN

Ankara-2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM

BİR FANTAZİ EVRENİ OLARAK ARABESK
ÜZERİNE LACANCI BİR ANALİZ

Yüksek Lisans Tezi

Türker ŞAHİN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nur Betül ÇELİK

Ankara-2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM

BİR FANTAZİ EVRENİ OLARAK ARABESK
ÜZERİNE LACANCI BİR ANALİZ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nur Betül ÇELİK

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağımı gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...../...../201...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Türker ŞAHİN

İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
I. KISIM.....	7
TÜRKİYE’NİN SİMGESEL DÜZEN(LER)İ	7
1. BÜYÜK ÖTEKİ’DEN EFENDİYE GİDEN YOL	8
a. Sembel Düzendn “Büyük Öteki”ye	9
b. Bir Gösteren olarak Efendi ve Söylemi	18
c. Toplumsal Bağın Kurucusu: “Efendi” ve “Söylemi”	21
d. S ₁ ’in Varlığı ve Büyük Öteki’nin Yokluğu	27
e. Arabesk Kültürün Zemini: 1950’lerin Söylemi ve Gecekondulaşma.....	35
2. TEKİNSİZ MAHALLELERDEKİ FANTAZİ OLARAK ARABESK.....	47
a. Modern Düzendn Geçmişin Hayaletleri	50
b. Tekinsiz Şeyin Kaynağı Nedir?.....	54
c. Arabesk Fantezinin Tekinsizliği	60
d. Arabesk ve Komik Arasındaki İnce Çizgi	68
II. KISIM	74
ARABESK ÖZNE.....	74
1. ARABESK ÖZNE İÇİN BABANIN AD(LAR)I	75
a. Babamın-Adı’na Giden Yol: Kastrasyon Karmaşası	78
b. Arabesk Özne Neyin Peşine Düşer?	85
c. Dürtüsel Hareketin Mahkûmu Arabesk Özne	92

d. Ferdi Fantezi Sahnesinde	97
2. ARABESK ÖZDENİN ARZUSU	106
a. <i>objet petit a</i> Formu Ses ve Sesin Paravanı Müzik	108
b. Sesten Cevabı Olmayan Soruya: “ <i>Che Voi?</i> ”	115
c. Arabesk Öznenin Zevk ile İmtihanı	119
d. Efendisinin Söylemi, Arabesk Öznenin Semptomu	125
SONUÇ	134
KAYNAKÇA	140
ÖZET	144
ABSTRACT	145

GİRİŞ

Özneler olarak birbirimizden bağımsız olmadığımız aşikâr. Bunun kadar aşikâr olan bir başka şey de bu bağın dil ile kurulmuş bir bağ olduğu; çünkü hepimiz, ebeveynlerimizi dahi ancak dili öğrendikten sonra “anne” ve “baba” olarak adlandırıyor ve onlar ile ilişkilerimizin nasıl olması gerektiğini bu gösterenler zinciri sayesinde öğreniyoruz. Lacan, bu yapıyı *simgesel düzen* olarak adlandırır. Simgesel düzen dilin alanıdır; “görülür dünyayı düzene sokan ve onu sağlamlaştıran” bir işlevi olan bu yapı “yalnızca kendimizi ve dünyamızı tarif etmek için kullandığımız sözcükleri değil, kendimiz gibi benimsediğimiz kimlikleri de sağlayarak yaşantımızı kurar” (McGowan, 2012, s. 20-21). Özneler, kendileri daha doğmadan önce var olan bu düzenin içerisinde edindikleri yere göre karşılıklarına çıkan kimlikleri sahiplenir ve bu şekilde düzen tarafından imlendikleri bu alana uyum sağlarlar. Bu sahiplenme, Alenka Zupančič’in de belirttiği gibi (2011, s. 37) kimliklere gerçekten ve özgür bir şekilde sahip olmak değil, aksine “Ya paran ya canın!” tehdidi karşısında bir şeyi seçme mecburiyeti sonucunda yapılan bir tür “zorlama seçim”dir¹. Özne, bu zorlama seçim ile bölünür ve kendi varlığını simgesel düzende yerleştiği konuma göre etrafındaki kimliklerden birine “sahipmiş gibi” yaparak anlamlandırmanın yoluna koyulur; aksi takdirde simgesel düzendeki konumunu ve elindeki her şeyi kaybeder.

¹ Zupančič, Lacan’ın bu zorlama seçimi ıssız bir sokakta bir hırsız ile karşılaşmaya benzettiğine dikkat çeker. Karşınızda beliren hırsız size silahı doğrultup “Ya paran ya canın!” tehdidini savurduğunda seçimi size bırakmış gibi görünür; ama söz konusu seçim sonunda olan cüzdanınızı vermemeyi seçtiğinizde canınızı da kaybedersiniz. Boyun eğmeyi seçmediğiniz takdirde düzen içerisinde her şeyi kaybedecek olmanızdan dolayı bilinçli bir tercih söz konusu değildir bu durumda. Seçim, varlığınızı sürdürebilmeniz için cüzdanı vermek zorunda oluşunuza dayandığı için bir zorlamadır aslında.

Bu seçim, bu çalışmanın konusu olan arabeskin özneler tarafından yaşam biçimine dönüştürülmesinin de başladığı noktadır. Sigmund Freud'un bilinçdışını keşfinden bu yana, öznelerin tercihlerinin altında yatan ve hep tekrar eden bir şeyler olduğunun farkındayız. Bu alan bilinçten bağımsız, onu altüst edebilen bir yapıdadır. Bu bağlamda arabesk, o hep aksayan ve tekrar eden şey ile olan ilişkisinden dolayı bir müzik türü olmasının yanında bir yaşam kültürüne de dönüşmüştür. Ülkenin tek televizyon kanalı ve tek radyo istasyonunun devlet kontrolünde olmasına ve arabeskin bu kanallara girişinin yasaklanmasına rağmen öylesine popülerleşmiştir ki, popüler sinemaya sızarak bu filmlerin önemli öğelerinden biri haline gelmiştir.

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda arabesk, bilinç düzeyinde analiz edilmiştir. Bu çalışmalarda arabesk genel olarak alt veya çevre kültürün ürünü olarak nitelendirilir, toplum içinde bir sınıfa ait kabul edilir, anketler ve şarkı sözlerine yönelik içerik analizlerinden edinilen nicel veriler bizi hep bir sınıfsal ayrıma yönlendirir. Buna karşın hep bir "kısa devre" söz konusudur. Arabesk, hiç beklenmedik bir anda üst kültürün alanına da sızabilir, toplumdaki diğer sınıflara ait bireyler tarafından da dinlenebilir. Bu noktada psikanalizi devreye sokmamız gerekir. Zira psikanaliz, "bünyesi gereği" toplumsal, nesnel ve eleştirel bir boyut taşır (Zupančič, 2011, s. 10) ve araştırma nesnesi de toplumun bütün kesimlerinin yollarının kesiştiği ve bireysel olanın aynı zamanda toplumsal olduğu yer olan, Lacancı hali ile "bir dil gibi yapılanmış" olan bilinçdışıdır.

Bilinçdışının yapılanması, öznenin bir *söyleme* eklemlenmesi ile yapılanmaya başlar. Osmanlı'dan 1970'lere kadar varlığını sürdüren simgesel yapı, bu çalışma içerisinde *arabesk özne* olarak adlandıracağım kolektif öznenin oluşumuna zemin hazırlar. Öznenin kurulabilmesi için gerekli olan en önemli öge, Lacan'ın "ne kadar ele gelmez olursa olsun, her açılışında zaten oradadır" (Lacan, 2013, s. 138) diye tarif ettiği *büyük Öteki*'dir. Bu sebeple teze öznenin *büyük Öteki* yanılısamasının kurucusu olan *simgesel düzen* ve bu düzenin dolayımının faili olan *Efendinin Göstereni* ve *Efendinin Söylemi* başlayacağım. Sonrasında, arabesk özne söz konusu olduğunda es geçemeyeceğim 1950'lerde başlayan kente göçler ile oluşan gecekondu mahalleleri ve bu *tekinsiz* mahallelerde yaşayan öznelerin arabeski nasıl bir *fantezi evreni* olarak kabul ettiğini inceleyeceğim.

Araştırmanın ikinci kısmında ise *arabesk özne* ve bu öznenin *arzusuna* odaklanacağım. Lacan için *arzuların yapay* olduğunu göz önünde bulundurarak, *arabesk öznenin arzusunun* da *simgesel düzen* ve *efendinin dolayımı* ile nasıl yapılandığını açıklayacağım. Bu bağlamda öncelikle öznenin *simgesel düzene* geçişini sağlayan *Babanın-Ad(lar)ı*, ilk olarak karşımıza çıkacak; zira arabeskin babaları olan Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur, *arabesk özne* için de *Babanın-Ad(lar)ı*dır. Bu isimlerin filmleri üzerinden örnekler kullanarak bu konuma nasıl yerleştiklerini inceleyecek ve Ferdi Tayfur'un ilk filmi olmasından dolayı seçtiğim *Çeşme* filmini analiz edeceğim. Son bölümde ise *arabesk öznenin arzusunun* nasıl yapılandığını Lacan'ın arzu grafikleri üzerinden açıklayacağım.

Böylece *arzunun* yapılanmasında müziğin işlevini ve arabeskin *fantezi evreni* olarak bu grafikte nereyi işgal ettiğini göstereceğim.

Bu araştırmada savım, arabeskin modernleşme projesi ile yeniden düzenlenen simgesel düzene tam olarak eklemlenemeyen kitlelerin ideolojideki ve ideolojinin kurmaya çalıştığı gösterenler ağındaki boşlukları doldurmak için sığındığı, her ne kadar isyan edermiş gibi görünse de aslında ideolojinin işleyişini kolaylaştıran bir fantezi evreni olduğudur. İspatlamak içinde bu öznelerin içinde yaşadıkları düzenden, bir yaşam biçimi olarak sarıldıkları arabesk kültüre kadar birçok yerde karşıma çıkan ipuçlarını takip edecek ve yeri geldikçe Orhan Gencebay'ın, Müslüm Gürses'in ve Ferdi Tayfur'un filmleri ve şarkılarına da başvuracağım.

Arabesk bugün sokakta, dolmuşlarda, televizyonlarda ve radyolarda hem o ilk yorumları hem de son dönemde ortaya çıkan farklı türlere uyarlamalarıyla karşımıza çıkmaya devam ediyor. Bu sebeple araştırmanın kapsamını 1980 öncesinin arabeski olarak sınırlandırdım. Bunun iki sebebi bulunuyor; birincisi bugün bile popüler olan birçok arabesk eserin 1980 öncesinde yapılmış olması ki bu da bizi oraya çağıran bir şeyler olduğunu gösteriyor. İkinci olarak devletin dokunmadığı, görmezden geldiği bu müzik türü, 1980'lerde "Acısız Arabesk" üretilmesi ve dinletilmesi hedefini koyan ideolojik müdahale eski büyüsunü kaybetmiştir. Arabesk, bir söyleme tam olarak eklemlen(e)memekten doğar; öznenin adını bir türlü koyamadığı bir eksikliğe ve dolduramadığı bir boşluğa işaret eder ve tam da bu sebeple şarkısından filmine içinde birçok gösteren bulunur ve her defasında bir başka gösterenin eksikliği söz

konusu olur. Bu kimi zaman sevgi, kimi zaman şefkat, kimi zaman para, kimi zaman şans, kimi zaman sadakattir; ama hiçbir zaman şarkıları bir araya getirdiğimizde öznenin tam olarak ne istediğini bilemeyiz. Her şarkıda bir takım talepler söz konusudur; ancak talep edilen nesne *jouissance*'ın yoğunlaştığı her şey olabilir.

Bu talep edilen nesnenin hayalini kurmak, Lacancı fantezinin en temel özelliğidir. Özne için zevk kendisinden koparılmış ve göremeyeceği bir alana, ondan uzağa atılmıştır. Özne, keyfin nerede olduğunu, ona kimin sahip olduğunu tam olarak bilemez; ama o zevki hayaline taşıdığı bir fantezi sahnesi kurar. Elbette bu fantezi sahnesini kurabilmek için özne ilk olarak zevkin taşındığı *büyük Öteki*, kendisinin bu *Öteki*'nin arzusu olmasını sağlayacak gösteren ve bu gösterene ulaşacağı yolu öğreneceği *Babanın Ad(lar)ı* ile karşılaşmak zorundadır. Fantezi, özneye arzu nesnesine ulaştığı anın hayalini kurdurur. Arzu nesnesine ulaşmanın paradoksu da burada ortaya çıkar; nesne, fantezi sahnesinde var olduğu sürece varlığını arzu nesnesi olarak sürdürür ve bu nesneye ulaşarak hayali kurulan zevk ile karşılaşmak fantezinin sonlanmasına yol açar. Öznenin deneyiminde ortaya çıkan zevk, asla fantezideki zevk olmayacaktır çünkü ve hep bir şeyler eksik kalacaktır.

Arabesk, bir fantezi evreni olarak özneyi hem arzu nesnesine uzaklaştırır hem de uzaklaştırdığı bu nesneden zevk almasını sağlayacağı bir imkân sunar. Böylece arabesk dinleyicisi, günlük yaşamdaki dertleri çekilir kılan bir fanteziye sığınmış olur. Felek “kahpe”, yaşamak “acı”dır ve arabesk özne “derbeder”dir. Bütün bunlara isyan etmeyi, elinden alınan zevke ulaşmak için haykırmayı ister; ama haykırmaz,

onun yerine şarkıları dinleyerek “haykırıyormuş gibi” yaptığının hayalini kurar. Bir şeyleri değiştirerek zevkin kendisinden çalınmasını engellemek ve zevke ulaşmanın önünü açmak yerine şarkılardaki keyfi tekrar etmeyi yeğler.

I. KISIM

TÜRKİYE'NİN SİMGESEL DÜZEN(LER)İ

1. BÜYÜK ÖTEKİ'DEN EFENDİYE GİDEN YOL

Simgesel düzenin bölünmüşlüğü, öznelerin farklı anlamlara yönelerek farklı yapılar tarafından üzerlerinin çizileceği anlamına gelir. Önceki bölümde karşımıza çıkan zorlama seçim, öznenin karşılaştığı simgesel düzen ile kendi varlığı arasında bölünmesini sağlayan “yabancılaşma” deneyiminin bir sonucudur: Varlığını simgesel düzende anlamlandırabilmek için özne, bir anlam zincirinin peşine düşmek zorundadır. Yabancılaşma, Lacan’ın “büyük Öteki” olarak adlandırdığı yerin etkisi ile başlar: Özne, karşılaştığı anlam zincirine bir halka olarak eklemeli ve teslim olduğu bu yerde \$ sembolü ile gösterilen *bölünmüş özne*ye dönüşür. Farklı simgesel düzenlerin hüküm sürdüğü yerlerde, eklemeli söylemler de farklı olacağı için özneleri bir arada tutacak toplumsal bağın kurulması da zorlaşır. Gerek Osmanlı İdeolojisinin, gerek Kemalist İdeolojinin baş etmekte zorlandığı, ülke sınırları içerisindeki özne gruplarını bir türlü toplum veya halka dönüştürmeyi tam olarak başılamamasına sebep olan sorunu burada aramak gerekir. Bu bağlamda öncelikle simgesel düzenin büyük Öteki olarak özneyi nasıl kurduğuna, ardından da Lacan’ın “toplumsal bağ” olarak oluşturduğu söylem türleri içerisinde “Efendinin Söylemi”nin Türkiye’de nasıl karşımıza çıktığına değineceğim.

a. Simgesel Düzenden “Büyük Öteki”ye

Öncelikle Osmanlı ideolojisinin özneler ile kurduğu ilişki üzerine Şerif Mardin’in dikkat çektiği bir noktaya değinerek işe başlamak gerekiyor:

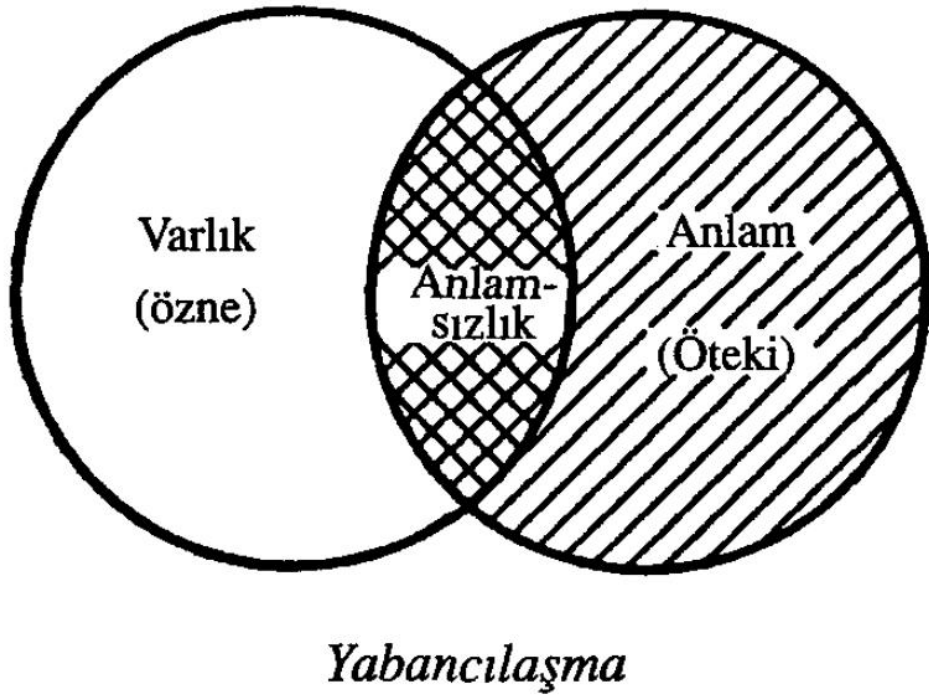
Osmanlılar, karşılaştıkları yeni toplumsal kurumlarla, yerel törelere yasallık tanıyarak ve etnik, dinsel ve bölgesel özelliklere yönelik ve merkezsiz olmayan bir uzlaşma sistemini pekiştirerek baş ettiler. Gevşek bağların işe yaradığını gördüklerinde, daha kapsamlı bir bütünleştirmeye girişmediler. Böylece, daha da genel ve bütünsel anlamda merkez ve çevrenin birbiriyle çok gevşek bağlar içinde bulunan iki dünya olduğunu söyleyebiliriz (2002, s. 40).

Mardin’in merkez olarak kabul ettiği hanedan ve kölelerden oluşan saray içindeki özneler ile çevre olarak kabul ettiği özne grupları¹⁵ ilk bölümde bahsettiğim gibi ayrı “dünya”lara, ayrı anlamlandırmalara sahipken merkez, çevre kendi geleneklerini, sosyal ve kültürel yaşamlarını devam ettirebilmeleri için serbest bırakmıştır. Böylece Osmanlı sınırları içerisindeki özneler, yaşadıkları bölgenin simgesel düzenine göre bölgeden bölgeye değişen bir özneleşme süreci geçirirler.

Öznenin anlam ile ilişkisi, kendisini simgesel düzeni oluşturan dilin içerisinde deneyimlemesi, dili konuşması ile başlar. Dil, özne doğmadan önce de oradadır ve anlam, özneyi bu gösterenler ağının içerisinde teslim almak için bekler; yani

¹⁵ Mardin, aynı makalede bu grupları “Osmanlı toplumu” olarak adlandırıyor; ancak tezin içerisindeki yeri itibarı ile sosyoloji alanına ait bu adlandırma yerine “özne grupları”nı kullanmayı uygun gördüm.

simgesel düzene giriş, Lacan'ın tabiriyle “öznenin kurulduğu ilk temel işlem”dir (Lacan, 2013, s. 222). Özne, karşısına dikilen gösteren zincirleri ile bir anlam ilişkisi kurmak zorunda kaldığında, zorlama seçimi yapmak zorunda kalır. Lacan, temelini Hegel'de bulduğunu söyleyerek bu deneyimi “yabancılaşma” olarak adlandırır ve aşağıdaki şema ile açıklar (2013, s. 223-225).



Yabancılaşma şemasının en büyük özelliği, öznenin ne yaparsa yapsın ortadaki anlamsızlığa sürüklenecek olmasıdır: “O halde buradaki seçim, iki taraftan birini muhafaza edecek olursak ötekinin kaybolacağını bilmekten ibarettir. (...) Varlığı seçtiğimizde özne kaybolur, elimizden kayıverir, anlamsızlığa yuvarlanır — anlamı seçtiğimizde ise anlamsızlık kısmı tırtıklanmış olarak ayakta kalır, oysa

anlamsızlık kısmı aslında öznenin gerçekleşmesinde, bilinçdışını oluşturan kısımdır” (Lacan, 2013, s. 223-224). Yani özne, özne olabilmek için varlık yerine anlama, simgesel düzene ve bu düzen içerisinde anlamlandıracağı büyük Öteki’ye yönelmek ve bölünmek zorundadır. Simgesel düzen içerisinde bir özne olarak anlama kavuşabilmek için özne bu deneyimi yaşamaya mecburdur: “*Ya cüzdanın ya canın!* Cüzdanı seçersem ikisini birden kaybederim. Canımı seçersem cüzdansız hayatıma sahip olurum, yani tırtıklanmış hayatıma” (Lacan, 2013, s. 224-225). Lacan için psikanalizin toplumsal oluşu da buna dayanır; özneyi etkileyen biyolojik, fiziksel birçok değişken dinamik var olsa da, simgesel alanda karşılıklarına dikilen hırsıza cüzdanı kaptırdıkları ve “tırtıklanmış” bir halde yaşamaya devam ettikleri için özneler aynı zamanda kolektif olarak “eksik”tirler. Bu iki tarafa yönelmenin arasında beliren anlamsızlık boşluğunu örtbas edebilmek için özne, simgesel düzendeki gösterenlerin peşine düşerek kendisini anlamlandırmaya çalışır: Adı, soyadı, mesleği, okuduğu kitaplar, dinlediği müzik türleri gibi gösterenleri buna örnek gösterebiliriz. İşte ideoloji, öznenin sarıldığı bu gösterenlere nüfuz ederek, onların içinde gizlenerek özneyi çağırır. Slavoj Žižek’in dediği hali ile “...ideoloji, tam olarak onu nerede bulacağını düşünmediğin yerdedir” (Žižek, 2013) ve özne o çağrıyı bilinç düzeyinde fark etmese bile bilinçdışı çoktan cevap vermiştir.

Osmanlı’nın birbirinden ayrı simgesel yapılara sahip oluşu, bize öznelerin ortak bir gösterenler zinciri ile ilişki kur(a)madığını gösterir. Ayrıca, bu yapıda taşralı öznelerin ait olduğu simgesel düzenlerin ve dillerin de birbirlerinden çok farklı olduğunu göz önünde bulundurursak, Osmanlı Tarihi’ndeki isyanların neden bölgesel kaldığını anlayabiliriz: Ülke sınırları içerisinde özne gruplarını birleştiren

toplumsal bir bağ aslında yoktu. Bunun yerine her grubun kendi dilleri, simgesel düzenleri ve bunlar üzerinden oluşturdukları kendi gruplarına ait bağlar mevcuttu. Bu sebeple bir topluluğun isyanı, başka bir topluluk tarafından desteklenmemiş, Fransız İhtilali'ndeki gibi topyekun bir isyan ne Osmanlı ne de Türkiye Cumhuriyeti tarihine geçmemiştir.

Cumhuriyetçi Devrim sonrasında Kemalist ideoloji, adeta bu açığı kapatmak için işe koyulur. Birbirinden ayrı dünyalara sahip özne gruplarından bir toplum oluşturmak için millî, modern, yeni bir simgesel düzen inşa edilmeye çalışılırken, özne gruplarının da bu gösterenler zincirine birer halka olarak eklenmesi amaçlanır. Çağlar Keyder'in bu yeni rejimi "henüz 'halk' olamamış bir toplumu" yöneten bir rejim olarak nitelendirmesini (2014, s. 139) bu bağlamda değerlendirmemiz gerektiğini düşünüyorum: Kemalist ideoloji'ye göre bir toplum vardı; ama bu dağınık gruplardan oluşan toplumu aralarında bir bağ kurup halk olarak birleştirmek gerekiyordu. Bu bağlamda yine neden "toplum" yerine "özne grupları" kavramını kullanmanın daha doğru olduğuna değinebiliriz: Toplumsal bağın olmadığı Osmanlı'daki toplulukları toplum olarak kabul etmek bir sorun teşkil eder. Kemalizm'in gözden kaçırdığı sorun da, yine aynı şekilde öznelerin eklenmesi için yeni bir gösterenler zinciri oluştururken, öznelerin içinde doğdukları simgesel düzenin ideolojinin de ötesinde ve bilinçdışı üzerinde etkin bir durumda oluşudur.

Bu durumu, Mladen Dolar'ın, Althusser'in “ideoloji bireyleri özne olmaya çağırır” formülasyonunda, bireyden ideolojik özneye dönüşümün ani ve kesin bir şekilde gerçekleştiğinin varsayıldığını iddia ettiği makalesinden hareket ederek değerlendirmemiz gerekiyor. Öznenin kuruluşunda her zaman için “geri dönüşlü” (*retroactively*) bir etki ön plandadır ve bu müdahale ideolojinin de öncesindedir (Dolar, 1993, s. 76). Dolayısıyla bu isyanların sebebini sadece karşı taraftaki ideolojinin çağrısına cevap vermek ile açıklamamak gerekir; onun da öncesinde var olan, öznenin kurucu ögesi olan büyük Öteki burada devrededir. Yani özneleri taraf olmaya yönelten şey maddi bir çıkardan veya ideolojik bir çağrıdan çok, anlam zincirindeki yerlerinin yarın nasıl belirleneceğidir. Komşuları isyan ederken evinde saklanmayı seçen her özne, yarın köylüler tarafından “yılan”, “kancık” gibi eksikliklerini simgesel olarak daha da katmerleyecek lâkapların takılması ve toplumsal bağdan koparılmanın korkusunu yaşar. Yani büyük Öteki'nin gözünde değerini kaybetmenin korkusu yanında İngiliz Sterlini aslında pek bir değer taşımaz. Özneyi harekete geçiren ve neyin değerli, neyin değersiz olduğunu veren şey, özneyi kuran anlamın alanıdır.

Lacan, *Écrits*'de bu müdahalenin çıkış noktasını şu şekilde açıklar: “Dilde mesajımız bize Öteki'nden ve (...) tepetaklak bir şekilde gelir” (2006, s. 3). Simgesel düzen olarak adlandırdığımız o gösterenler dizisinin içinde barındırdığı “mesaj”, özneye yabancılaşma grafiğinde yer alan “anlam” alanından gelir. Lacan'ın birkaç sayfa sonra “*bilinçdışı Öteki'nin söylemidir*” (2006, s. 10) şeklinde formüle ettiği yapı, öznenin bu mesajın geldiği gösterenler zincirine bir halka olarak eklenmek zorunda olmasına dayanır. Yabancılaşma kavramının temelini oluşturan ayrımı,

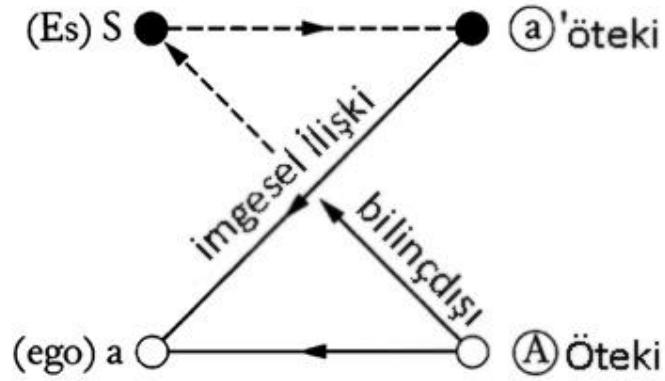
Hegel'in öznenen bağımsız ve dışsal bir şeyin etkisine dikkat çektiği şu satırlarda bulabiliriz:

Daha önce de belirttiğimiz üzere... kendinde şey, bu haliyle, bütün belirlenimlerden boşalmış bir soyutlamadan başka bir şey değildir, öyle bir şey ki kendisi tam da böyle her türlü belirlenimden soyutlanma sayıldığı için, hakkında gerçekten de *hiçbir şey bilmeye* olanak yoktur. Kendinde şey bir kez belirlenmemiş şey olarak önceden kondu mu, her türlü belirlenim onun dışına, onun yabancı olduğu ve karşısında ilgisiz durduğu bir iç-düşünme içine düşer. (...) Yaprakların kara değil, yeşil olarak, güneşi dört köşe değil, yuvarlak olarak gören, şekeri acı değil, tatlı olarak duyan *ben'*dir, öznedir; bir çalar saatin birinci ve ikinci vuruşunu uzayda yan yana ekli değil, zamanda ard arda sıralı diye belirlerim... vb... Öznel idealizmin bu keskin tutumu doğrudan doğruya özgürlük bilinciyle çelişir, o bilinç ki, ben ona göre kendimi daha çok tümel ve belirlenmemiş olan diye bilirim, bu çoğul ve zorunlu belirlenimleri kendimden ayırırım, onları benim dışımda ve sadece şeylere ilişkin olarak kabul ederim. Özgürlüğünün bu bilincinde Ben, kendinde şey sayılacak olan bu kendinde yansımış gerçek özdeşliktir... (...) gerçekte kendinde şey, bu dışsal iç-düşünmeyi kendi içerisinde taşır ve *kendine özgü* belirlenimlere, özgürlüklere sahip bir şey halinde belirlenir; demek ki şeyin soyutlanması, salt kendinde şey yalancı bir belirlenim olarak ortaya çıkar (Hegel, 1976, s. 61-62).

Büyük Öteki'nin "kendinde şey" gibi "dışsal", "önceden konmuş" ve "hakkında hiçbir şey bilmeye olanak olmayan" bir yapısı vardır. Lacan için büyük Öteki, öznenin dışında olan ve öznenin eklememesi ile bilinçdışını da "bir dil gibi yapılandırır" bir sosyo-simgesel alandır.

Özne ile büyük Öteki arasındaki ilişkisinin nerede başladığını Lacan'ın “Ayna Evresi”ni açıklamak için kullandığı L şemasında bulabiliriz. Bu şemada Hegel'in “iç-düşünme” olarak adlandırdığı süreç “imgesel ilişki” olarak karşımıza çıkar:

L Şeması



“Ayna Evresi”, bebeğin özdeşleşme ve yabancılaşmanın başladığı deneyimdir. Bebek, aynada kendi aksini görünceye kadar annesinin bir parçası gibi yaşamaya ve anne ile bir bütün olmanın keyfini sürdürmeye devam eder; hem karnını doyuran hem de onu bütün tehlikelerden koruyan annenin göğsü, bahsettiğimiz bütünlüğün alanıdır. Henüz simgesel düzenin farkında olmayan ve dil ile bir bağ kurmayan bebek, L Şeması'nda henüz bölünmemiş hali ile sol üstte S ile gösterilir. Şemada S'den a'ya giden kesik ok, bebeğin aynadaki aksini fark etmesini temsil eder. O ana kadar kendisini annesinin bir parçası varsayan bebek, aynada yansıyan “küçük öteki imgesi” olan kendisini fark eder ve bu imge ile özdeşleşir. Yabancılaşmanın bu deneyim ile başlaması, kendi varlığının farkına varan S'in, aynı

anda bu varlığın ne anlam taşıdığına peşine düşecek olmasından gelir. Öznenin aynadaki imgeyi “ben” olarak kaydettiği hayali evrene Lacan “imgesel düzen” adını verirken, şemada a’dan çıkan okun sol alttaki “öteki” (ego)ya doğrudan varışı bu imgesel ilişkiyi (bazı kaynaklarda imgesel aks olarak geçer) temsil eder. İmgesel ilişki, öznenin aynadaki imgesi ile kendi imgesine yönelik kurgusunu kendi içsel düşünümü ile oluşturmasından dolayı herhangi bir kesintiye uğramadan gelişir.

Şemanın sağ alt köşesi ise büyük Öteki’nin alanıdır. Büyük Öteki, öznenin karşılaştığı sürekli tekrarları barındıran, saf bir gösteren olarak karşımıza çıkar ve bu gösterenin mesajı şemadaki S’in imgesel bariyerine çarparak “tepetaklak” bir hal şeklinde özneye ulaşır (Lacan, 2006, s. 10, 42-43). Bu imgesel yorumlamaya düşen mesaj, öznenin simgesel düzende karşılaştığı tekrarlar ile oluşur. Örneğin bebek her ağladığında annenin yanına gelmesi ve sonrasında bebeği bırakarak babanın yanına gitmesi defalarca tekrarlanır. Bu tekrarı barındıran alan olarak büyük Öteki’nin mesajı, babanın sahip olduğu fazlalık nedeniyle annenin arzusunu kazandığıdır. Bu alan hakkında hiçbir fikri olmayan çocuk, Babanın-Adını¹⁶ takip ederek bu alanı keşfetmesi gerektiğini öğrenir ve böylece üzeri çizilerek \$’e dönüşür.

¹⁶ Babanın Adı, “gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba *imago*’suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır, o düzenin (dilin ve Yasanın) kurucu kavramıdır” (Žižek, 2011, s. 246). Öznenin simgesel düzene girerek üzeri çizili özneye (\$) dönüşmesi, bu aracı sayesinde gerçekleşir. “Freud’un *Totem ve Tabu*’da anlattığı, oğulların birleşerek öldürdükleri Tanrı-Kral-Baba öyküsü, Yasa düzeninin tam da bu yolla yürürlüğe girdiğini, mitik, simgesel Baba’nın ölümsüzlüğe ancak gerçek babanın öldürülmesiyle ulaştığını vurgular.” (Žižek, 2011, s. 246)

Öznenin büyük Öteki ile olan ilişkisi, yaşadığı süre boyunca simgesel ve imgesel düzen arasında gidip geleceği için sonu olmayan bir süreçtir. Bu süreç içerisinde büyük Öteki'nin konumu bir başka özne tarafından da işgal edilebilir. Bu bağlamda Žižek, büyük Öteki'nin simgesel bir alana indirgenmemesi gerektiğine dikkat çeker; ancak bir öznenin büyük Öteki olarak kabul edilebilmesi için diğer öznelerin ondaki eksikliği görmezden gelmelerini sağlayacak “gizemli” bir yanının olması gerekir:

Büyük Öteki ancak öznelerin kendisine “inanması” sayesinde var olan virtüel bir düzendir; fakat eğer bir özne büyük Öteki'ye olan inancını askıya alırsa, öznenin kendisi, kendi “gerçekliği” kaybolur. Paradoks şudur ki simgesel kurgu gerçekliği kurar: Kurguyu çıkarırsak gerçekliğin kendisini kaybederiz. Bu büyük Öteki anonim bir simgesel alana indirgenmemelidir –bir bireyin büyük Öteki'ye karşılık geldiği birçok ilginç örnek vardır. Bu minvalde öncelikli olarak, kendi cemaatlerini doğrudan cisimleştiren önder-figürleri (kral, başkan, efendi) değil, daha ziyade daha gizemli olan *görünümlerin hamisi* figürlerini düşünmeliyiz –örneğin aslında berbat kişiler olan ama çocuklarını içinde yaşadıkları o sefil hayat konusunda bihaber tutmaya çalışan ebeveynleri ya da eğer söz konusu olan bir önderse, Potemkin kasabalarının uğruna inşa edildiği kişiyi düşünebiliriz (2015, s. 92).

Bir öznenin büyük Öteki konumunu işgal edebilmesi için lider veya önder olması yeterli değildir. Diğer özneler tarafından gizemli bir fazlalığa sahip olduğuna inanılmasını sağlayan bir gösteren devreye girer; tıpkı Prens Potemkin'in sahip olduğu gibi. Bu gösterenin aracılığıyla köylüler, Sevgilisi Çarıçe II. Katerina'ya gezisi sırasında perişan haldeki köyleri göstermemek için dekordan kasabalar kurduran ve bu dekorların hemen arkasında yaşadıkları sefaletle rağmen köylülerin

çarıçeyi güler yüzle karşılamasını sağlayan prensin hilesinin bir parçası olmuşlardı. Burada dikkat etmemiz gereken iki nokta bulunuyor. Birincisi Prens Potemkin'in köylülerin gözündeki bu yere bilinç düzeyinde bir zor kullanarak değil, Kırım'ın Osmanlı'dan ayrılmasında oynadığı rolden dolayı köylüler tarafından "gizemli bir fazlalığa sahip" bir özne olarak "yükseltildiği"dir. Prens Potemkin eksikliği bilinse bile (köyleri sefaletten kurtaramaması ve bunu örtbas etmek için hileye başvurması zaten başlı başına büyük bir eksik değil midir?), bu eksiklik köylüler tarafından görmezden gelinir. İkincisi ise, bu ilişkide Prens Potemkin etkinmiş gibi görünse de, bu konuma yükselebilmek için köylülere muhtaçtır. Lacan'ın "Efendinin Göstereni" (*Master Signifier*) olarak formüle ettiği ve herhangi bir öznenin büyük Öteki'nin yerini işgal edebilmesini sağlayan bu konum, bilinç düzeyinde bir zorlamadan çok öznenin eklemlediği söylemin bilinçdışıını şekillendirmesi ile ilişkilidir.

b. Bir Gösteren olarak Efendi ve Söylemi

Lacan için *gösteren*, sıradan bir kavram değildir: "Bilinçdışı, sözün bir özne üzerindeki etkilerinin toplamıdır, bunun meydana geldiği seviyede, özne gösterenin etkileriyle kendi kendini oluşturur" (2013, s. 134). Efendinin Göstereni, bir özneyi başka özneler için temsil etmesinden dolayı, bu bağlamdaki etkiye sahip bir konumdadır. Bu etki, Lacan'ın "Efendinin Söylemi" olarak adlandırdığı, öznelerin toplum olmalarını sağlayan bağı oluşturur. Bu söylem ilişkisi, temelini Hegel'in "efendi-köle diyalektiği"nden alır:

İnsan öznenin ortaya çıkabilmesi için onun kendi farklılığının basitçe bilincinde olması yeterli değildir; aynı zamanda bir başkası tarafından da bir insan özne olarak tanınması gerekir. Hegel, bu süreci “Efenfi-Köle Diyalektiği” olarak resmetmiştir. Bu hesaba göre, iki özne –bir “Efendi” ve bir “Köle”- açıkça, bir karşılıklı tanıma ilişkisinin içine kilitlenmişlerdir. Efendinin bir özne olabilmesi için Köle tarafından öyle tanınması gerekmektedir ve Köle de Efendi tarafından bir Köle olarak tanındığı için Köle olduğunu bilmektedir. Böylelikle Efendi, kendi kimliğinin Köle tarafından tanınmış olmakla tahkim edilmiş olduğuna ilişkin katı bir bilgiyle kendi hayatını sürdürme özgürlüğüne sahiptir. Fakat diyalektiğin paradoksu, her pozitifin bir negatife dönüşmesidir. Efendi, kendi kimliğinin tanınması hususunda Köleye bağımlı olduğu için asla hakiki anlamda “özgür” olamaz; buna karşılık Köle, Efendiye aynı yoldan bağımlı değildir, çünkü başka bir kendini-onaylama kaynağına, yani çalışmaya sahiptir. Eğer Kölenin kimliği onun bir Köle olarak çalışması aracılığıyla onaylanıyorsa, bundan Efendinin değil Kölenin özgür olduğu sonucu çıkar (Homer, 2013, s. 39-40).

Peki bir özne Efendinin Gösterenine nasıl kavuşur? Öncelikle öznenin kurucu ögesi olan büyük Öteki’yi, o dünyaya gelmeden var olan gösterenler zincirini es geçmememiz gerekiyor. Özne bu gösterenler ağı içerisinde kendisini ve diğer ötekileri anlamlandırmanın peşine düşerken bu anlamlandırma çabası, özneyi Babanın-Ad(lar)ı’nı takip etmeye iter. Bu bağlamda belirtmek gerekir ki ikinci bölümde üzerinde duracağımız Babanın Ad(lar)ı, Efendinin Göstereni’ne karşılık gelmez; ancak bu gösterenle ilişkilidir (Murphy, Glowinski, & Marks, 2001, s. 66). Babanın Ad(lar)ı, gösterenler dizisini anlamlandırabilmek için, bu dairenin söylemine bir halka olarak eklenmek zorunda olan öznenin ekleneneceği söylemi keşfetmek için izlediği yoldur (Homer, 2013, s. 67). Efendinin Söylemi ise, öznenin Babanın Adı aracılığıyla eklenmek zorunda olduğu bu söylem dairelerinden, toplumsal bağlardan biridir. Yani efendinin göstereni simgesel düzen

içerisinde, öznelerin herkeste olan o anlamsızlık boşluğunu kapatabilecek bir fazlalığı olduğuna inandıkları ve kolektif bir biçimde eklemlendikleri söylemin sahibi olarak, herkes gibi sıradan olan bir öznenin üzerini örten bir konum olarak ortaya çıkar.

Türkiye'nin, Osmanlı'dan bu yana devam eden ve birbirinden ayrı simgesel düzenleri barındıran yapısı nedeniyle farklı efendinin gösterenleri ve farklı söylemler aynı anda ortaya çıkabilmekteydi. Sarayın simgesel düzeninde çadırın hükümdarı padişahken, çevrenin farklı simgesel düzenlerinin içinde Bozoklu Şeyh Celâl, Dadaloğlu gibi nice isimler bu göstereni elde etmeyi başarmış ve hanedanlık için büyük sorun teşkil etmiştir. Bu yapının bir uzantısı olarak cumhuriyetçi devrim sonrasında da buna benzer biçimde isyanlar söz konusudur. Bu isyanlarda ilginç bir şekilde hep bir “dış mihrak” bağlantısı aranır. Hatta bugün bile kolektif bir tepki mevzu bahis olduğunda bu “dış mihrak” arayışı kendisini sürdürür. Bu sürekli olarak aranan; ama tam anlamıyla bir türlü saptanıp tedbir alınamayan “dış mihrak” -veya bugünlerde fazlasıyla tüketildiği için bu sözcük yerine kullanılan “üst akıl”- aslında yabancı bir ülke veya ideoloji değildir. Dış mihrak, muktedir ile aynı topraklarda yaşamasına rağmen, merkezi işgal eden öznelerin ve bu özneler arasındaki efendinin söyleminin de eklemlendiği büyük Öteki'ni tanımayan öznelerin büyük Öteki'sidir. Tam da bu sebeple “dış mihrak”ın bulunması ve saptanması imkânsızdır; zira (ileride üzerinde duracağımız şekilde) büyük Öteki yoktur. Buna karşın var olan efendinin söylemine eklemlenen özneler de varmış gibi yapmaya devam ederler.

c. Toplumsal Bağın Kurucusu: “Efendi” ve “Söylemi”

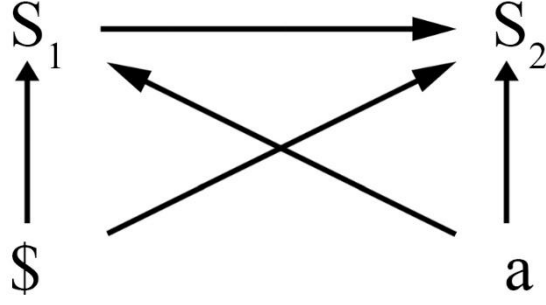
Efendinin söyleminin diyalektik ilişkisini daha iyi kavrayabilmek için Lacancı Topoloji’ye kısa bir giriş yapmamız gerekiyor. Öncelikli olarak, söylemin temelini 4 ögenin oluşturduğunu belirterek işe başlamalıyız:

fail	öteki
_____	_____
hakikat	ürün

Söylem, “fail” (the agent), “hakikat” (truth), “öteki” (the other) ve “çıkıtı” (production) olmak üzere dört konumu arasındaki karşılıklı tanınma ilişkisine dayanır. Bu şemada öğeleri ortadan ikiye ayıran çizgi, Saffet Murat Tura’nın Laplanche’e referans vererek dikkat çektiği gibi (2010, s. 194-196) bilinç ve bilinçdışı, etken ve edilgen arasındaki ilişkiyi temsil eder; barın üzerinde yer alan fail, hakikati aşağı iterek engeller ve onu bilinçdışına iterek edilgen bir hale dönüştürür. Benzer bir şekilde şemanın sağ tarafında da ürün, ötekinin altında ve bilinçdışında ortaya çıkar.

Lacan’ın, Hegel’in Efendi-Köle diyalektiğini ödünç alarak şemalaştırdığı efendinin söyleminde ise, yukarıdaki konumları Efendinin Göstereni (S₁), Kölenin

Göstereni (S_2), Özne (\$) ve artı keyif/jouissance¹⁷’ın yoğunlaştığı *objet petit a* (a) ögelerinden oluşan bir şema çıkar (Fliche, 2015, s. 36):



Bu şemadaki oklar, konumlar arasındaki ilişkinin yönlerini temsil eder. Şemanın sol tarafında efendinin göstereninin altında bölünmüş özne gizlenir; barın altındaki bu edilgin konumdaki \$’in isteği, öncelikle kendisinin üzerindeki gösterene, S_1 ’e aktarılır. Prens Potemkin’in sevdiği kadına eksiksiz görünme isteği, zaten başlı başına eksik kalmış bir öznenin, bu eksikliğini kapatma isteğini gösterene aktarması

¹⁷ Bugün *jouissance*, bazı Türkçe kaynaklarda hatalı bir şekilde “keyif” olarak kullanılmaktadır. Lacan, bu kavramın Fransızca’dan herhangi bir dile çevrilmesi durumunda sıradan bir “keyif” anlamına dönüşme tehlikesinden çekindiği için ısrarla *jouissance* olarak kullanılmasını ister. Alan Sheridan, *Écrits: A Selection* içerisindeki “Çeviren Notu” bölümünde bu zorunluluğu şu şekilde dile getirir: İngilizce’de *jouissance*’daki hissi içerecek bir “keyif” kavramı bulunmamaktadır; *jouissance*, “haz ilkesinin ötesinde” bir keyiftir (2001, s. X). Haz ilkesinin ötesinde bir keyif olması, özne “varlık” ile “anlam” arasında ikiye bölünmeden önce, anne ile bir bütün olarak yaşadığı deneyimin keyfi olmasından kaynaklanır. İlksel haz olan bu *jouissance*, öznenin asla tekrar kavuşamayacağı, ama onun yakasını bırakmayacak bir keyiftir ve simgesel direnen bir yapıda olduğundan dolayı bir gösteren ile açıklanamaz ve bir gösterende bulunmaz. Özne yabancılaşma deneyimi ile varlık ve anlam arasında ikiye bölündüğünde arada oluşan boşlukta, *objet petit a*’nın ortaya çıkışı da öznenin *jouissance*’dan koparılışı ile ilgilidir; simgesel yapının da etkisiyle bu boşluğunu kapatma arzusu ile özne, nesne a’ya yönelir. İkinci bölümde, “Arabesk Özne” üzerine tartışırken bu bölünme ve boşluk yeniden karşımıza çıktığında *objet petit a* ve *jouissance* kavramları daha kapsamlı bir şekilde incelenecek.

değil midir? Şemanın sağ üst tarafında, S_1 'in isteğinin yöneldiği küçük ötekinin konumunda S_2 yer alır. Örnekten hatırlayabileceğimiz gibi Prens, bu konumda yer alan köylülerden kartondan kasabaların önünde Çariçeyi karşılamalarını istemişti. S_2 ve S_1 arasındaki bu ilişkinin oluşumu, bilinç düzeyinde meydana geliyormuş gibi görünse de aslında sağ taraftaki konumların ortasında yer alan barın altındaki alana aittir. Bu alanda yer alan a , iki konuma da aktarılan, yönelen bir özelliğe sahiptir.

Diyalektiğin çetrefilli yanı da, nesne a 'nın bu iki konuma aynı anda yönelen yapısında yatar. Karşılıklı tanıma ilişkisi içinde nesne a , aktarımın bir ürünü olarak ortaya çıkar. Yani artı keyif, S_1 isteğinin S_2 'ye aktarılması ve böylece efendinin tanınması ile bilinçdışında ortaya çıkar. *Jouissance*'ın yoğunlaştığı bu konumdan çıkan aktarımın hem S_1 hem de S_2 'ye doğru oluşu ise, ilişkide üretilen ürünün daima ötekiye atfedilecek olduğu anlamına gelir. Köle için zevk, artı keyif efendi olmakla elde edilecek bir şeydir; ama aynı zamanda bu keyfin oluşumu, kölenin kabulü ile ortaya çıktığı için bir öznenin failliği, başka bir öznenin onu efendi olarak kabul etmesi ile ortaya çıkar. Yani köle, efendisinin emrine uyduğu ve onun isteğini yerine getirdiği sürece iki taraf için de bir zevk üretmiş olur. Ancak yine belirtmek gerekiyor ki, bu bağın bir tarafının gösterenlerin alanında, diğer tarafının ile bilinçdışına ait oluşu, aslında hem kölenin hem de efendinin bu ilişkinin bilincine varmasını imkânsız kılar. Mladen Dolar'ın belirttiği gibi “Lacan, çalışmanın kölenin özgürlüğünün gerçekleşmesinin yolu olabileceği biçimindeki tehlikeli yanılsama” ile boğuşur (2009 (6-7), s. 658). Yani Lacan'a göre köle çalışmayı sürdürdüğü sürece, efendinin göstereninin hakikati gizlemesini sağlar ve zaten efendinin üzeri eksikliğini, üzeri çizili bir özne olduğunu varsaydığı için bunu sağlamış olmaktan

kendisi de zevk alır (nesne a 'nın herhangi bir nesne olmayışı da buna dayanır). Böylece bir özneyi diğer özneler için temsil eden S_1 'in söylemine, farklı özneler S_2 olarak eklenerek toplumsal bağı kurmuş ve faili de kendileri o konuma yükseltmiş olurlar.

Efendinin söylemine bilinen örnek olarak tüm Avrupa'yı etkileyen Fransız Devrimi'ni verebiliriz. Aristokrat sınıfın çoktan çökmüş olan söylemi, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik vaat eden yeni bir söyleme sahip burjuva sınıfının S_1 konumuna yerleşmesinin önünü açmıştı. Yüzyıllar boyunca sürekli bir şeyler istemenin artı keyfini sürdükleri varsayılan aristokratların konumlarını kaybetmeleri, diğer öznelerin artık başka bir söyleme eklenmeleri ile gerçekleşirken, dönün efendileri giyotinlere taşındılar. Devletin baskı aygıtlarını elinde bulundurmalarına rağmen aristokrat sınıfın karşılaştığı son, bize efendinin söylemine eklenen öznenin bu tercihi korkudan veya kendi iyiliğini düşündüğünden dolayı yapmadığını gösterir. Efendinin konumunu tanımak ve onun söylemine eklenmek, yasayı takip etmeye benzer: "Biri yasaya yasaya uymak için uyar –ve ötesinde, kişi bunu yaparak gizli bir tatmin ortaya çıkarır. Yasa için nihai bir gerekçe yoktur; orantısız ve gaddar, vahşi bir durumdur"; ancak biz bu yasa sayesinde kalbimizde kendimizin ve toplumun çıkarına bir şeyler yaptığımızı inşa ederiz (Murphy, Glowinski, & Marks, 2001, s. 66-67). Aristokratların giyotine götürülmelerine dönecek olursak, Fransız Devrimi'nde toplumun çıkarı için bir şeyler yapıldığı hissi, kafaların koparılması ile birlikte ortaya çıkmıştı. Yüzyıllardır süren sömürünün intikamını alarak kendilerine gizli bir tatmin yaratan özneler, burjuva sınıfının söylemine eklenerek yine yüzyıllar sürecektir farklı bir sömürünün başlangıcını sağlamadılar mı? İşte Lacan'ın

bahsettiği çalışma ile özgürleşme arasındaki zıt ilişkiyi bu noktada daha iyi kavrayabiliriz; bizi sömüren düzenden intikam almak için çalıştığımız zaman da, aslında başka bir efendi tarafından sömürülmeye, başka bir düzene teslim olmaya devam ederiz. Yani gerçek bir özgürlükten söz edeceksek, Alenka Zupančič'in belirttiği gibi “özgürlüğü seçmenin tek yolu” hiçliği seçmektir aslında; “ölümü seçmek ve böylece seçim özgürlüğümüzün bulunduğunu göstermek” (2011, s. 38).

Peki Türkiye’de nasıl bir durum söz konusuydu? *Birikim Dergisi*’nin kurucuları, derginin ilk sayısında Türkiye’deki sosyalist hareketin, teorinin temelini aldığı Avrupa’ya benzer tarihsel süreçler yaşamadığı için gerçek temellerini bulamadığını ve bu sebeple iktidar ile mücadele etmek yerine, kendi içinde farklı fraksiyonlara bölünerek kendi aralarında mücadeleye giriştiklerini yazmışlardı (1975 (1), s. 3-6). Avrupa’da aristokrat sınıfın yerinden edilişinde burjuva sınıfının S₁ konumuna yükselmesi söz konusuysen, Türkiye’de Osmanlı’dan beri süregelen küçük parçalara bölünmüş yapıda buna benzer bir söylem değişimi tam anlamıyla söz konusu değildir. Hanedan, kendisine biat ettikleri sürece tanıdığı yerel özerklik hakkı ve kurduğu gevşek bağlarla aynı zamanda bir bölgedeki S₁’i işgal eden özneyi ve onun söylemini de kabul etmiş oluyordu. Avrupa’da bu bölgesel efendilerin ortadan kaldırılmasıyla birlikte yerine burjuva sınıfının yükselmesi söz konusuydu. Marx’ın yaptığı şey, bu bağı deşifre ederek yaptığı “tersine çevirme” ile bir eksiği olmadığı varsayılan burjuva sınıfının aslında temelde eksik olduğunu ve bu eksikliklerin de bizzat işçi sınıfı tarafından kapatıldığını ortaya çıkarmak değil miydi aslında? Lacan’a göre efendinin söylemi, tarihsel bir ürün olarak üniversitenin söylemine dönüşür; yani bir dönemin efendisinin söylemi, tarihsel bir süreç sonunda

bilgi olarak üniversite söylemini oluşturur (Murphy, Glowinski, & Marks, 2001, s. 68). Bu bağlamda, Marx'ın ekonomi politik bilimi üzerine yazdığı birkaç satırı göz önüne getirmeyi uygun görüyorum; zira bugün üniversite söylemi olarak karşımıza çıkan bilginin, aslında efendini söyleminden üretildiğini gösteriyor:

Ekonomi politik, bu zenginlik bilimi, öyleyse aynı zamanda vazgeçme, yoksunluklar, esirgeme bilimidir de ve gerçekten temiz hava ya da fizik hareket gereksinmesini bile insandan esirgeyecek kadar ileri gider.(...) Kendinden vazgeçme, onun baş savıdır. Ne kadar az yer, ne kadar az içer, ne kadar az kitap satın alır, tiyatroya, baloya, meyhaneye ne kadar az gider, ne kadar az düşünür, sever, kuram kurar, ne kadar az şarkı söyler, konuşur, kılıç oynarsan, vb., o kadar çok biriktirir, ne güvelerin ne de tozun yiyebilecekleri hazineni, sermayeni, o kadar çok artırırın. Sen ne kadar azsan, yaşamını ne kadar az belirtirsen, o kadar çoğa sahip olursun, yabancılaşmış yaşamın o kadar büyür, yabancılaşmış varlığından o kadar çok biriktirirsin (2011, s. 188).

Birikim'in dikkat çektiği soruna dönecek olursak, Avrupa'da burjuva sınıfının S₁ konumunu elde etmesi ve söylemini dolayına sokması söz konusuysen, Türkiye'nin Osmanlı'dan devralmak zorunda kaldığı ve özne gruplarından oluşan yapı içerisinde S₁ konumunu işgal eden ve öznelerin söylemine eklemlenmeyi başarabilen bir burjuva sınıfı yoktu. Bunun yerine, Osmanlı'da iktidarı elinde bulunduran efendinin söylemine eklemlenen devşirmelerden oluşan merkeze benzer bir şekilde, cumhuriyet ile birlikte bürokratların Kemalist söyleme eklemlendiği bir merkez ortaya çıkmıştı. Öte yandan çevre ise her biri farklı simgesel düzenlere, farklı efendilere ve farklı söylemlere sahip grupların yer aldığı dağınık ve merkezin simgesel düzeninden kopuk bir yapıda varlığını anlamlandırmaya devam etmekteydi.

Çevrenin bu dağınık yapısı içerisindeki farklı simgesellerde S_1 konumuna yükselen özneler, hanedana biat ettikleri sürece ellerindeki o göstereni devletin baskı aygıtlarından koruyabiliyor ve S_2 konumundaki özneler de bu söyleme eklemlenmeye devam edebiliyordu. Hanedanlığa karşı bir isyan söz konusu olduğunda ise Osmanlı ordusunun sert müdahaleleri ile isyancılar ortadan kaldırılarak bastırılan isyanlar, bölgedeki efendinin adı ile özdeşleştirilerek adeta söylemine eklemlenenlere ibret olsun diye S_1 , hanedan tarafından kastrasyona uğratılıyor ve eksik olduğu gösteriliyordu. Mustafa Kemal Atatürk'ün, "Modern Türkiye'nin kurucusu" gösterenine kavuşması ise, yüzyıllardan beri süregelen simgesel düzenin çöktüğü ve despot efendinin gücünü kaybettiğinde hem merkeze hem de çevreye yeni bir söylem taşıyabilmesine dayanır. Despot hanedanın göstereni düşüp hakikat ortaya çıkarken, bu konuma başka bir özne yükseltilmiştir.

d. S_1 'in Varlığı ve Büyük Öteki'nin Yokluğu

Bir öznenin S_1 konumuna yükselmesinin yolunun simgesel düzenden geçtiğini unutmamız gerekir. Bu sebeple Kemalizm, kendi simgeselini inşa ederek efendinin göstereninin varlığını garanti altına almaya çalışırken, Osmanlı'dan gelen parçalı yapının teşkil ettiği sorunun da farkındadır adeta; kurulan yeni düzen öncelikle merkezi ve efendinin gösterenini korur. Çağlar Keyder, Kemalizm'in 6 ilkesinden biri olan devletçilik üzerinden şu tespitte bulunmuştu: Devletçilik, "bürokrasinin hâkimiyetini uzatma amacına yönelik olduğu gibi, yeni gelişmekte

olan burjuvaziye de yer açan bir koalisyon biçimiydi. Dolayısıyla, sadece seçkinlerin kendi aralarında pazarlık etmelerine ve siyasi tavır almalarına izin veren bir rejimdi” (2014, s. 139). Yani bu yeni merkez sadece S_1 'in söylemine eklemeneceğinden emin olunan özneler alınmaktaydı. Bu söyleme eklemene “hazır olmayan” özneler ise eğitilmek ve modernleşmek için çalışması gereken geleneksel kitleler olarak kabul edilmekteydiler.

Kemalizm'in eğitime büyük önem vermesinin amacı da bu değil midir zaten? Ülke içindeki öznelerin merkez inşa etmeye çalıştığı simgesel düzeni öğrenmesi ve modernleşmelerini istemek, onların S_2 konumunda olduğunu kabul ederek istekte bulunan bir efendinin var olduğunu gösterir. Bu bağlamda ülke sınırları içerisindeki bütün okullar Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış, müfredatları başkentteki bakanlık tarafından yönetilmiş, harf inkılâbı ile yazı dili değiştirilerek kurulan halkevleri gibi eğitim merkezlerinde yeni simgeselin çevredeki dağılık özne gruplarına öğretilmesi ve aynı simgesele eklemene sağlanmaya çalışılmıştır. Buna karşın S_2 olarak kabul edilen öznelerin merkeze girmeleri o kadar da kolay değildir. İlber Ortaylı'nın belirttiği hali ile “Cumhuriyet Halk Partisi kadrolarını yenileyemeyen bir partiydi; partiye girip çalışmak bile bir nepotizm yani akraba ve yakın kayırcılığına dayalı bir imtiyazdı”, çünkü parti “mevcudu korumak için önce devlet olmak zorundaydı” (2015, s. 99). Buradan hareketle, Tek Parti döneminde öncelikli olarak söylemi korumak için çalışıldığını ve bunun için de önce devlet olmak zorunda olduğunu söyleyebiliriz.

Bu da bizi tekrar öznenin kurucu ögesi olan büyük Öteki'ye getiriyor. Efendinin göstereni, her zaman bir özne de olmak zorunda değildir; zira günümüzde tüzel kişilik olarak kabul edilen birçok firmanın logosu da bu gösterenin (*master signifier*) işlevini görür. Bu bağlamda devlet de, efendinin göstereni (*master signifier*) konumuna yerleşebilir. Modern devlette anayasanın üstün olması da buna dayanır; söylem yasada sabitlenir ve S_2 'ler olarak bizler buna uyarak tatmin yaratırız. Buna karşın Osmanlı'da devlet, padişahın bu konumu işgal ettiği yapıda padişahlık kurumunun da kurucu ögesidir. Devlet-i Aliyye (Büyük Devlet) olan Osmanlı'nın efendisi padişaktır. Her ne kadar zaman zaman Allah'a referans verilse de, Osmanlı'nın bütün öznelerini kuran şey “çadır”a benzetilen devlet yapısı (Timur, 1979, s. 173-175) içerisindeki konumlarıydı aslında. Bu bağlamda devlet, büyük Öteki olarak karşımıza çıkar; Devlet-i Aliyye, Balkanlar'dan köle olarak alınan ve saraydaki eğitimleri sırasında İslamiyet ile tanışan devşirme çocukları, veziriazam, kazasker, defterdar, nişancı gibi kimliklerle merkeze dâhil edilen özneye dönüştüren yapıdır. Ayrıca Devlet-i Aliyye, merkezin dışında kalan özneleri de asker, tüccar, reaya olarak imler. Hatta hangi evladın padişah olacağı da aynı büyük Öteki'ye göre belirlenir ve bütün kutsal kitapların en önemli yasaklarından olan “öldürmeyeceksin” emri görmezden gelinerek devletin bekası için zayıf kardeşin katli de vacip sayılır.

Cumhuriyetçi Devrim'i gerçekleştiren öznelerin kurucu ögesi de Osmanlı'nın merkezini kuran ögedir aslında. Kemalist söyleme eklemlenen özneler de Osmanlı'daki merkeze benzer bir şekilde devlete teslim olarak kimliklerini oluştururlar. Cumhuriyetçi Devrim, adeta devletin bekası için S_1 'i değiştirmenin

gerekliliğinden doğmuştur. Mustafa Kemal Paşa'nın Meclis'te saltanatın kaldırılması ile ilgili tartışmalar sürerken yaptığı konuşma, bize bunu gösterir adeta:

Sonunda; karma komisyon başkanından söz aldım. Önümdeki sıranın üstüne çıktım. Yüksek sesle, şunları söyledim: “Efendim, dedim. Egemenlik hiç kimse tarafından hiç kimseye bilim gereğidir diye; görüşmeyle, tartışmayla verilmez. Egemenlik, güçle, kuvvetle ve zorla alınır. Osmanlıları, zorla Türk milletinin egemenliğini, ele geçirmişlerdi; bu sarkıntılıklarını altı yüzyıldan bu yana sürdürmüşlerdi. Şimdi de, Türk milleti bu saldırganlara artık yeter diyerek, egemenliğini, ayaklanarak kendi eline, edimli olarak almış bulunuyor. Bu bir olup bittir. Sözkonusu olan; millete egemenliğini, bırakacak mıyız, bırakmayacak mıyız? Sorunu değildir. Sorun zaten olup bitti durumuna gelmiş gerçeği açıklamaktan başka birşey değildir. Bu, ne olursa olsun, yapılacaktır. Burada toplananlar, Meclis ve herkes bunu doğal karşılar, bence uygun olur. Yoksa, gerçek yine yöntemine göre saptanacaktır. Ama belki bir takım kafalar kesilecektir (Nutuk, 2016, s. 671).

Kurtuluş Savaşı sırasında kurulan meclisin, padişahın varlığını doğrudan reddetmez. Padişahın bu mücadeleye girişen meclise ilk başlarda engel olmamasına rağmen, sonra bu mücadeleye katılan subayları merkezin dışına sürgün etmiş olması, devrimi gerçekleştiren grubun İttihat ve Terakki hareketine benzer bir deneyimi yaşadığını gösterir. Sürgün edilen ilk evlatların öldüremediği babanın Birinci Dünya Savaşı sonunda simgesel olarak çoktan ölmüş olması, S₁ konumunu da kaybetmesi ile sonuçlanmıştır.

Mustafa Kemal de, eski simgesel düzende “paşa” olarak elde ettiği kimliğini, padişahın simgesel sürgünü ile kaybetmişti. Kurtuluş Savaşı’nda “paşa” kimliğini kazandıktan sonra Cumhuriyetçi Devrim ile birlikte efendinin gösterenine yükseltilmesinin bir sonucu olarak, Soyadı Kanunu ile Türklerin Atası anlamına gelen Atatürk soyadını almıştır. Bu da bize gösteriyor ki merkez içerisinde önemli bir kesim, devletin devam edebilmesi için ihtiyaç duyduğu yeni efendiyi çoktan kabul etmiş ve söylemine eklemeye başlamıştı. Bu yeni söylemde S_2 konumu da “halk” göstereni ile sabitlenir. Bu noktada Lacan’ın XI. Seminer’de, psikanaliz cemiyetinin kendisini “afroz” etmesi ile ilgili konuşmasının şu bölümünü göz önünde bulundurmalıyız:

İnsanlık onuru ve İnsan Haklarıyla ilgili bir sürü lafigüzarın tersine, insan dediğimiz öznelerden birinin pazarlık konusu edilmesi kuşkusuz ender rastlanan bir durum değildir. Herkes, her an ve her seviyede pazarlık konusu olabilir; nitekim toplumsal yapıya dair biraz ciddi bir fikir edinmemizi sağlayan şey takastır. Sözü gecen takas bireylerin, yani toplumsal dayanakların takasıdır; bunlara aynı zamanda özne denir ve özerk olma kutsal hakkına sahip oldukları düşünülür. Siyasetin pazarlıktan ibaret olduğunu herkes bilir; siyasette yurttaş denen aynı öznelerin yüz binlercesi toptan, paketler halinde takas edilir (2013, s. 11).

Bu bağlamda Kemalizm, öznelerin “takas”taki değerini tıpkı Osmanlı’da olduğu gibi, S_2 konumunu kabul edeceklerini ispatlayabildikleri ölçüde edinmekteydi. Geleneksel simgesel düzene tabi özneler kendi şeyhlerini, dervişlerini S_1 konumuna yükseltmeye devam ettikleri sürece bu takasta değersiz, hatta göz önünde bile durmaması gereken gruplar olarak kalmaktaydılar. Efendinin söyleminde

bu konuyla ilgili kesin bir mesaj da bulunmaktaydı: "Efendiler ve ey millet, iyi biliniz ki Türkiye Cumhuriyeti şeyhler, dervişler, müritler ve mensuplar memleketi olamaz. En doğru en hakiki tarikat, tarikatı medeniyedir" (Atatürk, 1952, s. 218). Yani halk, modernleşmeyi kabul ettiği ve modernleşmeye çalıştığı sürece halktır.

Mladen Dolar, psikanalizde öznenin ortaya çıktığı yerin, ideolojinin başarısızlığa uğradığı yer olduğuna dikkat çeker: Özerklik yanılması öznenin kuruluşunda önemlidir; ancak başarısızlığa uğraması da bir o kadar önemlidir ve bunun izleri kolay bir şekilde örtbas edilemez (1993, s. 78). İdeolojinin başarısızlığa uğradığı yerde büyük Öteki'ye olan inançta bir sarsılma söz konusudur. Kendisine dışsal olan ve eksiksiz olduğunu zannettiği bu alanda gerçekleşen yıkım, öznenin bu kalıntı ile baş edebilmek için öznel ve toplumsal olmak üzere iki yoldan birine yönelmesi ile sonuçlanır. Psikanalizin keşfettiği nevroz, psikoz, sapkınlık gibi öznel yapılar, bu başa çıkma çabasında öznenin dışsal alandan kopup içsel alana yönelmesi ile ortaya çıkan yapılardır; ancak bunun toplumsal düzeydeki çözümü Lacan'ın söylem dediği o toplumsal bağa eklemlenmekten geçer (Dolar, 1993, s. 78). Büyük Öteki ile efendinin göstereni arasındaki fark da bu noktada ortaya çıkar: Büyük Öteki yoktur; ama Efendinin Göstereni vardır. Dolar'ın "özerklik yanılması" dediği şey, öznenin imgesel düzeninde büyük Öteki'yi varsayması ve ondan özerk bir tercihinin olduğunu düşünmesidir; ancak bu yanılma büyük Öteki'nin yokluğunun deneyimlenmesi ile bir enkaza dönüşür.

Özne, bu kalıntı ile baş edebilmek için ilk olarak toplumsal bağ işlevi gören söyleme, efendinin söylemine başvurur. Basit bir örnekle, günümüzde depresyonda olduğunu söyleyen birine verilen en popüler öğütleri burada kullanabiliriz. Bu öğütlerin temelinde hayatında bir değişiklik yapması yatar ve bu kimi zaman saç stilini, kimi zaman giyim tarzını, kimi zaman da sosyal aktivitelerini değiştirmek gibi birçok farklı öneride kendisini gösterir. Efendinin söyleminin izi, bu önerinin içerisinde yatar; zira saç kesiminden giyim tarzına kadar yapılacak değişikliklerin tümü, tam da tüketim toplumunun bağını kuran söylemin içerisinden çıkan önerilerdir. Buna karşın bir entelektüel için önemli olan şey (daha doğrusunu bilginin peşinde koşma işini hakkı ile yerine getiren ve kapitalist söyleme eklemlenmiş küçük dünyasında sadece gelirini nasıl arttıracığını veya daha çok harcayarak daha fazla birikim elde edeceğini düşünmeyen bir entelektüel için) tüketilen şeylerin değiştirilmesinden ibaret değildir. Aksine, bir düşünürü, bir sanatçıyı veya başka bir entelektüel hareketi takip ederek bundan bir birikim elde etmeyi ve onu yorumlayarak ve eleştirerek bir şeyler üretmeyi ön planda tutar. İşte bugün depresyon dediğimiz ve sürekli tüketerek sıradanlaştırdığımız o sıkıntının sebebi, öznenin adını bir türlü koyamadığı bu kalıntıdır. İdeolojik bir özne olarak ideolojinin kendisine sunduğu gösterenler içinde ne varsa tüketir; bu bir ürün de olabilir, bir kavram da. Ancak tükettikçe aradığının bu olmadığını fark eder ve ideolojinin başarısızlığını kabul etmediği sürece tüketmeye devam eder. Başarısızlık ise öznenin o aradığı şeyi vermekte ideolojinin bir işe yaramadığını kabul etmesidir. Pes ettiği bu noktada, bütün başarısız denemelerin kalıntısı ile yüzleşir; ancak bunun üzerini

örtbas etmek için kendi başına ne yapacağını bilemediği için, toplumsal bağa eklemelenmeyi seçer¹⁸.

Mustafa Kemal Atatürk'ün S₁'in konumuna yükselişi tam da Osmanlı ideolojisinin başarısızlığa uğradığı ve Devlet-i Aliyye'nin yokluğunun en acı deneyiminin yaşandığı döneme rastlar; merkezin inandığı o Devlet'in “bütün kaleleri zaptedilmiş, bütün tersanelerine girilmiş, bütün orduları dağıtılmış ve memleketin her köşesi bilfiil işgal edilmiş” (Atatürk, 2016, s. 872) haldedir. Merkezin bütün bu simgesel yıkımı ve büyük Öteki'nin yokluğunu deneyimlediği dönemde Mustafa Kemal, Başkumandan olarak bu konuma yükselir. Yıkılan eski simgesel düzenin özneleri telsim alan büyük Öteki'si, bu defa modern, milli, medeni bir devlet olarak geri döner. Žižek'in belirttiği gibi ideolojik çağrının gerçekleşmesi için, özne ideoloji ile karşılaşmadan önce halihazırda bir “simgesel kurumu, ideal bir farklılıklar yapısını varsaymak zorundadır” (Butler, Laclau, & Žižek, 2009, s. 132) ve Osmanlı'da farklılıklar üzerinden özneleri imleyen yapı, devrimden sonra kurucu öge olarak kendisini gösterir; ancak bu defa devrim yapılırken herkesi imleyen bir simgesel yapının olmayışı, büyük Öteki'nin de efendinin söylemi içerisinden öğrenilerek kurulmasını zorunlu kılar. Modern Türkiye'de devlet, kuruluş sırasında var olmadığı için tam da büyük Öteki olarak karşımıza çıkar: Aslında var olmadığını gayet iyi biliriz; ama yine de varmış gibi yapmaya ve ona uygun bir simgesel düzen inşa etmeye, inşa edilen düzenin her parçasını da korumaya devam ederiz.

¹⁸ Eklemelenemediğinde ise, ne yapacağını bilmediği ve çevresindeki hiçbir gösterenin bu kalıntıyı örtbas edeceğini düşünmediği için efendinin gösterenin yerini öznenin eksikliği ve bölünmüşlüğü işgal eder. Lacan'ın 4 söylem türü içinde histerik söylem olarak adlandırdığı yapı budur; histeriğin sebebi, öznenin bu kalıntıyı örtbas edecek hiçbir toplumsal bağ kabul etmemesine ve bu sebeple kendine ait bir semptom üretmesine dayanır.

e. Arabesk Kültürün Zemini: 1950'lerin Söylemi ve Gecekondulaşma

Cumhuriyetin ilanında bile henüz ana-gösteren¹⁹ (*master signifier*) olarak söylemi garanti altına alacak bir devletin var olmayışı, Mustafa Kemal Paşa'yı söylemin kurucusu ve taşıyıcısı olarak, Atatürk gösterenini aldığı konuma yükseltir. Bir öznenin büyük Öteki'nin yerini işgal edebilmesi de buraya dayanır. Efendinin göstereni, söylemi aracılığıyla Büyük Öteki'nin eksikliğini maskeleyerek büyük Öteki'nin yokluğunu gizler. Böylece bir özne, var olmayan büyük Öteki'nin konumunu, ondaki eksik aracılığıyla işgal etmiş olur. Bu bağlamda Atatürk, merkez için önemli bir figüre dönüşürken henüz kurulmamış, var olmayan devletin bu eksikliğini gizler ve muhasır medeniyetler seviyesine çıkmaları için bu öznelere yol gösterir. Merkez ve çevre ikiliğinin temeli de, bu söyleme eklemlenme durumuna dayanır. Osmanlı'nın merkezinde bulunan özneler, efendinin söylemine eklemlenmeleri için genç yaşta merkeze alınmakta ve buradaki simgesel düzen

¹⁹ Bu noktada Türkçe'nin yetersizliği ile karşı karşıya kalıyoruz. Lacan'ın *master signifier* olarak adlandırdığı kavramdaki *master*, -önceden de gördüğümüz üzere- Hegel' in *master and bondsman* olarak adlandırdığı diyalektikten gelir; fakat Hegel metinleri Türkçe'ye çevrilirken *efendi ve köle diyalektiği* olarak çevrildiği için, sürekli olarak bu gösterenin altında bir özne ararız. Buna karşın diyalektik ilişki, bir gösterenin diğer göstereni kabul eden bir özne tarafından tanınmasına dayandığı için -Lacancı anlamda- simgeseldir. Bu sebeple *master signifier* her zaman için bir özne konumu olarak karşımıza çıkmaz; o öznelerin söylemine eklemlendiği, altı boş bir gösteren de olabilir. Slovenya'daki araştırmam sırasında S₁'i anlamaya çalışırken sorduğum bir soruya Mladen Dolar çok basit bir örnek vermişti; şirket logosu S₁'dir. Bu bağlamda aklınıza gelen herhangi bir şirketin logosu üzerinden de bu incelemeyi yapabiliriz. Hem ulusal hem de uluslararası şirketlerin en önemli kurumsal iletişim hamlelerinden biri, şirket içinde dolaşacak hikâyeler uydurmalarıdır; bu hikâyeler genellikle patronun para kazanmak yerine şirketinin itibarını veya çalışanlarının güvenliğini tercih ettiği kıssadan hisselerinin sızdırıldığı, yazılı olmayan ve sözlü iletişim aracılığıyla kendi kendisine dolaşması sağlanan hikâyelerdir. Yakası beyaz veya mavi olsun şirketin çalışanları, genellikle bu kurumsal yapı içinde daima bir üst kademedeki yönetimden birilerinin anlayışsızlığı veya bilgisizliğinden mağdur olurlar. Buna karşın şirketin itibarı için -daha doğrusu logonun aşkına- olan her şeyi sineye çekerler ve hikâyelerden de duydukları şekilde şirketin "vizyonuna", "misyonuna" ve "değerlerine"; yani söylemine uygun şekilde davranmaya çalışırlar. Böylece altında tek bir özne olmasa dahi, S₁ olarak şirketin logosu hem S₂'nin eklemlendiği söylemin taşıyıcısıdır hem de kurum içindeki eksik öznelerin açığı kapatmayı başaran faildir. Bu sebeple efendinin göstereni olarak açıklamaya başladığım S₁'i, zaman zaman Tuncay Birkan'ın çevirisini yaptığı *İdeolojinin Yüce Nesnesi* içerisinde kullanıldığı "ana-gösteren" şeklinde de kullanacağım (Žižek, 2011, s. 110).

tarafından asimile edilmeleri sağlanmaktaydı²⁰. Cumhuriyetçi devrim öncesinde bu eski düzenin feshedilmiş olması, devrim sonrasında yeni bir simgesel düzen inşasına zemin hazırlamıştı. Buna karşın eskiden olduğu gibi merkezin öznelerinin üzerini çizecek bir simgesel düzenin var olmayışı, bu öznelerin Mustafa Kemal Atatürk'ün söylemi üzerinden kendilerini anlamlandırma çabasına gitmelerine sebep olur. Böylece yeni simgesel düzen, Mustafa Kemal Atatürk'ün dolayımı ile oluşturulurken, taşradaki özneler için de halkevleri, köy enstitüleri gibi kurumlar, bu bağlamda harekete geçirilmişti.

Merkezin bir türlü ana-gösteren olarak devleti tam olarak sabitleyememesi ve Atatürk'ün erken ölümünden kaynaklanan S₁ boşluğunun bir sonucu olarak bu defa “Milli Şef” göstereni devreye girmiştir. Atatürk ve İnönü'nün önderliğindeki Tek Parti Dönemi boyunca merkez, ana-göstereni oluşturabilmek ve bir söylem oturtabilmek adına içine kapanıp modern bir simgesel düzen inşa etmeye çalışırken, çevreye da kabul edip etmeyeceklerine bakmaksızın görevler biçmiş ve çalışmalarını beklemişti. İlber Ortaylı, Tek Parti Dönemi'ni kısaca şu şekilde özetler: “Köylüler mecburi çalışma düzeniyle madenlere indirilmiştir. Ama ülke kendi iptidai şartları içinde işleyebilmiştir. Hayatını sıkıntısızca sürdürebilenler az sayıdaki memurlar ve çok daha az sayıdaki harp zenginleriydi” (2015, s. 99). Yani efendinin söylemine eklemlenen merkez içerisindeki memurlar ve bu öznelerle ile kurdukları ilişkiler

²⁰ Simgesel düzen tarafından asimile edilme fikrinin temeli Roger Caillois tarafından ortaya atılan ve böceklerin ait oldukları çevreye bilinç düzeyinde bir uyum sağlamaktan çok, bilinçsiz bir şekilde çevre tarafından asimile edildikleri tezine dayanır (Homer, 2013, s. 38). Buldukları çevrenin rengine bürünen böcekler, avcılarından korunmak için yaşadıkları alanın renklerini alıyormuş gibi görünse de, bu savunma taktiğini ister kullansın ister kullanmasın tüm böcekler gerçekte eşit tehlike altındadır. Yani bilinçli bir şekilde savunmaya geçmemişler, aksine onları çevreleyen uzam tarafından “cezp edilmişlerdir”.

sayesinde seferberlik döneminde karaborsadan zenginleşen harp zenginleri bu yeni simgesel düzen tarafından karınlarını doyurabilirken, taşrada yaşayan öznelerin deneyimlediği şey ise vaat edilen refahın garantörü olan devletin kendileri için var olmadığıdır. Köylüler için bu dönemde de değişen pek bir şey yoktur aslında; İlber Ortaylı'nın belirttiği gibi “iki bin yıldır tahsildar ve jandarmadan saklanan” köylüler 1950'lere gelinceye kadar doğru düzgün gün yüzüne çıkamamıştır (2015, s. 102). Bu durumla ilişkili bir şekilde, Mustafa Kemal Atatürk'ün bilinen anılarından iki tanesinde karşımıza çıkar köylü. Ya cepheye gitmek yerine tarlasını sürmeyi seçen o adı olmayan adamdır ya da devletin hacizle elinden aldığı öküz yerine merkep koşmak zorunda kaldığı için Atatürk'ün kendisini yemek masasına “efendimiz” diyerek davet ettiği ve simgesel borcunu ödediği çiftçi Halil Ağa'dır.

Köylünün merkez tarafından görmezden gelindiği bu yapı, 1950'lerde değişime uğrar. Ortaylı'nın belirttiği hali ile 1950'den sonra bu köylünün yerini heyetler halinde Ankara'ya giderek kaymakamı, valiyi şikâyet eden ve tayin ettirebilen köylüler alır (2015, s. 102-103). Ortaylı'ya (2015, s. 99-103) ve Keyder'e (2014, s. 147) göre Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti olarak hâkim olduğu dönem sonrasında Demokrat Parti ile taşralıların merkez ile temas kurduğu bu örnekler, ülkede demokrasinin yayılmaya başladığını gösterir. Buna karşın ikisi de benzer bir noktaya dikkat çeker: Ortaylı'ya göre kitleler masum bir istekle değişimin tadına bakmak isterken “işin ucunun kaçırılması” beklenen bir şeydir (2015, s. 103). Keyder ise Demokrat Parti'nin “millete gitmek” deyimini 1940'ların sonundan itibaren sıkça kullanmaya başladığına dikkat çeker: (bu deyim kullananlar) “Meclis'in temsilî meşruiyetini üstü örtülü bir biçimde inkâr ediyor ve halkın

iradesini sadece kendilerinin temsil ettiğini söylüyorlardı” (2014, s. 147). Yani demokratikleşen bir siyaset kültürü varmış gibi görünse de, çevre ile merkezin uzlaşmaya başladığı bir yapıdan ziyade eski yapının kendisini devam ettirmesi söz konusudur: Merkezi işgal eden özneler, gücü elinde bulundurduğu sürece istediklerini yapabilir. Bu bağlamda çevredeki özne gruplarının, merkez ile kurduğu temaslar sayesinde bir uzlaşmanın geliştiği varsayılsa da iktidarı ele geçiren bu yeni parti, tıpkı önceki efendinin yaptığı gibi merkezi kendi söylemine eklemlenen öznelerle doldurmak için çalışmaktadır aslında. Demokrat Parti, karşısında duruyormuş gibi görünse de Kemalist ideoloji ile birlikte aynı büyük Öteki'nin alanında kendisini var eder: Devlette devamlılık esastır ve bunun yolu da merkezi seçkin S₂'lerle doldurmaktan geçer.

Keyder, Demokrat Parti'nin söyleminin iki temel dayanağı olduğuna dikkat çeker; “biri devlet müdahalesi karşısında pazarı savunan iktisadi özgürlük, diğeri siyasi baskı ve merkezin ideolojik tecavüzü karşısında mahallî gelenekleri savunan din özgürlüğüydü” (2014, s. 147). Bu durum bize Demokrat Parti'nin, önceki S₁'in söyleminden farklılaştığı noktayı gösterir. Tek Parti Dönemi boyunca köylüleri madenlere indiren, bürokrasi ile sağlam bağları olmayan bir burjuva sınıfının oluşmasına izin vermeyen, karikatüristlere ve basın mensuplarına sansür yasasına dayanarak söyleminin eleştirilmesine tahammülü olmayan, tekke ve zaviyeleri kapatarak yerel S₁'leri ve toplumsal bağları simgesel olarak ortadan kaldırmaya çalışan bir S₁'e kıyasla Demokrat Parti'nin söylemi daha demokratik görünmektedir. Buna karşın Demokrat Parti'nin söylemi, eski efendinin söylemine eklemlenerek ortaya çıktığından dolayı icraatları pek de farklı değildir. Ortaylı, “Demokrat Parti,

CHP'nin çocuğudur” (2015, s. 99) derken, bu partinin kurucularının Atatürk tarafından çok önemli görevlere getirilmiş olduklarına dikkat çeker. Devletin, büyük Öteki olarak var olmayışı veya eksik oluşu, dolayısıyla S₁'leri de ortaya çıkaran bir kurucu ögeye dönüşür; ancak asla tam anlamıyla bir “babanın yasası” ile karşımıza çık(a)madığı için, Babanın-Adı yoluyla öğreneceğimiz bir simgesel deneyimleme söz konusu değildir. Umut Tümay Arslan'ın 1970'lerin popüler aktörlerinden Cüneyt Arkın'ın filmleri üzerine yaptığı analizde, Türk Sineması'nın popüler komiser figürlerinden olan Cemil'i “Babanın Adı Cemil” olarak tanımlamasını da bu durumun bir uzantısı olarak görebiliriz: Asla var ol(a)mayan devletin, işleri düzene sokacak bir yasanın var olmayışı özne için büyük bir anlam boşluğu yaratırken, bu anlamsızlık beyaz perdede Komiser Cemil karakteri ile (2005) bir anlam kazanır. Buradan da görebileceğimiz üzere, baba biyolojik ve fiziksel olarak var olsa da simgesel olarak yoktur, güçsüzdür ve sürekli kandırılır, çocuğuna da asla yardımcı olamaz²¹.

Türkiye'nin 1950'lerde deneyimlediği şey ise, bu defa refah vaat eden söylemin yine çevredekiler için pek de var olmadığıdır aslında. Demokrat Parti'nin lideri Adnan Menderes, “Her mahallede bir milyoner yaratacağız!” sözüyle kentleri zenginleştirme vaadinde bulunmuştu. Aynı vaadi seneler önce eski efendinin de verdiğini göz önünde bulundurursak, pek değişen bir şey olmadığını söyleyebiliriz:

²¹ Türk siyasal tarihine baktığımızda bu hikâye ile sıkça karşılaşırız; her hükümet enkaz devralır, bir şeyleri düzeltmeye çalışsalar etraftan gelen müdahalelerden dolayı güçleri yetmez, hatta güçleri yetip bir şeyler yapmayı başardıkları zaman da fark eder ki kandırılmışlardır.

Kaç milyonerimiz var? Hiç. Binaenaleyh biraz parası olanlara da düşman olacak değiliz. Bilâkis memleketimize birçok milyonerlerin hattâ milyarderlerin yetişmesine çalışacağız. Sonra amele gelir. Bugün memleketimizde fabrika, imalâthane vasire gibi müessesat çok mahduttur (Atatürk, 1952, s. 97).

Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1950'lerin farkı, eskiden çevredeki konumlarını modernleşmeden terk edemeyecek şekilde simgesel olarak hapsedilmiş taşranın, yeni efendi sayesinde Allah'ın “Yürü ya kulum!” dediği hemşerileri gibi yürümek için “taşı toprağı altın” merkez şehirlere göç etmeye başlamasıdır. Kentte zenginleşen köylü “hacıağaların” hikâyelerinin cezbettiği, tarımda makineleşme ile işinden olan veya traktör kullanmayı bildikleri için şoförlük gibi iş imkânlarını değerlendirmek isteyen özneler için, devletin taşrayı merkeze bağlayan yollara yaptığı yatırımlar “refah” vaadinin peşine düşmeyi kolaylaştırmış ve İstanbul herkesin göç ettiği, “taşı toprağı altın” şehre dönüşmüştü. Keyder, Demokrat Parti'nin ithalatı kısıtlı tutarak tarımda serbest üretimi ve makineleşmeyi desteklemesiyle birlikte kısa sürede zenginleşen toprak sahiplerinin burjuva sınıfını oluşturmaya başladığına dikkat çeker:

1950'lerde bir tek hasatla servetler kazanıldı. Bölgenin merkezi olan Adana'nın nüfusu 1950'lerde iki kat arttı. Bu dönemde Adanalılar hızla zenginleşen şehirlere özgü davranış biçimleri gösteriyorlardı. Dönemin hikâyelerinde Vahşi Batı'ya yapılan benzetmeler çok yaygındı ve kişi başına Cadillac sayısının çoğu Amerikan şehrinden daha yüksek olduğu belki de doğrudu. Bu büyük toprak sahipleri arasında daha başarılı olanları pamukçuluktan çırçır fabrikalarına, iplik sanayisine, tekstil işine atladılar. 1970'lerde, Türkiye sanayisi en şaşaalı günlerini yaşarken, birbirleriyle

çekişen beş veya altı büyük “holding”den en az ikisine sahip olan müteşebbislerin izlediği yol bu olmuştur (2014, s. 172-173).

Yani Demokrat Parti ile birlikte, daha önce taşra olan kentler de merkez kent halini alırken, burada zenginleşen toprak ağaları da burjuva sınıfına dâhil olmuştur. Bu bağlamda Demokrat Parti iktidarının da, Tek Parti Dönemi’nde olduğu gibi merkez kent kurma hayaline kapıldığını söyleyebiliriz. Demokrat Parti’nin aynı söyleme eklemlenmiş bu halini, öznelere “paketler halinde takas edildiği” siyaset kültüründeki merkezîyetçilik fantezisinin bir uzantısıdır. Bu fantezide söz konusu “takas”, merkezi işgal etmeyi başaran grubun hakkıdır ve muhalefet, iktidarı eline alıp “takas”ı yönetme sırası gelinceye kadar beklemek zorundadır. Demokrat Parti de, Tek Parti Dönemi’nin ardından iktidara gelmesine rağmen bu yapının dışına çıkmamış, her ne kadar liberal politikalar izlemiş olsa da, merkezi işgal eden grup olarak söz konusu “takas”ı kendi kurallarına göre yapmış ve bu arzusunun peşinde koşmaya devam etmişti²².

Peki bu durum Arabesk için ne önem taşıyor? Arabesk kültürün ortaya çıktığı yer, “toplumsal Türkiye’nin yaşadığı en hareketli dönem” (Erol Işık & Işık, 2013, s. 88) olan 1950-1960 arasındaki merkez kentler ve bu kentlerin kıyılarında oluşan gecekondu mahalleleridir. Meral Özbek, modernleşme kuramcılarının, yeni

²² Bu durumun en güzel örnekleri, *Karikatürkiye-Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi*’nin 1923-1960 arasını kapsayan 1. Cildindeki karikatürlerde bulunabilir. Demokrat Parti’nin önceki dönemdeki baskılara karşı değişim, özgürlük vaat eden söyleminin yarattığı heyecan 1948-1950 arasındaki karikatürlerde kendisini gösterir. Buna karşın özellikle 1955-1960 arasında iktidarını sağlamlaştıran aynı partinin, Osmanlı’da İttihat ve Terakki’nin ve padişahın, Tek Parti Dönemi’nde CHP’nin yaptığına benzer sansür uygulamalarına yöneldiği, karikatüristleri ve gazetecileri tutuklattığı, dergileri kapattığı, hatta İsmet İnönü’yü karşılamak için tren garında toplanan halkı atlı polislerle dağıtmaya giriştiği yine aynı ciltteki karikatürlerde görülebilir.

göçmenler “...kırsal alandan ...geleneksel bir zihniyet ve ideolojiyi beraberinde getirirler” ve “gelişmiş bir ‘sınıf bilincinin’ eksikliği, sapkın hareketlilik biçimleri üretir...” saptamalarına karşı Ernesto Laclau’nun şu eleştirisine dikkat çekmişti (Özbek, 1991, s. 113-114):

Yeni gelen göçmenlerin kendileriyle birlikte kırsal türde bir zihniyeti de getirecekleri açıktır. (...) Bir şehir merkezine ulaştıktan sonra, göçmen, bir baskılar karmaşası yaşamaya başlar. Yeni çalışma yerlerinde onu proletere dönüştüren sınıf sömürüsü; kent toplumunun çeşitli baskıları -ev, sağlık, eğitim sorunları, ki bu baskılar devletle diyalektik ve çatışmalı bir ilişkiye girer. Bu koşullar altında onu sömüren yeni bir topluma karşı antagonizmasını ifade etmek için göstereceği tepki, gelmiş olduğu toplumun sembollerini öne sürmek olacaktır. Yüzeysel olarak bu, eski öğelerin varlığını sürdürmesi gibi gözükabilir; gerçekte ise bu varlığını sürdürmenin gerisinde bir *dönüşüm* gizlidir.

Türkiye’nin modernleşmesi sırasında merkezin simgeseline tabi kent, merkez tarafından dilden kültüre her şeyin nasıl hızla değiştiğini deneyimlerken kırsal, bu yeni söyleme eklemlenmekte büyük güçlük çeker. Gazetelerin günler, haftalar sonra taşraya ulaştığı ve radyo ağı kurulana kadar merkez kentten gelen haberlerin taşraya eriştiği sırada kentin bunları çoktan unuttuğunu göz önünde bulundurursak, 40’lara kadar taşrada geleneksel simgeselin (S₁ konumuna yükselen geleneksel özneler simgesel olarak hadım edilmiş olsa da) hüküm sürdüğünü söyleyebiliriz. Bu bağlamda 50’lerdeki göç dalgası ile kente taşınan ve bu alana ait olan “semboller” de aslında bilinçli bir şekilde taşınmazlar. Maddi şeyler bırakılabilir: Tarla satılır, ev terk edilir, eşyalar dağıtılır veya saklanır; ama bilinçdışı yapılandırılan simgesel

düzen ve bu düzen aracılığıyla kurguladığımız büyük Öteki her şeyi terk edip yeni bir yaşam kurmak için gittiğimiz o yerde, bizi zaten beklemektedir. Öznenin kuruluşundaki *geri dönüşlü (retroactively)* etkidir bu: Bugün yaşadığımız şey, büyük Öteki tarafından zaten bilinmektedir ve teslim olmanız için çoktan önünüze konmuştur. Žižek, Lacan’dan aktararak “Bilinçdışı, öznenin tarihinin ‘simgesel gelişimine asimile edilemeyecek olan imgesel saplantılar’dan oluşur” (2011, s. 70) derken bunu kasteder: Hayalinizdeki saplantılarımız ile var ettiğimiz büyük Öteki, asimile edemediğimiz simgesel düzen içerisinde nereye gidersek gidelim, daima “silahını” suratımıza çoktan doğrultmuş olacaktır. Yani dışsal koşulların farklılığına rağmen her deneyim, dışsal ve içsel alanlar arasında ikiye bölünmüş öznenin bilinçdışından “ben zaten buradaymışım” fısıltısı olarak geri dönecektir. Öznenin hiçbir zaman kapanmayacak olan boşluğu ve eksikliği, onu sürekli olarak kendisine gerçekliği bahşedeceğine inandığı büyük Öteki’ye muhtaç kılar.

Büyük Öteki, bu kadar güçlü görünmesine rağmen, Laclau’nun bahsettiği yüzeysel olarak eski öğelerin varlığını sürdürmesi gibi görünen; fakat “bu varlığını sürdürmenin gerisinde” gizli olan “*dönüşüm*” ün gerçekleşmesine nasıl izin verebilir? Tahayyüldeki bütün müktedirliğine rağmen Lacan’ın bu öge ile ilgili en önemli düsturunu gözden kaçırmamız gerekir: “Büyük Öteki yoktur”. Žižek, bu hakikati Yugoslavya’nın iç savaşı sırasında Bosna’da tecavüze uğrayan kadınların yaşadıkları deneyimle örnekler:

Onları hayatta tutan şey ‘Hakikati anlatmak için yaşamak zorundayım!’ fikri idi. Yaşayabildiklerinde ise korkunç bir keşif yaptılar; onları dinleyen kimse yoktu. Ya her şeyi inkâr edecek kadar sıkılmış sosyal hizmetler memurları ya da genellikle ‘Emin misin, tecavüzden hiç mi keyif almamıştın?’ gibi müstehcen sorular soran tanıdıklar ile karşılaştılar. Jacques Lacan’ın iddia ettiği hakikati keşfettiler: Büyük Öteki yoktur; Bizler yalnızız (2012).

İşte eldeki sembollere sarılmanın arkasında gizli olan o “*dönüşüm*”, büyük Öteki’nin yokluğunun deneyimlenmesi ile gerçekleşir. Bu deneyim, aynı zamanda öznenin gerçekliğini kaybetmesine de sebep olur ve gecekondular mahalleleri, öznelerin bu deneyimi yaşayarak gerçekliği kaybettikleri alanlardır aslında. Allah’ın “Yürü ya kulum!” dediği hemşerileri gibi yürümek için “taşı toprağı altın” şehre göç eden öznelere, artacak refahın garantisi bizzat Adnan Menderes tarafından verilmiş olsa da, bu özneler şehre vardıklarında o zenginlik ve refaha, siyasilerin el sıkıştıkları toprak sahipleri ve toprak sahibi hacıağalar dışında kimsenin kolayca ulaşamayacağını gördüler. Bu durumu anlatan en iyi örnekleri yine popüler Türk Sineması’nda bulabiliriz. Memduh Ün’ün yönettiği 1958 yapımı “Üç Arkadaş”²³ filminin geçtiği mahallede belirli zenginler dışında hiç kimse o vaat edilen refaha ulaşamamıştır; hatta beş parasız kahramanlarımız, arkadaşlarının âşık olduğu kör kıza “hoş görünmek” için ilk etapta “zengin numarası” yapmaktan başka çare bulamazlar. Göç temalı bir film olan ve Orhan Kemal’in 1962 yılında yazdığı aynı adlı romandan uyarlanan “Gurbet Kuşları”nda²⁴ ise köyden kente göç eden ailenin babası ve erkek evlatları, ustası oldukları işi yapmalarına rağmen aile fertlerinin

²³ Yönetmen: Memduh Ün, Hikâye: Turgut Ören, Yıl: 1958.

²⁴ Yönetmen: Halit Refiğ, Uyarlama: Turgut Özakman, Yıl: 1964.

kentli zenginlerin kurdukları tuzaklara birer birer düşmesi ile her şeylerini kaybederler ve aile dağılır.

Bu filmler, büyük Öteki'ye inanarak ideolojik çağrının peşine düşen öznelere fantezi sahnesidir adeta. Filmlerin kahramanları, ne kadar güçlü, kuvvetli, dürüst, işinin ehli olsalar da kentin düzenine uyum sağlamakta *eksik* kalırlar. Varlıkları ile adapte olmaya çalıştıkları düzen arasında savrulurken arada kapatamadıkları bir *boşluk*, bir *anlamsızlık* bulunur. Hemen yanı başlarında ise bu düzeni ve anlamı çoktan çözmüş ve sonradan gelenlere bunun sırrını asla vermeyecek zenginler yer alır. Bu örneklerin tümünde ideolojinin başarısızlığının yarattığı sıkıntıyı görürüz: “Milyonerler” ve zenginler yaratılmıştır yaratılmasına; ama aynı umutlarla ideolojik çağrının peşine düşen ve bu mahallelere yerleşmeye koşan geleneksel simgesel düzenin öznelere kentin simgesel düzeninin içinde bir yer yoktur adeta. Önlerinde iki seçenek varmış gibi görünür: Ya hizmetlerine ihtiyaç duyuldukça o vaat edilen refahı yaşayan mahallelere gidip akşam yine “esirgenmiş” yaşamlarına geri döneceklerdir ya da bu simgesele dâhil olmak için, bugün internet fenomeni haline gelmiş *Ceza*²⁵ filminde “insanlık için çalışan” profesörün (Kadir İnanır) söylediği şeyi yaparak “ahlaklı, namuslu, haysiyetli, gururlu” kimliklerini terk edip şehirdeki düzene ayak uyduracaklardır: “Ama öğreneceğim. (...) İtliği, kumarbazlığı, hergeleliği...”

²⁵ Yönetmen: Mehmet Dinler, Senaryo: Bülent Oran, Yıl: 1975.

Arabesk kültür, ideolojinin sebep olduğu bu yıkımın enkazının altında kalan kitlelerin, kaybettikleri gerçekliği yeniden elde edebilmek için ihtiyaç duydukları bir fantezi evreni olarak ortaya çıkmıştır. Arabeskin “babaları”, simgesel olarak her şeylerini kaybederek çocuklara dönüşen öznelerin gözünde Babanın-Adı’na dönüşürler. Meral Özbek, arabeski “hem sözleri hem de müzik yapısı açısından, geleneksel Türk Müziği biçimleri ile Batı Müziği biçimlerini birleştirme çabasıyla hem toplumsal çelişkileri temsil eden, ama aynı zamanda bir üslup içerisinde bu farkları geleneksel öğelere eklemeye çalışan bir pratiktir” şeklinde tanımlamıştı (1991, s. 117). Yine bu tanım üzerinden, arabeskin bu yapısıyla (Lowenthal’ın Horkheimer’a yazdığı mektuba atıfta bulunarak) sanki “Popüler geleneğimle direniyorum, ama değişmek için. Modernleşmeye hayır demiyorum; ama seçkinci buyurganlığın ve değişen hayatın dayattığı rutin pratikler ve insanî olmadığına inandığım değerler yerine geçmişe arkamı dönmeden, ama onu geride bırakarak değişmek istiyorum” (Özbek, 1991, s. 117) der gibi olduğunu belirtmişti. Arabeski sadece müzik yapısı üzerinden değerlendirildiğimizde, bunu kabul edebiliriz. Buna karşın arabesk, sadece müzik yapısına indirgen(e)meyecek bir kültürdür: Sinemadan gündelik hayata kadar (bugün bile) her yerde karşımıza çıkar ve efendinin söylemine direnmek yerine, bu söylemdeki yerini kabul eden bir “boyun eğiş” barındırır. Büyük Öteki ve efendi, arabesk kültürde kendilerini bulan öznelerinin tam olarak eklenemediği bir söyleme sahiptir; ama yine de arabesk özne, bu söyleme karşı tavır almak yerine, “baba”larını dinleyerek büyük Öteki’nin kendilerine biçtiği rolü kabul eder. Telaffuz edilen düzeyde zaman zaman “Tanrı”, zaman zaman “felek”, zaman zaman da “dünya” olarak ortaya çıkan bu büyük Öteki’nin isteğine göre şekillendirdiklerini zannettikleri; ancak simgesel düzene hükmetmeye çalışan S₁’in

söylemine göre şekillenen bir fantezi evrenidir bu: Eksik, yaralı ve tekinsiz olmanın fantezisi.

2. TEKİNSİZ MAHALLELERDEKİ FANTAZİ OLARAK ARABESK

Söylem, ideolojinin başarısızlığa uğradığı yerde oluşan enkazın üzerini toplumsal düzeyde örtmeye girişirken, Osmanlı İmparatorluğu içindeki farklı simgesel düzenlerin ve farklı S_1 'lerin varlığı, hanedanlığı sadece kendi söylemine eklenen öznelerin yanında diğer söylemlerin efendilerine de bağımlı kılar. Bu sebeple İmparatorluğun yıkılışı, bizzat padişahın S_1 konumuna yerleştiği merkezin söyleminin çöküşü ile birlikte, İmparatorluk içindeki diğer efendilerin de ideolojinin başarısızlığının üzerini örtmeyi reddetmesiyle ilişkilidir. Merkezin eklemlediği söylem, 18. yüzyıl ortalarında Kapıkulu ordusunda ortaya çıkan “Ocak devlet içindir” anlayışının yerini “Devlet ocak içindir” anlayışına bıraktığı dönemde geçerliliğini yitirmişti. Söylemin Kapıkulu tarafından geçersiz sayılması ile birlikte baskı aygıtlarından en önemlisini kaybeden hanedanlık, böylece ülke içindeki bölgesel efendilerin hanedanlığa olan isyanlarını da sonunda kontrol altına alamaz hale gelmişti. Bu durumun bir ispatı olarak, hanedanlığı Kapıkulu'nun elinden kurtarmak için İstanbul'a gelen S_1 'lerin, yazılı olarak tanındığı Sened-i İttifak anlaşmasını gösterebiliriz. İlber Ortaylı, taşradaki âyanları tanımak anlamına gelen bu anlaşmayı ortaya koymanın hanedanlık tarafından “küstahlık” olarak görüldüğünü; ancak başka bir seçenek olmadığı için kabul edildiğini belirtir ve ekler:

“Ortak senede kadar giden taşra hâkimiyeti ve oradaki yerel güçlerin tanınmasını öngören cümleler bir süre sonra padişahın Rumeli âyanları teker teker tepelenmesine kadar varmıştır” (2014, s. 41-42).

Buradan hareketle, imparatorluktaki ilk ayrılıkçı hareketlerde adeta efendi-köle diyalektiğinin izlerinin bulunduğunu görebiliriz: Efendisinin, kendine muhtaç olduğunun bilgisine sahip olan köle, hanedanın söylemi gücünü yitirdiğinde iktidar zevkine ulaşmanın aslında kendisinde olduğunun farkına varmıştı. Bu bağlamda ilk isyan eden Kapıkulu olurken, kendilerini merkezin simgesel düzeninde bölgesel S₁'ler olarak kabul ettirmek isteyen âyanlar ise hanedanı korumayı başarmıştı. İlber Ortaylı, hanedanlığın kendisini yok olma tehlikesinden kurtardıktan sonra anlaşma imzaladığı âyanları “tepeleme” hamleleri ile birlikte Rumeli’de gerçekleşen ve başarıya ulaşan ilk ayrılıkçı isyana dikkat çeker: “Tuhaf gibi görünen bir tesadüf; ‘Yanya Sultanı’ denilen Tepedelenli Ali Paşa’nın ortadan kaldırılması ise ardından Yunan İsyanı’nı getirir” (2014, s. 42).

Cumhuriyetçi Devrim ile birlikte, farklı söylemlerin ve farklı Simgesel düzenlerin yer aldığı bölünmüş, parçalı yapı ortadan kaldırılarak bu işlevi yerine getirmesi için tek bir söylem oluşturulmaya çalışılmış, tek bir efendinin söylemi üzerinden eskiden farklı mücadeleye girişilmiştir. Bu bağlamda, bir zamanlar “Başkumandan”, sonrasında “Türklerin Atası” ve Şevket Süreyya Aydemir’in yazdığı üç ciltlik biyografisine verilen isimle “Tek Adam” olarak Mustafa Kemal Atatürk S₁ konumuna yükseltilir. Yeni Efendinin Söyleminde ise “modernleşme ve

medenileşme” için çalışmak nesne *a*’mış gibi anlamlandırılır. Bu söylemdeki S_2 ise, nesne *a*’ya ulaşması gereken “halk”tır. Karal’ın Aydemir’den aktardığı üzere, Mustafa Kemal Paşa, henüz 1920’lere gelmeden yazdığı satırlarda adeta söyleminin nasıl şekilleneceğini yazmıştı:

Zirâ ben, bâzıları gibi halkı ve ulemayı yavaş yavaş benim görüşlerimin derecesinde görmeye ve düşündürmeye alıştırmak suretiyle bu işin yapılabileceğini kabul etmiyorum ve böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor. Ben bu kadar yıllık yüksek öğrenim gördükten, sosyal ve uygar hayatı inceledikten sonra neden halk seviyesine ineyim? Onları kendi seviyeme çıkarırım. Ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar (Karal, 2011, s. 62).

Yani, bu yeni söyleme göre özneler, en başta geleneksel bağlarını terk etmek zorundadır. Modernleşme projesine cevap vermeyen öznelerin bir süre sonra görmezden gelinmesini de bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir; medeniyeti deneyimleyenlerin seviyesine çıkıncaya kadar öznelerin, merkezin simgesel düzeninde yeri yoktur. Bu yeni söylemin garantörünün, büyük Öteki olarak devlet olduğu önceki bölümde karşımıza çıkmıştı. Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz ki, kapsadığı öznelerin tümünün modernleşmesini arzulayan büyük Öteki’nin ve efendinin söyleminin karşısında geleneksel öznelerin kinik tutumu, Kemalist ideoloji için *tekinsiz* bir durum arz eder.

a. Modern Düzendeki Geçmişin Hayaletleri

Freud'a göre *tekinsiz*, "korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür" (1999, s. 326). Bu bağlamda Kemalist söylem'e eklenmiş özneler için korku yaratan durumu, eskiye uzanan bir yerde aramak gerekir; yani büyük Öteki ile ilgili ilk deneyimde. Cumhuriyetçi devrim öncesinde bizzat Osmanlı'nın çökmüş söylemi içerisinde kendilerini anlamlandıran merkezin özneleri, Devlet-i Aliyye'nin aslında var olmadığını deneyimlemişlerdi. Devrimi gerçekleştiren özneler, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, merkezin ve efendinin Devlet-i Aliyye'nin eksik olduğunu bizzat kabul ettiği ve bu özneleri eksikliği nasıl kapatacaklarını öğrenmeleri için Avrupa'ya gönderdiği dönemde kimliklerini kazanmışlardı. Bu bağlamda gidip gördükleri Avrupa'da "modern" ve "millî" devlet yapısıyla tanışmış, böylece aslında eksiksiz olan büyük Öteki'nin öznelerin modern, medeni ve millî olmalarını arzulayan büyük Öteki olduğunu keşfetmişlerdi. Zaten Osmanlı'nın yükselişi de, benzer bir şekilde barut ve top kullanan ordunun teknolojik olarak Rumeli'deki, hatta Batı'daki ülkelerden daha "ileri" olduğu döneme rastlamaz mı? Böylece devrim ile birlikte bu merkezdeki öznelerin oluşturmaya çalıştığı büyük Öteki de, tahayyüllerindeki gibi modern, millî bir devlettir. Bu bağlamda merkez için *tekinsiz* olan şey, tıpkı önceden olduğu gibi devletin var olmadığına işaret edecek gösterenler ile karşılaşmanın getirdiği korkudur.

Tek Parti dönemi boyunca bu gösterenler zaman zaman bir araya gelmişti (zaman zaman baş gösteren ayaklanmaların yanında, eski yapılarını korumak isteyen tekke, zaviye, medrese gibi eğitim alanları ve cemaat örgütlenmelerini topyekûn bu kapsama almak gerekir). Bütün bu karşılaşmalarda, söz konusu *tekinsiz* şeyler “gerici”, “yobaz”, “şeriatçı” veya “yabancı devletlerin kışkırttığı” gibi anlam noktalarına sabitlemiş, böylece merkezin söyleminin dışına itilerek, o eğitilerek modernleşmesi gereken geleneksel öznelerin yaşadığı alanlara gönderilmişti. Böylece merkezin öznelerinin bulunduğu yer, devletin tam bir “devlet” olarak var olduğunun varsayıldığı alanlar olarak simgesel bir korumaya alınmıştı. Bu durum, bizi arabeskin neden *tekinsiz* olduğuna getiriyor. Arabesk, tam da bu simgesel koruma alanları olan merkez kentlerde, 1950’lerde oluşmaya başlayan ve aslında varlığı simgesel olarak kabul edilmeyen gecekondu mahalleleri tarafından sahiplenilmişti. Gecekondu mahalleleri, aslında büyük Öteki’nin asla arzulamayacağı öznelerin, hemen onun görebileceği bir yerde yaşamını sürdürdükleri alanlardır. Dönemin ekonomik ve politik yapısı nedeniyle bu özneler, eskiden olduğu gibi taşraya da itilmezler.

Gecekondu mahalleleri, adını devlet adına “hazine arazisi” olarak ayrılmış alanlarda birden bire, kimse fark etmeden ortaya çıktıkları için “tek gecede dikilmiş ev” anlamına gelen gecekondu alır. Bu mahallelerde yaşamını sürdüren öznelerin, ikamet kayıtlarına göre aslında orada olmamaları gerekir. Kemalist söyleme göre daha kat etmeleri gereken çok uzun bir yol bulunan bu geleneksel öznelerin, birden bire kentin içinde yaşadıklarının ortaya çıkması, merkezdeki öznelerin kurucu ögesi olan o eksiksiz devletin aslında var olmadığını gösterir. Aynı mahallelerin, bir müzik

türü olarak ortaya çıkan arabeski sahiplenerek bir yaşam kültürüne dönüştürmeleri de, geleneksel simgeselden beslenen bu müzik türünü de bir kültür olarak *tekinsizleştirir*.

Mladen Dolar, *tekinsiz* üzerine düşünürken Freud'un bu kavramı açıklarken izlediği yolu göz önünde bulundurmanız gerektiğine dikkat çekmişti: Freud'un saptamasına göre Almanca *unheimlich* olan *tekinsiz* kelimesi, paradoksal bir biçimde, zıttı olması gereken “tanıdık”, “bildik”, “samimi”, “kişisel” gibi anlamlar barındıran *das heimlich*'in bir alt türü olarak dile yerleşmiştir (1991, s. 5). Bu ikili arasındaki ilişkinin sebebinin Freud şu şekilde açıklar: “tekinsiz gerçekte yeni ya da yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir” (1999, s. 347). Yani *tekinsiz* şey, tıpkı gecekodu mahalleleri ve Arabesk gibi ideolojiye ve söyleme dışsal değildir; aksine tamamen onun içinden ortaya çıkar. Kemalist söylem tarafından Simgesel dışında bırakılan geleneksel özneler, Simgesel teslimiyetlerini mevcut büyük Öteki'ye karşı yapamadıkları ve bu düzeni öğrenecekleri bir Babanın-Adı ile ilişki kuramadıkları için Arabeskin “Baba”larına yönelirler. Buna karşın aynı “Baba”lar ve onları takip eden özneler, Kemalist söylemde hem S₁ konumunun sahibi hem de Simgesel düzeni öğreten “Baba”nın, Atatürk'ün en büyük yasaklarından birini çiğnedikleri, Doğu'ya ait olanı terk etmedikleri için asla “evlat” olarak kabul edilmezler. Merkezin gözünde bu özneler, zaten en başta efendinin söylemine eklemekte başarısız kalmışlardır. Mladen Dolar, “Sahibinin Sesi, Sahibin Kulağı” (2013, s. 77-84) olmuş öznenin, tıpkı His Master's Voice markasının logosunda bulunan ve ölen sahibinin sesinin geldiği gramafonu dinleyen köpek gibi bir durumda olduğuna dikkat çeker: Özne,

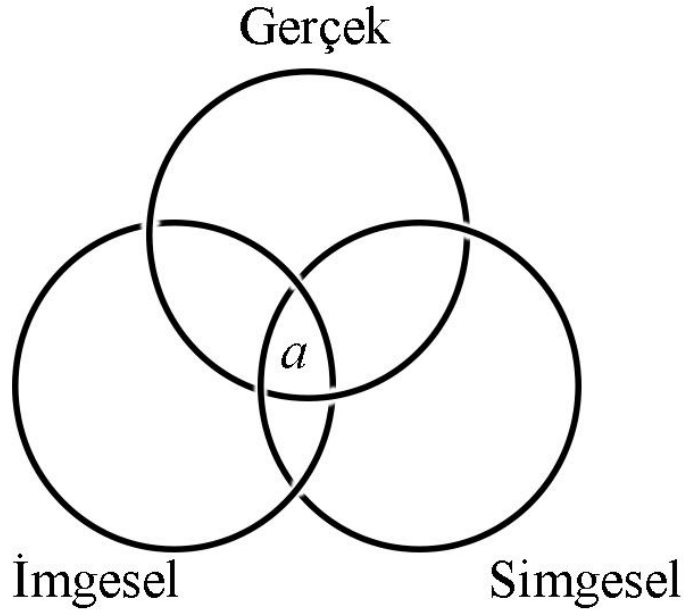
efendisinin sesini içinde taşır. Öznenin dışındaymış gibi görünse de büyük Öteki, ses olarak öznenin içine çoktan yerleşmiştir. Böylece dışarıdan gelip özneyi bulan ses, onun içine çoktan işlemiş olan sese göre bir anlam kazanır ve arabeske karşı alınan tavırda da benzer bir durum söz konusudur aslında.

Arabesk, gecekondu mahallelerindeki özneler için onları cezbeden bir müzik türü iken, merkezin özneleri için *tekinsiz*, kalitesiz ve zevksizdir. Çağlar Keyder, *İstanbul, Küresel İle Yerel Arasında* kitabında 1970'lerin arabeski ile ilgili ilginç bir tespitte bulunur: “Arabesk sevenler, artık ‘arabesk kültüre’ sahip insan olarak görülüyordu: sıradan, bayağı, ama en önemlisi (Mary Douglas’ı [1966] hatırlarsak) arada derede kalmış ve dolayısıyla kirlenmiş ve de kirleten bir kültür” (2013, s. 128). Bu eleştiri, ikinci bölümde detaylı bir şekilde karşımıza çıkacak olan ses ve özne arasındaki ilişkiye dair bir ipucu veriyor aslında. Öznenin içindeki ses bilinçte, bilinçdışıdadır. Tam da bunu ispatlar biçimde Keyder’in yorumuna, eleştirdiği ideolojinin ve söylemin sesi karışır; gecekondu mahallelerinde yaşayan özneler baştan hatalıdır aslında. Onlar, taşrada geleneksel kimliklerinden ve alışkanlıklarından arınmadan merkezin yakınına bile yanaşmamaları gerekirken, tam anlamıyla hazır olmadan merkeze girmişlerdir. İki arada kaldıkları yapının bir tarafını ekonomik ve politik olarak işe yaradıkları merkezin simgesel düzeni oluşturur, diğer yanını ise bırakmadan geldikleri geleneksel düzen. Kemalist söyleme göre bu özneler, taşradan simgesel olarak “temizlenmeden” geldiklerinden dolayı kentte işe yarasalar bile temas kurdukları alanı, o modernleşmeyi bir türlü başaramayan dilleri nedeniyle farkında olmadan “kirlletirler”. Bu öznelerdeki “kirlilik”, onların dört elle sarıldığı ve benzer bir dili kullanan arabeskte de bulunur:

Devletin simgeseli tarafından görmezden gelinen geleneksel yapıdan izler taşır; ama aynı zamanda modern Batı'nın tekniğine de eklenir.

b. Tekinsiz Şeyin Kaynağı Nedir?

Tekinsizlik hissini yaratan nesneyi aramamız gereken yer, öznenin iç dünyasındadır. Lacan için *tekinsiz*, yabancılaşma ile bölünmüş öznenin “varlık” alanında yer alan “gerçek” düzen içerisinde aranmayı hak eder (Dolar, 1991, s. 6). Yabancılaşma deneyiminin özneyi üzeri çizili hale getiren sürecin başlangıcı olarak görmüştük. Özneyi oluşturan yapı, ayna evresi ve bu yabancılaşma ile birlikte öznenin kendini kurduğu 3 düzenli yapıdır. Özne var olabilmek için daima Lacan'ın “Borromean Düğümü” şeklinde oluşturduğu, iç içe geçmiş bir halde birbirine bağlı olan İmgesel, Simgesel ve Gerçek düzenlerin üçü tarafından onaylanmak zorundadır (Murphy, Glowinski, & Marks, 2001, s. 38). Bu iç içe geçmiş üç düzenden birinin kopması, düğümün tamamen bozulmasına ve öznenin yapısının paramparça olmasına sebep olur. Bu sebeple *tekinsiz* olan şeyi arayacağımız Lacancı gerçek düzeni tanımlarken önceki bölümlerde karşımıza çıkan iki düzeni de göz önünde bulundurmamız gerekir:



Özneyi oluşturan üç düzen, özneye içsel olan imgesel ve gerçek düzen ile özneye dışsal olan simgesel düzenden oluşur. Bu üç düzen, özne yaşadığı sürece varlığını sürdürür ve onu şekillendirmeye devam eder. Bu üçlü içerisinde gerçek düzen, öznenin ilk deneyimlerinin yer aldığı alan olmasına rağmen Lacan tarafından en son adlandırılmış olan düzendir. Bu sebeple öncelikle imgesel ve simgesel düzenlere kısaca değindikten sonra gerçek düzeni, bu iki düzen ile olan ilişkisi üzerinden değerlendirmeyi uygun görüyorum.

İmgesel düzen, her türlü yanılsamanın kaynağıdır: “Bütünlüğü sarmanın, sentezler gerçekleştiriminin, otonomiler ortaya koymanın, özellikle de ben’in otonomisi, ikiliklere inanmanın (özne-nesne, dışarı-sı-ıçerisi, gerçek-gerçekdışı), benzerlikler ve eşlikler bulmanın, bunlardan birleşimler kurmanın” yoludur ve özne,

bu düzende kendi kendini resimleyerek gerçekliği gizler (Cléro, 2011, s. 72). İmgesel düzen, öznenin imgeler aracılığıyla tahayyülünde oluşturduğu düzen olmasına rağmen tek başına bir anlam ifade etmez; “onaylayıcı ve kurucu boyutunun kendisi simgesel düzenden destek alır” (Cléro, 2011, s. 72). Simgesel düzenin desteği, büyük Öteki’nin alanından, yani dışarıdan gelir:

Simgesel düzen, doğada temellenmiştir ve aynı şekilde bir özneye de temellenmez. Her ne kadar bize bilinçdışı denilen çarpılma sebebiyle olduğu şekliyle belirmese de, İmgeselin olduğu gibi doğanın, öznenin temeli olan da odur. Simgesel, Gerçek’in etkisine sahiptir ve bir yandan da sistematik ve yapısal niteliği nedeniyle, diğer yandan da kesinlikle kendi ritmine ve kendi karşıtlıklarına göre zapt etmeyi ve ölçülerine uydurmaya çalıştığı Gerçek karşısındaki bağımsızlığı nedeniyle öyle sanılır. Simgesel’in özneye göre dışsal olmasının etkisi, Simgesel’in radikal olarak Öteki’ye bağlanması sonucunda elde edilir (Cléro, 2011, s. 118).

Simgeselin, öznenin dışında yer almasına rağmen gerçek düzenin etkisine sahip olduğu noktadan itibaren Lacancı gerçek tanımına geçebiliriz. Lacan’a göre gerçek, simgesel düzenin ötesinde tutunur ve aynı zamanda yalnızca simgesel düzen aracılığıyla kavranabilir: “Simgeseli mıknatıslayabilir” veya varlığını simgeselleştirmenin dışında sürdürebilir; ancak ne olursa olsun “simgeselleştirmeye kesin olarak direnir”, “hiçbir simge kendisini ona ayarlayamaz” (Cléro, 2011, s. 53-55). Gerçeğin simgeseli mıknatıslaması, öznenin bu etkilenmiş gösterenlerde gerçeği bulacağını zannetmesine sebep olur. Gerçeğin yalnızca simgesel aracılığıyla kavranabilecek olması da yanılısamada saklıdır; öznenin gerçek zannedip peşine düştüğü bu gösterenlerin yarattığı gerçeklik, her defasında yerinden edilmeye

mahkûmdur. Slavoj Žižek, “Gerçek ancak olumsuz yoldan tanımlanabilir” derken bunu kasteder: Dil öncesinde, simgesel öncesi deneyimde var olan gerçek, öznenin peşini asla bırakmaz ve gerçeklikle telafi edilmeye çalışıldığı her defasında da “Simgesel tarafından içerilemeyen sert bir çekirdek” olarak bütün gösterenlerin dışında kalmayı başarır (2011, s. 246-247). Buna benzer bir deneyim, ilk bölümde karşımıza çıkmıştı; Freud’un *das Ding* dediği “Şey”:

Şey “acı veren”dir; sanrısız nesnelere çevresindeki kapalı *Lust-Ich* dolaşımını rayından çıkararak, *Lust-Ich*’i haz-prensibini terk etmeye ve “gerçeklikle yüzleşme”ye zorlayan dışsal travmatik X’tir; ancak, Şey aynı zamanda öznenin varlığının en iç özü, onun “dışsal gerçekliğe” erişebilmesi için feda etmesi gereken şeydir. Ve aynı radikal belirsizliğin Lacancı Gerçek’i tanımladığını eklemeye gerek var mı? (Žižek, 2011-b, s. 168-169).

Öznenin simgesel düzeni tanımadan deneyimlediği ve herhangi bir göstereni bulunmayan “Şey”in bu belirsizliği, gerçeğin bulabileceğimiz belirsizliktir. Gerçek, Žižek’in “gerçeklikle yüzleşme” dediği travmanın içindedir aslında: Simgesel düzen içindeki gösterenlerin peşine düşerek ve bu gösterenler ağı içerisindeki gerçekliği, gerçeğin kendisinden daha gerçek hale getirmeye girişiriz. Buna karşın gerçeğin, simgesele bir türlü dâhil edilemeyen yapısı, o sert bir çekirdeğe benzeyen hali, daima gerçekliği yerinden eder. Bu sebeple gerçeğe dair elle tutulur bir şey elde edemeyiz. Bu noktada Žižek’in, Lacan’ın sıkça kullandığı Holbein’in “Elçiler” (bazı kaynaklarda “Sefirler” olarak da çevrilir) tablosunu anlamlandırmak için yapmamız gerektiği gibi inceleyeceğimiz resme “Yamuk Bakmak” (2005) gerekir: “Tabloya bakan kişi, resmin al tarafında, iki elçi figürünün altında şekilsiz, yayılmış, ‘kalkmış’

bir leke görür. Ziyaretçi ancak, tam tablonun sergilendiği odanın eşiğinde, resme son bir yanal bakış attığı zaman bu leke bir kafatasının hatlarını kazanır ve resmin gerçek anlamını -her türlü mal mülkün, resmin geri kalanını dolduran sanat ve bilgi nesnelерinin beyhudeliğini- teşhir eder” (s. 125). Gerçeği ancak bu şekilde, gerçeğin kendisinden daha gerçek görünen gerçekliğin tablosuna belirli bir mesafeden yamuk bir şekilde bakarak onun beyhudeliğinin farkına vardığımız yerde bulabiliriz. Elbette bu yamuk bakış, gerçekliğin içerisinde savrulan ve bunu gerçek zannederek kendisine burada bir alan açmaya, bir yer edinmeye çalışan öznenin yapamayacağı; hatta yapabilecek olsa bile elindeki gerçekliği kaybetmek istemeyeceği için tercih etmeyeceği (belki de öteleyeceği, “şarlatanlık” olarak göreceği) bir bakıştır.

Bu üç düzenin kesiştiği yerde bulunan nesne *a* ise, arzu nesnesidir: Simgesel alanda sahip olduğu gösterenin etkisi nedeniyle, imgesel olarak o gerçek düzenden kendisini hatırlatan eksikliği kapatabileceği zannedilen nesne. Öznenin gerçek eksikliğini kapatabilecekmiş gibi görünen; ama o boşluğu asla dolduramayacak, her defasında kayıp gidecek oluşuyla arzu nesnesinin nedeni de olan *objet petit a*. Özne için *tekinsiz* olan şey, bu kayma ile yitip gitmenin korkusudur aynı zamanda. Bu korku, özneye dışarıdan gelen bir tehditten dolayıymış gibi görünür; ancak aksine, öznenin gerçek düzeninde bulunan ve kaybettiği Şey’i de kapsayan o ulaşılamayacak nihai zevk-bütünlük noktasının yerine koymaya çalıştığı nesne *a*’yı da kaybetmesine sebep olacak, semptomunu kaybedecek olmanın korkusudur. Gerçekliğin kayıp gitmeye mahkûm yapısı, simgesel öncesine ait bir kaybı simgeselden öğrendiği bir zevk ile telafi etmeye çabalayan özneyi aciz bir duruma iter: Arzu nesnesine ulaşmak için gösterdiği çaba daima bir fiyasko ile sonuçlanacaktır.

Bu fiyasko, öznenin nesneye ulaştığında onun simgesel değerini çoktan kaybetmiş olmasından dolayı da olabilir, özne arzu nesnesine ulaştığında yaşadığı deneyimde aradığı o gerçek zevkin aslında orada olmadığına farkına varmasından dolayı da. Bu sebeple özne için arzu nesnesinin peşinden koşmak ve onu elde etmek yerine göz ucuyla görebileceği bir yerde tutmak, ona ulaşmaktan daha değerlidir. Bu noktada da en büyük yardım ideolojiden ve söylemden gelir:

(...) anlaşabilmek için belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabir caizse, *raptiyelemek* gerekir. Bu “raptiyeleme” işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da psikanalitik referansla bir “divanda”) olduğu gibi belirli çöküntü noktaları, sabitlik anları oluşturur, ki “anlam” dediğimiz şey ancak bu noktaları referans alarak ortaya çıkabilir. Lacan yapısalcı geleneği izleyerek, bu noktalara *points de capiton*, kapitone noktaları adını verir. Kapitone noktaları, dil’in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluştururlar. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, *aynı dilsel yüzeyde* farklı bir ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaklardır (Žižek, 2011, s. 248-249).

Tekinsiz şeyin kaynağı, özne için bu arzu nesnesinin ve gerçekliğin, gerçeğin üzerini örten örtüsünün ortadan kalkmasıdır. İdeoloji ve söylem, bu noktada devreye girerek bu kapitone noktalarında sabitledikleri gösterenlerin özneyi oyalamasına ve gerçekliği kaybetmemesine yardımcı olurlar. Buna karşın her kapitone noktası, gösterenlerin yüzergezer yapısı nedeniyle sökülmeyle mahkûmdur da. Hem özne hem de söylem için *tekinsiz (unheimlich)*, Freud’un

dediği gibi *das heilmlich*'in bir alt türü olarak dışarıdan gelen; ama aynı zamanda öznenin içinde, *tekin* yapının içinde barınır (1999, s. 332).

c. Arabesk Fantezinin Tekinsizliği

Özne için en büyük yıkımın, büyük Öteki'nin yokluğunu deneyimlemek olduğunu görmüştük. Öznenin, yapısı gereği altüst olmaya mahkûm olan gerçekliği sarsan her deneyimi büyük Öteki'nin konumunu da zedeler. Toplumsal düzeyde söylem ve ideolojinin devreye girdiği nokta da burasıdır. Özne, nesne *a*'ya ulaşamadığı için üzeri çizildiğinde kaybettiği o bütünleşme zevkinin yoğunlaştığı bir zevk deneyiminin var olduğunu zanneder. Buna karşın böyle bir arzu nesnesinin var olmaması, daha doğrusu sadece arzu nesnesinin nedeni olarak ortaya çıkması, özneyi bu zevke erişmenin hayalini kurduğu fanteziye yöneltir. Žižek'in belirttiği gibi, “(...) her ne kadar ‘gerçeklik’ ‘gerçeklik sınama’ yoluyla belirlense de *gerçekliğin çerçevesi sanrısız fantezinin artıkları tarafından yapılandırılır*. ‘Gerçeklik duyumuz’un nihai garantisi bizim ‘gerçeklik’ olarak algıladığımız şeyin fantazi çerçeveye nasıl uyduğu çevresinde döner” (2011-b, s. 166). Bir kültürün veya kültürel ürünün popülerleşmesinin sırrını burada bulabiliriz: Fantezinin, kısa süreliğine de olsa gerçekliğin yarattığı boşluğu doldurma imkânı veren yapısı, ideolojinin öznelerde yarattığı kolektif boşlukları sanat eserleri aracılığıyla doldurulmasına

olanak verir. Sanat eserleri, öznelere paylaştığı ortak doyumsuzluğa imgesel karşılık olarak özel fantezilerden, genel fantezilere dönüşürler ve ideolojinin boşluklarını anlık da olsa doldurabilirler (McGowan, 2012, s. 60).

Fantezinin bu yapısı, bir müzik türü olarak ortaya çıkan arabeski gecekondu mahallelerinde yaşayan öznelere o anlık zevki deneyimledikleri bir fantezi sahnesine dönüşür. Efendinin söylemi içerisinde S₂ konumuna yerleştiği varsayılan; ama bir şeyleri tam olarak beceremedikleri için hep eksik kalan öznelere, kentlerdeki modern simgesel ile temas kurduklarında keşfettikleri gerçekliği oturtacakları bir çerçeveye ihtiyaç duymaktaydılar. Arabesk de önce bir müzik türü, sonrasında sinemadan gündelik hayata kadar birçok alana sızarak bu boşluğu dolduran genel fantezilere dönüştü. Müziğin bu şekilde kullanılması, aynı topraklarda yaşayan öznelere yabancı olduğu bir şey de değildi aslında; benzer bir şekilde Osmanlı'nın Halk Edebiyatı, muktedir karşısında hep kaybedenin, ezilenin, isyan etmek isteyenlerin fantezileri değil midir? Todd McGowan'a göre fantezi, "toplumsal gerçekliği hayali bir eylemle çarpıtarak, imkânsız nesneye bir açılma yaratır ve dolayısıyla öznenin başka türlü erişemeyeceği zevke anlık bir erişim sağlar" (2012, s. 60). Birinci bölümde yararlandığımız, Kazak Abdal'a ait türküyü bu bağlamda yeniden değerlendirebiliriz: Hangi gerekçe ile, kim tarafından idam ettirildiğini bilmesek de, "Eşeği Saldım Çayıra" diye başladığı türküyü boyunca Kazak Abdal'ın kimlere küfür ettiğini bugün az çok tahmin edebiliyoruz. Ozan, tepkisini göstermek için türkünün bütün muhataplarını tek tek dolaşıp yüzlerine

sövmek yerine, ideolojinin yarattığı boşluğu türküsü ile öyle bir doldurdu ki, bugün halen aynı anlık zevki tekrar etmekteyiz.

Fantezinin *tekinsiz* oluşu, zevkin var olduğunu yanılsamasını tekrar tekrar kurduran ve zevki erişilebilir kılan bu özelliğinden kaynaklanır; anlık da olsa zevk, fanteziyi kurduğumuz sürece ulaşabileceğimiz bir yerdeymiş gibi görünür. Fantezi kurmayı bırakıp eyleme geçtiğimiz zaman ise bir tehlikeyle karşı karşıya kalırız. Fantezisini kurduğumuz sahnedekine benzer bir deneyim yaşamak için ayağa kalktığımızda, bu sahnede hesaba katmadığımız aktörler veya farklı gösterenler devreye girer ve o kurguladığımız sahne bozulur. Her şey yolunda gider ve fantezisini kurduğumuz evrendekine benzer bir şeyler yapmayı başarırız -ki bu daha vahimdir-, bu defa da o hayalini kurduğumuz zevki deneyimlemediğimizi fark ederiz. Bu sebeple fantezi evreninde dolaşmak, oradaki zevke ulaşmak için harekete geçmeye kıyasla daima daha *tekin* bir harekettir.

Yani o türküyü söylemek, türkünün yakılmasına sebep olan sorumlulardan hesap sormak için harekete geçip isyan etmekten veya isyan eden bir grubun yanında yer alıp aynı derdi paylaşanlara destek olmaktan daha *tekin*; ama aynı zamanda ortadan kalktığında zevki kaybetmemize sebep olacağı için *tekinsizdir* de. Ayrıca değinmemiz gereken bir nokta daha var ki, Kazak Abdal'ın türküsü dinleyenlere komik, sarf edilen argo kelimelerin

muhataplarına da *tekinsiz* gelir. Bu durum, bizi tesadüfi bir şekilde Alenka Zupančič'in şu saptamasına yönlendiriyor: “*Komik, başkaları için tekinsiz olandır.*” (2011, s. 70) Yani öznelar arası ilişkide, bir öznenin inandığı gerçekliği tehdit edecek her şey *tekinsizdir*, tıpkı komedi gibi. Bir fantezinin nasıl “başkaları için *tekinsiz*” bir hal aldığını daha iyi açıklamak için Zupančič'in izini takip ederek bir fıkraya başvurmayı uygun görüyorum:

Sıradan bir adamın yolu bir gün akıl hastanesine düşmüş. Bahçede yürürken, hastane duvarının köşesinde bir grup delinin uzun bir sıra oluşturduğunu görmüş. Sırası gelen duvardaki küçük bir delikten birkaç saniyeliğine içeri bakıyor, sonra koşarak yine sıraya giriyormuş. Adam heyecanlı bir şekilde deliğe bakıp tekrar sıraya giren delileri bir süre izledikten sonra dayanamayıp sıraya girmiş ve ilk fırsatta dayamış gözünü deliğe; fakat karanlıktan başka hiçbir şey görememiş. Birkaç saniyeliğine öylece kalakalmış. Bu esnada arkasındaki deli kendisini dürterek sırayı bekletmemesini, sıradakilerin onu beklediğini hatırlatınca mecbur bakmayı bırakmış ve tekrar sıraya girmiş adam. Bu defa biraz sağdan bakmış; fakat yine hiçbir şey yok. Biraz yukarıdan, biraz aşağıdan, biraz soldan, biraz sağdan derken aynı sırada birkaç saatini harcamış deliğe bakarak. Artık ümidi kestiğinde arkasındaki deliye dönmüş: “Kardeşim kaç saattir buradayım, o deliğe en az 30 kere baktım hiçbir şey göremedim. Siz ne görüyorsunuz, nasıl bakmam lazım?” Deli cevap vermiş: “Bak ben o deliğe neredeyse 20 senedir her gün yüzlerce kez bakıyorum, sıraya benden önce başlamış olup hala bakanlar da var. Bu kadar senedir biz hiçbir şey görmemişiz, iki saatte sen nasıl becereceksin o işi!”

Fantezi, tıpkı bu fıkradaki delik gibi herkesin içine baktığı boş ve karanlık bir çerçeveden ibarettir. Gerçeklik çerçevesi, öznenin karşılaştığı yapı tarafından şekillenir ve özne peşine düştüğü nesne *a* ile bu karanlık deliğin içinde karşılaşır onun zevkine ulaştığının hayalini kurar. Böylece o boş delik, öznenin deneyimlemek istediği zevkin sahnelendiği bir evrene dönüşür. Burada gerçek olan tek şey ise, bu deliğin içerisinde ne bir zevkin ne de bir nesnenin bulunmadığıdır ve fantezinin *tekinsizliği*, bu gerçeğe dayanırken kurulmasını sağlayan şey ise, öznenin o 3 düzenin kesişim noktasına düşmüş olan nesne *a*'ya ulaşamamasıdır. Yani fantezi, o var olmayan nesneye ulaştığımızda erişeceğimiz zevk sayesinde kurulur. Fantezinin bu özelliğine en güzel örneklerden birini, Osmanlı için çok büyük önem ve anlam taşıyan Bağdat'ı fetheden IV. Murat tarafından vermişti: “Bağdat'ı almaya çalışmak, Bağdat'ın kendinden daha mı güzeldi ne!” Fantezideki zevk, aynı zamanda bu zevke ulaşmamızı sağlayacağını zannettiğimiz deneyimi yaşadığımızda gerçek tarafından bozguna uğrar. Žižek'in dikkat çektiği gibi: “Lacancı perspektifte, gerçek olarak nesne, son analizde belli bir sınırdan ibarettir demek ki: Onu sollayabiliriz, ardımızda bırakabiliriz, ama ona ulaşamayız” (2011, s. 187).

Cumhuriyetin ardından başlatılan modernleşme projesinin Batılı sanat dallarına büyük önem vermesi ve desteklemesi de fantezinin bu bağlamda nasıl inşa edildiğinin bir göstergesidir. Söylem içerisinde Batılılaşma ve modernleşme o büyük zevke ulaşmamızın yolu olarak gösterilirken, böyle bir nesnenin aslında orada olmayışı merkezin başvuracağı toplumsal fantezilerin

dolaşıma sokulmasını mecbur kılar. Bu sebeple devlet tarafından “muasır medeniyetler” nazarında zevkin nasıl bir şey olduğunun sahneleneceği tiyatro, opera, bale gibi genel fantezilere başvurulur. Aynı söylemde geleneksel öznelerin geleneği bırakılması istendiği için, 1950’lere gelinceye kadar ideolojinin oluşturmaya çalıştığı yeni Simgesel düzen ve kurduğu gerçeklik çerçevesine uymayan halk müziği, halk edebiyatı gibi geleneksel sanat eserlerinin uzunca bir süre ya görmezden gelinir ya da üzerleri örtülür. Hatta bu durum, Demokrat Parti döneminde de pek değişime uğramaz: Yaşar Kemal, 1950 yılında hapis yatarken evine giren jandarmaların, derlediği ağıtları sobada yakarak ortadan kaldırdıklarını ifade eder (Kemal, 2013).

Yaşar Kemal’in maruz kaldığı simgesel şiddette Demokrat Parti’nin bir suçunun olmadığı pekâlâ iddia edilebilir ve bütün sorumluluk, Tek Parti dönemi boyunca jandarmayı bu hale getiren Kemalist ideolojiye yüklenebilir. Buna karşın Demokrat Parti’nin, bu demokratik olmayan girişimleri engellemekte pek de samimi olmadığı aşikârdır; zira İlber Ortaylı, bunu ispatlarcasına 1950’lerin sonundaki durumu şöyle özetler: “(...) İktidar anayasal sistemi zorlayan tedbirler almaya girişti. Hoş, zaten CHP devrinden kalan hukuk dışı her miras DP tarafından da kıskançlıkla muhafaza edildi. Hükümet üyelerini tenkit etmek, hele yolsuzlukla suçlamak ispata gerek olmadan cezaevinin yolunu açardı” ve “(...) CHP 1950 seçimlerine girerken muhafaza ettiği bu sistemi kendisi muhalefetteyken kaldırtmaya muvaffak olamadı” (2015, s. 113-114). Demokrat Parti, Kemalist söylemden pek de

kopmamıştır aslında. Partinin söyleminde S_2 olabilmek için öznelere Kemalist söylemde olduğu gibi herhangi bir ön koşul ileri sürülmüyormuş gibi görünür; ama yine de partinin merkezi kendi elinde tutmak için desteğine ihtiyaç duyduğu taşraya merkezde işe yaramadıkları sürece yer yoktur.

Demokrat Parti iktidarı boyunca birçok değişim yaşanır; ama bazı şeyler de aynı kalır: “Ülkenin bin yıllık yapısı değişiyordu; köyler makineleşmeye açılıyordu, şehirlere göç başlamıştı. Bu ilk bakışta hiç de hoş bir görünüm değildi. Dikilen gecekondu herkesi dehşet içinde bıraktı ama hiç kimsenin öngörüsü gerçekleşmedi. Gecekondu muhafazakâr partilerin oy deposu oldu” (Ortaylı, 2015, s. 113). Kemalist ideoloji tarafından geleneksel kimliklerini terk ederek S_2 konumuna yerleşmeleri beklenen öznelerin yaşadıkları gecekondu mahalleleri, Demokrat Parti tarafından da kabul edilmez aslında; ama ucuz iş gücü olarak fabrikalarda serbest piyasa ekonomisine katkıda buldukları için reddedilmez de. Böylece kentteki söyleme eklemlen(e)meyen gecekondu mahallelerindeki özneler iki anlam alanının arasında sıkışır: Onlar ne taşradaki geleneksel öznelerdir artık, ne de kentin medenîleşmeye çalışan özneleri.

Arabesk, genel bir fantezi olarak öznelerin bu sıkışmışlıktan kurtulmaları için dört elle sarılarak popülerleştirdikleri bir müzik türü olarak karşımıza çıkarken, benzer bir durum Yeşilçam Sineması'nın komedi

filmlerinde de söz konusudur. Zeki Alasya ve Metin Akpınar ikilisinden İlyas Salman'a kadar birçok komedi aktörünün popülerleşmesi 1970'lere dayanır. Bu aktörler içinde Hababam Sınıfı'nın saf, temiz, taşralı karakteri İnek Şaban öyle beğenilir ki, 1970'lerde yapılan Şaban filmleri Kemal Sunal'ı 1970'lerin en çok kazanan oyuncusu haline getirir. Canlandığı karakterin adı Şaban olmasa bile bugün "Şaban Filmleri" olarak anılan bu filmlerin tümünde fantezi çerçevesinin gerçekliğe uyması için dönemin olayları doğrudan sahneye taşınır. Böylece gündelik hayatta yaşadıkları bütün sıkıntılara rağmen özneler, bir anlığına da olsa rahatlayacakları bu evrenine bırakırlar kendilerini. Arabesk ile komedi arasındaki ilginç temas, bu filmlerde kendisini sıkça gösterir; arabesk, Kemal Sunal filmlerine sızarak sürekli olarak kendisini gösterir.

Bu filmlerde gecekondu mahallelerinde yaşayan, tefecilere borçlanan, kuyrukta bekleyen, dolandırıcılardan veya kabadayılardan yakalarını kurtaramayan, rüşvet yiyen memurlardan belini doğrultamayan özneler film boyunca ezilir de ezilir. Bu mahallelerde herkes gibi ezilen Şaban, hiçbir şeye sesini çıkar(a)mayan sıradan bir adam olarak karşımıza çıkar; ancak filmin kırılma noktasında hikâyeye bu durumu değiştirecek bir şeyler dâhil olur. Böylece, izleyicileri o anlık zevke taşıyacak senaryo devreye girer. Şaban, o andan itibaren merkez ile bir ilişki kurmaya başlar; ama elde ettiği gücü, kendisini aralarına almak isteyen karakterlere iğneleyici lafları ile simgesel, şaplakları ve tekmeleri ile fiziksel şiddet uygulamak için kullanır. Onlarla birlikte iş yürütüyormuş gibi görünse de, sonunda yaptığı her şeyi ait olduğu

yere geri döndüğünde oradaki insanlara yardım etmek için yaptığı ortaya çıkar. Arabesk fantezi de zaten benzer bir şekilde merkezin dışında hep eksik, o vaat edilen zevkten uzak kalmanın kutsandığı ve zevk fazlasının bu eksik, yaralı hali kabul ederek üretildiği bir fantezi sahnesi değil midir? Orhan Gencebay, “Aramıza sıra dağlar dizilmiş, arkasını göremeyiz sevgilim!/ ‘Ferhat bir zamanlar delmiş.’ diyorlar; dağ bir değil delemeyiz sevgilim!”²⁶, Müslüm Gürses “Sevgilim saçların zannetme solmaz,/ Dünyada sevenler bahtiyar olmaz!”²⁷, Ferdi Tayfur “İki şahit ile giydik bu hükmü./ Mahkum olduysak sanki öldük mü!”²⁸ derken, Kemal Sunal’ın güldürerek çizdiği fanteziyi ciddi bir şekilde kurarlar. Buna karşın arabeske, o ruh halinden bir anlığına da olsa çıkıp dışarıdan baktığımızda bu fantezi sahnesi, anında komediye dönüşür. Arabesk ve komedi arasında ince bir çizgi bulunur; bu sebeple arabeske karşı alınacak tavır, öznenin kendini ait hissettiği yere göre değişiklik gösterir.

d. Arabesk ve Komik Arasındaki İnce Çizgi

Birkaç sene önce müzik eleştirmeni Murat Meriç’in misafir olarak verdiği bir derste bulunmuş ona “Arabesk’i nasıl tanımlayabiliriz?” diye sormuştum. Önce bir tanım vermekten kaçınmış, sonra da şöyle bir cevap

²⁶ Söz-Müzik: Orhan Gencebay, Yıl: 1975

²⁷ Söz-Müzik: Suat Sayın, Yıl: 1975

²⁸ Söz-Müzik: Ferdi Tayfur, Yıl: 1971

vermişti: “Arabesk’i tek bir cümle ile tanımlayamayız aslında; ama illa bir tanım istiyorsanız Ertem Eğilmez’in 1989 yapımı Arabesk filmini izleyebilirsiniz. Bu filmde Şener Şen’in çölde geçen sahnede söylediği şarkının nakaratıdır arabesk: ‘Allahım kör et beni, Allahım kör et beni!/ Aksın gözümün nuru aksın; bundan böyle kör baksın!’ Şarkıyı söyledikten sonra da kör olur.” Buradan hareketle Lacancı bir tanım yapabiliriz: Arabesk, o eksiğini hiçbir zaman kapatamayacak olan ve anlamsızlığının boşluğunu kendisine herhangi bir gösteren bahşedilmediği için simgesel düzen aracılığıyla dolduramayacak öznelerin, kendi kendilerini yaralayarak imlemeye çalıştıkları fantezi evrenidir. Bu yaralama kimi zaman simgesel olarak²⁹ kimi zaman da fiziksel olarak³⁰ karşımıza çıkar.

Arabesk ile komedi arasında böylesine bir bağ kurmaya Ertem Eğilmez’in filminin konusu olan arabeskin, 1980 sonrası değişime uğramış ve bizzat hâkim ideoloji tarafından “Acısız Arabesk” olarak değiştirilmeye çalışılan arabesk olduğu ileri sürülerek bir itirazda bulunulabilir. Buna karşın 1980 öncesine ait birçok arabesk filme baktığımızda komik olacak kadar absürt sahnelerin büyük bir ciddiyetle beyaz perdeye taşındığını görebiliriz. Örneğin Benim Gibi Sevenler³¹ filminde Ferdi Tayfur’un canlandığı Ferdi karakteri,

²⁹ Ferdi Tayfur, bu konuda oldukça meşhurdur: “Yaralıyım Dertliyim” ve “Yüreğimde Yara Var” gibi şarkıları herkes tarafından bilinir.

³⁰ Müslümcüler’in jilet ritüelleri bu yaralamanın doruk noktasıdır adeta. Müslümcü, “Varoluşunu herhangi bir üst anlatı (dinsel, ideolojik) ile kurmadığı için göstereni de kendi bedeni olacaktır. Bu gösteren olan beden, acıyı duygusal olarak en alt düzeyde hüznü bir bakışla, maddi olarak ise bedenini jiletleyerek gösterecektir.” (Erol Işık & Işık, 2013, s. 169)

³¹ Yönetmen: Temel Gürsu; Senaryo: Temel Gürsu, Muharrem Gürses, Hulki Saner, Ferdi Tayfur; Yıl: 1977

para düşkünü dayısının kurduğu plana uyarak sevdiği kızın elmaslarını çalar. Aynı gece gördüğü kâbustan haykırarak uyanır ve annesine suçunu itiraf edip şunu söyler: “Evet anne çaldım... Ama alacağım ondan, alıp iade edeceğim. Gerekirse dayımı öldüreceğim anne. (...) Şerefimi temizlemem gerek anne!” Benzer bir şekilde Müslüm Gürses’in başrolünü oynadığı *İsyankâr*³² filminde Müslüm, gazetede eş bulma köşesi aracılığıyla mektuplaşmaya başladığı İsyankâr rumuzlu kadına âşık olur ve mektuplarla başlayan aşkları tanışma seviyesine kadar ilerler. Buna karşın Müslüm, buluşmaya kardeşi Osman’ın gitmesini ister. Buluşmak için anlaştıkları mektuptan önce genç kadın kendisinden fotoğraf istediğinde kardeşinin fotoğrafını gönderdiğini itiraf eder: “O gün aynaya baktım da beğenmedim kendimi. ‘Ulan kocamış Müslüm!’ dedim, ‘Haddini bilmez’ dedim; yani kendimi layık görmedim Osman.” Yaptıkları plana göre okulunu bitirip doktor olmasına bir sene kalan kardeşi, genç kadına şehirden ayrılacağını söyleyecek ve ilişkiyi başlamadan bitirecektir; ama genç kadına âşık olur ve buluşmada mektupların sahibiymiş gibi davranır. Aynı gün Müslüm doktora gider ve ciğerlerini harap eden hastalıktan dolayı biran önce hastaneye yatması gerektiğini öğrenir. Kardeşinin okulundan dolayı bir sene sonra tedaviye başlamak istediğini söyler; ancak her şey için çok geç olacağını öğrenince doktora “Yatamam doktor, kardeşimi tek başına bırakamam. Elimde büyüdü, ben olmadan yapamaz ki. En iyisi benim çıkmamış canım feda olsun gitsin!” der.

³² Yönetmen: Temel Gürsu; Senaryo: Erdoğan Tünaş; Yıl: 1979

Hem Ferdi'nin hem de Müslüm'ün durumu Arabesk filmde kendini çöllere vuran Şener Şen'den farksızdır aslında: Ferdi, planına uyduğu dayısından elmasları geri almak için dövüşmeye başlar; ancak daha güçlü ve kuvvetli olmasına rağmen dayısı kendisini bıçaklayıncaya kadar gücünü pek göstermez. Böylece hem dayısının planını kabul edip elmasları çalarak kendini vurduğu bu vicdan azabı çölünde, dayısının bıçağı ile kendisini kastrasyona uğrattır. Müslüm ise “Ben olmadan yapamaz ki!” dediğı kardeşini öne sürerek 3 aylığına devlet hastanesine yatmayı reddeder ve filmin sonunda kardeşi ile sevdiği kızın evlenebilmesi için canını feda eder; yani o da kendisini yok yere azap yoluna vurur ve kastre eder.

Arabesk ile komik arasındaki bu ince çizgi, arabesk filmleri o ruh haline bürünüp kederle izlememizi sağladığı için kendisini göstermez ve öznelere, sinemada arabesk öznenin bu saçma ve gereksiz bir şekilde savruldukları sahnelere pek de gül(e)mez. Komedi filmleri ise arabeski bağrına basarak bu şarkıları güldürü ögesi olarak kullanmaktan çekinmez. Kimi zaman dolmuş içerisinde çalan Şiki Şiki Baba kasedi³³; kimi zaman sevdiği kadına serenat yaparken Kemal Sunal'ın cebindeki mini-teypten çaldığı³⁴, kimi zaman da gecekondu mahallesinde yaşayan işçi kadınların gece yarısı yüksek sesle dinledikleri³⁵ şarkılar ile arabesk, komedi filmlerinin içinde hiç de eğreti durmaz. Bu iki fantezinin birbirine bu kadar yaklaşmasını sağlayan şey,

³³ Atla Gel Şaban; Yönetmen: Natuk Baytan; Senaryo: Aydemir Akbaş; Yıl: 1984.

³⁴ Yedi Bela Hüsnü; Yönetmen: Natuk Baytan; Senaryo: Ahmet Üstel; Yıl: 1982.

³⁵ Bekçiler Kralı; Yönetmen: Osman F. Seden; Senarist: Osman F. Seden; Yıl: 1979.

aslında ikisinin de *tekinsiz* oluşlarından gelir. Alenka Zupančič, komedinin neden *tekinsiz* olduğunu şu şekilde açıklar: “Asıl mesele şu ki, komedi maddi görünmeyen ya da yalnızca diğer şeylerle (diferansiyel) bir ilişki içinde var olan bir şeyi nesneleştirme numarasını her yaptığında, bu tür bir “indirgenemez hiçlik” işin içine girer” (2011, s. 64-65). Yani gösterenler arası ilişki sonucunda ortaya çıkan anlamda maddi bir şey varmış gibi davranmak, temelde “indirgenemez hiçlik” olan gerçeğin anlama veya gösterenlere indirgenmesi çabasıdır; ancak komedi, bu çabaları tekrar tekrar gözümüzün içine sokar ve ne kadar saçma olduklarını ortaya koyar. Arabesk ile popüler komedi filmlerinin birbirine yaklaştığı yeri de burada bulabiliriz: Bu iki fantezi de, ideolojinin içinde yaşayan sinik öznelerin inandığı gerçekliğin içinde barınan o “indirgenemez hiçliği” her seferinde tekrar tekrar gözümüze sokar.

Bu sebeple arabeskin ortaya çıktığı ve popülerleştiği 1960 ve 1970’li yıllarda onu “kültür endüstrisine direnen bilinçli bir kültür” olarak nitelendirmemek ve yanlış bir biçimde arabesk özneleri “Kadercı ve yanlış bilinçli kitleler! Ya da ‘şekilsiz bir bütünlük olarak kitleler!’” (Özbek, 1991, s. 13) olarak görmemek gerekir. Arabesk, onu sahiplenen özneler olmadan düşünülemez. Bu öznelerin yaşam alanlarında karşımıza çıkan şey, yaşadıkları kente hakim olan gösterenler ağı içindeki yerlerini bir türlü anlamlandıramadıkları ve büyük Öteki’nin gözünden kendilerini görmenin anlık zevkine erişebilmeyi bir türlü başaramadıklarıdır. Tam da bu nedenle Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur’u “Baba” olarak çağırırlar

ve onlardan büyük Öteki'nin gözündeki yerlerinin ne olduğu öğrenmeye çalışırlar. Arabeski kültür endüstrisinin dışında olduğu için değil, onlara arzulamayı öğretecek başka bir sesi bilmedikleri için dinlerler ve kaderlerine isyan ederler; ama yine de değişim isteyen partiler yerine “muhafazakâr” partilere oy vermek onların tercihidir.

II. KISIM

ARABESK ÖZNE

1. ARABESK ÖZNE İÇİN BABANIN AD(LAR)I

Özne yabancılaşma deneyimi ile ikiye bölünürken, üzeri simgesel tarafından çizilir. Psikanaliz de bu ilişki bağlamında öznenin bilincine değil, bilinçdışına odaklanır; zira Lacan'ın belirttiği gibi “Analiz bilinci çaresizcesine sınırlı kabul eder ve onu sadece bir idealleştirme ilkesi gibi değil, aynı zamanda bir bilememezlik ilkesi olarak –görsel alana göndermeyle yeniden anlam kazanan bir terimle– bir *kör nokta* olarak tesis eder” (2013, s. 91). İkiye bölünmüş öznenin, ortada beliren anlamsızlığı örtbas etme çabası da bilinçdışının büyük Öteki'nin “bakış”ı altında yapılanmasına yol açar: “Özne kendini bu bakışa uydurmaya çalışır çalışmaz o benek şeklindeki nesneye dönüşür, yitip giden o varlık noktası haline gelir, özne bunu kendi yetersizliği zanneder. Aynı şekilde öznenin, arzu seviyesinde bağımlı olduğunu anladığı bütün nesnelere içindeki bakış, kavranılamazlığıyla ötekilerden ayrılır” (Lacan, 2013, s. 91). Öznede ortaya çıkan bu yetersizlik hissi, onu simgesel düzene ve dolayısıyla büyük Öteki'nin bu bakışına uyum sağlamayı başarmış (gibi görünen) bir aracıya yönlendirir. Bu aracının en büyük özelliği, büyük Öteki'nin arzusu olmasını sağlayan ve dolayısıyla erkekliğini de garanti altına alan bir gösterene sahip olmasıdır. Özne, simgesel düzeni tanımak ve kendisine bu alan içinde bir yer edinebilmek için bu aracıyı takip eder, onun yasaklarına uyar ve onunla özdeşleşerek taklit etmeye başlar. Böylece büyük Öteki'nin arzusu olmanın sırrını aramaya koyulan özne, ihtiyacı olan gösterene bu yolla ulaşacağını zanneder. Bu aracı ilk olarak babadır; ancak özne simgesel düzeni öğrendikçe ve babanın da eksik kaldığını gördükçe, daha güçlü bir gösterene sahip başka özneye yönelebilir. Bu sebeple Lacan, bu aracıyı Babanın-Ad(lar)ı olarak adlandırır.

Freud'a göre babanın yeri "hem Ödipüs kompleksinde, hem de hadım edilme kompleksinde aynıdır: çocukluk dönemi cinsel ilgilerinin korkulu düşmanı. Hadım edilme ve hadım edilmenin telafisi, yani kör edilme, babadan beklenen cezadır" (2003, s. 226). Babanın-Adı, uyulmadığı takdirde kastrasyon cezası ile sonuçlandırılacak yasanın taşıyıcısıdır. Özne, baba sayesinde en temel yasak olan ensest yasağını öğrenir ve keşfettiği söyleme eklemlenmek için simgesel düzene girer. Lacan'a göre kastrasyon karmaşasında babanın eksik veya fazla oluşu, psikozun sebebidir (Murphy, Glowinski, & Marks, 2001, s. 64). Bu bağlamda Türkiye toplumunda Oedipus karmaşasının bir türlü atlatılamamasının (Güven, 2012, s. 63-64) nedenini de bulabiliriz: Değişmez, belirli anlam noktalarına sabitlenmiş bir yasalar bütünü olmayışı, öznenin bu yapıya eklemlenmesini zorlaştırır. Sürekli olarak değişen yasa ve yapının uzantısı olarak Babanın-Adı da özne için kararsızlığı nedeniyle eksiklik; ama aynı zamanda her değişimde özneyi sorumlu tutması nedeniyle fazlalık olarak geri döner. Her askeri darbe ile anayasanın ve seçim sisteminin değiştiği, her tek parti iktidarında farklı düzenlemeler ile bir şeyleri değiştirdiği, "kanun hükmünde kararname" gibi bir yasa koyma yetkisiyle bakanlar kurulunun meclise sunulmaksızın kanun düzenlemesi yapabildiği bir yapıda Babanın-Adı, eksik olduğu kadar fazladır da.

Arabeskin üç babasını Babanın-Ad(lar)ı'na dönüştüren neden, Türkiye'nin bu yapısında yatar. Cumhuriyetçi devrim ile birlikte Atatürk, özneler için efendi gösterenine yükseltilmişti. Efendinin söyleminin eklemlendiği herhangi bir ana-gösterenin var olmayışının yanında, söylemine eklemlenmek için merkezin Atatürk'ün aracılığına da muhtaç olması, S₁'in Babanın-Adı ile özdeşleşmesine

sebepl olmuştul. Zaten yeni kurulan simgesel düzeni öğrenebileceğimiz tek aracının Atatürk oluşu nedeniyle 1938'deki ölümünün ardından İsmet İnönü'nün "Milli Şef" olarak görevi devralmasına sebepl olmamış mıdır? Demokrat Parti dönemindeki kalkınma politikaları ve liberal düzenlemeler de, bu yapıya eklenen bir biçimde taşradaki öznelerin tarımdan kazandıkları ile şehirdeki burjuva sınıfına dâhil olmaları için yapılr adeta. Bu bağlamda yine taşra, haciağaların sermayelerini, köyde traktör kullanan şoförlerin ve işçilerin emeklerini merkezin hizmetine sunmak için merkez kentlere taşıdığı yerdir. Buna karşın çevreden merkeze fiziksel olarak göç eden bu özneler ya taşralı, geleneksel "ziyaretçiler" olarak imleneceklerdi ya da modernleşerek kentin simgesel yapısı tarafından asimile edileceklerdi.

Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur'un söylediğı şarkılar ve kendi adlarını taşıyan karakterleri canlandırdıkları filmler, kente gelen; ama kendilerine bir gösteren bulamayan özneleri çağırır. Böylece özneler, çerçevesi merkezin simgesel düzeni tarafından oluşturulan bu fantezi sahnesinde "feleğın çemberinden geçmiş" babaların, sonunda bir erkek için en değerli gösterene, fallusa nasıl kavuşacaklarını öğrenirler. Bu kısımda özne için Babanın-Adı'nın ne anlam ifade ettiğine, fallusun burada nasıl bir işlevi olduğuna ve Simgesel düzeni öğrenecek bir araçıdan yoksun evlatların "arabesk özne"ye dönüşmesini sağlayan kastrasyonun akabinde arabeskin babalarının Babanın-Adı olarak düzene dair ne öğrettiklerine değineceğim. Bu kapsamda, bugüne kadar üzerinde fazla durulmamış arabesk filmleri örnek olarak kullanacak ve arabeskin tam da o "yaralı" hali ile kıyıda kalmış ve üzerinde pek durulmamış babası Ferdi Tayfur'un ünlü bir filmini analiz edeceğim.

a. Babanın-Adı'na Giden Yol: Kastrasyon Karmaşası

Freud, *Totem ve Tabu* içerisinde en ilkel kabilelerde bile babanın gücünü evlatlarının çocukluk döneminden kalan “korku”dan aldığına dikkat çeker; hem modern toplumlarda hem de ilkel toplumlarda rastlanan ensest yasağının temelinde Oedipus kompleksi yatar (2003, s. 226, 254, 250, 251). Bu yasak, çocuğun cinsel ilgisini çeken anne ile arasına sert bir engel koyan babanın, çocuk için anne ile herhangi bir ilişki kurmasını engelleyen yasa ile başlar ve bu yasağı çiğnemek, çocuğun imgesel senaryosunda hadım edilme veya muadili bir ceza ile sonuçlanacaktır. Cezanın sertliği, babanın çocuğun hayalindeki yeri ile ilişkilidir; gaddarlığına göre baba doğrudan penisi de kesebilir, çocuğu kör de edebilir, herhangi bir uzvunu koparıp atabilir. Bu korkunun dayandığı kastrasyon karmaşası, Lacan’a göre iki noktada bir düğüm işlevine sahiptir:

- 1- Terimin analitik anlamında semptomların dinamik yapılanmasında, yani nevrozlarda, sapıklıklarda ve psikozlarda analiz edilebilir olan şeyde,
- 2- Bu birinci role mantıki açıklamasını veren gelişimin düzenlenmesinde; yani öznenin o olmaksızın kendi cinsinin ideali ile özdeşleşemeyeceği, cinsel ilişkide ağır riskler almadan partnerinin gereksinimlerine cevap veremeyeceği, hatta bu ilişkiden doğacak çocuğunkileri bile uygun biçimde karşılayamayacağı bilinçdışı bir konumun yerleşmesinde (1994, s. 40).

Yani kastrasyon karmaşası hem öznenin peşine düştüğü nesne *a*'nın yapılanmasını hem de bu yapılanmanın başlangıcını sağlayan kendi cinsinin ideali ile özdeşleşmesini sağlar. Ayna evresindeki öteki imgesi ile özdeşleşene kadar öznenin

bir bütün, S olduğu karşımıza çıkmıştı. Kastrasyon da bu bağlamda anne ve çocuk arasına giren babanın, çocuğu bu keyiften mahrum kalacağı bir mesafeye iterek üzerinin çizilmesinin aracısı olarak kendisini kabul ettirmesi ile sonuçlanır. Bu sebeple kastrasyon, “özneyi aynı zamanda hem kendi keyfinden ve/veya simgesel işlevinden ayıran hem de ona bağlayan mesafe olarak” görülmelidir (Zupančič, 2011, s. 192). Babanın yasağı ile *jouissance*’tan uzağa itilen özne, bu kopuşu telafi edebileceği bir gösterenin bulunduğu simgesele düzene bağlanır. Bu bağlamda baba, simgesel düzeni bildiği ve bu sayede annenin arzusunu kendisine çekmeyi başardığı için, çocuğa göre erkekliğini garanti altına alan bir gösterene sahiptir ve çocuğun taklit ve takip ederek bu gösterene nasıl ulaşabileceğini öğreneceği bir aracıya dönüşür. Özne için semptom da Babanın-Adı ile özdeşleşerek gösterenler dizisinde söylemin peşine düşmesi ile yapılır.

Kastrasyonun temelindeki hadım edilme korkusu, bir uzvu kurtarmaktan ibaret olarak görülmemelidir. Babada çocuğu anneden uzak bir mesafeye koyan ve aynı zamanda babayı da bu mesafenin sorumlusu yapan simgesel bir fazlalık devrededir: Erkekliğini, cinselliğini ve yasak koyma gücünü garanti altına alan fallus. Fallus, Lacan tarafından erkek cinsel organına apaçık bir göndermede bulunan bir kavram olarak ortaya atılır; ancak bu gösteren, simgesel düzen olmadan herhangi bir anlama da sahip değildir: “Anatomik bir özellik olarak fallus (düğüm noktasını cisimleştirmeye geldiği) Simgesel’in (öteden beri varolan) arka planı önünde anlamlı hale gelir. (...) imgesel düzleme dayanmış, bu anatomik özellik de bu düzlemin perdesi üzerine taşınıp bir Özsel Gizem olarak sabitlenmiştir” (Zupančič, 2011, s.

195). Lacan'ın biyolojik babadan ziyade, yasanın taşıyıcısı ve Simgesel düzene geçişin aracısı olan özneyi “Babanın-Adı” olarak kabul etmesi de buna dayanır; fallus değerini simgesel düzene göre kazandığı için Babanın-Adı da biyolojik değil, simgeseldir. Biyolojik babanın yerini başka bir akrabanın yanında özne ile hiçbir kan bağı olmadığı halde yolları bir yerde kesişen ve hatta kesişmese bile öznenin kabul ettiği başka bir özne alabilir.

İlkel kabilelerdeki totemin ve tabunun yerini modern toplumda devlet ve yasanın aldığını söyleyen Freud'un ne demek istediğini de bu bağlamda daha iyi kavrayabiliriz. Özneler için Babanın-Adının eksikliğini görmek, onları bu aracının da ötesinde bir varlığı aramaya yönlendirir. İlkel kabilelerde babanın ölümü, zaten başlı başına bir eksikliğin göstergesidir ve bu sebeple Babanın-Adı, kolektif bir biçimde herkesin kabul edeceği bir söyleme geçişteki aracı olarak karşımıza çıkar; öznelerin kastrasyona uğramadığını varsayacakları veya bir eksiği varsa da görmezden gelecekleri bir gösterene giden yol. Böylece kendi eksik ve anlamsız yaşamlarını örtbas edecek, onun isteklerini yerine getirerek zevk üretecekleri S_1 'in söylemi de tanınır ve öğrenilir. Modern toplumda devlet, ana-gösteren olarak Babanın-Adı sayesinde varlığını sürdürürken, aynı zamanda babanın eksikliğini de örtbas edebilecek bir yapıya sahiptir; seküler yapı sayesinde din, dil, ırk ayrımı olmaksızın tüm özneler vatandaş olarak kabul edilir ve yasanın önünde eşit muamele görür. Böylece modern devlet yasama organı ile yasa koyan, yürütme ve yargı organları ile yasayı uygulamayı sağlayan yapısıyla özneleri simgesel olarak kastre etme yetkisini de eline almış olur. Tabi ki bütün o suiistimal edilmeye açık -rüşvet, birilerini kayırma, yolsuzluk gibi- eksiklikleri görmezden gelindiği sürece.

Öznenin, ideolojinin başarısızlığa uğradığı yerde ortaya çıkması da tam bu noktada karşımıza çıkar. Eksiksiz olduğu varsayılan ana-gösteren eksikliği, ideolojinin başarısızlığa uğradığı yerde açığa çıkar. Peki bu durumda öznenin tavrını ne belirler? Özneleşme, ideolojik çağrı ile gerçekleşen bir şey olsaydı, çağrının meşruiyetini kaybettiği noktada öznelerin kolektif bir biçimde gelecek yeni çağrıyı reddetmeleri gerekmez miydi? Cevap bulmak için öznenin kuruluşundaki ögeye, yani büyük Öteki'ye dönmemiz gerekiyor:

Lacancı analitik fenomenolojide bulunan temel bir varsayımdır aslında: insan arzulanmayı arzular. O zaman ilk bakışta güç gibi gözükene de şu denklem ortaya çıkar: insan kendini ancak dilde, yani Öteki'nin nezdinde gene Öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda, kendine yabancı(laşmış) olarak imleyebilir. İşte Lacan'a göre bu ötekileşme, bu yabancılaşma bilinçdışının koşuludur. Böylece özne kendini imlerken temelde Öteki'nin arzusunu dile getirir. Öteki'nden (örneğin öznenin dile maruz kaldığı, kendini onun söyleminin içinde bir imleyen ile imlediği ilk insan olan –“anadili” kavramının tüm çağrışımlarını da barındırmak üzere –anneden) devraldığı bu alet (dil) sayesinde, annenin arzusunun annenin fallus (alet) yoksunluğuna bağladığı kritik gelişim aşamasında, bilinçdışı “simgesel” kastrasyon karmaşasının da temeli atılmış olur. Ancak aşağıda görüleceği gibi, Lacan'ın “imgesel kastrasyon” olarak nitelediği klasik Freud'cu karmaşadan daha derin ve temel bir “narsistik” karmaşadır bu simgesel kastrasyon. Böylece Öteki, Öteki'nin nezdinde, dil ve bilinçdışı, fallus imleyeni çevresinde dengelenmeye çalışılan kısmi bir eşitlik kazanır (Tura, 1994, s. 12-13).

Kastrasyon, özneye eksik olduğunu hatırlatan ve büyük Öteki'nin arzusu olmak için yola çıkmasını sağlayan derin ve narsistik bir karmaşadır. Bu karmaşanın

temelini atan babanın yasağına karşı öznenin tutumu, Freud'un *zıt değerlikli*³⁶ dediği davranışlarda kendisini gösterir: Evlat, babanın yasakladığı bir davranışı yaparak yasağı çiğnemek, hatta babasını öldürerek bu yasağı tümünden ortadan kaldırmak ister ama aynı zamanda bunu düşünmek onun midesini bulandırır. Modern toplumun bir parçası olan özne de, tıpkı babasının yasağını çiğnemek istediği gibi yerleşmiş yasayı çiğnemeyi düşünür; ancak bu düşünce onu utandırır, midesini bulanır ve yasayı çiğnemek değersiz, hatta utanılacak bir hal alır. Yani öznenin tavrını belirleyen şey, bir dil gibi yapılanan bilinçdışı ve eklemlendiği söylemdir. Bu yapıda büyük Öteki'nin geri dönüşlü etkisi öznenin karşılaştığı durumu anlamlandırmasını sağlarken, bu etkinin temeli Oedipus karmaşasına dayanır:

(...) Oedipus'ta, bununla birlikte, *bu tersyüz etme momentini*, anlamın geçmişe dönük belirlenimini (Oedipus'un doğumunun koşullarını geçmişe dönük olarak gerçekleştirme) *kendi Gerçeği* olarak içeren bir doğrusallık mantığıyla karşı karşıyayızdır. Bu mantığın bir örneği olarak şu durumu ele alalım: Havaalanına giderken aracınızın lastiğinin patladığını farz edin. Bu yüzden uçağı kaçıyorsunuz ki bu sizin için şans, çünkü bineceğiniz uçak düşüyor. Sadece geçmişe bakışla, bu öte yandaki momentin bakış açısından patlak lastik kendi Anlamını kazanacaktır. Eğer lastik patlamasaydı ölmüş olacaktın. O hâlde öyle görünüyor ki patlak lastiğin "bir amacı vardı", "kasıtlıydı" - artık ölümün henüz kaderin olmadığı mesajını vermektedir (Zupančič, 2005, s. 231).

³⁶ Freud'un belirttiği gibi "Bu iki yönelimin teşkil ettiği tezat, kısa sürede dengelenemez. Zira –şöyle ifade edebiliriz- ruhsal yaşantının içine öyle bir şekilde yerleşmişlerdir ki, çarpışmalarına imkân yoktur. Yasak, yüksek sesle ve bilinç alanında bulunur. Daimi dokunma hazzı ise bilinçaltındadır" ve "Bu psikolojik denge var olmasaydı, zıt değerlilik o kadar uzun süre mevcut olamazdı ve bu tür neticelere yol açamazdı" (2003, s. 95).

Geri dönüşlü etkide söz konusu olan şey, öznenin şu an yaşadığı bir deneyimi anlamlandırmasının geriye dönük olarak ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda cumhuriyetin ilanı ile inşa edilmeye çalışılan devletin kurucu ögesinin de geriye dönüşlü bir etki ile ortaya çıkmıştı. Türk Tarih Kurumu'nun amacı Orta Asya'dan bu yana Türk Tarihi'ni araştırmak değil miydi? Türk Tarih Kurumu'nun araştırmaları ile ortaya çıkan ve bugün lise mezunu olan herkesin bildiği bir gerçeklik de Türk milletinin devlet teşkilatlanmasındaki başarısıdır: Tarih sahnesinde Türk Devletleri yıkıldıktan sonra kısa bir sürede yeniden devlet olarak kurulurlar ve bunların en önemli örneklerinden biri de Ergenekon Destanı'dır. Böylece cumhuriyetçi devrim sonrası devletin kurulmasının ne anlam ifade ettiği de bu şekilde geriye dönük bir şekilde sabitlenmiş olur: Yoktan bir devlet var edilmesi, yüzyıllardır süregelen devlet düzeninin sonucudur ve merkezin özneleri için orada olmalarının "bir amacı vardı".

Bu anlamlandırmanın modern simgesel düzende keşfedilmesine karşın, aynı anda çevrenin öznelerini imlemeye devam eden geleneksel simgesel düzenin etkisi, özneleri bir söyleme eklemlenmeleri konusunda eksik bırakır. Öznenin bu eksikle baş edebilmek için başvurduğu Babanın-Adı da, iki simgesel düzen aynı anda var olduğu için özneleri iki ayrı yola iter. Bu durumun izlerini 1970'lerin Yeşilçam filmlerinde sürebiliriz. Bu filmlerde Babanın-Adı'nın sürekli olarak ya eksik ya da fazla oluşu buna dayanır; iki simgesel düzen arasında kalmış çocuk için baba ya iki düzenden birinin aracısı olduğu için sert bir yasakçıdır ya da iki düzeni de bilemediği ve bunlara uyum sağlayamadığı için çocuğa yol gösteremez. Yaşamları boyunca etraflarında özdeşleşecek, yasanın temsilcisi ve fallusa sahip bir aracı bulamamış

özneler böylece o figürü beyaz perdede aramaya koyulur. Bu bağlamda 1970'lerin aksiyon, komedi, arabesk ve erotik filmleri fallus üzerinden popülerleşir. Birbirlerinden farklı türlermiş gibi görünse de bu filmlerin tümünde erkekliği garanti altına alan adamın hikâyesi sahnelenir ve bütün türler birbirlerinin içine sızar: Komedi filmlerinde arabesk, erotik filmlerde komedi, aksiyon filmlerinde erotizm, arabesk filmlerde aksiyon öğeleri iç içe geçerek perdedeki erkeğin sahip olduğu fallusun hizmetine girer.

Modern Türkiye'de keskin değişimlerle gerçekliğin sürekli olarak yerinden edilmesi ve gösterenlerin bir türlü belirli anlam noktalarına tam olarak sabitlenememesi, değişmez bir yasalar bütününün kesin olarak belirlenememesinin de sebebidir. Dolayısıyla söylemdeki bu aşırı belirsizlik, Babanın-Adının da işlevini geçersiz kılar. Bu da özneleri, böyle bir aracının var olduğunun hayalini kuracakları fanteziye yönlendirir ve söylemin sabitlenmemesinden dolayı var olmayı bir türlü beceremeyen Babanın-Adı bu filmlerdeki fallus sayesinde kendisini ispatlar. Peki bu filmlere rağbet etmeyen, onlar yerine opera, bale gibi devletin desteklediği sanat türlerini takip eden izleyici bize neyi gösterir? Modern Türkiye'de merkezdeki özneler için Babanın-Adı Mustafa Kemal Atatürk'tür aslında; o hem söylemin taşıyıcısı hem de öznelerin bu söyleme nasıl eklemlenmelerinin aracısıdır. Bu sebeple merkezdeki özneler, Babanın-Adından öğrendikleri gibi baleye, operaya, balolara gider ve klasik müzik dinlerler; çünkü o fazlalığa sahip olmanın fantezisi buralarda sahnelenir. Öte yanda ise Babanın-Adından uzak kalmış, söylemin farkında bile olmayan özneler, onun sesini duymayan, kendisini arada bir gören bir yerlerdedir. Bu sebeple ya bu yeni simgeseli öğretecek bir araçtan yoksundurlar ya

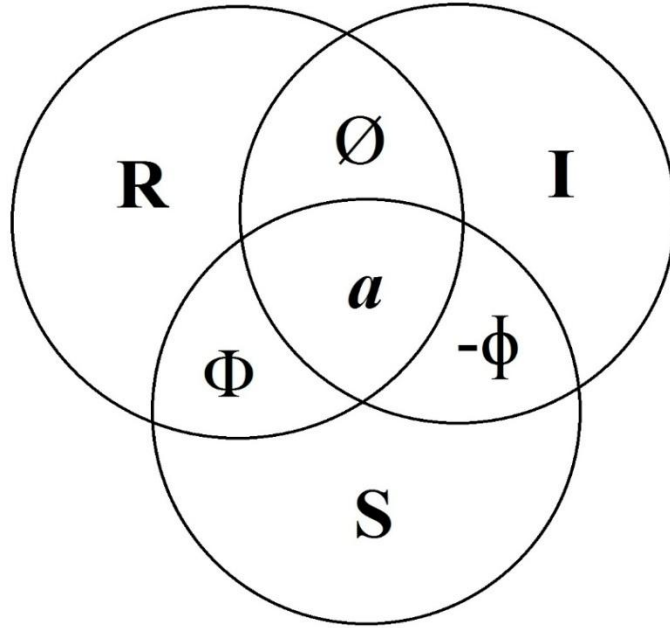
da o aracıyı bulmak için geldikleri şehirde, o aracının söylemine çoktan eklenmiş kötü kalpli küçük ötekiler tarafından ezilirler.

Devletin destek vermediği Yeşilçam Sineması'nda ve görmezden geldiği arabesk hikâyelerde “gün olur”, bütün mazlumlar için “devran döner” ve dolandırıcısı, tefecisi, kötü kalpli gazino sahibi, kısacası kendi çıkarını düşünen bütün sermaye sahibi ve onlarla işbirliğine giren herkes, cezasını fazlasıyla çeker. Verilen ceza da kolay kolay devletten gelmez; devletin uğraşması gereken o kadar çok şey vardır veya eksikliğinden yararlanan kötü kalpli insanlar devletin elini kolunu öyle bağlamıştır ki hemen yanı başında olup biten haksızlıklara yetişemez. Biz de cezayı nasıl vereceğini izlemek üzere başroldeki adamın oradan oraya savrulan hikâyesinde fallusa kavuşacağı anı bekleriz. Arabesk özne, Babanın-Adının bu eksikliğini yaşayan ve fantezi evreninde o herkes için intikam alacak adamı Babanın-Adına dönüştüren öznedir. Bu yolla kendi kaderlerine boyun eğip *delikanlılığı* sığınmayı ve kendilerini “paraya satmak” yerine feleğin sillesini yiyip yaralı bir şekilde yaşamaları gerektiğini öğrenirler.

b. Arabesk Özne Neyin Peşine Düşer?

Çocuk için babanın sahip olduğu o fazlalık, peşine düşmesi gereken gösterendir. Fallusun simgesel düzen ile birlikte anlamlı hale gelmesi nedeniyle özne

fallusu simgesel düzende arar. Babanın fallus sayesinde çocukluğunda kendisini *jouissance*'dan uzağa itmiş olması nedeniyle özne, kendisine o büyük zevki sağlayacak nesneye bu gösterene sayesinde kavuşulabileceğini zanneder. Bu nesne de 3 düzenin kesiştiği yerde bulunan nesne *a*'dır; fakat burada bütün bir nesne değil, “kaybın ve travmanın ilkel etkilerinden geriye kalan niteliklerden oluşan, duyuşsal (affective) *jouissance*'ın yoğunluğu vardır (Ragland, 2015, s. 18). Fallusun özne için ne anlam ifade ettiğini detaylandırmak için hem fallusun hem de nesne *a*'nın bulunduğu aşkı anlatan şemayı kullanmak uygun olacaktır:



Önceki bölümde olduğu gibi yine öznenin üç düzeni ve nesne *a* burada karşımıza çıkıyor. Nesne *a*'nın hemen üzerinde, gerçek ile imgesel düzenin kesiştiği yerde ise büyük Öteki'deki eksik (bilgideki delik) yatmakta. Efendinin Söylemi

içerisindeki S_1 'in, bu üzeri çizili büyük Öteki'nin farklı bir formülasyonu olarak kullanıldığı daha önce karşımıza çıkmıştı. Bu iki düzenin kesişim alanında yer alan üzeri çizili O, öznenin gerçek bilgiye/tamlığa sahip olamamasına dayanır ve özne, gerçekte hiçbir yerde/kimsede olmayan bu tamlığın (imgesel olarak) bir gösteren sayesinde sağlanabileceğini düşünür. Aynı zamanda bu gösterende bir eksik olduğunu bilmek özneye güven verir ve özdeşleşebileceği, söyleminin peşine düşebileceği başka bir öznenin bu konumu işgal edebilmesini sağlar –ikinci bölümdeki büyük Öteki'nin başka bir özne tarafından işgal edilebilmesi bu ilişki ile mümkün olur.

Bu şemada Babanın-Adı ise simgesel düzen ve gerçek düzenin kesiştiği yerde, fallusun ortaya çıkışında rol üstlenir. Fallus, simgesel düzen içerisindeki gösterenler ağındaki bir gösterenin, öznenin gerçek bir deneyim olan anne ile bir bütün olduğu zamanki zevkine ulaşacağını zannetmesine neden olur ve gerçek ile simgesel arasındaki bu kesişim noktasına yerleşir. Fallusun simgesel yapıya göre değişiklik göstermesi de buna dayanır; zira gerçekteki zevkin yerini dolduracağına inanılan gösteren, simgesel düzen içerisindeki diğer gösterenlerle olan ilişkisi içinden anlamını kazanır. Öte yanda, imgesel ve simgesel düzenin kesiştiği yerde fallusun eksik oluşuyla karşı karşıyayız. Yani fallus, öznenin imgesel senaryosundaki eksiktir. Lacan'ın tabiriyle öznenin içsel alanında sürekli takıldığı şey “fallus değildir-onun yokluğudur” (Lacan, 2013, s. 192). Öznenin bölünmüşlüğü temelinde, ona anlamı veren bir gösteren ve aynı gösterenin bir gösterilene sahip olmayışı yatar. Nesne a 'nın yerleştiği yer de öznenin fallustan yoksun oluşunun yarattığı boşluktur: “Eksikliğin, yani fallusun simgesi yerine geçer, ama fallus gibi olduğundan değil,

eksik olduğundan” (Lacan, 2013, s. 112). Babanın-Adı, öznenin o eksik fallusa ulaşmak için girmesi gereken Simgesel düzene taşındığı aracı olarak iki aşamanın ilkinde ve dolayısıyla ikincisinde de-y görevdedir: Birinci aşamada hiçliğini/eksikliğini temsil edecek bir gösterenin peşine düşer özne; ikinci aşamada ise, bu hiçliğin yerini dolduracak nesne *a* devreye girer (Žižek, 2015).

Arabeskin babaları olarak bilinen Orhan Gencebay, Müslüm Gürses ve Ferdi Tayfur’u sadece bu müzik türünün “baba”ları oldukları veya gecekondular mahallelerinde yaşayan özneler tarafından öyle çağırıldıkları için değil, bu özneler için fallusa sahip araçlar oldukları için Babanın-Adı olarak kabul etmek gerekir. Üç baba da, arabesk özneye hem eksikliğini temsil edecek göstereni *-delikanlılığı-* öğretirler hem de bu eksikliğin yerini nasıl dolduracaklarını *-geleneğe sarılıp modern simgeselden ötede; yaralı, yorgun* yaşamı kabul ederek. Gecekondular mahallelerinde bu özneler devletin sesini pek duymazlardı; belediyeler hizmet götürmez, bürokrasi bu mahalleleri görmezden gelir, özneler bu düzende kabul edilmek için ne yapmaları gerektiği söylenmezdi. Devlet ile temas, gecekondular yıkmaya gelen dozerler, askeri darbe sonrası sükûneti sağlamak için devriye gezen kolluk kuvvetleri veya bir gelir elde edeceklerse vergi tahsili için gelen memurlar olurdu. Gecekondular ile şehir merkezi arasındaki ulaşımı sağlayan dolmuşları bu mahallelere karşı tutumun bir uzantısı olarak görebiliriz. Gecekondular mahalleleri gibi dolmuşların maddi varlıkları keşfedilmiş olsa da simgesel düzende bir anlam kazanmaları kolay gerçekleşmemiştir. Mahallelere adını veren *gecekondular* teriminin çok geç kabul edildiği gibi, bu mahalleleri kent merkezine bağlayan dolmuşlar hakkında 1980’lere gelinceye kadar herhangi bir araştırma yapılmamıştır (Tekeli &

Okyay, 1981, s. I). Yani bürokrasi, kontrol altında tutmaya çalıştığı simgesel düzende gecekondular için bir gösteren, bir anlam vermek pek istemez; ama yine de maddi varlıklarını vergi ile tescilledikleri sürece bu mahallelerden faydalanmaktan da kaçınmaz. Arabeski ideoloji için *tekinsiz* kılan şey de, bürokrasinin maddi olarak dolaylı yoldan gördüğü, fakat anlamlandırmak istemediği bu yaşam alanına benzer bir yapıda oluşuna dayanır. Böyle bir formun bir gösterene sahip olmaması nedeniyle aslında var olmaması gerekir; ancak arabesk, hem gecekondular hem de bu mahallelerde yaşayan özneler gibi kapitone noktalarının sökülme, dikişin patlatmaya mahkûm olduğunu gösterir.

Freud, “her nerede bir yasak varsa, ardında bir arzu saklıdır” (2003, s. 147) derken arzunun, üzerini örten yasağın altında gizlendiğini belirtir. Arabeskin yasaklanması da, merkezin bu *tekinsiz* kültürü görmek istememe arzusunu gösterirken, çevre içinse kendilerini merkezin kontrolüne girmemiş gösterenler ile anlamlandırma arzusu olduğunu gösterir. Yani merkezde fazla olan bir şeyin çevrede eksik olduğu bir durumla karşı karşıyayız. Arzuyu, büyük Öteki'nin arzusu üzerinden öğrendiğimizi göz önünde bulundurursak, bizi ona götürecek olan aracının eksikliği veya fazlalığı söz konusudur burada. Merkez için Babanın-Adının aynı zamanda S_1 konumunu işgal eden Mustafa Kemal Atatürk, sözünden çıkılmaması gereken efendi olarak karşımıza çıkar. Çevrede ise tam tersi bir şekilde Babanın-Adı'nın eksikliği söz konusudur; Atatürk'ün taşraya düzenlediği meşhur tren gezileri, taşradaki öznelere bir şeyler öğretmekten çok, merkeze yeni S_2 'ler temin etmek için yapılmıştır adeta. Demiryolu ağı ve istasyonlar, merkezin öncelikli olarak ulaşmak istediği yerlere kurulur. Hatta bu seyahatlerinden birinde Atatürk, merkeze

katkı sağlayacağı izlenimi uyandıran bir genç ile “Dört dakikam var” diyerek başladığı görüşmesini dört saat sürdürmüş ve adı Adnan Menderes olan bu genci merkeze dâhil etmiştir³⁷ (Yeni Asır, 2010). Yani gezilerin asıl amacı, devletin ve merkezin kuracağı ilişki ağını sağlamlaştırmaktı.

Öznenin üzeri çizili hale gelebilmesi için simgesel kastrasyonun ve özneyi kastre edecek yasanın varlığı büyük önem taşır. Yasanın eksik oluşu, nesne *a* olarak farklı semptomların açığa çıkarak öznenin bu semptomlar arasında savrulmasını ve dolayısıyla kendisini oluşturan üç düzenin dağılarak psikozun ortaya çıkmasını sağlarken, fazla oluşu ise bu defa semptomla özdeşleşerek üç düzenin dağılması ile sonuçlanır. Arabesk özne üzerine söyleyebileceğimiz şey ise, gecekondular mahallelerinde yasanın hem eksik hem de fazla oluşunu deneyimledikleridir: Devlet, oradaki öznelerle yetişemez, onlar için adaleti sağlayamazdı; ama hem sayılı zenginlere karşı cömertliği hem de askeri darbelerin gecesinde sokakları teslim alması ile kendisini göstermesini de bilirdi. Yeşilçam’ın ideolojiye katkısını da burada gün yüzüne çıkarabiliriz. Her ne kadar devlet müdahalesinden uzak bir alanmış gibi görünse de Yeşilçam, psikozlara sebep olacak bu fazlalığın ve eksikliğin iç içe geçtiği yapıda, Arslan’ın işaret ettiği gibi “kolektif arzu ve kaygıları seslendiren imgelerle dolu” fantezi sahnesinde öznelerin kendilerini rahatlatmalarını sağlar.

³⁷ Ayrıca bir dipnot düşmek gerekiyor: Adnan Menderes, taşralı sıradan bir köylü değil, toprak sahibi bir ailenin ferdidir.

Arabesk filmlerde de Gencebay, Gürses ve Tayfur, bu imgelerle dolu sahnede Babanın-Adı olarak karşımıza çıkar. Filmlerde canlandırdıkları karakterlerde inanılmaz bir fazlalık söz konusudur: Ortak özellikleri olan zeki ve çalışkan karakterlerinin yanında hepsi hem aşırı derecede güçlü-kuvvetli hem de aşırı derecede şanslıdır; ama bu şans, yaralı kaderlerini değiştirecek kadar değildir. Üçü de bu filmlerde *delikanlı*³⁸ duruşlarını bozmazlar. Onlar için önemli olan ne para, ne kadın ne de rahat yaşamdır; *delikanlılıkları*, şarkılarını söyleyerek devam ettirdikleri yaşamlarını yüksek bir yere taşımalarını sağlayacak ve tüm diğer önemli gösterenleri de mıknaş gibi üzerine çekecek bir fallus gibi işler.

Meral Özbek, “Gelenek Taşıyıcısı” olarak gördüğü Orhan Gencebay’ı çalışması içerisinde şu şekilde tanıtır bizlere:

Orhan Gencebay özellikle 1968 ve 1979 yılları arasında yaptığı şarkılarıyla, ille de karşılaştırılmak istenirse, en azından biçimsel olarak halk aşıklarına benzetilebilir: Kentli bir halk aşığı (ozanı). Bu benzetmenin nedenleri şöyle sıralanabilir: Orhan Gencebay şarkı sözlerini kendisi yazıyor, besteliyor, düzenliyor, yönetiyor ve -çok iyi- saz çalıyor. Plak şirketi de kendisinin. Bu özellikler, pek çok piyasa şarkıcısından farklı olarak, Orhan Gencebay'ın "bir"liğini bir şekilde koruyabilmesini, ortaya çıkardığı ürünlere en azından başkalarından daha çok hakim olabilmesini, damgasını vurabilmesini getiriyor. Çünkü bu özellikler, onun müzik endüstrisinde gelişen uzmanlaşma sonucu yalnızca bir "parça" olarak çalışmasını engelliyor. Tabii ki bu bireysel olabilme

³⁸ Işık'ın izini takip ederek (2013, s. 160) delikanlılığın neden mazlumun yanında yer alan, “vurduğunu deviren”, “büyük insanlığa” sahip olmak anlamına geldiğini bu bağlamda daha iyi kavrayabiliriz.

özelliği kendisinin “satmak” için pazarın çok satan ürünlerinin belirlediği kalıplara amaçlı olarak paye vermediği müddetçe geçerli... (1991, s. 179).

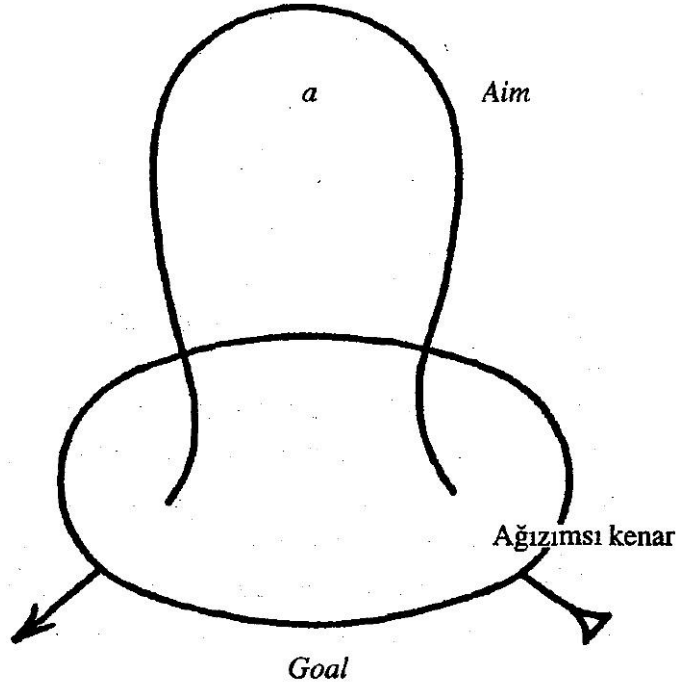
Özbek bu metinleri yazarken adeta fallusa bir gönderme yapar; Orhan Gencebay, kendi plak şirketine sahip olmaktan ezilenlerin isyanını dile getirmesine kadar birçok şekilde erkekliğini ispatlamıştır. Benzer bir şekilde bu gösterenlerin bir araya geldiği ve sonunda doruğa ulaştığı yer, Gencebay’ın “Orhan” karakterini canlandırdığı sinema filmleridir. Sadece Gencebay değil, Gürses ve Tayfur da benzer bir şekilde bu filmlerin tümünde güzel kadınları kendilerine âşık ederler, sesleri ve şarkıları ile insanları büyülerler, delikanlılık örneği göstererek gerekirse başkalarının mutluluğu için kendi mutluluklarından feragat ederler ve nerede bir gariban veya mazlum varsa yardımına koşarlar. Gencebay, Gürses ve Tayfur’da, adeta gecekondular mahallelerindeki öznelerin yapamadıkları ne varsa üstesinden gelmelerini sağlayan gösterenler bir araya gelmiştir: Saz çalar, şarkı söyler, geleneği korur ve hepsinden önemlisi asla kaybetmedikleri *delikanlılığı* bir fallus gibi taşırlar. Onun uğruna zevkten, rahat yaşamdan vazgeçerler ve semptom olarak yaralı, eksik yaşamayı seçerler.

c. Dürtüsel Hareketin Mahkûmu Arabesk Özne

Sean Homer, Lacan’ın Simgesel düzen kavramını oluştururken sıkça yararlandığı Saussure’ün dil teorisinden çıkarmamız gereken üç temel ders olduğuna dikkat çeker (2013, s. 61): (1) Dil, bilinçten önce gelir ve konuşan varlıklar olarak

onun içine doğarız; (2) Dil, gerçekliği yansıtmak yerine insan deneyimini, verili bir dil sisteminin sınırları içinde üreterek deneyimin doğasını “bir dereceye kadar koşullar”; (3) dil diferansiyel ilişkilerin bir düzenidir ve içinde tekil bir anlamın konumlandırılabilmesi mutlak ve sabit bir sistem değildir. Kısacası simgesel düzen, yapısal sınırları nedeniyle bilinçdışımızı yapılandırırken aynı zamanda deneyimimizi koşullandırır ve bu koşullanma, diferansiyel ilişkilerin düzeni içinde gösterenlerin yüzer-gezer hareketliliği nedeniyle tek bir noktada sabitlenemeyeceği için değişkenlik gösterir. Simgesel düzen ile birlikte anlamlanan fallusun da, düzenin yapısı gereği değişkenlik göstermesi de buna dayanır; fallusun yokluğu nedeniyle ulaşılması imkânsız olan bu gösteren yüceltilir ve böylece var olmaması bastırılmış olur. Bu da bizi arzu nesnesinin kendisini kısmi olarak gösterdiği dürtüye getiriyor; zira Lacan’ın belirttiği gibi “yüceltme, bastırma olmaksızın dürtünün doyurulmasıdır” (2013, s. 175).

Dürtünün işlevi, özne öteki seviyesinde ortaya çıkınca gerçekleşebilir ve bu işlevde önemli olan hedefe (*goal*) ulaşmak değil; hedefe doğru harekete geçmek, yani amaçtır (*aim*) (Lacan, 2013, s. 187-188). Öznenin kendisini büyük Ötekinin bakışı altında, özdeşleşerek kendisini gördüğü üçüncü gözün altında kurduğunu daha önce görmüştük. Dürtü bu bağlamda özne kendisini küçük öteki olarak kurduğu zaman ortaya çıkar ve dürtüsel hareket içerisinde nesne *a*, öznenin etrafından dolaşarak tatmin ürettiği bir yapıdadır:



Öznenin, sağ alt kısımdaki içi boş ok ile gösterilen simgesel öncesi niyeti, nesne *a*'nın etrafından dolaşarak yolu kat eder ve geri döner. Bu hareketin nihai noktası, öznenin harekete geçtiği başlangıç noktasından uzakta; ama onunla aynı seviyede bir yerdedir. Böylece hareket tamamlandığında tatmin için yola çıkılan hedef değişime uğrar ve özne nesne *a*'nın kendisini kısmi bir şekilde gösterdiği hedef için yola çıkmasına rağmen yüceltme ile yoldan sapar ve çıkış noktasında her ne kadar hedefi ıskalamış olsa da bu hareketi gerçekleştirmiş olmaktan dolayı bir doyum elde eder.

Peki arzu ile dürtü arasındaki fark nedir? Benzer yapılanmalara sahip olsa da arzu ile dürtünün arasındaki fark, dürtüsel hareketinin sonucundaki tatminin, arzuya

yönelimde asla gerçekleşmeyecek olmasında yatar. Žižek’in belirttiği gibi arzu nesnesine ulaşmak için yola çıktığımız zaman -o olduğunu zannettiğimiz nesneye ulaşırsak bile- daima ikincil, tatmin etmeyen bir zevk elde ederiz; ancak dürtüde önemli olan zevkin nesneye ulaşmanın başarısızlığa uğradığı yerde, bu başarısızlığın tekrarında üretilmesidir (Žižek, 2015). Bu noktada da arabeski “direniş” ve “isyan” ile ilişkilendirerek devrimci bir potansiyelinin bulunduğu savının neden her defasında çürümeye mahkûm olduğu da açığa çıkar. İster müzik eseri, ister sinema filmi olsun arabesk üründe gözümüze hemen yüceltme çarpar; Tanrı’nın büyüklüğü ve kudreti, feleğin kahpeliği, kaderin oyunu, aşkın acısı, sevgiye hasretlik, sarhoşluk ve çaresizlik gibi birçok nitelikleme ile öznenin eksikliği yüceltilir. Böylece dürtünün doyurulması için yapılan bu hamlede, başarısızlığa uğramaktan zevk ve tatmin üretilmiş olur. Aynı durumu, arabesk öznelerin tekrarlamaktan hiç de sıkılmadığı o meşhur özlü sözde de bulabiliriz: “Olduğu kadar, olmadığı kader.” Yani önemli olan sonuçta herhangi bir sorunu çözmek veya bir değişim gerçekleştirmek değil, tam tersine hedefe ulaşmaktan uzak “olduğu kadar” değerli bir hareket gerçekleştirmektir.

Arabeskte söz konusu olan hareketin çıkış noktası, öznenin bir türlü kapatamadığı kesiğe yönelimde nesne *a*’ya, o büyük eksikliğin kaynağı gibi görünen nedene ulaşmak hedef olarak konur; ancak dürtünün karakteri gereği zevk, birden bire *delikanlılık* kavramının fallus olarak yüceltilmesi ve bu gösterene sapılması ile sapılan yolda üretilir. Böylece arabesk metinler içerisinde çeşitli sıkıntılar, eksiklik ve dertler yer alır; ama bu eksiği ortadan kaldırmak için sorunu bir hareket yapılmaz: Tanrı’ya isyan edilmez, feleğe “kahpe” dense de çatılmaz, kadere boyun eğilir,

aşktan ve sevgiden uzak kalmak yeğlenir. Böylece *delikanlılık* da o eksikliğin giderilmemesi ile birlikte garanti altına alınmış olur. Nuran Erol Işık ve Caner Işık'ın saptaması da bunun bir göstergesidir: “Müslümcüye göre ‘aşk bir delikanlının boynunu bükebilecek tek şeydir.’ Fakat bu utanılacak bir şey değil onur duyulacak bir şeydir.” (2013, s. 160-161) Yani *delikanlılık*, arzu nesnesinin kendisini kısmi olarak gösterdiği ve özneyi tam olarak teslim alamadığı yerde üretilen tatmindir; ancak nesneye teslim olunabilecek bir durum söz konusuysa, bu göstereni terk etmekten onur duyulur. Gürses, Gencebay ve Tayfur'un filmlerinde söz konusu olan da budur. Babalar para, cinsellik, mutluluk için yola çıkarlar; ama bunlara ulaşamasa da erkekliklerini *delikanlılık* göstereni ile garanti altına alırlar. *İsyankâr*³⁹ filminde olduğu gibi Müslüm için zevk, mektupları ile kendisine âşık ettiği kadınla yaşayacağı mutlulukta değil, “Kocamış Müslüm” olarak *delikanlılık* örneği sergilemesi ve ölümü pahasına sevdiği kadın ile kardeşinin evlenmesini sağlaması ile üretilir. Benzer bir şekilde, *Bir Teselli Ver*⁴⁰ filminde Orhan'ın satarak çok para kazanabileceği bestelerini sadece mahalledeki gariban komşuları ile yemek yerken çalıp söyleyerek paylaşması ve fabrika işçisi olarak çalışmayı yeğlemesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Yine aynı şekilde Tayfur'un mutlu sona ulaşmadan “yara” aldığı ve bu hali ile *delikanlı* bir şekilde yaşamaya devam ettiği filmler de bu duruma örnektir.

³⁹ Yıl: 1979, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Tanju Gürsu, Senaryo: Erdoğan Tünaş.

⁴⁰ Yıl: 1971, Yönetmen: Ömer Lütfi Akad, Yapımcı: Kadir Kösemen, Senaryo: Ömer Lütfi Akad, Safa Önal.

d. Ferdi Fantezi Sahnesinde

Sinema, Lacan'ın *bakış (gaze)* olarak adlandırdığı ve öznenin arzulamayı öğrendiği yol olarak izleyiciye ulaşır. Todd McGowan'ın belirttiği gibi “Bakış bir nesne olmasına rağmen, o tam olarak sıradan bir nesne değildir, Lacan'a göre itkilerimizi harekete geçiren bir *objet petit a* formudur” (2012, s. 27). Žižek, arzularımızın yapay olduğunu ve sinemanın da bize arzularımızı öğreten bir sanat olduğunu söylerken de bunu kasteder (2006). Arabesk filmlerin izleyicideki etkisini de bu bağlamda değerlendirebiliriz; öznelere, bir zevk nesnesinin varmış gibi görüldüğü bu sahneden arzulamayı öğrenirler. Böylece gündelik yaşamlarındaki dürtüsel hareketin de bir anlam kazandığı yanılsaması üretirler. Aslında tek bir nesne olmayan, *jouissance*'in yoğunlaştığı alanda birçok nesne olarak ortaya çıkan nesne *a*, öznelere bu filmler sayesinde göz ucuyla olsa görünür gibi olur ve onları arzulamak için harekete geçirir. Arabesk sinemanın ilginç tarafı, özneye zevk verecek bir şeylerin olduğunu fısıldamasıdır. Todd McGowan'ın “fantazi sineması” olarak adlandırdığı türe örnek gösterebileceğimiz bu filmlerde özne, “fantazisinde nesneyi halen elde edememiş olmasına rağmen, kendisi için geçerli olmasa da, bir ihtimal olarak onun elde edilebileceğini düşler” ve bu sayede bu filmler “her şeyden önce imkânsızlıktan bir olanak yaratır” (2012, s. 59-60).

Fantezi sineması, öznelere adeta “Böyle bir zevke senin ulaşamayacağını hepimiz biliyoruz; ama yine de bu gösterenlerin bir araya geldiği erkekler, sevdikleri kadına ulaşamayacak kadar mazlum ve bahtsız da olsalar zevk alabilirler” diye

fısıldar. Ferdi Tayfur'un filmlerinde de böyle bir durum söz konusudur. Ferdi, gittiği her yerde kadınları kendine âşık etmeyi başarır; ama bir yandan da hep “yaralı” ve “derbeder” birinin hikâyesi vardır sahnede ve sevdiği kadına bir türlü ulaşamaz. Ayrıca bu filmlerde Ferdi'nin çocukluğuna dair en az bir sahne izleriz. Sevdiği kıza kavuşma sözünü çocuk yaşta verir; ama babasının eksikliği nedeniyle o da hep bir şeylerde eksik kalır, gençliği tarlalarda çalışarak ve şarkılarını söyleyerek geçirir. Ferdi, bu hali ile arabeskin üç babası içinde en mazlum olanına dönüşür. Hatta ilginç bir şekilde Ferdi Tayfur, bu tezin yazıldığı sırada kendisini “doktorum” diye tanıtan biri tarafından kandırılarak 800.000 TL kadar dolandırılmış (Haber Türk, 2015) ve beyazperdedeki mazlumluğunun gündelik hayatta da yakasını bırakmadığını göstermiştir bizlere. Tayfur bu filmlerinde o kadar mazlumdur ki, başrolünü oynadığı ilk üç filminin ikisinde karşısına Yeşilçam'ın efsane kötü adamı Erol Taş dikilir ve Babanın-Adı olarak Ferdi'nin ölmüş veya simgesel olarak hiçbir şey yapamayacak kadar kastre olmuş öz babasının yerine geçer. Bu sebeple Ferdi Tayfur'un başrol oyuncusu olarak karşımıza çıktığı ilk film olan *Çeşme*⁴¹ filmini, Erol Taş'ın canlandığı ağanın çiftliğinde maraba olan Ferdi'nin önce yaralı bir özneye, sonrasında ise Babanın-Adı'na dönüşme hikâyesinin bize ne anlattığını inceleyeceğim.

Filmin hikâyesi, Ferdi'nin babasını kâhya olarak çalıştığı Ali Ağa'nın çiftliğinde geçer. Çiftlikte ağanın kendisi ile aynı yaşlardaki kızı ile birlikte büyüyen Ferdi, babası gibi ağanın emrinde çalışmaya başlar. Sıradan bir işçiden fazlasıdır

⁴¹ Yıl: 1976, Yönetmen: Temel Gürsu, Yapımcı: Hulki Saner, Senaryo: Hulki Saner.

Ferdi; şoförlük bilir, çalışkandır, sesi ve söylediği şarkılarıyla herkesi kendisine hayran bırakır. Ağanın kızı Ceylan ile Ferdi'nin küçükken yaptıkları çeşme, hem gizli gizli buluştukları yer hem de aşklarının temsilcisi hem de kaynağıdır. Ali Ağa, Ferdi ile kızının samimiyetinden pek hoşlanmaz ve bu sebeple Ferdi'ye sürekli bir iş vererek oylar, cezalandırmak için de kaytarırken yakalayacağı fırsatları kollar. Ferdi ve Ceylan, birbirlerinin kavuşacağı günün hayali ile yanıp tutuşurken, Ali Ağa da başka bir hayalin peşindedir: Verimli topraklarının kenarındaki bataklığı kurutarak çiftliği modernleştireceği günün hayalini kurar ve hayaline ulaşmak için ziraat ihtisasını yeni bitirmiş Mühendis Yusuf'u çiftliğine alır, hatta Yusuf ile Ceylan'ı evlendirmek ister. Ceylan ise Ferdi'yi sevdiği için Yusuf ile evlenmek istemez.

Ferdi, Ceylan ile birbirlerine küçükken verdikleri ayrılmama ve birbirlerini sevme sözü nedeniyle Ali Ağa'nın bütün eziyetlerine katlanır. Bir gün Ali Ağa, sevgililerin aşkının garantörü olan çeşmenin başında Ferdi ile Ceylan'ı sarmaş dolaş yakalar ve iki genci kırbacı ile dövmeye başlar. Ferdi, Ceylan'ı korumak için "Bana vur ağam" diye Ali Ağa'nın ayaklarına sarılır ve öyle bir dayak yer ki her yanı yara bere içinde kalır. Sevgilisinin önünde küçük düşürülmenin acısına dayanamaz ve ağayı öldürerek intikam almak ister; ancak babası "Kendini düşünmüyorsan Ceylan'ı, beni, anneni düşün." diyerek oğluna engel olur. Ferdi'nin gurbet ellere gitmekten başka çaresi kalmaz. Bir kamyonetin arkasında İstanbul'a seyahat ederken, yolda arızalanan arabasını çalıştırmak için yardım arayan bir organizatörün aynı kamyonete binmesi ile Ferdi'nin kaderi değişir. Ferdi'nin söylediği şarkıya ve sesine hayran kalan organizatör, elinden tutarak ünü kısa sürede çiftliğe ulaşacak kadar şöhretli bir şarkıcı olmasını sağlar. İstanbul'da sürekli Ceylan ile kavuşacağı günün

hayalini kuran Ferdi, organizatörün ısrarı sonucu istemeyerek bir davete katılmak zorunda kalır.

Davette Ferdi'nin etrafını kadınlar sararken, gazetecilerin o gece çektikleri fotoğraflar manşetlere taşınınca Ceylan haberi görür ve ihanete uğramış hissederek Yusuf ile evlenmeye razı olur. Düğün hazırlıkları hemen tamamlanır. Düğün gecesini Ceylan, babası Yusuf ile halay çekerken bir süreliğine çıktığı odasında uykuya dalar ve Ferdi'yi sayıklamaya başlar. Ceylan'ı düğüne geri götürmek için yukarı çıkan Yusuf ise bu sayıklamaları duyar ve daha önce "çok çalışkan, çok da hürmetkâr" diyerek övdüğü Ferdi'nin babasına giderek işin aslını araştırır. Kâhyadan olanları öğrenince düğüne geri gelir ve Ali Ağa'ya Ferdi'den hiç bahsetmediği için kızar ve herkesin içinde, böyle uzun süreli bir ilişkisi olan, namusundan şüphe ettiği bir kızla evlenemeyeceğini söyler. Bağrışma sırasında aşağı inen Ceylan ise, namusuna laf edilmesine dayanamaz ve düğünü terk eder. Babasının arabası ile çiftlikten uzaklaşırken yolda kaza yapar. Babası ve Yusuf yetişip Ceylan'ı eve taşısa da, gelen doktor her şey için çok geç olduğunu söyler: Yapılacak tek şey, genç kadının son isteğini yerine getirip sevdiğini son bir kez görmesini sağlamaktır. Aynı gece haberi alan Ferdi, ertesi gün çiftliğe ulaşır. Karşısında Ferdi'yi gören Ceylan, içinin yandığını ve çeşmelerinden su içmek istediğini söyler. Ferdi genç kadını çeşmenin başına taşır; fakat Ceylan, Ferdi'nin avuçlarındaki suyu içmeden ölür. Sevdiği kadının ölümü üzerine Ferdi hiçbir şey söylemeden arkasını dönerek çiftliği terk eder. Ali Ağa ise yaptığından pişman olurken, ekranda ağanın fallusu kaybedişini izleriz; Ceylan'ın annesi, bütün bu olaylardan berbat bir baba olarak kendisinin sorumlu olduğunu haykırır ve eşini çiftlikten kovar. Ali Ağa ise çaresiz bir şekilde

kulaklarını tıkayarak eşinin söylediklerini duymamaya çalışır; ama o kulaklarını tıkadıkça eşinin sesi daha da yükselir.

Ferdi Tayfur'un 1980 öncesi filmlerinin hikâyesi hep benzerdir: Ferdi ve sevdiği kızın aşkı çocukluklarına kadar uzanır, Ferdi'nin babası oğluna eğitim ve güzel bir gelecek sağlayamayacak kadar eksiktir; ancak sevdiği kızın babası, hem Efendi hem de Babanın-Adı olarak Ferdi'nin karşısına dikilir. Ferdi ve ailesi köylüdür; ekmeğini topraktan, nasırlı elleriyle kazanır. Buna karşın sevdiği kızın babası bu emeklerini görmezden gelir, Ferdi'yi kızına layık görmez ve gurbet ellere, İstanbul'a göç etmek zorunda bırakır. Arabesk özne için Ferdi Tayfur'un Babanın-Adı ile özdeşleşme noktası da burasıdır: Gecekondu mahallelerinde yaşayanlar gibi emekleri görmezden gelindiği için köyden göçmek zorunda kalmıştır Ferdi. Çalışkanlığına ve elinden her iş gelmesine ve ağası karşısında el pençe divan durmasına rağmen yaptıklarının asla bir karşılık görmemesi nedeniyle gurbete düşmek zorunda kalırken ağa -ve ağanın eşi- Ferdi ile ailesinin üzerinden geçinirler. *Çeşme* filminde ise hikâyenin geçtiği çiftlik, adeta ideolojinin taşıyıp girerek allak bullak ettiği bir fantezi sahnesidir: Ağa, çiftliği kendi çabaları ile bir yerlere getirmiştir; ama daha da geliştirmek için modernleşmeye ve Batılı eğitim görmüş mühendise ihtiyaç duyar. Çiftçiler ise modernleşemedikleri için değersizdir ağanın gözünde. Bu verimli toprakları daha da verimli işlemek için kurutulması gereken bataklık ise, gecekondu mahallelerinin bu sahnede ortaya çıktığı yerdir adeta. Unutmamak gerekiyor ki bu bataklığın oluşması için gereken suyun geldiği nehir, Ferdi ile Ceylan'ın çeşmesini de besler. Yani kentteki gecekondu mahallelerin kaynağını burada bulabiliriz: Tertemiz, berrak duygular fişkirir bu kaynaktan; fakat

geleneksel simgesel düzende, onun hemen dibinde çeşmeye dönüşerek verimli bir şekilde aşkın, mutluluğun garantörüne dönüşürken, bu düzenden uzaklaştıkça modernleşme isteyen düzenin kuyusunda bir bataklığa dönüşür.

Burada ideolojik bir dikiş ile karşı karşıyayız. Lacan'a göre dikişin formülasyonu şu şekilde yapılabilir:

(...) özne için tayin edici nitelikte olan psikanalitik sonuçları (örneğin dışta tutma, bastırma, inkâr) yönlendiren [simgesel] zincirin özgül yasasıdır – bu sonuçların gösterenin yerinden edilmesini sadakatle takip ettiğini ve bunun sonucunda, her ne kadar atalet içinde olsalar da, imgesel etkenlerin süreç içinde ancak gölgeler ve yansımalar olarak rol aldığını uygun bir vurguyla belirtmek” (Žižek, 2015, s. 281).

Babanın-Adı, simgesel zincirin özgül yapısını öğrendiğimiz yol olarak, imgesel düzendeki yansımalarda kendisini gösterir. Taşradaki öznelerin, geleneksel düzeni terk ederek ideolojinin simgesel zincirinde S_2 konumuna çıkmaları gereken özneler olmaktan başka bir anlama sahip olmadıklarını göz önünde bulundurursak, Ferdi'nin neden böyle bir kadere sahip olduğunu daha iyi kavrayabiliriz. Simgesel düzendeki gösterenleri sabitlemeye çalışan ideoloji, gösterenleri dikerek anlamı sabitlemeye çalışır; ama taşranın özneleri bu gösterenleri anlamlandırmakta konumları gereği yetersiz kalır. Bu filmlerde Babanın-Adı da tam da bu sebeple hem eksik hem de fazla olarak karşımıza çıkar. Geleneksel simgesele tabi olan Babanın-Adı evladına yol göstermekte, onu koruyup kollamakta aşırı derecede eksiktir; ama

modernleşmeyi arzulayan Babanın-Adı da bir o kadar güçlü ve söylemine eklemelenmeyen kâhyanın oğlunu cezalandırmak için fazla.

Filmde Ali Ağa ayrıca S₁ konumunu da işgal eder. Ferdi'nin ne yaparsa yapsın Ali Ağa'ya yaranamaması da bu imgesel ilişkinin uzantısı olarak karşımıza çıkar: Hegel'in diyalektiğinde olduğu gibi efendi eksik ve köleye muhtaç olduğunun farkında değildir. Bu sebeple ağa kendisini ne zaman eksik hissetse, her defasında bu yükü Ferdi'ye yükleyerek onu aşağılar ve cezalandırır. Ferdi ise tam da geleneksel bir özne gibi hem efendinin hem de kâhya babasının arasında kalmıştır. Freud, ilkel kabilelerde babanın öldürülmesiyle ortaya çıkan otorite boşluğunun totem ile doldurulduğunu yazarken, babanın totem simgesi olarak geri döndüğünü ve bu geri dönüşün aşırı bir şekilde olduğuna ve dikkat çeker:

İlah şimdi insanlardan o kadar üstün ve yücedir ki, onunla sadece ruhbanlar aracılığıyla iletişim kurulabilir. Aynı zamanda sosyal düzen içinde ilahlara eşdeğer krallar ortaya çıkarlar. Bunlar ataerkil sistemi devlete uygularlar. Kabul etmeliyiz ki, devrilen ve tekrar yerine oturtulan babanın intikamı, oldukça sert bir intikam olmuştur. Otoritenin hakimiyeti doruk noktasına ulaşmıştır. Boyun eğen oğullar yeni düzenden istifade ederek, suçluluk duygularını daha da rahatlatmayı başarmışlardır. Kurban, şu anki konumu itibarıyla, tamamen oğulların sorumluluk sahasının dışında kalır. Kurbanı isteyen, ilahın ta kendisidir (2003, s. 250-251).

Yani babanın ortadan kaldırılması ile ortaya çıkan kural ve yasa boşluğunu doldurmak için totem ve dolayısıyla “ilah” edinilir ve Babanın-Ad(lar)ı bu bağlamda

aracı olarak ortaya çıkan ruhbanlar, krallar olarak kabul edilebilir. Çeşme filminde ise bu aracı şüphesiz Ali Ağa olarak karşımıza çıkar ve düzeni sağlamak için istenen kurban ise Ferdi'dir. Lacan, Freud'un tespitini Musevilerin dini ayinlerde kullandıkları *şofar* üzerinden yeniden okur: *Şofar*'a üflenerek bir mesaj verilirken bu mesajın muhatabı "Açıkçası, hafızasını çalıştırması gereken, anımsatılması gereken kişi, Tanrı'nın ta kendisi değil midir?" (Dolar, 2013, s. 57-58). Bu seremonilerde öznelere, ilaha öldüğünü hatırlatırken, aynı zamanda simgesel yasağını farklı bir aracı hatta araçlar ile sürdürdüklerinin haberini vermiş olurlar. Bu sebeple aslında aracı devreye girdiğinde, üst kurum aradan çıkarılmış olur. Çeşme filminde de görebileceğimiz gibi hikâyede Ali Ağa'nın aracı olarak devreye sokulması ile birlikte ideolojinin başarısızlığı da örtbas edilir. Sorun bir üst kurumda değildir; çünkü üst kurum, çiftliğin ve ağanın araya girmesi ile pas geçilir. Böylece arabesk öznenin sorunu ideolojide aramasının da önüne geçilmiş olur: Her ne kadar ağalık sistemini kaldırmayı başaramamış, işçilerin simgesel olarak oradan oraya savrulmalarının önüne geçecek yasalar bütününe sağlayamamış olsa da bunun sorumlusu ideoloji değil, aracıdır. Ona verilecek en güzel cevap da isyan etmek değil, kadere boyun eğerek "devranın döneceği" günü beklemektir.

Ferdi göç etmeden önce ekmeğini yediği ağa ve eşine veda etmek için gittiği evde, okul hayatı boyunca derslerinin iyi, kendisinin başarılı bir öğrenci olduğunu söyleyip ziraat mühendisi olabileceken ağanın kendisini okutmadığını söyler. Bu da bize gösteriyor ki Ali Ağa, fallusun getirdiği güç ve kudretle Ferdi'yi fallustan ömür boyu mahrum bırakacak şekilde kastre eder; nitekim Ferdi asla sevdiğine kavuşamaz.

Arabesk özne de benzer bir şekilde fallustan mahrum kalmıştır; Babanın-Ad(lar)ının biri, onu “okutup mühendis yapmaktan” eksikken diğeri bu eksiklik nedeniyle onu fallustan ömür boyu mahrum bırakacak olması nedeniyle aynı anda fazladır. Hatta film içinde Ferdi’nin babası gençliğinde tıpkı oğlu gibi bir ağa kızına tutulduğunu ve harap olan hayatının Ferdi’nin annesi sayesinde zar zor toparlandığını öğreniriz. Buna karşın artık göç edilebilecek “taşı toprağı altın” bir “fırsatlar” kentinin var oluşu Ferdi’yi farklı bir Babanın-Adına, ona şöhret olmanın yolunu açan organizatöre yönlendirir. Böylece fantezi sahnesinde ideoloji yine aradan çıkartılmış olur.

Alenka Zupančič’in belirttiği gibi: “Özne bir süreksizliğin, boşluğun, aksaklığın, lekenin verili bir nedensel zincire kayıtlı hale geldiği yerdir. Bundan dolayı –gündelik hayat düzeyinde– dil sürçmeleri, rüyalar ve keza şakalar (şaşırtıcı bir biçimde üretilen ‘anlamsızlıktaki anlam’), simgesel yapıdaki özne mahalleleridir” (Zupančič, Neden Psikanaliz? Üç Müdahale, 2011, s. 39). Diğer arabesk filmler gibi *Çeşme*’yi de bu “simgesel yapıdaki özne mahalleri”nden biri olarak görebiliriz: Aşırı derecede abartılı, hatta komik denebilecek kadar abartılı olan bu olaylar, zaman zaman gerçeklikle hiçbir bağları yokmuş gibi görünür; ama tam tersine, tamamen gerçekliğin içinden çıkar. Bu yapıda göz ucuyla görebildiğimiz şeylerden biri, İstanbul’daki refah vaadi ve bu vaadin peşine düşmediği sürece öznenin taşradaki sıkıntılı, anlamsız ve dışlanmış yaşamından kurtulmasının imkânsız oluşudur. Sadece Tayfur değil, Gencebay ve Gürses’in filmleri de aynılarını anlatır bize: Taşrada yaşadığımız sürece ne “kahpe felek” ile karşılaşır ne de bu “feleğin çemberinden” geçebiliriz. Simgesel bir varlık kazanabilmek için, göç ile başlayan ve kolektif bir

talep mücadelesinden çok her öznenin kendi üzerini kendisi çizebilmek için koştuğu bu “mahalleye” sığınma mücadelesine girişmemiz gerekir. Arabesk, tam da bu sebeple kolektif hareketlere eklenilerek bir şeyleri değiştirmeye çalışmaz.

Plaktan veya kasetten “Batsın Bu Dünya” çalarken dolandırıcılığın, yolsuzluğun, zalimliğin kol gezdiği düzene isyan eder özneler; ama isyan ettikleri şey bu düzenin kendisi değil, bu düzende kendilerinin gecekondulu mahallerinde bu şekilde anlamlandırmak zorunda oldukları için boyun eğdikleri kaderleridir. Kısacası arabeskin babaları bu filmlerde “bitirimleşmeden”, büyük Öteki’nin kendilerini layık gördükleri biçimde yaşamayı başarırlar. Böylece filmler aracılığıyla bir zevk üretilmiş olur; eksik kalmışlığı, yaralı olmayı ve fallusun kendilerinden esirgenmiş olduğunu kabul edip *delikanlılıktan* taviz vermeden bu eksik yaşama boyun eğmenin zevki.

2. ARABESK ÖZDENİN ARZUSU

Öznenin arzusu doğuştan gelmez; bir şey ve hiçbir şey arasında bölünmüş öznenin, anlamsızlık boşluğunu görmezden gelmesini sağlamak için ortaya çıkar ve özneye büyük Öteki’nin alanından ulaşır -daha doğrusu bu alanda özne onu bulur-. Lacan’ın kapitone noktası olarak adlandırdığı gösterenlerin sabitlendiği işlem bu noktada devrededir. Dikiş işleminin temelinde gösterenlerin aynı düzeyde olmayışı

yatar ve böylece “hiçbir yapı tastamam olmadığı için, bir yapıda daima bir eksiklik olduğu için, söz konusu eksiklik gösterenin eksikliğinin göstereni olan ‘yanılsamalı’ bir gösterenle doldurulur, belirtilir ve hatta ayakta tutulur” (Žižek, 2015, s. 597). Yani kapitone noktasına sabitlenen bir gösterenin amacı, başka bir gösterendeki eksikliğin üzerini örtmek ve anlamın kayıp gitmesini engellemektir. Babanın-Ad(lar)ı ise, bu kapitone noktalarına dikilmiş gösterenlerin bulunduğu düzene geçişi sağlayacak aracıdır. Aracı işini ne kadar iyi yerine getirirse getirsin özne, dikişin yapısından kaynaklanan sorunla karşı karşıya kalır. Bu sorun, dikişte temel işleminde “0”ın 1 sayılmasıdır” ve bu sebeple “Simgesel düzenden bir şey kaçar ve bu X *objet a* olarak, beni bir şeyi ya da kişiyi arzulamaya yönelten *je ne sais quoi* olarak pozitifleştirir” (Žižek, 2015, s. 598). Yani bu düzenin içerisinde olduğumuz ve kapitone noktalarında sabitlenen gösterenleri anlam olarak kabul ettiğimiz sürece bir şeyleri kaçırmaz ve bu eksikliği kapatmak için arzulamaya yöneliriz.

Žižek, arzularımızın yapay olduğunu söylerken (Žižek, 2006) aynı çıkış noktasından hareket eder; simgesel düzen içinde elimizden kayıp giden ve asla yakalayamayacağımız bir şeyleri telafi etmek için arzularız. Arzunun yapılanması, öznenin kendisinden uzakta tutacağı ve etrafında dolaşacağı *nesne a*’nın ortaya çıkmasına dayanır. *Nesne a*, Lacan için “öznenin kendini oluşturabilmek için bir organ gibi kendisinden ayrıldığı şeydir. Eksikliğin, yani fallusun simgesi yerine geçer, ama fallus gibi olduğundan değil, eksik olduğundan” (2013, s. 112). Yani özne, *nesne a*’yı fallusun simgesi yerine koyar; ancak buradaki durum, *nesne a*’nın fallus gibi tamlığa eriştirecek bir gösteren olmasından ziyade, en başta hem öznedeki hem de özne ele geçirse de o büyük zevke eriştirmekte eksik oluşuna dayanır. *Nesne*

a'nın özneyi oluşturan üç düzenin arasında bulunduğu daha önce karşımıza çıkmıştı. Öznenin *nesne a*'yı kendisinden uzağa koymasının zeminini, bu kesişim alanı oluşturur; *nesne a*, bu kesişim alanına yerleştiği andan itibaren, bu üç düzenin her birinin içine girer. Öznenin gerçeğindeki *jouissance*'ın yoğunlaşması, öznenin imgeselindeki kurgusu ile birleştiği yerde özneye içseldir; ancak aynı zamanda gösterenler dizisi içinde göz ucuyla görünür gibi olması nedeniyle özne bunun dışarıda bir yerlerde olduğunu zanneder. Bu sebeple *nesne a*'yı, maddi bir nesne olarak görmemek gerekir; zira *nesne a*, “Öteki'nin arzusu”, “arzunun nedeni” (Fink: 1995, s. 59) olarak bizi arzulamaya yönelten şeydir.

a. *objet petit a* Formu Ses ve Sesin Paravanı Müzik

Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema* belgeselinde sinemanın arzulamayı öğreten sapkın bir sanat olduğunu söylerken (2006) bu savını Lacancı terimleri kullanarak detaylandırmaz. Buna karşın *Hiçten Az* içerisindeki “Ses ve Bakış” bölümünde bu savın zeminini bulabiliriz. *Objet a*'nın yapılanmasında *ikili* bir öznel dolayım söz konusudur; (1) özne, bu nesnenin büyük Öteki'nin alanında olduğunu kabul eder ve (2) kendisini büyük Öteki'nin bakışı altında görerek kurar: “Ötekinde gördüğüm şey onun bana duyduğu arzudur; yani, onun gözlerinde bir nesne (arzu nesnesi) olarak kendi statümü, ötekine görünme halimi okurum” (Žižek: 2015, s. 666). Bu bağlamda bakış ve ses, özneye *nesne a* formları olarak geri döner; çünkü ses ve bakış “Nesneler olarak, bakan/işiten öznenin değil, öznenin gördüğü ya da

işittiği şeyin tarafındadırlar” (Žižek: 2015, s. 666). Söz konusu öznenin sinema salonundaki deneyimi olduğunda bakış devreye girer:

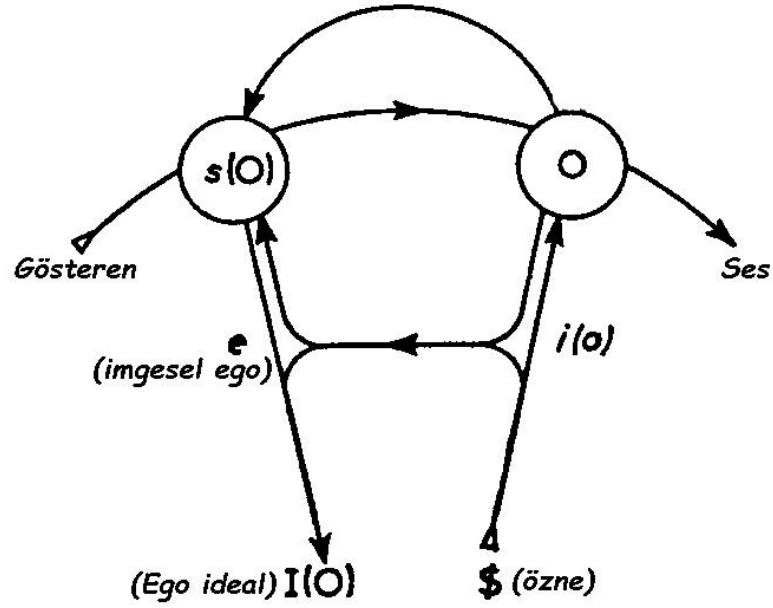
Bakış bir nesne olmasına rağmen, o tam olarak sıradan bir nesne değildir, Lacan’a göre itkilerimizi harekete geçiren bir *obje petit a* formudur. Bakış, skopik itkinin (bizi bakmaya yönlendiren görüşsel itkinin) *objet petit a*’sıdır ve işlevi oral itkideki memeyle, anal itkideki dışkıyla ve Lacan’ın tanımladığı duyuşsal itkideki sesle paraleldir. [...] Görsel alandaki *objet petit a* olarak bakış, bu alanın kendisini onun etrafında düzenlediği noktadır. Öznenin arzusunu şayet belirli bir görsel alan harekete geçiriyorsa, bakışın orada bir anlamsızlık noktası olarak bulunması gerekir. Bakış bizim görüşümüzü zorlar, çünkü görülmeyene, görünür olanın ters yönünde temas edermiş görünür. Özneye Büyük Öteki’nin sırrını vaat eder, oysa bu sırrın varolması ancak onun saklı kalmasına bağlıdır. Özne bakışın gizini açıklayamaz ve bu görsel için geçerli tek doyum, bu ayrıcalıklı nesnenin etrafında dönen (psikanalitik itki dediği) patikayı takip etmesine bağlıdır (McGowan, 2012, s. 26-28).

Buradan hareketle, bugün psikanalitik sinema kuramı ile temas eden analizlerde sıkça karşılaşılan hatayı da deşifre edebiliriz: Sinema ile izleyici arasındaki ilişkide, öznenin ayna işlevi gören beyaz perdede gördüğü bir karakter ile özdeşleşmesinden fazlası söz konusudur; filmi izleme deneyiminin kendisi. Zira film, izleyiciyi büyük Öteki’nin tarafında yer alan bir nesne olarak kapsar. Bu sebeple McGowan, öznenin sinema ile ilişkisini Lacan’ın *Sefirler Tablosu* hakkındaki değerlendirmesini kullanarak yeniden okur: “Bu resme korunaklı bir mesafeden baktığımı düşünüyorsun, oysa bu resim –bir izleyici olarak varlığını hesap ederek seni görmekte” (McGowan, 2012, s. 31). Yani film, izleyici olduğumuzun gayet farkındaymışçasına, bizi büyük Öteki’nin bakışı ile görür. Bu noktada *Vizontele*

filminde Belediye reisinin (Altan Erkekli), kendisinin de daha önce hiç görmediği televizyonu kasaba halkına anlatmak için çabaladığı sahneyi örnek olarak kullanabiliriz. Herkesin anlayabilmesi için “Radyonun resimlisidir” diye tanıttığı televizyon sayesinde artık Zeki Müren’i hem duyacaklarını hem de göreceklerini söyleyince kasaba esnaflarından Fikri (Cem Yılmaz), beklenmedik bir soru sorar: “Peki Zeki Müren de bizi görecek mi?” Belediye reisi cevabı bilmediğini söyleyince işler iyice karışır. Ahali, eğer görüyorlarsa Zeki Müren’in, başbakanın, reis-i cumhurun karşısına çıkmak için her an hazır olamayacaklarını tartışırken belediye reisi “Saçma sapan konuşmayın be! Sinemada artistler sizi görüyor mu?” diyerek halka çıkarır. Belediyenin en yaşlı ve tecrübeli mensubu Casım (Salih Kalyon) ise reise şaşkın bir şekilde soru ile cevap verir: “Görmüyor mu?” Tam da bu şekilde, sinemadaki deneyimde, büyük Ötekinin o sahneden izleyiciye attığı bakış söz konusudur; bakışı doğrudan görmesek de o bakış üzerinden kendimizi kurarız.

Peki sesin işlevi nedir? Öncelikle şunu belirtmek gerekiyor ki arabesk özneler, arabesk filmlerden önce arabeskin babalarının acıklı sesleri ve şarkıları ile karşılaştıkları için, arzuları da ses sayesinde yapılır. Söz konusu yapılanmanın temelini, Lacan’ın arzu grafiklerinin⁴² ikincisinde bulabiliriz (Lacan, 2006, s. 234):

⁴² Lacan’ın bu grafiklerinin tamamı İdeolojinin Yüce Nesnesi (Žižek, 2011, s. 119, 127, 138) içerisinde Türkçe’ye çevrilmiştir. Bu çevirilerdeki fantezi formülasyonunda arzu nesnesini temsil eden “a”nın yerine “o” kullanılmıştır. Bu tez içerisindeki grafikler, *Écrits* (Lacan, 2006, s. 234, 239, 241) içerisindeki İngilizce grafikler referans alınarak düzenlenmiştir; ancak çeviri konusunda İdeolojinin Yüce Nesnesi içerisindeki grafiklerin katkısı büyüktür.



Grafik 2

Arzunun öğrenilme sürecini başlatan bu ilk grafik, “asgari özelliklerine indirilmiş haliyle anlamlandırma zinciridir” ve “bir sonuç ya da artık olarak ses üretir” (Dolar: 2013, s. 39). Yani öznenin sabitlenmiş gösterenlerin yer aldığı o anlamlandırma zincirine, söyleme eklemlenmesi ile birlikte ses, bir artık olarak üretilmiş olur. Sesin, *objet petit a* formuna dönüşmesi de bu üretim sürecine dayanır; o sesi, tıpkı bakışta olduğu gibi dışarı atar ve böylece neyi arzulanacağımızı, neye göre karar alacağımızı bu ses dolayısıyla öğrenir, kısacası kendimizi bu ses sayesinde anlam zincirinin içinde harekete geçiririz.

Grafiğin sağ alt köşesindeki Lacancı öznenin çıkan içi boş ok, özneyi harekete geçiren simgesel öncesi niyeti temsil eder. S 'den yola çıkan bu adı konmamış niyetin, büyük Ötekinin (O) ve büyük Ötekinin işlevi olarak gösterilenin $s(O)$ içinden geçtikten sonra vardığı nokta, bu alanın içinden geçen öznenin simgesel özdeşleşmesi ile ulaştığı $I(O)$, yani Ego-idealidir (Žižek, 2011, s. 119-120). Öznenin bu noktaya ulaşmasında geri-dönüşlü etki söz konusudur. Büyük Öteki ile karşılaşmanın ardından buradaki anlam ile kendi varlığını özdeşleştirerek $I(O)$ 'ya ulaşır; ancak anlam, bu özdeşleşme süreci içerisinde bir yerde değil, aksine özne özdeşleşme ile anlamı bulduğunu zannettiği anda geride bir yerde ortaya çıkar. Žižek'in de belirttiği gibi: "Bu noktada, büyük Öteki'nin bir işlevi olan gösterileni ('dikme' işleminin geri dönüşlü bir etkisi olarak; yüzergezer gösterenler arasındaki ilişkinin eşzamanlı simgesel koda gönderme yapılarak sabitlendiği noktadan geriye gidilerek üretilen gösterileni), anlamı buluruz" (2011, s.120).

Sesin *objet petit a* formuna dönüşerek özneye nasıl arzulanacağını öğretmesi, bu dikiş işleminin ardından ortaya çıkar:

Ses, gösterenden, anlam üreten geri dönüşlü 'dikme' işlemini çıkardığımızda geri kalan şeydir. Sesin bu nesne statüsünün en net somut cisimlenişi, hipnotik sestir: Aynı sözcük bize belli belirsiz tekrarlandığında yönümüzü şaşırırız; sözcük, anlamının son izlerini kaybeder, geri kalan tek şey onun bir tür uyutucu hipnotik güç uygulayan atıl mevcudiyetidir –bu 'nesne' olarak, anlamlandırma işleminin nesne kalıntısı olarak sestir (Žižek: 2011, s.120).

Yani ses, bu geri dönüşlü anlamlandırmayı ortaya çıkaran dikişin ardından kalan fazlalıktır. Dikiş işleminin sonucu olarak öznenin, bir gösteren tarafından başka bir gösteren için temsil edilmesi, özneyi kendi içinde “tözden yoksun”, “boş bir uzam” haline getirirken ses, “bu negatif varlığın pozitiflikte bir tutamak bulmasını sağlayan ‘ilave’yi, ‘töz’ü, mevcudiyetle ilişkiyi bahşeder gibidir” (Dolar, 2013, s. 40-41).

Bu noktada, arabesk özneyi incelemeyden önce cevaplamamız gereken bir soru ortaya çıkıyor: “Niçin müzik dinleriz?” Žižek’e göre müzik, “nesne olarak sesle karşı karşıya gelmenin dehşetinden sakınmak için” dinlenir:

Müzik bizi (vokal) nesnenin dehşetiyle doğrudan yüz yüze gelmekten koruyan bir yem, bir paravan, son perdedir. İnce ince dokunmuş o müzik eseri dağılıp düpedüz boğumsuz, eklemsiz bir çığığa dönüştüğünde, nesne olarak sese yaklaşıyoruz. (...) Ses ile imge arasındaki ilişkinin formülüne ulaşıyoruz böylece: Ses, gördüğümüz şeylerin karşısında farklı bir düzeyde kalmaz; daha ziyade, görünürün alanındaki bir boşluğa, bakışımızın menziline girmeyen boyutuna işaret eder. Başka bir deyişle, aralarındaki ilişki bir imkânsızlıkla dolaylıdır: En nihayetinde, şeyleri duymamızın nedeni her şeyi göremememizdir (Žižek, 2015, s. 670).

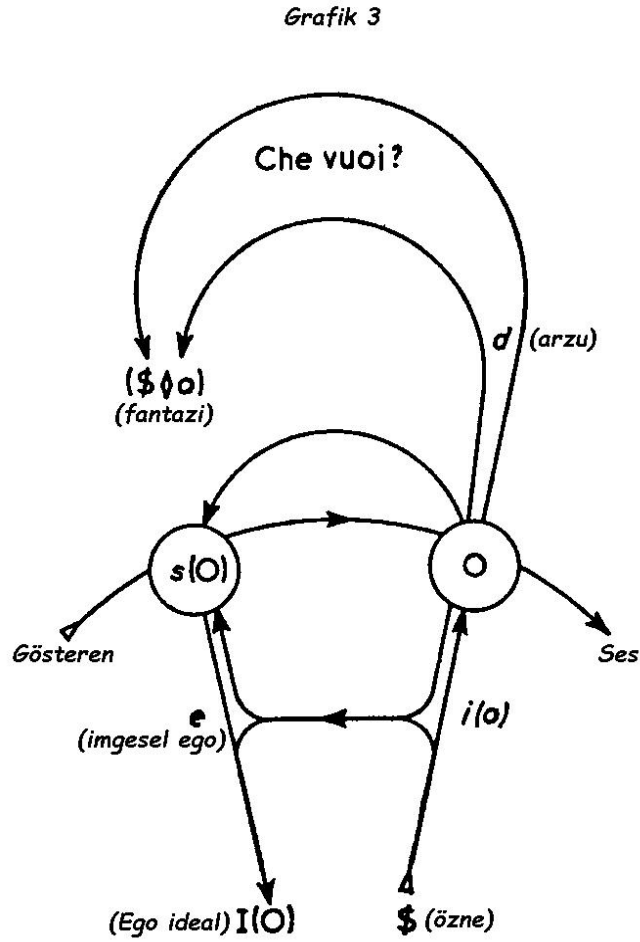
Yani müziğin araya girişi ile nesnenin boşluğu perdelenmiş olur ve öznenin, sesin dehşet verici yanıyla karşılaşmaması sağlanır. *Vizontele* filmindeki o sahnede Zeki Müren’in işlevi de bu değil midir zaten? Zeki Müren’i dinlemek aynı zamanda başbakan, reis-i cumhur gibi “bakışımızın menziline girmeyen”, ama anlam alanında

işgal ettiği konum nedeniyle bizi kapsadığını belli eden o sesin önündeki paravanın keyfini sürmek anlamına gelir. Bu noktada modernleşme projesinde müziğin taşıdığı öneme geri dönebiliriz. Yeni bir simgesel düzen inşa etmeye çalışan bir ideoloji için toplumsal disiplini ve otoriteyi sağlayacak marşlar ve gündelik hayatın içinde öznelerin önüne konacak Batı müziği, öznelerin bu düzenin yaratıcısı olan büyük Öteki ile, daha doğrusu onun yokluğu ile, karşılaşmasının önünde bir paravan işlevi görür. Böylece büyük Ötekinin söylemi, öznenin bilinçdışını fark ettirmeden yapılandırır ve sesin de *objet petit a* formuna dönüşmesini sağlar.

Öte yanda farklı simgesel düzenlerin varlığını sürdürmesi, bu yeni söylemin inşa etmeye çalıştığı simgesel düzen için tehlike arz eder. Halk müziği, Osmanlı'dan bu yana nesnenin boşluğunu örten bir paravan olmak yerine, nesneye –daha doğrusu nesnenin anlamsızlığına– gönderme yapan bir yapıda oluşu nedeniyle, tıpkı tüm muhalif yapılar gibi tehlikelidir. Saray müziğinin yüksek ve kalın bir örtü olarak, merkezin simgesel düzeninin ardındaki anlamsızlığı örtbas edişinin yanında halk müziği, adeta bu anlamsızlığı görünür kılan, ince ve şeffaf bir perdeydi. Böylece merkezin simgeseli tarafından üzeri çizilen sinik öznelerin bütün “tumturaklı lafları” ve abartıları, türküler her söylendiğinde kinik bozuşa uğrardı. Aynı tehlike, yeni bir simgesel yapı oluşturmaya çalışan ideolojinin ve bu ideolojiye hizmet eden öznelerin eklemlendiği söylemin gücünü yitirmesine sebep olabileceği için halk müziği yasaklanmadığı sürece devam edebilirdi. Bu sebeple büyük Öteki için bir perde olacak bir müzik gerekiyordu. Böylece biz de, bu perdenin sayesinde gösterenler dizisine eklemlenebilecek ve modernleşmemizi isteyen büyük Ötekinin sesini duyarak Ego-İdealimize kavuşabilecektik.

b. Sesten Cevabı Olmayan Soruya: “Che Voi?”

Öznenin büyük Öteki ve ses ile karşılaşmasının sonucunda ulaştığı ve kendisini anlamlandırıldığı $I(O)$ noktası, özneyi büyük Ötekinin kendisinden ne istediğini sormaya yönelir. Bu soru, arzunun ortaya çıktığı yerdir. Lacan, arzu grafiğinin ikinci şekline eklediği “Che vuoi?” sorusu ile özne ile *nesne a*’nın nasıl birbirinden ayrıldığını gösterir (Lacan, 2006, s. 239):



Özne, büyük Öteki ile karşılaşmasının ardından, onun arzusu olmayı arzular; ancak büyük Ötekinin saf bir gösteren oluşu nedeniyle onun arzusunun ne olduğunu saptayabileceği kesin bir cevap da bulamaz. *Nesne a*'nın öznenin ötesine düştüğü yer de burasıdır: Öznenin büyük Ötekinin arzusu olma arzusunu temsil eden *d*'nin (*desir*) araya girmesi ile özne “Che vuoi?”/“Ne istiyorsun?” sorusunu sorar. Bu soru ile birlikte özne, *nesne a*'yı kendisinin dışına itmiş olur ve bu da bizi, bir tarafta *\$*'nin, diğer tarafta *nesne a*'nın yer aldığı fantezi formülasyonuna ulaştırır.

Peki öznenin sorduğu bu sorunun cevabı nedir? Soruyu sormasının temelinde, anneden kopuşu ile gelen o ilksel eksiği kapatma ve kaybettiği *jouissance*'ı bulma çabası yatar; ancak bu arayıştaki tatmin nasıl gerçekte yoksa, bu sorunun da kesin bir cevabı yoktur. Fantezi, bu yoklukta ortaya çıkar: “Burada teorik bir düzeyde belirtilmesi gereken canalcı nokta, fantazinin, *Öteki'nin arzusunun* açtığı boşluğu dolduran bir inşa olarak, imgesel bir senaryo olarak işlev görmesidir: ‘Öteki ne istiyor?’ sorumuza kesin bir cevap vererek, *Öteki'nin* bizden bir şey istediği, ama bizim *Öteki'nin* bu arzusunu pozitif bir çağrıya, özdeşleşilecek bir göreve çevirmekten aciz olduğumuz dayanılmaz çıkmazdan kaçmamızı sağlar” (Žižek, 2011, s. 131). Önceki kısımda bahsi geçen fıkraya bu noktada geri dönebiliriz; o boş deliğin önünde tekrar tekrar sıraya girip, içinde bir şey olduğunu umarak tekrar tekrar aynı boşluğa baktığımız sürece bu çabanın boşluğu ve anlamsızlığı ortadan kalkmış olur. Arabesk öznenin de durumu tam olarak bu değil midir? Müslüm Gürses'in “İtirazım Var”⁴³ şarkısını dinleyip her nakaratta “İtirazım var! Bu yalan dolana!”

⁴³ Söz: İ. Behlül Pektaş, Müzik: Rıfat Şanlıel

dediği sürece özne, ne neden orada olduğunu sorar ne de bunun sonunda ne olacağını. Grafikte olduğu gibi araya giren arzu (*d*), arabesk özneyi çoktan o sıraya yaralı ve derbeder olarak sokmuştu.

Artık arabesk öznenin arzusunun ne olduğuna geri dönebiliriz. Arzu, öznenin simgesel düzen içinde büyük Ötekinin söylemi ile karşılaşmasından sonra ortaya çıkar ancak büyük Ötekinin başka bir özne tarafından da işgal edilebilir bir konum oluşu nedeniyle bu arzu, başka bir öznenin arzusu olma arzusuna da pekâlâ dönüşebilir. Bu noktada S_1 tekrar karşımıza çıkar: Küçük ötekilerin S_1 aracılığıyla aynı söyleme eklemlenmesi ile birlikte büyük Ötekinin bizden ne istediği sorusu ile S_1 'in bizden ne istediği sorusu iç içe geçer. Böylece S_1 'in söylemine eklemlenen bir özne için önemli olan, küçük ötekilerin kendisinden ne istediği değil, hem S_1 'in konumunu sağlamlaştırmak hem de kendisini onun gözünde daha değerli kılmak için ne yapabileceğidir. Arabesk öznenin arzusu da benzer bir biçimde şekillenir. Bu noktada Orhan Gencebay'ın, Fatih Akın'ın yönettiği *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek*⁴⁴ belgeselinde verdiği röportaja başvurabiliriz:

Bir zamanlar 1934'lerde, Türkiye radyoları kapatıldığı zaman, Türk Müziği Türk radyolarında dinlenmediği dönemde halk, kendine yakın olarak İslam radyolarını, Arap radyolarını dinlermiş. Arabesk, adı üstünde olduğu gibi Arap etkinliği demektir. Bu deyim o zamandan beri öylelikle kalmıştır; ondan sonra 60'larda yine gündeme gelmiştir. Yani bu denli, arabesk diye adlandırılan değerlerin, bizim dışımızda da olsa bu derece aşağılanmasından hep rahatsız oldum. Doğru değil. Ve yapmak istediğimiz teknik bazı

⁴⁴ Senaryo: Fatih Akın, Yıl: 2005

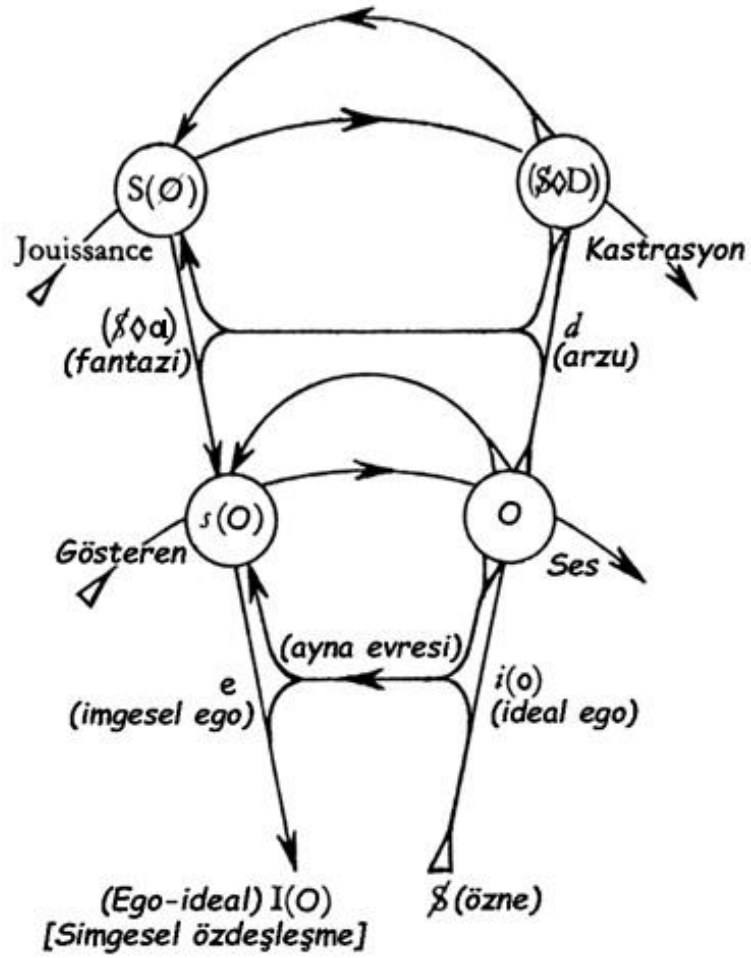
çalışmaların bizlerden evvel, bize benzeyen Mısır'da yapıldığını da gördük, yani teknik olarak. Mısır'ın da aldığı Batı'nın tekniği, Türk müziğinde böyle adetler pek yoktu. Müziğimizi zenginleştirmek için bunları yapıyorduk, araştırmalar yapıyorduk. Tabii ki bana muhafazakârlar karşı çıktılar. Onlar korumaya yönelik çalışmalar yaptığı için, gelişmeye yönelik çalışmalar yapan çok azdı. Bunu yaparken ayrıca mirasımızı zedeledik ki. Mirasımız, o miras kültürümüz olduğu gibi, abide gibi duruyor. Yani korumaya yönelik, bunları zaten hepimiz koruyoruz (2005).

Arabeskin babalarından olan Orhan Gencebay'ın bu yola baş koymasının hikâyesi, “Türk Müziğini geliştirmek için” çalışmalar yapması ile başlar. Gencebay'ın arzusu, eskiye dönmek değildi. Aksine, Batı tekniğini kullanarak gelenekten gelen izleri de taşıyan yeni bir müzik türüne öncülük etmek; yani büyük Ötekinin istediği gibi ilerleyerek Türk müziğini daha da ileri taşımaktı. Bu durumda Gencebay'ın “muhafazakârlar” olarak nitelendirdiği sanatçıların geleneği koruma arzusu da Gencebay için pek bir değer taşımaz. Onun arzusu ta en başında, özne olarak o söyleme eklemlendiği ve kendisini o üçüncü gözün gördüğü yerden izleyerek “Orhan Baba” imgesi ile özdeşleştirdiği ve bu özdeşliğini sazına aktardığı anda bir anlam kazanmıştı. Bu durumda Gencebay'ın 1980'lerdeki suskunluğunun, 1990'larda Batsın Bu Dünya'yı kültür endüstrisine eklemlenerek diskolarda çalınması için yeniden yorumladığı “remix” versiyonuna klip çekmesinin ve 80'lere kadar hep dışlandığı televizyon ekranlarına 2000'lerde kapitalist söyleme eklemlenmiş öznelerin fantezi sahnesi olan Pop Star yarışmalarından birinin jürisi olarak dönmesinin altında yatan şeyi de bulabiliriz: Büyük Ötekinin var olmadığının deneyimi. Merkez tarafından takdir edilmediği ve bu simgesel alanda onaylanmadığı, bir kimlik edinmekten yoksun kaldığı; ancak bu hali ile halk tarafından destek

gördüğü sürece yaptığı üretim, 1980 sonrasında yavaş yavaş ortadan silindi. Bu da bize S_1 'in söylemine eklenen S_2 için, büyük Öteki dolayımı ortadan kalktığında ve o sosyal bağ simgesel olarak zayıfladığında *nesne a*'nın da ortadan kalkacağını gösterir.

c. Arabesk Öznenin Zevk ile İmtihanı

Lacancı arzu grafiğinin son hali, tamamlanmış arzu grafiğinde karşımıza *jouissance*'ın devreye girdiği keyif düzeyi çıkar (Lacan, 2006, s. 241):



Tamamlanmış Grafik

Žižek, bu iki düzeyin de kendi içlerinde sorunlu olduğuna dikkat çeker ve tamamlanmış grafiğin özne için taşıdığı sorunları şu şekilde özetler:

İlk (alt) düzeyin sorunu, anlamlandırma zinciri ile mitik bir niyetin kesişmesinin, bütün o içsel eklemlenişle anlam etkisini nasıl ürettiğidir: Anlamın, büyük Öteki'nin işlevi olduğu sürece –yani, gösterenin enerji kaynağı ($s(O)$) olan Öteki'nin yeri tarafından koşullandığı sürece- taşıdığı geri dönüşlü karakter; öznenin bu geri dönüşlü anlam üretimine dayanarak yaptığı imgesel ($i(o)$) ve simgesel ($I(O)$) özdeşleşme, vb. İkinci (üst) düzeyin sorunu, gösteren düzeninin, büyük Öteki'nin bu alanına, simge-öncesi (gerçek) bir keyif akımı nüfuz ettiği zaman olanlardır –simge-öncesi “töz”, maddileşmiş, cisimleşmiş keyif olarak beden, gösteren ağına düştüğü zaman olanlardır (2011, s. 138-139).

Öznenin ilk düzeyde karşılaşacağı şey, önceki bölümlerde karşımıza çıktığı gibi, büyük Öteki'nin zorlama seçimini kabul etmek ve simgesel özdeşleşme ile tırtıklanmış yaşamına boyun eğmektir ve simgesel düzende öznenin karşılaştığı her gösteren, özneye bu bağlamda bir anlam olarak geri döner. Anlamsızlıktan üretilen bu anlamın sorunlu oluşu, öznenin ikinci düzeyde yine sorunlu bir aşamaya geçmesine sebep olur. İkinci düzeyde öznenin karşısına kendisini eksik bırakan kastrasyon deneyimi, kastrasyonun etkisi ile yöneldiği dürtü, öznenin eksik olduğunu gayet iyi bildiği üzeri çizili büyük Öteki, bu iki ögeyi kesen *jouissance* ve *nesne a*'nın bulunduğu fantezi devreye girer. Anlamsızlıktan anlam üretmiş olan özne, bu anlam içerisindeki bir gösterende ona *jouissance*'ı hatırlatan bir kalıntı ile karşılaşır. İkinci düzeyin temel sorunu da budur; *jouissance*'a denk bir tatmine erişmek imkânsızdır. Ancak *simgesel kastrasyonu* deneyimlemiş olan, yani *jouissance*'ın

kendi bedeninden koparıldığı ve simgesel alana atfedildiği deneyimi (Žižek, 2011, s. 139) yaşamış olan özne, bu kopan zevkin nüfuz ettiği bir gösterenin var olduğunu zanneder.

Bu düzeyde zevkin gösterenlere aktarılmasıyla birlikte *jouissance*'in yoğunlaştığı *nesne a*'nın ve öznenin zevke anlık da olsa erişmesini sağlayan fantezinin devreye girdiği daha önce karşımıza çıkmıştı. Peki bu grafiğin sağ üst köşesinde, fanteziden önce dürtü formülasyonunun bulunmasının sebebi nedir? Özne, uğradığı simgesel kastrasyon nedeniyle zevki bedeninden tahliye ederek dışsallaştırır ve simgesel düzende ulaşamayacağı bir yerlere ataracak önceki grafikten hatırlayacak olursak arzu, bu deneyimin öncesinde yapılmaya başlamaktaydı. Bu sebeple *nesne a* dürtüde kısmi olarak kendisini gösterir ve Lacan'ın belirttiği gibi “Dürtü nesne etrafında tur atar” (2013, s. 178). Dürtüde özne, uğradığı kastrasyon nedeniyle o nesneye ulaşmasının imkânsız olduğunun farkında olarak harekete geçer ve *nesne a* ona erişmek için harekete geçilen bir nesne olmaktan ziyade, harekete geçip ona varmadan geri gelinerek tatmin üretildiği için kısmî bir zevk nesnesi halini alır. Lacan “Nesne olarak işlevi içerisinde bu memeye, bu terimi benim anladığım anlamda arzunun nedeni olan *objet a*'ya öyle bir işlev yüklemeliyiz ki, dürtünün doyurulmasındaki yerini belirtebilelim” (2013, s. 178) derken kast ettiği şey de budur; annenin memesi, o *jouissance*'in yoğunlaştığı yer olmasına karşın bebeğin açlığını gidermek için yaptığı hamlede karnını doyurarak tatmine ulaşması o büyük zevkin önüne geçer.

Bu bağlamda gecekondü mahallelerindeki özneler geri dönebiliriz. Bu özneler taşrada yaşarlarken merkezin dışında, sesini zar zor duydukları büyük Öteki ve merkezin özneleri tarafından inşa edilmeye çalışılan simgesel düzendeki gösterenler tarafından kastrasyona uğramaktaydılar. Ortaylı ve Keyder'in Demokrat Parti ile ilgili ortak tespitine bu noktada geri dönebiliriz: Köylülerin 1950'lere kadar, büyük Ötekine dair en büyük deneyimi kastrasyon için kendilerini bulmasıydı; Ortaylı'nın belirttiği gibi askerden, jandarmadan, vergi memurundan sürekli saklanmışlardı. Bu bağlamda göç ederek kente yerleşen ve burada merkezin simgesel düzeni ile bizzat karşılaşan, ancak bu mahallelerin yok sayılması ve kendi varlıklarının orada kabul edilmemesi ile birlikte simgesel kastrasyona uğrayan öznelerin gecekondü mahallelerindeki yaşamlarının da dürtüsel bir hareket olduğunu söyleyebiliriz. Bu özneler refaha ulaşmak ve o büyük zevke erişmek için şehre giderler; ama gecekondü mahallelerindeki tekinsiz ve belki de köydeki yaşamlarına kıyasla kötü olan bu hareket sürecinde refaha ulaşamamaları da kendilerine tatmin yaratırlardı. Bu hali ile göç, tıpkı dürtüdeki bumerang tarzı harekete benzer bir hale dönüşmüştü; özneler "lüks hayat", "taş toprağı altın şehir" gibi gösterenlerde yoğunlaşan *jouissance*'ın peşini bırakıp karınlarını doyurmanın derdine düşmüşlerdi.

Kastrasyon ve dürtüden sonra, grafikteki geri dönüşlü etkide yer alan üzeri çizili büyük Ötekine geçebiliriz. Žižek'in belirttiği gibi, bu iki düzey arasındaki ilişkide "gösteren düzeni (büyük Öteki) ve keyif düzeni (onun cisimleşmesi olarak Şey) radikal biçimde heterojendir, tutarsızdır; aralarında herhangi bir uyum olması yapısal olarak imkânsızdır" (2011, s. 139). Bu sebeple *jouissance* gösterenlerin alanında yoğunlaştığında ortaya büyük Öteki'nin tutarsızlığı, eksiğı çıkar. Žižek'in

dikkat çektiği gibi: “Keyif gösterenin alanına nüfuz eder etmez, bu alan tutarsızlaşır, gözeneklenir, delinir –keyif simgeselleştirilemeyen şeydir, gösteren alanındaki mevcudiyeti ancak bu alanın delikleri ve tutarsızlıkları sayesinde tespit edilebilir, dolayısıyla keyfin olası tek göstereni Öteki’deki eksiğin göstereni, Öteki’nin tutarsızlığının gösterenidir” (Žižek, 2011, s. 139). Yani *jouissance*’ın simgesel aktarılamayan yapısı, ona ulaşmayı sağlayabilecekmiş gibi görünse de gösterenin bu işlevi yerine getirmede eksik kalmasına sebep olur. Peki büyük Öteki’deki eksik özne için ne anlam ifade eder? Özne için büyük Ötekinin konumunu işgal eden ilk öznenin anne olduğu karşımıza çıkmıştı. Annenin işgal ettiği konum, üzeri çizili büyük Öteki konumudur: Yani eksik olduğu tamamıyla bilinen, ama yine de o eksiğinin görmezden gelindiği, kapatılabileceğinin varsayıldığı özne konumu.

Büyük Ötekiindeki eksik ile olan ilişkisinde özne için söz konusu olan şey, “deyim yerindeyse nefes alınacak bir alan” bulmasıdır: “bütünsel yabancılaşmadan, onun eksiğini doldurarak değil, onun kendisini, kendi eksiğini Ötekiindeki eksikle özdeşleştirmesine imkân vererek kaçmasını sağlar” (Žižek, 2011, s. 139-140). Yani özne, kendi tutarsızlığının yükünü, onu büyük Ötekinin bu tutarsızlığı ile özdeşleştirerek üzerinden atmış olur. Fantezinin bu konumdan sonra karşımıza çıkmasının sebebi de bu değil midir zaten? Fantezi eksikliği gizler, o uzakta kalınmış olan zevke bir anlığına da olsa ulaşmaya yardımcı olur. Böylece özne, tekrar büyük Öteki’nin sabitlediği gösterilene ulaşırken, I(O)’ya, simgesel özdeşleşmesi noktası olan Ego-İdealine geri döner. Tamamlanmış arzu grafiğinde de olsa sonuç olarak özne, aradığı tatmine ulaşmamıştır, ama ona ulaşmanın mümkün olduğunu varsaymaya devam ettiği bir şekilde simgesel özdeşleşme noktasına ulaşır.

Öznenin *nesne a* ile olan ilişkisinde sabit, tanımlanabilen bir nesne olmamasının sebebini burada aramamız gerekir. Lacan'ın üzerinde ısrarla durduğu gibi “arzu nesnesi arzunun nedenidir, arzunun nedeni olan bu nesne ise dürtünün nesnesidir –yani, dürtünün etrafında döndüğü nesne” (2013, s. 257). Yani öznenin arzu ile olan ilişkisinde önemli olan arzu nesnesine ulaşarak tatmin olmak değil, arzulamanın ta kendisidir. Lacan için *nesne a*'nın statüsü, de bu bağlamda değerlendirilmelidir: “Özne bir aygıttır. Bu aygıt boşluklarla doludur ve özne belli bir nesnenin kayıp nesne olarak işlevini bu boşlukta tesis eder” (2013, s. 194). Bu sebeple arzunun devam etmesi ve öznenin o boşlukta oyalanacak bir fantezi bulması için *nesne a*'ya ulaşabilecek bir fırsat eline geçse de ondan uzaklaşması gerekir. Žižek'in de belirttiği gibi özne bilinçsiz bir şekilde *nesne a*'ya ulaşarak arzuyu tatmin etmekten sürekli kaçınır, sürekli bir engel koyar; ama onu aramaktan da vazgeçemez (2005, s. 231). Nesneye ulaşmak veya onun peşini bırakmak, özneyi boşluğu kapatacağının hayalinin geçerliliğini de ortadan kaldırır. Böylece *nesne a*'ya ulaşmanın fantezisi diye bir şey kalmaz; ancak öznenin boşluğu hiçbir zaman kapanmayacağı için yeni bir *nesne a* devreye girmesi ile fantezinin kat edilmesi/kayması (*fantasy shifting*) ve öznenin yeni bir fantezi sahnesine geçiş yapması gerekir. Bu noktada arabesk özneye dair bir saptamada bulunabiliriz. Arabesk özne, isyan ederek hakkı olan tanınmayı elde etmesi veya hiçbir şey yapmamayı seçip S_2 konumunu terk etmesi durumunda hem özne olarak konumunu kaybedecek hem de sığındığı fanteziyi kat etmek/kaydırmak zorunda kalacaktır. Bu da bize arabesk öznenin neden hem isyankâr hem de muhafazakâr olduğunun göstergesi değil midir? Arabesk özne gerçekten de hiçbir şey istemez, semptomunun devamından başka.

d. Efendisinin Söylemi, Arabesk Öznenin Semptomu

Modern Türkiye’de baş edilmeye çalışılan farklı simgesel yapıların her biri, özneleri farklı büyük Ötekilere yönlendirir. Bu da, üzerleri geleneksel simgesel düzenin içinde çizilen özneler ile modern düzen içinde çizilen öznelerin arzularının farklı şekillerde yapılanmalarına sebep olur. Bu yönlendirmede en büyük rol sahibi olan öge ise, tamamlanmış özne grafiğinin sol üst kısmında yer alan üzeri çizili büyük Ötekidir. Farklı bir formülasyonu S_1 olan bu ögenin devreye girmesi ile birlikte özneler, bu gösterenin söylemine eklenerek kendilerini bir arada tutan toplumsal bağı oluştururlar. Bu konuma bir özne yerleştiğinde ise, o eksikliği, üzeri çizilmişliği, S_2 tarafından görmezden gelinir. Hatta bilinç düzeyinde bir fark etme söz konusu olsa bile, özne “;ama yine de...” diyerek bilinçdışını yapılandıran söylemin peşinden gitmeye devam eder.

Peki S_1 ’in eksik olduğunun S_2 tarafından pekâlâ bilinmesine rağmen bu eksikliğin olmadığı neden varsayılır? Arzuyu tatmin edecek herhangi bir nesne olmadığı için *nesne a*’nın bir nesneden çok, boşluğu kapatmaya çalışan bir neden olarak yapılanmış olması burada devrededir. Mladen Dolar’dan alıntılacak olursak:

İlk Lacancı ana-fikir arzunun yalnızca bir başka arzu tarafından “tatmin edilebileceği” biçimindeki merkezi tezden fişkirir. Eğer arzunun eksikliğini (*lack*) doldurabilecek hiçbir nesne yoksa onun tek uygun “nesne”si ancak bir başka eksik, kendisine özdeş olan bir olumsuzluk olabilir. Arzunun arzu olarak düşünümsel bir biçimde “kendisine gelebilmesi” yalnızca arzunun

nesnellik alanında bir başka arzuya karşılaşmasıyla söz konusu olur. Türle olan negatif/olumsuz ilişki ikilenmeli, o kendisiyle olumsuz bir ilişkiye girmeli ve “bir çifte düşünüm, öz-bilincin katlanması” haline gelmelidir. Buradan da Lacan’ın tekrarlamaktan hiç yorulmadığı ünlü formül çıkmaktadır: Arzu, arzunun arzusudur, ya da daha iyi bilinen versiyonuyla, arzu, başkasının⁴⁵ arzusudur (2009, s. 251).

Hakikatin gizlenmesi hem S_1 hem de arzuda ortaktır; özne iki durumda da bilir “,ama yine de” diyerek hakikati görmezden gelmeye devam eder. Özne, kastrasyon deneyimi ile arzusunun tatmin etmenin imkânsızlığı ile karşılaşır: İlk kastrasyon deneyiminde erkek çocuk için annesine duyduğu arzunun tatminini imkânsızlaştırırken, aynı çocuğun üzeri çizili özne olarak karşılaştığı simgesel kastrasyonda ise bu defa ses veya bakış aracılığıyla etkisi altında kaldığı arzunun tatmini de sembollere aktarıldığı için imkânsızlaşır. Bu noktada da Dolar’ın işaret ettiği “arzunun yalnızca başka arzu tarafından ‘tatmin edilebileceği’ biçimindeki merkezi tezden” alacağımız ders ile karşılaşırız: Arzusunun tatmininin imkânsız oluşu, özneyi sürekli olarak arzusunu başka bir arzuyu arzularak örtbas etmeye yöneltir. Efendinin göstereni bu noktada devreye girer; zira arzu, “üzerine dayandığı bir başka öznelikle ilişkisi tarafından dolayımlanır –bir nesneye duyulan arzu, bir başkasının arzusunun türevidir” ve bu dolayımmanın getirisi olarak da “gereksinimlerin tatmini sırasında tatminsiz kalan şeydir” (Dolar, 2009 (6-7), s. 252).

⁴⁵ Burada söz konusu olan “başka”nın, aslında “büyük Başka” olan “Autre” olması gerekir. Söz konusu olan büyük Öteki, özne için bir referans noktası işlevi görür ve onu diğer gösterenler için temsil eder. Böylece özne, küçük ötekilerden farklılaştığı nokta üzerinden kendisini kurmuş olur. Yine de yazarın, “Divandaki Efendi ve Köle” başlıklı makalesinin “Efendinin Söylemi” üzerine bir metin olduğunu ve S_1 konumunun, küçük öteki tarafından da işgal edilebilecek bir konum olduğunu gözden kaçırmamız gerekir.

Efendinin Söylemi içerisinde arzunun nesnesi olan *nesne a*'nın da yer aldığını görmüştük. Žižek, bir seminerinde S_1 ve S_2 'nin bulunduğu şemanın alt kısmında bulunan $\$$ ve a öğelerinin fantezi formülünü oluşturan öğeler olduğuna dikkat çeker: $\$ \diamond a$ (Žižek, 2015). Yani tamamlanmış arzu grafiğinde yer alan fantezi formülü, aynı zamanda Efendinin Söylemi içerisinde de gizlenir. Bu da demek oluyor ki, fantezinin kuruluşunun hazırlayıcısı her ne kadar pasifmiş gibi görünse de aslında S_1 'in söylemine eklenen S_2 'nin ta kendisidir. Peki bu formülasyondaki iki ögenin arasındaki \diamond nedir? Lacan bu baklava şeklini, “ağızımsı kenar süreci, döngüsel süreç” dediği özneyi döngüsel bir savruluşa iten deliği göstermek için kullanır: “Onu mesela düşlemin kendisiyle bütünleştirmemek elde değildir –ortaya çıkan şudur: $\$ \diamond a$ [çizgili S , delik, *petit a*]. Aynı şekilde $\$ \diamond D$ [çizgili S , delik, *büyük D*] ile gösterilen talep ile dürtünün birleştiği, çılgılık adını verebileceğimiz o radikal düğüme de bütünleştirmemek elde değildir” (Lacan, 2013, s. 221). Böylece efendinin arzu üzerine etkisinin ortaya çıktığı yeri de bulabiliriz; S_2 , S_1 dolayısıyla *nesne a*'yı üretirken, aynı zamanda kendi döngüsel sürecinin de temelini atmış olur. Yani fantezi sahnesi, S_1 dolayısıyla birlikte S_2 tarafından hazırlanır.

Fantezinin çerçevesini çizen gerçeklik söz konusu olduğunda ise öznenin büyük Öteki ile ilişkisindeki geri dönüşlü etki karşımıza çıkar. Efendisinin dolayımı ile *nesne a*'yı üreten S_2 , bu üretiminin kendi elinde olduğunun bilincine var(a)maz; aksine, öğrendiği bu yapay arzunun zaten çoktan orada, kendi içerisinde olduğunu zanneder. Semptomun en temel tanımı budur: “Ancak özne kendisi hakkındaki temel bir hakikatten bihaber olduğu sürece var olan belli bir oluşum; öyle ki anlamı öznenin simgesel evrenine dahil edilir edilmez, semptom kendi kendini çözecektir”

(Žižek, 2005, s. 68). Fantezi, semptomun bu simgesel alana dahil edilmesinin önüne geçer. Önceki kısımda kullandığım fıkradaki adamcağızın durumu da bunu gösterir: Hakikatten haberi olmadığı sürece o sıraya girişi semptom olarak açığa çıkarken adam o delikte bir şeyler olduğunun hayalini kurarak girdiği sürece de varlığını sürdürür. Akıl hastasına nasıl anlamlandıracağını sorduğu anda ise semptom çözülmüş olur; ortada ne bir anlam vardır ne de bir nesne, adamcağızın kurduğu o fanteziden başka. Bu noktada fantezinin bir adım öncesinde yer alan üzeri çizili büyük Ötekinin ve S_1 'in nasıl bir işleve sahip olduğunu Dolar'dan alıntılıyabiliriz:

Efendilik, ancak kölenin fantazisi aracılığıyla etkiye sahip olabilir –öbür yandan kölenin icra ettiği çalışma ise onun semptomudur. Eğer efendilik simgesel bir ilişkiyse –dışsal baskıya dayanan bir şey değilse- bu durumda fantazi, bu ilişkinin özne için aktüel/edimsel olabileceği yol, tahakküm için gerekli olan “yanılsamanın” en küçük parçasıdır. Bu parça belki de en iyi biçimde “zevk duyduğu varsayılan özne” şeklinde bir hipotez olarak tarif edilebilir –başkada tam bir zevkin olduğuna, zevkten feragati destekleyen “zevk hırsızlığı”na dair bir varsayım. Bu varsayım geciktirmeyle, birisinin bizzat kendi zevkini ertelemesiyle, birisinin tamamlanmış bir özne olmayı sonraya bırakmasıyla el ele gider. Köle, yalnızca “bir” olamadığı sürece, askıya alınmış bir özne olarak öznedir (Dolar, 2009 (6-7), s. 256).

Yani kölenin semptomu onun çalışması iken, efendilik fantezisi de bu semptomunun devam etmesini sağlayan sahnedir. Bu bağlamda fantezi, “yanılsamanın en küçük parçası”dır ve “belki de en iyi biçimde ‘zevk duyduğu varsayılan özne’ şeklinde bir hipotez olarak tarif edilebilir” (Dolar, 2009 (6-7), s. 256). Böylece zevk, öteki tarafından çalınmış ve alıkonmuş bir şekilde öznenin bedeninde tahliye edilmiş

olurken köle, efendisinin sahip olduğunu varsaydığı o zevke neden ulaşamadığını sorgulamak yerine ona ulaşacağı günün fantezisini kurarak semptomunun açığa çıkmasını erteler. Böylece o zevkin hayali, hem kölenin S₂ konumunu hem de efendisinin S₁ konumunu korur. Köle, efendisinin aslında üzeri çizili bir özne olduğunun üzerini örttüğü ve bu karşılıklı tanıma ilişkisini sorgulamadığı sürece semptomunun devam etmesini sağlar.

Arabesk özneye dönecek olursak, benzer bir karşılıklı tanıma ilişkisinin hüküm sürdüğünü pekâlâ söyleyebiliriz. Her ne kadar düzene isyan etme potansiyeli taşıyormuş gibi görünse de arabesk özne, aslında bu düzende “zevki çalan” ötekilerin olduğunu varsayar ve kendisini kastre etmeye tenezzül bile etmeyen modern simgesel düzende, kendi kendisini efendi dolayısıyla kastrasyona uğratarak, fantezisini efendinin gözünden kendisini gördüğü hali ile şekillendirir ve “yaralı”, “isyankâr”, “derbeder” ve “esirgenmiş” bir hayat yaşamayı semptom olarak üretir. Bu noktada Kemalist söylem için çok büyük önem taşıyan, Atatürk’ün en meşhur sözlerinden biri kendisini gösterir: “Türk, öğün, çalış, güven.” Devlet kurumlarından kamusal alanlara kadar birçok yerde karşımıza çıkabilen bu söz içerisindeki öğütlerin iki tanesi arabesk özne için geçerli değildir aslında. O ne öğünebilir ne de güvenebilir: Ne zaman güvense sırtından bıçaklanmıştır/bıçaklanacaktır, övündüğü zaman ise kendini beğenmişliğe kapıldığı için delikanlılığını kaybedecektir. Bu sebeple arabesk filmlerde Ferdi, Orhan ve Müslüm ne zaman elindekilerle öğünseler başlarına bir şey gelir, ne zaman güvenseler ihanete uğrarlar. Bu sebeple en iyisi merkezin söylemindeki o eksik, yaralı ve hasarlı konumlarını sahiplenmektir.

Arabeskin devlet kanallarında yasaklı olduğu ve dışlandığı dönem, Atatürk öldükten seneler sonradır. Peki merkezin özneleri arabeski neye dayanarak yasaklar? Bu sorunun iki cevabı bulunuyor ve cevapların ikisi de hem aynı ölçüde doğru hem de aynı ölçüde yanlış. Birinci cevabı, tamamlanmış arzu grafiğindeki kastrasyon sonrasında öznenin büyük Ötekindeki eksik ile özdeşleştiği yapıda aramamız gerekir. Merkezin özneleri Atatürk ile özdeşleşme yoluna gider: Bu yolda S₁ eksikliğinin bulunduğunu gayet iyi bilir, ama görmezden gelir ve böylece kendi eksiklikleri ile onun eksikliği üzerinden özdeşim kurarlar. Bu özdeşleşmenin sonucu olarak da ileriki dönemde efendinin orada olsa ne yapacağını hayalini kurarak, onun hareketini tahmin ederek hareket etme yolunu seçerler. Cumhuriyetçi devrim sonrasında Osmanlı'dan izler taşıyan muhalif karikatür dergileri nasıl kapatıldıysa ve sadece Atatürk'ün desteklediği Cumhuriyetçi dergiler 1940'ların sonuna kadar varlığını sürdürdüyse, merkezin oturtmaya çalıştığı Batılı müziğe karşı eskiden izler taşıyan müzik de gerekiyorsa yasaklanmalıdır. Elbette bu ilişkide durumun faili Atatürk gibi görünse de, aslında S₂ konumundaki merkezin özneleri asıl sorumlulardır; ancak bu özneler, o özdeşleşme noktasına sığınarak bu yükü üzerlerinden atarlar. Öte tarafta merkezdeki öznelerin uzlaşmadan uzak, içine kapalı yapısından mağdur olan çevredeki özneler ise zevkin hırsızları olarak popüler sinemada sahnelenen bürokratlara, siyasetçilere atarlar ve Atatürk'e doğrudan bir eleştiride bulunmazlar. Zira ezen de, ezilen de S₂ konumunu çoktan kabul etmiştir ve ortaya herhangi bir sorun çıktığında sorumluluğun yükleneceği bir öteki daima bulunur.⁴⁶

⁴⁶ Bu noktada bir dipnot düşmeden geçemeyeceğim. Aziz Nesin'in *Zübük* adlı romanı ve yapılan filmi bize doğru komedinin nasıl yapılacağına iyi bir örnek sunuyor. Zübükzâde'nin hikâyesi, aynı zamanda suçu hep karşı tarafa atan öznelerin hikâyesi değil midir? Film boyunca hep taşralı, cahil halktan bir şeyler "söğüşleyen" ve onları kullanarak bakan olmayı başaran Zübükzâde, filmin sonunda merkezden olan gazetecinin "baba yadigârı" sigaralığını "çarpar" ve herkesten bir zevk çalmayı başarmış bir

İkinci cevapsa söylem üzerine yapılacak bir analizin berisinde yer alır; Atatürk, merkezin öznelere için S_1 olmasının yanında Babanın-Adıdır aynı zamanda. Atatürk, hem modern ülkenin kurucusu, hem de bu yeni simgesel düzeni merkeze öğreten aracıdır. Bu yüzden Çankaya'daki akşam yemekleri, yaptığı konuşmalar, devlet kurumlarına asılan sözleri büyük önem taşır. Babanın-Adının adının S_1 göstereni ile birleşmesi ise bir fazlalığa dönüşür. Böylece Babanın-Adının Batılı olmayan ve geleneğe dair bir şey taşıyan kültürel ürünlere karşı tavrı, merkezin öznelere için gözünde sert bir yasaya dönüşür. Bu öznelere için semptomunun da “Babanın-Adına layık olmak” olduğunu göz önünde bulundurursak, medenileşmek için çalışmalarının semptomuna dönüşmesi ile birlikte bu yasağın birleşmesi bir fazlalık olarak geri döner.

Bu bağlamda Žižek'in “bastırılanın geri dönüşü yoktur” savını tekrar kullanabiliriz: 1980'lerde arabeskin hızla yayılması, merkezin simgesel düzeninin dışında tutulmaya çalışılan gösterenlerin, bu düzenin içerisine taşmaya başlamasıydı aslında. İdeolojinin sabitlemeye çalıştığı gösterenlerin ağına sızan arabesk, artık merkezin görmezden gelemeceği bir gerçeklik olarak kabul edilmek zorunda kaldı. Tabii ki bu kabul, yine merkezin eklemlendiği söyleme uygun olarak yapıldı; “acısız arabesk” gibi arabesk özneyi ideolojik özneye çeviren müdahaleyi kabul etmeleri

şekilde yoluna devam eder. Buna karşın sigaralığı çalarken gazeteciye söylediği sözler ile adeta *nesne a*'yı nasıl “çaldığımızı” anlatır bizlere: “Hepimiz birer zübügüz. Zübük içimizde.” Gazetecinin Zübük'ten önce tanıştığı hemşerisi, Zübük'ün hikâyesini kendi gözlerinden anlatırken aslında çaldıkları her şeyi kasabalılar olarak kendi elleri ile verdiklerini söyler ve gazeteciye Zübük ile görüşmeye gittiğinde dikkatli olması konusunda uyarılmıştır; ancak gazeteci bu öğüde pek kulak asmaz. Ona göre böylesi bir dolandırıcının ülkede böyle önemli bir yere gelmesinin sorumluluğu taşralılara aittir; cahil oldukları için kazıklandıklarını, kendisinin böyle numaralara inanmayacağını düşünür. O “baba yadigârı” tabakasını kaptırması da, Zübük'ün holdingindeki odasında yaptığı görüşme sırasında, onu efendi konumuna çıkardığı o çok kısa anda gerçekleşir; *nesne a* ondan kopup gitmiştir ve Zübük'ün tabakayı çaldığını görüşme bittikten sonra fark eder.

koşuluyla. Böylece arabesk, kültür endüstrisinin içinde yer almaya başladığı andan itibaren farklı bir söyleme eklemlenerek bugünlere geldi. Kendisini gerçek bir “akşamcı” olarak tanımlayan 50’li yaşlarında bir “ağabey”, 2008 yılında Müslüm Gürses’in Sezen Aksu ile birlikte söylediği “Sebahat Abla” isimli şarkı radyoda çalmaya başladığında bize dönüp “Orhan’dan sonra bu Müslüm de bozuldu.” demiş ve dinleyeceksek 70’lerdeki arabeski dinlememizi öğütlemişti. Arabesk öznenin “bozulma” olarak nitelendirdiği şey, merkezin söylemine eklemlenememeleri üzerinden özdeşleştikleri müzik türünün babalarının, 2000’lerde bir söyleme eklemlenmeyi başararak karşılıklarına çıkmalarıydı.

Simgesel düzendeki değişim ve yapının sürekli muğlak bir halde oluşu ile nedeniyle söyleme bir türlü tam olarak eklemlenemeyen özneler, eklemlenmiş gibi yapmaya devam ederek arabesk fantezi sahnesinde bir zevk üretiyorlardı. Bir söyleme eklemlenmek ise, semptomlardan birinin anlamlı bir gösteren parçasına dönüştürülmesine yol açar. Böylece öznenin sebebinin bilinmediği semptom, “budalaca keyifle dolu” bir gösteren parçasına dönüşür (Žižek, 2011, s. 174) ve “düpedüz tek tözümüz, varlığımızın tek pozitif dayanağı, özneye tutarlılık veren” (Žižek, 2011, s. 90) tek nokta halini alır. Bu da fantezinin kat edilerek, zevkin bu dayanakta aranması anlamına gelir ve arabesk fantezinin de sonunu hazırlar. Bu sebeple 80 öncesindeki arabesk için zevk bir gösterende değil, tam anlamına bir türlü kavuşmayan birçok gösterenin bulunduğu hikâyede, fantezi sahnesinde üretilir. Arabeskin babalarının seslendirdiği birçok şarkının söz yazarı olan Ali Tekintüre, verdiği bir röportajını bu bağlamda değerlendirebiliriz:

Arabesk bitmez merak etme sen. İnternette bizim şarkılarımıza klipler yapılıyor. Benim şarkılarımdan en az bin klip var. O da sadece ben. (...) Benim 30 şarkım filme isim oldu. 500'den fazla filmde şarkım kullanıldı. Bu kültür ölmez. Unutulacak şarkılar değil. 10 sene önceki pop yok 50 sene önceki şarkılar var. Şarkıların hikâyesi var. O şarkının içine girince roman yazarsın öyle şarkılar var (Tekintüre, 2012).

Haklıdır Tekintüre; semptom açığa çıkmadığı veya semptomlardan biri özne tarafından bir gösteren parçası ile anlamlandırılarak zevki cisimleştirmedığı ve fantezi kat edilmediğı sürece arabesk de bitmez. Bu noktada dikkat etmemiz gereken şey, 1980 sonrası arabeskin ne Tekintüre'nin bahsettiğı ne de bu tezin araştırma nesnesi olan arabesk olmadığıdır. Zira söz konusu arabeskte semptom anlamlandırılmaz ancak 1980 sonrasına damgasını vuran şarkılardan birinde olduğu gibi "Ben de isterem! Elma yanaklardan!" gibi bir talep söz konusu olduğu andan itibaren özne, varlığına tutarlılık veren o pozitif dayanağı kavuşmuş olur. Şüphesiz bu durum da başka bir araştırma konusu olarak incelenmeyi beklemektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak Modern Türkiye'nin Osmanlı'dan devraldığı karmaşık ve farklı simgesel düzenleri içinde barındıran yapısı, cumhuriyetçi devrimden sonra tek bir simgesel düzenin hüküm süreceği öngörülen bir yapının inşa edilmesi ile değiştirilmeye çalışılmıştır. Gücünü merkezî yönetim biçiminden alan bu yeni rejimin kurmaya çalıştığı simgesel yapı, toplumun merkez ve çevre olmak üzere ikiye bölünmüş yapısını pek değiştir(e)memiştir. Bu yeni yapıda merkez simgesel düzeni inşa etme görevini üstlenirken, çevrenin de bu yeni söyleme eklemlenmesini bekler. Bu durum, iki alanın üyelerini de zor durumda bırakır. Bugün bile elitist öznelerin, ülkedeki herhangi bir sıkıntının bütün sorumluluğunu modernleşmemek için ayak direyen, geleneğe dört elle sarılarak medeniyete dokunmak bile istemeyen taşralılara atmaları da bu bağlamda ortaya çıkan bir tekrardır. Diğer tarafta ise 1950'lere kadar merkez ile temasa geçmeyen ve merkezdeki söyleme dair pek bir fikir sahibi olmayan çevrenin özneleri, bu suçu kabul etmez ve ülkenin bu halde olmasını merkezin elitist duruşları ile elitlerin çıkarları için yaptıkları çalışmalara bağlar.

Arabeskin popülerleştiği alanlar olan gecekondu mahallelerini de bu yapıdan bağımsız düşünmemek gerekir. Köyden kente göç eden öznelerin, bu şehirlerde tutunabilmeleri için başlarını sokacakları bir gecekondu bulmaktan başka çareleri yoktur; ancak bu yapılar ve mahalleler bürokrasi tarafından uzun süre görmezden gelinmiş, merkezin simgesel düzenine ne bu alanları ne de buralarda yaşayan

özneleri imleyecek herhangi bir gösteren dâhil edilmemiştir. Duydukları refah vaadinin peşinden kentlere koşan özneler, burada eklemlenmek için peşinde düştükleri o söylemin kendileri için pek de var olmadığını deneyimlerler. Devlet tarafından vergiler toplanır, sonrasında bu vergilerin yol, su, elektrik olarak halka döneceği okullarda öğretilir; ama gecekondular mahalleleri, bu geri dönüşün olacağı alan olarak hiçbir zaman mevzuatta yer almaz. Bu sebeple gecekondular mahallelerinde yaşayan özneler, kendi işini kendileri görmek, kendilerini tanımayan ve üzerlerini çizmeyen bu düzenin bir parçası olarak kendilerini anlamlandıracakları gösterenler aramak zorunda kalırlar.

Arabesk, bu öznelerin kimlik arayışına ilaç gibi gelmiştir. Bu müzik türü, gecekondular mahallelerindeki özneler gibi merkezin simgesel düzeninin hâkim olduğu kentte yaşar; ama bu simgesel düzen tarafından kabul görmez. Devlet televizyonu ve radyolarının bu müziğin icracılarına karşı tutumunun sertliği, bu mahallelerde yaşayan öznelerin bu icracılar ile özdeşleşecekleri bir nokta bulmalarını sağlar. Böylece Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses, bu öznelere simgesel düzene dair bir şeyler öğretecek, bu düzenin kurallarını tanımalarına aracı olacak kişiler olarak büyük değer kazanırlar. Bu üç babadan öğrenecekleri çok şey vardır öznelerin; ama en önemlisi, bu düzende kendilerine bir yer verilmemiş olduğudur. Buna karşın özneler, düzene karşı isyan etmek ve kendilerine yer açmak için mücadele etmek yerine, arabesk şarkılar dinleyerek bu düzene atılmış “bahtsız”, “feleğin çemberinden geçmiş”, “yaralı”, “yorgun” özneler olmanın bir zevke dönüştürüldüğü fantezi sahnesinde bir tatmine ulaşmaya çalışırlar. Böylece farkında

olmadan kendilerini *arabesk özne* olarak kurarlar: Büyük Ötekinin eksik kalmasını istediği özne.

Bu eksik kalma arzusu, arabesk öznenin kendisini anlamlandırmasını sağlamıştır: Düzenin içine eksik bırakılmak için atılan özneler, bu kurala boyun eğdikleri sürece kendilerine biçilen rolü oynamaya devam ederler. Peki Osmanlı'daki halk müziğinden farkı nedir arabeskin? Bu noktada cevabı Orhan Gencebay'ın bir şarkısında Ferhat ile Şirin efsanesine verdiği referansta bulabiliriz⁴⁷. Halk edebiyatının en sevilen ürünlerinden biri olan bu efsanede kadın hükümdar Mehmene Bânu'nun, kız kardeşi Şirin için yaptırdığı köşkü süslemek için çalışan nakkaş ustası Ferhat'ı işe alır. Ferhat, iş için gittiği köşkte Şirin'e âşık olur ve onunla evlenmek ister. Ferhat'ı seven Mehmene Bânu ise ikilinin evliliğine onay vermez. Sonrasında Ferhat, bir seyahat sırasında Amasya hükümdarı Hürmüz Şah ile tanışır ve şah, Şirin'e olan aşkını görünce Ferhat ile birlikte Mehmene Bânu'ya giderek Şirin'i Ferhat'a ister. Bânu buna karşı çıkınca iki hükümdar arasında savaş çıkar ve Hürmüz Şah savaşı kazanır; ancak bu defa şahın oğlunun Şirin'e âşık olduğu ortaya çıkar ve oğlu ile Ferhat'ın arasında kalır. Çözüm olarak Şirin'i Amasya'ya getirir ve Ferhat'a tamamlanması imkânsız bir görev verir; kent yakınında bir dağı delerek su getirirse Şirin ile evlenebilecektir. Ferhat, sevdiği ile bir araya gelebilmek için hemen işe koyulur ve dağı delmeye başlar. Bir süre sonra Hürmüz Şah, Ferhat'ın bu işi başaracağını fark eder ve ona Şirin'in öldüğü haberini yollar; ancak Ferhat haberi alınca üzüntüsünden kahrolur ve kendi canına kıyar. Şirin ise Ferhat'ın öldüğü

⁴⁷ Bir Araya Gelemeyiz, Söz: Nihat Dalay, Müzik: Orhan Gencebay, Yıl: 1973

haberini duyunca kendisini hançerler. İki aşığın kavuşacağı yer ölünce yan yana gömüldükleri mezarları olur. Rivayete göre her bahar Ferhat'ın mezarında bir beyaz gül, Şirin'in mezarında bir kırmızı gül biter; ancak iki gülün arasına bu iki hükümdardan birinin tohumlarını ektiği diken.

Gencebay'ın şarkısında bu hikâye, arabesk bir öznenin yorumu ile yeniden hatırlanır: “Yüce dağlar bizi bizden ayırmış, arkasını göremeyiz sevdiğim.” der Gencebay, “Ferhat bir zamanlar delmiş diyorlar; dağ bir değil delemeyiz sevdiğim.” ve şarkının ikinci kısmında şunu ekler “Dünya şahit olsun biz bu gidişle, ahrette de gülemeyiz sevdiğim!” Halk edebiyatı eserlerinde kahramanların ölümü ile sıkça karşılaşılır. Esas kız, esas oğlan biyolojik olarak ölür; ancak bu ölüm onları simgesel olarak sonsuzlaştırır: Hikâyelerini anlatan ve dinleyen her özne, kavuşmayı çoktan hak eden bu çiftin sonunda bir araya geldiği bir yer olduğunu tekrar ederek onları simgesel olarak yaşatmaya devam eder. Buna karşın arabeskte söz konusu olan, simgesel olarak yaşayabilmek için yara almayı ve eksik kalmayı kabul etmektir.

Arabesk fanteziye sığınan özne, simgesel herhangi bir mücadeleye girişmez. Simgesel kastrasyonun sertliği, onu bir talepte bulunmaktan alıkoyar; hiçbir şey istememeyi, kendisine verilene (daha doğrusu verilmeyene) boyun eğmeyi boynunun borcu bilir. Arabeskin halk edebiyatından farklılaştığı yerler içinde en önemli olanı da burasıdır; direnmek yerine, direniyormuş gibi yapmayı tercih eder. Böylece sevginin, mutluluğun, refahın, kısacası onlara zevk verecek her şeyin kendilerinden simgesel olarak koparıldığı düzeni kabul ederek biyolojik yaşamlarına devam

ederler. Son yıllarda popüler olan ve arabeske eklemellenmiş bir müzik türü olan bir arabesk rap parçasında da karşımıza çıkan bir söz de bu halin bir uzantısıdır aslında: “Tesadüfen doğdum, mecburen yaşıyorum. Doğarken neden ağladığımı yaşarken anlıyorum.” Bu tümcenin sonunda yine aynı ek ile karşılaşırız: “...ama yine de...”

Kısacası bu çalışmada arabeskin bir yaşam biçimine nasıl ve neden dönüştürüldüğü üzerine bir açıklama getirmek amacıyla yola çıkılmıştır. Kemalist söylem, Osmanlı’da toplumsal yapının merkez ve çevre olarak ikiye bölündüğü, merkezin simgesel düzeninin çevrenin simgesel düzenini serbest bıraktığı; ancak yeri geldiğinde de kastrasyona uğratmak için despotluğu da asla elden bırakmadığı yapıya eklemellenir. Bu sebeple Osmanlı’nın merkezinin politikayı yönettiği gibi modernleşme de elitlerin yerleştiği merkez tarafından benimsetilmeye çalışılır. Buna karşın Osmanlı’daki çevrenin yapısı, merkez için yeni bir simgesel düzen inşa edilmeye çalışılırken varlığını sürdürmeye de devam eder ve bu da 1950’lerde köyden kente göçen öznelerin iki simgesel düzen arasında bir yerlerde kalmasına sebep olur. Bu özneler ne merkezdeki modern simgesel düzen tarafından ne de kopup gittikleri o geleneksel simgesel düzen tarafından imlenebilecek bir yerdedir artık.

Nasıl eklemelenecekleri bilemedikleri bu yeni düzen ve düzende söylemi ile yüksek bir konuma erişmeyi başarmış olan efendinin kendilerinden ne istediği anlayamadıkları için bir “baba” arayışına girerler. Arabeskin babaları, bu arayışa cevap olarak kurdukları fantezi sahnesi ile bu öznelerin kendilerini anlamlandırmalarına giden yolun önünü açarlar. Bu anlamlandırma sonucunda

öznelere, bir gösteren kazanmak için mücadelede vermek yerine, bir gösterene kavuşulduğunun hayal edildiği veya o gösterene kavuşamamanın bizzat zevk duyulması gereken bir şey olduğunun söz konusu olduğu fantezi sahnesine yönelirler. Böylece arabesk, her ne kadar ideolojiye karşı bir direniş, isyan alanıymış gibi görünse de tam aksine onunla kol kola hareket eden ve onun işini kolaylaştıran bir işlev görür. Arabesk, arzu nesnesi ile özne arasına bir perde gibi iner ve onu nesneye karşı harekete geçmek veya ideolojinin peşinde koştuğu nesnenin anlamsızlığını sorgulamaktan alıkoyar. Böylece özne, o perdenin ardında bir zevk olduğunu farz ederek fantezi sahnesini ayakta tutmayı yeğleyen arabesk özneye dönüşür.

KAYNAKÇA

- Arslan, U. T. (2001). *1970'li Yıllarda Yeşilçam ve Türkiye'nin Kültürel Hayatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçamda Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Atatürk, M. K. (1952). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Atatürk, M. K. (2016, 01 14). *Nutuk*. Niğde Üniversitesi : http://www2.nigde.edu.tr/ckfinder_portal/userfiles/files/NUTUK.pdf adresinden alındı
- Atatürk, M. K. (2016, 01 14). *Türkiye İktisat Kongresini Açış Söylevi İzmir*. Dokuz Eylül Üniversitesi: http://kisi.deu.edu.tr//selim.sanlisoy/IZMIR_IKTISAT_KONGRESI_ATATURK.pdf adresinden alındı
- Atatürk, M. K. (tarih yok). *Türkiye İktisat Kongresi Açılış Söylevi*. 04 20, 2015 tarihinde http://kisi.deu.edu.tr//selim.sanlisoy/IZMIR_IKTISAT_KONGRESI_ATATURK.pdf adresinden alındı
- Aydemir, Ş. S. (1999). *Tek Adam: Cilt II*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Birikim Dergisi. (1975 (1)). Çıkarken. *Birikim*, 3-6.
- Butler, J., Laclau, E., & Žižek, S. (2009). *Olumsuzluk, Hegemonya, Evrensellik*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Cléro, J.-P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çelik, N. B. (1996). *Kemalist Hegemony From Its Constitution to Its Dissolution*. Londra: Essex Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Dolar, M. (1991). "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny. *October (58)*, 5-23.
- Dolar, M. (1993). Beyond Interpellation. *Qui Parle 6 (2)*, 75-96.
- Dolar, M. (2009 (6-7)). Divandaki Efendi İle Köle. *MonoKL*, 250-265.
- Dolar, M. (2009). Divandaki Efendi ile Köle. *Mono KL (VI-VII)*, 250-266.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Erol Işık, N., & Işık, C. (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Evans, D. (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Fink, B. (2009). Lacan'ın Temel Fantazi Kavramına Bir Giriş. *MonoKL (VI-VII)*, 388-398.
- Fliche, B. (2015). Lacan Topolojisine Bir Giriş. *Libido (17)*.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2003). *Totem Ve Tabu*. İzmir: İlya Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, E. (2012). "Fetih 1453": Babalar, Oğullar ve Türkler. *Express (127)*, 62-63.
- Haber Türk. (2015, 09 11). *Sanatçı Ferdi Tayfur dolandırıldı*. Haber Türk: <http://www.haberturk.com/magazin/magazin/haber/1127235-sanatci-ferdi-tayfur-dolandirildi> adresinden alındı
- haber.sol.org.tr. (2013, 5 7). *Milli Eğitim Bakanı Avcı: Her şeyi devletten beklemeyin...* haber.sol.org.tr: <http://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/milli-egitim-bakani-avci-her-seyi-devletten-beklemeyin-haberi-72604> adresinden alındı
- Hegel, G. W. (1976). *Bütün Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Onur Yayınları.
- Homer, S. (2013). *Jacques Lacan*. Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Karal, E. Z. (2011). *Atatürk'ten Düşünceler*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Kazancı, M. (2005). Türklerde Devletle İlişkiler Üzerine Bazı Notlar . *İletişim: araştırmaları 3 (1-2)*, 10-40.
- Kemal, Y. (2013, 11 7). Bir Yudum İnsan. (N. Özgentürk, Röportaj Yapan)
- Keyder, Ç. (2013). *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*. İstanbul: Metis.
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köker, L. (2010). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı*. İstanbul: AFA Yayınları.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: First Complete Edition in English*. New York: W.W. Norton & Company.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*. İstanbul: Metis Yayınları.

- MacCannell, J. F. (2002). *The Regime of the Brother: After the Patriarchy*. London: Routledge.
- Mahçupyan, E. (1998). Osmanlı'dan Günümüze Parçalı Kamusal Alan ve Siyaset. *Doğu Batı 2* (5), 22-47.
- Mardin, Ş. (2002). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2012). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2011). *1844 El Yazmaları*. Ankara: Sol Yayınları.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Ankara: Say Yayınları.
- Murphy, S., Glowinski, H., & Marks, Z. (2001). *A Compendium of Lacanian Terms*. London: Free Association Books.
- Myers, T. (2014). *Slavoj Žižek*. Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Ortaylı, İ. (2014). *İmparatorluğun Son Nefesi: Osmanlı'nın Yaşayan Mirası Cumhuriyet*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2015). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ragland, E. (2015). Lacan ve Homosexuelle: "Bir Aşk Mektubu". *Libido* (18), 12-23.
- Sheridan, A. (2001). Translator's Note. J. Lacan içinde, *Écrits: A Selection* (s. viii-xii). Londra: Routledge.
- Tekeli, İ., & Okyay, T. (1981). *Dolmuşun Öyküsü*. Ankara: Çevre ve Mimarlık Bilimleri Derneği Yayınları.
- Tekintüre, A. (2012, 09 02). 'Korkmayın arabesk bitmez!'. (B. Kuru, Röportaj Yapan)
- Timur, T. (1979). *Osmanlı Toplumsal Düzeni: Kuruluş ve Yükseliş Dönemi*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Tura, S. M. (1994). Lacanda Kastrasyon ve Narsizm . J. Lacan içinde, *Fallusun Anlamı* (s. 7-38). İstanbul : AFA Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul : Kanat Yayınları.
- Türk Tarih Kurumu. (1937). Türk Tarih Kurumu Basımevi. *Bellekten* , 3.
- Yeni Asır. (2010, 12 18). *Menderes'i Atatürk Keşfetti*. Yeni Asır: http://www.yeniasir.com.tr/politika/2010/12/18/menderesi_ataturk_kesfetti adresinden alındı

- Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. (S. Fiennes, Röportaj Yapan)
- Žižek, S. (2007). *How to Read Lacan*. New York: W.W. Norton & Company .
- Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2011-b). *Olumsuzla Oylanma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Žižek, S. (2012). *The Pervert's Guide to Ideology*. (S. Finnes, Röportaj Yapan)
- Žižek, S. (2013, Ekim 26). *Tuvalet Üzerine -Zizek- (Türkçe Altyazılı)*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=gyuWMX5JDjM> adresinden alındı
- Žižek, S. (2015). *Hiçten Az*. İstanbul: Encore.
- Žižek, S. (2015, 04 25). *Slavoj Zizek. Lacan's four discourses and the real. 2014*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=QHNNH2lkrG5w> adresinden alındı
- Žižek, S. (2015, 4 25). *Slavoj Zizek. Lacan's four discourses and the real. 2014*. YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=QHNNH2lkrG5w> adresinden alındı
- Žižek, S. (tarih yok). *Tuvalet Üzerine -Zizek- (T (2013, Ekim 26). Erişim Ekim 28, 2015, web*
<https://www.youtube.com/watch?v=gyuWMX5JDjM>.
- Zupančič, A. (2005). *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan*. Ankara: Epos Yayınları.
- Zupančič, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun Fiziği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zupančič, A. (2011). *Neden Psikanaliz? Üç Müdahale*. İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZET

Türk müziğinin en önemli isimlerinden biri olan Barış Manço, ölümünden bir süre önce Modern Türkiye tarihinde hemen hemen her 10 yılda bir büyük ve keskin değişimler gerçekleştiğini ve her değişimde devletin bir müzik türünü popülerleştirmek için hareket ettiğine dikkat çekmişti. Buna karşın arabesk, 1980'lere kadar devlet tarafından desteklenmemesine, hatta TRT'de yasaklanmasına rağmen popülerliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Bugün yerini eski kayıtların dijital ortamda saklanması ile birlikte sosyal medyada, popüler eserlerin genç müzisyenler tarafından yeniden yorumlanmasıyla da TV ve radyolardaki yer garantilerken arabesk-rock, arabesk-rap gibi farklı müzik türlerine de eklenerek varlığını sürdürmektedir. Bu noktada halen cevaplanmamış bir soru karşımıza çıkıyor: İnsanlar arabeske neden bu kadar güçlü bir şekilde sarılır?

Cevap verebilmek için bugüne kadar kimi zaman ideoloji, kimi zaman arabesk şarkıların sözlerinin içeriği, kimi zaman onu dinleyenlerden oluşan gruplar incelendi; ancak hiçbirinin dokunmadığı bir alan mevcut: Öznenin bilinçdışı. Bu alan ile ilgili saptamalarda ne anketler ne de odak grup çalışmaları bize yeterli imkân sunar; zira öznenin alınan bu veriler bilinç düzeyinden gelir ve öznenin bilinçdışı ile onu oluşturan sosyo-simgesel alan adeta bir örtünün ardına atılır. Psikanalizin mahareti burada devreye girer: Araştırma nesnesi olarak bilinçdışını ele alır ve böylece öznenin veremeyeceği cevaplar yüzeye çıkar. Freud bize bilinçdışının izlerini rüyalar, dil sürçmeleri ve espriler/şakalarda sürebileceğimizi söylemiş ve bu üç yere sanatı da eklemiştir. Arabesk, bir sanat eseri olarak onu popülerleştiren öznelerin bilinçdışını takip edebileceğimiz ipuçlarını sunar bizlere, daha doğrusu *arabesk öznenin*.

ABSTRACT

Baris Manco, who is one of the most important composers and singers in history of Turkish music, pointed out that modern Turkey has faced big and sharp changes almost every 10 years, and music genres which was supported by governments changed after each event. Arabesque, on the other hand was always popular even it never got any acceptance from governments besides their will to ban it until 1980s. It still keeps its popularity and guarantees its existence among Turkey due to technology that led old records to be transferred into digital media, and new music genres such as arabesque-rock, arabesque-rap that articulated themselves to arabesque. At that point, we still have a question that wasn't answered: Why do people hold arabesque strongly?

Sometimes ideology, sometimes lyrics of the songs, sometimes fan groups was analyzed to find the answer or the question, but there is still a field that they never touched, and it must be reached to analyze: The unconscious of the subject. Neither surveys, nor focus group studies give enough help for that research, because all the answers of subjects comes from the layer of conscious; therefore the social-symbolic field that constitutes subject and unconscious is by-passed. We need to accept major skill of psychoanalysis in that point: It takes subject's unconscious as a research object, and instead of seeking an answer on a level of conscious, let the answers show themselves during analysis from unconscious. Freud taught us that we can read affects of unconscious through dreams, slips, and jokes, but then added arts to this list. As an art form, arabesque gives us the clues that we can follow to reach uncounscious of subject, namely unconscious of *arabesque subject*.