

burak bakır

sinema ve psikanaliz

sinema / eleştiri

hayalet kitap

burak bakır

sinema ve psikanaliz


hayal et
kitap

Hayalet Kitap 2008 / 04
Sinema Kitaplığı / Araştırma-İnceleme / 03
Sinema ve Psikanaliz / Burak Bakır

© Burak Bakır
© Yayın Hakları
Hayalet Tanıtım Hizmetleri Ltd. Şti.'ne aittir.
Bu kitabın her türlü yayın hakları Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayal Et Tanıtım Hizmetleri Ltd. Şti'ye aittir.

1. Baskı Hayalet Kitap, Temmuz 2008

Genel Yayın Yönetmeni
Ertekin Akpınar

Kapak Tasarımı
Süleyman Perol

Düzelti
Coşkun Tözen

Grafik Uygulama
Süleyman Perol

Baskı ve Cilt
Doruk Matbacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Galata Deresi Caddesi No: 8-10
Mecidiyeköy - İstanbul
Tlf: +90 212 283 72 06 Faks: +90 212 284 34 46

ISBN 978-605-5942-00-7

Hayalet Tanıtım Hizmetleri Ltd. Şti.
Itri Sokak Mustafabey Apt. No:12 D:1
Balmumcu- İstanbul
Tlf: +90 212 347 69 42-43 Faks: +90 212 347 69 44

kitap@hayalettanitim.com.tr

burak bakır

sinema ve psikanaliz

Burak Bakır

1972 yılında Manisa'da doğdu. 1999 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV Bölümü'nden, "Yeni Emperyalizm ve Çağdaş Hollywood Sineması" başlıklı tezini vererek mezun oldu. Aynı yıl Yüksek Lisansa başladı ve araştırma görevli olarak çalışmaya basladı. "Psikanaliz ve Sinema" başlıklı yüksek lisans tezini 2003 yılında verdi. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Sinema TV Bölümü'nde araştırma görevliliğini sürdürmekte ve "Günümüz Sinemasında Gerçekçiliğin Yeniden Değerlendirilmesi" adlı doktora tezini hazırlamaktadır. Çeşitli dergilerde makaleleri yayınlanmıştır.

Dersu, Duru, Emel
ve Suzan için...

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 9

BİRİNCİ KISIM

TEMEL KAVRAMLAR 15

BİRİNCİ BÖLÜM

PSİKANALİTİK BAĞLAM 16

1. BİLİNÇALTI 19

2. İMGESEL – SİMGESEL VE GERÇEK 24

3. FANTEZİ VE HAZ (DÜRTÜLER BAĞLAMINDA 30

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMİN PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLENMESİNDE TEMEL KAVRAMLAR 36

1. ANLAM VE ANLAMLANDIRMA 38

2. ÖZDEŞLEŞME VE ARZU GRAFİĞİ 50

a. Kapitone Noktası 52

b. Birinci Özdeşleşme 54

c. "Ne İstiyorsun?" (Che Vuoi?) 56

d. Jouissance ve Sinthome 59

e. Sinema ve Özdeşleşme 62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK ANLATI SİNEMASI 67

1. HITCHCOCK 78

a. ÖRNEK BİR FİLM: KUŞLAR

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EROTİZM – PSİKANALİZ VE ESTETİK 90

1. PSİKANALİZ VE EROTİZM 92
2. ESTETİĞİN VE EROTİZMİN YÜCE NESNESİ 104
a. Teşhir Olarak Sanat Yapıtı 110

BEŞİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE EROTİZM 114
1. SİNEMADA EROTİĞİN YANLIŞ TANISI OLARAK CİNSEL İHLALİN 'YASA'SI 118
2. EROTİZME DOĞRU: BÖLÜNME İLE YÜZ YÜZE GELMEK 124
3. BİRİNCİ OLUMSUZLAMA: EORTİZMİN NEGATİF BİLGİSİ OLARAK "ESKİ KÖTÜ ŞEYLER" 132

ALTINCI BÖLÜM

KUBRICK SİNEMASI VE EROTİZM 140
KUBRICK SİNEMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİ 141
a. Mekan ve Zaman 142
b. Anlatım 147
2. KUBRICK SİNEMASINDA EROTİZMİN ÖN TEMELLERİ 154
3. KUBRICK SİNEMASINDA EROTİZM 159
a. Bakış 161
b. Erotizmin Karşısında Müstehcen Olan ve Şiddet 163
c. Kadınlar ve Cinsellik 168

SONUÇ **173**

KAYNAKLAR **178**

GİRİŞ

Sinemanın ve psikanalizin birbirlerine yaşıt olduğu bilinen bir gerçek. Kuşkusuz her ikisinin de aynı dönemde çıkması tesadüf değil; bu durum belirli tarihsel şartların, toplumsal gelişmelerin belirli bir döneminin sonucu. Ve her ikisi de yine aynı toplumsal gelişmeler tarafından belirlenerek, değişerek bu günlere kadar varlıklarını sürdürdü. Yine ikisi de çeşitli incelemelerin, araştırmaların konuları oldular ve birbirlerine karşı ya da birlikte de kullanıldılar. Çoğu zaman psikanaliz kuramından yola çıkmak vasıtası ile sinema üzerine bir takım düşünceler geliştirildi.[1] Burada söz konusu çalışmalara genel olarak değinmeyeceğiz, sadece bazı yaklaşımlarla bizim yaklaşımımız arasında bir kesişme olursa ortak noktalar ve farklılıklar üzerinde durulacak. Buradaki amaç psikanaliz kuramıyla sinema ilişkisi üzerine başlangıç düzeyinde temel kavramları oluşturmak ve bu temel kavramlardan yola çıkarak psikanaliz kuramının 'amacı' ile bir sanat yapıtı olarak filmin ya da bir yönetmenin sinemasının kendisini gerçekleştirebilme olanaklarını sorgulamaktır. Bu yüzden metin iki ana kısımdan oluşmaktadır. Ancak bu iki ana kısımda da merkezi konumda olan özne kavramıdır.

Özne kavramını, Aydınlanma'dan beri süre gelen modernleşme sürecinin bir

---

1 *Sinemanın psikanaliz aracılığı ile kavranılması, eleştirilmesi ya da filmlerin buradan yola çıka-rak analiz edilmesi bağlamında çok sayıda metin söz konusu; özellikle Avrupa ve ABD'deki 1970'lerde yapılan çok sayıda kuramsal çalışma bu konuya ilgi duydu. Bu ilginin 1970'lerde bu derece artmış olmasının sebebi kuşkusuz hem Lacan'ın psikanaliz kuramını yeniden kavrayışı ve bu kavrayışın radikal doğası ile, aynı dönemde Althusser'in Lacan'ın psikanaliz kuramına dayanarak geliştirmeye çalıştığı ideoloji kuramıdır. Bu ilgi çekici tartışmalar 1980'lerde, özellikle postmodernizm başlığı altında toplanan bir takım kuramların (Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida gibi) ortaya çıkmasıyla kesintiye uğradı; günümüzde yeniden bir canlanmanın olduğu görülmektedir ama bu canlanma da daha çok eski sözleri tekrar etme mantığına dayanıyor ve ortaya yeni bir şeyler koymuyor. 1970'lerde yapılan ve daha sonra da devam eden belli başlı kuramsal çalışmalar arasında şunlar sayılabilir; bu metinler arasında özellikle en yoğun ilgiyi gören Metz'in, 'Hayali Gösteren' metni oldu; C. Metz; Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier,Macmillan Press-London : 1983; diğer yandan Ann Kaplan'ın editörlüğünü yaptığı 'Psi-kanaliz ve Sinema' metni içinde yer alan yazılarla konuya toplu ve genel bir bakışı oluşturma yönünde önemli; E. Ann Kaplan; Psychoanalysis & Cinema; Routledge-New York: 1990; Laura Mulvey'in oldukça tartışma yaratan ve hala bu konudaki çalışmalarda üzerinde durulan metni 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nın Türkçe'de yayınlanmış olması sevindirici; Laura Mulvey; Görsel Haz ve Anlatı Sineması; çev: Nilgün Abisel; 25. Kare dergisi sayı: 21 Ekim-Aralık 1997. Ayrıca Mulvey'in yazılarına yönelik eleştirilerimizi I. Kısım 2. Bölüm'de bulabilirsiniz. Sayılabilecek diğer önemli metinler; Kaja Silverman; The Acoustic Mirror; The Female Voice in Psycho-analysis and Cinema; Indiana University Press-1988. Teresa de Lauretis; Alice Doesn't: Femi-nism, Semiotics and Cinema; Indiana University Press-1984. Diğer yandan özellikle klasik sinemadan yola çıkarak Lacancı Psikanaliz kuramını açıklamaya çalışan, editörlüğünü Slovaj Zizek'in yaptığı Everything You Always Wanted To Know About Lacan; But You Were Afraid To Ask Hitchcock (Verso: 1992) metni de sayılabilir.*

parçası olarak düşünmek gerekmektedir. Bu anlamıyla da evrensel bir kavram olmaktan ziyade, belirli tarihsel şartlar altında çıkmış bir olgudur. Ancak bunu Batı dünyasının dışında özne yoktur anlamında kullanmıyoruz. Kuşkusuz ki bu dünyanın dışında da özne vardır, ama aynı şartlar altında oluşmadığı için onun farklı, tipik özellikleri vardır.

Oysa burada kullanılacak anlamıyla özne, rasyonelleşme ile diyalektik bir bağlantıya sahip 'özneleşme' sürecine ilişkin bir kavramdır. Yine bu dünyanın içinde gelişen ve kavramlarını bu dünyanın şartlarından, kültüründen alan psikanaliz kuramının öznesi / konusu da bu öznedir.

Doğumundan bugüne kadar bir biçimde insanlara öyküler anlatmakta olan sinema sanatı da özneye, öznelere ihtiyaç duymaktadır. Bunlar karşımıza karakterler olarak çıkar ve toplumsal yapının içindekine benzer bir özneleşme sürecini; bazen örtük bazen de açık ve sorgulayıcı bir düzeyde ele alırlar. Sinema öyküler anlatmayı sürdürdüğü sürece öznelerinden vazgeçmesi olanaksızdır; ancak onun özneyi ele alış biçimleri değişim geçirebilir. Kuşkusuz ki bu değişim de, Batı dünyası içindeki öznenin son iki yüz yıldaki geçirdiği değişimin izlerini bulabilmek mümkündür. Diğer bir ifadeyle, Batı sinemasının içerisinde ilerleyerek, özneleşmenin bir tarihini çıkarmak mümkündür.

Psikanaliz kuramı göz önüne alındığında tek bir kuramdan söz etmek imkansızdır. Birbirlerinden farklı ve çelişen, çatışan kuramlar söz konusudur. Burada bunların hepsini ele almak imkansız ve konu bağlamında gereksizdir. Çünkü ortaya çıkartılmaya çalışılan şey kuramın tarihi değildir. Öyle ise hangi psikanaliz kuramı?

Bu konuda Freud'dan bahsetmeme şansı yoktur, hala kuramın kullandığı pek çok temel kavram onun çabaları sonucunda ortaya konuldu. Kuşkusuz onun çalışmaları önemli boşlukları, belirli bir zihniyetin bakışını içermektedir. Bunların eleştirisi yapılabilir ve fazlasıyla da yapılmıştır. Ama özellikle Aydınlanma düşüncesinden beri süre gelen, kendisiyle özdeş bir özne anlayışının yanılsama olduğunu ortaya koyan ilk kişilerden birisi de odur.

Ancak Freud olayın sadece başlangıcıdır ve kuram bazen onunla birlikte, bazen de ona rağmen gelişimini sürdürmüştür.

Freud'un düşüncesine en önemli katkıyı yapan, onu yeniden yorumlayıp, yazan ve ötesine geçen kişi Lacan oldu. Lacan dışında pek çok önemli kuramcı sayılabilir. Karen Horney'in başını çektiği Kültürel Psikanalistler, öznenin kültürle yaşadığı çelişkileri ortaya koymada önemli saptamalar kaydettiler. Melanie Klein ise nesne ilişkileri üzerinde durarak, öznenin dışarısıyla ilişkisini farklı bir biçimde kavramaya çalıştı. Wilhelm Reich cinsellik üzerine yaptığı vurgu ve bunu radikal bir biçimde kavramaya çalışmasıyla önemliydi. Kuşkusuz bunların dışında daha

pek çok kuramcı sayılabilir.[2] Ancak tüm bunların içinden Lacan'ı ayıran unsur onun kuramı radikal bir biçimde kavramasıydı. Hem kuramın içinden özneye bakışı, hem de kuramın kendisine bakışı aynı radikalliğin izlerini taşımaktadır. Reich hariç diğer kuramlar özneyi içinde yer aldığı evrenle uyumlu hale getirmek için çabalarını sürdürdü; Lacan kuram bu noktaya gelip tıkandığında okulunu kapatmayı uygun görerek uzaklaştı. Bu çok temel bir ayrım çizgisidir. Bu yüzden metin boyunca Lacan'ın kuramı temel konumdadır. Onun kuramına hem bir giriş hem de bu kuramdan yola çıkarak sinema sanatının olanakları üzerine bir analiz olarak görülebilir.

Bu bağlamda metnin Birinci Bölüm'ü Freudcu ve Lacancı psikanaliz kuramının bazı temel kavramları üzerine odaklanmaktadır. Burada kavramların hangi şartlar içinde ortaya konulduğu, ne gibi içeriklere sahip oldukları ve birbirleri ile olan bağıntıları açıklanılmaya çalışılmıştır. Buna bağlı olarak gelişen İkinci Bölüm ise 'Filmin Psikanalitik Çözümlemesinde Temel Kavramlar' başlığını taşımaktadır. Burada psikanaliz kuramından yola çıkarak bir film çözümlemesinde kullanılan ya da kullanılabilecek bir takım kavramların açıklanılmasına girişilmiştir.

İzleyici-Film-Yönetmen üçgeninden oluşan bu yapının analizinde en önemli kavramlar olarak, 'Anlamlandırma', 'Özdeşleşme' ve buna bağlı olarak 'Arzu' kavramı yer almaktadır. Özellikle Lacan'ın ünlü 'Arzu Grafiği'nin yapısı, Klasik Anlatı Sineması'nda karakterlerin kuruluş süreci ile paralellik göstermektedir. 'Arzu Grafiği' insanın kültürel evren içerisine girerek nasıl özneleştiğini, burada ne gibi bir işlev gördüğünü ve so-nunda hangi konuma geldiğini formüle etmekte ve bir anlamda da öznenin yaşadığı 'dram'ı anlatmaktadır. Bu grafiği oluştururken Hamlet'ten yola çıkmış olduğu da düşünülecek olunursa Anlatı Sineması ile paralellikler kaçınılmaz olacaktır. Burada temel kavram olarak 'özdeşleşme / kimlik edinme (identification)' görülebilir. Özdeşleşmenin farklı düzeyleri, biçimleri ve sonuçları vardır, bu hem öznenin yaşamında geçerlidir, hem de film sürecinde. Buna bağlı olarak gelişen Üçüncü Bölüm ise, Anlatı Sineması'nın genel mantığı üzerinde durmak-ta ve bu sinemanın en önemli temsilcilerinden birisi sayılabilecek Hitchcock'un sinemasına temel noktaları ile değinerek, örnek bir film çözümlemesi olarak aynı yönetmenin *Kuşlar* filmini ele almaktadır.

Hitchcock sineması hem bu sinemanın doruk noktalarından birisi olarak görülebileceğinden, hem modernist sinemayı özellikle Fransız Yeni Dalgası üzerinden etkilemiş olmasından, hem de karakterler arası ve karakterin kendi içindeki çatışmayı ustalıklı bir biçimde vermesinden dolayı önemlidir. Bu önem psikana-

2 *Özellikle Winnicot, Kohut, Mahler gibi kuramcılar büyük önem arz ediyorlar. Ve tabii ki klasik kuramın içinde yer alan Jung, Adler gibi kuramcılar da var.*

liz kuramıyla en çok ilişkilendirilen yönetmenlerden birisi olmasıyla da ortaya konulmuş durumdadır.

İkinci Kısım temel kavramlardan yola çıkarak da-ha özel bir alana inmektedir. Burada yer alan temel kavram Erotizm'dir. Erotizm kısaca tanımlanacak olursa, öznenin kültürel evrene girerken bastırmak zorunda kaldığı bütünlük duygusudur. Cinsellik ya da cinsel etkinlik sadece bu bastırmadan geriye kalan kısımdır; Reich'ı bir anlamda yanılgıya düşür-müş olan da budur.

Bu anlamda da özneyle nesnenin birleşimini tanımlamak için kullanılabilir. Böylesi bir birleşim çabasının izlerini, özneyle nesneyi ya da da-ha özel tanımlarla doğa-akıl, kadın-erkek gibi 'zıtlıkları' uzlaştırma çabası içerisinde Klasik Estetik Teori içe-risinde bulunabilir.

Bu anlamda 'Erotizm' ile 'Estetik Teorisi'nin karşılaştırılması ilginç sonuçlar vermektedir. Dördüncü Bölüm bu konuya ayrılmıştır ve uzlaşmayla birleşme arasındaki farkı ortaya koymaya çalışmaktadır. Burada artık en temel kavramlardan birisi 'yabancılaşma'dır.

Yabancılaşma kavramı en temel biçimiyle, özne-nin başlangıçtan beri kendisine yabancılaşmış olması olgusundan yola çıkarak ele alınmaktadır; in-san kültürel evrene girip özneleştiği anda, özne daha baştan yarılmış, bölünmüş bir durumdadır. Bütün çabası buna bir son vermektir ama kültüre her uyar-lanışında bu yarılma, kendisine yabancılaşma katar. Buradan yola çıkarak Beşinci Bölüm'de Modernist Sinema üzerine eğilinmektedir.

Bilindiği üzere yabancılaşma, modernist sinema içerisinde başat bir kavram olarak yer aldı, ama burada daha çok erotizm ile birlikte, yani öznenin kendi içindeki bölünmesi ve fantezileri etrafında ele alınacaktır.

Pasolini sineması erotizm kavramıyla olan yakın ilişkisi nedeniyle öneme sahipken, Godard'ın yer almasının daha farklı sebepleri vardır. Godard modernist sinema içerisinde en tartışmalı yönetmenlerden birisi oldu, bu anlamda sinemayı Brechtyen etkiler çerçevesinde, bireyin kendisini gerçekleştirebileceği bir toplumun yaratılmasının aracı olarak gördü.

Burada yer alan diğer bir yönetmense, günümüz sinemasında adından sıkça söz edilen David Lynch. Lynch sineması, psikanaliz kuramına benzer bir biçimde, ele aldığı öznesini çoğulluğu içinde kavra-maya yöneliktir. Karakterler nesnel gerçeklik içe-risinde verildiği gibi, fantezileri düzeyinde de verilmektedir.

Bu anlamda onun sineması öznenin kendisine ilk yabancılaştığı noktaya, Pasolini ve Godard sinemalarından daha yakındır. Godard ve Pasolini özneyi içinde yer aldıkları evrenle olan çatışmaları düze-yinde ele alırken, Lynch öznenin ruhsal gerçekliğine eğilmektedir.

Lacancı psikanaliz kuramında öznenin en az üç aşamasından söz edilebilir; bi-

rincisi öznenin kuruluş aşamasıdır; ikincisi öznenin kendisini bütünlüklü sanmasının bir yanılsama olduğunun ortaya konulması, öznenin bölünmüş ve kendisine yabancılaşmış olduğudur. Ancak üçüncü bir aşama daha vardır; bu 'öznenin düşmesi' denilebilecek aşamadır.[3] Öznenin içinde oluştuğu rasyonel yapının etrafında örgütlendiği unsur öznedir, bir anlamda insan özneler rasyonel toplumun varlığının dayanaklarıdır. Ancak diğer yandan bu özneler sahip oldukları dürtüler, insani arzular nedeni ile tam anlamıyla rasyonelleşemezler ve hem Freud ile Lacan'ın vurguladığı anlamda birer 'şey' haline gelirler; hem de diğer yandan rasyonelleşmenin baskısı altında Lukacs'ın vurguladığı anlamda 'şeyleşirler'. Son dönem sinemasında özneyi ısrarlı bir biçimde böyle kavramaya çalışan Kubrick'in filmleri bu anlamda önemlidir ve öznenin bu oyuna daha baştan imkansız bir gerçek olarak katıldığının göstergelerini sunmaktadır. Bu yüzden Altıncı Bölüm erotizm kavramı doğrultusunda ve şeyleşmeden (her iki anlamda da) yola çıkarak Kubrick sineması üzerine odaklanmaktadır.

Sonuç olarak bu metni, öznenin Batı dünyası içe-risinde, psikanaliz kuramı ve sinema arasında karşılıklı bir ilişki kurmayı gözeterek; 'özdeşleşme, yabancılaşma ve şeyleşme' kavramlarının bir tarihselleştirilmesi olarak okumak gerekmektedir. Özne olabilme konumu (dünyasını değiştirebilecek bir eylemde bulunabilme anlamında) öznelleşme / boyun eğme (subjection) için ödenmesi gereken bir bedeldir. Ama insan olduğu sürece boyun eğmemiş bir özne mutlaka olacaktır, Lacan'ın dediği gibi "Öznelerin hepsi kastrasyona maruz değildir, hatta kastrasyona maruz kalmayan bir tek özne var olmasa bile".[4]

---

3 *Özneyi modernlik içerisinde nasıl anlamak gerektiği ilgili olarak Alain Touraine şöyle demektedir: "Özne'den ne anlaşılıyordu? Her şeyden önce akılcı ve insan düşüncesi tarafından anlaşılabilir yasalarla yönetilen bir dünyanın yaratılmasıydı anlaşılan. Öyle ki, insanın özne olarak oluşumu, en güzel eğitim programlarında görüldüğü gibi, akılcı düşüncenin öğrenilmesi ve yalnızca aklın yönetimine boyun eğmek üzere geleneğin ve arzunun baskılarına direnebilme gücüyle özdeşleştirildi. Bu durum, tarihsel gelişmeyi, olgusal (pozitif) düşünceye, mutlak Tin'e ya da üretim güçlerinin serbest gelişimine doğru gidiş olarak gören tarihselci düşünce açısından da aynıdır. Horkheimer'ın nesnel aklın dünyası olarak adlandırdığı ve özlemini çektiği dünya işte budur. Modernlik tam da bu nesnel aklın çöküşü ve öznelleşmeyle akılcılaşmanın birbirinden ayrılmasıyla özdeşleştiğine göre, Horkheimer'la pek çok başka düşünürün modern dünya konu-sunda karamsar bir yargıya varmamaları olanaksızdı. Modernliğimizin dramı, bizzat kendisini oluşturan iki yarıdan biriyle mücadele ederek, yani bilim adına özneyi kovarak, Descartes döneminde ve bir sonraki yüzyılda hala yaşayan Hıristiyanlığın katkısını reddederek, akıl ve ulus adına, Hıristiyanlık'taki ve doğal hukuk kuramlarındaki ikiciliğin mirasını yıkarak gelişmiş olmasında yatar Öyle ki aslında modernliğin temel bir bölümünün yıkılışı hala modernlik olarak adlandırılmaktadır. Modernlik, ancak özneyle aklın, bilinçle bilimin etkileşimiyle mevcutken, bize, bilimi yüceltmek için özne fikrinden vazgeçmenin, aklı özgür kılmak için duygu ve imgelemi susturmanın... gerektiği fikrine dayanır." Alain Touraine; Modernliğin Eleştirisi; Yapı Kredi Yay.; çev: Hülya Tufan; 2. Baskı-1995; sy. 230-231.*

4 *Darian Leader & Judy Groves; Yeni Başlayanlar İçin Lacan; Milliyet Yayınları; Çev: Gül Çağalı Güven; 1. Baskı-1997; sy. 159.*

I. KISIM
TEMEL KAVRAMLAR

"Psikanalizde Sadece Abartılar Doğrudur"
Theodor Adorno – *Minima Moralia*

I. BÖLÜM

PSİKANALİTİK BAĞLAM (TEMEL KAVRAMLAR)

'Modern' Batı toplumlarının oluşum tarihi göz özüne alındığında, genel olarak sanatla (hem kuramsal hem de pratik bağlamda) bu çağın getirdikleri arasındaki ilişki karmaşık (kompleks), dolayımlara dayalı ve kuşkusuz zorunlu bir niteliğe sahiptir.

Bu ilişkiler çok yönlü olarak değerlendirilebilir ve bu değerlendirmenin her aşamasında, felsefi görüşlerin sürekli alt üst oluşları, neredeyse bütün bu oluşum tarihini kapsayan savaşlar, devrimler, ayaklanmalar ve söylev vardır. Kuşkusuz listeyi fazlası ile uzatabiliriz, ancak buradaki asıl konu tüm bu toplumsal olayların aynı zamanda da bireysel olan niteliği ve bireyin bu evreden geçişinde kendisini nasıl yarattığına ilişkindir.

Bu bir anlamıyla bireyin kendisini toplumla beraber her defasında yeniden yapılandırışının öyküsü olarak okunabileceği gibi, diğer yandan da bireyin her defasında dağılışının da öyküsüdür. Çünkü, son kertede, bireyle toplum arasındaki ilişki diyalektik bir ilişkidir ve bu diyalektik ilişkinin belirli bir noktasında birey kendisini, kendi hakikatinden uzaklaşmak suretiyle kurar.

Bu vazgeçişin bir karşılığı olarak 'bastırma' kavramını devreye sokabiliriz ki, böylelikle içine gireceğimiz alana işaret edebilelim. Bu alan, kendisini, XIX. yüzyılda, 'bilimsel' bir disiplin olarak kuran psikanalizdir ve bireyin deneyimlediği yaşamın anlamlandırılmasında, tüm bir 'gerilim alanı'nın farklı boyuttan kavranabilmesinin araçlarını sağlar.

Freud 'uygarlığın' insan dürtülerinin sürekli bir biçimde bastırılması üzerine kurulduğunu ifade eder; böylelikle birincisi bu dürtüler özgün, ilk cinsel amaç-larından saptırılır ve ikincisi hemen istenilen doyum daha sonraya, yerine bir vekil tayin edilerek ertelenir. Öyleyse bu anlamda sanat eserini de böylesi bir vekil saymak mümkündür. Ancak konuyu bu kadar basit bir düzeyde açıklamaya çalışmanın getireceği bir takım handikaplar mevcuttur.

Bu, her türlü insani üretimi, tüm bir insanlık tarihi boyunca hiçbir fark gözetmeksizin aynı eşdeğerlilik ilkesi altına alır. Burada sorulması gereken soru psikanalizin kullandığı kavramların ve bu kavramları tanımlayışının evrensel bir gerçekliğe sahip olup olmadığına ilişkindir.

Özellikle XIX. yüzyıldan itibaren Batı'daki düşünsel üretim sürecinin kendisini hem zamanda hem de mekanda evrenselleştirmeye yönelmesi (ki kuşkusuz bu kapitalizmin kendisini evrensel bir model olarak tanımlamasıyla ilişkilidir) psikanalizin de kendisini aynı yönde tanımlamasına yol açar. Her ne kadar kura-mın dayanmakta olduğu kavramlar, içinde bulunduğu toplumsal-kültürel yapıya aitse de (bu anlamda aslında hareketi belirli bir zaman ve mekan içindedir) yine de evrensel olduğu yönündeki iddia çeşitli bulgularla desteklenmeye çalışılır, özellikle Oedipus Kompleksi üzerine yapılan vurgu bu yöndedir. Bu noktada kav-ramların nasıl anlamlandırıldıklarına ilişkin yapılacak bir vurgu söylenilmek istenileni daha net ortaya koyacaktır. Burada daha sonra üzerinde farklı bağlamlarda duracağımız iki kavrama bir giriş yapabiliriz.

Gerçeklik İlkesi[5] ve Haz İlkesi: Psikanaliz kuramının temel başlangıç noktası bilinçaltı süreçlerdir; bunlar temel olarak dışsal bir gerçeklikten bağımsız olarak iş görürler ve haz almaya yöneliktirler. Eğer bu sürecin gerçekleştirdiği etkinlik her hangi bir hazsızlığa yol açacaksa 'ben' tüm bunlardan kendisini geri çeker, bunu baskılar.

Bu geri çekilmeye, baskılamaya neden olan şey, hazzın denetimi altındaki birincil ruhsal süreçlerin dış dünya karşısında rahatsızlık yaratmalarıdır; bu rahatsızlık nedeni ile doyum ertelenir; ancak bu ertelemenin ya da baskılamanın gerçekleştirilebilmesi için, diğer bir ifadeyle rahatsızlığın kendisini daha üst düzeyde orta-ya koymaması (psikoz gibi) için baskılananın yerine başka bir şeyin ikame edilmesi gerekmektedir; bu da ancak dış dünyanın zihinsel bir temsilinin kurulmasıyla mümkündür; temel olarak gerçeklik ilkesi bunun üze-rine kurulmuştur.

Gerçekliğin böylesi bir kuruluşu bilincin bir işlevidir ve aralarındaki ilişki düalist olmaktan çok diyalektiktir. Eğer ilişki bu şekilde kavranılacak olursa, dış dünya da bireyin salt maruz kaldığı bir şey olmaktan çıkar ve müdahale de edebileceği bir şey haline gelir. Gerçeklik İlkesi kurulurken hazsızlıktan kaçış temel olarak iki yönde gerçekleşir. (Bu başka kaçış yolu olmadığı anlamına gelmez): Bastırma ve yüceltme. Bastırma kavramını şimdilik daha sonraya bırakmak kaydıyla; yüceltme kavramına yönelindiğinde kavramın kültürle olan ilişkisi açıktır.

Yüceltme[6] temel olarak, bir cinsel dürtünün dolaysız hedefinin yerine, aynı yoğunluğa sahip bir başka hedefi ama kökensel olarak cinsel olmayan bir hedefi geçirerek gerçekleşir. Böylelikle kültür denilen yapı, Psikanaliz açısından, neredeyse

---

5 *Gerçeklik İlkesi kavramı Türkçe'deki kimi çevirilerde Olgusallık İlkesi olarak geçmektedir.*

6 *Burada nevrozla olan bağlantıya da dikkat çekmek gerekiyor. Freud, 'yüceltme' kavramını açıklarken buna da vurgu yapmaktadır: "Özgün (ilk) cinsel amacın yerine, artık cinsel olmayan, ancak ruhsal açıdan ilkiyle ilişkili olan bir başka amacı benimseme yeteneğine yüceltme diyoruz... Öyle gözüküyor ki başlangıçta cinsel içgüdünün ne kadarını yüceltip uygarlığın hizmetine sokacağını, her bireyin doğuştan gelen yapısı belirlemektedir... öyle gözüküyor ki örgütlenmelerin çoğunda bir miktar dolaysız cinsel doyum vazgeçilmezdir ve bireyden bireye değişen bu miktardaki bir eksiklik işleyiş üzerindeki zararlı etkileri ve özsel hoşnutsuzluk duygusu nede-niyle, hastalık olarak değerlendirilmesi gereken olgulara yol açar" S. Freud; Uygarlık, Din ve Toplum, Öteki yay. Çev: Selçuk Budak, sy. 39-40*

bütünüyle cinsel dürtülerin bastırılması ve saptırılması üzerine kuruludur.

Kültürün tamamını ve kültürün bütün unsurları gibi sanatı da yüceltim kavramı ekseninde açıklamak, onun potansiyel diğer özelliklerini gözden kaçırmak olur (örneğin psikanaliz bağlamında fantezi düzeyini). Diğer yandan da 'birey-özne'nin tarihi bir nevi nevrozdan kaçınmanın tarihinden başka hiçbir anlam ifade etmemeye başlar. Oysaki, 'gerçeklik ilkesi'nin kuruluşu aynı zamanda bir eylem ve mücadele alanına da işaret etmektedir.

"Olgusallık ilkesinin kuruluşuyla, haz ilkesi altında bir hayvan itkileri öbeğinden çok daha öte bir şey olmayan insan örgütlü bir ben olmuştur. Ben, 'yararlı olan' ve kendisine ve dirimsel çevresine zarar vermeden elde edilebilecek olan için çabalar. Olgusallık ilkesi altında, insan us işlevini geliştirir; olgusallığı 'sınamayı', iyi ve kötüyü , doğru ve eğriyi, yararlı ve zararlıyı ayırdetmeyi öğrenir.

Dikkat, bellek ve yargı yetilerini kazanır. Ona dışardan dayatılan bir ussallığa uyarlanmış bilinçli, düşünen bir özne olur. Düşünce etkinliğinin salt bir kipi ansal aygıtın yeni örgütlenişinden 'kopar' ve olgusallık ilkesinin egemenliğinden özgür kalır: Düşlem ekinsel başkalaşımlardan korunur ve haz ilkesine bağlı kalmayı sürdürür. Başka bakımlardan, ansal aygıt olgusallık ilkesine alt güdümlüdür.

Haz ilkesinin üstünlüğü altında 'ansal aygıtı uyaranların artan yükünden kurtarmaya yaramış' olan 'devimsel boşalım' işlevi şimdi 'olgusallığın uygun olarak değiştirilmesinde' kullanılır, eyleme çevrilir." [7]

Marcuse'un 'ben'in etkinliği üzerine yaptığı vurgunun yanı sıra dikkat çekici başka bir yön daha vardır. Bu da kavramın açımlanmasında kullanılan kavramların kültürel bağlamlarıdır. Düşüncenin kendisini örgütlediği kavramlar bu düşüncenin içinde gelişmekte olduğu kültürden gelirler; böylelikle soyut, zamansız, mekansız değildirler.

Yukarıdaki alıntıda geçmekte olan kavramlar; 'örgütlü ben', 'us', 'iyi ve kötü' ve diğerleri tarihsel ve kültürel bağlamlarını Aydınlanma, tarihsel bir özne olarak burjuvazinin ortaya çıkışı ve kapitalizmin örgütlenmesi aşamasında bulurlar ve bu döneme içkindirler. Örneğin 'ilkel toplulukları' bu kavramlarla açıklamaya çalışmak yanlış sonuçlara yol açacaktır. Öyleyse bizim bağlamımızda bu kavramların kendilerini somutladıkları zaman ve mekân içindedir ve evrensel nitelikte tanımlar içermezler.

---

7 *H. Marcuse, Eros ve Uygarlık, İdea yay. , Çev: Aziz Yardımlı, 2. Baskı-1995, sy: 1.*

1. BİLİNÇALTI

Psikanaliz kuramının temel dayanak noktalarından birisini bilinçaltı[8] kavramı oluşturur. Kavramın Freud tarafından ilk kullanım 1895 yılına rastlamaktadır, ancak kavram Freud'un kuramında gittikçe daha önemli bir yer edinmeye başlar.

Bilinçaltı, psikanalizde topografik bakışın bir sonucudur ve bu bakışa göre ruhsal aygıt üç bölümden oluşmaktadır: Bilinçaltı / ön-bilinç / bilinç (diğer bir ba-kış açısıysa yapısal olarak adlandırılır ve id / ego / süpe-rego'dan oluşur).

Freud, bilinçaltının özelliklerini şu şekilde tanımlamaktadır: "Çelişkisizlik, birincil süreç (yatırımların devinebilirliği), zamansızlık ve dışsal olgusallığın yerine ruhsal olgusallığın geçmesi...";[9] şimdi bu özelliklerden birincisi, yani 'çelişkisizlik' arzuya ilişkin dürtülerden oluşur. 'Birincil-ruhsal- süreç' Freud tarafından iki ayrı süreçle tanımlanır 'yer değiştirme' ve 'yoğunlaşma'. Yer değiştirme kısaca bir şeyi aynı yatırım miktarını koruyarak bir diğeriyle değiştirme anlamına gelirken; yoğunlaştırma da bir şey pek çok farklı yatırımı kendisinde toplar. Son olarak bilinçaltı süreçleri zaman tarafından düzenlenip değiştirilemezlerken aynı zamanda da dışsal gerçekliği dikkate almazlar, diğer bir ifadeyle haz ilkesinin denetimi altındadırlar.

Bilinçaltına ilişkin açıklamalarda dürtüler önemli bir yer tutmaktadır. Kimi yerlerde dürtüyle içgüdü eş anlamlı olarak kullanılmaktaysa da aralarındaki fark önemlidir.

İçgüdüler doğal, hayvani olanı vurgular ve kuşkusuz hayvanların da içgüdülerinden söz edilmektedir; yeme, korunma, üreme gibi. Dürtülerse insani olarak nite-lendirilir ve kültürel etiketler taşır.

Lacan içgüdülerin doğuştan geldiğini söylerken, dürtülerin çocuğa aile tarafından kazandırıldığını ve bu suretle içgüdülerde dürtüye yönelik bir dönüşüm olduğunu vurgular.

Freud da dürtülerden söz ederken Almanca'daki 'Trieb' kavramını kullanmaktadır ki bu da dürtü anlamına gelmektedir. Freud 1915'te kavramı şu şekilde tanımlamaktadır:

"Ruhsal yaşamı yaşambilimsel bir bakış açısından incelemeye dönersek, bir 'içgüdü' bize ruhsal ve bedensel arasındaki bir temel kavram olarak, bedenin içerisinden kaynaklanarak ruha ulaşan uyarıların ruhsal temsilcisi olarak, ruhsalın bedensel ile bağlantısından doğan iş istemi olarak görülecektir."[10]

---

8 Türkçe'deki kimi metinlerde bilinçaltı kavramı bilinçdışı olarak da kullanılmaktadır. Kavram İngilizce de 'unconscious' olarak kullanılıyor.

9 S. Freud, Metapsikoloji, İdea yay., Çev: Aziz Yardımlı, 1. Baskı, 2000 sy. 143.

10 S. Freud, Metapsikoloji, İdea yay., Çev: Aziz Yardımlı, 1. Baskı, 2000, sy. 89

Görüldüğü üzere Freud dürtü (çeviride içgüdü olarak çevrilmiş) kavramını bedensel olan ile ruhsal olanın merkezine yerleştirir. Beden burada salt bir biyolojik varlık olarak kendi işlevini yerine getirmeye çalışır. Ancak ruhsal yaşamın gerçeklik ilkesi uyarınca düzenlenmiş olması bedenin bu yönelimlerini de düzenlemek durumunda bırakır. Bu bedenden kaynaklanan dürtülerin hedeflerinde sapmayı, bir farklılaşmayı gerektirir. Bunu Freud dürtülerin yazgıları olarak tanımlarken dört farklı yazgı saptar: 'Karşıtına evrilme', 'Kişinin kendisine karşı dönme', 'Baskı' ve 'Yüceltme'[11] Bunlardan yüceltme kavramına daha önce değinilmişti, burada diğer bir önemli kavram olarak karşımıza tekrardan baskı çıkmaktadır. James Strachey, "Baskı kuramı üzerine ruhçözümlemesinin bütün yapısının dayandığı temel taşıdır" demektedir.

Gerçekten de baskı bütün kuramın temel taşı gibi görünmektedir; bilinçaltı, dürtü, aktarma ve yineleme kavramları arasındaki ilişkinin düğüm noktası ve nevroz teorisinin (aynı zamanda psikozun da) merkezinde yer almakta, rüyalar (ya da fanteziler) bunun üzerinden çözümlenmektedir. Bunu dürtülerle birlikte ele aldığımızda, kuram bizi şu sonuca götürmektedir; eğer bir dürtü ruhsal yaşamda hazsızlığa yol açacak ise bastırılır. Bu noktada bastırma (refoulement) kavramıyla baskılama (supression) kavramları arasında fark vardır; benin kaçmasının olanaksız olduğu dürtüler bastırılır, baskılamaysa bilinç düzeyinde işler. Topografik bakış açısı doğrultusunda söylendiğinde, bastırma bilinçaltı ile ön-bilinç arasında yer alırken; baskılama ön-bilinç ile bilinç arasındadır.

Bastırmanın amacı böylelikle dürtülerin bilinçle olan ilişkilerinin engellenmesi anlamına gelir.

Bu noktada bilinçaltının işleyiş yapısının daha derinlikli olarak kavranabilmesi için Freud'un ötesine de uzanmak gerekmektedir. Kuşkusuz Psikanaliz kuramı neredeyse tamamen Freud'un çabaları ile kurulmuşsa da bu noktada takılıp kalmadı ve büyük bir gelişim gösterdi ve farklı disiplinlerin gelişiminden de etkilendi (antropoloji, kültürün etkilerinin daha merkezileşmesi ve dilbilim gibi).

Bu gelişimin en önemli aşamalarından birisi, kendi-sini bir Freudyen olarak tanımlayan Lacan'dır. Eğer Freud için önemli olan biyolojik bir nesne olarak beden ise (Freud, "Anatomi, yazgıdır" demektedir), Lacan için ise dildir: "Bilinçaltı dil gibi yapılanmıştır." Bu çoğu kez söylendiği gibi Freud'un kuramının dilbilimin getirdik-leri vasıtası ile tekrardan yazımından çok daha fazlasını ifade eder. Ve daha sonra üzerinde durulacağı gibi Lacan'ın psikanaliz kuramının merkezinde dil tek başına durmamaktadır, orada dilin yanı sıra hazzın ve arzunun yeniden formüle edilişi ve 'gerçek' vardır.

---

11 S. Freud, Metapsikoloji, İdea yay., Çev: Aziz Yardımlı, 1. Baskı, 2000, sy. 92

"Lacan için önemli olan, insanın dil'e ve dolayısıyla toplum ve kültür düzenine 'girmesinden' önceki dolayımsız tasarım özdeşliği (çocuğun aynada kendini tanıyarak, ilkel bir biçimde kendini algılaması ve konumlaması gibi) değil, araya bir üçüncü öğenin (dil, toplum, kültür) girmesinden sonra insanın geçirdiği trajik gelişimdir; başka bir deyişle, temel kategorisi 'istek' olan bilinçaltının toplumsal düzenle ve düzenin taşıyıcısı olan imleyenlerle bastırılmasıdır; insanın ilk ve en temel varlığını (hakikatini) kaybedişi ve toplumsallaşma sürecinde, ne yaparsa yapsın, hangi 'ben'lere bürünürse bürünsün hiçbir zaman doyuma ulaşamamasıdır, yani bütün olumlu sonuçlarına rağmen, bilincin bilinçaltına, toplumun doğal isteğe, imleyenin imlenene denk düşmemesi, onu tamıtamına kaplamaması ve orada bir yarığın, bir çatlağın kalmasıdır ve bu, insanoğlunun ilk bütünlüğünü, isteğini, hakikatini, bir türlü ele geçirememesi, gerçekleştirememesidir. Lacan insanoğlunu, imleyenle imlenen arasında bir 'yarılma' ve hakikatin 'sonuşmazsal' (asymptotique) tasarısıyla (projesiyle) tanımlar. Tam anlamıyla Lacan'a özgü olan bu iki terim (yarılma ve sonuşmaz)[12] , kuramının belkemiği ve aşırı bir özeti olarak görülebilir."[13]

Bilinçaltının dil gibi yapılanmış olduğunu söylerken, Lacan şunu da vurgulamaktadır: "Dil bilinçaltının koşuludur".

Ve bu noktadan gelişen kuram, Saussure'ün dilbilim kuramına, dil ve söz ayrımıyla gösteren (imleyen) ve gösterilen (imlenen) ayrımına dayanır. Basitçe ifade edildiğinde[14] bir gösterge, gösteren (akustik ya da görsel imge) ve gösterilenden (kavram) oluşur ve Saussure'e göre anlam da bir göstergenin diğer göstergelerin dolayımından geçmesi sonucunda oluşur (değer). Roland Barthes bu kavramı şu şekilde ifade etmektedir:

"... göstergeyi 'bileşim'i bakımından değil ama 'çevre'si açısından ele almak gerekir: Değer sorunudur bu... Değer, sözün karşıtı olan dil kavramıyla sıkı bir bağıntı içindedir. Dilbilimi ruhbilimden uzaklaştırarak, iktisada yaklaştırır. Bundan dolayı da yapısal dilbilimin temelidir."[15]

Şimdi, çok sıkça ifade edilmiş olduğu üzere insanı doğadan (hayvandan) ayı-

---

12 *Hilav 'sonuşmaz' ve 'yarılma' kavramlarını şu şekilde açımlamaktadır: "Bir eğriye sürekli olarak yaklaşan ama hiçbir zaman onunla birleşemeyen ya da sonsuzda birleşen düzçizgiyi belirten sonuşmazı Lacan, istekle dile gelen bilinçdışının (ki bu isteğin en kök ve temel biçimi, 'anneyle birleşmek'tir), yani ,insanın asıl varlığını, hakikatini; toplum ve kültür düzeni içinde ne kadar başarılı çözümler gerçekleştirirse gerçekleştirsin, kendini hiçbir zaman bulamayışını, sürekli eksik kalışını; insanoğlunun, bitip tükenmez bir arayışa yönelmesini, hiçbir zaman doyuma ulaşamamasını belirtmek için kullanıyor. Yarılma ise, dilden önceki imgelemsel dönemde, bir başkasında kendini bulan, onunla dolayımsız olarak özdeşleşip 'ben'i belli bir doyuma ulaştıran (burada narkislik -narcisssisme- söz konusu) insan yavrusunun, bir 'üçüncünün' yani toplumsalın, simgenin, imlemin araya girmesiyle, isteğini bir başka yöne çevirme, bastırma, dolayım içine girme ve bundan ötürü çatlama ve ayrı düşme durumunu yaşamasını belirtiyor." S. Hilav, Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları; 'Lacan Üzerine'; 2. Baskı-1995, sy. 228.*

13 *S. Hilav, Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları; 'Lacan Üzerine'; 2. Baskı-1995, sy. 228.*

14 *Bu kavramlar ve diğerleri -anlam, yananlam vb. gibi- bir sonraki bölümde, sinemayla bağlantı-landırılarak daha ayrıntılı tartışılacaktır*

15 *R. Barthes; Göstergebilimsel Serüven; Kaf yay.; çev- Mehmet Rifat; 1999; sy: 72.*

ran en temel özelliklerden birisi bilinç olgusudur.

Bu bilinç sayesindedir ki insan çevresindeki olguları, olayları algılamanın ötesinde 'anlamlandırmakta' ve hem değiştirmekte hem de kendisi de değişmektedir.

Burada anlamlandırmanın iki temel kategorisi vardır (Barthes'ın anlamlandırmaya ilişkin söylediği temel anlam ve yan anlam da bu kategoriler sayesinde imkanlıdır): Simgeleştirme ve kavramsallaştırma. Dil süreci böylesi bir anlamlandırma pratiğine sahipken bu pratik de insan açısından çift yönlü bir etkiye sahiptir. Christian Metz, *The Imaginary Signifier*[16] da bu etkiyi şu şekilde tanımlamaktadır:

"Anlamlandırmanın daha gizli ve daha geçici kaynakları (tanım gereği daha az farkedilebilir ve zihnin daha geç kavrayabileceği kaynakları) vardır ve bunlar şu andaki bilgimize göre bütün insanlık, yani biyolojik bir 'tür' olan insan için geçerlidir. Bu simgesel olanın toplumsal değil de 'doğal' olduğu anlamına gelmez; tam tersine anlamlandırma en derin temelleri (ki bunlar 'olgular' değil her zaman yapılardır) açısından düşünülürse artık toplumsal gelişmenin bir sonucu değildir; altyapıyla birlikte sonuçta tüm insan soyunu tanımlayan toplumsallığın oluşmasında bir öğe haline gelir... her zaman insanın simgeyi yarattığı gibi açık bir gözlemden sonra, simgenin de insanı yarattığı gözlemi kaçınılmaz olur."[17]

Öyle ise şunu söyleyebiliriz; göstergenin diğer göstergelerle olan ilişkisi sonucunda anlam oluşturulmakta ve bu ilişkiyi kuran insan aynı zamanda bu ilişki tarafından da belirlenmektedir; diğer bir ifade ile insan da kendisini ancak diğerlerinin (öteki'nin) dolayımından geçirerek anlamlandırıp, sabitleyebilmektedir. Bu simgeleştirme işleminin dil alanındaki rolü aynı zamanda psikanaliz kuramındaki rolünü de oluşturmaktadır. Eğer 'birey-özne' kendisini tanımlayacaksa bunu bir ötekinin dolayımından geçerek yapar, kendisini simgesel düzeyde yerleştirir. Ancak şimdilik psikanaliz bağlamında simgeselin ne anlama geldiğine girmeden önce, bilinçaltı kavramına tekrardan yöneldi-ğimizde, artık daha farklı anlamlara sahibizdir.

Dil düzeninde gösterenle gösterilen hiçbir zaman tam olarak çakışmaz, aralarında daima bir gerilim bulunur; bunu kavramla nesnesi arasındaki gerilim olarak tanımlayabiliriz.[18] Bir anlamıyla da bu gösterenlerin düzenine girmek demektir ki, eğer psikanaliz kuramı bağlamında konuşulacak olunursa, bir gösteren bir özneyi bir başkasıyla temsil ederek işaretler, yani onun dolayımından geçirerek. Bu öznenin hakikati ile kendisini anlamlandırışı arasındaki yarılmanın alanını

---

16 *C. Metz; The Imaginary Signifier, Screen, 1975; Summer, sy.30*

17 *C. Metz'in yukarıdaki metninden aktaran; R. Coward- J. Ellis; Dil ve Maddecilik; İletişim Yay.; çev: Esen Tarım; 1. Baskı 1985; sy. 143-144. Ayrıca bkz. C. Metz; Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, London Macmillian Press; 1983.*

18 *T. Adorno'nun, 'Nichidentitat' kavramı da özdeşlik dışı olmak bağlamında kavramıyla nesnesi arasındaki gerilimden bahseder, bu aynı zamanda potansiyel bir 'özgürleşimin' de zeminini sunar.*

oluşturur. Ancak öznenin kurulabilmesi için bu dolayım kaçınılmazdır. Bu süreç aynı zamanda ileride değinilecek olan 'özne-ben'in kuruluşunda ikinci önemli adım olan (birincisi imgesel aşama ya da 'ayna evresi'dir) kastrasyon (hadımlık) kompleksiyle de yakından ilişkilidir.

"Lacan'a göre, öznenin kurulması bakımından bu dolayım çok büyük önem taşır. Burada konumuz dil değil de bilinçdışı olduğuna göre, öznenin derinlemesine ve derinlerinde yaşadığı bir şeyi (duygu, istek vs.) imlenene benzetebiliriz ve bu imlenenin düşüncede (bilinçte), imleyenlerin karşılıklı bağıntıla-rıyla dolayımlandığını; zamanla sayıları çoğalan bu imleyenlerin, imlenenin yerine geçtiğini söyleyebiliriz. Bunun sonucu, öznenin, bir simgeler (imleyenler) düzeni içine girmesidir. Ve simgeler düzeni, özü gereği, bir dolayımlayıcıdır (araya giren bir şeydir). Aynı zamanda bu düzen, özneyi, doğrudan doğruya yani dolayımsız olarak yaşadıklarından (yaşantılarından); dolayımsız 'hakikat'inden ayırır, uzaklaştırır (araya bir mesafe koyar).

Böylece dil, öznenin kendisi ve derin yaşantısı konusunda yanılması, kendini aldatma olanağını yaratmış olur. Ayrıca bilinçdışının oluşması ve ortaya çıkması olanağı da doğar. Başka bir deyişle 'söylenen'le 'ya-şanan', asıl öz ile sözlü söylem de özün ortaya çıkışı arasında ortak bir ölçü yok demektir bu. Özne, kendisine ilişkin söyleminde, özünün hakikatinden gitgide uzaklaşır. (Lacan, nevroz kuramını bu noktadan geliştirecektir)."[19]

En kısa ifadeyle, bilinçaltının yapısını anlamak için bu durum şunu ifade etmektedir; bilinçaltına bastırılanlar dürtülerin, arzuların (ya da rasyonalize edilmemiş libidonun hedeflerinin) kendileri değil ama birer temsilcileridirler, böylelikle bilinçaltı simgelerde oluşan bir yapı haline gelir (zaten Freud bilinçaltının çözümlenmesinde 'yoğunlaşma' ve 'yerdeğiştirme' kavramlarını kullanırken Lacan bunların yerine 'metafor' ve 'metonimi' kavramlarını kullanır); diğer bir ifadeyle dil gibi yapılanmıştır. Ayrıca bilinçaltı toplumsal, kültürel yaşamın bir sonucudur (dil bilinçaltının koşuludur) ancak çocuk doğar doğmaz bu yapının içine giremez, çünkü öncelikle toplumun dilini (simgesel düzeni) öğrenmek durumundadır. Simgesel düzene geçiş birden bire olmaz, bunu ancak 'özdeşleşmeler' kendi beni için 'imago'lar bulmak vasıtasıyla gerçekleştirir. Bu simgesel dönem öncesi aşamayı Lacan imgesel olarak adlandırır; diğer adıysa 'Ayna Evresi'...

---

19 S. Hilav, Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları; 'Lacan Üzerine'; 2. Baskı-1995, sy. 229-230.

2. İMGESEL - SİMGESEL VE GERÇEK

İmgesel aşama, Odipal aşamadan önce gelen ve gerçeklik ilkesinden habersiz, hazzın denetimi altında bulunan narsistik aşamaya tekabül eder. Ancak Lacan'ın bu aşamayı kavramsallaştırması Freud'un çoğu kez biyolojik kökenli açıklamalarının ötesine uzanır ve daha sonrası üzerinde (simgesel aşamada) büyük ölçüde belirleyicidir. Diğer yandan kuram kendi kökenlerini yine Freud'da bulur.

Lacan'ın kuramında imgesel aşama simgesele geçebilmek için zorunlu bir uğraktır, çünkü nesne ile olan simgesel ilişkiler ilk defa burada kurulur; ancak bunlar anlamlarına dil düzenine geçişte kavuşurlar. Bu ilişki temel olarak narsistik yapıdadır ve özne-ben'in oluşturulmasını ve kendini tanımasını sağlarlar (bu tanıma her zaman bir yanlış tanımadır; çünkü ötekinde kendisini imler).

Lacan bu imgesel[20] aşamayı, yani özne-ben'in (moi) oluşum aşamasını Ayna Evresi olarak tanımlar. Bu aşamada çocuk ideal-ben ile ben-ideali'nin ilk gerçekleştirilmesini oluşturur.

"Hayali, bebeğin egosunun aynadaki yansıma imgesine göre oluştuğu ayna evresini karakterize eden bir durumdur... Karşılıklı öznellik konusunda, hayali, temelde öznenin kendi egosuyla narsistik ilişkisidir. Suret imgesine dayanan ve bu imge tarafından yakalanan ikili ilişki hayali düzene aittir. Suret ancak egonun başından beri başka bir ego olduğu olgusundan dolayı varolabilir. Başka bir deyişle ego idealich'dır (ideal-ben) ve sonraki bütün özdeşlikleri karakterize eden başka bir benliktir."[21]

Özne-ben bu aşamada henüz kendini nesnelleştiremez, çünkü tam anlamıyla dile girmemiştir ve bu yüzden özne olma durumunun işlevsel boyutuna da ulaşamamıştır (şimdilik sadece temel konumdadır). Burada özne olma durumunun en belirleyici özelliğini özdeşleşme oluşturur. Bir imge ile arasındaki dolayımsız özdeşleşme. Ve bu psikanaliz kuramının kurgusal bağlamında, simgesel boyutta bir rahme geri dönme olarak tanımlanabilir.

Ayna Evresi'nde, Freud'un kavramlarını kullanacak olursak ego id'den ayrılır ve kendisini oluşturur. Bu aynı zamanda bilinçaltının da oluşum aşamasıdır. Freud'un ruhsal aygıtı topografik olarak üçe ayırdığını daha önce söylemiştik (bilinçaltı, ön-bilinç ve bilinç). Ancak bu ayrımlaştırmanın getirdiği yetersizlikler onu daha farklı bir bağlama oturtmayı gerektirmektedir ki bu da yapısal dediğimiz ayrımdır: Id, ego ve süper-ego. Buna göre bebek ilk doğduğu aşamada ruhsal aygıt

---

20 İmgesel aşamada çocuğun kendi bedenini kavrayışı hayalidir (düşseldir- Imaginary).

21 R. Coward- J. Ellis; a.g.e.; sy. 193.

sadece idden oluşmaktadır, egonun idden ayrılıp oluşması (yani dışsal gerçekliğin salt bir algılanışı, yoksa kavramsallaştırılması-anlamlandırılması değil) aynı zamanda bilinçaltının da koşulu olur. Süper-ego bunlara sonradan eklenir (simgesel aşamada ilk kastrasyonun yaşanması ile).

Bilinçaltının süreçleri bağlamında kısaca dürtüden bahsetmiştik ancak dürtüler hiçbir zaman kendi başlarına doyuma ulaşamazlar ya da yarattıkları gerginliği boşaltamazlar; dürtünün bunları gerçekleştirebilmesini ego adı verilen ruhsal aygıt gerçekleştirir. Başka bir şekilde söylendiğinde, ego içsel olanıyla (mesela dürtüler) dışsal olan arasında bir tür dengeleyici işlev görmektedir. Freud'a göre egonun gelişmesinde en önemli unsur bebeğin kendi bedeniyle kurduğu ilişkidir (bu oto-erotik dönem olarak tanımlanır); ki bu egonun oluşumunda bedenin rolünün önemini vurgular.

"Freud, egonun başlangıçta bütünüyle bir beden egosu olduğunu dile getirmiştir. Yani libido tamamen bedene yüklenmiştir (oto-erotik dönem). Objenin farke-dilmesi ve dürtülerin objeye yatırılmaya başlaması ile birlikte libido içinde 'obje libidosu' ayrışmaya başlar. Dürtüler, obje ile ilişkisi içinde şekillenmeye ve bir obje ilişkisi formu içinde doyum bulmaya yönelirler.

Egonun dürtüsel yatırım objeleriyle ilişkisi ve bu objelerin parsiyel veya total 'özdeşim' objeleri olma süreçleri çok büyük önem taşır. Özdeşim, bir egonun içine başka bir egonun özümsenmesidir. Bu, özümseyen egonun bazı nitelikleri ile diğer ego gibi davranması demektir..."[22]

Öyle ise Lacan için olduğu gibi Freud'da da ego diğerini içine alarak bir öteki olarak oluşur; bu Lacan'ın kuramında, ayna evresinde, özellikle anne imgesidir; çocuk anne ile olan ilişkisinde kendi bedenine ilişkin hayali bir bütünlük oluşturur ki bu da çocuğun daha kendisini baştan yanlış tanımasını ve kendi gerçekliğine (hakikatine) yabancılaşmasını getirir. Burada ego için temel kavram özdeşleşmedir ve bunun ikili bir yapısı vardır. Birisi Freud'un da sözünü etmiş olduğu ideal ego diğeri ise Lacan tarafından vurgulanmış olan ego-ideali'dir.

İdeal-ego, özne-ben'in kendisine benimsediği ideal imgedir, en basit düzeyde kendinize bir yer edinmek için bir diğeriyle özdeşleşirsiniz (fantezilerinizde kendinizi bir başkasının yerine koyarak aslında yapamayacağınız şeyleri onun vasıtasıyla yapmayı hayal ettiğiniz de olduğu gibi). Ego-ideali ise bu benim-sediğiniz imgeyi kimin için benimsediğiniz ile ilgilidir, burada belirleyici olan ötekinin arzusu olmayı arzuluyor olmak ile ilgilidir. Simgesel aşamanın üçlü yapısında (imgesel aşamadaki çocukla anne arasındaki dolayımsız ikili ilişki, araya bir üçüncünün

---

22 *Y. Akvardar-E. Çalak - U. Etaner - C. Hürol - H. Sunat - R. Tükel - A. Üçok - B. Yücel; Psikana-litik Kurama Giriş; Bağlam yay., 2. Basım: Ekim-2000, sy. 65*

girmesiyle -Yasa / babanın Adı- girmesiyle bozulur) bu ötekinin arzusu olma arzusu dördüncü bir terim olarak belirir: Fallus.

Fallus kavramından önce imgeselden simgesele geçiş aşamasında diğer önemli kavram 'arzu'dur. 'Arzu' kavramını Lacan'ın kavrayış biçimi büyük oranda Hegel'e dayanır. Hegel, "İlk arzu diğerinin arzusu tarafından kabul edilmektir"[23] demektedir. Ancak bu arzunun ne olduğundan çok nasıl işlediğine dair kısa yollu bir cevaptır. "Arzu nedir?" sorusunaysa Lacan şu şekilde yanıt vermektedir: "... Arzu, ne tatmin iştahı, ne de sevgi talebidir ama ilkinin ikincisinden çıkarılmasından doğan ayrım, hatta bu ikisinin yarılması (spaltung) fenomenidir".[24]

Kimi Türkçe metinlerde arzu ile istek kavramları eş anlamlı olarak kullanılmaktaysa da Lacan bunların arasında net bir ayrım koyar. İstek daima bilinç düzeyinde iken arzunun yeri bilinçaltıdır ve bu yüzden isteğin gölgesinde kalır ve hiçbir zaman doyurulamaz. Bu netlikte olmasa da ayrımı Freud'da da bulabilmek mümkündür. Freud'un, "Her rüya bir arzunun gerçekleştirilmesidir" önermesi, arzunun bilinçaltı yapısını vurgular. Şimdi buradan arzuya ilişkin daha keskin bir gözleme gidilebilir.

"Gösterende kendini eklemleyen talep, gösteren zincirinin altında kalan metonimik bir kalıntı bırakır; bu hem mutlak hem de savunulmaz olan belirlenmiş bir öğe istek adı verilen zorunlu ve yanlış anlaşılmış bir öğedir.[25]

İsteğin bu metonimik sürecini harekete geçiren, kaybetme yaşantısıdır. Lacan'ın son zamanlarında belirttiği gibi, "Eksik olan bir şey olmadan neden diye bir şey de olamaz." Yani eksiklik olmadan, ne dilin ne de dolayısıyla öznenin bir gereği (nedeni) olabilir. Yoğunlaşma ve yerdeğiştirme yolunu izleyen birincil süreçler bilinç-dışındaki bir dürtü olarak görünmüşlerdi; şimdiyse iste-ğin etkili varlığı olarak görülebilirler; Lacan'ın, "İstek insan hayatının çeşitli görünümleri arasında herhangi bir noktadan daha fazla bilinçdışının varlığını hissettirir"[26] iddiasının nedeni budur.

Lacan'a göre bu arzu daima yokluk, olmayan bir nesne üzerinedir. Çocuk annenin fallusu, diğer bir ifade ile arzu nesnesi olmayı arzular, oysa annenin arzusu çocuğun bu arzusunun ötesindedir ve simgesel düzeyde çarpıtılmış olarak kaydedilmiştir. Ve çocuğun bu arzusunun karşılanmasının imkansızlığı durumu, özneben'in oluşumunda ikinci ana gönderme yapar: Kastrasyon Kompleksi. Arzu kavramını bir yokluk durumuyla açıkladığımızda bunun asıl anlamı kendisini isteğin

---

23 *M. Foster; Eleştirel Aile Kuramı; Ayrıntı Yay.; çev: Hüseyin Tapınç; 1. Baskı-1989; sy. 124.*

24 *J. Lacan; Fallusun Anlamı; Afa yay. Çev: Saffet M. Tura; 1994, sy. 55.*

25 *J. Lacan, Le Séminaire, cilt XI, s:141'den aktaran R. Coward- J. Ellis sy. 208*

26 *J. Lacan, Le Séminaire, cilt XI, s:141'den aktaran R. Coward- J. Ellis sy. 208. Metinde arzu yerine istek kavramı kullanılmış, istek kavramı ise talep ile karşılanmış.*

bilinçli yapısında verir. İsteğin belirli bir nesnesi vardır ve bu büyük ölçüde bilinç tarafından kavramlaştırılmıştır. Oysa kavram ile nesnesi arasında bir gerilim her zaman söz konusudur ve bunlar asla çakışmaz; istek gerçekleşse dahi bir boşluk mutlak kalır. Arzu rahatsız edici etkisini bir kalıntı olarak işte bu boşlukta hissettirir.

Çocuğun simgesel aşamaya geçebilmesi arzusunun tatmin olamazlığıyla başa çıkabilmesini gerektirir; ki bunu yapamadığı noktada nevroza yakalanır ve imkansız bir çaba ile annenin fallusu olma girişimini sürdürür. Burada artık dil tam anlamıyla devreye girmektedir, çünkü özne-ben'in kuruluşunun ikinci aşamasında dilin varlığı mutlaktır. Bu aşama Freud'un Oedipal aşamasının farklı bir biçimde ifadesidir.

"Lacan, Oedipal işleme 'babalık eğretilemesi (metaforu)' adını verir. Bir terimin yerine diğerini, yani annenin arzusunun yerine babanın adını geçirmeyi gerektirdiği için, bu bir eğretilemedir. Bu işlemin sonucu, yitirilen ya da yadsınan fallusun anlamıdır."[27]

Bu Freud'da Oedipus Kompleksi'nin çözülümü ve süper-ego'nun kurulmasıyla ifade olunan süreçtir. Freud'un bu aşamaya ilişkin kuramının merkezinde ana-tomik olarak beden, ya da bir başka şekilde ifade olunduğunda simgesel bir kavram olan fallusun yerine penis yer alır. Bu anlamıyla da kastrasyon penisten mahrum kalma tehdidi anlamına gelmektedir, böylece süper-ego'nun oluşumu (simgesel aşamaya geçiş) kız çocuk ve erkek çocuk için anatomik düzeyde ayrımlaşır, anatomi yazgı haline gelir. Oysa bilindiği üzere böylesi bir ayrımı koyan kültürel düzendir. İmgesel bir penis yerine simge-sel fallus kavramı geçirildiğinde ise; kastrasyon, çocuk için hem annenin hem de babanın arzusu olmaktan yok-sunlaştırılmak anlamına gelir.

Antropolojik araştırmalar da (özellikle Malinowski bu konuda önemli bir yer tutar) Freud'un anatomiyi merkeze alan kuramını geçersizleştirmekte ve Oedipus Kompleksi'nin evrensel değil belli bir kültürel olgu oldu-ğunu ortaya koymaktadırlar (söz konusu olan üçlü çekirdek ailedir). Ancak süper-ego'nun bütün enerjisini almakta olduğu Oedipus Kompleksi ya da kaynak olarak kişinin babası ile özdeşleştirilmesinin gösterilmesi (bunu gösteren Freud'dur)[28] büyük önem taşır. Burada tekrardan özdeşleşme kavramıyla karşılaşılmaktadır. Daha önce ayna aşamasında imgesiyle özdeşleşen bebek şimdi babası ile özdeşleşmektedir. Öyleyse özdeşleşme ego için bir temel kavram olarak -bütün yaşamı belirlemektedir- ele alınmalıdır. Kavramın önemini Lacan şöyle vurgulamaktadır:

---

27 Yeni Başlayanlar İçin Lacan; Milliyet yay.; sy. 101.

28 Bkz. S. Freud, Metapsikoloji - "Ego ve İd"

"Ben'in bütün işlevi, 'ayna evresi'ndeki gibi imgesel özdeşleşmeler yapmaktır. Ancak bu özdeşleşmeler kültürel, simgesel düzenle koşullandırılır. Sözgelimi erkek çocuğun Oidipus çıkışında 'baba'sıyla özdeşleşmesi imgesel bir özdeşleşmedir, yani bir 'ben' işlevidir... 'Ben'i babayla özdeşleşmeye götüren Oidipal söylemdir. Böylece 'ben', bilinçdışı arzulara giderek daha toplumsallaşmış simgelerin ikame edilmesi ile yönlendirilen bir imgesel özdeşleşme işlevinden ibarettir."[29]

Ancak burada dikkatli olunması gereken nokta simgesel aşamanın kuruluşunda yer alan Baba'nın Adı (Yasa) kavramıdır, bu kavram biyolojik bir babaya değil ama kültürel babaya gönderme yapar. Çünkü hem babasız büyüyen çocuklarda bu aşamanın gerçekleştirilmesi imkansız hale gelirdi; hem de biyolojik babanın da 'baba' olabilmesi için kendisini bu yasayla (Büyük Öteki) özdeşleştirmesi gerekmektedir.

Burada, Baba'nın Adı'nın devreye girmesi, çocuğa hiçbir zaman fallus olamayacağını (annesinin eksikliğini tamamlayamayacağını) gösterir, bu anneyle çocuk arasındaki ikili oyunun son bulması demektir. Böyle-likle kastrasyon zaten imkansız olan bir çabaya son vermektedir. Çocuk bu arzusundan vazgeçmek zorunda kalır ama bu zorunluluk öznenin kurulabilmesi için mutlaktır.

"... Simgeseli yaratan iğdişler (castrations symboli-génes) göz önünde tutulmazlarsa, beden imgesi oluşamaz. Simgeseli yaratan iğdişler haz alan bedenin değişimini, dönüşmesini sağlarlar. Dürtülerin doyumuna yasaklamalar getirerek, bedenin simgesel statüsüne kavuşmasını olanaklı kılarlar. Dolto iğdiş terimini şöyle tanımlar: Psikanalizde iğdiş terimi insanın arzusunu istediği şekilde gerçekleştirmesinin 'yasa' tarafından saklanmış olduğunu, ötekinin bildirmesiyle yer alan süreci açık-lamaya yarar."[30]

Özne-ben'in tüm bu oluşum süreci içerisinde 'Gerçek' nedir ve nasıl bir yer işgal etmektedir? Eğer özne kendisini ancak simgesel düzene (dil evrenine) girerek ve bunun sonucunda da ötekinin nezninde, onun dolayımıyla kuruyorsa; bu durum aynı zamanda öznenin kendi özüne (hakikatine) yabancılaşmasını da meydana getirir; özne daha baştan kendisine yabancılaşmış olarak oluşmuştur. Lacan bunu ben (moi) ile kendi (soi) arasındaki bir yarılma olarak ifade eder ve öz bilinçaltında ulaşılamaz olarak kalır.[31] Öznenin kendi gerçekliğiyle ilgili böylesi bir yarıl-

---

29 *Saffet M. Tura; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz; Ayrıntı yay.; sy. 63.*

30 *E. Abrevaya; Aynadan Ötekine; Bağlam yay.;1. Basım Ekim -2000; s: 83. Françoise Dolto'dan yapılan aktarma için bkz.; L'image Inconsciente du Corps; Paris: Seuil; 1984; sy. 78.*

31 *"Lacan'a göre insan kendi gerçekliğini üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında uçurumlar meydana gelir. Üst üste yapılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur. Kültürün simgesel düzeninin sağladığı, hatta empoze ettiği metaforlar zinciri, bastırmadan başka bir şey değildir İnsan biyolojik bir varlık'tan Kültürel bir 'özne' olma yolunda, temel dürtülerine toplumsallaşmış tatminler aramak suretiyle ilerler... Gerçeklik ilkesi altında 'özne' ilkel dürtülerine kültürel tatminler arar. Her kültürel isteğin ardında bilinçdışı bir arzu yatar" Saffet M. Tura; a.g.e.; sy. 55.*

ması sonucunda 'gerçek' hem imgesel olanda hem de simgeselde işlev görmeye başlar. Leader ve Groves; Lacan'ın kuramındaki bu dinamik kavramı şu şekilde tanımlamaktadırlar:

"Simgesel ve imgelemsele ek olarak, Lacan, araştırmalarının çeşitli evrelerinde yeniden formüle ettiği bir kategori olarak, 'gerçek'i öne sürer. 1953'te gerçek, sadece simgeleştirilemeyen, simgenin dışında bırakılandır. Lacan'ın söylediği gibi, gerçek 'simgeleştirilmeye mutlak anlamda direnendir'. Gerçek, simgesel ve imgelemseli, 'insan gerçekliğinin üç kaydı' olarak adlandırır. Dolayısıyla günlük dilde 'gerçeklik' olarak söz ettiğimiz şey, simgesel ve imgeselin bir bileşimidir: Aynasal kayda alındığımız ölçüde ve egonun bize eylemlerimizin rasyonalizasyonunu sunduğu oranda imgelemseldir; çevremizdeki bir çok şeyin anlamlı olduğu ölçüde de simgeseldir.

"Gerçek, tam olarak bizim gerçekliğimizin dışında bırakılanı, anlamsız olanın sınırını ve yerleştirmekte ya da keşfetmekte başarısız olduğumuz noktayı temsil eder."[32]

Fredrick Jameson bu anlamıyla gerçeğin tarihten başka bir şey olmadığını ifade etmektedir[33] ve simgesel ile imgeselin yanına 'gerçek' bu şekilde konulduğunda, özne-ben'in oluşum aşamaları düşünülürse, simgesel düzen gerçeğe son vermektedir. Simgesel düzenin mutlaklığı ve bu sayede de kastrasyonun tam anlamıyla ger-çekleştirilmesi noktasında gerçekten söz edilemez.[34]

Ve son olarak, simgesel düzen, anneyle dolayımsız birlikteliği bozarken, arzu nesnesi de bilinçaltına bastırılmış olur, bu kastrasyonun işlevidir ve arzudan geriye bilinçaltında arzunun kalıntısı kalır. Özne bundan sonra bastırmış olduğu arzusunun yerine başka şeyleri ikame etmeye girişir; bu hem arzusunu her defasında daha da uzaklaştırırken diğer yandan da ben'in asıl işlevini yani dışsal unsurlarla (ideallerle) narsistik kökenli özdeşleşmelerini meydana getirmesini sağlar. Bu durum İmago'dan İmge'ye geçişin yolunu açar. Melanie Klein bu geçişin özelliklerini şöyle ifade etmektedir:

"İmago genellikle bir insana veya insanın bir tarafına yani ilk nesnelere değinir. Oysa 'imge' insana ilişkin ol-sun ya da olmasın, herhangi bir nesneye veya duruma gönderme yapar. İmago, öznenin hayal edilen insanla ilişkisinin tüm bedensel ve duygulanımsal öğelerini, bilinçdışı fantezide altbenlikte olan bedensel bağ-

---

32 D. Leader - J. Groves; Yeni Başlayanlar İçin Lacan; sy. 61.

33 F. Jameson'ın bu metni için bkz. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz -Ekler: "Lacan'da İmgesel ve Simgesel" -çev: Nesrin Tura.

34 Simgesel olan ile Gerçek'in ilişkisi noktasına Baudrillard, "Simgesel Değiş Tokuş ve Ölümde" şöyle demektedir: "Simgesel ne bir kavram, ne bir süreç, ne bir kategori, ne de bir 'yapı'dır. Simgesel: Gerçeğe son veren toplumsal bir ilişki biçimi olarak gerçeği ortadan kaldırıp aynı zamanda gerçek ve düşsel arasındaki karşıtlığa son veren bir değiş tokuş eylemidir".(sy. 119). Yine aynı metinde 'bilinçaltı' kavramını, "Toplumsal ya da simgesel anlamda değiş tokuş edilemeyenler bütünü" olarak tanımlar. (J. Baudrillard; Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm; çev: Oğuz Adanır; sy. 121-yayınlanmamış metin). Öyle ise Özne-ben için gerçek dışarıdaki fiziksel bir ger-çekliği değil bilinçaltında anlamlandırılamamış olanı tanımlar.

ları, içe yansıtma sürecinin altında yatan içe alma (incorpo-ration) fantezisini kapsar. Oysa imgede bedenselle birlikte, duygulanımsal öğelerin büyük bir kısmı büyük ölçüde bastırılmıştır."[35]

Bu noktaya kadar bilinçaltından, simgesel düzene geçişten, arzudan söz ederken etrafında merkezi olarak dolaştığımız kavram çoğu kez bastırma oldu. Peki bastırılan şey bilinçaltında öylece kalmakta mıdır, bunun bilinç üzerinde, egoda hiçbir etkisi yok mudur? Bu soruların cevapları kuşkusuz hayırdır. Bastırma çoğu kez hiçbir zaman tam anlamı ile gerçekleştirilemez ve kendisine sızacak kanallar arar, bunlar kimi kez rüyalar, fanteziler; kimi kez nevrotik semptomlardır. Bilinçaltında dahi olsa örgütlenen dürtüler hazza ulaşmaya çalışmakta, arzu fantezide dahi olsa 'gerçekleşmeye' çabalamaktadır. Peki bu süreç geri çevrilebilir bir süreç midir?

3. FANTEZİ VE HAZ (YENİDEN DÜRTÜLER BAĞLAMINDA)

Bilinçaltı kavramını açıklamaya çalışırken kısmen değinilen dürtü kavramına, şimdi, farklı bir bağlamda, yeniden dönüyoruz.

Dürtüler psikanaliz kuramının en önemli dayanak noktalarından birisini oluşturmaktadır ve 'ben'in oluşum süreci içerisinde temel kavramlardan birisidir. Freud'un dürtü kavramını ilk kullanımı 1905 yılında yazdığı *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme* de yer alır.[36] Ancak dürtü kavramının gelişimden önce de Freud bedenin hem dışsal hem de içsel uyaranların etkisi altında kaldığını vurgulamaktaydı. Freud'un kuramının dürtülere yöneliminin ilk işaretleri 1897 yılına rastlamaktadır. Bunun öncesinde beden üzerindeki etkilerde dışsal olanın rolü daha önemli bir yer tutmaktaydı.[37] Kuramdaki bu değişim psikanalizin gelişimi bakımından çok büyük önem taşır.

"Freud 21 Eylül 1897'de Wilhelm Fliess'e bir mektup yazar. Kuramında bir yön değişikliğini[38] açıklamak için bir çok neden sıralar. Bilinçdışında hiçbir 'gerçeklik göstergesinin' bulunmadığını ve bu yüzden hakikatle kurguyu birbirinden ayırmanın olanaksız olduğunu ileri sü-rer. Freud histerik semptomların gerçek olgulardan değil de, gerçeklikle imgeselin birbirine karıştığı bilinçdışı fantezilerden kaynaklandığını ileri sürer. Bu fanteziler çocukluğun cinsel etkinliklerini gizlemeye yararlar. Böylelikle Freud bakışını ruhsal gerçeklik, fanteziler ve çocuk cinselliği üzerine odaklar. Bu yön değişikliği psikanaliz kuramının tam anlamıyla doğuşunda belirleyici olacaktır. Bundan böyle:

---

35 *M. Klein; Haset ve Şükran; Metis yay.; çev: O. Koçak - Y. Erten; 1999; sy. 86.*

36 *S. Freud; Cinsellik Üzerine; Öteki yay.; çev: S. Budak. Psikanaliz kuramında cinsellik üzerine özellikle metnin 2. Kısmında Erotizm Kavramı bağlamında daha geniş olarak değineceğiz.*

37 *Bu konuda örnek olarak, "Kaygı Nevrozu"na bakılabilir. S. Freud; Psikopatoloji Üzerine; Öteki yay., çev: S. Budak.*

38 *Kuram dış gerçeklikten iç (ruhsal) gerçekliğe yönelmiştir.*

"... fantezi, deneyimde bir nesnenin, psikanalizin özgül nesnesinin tutarlılığına erişmiş olur. Analiz bu andan itibaren 'ruhsal gerçeklik' olarak tanımlanan fanteziyi hedefleyecektir."[39]

Başta da söylenilmiş olduğu üzere, dürtü, ruhsal ile bedensel arasında bir sınır kavramdır ve bu anlamı ile beden üzerindeki uyarımların ya da bedenin uyarımlarının ruhsal gerçeklik düzlemindeki karşılığı Freud'a göre temsilciler vasıtası ile olmaktadır; yani ruhsal temsilciler. Her dürtünün belirli bir basıncı, nesnesi, kaynağı ve hedefi bulunmaktadır. Freud dürtüleri önceleri cinsel dürtüler ve ego dürtüleri (ben sakınım dürtüleri) olmak üzere ikiye ayırmış, ancak daha sonraları kuram yaşam dürtüleri (Eros) ile saldırganlık-ölüm dürtüleri (Thanatos) üzerine odaklanmıştır. Ancak öncelikle şunu belirtmek gerekir ki dürtü, temel olarak, idin ego üzerindeki baskısının ardında yatan güçtür, bu anlamı ile de id ile ego arasında dinamik bir yapı sergiler, başka bir biçimde ifade olunduğunda, bir tür enerji biçim olarak tanımlanabilir. Ego ile id arasındaki bu enerjinin kaynağı, libidonun narsistik yapısından kaynaklanmaktadır. Bu libidinal enerjinin özelliği cinsel amacından uzaklaştırılmış olması ve bu uzaklaşmaya bağlı olarak da yüceltmeye uğramış olmasıdır.

Freud, dürtülerle ilgili açıklamalarında ruhsal yaşamın üç kutupsallık tarafından yönetilmekte olduğunu belirtmektedir; bunlar: özne-nesne, hazhazsızlık ve etkinlik (aktiflik) - edilgenlik (pasiflik) olarak tanımlanır. Bu kutupsallıklar noktasında daha önce değinilen, dürtülerin yazgılarını hatırlamak gerekirse; bunlardan en önemli ikisinin baskı ve yüceltme olduğu belirtilmişti. Ancak ister bastırılsın isterse de yüceltilsin dürtünün etkisi tam anlamıyla yok edilemez, ego üzerinde baskı oluşturmaya devam eder. Bunların varlığına rüyalar ya da fanteziler aracılığıyla ulaşmak mümkündür. Böylelikle her rüyanın 'bir arzu gerçekleştirimi' ve her fantezinin de 'temel özelliğinin bastırılmış arzunun bir tür sahnelenmesi' olduğunu söyleyebiliriz.

Özellikle fanteziler ve rüya, arzu kavramı doğrultusunda (bağlama Lacan oturtulduğunda daha da geçerli) özne-ben'in oluşumunda iki anlamda vazgeçilmez olmaktadırlar. Bunlardan birincisi Freud'un yapısal bakış açısından tanımlandığında egoya id ile süper-ego arasında bir yer açabilmek diğeriyse açılan bu yerde egoyu doğacak rahatsızlıklardan korumak adınadır (nevroz ve hatta psikoz durumuna karşı).

"Aynı anda idin bir ifadesi ve ona karşı tepki oluşumu olan süper-ego Oedipus Kompleksi'nden enerji alan ve aynı enerjiyi bastırmaya yönelik olarak onu geri çeviren kararsız bir yapılanmadır. Acı bir ironi ile, süper-ego idin azgın ahlaksız güç-

---

39 E. Abrevaya; Aynadan Ötekine; sy. 48 - altı çizili alıntı J. Laplanche - J. B. Pontalis; Fantasme Origanire; Paris: Hachette; 1985; sy. 40.

lerini toplumsal idealizm ve ahlaki saflık için seferber etmeye girişir. İdle savaşmak, içgü-düyü bastırmak farklı bir kılıkta onun yıkıcılığına daha da açık olmak demektir; öyle ise, ego dört bir yandan ölümcül düşmanlarla çevrilmiş olarak, onların arasından ne kurtarabilirse kurtarmaya çalışarak, daha başından olaya kaybetmiş olarak dahil olur. Bununla birlikte süper-egonun içsel karmaşıklığı sürmeye devam eder. Çünkü süper-ego bir düzeyde içe yansıtılmış dışsal bir otoritenin ürünü olsa da, diğer düzeyde egonun kendisine yöneltilmiş birincil saldırganlığına -Freud'un daha sonraki çalışmalarında sadizmden daha temel gördüğü mazoşizme yakalanır."[40]

Fanteziler burada egoya geçici bir rahatlık ya da ka-çış imkanı sağlar, ancak bu egonun tam anlamıyla rahatlamış olduğu anlamına gelmez. Fantezi arzunun üzerinden değil ama bilinçaltındaki arzunun kalıntısı üzerinden sağlanmıştır. Fantezi egoya belli bir kaçış imkânı sunuyorsa diğer yandan da özne-ben'in oluşumu için kaçınılmazdır. Fantezi gücünü saldırganlık dürtülerinden alır, diğer yandan özne-ben'in oluşum aşamasında (Ayna Evresi'nde) saldırganlık dürtüleri ile yaşam dürtülerinin birbirlerinden ayrık olmadığı da (henüz dil evrenine girilmediğinden) söylenebilir. Bebeğin gösterdiği saldırganlık; ki Freud'da anal-sadistik devreye tekabül etmektedir, anne ile erotik bir birleşmenin teminatı gibi görünmekte ve son kertede bebeğin yaşadığı 'Temel Kaygı'[41] ile ilgili bir süreçtir.

"Bebeğin yaşadığı temel kaygı (angoisse primor-diale) yok edilme korkusundan kaynaklanır ve dış dünyaya yansıtılır. İşte bu ölüm kaygısı çocuğun yıkıcı dürtüleri ilk nesnesine, yani annenin bedenine yöneltmesine yol açar. Nitekim yıkıcılığın asıl işlevi de dış gerçekliğin kurulmasıdır. Bu noktada Winnicott[42] da Melanie Klein ile aynı görüştedir ve şunu belirtmektedir:

"... 'ben' (moi) ve 'ben-olmayan'ın (non-moi) yapılandığı ilk evrelerde bireyi 'ben-olmayan'ı veya bir dış nesneyi hissetme gereksinimine götüren kuşkusuz saldırganlık öğesidir."[43]

Burada bir nokta önemli. Sadistik evreyi Freud, çocuk cinselliğinin anal döneminde saptarken, Klein için sadistik eğilim oral döneme denk düşmektedir. Burada önemli olansa bastırmaya ilişkin olarak tanımlanmaktadır. Klein 'iyi meme-kötü meme' üzerine vurgu yaparken, iyi memenin özümsenip içe yansıtıldığını ama

---

40 T. Eagleton; Estetiğin İdeolojisi; Özne yay.; "Baba'nın Adı: Sigmund Freud"; 1. Baskı 1999; sy. 281.

41 Temel Kaygı kavramı özellikle Karen Horney'e aittir ve Freud'un kuramından bir ayrıma, kültürün (çevrenin) rolünün ağırlıklı olarak vurgulamasına işaret eder. Horney, bu kaygıyı şu şekilde açıklamaktadır: "temel kaygı kavramı; Freud'un 'gerçek' kaygısından daha kapsamlıdır. Bu kavram, çevreden bir bütün olarak korkulduğunu, çünkü güvenilmez, kötü, kestirilmez, haksız, adaletsiz,fesat ve acımasız olarak hissedildiğini söyler. Bu kavrama göre çocuk yasak itkiler nedeniyle cezalandırılmadan veya terk edilmeden korkmakla kalmaz, çevreyi de kendi gelişimine ve en makul arzu ve arayışlarına karşı bir tehlike olarak algılar... İğdiş edilme korkusunun tersine bu korku fantastik değildir, gerçeğe dayanır" K. Horney; Psikanalizde Yeni Yollar; Öteki yay.; çev: S. Budak; sy. 62

42 D. W. Winnicott; De la Pédiatrie a la Psychoanalyse -Paris: Payot 1971.

43 E. Abrevaya; Aynadan Ötekine; sy. 54.

kötü memeden dolayıdır ki bu içe yansıtılmış olanın bebeğin arzusunu tam anlamıyla doyuramamasını ve bu noktada da acı verici hale gelmesini belirtmektedir. Böylelikle de bebek bir bölme işlemi gerçekleştirmiş olmaktadır ve ilk saldırganlık dürtülerinin hedefi meme olur (kötü meme). Oysa bu bölme farklı bir tarzda, Freud için anal devrede[44] gerçekleşir: Etkinlik / edilgenlik düzleminde. Burada diğer önemli bir nokta ise Freud'un vurgusu organlar üzerine iken Klein'in vurgusunun fantezi üzerinde olmasıdır (Lacan bu fantezinin simgesel boyutta olduğunu ifade etmektedir).

Lacan'a göre fantezi, çocuğun öteki için ne oldu-ğunu bilmesine yönelik soruya verdiği cevaba ilişkindir ve Lacan, ancak ötekinin devreye girmesi ile oral devreden anal devreye geçilebileceğini vurgular. Böylelikle de arzu ötekinden geçmekte ve hatta arzu ötekinin (annenin) arzusu olmaya tekabül etmektedir. Simgesel düzeyde arzunun göstereni ise fallus olmaktadır. Çocuğun arzusu annesinin fallusu olmaktır ancak bu arzu kastrasyona uğradığından bu çabadan vazgeçilmiş olunur.

Lacan'ın kuramında belirtilmiş olduğu gibi arzu kavramı önemli bir yer işgal etmektedir, çünkü bu öznenin öteki ile olan ilişkisinde daimi olarak belirleyici olmaktadır. Ancak 1958 yılında arzuya ilişkin oluşturmuş olduğu kurama çok önemli bir ek getirir ve bundan böyle arzunun ancak Jouissance ile birlikte kavranabileceğini ifade eder. Bu kavramı tartışmadan önce fanteziye tekrardan geri döndüğümüzde, çocu-ğun annede ne ifade ettiği sorunu bir takım nesneler yardımı ile daha net anlaşılacaktır. Bu nesneler örneğin Freud'da bir 'armağan' özelliği taşıyan dışkı, Klein'da önemli bir yere sahip olan ve anneyle dolayımsız ilişkiyi sağlayan meme, her ikisinde de bir tür oyun olan sesler (Freud'da 'fort-da' oyunu, Klein'da ise 'tren') ve Lacan'ın Ayna Evresi'nde temel olan bakış bunlara örnek olarak verilebilir. Ve tüm bu nesneler, çocuğun imgeselden çıkmasından sonrası için hem simgesel boyutta hem de gerçekte önemlidir.

Simgesel boyutta düşünüldüğünde tüm bu nesneler varlık-yokluk düzleminde gelişirler (artık bir şeyin bizim fiziksel uzamımızda olmaması onun yok olduğu anlamına gelmez, onun var olduğunu biliriz) ki bu za-ten dile girişin biçimidir. Ancak bu nesneler dil düzleminde sabitlenirken arkalarında da bir kalıntı bırakırlar,

---

44 *Freud'da anal devre aynı zamanda dış dünyayla iç dünya arasında ilksel bir ayrıma da tekabül eder. "Anal erotizmin önemini derinlemesine kavramamızı sağlayan bir makalesinde Lou Andreas-Salomé, çocuğun karşılaştığı ilk yasaklama olayının -anal etkinlikten ve ürünlerinden alınan hazza karşı konan yasağın- gelişiminin tamamında nasıl belirleyici bir etki yarattığını gös-termiştir. Bu, çocuğun kendi içgüdüsel dürtülerine karşı olan bir çevreye ilişkin ilk izlenimin edindiği, kendi varlığını bu yabancı varlıktan ayırdetmeyi öğrendiği ve kendi haz imkanlarını ilk kez 'bastırdığı' bir olay olmalı. O tarihten sonra 'anal' olan şey, reddedilmesi ve yaşamdan dışlanması gereken her şeyin sembolü olarak kalır. Daha sonra anal ile örgensel (cinsel organ) ara-sında ısrarla vurgulanan net ayrım, bunlar arasındaki yakın anatomik ve işlevsel benzerliklere uymamaktadır. Cinsel organlar makata komşu olarak kalır, aslında (Lou Andreas-Salomé'den alıntı yapılacak olursa) kadınlarda (makattan) kiralanmıştır". S. Freud; Cinsellik Üzerine; Öteki yay.; çev:S. Budak; 1. Baskı 1997; sy. 101-1920 tarihli dipnot.*

bu kalıntı ise bu nesnelerin yitik boyutuna, yani simgeleştirilemeyene denk gelirler, diğer bir ifade ile gerçeğe.

"Lacan'ın düşüncesi, bu nesnelerden birini gerçek olarak kabul etmek yoluyla, çocuğun fantezide bir çeşit kararlılık ya da istikrar bulduğudur. Bu kabulleniş, simgesel kayıtta işleme giren bir nesne olarak değil de, bir arta kalan, yani simgesele giriş işleminin tümünden geriye kalan kırıntı anlamındadır. Öznenin imleyen zincirine göre dışarıya atma tarzı söz konusu beden parçalarının dışarı çıkarılmasıyla özdeş görülmektedir. Çocuk her iki tarz dışarıya çıkartma biçimi arasında bir örtüşme ya da benzerlik kurar. Dolayısıyla sözcüklerin olmadığı yere, bedenin bir parçası konur.

Ve şimdi çocuk, fantezide ona bir çeşit kimlik ver-meyi vaad eden bu kırıntıya (gerçek dünyada imleyenler bunu yapmayı başaramadığı için) dört elle yapışır."[45]

'Gerçek'in fanteziyle olan bu ilişkisi, gerçek kavramında da bir değişime yol açar. Simgesel düzenden dışlanan ya da burada kaydedilemeyen 'gerçek' 'hayali bir gösteren' olarak geri döner. Daha açık söylendiğinde dil evreni içerisinde asla kendimiz olamayacağımızdan ve arzumuzu gerçekleştiremeyeceğimizden bunu fantezide çözümlemeye çabalarız; bu bize bilinçaltı kimliğimizin oluşumunun anahtarını vermektedir. Böylelikle bilinçaltında yatan arzu kendisine fantezide bir haz bulmaya yönelir, ancak bunu beden bir haz olarak deneyimlemez; Lacan bunu Jouissance olarak adlandırır.

Kavramın Türkçe'deki karşılığı her ne kadar haz (ya da keyif) ise de, Psikanaliz kuramındaki haz (plaisir) kavramının karşısında yer almaktadır. Lacan'ın kavramı geliştirirken yola çıktığı nokta Freud'un 'Haz İlkesinin Ötesinde'[46] adlı metnidir. Haz ilkesi gerçeklik ilkesine göre düzenlenmiştir ki bu bağlamda bedenin acı çekici durumlardan uzak kalmasını sağlar, oysa jouissance bunun tam tersini gerçekleştirir ve bedeni büyük bir rahatsızlığın ve acının içine sokar, ancak burada sorun bilinçaltının bu durumu büyük bir haz olarak algılamasıdır.

Kavram yineleme-zorlaması ile bağlantılıdır ve bu yeniden üretim daima çocuklukta yer alan cinsel dürtülerin bir sonucudur. Yineleme -zorlamanın özelliği ise 'hasta'nın kendisine acı verici deneyimi şimdiki zamanda tekrarlaması ve bundan acı çekerken aynı zamanda da haz duymasıdır. Burada acı kendisine yönelik bir yaralanmadan ya da incinmeden kaynaklanmaktadır ki, tekrardan yaşantılandığında libido tamamen buraya yönelir. Jouissance 'normalde' her kastrasyona uğrayışta bedenden yavaşça atılır ama her zaman belli bir miktar kalır ve belli durumlarda ortaya çıkar; özellikle paranoya durumunda belirgin bir haldedir. Bu durumda jouissance düzenlenmesi gereken bir şey haline gelir.

---

45 Yeni Başlayanlar İçin Lacan; sy. 126.

46 Bu metin için bkz. S. Freud; Metapsikoloji...

"Bedenimizde jouissance ile birlikte doğarız; bu, organizmanın kendisini kurtarması gereken aşırı bir tahrik ya da uyarı bombardımanıdır. Büyüdükçe, bedenimizden akıp gider: Sütten kesilme, eğitim, toplumsal dünyanın kuralları ve düzenlemeleri ile... Ama gene de bir miktar kalır: Ayrıcalıklı tahrik alanları olan, bedenin uçlarında ya da kösnül bölgelerde tutunur. Ve, psikanaliz için çok önemli olacak şekilde, belirtilerde de (semptom) varlığını korur. Yaşamımıza davetsiz bir misafir gibi zorla girip sizi perişan eden, zihin ya da bedeninizdeki bir şey olan belirti, yerinden atılmamış olarak kalan ve varlığınızı yarılıma uğratmak üzere geri gelen jouissance'ın bir bölümüdür."[47]

Bu kavram üzerinde hem sinema ile ilgili olarak hem de erotizm bağlamında yeniden duracağız. Bunu iki anlamda yapacağız hem sinemanın hem de dilin (dili psikanaliz bağlamında ele almaya devam ederek) sade-ce anlam yaratmadıklarını, aynı zamanda jouissance etkisine de sahip oldukları yönünde. Eğer Hitchcock'un dediği gibi, "Bir filmin çekiciliği kötü adamın çekiciliğine eş" ise nasıl oluyor da, kendimizi özdeşleştirdiğimiz karakterin acı çekmesine yol açıcı olanı çekici bulabiliyoruz? Bunu, 'Temel Kavramlar Düzeyinde Bir Filmin Çözümlenmesi' bölümünde tartışacağız; şimdiyse 'gösteren', 'gösterilen', 'anlamlandırma pratiği', 'simge', 'metafor' vb. gibi hem psikanalizin bilinçaltı süreçleri, rüyaları ve diğerlerini çözümlemede kullandığı hem de film çözümlerken kullanılan kavramların kesişme ve ayrışma noktalarını saptayabilmek üzere, 'Film Çözümlemede Psikanalitik Kavramlar'a gireceğiz.

47 *Yeni Başlayanlar İçin Lacan*; sy. 146-147.

II. BÖLÜM
FİLMİN PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİNDE TEMEL KAVRAMLAR

Psikanaliz yoluyla sanat eserlerine yaklaşım, özellikle Freud'un açtığı yol üzerinden ilerlenecek ise; hem bir takım kısıtlamalar ve buna bağlı spekülasyonlar, hem de farklı tarzda açılımlar ve yönelimler sunar. Bunlardan birincisi; ortaya konulan eserlerin dolayımıyla sanatçının kendisini çözümlemenin merkezine koymaktır. Böylelikle o analiz için özne konumuna gelir ve eserlerde birer düşe ya da fanteziye indirgenerek, sadece sanatçının olası bir rahatsızlıktan (örneğin nevrozdan) kaçış araçları haline gelir. İkinci noktadaysa eserin yaratıcısı olan sanatçıyı göz ardı edip, merkeze eserin kendi-sini aldığımızda, söz konusu eserin zenginliği de artabilir; kuşkusuz bu mutlaka artması anlamına gelmez, ama sanat eseri her defasında böyle bir potansiyeli taşır. Böylelikle ön plana çıkan sanatçıdan ziyade, onun eserinin içindeki 'kurgusal' özneler (karakterler) olur.

Birinci noktaya dönecek olursak; bunun ilgi alanının ve inceleme konusunun sanatsal yaratım sürecinin kendisi olduğu ortaya çıkacaktır. Burada önemli olan, sanatçıyı böylesi bir eseri yaratmaya iten dürtüleri ya da arzuyu bulma sürecidir. Problem bu biçimiyle ortaya konulduğunda, eserin kendisi bir anlamda 'bir arzunun gerçekleştirilmesi' ya da 'sahnelenmesi' olarak değerlen-dirilecek ve sadece temsile dayalı bir işlev görüp, bu bağlamda çözümlenecektir. Kuşkusuz bunlar doğru olabilir ancak hem yetersiz hem de yanıltıcıdır.

"... Düş görmeyle sanatsal yaratım arasında bir benzeşim varsayımı ile psikanalistler, bütün pozitivistler gibi, sanatta kurmaca uğrağına değerinden fazla önem verirler. Yaratım sürecinde olup biten yansıtma hiç de sanat eserlerinin en önemli uğrağı değildir: Üslup, malzeme ve hepsinden önce ürünün kendisi de aynı ölçüde önemlidir ki, psikanalistler bu sonuncusunu hiç dikkate almazlar. Örneğin müziğin yaklaşmakta olan paranoyaya karşı bir savunma mekanizması olduğu yönündeki Psikanalitik tez, klinik olarak doğru olsa bile, tikel bir müzikal kompozisyonun niteliğini ve özünü değiştirmede işe yaramaz."[48]

İkinci düzeyin daha açılım yaratıcı olduğunu söylemiştik ve burada merkeze sanat eserinin kendisini almıştık. Günümüzde psikanaliz ile sanat arasındaki iliş-

48 *Theodor Adorno; Sanat, Toplum, Estetik; çev: Taylan Altuğ; Sinemasa I 1; sy. 118.*

kide artık eserin kendisi ön plandadır, merkezdedir ve çoğunlukla buradan yola çıkılarak sanatçı hakkında spekülatif açıklamalar ya da analizler yapılmamaktadır. Bunun avantajları açıktır; böylelikle sanat eseri ile onun içinden çıktığı toplumsal yapı arasındaki ilişkiler farklı boyutları ile de açıklanabilir; bu yaklaşım temsil edilenin ne olduğunu, bunun arkasında yer alanı ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi çözümleyebilme şansına sahiptir. Ancak göz ardı edilmemelidir ki, bu yaklaşım sadece birincisine nazaran avantajlıdır, yoksa mutlak anlama ulaşabilme durumu söz konusu değildir ve yine bir takım sınırlılıklardan mustariptir:

"... Psikanaliz, bir eserin ve yazarın toplumsal karakterinin kodunu çözdüğü ölçüde, sanat eserlerinin yapı-sıyla toplumun yapısı arasındaki somut, dolayımlayıcı bağları sağlayabilir. Öte yandan psikanaliz, idealizmden farklı olmaksızın, sanatı öznenin içtepi durumlarını belirten, mutlak bir öznel göstergeler sistemine indirge-mek suretiyle de, kendi tutsak ediciliğini yayıp geniş-letir. Bu eğilim veri olduğunda, psikanaliz, fenomenlerin anlamını çözebilir, fakat bizzat sanat fenomenlerinin anlamını çözemez. Psikanalize göre sanat eserleri olgusaldır. Psikanaliz sanat eserlerinin real nesnelliğini, iç tutarlılığını, biçim düzeyini, eleştirel içtepilerini, psişik-olmayan gerçeklikle bağıntılarını ve son olarak hakikat içeriklerini görmezden gelir."[49]

Adorno'nun bu iki eleştirisi önemlidir; ancak bunlar psikanaliz yoluyla sanat eserine yaklaşmanın mutlak kategorileri değildir, sadece bu yolda unutulmaması ve dikkat edilmesi gereken ikazlardır. Bu ikazlardan birincisi Freud'un özellikle Leonardo da Vinci[50] üzerine yaptığı analizde kendisini açığa vururken; biraz daha örtülü olan ikincisinin bir örneği olarak da Laura Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması'[51] metni verilebilir. Bu noktada şu ifade edilebilir ki, burada sanat fenomenlerinin kendisi de eşit derecede önemli tutulmaya çalışılacaktır ve bu önemin kendisinin sınırlayıcı olmak bir yana, aksine yol açıcı olduğu da görülecektir.

Tüm bunlardan sonra bir yanlış anlaşılma riskinin de önüne geçmek gerekir ki; sanat eserinin çözümlen-mesiyle bir rüya çözümlemesi arasında paralellikler kuşkusuz vardır; sadece bunlar bir ve aynı şey değildirler. Ancak bir rüyanın gerçek anlamını bulmaya yönelik 'rüya çalışması'yla bir filmin temel anlam düzeyinin dışında neler söylediğini bulmaya yönelik çözümleme arasında, benzeri ya da ortak pek çok nokta bulunabilmektedir. Ve bunlar öncelikli olarak anlamlandırma ile ilişkilidir.

---

49 T. Adorno; a.g.e.; sy. 118.

50 Bu metin için bkz. Sigmund Freud; Sanat ve Edebiyat; Payel yay.; çev: Emre Kapkın & Ayşen Tekşen Kapkın; 1. Basım Şubat 1999.

51 Laura Mulvey; Görsel Haz ve Anlatı Sineması; çev: Nilgün Abisel; 25. Kare sayı: 21; Ekim - Aralık 1997; sy. 38.

I. ANLAM VE ANLAMLANDIRMA

Özellikle Göstergebilim'in kuramsal olarak gittikçe gelişmesiyle birlikte, 'anlam' ve 'anlamlandırma' kavramları da, felsefeden gündelik yaşama kadar pek çok alanda, merkezi bir yer işgal etmeye başlamışlardır. Söz konusu kavramlar eğer toplumsal (ve kuşkusuz özne açısından) düşünüldüklerinde, bu merkezi yer büyük oranda bir pratik meselesi haline gelir; diğer bir ifade ile hem anlam hem de anlamlandırma, öznenin pratiğinin bir sonucudur ve buna göre değişime uğrar; kendinde sabit değildir.

Burada, psikanaliz kuramı açısından başat öneme sahip olan unsuruysa, öznenin oluşabilmesi için, anlamlandırma pratiği içerisinde anlamı sabitleyebilmesidir. Bunun tam olarak neyi içerdiğiyse ancak 'anlam' ve 'anlamlandırma' kavramlarını açıkladıktan sonra ortaya konabilir.

Anlam, eğer Saussure'den yola çıkılarak tanımlanacak olunursa, daha önce de değinildiği gibi, gösteren ve gösterilen arasındaki ayrıma ve farklılaşmaya teka-bül eder; yani 'değer' kavramıyla ilişkilidir.

Burada örneğin sıcak kavramına, onun soğuk kavramıyla olan farklılığı sonucu ulaşırız, demek ki her şeyin sıcak olduğu -hatta diyelim ki aynı sıcaklıkta olduğu- bir ortamda sıcak ve soğuk kavramlarının bir önemi yoktur.

Böylelikle anlam göstergelerin karşılıklı ilişkilerine bağlıdır ve bunların bir sonucu olma özelliğine sahiptir.[52] Ancak Saussure daha çok göstergeler üzerine odaklandığından, anlamlandırma pratiğini ikinci plana iter; bunu daha sonradan geliştiren Roland Barthes olacaktır. Yine de kuram, böylesi bir yönelimde yol açıcıdır.

Ancak Barthes'ın yaklaşımına değinmeden önce gösterge kavramının üzerinde durulması gereken bir noktası vardır.

Filmsel bir göstergeyle dil düzeyindeki bir gösterge aynı mantık uyarınca yorumlanamaz. İlk olarak görsel bir imge (örneğin bir erkeğin fotoğrafı ya da filmsel görüntüsü) 'erkek' sözcüğünden çok daha fazla güdülenmiştir; birisi erkek dediği zaman onun kafasındaki imgeyle bu sözü duyanın kafasında canlanacak imge aynı değildir ve dil düzeyinde ne kadar tanımlanırsa tanımlansın bir boşluk kalır, oysa görsel imge bir anlamda kendisini dayatır.

---

52 *Anlam'ı toplumsal yapı ile birlikte düşündüğümüzde durum daha gelişkin hale gelmektedir. Kuşkusuz burada Pierce'ın "yorumlayıcı" kavramı önemlidir, çünkü görünüş düzeyinde anlamsızmış gibi değerlendirilebilecek bir eylem yorum sürecinde anlamlı hale gelebilir. Burada, demek ki anlam ve eylem başat kavramlar haline gelir. Özellikle sosyoloji alanında, Weberden Giddens'a kadar uzanan bir çizgi bunların üzerinde ısrarla durmaktadır. Bu bağlamda J. Fiske şöyle demektedir: "Göstergebilim iletişimi iletilerde anlam üretme olarak görür. Anlam, iletide düzgünce paketlenmiş bir biçimde bulunabilecek mutlak, sabit bir kavram değildir. Anlamlandırma etkin bir süreçtir. Göstergebilimciler bu sürece göndermede bulunmak için yaratma, üretme ya da müzakere gibi fiilleri kullanırlar. Kişi ve ileti arasındaki alıp vermeyi ifade eden müzakere etme, bu fiillerin belki de en kullanışlı olanıdır. Ama gösterge, yorumlayıcı ve nesne arasındaki güçlü etkileşimin bir sonucudur. Tarihsel olarak konumlandırılmıştır ve zaman içinde değişebilir. Hatta 'anlam' terimini terk edip, Pierce'ın çok daha etkin olan 'anlamlandırma edimi" (semiosis) terimini kullanmak yararlı olabilir." John Fiske, İletişim Çalışmalarına Giriş; Ark yay.; sy. 69.*

Ancak bu dayatma filmsel imgenin 'gerçeğe benzer' olduğu anlamında anlaşılmamalıdır.[53] İkinci önemli nokta anlatı (narration) kavramı çerçevesinde tanımlanmalıdır, bu şekilde kavrandığında filmsel göstergeyle bir anlatı aracı olarak romanın kullanmakta olduğu dil sistemi içindeki gösterge birbirlerinden ayrı-lırlar ve bu sebepledir ki sinema ve roman birbirlerinden farklı ifade araçları biçimine gelir.[54] Üçüncü olarak Metz; filmsel gösterenin beş ayrı bileşeni bulunduğunu belirtmektedir; Görüntü, yazılı olarak görünen grafikler vb., diyaloglar (ya da konuşmalar), müzik ve efektler. Oysa bir romanı oluşturan şey sadece sözcüklerdir.[55] Burada bizi ilgilendiren filmsel gösterge kavramıdır ve çözümlemelerde bu mantık uyarınca yapılmaktadır. Buradan yola çıkılarak örneğin aynı kavramlar aynı biçimleri ile romana uyarlanamazlar, çünkü Mitry'nin belirttiği gibi, "Aynı şeyi iki farklı şekilde söylemek demek, iki farklı şey söylemek demektir."[56]

Barthes anlam ve anlamlandırma üzerine, en kap-samlı çalışmaları yapan kuramcılardan birisi olması bağlamında önemlidir. Anlamı iki düzeyde inceleyen Barthes (birinci düzey Temel Anlam düzeyidir), ikinci düzeyi de kendi içerisinde üçe ayırır: Yananlam, Mit ve Simge. Ancak bunlardan önce anlamlandırma pratiği (semiosis) üzerinde dururken, genel olarak dört yakla-şım sayar ve bunlardan Saussure'e yaklaşır. Bizim açımızdan, burada, bu yaklaşımlardan ikisi önemlidir; Saussure ve Lacan:

"Gösterge iki yönlü bir ses, görüntü vb. dilimidir. Anlamlama, bir oluş biçiminde tasarlanabilir; bu, gösterenle gösterileni birleştiren ve ürünü gösterge olan edimdir. Söz konusu ayrım, yalnızca sınıflandırıcı bir değer taşır kuşkusuz (fenomenolojik değil). Nedeni de şudur: Önce, gösteren ile gösterilenin birleşmesi, anlamsal edimi tüketmez; çünkü gösterge çevresiyle de değerlidir. Sonra kuşkusuz, insan zekası anlam üretmek için, bağlama yoluyla değil, bölümleme yoluyla işlem yapar. Gerçekte, anlamlama (semiosis) tekyanlı varlıkları birleştirmez; iki öğeyi bir-

---

53 Metz, filmsel gösterenin neredeyse gösterilenle aynı olması nedeniyle kısa devre yaptığını vurgular ancak bu hem dışsal bir gerçeklik olarak her hangi bir erkeğin kendi imgesi ile özdeş olması anlamına gelmez, hem de onun gerçekliğini temsil etmez. Umberto Eco böylesi bir sürecin yanılsama olduğunu ve söz konusu benzerlik algılamasının kültürel yapı tarafından öğretilmiş olduğunu vurgular (bu konuda ayrıca Gombrich'in, 'Sanat ve Yanılsama' metnine de bakılabilir). Diğer yandan filmsel imgenin anlatma ya da anlamlandırma süreci J. Mitry'nin vurguladığı gibi ancak bağlam içerisinde olabilmektedir: "İmge bir şey anlattığı zaman bunu gösterdiği şey aracılığıyla yapmakla birlikte, gösterdiğinden çok farklı bir şeyi anlatarak yapmaktadır... imge sözcük gibi 'kendiliğinden' bir gösterge olmadığı gibi, hiçbir şeyin de göstergesi değil-dir...imge gösterir ancak anlatmaz. Bir anlama 'bir anlatma gücüne' ancak içine karıştığı bir olgular bütünüyle olan ilişkileri sonucunda sahip olabilmektedir. Böylece hem kendisi, hem de içinde bulunduğu bütünün yeni bir anlama sahip olmasını sağlamaktadır." J. Mitry; Sinema Estetiği ve Psikolojisi; D.E.Ü Güzel Sanatlar fakültesi yay.; çev: Oğuz Adanır; 1989; sy. 106.

54 Bu konuda bakınız J. Mitry; a.g.e.; sy. 140-141.

55 Burada konumuz filmsel göstergeyle dilsel gösterge arasındaki farklılık olmadığından daha ayrıntılı bir tartışmaya girmiyoruz. Konu ile ilgili olarak Mitry'nin ve Metz'in metinleri dışında şunlara bakılabilir; Peter Wollen; Sinemada Göstergeler ve Anlam; Metis Yay.; çev: Zafer Aracagök; 1. Basım 1989. J. Dudley Andrew; Büyük Film Kuramları; Sistem yay.; çev: İbrahim Şener; 1. Baskı 1995. Stephan Heath & Patricia Mellencamp (Ed.), Cinema And Language; The America Film Institute; 1983 (bu metin psikanaliz ile sinema arasında kurduğu ilişkiler bağla-mında ayrıca da önemli).

56 J. Mitry; a.g.e.; sy. 141.

birine yaklaştırmaz, çünkü gösteren ile gösterilenin her biri hem öğedir hem de bağıntı. Bu ikircil durum, anlamlamanın yazısal gösterimini güçleştirir; ne var ki, bu gösterim göstergebilimsel söylem için zorunludur. Bu konuda şu girişimlere değineceğiz:

1) Gen / Gilen: Saussure'de gösterge, derinde yer alan bir durumun dikey uzantısı olarak sunulur: Dilde gösterilen (Gilen) sanki göstergenin ardında yer alır ve ancak gösteren (Gen) aracılığıyla ulaşılabilir ona; fazlaca uzamsal olan eğretilemelerin, anlamlamanın özniteliğini yansıtmadığı ve göstergenin kapalılığının yalnızca dil gibi açıkça kesintili dizgeler için geçerli olduğu da bir gerçektir...

3) G / g: Lacan uzamsal bir gösterim kullanır, ama bu, Saussure'ün gösteriminden iki noktada ayrılır:

a. Gösteren (G) bütünseldir; çok düzeyli bir zincirden oluşur (eğretileme zinciri): Gösteren ile gösterilen oynak bir bağıntı içindedir ve yalnızca bir takım sabitleşme noktalarında birbiriyle 'örtüşür';

b. Gösteren (G) ile gösterilen (g) arasındaki ayrım çizgisi kendine özgü bir değer taşır (Saussure'de böylesi bir değer taşımıyordu kuşkusuz): Bu, gösterilenin bastırılmasını dile getirir.'[57]

Barthes ise bu yaklaşımlardan Saussure'e daha yakın durmaktadır. Böylelikle, çoğu kez, anlam, Barthes için de, gösterenden gösterilene doğru ilerler. Herhangi bir şeyden söz etmek istediğimizde, örneğin bir kuş, önce onun imgesi (ses ya da görüntü olarak) gelir daha sonra ise kavramı (gösterileni); oysa Lacan için bu süreç, ileride daha ayrıntılı üzerinde durulacağı gibi, geri dönüşlüdür ve gösterilenden gösterene doğru ilerler. Farkın sebebiyse birincisinin göstergeler üzerinde dururken, Lacan'ın özne üzerinde durmasıdır; ancak ayrım başat öneme sahiptir ve farklı bir bağlamda Freud ile Lacan arasındaki ayrımı da derinleştirir. Ancak şimdilik Barthes'tan ilerleyerek anlamlandırma düzeyleri üze-rinde durduğumuzda, Freud'un 'rüya analizi' ile olan benzerlikler ve farklılıklar kendisini gösterecektir. Diğer yandan burada, anlamlandırma pratiği bağlamında, iki önemli kavram daha mevcuttur, bu kavramlar Jakobson'un kullandığı metafor (eğretileme) ve metonimidir (düzdeğişmece). Biz buradaki tüm kavramları 'film çözümleme'si ve özellikle Freud'a dayalı 'rüya analizi' ekseninde ele alacağız.

Freud'a göre, rüyaların oluşumunu belirleyen temel olgu, bilinç ve bilinçaltı süreçlerinin işleyişleridir; buna göre bilinçaltına bastırılmış olan düşüncelerin ve diğerlerinin ifadesi, çeşitli temsiller yoluyla rüyalarda ortaya çıkmaktadır.

Bunun en önemli sebebi, uyku sırasında bilinç faaliyetlerinin sansürleyici etkisinin normal zamana göre azalmasıdır, ancak bu tamamen ortadan kaybolmaz

57 *Roland Barthes; Göstergebilimsel Serüven; Kaf yay. Çev: Mehmet Rifat; 4. Baskı, Ekim 1999 sy. 66-67.*

ve rüyalarda da kendisini hissettirir. Böylelikle, rüyalarda gerçekleştirilen arzu da asıl arzunun 'çarpıtılmış' bir biçimidir.

Rüyanın 'gerçek' anlamına ulaşabilmek için rüyanın bir dizi işleme tabi tutulması gerekmektedir ki, Freud bunu 'rüya çalışması' olarak adlandırır.

'Rüya Çalışması' kendisi içerisinde çeşitli unsurlardan oluşur; kısaca ifade edildiğinde görülen rüyanın açık içeriği (yani onun salt gördüğümüz kısmı) ile bunun altında yatan gizli içerik arasında (bu görülen kısmın altında nasıl bir arzu yatmaktadır) arasında dolayımlı bir ilişki mevcuttur. Bu mevcudiyetin hakikatine ulaşabilmek için rüya bir dizi işleme tabi tutulur. Bu işlem rüyayı bir bütün olmaktan çıkartarak, onu içinde taşıdığı parçaların üzerine yoğunlaşılması ile gerçekleştirir. Freud bu çalışma sırasında, temel olarak dört kavramdan söz eder: "Yerdeğiştirme, yoğunlaşma, temsil ve ikinci revizyon".[58]

Bu kavramlar bağlamında, burada önceliği temsil[59] kavramına verecek ve bunu kısaca açıklamaya çalışacağız. Öncelik verilmesinin sebebi keyfi değildir; kuşkusuz ki bir rüya, bir film ya da başka herhangi bir şey temsil olarak adlandırılabilir (bir mimik de taşınılan bir düşüncenin temsili olma özelliğini gösterebilir), bunun en önemli nedeni temsil kavramını kendi içerisinde ele almaya kalktığımızda onun muğlaklığıdır.

Söz konusu muğlaklığın giderilmesi, onun neyin temsili olduğundan çok, o şeyi nasıl temsil ettiği ile ilgilidir.

Diğer bir anlamda, asıl itibarıyla 'rüya çalışması' da, gizli içerikle açık içerik arasındaki ilişkiyi çözme çabasıdır denilebilir.[60]

Freud, *Rüyaların Yorumu* metninde temsil kavramından ziyade temsil araçları üzerinde durur ve buna da oldukça geniş bir bölüm ayırır. Burada söz konusu olan daha çok temsilin çeşitli özelliklerini çıkartmaktır. Bu anlamıyla Freud'un çalışması, belli anlamlarda bizim için ikincil plandadır, ama asıl önemli olan Freud tarafından da rüyanın bir temsil olarak kavranmasıdır. Böylesi bir kavranış, belirli düzeylerde, bir filmle rüyayı birbirlerine yaklaştırmaktadır. Ancak bu yaklaşım net bir kesişme ifade etmez.

Temsil kavramı, özellikle araçları bağlamında ele alındığında bir 'eylemden' ziyade bir 'ürüne' gönderme yapar. Bu onun aynı zamanda bir eylemin de sonucu

---

58 Bu kavramlar için bkz. Sigmund Freud, Rüyaların Yorumu 2, Öteki yay. Çev: Selçuk Budak; sy. 361, 'Rüya Çalışması' bölümü.

59 Hem bastırılmış bir arzunun yada bilinçaltı bir dürtünün ifadesi olarak, hem de filmin bir işlevi olarak kullanılan temsil kavramı representation kavramı ile karşılanmaktadır.

60 Bu konuda Slovaj Zizek şöyle demektedir: "...Yapı her zaman üçlüdür; her zaman üç unsur iş başındadır: Belirtik rüya-metni, örtük rüya-içeriği ya da düşüncesi ve rüyada ifade edilen bilinçdışı arzu. Bu arzu kendini rüyaya bağlar,kendini örtük düşünceyle belirtik metin arasındaki ara mekana sokar; bu yüzden de örtük düşünceye oranla 'daha derinde, daha gizlenmiş' falan değildir, bütünüyle gösterenin mekanizmalarından, örtük düşüncenin tabi tutulduğu muameleden ibaret olduğu için kesinlikle daha fazla 'yüzeyde'dir. Başka bir deyişle tek yeri 'rüya'nın biçimidir: Rüyanın gerçek konusu (bilinçdışı arzu) kendini rüya çalışmasında, 'örtük içeriği'nin işlenmesinde ifade eder." S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; Metis yay.; çev: Tuncay Birkan; 1. Baskı Ocak 2002; sy. 29.

olduğunu ortaya koymaktadır. İster sanatsal ister ekonomik bağlamda ele alınsın, her film bir üründür; keza her rüyada bastırılmış bir düşüncenin, dürtünün ya da arzunun ürünüdür. Kuşkusuz temel olarak hem film hem de rüyalar görsel imgeler üzerine kuruludurlar ve ses çoğu kez ikinci düzeyde kalmaktadır. Ancak her ikisi de temsili olmasına karşın, film ve rüya birbirlerinden yine tam bu noktada, temsil araçları aracılığıyla ayrılmaktadırlar. Bir temsil en basit düzeyde, herhangi bir şeyin bir takım araçlar vasıtasıyla bir özneye gösterilmesi süreci olduğundan söz konusu fark kendisini ortaya koyar. Denilebilir ki, rüyalarda öznenin bilinçaltı kendisini rüya aracılığıyla yine aynı öznenin bilincine duyurur. Oysa film de bir özne (yönetmen) kendisini diğer bir özneye (izleyici) filmi aracılığıyla duyurur. Her ikisi de birer temsil olsalar da yapılarının işleyişleri birbirlerinden farklıdır. Diğer yandan rüya tek bir özneye ait bilinçaltı bir süreçtir ve gerçek anlamı rüyayı gören özne için de kapalıdır. Bu anlamda film izleme süreciyle rüya görme sürecini benzer olarak nitelendirmek sakıncalı görünmektedir ve son kertede rüya sürecinde rüyanın kendisi semptomdur;[61] ve bunun aksine ileride üzerinde durulacağı gibi, film[62] izleme sürecinde de izleyici, filmin semptomu haline gelir. Ancak ilgimizi film üzerine yoğunlaştırdığımızda ve böylelikle izleyiciyi devre dışı bıraktığımızda, birer ürün olarak rüyanın ve filmin yorumlanması / çözümlenmesi sürecinde farklılıklar kısmi düzeyde de olsa giderilebilir ve burada bir benzerlik ilişkisi yakalanabilir, tabi ki bu benzerlik rüya yorumlanması ile film çözümlemesinin aynı şeyler olduğu ya da ikisinde de ortak bir kalıbın bulunduğu anlamına gelmez. Bu durum rüya çalışması ve film çözümlemesinde kullanılmakta olan, karşılıklı iki kavram çifti ile açıklanabilmektedir: Yerdeğiştirme / Yoğunlaşma ve Metonimi / Metafor.

Yerdeğiştirme ve yoğunlaşma kavramları, özellikle psikanaliz kuramında bilinçaltı süreçlere ait kavramlar olsa da rüyaların yorumlanmasında ön plana çıkmışlardır. Bunun en önemli nedeni, bilinçaltının kendisini özellikle rüyalar ve semptomlar aracılığıyla göstermesinde yatmaktadır. Buna göre, yerdeğiştirme bir dürtü-nün hedefindeki bir değişime tekabül etmektedir; dürtünün nesnesi 'ben' için sakıncalı olmayan bir başka nesneyle yoğunluğunu korumak vasıtasıyla yerdeğiştirir. Yoğunlaşma da ise birden fazla nesnenin tek bir nesneyle simgeleştirilmesi durumu söz konusudur. Freud, *Rüyaların Yorumu*'nda bu kavramları şu şekilde açıklamaktadır:

"Yoğunlaşma: Ortaya çıkan rüya düşünceleri arasında sadece çok küçük bir

---

61 *"Rüyaların anlamını, nevrozlara ilişkin incelemeye hazırlık olarak anlatacağız. Bu tersten başlamanın haklı bir gerekçesi vardır, çünkü nevrozların incelenmesine hazırlanmanın en güzel yolu rüyaların incelenmesidir, hem rüyalar da kendi içlerinde nevrotik birer semptomdur ve bütün sağlıklı insanlarda gözlenmesi gibi paha biçilmez bir avantajı vardır." S. Freud; Psikanalize Giriş Dersleri; Öteki yay.; çev: Selçuk Budak; 2. Baskı 1997; sy. 103.*

62 *Kuşkusuz kastedilen Klasik Anlatı Sinemasıdır, yoksa modernist sinemada izleyicinin konumunu daha farklı değerlendirmek gerekmektedir*

azınlığın, düşünsel öğelerinden birisiyle rüyada temsil edildiğini hatırlayacak olursak, yoğunlaşmanın atma, çıkarma yoluyla gerçekleştiği sonucuna varabiliriz: Yani rüya, rüya düşüncelerinin aslına sadık veya harfi harfine yansıması değildir, bunların son derece eksik ve bölük pörçük bir versiyonudur...

Yerdeğiştirme: Rüya, deyiş yerindeyse rüya düşüncelerinden farklı merkezdedir, içeriğin merkezinde farklı öğeler vardır...

Yerdeğiştirme sonucunda rüya içeriği artık rüya düşüncelerinin çekirdeğine benzerlik göstermez ve rüya, bilinçdışımızda varolan rüya arzusunu çarpıt-maktan başka bir şey yapmaz. Rüya yerdeğiştirmesi, çarpıtmanın gerçekleştiği başlıca yöntemlerden birisidir. Dolayısıyla rüya yerdeğiştirmesinin, aynı sansürün -yani iç ruhsal savunma sansürünün- etkisiyle ortaya çıktığını varsayabiliriz."[63]

Film çözümlemesinde, özellikle göstergebilimin gelişim kaydetmesiyle, daha sık kullanılmaya başlanılan iki kavram; metonimi ve metafor, daha sonraları özellikle Lacan'ın etkisiyle psikanalizde de kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bunlar yoğunlaşma ve yer değiştirmenin yerlerine kullanılmakta olan kavramlar değillerdir; lakin onlardan daha zengin bir içeriğe sahiptirler. Metaforda genel olarak bilinmeyen bir şey bilinen şeylerin aracılığıyla aktarılmaktadır. Diğer bir deyişle, soyutlama yapmak için, somut olandan yararlanılmaktadır. Metonimideyse gerçeklik, gerçekliğin belirli bir parçasıyla temsil edilmektedir.

Jakobson bu iki kavramı anlamı iletebilmenin yolları olarak tanımlamaktadır.[64]

Metafor ve metonimi de, yoğunlaşma ve yerdeğiştirmenin rüyanın anlamını 'çarpıttığı' gibi, 'gerçekliği' çarpıtırlar; onu farklı bir tarzda inşa ederler. Eğer gerçekliğin asıl anlamına ulaşılmak isteniliyorsa burada da bir çalışma yürütmek gerekmektedir. Örneğin Sergei Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) filmine bakılacak olursa; burada zırhlı Çarlık ile yerdeğiştirmiştir, onu temsil etmektedir; aynı zaman-da onun bir metonimisi olarak da görülebilir. Görüldüğü üzere, söz konusu örnek, bu iki kavram birbirlerine yaklaşmaktadır. Filme dikkat edilecek olursa, Çarlık'ın yerine Zırhlı geçirildiğin de, geminin içindeki ilişkiler de aynı biçimde metonimik bir kaymaya uğrar; gemiciler tüm bir halkın yerini alırken; subaylar Çarlık'ın yerini alır. Burada Gemi Çarlık Rusya'sına eşitle-

---

63 S. Freud; Düşlerin Yorumu 2; sy. 365- 393- 396.

64 Bkz; John Fiske; İletişim Çalışmalarına Giriş; Ark Yay.,Çev: Süleyman İrvan; 1. Basım Ankara 1996; s: 123 ve R. Jakobson & M. Halle; The Fundamentals of Language; The Hague: Mouton, 1956. Fiske bu metinde söz konusu kavramları şöyle tanımlamaktadır. "Eğretileme (metaphor); bilinmeyenlerin 'anlamı' bilinenlerin 'araçları' ile ortaya konmaktadır... İşaret etmemiz gereken diğer bir özellik de, eğretilemenin benzerlik ve farklılığı eşanlı olarak kullanmasıdır. Böylece eğretilemenin paradigmasal olarak çalıştığını söyleyebiliriz, çünkü aracın ve anlamın aynı paradigmaya yerleştirilebilmesi için yeterli benzerliğe sahip olmaları ve aynı zamanda gerekli karşılaştırmayı yapabilmek için de yeterli farklılığa sahip olmaları gerekmektedir... Düzdeğişmece (metonymy): Eğer eğretileme, nitelikleri bir gerçeklik düzleminden diğerine yer değiştirerek işliyorsa, düzdeğişmece de aynı düzlemdeki anlamları birbiriyle ilişkilendirerek işler. Düzdeğişmecenin temel tanımı, bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır. Jakobson'a göre düzdeğişmeceler romanın, eğretilemeler de şiirin başat tarzıdır. Gerçekliğin temsil edilmesi kaçınılmaz olarak düzdeğişmeceyi gerektirir: gerçekliğin bir parçasını bütünü temsil etmesi için seçeriz." sy. 124 - 127.

nir. Tüm bu kaymanın anlamı ise filmde iki metaforla sabitlenir:

Mürettebat doğrulan aslan heykellerinin (ayaklanan Rusya işçi sınıfı) ve subayın denize düşen gözlüğü (Çarlığın yıkılışı ya da devrim) metaforlar haline gelir. Bu sayede gerçekleştirilen bir yandan devrimin yüceltilmesi iken, diğer yandan da devrim sonrası problemlerin bastırılmasıdır.[65]

Filmden yola çıkarak Freud ile Lacan arasında ki bir ayrıma daha işaret edilebilir. Bastırma ve yüceltme kavramları Freud'dan yola çıkılarak tanımlandığında, ayrı ayrı ele alındılar. Oysa Lacan için bu iki kavram birbir-lerine tamamen bağlıdır; 'ya bastırılır ya da yüceltilir'den ziyade 'yüceltilirken bastırılır' ibaresi söz konusudur. Toplum[66] kendi simgesel evrenini metaforlar kullanmak suretiyle yüceltirken; gösteren gösterilen konumuna düşürülerek bastırılır.

Bu ancak kendisini semptomlar aracılığıyla ifade edebilmektedir; Sovyetler Birliği'nde devrime ilişkin problemler, 1925 yılında (filmin çekildiği tarihte) yaşanmaya başlamıştır; ancak söz konusu semptomlar anlaşılmak yerine devrim yüceltilmiş, semptomun nedeni bir başkasına kaydırılarak (devrim öncesi Çarlık Rusya'sına) bastırılmıştır.

Buradaki temel kavram metafordur. Ve Lacan açısından metafor kavramı tam da bu bastırma edimi ile ilişkisi bağlamında önemli bir yer tutmaktadır.

"Bastırılacak fikirler sürekli olarak dürtülerden gelen enerji tarafından doldurulduğu için, bu fikirler ancak eşit derecede sürekli bir güç karşıt yönde işlerse bilinçdışında tutulabilirler.

Bastırma iki karşılıklı-ilişkili ekonomik ilkeyi ön gerektirir. İlki istenmeyen dürtülerden psişik enerjinin uzaklaştırılması, yani kateksis,[67] ikincisi geri çekilmede serbest kalan enerjinin karşıt bir amacı oluşturmak için kullandığı antikateksis. Dolayısıyla bazı düşünsel temsillerin bilinçte gözükmemelerini engelleyen şey, bu enerjidir.

Bu süreç, gösterenin hem gözükmeyen (gizli) gösteren olarak elde tutulduğu, hem de gösterilen konumuna düştüğü metafor modeline benzer.

"Metafor başka bir gösterenin gösterenler zincirinde yerine geçtiği gösterenin gösterilen durumuna düşmesi yoluyla uygulanması ve gizli gösterenin üzerinde bir gösterenler zincirinin kullanılabileceği arayı devam ettirmesi olarak tanımlan-

---

65 Goebbels'in Nazi Almanya'sı için böyle bir film istediği söylenmektedir. Hitler Faşizminin böylesi bir filmi çekememiş olması "sevindirici" olabilir, ancak Sosyalist bir devrimi yüceltmeye çalışan bir filmi bu derece ilgi ile karşılamış olmaları da düşündürücü olmak durumundadır. Bunun nedenlerinden birisi de devrimin yüceltilirken, bastırılanın da tam olarak devrimin problemleri olmasıydı.

66 Lacan için birey ile toplum arasında bir fark yoktur Bu bağlam da birisi için söylenen diğeri içinde geçerlidir. Böylelikle şu da anlaşılmaktadır ki simgesel denilen şey toplumsal yapıya tekabül etmez, ancak onu da belirleyen bir şeydir. Kuşkusuz bu yüzden dil ile tanımlanmaktadır.

67 "Kateksis: Yük; Psikanalizde, bir etkinliğe, nesneye veya görüşe bağlanan duygusal önem, ya da ruhsal enerji yükü. Elektrik enerjisine benzer bir şekilde ve bağlı olduğu durumların dışında, bir nesneden diğerine, bir bölgeden bir başkasına akabilir, yer değiştirebilir" Selçuk Budak; Psikoloji Sözlüğü; Bilim ve Sanat Yay. ; 1. Baskı; s: 845-846.

malıdır".[68]

"Gösterenin bilince girmesini engelleyen süreci şekillendiren yapı metaforiktir. Yeni bir gösterenin ortaya çıkması, anlamlandırma zincirinin ilk yönünü de-ğiştiren yeni bir anlam yaratır."[69]

Bu sürecin anlaşılabilmesi için Lacan'ın 'Arzu Grafiği'ne bakmak gerekmektedir ancak bu konuya girmeden önce rüya düşüncesiyle filmin çözümlenmesi arasındaki ilişkiyi anlamlandırma pratiği açısından karşılaştırmaya yöneleceğiz. Bu Freud'un teorisindeki önemli bir boşluğa da işaret etmesi bağlamında ge-reklidir. Anlamlandırma düzeyleri noktasından baktığımızda rüyalarda üç aşamayı ayırt etmekteyiz: 'Rüyanın Açık İçeriği', 'Gizli İçeriği' ve 'Arzu'. Arzu ilk ikisi üzerinde gerçekleştirilecek bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Film çözümlemesindeyse genel olarak iki düzeyden söz edilebilir; birincisi filmin 'Temel Anlam Düzeyi' ve ikincisi de 'Yan Anlam Düzeyi'dir. Ve rüya çalışmasına benzer bir biçimde, filmin bu anlamlandırma düzeyleri arasında gerçekleştirilecek bir çalışma da bize, çözümlediğimiz filmin ideolojisini sunar.

Rüyanın açık içeriği denilirken kastedilen, gördüğümüz biçimiyle rüyanın bariz ancak yapay olan anlamıdır. Bu bir anlamda, üzerinde hiçbir çalışma yürü-tülmemiş biçimiyle rüyanın hatırlanmakta olan biçimidir ve bunu ifade etmeye giriştiğimiz zaman, çoğu kez bölük pörçük parçalardan oluşmasına karşın bir bütün olarak ifade ederiz; diğer bir söyleyişle öyküleştiririz. Rüyanın gizli içeriğine ulaşabilmek için bu bütünlüklü olarak arz edilen 'öykü'nün parçalarına ayrılması gerekmektedir. Parçalara ayırma işleminin gerekliliği, daha önce açıklanmış olan yoğunlaşma ve yerdeğiştirme süreçleriyle ilgilidir. Çünkü rüyalarda bir şey birkaç farklı unsuru simgeleyebildiği gibi, tam tersine birkaç farklı unsur tek bir şeyin göstereni haline de gelebilir ve unutmamak gerekir ki son kertede hem gösterilen hem de saklanan 'gerçek' arzudur.

Kuşkusuz benzeri bir süreç film çözümlemesinin çe-şitli aşamalarında da gözlenebilmektedir. Her film bize bir öykü anlatmakta, gerçekliği bir biçimde temsil etmektedir. Bu öyküyü anlatırken çeşitli unsurlardan yararlanarak bir olay örgüsü oluşturur; ki ancak bu sayede görünürde tutarsızmış gibi görünebilecek bir yığın olayı bütünlüklü bir biçime sokar. Diğer bir ifadeyle tüm bu olayları doğallaştırır ve rasyonalize eder.[70] Bu bir anlamda rüyaların açık içeriğine benzemektedir ve öykünün böylesi bir olay örgüsü içerisinde verilmesi bize filmin temel anlamını verir. Ör-

---

68 J. Lacan; La Psychanalyse, cilt IV; sy. 12.

69 R. Coward & J. Ellis; Dil ve Maddecilik; sy. 185-186.

70 Kuşkusuz bütün filmler öykülerini bu biçimde anlatmamaktadır; ancak bizim burada üzerinde durduğumuz daha çok Klasik Anlatı Sineması'dır (Narration Film) yoksa örneğin neredeyse içinden hiçbir öykü çıkartamayacağımız filmler de söz konusudur. Buna İkinci Bölüm'de Kubrick Sineması'nı tartışırken değineceğiz. Ve son olarak şuna göz önünde tutulmalıdır ki, özellikle son dönem Hollywood Sineması'nda öykü gözden düşmeye başlamış ve onun yerini gösteri almıştır.

neğin Coppola'nın *Baba I (The Godfather I, 1972)* filmi bize, 1940'lı yıllarda Amerika'da yaşayan, bir İtalyan mafya ailesinin hayatını anlatmaktadır. Bu örnekte de görülebileceği gibi, bütün ilişkiler kendi 'doğallıkları' içerisinde ele alınırlar; sorgulanmazlar, saptanmazlar ancak deyim yerindeyse sadece 'gösterilirler'. Söz konusu filmin en çarpıcı özelliği (kuşkusuz buna benzer pek çok film sayılabilir) temel anlam düzeyinin aşırı belirlenmiş yapısıdır, bu nedenledir ki yananlam düzeyinde zayıf kalmaktadır. Bu konuda Henri Lefebvre[71] şöyle demektedir:

"Mantıkta, bir kavramın yaygınlaşması ve anlaşılması ters orantılı bir yapı göstermektedir (kavram yaygınlaştıkça anlaşılması güçleşmekte ve kavramın anlaşılması kolaylaştıkça yaygınlaşma alanı daralmaktadır). Anlamlı birimlerin incelenmesinde de benzer bir durum söz konusudur. Kesin bir anlamın yananlamları yoktur. En derin ve zengin yananlam ya da 'anlam' en belirsiz temel anlam üstüne oturmuştur."[72]

Kuşkusuz bu *Baba* filminin anlamsız olduğunu söylemek değildir, en azından kesin bir 'anlam'ı yoktur ve zayıf da olsa yananlam düzeyinde film çözümlene-bilmektedir. Ancak böylesi bir yapılandırma filmin ideolojisini güçlü kılmaktadır. Çünkü temel anlam düzeyi filmde neyin anlatılmakta olduğu ile ilgili iken yananlam düzeyi bunun nasıl anlatılmakta olduğuna ilişkindir.[73] Ve bu nasıl sorusuna verilecek cevap her defasında geriye doğru olarak filmin anlamını değiştirmektedir. Böylelikle bir filmin yananlam düzeyi rüyanın gizli içeriğine benzerlik göstermektedir.

Eğer *Baba* filminde de neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı üzerinde yoğunlaşılacak olunursa şu noktaları saptayabiliriz: En önemlisi film, anlatmakta olduğu öyküyü belirli nedensellik ilişkileri ile 'akla uygun' hale getirmektedir ve böylelikle bir yandan tüm olayları ve aktardığı 'gerçeklik düzlemini' doğallaştırırken diğer yandan da rasyonalize[74] etmektedir. Filmin bu özelliklerine dikkat edilerek yürütülecek bir çözümleme çalışması, bize onun hangi zihniyet uyarınca gerçekleştirilmiş olduğunu da gösterecektir; buysa filmin 'gerçekte' ne söylediğine ilişkindir. Diğer bir ifadeyle, çözümleme sırasında gerçekleştirilmeye çalışılan şey;

---

71 Henri Lefebvre; Le Langage et la Societe; Collection Ideas; Galimard Paris; 1966 sy. 127.

72 H. Lefebvre'den aktaran; Oğuz Adanır; Sinemada Anlam ve Anlatım; Kitle yay; 1. Basım Şubat 1994; sy. 56.

73 Roland Barthes 'Temelanlam' ile 'Yananlam' arasında yaptığı ayrımı S/Z metninde daha farklı bir biçimde vurgulamaktadır: "düzanlam ilk anlam değildir ama öyleymiş gibi yapar, bu yanılsama altında, sonuçta yalnızca yananlamların sonuncusudur (aynı anda okumayı hem temellendirip hem de kapatır gibi görünen yananlamdır), betiğin dilin doğasına, doğa olarak dile dönermiş gibi görünmesini sağlayan üstün söylendir..." S/Z; Yapı Kredi Yay.; çev: Sündüz Öztürk Kasar; 1. Baskı Eylül 1996; s: 20. Çeviride dénotation kavramı düzanlam olarak çevrilmiş; temelanlam olarak karşılanması Türkçe açısından da daha doğru görünüyor. Çünkü "düz anlamak" sözü olumsuz bir durumu akla getiriyor, oysa kavramın böylesi bir yönü yok.

74 Rasyonalize etmek yada Rasyonalizasyon esas itibarı ile psikanalize ait bir kavramdır ancak ideoloji teorisinde de kullanılmaktadır; J. Laplanche ve J-B Pontalis bu kavramı The Language of Psychoanaysis'da şöyle tanımlamaktadırlar: "Öznenin, gerçek güdüleri algılanmayan tavırlar, fikirler, duygular ve benzerleri için, ya mantıksal olarak tutarlı, ya da etik yönden kabul edilebilir bir açıklama getirme girişimi sırasında izlenen prosedürdür." (Aktaran; T. Eagleton; İdeoloji; Ayrıntı yay; çev: Muttalip Özcan 1. Basım Haziran 1996; sy. 84).

'anlatım düzleminden' 'içerik düzlemine' doğru ilerlemektir.[75]

Barthes'a göre Anlamlandırmanın İkinci Düzeyi'nde sadece yananlam bulunmaz, aynı zamanda 'mit' adı verilen bir başka kategori daha vardır. Bu kategori, Barthes'ın tanımladığı biçimiyle Claude Levi-Strauss'un tanımladığından ayrılır, çünkü ilgi alanı modern dünyadaki gündelik yaşamdır. Burada bir anlamda mantığın tersine çevrilmiş olduğu söylenebilir. Eğer *Baba* filmi örneğinden devam edilecek olunursa, bu filmin doğallaştırıcı adını verdiğimiz etkisi kendi olanaklılığını tam da bu mitsel unsurlara borçludur. Fiske, Barthes'ın bu kavramını şu şekilde özetlemektedir:

"Mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümlerinin açıklamasını ve anlamasını sağlayan bir öyküdür.. Bizim sofistike mitlerimiz erillik ve dişillik, aile, İngiliz polisi, bilim hakkındadır. Barthes'a göre, bir mit bir şey üzerine düşünme, onu kavramlaştırma ya da anlamanın kültürel yoludur. Barthes miti, birbiriyle ilişkili kavramlar zinciri olarak düşünür. Dolayısıyla İngiliz polisine ilişkin geleneksel mit, dostça davranma, güven verme, metanet, hoş görü ve silah taşımama kavramlarını içermektedir. Küçük bir kızın kafasını okşayan şişman, sevecen polis fotoğrafı klişesi onun ikinci düzey anlamına, yani polisle ilgili mitin kültürde yaygın olduğuna dayanır: Fotoğraftan önce de vardır, fotoğraf miti oluşturan kavramlar zincirini harekete geçirir. Eğer yananlam gösterenin ikinci düzeydeki anlamıysa, mit de gösterilenin ikinci düzeydeki anlamıdır."[76]

Baba filminin etkisi de tam bu mitlere dayanıyor olmasından gelebilir; hem geleneksel bir aile mitine hem de yine geleneksel olarak nitelendirilebilecek bir mafya ailesi mitine. Unutulmaması gerekir ki bir mit mutlak anlamda olumlu özellikler taşımaz, onun özellikleri yine içinde bulunduğu kültürün genel eğilimleri tarafından belirlenir. Mit düzeyinde ele alındığında, temelanlam düzeyinde filmin öyküsü mitin göstereni (biçimi ya da imgesi) haline gelir gösterilen ise 'kavram'dır.[77] Mitin bu yapısı özellikle Freud'un analiz yaklaşımıyla yakından ilişkilidir ve tam da bu ilişkiyi yine Barthes vurgulamaktadır:

"Kuşkusuz -gösteren, gösterilen ve gösterge- terimleri tümüyle biçimseldir, her birine farklı içerikler verilebilir. İşte birkaç örnek: özel, ama yöntemsel açıdan örnek bir göstergesel dizge, yani dil üzerinde çalışmış olan Saus-sure için gösterilen, kavramdır, gösteren sessel imgedir (ruhsal türden), kavramla imgenin bağıntısıysa gösterge (örneğin sözcük) ya da somut kendiliktir.

---

75 Bu kavramların tanımlanması için bkz; R. Barthes, Göstergebilimsel Serüven; sy. 58.

76 J. Fiske; İletişim Çalışmalarına Giriş; sy. 119.

77 Anlatının çözümlenmesindeki bu 'yerdeğişimi" için bkz. R. Barthes; Çağdaş Söylenler "Göstergebilimsel Bir Dizge Olarak Söylen"; Hürriyet Vakfı yay.; çev: Tahsin Yücel; 1. Baskı Haziran 1990. ayrıca bu metinde Söylen Dizgesi'nin şematik aktarılması ile Metz'in Sinema Göstergebiliminin şematik aktarılması (Çağdaş Sinema; Sinema İşaret Bilim Özel Sayısı 5/6 Kasım 1974- Ocak 1975 s. 16.) arasında yapılacak bir karşılaştırma; birincisindeki "kavram" kategorisi ile ikincisindeki "ideoloji" kategorisinin bir çakışmasını vermektedir.

Freud için, ruhsallık bilindiği gibi bir denklikler, yerinitutanlar derinliğidir. Bir terim davranışın açık anlamından oluşur, bir başkası gizli ya da gerçek anlamından (örneğin düşün altkatmanından); üçüncü terime gelince, burada da ilk ikisinin bağıntısıdır; bütünü içinde, düşün kendisi, başarısız edim ya da 'nevroz'dur, bunlar da birer uzlaşım, bir biçimde (birinci terim) bir kasıtlı işlevin (ikinci terim) birleşmesinden oluşmuş düzenler olarak tasarlanmıştır.

Burada göstergeyi gösterenden ayırmanın ne denli zorunlu olduğu görülüyor: Freud için düş onun sunumu olmadığı gibi gizli içeriği de değildir; iki terimin işlevsel bağıntısıdır."[78]

Bu yakınlık ilgi çekicidir ve çağdaş sinema eleştirisinde yakınlığın izlerini bulabilmek mümkündür. Ancak burada ciddi problemler de ortaya çıkmaktadır (hem filmin çözümlenmesi düzeyinde hem de Freud'un kendisinden kaynaklı). Kuşkusuz ki *Baba* filmi kendisini daha önce söz konusu edilen çeşitli mitlerin etrafında yapılandırır; bunların temel olarak üzerinde kurulduğu alan ise 'babaerkillik' olarak tanımlanabilir ve sorun tam da burada başlamaktadır.

Her ne kadar ifade edilmekteyse de temel anlam (açık içerik) ve yan anlamıyla mit (gizli içerik) arasındaki bağıntıdan ziyade, ayrı ayrı bunlar üzerinde durulmaktadır. Örneğin, *Politik Kamera*[79] metninde böylesi bir handikapla karşılaşmak mümkündür. Metin tam da söz konusu 'babaerkillik' miti üzerinde durarak filme eleştiri oklarını yöneltir ve onu 'sağcı ideolojiyi' desteklemekle suçlar. Kuşkusuz bunlar ve diğer eleştiriler doğruluk payı taşımaktadır ama eksiktir. Sorun 'gerçek'in dayanılamaz niteliğinde yatmaktadır; *Baba* filmi bu düzlemde okunduğunda Michael karakterinin (Al Pacino) içinde bulunduğu simgesel evrenin dayanağının aile olması ve gelişmeye başlayan 'tüketim toplumu' içerisinde ailenin dağılışı görünecektir;[80] işte bu dışarısı (gerçek - Michael'in simgeleştiremediği şey) dayanılmaz olduğu için 'gerçek'ten kendi gerçekliğine mit sayesinde kaçarak kurtulmaya çalışmaktadır.

Tam da aynı tarzda bir eksiklik Freud'da da mevcuttur; özellikle bu eksikliğin *Rüyaların Yorumu* metninde olması film çözümlemesiyle Freud'un rüya çalışması arasında kurulacak denklikler açısından burada daha da önemli hale gelmekte-

---

78 *R. Barthes, Çağdaş Söylenler; sy. 158-159.*

79 *Michael Ryan & Douglas Kellner, Politik Kamera, Ayrıntı Yay.; çev: Elif Özsayar; 1. Baskı; Eylül 1997; sy. 112 -127*

80 *Ailenin bu dağılışı hakkında Martin Jay, Adorno'nun düşüncesini özetlerken tam da Michael'ın durumunu sergilemektedir: "Toplumsal sistem varlığını sürdürürken ona karşı direnmenin de önemli odağı olan ailenin silinip ortadan kalkmasının sonucu ise, otonom bir ego yönünde ileriye doğru bir gelişme değil, narsistik bir ego yönünde direnmeden vazgeçme, geri çekilme, gelişmeme olmaktadır. Adorno bunun burada da kalmadığını, daha da kötü sonuçları olduğunu ileri sürmekte ve şöyle demekteydi: 'Ben'in çöküntüye uğraması ile libidinal nesnesinden yoksunlaştırılmış bulunan narsizm, artık hiç de ben (self) sayılmayacak bir şeyin mazoşistik duyumlarına dönüşmüş; ortaya çıkan yeni kuşak, yoksun kılındığı ben'i yerine ikame edilmiş birkaç şeyini, aslında kendi ben'ine ait değil de topluluğa ait olduğu için varlığını sürdürebilen bugünkü birkaç şeyini koruma kıskançlığı içinde savunan insanlara dönüşmüştür'". Martin Jay; Theodor Adorno'da "Kırılmış Totalite" Kavramı; çev: Ünsal Oskay; Marmara İletişim Dergisi Nisan 1993 Sayı: 2; sy. 202.*

dir. 'Politik Kamera'da yapı nasıl ikili olarak ele alındıysa Freud da 'Yanan Çocuk'[81] rüyasının yorumlamasında aynı 'hataya' düşer ve yapıyı iki unsura indirger; yani Arzu boyutunu her iki metinde gözden kaçırmaktadır. Freud bu rüyayı elbette bir 'arzu gerçekleştirimi' olarak analiz eder ve babanın uykusunu son kertede bölen şeyin dışsal uyaran (yanık kokusu) olduğunu belirtir tabii ki bu aynı zamanda rüyanın da nedenidir. Baba aldığı bir yanık kokusu ile çocuğunun bir zamanlar söylediği, "Baba görmüyor musun, yanıyorum" sözlerini birleştirerek bir rüyanın içine dalar ama dışarıdan gelen uyaranın etkisi artınca da uyanmak durumunda kalır. Freud'a göre baba uykuya devam etmek istemekte ve çocuğuna ait arzuyu (muhtemelen ölmüştür) doyasıya gidermeye çalışmaktadır. Aynı rüyayı Lacan da yorumlar[82] ve onun değerlendirmesi ise şöyledir:

"Lacan'ın okuması buna tamamen karşıdır. Özne dış uyarım fazla güçlendiğinde uyanmaz; uyanışının mantığı farklıdır. Önce uykusunu uzatmasını, gerçekliğe uyanmasını geciktirmesini sağlayacak bir rüya, bir hikâye inşa eder. Ama rüyada karşılaştığı şey, arzusunun gerçekliği, Lacancı gerçek -bu örnekte, çocuğun temelde babasının suçlu olduğunu ima ederek, "Görmüyor musun yanıyorum?" diye yakınmasının gerçekliği, dışsal gerçeklik denilen şeyin kendisinden daha korkutucudur ve uyanmasının nedeni de budur: Kendini bu korkunç rüyayla duyuran arzusunun Gerçek'inden kaçmak. Uyumayı sürdürebilmek, körlüğünü korumak, arzusunun gerçeğine uyanmaktan kaçınmak için gerçeklik denilen şeye kaçar... 'Gerçeklik', arzumuzun 'gerçek'ini maskelememizi sağlayan bir fantezi-kurgudur."[83]

Lacan, Freud'a nazaran, öznenin 'parçalı' yapısı üzerinde daha ısrarcıdır; elbette ki burada bireyin geçirmekte olduğu dönüşümün payı büyüktür, başka şekilde söylendiğinde zaten Freud'un yaşadığı dönemdeki bireyle Lacan'ın ki arasında zaten fark vardır. Ancak burada önemli olan, öznenin asla kendisiyle tam bir özdeşlik sağlayamayacağıdır ve bunun sonucu ise özne açısından farklı özdeşleşme noktalarının olması gerekliliğidir. Aynı durumu sinemada da görebilmek mümkündür, ne film izleyicisi tek bir özdeşleşme konumuna sahiptir, ne de filmin anlatısındaki karakterlerin kendi içlerinde tek bir özdeşlik konumları vardır. Bir anlamıyla Lacan'ın ünlü 'Arzu Grafiği' bu özdeşleşme konumlarının farklılıklarını ortaya koymaktadır.

---

81 Bu rüyanın yorumlanması için bkz. Sigmund Freud; Rüyaların Yorumu 2; sy. 617-620.

82 Jacques Lacan; The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Harmondsworth; 1979 5. ve 6. Bölümler.

83 S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; sy. 60.

2. ÖZDEŞLEŞME VE ARZU GRAFİĞİ

Özdeşleşme[84] kavramı gerek psikanaliz kuramında gerekse de sinema estetiği üzerine geliştirilen çalışmalarda merkezi bir yer işgal etmektedir. Kavram Türkçe'de böyle bir anlam yaratmasa da aynı zamanda bir kimlik edinme konumunu da belirtmektedir. (Identification kavramı her iki durumu da belirtmektedir). Zaten psikanaliz kuramı ve özellikle de Lacan kavramın bu yönü üzerinde fazlası ile durmaktadırlar. Özne tüm yaşamı içerisinde tek bir konum benimseyip orada takılı kalmamaktadır, buna kısmen yukarıda değinilmişti, farklı özdeşlik konumları içerisinde kendisini her defasında inşa etmektedir. Kuşkusuz bir film süreci içerisinde de bunu görebilmek mümkündür; hem izleyici hem de karakterler baştan sona aynı konum, aynı bakış içerisinde kalmazlar ama değişime uğrarlar. Öyle ise özdeşleşme kavramının kendisi de tek bir tanıma sahip değildir, ancak işleyiş mekanizmaları tarafından farklı tanımlara sahip olacaktır.

Özdeşleşme (ya da Özdeşim) temel olarak bir egonun bir başka ego içinde özümsenmesi sürecidir; ancak bu süreci bir taklit olarak görmemek gerekir. Taklide dayalı özellikler çoğu kez özdeşleşme öncesi dönemde, bebeğin 'mimetik' olarak adlandırabileceğimiz hareketlerine bağlıdır. Freud, *Rüyaların Yorumu*'nda özdeşleşmenin bir taklit değil ama bir özümseme (asimilasyon) olduğunu vurgulamaktadır.[85] Süper-ego'nun oluşabilmesi çocuğun özellikle ailesi ile yapacağı özdeşleşmelere bağlıdır, ancak özdeşleşme sadece aile de ve süper-ego oluşumu ile sınırlı değildir ve öznenin tüm yaşamı boyunca varlığını sürdürür. Psikanaliz kuramı açısından, en azından, üç temel özdeşim süreci tanımlanabilmektedir, bunlardan ilk ikisi imgesel özdeşleşme ve simgesel özdeşleşmedir. İmgesel özdeşleşme, Freud'daki, 'Birincil Özdeşleşme'ye yani anneyle bebeğin kurduğu dolaysız ilişkiye tekabül ederken, simgesel özdeşleşme yine bunun tarafından belirlenen ama artık dil evreni içerisinde kurulan ve dolaylı özellikler gösteren toplumsal bir süreçtir. Ve burada önemli olan özne açısından anlamın sabitlenebilmesidir.

Anlamın sabitlenmesi, öznenin kendisini çeşitli öz-deşlikler içerisinde kurarken, ona tutarlılığını veren unsurdur. Bu unsuru tanımlarken Lacan point de capiton[86]

---

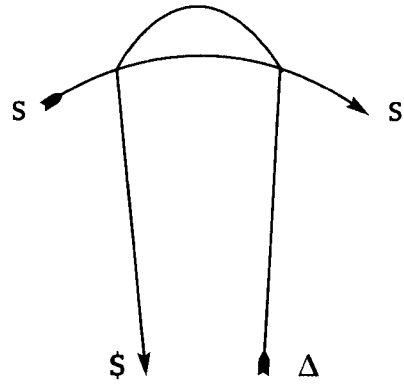
84 *Özdeşleşmeye ilişkin olarak Freud "Uygarlık, Din ve Toplum" metninde "Özdeşim" başlığı altında bir bölüm oluşturmuştur ve kavramı üç noktada ancak kısmi olarak açıklamaktadır: "Birincisi, özdeşim bir nesneyle kurulan duygusal bir bağın özgün [ilk] biçimidir; ikincisi, gerilemeci bir yoldan, sanki nesnenin ego içine alınması yoluyla libidinal bir nesne bağı için bir ikame olur ve üçüncüsü, cinsel içgüdünün nesnesi olmayan başka bir insanla ortak bir özelliğin yeni algılanmasıyla birlikte ortaya çıkabilir. Bu otak özellik ne kadar önemliyse, bu kısmi özdeşim de o kadar başarılı olabilir ve böylece yeni bir bağınbaşlangıcına karşılık gelebilir." Uygrlık , Din ve Toplum; Öteki yay; çev:Selçuk Budak; 2. Baskı 1997; sy. 136.*

85 *Bkz. S. Freud; Rüyaların Yorumu I; Öteki yay; çev: Selçuk Budak; I. Basım Ekim 1998; sy. 221.*

86 *Point de Capiton (Kapitone Noktası) şöyle tanımlanmaktadır: "Yapısalcı dil kuramında, gösterenler sistemi hiçbir zaman gösterilenler setine bire bir tekabül etmez: Gösteren ve göste-rilen, 'gösterme' edimine direnen bir çizgiyle ayrılmış iki farklı düzendir. Gösteren daima 'yüzer-gezer'dir. Bunun en basit örneği, 'ben', 'sen' ve 'o' gösterenlerinin asla aynı gösterilenlere teka-bül etmemesidir; 'ben' ve 'sen' konuşana göre, 'o' ise konuşulan konuya göre sonsuz bir çeşitlilik gösterir. Oysa anlaşabilmek için belirli söylem içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterilenlere, tabiri caizse, raptiyelemek gerekir. Bu 'raptiyeleme' işlemi, dilsel yapının yüzeyinde tıpkı kapitone edilen bir yorganda, kanepede (ya da Psikanalitik bir 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 ca-piton, kapitone noktaları adını verir..." S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; Sözlük; sy., 248-249.*

ifadesini kullanır ve bunu bir grafikle anlatır. Söz konusu grafik aynı zamanda 'Arzu Grafiği'nin ilk aşamasıdır. Ancak unutulmaması gerekir ki öznenin oluşumu ve özdeşleşme mekanizmalarını açıklayan bu grafik; ki *Ham-let* oyunu üzerinden Lacan tarafından oluşturulmuştur, 'modern Batı' coğrafyası içerisinde yer alan bireylerin konumuna içkindir ve evrenselleştirilmemesi gerekmektedir.

a. KAPİTONE NOKTASI POİNT DE CAPİTON



Bu grafikte S den S' ye giden vektör, gösteren gösterilen zinciridir ve bireyin özneleşme süreci gösterilmeye çalışılmaktadır. Gösteren gösterilen zincirine girmek ay-nı zamanda simgesel evrene (dil evrenine) girmek de-mektir. Bu grafikte hareket Δ'den $'ye doğru olmaktadır. Δ sembolü simgesel evrene giriş öncesi (özneleşme öncesi) bir niyeti belirtmektedir, bu niyet zinciri iki tarafından keserek öznenin oluşumunun yolunu açar. Grafikte öznenin üzeri çizilmiş olarak gösterilmesi ($) ise hem öznenin kendisiyle özdeş olamayacağını, yarılmış durumda olmasını gösterir hem de gerçek anlamda bir öznenin imkânsızlığını. Point de capiton öznenin gösteren zincirini kestiği noktaları göstermektedir. Bu grafik Saussure ile Lacan arasındaki anlam açısından farkı da göstermektedir. Saussure için gösterenden gösterilene doğru ilerleyen süreç Lacan için geriye doğru ilerler yani anlam geriye doğru, bir şey gerçekleştikten sonra kurulur. Burada dikkat edilmesi gereken bir nokta da, bireyin bu zincire kendiliğinden girmediği ancak belli bir çağrıya yanıt verdiği biçiminde değerlendirilmelidir. Olivier'in *Hamle*t (1948) filminde (ve tabii ki Shakespeare'in oyununda da) Hamlet babasının hayaleti tarafından çağrılır; Hamlet'in kendisini öldürmeye yönelik ilksel niyeti yerini babasının intikamını almaya bırakır ve ancak burada özne olarak Hamlet'i buluruz.[87] Lacancı bir deyimle özne olarak Hamlet Baba'nın gösteren zincirine 'dikilir' (suture) ve bu dikme işlemi öznenin bölünmüşlüğünü gizler.[88]

Ancak bu sadece ilk özneleşme aşaması için geçerli değildir ve bireyin tüm yaşamı boyunca bu süreç ilerler, bu zincirin özne açısından her farklı sabitlenişi, anlamı da geriye doğru baştan aşağıya değiştirir. Örneğin David Fincher'ın *Dövüş*

---

87 *Keza Louis Althusser ideolojinin bireyi özne olarak 'çağırdığını' söylemektedir; bkz. İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları; İletişim Yay.; Çev: Yusuf Alp & Mahmut Özışık; 3. Baskı 1991; sy., 60.*

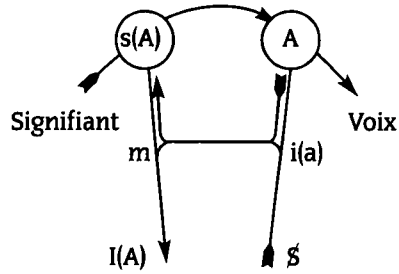
88 *'Dikiş' kavramına İkinci Bölümde daha ayrıntılı değineceğiz, kavram Lacan'a aitse de onu geliştiren Jacques-Alain Miller olmuştur; bkz. Suture Elements of the Logic of the Signifier, Screen; Winter 77/78; no: 4; sy. 24-34.*

Kulübü (*Fight Club, 1999*) filmi bu noktada ilginç bir örnek oluşturmaktadır; filmi bir öznenin ikiye bölünmesi düzleminde okuyabiliriz, ya da sadece bir öznenin fantezi ekranı olarak da değerlendirip tüm bunların gerçekliğin dayanak noktası olduğunu iddia edebiliriz; dahası faşizmin bir tür yüceltilmesi olarak görmek mümkünken tam tersine sisteme karşı yıkıcı, terörist bir başkaldırı manifestosu diye niteleyerek 'övebiliriz'. Filmin pek çok unsuru anlamın sürekli kaymasına neden olmaktadır ve izleyici çoğu kez ancak kendi bakış açısı doğrultusunda film için olası bir anlam inşa etmektedir. İzleyici böylesi bir filmi izlerken kendi ideolojisini filme yansıtarak onun içindeki çeşitli unsurları birer kapitone noktası olarak değerlendirir. Tabii ki bu anlamın başarıya ulaşması tam da bu noktaların izlerinin anlamlandırma süreci içerisinde kendi izlerini silerek doğal bir bütünlük yanılsaması yaratmalarında yatmaktadır. Çünkü eğer özne kendisini zaten parçalanmış, yarılmış olarak algılasaydı özne olamazdı.

Anlamın geriye dönük olarak kuruluşu, özellikle klasik anlatı sinemasının belirgin özelliklerinden birisidir. Anlatılmak istenilen öykü belirli bir olay örgüsü içerisinde anlatılır ve öykünün tamamı izleyicinin zihninde filmin sonuna doğru, geriye dönük olarak kurulur. George Cukor'un *Işıklar Sönünce* (*Gaslight*, 1944) filminde öykü şu şekilde özetlenebilir. Paula'nın (Ingmar Bergman) teyzesi genç bir adam tarafından (Gregory), sahip olduğu mücevherler için öldürülür; Paula geç kalmış olarak merdivenlerden iner ve teyzesinin ölmüş olduğunu görür, ancak adam mücevherleri bulamamıştır. Bu ölüm olayından sonra İngiltere'den ayrılmış olan Paula'yı takip eden adam onunla yakınlaşır, çünkü hala mücevherlerin peşindedir ve onu bir biçimde etkileyerek kendisiyle evlenmesini sağlar. Daha sonra da Londra'ya dönmeye ikna ederek Paula'nın teyzesinin evine taşınırlar. Gregory mücevherleri o evin içerisinde bulabilmek ve onlara sahip olmak için her akşam tavan arasına çıkar ve Paula'yı delirtmeye çalışır ama sonuçta başarıya ulaşamaz. Öykü kabaca böyleyken olay örgüsü, öykünün finaline yakın bir yerden başlar ve adamın kim olduğunu, niyetini filmin sonunda öğreniriz. Öykü, olay örgüsü ile aktarıldığında anlam kendisini geriye doğru kurmaktadır.

Şimdi burada Arzu Grafiğinin ikinci düzeyine geçiş yapabiliriz, bu ikinci düzeyde artık bir ilk niyetten değil ama doğrudan özneden hareket ederek işe koyulmak-tadır ve bunlar özdeşleşme aşamalarını da belirtmek-tedir.

b. BİRİNCİ ÖZDEŞLEŞME-IDENTIFICATION PREMIERE



Grafiğin bu aşamasında öncelikle gösteren zincirinin iki kesim noktası belirir A ve s(A); Burada A büyük Öteki'dir yani dilsel unsurlar seti.[89] Bebek zamanla çevre-sindeki insanlar tarafından kullanılan göstergelerin anlamlarını kavramaya başlar s(A) tam da bu kavranılıp, çocuğun zihnine yerleşen anlamların göstereni-dir. Böylelikle anlam büyük Öteki'nin işlevi olarak belirir.[90]

Yine grafikte yer alan iki unsurdan 'm' egodur (Moi), i(a) ise küçük ötekinin im-gesini temsil etmektedir. Bunlar ayna evresinde ki imgesel özdeşleşmenin unsur-la-rıdır ve ilk yabancılaşmanın gerçekleşerek öznenin oluştuğu yer burasıdır. I(A) ise simgesel özdeşleşmeyi vermektedir.

Bu iki özdeşleşme arasındaki ayrım önemlidir. Grafiğe bakıldığında bir önceki grafiğin sonucu olan özne burada neden konumuna geçmiştir ve gerçekleşen iş-lem (gösteren zincirini kesme) sonucunda ortaya bu kez I(A) sembolüyle göster-il-mekte olan öznenin simgesel evren içinde özdeşleştiği konumdur, tabii ki büyük Öteki'nin bakışı (Gaze) altında ve bu bakışla özdeşleşmek-tir. Diğer bir ifadeyle im-gesel özdeşleşme içerisindeki kendimize baktığımız konumdur. Bunlar aynı za-manda da birinci bölümde açıklanmış olan ideal-ego ve ego-ideali konularıdır.

İmgesel düzeyde gerçekleştirilen özdeşleşme özne açısından çoğu kez belirli-dir ya da gizli olduğu noktada dahi özneye analiz aracılığı ile rahatlıkla gösterile-

---

89 *"Point de capiton'da niye A'yı -yani eşzamanlı simgesel kod olarak büyük Öteki'yi- buluruz? Point de capiton tam da paradigmatik kod ağı karşısında olağandışı bir yer işgal eden tek bir gösteren, yani Bir değil midir? Görünüşteki bu tutarsızlığı anlamak için, point de capiton'un kendinden önceki unsurların anlamını sabitlediğini hatırlamak yeter. Yani Point de capiton onları geri dönüşlü olarak bir koda tabi kılar, aralarındaki ilişkileri bu koda göre düzenler. Point de capiton'un artzamanlı gösteren zinciri içinde büyük Öteki'yi, eşzamanlı kodu temsil ettiğini söyleyebiliriz: Eşzamanlı, paradigmatik bir yapının, ancak kendisi de yine Bir'de, tek bir sıra dışı unsur-da cisimleştiği sürece varolduğu, tam Lacan'a özgü bir paradoks." S. Zizek; a.g.e.; sy. 119.*

90 *Grafiğin bu ikinci aşamasında gösteren/gösterilen zincirinin gösterilen tarafına Voix -ses gelir. Birinci bölümde bakış ile sesin Lacan'ın kuramındaki nesne konumlarından söz edilmişti. Burada ses bildiğimiz anlamı taşımaz: "sesi tam anlamıyla Lacancı bir biçimde tasarlamalıyız... anlamsız bir nesne olarak, anlamlandırma işleminin, kapitone dikişin nesne kalıntısı olarak: Ses, gösterenden, anlam üreten geri dönüşlü 'dikme' işlemini çıkardığımızda geri kalan şeydir." S. Zizek; a.g.e.; sy. 120.*

bilir. Ancak sorun simgesel özdeşlik konumunu gösterebilmektir. Özne kimin gözünden kendisini 'seyretmekte' ve bu konumu benimsemektedir. Bir filmi izlerken muhtemelen karakterle özdeşleşiriz, bu özdeşliğin niteliği özneler için, ya da onların içinde yer aldıkları kültürel ortamdan dolayı farklılık gösterebilir. Ve hatta onların en zayıf olan yanlarıyla bile özdeşleşebiliriz (Otoriteryan kişilik tam da böylesi bir konumu benimsemektedir). Ancak bu özdeşliği bize sağlayan bakış hangisidir. Bir film izleme sürecinde bunun yönetmenin bakışı olduğu söylenebilir[91], çünkü bizi o karak-terle özdeşleşmeye götüren mekanizmaları, 'filmsel dilyetisini' yaratan odur. Burada yeri gelmişken belirtmek gerekir ki sinema bir dil (langue) değil ama bir dilyetisidir (langage); dilyetisini Saussure kısaca dil + söz olarak tanımlamaktadır.[92] Jean Mitry dilyetisi üzerine şöyle demektedir: "Düşünceleri örgütleyebilen, oluşturabilen ve iletebilen, değişen, oluşan ve dönüşebilen fikirler geliştiren bir dışavurum aracı bir dilyetisine dönüşmüş demektir" ve dilyetisinin etkilerini de şu şekilde tanımlamaktadır: "İçinde yaşadığımız gerçeklik, içinde algıladığımız şeylerin ve ilişkilerin simgesel bir yeniden canlandırılmasını sunarak, kendisi aracılığıyla yeniden canlandırılmış olan bu ilişkileri dönüştürüp, insanın dünyayı değiştirmesini sağlamaktadır".[93] Diğer bir örneği de bir filmin içinden verebiliriz; Lawrence Olivier'in Hamlet filminde imgesel düzeyde özdeşleştiğimiz karakter Hamlet'tir; onunla heyecanlanırız, duygusal özdeşlikler kurarız; ancak bu özdeşleşme daima bir diğerinin bakışından olur, ölen Kral'ın Hamlet'in babasının bakışından. Hamlet'e görevi veren yani içinde bulunduğu konumu sağlayan odur ve hem Hamlet hem de biz o konumla Baba'nın bakışı altında özdeşleştiğimizden simgesel özdeşleşme boyutunu Baba temsil eder. Burada da görülebileceği gibi ı(a) daima I(A)'ya bağlı konumdadır. Ve son olarak imgesel özdeşleşme ile simgesel özdeşleşme arasındaki bu ilişki (yani birincisinin ikincisine tabiiyeti) sadece özneyi değil toplumsal olanı da göstermektedir:

"Lacan, Freud'un metninden, i olarak belirttiği ideal ego ile I olarak belirttiği ego-ideali arasındaki farkı nasıl çıkaracağını biliyordu. I düzeyinde, güçlük çekmeden toplumsalı devreye sokabiliriz. İdealin I'sı daha üstün ve meşru bir biçimde toplumsal ve ideolojik bir işlev olarak inşa edilebilir. Üstelik Lacan bunu Ecrits'de

---

91 Christian Metz; "The imaginary Signifer" da izleyici için iki tür özdeşleşmeden söz etmektedir. "birinci özdeşleşme kameranın konumu ve yerleştirilmesiyle ilgilidir. Seyirci kameranın baktığı yani gösterdiğini görür... Metz'e göre seyirci sadece kendisine gösterileni görür. Karanlık bir sinema salonunda, projektörden gelen ve bütün salonu kaplayan bakış açısının ardındaki, projektörün gerisindeki görüntünün kaydedildiği mekanın hayali, hem filmin nasıl bir dil ve anlatıya sahip olduğuna, hem izleyiciye, hem de o andaki toplu seyretme dinamiklerine, bütün bir deneyime bağlıdır... Metz'in ileri sürdüğü ikinci özdeşleşme biçimi de, karakterle ilgilidir." Zeynep Tül (Akbal) Süalp; Zamanın, Mekanın Temsil Biçimleri ve Kitlesel Üretimi Teoride, Toplumda, Kültürde Modernizmin 100 Yılı; (yayınlanmamış Doktora Tezi); Mimar Sinan Üniversitesi 1997; sy. 40-41.

92 Bu konuda bkz; C. Metz; Sinemada Anlam Üstüne Denemeler "Sinema: Dil mi, Dilyetisi mi?"; Tümer Reklamevi; çev: Oğuz Adanır; 3. Baskı 1996.

93 Jean Mitry; Sinema Estetiği ve Psikolojisi; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yay.; çev: Oğuz Adanır; 1989 İzmir; sy. 11 - 12.

bizzat kendisi yapmıştır: Psikolojinin temellerine belirli bir siyaset yerleştirir, öyle ki her türlü psikolojinin toplumsal olduğu tezi Lacancı bir tez olarak ele alınabilir, i'yi incelediğimiz düzeyde olmasa bile, en azından I'yı sabitlediğimiz düzeyde."[94]

c. "NE İSTİYORSUN?" (CHE VUOI?)

Özne daima büyük Öteki'nin bakışında kurulabiliyorsa, bu Öteki özneden ne istemektedir. Lacan bu soruyu şöyle sormaktadır: "Che Vuoi?". Bu soru özne açısından can alıcı bir sorudur, Öteki'nin arzusu nedir. Bu soru aynı zamanda Lacan'ın grafiğinin üçüncü aşamasını da oluşturmaktadır. Öteki'nin bu bir türlü anlamlandırılamayan durumuna özne tarafından verilen yanıt aynı zamanda da fanteziye giden bağlantıyı oluşturmaktadır. "Che Vuoi?" sorusu tam da daha önce açıklanmış olan istek ile arzu arasındaki yarılmaya, uyuşmamaya tekabül eder. Lacan 1968 öğrenci hareketi sırasında verdiği seminerlerde 'Efendiliğin Çözümlenmesi' üzerinde durur ve hareketin iktidar karşıtı söylevinin (isteğinin) arkasındaki bilinçaltı arzuyu; 'Yeni bir efendi' arzusunu açığa vurur. Benzeri bir durumu Hamlet üzerinden de geliştirebiliriz; Hamlet'in annesi kraliçe Ophelia, Hamlet ile geçen uzun diyalogunda babasına (Hamlet'in amcası, yeni kral Claudius'a) iyi davranmasını ister, annesi bunu istemektedir ama arzusu nedir, Hamlet'in çözemediği sorun budur ve bunu doğrudan sorar, "... Ne istiyorsunuz benden?" Ancak Öteki de (Hamlet'in annesi) nihai cevabı bilmiyordur, Özne'nin Öteki'yi kavrayışı daima eksiktir, kendi eksikliği olarak yaşadığı bu durum tabi ki Öteki'nin de eksikliğidir ve Özne'nin görmezden geldiği bu eksikliktir. Freud Hamlet'in annesi ile olan bu ilişkisini çözümlerken, Oedipus Rex'in devamı olarak tanımlar ve anneye duyulan aşkın belirtilerini bulmaya yönelir,[95] oysa problem anneye duyulan aşkta değil ama annenin neyi arzuladığını çözememekte yatmaktadır; Hamlet'i davranışlarından alıkoyan budur ve ancak bu durumu çözdüğünde Claudius'u öldürüp, babasının intikamını alır. Caludius'un cezalandırılması, Baba'nın arzusundan dolayı annenin de rızasını gerektirmektedir Hamlet için; ancak bu rıza alındığında; anne ne istiyor sorusuna bir cevap bulunduğunda eylem gerçekleşir; ve yine ancak bu eylem özneye (Hamlet'e) mutlak bütünlük duygusunu yaşatır; bu aynı zamanda kendine yabancılaşmayı da içermektedir.[96]

---

94 J-Alain Miller, Aspects du Malaise Dans la Civilisation; Paris 1987 s:21; aktaran S. Zizek; a.g.e.; sy. 127.

95 S. Freud; Rüyaların Yorumu 1; sy. 347 - 349.

96 'Yabancılaşma' kavramının iki temel boyutu var; bunlardan birincisi Marksist ideoloji kuramınca büyük ölçüde geliştirildi ve öznenin kapitalist üretim koşulları altındaki kendine (kendi emeğine) yabancılaşması noktası üzerinde durdu; diğer bir boyutu ise özellikle Lacancı psikanaliz kuramının getirdikleri ile; özneyi baştan kendisine yabancılaşmış olarak ele aldı ve bu ikinci yabancılaşma daima Öteki'nin gözünde kurulu olduğundan; burjuva toplumunun ortadan kalkması ya da kapitalizmin sona ermesi yabancılaşmayı özne açısından sona erdirmez ve hatta özneler arası mesafenin daha da azaldığı bir toplumda Öteki özne için iyice büyüleyici bir hale gelebilir Bu konuda ayrıca bkz. Rene Girard; Romantik Yalan ve Romansal Hakikat; Metis yay.; çev: Arzu Etensel İldem; 1. Basım Nisan 2001; sy. 182.

CHE VUOI?

Grafiğin daha önceki aşamaları anlamın geri dönüşlü oluşumu üzerinde duruyordu, ancak Lacan Saussure'den farklı olarak gösteren / gösterilen arasındaki bölünmeye, çakışmamaya dikkat çekerek, burada oluşan 'artı' üzerinde durmaktadır. Bu aynı zamanda sözce (énonce) ile sözceleme (énonciation)[97] arasındaki ve arzu ile istek arasındaki ayrımı da vurgulamaktadır.[98] Burada 'd' ötekinin, anlamı asla tam olarak anlaşılamayan arzusunu simgelemektedir. "Che Voui?" sorusuna verilen cevap, Ötekinin ne istediğine dair oluşturulan fantezidir aslında. Grafikte yer alan $◊a fantezinin formülüdür.

Frank Capra'nın *Şahane Hayat* (*It's a Wonderful Life*, 1946) filmindeki karakter, bir Amerikan kasabasında yaşayan ve bu kasaba halkının acımasız, vahşi kapitalizm karşısında ayakta kalması için mücadele eden bir kişidir. Sürekli isteklerini (arzusunu değil) erteleyerek kasabanın ihtiyaçları ile kendi ihtiyaçlarını uyumlu hale getirmeye çabalar. Tüm kasaba onun kendisine bakmakta (gaze) olduğu büyük Öteki'dir. Ne zamanki bu bakışı yitirir, mevcut gerçekliği ayakta tutan bağlantıyı kaybeder; işte o zaman intihar etmeye karar verir. Bu 'Bir' şeyi seçmek yerine hiçbir şeyi seçmektir, gerçeklikten kaçmak ve Gerçek'in acımasızlığına boyun eğmektir. Böylesi bir boyun eğmenin üstesinden gelmek için kendisine bir fantezi inşa eder; eğer o olmasaydı kasaba ne hale gelirdi. Bu fantezi sayesindedir ki Öteki için ne anlama geldiği sorusuna cevap bulur, simgesel evrene bir dayanak oluşturur. Bu, "Ben niçin bu kasabanın böyle görmek istediği bir insanım?" sorusuna verilen bir cevaptır.

Fantezi ile verilen cevabın çifte bir işlevi vardır; birincisi açıklanmış olan, özne için simgesel evrenin bir dayanağı haline gelir, ama diğer yandan da büyük Öteki'nin arzusunun bir perdesi olarak işlev görür. Bu çifte işleyişiyle fantezi Öteki'nin boşluğunu da kapatır, onu tutarlı bir bütün haline getirmeye çabalar. Söz konusu işleyiş tarzı, Lacan'ın psikanaliz etme sürecini niçin 'arzuna kapılmamak' olarak tanımladığını da açıklar. Burada kapılmaması gerekilen Öteki'nin arzusudur:

---

97 Sözce ve Sözceleme : "bu iki kavram arasındaki zıtlık, Lacan'ın dilbilim teorisinden psikanaliz alanına yaptığı önemli aktarmalardan biridir. Sözce, söylenen şeydir, ağızdan (ya da kalemden vb.) çıkandır. Sözceleme ise, bunun söyleniş sürecinin, sözcenin oluşum sürecinin adıdır. Sözce ve sözceleme hiçbir zaman tam olarak çakışmazlar. Simgesel düzen, yani dil, sözcelerden oluşur. Ancak sözcelerin kendi oluşum süreçleri, dil tarafından içerilemeyecek olan Gerçek fazlaları ve ben imgeleri tarafından sürekli bir biçimde etkilenmektedir. Sözce bilinçli iletişimin kurucu öğesidir, ancak sözceleme bilinçdışıyla bağlantısını koparmayarak, öznenin sözcede içerilmeyen İmgesel özdeşleşmelerini ve gözucuyla görünen Gerçek fazlasını devreye sokar." S. Zizek; a.g.e.; Sözlük; sy. 251.

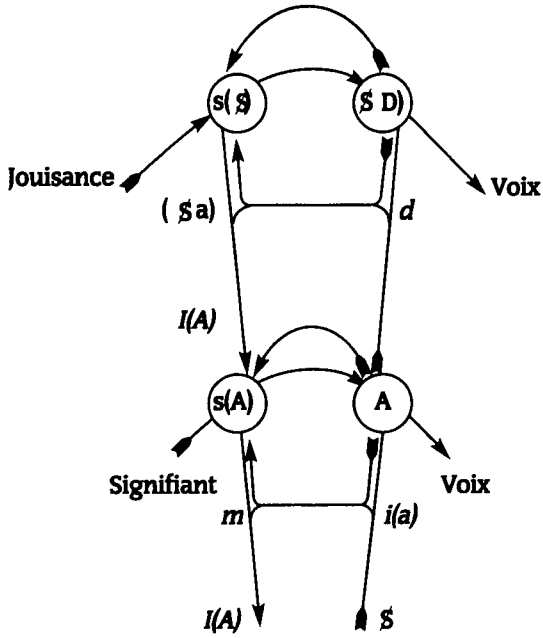
98 Öznenin arzusu söz konusu olan bu yanılmayı, bu çakışmamayı kapatabilmektir. Bu imkansız bir arzudur, Fallus bu imkansız arzunun göstereni olarak iş başındadır. Başka bir yerde ise Lacan fallusu şu şekilde tanımlamaktadır. "Fallus Aufhebung'un imleyenidir. İşte bunun için Antik Çağın gizeminde Aidos Şeytanı (Utancın Şeytanı), tam da fallusun peçesi düştüğünde ortaya çıkar." J. Lacan; Fallus'un Anlamı; s: 57. | Aufhebung Hegel felsefesinden bir kavram; olumsuzlamanın olumsuzlanması ya da karşıtını da içererek olumsuzlama]. Utanç ya da suçluluk duygusunun fallusun arkasına gizlenmiş olmasının sebebi, fallusun Öteki'nin eksikliğini gizleyen karakteridir; eğer fallus yoksa özne açısından Öteki eksik olarak karşısına çıkar ki, bu da öznenin arzusunu hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği anlamına gelir; arzunun ateşi söner.

"... Fantezi 'Che vuoi?' sorusuna, Öteki'nin arzusunun, Öteki'deki eksiğin dayanılmaz muammasına verilen bir cevap olarak görünüyor; ama deyim yerindeyse, arzumuzun koordinatlarını sunan, bir şeyi arzulamamızı sağlayan çerçeveyi inşa eden şey de fantezinin kendisidir aynı zamanda. Bu yüzden alışılmış fantezi tanımı (arzunun gerçekleştirilmesini temsil eden hayali bir senaryo) biraz yanıltıcıdır, en azından muğlaktır: Fantezi-sahnesinde arzu gerçekleştirilemez, 'tatmin' edilemez, kurulur (ona nesneleri sunulur, vb) -fantezi sayesinde, 'nasıl arzulanacağı'nı öğreniriz. Fantezinin paradoksu bu ara konumda yatar: fantezi hem arzumuzu koordine eden çerçevedir, hem de 'Che vuoi?' sorusuna karşı bir savunma; Öteki'nin arzusunun boşluğunu, uçurumunu gizleyen bir perdedir. Paradoksu en uç noktasına -totolojiye- varana kadar keskinleştirecek olursak, arzunun kendisinin arzuya karşı bir savunma olduğunu söyleyebiliriz: Fantezi sayesinde yapılanan arzu, Öteki'nin arzusuna karşı, bu 'saf', fantezi-ötesi arzuya (yani saf biçimiyle 'ölüm dürtüsü'ne) karşı bir savunmadır."[99]

99 *S. Zizek; a.g.e.; sy. 135.*

d. JOUISSANCE VE SINTHOME

Şimdi eğer fantezi aynı zamanda Öteki'deki boşluğu kapatıyor ise, bu boşluğun oluşumu, grafiğin dördüncü ve tamamlanmış aşamasını göstermektedir. Bu grafiğin birinci şeması anlamlandırma zinciri ile ilişkilidir ve özdeşleşme mekanizmalarının temel kuruluşunu gösterir; ikinci düzey ise jouissance ile ilgili olarak; Öteki'deki bölünmüşlüğü de göstererek öznenin kurulabilmesi için gerekli olan boşluğun nasıl oluştuğu üzerinedir. Özne ancak bu boşluğu kapatacak eylem içerisinde kendisini mümkün kılabilir. Öznenin işle bu boşluğa yerleşerek, söz konusu eksiklikle özdeşleşmek ve Öteki'yi tamamlayacak eylemi gerçekleştirmektir.



COMPLE

Grafikte de görüldüğü üzere buradaki vurgu jouissance'ın bedenden nasıl boşaltılacağı, kastrasyon üzerinedir. Bu grafik temel olarak simgesel evren ile Gerçek arasındaki tutarsızlığı göstermektedir. Lacan için kastrasyonun ne anlama geldiği grafikte net olarak ortaya konulmaktadır; o jouissance'ın bedenden boşaltılmasıdır.[100] Bu yüzden Lacancı psikanaliz kuramı, feministlerin çoğu kez iddia ettikle-

100 D. Leader & J. Groves; Yeni Başlayanlar İçin Lacan; s: 148-149.

ri gibi, penis merkezli bir kuram değildir; kadınlar da erkekler de kastrasyona tabi tutulurlar; ve hatta bu Lacan'a göre erkeklerde daha fazladır. Ve eğer feminist kuramın iddia etmekte olduğu gibi, son kertede büyük Öteki babaerkil sistem ise (ki olabilir) grafik tam da ondaki eksikliği, boşluğu göstermektedir. S(A/) sembolü bu eksikliğin, tutarsızlığın gösterenidir;[101] diğer bir ifade ile bu Öteki'nin arzusunun da gösterenidir . Ve fantezinin gizlediği işte bu eksikliktir. A'dan çıkan oklardan birisi fantezi bağlantısına giderken diğeri ise S(A)'ya gitmektedir. S(A) fantezi tarafından belirlenmiş olan anlamlandırma etkisidir ve Lacan bunu 'mutlak anlam' olarak adlandırır.[102]

Ve grafiğin son noktası olarak d ve $(D) kalır; d arzudur (desir) $(D) ise dürtünün formülüdür. Dürtüler daha önce de ifade edildiği gibi simgesel talep tarafından oluşturulur ve biyolojik değildirler; jouissance'ın kastrasyona tabi tutulmasının ardından bedenin çeşitli bölgelerinde toplanırlar ve yine kendileri beden yolu ile gösterirler. Ve yine grafikte de görüldüğü gibi fanteziyi geçtiğimiz (katettiğimiz) zaman dürtüyü buluruz. Ve bu da imgesel ve simgesel özdeşleşmelerin dışında üçüncü özdeşleşme boyutunu ortaya çıkartır. Ancak bu özdeşleşmeyi anlayabilmek için birkaç kavramı açıklamak gerekmektedir. Bu noktada dürtü kavramına son kez baktığımızda onun toplumsal boyutunu da göz önünde bulundurabiliriz:

"Lacan'a göre dürtü ayrılmaz biçimde etiktir, çünkü Zizek'in başka bir yerde açıkladığı üzere, dürtü 'hayvanın kör ilerlemesi değildir, kayıp bir nedenin anısını defalarca hissetmeye bizi zorlayan etik zorlamadır'. Zizek bu Psikanalitik iç görüsünü politika alanına teşmil eder. Dürtü; kayıp nedenler bölgesini, paramparça olmuş ve çarpıtılmış rüyalarla ümitler bölgesini yeniden ziyaret etme, tekrar tekrar kuşatma zorlamasıdır, üstelik iyi olduğuna inanılmış ve ancak olumsal olarak çökmüş bir şeye (komünizme) özlemden ötürü değil, korkunç ya da travmatik olayların (Nazizm) yeniden yaşanmasına karşı bir uyarı olarak da değil, tüm kayıp nedenlerin farkına varılması bütünselleştirici tüm etik veya ahlak kurallarının olanaksızlığını haber verdiği için."[103]

Diğer bir ifade ile dürtü, kastrasyon sonrası oluşan bir kayıp nedenin bulunması için bir zorlamadır. Bu kayıp nesneler hazzın varlığını devam ettirir, çünkü

---

101 Bu Olanaksızın Göstereni olarak da geçmektedir ve S(A/) Leader ve Groves tarafından şöyle tanımlanır: "S(A??), dil düzeyinde anlayamadığımız şey sorusuna, son tahlilde hiçbir çözüm bulunmadığını gösterir. Cinsiyet ve varlıkla ilgili temel sorunlara yanıt veren hiçbir sözcük yoktur. Anne-baba çocuğa bunlar hakkında ne söylerse söylesin, çocuk söylediklerinin yetersiz olduğunu bilir. S(A??) bu olanaksızlık noktasını simgeler. Fakat Lacan, dilsel unsurlar setinde, Öteki'ndeki boşluğa gönderme yapan (A??)yı yazmakla yetinmez. Bunun yerine paradoksal olarak bir şeyi imlemenin olanaksızlığının bir imleyeni bulunduğunu gösterecek şekilde -bir olanaksızlığı gösteren bir işaret- S artı 'üstü çizili' (A??) vardır. Bu çok önemli klinik bir noktadır. Analizde belirli anlarda ortaya çıkar. Söz gelimi bazı mantık sorunları ya da çelişkiler mevcut olduğu zaman." Yeni Başlayanlar İçin Lacan; sy. 118.

102 Bunun için bkz. D. Leader & J. Groves; a.g.e.; s: 128 ve S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; sy. 140.

103 Marec Wieczorek'in Önsöz'ü; S. Zizek; Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine; OM yay.; Çev: Savaş Kılıç; 1. Baskı; Şubat 2001; sy. 12.

jouissance tam olarak kastre edilemez daima bilinçaltında bir artı bırakır. Bu simgesele giriş işleminden geriye kalan bir artık, bir kırıntıdır; ve dürtüler sayesinde bir kimlik oluşturmayı vadeden bu nesne Lacan'ın ünlü objet petit a'sıdır. Bu gerçek bir nesne değildir, ama Özne'nin fantezisinin nesnesidir; diğer bir söyleyişle Öteki'ne tutarlılığını veren, sahip olduğu varsayılan nesnedir; 'küçük öteki nesnesi'. Capra'nın filmine geri döndüğümüzde durum daha net görülebilir.

Tam anlamıyla bir organizma gibi hareket eden bir toplum teorisi olsa bile, bunun kurulabilmesi imkansızdır; çünkü toplumsal olan (topluluk değil) kendi içerisinde çeşitli bölünmeleri içerir. Peki bu filmin yaptığı nedir; film tam da bu olanaksızlığı, tam da hem bunu gösteren hem de 'o' olmazsa gerçekleşebilirmiş gibi gösteren bir unsur yaratır 'vahşi kapitalist'. Fantezinin işlevi Öteki'nin tutarsızlığını gösteren bir perde ise, burada da fantezi işte böylesi bir toplumun imkansızlığını gizlemeye yarar. 'Vahşi kapitalist' bir yandan mali sermayenin nerdeyse tamamını elinde tutarak hem de 'iğrenç' niyetleri ile böylesi bir toplumu dağıtmak için gelen bir şey'dir. O jouissance'ın maddi cisimleşmesi, simgeleştirilemeyen bir unsur olarak işlev görür. Yani simgeselden dışlanan (bastırılan) Gerçek'te geri döner. Böylelikle de 'vahşi kapitalist' bir gerçeklik içerisinde değil ama bir toplumsal fantezi içerisinde ele alınır, o aynı zamanda bu toplumun imkansızlığının göstereni, semptomudur. Bununla başa çıkmanın iki yolu vardır; birincisi onu tamamen dışarı atarak filmi bitirmek (ki film böyle biter) ikincisi ise semptomla özdeşleşmek. İşte özdeşleşmenin üçüncü boyutu da burasıdır. Semptomla özdeşleşmenin tek koşulu ise fanteziyi katetmektir, ancak yorumlamak değil. Fantezinin ardında sadece dürtü vardır, sinthome etrafında toplanmış dürtü.

Sinthome Lacan tarafından yaratılmış bir kavramdır ve semptom, aziz, Saint (aziz) Thomas'ın bir tür birleştirilmesinden oluşur. Gerçek, imgesel ve simgeselin bir araya gelişini göstermektedir. Lacan'ın kuramında bu kavram bir yönüyle Baba'nın Adı'nın yerini alır; Baba'nın Adı özellikle simgesel düzen açısından büyük öneme sahiptir, oysa sinthome kavramı üç düzeni de belirlemektedir ve "düğüm yapıları" tarafından belirlenir:

"Düğümler: Bu formülasyon kişiye, (sözcüğün tam anlamıyla) bir psikozdaki sabuklama ve kuruntu yapılanmalarını anlama olanağı verdiği için, klinik açıdan çok önemlidir. Bu yapılanmalar gerçek, simgesel ve imgelemseli bir araya getirmeye yarayabilirler. Dolayısıyla bazı psikoz hastalarında makineler, bilgisayarlar ve bilimsel ürünlerle ilgili temaların bu denli yaygın oluşu, yeni bir yoldan açıklanabilir. Nesneler beden imgesini (imgelemsel), dilsel ya da bilgisayar döngüselliğini (simgesel) ve aşırı uyarma ya da acıyı (gerçek) bir araya getirmek için kullanılabilir. Bu anlamda, psikozun hastada yarattığı sistem başarılıysa, bu üç düzeni bir araya getiren bir düğüm ya da daha çok, bir özel isim işlevi görür."[104]

---

104 D. Leader & J. Groves; a.g.e.; sy. 166.

Sinthome olarak semptomla özdeşleme konumu, özellikle Lacancı psikanalizin en temel noktasıdır ve aslında bu öznenin de mutlak dayanağıdır. Çünkü üç düzeni bir araya getiren ve tüm belirtileri olmasına karşın, özneyi bir psikoz durumuna düşmekten alı koyan sinthome'dir. Diğer bir ifade ile jouissance ile anlamlandırma zincirinin birbirleriyle çakıştığı tek noktadır. Sürekli kendisini geliştirmeye yönelik olan Lacan'ın psikanaliz kuramının da son noktalarından birisidir ve özellikle Joyce üzerine yaptığı çözümlemelerde (1976-Joyce avec Lacan) sinthome kuramını geliştirir. 1980'de ise kuram dinamizmini 'yitirdiğinde' Lacan kendi kurduğu EFP'yi (Ecole Freudienne de Paris) dağıttı. Sinthome kuramının anlamı kısaca şudur:

"Sinthome olarak kavranan semptom, tek tözümüz, varlığımızın tek pozitif dayanağı, özneye tutarlılık veren tek noktadır. Başka bir deyişle, semptom, bizlerin - öznelerin- keyfimizi dünyada oluşumuza asgari bir tutarlılık kazandıran belli bir anlamlandırıcı, simgesel oluşuma bağlama yoluyla 'delirmekten kaçma' 'hiçbir şeyi (radikal psikotik otizmi, simgesel evrenin yıkımını) değil de bir şeyi (semptom oluşumunu) seçme' biçimimizdir... Semptomun tek alternatifi hiçlik demektir: Saf otizm, ruhsal bir intihar, simgesel evreni bütünüyle yıkma raddesine bile varacak ölçüde ölüm dürtüsüne teslim olma. Lacan'ın Psikanalitik sürecin sonuna ilişkin nihai tanımının, semptomla özdeşleşme olması da bu yüzdendir. Hasta, semptomunun Gerçek'inde, varlığının tek dayanağını fark edebildiğinde analiz amacına ulaşmıştır. Freud'un wo es war, soll ich werden [idin olduğu yerde ego da olacaktır (ben de olacağım)] sözünü bu şekilde okumamız gerekir: Sen, özne, kendini semptomunun çoktandır bulunduğu yerle özdeşleştirmelisin; semptomunun 'patolojik' tikelliğinde varlığına tutarlılık veren unsuru görmelisin."[105]

e. SİNEMA VE ÖZDEŞLEŞME (İZLEYİCİ VE KARAKTER BAĞLAMINDA)

Bu konum sinemaya nasıl uyar? Sorunun cevabını verebilmek için imgesel-simgesel ve Gerçek arasındaki nesne ilişkilerine bakmak gerekmektedir. Böylesi bir bakışı Hitchcock sineması üzerinden kurabiliriz. Diğer yandan bu sinemanın bir başka özelliği ise, özdeşleşme konumları ile ilgili olarak fazlası ile tartışmaların ortasında kalmış olmasıdır. Söz konusu tartışmalardan önemli sayılabilecek iki tanesi Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' metni oluştururken, diğerini bu metnin de bir eleştirisini içeren Robin Wood'un Hitchcock's Films Revisited[106] oluşturmaktadır. Ancak ikisi de çeşitli eksikliklerden ve yanlışlardan mustariptir.

Mulvey'in metni feminist film eleştirisinin en önemli metinlerinden birisi ola-

---

105 S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; sy. 90.

106 Robin Wood; Hitchcock Film's Revisited; New York: Columbia University Pres; 1989., Hitchcock Sineması, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004

rak değerlendirilmektedir ve dayanak noktaları doğrudan psikanaliz kuramına ilişkindir. Mulvey filmin içindeki karakterlerin, anlatı içinde aldıkları çeşitli konumlardan ziyade, izleyicinin bakışı üzerine odaklanır ve klasik anlatı sinemasının 'erkek bakışı' ve 'haz kaynağı olarak kadın bedeni' üzerine kurulmuş olduğunu savunur. Burada ayrıntısına girmeyeceğimiz yazının önemli bir eksiği ve 'yanlışı' bulunmaktadır. Yanlış erkek egemenliğine ilişkin hali hazırdaki miti, bir gerçeklikmiş gibi ele alarak, tekrardan onaylamasında yatar. Erkek egemenlik tabii ki babaerkil aile mitinin uzantısıdır ve daha önce üzerinde durulduğu gibi, toplumsalın varlığını sürdürdüğüne dair fantazmatik bir dayanaktır.[107] Eksiklik ise özdeşleşme noktasına dairdir; Mulvey izleyici için tek bir özdeşleşme noktası saptar, bu da erkek kahramanın bakışıdır ve tabii ki bu konuda en bariz örneği Hitchcock sineması oluşturmaktadır:

"... Hitchcock'ta erkek kahraman tam tamına izleyicinin gördüğünü görür...izleyicinin deneyimlediği çelişkileri ve gerilimleri sergilemek erkek kahramana düşer. Özellikle *Yükseklik Korkusu*'nda, (*Vertigo*, 1958) ama Marnie ve Rear Window'da da bakış, olay örgüsünün merkezidir, voyorizmle fetişistik büyülenme arasında gider gelir. Bir bükülme, bir anlamda bu bükülmeyi sezdiren normal seyretme sürecinin daha öteye yönlendirilmesi olarak özdeşleşme sürecine Hitchcock resmi ahlakın ideolojik doğruluğu ve onaylanışıyla bağlantılı olarak kullanır ve onun sapkın yönünü sergiler... Kahramanları sembolik düzenin ve yasanın örnekleyicileridir ama erotik itkileri onları tehlikeli duruma götürür... Hakiki sapkınlık, ideolojik doğruluğun gevşek maskesi altında açıkça gizlenir -erkek yasanın doğru tarafında, kadın yanlış tarafta. Hitchcock'un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar.."[108]

Gerçekten de Hitchcock filmlerinde sadece erkeğin bakışıyla mı özdeşleşilebilmektedir? Eğer bunun cevabı sadece imgesel düzeyde verilebilecek olsaydı, belki denilebilirdi. Ancak bu konum dahi sadece bir belki cevabına sahiptir, kesin değildir. Mulvey'in verdiği örneklerden birisi *Arka Pencere* (*Rear Window, 1954*) filmidir,

---

107 Bourdieu, aile kurumunun işleyişi ve toplumsalla ilişkisi noktasında şunları söylemektedir: "Aile... hem törensel, hem teknik, kurulan birliğin üyelerinden her birinde kalıcı bir biçimde, o birliğin varlığının ve süreğenliğinin koşulu olan bütünleşme'yi sağlamaya özgü duygular kurmayı amaçlayan tam bir kurma çalışması'nın ürünüdür. Kurma ayinleri... aileyi, birlik halinde, bütünleşmiş, birlikçi, dolayısıyla sabit, istikrarlı, bireysel duyuların dalgalanmasına kayıtsız bir kendilik olarak kurmayı amaçlar. Ve yaratma yolundaki bu açılış edimlerinin (soyadının dayatılması, evlilik, vb.) mantıksal devamı olarak, bir tür süre giden yaratım aracılığıyla, aile duygusunun zorunlu sevgileri ve sevgisel yükümlülüklerini (karı koca aşkı, ana baba sevgisi, soydaşlık sevgisi, kardeşlik sevgisi, vb.) üretmeyi hedefleyen sayısız yeniden doğrulama ve güçlendirme edimi mevcuttur. Duygulara 'iyi bakma' yönündeki bu çalışma, duygusal nesne oluşum ve libidonun toplumsallaştırılması (örneğin 'o senin bacın' önermesi, kardeşlik sevgisinin cinsellikten arındırılmış toplumsal libido olarak -ensest tabusu- dayatılmasını içerir) olarak basit adlandırma'nın mükemmelleştirici etkisini arttırır." Pierre Bourdieu; Pratik Nedenler, Kesit Yay.; çev: Hülya Tufan; 1. Baskı 1995; s: 138. ailenin bu işleyişi toplumsal için neden vazgeçilmez olduğunun bir göstergesidir, kendisi olmadığı nokta da dahi mit olarak varlığını sürdürmesinin zorunluluğu burada yatmaktadır.

108 L. Mulvey; a.g.e.; s: 44-45.

burada izleyici açısından tek bir konum yoktur; birincisi röntgenci koltuğunda oturan (ve bir anlamda izleyicinin konumunu da paylaşan) Stewart'tır, ikincisi fantezinin içinde inşa edilmiş olan bir Gerçek baba figürü olarak karısını öldüren karşı komşu ve son olarak da tam da bu ikisi arasındaki mesafeyi kısaltan, ilişkiyi kuran Grace Kelly. İzleyicinin duyduğu 'keyif' Kelly'nin ancak bu ilişkiyi kurması yoluyla amacına ulaşabileceğinde (Stewart ile evlenebileceğinde) yatmaktadır. İmgesel özdeşleşme daima fantazmatik bir çerçevede kurulabilir ve bu da daima dağınık konumlar, diğer bir ifade ile çok sayıda ve farklı özdeşleşme konumları yaratır.

Bu özdeşleşmenin 'Bakış' ile ilgili olmadığı anlamına gelmez, sadece onun dışında da unsurlar içerdiği anlamına gelir. Ve bakış, daha önce vurgulandığı gibi, erkek kahramanda dahil tüm filmi içine alan, izleyicinin ne göreceğine ilişkin simgesel bir boyuttur. Mulvey'den daha gelişkin olan bir özdeşleşme kuramına giren Wood ise, yine Hitchcock'tan yola çıkmak suretiyle, altı özdeşleşme konumu belirler. Bunlardan birincisi, Mulvey'in tezini paylaşarak, Erkek Bakışıyla Özdeşleşme, İkincisi Tehdit Edilenle ya da Kurban Haline Getirilenle Özdeşleşme: Bu noktada Wood, *Aşktan da Üstün* (*Notorious*, 1946) filminden yola çıkarak, sırasıyla, Alicia ve Sebastian'ı örnek olarak verir; Üçüncüsü Sempati Dereceleri başlığı altında ve izleyicinin öznel konumu ile tanımlanır ve aynı filmde Alicia karakterinin izleyicinin sempati merkezine yerleştirildiğini vurgular. Dördüncü özdeşleşme noktası Bir Bilincin Paylaşılması'dır ve 'zihinsel özdeşleşme' olarak da Wood tarafından tanımlanmaktadır. Bu özdeşleşme noktası bağlamında yine aynı filme dönen Wood " 'Aşktan da Üstün'de bu özdeşleşme biçimi karşımıza çıkar, bizi Alicia ile ilişkilendirir ve hem Devlin hem de Sebastian filmin can alıcı gerilimleri açısından Alicia'nın sahip olduğu bilgiden habersizdirler" demektedir. Beşinci özdeşleşme Sinemasal Aygıtın Kullanımı ile ilgilidir ve bakış açısı çekimlerini, kurguyu, kamera hareketlerini, çekim açılarını ve hatta 'müziği' kapsar. Ve son olarak da Yıldız ile Özdeşleşme yer alır ve yine aynı filmde bu figür kuşkusuz Bergman olacaktır.[109]

Wood izleyici açısından daha geniş özdeşleşme noktaları saptarken, hem imgesel düzey ile hem de simgesel düzey ile ilgilidir (bu kavramları kullanmaktan bilinçli olarak kaçınsa da). Ancak bu özdeşleşme noktalarının hepsi izleyicinin mutlak edilgenliği üzerine kuruludur, klasik anlatı sinemasının isteğinin bu olduğu iddia edilebilirse bile, bu durum yine de mümkün değildir. Arka Pencere filminde izleyici konumu ile Stewart karakteri arasında kurulan analojiler bile böylesi bir atalet durumunun imkansızlığı olarak okunabilir. Yukarıda açıklanmış olduğu gibi imgesel özdeşleşmelere yapısını veren simgesel özdeşleşme boyutudur, yani

---

109 Bu özdeşleşme noktalarının daha geniş açıklamaları için bkz.; R. Wood; "Yıldız ve Auteur: Hitchcock'un Bergman'lı Filmleri"; Sinemasal: Ortak Kitap Sayı: 6 - Yaz 2002; Çev: Ertan Yılmaz; sy. 76- 78.

Öteki'nin bakışı altında kendimizi izlediğimiz yer, ancak tam da Öteki'nde de bir boşluk bulunmasından dolayıdır ki bu bakış ile tam bir özdeşleşme söz konusu olamaz. Bunun gerçekleşmesi durumu Özne'nin Öteki'nin arzusuna tam bir kapılması, yani öznelik durumunu yitirmesidir. Daima bir artık, simgeleştirilemeyen bir unsur ve izleyiciye konum sağlayan bir yer kalacaktır. Bu noktada, bir film izleme sürecinde üçüncü bir özdeşleşme konumunu, sinthome olarak semptomu görebiliriz. Daha açık söylendiğinde klasik anlatı sinemasının semptomu izleyicisidir, onun Öteki'nin bakışına mutlak kapılmayışı; bu noktada izleyici kendisiyle özdeşleşir diyebiliriz. Bu özdeşlik konumunu ise Metz, farklı bir dil ile vurgulamaktadır; İzleyici:

"... Filmin sunduğu ideolojiye sahiptir. Onlar salonları doldurduğunda makineler çalışmaya başlamaktadır. Bu doğrudur ancak aynı zamanda arzu; öyleyse sembolik konum sorunudur... Hikaye ya da anlatıcısız anlatılan, biraz düş ya da fantazma benzemektedir. XIX. yüzyıl klasik romanı gibi film de teşhircidir. Bu romanı entrikası ve kişilerini semiyolojik açıdan taklit eden sinema, olayı tarihsel açıdan da uzatıp sürdüren sosyolojik açıdan romanın yerini almaktadır. Çünkü günümüzde edebiyat başka yönlere doğru ilerlemektedir. Teşhirci, kendisine bakıldığını bilir ve böyle olmasını ister. Kendisine bakan röntgenciyle özdeşleşir ve aynı zamanda onu yaratır. Film teşhirci değildir. Film bana değil, ben filme bakarım. Film, kendisine bakıldığını hem bilir, hem bilmez. Düş gören insan, düş gördüğünü bilmez, sinema seyircisi ise sinema salonunda olduğunu bilir. Düşsel konum ile filmsel konum arasındaki ilk ve temel ayrım budur... Balık-seyirci her şeyi gözleriyle yutar. Sinema kurumunun istediği seyirci kaskatı, sessiz, sakatlanan, sürekli olarak bir gerilim ve bir yoğun algılama durumu içinde olmalıdır. Yabancılaşmış ve mutlu, bakışın görünmeyen ipiyle yine kendine fişlenmiş (elektrik fişi anlamında) seyirci bakışın yoğunluğu içinde tükenmiş ve bir ters özdeşleşmeyle yine kendisine bağlanmıştır..."[110]

Kuşkusuz sorun, psikanaliz pratiğinde olduğu gibi, izleyiciye bu konumu gösterebilmektir; bu klinik bir tedavi süreci değil ama bir zihniyet değişiminin sonucu olarak mümkündür. 1960'larda ve 70'lerde iyice yükselmiş olan modernist sinema böylesi bir anlama da sahiptir, ancak yetersiz kalmıştır. Psikanaliz kuramı ancak bu duruma işaret edebilir, işleyişin yasalarını kısmi düzeyde çözebilir, tam anlamıyla bir dönüşüm beklemek hem çok daha fazla düzeyde bu işleyiş hakkında bilgiyi gerektirir hem de kuramın sınırlarını aşar. Bunu Anika Lemaire şöyle dile getirmiştir:

---

110 Metz'den aktaran Oğuz Adanır, Sinemada Anlam ve Anlatım; sy. 49-50. Metz'in metni için bkz. "le Signifant Imaginaire" Editions 10 /18 Paris: 1976; s: 114-116-119-123.

"Lacan'ın Oidipus ve ailenin günümüzdeki radikal sorgulanması karşısındaki tavrı, saf ve basit bir saptamadan ibarettir: İşte toplum böyle işler, psikanaliz...bunu yapısal bir analiz boyunca böyle keşfetti. Açıktır ki gelecekteki bir devrimin düşünülebilir sınırları sorunu, doğa-kültür ilişkisi konusunda bugün bilimin sahip olduğundan çok daha fazla bilgiyi gerektirecektir. Zaten devrim de bilimin olmaktan çok politikanın görevidir."[111]

Özdeşleşme kuramının film çözümleme aşamasındaki yeri sadece izleyici konumu ile sınırlı değildir ve filmin anlatı yapısı içinde çeşitli özne konumlarını da kapsar. Filmdeki karakterler asla sabit durmazlar ve çeşitli değişimler geçirirler, daha önce Hamlet filminde Hamlet karakterinin iki ayrı özdeşlik konumu içine girdiğinden söz etmiştik; şimdi ise buraya kadarki açıklamalar ışığında ve 'Temel Kavramlar Düzeyinde Bir Film Çözümlemesi'ne gireceğiz. Burada ele alacağımız film Hitchcock'un *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) filmi olacak.

111 *A. Lemaire; "Simgesele Girişte Oidipus'un Rolü"; çev: Nesrin Tura; sy. 172 - S.M. Tura; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz'in içinde.*

III. BÖLÜM
KLASİK ANLATI SİNEMASI

Klasik Anlatı Sineması olarak kavramlaştırılan ve büyük ölçüde Hollywood tarafından belirlenmiş olan bir sinema bütün bu kuram açısından bize ne söylemektedir? En kaba hali ile Klasik Anlatı dramanın binlerce yıllık kurallarının film ortamında yeniden ortaya konulmasından başka bir şey değildir. Ama burada kökten başka olan unsur aracın, yani sinemanın kendisidir. Sinema tiyatro, edebiyat ya da başka bir şey değildir. Ancak bizim açımızdan temel sorun, birey öznenin kendi bilgisine ulaşabilmesi olduğundan dolayı, bunu gerçek, gerçeklik ve gerçekçilik açısından tartışmak gerekmektedir.

Dram Sanatı'nda olduğu gibi Anlatı Sineması'nda da amaç bir öyküyü, belirli bir olay örgüsü çerçevesinde anlatmaktır (narration). Anlatmanın çeşitli yöntemleri vardır; Anlatı Sineması'nın yapısını oluşturan temel unsur olarak mimesis kavramına dayalı anlatı görülmektedir. Burada öykü karakterin gözünden anlatılmaktadır; anlatı sürecine hiçbir biçimde dışarıdan bir anlatıcı, karakterden daha üst bir bakış dahil olmaz. İzleyici doğrudan karakterin yaşantıladığını yaşamaya yönlendirilir. Bu sinemada özdeşleşmeyi yaratıcı en büyük mekanizma da budur kuşkusuz. Ancak bunun gerçekleştirilebilmesi için çeşitli unsurların gerekliliği kaçınılmazdır.

Bunlardan birincisi belirli bir zaman ve mekan birlikteliğinin sağlanmasıdır. Eğer izleyici karakterin bakışı ile özdeşleşecek ise, onun içinde yer aldığı mekanı ve zamanı uygun bir biçimde kavramalıdır. Bunlar arasında yapılacak bölünmeler, izleyicinin bakışı ile karakterin bakışı arasındaki özdeşliği bozuma uğratacaktır. Gerçi burada Klasik Dram Sanatı'ndan Anlatı Sineması'nın gelişimine kadar çeşitli değişiklikler gerçekleşmiştir. Çoğu film sabit bir mekan ve bütünlüklü bir zaman diliminde geçmemektedir. Kamera birkaç mekan ve farklı zaman dilimleri arasında dolaşabilmektedir. Ancak yapıdaki bu esneme özdeşleşmeyi bozmaya yetmez; çünkü birincisi izleyicinin izleme alışkanlıkları yüzyıllar içerisinde gelişmiş ve daha karmaşık yapıları zorlanmadan kavrayabilir hale gelmiştir. Burada özdeşleşmeyi sürdürmeye yarayan önemli bir unsur ise hala varlığını sürdürmektedir; karakterin eylemi.

Ünlü Üç Birlik Kuralı'nın en önemli aşaması eylemde birliktir. Bu hem anlatının içerisinde yer alan karakterlerin belirli bir eylem etrafında kuruluyor olmasını gerektirir, hem de diğer yandan asal karakterin eyleminin anlatının başından sonuna bütünlüklü olmasını zorunlu kılar. Karakter hiçbir zaman nedensiz bir eylemde bulunmaz. Bütün eylemleri temel bir amaç etrafında örgütlenmiş durumdadır. İzleyici de gerilimi yaratan da karakterin bu eyleminin başarıya ulaşıp ulaşamayacağı yönündedir. İzleyici son kertede asıl olarak bu eylemle özdeşleşir; heyecan duyar ve eylemin sonucunda da katharsis'e ulaşır.

Anlatı Sineması bunu oluşturabilmek için, anlatı yapısını kapalı tutar. Anlatı bir giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur ve belirli bir nedensellik ilkesi çerçevesinde yapılanır. Burada amaçsız hiçbir eylem yoktur, aksine her şey bir sonrakinin nedeni ve bir öncekinin sonucu biçiminde kurulmuştur. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta öykünün anlatısı öykünün başından başlamaz, aksine öykünün sonuçlanacağı bir yerden başlar, buradan gelişir ve gelişme aşaması ile sonuç kısmında öykü bir yandan sonuca doğru giderken diğer yandan da geçmişe doğru giderek kendisini tamamlar. Diğer bir ifade ile anlam geriye doğru kurulur; ancak bu anlamı kuracak kişi karakterdir ve izleyici de onun gözünden bu anlamlandırma sürecine ortak olur. Yani izleyicinin, izleme süreci içerisinde farklı anlamlar yaratmasına, gösterilenler üzerine düşünmesine izin verilmez. Ondan daha çok duygusal düzeyde bir katılım istenir.

İzleyicinin düşünme sürecine sokulmamasının en önemli nedeni, Anlatı Sineması'nın izleyicisinden; yaratmış olduğu 'gerçeklik yanılsaması'nı kabul etmesini talep etmesidir. Eğer burada temsil edilen şeyler belirli bir mantıksallık çerçevesinde verilmez ise, izleyicinin yanılsaması da bozulacaktır. Anlatı Sineması temel düzeyde düşünmeye teşvik edici olmadığından dolayıdır ki, yanılsamanın bozulması izlenilen filmin tatsız tuzsuz bir şeye dönüşmesine yol açacak, 'başarısız' bir yapıt meydana gelecektir. İlk başta bu yanılsamayı yaratacak ve sürdürecek temel unsur karakterdir. Filmin tamamen düşsel bir mekanda ve zamanda geçmesi bile gerçeklik yanılsamasını bozmaz; önemli olan karakterin eyleminin tutarlılığıdır.

Klasik Anlatı Sineması'nın en nitelikli örneklerini günümüze kadar, büyük oranda Hollywood sineması verdi. Bu sinemanın özellikle 1940'lar ve 1950'ler arasında ortaya koyduğu yapıtlar, bu filmlerin de doruk noktalarını oluşturdu. Özellikle John Ford, Fred Zinnemann, Franc Capra, farklı biçimsel denemelerine karşılık Orson Welles, Billy Wilder gibi yönetmenler sayılabilir, ancak tüm bunların arasında kuşkusuz en önemli ilgiyi Hitchcock gördü. Bir anlamda Hitchcock'un Anlatı Sineması'nın geleneklerini son sınırlarına kadar zorladığı da söylenebilir, ancak işin aslında bundan daha fazlasını ifade eder. Ancak gerçekçilik kuramını devreye soktuğumuzda işler bu kadar basit değildir.

Dramatik gelenek ile (ya da klasik anlatı yapıları) gerçekçilik arasında nasıl bir ilişki vardır? Gerçekçilik sorunu genelde estetik bir alan içerisinde tartışıla geldiğinden, onun ölçüsü de gündelik hayatın, yaşamın sanat yapıtında nasıl temsil edilebileceği ya da daha eski bir ifade ile nasıl yansıtılabileceği sorunu etrafında toplanmıştır (mimesis sorunu). Böylelikle de gerçekleşen, gerçekçiliğin dramatik yapının bizzat kendisi olduğu, klasik anlatı yapısının maksimum gerçekçiliğe ulaştığı biçimindeki bir düşüncenin ortaya çıkmasıdır. Peki bu neden böyle kabul edilir?

Mimesis sorunu Aristo-Platon tartışmasından beri süre gelen pek çok farklı yaklaşımı da beraberinde getiren ve temsil kavramı ile yakından bağlantılı bir alanı işaret eder. Diğer yandan ise taklit etmek, göstermek gibi kavramlar da bu tartışma alanının içerisinde yer alır. Bu tartışma sürecinin tarihçesinden çok, ilgimizi mimesis kavramının gerçeklik ile olan ilişkisine yönlendirdiğimizde karşılaştığımız durum nedir? Öncelikle mimesis kuramı, daha çok gerçekliğin yansıtılması, onun bir tür fotoğrafının çekilmesi gibi düşünülmüştür. Her türlü ayrıntının 'gerçekçi' bir biçimde verilmesi. Ancak sorun bu kadar basit formüle edilemez. Çünkü mimesis tartışmalarına ilişkin değerlendirilmelerin böylesi bir tanımı, gerçekçilik ile natüralizm arasındaki temel farkı ıskalar. Gerçekliğin fotografik temsili natüralizm bağlamında değerlendirilmesi gereken bir olgu olarak görünmektedir. Burada kuşkusuz, fotografik temsil kavramını, fotoğrafın gerçekliği dolaysız ve tam olarak gösterdiğine duyulan mitik inanca dayalı bir metafor olarak kullanıyoruz. Ancak gerçekliğin mimetik temsili, natüralizmde olduğu gibi var olan üzerinden değil, aksine bu var oluşu meydana getiren, gözden yiten aracı dolayımı ile gerçekleştirilebilir (ya da Lacan'ın diyebileceği gibi simgeseli Gerçek'ten yola çıkarak kavramak.)

Diğer yandan, buradaki temel karışıklık, temsil kavramının algılanış ya da kullanılış biçiminden kaynaklanıyor. Kullanıla geldiği biçimi ile temsil, şimdi ve burada olmayan bir şeyi, çeşitli araçlar yardımı ile, bu zaman ve mekan içinde mevcut kılma olarak tanımlanıyor. En basitinden parlamenter demokrasi kavramı çerçevesinde, halkın çeşitli kesimleri milletvekilleri aracılığı ile temsil edilir. Böylece halk siyasal arenada fiziksel olarak değil ama temsili olarak bulunur. Şimdi buradaki problem meclisin halkın doğalını temsil ettiğine, onu yansıttığına duyulan inançtan kaynaklanır. Buradan aynen devşirilecek bir temsil kavramı içeriği de doğrudan estetik alana uygulanamaz.

Estetik temsilin alanı farklı bir düzlem içerisinde belirlenmelidir. Çünkü estetik temsil, gerçekliğin doğrudan yansıtılmasına dayanabileceği gibi, görünüm düzeyindeki gerçekliğin ayrıntılı bir betimlenmesinden yola çıkılarak da oluşturulabilir. Bu sebeple, Hollywood filmlerini, genel olarak gerçekçilik bağlamında değil

ama doğalcılık ile paralel bir alanda anlamak gerekir. Klasik anlatı kodları ile çalışan pek çok film, örneğin 'Baba' üçlemesi diyelim, bir dönemi doğalcı yaklaşım içerisinde ve dramatik bir yapı ile gösterir. Gel gelelim kendi nesnesinin gerçekliğini temsil etmez, ama zaten mevcut toplumsal yapı içerisinde o gerçekliğin algılanmasını engelleyen ideolojiyi yeniden üretir. Sorun estetik yapı içerisinde konulduğunda farklı temsil biçimlerinin birbirleri ile karışmasından kaynaklanır. Dramatik yapı ile temsil arasındaki ilişki ele alındığında, doğalcı - estetik yaklaşım ile epistemolojik yaklaşım arasına bir ayrım çizgisi koymak gerekmektedir. Çünkü doğalcı yaklaşıma karşıt olarak epistemolojik bir temsil sisteminin kurulması, gerçekliğin ideolojik arka planını gösterebilmek için, gerçekliği yeni bir biçimde (dikkat! Yeniden değil) üretir. Bu mevcut olanı (şimdiyi) mevcut olmayandan (gelecek perspektifi) yola çıkarak diyalektik olarak temsil etmeyi ve var olanı oluşma halinde bir süreç olarak kavramayı gerektirir.

Oluşma aynı zamanda geçmiş ile gelecek arasında dolayım rolünü oynuyor, ama somut, yani tarihsel geçmiş ile yine somut, yani tarihsel gelecek arasında... Somut anlamdaki 'burası' ve 'şimdi' bir süreç halinde eriyince artık zamanın sürekli, elle dokunulamaz bir anı olmaktan çıkıyor, uçuşup giden bir dolayımsızlık olmaktan kurtuluyor; tam tersine en derin ve en dallı budaklı dolayımın odaklandığı, yeni`nin doğduğu an haline geliyor. İnsan çıkarlarını geçmişe ya da geleceğe -düşünerek seyreder gibi (kontemplatif)- yönelttikçe bunların ikisi de yabancı birer varlık halinde kemikleşip kalırlar. Ve özne ile nesne arasına şimdiki-an dediğimiz o aşılması imkansız 'tehlikeli uçurum' yerleşir. Oysa insan şimdiki-an'ı bir oluşma olarak kavrayabildiği zaman; yani insan o an'a özgü diyalektik çelişkilerden hareket ettiğinde, kendisine geleceği yaratma imkanını da sağlayacak olan eğilimleri yine orada, şimdiki-an'da görebildiği zaman, şimdiki-an'da oluşmanın şimdiki-an'ı haline gelir, insanın kendisinin şimdiki-an'ı olur. Şimdiki-an'ı somut bir hakikat halinde görmek ancak geleceği yaratmayı üstlenen ve isteyenlerin yeteneğidir. Hegel`in söylediği gibi: "Hakikat nesnelere yabancı bir şeymiş gibi davranmamaktır."[112]

Şimdi, dramatik yapı üzerine söylenen temel noktalara bir göz atalım. Bilindiği üzere dramatik form izleyici ile yapıt arasındaki ilişki de, yapıtın kendisini bir gerçeklikmiş gibi ortaya koymasını, kendisinin bir kurmaca olduğu gerçeğinin gözden yitmesini gerektirir. Bu suretle de bir gerçeklik yanılsaması ya da etkisi üretir. Diğer unsurlar bir yana (zaman, mekan gibi) bu noktada asıl olan karakterin eyleminin devamlılığını sağlamak, baştan sona bütünlüklü bir anlatı oluşturabilmektir. Bu eylemsel bütünlük Lacan'ın Arzu Grafiği'nin üzerine kuruludur. Nihai sonuç olarak da her bir dramatik yapıya sahip yapıtta görülen olgu, son ile

---

112 George Lukacs, Tarih ve Sınıf Bilinci, çev: Yıldırım Öner, Belge yay. 1. Baskı, sy. 318.

başlangıç arasında varolan ilişkidir. Deyim yerindeyse bir A noktasından hareket edip bir B noktasına gideriz. İzleyicinin dikkati de bu seyahat üzerine odaklandığından, alımlamakta olduğu yapıtın biçimine, nasıl kurgulanmış olduğuna v.d. önemli formal ya da stilistik öğelere takılmadan, içeriğin ilerleyişi üzerinden yolculuğunu tamamlar. Yapıtın bu kurgusal niteliğini gizlemesi ve kendisini gerçeklik yanılsaması ile birlikte sunması ise gerçeklik ile gerçekçilik arasında doğrudan bir ilişki kurmanın yolunu da sağlamış görünmektedir. Daha genel olarak bakıldığında ise gerçek / gerçeklik / gerçekçilik kavramları arasında yapısal bir ilişki varmış gibi görünmektedir. Bizim iddiamız ise aksine söz konusu ilişkinin hiç de yapısal değil ama diyalektik olduğu üzerinedir. Ve bu bağlamda dramatik bir yapıtın kendi yapısal özellikleri dolayısı ile doğrudan gerçekçi sayılmaması gerektiğini aksine farklı bir bağlam içerisinde onun gerçekçiliğinin ortaya çıkartılması gerektiği üzerinedir. Öyle ise bu konuyu çeşitli filmler bağlamında tartışmaya çalışalım.

Öncelikle akılda tutmamız gereken olgu, gerçek dünyayı temsil edebilmek için bütünlüklü bir paradigmaya ihtiyaç duyduğumuzdur. Konuşma dili bir sistem olarak bize bunun imkanlarını verir. Keza sinema dili -language- (yada daha doğru bir ifade ile bir dilyetisi -langage- olarak sinema) de temsil imkanlarına açıktır. Çünkü son analizde kurgu, mizansen, çekim ölçekleri, kamera hareketleri vb araçlar anlatının bütünlüklü inşasının araçlarını sunarlar. Anlatı bütünlüklüdür, çünkü anlatının her bir birimi kendisini bir diğeri ile ilişkisinde, ötekini olumsuzlayarak oluşturur. Daha açıkçası A noktasından başlayıp B noktasına doğru ilerleyen bir anlatı sürecinin aşamaları arasındaki ilişki, filmin bir başlangıç noktasından bir sona nasıl ulaşacağını gösteren her bir sahne, kendisini diğerinin olumsuzlaması olarak koyar. Bu süreç birincisi içseldir, yani anlatılan öykünün kendisine aittir, ikincisi ise diyalektiktir.

Demek ki dikkat etmemiz gereken nokta, anlatının öyküsünden çok olay örgüsüdür. Dramatik metinlerin/ filmlerin çoğunda ya da klasik anlatının yapısı içerisinde öykünün sonu başlangıçta örtülü olarak verilir, son bu örtük içeriği açığa çıkarır. Diğer bir ifade ile öykü başlar, öykünün kurduğu ortam içerisinde bir şey eksik konuma düşer, mesela sihirli yüzüğün ele geçirilmesi gerekmektedir, sonuçta da yüzük ele geçirilir, yani arzuyu kışkırtan bir nesnenin doğrudan eksikliğidir. Bu A noktasından B noktasına giden görünürdeki en kısa yoldur, öykünün ilerleyişini motive eder, ancak bu kadarla kalır. Fiziksel bir ortam değil de dramatik yapının ortamı söz konusu olduğuna göre, ki bu yapı toplumsalı anımsatır, en kısa yol dolambaçlı veyahut dolayımlara dayalıdır. Tam da bu nedenden dolayı öykünün gerçek bir olay örgüsü içerisinde anlatılabilmesi için gereken; dolayımlayıcıdır (yada Propp'un masallarla ilgili çalışmasında ki adlandırması ile, verici.

Gelin şimdi, daha sonra gerçekçilik konusuna döndüğümüzde farklı bir bağ-

lam içerisine oturtacağımız, Fred Zinnemann'ın western filmlerinde ki köklü dönüşüme işaret eden, 1952 tarihli *Kahraman Şerif (High Noon)* filmine bir göz atalım. A noktasında şerif (Willy Kane) kasabayı terk etmek üzeredir ki gelen bir telgraf ile eski bir suçlunun (Frank Miller) öğle treni ile kasabaya geri döneceğini öğrenir, yeni bir hayatın başlangıcı ile eski hayatı arasında dramatik (ve etik) bir kırılma noktası oluşur. Geri döner, suçluyu bekler, onu öldürür ve yoluna devam eder. Eğer filmden dolayımlayıcıları, yani şerif ile suçlu arasındaki ilişkinin anlamını diken, onu tutarlı hale getiren unsurları çıkartırsanız, film basit bir kahramanlık hikayesine dönüşür, hatta bu bir kahraman bile değildir. Bunun gibi üçüncü sınıf pek çok film vardır zaten. Oysa Kahraman Şerif ilmine gücünü veren, kasaba ile şerif, şerifle karısı, şerifle eski sevgilisi, eski sevgilisi ile suçlu vb arasındaki çapraşık, birbirleri ile çatışan ve her çatışmada öyküyü geliştirip derinleştiren anlatı öğeleridir.

Biz dramatik yapıtlarda genel kanının aksine izleyicinin dikkatinin sona değil sürece dikkat çektiğini iddia edeceğiz. İzleyici bütün bu olayların nasıl gelişeceğini merak eder. Klasik anlatının kodlarına alışkın birisi, örneğin gene bir kasaba filmi olan Steven Spielberg'in *Jaws*'ında (1975) köpekbalığının kasabayı mahvedeceğini, şerifi öldüreceğini düşünmemiştir, aksine düşündükleri bu baş belası hayvandan kasabayı şerifin neler yaparak kurtaracağı üzerinedir. Ancak bu sancılı sürecin sonunda izleyicinin 'arzu'su tatmin olmaktadır. Arzu, en azından Lacancı psikanalizin bize gösterdiği gibi, baştan verili bir olgu değil, aksine bir inşa faaliyetinin ürünüdür. Fantezi sahnesinde olduğu gibi sinema perdesinde de izleyicinin arzusu, filmin kuruluşu süresince yapılandırılır. Bu arzu ile, karakterin arzu diyalektiğinin yapılandırılışı arasındaki paralellik kuşkusuz ki gözden kaçmayacaktır, ki bu asimptot aynı zamanda özdeşleşme sürecinin de anahtarını verir.

Demek ki, dramatik yapıtın başarısı dediğimiz şey, her ne kadar spekülatif bir başarı olsa da, olay örgüsünün karakter veyahut karakterleri eylemlerinin ortaya çıkardığı diyalektik bir sürecin geliştirilmesine bağlıdır. Bu noktada diğer iki önemli unsur olan zaman ve mekan kavramlarının sürekliliği ise (şu adı kötüye çıkmış üç birlik kuramı çerçevesinde) farklı bir çatı altında düşünülmelidir. Bu çatı izleyicinin bakış açısından sürekli bir şimdiki zaman ve burada (ama kesinlikle bir başka yerde değil) izlenimi doğurmasındandır. Diğer bir ifade ile, klasik kuram açısından üç birliği sürdürmek, bunu başarının ölçütü saymak, yapılmaya çalışanın aksine, yapıtı kusursuz bir eser olarak ortaya koymaz, somut bir tikel ürün olan tek bir filmi (ya da oyunu vs.) soyut tümelin altında ezer. Oysaki asıl olan tikeli tümele feda etmek değil, tümelin soyut kategorilerinin üzerinde yükselecek olan, tikel bir yapıtın evrenselliğini açığa çıkarmaktır.

Şimdi bunu baştaki iki örneğimiz üzerinde açmaya çalışalım; Aristo`nun Po-

etika'sından yola çıkan Fransız klasikçilerinin ortaya koyduğu üç birlik kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, *Kahraman Şerif* (*High Noon,* 1952) filmi kusursuz bir yapıt haline gelir. Film bize yaklaşık doksan dakikalık gerçek bir zamansal süreci doksan dakika içerisinde iletir. Yani filmin zamanı ile gerçek zaman örtüşür. Mekan olarak tasarlanan yer kasabanın gerçek alanıdır. Ve filmin başından sonuna neredeyse her an şerifin bakış açısını paylaşırız, onun tarafında konumlandırılırız. Filmi bu klasik kuramın kategorileri çerçevesinde kusursuz bir yapıt olarak tanımlamak kuşkusuz ki mümkündür, zaten öyledir de; ancak bu yaklaşım filmin olası zenginliklerini göz ardı eder, bir şablona indirger. Keza diğer ele aldığımız film olan *Jaws*'ı (1975) da aynı sebeplerle yeterince yetkin olmayan bir yapıt olarak değerlendirmek gerekecektir. Filmin süresi birkaç günlük dilime ayrılır, zaman parçalanır. Mekan hem evlerin bahçe çitleri, hem de deniz ile kasaba arasında bir çizgi gibi uzanan sahil tarafından ikiye bölünür. Böylece iki ayrı çatışma alanı, kasabanın ticari düşünen belediye başkanı ile güvenliği düşünen şerifi arasındaki çatışma ile, köpekbalığı ile yaşanan çatışma simgesel olarak ayrılır. Bu ayrımın kuşkusuz nedenleri vardır ki bu nedenler filmin başarısızlığının değil başarılı oluşunun ve kurduğu retoriğin (onun ideolojisinin) temel basamaklarıdır.

Bizim açımızdan önemli olan nokta, dramatik yapıya sahip olan filmleri belli şablonlar altında düşünmekten ziyade, dramanın olanaklarını tikel unsurlardan yola çıkarak ve her bir tikel unsurun hem bir diğeri ile hem de kendi içindeki çatışmaları ile, dramatik yapının soyut evrenselliğini nasıl belirlediğini ortaya koymak gerekir. İçerik düzleminde, ya da anlattıkları öykünün öğeleri ve bunların birbirlerine eklemlenişi babında birbirlerine benzeyen bu iki film, aynı zamanda klasik anlatının evrenselliğini oluşturmada gerekli hegemonyayı ele geçirmek için birbirleri ile çatışan iki tikel unsurdur. Yani soyut evrenselin boş içeriğini doldurma mücadelesi.

Bundan anlamamız gereken şey, Laclau`nun ortaya koymuş olduğu evrensellik modelidir. Bu model kendinden önceki iki farklı evrensellik modelinden ayrı bir yaklaşımı barındırmaktadır; şöyle ki:

" 1.... Nötr, tikel içeriğine duyarsız evrensellik tasavvuru: Kartezyen cogito tüm insanlar için ortak olan, cinsiyetten bağımsız ve böylelikle de cinslerarası siyasal eşitliğin Felsefi temelini oluşturan o nötr öznedir...

2.... Marksist veya eleştirel-ideolojik 'semptomatik' okuma: Cogito'nun evrenselliğinin ardında kimi erkeksi unsurların baskın olduğunu ayrımsamakla kalmayan...ve o en sert versiyonunda, tikel ayrılıkları yok eden o evrenselleşme jestinin -soyut evrenselliğin ta kendisine özgü olan biçimin- cinsiyetten bağımsız olmadığını, içsel olarak 'eril' olduğunu iddia eder.

3... Bununla beraber, Enesto Laclau'nun betimlediği üçüncü bir versiyon daha

vardır: Evrensel boştur, ancak tam da bu haliyle onun yerine-geçmiş gibi davranan olumsal tikel bir içerik tarafından en baştan doldurulmuş, yani hegemonize edilmiştir- Ezcümle her Evrensel, tikel içerikler arasında verilen hegemonya mücadelesinin adıdır."[113]

Eğer şimdi ortaya koymuş olduğumuz yaklaşımdan yola çıkılacak olursa, dramatik yapı soyut kategoriler kümesi olarak artık düşünülemez. Yapının alanı onun diyalektiği tarafından belirlenir. Şimdi bu diyalektiği ve aynı zamanda dramatik alana içkin olan yapısal çelişkileri farklı bağlamlarda tartışmak mümkündür. Öyleyse bir adım daha atıp iki filmi karakterlerin eylemleri açısından tartışalım. İkisinde şerifler, kasabaları ile olan ilişkide bir yarılma, yalnızlaştırılma yaşarlar. Her ikisinin eyleme geçişinin ardındaki dürtü etiktir. Ve gene eylemler görevin yerine getirilmesi için kasaba ile ya da onun temsilcisi ile (başkan) çatışmaya girer. Son analizde bu eylemler aynı içeriğe sahiptir, gel gelelim aynı biçime sahip değillerdir. Bu iki eylem biçimini birbirlerinden ayıran nihai bir uçurum vardır. Bunu, bu biçimsel uçurumu, eylem ile edimi kökten ayıran temel bir fark olarak tanımlayacağız. Eylem ile edimi birbirlerinden farklılaştıran unsur nihai bir jest ile belirlenir. Bu biçimsel jest ise geri dönüşlü olarak filmin anlamlandırma zincirini yeniden oluşturur.

Jaws filminin sonunda şerif köpekbalığını öldürdükten sonra film sona erer, oysa *Kahraman Şerif* filminde ise şerif ile suçlular arasındaki çatışmadan sonra suçlular ölür ama film bitmez, film şerifin rozeti yere atıp kasabayı terk etmesi ile biter. Burada rozet kasabanın gerçekliğinin (kültürel yapısının ya da Lacan`ın diyeceği gibi simgesel evreninin) fantezi dayanağı olarak işlev görür. Jaws baştaki gerçekliğin üstünü örterken, yani ticari beklentinin yarattığı güvenlik sıkıntısı durumunu olduğu gibi bırakırken, çünkü kasabada bir şey değişmemiştir, High Noon bu gerçekliği olumsuzlar. Eylem ile edim arasındaki fark budur.

Bu edim filme ne anlam katar. Öncelikle *Kahraman Şerif* tür olarak western filmi kabul edilemez, onu meta-western olarak görmek daha yerinde olacaktır. Türün yapısal unsurlarını, doğa-uygarlık vb gibi ayrıştırır, sorgular ve farklı bir bakış açısı altında birleştirir; ki bu film kendisinden sonra gelen *Vadiler Aslanı* (*Shane*, George Stevens, 1953) gibi nostaljik westernlere de yol açmıştır. Bu bağlamda onu Polanski'nin *Çin Mahallesi* (*China Town*, 1974) Arthur Penn'in *Küçük Dev Adam* (*Little Big Man*, 1970) filmleri gibi western üzerine bir western filmi olarak görmek yerinde olacaktır. Diğer yandan Spielberg'in filmi fazlası ile tür içindedir, değişmez şablonlarla iş görmeyi sürdürür. Bu şablonlar dramaya değil ama türün katı, kolay esnemeyen yapısına aittir.

Şimdi geri dönüp baktığımızda, gördüğümüz şey, gerçek bir olay ile olay simü-

---

113 Slavoj Zizek, Gıdıklanan Özne, çev: Şamil Can, Epos Yay., 1. Baskı, 2005, sy. 127-128

lakrı arasındaki temel farktır aslında. *Jaws*'ın öldürülmesi, kasabanın bu beladan kurtarılmış olması, gerçekleşen olayı gerçek bir olay statüsüne çıkarmaya yetmez. Aksine burada gerçekleştirilen şey, kasabanın önceki halinin teminat altına alınmasıdır. Oysa ki *Kahraman Şerif* filmindeki jest, edim olayı gerçek bir olay statüsüne yükseltir. Bu *Jaws*'ın belirli bir öznellik boyutundan yoksun olduğunun da göstergesidir. Çünkü film karşılaşılan durum içerisinde, yani köpek balığı saldırısı karşısında, kasabanın güvenliğinin ele alınması, onun yeniden temin edilmesi için, zaten buna yol açan boşluğu gözden yitirir. Genel bir nesnel çıkar, bütün toplumun güvenliği, ideolojisini öne çıkarır. İki filmin bu karşılıklı konumlanışı ise, daha derinden gerçeklik ile hakikat arasındaki ayrıma tekabül eder.

İspatlanabilir gerçeklik (bilginin katililiği-yeterliliği) [veracity] ile Hakikat arasındaki ayrım bu noktada hayati önem taşır. Tüm tarihin aslında sınıf mücadelesi olduğuna dair o Marksist tezi ele alalım: Bu tez daha en baştan bağlanımlı öznelliği varsayar. Yani sadece bu açıdan bakıldığında tarih bütünüyle böyle gözükebilir; yalnızca bu 'ilgili' noktada durulduğu zaman toplumsal yapı içinde, en yüce kültür ürünlerine dek, sınıf mücadelesinin izleri ayırt edilebilir. Tüm bunların, şeylerin gerçek halleriyle değil de çarpıtılmış bir bakış açısıyla uğraşıyor olduğumuzu ispatlamaktan öteye gidemeyeceğini iddia eden o malum karşı-argümana verilecek cevap, asıl o sözde 'nesnel', 'tarafsız' bakışın nötr olmaktan tümüyle uzak ve en baştan taraflı bir bakış olduğu yani kazananların, hakim sınıfların bakışı olduğudur... Komünist devrim teorisyeni, nesnel bir çalışmayla geleceğin işçi sınıfına ait olduğunu ortaya koyduktan sonra taraf olmaya karar veren ve kazanan üzerine bahis oynayan biri değildir: Bağlanımlı görüş teorisine baştan uca nüfuz etmiştir.[114]

Bu nedenle drama üzerine çalışma da nesnel bir bakış açısı ile yapılamaz, çünkü onun sınırları kendi içerisinde süre giden bir tür hegemonya mücadelesi tarafından belirlenir. Böylelikle tikel bir anlatı olarak film, kendi içsel diyalektiğine paralel olarak, dışsal bir diyalektik süreci de gerektirir. Zaten onun evrenselliğinin temel koşulu da bu diyalektiktir.

Burada diyalektik iki yapısal unsurun çatışması olarak düşünülmemelidir. Diğer bir ifade ile, bu dışsal diyalektik çatışma, klasik ile modernist, dramatik ile dramatik olmayan (diyelim ki epik) arasında değildir. Bunlar, sanatın özerk bir yapı olarak zaten sürekli içinde barındırdığı yapısal bir çatışmadır, ikili bir karşıtlık dizgesidir. Ancak her birimin kendi alanı içerisinde gelişen çatışmalar ile birbirlerine yakınlaşması, yani dramatik anlatı ile modernist anlatı arasındaki çizgilerin bulanması ya da sınırların ortadan kalkmasını gerektirir.

Fakat diyalektik var olan ile (ki bu olumsuzlanacak olandır) var olmayan ara-

---

114 Slovaj Zizek, Gıdıklanan Özne - Politik Ontolojinin Yok Merkezi - Epos yay., 1. Baskı, sy. 165.

sındaki gerilimden oluşur. İşte bu nokta bize anlatıları, ister dramatik olsun ister modernist, estetik alanın dışında düşünebilme imkanını sağlar.

Söz konusu yaptığımız diyalektik dışına çıkma hamlesi sayesinde, temsil sorunu artık estetik alanın dışında, kökenleri tanıdık olan şeyleşme kavramı ile bağlantılı olan, siyasal bir mesele haline gelir.

Aydınlanma gerçekçiliğinin naif gerçeklik inancının tersine döndüğü, bize gerçekçiliği bu kez yeni terimlerle düşünme fırsatı sunan şeyleşme kavramı, teoriyi de özneden değil ama bu kez nesneden yola çıkarak tartışabilmenin olanakları açar.

Böylelikle başta sözünü ettiğimiz dramatik yapının bütünlüklü süreci, özellikle tür filmlerde alıştığımız gibi basitçe kurulamaz. Ama tam da edebiyattan tanıdık olan Proustvari bir geri dönüş hamlesi ile, ya da anlatının kendisi üzerine bir anlatı kurarak.

Şimdi bu basitçe, avant-garde yapıtlardan alışık olduğumuz ve artık klasikleşmiş olan kendisinin bir kurmaca olduğunu gösteren anlatı kuramı değildir. Bunun imkansızlığını başka bir vesile ile tartışmıştık*.

Ancak burada söz konusu olan artık üç aşamalı olarak tanımlamayı uygun gördüğüm bir gerçekçilik anlayışıdır, ki bu kesinlikle estetik gerçekçilik olarak düşünülmemelidir.

Göstermeye çalıştığımız gerçekçilik anlayışının bu aşamaları yapısal birer basamak değil ama olumsuzlamanın olumsuzlanması olarak düşünülmelidir. Maddeler haline getirecek olursak, her biri sırası ile tez-antitez ve senteze denk düşen epistemoloji, etik ve siyaset.

Bu noktada, baştan beri sözünü ettiğimiz, dramanın soyut evrenselliği, tam da yabancılaşma kavramı ile paralel bir biçimde, kendi somutluğunu talep eder. Çünkü artık drama ve buna bağlı olarak da dramatik yapı(t), sanayi öncesi ve hatta daha geriden Aydınlanma öncesi çağın dolayımsız temsil edilebilirliğine, temsil ile gerçekliğin mutlak çakışmasına sahip değildir. Burada bir yapıtın hem biçimsel hem de içeriksel tüm kategorileri bir sorunsal haline gelir.

Sanat yapıtının, ya da bizim konumuzda olduğu gibi dramatik bir yapıtın ele alacağı her unsur, ister istemez, geçmiş çağların somutluğu içinde oluşturulamaz, aksine bunlar soyut kategorilerdir, diğer bir ifade ile kendilerine yabancılaşmışlardır. Lukacs'ın romanı, 'epiği olmayan çağın epiği' olarak tanımlamasını bu noktada kavramak gerekir.

"... Epik kahraman bir kolektifliği temsil ettiği, anlamlı, organik bir dünyanın bir bölümünü oluşturduğu halde, romanın kahramanı her zaman yalnız başına bir öznelliktir, sorunsaldır, bu demek, konumuna, doğaya ya da topluma karşıtlık durumunda bulunmak zorundadır hep, çünkü işlenecek konu, kesinlikle onun

doğa ve toplumla ilişkisi, onlarla bütünleşmesidir."[115]

Karakterin ele alınış biçimi de bu sebeple köklü bir dönüşüm geçirir. Bunu artık, gerçekçilik açısından, mevcut toplumsal ilişkiler içerisindeki unsurların (sınıflar, statü grupları, etnik ve cinsel kimlikler gibi) birer temsil edilme biçimi olarak kavramamak gerekir. Temsil edilen bir tür bilinç biçimidir. Bu bilinç mevcut koşullar içerisinde öznelliğin imkansızlığının kavranılmasını, kendi hakikatinin yapının dışında, namevcut olanda bulunduğunun ortaya çıkartılmasını gerektirir. Ana hatlarını koymaya çalıştığımız gerçekçilik açısından temsil, mevcut olamayanın yokluğunun kurgulanmasıdır. Anlatının kurgusunun somutluğu zaman ile mekan arasındaki ilişki üzerinden kurulacağından dolayı, sorun en temelde mizansen ve montajı yeniden düşünmeyi içerir. Çünkü kapitalist şeyleşmenin en uç noktasında, zaman algısının sonsuz bir şimdiki zamanlar biçiminde fragmanlaşması, diğer yandan ise mekan üretimi yani sistemin her yere kendi suretini yansıtması karşısında, modernist montajın getirdiğinden farklı bir temsil stratejisi uygulamak gerekir. Bunun nedeni şeyleşmenin uç boyutunda, belirli bir zaman-mekanda özne tasavvurunun oluşturulamamasıdır. En temelde bu yapı içinde öznenin olamayışı, onun imkansızlığı biçiminde formüle edilebilir. Demek ki en başta temsil edilmesi gereken de bu namevcudiyettir.

Şimdi basitçe dünyanın bu durumunun ortaya konulması, onun bilgisinin estetik kategoriler aracılığı ile yaratılması bizim epistemoloji olarak adlandırdığımız aşamaya denk düşerken; bunun olumsuzlanması, yani karakterin bir öznellik olarak bütünselliğe kavuşmak adına bu dünya içinde verdiği imkansız çaba da onun etik unsurunu, arzusunu gerçekleştirme çabasını ortaya koyar. Bu etik çaba neden imkansızdır?

İlk aşamada basitçe bu hamle, mevcut durumu idealizmin terimleri ile yeniden düşünmek anlamına gelecektir. Günümüzde felsefenin dönüp dolaşıp Kantçı özne-nesne ayrımına ve etik anlayışa geri dönmesinde olduğu gibi. Diğer yandan bu öznellik tipi ben ve öteki biçiminde bir parçalanmışlık ile kendi biçimini ortaya koyar. Oysa burada yapılması gereken, ötekinin dışsal bir unsur olmadığı, aksine zaten baştan beri, yani öznelliğin doğuşu ile, benin kendisini zaten öteki olduğudur. Rimbaud`nun dediği gibi, "Ben bir başkasıdır".

'Romanın epiği olmayan çağın epiği olması' gibi etik de 'tanrının öldüğü bir çağda' onun yasasının yerini alan seküler bir yasa (baba`nın yasası) olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Ancak kendi özgül koşullarının kökenlerini II. Dünya Savaşı sonrasında bulan günümüz bağlamında etik, aynı zamanda 'siyaset sonrası' olarak tanımlanan dünyamızda, siyasetin yerini alan vicdani yükümlülük

---

115 Fredric Jameson, Marksizm ve Biçim, 1. Baskı, Yapı Kredi yay., çev: sy. 154.

alanıdır. Bu bağlamda da gerçek etik edime, yani etiğin siyasal olarak askıya alınmasına izin vermez. Aksine bunu yapıdan men etmek üzere yapılandırılmış bir ideolojik oluşum olarak görülmelidir.

Öyle ise sürecin ilerlemesi adına gerekli olan bu etik aşamanın (olumsuzlamanın) kendisi de olumsuzlanmalıdır. Bunu siyaset olarak tanımlıyoruz. Bu etik eylemi, yani arzunun peşinde koşturup duran karakterin sonsuz çabasını, siyasal bir edim ile askıya alır. Siyasal edim bu hali ile, yukarıdaki örneklerimiz çerçevesinde düşünülecek olursa, kasabanın değil ama onu tutarsız hale getiren, imkansızlığını vurgulayan gerçeğin yanında yer alır. Çünkü 'High Noon' filmindeki şerif karakteri, 'Jaws'takinin aksine kendisini bir özne olma yanılsamasından kurtarmış, sadece bir nesneye indirgendiğinin bilincine varmıştır. O sadece yıldız parçası biçimindeki bir rozetten ibarettir ve o rozetin temsil ettiği hiçbir gerçeklik kalmamıştır. Bu bağlamda 'Jaws' vb dramatik anlatı yapısına sahip filmlere karşın 'High Noon' gibi filmlerin gerçekçi karakteri üzerinde ısrar etmek gerekir.

1. HITCHCOCK

Gel gelelim Hitchcock sineması bize bundan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Onun filmleri kolayca klasik anlatı ya da dramatik yapının içerisine yerleştirilmeye direnir. Diğer yandan basitçe modernist birer yapı olarak da tasavvur edilemezler. Peki Hitchcock sinemasına gücünü veren temel unsurlar nerede bulunabilir?

Hitchcock sinemasının belki de en ilgi çekici özelliği, izleyicisinin duygularını fazlası ile yönlendirebilme gücünde yatmaktadır. Gerilimin neredeyse kusursuz bir biçimde kontrol altında tutulduğu bu filmler, yoğun bir katılımı talep etmektedirler. Ama sorun bu kadar basit değildir. Görünüş düzeyinde Hitchcock filmlerini herhangi bir Klasik'ten ayıran yan çok az gibidir. Zaman ve mekan tek değildir ama kendi içinde bütünlük arz eder, ilişkiler kesinlikle belirli bir neden-sonuç ilişkisine dayanır, karakter ya da karakterlerin eylemleri arasında bir bütünlük daima mevcuttur. Anlamsız ya da filmin ana noktalarının dışında gerçekleştirilen bir eylem sergilenmez. Ama Hitchcock'u bunlara rağmen başarılı kılan sadece güdülemedeki başarısı mıdır?

Bu başarının arkasında yatan birinci neden olarak, izleyicinin tek bir karakterin bakışı altına girmediği söylenebilir. Karakterlerin eylemleri hem tek bir amaca yöneliktir ama diğer yandan da birbirleriyle çatışma içindedir. Diğer bir ifade ile çatışma noktası tek değil ama en az iki tanedir. Bu yüzden izleyici farklı özdeşleşme konumları arasında dolaşabilmekte ve biraz önce özdeşleştiği karakteri çoğu kez gülünç durumda bırakmanın keyfini çıkarmaktadır.

Çok Şey Bilen Adam'da (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) McKenna çifti kaçırılan çocuklarını bulmak için çaba sarf ederler, bu çaba onların eylemlerini bir araya getirir; ama alttan alta Hitchcock çiftin kendi arasındaki çatışmanın da tohumların ekmektedir. Bu çatışma kadının ve erkeğin toplum içindeki konumları ile ilgili olarak görülebilir. Doris Day'in oynadığı Jo karakteri, 'annelik görevi' gereği mesleği olan şarkıcılığı bırakır ve ev içi hayatı kabul eder, Ben ise baba görevini üstlenir. Ancak filmin ilerleyişi boyunca konumlar yer değiştirmeye başlar ve çocuğu kurtaran (aynı zamanda suikastı da önleyen) sesi (mesleği) aracılığı ile Jo olur. Gizli Teşkilat'ta Roger Thornhill ile Eve Kendall benzeri bir biçimde, yabancı bir casusluk teşkilatını yakalamak için eylemde birlik yaparlar. Ama filmin sonuna kadar ikisi arasındaki çatışma vurgulanır. Eve bir biçimde Roger'ı korumaya çalışır, ama Roger Eve'e güvenmez. Aşktan da Üstün filminde de benzeri süreçler söz konusudur.

Bu birinci yöndür ve filmin biçimlenişine, yapısına ilişkin bir süreçtir; ama diğer yandan bu ikinci çatışma aynı zamanda kültüreldir de. Hitchcock'un içinde yer aldığı kültürde yer alan temel bir kadın ile erkek arasındaki çatışmanın izlerini taşır.

Hitchcock kültürün dayandığı erkek egemenlik mitini hem bir 'acaba?' sorusu ile ele alır hem de bunu gülünç duruma düşürür. Bu iki yön Hitchcock filmlerinde izleyicinin farklı karakterlerin bakış açısına dahil olmasını sağlar, ama ortak bir amacın varlığı ve eylemlerin buraya yönelik olması sonucunda da izleyici yanılsamadan kopmaz.

Hitchcock filmlerinin başarısı bununla sınırlı kalmaz; ama bu başarının anlaşılmasında psikanaliz kuramı yardımcı olabilir.

Hitchcock filmlerinin hemen hemen tamamında, güvenli bir ortamda, nerede ise huzurlu ve bazen muzip bir yaşamda, hiç beklenmedik bir anda 'belirsiz olan'ın ortaya çıkışı görülebilmektedir. *Sapık* (*Psycho*, 1960) filminde bir hırsızlık öyküsü, birden bire cinayetler serisine dönüşüverir; *Çok Şey Bilen Adam*'da aile kendisini hiç ilgisi olmadığı olayların içinde bulur; *Gizli Teşkilat*'ta (*North by Northwest*, 1959) bir yanlış anlaşılma, Tornhill'in hayatını altüst eder; ***Kuşlar***'da, kuşların beklenmedik, anlamsız ve tanımlanamaz saldırısı yaşamı sarsar. Bunlar bariz bir biçimde paranoya ile yakından ilişkilidir; ancak ne filmin yapısı ne de karakterler paranoyanın içine düşmezler. Ve hatta denilebilir ki, tüm karakterler (özneler) kendi aralarındaki ilişkiler ile bu tekinsiz yapı arasında bir dengeyi oluşturacak yapıyı kurarlar.

Kuşkusuz ki bunun hem en bariz hem de en tedirgin bir biçimde ortaya konulduğu film *Kuşlar*'dır.

Paranoya tam da 'Özne' açısından 'Öteki'ndeki boşluğa tekabül eden durum-

dur, özne içine girdiği simgesel evrende boşluğu gördüğü anda kendi boşluğunu, parçalı yapısını da keşfeder; burada simgeleştirilmeye direnen bir şey mevcuttur (artı-jouissance), kastrasyona uğramamış ve geri dönen bir şeyin varlığı. İşte güvenli yaşamın üzerine bir kabus gibi çöken yukarıdaki tarzda tüm unsurlar, bu simgeleştirilememiş olanı simgesele kaydetme, içsel bir durumu (Öteki'ndeki eksiği) dışsallaştırma ve paranoyadan kurtulma yollarını oluşturur. Böylelikle tehdit eden unsur ancak varlığın tek dayanağı haline gelir.

Kimi Hitchcock filminde, net bir biçimde karakteri özne olmaya çağırma durumunu görebiliriz; Örneğin *Çok Şey Bilen Adam*'da hem James Stewart (Ben McKenna) hem de Doris Day (Jo McKenna) özne olmaya 'çağırılırlar'; hiç bilmedikleri bir oyunun zincirine birden bire eklemleniverirler.

Gizli Teşkilat'ta da yine Stewart bir otel lobisinde, yaptığı yanlış bir zamanlama ile farklı bir casusluk oyununun anlam zincirine bağlanıverir. Tüm bu olaylar öncesindeki niyetleri ne olursa olsun (birincisinde turistik bir gezi, ikincisinde anneden gelen telefona yanıt verme isteği) söz konusu zincire dahil oldukları anda niyet yerini öznelere bırakır ve girdikleri oyunun içinde 'Öteki'nin onlardan ne istediğini bulmaya çalışırlar.

Öznenin oluştuğu aşamada, bariz bir biçimde özne için en az üç konum gösterilebilmektedir (daha önce değinilmiş olan imgesel, simgesel ve Gerçek boyutu). Ancak bu üç konum arasındaki tutarlı ilişkiyi sağlayan, öznenin paranoyaya düşmesini engelleyen üç nesne türü de ayırt edilebilir ve son kertede üç evren arasında özneye tutarlılığını veren tek bir nesne vardır ki bu da 'Gerçek' nesnedir. Bunlar (nesneler) Lacancı psikanaliz kuramının tanımladığı nesnelerdir ve ancak bunların her biri Hitchcock filmleri içerisinde de gösterilebilir:

"... Önce MacGuffin; 'hiçbir şey', boş bir yer, saf bir olayı başlatma bahanesi: '*39 Basamak*'ta uçak motorlarının formülü, '*Yabancı Muhabir*'de denizcilik anlaşmasının gizli maddesi, '*Bir Kadın Kayboldu*'daki şifreli melodi, 'Aşktan da Üstün'deki uranyum şişeleri, vb. Saf bir surettir bu: Kendi içinde kesinlikle kayıtsızdır ve yapısal zorunluluk gereği namevcuttur...

- Ama bir dizi Hitchcock filminde, kesinlikle kayıtsız olmayan...başka bir nesne türü daha buluruz: Burada önemli olan tam da onun mevcudiyetidir... Bu nesneyi özneler arasında dolaşan, aralarında simgesel ilişkide bir tür garanti, bir piyonun rolünü oynayan bir mübadele nesnesi olarak tanımlayabiliriz. '*Aşktan da Üstün*'de ve '*Cinayet Var*'da anahtarın, '*Bir Şüphenin Gölgesi*'nde ve '*Arka Pencere*'deki evlilik yüzüğünün...oynadığı roldür bu...

- Son olarak, üçüncü bir nesne türü daha vardır: Örneğin '*Kuşlar*'daki kuşlar. Bu nesnenin devasa, ezici maddi bir mevcudiyeti vardır; MacGuffin gibi kayıtsız bir boşluk değildir, ama özneler arasında da gidip gelmez, bir mübadele nesnesi

değildir, imkansız bir jouissance'ın dilsiz bir cisimleşmesidir."[116]

Ancak bunlar sadece Hitchcock'a özgü değildir ve örneğin *Hamlet*'te de aynı nesne statülerini tanımlayabiliriz; *Baba*'nın hayaleti her şeyi başlatan, ama izleyicinin üzerinde durmadığı bir nesne, özne de simgeleştirilemeyen bir unsur olarak (objet petit a) işlev görür; anne açık bir biçimde Hamlet ile amca arasında bir mübadele nesnesidir, Hamlet için imgesel bir nesnenin simgesel boyutta kavranılmasının gerekliliği ve onun göstergesi; ve son olarak amca, kabul edilemeyen, Hamlet'in evreni içinde yeri olmayan dışsal bir unsur, varlığımızı tehdit eden jouissance olarak işlev görür. Buradan daha da ileri gidilebilir ve Hitchcock sineması öznenin konumuma ilişkin farklı bir noktayı gösterebilir. Jouissance'ın nesnesi Gerçek'in nesnesidir; diğer bir ifade ile semptom olarak kavranan sinthome'nin nesnesi. *Kuşlar*'dan çok daha gizli bir biçimde *Sapık* filmindeki ya da '*Aşktan Da Üstün*'deki 'anne'. Karakteri özne olmaya çağıran Öteki'dir, onun simgesel evrenidir; ancak Özne son kertede bu çağırma işlemine Gerçek'in verdiği karşılıktır.[117] *Aşktan da Üstün*'de Bergman anahtarı ('mübadele nesnesi') getirene kadar güvenilmez, rahatsız edici ancak bir o kadar da 'çekicidir', ancak bu nesneyi getirdikten sonradır ki simgesel evrene Öteki'nin bakışı altında girebilir. Hitchcock filmlerinde yine bir Lacancı kavram olan 'dikiş'i de bulabiliriz; öznenin gösteren zincirini kestiği noktalar olarak point de capiton. Özellikle *Gizli Teşkilat* filminde Thornhill bir tesadüf sonucu tam da bu zinciri keser ve anlam her zamanki gibi geriye doğru kurulur, bu zincirin anlamını çözdüğünde, buraya girmesine neden olan Kaplan diye birisinin olmadığını öğrenir, baştan beri olmayan bir şeyin yerini doldurmaktadır; Öteki'deki eksiği gizlemektedir. Aynı durum *Çok Şey Bilen Adam* filminde de gözlenebilir ya da diğer pek çok Klasik filmde de. Ancak kavramın iki yönüne dikkat etmek gerekmektedir; bunlardan birincisini Stephan Heath[118] şu şekilde açıklamaktadır: "Dikiş sadece bir eksiklik yapısını değil, öznenin bir mevcudiyetini, belli bir kapanmayı da adlandırır. Dolayısıyla Lacan'ın 'dikiş' terimini kendi kullanışının...ona bir 'sahte özdeşleşme' anlamını vermesi, onu 'imgeselin ve simgeselin işlevi' olarak tanımlaması şaşırtıcı değildir. Sonuç açıktır: 'Ben' bir bölünmedir, ama yine de birleşmiştir; dublör yapıdaki bulunmayıştır, ama aynı zamanda da bir bütünleşme olanağı, yerini doldurmanın olanağıdır."[119]

---

116 S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; sy. 196 - 198.

117 Bu durum için konu dışı bir örnek de verilebilir, 11 Eylül'de ABD'de gerçekleşen eylemden sonra G. Bush yönetiminin başlattığı saldırı kampanyası herkes için iki olası nokta tanımladı ya bizdensiniz ya da "terörist". Diğer bir ifade ile ya bizim simgesel evrenimize girip birer özne gibi davranır ve bizdeki boşluğu (Öteki'deki eksik) kapatırsınız ya da imkansız bir jouissance (Gerçek) boyutunda kalır ve bizim tarafımızdan yok edilmeyi hak edersiniz. Eğer bebeklikten çocukluğa geçiş aşamasında özneleşme imgeselden simgesele doğru ise; daha sonrasında Gerçek boyutundan simgesele doğru dolayımlı bir biçimde yol alır (yine imgeselden geçmek şartı ile). Burada ayrıca Lacan'ın kuramında Gerçek ile İmgesel olanın bir yakınlaşması söz konusudur. Bunun için bkz. J. Lacan; Le Séminaire XX - Encore; Paris ve "R.S.I.", Ornicar?, Paris. Ayrıca D. Leader & J. Groves; Yeni Başlayanlar İçin Lacan; sy. 165.

118 S. Heath; Notes on Suture; Screen; 77 / 78; no: 4; sy. 55-56.

119 S. Heath'ten aktaran; Ernesto Laclau & Chantal Mouffe; Hegemonya ve Sosyalist Strateji; Birikim yay.; çev: Ahmet Kardam & Doğan Şahiner; 1. Baskı 1992; sy. 61 -62.

'Dikiş'in imgesel ve simgeselin bir işlevi olarak sahte bir özdeşlik olarak adlandırılması önemlidir; bu gerçek anlamıyla anladığımız bir özdeşlik biçimi değildir.[120] Ama daha çok İmgeselin ve Simgeselin arkasındaki Gerçek'i gözden kaçırmak adına oluşturulmuş bir 'hayali' durumdur. Hayalidir çünkü simgeselden kaçan ancak hayali düzeyde simgesele dahil edilebilir. Bunun arkasında bulacağımız tek şey Gerçek'in sinthome olarak cisimlenişidir.

Buradan yola çıkarak 'dikiş' kavramının ikinci boyutunu da görebiliriz; her dikme işlemi bir artık bırakır, gösteren zincirine eklenemeyen bir unsur ve tabii ki eklenemeyen 'şey' bastırılır. Hitchcock filmlerinin bastırma işlevini yerine getirmesi çoğu kez eleştiri konusu olmuştur; örneğin *Gizli Teşkilat* filminde tüm bir ulusal casusluk olayının perde arkası en sonunda gözden kaybedilir; yine *Çok Şey Bilen Adam*'da politik bir suikastın üzerine gidilmez; *Aşktan da Üstün*'de 'uranyum' Nazilerin elinde kalmasına rağmen hiç kimse tarafından sorun edilmez.

Bu durumun da çifte sebebi vardır; birincisi söz konusu filmler hala 'Klasik Anlatı Sineması' içerisinde yer alırlar, yapıları dram sanatı uyarınca belirlenmiştir ve söz konusu durumların üzerine gitmek zaten baştan bu yapıyı bozar ve farklı bir yapıyı gerektirir; örneğin bunlar Brechtyen bir tarz içinde işlenip söz konusu öznelere kurulacak yeni anlatı içerisinde, birbirleriyle çelişen pek çok konum verilebilir. Ancak dramatik yapıyı benimseyen bir sinemanın bunlarla ilgilenebilmesi doğası gereği mümkün değildir.

Diğer yandan Klasik Anlatı Sineması büyük oranda kendisini Temel Anlam düzeyinde kurar ve yan anlam düzeyinde zayıf kalır. Bu nasıl anlatıldığından çok neyin anlatıldığı ile ilgili bir durumdur ki burada da gerçekleştirilen şey mevcut ilişkilerin bir temsili olmanın çok ötesine geçemez. Böylelikle de zaten kültür içinde bastırılmış olan şey kendisini filmlerde de hissettirir. Ancak Klasik Sinema'nın içinde Hitchcock istisna yönetmenlerden birisidir ve kuşkusuz bu yüzden de pek çok modernist sinemacı tarafından ilgi görmüştür. Onda Temel Anlam mutlak belirleyici düzeyde değildir ve filmlerinin yananlamsal boyutlarını da değerlendirebilmek mümkündür.

Kuşkusuz imgesel ve simgesel olan arasında özdeşleşmenin merkezinde anlatının baş karakteri vardır ve bu çoğu kez erkektir; ancak o hiçbir zaman bütünlüklü değildir; *Arka Pencere*'de sakat, *Çok Şey Bilen Adam*'da hiçbir şey bilmeyen (her şeyi karısı Doris Day çözer), *Gizli Teşkilat*'ta son ana kadar şaşkın bir biçimde or-

---

120 Dikiş kavramı Klasik Sinemanın anlatı yapısını oluşturmasında önemli bir kavram olarak benimsenirken, buna dayalı özdeşlik durumunun sahte doğası gözden kaçırılıp gerçek bir özdeşlik durumu gibi değerlendirilmektedir. Bunun getirdiği sonuç açıkça anlatı yapısının yanlış bir kavranışı ve tek bir karakter ile mutlak bir özdeşlik biçimine dönüşmesidir. Böyle bir yanılgı için bkz. D. Dayan, "The Tutar Code of Classical Cinema"; Movies and Method I; der. Bill Nichols; University of California Press; 1976.

talıkta dolaşan vb. biçimlerdedir ve onun tüm bu davranışlarının arkasında semptomunu (Gerçek'ini bulabiliriz). Erkeğin semptomu olarak kadın, ondaki eksiğin göstereni, Lacan'ın dediği gibi "Erkeğin kastrasyonunun mükemmel bir cisimlenişi" ve Hitchcock filmlerinde izleyici erkekle olduğu kadar onun semptomu ile de özdeşleşir ve ikisi arasında adeta gidip gelir; semptomunun keyfini çıkarır. Ve burada Hitchcock filmlerinde erkek karakterin nerede ise tam bir dönüşümünü görürüz; *Arka Pencere*'de Stewart en sonunda evlenmeyi kabul eder; Aşktan da Üstün'de Bergman'dan duyduğu korkuyu aşar; *Çok Şey Bilen Adam*'da Doris Day'in işinin (şarkıcıdır) onun anne olmasını engellemediğini kabul etmek zorunda kalır vb. Bu açıkça semptomu kabul etmek ve ondan korumaya çalıştığı 'ben'ini askıya almak anlamına gelir ki bu da Hitchcock sinemasının başarısı ve modernist sinemaya kimi kez yol gösterebilmesinin anahtarıdır. Ama burada hala daha yakından bakmamızı gerektiren bir takım unsurlar söz konusudur. Hitchcock'un belki de en 'sarsıcı' filmlerinden birisi olan Kuşlar bize bu konuda yardımcı olabilir.

a. ÖRNEK BİR FİLM: KUŞLAR (THE BIRDS)

Kuşlar (*The Birds*), *Sapık*'a (*Psycho*) benzer bir biçimde, finali tedirgin edici yapıyı koruyan bir biçimde gerçekleşen, ender Hitchcock filmlerinden birisidir. Ve yine bu iki film 'bastırılanın geri dönüşü' bağlamında ortak bir tema üzerine oturtulabilir. Ancak bunların dışında, *Kuşlar* ikili karşıtlıkların kurulmasında çok daha başarılıdır ve birbirlerinden farklı gerilim noktaları oluşturur. Bu ikili karşıtlıklar kırsal olan ile kent yaşamı (bir diğer deyişle geleneksel olan ile modern olan), erkek kadın karşıtlığı, doğa kültür karşıtlığı (evcilleştirilememiş doğa unsurları, işle insan uygarlığı arasındaki çelişki), iki kadın arasındaki karşıtlıklar (özellikle Annie ve Melanie) vb. olarak sayılabilir. Ancak son kertede bunların hiçbirisi çözümlenemeden ya da gizlenmeye çalışılmadan ortada kalır. Belki de *Kuşlar* filmini böylesine ilgi çekici yapan veyahut genel Hitchcock sineması içinde ayrıksı kılan bu durumdur.

Bu filmde de, özdeşleşme noktası tek bir karakter üzerinde toplanmaz; aksine özellikle Melanie ve Mitch arasında bölünür, ancak zaman zaman diğer karakterlerin de üzerinde toplanır (mesela Annie gibi). Ancak ağırlıklı olarak filmin öyküsünü Melanie karakterinden yola çıkarak değerlendirebilmek mümkündür. Çünkü baştan sona filmin merkezinde o vardır. Bu yüzden, öncelikle ağırlık noktasını buraya vererek, temel kavramlar düzeyinde filmi çözümlemeye girişebiliriz.

Film San Francisco'da Cuma günü, öğlen saat 14:43'te başlar[121] ve Melanie meydandan yürüyerek geçerek bir kuşçu dükkanına doğru yönelir, içeriye girmeden önce kafasını kaldırıp yukarıya doğru bakar ve bir sürü kuşun gökyüzünde uçmakta olduğunu görür, umursamaz ve dükkana girer. 'Niyeti' sadece teyzesine bir şaka yapmak için papağan satın almaktır, ancak sipariş henüz gelmediği için beklemeye koyulur ve bu arada dükkana Mitch gelir. Satıcı kadın içeriye geçtiğinden tezgahın yanında duran Melanie'ye yaklaşır ve muhabbet kuşu (Love Birds) bulunup bulunmadığını sorar. Melanie kendinden emin ve ukala bir tavırla gidip eline bir kuş alır (kanarya) ancak onu elinden kaçırır. Kuş bir süre uçar ve tezgahın üzerine konar, Mitch şapkasını üstüne kapatır ve şöyle der: "Kafesine geri dönüyorsun Melanie Daniels", bu tam anlamıyla yapılmış bir çağrıdır; buradan sonra ilk niyeti unutan Melanie Mitch'in peşine düşer. Daha buradan üç noktayı sezinlemek mümkündür ki, bunlar filmin sonunda anlamlarına kavuşur. Melanie filmin gerçek öznesidir ancak belirli bir eylem içerisinde kurulması gerekir; bu eylem Öteki'deki eksiği kapatmak, Mitch'in babanın yerini almasını sağlamaktır; Melanie özne olur ve her özne simgesel evrene Gerçek tarafından verilmiş bir cevaptır, kuşkusuz gerçek olan kuşlardır.

121 *Sapık'ta aynı gün aynı saati göstererek başlamaktadır.*

Bodega koyu içerisindeki ilişkiler içerisinde, öncelikle Mitch'in Annie ile olan başarısızlıkla sonuçlanmış bir ilişkisi sezdirilir (yani eksikliğin boyutları), daha sonra ise kuşların saldırısı ile Melanie Mitch ile ilişkiye yönlendirilir. Burada önemli bir noktayı ise Mitch'in annesi ile olan ilişkisi belirlemektedir. Klasik bir psikanalitik yorum, muhtemelen anne ile oğul arasında bir ensesttin izlerini arayacaksa da, gösterilen durum daha farklıdır. Anne oğlunu kaybetmekten korkmaktadır, korkusu yine kuşlara aittir ama bu kez martılara ya da kargalara (veya diğer türlere değil de) muhabbet kuşlarına duyulan korku. Film boyunca sürekli dışarıda tutulan bir unsur olarak muhabbet kuşları, öyküyü başlatan ilk unsurdur; eğer Mitch, cuma öğleden sonra kardeşine kuşları almak için dükkana gelmeseydi elbette bu film olamayacaktı. Muhabbet kuşlarını MacGuffin olarak görmek mümkündür, onlar arzu nesnesinin cisimleşmiş halleridir, kafesin içindeki bu aşk kuşlarının konumu ile eve yapılan kuş saldırısı sonunda evin her tarafını kapatmak suretiyle orayı bir kafese döndürmek arasındaki paralellik açıktır. Ve annenin korkusunun temelleri burada yatmaktadır, bir muhabbet kuşu olarak oğlunu baştan çıkaracak kadından (Melanie ve daha öncesinde Annie) korkmaktadır. Böylesi bir üçlü ilişki bağlamında bakıldığında Kuşlar Melanie'nin fantezisinin içinde yer alan unsurdur, Anne korkusunu ancak Gerçek'ten gerçekliğe kaçmak suretiyle savuşturabilir ve ancak böylesi bir fantezi sayesinde Mitch bir oğuldan babaya dönüşebilir. Anne, kız kardeş ve müstakbel eş evin içerisinde köşeye sıkışmış atıl konumda dururken tek aktif kişi, evini koruyan Mitch olur.

Mitch söz konusu dönüşümü (oğuldan babaya) gerçekleştirmiştir, ancak yaptığı çağrının nedeni de zaten bunu gerçekleştirebilmek adınadır; fakat gerçek dönüşüm geçiren kişi Melanie olacaktır. Melanie Hitchcock'un deyimiyle şu şekilde tanımlanır: "Bu kız gece hayatına çok düşkün, yani tam bir hovardayken, ilk defa olarak gerçekle karşılaşıyor".[122] Yine Hitchcock, filmde, bu tanımlamasının da ötesine geçer ve restoranda Melanie'yi 'burada yalnızca ambalajlı ürünler satılır' levhasının altına oturtur. Gerçekten de Melanie 'Gerçek' bir kadından çok ambalajlanmış bir ürünü çağrıştırmaktadır; filmin son tavan arası sahnesine kadar yapılmış bir biçimde duran saçları, özenli uzatılmış ve ojeli parmakları; evcilleştirilmiş bir doğayı akla getiren çağla yeşili takımı, kürkü ve deri çantası; sürekli fetişistik bir biçimde ileriye uzattığı bacakları ve konuşurkenki çoğu kez yapmacık, ukala ve müstehcen tavrı (özellikle telefon kablosunu eline dolaması ya da kalemi sallayış biçimlerindeki abartı dikkat çekici). Diğer yandan 'itina' ile programlanmış bir hayatı vardır; pazartesi ve çarşamba günleri havaalanında çalışır; salı günleri Berkeley'de Genel Anlambilim Dersleri'ne devam eder; perşembeleri ise Koreli bir ço-

122 C. Paglia; Kuşlar, Om Yayınları; çev: Suna Suner; Ocak 2000 - 1. Baskı; sy. 57.

cuğa maddi olanaklar yaratmak için yemekli toplantıların düzenlenmesine katılır. Tüm bunların sürdürdüğü hayatla olan ilişkisi, ambalajını daha da yaldızlamaktan öteye uzanmaz. Onun ambalajını açacak olan Mitch değil ama kuşlar olacaktır; *Kuşlar* Gerçek'in jouissance'ın cisimleşmiş halleri, onu anlamlı hale getirme biçimidir; diğer bir ifade ile fantezi figürüdür; Kuşlar'ın arkasında semptomu buluruz yani Melanie'nin Gerçeğini: ambalajı açılmış, bütün gücünü yitirmiş olarak onun doğasını. Bu bastırılanın geri dönüşüdür ancak daha da dikkat çekici olan bastırılan şey ancak bu bastırma sırasında kullanılan araç vasıtası ile geri dönebilir. Doğayı bastıran uygarlıktır ve kuşlar el fenerinden yayılan ışığa doğru uçup Melanie'ye saldırırlar ve bu kez bastıran araç hiçbir işe yaramaz; Melanie gibi aracın kendisi de gücünü yitirmiştir. Melanie ancak bu gücü yitirdiğinde boyun eğer, özne olur. Kuşların tavan arasındaki saldırısına kadar küçük kız Cathy'ye karşı neredeyse hep o anne görevini üstlenmektedir. Cathy'nin ve Mitch'in annesi olan Lidia atıl konumda kalır, adeta iki kuş arasında ikiye bölünmüştür: Oğlunu ya gerçek kuşlara teslim edecektir ya da Melanie'ye; ve bu durum onu hareketsiz kılar. Ta ki evin üst katında yer alan Cathy'nin odasında kuşlar Melanie'ye saldırana dek. Saldırının burada gerçekleşmiş olmasının nedeni bellidir; ancak bu sayede Lidia Melanie'yi kızı olarak kabul edebilir ve filmin sonunda da bunu yapar, onu bağrına bastırır.

Melanie'nin ambalajını açmak ve ona ardındaki gerçeği göstermek için saldırıyı yapan tek unsur Kuşlar değildir; Mitch'de aynı saldırıları gerçekleştirir. Ancak bunlar söz düzeyindedir ve neredeyse tüm sözler film içinde anlamsız bir yığın haline gelir, sözler anlamsızdır çünkü hepsi gerçeği saklamaya yöneliktir. Mitch'in Melanie'ye yönelmesinin sebebi de aralarında geçen anlamsız konuşmalar değil; Melanie'nin Mitch'in evine kuşları bıraktıktan sonra sandalla geri dönerken, Mitch'in dürbününe yakalanmasıdır. Burada Melanie Mitch'in fantezi ekranına girer ve onun arzu nesnesi haline gelir.[123] Bu saklama edimi bilinçli bir olgu olmaktan ziyade bilinçsizce gerçekleştirilmekte olan bir eylem gibi algılanmalıdır. Mitch Melanie'yi baştan çıkartmak istemektedir, ancak ondan emin değildir; Melanie Mitch'in arzusunun ne olduğunu anlamaya çalışır, önce evine çağırır, anneye karşı onun yanında yer alır; ama sonra yolcu ederken saldırıya geçer, onun yapay gerçekliğini yüzüne vurmaya çalışır ancak bu saldırının hiçbir etkisi olmaz.

Melanie'nin özneleşme sürecinde üç özdeşlik noktası yakalanabilir; bunlardan birincisi Mitch ile olan ilişkisine bağlı imgesel boyuttur; Mitch Melanie'deki eksiği kapatacak unsurdur, ancak onunla tam olabilir; tabii ki anne araya girmezse. An-

---

123 Benzeri durumlara diğer Hitchcock filmlerinde de rastlamak mümkündür; 'Sapık'ta Norman Marion'u duş yaparken delikten izlemesi ya da Arka Pencere'de Stewart Grace Kelly onun dürbününün görüntü çerçevesine girene kadar, ona karşı ilgisiz ve soğuk davranır.

nenin araya girmesi bu dolaysız ilişkiye yönelik gelişimi bozar ve bu ilişki ancak annenin dolayımı ile ve tam bir kapanma gerçekleşemeden oluşabilir ki bu da simgesel özdeşleşme boyutunun yolunu açar. Melanie Lidia'nın kızı, Cathy'nin ablası ve Mitch'in eşi olmalıdır. Cathy bu imgesel ve simgesel boyutlar arasında gidip gelen bir mübadele nesnesidir. Bir annesinin kucağına koşar, bir Melanie'nin kimi kez de Mitch'in. İmgesel düzeyde olanın simgeselleştirilebilmesi bağlamında Cathy'nin varlığı kaçınılmazdır, o Melanie'ye yolu gösterir; evin içindeki ilk kuş saldırısında gidip Melanie'ye sarılır, Melanie sanki annenin yerini almış gibidir ancak daha sonraki saldırıda Melanie çaresiz bir biçimde, 'fetişistik' bir biçimde ileriye uzattığı bacaklarını koltuğun üzerine toplarken, Cathy gidip Lidia'ya asıl annesine sarılır. Son özdeşlik noktası elbette semptom boyutudur, sinthome'dir. Bu Melanie'nin gerçeğidir, hem bu simgesel evreni kuran unsur hem de onu dağıtmakla tehdit eden, tekinsiz varlık. Özne ya deliliği ya da semptomunun varlığını seçmek zorundadır. Ancak film bu noktada muğlak biter. Deliliği seçmek demek simgesel evrenin tümden yıkımını içerir ve geriye sadece Gerçek kalır; filmin sonunu böyle okumak mümkündür: Araba uzaklaşır, simgesel evrenin kurulmuş olduğu ev kuşların istilası altında kalır; Sapık'ta Norman'ın son sahnedeki tekinsiz gülüşü gibi, kalan tek şey Gerçek'tir. Ancak diğer yandan araba güneşin doğuşuna doğru, Doğu'ya doğru yol alır, adeta tehdit arkada bırakılmakta ve kurtuluşa, ışığa gidilmektedir; kuşkusuz *Sapık*'ta da Norman artık kontrol altına alınmıştır, gülüşü tehdit oluşturmaz. Diğer yandan doğuya doğru gidiş farklı anlamlara da açık kapı oluşturur; genel zihniyet uygarlığın temsilcisinin Batı olduğu yönündedir ve Doğu bilinmeyenin, merak edilenin ama korkulanın da mekanı olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamıyla Doğu doğaya daha yakın bir konum kazanırken, finalde arabanın doğuya doğru yönelişi böylesi bir bağlama, semptomla özdeşleşme noktasında değerlendirilebilir. Demek ki en az üç yorum sayılabilir; simgesel evrenin yıkımı, hiçlik; fanteziden geçmeyi reddetme, simgesel evreni koruma ve aktarımı sürdürme; ve son olarak semptomla özdeşleşme. Bu bağlamda film Hitchcock'un en açık yapıtı haline gelir ve Klasik Anlatı Sineması'nın geleneklerini fazlasıyla zorlar; ancak Modernist Sinema bundan daha fazlasını içermektedir.

Gel gelelim burada değinmemiz gereken son bir nokta daha vardır, bu da Hithcock sinemasında temel bir unsur olarak işlev gören bakış'tır. Çünkü son kertede, onun sinemasını tanımlarken kullanılan suspense kavramını yaratan şey bu bakışın kendisidir. Suspense en temelde muallakta bırakmak olduğuna göre, bu durumda kalan kimdir diye sormak gerekmektedir. Aslında hem izleyici, hem de Hitchcock karakterleridir. Her zaman bir belirsizlik, tedirgin edici bir unsur söz konusudur. Bunu yaratan ise bakışın nesne tarafına geçmiş olmasıdır. Diğer bir ifade ile özneler arası bir ilişki yoktur, imkansızdır. Bu sebeple, Gizli Teşkilat filmin-

de düz bir arazide, öğle vakti, gökyüzündeki küçük bir leke birden bütün ekranı kaplayarak özneyi sahneden silmeye uğraşır. Benzer bir biçimde de Kuşlar filminde kuşlarını kendisi bizzat bu işlevi görür. Gerçek bir özneler arasılık imkansızdır, her zaman için bir leke, nesnenin tarafına geçmiş bir bakış söz konusudur.

Suspense ve bakış üzerine kurulan Hitchcock montajının, sıklıkla bir tür erotizm içerdiği söylenmiştir. Gittikçe karakterlerini birbirlerine yaklaştırır ve onları en aciz durumları içerisinde yan yana getirir. Ama sıklıkla Hitchcock filmlerine söz konusu erotizm niteliğini kazandıran, kadının gücüdür. Ama hem Aşktan da Üstün hem Kuşlar'da olduğu gibi, kadın ancak bu güçten yoksun kaldığı noktada erkek için kabul edilebilir olur. Eğer babanın adı cinsel keyfi engelleyen bir noktadaysa, babanın yerini dolduran anne doğrudan cinsel ilişkinin kendisini engeller. Kuşlar, simgesel evrenden dışlanan kadının (annenin) cisimleşmiş halleridir, tek gerçektir. Bakış gerçeğin tarafındadır ve özne gerçeğe, gerçeğin ona baktığı noktadan bakamaz.

Erotik dürtünün nesnesinden vazgeçişte bulunulacak şey, her zaman için ölüm dürtüsüdür. Burada söz konusu olan yapısal bir ilişki ve karşıtlıktır. İmgesel özdeşleşmeye karşıt olarak kurulan simgesel özdeşleşme. Benim kendime baktığım yere karşılık ötekinin bana baktığı yer. Bu yapısal karşıtlık ancak, hem simgesel evrenin hem de öznenin üzerine çarpı atılmış olduğu, imkansız olduğu kabul edildiği, geriye sadece Gerçek kaldığı noktada açığa çıkabilir ki, bu sözünü etmiş olduğumuz yegane siyasal edimdir. Gerçekten her şeyi değiştirmek. Klasik Anlatı Sineması ve dram sanatı içerisinde her ne kadar Zinnemann, Hitchcock gibi yönetmenlerce uç noktalara gidilmişse de, bu sinemanın temel yapısal unsurları gerçek bir siyasallaşma jestinin ortaya konulmasını engeller. Çünkü baştan gerçek bir siyasi müdahale alanı engellenmiştir. Bunun ötesine geçmenin yolarını aramak gerekmektedir ki, pek çok yönetmen bunu farklı yaklaşımlar içerisinde ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu noktada bizim iddiamız, söz konusu çabaların yaşam (erotizm) ve ölüm dürtüleri dolayımı ile kavranabileceği yönündedir.

4. BÖLÜM

"Erotizm güneşle birleşen denizdir."

Georges BATAILLE - Erotizm

IV. BÖLÜM
EROTİZM – PSİKANALİZ VE ESTETİK

İster kuramsal ister uygulama bağlamında yaklaşılsın, psikanalizin hedefi tek bir özne üzerine odaklanır. Yukarıda öznenin ruhsal gerçekliği içerisinde bölünmüş olduğunu, kendisine yabancılaşmış olarak var olabildiğini ve birbirinden farklı konumlara sahip bulunduğunu göstermeye çalıştık. Özneleşmeden önceki süreç olarak tanımlanan ve ilk ben oluşumunun devreye girdiğindeki hayali bütünlükten, simgesel evrenin içine girdiğinde uğranılan yarılma, yani özneleşme sürecinin travmaya varacak kadar etkileri söz konusudur. Kuramın göstermeye çalıştığı şey öznenin o hayali bütünlüğü, tamlığı bir daha yakalayamayacağı üzerinedir; çünkü orada kesilip atılan, kastrasyona uğrayan bir şeyler mevcuttur. Ve bunlar kendisini ancak bilinçaltı süreçleri yolu ile dışa vururlar. Bastırılan şey geri döner ve öznede hazsızlığa yol açacak sonuçlara neden olur. Burada temel olarak iki yol önerilebilir: Bunlardan birincisi öznenin kendisinde hazsızlığa yol açan şeyler karşısında kendi benini korumaya almasıdır. Ancak bu sorunu hiçbir zaman çözmez, bilinçaltı işlemeye, kendi yasalarını dayatmaya devam eder. İkinci bir yol ise öznenin semptoma yol açan şey ile uzlaşmaya gitmesidir. Bunun anlamı kendine olan yabancılaşmayı, bölünmeyi kabul etmek, bununla yaşamak demektir. Söz konusu ikinci yol aslında bir zorunluluk olarak da kavranılabilir; özne eğer bu uzlaşmayı bir biçimde gerçekleştiremez ise rahatsızlıklara yol açan süreç psikoza, diğer bir ifade ile gerçekliğin yitimine, hiçliğe doğru ilerler. O yüzden bir şeyi seçmek zorundadır; ki bu da semptomunun kaynağı, kimi metinlerde ifade edildiği biçimi ile 'bilinçaltı özne'dir.

Pascal'ın ünlü deyimi ile "Yüreğin, aklın hiç bilmediği kendi yasaları vardır" önermesi göz önüne alındığında; psikanaliz de bu yasaları ortaya koymaya, onları analiz edilen özne için akli ve görülebilir kılmaya çalışmaktadır. Ancak Lacan'ın ortaya koyduğu gibi bastırılmak zorunda olan şey, simgesel evren tarafından simgeleştirilemeyen bir unsurdur, yani dil dışıdır. Bunları akli hale getirmenin yolu ise çeşitli kavramlaştırmalardan, tanımlamalardan geçer ki, böylelikle dil evreninin içine girilir. Ve burada bir paradoks oluşur, dile kaydedilemeyen bir şey dilde na-

sıl ifade olunabilir? Uzlaşma formülü Lacan'a aittir ve sebebi de büyük oranda bu paradokstan ya da daha doğru bir ifade ile akıl ile duyusal (sensuality) arasındaki bir antagonizmadan kaynaklanır. Bu ne zamanda, ne de mekanda evrensel bir durum değil ama tarihsel bir olgudur ve kökenleri kuşkusuz en net bir biçimde Aydınlanma düşüncesi içerisinde görülebilir. Ve bunun ortadan kalkmasının tek koşulu, söz konusu antagonizmayı aşkınlayabilmektir[124]. Bunun anlamı ise özneyi bütünlüklü hale getirebilmek, kendisi olabilmesini sağlamaktır. Ancak bu psikanaliz uygulaması sürecinde gerçekleştirilebilecek bir olgu değil ama toplumsal dönüşüme bağlı bir olgudur.

Bir anlamda Aydınlanma sonrası felsefenin başat sorunsalı haline gelmiş olan bu durum çeşitli biçimlerde ifade olunmuştur. Bunun en belirgin örneğini Hegel'de bulabilmek mümkündür, Tinin Fenomenolojisi'nde sözü geçen 'sonlu tin / sonsuz tin' ayrımı tam da bu durumu ifade eder. Tin ilk başta sonsuz bir veri olarak ele alınır ki bu durum Ayna aşamasına denk düşürülebilir (ancak bu kendinde bir süreçtir, bilinçli değildir), tin sonsuzluğa ulaşmak istiyorsa önce bu ilk baştaki sonsuzluğunu olumsuzlaması yani kendini sonlu olarak ifade etmesi gerekmektedir ki bu sürekli sözü edilen kendisine yabancılaşmış öznedir; tin kendi için yani bilinçli bir sonsuzluğa ancak bu sonluluğunu olumsuzlayarak varabilir demektedir Hegel (Hegelci diyalektiğin ünlü formülü: 'Olumsuzlanmanın olumsuzlanması'). Psikanalizin yaptığı bunu felsefi bir soyutlama biçiminden pratik bir mesele haline getirmesidir. Özne'nin formülünü de burada oluşturmak mümkün hale gelir: İlk başta, özne olmadan önce sadece kendindedir; simgesel evrene ilk halini olumsuzlayarak girer kendinde değildir ama kendi içinde değildir ve bunun da olumsuzlanması simgesel evrenin / Büyük Öteki'nin, sonucunda ancak kendi için haline gelebilir.

Buradan niçin Özne'nin Büyük Öteki'nin arzusuna kapılmaması ve kendi arzusunun ateşinin yanık bırakılması gerektiği anlaşılabilmektedir. Özne için arzunun çok çeşitliliği söz konusu ise de temelde iki noktaya gönderme yapmaktadır. Birincisi öznenin kendi arzusu öncelikle erotik niteliktedir ve ikincisi amacı kendi tamlığına varabilmektir. Öyle ise psikanaliz kuramı açısından öznenin tamlığı ile (aslında bu özne olmaya da son veren bir süreç olarak görülebilir) erotizm arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Kendi tamlığına varmanın anlamı şudur; insan ile doğa, akli olan ile duyusal olan, beden ile akıl, kadın ile erkek arasındaki ayrımların, ikiye bölünmenin ortadan kalkması. Kuşkusuz bunu arzunun diyalektiği olarak da tanımlayabiliriz.

---

124 Bilindiği üzere antagonizma çözülmez çelişki anlamını taşır; burada ya geçici bir uzlaşma söz konusu olabilir ya da çözümsüzlük bir üst seviyede aşılabilir; ki bu diyalektiğin yasasıdır.

1. PSİKANALİZ VE EROTİZM

Özellikle Freud ve Lacan tarafından kuramlaştırıldığı biçimi ile psikanaliz 'erkek merkezli', 'fallocentric' olmakla itham edilmiştir. Bunun kimi doğruluk payları olmasına karşılık, önemli yanlış anlaşılmalar sonucu hatalı suçlamalar daha fazladır. Kuramın kendisinin merkezine erkekleri almasının sebebi, içinde geliştiği kültürün böylesi bir yapısından kaynaklanır. Özellikle Freud'un içinde yaşadığı dönem düşünüldüğünde, kadınlardan söz edildiğinde dahi merkezde yer alan 'karakter' orta yaşlı, beyaz, burjuva sınıfından bir erkektir; yani herhangi bir erkek değil ve nedense bu psikanaliz kuramına muhalif olan feminist teoriler söz konusu erkeğin başındaki önemli sıfatları teker teker atmışlardır ve benzeri bir biçimde 1970'lerden itibaren Lacan'ın kuramında Baba'nın Adı kavramının yerini Gerçek kavramına bıraktığını görmezden gelmişlerdir. Diğer yandan önemli bir yanlış anlaşılma da Lacancı 'Bakış' kavramına ilişkindir; genel yorum bakışın erkeğe ait olduğu ve kadının da bu bakışın nesnesi olduğu şeklindedir; ancak bu Foucault'nun görüşüdür ve Lacan ile daha öncede sözünü etmiş olduğumuz gibi bir ilgisi yoktur, bakış nesnenin tarafındadır; Lacan'a göre bakış daima Bir Kadının bakışıdır ve erkek özne bu bakış altında kurulur ve elbette ki bu fantezi boyutuna içkin bir süreçtir ve sadece Lacan da değil Freud'da da bulunmaktadır;

"... Fantezi ürünlerinin genel bir kaynağı ve normal prototipi, gençlerdeki hayal kurma denen şeyde bulunabilir...Bunlar her iki cinste de aynı sıklıkta görülebilse de, kızlarda ve kadınlarda değişmez bir biçimde erotik yapıda olmalarına rağmen erkeklerde erotik veya hırs içerikli olabilir. Yine de erkeklerdeki erotik etkenin tali olarak değerlendirilmemesi gerekir; erkeğin hayallerine ilişkin yakından bir inceleme genellikle, bütün kahramanlık gösterilerinin ve bütün başarılarının, sadece onu diğer erkeklere tercih edecek bir kadını hoşnut etmeyi amaçladığını gösterir..."[125]

Bu Bir Kadın, elbette ki bilinçaltı düzeyinde, annedir. Bilinçaltı düzeyinde diyoruz, çünkü fiziksel olarak anne ile bağı çok sınırlıdır. Eğer fantezide cisimleşen kadın ile annenin bu sınırlı benzerliği birbirlerine yakınlaşacak olursa özne açısından etkisi travmatik olacaktır. Genel kanı bunu ensest korkusu ile ilişkilendirmektedir; ancak bir başka boyutu daha vardır. Öznenin arzusu kendisini yeniden bütünlüklü kılabilmektir; bunu ilk kez anne ile bir yanılsama olarak yaşamıştır. Bebek annesindeki eksiği doldurmayı arzular, ancak annenin arzusu daha ileride, bebekten ötededir; ilk algılama biçimi ile babada. İlişki böyle kavranıldığında hayali bütünlüğü bölen Baba'nın Adı'dır ancak eylemi gerçekleştiren anne. Burada

---

125 S. Freud; Psikopatoloji Üzerine; Öteki yay.; çev: Selçuk Budak; 1. Baskı 1997; sy. 81.

ensest korkusunun dışında, aynı yarılmayı, bölünmeyi tekrardan yaşama korkusu vardır. Zaten bu korku yüzünden Lacan'ın dediği gibi "Cinsel ilişki yoktur". Kadın ile erkek arasındaki ilişki uzlaşmaya dayanır, uzlaşmanın anlamı birbirlerindeki eksikliği kapatamayacakları yönündedir.

Böylelikle Lacan'ın niçin "Kadın yoktur" yönünde bir önermede bulunduğu da anlaşılmaya başlanır. Yok olan fiziksel olarak kadınlar değil, sözü geçen Bir Kadın'dır. Bu anlamda anlaşıldığında hepsi birbirinden farklı kadınlar vardır. Ancak bu önerme kadınlar için "Erkek yoktur" biçiminde tersine çevrilemez bir ilişkidir ve kastrasyon ile bağlantılı olarak kavranabilir.

Kastrasyon fiziksel bir olgudan ziyade kültürel bir olgudur buna Birinci Kısım'da değinmiştik. Bunun temeli kuşkusuz erkek merkezci yapıda aranmalıdır ancak varlık sebebinin aynı zamanda onun yıkımının sebebi olduğu gerçeğini daha baştan göz önüne alarak. Psikanaliz kuramına göre hem kadınlar hem de erkekler kastrasyon alanında bulunurlar. Ancak hem Freud hem de Lacan bunun kadınları erkekler kadar ilgilendirmediği görüşünde birleşirler. Daha baştan, Lacan'ın söylemiş olduğu gibi "Kadın eksiktir", bu eksiklik elbette ki 'fallik bir simgeden başka bir şey olmayan penis'in eksikliğidir. Ancak bunu bir yetersizlik, erkeğe göre bir aşağıda bulunma konumu olarak ele almamak gerekir (nerede ise bütün feminist kuram bu hatayı işlemeye devam etmektedir; bunun sonucu çok açıktır: Kadınları erkekleştirelim); tam tersine bu bedensel eksiklik kadına erkeğe göre fazladan bir değer kazandırır. Öyle ise kastrasyona uğratılmaya çalışılan nedir? Bu sorunun cevabı, kadının eksikliği sayesinde hala duyumsayabildiği ve bu yüzden bütünüyle kastrasyon alanında bulunmadığı, dişiliktir. Freud'un dediği gibi tek bir cinsellik vardır, o da erkeğinki; çünkü simgesel evrene giriş içerisinde dişil olan kastrasyona uğratılır, bastırılır. Sonda söyleyeceğimiz şeyi başta söylersek, erotizm bu durumun olumsuzlanmasının olumsuzlanmasıdır.

Cinsellik ya da cinsel ilişki tanımlandığı biçimiyle yine belirli bir tarihsel evreyi kapsar ve evrenselleştirilmesinin sakıncaları açıktır. Örneğin ilkel toplulukların cinselliğine bakış biçimi *Emmanuelle* (Just Joeckin, 1974) filminden Passolini'nin Yaşam Üçlemesi filmlerine kadar, ve özellikle *Arap Geceleri* (*Arabian Night*, 1974) bu sakıncanın izlerini taşır. Bunlara ileride değineceğiz, ancak şimdilik vereceğimiz bir örnek farklı topluluklar ya da toplumlar arasındaki farkı ortaya koyacaktır. Freud'un evrenselleştirici mantığının yanılgılarını ortaya koymaya çalışan Malinowski, *İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı* metninde farklılıkları açığa serer:

"... Burjuva çocuklarında, doğal merakın baskı altına alınmasıyla özendirilen 'edepsizlik' sözü, alt sınıflarda daha az geçer; orada edepsizlik halen cinsel organlarla çağrışım yapmıştır ve ancak bir dönem görünür.

Daha yüksek sınıflarda, öyle bir an gelir ki, cinsellikle ilgili merak, zorlayıcı ni-

teliğini yitirir. Çocuk, kendi odasından çıkar, yeni şeylere dalar ve çevresinde cinselliğe ilk adımını attıracak hiçbir şey bulamadığından, salt cinsel organlara ilişkin ilgisinin uyanması epeyce gecikir.

Alt sınıflarda aksine, cinsel şeyler için erken merak, çocuğun yaşadığı ortamdan aldıklarıyla kendiliğinden harekete geçirilir ve sürdürülür; bu da ilk evreden erginliğe değin cinsel gelişmenin sürekliliğini ve düzenliliğini sağlar...

...Melanezyalı çocuklar için 'edepli-edepsiz', 'temiz-kirli' ayrımları diye bir şey yok denilebilir. Bizim köylü çocukları için bu ayrımlar yumuşatılıyor, daha az önemli sayılıyor; burjuvalar daha sert, Melanezyalılar daha dolaysız tepki gösteriyorlar. Melanezya'da cinsellik hiçbir zaman tabu nesnesi oluşturmaz; cinsel organlar örtülmez, özellikle çocuklardan gizlenmez."[126]

Buna ilişkin örnekler daha da arttırılabilir ancak bizim ana konumuz belirli bir tarihsel mekanı kapsadığı için bu konuya daha fazla girmiyoruz. Burada ilgilendiğimiz sorun cinselliğin, aristokrasi ve burjuvazi tarafından nasıl tanımlandığı ve bunun gittikçe bütün topluma nasıl yayıldığı üzerinedir. Söz konusu dönem asıl itibarı ile XVIII. yüzyılda başlar ve günümüze kadar gittikçe erotizmden uzaklaşarak her şeyi cinsellik (ve para) ile tanımlamaya başlar. Bunun daha önceli vardır; örneğin Malinowski'nin aktardıklarından yola çıkarak, ilkel topluluklar ile köylüler arasında yer alan ayrım gibi; ancak burada söz konusu olan erotizmin bilinçaltına tabi kılınması yönündeki yeni bir toplumsal / kültürel yapılanma biçimi, içeriğine katılalım ya da katılmayalım büyük bir zihniyet değişikliğidir. Ancak 18. yüzyıl ile günümüz arasındaki değişimin anlamı önemlidir; özellikle de burada 1968 hareketini zikretmek gerekmektedir. Burada tarihsel bir sürecin adım adım ilerleyişi söz konusudur; 'cinsel özgürlük hareketi'nin, bu başkaldırının sonucu cinselliğin sadece görünümler düzeyine indirgenmesiyle sonuçlanmıştır. Söz konusu olan tüm toplumsalı kapsayıcı erotizmden, bireylerin bedenlerinin parçalarına indirgenmiş bir cinsellik gösterisidir. Bu söz konusu tarihe bakışa ilişkin genel bir perspektiftir; bu perspektif noktasında şimdi kavramlar yerlerine oturtulabilir.

Sınır bir kavram olarak tanımlanan dürtünün, şeylerin erken bir durumunu yeniden kurma zorunluluğuna bağlı bir etik zorlama olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu zorlamanın sonuçları psikanaliz kuramı tarafından açık bir biçimde ortaya konulmuştur. Özne her defasında bedelini acı çekerek ödediği deneyimlerini yineler. Ruhsal gerçeklik içerisinde öznenin tekil değil ama çoğul olduğu kavranıldığında bu durum anlaşılabilir. Son kertede hepsi kendisinde hazzı yaratacak olan yöne doğru ilerlemektedir, ancak birbirleriyle çatışırlar. Freud bunu 'Haz İlkesinin Ötesinde' olarak tanımlamaktadır. Freud burada iki temel dürtü ayrımına

---

126 B. Malinowski; İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı; Kabalcı Yay.; çev: Hüseyin Portakal; 1. Baskı 1989; sy. 47.

yönelir ben-dürtüleri ile cinsel dürtüler; ya da ölüm dürtüsü (Thanatos) ile yaşam dürtüsü (Eros). Burada ilgi çekici olan iki ayrı dürtüden ziyade, bu dürtülerin ortak kökenidir. Böyle kavranıldığında ölüm dürtüsü kör bir yıkıcılık değil, ama özneyi gerilimden kurtarmaya yönelik ve yine hazza yazgılı bir dürtüdür. Ancak haz kaynağını şeylerin erken bir durumuna dönmede bulur; bu dönüş ya da gerileme Freud tarafından sınırsız bir biçimde tanımlanır; yani organizmanın olmadığı, oluşmadığı bir döneme kadar ve böylelikle yaşam bir anlamda 'olumsuzlanmaktadır'. Eros ise tam tersine yaşamın sürdürülmesine bağlı ve bu yönde hareket eden bir dürtüdür; burada geçerli olan yaşamın 'olumlanmasıdır'.

Ancak bunun da ötesinde daha ilgi çekici olan bir nokta söz konusudur. Böylesi bir ortak köken düşüncesi geliştirilirken üzerinde Platon'un sözleri farklı bir noktayı daha açığa vurmaktadır:

"Bedenimiz ilkin şimdiki gibi değildi; bütünüyle başka türlüydü. İlk olarak üç eşey vardı: Şimdiki gibi yalnızca eril ve dişil değil, ama ikisini birleştiren bir üçüncüsü daha vardı...eril-dişil...Bu ilksel insanlardaki her şey çiftti: Dört elleri ve dört ayakları, iki yüzleri, iki ayıp yerleri vb. vardı. Sonunda Zeus bu insanları 'tıpkı ayvanın turşu için ortadan kesilmesi gibi ikiye bölmeye karar verdi...Şimdi bütün varlık ikiye bölündüğü için, özlem iki yarıyı bir araya getirdi: Kollarını birbirlerine sararak büyük bir istekle birbirlerine kaynaştılar."[127]

Burada söz konusu olan hem Freud'un hem de Marcuse'un söz ettiklerinin ötesindedir, tarihsel gelişim bunu doğrulamıştır. Cinsel özgürlük bedeni daha da köleleştirmiş, onu süslenilmesi gereken bir mankene indirgemiştir. Burada kastrasyona uğrayan dişil öğeyi görmek zorunludur. Diğer yandan sonuçları itibarı ile ikili bir durum söz konusu yapılabilir. Birincisi Lacan'ın söylemiş olduğu gibi "Güzel bir kadın erkeğin kastrasyonunun göstergesidir"; burada sadece fiziksel güzelliği algılamamak gerekir; kastedilen yüceleştirilmiş bir güzelliktir, ancak yüce değer yasası gereğince sadece bedene indirgenmiş durumdadır. Olası bir ilişki; kadın ve erkek ayrımı ve de bunların bedene indirgenmesi sonucunda imkansızlaşır; çünkü simgesel düzeyde bir geçişin olmasının koşulları ortadan kaldırılmıştır. Kadın ya da erkek olgusunun kültürel arka planı gözden kaçırılıp, bunlar sadece birer biyolojik olgu olarak değerlendirildiklerinde, kadının 'eksikliğine' rağmen 'fazladan haz alışının' sırrını çözebilmek, bunun ötesine geçip ona karşıdan bakabilmek mümkün değildir. Erkeğin fallus ile damgalandığı yerde hazzı da fallik bir hazdır; oysa Lacan'a göre kadının hazzının fazlalığının nedeni fallusa sahip olmamasıdır:

"Lacan, Freud'un, kastrasyon anksiyetesinin kadını pek fazla ilgilendirmediği düşüncesine katılır. Bununla birlikte, ona göre kadında fallusun yokluğu daha çok

127 S. Freud; Metapsikoloji - "Haz İlkesinin Ötesinde"; sy. 238-239.

bir üstünlüktür. Erkeğin, kadının bedenine sahip olmasını engelleyenini fallik haz alışı olmasına karşılık, kadının fazladan bir haz alış boyutu, yani mistik vecdin sağladığı bu haz alışı veren de fallik organdan, bu imleyenden yoksun olmasıdır. Lacan kadın haz alışı mistik vecd ilişkisini Bernin'in Aziz Terasa heykeliyle örnekler ve Haçlı Aziz Jean'nı kadın haz alışı tarafında bulunan bir erkek olarak görür. Burada bir kez daha dine başvuruda bulunduğu görülmektedir. Lacan'ın, kadının cinsel ilişkide anne sıfatıyla taraf olduğunu öne sürmesini sağlayan da budur; tabii burada, İsa'nın annesi Bakire'ye anıştırmada bulunduğu aşikardır. Bununla birlikte...mistik haz alış özünde mazoşisttir. Başka bir deyişle, kadın haz alışı Öteki'ne başvurmak için Freudcu görüşün anne mazoşizmi kurallarına uyar."[128]

Fallusun erkeklerdeki varlığı sayesinde, erkek Baba'nın Adı'nı / Yasa'yı benimserken, kendisini simgesel evrenin içine bir anlamda gömerken; kadın kendisindeki eksiklik sayesinde bunun ötesinde yer alanı kendi yaşamına eklemler; simgesel evrenin ötesinde elbette ki Gerçek vardır. Öznenin semptoma yol açan Şey ile uzlaşabilmesinin, sinthome olarak semptom ile özdeşleşebilmesinin tek koşulu, simgesel evrenin dışında bırakılanı kabul etmesi; onunla simgeleştirilmesi arasındaki mesafeyi koruyabilmesidir. Fallus hem bir varlığın hem de yokluğun göstereni olarak, erkeğin bunu kabullenmesini güçleştirir.

Erkeğin akıl, kadının ise duyusal olan olarak tanımlandığı bir evrende (ki estetiğin bir kavram olarak tanımlanışı da tam bu temele dayanmaktadır), erkeğin sahip olduğu fallus iradeden, bilinçten bağımsız hareket eden dışsal bir unsurdur. Erkek kendisini her şeyin ona bağlı olduğunu düşündüğü bir kültürel ortamda oluşturduğunda, fallus karşısında hiçbir şey yapamama durumu ile karşı karşıya kalır.[129] Fallusun özneyi böylesi bir sınırlandırışı (iktidarsız iktidar) onun aynı zamanda kurucu gücü olarak da iş başında olur. Bunun ötesine geçmenin tek yolu vardır; özne aldığı çağrı sonucunda içine girdiği simgesel evrenin kurucu öğesi olan büyük Öteki'nin varlığını olumsuzlamak.

Burada ünlü baba miti önem taşımaktadır; Lacan'a göre Yasa'ya boyun eğmek zorunda kalmamış bir kişi mutlaka vardır ve bu kişi tüm kadınlara sahip olan ve onu diğer erkeklere yasaklayan Baba'dan başkası değildir; her ne kadar söz konusu mitte baba öldürülse de sonradan onu öldüren oğullar suçluluk içinde, uğruna babalarını öldürdükleri kadınları kendilerine yasaklarlar. Yasak varsayıldığı sürece, kadın ile erkek arasında bir ilişkinin olabilmesi mümkün olmayacaktır, Özne Büyük Öteki'nin varlığını yadsıyıp Gerçek'i kabul ettiği anda; ki bunun koşulu ken-

---

128 A. Green; Kastrasyon Kompleksi; İletişim Yay.; Çev: Levent Kayaalp; 1. Baskı - 1992; s: 109.

129 "Hegelci terimleri kullanacak olursak, 'fallus' 'karşıtların birleştiği' noktadır; (bir tür karşılıklı tamamlama anlamındaki) bir 'diyalektik sentez' değil, bir ucun dolaysızca kendi karşıtına geçişidir. Hegel'in verdiği örnekte, en aşağı, en bayağı işlev olan işemenin en yüce işlev olan üremeye geçmesinde olduğu gibi." S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; s: 236.

disinin bir özne olduğunu yadsımaktır, ancak bu yolla kendi yabancılaşmasına son verebilecektir. Demek ki söz konusu olan Yasa'yı ihlal etmek, simgesel düzenin kurallarını hiçe saymaktır. Bunun yollarından birisi ise erotizmdir.Erotizm, gündelik dilde cinsellik (sexual) ile ilgili olan şeyler için kullanılmaktadır; ancak bu çok fazlası ile sınırlandırılmış ya da içi boşaltılmış anlamıdır. Genel olarak televizyonlarda, gazete, dergi ya da gündelik yaşamın içerisinde gösterilip, algılandığı biçimi ile gerçekliği arasında hiçbir ilişki yoktur. Gündelik yaşamda kullanılma biçimi, daha çok cinselliğin bir tüketim nesnesine indirgenmesi, yani mevcut sistemin kendisini yeniden üretmesinin araçlarından biri haline gelmiş olmasıdır. Oysa ki erotizm, mevcut gerçekliğin yadsınması, bir yıkıcı etkinlik anlamı taşımaktadır. Eğer dürtü kayıp nedenler bölgesini, kayıp nesneyi bulma yönünde gerçekleştirilen bir etik zorlama, içinden çıkılamaz bir yineleme, özne olmanın bir koşulu ise; erotizm bu nesneyi ele geçirmeye, onunla özdeşleşmeye doğru bir yönelimdir;

"... Erotizm, bilinçli olarak varlığın kendini sorun olarak ortaya koyduğu bir dengesizliktir. Bir anlamda özne nesnel olarak kayboluyor, ama böylece özne kaybolan nesne ile özdeşleşiyor. Eğer gerekli ise erotizm için şunu söyleyebilirim; kayboluyorum."[130]

Erotizmin bu boyutta kavranılması onu aynı anda hem ölüme hem de yaşama bağlar; yani erotizm boyutunda kavranıldığı ölçüde Eros ve Thanatos birbirleriyle çelişen iki dürtüden ziyade, yukarıda söz edilmiş olan fallusun yol açtığı etkilere benzer bir yapılanmaya sebep olurlar. Ancak burada bir paradoks ortaya çıkmaktadır; erotizm ile cinsel dürtüler, ya da tek bir dürtü nasıl ayrımlaştırılacaktır? Çünkü her ikisi de aynı sınırda bulunmaktadırlar.

Özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan erotik yazının müstehcen dili bu konuda fikir verici olabilir. Bu dil dışarıda bırakılmak istenilenin, kastrasyona uğratılan jouissance'ın cisimleşmiş bir halinden başka bir şey değildir. Daha burada bile ölüm ile yaşamın bir aradalığı görülebilmektedir. Sade'ın dili bu konuda çok önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Sade ve diğerleri (örneğin Lautreamount, Masoch gibi) toplumsal olanın, genel ahlakın yıkıcı yanları olarak görülmeye alışılmıştır. Onların oluşturdukları dil daha çok baştan çıkartma (ayartma) üzerine bir dildir; baştan çıkartma ile erotizmin mantığı farklıdır. Başta söylediğimizi şimdi tekrar edebiliriz; baştan çıkartmanın mantığı içinde bulunduğu kültürü olumsuzladığı yönündedir, oysa ki baştan çıkarıcının istediği gerçek bir yasanın varolması isteğidir. Gerek Sade gerekse de Kierkegaard tam da Kantçı Yasa'nın kendilerini görüp onaylamasını istemektedirler; onlar içinde bulundukları tarihsel dilimde gerçekleşen kültürel dönüşümün boş-

130 G. Bataille; Erotizm; Fikir Kitapları Serisi; çev: Mehmet M. Yakupoğlu; 1993 - 1. Baskı; sy. 36.

luğuna yakalandıkları anda bunu dile getirirler. Oysa ki erotizm böylesi bir boşluğa ait değildir, aksine Yasa'nın en güçlü olduğu dönemde, bu yaşamın olumsuzlanmasını içerirler. Yasa özneleri (tebaaları) için kendi sonsuzluğunun onaylanmasını ister; bu sonsuzluk onaylandığında birey ancak özne olabilir; erotizm bu bağlamda Yasa'nın olumsuzlanması, yasağa karşı bir başkaldırı ve aynı zamanda da bu başkaldırının sonrasında Yasa'nın sergileyeceği şiddetten duyulan korkunun yarattığı hazdan beslenir. Ve ancak bundan sonra, yaşadığı korkuyu ve hazzı da olumsuzlayarak kendisi olabilir. Baştan çıkarma Yasa'nın tezi olarak kabul edilecek olursa, erotizm anti-tez ve sentez boyutlarına uzanan içsel bir devinim (bilinçaltı anlamında) ve de bastırma mekanizmaları gereğince dışsal bir unsurdur.

Baştan çıkarmanın en güzel örneklerinden birisi Coppola'nın *Bram Stocer's Dracula* (1992) filminde bulunabilir; bir kadının çevresindekinden daha güçlü bir yasayı arzulaması ve onu bunun için ayartması; eğer baştan çıkaranın filmde ya da kitapta Dracula olduğu yönünde bir itiraz yapılacak ise bu son derece yanlıştır; çünkü Dracula bir fantezi nesnesi, Yasa'daki eksikle özdeşleştirilen bir figürden başka bir şey değildir. Son kertede Dracula, öznenin kapılıp gittiği ve uğrunda öldüğü Öteki'nin arzusudur; simgesel evrenin dayanak noktasıdır. Oysa erotizm ilk başta bir anti-tez olarak asla istenilmeyecek olanın, katı, duygusuz ve karanlık bir unsurun cisimleşmesidir; buna örnek olarak Bataille'ın ***Gözün Hikayesi*** kitabı verilebilir. Baba'nın bakışı (gaze) mekanikleştirilir, katılaştırılır. Öldürülen Papaz'ın gözü kendi anlamının dışına taşar. Erotizmde nesneler olduklarından farklı bir anlam kazanırlar, *Gözün Hikâyesi*'nde olduğu gibi; onlara başka bir gözle ya da başka bir biçimde bakılmaya başlanır. Lacan'ın kavradığı biçimiyle anamorfoz ve Yamuk Bakmak (Looking Awry).[131] İster psikanaliz kuramı bağlamında ele alınsın isterse de Hegel'in ya da Marx'ın kavradığı biçimi ile, öznenin mevcudiyetinin nedeni kendine yabancılaşması ise bu yabancılaşma aynı zamanda onun nesnelerle olan ilişkisini de belirler; bu yabancılaşmadan kurtulabilmenin bir yolu eğer varsa bu nesne ile doğrudan bir ilişkiye geçme biçiminde olamaz; olamaz çünkü özne ancak kendisine yabancılaşmış ise öznedir; bundan çıkabilmenin yolu ancak öznenin kendisine daha da yabancılaşmasından geçer, diğer bir ifade ile sınırlara kadar zorlamak ve bunun ötesine geçmek için sergilenecek bir çabadan; di-

---

131 "Anamorfoz (Y. Anamorphosis) Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfotik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, 'yamuk bakarak' algılanabilir, ancak bu sayede Simgesel düzende bir yere oturtulabilir Lacan'ın bakış/nazar (F. Regard, İ. Gaze) anlayışına göre ancak belirli bir konumdan ve belirli bir açıdan bakıldığında (gözucuyla) görünebilir 'gibi olan' anamorfotik nesnenin en iyi örneği; Holbein'ın 'Sefiller' tablosudur. Bu tabloda iki sefilin önünde, yerde duran ve anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey, tabloya yandan ve hafifçe başınızı yana eğerek ('yamuk') baktığınızda, bir kafatası olarak algılanır." S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; 'Sözlük'; s: 245. b yukarıda aktardığımız biçimi ile yamuk bakmak deneyimi, Baba'nın yüce bakışının dipteki yerini gösterebilmesi anlamındadır, böylelikle Öteki'nin bakışı olumsuzlanabilir ve bu aynı zamanda nesneler arasındaki metaforik geçişi de sağlamaktadır, yumurta, güneş, göz gibi.

ğer türlü özne kendisini tekrardan imgesel aşamaya gömmeye çabalar ki bu ya imkansız bir çabadır ya da sonuçları itibarı ile psikoza, gerçekliğin tümden yitimine yol açar. Başka şekilde söylendiğinde bu Thanatos'a bağlı bir tekrarlama zorlanımıdır ve Freud'un deyimiyle 'Nirvana'ya[132] ulaşmaya çabalar. Bu yüzden erotik olanın dile gelişi katı bir duygusuzluk, mekaniklik ya da vahşilik yolu ile olur:

"Eğer geçtiğimiz yüzyılda özerk faaliyet olarak tasarımlanan sanat benzersiz bir önemle onurlandırıldıysa...bunun nedeni, sanatın varsaydığı hedeflerden birinin bilinç cephelerine akınlar düzenlemek ve orada mevki tutmak olmasıdır. Tinsel tehlikelerin bağımsız kaşifi olan sanatçı diğer insanlardan daha farklı davranmak için belirli bir emniyet kazanır; mesleğinin tekilliğine karşılık gelecek uygun bir yaşam tarzıyla donanabilir ya da donanmaz. İşi, deneyimlerinin iklimlerini keşfetmektir. Yalnızca geliştiren ya da eğlendiren değil, büyüleyen ve tüm ilgileri üzerine toplayan nesneler ve jestler. Onun temel büyüleme aracı, kırıcılık diyalektiğini bir adım daha ilerletmektir. Eserini tiksindirici, karanlık, erişilmez kılmaya çalışır; kısaca istenmeyen olan ya da öyle görünen şeyi vermek ister."[133]

Bunun nedenleri açıktır; örneğin bir kadının aşık olduğunu söylediği bir erkeği yemesi delilik veyahut vahşet olarak değerlendirilir. Ya da ölen sevgilisini gömmeyip, onunla yatağa yatmaya devam eden bir erkeğin durumu sapkınlık damgası yer. Ancak hiç kimse köpeğine tasma takıp köpek kuaförüne ve sevgilisine de gerdanlık takıp saçlarını yaptırmaya gönderen erkeğin durumunu sorgulamaz, bu normal hatta 'güzel' bir davranış olarak değerlendirilir. Gerdanlık fetiş bir nesnenin göstergesidir (sado-mazoşist ilişkilerde kullanılan zincirler gibi); erotizm ise bunun olumsuzlanması yoludur ama uç noktaya götürerek. "Sana bu gerdanlığı takarken ki arzum senin benim bir köpeğim olmandır" şeklinde gerçeğin biçimlendirilmesi; Brecht'in 'Öğretici Oyunlarda' yapmakta olduğu da budur zaten ve sanatta romantizmin aşırılıklarından barok abartıya kadar gelişen bir süreç içerisinde kavranılabilir. Son kertede tanımlanabileceği biçimi ile erotizm hem özneye hem de buna bağlı olarak nesneye son vermeye yönelik yapısal bir değişimin dinamiğidir. Görünenin olumsuzlanması (gerdanlıktan tasmaya geçiş) bir an için şeylerin ilk durumlarının yakalanmasına olanak sağlar (köle-efendi ilişkisi) ve ancak bu sayede şu an öznenin kendi içine yansıtmış olduğu bu ilişki (efendiliğin ve köleliğin içselleştirilmesi) belirli bir mesafeden kavranılarak aşılabilir (olumsuzlamanın olumsuzlamasından kastettiğimiz budur). Kadın-erkek ilişkisinde kadının özgürleştirilmesi demek, onun erkekleştirilmesi anlamını taşır; ya da doğa ile in-

---

132 Nirvana ilkesi olarak geçen bu ilkeye göre; bütün dürtüler organizmayı belli bir denge durumuna ulaşmaya doğru sürüklemektedirler. Ölüm dürtüsünün hedefi de bu denge noktasına, nirvanaya ulaşmaktır.

133 S. Sontag; "Pornografik İmgelem"; G. Battaille – Gözün Hikayesi'nin içinde; Çiviyazıları yay.; çev: N. Berna Serveryan & Ayşegül Gürsöy; 1. Basım 2001; sy. 23.

san, akıl ile beden, bilinç ile duyusal olan arasındaki ilişkiler de bu yönde değerlendirilmelidir.[134] Bu Büyük Öteki varolduğu sürece erotizmin ve tabii ki cinsel ilişkinin olamayacağı anlamına gelmektedir; çünkü efendinin içselleştirilmiş bir biçimi olarak Büyük Öteki'nin bakışı ile Özne'nin bakışı birbirlerine karışırlar. Özne'nin arzusunun dolayımlayıcısı olarak Öteki'nin varlığının son bulma noktası özgürleşmek değildir; özgürleşmek demek özne olmayı yani boyun eğmeyi içerir.

Bu yüzden Özne cinsel arzusunu Öteki'nin bakışından saklamak için uğraş verir ve ancak böylelikle yasanın alanına yaklaşabilir, ancak burada da yasanın müstehcenliği ile karşılaşır. Bu tuhaf ilişkinin ilginç bir yorumu Girard'da bulunmaktadır: "İçsel dolayıma özgü gizleme gerekliliğinin cinsel alanda özellikle acıklı sonuçları vardır. Özne'nin arzusu dolayımlayıcının bedenine yöneliktir! Böylece dolayımlayıcı o nesnenin mutlak efendisi olur; keyfine göre onun elde edilmesine izin verir ya da vermez. Eğer dolayımlayıcının kendisi de kendiliğinden arzu duyamıyorsa bu kaprisin anlamını öngörmek zor değildir. Özne, elde etme arzusunu açığa vurduğu anda dolayımlayıcı bu arzuyu kopya eder. Kendi bedenini arzular; başka bir deyişle ona öyle bir değer verir ki ondan ayrılmak kendisine olamayacak bir şey gibi gelir. Dolayımlayıcı Özne'nin arzusunu taklit etmese bile bu arzuya karşılık vermeyecektir; gerçekten de varoluş hastalığının kurbanı kendini o kadar küçük görür ki onu arzu edeni de küçük görmemesi imkansızdır. Başka alanlarda olduğu gibi cinsel alanda da çifte dolayım Ben'le Öteki arasında herhangi bir karşılıklılığı reddetmektedir.

Kendini cinsel arzuya bırakması aşık için her zaman korkulacak sonuçlar doğurur. Aşık ancak ilgisizmiş gibi davranarak sevdiği kişinin arzularını kendine çekmeyi umabilir. Ama arzusunu gizlemesi için de cinsel dürtüsünde gerçek ve somut olan her şeyi bastırması gerekir.

Dolayısıyla cinselliğin de arzu uğruna çileciliği vardır; ama cinsel etkinliğe iradenin karışması her zaman tehlikeli olmuştur...arzu uğruna çilecilik özgür bir kararın ürünüdür. Dolayımlayıcıya yaklaştıkça bu durum değişir. Bilinç, kontrolü yitirmeye başlar. Arzuya direnme gitgide daha acı vericidir ama artık iradeye bağlı değildir. Onu ters yönlere çeken iki gücün arasında kalan özne büyülenme halindedir. Önceleri benimsediği taktiğe uygun olarak kendini arzuya bırakmayı reddetmiştir; şimdi böyle bir şey yapamayacağını keşfetmektedir...

... Arzunun üstündeki yasak ancak sevilen kişi şu veya bu nedenle aşığını gör-

---

134 "...özne, bizim yaşadığımız türden bir yabancılaşmayı, Nietzsche'nin dediği gibi, ancak bir öte dünyadan gelen soyut bir süreci içselleştirdiği zaman yaşayabilir. Öte-dünya denilen bu süreç psikolojik açıdan ben ve ideal-ben, dinsel açıdan Tanrı ve ruh, ahlaki açıdansa bilinç ve yasa, herşeyin kendilerine boyun eğdiği, birbirleriyle uzlaştırılabilmeleri olanaksız bir süreç gibi yaşamaktadır. Keza tarihsel açıdan yabancılaşma, özgür kölenin Efendi olgusunu içselleştirmesiyle başlamıştır. İkili (karşılıklılığa dayalı) bir köle -efendi ilişkisi olduğu sürece yabancılaşma da yoktur." J. Baudrillard; Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm; sy. 125. anlaşılacağı üzere erotizm hem söz konusu özgürlüğün hem de ikiliğin olumsuzlanması anlamına gelmektedir

me ve okşayışlarını duyma fırsatından yoksun kaldığında kalkabilir. O zaman aşık, sevdiği kişiye kendi arzusunun onur kırıcı manzarasını sunmaktan korkmaz... Proust'un anlatıcısı yalnızca uyuyan Albertine'in yanında bir anlık zevk duyabilir. Dostoyevski'nin aşıklarında, sevilen kadının bakışlarını ortadan kaldırmak ve böylece onu savunmasız değilse bile bilinçsiz bir biçimde teslim almak sürekli bir eğilimdir. Arzulayan özne, ele verici bir çelişkiyle, kendine mal edemediği bu ruhu sonunda yok eder. 'Modern' denilen cinselliğin pek çok özelliğinin, romantik makyajlarından arındırıldıktan sonra, arzunun üçgen yapısına bağlı olduğu görülür. Özünde metafizik ve seyre yönelik olan bu erotizm, XVIII. ve XIX. yüzyıl edebiyatında ve sonra da sinemada serpilmiştir. Telkin imkanlarını durmadan arttırmakta ve giderek salt hayali olana gömülmektedir...

Cinsellik tüm yaşamın aynasıdır: Büyülenme siyasal, toplumsal ve özel yaşamımızın her yerinde vardır ama kendi gerçeğini kabul etmez; kendini bazen 'uzaklık' bazen de 'bağlanma' olarak göstermeye çalışır. Felçli kıpırdayamamasının bir 'seçiş' olduğunu iddia eder. Çağdaş edebiyatımızın cinsel saplantılarını incelemek gerekmektedir. Hiç kuşku yok ki orada, içsel dolayımın doruğundaki arzulayan öznenin tüm etkinliklerini belirleyen o 'ne birliğe katılabilme ne de yalnız kalabilme' özelliğini bulacağız. Dolayımlayıcının bakışıyla felç olan kahraman bu bakıştan kaçmak ister. Bundan böyle tüm isteği görünmeden görmektir: Proust'ta ve Dostoyevski'de çok önemli olan, 'yeni roman' olarak adlandırılan çağdaş kurguda daha da önemli olan 'gözetleyici' temasıdır bu."[135]

Bu hayli uzunca alıntı aynı zamanda her şeyin de bir özeti niteliğindedir; arzunun üçgen yapısının (özne-nesne ve dolayımlayıcı olarak Öteki) tüm romantik yapıtların içinde deşifre edilmesi; okuyan Özne'nin dahi nasıl gerçekte olayların kahramanı ile değil de Öteki ile özdeşleştiğini ortaya koyar. Ve daha da ilgi çekici olan 'gözetlemeciliğin' (voyuerizm) feminist kuramın kavradığının aksine, nasıl bir felçlilik durumu olduğunu sergiler. Özne'nin bütün arayışı dolayımlayıcısını aradan çıkartabilecek, kendisini bütünleyecek nesneyi bulmaya yöneliktir. Ancak Öteki'nin bakışı daima Özne'nin kendi içinde işleyen bir bakıştır; diğer bir ifade ile efendi-köle diyalektiği öznenin içine yansıtılmış durumdadır; Hegel'in ünlü 'Mutsuz Bilinç' kavramı buna dayanmaktadır; öznenin elde ettiği her zafer aynı zamanda onun yenilgisidir; öznenin beninin tahrip edilmesinde duyduğu büyük acılara rağmen yaşadığı haz (jouissance) böylelikle anlaşılabilir. Eğer akıl bedeni, insan doğayı (hem gerçek anlamı ile doğayı hem de kendi doğasını), erkek kadınsı olanı sürekli bir biçimde tahrip etmeye çalışıyorsa, bunun nedeni kendi içinde duyduğu bu eksiklikten kaynaklanır; her eksik kalışta duymakta olduğu sevgi nef-

---

135 R. Girard; Romantik Yalan ve Romansal Hakikat; Metis yay; çev: Arzu Etensel İldem; 1. Baskı - 2001; sy. 136-138.

rete dönüşür. Bu yanlış bir nesne[136] seçiminden çok nesneye yanlış bir bakışın ürünüdür. Onda yüce olan bir şeyler görür, oysa yüce olan idin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Ancak bunun anlamı estetiğin alanı içerisinde çözümlenebilir; bunu bir sonraki başlığın altında inceleyeceğiz. Ama şimdi tekrardan 'haz' boyutunu ele almak gerekiyor.,

Hazzın çifte anlama sahip olduğunu daha önce belirtmiştik; bunlardan birincisi, Yasa'nın göz yumduğu anlamda pleasure ve diğeri de kastrasyona uğratılarak bedenden atılmaya çalışılan jouissance olarak hazdır. Pleasure bir anlamda evcilleştirilmiş, bedenin belli bölgelerinde toplanmış jouissance olarak tanımlanabilir; böylelikle gerçekleştirilen insan erotizminin baskı altına alınması ve cinselliğin salt bir toplumsal kimliğe indirgenmesidir. Daha özel bir ifade ile, hazzın kültürel tanımlanış biçimi, dil ile ifade edilebilen kısmıdır. Jouissance ise dil dışı, bilinçaltı bir haz faktörüdür ve bedenin henüz hazza (Pleasure) bağlı olarak parçalanmadığı ve bir bütün olarak haz kaynağı olduğu bir dönemin izlerini taşır. Toplumsal, kültürel düzeyde belli bir cinsiyet ayrımından muaf, Yasa tanımaz ve doğrudan benliğin kaybolmasına doğru ilerleyen bir süreçtir. Kuşkusuz bunu deneyimleyen öznenin bilinç düzeyinde bunu büyük bir acı ve aynı zamanda bilinçaltı düzeyinde haz olarak duyumsamasının sebebi, jouissance'ın benliği yok edici gücüne bağlıdır. Ancak bu iki haz arasında bir kopukluk olduğunu düşünmek yanlış olur; çünkü toplumsalın oluşturulmasında pleasure gücünü jouissance'tan almaktadır. Jouissance vurgusu Barthes'ta farklı bir anlam kazanarak, sanat yapıtı ile bu yapıtın alımlayıcısı arasındaki bir ilişki biçiminde kavranır[137]:

"Barthes çok iyi bilinen jouissance ile pleasure ayrımından daha da ileri gider. Mutluluktan uçma, kendinden geçme ya da orgazm olarak farklı biçimlerde çevrilen jouissance, kültürün doğaya teslim olduğu anda ortaya çıkan bedensel hazdır. Jouissance benliğin ve benliği denetleyip yöneten öznelliğin kaybolmasıdır – benlik toplumsal olarak inşa edildiği için denetlenebilmekte, öznelliğin alanı olmasından dolayı da ideolojik üretimin ve yeniden üretimin alanıdır.

Bedenin doğal bir özü vardır: Bedenin anlamlarını denetleme mücadelesinin bedelleri yüksektir, çünkü ödül kültürün sunduğu anlamları ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi denetim altına alma hakkıdır. Denetim dışı bedenin orgazm hazzı -benliğin yitimi- Foucault'nun 'insanlar kendilerini ve ötekileri yönetirler' şeklindeki etkili deyişiyle parmak basılan öz-denetiminden / toplumsal denetimden sıyrılma,

---

136 Nesnenin psikanaliz kuramındaki işlevi, öznenin dürtülerinin doyuma ulaşmasını sağlayan kişi, eşya ya da belirli bir simge olmasıdır. Kurama göre nesne seçiminde öznenin yaptığı iş, dürtünün doyumunu sağlayacak doğru nesneyi bulmaktır. Temel olarak nesne seçimi cinsel karakterlidir ve iki tür nesne seçiminden söz edilebilir. Bunlardan birincisi narsistik tipte nesne seçimidir ve özne bu seçimde, nesnede kendisine benzer özellikler aramaktadır. Diğeri ise anaklitik nesne seçimi olarak geçer ve burada özne özellikle annesine benzer özellikler gösteren ya da öyle algıladığı şeyleri kendisine nesne olarak seçer.

137 R. Barthes; The Pleasure of Text; New York: Hill & Wang; 1975.

kurtulma hazzıdır. Bu haz, anlamdan kaçma hazzıdır, çünkü anlam daima toplumsal olarak üretilmekte dahası öznede bulunan toplumsal güçleri yeniden üretmektedir. Bir şeyleri anlamlandırma daima, ister oturmamış ister göçebe olsun, özneye dönük anlamların oluşturulmasını gerektirir.

Barthes bunu 'bedenle okuma' eğretilemesine dek genişletir. Bu okuma, okurun bedeni metnin bedenine, yani metnin kavramsal / ideolojik / yananlamsal göstergelerine değil de fiziksel gösterenlerine tepki gösterdiğinde gerçekleşir. Barthes'ın bu konuda verdiği örnek bir şarkıcının sesinin 'niteliği'dir; melodinin, harmoninin, güftenin dışında yer alan ses rengidir. Dinleyicideki bu yitimi üretebilen şey, sesin bu özgül performanstaki eşsiz cisimleşmesidir. Nitekim sözcüklerin edebiyattaki varlığı, sözcük oyunları ya da sinema perdesindeki imgeler yalnızca fiziksel anlamda okunabilirler, fiziksel olarak ilişkilendirilebilirler bunlar ideolojinin ya da yananlamın dışında durmaktadırlar. Bu jouissance bağlama özgüdür. Aynı metin ya da aynı okur farklı bir bağlamda ya da farklı bir zamanda aynı deneyime sahip olmayabilir. Jouissance metnin bir niteliği olmadığı için, çözümlemeyle belirlenemez. Jouissance, metin ile okurun farklı kimliklerini erotik bir biçimde kaybedip, anlama ya da disipline direnen, geçici olarak üretilmiş, onların ama yalnızca onların olan yeni bir bedene dönüştükleri okuma anında okurun bedeninde meydana gelir."[138]

Fiske bu açıklamaların hemen ardından haklı olarak Barthes'ın jouissance'ı kavrayış biçimi ile Bakhtin'in 'karnaval'ını karşılaştırır ve aralarındaki benzerlikleri ortaya koyar. Karnaval imgesi de jouissance gibi, bedenin serbest bırakılmasını, çalışma zorunluluğunun (Ananke) askıya alınmasını içerir. Burada demek ki söz konusu olan Ananke ile Eros arasında süre giden bir diyalektik değil ama bir an için bedenin hazza kapılması ve öznenin benliğini yitirmesi vardır. Kuşkusuz bu bir erotizm tanımıdır, ancak geçici bir tanımdır. Hem Barthes'ın kavradığı biçimi ile jouissance hem de Bakhtinci karnaval sadece geçici özgürlük alanlarıdır; özne tekrardan kendisine dönecektir. Öyle ise bunu erotizmin kendisi saymaktan ziyade Yasa'yı ihlal etmenin bir parçası saymak daha doğru olacaktır; çünkü gerçekleşen şey öznenin 'kaybolması'ndan ziyade 'kendinden geçmesi'dir. Kendinden geçme deneyimi daha çok psikanalitik tedavideki serbest çağrışım[139] yöntemini anımsatır ama bilindiği üzere serbest çağrışım her şeye karşın hala aktarım alanının içindedir, daha aktarımdan çıkılmış ve semptomun kaynağına ulaşılmış durumda değildir. Diğer yandan gerek Barthes'ın kullandığı anlamıyla jouissance gerekse de karnaval, gerçeklik evreninde yer alan bireyler arasındaki etkileşim üze-

---

138 J. Fiske; Popüler Kültürü Anlamak; Ark yay.; çev: Süleyman İrvan; 1. Baskı - 1999; sy. 66 -67.

139 'Serbest Çağrışım'da özne düşüncelerine hiçbir ket koymama ve dikkatini bunun üzerine toplamamak sureti ile analiste aktarımda bulunur. Burada hastanın çağrışımlarını önemli olana doğru yönlendireceği varsayılmaktadır.

rinedir; ancak daha temel düzeyde problem oluşturmakta olan şey, öznenin bölünmüş olmasıdır ve bu yaklaşımlar özneyi yeniden kendisi ile özdeş hale getirmezler. Böylesi bir özdeşlik ya da uzlaşma teorisi, büyük oranda estetik teori içerisinde gerçekleştirilmiştir.

2. ESTETİĞİN VE EROTİZMİN YÜCE NESNESİ

Estetik kavramının temelleri Alman felsefesi içerisinde Baumgarten'e dayanmaktadır; onun estetiği tanımlayış biçimi akli olanın karşısında duyusal olana gönderme yapar. Bu tanımlama sanat alanından uzak bir alanda, güzel olanı tanımlamak gibi spekülatif bir yaklaşım tarzını içine alır. Böylelikle gerçekleştirilmeye çalışılan daha çok, toplumdaki ikili karşıtlıklar dizgesinin kaba bir biçimde dikilmesidir. Dikme işlemi kabadır çünkü estetik kavramı kökeni itibarı ile Gerçeklik İlkesi'nin ışığı altında düşünülemez, tam tersine Haz İlkesi'nin denetimi altında tanımlanabilir. Böylelikle kavranıldığında gerçekleştirilmeye çalışılan dikme işlemi, son kertede bir uzlaşmaya dönük stratejiyi içermektedir, ancak daha önce de değinildiği gibi haz ile gerçekliğin uzlaşması söz konusu olamaz, uzlaşacak olan özne ile haz ilkesinin ötesinde yer alan Gerçek'tir.

Baumgarten'in estetik tasarısı, bilindiği üzere sanat felsefesi olarak estetikle ilgili değil, ama rasyonalist düşünme tarzının tamamlanmaya çalışılmasını hedef almaktadır. Diğer bir deyişle akıl ile kavranan şeylerin kavramsal rasyonelliği karşısında, duyusal olarak hissedilen ancak kavranılamayan şeylerin özüne inmek suretiyle bilgiyi bütüncül kılmaya yönelir. Bu estetik kavramının kendi kökünden ilk kopuşudur, daha sonra bu kopuşu sürdüren Kant, estetiği güzel olanı ve sanatı kavrama alanında işler kılmaya yönelir.

Estetik kavramının kökeni duyusal olana dayanmaktadır; ki bu yüzden Baumgarten duyusal olan ile akli olanı birleştirmeye yönelir; ancak duyusal olan (sensuousness) sadece duyuya değil ama aynı zamanda şehvani olana, tensele de gönderme yapar. Ancak kavramın XVIII. yüzyıldan itibaren gelişim çizgisi bu ikinci anlamı bastırmaya yönelmektedir. Burada kuşkusuz her bastırmanın bir yüceltmeyi de içerdiği unutulmamalıdır; bu özellikle Schiller'in estetiği kavrayış biçimini anlamada önemli bir rol oynar. Marcuse'un *Eros ve Uygarlık*'ta düşmüş olduğu yanılgı da ancak bu biçimde anlaşılabilir; ki bu yanılgının sinemadaki en önemli uzantısını da Passolini oluşturur.

Estetiğin, sanatın ne olduğunu kavramak için oluşturulması sırasında Kant önemli iki ayrımda bulunur; bu ayrımlardan birincisi 'Güzel' ikincisi ise 'Yüce'dir. Ancak bunların oturtuldukları bağlamın anlaşılabilmesi için Kant'ın zihni nasıl bölümlediğine dikkat etmek gerekir; ki bu bölümleme aynı zamanda Freud'un öz-

nenin zihnini tasarımlamasının ön verilerini içerir (id-ego ve süper-ego olarak). Kant öznenin zihinsel faaliyetlerini üç başlık altında saptar; bunlardan birincisi 'bilgi yetisi', ikincisi 'haz (ve hazsızlık) duygusu' ve sonuncusu da 'arzulama yetisi'dir. Bunlar özerk birer faaliyet olarak bulunurlar ve hiçbiri birbirine indirgenemez. Bu zihinsel ayrımlaştırmadan yola çıkarak Kant; bunlara bağlı üç ayrı bilgi edinme tarzını saptar:

"Anlama yetisi (tümelin bilgisine sahip olma yeterliği), yargıgücü (tikeli tümelin altına koyma yeterliği) ve akıl (tümel aracılığıyla tikeli belirleme ya da ilkelerden çıkarımlar yapma yeterliği). Bu teorik işlevler bölümlenmesinde, yargıgücü, aynı zamanda akıl ve anlama yetisi arasında aracılık etme rolünü üstlenmiş görünmektedir. Nitekim akıl, ilkeleri; anlama yetisi, nesneleri verirken; yargıgücü, ilkeleri nesnelere uygulama görevini yerine getirmektedir."[140]

Bu bağlamda estetik 'güzel' olanın felsefesi olarak haz duygusu içerisinde yer edinir; ve öznenin bir nesne karşısında edindiği estetik deneyim, o nesnenin salt seyredilmesine bağlı olarak imgesel olan ile anlamlandırmanın (simgeleştirmenin) uyumuna bağlı bir hazzı dile getirir. Böylelikle estetik deneyim özne açısından, onun ihtiyaçlarının ötesinde bir yerde yer alır. Kant'ın kavradığı biçimiyle güzel olan (gerek doğada gerekse de sanatta) uyumu, yumuşaklığı, sınırlılığı ve hoşlanmayı ifade eder; örneğin bir çiçeğin açışında olduğu gibi. Bunlar açık bir biçimde XIX. yüzyıl burjuva kültürünün oluşturmaya çalıştığı biçimde 'kadınsı olanı' simgelemektedir aynı zamanda.

Burada güzellik nesnenin kendisinden gelmez, ancak bu öznenin nesneye yüklediği bir işlev olarak nesneden özneye geri yansır; aynen bir aynadaki görüntünün geriye yansıyarak özneye kendisini göstermesi gibi.[141] Böylesi bir tanımlama, doğa ile insanın; akıl ile bedenin, kadın ile erkeğin bölündüğü bir çağda; geçmişte kaybedilmiş olan şeyin yeniden kurulması girişimini anlatmaktadır. Akıldışı olan ile akli olanı birbirlerine bağlama çabası; bir tür orta yol bulma girişimi. Bu anlamda Kant her ne kadar estetik güzeli bir bağımsız alan gibi oluşturmaya çabalasa da; o politik ve toplumsal olanın merkezinde bir yer işgal etmektedir. Zaten bu yüzden estetiği tanımlama girişiminde Kant bir bölümü 'sensus communis'a (ortak-duyu) ayırır. Ve buradan da kurtarma çabası içerisinde salt forma ve formalizme (biçimciliğe) doğru yönelir:

"Beğeni yargısında değerlendirilen şey, yalnızca duyu nesnelerinin formu'dur; duyu nesnelerinin her formu ise, ya duyumların figürü ya da oyunudur... Estetik özelliklerin formal olması talebi, estetik yargının tümel iletilebilirliğinin de ön-da-

---

140 Taylan Altuğ; Kant Estetiği; Payel yay; 1. Baskı - 1989; sy.: 15.

141 Burada Kant'ın güzeli kavrayış biçimi Lacan'ın ayna evresini anımsatmaktadır, ancak dikkat edilmesi gereken nokta Lacan'da özne kendisinde bir tamlık bulurken; Kant'ta bu nesneye kayar, tersine çevrilmiş bir ilişki söz konusudur.

yanağıdır. Kant'a göre güzel nitelemesi, ancak form'a yönelik bir belirlenim olmakla, tümel olarak iletilebilirlik imkanı elde eder..."[142]

Burada güzelliğin salt forma indirgenmesinin altında özgürlük ile zorunluluğu (boyun eğme-ahlak yasası) bir biçimde; birbirleri ile çelişmeyecek tarzda birbirlerine bağlama çabası yatmaktadır. Zaten bu da daha önce üzerinde durulduğu gibi Özne'nin ön-koşuludur. Eğer estetiğin nesnesi salt form olarak kavranıyorsa; boyun eğme ile özgürlüğün paradoksal bir aradalığı yüzündendir. Ancak Kantçı estetik; Baumgarten'in tasarımından daha incelikli işlemektedir. Baumgarten duyular dünyasını aklın tam egemenliğine sokma yönünde bir girişim olarak estetiği kavrarken; Kant'ın ki bir tür uyumdur. Ne var ki felsefesinde doğa ile akıl öylesine birbirinden uzak ve kesişmez kılınmıştır ki bu uyumlandırma çabası imkansız bir girişime benzemektedir.

Kant'ın estetiği tanımlama girişimi içerisinde güzel kavramından sonra yer verdiği kavram 'Yüce'dir. 'Yüce'; güzel olanın tersine onu seyreden öznede bir haz, hoşlanma duygusu değil, ama tam tersine büyüklük ve korku hissi uyandırır. Güzelin tersine sınırsız, biçimsiz ve bu yüzden de niteliksel olarak kavranamayacağından niceliksel olan bir 'Şey'dir. Eğer güzel olan akıl ile anlama yetisi arasında yer alıyorsa, Yüce olan bundan biraz daha farklı bir biçimde arzu ile hazsızlık arasında yer alan bir sınır kavram olarak görülebilir. Bu anlamıyla, erişilemez olanın (aşkın olanın) cisimleşmiş bir halidir. Haz ilkesinin ötesinde yer alır ve baş döndürücülüğünün verdiği korkuyla tuhaf bir haz yaratır. Kantçı 'Yüce' Lacancı jouissance kavramının tüm içeriğidir böylelikle:

"... Yüce'nin herhangi bir çekiciliği yoktur; tersine heybeti ve gücüyle, yüce ilk anda korku vericidir, ürkütücüdür. Şüphesiz, estetik bir nesne olarak yüce de belli bir hoşlanma sağlar; ancak bu 'dolaylı' biçimde ortaya çıkan bir hoşlanmadır. O, vital güçlerin ani bir engellenişi ve ardısıra güçlü bir şekilde boşaltılışı duygusu tarafından meydana getirilir ve hayalgücü bu durumda oyun içinde değil, ciddiyet içindedir. Yüce karşısında zihin, nesne tarafından yalnızca cezbedilmeyip, fakat aynı zamanda itildiği için, yüce'den duyulan haz; Kant'a göre daha çok 'negatif hoşlanma' diye adlandırılabilir."[143]

Kant'ın da belirtmiş olduğu gibi yüce nesnede aslında yüce olan hiç bir şey yoktur; ona yüceliği atfeden yine öznenin kendisidir. Burada özne bir türlü simgeselleştiremediği Gerçek'i (ya da Kantçı bir deyimle 'kendinde şey'i) cisimleştirir. Ancak burada Kant'ın 'kendinde-şey' kavramı ile Lacancı Gerçek arasında derin bir farklılık vardır. Kant için 'kendinde-şey' öznenin temsil alanının ötesinde verili bir unsur-

142 Taylan Altuğ; a.g.e.; sy. 85.
143 T. Altuğ; a.g.e.; sy. 156-157.

dur ve buna ancak yücenin bu negatif hazzından geçerek ulaşılabilir. Ancak Lacancı Gerçek imkansızdır; temsil alanının ötesinde dahi ontolojik olarak Gerçek yoktur; o simgesel evrene karşı oluşturulmuş bir 'kendinde-şey'dir. Onun varlığı sadece jouissance'ın kastre edilmiş olması bağlamında vardır. Hegel'in 'Tinin Görüngübilimi'nde açıklamış olduğu gibi 'kendinde-şey' yüce'nin bu imkansız nesnesidir.

Kant estetiğin her iki alanında da (hem güzel hem de yüce) hazzın üzerinde durur ve duyusal olan ile akli olan arasında bir orta yol bulma uğraşı içerisine girer. Ancak son kertede onun da yaptığı estetik olanı anesteziye sokmaktır. Pierre Bourdieu, Kant estetiğindeki haz için şöyle demektedir: "Hazzın yadsınmasını içeren boş bir hazdır, hazdan arındırılmış bir hazdır."[144] Kant'ın ardılı olan Schiller bunu ilk fark edenlerden birisi olarak adeta Kant'ı Kant'tan kurtarmaya girişir ve ilginç bir biçimde, Kant'tan daha farklı bir yoldan Freud'u önceler.

Schiller; Kant'ın keskin ayrımlarının üzerinde durarak, estetik olanı bir uzlaşma ve geçiş evresi olarak tanımlamaya yönelir ve burada estetik neredeyse hayvani nitelikle taşıyan, duyusal 'duyu dürtüsü' ile, yüce ve akli olan 'biçim dürtüsü'nü uzlaştıran üçüncü bir dürtü olarak belirir. Böylelikle Schiller'e göre estetik, insanın duyuları ile aklını belli bir uyum içinde sürdürebileceği bir alan açar. Burada ancak söz konusu olan aklın bir geri çekilişi değildir, daha ziyade duyular üzerindeki denetiminde uyguladığı tiranlıktan hegemonyaya doğru bir yumuşak geçiş söz konusudur. Schiller bu üçüncü dürtüyü 'oyun dürtüsü' olarak adlandırır. ***Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar***; politik bir sorunu estetiğin terimleri ile çözme girişimidir, çünkü Schiller için "Özgürlüğe götüren yol estetikten geçmektedir".

Bu politik sorunun bariz terimleri vardır; bunlardan birincisi, duyu dürtüsünün egemenliği altında olduğu varsayılan kaba ve hayvani proletarya (bu varsayım, tam da Lacancı bakışa kusursuz bir örnek teşkil eder) diğer yanda her şeyi; tüm üretim sistemini (sadece ekonomik değil kültürel anlamda da) aşırı derecede rasyonalize eden bir mutlak akıl varsayımı. Estetik olan böylece insanın yetilerinin körleştirilmesine, onların köleleştirilmesine karşı bir panzehir görevi görebilecektir. Bunun için hayvani olan üzerindeki baskının kaldırılıp, kültürün içinde çözümlenmesi gerekir. Bunu sağlayabilecek tek şey estetiktir, oyun dürtüsüdür. Ve Schiller'in ünlü deyimiyle "İnsan oynadığı zaman insan olacaktır". Burada ilginç bir biçimde amaç (oynayan insan) ile araç (oynayan insan) aynı şeydir. Bir şey kendinden önce gerçekleşecektir.

Bu teorinin içinden ne Marcuse'un umudettiği bir devinim[145] ne de psikanalizin Alman faşizmine gönül vermiş temsilcisi Jung'un korktuğu gibi bastırılmış ola-

144 T. Eagleton; Estetiğin İdeolojisi; s: 208.
145 H. Marcuse; Eros ve Uygarlık; s: 139-140.

nın, böylesi bir yumuşama sonucunda, 'kültürü' yıkarak bir ilerlemesi söz konusu olabilir. Tüm girişimlere karşın bariz olan şey, kapitalizm koşulları altında böylesi bir birliğin gerçekleşemeyeceğidir. Son kertede özneyi bölen ve var eden şey; mevcudiyetinin ve imkansızlığının sebebi içinde yer aldığı bu kültürdür. Eğer bu felsefi bir spekülasyondan kısmen arındırılıp daha maddi temeller üzerinde kavranılacak olursa ancak açığa çıkabilir. Bu kavrayışı gerçekleştirenlerden birisi de Freud'dur. Freud, özneyi maddi gerçekliği içerisinde ele alır ve bunun imkansızlığını gösterir. Çünkü mevcut uygarlığın nedeni, tam da özneyi duyusal olanı bastırmak zorunda bırakmasıdır; kültür ancak böyle kurulabilir; yüceltme yolu ile.

"Freud için insan yaşamı yoğun bedensel duyumları ve doğası gereği sembolik ve örtük anlamlı olan figür ve fanteziden ayrı düşünülemeyecek olan barok tasvirlerini kapsadığı kadarıyla estetiktir. Bilinçdışı buradaki imgeleri, sanatçı ruhlu bir yaptakçının (bricoleur) fırsatçı kurnazlığı ile yoğunlaştırıp, yerdeğiştirerek bir çeşit 'estetik' mantıkla çalışır. Bundan dolayı sanat, Freud için ayrıcalıklı bir alan değildir; günlük yaşamı oluşturan libidinal süreçlerle bir süreklilik içindedir. Eğer bir özelliği var gibi görünüyorsa da, bu sadece günlük yaşamın kendisinin zaten son derece garip oluşu sebebiyledir. Eğer estetik, idealist çevrelerde arzunun olmadığı bir duyumsallığın formu düzeyine yükseltiliyorsa, Freud bu görüşteki ikiyüzlü naifliğinin kendisini libidinal bir isteme olarak görerek maskesini düşürecektir. Estetik içinde yaşadığımızdır, fakat Schiller'in aksine Freud için bu bir zafer olduğu kadar aynı zamanda bir yıkımdır da."[146]

Schiller'in kendine rağmen ortaya koymuş olduğu; estetiğin kendisiyle özdeş özne olduğu ve bunun da sadece böylesi bir özne tarafından sağlanabileceği imkansızlığı; Freud'da maddi zeminlerine oturtturulur. Maddi zemine oturmasının anlamı açıktır; estetiğin Yüce nesnesi, imkansız Gerçek'in cisimleşmiş hali olarak jouissance, doruklardan en aşağıda olana doğru geri çekilir ve gülünçleştirilir. Bu bir şeye ancak onun negatifinin bilgisi ile ulaşılabileceği ya da ona tahammül edilebileceği anlamına gelir. Yüce'nin eziciliği karşısında özne ya yıkıma uğrayacaktır, ya da mizaha başvuracaktır.[147] Yüce nesne; öznenin arzusunun yerini işgal eden nesnedir. Ancak daha önce söylenmiş olduğu gibi, bu öznenin kendi arzusu değil Öteki'nin arzusudur; ve böylelikle de nesne bir fantezi nesnesinden başka bir şey değildir. Yüce'nin Freudcu kavranışı burada artık çok önemli hale gelir; son kertede Yüce'nin nesnesi hiçbir öznenin sahip olmadığı (kadınların bu bilgiye iç-

---

146 T. Eagleton; Estetiğin İdeolojisi; sy. 272.

147 Bu mizahın yüce olana düşman olduğu, ya da onu altedebilecek bir araç olduğu biçiminde anlaşılmamalıdır Sadece yaptığı yüce olanı dayanılır kılmaktır. Bu sadece mizahın değil ama fantazilerin de gerçekleştirdiği bir şeydir. Bu anlamda, özellikle faşizm örneğinde mizah ile faşizmin birbirlerine düşman olduklarını düşünmek de saf dilliliktir. Bunun en güzel iki örneğini sinema tarihi vermiştir; "Büyük Diktatör" ve "Amarcord".

sel olarak sahip olması ve erkeklerin fallik bir simge olan penisleri ile içine düştükleri yanılsama dikkate alındığında) fallusun kendisidir.[148]

Freud ne estetiği ne de sanatı fazlaca önemsemez; onlar birer yüceltimden başka bir şey değildir. Ancak sorun burada sanatın ne olduğuna ilişkin bilgisine gelip takılır. Genelde sanat yapıtlarının çözümlenmesinde Freud'un rüya yorumları baz alınıyor ise de; Freud'a göre sanat bir arzu gerçekleştiriminden çok bir haz kaynağıdır; diğer bir ifade ile özneyi tehdit etmekte olan dış dünyanın bir tür kontrol altına alınmış, uzaktan seyredilen halidir. Böylelikle de tehdit edici olmaktan çıkar (tıpkı Kant'ın yücesi gibi) ve hoş bir seyirlik haline gelir. Eğer söz konusu olan klasik estetik içerisindeki sanat eserleri ise, örneğin Grek Heykelleri ya da Leonardo'nun resimleri Freud'un görüşü doğru olabilir. Onlar içinde yer aldıkları kültürün birer simgeleştirilmiş biçimleridir. Ancak özellikle romantizm ile başlayan sanattaki dalgalanma ile beraber oluşan ve XX. yüzyılın başlarında baş döndürücü bir hızla gelişen modernist akımlar; birer simge olmak bir yana içinde yer aldıkları kültüre karşı girişilmiş kesintisiz bir gerilla savaşını andırmaktadırlar. Burada kültüre saldıranın nasıl bir kültüre uyumlanma aracı haline geleceği bir problem olarak ortaya çıkar. Eğer söz konusu olan klasik ya da popüler değil ama modernist, avant-garde ya da 'yüksek' sanat ise burada yüceltim kavramı sorun oluşturmaya başlar.

---

148 Lacan ısrarla hiçbir öznenin fallusa sahip olmadığını söyler çünkü o imkansızlığın göstergenidir ya da Lacan'ın tam olarak ifade etmiş olduğu gibi "gösterilensiz gösteren". Ancak burada yine de kadınlarla erkekler arasında bir fark vardır; çünkü yukarıda da belirtildiği gibi erkek bir penise sahip olduğu için fallusa sahip olduğu yanılsamasını yaşar (kastrasyonun kadınlardan çok erkekleri ilgilendirmesinin sebebi de budur). Erkekler için bu yanılsamalı yücenin dipteki yerini gösteren Hegel olmuştur; Tinin Görüngübilimi'nde şöyle demektedir: "Tin'in kendi içinden çıkardığı derinlik- ama yalnızca orada kalmasına izin verdiği resimsel-düşünsel bilinci ölçüsünde- ile bu bilincin onun aslında ne söylediğine ilişkin cehaleti: Doğa'nın canlı varlıkta en yüksek tatmin/gerçekleşme organı olan üreme organını, işeme organıyla birleştirerek naif bir biçimde dışavurduğu yüksek-alçak konjonktürünün aynısını oluşturur. Sonsuz yargı, sonsuz olarak, kendi kendisini kavrayan hayatın gerçekleşmesi olacaktır; resimsel düşünme düzeyinde kalan sonsuz yargı sidik gibi davranır." Aktaran; S. Zizek; a.g.e.;s: 222. Diğer yandan kadınlar için durum daha farklıdır, onlarda fallusa sahip değildirler ve bunun bilgisine erkeklerden daha yakındırlar, ancak kendileri hakkında bilgiye sahip oldukları ölçüde; "kadınların kendi fiziksel doğalarını bir hadımlık hali gibi yaşadıklarını öne süren psikanalitik teori doğruysa eğer, maruz kaldıkları nevroz da onlara hakikatin hiç değilse bir ucunu gösteriyor demektir. Kanadığında kendini bir yara gibi hisseden kadın, kocasının işine öyle geldiği için kendini bir çiçek olarak gören kadından daha çok şey biliyordur kendi hakkında." T. Adorno; Minima Moralia; Metis yay; çev: Orhan Koçak & Ahmet Doğukan; 1. Baskı 1998; sy. 98.

a. TEŞHİR OLARAK SANAT YAPITI

Adorno'nun, *Minima Moralia*'nın 136. Fragmanı olan Teşhirci'de bu konu hakkında söyledikleri tartışmaya ışık tutabilecek niteliktedir: "Sanatçılar yüceltim yapmazlar. Arzularını tatmin etmek veya bastırmak yerine toplumca onaylanan işlere -yapıtlarına- dönüştürdükleri düşüncesi bir psikanalitik yanılsa-madır. Ve zaten bugünün meşru sanat yapıtlarının istisnasız hepsi toplumca onaylanmayan şeylerdir. Psikanalitik önermenin tam tersi geçerlidir aslında: Sanatçılar yüzer gezer durumda olan ama gerçeklikle de çatıştığı ölçüde nevrotik bir nitelik kazanan içgüdüleri dışa vururlar."[149] Freud'un göremediği ya da yanlış bir biçimde değerlendirdiği, sanat yapıtının içsel niteliğidir. Daha da ötesi sanat yapıtının XIX. yüzyıl ile XX. yüzyıl arasında geçirdiği büyük değişimin anlamını kavrayamamaktır. Yüceltim, bireyin bir özne olarak dil evrenine girişi ile birlikte bitmez; Freud da bunun farkındadır, dürtünün her zorlamasında tekrardan oluşturulur. Ancak bu anlayış sanat yapıtı ile zanaat ürününü aynı kefeye koyma yanılgısında bulunur ve arada nitel bir fark görmez. Kuşkusuz Freud'un söz etmiş olduğu gibi toplumu ve özneyi yönlendiren güçler Ananke (zorunluluk) ve Eros'tur ve "Uygarlık bütün fertlerini libidinal yolla bir araya getirir"; ancak modernizm içindeki sanat yapıtına gücünü veren de tam da bu zorunluluğun ve toplumu bir arada tutmak için yüceltilmiş olan Eros'un olumsuzlamasıdır.

Adorno psikanaliz kuramına buradan yüklenmeye devam eder; "Zevkleri incelmemiş dar görüşlü adamın kafasındaki o piyanist ya da aktör imgesi bile -'insanın gönül tellerine dokunmayı biliyor amma ve lakin kendi de bir sinir yumağı'- feragatin gözde çocuklarının romanlar ve senfoniler yazarak dürtülerin basıncından kurtulduklarını öne süren şu aynı ölçüde dar görüşlü ekonomik içgüdüler teorisine oranla daha büyük bir hakikat payı içerir. Sanatçılarda görülen, çekinme duygusunun eksikliğidir daha çok: Hiçbir korkunun bastıramadığı, histerikçe aşırı bir ketlenmemişlik, paranoya sınırına vardırılmış bir narsisizm. Yüceltilmiş her şeyin karşısına kendi mizaçlarını ve takıntılarını çıkarırlar." Sanat yapıtına ve yaratıcısına bu niteliğini veren tam da Adorno'nun görmüş olduğu gibi onun 'histerik' niteliğidir; dile getirdiği şey bir yüceltim değil tam aksine bastırılmış arzusunun yol açtığı semptomun kendisidir ve bu arzu nesnesine doğru o kadar hızla yönelir ki adeta onun ötesine geçer, varlığının kayıtsız Gerçek'i ile yüz yüze kalır ve bu ötesine geçtiği nesne ona haz vermek bir yana acı çekmesine yol açar, son kertede ise çektiği acının ve o imkansız nesneyi bulamamanın tüm sorumluluğunu Öteki'nin üstüne yıkar. Yerine takılı kalmış, obsesif bir toplumun negatif bilgisini

149 *T. Adorno; a.g.e.; sy. 220.*

içerir böylece. Ve tam da ahlaki olanın merkezinde müstehcen olanı biçimlendirir. Diğer bir ifade ile obsesif toplum nesnesine ulaşabilmek için yerinde sayarken, histerik olan bunu nesneden vazgeçmeye vardırır.

Eğer toplum kültürel olarak bir araya gelmek için libidinal yollara başvuracaksa, burada öznenin içsel yaşamı kendisini ancak semptomlar aracılığı ile ortaya koyar; yüceltimin zorunlu sonucu olarak. Çünkü semptom dürtülerin kendilerini ifade etme yollarından en önemlisidir. Oysa ki sanatçının sanat yapıtı ile gerçekleştirdiği, semptomun arkasında yer alan (onun varoluşsal dayanağı ve onu yıkmaya çalışan unsur) çatışmayla karşı karşıya gelmeye yönelir. Yani çatışmayı yücelterek üstesinden gelmeye çalışmaz; onu tam da yapıtı aracılığı ile 'teşhir eder': "Ve bunu başarmanın bireysel bedeli çok yüksektir: Her başarılı sanatçı, kendi psikolojisini çoktan aşmış olan dışavurumunun ardından çaresizce bakakalmış gibidir. Ama böylece yapıtları kadar kendileri de sanat yapıtlarının tanımları gereği birer kültürel başarı olduğu konusunda kuşkular uyandırırlar. Hiçbir sanat yapıtı, toplumsal örgütlenme içinde olmaktan kaçınamaz; ama yine de basit elişinin ötesine geçmiş her sanat yapıtında kültüre burun kıvıran bir yön de vardır: Sadece bir sanat yapıtı olmakla kültürü dışlamıştır. Sanat da 'sanata' sanatçılar kadar düşmandır. İçgüdünün safdilce yüceltim olarak yücelttiği o toplumca onaylanmış davranışın da maskesini düşürür." diyerek Adorno sözlerini bitirir. Burada artık sanat yapıtının ve estetiğin farklı tarzda bir kavranışı söz konusudur. Sanat yapıtı artık bir uyum aracı (ya da amacı değil) ama mevcut gerçekliğin 'negatif bilgisini' dışavuran, bir şok ve toplum için rezalet nesnesi haline gelir. Schiller, toplumsal çürüme karşısında estetiği bir panzehir gibi devreye sokmuştu ama modernizm ile birlikte sanat çürümeyi hızlandırma yönünde bir atılıma dönüşür. Özellikle XX. yüzyılın başında, tüm sanatlarda ekspresyonizm toplumun dışına itilmiş olan her şeyin; Dracula'dan Çılgın Bilimciler'e, fahişelerden sakatlara kadar kültürün negatif unsurlarını ön plana çıkartır. Yüceltim teorisine göre amaç toplumu bir arada tutmaktan çok özneyi tutarlı bir biçimde bu kültürün içine sokmaktır; yüceltme bunun için bir araçtır. Oysa bu ilişkiyi tersine çevirmek mümkündür amaç kültürün kendisini korumaktır ve kültür varlığını sürdürmek için bu yüceltimi yapan özneler muhtaçtır. Sanat yapıtı tam da bu olumsuzlamayı verir ve bu birinci olumsuzlama erotizme giden yolda ilk adım olarak belirir; kendi kendisini bile yıkmayı amaç edinmiş bir yapıtın katı cisimleşmesi olarak.

Burada artık sanat eseri, klasik estetik teorideki gibi ele alınamaz, ama onun tersine çevrilmiş bir biçimi olarak düşünülebilir. Klasik estetik teori, insan doğası ile bilinç arasında bir ara köprü gibi yapılanır; mevcut gerçekliği katlanılabilir kılmanın bir yolunu oluşturmaya çalışır. O yüzden burada yer alan şey, gerçekliğin bir temsilinden başka bir şey değildir sadece bu gerçeklik estetize edilmiştir. Oysa

ki sanat yapıtının nesnel gerçekliği kavrayış biçimi temsile indirgenemez, bu onu bir sanat formu olmaktan çıkartır ama bir zanaat nesnesi haline getirir. Gerçeklik içindeki çözülmez çelişkileri uyumlu ve hoşa giden bir biçimde temsil etme tarzına karşılık, sanat yapıtı gelecekteki olası bir uyum için mevcut zıtlığı en uç noktasına taşır; ama bu gerçeklikten koptuğu ya da o gerçekliğin içinde üretildiğini yok saymayı gerektirmez:

"Sanat; reel-dünyada varlık kazanır, işlevi de reel-dünyadır; bu ikisi, dolayımlayıcı bir yığın bağlantılarla birbirine bağlantılı (connected) kılınırlar. Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır; onun antitezi olarak işlev edinebilir. Felsefe, sanatın bu durumunu görmüştür; felsefe sanatı 'estetik görünüş' (aesthetic appearence) olarak betimler... Bir sanat ürününün içeriğinin (muhtevasının) gerçekliği toplumsal realitenin gerçekliği ile aynı değildir. Sanattaki görünüş ne sanatın bir büyü gibi akıl almaz bir biçimde oluştuğu dolayımsız aktüaliteden nitel anlamda kopabilmiş bir görünüştür; ne dolayımsız aktüalitenin ideolojik bir düşüşüdür; (ne gerçeklikten tamamen bağımsız olarak istediğimiz biçimde oluşturup kurgulayabileceğimiz) ve yaşanan dünyayı bir yandan yeniden-üretirken, bir yandan da bu yaşanan dünyanın oluşturduğu dolayımsız gerçekliğin kendi iç bünyesinde hiç mi hiç taşımadığını iddia edebilecek bir işaretler sistemidir."[150]

Demek ki söz konusu olan geriye yönelik bir kavrayıştan çok, ileriye dönük bir tahayyülün parçası olarak sanat eserini düşünmektir. Ama bu ne bir kahince gelecekten bahsetmek ama ne de bugünü olumlamaktır. Eğer bu tahayyülün ürünü olarak, 'kaybolmuş' bir benden, kendisi ile özdeşleşerek aynı zamanda kendisine de son vermiş bir 'özne'den söz edilecek ise, bu mevcut gerçekliği olumlu/olumsuz değerler silsilesi içinde ayıklayarak değil ama varolanın bütünsel bir olumsuzlamasını içererek yapılabilir ve ancak böylelikle bu olumsuzlamanın da kendisini olumsuzlayabileceği bir temel yaratılabilir.

Felsefe ancak sanatın bu yönünü geç kavradı; bu kavrayış daha çok modernist sanat üzerine düşüncelerin bir ürünü olarak ortaya çıktı; ki burada özellikle Kafka, Proust, Schonberg, Kandinsky vd. sayılabilir. Felsefe bunlar üzerine düşünürken modernist sanat çeşitli sebeplerle kesintiye uğradı ve kendisini sürdürecek dinamikleri yitirdi.

Ve tüm sanat dallarında modernizm sona ererken, onlardan daha farklı ve daha öz-düşünümsel nitelikteki sinema bu yönde bir hareketlenmenin içine girdi, ve kendisini yeniden tanımladı.

Özellikle II. Dünya Savaşı ile 1970'lerin sonuna kadar süren dönemde Avrupa sineması bunun merkezi oldu ve sinema estetiğinin gerçekliği kavrayış biçimleri-

---

150 T. Adorno; 'Baskı Altında Uzlaşma'- Estetik ve Politika içinde; der: Ronald Taylor; çev: Ünsal Oskay; Eleştiri Yay; 1. Basım - 1985; sy. 242.

ni, yapısını ve varolan karşısındaki tutumunu radikal bir biçimde sarstı. Ancak bu ortak bir tarzdan ziyade farklı yönelimlerin ortaya çıkışıydı, fakat farklılıklara karşın ortak bir izleği bulabilmek mümkündü ve bu bir biçimde nesnel gerçekliğin olumsuzlanmasını içeriyordu.

V. BÖLÜM
SİNEMA VE EROTİZM

Sinemada erotizmi kavrayabilmek ya da bunu tanımlayabilmek, tikel örneklerden yola çıkarak değil ama tümel bir tarzda, sinema estetiğinin ne olduğuna ilişkin bir tanımlamayı gerektiriyor. Yukarıda genel bir estetik teori üzerinde durulduğu, ancak her sanat dalının kendi içsel yasaları mevcuttur ve onun estetik biçimlenmesi de bu yasalara bağlı olarak düşünül-melidir. Örneğin Bataille'ın *Gözün Hikâyesi* kitabını sinemaya bire bir uyarlamaya kalkmak anlamsızdır, ama farklı bir yöntemin benimsenmesinin de öykünün tüm 'katılığını' yok edeceği muhakkaktır. Yazın alanında pornografi, dilin tüm müstehcenliğine karşın okurun hayal gücünü çalıştırır. Ancak bir pornografik filmde bunun pek söz konusu olabileceği söylenemez. Ya da bugün Derek Jarman'ın *Mavi* (*Blue*, 1993) filminin bizim için ne ifade ettiği fazlası ile muğlaktır, ama Kandinsky'nin Mavi Tuvaller'i gerçeklikle ilişkisi içindeki nesnenin olumsuzlanarak bir tür özüm-senmesini içermesi bağlamında, tam da sözünü ettiğimiz erotizm boyutuna yakınlaşır. Burada hem yapıtın gerçekleştiği tarihsel dilim önem taşır, hem de yapıtın kendi iç-yasallıkları. Başka biçimde söylendiğinde, yapıt kendi estetik biçimlenişi içerisinde bir yandan varolanın negatif bilgisini içerecekken diğer yandan da kendisinin de negatif bilgisini içerecektir.

Sanatın böylesi bir negatif bilgiyi içerebilmesi için, belirli bir özerklik alanına çekilmesi ve yine belirli bir estetik mesafe duygusunu yaratabilmesi gerek-mektedir. Aslında bu neredeyse bütün bir modernist sanatın özünü oluşturmaktadır. Ancak sanatın bu özerklik ve mesafeyi oluşturabilmesi için, kendi yapısına içkin bir biçimde kültürü karşısına alması gerekmektedir. Onun kültürle ilişkisi kültüre biçimsel düzeyde bir karşı çıkışı içerir ve ancak böyle kendi bütünlük idealini; yani kendi nesnesinin içinde kaybolma düşüncesini koruyabilir. Bu anlamıyla modernist sanatın ele geçirmeye, kavramaya çalıştığı şey bir bilinç ya da haz meselesi değildir; ama bunların dolayımından geçerek jouissance'ın kavranmasını sağlayacak içsel bir deneyimin parçası olabilir.

Diğer sanatlarda olduğu gibi modernist sinemada da, içinde yer aldığı kültüre

karşı bir direnişin, tepkinin, tüketilemez olanı yaratmanın izlerini görebilmek mümkündür. Modernist sinemada çoğu kez, farklı tarzlarda ve amaçlarda olsa dahi 'yabancılaşma' kavramını merkeze oturtmuştur. Bu anlamda da asıl ilgi noktalarından birisini izleyicinin filmdeki karakterle özdeşleşmesini engellemek, gerçeklik yanılsamasını bozmak ve farklı bakış tarzları geliştirmek teşkil etmiştir. Bunu sağlayabilmek için çeşitli biçimsel denemeleri, yaklaşımları görebilmek mümkündür.

Modernist Sinema'da görülebilecek en önemli özelliklerden birisi, filmlerin açık uçlu olmalarıdır. Diğer bir ifade ile izleyici, karakterin bakışı altında oluşturulmuş tek bir anlam boyun eğmez, ama daha çok farklı anlamlandırmaları yaratabilecek mekanizmaların zenginliği söz konusudur. İzleyicinin filmin kendisi ve anlattığı hakkında düşünebileceği zamanlar yaratılır. Genel olarak 'ölü anlar' olarak adlandırabileceğimiz bu dilimler salt birer boşluk olarak görülmemelidir; ya da burada Fuzuli'nin ünlü sözü "Fasıla da musikidendir" akla getirilebilir. Bu anlar Modernist Sinema'nın yapısındaki en önemli unsurlar haline gelir. Amaç aynı zamanda izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu, gerçeklik olmadığını da hatırlatmaktır.

Bu anlayış doğrultusunda kameranın kendisi de karakterlerden bağımsız bir karakter haline gelebilmektedir. Mutlaka filmin karakterlerini ya da eylemi takip etmez, hatta Michalengelo Antonioni'nin *Yolcu* (*Passenger*, 1975) filmindeki Cafe sahnesinde olduğu gibi, boş boş sağa sola dönebilir. Böylece izleyicinin Klasik Anlatı Sineması'ndaki yanılsamacı bütünlüklü bakışı da parçalanır/bölünür. Bu modern dünyada öznenin içinde bulunduğu konuma uygun bir biçimlendirme işlevi görür. Nasıl ki özne daha baştan itibaren bölünmüşse, bütünlüklü değilse; film izleme sürecinin kendisi de böylesi bir bütünlüğe sahip olamaz.

Söz konusu bölünmüşlüğü ortaya koymak için modernist sinema karakterin eylemini de böler ve bazen onu eylemsiz dahi kılabilir. Klasik Sinema'nın belirli bir amaç için birleşmiş eylem yanılsaması üretmesine karşılık, Modernist Sinema öznenin hem gündelik yaşam (nesnel gerçeklik) içerisinde hem de ruhsal gerçeklik düzeyinde amaçsız kalışını gözler önüne sermeye çalışır. Karakterin eylemleri ortak bir amaç sergilemek bir yana çoğu kez kendisiyle bile tutarsız ve çelişiktir. Yine Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (*Blow Up*, 1966) filmindeki karakterin eylemlerinin birbiri ile olan ilgisizliği bu konuda örnek teşkil edebilir.

Modernist Sinema'yı tarihsel bir süreç olarak kavradığımızda iki önemli dönemi ayırt edebiliriz. Bunlardan birincisi sinema sanatının ortaya çıkışından yaklaşık II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan dönemde, diğer sanatlardaki modernizm ile birlikte gelişen birinci dönemdir. Bizim burada ilgilendiğimiz dönem ise, Yeni Gerçekçilik ile başlayan ve özellikle de Fransız Yeni Dalga sineması tarafından büyük ölçüde biçimlendirilmiş olan ikinci dönemdir. Bu ikinci dönem Tüketim Toplumu ve Geç Kapitalizm şartları altında kendisini ortaya koydu, ancak yine

bunların yarattığı mekanizmalar tarafından gücünü kaybetti ve zayıfladı.

Yeni Gerçekçilik daha çok, savaş sonrası şartların da getirdiği etkiyle biçim yönünden yenilikler getirdi. Gerçekliği nesnel bir tarzda ele almak için genel çekimlere, sokağa ve savaş sonrası kentlerin ve insanın yıkımı göstermek için kaydırmalı çekimlere yöneldiler. Hollywood'un tam karşısında yer alabilecek bir biçimde anlatıları sade basit ve 'nesnel' olmak iddiasındaydı. Görüntüler, kurgu ve anlatının kendisi yalın bir biçimde inşa edildi. Yeni Gerçekçilik bu anlamıyla, iki dönem arasındaki bir geçiş sineması olarak görülebilir. Modernizmin sinemada ikinci dalgasını başlatan Yeni Dalga ise, savaş sonrasında yeniden kurulan Avrupa'da bireyin yabancılaşmasını merkeze oturttu. Daha önceki deneyimlerden, Hollywood sinemasından ve Yeni Gerçekçilik'ten büyük oranda etkilenmiş olmalarına karşılık, kendi biçimlerini yaratmakta başarıya ulaştılar. Truffaut, Godard gibi yaratıcı yönetmenlerden oluşan bu kuşak kendilerinden sonraki sinemaya da soluk verdi.

Eğer Yeni Gerçekçilik anlatı sinemasının geleneklerinden kopuşun başladığı yer ise Yeni Dalga'da modernist estetiğin biçimlendiği, sinemanın olanaklarının sonuna kadar araştırıldığı bir dönemin radikal bir başlangıcıdır. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, Yeni Gerçekçilik'in bireyi nesnel gerçeklik içerisinde, psikolojisine fazla girmemeye özen göstererek ele aldığı yerde, Yeni Dalga ile birlikte kameranın artık öznenin ruhsal gerçekliğine, yabancılaşmış olması olgusuna eğilmesinde aramak gerekir; her ne kadar akımın yönetmenlerinden birisi olmasa da aynı dönem Fransa'sında Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amorue*, 1959) filminde gerçekleştirmiş olduğu gibi. Ancak Yeni Dalga'nın en önemli özelliklerinden birisi; Sovyet Devrim Sineması'ndan sonra kuram ile uygulamanın yoğun bir biçimde yeniden birleşmesiydi. Bu anlamda daha yola çıkarken sinemayı yeniden sorguladılar.

Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik'in pek çok mirasını paylaştı, onlar da şeyleri olduğu gibi çekmek istiyorlardı, bunun için kamerayı sokağa taşıdılar, nesnel gerçekliği göz ardı etmediler; ama en önemli özelliklerinden birisi olarak eylemin devamlılığını bozdular, kesintiye uğrattılar. Parçalanmış bir hayat karşısında filmin anlatımı da parçalanmıştı. Yeni Gerçekçilik işçilere, yoksul halk kesimlerine yönelirken; Yeni Dalga kamerasını savaş sonrasının konformist küçük burjuva tabakalarına yöneltti. Yeni Dalga biçimsel yapılar üzerinde denemeler yaparken, muhtemelen içlerinden bu anlamda çıkan en yaratıcı yönetmen Godard oldu. Godard'ın sineması 1960'ların ortalarından itibaren 'politikayla yapılan filmler'e yöneldi ve bunda da kuşkusuz sinema tarihinin en yaratıcı çalışmalarını gerçekleştirdi.

Godard'ın bu öne çıkışına paralel bir biçimde İtalya'da da Yeni Gerçekçilik sonrası ortaya çıkan yönetmenler kuşağı Modernist Sinema'nın diğer büyük bir halkasını oluşturdu. Asla Yeni Gerçekçilik ya da Yeni Dalga gibi bir akım değillerdi

ama kolektif çalışmayı sürdürdüler. Ve bu birliktelik Yeni Dalga'nın ve değişen dünyanın etkileri altında Yeni Gerçekçi Sinema'yı iki temel düzeyde aştı. Birincisi politik düzeyde hümanist yaklaşımların yerini daha radikal bir politik çizgi aldı; özellikle Pasolini, Bellocchio, Petri gibi yönetmenler bu çizgide görülebilir. Diğer önemli bir düzey ise estetiktir; özellikle Fellini, Antonioni gibi yönetmenler Yeni Gerçekçilik'in içinden geçerek bu sinemanın ötesine ulaştılar. Anlatı yapısını parçaladılar, melodram gibi türsel geleneklerle oynadılar, mizanseni ön plana çıkardılar. Bu onların politik düzeyleri olmadığı anlamına gelmez; Amarcord belki de sinema tarihindeki en iyi faşizm eleştirisini ortaya koyan filmdir; benzeri biçimde Blow Up gerçekliği uç boyutlarda sorgular, Yolcu öznenin yabancılaşmasını sonuna kadar götürüp kimlik kaybı noktasına vardırır. Antonioni ile Fellini belki de bu dönemin en yaratıcı iki yönetmeni oldular, ancak onlar kadar ilgi çekici olan bir yönetmen de Pasolini'dir.

Pasolini belki yapmak istediği 'şiir sinema'yı gerçekleştiremedi; onun filmlerinde öykü her zaman hakimiyetini korudu. Büyük biçimsel denemeler gerçekleştirmiş olarak görülmesi, diğerleri göz önüne alındığında zordur. Ancak onu ilginç kılan, belki de insanın nesnel gerçeklik içerisinde ki yabancılaş-masını, yabancılaşma öncesi toplumlara eğilerek aşma yönünde aramak gerekir. *Medea* (1969), *Kral Oedipus* (*Oedipus Rex*, 1967), *Canterbury Hikâyeleri* (*Racconti di Canterbury*, 1972) *Arap Geceleri* (*1001 Gece Masaları*), *Decameron* (*Il Decameron*, 1971) hepsi böylesi bir yaklaşımın ürünü olarak görülebilirler. Bu filmler yaşanılan hayatın dışında başka bir yaşamın da var olduğunu, var olabileceğini göstermek adına önemlidirler. Fakat aynı önem bu yaşamın en azından Pasolini için imkansız gözüktüğü *Solo ya da Sodom'un 120 Günü* (*Salo o le 120 giornette di Sodomo*, 1975) filmi içinde geçerlidir. Pasolini biçim düzleminde olmasa da içerik düzleminde en provakatif yönetmen-lerden birisidir ve bu yüzden özel bir ilgiyi hak eder. [151]

---

151 Bu bölüm modernist sinema estetiğinin sadece birkaç temel noktası üzerine kurulmuştur, burada sayılanlar haricinde pek çok önemli yönetmen daha vardır ve modernist sinema getirdiği yeniliklerle burada aktarılanlardan çok daha fazlasını içerir. Ancak bunların hepsini buraya almak amacımızın dışındadır ve bu amacı da fazlası ile aşmaktadır. Bu bağlamda Robert Phillip Kolker'ın The Altering Eye metnine bakılabilir; New York: Oxford University Press; 1980. Bunun dışında James Monaco'nun The New Wave metni de Fransız Yeni Dalga sineması açısından önemlidir; Oxford University Press; 1976.

1. SİNEMADA EROTİĞİN YANLIŞ TANISI OLARAK CİNSEL İHLALİN 'YASA'SI [152]

Psikanaliz kuramının merkezinde yer alan özne kendisine yabancılaşmış durumdaysa ve bu yabancılaşma hem öznenin koşulu hem de onun yıkımıysa, psikanaliz sürecinin de son kerte de özneyi öznelikten 'düşürme' ve semptomu ile özdeşleşmeye götürme olduğunu gösterdik. Bu daha çok Lacancı psikanaliz kuramıdır ve radikalliğinin kaynağı da burasıdır (pratik uygulamada yaşanan sorunlar, çözümsüzlükler ve Lacan'ın geri çekilişi ayrı bir tartışma konusu yapılabilir ama bu bizim amacımızın dışında). Benzeri bir biçimde sanatın amacının bu olduğunu da vurgulamaya çalıştık ve bunu gösterebilmek için sanat yapıtını bir yüceltim meselesi değil ama tam da bunun aksi yönünde işleyen bir teşhir meselesi olarak kavramayı önerdik. Teşhir öznenin içinde yıkıcı bir biçimde dolanıp duran Şey'in sanat yapıtı aracılığı ile teşhiridir. Ve ancak bu teşhir ki klasik estetiğin nahifliğini aşarak, seyreden (okuyan, dinleyen vb.) özneye bu sert çekirdeği gösterebilir.

Bunun gösterilmesinin mutlak karakteri, sadece bir şok duygusu yaratmak değildir; kuşkusuz ki Gerçek bir şok etkisi biçiminde tezahür edebilir ama onun dile gelişi aynı zamanda mizah yolunu, gülünç olanı, şiddeti ve bazen de imkansız bir soğukluğu içerebilir. Burada katı olan; sanat yapıtının, filmin biçimlenişine ait bir unsur değildir; ama daha çok Gerçek ile yüz yüze gelebilmenin olanaklarını araştırma yönünde diyalektik bir yapılanma söz konusudur. Demek ki Lacan'ın psikanaliz sürecinin sonucu için ortaya koyduğu durum, aynı zamanda bir yapıt olarak filmin kendisi içinde mevcuttur:

"Psikanaliz, özneye gene öznenin kendisinin yardım etmesini sağlarken, hastaya ancak 'Sen Busun' gerçeğinin esrimeli sınırına, ölümlülük yazgısının anahtarına kadar götürebilir. Fakat onu gerçek yolculuğunun başladığı yere, yani insanın kendisine başladığı ana ulaştırmak, tek başına biz pratisyenlerin elinde değildir."[153]

'Sen Busun' daha önce de değinildiği üzere, örneğin Brecht'in 'öğretici oyunlar'ında yer alan bir unsur olarak görülebilir. Burada oyuncunun kendisine karşı belli bir mesafeden yaklaşımı aynı zamanda öznenin ruhsal gerçekliği içerisinde nasıl çoğul olduğunun da göstergesidir. Lacan'ın simgesel evren içerisinde, toplumsal özne-ben'den söz ederken sürekli vurgu yaptığı, 'dram', 'dramatizasyon', 'özerklik yanılsaması', 'özdeşleşme' vb. kavramlar, açık bir biçimde klasik yapıtla-

---

152 Bu ve bundan sonraki iki başlık altında Pasolini, Godard ve Lynch sinemalı üzerinde durulacak ve filmlerinden bazıları üzerine çözümleme gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Bu üç yönetmende modernist sinema içerisindedir ve bu filmler açık birer yapıttırlar. Bu anlamda tek bir çözümlemeye boyun eğmezler, farklı bakış açılarına, farklı yaklaşımlara dayanırlar Bu yüzden yapılacak çözümlemeler mutlak değil ama olası olarak anlaşılmalıdır

153 J. Lacan; " 'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi"; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz içinde; Saffet Murat Tura; çev: Nilüfer Kuyaş; sy. 182.

rı akla getirmektedir. Demek ki, her iki süreçte de, kırılması gereken unsurlar arasında yakın bir paralellik söz konusu yapılabilir. Ancak bunun yeterli olup olmayacağı bir problem olarak kalır.

Özne açısından drama yol açan unsur Yasa'nın kendisidir; "Özgür olmalısın ama yasaya boyun eğ, çünkü eğmen gerekiyor" biçiminde verilen bir buyruğun, tuhaf çelişkisine katlanmak zorunda olmak. Bireyin trajedisi denilebilecek bir durumun zorunluluğu söz konusu.

Ve aynı durumu, klasik tragedyanın içinde de bulmaktayız. İzleyicisinin özdeşleşeceği karakterin ahlaklı ve özgür olması ve son kertede bunun bedelini bir biçimde ödemesi. Burada net bir biçimde yapılması gereken ortaya çıkmaktadır aslında. Eğer öznenin başına bütün bu işlerin gelmesine yol açan unsur bir 'Etik' kurul gibi işleyen Yasa ise, özne bunu askıya almak zorundadır. Ama nasıl? Bunun en azından olmaz koşullarından bir tanesini Lacan 'Kant avec Sade' metninde ortaya koyar:[154]

"Bu etik anlayış Lacan'ın 'Kant avec Sade' başlıklı denemesinde doğrulanır. Söz konusu denemede, Kant'ın akılcı biçimde bütünlüklü (başka bir deyişle: Simgesel) bir etik sistemi oluşturmaya yönelik bir çabasının tam bir ilk örneği, Sade'ın sanrılı akılcılığına yapısal bir analoji yoluyla güvenilirliğini kaybediyor. Etiği evrenselleştirmeye ve bireysel durumun mantığına bağımlı olmayan, evrensel olarak bağlayıcı etik yasalar için bir kriter oluşturmaya çalışırken, Kant'ın başarabildiği tek şey haz vericiliği 'İyi' nosyonundan ayırma çabası içinde, özneyi kendi (a) nesnesinden koparmak ve böylece Yasa (A) ile baş başa bırakmak oluyor: 'Öznenin değil, daha çok nesnenin kayıp olduğu bu durumda, ahlak yasasının arzuyu temsil ettiği söylenemez mi?' (Lacan). Ama sonunda, bu yapısal sonucun, Lacan'ın öznenin kendi hazzı pahasına Öteki'nin hazzıyla büyülenmesi olarak tanımladığı ve Sade'ın ciltlerce sayfada tekdüze bir biçimde sergilediği sapkınlıkla benzeşik (homologous) bir sonuç olduğu ortaya çıkıyor."[155]

Burada diğer nokta ise tabii ki Sade'ın sapkın unsurunun arzusunun da son kertede Yasa tarafından tanınmak olduğudur. Öyle ise 'yıkıcı' gibi görünen her unsur gerçekte yıkıcı değil demektir ve hatta tam aksini de arzuluyor olabilir. Yasa'nın (Etik'in) salt askıya alınışı yeterli bir unsur değildir.

Öncelikle yeniden hatırlatmak gerekir ki, bu askıya alınış Lacan'ın dediği gibi özneyi kendisinin başladığı noktaya götürür ve bundan sonrası psikanaliz pratiğini aşar ve Lemaire'ın belirttiği gibi psikanalizden bir devrim yapması beklenemez. Ancak bu iki vurgu bir şeyi daha göstermektedir ki, eğer Yasa askıya alınacak ise

---

154 J. Lacan; Ecrits; Paris: Seuil 1966 içinde "Kant avec Sade";sy. 780.

155 F. Jameson; 'Lacan'da İmgesel ve Simgesel : Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu'; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz içinde; sy. 238-239.

bu ancak siyasal bir askıya alış olabilir.[156]

Sade'ın sinemadaki en önemli yansıması ise tam da bu noktada devreye girer. Pasolini'nin *Salo ya da Sodome'nin 120 Günü* filmi, Yasa'nın en uç noktasına doğru gitmek için tam da Sade'dan yararlanır. Pasolini'nin sinemasındaki bu dönüşüm konumuz bağlamında da büyük önem taşır. Bu filmden önce gerçekleştirmiş olduğu Yaşam Üçlemesi ile Salo arasındaki tezat. Yaşam Üçlemesi'nin filmleri olan Canterbury Hikayeleri, Arap Geceleri ve Decameron cinselliği, kapitalizm öncesi ya da dışı toplulukların içerisinde, yaşamın içinde yasaklanmamış, doğal bir unsur gibi ele almaktadır. Burada cinselliğin Yasa'yı bir ihlali değildir söz konusu olan, onun serbest dolaşımının gösterilmesi yönünde bir hamle vardır.

Filmlerin düşünsel arka planında Marcuse'un etkisini görebilmek mümkündür, insan ile doğasının bir birleşimini ve bedenin yüceltilip, güzelleştirilmesini hedef alan filmler, Pasolini'nin deyimi ile 1968 kuşağının cinsel ve ifade özgürlüğüne dayalı mücadelesine adanmışlardır. Ancak gerçekleştirilenin erotik olanın mitsel bir yüceltilmesi ve geleceğe ilişkin bir tahayyülden çok, öznenin şeylerin ilk durumuna bir gerilemesi (regression) olduğu söylenebilir. Bu gerileme Etik olanın bir askıya alınmasını ifade etmekten çok, ondan önceki bir duruma geri çekilme anlamındadır. Ancak bu gerilemenin de başarılı olduğu şüphe götürmektedir; çünkü Pasolini'nin özellikle *Arap Geceleri* filminde Üçüncü Dünya'ya bakışı kendisini ele vermektedir. İçinde bulunup başkaldırdığı kültürün oryantalist bakışı bu filmde kendisini ele vermektedir. Arap erkeklerinin yüceltilmiş cinselliği hem bu bakışın hem de Pasolini'nin fantezisinin ürünleridir ki, fantezinin işlevinin Öteki'deki eksiği kapatmak olduğunu daha önce görmüştük.[157]

Pasolini bu tutumu kabul etmese de, 1968'in 'yenilgisinden' sonra yaşadığı hayal kırıklığını dile getirir; inandıkları tüm değerler; örneğin cinsel özgürlük, uygarlık tarafından tüketimin hizmetine sokularak fazlası ile 'özgürleştirilmiştir'; öyle ise bunun bir anlamda negatif bilgisini oluşturmak gerekir. Pasolini'nin buradaki girişimi fazlası ile cesur ve sert olarak görülebilir; Salo'nun gerçekleştirilmesinin arkasında yatan amaç Yasa'nın Gerçek'ini ortaya koyabilmektir. Ve bunun için etik olan askıya alınmalıdır; Yasa'nın ihlali ile Yasa'nın imhası; baştan çıkarma ile erotik olanın negatif bilgisi arasında keskin bir tercihin estetik ifadesinin nasıl gerçekleştirilebileceği üzerine bir film olarak Salo'yu düşünebiliriz.

Salo ya da Sodome'nin 120 Günü filmi ile Pasolini'nin amacının kendi bakışında ve buna bağlı olarak sinemayı kavrayış biçiminde bir tür devrim olarak belirle-

---

156 Bu konuda ayrıca bkz. S. Zizek; Çokkültürcülük ya da Çok Uluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı; Defter Yaz 2001 -44; çev. Tuncay Birkan.

157 Pasolini'nin ve Fassbinder'in cinselliğe yönelik tutumlarının politik bir eleştirisi için bkz. "Kitsch ile Faşizm Arasında: Pasolini / Fassbinder"; Roy MacBean; Gelişim Sinema Dergisi; Mayıs 1985 ve Haziran 1985, sayı: 8-9; çev: Hakan Öneş.

yebilmek mümkündür; en azından bütün bir geçmiş sinema pratiğinin Pasolini'nin kendisi tarafından olumsuzlanması bunu ifade eder. Eğer önceki filmler yaşam dürtüsünün (Eros'un) egemenliği altında okunabilecekse burada okuma ölüm dürtüsüne (Thanatos) bağlı olarak gelişir. Bu sinema sanatının kavranışındaki dönüşüm estetik ile etik arasındaki çatışmanın bir yandan aşılma noktasına işaret eder ama diğer yandan da sanatçının yaşamının sınırlılıklarına çarparak düşünülenin aksi yönünde ilerler. Böylelikle Pasolini'nin tüm amacına karşılık Salo Yasa'nın askıya alınmasından çok bir ihlalini ve son kertede Sade'da olduğu gibi tekrardan bir onaylanmasını içerir.

"Aslında, sanatla ahlak arasında, bir ilişki kopukluğu pahasına 'bulgulanmas'ı (bugün olduğu gibi, kullanıma koymakla yetinmek yerine) söz konusu olan katıksız bakış, kaygısız, ilgisiz, soğuk bir tavrı hatta küçük kentsoylunun 'kentsoylu' ve 'halk' için duyduğu korku ve büyülenmeden oluşmuş çifte anlaşılmazlığın çok uzaklarında bulunan kinik patavatsızlığı gerektirir. Örneğin Flaubert'in, insan sefaletinin yalın betiminden en yetkin estetik etkileri elde etmesi, kendini uzakta tutmayı becermekle birlikte içinde yaşadığı şiddet yanlısı anarşist doğası, karşı gelme ve alay duygusu sağlar."[158]

Öyle ise estetik bir yeniden yapılanma mevcut olan ile olası olan arasında bir tür diyalektiğin işlenişini sergiler ve bunu her ikisini de en uç noktalarına kadar götürerek elde eder. Salo'nun tüm dehşetli görüntülerine, düzenlemelerine ve hatta diyaloglarına karşın muzdarip olduğu şey bunu başaramamasında yatar; sapkınlık her zaman Yasa'yı onaylamakla son bulur. Salo filmi Pasolini'nin faşizme yönelik bir eleştirisi ya da içinde yaşanılan gerçekliğin arkasında duran unsurun soğuk bir bakış altında tezahür etmesinden çok, adeta Pasolini'nin cinsel fantezilerinin bir tür yansıması olarak karşımıza çıkar. Eleştiriden fanteziye doğru kayış, faşizmin 'öz'ü olarak kavranılan 'yıkıcılığın', insan bedeninin tahrip edilişinin, ya da insan özneler birer nesneymiş gibi davranılmasının bir tür zamansızlaştırılması ve mekansızlaştırılması ile ortaya çıktığı görülmektedir. Zamansız ve mekansız olanın Freud'dan beri bilinçaltına özgü bir görünüm olduğunu biliyoruz, tıpkı Kantçı Yüce gibi. Ancak Pasolini'de gerçekleşen bu Yüce ile, Gerçek'in cisimleşmiş hali ile öznenin bir yüz yüze gelişi değil, ama Yüce karşısında öznenin yaşadığı haz ve acı boyutlarını yaşamasıdır.

Özne bu filmde içsel bir bakış olan büyük Öteki'nin bakışını dışsallaştıramaz, çünkü eleştirinin nesnesi olarak ele alınmış bulunan Faşizmin salt bir sado-mazoşist ilişkiler zincirine indirgenmesi, neredeyse bütün öznelerin fantezilerinde yer alabilecek bir olgu ya da yaşayabileceği bir deneyim biçimidir. Özünde sado-ma-

---

158 P. Bourdieu; Sanatın Kuralları; Yapı Kredi Yay.; Çev: Necmettin Kamil Sevil; 1. Baskı 1999; s: 176.

zoşizm öznenin nesnesini bir tür içselleştirme biçimi olarak görülebilir. Freud'un yaklaşımının aksine mazoşizm sadizimin içselleştirilmiş bir biçimi değil ama tam tersine mazoşist itkilerin dışa yansıtılmış bir biçim olarak sadizimi kavramayı gerektirir. Ve burada gerçekleşen öznenin nesnesini bir tür özümsemeye çalışma biçimi ve bunu gerçekleştiremediği müddetçe yıkıcı olanın bir tür tezahür etmesi olarak görülmelidir. Bu yüzden bu tür dürtüleri faşizm olgusu ile eşitlemek, hem faşizmi hem de dürtülerin mantığını kavramayı bulandırır ve ortada salt provakatif ve spekülasyona dayalı bir yapıt kalır.

Pasolini'nin bu filmde gerçekleştirmiş olduğu, bütün kendi düşüncesine karşın, XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa uygarlığının kendisini şekillendirdiği ahlak yasasının bir dayanağı olarak baştan çıkartma-nın/ayartmanın en üst düzeyde vurgulan-masıdır. Bunun bilincin alabileceği son sınıra kadar zorlamak ama onun ardında yatan ve ona gücünü veren, Yasağın bir ifadesi olarak Gerçek karşısında bir tür gerilemedir.

Ancak film hakkında tam bunun aksi iddiası da mevcuttur; Baudrillard filmi 'Baştan Çıkarmanın Geri Dönüşü' olarak görmektedir;

"Pasolini'nin *Salo ya da Sodome'nin 120 Günü* filmi baştan çıkarmanın geri çöküşü: Her tür tersinirlik acımasız bir mantık uyarınca ortadan kaldırılır. Orada her şey, geri dönüşlü olmayan bir biçimde eril ve ölüdür. İşkencede bile cellatlarla kurbanların suç ortaklığı ve iç içeliği yok olmuştur: Her şey cansız bir işkenceden, duygusuzca işlenmiş bir suçtan, soğuk bir entrikadan ibarettir (hazzın, bedenlerden bolca yaralanma hakkı ve her tür baştan çıkarmanın karşıtı olduğu hemen dikkat çekiyor: Haz, yatağından çıkarılan bir maden, bedenlerdeki makine sisteminin teknolojik bir ürünü, zevklere dair bir lojistiktir; dosdoğru hedefe gidiyor ve kendi ölü nesnesinden başka hiçbir şey bulamıyor).

Film, işte bu hakikati resmediyor: Egemen olan eril sistemde, her tür egemen -yalnızca bu özelliğiyle eril olma özelliği kazanan sistemde tersinirliği, oyunu ve simgesel içermeyi cisimleştiren etken dişiliktir.

Salo, yalnızca cinselliğin değil, ölüm ve değiş tokuşu da dahil her tür ilişkinin hedef olduğu bu asgari baştan çıkar-madan bile arındırılmış bir evren (bu durum, Sade'da olduğu gibi Salo'da da, sadominin hakimiyetiyle ifade ediliyor). Tam bu noktada dişilliğin, diğer cinsiyetin karşılığı olmadığı ortaya çıkıyor; dişillik, her tür hak ve tasarrufu elinde tutan cinsiyete, cinsellik tekelini elinde tutan cinsiyete gönderme yapandır:

Eril, başka bir şeye duyulan saplantı ve cinsellik onun hayal kırık-lığına uğramış biçiminden; baştan çıkarmadan başka bir şey değildir. Baştan çıkarma bir oyun, cinsellik ise bir işlevdir. Baştan çıkarma ritüel, cinsellik ve arzu ise doğa niteliğindedir.

Dişil ve erilde bu iki temel biçim arasında bir çatışma vardır; herhangi bir biyolojik farklılık ya da naif bir iktidar rekabeti değildir."[159]

Burada itiraz noktası olarak görülebilecek olan şey, baştan çıkarmanın Yasa'yı bir ihlal etme anlamına geldiği ve bunun da Yasa'nın zaten dayanak noktasını oluşturduğu biçimindeki görüşü sürdürmemizdir. Eğer sorun eril/dişil ayrımı üzerinden sürdürülecek olunursa, dişil olanın bu tür bir yüceleştirilmesi, aynı zamanda onun aşağılanmasını da dile getirmektedir. Dişilik bastırılmış olanın bir cisimleşmesidir ve bu hali ile eril olanın şiddeti yolu ile yapılandırılmış bir biçimidir. Böyle değerlendirilecek olursa baştan çıkarma da, Yasa'yı ihlal ederek onu varabileceği son noktaya kadar götürmek anlamına gelir; ama bunun mutlaka faşizm olması gerekmez, açıkça tek-bencilik (solipsizm) de bu mantığa sahiptir.

Eril/dişil ayrımını ya da erkek ile kadın arasındaki imkansız ilişkiye dayalı mantığı sürdürdüğümüz de, bu Yasa'nın ihlal edilmesine dayalı mantığın ötesine geçebilmek mümkün hale gelebilir. Eğer Yasa erkek tarafından temsil edilen bir unsur olarak görülecekse, bu Yasa'nın askıya alınması da ancak kadın tarafından başarılabilir. Ama bu erkeği Yasa'yı baştan çıkarmak sureti ile değil ancak kadının gerçekleştireceği bir eylem sayesinde oluşturulabilir.[160] Burada önemli olan eylemin radikal bir unsur olarak devreye girmesidir:

"Biz bu 'ayrılmaz ihlal'in yapısıyla uğraşırken, onun dışına çıkmak nasıl mümkün olabilir? EDİM aracılığıyla: Edim ayrılmaz ihlalin gün ışığına çıkardığı, inkar edilen fantazmatik tutkulu bağlılığı bozan şeydir, tam olarak. Jacques-Alain Miller 'gerçek bir kadın'ın tanımının radikal bir EDİM olduğunu öne sürer: Erkekten, cinsel eşinden alması; 'erkek için kendisinden daha değerli' olan, 'erkek için her şey anlamına gelen' ve canından aziz tuttuğu şeyi, erkeğin yaşamının etrafında dönüp durduğu değerli agalma'yı (Yunanca: Armağan) yok etmesi, ortadan kaldırması edimi. Edebiyatta bu tür bir edime örnek olabilecek bir figür, elbette ki Medea'dır... Lacan'ın deyimiyle, une vraie femme (gerçek bir kadın) olarak davranır."[161]

İşin ilginç yanı Medea'yı sinemaya uyarlayan da yine Pasolini'nin kendisidir. Ancak burada Oedipus Rex'de olduğu gibi günümüz ile geçmişte kalan (mitolojik olan) arasında bir bağlantı kurmaya yönelmez ve bunu sadece bir mitolojik öykü boyutunda bırakır. Pasolini'nin 'Şiir Sinema' yönünde, öyküyü yok etmek üzere başladığı cesur girişim öykünün geri dönüşü ile son bulur. Artık burada sanat eserinden bir haz alma boyutu söz konusudur ama Adorno'nun belirtmiş olduğu gibi "sahte bir dünyada her haz (hedone) sahtedir". Ve Pasolini'nin bütün sineması, erotizmin yanlış bir tanısı olarak Yasa'yı ihlal etmeye dayanır.

---

159 J. Baudrillard; Baştan Çıkarma Üzerine; Ayrıntı Yay.; çev: Ayşegül Sönmezay; 1. Baskı - 2001; sy. 31 -32.

160 Bunu ortaya koymaya çalışanlardan birisi Julia Kristeva'dır bkz; la Révolution du Langage Poétique; sy. 174.

161 S. Zizek; Gülünç Yücenin Sanatı; sy. 23.

2. EROTİZME DOĞRU: BÖLÜNME İLE YÜZ YÜZE GELMEK

Özne'nin kendisini yanlış tanıması, kendisini özerk ve bütünleşmiş bir birey olarak kavraması, psikanaliz sürecinin en büyük sorunlarından birisidir. Bu süreç içerisinde özneye kendisi ile ben'i arasındaki derin uçurum gösterilmek zorundadır ki bunun son noktası, öznenin varlığına dayanak veren semptomla yüz yüze kalmasını gerektirir. Bu daha önce de ifade edildiği üzere sanat yapıtının da, kendisini kurmadaki içsel zorunluluğudur, onu zanaat olandan ayıran unsurlardan birisi olarak değerlendirilmelidir.

Burada iki noktanın üzerinde durulabilir; Lacan özne ile toplum arasında bir farklılık koymaz, bunun sebebi toplumsal olanın da öznenin belirlendiği simgesel yapı tarafından belirlenmiş olmasıdır. Yasağa uymak zorunda olan bütün bir toplumsal alandır ve bu ancak bu alanın simgeselleştirilmiş olmasına bağlıdır. Ancak daha önce de söylendiği gibi her simgesel-leştirme edimi başarısızdır, çünkü simgeselleşmeye direnen bir unsur ile karşı karşıya kalır: Gerçek. Bu yüzden gerçek simgeselin dışında bir şey değil ama simgesel yapının tutarsızlığının bir unsurudur. Bunun anlamı her şeyin Kültür başlığı altında değerlendiri-lemeyeceğidir.[162] Ona ancak diyalektik gelişim sarmalı göz önüne alındığında, sarmalın bir üst halkasında ulaşılabilir ki, bunun anlamı da Gerçek'in Yasağa bağlı bir mevcudiyet olduğu tarihsel dilim içinde negatif bir unsur olarak iş gördüğü anlamına gelir. Ve bu negatif unsur, öznenin hem toplumsal olarak hem de bireysel olarak yüz yüze gelmesi gereken bir unsurdur. Öyle ise öznenin kendisine ulaşabilmesi için üç alanı bir biçimde bir araya getirmesi ve bunun içinde önce bunların bilincine varması gerekir. Bu bilincine varma durumu içinde ki bireyi 'kendisi-için' olarak tanımlayabilmek mümkündür.[163] Birinci alan ruhsal gerçeklik içerisinde çoğul olan öznedir, ikincisi toplumsal alan içerisinde birey olarak tanımlanan öznedir ve sonuncusu da bizzat toplumun kendisi olarak tikel bir öznedir. Demek ki öznenin kendisine ulaşabilmesi için katetmesi gereken uzun bir mesafe söz konusudur. Bunun için de bu özneler arası ilişkinin nihai bilgisine ulaşmak kaçınılmaz hale gelir. Lacan bu bilginin ne olduğunu şu şeklide özetlemektedir:[164]

"Aslında bir kimsenin ötekiler için oynadığı şey bir ölüm arzusudur; kendini ötekiyle özdeşleştirdiği taktirde bunu, onu temel imgesinin dönüşümünde katı bir şekilde sabitleyerek yapar; ölümün gölgeleri arasında olmayan hiçbir varlığa başvuramaz."[165]

---

162 Marx'ın ütopyası tam da her şeyin Kültür olduğu bir toplum düzenini varsayar; bu her şeyin Doğa olduğu bir noktadan itibaren bir tarihsel ilerleyişin son noktasıdır, ancak buraya nasıl varılacağı bir sorundur.

163 Bu konunun ayrıntılı bir tartışması için bkz. C. Castoriadis; Öznenin Bugünkü Durumu; Birikim Nisan 1998 - 108; çev: Ertuğrul Başer; sy. 68-77.

164 J. Lacan; Ecrits: A Selection; translate: A. Sheridon; London - Tawistock; 1977; sy. 105.

165 Lacan'dan aktaran; Ann Game; Toplumsalın Sökümü; Dost yay; çev: Mehmet Küçük; 1998 - 1. Baskı; sy. 116.

Öyle ise sahte bir hazzın arkasında yer alana ulaşmanın yolunun neden ölümden geçtiği anlaşılabilir; çünkü kendi içinde bir özneler çoğulluğu olan birey de, her bir yönelim kendisini dayatır ve bunlar arasında gerçek bir uzlaşmanın yapılabilmesi mümkün değildir. Tek çözüm noktası öznenin kendi içerisinde yüz yüze gelme durumlarını yaşaması ve bu çatışmaya hazır olmasıdır. Burada ilk temel adım, kuşkusuz Yasa'ya karşı gelmekle başlar.

Yasa dışsal, özneye dışarıdan dayatılan nesnel bir gerçeklik değildir ama özneyi kendisini tutarlı, özerk bir birey gibi kavramasını sağlayan içsel bir efendinin sesidir. Buna karşı başkaldırının temel dayanak noktasını kuşkusuz erotizm arzusu oluşturur. Erotizm yönünde duyulacak olan arzu, Yasa'nın arzusunun karşısına dikilir, ya da Bataille'ın söylemiş olduğu gibi bu arzu "İnsanın kendi kendisiyle zıtlaşmasını varsayar".[166] Öyle ise erotizm asla bir haz duygusu değil ama bir rahatsızlık ve bölünmenin gösterilmesi olarak ortaya çıkar ve ancak buradan kendisine ulaşır. Buradaki Hegelci vurgu açıktır, ve kölenin efendiyi alt etmesinin yolu, kendi ölümlülüğünü kabul etmekten geçer ve ancak bu yolla kendi bütünlüğüne ulaşabilir.

Şimdi, sinema sanatı içerisinde Hegelci vurgu ve öznenin toplum içinde yaşadığı bölünme duygusu fazlası ile yansıtılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllar Avrupa sineması içerisinde, pek çok yönetmenin (özellikle Antonioni çok belirgin olarak) bu bölünmüşlüğün üzerinde durduğu görülmektedir. Ancak bu bölünmenin ele alınış tarzı içerisinde ortaya çıkan sorun, yabancılaşmanın, öznenin kendi içindeki çokluğunun estetik bir biçim içerisinde ele alınması olarak formüle edilebilir. Örneğin Antonioni'nin sinemasında öznenin antagonisttik karakteri (hem kendi içinde hem de toplumsal düzlemde yaşadığı çözülemez, ancak diyalektik olarak - olumsuzlanarak- aşılabilir çelişkiler) filmlerin estetik düzlemindeki çatışmalar olarak ortaya koyulur. Passenger'da ki ünlü Cafe sahnesinde kameranın, konuşan karakterler üzerinde değil de, yoldan geçen arabaları takip ederek sağa-sola yaptığı boş panlarda olduğu gibi; ya da *Kızıl Çöl* (*Il Deserto Rosso, Michelangelo Antoioni*, 1964) filminde renklerin oluşturduğu tezatlar gibi. Örnekler çoğaltılabilir ve bu örnekler toplumsal bir çelişki ile de bağlanabilir, ancak burada yer alan sorun böylesi bir geçişin diyalektik bir dolayıma başvurmaksızın doğrudan olması zorunluluğunda yatar. Nesnel gerçeklik ile sanatsal gerçeklik arasındaki ilişkinin doğrudanlığı ise filmin gücünü zayıflatır.

Sanatsal gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektik ilişkiyi kurmada ve söz konusu antagonizmaları vermede, hem estetik hem de toplumsal düzlemi bağlamayı ustalıkla başarabilen yönetmenlerden bir tanesi Godard'dır. Muhtemelen burada, onun dünyaya yaklaşımında ve sinema estetiğini kavrayışındaki He-

166 G. Battaille; Erotizm; sy. 284.

gelci diyalektiğin önemli bir katkısı vardır. Yani nesnel gerçekliğin çelişkisinin verilişinde hem estetik düzlemde hem de içerik düzleminde ki diyalektiği yakalamıştır. Böylelikle ne popüler olanın ne de elitist olanın tuzağına düşmez.

"... Paris, Eluard'ın Capitale de la Douleur (Acının başkenti)' udur ve bu aynı zamanda Godard'ın Alphaville'i çekmek için Paris'i seçmesinin şaşırtıcı olmadığını gösterir. Alpheville, bu günün Paris'indeki geleceğin kabus kenti. Godard'a göre, bu tehdit duygusu Paris'te zaten vardı ve bu, acı için de geçerliydi.

Bu dünya her ne kadar depresif görünebilirse de, Godard bu dünyanın güzelliğine de nüfuz etmiştir. Gerçekten de O'nun bütün estetiği, bu sefil çevrenin paradoksal güzelliğini bulmaya dayanır. O'nun dünyası gri olabilir ama bu grilik içinde O ve sadık kameramanı Raoul Coutard, rengin neredeyse tükenmez tarafını bulmuşlardır...

Bundan dolayı, Godard'ın filmlerinin içinde yer aldıkları dünya göz önünde tutulurken, O'nun başlıca temasının aşkın olanaksızlığı, aşkı sürdürmenin olanaksızlığı olmasının şaşırtmaması gerekir. Neredeyse istisnasız olarak, bu tema her filminde vardır."[167]

Godard'ın girişiminin özelliği; bir yönetmen olarak öznenin kendi içsel durumunu dışavurmasının, teşhirinin bir dilyetisine dönüşmesi ile birlikte bu dilyetisinin maddi bir pratik olarak önem kazandırılmasında yatar. Eğer toplumsal yaşam içinde, sadece ruhsal gerçekliği içerisinde özne değil ama bu öznenin sahip olduğu bedenin kendisi de bölünmüşse; ki Godard'ın bütün filmlerine hakim olan bir metafor olarak fahişelik vurgusu bunu göstermektedir; öyle ise bu maddi pratik aynı zamanda bedenin yeniden inşasını da içerir. İnsanın özne olmaya başlama serüveni, aynadaki beden imgesinin yanlış bir tanınması ile başlamış ise; bedenin parçalı yapısı bir yanılsama içinde bütünlük olarak kavranmışsa; bu pratik bedeni önce parçalarına ayırır ve daha sonra ve ancak Gerçek'in dolayımından geçerek yeniden kuracak bir ütopyaya doğru yol alır. Ancak Godard asla bu ütopya ile ilgilenmez, o bedenin gerçekte ne olduğu ile ilgilendiği ölçüde, estetik üslubunu tam da beden imgesi üzerinden 'Barok'laştırır. Bu Barok üslup bir anlamda tiyatro da Shakespeare'in Klasik Dram'ı aşmasının yoludur da. Shakespeare'da ki özellikle Hamlet bariz bir örnektir, bedenin arzuları ile Yasa'nın (aklın) kavramları arasındaki çatışmanın sonuçlanması hem bir yıkım hem de hala bir umut işareti taşıyarak son bulur. Benzer bir biçimde de Godard aralarında paralellik kurulan Brecht'i aşarak ilerler; Brecht'in 'yabancılaşmadan yabancılaştırma efektleri' izleyicinin yabancılaşma öncesi var olan durumu duyumsadığı bir tarihsel dönemde etkili olabilirdi; ancak 1960'larda, Geç Kapitalizm koşullarında ve Tüketim Toplu-

---

167 Richard Roud, "Dışlanmışlar"; Jean Luc Godard içinde; der. Ertan Yılmaz; Gece yay.; 1. Baskı - 1993; sy. 20.

mu'nun kendisini kurumlaştırdığı bir dönemde fazlası ile naif kalmaktaydı. Godard'ın sineması ise, Brecht'in kavradığı yerden ilerleyerek tam tersine vardı, daha çok yabancılaşma.

Bu bedenin tutarlı olabileceği bir durumu göstermekten çok bedenin nasıl daha da çok parçalanabileceği üzerineydi, sıfır noktasına bir geri dönüş. Bu tam da Lacancı psikanaliz pratiğinin yaptığı vurgunun kendisi olarak değerlendirilebilir, özne eğer kendisine yabancılaşmış ise kendi bütünlüğüne ancak bütün bir biçimde, sağlıklı duran ben çekirdeğini askıya alarak, onu da parçalayarak ulaşabilir. Benjamin'in öne sürdüğü gibi akıl ile doğa klasik estetik anlayışın tam aksi yönünde giderek bir araya getirilebilir:

"Kavram ile bedenin bir araya getirilmesi estetiğin geleneksel ilgi alanıdır. Benjamin için dilin kökleri, insanlık ile Doğa arasındaki sihirli iletişimlerin ortaya konmasındadır; bu nedenle esas olarak bir duyumsal imge sorunudur ve düşüncelerden sonra gelen yegane şeydir. Bu anlamlı taklitçi söylemin izlerini, Mallarmé'nin estetiğinde ve Naples'in el hareketlerine dayalı dilinde olduğu gibi, daha göstergebilimsel ve duygularını dile getiren konuşmada bulur.

Barok tiyatro için en iyi beden ölü olandır; ölüm anlam ve maddenin yerinden oynamasının nihai biçimidir, yaşamın bedenden ayrılması ve onu alegorik anlatıcıya terketmesidir. Benjamin 'Trauerspiel İçinde'de 'ceset oldukça kolay bir biçimde üstün bir amblematik mülk haline gelir' diye yazmaktadır. Barok tiyatro parçalanmış bir beden üzerinde hareket eder, parçaları içinde hala bulanık bir biçimde işitilebilen kayıp bir organisim için yakınma bulunan bir şiddetle parçalanmıştır. Yaşayan beden kendisini anlamlı bir bütün olarak sunduğuna göre, tiyatro yalnızca onun merhametsizce mahvoluşu, bir çok parçaya ayrılması, somut parçaları içinde organları arasındaki anlamı arayabilir.

Anlam bedenin yıkıntıları içinden, uyumlu figürden değil, derisi yüzülmüş etten çıkartılmaktadır; ve belki de burada Freud'un eserleri ile belirsiz bir analoji bulunabilir, çünkü bedenin bölünmesinde olduğu gibi, bölgelerin ve organların parçalanması, onun 'gerçeği'nin keşfedilmesi olabilir."[168]

Bu gerçeğin keşfedilme çabası içerisinde Godard'ın yaptığı, bastırılmış olanın bir tür geri döndürülmesi yönünde değerlendirilmemelidir. Bu aynı zamanda bastırılmış olanın da yeniden biçimlendirilmesi olarak anlaşılmalıdır.

Bu yüzden Godard'ın sinema dilyetisini kullanışının maddi bir pratik olduğu söylene bilmektedir. Maddi yaşam içerisinde ki bir çekirdek olarak düşünülebilecek özne-ben'in tüm parçalarından ayrılarak ortaya çıkartılması ve kendinden geçişe doğru bir yönelimin başlangıç noktasına getirilmesi.

---

168 T. Eagleton; Estetiğin İdeolojisi; sy. 346-347.

Battaille'ın erotizm ile vahşeti ve işkenceyi bir araya getirdiği yerde,[169] Godard da Brecht ile Artaud'un *Vahşet Tiyatrosu* arasında paralellik kurar.[170] Bu bileşim, Godard sinemasını melankolik olmaktan ziyade, öznenin kendi parçalanmışlığını eleştirel ve eğlenceli bir mesafeden görebilmesinin yolunu açar.

Örneğin *Serseri Aşıklar (À bout de souffle Jean Luc Godard*, 1960) filminde, cinsel ilişkinin olamayacağının gösterilmesi Belmando'nun ölümüyle sonuçlanır ama bunun verilişi asla melankoliden izler taşımaz; ama örneğin yine Brecht'ten etkilenmiş bir yönetmen olan (*TO VLEMMA TOU ODYSSEA, Theodoros Angelopoulos*, 1995) filminde, geçmişin yıkıntılar arasından toplanmaya çalışılması yönündeki umutsuz girişim, filmin başından sonuna müziğin de desteği ile melankoli havası içerisinde sürer ve o da Godard'a tam aksi yönden Benjamin'e yaklaşır. Benzer bir örneklen-dirmeyi *Erkeksi, Kadınsı (Masculin Féminin: 15 foit, précis, Jean Luc Godard*, 1965) filminden yola çıkarak da yapmak mümkündür. Bu filmde de, cinsel ilişki, Marx'ın Çocukları ile Coca-Cola'nın Kızları arasındaki ayrımdan kaynaklı olarak imkansız hale gelir.

Buradan yola çıkarak Godard'ı da Lacan gibi 'kadın düşmanı' olarak değerlendirme hatasına düşmek olasıdır. Ancak sorun bir düşmanlıktan çok, kültürel yapılanma içerisinde öznelerin karşılıklı olarak birbirlerinin ne arzuladıklarını keşfetmelerinin imkansızlığın da yatar. Ve erkeğin kendisini bir kadının bakışı altında tutarlı hale getirmeye çabaladığı yerde, böylesi bir kadının olmayışının boşluğuyla karşılaşması gerekir. Kültürün sürekli gönderme yaptığı iki kadın figürü olan 'Bakire Meryem' ile 'Fahişe Maria Magdalena' tek bir kadın içinde birleştirilmek zorundadır. Bir azize olarak anne figürü aynı zamanda erotik bir ilişkinin de teminatıdır ama yasaklanmıştır. Özne Öteki'nden gelen bu sapkın fantezisinin negatif unsuru ile yüzleşerek, kendisini ezen şeyin gülünçlüğü ile tanışmak durumundadır. Biri olumlu (düşsel) diğeri olumsuz (Freud'un yaklaşımı ila fantazmatik) ikili yapının, zıtların birlikteliğinin nihai çözümü; Godard'ın da farkında olduğu gibi olumsuz olanı son sınırına kadar götürmektir. Eğer Godard filmlerinde, ilişkiye geçilemeyişinin temelinde, erkeğin kadının ne istediğini anlayamaması varsa; bu son noktaya kadar çekildiğinde 'kadın bir fahişedir'(Magdalena'nın fahişe olması) şeklindeki bilinçaltı düşünce ile yüzleşme zorunluluğu da kaçınılmazdır. Eğer özne kendisi olacaksa bunu içindeki temiz, hümanist düşünceleri ile değil ama en kirli arzusu ile gerçekleştirecektir. Bu anlamda Godard, Marx'ın "Barbarlığın hakkından ancak barbarca yöntemlerle gelinir" biçimindeki önermesini benimser görünür.

---

169 G. Bataille; İç Deney; Yapı Kredi Yay.; çev: Mehmet M. Yakupoğlu; 1. Baskı 1995.
170 James Roy MacBean; Film and Revolution; Indiana University Press; 1975.

Jane'e Mektup (*Letter to Jane Jean Luc Godard*, 1972) filmi, her halde Godard-Gorin döneminin (Dziga Vertov Grubunun) en çok eleştirilen filmi oldu. Jane Fonda'ya yönelik bir fotoğraftan yola çıkarak yaptıkları, çoğu zaman acımasız eleştiriler, aynı biçimde kendilerine geri çevrildi ve hatta o ana değin yaptıklarının büyüsüne girmiş olmakla itham edildiler. Daha da ötesi Jane'e sırayla tecavüz etmekle suçlanıp, kendi bakış açılarını yitirdikleri vurgulandı.[171] Ancak 1968'in barış isteği ile yapılan protestolarında ön planda yer alan Jane Fonda, 1980'lerin başında kadınlar için aerobik video kaseti çıkarttığında, faşizmin "Kadının görevi erkeğe hoş görünmektir" yollu önermesini benimser ve bu sefer kendi kendisini, böylesi bir simgesel tecavüzün ve erkeklerin kirli fantezilerinin nesnesi haline getirir, yasayı ihlal etmenin bir parçası olur. Belki de *İki Numara* (*Numero deux, Jean Luc Godard*, 1975) filmindeki ses kuşağı, bu durumu en iyi biçimde ifade etmektedir:

"**Pierrot:** Çocuğum var. Kimse bana soru sormuyor. Çocuklarımla sevişmiyorum. Yasak. Karımla sevişiyorum. Sağol patron.

Pierot Sandrine'e: Biliyor musun, kıyılarından öteye taşan ırmağın şiddetinden söz edilir hep, ama kimse kalkıp ırmağı kıstıran kıyıların şiddetinden söz açmaz.

Bana ne bundan?

Bu bana şiddeti kabul ettiriyor.

Sandrine Pierrot'ya: Hadi yürü işverenin bekliyor.

Nasıl bir insan olduğunu görüyor musun, iş verenim değil bu, iş arkadaşlarım, işi bıraktılar.

Arada hiçbir ayrım görmüyorum.

Sandrine: İnsan bir erkekle anlaşamadığı zaman, dilediği an onu bırakıp gidebilir, peki ama ırzına geçen belli bir durum, bir toplumsal dizgenin tümüyse ne halt etmeli?

Dışardan gelen bir ses: Kadınlar, erkeklerin onlardan ne denli nefret ettiklerini akıllarının köşesinden bile geçirmezler.

Dışardan gelen bir ses: Şiddetin erkeklerce başka yöne saptırılması, kadınların gözden düşürülmesinin temel etkenidir."[172]

Şiddet, Godard sinemasında genel olarak yapay ve ya sahte olarak değerlendirilir[173] ancak bu yapaylığın, Godard'ın hümanizmasından kaynaklandığı biçimindeki görüş bir yanılgı taşır. Çünkü Godard'ın gösterdiği, tüketime sunulmuş olan bir şiddetin yapaylığıdır. Godard'da sorunlu olan bir yan varsa, bu da ortaya koy-

---

171 Bunun için bkz. J. Roy MacBean; " Tout Va Bien ve Letter to Jane"; Jean Luc Godard içinde; sy. 234-235.

172 B. Brecht; Sinema Yazıları içinde; "Yaratıcının Sözleri: Jean-Luc Godard"; Görsel Yay.; çev: Bertan Onaran & Yurdanur Salman; 1. Baskı 1977; s: 247.

173 Jean-Luc Godard; sy. 147.

duğu şiddetin nedenlerini sonuna kadar götürmemesidir. Öznenin toplumsal bir birey olarak ve hatta toplumun tikel bir üyesi (yani toplumun kendisi) olarak içinde kaldığı ya da gösterdiği şiddet (ya da Jane'e gösterdikleri şiddet) yeterince derinleştirilmez. Özne son kertede kendi gerçeğiyle yüzleşir ama bundan kaçarak geri çekilir ve yeniden sıfır noktasına döner. *Masculin Feminin*'de Paul Madeleine ve diğer kızlarla birlikte film izlerken, izledikleri filmdeki sahnede, kadınla erkeğin tuhaf sevişmelerinde erkeğin gittikçe hayvani sesler çıkartması sadece Paul'u rahatsız eder ve o da gidip filme müdahale eder. Paul bölündüğünü kabul etmiştir; Coca-Cola'nın kızları ve Marx arasında yaşadığı bölünme, aklı ile doğası; bedene ait bir politika ile toplumsal politika arasında. Ve bunların birleşimi ancak Gerçek'ten geçer ve Paul'un, belki de Godard'ın son kertede kaçtığı budur. Paul, kendisini bir bütün olarak hissettiği, onun eylemlerini tutarlı kılan devrimci politikaya, nafile bir biçimde kaçmaya çalışır.

Godard sinemasında, öznenin ruhsal gerçekliğinden *Hayatını Yaşamak* (*Vivre savie, Jean Luc Godard*, 1962) filminden Masculin Feminin'e doğru bir geri çekilme ve toplumsal gerçekliğe doğru bir yönelme söz konusudur. Hayatını Yaşamak her hangi bir kadın üzerine çekilmiş bir film değildir, ama erkeğin (belki de biraz spekülasyonu göze alarak Godard'ın kendisinin) kendisini kurduğu Lacancı Bir Kadın'ın filmidir. Onu keşfetmeye yönelik, içsel deneyin bir parçası olarak bir deneme filmidir. Godard erkek egemen bir sistemde kadının ne olduğunu araştırmaya yönelmeyecek kadar, erkek egemenliğin sadece bir mit halinde kalmış olduğunun farkındadır; eğer gerçekleştirilmekte olan bir şey var ise, bu da politik bağlamda cinsiyetin yeniden tanımlanmakta olduğudur. Ve bu boşluk içerisinde Godard; Bir Kadının dolayımından geçerek kendi üzerindeki bakışı araştırmaktadır.

Film toplam 12 ana sekansa bölünmüştür ve bu sekansların her biri mekansal ve zamansal olarak birbirlerinden kopukturlar. Bunlar arasındaki bağlantıyı sağlayan tek unsur ise Nana'dır. Bunu içsel olanın (bilinçaltı bir dürtünün) bir tür dışsallaştırılması (teşhiri) olarak görmek mümkündür. Birbirlerinden kopuk olarak ilerleyen sekanslar; bilinç düzeyindeki bir işleyişi değil ama bilinçaltı süreçleri mekansız ve zamansız olduğu biçimindeki Freudcu görüşü akla getirmektedir. Ve Nana karakteri, film bu anlamda değerlendirildiğinde, tek ortak figür; bu bilinçaltı kadın düşüncesinin cisimleşmiş bir halinden başka bir şey değildir.[174] Film Nana'nın fahişe oluşu ile başlar, bunu geliştirir ve onu öldürene kadar bu gelişimi sürdürür. Fahişelik ve ölüm temaları, çifte anlamları içerisinde bir yandan erotiz-

---

174 Godard bu film ile ilgili şöyle demektedir; "Filmin seyirlik yanını vurgulamak için Vivre sa Vie'yi sekanslar biçiminde oluşturdum... Yanı sıra, bu ayrım, içte nelerin olup bittiği duygusunu vermeme en iyi biçimde olanak sağlayan şeylerin dış görünümleri ile de uyum gösterdi. Diğer bir deyişle, Bresson'un Pickpocket'da (Yankesici) kullandığı, dramın içeriden görünüşüne karşıt bir işleyiş. 'İçerde olan' nasıl verilebilir? Sanırım akıllıca dışarıda kalarak." Aktaran Richar Roud; "Anlatım"; Jean - Luc Godard içinde; s: 67-68.

me ama diğer yandan da, özellikle de Avrupa'daki kültürel krize işaret ederler.

Savaş sonrası dönemin krizleri atlatıldıktan sonra oluşan tüketim toplumu koşulları altında, her şey birer tüketim nesnesine dönüşmektedir. Arzu nesnesi ile tüketim nesnesi arasında derin bir farklılık vardır. Tüketimin mantığı, arzu nesnesine ulaşma yönünde özneyi adeta kırbaçlar ve o her seferinde daha hızlı hareket ederek nesnesinden daha da uzaklaşır. Erotizmin ilk anlamı bu imkansız arzu nesnesi ile karşı karşıya kalmaktır; ve Yasa'nın geçerliliğini koruduğu bir evrende, özne simgeselin sınırları dışına çıkmadan bu karşılaşmayı yaşayacağı için, nesne sert, şiddet dolu, soğuk ya da öznenin müstehcen fantezilerinden kirlenmiş bir biçimde ortaya çıkabilir. Ama ancak bundan sonra özne ile nesnenin birleşmesinden, erotizmin nihai sonucundan, bilinemez bir bölgeden söz edilebilir. Burası bilinemezdir ancak buna ulaşacak mekanizmalar yaratılabilir.

"Savaşın artan vahşeti ve disiplin içinde boğulma, eskiden savaşın kazanana verdiği iğrenç gevşemenin ve rahatlamanın payını azaltmıştır. Bunun tersine, kıyımlara çürümüş korkunçluk, kamplardaki çıkmaza girmiş korkunçluk eklenmiştir. Korkunçluk bile bile depresyonun anlamını almıştır; yüzyılımızın savaşları savaşı mekanikleştirmiş ve savaş yaşlı hale gelmiştir. Dünya sonunda akla teslim olmaktadır. Ve çalışma savaşa kadar onun ilkesi ve temel yasası haline geliyor.

Ama çalışma şiddetten gizlendiği ölçüde, kör sertlikte kaybettiğini bilinç aracılığıyla kazanıyor. Özellikle resim bu yeni yönelişin yavaş yavaş sadık bir yansıtıcısı oluyor. Resim idealist durgunluktan paçasını kurtarıyor. Hatta kesinlik karşısında, gerçek dünya karşısında elde ettiği özgürlükler içinde her şeyden önce yıkmak istediği şey idealizmdir. Erotizmin bir anlamda çalışmanın karşısına çıktığı doğrudur. Ama bu karşı çıkma hiçbir şekilde canlı değildir. Bugün insanları tehdit eden şey hiçbir şekilde maddi zevk değildir. Maddi zevk ilke olarak zenginliklerin artmasına karşıdır. Ama zenginliklerin artması, -en azından kısmen- zenginliklerden beklemekte olduğumuz zevke karşıdır. Zenginliklerin artması, savaşın tek çıkış olduğu aşırı üretime götürür. Erotizmin, zenginliklerin akıl-dışı artışına bağlı olan sefalet tehlikesine karşı tek ilaç olması gerektiğini söylemiyorum. Tam tersini savunuyorum. Ama erotik zevk almanın -enerjinin anında tüketilmesinin- modeli olduğu, savaşa zıt çeşitli tüketim olanaklarını hesaba katmadan, aklın oluşturacağı bir çıkışı keşfetmeliyiz."[175]

Gündelik hayat içerisindeki tüketim (tüketim toplumu) modern bir terör biçimidir ve akılla oluşturulmuş bir çıkışa işaret etmek bir yana daha çok bilincin tahrip edilmesini, dünyayı algılamada kullanılacak kavramların anlamlarını yitirmesini içerir; diğer yandan özne ile nesne arasındaki süre giden gerginlik ve yanlış

175 G. Bataille; Eros'un Gözyaşları; Göçebe Yayınları; çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu; 1. Baskı - 1997; sy. 68-69.

tanıma diyalektiği, son kertede öznenin arzusunun fazlası ile baskı altına alınmasıyla erotizme ait duyuların tahrip edilmesiyle sonuçlanır.[176] Godard modern toplum içindeki insanın yerinden işe başladı ve belki de en önemli yapıtlarını Dziga-Vertov Grubu ile birlikte verdi, ancak başkaldırının ardından o da geri çekildi. Onun gerçekleştirdiği iş, Brecht'e fazlası ile uygundu; 'Yeni kötü şeyler'den başlamıştı. Ancak belki de 'Eski kötü şeyler' den başlamak gerekiyordu.

3. BİRİNCİ OLUMSUZLAMA: EROTİZMİN NEGATİF BİLGİSİ OLARAK "ESKİ KÖTÜ ŞEYLER"

Lacan 'bastırılmış olanın dönüşü' üzerinde dururken, bu geri dönüşün doğasında zamansal bir paradoks olduğunu saptar. Çünkü burada, sonucun nedenden önce gelmesi gibi bir problemle karşılaşılmakta ve daha da ötesi geçmiş (neden) bugün-den/gelecekten yola çıkarak (sonuç) yaratılmak-tadır. Lacan bunu açıklarken şu örneğe başvurur:[177]

"Wiener, ikisinin de zaman boyutları birbirlerine zıt yönde hareket eden iki varlık koyutlar. Tabii ki bu hiçbir anlama gelmez ve hiçbir anlama gelmeyen şeyler birdenbire, ama gayet farklı bir alanda işte böyle bir anlam ifade ediverirler. Eğer bunlardan biri diğerine bir mesaj, söz gelimi bir kare gönderirse, zıt yönde hareket eden varlık, kareyi görmeden önce karenin ortadan kalkışını görecektir. İşte biz de böyle görürüz. Semptom başlangıçta bize, her zaman iz olarak kalacak bir iz olarak, analiz epey uzun bir yol katedene kadar, biz anlamını farkedene kadar anlaşılmamayı sürdürecek bir iz olarak görünür."[178]

Demek ki semptom üzerinde yürütülecek bir çalışma, geçmişe doğru yapılan bir yolculuk ve geçmişin oluşturulması yönünde bir çabadır. Geçmişte yaşanmış ve bastırılmak sureti ile unutulmuş olan kötü bir deneyimin kurulması yönünde bir üretimdir. Burada gerçekleştirilen eylem, geçmişin değiştirilmesi gibi metafizik bir süreç olarak anlaşılmamalıdır; ancak yapılan şey geçmişin baştan beri ne olmuş olduğunun ancak bu geriye dönüş sayesinde o olabileceğinin gösterilmesidir. Ve açığa çıkan durum, öznenin buna ancak bir dolayım ve yanlış tanıma süreci içerisinde ulaşabileceği şeklindedir. Zaten psikanaliz sürecinin vazgeçilmez unsuru ve 'baş belası' olan aktarım da varlığını, öznenin kendisini bu yanlış tanımasına, kendisine ilişkin Gerçek bilgiye ulaşmasını kendi kendine engellemesine bağlıdır. Ancak bu bilgiye de aktarımdan geçmeden ulaşılamaz.

Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, semptom simgesel evrendeki bir tür

---

176 Bu konuların ayrıntılı tartışmaları için bkz.; J. Baudrillard; Tüketim Toplumu; Ayrıntı yay.; çev: Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin; 1. Basım - 1997. H. Lefebvre; Modern Dünyada Gündelik Hayat; Metis Yay.; çev: Işın Gürbüz; 1. Baskı, 1998.

177 J. Lacan; The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique; Cambridge; 1988, sy. 159.

178 Aktaran; S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; sy. 70.

boşluğa işaret ettiği gibi aynı zamanda bunu kapatmaya da çalışan bir unsur olarak işlev görür. Yani semptomu çözümlediğimiz ve fanteziden geçtiğimiz noktada karşımıza çıkan şey, simgeleşmeye direnen bir unsur olarak Gerçek değil-dir. Ama burada karşımıza, bu Gerçek'in bir tür simgesi olarak işlev gören tek bir semptom olarak sinthome çıkar.

Burada Kant'ın 'kendinde-şey'i ile Hegel'in 'kendinde-şey'i arasındaki fark önemlidir. Kant burada bir şeylerin var olduğunu varsayar, Yüce'nin arkasında pozitif bir unsur olarak 'kendinde-şey' bulunur, Hegel'in yaptığı bunu bir nevi 'düzeltmektir', 'kendinde-şey' diye bir şey yoktur, O ona ulaşma çabasının, analiz sürecinin kendisinden başka bir şey değildir. Farklı bir tarzda söylendiğinde erotizme ulaşmak için uğraşılan çaba içerisinde, erotizmin ken-disini tamamladığı ve özne ve nesnenin birbirlerinin içine akarak kayboldukları bir yer sadece fantezidir, erotizm bu olmayan yere ulaşma sürecinin kendisidir ve pozitif hiçbir işaret taşımaz, onun bilgisine ulaşmak kendi başına negatif, yıkıcı bir unsurdur;

"Psikanalizde, bilgi ölümcül bir boyutla damgalan-mıştır: Özne ona yaklaşmanın bedelini kendi varlığıyla ödemek zorundadır. Başka bir deyişle, yanlış-tanımayı ortadan kaldırmak, kendini yanlış tanıma formu / yanılsaması ardında sakladığı varsayılan 'töz'ü de ortadan kaldırmak, yok etmek anlamına gelir. Bu 'töz'-psikanalizin kabul ettiği tek tözdür bu- Lacan'a göre, keyiftir (jouissance): Demek ki bilgiye ulaşmanın bedeli, keyfin kaybedilmesiyle ödenir. Keyif, bütün o aptallığıyla, ancak belli bir bilgisizlik, cehalet temelinde mümkündür. O zaman, analiz edilen kişinin analiste çoğunlukla paranoid bir tepki vermesinde şaşılacak bir şey yoktur: Analist, onu kendi arzusu hakkında bilgi sahibi olmaya iterek, fiilen ondan en mahrem hazinesini, keyfinin çekirdeğini çalmak istemektedir."[179]

Özne'nin fanteziden geçerek edindiği bilginin anlamı, son kertede acı bir tecrübedir. Baştan beri zaten özne olmadığını görmek. O yüzden Lacan'ın 'Arzu Grafiği'nde özne ($) üzeri çizilmiş olarak verilir; bu hem onun yarılmış olmasının hem de eksikliğinin gösterenidir; tıpkı büyük Öteki'nin üstünün çizili olması gibi. Tüm bu sürecin sonunda geriye kalan tek şey Gerçek'tir. Fanteziden geçtiğimizde bulduğumuz tek şey ölüm dürtüsü ise, öznenin iki yolu var demektir; ya kendi imkansızlığı içerisinde Gerçek ile (onun cisimleşmiş biçimi olan Şey ile) uzlaşacak ve onu artık gülünçlüğü içerisinde kabul edecektir ya da ölüm dürtüsüne boyun eğecektir. Yani bu sürecin kendisi öznenin kendisine ulaşması demektir, bunu ötesinde özne diye bir şey yoktur, orada öznenin 'mutlak hiçliği' bulunur. Sinema tarihinde bunun üzerine bir dizi film bulabilmek mümkündür. Ama son yıllarda bu konuda çabalarını ısrarla sürdüren Lynch'in sineması çok iyi bir örnek teşkil etmektedir.

---

179 S. Zizek; a.g.e.; sy. 84.

Eğer gelişen uygarlık içerisinde insan gittikçe kendisinden uzaklaşıyor, bölünüyor ve hatta çürüyorsa; bunu insanlığın bir trajedisi olarak değerlendirip gözyaşı dökmek boşuna bir çabadır. Bunu trajedi olarak kavramak hümanizm batağına saplanmak anlamına gelecektir ve insan yine o aynı ahlak yasasına boyun eğmek durumunda kalacaktır. Öyle ise bir kez daha yapılacak şey (belki de yine boşuna bir çaba ile) estetiğin etik üzerindeki zaferini koyutlamak olacaktır. Hegel'in vurguladığı gibi, trajedi de kahraman ahlaki olarak zaferi kazanan kişidir[180] ve bu ahlaki üstünlük tekrardan büyük Öteki'nin onaylanmasını içerir. Eğer aynı unsurun komedi içinde verilmesi ile karşılaşırsak, burada gerçekleştirilen eleştiri özneye simgesel evrende bir yer sağlamaktan öteye gitmez. Özne'nin bir anlamda komedi içinde Öteki'deki eksik ile özdeşleştiği söylenebilir.

Gülünç olan ise, birincisi öznenin Öteki'deki eksikle özdeşleştiği noktada nasıl gülünç duruma düştüğünü gösterirken, diğer yandan da onaylanan ahlak yasasının ardındaki sapkınlığı da vurgulayacaktır (Kant ile Sade'ın karşılaştırmasında olduğu gibi). Daha da ötesinde gülünç olan asıl anlamını bulur, özne sadece kendine ulaşabilmenin imkansızlığı ile böylesi bir kendiliğe doğru yol alabilir. Yani estetik etik üzerinde zafer kazanmalıdır, ancak bu estetik projenin amacının da imkansız olması anlamını içinde taşır. Özne ile nesne asla birleşemezler ve cinsel ilişki asla yoktur. Ve bu ancak acımasız bir gerçeklik olarak ortaya konulabilir.

Özne'nin beden/zihin/tin olarak bölünmüş olması (Kantçı bilgi yetilerinin temelleri) temellerini ailede bulur, özne ancak Baba'nın Adı'nın (Yasa'nın) devreye girmesiyle bu bölünmeyi yaşar, başka şekilde söylendiğinde semptomunun geçmişinde yer alan unsur ailedir. Ancak aile aynı zamanda özneye güvenli bir yer fantezisini sunan unsurun kendisidir. Freud'un demiş olduğu gibi tekinsiz bir dünyada, öznenin kendi arzusunun, tininin sığınabileceği tek alan ailedir ve aile pek çok şey gibi 1950'ler sonrasında tarih sahnesinde dağılmıştır. Öyle ise, özne için hem ailenin varlığı hem de bu dağılışı çifte travmatik etkiye sahiptir. Bu yüzden, nasıl ki Lacan'ın kuramında merkez Baba'nın Adı'ndan Gerçek'e doğru kaydıysa, Lynch'in sinemasında da gerçekleşen şey aynıdır. Ancak Gerçek'in dolayımı ile, semptomdan yola çıkarak geçmişe doğru bir yolculuk yapılır ve bugün şeylerin niçin bu durumda oldukları araştırılır.

Çokça söylendiği gibi bunun post-modernizm ile bir ilişkisi yoktur ama daha çok bir Geç-Modernizm olarak adlandırılabilir. Çünkü hala temelde işlerlikte olan düşünce yabancılaşma olgusunun kendisidir ve Lynch bunu vurgulamak üzere sürekli öznenin fantezilerine yönelir ve fantezi kuran öznenin bu fantezi içinde kendini konumlandırışı ile gerçekte nasıl olduğu arasındaki derin uçurumu yıkıcı

---

180 Bkz.; Sevda Şener; Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı; Dost yay.; 1. Baskı - 2001 sy. 91.

bir biçimde vurgular; fanteziden geçtiğimiz her seferinde ya ölümü *Mulholland Çıkmazı* (*Mulholland Drive, David Lynch,* 2001), *İkiz Tepeler: Ateş Benimle Yürür* (*Twin Peoks: The Fire Wolk With Me, David Lynch*, 1992) ya da Gerçek'i saçmalığı ve gülünçlüğü içerisinde kabul etmeyi *Mavi Kadife* (*Blue Velvet,* 1986), *Kayıp Otoban* (*Lost Highway*, 1997) görürüz. Ve Lynch Gerçek'in bu sert çekirdeğine ancak fanteziler yolu ile yaklaşabileceğimizin çok iyi farkındaymış gibi görünmektedir.

Klasik estetiğin ve özellikle Kant'ın doğada, uyum ve güzellik gördüğü yerde Lynch simgeleştirilemez, travmatik bir unsur görür. *Mavi Kadife*'de doğanın ortasında bulunan kulak ya da *İkiz Tepeler*'de aynı doğanın içinden çıkan, parçalanmış bir ceset gibi. Ya da *Mulholland Çıkmazı*'nda güzel, sarışın bir kadının şiddetinin vurgulanması buna bir örnek teşkil eder. Böylece eski olan (travmatik şiddet) ile yeni olan (sahte bir uyum / yanlış tanıma) arasındaki diyalektik ilişkiyi öznenin fantezisinden, ruhsal gerçekliği içerisindeki çoğul karakterinden yola çıkarak çözümler. Ve burada ortaya konulan, kimi zaman Baba'nın içi boş, iktidarsız söylevi ve hıncıyken [(ressentiment) örneğin *Mavi Kadife*'de Frank ya da Kayıp Otoban'da Dick Laurent gibi] diğer yandan, özellikle öznenin en incelikli, hümanist davranışlarının gerisine gizlenmiş bir biçimde, "Onun asıl ruhunu oluşturan bir mahpus dönenir durur: Faşist..."[181] (Mavi Kadife'de Jeffrey'nin Dorothy'e vurduğu zaman duyduğu zevk; *Vahşi Duygular*'da Sailor ile Lula'nın sevişme sahnelerinin ürkütücülüğü gibi).

Klasik estetiğin bu uyum ideasını bozma yönündeki girişim; yani yanlış-tanımaya son verme ve gerçek ile yüzleşme yönündeki sinema estetiği, aynı zamanda kendisini oluşturan temelleri de sorgulama nesnesi haline getirir. Filmler en ciddiyetli oldukları noktada kendi gülünçlüklerini de açığa vururlar. Burada gerçekleşen özne ile nesnenin nasıl bir araya gelebileceğine dair bir ideal uyum fantezisi yaratmak değildir; ama bu iki öğenin birbirlerini nasıl dışladıklarını gösteren bir biçim söz konusudur. Fantezi boyutundan nesnel gerçekliğe ya da tam tersi yönde yapılan keskin geçişler sayesinde, filmler öznenin zaten gerçek yaşam içerisinde de böylesi bir bölünmeden muzdarip olduğunu ortaya koyar. Daha da ötesi erkekle kadın arasında varsayılan ilişkinin erkekle-erkek (baba/ oğul ya da benzeri) arasında bir ilişki olduğunu, kadının dolayımlayıcı olduğunu vurgular. Mavi Kadife'de Jeffrey babanın yerini alabilmek için kadınları kullanır: Hem imgesel düzeyde yumuşak, uyumlu kendi babasının yerini almak için Sandy'yi hem de Gerçek bir baba figürü olan Frank'in yerini almak için Dorothy'yi kullanır ve böylelikle tam da simgesel evren içinde Yasa'nın bir temsilcisi biçimine gelir; ancak bunun verilişi bir kartpostal figürünü andıracak denli gülünçtür. Görüntünün for-

181 *T. Adorno; Minima Moralia; sy. 91.*

mu ve son sahnenin baştan aşağı düzenleniş biçimi kendi içeriğini filmin en başına katlanarak yalanlar.

Lynch'e yönelik eleştirilerin merkezinde, erkek egemen söylevi benimsemesi, kadınları bir nesne gibi görmesi ve şiddeti yüceltmesi savları vardır. Bunların her biri yüzeysel olarak haklılık payı taşıyabilir; ancak doğru değildir. Lynch'in sineması özneyi kendi çokluğu içinde yakalar ve eğer bunlardan birisi erkek egemenliğe doğru evrimleşiyorsa diğeri bunu yalanlar; ama eğer söz konusu olarak erkek karakterler merkeze oturtulacak ise *Mavi Kadife*'nin Jeffrey'sin de olduğu gibi, birbirinden farklı özdeşlik konumlarını ve bunlara dayalı olarak kendisine nasıl yabancılaştığını da vurgulamak gerekir. Kuşkusuz belli bir noktada kadına sadece bir nesne gibi davranır, ama diğer yandan onu üzerinde sınırsız bir güç uygulayabileceği bir et olarak da tasarlar ancak bunun dışında birbirlerinin içine akıp kaybolabilecekleri bir objet petit a olarak da aynı kadın yer alır.

Kadın bedeninin gösterilmesine yönelik itiraz ise iki yönde anlaşılmazdır; birincisi böylelikle kadın bedeninin erkeklerin kirli fantezileri için bir nesne haline getirildiği yönündedir ki, burada çıplaklığa karşı aynı ahlakçı tutumun yer aldığını gösterebilmek gayet rahat mümkündür. Diğer yandan eğer kadın bedeni pornografik bir imgelem içerisinde temsil ediliyorsa, burada zaten erotik, cinsel bir ilişkinin imkansızlığının katı, soğuk bir cisimleşmesinden başka bir şey yoktur. Ve bundan kaçma yönündeki çaba, insanın daha baştan erotik dürtülerinin bastırılmasını daha da ağırlaştırır ki bunun sonucu daha patolojik vakalara yol açar. Ve son olarak belki de şu söylenebilir:

Erkeğin kendi cinselliğini keşfedişi de ancak müstehcenleşme boyutu ile tamamlanır. Ancak o sayede kendi içindekine ulaşabilir; İkiz Tepeler'de babadan birdenbire bir maymun görüntüsüne geçen kurgu, aynı zamanda bastırılmakta olan hayvanın da bir imgesini yakalar. Eğer erkeğin kastrasyonunu ona hatırlatan, güzel bir kadın ise, bu kadın ,imgesine ancak kadının estetize edilmesiyle ulaşılabilir ve benzeri bir biçimde şiddetine de. Sonuçta bir cinsel ilişkiye ulaşılacak ise; erkekle kadının birbirlerinin içinde kayboldukları bir noktaya ulaşılacak ise; o bugün kötü olan şeyler içinde en kötüyü bilmekten geçer ve en kötü deneyim, öznenin geçmişinde erotizminin bastırılması ve evcilleştirilmesi ile yaşanmıştır. Öznenin boyun eğme ile özgürleşme arasında yaşadığı çifte deneyim göz önüne alınmadan; sadece özgürleşmenin yüceltilmesi üzerinden yürüyecek bir cinsel politika; çoğu kez feministlerin oluşturdukları gibi; fazlası ile yıkıcı sonuçlar doğurur;

"Eğer özgürleştirici düşünce berbat bir çelişki ise, bir başka anlamda da kendi kalıbını kırmaya çalışan baskıcı akıldır. Tarihsel olarak, böylesi bir akıl, benliğin mitlerden ve Doğa'ya kölelikten kurtulmasına yardımcı olur; ancak kahredici bir ironidir ki benliğe güç veren bu özerkliğin arkasındaki güdü, hedeflediği özgürlü-

ğü altüst ederek hayvani ve yırtıcı bir zorlamaya dönüşü-verir. Özne bağımsızlık adına kendi içsel doğasını bastı-rırken, kendisini, doğadan kopuşunun özgür bıraktığı kendiliğindenliği boğarken bulur. Böylece bireyselleşmek için harcanan emeğin tümü, benlik, kendisini boş ve mekanik bir uyuma doğru sıkıştırırken, benin içeriden çökertilmesine dönüşür. Ben'in işlenmesi, özgürleşme ile batırma arasında karasızca ilerleyen bir olaydır. Bilinçaltı da benzer bir ikilikle malüldür. Bizi haz dolu duyusal bir doyuma davet ederken, aynı anda, bırakın özgürleşmiş olmayı, bizim özne dahi olmadığımız, arkaik, farklılaşmaların bulunmadığı bir duruma dönmekle tehdit eder. Faşizm işte o zaman bize mümkün olan dünyaların en kötüsünü sunar."[182]

Bu durumda sanat yapıtı için çıkar yol, bugünün şartları içerisinde özerk kalabilmesini sağlayacak tek yol, gelecekten (erotizmden) geçmişe doğru (Eros ve Thanatos'un ilk bölünmesine) bir yol izlemektir. Diğer bir ifade ile nesnel gerçeklikle yüzleşmeden ve hatta ondan kaçarak Gerçek'ten yola çıkmak zorundadır. Eğer baştan beri (Avrupa uygarlığının Aydınlanma çağından beri) duyusal olan ile akıl arasında bir estetik alan tanımlandıysa; bunun nedeni belli bir uzlaşımın yakalanması adına, duyuları anesteziye sokmak ve erotizmin asıl gücünü evcilleştirmek adınadır. Paradoksal bir biçimde buna yanıt ancak yine estetik alan içinden verilebilir, ama bu defa estetik bir ara unsur değil ama erotik olana ulaşmak adına ahlak yasası üzerinde zafer kazanan ve bu sayede kendi öngörmesi gereken ölümünü de hazırlayan bir alan olarak.[183]

Lynch'in sinemasında problem buradan kaynaklanmaz, o tam da kendi sinemasını bu öngörme ile gerçekleşme arasındaki boşlukta oluşturur ve merkezi problemi, bütün filmlerinde öznenin yabancılaşması ile özgürlüğü arasındaki gerilimdir. Lynch sineması, kendi içindeki öznelerini (karakterlerini) fanteziden geçmek sureti ile semptom ile uzlaşmaya doğru götürür ve şeylerin ilk durumlarının bir tarihselleştirmesini yapar (1940-1950 yıllarına gönderme yapması bundandır, hoş bir nostalji değil), ancak başta da söylendiği gibi bunu yaparken kendi olanaklılık temellerini de eleştirerek ve hatta çoğu kez bunu gerçekleştirir. Bu yüzden oluştuğu, doğduğu boşlukta daha baştan ölüdür; Lynch'in geç kalmış modernizmi doğduğu anda klasikler arasında yerini alır. Eğer dalga geçtiği, kendisini ciddiye almadığı yollu eleştiriler yapılacak ise; bu onun yaptığı işe inancından kaynaklanır. O da en az Adorno kadar estetiğin içerisinden geçerek hala bir geleceğin va-

---

182 T. Eagleton; Estetiğin İdeolojisi; sy. 360.

183 Öngörülen ölüm ile gerçekten ölüm arasındaki fark önemlidir. Burada ölümün bir tür simgesel unsur olarak kaydedilmesiyle onun gerçekleşmesi arasında kesinkes bir boşluk yaşanır. Bunların yer değiştirmesi mümkündür, hangisinin önceden geleceği bilinemez Lacan'a göre ama ikincisi daima ölüm dürtüsüne, simgesel evrenin yıkımına bağlanır. "ki ölüm arasındaki yer, hem yüce güzelliği, hem de korkunç canavarları içinde barındırabilen bu yer,das Ding'in, simgesel düzenin ortasındaki gerçek-travmatik çekirdeğin yeridir." Zizek; a.g.e.;sy. 150.

rolabileceğine ve bu geleceğe de onun negatif bilgisi ile ulaşılabileceğine inanır. Bu yüzden de kendisini yalanlar;

"*Wild at Heart*'ın anlatım tarzı, geri dönüşler, kopuk kopuk olaylar, iyice karmaşıklaşmış bir gerçekliğe işaret eder gibidirler. Filmin kahramanları, anlamını, mantığını yitirmiş bir dünyada, gökkuşağının ardındaki masal ülkesine doğru yol alırken, bu içinden çıkılması zor gerçekliğe, öyle gelişigüzel, basit çözümlerle müdahale etmenin, basit bir çıkış yolu bulmanın imkansızlığı kendini duyurur. Kötü cadı ya da iyi peri, bu gerçekliğin karşısına, yanılsamanın parçası olarak çıkarlar, ama gerçekliği aşmanın yolu değildir yanılsama. *Wild at Heart, Easy Rider* gibi prototip bir yol filminin ya da gene yol filmlerinin feminist bir versiyonu olan Thelma and Louise'in aksine, bir felaketle son bulmayıp, iyi perinin müdahalesiyle bir tür mutlu sona kavuşsa bile, bu mutlu son, gerçek dünyanın şiddet ve acımasızlığının, ancak masalsı yanılsamalar içinde aşılacağı mesajının verilmek istendiği anlamına gelmez: Tersine, şiddet ve acımasızlığın ortadan kaldırılması ancak sinemanın, bu düş üretme fabrikasının yanılsatıcı dünyasında mümkündür, demeye getirir."[184]

Lynch sineması uzaktan bir akrabalık ile Brecht'in estetik görüşünü devam ettirir, onun kadar politik olmasa dahi yaptığı, özellikle 'Amerikan rüyası' denilen şeyin sadece fantezide / sinemada bir rüya olduğu, fanteziden geçip özneye farklı bir bakış sunulduğu nokta da ise bu rüyanın ardında yatan kabusun gösterilebileceği yönündedir. Lynch'in yakalayıp ancak es geçtiği bir unsur ise çok önemli hale gelebilir. Filmlerin hepsinde özneler arasındaki ilişkiler ve hatta aynı öznenin kendi çoğulluğu içindeki ilişkisi daha çok bir tür nesneler arasındaki ilişkiye dönüşmüştür. Özellikle *Kayıp Otoban* ve *Mulholland Çıkmazı* filmlerinde, karakterlerin çifte yapıları (fantezideki özne ile gerçeklikteki özne) arasındaki ilişkiler, Yüce'nin Hegelci kavranışındaki çifte dolayıma sahip (hem en yüksek hem de en alçak) karşılıklı birer nesne/ Şey statüsüne sahiptirler. Lynch bu iki farklı yapının dünyaya bakışları üzerine eğilirken onların birbirlerine bakışlarını gözden kaçırır. İnsanların birbirlerine nesneler gibi davranmasından daha eski kötü şeyler de ardır ve bu insanın kendisine bir nesne gibi davranmasıdır.

Erotizm özne ile nesnenin birbirlerinde kaybolmasıdır; bunun için öznenin kendisine son vereceği aşamaya gelmesi semptomunu yorumlaması, fanteziden geçmesi varlığının tek dayanağı olan bir semptom ile (sinthome) özdeşleşmesi gerekir. Lynch'in sineması öznenin bir tür iptal oluşunu gösterir ama bunu nesne olmak pahasına yapar. Orada özne artık imkansız bir gerçek olarak, Lacancı Şey olarak, bir nesne statüsünde varlığını sürdürür. Lacan'ın kuramının merkezini Ba-

---

184 Bernhard Roloff & Georg See_len; Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi; Alan Yay.; çev: Veysel Atayman; 1. Baskı – 1996; s: 318 -319.

ba'nın Adı'ndan Gerçek'e çevirdiği yerde, sinemada estetiği de ilgisini yabancılaşma ve özdeşleşme mekanizmalarından yeni bir tür estetiğe çevirmek durumundadır (eğer hala söyleyecek sözü varsa). Bu tikel bir unsur olarak özneden yola çıkılarak gerçekleştirilemez ama özne olarak toplumdan yola çıkılabilir. Özne psikoza yakalanmamak için semptomu seçmek durumundadır ki bu onu en sonunda nesne olmaya götürmüştür, çünkü bir biçimde kültürle iletişimini idame ettirmek durumundadır, tek başına simgeselin yıkımını seçemez; bunu seçebilecek unsur özne olarak toplumdur. O simgesel evrenin yıkımını seçebilir ve bir gelecek ancak bunun üzerine kurulabilir.[185] Bu bir şeyi seçmek yerine hiçliği seçmektir ve muhtemelen erotizme ulaşmada (her şeyin birlikteliğinde) onun negatif bilgisini oluşturmanın son adımını da bu oluşturur: Mutlak bir Şey olarak inşa edilmiş insanın yıkımı. Sinema estetiği içerisinde gösterilecek böylesi bir çabanın adı belki de eski tartışmanın da (Modernizm ile Gerçekçilik arasındaki) bir bileşimi olarak kavranılabilir: 'Modernist Gerçekçilik'. Bunu Kubrick sinemasının içinde tartışacağız ama önce bu sinemanın genel özelliklerine bakmak gerekmektedir ve buradan hareketle, Kubrick sinemasının erotizm kavramı ile olan ilişkisini araştıracağız.

185 *Pek çok kuram toplumsal çürümeden, kültürün çöküşünden söz edip buna üzülüyor. Eğer bir çürüme varsa daha 'iyi' bir gelecek için bu çürümeyi durdurma çabasını göstermek anlamsızdır, durdurulsa bile çürüdüğü ile kalır, yapılması gereken çürümeyi hızlandırmaktır.*

VI. BÖLÜM
KUBRICK SİNEMASI VE EROTİZM

Kubrick sinemasını görünüşte erotizm ile ilişkilendirmek pek kolay değildir. Çoğunlukla kadınlara karşı ilgisiz, anti-hümanist, katı ve özellikle izleyicisini her anlamda zorlayan bir sinemadır. Onun sinemasındaki karakterlerin birer özne olduklarını söylemek bile hayli güçtür, öznenin tanımını fazlası ile genişletmeye ihtiyaç duyar. Çoğu zaman karakterler yaptıkları eylemlerin takipçisi bile olamazlar ve çıkan sonuçları değerlendiremezler. Boyun eğme / özgürleşme diyalektiğinin yani öznenin geçerliliğinin hiçbir pozitif ya da negatif unsurunu göstermezler. Daha da ötesi belirli bir bilinçle hareket ettiklerini söylemek epey güçtür. *Otomatik Portakal'da* (*A Clockwork Orange, Stanley Kubrick*, 1971) Alex sergilediği davranışların anlamlarını hiç düşünmez, adeta bir boşluğun içinde hareket edercesine şiddet sergiler; *Barry Lyndon* (1975) filminde Barry'nin sürüklendiği serüvenler içerisinde, çoğu zaman tasarlayarak oluşturduğu kendisine ait bir rol yoktur, ama oradan oraya sürüklenip durur; *Parıltılar (The Shining, Stanley Kubrick*, 1980) Jack belirsiz bir biçimde zapt edilemez bir şiddetin temsilcisi olarak karşımıza çıkar; *2001: Bir Uzay Macerası* (*2001: A Spoce Odyssey*, 1968) belki de Kubrick filmleri içerisinde Özne olmaya en yakın karakter olarak HAL karşımıza çıkar. Sanki Kubrick'in karakterleri çeşitli değiş tokuş / mübadele işlemlerinde yer alan birer nesneden başka hiçbir şey değildirler, gel gelelim bir nesne olmanın bu işlevini de yerine getiremezler. Belki de fiziksel birer varlık olarak yer aldıkları dünyalarında aslında yerleri yoktur; oraya iliştirilmiş ve bir an önce yok edilmesi, gözden uzaklaştırılması gereken birer Şey'dirler.

Nesne ile Şey arasındaki en temel farklılık, nesnenin bir varlığın (maddenin) cisimleşmesi olmasına karşılık, Şey'in bir yokluk kaydının (burada öznenin) bir cisimleşmesi olmasında yatar. Başta söylediklerimiz hatırlanacak olursa, öznenin temel kuruluşunun özdeşleşmeye dayalı olduğunu ve bu özdeşleşmenin simgesel evrende, Büyük Öteki'nde yer alan bir boşluğu (yokluğu) kapatmak için olduğu biçimindeydi. Bu simgesel evrenin etrafında yapılandığı boşluk Gerçek'tir; yani özne son kertede Gerçek'in cisimleşmesinden başka bir şet değildir, baştan beri arayıp durduğu o arzu nesnesi kendisidir. Belki de Nietzsche'nin deyişini kabul edecek olursak, "Özne bir dil hilesidir". Ancak öznenin kendisine ilişkin bu durumu kavraya-

bilmesi, yani baştan beri gelen kendisi hakkındaki yanlış tanımaya son verebilmesi için; simgesel boyut ile (simgesel özdeşleşme noktası / büyük Öteki'nin Bakışı) bulunduğu nokta arasında belirli bir mesafeyi koruyabilmesi gerekmektedir. Eğer özne kendi konumunu yitirir ve gidip bu bakışı benimserse düşeceği konum, fanteziden geçip semptomu ile özdeşleşme değil; ama Öteki ile özdeşleşme olur. Bunun sonucunda da kendisi travmatik bir unsura dönüşecektir. Bunun en güzel örneklerinden birisini *Full Metal Jacket* (*Stanley Kubrick*, 1987) filminde bulabiliriz: Deniz Piyade Birliği içerisinde yer alan Er Pyle eğitime bir türlü uyum gösteremez, bu uyumsuzluğu yüzünden kendisi değil ama sürekli birlikteki 'arkadaşları' cezalandırılır ve bu cezalandırılma sürecine katlanamayan birlik, bir akşam onu öldüresiye döverler. Bu andan itibaren Er Pyle büyük bir değişim geçirir ve eğitimi başarı ile tamamlar. Ancak askeri mekanizmanın sınırsız şiddeti ile kendisini o derece özdeşleştirir ki, özneliği (belirli bir mesafede kalmayı) yitirir ve eğitim çavuşu ile kendisini vurarak öldürür. Benzeri durumları bir dizi Kubrick filminde daha görebilmek mümkündür; Shining filminde Jack'in konumu buna örnektir ya da Barry Lyndon'da Barry'nin her girdiği ortamda büründüğü farklı kimlikler gibi. Ancak içerik düzeyi dışında, 'karakterlerin' bu konumları aynı zamanda Kubrick'in sinemasal yaklaşımından, onun oluşturduğu biçemden (stil) ve biçimden de (form) kaynaklan-maktadır. Zaten sinemayı bir sanat haline getiren de burasıdır.

1. KUBRICK SİNEMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİ

Sinemada mekan ve zaman çok temel iki kavram olarak belirmektedir; kuşkusuz bunların dışında da bir takım unsurlar sayılabilecekse de, sinemanın bir anlamı ile mekanı ve zamanı düzenleme (organize etme) sanatı olduğu söylenebilir. Klasik Anlatı Sineması'nda, dram sanatından devraldığı gelenekler doğrultusunda, zaman ve mekanın bir olduğu bilinmektedir ve diğer yandan zaman ve mekan çoğu kez anlatının temel unsurları haline gelmezler, asıl temel unsur karakterin sergilediği eylemdir. Klasik Anlatı Sineması dışında yer alan sinemada ise bunların her biri birer sorgulama, dönüştürme ve farklı yoldan kavrama nesneleri haline gelmişlerdir. Özellikle zamanda birlik olgusunu bozmak için yapılan girişimlerde filmin kurgusu ön plana çıkar. Bu filmlerde de belirli bir giriş, gelişme ve sonuç bölümü saptanabilirse de bunlar asla belirli bir zamansal sıralamaya göre gitmez. Bize önce sonuç gösterilip bunun nedenleri üzerine gidilebilir. Gene benzeri bir biçimde eylem de birlikte sarsılabilir ve yine özellikle kurgunun yardımı ile, aynı olay diyelim ki farklı insanların bakış açılarından anlatılabilir. Ve son olarak da mekanın kendisi eylemden çok daha önemli bir unsur haline gelebilir ve filmin merkezinde yer alabilir. Herhalde Kubrick sinemasının da en ayırt edici özelliği, onun karakterlerinin içlerinde yer aldıkları mekanı kullanma biçimdir.

a. MEKAN VE ZAMAN

Kubrick sinemasında mekanın kullanımının öncelikli ayırt edici özelliği, bu mekanın belirli bir bakış için incelenmesine dayanır. Bu bakış çoğu kez, yönetmenin yarattığı mekanizmalara bağlı olarak izleyicinin bakışıdır. Karakterlerin öznel bakışı genellikle izleyiciyi karakterle özdeşleştirmekten ziyade, belirli bir şok etkisi yaratmak için düzenlenmiştir. Örneğin *Full Metal Jacket* filminin sonunda, izleyicinin bakışını deniz piyadelerini birer birer vurmakta olan, Vietnamlı keskin nişancının (Sniper) bakış açısına yerleştirir, daha sonra da izleyici Joker'in bakış açısından yaralı bir biçimde yerde yatmakta olan Sniper'ı (Vietnamlı bir genç kızdır) izlemeye zorlanır. Daha farklı bir uygula Shining filminde yer alır; Wendy masanın üzerinde kocası olan Jack'in notlarını karıştırmaktadır. Sahnenin düzenlenişi klasik gerilim / korku film türünü andırmaktadır; kamera Wendy'nin arkasından yavaşça süzülür ve izleyicinin genel alışkanlığı üzerine bunun aynı zamanda Jack'in bakış açısı olması gerekirken, Jack görüntünün sağından sahneye girer.[186] Diğer filmlerde de buna benzer bir takım sahneler bulunmakta ise de, Kubrick'in karakterlerine ve onların içinde yer aldıkları mekana bakışı ve buna bağlı olarak izleyicinin bakışı da, tüm durumları yukarıdan kavrayan bir bakışa dayalıdır.

Bu yukarıdan kavrayış, çoğu kez, her şeyi anlama yönünde bir bakıştan çok, karakterlere, olaylara belli bir soğukluktan ya da uzaklıktan bakabilme imkanını sağlamak için düzenlenmiştir. Eğer bir çekimde yer alan görsel düzenleme izleyiciyi olayların içine dahil ediyorsa, ardından gelen çekim bunun tam tersi yönde işleyerek izleyiciyi bu kez de dışarı ya taşımaktadır. Örneğin *Barry Lyndon* filminde, Barry'nin oğlu olan Byran'ın ölümünden hemen önce anlatıcı zaten çocuğun öleceğini bildirir ancak buna karşın ölümün gerçekleşmesi ve cenaze töreninde, özellikle Handel'in Sarabande'sinin de etkisiyle sahne o derece yoğunlaş-tırılır ki melodrama kadar varır; ancak bundan sonra anlatı tekrardan eski soğuk görünümüne kavuşur. Burada görsel düzenlemelerde belirgin iki üslubun ortaya çıktığı söylenebilir; Kapalı Form (tektonik) ve Açık Form (atektonik).[187]

Kubrick filmlerinde görsel düzenlemelerde simetri baskın bir unsur olarak görülmektedir; ancak bu simetrinin özellikle Rönesans sanatındaki gibi baskın bir unsur olarak algılanmamalıdır. Çünkü Rönesans sanatındaki görsel düzenleme-

---

186 Robert Philip Kolker; Yalnızlık Sineması; Öteki yay.; çev: Ertan Yılmaz; 1. Baskı – 1999; s:107.

187 Bu kavramların sanat tarihindeki önemi açısından Heinrich Wölflin'in 'Sanat Tarihinin Temel Kavramları'(Remzi Kitabevi; Çev: Hayrullah Örs; 2. baskı 1985; 'Kapalı form Açık Form'; s: 148 –183) metni önemli. Özellikle 16. yüzyıldan 17. yüzyıla geçiş aşamasında, resim sanatında belirgin hale gelen bu değişim, aynı zamanda değişen toplumsal yapıda, sanatçıların nesnelerine olan bakışlarındaki farklılaşmayı da ortaya koyması anlamında önemli. Dikkat edileceği üzere, özellikle Avrupa sanatında Rönesans, Aydınlanma ve 20. yüzyıl civarları arasında bu bağlamda büyük dönüşümler görülebilmiştir. 16. yüzyıl ile 17.yüzyıl arasındaki fark merkezden merkezdışına doğru odaklanan bir bakışın ürünü olarak görülebilir. Diğer bir ifade ile sınırlandırılmış bir çerçeveden, bakışın dışarıya doğru taşmaya yöneldiği bir çerçeveye (ve belki bunu bir tür pencere olarak tanımlamak da mümkün) doğru geçiş; bu aynı zamanda çerçeveleme (form) ile içerik arasındaki eski uyumun yerini şimdi form ile içerik arasındaki bir diyalektiğe bırakmıştır.

lerde merkezdeki karakter daima içinde yaşadığı mekanla da kusursuz bir uyum içinde sunulurken, Kubrick de mekan bu karakterler üzerinde baskı yapan bir bakışın ürünü olarak görülür. İnsanların mekanlarla uyumundan çok, daha çok uyumsuzluğun doğurduğu bir 'komiklik' durumunun söz konusu olduğu bile iddia edilebilir. 2001'de uzay mekiğinin içindeki insanların hareketleri, konumlanışları sürekli olarak rahatsız edicidir; aşırı derecede steril ve konforlu gözükmesine karşılık bu mekanlar sanki insanlar için değil de boş kalmaları için yapılmış gibidir. Keza *Otomatik Portakal*'da yazarın evi de benzeri bir biçimde düzenlenmiştir, aşırı derecede konforlu görünmesine karşılık hiçbir şey insanların rahatça kullanmasını sağlayacak bir biçimde işlevsel değildir. Diğer yandan Rönesans sanatının görsel düzenlemeleri daima merkeze doğru odaklanarak yapılırken (kapalı form) Kubrick aynı simetriyi tam aksi yönde merkez-dışına doğru oluşturarak yapar, bunda kuşkusuz kullandığı geniş açı objektiflerin, zoom objektifin nasıl kullanılacağı üzerine bir ders olan *Barry Lyndon* filmindeki açılma ve kapanmaların etkisi büyüktür. Kuşkusuz bu film, özellikle zaman ve mekanın kullanılmasının yetkin bir örneği olması bağlamında daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektir-mektedir.

Barry Lyndon filmi, Kubrick'in Amerika'dan ayrıldıktan sonra arka arkaya çekmiş olduğu üç 'bilimkurgu'[188] filminin hemen ardından gelen ve Kubrick'in izleyicisinin genel beklentilerinin dışında gerçekleş-tirilmiş ve belki de izlenme süreci en zor düzeyde olan bir filmdir. Özellikle XVIII. yüzyıl İngiliz resim geleneği uyarınca biçimlendirilmiş her bir kare, kendi başlarına filme karşı anlamlarını dayatırlar ve filmin bütünsel yapısı ile diyalektik bir ilişki içinde 'çatışırlar'. Doğanın güzelliklerinin tam da Kantçı, romantik bir imgelem içerisinde verilmesi ile insanlar arası ilişkilerin neredeyse asgari düzeyde, mesafeli ve soğuk bir biçimde verilmesi arasındaki içsel çatışma. Ancak burada öncelikle önemli olan olgu, tüm bu çatışmanın verilişindeki, sinema estetiği bağlamında gerçekleş-tirilen biçimsel girişimdir. Bu kurgu ile mizansenin, zoom objektiflerin kullanımı sayesinde, mekan içerisinde düzenlenmiş olmasıdır. Kesme yapmak yerine zoom kullanım (hem açılmalar hem de kapanmalar) izleyicinin filmi algılamasını bazen merkeze doğru ka-

---

188 Dr. Strangelove, Otomatik Portakal ve 2001: A Space Odyssey filmleri genel olarak bilim-kurgu kapsamına alınmaktadırlar, özellikle de 2001 filmi, ancak bunların hiç biri tür olarak bilim-kurgu içerisinde değerlendirilmemesi gereken filmlerdir. Sinemada tür olgusu incelendiği zaman, türsel kalıplar içerisinde gerçekleştirilen filmlerin birer sanat yapıtından ziyade birer zanaat eseri sayılması gerekir. Çünkü kullandıkları kalıplar, ikonografi vb. ortak öğelerle bu filmlerde yönetmenin yaratıcılığı ve imzası geri plana itilmektedir. Eğer yukarıda sayılan Kubrick filmleri tür kapsamına alınacak olunursa, o zaman bunları birer Kubrick filmi olarak adlandırmak anlamsız olacaktır. Diğer yandan bilim-kurgu sineması bağlamında asıl vurgu 2001 filmi yönündedir, diğer iki film biraz daha tartışmalıdır, ancak tür sineması belirgin bir temel anlamın üzerine kurulan ve yan-anlam (anlam) düzeyi oldukça zayıf olan filmlerden oluşmaktadır, bu filmlerde öykünün nasıl anlatıldığından çok neyin anlatıldığı önemlidir ve içeriğin anlatılış biçimi belirgin kalıplar içerisinde değerlendirilebilir; oysa ki 2001 filminde temelanlam düzeyi belirsiz bir biçimdeyken geniş bir yan-anlam üzerine yapılanmıştır, burada anlatımın formu ön plana çıkmakta ve bir takım dairesel hareketler filmin metaforik ve metonimik düzeydeki anlamlandırılmasını zenginleştirmektedir. O yüzden bilim kurgu ifadesini bu filmler için şimdilik tırnak içinde kullandık, ileride üzerinde tekrardan duracağız.

patırken, bazen de dışarıya doğru açar, böylelikle Kubrick kapalı form ile açık form arasındaki diyalektiği, uzlaşmaz ama birbirinden de ayrılamaz yapının mantığını yakalar. Film eğer bu bağlamda değerlendirilecek olursa sinema estetiği üzerine bir manifesto niteliği taşımaktadır.

Kuşkusuz film sonradan Lyndon soyadını alacak olan Barry'nin hayat hikayesi üzerine kuruludur ve bu hikaye izleyiciye lineer bir tarzda, klasik dramanın olay örgüsüne girmeden verilir ve böylelikle de epik anlatı formuna yaklaşır (özellikle anlatıcının da devreye girmesi ve olayları çoğu kez bize önceden haber vermesi ya da tuhaf yorumlarda bulunması bunu daha da 'güçlendirir'), böylelikle de izleyicinin Barry ile özdeşleştirilmesi kısmen kesintiye uğratılır. Burada kısmen diyoruz, çünkü epizotlar halinde anlatım mutlak anlamda özdeşleşmeye karşı değildir; örneğin Spielberg'in *Mor Yıllar* (*The Color Purple, Steven Spielberg*, 1985) filmi de anlatıyı epizotlar halinde oluşturur ancak bu karakterle özdeşleşmemizi engellemez. Kubrick'in gerçekleştirdiği, bu epizodik anlatı içerisinde izleyicinin karaktere sürekli dışarıdan bakışını sabit tutmasıdır. Bakış hem her bir görsel imgenin kendini dayatmasına bağlanır hem de diğer yandan imgelerin birbirleriyle olan ilişkisine odaklanır. Böylelikle karakter filmin kendisinden daha önemli bir hale gelmez, sadece onun işleyişinin bir parçasıdır. Hepsi -karakterler, tipler, görüntüler, kurgu, müzik vb.- belli bir merkezin etrafında ve eşit uzaklıklarda yapılanırlar. Film *Barry Lyndon* üstüne değil ama ondan yola çıkarak XVIII. yüzyıl, Avrupa'nın bugünün temelleri üzerine 'acımasız' bir bakıştır.

Zoom objektiflerin mükemmelliğe varan kullanımı sayesinde karakterler ya da olaylar önce üç boyut yanılsaması içerisinde, sanki şimdi-burada mantığı ile gösterilirken, zoom ile geriye açılan kamera aynı görüntüyü sınırsız bir doğa parçasının içerisinde (doğanın hem güzelliği hem de yüceliği) boşlukta kalmış birer gölgeye dönüştürür. Kubrick bu konuda filmin sonuna kadar ısrarcı kalır. Diğer yandan mekanın ve zamanın vurgulanmasında diğer önemli bir unsur olarak ışık devreye girer. Işığın teknik özellikleri bir yana[189] pencerelerden süzülen ışıklar ya da gece sahnelerinde yapılan mum ışığıyla aydınlatmalar, nesneler arasındaki çizgilerin bir birlerine geçmesini sağlar, ışık sayesinde çizgiselliği yok edip gölgesel bir derinlik elde edilir.

Bu her bir nesnenin -karakterler de dahil- birbirleriyle ilişkilerinde eş-değerliliği vurgulaması bağlamında estetik bir girişimdir. Diğer yandan bu her hangi bir nesnenin vurgulanmasından çok kompozisyonun vurgulanmasını sağlar, böylelikle izleyici bakışını çerçevenin içerisinde gezdirme imkanına kavuşur. Kamera

189 Kubrick bu filmde mum ışığında çekim yapabilmek için özel objektifler kullanmıştır, ayrıca yine bu filmde kullanılan yoğun zoom hareketleri için de özel objektif geliştirilmiştir.

hareketleri, ışık ve görsel düzenlemenin diğer unsurları sayesinde[190] izleyici karakterlerle özdeşleşmediği gibi, kameranın mutlak çerçevesi ile de özdeşleşmez, ama bu çerçevenin içinde 'özgürce' hareket eder.[191]

Barry Lyndon hem zaman üzerine hem de mekan üzerine bir filmdir; Shining ise zamandan çok mekan içerisinde izleyicinin bakışını yönlendirme ve Öteki'nin bakışını kurma yönünde, estetik anlamda *Barry Lyndon* denli başarılı olmasa da önemli bir filmdir. Her ne kadar korku türü içerisinde sayılabilme ihtimali varsa da; ki tür sinemasına en yakın Kubrick filmidir, bir takım alegorik yorumlara açık olması ve simgeleştirmeleri dolayısıyla türden sıyrılır ama türsel geleneğin kendi nesnesine bakışının radikal bir tersine çevrilmesi olarak görülebilir. Korku türünde mekanın tasviri genellikle kapalı bir form biçiminde gerçekleştirilir. Özellikle kent dışı (uygarlık dışı) mekanlarla kent yaşamı arasında keskin bir çizgi mevcuttur; oysa ki Shining her ne kadar kapalı bir kent dışı mekanda gerçekleşmekteyse de, rahatsızlık verecek biçimde uygar olanın içerisindedir. Saldırıya uğrayan şehirli 'küçük burjuva' bir ailenin öyküsü değil ama tam da bu ailenin içerisinde filizlenen şiddetin öyküsüdür. Bu şiddetin aktarımında en önemli faktörü mekanı hakimiyeti altına alan bakış oluşturur.

Overlook[192] otelinde gerçekleşen olaylarda bakışın güçlü biçimlerde kurgulandığı birkaç önemli sahne mevcuttur. Belki de bunlarda en önemlisi Jack'in karısı olan Wendy ile oğlu Danny'nin otelin bahçesinde bulunan labirentte dolaşırken, otelin içerisinde yer alan bu labirentin maketine yaklaşıp tepeden yaptığı bakıştır. Kamera Jack'in bakışından yavaşça bu maketin içine doğru yaklaşır ve görüntü birden bire gerçek labirentin içindeki Wendy ile Danny'ye geçer. Ancak bu bakış sadece Jack'e ait bir bakış değildir, yukarıda açıklanmış olan diğer sahnede de görüleceği üzere Jack kendisinden daha aşkın bir bakışın denetimi altındadır. Bu bakış metafizik, ruhsal bir takım figürlere ait bir bakış olarak değerlendiri-lmemelidir. Bu daha çok, söz konusu ailenin içinde bulundukları, onun içinde kuruldukları kültürün bir bakışından başka bir şey değildir. Diğer önemli bir sahne ise Jack'in elinde bal-

---

190 Hiçbir nesne herhangi, gelişigüzel bir yerde değil ama tam olmaları gereken yerlerdedir, her bir karede nesneler arası ilişkilerde denge korunmuş olduğu gibi, aynı zamanda özellikle cenaze töreni sırasında oyuncuların devinimleri ve kamera hareketi müziğin ritmine ve tonuna göre incelikle ayarlanmıştır.

191 Barry Lyndon filminin bu özelliği, filme baştan sona hakimdir ve diğer Kubrick filmlerinin belirli sekanslarında bulabilmek mümkünse de, başat konumda değildir. Filmin böylesi bir estetik içerisindeki yapılanması Brechtyen tarza ve onu fazlası ile etkilemiş olan Diderot'nun estetik anlayışına yakın görünmektedir. Bu bağlamda Brecht ile Diderot arasında bir karşılaştırma için bkz. Roland Barthes; "Diderot, Brecht, Eisenstein"; Sinema yazıları içinde, Bertolt Brecht; Görsel Yayınları; çev: Bertan Onaran & Yurdanur Salman; 1. Baskı -1977; sy. 208-218.

192 Overlook kelimesinin Türkçe'de birkaç farklı anlamı mevcuttur; birinci anlamı bakış, ama daha çok bir şeyi yukarıdan seyretme, ona yukarıdan bakma anlamına geliyor; diğer yandan gözden kaçırma gibi ikinci bir anlama daha sahip; kelime bu anlamıyla dikkate alındığında Lacan'ın bilinçaltı konusunda yaptığı bir kelime oyununu akla getirmektedir: bilinçaltı kavramının Freud'daki Almanca karşılığı Unbewustte'dir Lacan bunu une bévue-gözden kaçırma olarak yazar Son olarak da kelime denetlemek anlamını taşımaktadır. Kubrick'in filmi uyarlanmış olduğu Stephan King'in romanının anlatısal içeriğinden çok otelin adına bağlı olarak bir görselleştirmeye dayanır ve bunu izleyicisini tedirgin edici müziklerle birleştirerek kurgular.

ta ile odanın kapısını parçaladığı sahnede, kameranın görüntünün merkezine baltayı alması ve onun hareketlerini taklit etmesidir. İzleyicinin gözü şiddetin kendisine dahil edilir, eğer kamera hareketlerinin izleyicinin özdeşleşmesinde önemli bir rol üstlendiği kabul edilecek olursa, izleyicinin bakışı balta ile özdeşleştirilir. Sergilenen şiddet hem izleyiciye karşı hem de izleyici ile beraberdir.

Kubrick filmlerinde mekanın kullanımının ön plana çıkması kadar zaman üzerine vurgu yoktur; belki bu konuda *2001* filmi hariç tutulabilir. Ancak bu sadece görünümde böyle değerlendirilebilir. Her ne kadar filmler doğrusal bir çizgide ilerliyor görünmekteyse de -giriş / gelişme / sonuç-, filmin yapısı son kertede başladığı yere geri dönen bir kapalı çemberi, kısır döngüyü oluşturur. Bu konuda Barry Lyndon ve Otomatik Portakal filmlerindeki simetriler belirgindir ve söz konusu simetri mekanların düzenlenmesinde de kendisini hissettirir; ancak bu salt bir simetri formu değil ama aynı zamanda geniş bir derinlikle birlikte aktarılır.

Full Metal Jacket filminde simetrinin yansıtılması bu iki film kadar belirgin değildir, ancak simetri oluşturmada birbirlerine ters öğelerin kullanılma-sından yaralanır. Joker karakterinin hem barış işareti taşıması hem de miğferine "Born to Kill" yazması, içerik düzleminde bir çelişkinin vurgulanmasından çok böylesi bir simetrinin oluşturulması bağlamında değerlendirilebilir. Ya da filmin birinci bölümündeki steril / parlak ortamda yer alan dilsel şiddet ve müstehcen ifadelerle son bölümündeki savaş meydanının kaosu ve görsel şiddeti arasındaki simetri dikkat çekicidir. Ve belki de daha ilginç olarak *2001* filminde hem dairesel figürlerin hem de hareketlerin kullanılması böylesi bir simetrik kısırdöngünün aktarılmasına hizmet etmektedir.

2001 kurgusu bağlamında da en ilginç Kubrick filmlerinden birisidir; film kendisini açık bir biçimde her türlü alegorik ve felsefi yoruma sunar; bugüne kadar üzerinde hala tartışılıyor olması da bu sebeptendir. Filmin hem mekansal düzenlemelerinin hem de kurgusunun; izleyiciyi, yönetmeni ve hatta filmin kendisini, insanın kendisine belli bir bakışa aynı uzaklıkta tuttuğu spekülasyonu yapılabilir. Burada bakışın en güçlü olduğu sahne kuşkusuz, HAL'in gözü olarak kavramaya yönlendirildiğimiz kırmızı ışığın kendisidir. Ancak bunun daha ötesinde, Kubrick'in genel bir insanlığa bakışı kendisini hissettirir; ki bu insanların (ya da insanlığın) mutlak edilgenliği tarzında inşa edilmiş bir bakıştır. Maymunun kemiği havaya attığı sahneden uzay mekiğinin evrenin boşluğunda 'vals yaptığı' sahneye geçişi sağlayan kurgu (match cut), bu bakışın bir özeti olarak okunabilir. Benzeri bir zaman üzerine vurgu filmin son sekansında yer alır. Düşsel bir mekan içerisinde Dave kendi geçmişini (cenin halinde) ve geleceğini (ölüm döşeğinde) izler. Burada mekan yine Kubrick tarzında fazlası ile steril ve soyuttur (*Otomatik Portakal*'da yazarın evi, *2001*'de uzaydaki Hilton Oteli gibi) ancak aynı mekan Rönesans'tan Romantizme

kadar arka planda resim sanatının görsel imgeleri ile çevrelenmiştir.

Buna benzer görsel düzenlemeleri diğer Kubrick filmlerinde de bulmak mümkündür, Otomatik Portakal'ın sonunda Alex, "Tamamen iyileştim" dediği zaman, kurduğu fantezide insanlar XVIII. yüzyıla ait giysiler içinde Alex'i alkışlamaktadırlar ya da aynı filmde Beethoven'a yapılan göndermeler ve Alex'e tedavi esnasında gösterilen ilk filmdeki giysiler modern batı uygarlığının doğuşuna gönderme yapmaktadırlar.

Barry Lyndon'ın sonunda üzerinde 1789 yazılı bir makbuz izleyicinin gözüne iliştirilir; Eyes Wide Shut filmindeki maskeli balo ve orji sekansı yine böylesi bir döneme gönderme içeren pek çok figürle doludur. Diğer yandan nerede ise tüm Kubrick filmlerinde Kırmızı-Beyaz ve Mavi'nin farklı tonlar içinde kullanımı özellikle söz konusudur, ama bunlar klasik bağlamlarının dışında (özgürlük, eşitlik, kardeşlik, masumiyet, tutku vb.) soyutlanarak kullanılırlar.

Sonuç olarak mekanın kullanımı ve zamanın kavranılması ile ilgili olarak Kubrick sineması için şu söylenebilir; onun filmleri daha çok mekanın insanlar üzerinde ki hakimiyetinin ürünleridir ve zaman doğrusal (lineer) bir tarzda inşa edilmiştir. Onun kurgusunun çarpıcılığı filmin bütünsel bir kavranışında değil ama her bir sahnenin görsel düzenlenişinde ve bu sahnenin kendi içindeki deviniminde aranmalıdır. Renkler üzerine yapılan vurgu, müziğin özellikle ön plana çıkarak, anlatımın en belirgin unsurlarından birisi haline gelmesi ve mekanın içinde dolanan kameranın devinimi (kaydırmalı çekimler, zoom objektifler) bu sinemanın temel özelliklerini oluşturur.

b. ANLATIM

Modernist sinema, sinemanın anlatım olanakları üzerine çok çeşitli estetik kavrayışlara yöneldi, ancak bunların merkezinde iki temel ortak unsur ön plana çıktı; birincisi anlatımın içinde merkezi bir problem olarak kavranan yabancılaşma olgusu (ki bu klasik anlatı sinemasının özdeşleşme üzerine yaptığı vurguya karşı bir unsurdu) ve ikincisi buna bağlı olarak 'öykünün' gözden düşüşü. Bunlar beraberinde sinema sanatının kendisi üzerine düşünmeyi filmler aracılığı ile beraber yapmayı gündeme getirmişlerdir. Bu ya açık bir biçimde filme, film çekim sürecinin kendisini alma ya da daha gizli bir biçimde filmi sinema üzerine bir deneme olarak kavrama yönünde işledi; modernist ya da avant-garde sanatın özelliği de bu biçimde kavranılabilir. Bunlara kısaca 'sinema ve erotizm' bölümünde değinmiştik. Ancak şimdi soru Kubrick sinemasının burada nasıl bir yer tuttuğuna ilişkindir.

Kubrick, *Barry Lyndon* ve *2001* filmleri haricinde sinema sanatının biçimleri üzerine bir denemeye yönelmez ancak buna karşın onun filmleri yine de birer

klasik sinema örneği sayılamaz.[193] Kubrick öykü anlatmaktadır denilebilir, ancak anlattığı öyküler belirli bir zaman ve belirli bir mekan içinde sınırlandırılmış öyküler olmaktan ziyade, kendi sınırlarını zorlayıp bütün bir tarihi kapsamaya yönlen, evrenselleştirilmeye çalışılan öykülerdir. Bunlar belirli bir bağlamdan (modern özneden ve onun yaşama biçimlerinden) yola çıkarak insanın tüm doğasını ortaya koymak adına gerçekleştirilmeye çalışılan, provakatif anlatılardır. Daha da ötesi bu filmlerde anlatılan öyküler (Shining'de ailenin öyküsü, *Otomatik Portakal*'da Alex'in ya da *Full Metal Jacket*'ta Joker'in) sadece Kubrick'in felsefi soyutlamalarını gerçekleştirmesi için iş görürler. Onun filmleri anti-dramatiktir, ama bu özellikle modernist Avrupa sinemasının 1960-1980 tarihleri arasında yaptığı 'büyük atılım' sırasında gerçekleştirdiği Brechtyen unsurlarla ve modernist sanatın belirgin bir takım tanımlamaları ile kolayca ilişkilendirilemez.

"... Kubrick'in yapıtı rahatlıkla Brechtyen olarak nitelenemez. Brecht, imgelemin çalıştırılmasının izleyicinin politik tepkisini harekete geçirebilmesine hatta geçirmesi gerektiğine inanıyordu ve ısrarla sanat yapıtının biçimsel yapısının ortaya çıkardığı düşünmeye dayalı yabancılaştırmanın aktif bir kültürel ve toplumsal değişim anlayışı için yalnızca bir başlangıç olduğunu belirtiyordu. Kubrick filmlerinin yabancılaştırma mekanizmaları yalnızca, erkekler ve kadınların kendileri için oluşturdukları baskıcı nesneler ve ritüellerin ötesine geçememenin yeniden doğrulanmasını sunarlar. Brecht imgelemi, etkin ve kolektif politik yapılar içindeki bireyselliği desteklemek için kullanırdı. Kubrick ise imgelemi öznelliğin yekpare, değişmez, insanlık dışı yapılarca ebediyen imha edildiğini göstermek için kullanır."[194]

Kubrick de modernist Avrupa sinemasına paralel bir biçimde en etkili yapıtlarını bu dönemde verdi (1960-1980 *Dr. Strangelove, 2001, Otomatik Portakal, Barry Lyndon*) ancak bu iki sinema arsında temelden bir farklılık söz konusudur. Birincisi yukarıda alıntıladığımız Kolker'ın yaklaşımına dayandırılabilir ancak diğer yandan onun sineması modernist olandan klasik olana düşme 'tuzağına' yakalanmamıştır. Bugün hem Kubrick sineması ama hem de Avrupa sinemasının bu döneminde gerçekleştirilen yapıtlar ya da yönetmenler (Antonioni, Resnais, Godard, Truffaut, Rohmer vd.) sinema sanatının klasikleri arasındadır. Ancak bunlar arasında Kubrick'in baştan beri klasikler arasında yer aldığı iddia edilebilir. Her ne kadar *2001*'de ve *Barry Lyndon*'da sinema sanatının anlatım olanaklarını fazlası

---

193 Bu konuda özellikle Spartaküs filmi ve kısmen Lolita hariç tutulabilir. Spartaküs tamamen Hollywood sineması kuralları içerisinde gerçekleştirilmiş ve yönetmenini adından başka fazlaca ayırt edici özelliği olmayan bir filmdir. Lolita'da özellikle cinsel tutkular konusuna yöneldiyse de bunlar ne Eyes Wide Shut'taki kadar derinlik düşünceler içerir ne de Otomatik Portakal filmindeki denli yıkıcı unsurlarla bağlanır. Bu sebeplerle her ikisi de özel bir yere sahip Kubrick filmleri değildirler.

194 Robert Philip Kolker, Yalnızlık Sineması, sy. 182.

ile zorladıysa da, onun sinemasında asıl öne çıkan unsur kültürel gerçekliğin nasıl saptanabileceği ya da onun ne olduğu üzerinedir. Bu durumda "Ne Yapmalı?" sorusundan çok bu durum "Nedir?" sorusunun, Kubrick sinemasının merkezinde yer aldığı söylenebilir.

Burada belki Kubrick'in, modernist sinema içerisinde anılmakta olan yönetmenlerden daha önce, yeni ve farklı olanın hemen klasik düzeyine çıktığı bir kültürel ortamı daha önceden kavradığı iddia edilebilir. Kubrick anlatı gelenekleri içerisinde belirli bir geri dönüşü gerçekleştirir, bu geri dönüş XIX. yüzyıl roman estetiğini ve de Klasik Anlatı Sineması'nın estetiğini tekrardan biçimlendirmek üzerinedir. Eğer bu iki estetik anlayış içerisinde karaktere belirgin bir ağırlık kazandırıldıysa ve bu karakter romanın yapısının içine (simgesel evrene) bağımlı kılındıysa, Kubrick bunu bir nevi tersine çevirme ile ele alıp, böylesi bir yapının içinde karakterin (öznenin) imkansızlığına kadar vardırmaya çalışır ve bunu modernist sinema estetiğinin getirmiş olduğu bir takım temel özelliklerden (açık uçluluk, mizansen, kurgu gibi) yararlanarak, yeni bir tarz gerçekçilik anlayışı içinde icra eder.

Onun filmlerinin anlatısı kapalı bir form biçimine dayalı, anlatı sinemasının olay örgüsü formüllerine dayanmaz. Anlatı Sineması belirgin bir dramatik yapı doğrultusunda, öykünün sonuna doğru bir noktadan başlayarak sonuca doğru gelişir ve ancak bu sonuçtan tüm öykü (anlam) geriye doğru izleyici tarafından kurulmuş olur; oysa ki Kubrick genel olarak epizodik bir anlatımı benimser ve böylelikle yapıtlarını kapalı bir formdan çok açık uçlu biçimlere doğru geliştirmenin yollarını arar. XIX. yüzyıl romantik roman estetiğinde ve anlatı sinemasında belirgin bir unsur olan özne ile öteki arasında bir gerilime dayalı anlayışın yerine, Kubrick daha çok bir özne olabilme / olamama süreçleri üzerine odaklanır; onun karakterleri genel kavrandığı biçimi ile özgür olma / boyun eğme diyalektiği tarafından tanımlanan özneler gibi davranmazlar. Eylemde bulunduklarında dahi bu eylemler belirli bir bilince dayalı değildir. *Otomatik Portakal*'da Alex'in 'dizginsiz' davranışları idin ego üzerindeki yıkıcı davranışlarının bir eğretilemesi olarak görülebilir; *Full Metal Jacket*'ta Er Pyle ya da Joker belirli bir düşünceye dayalı eylemler göstermezler. Oysaki Klasik a-Anlatı Sineması'nda eylem daha çok içsel bir yasa tarafından belirlenmiş olarak değerlendirilebilir; bu yasa belirgin bir ahlak yasasıdır ve karakterin özgür seçimi olarak sunulur; oysa ki Kubrick filmlerinde ahlaki yasanın kendisi problem yapılır ve bireyler her hangi bir özgür seçimde bulunabilme şansına sahip değillermiş gibi oluşturulur.

Ancak Kubrick sinemasının dramatik anlatıya olan bu uzaklığı, modernist sinema estetiği için de geçerlidir. Bu sinema, ne özellikle Brechtyen yaklaşım tarafından fazlası ile etkilenmiş olan sinemaya ama ne de diğer modernist sinema anlayışlarına yaklaşır. Klasik Gerçekçilik'le, modernist estetiklerin gerçeği kavrayış bi-

çimleri arasında bir 'üçüncü yol' bulabilme, farklı bir estetik deneyim yaratabilme yönünde bir girişim olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Kubrick ne genel anlamıyla Amerikan sinemasının içindedir ama ne de Avrupa sinemasının.[195] Modernist estetiği tanımlamakta kullanılan bir takım kavramları, onun estetiğinde bulabilmek zordur.

Hem diğer sanatlarda hem de sinemada modernist estetik kendi aracını bilinçli bir biçimde problem haline getirdi. Roman yazma ya da film çekme sürecinden, resmin malzemelerine kadar her şey bu sanatın içinde birinci konu haline getirildi. Burada öncelikli amaç, öznenin yapıt karşısındaki etkinliğini her anlamda arttırabilmekti. Bu hem izleyici için geçerli bir olguydu ve izleyiciyi sanat yapıtı karşısında bilinçli bir alımlayıcı olarak oluşturmayı amaçlıyordu, ama hem de sanatçının nesnesi ile olan ilişkisinde geleneğin baskısını kırma yollarını açıyordu. Oysa Kubrick sinemasında özneler, kendi nesnelerini oluşturmak bir yana tam da bu oluşturulmuş nesnelerin baskısı altında kendi öznelliklerini yitirirler. İçinde yaşadıkları gerçekliği değiştirmekten çok onlar bu gerçeklik tarafından değiştirilirler ve yönlendirilirler.

Diğer yandan modernist estetikte önemli bir kavram olarak devreye giren kurgu, yapıtın oluşturulmasında özellikle ruhsal gerçekliğin 'şimdiki zaman' formu üzerinde dururlar.[196] Özellikle Kübizmin estetik anlayışı ve Joyce ve Proust gibi yazarların roman teknikleri bu anlamda önemlidir. Ancak daha önce de değinildiği üzere Kubrick sinemasında farklı unsurların şimdiki zaman içerisinde birleşmesinden çok doğrusal bir anlatım söz konusudur. Modernistler gündelik yaşam içerisinde birbirlerinde uzak görünen nesnelerin birlikteliğini vurgulamaya çabalarken,[197] Kubrick nesneler arasındaki mesafe, uzaklık ve hatta bir araya gelemezlik üzerine odaklanır.

Bakış açısı klasik anlatı sinemasında tektir ve bu olayları deneyimleyen ve bu olaylarla birlikte eylemde bulunan karaktere aittir; modernist estetik bakış açısını çoğaltır ve öznenin aynı olaya farklı bakış açıları altında bakabilmesine olanak sağlar. Ancak Kubrick sinemasında bakış açısı yeniden teke indirgenir ama bu karakterin / öznenin bakış açısı değil öznenin oluşturulduğu Öteki'nin bakış açısı bi-

---

195 Kubrick'in yaşamı da bu yaklaşıma paralellik göstermektedir. Amerika'da gerçekleştirmeye çalıştığı son filmi Lolita üzerindeki baskıların ardından İngiltere'ye taşınan Kubrick burada büyük oranda dışarıya karşı kapalı bir yaşam sürdü ve kendisini çalışmalarına verdi. Onun hem Amerika'ya hem de Avrupa'ya karşı bu mesafeli yaşamı filmlerinde de görülebilir ve karakterlerine bakışındaki mesafeli tutum, onların yaşamlarını yukarıdan seyretmeye yönelik girişim kendi yaşamının bir alegorisi olarak değerlendirilebilir

196 Ruhsal gerçeklik içerisinde özne çoğul olduğundan yaşanılan deneyim birey açısından aynı sonuçlara dayanmaz. Klasik anlatı sadece bireye odaklandığından ve onu kendi içerisinde tutarlı bir bütün olarak kavradığından, olayları tek bir bakış açısından (karakterin) verir ve bunun için belirli bir zamansallık ve nedensellik ilkesine dayanır. Modernist estetik bakış açısının tekliğini parçalar ve bunu belirli bir eş-zamanlılık içerisinde yan yana kurgular.

197 "Millet'nin Angélus'ü, bir teşhir masası üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel" diye yazmaktadır Salvador Dali. Modernizmin Serüveni; Enis Batur (der.); Yapı Kredi Yayınları; çev: Sema Rifat; 5. Baskı - 2002; sy. 344.

çimindedir. Özellikle bu sinema içerisinde kullanılan zoom objektiflerin mekanik[198] etkisi bunu oluşturmakta önemli bir faktör üstlenir. Örneğin Spielberg sinemasında kamera hareketleri yumuşak öne kaydırmalar biçimindedir ve bu onun sinemanın 'hümanist' yönünü oluşturmakta kullandığı biçimsel bir araçtır; o ailenin sıcaklığına gerçekten inanır ve aileyi her şeyden tecrit bir fantezi mekanı olarak kavrar. Kubrick ise hızlı kaydırmalı çekimler, sert zoom hareketleri ya da mekan içerisinde müzikle eş-güdümlü bir biçimde devinen kamera hareketleri ile mekanik olanın (kameranın) orada olduğunu daima izleyicisine duyurur.

Böylelikle Kubrick ne modernist geleneği, ne de klasik sinemanın yarattığı geleneği benimser; ama bunlardan yola çıkarak kendi sinemasını oluşturmak için, filmsel dilyetisinin çeşitli unsurları ile oynar. Bu sinema estetiğinde yeni bir deneyim yaratmaktan ya da yeni bir çığır açmaktan çok; var olan estetik yönelimlerin sınırlarının zorlanmasına, birleştiri-lmesine dayalı, soğuk ve mesafeli bir tarz denemesidir. Bu deneme içinde iki temel unsur daha göz önüne alınmalıdır: kurgu ve simetri.

Kurgu ve simetri Kubrick sinemasında anlatımın temel araçları olarak işlev görmektedirler. Kurgu kavramına 'Mekan ve Zaman' başlığı altında kısmen değinmiştik; ama burada önemli olan kurgunun aynı zamanda; Kubrick karakterleri için bir simetri ya da ikiz yaratması için özel bir biçimde planlanmış olmasıdır. Böylelikle birbirlerinden uzak görünen olgular arasındaki diyalektiği yakalama yönünde bir girişim gerçekleştirilmiş olur. Bu modernizmin farklı nesneleri yan yana kullanması yönünde yaptığı vurgudan farklıdır. Çünkü Kubrick sinemasında bir yan yana gelişten ziyade aynı şeyin iki yüzünü gösterme mantığı söz konusudur.

2001'in ünlü 'match cut' sekansında insanlığın kullandığı ilk aletten (bir kemik) en son alete (uzay mekiğine) geçiş böylesi bir kurgunun ve oluşturulan simetrinin parçası olarak kavranılabilir.[199] Burada birbirlerinden çok uzak görünen iki farklı durum arasında yakalanmış olan metaforik bağlantı aynı zamanda izleyicinin de filme zihinsel bir katılım yapmasını sağlamaktadır. Benzeri bir biçimde (*Dr. Strangelove or: How I Leorned to Stop Worryiny and Love the Bonb, Stanley Kubrick*, 1964) filminde Peter Sellers'ın oynadığı üç karakter arasındaki uzaklıklar (yüzbaşı Mandrake, Dr. Strangelove ve başkan Muffey) aynı zamanda onları bütünler de. Ancak kuşkusuz ki simetrik kurgunun en yetkin örneklendirmelerinden birisini Otomatik Portakal oluşturur.

Alex'in filmin birinci bölümü diyebileceğimiz kısım boyunca sergilediği dürtü-

---

198 Kolker, "Yalnızlık Sineması"nda Kubrick bölümünü "Mekanik İnsanın İnşası" başlığı altında tartışırken haklıdır, Kubrick'in insana bakışı gerçektende anti-hümanisttir. Bu konuya ileride döneceğiz.

199 Her ne kadar Kubrick bu konuda insanlığın evrim sürecinde yarattığı bütün birikimleri göz önüne almamakla eleştirilmekte ise de, baştan beri var olan şiddeti ortaya koyması ve insanın kendi yarattıklarının esiri olması gerçeğini yakaladığı biçiminde ortaya konulan yaklaşımı olumlayabilmekte mümkün görünmektedir.

sel şiddet, yaşanılan dünyada birdenbire mekanikleştirilerek Alex'in kendisine çevrilir. Toplumsallaşamamış bireyin şiddeti ile sistemin şiddeti birbirlerine simetrik olarak yansır. Alex ile toplum arasındaki birbirlerine şiddet göstermeye dayalı ilişki en son sahnede Alex'in, "Tamamen iyileştim" derken kurduğu fantezide ip uçlarını, toplumun Alex'in şiddetini alkışlaması ile sunar. Toplumun Alex öznelinde dışarıya attığı şey kendisinden başka bir şey değildir aslında.

Bu filmin kurgusu ilişkilerin tersine çevrilerek kurgulanmasına dayanır; Alex lideri konumunda olduğu çetenin içerisinde onlardan daha fazla şiddet sergileyebilmesi sayesinde liderdir. Ancak gördüğü tedavi sonrasında bu şiddetten mahrum kaldığında aynı çetenin şiddetine maruz kalır. Bir gece dövdükleri yaşlı adamdan bu sefer dayak yiyen Alex olur. Ama bunların dışında asıl simetriyi oluşturan yazar Alexander olacaktır. Şehrin gettolarında yaşayan bir işçi ailesinin oğlu olan serseri Alex ile saygın, entelektüel bir konformist görünümü sergileyen Frank Alexander arasında kurulan böylesi bir ikizleştirme ya da birbirlerinin çifti haline getirme söz konusudur.[200]

Filmin kurgusal yapısı içerisinde *Barry Lyndon* filmi de benzeri simetri örnekleri göstermektedir. Düello sahneleri arasında kurulan benzerlikler ve bunların filmin içerisinde döngüsel olarak tekrarlanması, mum ışığı altında çekilmiş olan sekansların yinelenmesi, aynı zamanda (yan anlam düzeyinde) kültürel bir kısır döngünün metaforu olarak da okunabilir. Ve hatta bu filmde Barry karakterinin çiftinin, filmin anlatıcısı olduğu iddia edilebilir. Barry'nin her türlü 'insani' girişimini, her türlü eyleminin olası anlamlarını parçalayan, anlamsızlaştıran bu dış ses; Brecht tiyatrosunda kendisi hakkında yorumlar yapan oyuncunun konumunu anımsatır, ama kuşkusuz aynı şey değildir. Barry belirli bir görsellik içerisinde temsil edilmekte olan bir karakter ise, anlatıcının sesi bu görsel anlama direnen ve onu bozan bir tür 'artık' gibi işlev görür.[201] Daha da ötesi filmin kendisinin bile geleneksel sinema anlayışının bir tür ikizi olduğunu söyleyebilmek mümkündür; izleyicinin her türlü alışkanlığını tam aksi yönden zorlama, tersine çevirebilme

---

200 İkiz ya da çift teması psikanaliz kuramında önemli bir yere sahiptir ve öznenin gelişim aşaması içerisinde bu çiftin mantığı da tersine çevrilmektedir; "Çift teması Otto Rank tarafından son derece kapsamlı olarak işlenmiştir. Rank "çift"in aynadaki yansımalarla, gölgelerle, koruyucu ruhlarla, tinsel inançla ve ölüm korkusuyla bağlantılarına inmiştir; ama bu düşüncenin şaşırtıcı evrimine de bir ışık seli tutar. Çünkü Otta Rank'a göre "çift" özünde Ego'nun yıkılmasına karşın bir güvence, "ölümün gücünün devingen bir yadsınması"idi ve olasılıkla "ölümsüz" ruh bedenin ilk "çift"iydi. Yok olmaya karşı bu çiftleşme buluşu karşılığını, iğdiş edilmeyi cinsel simgenin çiftlenmesi yada çoğaltılmasıyla seven düşlerin dilinde bulur. Ancak bu gibi görüşler sınırsız benlik sevgisi toprağından, çocuğun ve ilkel insanın aklına egemen olan ilkel narsisizmden yeşermiştir. Ama bu evre aşıldığında "çift görünümü" tersine çevrilir. Ölümsüzlüğün güvencesi olmaktan çıkıp ölümün tekinsiz habercisi haline gelir." S. Freud; Sanat ve Edebiyat; s. 341.

201 Burada Lacan'ın arzu grafiğindeki sesin, simgesel evren için bir artık oluşturması hatıra getirilebilir. Eğer izleyici anlatıcıya inanacak olursa görüntülerde sunulmakta olan her şeyi yalanlamak durumunda kalacaktır; ya da tam tersi bir eylemi gerçekleştirerek anlatıcıyı yok saymak durumunda kalacaktır. Ancak Kubrick'in filmi izleyiciyi bu iki nokta arasında bırakmaktadır; izleyicinin hem duyguları hem de düşünceleri enformasyon içerici iki temel öğe arasında (ses ve görüntü) gidip gelir. Örneğin; filmin içerisinde Barry'nin en insani ilişkilerinden birisini yaşadığı Alman kadınla olan ilişkisinden sonra (görsellik sıcak ve duygusal bir atmosferle sunulmaktadır) anlatıcı kadının "Barry'den önce birkaç kez fethedilmiş bir kale" olduğunu söyleyerek, bir fahişe olduğunu ima eder.

üzerine kurulmuş yapısı ile *Barry Lyndon* kolayca modernist geleneğin içerisine de dahil edilemez; modernist sinemanın en karamsar olduğu yerde bile insana inanan biçimlenişine karşılık; hem bu film hem de genel olarak Kubrick sineması anlatısını 'insanın mutlak yıkılışı' üzerine kurar. Eğer *Otomatik Portakal*'da izleyicisini kendi öz-yıkımı ile özdeşleştirmiş ise *Barry Lyndon*'da da bu yıkıma müdahale edemeyeceği bir uzaklıkta tutmaya çalışmıştır.

"Kubrick bazı filmlerin açılış sekanslarında jeneriğin altındaki bir taslağın ya da resmin gerçek sahneye dönüşmesi gibi canlanan resimler yapmaz. O karakterlerini bir tasarım içine yerleştirmenin, geçmişin biçimlerini ve formalitelerini ritüeller olarak yeniden yaratmanın ve izleyiciyi imgelerin içsel ve dışsal katılığından sürekli haberdar kılmanın ressamca estetiğini kullanır. Her imge diye yazar Alan Spiegel "Kendi içeriğini bir biçimsel hayranlık nesnesine dönüştürerek içeriğe doğrudan ulaşmasını önler; yani biçimcilik daha fazla yakınlığa karşı hem görsel ayartma hem de kanıt olarak imgeyi sigortalar."[202] Bu saptamayı önemli bir yönde düzeltiyorum: İmgeler içeriği biçime çevirmez. Biçim her zaman içerikten önce gelir. Buna karşılık *Barry Lyndon*'daki imgeler, ışık ve rengin bu biçimleri, insan figürleri, doğal kırlar ve mimari çevre bir içeriğe teslim olmaya direnir. Bunlar anlatıda herhangi bir beklenen olaydan çok kendilerini öne çıkarırlar. Kubrick canlanan resimler yapmaz; izleyicinin sinemadan algısal beklentilerine karşı resimden algısal beklentilerini harekete geçirir. İnsan statik bir tasarım görmek için resime bakar. Oysa sinemaya hareket, dram ve anlatı izlemeye hazırlanarak gelir. *Barry Lyndon* sürekli olarak katı düzenlemeyi öne çıkararak dramı ve anlatıyı reddetme ve hareket ve anlatıyla da katı düzenlemeyi reddetme tehdidinde bulunur. Bütün örneklerde beklentiler boşa çıkarılır. XVIII. yüzyıl resim gelenekleri tersine çevrilir; düzen ve nezaketin yerine çirkinlik ve vahşilik geçirilir. Çağdaş Amerikan sinemasının gelenekleri tersine çevrilir; aksiyon ve zekice bir öykünün yerine, anlatılan herhangi bir öyküden çok daha fazla dikkat gerektiren statik, resme ait görüntüler geçirilir. Bir kez daha izleyicinin estetik olarak tatmin olmasına ya da arzusunu gidermesine izin verilmez. Ve Kubrick bu yetmezmiş gibi karakterlere ve dünyalarına kolayca ulaşmamızı engel olan başka bir öğeyi, sözlerine güvenilemeyen bir anlatıcıyı devreye sokar."[203]

Anlatının her filmde farklı biçimlenişine karşılık, tüm filmler merkezi bir sorunsal etrafında düğümlenmektedir. Bu her koşulda insanın kaybedişi, kendi öznelliğini yitirişi ve hatta belirli bir düzeyde özne dahi olamama konumuna gelişi biçiminde değerlendirilebilir. Bu yüzden kurgu ve simetri kendi üzerin kapanan

---

202 Spiegel, "Kubrick's Barry Lyndon ", Salmagundi; Yaz- Sonbahar 1977; s.199.
203 Robert Phillip Kolker; a.g.e.; s: 168- 169.

bir çember konumunu oluşturur, ancak bu son Klasik Anlatı Sineması'nın belirlenmiş sonundan ziyade, izleyicisini tedirgin eden bir son olarak kurulmuştur. Kubrick sineması da izleyicisinden Klasik Sinema'da olduğu gibi duygusal bir katılım bekler, ama bunu tam ters biçimde, duygusal katılımı engelleyen araçları da her seferinde oluşturarak gerçekleştirir. Kubrick filmleri sıradan insanlar hakkındadır, onun karakterlerini izleyicisinden ayıran unsur, izleyicinin kendisini hala bir kültürel evren içerisinde bir şeyleri gerçekleştiren özneler olarak düşündüğü yerde, Kubrick'in karakterleri insanın bu evrene asla tam olarak giremeyeceği ve baştan yenik oldukları bir oyunun parçası olarak görünürler. Bu karakterler kendilerini izleyen izleyicinin toplumsal konumunun negatif bilgisini içeren bir felsefi görüşün (Kubrick'in görüşünün) temsilcileridir.

2. KUBRİCK SİNEMASINDA EROTİZMİN ÖN TEMELLERİ

Yaklaşık 1970'lerden beri modernist estetik devrimci niteliğini yitirdi. Bu yitirme iki anlamda da anlaşılmalıdır; birincisi artık ne sinema ne de diğer sanatlarda yeni biçimler yok, sadece sanatçıların denemeleri var; ama bu denemeler tek başlarına bir şeyleri belirlemekten uzak düşüyorlar. Sanatlarda modernizm sanatçının en tekil çabasında bile kolektif bir ruh halinin yansımalarını taşıyordu. Özellikle 1900'lerin başlarından bir biçimde 1970'lere kadar süre zarfında toplumsal hareketleri de görebilmek mümkündü, alt üst oluşlar sadece sanata ait değil ama bütün bir toplumsal yapılanmayı kapsıyordu (en azından düşünce bazında); bu günkü mevcut konum bunların uzağında görünüyor ve sanat yapıtı da beslenebileceği damarlarını yitiriyor. Artık oldukça klasik sayılabilecek olan Duchamp zamanında muhtemelen genel sanat beğenisi bağlamında bir 'şok rezaletti'; oysa günümüzde sanat alımlayıcısını şoka uğratabilecek bir yapıtı tahayyül bile etmek güç. Bunda kuşkusuz artık her şeyin doğrudan tüketime hizmet edici yanının ön plana çıkmasını temel olarak görmek mümkün. Günümüzde en avant-garde olduğu düşünülebilecek sanat yapıtı dahi, hemen klasikler arasında kendisine bir yer bulabiliyor; provakatif yapıtlar; ki bunların sanatsal niteliği tartışılsa bile, çok kolay sindirilebiliyor. Modernizm büyük bir deneyimdi, ama bu büyük deneyimin en temel varlık nedenlerinden birisi 'tüketilemez' olmasıydı, modernist yapıt 'genel beğeniye tokat'[204] atma niteliği taşıyordu. Günümüzde böylesi bir beğeni artık yok.

Modernist estetik, büyük ölçüde, Brecht'in ünlü sloganı olan 'yeni kötü şeyler-

---

204 "Genel Beğeniye Tokat" 1912'de Moskova'da Rus Fütüristleri tarafından kaleme alınmış bir manifestoydu, ve klasik olan her şeyi atma çağrısında bulunuyordu; Dostoyevski, Puşkin gibi yazarları dahi. Gerçekten de onlar söyledikleri gibi "çağlarının yüzleriydiler" ve bunu yine söylemiş olduklan gibi "ilk aşklarını unutup son aşklarını yaşayarak" elde ettiler. Ama bu gün, bu manifestoya imza atan Mayakovski de Puşkin gibi bir klasiktir. Bu manifesto için bkz; Modernizmin Serüveni, çev: Selahattin Hilav; sy. 159 - 160.

den başlamak' formülünü uyguladı; bu hem biçim düzeyinde hem de içerik düzeyinde geçerliydi. Neredeyse hiçbir zaman 'güzel' sıfatını taşımayı kabullenmediler, ama daha çok yadırgatıcı, garip olanı biçimlendirmeye giriştiler. Bu gün gelinen noktada ise sanat yapıtı açısından iki temel yol olduğu iddia edilebilir. Birincisi modernizmi devam ettirmeye çalışmak; ki bu çoğu zaman 'post-modernizm' adıyla kavranılmaya çalışıldı, ancak burada yeni olan bir şeyi görebilmek mümkün değil; postmodernist estetik adı altında kavranan yapıtların çoğu modernist geleneği devam ettirirken, diğer yandan da bunları kitch haline getirdiler. Burada yeni ve kötü olan bir şeyden ziyade, tükettirilmeye yönelik bir gösterinin olduğu söylenebilir. Schonberg'in yapıtlarından çok daha 'atonal' olan yapıtlar dünyanın pek çok yerinde diskolarda çalınıyor, Eisenstein'dan Godard'a kadar sinema estetiğinde gerçekleştirilmiş bütün ileri unsurlar sıradan bir Hollywood yapımında kullanılabiliyor. Eğer sanat yapıtı bu birinci yolu izleyecek ise 'sanatın öldüğü' spekülasyonu yapılabilir.[205] Ancak bir ikinci yolu kavrayabilmek mümkündür, modernizmin 'eski, kötü şeyler' dediği ve 'yakmayı ya da yıkmayı' önerdiği XIX. yüzyıl gerçekçi estetiği farklı bir bakış altında yeniden değerlendirilebilir. Bu bir geri dönüşten çok, geçmişte bastırılmış olanın bugün de kavranılması ya da geçmişe bugünden hareketle bir müdahaleyi içerebilir. Daha da ötesi, böylesi bir yönelim, Lacan'ın, "Bastırılanın gelecekten döneceği" yollu önermesinin ışığı altında kavranılabilir. Ancak bundan önce, sanat yapıtının niçin böylesi bir yöne gitmesi gerektiğine ilişkin birkaç şey daha söylemek gerekmektedir.

Burada modernist estetiğin ısrarla ve haklı olarak üzerinde durduğu yabancılaşma kavramına karşılık, gerçekçilik estetiği ile paralel bir biçimde şekillenmiş olan 'şeyleşme / şeyselleşme' (reification) kavramı gündeme getirilebilir.

Ancak bu kavram psikanaliz sürecine paralel bir biçimde, yabancılaşma kavramında olduğu gibi, öznenin dış gerçeklik ile olan ilişkisinden ziyade, ruhsal gerçekliğine dahil edilerek alınmalıdır; ki böylelikle ruhsal gerçekliği içerisinde bir çoğulluğa sahip olan bireyin egosunun kendisi ile olan ilişkisi farklı bir bakış altında yeniden ele alınabilsin.

"Şeyselleşme çok daha bilinen bir kavram olan 'yabancılaşma'dan farklı olarak, kişinin edim ve etkinliklerinden kaynaklanan (çalışan'ı kendi emeğinden ayrı düşüren, ürününden, yakınındaki çalışan benzerinden ve en son olarak da kendi 'türsel varlığından' koparan) ve bizlerin toplumsal totalite ile oluşturduğumuz bi-

---

205 Burada tekrardan hatırlatmakta fayda var, bu durum büyük oranda Avrupa ve ABD için geçerlidir, yoksa evrensel olarak kavranılmamalıdır; ayrıca Avrupa ve ABD'nin de sadece bugünkü tarihsel koşulları içinde değerlendirilmesi gerekir; onların geçmişte yarattıklarını kapsamadığı gibi geleceklerini de kapsamaz. Son olarak genel eğilim modernist estetiği Avrupa ile sınırlandırma eğiliminde; ancak modernizmin başlangıcına yerleştirilebilecek olan Fransız sembolizmini (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine) etkileyen en önemli yazarın Poe olduğunu hatırlatmak böylesi bir görüşün eksik kalacağını vurgulamaya yeter.

lişsel (cognitive) bağıntımızı etkisi altına almış bulunan bir süreci göstermekte, dile getirmektedir.

Şeyselleşme, bu haritalama işlevi aracılığı ile, tekil konumdaki öznenin kollektivitenin içindeki kendi erilginleşmiş konumlarını hastalıklı bir biçimde tasarlamasına, düşünmesine yol açmaktadır. İçinde yaşadığımız son dönem kapitalizminde şeyselleşme -insanlar arasındaki ilişkilerin nesneler arasında ilişkilermiş gibi görünmesi, görülebilmesi- toplumu bulanık bir görünüme kavuşturmakta; ideolojinin kendisine dayanacağı temel olarak kullandığı ve tahakkümün ve sömürünün yasallaştırılmasını sağlayan mistifikasyonların en canlı kaynağını oluşturmaktadır."[206]

Bu durumu sadece dış gerçeklik içerisinde değil ama bireyin ruhsal yaşamında da kavramaya çalıştığımız da, öznenin bir 'şey' statüsüne indirgendiğini de görebilmek mümkündür. Özne ancak belirli bir eylem / edim aracılığı ile özne olabilir, bu Aydınlanma düşüncesindeki gibi akıl yolu ile kendini gerçekleştirme düşüncesi için de düşünülebilir, Öteki'ndeki boşluğu kapatmaya yönelik bir eylemi gerçekleştirme yükümlülüğü altındaki psikanalizin öznesi olarak da; ancak günümüzün Tüketim Toplumu'nda bireyin hazlarının ve arzularının dahi rasyonel bir planlamaya tabi tutulup tükettirildiği düşünülecek olunursa -ki tekrardan hatırlanacak olursa Lacancı psikanaliz kuramında ilgi Baba'nın Adı'ndan Gerçek kavramına kaymıştır- burada özne de imkansız bir gerçek, bir Şey haline gelir.

XIX. yüzyıl romanının en önemli özelliklerinden bir tanesi, parçalanmaya başlayan dünya karşısında, parçalanmamış dünyaya ait epik bir anlatımı yeniden oluşturma çabasıydı; ancak bu epik olanın ilk formu değil daha çok dramatik bir kurgunun dışarıdan anlatılmasıydı. Örneğin Stendhal'ın romanlarında salt bir coşkulu romantizm değil, bunun yanı sıra okura olaylara dışarıdan bakabileceği belirgin bir ironik mesafe bırakılmaktadır. Bu yaşanmakta olanı tarihselleştirme çabasının ürünüydü. Öte yandan da rasyonelleştirilmiş bir dünya ile insani dürtülerin çatışmasını ortaya koyuyordu. Mesela *Kırmızı ve Siyah*'taki Julien Sorel girmeye çalıştığı toplumsal kesimin yaşam biçimi ile arasındaki uçurumun bedelini ölümü ile ödemekteydi. Son kertede bu roman modern anlamda öznenin oluşmaya başladığı bir dönemin ürünüydü. Kurgu belirgin bir bakış açısı altında (anlatıcının bakışı) yapılıyordu. Ancak daha sonra bu özne tek bir bakış açısı altında de-

---

206 Fredric Jameson; "Sonuç Yerine Bazı Düşünceler"; Estetik ve Politika içinde; s: 323. Jameson bu konuyu yoğunluklu olarak emek süreci içerisinde değerlendiriyor, ancak insanlara nesne (burada eşya, şey anlamında) gibi davranmanın boyutları ve hatta insanın kendisini böyle algılaması toplumsal yaşamın her alanına sızmış durumdadır. Lukacs'ın emek süreci için söyledikleri, günümüzde bireyin bütün yaşam alanlarındaki süreçler için algılanabilir. "Çalışma sürecinin (Taylor Sisteminin) modern, 'psikolojik' parçalanışıyla birlikte bu rasyonel (yani deneyim-öncesi akıl denen ratio yoluyla -y.ö.= mekanikleşme artık işçinin "ruh"una kadar işliyor. İşçinin psikolojik özellikleri onun kişilik-bütünü'nden kopuyor, bu bütünün (sanki içinden kopup bu kez -y.ö.) karşısında nesne olarak beliriyor; böylece bu özellikler rasyonel (ya da mekanikçi-y.ö.) denen şu özgül sistemin içine itilmiş ve orada bir muhasebe ya da istatistik kavramına dönüştürülmüş veya indirgenmiş oluyorlar." Gyorgy Lukacs; Tarih ve Sınıf Bilinci; Belge Yay.; Çev: Yılmaz Öner; 1. Baskı - 1998; sy. 163 - 164.

ğil, ama farklı açılardan, ruhsal gerçekliği içerisinde bir çoğulluk olarak kavrandı. Bunu ortay koyan en önemli yazarlar kuşkusuz Proust ve Dostoyevski idi. Aslında bu tarihsel gelişim, Lacan'ın Arzu Grafiği'ndeki öznenin kuruluşuna ve 'düşüşüne' paralellik göstermektedir. Burada da özne belirli bir bakış açısı altında (Öteki'nin) kurulur ve daha sonra ruhsal çoğulluğu içerisinde yaşadığı çatışmalar sonucunda kendinin başlayabileceği yere kadar; ölüm dürtüsüne, ulaşır. Eğer günümüzde, Jameson'ın teorisi kabul edilecek olunursa, Yasa'nın, Öteki'nin bakışının gittikçe bulanıklaştığı bir ortamda, öncelikli sorun, bu bakışın tekrardan kavranılabileceği bir mesafenin oluşturulmasının gerekliliğidir, bu da yeni bir tarihselleştirme çabasını gerektirir. Ancak günümüzdeki gerçekçilik anlayışı ile, 19. yüzyıl gerçekçiliği arasındaki en temel farklılık; ikincisinin kendi koşulları içerisinde topluma bir bütün olarak yaklaşırken, bugünkü eğilimin bireye bir bütün olarak yaklaşmasıdır. Birey hem XIX. yüzyıl da ön plana çıkartılıyor görünmesine karşılık bastırılmıştı; o daha çok toplumsal kesimler arasında, içinde bulunduğu kesimi temsil eden tipik bir unsurdu; diğer yandan birey psikanaliz sürecinin gösterdiği gibi ancak kendisini bastırarak özne olmaktadır. Son iki yüzyıla bir biçimde damgasını vurmuş modern öznenin yazgısının, bastırma üzerine kurulmuş olduğu söylenebilir.

Öyle ise bastırılan şey gelecekten nasıl geri döner? Bu sorunun yanıtı açıktır, Lacan'ın Arzu Grafiği'nin ikinci kısmında göstermiş olduğu gibi, özne anlamı ancak geriye doğru kurar, lakin anlam sabit, kendinde verili bir şey değildir; öznenin yaşadığı her deneyim, her kültürel yeni oluşum anlamda değişime yol açar. Analiz öncesi semptomun anlamsız etkileri, ancak geriye yönelik bir değerlendirme sonucunda ortaya çıkarılabilir; analiz öncesinde sadece sonuçlar vardır nedenler bu analiz süreci içerisinde öznenin geçmişinden çıkartılır. Ve geçmiş ancak gelecekten yapılan böyle bir müdahale sayesinde anlamına kavuşur, bunun öncesinde yapılan bir tür yanlış tanımadır.[207] Ama bu yanlış tanıma zorunludur.

"...*Aktarım* [vurgu bize ait] bir yanılsamadır, ama mesele şudur ki onun üzerinden atlayıp doğrudan doğruya Hakikat'e uzanamayız: Hakikatin kendisi bu aktarıma özgü yanılsama yoluyla kurulur- "Hakikat yanlış-tanımadan çıkar" (Lacan). Bu paradoksal yapı hala açıklık kazanmadıysa, gelin bilimkurgudan bir örneği, William Tenn'in ünlü 'Morniel Mathaway'in Keşfi' hikayesini ele alalım. Seçkin bir sanat tarihçisi, zamanımızda takdir görmese de sonradan dönemin en büyük ressamı olduğu keşfedilen ölümsüz Morniel Mathaway'i hayattayken ziyaret etmek ve hakkında araştırmalar yapmak için zaman makinesiyle yirmi beşinci yüzyıldan günümüze gelir. Sanat tarihçisi onunla karşılaştığında, hiçbir deha izi göremez, sahteka-

---

207 Benzeri bir süreç tarihe bakış içinde de kurulabilir; yaşanmış ve tamamlanmış belirli bir tarihsel dilim, içinde yaşanılan döneme nazaran daha bütünlüklü ve kesin saptamalar ışığı altında değerlendirilebilir. Ancak bunun için, tarihe bakışta aktarım alanından çıkmak, ideolojik yargılardan ya da ön-yargılardan sıyrılmak gerekir.

rın, megolamanyağın tekidir Mathaway; zaman makinesini ondan çalıp geleceğe kaçınca zavallı sanat tarihçisi zamanımızda kalakalır. Yapabileceği tek şey, kaçak Mathaway'in kimliğine bürünüp adamın gelecekten hatırladığı bütün başyapıtlarını onun adıyla yapmaktır -aradığı yanlış- tanınmış deha aslında kendisidir!

Bizim amaçladığımız temel paradoks da bu: Özne geçmişte değiştirmek, müdahale etmek istediği bir sahneyle karşılaşır; geçmişe doğru bir yolculuğa çıkar, sahneye müdahale eder ve mesele 'hiçbir şey değiştirmemesi' değildir - aksine, geçmişten gelen sahne ancak onun müdahalesi sayesinde her zaman ne idiyse o olur: Yaptığı müdahale en baştan beri kapsanmış, dahil edilmiş durumdadır. Öznenin başlangıçtaki 'yanılsama'sı sahneye kendi edimini dahil etmeyi unutmuş olmasında ibarettir."[208]

İşte iki gerçekçilik arasındaki farklılık buradan kaynaklanır; XIX. yüzyıl gerçekçiliğinde birey en sonunda Ötekini yadsır ama ölüm dürtüsüne boyun eğer. Aslında burada hala Öteki'ne göre düşünmektedir, onun yadsıdığı Öteki ile olan imgesel düzeydeki ilişkisidir, onunla yakınlaşmasının sonuçları özne açısından travmatik olur, onu yadsıdığı anda aslında kendisini tam da bu Öteki'nin bakışı altında kurar. Kazandığı zafer kendi yenilgisidir aynı zamanda ve bu tam da Hegel'in 'Mutsuz Bilinç' kavramına denk düşer. Özne olayların akışına kendisini kaptırıp bir yanılsamanın peşi sıra sürüklenip durur ve kendisini dahil etmediği sürece hakikatine, 'kendisi olmadığına' ulaşamaz. XIX. yüzyıl gerçekçiliğine hakim olan romantik eğilim kendisini burada açığa vurur; kahraman gerçekten bir kahraman gibi ölür. Bu anlatıdan romantizmin duyusal eğilimleri 'temizlendiği' zaman ancak gerçek kendisini gösterebilir.[209]

Yeni tarz bir gerçekçilik tam da bu noktadan özneyi olayın içine dahil eder ve kuşkusuz ki değişen bir şey yoktur; ama ancak bu sayede özne kendi hiçliğini kavrayabilir. Her alanda gittikçe genişleyen endüstriyel toplum, özneyi sadece birbirleri ile değiştirilebilir parçalar olarak planladığı nokta da, dürtülere sahip olan insan böylesi bir rasyonel planlama içerisinde tam anlamı ile simgeleştirilemeyen bir unsur olarak meydana çıkar. Diğer bir deyişle ve Hegel'in tini kavradığı anlamda özne ancak kendisini özne olarak kavramadığı noktada gerçekten özne olabilir. Lacan, öznenin kuruluşunun ilk aşamasına Öteki tarafından çağrılma kaydını yerleştirir ve ancak sonra her çağırmanın başarısız olduğunu, öznenin tam olarak asla simgesel evrene kaydedilemeyeceğini ve son kertede de öznenin 'düştüğünü' söyler. Öznenin trajedisi özne olabilmek (Öteki'nin bakışı ile tam olarak özdeşleş-

---

208 S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; sy. 72.

209 "Kahraman yenilginin içinde zafer kazanmaktadır; zafer kazanır çünkü artık çaresizdir;ilk kez umutsuzluğunu ve hiçliğini görmek zorundadır. Ama bu çok korkulan bakış, gururun ölümü olan bu bakış, onun kurtuluşudur. Tüm romansal sonuçlar bir Doğu masalını düşündürür: kahraman bir uçurumun kenarında parmaklarıyla tutunmuş durmaktadır, bitkindir ve sonunda kendini boşluğa bırakır. Yere çakılmayı bekliyordur, oysa hava onu tutar: yerçekimi iptal edilmiştir." René Girard; Romantik Yalan Romansal Hakikat; sy. 235.

mek) için gösterdiği kesintisiz çabada yatar. Bu çaba öznenin içerisinden algılanacak olursa romantizmin düştüğü yanılgıya düşmek her zaman söz konusudur; eğer kendisine yabancılaşmış olduğu gerçeği ile kavranılırsa, burada varolduğu biçimi ile hala özneye duyulan bir inanç söz konusudur; bu iki yaklaşım tarihsel şartları içinde doğru olabilirler ve önemlidirler; oysa tam tersine dışsal bir bakıştan ve belirli bir mesafeden izlendiğinde ancak öznenin baştan beri ne olduğu anlaşılabilir.

Bu yeniden belirli bir bütünlük altında ve tarihsel bir süreç içerisinde özneyi kavramayı gerektirir. Genel hatlarıyla modernizm özneyi parçalanmışlığı / bölünmüşlüğü içerisinde kavradı. Klasik Anlatı Sineması'nın karakterleri dışsal ya da içsel düzeyde çözülemez bir çelişkiyi / çatışmayı yaşamayan tutarlı bireylerdi; bu ikisinden farklı olarak Kubrick sinemasındaki karakterler 1970'lerden itibaren sürekli özne olmaya çabalayan ve bu çabaları dışsal bir bakış altında gözlemlenen, son kertede de tüm çabaları sonuçsuz kalıp yenilmek durumunda kalan, mekanik birer Şey olarak oluşturuldular. Kubrick özneye / karakterlerine soyutladığı / tahayyül ettiği bir üst bakışla yaklaştı, onları bu bakışın altında kurdu ve çabalarının imkansızlığını gösterdi.

3. KUBRICK SİNEMASINDA EROTİZM

Özneyi Gerçek'in bir tür cisimleşmesi (Şey), bir sinthome formülü (semptom) olarak okumak demek, aslında özneyi kendisine karşı okumak demektir. Öznenin fanteziden geçerek uzlaşmak zorunda kaldığı Gerçek, baştan beri kendisinden başka bir şey değildir.

Ancak kendi olduğu konumu bulması, bunu bir dedektif gibi araştırarak geçmişten çıkarması gerekiyordur.

Burada unutulmaması gereken yaklaşım, Lacan'ın toplum olarak özne ile tekil bir birey olarak özne arasında fak görmemesidir ve söz konusu toplum, Lacan açısından 'herhangi bir toplum' değil ama 'bir toplum'dur. Bu toplumsal yapı kapitalizmdir; buna bağlı olarak da Lacan 'semptom' kavramını Marx'ın icat ettiğini belirtir.[210]

Burada birinci önemli nokta, insanlar arasındaki ilişkilerin dolayımlanması problemidir; artık rasyonelleştirilmeye başlanmış, kurumlaşmış bir ekonomi-politiğin devreye girdiği yerde insani etkinlik, üretim, üretim düzeni gibi kavramların altında düzenlenmeye başlar.

Marx'ın ünlü deyimiyle "İnsanlar arasındaki ilişki şeyler arasındaki ilişkiye dö-

---

210 "Semptom kavramının kökenleri Hipokrat'ta değil Marx'ta, kapitalizm ile neyin? -eski güzel günlerin, feodal dönem dediğimiz şeyin-arasında ilk kez onun kurduğu bağlantıda aramak gerekir." Lacan; "R.S.I.", Ornicar? 4, Paris; aktaran; S. Zizek; İdeolojinin Yüce Nesnesi; s: 38.

nüşür" şeylerden burada kastedilen metadır ve bu sürecin içerisinde insani özne de bir meta muamelesi (belirli bir değişim ve kullanım değerine sahip bir unsur) görmeye başlar. Bu insanın kendisine yabancılaşmaya ve 'şeyleşmeye' başladığı nokta olarak kavranmalıdır.[211]

İkinci nokta ise, bu toplumun (kapitalizmin) kuruluş sürecine damgasını vurmuş iki toplumsal kesimin (sınıfın); proletarya ile burjuvazinin ilişkisidir. Proletarya, bu toplumun kuruluşu açısından kaçınılmaz olarak varolması gereken bir unsurdur, emeklerinden başka satacak bir şeyi olmayan, ama bunu satma konusunda da 'özgür' olan bu kesimi aynı zamanda toplumun semptomu olarak okumak da mümkündür.

Çünkü onlar XIX. yüzyıla damgasını vuran burjuva düşüncesinin bir tür negatif unsuru, barbar ve hayvani olarak değerlendirilen, ve burjuva kültürü içerisinde simgeleştirilemeyen birer unsurdurlar.[212] Proletarya yapısı itibarı ile, rasyonel olarak planlanmaya çalışılan bir toplumun vazgeçilmez unsuru olara irrasyonel bir yapıdadır.

Şimdi burada önemli olan proletaryanın kendisini nasıl kavrayacağı, ya da gerçekten bir özne konumuna nasıl geleceğidir. Marx bunun ancak belirli bir eylem içerisinde gerçekleşebileceğini, kendi konumunu dıştan görebileceği bir yere gelerek kendisine bakmak sureti ile edinebileceğini söylemektedir. Yani gerçekten özne olacak ise bu rasyonel planlama içerisindeki kendi irrasyonel, simgeleştirilemeyen konumunu görmelidir. Ve ancak bunu gördüğü nokta da zaten bu olabilir. Burada ilgi çekici olan proletaryadır ancak burjuvazi de ondan farklı bir konuma sahip değildir. Her ikisinin de kendilerini metanın bakışı altında kurdukları söylenebilir.[213]

Günümüzde benzer bir durumu tek tek bireyler için söylemek mümkündür, insan hem vazgeçilmez bir unsur hem de irrasyonel bir varlık biçimindedir.

"XIX. yüzyılda 'üretim' sektöründe gerçekleşen üretici güçlerin rasyonelleşmesi süreci XX. yüzyılda 'tüketim' sektöründe son bulur... Batılı geleneğin, tutkuları, iradesi, karakteri ya da banalliğiyle Öznenin düzenleyici söylemi olarak uydurduğu biçimde, indirgenemez nitelikleri ve özgül ağırlığıyla mutlak değer olarak 'kişi'

---

211 Freud ısrarla uygarlığın kurulması, üretim için insanın bir takım etkinliklerinden, özellikle de erotik etkinliğinden vazgeçmek zorunda kaldığını belirtmektedir. Zaten dikkat edilecek olunursa psikanaliz kuramındaki pek çok kavram ekonomi, yatırım, değer, üretim, zorunluluk vb. Marx'ın kuramı ile yakınlık içerisindedir. Burada Freud da, semptom kavramını açıklarken Lacan da bir analoji kurmamaktadırlar; sadece kapitalizmin kurumlaştığı bir evrende bireyin yaşadığı deneyimlerin içsel ya da dışsal paralelliği üzerinde durmaktadırlar

212 Burada belirtmekte yarar var ki her iki kesimde bu toplumun öznesidirler ve yabancılaşmadan mustariptirler.

213 Günümüzün Tüketim Toplumunda sınıflardan çok sermaye sahiplerinden ve çalışanlardan söz etmek daha uygundur. Sınıflar kendilerini sadece ekonomik alan için de değil ama kültürel bir yapılanma içerisinde de ifade ederler. burjuvazinin de proletaryanın da kapsadıkları kültürel alanlar vardır. Oysa Tüketim olgusu kültürü de endüstrinin bir parçasına dönüştürerek deyim yerinde ise alt-yapıya havale etmiştir. Böylelikle kültürel, toplumsa, politik ve ekonomik alanlar arasındaki özerklikler gittikçe silikleşerek her şey paranın yasaları ile belirlenir biçime dönüşmüştür.

yoktur, ölüdür, bizim işlevsel evrenimizden kovulmuştur."[214]

Bu yüzden gündelik hayat içindeki tekil bir varlık olarak öznenin durumundan yola çıkmak bir sonuç üretememektedir; tersine gündelik hayat bütünlüklü olarak tartışılmalı ve bunun içindeki özne, bu hayatın mantığı doğrultusunda kavranılmalıdır. Kubrick sinemasında daha önce üzerinde durulan Bakış kavramı, böyle bir bütünlüğü yakalamaya yönelik olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu sinemadaki bakış ne Klasik Anlatı Sineması'nda olduğu gibi karakterin bakışıdır; ne de Modernist Sinema'da olduğu gibi bir 'bakış çoğulluğu'dur; ama özneyi dışarıdan, tepeden izleyen aşkın bir bakıştır.[215]

a. BAKIŞ

Burada bakış fallusun bir imleyeni olarak işlev görür ve Kubrick karakterleri tam da bu bakışın birer temsilcisi, onunla özdeşleşmiş birer vekile dönüşürler. Onlar ölü bir otoritenin, Baba'nın yerini almaya uğraşırlar ve çarptıkları Gerçek Baba'nın baştan beri olmadığıdır, o sadece hayali bir görüntüdür. Barry Lyndon'da Barry'nin bütün çabası bu yönde okunabilir; biyolojik babasının öldüğü nokta da (ki o daha çok küçükken ölmüştür) Barry aynı hayatı tekrar eder ve bir düelloda simgesel olarak ölür, içine girmeye çalıştığı evrenin tamamen dışına itilir. Full Metal Jacket'ta askeri mekanizma ile özdeşleşen Er Pyle kendisini öldürür; Otomatik Portakal'da Alex en sonunda Yasa'nın temsilcisi ile kendi şiddetini özdeşleştirir. Burada problem tam da bu fallik simge aracılığı ile özne konumunun düşmesidir; bütün bir feminist film eleştirisinin yanıldığı nokta da burasıdır.[216]

Kubrick'in *2001* ve *Shining* filmlerine yönelik eleştirilerden birisi olan, dünya dışı varlıklar yaklaşımı da bu biçimde değerlendirilebilir. Ne siyah monolit ne de Overlook Oteli düzen dışı varlıkların birer simgesi olarak görülmemelidir,onlar daha çok öznenin kendisin oluşturduğu söz konusu aşkın bakışın birer temsilcisi, mitin cisimleşmiş bir halidir. Öznenin içine girdiği kültürün, simgesel evrenin katı ve soğuk ya da müstehcen yönünü oluşturmaktadırlar. Kubrick bu noktada ancak, *2001* filminde ki

---

214 Jean Baudrillard; Tüketim Toplumu; sy. 91-98.

215 Burada Bakışın aracı olarak gözün Bati kültürü içerisinde penis gibi fallik bir simge işlevi gördüğü söylenebilir. Rönesans'tan beri bakış açısı, perspektif gibi kavramların merkezi bir yer işgal ettiği bu kültürde, göz bir iktidar sağlama aracı olarak da düşünülebilir (Foucoult - Hapishanenin Doğuşu); özellikle Freud'un göz için duyulan korku ile kastrasyon kaygısını eşleştirmesi bu bağlamda anlamlıdır. Keza Bunuel Endülüs Köpeği'nde tam da bu konunun üzerine gider; ve gözün iğdiş edilmesi ile yapılan vurgu iki anlamda önemlidir; göz hem en yüce organ olarak işlev görür hem de düşlere (bilinçaltındaki kirli fantezilere) açılan bir pencere haline gelir.

216 "... Standart feminist film incelemelerinde, bir erkek ne zaman bir kadına karşı agresif davranır, ya da onun üzerindeki otoritesini gösterirse, davranışının "fallik" olarak adlandırılacağından emin olabilirsiniz; bir kadının çaresiz, köşeye kıstırılmış gösterildiği her seferinde de deneyim "kastre edici" olarak adlandırılacağından hiç kuşkunuz olmasın. Burada gözden kaçan fallusun kastrasyon imleyeni olarak paradoksudur: eğer (simgesel) fallik otoritemizi koyacaksak, ödenecek bedel olarak özne pozisyonunu feda edip üzerinden güçlü Ötekinin hareket ettiği ve konuştuğu aracı ortam olarak işlev görmeye razı olmalıyız. Fallus (imleyen) simgesel otorite öznesini gösterdiği ölçüde, onun başat özelliği, yaşayan bir öznenin organı, "benim" olmasında değil, yabancı bir gücün müdahale edip gövdeme kendini kazıdığı, güçlü ötekinin ben aracılığıyla hareket ettiği bir yer olması gerçeğinde yatar." S, Zizek; Müstehcen Efendi; Toplum ve Bilim; sayı: 70 Güz 1996; Özel Sayı: Psikanalizle Bakmak; çev: Mustafa Yılmazer; sy. 69.

zamansal olarak evrenselleştirici yönünden dolayı eleştirilebilir; lakin bu noktada önemli olan öznenin de kendisini tarihsel bir evrensellik içerisinde kavrıyor olmasıdır. Bu öznenin simgesel konumu dediğimiz yerdir; ancak aynı zamanda özne Gerçek'te de bir konum işgal eder; birincisinin öldürücü, tekinsiz ikizi haline gelir.

Bütün Kubrick filmlerinde karakterin bu tarz bir tersine çevrilmesini, ölümcül bir ikizinin yaratılmasını görebilmek mümkündür. Barry başlangıçta saf, romantik, iyi niyetli bir aşıktır, filmin sonunda duygusuz, üçkağıtçı bir adama dönüşür ve ancak oğlunun öldüğünde gerçekliği ile, bastırdığı şeyle yüz yüze gelir, ölüme boyun eğer. Alex toplumsal yaşamda simgeleştirilemeyen, yıkıcı bir şiddet sergiler ve varlığının dayanak noktası önce geçirdiği tedavi ile elinden alınır ve aynı şiddete bu kez toplum tarafından kendisi maruz kalır, en sonunda Gerçek şiddetini toplumsal yapıya kaydeder. Burada önemli olan Kubrick'in kamerasının öznenin geçirdiği bu konumlara belirli bir mesafeden Gerçek ile onun simgeleştirilmesi arasındaki mesafeyi koruyarak bakmasıdır. İzleyicisinden özdeşleşmeyi talep ettiğinde dahi (ki Alex karakteri bu konuda önemlidir) bunu onun tüm konumları - Gerçek, İmgesel ve Simgesel- için ve onun dışından göstererek yapar. Hatta burada bile izleyicinin Alex'ten çok Alex'e belirli bir Bakış ile özdeşleştiği söylenebilir.

Unutulmamalıdır ki Lacancı Gerçek hiçbir zaman bizzat kendisi değildir, o ancak simgesel evrende belirli bir cisimleşme, Şey aracılığı ile kavranılabilir. Lacan'ın öznenin kendisine ulaşmaya başlayacağı nokta olarak tanımladığı yer burasıdır; öznenin kendi özne konumunu yıkması ve bu Şey'i irrasyonelliği içinde kavraması gereken nokta. Toplumsal dönüşüm olmadan öznenin kendi başına daha fazla ileriye gidebilme şansı yoktur, özne ancak bununla uzlaşabilir. Aynı mantık doğrultusunda Kubrick sinemasının niçin 'devrimci' olmadığı da kavranılabilir; çünkü o da tam bu noktada kendi 'anlatısını' kurmaya çalışmaktadır; öznenin özne olamadığı noktanın birey üzerindeki travmatik etkileri. Şiddet bu sinemada bu mantık doğrultusunda başat bir tema haline gelir. Şiddetin temelinde yatan unsur, simgesel evrenin parçalandığı yerde bir tepki, onun yeniden kurulma çabası olarak ortaya çıkar. Tam bir dönüşüm toplumunda, açılan boşluğu doldurmaya çalışan Sade'ın şiddeti böyle anlaşılmalıdır. Bu yüzden aslında Kubrick de Sade kadar devrimcidir ama gerçekçidir; bireylerin özgür olabilecekleri bir konumdan çok boyun eğecekleri bir konuma eğilimli dürtülerinin bilincindedir. Kubrick'in karakterleri, Eros ve Thanatos'un birleşebileceği ileri bir noktadan ziyade, gerilemeci bir mantıkla 'şeylerin erken bir durumuna, Nirvana'ya doğru yönelme eğilimindedirler. Kubrick bireyi tam bu noktada yakalar ve bu mantık doğrultusunda eğer Erotizmin gerçekleşmesi bir ütopya ise Kubrick bunun negatif unsurunu, distopyasını ya da anti-ütopyasını kurar.

b. EROTİZMİN KAVRANIŞINDA MÜSTEHCEN OLAN VE ŞİDDET

Ütopya düşüncesine, onun ne olabileceğine ulaşabilmek ne kadar mümkündür? Bu içinde yaşamadığımız, deneyimlemediğimiz, hakkında hiçbir tarihsel veriye sahip olmadığımız bir şeyi, bu günün kavramları ile, zihinsel olarak baştan aşağıya tasarlamaya çalışmaktır. Bu çabanın imkansız olduğu, bizi bir yere götüremeyeceği açıktır. Ancak ütopya bugün içinde yaşanılana karşı ortaya koyulan bir tür düşsel yer fantezisidir. Öyle ise bugünün negatif bir biçimde kavranılması, en azından ütopik mekanın bir tür cisimleşmesini sunabilir. Eleştirel perspektifin mantığı bu biçimde ortaya konulmalıdır. İçinde yaşanılan gerçeklik, katı ve soğuk bir bakış açısı altında kavranılmalı ve liberalizmin getirdiği hümanist yaklaşımdan, ahlaki ilkelerden temizlenmelidir. Kubrick'in sinemasında kurduğu evren çoğu kez böyle bir evrendir.

Önemli filmlerinden olan *Zafer Yolları* (*Paths of Glory, Stanley Kubrick*, 1957) ve *Lolita* (*Stanley Kubrick*, 1962) Kubrick hala insana, özneye inanır görünmektedir, belki burada bu filmlerin ABD'de Hollywood mantığına yakın bir biçimde çekilmiş olduğu düşünülebilir. Ancak onun sineması İngiltere'ye yerleştikten sonra insanı kavrayışı bağlamında radikal bir değişiklik geçirir. Spartaküs filmi tamamen Klasik Anlatı Sineması'nın kalıpları içerisinde iş görür ve neredeyse yönetmenin adı hariç Kubrick sinemasına ait hiçbir enformasyon içermez. Bu anlamda Lolita ve Zafer Yolları daha farklı filmlerdir, mekanların düzenlenmesi, kamera hareketleri, çerçevelemeler ve bakış açıları daha sonraki Kubrick filmlerini önceler ama söylendiği gibi burada özneye bir inanç söz konusudur; Zafer Yolları'nda ahlak ve iyi niyet ön plana çıkarken, Lolita'da tutkular ön plana çıkar. Ancak bu filmlerde dahi karakterler ahlaki değerlerini ya da tutkularını gerçekleştirmekte çaresizdirler. Fakat İngiltere dönemi ile birlikte Kubrick'in yarattığı karakterlere bakışı içeriden değil ama dıştan, mesafeli ve soğuk bir bakıştır. Burada değişen unsurlardan birisi objet petit a'dır.

Lolita ve Zafer Yolları'nda hatta *Spartaküs* (*Sportocus, Stanley Kubrick*, 1960) objet petit a, öznenin dışında yer alan bir nesnedir, özne bunun peşinden koşar ama ona ulaşamaz; ona ulaşamayacağını anladığı yerde kaderine boyun eğer. Oysa daha sonraki filmlerde doğrudan böyle bir nesne tanımlanmaz, özneler hala arayış peşindedir, ama aradıkları son kertede kendi olanaklılıkları, gerçeklikleridir. Gerçeklik verili bir şey değil de, özne tarafından oluşturulması, yanılsamalardan çıkartılması sonucu kurulması gereken bir hakikat olduğu sürece bu arayış sürer. Shining filminde Jack böylesi bir arayış sürecinin içinde ifade edilir, simgesel evrenin kendisinden beklediği görevlerle dürtüleri arasında yaşadığı yarılma, büyük bir şiddetle geri döner. Bir aile babası, başarılı bir yazar olma zorlaması karşısında onun arzusu oyun oynamaktır, ama tam da büyük Öteki'nin tuzağına düştüğü

yer burasıdır; tüm bir Yasa'nın zorlaması altına bir insan olduğunu ima ettiği yerde kendi özneliğini kaybeder. Fallusa sahip olduğunu düşündüğü yerde onunla hiçbir şey yapamaz, oteldeki odalardan birisinde karşılaştığı hayali kadın kendi kollarında bir ucubeye dönüşür. Kubrick'in kamerası genel çekimlerden gittikçe özele doğru ilerler, önce ailenin içine oradan da Jack'e doğru yönelir ve filmin sonunda yer alan 1922 tarihine ait 4 Temmuz fotoğrafı, Jack'in baştan beri zaten ne ise o olduğunu gösterir.[217]

Filmin benzeri bir oyunu izleyicisine de oynadığı iddia edilebilir, film boyunca izleyici ne pasif konumdaki Wendy ile ne de Jack ile doğrudan özdeşleştirilir, Kubrick'in özdeşleşme mekanizmasında yaratmaya çalıştığı şey, şiddetin kendisidir. Şiddet anlamsız, çekici ve baş döndürücü bir biçimde kurgulanır. İzleyici filmin içine dahil edilmeye çağrıldığı her seferde bu şiddetin 'kanlı' yüzü ile karşı karşıya bırakılır. Filmin olası izleyicilerinin tüm etik, hümanist yargılarına karşılık bu şiddeti paylaşmaları talep edilir. Benzeri bir yapı *Otomatik Portakal* için de geçerlidir; bu filmde de Alex'ten çok şiddet ile özdeşleşme yaratılmaya çalışılır, izleyici nasıl Alex'in uyguladığı şiddeti Alex'in gözünden deneyimledi ise Alex'e uygulananı da uygulayanların gözünden deneyimler.

Ancak tüm bunların yanı sıra, Kubrick'in anti-ütopya nitelemesine en çok yaklaşan filmi *2001* olacaktır ve bu film hala üzerinde en fazla spekülasyonun yapıldığı Kubrick filmidir. Fakat buna değinirken şunu aklımızda tutmamız gerekmektedir. Kubrick filmleri çözümler üretici filmler değillerdir, onlar daha çok mevcut gerçekliği farklı bir bakış altında saptamaya yönelik olarak kurulurlar. Herhangi bir kesin yargı da bulunmazlar (iyi ve kötü; çirkin ve güzel gibi) ama ilişkilerin neyin altında kurulmakta olduğunu gösterirler. Kubrick sadece dünyayı yorumlamaktadır; bu durumda Ünsal Oskay'ın *2001* filmine yönelik yaklaşımı tam tersinden kavranılabilir; Oskay şöyle demektedir:

"Kubrick'in Uzay Odyssey'sindeki yücelttiği çözüm, binlerce yıllık uygarlık gelişiminden sonra, insanın kendini Tanrısal-güce tam olarak teslim etmesi olmaktadır...

Füzyon[218] fantazyası, 1960'ların sonlarında yapılmış bulunan Uzay Odyssey'-

---

217 Otel Amerikan toplumsal yapısının bir alegorisi olarak okunabilir, Jack fotoğrafta tam merkezde yer alır ve Amerika'nın kurtuluşunu kutlamaktadır. Onun konumu (merkezi yeri) büyük Öteki'nin yeridir, o kendi öznelliği pahasına Öteki ile tam bir özdeşleşmeye gider. Gerçek ile simgeleşmesi arasındaki mesafeyi yitirir, böylelikle de bir tür şizofreninin içine doğru çekilir. Kurduğu fantezilerin sonunda yer alan şey elbette ki ölümden başka bir şey değildir. Ancak diğer yandan filmi Danny'nin öznelinden de okunabilir, ve bütün gerçekleşenlerin Danny'nin Baba'ya karşı oluşturduğu bir fantezi olarak da görebilmek mümkündür. Baba fiziksel olarak ölür ama tam da bu sayede Danny onun yerini alabilir, fotoğrafik imge bir tür hayalet (Hamlet'in babası gibi) okunabilir böylelikle.

218 Füzyon: "ana-oğul ilişkisi ya da birey-toplum ilişkisi gibi symbiotic ilişkilerde (ilişki içindeki her iki birimin kendi varoluşunu karşısındakinin varoluşundan kazandığı ilişkilerde), oğulun (ya da bireyin), diğer öğenin gereğinden fazla işini abartması sonunda, ayrı bir varoluş biçimi geliştirememesine, olgunlaşamamasına ve sonunda bu birimle kaynaşıp onun içinde erimesine varan eşitsizlik ilişkisini ifade etmek için kullanılan bir terim. Eriyerek karşı öğenin içinde yokolmak; onun içinde eriyip onunla kaynaşmak; onun görünümü ve yaşamı içinde, onun ölçülerine göre belirlenen bir yaşam (ölümle özdeşleşmiş bir yaşam) sürdürme durumu." Ünsal Oskay; Çağdaş Fantazya; Der Yayınları; (Basım Yılı Belirtilmemiş); Açıklamalı Sözlük; sy. 283.

sindeki cynic entelektüalizmin gizemciliğinde günümüz insanlığına önerilebilecek tek çözüm durumuna getirilir."[219]

Öncelikle erotizm füzyondan tamamen farklı bir süreçtir; erotizm öznenin ve nesnenin birbirleri içerisinde kaybolma duygusu ve yaşamın olumlanmasıdır. *2001* filminde Kubrick'in ortaya koyduğu şey çözüm değil ama mevcut gerçekliğin bir tür saptamasıdır, insan öznenin Öteki'nin bakışı ile tam bir özdeşleşmesi, fallus konumunu mutlak benimsemesi durumunda kendi öznelliğini yitirmesi (ki bu diğer filmlerinde de var olan bir durumdur). Özne Tanrısal bir güce değil, içinde yaşadığı evrene tam olarak teslim olur. Filmin sonunda ortaya çıkan cenin bir Yıldız Çocuk Bowman'ın ölüm dürtüsünden başka bir şey değildir, o ileriye doğru bir aşama değil ama gerilemenin simgesidir. Kuşkusuz Yıldız Çocuk dünyanın efendisidir, ama aynı zamanda da bir köledir; tıpkı kendisinin efendisi olarak emeğini ölmemek için satmak zorunda kalan XIX. yüzyıl Avrupa'sının proletaryası gibi.[220]

Burada 2001 filminin içeriğine yönelik, katılmadığımız bir eleştiri söz konusudur. Israrla vurgulandığı gibi Kubrick'in filmlerine hakim olan saptama insanın gittikçe 'şeyleşmesine' yöneliktir. Onun filmleri içerik düzeyinde bir anti-ütopya, erotik olanın negatif bilgisini yaratmaya çabalarlar. Ütopik olana, erotizme kendisi aracılığı ile ulaşmak, olanaksız bir çabadır, çünkü bunu oluşturacak unsurlar nesnel gerçeklik içerisinde verili değildir; buna ulaşmak için eleştirel düşünceyi mevcut gerçeklik üzerine radikal bir biçimde yöneltmek gerekmektedir. Ama söz konusu olan sanat yapıtı olduğunda sadece önemli olan içerik değil ama aynı zamanda biçimdir de.

Eğer insanların şeyleşmiş oldukları gibi bir felsefi düşünceyi sanat yapıtı aracılığı ile aktarmak istiyorsak bunu ancak insanlara (karakterlere) 'şeylermiş' gibi davranarak yapabiliriz. Bu noktada Susan Sontag *2001* filmini faşist estetik ile ilişkilendirir;[221] Sontag'a göre Faşist estetik;

"Kontrol, itaatkar davranış ve aşırı çaba durumlarına yoğunlaşmadan ve haklılaştırmalardan doğar; bunlar güya iki karşıt durumu, ego düşkünlüğünü (egomania) ve kulluğu yüceltirler. Egemenlik ve bağımlılık (enslavement) ilişkileri karakteristik bir aşırı tören biçimi alır; insanların gruplar halinde toplanması; insanların şeyler/nesnelere dönüşmesi; bütün gücü elinde tutan hipnotik bir lider figürü ya da bu liderin gücü etrafında insan/şeylerin gruplaşması ve şeylerin çoğalması. Fa-

---

219 Ünsal Oskay; a.g.e ; sy. 160.

220 Diğer yandan bu filmde yer alan Monolit'i dünya dışı varlıkların bir işareti saymaktan ziyade, simgesel evrenin özneye bir daveti olarak görmek daha uygundur. Dünya dışı varlık yaklaşımı fantezi boyutu ile nesnel gerçeklik boyutunu birbirlerine eş tutma yanılgısına düşmektedir. Bunun dışında diyalektik düşünce tek tek simgelerin anlamı ilgilenmekten çok ve bunların akıldışılığını problem edinmekten ziyade, kullanılan simgelerin birbirleri ile ve kültürle olan ilişkileri üzerinde durma yöntemiyle ilerler. Simgeleri anlamlandırma çabası ya saf bir estetizme doğru yönelme ya da yapıtın sanatsal niteliklerini tamamen göz ardı ederek saf bir politikaya yönelme handikabına düşmektedir.

221 Susan Sontag; "Fascinating Fascism"; Movies and Method 1; Ed: Bill Nichols; Berkeley and Los Angeles içinde.

şist dramaturji büyük güçler ile kuklaları arasındaki düşünce ilişkilerine odaklanır. Kareografisi durmaksızın hareket ile donmuş, statik,'eril' (virile) konum arasında gider gelir. Faşist sanat teslim olmayı yüceltir; akılsızlığı över; ölümü çekici hale getirir."[222]

Kubrick'in sinemasında ya da özellikle *2001* filminde, biçim düzeyinde faşist olan yan neresidir? Faşizm mekanlarını insanları baskı altına almak, onları bu mekanların 'yüceliği' karşısında küçük ve zavallı göstermek için planlar; Kubrick'in karakterleri ise tam da bu mekanlarda baskı altına alınmış olan bireylerdir. Faşizmin söylevi içi boş, anlamsız bir söylevdir, ancak insanları çeken de bu söylevin içi boş niteliğidir. Kendi iktidarsız konumları içerisinde okudukları boş lanetlerle bu içi boş söylevi özdeşleştirirler. Kubrick'in karakterleri ise anlamlı bir şeyler ifade etmeye çalışır, buna çabaladıkça söyledikleri her şeyin içi iyice boşalır. Faşizm bir yana başından beri kapitalizm adı verilen sistem (buna liberalizm denilen şey de dahil) insanlara bir şey muamelesi yapar, onları şeyleştirir. Kubrick insanların, özgür seçme şansına sahip birer birey değil tam da kurulan yapılar aracılığı ile birer şeye dönüşmüş olduklarını göstermeye çalışır. Bu Lacancı psikanalizin yaptığı ünlü ayrımın kendisinden başka bir şey değildir son kertede: 'Özne' ile 'özneleşme' aynı şeyler değillerdir; özneleşme sürecinde dışarıda kalan, Gerçek'in cevabı olan şey öznedir. Özneleşme bu öznenin (bilinçaltı özne de denilebilir) cisimleşmiş halinden başka bir şey değildir.[223]

Filmin biçimsel yapısı hiçbir biçimde izleyicisinin teslim olmasına yol açmaz; hatta sinema tarihinde izleyicisini düşünsel olarak fazlası ile izleme sürecine dahil eden filmlerden birisidir. Filmin neredeyse hiçbir sahnesi izleyicinin duygusal düzeyde, kendinden geçercesine katılmasını talep etmez. Burada ortaya konulan sorun insanların hipnotik bir lider figürü altında toplanmaları değildir; zaten kimse kolayca bir lider tarafından hipnoza uğratılmaz;[224] ama insanların kendi yarattıkları araçların birer parçasına dönüşmüş olmaları gerçeğidir.

Şiddet, Kubrick sinemasındaki en temel olgulardan birisidir. Bütün filmlerine hakim olan şiddet dolaylı olarak ima edilmez, doğrudan gösterilir ve çoğu kez yönetmen şiddeti 'estetize' etmekle itham edilir. Doğrudan anlatılan / gösterilen şiddete izleyici bir anlamda maruz kalmakta, bu şiddetle özdeşleşmeye sürüklenmektedir. *Shining, Otomatik Portakal* ve *Full Metal Jacket* bunun en uç örnekleri olarak değerlendirilebilir. Ancak Kubrick zaten izleyicinin bu şiddeti izlemeye 'mahkum' edilişinin bir tür benzerini yine Otomatik Portakal filminde kurmuştur;

---

222 Sontag'dan aktaran; Robert Philip Kolker; a.g.e.; sy. 151.

223 Bu konuda bkz. J. Lacan; Encore; 1975.

224 Bu sistemin dayanak unsurlarından birisi olan sol politikanın faşizm hakkında yakalandığı bir paranoyadır. Lider kitleler üzerinde hipnoz etkisi yapmaz, ama onlarla irrasyonel düzeyde bir özdeşlik kurar.

Alex tedavi sırasında şiddet görüntülerini izlemek durumunda bırakılmaktadır, gözlerini kapamak istemektedir ama bunu beceremez 'Gözleri Tamamen Açıktır'. Ve burada Alex üzerinde asıl şiddeti uygulayan olgu müziğin kendisidir, şiddet müzik ile birlikte gelir, Beethoven'in 9. Senfoni'si eşliğinde.

Şiddet bir kavram olarak günümüzün en tartışmalı alanlarından birisini işgal etmeye başladı, eleştirildi, şiddetin görüntülerinden insanlar ve özellikle de çocuklar korunmaya çalışıldı. Ancak tüm bu tartışmalar sırasında en önemli alanı şiddetin fiziksel dünyada iyice arttığı bir çağda, şiddetin görüntüleri aldı. Filmlerde, Televizyonda gösterilen şiddet görüntülerinin insan psikolojisinin üzerindeki etkileri söz konusu yapıldı. Oysa şiddet olgusu insanın yaşamında baştan beri var olan bir olgu; daha insan öznelliğinin oluşumunda girilen dil evreni, insanın kendi seçiminin bir parçası değil ama bir anlamda zorla maruz bırakıldığı bir durum. Bu evrene giriş içerisinde kuşkusuz kimse kan revan içinde kalmıyor ama insan da uğradığı kastrasyon sonucu açılan Simgesel Yaralar da hiçbir biçimde kapanmıyor ve insan bu kayıp nedenler bölgesini defalarca, dürtüsel olarak yaşantılamaya zorlanıyor. *Otomatik Portakal*'daki sorun Alex'in şiddeti değildir; sorun Alex'in bu şiddeti niçin uyguladığı, nasıl bir evren tarafından kuşatıldığı ve izleyicinin bu şiddetle nasıl ve niçin özdeşleştiğidir.

Alex'in izleyicinin bilinçaltı düzeyine seslendiği iddia edilebilir; o görünüşte Yasayı tanımayan, vicdansız bir şiddet mekanizması yaratır; izleyici bu şiddetle özdeşleşir tıpkı filmin sonunda Alex'in şiddet ile uzlaşması gibi. Ama bu ne Alex için ne de izleyici için yasayı yıkma değildir; yasayı onaylama, onu daha güçlü olarak talep etme anlamına gelir. *Otomatik Portakal,* Gerçek şiddetin nasıl denetim altına alındığı ile ilgilenir, üretken, arzuya bağlı bir şiddetten, şiddetin bir tür tüketilmesine doğru bir gelişim söz konusudur. Son kertede insan özneleşme sürecinde 'kendisini' bastırmak zorunda kalıyorsa, bastırmanın olduğu yerde şiddet te olacaktır. Bastırılan şey şiddetle geri döner ve bu şiddet Gerçek'tir.

Erotizm ile şiddet birbirlerinin zıttı değillerdir; onların birbirlerini bütünledikleri söylenebilir. Nesne ile öznenin birbirleri içerisinde kaybolmaları ancak ölüm duygusunun (ölümden duyulan korkunun) aşılmasıyla mümkün olur.[225] Gerçek şiddet ve erotizm dilde ifade edilemeyen olgulardır, simgesel evrene katıldıkları ölçüde 'evcilleştirilirler', kültürel düzene bağlanırlar. Günümüzde cinselliğin ve şiddetin göstergelerinin (kendilerinin değil) bağlanmış olduğu gibi.

"Aslında, görünüşe göre herkes için erotizm, sonsuzca ölümün yıkıntılarını

---

225 Ölümden duyulan korku ve ölümü yenme arzusunun bir göstergesi olarak modern kentlerde mezarlıkların dışarıya taşınması olgusu bir örnek olarak göz önüne alınabilir. Diğer yandan gençliğe, gençleşmeye yapılan vurgu da ölümden duyulan bu korkunun bir belirtisi sayılabilir. Modern düşüncenin ortaya koyduğu ütopya düşüncesinde "ölümsüzlüğün" yakalanması ya da Bataille'nin dediği süreksizlik ve süreklilik duyguları vardır.

onaran doğurma, üremeye bağlıdır.

Hayvanın, bazen şehvet duygusu azgınlaşan maymunun erotizmi bilmediği de bir gerçektir. Tam da ölümün bilgisinden yoksun olduğu ölçüde erotizmi bilmemektedir. Aksine, insan olduğumuz ve ölümün karanlık perspektifi içinde yaşadığımız ölçüde erotizmin azgın şiddetini, umutsuz şiddetini biliyoruz.

Aklın faydalı sınırlarından söz ederken, cinsel düzensizliğin zorunluluğunu ve pratik anlamını algıladığımız doğrudur. Ama son evresine 'küçük ölüm' adını verenler, kendi acılarından, erotizmin kasvetli anlamını görmekte haksızlar mı?"[226]

Kubrick'in son filminde etkili olan şeyin ölüm korkusu ve cinsellik olduğu söylenemez mi? Bill'i baştan çıkartmaya çalışan ve ölümün eşiğine kadar getiren, Alice'in filmin başındaki baloda fantezi ekranına girmesi değil midir? Ve filmin 'ünlü' orji sekansı ölüm ile cinselliğin başladığı bir yer fantezisi işlevi görmez mi? *Gözleri Tamamen Kapalı* (*Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick*, 1999) şiddet doğrudan gösterilmez ama yarattığı mekanizmalar aracılığı ile soyut düzeyde varlığını sürdürür; cinsellik ya fantezi ve hayal ya da söz düzeyinde vardır. Filmde Alice ile Bill birlikte olmazlar, ama en sonunda Alice yapılabilecek tek şeyin cinsel ilişki (fuck) olduğunu söyler. Bu filmde Pasolini'nin *Salo* filminde eksik kalan bir şeyler vardır; Pasolini'nin faşizm eleştirisi sado-mazoşist ilişkilerin gölgesinde kalır. Kubrick ise baştan çıkarmanın/ayartmanın sonunu vurgulamaya çalışmaktadır.

c. KADINLAR VE CİNSELLİK

Kadınlar, Kubrick tarafından nadiren ilgi çekici olmuş görünmektedir. Sahnelerin içinde yer aldıklarında bile çoğu kez bu yer alış kendi adlarına değil ama bir erkeğin dolayımı ile olmaktadır. *Barry Lyndon*'da tutku duyulan bir 'fahişe'den filmin sonuna doğru odayı süsleyen bir tabloya dönüşür, Shining'de erkeğin şiddetinin hedefi haline gelir, *Otomatik Portakal*'da sadece tecavüze uğrarlar, *Lolita*'da bir tutku nesnesi, yitirilmiş objet petit a'nın bir temsilcisi olur, *Dr. Strangelove*'da bir çeşit erkeklik göstergesi olma işlevi taşır, *Full Metal Jacket*'ta müstehcen dilin hem nesnesi hem de dolayımlayıcısı olurlar, *Gözleri Tamamen Kapalı*'da belki ilk defa bir Kubrick filminde anlatının merkezinde yer alır ama soyut bir üst bakış olarak, *Zafer Yolları*'nın son sahnesinde erkek müstehcenliğini sarsan bir melankolinin sesi haline gelirler.

Genel olarak bakıldığında ve son film hariç tutulduğunda, Kubrick filmlerinde kadınlar bundan daha fazla yok gibidir. Birkaç özel sahne hariç (*Full Metal Jacket*'ta keskin nişancının bir kadın olması gibi) özel bir yer işgal etmezler. Belki de Kubrick sinemasındaki kadın sorununa onların görünüş biçimlerinden değil de

---

226 G. Bataille; Eros'un Gözyaşları; a.g.e.; sy. 18.

görünmeyiş/orada olmayış biçimlerinden yaklaşmak gerekmektedir. Lacan'ın "Kadın yoktur" önermesi altında yapılacak bir değerlendirme, Kubrick'in bakışı hakkında bilgi içerebilir. Ama öncelikle, bu sinemada ki kadınların kısmi de olsa "varoluş" biçimlerine eğilmek gerekecektir.

Kadının erkekle yaklaşık olarak eşit düzeyde yer aldığı film olarak Shining görülebilir. Film ailenin içine girer ve burada kültürel konumların baskısı altında bireyin yaşadığı zorlanmanın yol açtığı sonuçları gözler. Merkezi konumda yer alan erkeğin uyguladığı, uygulamaya çalıştığı ya da buna bir nevi zorlandığı şiddettir. Ancak filmi klasik aile içi politikalar, erkek egemenlik mantığı çerçevesinde okumaktansa, ailenin de bir kurum olarak katılaştığı ya da sevgi ilişkilerinin[227] çözülüp dağıldığı bir tarihsel dönemde, tamamen dış dünyanın uzantısı haline gelmiş bir yapı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu noktada artık aile içi politikalardan ziyade, 'şeyleşmenin', öznelliğin yitiminin özel yaşamda da yaşandığı bir üretim mekanizması olarak görmek gerekir. Böylelikle yaşanan şiddetin anlamı erkeğin kadın üzerinde bir tahakküm, iktidar kurmasından ziyade, kadını hala insanlığını kanıtlayabileceği bir beden olarak görür.[228]

Bunu erkeğin uyguladığı şiddetin bir tür meşrulaştırılması olarak görmemek gerekir, son kertede erkek içine düştüğü şiddetin kurbanı olan aile içindeki tek kişidir. Sorun geçmişte yaşananların (erkeğin gerçekten bir otorite sağlamak için uyguladığı şiddetin geçerli olduğu dönemlerin) daha ötesinde değerlendirilebilir. Belki Lacan'ın "Kadın yoktur" önermesini geliştirerek günümüzde erkek diye bir şeyin de olmadığını söylemek gerekecektir.[229]

Shining'in sonunda, ne kadın (Wendy) ne de erkek (Jack) yeni bir yaşamın başlangıcını temsil edebilecek tipler olarak karşımıza çıkarlar; kazanan kimse yoktur ama herkesin yenik ayrıldığı bir oyunu andırmaktadır. Wendy fiziksel olarak Jack'i beyzbol sopası ile yaralar ve ondan kurtulur ama daha büyük bir tuzağın içine doğru çekilir. Otelin aydınlık koridorları deliliğe doğru açılan birer kapı haline gelmektedir. Kapıdan boşalan kanlar, odalardan birisinde yaşanan eşcinsel oral ilişki, otelin (simgesel evrenin) etrafında yapılandığı sert çekirdeğe dönüşürler. Birey-

---

227 Aile kurum olarak ideolojik bir aygıt olabilir ama salt bu değildir; içinde insani ilişkileri de barındıran bir yerdir. Marx'ın, Adorno'nun da ifade ettikleri gibi, gündelik yaşamın tahribatı karşısında tinin sığınabileceği bir alan işlevi de görür.

228 Fight Club filminde de insanlar kendi varlıklarını kanıtlayabilmek için dövüşmektedirler, burada beden varlığın bir tür cisimleşmesi haline gelir ve kendisini acıyla duyurur. Her iki durumda da (hem Shining hem de Fight Club'ta) Marx'ın ünlü "barbarlığın hakkından barbarca yöntemlerle gelinir" sözü hatırlanabilir. Bu filmler üzerine olan eleştirel bakış insanlığın niçin bu duruma geldiği yönünde olmalıdır; filmlerin her ikisini de faşizan olarak eleştirmek mümkündür; ancak gerçekte faşizan olan bu insanların içinde yaşadıkları evrenin kendisidir. Nasıl ki bastırılan şey onu bastıran mekanizmalar aracılığı ile geri dönüyorsa, içinde yaşanılan evrene verilen tepki de onun araçları aracılığı ile verilir. Eğer eleştirel düşünce bütüncül bir biçimde bu evreni kavrayacak mekanizmaları yaratamazsa, parçaların arasında kaybolmak zorunda kalacaktır. Bunun için Eleştirel Teorinin Adorno'dan (1940'lardaki) Kellner'a gelişim çizgisini izlemek bile yeterli olacaktır.

229 Kadının niçin olmadığı sorusunu Julia Kristeva şu şekilde yanıtlamaktadır; "Gerçekten de efsanevi bir birliğe sahip, iktidardan duyulan terörün ve iktidara duyulan arzunun biçimi olan yüce bir güç olarak, büyük "K" ile yazılmış bir kadın yoktur." Kadınların Zamanı; Defter; Sayı:21; Bahar 1994; çev: İskender Savaşır; sy. 23. bu gün bu anlamda erkeğin de olduğunu söyleyebilmek güç görünmektedir.

lerin kendilerini kaptırdıkları şiddet, kendi içlerinden değil ama içlerinde yaşadıkları evren tarafından, mekanlarca yaratılmaktadır. Filmin son sahnesindeki fotoğraf bu durumun bir alegorisi olarak okunabilir; bu fotoğraf şiddetin baştan beri orada varolduğunun bir işareti gibidir.[230]

Full Metal Jacket'tan sonra çekilen ve yönetmenin son filmi ona *Gözleri Tamamen Kapalı* bir kez daha mesafeli bir filmdir. Bu tarzıyla *2001* ve *Barry Lyndon* filmlerini andırmaktadır. Söz konusu filmler her sahnesi dikkatle tasarlanmış, izleyicinin filmin içine girmesini özellikle engelleyici mekanizmalara sahiptir. Karakterlerle özdeşleşilmesine izin verilmez, ancak onlar her hangi bir ahlaki değerlendirmenin de nesneleri haline getirilmezler. *Shining, Otomatik Portakal* ve *Full Metal Jacket* izleyicisinden daha çok duygusal düzeyde tepkiler vermesini isterken, bu filmler dikkatli bir izleme sürecini gerektirmektedir.

Gözleri Tamamen Kapalı filminin temel dayanak noktasının fantezi[231] olarak görülmesi mümkündür. Balo sahnesinde hem Bill hem de Alice, çevrelerindeki insanlar tarafından ayartılmaya çalışılırlar. Ayartma başarısızdır ama her ikisi de çağrıya boyun eğerler; Alice bunu dil düzeyinde ifade ederken Bill fantezi kurar. Alice'in geçmişte bir başka erkeği istemiş olması karşısında Bill tam da kendisini Öteki'nde eksik gördüğü şeyle özdeşleştirmeye çalışır. Fantezisi boyunca 'sadakat yasasına'[232] hem uyar hem de onu ihlal eder. Ama bu ihlal aynı zamanda onun onaylanmasını da içerir, çünkü fantezinin işlevi Öteki'ni tutarlı hale getirmek anlamı taşır. Ama asıl önemli nokta jouissance'ın kastre edildiği yerde bulduğumuz dürtü formülünün ($ _ D) olmasıdır; fanteziden geçildiğinde bulunan, ancak davranışları belirleyebilen dürtü.

Bill fantezisini simgesel evreni içerisinde bir boşluğu kapatmak için kurar, ancak bu fantezinin en yoğun anı olan orji sekansında, herkesin yüzünün maskeli olması ayrıca anlamlı görünmektedir. Bu anlamda bakıldığında fantezinin gizlemeye yönelik mantığının bir simgesi olarak görülebilir. Hatta Bill fanteziden geçip Gerçekliğe ulaştığında, geriye kalan tek şey maskeden başka bir şey değildir. Her şey bitip eve geldiğinde Alice uyumaktadır, Bill yatağa yaklaşır ve yastığın üzerinde duran mas-

---

230 Kolker da bu konuya şu şekilde yaklaşıyor; "Filmin en sonundaki görüntüde yer alan, Jack'in her zaman için orada olmuş olduğunu akla getiren, delilik ve şiddetin daima varolacağını ve yeniden ortaya çıkacağını ima eden fotoğraf, kendilerini yok etmesine izin veren insanlarca yaratılan baskıcı sistemlerin daimiliği anlayışını destekler." Yalnızlık Sineması; s: 181.

231 Kubrick daha önceki filmlerinde karakteri bu biçimde ele almamıştı. Onu daha çok nesnel gerçeklik içerisinde kavrıyordu. Burada filmi Bill'in fantezisi olarak görmek iki anlamda mümkün. Birincisi fantezi düzeyi ile gerçeklik düzeyi arasında filmin ritmi değişiyor. Bu anlamda film ilk izlenişte, en azından kurgu açısından tamamlanmamış hissi veriyor; ancak Kubrick düzeylerin farklılığını belirtmek için sadece kurgunun ritmiyle oynamış. Benzeri bir örnek Lynch'in Kayıp Otoban filminde vardı, ama Lynch aynı ritmi sürdürmektedir. İkincisi ise Bill'in hayatını kurtardığı bir kadını kansına (Alice'e) karşılık olarak kendisi için ölebilecek birisi olarak görmesi. Gerçeklik düzleminde kadın uyuşturucu komasından ölür . ve son olarak her şeyin bir rüya olarak değerlendirilmesi bu görüşü güçlendirmektedir.

232 Orji sekansının yaşandığı mekana giriş parolası fideliodur. Fidelio hem Bethoven'ın bir operasının adıdır, hem de sadakat anlamına gelmektedir.

keyi görür.[233] Ancak bundan sonradır ki Alice "Her şey bir rüyaydı" yorumunu yapar ve yapılacak tek şeyin cinsel ilişki olduğunu (fuck) söyler. Gerçek bir cinsel ilişki yoktur, bunun üstesinden gelemezsin ancak bunu olanca saçmalığı içerisinde kabul edip onunla uzlaşırsın. Bu birinci yöndür ama ikinci bir yön daha vardır.

Şiddet gibi cinsellik de öznenin kendisini dışa vurduğu alanlardan birisidir. Eğer insan (erkek) kendisinin bir şey statüsüne indirgenmesine karşı tepki verecek ise (ki bu tepki dürtüler arcılığıyla gerçekleşecektir) bunu ancak bir fallusa sahip olmadığını kabul ederek, cinselliğe yönelerek yapabilir. Eğer cinselliğin ve şiddetin görünümleri günümüzde en başat tüketim nesneleri haline gelmekte ise, bunun sebebi aynı zamanda insanların kendilerini ortaya koyabildikleri alanların da burası olmasında yatar. Bu yüzden her ikisi de özne açısından (hem birey hem de toplum anlamında) toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik mücadele alanını en önemli parçasıdırlar. Ancak bunların kavranışının içeriden, öznenin parçalarından değil ama üstünden, bütüncül bir bakış açısı altında kurulması gerekir. Çünkü insanlar, içinde yer aldıkları sistemin tüm belirlenimleri dışında (cinsel etkinlik ve şiddet yolu ile) ben bir insanım dedikleri nokta da aslında simgesel evren ile tam bir özdeşleşme içine girmektedirler. *Otomatik Portakal*'da Alex'in şiddeti ile sistemin şiddeti nasıl özdeş ise; *Gözleri Tamamen Kapalı*'da Bill'in fantezisine sürekli hakim olan cinsel ilişki görüntüleri (fucking) ile buradan çıktıktan sonra yapılabilecek tek şey özdeştir. Kubrick bu yüzden içinde yer alınılan kültürün kavramları ile yeni bir öznelliğin yaratılamayacağını ve hatta tam da bu kültürün çöküş görüntülerini sunmaya çalışır.

Bu yüzden Brecht'in sanat anlayışı ile Kubrick'inki arasında derin bir farklılık mevcuttur. Brecht'in yapıtı aynı zamanda izleyicisine, proletarya sınıfına duyulan bir inancın izlerini taşır. O yüzden yapıt kendisini, izleyiciyi harekete geçirici tarzda örgütlemeye çalışmaktadır. Adorno'nun savunduğu ve özellikle Brecht'e de karşı olarak öne sürdüğü, bir zamanlar tüketilemez olan Modernist sanat yapıtı gibi Brecht'in yaklaşımı da kendi dayanak noktalarını günümüz Batı dünyasının içerisinde yitirmiş durumdadır. Kubrick öznelinde değerlendirilecek bir sanat yapıtı olarak sinema ise modernist estetiğin yapıt ile alımlayıcısı arasındaki özdeşliği kesme mekanizmalarından yararlanır, ama bunu Gerçekçiliğin bütüncül kavrayışını ve epizodik anlatıyı (Lukacs'ın kavradığı anlamda) kullanarak yapar. Eğer yeni bir öznellik inşa edilebilecek ise, o bugünün yitikliğini koruyarak yapılamaz. İnsanların hem gündelik yaşam içerisinde hem de Kubrick filmlerindeki karakterler

---

233 Lacan'ın son seminerleri Gerçek-İmgesel ve Simgesel düzenin kesişmesi üzerineydi. Öznellik bu üç alanın kesişmesinin bir tür denge durumu olarak görülmektedir. Eğer bu denge yitirilirse, simgesel evren yıkıntıya uğrar ve geriye sadece Gerçek'in cisimleşmesi [dikkat kendisi değil] kalır. Benzeri bir mantık Lynch'in Mulholland Çıkmazı filminde de söz konusudur. Fanteziden geçip de simgesel evren yıkıldığında fantezi ekranından geriye sadece mavi anahtar kalır, anahtar aynı zamanda Gerçek'e açılan kapıdır.

olarak korkutucu bir yanları yoktur; asıl "korkutucu" olan Adorno'nun demiş olduğu gibi, "Bu insanların ne olabilecekleridir". Bunun bilgisine ancak şu anda varolanın negatif bilgisinden ulaşılabilir. Erotizm son kertede özne ile nesnenin kaynaşıp kaybolmasıdır; ancak buna giden yol özneye ve nesneye dışarıdan, mesafeli bir bakışı gerektirir. Kubrick'in kamerasının yarattığı mesafe duygusu böylesi bir erotizme açılan kapı olarak görülebilir.

Sanat yapıtı ve günümüzde özellikle de sinema, cinsellik ve şiddet ile birlikte üçüncü bir alan olarak değerlendirilebilir. Kuşkusuz ki diğer ikisi ile aynı dertlerden muzdariptir, çoğu kez bir gösteriye dönüşmüştür; ama hala bir büyüleme gücüne de sahiptir. Tüketimin yoğunlaştığı noktalar aynı zamanda hala tamamen tüketilememiş noktalardır. Bunun anlamı bu alanların kendi içlerinde hala simgeleştirilemeyen, Gerçek birer unsur taşıdıkları anlamına gelir. Kubrick filmleri izleyicinin yoğun ilgisi ile karşılaşmış olmasına, büyük Hollywood yapımları kadar gişe elde etmiş olmasına karşılık hala yeni izleyişlerde farklı bilgiler sunabilmektedirler. Godard'ın handikabı bir klasik olamamaya çalışmasına karşılık en sonunda klasik statüsüne inmesindedir; oysa Kubrick sineması baştan beri klasiğin 'öznesiz' bir anlatısını içermekteydi. Bu sinema, sinema estetiğinde yeni bir sistem kurmuş değildir, ama Eisenstein'dan ve Yeni-Gerçekçilik'ten beri yarım kalan bir şeylerin, farklı bir tarzda tamamlanmaya çalışılmasıdır. Belki de yeni bir estetik için buradan temeller yakalayabilmek mümkündür.

SONUÇ

Psikanaliz kuramı yüzyılını doldurdu ve günümüze kadar geldi. Kuramın doğuşunun sebepleri belirli tarihsel şartlar içerisinde aranmalıdır. Bu şartlar içerisinde toplumun rasyonel bir biçimde örgütlenmesi, aklın merkezi kategori haline gelmesi, bireyin davranışlarının aynı şartlar doğrultusunda örgütlenmesi başlıcaları olarak sayılabilir. Bu tarih aynı zamanda modern anlamda kavradığımız özne kavramının doğuşunun da tarihidir. Psikanaliz kuramının merkezinde de bu özne yer alır. Aydınlanma düşüncesi özneyi kendi içerisinde bütün bir olgu olarak değerlendirdi, onun sadece akıl yolu ile kendi özgürlüğüne kavuşabileceği yargısında bulundu. Bu düşüncenin sarsılmasının çeşitli tohumlarını bulabilmek de yine XVIII. ve XIX. yüzyıl felsefeleri içerisinde mümkün.

Kant, Schiller gibi felsefeciler öznenin bir bütün olmadığını ortaya koydular, ama bunu daha çok felsefi bir soyutlama içerisinde ele aldılar. Bu felsefi soyutlamanın doruk noktası olarak Hegel görülebilir. Hegel'in ünlü 'Mutsuz Bilinç' kavramı öznenin kendi içerisinde bir bütün olmadığını, kendisine yabancılaşmış olduğunu ortaya koyan soyutlamanın doruk noktasıdır. Bunun karşısına Hegel 'Mutlak Tin' kavramını yerleştirmektedir.

Ancak tüm bu soyutlamaların doğruluk payı taşımasına karşılık eksik giden bir şeyler vardır. Bu eksiklik öznenin soyut olarak kavranılmasında, maddi, etten ve kandan oluşan bir insan olduğunun çoğu kez gözden kaçmasında yatar. Öznenin gerçek bir insan olduğunu ortaya koyma yönünde Batı düşüncesi içerisinde, XIX. yüzyılda üç önemli yaklaşım ortaya çıktı. Marx'a, Nietzsche'ye ve Freud'a ait olan bu yaklaşımlar, farklı amaçlar ve biçimlerle de olsa, özneyi beden düzleminde kavradılar. Freud'un özellikle insan cinselliğinin bastırılması ve dürtüler üzerine yaptığı vurgu, o güne kadar soyutlama düzleminde kalan yaklaşımın maddi temellere oturtulması yönünde önemli bir girişimdir.

Freud'un ortaya koyduğu psikanaliz kuramı ilk olmanın pek çok handikabını taşımaktadır. Özellikle anatomiyi fazlası ile önemsemesi, XIX. yüzyıl burjuva kültürünün etkilerinden çoğu kez kurtulamaması bunlar arasında sayılabilir. Ancak

kuram Freud'la bitmedi ve gelişimini bir yüzyıl boyunca sürdürdü. Farklı, birbirleri ile çatışan (özellikle Jung) ya da tersine birbirlerini geliştiren (Klein, Kohut, Winnicott, Lacan arasındaki ilişki) yaklaşımlar ortaya çıktı. Ancak bunlar içerisinde antropolojinin, göstergebilim ve dilbilimin ve hatta Marx'ın dolayımı ile Freud'u yeniden yazan Lacan özel bir öneme sahiptir.

Lacan özneyi üstü çizili ($) olarak kavramaktadır. Bunun iki anlamı vardır; birincisi zaten baştan beri bilindiği üzere özne bütün değildir, parçalanmış / bölünmüştür, diğer bir ifade ile kendisine yabancılaşmıştır; ama daha önemlisi Lacan özneyi son kertede bir yokluk olarak kavrar. Gerçek bir özne yoktur ama ruhsal gerçeklik içerisinde bir özneler çoğulluğu vardır. Simgesel / kültürel evrene giriş sürecinde özne, öznellik pahasına kendisini (kendi bütünlüğünü, tamlığını bastırır). Bu aynı zamanda Lacan tarafından dil evrenine giriş olarak görülür ve "Dil,bilinçaltının koşuludur".

Lacan özneleşme sürecinde üç düzey ayırt etmektedir. Bunlardan birincisi bebeğin simgesel evrene girişten önce bir imge ile yaşadığı hayali bütünlüktür. 'Ayna Evresi'nde bebek anne, baba, aynadaki kendi imgesi ya da benzeri bir imge ile kendisi arasında, yanılsamaya dayalı bir özdeşlik kurar ve böylelikle henüz kontrol edemediği bedeninde hayali bir tamlık yaratır. Bu İmgesel aşamadır. Dil evrenine giriş ile birlikte insan bu tamlığını yitirir ve Baba'nın Adı / Yasa altında kendisine bir kimlik edinir, ama bunun bedeli kendiliğini yitirmektir. Lacan bu ikinci düzeyi simgesel olarak adlandırmaktadır. Ancak insanın simgesel evrene girişi bütünlük arz etmez, geride simgeleştirilemeyen bir artık bırakır. Bu simgesel evrene kaydedilemeyen ancak simgeselin de onun etrafında yapılandığı bu unsura Lacan Gerçek adını verir; Gerçek ancak simgeleştirilememesi, Yasaklanması koşulu ile vardır; diğer bir ifade ile kendi başına yoktur. Buna doğrudan ulaşamayız ancak rüyalarda yaklaşabiliriz.

Bunlar Lacancı kuramın temel çizgileridir; ancak diğer yandan Lacan öznenin üstünü çizerken yapı içerisinde ona bir yer açmaya da çalışır. Onun kuramının öneminin öteki yanını da bu oluşturmaktadır.

Psikanaliz Kuramı'na genel yaklaşımlar, 'hastayı' yeniden kültürel evrene, topluma uyumlu hale getirmeye çalışırken, yani kendisine olan yabancılaşmasını koruma altına alırken, Lacan'ın hedefi özneyi kendisinin başladığı yere getirebilmektir. Bütün kuram bu çaba etrafında şekillenmiştir. Ancak Lacan bu çabanın üzerine ataletin çöktüğünü gördüğü yerde okulunu kapatarak, 1980 yılında çalışmalarına son verdi.

Bu görünüşe göre yarım kalmış devasa çabanın arkasından psikanaliz, özellikle uygulamada, gittikçe 'parayla günah çıkartma' kurumu haline dönüştü. Devinimini, radikalliğini yitirdi. Kuramsal alanda da, özellikle 1960'lar ve 70'ler boyunca

süren çaba kesintiye uğradı, ikinci plana itildi.[234] Ele alındığı yerlerde de çoğu kez kuram değil ama diğer yaklaşımlarla olan ilişkiler üzerinden ilerlendi. Başka biçimde söylendiğinde, Lacancı psikanaliz kuramı kendi başına ele alınmadı, bir anlamda Tüketim toplumuna uygun bir biçimde, entelektüel düzeyde tüketilebilecek bir alan olarak görüldü.

Sinemanın tarihi / hikayesi de çok farklı değil. Sinema açısından da en azından üç temel yapılanma ayırt edilebilir. Bunlar kuşkusuz kesin çizgilere sahip değildir ve bunların dışında sayılabilecek yaklaşımlarda vardır; örneğin Michael Snow modernist olmaktan ziyade bir deneycidir. Birinci olarak Klasik Anlatı Sineması sayılabilir, bu sinema dram sanatının geleneklerini benimseyerek kendi aracı (sinema) doğrultusunda anlatısını üretti. Özellikle 1940'larla birlikte Hollywood içinde doruğa çıktı ve bir biçimde, görünüm düzeyinde de olsa varlığını bugüne kadar sürdürdü. Bu sinema ana damar sinemadır ve hala izleyicinin en yoğun ilgisi bu sinema üzerinedir. Hitchcock, Ford, Welles gibi yönetmenlerin yapıtlarının gücünü yakalayamasa da (Spielberg modernist estetiğin araçlarından yararlanarak bu sinemaların gücüne yaklaşır) hala varlığını sürdürüyor. Ama bu sinemada çok önemli hatta merkezi kategori olan öykünün gittikçe gözden düştüğü bir ortamda yaşıyoruz. Öykü anlatmanın yerini belirli bir konunun (çoğu kez sinopsis düzeyinde) 'görsel şölen' biçiminde aktarılmasına tanık oluyoruz. Örneğin yaklaşık otuz yıldır gişe hasılatı kıran Yıldız Savaşları serisinin başarısı ne içerik ne de biçim düzeyindedir; teknolojinin yarattığı bir büyülenme başat konumdadır. Açıkçası bunun sanat olarak sinema ile uzaktan yakından ilgisi yoktur, artık sadece eğlenceye dönüşmüş durumdadır.

Diğer ikinci önemli yapılanma Modernist Sinema'dır. Modernist sinema kuşkusuz ki kendi içerisinde bir bütün değildir, birbirlerinden oldukça farklı yaklaşımlar söz konusudur. Onları bir araya getiren şey, sinemanın doğası üzerine yaptıkları araştırmalar ve denemelerdir. Modernistler en temel düzeyde bir şeyleri anlatmanın farklı yollarını aradılar, farklı bakış açılarının olabileceğini göstermeye çalıştılar ve hemen hepsi daima ve sonuna kadar eleştireldiler. İkinci bir özellikleri ve dayanak noktaları bir anlamda tüketilemez olanı yaratmaktı. Bu anlamda oynadıkları ya da denedikleri şey film izleme alışkanlıkları üzerinedir de. Ancak izleyici alışkanlıkları hızla değişti, modernistlerin yarattığı bütün biçimsel denemeler tüketilebilir hale geldi. Örneğin anlatı yapısını kompleks bir halde inşa eden Tarantino filmleri

---

234 Eleştirel düzeyde de olsa Baudrillard Lacancı psikanaliz kuramı ile ilgilenmeyi sürdüren ender yaklaşımlardan birisidir. Özellikle psikanaliz kuramının ayartma / baştan çıkarma kavramını terketmiş olması yönünde yaptığı vurgu yerindedir. Ancak Lacancı "çağırma" kavramını bir ayartma süreci olarak görebilmek de mümkündür. Günümüzün pek çok kuramının aksine (Deleuze ve Guattari, Derrida, Foucault vb.) Baudrillard'ın günümüz batı dünyasını bütünsel bir bakış açısıyla kavramaya çalışması da ayrıca önemli. Ayrıca son dönem de Slovenya'da ortaya çıkan Lacan okulunun yaklaşımları (Zizek, Mladen Dolar, Rado Riha, Renata Salecl vd.) kurama olan ilgiyi yeniden arttırdı.

(özellikle *Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs, Quentin Torontino*, 1992) ve *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction, Quentin Torontino*, 1994) gişe hasılatı kırdı, 'post-modernizmin' mantığı çerçevesinde yer alan her şey mubah anlayışı doğrultusunda üst üste yığılan eklektik filmler (Greenaway'in *Tuval Bedenler* (*The Pillow Book, Peter Greenaway*, 1996); *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* (*The Cook, The Thief His Wife and Her Lover, Peter Greenaway*, 1989) Haneke'nin *Piyanist* (*La Pianiste, The Piano Player, Michael Haneke*, 2001) gibi filmleri sayılabilir) entelektüel düzeyde büyük ilgi gördü. Tüketilemez olanın tüketilebilir hale gelmesiyle modernist sinema büyük ölçüde gücünü yitirdi, Geç-Modernizm adıyla anılabilecek bir takım çabalar ise (Lynch sineması gibi) geçmiş birikimlerin ötesine ulaşmakta yetersiz kaldı.

Bu yetersizliğin en önemli sebebi içinde yaşanılan toplumda özneyi hala bir yabancılaşma kavramı ekseninde ele almakta yatmaktadır. Lacan'ın kuramını Yasa'dan / Baba'nın Adı'ndan Gerçek kavramına çevirdiği yerde ve buna bağlı olarak da özneyi bu kültür içinde, kendisini gerçekleştirmesi imkansız bir Gerçek olarak gördüğü; bir anlamda Şey (The Thing) olarak kavradığı yerde, sinema büyük oranda bakışını bu noktaya çeviremedi.

Lacan'ın Şey kavramı ile (bu kavram Freud'dan gelir) Lukacs'ın şeyleşme kavramı paralel olarak görebilmek mümkündür. Şey bastırılanın, Gerçek'in bir tür cisimleşmesidir, simgesel evren açısından dışsal fakat vazgeçilmez, etrafında örgütlenilen bir unsurdur. Şeyleşme ise rasyonel planlamaya dayalı endüstri toplumunun vazgeçilmez koşuludur. İnsanı bir nesne (meta) olarak oluşturmanın en önemli parçasıdır, ama bu toplum yine de insana muhtaçtır. Psikanaliz açısından öznenin kendisinin bir Şey olduğunu kavraması, kendiliğine (bütünlüğüne) ulaşabilmesi için ilk adımdır. Benzeri bir biçimde de Lukacs tarihsel bir sınıf olarak proletaryanın, devrimci bir sınıf olması için, şeyleşmiş olduğunu görmesi (kendini kavraması) gerekmektedir. Lukacs'ın sadece proletarya için söyledikleri günümüz Batı dünyasında tek tek her insan için geçerli hale gelmiş görünmektedir.[235]

Bu iki konum erotizmin negatif bilgisini içerirler. Erotizm, karşıt (zıt) unsurların birbirleri içinde kaynaştıkları, kayboldukları noktadır. İkili yapıların çökmesi anlamında değil ama bir üst boyutta bütünleşmesi anlamını taşımaktadır. Bu yüzden ütopya düşüncesi ile yakından ilişkilidir. Ütopya kendisi aracılığı ile tanımlanamaz, ama daha çok negatifi, olumsuzu dolayımından geçerek ona ulaşılabilir. Bu yüzden erotik bir birleşmenin sağlanacağı noktanın temelleri ancak tam tersinden, öznenin imkansız konumuna eleştirel, mesafeli bir bakış altında tanımlanabilir.

---

235 Bu süreç aynı zamanda toplumsalın da kitle haline dönüşmesini beraberinde getirmektedir İnsanlarda işlevsel birbirleri ile değiştirilebilir parçalara dönüşmektedir.

Sinemada, bu bakışı oluşturma yönünde en önemli girişimlerden birisi Kubrick'e aittir. Her ne kadar yeni bir estetik, yeni bir biçim oluşturmamışsa da, Kubrick sineması bu yönde gerçekleştirilmiş büyük bir denemedir. Her seferinde karakterlerin kendilerini gerçekleştirmek için mücadele ettikleri ama yenilmeye mahkum oldukları ve mekanikleştikleri bir kültürün yapılarının 'acımasız' bir saptamasıdır. Diğer yandan bu sinema, insanın hazlarının tüketiminin bile rasyonelleştirildiği bir kültürde, insanın dürtülerinin, duygularının, akıl ile kavranılamayan ve denetlenemeyen bir yönünün olduğunu ortaya koyar. Bu yönü cinsellik ve şiddet temsil etmektedir. Cinsellik ve şiddet hem insanın kendisini gerçekleştirebileceği kapıları açabilir hem de insanın tüm öznelliğini tüketerek onu bir makine, robot haline getirebilir. Bu yüzden erotizmin, ütopyanın negatif kavranışını 'mekanik insanın inşası' oluşturacaktır.

Sonuç olarak, psikanaliz de sinema da eski güçlerini yitirmelerine karşılık varlıklarını sürdürüyorlar. Bu gün yeniden kültürel evrenin bütünlüklü bir kavranışının oluşturulması gerekiyor. Öznenin ruhsal gerçekliği, yabancılaşması, kimlik kaybı üzerinde yapılan vurgular günü açıklamakta yetersiz kalıyorlar. Modernist Sinema büyük bir birikim ile birlikte günümüzde klasikleşti, ileride kendisini yeniden yaratacak temelleri oluşturup oluşturmayacağını gelecek gösterecek, bu konuda kehanette bulunulamaz. Ama bugün sanat yapıtı olarak sinema ve psikanaliz yeniden bütünlüklü bir yaklaşım oluşturabilirler. Psikanaliz kuramının bunu nasıl gerçekleştirebileceği alanımızın ötesinde yer alıyor. Bu ancak psikanaliz hakkında gerçekten uzmanlaşmış kişilerin gerçekleştirebileceği bir durum. Ancak sinema gerçekçiliğe yeniden yönelmelidir, söz konusu gerçekçiliğin temelleri XIX. yüzyıl romanında, Eisenstein sinemasında ve Yeni Gerçekçilik'te bulunabilir. Ama bu onların tekrarı anlamında değil, yeni bir bakışla değerlendirilmesi anlamındadır.

Kuşkusuz ki ne sinema ne de psikanaliz tek başlarına bir şeyi çözebilirler; ama bu hiçbir şey yapmamaları anlamına da gelmez. Batı dünyası, kapitalizm, rasyonel planlama, insanı, insanlığı fazlası ile tahrip etmiş olabilir, bunu iki yüz yıldır yapıyor ve çemberlerini dışarı doğru geliştiriyorlar. XIX. yüzyılın başında Lautréamount "Ama ben, hala varım!"[236] demişti. Bu gün de her şeye karşın insan hala vardır. İnsan var olduğu sürece sanat olarak sinema da varolacaktır.

---

236 Lautréamount; Maldaror'un Şarkıları; Gece Yayınları; Çev: Özdemir İnce; 1. Baskı - 1989; s:12.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

ABREVAYA, Elda; Aynadan Ötekine; Bağlam Yayınları;1. Basım Ekim -2000

ADANIR, Oğuz; Sinemada Anlam ve Anlatım; Kitle Yayınları; 1. Basım Şubat - 1994

ADORNO, Theodor; 'Baskı Altında Uzlaşma'-Estetik ve Politika; Der. Ronald Taylor; Eleştiri Yayınları; Çev: Ünsal Oskay; 1. Basım - 1985

ADORNO, Theodor; Minima Moralia; Metis Yayınları; Çev: Orhan Koçak & Ahmet Doğukan; 1. Baskı - 1998

AKVARDAR, Yıldız & ÇALAK, Erdoğan & ETANER, Ulviye & HÜROL, Cem & SUNAT, Haluk & TÜKEL, Raşit & ÜÇOK, Alp & Yücel, Başak; Psikanalitik Kurama Giriş; Bağlam Yayınları; 2. Baskı - 2000

ALTHUSSER, Louis; İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları; İletişim Yay.; Çev: Yusuf Alp & Mahmut Özışık; 3. Baskı 1991

ALTMAN, Charles F.; Psychoanaysis and Cinema: The Imaginary Discourse; Movies and Method - Volume: 2; University of California Press; 1985

ALTUĞ, Taylan; Kant Estetiği; Payel Yayınları; 1. Baskı - 1989

ANDREW, J. Dudley; Büyük Film Kuramları;Sistem Yayınları;Çev: İbrahim Şener; 1. Baskı 1995.

ANN, Kaplan E.; Psychoanalysis & Cinema; Routledge - New York: 1990

ATAYMAN, Veysel (Derleyen); Şiddetin Mitolojisi; Donkişot Yayınları; 1. Baskı - 2002

BARTHES, Roland; "Diderot, Brecht, Eisenstein"; Sinema Yazıları Bertolt Brecht; Görsel Yayınları; Çev: Bertan Onaran & Yurdanur Salman; 1. Baskı - 1977 içinde

BARTHES, Roland; "Göz Metaforu"; G. Battaille; Gözün Hikayesi; Çiviyazıları Yayınları; Çev: N. Berna Serveryan & Ayşegül Gürsöy; 1. Baskı - 2001 içinde

BARTHES, Roland; Çağdaş Söylenler; Hürriyet Vakfı Yayınları; Çev: Tahsin Yücel; 1. Baskı -

BARTHES, Roland; Göstergebilimsel Serüven; Kaf Yayınları; Çev: Mehmet Rifat; 4. Baskı - 1999

BARTHES, Roland; S/Z; Yapı Kredi Yayınları; Çev: Sündüz Öztürk Kasar; 1. Baskı - 1996

BATAILLE, Georges; Eros'un Gözyaşları; Göçebe Yayınları; çev: Mehmet Mukadder Yakupoğlu; 1. Baskı - 1997

BATAILLE, Georges; Erotizm; Fikir Kitapları Serisi;çev: Mehmet M. Yakupoğlu; 1. Baskı -1993

BATAILLE, Georges; İç Deney; Yapı Kredi Yayınları; çev:Mehmet M. Yakupoğlu; 1. Baskı - 1995

BATAILLE; Georges; Gözün Hikayesi; Çiviyazıları Yayınları; Çev: N. Berna Serveryan & Ayşegül Gürsöy; 1. Baskı - 2001

BATUR, Enis (der.) Modernizmin Serüveni;; Yapı Kredi Yayınları; çev: Sema Rifat; 5. Baskı - 2002

BAUDRILLARD, Jean; Baştan Çıkarma Üzerine; Ayrıntı Yayınları; Çev: Ayşegül Sönmezay; 1. Baskı - 2001

BAUDRILLARD, Jean; Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm; Çev: Oğuz Adanır (yayınlanmamış çeviri metin)

BAUDRILLARD, Jean; Tüketim Toplumu; Ayrıntı Yayınları; Çev: Hazal Deliceçaylı & Ferda Keskin; 1. Basım - 1997.

BOCOCK, Robert; Tüketim; Dost Kitabevi Yayınları; Çev: İrem Kutluk; 1. Baskı - 1997

BOURDIEU, Pierre; Pratik Nedenler; Kesit Yayınları; Çev: Hülya Tufan; 1. Baskı 1995

BOURDIEU, Pierre; Sanatın Kuralları; Yapı Kredi Yay.; Çev: Necmettin Kamil Sevil; 1. Baskı 1999

BRECHT Bertolt; Sinema Yazıları; Görsel Yayınları; Çev: Bertan Onaran & Yurdanur Salman; 1. Baskı - 1977

BURGESS, Anthony; Otomatik Portakal; Bilgi Yayınevi; Çev: Aziz Üstel; 3. Baskı - 1996

BÜKER, Seçil & ONARAN, Oğuz (der.); Sinema Kuramları; Dost Kitabevi Yayınları; 1. Baskı - 1985.

BÜKER, Seçil; Kim Korkar Hain Hitchcock'tan; Öteki Yayınları; 1. Baskı - 2000

CASTORIADIS, Cornelius; Toplum İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar? Cilt: 1; İletişim Yayınları; Çev: Hülya Tufan; 1. Baskı - 1997

CLARKE, Arthur C.; 2001 Bir Uzay Macerası; Altıkırkbeş Yayınları; Çev: Özlem Atmaca; 1. Baskı - 1998

COWARD, Rosalind- ELLIS, John ; Dil ve Maddecilik; İletişim Yayınları, Çev: Esen Tarım; 1. Baskı - 1985

DAYAN, Daniel; "The Tutar Code of Classical Cinema"; Movies and Method I; der. Bill Nichols; University of California Press;1976.

DE LAURETIS, Teresa; Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema; Indiana University Press - 1984.

DERMAN, Deniz; Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu; Değişim Ajans (Basım Yılı Belirtilmemiş)

EAGLETON, Terry; Edebiyat Kuramı; Ayrıntı Yayınları; Çev: Esen Tarım; 1. Baskı - 1990

EAGLETON, Terry; Estetiğin İdeolojisi; Özne Yayınları; 1. Baskı - 1999

EAGLETON, Terry; İdeoloji; Ayrıntı Yayınları, Çev: Muttalip Özcan 1. Basım - 1996

FISKE, John; İletişim Çalışmalarına Giriş; Ark Yayınları,Çev: Süleyman İrvan; 1. Baskı - 1996
FISKE, John; Popüler Kültürü Anlamak; Ark yayınları; Çev: Süleyman İrvan; 1. Baskı – 1999
FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi; Afa Yayınları; Çev: Hülya Tufan; 2. Baskı – 1993
FREUD, Sigmund; Cinsellik Üzerine; Öteki Yayınları; Çev:Selçuk Budak; 1. Baskı - 1997
FREUD, Sigmund; Dinin Kökenleri; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 2. Baskı – 1997
FREUD, Sigmund; Metapsikoloji, İdea Yayınları, Çev: Aziz Yardımlı; 1. Baskı - 2000
FREUD, Sigmund; Psikanalize Giriş Dersleri; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 2. Baskı - 1997
FREUD, Sigmund; Psikanalize Yeni Giriş Dersleri; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 2. Baskı – 1997
FREUD, Sigmund; Psikopatoloji Üzerine; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 1. Baskı - 1997
FREUD, Sigmund; Rüyaların Yorumu 1; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 1. Baskı - 1998.
FREUD, Sigmund; Rüyaların Yorumu 2, Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 1. Baskı - 1998
FREUD, Sigmund; Sanat ve Edebiyat; Payel Yayınları; Çev: Emre Kapkın & Ayşen Tekşen Kapkın; 1. Baskı - 1999
FREUD, Sigmund; Uygarlık, Din ve Toplum; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 2. Baskı - 1997
GAME, Ann ; Toplumsalın Sökümü; Dost Kitabevi Yayınları; çev: Mehmet Küçük; 1. Baskı - 1998
GIRARD, Rene; Romantik Yalan ve Romansal Hakikat; Metis Yayınları; Çev: Arzu Etensel İldem; 1. Basım Nisan - 2001
GREEN, Andre ; Kastrasyon Kompleksi; İletişim Yay.; Çev: Levent Kayaalp; 1. Baskı – 1992
HEATH, Stephan & MELLENCAMP, Patricia (Ed.);Cinema And Language; The America Film Institute; 1983
HEGEL, G.W.F.; Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler-Cilt:1; Çev Taylan Altuğ & Hakkı Hünler; Payel Yayınları; 1. Baskı – 1994
HİLAV, Selahattin; Felsefe Yazıları, Yapı Kredi Yayınları; 2. Baskı - 1995
HORNEY, Karen; Çağımızın Nevrotik Kişiliği; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 2. Baskı – 1998
HORNEY, Karen; Psikanalizde Yeni Yollar; Öteki Yayınları; Çev: Selçuk Budak; 2. Baskı – 1998
HUNT, Lynn (Hazırlayan); Erotizm ve Politika; Kabalcı Yayınevi; Çev: Ayşe Lahur Kırtunç; 1. Baskı – 1996.
JAMESON, Fredric; 'Lacan'da İmgesel ve Simgesel : Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu'; Çev: Nesrin Tura; Saffet Murat Tura; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz; Ayrıntı Yayınları; 2. Baskı – 1996 içinde
JAMESON, Fredric; "Sonuç Yerine Bazı Düşünceler"; Estetik ve Politika
JAMESON, Fredric; Marksizm ve Biçim; Yapı Kredi Yayınları; Çev: Mehmet H. Doğan; 1. Baskı – 1997
KLEIN, Melanie & ÖNER, Yılmaz; Çocukken Başlar İsyan; Era Yayıncılık; 1. Baskı – 1993
KLEIN, Melanie; Haset ve Şükran; Metis Yayınları; Çev: O. Koçak - Y. Erten; 1999
KOJEVE, Alexandre; Hegel Felsefesine Giriş; Yapı Kredi Yayınları; Çev: Selahattin Hilav; 2. Baskı – 2001.
KOLKER, Robert Philip; Yalnızlık Sineması; Öteki Yayınları; Çev: Ertan Yılmaz; 1. Baskı – 1999
KOLKER, Robert Phillip; The Altering Eye; New York: Oxford University Press; 1980
LACAN, Jacques; " 'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi"; Çev: Nilüfer Kuyaş; Saffet Murat Tura; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz; Ayrıntı Yayınları; 2. Baskı – 1996 içinde
LACAN, Jacques; Fallusun Anlamı; Afa Yayınları; Çev: Saffet M. Tura; 1. Baskı - 1994
LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal; Hegemonya ve Sosyalist Strateji; Birikim yay.; çev: Ahmet Kardam & Doğan Şahiner; 1. Baskı 1992
LAUTRÉAMOUNT; Maldaror'un Şarkıları; Gece Yayınları; Çev: Özdemir İnce; 1. Baskı – 1989
LEADER, Darian & GORVES, Judy; Yeni Başlayanlar İçin Lacan; Milliyet Yayınları; Çev: Gül Çağalı Güven; 1. Baskı – 1997
LEFEBVRE, Henri; Modern Dünyada Gündelik Hayat; Metis Yayınları; Çev: Işın Gürbüz; 1. Baskı – 1998.
LEMAIRE, Anika; "Simgesele Girişte Oidipus'un Rolü"; Çev: Nesrin Tura; Saffet Murat Tura; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz; Ayrıntı Yayınları; 2. Baskı – 1996 içinde
LUKACS, Gyorgy; Tarih ve Sınıf Bilinci: Belge Yayınları; Çev: Yılmaz Öner; 1. Baskı – 1998
LUNN, Eugane; Marksizm ve Modernizm; Alan Yayıncılık; Çev: Yavuz Alagon; 1. Baskı – 1995
MACBEAN, James Roy; " Tout Va Bien ve Letter to Jane"; Jean Luc Godard; Gece Yayınları; Der Ertan Yılmaz; 1. Baskı - 1993 içinde
MACBEAN, James Roy; Film and Revolution; Indiana University Press; 1975.
MALINOWSKI, Borislav ; İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı; Kabalcı Yay.; çev: Hüseyin Portakal; 1. Baskı 1989
MARCUSE, Herbert; Eros ve Uygarlık; İdea Yayınları; Çev: Aziz Yardımlı; 2. Baskı - 1995
METZ, Christian; Sinemada Anlam Üstüne Denemeler; Tümer Reklamevi; çev: Oğuz Adanır; 3. Baskı 1996.
METZ, Christian; Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism; ; Movies and Method - Volume: 2; University of California Press; 1985
MITRY, Jean; Sinema Estetiği ve Psikolojisi; D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi yayınları; Çev: Oğuz Adanır; 1989
MITRY, Jean; Sinema Estetiği ve Psikolojisi; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları; Çev: Oğuz Adanır; 1989
MONACO, James; Bir Film Nasıl Okunur; Oğlak Yayınları; Çev: Ertan Yılmaz; 1. Baskı – 2002
NICHOLS, Bill (Editor); Movies and Method - Volume: 1; University of California Press; 1976
NICHOLS, Bill (Editor); Movies and Method - Volume: 2; University of California Press; 1985
NUTKU, Özdemir; Dram Sanatı; Kabalcı Yayınları; 2. Baskı – 1990
ORR, John; Sinema ve Modernlik; Ark Yayınları; Çev: Ayşegül Bahçıvan; 1. Baskı – 1997
OSBORN, Reuben; Marksizm ve Psikanaliz; Günebakan Yayınları; Çev:Bora Akad (Basım Yılı Belirtilmemiş)
OSBORNE, Peter (Editör); Eleştirel Bakış: Entelektüellerle Söyleşiler; Dost Kitabevi Yayınları; Çev: Elçin Gen 1. Baskı – 1999
OSKAY; Ünsal; Çağdaş Fantazya; Der Yayınları (Basım Yılı Belirtilmemiş)
PAGLIA, Camille; Kuşlar; Om Yayınları; çev: Suna Suner; 1. Baskı - 2000
PARKAN, Mutlu; Brecht Estetiği ve Sinema; İdeart; 2. Baskı – 1991
PARKAN, Mutlu; Sinema Estetiği ve Godard; İleri Kitabevi; 1994

PARLA, Jale; Don Kişot'tan Bugüne Roman; İletişim Yayınları; 3. Baskı - 2001

PAVIS, Patrice; Gösterimlerin Çözümlenmesi; Dost Kitabevi Yayınları; Çev: Şehsuvar Aktaş; 1. Baskı - 2000

POSTER, Mark; Eleştirel Aile Kuramı; Ayrıntı Yayınları; Çev: Hüseyin Tapınç; 1. Baskı - 1989

ROLOFF, Bernhard & SEE_LEN, Georg; Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi; Alan Yay.; çev: Veysel Atayman; 1. Baskı - 1996

ROUD, Richard; "Anlatım"; Jean - Luc Godard; Gece Yayınları; Der: Ertan Yılmaz; 1. Baskı - 1993 içinde

ROUD, Richard; "Dışlanmışlar"; Jean Luc Godard içinde; Gece Yayınları, Der Ertan Yılmaz; 1. Baskı - 1993 içinde

RYAN, Ryan & KELLNER, Douglas; Politik Kamera ; Ayrıntı Yayınları; Çev: Elif Özsayar; 1. Baskı; Eylül 1997

SARUP, Madan; Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm; Ark Yayınları; Çev: A. Baki Güçlü; 1. Baskı - 1997

SHAKESPEARE, William; Hamlet; Remzi Kitabevi; Çev: Sabahattin Eyuboğlu; 1965

SONTAG, Susan; "Pornografik İmgelem"; G. Battaille; Gözün Hikayesi; Çiviyazıları Yayınları; Çev: N. Berna Serveryan & Ayşegül Gürsöy; 1. Baskı - 2001 içinde

SÜALP, Zeynep Tül (Akbal); Zamanın, Mekanın Temsil Biçimleri ve Kitlesel Üretimi Teoride, Toplumda, Kültürde Modernizmin 100 Yılı; (yayınlanmamış Doktora Tezi); Mimar Sinan Üniversitesi 1997

ŞENER, Sevda; Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı; Dost Yayınları; 1. Baskı - 2001

TEBER, Serol; Politik - Psikoloji Notları; Ara Yayıncılık; 1. Baskı - 1990

TOURAINE, Alain ; Modernliğin Eleştirisi; Yapı Kredi Yayınları; çev: Hülya Tufan; 2. Baskı - 1995

TURA, Saffet M; Freud'dan Lacan'a Psikanaliz; Ayrıntı Yayınları; 2. Baskı - 1996

ÜNAL, Yörükhan; Dram Sanatı ve Sinema; Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Dokuz Eylül Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü; 2001

WINNICOTT, D.W.; Oyun ve Gerçeklik; Metis Yayınları; Çev: Tuncay Birkan; 1. Baskı - 1998

WOLLEN, Peter; Sinemada Göstergeler ve Anlam; Metis Yayınları; Çev: Zafer Aracagök; 1. Baskı - 1989

WOOD, Robin; Hitchcock Film's Revisited; New York: Columbia University Pres; 1989

ZIZEK, Slavoj; Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine; OM Yayınları; Çev: Savaş Kılıç; 1. Baskı - 2001

ZIZEK, Slavoj; İdeolojinin Yüce Nesnesi; Metis Yayınları; Çev: Tuncay Birkan; 1. Baskı - 2002

MAKALELER

ADORNO, Theodor; Sanat, Toplum, Estetik; Sinemasal; Çev: Taylan Altuğ; Sayı: 1; Temmuz - Ağustos 1998

CASTORIADIS, Cornelius; Öznenin Bugünkü Durumu; Birikim Nisan 1998 - 108; çev: Ertuğrul Başer; Sayı: 108; Nisan 1998

COGITO; Yüz Yılın Psikanalizi; Sayı: 9; Güz - 1996; 11. Baskı

ÇAĞDAŞ SİNEMA; Sinema İşaret Bilim Özel Sayısı 5/6 Kasım 1974- Ocak 1975

JAY, Martin; Theodor Adorno'da "Kırılmış Totalite" Kavramı; Marmara İletişim Dergisi; Çev: Ünsal Oskay; Sayı: 2; Nisan 1993

KRISTEVA, Julia; Kadınların Zamanı; Defter; çev: İskender Savaşır; Sayı:21; Bahar 1994

MACBEAN, James Roy; Kitsch ile Faşizm Arasında: Pasolini / Fassbinder; Gelişim Sinema Dergisi; Çev: Hakan Öneş; Sayı: 8; Mayıs 1985

MACBEAN, James Roy; Kitsch ile Faşizm Arasında: Pasolini / Fassbinder; Gelişim Sinema Dergisi; Çev: Hakan Öneş; Sayı:9; Haziran 1985

METZ, Christian; The Imaginary Signifier; Screen; 1975; Summer

MULVEY, Laura; Görsel Haz ve Anlatı Sineması; 25. Kare Dergisi; Çev: Nilgün Abisel; Sayı: 21 Ekim-Aralık 1997.

WOOD, Robin; "Yıldız ve Auteur : Hitchcock'un Bergman'lı Filmleri"; Sinemasal ; Çev: Ertan Yılmaz; Sayı: 6; Yaz 2002

ZIZEK, Slavoj; Politik Bir Kategori Olarak Fantezi; Hayalet Gemi; Sayı: 64; Ocak - Şubat 2002

ZIZEK, Slavoj; Çokkültürcülük ya da Çok Uluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı; Defter; Çev: Tuncay Birkan; Sayı: 44; Yaz 2001

ZIZEK, Slavoj; Müstehcen Efendi; Toplum ve Bilim; Özel Sayı: Psikanalizle Bakmak; Çev: Mustafa Yılmazer; Sayı: 70; Güz 1996

SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİLER

BOTTOMORE, Tom (Yayın Yönetmeni); Marksist Düşünce Sözlüğü; İletişim Yayınları; Çev: Mete Tunçay (Derleyen); 2. Baskı - 2001

BUDAK, Selçuk; Psikoloji Sözlüğü; Bilim ve Sanat Yayınları; 1. Baskı - 1999

MARSHALL, Gordon; Sosyoloji Sözlüğü; Bilim ve Sanat Yayınları; Çev: Osman Akınhay & Derya Kömürcü; 1. Baskı - 1999

MUTLU, Erol; İletişim Sözlüğü; Ark Yayınları; 3. Baskı - 1998

ROSENTHAL, M. & YUDIN, P.; Materyalist Felsefe Sözlüğü; Sosyal Yayınları; Çev: Enver Aytekin & Aziz Çalışlar; 4. Baskı - 1980

RYCROFT, Charles; Psikanaliz Sözlüğü; Ara Yayıncılık; Çev: M. Sağlam Kayatekin; 1. Baskı - 1989

İNTERNET ADRESLERİ

WWW.LACAN.COM; Jacques Alain Miller ve Slavoj Zizek tarafından oluşturulmuş bir site. Lacanian Ink dergisinde yer alan makalelerin özetlerine ulaşabilme imkanı var. Ayrıca Lacancı psikanaliz kuramına ait temel kavramların kısa açıklamaları yer alıyor.

WWW.VİSUAL-MEMORY CO.UK/AMK/; Kubrick sineması üzerine oluşturulmuş bir site. Filmleri hakkında çıkmış makaleler, röportajlar, denemeler yer alıyor.

burak bakır

sinema ve psikanaliz

"Bedenin doğal bir özü vardır: Bedenin anlamlarını denetleme mücadelesinin bedelleri yüksektir, çünkü ödül kültürün sunduğu anlamları ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi denetim altına alma hakkıdır. Denetim dışı bedenin orgazm hazzı-benliğin yitimi- Foucault'nun 'insanlar kendilerini ve ötekileri yönetirler' şeklindeki etkili deyişiyle parmak basılan öz-denetiminden/toplumsal denetimden sıyrılma, kurtulma hazzıdır. Bu haz, anlamdan kaçma hazzıdır, çünkü anlam daima toplumsal olarak üretilmekte dahası öznede bulunan toplumsal güçleri yeniden üretmektedir. Bir şeyleri anlamlandırma daima, ister oturmamış ister göçebe olsun, özneye dönük anlamların oluşturulmasını gerektirir. Barthes bunu 'bedenle okuma' eğretilemesine dek genişletir. Bu okuma, okurun bedeni metnin bedenine, yani metnin kavramsal/ideolojik/yananlamsal göstergelerine değil de fiziksel gösterenlerine tepki gösterdiğinde gerçekleşir. Barthes'ın bu konuda verdiği örnek bir şarkıcının sesinin 'niteliği'dir; melodinin, harmoninin, güftenin dışında yer alan ses rengidir. Dinleyicideki bu yitimi üretebilen şey, sesin bu özgül performanstaki eşsiz cisimleşmesidir. Nitekim sözcüklerin edebiyattaki varlığı, sözcük oyunları ya da sinema perdesindeki imgeler yalnızca fiziksel anlamda okunabilirler, fiziksel olarak ilişkilendirilebilirler."

ISBN 978-605-5942-00-7

hayalet kitap