LACAN ve Sinema Sanatı

DR. MUSTAFA MENCÜTEKİN



ARI SANAT

Lacan ve Sinema Sanatı

Dr. Mustafa Mencütekin

Gözümün ışığı eşime ve
yüreğimin fuadı kızıma...

ARI SANAT YAYINLARI: 211
Araştırma-İnceleme: 42

© 2014 Arı Sanat Yayınevi
Eserin yayın hakları Arı Sanat Yayınevi'ne ve Yazar'a aittir.
İzinsiz yayınlanamaz, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir .

Sertifika No: 17182
ISBN 978-605-5021-19-1
1. Basım: Eylül-2014, İstanbul

Editör: Aydın Coşkun
Mizanpaj: Arı Sanat

Baskı: Lord Matbaacılık
Davutpaşa Emintaş San. Sit. No: 430
Topkapı/İST

ARI SANAT YAYINEVİ
Çatalçeşme Sk: No:19/1 D: 3 34410 Cağaloğlu/İST.
Tel: 212 520 41 51 Faks: 514 51 39
e-posta:bilgi@arisanat.com
www.arisanat.com

Lacan ve Sinema Sanatı

Dr. Mustafa Mencütekin



Mustafa Mencütekin

İngiliz Dili ve Edebiyatında yüksek lisans yaparken tutkuyla bağlandığı sinema konusunda doktora derecesi alarak tüm entelektüel dünyasını sinema çalışmalarına atfeden yazar, 2005 yılından bu yana görev yaptığı değişik yüksek eğitim kurumlarında sinema düşüncesini geliştirme gayreti içinde. Sinema sanatını özellikle insanı anlama ve anlatma konusunda eşsiz bir araç olarak görerek, sinemanın başta lisanlar, psikoloji ve sosyoloji olmak üzere sair insani bilimlerle arasındaki güçlü bağları araştırmayı sürdürüyor. Değişik ulusal ve uluslararası bilimsel ve konvensiyonel yayın organlarında yayınlanmış telif ve ingilizceden tercüme edilmiş makaleleri olan yazarın daha önce yayınlanmış "Ideology in Turkish Cinema" başlıklı bir de İngilizce kitabı bulunuyor. Halihazırda Kahramanmaraş Sütçüimam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nün kurucu bölüm başkanlığını yürütüyor. Flamenko müziği, şiir, felsefe, dünya lisan ve kültürleri ilgi alanları arasında. İngilizcenin yanında iyi derecede Almanca da biliyor.

iletişim:

e-posta: mmencutekin@yahoo.com

ÖNSÖZ

Gemideki arkadaşı ona, kendisinin sardunyayı gördüğünü ancak sardunyanın onu görmediğini söylemiştir, ancak o, sardunyanın da kendisini gördüğüne emindir...

Bu bile Lacan'ın ne kadar radikal düşüncelere sahip olduğunun erken bir ibaresidir adeta. Fatos Tarifa, onu, "yapısalcıllığın dört atlısı"ndan biri olarak kaale almaktadır, Levi-Strauss, Althusser, Foucault ile birlikte. Lacan'ın, kendine bu derece ün getirecek olan argümanlarını öne sürmesi, daha sonra *Ecrits* eserinde toplanacak olan seminerleri ile başlamıştır. Entellektüel çevrenin de yakından takip ettiği bu seminerlerle birlikte bir çok kişinin Freud'un fikirlerini döneme aktarması olarak karşıladığı fikirlerini akademik mecralara kabul ettirmeye çaba göstermiştir. Bununla birlikte, Lacan argümanlarını ortaya koyarken sadece Freud değil, Saussure, Kierkegaard, Benveniste gibi isimlerden de gerektiğinde alıntı yaparak, onlara entellektüel anlamda borcunu ödeyerek, Rimbaud, Poe, Aristotle, Plato okuyarak kuramının temelini güçlendirmektedir. Ancak, Lacan'ın kullanıdığı dil, söz oyunları ve çoğu zaman kuramdaki muğlaklıklar onu, anlaşılması bir derecede güç kılmaktadır. Tüm bu katkılarının yanında kuramındaki bu muğlaklık, bu tartışma esasları onu "Freud'dan bu yana en tartışmalı psikanalist" konu-

muna yükseltmiştir.

Günümüzde bile Lacan'ı anlamak elem bir meseledir. Bu kitapta Lacan'ın kuramının oluşturduğu tepkileri, bazı düşünürlerin bu düşünceleri yorumlarken ne gibi kıstasları, hangi düşünceleri önplanda tuttuğunu, Lacan'ın hangi düşüncelerini yanlış, hangilerini doğru olarak ele aldıklarını, ya da hangilerini eksik bulduklarını, Lacan'ın fikirlerinin kimleri ve hangi dalları –özellikle görsel sanatları– nasıl etkilediği ele alınmış ve beşeri bilimlerin bir klasiği olarak son söz okuyucuya ve araştırmacıya bırakılmış.

Teşekkürler Mustafa hocam ve emeği geçenler...

Mustafa Kutay SINMAZ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5
İÇİNDEKİLER 7

GİRİŞ

Lacan Paradoksu -Sinemanın Hem İçinde Hem Dışında 9
Nazar / Daha Çok Erkek Nazarı 19
Göz ve Nazar İlişkisi 25
Nesne Olarak 'Nazar' 29
Nazar ve Egemenlik Çabası 32
Ayna Evresi: Lacan'ı Belleklere Kazıyan Yaklaşım 33
Düşsel Fikri: Gerçeğin İçinde mi Yoksa Dışında mı? 38
Belirten/Belirtilen Dikotomisi 44
Lacanyan Kuramın Bir Diğer Yapıtaşı: Jouissance 51
Fantezi: Muğlaklıktaki Nirvana 55
Arzu: Kim İçin Ne İçin – Varla Yok Arası Bir Yerde 62
Arzu ile Gelen Ötekileşme: Entegrasyon Sineması 71
Seyirci ve Seyircilik Üzerine: Kim Kimi Seyrediyor? 74
Uzaklaştırma (Distanciation) 77
Uzaklaş Ki Yakın Olabilesin! 77
Sembolik ve Lisan: Dipsiz Kuyuya Salınan İki Halat 80
Psikanaliz ve Cinsellik: Freud'a Selam çakarken 83
Faucault'a Düşülen İz 83
Lacanyan Duruşa Maruz Kimi Filmler 88

Eleştiriler ve Son Söz Yerine.....92
KAYNAKÇA.....99
İNDEKS.....106

Görünürlüğün söz konusu olduğu bu ortamda, her şey bir tuzaktır.

Jacques Lacan

GİRİŞ

Lacan Paradoksu -Sinemanın Hem İçinde Hem Dışında

İlginçtir Jacques Lacan direkt olarak sinema hakkında bir şey yazmamıştı aslında (Colman, 2009:254). Ve belki de sinemacı kimliğiyle öne çıkan düşünürlerden olan Metz; sırf bu yüzden, "kendisinin Lacanyan olmadığını söylüyordu" (Metz, 1979:8). Lacan'ın ayna evresi teorisi belli bir sinema tasvirini desteklemek için kullanıldı hep. Bu sinema "kendi algısını öncelikle bir kamerayla özdeşleştiren bir izleyici-*özne* için regresif ve hallüsinatif bir tatminin kaynağı olarak öne çıkıyordu" (Lebeau, 1995:39). Vighi için Lacanyen bir film kuramının varlık sebebi biraz karmaşık olsa da en azından belirlidir: "tarihin kendisinin, betimlenen ile betimlenmeyi aşanın arasındaki diyalektik ahengin ürünü olduğunu vurgulamalıdır. Ve tam da bu yüzden bir filmin belirli bir sosyo-tarihi bağlamı yansıtabilmesinin tek yolunun, tarihin ötesine geçen ve onun temsil edilirliğini destekleyen ve tarihsel olma-

yan yarılmayı (Gerçek) yansıtmaktan geçtiğini de ortaya koymalıdır" (Vighi, 2009: giriş). Hal böyle iken, bizatihi filmler üzerindeki etkisi bir yana, Lacan'ın akademik mecradaki, bilhassa film ve edebiyat alanları söz konusu olduğunda önemi günbegün artmaktadır. Verdiği seminerlerden bu yana Lacan öylesine bir fenomene dönüşmüştür ki, diğer kuramları sindiren bir "Lacan popülerliğinden" söz etmek bile mümkündür. İnsanların Lacan'ı algılamadaki dönüşümü burada anahtar rol oynamaktadır. Zira bilhassa Amerikalılarda görülen bu yorumlama değişimi, "kuramı reddetmez, temel önermelerini yerinde sorular ile sorgular" düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Buradan yola çıkarak, Lacan'ın kuramında özellikle "kadının arzu ve öznelliğine dair yazdığı yazılar" tekrar gözden geçirilmiştir, bilhassa feminist kuramcılar tarafından (Turim, 1984: 91-92).

Soljenitsin'in katkıları bir yana dursun, "yeni felsefe" Lacan ve Foucault ile "bariz" hale gelmiştir. Lacan'ın eserleri, Merleau-Ponty, Jean Hyppolite, ve Louis Althusser dahil olmak üzere çeşitli nesil Fransız entellektüeller açısından önemli bir konumdadır. 60'ların sonlarında verdiği seminerler ve *Ecrits* eseri ile Lacan felsefi ve entelektüel açıdan "merkezi bir figüre dönüşmüştür; Lacan'ın ortaya çıkardığı yeni "bilim algısı, *özne*nin üzerindeki baskı düşüncesi" olarak kullanılmış ve hatta bu düşünceye sahip "yeni filozoflar" tarafından "bilimsel metodda yerleşik olan 'otorijer rejime' karşı saldırı algısına kadar [değişik düzeylerde]" (Tarifa, 2008: 233). Lacan 1973'te çıktığı bir televizyon programında fikirlerini şöyle beyan ediyor: "Daima doğruyu konuşuyorum. Bütün doğruları değil, çünkü hepsini dile getirmenin imkanı yok. Hepsini söyleyebilmek imkansız: kelimeler kifayetsiz kalır. Yine de, bu olanaksızlık sayesinde sahih gerçeğe tutunabilir insan" (Brinkema, 2007: 70). Öte yandan, anlam biliminden,

"Fransız Kuramı'nda psikanaliz ve idolojinin oluşturduğu dönemeçten" bahsedilince genelde kişilerin aklına ilk gelen figürler, gözlerinde canlandırdıkları kişiler bellidir. Bunlar; Roland Barthes başta olmak üzere, Louis Althusser, Jacques Derrida, Chirsitan Metz, Michel Foucault, Julia Kristeva ve tabi ki Jacques Lacan şeklinde sıralanabilir (Turim, 1984: giriş). Büyük bir çoğunluk tarafından ön görüldüğü üzere, Lacan'ı kendisini öne çıkarması "Freud'un fikirlerini döneme uyarlaması" ile olmuştur. Ancak, burada altı çizilmesi gereken, ve belki de Lacan'ın kuramını diğer aparma kuramlardan ayıracak olan en önemli etmen, Lacan'ın Freud'un fikirlerini uyarlarken bunları sadece "cinsellik ile ilgili" kuramlar olarak almayıp, "geniş kapsamlı" ve "Hegel, Saussure, Marx ve Heidegger gibi isimlerin yanında yer alması gerektiğini" düşünmesi olmuştur. Bu noktada bakılması gereken isim Slavoj Zizek'ten başkası değildir. Zizek, "Freud'un fikirlerine benzer bir şekilde anlaması çok zor ya da ilgi alanına girmek için çok soyut olan Lacan'ın fikirlerinin önemini arz etmiş ve bunların (hala) bize sunabileceği şeyler olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır" (Gertz, 2009: 436).

Sinemadaki ilk kuramcılar, daha çok, "film sanatının özünün filmin gerçekliğe karşı direnişinden ve dış dünyanın fotografik bir temsilinden geldiği"düşüncesine yoğunlaşmışlardır. Ancak Eisenstein'ın, Münsterberg'in ve Arnheim'ın düşüncelerine göre ise "film eşsiz vukuflar sunar"- "tasvir" edebilme özelliği ile kendini bir adım öne çıkarır ve "hiçbir rakip sanat şeklinin sunamadığı...vukuflar sunar"; bu üçlünün sahip olduğu düşünceye göre;

> film düşünceleri tasvir edemese de (örneğin, romanın aksine), o yine de onu dış dünyanın yerine zihne ve zihinsel gerçekliğe zincirleyen bir yapıya sahiptir. Tıpkı zihin gibi film de alakalı fikirler veya imgeler arasında zamanın ve

> mekânın zorunluluklarının günlük dış dünya deneyimimizde imkânsız kıldığı bağlantılar yaratma- veya belirtme yapma- yeteneğine sahiptir.
>
> (McGowan, 2007: 31)

"İkinci tip" olarak bahsedebileceğimiz diğer bir kuram ise 1960'ların ortalarında adından sıkça söz ettirmeye başlayan sözde çağdaş film kuramıdır. Bu kuramın merkezinde ise "filmin bir çeşit lisan olduğu" düşüncesi yer almaktaydı. Her ne kadar "Sergei Eisenstein gibi bazı klasik kuramcılar tarafından gündeme getirilmiş" olsa da, bu kuramın en büyük savunucusu Christian Metz olmuştur. Bu düşünceye ise daha sonra bir ekleme yapılarak "özellikle de Jacques Lacan'ın çalışmaları ile gösterilen, biçimdeki psikanalizin hem film aracının anlayışında hem de izleyicilerin filme tepkilerinin anlayışında esas olduğu tezi" eklenmiştir (Gaut, 2010: 4). "Yeni-yapısalcılık" tanımı "gösterilenden göstereene, kelamdan ifadeye, mekânsaldan cismaniye ve yapıdan 'yapısallaşmaya' doğru bir ilgi kayması olarak" bir çok şekilde tarif edilegelmiştir."Derrida ile birlike Foucault, Lacan, Kristeva ve sonraki Barthes gibi şahsiyetleri de içerdiği düşünülen, yeni yapısalcılık hareketi" hangi kisve altında olursa olsun, "herhangi bir merkezleşmiş kurama karşı" bir nevi"bir güvensizlik" duymuş, "diğer tüm söylevleri konumlayabilecek, sabitleyebilecek veya açıklayabilecek bir lisanötesinin inşası ihtimali" üzerine aşırı derecede "şüpheci" davranmıştır (Stam vd., 1992: 23-24).

Henüz herhangi bir deneysel çalışma film ve televizyonun bizim hem dünyaya hem de kendimize ait fikirlerimizi ve imgelerimizi etkilediğini açıklayan bir delil öne sürememiştir. Ancak, herhangi bir delilin olmaması bu medya formlarının hayatlarımız üzerine önemli tesirleri olamadığını söy-

lemez. Zira,"gördüğümüz imgeler, anlatılan hikâyeler, izlerken harcanan zaman ve reklamlara yatırılan kaynaklar, bu medyaların günlük hayatımızda bir ek unsur olduğu fikrini şiddetle desteklemektedir" (Forrester, 2000: 127). Lacan'ın şuuraltı beslenme kaynaklarına gelince görülüyor ki:

> Lacan, en önemli etkisi olan Freud'u okur, bunun yanında Aristotle, Plate, Plautus okur. Cusalı Nicolas, Kierkegaard, Rimbaud ve Poe okur. Anna Freud okur, Melanie Kline, Ernst Kris ve Ernest Jones okur, vaka çalışmalarını okur. Belirticiyi belirtilenden ayırmak istediğinde ilginç bir şekilde Saussure'dan alıntı yapar, Benveniste'ye olan entellektüel borcunu öder, Aziz Augustine okur. Dahası, Lacan arzuyu incelemek istediğinde Shakespeare'e uzun uzun kafa yorar.
>
> (Van Pelt, 1997: 57)

Bu durumda Lacanyan okumanın "psikanalitik bir okuma" olduğundan bahseder Van Pelt ve ekler; bu modeli Lacan'ın kendisi "ortaya koymuştur" der; böylelikle günümüzdeki "kültür çalışmaları ve film kuramı, feminist psikanalitik kuram, anlam bilimi Lacanyan konseptleri ortak entellektüel değerler olarak benimserler" (Van Pelt, 1997: 57). Doğal olarak Lacan'ın eserlerinde bir "psikanalitik deneyim" etkisi hissetmek ziyadesiyle mümkündür, zira "saldırganlık, aksettirme, ve diyalektik etkileşim Lacan'ın belirtici konuları" olmuştur; "felsefi uyum süreci sarahaten fenomolojiktir". Van Pelt, kuramın ve Lacan'ın kuramı üzerindeki 20 yıllık emeğinin özetinin "psikanalitik deneyimde ortaya çıkan benin oluşumsal işlevi konumundaki ayna evresidir" şeklinde gerçekleştiğini ileri sürerken, ayna evresi ile "çocuğun, onu, mükemmeliyeti narsist bir şekilde annesinden yansımasını beklediği ideal egosundan (*moi*) çıkıp konuşan bir özneye çeviren (*a je*) dile nüfuz ettiğinde başına gelen değişiklikler"

aracılığıyla göz önüne serildiği fikrindedir (Van Pelt, 1997: 59). Paralel bir akıl yürütmeyle, Lacan'ın çoğu fikrinin "1951 ile 1980 arasında verdiği seminerlerde ortaya çıktığını, ancak, yine de kariyerinde dönüm noktası olarak işaretlenebilecek olan o noktanın "*Discourse of Rome*" semineri olduğunu ileri sürer. 53 yılllık gayretin sonlarına doğru daha sonradan onu ünlü yapacak bir hamle ile yeniden "Freud'a doğru döndüğünü" öne sürse de; bu evre eleştirmenlerce "Lacanyan kuramın yeni sahnesi, dilsel ve yapısal sahne olarak" tanımlanmaktadır. Pelt'e göre Lacan'ın bu evrede üzerinde durduğu üç ana ifade vardır: "sembolik, düşsel, ve gerçek". Bununla birlikte bu üçü arasından "semboliğin daha baskın olduğu aşikardır" iddiasına girer; çünkü "Lacan ayna evresi ile sembolik düzene doğru bir gelişim süreci izlese de, yapısal kuramı, düşselin dinamik ve senkronize etkileşiminin ve sembolik ifadelerin göstergesidir. Gelişimsel psikanalizden yapısal psikanalize geçiş Lacan'ı diyakronik tepkilerini anlatı ve tarih içerisinde tekrar konumlandırmasını sağlamıştır" (Van Pelt, 1997: 59).

Film kuramcıları 1970'de sinemayı daha ileri seviyede anlayabilme ihtiyacı duyduklarında kendilerini cezbeden isimlerden biri de Jacques Lacan olmuştur. Ancak bunu yaparken, "bakış açıları dardı" diyor McGowan. "Lacan hiç bir zaman" bizzat "film hakkında bir kuram ortaya atmadığı" içindir ki, film kuramcıları onun düşüncelerinde "sinematik deneyime en yakın şekilde uyarlanabileceklerini" düşündükleri alana odaklanmışlardır. Genellikle bu film kuramcılarının üzerinde durdukları makale "The Mirror Stage as Formative of the I function, as Revealed in Psychoanalytic Experience" ya da daha yaygın bilinen adıyla "ayna-evresi makalesi" idi (McGowan, 2007: 1). Amerikan psikanalitik mercilerinde "Lacan'ın Ecritleri soğuk karşılanmıştır". Lacan'ın öne sür-

düğü fikirler, sırayla George H. Pollock tarafından "psikanalitik kuramın beyanı açısından eksik", Anton Kris tarafından "dogmatik ve tam desteklenmemiş olarak" bulunmuştur. Richard D. Chessick ise bir adım daha ileri giderek "aşırı muğlak ve ızır zıvır olarak tanımlamıştır". Morton tarafından da "gereksiz zorluk" içerdiğine dair mimlenmiş olan Lacan'ın fikirleri, Choice, Library, Journal ve Mankind gibi bir çok Amerikan dergisi tarafından da anlaşılması zor bulunmuştur. Dahası, Stanley Levy, "Psychoanalytic Quarterly'deki yazısında Lacan'ın tarzının fikirlerinden gerçek değeri çıkarabilecek okuyuculara ulaşmasını engellediğini ile sürmüştür". Stuart Schniederman ve Ellie Ragland-Sullivan dahi, ki bu isimler Lacan ve kuramını "en gayretkeş destekleyicileri" olarak kabul edilmektedir, Lacan'ın fikirlerinin ve "tarzının zor olduğundan" dem vurmuşlardır (Van Pelt, 1997: 60).

Lacan'ın ortaya attığı 'Öteki, düşsel ve sembolik' gibi kavramsallaştırmalar "her ne kadar sayıca çok olmasalar da, karışık ve çok yönlülerdir" ve bir bakıma analizi yapan kişiye bağımlılardır, "kişi yazınsal çıkmaz ile karşılaştığında yardım edebilen" bir yapıya sahiplerdir. Bu özellikleri, Lacan'ın terimlerinin "tanımsal ve kategorisel" kılmaktan daha çok, "belli bazı analitik girişimlere izin verecek derecede matematiksel" olmalarını sağlamıştır (Van Pelt, 1997: 62). Diğer bir deyişle, Van Pelt Lacan'ın yazınlarının "Bu ne anlama geliyor?" diyen okuyuculardan çok, "Bu ne işe yarar?" diyen okuyuculara "daha çok ödül verdiğini" ileri sürmektedir (1997: 62). Elbette ki Lacan'ın fikirleri hatrı sayılır miktarda entellektüel altyapı içermektedir. Kendi içerisinde böyle bir temel olduğundan dolayı Lacan da "okuyucusundan, kendisini okumadan önce ciddi anlamda entellektüel arkaplan istemektedir"; bunlar açıkça; "Hegel, erken dönem Heidegger ve erken dönem Sartre, Saussure ve Jakobson gibi yapısal dil-

bilimciler, Mauss ve Levi-Strauss gibi yapısal antropolojistlerdir"; Lacan kendi fikirlerini okumadan once okuyucusundan "kendisinin ana fikirlerini ve Freudyen fikirleri ve kuramı bilmelerini"ister (Van Pelt, 1997: 62). McGowan'a göre ise "bugün, film kuramı konusunda öne çıkacak, hegemoni kuracak bir kuram yoktur".Genelde fikirsel olarak "karşı karşıya gelmemek" adına iddialar "küresel değil, yerel ve spesifik" olarak ortaya atılmaktadır. Bunda da Lacan'ın etkisini şu şekilde görmek mümkündür; "1970 ve 1980lerde, bilhassa psikanaliz ve Jacques Lacan ile benimsenmiş olan, genelgeçer savlar film kuramını bir "ikaz" sürecine, ve tarihsel bir kavşağa sürüklemiştir". McGowan sırf bu düşünceyi göz önünde tutarak, David Bordwell ve Noel Carroll'un "Lacanyan film kuramını basitçe 'kuram' olarak adlandırdıklarını" belirtmektedir (McGowan, 2007: 27). Özellikle son yıllarda, Lacan'ın ve Freud'un anlayışlarının sinema ve psikanaliz çatısı altında "çok değerli ve üretken anlayışlara açık olduğunu" belirten bir çok fikir ile yüz yüze geldik. Özellikle Bruce Fink ile başlayan akımda Lacan'ın yazınları "daha uysal bir şekilde" betimlenmekte, D.N. Rodowick ve Steven Shaviro gibi film kuramcıları ile "psikanalitik soyağaçlarının, postyapısalcı kuram için ne kadar merkezi olduğu"ifade edilmektedir, ve son olarak "Kültürel kuramın Elvis'i", "Lujbljana'lı dev" Slavoj Zizek bir çok fikir insanına "popüler kültür okumalarında yola çıkarak, Lacan'ın kuramını tekrar gözden geçirme" şevki vermiştir (Villarejo, 2007: 136).

Zizek'in eserlerinde Hitchcock'un Sapık'ı ve daha başkaca eserler "kendi başlarına eleştrisiel öğeler olarak" değil, "düşüncelerin örneklenmesi" adına kullanılmakta, "yazınları paylaşılan ilişki sahası ve dünya hakkında paylaşılan deneyimleri ve varsayımları ileten etkili bir araç olarak" işlevselleşmektedir (Villarejo, 2007: 136). Freud ve Lacan'ın birlik-

te üzerinde durdukları temel düşünce "normal yetişkin heteroseksüelliğe giden yolun arzu tarafından kontrol edildiği" ve arzunun izlediği bu yolların "ne kadar riskli olduklarıdır".(Villarejo, 2007: 134). Lacan açısından psikanaliz "daha ziyade üzüntünün üretimini taklit etmeli"- 'içindeyken adamın kendisiyle ilişkisindeki kendi ölümü olan o hal...ve hiç kimseden yardım bekleyemediği' o durum (Lacan 1992:304) diye tanımlanırken, Fuery, söz konusu hale " yıkıcı bir süreç" ve "arzunun göz ardı edilemeyen ve asla tükenmeyen sorunudur, sosyal bir ortamda işbirlikçi biçimde yaşama ihtiyacıdır, sosyal düzenin kanunları içerisinde arzunun nasıl idare edilebileceği sorusudur" şeklinde bir tasvir getirmektedir. Bunu sinema ile bağlamak gerekirse, tekrar Fuery'i alıntılayarak "bu, sinemanın işlevinin bir parçası olarak görülebilir" (2004: 108). Lacan piksellerin "yeni doğan çocuğun rayihalı limitsizliğini içerdiğini", bununla birlikte kesimi ise "yeni doğanın kendisini dünyadan ayırt ettiği an" olarak görmektedir. Lacan bu iki anın ayrımı olmadan, "empati duygusunun olmayabileceğini" savunmaktadır. "Lacan bu ayrımda içsel bütünlüğün kaybını işaret etse de kesim kuramı dağınık, atomik hissiyatın birleşiminin üzerinde durmaktadır. İşin esası, bu karmaşıklık karşısında "sinema kayıpla oluşturmaz, kazanımlar ile oluşturur" gerçeğini de kuşkusuz hesaba katmak gerek (Cubitt, 2004: 66-67). Cubitt psikanaliz ve sinema arasındaki girift ilişkiyi daha da ileri götürerek "psikanaliz ve eğitimsel kurama ait ortaya atılan yeni kuramlar, cinsiyetler, izleyicilik ve sinematik aletler ile ilgili ilişkiler kurarak, filmsel aracın yeni bir eleştirisel ve analitik farkındalığı ile karşı karşıya gelmiştir" iddiasındadır; ve bu iddia da yabana atılacak bir şey gibi görünmüyor, çünkü gümünüzdeki filmler "devinimli bir kartpostal destesi değil, insanlığın adeta bir nüshası" gibidirler. (2004: 66-67).

Psikanalizin yardımı ile filmde, daha doğrusu bir sanat eserinde ele alınması ve anlamlandırılması gereken şey, filmlerin özneleri, karakterlerden yola çıkarak bir toplumdaki gelişim sürecini, toplumun geçirdiği evrim/dönüşümler sürecini gözlemlemektir. Bu bağlamda üç örnek verilebilir; Fanteziyi ve gerçekliği filmlerinde iç içe geçiren David Lynch sineması, Stanley Kubrick sineması ve Alman Dışavurumcu sineması. Burada asıl sorulması gereken soru sinemanın görevinin tam olarak ne olduğudur. Salt bir eğlence aracı mı? Psikanaliz ve Fantezi ile ilişkisi olan, bilinçaltındaki arzuları, özlemleri, duyguları açığa çıkaran bir sanat dalı mı? Metz, Lacan'ın "bilinçdışının tıpkı bir lisan gibi inşa edildiğini dile getirmekte, yoğunlaşma ve yer değiştirmeyi, lisandaki metafor ve metonimi ile aynı çizgiye getirmekte" olduğunu savunmaktadır. Lacanyan konumu ise, "yapısal linguistik ve antropolojinin ve Freud okumalarına dair yankılarının büyük ölçüde etkisinde kalmış" ve "bizi bilinçdışının hareketlerinin tutarsız türden çeşitli prosedürlerine karşı ikna etmek, ve tersine tüm bilinçli söylevlerde bilinçdışının işaretini bulmaya" iten bir faktör olarak görmektedir (Metz, 1981: 46-8). Metz için Lacan'ın haritası çok ta karışık değildir: "Lacan'a göre, metafor biraz daha sembolik tarafa kayarken, metonimi biraz daha çok düşsel tarafına kaymaktadır. Metafor daha çok açıklamayı andırırken, metonimi saklamayı, üstünü kapamayı andırmaktadır, her ne kadar her ikisi de saklayarak açığa çıkarabilecekler ve açığa çıkarak saklanacaklarsa da" (Metz, 1981: 57).

Nazar / Daha Çok Erkek Nazarı

Lacan'ın kuramından bahsedilince akla ilk olarak bakış kavramı gelmektedir. İhtimal ki, Lacan'ın bakış üzerine yoğunlaşmasının sebebi Lacan'ın ilgisini çeken gözlemlenebilen dünyanın kaydadeğer bağımsızlığıdır. "Film kuramının Jacques Lacan ile karşılaşması seyircinin üstünlük nazarı ile özdeşleşmesi üzerine odaklandığını" savunur McGowan. Makelesinde "Lacan'ın nazar kavramınının" çoğu zaman "yanlış okunduğunu" ileri sürer ve "objet petit a' nın bir anı olarak bakış üzerine odaklanır" (McGowan, 2007: 27). Lacan ve nazar kavramına dair hemen her zaman zihimleri meşgul eden sorulara bir göz atalım: Lacan'ın, özneyi anlamamızın önemi olarak kastettiği şey nedir? "Nazar" düşsel olanın ya da sembolik olanın konusu mudur? Lacan'ı narsizm üzerine derinlemesine düşünmeye mi itecektir, yoksa daha çok " - bizi üstten izlediği düşünülen, tıpkı bir anda sadistik tarafını gösteren bir Kanun temsilcisi gibi görünmez ve aynı anda her yerde olan cezalandırıcı ve art niyetli varlık – süperegonun bir sorusu mudur?" (Shepherdson, 1998: 78). Kordela'ya göre nazar olgusunu "birçok film ve kültürel analiz çalışması, potansiyelini tam da yansıtmayacak" şekilde kullanmakta; "söylevlerde nazar, çoğu zaman kişinin kimliği, ifadeleri ve eylemleri hakkında olası kararları göreceleştiren bir araç olarak kabul edilmektedir" (Kordela, 2010: 20-21). Lacan daha ziyade "gözün bakan kişi tarafından açığa çıkan iştahına" odaklanmıştır (Lacan, 1978:115). Burada "sanata nazar gibi nazarın üstün şekilleri" dahi bu duruma bir istisna teşkil etmez. Lacan her ne şekilde olursa olsun "gözün gerçek işlevinin, hırsla dolu, kem göz olması" niteliğinin ortaya çıkacağına inanmıştır (Jacob, 2009: 242).

Lacan anatomik olarak göz ile nazar kavramlarını birbi-

rinden kati suretle ayırmış, ve böylelikle "öznenin noktabiçimsel görüşünü ve nazar olarak adlandırdığı olguya ait kapsayan vizyonu 'arzu'nun kapsamına entegre etmeyi...mümkün kılmıştır" (Torlasco, 2007:90). Yine Lacan, skopik alanın göz ile nazar arasında bölünmeye uğradığı fikrini ortaya atarak (Jacob, 2009: 245-246); bundan "bilinçliliğin alt bölümü" olarak bahsetmiştir (Lacan, 1978:83). Görme eyleminin "fizyolojik kısmı [ise] sembolik evrenin parçasıdır", ve "dünya daima görendir, ancak bunu açığa çıkarmaz, nazarımızı provoke etmez. Zira provoke etmeye başladığı zaman yabancılık hissiyatı da onunla birlikte başlar" demektedir Lacan (aktaran (Jacob, 2009: 245-246).

Lacan başka bir yerde nesnelerle olan özel bir ilişkiyi nazar olarak tanımlamaktadır: Bu ilişki "şu ana kadar görüş vasıtasıyla oluşturulmuş, ve temsili biçimler, değerlerle düzenlenmiştir; birşeyler sahneden sahneye kaymakta, geçmekte, iletilmekte ve daima akıldan uzakta kalmaktadır. İdrakımızdan ilelebet kayan görüş ve semboliğin ardındaki akla gelmeyen şey ise objet a'dır (Murphy, 2001: 79). Lacan'ın kuramında nazar önemli bir yer tutmakla birlikte, "doğumumuz öncesinden beri bizi çepeçevre saran" bir niteliktedir; Ancak bununla birlikte eklemeliyiz ki; "nazar daima bakmak ile alakalı olagelmiştir" (Murphy, 2001: 79). Shepherdson'a göre "'bakma', sembolik düzen içersinde, 'formalizasyonun sınırlarını' belirlemektedir". Böyle bakıldığında ortaya çıkan tabloda gözlemlendiği üzere, nazar "ne sembolik ne de düşsel olana" ait olan bir "kategori" değil, "eksiklik kavramı ile alakalı ve gerçeğe ait bir kategoridir". Shepherdson bunu "The Subversion of the Subject" makalesindeki, "dil alanında bozulma, belirten zincirindeki kopukluk" ile ilgili bir örnek ile izah etmekte, "belirten zincirindeki bu kesik, gerçekteki ayırdetme olarak öznenin yapısını tek başına doğrular" (Shepherdson,

1998: 73). Konuya farklı bşr perspektif sağlayan feminist Silverman kuramını, diğer 'güncel feminist kuramlar'dan farklılaştıran özellik ise, onun kuramını "'bakma (l'oeil)' ve 'nazar (le regard)'arasındaki farklılık" üzerine inşa etinesidir denilebilir. Aynı konuda bahsedeğer bir çalışma ortaya koyan Hubbard'a göre ise bakma "öznel odağın, çoğu zaman hissi kapsamda belli bir hareketi" iken, nazar "özneyi çevreleyen, herşeyi gören panoptikondur" (Hubbard, 2002: 284).

Hep en önde giden bir Lacan şakirdi olarak tanınan Zizek, Bond'un kitabının önsözünde "bir şeye göz atınak" deyimini gerçek anlamıyla kullanmıştır. Bunun, sinemanın "yapması gereken" bir eylem olduğunu söylemek mümkündür. Burada Zizek'in de üzerinde durduğu gibi "kameranın göze benzer bir yapıda, özneden alınıp" etrafı gösterecek bir şekilde "serbestçe savrulması" gereklidir. Zizek Vertov'dan alıntılayarak bu durumu "kamera seyircinin gözlerini ellerden ayaklara, ayaklardan gözlere ve daha bir çok şekilde, en kazançlı olacak şekilde oradan oraya sürükler, ve detayları ise normal montaj egzersizleri olarak düzenler" (Bond, 2009: önsöz) diyerek tanımlamaktadır. Ne ayrıntı ama: "Yansıtan imgemiz bizden sökülüp alınmış ve kaçınılmaz bir şekilde, görünüşümüz bize artık bize bakmaz olmuştur. Bu tarz tuhaf deneyimler ile kişi, Lacan'ın, ayna benzeri simetrik bir ilişkiden sakınan imgemizin parçası, objet petit a'dan nazar şeklinde bahsettiğini yakalar" (Bond, 2009: önsöz). Murphy, öznenin "yiten varlık noktasına" ulaşıncaya dek daima "kendini bu nazara uyarlamaya çalıştığını" ileri sürmektedir. Ona göre, öznenin yitiş anının sembolleştirilmesi "kişinin kendini görmesi ilüzyonu" ile meydana gelmektedir. Murphy, Lacan'ı alıntılayarak nazarın "görüş alanı içerisine entegre edildiği" fikrini beyan eder (Murphy, 2001: 79-80). Fuery nazar - film izleme ilişkisini analiz ederken benzer hassas noktalara değiniyor:

> Bunların hepsi, erotikte, bakışın zevkine zaruri hale gelir. İşte bu yüzden nevrotik seyirci modeli sadece bir korku filminde korkmak kadar yalın bir şeye hizalanamaz. Bir film izlemekten alınan her zevk kendinde, bu nevroz seviyesinde, *Angst* içerir. Bu, ruhsal dengesizliklerimizi doğrulayan bir sinematik izleyici olmanın nevrozudur. Lacan'ın psikanalize tabi tuttuğu birinin vaktiyle söylediği gibi: *'Hepimiz akıl hastasıyız fakat hepimiz deli olmaya mecbur değiliz'; ve Lacan'ın kendisinin dediği gibi: 'hepimizin, delüzyonel hastalarla ortak küçük bir yönümüz vardır".*
>
> (2004: 62-63)

Murphy için bu tuhaf duruma örnek olarak dikizleyen kişinin sıra dışı pozisyonu verilebilir. Dikizci, her ne kadar bir başına ya da "kendi öznelliğinin etkisinde" de olsa "bakma eyleminin ortasında" yakalandığı takdirde, "belki utanç duyar, belki duymaz". Ancak burada bahsedilmesi gereken nokta öznenin "daha ziyade, kendini arzu işlevinde sürdüren bir özne olarak yakalanmış" olduğudur (Murphy, 2001: 80). Bu "nazarın iş başında" olduğunun bir belirtisidir, "bir anlık dengesizlik anı" olarak da gözlemlenebilir. Bunu görselleştirmek için Lacan, Hans Holbein'in The Ambassadors adlı tablosunu dikkat çekiyor. Resimde zeminin üzerinde kafatası yer almakta. Bu kafatası sadece belirli bir açıdan bakıldığında görülmesiyle anamorfozu temsil eder. Bunu farklı şekillerde yorumlamak mümkün. Bakış açısından bu "resmin tuzağa düşürücü güçlerinden biri" iken, görüş "bir öz değer olarak, yapısında aldatıcı...tamamen ışığa bağlıdır." Murphy aslında tüm bu düşünceyi şöyle özetlemeyi tercih ediyor: "görünüş ile varoluş arasındaki ilişkinin özü ışıktadır" (2001: 80). Lacan ekrandan bir 'kesişim noktası' olarak bahseder. Ekran "nazar ile resim arasında bir aracıya dönüşür sessizce" (Murphy, 2001: 81).

Lacan "nesnelerin nazarının psikolojik etkisi" olduğunu savunur, algının ve temsilin "eş zamanlı" olup, "kimliğin görselleştirilmesinin bakışların – nesne ve ışık arasında, görünüş ve varoluş arasında – kesişiminden meydana geldiğini" düşünür (Murphy, 2001: 81). Film cephesinden problem ele alındığında, böylelikle "kameranın rahatsız edici açıları, görünenin alanının tarafsız bir alan olmadığını ve nazarn bu alanın sözde tarafsızlığını lekelediğini ortaya çıkarırlar" (McGowan, 2007: 28). Ne ilginç ve ne zor anlaşılır bir şey! Burada belki de ek bilgi olarak verilebilecek bir düşünce ise, arzunun merkezinde "ekran" yani "leke mahalli"nin olduğudur. Murphy, Anthony Quinet'in, Lacan'ın kullandığı anlamıyla 'leke' kelimesini "nokta (spot)" olarak çevirdiğini ve "terimi sahne ışığı (spotlight) ile ilişkilendirdiğini" belirtmektedir; "sahne ışığı altındaki nesne, ışık ile birlikte sel altında kalır" ve bu da, "Öteki'nin bunaltıcı bakışlarına tabi olmasına" sebep olur Daha sonraları Lacan nazarın dışarıdan geldiğinden, ve böylelikle nesneyi Ötekinin nazarında bir 'resim' haline getirdiğinden bahseder... resmin bazı "kaydadeğer" özelliklerine gelecek olursak, bunlardan ilki "resimdeki bakışın hem bakan kişide hem de ressamda varlığıdır." Burada ressam bakan kişi ile oyuncunun daha ilerilerde de görüleceği türden özdeşleşme kurmak istediği bir tarzda "bakılsın istemez... ressam resmini aşan bir şey, bakışın açlığını gideren – vazgeçilen, başkasına bırakılan – bir şey sunar." Bu ayrıca nazar ve "haset dolu kem gözü" de ortaya çıkarır. "Resim nazarımızı, bizi 'arzudan feragat' ettiğimiz bir ana götürür, bir anlığına olsa bile" (Murphy, 2001: 81). Hegel'in nazar ile ilgili düşüncesine gelecek olursak, "kötülük, kendisinin her tarafında kötülük algılayan nazarın tam içinde ikamet eder: Ötekine karşı hoşgörüsüzlük, kendisinin etrafındaki herkesi hoşgörüsüz ihlalci Ötekiler olarak algılayan nazarın tam içinde ikamet eder" şeklinde hükmetmiştir Hegel (Zizek, 2006: 102).

Merleau-Ponty "gördüğümüz şeylerin, şöyle ya da böyle bilinci ve görüşün açığa vurduğu özellikleri aşan bir şeyi belirttiğini" ortaya koymuştur; Lacan bunu "transandantal görünmez" olarak adlandırmaktadır (Lee, 1990: 155); düşünür devamla şöyle bir iddiada bulunuyor:

> Öyleyse, sonra kendilerini onları gören kimseye sunan şeyler önce birbirleriyle özdeş değildir ve ne de boş olan ve sonradan, kendisini onlara açan bir gören kimse vardır - ancak onu nazarımızla muayene ederek ona daha yakın olamayacağımız bir şey, nazarın kendisinin onları zarfladığı, kendi etiyle örttüğü için 'çırılçıplak' görmeyi hayal edemeyeceğimiz şeyler vardır.
>
> (Merleau-Ponty'den alıntı, Lee, 1990: 155)

McGowan içinse "nazar ne imkansız bir nesne ne de çok fazla bulunan bir nesne, ancak varolan arzu öznesine dönüşen özne arzu sebebi" dir (McGowan, 2007: 128).

Göz ve Nazar İlişkisi

Herhangi bir filmdeki amaç "bir ideolojiyi yaymak" ve buna dair "fantasmatik destek sağlamak" olsa bile, belirtmek gerekir ki, bir film "bunların aksini yapa(bile)cek güce de sahiptir"; ancak, burada asıl vurgu yapılması gerekilen yer kişinin "filmin ne yaptığını öğrenmek için...her zaman bakması ve görmesi" gerektiğidir (McGowan, 2007: 20). Seminer XI'de Lacan, bizim "dünyayı gözlemekte esasen bilinçli nesneler değil, aksine halihazırda 'kendisine bakılan varlıklar'" olduğumuzu öne sürmektedir (Lacan, 1992: 109). Bu noktada, Lacan göz ile nazar arasına kati şekilde"temel bir ayrım" koymuştur (Hubbard, 2002: 284). Kişi belirli bir yerden bakarken "bütün noktalardan bakılabiliyor" ve "nesneye bakış attığı zaman, nesne zaten" ona "bakış atıyor", ve bunu öyle bir noktadan yapıyor ki kişi onu "göremiyor" (Lacan, 1992: 109). Bu düşüncenin kökeni Lacan'ınn gençlik yıllarında gemide çalıştığı zamanlara dayanmaktadır. Denizdeki sardunyaya bakarken, sardunyanın ona doğru ışık yansıttığını görür, bu aklına bir arkadaşının daha önce dediği "sen onu görüyorsun ama o seni görmüyor" sözünü getirir. Ancak Lacan o kadar emindir ki; sardunya da kendisini görmektedir (Lacan, 1978: 96); Lacan'a göre "bakış diyagramının kökeni ışık kaynağı"dır (Lacan, 1978: 91): "değersiz görülen sardunya, nesnel dünyanın özneyi sarmalayıp yargılamasının kapsamlaştırılmasıdır" (Hubbard, 2002: 284)". Lacan ise nazar kavramında "ışığa ve onun aldatıcı etkisine yer vermiştir" ağırlıklı olarak (Murphy, 2001: 80). Yeniden McGowan'a kulak verecek olursak bir aldanmanın izlerini kavrıyoruz; ama ne aldanma:

> Baudry gibi bazılarına göre, sinematik imge bizi altta yatan sembolik yapıya ve maddesel sinematik aygıta karşı kör eden bir tuzak olan düşsel bir aldanma rolünü oynar.

> Bir film izlerken, imgeleri bizim için yaratan üretim fiilinden bihaber kalırız... İllüzyona kendimizi kaptırınca, ekranda gördüklerimiz üzerinde bir kontrol hissine kapılırız. Bu kuramsal yaklaşım 'nazar'ı... düşsel aldanmanın anahtarı olarak kavrar.
>
> (2007: 3-4)

Bu yaklaşımı açıklığa kavuşturma adına güzel bir örnek olarak Alfred Hitchcock'un Sapık filmi verilebilir. Hitchcock filmde nesnel bağlamda Lilah'ın tırmanışını gösterirken, öznel bağlamda ise onun gözünden ev manzarasını gösterir. Bunu yaparken kurguda iki çeşit çekime izin verirken diğer ikisini elemektedir, bize ya "kişinin Nesneye yaklaşmasını sunan nesnel çekimi" ya da "Nesneyi kişinin gördüğü gibi tanıtan öznel nazarı" seçtirmektedir diyor Zizek (aktaran Homer, 2005:124). Ancak filmde Hitchcock bize "evin doğal 'nesneleştirilmiş' çekimini" göstermez, bunu yapmasındaki sebep ise hem filmdeki "gizem duygusunun yok olması olasılığı" hem de "Nesnenin öznelleştirilmesi ile hikayedeki esrarengizliğin kaybolabilmesi" olasılığıdır. "Lilah eve yaklaşır", onu görmektedir, ancak "evin ona geri bakışı pozisyonundan göremez" (Homer, 2005: 124). Lacan bu durumu "nazarın düşmesi" adı altında almıştır, ve tanımı üzere "nesnel nazarın bir özbilinçlilik formuna dönmesi" gerekliliğini içerir. Bu tanımında Lacan, aynayı bir psikanalist gibi düşünmüş, "öznenin kendisini, geri bakan bir nesne olarak görmek yerine, tıpkı psikanalitik terapide rüyayı anlatır gibi, kendisini, kendine bakan olarak görür" demiştir (Hubbard, 2002: 286).

Bilindiği gibi ayna evresinde kişi Öteki ile "karşılaştığında" kurduğu "özünü, Öteki olarak görür", ve bu özün "normatif ve evrensel" olduğundan söz edilebilir. "Aşık, ancak Ötekinin bakışında kendi arzusu ile yüzleşerek varolabilir"

demiştir Hubbard (2002: 287). "Arzunun *nesnesi* olarak çalışmasına ek olarak" erkek, izleyicinin "özdeşleşme nesnesi" olduğu durumlarda ise "arzunun *öznesi* olarak da çalışabilir"; bu durum, erkek başrol oyuncusu "ne zaman heteroseksüel bir arzulayan olarak gösterilse mevcuttur" (Breacher, 1993: 90). Zizek'e göre ise durum biraz farklılık arz eder:

> Felsefi olaybiliminden bildiğimiz üzere, algılama nesnesi öznenin karşı tutumu ile oluşturulur. Bunun en berrak tasviri bir çıplak vücuttur: bu vücut bizim cinsel uyarımızı dürtebilir; bir ilgisiz estetik nazarın nesnesi olarak görev yapabilir; bilimsel (biyolojik) soruşturmanın nesnesi olabilir; son nefeste(in extremis) açlıktan ölen adamlar arasında, yemeklik ilgi nesnesi bile olabilir.
>
> (Zizek, 2008: 76)

Örneğin, pornografinin derin sosyal etkilere sahip olduğu düşünülmüştür, bunların en başında kadınların heteroseksüel erkekler için yalın cinsel nesne olarak bozulması faktörü gelmektedir. "Pornografik araç kadınların vücudundaki belirli kodları tarheden sosyal bir uygulamadır, ve dövülen, tecavüz edilen veya öldürülen kadınlarda etkiler üreten yazınlar ve resimler olarak sonuçlanabilir" (Breacher, 1993: 83) Pornografide izleyicinin aldığı pozisyon yapısı gereği "sapkın" olmaya "zorlanmaktadır". Burada nazarın konumlandığı yer "nesnenin yanında" değil, "tam olarak içimizdedir"; zaten bu da ekranda gözlemlediğimiz "imgenin" bize doğru "bakış atacak hiçbir lekesi, hiçbir alt anlamı" veya "gizmeli noktasının olmamasını" açıklamaktadır. Zizek, pornografideki bakışımızın "herşeyi gösteren bir resme karşı aptalca atılan bir nazar" olduğunu savunur. Bunun yanında, Zizek pornografik bir görüntüde izlenenlerin, yani "ötekinin", "bizim dikizci zevkimizin bir nesnesi haline geldiği" düşüncesine karşı çıkarak, aslında "izleyicinin kendisinin nesne konumunda

olduğunu", izlenilen pornografi görüntüdeki "*özne*lerin bizi cinsel yolla tahrik etmeye çalıştıklarını" ve "biz izleyicilerin felçli nesne-bakışına indirgenmiş" olanlara dönüştüğümüzü belirtmektedir (1992: 86).

Lacan *Four Fundamental Concepts*'de "sadece nazarın ötekiliğinden" bahsetmediğini, "aynı zamanda "göz" ile "nazar" farkının da üzerinde" durduğunu belirtir Silverman. Bununla birlikte "nazarın tam olarak anlaşılması mümkün değildir" demektedir. Ancak bir çok açıdan Lacan'ın, göz ile nazar arasındaki "analoji"yi bir nevi "penis ile fallus" arasındakine "ilintilendirdiğini" söylemek mümkündür. Silverman, Lacan'ın nazarı "feminist film kuramının temelini oluşturan dikizci işlemin dışarısında" tuttuğunu ileri sürmektedir: "Lacan'a göre, göz, gözlem deliğine yerleştiği anda, nazar *özne*yi rahatsız ederek, utanç duymasına sebep olarak şaşırtır. Diğer bir deyişle bak tam olarak arzunun dışında kalırken, göz inatla içinde yer alır" (Silverman, 1989: 59). Öte yandan Lacan ayna evresi kuramının sınırlarını genişletip, "kurama güvercin, böcekler ve hatta tüm hayvan krallığını dahil etmektedir"; ancak, burada, yine, insanları ayırarak "nazar ile 'oynayabilme' olasılığını" yalnızca "insanın yapabileceği bir olasılık olarak" ele almıştır. Lacan'a göre insanları hayvanlardan farklı kılan şey, insanların "hayali esaret altında" olmak yerine, "önceden yaşadıkları ile birlikte, görüşün alanı içerisinde" yer almalarıdır (Silverman, 1989: 75). Homer, Lacan'ın 'nazar konsepti'nin" film kuramı için daha ileri 'çıkarımlara' sahip" olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre nazar, göz ile "görülebilecek bir şey değil, aksine doğası gereği görüş alanından kaçan, *objet a* formunda temsil edilebilecek birşeydir"; Lacan ise bakış kuramı ile bizi "filmde *objet a*'nın ve fantezinin işelevlerine" yönlendirmektedir (Homer, 2005: 125-126). Zira Lacan'ın söylediği gibi "nihai fantezi, kurgusal tasvirde

değil ancak nazarın kendisinde bulunur" (MacMillan, 2009: 35).

Nesne Olarak 'Nazar'

Nazar Lacan'a göre "ampirik nesnelere ait değil, görünmezliğin bir boyutunu atamaktadır"; "Aşkın bir alan" olmaktan daha ziyade insan nezdinde "bir deneyim", "duyusal algı", "dışsal olumluluktur"; Sözün özü, bakış aslında "insanın metası değil", ama bu onu "bir nesnenin metası" da kılmaz, zira o ancak "kendi görünürlüğünün bir özelliğidir." Bu da onu açıkça "belli bir imgeye sahip" olmamasını temin eder, "görünmez, nesnelerin *aleminden*, Lacan'ın deyimiyle Ötekinden gelmediği sürece görülemeyecek bir şey" kılar (Shepherdson, 1998: 79). McGowan'ın tanımsal duruşu daha açıklayıcıdır:

> Nazara rastlayış, imkânsız nesne ile öznenin kendisi arasındaki bağlantıyı açığa çıkarır. Nazara gerçek bir nesne olarak rastlayışın (imkansız) travması, bu nesnenin özneyle olan bağlantısından kaynaklanır. Öznenin Ötekine olan bağımlılığından hürriyet anahtarı, onun nazarı benimseyip ve kendisini bu imkânsız nesne ile bağdaştırma yetisinden gelir.
>
> (2007: 168)

Lacan nazarı pasif bir işlemle özdeşleştireceğimiz şekilde kullanarak, "öznenin (izleyici) nesnede (ya da filmin kendisi) karşılaştığı bir şey; öznel olmaktan çok nesnel bir nazar" olarak tasavvur etmektedir. Bu biraz kafa karıştırsa da "bir nesne olarak nazar, bizim arzumuzu görsel olarak tetiklemektedir ve bunu Lacan'ın *objet petit a* veya arzu nedeni-nesne olarak

tanımladığıyla benzer bir şekilde yapmaktadır". Burada şu da söylenmelidir ki; "görsel alanımızı bozan arzumuz nazarı nesne olarak görmemizi sağlar... nazar filmik görüntüde izleyicinin, Metz'in "daimi-idrak eden" ve "idrak edilen olarak namevcut" olarak bahsettiği kabiliyetini bozar" (McGowan, 2007: 5). "Eğer estetik seviyesine çevirmeye çalışırsak skopofilik alandaki *objet a*, tam da bu, boşluk, ya da siyahlıktır, görüntünün ardındaki eksik olan şeydir" (McGowan, 2007: 5).

Her ne kadar nazar bir nesne ise de, sıradan bir nesne değildir sonucuna varırız ister istemez. "Nazar görüşsel dürtünün *(scopic drive) objet petit a*'sıdır" diyor McGowan; "Oral dürtüdeki göğüsler, anal dürtüdeki dışkı, ve Lacan'ın 'yardım isteyen' dürtü olarak adlandırdığındaki ses ile benzer işlevler görmektedir". Bu durumda objet petit a "kayıp, arzu edilen bir nesne olmak için kendisini özneden ayıran bir nesnedir"; ve zaten bu hali nesnenin arzu edilen olmasını sağlar, söz konusu "nesne ancak yok olduğu zaman varolabilir" (McGowan, 2007: 5). Ancak, Zizek'in de üzerinde durduğu düşünceye göre gerçeği "imkansız olarak ileri sürmek" yeterli olmayacaktır, çünkü bu düşünceye göre çıkacağımız yollar daha ziyade "neo-Kantiyan, yapı bozumsalcı, Levinasyen/ Derridyen Ötelik mantığı" olacaktır. Ayrıca bu tarzda bir girişime kalktığımızda bu, "Ötekini erişilemez bir hedef seviyesi" konumuna yerleştirecektir. Asıl yapılması gereken "karşıt analitik operasyonun" başarılması ve "imkansızın Gerçek olduğunun" ifade edilmesidir (Vighi, 2009: 188). Dikkat edilmesi gereken nokta nazarın kendi içinde kişinin düştüğü ve alınacak olan hazzı bir şekilde tehlikeye sokan objet petit a nesnesini içerebilecek bir yapıya sahip olmasıdır. Lacanyan kuramda "yolcu evresi" olarak bahsedilen kavram, "izleyicinin kaybolmasından, karşıdaki gören özneden kaçışı" ile meydana gelmektedir. Ancak, öznenin görülmesini "mümkün kı-

lan" perspektiftir; yine, "öznenin eksikliğini dolduracak hayali bir nesneyi değil, *objet a*'yı". Bunun bir sonucu olarak, Torlasco perspektif duruşun "artık öznenin boşluğunu yansıtan bir ayna" haline dönüştüğünü ileri sürmektedir;"öznenin görünmezliğe geçişini görünür hale getirirken, vizyon hayali bolluğu arayan türde bir arzu, bizi bağlayan türde bir arzu açığa çıkarır" (Torlasco, 2007:105). McGowan içinse nazar bir noktadan ibarettir: "Nazar boş bir noktadır – deneyimin akışını ve hissini bozan bir nokta – filmin estetik yapısının içinde ve izleyicinin kapalıca filme dahil edildiği noktadır. Nazarın bu kavramsallaştırılması eski Lacanyen film kuramına hakim olandan farklı bir arzu kavramını içerir" (2007: 8). Ayna evresinde "kavramsal" kılınan özne erkektir. Bunun sebebi kadın vücudunun "kamera karşısında münasip" olarak ele alınması ve erkeğin, evre süresince "hayali olarak" kendisinde olmayan, bulamadığı "bir özelliği atfetmesidir"; Lacan'a göre fallus, Freud'a göre iğdiş edilme endişesi. Lacan açısından bu iğdiş edilme endişesi ve fallus kavramları "cinsiyetlerin ayrılmasında" aşırı önemli bir rol oynamaktadır; "iğdiş edilme signifier [gösteren] olup 'objet a'nın bakışını' belirleyendir" (Brinkema, 2007: 119). Ayrı parantez içerisinde, kadının, erkeğe endeks ile tanımlanması, erkek özneye, kadının öteki olarak tanıtılması sorunu o zamana kadar ki kuramlarda hala "mevcuttu", hem de "Lacan'ın özneyi dil/söylev aracılığıyla oluşturma görüşü cinsel fark üzerine tartışmayı başlatmış olması" göz önünde tutulduğunda dahi (Hayward, 2000: 122).

Nazar ve Egemenlik Çabası

Lacan'ın kuramında, nazarın "imgelerin ve dilin hayali duvarları ardında" pusuya yattığını söylemek mümkündür. Zaten bu sebepten de izleyici imge üzerinde egemenlik kuramaz gibi bir düşünce ortaya çıkmıştır. Lacan'ın kuramında "özne nazarı kontolü altına almaz, onun kontrolü altındadır" (Pope, 2010: 72-73). Nietzsche, hayattaki temel arzumuzun "hakimiyet sahibi olmak; ötekinin ya da nesnenin üzerinde bir hakimiyet kurmak, yabancı bir nesneyi ele geçirmek, parçamız yapmak" olduğunu ileri sürmektedir. Bunun yanında Foucault ise sinemadakine benzer bir nazarın hakimiyet için "mükemmel bir araç" olduğunu belirtmiştir (McGowan, 2007: 8). Tam bu noktada ek parantez açarak söylememiz gerekir ki, Copjec gibi bazı düşünürler "Lacanyan kuramın" başkaları tarafından, çoğunlukla "Foucaulitize edildiğini" düşünmektedirler. Burada ki asıl problemin Lacan'ın "yanlış okunması" ile, Lacan'ın kelimeler ile kurduğu aykırı, bir nevi Foucaultvari anlam ilişkisinin onu bir "Foucault mirasyedisi" konumuna getirmesi olduğunu savunurlar (Copjec, 1989: 56-57). Aslında bu konu, bazılarınca Lacan'ın kuramını zedeleyen bir faktör olarak görülmektedir. Lacan'ın "felsefi eserleri iyi geliştiremediği", çoğu zaman Hegel'in veya Aristo'nun fikirlerini aldığını, ancak bunları "Freudyan kuramı doğrulamak" için kullandığı, "referanslarının çoğu zaman diğer yazıtlara ima" özelliği taşıdığı, genellikle bir muğlaklık özelliği taşıdığını; öyle ki hangi fikrin üzerine konuştuğunu asla tam olarak belirtmediği, bunun da Lacan'ın "neyi eleştirdiğini veya onayladığını" görmemizi güç kıldığı bazı çevrelerce kabul edilmiştir (Shepherdson, 1998: 74).

Tekrar arzuya dönecek olursak, "arzunun nesnesinin sinema film şeridi üstünde varlığının üretilmesi işi sadece

onun varlığının noksanlığı ile neticelenir" demektedir Cubitt. Bunun sonucunda imgeye karşı ilgimiz "hiyerarşikleşir", ancak bu sadece kısıtlayıcı olabilir, belirleyici olamaz; seyirci "tek bir odağa" yönlendirilemez."Her dışlayış, çerçevenin içinde ya da ötesinde, görünmeyeni, önce ya da sonra başka neler olacağını öngörme yada hatırlamaya bir davetiyedir" bir bakıma (Cubitt, 2004: 50-51).

Ayna Evresi: Lacan'ı Belleklere Kazıyan Yaklaşım

Jean-Louis Baudry "Plato'nun mağarasının *mise-en-scène*'ini çarpıcı biçimde tekrar üretmeye ek olarak... farklı öğelerin tertiplenmesi-projektör, karanlık salon, ekran- Lacan tarafından keşfedilen 'ayna evresi'nin çıkarılması için gerekli durumu yeniden inşa eder." diye öne sürerek, bu bağlantıyı aşikar eder (McGowan, 2007: 2). Mağara alegorisinden yola çıkarak, Lacan, "erkek çocuklarının... erken dönem gelişimleri ile alakalı Freudyan düşünceler geliştirerek psikanalitik kurama katkıda bulunmuştur". En önemlilerinden biri de ayna evresidir. Ayna evresi ile Lacan "6 ila 18 aylık erkek çocuğunun kendi görüntüsü ile oluşturduğu bütünlük ilüzyonu ve annesi ile özdeşleşmesini" inceleme altına almıştır. Buna düşsel düzen adını vermiş, ve bu düzenin *"Oedipal kriz* ile karşılaşıldığı,... babanın kanunlarının, diğer bir deyişle sembolik düzenin, yanigücün babanın egemenliğinde olduğununkabul edildiği anda parçalandığını" ileri sürmüştür. Burada asıl dayanak "kadında fallusun olmayışıdır". Kişi sembolik düzende yaşamaya başladığı andan itibaren "düşşel düzeni hatırlayacağı, kendisini Oedipal evre öncesine götürecek ego ideallerinitamamlaycak yöntemler arar". Sinema da bunlardan biridir şüphesiz (Street, 1997: 208). Baudry sinemadaki

ekranın bir şekilde "ayna evresindeki aynaya" benzer bir işlev gördüğünü savunur. Buradaki temel dayanağı "izleyicinin ekran karşısındaki konumu ile... çocuğun ayna karşısında aldığı konum" un bir tür paralellik arz etmesidir. Baudry benzer saptamalarla – "izleyici de çocuk gibi hareketsiz...izleyicinin de ekran ile ilişkisi çoğunlukla görsel" – iki durumu birbirine bağlar. Ayrıca Baudry'nin sinema ekranı ile ilgili diğer bir tezi ise "ekranın izleyiciye gerçeklik yerine görüntüler sunduğunu ve bu sebeple gerçeğin kendisi olmaktan öte gerçeğin sembolik olduğudur". Aslında bu durum oldukça "Althusseryan"dır (Rushton ve Bettinson, 2010: 38).

Ayna evresi "6 ila 18 aylıkken" görülür, ve "bireyin oluşumunda" önemli bir konuma sahiptir. Çocuk bu erken dönemlerinde dahi "vucütsal bütünlüğüne olan egemenliği üzerine bir beklenti içindedir" ve "bu düşsel birlik bütün *Gestalt* olarak muadil görüntü ile özdeşleşme araçları tarafından meydana gelir". Aynı zamanda ayna evresi süresince "ego olarak tanımlanan şeyin matriksini ve ilk taslağı"nın oluşturulduğu ileri sürülmektedir (Laplanche ve Pontalis, 1973:250). Ayna evresi Lacan'ın kuramına ilk katkılarından biridir, ve Lacan bu düşüncesini "ilk olarak 1936 Marienbad International Congress of Psycho-Analysts 1a seminerinde" ortaya atmıştır. Laplanche ve Pontalis açısından "düşünce bir kaç ampirik data etrafında konuşlandırılmıştır"; bu iki fikir adamına göre: "a) data, yeni doğanın ayna karşısındaki yansıması ile karşılaştığındaki davranışları ile ilgilenen çocuk psikolojisi ve karşılaştırmalı psikolojiden alınmıştır; b) data, salt şekilde muadilin görsel algısı tarafından elde edilen olgunlaşma ve biyolojik organizasyonların sonuçlarının ne kadar kesin olduğunu gösteren hayvan davranış biliminden elde edilmiştir" (1973:251).

Lacan'ın öne sürdürdüğü, ayna evresinin "önemine" iliş-

kin düşünce ise, evrenin "doğumdaki prematürelik (β) ile bağlantılı" olduğudur. Bunun birincil sebebi ise tamamıyla "anatomik" olarak, "yaşamın ilk aylarında (γ) primidal sistemin ve motor becerilerinin tam olmamasıdır" (Laplanche ve Pontalis, 1973:252). Freud açısından cinsiyet kimliği Oedipus kompleksi sonucunda, iğdiş edilme korkusundan dolayı ortaya çıkar. Lacan ise buna bir ekleme yaparak, "çocuğun ayna evresinde benlik algısını oluşturduğunu"düşündüğü" bir görsel olay olduğunu" ileri sürer. Psikanalitik kuram ise herhangi bir sıralama gözetmeksizin "çocuğun hem oedipal hem de ayna evresinden geçmesinin gerekli" olduğunu söyler. Bu ve bu tarz kritik evreler, çocuğun "sosyal entegrasyon kazanması (ve)... öznelliğini oluşturması için gereklidir" (Bergner, 2005: introduction). Lacan yenidoğanın bu kadar erken bir dönemde "bütünlük (Gestalt) halindeki hazzını" aynanın karşısında ve "Ötekinin (annenin) arzularında" bulması, "erken gelişen egosunun" bir bölünmeye, bir "deliğe" yol açacağını belirtir: "bölünmüş vücudun rüyalarında ve fantezilerinde gösterilen noksan varlığı". (Lacan, 1977:4). Söz konusu bölünme, çocuğun sahip olduğu, "içerisinde yaşadığı" sahi vücut ile "sahip olduğunu hayal ettiği vücut... hayali bir tasvir" arasında meydana gelmektedir (Rushton ve Bettinson, 2010:36). Öyleyse yenidoğanlar "ilk benlik bilinçlerini aynaya bakma ve vucutları ile ilişkilendirerek" kazanırlar. Bu evre ile Lacan çocuğun "gerçekte eksik olduğu hakimiyet duygusunun beklentisi içinde olduğu bir evre" saptamıştır. Aynadaki görüntüsüne bakarak, çocuk artık "bütün" bir vücüda sahip olduğunu düşünmektedir. Ancak belirtmekte fayda var ki "vücudun bütünlüğü görülme üzerine oluşmuştur, deneyimleme üzerine değil" ve ayna karşısındaki bu etki ziyadesiyle "yanıltıcıdır" (McGowan, 2007: 1).

Lacan'ın ayna evresi "izleyiciler ile ekrandaki görüntü

arasındaki ilişkiye" binaen ortaya atılmıştır. Baudry ise "film prodüksüyonunun, yansıtmasının ve tüketiminin teknik temelinin araçlarının kendi amaçlarında anlam ürettiği" düşüncesini taşımaktadır. Baudry'e göre filmdeki anlam "sunulan öykününiçeriğinde herhangi bir yalan bulunmaz, aksine yalan sinematik izleyicilik düzeneğindedir" (Homer, 2005: 27-29). Gerçekten de, Baudry sinematik aygıtın "kamera pozisyonu ve yansıtma süreci vasıtasıyla bizim izleyicilik durumumuzu oluşturduğuna" inanmaktadır. Bu yüzden kameranın "hem algı nesnesi (ekrandaki görüntüler) hem de algılayan özne (film izleyicisi)" olduğunu düşünür; "bu çifte aygıt hissi bizi film izleyicileri olarak saptar ve bakışımızı belirli bir yönde yönetir; filmi farklı kılan bize tek görüntüler değil, ardışık görüntüler sunmasıdır"; Baudry'nin diğer bir düşüncesi ise izleyicinin ekrana yansıtılan bu ardışık görüntülere bakarak "bütün bir sekansın anlamını oluşturması, filmin olay örgüsüne göre" davranmamasıdır (Homer, 2005: 27-29). Peki Baudry Lacanyan açıdan film izleyicilerini nasıl görmektedir? Baudry izleyicileri "karanlık ve kapalı bir alanda, "bağlı, tutsak tutulmuş veya esir alınmış' olduklarını bilmeden bulunanlar" şeklinde tanımlamaktadır. "Sinematik ayna-ekran görüntüleri yansıtır, resimleri değil"; Baudry açısından aslolan "filmin içeriği değil, sürecidir" ve bu sebepten "sinematik aygıt diyalektik varlığı ve yokluğu" gözler önüne serer. Baudry son sözünde "sinematik izleyicinin, Lacan'ın bölünmüş ve yabancılaştırılmış öznesiyle benzer şekilde oluştuğunu" söylemiştir (Homer, 2005: 27-29).

Metz ise "çocuğun aynada kendi vücudunun, kendisi nesne olarak tanımlamış görüntüsünü gördüğünü, ancak, aksine, izleyicinin ekranda gördüğünün kendi görüntüsü olmadığını" ileri sürmektedir. Metz açısından, izleyici zaten "ayna (gerçek ayna) evresi deneyimini bildiğinden... ilkin kendini

onun içinde takdir etmeksizin bir nesneler dünyası oluşturma yetisine sahiptir"(Homer, 2005: 29). Bu sebepten, Metz'e göre sinema "Lacan'ın düşsel düzeninde değil de, sembolik düzen içerisinde konumlandırılmalıdır". "Sinemanın birincil özdeşleşmesi görülen (ayna evresinde olduğu gibi) bir şeyle değil, gören – Metz'in terimi ile herşeyi gören ve görünmez nesne - bir şeyledir... Film izleyicileri temelde dikizci olduklarının farkında olmayan dikizcilerdir." Ayıca Metz psikanaliz ile sinema arasındaki "ayrımın sürmesinin" gerekli olduğuna inanmaktadır (Homer, 2005: 29). Vighi Zizek'e referansla şöyle yorumlamaktadır durumu:"Zizek'in savunduğu üzere, sinema tanım olarak sapığın sanatı olmakla beraber, olabildiğince bize nasıl arzulamayı (nasıl fantezi kurmayı) anlatarak o aynı anda bizi içinde her mananın gerekli biçimde demir attığı bu Gerçeği konumlamaya davet eder "(Vighi, 2009: 97). Seyircinin sinemada, ekran karşısında bulunduğu konumun, aynaya bakan çocuğun içinde bulunduğu konum ile benzerlik taşıdığı söylenebilir. Aynı çocuk gibi, seyirci de "ekrandaki olaylarla ilgili olarak seyircinin işgal ettiği konuma bağlı bir hakimiyet algısı elde eder" (McGowan, 2007: 2). Ancak elde ettiği bu hakimiyet algısı Lacan'ın da ayna evresi ile ilgili makalesinde belirttiği üzere yanıltan türden bir hakimiyet, bir sanrıdır.

Gilles Deleuze'ün, *Cinema 1: The Movement-Image* adlı eserinde nazar kavramı "gözlem-dışı [*hors-champ*]" "kati" ve "nispi olarak gözlem-dışı" olarak bölümlenmiştir. Her türlü, eğreti olan, öykü ve gidişat ile ilgisi olmayan kareler, gözlem-dışı bir çeşit doğrulanmayan bakış açıları konumundadırlar ve bunlar "anlatı sinemasında tutarlı olmayan pragmatik kurala özne olurlar: beyhude estetik kategorisi altına alınmamak için açıklanmaları, normal ve nizami olarak ortaya konulmaları gerekir" (Deleuze, 1995: 15). Deleuze'ün "görsel imgenin,

görülebilir işlevinin ardında açıklılık işlevi de vardır" sonucuna vardığını ileri sürmektedir Kordela (2010: 5). Ona göre, "nicel sonsuzluğa" indirgenebilen şey "yalnızca görünürlüğün bakışları"dır, ancak bunun ardında dahi "kati, açıklık bakışının niteliksel sonsuzluğu yatar. İkisi her ne kadar ontolojik olarak farklı olsa da, bir diğeri olmadan varolamazlar" (Kordela, 2010: 5): "Lacan'ın veciz formülü şudur; 'eğer şemalin ardında hiç bir şey yoksa nazar vardır', bütün nesne kendi içindedir " (Kordela, 2010: 19).

Düşsel Fikri: Gerçeğin İçinde mi Yoksa Dışında mı?

Lacan'ın üzerinde durduğu, kuramının psikanalitik açıdan üç önemli kolundan biridir - Gerçek, Sembolik ve Düşsel. "Düşsel düzen muadilin (le semblable) imgesine olan ilişkinin yaygınlığı ile nitelendirilir" (Laplanche ve Pontalis, 1973:210). Lacan'a göre düşsel boyut, "algılanmış veya düşlenmiş, bilinçli ya da değil, insan psyche'sinin bir boyutudur" ve kişinin 'gerçeğe' herhangi bir engel olmadan "ulaşmasını" mümkün kılmayabilir (Heywood ve Sandywell, 1999: 249). Lacan'ın kuramındaki düşsel "Gestalt (ideal), ego ve özdeşleşme, cazibe ve méconnaissance, mütekabiliyet, nüsha, (paranoyak) bilgi ve saldırganlık düşüncelerini içerir" (Libbrecht, 2001: 87). Sinematik düşsel olarak adlandırılan konu, Fuery'e göre"münasip seyirci ile sinematiğin arasındaki ilişkidir, ve Lacan'ın özne ile onun dünya düzeninin arasındaki 'anlayışın bağlarının düzeni' diye tarif ettiği şeyin bir parçasıdır" ancak (2004: 82). Buna karşın, çoğunluk tarafından, Lacan'ın "Sembolik'i Düşsel'in yerine tercih ettiği", ve Lacan'ın daha çok "oküler-merkezciliğin bir eleştirmeni olarak" kabul edildiği ileri sürülmektedir (Jay, 1993: 349–50). Diğer bir söyle-

yişle:

> *Özne* speküler görüntüyü kendisinin olarak tanır anlamına gelen vücudun bütünsel görüntüsü varsayımı gerçek hakimiyet beklentisini getirir. Hem beklenti hem tasdik, kişinin speküler görüntü ile ilişkisi adına aşırı önemlidir. İkisi birlikte düşseli yanıltıcı ve yabancılaştırıcı olarak simgelerler–biri tasdik eder ve elde edilebilir bir bütünlük varsayımında bulunur. Speküler görüntünün bu tasdiği düşsel ilişki dışında bir şeydir, sembolik olarak da anılabilir.
>
> (Libbrecht, 2001: 88)

Bu, Lacan'ın Seminar I sırasında bahsettiği gibi, bizi ego ve nesne oluşumu düşünceleri de olmak üzere, Freudyan narsisizm işaretine götürmektedir. Libbrecht, Lacan'ın Urblid düşüncesine "atıfta bulunduğunu" ileri sürer. Bu düşünceye göre, "ego, ideal görüntü olarak işlev gören *Gestalt* ile kurulan yabancılaştıran bir özdeşleşme tarafından oluşturulur". Libbrecht, söz konusu bu egodan "düşsel hakimiyete hizmet eden düşsel bir işlev" olarak bahsetmektedir (Libbrecht, 2001: 88). Problematiği nazara bağlamak gerekirse, Lacan'ın kuramında "panoptik bir nazar"ın varlığından söz edebiliriz. Erkek, bu panoptik nazar ile kendini "ataerkil bir göz ile görür". Burada görülen odur ki, kadının "en içsel arzuları... bir inkar değil, yasanın bir aşılaması" ve eylemlerinin "ayna misali" kendisine, nazara karşı "boyunduruğuna" geri yansıması temin edilmektedir (Copjec, 1989: 54-55). Mulvey'e göre ise sinemada üç farklı nazar türü bulunmaktaydı ki bunların "üçü de büsbütün erkek nazarı tarafından yönetilmekteydi":

* Kadın karakterlere bakan erkek karakterler;

* Kameranın nazarı;

* Bu konumlandırmada kendini erkek nazarı ile özdeşleş-

tirmeye zorlanan izleyicinin nazarı

Mulvey, birçok filmin ve "film öyküselinin" içerisinde Oedipal özellikler taşıdığını ve bu Oedipal etkinin "öznellik kuramlarını etkilemekte olduğunu" ileri sürmektedir. Örneğin ayna evresi, "noksanlıkları kopyalanan" kadın izleyicilere "bölünmüş öznellik" yaratmış ve bu fikir o dönemlerdeki birkaç önemli "deneysel filmi" etkisi altına almıştır (Street, 1997: 173). Neticede Lacan nazar ile, Freud'un oral, anal, fallik dönemlerine iki adet yeni "öğe" eklemiştir; "kavramsal dürtünün nesnesi nazar ve nida dürtüsünün nesnesi ses" (Shepherdson, 1998: 75). Lacan'ın nazar ve erkek nazarı fikirleri belki de en çok feminist film kuramı, sanat ve kültür analizinde en başta kullanır hale gelmiştir. Burada vurgu yapılması gereken nokta, 'aygıt kuramı'nın yaygın kullanımıdır. Aygıt kuramı ortaya atılırken göz önünde tutulan faktör sinema ile ideolojinin arasındaki ilişkinin analizi olmuştur. Aygıt kuramı ile "psikanaliz yaklaşım ön planda tutularak, izleyicilerin nasıl belirli ideolojilerin özneleri haline geldikleri anlaşılmaya çalışılmıştır". Mulvey, feminist kuram dahilinde, özellikle sinemadaki "cinsel ayrım" gibi konuları ele alırken, bir çok zaman nazar, erkek nazarı ve "aygıt kuramı ve sinematik aygıtı" ele almış, bunların ataerkil düzen ile olan ilişkilerini araştırmıştır (Craig, 1991: 34).

Feminist Lacan'cıların ileri sürdüğü düşünceye göre, dişi bir şekilde ataerkilliği kabul etmeye zorlanmaktadır ve bu sebepten dolayı "anne arzusundan tamamen feragat" edemese bile, "anneye sırt çevirmek" zorunda kalacak, kendi Oedipal sürecini tamamlamak adına "erkek öznelliğini doğrulayıcı" bir görev üstlenecektir. Bu doğrulamanın olası bir reddi, ya da "esirgenmesi" kesin bir ceza anlamına gelmektedir; "ya dışlama ya da ölüm ile" (Hayward, 2000: 236). Burada, Hayward klasik öyküsel sinemadan çok güzel bir örnek ile bu

durumu açıklamaktadır: "Klasik öyküsel sinemada bağımsız kadının er ya da geç 'aklı başına gelir' ve adamla evlenir (eğer komediyse), veya 'aklı başına getirilir' (eğer bir film noir veya polisiyeyse)" (2000: 236). Mulvey'in bu düşüncesi, feminist düşünceyi aşmış, "daha çok film ve kültürel kuram kapsamına girmiştir". Psikanaliz, Mulvey'e göre "Hollywood'daki ataerkilliği kaldırmak" için bir silahtı. "Bakmadaki zevk" yani diğer bir deyişle (Freud'un deyimiyle) "scopophilia faktörü, ataerkilliğin gücü" görünebilir duruma geldiği takdirde "yeni sinema biçimlerini" ortaya çıkarabilecektir. Nazar, Mulvey tarafından erkeğin sinemadan aldığı hazzı belirlemek için kullanılmaktadır diye nitelenirken, Lacan ise nazarın daha çok "insan öznelliği" ile alakası olduğunu, aksine ataerkillik konusu ile pek alakalı olmadığını düşünmektedir (Manlove, 2007: 83-84). Ellman'ın bu konudaki düşünceleri hayli aydınlatıcıdır:

> Kara mizahta femme fatalin histerik yıkımı ile sonuçlanan kaderi Lacanyan "Kadın var olamaz: kadın erkeğin bir semptomundan başka bir şey değildir/ kadının büyüleme hücü kendi varolamamasının hükümsüzlüğünü maskelemektedir... Kendisinin varolmadığını varsayar, kendini bir 'özne' olarak inşa eder... (örneğin femme fatal erkeğe karşı ölümcül bir tehdittir)" düşüncesini mükemmel bir şekilde örneklendirmektedir.
>
> (1994: 124-125)

Her ne kadar Lacan nazar ataerkillik ile ilgili değildir dese de, "seksüasyon" formüllerinde "kadın alanının tutarsızlığı"nın ele alındığı gözlemlenebilmektedir. Bu formüllerde kadının "iki nesne" ile arasında bir bağlantı olduğu ileri sürülmektedir; "belirten (_) ve S (_A)". Kadın bu formüllere bakılarak, Vighi'ye göre "fallik işlev içerisinde bütün olmayan" olarak tanımlanmıştır; ya da diğer bir deyişle "ka-

dın diye bir şey yoktur – o bütün değildir" (2009: 149-150). Buna rağmen, kadının bu 'tam olmaması (*pas tout*)' düşüncesi, "erkeğin aksine sembolik düzen ile aşırı-özdeşleşmenin bütününe muktedir olduğu" anlamına gelmektedir ve ancak "*Persona* evrenine *pas-tout* olan kadın" yardımıyla girebiliriz (Vighi, 2000: 230). Diğer bir deyişle, eğer erkeğin kadına egemen olduğu düşüncesine kapılıyorsak yanlış düşünüyoruzdur, zira durum Vighi'ye göre, yukarıdaki sebeplerden ötürü, tam tersidir. Burada yanılmamızı sağlayan etken erkeğin zevki konusudur. Gelgelim ki Lacan erkeğin zevkini "aptalın jouissance'ı" şeklinde açıklamıştır: "(Özdoyumsal) fallik zevk hiç bir zaman Ötekine ulaşmaz; aksine, kadın ise Ötekinden zevk *alabilir*. Fallusu (maskülen pozisyonu) varmış gibi davranmak yerine, kadın fallusun kendisidir" (aktaran Vighi, 2009: 150).

Objet a ile S (_A) arasındaki farka Zizek "parallax görüş" adını vermiştir. Buna göre "maskülen bakış açısından kadın, *objet a*'dır; feminen bakış açısından kadın, fallus, yani Öteki'nin eksikliğinin belirtenidir" (Vighi, 2009: 156). Yukarıda tam olmayan (*pas-tout*), eksik olarak görülen kadın için bir jouissance vardır ki kendine münhasır olan; Vighi'nin aktardığına göre Lacan "kadınsı jouissance"ın şu şekilde olduğunu ileri sürmektedir: "kadın bu jouissance hakkında pek bir şey bilmemektedir, ancak "kendisinin onu yaşadığı kadarını bildiği ona ait olan bir jouissance vardır" (2009: 246). Çoğunlukla Freud'u döneme uyarladığı düşüncesinin yaygın olması, Lacan'da feminen söylemin olmadığı düşüncesini doğurmuştur çoğu kez. Aksine, Lacan, kuramında feminen söyleme yer vermiştir, ancak bunu muğlak denilebilecek bir tarzda yapmıştır. "Feminen söylem, Lacan bakış açısında sembolik olanın üstünde ve bu sebepten dil kapsamının dışında yer aldığı için ne belirten ne de belirtilen tara-

fında düşünülmemiştir" (Lyon: 1979: 18). Görüldüğü üzere Lacan'ın feminen söyleminde bir muğlaklığın söz konusu olduğu gözlemlenebilir. Lacan ve feminen söylem üzerine, bugüne kadar yapılan çalışmalarda, feminist kuram için "bir mihenk taşı" olarak söz edilebilecek belli başlı çalışmalardan birinin de Mulvey'in makaleleri olduğunu ileri sürer Manlove. Mulvey'in "görme eyleminin arzu duyulan ve kotrol edici" yanlar içerdiğine dair fikirleri ve "kişinin başkasına bakma eylemindeki zevkin güç amaçlı kullanılabilmesi" tezi bir çok akademik disiplini etkilemektedir (Manlove, 2007: 83-84, 103). Buna rağmen Mulvey'in kuramı tamamıyla Lacanyan sayılmayabilir aslında. Zira Mulvey kuramıyla, olayın "ataerkil arzunun doyumundan" ibaret olmadığını ileri sürerken, daha ziyade "görmenin öznesel ve nesnesel araçları arasındaki farklılığa Lacanyan bir açıklama getirmektedir. Nazar ne kadar kişinin kontrolündeymiş gibi gözükse de, "soyut deneyselcilikten daha kapsamlı bir güce" sahip olduğundan dolayı, belli başlı "istenmeyen sonuçlara" mahal verebilir: "öznenin bulunduğu yeri ve amaçlarını açığa çıkarmak, hiyerarşi veya özne/nesne ilişkilerinin, ve tekrar eden, ölümcül gerçek ile vertigosal karşılaşmalarının açığa çıkması" sonucuna varılır ister istemez. Nazar bize bir dereceye kadar "gücün, cinsiyetin ve öznelliğin görsel boyutu" hakkında bir bilgi verebilir. (Manlove, 2007: 104).

Ancak bir diğer taraftan da, McGovan'a göre, Copjec nazarın Mulvey'in ileri sürdüğü gibi statik kamera gözetmesinde değil, Lacanyan terimlerle izleyiciye geri bakan Resimdeki lekede (*objet petit a*) olduğunu savunur. Mulvey'in bakış düşüncesine göre izleyici görüntü üzerinde bir hakimiyete sahiptir, ancak Copjec'e göre film kuramı bu şekilde düşünerek Lacan'ı yanlış okumuştur (McGowan, 2004: 211-212). Şöyle der Copjec: "Eğer ayna bir ekran ise, o zaman özne görsel

alan üzerinde hakimiyete sahip değildir" (1994: 35). Nazarın "potansiyel olarak" deneyimlenmesi "kendimizi büyülenme sürecine teslim ettiğimizde" ve gördüklerimizle aramızdaki mesafeyi kaldırdığımızda gerçekleşir. Bu durumda "sinematiğin mantığını veya rüya imgesini takip ettiğimizde nazar ile rastlaşabiliriz" (McGowan, 2007: 13).

Belirten/Belirtilen Dikotomisi

Leader ve Groves'ın iddia ettiğine göre "belirtenler, bilinçli erişimimizin az olduğu fakat hayatlarımızı bütünüyle etkileyen şebekeleri oluştururlar. Dokusunun ta kendisi sembolik olan dünyamızı düzenlerler" (2000: 41). Ferdinand de Saussure sinemadaki metnin belirtenler ve belirtilenlerden oluştuğunu, hatta dünyanın bu belirtenler/belirtilenler ile 'sıvanmış' bir şekilde var olduğunu söylemektedir. Saussure'ün öne sürdüğü ve daha sonra film kuramı alanında yapıtaşı olarak belirlenen düşünceye göre sinemadaki herşey bir belirtendir, ve insanlar da bu işaretleri kullanan, yorumlayan canlılardır. Lacan da ondan önce gelen, fikirlerini okuduğu diğer düşünürler gibi Saussure'ün fikirlerine saygı duruşunda bulunmuş, kuramında onun yaklaşımlarına büyük oranda yer vermiştir. "Fakat Lacan olayları farklı görürdü" diyor Leader ve Groves. O güne kadar kabul edilenin aksine Lacan "belirten ve belirtilen arasında bir şeffaflık, kelimeden manaya kolay bir erişim varsaymak yerine, gerçek bir bariyer, bir direniş olduğunu"ortaya atmıştır. Lacan'ın buradaki düşüncesi kelimelerin manalarını bu kadar "basitçe ifşa etmeyecek" olmalarıdır. Ona göre, bir kelime "dilbilimsel bir zincirdeki diğer kelimelere götürür" (Leader ve Groves, 2000: 39). Örneğin, Lacan'a göre "fallus bir belirtendir, organ (penis)

değil" (Rushton ve Bettinson, 2010: 32).

Metz denilince akla gelen ilk soru "sinematik belirten nedir?" olmuştur. Metz'in odak noktası "anlam üretmek için olan yazılı ve sözlü dillerin kabiliyetleri ile sinemaya atfedilen anlam-yaratma kabiliyetleri arasında kıyaslamalar yapmak" ve "hangi belli imlem özellikleri sinemada görev üstlenmektedir?" sorularını sormak olmuştur. Kapsayıcı nitelikteki bir sorusu da "sinema neyi belirtmektedir?" olagelmiştir. Metz'e göre söz konusu bu sorular "psikanaliz kuramın kapsama alanına da girmektedir". Belki de bu yüzden The Imaginary Signifier'da "Freudyan psikanalizin, sinematik belirteni çalışması için ne gibi katkılar sunabileceği"ni problemleştirmiştir (aktaran Rushton ve Bettinson, 2010: 41-43). Bunlardan çıkarttığı sonuca gore Metz'in sinemada önemli olarak ön gördüğü iki farklı konsept vardır: "Bizzat Freud'dan alınan fetişizm konsepti ve Jacques Lacan'ın ayna evresi konsepti" (Rushton ve Bettinson, 2010: 41-43). Lacan, bilinçdışının bilinmesi ve temsil edilmesi kabiliyetinde "sınır" olduğunu öne sürmüştür. İlginç bir şekilde Aquinas'a atıfta bulunarak, tıpkı onun "insanın Tanrıyı tam bilemeyeceği düşüncesi" gibi, o da "Gerçeğin, Sembolik ifadelerin işlemlerinden sonsuza dek kaçınacağını" ileri sürmüştür (Verderber, 2008: 293). Bunu ileri sürerken dayandığı ana düşünce dikkat çekicidir:

> Bilinçdışının tarihin ve transhistorik olanın öznesi olduğu ikilemi; ilki, çünkü psikanalitik özne daima dil ve yasa tarafından iğdişi yoluyla üretilir, iki sistem de tarihin kestirilemez olmasının öznesidir; ikincisi çünkü bilinçdışı, konuşmanın sebep olduğu baskı yoluyla üretilir.
>
> (Verderber, 2008: 293)

Fuery'in iddiasına bakılacak olursa Lacan 'Gerçek' tanımında daha çok "bizzat Hegel'in ve Alexandre Kojève'in

Hegel üzerine vermiş olduğu seminerlerin" etkisi altında kalmıştır. Hegel'e göre Gerçek "hatanın gerçek ile yarıştığı" bir yerdir. Söz konusu bu alanda "önceden gerçek olarak kabul edilen şimdi hataya dönüşmekte, akillik olarak kabul edilen deliliğe dönüşmekte". Lacan açısından bu betimlemeler "Gerçeğin formülasyonu" için temel olacak niteliktedir ve "sinema ve delilik" konuları ile de kayda değer bir şekilde ilgilidir (2004: 66). Kordela'nın yaklaşımı ise problemi daha değişik boyutlarıyla ele alır görünmektedir: "Söylev, Ana-Belirten adlı telos ile bütünlük oluşturması için diğerlerinden ayrı düşünülmüş bir belirten üzerine konumlandırılmıştır. Zizek bu Ana-Belirtenin, "Yüce İyiliği (Tanrı, Gerçek, Ulus, vb.) atama yordamı ile ideolojik alana son verme hakkında" olduğunu düşünür" (Kordela, 2010: 16-17). Paralel bir duruşu benimseyen Ian içinse konu hiç te basitçe çözümlenebilir gibi değildir:

> Bu açıdan, "gerçek dünya" dil topluluklarının bütünlüğü anlamına gelebilir, ya da, Haraway'in açısından sadece insan konuşmacılar değil, hayvanlar, ekolojiler, yazıtlar, ve yığınlar, kısacası anlam üreten, materyal-semiyotik aktörler de olabiliir. Lacan, belirtenin materyalliği ile yazıtın ve yığının düalizmini reddetmekte, ve daha da önemlisi "dünya-değiştirici ikna süreci" olarak psikanalizi oluşturacak pozitivizmi ortaya koymaktadır.
>
> (1997: 131)

Lacan'ın seminerleri "her biri yaklaşık on yıl süren" üç ayrı dönem olarak izlenebilir. Bunların her biri, "Lacan tarafından Düşsel, Sembolik, ve Gerçek" şeklinde adlandırılmış olan "analitik deneyimin üç kaydının yaygınlığı" ile nitelendirilmektedir (Voruz ve Wolf, 2007: önsöz). Lacan "düşsel, sembolik ve gerçek üçlüsünü, psişik gerçekliği ve psikanalitik deneyimi oluşturan kategoriler" olarak oluşturmuş-

tur. Her zaman bir kategoriyi diğer ikisi ile bağdaştırmıştır Lacan (Libbrecht, 2001: 154). Örneğin Libbrecht Lacan'ın Seminer I'de ve Seminer IV'te Gerçek hakkında bahsettiklerinden yola çıkarak, "gerçek, kategori olarak, sembolik ve düşselden çıkarılmış, bu sebeple sembolizasyona direnen bir deneyimin sınırlarında kalmıştır" diyebilmiştir (Libbrecht, 2001: 154). Aslında Lacan Freud'un Project for a Scientific Psychology'sine yaptığı yorumda insan deneyiminin nasıl, 'dışlanmış içsel (Seminar VII, p. 101)' , 'samimi dışsallık' ve 'uzaklaşma (extimacy) (Seminar VII, p. 139)' olarak bahsettiği Şey etrafında organize olacağını açık bir dille yazmıştı (Libbrecht, 2001: 156). Fakat 1960'larda Lacan arzu ile dürtü arasında radikal bir ayrım ortaya koymuş, arzuyu kanunun (Öteki'nin) tarafında, dürtüyü de Şey tarafında olarak ayırmıştır. Dürtünün gerçek Şey'i jouissance'dır. O andan itibaren bölünmüş özne ile objet a arasındaki ilişki, yani temel fantezi, gerçeğin tanımlanmasında önemli hale gelir. 'Fantezi seviyesi, gerçekle ilişkili olarak işlev görür. Gerçek fanteziyi destekler, fantezi gerçeği korur (Seminar XI, p. 41)'; fantezi, bir ekran, gerçeği maskeleyen bir göz yanılması olarak işlev görmektedir. Gerçekliğin kökeni fantezidedir, Objet a olma benzeri, 'gerçeğe yaklaşırken kendini sürdürememesidir (Seminar XX, p. 95)' (Aktaran, Libbrecht, 2001: 156).

Librect devamla benzer yorumlarını sürdürür. Sembolik düzendeki eksikliğin bir benzeri olarak, söylenmesi imkânsız olan gerçek yüzyüze gelme (tuché) tesadüfünü, semboliğin otomonunun (sonsuz tekrar) ötesinde gün yüzüne çıkarmıştır. Bu yüzyüze gelme şans eseri bir şekilde daima gözden kaçmaktadır, çünkü ya çok erken ya da çok geç meydana gelir. Gerçek her halükarda ortadan kaçar. Onun bu, hakim olmak yada idrak etmek için imkansız olma niteliği temelindeki travmatik etkisini belirtir. 1970'lerin ilk yıllarındaki Encore se-

minerinde bile Lacan bu, yüzyüze gelmenin tesadüfîliğinden bahsetmektedir. Ancak bu sefer gerçek, imkansız cinsel ilinti formatında, ek bir sıfat takınmıştır (Libbrecht, 2001: 157). Bu sebepten, "belirten tarafından tanıtılan (l'impossible à dire) ve insan cinselliğinin fıtri travmatik boyutları bir araya gelmiştir...Lacan'a gore aşk imkansız cinsel ilintiye mükemmel bir örnektir. Bu, bir açıdan, fantezinin gerçeği örtme işlevini" netleştirir (Libbrecht, 2001: 157-158). O zamanlarda, Lacan'ın hala psikanalitiği, topoloji ve, daha çok düğüm kuramı yordamıyla formalize etme yönünde yüksek umutları vardı. Ortaya koyduğu üç kategorinin - gerçek, düşsel ve sembolik - birbirine Borromean düğümü ile bağlanmış olması Lacan açısından çok önemliydi. Bu "sembolik, düşsel ve gerçek arasındaki etkileşimli ilişkinin alternatif bir okunma şekli"nden başka bir şey değildir aslında (Libbrecht, 2001: 158).

Sinema ile tiyatronun arasında her zaman esaslı bir ayrım yapmak gereklidir. Sinema, tiyatrodan farklı bir şekilde, "gerçek olmayan" görüntüleri "arkamızdan yansıtır". Bu konumu ile sinema tiyatrodan farklı denilebilir, ancak ortada radikal denilebilecek, tamamıyla bir farklılık durumu söz konusu değildir. Her ikisi de kurgusal bir araçtır, ve bu araçlar Metz'in de dediği gibi "öyle ya da böyle kurgusal olacaktır"lar. Metz sinemadaki veya tiayrodaki bu kurgusallığın içerikten değil, sunumundan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Sinema, ona göre, hem "kurgusal bir belirtileni", hem de "kurgusal bir belirteni" temsil etmektedir (Rushton ve Bettinson, 2010: 41-43). Ve hemen her zaman "gerçek olan sembolize edilmemiş, sembolikten dışlanmış olandır basitçe. Lacan'ın dediği gibi, gerçek olan "sembolleştirmeye katiyen direnendir" (Leader ve Groves, 2000: 61). McGowan muhalif duruşunun bir uzantısı olarak bu konuda şöyle bir yoruma gitmektedir: "Lacanyan gerçek sembolik düzenin noksanlığı-

nın belirtisidir. O anlamın bozulduğu noktadır, sosyal yapıda bir boşluktur...Gerçeği doğrulamak, ideolojik çalışmanın asla bir arıza olmaksızın gerçekleşmediğini doğrulamaktır. Her ideoloji kendi yapısının içerisinde hesabını veremediği veya temsil etmediği bir nokta içerir. İdeolojinin dışarıya açıldığı nokta, işte gerçek budur" 2007: 3). Bu "Platonvari paranormal pozitivizm", Lacan'ın 'gerçek' adını verdiği, "bilimsel nesnenin zahiri özbenliğini mümkün kılan" halüsünasyon öğesini oluşturan etmendir. Buradaki sorun, dilin fazlasıyla "oluşturucu" olmasıdır; öyle ki, bu gerçeğe "karşı konulamaz bir şekilde" inanmışızdır (Ian, 1997: 131).

Beugnet "gerçekliğin dik bakışlarının altında çözünen bir öznelliğin çağırısı, Lacan'ın özneyi 'dünyanın gözlüğünde sırf bir leke' olarak tanımlayışını anımsatıyor" (2007: 101) derken, Louis Lacan açısından önemli olan kısmın, "bakışın potansiyel nesnesi olarak görülenin...tehdit edici bir özne olarak" meydana çıktığı an ve algıda meydana gelen "değişimdir" demekte ve Lacan'ın bu ana, "Gerçekliğin, Gerçeğe döndüğü an" adını verdiğini ortaya koymaktadır (Louis, 2003: 163). "Lacan'ın analizinde Gerçeklik, Gerçeğin aslına uygun sembolik olan bir iluzyon olarak düşünülmüştür" diye Louis ve devam eder Louis ve "ne de olsa, biz her daim dünyanın bir parçasıyız: sadece avcı değil, aynı zamanda potansiyel avlarız, sonsuz zihne sahip değil, çürüyecek bir bedene sahibiz" görüşünü seslendirir. İddiasına göre en nihayetinde "insan bu gerçeği eğer büyüdüğünde anlamıyor ise, yaşlandığında anlayacaktır"; ve yaşadığımız dünya "bakışımızı aşan" bir dünyadır her halükarda (2003: 164). Fuery için böyle tanımlanan bir dünyada sinemanın yeri elbette paranormal bir özellik içerir: "Sinema, delilik gibi, polimorfik ve paregonal manalar taşır"; hatta öyle ki, bunların izleri "gerçekliğe kadar sürülebilir... ayrıca Sembolik'e kadar da sürülebilir"; birey-

sel filmler sinematik aygıttan gelen anlam yapıtaşlarına dayanırlar". Fuery devamla "kesimler, ses, kamera açıları, ışık vs. ve konumlararası elementler film boyunca anlamlar taşırlar... çünkü onlar sinematiklerdir" (2004: 156-157).

Zizek'e göre "Hitchcock, Deleuze'un sinema kuramında çok mühim bir yer" tutmaktadır. "Belirli bir tarihi anda, özne Gerçek'in şokuyla aşırı derecede gark olmuştur; Gerçek'in bu gasbı olay/tepki birliğini bozuma uğratmaktadır"; Gerçek tarafından gark olan özne "kendisinin ve dünyasının iktidarsız bir izleyicisine dönüşür". Yani, burada Deleuze'ün de üzerinde durduğu "modern sinemada izleyicinin olay içerisine çekildiği, temsilcilerden birine döndüğü" düşüncesi yalın olarak yeterli olmayacaktır. Çünkü sonucunda "temsilcilerin (ekrandaki karakterler, oyuncular) kendi amellerinin bir izleyicisine dönüştüğü" gerçeği ortadadır. Bu sebeptendir ki Deleuze Hitchcock'un Arka Pencere'sini "modern zaman-imaj" çatısı altında incelemektedir. Çünkü filmde "baş temsilci James Stewart pasif/aciz gözlemci konumuna indigermiştir" (Zizek, 2004a: 151). Lacan, "Seminar on 'The Purloined Letter"ında "gizlilik söylevleri"nin kendilerini "saklamak" eğiliminde olduğunu söylemektedir. Bu saklandıkları yer ise sembolik alanın yüzeyinden başkası değildir. Yazınında bahsettiği gibi, gizlilik söylevleri kendilerini gerçeğin sembolik alanın yüzeyinde bulunduğu gerçeğini saklamak eğilimindedirler. İyinin işlevi tuzak içindeki bir tuzaktır. İyi ve güzel, "radikal arzunun dile getirilemeyen alanına" yönelik bir anlatısal yörünge yolu üzerindeki ardışık engeller değildir. İyi söylemini rahatsız ve alt üst eden kritik müdahale kendini zor durumda bulur çünkü etik iyi eleştirisi, ne kadar negatif olursa olsun, kendi söyleminde, daima güzelin (alınan zevkin kaynağı) işlevi durumundaki iyiyi yeniden tanımlamaktadır (Desilets, 2003:70-71). Takip eden pasaj sayesinde,

Lacan'ın"psikoz hakkında konuştuğu zaman sinema ve izleyicisi için yaptığı imaları" duyabilir, ve "izleyici tarafından deneyimlenen kati gerçekliği oluşturagelen" halüsinasyon-sinema ilişkisini gayet iyi görebiliriz:

> Halüsinasyonu belirten şey, izleyicinin gerçeklik ve gerçek dışılık hisleri arasındaki sınırda olmasının verdiği olağan dışı histir... Kişinin kendini, yeni birşey olarak gerçeklik içerisinde iyi ve hakiki bir şekilde beyan etmesi yaratılmış bir gerçekliktir. Halüsinasyon, gerçekliğin icadı olarak, burada, öznenin deneyimlediğine destek inşa etmektedir.
>
> (Lacan'dan aktaran Fuery, 2004: 94-95)

Rushton ve Bettinson sinemanın ve "sinematik bildirgeçin", Metz'in de altını çizdiği, "gayet iyi biliyorum... ama bununla birlikte" formülüne uyduğunu belirtmektedir. Bu düşünceye göre, seyirci başından beri gördüklerinin "kameralar ve mikrofonlar kullanılarak yapılan bir film" olduğunu kabul etmiştir, ancak filmden alacağı zevk ise kameralar ve mikrofonlar tarafından "mümkün kılınan" bu "sihirli dönüşüme" endekslidir. İşte "sinemanın ihtişamı ve cazibesi" de orada yatmaktadır (Rushton ve Bettinson, 2010: 49).

Lacanyan Kuramın Bir Diğer Yapıtaşı: Jouissance

Lacan'ın jouissance adını vererek tanımladığı kelime (ve bizzat çevrilmesine karşı çıkmış) "öznenin onu tespit ettiği anda dünyayı varolma konumuna getiren kargaşanın kendisidir" anlamına gelir ilk önce. Yani, jouissance "ontolojik dalalet, bozulmuş dengedir (eski felsefi terim kullanılmak istenirse: clinamen)" (Vighi, 2009: 157). Vighi tanımın anlaşılma-

sı için lüzumlu örneği şöyle veriyor: "Kişi evliliğinde mutlu olabilir, iyi bir işe, birçok arkadaşa sahip olabilir, hayatından bütünüyle hoşnut olabilir, ancak yine de jouissance'ın oluşumuna ('sinthom') bağlanmış, ve bunlardan (uyuşturucu, sigara, alkol, bir nevi cinsel sapkınlık...) feragat etmek yerine herşeyi riske atmayı göze alıyor olabililir". Vighi'ye göre, her ne kadar "sembolik evreni iyi bir şekilde düzenlenmiş" olsa da, yukarıda da bahsedilen clinamen faktörü "herşeyin keyfini kaçırır", ancak yine de yapacak pek bir şey de yoktur. Çünkü kişi "varolmanın yoğunluğunu" yarattığı bu ortamda, bu faktörü 'sinthom' içerisinde almaktadır – "mahrum edildiği zaman, evreni boşalır" (2009: 157). Lacan'ın kuramında "duran herşeyin temeli" bu jouissance ile sabittir. "Sinemanın potansiyeli, sembolik mananın ve onun Gerçek tamamlayıcısının, sayesinde mananın sanki sıfıra indirgenip ve sonucunda da yeniden yapılandırıldığı, diyalektiğini çözmektir" (Vighi, 2009: 97). Jouissance, Lacan'ın Seminar XX'de de üzerinde durduğu gibi "hiçbir amaca hizmet etmeyen" bir şeydir. Diğer bir deyişle, "Lacan jouissance'ı amaçsız diye tanımlar" (Neroni, 2004: 220-221). Fuery'nin tanımına göre de karşılıklı bağlam içinde objet petit a "öznenin başkalığa olan ilişkisi vasıtasıyla ifade edilen, ortaya dökülen arzuların tezahüdür". Burada Lacan ek olarak, "önemli bir şekilde" objet petit a'dan doğan bir çeşit jouissance olduğunu ileri sürer ve bunu "Plus-de-Jouir olarak adlandırır" (Fuery, 2004: 140-141).

Ünü şair ve öykücü Edgar Allen Poe, güzelden ve güzelin işlevinden "ölümün, kendisine ulaşmasını engelleyen ışıltı" şeklinde bahsetmektedir. Lacan'a göre ise, özne "dil içerisinde bulunma hali"ndedir, ve zevkten daha çok "jouissance ile ilişkilendirilmiş" olan bir tür "ölüme" doğru yaklaşmaktadır. "Jouissance, sadece yüce İyiliğin ele geçirebileceği bir tür gasptır. Güzel bu gaspı önler, ayrıca jouissance-

ın sürgülediği izleri de gösterir" (Desilets, 2003:71). Neticede Jouissance bağımsız bir traz takip ederek kendi kendini ortaya çıkmaz, onu ortaya çıkaran etmen "sembolik düzenin" ta kendisidir. Neroni, onu, semboliğin "aşırı mevcudiyetine delalet eden bir saçmalık fışkırması" şeklinde tanımlamaktadır (2004: 222). McGowan'a göre, bakış tarafından, objet petit a ile "vaad edilen" haz, bir türden "seyirciyi "heyecanlandırma ve onları sinemaya getirme" gücüne sahiptir; bakışın (ve gerçeğin de) spekülasyon edilmeye karşı dayanıklılığına rağmen, sinema, seyirciye, sinemanın dışında mümkün olmayan şekillerde kendini bakışla ilişkilendirebileceği bir alan sunar... bakışın cazibesi bizi sinemanın içine çeker... bu, hakimiyetin cazibesinden ziyade keyfin cazibesidir" (McGowan, 2007: 11-12). McGowan için diğer yandan, sefa veya jouissance kavramları salt zevk kavramından ayrı tutulmuştur:

> Nazar ile alakalandırılan sefa öznenin arzusunun bir sebebi olarak davranmaktadır, ancak sefa arzuya indirgenemez. Arzu yokluk deneyimlendiğinde ortaya çıkar, bu da eksikliğin olması demektir, zira sefa hiç birşeyden eksik değildir. Arzu eden özne, sefa süren durumdaki öznenin hali hazırda deneyimlediğini takip eder.
>
> (McGowan, 2007: 10-11)

Bununla birlikte, Lacan'ın kuramında, yine, feminen jouissance'ına dair elle tutulur, "akla yatkın" türden bir şey söylenememektedir. Feminen jouissance'ın bir tür "muhalif" tarafı olduğu söylenebilir, bu da onun "sosyal karşıtlık alanından" doğması ile alakalıdır. Zaten nazarında bir bütün olmayan kadın, "sosyal düzendeki boş alanın sefasını sürmektedir" Lacan'a göre. Dahası, Lacan, eğer söylevin olası bir "bütün oluşturabilmesi" durumu olduğunda, feminen jouissance'ın varlığının olasılık dahilinde dahi olamayacağını savunmaktadır. Ona göre, daima bir eksiklik olduğundan,

"Gerçek tamamlanmamış olarak kaldığından" feminen jouissance kendine "varolabileceği bir yer" bulmaktadır (Neroni, 2004: 218-219). Ancak, tam aksi bir şekilde, Lacan *Encore*'da, "Aristotelyen sembolik düzeni, jouissance dağılımında... erkeği kadına tercih ettiği için eleştirir" de (Flower-MacCannell, 2003: 47-48). Enteresandır ki, Lacan'ın *Encore*'unda, kadından "kendi başına ayakta duran", ontoloji sahibi bir birey olarak bahsedilmektedir:

> Vücutta fallustan öte... bir jouissance vardır" diye yazar Lacan, "onun (à elle) olan bir jouissance vardır, o var olmayan ve her hangi bir şey belirtmeyen dişiye (elle) ait olan. Hakkında onu deneyimlediğini değilse de belki hiç bir şey bilmediği Ona ait olan bir jouissance vardır- bu kadarını bilir.
>
> (aktaran Restuccia, 2004: 200)

Zizek, *Femininity Between Goodness and Act* başlıklı yazısında "feminen jouissance'ın fallik düzen dışarısında birşey" olarak yapılan hatalı okumadan ne şekide kaçınılabileceğini belirtmektedir (Restuccia, 2004: 198-199). Zizek'e göre feminen jouissance'ın "fallik düzen dışarısında olan bir şey" olarak düşünüldüğü okuma yanlış bir okumadır (1999: 29). Zizek, "kadınların, baştan çıkarıcı, anlaşılmaz olmak için çabaladıkları, erkek arzusuna direnme oyunu oynadıkları için temelde erkek arzusu ile işbirliği içinde olduklarını düşünmektedir" ancak yine de, "kadının bütününün fallik jouissance'a adanmış olmadığını" bilmektedir (Restuccia, 2004: 199).

Fantezi: Muğlaklıktaki Nirvana

Alışılagelen düşüncede fantezi ve gerçeklik konuları sıklıkla birbirinden ayrı olarak düşünülmüş, sanki birbirlerinden ayrıymışcasına ele alınmışlardır. İşin aslına bakıldığında durumun tam olarak bu şekilde olduğu söylenemez. Aksine, "fantezi ve gerçeklik birbirine karşıt değildir"; fantezide gerçekleşen şey *özne*nin bir şekilde "gerçeklik hissini" sürdürülmesinin sağlanmasıdır, ya da Lacanyan açıdan söylenirse, "fantezi, kişiyi, gerçekliğinin ufkunu oluşturan Gerçek ile karşılaşmasından korur" ve Pope bu durumun oldukça "paradoksal" olduğunu ileri sürmektedir (2010: 72). Bu konuda Lacanyan yaklaşımın ayrıntılarını ise Bergner'in görüşleri göz önüne serer:

> Lacan'ın fantezi kavramı, öznenin nasıl Ötekinin seslenişsel çağrısını tanıdığını açıklar. Dile (sembolizme) razı olurken özne, bütünlüğü (bolluğu) sembolik düzenin içindeki manaya feda eder... Arzu nesnesi yani Öteki vasıtasıyla özne sembolik kısırlığı telafi etmeye çabalar. Fantezi, Ötekinin bütünlüğü eski haline getirebilmesidir.
> (2005: 52)

Fantezinin bütünüyle özel bir husus olarak alınmaması aslında daha doğru olacaktır. Zira, "fanteziler, film, edebiyat ve televizyon gibi aracılar ile kamusal alanda yayılırlar" (Homer, 2005: 126). Homer için fantezi "arzunun *mizansenidir* (*mise-en-scene*)"; fonksiyonu gereği "fanteziden aldığımız haz, hedefini, nesnesini aşmasının bir sonucu değil, daha çok arzunun kendini anlatısal yapı içerisinde nasıl oynayabildiğidir" (2005: 126). İşin aslı Lacan'ın üzerinde durduğu düşünceye göre "fantezi *özne*nin hazzının nedenidir, özellikle de kendisinin fanteziden eğlenmesiyle birlikte deneyimlediği kendi

yitim haddına kadar". Lee, bunu "fizyolojik deney" ile bağdaştırır ve bunun "hazzın ve acının aynı limitte (*terme*) bittiğinin kanıtı: *özne*nin bayılma anı" olarak görür (Lee, 1990: 147). Burada, bu *özne*nin bayılması hususu hem, bunların içerisinde cinsel haz da olmak üzere, belirli hazlarda duyulan doyumun oluşturduğu, hem de duyulan, yaşatılan acının sonunda, acıyı yaşayanın vücudunda zuhur eden fizyolojik çöküntü ile bağdaştırılmıştır. Kısacası, bitkinlik alışılanın aksine hem haz hem de acı ile bağlantılı bir durum arz eder deniliyor. Bu tespit ise Forrester yaklaşımıyla "izleyicinin konumunun işlemi ya da söylemsel bir 'dikiş atılması', yalnız fanteziye değil tahmine ve hayal gücüne de dayanır"; Hillier bu karmaşık durumu netleştirme adına "görüntünün ve fantezinin sembolik dışında bir anlam taşıyamadığı" düşüncesini ortaya atmıştır (aktaran Forrester, 2000: 142).

Bir film izleyiciyi "'kararlı olabileceği' konuma" yerleştirmez, ama "izleyici dilin belirtici elementleri ile sona ermeyen bir ilişki içerisinde yer alır" ise, izleyicinin filmden edindiği deneyim "belirtene dayalıdır" (Forrester, 2000: 142) denilebilir. Bu bağlam içinde sinemadan alınan hazzı belirleyen en mühim etken "filmde gösterilen orjinal nesnelerin ve filmin temel devamsızlığının reddidir" düşüncesi öne çıkar. Yani, seyircinin filmden "haz" alabilmesi adına onu bir "fetişe" dönüştürmesi illa ki gereklidir. Bu bazı açılardan rüyayı anımsatmaktadır: "gerçek olmadığı bilindiği halde sanki gerçekmiş gibi inanmak" (Forrester, 2000: 142). Bu filmin temelindeki kurgusal öğe ile doğrsal bir ilişki içindedir aslında. Böylelikle, seyirci ekrandaki görüntüye aynı anda hem inandırılır hem de inandırılmaz. Sinema izlencesindeki muhteşem paradoks! Freud'a göre fantezi "dileğin yerine getirilmesi" olarak gösterilebilecek iken, Lacan açısından "arzuyu sergileyen bir anlatı"dır. Freud'da kişi ile fantezi bir-

birinden ayrı tutulmuştur. Bunu açıklamak için Freud "sahip olmadığın bir şeyi isteyip *sonra da* o isteği fantezide tatmin etmeye çalışırsın" örneğini vermiştir. Lacanda ise, durum biraz farklı olup, "fanteziyi arzu edilir yapan noksanlığın fantezi yaratması"dır. Kısacası, Freud açısından bakıldığında kişi "fantezinin dışındadır", Lacan açısından bakıldığında ise kişi "fantezinin bir etkisidir", bir nevi fantezilere aittir (Easthope; 126). İşte Lacan'ın sıradan bir Freud takipçisi olmadığını netleştiren bir başka manzara. Diğer bir deyişle fantezi "gerçekçi bir arzu mizanseni tarafından betimlendirilmiştir... Fantezinin hazzı nesnelere sahip olmakta değil, nesneleri düzenlemekte yatar" (Cowie, 1997: 133). Konuyla ilgili enteresan okumalardan birini Rushton ve Bettinson yapar: "Fantezi sahibi olmak, bir nesneyi sahip olmak hakkında fanteziye sahip olmak demek değildir... Aksine, kendini bir durumda düşleme durmudur"; burada durum "bir 'sahne'" olarak tanımlanmakta. "Eğer kişi yeni bir iş sahibi olma fantezisi kuruyor ise bu basitçe daha iyi bir işe sahip olma fantezisi değildir", beraberinde bir sahne de getirir (Rushton ve Bettinson, 2010: 77).

Klasik psikanaliz ise fanteziyi "sayısız biçimde şekil alan düşleme eylemi" olarak tanımlamaktadır; "sosyal gerçekliği imgesel eylem vasıtasıyla bozarak, fantezi imkansız nesneye kapıyı aralar ve bu sebeple, *özne*nin aksi takdirde ulaşılamayacak bir sefaya göz atmasını sağlar" (McGowan, 2007: 23-24). Düşündürücü bir yorum daha! McGowan'a göre fantezi "imkansızlık dışı"dır, ve ayrıca "olasılığın tüm yaratımlarının üzerinde" bir konuma sahiptir (2007: 23-24). Fantezinin bu "görüngesel önceliği" en net sinemada açığa çıkar. Sinema, "fantazmatik boyutları" ile, söz konusu bu "imkansız obejt petit a'nın, nazar formunda ortaya konulmasını" temin eder (McGowan, 2007: 24). Sinema sen neymişsin me-

ğer! Hatırlanacak olursa Lacan'ın kuramında nazar, bir yere "sığmayan bir nesne" olarak tanımlanmıştır, ve "diğer nesnelerin seviyesine" indirgenemez. McGowan onun bu özelliğinden "dışarı çıkma (*protruding*)" olarak bahsetmektedir ve nazarın "gerçekliğin normal faaliyetinde bir bozulma" olduğunu ileri sürer. "Kendimizi görmemiz... gerçekliğimizin içindedir", ya da diğer bir deyişle görünür olanı yalnızca öznelliğimiz mümkün kılabilir, görünür onun mümkün kıldığı oranda mümkün olabilir. McGowan burada çocuk-veli ilişkisinden bir örnek vererek bu durumu özetlemekte; "ebeveynlerimiz, görevleri veli olma olarak atandığından, bize çocuklar olarak nasıl davrandıklarını gözlemleyemeyiz" (2007: 25). Bunun yanında, Zizek ise fantezinin bulunduğu konumu "aynı anda hem teskin edici, hem uzlaştırıcı (Öteki'nin arzusunun dipsiz kuyusuna tahammül etmemizi sağlayacak düşsel bir senaryo temin ederek), hem kırıcı, hem de moral bozucu, özümsenemeyen" bir konum olarak tespit etmektedir (aktaran McGowan, 2007: 37). Akla ve duygulara en tatminkar tanımı sunan Zizek olmuş doğrusu.

Spike Lee filmlerinde seyirciden çoğu kez "fantezi yapısının ölçüsüz boyutuna" daldırılarak keyif alması beklenmiştir. Aslında bu keyif, "gizlice yaşamamız gereken" bir türdendir, ama aksine biz bu özel keyfi tamamıyla "halka açık biçimde yaşarız". McGowan, sırf bu sebepten Lee'nin filmlerinin "ideolojik bir ek gibi davranma yetisinin yok edildiğini" ileri sürer, ve devam eder:

> İşte bu Lacan'ın şu sözlerle kastettiği şeydir; "fantasmalar söylevin buyruklarını taşıyamazlar".Fantezilerin *özne* için sağladıkları keyif onları çevreleyen gizlilikten, *özne*nin fantezileri bir saldırgan olarak deneyimlemesine imkân veren bir gizlilikten gelir. Kişi elbette alenen kendi fante-

> zilerinden bahsedebilir ama böyle yaparak kişi fantezilerin keyif üretme biçimi hep gizler. Fantezilerin *özne*yi lekeleyiş biçimi bir sır olarak kalmalıdır.
> (2007: 50)

Bu yaklaşımla beliren enteresan duruma göre, klasik Hollywood sineması temelde ideolojik bir işlev görmektedir esasen, çünkü izleyicileri, sinemada ve genel olarak toplumdaki durumları hakkında aldatmak amacıyla fanteziyi kullanır. Paralel olarak, Baudry "sinemanın bu katı ideolojik etkisi, *özne*nin bir fantazmatizasyonunu yaratmakta görev üstlenmektedir" düşüncesini öne sürmektedir. Laura Mulvey de "*Gerçekte,* ekranın fantezi dünyası, kendini üreten kanuna *özne*dir". Böylelikle "sinematik fantezi izleyici için özgürlük ve temsiliyet ilüzyonu üretmektedir", bununla birlikte seyirciler de kendilerini bir şekilde "bu ilüzyona bağladıklarında, içinde var oldukları ideolojik sistemi görmekte başarısızlığa uğrarlar...[işte] sinemanın bu ürünü, fantazmatik güçtür" (McGowan, 2007: 123). Ancak, yine de bütün bunlar filmin "asıl tehlikesi" olarak açıklanamamaktadır. Filmdeki bu asıl tehlike Lacanyan kuram tarafından ortaya atılan "gerçeklik etkisi" içerisinde yer almaktadır. Sinemanın yapısı, ondan elde edilen deneyimlerin "yanıltıcı" olmalarına neden olmaktadır, zira sinema seyirciyi ekrandaki görüntülere dair herhangi bir "soru yöneltemeden şekillendirebilme" özelliğine sahiptir (McGowan, 2007: 124). İşte dananın kuyruğunun koptuğu yer burası olsa gerek!

Bütün bunlar göz önüne alındığında arzu ile fantezinin birbirlerine zıt kutuplar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Arzu ile kişiye "sorgulayarak ve meydan okuyarak" dünyasının değiştirilmesi "telkin" edilir. Fantezide ise, "tatmin edici cevaplar bulunarak" kişinin yaşadığı dünyadan,

"olduğu gibi hoşnut olması" telkin edilmektedir. Arzu ve fantezi arasında bir denge kurulması gerekir. Kişi kendini fazlasıyla arzu ederken buluyorsa, "kendini ezen sosyal düzen karşıtı bir ayaklanma" ihtimali doğacaktır. Diğer yandan, eğer fazla düş kuruluyor ise, kişi kendini "bu düzenin ebediliğine etkin bir biçimde bağlamak çabasından" vazgeçecektir (McGowan, 2007: 127-128). Sinemaseverler meğer neyi seviyormuş, onlara ne sevdiriliyormuş aslında! "Fantezide nesne, aynı anda hem oradadır, hem de değildir; aynı anda hem bize yasaklanmıştır, hem de ulaşılabilir tutulmuştur...Sonucunda, fantezinin yapısı tutarlılık ve bütünlük konularından mahrumdur"; işte tam da bu sebepten "Lacan rüyadan tam da gerektiği anda uyandığımıza inanır"; O'na göre rüyadan uyanılacak an "tam da gerçeğe ulaşılacak ana gelindiğinde" zuhur eder; buradaki sebep "uyanan kişinin, uyandığında bile rüyayı sürdürme" beklentisidir (McGowan, 2007: 167). Lacan açısından durum çok da karşık değildir: fantezi, "ayrılamaz biçimde... arzu ile bağlantılıdır, arzunun "mise-en-scéne'idir". Böyle bakıldığında, filmin üstlendiği görev arzuyu ekrana taşımak, film endüstrisinin üstlendiği görev ise "arzu endüstrisi" olmayı sürdürebilmektir, kesintisiz ve derinden bir sessizlikle (Hayward, 2000: 109). Kornbluh'un bir film üzerinden yürüttüğü akletme sürecine kulak verecek olursak:

> *Memento*, Lacan'ın fantezinin gerçekliğin tarafında olduğu tutumunu kanıtlar. Belli bir travmatik bağlamdaki belli bir adam için bu işlemi tasvir ederek, öznelliğin evrensel açmazının hikâyesini anlatır: gerçekliği (bizim anlamlı deneyimimizi) devam ettirebilmek için fantezi her zaman gereklidir, çünkü *gerçekliğin kendisi aşikâr değildir*.
>
> (Kornbluh, 2004:133)

Fantezinin "psişik ekonomi içindeki" başlıca rölü "travmatik" Gerçek faktörünün üzerine geçebilmesidir. McGowan

bu konuda Zizek'in görüşlerine değer atfederek bu konuyu şu şekilde öne sürdüğünü belirtmiştir; "umumi ideolojik metnin altında, onun tanınmamış müstehcen desteği olarak yatan fantezi, aynı zamanda Gerçeğin doğrudan fuzuli işgaline karşı bir siper görevi görür. Fantezi...Gerçek ile karşılaşmaktan kaçınmamıza imkan tanır" (2004: 164).

Öz bir ifadeyle fantezinin ortaya çıkardığı şey gerçek dünya değildir, fakat fantezi, söz konusu bu "yerin varolduğuna" ancak "bizim alanımızın dışında" var olduğuna inanmamızı sağlamaktadır. Bununla birlikte, burada bariz bir Kantçı düşünce etkisini gözlemek mümkündür. Zira, Kant'a göre "nesne kendi içerisinde kaim olmaktadır, ama ona ulaşamayacağımızı da biliriz" (McGowan, 2004: 167). Fantezi üzerine tüm bu sözlerden sonra, fantezi ve sanatsal metindeki başarı nasıl ölçülür sorusu arasındaki ilişkiye ve bu soruya aranacak yanıt kişinin, "başkalarına sunduğu fantezileri (herkes için farklı olan sanatsal fanteziler) onların da paylaşmalarını" ne kadar mümkün kıldığında bulunabilir:

> Hollywood'un tarihi bunu doğrulamaktadır. Her sene birkaç yüz film piyasaya sürülüyor, her biri pahalı tanıtımlarla abartılı biçimde reklam ediliyor. Yılın sonunda, bazı filmler büyük sayıda insanlara zevkli fanteziler sağlamayı başarmış olurken diğerleri ise, kimsenin bahsetmedikleri, bunu başaramamış oluyor. Belki bu prensip tarihin bir yanından öte yanına yayılabilir: eğer eski bir döneme ait bir metin zevk vermeye devam etmezse unutulma riskine girer.
>
> (Easthope, 1999:114-115)

Arzu: Kim İçin Ne İçin – Varla Yok Arası Bir Yerde

Lacan *The Four Fundamental Concept of Psycho-Analysis*'te tüm aşıkları ve aşk filmlerini çileden çıkarak bir söz ediyor: "Seni seviyorum, ancak sana sevgim, açıklanamayacak bir şekilde senden daha büyük birşey – *objet petit a'* – olduğu için sana zarar veriyorum". Bu ifadenin bir ilan-ı aşk olmadığı kuşkusuz. İlk bakışta psikopat bir aşığın sızlnaımları yahut, bir platonik ağıt duygusunu çağrıştırıyor insanda. Lakin bu ifade Lacanyan film analizlerinde ağırlıklı bir yere sahip olan *özne* üzerine lacan'ın bizzat yaptığı açıklamasıdır. Psikanaliz, yapısı gereği arzunun "şekillendirlebilirliğini ve dönüştürülebilirliğini" ele almaktadır, ancak bilakis kendisinin de "kuramsal bir akait olarak" hatrı sayılır bir "dönüşüme" tabii olduğu gözlemlenebilmektedir. Bowie bu durumun potansiyelini "karışık ama verimli" olarak açıklamakta ve "sanat formlarının anlam göçleri"ni ve farklı sanat dalları arasında söz konusu olan "yapısal akrabalık" bağlarını açıklayabilen bir niteliğe sahip olduğunu ileri sürmektedir (1993: 87). O halde ne gam ne tasa! Baker'a göre ise arzuya dair her şey bu kadar kolay kavranası değildir, çünkü: "arzu, *özne* ile nesne arasında, ikisinin içerisinde değil, ancak ikisinin ilişkisi ile ortaya çıkar.. Arzu bir ihtiyaç değil, *özne*nin, kendi varlığını belirlediği sembolik düzen ile birlikte yaşaması adına değiştirilen bir şeydir" (2010: 25). Baker problematiğe Lacan açısından baktığında, "arzu nesnesinde belirli bir nitelik" görülmesinin bilincin tam olarak ifa edilememesinden ya da kimliğin tam olarak gelişemediğinden kaynaklandığını ileri sürmektedir (Baker, 2010: 25). Zaten, şöyle de bir açıklama yapmak mümkündür; *özne* ancak tam olmadığına, kendisinde bir boşluk olduğuna inandığı anda arzusuna, arzusunun belirli bir nesnede olduğuna inanır. Hepimiz öyle değil miyiz? Arzun

varsa kendini eksik sayıyorsun işte. Tam olduğuna bir inansan belki de arzu etmeyi terk edeceksin ebediyen! Easthope'a bakarsak, tam da olsan eksik de olsan (ya da hissetsen) arzu bir şekilde sonsuzdur; kendini yeniler durur: olduğuna inanmaktadır:

> Ütopyacılık ve ego ideali bize her yönden baskıyla işlenmiş- televizyondan, filmlerden, popüler müzikten, gazetelerden, reklamlardan-umutsuzca abartılmış bir kişisel mutluluk fikri ve bizim onu talep etme görevimiz şeklinde zuhur eder- *benim için, şimdi*. Çağdaş toplumun mecburi bir kaidesi olarak tertiplenmiş bir şeydir bu. Eğer peşinden gidilirse, bu sadece umutsuzluğa neden olur... Arzunun asla tatmin edilemeyeceği ve bizim hep eksik olacağımız fikriyle barışmak zorunda olmak bizim çok daha evladır.
>
> (Easthope, 1999:170)

Easthope, arzunun kaynağının bizzat yazından geldiğini belirtmektedir, yani hayal dünyasından. Bunun anlamı, yazındaki olası bir eksiklik kişinin de eksikliği olacaktır veya, başka bir şekilde kişinin arzusu yazının arzusu olacaktır (1999:129-130).. Yine de bazı zamanlar olacaktır ki insana "arzu edilebilecek bir şey kalmamış" gibi gözükecektir. Lapsley ve Westlake bu durumun meydana gelebileceğini, çünkü yazındaki arzuların "görünürde tatmin edilebilir" kılındığını ileri sürmektedir. Bunun bir örneğini de herhangi bir klasik romantik Hollywood yapımında gözlemleyebileceğimizi, zira çok ama çok alışılmış bir modla "çiftin birbirleri için yaratılmış" olduklarını belirtmektedirler (1993:191). Kim aşk filmi aizler artık bu yaklaşımdan sonra! Yine deiçimizde bir şeyler bizi aşk filmlerine doğru iteler duru; kim ne derse desin!

Eğer film izlemek Forrester'in basitçe iddia ettiği gibi

"skopofilyanın cinsel dürtülerine" dayanmakta ise, ve sebep olarak ta insandaki görme ve duyma arzusu "üstesinden gelinemeyecek bir şekilde, arzulanan nesnenin eksikliği üzeri konuşlanmış" sa, "dikizcilerin karşıdakini dikizlerken aralarına mesafe koymalarının nedeni" ortaya çıkmış olacaktır. Forrester net konuşuyor: "muhtaç yenidoğanın bakma eylemi ile benzerlik taşır" (Forrester, 2000: 142-143). Herkes muhtaçsa bir bakıma herkes dikizcidir ve herkes film izlemeyi sever. Lacan'ın kuramında önemle üzerinde durduğu diğer bir etken de "Frend'un öğretisini arzu düşüncesi çevresinde tekrar yönlendirme, düşünceyi analitik kuramın ön safhasına yerleştirme" düşüncesidir. Bu ise kuramda arzunun "ihtiyaç ve istek gibi" karıştırılan kavramlardan ayrılmasını sağlamıştır. Arzu, ne istek gibi "başkalarına göre formüle edilenler" ne de ihtiyaç gibi "belirli bir nesneye yöneltilenler" çatısı altına girmektedir. Çünkü arzu, "ihtiyaç ve istek öğelerini ayıran bir açıklıktır...içerisinde ötekinin dilini veya bilinçdışını hesaba katmaksızın kendini dayatmanın yollarını arar ve kati bir tasdik için ısrar eder" (Kellogg, 1995:421). İşte arzunun kimliği, istek ve ihtiyaçtan dramatik bir şekilde ayrıldığı nokta. Lacan'ın hemen her zaman vurgusu "okuyucu/izleyici" üzerinedir ve o, bilginin "bilinçdışı mahalinde" bulunduğunu iddai etmektedir (Wright, 1999: 72-73).Bu sebepten, "Lacan (gerçek) eksiklik boyutunu estetiğe dahil eder. Görüntü, nesne için, seyircinin bakmayı arzuladığı bir ekran görevi görür...Görmek (bilinçli olarak), bize haz veren görüntü ile ilgilidir: bilinçdışı olarak bakmanın eksik olan nesne ile ilişkisi vardır." İzleyici/okuyucu simultane olarak arzunun ve eksikliğin farkında kılınır..." ve "ideal nesne gizlenmek için gösterilmez, ortada olmadığı için gösterilir" (Wright, 1999: 73). Ne kadar ufuk açıcı bir yaklaşım. Akan fikir ırmağında Lacan öyle bir yere gelir ve artık "saf arzunun, nesnenin fedası ile neticelendiğini savunur" (Vighi, 2009: 127).

Ek olarak, Lacan güzellik faktörünü "kati yıkım için olan kapasite"ye karşı "son engel" olarak görmektedir; O'na göre, "güzellik 'arzuyu korkutur ve durdurur', ve dolayısıyla dürtünün saldırgan kaydını uzak tutar; yine de, arzuyu saf dışı bırakmaz" (Desilets, 2003:71). "Arzu nesnenin arzu eden *özne*yi kontrol etmesine izin verir ve nesnenin işbu arzı ile *özne* kendini arzu eden olarak sürdürür". *Objet petit a* daha önce de söylendiği üzere: "varolması açısından imkânsız nesne" olduğundan "aynı anda hem bilinir hem de bilinmez olmak zorundadır". Diğer bir deyişle "Ötekinde daha Ötekidir" objet petit a. Bu "etki alanı dışarısında" olması, ondan alınacak olan "sefayı (da) etki alanı dışarısında" yapar. Lacan "*özne*nin görmek istediği nedir? Görmeye çalıştığı şey, yanlış anlaşılmasın, nesnenin yokluğudur" demektedir ve yine "(*özne*nin) bakmaya çalıştığı şey, denildiği üzere, fallus değil ancak onun yokluğudur" şeklinde belirtmiştir. *Özne*, "ne kadar her türlü kudreti elinde tutuyor olsa da, daima bir şeyi eksik hissedecektir: *objet petit a*" ve nedense *özne*, kim olursa olsun, "Ötekinin gizli sefası karşısında mest olmuş, bu sefayı, gücün en fazla yok olduğu yerde saptamıştır" (McGowan, 2007: 10). Bu karmaşa karşısında başı dönen zavallı *özne*ye karşılık elimizde iki adet "vektörel arzu" oluyor. Birincisi: dürtü yani "saldırgan arzu"; "güzel tarafından" yansıtılmaktadır ve "kendini, arzu ulaştığı zaman kaçınılmaz bir şekilde"lağveder," sadece müteakip boş nesneler tarafından (Seminar XI'da *objet petit a* olarak bahsedilen) ikame edilebilir". İkincisi ise arzunun "dürtü ile kıyaslanabilecek bir element halinde" olduğu durumdur. Buradaki "alegorinin döngüsü yeterince açıktır. Güzel, alegorik telaffuz yönünde aksettirdiği arzunun alegorisinin içinde yer tutar" (Desilets, 2003: 72-73). Vaziyet bu!

Studlar sbebi kendinden menkul olmak üzere arzuyu salt mazoşist bir olgu olarak ele almıştır. Ancak bunun aksi-

ne Lacan, onu "nesnenin hizmetinde olan, *özne*nin Ötekinde önerdiği – *objet petit a* – gizemli nesne tarafından güdülen" şeklinde düşünmüştür. Buradaki problematik, gizemli nesne "*objet petit a*"nın var olabilmesi için simultane bir şekilde "hem nesnenin bir parçası, hem de ona tamamen yabancı olması" gereğidir ki bu da onu "imkansız" kılan etmendir zaten. Bu sebeple, Lacan arzunun, "ötekinin jouissance'ını yakalamak" amaçlı bir şey iddia etmiştir (McGowan, 2003: 32). Zaten Lacan'a göre "*objet petit a* resmin içinde elle tutulabilir [bir şey ya da olgu] değildir" (McGowan, 2003: 33). Film ve sinema söz konusu olduğunda durum daha da karmaşık bir hal alır:

> Belli bir filme baktığımız ve incelediğimizde, soru filmin nazarla - ve genelde gerçeğin travmasıyla- edindiği ilişkiyi ilgilendirir. Belli bir film, bakışı baştanbaşa gizler mi? Nazarı yaklaşılamayan bir yokluk olarak sürdürür mü? Bakışın travmasını fantazmatik bir senaryo aracılığıyla ehlileştirir mi? Bu fantazmatik senaryoyu onu içten zayıflatacak kadar ileri götürür mü? Ve belki de en önemlisi, nazarla onun tüm anlamıyla karşılaşmamıza imkân tanır mı?
>
> (McGowan, 2007: 17)

O halde filmler "nazara olan yaklaşımları açısından" dört farklı gruba ayrılırlar: Birinci grup "sinematik görüntünün aşırı mevcudiyetindeki fantazmatik bozulma vasıtasıyla nazarı ortaya koyar"; bunlarda, "sosyal gerçekliğimizin, normalde görünmez olan fantazmatik boyutları" görünür kılınır. Bu filmlerde izleyiciler, "sosyal düzenin alt kısımlarının kamusal gösterimine tutunmak zorunda tutularak" politizasyona uğrarlar. İkinci grup ise, "nazarı sinematik görüntüyü avlayan bir yokluk olarak sürdürürler. Burada, Öteki'nin arzusu, yok olan nazar içerisinde konuşlandırılmış, görüş alanı dı-

şında (dolayısıyla tesir alanı dışında) kalmaktadır... ve filmik görüntünün kendisine indirgenemez"; bu tarz filmlerde, "arzulayan izleyici sinemadan, fantazmatik cevaplar ile çıkmak yerine, sorularla çıkar". Üçüncü grup filmler ise, "arzuyu ancak bir izleyicinin nazarı, birlikte geldiği travma olmadan deneyimleme imkanı vasıtasıyla bir ekran temin eden bir fantezi senaryosunda çözümlemek için teşvik edenlerdir"; burada önemli nokta ise bu türden filmlerin "arzu ve fanteziyi, ilk önce bir eksiklik hissi –yokluk olarak nazar- daha sonra içi doldurulan bir yokluk hissi yaratmak için harmanlamasıdır". Bu, Nietzsche'nin de üzerinde durduğu 'hakimiyet' konusuna yapılacak olası bir vurguyu mümkün kılabilir. Dördüncü grup filmler ise "arzu dünyasını (nazarın yokluğunu) ve fantezi dünyasını (nazarın yanıltıcı varlığını) birbirinden katı bir şekilde ayırarak... nazarı fantazmatik öğesi olmadan da deneyimlemeye imkanı verirler"; örneğin, *Kayıp Otoban*. Bu filmde izleyici tekrar konumlanan "travmatik bir yüzleşmeye doğru" çekilmektedir (McGowan, 2007: 18-20). Acaba bunca zaman hangi moda izlediniz şimdiye dek sevdiğiniz filmleri?

Nazarın "resmin bir parçası" olmadığı söylenebilir, ancak yokluğu "filmsel olarak gözlemlenebilir"; örneğin, Spielberg'in *Fuel* filmi gibi. Filmin kahramanı kendisini takip eden ve kovalayan tır sürücüsünün yüzünü, filmin sonunda dahi "asla göremez, amacını asla anlayamaz". Bu da onun nazar ettiği şey üzerinde bir hakimiyet kurmasına engel olur, dahası "nesne-bakışından mahrum" kalmasına neden olur. Spielberg bu filmle, "arzunun, kördüğümdeki bir nazara cevaben nasıl vuku bulduğunu açığa çıkarır". Bu, McGowan'a göre tam bir Lacanyan arzu örneğidir ve "Lacan'ın *Seminar XI*'da ön gördükleri ile paralellik taşımaktadır"(McGowan, 2003: 33-34). Başka bir örnek olarak Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmi verilebilir. Welles, karakter ile birlikte seyirciye fil-

min sonuna kadar "Rosebud kelimeleri ile belirtilen şeyi" aratıyor. Ancak burada *Fuel*'dan farklı olarak *objet petit a* bulunuyor. Ancak yine de, "Kane'in arzusu ya da nazarı açığa çıkarılmıyor, seyirci açmazda bırakılıyor"(McGowan, 2003: 35). "İnsan ne kadar güçlü olsa da, Ötekinde gözlemlenen jouissance arzunun anahtarıdır, hakimiyet değil" (McGowan, 2003: 32), yaklaşımı baz alınarak *özne*lerin bir hakimiyet arzusu güderek hareket etmedikleri düşüncesine varılırsa, bu bizi yanlış yönlendirmiş olur. Aksine *özne* hakimiyet arzusu gütmektedir, ancak "bu hâkimiyet arzusu *özne* için mühim değildir;...*özne* hakimiyet arıyor gibi görünürken, aslında nesneyle bağlantı kurmanın daha az travmatik bir yolunu bulmaya çalışmaktadır" (McGowan, 2007: 11). Yani ortada hakimiyet üzerine bir arzu vardır, ancak bu, bir başına arzu olarak aşırı miktarda bir önem ihtiva etmez. Bracher problematiği seyirci özdeşleşmesini merkeze alarak değerlendirir:

> Seyirciler modelleri, atletleri ve dansçıları izlerken genelde kendi vücutlarının kabiliyetlerinin ve görünüşlerinin de o oyuncularınkine benzer olmalarını dilerken bulurlar kendilerini. Ve genelde oyuncuların hareketlerinde belirtilen arzunun aynısını deneyimlerken de bulurlar kendilerini.
>
> (1993: 34)

Zaten "imgeyle özdeşleşmenin hem ötesinde ve hem de bir anlamda evvelinde bir özdeşleşme böylece ortaya çıkar", ve "ifade eden bir unsur ile sembolik bir özdeşleşme" den başka bir şey değildir yaşanan (Leader ve Groves, 2000: 44). Aynı bağlamda Forrester anlatı sinemasında "izleyicinin, kamera ile özdeşleşmesini sağlamlaştıracak" olan bazı prosedürlerden söz etmektedir; herkes kabullenmek durumunda olmasa da (2000: 139):

a. İzleyiciyi kendini, sekanstaki her yeni plana nazaran kendini uyum sağlamasını mümkün kılan ana ya da genel çekimin hükmü;
b. İzleyicinin, ekranın aynı kısmında daima aynı karakterleri bulmasını sağlayan (örneğin 'ekran alanıyla' ve 'anlatı alanıyla' eşleşmek), 180° kuralı;
c. İzleyicinin alanda atlamalar yaşamasını önleyen ve planlar arası pürüzsüz bir devamlılığa izin veren 30° kuralı;
d. Reframe ve kamera hareketinin ilgiyi kendilerine çekmemesi için oyuncuların hareketlerinin orkestrasyonu.

İzleyicinin oyuncularla yahut mankenler ile kurduğu arzu "düşsel-nizam arzusunun pasif narsistik şekli"dir. Yani demek mümkündür ki; izleyiciler " kendilerini oyuncularla özdeşleştirir çünkü tıpkı o oyuncular gibi hayranlık ve gıpta nesneleri olmayı arzularlar" (Breacher, 1993: 37-38). Buna karşın, Mulvey bu özdeşleşme meselesinin "*kişiye benzeyen* (veya *kişinin olmak istediği* şeye) bir karakteri tanıma meselesi olduğunu" ileri sürmektedir. İzleyicinin, ekranda kendisiyle özdeşleşme kurduğu karakter çoğu zaman filmin ana kahramanıdır; "filmin kahramanı asla seyircinin bakışının erotik bir nesne gibi nesnesi değildir - özenenin kahramana karşı bağı skopofiliyle alakalı değildir. Daha ziyade bu potansiyel olarak kendisine benzeyen bir kahraman görmeyle alakalıdır" (Rushton ve Bettinson, 2010 :73). Yalnız bu tarzda bir özdeşleşme Lacan'a göre bir 'hakimiyet sanrısı' oluşturacaktır. Ancak Lacan, bu "hakimiyet sanrısını hayali özdeşleşmenin ortaya koyduğunu" düşünse de "arzuyu hakim olmak adına bir arzu olarak görmemiştir". Zaten çoğu film kuramcısı da Lacan'ı ve Lacanyan film kuramının bu noktasının kuramın yumuşak karnı olduğunu düşünerek hedef almaktadır. Bir şekilde Lacanyan film kuramının "yeterince Lacancı" olmadığı, daha ziyade "Nietzscheci ve Foucaultcu bir kimlik", bir zihniyet taşıdığı ileri sürülmektedirler. Daha önce de ifade edildiği

gibi Joan Copjec bunu "Lacancı kuramın 'Foucauldize' edilmesi olarak açıklamaktadır"(McGowan, 2003: 30-31). Yani lacan ve Lacanyan film kuramı bambaşka iki olgu olabilir.

"Lacancı film kuramına karşı dayatılan en büyük eleştiri atakları da bu arzu ve güç ilişkisi yönünden gelmektedir" fikrini ileri sürer McGowan (2003: 31).Studlar'a göre arzunun ve gücün "bir arada tutulması için gereken çaba daha kapsamlı bir arzunun açığa çıkmasının engellenmesidir". Ötekinin "görüntülerine bağlı olarak kurulan" arzu izleyiciyi "mazoşist" kılmaktadır. Bu göz önünde tutularak, Studlar'ın neden Deleuze'ün "film deneyimi kavramına daha yakın durduğunun" gözlemlenmesi mümkündür. Ve, yine, Studlar, Lacanyan kurama aykırı durmaz aslında, onun aykırı durduğu şey "deneyimin bu hale gelmek için uğradığı bozulmalardır" (McGowan, 2003: 31). Fakat, Kellogg Lacan'ın arzu düşüncesinin "hem Freudyan hem de Hegelyan" olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncesinde de Samuel Weber'den alıntı yapmış, Weber'in, Lacan'ın arzu terimini inceleyişini Freud'un "merkezi düşünce" olarak sunmadığını, "çalışmasındaki boş bir alanı işaret edebileceğini" dile getirmiştir. Kellogg ve muhalif duruş! Bununla birlikte, bu terimin tarihini "Hegel'e ve Lacan'ın da katıldığı Kojève konferanslarına" dayandırmıştır (1995: 420-421). Lacan bu üç ismin düşüncelerinin kendisinde bıraktığı etki ile "arzuya belirgin iki farklı anlam atfetmektedir". Lacan'ın "arzu (*désir)* kavramı" ile ortaya koyduğu düşünce, Freud'un Oedipus Kompleksindeki "*dilek* (*Wunsch*) kavramına eş düşmektedir". Yani denebilir ki, Lacan'ın 'Ötekisi' asla gün yüzüne çıkmaz". Bunun yanında, Hegelyan/Kojèvian açıdan, arzu "farkına varma, özbilinç, "öz-bilinç arzudur [*Begierde*]" kavramlarına yöneltmiştir" (Kellogg, 1995: 421). Lacan arzunun, acı ile temelde bir bağlantısı olduğunu öne sürer ve "arzunun sürmesi, acının

da sürmesi demektir – ve bu hem film yapımcıları hem de seyirciler için zordur" der. Dahası, "İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi fazlasıyla politik filmler bile nazarı mümkün bir nesneymiş gibi sunan bir biçime girerler ki, seyircinin umut ihtiyacı karşılansın" (McGowan, 2007: 112). Umut bir ihyitaç, arzu hakimiyete yan gözle bakıyor; ideoloji se balkondan herkesi dikizliyor. Sinemanın hayat getirdiği sürprizler: "Ne var ki bir filmin arzunun mantığına sadakati sürdürmesi zordur. Böyle yapan filmlerse genellikle revaçta olan bir kayıtsızlık veya hatta düşmanlıkla karşılaşıyor. Sonuç olarak, bir filmin en yaygın rotası arzunun temel doyumsuzluğuna fantazmatik bir çözüm temin etmekten geçer" (McGowan, 2007: 19).

Arzu ile Gelen Ötekileşme: Entegrasyon Sineması

"Büyük Öteki, nesne üzerindeki hâkimiyetini bir anlam dünyası oluşturmak vasıtasıyla sürdürür" demektedir McGowan. Kişi ancak oluşturulan bu "dünyanın manidarlığını kabul ettiği zaman" Büyük Ötekinin ve otoritesinin etkisi altına girmiş olur. Bu süreçte *özne*, herşey kendisine "mantıklı geldiği bir dünyada" yaşadığını varsaymaktadır; İşin aslı ise trajiktir: "*özne* anlamın bedelini özgürlüğüyle öder"(McGovan, 2007: 16-17). Günümüzde türü ne olursa olsun, ve hangi toplum ve ideoloji tarafından üretilirse üretilsin, sinema bir "entegrasyon sineması"dır ve bu sinemada, "daima, tamamlanmış hissi uyandıran bir eksik kalmayan Öteki" mevcuttur. İnanması ne kadar güç olsa da "eksik kalmayan Öteki'nin dünyası –bakışın ortadan kaybolmasının sonucu–, her şeyin kontrol edildiği bir dünyadır ve bu dünyada, temsiliyet *özne*nin yerine Öteki'ne aittir" (McGowan, 2007: 128). Büyük Ötekinin *özne* üzerindeki bu gücünü yok

etmenin "anahtarı" *özne*nin, "Büyük Ötekinin arzunun sırrını taşımadığı,...aslında onun hiçbir şey saklamadığını" kabullenmesinde yatar. Bu "*özne*nin özgürlüğünün anahtarıdır". Burada *özne*yi yanıltan faktör Büyük Ötekinin önemli bir şey ihtiva ettiği, "gizli bir nesne içerdiği" hakkındaki yanılsamadır. *Özne*, ancak Büyük Ötekinin de kendisi gibi "noksan olduğunu" anlamak şartı ile "sosyal düzenin kendisi üzerindeki hakimiyetini bozar" (McGovan, 2007: 80). Aksi takdirde, "entegrasyon sineması özneleri özgürlüklerinden uzağa iter"(McGowan, 2007: 129). Ve yaşanan da genel olarak bundan çok farklı bir şey değildir tüm dünyada:

> Entegrasyon sinemasının bugün en ağır basan sinema olduğu rahatça söylenebilir. Bundaki belli başlı sebep ise sadece kapitalist sınıfın üretim araçlarını yönetmesi değil, ayrıca bu sinemanın seyirciye, zarar görmeden, nazarın travmatik heyecanını yaşatabilmesi, nazarı herhangi bir bozucu etkisi olmaksızın hayatına katabilmesini sağlamasıdır. Oysaki bu durum fantezi sinemasında tam tersidir... Entegrasyon sineması fantezi ve arzuyu bir arada kullanmaktadır. Arzuyu nazarı bir yokluk olarak temsil etme yordamıyla üretirler.
>
> McGowan, 2007: 115-116)

Zizek bu çözümsüzlüğün ne şekilde okunacağını sorgulamakta. Bu işi yaparkende olası okumaları biri "hümanist", diğeri "dayatmacı" tarzda okuyuş olarak ikiye ayırmakta. Humanist okuyuş açısından bakılacak olursa, dünyanın daha iyi bir yer olabilmesi için "gerçek yüzümüzü göstermeyi, spontane olmayı, gerçekten ne hissettiğimizi ve kastettiğimizi göstermeyi" öğrenmek gerekecektir. Bunun sonucunda dünya sadece daha iyi bir yer olmakla kalmaz, aynı zamanda "daha fazla muteber iletişim ve dayanışma olur". Kendini dayatan diğer okuyuşta ise bir soru cereyan etmekte: "ya ger-

çekten de, deşifre edilmesi gereken bilinmeyen bir kod yoksa, ya gerçeğin ta kendisi hiçbir kod olmadığından, taktığımız maskelerin arkasında kayda değer bir psikolojik gerçeklik olmadığından ötürü kodu bilmediğimiz gerçeği asıl gerçeklikse?". Aslında bunun, Lacan'ın "Büyük Öteki yoktur *(il n'y a pas de grand Autre)*" önermesi ile paralellikle olduğu gözlemlenebilir; Zizek açısından ise "bizim mübadelelerimizi düzenleyen nihai bir kod yoktur" anlamına gelmektedir (Zizek, 1992: 179). Peki arzulamayı nasıl öğreneceğiz? Şimdiye dek ifa ettiğimizi zannettiğimiz arzulama eylemi bambaşka bir şey mi? Lacanyan yollarla arzulamanın öğrenilmesi ancak "başka insanların arzuları vasıtasıyla" meydana gelmektedir. Örnek vermek gerekirse, kadın, "pespaye ev ortamında gitgide ölmekte olan annesinin yerini alır", ve bu şekilde "başkaları ile kendisi arasına bir hayal ekranı yerleştirmeyi" öğrenir. Vighi buradaki asıl sorunun kişinin "hayal kurmaya izninin olmaması" olduğunu ileri sürmektedir (Vighi, 2009: 103-104). Ne entersan bağlantı! Ormanda yalnız büyüyen birsi o halde lacanyan anlamda arzulamayı hiç öğrenemeyecek, ne çile ne gam! Öteki bize görülmek istediğimiz şekilde hiç bakmadığı için arzularız ve Ötekinin bizi düzgün görmedeki başarısızlığı arzuyu besler. Şöyle buyurur Lacan: "bir bakış azmettirdiğim... zaman, son derece tatminsizlik veren ve hep eksik olan şey- *sen hiçbir zaman benim seni gördüğüm yerden bana bakmıyorsun*" (aktaran McGowan, 2007: 87).Yani Ötekini arzulamamızın nedeni "bize görülmek istemediğimiz bir şekilde bakmadığı"ndandır. Biz ise "nazarların rastlaşabileceği bir yolun hayalini kurmaya çalışarak, hayalin içine doğru geri çekilmeye yelteniyoruz" (McGowan, 2007: 87). Ne leme verici bir paradoks!

Seyirci ve Seyircilik Üzerine: Kim Kimi Seyrediyor?

Seyirci kelimesinin tanımı daima kitlesel medya çalışmalarında sorgulanan bir öğe olagelmiştir. Eski tanımla "bölünen, pasif ve gayri şahsi, böylece güçlü medya uyarıcılarına maruz kalan" seyirci, bir süreç içinde bilimum "güçlü medya uyarıcılarına maruz" kalan ve bireysel olarak savunmasız olarak tanımlanmıştır; daha sonralarda ise, seyircinin doğası gereği "toplumsal oilarak inşa edildiği", önceki tanımın aksine aktif bir rolde olduğu, "izleme fiili esnasında anlamların ve yorumların ortaklaşa inşasında" görev üstlenen bir yapıda olduğu ortaya atılmıştır (Forrester, 2000: 129). Bu radikal tanım değişikliğine dair Fuery de ilginç şeyler söylerken sinema seyrine yönelik orijinal ipuçları vermeyi de ihmal etmemktedir; ona göre sinema seyri akıl alır iş değildir bir manada:

> Delilik olmadan sinemanın bir anlamı olmazdı, anlamlı ya da bilgi sahibi olarak görülemezdi. Bizler, izleyiciler olarak –nevrotik, psikotik, histerik izleyici –, bizi, filmi izleme, anılarını geri çağırma, anlatılarına cevap verme, hakkında düşünme/başkalarına da anlatma anında sollayan delilik sayesinde sinema bize mantıklı gelir.
>
> (2004: 6)

Öyle ki şöyle bir çıkarımla karşıkarşıya kalırız: Film seyircisi olarak göz önünde tutmamız gereken filmdeki gerçeklik faktörünün bizi ne kadar sarmaladığı olmalıdır. Bu açıdan seyircinin sinemadaki konumu şizofreni hastası ile bağdaştırılabilir aslında. Bir bildiren olarak sinemanın varlığı, ekrana yansıyan görüntülere bakma ile bir gerçeklik oluşturulur; adına film denilen."Bir seyirci bir ekrandaki veriyi bir hikâyeye- belli bir öykü veya olay serisine sahip bir dünyaya- dönüştürmek için yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarı-

ya bilişsel bir süreç kullanır" (Branigan 1993:115). Seyirci görüntüyü severek, sinema arasındaki ilişkiyi belirli bir türden aşka dönüştürmektedir. Bununla birlikte aşk, aynı zamanda birçok filmin de sıklıkla ele aldığı bir konudur. Bergner ise Douglass'ın klasik anlamdaki seyircinin hem "katılımcı" hem de "tanık" perspektifleri göz önünde tutularak tanımladığını ileri sürmektedir (Bergner, 2005: 34). Yani sinemada filme atfedilmiş anlamı ortaya çıkaracak kişi bir bakıma seyircidir. Fuery bu dikkat çekici durumu "anlamın üçüncü kaynağı seyirciden gelir" şeklinde beyan etmektedir. Seyirci bu öğelere anlam atfetmektedir; bu anlam kendiliğinden ortaya çıkmayan ama "arzu etmekten üreyen bir anlamdır" (Fuery, 2004: 156-157). Ekranda özdeşleşilen kişiler genelde, yukarı da ki bölümlerde de kısaca bahsettiğimiz üzere ünlüler; mankenler, atletler, aktörler vb. olmuştur. Seyirci burada kendilerine atfedilmiş olan özelliklerinin ekranda gördükleri kişiler ile aynı ya da benzer bir konumda bulunmasını ister. Bunun paralelinde de kendilerini, arzuladıkları kişinin hareketlerinin mimiklerken bulurlar. "Lacan'dan yararlanarak" ortaya atılan kuramlarda *özne*nin, yenidoğanın "altı ila on sekiz aya kadar aynadaki kendi suretiyle özdeşleşmesinin aracılığıyla" oluşturulduğu savunulur. Aslında, sinemanın asıl sihirli elementi de bu "temel özdeşleşme sürecini tekrar canlandırabilme" yetisidir (Gaut, 2010: 253). Lacan'ın yazınlarından türetilen diğer bir kavram olan 'ayrılığın (*separare*)', "kişiyi sabit ve birleşik bir *özne* olarak, bir tür hasıl etme sürecine" sürüklediğini ileri sürenler de olmuştur (Rushton ve Bettinson, 2010: 69). Kimbilir belki de bu süreç üzerinde çok kafa yorulan kimlik edinme süreci ile bağdaştırılabilir. Yani her şey Lacan'la başlayıp Lacan'la bitmez: "Lacan'ın ayna evresinin ikili çizgileri hizasında değil fakat izleyici, sunucu ve olay arasındaki üçlü, var oluşunun ancak sürekli değişen ilişkinin şartlarında *özne*nin bir bölünüşü olarak, daha fazla kuramsal detay-

landırışa muktedir olduğunu gayet sağlam bir şekilde kanıtlayabilir" (Elsaesser, 2005: 294). Yani kili değil üçlü bir oyundur sahnelenen.

Heath, ayırma (*separation*) ile uzaklaştırma (*distanciation*) arasındaki farkın sinemanın yapısında tabiaten olduğunu dile getirmektedir. Heath'a göre "geleneksel film yapıları, izleyicinin kendisini sinema ekranından ayıran bir pozisyon almasını sağlarken, Brecht etkisindeki devrimci sinema izleyiciyi bir uzaklaşma konumuna doğru yönlendirir" (aktaran Rushton ve Bettinson, 2010: 60). Heath Lacanyan ayrılığı tanımlamak için "Freud'un fetişizm düşüncesini" yeniden yorumlamayı tercih etmektedir. (Rushton ve Bettinson, 2010: 60-61). Kim kimden ayrılıyor? Ayrılık var oluşun olmazsa olmazı mıdır? Bu soruların cevabı için mahşerin yeni atlılalrını beklemek gerecek belki de...Yukarıdaki düşünceyi doğrulayabilecek pek çok önemli kavram bulunabilir. Birincisi; bilgi, "*özne* için varolmanın gerçek doğasını" açığa çıkaracaktır. İkincisi; fetişin açığa çıkardığı "inanç bilginin üzerini kapatacaktır". Bilgi, "*özne*nin istikrarını" bozarken, fetiş bir şekilde "bir tutarlıklık ve refah ilüzyonu" temin edecek ve buna da "ayrılık adı verilecektir". Ve ayrılık "*özne*yi gerçek doğasının dışına koyan birleşmiş bir tutarlılık" olarak sunulurken, fetiş tarafından yönetilmektedir (Rushton ve Bettinson, 2010: 61).

Uzaklaştırma (Distanciation):
Uzaklaş Ki Yakın Olabilesin!

Fuery bir tanım denemekte ve uzaklaştırmanın ilk boyutlarını göz önüne sermektedir: "*İchspaldung* bölünmüş *özne*dir (*ich*=ben; *Spaldung*= yarılma, kopma) ve doğrudan Freudyen bir mirasa değinir. Lacan bunu şahsiyetin hem kaçınılmaz hem de sorunsal bir oluşumu olarak görür... Ayna evresinde olduğu gibi, meydana gelirken düşselin kendine dönüşlülüğü ile birleştirilmiştir" (2004: 140-141). "Uzaklaştırma öyle bir sihirli tabirdir ki bu sayede "(distanciation) yoluyla, seyirci *esere çekilmektedir*" (Rushton ve Bettinson, 2010: 62). Az şey değildir bu! Bu ayrılığın üstesinden gelinebilinir. Örneğin, Brechtvari bir çözümleme ile seyircinin tiyatro sahnesinden uzak tutularak bu ayrılığın sağlandığı, seyircinin daha yakına gelerek bu ayrılığın üstesinden gelebileceği söylenebilir:

> Birey, izleyici olarak merkezüssel rolünü kaybeder ve ortadan kaybolur. Artık... ona gösterilen eseri takdir eden müstakil bir kişi değildir; artık basit bir tüketici değildir de... üretmesi de gerekir. Kendisinin aktif katılımı olmaksızın eser tamamlanamaz... Teatral olaya dahil edilerek, izleyici 'teatrize' edilmiştir: bu sebeple 'içerisinde' daha az, 'onunla' daha çok gider.
>
> (Brecht'den aktaran Heath, 1992: 240)

İzleyici tarafından hissedilen çelişki, seyirliğe gitme projesi tiyatro ve dünya arasında bir ayrım yaratırken, seyirlikte olma gerçeği, tiyatro alanı ile dünya alanı arasındaki yüzleşmeyi ikame etmeye benzer bir yapıdadır. Dünya, tiyatronun, hatta bir derece de *raison d'etre*'nin sınırıdır. Ancak *özne* ile dünya arasındaki ötekilik ilişkisi, bakışın nesneleri çatısı altında izleyicinin ötekiliği ile yer değiştirilmiştir. Bunun sonu-

cunda teatral alan ve dünya alanı arasındaki ilişkinin, teatral alana yansıması, kendini görünür teatral alan (sahne içi alanı) ve görünmez (sahne dışı alan) teatral alan olarak ikiye bölmesi zuhur eder. Son alan, keşfedilmeyi bekler, sadece illüzyonun yaratıldığı alan olduğu için değil, aynı zamanda yalanın uydurulduğu alan olduğu için de. Sahne içi alan, entrikanın, esrarın, sırrın alanıdır; sahne dışı alan ise manipülasyonun, şüphenin, entrika çevirmenin alanıdır. Ancak, bu alan, tiyatro adı verilen azametli oda tarafında çevrelendiği için, sınırlanabilir (Green, 1994: 43). İzleyicilik hakkındaki endişe, Christian Metz'in de ilk eserlerinde, bilhassa sinemayı kod sistemi olarak ele eldığı *Langage et Cinema* (1971) eserinde üzerinde durduğu bir şekilde, sinema ve sinemanın seçiciliği kavramı adına hangi metodların ve hedeflerin uygun olduğu hususundadır. Metz, kuramını yeniden düşünmüş, Freudyan psikanalizin sinematik belirtici ile ilgili mevcut bilgilere ne gibi katkılar sağlayabileceğini merak etmiştir. Bununla birlikte, Metz yeni bir alan ortaya çıkarmıştır. Bu düşünceleri ve gerçekleştirdiği revizyonlar sayesinde *özne*, belirleyici uygulamaların kuramsallaştırılmasında olmazsa olmaz, öncelikli bir faktöre dönüşmüştür (Bergstrom ve Doane, 1989: 5). Ortalama bir seyirci filmi izlerken ekrana yansıyanların, aynı anda "hem hayali olduğuna, hem de – iptidai olarak – gerçek olduğuna inanır". Bu çelişki nasıl meydana gelebilir ve gerçekleşebilir. Metz'e kulak verecek olursak:

> Burada Metz, Lacan'ın bir öğrencisi olan Octave Mannoni'nin verdiği bir örnek üzerinden yola çıkmıştır; 'gayet iyi biliyorum... ancak gelgelelim...'. Fetiş usule göre, formülasyon annenin penisi ile alakalıdır: 'annenin bir penis sahibi olmadığını *gayet iyi biliyorum*, ancak *gelgelelim*, fetiş nesneler benim, onun penis sahibi *olduğuna* inanmama yol açmaktadır.' Arkamdakilerin, ekrana yansıtılan yalın görüntüler olduğunu *gayet iyi biliyorum*, ancak *gelgelelim*, ar-

kamdaki görüntülere inanacağım.
(aktaran Rushton ve Bettinson, 2010: 45)

Yalnızca bu yaklaşım bile Metz'in de vurgu yaptığı şekilde, "sinemanın nasıl işlediğine dair içgörüyü" anlaşılır kılmaktadır. "Sinemaya emsalsiz etkilerini verenin işte bu inancın katlanması" olduğuna inanmaktadır Metz (Rushton ve Bettinson, 2010: 45). Bergstrom ve Doane erken dönem film kuramlarında asıl çaba harcanan konunun "sinematik olarak belirli" olanı belirleme çalışmaları ile ilgili olduğunu savunmaktadır. Bu, akım içerisinde sinema, alansal olarak "edebiyat gibi diğer belirleyici uygulamalardan" ayrılmak istenmekteydi. Bu akımın sonucunda da sinemada anlamın hiyerarşik bir yapıyla oluşturulmadığı, bizzat "sinemanin kendi içerisinde üretildiği" kabul edildi, ve diğer yaklaşımlardan uzaklaşıldı (Bergstrom ve Doane, 1989: 5). İyi ki böyle olmuş; yoksa sinema konuşanların sayısı sınırsızlığa dayanırdı herhalde. Mulvey ise psikanalizi ağırlıklı olarak film çatısı altında ele alırken, çoğu zaman Freud'u ve Lacan'ı incelemiş; başkaca düşünürlerin görüşlerini pek dikkate almamıştır. Örnekleyecek olursak, Mulvey'in nazarı kullanma biçimi salt "erkeğin zevkini araştırmak için" yürütülmüş gibidir. Bununla birlikte, nazarı ataerkillik bağlamında bir terime indirgemez. Lacan'daki Gerçek, onun için de "izleyicilik kavramının ve temsilciliğin görsel kültürünü açıklar" (Manlove, 2007: 84). Metz için ise seyirci "algılanan ekranda namevcuttur, ancak *algılayan* olarak bütünüyle mevcuttur". McGowan, daha sonra Metz'in, kökeni ayna evresinde bulunabilecek, "hayali zevk veren" bu fikrinin sinema dışındaki yaşamdaki "gerçek noksanlık hissinden kaçmak" için bir anahtar olduğunu ileri sürmüştür (McGowan, 2007: 2). Gerçek hem de tüm varlığklarıyla gerçek noksanlıklardan kaçmak; insan bunun için film izler mi? Pekala izler. Kaçar, hayal eder, fantezi

kurar ve rahatlar; ümide doğru yol alır. Yaşasın gerçeklerden kaçmaya imkan tanıyan sinema sanatı!

Sembolik ve Lisan: Dipsiz Kuyuya Salınan İki Halat

Libbrect "Lacan kuramındaki sembolik, genellikle insan özne için lisanın ana önemi" ile ilişkilendirilmiştir diyor; hatta "'bilinçdışı tıpkı bir lisan gibi inşa edilmiştir' ve '*özne* lisan tarafından bölünmüştür' ifadeleri" ni bu sözüne verilebilecek en iyi örnekler olarak takdim ediyor (2001: 198). Lacan, çalışmalarında sürekli bir şekilde yenidoğanın dünyaya geldiği "sosyal, kültürel, dilbilimsel ağlar olarak anlaşılan semboliğin gücü ve düzenleyici prensibi" konularını taşıdı. Bu da kendi içinde iser istemez bir sınırılık getiriyor:

> Bunlar bir çocuğun doğumundan önce gelirler, bu yüzden Lacan lisanın asıl doğum anının öncesinden beri orada olduğunu söyler... Bir çocuk daha anne karnındayken ebeveynleri onun hakkında konuşmuş, bir isim seçmiş, onun geleceğini tasarlamışlardır. Bu lisan dünyası yeni doğan bebek tarafından pek az anlaşılabilir fakat gene de çocuğun varlığının tamamında eyleme dökülür.
>
> (Leader ve Groves, 2000: 42)

"Sembolik olanın önceliği" Lacan okumalarında ve literatüründe genellikle "Lacan'ın Freud'a olan ünlü dönüşü olarak" yer bulmaktadır. Lacan "Freudyan kavramların" ancak ve ancak "dil alanına yönelik olduklarında, konuşma işlevi ile alakalı olarak düzenlendiklerinde tam anlamlarına kavuşabileceklerini" savunur...1950'lerin başından başlayarak, Lacan sembolik ilişkinin, egonun şeklini almasında öncü bir rol oynadığını ortaya atmıştır" (Libbrecht, 2001: 198). Düşsel

ile kastedilen görülenin "düzeni"dir, buna karşın sembolik ile ise bu gördüklerimizi destekleyici ve düzenleyici bir yapıda olan bir oluşumdan bahsedilebilir. Sembolik, "dilin alanı olarak deneyimimizi biçimlendirir... kullandığımız kelimeleri de temin eder". Başka bir deyişle kişinin kimliği ile ilgili bilincini düzenler:

> Onlar hazır-yapılmış olarak gelir ve ben bir *özne* haline geldikçe, kendimi bu kimlikler içerisinde gerçekleştirilmiş görüyorum. Hiç bir sembolik kimliğin bana tam uymamasına rağmen... benim hayali ego ve kişilik algım bu boşluğun üstünü kapatır... Yani düşsel aynı zamanda gerçeği, Lacan'ın üçüncü deneyim kategorisini gizler.
>
> (McGowan, 2007: 3)

Bu durumda sinemada lisan üretimi ise "seyircinin hareketleri vasıtasıyla" gerçekleşmektedir. Bu, bir bakıma ruh hastasının konuşma dili, vücut dili gibi lisanlar ile oynaması ve uydurması ile bağdaştırılabilir Fuery'ye göre (2004: 92). Halbuki Sembolik kavramının Lacan'ın kuramı içerisinde, Lacan tarafından "hem bilincin hem de dilin, sosyal sistemlerin ve mana ve iletişime olanak tanıyan tüm yapıların düzeni" olduğu düşünülmüştür. Semboliğe ilk adım, Oedipal Kompleks[in yaşanma] anında vuku bulur (Vighi, 2009: 93-94). Lacan, kuramının ilk safhalarında sembolikten "hem dil, hem de konuşma" ima edilebilecek bir şekilde bahsetmiştir. Konuşma, dil içerisindeki düzene, "sembolik sisteme" bir şekilde *özne*nin entegrasyonu amaçlı bir araç olduğundan, Lacan'a göre bu kavram "*özne*nin idrakı" ile ilişkilidir. Konuşmanın işlevinden bahsederek Lacan'ın ortaya attığı düşüncelerden bir diğeri de "mutlak, faik Öteki"dir(Libbrecht, 2001: 199) ...Bu şekilde *özne* "sembolik düzen içerisinde" tanınır, "bir çeşit kimlik" edinir, "mümkündür" (Leader ve Groves, 2000: 60). Öyleyse, konuşma öğesinden ortaya çı-

kan şey "Öteki ve dil arasında yakın bir bağlantı" olduğudur. Hatta Lacan'a göre Öteki "doğası gereği sembolik"tir. Lacan, Öteki kavramını daha da detaylandırıp, bir şekilde bilinçdışı ile ilişkilendirmiştir. Burada ana kaynakları; birincisi bilinçdışı denilen şeyin lisana benzer şekilde oluşturulmuş olması; ikincisi ise Lacan'ın bilinçdışını Öteki'nin söylemi olarak görmesidir (Libbrecht, 2001: 199). Zizek'in Marx Kardeşlerin filminden bir örnek vererek açıkladığı üzere:

> yalan söylerken yakalanan Groucho, hiddetli bir şekilde: "Kime inanacaksın, gözlerine mi sözlerime mi?" şeklinde cevap vermektedir. Bu, aşikar şekildeki, absürd mantık, sosyal maskenin, onu takan bireyden daha mühim olduğu sembolik düzenin nasıl işlediğini mükemmel bir şekilde betimlemektedir. Bu işleyiş, Freud'un 'fetişist inkar' olarak adlandırdığı yapıyı ihtiva etmektedir. *Özne*, başkasının "sözlerine inanırı kendi gözlerine değil. Burası, sadece katı gerçeklere inanan kinik kimsenin yetersiz kalacağı yerdir: yargıç konuştuğunda, sözlerinde (kanun kurumlarının), yargıcın gerçek kişiliğindekinden bir bakıma daha fazla miktarda hakikat bulunmaktadır; eğer kişi kendini gördükleri ile sınırlar ise, ana düşünceyi kaçırır. Bu paradoks Lacan'ın *Les non-dupes errant*'ıyla (Bilenler hata içerisindedir) hedef aldığı şeydir: kendilerinin sembolik kurguda yakalanmasına izin vermeyenler, kendi gözlerine inanmaya devam edenler en çok hata içerisinde olanlardır. Sadece kendi gözlerine inanan kinik tarafından gözden kaçırılan şey sembolik kurgunun verimliliği, bu kurgunun gerçekliğimizi biçimlendirme yetisidir.
>
> (2006: 33)

Bu bölümle ilgili son söz olarak söylenilebilecek şey Lacan'ın, daima Gerçek, Sembolik ve Düşsel faktörlerinin "birbirleri ile ilişkili" olduğunu ileri sürdüğü ve herkesin bunu bu şekilde algılamasını istediğidir (Libbrecht, 2001: 202). Aksi

takdirde bir bütüne ulaştırmayan parçaların kaosu içinde labirentvari bir kayboluşla yiter gider insan algısı.

Psikanaliz ve Cinsellik: Freud'a Selam çakarken Faucoult'a Düşülen İz

Laplance ve Pontalis Freud'un 9 Kasım 1915 tarihinde kaleme aldığı Lou Andreas-Salomé'ye Mektubu'ndan çok ilginç birkaç satırdan bahseder. Ki bu satırlar psikanalizin ilk günlerinde Freud tarafından nasıl algılandığını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Şimdiki algı ve kabulle karşılaştırıldığında ciddi bir tenakuz belirginleşir. Ne diyordu Freud: "Senelerce düşünsem psikanalizin başkalarına bu kadar çok şey ifade edebileceğine ya da birisinin benim kelimelerimde bu kadar çok şey okuyabileceğine inanmazdım" (2000:v). Psikanaliz ve psikanalitik düşünce film kuramını en aşırı miktarda etkileyen öğeler arasında başı çekmektedir. Aslında psikanaliz, kimliğin ne şekilde "varolabileceğini" tespit amaçlı tetkikler yürütmekte iken, sonraları ilgili film kuramı ile, filmdeki "harici imgelerin" seyircinin "mana oluşturma sürecine merkezi olan 'dahili' imge özdeşleştirisinin bir parçası ve alanı" konumuna ne şekilde geldiğini inceler hale gelmiştir (Forrester, 2000: 143-144). Hammill, psikanalizdeki cinsellik "önergelerinin" yadsınamaz derecede kati olduğundan dolayı "kısmen kullanılır" olduğunu, psikanalizi üstün kılan elementin de bu "kesinsizlik, daha çok öğrendikçe, daha salt gerçek elde edebilme gerçeği" olduğunu ileri sürmektedir. Lacan'da da "dil ile kesinsizlik ve cinsellik" kavramlarını bağdaştırılıyor, ancak işin ucu politik noktalara dokununca geri adım atılır gibi olunuyor – "tıpkı Freud gibi". Hammill haklı mı acaba: "psikanalitik düşüncenin cinsellik ile olan problemi, kritik bilgisel ve tarihsel analizin nesnesi olan cinselliğin bulgusal gerçeğidir" (Hammill, 2005: 74).

Lacan'ın Freud'a dönüşü bazı çevrelerce onun kuramını değersiz kılmıştır, ve bazı çevreler tarafından Lacan daha çok mühimsenmeyen bir isim olarak yer almaktadır. Bunlara göre, Lacan'ın meşhur Freud'a dönüşü ile, "dil kavramının Saussuryan dilbiliminden çekilip Freudyen psikanaliz süreçlerine aktarılmasına" yol açılmıştır (Lyon, 1979: 16-17). Freud, cinsel tahrik öğesinin fiziksel olmadığını, dolayısıyla fiziksel araçların yardımı ile tatmininin mümkün olmadığını savunmaktadır. Lacan ise cinselliğin yaşamı sürdüren ihtiyaçlarımızdan biri olduğunu düşünmektedir; "tıpkı yemek yemek isteği gibi" – "nasıl ki hangi yemeği yemek istediğimiz gerçek yeme hissini aştığında geriye artan kalıyor ise, bu cinsellikte de söz konusudur". Lacan'a göre cinsellik "çözülmesi gereken bir problem" değildir, toplum ile bağdaştırılması gerekmektedir. "Cinsellik, birinin arzusu onun sorunu haline geldiğinde oluşmaktadır". Lacan, bu cinsellik görüşü ile Freud'un "cinsellik anlayışını tamamlarken", bir yandan da "Foucault'un öne sürdüğü cinsellik tanımına yaklaşmaktadır" (Hammill, 2005: 75-76). Lacan libidoyu, "gerçek olmayan organın efsanesi" olarak tanımlamıştır. Libidonun kesin çizgileri olduğundan bahsedilebilir, "şekillendirilmesi" gerekmez. Buradaki sorun ise bu tarz bir hayat biçiminin ancak "efsanelerde" yer bulabilmesidir. Lacan'ın kuramında cinsellik öğesi aşırı merkezi bir konum işgal etmektedir, öyle ki; "Freud gibi Lacan da cinselliğin müşterek yaşamda en belirgin öğe olduğunu düşünmekte"dir (Hammill, 2005: 77). Belki de asıl sorgulanması gereken olgu bu olsa gerek. Merkezde yer alan nedir acep?

Freud'un (dolayısıyla halefi Lacan'ın da sayılabilecek) kuramı genellikle erkek merkezli olarak görülmektedir. Oysaki iki kuramda da bahsedilecek özellik erkek-merkezlilik değil "*fallosentrik*"liliktir. Fallus, kelime anlamı itibarı ile "(penis

değil) erkeğin ve dişinin farklılıklarını oluşturan" elementtir. Yapıları gereği "iki *özne* de fallusa sahip olamaz", zira fallus ile ifade edilen şey "eksiklik"tir. Ancak, kız çocuk ile erkek çocuğu bu hususta ayıran ince çizgi erkek çocuğun "penise sahip olması", kızın olmamasıdır. Penise sahip olması, erkek çocukta fallusun, "yani bu eksikliğin temsilini mümkün kılar". Kısacası, erkek olsun kız olsun, cinsellik söz konusu olunca, bir "temsil sorunu" çekilmekte olduğu gözlemlenebilir iddiasında Lyon (1979: 18). Burada Lacan'ın Freud'un çalışmalarına yönelik 'meşhur' dönüşü hakkında kısaca bahsetmek gerekirse, söz konusu bu dönüşün "net olmaktan çok uzak" olan bir dönüş olduğu dile getirilebilir. Aslında, Marcia Ian bu dönüşü, "Lacan'ın döndüğü Freud, bizim bildiğimiz Freud değildir, Lacan'ın yorumladığı Freud ise olmasını istediğimiz Freud olmayabilir" şeklinde yorumlamaktadır (1997: 123). Ian farklardan bahsederek Freud'un kuramının materyalistik nitelikler taşıdığını, buna karşın metafiziksel öğelerin Lacan'ın kuramında rahatça gözlemlenebileceğini belirtmektedir:

> Kritik kuramın dilinde, Freud materyalist iken Lacan metafizikçidir...; "Freud'un penis ya da iğdiş edilme gerçeği olarak gördüğünü, Lacan fallusun ya da eksikliğinin sembolize edilmesi olarak görmektedir; Freud'un içgüdü olarak gördüğünü, Lacan Ötekinin söylevi olarak görmektedir; Freud, tinin gerçeği olarak duygulara güvenirken, Lacan ruhani hayata bir tür ışık oyunu olarak bakmaktadır. Kısacası, Freudyan bakış vücudun iken, Lacanyan bakış logolarındır.
>
> (1997: 125)

Bazıları Lacan'ın ve düşüncelerinin belirli bir kategori içine alınamayacağını düşünmektedir. Örneğin, Jagodzinski Lacan'ın, sanılanın aksine "post-yapısalcı olmadığını" savunurken, "görsel kültürel çalışmalarda baskın hale gelmiş güç-

lü bir ayrımın Lacanyan psikanaliz ile post-yapısalcılık arasında geliştirilmiş" olduğunu ileri sürmektedir (Jagodzinski, 2010:18). Belki de Lacan'ın kuramındaki bu muğlâklıktan ötürü bir çok akademisyen ve düşünür Lacanyan psikanalizi reddetmektedir. Lacan'ın dili onlara göre "yeterince öğretici" ve yeterince "net" değildir. Bunlar Jagodzinski'ye ancak ve ancak "bahane" sayılabilirler (2010: 19). Buna karşın Hollywood sinemasının ise Lacan'ın fikirlerine ve Lacanyan psikanalize karşı bir eğilim göstermekte olduğu ifade edilebilir. Bunun ana sebebi üretimdeki "sosyopolitik yapıların" incelenmek istenilmesi ve filmi çekenin izleyicinin neler gözlemlediğine dair merakı ya da diğer bir deyişle "filmi çekenin görüşünün nasıl izleyici görüşüne kaydığını merak etmesidir". Gerçektende sinemada yaratılan ilüzyonun bir eseri olarak dünyayı sanki gözlerimizin önündeymişcesine deneyimleriz. Bu olayın psikanalizdeki karşılığı algının"oluşturulmuş olandan çok daha doğal" gözükmesidir; "benlik hissi kimliğin sosyal yapısının yerini alır" denmektedir:

> Görüşü benlik ile tanımlayarak, benlik ya da ego kültürel yapıları ve görüntünün çerçevesini maskeler. Nevrotik semptomlar, dil şürçmeleri, unutmak, rüyadaki imgeler vd. gibi müphem durumlarımızın süreksizliği sosyal içeriğin kaygı merkezli patlamasını belirtir. Psikanalitik kavramlar kesin ve belirli bir şekilde nasıl birşeyin öbürünün yerine geçtiğini açıklar. Kısacası, psikanaliz bir saklama, yerine geçirme, tanımalama kuramıdır.
>
> (Saper, 1991: 33)

*Özne*nin kendini gerçeğe en yakın bulduğu ilüzyonal konum rüyadır. Buna en yakın bir diğer araç ise, tabi ki tahmin edilebileceği üzere sinemadır. Bu halin oluşumu bizatihi kurgu filmlerince kullanılmıştır; "uyanıklığı azaltmak, uyku ve rüya yönünde bir adım atmak". Buna karşın, Metz

ise film ile rüya arasında bariz derecede farklılık olduğunu, filmin, rüyanın aksine "bize yabancı" olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre rüya "bilinçdışının *özne*si" tarafından yönetildiğinden, "bilinçli *özne*" rüyada bir eğretilik saptar, "yabancı ve sahte olarak deneyimler". Bu *özne*nin sinemayı deneyimleme şekline benzetilebilir; "bu, bir bakıma, rüyalarda bir sorun oluşturmaz, çünkü hem rüyanın yönetmeni hem de izleyiciyizdir... İzleyicinin bilincini kontrol eksikliği, izleyiciyi, sinemada iken, ideolojik manipülasyona aşırı bir şekilde savunmasız kılar" (McGowan, 2007: 12-13). Sinemanın, sinematik izleyici üzerindeki asıl siyasal sorunu belki de tam burada yatmakta. Mulvey, sinematik izleyici filmi izlerken, kendini onun "fantazmatik boyutuna" teslim ederek bu siyasal sorunu yaratmaktadır. Bu "siyasi açıdan ilerici" olmayan sinemalarda rastlanılan bir sorundur (McGowan, 2007: 13). İzleyici bu "büyülenme sürecine" teslim olduğunda, ekrandaki imajlar ile arasındaki mesafeyi kaldırırır, bu da ona "potansiyel olarak" bakışı deneyimleyebilmenin kapılarını açar (McGowan, 2007: 13). Rüyalarda bizim nesnelere yaklaşmamız olası değildir ancak nesneler pek ala "kendilerini bize gösterir. Bu gösterim bizlere rüyada bakışı deneyimleme imkânı veren şeydir": "kendisini bize gösteren fakat bizim görüş alanımızın içine sığmayan bir nesne ile karşılaşırız". Rüyanın yapısı bir açıdan, sinematik deneyimin yapısına benzer, zaten bu sebeptendir ki böyle bir "karşılaşma" gerçekleşebilemektedir. "Her ikisinde de, nesnelerin kendilerini bize göstermeleri gerçeği bakış *qua objet petit a* ile karşılaşmanın anahtarını tutar". Sinemanın bize sunduğu, büyüleyici olan "rüyalarımızdan başka bir yerde bulamayacağımız" şey budur (McGowan, 2007: 15-16).

Lacanyan psikanalizin öne sürdüğü "baskın ve ideal" fikri fallustan başkası değildir. Fallik ile birlikte, kişi mükemmel-

liyete, bütünlüğe ulaşabilmektedir, en azından "vaad edilen" budur. Lacanyan betimlemede *özne*, "umulmadık mizacını ve sınırlamaları kayıp bir mutlakiyet" olarak görür, "ileride yeniden sahip olabileceğini hayal eder". Bu düşüncenin güzel bir örneği *Kayıp Otoban* filminde görülebilir. "Fred, Renee'yi takıntı haline getirmiştir, ki bu da onu katletmesine kadar gider". O'Connor net bir ifade ile açıklar bu enteresanlığı: "Lost Highway, Fred ile maskülen egemenliği güvensiz şekilde vererek, ideal tanımlamalardaki ampirik gerçekliği kabus benzeri formda sunarak kültürel fantezilerin eleştirisini yapmaktadır. Lynch, Fred'in fantazi dünyasını, filmin anlatısal gerçekliği olarak kullanmıştır" (O'Connor, 2005: 17-18).

Lacanyan Duruşa Maruz Kimi Filmler

Üst bölümlerde de aktardığımız gibi *Duel* ve *Yurttaş Kane* gibi filmler seyircideki arzuyu film boyunca sürdürmeyi başarmaktadır, ancak bu demek değildir ki hepsi bu yoldan gitme "eğiliminde" olacaktırlar. Aksine, bir çok film "arzu açmazından – nazarı kendi yokluklarında sürdürerek – fantasmatik, düşsel çözümlemeleri seçerler"(McGowan, 2003: 36). Diğer yandan, fantezi ise *özne*yi koruyucu bir niteliğe sahiptir; tam olarak "nazarın travmasından korur". Eğer ki *özne*, nazar tarafından cevaplayamayacağı sorulara maruz kalıyor ise, "cevabı fantezi sağlar". *Özne*, fantezi ile *objet petit a*'nın "netleştiği" bir durum hayal eder (McGowan, 2003: 36). Zizeğin bu hususdaki yorumuna bakarsak:

> Fantezi, yapıtaşı, boşluğu dolduran hayali bir senaryo, *Sair'in arzusunun* başlangıcı işlevlerini görür: "Sair'in istediği nedir?" sorusuna kati bir yanıt vererek, Sair'in bizden birşey arzu ettiği katlanılamaz açmazdan kaçınmamızı sağlar, ancak biz bu sırada Sair'in bu arzusunu pozitif

gensoruya, tanımlamamazı sağlayacak bir fermana çevirebilmeye aciz bir durumdayızdır.

(aktaran McGowan, 2003: 36)

Diğer bir deyişle, seyircide "tatmin olasılığı" sağlayan fantezi, "*özne*nin *objet petit a*'ya erişimini sağlayan, bu nesneyi mutluluğunun zincirini açan bir senaryo içerisine koyan arzuyu sahneye koyma imkanı sağlar". Devamla McGowan, filmlerin "bakışın Gerçeğini aramak amacıylaarzu ve fantezi öğelerini" barındırabileceğini ileri sürmektedir. Örnek vermek gerekirse, Spielberg *Duel* filminde "arzu mantığını sürdürürken" *Schindler'in Listesi* ile "fanteziye doğru" kayma eğilimi göstermektedir, ancak bunun aksine "David Lynch filmleri ikisini de barındırabilir". Örneklerde de görülebileceği gibi Spielberg filmlerinde arzu "fantezi içerisinde çözümlenerek birbirine bağlanırken", David Lynch filmlerinde bu iki husus birbirinden ayrı tutulmaktadır. Bu da David Lynch'e bu "iki öğenin kesiştiği" anda bir "portre çizme" avantajı verir. İşte tam da bu sebeple, Lynch filmlerinde nazarı "anlık bile olsa" seyirci ile kaşı karşıya getirir (McGowan, 2003: 36,40). Lynch'in bu yorumlama tarzının en bariz örneği *Mavi Kadife* filminde gözlemlenebilir. Lynch bu filmde normal insanlar ile yeraltı dünyasına ait insanlar arasında bir ayrıma gitmektedir. Lynch'in bu iki dünyayı bu şekilde ayrı tutarak bu sayede "salt fantezi öğelerini ortaya koymaktadır". Ancak, Lynch burada ayrımı normal ile yeraltı arasında yapmaz, aksine bunları "madalyonun iki yüzü" olarak betimlemektedir. Lynch filmdeki "karşıtlığı mekansal bir çerçevede Dorothy'nin dairesi ve çevresinde" kurmaktadır:

> Apartmandaki mizansen baskın bir şekilde arzu hissi uyarmasıdır. Filmde normal insanların yaşadığı ve yeraltı dünyası renkli iken, Dorothy'nin apartmanı siyahi ve gölge ağırlıklıdır. Dorothy normalde ışığı zaten kısık bir şekilde kullanmaktadır, dairesinde Jeffrey'in saklandığını

farkedince gölgeye saklanır; ışık adeta hiç bir şeyin bilinemeyeceği bir arzu alemini işaret eder.

(McGowan, 2003: 41)

Hatta ünlü kulak kesilmesi sahnesine binaen söylenebilecek şey, Frank'in "travmatik" olan bu arzuya karşın "şiddet" kullanışının, Frank'te izleyici tarafından gözlemlenebilen, "bir derecede arzu öğesi" olduğuna işaret etmekte olduğudur. McGowan'ın ileri sürdüğü gibi, bu açıdan bakıldığında, "Frank'in tüm çabası Dorothy'nin sahip olduğu bakışı medenileştirmek ve arzusuna yön vermek" amaçlıdır. Nihayetinde, tüm bu çabalar çözülme noktasına gelmezler ve Dorothy'nin arzusu "fantazmatik bir kimliğe" indirgenemez bir hale bürünür. Ve sonucunda Dorothy, "arzu alanı" olarak konumlandırılmış dairesinde "nazarı *objet petit a* olarak içselleştirme" sürecine devam eder (McGowan, 2003: 41-42). Yukarıda Spielberg'in *Duel* filmi örneğinde nazarın yanaşılamayan bir şey de olabileceğini, daha doğrusu bu noktada konuşlandırıldığının üzerinden geçmiştik. Lynch ise *Mavi Kadife*'de bunun aksini yapar. Mike ve Jeffrey'in kavga etmek üzere olduğu sahnede, Dorothy'nin ortaya çıkması ile fantezinin yıkımı gerşekleşir, "yerle yeksan olur". Bu durum bizzat "Dorothy'nin – alenen çıplak ve bağış dileyen – bedeninin nazarı" tarafından gerçekliştirilir. Fanteziyi bölen unsur Dorothy'nin "kareye uymamakta" olması, kareye ait olmamasıdır, ki bu da seyirciyi, nazarı rahatsız etmektedir (McGowan, 2003: 42-43). Aslına bakılırsa, Lynch'in bu tarz yöntemleri kullanarak arzu ve fantezi öğelerini birbirinden ayrı tutmasının sebebi filmin ilerleyen kısımlarında daha travmatik olarak ekrana getirebilmesi olarak görülebilir. "Nazarla karşılaşma yeteneği" filmin herhangi bir "ideolojinin aracı olmadığını göstermektedir". Fanteziden "nazardan kaçış ve boşlukları sembolik sıra halinde kararan ekran" olarak söz edilebilmesi bir yana, si-

nema fanteziyi bir şekilde "daha yenilikçi bir şekilde" uygulayabilir.

Lacan'ın etkisinin bariz olarak gözlemlenebildiği bir diğer film de *TheMatrix*'tir. Filmde Lacan'ın "Düşsel, Sembolik ve Gerçek topolojilerine uyan üç farklı aleme" ayrı ayrı yer verilmektedir. Serinin filmleri teker teker Lacanyan 'düşsel-sembolik-gerçek" perspektiften incelenecek olursa, serinin ilk filmi Düşsel, daha sonra çekilen *The Matrix: Reloaded* Sembolik, *The Matrix: Revolutions* ise Gerçek olarak nitelendirilebilir. Blazer'a göre *The Matrix* bizi "Lacanyan Düşsel alemi ile karşı karşıya" getirmektedir. Üstelik bunu da "Düşsel, Sembolik ve Gerçek öğeleri kullanarak" yapmaktadır. Filmin cezbedici tarafı, aslında düşünce ile oluşturulabilecek bir dünyanın inşa edilebileceğini gözlemlenmesidir. Benzer bir şekilde, Lacan "varoluşun nasıl tarafsız değil de sembolik olarak gözlemlenebileceğini belirlemiştir...Sembolik işlev *özne* içerisinde çifte bir hareket icra eder: insan bu hareketinden bir nesne meydana getirir, ancak bunun sebebi, verilen zamanda bu hareketi temel olarak kaydetme içeriklidir. Bu eşbiçimlilikte hareketin ve bilginin işlem sürecinin birbiri ile değişim içerisinde olabileceği bir süreç yatıyor" (aktaran Blazer, 2007: 265). Kısacası "*The Matrix* selüloit içerisinde sembolik bir şekilde öznellik inşa eden benzeri bir psikanaliz felsefenin farkına varmıştır" demek mümkündür. Kişinin "bütün, eşsiz ve yekpare" hissetmesi, kendisine sorulan "Sembolik sorguların bilmeceleri tarafından öz hissimiz hakkında gözümüz açılmadan ve Hakiki dünyanın tutarlılığı tarafından harab edilmeden önce" ki bir vakitte vuku bulmaktadır (Blazer, 2007: 266-267). Filmin çarpıcı son analizinin işaret ettiğine göre:

> Üçleme hem kırmızı hapın hem mavi hapın seçimlerinin içini boşaltıyor. Sonunda Neo olmak ya da Ajan Smith olmak, salt olarak tanrısal bir yaşam sürme isteği ve daha

bir çok etmen aslında farketmiyor; savaşta kazanan kesin bir taraf olmayacak. *Revolutions* bize ne Matrix'in içinde olma isteğinin ne de dışındaki dünyada olmanın ideolojik yapısının makul olmadığını gösteriyor. *Revolutions*, Morpheus'un Hakiki dünyada savaşı kazandığını, ancak rüyanın sona erdiğinin farkına varıyor. Sati gün ışığını yayıyor ama bu da tatmin edici son olmaktan çok, Kahin ile Mimar arasındaki barışın kalıcı olmadığını işaret ediyor. İki şey üzerinde seçmeye zorlanırız; hayal gücü ve temsiliyet, ancak ne Düşsel ne de Sembolik kazanır, Gerçek ikisinin de içini boşaltarak baskın çıkar.

(Blazer, 2007: 272)

Eleştiriler ve Son Söz Yerine

Ian Lacan'a dair belki de en ağır eleştiriyi alıntılıyor Macey'den: "David Macey, Lorraine Gauthier'in "gerçek-olmayanın" "Platonik Metafiziği" olarak tasvir ettiği "varoluş felsefesi ile dil felsefesinin elementlerini", "mütecessis ontolinguistikler" ile birleştirerek Lacanyan kuramın sapmış Katolik mistisizmi anımsattığını berlirtir" (aktaran Ian1997: 140). Çoğu yerde de belirtildiği üzere Lacan'ın düşünceleri çoğu zaman bu tarzda dışlamalara, taşlamalara ve itibarsızlaştırma hareketlerine maruz kalmıştır. Bunun ana nedenleri olarak başta Lacan'ın kuramının içerdiği, bir türden muğlaklık ve radikal olma arzusu olmak üzere pek çok sebep sıralanabilir. "Althusser ve Lacan etkisinde kalmış erken postyapısalcıların okumalarında görüldüğü üzere", Lacan'ın fikirleri çoğu zaman "kapitalist ve ataerkil toplumun ideolojik ihtiyaçlarına hizmet eden" bir perspektif göz önünde tutularak okunmuştur diyor Couvares (1992: 515). Oysa ki, Lacan'ın radikal olma arzusunun, özellikle benlik hakkındaki düşün-

celerinin, onun kuramını "bazı tarihçilerin nazarında...tarihsel demirlemelerden gevşetmiş" bir kuram olarak görülmesine neden olmuştur. Görece daha pozitif bir duruş sergileyen Anthony Elliot, Lacanyan kuramın "sosyal ve tarihsel anlamda bireysel öznenin gelişimi hakkındaki kültürel münazaraları tamamıyla değiştirmiş" olduğunu ileri sürmektedir (Kellogg, 1995: 405). Muhtemelen okunmasının getirdiği zorluk yüzünden, film kuramcıları bakışı "psikanalitik kuramdan film kuramına uyarlarken" anlamında ciddi miktarda bir "erozyon" gerçekleşmesine sebep olmuşlardır. Hatta bu tarz hataların sonucunda Lacanyan kuramın Lacancı bir şekilden daha çok "Nietzsche perspektifi ile" okunması yoluna gidildiği de söylenebilmektedir. McGowan gibi yazarlar ve düşünürler bu sebeple Lacanyan kuramın Lacancı bir şekilde yeniden okunmasının, ve eğer ki gerekirse "gerçek anlamıyla Lacanyan bir kuram ortaya atılmasının" gerekli olduğunu savunmaktadır (McGowan, 2003: 43-44). Jagodzinski'nin ifadesi ile:

> Girişim sinir bozucudur, belirli inancın, tetkik üzerine harcanması, ve kavramsal dilin zorluğu ile boğuşulması gereklidir. Çoğu akademisyenin Lacanyan psikanalizi reddi ve onunla uğraşmaktan kaçınması, bu dilin yeterince öğretici olmaması, net olmaması ve kült olması *bahanesi* üzerinde yoğunlaşmıştır.
>
> (Jagodzinski, 2010: 15)

Bizzat Lacan ile bağdaştırılamayacak olsa da Lacanyan kurama dair gözlemlenebilecek en bariz problem, "sadece kuram çatısını oluşturabilmek" adına, "Lacanyan psikanalizin dogmatik şekilde sinemaya uygulanması ön planda tutularak ortaya atılmış olmasıdır". Bu acele teşebbüsde, sinema izleyicisine dair bir araştırmanın eksikliğinden bahsedilebilir. Stephen Prince bunu "kuramın içinde yer alması *öngö-*

rülen seyirciler oluşturma" gibi bir hataya düşülmüştür şeklinde dile getirmektedir. Lacanyan kuramcıların düştüğü bir diğer hata ise filmlerin "ayna evresi" gözetilerek ele alınmış olmasıdır. Buradaki temel sorun, bu şekilde okumanın sonucunda "sinemadaki hayalin algıda anahtar olarak" görülmesidir. Bu ise, Sembolik ve Düşsel öğeleri üzerinde fazla kafa yorulduğu için, kati bir suretle "Gerçeğin rolünü gözardı etmeye" kapı açmakta ve bu da nazarın tam olarak anlaşılamamasına mahal vermektedir (McGowan, 2007: 27-28).

Lacanyan film teorisinin eski baskınlığını kaybettiğini ve yeni bir şeye dönüştüğü iddiası da popüler eleştirel yaklaşımlardandır:

> Her ne kadar Lacanyan kuram münakaşa kaidelerini belirlediyse de, bunu çok dar bir şekilde yaptı", ve nihayetinde de bu "darlık" kuramı yerle yeksan etti; öyle ki, kuram, ana dalı olan film çalışmalarından dahi kaybolmaya yüz tutmuş hale gelmiş. McGowan ve Knukle kitaplarına yazdıkları giriş bölümünde bunu başlıca iki nedenin ortaya çıkardığından bahsetmektedirler: birincisi "film kuramının Lacan'ı tahsis ettiği biçim", ve ikincisi "film kuramının sinematik deneyime yaklaştığı biçim.
>
> (McGowan ve Kunkle, 2004: giriş)

Daney bir itirafta bulunmuştu bir zamanlar: "Kuşkusuzca sinemaya inandık(!), yani ona inanmamak için her şeyi yaptık. '68 sonrası *Cahiers*'in ve onun Bazinizmi reddetmenin imakansız olmasının tüm tarihi bu. Elbette bu "imge yatağında uyumak (planlit) ya da gerçek ve simgelemeyi karıştırarak Barthes'ı üzmekle alakalı değildi. İzleyiciyi belirten sıralamasına koyamayacak ya da sebatkâr ideolojiyi teknolojinin sahte tarafsızlığının altına yerleştirecek kadar çok şey biliyorduk" (Daney, 2007:31). Sinemanın, sinematik izleyici üzerindeki

asıl siyasal sorunu belki de tam burada yatmakta. Mulvey, sinematik izleyici filmi izlerken, kendini onun "fantazmatik boyutuna" teslim ederek bu siyasal sorunu yaratmaktadır. Bu durum McGowan için "siyasi açıdan ilerici" olmayan sinemalarda rastlanılan bir sorundur. İzleyici bu "büyülenme sürecine" teslim olduğunda, ekrandaki imajlar ile arasındaki mesafeyi kaldırırır, bu da ona "potansiyel olarak" nazarı deneyimleyebilmenin kapılarını açar (McGowan, 2007: 13). Ve sinema sanatı:

> Lacan'ın önerdiği gibi, Plato'yu memnun ederdi: Plato'nun modeli, ideali metalaştırılmış kopyalarının durmaksızın türeyen gölgeler olan parlak şekiller olduğu hakkındaki tüm fikirlerini tamamlıyor. Aşkın nasıl 'gülünç bir his' olduğunu göstermesiyle de Hollywood iyi bir örnek... Aşkın *özne*si olarak her zaman bir aşık (*erastes*) var, ve aşkın nesnesi olarak da sevilen (*erômênos*) var, yoksun olunana sahip olan birisi. Asıl mesele nesnenin sahip olduğu şeyin arzuya sebep olan şeyle aynı olup olmadığını belirlemektir.
>
> (Rabaté, 2001: 141)

Eğer psikanalitik oturumu film izlemek için model olarak alırsak sinematik deneyim bizi nazar ile rastlantıya yönlendirebilir (McGowan, 2007: 12-13). Burada belki de önerilecek film kuramını erken dönem Lacanyan film kuramından ayıran şey budur. Sonuncusu için, sinematik manipülasyondan ciddi bir uzaklık kazanmamız ve, başından beri, sinematik deneyimi bir şüphe tavrıyla gözlemlememiz gerekir. Diğer yandan, tamamıyla psikanalitik bir film kuramı için, ciddi uzaklık, bakışın gerçeğinden kaçınmanın diğer bir yoludur. Muhalif, radikal şüphe yolunda ne kadar ilerlerse ilerlesin, sinemada olan ideolojik manipülasyonlara dikkat çekerse çeksin, *özne*nin bilinçli bir şekilde düşünce yönünü kont-

rol ettiği sürece asla uzağa gidemeyecektir. Bilinçliliğin kendisi, gerçeğe çekilen bir bariyerdir denilebilir. Bu sıkıntılı durum Jean-Louis Comolli gibi kişilere göre de bir sorundur. Comolli "modern sinemanın gerek duyduğu şeyin, aydınlatılmış salonlar" olduğunu, bunların "karanlığın aksine, beraklığı ne emeceğini, ne de ortadan kaldıracağını, aksine neşredeceğini, ki bunun da hem film karakterini hem de seyirciyi gölgeden çıkaracağını ve eşit bir mevzide yüz yüze getireceğini" savunur Gerçekten de, "iyi aydınlatılmış bir sinema... sinematik deneyim üzerinde bir derecede kontrol sağlanmasına yardımcı olabilir" (McGowan, 2007: 14).

İnsanların sinemaya gitmesindeki amaç, Yeni Lacanyan kurama göre ideolojik yapılarla sınırlandılamayacak bir sefa arayışı ise, sinemanın sihrini oluşturan element hususunda Lacan'ın kuramında merkezi konuma koyduğu "nazarı" dikkatle ele almak gerekecektir. Ve yine "sinemanın tüyler ürpertici heyecanı rahatsız edici nazar deneyiminden doğar" görüşüne katılırsak, o vakit, "yeni Lacanyan film kuramına dönüş, böyle bir sinemaya saygıda kusur etmemek için artış göstermelidir" yaklaşımını da bakış açımıza dahil etmek zorundayız (McGowan, 2007: 172). McGowan Lacanyan kuramın gözden kaçırdığı şeyi net ifade ediyor: "filmsel deneyimin radikal boyutları". Nazar kavramı, "psikanaliz kuramın film kuramına çevrilmesi sırasında" dönüşüme uğramış, *özne*-nesne arasındaki ilişki böylelikle gereğinde fazla daralmıştır. Yine, McGowan'a göre, Lacanyan kuramdaki sorun, "sinematik deneyimdeki nazarın doğası"nın bilinmez bir şekilde uygulamaya sokulmuş olmasıdır, ve sonunda da Lacan adeta "Nietzsche merceğinden" geçmiş, ve kendi "sezgileri" bir şekilde etkisizleştirilmiştir. McGowan, bugünki Lacanyan kuramın tam anlamıyla "Lacanyan" olmadığını, Lacan'ın adına yakışan bir Lacanyan film kuramının ortaya atılmasının

gerekli olduğunu savunuyor bu yüzden (McGowan, 2007: 43-44). Ve benim de canı gönülden katıldığım bir öneri atıyor ortaya: "Günlük hayatın tavrını (bilinçli yansımanın tavrını) sinemanın büyüleyici sihrini bozmak için sinemaya ihraç etmek yerine, sinemadaki tavrımızı (nazara olan açık duruşumuzu) günlük hayatımıza ithal etmeliyiz. Film kuramının benimsememizi istediği proje işte budur"(McGowan, 2007: 15).

Carroll eleştirilerini ağırlıklı olarak Lacan'ın 'ayna evresi' yaklaşımına yöneltir; ki bu da aslında hemen hemen tüm lacanyan film okuma serüvenine yöneltilen bir eleştiriye dönüşür 'ayna evresi' temel birt fenomen olduğundan. Carroll için "Lacan ayna evresini ele aldığı makalede söz konusu evrenin detaylarını ortaya sermek için metodolojik olarka neredeyse hiç enerji harcamamakla" suçlanır; "bebeklerin söz konusu ilk dönemlerde ne hissettiğini nasıl bilebildiğini, ve "özellikle ayna ile ilk etkileşimlerinde bahsettiği tarzda bir deneyimin nasıl gerçekleştiğini detaylıca açıklamamaktadır Lacan" der ünlü düşünür. "Eğer", diye devam eder, "ayna evresi mecazi olarak yapılandırılıyorsa, Metz gibi insanların ayna ve film arasında kurmaya çalıştığı analoji pek de anlamlı değildir" (Carroll, 1988:64-65). Lacan'ın genel teorik şeması ve argümanları oldukca fazla derecede yorumlanmaya ihtiyac duyar; genelde sözlerinin oldukça karmaşık, belirsiz ve anlaşılması güç bir niteliğe sahip olduğu bilinir ve herkesçe kabul edilir. Dolambaçlı ve çetrefilli söz oyunları, eğretilemeler, anlaşılması ve yorumlanması güç göndermeler sürekli olarak Lacan'ın dile hakim bir görüntü arz eder. İnsanlar belki de yaratılıştan gelen bir zaaf ile Lacan ve benzeri kimselrin her sözünde davranışında peygambervari bir üstünlüğü kabul ederek, anlaşılmaz nice kavram ve imge anlam yakıştırabilmek için debrelenip dururlar. Asılolan belki de bir pskolojik bir sayıklama ya da vehmin dışavurumu olsa bile. Lacan bir kuramcı

olarak kesinlikle sorunsuz bir duruş arz etmez: Hegelci idealist öğeler, sınırları belirsiz bir yapısalcılık tavrı, anlaşılması çok zor söz oyunları, kişisel vehimlerle örülü bir üstperde hitabı bunlardan ilk akla gelenler. Belki özne'nin Lacan 'da bir süreç olarak düşünülmesi, özel bir ilişki olarak tanımlanması bu karmaşa içinde akla yakın gelen bir olgu olarak duruyor. Nadir yerli referanslardan biri olan Erdoğan'ın görüşlerini ifade edecek olursak "Kuzey Amerika'dan David Bordwell ve özellikle Noel Carroll gibi bilişçi sinema yazarları, psikanalitik çalışmalar yönelttikleri eleştirilerde sık sık "bilimdışılık" temasını kullandılar... Oysa psikanaliz, zaten yapısalcılık sonrası dönemde bilimin her şeyi kuşatma hırsına (yani bilim emperyalizmine) meydan okumanın giderek güçlendiği bir iklimde gelişmişti" (Erdoğan, 1996:248). O halde Lacan bu haliyle salt bilinmezlik, anlaşılmazlık, muğlaklık, ve bu karmaşaya atfedilen karizmatik bir enigmadan başa bir şey sunuyor sinema dünyasına denilebilir. Günümüz için kaydedilmesi gereken başka önemli bir değerlendirme de Lacanyan film teorisinin "eski baskınlığını kaybettiği ve yeni [başka] bir şeye dönüştüğü" iddiasıdır (McGowan ve Kunkle: 2004, giriş). Her şey gibi Lacan'ın kuramının da ortaya koyduğu bir ideoloji var neticede: 'modern ego', yani bilimsel medeniyetin paranoyak öznesi, serbest girişimin hizmetinde olan kaçık bir psikolojinin düşselli kuramsallaştırdığı şey" (Brennan, 1993:1). Yani, Lacan sinemanın anlaşılmasından daha çok anlaşılmamasına katkı sunuyor ve belki kırk elli yıl öncesine kıyasla bir zihin jimnastiğinin araçlarının ifadesine doğru tersine evriliyor.

KAYNAKÇA

Baker, L. Michelle. (2010) "The Miracle That Happens When Desire's Dead", *Modern Drama*, cilt 53, sayı 1, s.22-38.

Bergner, Gwen. (2005). *Taboo Subjects: Race, Sex, and Psychoanalysis*, Minneapolis & Londra: University of Minnesota Press.

Bergstrom, Janet ve Mary Ann Doane. (1989) "The Female Spectator: Contexts and Directions" *Camera Obscura*, cilt 7, sayı 2-3, s.5-27.

Beugnet, Martine. (2007) *Cinema and Sensation French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Blazer, Alex E. (2007) "The Matrix Trilogy and the Revolutionary Drive through "The Desert of the Real", *Literature Film Quarterly*, cilt 35, sayı 4, s.265-273.

Bond, Henry. (2009) *Lacan at the Scene*, Cambridge: MIT Press.

Bowie, Malcolm. (1993) *Psychoanalysis and the Future of Theory*, Oxford: Blackwell.

Bracher, Mark. (1993) *Lacan, Discourse, And Social Change*, Ithaca & Londra: Cornell University Press.

Branigan, Edward. (1993) "On the Analysis of Interpretive Language", *Film Criticism*, cilt:17, s.4–21.

Brennan, Teresa. (1993) *History After Lacan*, London&N.York: Routledge.

Carroll, Noel. (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia UP.

Colman, Felicity (der.). (2009) *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*, Montreal & Kingston: McGill-Queens University Press.

Conley, Tom. (2007) *Cartographic Cinema*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Copjec, Joan (1989) "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan", *October*, cilt 49, s.53-71.

Copjec, Joan (1994) *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge, MA: MIT Press.

Couvares, Francis G. (1992) "Introduction: Hollywood, Censorship, and American Culture", *American Quarterly*, cilt 44, sayı 4, s.509-524.

Cowie, E. (1997) "Fantasia", *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Londra: Macmillan.

Cubitt, Sean. (2004) *The Cinema Effect*, London: MIT Press.

Dallow, Jessica. (2003) "Rethinking Feminism and Visual Culture", *Feminist Formations*, cilt 15, sayı 2, s.135-143.

Daney, Serge. (2007) *Postcards from the Cinema*, Oxford and New York: Berg Publishers.

Deleuze, Gilles. (1991) *Cinema 1: The Movement-Image*, çev. Hugh Tomlinson, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Desilets, Sean. (2003) "The Rhetoric of Passion", *Camera Obscura*, cilt 18, sayı 2, s.55-91.

Easthope, Antony. (1999) *The Unconscious*, Londra & New York: Routledge.

Ellmann, Maud (der.). (1994) *Psychoanalytic Literary Criticism*, Londra &New York: Longman.

Elsaesser, Thomas. (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Erdoğan, Nezih. (1996) "Sinema ve Psikanaliz", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz, s. 241 – 249.

Forrester, Michael. (2000) *Psychology of the Image*, Londra & New York: Routledge.

Fuery, Patrick. (2004) *Madness and Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.

Gaut, Berys. (2010) *A Philosophy Of Cinematic Art*, New York:

Cambridge University Press.

Gertz, Nolen. (2009) "Book Reviews: Lacan: The Silent Partners", *Science and Society*, cilt 73, sayı 3, s.436-438.

Green, Andre. (1994) "Prologue: The Psycho-Analytic Reading of Tragedy", Maud Ellmann (der.), *Psychoanalytic Literary Criticism*, Londra & New York: Longman.

Hammill, Graham. (2005) "Psychoanalysis and Sexuality", *Shakespeare Studies*, cilt 33, s.73-79.

Hayward, Susan. (2000) *Cinema Studies: The Key Concepts*, Londra & New York: Routledge.

Heath, Stephen (1992) "Lessons from Brecht", Francis Mulhern (der.), *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Londra: Longman.

Heywood, Ian ve Barry Sandywell (der.). (1999) *Interpreting Visual Culture*, Londra & New York: Routledge.

Homer, Sean. (2005) *Jacques Lacan*, New York & Londra: Routledge.

Hubbard, Thomas K. (2002) "Pindar, Theoxenus, and the Homoerotic Eye" *Arethusa*, cilt 35, sayı 2, s.255-296.

Ian, Marcia. (1997) "Freud, Lacan, and Imaginary Secularity", *American Imago*, cilt 54, sayı 2, s.123-147.

Jacob, Preminda. (2009) *Celluloid Deities*, Lanham: Lexington Books.

Jagodzinski, Jan. (2010) "The Site / Sight / Cite of Jacques Lacan or Forget Slavoj Žižek? Implications for Art and Its Education", *Visual Arts Research*, cilt 36, sayı 2, s.15-37.

Jay, Martin. (1993) *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York and London: Routledge.

Johnston, Adrian. (2003) "Against Adaptation: Lacan's 'Subversion' of the Subject, a Close Reading", *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*, cilt 8, sayı 2, s.349-354.

Kellogg, David. (1995) "Desire pronounced and / Punctuated: Lacan and the Fate of the Poetic Subject", *American Imago*, cilt 2,

sayı 4, s.405-437.

Kordela, A. Kiarina. (2010) "Four Fundamental Myths of Postmodern Thought (Or, The Eclipse of the Gaze)", *Cultural Critique*, sayı 75, s.1-30.

Kornbluh, Anna. (2004) "Romancing the Capital: Choice, Love, and Contradiction in The Family Man and Memento", Todd McGowan ve Sheila Kunkle (der.), *Lacan and Contemporary Film*, New York: Other Press.

Lacan, Jacques (1963) "Le Séminaire X: LAngoisse 1962-1963", *Yayınlanmamış Eser*, 19 Haziran Seansı.

Lacan, J. (1977) *Écrits: A Selection*, çev. Alan Sheridan, New York: Norton.

Lacan, Jacques. (1978) "What is a Picture?", (der.) Jacques-Alain Miller, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. Alan Sheridan, New York: W. W. Norton.

Lacan, Jacques ve Joan Copjec. (1990) *Television: A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*, çev. Denis Hollier, Rosalind Krauss, Annette Michelson, New York: W. W. Norton.

Lacan, Jacques. (1992) "The Seminar of Jacques Lacan", *Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, çev. Dennis Porter, New York: Norton.

Laplanche, Jean ve Jean-Bertrand Pontalis. (1973) *The Language of Psycho-Analysis*, London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

Lebeau, Vicky. (1995) *Lost Angels:Psychoanalysis and Cinema*, London&N.York:Routledge.

Leader, Darian ve Judy Groves. (2000) *Introducing Lacan*, Cambridge: Icon Books Ltd.

Lee, Jonathan Scott. (1990) *Jacques Lacan*, Amherst: The University of Massachusetts Press

Libbrecht, Katrien. (2001) ""Imaginary", (der.) Huguette Glowinski, Zita M. Marks, Sara Murphy, *A Compendium of Lacanian Terms*, London: Free Association Books

Lyon, Elisabeth. (1979) "Discourse and Difference", *Camera*

Obscura, cilt 3-4, s.14-20.

Verderber, S.M. (2008) "Book Reviews:Lacan's Medievalism", *Shakespeare Studies*, cilt 36, s.292-300.

MacCannell, JF. (2003) "Between the Two Fears", *Cardozo Law Review*, N.York: Yeshiva University Pub.

Manlove, Clifford T. (2007) "Visual "Drive" and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey", *Cinema Journal*, cilt 46, sayı 3, s.83-108.

Maurice Merleau-Ponty. (1968) "Le Visible et L'invisible", (der.) Claude Lefort, *The Visible and the Invisible*, çev., Alphonso Lingis, Illinois: Northwestern University Press.

McGowan, Todd. (2003) "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes", *Cinema Journal*, cilt 42, sayı 3, Bahar 2003, s.27-47.

McGowan, Todd. (2004) "Fighting Our Fantasies: Dark City and the Politics of Psychoanalysis", (der.) Todd McGowan; Sheila Kunkle, *Lacan and Contemporary Film*, New York: The Other Press.

McGowan, Todd. (2007) *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, New York: State University of New York Press.

Metz, C. (1979) "The Cinematic Apparatus as a Social Institution: An Interview with Christian Metz", *Discourse:Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Sayı 3, s.7-38.

Metz, Christian. (1981) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, London & Basingstoke: Macmillan.

Murphy, Sara. (2001) "The Gaze", (der.) Huguette Glowinski, Zita M. Marks, Sara Murphy, *A Compendium of Lacanian Terms*, London: Free Association Books.

Neroni, Hilary. (2004) "Jane Campion's Jouissance: Holy Smoke and Feminist Film Theory", (der.) Todd McGowan; Sheila Kunkle, *Lacan and Contemporary Film*, New York: The Other Press.

O'Connor, Tom. (2005) "The Pitfalls of Media "Representations": David Lynch's Lost Highway", *Journal of Film and Video*,

cilt 57, sayı 3, s.14-30.

Pope, Richard. (2010) "Affects of the Gaze: Post-Oedipal Desire and the Traversal of Fantasy in *Blade Runner*", *Camera Obscura 73*, cilt 25, sayı 1, s.68-95.

Rabaté, Jean-Michel. (2001) *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the Subject of Literature*, New York: Palgrave.

Ragland, Ellie. (2004) *The Logic of Sexuation*, New York: State University of New York Press.

Restuccia, Frances L. (2004) "Impossible Love in Breaking the Waves: Mystifying Hysteria", (der.) Todd McGowan; Sheila Kunkle, *Lacan and Contemporary Film*, New York: The Other Press.

Rushton, Richard ve Gary Bettinson. (2010) *What is Film Theory?*, N.York: Open University Press.

Saper, Craig. (1991) "A Nervous Theory: The Troubling Gaze of Psychoanalysis in Media Studies", *Diacritics*, cilt 21, sayı 4, s.32-52.

Sass, Louis. (2003) "Lacan and 9/11", Raritan: A Quarterly Review, sayı 23, s.162–166.

Shepherdson, Charles. (1998) "A Pound of Flesh: Lacan's Reading of *The Visible and the Invisible*", *Diacritics*, cilt 27, sayı 4, s.70-86.

Silverman, Kaja. (1989) "Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image", *Camera Obscura*, sayı 19, s.54–85.

Stam, Robert ve R. Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics*, London & New York: Routledge.

Street, Sarah. (1997) *British National Cinema*, London& New York: Routledge.

Tarifa, Fatoş. (2008) "The Poverty of the "New Philosophy", *Modern Age*, cilt 50, sayı 3, s.226-237.

Torlasco, Domietta. (2007) "Undoing the Scene of the Crime: Perspective and the Vanishing of the Spectator", *Camera Obscura 64*, cilt 22, sayı 1, s.77-110.

Turim, Maureen. (1984) "Desire in Artand Politics: The Theories of Jean-Francois Lyotard", *Camera Obscura* 4, cilt 3, sayı 12, s.89-106.

Van Pelt, Tamise. (1997) "Lacan in Context: An Introduction to Lacan for the English-Speaking Reader", *College Literature*, cilt 24, sayı 2, s.57-71.

Vighi, Fabio. (2009) *Sexual Difference in European Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.

Villajero, Amy. (2007) *Film Studies: The Basics*, New York: Routledge.

Voruz, Véronique ve Bogdan Wolf (der.). (2007) *The Later Lacan*, N.York: State University Of New York Press.

Wright, Elizabeth. (1999) *Speaking Desires can be Dangerous*, Cambridge: Polity Press.

Zizek, Slavoj. (1992) "Two Ways to Avoid the Real of Desire", S.Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: October Books.

Zizek, Slavoj. (1999) "Femininity Between Goodness and Act", *Lacanian Ink*, sayı 14, s.26-37.

Zizek, Slavoj. (2002) *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*,New York: Verso.

Zizek, Slavoj. (2004a) *Organs Without Bodies*, New York & London: Routledge.

Zizek, Slavoj. (2004b) "An Ethical Plea for Lies and Masochism", (der.) Todd McGowan ve Sheila Kunkle, *Lacan and Contemporary Film*, New York: Other Press.

Zizek, Slavoj. (2006) *How to Read Lacan*, Londra & New York: W.W.Norton & Company.

Zizek, Slavoj. (2008) *The Plague of Fantasies*, London & New York: Verso.

INDEKS

A

Arnheim, 11

Ayna evresi, 9, 13, 14, 26, 28, 31, 33-35, 40, 45, 75, 77, 94, 97

Alman Dışavurumcu Sinema, 18

Aygıt Kuramı, 40

B

Bazin, 94

C

Cahiers Du Cinema, 94

Comolli, 96

D

Düşsel, 14, 15, 18-20 , 25, 29, 33, 38, 39, 46, 48, 58, 68, 69, 77, 80-81, 88, 91, 92, 94, 98

David Bordwell, 16, 98

David Lynch, 18, 89

düşsel aldanma, 26

Deleuze, 37, 50, 70

Duel, 88, 89, 90

E

Ecrits, 5, 10

Eisenstein, 11, 12,

Entegrasyon Sineması, 71, 72

F

Foucault, 10, 11, 12, 32, 69, 84

Freud, 5, 11, 13, 14, 16, 18, 31, 33, 35, 40-42, 45, 47, 56, 57, 70, 77, 79, 82, 83, 85

Four Fundamental Concepts, 20, 62

fallus, 28, 31, 33, 42, 44, 54, 65, 84, 85, 87

fantezi, 18, 28, 35, 37, 47, 55, 57-61, 67, 72, 79, 88, 89, 90

fetiş, 45, 56, 76, 78, 82

Fuel, 67, 68

G

Gerçek, 45, 46-51, 59, 60, 64, 79, 82, 91, 92

Gestalt, 34, 35, 38, 39

H

Hegel, 11, 15, 23, 32, 45, 46, 70, 98

Heidegger, 11, 15

Hitchcock, 16, 26, 50

halüsinasyon, 51

Hollywood, 41, 59, 61, 63, 86, 95

İ

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, 71

İchspaldung, *77*

J

Jacques Derrida, 11

Julia Kristeva, 11

Jakobson, 15

jouissance, 42, 47, 51-54, 66, 68

K

Kant, 30, 61

Kayıp Otoban, 67, 88

L

Louis Althusser, 10, 11

Levi-Strauss, 5, 16

leke, 23

lisan, 21, 80, 81, 82

libido, 84

M

Metz, 9, 11, 12, 18, 30, 36, 37, 45, 48, 51, 78, 79, 86, 97

Merleau-Ponty, 10, 24

Marx, 11, 82

Münsterberg, 11

Mauss, 16

metafor, 18

metonim, 18

Mulvey, 39, 40, 41, 43, 59, 69, 79, 87, 95,

Mavi Kadife, 89, 90

N

Noel Carroll, 16, 98

narsizm, 19

O

Objet petit a, 19, 21, 29, 30, 43, 52, 53, 62, 65, 66, 68, 87, 88, 89, 90

Orson Welles, 67

Ö

Öteki, 15, 23, 27, 55, 73, 82, 85

özne, 9, 10, 25, 27, 28, 39, 42, 55-59, 62, 63, 65, 66, 68, 71, 72, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 85, 87-89, 91, 93, 96, 98

Oedipal Kompleks, 81

P

Psikanaliz, 11, 14, 16, 17, 18, 22, 37, 40, 41, 45, 46, 57, 62, 78, 79, 83, 84, 86, 91, 93, 96, 98

panoptikon, 21

pornografi, 27, 28

penis, 28, 44, 78, 85

Plato, 33, 95

R

Roland Barthes, 11

reframe, 69

S

Saussure, 11, 13, 15, 44, 84

Soljenitsin, 10

Slavoj Zizek, 11, 16

sembolik, 14, 38, 42, 46, 57, 45, 80-82, 91, 94

Sartre, 15

Stanley Kubrick, 18

Spielberg, 67, 89, 90

Schindler'in Listesi, 89

T

The Matrix, 91

U

Uzaklaştırma (Distanciation), 76, 77

V

Vertov, 21

Y

Yurttaş Kane, 67, 88

LACAN ve Sinema Sanatı

DR. MUSTAFA MENCÜTEKİN

Esasen Sigmund Freud'un temellendirdiği psiko-terapi metodolojisinin sıkı bir takipçisi olan ve hayatının hiçbir döneminde kendi entelektüel dünyasını tanımlarken, ima ile bile olsa kendisini sinemacı olarak nitelememiş Lacan'ın, sinema ve film çevrelerince bir sinema-film düşünürü olarak ele alınması bu yüzyılın en temel fikri paradokslarından biridir. Modernitenin ya da post-modernitenin önde gelen fikir işçilerinin bilinçli ya da bilinçsizce ortaya koyduğu bu anlam ve alan kaymasının sebep ve sonuçları şüphesiz bir sorgulamayı ve derinlikli incelemeyi gerektirmektedir. Elinizdeki eser, devasa iddialar ve tutarsız önerme ve çıkarımlardan kaçınarak, ilgili literatürün ışığında, Lacan'ın aslen pskololoji bilimi için ortaya koyduğu kavramsallaştırmalar ve terimleştirmeler bağlamında sinema sanatına katkılarını hermenötik bir yaklaşımla ele almaktadır.



www.arisanat.com

ISBN 978-605-5021-19-1

9786055021191