GERÇEK BAKIŞ



Sinema Dizisi



TODD McGOWAN

SaY

Gerçek Bakış

Lacan Sonrası Sinema Kuramı

Todd McGowan

Vermont Üniversitesi İngilizce Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapan Todd McGowan, sinema kuramı ve film tarihi üzerine dersler veriyor. Asıl uzmanlık alanı psikanalitik sinema kuramı olan McGowan, *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Film Kuramı* dışında *The End of Dissatisfaction* (2004) ve *The Impossible David Lynch* (2007) kitaplarının da yazarı ve yayınevimizden çıkacak olan *Lacan and Contemporary Film* (2004) adlı derlemenin Sheila Kunkle ile birlikte ortak editörü. Bugün psikanalizle sinema arasındaki bağı yeniden kurmaya ve tanımlamaya çalışan McGowan, şu an Christopher Nolan sinemasıyla ilgili yeni kitabına hazırlanıyor.

TODD MCGOWAN

Gerçek Bakış

Lacan Sonrası Sinema Kuramı

İngilizceden Çev. Zeynep Özen Barkot

say

Say Yayınları
Sinema Dizisi

Gerçek Bakış-Lacan Sonrası Sinema Kuramı / Todd McGowan
Orijinal Adı: The Real Gaze: Film Theory after Lacan

Bu kitabın Türkçe çevirisi State University of New York Press'in izniyle © 2007 yayımlanmıştır ve sadece Türkiye'de satılabilir.

ISBN 978-605-02-0156-7
Sertifika No: 10962

Yayın Hakları © Say Yayınları
Bu eserin tüm hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

İngilizceden Çeviren: Zeynep Özen Barkot
Dizi Editörü: Zeynep Özen Barkot
Editör: Derya Önder
Sayfa Düzeni: Tülay Malkoç

Baskı: Engin Ofset
Topkapı / İstanbul
Tel: (0212) 612 05 53
Matbaa Sertifika No: 11254

1. Baskı: Say Yayınları, 2012

Say Yayınları
Ankara Cad. 22/12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80
www.sayyayincilik.com • e-posta: say@sayyayincilik.com
www.facebook.com/sayyayinlari

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.
Ankara Cad. 22/4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80
e-posta: dagitim@saykitap.com • online satış: www.saykitap.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
Teşekkür 13

GİRİŞ
İmgesel Bakıştan Gerçek Bakışa

Lacancı Sinema Kuramının Ortaya Çıkışı 17
Nesne Olarak Bakış 26
Arzu Başka Yerde 32
Bilinçdışına Öncelik Tanımak 40
Sinemanın Radikalliği 46
Bakışın Yerleştirimi 51

BİRİNCİ BÖLÜM
Fantazi Sineması: Ortalığa Serilen Aşırılık

1. Fantazi ve Gereğinden Fazlasını Göstermek 59
2. Kuramsal Açıdan Fantazi 70
3. Sinemasal Fantazinin Politikası 73
4. İlk Fantazi İncelemeleri 79
5. Kubrick'in Soğuk Dünyası 83
6. Spike Lee'nin Fantazmatik Patlamaları 93
7. Michael Mann ve Aşırılığın Etiği 104
8. Fellini Sinemasında Fantazinin İflası 113

İKİNCİ BÖLÜM
Arzu Sineması:
İmgeler Bolluğunun Ortasındaki Namevcudiyet

9. Arzu ve Yeterince Göstermemek 121
10. Kuramsal Açıdan Arzu 131
11. Sinemasal Arzunun Politikası 136
12. Yeni Dalga'nın İmkânsız Nesnesi 142
13. Orson Welles'e Göre Sıradanlık 152
14. Claire Denis ve Zevk Alamayan Öteki 165
15. İtalyan Yeni-Gerçekçi Sinemasında Politik Arzu 177

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Bütünleşme Sineması: Arzu ve Fantazinin İzdivacı

16. Arzu ve Fantazinin Birbirine Karışımı 191
17. Kuramsal Başkaldırı 203
18. Bütünleşme Sinemasının Politikası 207
19. Ron Howard'ın Sıradan Sineması 210
20. Steven Spielberg'in Baba Arayışı 220
21. D.W. Griffith'e Özgü Geciktirim 237
22. Ayrıştıran Filmler 250

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Kesişme Sineması: Arzu ve Fantazinin Çarpışması

23. Arzu ve Fantazinin Ayrılığı 261
24. Kuramsal Açıdan Gerçek 271
25. Kesişme Sinemasının Politikası 276
26. Andrei Tarkovsky'nin İç İçe Geçmiş Dünyaları 281
27. Şimdi ve Geçmiş Arasmda Alain Resnais 291
28. Wim Wenders ve Fantazi Kurmanın Etiği 306
29. David Lynch'e Göre Cinsel İlişki 318

Dizin 331

Yokluğun vücut bulduğu Hilary Neroni'ye...

ÖNSÖZ

Günümüzde sinema kuramı yok olmaya yüz tutmuş durumda. Sergei Eisenstein, André Bazin, Christian Metz ve Laura Mulvey gibi kuramcılar tarafından sinemasal deneyim hakkında üretilen evrensel iddialara artık rastlanmıyor. Sinema hakkındaki çağdaş sinema çalışmaları, giderek daha yerel ve tikel iddiaları içeriyor. Tikel olana odaklanmak –istisnai bir fenomenin analizini yapmak– sinema çalışmalarını tamamen egemenliği altına almakta. Günümüzdeki kuramsal manzaranın ortasında, sinemasal deneyim hakkında evrensel ve bütünlüklü bir kuram sunmak, modası geçmiş ve nahif görülüyor.

Sinema kuramından yüz çevirmek, sinemanın kendisinden uzaklaşmaya denk düşer. Sinema çalışmalarındaki bu çaba, filmleri hem sinemasal metin hem de izleyicinin deneyimi bağlamında anlamak eğilimindedir. Janet Staiger, *"bağlamsal faktörlerin, sinema ve televizyonu takip eden izleyicilerin deneyimlerini ve bu deneyimlerin gündelik yaşamı yönlendiren kullanımlarını metinsel faktörlerden çok daha iyi açıkladığına inanıyorum. Bu bağlamsal faktörler toplumsal formasyonlardır ve tarihsel koşullarla ilişkili olan öz-kimlikleri inşa ederler"*[1] derken, tam da bu hâkim görüşü dile getirmektedir. Sinemanın üretim ve alımlama bağlamına titizlikle odaklanırken, film gibi estetik bir objenin görünürdeki bağlamın içine oturamayabileceğini görme olanağını kaybederiz. Her film bir bağlamın içinden çıksa da,

1 Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (New York: New York University Press, 2000), 1.

hepsi de bağlamın onlar üzerindeki kısıtlamalarına tümüyle uyacak değildir. Kısacası, filmler onları estetize eden kişisel üsluplarla kendi bağlamlarına meydan okuyabilirler. Ya da Eric Santner'in sözleriyle ifade edecek olursak, hakikaten de mucizeler yaratırlar.[2] Hatta bağlamını yinelemekten ibaret olan filmler bile hemen o bağlamlara indirgenmemelidir. O koşullarda dahi bir dolayım katmanı mevcuttur: Tamamıyla konformist olan bir film, kendi bağlamını savunacak bir biçim bulabilmek için öncelikle kendisini bağlamına yabancılaştırmak zorundadır.

Bunu takiben, ben filmin kendisini kalkış noktası sayan psikanalitik bir sinema kuramını işliyorum. Film üretiminin tarihsel bağlamını ve onun alımlamasını tartışmaktan kaçınıyorum ve izleyiciden söz ettiğimde, ampirik/gerçek izleyiciden değil, bizzat sinemasal metnin çağırdığı izleyiciden bahsediyorum. Elbette ki hiçbir film kendi tarihsel bağlamını ya da onu kimin izleyeceğini göz ardı etmez, ancak bağlam ve izleyici sinemasal metinle dışsal bir ilişki içinde değildir. Her film estetik gelişimi vasıtasıyla bağlamını beraberinde getirir ve özgül bir gönderim biçimiyle kendi izleyicisini belirler. Bu kitabın iddiası, sinemanın üretim ve alımlama bağlamı göz ardı edilemeyecek olsa da, onların filmin dışında değil, filmin kendi doğasında bulunduğunu keşfetmek olacaktır.

Bir filmin üretimi ve alımlamasını o filmin içine dahil ettiğimiz zaman, bir sinema kuramını yeniden olanaklı kılmış oluruz. Sinema hakkında kuram üretilebilecek alanı bertaraf eden bağlamsallaştırmaya doğru güçlü bir eğilim var. Buna verilecek uygun cevap, bağlama karşı metni vurgulayan tutucu bir savunma değil, bilakis ikisini birlikte dokuyan, bağlamın metne olan içkinliğini gösteren bir kavrayıştır. Her

2 Bu seküler mucize tartışması için *bkz.* Eric Santner, *"Miracles Happen: Benjamin, Rosenzweig, Freud and the Matter of the Neighbor"*, *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology* içinde, Slavoj Zizek, Eric L. Santner, Kenneth Reinhard, University of Chicago Press, Chicago 2005, 76-133.

sinemasal metin alımlama koşullarını önceden tahmin edilebileceği gibi, tarihsel koşulların tezahürlerini de içinde taşır. Tarih ve izleyici, arşiv taramaları ya da izleyici anketleri ile değil, sinemasal yorumlama sayesinde keşfedilir.

TEŞEKKÜR

Bu kitabın temeli *"Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes"*[1] adlı makaleme dayanıyor. *"Resisting the Lure of Ultimate Enjoyment: Claire Denis' J'ai pas sommeil"*[2] isimli makalem ise 13. bölümde yer alan Claire Denis incelemesinin ilk versiyonu. Bu makaleleri yayımlamama izin veren dergilere teşekkürlerimi sunuyorum.

Kitap kapağındaki fikir Hilary Neroni'ye ait. Kapak Hilary Neroni ve Mike Hosier tarafından tasarlandı.

Psikanalitik kuramı keşfetmeye duydukları istek ve zihnimi kışkırtan fikirleri için Vermont Üniversitesi'ndeki danışmanıma ve mezuniyet seminerlerine teşekkür etmek istiyorum.

Bu kitabın SUNY Yayıncılık'taki Marilyn Semerad ve James Peltz'in titiz çalışması olmadan ortaya çıkması pek de mümkün değildi. James Peltz ABD'de çoğunlukla kayıtsız kalınan psikanalitik kuramın ilerlemesini isteyen herkes kadar çok çalıştı. Psikanalitik kuramla uğraşan herkes James'e çok şey borçlu.

Anna Kornbluh, Jennifer Friedlander, Jeff Rice, Jonathan Mulrooney, Dave Jenemann ve Sarah Nilsen bana sinema

1 *Cinema Journal* 42, sayı 3, Bahar 2003, s. 27-47.
2 *Kinoeye* 3, sayı 7, 9 Haziran 2003.

hakkındaki düşüncelerimi şekillendiren derin bir kavrayış kazandırdı.

Henry Krips ilk nüshayı herkesin isteyebileceği gibi, en iyi şekilde okudu. Getirdiği keskin yorumların bir kısmına, çok istesem de onlara teslim olmadan cevap vermiş olduğumu ümit ediyorum.

Gözden kaçırdığım birçok unsur için beni uyardığı ve namevcudiyetin bazen gerçekten bir namevcudiyet olduğunu bana hatırlattığı için Jill Delaney-Sinal'a teşekkür ederim.

Sheila Kunkle sinemayla ilişkili psikanalitik kavramları işlemeye çabalarken, bana değerli dostluğunu sundu.

Her zaman benden gereksiz ayrıntıları kırpmamı isteyen Philip Foster'a ayrıca teşekkür ederim.

Ulaşmayı öngördüğüm yönü göremediğim zamanlarda bana tavsiyelerde bulunduğu için Jean Wyatt'a müteşekkirim.

Son anda zemine sağlam basan bir öngürü getirmiş coşkulu okuması ve bir tarihçi kisvesi altında teorisyenliğini sürdürdüğü için Quentin Martin teşekkür ediyorum.

Son olarak gözden kaçırdıklarıma dair bana bir içgörü kazandıran ve imgelemimi dört misline çıkaran Walter Davis, Paul Eisenstein ve Hilary Neroni'ye teşekkürlerimi sunuyorum.

GİRİŞ:
İmgesel Bakıştan Gerçek Bakışa

Lacancı Sinema Kuramının Ortaya Çıkışı

1970'li yıllardaki sinema kuramcıları, sinemayı daha iyi anlamak için yüzlerini ilk kez Lacan'a döndüklerinde, dar açılı bir odağa sahiptiler. Lacan'ın bizatihi sinemaya yönelik kuramsal bir yaklaşım sergilememiş olmasından dolayı, sinema kuramcıları onun düşüncelerini rahatlıkla sinemasal deneyime aktarabilir gördükleri bir harekat alanı ile karşılaştılar. Bu kuramcılar kendileri için adeta ayrıcalıklı olan *"Özne-ben'in Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi"*[1] adlı makaleye itimat ettiler. Genellikle "ayna-evresi makalesi" olarak göndermede bulunulan ve Lacan'ın ilk dönem kariyerine ait olan (Lacan bu bildiriyi, onunla özdeşleşen düşüncelerini geliştirdiği seminerlerine başlamadan iki sene önce, 1949 yılında yapılan bir konferans için hazırladı) bu kısa metin, sinema kuramcılarına film izleme deneyimine özgü ideolojik sorunları muhakeme etme yolu sağlıyordu. Bu makalede Lacan, çocuğun ilk benlik bilincini (ego formasyonunu) aynaya bakma ve kendi bedeniyle ilişki kurma deneyimi vasıtasıyla elde ettiğini tartışır. Lacan'a göre çocuk gerçeklikte mahrum olduğu hâkimiyeti bedeni üzerinde kurduğunu varsayarken, bu deneyim çocuğun gelişiminde metaforik olarak bir aşama kaydettiğini gösterir. Çocuğun parçalanmış bedeni, ayna imgesini yorumlayış biçimi sayesinde bir bütünlük kazanır.

1 Bkz. Jacques Lacan, *"The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience"*, *Écrits: The First Complete Edition in English* içinde, çev. Bruce Fink, Norton, New York, 2006, 75-81. Makalenin çevirisi Nilüfer Kuyaş tarafından yapılmış olup, Saffet Murat Tura'nın *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* kitabında yer almaktadır.

Çocuğun üzerinde egemen olduğu bütünlük olarak bu beden ideali, ayna imgesi deneyimiyle yaratılan bir yanılsama olarak ortaya çıkar. Ayna çocuğun gerçekte ne olduğunun imgesini yansıtsa da, ayna imgesi deneyimi bedeni tutarlı bir görüntüyle sunduğu ölçüde aldatıcıdır. Bedenin bütünlüğü, aslında tecrübe edilmediği şekilde görülür.

Sinema kuramcıları bu anlayışı sinema izleyiciliğine aktararak, sinemanın yanıltıcı niteliğiyle özneleri ideolojiye katan ve onları toplumsal düzenin sınırlamalarına tabi bırakan süreç arasında bir bağ kurabilmişlerdir. Louis Althusser'in öznenin ideolojik çağrılışı olarak adlandırdığı bu süreç, somut bireylerin toplumsal olarak verili bir kimliği üstlenip kendilerini bu kimliklerin içinde görmeleriyle kendilerini bir özne olarak yanlış tanımalarını içerir. İlk dönem Lacancı sinema teorisyenleri için Althusser, Lacan'm ayna evresi teorisi ile sinemasal deneyim arasında kurulan ehemmiyetli bir köprüdür, çünkü Althusser de yanlış tanımanın toplumsal boyutunu ayna evresini takip ederek vurgulamıştır.[2] Başka bir deyişle Althusser, Lacan'ın kuramını politize eder ve film teorisyenlerine sinemasal deneyim hakkında psikanalitik düşünceyi içeren bir eleştirel anlayışı geliştirebilme yolunu açar.

Başlangıçta bu yönelime hız kazandıran kuvvet, Christian Metz, Jean-Louis Baudry ve Jean-Louis Comolli gibi Fransız kuramcıların çalışmaları olmuştur, aynı şekilde Laura Mulvey, Colin MacCabe ve Stephen Heath gibi *Screen* dergisinin etrafında toplanmış İngiliz teorisyenlerinin çalışmaları da buna dahildir.[3] Bu isimler, psikanalitik kavramları sinema çalışmalarına sistematik bir şekilde taşıyan ilk kuramcılardır.

2 *Bkz.* Louis Althusser, *"Ideology and Ideological State Apparatus (Notes Toward an Investigation)"*, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. Ben Brewster, Monthly Review Press, New York 1971, 127-186.

3 Bu kuramcıları ve ismini anmadığım diğerlerini "geleneksel Lacancı sinema kuramı" başlığı altında toplasam da, birçoğu kendisini bu şekilde tanımlamayı tercih etmeyebilirlerdi. Ancak düşüncelerini belirli bir Lacan okumasıyla birleştiren bu kuramcılar, sinema izleyicisinin ayna evresininkiyle bağlantılı bir yanılsamaya geçtiği düşüncesinde hemfikirdirler.

Kendilerine özgü yaklaşımları çeşitlilik göstermesine rağmen, bu yazarlar sinemanın ruhsal etkileri ile ideolojinin işleyişi arasındaki bağlantıya duydukları inançta birleşirler ve bu nedenle Lacan'ın Althusser tarafından siyasallaştırılmış ayna evresi analizinin ne denli kıymetli olduğunu ispatlarlar.[4]

Lacan ayna evresi makalesinde, çocuğun aynaya bakarken kendi bedeni üzerinde gerçeklikte henüz sahip olamadığı bir hâkimiyeti deneyimlediğini belirterek bu hâkimiyetin yanılsamalı doğasına vurgu yapar.[5] Erken dönem sinema kuramcılarına göre, izleyici aynaya bakan çocuk ile aynı konumda yer alır. Tıpkı bu çocuk gibi, izleyici de ekran üzerindeki olaylara ilişkin bulunduğu konuma dayalı bir hâkimiyet hissi elde eder. Christian Metz'in bir kilometre taşı olan çalışması *Imaginary Signifier*'de belirttiği gibi, *"izleyici beyazperdede algılanan olarak yoktur, ama aynı zamanda algılayan olarak tüm-varlığı ile oradadır (bu ikisi kaçınılmaz olarak beraber ilerler). Gözümün okşadığı her an filme dahil olurum."*[6] Algılanan olarak namevcut ve algılayan olarak mevcut olmak, izleyicinin sinema dışındaki hayatı niteleyen gerçek yokluk duygusundan kaçmasını sağlar. Metz'e göre sinemasal deneyim, izleyicinin dünyada yalnızca özne olarak varolmakla katlanabildiği eksiklik hissiyle geçici olarak baş edebilmesini sağlar. Bu deneyim ayna evresindeki hazzı büsbütün yineleyerek imgesel bir haz verir. Jean-Louis Baudry "projeksiyon, karanlık salon, beyazperde gibi farklı öğelerin düzenlenmesi, Platon'un mağarasındaki mizanseni çarpıcı bir şekilde yeniden üretmesine ek olarak,

4 Sinema kuramında bu hareketi özetleyen çok sayıda makale bulunmaktadır, fakat özellikle Henry Krips tarımlayıcı (eleştirel) bir açıklama getirmiştir. *Bkz.* Henry Krips, *Fetish: An Erotics of Culture*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999, 97-117.

5 Lacan şöyle der: "Öznenin bir serap içinde kendi gücünün olgunlaşmasını beklediği bu bedensel bütünlük biçimi, ona yalnızca *Gestalt* olarak, yani ona bir dışsallık olarak verilir, şüphesiz bu biçim belirlenmiş olmaktan çok belirleyicidir (Lacan, *Ayna Evresi*, s. 76).

6 Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, çev. Celia Britton, Indiana University Press, Bloomington 1982, s. 54.

Lacan tarafından keşfedilen "ayna evresinin" ortaya çıkması için gerekli olan koşulları yeniden yapılandırır"[7] derken, bu bağlantıya açıklık kazandırır. Bu yeniden yapılanma sürecini idame ettiren sinema, izleyicileri bir öz-aldanım içine sürükler. Bu kuramsal konum, en temel aşamasında bile sinemayı ideolojiyi daimi kılan bir mekanizma olarak anlamaktadır.

Metz ve Baudry gibi erken dönem Lacancı sinema kuramcılarına göre tıpkı ayna evresi gibi sinema da, Lacan'ın kavramının özgül anlamıyla, imgeseldir. Lacan'ın onu tasavvur ettiği şekliyle imgesel, hem kendimizde hem de algıladıklarımızda bir bütünlük yanılsaması yaratır. Bunu başarmak için imgesel, kendimizde ve dünyamızda neyin kayıp olduğunu göremediğimiz bir aldanıma sokar. Mesela penceremden dışarı bakarken, karlı bir sabahta bir çiftlik evi görür ve onun içinde huzurlu bir aile tablosu düşünürüm. Bu şekilde baktığımda ve çiftlik evini imgesel düzlemde gördüğümde, yalnızca kahvaltı masasının etrafında gerçekleşen şiddetli ağız dalaşını değil, bilhassa özel bir alanın yapısının tatbik ettiği o yoğun dışlamayı da gözden kaçırmış olurum. Bizler hava koşulları kadar diğer insanlardan da korunmak için evler, hatta bu örnekteki gibi çiftlik evleri tasarlarız, ancak bir çiftlik evinin sosyo-ekonomik boyutu, onu imgesel aşamada görmeye devam ettiğimiz sürece görüşümüzün dışında kalacaktır. Lacan'ın imgesel kavramını kullanımı böylelikle onunla birleştirdiğimiz her iki anlama da gelir: O her şeyden önce görsel ve aldatıcıdır. İmgesel çoğu zaman, Lacan'ın diğer kategorilerini; deneyimimizi belirleyen simgesel ve Gerçek'in işleyişini perdelemeye yarar.

İmgesel ne gördüğümüze ilişkin bir düzen ise, simgesel de görülür dünyayı düzene sokan ve onu sağlamlaştıran yapıdır. Dilin alanı olarak simgesel, yalnızca kendimizi ve dünyamızı

7 Jean-Louis Baudry, "*Basic Effects of the Cinematographic Apparatus*", *Movies and Methods* vol. 2 içinde, der. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1985, 539.

tarif etmek için kullandığımız sözcükleri değil, kendimiz gibi benimsediğimiz kimlikleri de sağlayarak yaşantımızı kurar. "Amerikalı", "profesör", "ebeveyn" vb. gibi simgesel kimlikler, salt benim için üretilmemiş olmakla beraber kim olduğumun anlamına sahip olmak için bana yol gösterirler. Kullanıma hazır şekilde gelirler ve ben özneye dönüşürken, kendimi bu kimliklerin içinde gerçekleştirdiğimi görürüm. Hiçbir simgesel kimlik bana mükemmelen uymadığı halde, (örneğin bir profesör olmanın anlamını hiçbir zaman bütünüyle ihtiva ettiğimi hissetmem) benlik bilincim, yani egom bu boşluğun üzerini kapatır. İmgesel, simgeselin hem kimliğime şekil veren gücünü, hem de bunu tamamen gerçekleştirmekteki başarısızlığını örter. Dahası imgesel, Lacan'ın üçüncü kategorisi olan Gerçek'i de gizler.

Lacancı Gerçek, simgesel düzenin tamamlanmamışlığının belirtisidir. Anlamlandırmanın kırıldığı noktada toplumsal yapının içindeki bir boşluğa işaret eder. Lacan Gerçek'in önemine vurgu yaparken, aslında edimsel olan kimlik ve dilden kaçılabileceğini öne sürmemektedir: Tersine, dilin sınırlarını –dilin her şeyi ifade edemeyeceğini ya da tüm hakikati belirtemeyeceğini– tasdikler. Gerçeği olumlamak, ideolojinin asla pürüzsüz şekilde işlemeyeceğini onaylamaktır. Her ideoloji kendi yapısı içinde izah ya da temsil edemediği bir nokta barındırır. Gerçek, ideolojinin dışarıya açıldığı noktadır. Böylece Gerçek, ideolojinin yeni fenomenleri kendine katmasına izin verir ve aynı zamanda ideolojinin kırılganlığına da delalet eder. İdeolojiyi sorgularken, ondaki bu Gerçek noktasından hareket ederiz. Lakin, 1970'li yıllarda geliştirilen psikanalitik sinema kuramında Gerçek maalesef hiçbir zaman ele alınmaz.

Baudry gibi kuramcılara göre, sinemasal görüntü imgesel bir aldatmaca, simgeselin altında yatanlara ve ana malzeme olan sinemasal aygıta (apparatus) karşı bizi körleştiren bir yanılsama olarak işlev görür. Bir filmi izlerken, bizim için

üretilmiş olan görüntülerin yaratım sürecini fark etmeyiz ve bu şekilde sinemasal deneyim bizi aldatır. Yanılsamaya inanıp onu desteklediğimizde, ekranda izlediklerimiz üzerinde kontrol sağladığımızı hissederiz. Bu kuramsal yaklaşım, (Lacancı sinema kuramının merkezi kavramı olabilecek) bakışı imgeselin bir işlevi, sinemada vuku bulan imgesel aldatmacanın esası olarak düşünür. Böylesi bir kavramsallaştırmanın Lacan'ın –ayna evresi makalesinin ötesine geçen– kuramında kayda değer hiçbir dayanağı olmamasına rağmen, erken dönem Lacancı sinema kuramı bakışı izleyicinin yanlış yönlendirilmiş gözüyle bir tutar. Bu düşünceyle hareket eden sinema kuramcısının görevi, bakışın atlattığı simgesel ağın zeminini aydınlatarak onun imgesel hükümranlığına karşı mücadeleye dönüşür. Metz her ne kadar "bakış" kavramını kullanmıyorsa da, bu görevi açıkça psikanalitik sinema kuramının amacı olarak dile getirir: *"En temel prosedüre indirgeyecek olursak; psikanalizin sinema üzerindeki etkisi, Lacancı kavramlarla, sinemanesneyi imgeselden kurtarma, onu simgesel adına yeniden kazanma ve bu kazanımı yeni bir bilgi sahası olarak yayma umuduyla ifade edilebilir."*[8] Bu düşüncenin psikanalize özgü önermeleri – özellikle de onun travmatik imgeyi "terapi" sayesinde simgeselleştirme çabasını– takip ettiği görülecektir.

Psikanalitik sinema kuramının gelişiminde imgesel bakışın kendine özgü dinamikleri onun simgesel destekleyicilerine açıklık getirme çabasıyla araştırılmaya başlanır. Laura Mulvey'in hiç şüphesiz sinema kuramı antolojilerinde en fazla yer alan *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* adlı makalesinde, bu bakış erkek izleyici ve erkek egemen toplumun ideolojik işleyişiyle birlikte ele alınır.[9] Mulvey'e göre klasik Hollywood sineması erkek izleyicinin kameranın bakışıyla ve erkek kahramanla özdeşleşmesine imkân sağlarken, kadın

8 C. Metz, *age*, s. 3.

9 Laura Mulvey, *"Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, Nichols, *Movies and Methods* vol. 2 içinde, s. 303-315.

karakterler yalnızca bakılacak nesneler olarak işlev görürler. Böylelikle izleyicinin cinsiyeti kaçınılmaz olarak erkektir ve izleyici imgesel hâkimiyet deneyimiyle bağlantıdadır. Ancak Lacancı sinema kuramı izleyicileri onlara ait belirli özellikler içinde tasnif etmeye yöneldikçe, kendi ölüm ilanına daha fazla yaklaşmıştır.

1980'li ve 1990'lı yıllardaki eleştiri dalgası, Lacancı sinema kuramına, özellikle de Mulvey'in makalesine karşı gelir.[10] Bu eleştirilerin kalkış noktası, kuramın izleyiciler arasındaki farklılıkları hesaba katmadaki başarısızlığıdır.[11] En nihayetinde, 1966 yılında Lacan merkezli film kuramının ölümünü muştulayan bir makaleler seçkisi yayımlanır (Editörleri David Bordwell ve Noel Carroll tarafından Lacancı sinema kuramı, film çalışmaları üzerindeki egemenliğinden dolayı "Teori" olarak yaftalanır). Bordwell ve Carroll'un o dönemde *Post-Theory*'nin girişine yazdıkları gibi, *"sinema çalışmaları, Teori'nin sona erişi olarak tarif edilebilecek tarihsel bir kavşaktadır."*[12] Onların görüşüne göre "Teorinin sona erişi", Jacques Lacan ve psikanalizle ilintili

10 Mulvey'in makalesinin ardından yazılan çok sayıda kitap ve makale, sinema çalışmaları içinde neredeyse mini bir sektör oluşturmuşlardır. Bu çalışmalar nezaket içeren tartışmalardan şiddetli eleştirilere dek çeşitlilik gösterir. Bunlardan birkaç tanesi için *bkz.* Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Carol Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

11 Bell Hooks'un *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies* adlı metni bu eleştiri dalgasını örnekler. Hooks şöyle yazar: "Ana akım feminist sinema eleştirisi siyah kadın izleyiciden hiçbir şekilde haberdar değildir. Bu eleştiri, kadınların etnik politikalar ve ırkçılığın farkına varıp anlamaları yoluyla karşıt bir bakış geliştirebileceği ihtimali üzerinde kafa bile yormaz." (*Bkz.* Bell Hooks, *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, Routledge, New York, 1996, s. 205) Burada Hooks "ana akım feminist sinema eleştirisi" derken, feminist eleştirinin Laura Mulvey ve takipçileri tarafından geliştirilen Lacancı versiyonunu kastetmektedir.

12 David Bordwell and Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, der. David Bordwell-Noël Carroll, University of Wisconsin Press, Madison, 1996, s. 1.

olan sinema kuramının evrenselleştirilmiş iddialarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkar.

"Teori"nin başlıca sorunu, psikanalitik kavramları kurama uygun düşmeyen ampirik bulguları gözetmeksizin sinemaya uygulama eğilimi taşımasıdır. Carroll *"Teori, politik doğruculuk paravanıyla, sürdürülen mantıksal ve bilişsel analizlerden etkin bir şekilde tecrit edilmiştir"*[13] der. Stephen Price ise şöyle iddia eder: *"Sinema kuramcıları teoride bulunan izleyicileri belirlemekte, gerçek izleyicileri ise adeta görmezden gelmektedir. Bizler şu anda, izleyiciyi yok sayarak kurulmuş izleyici kuramlarına sahip olduğumuz özenilmeyecek bir konumdayız."*[14] Lacancı sinema kuramına muhalif olanlar için Teori'nin en büyük

13 Noël Carroll, *"Prospects for Film Theory: A Personal Assessment"*, Bordwell ve Carroll, *age*, s. 45.

14 Stephen Prince, *"Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator"*, *Post-Theory* içinde, Bordwell ve Carroll, s. 83. Princenin buradaki eleştirisi Lacancı sinema kuramıyla ilgili o muazzam soruna karşılık gelir: Kuramın izleyici anlayışı esas noktayı gözden kaçırmıştır. Bununla birlikte Prince hâkim izleyici anlayışıyla ilgili hak verilebilecek bu hoşnutsuzluktan izleyici çalışmalarındaki tüm kavramsallaştırmaları bertaraf etmeye yönelen bir çabaya gark olur. Sinema kuramının içinde tam anlamıyla spekülatif olabildiği alanlar mevcutsa da, Prince izleyicinin bu alanlardan biri olmadığını iddia eder. "İzleyici ampirik bir araştırma alanıdır" derken, kesinlikle bunu vurgulamaktadır. İzleyici analizlerinde ampirizme yapılan bu çağrı, ampirizmin soyutlamanın görünmez tuzaklarından hiçbir surette kaçınamayacağını göremez. Daha önce Herbert Marcuse'un da belirttiği gibi, ampirizmin sorunu hiçbir zaman yeterince ampirik olamamasıdır; çözümlemesine her zaman gizlice kavramları sokar. Sinema kuramcıları Prince'in geliştirdiği bu düzeni izleyip "gerçek izleyicileri" çözümlemeye kalktıklarında, bunu onun inandığı şekilde gerçekleştiremediklerini, bu izleyicilere herhangi bir kavramsallaştırma olmaksızın yaklaşamadıklarını göreceklerdir. Aksine, bu "ampirist kuramcılar" izleyicilere en azından minimum bir kavramsallaştırmayla yaklaşmak zorunda kalırlar, çünkü bilhassa sinema izleyicileri hakkındaki yapılan çalışmalar tabiatları gereği kavramsaldır. Aslına bakılırsa, sinema ve izleyici arasındaki ilişkide nedensellik kuran en temel işlem bile ampirizmin ötesine geçen bir kavramsallaştırmayı gerektirir. İzleyiciye yönelik ampirik bir yaklaşımda bulunma çağrısı, kendisini kendi kavramsallaştırıcı etkilerine kapatan bir izleyici yaklaşımı olmayı icap ettirir. Hegel'in de işaret ettiği gibi "ampirizm bir yanılgı altında çaba gösterir, bunu önceden varsaysa da nesneleri analiz ederken onları oldukları gibi bırakır: gerçekte somut olanı bir soyuta dönüştürür." (G. W. F. Hegel, [*Lesser*]*Logic*, çev. William Wallace, Clarendon Press, Oxford 1975, s. 63) *Kuram-sonrası* izleyicinin ampirik bir açıklamasını yapma şiarıyla, kendisini pre-Kantçı olarak dışavurur.

hatası, ampirik doğrulamalara bakmaksızın her şeyi yalnızca kuram düzeyinde açıklama girişiminde bulunmasından kaynaklanır. Kısacası, geleneksel Lacancı sinema kuramı kendi iddalarında ne denli başarıyla ilerliyorsa, kendi teorik varsayımlarından sonuçlara da o denli çabuk ulaşır. Şüphesiz bu durum onu çöküşe sürükler: Sinema kuramı etkisini aslında kavramsal kibrinden ötürü yitirmiştir.

Lacancı varsayımlar sinemasal deneyimi açımlamak yerine, Kuram-sonrası eleştirinin değindiği gibi, psikanalitik sinema kuramının sinemasal deneyimi üretip ardından bu deneyimi irdelemesinde belirleyici bir rol oynamışlardır. Örneğin, Lacancı bir sinema kuramcısı, izleyicinin filmsel anlatıyı sürükleyen erkek ana kahraman ile özdeşleştiği düşüncesiyle başlar ve ardından bu tarz bir özdeşleşmeyi spesifik bir film çözümlemesi içine yerleştirir. Kuram filmin kendine özgü özellikleriyle karşılaşmaz ya da bu özelliklerin kuramsal mabedin kendisine karşı nasıl meydan okuyabildiğini tasavvur etmez. Bu çözümlemede, Lacancı sinema eleştirisini diğer eleştirilere karşı savunmasız bırakan, kendi iddiasının genişliği –kuramsal evrenselciliğidir. Benim savıma göre, geleneksel Lacancı sinema kuramı bu tür eleştirilere salt psikanalitik kavramlara fazlasıyla güven duymasından dolayı hedef olmaz, bu kavramların yönünü saptırdığı için de böylesi bir eleştirel taarruza uğrar; bundan dolayı Lacancı sinema kuramının yok oluşuna karşı verilecek uygun cevap, önceki iddiaların savunusunu yapmak yerine, sinema çözümlemesinde Lacancı kavramların kendisine ve böylelikle sinemasal deneyimi kuramsallaştırma çabasını canlandırmaya dönüş yapmaktır.[15] Lacancı sinema kuramının ölüm haberini,

15 Kuram-sonrasına katkıda bulunan yazarlar sinema kuramında psikanalizin ayrıcalıklı bir yere sahip olmasından hayıflanmalarına rağmen, saldırıları kuramın popüleritesinin artmasından sonraki yirmi yılı hedef almaktadır. Psikanalizin sinema kuramındaki mevcut durumu göz önünde tutulduğunda, kuram-sonrası zamanını ve enerjisini boşa harcamaktadır. Aslında bu saldırılara mahal bırakan, psikanalitik kuramın popüleritesini yitirmesi –güçten düşüp aşınması– olmuştur. Bir otoriteye güçlü olduğunda değil, gücünü yitirdiğinde saldırılır.

onun hakiki doğuşu adına bir fırsat olarak selamlamamız gerekmektedir.

Nesne Olarak Bakış

Bugün psikanalitik bir sinema kuramı geliştirmek, bakış düşüncesinin yeniden değerlendirilmesini talep etmektedir. Bakışı izleyicide konumlandırıp sinemayı bu açıdan analiz eden erken dönem sinema kuramı, Lacan'm yaptığı gibi bakış üzerine kafa yoran bir teori ortaya koyamadığından, izleyicinin özellikleri hususundaki sorulara davetiye çıkarır. Lacan'ın bakış kavramı, sinema kuramı ve film incelemeleri dünyasında neredeyse hiç yer bulınaz. Lacan'ın ayna-evresi makalesinde geçen "le régard" kavramı, daha sonra bakışı dile getirmek için kullanabildiği bir kavram olmamıştır. Lacan ayna evresi hakkındaki makalesinden sonraki yıllarda, bakışı öznenin (ya da izleyicinin) nesnede (ya da filmin kendisinde) karşı karşıya geldiği şey olarak ele almaya başlar; bakış öznel olmaktan çok, nesnel bir bakışa dönüşür. Bakışı genellikle etkin bir süreçle ilişkilendirdiğimizden dolayı, Lacan'ın bu kavramı kullanışı bizim bakış hakkındaki alışıldık düşünce tarzımızı tersine çevirir.[16] Halbuki bir nesne olarak bakış, arzumuzu görsel açıdan tetikler ve aslında Lacan onu *objet petit a* (*nesne küçük a*)[17] ya da arzunun nesne nedeni olarak tanımlar. Onun *Seminar XI*'de ortaya koyduğu

16 Özneye ait bakıştan çok, karşılaşılan bir nesne olarak bakış düşüncesinin felsefi öncülü, Jean-Paul Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik* kitabındaki "ötekilerin varoluşu" tartışmasında bulunur. *Bkz. Being and Nothingness.* See Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, çev. Hazel E. Barnes, Washington Square Press, New York, 1956.

17 *Objet petit a*'nın Türkçe karşılığı "nesne küçük a" dır. Lacan buradaki "a" harfinin özel bir anlama gelmediğini, a'ıun yerine b'nin de konulabileceğini belirtir. Kimi yerlerde "objet a" olarak geçen kavramın Türkiye'deki psikanalitik terminolojiye *nesne küçük a* olarak geçmesi gerektiğini düşünmemize rağmen, yazarın *objet petit a*'nın çevrilmemesi gerektiği yönündeki hassasiyetine özen gösteriyor ve kavramı metinde *objet petit a* olarak bırakıyoruz. (Çev. n.)

gibi, "*bakış, görülür alandaki nesne a'dır.*"[18] Özel bir kavram olan *objet petit a*, nesnenin somut bir varlık olmayıp görsel alandaki bir boşluk (lacuna) olduğunu belirtir. Bakış öznenin nesneyi gördüğü bakma eylemi değil, öznenin kadir-i mutlak görünen bakışındaki boşluktur. Görüşümüzdeki bu boşluk, arzumuzun kendisini gördüklerimizde sergilediği noktayı işaretler. Görsel alanımıza indirgenemez olan şey, arzumuzun bu alanı çarpıtma biçimidir ve bu çarpıklık kendisini nesne olarak bakış aracılığı ile hissettirir. Böylelikle bakış, izleyicinin Metz'in tanımladığı gibi "tümüyle algılayan" ve "algılanan olarak namevcut" şekilde kalabilmesini sekteye uğratarak, izleyiciyi sinemasal imgede içerir.

Bakış bir nesne olmasına rağmen, o tam olarak sıradan bir nesne değildir, Lacan'a göre itkilerimizi harekete geçiren bir *objet petit a* formudur. Bakış, skopik itkinin (bizi bakmaya yönlendiren görüşsel itkinin) *objet petit a*'sıdır ve işlevi oral itkideki memeyle, anal itkideki dışkıyla ve Lacan'ın tanımladığı duyuşsal itkideki sesle paraleldir.[19] *Objet petit a*, bu itkilerin her birinde, öznenin kendisini arzulayan bir özne olarak kurabilmesi için ondan ayrı düştüğü kayıp nesnedir. O, arzulama sürecini başlatan nesne kaybıdır ve özne bu kayıp temelinde arzular. Özne, bu nesneye sahip olamadığından dolayı tamamlanmamış ve eksiktir, oysa bu nesne ancak kayıp olmasıyla varolur. Böylece *objet petit a* arzulanan bir nesne olarak değil, bu arzunun nesne-nedeni, öznenin arzusu için bir tetikleyici vazifesi görür. Özne kimi arzu nesneleri elde edebildiği halde, *objet petit a* herhangi bir mevcudiyet

18 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s. 105. Lacan daha sonraki bir seminerinde bakışın estetikte oynadığı rolü şöyle açıklar: "*İzleme arzusunun alanındaki objet petit a'yı estetik düzeye tercüme etmeye çalışırsak, o tam olarak görüntünün ardında eksik kalan kimi anlamsız ya da dilerseniz karanlık unsurlardır.*" Bkz. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVI: D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 2006, s. 289-290, İngilizce çeviri yazara ait.

19 Lacan, Freud'un *Three Essays on the Theory of Sexuality* metninde bulguladığı itkilere görüşsel ve duyuşsal itkileri ekler.

statüsünden yoksundur ve dolayısıyla elde edilemezliğini korur.

Lacan *objet petit a* kavramını, bu nesnenin Büyük Öteki'nin (*l'Autre*) ya da anlamlandırmanın alanına indirgenemeyeceğini ifade etmek maksadıyla üretir (ve başka dillere çevrilmemesi konusunda ısrar eder). Simgesel kimliğimize ev sahipliği yapan Büyük Öteki'nin toplumsal nüfuz alanının aksine, o ideolojik çağırma ya da anlamlandırma sürecinde kaybolmuş küçük ötekinin (*petit autre*) özel bir türüdür. *Objet petit a*, temsilin alanında ya da dilin dünyasında sabitlenemez. O kaybolmadan önce var olmamasına rağmen, dilin öznesinin dile giriş yapmak için ardında bıraktığı kayıp nesnedir.

Görsel alandaki *objet petit a* olarak bakış, bu alanın kendisini onun etrafında düzenlediği noktadır. Öznenin arzusunu şayet belirli bir görsel alan harekete geçiriyorsa, bakışın orada bir anlamsızlık noktası olarak bulunması gerekir. Bakış bizim görüşümüzü zorlar, çünkü görülemeyene, görünür olanın ters yönüne temas edermiş görünür. Özneye Büyük Öteki'nin sırrını vaat eder, oysa bu sırrın varolması ancak onun saklı kalmasına bağlıdır. Özne bakışın gizini açıklayamaz ve bu görsel alanın öznenin arzusunu hesaba kattığı noktayı gösterir. Özne için geçerli tek doyum, bu ayrıcalıklı nesnenin etrafında dönen (psikanalizin itki dediği) patikayı takip etmesine bağlıdır.

Erken dönem Lacancı sinema kuramı, sinemasal deneyimi Gerçek'le bağlantılandırmayıp ağırlıklı olarak imgesel ve simgesel açısından ele aldığı için bakışı gözden kaçırır.[20] Bu ihmal can alıcıdır, çünkü Gerçek bakışın si-

20 Slavoj Zizek 1989'da *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı metnini yayımlamasıyla birlikte İngilizce konuşan dünyaya Gerçek'in önemine odaklanan yeni bir Lacan anlayışını takdim eder. Bu kitap ve onu izleyen diğer çalışmalarında Zizek, onun (politik) bir düşünür olarak radikalliğini daha önce kimsenin tahayyül etmediği bir biçimde yakalayan bir Lacan anlayışına, "gerçek" Lacan'ın yaygınlık kazanmasına öncülük eder. Zizek Lacancı kurama getirdiği yorumu sinemaya da taşır. Fakat Zizek'in sinema üzerine yaptığı tartışmalar (en azından 2001'de yayımlanan *The Fright of Real Tears*) biçim ya da izleyiciden çok filmsel içeriğe odaklandığından, kimi eleştiriler onun sinema kuramındaki ./..

nemasal deneyimde oynadığı radikal rolü anlamakta kilit noktasını oluşturur.[21] İmgeselden ziyade Gerçek'in bir tezahürü olan bakış, ideolojinin dışavurumundan çok onun işleyişindeki bir bozukluğa işaret eder.

Lacan, *Seminar XI*'de bakış konusunda Hans Holbein'in *The Ambassadors* adlı tablosunu örnek gösterir. Bu tablo, dünyayı dolaşan iki gezgini ve onların seyahat ettikleri yerlerden topladıkları kıymetli eşyaları betimler. Fakat tablonun alt tarafında bulunan çarpık, ilk bakışta tanımlanamayan bir figür tasvir edilen resmi bozar. Bu desen anamorfiktir: ona doğrudan bakıldığında anlaşılmaz gözükür, ancak sol taraftan eğik

---

../. atılımını gözden kaçırmaktadır. Stephen Heath'e göre *"Zizek'in sinema kurumu, aygıt vb. hakkında pek bir şey söylememesi, psikanaliz ve sinemayı düşünme çabasına doğrudan öncelik verdiğiyle ilgili bir göstergedir. Bu nedenle filmlere ve romanlara çoğunlukla onların aralarındaki biçimsel ayrımı gözetmeden başvurur."* Bkz. Stephen Heath, "Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories," Endless Night: *Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* içinde, der. Janet Bergstrom, University of California Press, Berkeley, 1999, s. 44. Bu itirazın merkezinde Zizek'in sinemayı ele alış biçimi vardır. O Lacancı kuramla sinemaya yeni bir yaklaşım biçimi kazandırmak amacıyla ilgilenmez, bunun yerine Zizek için sinema Lacancı kuramın hakikatlerini yalnızca örneklemek amacıyla kullandığı verimli bir kaynak gibidir. Zizek gerçek üzerine yaptığı vurgunun önemini aslında sinema kuramına göre tam olarak açıklayamaz, ama gelgelelim bu açıklama onun tüm çalışmalarında örtük şekilde bulunur. Ancak Copjec'in durumu için aynı şey söylenemez. Copjec kendi yapıtlarında gerçeğin önemine ve onun sinemayla bağına açıklık getirmiştir, bununla beraber sinema kuramı Copjec'in argümanının muhtelif sonuçlarına büyük oranda sağır kalmaktadır. Bkz. Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, MIT Press, Cambridge, 1994 ve ayrıca bkz. Joan Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Press, Cambridge, 2002. Bu sinema [kuramı] projesi kendi kökenini Copjec ve Zizek'in teorik buluşlarına borçludur.

21 Michael Walsh *" Return in Real"* isimli makalesinde Lacancı sinema kuramcıları arasında Gerçek'in imgesel ve simgesel lehine göz ardı edildiğini yazar. Bununla birlikte onun sinema kuramına Gerçek'i yeniden iade etme çabası bakış üzerine odaklanmaz. Walsh'a göre Gerçek'i hesaba katmak, film deneyiminin sinema teorisi tarafından görmezden gelinen çok daha psikotik ve halüsinatif boyutunu kavramak açısından önemlidir. Walsh için "psikanalizden etkilenen sinema çalışmaları rahatlarını pek de bozmadan nevrozla özdeşleşmeyi sürdürürler ve daha zor (bazı yönlerden imkânsız) olan psikozla özdeşleşme projesine katılmaya çok da gönüllü değillerdir." Bkz. Michael Walsh, *"Returns in the Real: Lacan and the Future of Psychoanalysis in Film Studies," Post Script* 14, sayı 1- 2 [1994–1995], s. 23.



bir şekilde bakıldığında onun bir kafatası olduğu görülecektir. Bu kafatası yalnızca bu zengin elçilerin etrafında kol gezen ölümün –faniliği hatırlatan– saklı, hayaletimsi varlığını belirtmez, Lacan için çok daha önemlisi kafatasının bakışın yerleştiği mevkiyi işaret etmesidir.

Kafatası imgedeki kör noktadır; onun gerçek biçimi izleyicinin konumuna göre değiştiğinden, bu noktada izleyiciler resme olan mesafelerini yitirir ve seyir halinde oldukları tablonun içine dahil olurlar. Bu obje resme doğrudan, düz bir şekilde bakılmadığı zaman görülür: İzleyici bedenini hareket ettirir ve başını eğer. Bakış, izleyiciye ait perspektifin görüş alanını çarpıttığı; dolayısıyla da izleyiciyi dışarıda tutuyor-

muş gibi görünen bir sahneye izleyicinin dahil olduğu durumlarda ortaya çıkar. Resmin sadece görülmek için orada olmayıp görmenin nötr bir faaliyet olmadığını ortaya çıkaran bakış, izleyicinin resimde gördükleri üzerine gerçekleştirdiği öznel faaliyetin etkisini netleştirir. Bu kafatası izleyiciye şöyle seslenmektedir: "Bu resme korunaklı bir mesafeden baktığını düşünüyorsun, oysa bu resim –bir izleyici olarak varlığını hesap ederek– seni görmekte." Bundan dolayı, bakışın –nesnel bakışın– resimde bir bozukluk (ya da bir leke) olarak varolması, izleyicinin onu asla güvenli bir yerden göremeyeceği anlamına gelir; izleyici bu leke formunda resimde içerilmekte, metnin kendisinde kapsanmaktadır.

The Ambassadors Lacan için ayrıcalıklı bir örnektir, çünkü bakışı resimde kapsayan bu form (kafatası), öznenin hâkimiyet kaybıyla bakış arasındaki ilişkiye açıklık getirir.[22] Kafatası, resmedilmiş varlıklı erkeklerin arasında kol gezen ölümün varlığını belirtir, ama o aynı zamanda kendi ölümümüzü de hatırlatır. Ölüm, Hegel'in ileri sürdüğü gibi, mutlak efendidir: Özneyi herhangi bir hâkimiyet hissinden mahrum eder ve ona verdiğimiz karşılıkla yoğun bir korku oluşturur. Bakışın dışavurumu ölümü bu şekilde doğrudan hissettirmediği zamanlarda bile, kendisini imgede, öznenin ona tamamen tabi olduğu noktada gösterdiği ölçüde böyle bir çağrışımı içinde taşır. Bakış, öznenin öznel imtiyazını kaybettiği ve bütünüyle nesnede kapsanır hale geldiği noktadır.

22 Jean Wyatt'ın belirttiği gibi " *bakış hiçbir zaman kavranamayacağından, kayıp olduğundan, öznenin kökensel eksiğine vekalet eder.*" Bkz. *Jean Wyatt, Risking Difference: Identification, Race, and Community in Contemporary Fiction and Feminism*, State University of New York Press, Albany 2004, s. 132. Ne var ki burada bakışın fark edilmesini içeren belirli bir hâkimiyet duygusu mevcuttur. Kafatası mutlak bir hâkimiyetin olanaksızlığını işaret etse bile, *The Ambassadors* tablosunda kafatasını sonunda görmeyi başarabilen kişi bu hâkimiyetten haz duyabilir. Oysa buradaki hâkimiyet hazzı, özneyi hâkimiyetin altını oyacak unsurla karşılaşmaya doğru sevk eden bir tuzak olarak iş görür (Bu noktayı görmemi sağlayan Martin Quentin'e müteşekkirim).

Lacan'ı takip ederek ve bakışı görsel alandaki *objet petit a* olarak ele alarak, geleneksel Lacancı film kuramını köşeye sıkıştıran izleyicideki farklılıklar tuzağından daha fazla kaçınabiliriz. Lacan'ın kendi kavramlarıyla anlaşıldığında, bakış izleyicinin filmsel görüntüyü dışarıdan görüşü değil, bilakis filmin kendisinde izleyicinin hesaba katıldığı bir durumdur. Filmler bakışın manipülasyonu yoluyla izleyicilerin kendilerini filme dahil edebildikleri bir alan üretirler. Elbette bu alana her izleyici dahil olacak değildir. Kuram-sonrasına katkıda bulunanların gösterdiği gibi, ampirik izleyicinin konumu sınırsız sayıda farklı olasılıklar içerir. Gerçek izleyiciler, bir filmin onlar için hazırladığı mevkiden kaçınabilirler. Hatta bir filmin kimse tarafından ona uygun düşecek bir konumdan izlenmediğini dahi tahayyül edebiliriz. Ama bu başarısızlık, filmin ne kendi yapısını ne de bakışın intikaliyle izleyiciyi nasıl belirlediğini değiştirir. Bakış, filmin estetik yapısında deneyimin anlamını ve akışını bozan anlamsız bir noktadır ve bu noktada izleyici dolaylı olarak filme dahil edilir. Bu bakış kavramı, erken dönem Lacancı sinema kuramında ağır basan arzu kavramından daha farklı bir arzu anlayışı gerektirir. İzleyicinin tasfiyesinin belirtisi olarak bakış, izleyiciye hâkimiyeti andıracak hiçbir şey sunamaz.

Arzu Başka Yerde

Lacan ayna evresi makalesinde imgesel özdeşleşmenin bir hâkimiyet yanılsaması yarattığını öne sürmüş olmasına rağmen, düşüncesinin bu erken döneminde dahi arzuyu bir hâkimiyet arzusu olarak görmez. Erken dönem Lacancı sinema kuramındaki arzu kavramı, Lacan'dan ziyade Nietzsche ve Foucault ile daha fazla ilişki içindedir, ki bu Joan Copjec'in "sinema kuramının Lacancı teoriyi bir çeşit Foucaultlaştırdığı"[23] iddiasında bulunmasının nedenlerinden

23 *Bkz.* Joan Copjec, *age*, s. 19. Geleneksel Lacancı sinema kuramının bakışı yanlış anlaması üzerine yürüttüğüm tartışmayı Copjec'in bu sıradışı yapıtına borçluyum.

biridir. Hem Nietzsche hem de Foucault'a göre, arzumuzu bütünüyle güç/iktidar canlandırır. Nietzsche kökensel arzumuzun hayatta kalmak değil, hâkimiyet kazanmak olduğunu tekrar tekrar vurgular ve bunu "güç istenci"[24] olarak adlandırır. Arzumuzun amacı, gizemli ya da belirsiz değil, aksine gayet açıktır: Bizler ötekinin ya da nesnenin üzerinde hâkimiyet kurmak; yabancı bir nesneye sahip olup onu kendi parçamız kılmak isteriz. Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu*'nda gösterdiği ve yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle bakış, bu hâkimiyet için mükemmel bir araç olarak hizmet görür –hele de sinemadaki gibi bir bakış söz konusuyken; özne karanlıkta belirsiz kalırken, nesne beyazperdede tamamen teşhir edilmiş gözükmektedir.[25]

Hâkimiyet arzusu olarak anlaşılan bu arzu kavramı, arzuyu edilgen değil, etkin bir süreç olarak görür: Arzulayan özne, edilgen nesneye etkin bir biçimde sahip olur. Bu anlamda arzu kaçınılmaz olarak –ipso facto– eril arzudur ve böylece Laura Mulvey'in çıkarsadığı sonuca bağlanır. Laura Mulvey'in belirttiği gibi, "cinsel dengesizlikle düzen-

24 Nietzsche *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı eserinde şöyle der: *"Yaşamın kendisi temelde kendine mal etme, yaralama, yabancı ve daha zayıf olanı yenmedir, bastırma, sertlik, kendine ait formları zorla kabul ettirme, kendine katma ve en azından, en yumuşağından sömürüdür."* Bkz. Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, çev. Walter Kaufmann, Vintage, New York, 1966, s. 203. Nietzsche'yi onun arzu anlayışını yüklenenlerden (misal Foucault ve geleneksel Lacancı sinema kuramından) ayıran nokta, onun bir şekilde hâkimiyet arzusuna karşı koymamayı denemesidir, onun felsefesindeki tüm çaba, bunun etik boyutunu göz önünde bulundurmaya dayanır. Nietzscheci arzu (salt olarak hâkimiyet arzusu olarak ele alınan arzu) anlayışının Fransız düşüncesine egemen oluşu Jean-Paul Sartre'ın varoluşçuluğuyla başlar. *Varlık ve Hiçlik*'te öznenin Öteki'yle ilişkisi, her daim Öteki'ye kendi ötekiliği içinde (kendinde bir nesne olmaktan ziyade kendisi için bir özne olarak) hâkim olma çabası etrafında döner. Sartre, Nietzsche ve Foucault'un tersine bu projeyi zorunlu olarak başarısızlığa mahkûm görür ve bu onu aslında Lacan'a yaklaştırır.

25 Foucault'ya göre saklı bir özneyi ve teşhir edilen bir nesneyi içeren bu bakış anlayışı doruk noktasına elbette Bentham'ın panoptikon fikrinde ulaşır. Panoptikon izleyicinin görülmeden görmesine izin verdiği ölçüde tıpkı sinemasal bir aygıt gibi çalışır. Görülmeden görmek, Foucault ya da Laura Mulvey gibi geleneksel Lacancı sinema kuramcıları için mutlak bir iktidar biçimidir.

lenmiş bir dünyada görmedeki haz, etkin/eril ile edilgin/dişil arasında bölünmüştür. Belirleyici konumdaki eril bakış, fantezisini ona göre biçimlendirilmiş dişil figüre yansıtır. Geleneksel teşhirci rollerindeki kadınlar, *bakılası olduklarını* ifade etmesi açısından görsel etki amacıyla kodlanmış güçlü erotik görünüşleriyle, eşzamanlı olarak hem izlenir hem de teşhir edilirler."[26] Bu arzu anlayışına göre sinema, eril arzunun ihtiyacını karşılamakla cinsel ayrımı inşa eder. Eril öznelerin sinemaya gitmeleri –ve film izlemeyi arzulamaları– sinemanın onlara edilgen nesneler üzerinde hâkimiyet kurmalarını sağlayacak bir yol, etkin bir deneyim sunmasındandır. Buna verilebilecek belki de en açık örnek, izleyicilerin Charles Vidor'un *Gilda* gibi bir filmini izlemek istemeleridir, çünkü bu film izleyicinin bakış aracılığıyla beyazperdedeki dişil nesne (Rita Hayworth) üzerinde hâkimiyet kurmasına olanak tanır. İzleyiciler karanlık salondaki koltuklarının güvenli mesafesinden Rita Hayworth'un "Put the Blame of Mame" performansını izler ve onun bu görüntüsünü kendi fantazilerinde temellük ederler. Mulvey'e göre bu dişil nesne imgesi üzerinde kontrol sahibi olma arzusu, izleyiciye yalnızca *Gilda*'da değil, başlıca klasik Hollywood anlatılarında da bildirilir. Sinemasal deneyim, nesne üzerinde kurulan bir iktidar deneyimidir ve sinemada arzuladığımızda, aslen hâkim olmayı arzularız.

Erken dönem Lacancı sinema kuramına yönelmiş en bilindik saldırılardan biri, doğrudan bu arzu ve iktidar meselesine yanıt verir. Gaylyn Studlar, "*Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*" (Mazoşizm ve Sinemanın Sapkın Hazları) adlı makalesinde, hâkimiyet arzusunun insanın ilksel ya da kökensel arzusu olmadığına işaret eder. Mazoşistik preoedipal arzu, hâkimiyet için duyulan oedipal arzudan önce gelir. Studlar'a göre, arzu ve hâkimiyeti birleştirmek, arzuyu yalnızca etkin bir süreç olarak görmek adına çok daha radikal

26 Laura Mulvey, *agy*, s. 309.

türdeki bir arzuyu; Öteki'ye teslim olma arzusunu gözden kaçırır. Sinemasal deneyim Öteki'nin sunduğu imgelere kendini teslim etmeyi içerdiğinden, Studlar mazoşistik ve edilgen arzu anlayışının sinema deneyimimize, hâkim ve etkin arzu anlayışından çok daha yakın olduğunu ısrarla belirtir.

Bu durum Studlar'ın psikanalizden uzaklaşıp sinemasal deneyimin anlaşılmasında bir yol olarak Gilles Deleuze'ün düşüncesine yönelmesine neden olur.[27] Studlar sinemasal deneyimin işleyişini açıklamak için Lacancı kuramı yetersiz bulduğunu söylerken, aslında Lacancı kuramın kendisine değil, kuramın geleneksel Lacancı sinema kuramı halini aldığında uğradığı deformasyona karşı çıkmaktadır. Studlar da aynen Lacan gibi izleyicinin arzusunun hâkimiyet arzusu olduğunu kabul etmez.

Studlar'm temelde mazoşistik olarak ele aldığı arzu anlayışı, Lacan'm kendi formülasyonları ile benzerlik taşır. Lacan *Seminar V*'te *"arzunun analitik keşfinin temelinde mazoşizmi buluruz"*[28] diyecek kadar ileri gider. Arzu mazoşistik bir nitelik barındırır, çünkü onun amacı nesneyi bulmak değil, kendisini daimi kılmaktır. Sonuç itibariyle özneler, bizzat arzu sürecinden zevk alma becerisine sahiptirler. Her ne kadar arzuyu bir nesne harekete geçiriyorsa da, özne nesneye sahip olmaktan çok, aslında o nesnenin elde edilememiş olmasmdan zevk alır. Arzu başarısıyla (nesneye sahip olması ya da onu kapsamasıyla) değil, başarısızlığı

---

27 Studlar'ın belirttiği şekilde, *"sinema kuramcıları tarafından Freudçu metapsikolojiden ve Lacan'dan devşirilen çoğu varsayım, sinemasal hazzı hesaba katmada yetersiz görünür."* Bkz. Gaylyn Studlar, *"Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema" Movies and Methods* vol. 2 içinde, s. 616.

28 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre V: Les Formations de l'inconscient*, 1957-1958, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris,1998, s. 313 (İngilizce çeviri yazara ait). Lacan tüm kariyeri boyunca, hatta arzu tartışmasından uzaklaşmaya başladıktan sonra dahi, mazoşizmi merkeze alan konumunu sürdürmeye devam eder. Örneğin *Seminar XXIII*'te "mazoşizm gerçeğin verdiği başlıca zevktir" diyerek, mazoşizmi gerçekteki zevke bağlar. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XXIII: Le Sinthome*,1975-1976, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 2005, s. 78. (İngilizce çeviri yazara ait).

(kendisini nesneye teslim etmesi) aracılığıyla daimi kılınır. Burada mazoşizm Studlar'ın sözünü ettiği gibi pre-oedipal arzunun değil, fakat arzunun kendi özelliğidir. Arzu, kendisini nesnenin kontrolüne bırakmış arzulayan bir özneyi gerektirir ve özne nesneye teslimiyeti aracılığı ile arzulayan bir özne olmayı sürdürür.

Arzu, Öteki'de olduğu varsayılan, Lacan'm *objet petit a* olarak adlandırdığı gizemli bir nesne tarafından harekete geçirilir, fakat bu nesne bir bakıma kendi gizeminin sürdürülmesine bağlıdır. Bu nedenle *objet petit a*, imkânsız bir nesnedir: Var olmak için, eşzamanlı olarak hem bilinen hem de bilinmeyen olabilmelidir. Özne *objet petit a*'yı Öteki'nin saklı zevk noktası olarak konumlandırır, fakat o Öteki'de kesin olarak tanımlanabilen bir nesneye indirgenemez. Lacan'ı yorumlarsak, o Öteki'de Öteki'den daha fazla olandır. Bu nesnede somutlaşan zevk özne için ulaşılmaz kalır, çünkü bu nesne ulaşılamadığı sürece var olur. Lacan bu sürecin skopik (görüşsel) itkideki işleyişini şöyle tanımlar: "Özne ne görmeye çalışır? Onun görmeye çalıştığı, hataya yer vermeyecek şekilde, namevcut olan nesnedir....Gördüğü ise, söylenildiği gibi fallus değil, bilakis onun namevcudiyetidir."[29] Arzumuz iktidar ya da hâkimiyet (fallus) aramaktan çok, onun zıt bir noktasına; iktidarın büsbütün olmadığı, travmatik zevk noktasma doğru sürüklenir. Bu zevk, bizi iktidardan yoksun bıraktığı ama her şeye rağmen [kendisine] mecbur bıraktığı oranda travmatiktir.[30] Bizim için zevkin sahip olduğu bu cazibe, iktidarın neden doyum sağlayamadığını ve psikanalitik bir arzu anlayışının neden Nietzsche ve Foucault'nun anlayışlarından kesinlikle ayrı tutulması gerektiğini açıklamaktadır.

29 Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 182.

30 Reneta Salecl'ın dediği gibi, "öznenin arzusunu kabartan şey, Öteki'nin *objet petit* a'da somutlaşmış olan zevkinin (jouissance) hayli spesifik bir biçimidir." *Renata Salecl, (Per)versions of Love and Hate*, Verso, New York, 1998, s. 64.

İktidara ne kadar ihtiyaç duyulursa duyulsun, bazı şeylerin eksikliği her zaman hissedilir –ki *objet petit a* işte bu "bazı şeyler"dir. Dünyayı fethetmenin peşinde koşanlar bile Öteki'nin saklı zevkinin büyülü cazibesine kapılmakta ve bu zevki iktidarın en olmadığı noktaya yerleştirmektedirler. Bu durum, efendinin köleye karşı duyduğu gizli kıskançlığı açıklar. Üstünlük halindeki efendi kölenin zevkini kendine mal etmeyi umar, fakat bu temellük her zaman kısa sürer. Mutlak bir hâkimiyet deneyiminde efendi, kölenin iktidarın sağlayamayacağı bir zevke eriştiğini tahayyül eder. Veyahut üst sınıftan bir özne, alt sınıftan bir öznenin eylemlerinde frenlenmemiş saklı bir zevk olduğunu hayal eder. Öteki'nin görünüşteki zevki, hâkimiyet değil arzu için itici güçtür. Edilgen nesneyi ele geçirip ona hâkim olan etkin arzu imgesi, çok daha rahatsız edici bir seçeneği perdeler: Nesnenin özneyi travmatik bir zevke sürüklemesi ya da elde edilemeyen bir nesneye topyekün teslimiyetten alınan zevk.

Özne bakıştan zevk aldığında, aslında bu nesneye teslim olmaktan zevk almaktadır. Lacancı anlamdaki zevk ya da *jouissance*,[31] bu nedenle haz almanın ötesindedir. O, öznenin normal simgesel faaliyetinde bir rahatsızlığın bulunduğunu gösterir ve özne kaçınılmaz olarak zevkinin acısını çeker. Zevkini gündelik yaşamının başka veçhelerine rahatça entegre edemez, zira bu yaşama yabancı bir öğenin –Gerçek– sızmasına neden olur. Alenka Zupancic'in dikkat çektiği gibi "Bana tuhaf gelen, yalnızca komşumun; ötekinin zevk alma

31 Çoğu Lacancı düşünür "jouissance" kavramının çevrilmesine, özellikle de "zevk" olarak tercüme edilmesine tamamen karşı çıkar. Örneğin Roberto Harari "jouissance zevk olarak çevrildiğinde, kendi anlamını yitirmektedir" der. *Bkz.* Roberto Harari, *Lacan's Seminar on "Anxiety: An Introduction"*, çev. Jane C. Lamb-Ruiz, Other Press, New York, 2001, xxi. Bu kitap boyunca ben kavramları birbirinin yerine geçirerek kullanıyorum, Lacancı analizlerin İngilizcede yaygınlaşması sayesinde bugün zevk kavramı "jouissance"ın barındırdığı anlamın büyük bir oranını karşılamaktadır. Benim ilerleyen bölümlerde kullandığım "zevk" kavramı, saf bir hazzın karşıtı olarak, her zaman acı veren (acıdaki hazzı belirten) rahatsız edici bir zevki belirtmektedir.

tarzı değildir. Sorunun özünde, benim (ötekinin zevkiyle birlikte ortaya çıkan ve hatta ondan ayrılamayan) zevkimi tuhaf ve düşmanca deneyimlemem yatar."[32] Özne bu zevke kolaylıkla sahip olamaz; bu zevkin özneye sahip olduğunu söylemek daha doğru olur.

Bakışla ilişkili olan bu zevk, öznenin arzusunun nedeni olarak işler, ancak zevk arzuya indirgenebilir değildir. Arzu namevcudiyet deneyiminde, yani eksiklik temelinde gelişir, oysa zevkte eksik yoktur. Arzulayan özne, zevk alan öznenin halihazırda deneyimlediği zevkin peşindedir.[33] Bakış öznenin arzusunu tetikler, çünkü öznenin öz-tamamlanmışlığını ya da bütünselliğini elde etmesinin değil, zevk deneyimindeki benlik kaybının çaresini elinde bulunduruyormuş gibi görünür.

Bu, öznenin hiçbir zaman bir hâkimiyet arzusuyla hareket etmediği –ne de bu amaçla sinemaya gitmediği– anlamına gelmez. Gelgelelim, bu hâkimiyet arzusu özne için kökensel değildir; hâkimiyet arzusu, *objet petit a*'dan doyum sağlamak ama bu doyuma onun beraberinde getirdiği travmayı yaşamaksızın ulaşmak amacıyla arzunun izleğini kısa devreye uğratma girişimidir. Hâkimiyet, zevke kapılmaktan çok onu düzenleme amacı güder, ama bununla birlikte *objet petit a*'ya ulaşmayı kendisinin nihai sonu olarak belirler. Başka bir deyişle, özne hâkimiyet arayışındaymış gibi görünürken, aslında nesnesiyle çok daha az travmatik olan başka bir ilişkilenme biçimi aramaktadır. Freud hâkimiyet hakkındaki eril fantazileştirme incelemesinde bu dinamiğe önem verir. Kimi erkek özneler

32 Alenka Zupancic, *Ethics of the Real: Kant, Lacan*, Verso, New York, 2000, s. 225.

33 Nestor Braumstein, "*Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*" adlı makalesinde arzu ve jouissance arasındaki ayrıma net bir açıklama getirir: "*Arzu kayıp ve namevcut bir nesneye yöneliktir, o varlıktaki eksiktir ve bu kayıp nesneyle karşılaşmak için doymak bilmeyen bir iştah duyar. Onun somut dışavurumu fantazidir. Öte yandan jouissance hiçbir şeye işaret etmez, ayrıca herhangi bir amaca da hizmet etmez; o öngörülemeyen, haz ilkesinin ötesindeki bir deneyimdir ve (mitsel/hayali) bir karşılaşmadan farklıdır.*" Néstor Braunstein, "*Desire and Jouissance in the Teachings of Lacan*", *The Cambridge Companion to Lacan* içinde, ed. Jean-Michel Rabaté, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, s. 106-107.

hâkimiyet hakkında fantaziler kurarken, onların arzuları baştan aşağı erotik kalmaktadır. Freud'un dikkat çektiği gibi, "erkeğe ait bir gündüz düşünün incelenmesi, genellikle onun tüm kahramanca atılımlarının ve gerçekleştirilmiş başarılarının yalnızca bir kadının hoşuna gitmek ve bu kadın tarafından diğer erkeklere tercih edilmek için yapıldığını gösterir."[34] Velhasıl, dünyayı fethettiğini düşleyen bir erkek bunu kendi erotik nesnesine ulaşmak için istemektedir. Burada hâkimiyet arzusu, başka bir arzuya (imkânsız nesnenin neden olduğu arzuya) eklemlenmenin kılık değiştirmiş halinden başka bir şey değildir. Hâkimiyet arzusu hiçbir zaman ilksel değildir, ancak her zaman başka bir arzunun yer değiştirmesidir. Şayet arzuyu hâkimiyet açısından ele alırsak, kendimizi öznenin sahip olduğu öz-aldanıma teslim etmiş oluruz.

Lacan'ın arzu anlayışında bakış öznenin nesneye hâkim olmasının aracı değildir, fakat Öteki'nin görüş hâkimiyetine direndiği noktadır. Bakış öznenin görüşündeki anlamsız lekedir; özne onu doğrudan göremediği ve onun dışında kalan görsel alana bu lekeyi başarılı bir şekilde dahil edemediğinden dolayı, o öznenin görüşündeki hâkimiyet duygusunu tehdit eder. Lacan'ın işaret ettiği gibi, bakış "görüntüde eksik olan, yansıtıcı ve kavranabilir olmayandır."[35] Özne eksiksiz bir görüntüyle karşılaştığında dahi, bazı şeyler belirsiz kalır: Özne gördüğünün kendi arzusunu nasıl saptırdığını anlayamaz. Nesnenin bakışı, öznenin gördüklerinde özneyi içerir, ancak bu bakış görülür alanda mevcut değildir.

---

34 Sigmund Freud, *"Hysterical Phantasies and Their Relation to Bisexuality"*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, sayı 9, çev. ve ed. James Strachey, Hogarth Press, London, 1955, s. 155-166.

35 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X: L'Angoisse, 1962-1963*, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 2004, s. 294 (İngilizce çeviri yazara ait). Elizabeth Cowie'nin açıkladığı şekliyle "bakış, kadir-i mutlak gözün, onun tahakkümcü işleyişinin tersine çevrilmesidir". Elizabeth Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, s. 288.

Bakışın (ve aslında Gerçek'in) yansıtılmaya direnmesine karşın, sinema öznenin bakışla ilişkiye geçebildiği bir alan sunar, ki bu tür bir ilişkinin sinemanın dışında kurulabilmesi mümkün değildir. Erken dönem Lacancı sinema kuramı bir bakımdan haklıdır: Bizi sinemaya bakışın çekiciliği sevk eder. Fakat gördüğümüz gibi, bu hâkimiyetin değil, zevkin çekiciliğidir.

Film bakışı *objet petit a* olarak yerleştirme biçimiyle zevk vaat eder. Görsel alana (ve haliyle filmsel görüntüye) entegre edilemeyen bu nesne, izleyicilerin sinemaya her yolculuklarında bir anlığına olsun görme –ya da başka türlü bir ilişki kurma– umudunda oldukları muazzam bir sinemasal nesnedir. Bundan dolayı bakışın kendisi iktidarın/gücün bir antitezi olsa da, onun *objet petit a* olarak vaat ettiği zevk belirli bir güce –izleyicileri heyecanlandıran ve onları sinemaya taşıyan bir güce– sahiptir. Psikanalitik bir film çözümlemesi sinemanın bakışla kurduğu ilişkinin doğasını anlamayı amaçlıyorsa, istikametini bu güce doğru çevirmelidir.

Bilinçdışına Öncelik Tanımak

Öznenin rüyadaki konumuna, sinemadaki konumu kadar yaklaşan başka bir ortam yoktur.[36] Sinema, tıpkı rüyada olduğu gibi, özneyi kendisine önerilen yanılsamayı kabul etmesi için cezbeder. Rüya görürken eleştirel düşüncenin melekeleriyle ilişiğimizi keser ve bu deneyimi bize sunul-

36 Metz *Imaginary Signifier* kitabında bu bağlantıyı şöyle kurar: *"Geleneksel kurmaca filmlerin neden olduğu sinemasal durum, uyanıklık derecesini düşürmeye, uyku ve rüyaya adım atmaya yönelik genel bir eğilim gösterir. Bir filmin gösterimi sırasında, uykuya yeterince dalınmadığındaki bu uyuklama hali, uykunun öncesinden ya da sonrasından daha tehlikelidir."* Metz, *age*, s. 106-107. Metz sinema ve düş arasındaki benzerliklerin farkında olmasına rağmen, onlar arasında asli farklar kalacağını iddia eder, çünkü film bize bir düşün hissettirmeyeceği şekilde yabancı gelir. Bu iddiayla ilgili sorun, onun düşlerimizin formundan sorumlu olan faili fark edemediği ölçüdedir. Çünkü düşlere "yön veren" bilinçdışının öznesidir, uyanık/bilinçli özne ise düşü, sinemada olduğu gibi, yabancı ve gerçek-dışı olarak deneyimler.

duğu şekliyle kabul ederiz. Zira rüyada eleştirel düşünmekten ziyade, uyanık durumdayken hissettiğimiz hâkimiyeti kaybederiz. Bunu Lacan *Seminar XI*'de şöyle ifade eder: "Rüyadaki konumumuz son kertede cidden görmeyen birinin konumudur. Özne takip ettiği yolun nereye çıktığını göremez."[37] Görme konusundaki yetersizliğimiz can alıcıdır, çünkü travmanın istikametinde ilerleyen rüyalar gördüğümüzde, ister istemez başka bir yöne saparız. Sonuçta kendimizde gerçekle karşılaşma yönünde bilinçli bir istek duymayız, bu nedenle sinema izleyicisinin hâkimiyet kaybı önem taşır.

Özne rüyada olduğu gibi, bir filmi izlerken de onu yönlendiremez, takip eder –ve bu yüzden travmatik karşılaşmadan yüz çevirme gibi bir şansı yoktur. Özne rüyalarda anlatısal akışı yönetemez ama anlatının nereye doğru ilerlediğini takip eder. Bilinçten yoksun olan bu eylemlilik, öznenin rüyanın anlatısını yönlendirmede hiçbir rol oynamadığı anlamına gelmez. Ancak, rüyanın faili bilinç değil; bilinçdışının öznesidir. Aynı şekilde filmler de bilinçdışı ile ilişkilidir; ama bu ilişki onlara rüyadan daha kolay bir şekilde ulaşıp anımsayabileceğimiz şekildedir.

Rüyalar bilinçdışını serbest bırakır bırakmasına, ama rüya gören kişinin rüya gördüğünün farkına vardığı noktada, rüya –en azmdan kimi rüya görenler için– bilinçli eylemlilik adına bir fırsat sunarmış gibi gözükür. Bu farkındalık, bilince rüyanın kontrolünü sanki bilinçdışından çekip alma imkânı verirmiş gibidir. Rüya görüyor olduğumun farkına varınca, rüyamın alması gereken gidişata bilfiil karar veriebilirim. Fakat Freud kimi farkındalık anlarının nihai olarak aldatıcı olduğunu göstererek, bu ihtimali ivedilikle savuşturur. Freud'un ifade ettiği gibi, "rüya esnasında ortaya çıkan "bu yalnızca bir rüya" düşüncesi... deneyimlenenin gücünü indirgeme ve izlenenleri tahammül edilebilir kılma amacı taşır. Bu düşünce uykuyu teskin etmek için özel bir eyleyici işlevi görür, rüya-

37 Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 75.

nın sürdürülmesini engellemek ve kendisini harekete geçirmek için o anda herhangi bir sebebe sahip olabilir."[38] Rüyada rüya gördüğümüzün farkına vardığımız zamanlarda bile, bilinç kontrolü elimizden kaçıp kurtulmaya devam eder. Bilinç kontrolünün kendisi, bilinçdışı öznenin psişenin içsel sansürünü atlayıp geçtiği bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Bilinçdışını rüyanın (ya da sinema izleyiciliğinin) pratiği kadar uç boyutlara götüren başka bir deneyim yoktur.

Bu durum, bizler rüyanın bir bakıma hem yönetmeni hem de izleyicisi olduğumuz için rüyalarda bir sorun teşkil etmezken, sinemanın konumunda çok daha politik yüklenimlere sahiptir. Sinemada izleyicinin bilinç kontrolünden yoksun kalması, onu ideolojik manipülasyona karşı son derece savunmasız bırakır. Sinema izleyicisinin sözde-hayal âlemi, sinemanın başlıca politik sorununu teşkil eder: Film biçimi, izleyicilerin ideolojik işleyişin farkına varmasını sağlayan bir araç olarak hizmet görmekten çok, karşıt bir politik doğrultuda –eleştirel olmayan bir öznelliğin propagandasını yapmakta– önemli bir bileşen olarak işler. Sinema, kendilerinin eleştirel olmadığını anlamakta yetersiz kalan, eleştirel olmayan özneler üretir gözükmektedir. Bu sözde-hayal âlemi, ideolojinin bilinçdışı bir çağırma sürecini harekete geçirmesine olanak sağlar.

Psikanalitik sinema kuramı, yıllardır ana akım sinemanın bu ideolojik etkisini belgelemekteydi. İzleyicilerin büyülenmesi, *belirli* bir politik problemdi. Bu Laura Mulvey'in durumunda son derece nettir. Mulvey'in sinemasal politika anlayışına göre, sinemanın temel politik problemi, izleyicilerin sinemanın fantazmatik boyutuna ne ölçüde teslim olduklarıyla ilişkilidir. Erken dönem Lacancı sinema kuramcılarının neredeyse hepsi bu savı; ilerici bir sinemanın izleyiciyi büyülemekten çok bu büyülenmeyi yıkacağı inancını paylaşır.

38 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (Second Part), Strachey, Standard Edition, vol. 5, 1953, 488.

Bu sav, bilinç ve ideoloji arasındaki ilişkiyi anlama noktasında eksiktir. İdeolojiye bilinçli olmakla karşı çıkılmaz; aksine özneyi ideolojiye dahil eden ve bilinçdışı arzudan uzaklaştıran bizzat bilincin kendisidir. İdeoloji yalnızca bilinçdışı yollarla işlemez, aynı zamanda bizzat bilinç yanılsamasıyla –yani bilinçte saklı olan hâkimiyet varsayımıyla– işler. Görme sürecini bilinçle ilişkilendirmemiz, bakışın görüşü belirleyen rolünü fark etmemize mani olur. Bunun yerine bilinç özneye bakışın çarpıtmasını belirsizleştiren, görüş alanında neyin eksik olduğuna yer vermeyen bir imge sunar. Bilincin faaliyetleri kaçınılmaz şekilde bütünleştirici olduğundan, bilincin yapısı namevcudiyete yer veremez. Sinemanın gündelik yaşantımızdan ayrıldığı yer işte burasıdır: Sinemada çoğu zaman ortaya çıkan büyülenme sürecine teslim olur ve kendimizi izlediklerimize yavaş yavaş bırakırken, gizil olarak bakışı deneyimlemekteyizdir. Filmsel görüntünün ya da bir düş imgesinin mantığının peşine düşerken bakışla karşılaşabilir ve böylece bilinci kendi önceliğinden yoksun bırakabiliriz. Psikanalitik sinema kuramı, sinemasal deneyim hakkındaki şüpheleri savunacağına (dolayısıyla bilincin tarafını tutacağına), bakışla bir karşılaşma fırsatı yakalamak için bu deneyimin gerektirdiklerini kabullenmek yönünde daha önemli adımlar atmalıdır.

Şayet psikanalitik seansı film izleme edimi için bir model olarak kabul edersek, sinemasal deneyim bakışla karşılaşmamızda bize yol gösterebilir.[2] Analitik bir serbest çağrışım süreci, ancak bu çağrışımları üreten aygıtı (analitik seansın biçimini) dikkate almaksızın çağrışımlarda bulunduğumuzda, özneler olarak bizlerin –mümkün olduğu ölçüde– derin

[2] Öznenin sinemada ve bir psikanaliz seansındaki deneyiminin benzerliklerini göz önünde tuttuğumuzda; psikanaliz ve sinemanın aynı yılda (Lumiere Kardeşler'in ilk film gösterimi ile Bruer ve Freud'un *Studies on Hysteria* adlı çalışmalarının yayımlanması 1895'e rastlar) ortaya çıkmaları kimi yönlerden birbirleriyle alakalı olduklarını, sinemasal deneyim ile psikanalitik deneyimin birbiriyle bağlantılı olduğunu akla getirir.

düşüncelere dalmaktan kaçınıp seansın dinamiklerine kendimizi bıraktığımızda etkili olur. Çağrışım sürecinde analist özneyi bir yorumla keser, eğer bu yorum doğru yer ve zamanda gelirse, gerçeğin ağırlığı özneye çarpacaktır. Bu ancak öznelerin gerçekle ilişkilerini yorumlamaya başladıkları gerçekle bir karşılaşmanın ardından mümkün olur.

Sinemanın zeminine geri dönersek, sinemasal bakışın analistin yorumuyla nasıl aynı şekilde işlediğini, kendimizi sinemasal deneyime tamamen bırakmamız kaydıyla görebiliriz. Filme yatırımda bulunurken özne, (tıpkı serbest çağrışımdaki analisand[40] gibi) bakışla izleyiciliğindeki bir kesinti olarak karşılaşır. Bakışla kurduğumuz ilişkiyi onun travmatik deneyiminin ardından yorumlayabiliriz (yorumlamalıyız). Fakat öncelikle bunu tecrübe etmemiz gerekir ve bu deneyim izlediğimiz filmin mantığını takip etmemizi gerektirir.

Benim burada savunusunu yaptığım sinema kuramının, erken dönem Lacancı sinema kuramından ayrıldığı nokta işte budur. Erken dönem Lacancı sinema kuramına göre, amacımız sinemasal manipülasyonun faaliyet alanına karşı eleştirel bir mesafe almak ve daha en başmdan itibaren sinemasal deneyime şüpheyle yaklaşmak olmalıdır. Öte yandan hakiki bir psikanalitik sinema kuramı için eleştirel mesafe, bakışın gerçeğinden kaçınmanın başka bir yoludur. Eleştiri ne kadar köklü bir şüpheyle ilerlerse ilerlesin ya da sinemada ortaya çıkan ideolojik manipülasyona ne kadar dikkat çekerse çeksin, düşüncenin doğrultusunun bilinçli bir şekilde öznenin kontrolünde olduğu savından asla yeterince uzaklaşamaz. Bilincin kendisi gerçeğe konulmuş bir bariyerdir. Metz ve

40 Lacan, edilgin ve tek taraflı bir analiz sürecini temsil ettiği için hasta terimini reddeder ve onun yerine kendi geliştirdiği bir kavram olan "analisand"ı kullanır. Lacan'a göre analizi tek başına Büyük Öteki konumuna yerleşmiş olan analist belirlemez. Tersine, analist ile analisand arasındaki ilişki, bizzat analisandın etkin bir rol oynadığı, kendisini dile getirirken aynı zamanda analistin konumunu da sorguladığı; bu durumda analistin konumunu değiştirip kaydırabilen etkileşimsel bir süreçtir. Analist ile analisand arasındaki ilişkinin temelinde aktarım vardır." (Çev. n.)

Baudry geleneğinde çalışmalar sunmuş Jean-Louis Comolli gibi şahsiyetlerin sinemasal politika anlayışlarındaki sorun kesinlikle budur. Comolli şöyle der: "modern sinemanın ihtiyacı olan, sinema salonlarının aydınlatılmasıdır; karanlıktan farklı olarak aydınlatma beyazperdeden yansıyan berraklığı ne emer ne de onu ortadan kaldırır; tersine ona nüfuz eder, film karakterini ve izleyiciyi gölgelerden arındırır ve onları eşit bir düzlemde yüz yüze getirir."[41] İyi aydınlatılmış bir sinema Comolli'ye göre ilgi çekicidir, çünkü izleyicinin karartılmış dünyadan çıkıp soluk almasını ve sinemasal deneyim üzerinde bir derece kontrol sahibi olmasını sağlar. Bu bağlamda Comolli, karartılmış sinemayla uygun adım ilerleyen psikanalize saldırmaktadır.

Comolli'nin karartılmış sinemaya karşı isyanı, bir bütün olarak erken dönem Lacancı sinema kuramının temeldeki ittifakını ortaya serer. Bu gelenekteki düşünürler için psikanaliz, kendi politik sonuçlarını doğuracak bir teoriden ziyade, politik sonuçlar için kullanılacak bir araçtır. Psikanaliz onlar için sinemasal deneyimin karekteristiğini bildiren yanılsamaları açığa çıkarma olanağını verir; demek ki psikanalitik düşünceye borçlu olmadıkları bir seçeneğin savunusunu da yapabilirler. Bu seçenek Bertolt Brecht'in siyasi yöntemini takip eder ve onun yabancılaştırma etkisi (efekti) düşüncesine özel bir ayrıcalık tanır: o tıpkı Laura Mulvey ve Peter Wollen'm çektiği *Riddles of the Sphinx* (1977) gibi, kendi yapıntı varlığına dikkat çeken ve biteviye bir öz-bilinçle izleyiciyi şaşırtan bir sinema olabilir. Fakat bu politik seçenek, izleyiciyi kendi bilinçli düşünümselliğinde güven içinde bırakır. İzleyiciyi bilinç kontrolünden feragat etmekle değil, yükseltilmiş öz-bilinç ve eleştirel mesafeyle yabancılaştırır.

41 Jean-Louis Comolli, *"Notes on the New Spectator"*, çev. Diana Matias, *Cahiers du Cinema: The 1960s-New Wave, New Cinema, Revaluating Hollywood* içinde, ed. Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge, 1992, s. 214.

İdeolojik bir yapıyla mücadele edebilmemiz, bilinçli düşünümsellik süreciyle kendimizi bu yapıdan uzaklaştırmamıza değil, onun kırılma noktasını fark edebilmemize bağlıdır. Sinema özneyi kendi düşsel, fantazmatik arafında uyuşturduğunda, özneyi ideolojinin içine sokuyor olabilir, fakat bu aynı zamanda ideolojinin gücünü altüst eden travmatik gerçekle bir karşılaşma şansı da yaratabilir. Sinemasal büyülenmenin oluşturduğu politik soruna yanıt, böylece erken dönem Lacancı sinema kuramı tarafından sunulanın ters bir istikametinde yer alır: Sorun izleyicinin kendisini tamamen bu büyülenmeye teslim etmesi değil, fakat bu büyülenmeye karşı belirli bir mesafeyi sürdürmesidir. Onun büyüleyici tılsımını yok etmek için gündelik yaşamdaki tutumumuzu (bilinçli düşünümselliği) sinemaya ithal etmektense, sinemadaki tutumumuzu (bakışa açıklığımızı) gündelik hayata ihraç etmemiz gerekir. Bu, psikanalitik sinema kuramının bizi üstlenmeye çağırdığı tasarısıdır.

Gerçek bir psikanalitik sinema kuramı, sinemasal büyülenmeye tamamen dalmayı ve bakışın ortaya çıktığı çatlak noktalarına odaklanmayı savunur. Bunlar filmde izleyicinin rahatsızlık duyduğu ama aynı zamanda zevk aldığı noktalardır. Psikanalitik açıdan bilgili bir izleyici olmak için filmden zevk alınmalı ve filmde zevk alınan anlara dikkat edilmelidir. Bu aynı zamanda zevkin yalnızca sinemayla sınırlı olmadığını da ima eder.

Sinemanın Radikalliği

Sinemasal deneyimin en radikal yönü, bakışın kendisini orada görünür kılabilmesinde yatar. Uyanık yaşantımızda bakıştan kaçınır; *objet petit a*'nın bize kendisini göstermesini fark etmekten sakınırız. Dünyayı sanki erişimimize hazır vaziyetteymiş gibi deneyimleriz. Kendimizi bu hazır dünyayla etkileşimi yöneten bir edimci olarak düşünürüz ve bu anlayış uyanık yaşamın temel aldatısıdır. Lacan'ın ortaya koyduğu gibi "sözde uyanıklık durumunda bakışın atlanması, onun yalnızca gördüğü değil, aynı zamanda *gösterdiği* gerçeğinin de

atlanışı söz konusudur. Öte yandan rüyanın alanında imgelerin ne olduğunu nitelendiren, *onun gösterdiğidir*."[42] Rüyalarda şeylere biz yaklaşmayız, ancak onlar bize kendilerini gösterirler. Rüyada bakışı deneyimlememize izin veren, bu sergilemedir: Bakışla karşılaştığımızda, bize kendisini gösteren ama görsel alanımızda sabitlenemeyen bir nesneyle karşılaşmaktayızdır. Rüyanın biçimi, tıpkı sinemasal deneyimin biçimi gibi, bu karşılaşmayı olası kılar. Her ikisinde de şeylerin bize kendisini gösterdiği gerçeği, *objet petit a* olarak bakışla karşılaşmada anahtar vazifesi görür. Sinema bize rüyalar dışında başka hiçbir yerde rastlayamayacağımız şeyleri sunar.

Bakışın genel akıbeti üzerine düşündüğümüzde, sinemasal deneyiminin eşsiz değerini fark etmeye başlayabiliriz. Görsel alan üzerinde kontrol sahibiymişiz gibi göründüğümüz ölçüde ve buna bağlı olarak, bizim bakışımız –skopik itki– *objet petit a*'yı herhangi başka bir itkiden çok daha fazla saklar. Görme süreci, nereye, nasıl baktığımızın idaresi ne derece bizdeyse, bize gördüklerimiz üzerinde o oranda örtülü bir hâkimiyet duygusu verir. Örneğin *objet petit a*'yı bakış biçiminde görmektense, ses formunda duymak çok daha kolaydır, çünkü görmemeyi tercih ettiğimiz görüntülerdense duymamayı tercih ettiğimiz seslerle çok daha fazla karşı karşıya geliriz. Gözlerimizi kapatsak da kulaklarımızı kapatamayız, sonuç olarak bakışı görsel alanda ayırt etmek, işitsel alandaki sesi ayırt etmekten çok daha zordur. Bu zorluk fantazilerimizin inşasında en güçlü rolü bakışın oynamasına neden olur. Ulaşabilmemizin en güç olduğu *objet petit a* formu –bakış– hakkında fantaziler kurarız.

---

42 Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 75. Deneyimi çözümleme biçimi olarak fenomenolojinin sınırlılığı, bir nesnenin –özellikle de bakışın– bilinç tarafından halihazırda açıklanmadan kendisini nasıl gösterdiğini kavrayamamasından ileri gelir. Bakış, Husserl'in kavramlarıyla ifade edersek, bilincin sahip olduğu yönelimsel bir nesne değildir, bilinç onun belirişine hiçbir açıklama getiremez, çünkü o öznenin onda belirlediği ne varsa hepsini aşan bir deneyim noktasını işaretler.

Bu *objet petit a* formu, rüyada olduğu gibi sinemada da kendisini gösterir. O sinemayı erotize eder ve aynı zamanda sinemayı ideolojik yapının kendisini en fazla tehlikeye düşmüş bulduğu mevki olarak belirler. Bakışla ilişki, bir filmin varoluşsal ve politik boyutu için merkezdir. İdeoloji mütemadiyen bakışın travmatik gerçeğini gizlemeye çalışır, zira bu gerçek ideolojinin muhafaza ettiği toplumsal düzenin istikrarını tehdit eder. Bu istikrar, bütünlük yanılsamasına ve her şeyi simgesel olarak açıklama gücüne bağlıdır. Gerçek, yalnızca öznenin bakışında değil, ayrıca ideolojinin açıklayıcı gücündeki bir kırılma noktasına da işaret eder. Başka bir deyişle, Gerçek salt onunla karşılaşan özneyi değil, Büyük Öteki'yi de travmatize eder. Simgesel otoritenin özneler üzerindeki üstünlüğü, tüm otoritelerin sahtekârlığını ifşa eden travmatik gerçekten kaçınmasına bağlıdır. Özne travmatik gerçeği gördüğünde, simgesel otoritenin her şeyi açıklama konusundaki başarısızlığını fark edecektir. Bakışm politik gücünün esası budur. Bakışla karşılaşma özneyi travmatize etmesine rağmen, o aynı zamanda öznenin özgürlüğü –Büyük Öteki'nin kısıtlamalarından bağımsızlaşmak– için bir zemin sağlar.[43]

Özne için bu karşılaşma, Büyük Öteki'nin varolmadığını, onun öznenin simgesel kimliğine dayanak sağlamada yetersiz kaldığını ortaya çıkarır. Büyük Öteki bir anlam dünyası yaratarak özne üzerindeki hâkimiyetini sürdürür: Bu dünyanın anlamlı olduğu kabul edildiğinde, Büyük Öteki ve onun otoritesine tabi olunur. Bu tabiiyet süreci, öznenin her şeyin anlamlı kılındığı bir dünyada yaşamasına imkân verir.

43 Belki belirtmeye gerek yok ama, Büyük Öteki'nin sınırlandırmalarından böylesi bir özgürleşme düşüncesinin neoliberal anlamdaki özgürlükle hiçbir alakası yoktur. Birleşik Devletler'in himaye etmeye çalıştığı özgürlük, Büyük Öteki'yi reddetmekle değil, ancak ona teslimiyetle sağlanan ekonomik özgürlüktür. Bu özgürlük anlayışını kabullenen biri, kim olduğuna dair hissiyatını neoliberal ideolojide bulur, yoksa kendi öznelliğinin mutlak temelsizliğiyle yüzleşmekte değil. Psikanalizin özneyi yönlendirdiği özgürlük anlayışı böylesi bir yüzleşmedir.

Fakat bu anlam dünyasının ayakta kalması, öznenin Büyük Öteki'ye teslim olmasına bağlıdır. Özne anlamın bedelini özgürlüğüyle öder. Travmatik gerçekle karşılaşma, yani Büyük Öteki'deki anlamsızlık noktasıyla karşı karşıya gelme özneyi kendi bağımlılıklarından kurtarır. Travmatik karşılaşma anında özne, Büyük Öteki'nin ve onun sürdürdüğü simgesel evrenin temelsizliğini –ve nihai olarak mevcut olmadığını deneyimleyecektir. Travmatik karşılaşma, ana gösterenin (master signifier) mantıkdışı statüsünü ortaya çıkarır. Paul Eisenstein'ın belirttiği gibi, "o bize dünyayı anlamlı kılabilme olanağı sağlayan ilkenin anlamsızlığını ya da abesliğini sergiler. Yasayı bizim kurduğumuz, ancak nihai zemini aklm etki alanında bulunmayan bir şey olarak açığa çıkarır"[44] Anlam için ana gösterene duyduğumuz bağlılık, onun karşılamakta yetersiz kaldıklarına tanıklık ettiğimizde zorunlu olarak buharlaşıp gidecektir.

Gerçekle travmatik karşılaşmanın sonucunda özgürlüğün kapıları özneye açılır. Simgesel düzenin başarısızlığa düştüğü nokta –ve bizim bu noktayla ilişkimiz– özneler için kurucu bir niteliğe dönüşür. Kişi varlığının temelini ideolojinin ana göstereninin başarısındansa onun başarısızlığında bulur. Bu süreç ideolojik özneyi, siyasallaşmış özgür bir özneye dönüştürür. İdeolojik bir yapıya başkaldırabilmemiz, ideolojinin gizlediği boşluğun bizzat kendisini gösterdiği, bu yapının kırıldığı gerçek noktayı fark edebilmemize bağlıdır. Özgün olan her politik hareket kendi başlangıç noktasına gerçekle karşılaşmada sahip olur. Bu, gerçekle travmatik karşılaşmanın sihirli bir etkiye sahip olduğu demek değildir. Yalnızca, öznenin sürekli tutmaya çalıştığı özgürlük olanağını ona sunar.

Sinemanın gerçekle travmatik karşılaşmayı olanaklı kılması, ideolojinin gücü için bir tehdit oluşturur. Bununla

44 Paul Eisenstein, *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and the Hegelian Subject*, State University of New York Press, Albany, 2003, s. 71.

birlikte sinema tarihi, belki de diğer sanat biçimlerinin tarihinden çok daha fazla, ideolojik taleplere bağlılığın kaydını sunar. Klasik Hollywood sineması ve onun çağdaş takipçileri, kapitalist toplumun ideolojisine sürekli fantazmatik bir dayanak sunarlar. Theodor Adorno'nun *Minima Moralia*'da tarif ettiği gibi "sinema, özneleri toplumsal işlevlere dönüştürmeyi öylesine farkına varılamaz şekilde gerçekleştirir ki, onlar bütünüyle kapsanmış, artık herhangi bir çatışkının farkına varamaz, kendi insanlıklarını kaybedişlerinden insani bir şey ve samimiyetin keyfiymiş gibi zevk duyar haldedirler."[45] Sinema travmatik bir karşılaşmayı vaat etmekle birlikte, aynı zamanda uysal özneler yaratarak her türlü travmayı ehlileştirmeye çalışır.

Bu karşıt eğilimlerin bir aradalığı, sinemanın ideolojik değerinin onun herkese açık –duruma göre değerlendirilir– olmasından kaynaklandığını gösterir. Bu tür bir analize girişmek için Lacancı sinema kuramına göz atabiliriz. Belirli bir filmi incelediğimiz ve analiz ettiğimizde, araştırmamız filmin bakışla –ve genelde gerçeğin travmasıyla– kurduğu ilişkiyle ilgili olacaktır. Belirli bir film bakışı baştan sona gizleyebilir mi? Film bakışı ulaşılmaz bir namevcutluk olarak mı sürdürmektedir? Bakışm travmasını fantazmatik bir senaryo aracılığıyla ehlileştirebilir mi? Yoksa bu fantazmatik senaryoya bakışı fantazinin altını içeriden oymak için mi katar? Ve belki de en önemlisi, film bize bakışm travmatik aktarımmda onunla bir karşılaşma olanağı sunmakta mıdır?

Bu soruları cevaplarken, mesele filmlere methiyeler düzeceğimiz ya da onları mahkûm edeceğimiz kategorileri bir araya getirmek değil, fakat belirli filmlerin sahip olduğu ruhsal ve politik güce yönelik bir anlayış tarzı geliştirmektir.

45 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, çev. E. F. N. Jephcott, Verso, New York, 1978, s. 206.

Bakışın Yerleştirimi

Kitabın ilerideki dört bölümü, bakışı fantaziler aracılığıyla mevcut kılan, bakışı kökensel bir namevcudiyet olarak sürdüren, fantaziye dönüş yoluyla bakışa perde çeken ve bakışla travmatik bir karşılaşmayı harekete geçiren filmlerin bakışla kurduğu farklı ilişki tarzlarını keşfedecektir. Tartışmamda görülebileceği üzere, sinemanın politik ve varoluşsal açıdan temel faaliyeti, filmin bakışı yerleştirme biçimidir. Sinemanın bakışı tümüyle bertaraf edemeyeceği şayet doğruysa, sinemanın politik işleyişi filmin travmayla başa çıkmasına ve *objet petit a* olarak bakışın verdiği zevkle eş tutulabilir. Böylece filmin bakışı yerleştirirken kullandığı farklı yolların incelenme süreci, farklı türlerdeki filmlerin politik değerini aydınlığa kavuşturacaktır.[46]

Sinemanın bakışla olan ilişkisine öncelik tanınması ve farklı filmlerin (ve yönetmenlerin) bu ışık altında incelenmesiyle, sinema tarihi hakkında yeni bir düşünme tarzı ortaya çıkar. Filmleri türlerine, ülkelerine, tarihsel dönemlerine göre gruplamaktansa, onları bakışa nasıl yaklaştıklarına göre sınıflandırabiliriz. Sonuçlar kronolojik tarihe meydan okur: Bakışın olası tüm yerleştirimleri, sinemanın keşfinden bu yana mevcuttur. Filmlerinde bakışla kurdukları ilişki sebebiyle farklı dönemlerden ve dünyanın farklı bölgelerinden gelen yönetmenler arasındaki benzerlikleri bu sayede görebiliriz. Filmleri bu şekilde düşünmek aynı zamanda bize belirli bir yönetmenin ya da bir sinema hareketinin filmlerini bir araya getirme olanağı sunmaktadır.

Sinemasal deneyimde bakışa merkezi bir rol verilmesiyle birlikte, burada seçtiğim bakışa yönelik yaklaşımların altın-

---

46 Farklı bakış yerleştirimlerinin izahı düpedüz *auteur*'e ait bir meseledir, öte yandan ileride ele alınacak *auteur* anlayışı yönetmenin yapıtı üzerinde bilinçli bir kontrole sahip olduğu düşüncesine bağlanmaz. Bana göre auteur, bakışla özgül bir sinemasal ilişki kurma biçimini vekaleten dolduran bir konumdan başka bir şey değil.

da sayısız birçok başka örneği bulmak mümkündür. Yönetmenleri ve sinema hareketlerini görünüşte karşıt olan iki sebebe –gösterdikleri aşırılıklara ve benzerliklere– göre kitaba dahil ettim. Bakışı açıkça ve tanımlayıcı bir şekilde yerleştiren filmler üzerinde durdum, çünkü böyle filmler bakışın yerleştiriminde daha belirsiz kalan diğer filmlere yönelik bir içgörü kazandıracaktır. Bununla birlikte sinema öğrencileri ve araştırmacılarının (ve hatta alan dışındaki sinema meraklılarının) bilebilecekleri filmlere odaklandım. Amacım kabul görmüş bir standarda ayrıcalık tanımak değil, ancak bu filmlerde dahi sinemanın potansiyel radikalliğinin kendisini nasıl sergilediğini göstermektir. Kimi okuyucu bu kitabın eksikleri kapatmak için genişletilmesi gerektiğini rahatlıkla düşünebilir, ancak yer bakımından sınırlı olmak, örneklerin anlaşılması zor olmalarındansa fikir verici olmalarını gerektirmektedir.

Burada bakışla ilgili ayrıntılandırdığım dört yaklaşımın her biri kendisini çeşitli yollarla göstermektedir. Farklı yaklaşımlar kuramsal olarak açıklandıktan sonra, buradaki dört bölüm bakışın dışavurumlarının izini temel bilgilerden nüanslara doğru sürmektedir. Bunun için her bölüm bakışın belirli bir yerleştirimini doğrudan örnekleyen yönetmenler ya da sinema hareketleriyle başlamaktadır. Buna müteakip örnekler, bakışla bu ilişkiyi daha komplike bir şekilde ele almakta ve nitelendirmektedir. Fakat yine tekrar edelim, bu bir kronoloji ya da bir devamlılık seyretmeyecek. Bakışa yaklaşımda daha incelikli davranan [sinemasal] gelişmeler, çoğu kez daha net olan kronolojik gelişmelerden önce gelmektedir. Bölümler bu yüzden tarihsel olmaktansa, mantıksal bir gelişim izliyor. Bu mantık, bakışın yerleştirimini daha dolambaçsız yoldan alan yaklaşımların daha karmaşık olanlara göre daha değersiz olduğunu ima etmez. Gelişimin mantığı diyalektiktir: Nüanstaki her kazanım için dolaysızlık ve güçte bir kayıp mevcuttur.

Birinci bölüm, bakışı fantazmatik çarpıtma yoluyla sinemasal imgenin aşırı-mevcudiyetinde betimleyen filmleri incelemektedir. Bu filmlerde toplumsal gerçekliğimizin normalde görünmez olan boyutu görünürlük kazanır. Fantazi ideolojinin kapatamadığı yerleri örterek kamusal ideolojiye dayanak sağlar. Bu nedenle umumi yaşamda rahatça görünemeyen kirli sırları, gizli müstehcenlikleri zorunlu olarak içerir. Örneğin, *Dr. Strangelove* (Dr. Strangelove,or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb/1964) gibi bir film, kamusal alanı militer otoritenin fantazmatik altyapısı kılar ve dolayısıyla kamu iktidarının altını oyar. Bu tarz bir film bakışı gizleyen bir fantazi sunduğu halde, filmin kendisi fantaziye öyle çok gömülmüştür ki, fantazinin gücünü içeriden yok eder. Böylesi bir filmin izleyicisi, doyumsuzluk üzerinden politikleştirilmez, aksine toplumsal düzenin zemininin bu açık teşhiriyle boğuşmak zorunda kaldığı için siyasallaşır. Bu, izleyicinin kamusal ideolojiyle libidinal bağlarını çözerek işleyen bir siyasallaşma düzenini temsil eder. Bu siyasallaşmanın nasıl doğduğu ve işlediği, yalnızca bakışın analiz edilmesiyle anlaşılabilir.

İkinci bölüm, bakışı sinemasal imgeye musallat olan bir namevcudiyet olarak sürdüren filmleri incelemektedir. Böylesi filmler, izleyicide namevcudiyete yaptıkları vurguyla uyandırdıkları arzuyu yatıştırmayı reddederler. Burada Öteki'nin arzusunu dışavuran namevcut bakış, görüş sahasının (ve bu nedenle de erişilebilir olanın) dışmda kalır ve filmsel görüntünün kendisine indirgenemez. Böylelikle bu filmler travmatik gerçeği varlığından çok onun yokluğuyla ortaya çıkarırlar ve arzulayan izleyicinin sinemadan fantazmatik cevaplardan ziyade sorularla ayrılmasını sağlarlar. Arzu sineması, fantazi sinemasından farklı bir sinema düzenidir, ama politik ve varoluşsal açıdan benzer meselelerle uğraşır. İzleyicinin arzularını çözüme kavuşturmak için fantazi kurmayı reddeden

Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941), bu tarz bir sinemanın paradigmatik örneğidir. Bu inkâr, izleyicilerin doyumsuzluk hislerini ve arzularını destekleyerek, bundan haberdar olmasalar bile, onları siyasallaştırır.

Ne var ki, bir film için arzunun mantığına sadık kalmak zordur. Bunu sürdüren filmler, çoğu kez yaygın bir kayıtsızlık ve hatta muhalefetle karşı karşıya kalırlar. Sonuç olarak, arzunun yapısal doyumsuzluğu için fantazmatik bir çözüm üretmek, bir film için en bilindik teyelleme yöntemidir. Üçüncü bölüm, arzuyu yalnızca bir fantazi senaryosunda çözüme kavuşturmak için tetikleyen, izleyiciye bakışı onun mevcut travması olmaksızın deneyimleyebileceği bir ekran sunan filmleri ele almaktadır. Çoğu film arzu ve fantaziyi ilkin bir eksiklik hissi (bakışı namevcudiyet olarak) yaratmak, ardından da bu namevcutluğu doldurmak amacıyla birbirine kaynaştırır. Bu filmler bakışı yalnızca onu ehlileştirmek için harekete geçirirler ve aynı süreçte izleyiciyi de ehlileştirme amacını güderler. Bu bölümdeki *Shindler'in Listesi* (*Schindler's List* / 1991) örneği, filmin en korkutucu travmaları bile evcilleştiren bir senaryoyu nasıl fantazileştirebildiğini göstermektedir. Travmatik bakışın fantazmatik çözümü, Hollywood sinemasının başlıca ideolojik uygulamasıdır ve bu çözüm aracın kendi zorunluluklarından dolayı sinemanın kendisini kaptırdığı bir ayartıdır.

Bu noktaya kadar, bakış ister temelde erişilmez isterse de bir çarpıtma süreciyle ulaşılabilir olsun, bir nesne olmayı sürdürür. Fakat izleyiciye fantazmatik bir ekran sunmaksızın bakışı deneyimlemelerine fırsat veren filmler de bulunmaktadır Dördüncü bölüm sinemayı bu doğrultuya sokan filmleri incelemektedir. Arzunun evreni (bakışın namevcutluğu) ile fantazi evrenini (bakışın yanıltıcı mevcutluğu) katı bir biçimde birbirinden ayıran bir film, bakışla ve böylece Gerçek'le travmatik bir karşılaşmayı sahneleyebilir. Bu katı ayrım, izleyicinin Gerçek'i sabitlenmeyen, bir dünyadan diğerine zorla

giren bir öğe olarak deneyimlemesini sağlar. Bu süreç doruk noktasına David Lynch'in filmlerinde ulaşır. *Kayıp Otoban* (*Lost Highway*/ 1997) örneği, arzu ve fantazi evrenlerinin birbirinden ayrılmasıyla elde edilen travmatik gücü ortaya çıkarır. İzleyiciyi bakışın gerçeğiyle travmatik bir karşılaşmaya davet eder; ki bu karşılaşma izleyicileri simgesel kimlikleriyle bağlantılı olarak yeniden konumlandırır. Gerçekle travmatik karşılaşmanın politik değeri, bu yeniden düzenlemede yatar: İzleyicilerin kendilerine –ve ayrıcalık tanınan simgesel yapıya– boşluğun perspektifinden bakmalarını sağlar. Bu bağlamda travmatik karşılaşma, izleyiciyi simgesel kısıtlamalardan serbest bırakırken, bir özgürlük olanağını yansıtır. Bu karşılaşma eşzamanlı olarak hem korkutucu hem de özgürleştiricidir.

Sinemasal deneyimin –Hollywood sinemasında bile– gizil olan radikal boyutu, Lacancı sinema kuramının tarihsel olarak atladığı ve benim ileriki sayfalarda vurgulamayı umut ettiğim noktalardır. Sinema bakışa yönelik farklı duruşlar sergilediği için, bir filmin politik değerini a priori olarak keşfetmek imkânsızdır. Elbette sinema sık sık ideolojiyi yaymakla uğraşabilir ve hatta ideolojiye fantazmatik bir destek sağlayabilir, fakat aynı zamanda bunun tersini yapma gücüne de sahiptir. Bir filmin ne yaptığını bulmak için, her zaman bakmak ve görmek gerekir.

BİRİNCİ BÖLÜM

FANTAZİ SİNEMASI:
Ortaya Serilen Aşırılık

1. Fantazi ve Gereğinden Fazlasını Göstermek

Özne bakışı doğrudan kavrayamaz. O öznenin hiçbir zaman sahip olmadığı kayıp nesnedir, demek ki öznenin onu geri kazanmasının imkânı yoktur. Bu nesnenin kaybıyla arzunun ortaya çıkışı aynı anda gerçekleştiğinden, arzunun bu nesneyi elde edip doyuma kavuşması asla mümkün değildir. Arzuyu tatmin edecekmiş gibi görünen herhangi bir nesne elde edildiğinde, kaçınılmaz olarak " bunun o olmadığı" keşfedilir. Ya da başka türlü dile getirirsek, öznenin bakışı dolaysız bir şekilde görebildiği an, bakışın bakış olmayı sona erdirdiği andır. Sonuç olarak özne nesneler dünyası ile dengeli bir ilişki sürdürür, ama *objet petit a* olarak bakışla bunu sürdüremez. Bakış, öznenin kerteriz noktasını bulmasıyla temsil edilen dünyada bulunmaz. Bununla birlikte, fantazi özneye bu ikilemden bir çıkış yolu sağlar.

Fantaziyi genellikle J. R. R. Tolkein'in yazdığı *Yüzüklerin Efendisi* gibi edebi eserleri ya da Peter Jackson'un Tolkien'in bu eserinden uyarladığı üçleme gibi filmleri kapsayan sanatsal bir tür olarak düşünürüz. Fantaziyi bu açıdan tanımlayan özellik, onun artık fiziksel evrenimizin sınırlarının geçerli olmadığı büyülü bir dünyanın tasvirini sunmasıdır. Psikanalitik fantazi anlayışı[1] çok daha geniş kapsamlı olmasına rağmen, fantazinin türsel tanımlamasıyla bazı benzerlikler taşır. Psikanaliz için fantazi, ideolojideki boşlukları dolduran imgesel bir senaryodur. Başka bir deyişle, fantazi özneye toplu n-

1 Lacan'ın en kapsamlı fantazi tartışması, "The Logic Fantasy" başlıklı henüz yayımlanmamış olan *Seminar XIV*'te yer almaktadır.

sal varoluşun taleplerince yaratılan doyumsuzluk dışında bir yol olduğunu düşleme fırsatı verir. Fantazi kurma sıradan bir gündüz düşünden sanat eserine, oradan tüm inanç sistemlerine dek sayısız şekilde gerçekleştirilir. Fantazi, toplumsal gerçekliği hayali bir eylemle çarpıtarak, imkânsız nesneye bir açılma yaratır ve dolayısıyla öznenin başka türlü erişemeyeceği zevke anlık bir erişim sağlar. Sanat eserleri, özel fantazileri genel fantazilere çevirirler, paylaşılan doyumsuzluğa imgesel bir karşılık verirler ve böylelikle onları üreten bireylerin ötesinde bir ilgiye nail olurlar. Fantaziyi bu şekilde anlarsak, her film kişisel bir düşü ortak bir seyre çevirdiği ve toplumsal gerçekliği bunun üzerinden çarpıttığı oranda birer fantazidir. Gerçekçi bir filmin bile fantazmatik bir boyutu vardır: Gerçekliğin temsili o gerçekliği dolayımlar ve onu başka bir biçime taşır. Bu biçimsel jest, fantazinin önemi için esas noktadır.

Fantazi sahip olduğu biçim sayesinde, öznenin kayıp nesneyle, o sadece erişimin dışında kalan bir nesneymiş gibi ilişki kurmasına olanak tanır. Fantazide özne ve kayıp nesne arasında ontolojik olmaktan ziyade, uzamsal ya da mekânsal bir engel vardır. Özne fantazisinde nesneyi halen elde edememiş olmasına rağmen, kendisi için geçerli olmasa da, bir ihtimal olarak onun elde edilebileceğini düşler. Fantazi her şeyden önce imkânsızlıktan bir olanak yaratır.

Fantazi özne için, Giorgio Agamben'in yargı düzeni için işlediğini düşündüğü istisnai durum gibi faaliyet gösterir. Agamben'e göre istisnai durum yargı düzeninin normal işleyişini askıya alır ve egemen gücün özne üzerinde yasanın dolayımı olmaksızın kendisini göstermesine izin verir.[2] Örneğin, Guantanamo tutuklularının durumunda onun nasıl işlediğini görebiliriz. Bu tutuklular ne hükümlü ne de savaş suçlularıdır; yasal ilkelerin uygulanmadığı istisnai bir konumu doldurmaktadırlar. Onları konumlandırabilmek adına

2 *Bkz.* Giorgio Agamben, *State of Exception*, çev. Kevin Attell, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

egemen güç (özellikle de George W. Bush) yasada istisnai bir durum ilan etmek zorunda kalmıştır. Fantazinin ideolojinin kısıtlamalarını geçerek onun ötesinde bir konum oluşturması gibi, bu istisnai durum da yasal ilkelerin dışma çıkan bir konumu biçimlendirir. Yasa ve ideoloji işlev kazanmak maksadıyla kendi işleyişlerini (istisnai durum ve fantazi) istisnaya dayandırırlar. Bu harici alanda, imkânsız olanın başarıldığı tahayyül edilir: istisnai durumun mevcut olduğu bir vakada doğrudan adalete, fantazi durumunda ise imkânsız nesneye ulaşıldığı hayal edilir.

Fantazi arzuyla ilgili olarak, yasal düzene ilişkin istisnai durum gibi tali bir yol değildir. Fantazi bir senaryo kurar ve öznenin kendisini arzulayan bir özne olarak görmesiyle eşgüdümlü ilerler. Fantazi olmadan arzu için ilksel bir dürtü bulunmayabilir; bununla birlikte fantazi kendi sunduğu imkânsızlığı rasyonalize ederek ya da onu gerekçelendirerek, paradoksal bir şekilde öznenin arzusuyla uzlaşmasını sağlar. Diğer bir deyişle, fantazi öznenin ruhsal ekonomisinde bir takviye gibi görünmesine karşın, aslında fenomenolojik bir önceliğe sahiptir. Bu durum, sinemada olduğu kadar başka hiçbir yerde bu denli aşikâr değildir. Fantazi boyutunu kararlılıkla söküp atmaya çalışan filmlerde bile, o varlığını minimal düzeyde sürdürür. Bu anlamda fantazi sineması, yalnızca aracın kendi doğasında bulunan bir yönü vurgulayan bir sinema modelidir.

Sinemanın fantazmatik boyutu, imkânsız nesne olan *objet petit a*'nın bakış biçiminde düzenlenmesine olanak sağlar. Toplumsal gerçekliğin gündelik yaşantısı içinde, bakışın (çarpıtma yoluyla) bu gerçekliğin yapısını nasıl şekillendirdiğini göremeyiz. Bunun yerine simgesel bir yapı tarafından belirlenmiş, anlamlı ve görünüşte bütünlüklü kılınmış bir dünyayla karşılaşırız. Bakış bu simgesel yapıya rağmen, deneyimlerimizde devamlı olarak belirir. Bakış görünür olanın temelidir, onu (ve onun görsel alanı çarpıtmasını) kendiliğinden kabul-

lenmemizin nedeni budur. Ama onun yerine, içinde her şeyin sabitlenmiş gözüktüğü bir gerçekliği görürüz.[3]

Oysa bakış, sabitlenemeyen, başka nesnelerin düzlemine indirgenemeyecek olan bir nesnedir. O, gerçekliğin içinde bulamayacağımız, gerçekliğin aşırılaşmış bir parçası olarak dışarı fırlar. Bakış gerçekliğin normal işleyişindeki bir bozulmadır, çünkü toplumsal gerçekliğimizin salt nötr bir alan olarak var olmadığına işaret eder. Gerçeklik daha ziyade görülen, bizim görme eylemi aracılığıyla kurduğumuz bir şey olarak ortaya çıkar; sonuç itibariyle gördüklerimizin kendisi gerçekliğimizde bakış olarak içerilir. Bu anlamda *objet petit a* olarak bakış, toplumsal gerçekliğin nesnel yapısına öznelliğin zorunlu olarak bıraktığı lekeden başka bir şey değildir. Öznelliğimiz dışında kalan bir görüş alanı asla yoktur ki, öznellik görüş alanını kurduğu sırada onu çarpıtır. Örneğin ebeveynlerimizin çocukları olarak bizlerle ilişki kurarken nasıl ebeveyn gibi davrandıklarını, onların ebeveyn olarak tanımlanmış kimliklerine bağlamayız. Ya da siyasi bir liderin nasıl iktidar sahibi olduğunu, daha çok o liderin kişisel niteliklerine bağlarız, bunun otorite yanlısı bir konumu yüklenmekle ilgili olduğunu görmeyiz. Gündelik yaşantımızdan kaçan bu leke, sinemanın fantaziyi alenen sahneleyebilmesiyle görünür hale gelir.

Birinci kısımdaki bölümler, bakışı fantazi aracılığıyla görünür kılan, görünür alanın sinemasal çarpıtmasını ön plana çıkaran bir sinemanın yaratım çabasını sorgulamaktadır. Sinema fantaziler inşa ederken, elbette izleyicinin arzusunu tamamen saf dışı bırakamaz, fakat benim burada incelediğim filmler arzu uyandırmakla pek ilgili değildirler. Bu filmler izleyicilerin mevcut tatminsizliklerini hatırlatmaya değil, onları aşırı doyum anlarıyla rahatsız etmeye odaklanırlar. Hat-

3 Her şeyin sabitlenmiş göründüğü bir dünyada elbette çatlaklar ortaya çıkacaktır. Toplumsal gerçekliğimizdeki boşluklar ara sıra görünürlük kazanırlar ve potansiyel olarak her zaman devrimci dönemlerde ortaya çıkarlar. İdeolojik bir yapının devamlılığı kendi boşluklarını gizleyebilmesine bağlıdır ve onların başarılı bir şekilde gizlenmesi bizim gündelik yaşamımızı kurar.

ta Sergei Eisenstein ve Charlie Chaplin gibi ilk sinemacılar arasında bile böyle bir çabayı görebiliriz. Yine de ana odak noktası, sinema tarihinde bakışın fantazmatik tasvirini sunan çeşitli film hareketlerinin farklı dönüm noktaları üzerinedir. Bu analiz Stanley Kubrick'le başlayıp oradan Spike Lee ve Michael Mann'e uzanıyor ve nihayetinde Federico Fellini ile son buluyor. Bu yörüngenin amacı, fantazi sinemasının gelişiminin, izleyicileri gördükleri ve deneyimledikleri açısından nasıl bir dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu göstermektir. Sinema fantazi vasıtasıyla bakışın aşırılığını görünür kılarak, toplumsal gerçekliğimizi sessizce harekete geçiren gizli zevkin farkına varmamızı sağlar. Böylelikle de izleyicileri zevklerinin kaynaklarıyla yüzleştirir ve onları nötr bir toplumsal gerçeklik yanılsamasından kurtarır. Fantazi sinemasının politik, etik ve varoluşsal gücünü aldığı yer burasıdır.

Kubrick'le birlikte sinemasal fantazi, bizzat simgesel otoritenin saklı zevkini –onun libidinal temelini, otorite figürlerinin kendi iktidarlarını kullanmaktan zevk aldıkları gerçeğini– uç bir noktada ifşa eder. İzleyiciler tarafsızlık kaybını kendilerinde değil, iktidarda görürler. Nitekim, bu filmler açığa vurucu bir güce sahip olmalarına rağmen, izleyicide fazla hasar bırakmama eğilimi gösterirler.

Lee'nin sinemasına gelecek olursak, o saklı zevkin yalnızca otorite figürlerinde değil, tüm öznelerde mevcut olduğunu gösterir. Saklı zevk her türlü toplumsal ilişkide iz bırakır. Öte yandan Mann fantazi aracılığıyla tasvir edilen aşırı zevk deneyimine başka bir sürpriz dönüş daha ekler: Onun filmleri bu fazlayı bertaraf edebildiğimiz inancına bel bağlamaktan kaçınmamız gerektiğini gösterir. Aşırı zevk yalnızca sıkıntının kaynağı değildir: O aynı zamanda etik varlığımızın da temelidir. Bakışla bu şekilde ilişki kurmanın sınırları, incelemeyi Fellini'nin filmleri ile sonuçlandırarak belirgin kılınacaktır. Fellini fantaziyi uç noktasına götürerek onun boğucu doğasını gösterir. Kubrick'ten Lee'ye, oradan Mann ve Fellini'ye

ilerleyen bu yörünge, meseleyi giderek daha komplike bir şekilde ele alırken, bakışın fantazmatik sunumunun izini sürmektedir.

Sinemayı harekete geçiren en temel dürtülerden biri, onun görünebilirliği; önceden görünmez (görülemeyen) olanı görünür kılması, izleyicinin normalde görmediklerini görmesine olanak tanımasıdır. Çoğu sinema kuramcısı, sinemanın bu yönünü onun en göze çarpan özelliği olarak saptar. Sözgelimi Joel Black'in iddiasına göre "sinemanın esas etkilerinden biri, izleyiciye yüzeydeki görünümlerin örtüsünü delip geçebilme ve bizzat gerçekliğin gizli yapısını görebilme imkânı sağlayan bir tür gelişmiş X-ray görüşü sunmasıdır."[4] Black için bu gelişmiş görüş imkânının anlamı, sinemanın başlıca tehlikesini ve çağdaş dolayımsızlık ve teşhir kültürümüzü temsil eder. Sinema genel (ve genelleyici) bir görüş için, her şeyi görünür kılma tehdidine sahiptir. Black sinemanın gelişmiş bir görme hissi yarattığını vurgularken kuşkusuz haklıdır, ancak bu gelişimin vurgusunu yanlış bir yerde konumlandırır ve bu nedenle sinemasal deneyimin tehlikelerini gözünde büyütür. Black'in tersine izleyiciler, gerçekliğin gizli yapısını görebildiklerini hissetmezler, fakat gerçeklikte gerçeklikten daha fazla olanı –gerçeklik deneyimimize eşik edip deneyimimizde saklı kalan *objet petit a* olarak bir bakış-fazlasını görebildiklerini hissederler. Bu fazlanın ürettiği çarpıtmayla karşılaşma vaadi, izleyicilerin sinemaya gitmelerindeki temel etkenlerden biridir ve bu fazlayı sinemanın fantazmatik boyutu görünür kılar.

1970'ler ve 1980'lerde sinema kuramcıları, sinemada aşırılığın oynadığı role – anlam üretimindeki zorunlulukların ötesine geçen filmlere– dikkat etmeye başlamışlardır. Özellikle Roland Barthes, Stephen Heath ve Kristin Thompson aşırılığı doğrudan bakışla ilişkilendirmeler de, onu bilmenin ve

4 Joel Black, *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*, Routledge, New York, 2002, s. 61.

kuramsallaştırmanın önemine vurgu yaparlar. Barthes sinemasal fazlayı, hem düz anlamın hem de yan anlamın ötesine geçen bir anlam şeklinde, "boğuk anlam" olarak sınıflandırır. O anlama meydan okuyan bir anlam; gösterileni olmayan bir gösterendir.[5] Boğuk anlam anlatıya ya da anlatının bağlantıda olduğu unsurlara ilave edilmez, bunun yerine o filmin anlatı yapısının sınırlarını aşar. Bu filmsel fazlalık kuramcılarına göre fazla, anlatı yapısının zorunluluklarıyla ilişkili olan aşırılıktır ve bundan dolayı da sinemasal metni okuma ve yorumlama yeteneğimizi sınırlandırır. Aşırılık, yorumlamamızın neleri kapsayamayacak olduğuna işaret eder.[6]

Aşırılık kuramcıları tam da bu noktada bir engelle karşılaşır: şayet bu fazla indirgenemez kalıyor, herhangi bir yorumlama çabasının önünü tıkıyor ve "tabiatı gereği yakasını analizden kurtarıyorsa", o zaman eleştirinin görevlerinden biri, Thompson'un da fark ettiği gibi, yorumlamada bu aşırılığı kapsamak değil, ona "işaret etmektir."[7] Bu durum, aşırılığa öncelik tanıyan sinema yorumcuları için bir tehlikeye delalet eder. Thompson'a göre "(fazlayı) tartışmak, büyük ihtimalle, tutarlı bir okumanın bütünlüğünü kısmen yitirmesine davetiye çıkarır."[8] Bu fazla üzerindeki kuramsal dikkatin neden onun sinemadaki hassas işlevine gösterilemediği, belki de fazlanın bu yönünde, yani onun yorumlamaya aykırı olan statüsünde yatar. Kuramcılar sinemadaki aşırı durumlara

5 Barthes şöyle açıklar: "hâkim bir anlama, anlamlandırmanın hâkimiyetine karşı öne sürülen ender rastlanır yeni bir pratik olan boğuk anlam, kaçırılmaz şekilde bir lüks ve karşılıksız bir masraf olarak görünür." Roland Barthes, "*The Third Meaning: Notes on Some of Eisenstein's Stills*," çev. Richard Howard, Artforum 11, no. 5, 1973, s. 49.

6 Aşırılık anlamlandırma düzlemine indirgenemediğinden, Kristin Thompson Barthes'ın "boğuk anlam" kavramını kullanışını bir talihsizlik olarak görür. Onun deyimiyle, "anlam" kavramını tercih etmek yanıltıcıdır, çünkü yapıtın bu öğeleri, anlatının ya da simgesel anlamın yaratımında kesinlikle içerilmez." Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, Princeton, 1981, s. 288.

7 *Bkz., age*, s. 292-291.

8 *Bkz., age*, s. 293.

işaret ederler etmelerine, ama bu eleştirel hareket gelişkin bir aşırılık teorisine tam olarak öncülük edemez. Bunun yerine aşırılık kuramcıları, kavramı öncelikli olarak yorumlama ve anlatının sınırlarını tartışmak için kullanırlar. Demek oluyor ki, aşırılık sinema kuramı tarihinde neredeyse yalnızca olumsuz bir değere sahip olmuştur.

Barthes, Heath ve Thompson fazlaya/aşırılığa ilişkin yaklaşımlarında farklılık göstermelerine rağmen, anlatının bütünsel olamayacağını, kimi öğelerin anlatı yapısından zorunlu olarak kaçacağını gösteren bir aşırılık görüşünü paylaşırlar. Bu anlamda aşırılığa işaret etmek, anlatının birliğini ve üstünlüğünü sarsan bir eylemdir. Burada aşırılık sinemasının (ve aşırılığa dikkat çeken eleştirel eylemin) politik boyutu, anlatı ve ideoloji arasındaki ilişkiden kaynaklanır: Anlatıyı bozmak, toplumsal düzenin ideolojik gerekçeler yaratma biçimini bozmaktır. Bununla birlikte, sorun, bu aşırılık görüşünün fazlayı filmin anlatı yapısının içinde değil, hatalı bir şekilde dışında görmesidir.

Fazlalık sinemasal anlatının içindekileri aşar; ama o dışsal bir engel değildir. Bu fazla bir anlamsızlık noktasıdır, ki bu anlamsızlık (ya da anlam-dışılık) noktası yalnızca bir anlam yapısının içinde varolabilir. Barthes, Heath ve Thompson aşırılığı anlatının tahrip edilmesi olarak belirledikleri için, onun sinemasal anlatının ötesine geçen aşkın bir konum olduğunu ima ederler. Ancak fazla sinemasal anlatının ötesinde bir şey olsaydı, o zaman onu anlamak için hiçbir yolumuz kalmazdı: Hatta ona işaret edebilme olasılığımız bile olmazdı. Hakikaten kavranabilir olan tek aşırılık, sinemasal anlatının kendisini aştığı noktada bulunur. Bu fazla bir anlam üretimidir, yoksa onun dışsal sınırları ya da yıkımı değil. Bunu Barthes'ın kavramlarıyla dile getirecek olursak, boğuk anlam anlamlandırmaya karşı bir engel değil, bilakis bu engelin anlamlandırılmasıdır. Aşırılık anlamlandırmaya direndiğinde dahi hâlâ bir anlamlandırma dünyasının içinde

yer almaktadır– aksi takdirde onu kaydedemezdik.[9] Bunun anlamı, bizim aslında filmsel aşırılığa işaret etmekten çok daha fazlasını yapabildiğimizdir.

Şayet aşırılığı içsel bir fazlalık olarak anlarsak, bu onu anlamlı kıldığımız (ve dolayısıyla onu aşırılık boyutundan yoksun bıraktığımız) anlamına gelmez.[10] Fazlalık/aşırılık, zevki somutlayan bir anlamsızlık noktası olarak varlığını korur. Halbuki bize fazlalığın nasıl işlediğini görme imkânını veren de budur. Bir filmin izleyiciye aşırılığı nasıl gösterdiğini ve bu aşırılığı nereye yerleştirdiğini gözlemleyebiliriz. Bu düşünce hattına göre fazla, aşırı zevkin özne ve bütün olarak toplum açısından nasıl işlediğini göstermek amacıyla filme hassasiyetle yerleştirilmiş anlamsız bir parçadır. Anlam sinemanın fazlayı betimleme biçiminden, onu tertipleme tarzından doğar.

Sinema bu fazlayı çeşitli şekillerde tasvir eder, ancak onu hiçbir zaman dolayımsız bir şekilde belirtmez. Bu durum Joel Black'in sinema ve dolaysız teşhir kültürü arasındaki bağlantıdan duyduğu korkunun neden gereksiz olduğunu da gösterir. Bütünüyle dolaysız olan bir teşhir imkânsızdır

9 Bu, Hegel'in Kant eleştirisinin özüdür: Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde belirttiği gibi, eğer anlama yetimizi aşan bir düşünceyi anlayabiliyorsak, o zaman kimi bakımlardan onu zaten kendi anlaşılmazlığında anlamaktayızdır. O yüzden bu "öte" (Kant'ın iddia ettiği gibi) bizim anlama yetimizde fiilen bulunmaktadır ve bu yüzden onun dışında değildir. Ya da Hegel'in kavramlarıyla ifade edersek; "bir şeyin Engel olarak belirlenmesinde daha şimdiden onun ötesine geçildiğinin bilinçsizliği yatar. Çünkü bir belirlilik, Sınır, yalnızca genel olarak kendi başkası ile engellenmeyeni ile karşıtlık içinde bir Engel olarak belirlenir; bir Engelin başkası tam olarak onun *ötesinde* olandır." G. W. F. Hegel, *The Science of Logic*, çev. A. V. Miller, NJ: Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1969, s. 134. Türkçe çeviri için *bkz.* F. Hegel, *Mantık Bilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea, 2008, s. 101.

10 Tüm aşırılığı normal bir anlamlandırmaya indirgemek, Barthes, Heath ve Thompson'un içine düştükleri tehlikenin tam tersi bir tehlikedir. Böylesi bir anlayış, sinemasal öğenin gösterilenden yoksun olduğunu kabullenmez. Bu görüşe göre bir filmdeki her şey anlatısal yapıya düzlem kazandırmaya katkıda bulunur. Aşırılık ihtimalini reddetmek temelde sinik bir pozisyondur, çünkü anlatıyı (ve bundan dolayı ideolojiyi) her şeyi içerebilmesiyle tanımlar. Bu konum, böylelikle anlatının (ya da ideolojinin) bozulmasını düşünülemez hale getirir.

ve bu imkânsızlığa ancak muhtemel bir yanılsama yaratılarak karşı çıkılabilir. Eğer bir film aşırılığı dolaysız bir şekilde yakalamayı deniyorsa, onu elinden tamamen kaçırmaktadır. Pornografi örneği bu ikilemi gösterir, her ne kadar pornografi ve gerçek arasındaki bağlantı çok sayıda eleştirmen tarafından kurulmuş olsa da, bu ikilem pornografinin sinemada gerçeğin zirve noktası olmadığını açığa çıkarır. Linda Williams'ın mükemmel bir şekilde ifade ettiği gibi, pornografi aşırılığın, özellikle de bedensel aşırılığın sinemasal biçimidir.[11] Velakin, porno film, *objet petit a*'yı doğrudan göstermeyi denediği için bu nesneye görünürlük kazandıramaz. Pornonun dolayımsızlığı –nesneye doğrudan yaklaşımı– nesnenin erişilemeyen boyutunu, nesnede nesneden daha fazla olanı, onun çekiciliğinin kaynağını gizler. Bu anlamda porno, yeteri kadar aşırı değildir: Her şeyi göstermeyi denediğinden dolayı, onu hiçbir zaman eksiksiz biçimde gösteremez.

Porno film, gündelik toplumsal gerçeklikte hiçbir zaman görülmeyen ama yine de gerçekliğin içinde saklı kalan sırları ve fantazileri –müstehcen zevki– görünür kılma amacını taşır. Fakat fantazmatik bir sinemanın aksine, pornografi *objet petit a*'yı toplumsal gerçekliğin inşasındaki bir çarpıklıktan ziyade, görülebilen mevcut bir nesne olarak varsayar, oysa onun görülebilmesinin koşulu bizzat bu çarpıtma sürecinde yatar. Böylelikle *objet petit a*'nın bu dolayımsız tercümesi, onun açıkça saptanacak ve gösterilebilecek herhangi bir mevcut nesne olmamasından dolayı başarısızlığa düşer. Aslında porno filmin o bildik usandırıcılığı, *objet petit a*'yı teşhir etmeye çabalarken onu gizlemesinden ileri gelir. Pornografi bakışın, görünür alandaki *objet petit a*'nın bu görünür alanın kendisine indirgenemeyecek olmasından dolayı başarısız olur. Bakışı fiilen fark edebilmemizi sağlayan filmler, bakışı bu alandaki bir çarpıtma olarak görünür kılan filmlerdir.

11 Bkz. Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley, 1999.

Sinema bakış-fazlasını ondan sıyrılarak değil, onu görüşümüzde bir rahatsızlık yaratarak gösterir. Sinemasal fantazideki bakışla, film ekrandaki görüntülere dadanan bir fazlalığı belirginleştirdiği zaman karşılaşırız. Bu bakış-fazlası, hem içerik hem de biçim düzleminde varolabilir. Brett Farmer'ın *Spectacular Passions* kitabında işaret ettiği gibi, "ister açık hiçbir anlatısal işlevi olmayan ya da aktarılan öyküdeki ağırlık noktasıyla ilişkisi olduğunda dahi çok az bir işlevi olan sahneler, çekimler, karakterler ya da devinimler gibi anlatısal içerik düzleminde olsun, isterse de alışılmadık kamera kullanımları, rahatsız edici kurgu stilleri ve abartılı mizansenler gibi metinsel biçim düzleminde olsun; aşırılık anları hâkim olan anlatısal gerekliliklerin motivasyonlarından sapma ya da onların ötesine geçme olarak belirir."[12] Sinemanın abartılı yönleri, görünür alanın nötr bir alan olmadığını ve bu alanın görünürdeki tarafsızlığının bakış tarafından lekelendiğini açığa çıkarır.

Sinemanın çekiciliği, büyük oranda, *objet petit a*'yı bakış formunda göstermesinden kaynaklanır. Çoğu sinemasever sinemada bakışla başka hiçbir yerde bulamayacağı bir ilişki kurma biçimini keşfeder. Farmer'a göre, sinema tutkusu olan sinefillik (özellikle de ilgili olduğu eşcinsel erkeklerin sinefilliği) doğrudan doğruya sinemanın aşırılığı fantazmatik kılmasından ileri gelir. Sinefil, sinemanın fantazmatik boyutundan keyif alır. Farmer'ın iddiasına göre, eşcinsellerin sinemaya duydukları arzunun tarihi yalnızca eşcinsel erkeğin beyazperdedeki erkek ikonu arzulamasının değil, daha çok simgesel olarak kurulmuş toplumsal gerçekliği aşan sinemasal tasvirlere kapılmasının tarihidir.[13] Sinema çoğu kez toplumsal gerçeklikteki olağan deneyimlerimizden daha

12 Brett Farmer, *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy*, Gay Male Spectatorships, Duke University Press, Durham, 2000, s. 81.

13 Patricia White lezbiyen izleyiciler konusunda ilgili bir noktaya temas eder. *Bkz.* Patricia White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Indiana University Press, Bloomington, 1999.

fazlasını gösterir ve bu anlamda eşcinsel erkek için sinema, toplumsal düzende halen geçerli bir kural olan heteroseksüelitenin ötesine geçmeyi vaat eder. Sinema tutkusu, sinemanın gerçekliğe pencere açması için hissedilen yoğun istekten kaynaklanmaz, daha ziyade sinemanın gerçekliğin sınırlarının dışına bir pencere açması için duyulan arzudan ileri gelir. Bunun temelleri, filmsel fantazi dışında görünmez bir nesne olan bakışın sinemasal sahnelenişinde atılır.

Sinefillik, filmsel fantazilerin yanılsamasına verilmiş aşırı bir cevaptır, ancak yine de sinema sanatının kimi esaslarını açığa çıkarır. Sinemanın politik ve varoluşsal önemi büyük oranda, bakışın herkese açık bir fantazi sahnesiyle tasvir edilmesinden kaynaklanır. Sinemanın bakışı fantazmatik olarak sahneleyebilmesi, yalnızca gerçekliğin özüne nüfuz edebilmesinden değil, daha çok bunu başaramamasından –sahip olduğu çarpıtma kapasitesinden– ileri gelir. Sinema bu fantazmatik çarpıtmanın izleyici tarafından görülmesini ve onunla kucaklaşmasını sağlayarak, fantaziyi ideolojinin sakladığı zevki ortaya çıkarmak için kullanabilir. Ve ilk sinema kuramcılarının bu yeni sanatsal ortamın (medium) keşfinde kutladıkları şey tam da budur.

2. Kuramsal Açıdan Fantazi

İlk saygın sinema kuramcıları, sinema sanatının özünün filmin gerçekliğe ve dışsal dünyanın fotoğrafik bir temsiline karşı direnmesinden ileri geldiği inancında birleşirler. Sergei Eisenstein, Hugo Münsterberg ve Rudolf Arnheim kadar birbirlerinden farklı düşünürler için sinema, dış dünyayı gerçeğe benzer tasvir edebilmesiyle hiç de ilişkili olmayan (rakipsiz bir sanat formunun sunduğu) eşsiz içgörülere sahiptir. Buna karşılık bu üç sinema kuramcısı, sinema sanatının içsel dünyanın mantığını yakalayıp ona nasıl ayna tuttuğuna dikkat çekerler. Sinema (romandan farklı olarak) düşünceleri gösterememesine karşın, dış dünyadan ziyade ruhsal etkinliklerle

ya da ruhsal gerçeklikle bağlantılı olan bir yapıya sahiptir. Tıpkı psişe gibi sinema da, ilgili düşünce ve imgeler arasında, zamansal ve uzamsal zorunlulukların dış gerçekliğin gündelik deneyiminde imkânsız kıldığı bağlantıları kurma (ya da onları belirginleştirme) kabiliyetine sahiptir.

Sinemanın psişenin çağrışımsal kalıplarını yeniden üretebilme gücüne sahip olduğunu vurgulayan ilk kişi Münsterberg'dir. *The Photoplay: A Psychological Study* adlı kitabında iddia ettiği üzere "sinema imgelemimizin davrandığı gibi davranabilir. Dışarıdaki olaylarm fiziki zorunluluğu tarafından değil, düşüncelerin çağrışımından dolayı psikolojik yasalar tarafından yönetilen bir düşünce akışkanlığına sahiptir. Zihnimizde geçmiş ve gelecek şimdiki zamanla sarmalanmıştır. Hareketli görüntü (yani sinema) dış dünyanın yasalarından ziyade zihnin yasalarına göre işler."[14] Münsterberg için sinema sanatsal bir yeniliğe işaret eder, çünkü yalnızca psişenin içeriğini temsil etmez, aslen onun yapısal mantığını da yansıtır. Eisenstein bu düşünce hattını sinemayı yalnızca psişenin kendisiyle değil, onun en kökensel düşünce süreçleriyle bağlantılandıracak denli ileri götürüp seyreltir. Eisenstein şöyle der: "Biçimin yaratımının temelinde duyumsal ve imgeci düşünce süreci yatar. Söylemin açığa çıkmadan önce kendisini örtmesiyle mantıksal formülasyon henüz elde edilmemiş olsa da, içsel konuşma tam olarak imge-duyumsal aşamada bulunur."[15] Burada, bu içgörünün –böylelikle ilk sinema kuramcıları için filmin– değeri belirginleşmeye başlar: Sinema gündelik deneyimin ve bilindik düşünce biçimlerinin gizlediği ruhsal süreçleri açığa çıkarır. Bu anlamda sinema, başka türlü görünmez ve saklı kalabilecek olanı görünür kılan eşsiz bir yeteneğe sahiptir.

---

14 Hugo Münsterberg, *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, ed. Allan Langdale, Routledge, New York, 2002, s. 91.

15 Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, çev. Jay Leyda, Harcourt Brace, San Diego, 1949, s. 130.

Münsterberg ve Eisentein'ın sinemasal mantığın yapısına ilişkin sundukları içgörü, temelde psikanalitik bir içgörüdür. Onlar bunu bu şekilde belirtmeseler de, sinemanın ilksel sürecin gerekliliklerini –yani bilinçdışı fantazinin mantığını– takip ettiğini ve ikincil süreci sınayan gerçeklikten kaçındığını kavramışlardır. Özneler zevke set çektikleri ölçüde, fantazi onların zaman ve mekânın zorunluluklarını aşmalarını, dolayısıyla sinemanın da bu tür engelleri bertaraf etmesini sağlar. Sinemada gerçeklik ve fantazi arasındaki fark öylesine ortadan kalkar ki, her şey fantazinin mantığına uyar. Sinemanın fantazmatik boyutu, izleyicinin başka türlü fark edemeyeceği ortak fantazileri görmesine ve tanımasına izin verir.

Bu şekilde anlaşıldığında sinema, gerçekliğimizin saklı hatlarını belirginleştirdiği için değil, bizzat gerçekliğin gizlediği fantazi boyutunu açığa çıkardığı için değerlidir. İlk büyük sinema kuramcılarının ses ve renk gibi sinemayı gerçekliğe iten teknik yenilikleri kötülemelerinin nedeni budur. Madem ki sinema tümüyle fantazmatik bir sanattı, o halde bu teknik yenilikler gereksizdi. İşin kötüsü, yönetmenler ve izleyicilerin sinemanın fantazmatik boyutundan uzaklaşmak dışmda yapacakları bir şey yoktu, ki bu da sinemayı potansiyel olarak yalnızca gerçekliğin temsilini veren bir aygıta dönüştürdü. Siyah-beyaz sessiz sinemanın irrealizmi egemen olduğu sürece, sinemasal fantazilerle gerçekliğin temsilleri yan yana gidemezdi. Ancak ses ve renk böylesi bir yanılsama yaratımı için tehdit oluşturuyor, dolayısıyla da sinema sanatının özüne zarar veriyordu. Arnheim'ın ortaya koyduğu gibi "sanatçının yaratıcı gücü, yalnızca gerçeklik ve temsil aracının çakışmadığı yerde meydana çıkar."[16] Arnheim ve diğer ilk sinema kuramcıları için yönetmenin görevi izleyiciler için fantaziler inşa etmeyi gerektirir.

16 Rudolf Arnheim, *Film As Art*, University of California Press, Berkeley, s. 109-110.

Sinema öznel yaşamı yöneten saklı zevkin izleyiciler tarafından açıkça görülmesini sağlamak için bir fantazi kurar. Film boyunca bizler gerçekliğin kendisini değil, gerçekliği şekillendiren fantazi yapılarını izleriz. Bu anlamda ilk sinema kuramcıları, fantaziyi anlamanın gerçekliği anlamak için esas olduğu psikanalitik içgörüyü dolaylı olarak kavrarlar. Bu kuramcılar sinemanın keşfettiği fantaziyle gerçekliğin temellerine ilişkin eşsiz bir içgörü sunduğunu, bunun da gerçekliğin kendisini göstermekten çok daha önemli olduğunu anlamışlardır.

Öznelerin şahsi fantazilerinden farklı olarak, sinemasal fantaziler her zaman genel ve açıktırlar. Kişisel fantaziler gibi bizi büyülerler, ayrıca onları kişisel fantazilere nazaran daha doğrudan bir şekilde keşfedebilir ve anlayabiliriz. Bir filmde karşılaştığımız fantazi, gündelik yaşamımızda toplumsal gerçekliğin görünmez kalan yönlerini kamu görüşüne taşır. Sinemasal fantazinin politik bir imkâna sahip olmasını belirleyen de budur. Münsterberg ya da Arnheim'dan daha ileri bir adım atan Eisenstein, sinemanın fantazmatik karakterinin politik faydaları üzerinde durur. Eisenstein'a göre toplumsal gerçekliğin genel anlayışını yıkıp ideolojinin bizim üzerimizdeki etkisini kırmaya çalışmak için işe sinemasal fantazileri ele almakla başlayabiliriz.

3. Sinemasal Fantazinin Politikası

Sinemanın fantazinin betimlenmesine yönelik temayülünün sonuçlarını ve bunun sağladığı politik imkânları kavramak için, öncelikle fantazinin kendi politikasını incelememiz gerekir. Fantazi en açık haliyle muhafazakâr bir biçimde, egemen ideolojinin kabulü ve depolitizasyon için bir araç olarak vazife görür. Çoğu zaman öznelere fiili zorluklarına razı gelmelerini sağlayan imgesel bir zevk temin eder. Bunu en açık şekilde, yoksul öznelere milyoner olma fantazisi satarak onların çektikleri maddi zorluğu katlanabilir kılan piyango örneğinde görebiliriz. Bir piyango bileti (ve onun beraberinde bir fan-

tazi) satın aldığımda, mevcut durumuma isyan etmektense koşullarının eziciliğine katlanmış olurum. Bu şekilde fantazi, ideolojinin doğrudan ve zorunlu bir ilavesi gibi iş görür. Toplumsal yasa öznelerin itaatini talep eder ve ideoloji bu itaati gerekçelendirmeye, onu ussallaştırmaya yarar.

Her ne kadar ideoloji aslen doyumsuzluğu (ilk günah, insan doğası, serbest piyasanın zorunlulukları vb. gibi yollara başvurarak) gerekçelendirmeye çalışıyorsa da, ideolojiye tabi olmak her şeye rağmen özneyi doyumsuz bırakır. İdeolojik olarak çağrılmış özne bu kökensel doyumsuzluğu kabul eder, ama özneler arasındaki büyük ölçekli bir tatminsizlik, toplumsal düzenin istikrarını ve işleyişini tehlikeye de atar. Bu durum, toplumsal düzeni tatmine ulaşamamış öznelerle karşı karşıya getirecek çelişkili bir konuma sokar: Bir taraftan düzenin işlemesi için öznelerin doyumsuzluğuna gereksinim duyulur, diğer taraftan ise tatmine ulaşamamış özneler toplumsal istikrar için bir engel oluşturur. Tatminsiz özneler her zaman başlangıç aşamasındaki devrimci öznelerdir ve işte bu nedenle fantazi tam da bu noktada ideoloji için toplumsal yapıyı istikrara kavuşturma hizmeti görür. Fantazi, toplumsal yasa altında yaşamaktan duyulan hoşnutsuzluğun ürettiği devrimci tepkiyi yolundan saptırır.

İdeoloji fantaziye kendi temelindeki eksikliği telafi etmek için de ihtiyaç duyar. Hiçbir ideoloji öznelere eksiksiz cevaplar veremez ve fantazi ideolojik yapıdaki bu boşlukları doldurur. Örneğin, resmi Hristiyan ideolojisi, cennet düşüncesini Hristiyanlığı kabul edenler için bir ödül olarak koyar. Cennet (ya da ebedi saadet), etrafı daha ayartıcı görünen günahkar yaşamla çevrilmiş yeni inananlar için bir teşvik payıdır. Fakat Hristiyan ideolojisi ebedi saadeti, onun bilgisini açığa çıkarmayı istemediğinden değil, aslında bunu yapamayacağı için hiçbir zaman detayları ile açıklamaz. Cennetin tasviri, anlamlandıramayacağımız bir zevk vaadini sunduğu ölçüde, Hristiyan ideolojisindeki bir boşluğu temsil eder. Hristiyanlar bu

boşluğu telafi etmek için cennet hakkında fantaziler kurmalıdır ve Hristiyan ideolojisi tam olarak işlemek için bu noktada fantaziyi gerektirir. Cennet fantazisinden bir kez olsun haz almamış bir Hıristiyanı düşünmek neredeyse imkânsızdır.

İdeoloji gösteren düzeyinde işlediği için her zaman sınırlıdır. Gösteren ideolojiye öznenin mümkün olduğunca adapte olabileceği kimlikleri tesis etme, kimliklerin bütünlüğünü sağlama gücünü verir, ama ideolojinin kendinde-tamamlanmış bir toplumsal gerçeklik yaratabilmesini de sınırlandırır. Her gösterge sistemi (bu nedenle de her ideoloji) eksikle, gösterenin menzili dışında kalanın eksiğiyle kuşatılmıştır. Gösterenin (dolayısıyla ideolojinin) eksikliğiyle Kant'ın insan aklının sınırları hakkındaki düşüncesinin benzer bir anlama geldiğini göz önünde bulundurabiliriz. Kant'a göre akıl, anlamanın kavramlarını deneyimin ötesine taşımaya yeltendiği için hataya düşer. Akıl böylece Kant'm kozmolojik düşünceler olarak adlandırdığı anlayışı doğurarak, ister istemez her iki karşıt argümanın da doğru ya da her ikisinin de yanlış olduğu spekülasyonlara, yani antinomilerin içine düşer. Bu antinomiler (örneğin dünyanın kökeniyle ilgili olanlar) aklın düştüğü yanlışlığa ve temeldeki eksikliğine işaret ederler. Muhakeme bu boşlukları dolduramaz ve antinomiler tarafından temsil edilen imkânsız problemi çözemez. Kant'ın ilk antinomi tartışmasında iddia ettiği gibi, dünyanın kökeni hakkında akıl yürütmeye kalkışırsak, kaçınılmaz olarak hem bir kökenin bulunamadığını ve hem de bir kökenin olması gerektiğini şart koşan bir çelişkinin içine düşeriz. Böylelikle hem köken, hem de kökeni olmayan bir sonsuz zaman bizim için düşünülmez olur (çünkü bir bütün olarak dünya, burada aklın kendi sınırlarını aşmasma işaret eden olası bir deneyim nesnesi değildir). Bununla birlikte fantazi bu kozmolojik köken düşüncesini gerçekleştirmemize, gösteren düzeyinde kavrayamadığımız kökeni aşamalandırmamıza imkân tanır. Kozmolojik bir ilksel sahnenin fantazisini kurabiliriz. Kökeni

gösterenlerle birlikte düşünmeye çalıştığımızda, kendimizi kimi şeyleri her zaman öncelikli kılabileceğimiz sonsuz bir gerilemenin içine sokma ihtimalimiz vardır, oysa fantazi aşamayacağımız mutlak bir kökenin yanılsamasını sunar.[17]

Gösterenlerle beraber ilerleyen ideoloji başarısızlığa düşer, çünkü her ideolojinin kökeninde, hatta kapitalist demokrasininkinde bile şiddet ve haksızlık vardır. İdeoloji kendi oluşumunu açıklayamaz ve haklı çıkaramaz. Bunu kapitalizmin çağdaş savunucularının onun tarihsel kökenini itiraf etmektense, kapitalizmin insan doğasıyla bağlantısını vurgulamalarında görebiliriz. İdeoloji kendi kökenini bastırır, zira bu köken yasanın anlamsız boyutunu, kendisini gerekçelendirmek için herhangi bir girişimde bulunmadan sadece bir yasa olarak ilan ettiğini yansıtır. Başlangıcında yasa kökensel olarak bir yasa ihlaline dayanır, yasallığm kökeninde yasaya aykırılık bulunur.[18] Köken zorunlu olarak ideolojide boş bir alan olarak kalır, bu nedenle ideoloji yanıtsız bırakılması gereken sorulara cevap vermek için fantaziye ihtiyaç duyar.[19]

---

17 Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'ni yazmasındaki başlıca amaçlarından biri, bizi aklın sınırlarını kabul etmeye, aklm yanıt veremeyeceği imkânsız sorularla ilgili spekülatif felsefi fantazilerimizi terk etmeye ikna etmektir. *Bkz.* Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, çev. Paul Guyer ve Allen W. Wood, Cambridge University Press, New York, 1998.

18 Walter Benjamin "*Critique of Violence*" metninde şiddetin yasal kurum ve düzenlemelere indirgenemeyecek oluşunun üzerinde durur ve şöyle yazar: "Sözleşmelerin (tıpkı getirileri gibi) kökenleri de daima şiddete işaret eder. Burada doğrudan yasakoyucu şiddet olarak varolması gerekmez; şiddetin kendisi sözleşme içeriğine alınmasa bile, her hukuksal sözleşmeyi güvence altına alan güç şiddet kökenli olacağı için, onda temsilini bulacaktır." Walter Benjamin, "*Critique of Violence*", çev. Edmund Jephcott, *Selected Writings* Volume I: 1913-1926, Harvard University Press, Cambridge, 1996, s. 243-244. Türkçesi için *bkz.* W. Benjamin, "*Şiddetin Eleştirisi*", *Benjamin* içinde, haz. Besim Dellaloğlu, çev. E. Efe Çakmak, Say, 2005, s. 122.

19 Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis'e göre fantaziler "çocuklar açısından kendilerini büyük gizemler olarak sunan şeylere bir temsil ve bir "çözüm" olanağı sağlarlar; özneye doğanın gerçekliği olarak görünen, bir açıklama ya da bir "kuram" gerektiren şeyi, bir tarihin kökeni, ilk ortaya çıkış anları olarak sahneleştirirler." Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, *Fantasme Originaire, Fantasmes des Origines, Origines* du Fantasme, Hachette Littératures, Paris, 1985, s. 67-68. (çeviri yazara ait)

Eğer özne gösterenin ötesindeki hayali alanı doldurmak için başka bir gösteren kullanmayı denerse, bu yalnızca başka bir "öte" yanılsaması yaratacaktır. Daimi eksikten, gösteren ve ideoloji düzleminde kalındığı müddetçe kaçılamaz. Sonuçta ideolojinin öznesinin doyumsuz bir özne olmak dışında başka bir seçeneği yoktur. Ama fantazi bu noktada özneye aracılık ederek, gösterenin ötesindeki hayali bölgeye ulaşmanın yolunu sunar. Fantazi özneyi temelde engellenmiş olana sahip olabileceğine, yani imkânsız nesneye sahip olmaktan gelen tatmine ulaşabileceğine inandırır.

Fantazi taşıdığı biçimden dolayı, ki bu biçim sinemaya da uygundur, öznenin imkânsız nesneyle ilişki kurmasını sağlayabilir. Fantazi özneye arzu nesnesini vermez. Bunun yerine, öznenin imkânsız nesneyle ilişkiye geçebileceği bir sahne kurar. Fantazmatik senaryo, arzunun kendisini içine yerleştirebildiği bir sahne sunar, dolayısıyla arzunun temeldeki belirsizliğini hafifletir. Fantazi, arzunun tatminsiz öznesini imgesel zevkle doyuma ulaşmış bir özneye dönüştürür. Burada fantazinin politik rolü iyice belirginlik kazanır.

Klasik Hollywood sinemasına yönelik başlıca eleştirilerden biri, bu sinemanın fantaziyle yüklendiğine, bu yatırımın fantaziyi üreten ideolojiyi gizlemeye hizmet ettiğine odaklanır. Bu eleştiriye göre, sinemasal fantazi simgesel yasanın ve ideolojinin sınırlarını aşma yanılsaması sunduğunda dahi, tamamen ideolojinin hudutları içerisinde kalır. Ama fantazi aynı zamanda özneyi muhtemel deneyimleri yöneten yasaların ötesine taşır ve dolayısıyla imkânsızı tasavvur edebilmesini de sağlar. Bir yandan bu öte imgesi, özneyi gerçekte sahip olamadığı zevke ulaşabileceği düşüncesiyle kandırırken, öte yandan fantazmatik senaryo toplumsal düzenin işleyişine –orada görünmez olmasına rağmen– içkin olan aşırı zevki açığa çıkarır. Bu nedenle Slavoj Zizek şöyle söyler: "Bir fantazi gerçekliğimiz içinde eşzamanlı olarak (imgesel senaryo Öteki'nin zevkinin dipsizliğini katlanılır kıldığı için) hem

uzlaştırıcı ve teskin edicidir, hem de tahrip edici, huzursuzluk verici ve benzersizdir."[20] Bir fantaziye gömüldüğümüzde, gündelik yaşantımızda süregiden ama hiçbir zaman orada karşılaşmadığımız rahatsız edici bir aşırılığı deneyimleriz. Fantazi aşırı olanı; yani egemen ideolojinin işleyişinin özünde varolan bastırılmış müstehcen fazlayı gösterir.

Sinemanın fantazmatik boyutu çoğunlukla ideolojik bir biçimde işlese de, aynı zamanda ideoloji için merkezi olan ve ideolojinin açıkça onaylayamayacağı travmatik fazlayı açığa çıkararak ideolojinin altını sinsice kazabilir. Bir filmde fantazinin politik değeri, filmin bu fazlayı nasıl gösterdiğine bağlıdır: Eğer film bu fazlayı ideolojik boşlukları doldurmak ve izleyiciyi yatıştırmak için kullanıyorsa, o ideolojik bir ilave olarak işler; ancak bu fazla kendisini belli eder ve izleyicinin bakışını çarpıtırsa, o zaman ideolojiye meydan okur. Eisenstein fantazinin bu ikinci kullanımını sinema için oldukça değerli bulur. İdeoloji, öznenin toplumsal yasa uğruna feda ettiği zevki gerekçelendirir ve bunu da kendisini zevkten muaf nötr bir alan gibi sunarak yapar. Fakat bu aldatıcı öz-sunuma rağmen ideoloji, itiraf edemese de, aslında zevke dayanır. Öznelerin ideolojiye itaati, ideolojinin onlara sunduğu artı-zevke (zevk fazlasına– Çev. n.) bağlıdır. Ancak ideolojinin görünüşteki bu tarafsızlığı, zorunlu bir kurgudur. Şayet ideoloji zevkle yüklendiğini açık ederse, tarafsızlık savını, öznelerin anlam verdiği nötr bir zemin olma statüsünü kaybedebilir. İdeoloji genel ve herkese açık bir şekilde işler, çünkü kendisini geniş ölçekli bir toplumsal iyi adma yaratılmış nötr bir alan olarak sunar. Fakat fantazi –aynen sinemada olduğu gibi– aleni hale geldiğinde, ideolojinin tarafsızlık savını yalanlar ve bu sözde tarafsızlığı lekeleyen aşırı zevki açığa çıkarır.

20 Slavoj Zizek, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, New York, 2002, s. 18.

4. İlk Fantazi İncelemeleri

Fantaziye sadık kalan bir sinemanın belirgin politik boyutu, ilk dönem sinemanın iki büyük yönetmeninde; Sergei Eisenstein ve Charlie Chaplin'de gayet açıktır. Eisenstein'ın rasyonalizmiyle Charlie Chaplin'in hümanizmini karşılaştıran sinema kuramcıları ve eleştirmenler, Eisenstein ve Chaplin'i çoğu kez zıt kutuplar olarak ele alırlar. Halbuki her iki sinemacı da fantazi sinemasının açığa çıkarıcı boyutuna sadık kalmıştır. Onların filmlerinin ayırt edici özelliği, sinemanın fantazmatik boyutunu bakışta cismanileşen aşırı zevki açığa çıkarmak amacıyla kullanmalarıdır. Bunu Eisenstein öncelikle kendi kurgu yöntemiyle belirtirken, Chaplin oluşturduğu mizansen aracılığıyla betimlemeye yönelir. Her ikisi de fantazinin yönetmenleridir, ama fantaziyi farklı açılardan ele alırlar. Bir bakıma bu yönetmenler, filmsel fantazi için bugün bile hâlâ yerini koruyan bir yol inşa etmişlerdir.

Eisenstein ve Chaplin sinemalarına şöyle üstünkörü baktığımızda –hatta filmlerinin en ünlü anlarını hariç tuttuğumuzda– bile, aşırılığın fantazmatik tasvirinin onlar için merkezi bir rol oynadığı görülecektir. Örneğin *Potemkin Zırhlısı*'nın (Battleship Potemkin, 1925) Odessa merdivenleri sekansında, Eisenstein Odessa'daki insanlara saldıran bir grup Kazak'ı gösterir. Zalim militer gücün kaba kuvvetini gösteren bu sekans boyunca, Kazakların düzenli adımlarla uzun bir merdiven sırasından aşağı doğru indiklerini ve silahsız sivillere ateş açtıklarını görürüz. Eisenstein gücün bu sergilenişindeki aşırılığı yalnızca kurbanların grafik görüntülerini[21] kullanarak değil, fakat öncelikle bu sahneleri bir araya getirdiği kurgu yöntemiyle ifşa eder. Eisenstein görüntüleri birbiriyle ilişkilendirmek için montajı kullanır ve sonuç olarak saldıran Kazaklarla Odessa'da kaçışan halkı çapraz kurguyla aynı

21 Örneğin annenin çocuğun cansız bedenini taşıyışı, içinde çocuk olan bebek arabasının merdivenlerden aşağı yuvarlanışı çok yakın bir mesafeden çekilir ya da kadının taktığı gözlüğün kırık camları doğrudan bir çekimle verilir.

mekân ve zamanda sunar. David Bordwell'e göre Eisenstein burada "bir devinimi ardışık çekimler içinde neredeyse *topyekün* tekrarlayarak, bu devinimin vurgusunu artırmaktadır."[22] Olayın kendi süresi birkaç dakika olmasına rağmen, filmsel zaman içinde bu olay Eisenstein'in kullandığı almaşık kurgu sayesinde iki kat daha fazla sürer. Böylelikle filmde saldırıdan daha fazlasını; olaya filmden ziyade gerçek hayatta fiilen şahit olsaydık, muhtemelen orada görebileceklerimizden daha fazlasını izleriz.

Eisenstein bu sinemasal keşfiyle aşırılığın gündelik yaşantımız ve algımızda görünmez kılındığını gösterebilmektedir. Bu aşırılık görüntüler üzerinde iz bırakır ve toplumsal iktidarın şiddet boyutunu ortaya koyar. Askerlerin Odessa'daki yurttaşlara doğru acımasız ilerleyişini ve yurttaşların hummalı kaçışını gösteren görüntülerin montajı, toplumsal iktidarın sebepsiz ve gereksiz bir gaddarlıkla işlediğini gösterir. Bu acımasızlık, iktidarın saklı zevkinin bir dışavurumudur ve saldırının gerçekçi bir tasviri zevkin bıraktığı lekeyi ister istemez eksiltecektir. Sinemasal fantazi çarpıtma yoluyla bu zevki gün yüzüne çıkarır ve dolayısıyla bizim toplumsal iktidarın hitap tarzını görüp onunla mücadele etmemize imkân tanır.

Eisenstein aşırılığı montaj aracılığıyla ortaya sererken, Chaplin mizansen aracılığı ile farklı bir aşırılık formu ortaya koyar. Aşırılığın ifşa edilişi, tüm Chaplin filmlerinde, ama özellikle de *Asri Zamanlar*'da (Modern Times / 1936) belirgindir. Bu filmde aşırılığı belirten, görüntülerin manipülasyonu değil, bilakis Chaplin'in görüntülerde bir çıkıntı gibi duran kendi karakteridir. Bu durum en çok, filmin Chaplin'i fabrikadaki montaj hattında çalışırken gösterdiği sekansta açıklık kazanır. Burada Chaplin, fabrika şefi hızını arttırmasını istediğinde, hattın hızına ayak uyduramamasıyla göze çarpar.

22 David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, s. 72.

Bu sahnenin başlangıcında onu, ilerleyen taşıyıcı bandın önünde, elindeki kerpetenlerle parçaların vidalarını sıkıştırıp montaj hattında belirli bir işi tekrarlarken görürüz. Onun bu hareketi abartılı kılması, öncelikle bir aşırılık hissi uyandırır. Chaplin'in bu hareketi fazlasıyla mekanik bir şekilde sahnelemesi, işin monotonluğunun onu bir işçi olarak nasıl şeyleştirdiğine işaret eder. Fakat sonuçta hattın hızı kontrol edilemez hale gelir ve Chaplin vidasını sıktığı parçalarm aşırı hızlı ilerleyişine yetişmek için gerçekten de taşıyıcı bandm içine atlar. Ardından taşıyıcı bant Chaplin'i fabrikanın ana mekanizmasının içine sokar. O bu mekanizmanın içinde kıvrıla kıvrıla ilerlerken, film Chaplin'in bedenini, bir insan bedeni gibi değil de, sanki hattı takip eden bir üretim nesnesiymiş gibi gösterir.

Chaplin'in bedeni bu mekanizma vasıtasıyla hareket ederken, bizler açıkça bunu endüstriyel üretim sürecindeki bir aşırılık olarak izleriz. Emekçinin bedeninin üretim aygıtında yeri yoktur, o nedenle bu durum üretim aygıtında bir aşırılık yaratır ve Chaplin'in mekanizma içindeki görüntüsünün fark etmemizi sağladığı gibi, onda iz bırakır. Hatta bu bedensel fazla, diğer işçilerin Chaplin'i mekanizmadan kurtarmaya çalıştıkları sahneden sonra da görünür. Montaj hattından kurtarılıp dışarı çıktığında, Chaplin sıkıştırılacak herhangi bir vida olmamasına rağmen, elindeki kerpetenle vidaları sıkıştırma hareketine devam eder. Üretim süreci, görevini namevcut bir nesnede ifa etmeye devam eden Chaplin'in bedeni üzerinde hâkim olmuştur. O bunu karşılaştığı insanların bedensel parçalarını "sıkıştıracak"[23] denli ileri götürür. Film Chaplin'in bu sahne boyunca sergilediği performansla kapitalist üretim sürecinde varolan bir aşırılığı betimler.

Eisenstein'm aşırılık tasvirleri, toplumsal iktidar ile fazla arasındaki bağlantıyı ortaya koyarken, Chaplin'in onu be-

23 Chaplin'in karakteri bu sahnede karşılaştığı insanların burnunu ya da göğüs uçlarını elindeki kerpetenle sıkıştırmaya devam eder. (Çev. n.)

timleyişi işçi sınıfının bünyesindeki fazlaya kapitalist üretim tarzının neden olduğunu gösterir. Bu sahnede Chaplin'in bedeni aşırı bir şeyleşmeyi açığa vurmaktadır ve şeyleşmenin bu görünürlüğü insanı sorgulamaya iter. Chaplin'in bedeni, makineleşme sürecinin şiddetini ve bu sürecin bedeni tamamen anonimleştirmedeki başarısını ortaya çıkarır. Burada Chaplin'e, onun bedeni üretim aygıtının hakikatini ortaya çıkardığı ve bu yüzden ona karşı koyduğu için yakınlık duyarız. Béla Balázs'ın Chaplin'i çözümlediği nokta işte burasıdır. Balázs, *Film Kuramı* adlı kitabında şöyle yazar:

> Eğer Charlie Chaplin insanlığın yarısının en sevdiği yönetmen haline geldiyse, milyonlarca kadın ve erkek onun karakterinde kendileri için oldukça büyük anlamlara sahip bazı şeyler görüyor olmalı; Charlie Chaplin'in karakteri onların yaşamında bulunan kimi gizli hisleri, dürtü ve arzuları, bilinçdışı düşünceleri, kişisel çekicilik ya da sanatsal performansın sınırlarını aşan bazı unsurları ifade ediyor olmalı. Altın kalpli, haylaz, sakar, küçük kurnaz serseri, kapitalizm ve makineleşmenin kurbanı –becerikli grotesk iğnelemeleriyle ve kendi melankolik iyimserliğiyle Charlie, insanlık dışı bir toplumsal düzene karşı hissettiğimiz muhalefeti hepimiz adına dillendirir. [24]

Balázs'ın anladığı gibi, izleyiciler Chaplin'in karakterine kapitalist üretim düzeninin yarattığı, ama buna karşın düzene direnen bir aşırılık olarak kucak açarlar.

Chaplin'in *Asri Zamanlar*'da somutlaştırdığı bu fazlayı normal hayatta görmeyiz. Bir ürün satın aldığımızda, onu üreten süreci aşan ya da bu sürece karşı koyan herhangi bir şey bulamayız. Fakat Chaplin'in sineması, *Asri Zamanlar*'daki işçi bedeninin tasviriyle bu fazlayı ortaya koyar. Bu, *Asri Zamanlar*'a

24 Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, çev. Edith Bone, Dover, New York, 1970, s. 285.

–ve aslında bir bütün olarak Chaplin sinemasına– kendiliğinden bir politik keskinlik kazandırır. Film neyin sabitlenemediğini görmemizi ve bu aşırılığa yönelmemizi talep eder. Bağlantılı bir şekilde, Eisenstein'ın filmleri de bizi toplumsal düzenimize neyin oturtulamadığını izlemeye zorlar ve bu düzenin işleyişi hakkında bizi sessizce bilgilendirir. Kendisini sinemada bakışın fantazmatik çarpıtmasıyla gösteren bu fazlayı kabullenerek, kendimizi –ve hatta toplumsal düzenin kendisini– aşırılığı sömürmekten çok onunla uzlaşmaya sevk edebiliriz. Çoğu zaman özneleri tutsak bırakmakta merkezi bir rol oynayan aşırı zevk, böylece onların özgürlüğünde pay sahibi olabilir.

Sinema sahip olduğu fantazmatik boyutuyla sadece ideolojinin işleyişine tamamlayıcılık vazifesi görmez, aynı zamanda ideolojinin kalbinde yer alan müstehcen zevki ifşa ederek bu işleyişi sekteye uğratabilir. İdeoloji temelde inkâr edilmesi ve saklanması gereken aşırı bir zevke dayanır, fakat fantazi sineması onun maskesini düşüren süreci harekete geçirir. Fantazi sineması, bu aşırılığın kendisini farklı şekillerde gösterdiğini açığa çıkarır: Aşırılık en temelde, simgesel otoritenin işleyişine eşlik eden müstehcen bir eylem olarak muktedirlerin kendi iktidarlarını uygulamalarından elde ettikleri zevk; ve ardından her türlü toplumsal karşılaşmaya iz bırakan, dile getirilemeyen bir zevk şeklinde belirir. İlkinin örneğine Stanley Kubrick'in sımsıkı örülmüş dünyasında, ikincisine Spike Lee filmlerini dolduran zevk patlamalarında rastlarız.

5. Kubrick'in Soğuk Dünyası

Stanley Kubrick'in veriliğine bakarsak, onun fantazmatik bir film yönetmeni olduğunu savunmak neredeyse imkânsızdır. Kubrick filmlerini inceleyen çoğu eleştirmen ve film kuramcısına göre bu filmlerin başlıca özelliği, ezici soğuklukları, hem karakterler hem de karakterlerle izleyiciler arasında bir mesafe duygusu oluşturmasıdır. Filmlerin taşıdıkları bu soğukluk

nedeniyle, izleyiciler çoğu zaman karakterlerle özdeşleşim kuramadan kalırlar. Robert Kolker bu tür yorumlara örnek teşkil eden bir ifadesinde şöyle der: "Kubrick'in tasvir ettiği toplum, bizzat onun bu toplumu gözlemleme şekli kadar soğuktur. Uzlaşmaz çelişkiler dışında dile getirilmiş bir duyguya nadiren rastlanır ve katılıma kesinlikle yer yoktur."[25] Kubrick'in evreni, içinde insanın kendisine zar zor yer bulabildiği bir yapının evrenidir. Kolker şöyle ekler: "Kubrick kendi imgelemini, monolitik, değişmez ve mekanikleştirilmiş bir yapı tarafından öznelliğin sonsuza dek imha edildiğini göstermek için kullanır."[26] Kubrick'in filmlerinde mekanikleşme öyle boyutlara ulaşır ki, hep söylenegeldiği gibi, bir bilgisayar olan HAL 9000 bile ironik bir biçimde Kubrick'in en insani karakteri olup çıkar. Kubrick'in diğer karakterlerine nazaran HAL 9000, insanilikle ilintilendirdiğimiz duyguları daha fazla gösterir; hatta *Otomatik Portakal*'daki (A Clockwork Orange / 1974) Alex ultra-şiddeti en acımasız haliyle, hiçbir duygusal yatırıma sahip değilmiş ya da bu eylemlerden hiçbir duygusal kazanç sağlamyormuşçasma tamamen mekanik bir şekilde gerçekleştirir. Bu soğukluk, duygusal bir karşılığa eğilim gösteren bizleri Kubrick'in herhangi bir fantazi incelemesiyle ilişiği olmayan bir yönetmen olduğuna inandırır. Oysa gerçek bunun tam tersidir: Kubrick'in filmleri fantazinin alanına kendilerini öylesine gömmüşlerdir ki, tam da bundan dolayı bizleri soğukluklarıyla çarparlar.

Aslında fantazinin duygulanımla işi yoktur; bunun yerine o mutlak zevki somutlarmış görünen, tanımlanamayan ve ulaşılamayan, Lacan'ın "duygulanım alanının ötesine geçen bir şey"[27] olarak dile getirdiği annesel Şey ile ilişkimize dairdir. Fantazinin alanına girdiğimizde, duygulanımların, tüm

25 Robert Phillip Kolker, *A Cinema of Loneliness: Penn*, Kubrick, Scorcese, Spielberg, and Altman (2. Baskı), Oxford University Press, Oxford, 1988, s. 89.
26 *Age*, s. 157.
27 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis*, 1959-1960, çev. Dennis Porter, Norton, New York, 1992, s. 103.

duygusal yatırımların ötesindeki bir yere adım atmış oluruz. Fantazinin kendisi, Kubrick'in filmlerinde izlediğimizle aynı mekanik soğuklukta işleyen bir yapıdır. Duygular yalnızca fantaziyle ilişki kurma, onu hoşa gider kılma yolu sağlarlar, fakat duyguların fantazinin kendi yapısıyla hiçbir ilişkileri yoktur. Duygulanım yalnızca fantazinin zeminine bir cevaptır, onun aleni ve dışarıya dönük bir tezahürüdür. Bu anlamda duygulanım, fantaziye uzaklık gösterir. Gelgelelim, Kubrick fantaziyi ona denk düşen duygusal bir karşılık vermeksizin sahneler, bu onun filmlerine soğukluk katmakla birlikte fantaziye geneldeki maskelenmiş görünümü olmaksızın iştirak etmemizi sağlar.

Bir yönetmen olarak Stanley Kubrick'in radikalliği, filmlerinin fantazmatik niteliğini simgesel otoritenin saklı müstehcen zevkini gün ışığına çıkarmak için kullanabilmesinden ileri gelir. Bu, bakışın çarpıtıcı gücünü sunmanın en basit yolu olduğu için, fantazi sinemasının da en temel gelişim noktasıdır. Kubrick'in kendisi şöyle demektedir: "Bir filmin esas amaçlarından biri...aydınlatmak, izleyinin başka şekilde göremeyeceği şeyleri ona göstermektir."[28] Bunun anlamı, filmlerin saklı bir gerçekliği gösterdiği değildir; bunun yerine sinema bakışa mevki kazandırarak, iktidarın mevcut zeminini aydınlatır. Kubrick'in filmlerinde simgesel otoriteyi, bakışın çarpıtmasıyla, kendisini aşırılıkta gösteren bir çarpıtmayla birlikte izleriz. Bir Kubrick filminde simgesel otorite ne zaman ortaya çıksa, her zaman gündelik yaşantımızda çok nadir beliren aşırılıklarıyla görünür. Kubrick iktidarın bu yönünü ortaya çıkarırken, sinemasal aracın gizil gücünü salt ideolojiye doğrudan saldırmak için değil, ancak ideolojinin fantazmatik temelini dipten dibe oymak için kullanır. Kubrick'in simgesel otoritenin tarafsızlık yanılsamasını lekeleyen müstehcen zevki ortaya çıkaran filmleri, şayet onlara dikkat edecek olursak,

28 Joseph Gelmis, "*Interview with Stanley Kubrick*", *Perspectives on Stanley Kubrick*, ed. Mario Falsetto, G. K. Hall, New York, 1996, s. 32.

simgesel iktidarın bizim üzerimizdeki dayanağını kırmaya çalışırlar.

Kubrick sinemasının fantazmatik boyutu, onun son filmi olan *Gözleri Tamamen Kapalı*'da (Eyes Wide Shut / 1999) tamamen netliğe kavuşur. *Gözleri Tamamen Kapalı*, başlığından final sahnesine dek, karakterlerin, şayet fantazmatik bir senaryonun ortasında değillerse, demek ki yaşantılarının hemen hemen her noktasında kendi fantazileri tarafından harekete geçirildiklerini anlatır. Fantazi Bill (Tom Cruise) ve Alice'in (Nicole Kidman) birbirleriyle kurdukları ilişki tarzını şekillendirir ve hatta onların ne görüp ne yaşadıklarını belirler. Her ikisi de eyleme geçmekten ziyade fantazi kurarlar ve görebildiğimiz kadarıyla onların evliliklerini devam ettiren de kurdukları bu fantazilerdir. Film boyunca Kubrick, izleyicilerin olayları oldukları şekliyle değil, karakterlerin fantazileri aracılığıyla izlemelerini sağlar. Bu durum, özellikle, meşru bir cemaatin altında saklanan müstehcen zevkin fantazisini kuran ve onunla pek de tesadüf eseri olmayan şekillerde sürekli karşılaşan Bill için geçerlidir. (Bill müstehcen zevkle babasını henüz kaybetmiş olan Marion'da; Bill'in yol üstünde karşılaştığı, onun cinselliğine meydan okuyan insanlarda; ve son olarak gizemli seks ayinin gerçekleştiği Long Island'daki malikânede karşılaşır) *Gözleri Tamamen Kapalı*'da Kubrick, sinemanın (gerçekliği değil) fantaziyi temsil etmedeki eşsiz becerisini, fantazinin gündelik yaşantımızda oynadığı merkezi rolü ifşa etmek için kullanır.

Hepsinden önemlisi, Bill iktidarın altındaki müstehcenliğe fantazisini keşfetmekle ulaşır ve bu müstehcenliği fantazi aracılığıyla ortaya çıkarır. Simgesel otoritenin bu yönü, Bill'in Long Island'daki malikânede katıldığı gizli orjide düpedüz ortaya serilir. Kubrick bu orjiyi, onun ayinsel ve sapkın doğasını vurgulayacak şekilde filme alır. Bill malikanenin ana salonuna giriş yaptığında, etrafı (maske takmış ve g-string giymiş) yarı çıplak kadınlarla çevrilmiş, çemberin ortasında

elinde asa tutan ve çevreye tütsü yayan (aynı şekilde maskeli fakat giydiği kırmızı pelerinle tamamen giysilere bürünmüş) orjinin lideri ile karşılaşır. Sahneye eski zamanlardan kalma bir his katan, kilise orguyla çalınmış ilahi bir müziğin eşlik ettiğini duyarız. Film sanki bizi iktidarın –ekranda izlediğimiz şekildeki– ayinlerle işlerlik kazandığı çok eski zamanlara göndermektedir. Ayrıca bu sahnenin ayinsel yönü, basit bir ayinde olmayabilecek bir tehlike hissini de barındırır. Bu orji sekansının sonunda kadın Bill'in (bir ihlalci olarak ifşa edildikten sonra) oradan zarar görmeden çıkması için kendisini feda ettiğinde, o –ve onu takiben bizler– sonuç olarak kadının öldürüleceğine inanırız. Bu inancın kendisi, sahnenin yaydığı aşırı zevki doğrular. Burada fazlasıyla riskli göründüğü için zevk vardır.

Bu aşırı zevk hissi, bu sahnedeki benlik yitiminden de (depersonalizasyon) kaynaklanır. Ayinin ve her tarafta karşılaşılan maskelerin anlamı, ona dahil olmuş bireylerin ikame edilebilir olduğu izlenimini uyandırır. Buradaki tek amaç, zevktir. Hiç kimse orada birey değildir, aksine herkes zevk için bir araçtır. Kubrick, bu tarz bir mizansen yaratarak ve bunu daha sonra öğreneceğimiz gibi bölgenin en güçlü adamıyla ilişkilendirerek, bize iktidarın uygulanmasına eşlik eden müstehcen zevki gösterir, kaldı ki her iktidar figürünün bu ayinsel orjiye katılımı da gerekmez.[29] Filmin simgesel otoritenin müstehcenliğine dair ifşaatı, bu otoritenin maskelenmiş tarafsızlığından türer. Bizler simgesel otoritelere, onun altındaki zemi-

29 *Gözleri Tamamen Kapalı* filmini yorumlayan yazarların çoğu bu orji sahnesine küçümseyerek bakmakta ve onun erotizm yoksunluğundan dem vurmaktadır. Sanıyorum, bu sahneye getirilen sert eleştiriler, erotizmi yaratan şeyin yanlış anlaşılmasından kaynaklanıyor. Orjinin kesinlikle soğuk ve mekanik olmasından dolayı cinsel bir cazibe taşımadığı eleştirisi, erotizm ve soğukluk arasındaki ilişkiyi yanlış anlıyor. Soğukluk aslında erotiktir, çünkü erotizmin sevecenlikten farkına delalet eder. Şefkat yüklü duygular erotik hislere ne kadar dahil oluyorsa, kendimizi erotik duygulara kaptırmamız o denli zorlaşır. Kubrick'in yarattığı tamamen soğuk ve mekanik orjide şefkate yer yoktur, orada erotik duyguların saltanatı özgürlüğünü ilan etmiştir (Bu noktayı bana işaret ettiği için Mike Ashooh'a minnettarım).

ni göremediğimiz, onlar şahsi zevklerinden çok toplumsal bir iyi adma davranır göründükleri için itaat ederiz. Kubrick'in filmi bizi bu varsayımı sorgulamaya ve onun genel görüşten saklanan müstehcen boyutunu görmeye iter.

Kubrick iktidarın müstehcen boyutunu,Victor Ziegler (Sydney Pollock) karekterinde de teşhir eder. Film Victor'u, Bill ve Alice'in onun lüks konutunda katıldıkları Noel partisinde tanıtır. Victor'la ilk kez pahalı smokini içinde, eşiyle birlikte misafirlerini selamlarken karşılaşırız. Ancak onun bir sonraki sahnedeki görünümü, bundan tamamıyla farklıdır. Victor ayakta giyinmiş şekilde beklerken, karşısında aşırı dozda uyuşturucu almış ve yatak odasındaki koltuğa sere serpe uzanmış çıplak bir kadm bulunmadır. Aşağıdaki salonda parti devam ederken, Victor'un az önce bu kadınla cinsel ilişkide bulunduğu bellidir. Bu sahnede dışarıya taşan şey, koltukta uzanmış duran Mandy'nin (Julienne Davis) vücududur. Onun çıplak ve uyuşturucu almış bedeninin varlığı, Victor'un müstehcen zevkine delalet eder. Victor kendisine yardım etmesi için Bill'i yanına çağırdığında, kadının çıplak bedenini örtmek adına hiçbir girişimde bulunmaz, onun mizanseni lekeleyen bedenini olduğu gibi bırakır. Hatta Bill kadını hayata döndürürken, Victor kadına onun kendisi hakkında neyi ortaya çıkardığının farkında olduğunu gösterecek şekilde davranır. Victor o durumdaki birinden hissetmesini ya da en azından hisseder gözükmesini bekleyebileceğimiz kaygıyı hiçbir şekilde göstermez. Sydney Pollack'ın canlandırdığı Victor'un duyarsızlığı, bu karakterin müstehcen zevkini ortaya koyar. O sadece Mandy'i mümkün olduğunca hızlı bir biçimde başından savmak ister, çünkü niyeti kadının temsil ettiği lekenin açığa çıkmamasıdır. Aktarılan öyküde bu lekeyi (Bill'den başka) hiç kimse görmese de, film izleyiciler için onu görünür kılar. Zenginliğin yalnızca lüks ve güvenlik değil, aynı zamanda müstehcen zevki de satın aldığını görürüz. Bu şekilde film bizden kapitalist ideolojinin sürekli inkâr

ettiği zenginlik ve müstehcenlik arasındaki bağlantının doğruluğunu tasdiklememizi ister.

Victor filmin sonunda, Bill'in orjide bulunuşunu konuşmak için onu evine davet ettiği sahnede bir kez daha görünür. Bu uzun sahnede Victor, Bill'in gördüklerinden ve yaptıklarından haberdar olduğunu ona bildirir. Victor Bill'le karşı karşıya geldiğinde, her şeyi gören ve her şeyi bilen bir baba konumuna girmiştir. O yalnızca Bill'in yaptıklarına dair her şeyi değil, zevkin sırrına (spesifik olarak orjiyle ilgili içeriden bilginin tümüne) ilişkin de her şeyi bilir. Bu nedenle Victor Ziegler, bir Kubrick filminde karşılaşabileceğimiz tipik bir simgesel otorite figürüdür. Michel Chion bunu şöyle belirtir: "Hiç kuşku yok ki, Ziegler tüm Kubrick sinemasında bulunabilecek, hem kışkırtıcı, şoke edici ve libidinal, hem de oldukça akıllı ve had safhada destek çıkan baba familyasına mensuptur."[30] Victor'un bu sahne boyunca Bill'le yaptığı bilgi alışverişi, onun müstehcen babalığını öne çıkarır.

Victor'un bu sahne esnasında ortaya serdiği bilgiler (orjiye katıldığı ve Bill'i takip ettiği bilgisi) ve sergilediği davranışlar şehveti açığa vurur. Bill'le konuşurken, Victor kırmızı bilardo masasındaki topları ileri geri yuvarlar ve elinde bilardo ıstakasını dolaştırır. Ayrıca malikânede cereyan etmiş müstehcen zevk türüyle yakın bir bağı olduğunu belli eden bir dil (kız sevişmekten yorgun düşmüştü dostum) kullanır. Pollack'm performasındaki belli belirsiz yüz mimikleri (mesela vurgu için dudaklarını şaklatması), Victor'a ve haliyle bu baba figürüne özgü müstehcenliğin altını çizer ve onu kanıtlar. Victor düğüm noktası olan bu sahnede Bill'e karşı babacan bir tutum benimserken, film bunun temelinde yatan müstehcenliği gözler önüne serer. Baba otoritesinin müstehcenliği, gündelik

30 Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, çev. Trista Selous: BFI Publishing, London, 2002, s. 21. Bu sahnenin Kubrick'in Arthur Schnitzler'in romanını uyarlarken yaptığı önemli birkaç değişiklikten biri olması dikkat çekicidir. Victor'un Bill'e yaptığı açıklama romanda yer almaz.

yaşantımızın çoğu yerinde görünmez. Bu otorite kendisini tarafsız ve merhametliymiş gibi sunar ve bu maske altında bizi simgesel iktidarın uygulamalarını sorgulamaktan alıkoyar. Baba otoritesinin müstehcen boyutunu gördüğümüzde, onun meşruiyetini sorgulamaya başlarız. Kubrick *Gözleri Tamamen Kapalı*'da Victor Zeigler karakterini betimleyişiyle bizi bu sorgulamaya iter.

Baba figürünün müstehcenliği, Bill'in orji için kostüm ararken karşılaştığı dükkân sahibi Milich (Rade Sherbedgia) karakterinde daha fazla göze çarpar. Kubrick filmlerindeki karakterler içinde, Kubrick'in simgesel otoriteye dair tutumunu belki de Milich'ten daha fazla somutlayan başka bir karakter yoktur. Bill'in Milich'le ilk kez karşılaştığı sahnede, Milich kostüm dükkânında kızının (Leelee Sobieski) gece yarısı kendisinden daha yaşlı iki erkekle kaçamak cinsel oyunlar oynadığını fark eder. Bu noktada Milich, "ahlaki bozukluğu" yüzünden kızını azarlayan öfkeli bir patriyarkal figür gibi davranır. Kubrick bu sahnede bize kadınsı erdemin savunucusu ve yasağın eyleyicisi olarak babanın otoritesinin bilindik yüzünü gösterir. Baba otoritesine ilişkin gördüğümüz ve bildiğimiz her şey genelde bundan ibarettir. Fakat Kubrick'in filmi bize daha fazlasını –onun saklı aşırılığını– gösterir ve onun bizim üzerimizdeki erkinin tahrip olmasına neden olur. Bill kiraladığı kostüm için dükkâna geri döndüğünde, Milich'in kızına yönelik tutumu büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu sefer kızının cinselliğini dizginlemeye çalışmak yerine muhabbet tellallığına soyunmakta ve kızını Bill'e teklif etmektedir. İki sahne arasındaki karşılıklı etkileşim sayesinde Kubrick, baba figürünün altındakileri bir kez daha açığa çıkarır. Mesele burada Milich'in yozlaşmışlığı değildir, bu karakterin simgesel iktidarın hem zevki yasaklayan hem de onu gizliden gizliye kucaklayan yönlerini ortaya çıkarmasıdır. Kubrick Bill'in Milich'le art arda iki karşılaşmasını göstererek, önce bizim simgesel otoriteye dair alışıldık görme biçimimizi

dile getirir, ardından da bu görme biçiminde neyi kaçırdığımızı anlamamıza olanak tanır. Bunu izlerken, Kubrick'in fantazi sinemasının bize sunduğu açılıma bir karşılık verirsek, aslında simgesel otoriteye meydan okuyabiliriz. Öte yandan Milich tüm Kubrick filmlerinin özünde yatan mantığın en uç noktasında durmaktadır.

Bu filmlerde simgesel otoritenin müstehcen zeminini, bilhassa otorite figürlerinin iktidarlarını uygulama biçimlerinde görürüz. Karakterler otorite konumunu sadece doldurmaktan ziyade, bu konumun kendisinden ummadıkları şekilde zevk alırlar ve Kubrick bu zevki görünür kılmaya uğraşır. Kubrick filmlerinde bir oyuncu ne zaman otorite konumundaki bir karakteri canlandırsa, o (her zaman erkektir) kaçınılmaz olarak bu roldeki müstehcen zevkle karşılaşır. Bu zevk, tıpkı *Otomatik Portakal*'ın şef gardiyanı Michael Bates, *Full Metal Jacket*'ın (1987) Çavuş Hartman'ı Lee Ermey, *The Shining*'in (1978) Jack Torrance'ı Jack Nicholson ve *Dr. Strangelove*'da General Buck Turgidson rolündeki George C. Scott gibi, bu rollerdeki aktörlerin abartılı oyunculuklarında açığa çıkar. Her durumda bu oyunculuklar karakterlerin otoritelerini yalnızca tarafsızca sergilemek yerine, oyuncuların temsil ettikleri statü ve ona eşlik eden hâkimiyetten fazlaca zevk aldıklarını gösterir. Örneğin Bates, mahkûmu olan Alex (Malcolm MacDowell) hapishane döşemesine rasgele çizilmiş beyaz çizgiyi geçtiği zaman sesini bağıracak denli yükseltir. Bates'in rolü bu tip bir aşırılığı hiçbir şekilde gerektirmez, onun zevki bu rolün ötesinde, sesinin tonu ve yüksekliğinde belirginleşir. Hatta *2001: Bir Uzay Macerası*'nda (*2001: A Space Odyssey*,1968) HAL 9000 otorite konumuna yerleştiği vakit sapkınca davranmaya başlar. Bu karakterler aracılığıyla Kubrick, zevkin bıraktığı lekenin bu konuma yerleşen tekil öznelerden ziyade aslen simgesel otoritenin yapısında bulunduğunu belirtir. Kubrick sinemanın fantazmatik boyutunu bu lekeyi açığa çıkarmak için kullanır ve filmlerinde bu leke-

nin anlatı ve görüntülerde yarattığı bozulmayı görmemizi sağlar. *2001*'in Kubrick'in kariyerinde neden öylesi bir öneme sahip olduğunu da bu gösterir: Orada otoriteye ilişkin zevkin bir bilgisayarın rasyonalitesini ve görünüşteki temkinli tarafsızlığını bile nasıl zehirlediğini izleriz.[31]

Zafer Yolları'nda (Paths of Glory, 1957) Kubrick, militer otoritenin müstehcenliğini, filmlerinde sıkça rastlandığı gibi oyunculuklarla değil, bu defa sahne düzenlemesiyle sergiler. Aşırılık, General Broulard'm (Adolphe Menjou) Ant Tepesi olarak bilinen ele geçirilmemiş düşman bölgesine saldırmak için General Mireau'yu ikna etmek üzere (George Macready) karargâha vardığı açılış sahnesinde su yüzüne çıkar. Mireau'nun gösterişli bir şato olan karargâhının dış çekimlerinin ardmdan, Kubrick şatonun iç mekânma geniş açılı bir çekimle kesme yapar, burada Mireau'nun Broulard'ı karşılamak üzere uzun koridor boyunca yaptığı yürüyüşü izleriz. Geniş açılı çekim, Kubrick'in güzel tabloları, halıları, şamdanları, koltukları ve masalarıyla şatonun şatafatını göstermesini sağlar. Şatodaki her şey aristokratik bir görünüme sahiptir, aslına bakılırsa Broulard'm (özellikle de Mireau'nun halı zevkine yönelik olan) açılış sahnesindeki yorumları sadece dekorasyon üzerinedir. Mireau'nun durumu olduğundan daha hafif gösteren cevabı (*çalışmak için yalnızca hoş bir ortam yaratmaya çalışıyorum*), sadece bunun "hoş bir ortamdan" daha fazlasını içerdiği gerçeğinin altını çizmeye yarar. *Zafer Yolları* yalnızca sahne düzenlemesinden yola çıkarak, Mireau'nun birlik komutanı sıfatından

31 Michael Bérubé HAL'deki işlev bozukluğunun, onun görevdeki lider pozisyonunun doğrudan bir sonucu olduğuna değinir. Mürettebatın geriye kalanından farklı olarak HAL görev hakkındaki hakikati bilmekte ve gerçeği mürettabattan gizlemek zorundadır. HAL'i yalan söylemeye ve ardından diğer günahları işlemeye iten şey, bir bakıma onun bu simgesel otorite konumudur. Simgesel otoritenin konumuna içkin olan bu çelişkiler, Kubrick'in filmlerinde devamlı olarak gösterdiği gibi, simgesel otorite figürünün sapkınlığına yol açar. *Bkz.* Michael Bérubé, *Public Access: Literary Theory and American Cultural Politics*, Verso, New York, 1994.

fazlasıyla zevk aldığını, simgesel iktidar konumundan bir zevk-fazlası elde ettiğini netleştirir.

Zafer Yolları'nın izleyicisinin, tıpkı *Dr. Strangelove*'un izleyicisi gibi, simgesel otoriteyi onun taşıdığı müstehcenliği tanımadan nazarı itibara alması pek de mümkün değildir. Bu filmler, izleyicinin simgesel otoritenin işleyişini güdüleyen motivasyonları sorgulamasını gerektirir. Elbette tüm izleyiciler (belki de hiçbiri) bu şekilde bir tepki vermeyecektir, yine de Kubrick filmlerinin mantığının talep ettiği karşılık budur. Bu talebe karşılık verdiğimizde ve bu süreçte işleyen müstehcenliğin farkına vardığımızda, kendimizi artık bu otoriteye yatırım yapmaktan uzaklaştırabiliriz. Kubrick'in simgesel otoritenin müstehcenliğine dair sunduğu fantazmatik tasvirler, bu anlamda öznenin özgürlüğü adına çalışır. Otoritenin müstehcenliğini fark etmek, ondan azade olmanın yoludur.

6. Spike Lee'nin Fantazmatik Patlamaları

Spike Lee'nin filmlerinde müstehcen zevkin teşhiri, otorite figürlerinin ötesine geçerek sıradan öznelere doğru uzanır. Bu bağlamda Spike Lee, sinemanın fantazmatik kapsamını Kubrick'le bağlantılı ama ondan çok daha komplike bir yaklaşımla ele alır. İzleyiciler Kubrick'in filmlerini izlerlerken, kendilerini bakışın içerimlerinin dışında tutabilirler ama Lee'nin filmleri için aynı durum söz konusu değildir.

Lee'nin filmlerine yüksekten bakan eleştirilerin müşterek şikâyeti, bu filmlerin içerdiği aşırılığa ilişkindir. Bu tür eleştirilere göre, Spike Lee kendi filmlerini tek bir düşünceye indirme disiplininden yoksundur, bu durum da tutarsız, içi fazlaca şişirilmiş filmlere yol açmaktadır. Desson Howe bunu *25. Saat* (25th Hours, 2002) hakkında yazdığı eleştiride şöyle belirtir: "Spike Lee kendi filmlerinde her zaman en iyi ve en kötü yönetmen olmayı başarıyor. *25. Saat* de bir istisna değil. Bazı yerlerde çılgıncasına keyifli, ama diğer yerlerde fazlasıyla ağır ve sıkıntı verici. İşte aşırı şişkin, disiplinsiz bilindik Spike

Lee senfonisi: İyi olmaktan ziyade eğlenceli."[32] Howe'un buradaki hayıflanması, yaygın bir görüşü dile getirir: Lee, filmsel içeriğin gerekliliklerini ihlal ederek ve marazilik taşıyan hususları gereğinden fazla göstererek haddinden fazla açılır. Lee'nin filmleri elbette sundukları malzemeyi kaynaştırmakta başarısız olan biçimsel sekansları da içerdiğinden, onu eleştirenler açısından bu sinema "hoyrat ve abartılı bir yaklaşımı"[33] dışavurmaktadır. Bu yaklaşım, Lee'nin en iyi filmleri hakkında bile sürekli tereddüt ve şüphe doğurur.

Bununla birlikte Lee'nin malzemesini aşırılıkla işlemesi, onun estetiğinin dikkat çekici özelliğidir ve Lee'nin bir yönetmen olarak önemini gösterir. Lee temelde bir fantazi yönetmenidir; bakışı, sunduğu görüntüleri deforme ederek ortaya çıkarır. Onun filmleri, izleyicileri arzuların namevcudiyet kanalıyla uyandırıldığı bir dünyaya değil, onları fantazi düzlemine çeken açıkça bugünün dünyasına sokar. Sonuç olarak Lee'nin filmleri nadiren gizeme dayanır ve geciktirim (suspense) yaratır.[34] Lee sinemanın fantazmatik boyutunu, gizem yaratmak ya da muallakta bırakmak için değil, toplumsal gerçekliği koşullandıran ama fantazmatik yapı dışında görünmez kalan aşırılığı su yüzüne çıkarmak için kullanır. Lee'nin stilindeki aşırılık, onun toplumsal gerçekliği tanımlayan ama ona indirgenemez olan zevkin aşırılığını gösterme çabasına işaret eder.

---

32 Desson Howe, "*25th Hour*: Overly Spiked Punch," *Washington Post*, 10 Ocak 2003.

33 *Agy*, Lee'ye getirilen bu eleştiri, onun filmlerine tepki duyan sinema çalışmalarında da bulunur. Örneğin Bell Hooks Lee'ye *Crooklyn* (1994) filmindeki biçimsel aşırılığından, özelikle de Güneyli akrabalarının Brooklyn'de doğmuş Troy'u ziyaretinde anaformik bir lensi kullanmasından dolayı yüklenir. Hooks'a göre "anaformik bir lense geçmek kafaları karıştırır. Bilet gişesine izleyiciler için bu değişikliğin projeksiyonla ilgili olmadığını anlatan bir ibarenin konulması şüphesiz bu nedenledir. Bu süslü biçim, Lee'nin eski moda siyah Güneyli orta sınıfı alaycı bir şekilde karikatürize ettiğini örtmeye yarar." Bell Hooks, *age*, s. 39.

34 Lee'nin çoğu filminde anlatı ileriye doğru ilerlemez. Bunun yerine onun filmleri saklı jouissance'ın gündelik yaşamda nasıl örtüldüğünü açığa çıkaran bir olaylar dizisini gösterir. Buna örnek olarak *She's Gotta Have It* (1986), Mo' Better Blues (1990), *Crooklyn* ve *25. Saat* filmleri verilebilir.

Toplumsal etkileşimleri bildiren ve onlara eşlik eden fantazileri (ırkçı fantaziler, cinsiyetçi fantaziler, paranoid fantaziler vb.) toplumsal gerçeklikteki gündelik yaşantımızda görmeyiz. Bu fantaziler, öznelerin toplumsal alanda birbirleriyle nasıl ilişki kuracaklarını belirlerler ve bu yüzden varlıklarını üzerine konuşulmayan, saklı bir formda sürdürürler. Sonuçta toplumsal hayattaki deneyimlerimiz, bu fantazilere ve onların toplumsal etkileşimimiz üzerindeki güçlerine dair dolaysız bir bilinç üretmez. Bu bilinç eksikliği, aslında toplumsal yaşamın normal bir şekilde sürmesini sağlar. Hayatımızı rahat bir şekilde geçirmek için, içinde yaşadığımız toplumsal gerçekliği tarafsız bir bölge olarak görmemiz gerekir. Bu tarafsızlığın bir aldatmaca olduğunu fikren bilsek bile, toplumsal etkileşimlerimiz esnasında onun sahiciliğini zımnen kabul ederiz. Elbette bu tarafsızlık maskesinin düştüğü zamanlar (ayaklanmalar ya da terörist saldırılar gibi toplumsal travma yaratan durumlar) mevcuttur, fakat bu anlar yapısal nedenlerden ötürü fazla uzun sürmez. Sonuç itibariyle böylesi anları münferit vakalar olarak ele alır ve toplumsal gerçekliğe eşlik eden aşırılığı inkâr etmeye devam ederiz. Bunun aksine, Lee'nin filmleri bu aşırılığı istisnai bir durum olmaktan çok, toplumsal gerçekliğimizde her gün tekrarladığımız eylemlere içkin, normal bir durum olarak ortaya sererek bizi onu görmeye mecbur bırakırlar ve böylelikle bu tarafsızlık maskesinin bizim üzerimizdeki etkisini kırabilirler.

İzleyiciler ya da eleştirmenler Spike Lee filmlerinin aşırı boyutunu inatla reddederlerken, aslında Lee'nin bakışı sunma biçiminden kendilerini geriye çekiyorlardır. Onların daha fazla gerçekçilik talep etmeleri, örtük olarak, toplumsal gerçeklikle karşılaşmayı Lee'nin belirginleştirdiği ve bizi ilgilenmek zorunda bıraktığı leke olmaksızın sürdürme arzusunu yansıtır. Başka bir deyişle, Lee'nin filmlerinden keyif alan izleyiciler, aslında bu lekeden dolayı onlardan hoşlanırlar. Bir Spike Lee filminden elde edilen zevk, büyük oranda, fanta-

zi yapısının aşırı boyutuna tamamen gömülmeyi gerektirir. Normalde gizlice yaşamak zorunda olduğumuz bu zevki, onun filmlerinde alenen ve dolu dolu hissederiz. Spike Lee sineması bize bu aşırılıkla açıkça karşılaşma olanağı verdiği sırada, aşırılığın ideolojik bir ilave olarak oynadığı rolü boşa çıkarmaktadır. Lacan'ın "fantaziler söylemin açığa çıkmasına katlanamaz"[35] dediğinde, aslen kastettiği şey budur. Öznelerin fantazilerden elde ettikleri zevk, onları saran esrarengizlikten ileri gelir, bu esrarengizlik öznelerin fantazileri deneyimlerken sanki yasayı çiğniyormuş gibi hissetmelerini sağlar. Elbette sahip olunan fantaziler hakkında açıkça konuşulabilir, ama bu yapılırken fantazilerin zevk verme biçimi her zaman örtbas edilir. Fantazilerin öznede bıraktığı iz bir sır olarak kalmalıdır. Örneğin ırkçı bir fantazi ancak saklı kaldığı oranda etkili bir biçimde işler ve gücünü korur. Bir fantaziyi açıkça yaşamak, gündelik toplumsal gerçeklik düşünden uyanmak demektir.

İlk kez *Okul Yılları* (School Daze, 1988) filminin sonunda dile getirilen bu "Uyan!" nakaratı, Lee'nin filmlerinde birçok defa tekrarlanır. Karakterlerin (ve izleyicilerin) gerçekliğe ırkçı fantazinin düşsel merceğinden bakmalarındansa, onları nesnel gerçekliği görmeye teşvik etmek ilk bakışta yeterince anlaşılır gözükür. Ancak bu anlatım tarzı Lee'nin estetiği ve onun fantaziye tanıdığı ayrıcalık açısından değerlendirildiğinde, tamamen farklı yan anlamlara sahip olacaktır. Bu bağlamda, onun anlatım tarzı bize fantazimizden kalkıp gerçeklik içinde uyanık kalmamız gerektiğini salık vermez, daha ziyade bizi bizzat gerçeklik düşünden uyanmamız için uyarır. Fantazinin yaşamımızdaki kurucu gücünü görmekte başarısız olduğumuz sürece, uykuda ve bilinçsiz kalmaya devam ederiz. Lee'nin filmleri bu fantazmatik aşırılıkla özdeşleşmeye zorlayarak, bize farkındalık kazandırmaya çalışırlar.

35 Lacan, *Ethics of Psychoanalysis*, s. 80.

Lee için fantazmatik bir aşırılığı açığa çıkarmak, açık bir politik değere sahiptir. *Do the Right Thing* (1989) gibi bir filmin derdi, olumlu bir politik eylem görüntüsü sunmak değil, toplumsal ilişkileri harekete geçiren aşırı zevki açığa çıkarmak ve bundan dolayı bu zevkin bizim üzerimizdeki etkisini kırmaktır. Lee'nin filmleri aslen ırkçı fantazileri yüzeye vurdukları için politiktir, ama çoğu eleştirinin beklediği şekilde politik değillerdir. Örneğin Douglas Kellner'e göre "Lee ırkçılığı farklı grupların üyeleri arasındaki bir husumet olarak, kişisel ve bireysel anlamda sunar, bu nedenle ırkçılığın yapısını ve nedenlerini aydınlatmakta başarısız olur. Dahası bu sinema, kolektif hareketleri ve İnsan Hakları hareketine de yararı dokunan ekonomik boykot taktiğini karikatürize ederek politik eylemi karalamaktadır."[36] Bu hiç kuşkusuz ırkçılığın tarihsel nedenlerini açıklayabilmek ya da onun izini sürebilmek için elverişli bir siyasal program sunmayan *Do the Right Thing* için doğrudur, ama film ırkçılığın çağrısını ve ırkçı özneyi çeken bu çağrının yapısal rolünü aydınlatır. Film, öznelerin ırkçılığı daha iyi tanıdıklarında dahi ona tutunmaya devam etmelerine yol açan, ırkçılığın sunduğu zevki açığa çıkarır. Böylece *Do the Right Thing* ırkçılığın özüne, eklemlenilen siyasal bir programın asla tümüyle gerçekleştiremediği şekilde saldırır.

Lee ırkçı aşırılığın toplumsal gerçekliği lekeleyen varlığına dikkat çekmek için sürekli film biçimini kullanır, filmlerinden birinin biçimi ne zaman standart gerçekçilik geleneğinden saparak dikkatleri üzerine çekse, bu aşırılık belirginlik kazanmaktadır. Bu etkinin (efektin) en dramatik ve açığa vurucu olduğu sahneler, *Do the Right Thing* ve *25. Saat* filmlerinde bulunur. Belki de Lee'nin en ünlü sekansı olan *Do the Right Thing*'deki o sahnede, bir dizi karakter fil-

36 Douglas Kellner, "*Aesthetics, Ethics and Politics in the Films of Spike Lee*" Spike Lee's Do the Right Thing, ed. Mark A. Reid, Cambridge University Press, New York, 1997, s. 82.

min geri kalanında açıkça dile getirmedikleri gizli ırkçı fantazilerini doğrudan kameraya bakarak anlatırlar. Lee karakterlerinin söylemeyi düşledikleri ama gerçekte hiçbir zaman söyleyemedikleri şeyleri dile getirmelerine bu montaj sekansında müsaade eder. Bu fantaziler dile getirilmemelerine ve çoğunlukla bilinçdışı kalmalarına rağmen, karakterlerin gündelik etkileşimlerinin tümünü biçimlendirir ve bu etkileşimlere ırkçı bir nüans kazandırırlar. Bununla birlikte bu fantaziler hiçbir zaman gün ışığına çıkmazlar (ya da çok nadir çıkarlar), ki öznenin bu aşırılıktan elde ettiği zevki inkâr etmesini sağlayan da budur. Ancak bu sahnede karakterlerin ettikleri hakaretlerden, izleyicilerin de onları dinlemekten zevk aldıkları ön plana çıkar. İzleyiciler karakterlerin söyledikleri sözlerden adamakıllı dehşete düşmüş olsalar da, film biçiminin doğasında varolan zevkle yüzleşmek zorundadırlar. Lee karakterlerin kameraya doğru yöneldikleri sahneyi, ona şiirsellik katan bir montaj sekansıyla çeker. Kameraya bu doğrudan yönelim, bizi onların patlamalarıyla anlatısal yapının dolayımı olmaksızın karşı karşıya gelmeye zorlar ve karakterlerin tavırları her hakarette büyük bir doyum sağladıklarını belli eder.

Benzer bir etki *25. Saat*'te ana karakter Monty Brogan'ın (Edward Norton) birtakım etnik gruplar ve diğerleriyle uzun bir münakaşaya girdiği sahnede de mevcuttur. Lee bu sahnede Brogan'ın patlayışının fantazmatik niteliğini yine kendi çekim tarzıyla belirginleştirir. Lee Brogan'a gerçekte o sözleri söyletmez, bunun yerine Brogan'm aynaya bakışını ve bu sırada onun bizzat yapmadığı bu konuşmanın aynadaki görüntüsü tarafından dile getirildiğini gösterir. İlkin bu efekt, bizi gerçekçilik geleneğinden bir anda kopardığı için şaşırtıcıdır. İzlediğimizin bir film ve Lee'nin de onun yönetmeni olduğunun farkına varırız, aslında eleştirmenler tam da bu noktada filme yüklenirler. Gerçekçilikten

bu tarz bir kopuş, Brogan'ın söylediklerini yüklenmemize mani olmaz, bilakis ona yaptığımız yatırımı güçlendirir. Lee'nin buradaki biçimsel hilesi, Brogan'ın gerçeklikle ilişkisini kuran aşırılığa dikkat çeker. Lee'nin Brogan'ın fantazmatik yapısının temelini gerçekçi bir şekilde sergileyebilmesinin yolu yoktur, bizzat fantazinin kendisi bir aşırılık olduğundan, bu sahne, tıpkı daha önce *Do the Right Things*'deki montaj sekansında olduğu gibi, aşırılık içeren bir sinemasal stili gerektirir. Lee'nin filmleri zevk-fazlasını kaydetmek için sinemasal fazladan yararlanarak, ırkçılığı, onun çağdaş özneleri en belirgin kandırma biçimi olan fantazmatik formda irdeler.

Bu yöntem doruk noktasına, doğrudan günümüz dünyasındaki ırkçı fantazilerin gücüne odaklanan *Bamboozled* (2002) filminde ulaşır. Filmin işaret ettiği gibi, ırkçı fantaziler İnsan Hakları hareketinin değerini azaltmak ya da açıkça görünen sosyo-simgesel ırksal engelleri azaltmak yerine, fiilen özneler üzerindeki dayanak noktasını artırmaktadır. Mesele sadece ırkçılığın bugün daha kurnazca işlemesi değil, fakat meşru bir düzlemden ziyade, gittikçe fantazmatik bir düzlemde varolmasıdır. Irkçılık tarihsel olarak hem meşru hem de fantazmatik düzlemlerden yararlanır, ancak meşrulaşmış ırkçılık çökerken, fantazmatik ırkçılık daha güçlü hale gelmektedir. Meşru kurumların açık desteği olmadığında, ırkçılık giderek saklanmak zorunda kalır. Fantazmatik düzlemdeki ırkçılık, özneler üzerindeki dayanak noktasını onların zevki elde etme tarzında bulur ve bu dayanak son derece güçlüdür. Fantazmatik ırkçılık aynı zamanda öznenin kendisini gerçekten bir ırkçı gibi değil de sanki çok ciddi bir renk körüymüş gibi hissetmesini sağlar, çünkü burada ırkçılık öznenin bilinçli simgesel çerçevesinin bir parçası olmayıp bilinçdışı olarak işler. Böylelikle ırkçı fantaziye bağlanan özneler kendi ırkçılıklarına dair bir bilince sahip olmazlar, bu da onun kökünün kazı-

nıp atılmasını daha zorlaştırır ve öznelerin eylemleri üzerinde ona çok daha fazla güç kazandırır.[37]

Bu durum *Bamboozled*'da yazarların The New Millennium Minstrel Show adlı yeni televizyon programını hazırlaması için Pierre Delacroix (Damon Wayons) adlı yazarı çağırdıkları görüşme sırasında netlik kazanır. Lee'nin bu görüşme sahnesindeki özgül çekim tarzı, ırkçı fantazilerden türeyen zevk lekesinin beyaz yazarların eylemlerini nasıl şekillendirdiğini vurgular. Bu leke, beyaz yazarların Pierre'in televizyon şovunda kendisinden başka siyah bir yazarın çalışmamasından duyduğu üzüntüye karşılık verdikleri cevaplarda görünür. Lee, beyaz yazarların verdikleri yanıtlarda aşırı bir şeyler olduğunu –onların Pierre'in ifadesini tarafsızca karşılayamadıklarını– gösterir. Örneğin beyaz yazarlardan biri Pierre'e katılır ve şöyle der: "sarının bazı... Afro-Amerikan yazarların olması iyi olurdu, ama her nedense burada yoklar işte" Bu yazarın "Afro-Amerikan"ı söylemeden önce duraksaması, diğer sözcüklerden ayrılan bu kavramın yazara bir ayak bağı olduğunu gösterir.

Bu yazarların siyahlarla ilk karşılaşmalarını birbirlerine anlatmaya başladıkları sahnede, ırkçı fantazilerin onları şekillendirmedeki rolü daha da açıklık kazanır. Az öncekinden farklı bir yazar " benim siyah... yani Afrikalı bir yazarla yaşadığım ilk deneyim ...*The Jeffersons*'dakine benziyordu"

37 Amerikan toplumundaki köklü ırkçılığı ifşa etmeye çalışmasına rağmen Paul Haggis'in *Çarpışma* (Crash, 2005) filminin neden yetersiz kaldığını ırkçılığın bu dinamiği açıklar. Film ırkçılığın bugün kendisini gösterme şekliyle hesaplaşacak biçimsel düzeyi kurmakta başarısız olur. *Çarpışma* ırkçı fantazilere bağlanmış karakterleri gerçekçi bir şekilde gösterir, bu durum filmin ırkçı fantazileri bizzat toplumsal gerçeklik düzlemine yerleştirmesinde etkilidir, oysa bu fantaziler bu düzlemde görünmezler. Sonuç olarak ırkçı fantazilere sığınan izleyiciler, filmden Jean (Sandra Bullock) gibi alçaklık yapan karakterlerle aralarında hiçbir benzerlik taşımadıklarını varsayarak ayrılırlar. Bunun tersine bir Spike Lee filminde izleyici kendisinde belli bir ırkçılık seviyesi barındırdığı ithamıyla karşılaşır. Lee'nin filmlerinin *Çarpışma*'nın gösterimine eşlik eden büyük alkışları toplayamamasının nedenlerinden biri de budur.

derken, aslında bir önceki yazardan çok daha fazla tökezlemektedir. Bu sözdiziminin ifade edilişindeki duraklamalar ve taşıdığı anlamsız yapı, göstergenin normal akışının aşırılık tarafından engellendiğini gösterir. Yazarın ırk üzerine açık ve anlamlı bir konuşma yapmadaki beceriksizliğini bu söz diziminin ifade edilişiyle vurgulayan Lee, ırkçı fantazilerin ırk düşüncesini nasıl lekelediğini belirginleştirir. Bu sahnedeki diğer yazarlar siyahların yer aldığı televizyon programlarından hoşlandıkları enstanteneleri bir bir sıralarlarken, Lee sahneye 1970'lerin bahsi geçen gerçek televizyon programlarından alınmış görüntüleri serpiştirir ve bu seçme görüntüler siyah ırkçılığın fantazileriyle bütünleşmiş siyah karakterleri gösterir. Bu aşırılıkların sahneye eklenmesiyle, ırk konusundaki düşüncelerimizi bildiren fantazileri ve aynı zamanda beyaz yazarların bu fantazilerden müthiş bir zevk aldıklarını izleriz. Film biçimindeki çarpıtmalar ve kesmeler, Lee'nin bakışa akışkanlık kazandıran yöntemini temsil eder. Bakışı, özellikle görme biçimimiz nedeniyle, doğrudan değil dolaylı şekilde görürüz.

Bu sahnenin başında ve sonundaki çekimler, ayrıca bu karşılıklı etkileşimin fantazmatik boyutunu da açığa çıkarırlar. Sahne toplantı masası etrafında yan yana dizilmiş yazarların ve masanın sonunda merkezde duran Pierre'in geniş açılı çekimiyle başlarken, masanın başka bir yönünden alınmış farklı bir çekimle sona erer. Son çekim, sahnenin başlangıcındaki görüntüyü neredeyse tümüyle tekrarlar, ancak çekim Pierre'in bakış açısından verildiği için masanın sonunda Pierre'den ziyade onun boş koltuğunu görürüz. Pierre burada bir namevcudiyete dönüşmüştür. Sondaki çekim, bir bakıma yazarların Pierre'le olan etkileşimlerinin fantazmatik boyutunu vurgular. Onlar tıpkı tüm siyah insanlarla etkileşimlerinde olduğu gibi Pierre'e de ırkçı fantazilerinin merceğinden bakmakta ve tam da bu nedenle onu tümüyle görememektedirler.

The New Millennium Minstrel Show adlı programın kazandığı büyük başarı, ırkçı fantazilerin gücünün filmdeki en açık örneğidir. Program en tel: keli ırkçı klişeleri canlandıran ve tekrarlayan, yüzlerini siyaha boyamış siyah karakterleri kullanır. Programdaki ana karakterler Manray/Yanıkadam (Savion Glover) ve Womack/Ye-ve-Uyu (Tommy Davidson) bir koloni çiftliğindeki karpuz tarlasında yaşarlar. Bu karakterler "kadınların kadın, erkeklerin erkek ve zencilerin[38] de onlara ait olduğu daha basit zamanlara" duyulan nostaljiyi programda açıkça dile getirirler. Stüdyo izleyicisi programı ilk kez izlerken, şovun açık ırkçılığı karşısında dehşete düşer ve şaşkınlığını gizleyemez. Bu çekimlerde beyaz bir adamın şaşkınlıktan ağzının açık kaldığını ve beyaz bir kadının endişeli bir şekilde kafasını salladığını görürüz. Ama hemen ardından gülüşmeler başlar ve hızla bütün izleyiciler açıkça programdan zevk aldıklarını dışavururlar. Lee bu noktada gülüşmelerin birkaç siyah izleyici arasında başladığını gösterir. Bu sahnenin gözler önüne serdiği gibi, beyaz izleyiciler bu gülüşmeleri kendileri için çıkan bir ruhsat olarak görürler. Siyah izleyicilerin güldüklerini gördüklerinde, bunu zevklerini serbest bırakmak ve onlara konulmuş kısıtlamaları aşmak için kendilerine verilen gizli bir izin gibi hissederler.

İzleyicilerin programdaki siyah karakterlerin kendilerini aşağılamalarından zevk duyabiliyor oluşları, çağdaş özneler için ırkçı fantazilerin gücünü ve varlığını gösterir.[39] Özneler eşitliğe bilinçli olarak inansalar bile, bu fantaziler her şeye rağmen onların dünyayla nasıl etkileşime gireceklerini belir-

38 Karakterler bizzat kendileri için argosu zenci olan "niggas" sözcüğünü kullanırlar. (Çev. n.)

39 Filmin gösterdiği gibi beyaz öznelerin zevki, siyahların zevkini içeren böylesi fantazilerden türer. Filmdeki herkes aşırı zevke sahip olabilmek için fantazmatik olarak siyah olmayı ister, öyle ki filmde siyah maskenin o denli popüler olmasının nedeni budur. Beyaz özneler jouissance'a yaklaşmak için yüzlerini, kendilerini siyah öznelliğe yerleştirecek siyah makyajla kaplarlar.

ler. *Bamboozled* (ve bütün olarak Lee'nin sineması) bu fantazileri gün ışığına çıkararak, böylesi fantazilerin sahip oldukları gücü kırmaya çalışır. Gündelik etkileşimlerimize şekil veren fantazilerin fantazi sineması tarafından açığa çıkarılışı, onların bilhassa saklılığından kaynaklanan cazibelerini yok eder.

Summer of Sam (1999) bu ifşayı ırkçı fantaziler alanından, onunla ilgili paranoid fantazilere taşır. Bu film Lee sineması içinde en eğlenceli iki sahneyi barındırır. Bunlar sahne boyunca The Who grubunun "Baba O'Reilly" ve "Won't Get Fooled Again" (Beni bir daha aptal yerine koyamacaksın) isimli şarkılarını dinlediğimiz montaj sekanslarıdır. Lee paranoid şiddet salgınına eşlik eden zevke bu sahnelerdeki görüntü-ses korelasyonu ve montaj kullanımıyla vurgu yapar. Film her sekansın sonuna doğru, zincirlerinden boşanmış grafik şiddetle müziğin zirve noktasını birleştirir. İkinci montaj sekansında bu kombinasyon, beyazperdede sunulan vahşet film boyunca özdeşleşilen Richie (Adrien Brody) adlı karakterin başına gelse dahi, izleyiciyi bu şiddetten zevk alır pozisyona getirir.

Lee'nin montaj sekansının şiirselliği ve ona mükemmelen senkronize ettiği müzik kuşağı, onun sinemasının en keyifli anlarından birini yaşatır. Dead End çetesi Richie'ye (yanlış anlaşılma sonucu onu Sam'in oğlu sanarak) saldırdığı anda, The Who grubundan Roger Daltry zaferane bir şekilde "Won't Get Fooled Again" diye bağırır. Zevkimizi artıran bir sekansın aynı anda bizi dehşete düşüren bir saldırıyı da barındırmasıyla, Lee bu şiddetten aldığımız zevkle yüzleşmemizi talep etmektedir. Lee'nin burada (montaj kullanımı ve müzikle kurduğu bağlantıyla) sunduğu bakış tasvirinin sonucunda izlediklerimizde kendimizle karşılaşır ve Dead End çetesinin şiddet patlamasından aldığı zevke suç ortaklığı yaptığımızı hissederiz.

Lee izleyiciyi gizli fantazilerden kaynaklanan aşırı zevki kabullenmeye zorlayarak, fantazi sinemasının politik boyu-

tunu kanıtlar. Onun buradaki amacı, şiddetten zevk aldığı için izleyicide bir suçluluk duygusu oluşturmak değildir. Böylesi bir suçluluk duygusu, ancak sorunun bir parçası olabilir. Suçluluk bu şiddet patlamalarından doğmaz, bilakis bu patlamaları üretir: Özne aşırı zevkten dolayı kendisini suçlu hisseder ve ardından bu nefret uyandıran zevki örtbas etmeye devam eder. Oysa Lee'nin filmleri bizden yalnızca bu aşırılığı açıkça kabullenmemizi ister. Bu zevk bir kez kabullenildiğinde, ırkçı ya da paranoid fantaziler için artık bir dayanak işlevi görmeyecektir.

Lee'nin sineması, kameranın gerçekliğin farkına varamadığımız saklı bir parçasına değil, gündelik yaşantıda görülmeyen fantazi dayanağına ışık tuttuğu aydınlatıcı bir sinemadır. Bu sinema bize bir bakış deneyimi –izlediklerimize iştirakimizi ve yatırımımızı fark etmek için bir fırsat– sunar. Bu tanıma noktası, aşırı zevkin altüst ettiği tarafsızlığa fiilen erişebildiğimiz değil, lakin bu fazlayı samimiyetle ele alıp açıkça kabul edebildiğimiz bir noktadır. Böylelikle aşırılığın elinden onun ideolojinin işleyişini sessizce tamamlama gücünü alabiliriz.

7. Michael Mann ve Aşırılığın Etiği

Stanley Kubrick ve Spike Lee ideolojinin işleyişini fantazmatik bir fazlanın tamamladığını açığa çıkarırlarken, Michael Mann etik davranışlarımızın kaynağı olan bir fazlalığa odaklanır. Başka bir deyişle Mann, aşırılığı etik özneyi belirginleştirmek amacıyla kullanır. Mann'in filmlerinde, Kubrick ve Lee'nin sinemasında yalnızca öneri olarak kalan noktayı görürüz: fantazi sinemasının radikalliği, aşırılıktan kaçmaktansa, onunla özdeşleşmeye olanak tanıyabilmesinden ileri gelir.

Eğer Spike Lee'nin sinemasıyla derin bir benzerlik taşıyan filmler çekmiş bir yönetmen varsa, o da Michale Mann'dir. Her iki yönetmen de görüntülerin zenginliğini, toplumsal düzene musallat olan fazlayı açığa çıkarması halinde vurgu-

larlar. Sinema yazarları ve eleştirmenler, Lee gibi, Michael Mann'e de bu fazlanın film biçiminde kendisini gösterme tarzı yüzünden yüklenirler. Örneğin Walter Goodman'ın *Manhunter* (1986) eleştirisine göre, Mann'in yönetmenliğiyle ilgili sorun "dikkatin öyküden tuhaf kamera açılarına, süslü aydınlatmaya ve hızlı müziğe kaydırılmasıdır."[40] Mann ve Lee sinemasal fazlayı yalnızca filmlerinin güzelliği adına değil, bakışın çarpıtmalarını sergilemek için de kullanırlar. Ancak Lee'nin filmleri bu fazlanın ideolojiye dayanak sağlayan rolüne işaret ederken, Mann'in sineması etik davranışın kaynağı olarak aşırılığın altını çizer.[41] Onun sineması aşırılık ve etik arasındaki bağlantıyı bize göstererek, etik eylemin kendi hassas doğasını ortaya koyar. Bu tür bir etik eylem, toplumsal düzenin taleplerine riayet etmekten çok, bu düzenin sınırlarını aşan zevke bağlanmak ve onu kucaklamaktan elde edilir. Mann'in filmleri izleyiciden görevi, kendilerini göreve patolojik sebeplere aldırış etmeden adayan karakterlerin gösterdiği şekilde sahiplenmesini ister.

Mann göreve adanmışlığı bu şekilde tasvir ederken, izleyicinin arzusuyla ilgilenmez, daha ziyade filmlerindeki fantazmatik yatırımı kışkırtmaya odaklanır. Bu onun *Köstebek* (The Insider, 1999) ve *Ali* (2001) gibi, neden akıbetleri kamuoyunca çok iyi bilinen projeleri üstlendiğini gösterir. Bu filmlerden hiçbiri, arzunun gizem ya da geciktirim yoluyla tahrik edilmesine dayanmaz. Filmin anlatısal boyutu –ileride neler olacağına dair merak– her iki filmde de minimum bir rol oynar. İzleyiciler olarak bizler ileride neler olacağını çok iyi biliriz, ama bu bilgi onlara yaptığımız yatırıma ya da onların gücüne hiçbir şekilde gölge düşürmez. Tersine, yatırımımız fantazi düzleminde gerçekleşir. Hatta Mann'in *Hırsız* (Thief/1987)

40 Walter Goodman, *Manhunter*, *New York Times*, August 15, 1986.

41 Bu nedenden dolayı Lee'nin, Mann'in filmlerine, özellikle de *Ali*'ye getirdiği eleştirileri açıkça paylaşması sürpriz değildir. Mann aşırılığın ideolojik yönünden ziyade etik boyutuna odaklandığından, onun filmleri tahmin edebileceğimiz üzere Lee'ye fazlasıyla iyimser, hatta romantik gelmektedir.

ve *Heat* (1995) gibi suç filmleri, bu türdeki çoğu filmin yaptığı gibi geciktirimle sağlanan gerilimin (suspense) çevresinde dolanmaz. Polisiye-gerilim sineması[42] izleyicinin merakını eksiğin manipülasyonuyla (özellikle izleyicinin ileride neler olacağına dair bilgi eksikliğiyle) uyandırmaya eğilim gösterirken, Mann'in filmleri fantazmatik bir fazlanın gösterilmesi yoluyla izleyicinin ilgisini çeker.

Mann'in filmlerinin özündeki aşırılık bizzat öznelliğe aittir ya da başka bir şekilde söylersek, bu aşırılık öznenin kendisini göreve abartılı şekilde bağlayabilmesine tekabül eder. Öznelliğin niteliğini, etik görevin diğer tüm kaygıların üzerinde tutulması tanımlar ve Mann'in filmleri bizi tam da bu şekildeki bir etik göreve çağırır. Özne göreve kendisini sınırsız bir şekilde adarken, toplumsal ve tarihsel bağlamın zorunluluklarının üstüne çıkar. Bu aşırı bağlanımı herhangi bir dışsal nedensellik zincirine indirgeyemeyiz, aksine bu aşırılık, nedensellik zincirindeki çatlağı, öznenin kendisini belirleyen ne varsa ondan koptuğu bir noktayı gösterir. Bu nedenle Kant öznenin etik yasaya adanmışlığını onun özgürlüğüyle ilişkilendirir. Kant'a göre özne, ahlaka temayülünden dolayı özgür olacağını bilmektedir, öyle ki "kişi bir ifada bulunurken, onu yapmak zorunda olduğunun farkında olduğu için ifa eder."[43] Aşırılık, öznenin görevle ilişkisinin bizatihi yapısında bulunur.

---

42 Suspense türünün Türkçe karşılığını gerilim filmi tam olarak verememektedir. Çünkü polisiyenin bir alt türü olarak gelişmiş olan suspense sineması, gerilimi izleyiciyi muallakta bırakarak, onun öyküye dair bilgisini askıya alarak sağlar. Bir tür olarak "suspense film", daha çok zihin oyunlarının geçerli olduğu polisiye sinemasında kullanılır. Bu nedenle "suspense film" kavramını, polisiye-gerilim olarak karşılamayı uygun bulduk. (Çev. n.)

43 Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason, in Practical Philosophy*, çev. ve ed. Mary J. Gregor, Cambridge University Press, New York, 1996, s. 163-164. Kant ikinci Eleştiri'de ahlak yasasını tam da fantazmatik aşırılığa yerleştirir. Bu anlamda Kantçı etik, birinci Eleştiri'nin içkin, fantazmatik olmayan etiğinden kökensel bir kopuşa delalet eder. Kant'a göre kendimizi etiğe adayabilme becerimiz, temsilin fenomenal dünyasından aşırı bir biçimde dışarıya fırlar.

Mann'in çoğu kahramanı suçlulardan oluşur ama onların göreve adanmışlıkları her şeye rağmen Kantçı orantıyı yerine getirir. Kant için etik özneler, görevi herhangi bir patolojik motivasyondan ziyade, bu görevin kendisi için ifa ederler. Kant'ın *Groundwork of the Metaphysics of Morals* metninde açıkladığı gibi, "Ahlaki olarak iyinin ne olacağı söz konusu olduğunda, ahlaki yasaya *uyumlu olmak* yeterli değildir, ancak o başlı başına yasanın *yararına* yapılmak zorundadır; bu olmaksızın uyum yalnızca fazlasıyla olumsal ve keyfe tabi kalır."[44] Mann'in karakterleri, kelimenin tam da Kantçı anlamıyla, görevin kendisi için eylemde bulunurlar. Son tahlilde bu karakterler görevlerini, kendilerine (veyahut başkalarına) nasıl yarar ve zararlar getirebileceğine bakmaksızın sürdürürler. Kendini bu göreve şahsen adamak, dışsal (bu nedenle de olumsal) etkilerin kabullenilmesini inkâr eder ve bu şekilde saflığa ulaşır. Kant şöyle ekler: "Mutlak bir iyi niyetin gerçek değeri –ki bu her şeyin üstünde bir değerdir–, olumsal zeminin etkilerinden tümüyle özgürleşmiş bir eylem ilkesine dayanır."[45] Gündelik yaşantımızda Kant'ın burada tarif ettiği kerteleri görmeyiz. Lakin Mann bunu sinemasal fantaziyi kullanma biçimiyle gösterebilmekte ve bu etik ideali gerçekleştirebilmektedir.

Mann'in eleştirmenleri rahatsız eden aşırı ve hiper-gerçekçi sinema stili, karakterlerinin görevi yerine getirme itkisinden kaynaklanır. Bu, Mann sinemasının en unutulmaz sekanslarından biri olan *Köstebek*'teki sahnede açıktır: 60 Dakika adlı TV programının yönetici yapımcıları tütün şirketinin etik dışı uygulamalarını ifşa etmek için Jeffrey ile yapılacak canlı yayını reddettikten sonra, yapımcı Lowell Bergman (Al Pacino) muhbirlik yapan Jeffrey Wigand'ı (Russell Crowe) telefonla arar. Mann bu görüşmeyi hayli stilize ve biçimsel olarak aşırı

44 Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysic of Morals*, Gregor çevirisi, Practical Philosophy, s. 45.
45 *Age*, s. 77.

bir tarzla çeker ve kurgular. Bu biçimsel aşırılık, Jeffrey'nin her şeyini kaybetmesine neden olan göreve adanmışlığının aşırılığına karşılık gelir –ve bu aşırılığı görsel olarak yakalama çabasının ürünüdür.

Telefon görüşmesi sahnesinde Mann, dramatik olarak farklı iki mekânı –resimsel güzelliğe sahip bir kumsalla bir otel odasını– yan yana getirir. Lowell bir sayfiye evinin dışındaki kumsalda yürüyüş yaparken, bir taraftan da telefonda otel odasındaki Jeffrey'le görüşmeye çalışmaktadır. Telefon çaldığı sırada, Mann akıldan çıkmayacak yumuşak bir ezgiyle müziği değiştirir ve bu melodi Jeffrey ve Lowell birbirleriyle konuşmaya başlayıncaya dek sürer. Lowell Jeffrey'in cevap vermemesi üzerine, otel yönetimini arar ve telefonu Jeffrey'in odasma götürmelerini rica eder. Otel görevlisiyle yapılan görüşmenin ortasında, Lowell'ın telefondaki sesi düşmeye başlar ve Mann sahneyi güçlendirmek için Lowell'ın okyanus kıyısındaki zorlu yürüyüşünü çeker. Burada mizansenin yoğunluğu (yaklaşan fırtınayı haber veren şiddetli rüzgârla birlikte, soluk günışığının aydınlattığı engin okyanus) hem Lowell hem de Jeffrey'de gördüğümüz aşırılığın altını çizer. Otel yöneticisi oda kapısının dışmda beklerken, ön planda Jeffrey'i, arka planda ise tropik bir manzara resmini görürüz. Ardından Mann bu resmi, Jeffrey'in çocuklarının oynadığı arka bahçenin fantazmatik bir görüntüsüne dönüştürür.

Lowell, otel görevlisi ve Jeffrey arasmda geçen bu üçlü konuşma sırasında çarpıtma daha da belirgindir. Lowell'm otel görevlisinden Jeff'le kapı aralığından konuşmasını istemesi üzerine ve otel görevlisi Jeff'i sonunda konuşmaya ikna ettiğinde, Mann bu monoton ezgiyi bir anda keser ve Jeffrey ile Lowell arasındaki konuşma herhangi bir müzik olmadan başlar. Bu sekans –Lowell'ın konuşma sonundaki halini gösteren mizansen, Jeffrey'in fantazi sahnesi ve dramatik ses kuşağı gibi– birçok biçimsel fazlalıktan yararlanır. Bu biçimsel fazlalık ile Lowell ve Jeffrey'deki etik fazlalık birbirine paraleldir.

Mann sahneyi, gün ışığı kaybolurken elinde telefonla okyanus kenarında diz üstüne çökmüş Lowell'ın görüntüsü ile sonlandırır. Bu son çekim, Mann'in oldukça stilize olan fantazmatik sinema tarzının, etik özneyi kendi çevresinin dışına çıkmış bir birey olarak betimleme amacı taşıdığını gösterir.

Bunun başka bir örneğine *Heat* filminde, Vincent Hanna (Al Pacino) ve eşi Justine (Diane Venora) arasında geçen bir sahnede karşılaşırız. Bu sahnede Vincent'ın göreve aşırı adanmışlığına, suç filminden çok bir trajediye aitmiş gibi görünen eşi Justine'den yamt gelir: "Sen benimle yaşamıyorsun. Ölü insanların artıklarıyla yaşıyorsun. Avının izini sürmek için kalıntıları gözden geçirir, suç mahalini okur, katilin bıraktığı izleri araştırırsın. Avının kokusunu alır almaz da peşine düşersin. Kendini adadığın tek şey bu. Gerisi geçerken ardında bıraktığın çöpler." Justine'in dokunaklı dili, bu film türünde uygulanılan gerçekçilik geleneğine tam anlamıyla bir meydan okumadır. Hem filmin kendisini hem de bu sahneyi takdirle karşılayan eleştirmen Nick James bile Diane Venora'nın "kimsenin doğal seslendiremeyeceği bu diyaloğu"[46] dile getirmek zorunda kaldığına işaret eder. Velakin bu diyaloğun doğal olmayan tınısı, onun izleyiciyi etkileyebilme gücünü azaltmaz, zira onun etkisi gerçekçiliğinden ziyade sahip olduğu aşırılıktan kaynaklanır. Justine'in Vincent'in yaşamının diğer yönlerini ihmal etmesiyle ortaya çıkan, göreve adanmışlığının neden olduğu aksaklığı belirtmek için seçtiği sözcükler bu aşırılık düzlemini güçlendirir.

Görevin filmsel fazlayla bu şekilde tasvir edilişi, görevin kendi aşırı doğasını açığa çıkarır. *Heat* gibi bir filmi izlerken, zevkimiz büyük oranda bu fazladan kaynaklanır, ki görevin kendisindeki zevki görmemize de bu olanak sağlar. Görevi zevk alabilmemizin önündeki bir engel gibi görme eğilimi gösteririz ve bu eğilim görevle olan ilişkimizi bozar. Mann'in filmleri zevk ve göreve adanmışlığı yan yana getirerek, bu dü-

46 Nick James, *Heat*, BFI Publishing, London, 2002, s. 51.

şünceden kurtulmamıza yardımcı olur. *Heat*'te Vincent (tıpkı tüm Mann karakterleri gibi) görevinden açıkça zevk duyar ve onun durumu bize görevle benzer bir ilişki kurma olanağını gösterir. Ne var ki film bu zevkin mutluluk içermediğini de belirtir, aslına bakılırsa Mann'in sinemasında göreve adanmışlık beraberinde zevki getirirken, kaçınılmaz olarak karakterleri mutluluktan uzaklaştırmaktadır.

Mann'in Vincent gibi karakterlerinin akıbeti, neredeyse her zaman yalnızlık ve yalıtılmışlıktır. Ancak onlar yalnızca tek başına oldukları için değil, toplumun ve hatta hayat mücadelesinin zorunlulukları karşısında ödün vermeye katlanamayacakları bir görev duygusunu benimsedikleri için de yalnızdırlar.[47] Etik itkileri onları simgesel düzenin sunduğu suni tatminleri reddetmeye iter. Değer sistemleri, simgesel bir kimlik içinde onları hapseden her şeyin terk edilmesine dayanır. *Heat*'teki Neil McCauley (Robert De Niro), belirli bir ölçüde tüm Mann karakterlerinin paylaştığı bu değer sistemini veciz bir şekilde özetler: "Bağların olmasın ki, yaşamındaki her şeyi otuz saniyede bırakıp gidebilesin." Bu karakterler toplumsal düzen içinde onlara tutarlı bir kimlik sağlayan her şeyi arkalarında bırakarak özne olurlar. Slavoj Zizek'in iddia ettiği gibi, özne "öznelleşme-anlatısallaşma yoluyla ya da geleneğin merkezsizleşmiş parçalarından kurulu birey mitiyle var olmaz, aksine özne tam da *geleneğin ağındaki dayanağını kaybettiği esnada var olur*."[48] Mann'in karakterlerinde gördü-

47 Mann'in ana karakterlerinin tümünün erkek olması ve hepsinin göreve adanmışlıkları yüzünden arkalarında kadınları bırakması, Mann'in hanesine temelde seksist bir yönetmen olduğu yazılır ve bu onun etik görev anlayışını kapı dışarı etme isteği uyandırır. Mann'in odak noktasının sadece erkekler ve onların görevleri olduğu doğruysa da, o hiçbir surette feminizm-karşıtı bir yönetmen değildir. Erkeklerin artlarında bıraktığı kadınlar hiçbir zaman olumsuz bir biçimde nitelenmezler. Tersine kadınları terk etme ihtiyacı, eril değer sistemine özgü sınırları açık eder. Erkekler –ya da Mann'in tasvir ettiği haliyle erkekler– eril öznelliğin yapısından dolayı kendilerini bir istisna olarak belirleyip (istisnai bir gösteren olarak fallusla ilişkili kuruluşlarıyla) yalnızca görevlerini yerine getirirler.

48 Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, Durham, 1993, s. 42.

ğümüz üzere, özne simgesel olarak kimliğini destekleyen unsuru kaybettiği anda öznelliğini kazanır. Bu karakterler kendilerini satın almaya, rızalarını elde etmeye çalışan bir toplumsal düzenle yüzleşirler, ancak düzenin sunduğu teşvikleri geri çevirirler. Bunun yerine, kendilerini verdikleri görevi saf bir adanmışlıkla sürdürürler. Mann'in filmleri bu saflığı izleyiciler için de bir olasılık olarak sunar.

Özne kendi özgürlüğüne ironik bir şekilde bu saf ve aşırı göreve adanmışlıkla kavuşur. Bu anlamda Mann, Kant'ın "özgür bir iradeyle, ahlaki yasalar altındaki bir irade tek ve aynıdır"[49] düsturunun en önemli filmsel örneğini verir. Bu bağlantı en net haline *Hırsız* filminin şaşırtıcı sonunda ulaşır: Filmin ana kahramanı olan mücevher hırsızı Frank (James Caan), film boyunca araba satıcılığı ve bar sahibi olarak yaşamını sürdürürken, suç yaşamından emekli olacağı, yeni eşi Jessie (Tuesday Weld) ve üvey çocuğuyla bir yuva kuracağı günlerin hayalini kurar. Ancak o bölgenin mafya babası olan Leo (Robert Prosky) Frank'in suç dünyasından ayrılmasına rıza göstermediğinde, Frank kendisini özgürleştirmek adına simgesel kimliğine destek olan her şeyi yok eder. Leo Frank'e "bir eve, arabaya, işe, aileye sahipsin ve senin lanet olası hayatına dair kâğıt parçaları elimde. Ben ne dersem onu yapacaksın. Seni izleyeceğim. Tartışma yok" der. Bu noktada Frank, ona simgesel bir kimlik sunan ilişkilerin ve mülkiyetlerin aynı zamanda onu özgürlüğünden alıkoyduğunu fark eder. Kendisini özgürleştirmek amacıyla değer verdiği her şeyi yok etmek zorundadır.

Mann, Frank'in taşkın öfkesini göreve adanmışlığın doruk noktası olarak betimler. Frank Jessie'den oğullarını da alıp yaşamından sonsuza kadar çıkmasını istediğinde, herhangi bir duygu emaresi göstermeksizin mekanik bir şekilde davranır. İlişkilerini tamamen duygusuz bir biçimde sona erdirir ve Jessie'nin bu beklenmedik vedaya dair sorularını

49 Kant, *Groundwork*, s. 95.

yanıtsız bırakır. Karısı ve çocuğundan ayrıldıktan sonra, Frank'in evini, barını ve araba galerisini havaya uçurduğunu izleriz. Araba galerisini yaktıktan sonra Frank tüm bunların içinde en önemli jesti yerine getirir: Hayalini kurduğu ve kendisi için istediği yaşamın gazete ve dergilerden toplanmış fotoğraf kolajını buruşturup atar. Frank kendi fantazisini bir köşeye atmakla tamamen özgürleştiğini ispat eder. Sonuçta Frank, Leo ve adamlarını öldürmeyi başarır, çünkü kendisini artık riske atmakta özgürdür, üzerinde simgesel kimliğiyle ilgili kaygıların ya da gelecekte gerçekleşecek bir zevk fantazisinin ağırlığını daha fazla hissetmez. Filmin son çekiminde kamera Leo'nun evinin önündeki ağaçlardan yukarı doğru tilt yaparken, aşağıya doğru kaldırımda yürüyen Frank'i karanlıkta kaybolunca dek izler. Frank'in bu son sahnedeki yalıtılmışlığı, göreve engel teşkil edecek patolojik düşüncelere geçit vermeyen etik bir öznenin yalıtılmışlığıdır. Film kendini göreve tamamen adamanın taşıdığı zevke, ancak bedelini simgesel kimliğimizle ödediğimiz takdirde ulaşabileceğimizi (böylelikle görevin içerdiği zevkin neden mutluluğa ters düştüğünü) gösterir.

Mann'in karakterlerinin göreve adanmışlıkları, başlangıçta marazi öğelerden tümüyle arınmış değildir. *Hırsız* filmindeki Frank ve *Heat*'teki McCauley göreve adanmışlıklarını bir kaçış aracı olarak kullanmayı düşlerler: Frank Amerikan düşünü yaşamayı hayal ederken, McCauley Eady (Amy Brenneman) ile birlikte Yeni Zelanda'da refah içinde yaşamayı planlar. Kısacası bu karakterler, göreve adanmışlığı saf bir kendinde amaç olmaktansa, marazi ve olumsal bir son için araç olarak kullanırlar ve bundan ötürü Kant'ın ahlaki sınavında başarısız olmuş görünürler. Ancak Frank'in durumunda görüldüğü gibi, fantazi ve göreve adanmışlık birbirlerinden ayrıldığında her karakter görevi seçer ve bundan dolayı fantazilerini gerçekleştirme ihtimalini yok eder. Göreve adanmışlık patolojik bir ödül fantazisi ile başlama-

sına rağmen, sonuçta hem Frank hem de McCauley görevi tehlikeye atan böylesi fantazileri feda etmeye tamamen gönüllü olurlar. Böylelikle fantazinin bu karakterlerin görevi takip etmelerinde yalnızca bir mazeret olarak işlediği açıklık kazanır. Göreve aşırı adanmışlık –ya da bir aşırılık olarak göreve adanmışlığın kendisi– onları Mann'in sinemasında kahraman yapar.

Mann çizdiği bu kahraman portreleriyle, sinemanın fantazmatik boyutunu etik öznelliğin taşıdığı fazlayı göstermek için kullanır, ki bakış da kendisini bu fazlada gösterir. Etik bir konumu üstlenmenin esası, bu aşırılıkla tamamen özdeşleşmeye, dolayısıyla simgesel düzenin diktelerine ve bütünlüklü temsil alanına itibar etmemeye dayanır. Mann'in filmleri gündelik gerçekliğimizin saklamaya çalıştığı aşırılığı dışavurarak, bu etik konumu üstlenme olanağını sağlar. Onun gereğinden fazla gerçeklik sunan filmleri, izleyicilere egemen toplumsal gerçekliğe uzlaşmaz bir aykırılık gösteren etik bir konumu sahiplenme cesaretini verir

8. Fellini Sinemasında Fantazinin İflası

Sinemanın fantazmatik boyutunun keşfi, nihai noktasma Federico Fellini'nin filmlerinde ulaşır. Her ne kadar Fellini sonrasındaki yönetmenler (gördüğümüz gibi) sinemanın fantazileri sahneleme ve bakışı fantazmatik bir biçimde yakalama becerisinden yararlanmaya devam etmişlerse de, Fellini fantazi sinemasının sınırlarını onun mantığına sadık kalan filmler çekerek açığa çıkarmıştır.[50] Onun filmleri, fantazinin mantığına, fantazilerden türeyen zevkin boğuculuğunu ortaya çıkardıkları ölçüde uyum gösterirler. Kubrick, Lee ve Mann gibi, Fellini de izleyiciyi sinemasal bir fantazinin içine sokar, fakat bunu son derece farklı bir biçimde sonlandırır.

50 Peter Bordenalla'nın da işaret ettiği gibi "onun ismi fantazi ve taşkın bir düş gücüyle eşanlamlı hale gelmiştir." Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton, 1992, s. 19.

Fantazmatik sinemanın incelediğimiz diğer örnekleri bizi saklı zevkimizi kabullenmeye iterken, Fellini'nin filmleri zevkin bizim üzerimizdeki gücünü, tam da mutlak bir zevk deneyimi beklentisine girdiğimiz sırada, zevk konusunda yaşanan büyük bir fiyaskoyu açığa çıkararak tahrip ederler.

Fellini sineması, *8 Buçuk*'tan (8 ½, 1963) bu yana, açıkça fantazi dünyasının yavanlığına odaklanmaktadır. *8 Buçuk*, nasıl bir film çekmek istediğine bir türlü karar veremeyen Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) adındaki bir yönetmenin bu konudaki çırpınışlarını anlatır. Film boyunca Anselmi, zevk almasının önünde hiçbir simgesel engelin olmadığı bir fantazi dünyasında yaşar. *8 Buçuk*, Anselmi'nin karısı, metresi, başrol kadın oyuncusu vb. gibi arzuladığı her kadını elde edebildiğini gösterir. Film fantazmatik bir boyutta geçtiğinden, zamansal engeller bile Anselmi'nin önünde bir mani oluşturmaz. Annesiyle geçirdiği çocukluğunu, o bölgedeki bir hayat kadını ile olan deneyimini yeniden tecrübe eder. İstediği her kadını elde etmesi, onun bir film yönetmeni olarak sahip olduğu imkânlarla da ilgilidir. Anselmi ona hangi filmi çekerse çeksin özgürlük sağlayan bir üne ve finansal kaynağa sahiptir. Oysa Anselmi zevke sınırsızca ulaşabildiği bu fantazmatik durum içinde hiçbir şey hissetmez. Bunun yerine, önüne serilen sonsuz olanaklardan hiçbirinin keşfedilmeye değmeyeceğine dair bir hisle ve can sıkıntısıyla boğuşur. Burada zevk fazlası, bütünüyle zevk yokluğuna tekabül eder. Böylelikle Fellini, fantazmatik zevkin zorunlu olarak imgesel ve geleceğe ertelenmiş şekilde kalacağını ifade eder: Zevk tıpkı Anselmi'nin film boyunca yaptığı gibi fiilen ele geçirilmeye çalışıldığında, hiçbir zevk vermeyecektir.

8 Buçuk, izleyicide Anselmi'nin filmde hissettiğine benzer bir sıkıntı duygusu yaratır. Film her olasılığı açık bıraktığından, hiçbir anlamlandırma daimi değildir. Bu sınırsız açık uçluluk durumunda, hiçbir olayın gerçekleşmediği farkına varılmaksızın filmde gerçek olayların başlaması beklenir. Bu

şekilde film, izleyiciden fantazinin ağırlığını taşımasını ve onun mutlak anlamsızlığını hissetmesini ister. Fantazi bizi eksiksiz, bütünsel bir zevkin yanılsamasıyla baştan çıkardığı için ona boyun eğeriz. Fakat *8 Buçuk* bize fantazinin tam da bundan dolayı kendi vaadini yerine getirmekten ne denli uzak olduğunu gösterir. Fellini fantazi senaryosunun boşluğunu ortaya çıkararak, onun etkisinden kurtulmamamıza yardımcı olur. Fantazinin baştan çıkarıcılığına, onun gerçekte sahip olmadığı bir zenginliğin imgesini sunmasından dolayı kapılırız.

Aşırı zevkin monotonluğu, Fellini'nin *Satyricon* (1969) filminde ana temayı oluşturur. Neron hükümranlığındaki Roma'yı betimleyen filmde, orjiler, karnavallar, infazlar, gladyatör dövüşleri gibi çeşitli aşırı zevk sahneleriyle karşılaşırız. Fakat sonu gelmez bu zevk sahnelerine rağmen, film boyunca hâkim olan ruh hali can sıkıntısıdır. Karakterler zevkin ortasında olduklarında bile sıkılmış görünürler. Bu sıkıntıyı örneğin, Trimalchio'nun düzenlediği ziyafette aşırı şekilde yemek yiyen misafirlerin yüz ifadelerinde görürüz. Film erotize edilmiş görüntüler sunduğunda bile, izleyicinin arzusunu tahrik etmez. Bu arzulayamama durumu, filmdeki anlatı yokluğundan da ileri gelir. William Van Watson, filmin yapısının muhteviyatında "gevşek bir olayörgüsünün ve anlatı ile anlatısallığın fiilen bozulmasının"[51] bulunduğunu belirtir. Anlatı yapısı zevkin namevcutluğuna (yani kısıtlılığına) dayanırken, *Satyricon* izleyici için bu zevki mevcut kılar. Filmde zevkin bu aşırı-mevcudiyeti bunaltıcı hale gelir ve ondan keyif alınabilmesini engeller. Bu durum, zevk deneyiminin aslen kendi namevcutluğuna bağlı olduğunu açığa çıkartır: Fazla zevk bizi herhangi bir deneyimden yoksun bırakır.

51 William Van Watson, *"Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical" Federico Fellini: Contemporary Perspectives* içinde, ed. Frank Burke ve Marguerite R. Waller, University of Toronto Press, Toronto, 2002, s. 73.

Fellini zevkin fiyaskosunu, en doğrudan şekilde Encolpio'nun (Martin Potter) cinsel iktidarsızlığında sergiler. Bir gladyatör onun canını bağışladıktan sonra, Encolpio cinsel açıdan kendisini ispat etmesi için bir kadınla ödüllendirilir. Fellini kalabalık seyirci topluluğu onu izlerken, Encolpio'nun arenanın ortasında yatağa uzanmış kadını okşamaya başladığını gösterir. Encolpio kadınla birlikte olmayı dener. Ancak isteğine ve bu göz kamaştırıcı kadının varlığına rağmen, tahrik olmayı ve zevk almayı başaramaz. Burada Encolpio'nun cinsel iktidarsızlığı, filmin bütünüyle ilgili nesnel bir bağıntı olarak işler. Sınırsız zevk vaadi ve sahnesinin ortasında öznenin zevk alabilmesi olanaksızdır.

Encolpio filmin ilerleyen bölümlerinde cinsel gücüne şifa bulsa da, Fellini onun zevkten yoksun kaldığını vurgulamaya devam eder. Filmin son sahnesinde, Encolpio Roma'ya geri döner ve biz yolculuk esnasında onun yüzünü yakın plan çekimde izleriz. Onun yüzünün bu yakın plan çekimi daha sonra donmuş bir kare halini alır ve hızla Encolpio'nun freskine dönüşür. Kamera freskte geriye kaymayla ilerlerken, filmdeki diğer karakterler de resimde görünmeye başlar. Bu bitiş sahnesiyle Fellini, tüm karakterlerdeki zevk yoksunluğunu gösterir. Bu karakterler yaşayan ve zevk alan varlıklar olmaktan ziyade, durgun ve cansız imgelerden başka bir şey değillerdir. Filmdeki bu son çekim fantazinin boğucu doğasının altını çizmektedir.

Fellini'nin *8 Buçuk* ve *Satyricon*'dan *Roma* (1972) ve *Amarcord*'a (1973) uzanan ikinci dönem filmleri, izleyiciyi aşırılıkla, aşırı-mevcudiyetle yüzleştirir ve bu aşırılık izleyiciyi namevcudiyeti arzular konumda bırakır. Bu noktada izleyici zevkin keyiften ziyade sıkıntı veren yoğunluğundan bunalmıştır. Bu filmler fantaziden gizem ve belirsizliği sıyırırlar. Bu nedenle fantaziyi tamamen aydınlanmış şekilde görürüz. Bu aydınlanma, aura fantazisini ve onun cazip çağrısını boşa çıkartır. Bakışın bir namevcudiyet olarak hissedildiği Fellini

filmleri, sonuçta izleyiciyi fantazi deneyiminin dışına iten ve arzuları körükleyen bir etkiye sahiptir.

Fantazi senaryosunun bezdirici sıkıcılığına avuntu ararken, aşırı mevcudiyetine rağmen namevcut kalan şeyi arzulamaya başlarız. Sinemanın ne kadar gösterirse göstersin, her zaman gözden kaçıracağı bazı şeyler olduğunu fark ederiz. Fellini fantazinin mantığını yalnızca ondan kurtulmamız için sunar. Böylece onun filmleri aşırılık ve fantaziden çok, namevcudiyet ve arzu etrafında kurulmuş başka tür bir sinema olasılığına işaret ederler. Bu arzu sineması, fantazi sineması-nın da eklemlenebileceği alternatif bir estetik ve politika anlayışı sunar. Arzu sineması filmin görünürlüğünden –filmin ne gösterdiğinden– ziyade, neyin gösterilemeyeceğine odaklanmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

ARZU SİNEMASI:
İmge Bolluğunun Ortasındaki Namevcudiyet

9. Arzu ve Yeterince Göstermemek

Saf bir arzunun olmamasına, arzunun fantazmatik bir senaryo içinde yakalanmadan önce bulunmamasına rağmen, yine de arzunun saf bir form içinde neye benzeyeceğini kavramsallaştırabiliriz. Arzulayan özne, toplumsal düzene girip simgesel yasanın taleplerine boyun eğerek, onu eksikle kuran bir süreçle birlikte varolur. İnsan dile girmesiyle birlikte bir özne halini alırken, bu süreçte ihtiyaç da arzuya dönüşür. Arzu, nesnenin elde edilmesiyle doğrudan tatmine kavuşabilen ihtiyaçtan farklı olarak, Öteki'ye ve Öteki'nin ne istediğine yönelir. Bu durum arzuyu ihtiyaçtan çok daha karmaşık kılar; onun belirli bir nesneyle doyuma ulaşması imkânsızdır. Arzulayan özne kendi eksiğinin çözümünü Öteki'nin alanında arar –öznenin arzusu, Lacan'ın sık sık belirttiği gibi, Öteki'nin arzusudur. Ancak arzunun patikası sonsuzdur, çünkü Öteki'nin özneye sunduğu karşılıklarla öznenin arzusu asla aynı hizaya gelmeyecektir. Örneğin görsel alanda özne, tam olarak Öteki'de neyin görünmediğini ve kendisinin bulmaksızın sürdürdüğü arayışın neyle sonuçlanacağını görmeyi arzular.[1] Arzu deneyiminde bakış güdüleyici bir namevcudiyet olarak kalır: Bakış arzunun hareketini tetikler ama görüş alanında imkânsız bir nesne olarak bulunur. Görsel açıdan arzu neyi gördüğümüzle değil,

1 Arzu ve itki arasındaki fark, öznenin arzu patikasına yönelik aldığı tutumda belirginleşir. Özne arzunun patikasını onun ötesine geçme arayışı olarak değil, yalnızca arzulamanın kendisinden alınan bir keyif olarak deneyimler. Onun ötesine geçmeye çalışan itkidir.

neyi görmediğimizle alakalıdır ve bu bize fantazi sineması ile arzu sinemasını karşılaştırma olanağı verir.

Fantazi sineması filmin görünürlüğüne –onun sinema dışındaki gündelik yaşamda gördüklerimiz ve işittiklerimizden daha fazlasını açığa çıkarabilme becerisine– bağlıdır. Sinemanın fantazmatik boyutu, sinemasal deneyimin gündelik yaşantımızın sınırlarını aştığı ve onun olağan niteliğinin gizlediği (bakış formundaki) aşırılığı fark etmemizi sağladığı ölçüde kendisini gösterir. Sinema fantazmatiktir, çünkü izleyiciyi ses ve görüntüye boğar. Sinemada fantaziye yapılan vurgu, bir bakıma sinemasal ortamın kendi zorunluluklarına sadık kalma çabasını yansıtır. Filmler izleyicilerin kendilerini görüntülerin akışına kaptırmalarına ve (en azından film boyunca) eksiklik hissiyatını en aza indirmelerine olanak verir. Eksikliği ve yoksunluğu hafifletmek, sinemanın esas cazibe noktalarından biridir.

Filmsel gösterge ile dilsel gösterge arasındaki zıtlığın açığa çıkardığı gibi, sinemanın anlam yaratma biçimi namevcudiyetten ziyade mevcudiyetin tarafında yer alır. Kelimeler kendi anlamlarını paradigmatik olarak (kendisini diğer namevcut kelime olasılıklarından ayırmasıyla) elde ederlerken, bir filmdeki çekimler için aynısı geçerli değildir. Bir filmde belirli bir çekimle karşılaştığımızda, onun anlamını diğer olası çekimlerle karşılaştırarak keşfetmeyiz; bunun yerine çekimin baskın mevcudiyetini hissederiz. Metz *Film Language* (Sinema Dili) adlı kitabında bunu şöyle açıklar:

> Bir çekimin sinemasal zincir içinde aynı noktada varolabilecek diğer çekimlerle paradigmatik karşıtlığı içinde anlam yüklenmesi zor bir olasılıktır (çünkü olası çekimler sonsuz sayıdadır), oysa bir kelime, hiç değilse semantik alanı az çok düzenleyen başka bir kelimenin parçasıdır. Mevcudu parça parça namevcutla açığa çıkaran bu önemli dilsel fenomen, sinemada neredeyse hiçbir rol oynamaz. Göstergebilimsel açı-

> dan bu durum, sinema estetikçilerinin gözlemlerini doğrular: Denilebilir ki, sinema "mevcudiyetin sanatı"dır (kendisine dışsal olan her şeye "kapalı" bir görüntü egemenliğidir).[2]

Bu, sinemada anlamın çekimlerin kurgu sürecinde yan yana getirilmesiyle elde edildiği anlamına gelmez. Fakat izleyici böyle bir durumda bile mevcut çekimleri, namevcut çekimlerle (kullanılabilecek diğer çekimlerle) o denli karşılaştırmayacaktır.

Sinemadaki görüntünün aşırı-mevcudiyeti, fantazinin ifşası ve gelişimi açısından sinemayı ideal bir araç kılar ama sinemanın ona yorum katması, diyelim ki edebiyattan daha zordur. Yorum namevcut olana bağlı kalmaya, anlamın söylenen (gösterilen) ile söylenmeyen (gösterilmeyen) arasındaki ilişkiyle kurulmasına meyleder. Metz'in ifade ettiği gibi, "bir filmi açıklamak anlaşılması kolay olduğu için zordur. Görüntü, kendisi dışındaki her şeye set çekerek, bizi kendi etkisi altına alır."[3] Görüntünün aşırı-mevcudiyeti yalnızca filmin yorumlanmasını zorlaştırmaz, aynı zamanda (ya da aynı şekilde) sinemasal ortam içinde arzunun gelişimini sürdürmesine de pek mahal bırakmaz. Ancak, sinemanın bu yapısal eğilimine rağmen, sinemasal deneyim ve arzu arasında esaslı bir bağ vardır.

Sinemasal anlatının içerilen bilgiyi nasıl aktardığını anlamak, sinemanın ikinci kategorisi olan arzu sinemasını gün ışığına çıkartır. Fantazi sineması bakışı filmsel görüntüdeki bir çarpıtma yoluyla sergilerken, arzu sineması bakışı yapılaşmış bir namevcutluk ve imkânsızlık olarak sürdürür.[4]

---

2 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, çev. Michael Taylor, University of Chicago Press, Chicago, 1974, s. 116.

3 *Age*, s. 69.

4 Fantazi sineması ile arzu sineması arasındaki farkı, Georges Batille ve Maurice Blanchot arasındaki ilişkiyle paralel düşünebiliriz. Onların düşünceleri hem birbirleriyle bağlantılı hem de birbirlerine karşıttır, bu iki düşünür arasında fark, neredeyse tamamen fantazi ve arzu sinemaları arasındaki farkın bir muadilidir. Eleanor Kaufman bunu şöyle belirtir: "Bataille aşırılığın ./..

Burada bakış, görülür alanı çarpıtmaz, ama bu alana da indirgenemez. Arzu sineması izleyiciye, arzulayan özneler olarak kendi konumlarını fark edip benimseme şansını verir. Bu sinema, bir fantazi senaryosu aracılığıyla arzuyu çözümlemeye çalışmaz, bilakis görsel alandaki namevcutluğu yansıtarak, *objet petit a*'nın (bakışın) imkânsızlığını açığa çıkaran sinemasal bir yapı oluşturur. Böylelikle bu sinema türü, bilindik Hollywood filmlerinin yapmadığı bir tarzda, izleyiciye meydan okur.

Fantazi sineması Hollywood içinde (ya da kökenleri orada) var olabilirken, arzu sinemasının Hollywood'la çok daha sıkıntılı bir ilişkisi vardır. Arzu sineması, izleyicide arzuyu (dolayısıyla tatminsizliği) sürdürdüğü için, genellikle popüler bir sinema olamamıştır. Fantazi sineması izleyiciye bir bakış deneyimi sunar, oysa arzu sineması bu tip bir zevk ihtimaline asla garanti vermez. Arzu sinemasını tecrübe etmek, eksikle karşılaşmak demektir. Kitabın bu bölümü, Fransız Yeni Dalga'sından başlayıp Orson Welles'e, oradan Claire Denis'e uzanarak ve sonunda İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni değerlendirerek, kendisini arzuda konumlandırmış sinemasal hareketlerin (ve yönetmenlerin) farklı gelişim safhalarını inceleyecektir. Sinemada fantaziyi tartıştığımız bir önceki bölümde olduğu gibi, burada da amaç arzu sinemasının politik ve felsefi önemini ortaya çıkarmaktır. Bu sinema görüntüdeki namevcudiyeti muhafaza ederek, fantazinin uzlaşmacı gücüne karşı arzuyu sürdürebilmeyi amaçlar. Onun önemi bu inkârda, Lacancı terimlerle ifade edersek, arzuyla ilgili bir zemin sağlamasında yatar.

Fransız Yeni Dalga sinemasında göreceğimiz gibi, bu sinema kendisini doğrudan bakışı açığa çıkarmasında belli eder,

../. erotizmin ve ihlalin, Blanchot kısıtlamanın, cinsiyetsizliğin ve dışarıdan gelen düşüncenin düşünürüdür." Eleanor Kaufman, *The Delirium of Praise: Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001, s. 18.

bu filmlerde bakış arzuyu doyurabilecek bir nesnenin namevcut kalmasıyla ortaya çıkarılır. Welles'in filmleri, namevcudiyetin yerini vekaleten dolduran bir nesne aracılığıyla bu namevcutluğun film içinde nasıl somutlaştığını göstererek, bu inkârı daha çetrefilli kılar. Claire Denis bu namevcutluğun merkezinde tam olarak neyin –Öteki'nin zevkinin– durduğunu tasvir eder ve onun filmleri Öteki'nin zevkiyle ilgili fantazilere meydan okur. Denis ile birlikte arzu sinemasının politik içerimleri belirginleşmeye başlar, ancak İtalyan Yeni Gerçekçiliği bakışın bir namevcudiyet kaynağı olarak korunmasının bireysel ayrıcalık fantazisini kırmakta ve dolayısıyla politik sorumluluğu güçlendirmekte ne denli önemli olduğunu göstererek bu politik içerimleri daha da ön plana çıkarır. Bu tarz filmler, açıkça arzu nesnesinin kesin yokluğunda bulunan bir formda gelişim gösterir ve bu formun karmaşıklığına işaret ederler.

Bu sinema türünde, *objet petit a* ya da bakış kendisini arzu nesnesinin namevcutluğunda gösterir. Bu nedenle arzu sineması, *objet petit a* ile arzu nesnesi arasındaki farkı ortaya çıkarır. *Objet petit a* öznenin arzusunun nedeni olmakla birlikte bir arzu nesnesi değildir. Arzu nesnesi, ona sahip olabilen özneye doyum vaat eden sıradan bir nesneyken, *objet petit a*'nın özneye sunduğu doyum, yalnızca arzulayan bir özne olmaktan ve itkinin yolunda ilerlemekten türer. Bu anlamda *objet petit a*'nın, arzu nesnesinin özneyi tatmin etmedeki başarısızlığını somutladığı söylenebilir. Örneğin bir kutu Cola içmeyi arzuladığımda, tek bir Cola kutusu benim arzu nesnemdir. *Objet petit a* ise, benim Cola'ya diğer içeceklerin ötesinde bir özellik atfettiğim ve bilhassa o Cola kutusunu arzulanır kıldığım gizemli niteliktir. Satın aldığım *objet petit a* değil, yalnızca bir Cola kutusudur, ama *objet petit a* arzumun motoru olarak iş görür. Bir kutu Cola içmek beni asla tatmin etmeyecektir, oysa tatmine arzunun kendisine eşlik eden bu başarısızlık sayesinde ulaşabilirim. Arzunun tatmin edici bir

yol olarak duyumsanması zordur, onun yolu nesneyi kaybeden bir yoldur, fakat psikanalizin arzuyu nasıl kavradığını da bu gösterir. Özne *objet petit a*'nın etrafında dolanır ve *objet petit a* özneyi bu yolla tatmin eder, o namevcut kaldığı takdirde tatmin edicidir. İşte arzu sineması izleyiciyi tam da böylesi bir deneyime sokar.

Aslında sinemanın genel eğilimi izleyiciyi arzu nesnesine fazlasıyla yaklaştırmak ve bu yüzden *objet petit a*'yı görsel imge içinde kaybetmek olduğundan, arzu sinemasının sunduğu deneyim zorlayıcıdır. *Objet petit a* kökensel bir belirsizliğe sahiptir: Ona dolaylı olarak, yakınlıktan ziyade namevcudiyet aracılığıyla yaklaşılmalıdır. Sinemada arzuyu sürdürmek, bu nedenle filmsel görüntünün doğasında bulunan yakınlığı tersine çevirmeyi ve onun aşırı-mevcudiyetinin ortasındaki namevcudiyeti sunmanın yolunu bulmayı gerektirir. Bir arzu sineması yaratmak için sinemanın kimi temel unsurlarını sanki ihlal etmek gerekir.

Arzu ve sinemasal ortam arasındaki bu görünüşteki ayrılığa rağmen, arzu anlatı yapısına ayrılmaz surette bağlı kalır, bunun anlamı anlatı sinemasının izleyicinin bir şekilde arzusuna seslenmek ve onu yönlendirmek zorunda olduğudur. Anlatının ileriye dönük devinimi, kendi güç kaynağını üstü kapalı şekilde arzuya dayandırır.[5] Anlatı kuramcısı Peter Brooks *Reading For Plot* adlı metninde, arzuyu anlatının belirleyicisi olarak tayin eder. Brooks "olayörgüsünün okunmasını, metin içinde bizi sonrasına, ilerisine taşıyan bir arzu formu

5 Arzunun anlatısal devinimle ilişkisinden dolayı aslında sinema arzuya hep açıktır. Edebiyattan farklı olarak sinema her zaman olan olayları gösterir. Roland Barthes şöyle yazar: "Sinema (prototipi Sentimental Education olabilecek) 'hiçbir şey olmadı' edebiyatının tersine, ilk günlerindeki tecimsel görülmeyen halinde bile, öykünün, kısa hikâyelerin ve olayörgüsünün her zaman var olduğu bir söylem olmuştur; hatta kısa öykülerin vurgulu, karikatürümsü kategorisi olan fantezi, sinemayla çok iyi bağdaşır. Filmlerde her zaman 'bir şeyler olur.'" Roland Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*, çev. Linda Coverdale, University of California Press, Berkeley, 1991, s. 17.

olarak ele alabiliriz. Anlatılar arzuyu (genellikle arzu öykülerinde) anlatırlar, onu tahrik ederler ve onu bir anlamdırma dinamiği olarak kullanırlar"[6] iddiasında bulunur. Arzu hem anlatı içinde hem de anlatı ve izleyici arasındaki ilişkide merkezi bir işleve sahiptir. O, anlatının devinimi için kilit noktadır: Arzunun olmadığı bir anlatıda, anlatı ileriye doğru hareket edemez; izleyici arzulamadığında, filmi o anda izlemeyi bırakacaktır. Filmler –ve genelde anlatılar– ileride neyle karşılaşılacağına dair bir arzu uyandırdıkları için ilgimizi çekerler.[7]

Arzuya uyum sağlamak, sinemasal bir anlatı yapısının asli rolüdür. Bir yönetmen anlatısını kurarken, izleyicinin arzusunu harekete geçirmek için filmin içerdiği bilgide boşluklar bırakır. Sinemasal imgeler namevcudiyeti bizzat ifade etmediklerinde bile, her zaman göster(e)medikleri bir şeyler kalır. İzleyicinin bilgisindeki boşlukların bizatihi çerçeveleme ve zamansal zorunluluklardan kaynaklanması, bir filmin neyi ortaya çıkarabileceği hakkındaki sınırları temsil eder.[8] İzleyiciye filmin kendisinde bir giz taşıdığını, ona dair henüz yalnızca bilgi kırıntılarının sunulduğunu düşündürten anlatı sineması aslen namevcudiyetin takdimine dayanır. Anlatının namevcudiyet olmaksızın bir yapıya sahip olabilmesi zordur, dahası böyle bir durumda izleyicilerin anlatısal olaylara yatırım yapmalarını sağlamanın yolu bulunmayabilir. İzleyici-

6 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, s. 37. Brooks bu arzu anlayışını (arzu, bir sonuç için duyulan arzudur düşüncesini) desteklemek amacıyla tekrarlanan dürtüyü Freud'un arzu anlayışının dışında tutarak, yanlış bir Freud okuması yapar. Brooks özel olarak tekerrüre atıfta bulunmasa da, onu sonuca duyulan arzu yönünden ele alır.

7 Elbette anlatısal olmayan filmler de izleyicide ileride ne olacağı ile ilgili bir arzu uyandırırlar. Metz'in bir bütün olarak sinemayı belirli yönlerden bir anlatı sineması olarak görmesinin nedenlerinden biri de işte budur.

8 Edward Branigan buna şöyle işaret etmektedir: "Bilgi filmin içine düzensizce dağıtılırken–bilgi alanında bir rahatsızlık ya da bir bozulma söz konusuyken, anlatı meydana gelir." Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York, 1992, s. 66.

nin arzusunu namevcudiyet (yani sinemasal anlatının açığa çıkarmadığı öğeler) tetikler.

Sinemasal anlatı içinde namevcudiyetin rolü, tesadüfi ya da olumsal değildir. Filmler izleyicinin arzusunu namevcudiyetin manipülasyonuyla düzenlerler. En açık şekilde bu manipülasyon, öyküleştirme ile öykü arasındaki ilişkide bulunur. Bu ilişkiyi tartışmak için sinema kuramcıları, anlatı kuramının çeşitli kavramlarını kullanmışlardır: David Bordwell'e göre bu, (Rus biçimcilerinden ödünç aldığı) *suyzhet* (olayörgüsü) ve *fabula* (öykü) arasındaki ilişkidir; Christian Metz ise (dilbilimci Emile Beneviste'e dayanarak) bu ilişkinin *discours* (söylem) ve *histoire* (öykü) arasında gerçekleştiğini belirtir.[9] İlk kavramlar (*suyzhet-discours*) beyazperde üzerinde hangi olayların gerçekleştiğine, ikincileri (*fabula-histoire*) ise filmin kurduğu evrende gerçekte neler olduğuna işaret eder. Örneğin *suyzhet* aşamasında, bir cesedin ortaya çıkışı katile özgü nitelikler ifşa edilmeden gösterilebilirken, cinayetin altında ne yattığını (ifşa edilmeyeni) *fabula* içerir. Kavramlar ne şekilde kullanılırsa kullanılsın, sinemada arzu bu ilişkiye dayanır; *suyzhet* aşamasındaki namevcudiyet, izleyicinin *fabulayı* (tam olarak bilinmeyeni) kurması için arzu duymasını sağlar.

Suyzhet ve *fabula* arasındaki bu ilişkinin başlıca biçimi ertelemedir. *Suyzhet*, *fabula* hakkındaki enformasyonu –yaygın anlamıyla kendi akıbetini– saklar, izleyiciyi *fabulayı* tamamlayacağı bitiş noktasına ulaşıncaya kadar arzular konumda bırakır. Örneğin tipik bir gizem filmine katilin kimliğini bilmeden başlarız, çünkü *fabula*nın bir parçası olan bu kimlik

9 Ne Bordwell ne de Metz sinemada arzunun oynadığı rolü tartışmak için zaman harcarlar. Aslına bakılırsa, psikanalitik sinema kuramı sadece özdeşleşme sorununa odaklandığından, kuramsal açıdan sinemasal deneyimde arzunun rolünü ele almak konusunda pek de çaba harcanmamıştır. Dikkate değer bir istisna olarak *bkz.* Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, New York, 1986. Rose arzuyu göz ardı ettiği ve özdeşleşmeyi bu denli vurguladığından dolayı Metz'i eleştirmektedir.

suyzhet'nin yapısı içinde saklanır. Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* kitabında işaret ettiği gibi, "Her *suyzhet*, *fabula*nın tümüyle kurulmasını geciktirmek için ertelemeyi kullanır. En azından, öykünün sonunu ya da bizi doğrudan oraya götürecek yolları esirgeyecektir. Bu nedenle *suyzhet*, *fabula*yı mantıksal olarak henüz el değmemiş alanlarda kurmamıza izin vermez, tersine bu noktadaki özel beklentilerimizi tahrik ederek, merak ya da gerilim uyandırarak ve bu esnada sürprizler yaparak *fabula*yı özgül bir şekilde kurmamızda bize rehberlik etmeyi amaçlar."[10] Bordwell'in formülasyonuna göre, sinemasal anlatı sıkı bir şekilde namevcudiyetin ve bilgi akışının kontrolünde kalır. Anlatıya, izleyicinin arzusunu başarılı bir şekilde yönlendiren durağan bir varlık-yokluk diyalektiği açısından yaklaşır. Burada sinemanın arzu yaratmaktaki amacı, sadece, onu önceden belirlenmiş ve toplumsal olarak kabul edilebilir yollarla tatmine kavuşturmaktır. Sinemada yaratılan bu tür bir arzu, rahatsız edici ya da radikal bir arzu için potansiyel bir mevzi olmaktansa, (her ne kadar Bordwell bunu tam olarak bu şekilde ortaya koymasa da) edilgen bir uysallığın hizmetine girer.

Bu sinemasal anlatı anlayışıyla ilgili sorun, onun bakış ve filmdeki namevcudiyet arasındaki ilişkiyi görememesinde yatar. Sinema arzuyu yalnızca *fabula* ya da öykünün tamamlanmasını ertelemek için yaratıp sürdürmez. Edward Branigan "anlatı enformasyonun ifşa edilişi kadar onun gizlenmesini de içerir"[11] derken, sinemasal anlatıdan sorumlu olan ve onu *gerçekte* bilen bir gücü; Büyük Öteki'nin Öteki'sini varsaymaktadır. Böylesi bir taslak, sinemada üretilmiş arzuyu tümüyle manipülasyona indirger: film, kendilerini olaylara vermeleri için izleyicileri kandırmak amacıyla, [nesneyi] alıkoyar ya da saklar; ve ardından izleyicilerin arzusunu tıka

10 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985, s. 52.

11 Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, s. 82.

basa doyurmak için nesneyi gün yüzüne çıkarır. Oysa, sinema ve arzu arasındaki ilişkinin bundan çok daha karmaşık olduğunu bize psikanaliz göstermektedir.

Sinemasal anlatı *fabula*nın kayıp ayrıntılarını gizlemenin yanı sıra, bakışı, temsil alanının kendisini kuran o namevcut nesneyi de saklar. Bu nesne zorunlu olarak namevcuttur – yalnızca sinemasal anlatı tarafından takdim edilen ampirik bir namevcudiyet değildir– ve yapısal olarak bilinmez kalır. Sinemasal anlatıda bakışın önemi, bakışın temsile direnişinin bir sonucudur. *Fabula* bakışı çok iyi gizleyen bir kuvvete sahip olabilir ama onu ifşa etme gücünden yoksundur.

Bordwell ve Branigan, arzuyu *fabula*nın bilgisini elde etmek ve *suyzhet*in boşluklarını doldurmak için duyulan bir tamamlama arzusu olarak gördüklerinden, bakışın sinemasal anlatıdaki önemini tam olarak kavrayamazlar. Bu görüşe göre, bir filmin sonu açık uçlu olsa bile, arzunun ne doğrultuda hareket ettiğini kapanış ya da tamamlanış gösterir. Hatta anlatıyı psikanalizin kavramlarıyla kuramlaştıran Peter Brooks bile bu arzu anlayışını paylaşmaktadır. Arzuyu öyküyü tamamlama ya da bütünlüğe kavuşturma arzusu olarak ele almak, Lacan'ın ısrarla vurguladığı "insan arzusu, doyum sağlayan nesneyle kurulmuş saf ve basit bir ilişkiye doğrudan dahil edilemez"[12] kavrayışına ulaşamamaktadır. Anlatının itici gücü, yalnızca sonuca ulaşma arzusu değildir. Arzu ve nesne arasındaki ilişkinin basitleştirilmesi, anlatı sürecinde arzunun rolünü tartışan çok sayıda kuramcıyı yanlış yere sevk etmiştir.

Sinema, izleyiciyi basitçe manipüle etmekten çok daha fazlasını gerçekleştirir: çok daha radikal bir yolu, filmsel anlatıda içerilemeyecek olan bir arzuyu teşvik edip kışkırtmayı seçer. Sinemasal anlatı anlama karşı koyan imkânsız bir nesneyi (bakış biçimindeki *objet petit a*) sunarak izleyicide arzu yaratır. Sinemanın erotizmi –yani arzuyu yaratabilmesi–, izleyici

12 Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, s. 320 (İng. çeviri yazara ait).

ne kadar anlarsa anlasın, asla anlama indirgeyemeyeceği bu nesneden ileri gelir. Arzuyu bu şekilde anlarsak, sinemasal anlatının bilgiyi yerleştirme yolunu yeniden düşünebiliriz.

Bakış, izleyicinin bilgisi dahilinde olmayan bir noktadır; ve bu noktada film izleyici kadar kendi bilgisinin sınırlarını da ispatlar. Sinemasal anlatı saklar, ama altında ne sakladığını kendisinin bilmesi şart değildir. Demek ki, anlatı bazı unsurları (örneğin bir gizem filminde katilin kimliğini) saklamaktan başka, ayrıca bir şey gizlemez ya da ampirik nesnelerin asla dolduramayacağı bir boşluğu gizler. İzleyicinin arzusunu tetikleyen de işte bu boşluk; anlatının kendisinde sahip olmadığı bu nesnedir, yoksa anlatının sahip olduğu ve zapt ettiği bir nesne değil. Bir film kendisini izleyiciye ne denli doğrudan sergilerse sergilesin, bakış yine de dosdoğru açığa çıkmaz, çünkü bu nesne görünür alanda çarpıtma dışında var olmaz. Öte yandan, sinema bakışı bir mevcudiyet yanılsamasıyla gizlemek yerine, bakışın bir namevcudiyet olarak üzerinde durabilir.

10. Kuramsal Açıdan Arzu

Sinemasal formun arzu sinemasının yaratılmasına direnç gösterdiği göz önünde tutulursa, çoğu kuramcının son on yılda bu sinema olanağı hakkında düşünmeye başlaması bir sürpriz değildir. Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, erken dönem sinema kuramcıları enerjilerini sinemanın fantazmatik boyutuna, onun tasvir edileni estetik olarak manipüle etme becerisine vermişlerdir. Sinemanın özünü filmsel çarpıtmanın oluşturduğu düşüncesi, neredeyse tüm erken dönem sinema kuramcıları arasında hâkim bir düşüncedir. 1940'lı yılların sonunda ve 1950'lerde bu düşünce değişmeye başlar. Başka türlü bir kuramsallaştırma hasıl olur ve ilk dönem kuramcılarının aksine bu kuramsal yaklaşım sinemanın kendisini oldukça stilize bir estetik manipülasyondan kurtarabileceğine vurgu yapar.

Andre Bazin ve Siegfried Kracauer, her şeyden önce gerçekçi film kuramının destekçileri olarak bilinirler. Her ikisi için de sinemanın önemi, diğer sanatlarda varolan manipülasyona başvurmaksızın gerçekliği sergileyebilmesinden ileri gelir. Sinema mekanik ya da kendiliğinden devinen (otomatik) bir yeniden üretim (röprodüksiyon) olanağını sunar. Sinemanın gerçekliğin kendiliğinden, böylelikle manipüle edilmemiş bir yeniden üretimi olduğu düşüncesi, elbette bugün kulağa nahif geliyor. Bir filmi çekme kararının, çekimi belirli bir biçimde çerçeveleme, onun için belirli bir mekân seçme vb... gibi koşulların manipülasyon aşamalarını temsil ettiğinin artık farkındayız. Bununla birlikte, Bazin ve Kracauer'in bu şekildeki bir gerçekçilikte ısrar etmelerini artık ciddiye alamayacak olmamız, onların kuramsal katkılarını tamamen hiçe sayacağımız anlamına gelmez. Onların gerçekçilik temayüllerini tamemen nahif addedip yok saymadan önce, bu kuramcılar için gerçekçiliğin neyi zorunlu kıldığını anlamamız gerekir, ki bu bizim Bazin ve Kracauer'e alışılmıştan daha farklı bir şekilde –arzu sinemasının ilk kuramcıları olarak– bakmamıza olanak sağlar.

Bazin gerçekçi sinemayı gerçekliğe açıklık getirdiği için değil, onu müphem bıraktığı için över. Onun montaj eleştirisi –daha doğrusu montajın aşırı kullanımını eleştirmesi– aynı kaygıdan ileri gelir. Montaj farklı çekimleri ivedi bir ardıllık içinde peşi peşine sıralayan kurgu aracılığıyla anlam yarattığı için, filmle ilgili belirsizliğe mahal bırakmayarak izleyicinin tepkisini yönlendirir. Bazin'e göre izleyici montajın aksine alan derinliğiyle yapılmış bir çekime bakarken, çekimin anlamını alelacele tamamlayamayacak ve hatta çekimi anlamlı kılmak için nereye bakması gerektiğini bile kesin olarak bilemeyecektir. Bazin alan derinliğine kökensel bir müphemlik ve belirsizlik eklenmiş olduğu için ona bu denli değer verir. Bazin bu düşüncesini şöyle savunur: "Gerçekliğin soyutlamadan, olayın düşünceden, inandırıcı bir karakterin salt psiko-

lojik bir denklemden ayırt edilmesinin ardmda, analiz çabalarına direnen müphemliğin ve gizemin payı vardır."[13] Bir film müphemliği koruyarak, izleyiciyi sorgulayıcı ve araştırmacı bir tutuma sevk eder –Bazin böylesi bir tutumun sinema sayesinde geliştiğini görmek ister. Hiçbir zaman psikanalize referansta bulunmamasına rağmen, filmsel görüntüde neyin anlama indirgenemeyeceğine vurgu yapar. Bakışı kökensel bir namevcudiyet olarak sürdüren, bize arzu nesnesinin ele geçirilmesiyle ilgili fantaziler sunmayan filmleri seçip ayırır.

Bazin söz ettiğimiz şekildeki bir arzudan hiçbir zaman bahsetmez, fakat sinemada bakışın namevcut bir nesne olarak bulunuşu, Bazin'i sinemasal ortama özgü bir erotizmi fark etmeye itmiştir. Aslında sinemayı diğer sanatlardan ayıran özellik, onun izleyiciyi tahrik edebiliyor oluşudur. Bazin'e göre "erotizm yalnızca sinemaya ait bir meseledir, öyle ki erotizmin sinemaya mahsus ve onun temel bir bileşeni olduğunu söyleyebiliriz. Elbette çoğu filme ve iyi olmalarını ona borçlu olmayan filmlere göre erotizm yegane bileşen değildir, ama önemli, özgül ve muhtemelen de temel bileşendir."[14] Erotizm sinemada asli bir rol oynar, çünkü görüntünün bütüncül mevcudiyetinin tam ortasında, görüntünün kapsayamayadığı bir namevcudiyetle karşılaşırız. Bu anlamda arzu, sinemanın temel yapısına aykırı değil, ama bu yapının bir ürünü olan fantaziye aynı oranda karşıdır. Görüntünün aşırımevcudiyeti, sanki bakışın temsil edilmesinin imkânsızlığını vurgulayan –ve bu yüzden izleyicide bu namevcut nesnenin arzu uyandırmasını sağlayan– bir işleve sahip gibidir. Aksi takdirde, eksiksiz ya da fazlasız tam bir mevcudiyet ile karşılaşılsa, bakışın alameti olan namevcudiyet dikkat çekici şe-

13 André Bazin, "*The Cybernetics of André Cayatte*", *Bazinat Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties* içinde, çev. Alain Piette and Bert Cardullo, ed. Bert Cardullo, Routledge, New York, 1997, s. 99.

14 André Bazin, "*Marginal Notes on Eroticism in the Cinema*", What is Cinema? (2. Baskı içinde), çev. Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1971, s. 70.

kilde göze çarpardı. İzleyici bu nesneyi görüş sahasına ya da anlam alanına indirgeyemez ve bu durum izleyiciyi sürekli arzu konumunda tutar.[15] Bazin'in filmsel görüntüdeki müphemlik üzerine yaptığı vurgu, bu şekilde dile getirmemiş olsa da, arzunun yapısını görebilmesini sağlar.

Bazin sinemasal biçimin doğasında varolan müphemliğe ağırlık verirken, Kracauer filmsel görüntünün açık uçluluğu üzerinde durur. Bazin gibi Kracauer de arzu sinemasının yapısını psikanalitik terminolojiye başvurmadan açıklar. Kracauer'e göre sinemadaki gerçekçilik dikkatimizi filmsel görüntüde neyin ortaya çıktığından ziyade, neyin kapsanamadığına yöneltir. Krauceur'e göre "sinema duygusuna sahip filmler, gerçekliği birebir resmetmekten ziyade, daha kapsamlı bir gerçeklik çağrışımında bulunurlar. Düzenledikleri çekimler ve çekim kombinasyonları çokanlamlılık taşıdıkları ölçüde, bu filmler fiziksel dünyanın ötesine işaret ederler."[16] Filmsel görüntü bizden temsil edilenin ötesindeki bir dünyayı varsaymamızı talep eder, çünkü temsil yüzeyde kalır. Kracauer sinemaya yaratıcılığını veren özelliğin, her şeyden önce filmsel görüntünün kendi sınırları –içsel derinliği ya da ma-

15 Alan Williams'ın da gösterdiği gibi, Bazin'in "gerçekçilikle" özdeşleştirilmesi, onun gerçekçilik anlayışındaki nüansları gözden kaçırmamıza sebep olur, ki bunlardan biri de ona göre sinemasal gerçekçiliğin, gündelik gerçekliği izleyiciyi yadırgatacak bir etkiyle ele almasıdır. Williams'a göre "modern sinema kuramı Bazinci idealizmden kendisini arındırmaya çalışmakta, gerçekçi ve idealist itkilerin girift şekilde iç içe geçişlerini reddetmekle eleştirmenin düşünüşündeki en üretken ve özgün yönleri de reddetmektedir. Sinemasal gerçekçilik onun düşüncesindeki temel kalkış noktasıydı, fakat o bunu tarafsız, bilimsel bir gerçek olarak öne sürmüyordu. Bazin için fotoğrafik görüntü gerçekliği yalnızca yeniden üretmiyor, aynı zamanda onu dönüştürüyor, mümkün olduğunca aslına sadık kalan bir yeniden üretimde bulunmak kaydıyla gerçekliği izleyici için radikal bir şekilde değiştiriyordu. Sonuç şaşırtıcı bir şekilde Rus Biçimcileri'nin eleştirel 'ostraneniye-alışkanlığı kırma' idealine yaklaştı." Alan Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Cambridge, 1992, s. 310.

16 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, NJ: Princeton University Press, Princeton, 1960, s. 71.

neviyatı kaydedememesi– olduğunu vurgulamaktadır.[17] Sinema ile içsel derinliği kaydedebilen edebiyat ve hatta tiyatro gibi sanatlar arasındaki temel fark budur. Bir filmi izlerken, göremeden kalan, filmin bize gösteremeyecek olduğu şeyler sürekli kendisini hissettirir. Bu yolla sinema, görüntüde içerilemeyecek olan bakışa bir açık uçluluk kazandırır.

Sinemanın açık uçluluğu, Kracauer'in sinemayı trajedinin antitezi olarak görmesine yol açar. Trajedi bir kapanma –trajik durumun fark edilip üzerinde derin düşüncelere dalındığı bir noktayı– gerektirdiği için, trajik bir film yapmak mümkün değildir. Trajedi aslen hiçbir seçeneğin olmadığı, bizim temelde kapalı bir dünyada yaşadığımız düşüncesinden türer. Bir film anlatının sonuçlandırmadan bıraktığı öğeleri tümüyle birbirine bağladığında bile, sinemasal ortamın kendisi gelecek olayları ima eden açık uçlu bir son üretir. Filmdeki sonun hiçbir zaman tam olarak kapanmayacağı düşüncesi, Kracauer'in filmsel görüntünün daima bir öteyi işaret ettiğine dayalı anlayışından kaynaklanır. Psikanalitik kavramlarla ifade edecek olursak, filmsel görüntü her zaman temsil edemediği bir *objet petit a*'yı ima eder. Filmsel görüntü bu kayıp nesne etrafında kurulur ve onu görüntüye aktarmaya yönelik her türlü girişim sonuçsuz kalır. Bu bağlamda Kracauer için filmler, temelde ideolojik kapanışları iletmede yetersiz kalırlar. Sinemanın doğasında bulunan radikallik, kapanmaya karşı gösterilen ve sinemayla arzuyu aynı eksene getiren bu direnişten kaynaklanır.

Sinemada arzunun politik boyutunu tam olarak ne Bazin ne de Kracauer geliştirir. Fakat açık olan şu ki, onların çalış-

17 Kracuer sinemanın derinliği temsil edememesinin, aracın/ortamın (medium) üstün yeteneğinin kaynağı olduğunu iddia eder, ama bunun aynı zamanda felsefi filmlerin seyrekliğinden de kaynaklandığının farkındadır. Şöyle der: "Filmler şeylerin yüzeyine yapışıp kalmış durumdalar. Daha sinematik görünüyorlar, ama içsel yaşama, ideolojiye ve ruhsal kaygılara daha az odaklanıyorlar. Güçlü kültürel eğilimler taşıyan çoğu kişinin sinemayı neden küçümsediğini bu durum açıklar." Kracauer, *Theory of Film*, s. I–iii

maları sinemanın politikasına dair belirli bir anlayışı zımnen içerir. Sinema arzuyu üreterek ve sürdürerek, izleyiciyi ideolojinin yanıtlarını kabul etmemesi ve bakışı evcilleştirme vaadi sunan fantazileri reddetmesi için yüreklendirir. Arzuyu vurgulayan bir sinema (Bazin ve Kracauer'in övdüğü İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Orson Welles filmleri gibi) öznelerin fantazinin gücünden kurtulmalarına yardım eder.[18] Bu fantazi sinemasından farklı anlamdaki bir politik sinemadır: Arzu sineması saklı zevki ifşa etmek yerine, eksiği ve namevcudiyeti kökensel olarak ele almamıza olanak tanır –ve böylece ideoloji içindeki konumumuzu gizleyen fantazilerle mücadele eder.

11. Sinemasal Arzunun Politikası

Arzunun varoluş tarzı, öznenin toplumsal düzenden duyduğu hoşnutsuzluğa işaret eder ve bu durum arzuya başlangıç aşamasında bir radikallik kazandırır. İnsanın toplumsal taleplere bağımlılığının etkisiyle, öznenin arzusu öznelliğin kendisiyle birlikte doğar. Toplumsal düzen öznelere tam bir doyum veremez ve bunu verebildiği takdirde, toplumsal düzen olarak varlığı sona erebilir. Öznelerin tatminsizliği yalnızca toplumun üretici emek gücüne duyduğu ihtiyaç gibi toplumsal gerekliliklerin sonucunda ortaya çıkmaz, bu tatminsizlik her toplumsal düzenin temelini dilde kurmasının da bir sonucudur. Eğer bir toplum kendisini dil aracılığıyla daimi kılıyorsa, bu zorunlu olarak doyuma ulaşamamış, arzulayan özneleri yaratacaktır.

Bir özne toplumsal düzene dahil olduğunda, bu düzen özneyi onun davranışlarını yöneten bir yasa ya da taleple karşı karşıya bırakır. Bu talep ne kadar kolay anlaşılırsa anlaşılsın,

18 Bazin ve Kraucer bizim arzu sinemasında incelediğimiz filmlerin türünden (genre) övgüyle söz ediyorlarsa da, benim buradaki ilgim pratikten ziyade daha kuramsal bir düzeyde. Başka bir deyişle, benim bu bölümde tartıştığım filmler Bazin ve Kraucer'in gözdeleri arasında yer alıyorlarsa da, arzu sineması içinde işlediklerini düşündüğüm ve bu yazarlarca itibar görmüş filmler arasında birebir benzerlikler bulunmaz.

gerçekte o, sözcüklerin yarattığı müphemlik aracılığıyla belirir: Özne talebi kaçınılmaz olarak yorumlar ve onun altında ya da ötesinde saklanan bir şeyler olduğunu görür. Sözcüklerin sınırları, onların temelde şeffaf olmayışlarından, içlerinde saklı bir anlam barındırdıkları yanılsamasını yaratan donukluklarından kaynaklanır. Bir otorite bize talepte bulunduğunda, onun gerçekte ne istediğini merak eder; bu açık talebin altında gizlenen saklı arzuyu açığa çıkarmak isteriz. Arzumuz, otorite figürüne, toplumsal güçleri temsil eden Öteki'ye saklı bir arzuyu yerleştirmemizle ortaya çıkar.

Öznenin arzusu, Öteki'de olduğuna inandığı bir sır üzerine odaklanmıştır, oysa bu sır pozitif bir içeriğe sahip değildir. O yalnızca Öteki'nin talebini ilettiği formun, yani dilin kendi etkisidir. Öteki şayet bize sırrını söylese ve saklı arzusunu ortaya serseydi, bizler bunu yine de tatmin edici bulmayabilir ve bu ifşanın altına başka bir arzu yerleştirebilirdik. Öteki öznenin arzusunu, onun ister göründüğü şeyi vererek kolayca doyuramaz. Arzunun öznesi oluştuğu sırada, Öteki kendisinin verebileceklerinden daha fazlasını arayan bir özne yaratır. Özne Öteki'de Öteki'den daha fazla olanı, Öteki'nin aslında sahip olmadığı o nesneyi –*objet petit a*'yı/bakışı– arar. Arzu Öteki'nin ya da (dil aracılığıyla eklemlenilen) toplumsal düzenin talebine verilmiş bir yanıt olarak ortaya çıksa da, buna karşın kendisinin Öteki'ye indirgenmesine direnir. Bu nedenle arzumuzu sözcüklere asla tam olarak dökemeyiz. Dil arzuyu taşır ama onu ele geçiremez ve bunun sonucunda arzu toplumsal düzenin rahatça işlemesine karşı bir tehlikeyi temsil eder. Arzunun ve arzulayan öznenin politik çekirdeğini bu oluşturur –ve arzu sinemasının önem verdiği de bu çekirdektir.

Arzu Öteki'de olmayanı –Öteki'de Öteki'den daha fazla olanı– arzuladığı için, ideoloji arzunun sorularına kesin cevaplar veremez. Arzu bu nedenle kökensel bir imkânsızlık etrafında dolaşır. Kendisini bir imkânsızlıkla ilişkilendirirken,

onu meydana getiren toplumsal düzenin dışına çıkar –ya da çıkmaya çalışır. Arzulayan özne arzusunu tamamen toplumsal düzen ya da Büyük Öteki'nin yörüngesinde tutarmış gözüktüğünde (örneğin toplumsal onay istediğinde) dahi, arzu her zaman toplumsal düzenin sağlayamadığı bir takım ilavelere yönelecektir. Bu, arzunun hiçbir zaman salt olarak bir tanınma arzusu olmadığı ve hiçbir tanımanın özneyi tam olarak tatmin edemeyeceği anlamına gelir. İdeoloji özneye bir tanınırlık sunmasına rağmen, tanıma dışında başka bir şey temin edemediği için zorunlu olarak doyuma kavuşamamış özneler üretir.[19]

İdeolojinin arzuya kesin bir karşılık verememesinden ve arzunun özneyi radikalleştirmesinden dolayı, ideoloji öznenin arzusunu dengelemek için fantaziye ihtiyaç duyar. Her ideoloji kendisinin kışkırttığı arzuyu dengelemek için fantazmatik bir ilaveye yaslanır. Fantazi özneyi eksiksiz, bütünsel bir zevk yanılsamasıyla baştan çıkararak işler. Arzu kendisini tamamen tatmin edecek bir nesne olduğunu belirten fantazmatik aldatmacaya yenik düştüğünde, fantazi tarafından kapana kıstırılmış olur. Fantazi öznenin arzuyu niteleyen kökensel imkânsızlıkla karşı karşıya gelmekten kaçınmasını sağlar. Özneler toplumsal düzen ya da Büyük Öteki'de saklı bulunan gerçek bir arzu nesnesi düşüncesine bağlandıklarında, nesneyi içerir gibi gözüken bu düzene tabi kalırlar.

Büyük Öteki'nin özne üzerindeki tahakkümünü kıracak esas noktalardan biri, Büyük Öteki'nin arzunun gizini elinde bulundurmadığının, onun gerçekte herhangi bir sırra sahip olmadığının fark edilmesine dayanır. Bu yalnızca etkili bir politik eylem için değil, aynı zamanda öznenin özgürlüğü

19 Lacan'ı yorumlayan yazarların çoğu onun arzu anlayışını Hegel'in (ve Alexandre Kojève'nin) etkisine dayandırsa da, biz burada esaslı bir fark görebiliriz. Lacan'dan farklı olarak Hegel, arzuyu tanıma arzusu bakımından ele alır. Hegel tanıma arzusunun her zaman ve zorunlu olarak başarısızlıkla sonuçlanacağını kavramasına rağmen, psikanaliz-öncesi konumundan dolayı, imkânsız nesneyi henüz düşünememiştir.

için de temel bir noktadır. Büyük Öteki özneyi bir gizem duygusu yaratarak ve böylece gizli bir nesneye sahip olduğu yanılsamasını sürdürerek baştan çıkarır. Özne toplumsal düzenin onun üzerindeki hâkimiyetini, ancak Büyük Öteki'nin de kendisi gibi eksik olduğunu fark ettiğinde kırabilir. Bu farkındalık gerçekleştiğinde, özne kendi arzusunun aslında sonsuz olduğunu, Büyük Öteki'nin öznenin eksikliğini hiçbir zaman tam olarak gideremeyeceğini anlar. Böylesi bir farkındalık, Lacan'ın psikanalizin etiği olarak adlandırdığı eylemi takip eder.

Lacan *Seminar VII*'de psikanaliz etiğinin esaslarını şu şekilde formüle eder: "Suçlu olunabilecek tek şey, arzuyla ilgili geri adım atmaktır."[20] Arzuyla ilgili geri adım atmak, *objet petit a*'nın imkânsız boyutunun kabul edilemediğini içerir. Bu kabullenememe durumu, arzu nesnesine sahip olunacağını ve doyuma ulaşılacağını düşündüren bir fantaziye bağlanıldığını gösterir. Bu etiği izleyen özne ise *objet petit a*'yı kendi imkânsızlığı içinde kavrar ve onunla imkânsız bir nesne olarak ilişki kurar. Bu etik, arzulama edimini kucaklamayı ve bir temin yanılsamasına bağlanmaktan ziyade doyumu bizatihi arzulama ediminin kendisinde bulmayı gerektirir.

Özne bu etiği izleyip arzusuna sadık kaldığında, toplumsal düzendeki tüm destek noktalarını ardında bırakır. Arzunun otantik öznesi, Büyük Öteki tarafından sunulan simgesel kimliği reddeder, çünkü bu kimlik (öznenin toplumsal dünya içindeki konumu ya da statüsü) arzudan ödün vermeyi gerektirir. Büyük Öteki'nin de kendisi gibi eksik olduğunun farkına varan ve netice itibariyle kendisine sunulan anlama temel oluşturacak herhangi bir zemine sahip olmayan bu özne için toplumsalın tüm albenisi anlamını kaybeder. Etik özne toplumsal itibara yatırımda bulunmaktan vazgeçer ve bu nedenle ideolojinin sunduğu güvenlik ve garantiye artık bel bağlayamaz. Aksine, bu özne kendi varoluşu ile tek başına, mazeretsiz ve ondan

20 Lacan, *Ethics of Psychoanalysis*, s. 321.

tamamen sorumlu olarak yüzleşmek zorundadır ve elbette ki bu sürdürülmesi güç bir konumdur.[21]

Arzudan geri adım atmamak, yalnızca böylesi bir eylem toplumsal düzendeki desteğin kaybını gerektirdiği için zor değildir, onun zorluğu arzunun kendi fantazmatik ilavesi olmadığında bizi tanımaya zorladığı eksikle olan ilişkiden de kaynaklanır. Arzu nesne kaybıyla ortaya çıkar ve arzu etiği özneden bu kaybı hem arzunun hem de öznelliğinin belirleyicisi olarak kucaklamasını bekler.[22] Arzu eksikle başladığı için, sürekli olarak bu eksiklik deneyimine geri dönmenin arayışmdadır. Arzu, nesneyi onun mevcudiyetinde değil, namevcudiyetinde arzular, bunun anlamı arzulayan öznenin mühletsiz ve hatta hiçbir erteleme umudu olmadan bu namevcudiyete katlanmak zorunda olduğudur. Bu nedenle fantazi özne için sürekli bir çekim merkezi olarak kalır: Fantazi, kaybı olduğu gibi bertaraf etmez ama bu bertarafın olabilirliğini, öznenin mevcut olmayan *objet petit a*'dan çok mevcut bir arzu nesnesi ile ilişki kurabilme olanağını elinde tutar. Burada arzuyu fantaziye başvurmaksızın sürdürmenin zorluğu yatmaktadır. Fantazi öznenin daimi eksikliğinin sorumluluğunu hafifletir; fantazide eksik belirleyici olmaktan çok, sihirli bir şekilde olumsal bir hal alır.

---

21 Meseleyi bu şekilde ortaya koyarsak, o zaman birbirleriyle nadiren bir araya gelen Lacancı etik ile Sartre'm varoluşçuluğu arasındaki benzerlik rahatlıkla görülür. Lacan'a göre psikanaliz Büyük Öteki'nin hayali teminatı olmaksızın özneyi gerçek varoluşsal durumunu kabullenmeye ittiğinden, onu varoluşsal aşamaya taşır. Lacan Sartre'ı eleştiriyorsa da, onun eleştirisi Sartre'ın Büyük Öteki'nin özne üzerindeki gücünü ayırt edemediği yönündedir (bu durum bir parça da Sartre'ın, "kendisi-için" bakımından bilinçdışını reddetmesinden kaynaklanır). Fakat Lacan özneye etik yolunu açtığı anlayışında Sartre'a, ondan sonraki birçok Fransız düşünürden çok daha yakındır.

22 Richard Boothby bunu şöyle ifade eder: "Nesne önceden şekillenmiş bir arzuyu korumak için terk edilmez, fakat en radikal anlamda arzu tam da böylesi bir feragatten doğar. Nesne arzulanır olabilsin diye uzağa itilmiş, bir kez olsun bulunabilmek için kaybolmuştur. Arzu paradoksal olarak kendi sınırında ve bu sınır aracılığıyla varolur, bu nedenle arzunun hızlı ve ani yükselişi ona ket vurulmasıyla çakışır." Richard Boothby, *Freud as Philosopher: Metapsychology After Lacan*, Routledge, New York, 2001, s. 247.

Arzu sinemasının en iyi yaptığı şey, eksiğin kendisinden zevk almamıza, arzumuzun aralıksız devam eden doğasını fark etmemize ve onu kabullenmemize olanak sağlamasıdır. Bununla birlikte sinemada (özellikle de Hollywood sinemasında) arzuyla kurulan en yaygın ilişki, *objet petit a*'nın imkânsız nesne konumunu sona erdiren fantaziler sunmayı içerir. Bakışı bir namevcudiyet olarak sunmaktansa, çoğu film arzu nesnesinin mevcut olduğuna ilişkin fantaziler önerir ve bu yolla bakışı evcilleştirir, onu temsil dünyasındaki sıradan bir nesne gibi sunar. Bu tür filmler, arzunun kendisi olan bir eksiği doldurur göründükleri oranda, bir an için tatmin benzeri hislere sahip olabilirler (Bu konuya üçüncü bölümde değineceğiz). Ancak kısa sürede, bu tür fantazmatik karşılıkların neticede arzunun doyumsuzluğunu teskin edemedikleri anlaşılır. Arzumuzun kendisinden keyif alıp onu kucaklayarak bu doyumsuzluktan çıkış yolu bulmamızı sadece arzu sineması sağlar. Bu filmler, görünüşe göre arzunun kendisinde bulunan doyumsuzluk içinde tatmin bulmamızı olanaklı kıldıkları ölçüde, bize çok daha esaslı bir doyum sağlarlar.

Arzu sineması hem aygıtın doğasına özgü (görünürlük yönündeki) eğilimle hem de Hollywood'un ideolojik (geç kapitalist ideolojiye fantazmatik bir ilave sağlayan) yönüyle mücadele ettiğinden, şansı pek de yaver gitmez. Bu sinema türü, sahip olmadığımız ve filmsel görüntünün temsil edemeyeceği şeyi bizden sahiplenmemizi ister. Bütüncül mevcudiyet yanılsamasını görmeye alışık olduğumuz yerde bize yalnızca eksiği gösterir. Arzu sinemasının yolundaki engeller hemen hemen aşılmaz görünür, özellikle de sinemasal evrenin merkezinde Hollywood kaldığı sürece... Gelgelelim, Hollywood'un gösterdiği aleyhtarlığa ve yaygın dirence karşın, bir arzu sineması gelişmekte ve bazı izleyicilerin arzusunu cezbetmeyi başarabilmektedir. Filmleri çoğu kez gündelik yaşamımızda hissettiğimiz tatminsizliği yatıştırmak, arzu-

muza fantazmatik bir cevap bulmak için seyrederiz. Fakat onları aynı zamanda arzulamak için de izleriz.

12. Yeni Dalga'nın İmkânsız Nesnesi

Arzu sinemasını incelemeye onun en açık örneğinden; anlatı, kurgu, mizansen ve çerçeveleme aracılığıyla namevcut ve imkânsız bir nesne yaratan ve onu sürdüren filmlerden başlayabiliriz. Böylesi filmler, sinemasal yapıyı izleyicinin arzusunu tetiklemek ve arzunun indirgenemezliğinin altını çizmek için kullanırlar. Fransız Yeni Dalga sineması bu tür bir estetiğe emsal teşkil eder: bu estetik, filmsel görüntüde bakışı imkânsız bir nesne olarak betimleyerek arzu doğurur.

Arzu erişilemeyecek olana önem verir ve bunun üzerinde serpilirken, fantazi neyin elde edilebileceğinin imgesel bir senaryosunu üretir. Bu şekilde fantazi, ideolojinin temeldeki eksikliğine karşı özneyi körleştirir. Şayet özne nesnenin olanaklı olduğuna itimat ediyorsa, mutlak zevki iletme becerisine sahip bütünlüklü bir ideoloji imgesini üstü kapalı şekilde kabulleniyor demektir. Arzulayan, ideolojinin belirleyicisinin eksiklik olduğunu fark eden özne, ideolojinin taleplerine karşı kendine has bir direnişe geçer. Dolayısıyla sinemada da bakışla mevcut bir nesne olarak ilişkiye geçmenin imkânsızlığını fark etmek, fantazinin cazibesine karşı mücadelede can alıcı bir rol oynar. Yeni Dalga sineması sürekli *objet petit a* olarak bakışın imkânsızlığını vurgulayarak, fantazinin ideolojiyi tamamlayan rolüne karşı mücadele projesine katılır.

Yeni Dalga'nın arzuya duyduğu sadakat, en açık haline bu filmlerdeki öykünün oynadığı rolde kavuşur. Yeni Dalga sineması kurallarla belirlenmiş bir anlatı eğrisi oluşturmak yerine, öykünün yapısal kısıtlamalarından özgürleşmiş görünür. Bu filmler kurulu bir öykü yerine rastlantısallığın önemini vurgularlar. Anlatısal sözcelemeyi doğuran kurulu öykü, arzuyu düzenler ve bu arzuya fantazmatik bir boşalım

imkânı sağlar. Öykü arzuyu düzenleme ve yönetme biçimidir ve arzuyu düzenleme işi kesinlikle fantazinin faaliyetidir. Açıkçası, hiçbir anlatı filmi yoktur ki, öykü (yani fantazi) olmaksızın işlesin ve bu şekilde anlatı filmi olarak kalsın.

Ancak öyküyle ilgili problem, *objet petit a* ile olan hatalı ilişki sona erdirildiğinde dahi, bizzat öykünün kendi yapısının nesneyi imkânsız olmaktan çok, bir olanak olarak üretmesidir. Örneğin, bir soygun filmini ele alalım. Bu filmde silahlı soygun başarısızlıkla sonuçlansa bile (belki de özellikle), soyguna dair olay örgüsü arzu nesnesinin (mücevherler ya da soygunun nesnesi her ne ise onun) olanaklı bir nesne olduğunu ima eder. Öykü arzuyu çözüme kavuşturan –onun kökensel açmazını iyileştiren– olası bir yol olduğu izlenimini verir. Öykünün ileriye dönük hareketi, arzunun tekerrüründen kaçma fantazisini harekete geçirir. Yeni Dalga'nın rastlantısallığa vurgusu kimi zaman bir yanılsama hissi (rastlantılarla doldurulmuş bir öykü, bir rastlantı öyküsü olarak kalır) yaratsa da, bu rastlantısallık izleyicinin nesnenin erişilebilir göründüğü bir senaryodan uzaklaşmasında etkilidir. Bundan dolayı, Yeni Dalga filmlerinin öykünün önem derecesini düşürmesi, *objet petit a*'nın kökensel imkânsızlığını öne çıkartan bir etkiye sahiptir.

François Truffaut'nun *400 Darbe* (Les quatre cents coups, 1959) filmi Yeni Dalga sinemasında bir model görevi görür, zira film arzu ve bu arzuyu üreten toplumsal düzen arasındaki kökensel bağdaşmazlığı vurgular. Film, ailesi ve diğer toplumsal otorite figürleri ile başı dertte olan 14 yaşındaki Antoine Doinel'in (Jean-Pierre Léaud) başından geçenleri anlatır. Filmde Antoine'ın eylemleri, Öteki'nin arzusunu merkez alır: Antoine bu arzuya bir karşılık verecek şekilde davranmaya çalışır, ama Öteki'nin arzusu onun için imkânsız bir nesne olarak kalır. Açılış sekansı, filmin *objet petit a* ile olan ilişkisini Eyfel Kulesi'nin görsel tasviriyle kurar. Çoğu filmde (özellikle de Hollywood filmlerinde) Eyfel Kulesi'nin

bir çekimle filme dahil edilmesi Paris'i imler, bu açık bir gösterilene sahip, anlama ve sahneye netlik kazandıran bir gösterendir. Truffaut için Eyfel Kulesi yine bir gösteren vazifesi görür, fakat açılış sekansı bu gösterenle korunaklı bir ilişki sürdürmenin imkânsızlığına vurgu yapar.

400 Darbe'nin ilk çekimi Eyfel Kulesi'ni uzaktan gösterir, ardından kamera bir dizi hareketli çekimle Eyfel Kulesi'nin etrafında döner ve onu çerçeve içinde göreceli olarak merkezde tutmaya devam eder. Hatta binalar kameranın görüşünü engellediğinde bile, Eyfel namevcut bir nesne olarak görüntüye hâkim olmayı sürdürür (ve o kısa bir süre sonra, hareketli kamera görüşü engelleyen binaları geçtiğinde, yine karşımızdadır) Kamera dairesel bir hareketle ona yaklaştıktan sonra, nihayet abidenin hemen hemen alt kısmına varır (bu noktada jenerikte Truffaut'nun ismi görülür) fakat kamera Eyfel Kulesi'nin görüntüsünden geri çekilmeye başlar ve hareketine devam eder. Giriş sekansı boyunca kamera Eyfel Kulesi'ne ulaşmayı ya da onunla sabitlenmiş bir ilişki kurmayı başaramaz. Yapabildiğinin en iyisi, bu gösterenin etrafında belli belirsiz dönmek ve onu görüş içinde tutmaya çalışmaktır. Kamera ve Eyfel Kulesi (ya da özne ile gösteren) arasındaki bu ayrılma, *objet petit a*'nın ortaya çıktığı uzamı yaratır. Özne tam da gösterenle ilişkisi sürekli çığrından çıktığı için arzular. Truffaut, *400 Darbe*'nin izleyiciden arzulayan bir özne olarak konumlanmasını bekleyeceğini bu açılış sekansıyla duyurur.

Antoine karakteri aracılığıyla, arzunun, özne ve toplumsal düzen arasındaki ilişkide temel ve belirleyici nitelikte olan yanlış anlaşılmadan kaynaklandığını görürüz. Filmde izlediğimiz yetişkinler Antoine'u bir hırsız ve baş belası olarak bellemişlerdir, halbuki film bu değerlendirmenin büyük ölçüde yanlış anlamalardan kaynaklandığını izah eder. Açılış sekansının ardından film, Antoine'un ilk kez belaya bulaştığı anı ve bu karşılaşmada yanlış anlamanın oynadığı rolü gösterir.

Kameranın yatay bir kaydırma (pan) hareketiyle görüntülediği sınıfta, erkek öğrencilerin erotik bir mayolu kadın resmini çaktırmadan elden ele dolaştırdığını izleriz. Öğretmen çocukların ne yaptığından bihaberdir, ta ki resim Antoine'un eline ulaşıncaya ve onu başka bir arkadaşına uzatıncaya kadar. Öğretmen yalnızca Antoine'u yakalar ve onun sınıftaki karmaşanın sorumlusu olduğunu varsayarak –yanlış anlayarak– Antoine'a köşeye geçip ayakta beklemesini emreder. Antoine ve onun içinde bulunduğu toplumsal düzen arasında gördüğümüz bu ilk ilişki, burada yanlış anlama tarafından belirlenmektedir.

Yetişkinlerin dünyası Antoine'u ve niyetlerini o derece yanlış anlar ki, bunun sonucunda Antoine arzulayan bir özne olarak gelişir. Antoine, Öteki'nin eksiğine –onu anlamayı başaramamış olmasına– ayak uydurur ve bu eksik arzuyu doğurur. Antoine çoğu çocuğa nazaran Öteki'deki eksiği çok daha fazla görür ve bu namevcutluk onu cezbeder. Filmdeki yetişkinler Antoine'a hiçbir zaman doğru dürüst cevap veremezler. Arzunun öznesini bu eksiklik –Öteki'deki bu kayıp nokta– kurar. İzleyiciler olarak arzumuz, Antoine'un arzusu ile birlikte uyanır, çünkü Öteki'deki eksikle onunla aynı anda karşılaşırız.

Filmin son sahnesinde Antoine mahkûm edildiği ıslahevinden kaçar ve koşmaya başlar. Kamera Antoine'un koşusunu iki uzun kaydırmalı çekimle izler. İlk çekim Antoine'u sahile ulaşıncaya kadar takip eder, ikincisi sahile ulaştıktan sonra onun okyanusa doğru koşusunu izler. Kameranın kaydırmalı hareketi, Antoine'un okyanus kenarına varmasına dek sürer, Antoine okyanus kenarına varınca yüzünü dönüp doğrudan kameraya bakar. Hemen ardından kameranın zoom-in ile yaklaşarak onun yakın çekimini verdiğini ve filmin Antoine'un bakışını donduran bu kare ile sonlandığını görürüz. Son sahnedeki bu donuk kare, Antoine'un filmdeki ileriye dönük hareketini durdurduğunu ve arzunun sona er-

diğini ima eder. *400 Darbe*, film boyunca canlı tuttuğu arzunun mantığını bu sahnede terk etmiş gibidir. Oysa ileriye dönük hareketi filmin sonunda durdurmak, aslında filmin genel tavrıyla uyumludur. Truffaut filmini Antoine'u hâlâ koşar vaziyette bitirseydi, bu tür bir son arzunun ileriye dönük hareketini gösterebileceği kadar, aynı zamanda arzuyu dindiren fantazmatik bir rahatlamaya yatırımda bulunarak bizi aldatabilirdi. Fantazi yalnızca arzumuzun doyuma ulaştığını düşlediğimiz hayali bir senaryo sunmaz, arzunun mükerrer bir harekete sıkışmaktansa geleceğe açıldığı bir yanılsama da üretir. Truffaut Antoine'un sahildeki kaydırmalı çekimini donuk bir kareyle sonlandırarak, arzunun her zaman açık ve sürekli genişleyen bir gelecekle karşılaşmadığını, fakat geçmişe doğru geri döndüğünü belirtir.

Üstelik, yönetmenin Antoine'un koşusunu ve bir bütün olarak filmini sahilde sonuçlandırma kararı, akla arzunun tasvirinin taşıdığı sınırları getirir. Toplumsal düzenin Antoine'a bir arzu nesnesi sunamadığını görürüz, ama sahildeki sahne aynı zamanda bize Antoine'un nesne arayışına sürekli devam edemeyeceğini de gösterir. Sahilin sınırlayıcı niteliği bu nesnenin yalnızca namevcut olmakla kalmayıp yapısal olarak imkânsız da olduğuna işaret eder. Filmi Antoine'un sahildeki donuk karesi ile sonlandırmak, doğrudan doğruya *objet petit a*'nın imkânsız statüsünü ilan eder. *400 Darbe* bu şekilde biterek, arzunun düzenli olarak bir olanağa doğru ilerlemediğini, aslında imkânsızlık etrafında döndüğünü vurgular. Film, bu olanağın, toplumsal düzenin fantazmatik bir uzlaşma adma özneleri arzularından vazgeçiren bir tuzak olduğunu ortaya çıkarır. Antoine'un sondaki donuk karesi bize bu uzlaşmaya karşı mücadele etme cesareti verir.[23]

23 Anne Gillian'a göre başlangıçtaki ve sondaki sahneler, filmin annesel bedenin içine karışıp erime fantazisine bağlandığını gösterir. Gillian şöyle yazar: "Annesel bedene karışıp onunla bütünleşme isteği, filmin giriş ve sonucunda mitsel bir doğanın görüntüleriyle ifade edilir. Başlangıç jeneriği, aceleci bir kameranın Eyfel Kulesi'ne kavuşmaya çalıştığı izlenimi veren ./..

Truffaut'nun filmi arzu sinemasının gelişimine hem biçim hem de içerik açısından katkıda bulunur. Diğer Yeni Dalga filmleri gibi, *400 Darbe* de namevcut olana filmin içeriğinde, bu içeriğe belirli bir biçimsel yaklaşımda bulunarak vurgu yapar. *400 Darbe*'nin Antoine'un toplumsal düzene uyum sağlamayı reddedişini sunma biçimi, bu uzlaşmanın imkânsızlığını belirginleştirir. Bu anlamda Truffaut film biçimini içerik düzleminde meydana çıkan arzunun altını çizmek için kullanır. Film biçiminin bu tarz kullanımı diğer Yeni Dalga yönetmenlerinde de etkili olmuştur.[24]

Nesne-bakış, Öteki'nin özneyi gördüğü noktanın ötesine uzandığı için, uzlaşmanın kendisi imkânsızdır. Öteki tarafından tanınma arayışı bu sona mahkûmdur. Tanınma arayışındaki özne aslen bakışı aramaktadır ve onu Öteki'nin görüş sahasında keşfetmeyi umut eder. Özneler bakışı yaka-

---

../. bir çekimler serisinin üzerinde görünür. Benzer bir şekilde filmin sonundaki uzun kaydırmalı çekim, dalgaların kumları okşadığı sahilde çocuğa belirli bir noktaya kadar eşlik eder. Uzun zamandır şairlerin dile getirdiği gibi, sahil kenarı çocuğun hayata geldiği annesel bir bedendir." Anne Gillian, François Truffaut: *Le Secret perdu*, Hatier, Paris, 1991, s. 37. (İngilizce çeviri yazara ait) Filmin başlangıcı ve sonuna dair yapılan bu yorumla ilgili sorun, Gillian'ın filmin nesneye karışıp onunla bütünleşmenin imkânsızlığı üzerinde durduğunu gözden kaçırmasıdır. Gillian "*400 Darbe* şayet başarısızlık ve umutsuzluk hakkında basit bir öykü olsaydı, başarılı olamayabilirdi" iddiasında bulunur. (*bkz.* Gillian, *age*, s. 36) Oysa *400 Darbe*'nin başarısı (arzuyu doğurabilmesi), başarısızlığı merkeze almasına dayanır. Filın öznenin başarısızlığı ve arzuladığı imkânsızlık temelinde yükselmektedir.

24 Eğer *400 Darbe* özne ve toplumsal düzen arasındaki o bitip tükenmeyen ayrışımın arzuyu nasıl sürdürdüğünü gösteriyorsa, Jean-Luc Godard'ın ilk filmleri de öznenin arzusuyla ötekinin arzusunun uyuşmasının imkânsız olduğunu açığa çıkarır. Bu filmler her türlü birlikteliğe bir antagonizmanın musallat olduğunu ısrarla belirtirler. Bunu, onun diğer filmlerine nazaran *Serseri Aşıklar* (À Bout de souffle, 1960), *Kadın Kadındır* (Une Femme est une femme, 1961), *Horgörü* (Le Mépris, 1963), *Bande à part* (1964), *Alphaville* (1965) ve *Çılgın Pierrot*'da (Pierrot le fou,1965) görmek daha mümkündür. Bu filmler politik olarak da önem taşırlar, çünkü modern ideoloji her şeyden önce bir romans ideolojisidir: Romantik sevgili imgesi öznenin eksiğini toplumun kendisinin dolduramayacağı bir şekilde tamamlamayı vaat eder. Bugün toplumsal otoritelere şüphe duysak bile, kendi ruh eşi fantazimize inanmayı sürdürüyoruz. Godard'ın filmleri bu fantazinin egemenliğine verilmiş bir cevaptır.

lamak ve onunla birlikte kendi varlıklarının sırrına ermek için Öteki'nin her talebini karşılamaya gayret eder ve onun gözünün kısıtlamalarına teslim olurlar. Bu anlamda ideolojiye teslimiyet, bakışla Öteki'nin gözünü birbirine karıştırmaktan ileri gelir: Öznelerin bu gözün taleplerine ne denli iyi uyum sağladıklarının hiçbir önemi yoktur, bu göz özneleri asla onların görülmek istendikleri şekilde göremeyecek, onlara bakışın perspektifinden bakamayacaktır. Özne tanınmak için Öteki'ye ne kadar itaat ederse etsin, bu proje asla muvaffak olamaz. Agnes Varda *Beşten Yediye Cléo* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) filminde bu başarısızlığı Cleo (Corinne Marchand) karakteri aracılığıyla gösterir. Film Öteki'nin tanımasının öznenin bakışla olan ilişkisini çözmekte ne denli başarısız olduğunu netleştirir ve böylece tanınma için girdiğimiz kavgadan bizi kurtarmaya çalışır.

Beşten Yediye Cléo'nun açılış sekansı, bakışı bir tarot destesine yerleştirerek, bakışın Öteki'ye indirgenemeyeceğini ifşa eder. Film olası bir mide kanserinden endişe duyan Cléo'nun bir tarot falcısını ziyaretiyle başlar. Film, üzerinde tarot kartlarının karıştırıldığı bir masayı doğrudan üst açıyla görüntüleyen renkli bir çekimle açılır. Bu sahnede Varda, bakışın imkânsız statüsünü açığa çıkarmak için renkli görüntü ile siyah-beyaz çekim arasındaki zıtlığı kullanır. Cléo kendisini Öteki'de bulmayı, Öteki'nin kendisi hakkındaki hakikati bildiği noktayı keşfetmeyi arzular. Ne var ki filmdeki hiç kimse bunu başaramaz, bu aynı zamanda bizzat kartları gösteren renkli açılış sekansı dışında filmin neden siyah-beyaz çekildiğini de gösterir. Hatta Varda bu kartların tarot falcısının okuyamadığı bir hakikati gösterdiğine işaret etmek için tarot falcısının görüntüsünü de siyah-beyaz çeker. Kartların renkli çekimi, bakışı temsil eder: Filmdeki karakterlerden farklı olarak, bu kartlar Cléo'nun varlığının hakikatini –onun büyük dönüşümünün eli kulağında olduğunu– görür. Fakat bu kartlar elbette doğası gereği hayal mahsulüdürler ve Öteki'nin

sunabildiği garantiyi temin edemezler. Varda renkli ve siyah-beyaz görüntünün zıtlığıyla, tarot kartları ile Öteki arasında tezatlık kurarak, bakışın Öteki'ye indirgenemez olduğunu belirtir. Öteki bakışı ihtiva edemediğinden dolayı, özne kendi arzusuna fantazmatik bir çözüm bulamayacaktır.

Filmin büyük çoğunluğu, Cleo'nun doktoruyla yapacağı görüşme nedeniyle harekete geçen arzusunu yatıştırma çabasını gösterir. Tarot falcısıyla olan açılış sekansından kısa bir süre sonra, Cléo bir şapka dükkânına dalar ve kendisine bir şapka satın alır, ardından şarkı sözleri yazdıkları ekiple yeni bir şarkı üzerine çalışır. Her iki eylemde onu tatmin etmekten uzaktır: Şapka mükemmel bir şapka, ekibin kendisi için yazdığı şarkı da mükemmel bir şarkı değildir. Sonunda bir kafeye girer ve Öteki'nin kendisine ve şarkısına istediği şekilde bir cevap vereceğini ümit ederek, oradaki müzik kutusundan kendi şarkılarından birini seçer. Varda sahne boyunca kafedeki farklı insanların arasında bulunan Cléo'yu ve onların Cléo'nun bir tanıma ifadesi aradığı yüzlerini çeker. Fakat bir kadın hariç kafedekilerden hiçbiri çalan müziğe ilgi göstermez, o kadın da mekândaki aşırı gürültüden şikâyetçi olur. Cléo'nun arzusunu dindirme çabası, tıpkı satın aldığı şapka ve çalıştığı müzik parçasında olduğu gibi, kafede de başarıya ulaşamaz. İlk girdiğine kıyasla, kafeden arzusuyla çok daha baş başa kalmış bir şekilde ayrılır. Kafe sahnesi, Öteki'nin tanıması yoluyla öznenin bakışı bulamayacağını bir kez daha vurgular.

Öteki bizi hiçbir zaman görülmek istediğimiz şekilde göremeyeceği için arzu duyarız, arzuyu sürdüren Öteki'nin bizi görmedeki başarısızlığıdır. Lacan'm ifade ettiği gibi, "Bir bakışı tahrik etmeye çalıştığımda, dipten dibe tatmin edici olmayan ve her zaman kayıp olan şey, *benim seni gördüğüm yerden bana hiçbir zaman bakamayacak* olmandır."[25] Ancak arzunun doğasında bulunan bu antagonizmayı sahiplenmekten ziyade,

25 Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 103.

onu fantazi içine çekmeye çalışırız, Öteki'nin –tanıyan– gözü ile bakışı birbirine denkleştirecek şekilde bir fantazi kurmayı deneriz. Yeni Dalga'nın başlıca amaçlarından biri, bu fantaziyi çürütmek ve *objet petit a* olarak bakışın imkânsızlığında diretmektir, tıpkı *Beşten Yediye Cléo*'nun sonunda açıkça görülebileceği gibi...

Filmin temelini oluşturan arzu, Cléo'nun doktorun vereceği rapor için duyduğu arzudur. Cléo doktorun kendisini tıpkı tarot kartlarının söylediği şekilde göreceğini ummaktadır: Doktordan –ister yaşayacak isterse de ölecek olsun– varlığının gizli çekirdeğini tanımlamasını ister. Cléo film boyunca bu raporu bekler ve nihayet o gün geldiğinde, doktorla olan karşılaşması, tarot kartlarının aksine, umduğu gibi geçmez. Uzun süreden beri beklediği bu randevuya gittiğinde, doktorun dışarıda olduğunu öğrenir. Sonuçta doktorla birkaç dakika sonra hastane bahçesinde karşılaşır ve bu görüşme az önce gerçekleştiremediği randevusu kadar başarısız geçer. Doktor Cléo'nun durumunu tedavi edecektir, umursamaz bir tavırla kısaca Cléo'nun iki aylık bir tedavinin ardından iyi olacağını söyler ve ardından arabasıyla hızla uzaklaşır.

Doktorla yapılan bu görüşme, Cléo'nun tanınma arayışındaki hayal kırıklığını az önce randevunun olamayacağını öğrendiği sahneden çok daha net gösterir. Cléo için bu görüşme fazlasıyla önem taşımaktadır, çünkü ona göre kaderi doktorun ellerindedir. Fakat doktorun ciddiyetsizliği, Cléo'nun beklentilerini tamamen suya düşürür, onu arzulayan öznenin sıkışmış konumunda bırakır. Varda bu durumu doktorun ayrılışının ve bunun bıraktığı neticenin tasviriyle ifade eder. Varda doktorun arabasıyla ayrılışının hemen ardından, Cléo'yu ve onun parkta tanıştığı Antoine'u (Antoine Bourseiller) orta ölçekli bir açıdan çeker. Ardından kamera doktorun arabasının hızına öykünür ve doktorun bakışıyla Cléo arasındaki mesafeyi vurgularcasına, hızlıca onlardan uzaklaşır ve geriye doğru kayar. Tarot kartlarından farklı olarak, doktor

Cléo'nun varlığının hakikatini göremez; doktor için Cléo hiçbir önem taşımaz. Hızlı kaydırmalı çekimin ardından, yakın çekimdeki Cléo'nun kendisine "neden?" diye sorduğunu görürüz. Burada Cléo tanınma konusundaki başarısızlığının şokunu dışavurmaktadır. Tüm film boyunca Cléo, Öteki tarafından tanınmayı aramıştır, fakat şimdi Öteki'nin onun bu isteğini hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceğini fark etmektedir. Bu farkına varma, Cléo'yu Öteki'ye olan bağımlılığından kurtarır ve izleyiciye bu özgürlüğün fantazmatik ilave taşımayan bir arzudan kaynaklandığını gösterir.

Doktorla görüşmenin fiyaskoyla sonuçlanması, Cleo'ya *objet petit a*'nın imkânsız statüsünü gösterir ve o bu imkânsızlığı süratle kabullenir. Hatta Antione'un ertesi gün ordudaki bölüğüne geri dönmek zorunda olduğu haberi bile Cléo'da bir hüsran yaratmaz. Kendi arzusunu çözecek bir fantaziyi kurmakta asla başarılı olamayacağını fark etmiş ve bu farkındalığın onun özgürlüğü için bir kaynak olabileceğini anlamıştır. Filmin son anlarında Cléo kendisine şöyle der: "Bana öyle geliyor ki artık korkmuyorum. Bana öyle geliyor ki mutluyum."[26] "Öyle geliyor ki" sözcüğünün beyan ettiği gibi, Cleo film boyunca eksikliğini hissettiği kesinlikten mahrum kalmaya hâlâ devam etmektedir, ama bu eksiklik artık onu rahatsız etmez. Film açılış sekansının renkli görüntüsüne geri dönerek sonuçlanmaz, bunun anlamı Cléo'nun bakışı keşfedemediğidir. Fakat şimdi o kendi eksiğini kucaklamaktadır.

Bakışı kendi namevcutluğu içinde kucaklamak, görülebileceği gibi, bir öz-gelişim değil, fakat iktidarın başarısızlığını fark etmek demektir. Sandy Flitterman-Lewis'in Cléo'nun dönüşümü hakkındaki yorumundaki sorun tam da bu noktada bulunur. Flitterman-Lewis'e göre "Cléo erkeklerin gözüyle kurulmuş bir nesne olmayı sona erdirmekte ve kendi öznel

26 Filmin orijinalinde aynen şöyle geçer: "Il me semble que je n'ai plus peur. Il me semble que je suis heureuse." (Çev. n.)

görüşünün gücünü üstlenmektedir."[27] Cléo'nun dönüşümünü bu şekilde görmek, onu nesnel bakıştan ziyade öznel bir bakış açısından değerlendirmek anlamına gelir. Bu yorum filmin son sahnesinde yer alan başarısızlığı bir başarıya dönüştürür. Cleo'yu özgürleştiren, bakışla karşılaşmayı başarması değil, bunu başaramamasıdır. Varda Cléo'nun, Flitterman-Lewis'in ifade ettiği gibi "kendi hayatını yönetme gücüne"[28] sahip olmaktan ziyade, gücün baştan çıkarıcılığından özgürleştiğini göstermektedir.

Beşten Yediye Cléo'nun sonu, bakışın imkânsız statüsünü fark etmenin önemine dikkat çeker.[29] Özne böyle davranarak, Öteki'nin tanımasını aramaktan kendisini kurtarır. Öteki bakışı somutlarmış ve öznenin varlığının sırrını elinde tutarmış gibi gözüktüğü sürece, özne üzerinde bir güce sahip olur ve özneyi tutsak bırakır. Yeni Dalga sineması bakışın imkânsızlığına yaptığı vurguyla Öteki'nin öznenin isteklerini karşılamak konusundaki başarısızlığını ifşa ederek, bize özgürlüğe çıkan yönü gösterir.

13. Orson Welles'e Göre Sıradanlık

Orson Welles arzu sinemasına Yeni Dalga'yla oldukça benzer bir katkı sunar. Fakat Welles imkânsız nesneye yaklaşımıyla bu sinemayı bir adım ilerisine götürür. Yeni Dalga nesneyle

27 Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (genişletilmiş baskı), Columbia University Press, New York 1996, s. 269.

28 Flitterman-Lewis, *age*, s. 283.

29 Filmin ismi (*Beşten Yediye Cléo*) bile özneyi kuran imkânsızlığa işaret eder. Bu başlık filmin Cleo'yu 2 saat boyunca izleyeceğini söylerken, filmin kendisi onu 19.00'a değil, 18.30'a kadar takip eder. Varda filmin adının önerdiğinin aksine son yarım saati hariçte bırakarak, hiçbir fantazinin öznenin arzusunu nihai olarak çözemeyeceğine netlik getirir. Fakat bu başlığın seçilmesinin başka bir önemi daha vardır: Fransızcada "5'ten 7'ye" öğleden sonra yapılan cinsel buluşmalar için kullanılan argo bir ifadedir. Başlığın bu anlamı, filmin fantazmatik teşvikler karşısında arzunun mantığına sadakat gösterdiğini daha da doğrular. Bu başlık filmin bir öğleden sonra kaçamağı fantazisi sunacağı izlenimi verir ve film baştan sona dek bu beklentiyle izlenir, fakat cinsel bir buluşmayı asla göstermeyerek, izleyiciyi arzulayan özne konumunda kalmaya mecbur bırakır.

karşılaşmayı sürekli erteleyerek ve filmsel görüntünün tam bir mevcudiyete karşı nihai bir direnç gösterdiğini vurgulayarak, arzunun fantazmatik çözüm olanağına karşı koyar. Ama bu durum, arzunun tatmin edici nesneye gelecekte bir ihtimal olarak ulaşabileceği yanılsamasını yaratma riskini de taşır.

Yeni Dalga'nın bakışa açık oluşu –bakışın kendisini betimlemenin kayıtsız şartsız reddedilmesi– aynı zamanda fantaziye yönelik potansiyel bir açıklığı da temsil eder: Burada namevcut bir nesnenin mevcut olabileceğine dair bir senaryo hâlâ tahayyül edilebilmektedir.[30] Bu, Yeni Dalga filmlerini yanlış okumak anlamına da gelebilir, ne var ki açıklığa olan vurgularının beraberinde getirdiği bir tehlike de mevcuttur. Filmsel görüntüde bakışın imkânsız bir nesne olarak konumunu vurgulamak amacıyla onu mevcut bir nesne kılan bir sinemanın değeri bu noktada anlaşılır. Bu tür bir sinemada arzu nesnesi sıradan bir nesne formunda belirir, dolayısıyla bu nesnenin ne olduğunun gerçekte hiçbir önemi yoktur. Bunu arzu nesnesini önümüze tüm sıradanlığıyla tekrar tekrar çıkartan Orson Welles filmlerinde görürüz.

Welles nesneyi bu şekilde göstererek, Yeni Dalga'nın Kantçı tavrına *değeri sonradan anlaşılacak –avant la lettre–* bir Hegelyen düzeltme getirir. Yeni Dalga'nın nesnenin imkânsızlığı üzerindeki ısrarı, Kant'ın aşkın nesnelere yönelik tutumunu

30 Michelangelo Antonioni'nin filmleri, bir bakıma karşı yönde bir tehlike barındırır. Yeni Dalga filmleri izleyicide arzunun gelecek bir zamanda çözülebileceği hayalini oluştururken, Antonioni'nin filmleri imkânsız nesnenin geçmişte olanaklı bir nesne olduğunu öne sürerek nostaljik bir tavır sergilerler. Yani, Antonioni'nin filmleri nesnenin kayıp ve imkânsız olduğunu doğrulayacak şekilde sona ermelerine rağmen, nesneyi filmin gidişatı sırasında kaybedilen bir nesne olarak gösterirler. Örneğin *Cinayeti Gördüm*'de (Blowup, 1968) maktulün bedeni gözden kaybolmasına ve yerinin tespit edilmesi imkânsız hale gelmesine rağmen, Thomas'ın (David Hemmings) fotoğraf makinesi onun varlığını bir noktada yakalayabilmiştir. Antonioni *objet petit a*'nın bir zamanlar sahip olduğumuz kayıp bir nesne olduğundaki ısrarıyla, (bu nesneye ulaşmamızdaki engelin yalnızca geçen zaman olduğuna bizi inandıran) nostaljik bir fantaziye açılır.

izler. Kant *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki aşkınlık diyalektiğini, fenomen alanında aşkın nesneleri temsil etmenin imkânsızlığını göstermeye ve temsil çabasının kaçınılmaz olarak totolojiler ve çatışkılarla sonuçlanacağını ortaya koymaya vakfetmiştir. Örneğin, Tanrı'nın varoluşu mantıki olarak kanıtlanmaya çalışılırsa, Tanrı'nın varlığı için ontolojik bir kanıta başvurma zorunluluğu doğar ki, bu da hatalı bir şekilde Tanrı'nın gerçek varlığını Tanrı ideası temelinde kurmak demektir. Bu şekilde Kant insanın anlama ve temsil sınırlarını tespit eder. İnsan anlayışının faaliyetleri, görünümlerin fenomenal alanı dışında olan (Tanrı ya da özgürlük gibi) nesneleri kapsayamaz. Kant bu nesnelerin varoluşunu kanıtlayamayacağımızı sergilediği Aşkınlık Diyalektiği vasıtasıyla onları yüce olarak vasıflandırır. Böyle yaparak da aşkın nesnelere yönelik felsefi fantazileri sona erdirmeye, felsefenin kendisini arzunun yolunda tutmasını ve fantazinin ayartısına karşı koymasını sağlamaya çalışır.

Hegel'e göre Kant'ın izlediği bu yöntemle ilgili sorun, bizi aşkın nesnenin maddesel evren dışında varolan konumuna inandırmak için gösterdiği ikna çabasında yatar. Nesne imkânsız bir nesnedir; ancak onun imkânsızlığı ulaşılamaz olmasından değil, hiçbir somut içeriğe sahip olmamasından kaynaklanır. Kant'tan farklı olarak Hegel, Tanrı'nın kendisini dünyada gösterme biçiminden başka bir şey olmadığına şerh düşerek, onun varoluşuna dair ontolojik ispatı kabul eder. *Mantık*'ta (Logic) bunu çok daha iyi ifade eder: "Tanrı, yaşayan bir Tanrı ve daha çok mutlak bir tin olarak, yalnızca kendi *etkinliği* içinde bilinebilir; insan Tanrı'yı öncelikle onun *eserleri* içinde tanımakla yükümlüdür, onun niteliklerini adlandıran ve aynı zamanda onun *varlığını* kapsayan *belirlemelere* ancak buradan ilerlenebilir."[31] Hegel'in teizmi, Tanrı'yı bizim ötemizde uçup süzülen bir varoluşmuşçasına, mutlak bir nesne

31 G. W. F. Hegel, *Science of Logic*, çev. A. V. Miller, Humanities Press International, Atlantic Highlands NJ, 1969, s. 706.

şeklinde tasavvur eden her türlü teşebbüsün inkârına dayanır. Kant'ın eleştirel felsefesinde gördüğü örtük tehlikeyi düzeltme gayreti de bunu gösterir: Kant nesneyi temsil etmenin imkânsızlığında ısrar ederken, felsefeden ayıklamaya çalıştığı fantaziye tam da bu noktada açık kapı bırakır. Yeni Dalga sineması bakışı temsil alanın ötesindeki imkânsız nesne olarak muhafaza ederek, tıpkı Kant gibi, bu nesnenin bütünselliği hakkında fantaziler üretme riskine düşer. Orson Welles'in sineması ise, bu nesneyi hiçliğin cisimlemiş hali olarak görmemize imkân verir ve bu yüzden bizi onun boşluğuyla boğuşmak zorunda bırakır.

Sinemanın arzuya ve namevcudiyetin mevzilenmesine direndiği düşünülecek olursa, arzu sinemasını geliştiren filmler, sinema dünyasında genellikle tuhaf bir yere sahip olmuşlardır. Her ne kadar günümüzde (ilk filmi) *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, 1941) neredeyse tüm dünya tarafından alkışlansa ve bir şekilde kendisinin Hollywood'la olan çalkantılı ilişkisiyle zarar görmemiş olsa da,[32] bu durum herkesten çok Orson Welles için geçerlidir. Fantazmatik bir çözüm olanağı sunmaksızın arzunun etrafında kurulmuş olan filmler izleyicileri rahatsız ederler ve bunun sonucunda da genellikle fazla rağbet görmezler. Bir yandan arzumuz bizi böylesi filmleri izlemeye sevk eder, diğer yandan ise bu arzudan geriye çekilir ve fantazinin korunaklı alanını ararız. Lacan'ın *Seminar VII*'de ortaya koyduğu gibi "hiç kimse kendi arzusuyla basit ve tereddütsüz bir ilişki içinde değildir. İnsan onu reddeder, sansürler, onu istemez. Burada arzunun asli boyutuyla karşılaşırız –arzu ikinci derecede her zaman arzulama arzusudur."[33]

32 Elbette *Yurttaş Kane* bile ulusal ölçekli bir gösterime neredeyse hiçbir zaman kavuşamamıştır. Filmin negatifini yakmayı kabul etmesi için RKO'ya teklif edilen o ünlü bir milyon dolar, Welles'in mali destek bulamamış ve kesilerek zarar görmüş diğer film projelerinin kötü talihini bu filme yükleyebilirdi. RKO'nun başındaki George Schaefer'ın bu teklifi reddetmesi, Hollywood'daki yapımcıların Welles'in filmlerine ilişkin cesaret gösterdiklerinin kanıtıdır.

33 Lacan, *Ethics of Psychoanalysis*, s. 14.

Arzu sinemasının sergilediği meydan okuma, izleyicilerin kendi arzularını kabul etmeleri ve onun fantazmatik çözümüne karşı arzunun kendisini seçmeleri içindir.

Welles'in çoğu filmi gibi *Yurttaş Kane* de ("Rosebud" göstereninin ortaya koyduğu üzere) devamlı olarak imkânsız bir nesne etrafında döner. Film izleyiciyi mütemadiyen bu imkânsız nesneyle karşılaşmanın eşiğine getirir, ama bu karşılaşma her defasında boşa çıkar. Filmde Kane'in yaşamına dair beş farklı iddiayı izleriz ve her iddia büyük resme yeni unsurlar katar. Fakat bu iddialardan hiçbiri nesneyi görünür kılmaz: Kane'in arzusu namevcut kalır. O'nun yaşamını "New on the March" adlı objektif haber filminde izlediğimiz ilk açıklama, bunların içinde en yetersiz olanıdır. Welles bir haber filmi ile açılış yaparak, objektif bir gözün Kane'de Kane'den fazla olanı, yani *objet petit a*'yı asla göremeyeceğini vurgular. Ancak film onun ardından gelen öznel perspektiflerin de başarısız olduklarını gösterir.

İzleyiciler olarak bizler Kane ve Kane'in arzusuna ilişkin arzu konumunda bırakılırız. Film, sergilediği karakterler ve olaylarla ilgili kendimizi korunaklı bir yerde tutma yolunu tıkar ve bize bir düğüm noktası sunmaz. Her perspektifin kendine ait sınırlarıyla karşılaşırız, bu nedenle kesin ve açık bir yoruma ulaşmanın imkânı yoktur. *Yurttaş Kane*'in sonu Kane'in alevler arasında kalan "Rosebud" isimli çocukluk kızağının görüntüsüyle arzumuzdan belirli bir ölçüde geriye çekilse de, film arzumuzu çözümsüz bırakır. Welles burada arzu sorununu çözmeye çalışmaz; bunun yerine filmde arzunun kökensel açmazıyla baş başa kalırız.

Bu açmazın hassas doğasını anlamak gerekir. *Yurttaş Kane*'e sarihliğini veren özellik, bakışın kavrayışımızdan sürekli kendisini kurtardığını, zira onun bir boşluğa şekil verdiğini ortaya çıkarmasıdır. Öteki'nin büyük sırrı (Öteki'nin gizli zevki, Kane'i harekete geçiren arzunun gizli nesne-nedeni), ortada hiçbir sırrın olmadığıdır. Başka türlü söylersek, Öteki bile kendisinin ne

istediğini bilmez. Bu anlamda Welles'in *Mr. Arkadin*'de (1955) kullandığı özdeyiş, onun tüm filmlerine uygulanabilir: "günün birinde büyük ve güçlü bir kral, bir şaire 'sahip olduğum şeyler içinde benden ne dilersin?' diye sorar. Şair bilgece şu yanıtı verir: "Hiçbir şey efendim...sırrınız dışında." Öteki'nin sırrını ifşa etmek, aslen hiçbir şey saklamadığını –arzunun bir boşluk etrafında döndüğünü– açığa çıkarmaktır. *Yurttaş Kane, objet petit a*'nın sırrında hiçbir sır olmadığını fark ettiği için, arzunun dolaşımına ihanet etmekten kaçınır.[34]

Rosebud'ın sahip olduğu gizem, kendinde bir gizem taşıdığı için değil, filmde arzunun rolüne dikkat çektiği için önemlidir. O, filme izleyiciyi arzulayan özne konumuna yerleştiren bir yapı kazandırır. Laura Mulvey'e göre, "Rosebud öykü içinde 'Kane muammasını' belirtirken, Welles izleyiciye gerçek gizemi beyazperdedeki görüntülere dönüştüren bir dizi görsel ipucu sunar. Filmin aşamalı olarak somutlaşan gizemli metni, göstergelerin şifresini çözmekten, onları tanımlamaktan ve yorumlamaktan haz duyan etkin ve meraklı bir izleyiciye seslenmektedir."[35] 'Rosebud'ın taşıdığı gizem, Welles'in izleyiciyi bu gizemi araştırmaya davet eden filmsel bir metin yaratmasına imkân sağlamıştır. Ancak Rosebud bilmecesi bilindik türde bir gizem değildir; tıpkı arzunun cevabı olmayan bir soru olması gibi, o da çözümü olmayan bir muammadır. Rosebud gösterenine tekabül eden ve Kane'in arzusunu temsil eden bir nesne yoktur.[36] Yine de Welles filmin sonunda Ro-

34 *Yurttaş Kane*'in ironisi, Welles'in alan derinliğine sahip görüntüyü sinemanın genellikle sakladığı gerçekliği değil, o âna kadar kayıp olan namevcudiyeti açığa çıkarmak için kullanmasıdır. Filmin odağı bizim neyi göremediğimiz, sinemasal görüntüdeki doluluğun bize neyi sunamadığı üzerinedir.

35 Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, Bloomington, 1996, s. 99.

36 Welles üzerine derinlikli bir görüye sahip kitabında Johan-Frédérik Hel-Guedj nesneye ulaşamamayla (nesneye denk düşen bir gösteren olabilecek) Xanadu Şatosu'nun inşasının tamamlanamasını ilişkilendirir. "Xanudu Şatosu'nun yarım kalması, (Kane'in) geçmişinin hiçbir yerde bulunamamasından dolayıdır." Johan-Frédérik Hel-Guedj, *Orson Welles: La Règle du faux, Éditions Michalon*, Paris, 1997, s. 66-67.

sebud gösterenini çocukluk kızağı ile ilişkilendirerek, nihai olarak Öteki'nin arzusunun gizeminin çözülebileceğini, arzu nesnesinin örtüsünün kaldırılıp bakışla doğrudan karşı karşıya gelinebileceğini ima edermiş gibi görünmektedir.

Yurttaş Kane'in sonunda arzu nesnesinin ortaya çıktığı görülüyorsa, birbirine zıt olan iki tepkiye karşı aynı titizlikle davranılmalıdır. Bir yandan kızağın Kane'in arzusu hakkında her şeyi açıkladığını varsayan sağduyulu tepkiye mesafeli yaklaşmak gerekir. Bu okumaya göre Kane'in tüm arzusu, servet kazanmak kadar gençliğinde kaybettiği annesine yöneliktir. Kazandığı para ya da edindiği mal-mülk, bu ilksel kaybın acısını asla hafifletemez. Diğer yandan ise kızak imgesinin vaat eder gözüktüğü ifşayı tamamen göz ardı etmemek gerekir. D. N. Rodowick tarafından geliştirilmiş bu yorum, kızak imgesiyle *belirli bir* nesneyi temsil etmenin imkânsızlığını özdeşleştirmektedir.[37] Kitabında Deleuze'un sinema felsefesini geliştiren Rodowick'e göre, *Yurttaş Kane*'in kapanış görüntüsünün anlamı, bu imgenin sağladığı yanıtta değil, onun arzu nesnesine olan mesafesinde bulunur. Burada filmin bitiş noktası, Kane'in arzusuna dair gizemin sorgulanışını nihai olarak hiçbir nesnenin sonlandıramayacağını belirtir. Hem bu, hem de sağduyulu okumayla ilgili sorun, bu yorumların *objet petit a*'nın doğasını ve onun temsille olan ilişkisini kavramaktaki yetersizlikleridir.

Yurttaş Kane'i sonlandıran kızak görüntüsü, bakışı (Kane'in arzusunun nesne-nedenini) gündelik bir nesneyle özdeşleştirir. Bunu yaparken bakışı Hollywood anlatılarının bilindik tavrıyla evcilleştirmez, bilakis onun namevcudiyetini tama-

37 Rodowick şöyle söyler: "Rosebud Kane'nin yaşamöyküsünü hiçbir zaman açıklamayacaktır. Filmin son görüntüsünde ateşe atılan o kızak, sabit bir kimliğin ya da bütünleyici bir yaşamöyküsünün imkânsız oluşunun emaresidir. O, görsel hafıza alanının dışında, sırf bir anda gözden kaybolmak, hiçbir karakter tarafından farkına varılmamak için sahneye getirilir. Belleği doğrulamaz, aksine dolu ve kesin bir belleğe duyulan umudun altını oyar." D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham, 1997, s. 94.

men mevcut kılar. Yani, kızak imgesinde Kane'in arzusunun etrafında döndüğü bir boşlukla, ilksel bir kayıpla karşılaşırız. Nitekim Welles *Yurttaş Kane*'in sonunda nesnenin sıradanlığının altını çizerek, bu boşluğu gün yüzüne çıkarmakta ve izleyiciden arzuyu tatmin edebilecek mevcut bir nesneyle ilgili fantazisini terk etmesini beklemektedir. Bu anlamda, filmin asıl derdi kızak imgesindeki eksikliktir: Kızak bütüncül zevk ya da tamamlanmışlık hissini sağlayamayan eksik bir nesnedir, çünkü arzu nesnesinin kendisi eksiktir. Biz bu nesneye bütüncül bir zevk vaadiyle yatırımda bulunuruz, ne var ki o bizi ve bizim ondaki yatırımımızı kaçınılmaz olarak boşa çıkartır. *Yurttaş Kane*'in sonunda belirginleştirilmeye çalışılan nokta, nesnenin kökensel boşluğudur.[38] Bu kökensel boşluğu kavrayıp onu kabullendiğimizde, arzudan bir yolunu bulup kaçma düşüncesi olmaksızın arzulamayı sürdürebiliriz.

Welles nesneyi bu ele alış biçimini ikinci filmi *Şahane Ambersonlar*'da (*The Magnificent Ambersons*, 1942) geçmişin imgelerine taşır. Bu film belirli bir düzeyde yitik bir geçmişin nostaljisini sunmaktadır. Bizzat Welles'in belirttiği gibi "*Temel gaye altın çağını yaşayan bir dünyayı –neredeyse onun anısına– tasvir etmek ve ardından onun neye dönüştüğünü göstermekti. 'Eski güzel günlerin' ideal kasabası sahnelenirken, tüm mesele*

38 Bu anlamda Christopher Nolan'ın *Akıl Defteri* (Memento, 2000) filmi, *Yurttaş Kane*'in modern bir yeniden anlatımıdır. *Akıl Defteri*, travmanın kökenini açıklayarak sona ereceği yönünde bir beklenti yaratmak gayesiyle tersine çevrilmiş bir kronolojiden yararlanır (her sahne bir önceki sahnenin daha öncesinde geçer ve kendisinden önceki sahnenin başladığı noktada biter): Bu beklenti, ana karakter Leonard Shelby'nin (Guy Pearce) karısının tecavüze uğrayıp öldürülmesindeki gerçeğe yöneliktir. Film Yeni Dalga gibi kökenin bilinmezliğini koruyarak bitmez, bunun yerine kökenin kendisinin bir yalandan ibaret olduğunu gösterir: Leonard sonunda tükettiğini gördüğü gizemi yeniden işe koşmak için kendini bilerek kandırmaya karar verir. *Akıl Defteri* kökendeki yalanı ifşa ederek, *Yurttaş Kane* gibi, imkânsız nesnenin sıradanlığını tasvir eder. Leonard'ın soruşturmasındaki hakikat onun kendi yalanından başka bir şey değildir, tıpkı Kane üzerine yürütülen araştırmadaki hakikatin kızaktan başka bir şey olmaması gibi.

otomobilin bir aileye değil, bu kasabaya çarptığını göstermekti."[39] Otomobil ve modernizasyonun yıkıcı etkilerine odaklanan film, modernlik öncesi geçmişi kayıp nesne olarak kurar ve geçmişe geri dönme arzusu uyandırır. Bununla birlikte film, bu arzuyu (ve modernite eleştirisini) fantazilerinin yıkılmasının sonuçlarına ortak olabileceğimiz George Amberson Minafer (Tim Holt) karakterinde somutlaştırır.

George filmdeki tüm karakterler içinde sevimlilikten en uzak olanıdır. Kibirli, kendini beğenmiş ve aksidir, ekonomik olarak kendisinin altındaki insanları horgörür ve hayatını kazanmak için çalışmayı reddeder.[40] Kasabayı otomobille tanıştıran Eugene Morgan (Joseph Cotton) ise onun tersine filmdeki en sempatik karakterlerden biridir. George'un otomobil konusundaki tenkidini kabul edecek ve otomobilin yıkıcı bir yenilik olduğunu onunla paylaşacak denli yumuşak başlıdır. Oysa filmin merkezi arzusu, sempatik Eugene ile değil, sevimsiz George ile bağdaşır. Film otomobilin hayata girişiyle meydana gelen tahribatı sergilemesine karşın, bizi George'un iticiliğinin temsil ettiği otomobil-öncesi çağa özlem duyduğumuzu görmeye zorlar. Filmin mantığına göre, George'un çalışmayı küçümseyen aristokratik kibri yalnızca kaba bir nostaljik ambalaj değil, daha çok nostaljik arzunun yapısındaki temeldir. George modernlik öncesi değerleri devam ettirir; ve *Şahane Ambersonlar* bu yitik zaman nostaljisine yenik düşersek, bizden kendisini George gibi bir karakterde gösteren bu nesnenin boşluğunu fark etmemizi talep eder. Film kendi nostaljisini George'da somutlaştırarak, nostaljik arzuyu onun geçmişe dair nostaljik fantazilerdeki

39 Orson Welles ve Peter Bogdanovich, *This is Orson Welles*, ed. Jonathan Rosenbaum, HarperCollins, New York, 1992, s. 114.

40 Welles'in filminin orijinal ve kayıp versiyonunda George çok daha nefret uyandıran bir karakterdi. Stüdyonun bu karakterden daha fazla nefret edeceğimiz sahneleri kesme kararı, açık bir sansürü, filmin bize George'un arzusuyla özdeşleşme isteği veren yıkıcılığını sınırlandırma girişimini temsil eder.

dayanağından mahrum bırakmaya çalışır. Bu anlamda film modernizasyonun yıkıcı etkileri kadar olmasa da, onun ürettiği özlem duygusuna da karşı durmaktadır.

Bununla birlikte, *Şahane Ambersonlar* bizde George'dan intikam alındığını görme arzusu doğurur. Film boyunca George'un kibrini ve zalimliğini izleriz, fakat George babasının ölümünden sonra, annesi Isabel (Delores Costello) ve onun yıllardan beri âşık olduğu Eugene'in gerçekleşmekte olan evliliğini bozduğunda gerçekten de nefret uyandırıcı bir hal alır. Bu evliliğin Isabel ve Eugene'in gençlik aşklarını yeniden alevlendirip onları bir araya getirebilecek olması, George'un eylemini daha da alçaklaştırır. Ardından George ölüm döşeğindeki annesi Isabel'in son kez görmek istediği Eugene'in ziyaretini reddedecek denli ileriye gider. Sonuç itibariyle film, izleyicide George'un eylemlerinden dolayı cezalandırıldığını, filmde anlatıcı konumundaki Welles'in dış sesinin de belirttiği gibi "hak ettiği cezayı" bulduğunu görme arzusu uyandırır.

Film George'un cezalandırılışını imkânsız bir nesne olarak bırakmaktansa, bu cezanın gerçekleştiğini betimler. Filmin sonu George'un meteliksiz, tek başına kaldığını, hayatını idame ettirmek için bir zamanlar küçümsediği çalışma hayatına girmek zorunda olduğunu gösterir. George hak ettiği cezayı bulmuştur, ama onun layığını bulması filmde beyhude ve anlamsız kılınmıştır. Onun mahvına tanık olduğumuz sırada, dış ses şöyle bir yorumda bulunur: "George Amberson Minafer hak ettiği cezayı buldu. Cezasını üç kez dolu dolu çekti. Fakat bunu uzun süredir görmek isteyenler artık orada değillerdi ve bunu hiç bilemeyeceklerdi. O da dahil, halen hayatta olanlar ise olup bitenlerin hepsini unuttular." George'un filmin son bölümündeki yoksulluk ve çaresizlik görüntüleri, bize vereceğini düşlediğimiz zevki sunmaz. Kayıp nesnenin ileteceği bir zevkin hayalini kurarız, fakat film bizi bu nesneyle yüzleşmeye zorlayarak bu zevkin

tamamen hayali olduğunu açığa çıkarır. George'un ettiklerinin cezasını bulduğunu görme arzumuz tatmine kavuşsa dahi, hâlâ bu nesnenin boşluğuyla yüzleşmeye mecburuzdur. Filmin gösterdiği gibi, arzumuzun nesnesini elde etmek demek, aslında hiçbir şeyi elde edememek demektir.[41]

Welles'in sineması içinde bu arzu projesini en ileriye götüren filmin *Korkunç Balayı* (Touch of Evil, 1958) olduğu görülür. *Korkunç Balayı*'nın kara filme özgü karakteristikleri (sınır kasabasının sahne düzenlemesi, loş aydınlatmanın hâkim oluşu, Hank Quinlan karakterinin (Orson Welles) abartılı özellikleri vb.) bakış ve zevkin namevcudiyetinden çok, aşırı mevcudiyetini ifade edermiş gibidir. Bununla birlikte Welles, kara film evrenine özgü niteliklerin kendisine karşı işler gibi görünmesine rağmen, *Korkunç Balayı*'yı arzuya dair bir film olarak kurabilmiştir. Bunu arzunun fantazmatik ilavesinden yoksun kaldığındaki tekdüzeliğini ortaya çıkarmak için, kara filmin bilindik tüm özelliklerini kullanarak gerçekleştirir. Farklılık, arzumuza eşlik eden ve onu mahmuzlayan bir fantazi olarak işler. Farklılık fantazisi yeni bir nesne bulabilme ümidimiz için temeldir. Fakat *Korkunç Balayı* bu umudu ve öngörülen farklılık beklentisini boşa çıkarır. Bu haliyle film arzunun patikasının kökensel monotonluğunu ifşa eder.

Korkunç Balayı'nın açılış sekansındaki ünlü üç buçuk dakikalık kaydırmalı çekim, arzunun filmde oynayacağı merkezi rolü belirler. Film bir otomobilin bagajına bomba yerleştiren –daha sonra Mañelo Sanchez (Victor Millan) olduğunu öğrendiğimiz– bir karakterin çekimiyle başlar. Bir kadınla erkek bu otomobile binip onu sürmeye başladıklarında, kamera onun hareketi yönünde kayar ve otomobil sürekli çerçevenin içine girip çıkmasına rağmen, kamera bu hareketi izlemeyi sürdürür. Arabanın

41 Şayet George'un hak ettiği cezayı Hollywood'un tipik kötü adamına verilen cezayla karşılaştırırsak, Welles'in filminin radikalliği daha belirginlik kazanır. Örneğin *Zor Ölüm*'deki (Die Hard, 1989) Hans Gruber (Alan Rickman) öldüğünde, Hans'ın hak ettiği cezayı sonunda bulduğunu düşünerek yalnızca tatmin hissederiz.

hareket etmeye başlamasından kısa bir süre sonra, yeni evlenmiş bir çift olan Mike (Charlton Heston) ve Susan Vargas'ın (Janet Leigh) arabanın hemen yanında yürüdüklerini görürüz. Mike ve Susan'ın çerçeve içine girmesiyle birlikte, kamera arabadan çok onları takip etmeye başlar. Kamera başlangıçta önde ilerleyen arabadan bu çifte doğru yavaşça odaklanır ve ardından araba yoldaki keçilerden dolayı durmak zorunda kaldığında arabanın önüne geçen bu çifti takip eder. Kameranın dikkatinin merkezdeki nesneden (bagajında bomba taşıyan otomobilden) sürekli olarak başka yönlere kayması, filmin belirlemeye çalıştığı arzunun tavrına işaret etmektedir. Kamera bu nesneyi rahatça takip edemez, tıpkı arzunun kendi nesnesinin etrafında ona hiç ulaşmamacasına dolanması gibi devamlı olarak onu gözden kaçırır. Sonuçta bomba infilak eder, ama patlama kameranın Mike ve Susan'ın öpüşmesine odaklandığı sırada ve çerçeve dışında gerçekleşir. Sevgililerin dudakları birbiriyle buluştuğu anda patlama sesi duyulur ve filmdeki ilk kesme alevler içindeki arabayı göstermek için yapılır. Kaydırmalı çekimin tümü bu patlama için gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, onu görmeyi başaramayız. Nesnenin bizzat *nesne* olarak kalması, onun imkânsızlığını sürdürmesine bağlıdır.

Kaydırmalı açılış çekimini sonlandıran bu patlama hiç de beklenmedik bir olay değildir. Bombanın arabaya yerleştirildiğini görürüz ve arabanın seyrini içinde bir bomba olduğunu bilerek izleriz. Fakat tam da bunu bilerek izlediğimiz için, bazı güçlerin yaklaşmakta olan patlamayı durdurmak amacıyla devreye girebileceğine inanırız. Bu sahneyi izlerken arzu duyar, ama patlamanın önüne bir şekilde geçilebileceğini de hayal ederiz. Burada fantazi, alternatif bir gelecek fantazisidir, ancak *Korkunç Balayı* bize fantazmatik seçenekler sunmayı reddeder. Bunun yerine, arzumuzu onun mantığına uygun olan bir sonuca götürür.

Welles *Kornunç Balayı*'nın başından sonuna dek arzunun bir gizem taşımadığını gösterir. Gizeme yapılan yatı-

rım, aslen arzudan ödün verilerek fantazmatik bir uzlaşıya varıldığını belirtir. *Objet petit a* yerini hiçbir zaman saptayamayacağımız gizemli bir nesne değil, arzunun etrafında döndüğü boşluğu temsil eden sıradan bir nesnedir. Filmde izleyici açısından asıl arzu, Hank Quinlan karakteri ve onun Mañelo Sanchez'e suç yükleyen eylemlerine ilişkindir. Quinlan'm savının boşa çıktığını görmek istememizin nedeni, masum bir insanın gerçekleştirmediği bir suçtan dolayı cezalandırılmadığını ve adaletin yerini bulduğunu görmek isteyişimizdendir. Oysa filmin sonunda Quinlan'ın suçladığı kişinin gerçekten de suçlu olduğunu keşfederiz, bu sonuç bizi adaletin yerine getirildiğini görmekle doyuma ulaşabileceğimiz inancından sıyırır (dedektif filmlerinin büyük çoğunluğu bu fantaziyi sunar). Şayet Quinlan'ın aydınlattığı olay herhangi birinin aklanmasına neden olmuyorsa, o zaman bu eylem fantazmatik düzlemde bizi tatmin etme gücünü büyük oranda yitirecektir. Fantazi arzunun ele geçirilmez bir nesneye sahip olarak tatmine ulaşabileceği konusunda bizi aldatmaya çalışır, ancak *Korkunç Balayı* böyle bir nesnenin tamamen bizim erişimimizin ötesinde olmadığını ortaya çıkarır. Film bize bu nesnenin ele geçirilmez bir nesne olmayıp, onun sadece namevcut olduğunu gösterir.

Ulaşılmaz bir arzu nesnesi imgesi, arzulayan özne için en önemli cazibe merkezlerinden birisidir; bu nesne öylesine büyük zenginliklere sahiptir ki, onun yanına bile yaklaşamayız. Bu arzu nesnesi imgesi her zerresine dek fantazmatiktir ve arzu nesnesini elde edebilecek ampirik bir nesne statüsüne de indirger. Aslında bu ikinci özellik, fantazmatik boyutun belirgin olmaması oranında, daha büyük bir tehlike oluşturur. Orson Welles'in filmleri zengin bir nitelikte olduğunu farz ettiğimiz bu nesnenin boşluğunu fark etmemizi isteyerek, bizi bu fantazmatik aldatmacaya karşı

uyanık tutar.[42] Böylelikle Welles sineması arzunun doyum beklentisindense, arzulamanın kendisi adına sürdürülmesine olanak sağlar. Onun filmleri özneyi arzusundan bir çıkış yolu araması için teşvik etmez, bilakis kendi arzusundan zevk alması için şevklendirir. Arzu eksiği içerir, ama bu eksik sadece zevki sınırlayan bir bariyer değildir, o özne için aynı zamanda bir zevk kaynağıdır. Bu zevk biçimini arzu sineması sayesinde keşfederiz.

14. Claire Denis ve Zevk Alamayan Öteki

Arzunun patikası, özneye belirli bir zevk verir ve bu zevk Orson Welles'in filmlerinde hararetle savunulur. Ancak arzunun patikasında karşılaştığımız zevkin sınırlılığı, onun kısmiliğine işaret eder. Kısmilik, zevkin eksiği tanıması ve onu kabullenmesidir. Bütüncül zevk ise, neredeyse her zaman daha çekici görünür, özellikle de tümüyle zevk alırmış gibi görünen bir öteki imgesi ile karşılaştığımızda, bu durum böyledir. Claire Denis'in filmleri bu imgenin özneler üzerindeki etkisini kırmaya çalışarak arzu sinemasına katkıda bulunur. Onun filmleri, tam da bu imgenin –fantazinin sunduğu zevk alan öteki imgesinin– bizim üzerimizde tahakküm kurduğu noktada fantaziyi tahrip ederler. Yeni Dalga sinemasının ve Welles'in filmlerinde fantazinin baştan çıkarıcı boyutu belirgin değildir, çünkü onlar bakışın belirleyici namevcudiyetine sıkı bir sadakat duyarlar. Denis'in filmleri ise bakışın namevcudiyet olarak

42 Bu, Welles'in tüm hayatı boyunca Falstaff karakterine duyduğu hayranlığın nedenini daha derinden kavramamızı sağlar. Öyle ki bu hayranlık onun *Geceyarısı Çanları* (Chimes at Midnight, 1958) filmini çekmesine yol açar. Falstaff'ın varlık sebebi (*raison d'être*) imtiyazlı bir nesnenin boşluğunu ya da sıradanlığını açığa çıkarmaktan oluşur ve Welles'in onun maceralarını anlatan film uyarlaması tamamen bu meselenin üzerinde durur. Shakespeare'in tersine Welles, filminde Falstaff'ın yüce gönüllü Prens Henry'nin boşluğunu açığa çıkardığını vurgular. Filmde Fallstaf'ın şu ifadesi onun sloganı olabilecek niteliktedir: "Zayıf adamları bana ver, güçlüleri senin olsun."

konumunu vurgulamak ve dolayısıyla fantazinin bizim üzerimizdeki etkisini çürütmek için öncelikle onun yanıltıcı mevcudiyetinin neye benzediğini gösterirler.

Özne fantazi aracılığıyla kendindeki bir zevki tatmaz, zevk alan bir öteki fantazisi kurmak yoluyla imgesel bir zevk alır. Slavoj Zizek'in The *Plague of Fantasies*'de belirttiği gibi "fantaziler arzunun tabiatındaki açmaza bir *ussallık* kazandırırlar: mahrum edildiğimiz jouissance'ın onu bizden çalan Öteki'de yoğunlaştığı bir sahne kurarlar."[43] Fantazi bize ait zevki zorunlu olarak ötekiye atfettiği için paranoid bir boyut taşır: Tipik bir fantazi senaryosunun altında, ötekinin gizli bir bilgi yüzünden bizim yerimize zevk aldığı, zira öznenin bu bilgiye ancak yasayı ihlal etmek yoluyla ulaşabileceği düşüncesi yatar. Fantazinin doğasında bulunan paranoya, onun özne açısmdan başlıca tehlikelerinden birini oluşturur; o öznenin üstesinden gelmesi gereken en zorlu engellerden birisidir, sırf bu yüzden özne ötekinin kendisiyle çelişebilecek eksiğini ya da onun zevk almadaki başarısızlığını göremez. Bu paranoya aynı zamanda ırkçılığa, homofobiye, cinsel ayrımcılığa ve benzeri durumlara da sebebiyet verir. Zevkin ötekide olduğu bir fantazi kurar ve ardından bu zevki çoğunlukla bizim aleyhimize işler göründüğü için yok etmek isteriz. Ancak ötekide bulduğumuz bu bütünsel zevk imgesi, bizim kendi fantazmatik imgemizdir ve bu imgeyi yüklendiğimizde, arzunun patikasından elde ettiğimiz zevki kaybederiz.

Claire Denis kendi filmlerinde önce zevk alan öteki imgesini kurar, ardından da onu yıkıma uğratır. Bu imgenin gücünü gösterdikten sonra, onun nihai aldatıcılığını ifşa eder. Denis ilksel bütünlük yanılsamasını göstermekte Welles'ten daha ileriye gitse de, tıpkı arzu nesnesinin mutlak boşluğunu gösteren Welles gibi, ötekiye zevki yerleştirdiğimiz noktada bulunan bir eksiği ortaya çıkartır. Örneğin *Kimin Umurunda*

43 Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies*, Verso, New York, 1997, s. 32.

Ölüm (S'en fout la mort, 1990) filmi, zevkin namevcutluğunu, Paris'in ihlalle ve yasaya aykırı zevkle dolu olduğunu düşündüğümüz yeraltı dövüş dünyasında ifşa eder. Bu yeraltı dünyası mutlak bir zevk yaratmak yerine, bıkkınlık dışında başka bir duygu oluşturmaz. Denis bunu ortaya çıkarmakla, bizi fantazinin cazibesinden çekip alır ve arzunun patikasına doğru fırlatır.[44]

Denis'in ilk filmi olan *Çikolata* (Chocalat, 1998) France Dalens (Mireille Perrier) karakterinin çocukluğunu geçirdiği Kamerun'a geri dönüş hikâyesini anlatır. France hiçbir zaman geri dönüş nedenini dile getirmese de, onun Kamerun'da çocukluğuyla bağdaştırdığı kayıp bir zevki yeniden bulmayı ümit ettiği bellidir. Bu dönüş yolculuğu sırasında, France yanında babasının orada geçenleri anlatan ve onun çizdiği manzara resimlerini de içeren günlüğünü taşır ve günümüz Kamerun'una bu imgeler aracılığıyla bakar. France'ın Afrika'yla ilişkilendirdiği kayıp zevki yeniden yakalama arzusu, onun Kamerun'daki çocukluk günlerine yapılan geçmişe dönüş sekansında kendisini gösterir. Bu geçmişe dönüş (flashback) sekansı, filmde büyük bir yer tutar ve zevk alan öteki fantazisinin altında Fransa ile Afrika arasındaki ilişkinin yattığını vurgular.

Çikolata'nın geçmişe döndüğü bölüm, France'ın annesi Aimee'nin (Giulia Boschi), Afrikalı hizmetkarı Protée (Isaach

44 *Vendredi soir* (Friday Night, 2002) fiili bir zevk sahnesine, Laure (Valérie Lemercier) ve onunla tıkanık bir trafikte yolculuk yapan Jean (Vincent Lindon) arasındaki tek gecelik ilişkiye odaklandığından, Denis'in filmografisinde bir istisna olarak görünür. Bununla birlikte Denis'in onların ilişkisini filme alış biçimi zevkin kısıniliğine işaret eder. Bu cinsel buluşma hemen hemen tüm film boyunca yakın çekimde geçer. Laure ve Jean'm birlikteliklerinin nasıl geçtiğini görmemizi sağlayacak orta ya da genel çekimler yerine, yalnızca ellerinin, ayaklarının, yüzlerinin vb. yakın çekimlerini izleriz. Zaman zaman gördüğümüz bedensel parçaların hangi uzva ait olduğunu ayırt etmek güçtür. Sahneyi bu şekilde çeken Denis, izleyiciyi sinemasal bir cinsel birleşmede beklenilen jouissance deneyiminden yoksun bırakır, çok sayıda film eleştirisinin *Vendredi soir*'un cinsellik sunumunu erotik bulmaması bundan kaynaklanır.

De Bankolé) için duyduğu arzuya ilişkindir. Aimee'nin Protee'yi arzulamasının nedeni, sıkıcı bir Fransız sömürgecisi olan kocasının yoksun olduğu egzotikliğe Protee'nin sahip olduğunu düşlemesidir. Hatta arzusu onun için öylesine dayanılmaz bir hal alır ki, en sonunda Protee'yi evinden kovar ve onu çalışmak üzere garaja gönderir. İzleyici, Aimee'den farklı olarak, filmi Protee'nin fantazmatik görüntüsünün dışma çıkarak izler, çünkü Protee'nin bedeninin Aimee'ye en egzotik göründüğü noktada, Denis Protee'nin hissettiği acıyı ve aşağılanmayı ortaya serer. Bu, Aimee'nin dışarıda duş alan Protee'yi izlediği sahnede oldukça belirgindir. Denis Protee'yi bu sahnede geniş planda alır ve sahne bizim arka planda kalan Aimee ve France'ı görmemize imkân verir. Aimee Protee'nin çıplak bedenini tutkuyla izler, oysa Protee onun sesini duyup kendisini izlemekte olduğunu fark ettiğinde, yönetmen Protee'nin burada hissettiği eksikliği kaydetmektedir. Kamera Aimee ve France'm geniş açılı çekiminden Protee'ye doğru kayar ve Protee'nin yakın çekimine geçmek için eşzamanlı olarak ona doğru yaklaşır. Yakın çekim Protee'nin yüzündeki ıstırabı yakalar ve kamera daha geniş bir açıya geçerek onun hissettiği aşağılanmaya tepki olarak dirseğini duvara geçirdiğini gösterir. Geriye dönüş sekansına hâkim olan düşünce, aslında bu kısa sahnede özetlenir: Fransız Aimee mutlak zevkle Afrikalı Protee'de karşılaşıyorken, Protee o noktada aslında acı ve aşağılanma hissetmektedir. Bu bağlamda *Çikolata,* Denis'in Afrika'yı zevkin doğal olarak boşaldığı ve bastırmanın olmadığı bir yer olarak hayal eden egemen Batılı fantaziyi yıkma çabasını yansıtır.[45]

Bu, Afrika'da hiç zevk olmadığı ya da Protee'nin zevk almadığı anlamına gelmez. Ya da mesele Fransız bir kadının

45 Filmin bu çözümlemesinin büyük bir kısmını Hilary Neroni'ye borçluyum. *Bkz.* Hilary Neroni, "*Lost in Fields of Interracial Desire: Claire Denis' Chocolat*", Kinoeye 3, sayı 7 (9 Haziran 2003), www.kinoeye.org / 03 / 07 / neroni07. php.

Protee'nin zevk alış biçimini muhtemelen anlamayacağı değildir. Tersine Denis'in filmi Protee'ye ait zevkin kısmi doğasını vurgular. Protee'nin aldığı zevkin temeli eksikten kaçmasında değil, bu eksiğe sahip olmasında yatar. Aimee'nin fantazisinin –ve aslen tüm egzotik ötekilik fantazilerinin– tanımayı reddettiği şey budur. Öteki'deki eksiği tanımak, eksiksiz ve bütünsel zevk imgesini terk etmekle gerçekleşebilir. Bu, zevke ulaşmak söz konusu olduğunda, ötekinin de özneyle aynı geminin yolcusu olduğunu kabul etmek demektir ve eksiksiz bir öteki imgesini sürdürmek amacıyla fantazi kuran özne için bu tanıma sanki bir tür aforoz gibidir.

Bu geçmişe dönüş sekansının sonunda, Protee France'a acı ve zevk arasındaki bağlantıyı göstermeye çalışır. Bu sahnede Protee bir elektrik jeneratörünü tamir ederken yanına France gelir ve Protee'ye jenaratördeki kablonun dokunulacak ısıda olup olmadığını sorar. Kamera Protee'nin elini ayrıntı çekiminde sunarken, onun cevap vermeksizin kabloyu kavradığını görür ve kablonun dokunulabilecek bir sıcaklıkta olduğunu düşünürüz. Ancak France elini kabloya götürür götürmez eli yanar. France acı içinde oradan uzaklaştıktan sonra, Denis Protee'nin acısını belirtmek için ayrıntı çekiminde onun yanmış elini gösterir. Protee'nin buradaki davranışı, sadist ya da Fransız sömürgeciliğinden intikam alan bir eylem olmaktan ziyade, kendisindeki eksiğin France tarafından, annesinin asla göremediği şekilde görülmesi için bir çağrıdır. Protee'nin filmin geçmişe dönüş bölümünü sonlandıran bu hareketi, Aimee'nin fantazisini Protee'nin bu fantaziyi ayakta tutan mükemmel beden imgesinden yoksun bırakır. Denis'in burada gösterdiği gibi, zevk alan beden doğal ya da bütünsel değil, zorunlu olarak yara almış bir bedendir. Bunu fark ettiğimizde, kendimizi egzotik öteki ve mutlak zevk fantazisinden kurtarırız.

Çerçeve anlatı, egzotik bir zevk mahali olarak kurulan Afrika fantazisine karşı meydan okuyuşunu daha da kes-

kinleştirmek amacıyla France karakterinin ötesine geçerek sonlanır.[46] France'ın filmin başlangıcında tanıştığı Mungo Park (Emmet Judson) adlı Afro-Amerikan karakter, bir göçmen olarak Afrika'ya vardığında hayal kırıklığı yaşar. Mungo kendi evine döndüğünü umarken, tersine, kendisini tamamen yabancılaşmış hissettiği bir yerde bulur. Bunu France'a "ben burada bir hiçim" diyerek ifade eder. Mungo Afrika'ya, Amerika'dan farklı olarak ona arzusunun doyumsuzluğundan kaçma fırsatı sunacağını umarak gitmiştir. Yaşadığı hayal kırıklığı, bu fantazinin eriyip gitmesinden, bu tasfiyenin onu arzulayan özne konumunda bırakmasından kaynaklanır. Film Aimee'nin fantazisinin Protee'deki eksiği kaydetmekteki başarısızlığını gösterdiği kadar, Afrika'nın kendisini de bir eksiklik mahali olarak betimler. *Çikolata*'nın Afrika'sı *objet petit a* sıfatıyla bakışın sunduğu ele geçirilmez zevki somutlamak yerine, onun yokluğunu belirginleştirir. Bu namevcudiyeti –bakışın namevcut bir nesne olduğunu– fark ettiğimizde, arzunun patikasında ilerlemeye devam eder ve fantazinin cazibesine karşı koyarız.

Çikolata'da sunulan bu yaklaşım, Denis'in *J'ai pas sommeil* (I Can't Sleep, 1994) filminde daha nettir. *J'ai pas sommeil*, filmin geri kalanıyla hiçbir anlatısal bağı olmayan bir zevk sahnesiyle başlar. İlk olarak siyah ekranda bir kahkaha sesi duyar ve hemen ardından Paris üzerinde uçmakta olan bir helikopterde iki polis memurunun yüksek sesle güldüklerini görürüz. Film bu sahneye bir daha geri dönmeyecek ya da ona açık bir göndermede bulunmayacaktır, ancak zevkin bu teşhiri filmin ilerideki tonunu belirler. Denis'in sunduğu Paris, her yerde zevkin tomurcuklanıyor göründüğü bir dünyadır, oysa

46 Filmin son sahnesi France'ın (karakter) Fransa'ya (ülke olarak France) dönmek için bindiği uçağa Afrika yapımı ürünleri yerleştiren havalimanı işçilerini gösterir. Bu sahne egzotik bir Afrika fantazisi temelinde Kamerun'u yağmalayan Fransız işgalini ima eder. Denis filmini bu görüntüyle sonlandırarak, bu fantazinin çok daha geniş politik içerimlere sahip olduğunu vurgulamaktadır.

filmdeki ana karakterlerin zevk alıyor gibi bir halleri yoktur. Onları zevk imgelerinin bombardımanına tutan bir dünyada yaşamalarına rağmen, bu karakterler arzulayan özne konumuna sıkışıp kalmışlardır.

Filmin ana karakterleri olan Daïga (Yekaterina Golubeva), Camille (Richard Courcet) ve Théo (Alex Descas) ulaşamayacakları bir zevkle karşılaşmalarından doğan bir doyumsuzluk duygusunu dışavururlar. Film Daiga'nın Litvanya'dan Paris'e gelişini, Theo'nun Martinik Adası'na gitmek için Paris'ten ayrılış hazırlıklarını ve Paris'in eşcinsellere özgü altkültüründe travesti bir dansçı olan Camille'in başından geçenleri anlatır. Bu üç ana karakterin doyumsuzluğu en fazla, karakterleri canlandıran oyuncuların sergiledikleri minimalist oyunculukta belli olur. Bununla beraber zevk imgeleri ve sahnelerinin egemenliği, bu karakterlerin, ötekinin doruk noktasında aldığı zevki sanki ellerinden kaçırıyorlarmış gibi hissetmelerine neden olur. Sonuç olarak bu karakterler ya çevrelerine şiddet saçarlar ya da bu zevki kendilerine verecek bir fantaziye başvururlar. Bu yollar Paris'in –genelde küresel kapitalizmin– özneleri baştan çıkartan ayartısıyla davrandıkları ve mutlak ya da eksiksiz bir zevkin aldatıcılığına yenik düştükleri için başarısızlığa mahkûmdurlar.

Denis'in filmi karakterlerin başarısızlıklarını tasvir etmekle, hem aşırı zevk imgesinin yanılsamalı doğasını hem de onun bizim üzerimizdeki gücünün derinliğini açığa çıkarır. Film eksiğin ve tatminsizliğin dünyasından öte bir yerin bulunmadığını, ondan çıkışın mümkün olmadığını gösterir ama bu bizim zevk alamayacağımız anlamına gelmez. Yoksun olduğumuz o aşırı zevkin imgesine boyun eğdiğimizde, bizim için erişilebilir olan kısmi zevki kaçırırız. Bu bağlamda, Denis arzu için zevk alan fantazmatik öteki imgesinin ayartısından kaçınmanın yolunu gösterir. Zevki kısmi olan, bize tamamlanmışlık vaat etmeyen nes-

nelerden elde edebiliriz.[47] Fakat bütünsel ya da aşırı bir zevk düşüncesi bizi ele geçirdiğinde, bu tür bir kısmi zevk olanağı geri plana itilmektedir.

Filmdeki ana karakterlerin hepsi de Paris'teki yabancılardır (Daiga Litvanyalı, Theo ve Camille Martinik'lidir) ve bu yabancılık statüsü Paris'in ihtiva ettiği zevkin yokluğunu duymalarını körükler. Örneğin Daiga'nın Paris sokaklarında dolaşırken bir yabancının ona para karşılığında seks yapmayı teklif ettiği sahnede, genç kadın aşırı zevk bombardımanına tutulmaktadır. Daiga tanımadığı bu adamdan kurtulmak için *bir sinema salonuna girer. Kısa süre sonra oranın porno film* gösteren bir sinema salonu olduğunu ve aşırı zevkten kaçmanın onu bu zevke daha fazla sürüklediğini görür. Burada zevk kaçınılmazmış gibi görünür ama aynı zamanda ötekinin zevki olarak kalır.

Filmde ana karakterlerin eylemlerini tetikleyen şey, ötekinin zevkiyle karşılaşmalarıdır. Örneğin Theo'nun Martinik'e dönüş planının özünde, Paris'te görüp elde edemediği bu zevke Martinik'te ulaşabileceği fantazisi yatar. Theo her şeyin elde edilebilir olduğu, orada kimsenin paraya ve hatta giysilere ihtiyacının olmadığı bir Martinik'in düşlemini kurar. Camille ise ağabeyi Theo'nun yaptığı gibi Martinik hakkında fantaziler kurmaz, bunun aksine zevkin her yerde bulunabileceğine şiddet eylemleriyle yanıt verir. Şiddet özneye bir zevk alma yolu sağlar, fakat bunu ötekinin zevkini ortadan kaldırarak yapar. Bu nedenle özneler için kendilerini zevkin dışında hissetmeleri son derece çekicidir. Gelgelelim, her iki çözüm de fiyaskoyla sonuçlanacaktır, çünkü bu çözüm yolları onları mutlak zevkin aldatıcılığına karşı körleştirmiştir.

Tüm film boyunca, sürekli olarak her yerde bulunabilecek dizginlenmemiş bir zevk yanılsamasıyla karşı karşıya geliriz,

47 Joan Copjec bunu şöyle söyler: "Bütün'ün, başlangıçtaki boşluksuz O'nun (Plenum'un) yerine, kaybolmuş Bir'in... kısmi bir somutlaşması olan... bu eksik nesneleri elde ederiz." *Bkz.* Copjec, *Imagine There's No Woman*, 55

fakat bu zevkle karşılaştığımız her defasında film onun sınırlarını ve kısmiliğini –onun tamamlanmamışlığını– gösterir. Denis bunu polis helikopterindeki açılışın hemen ardından gelen sahnede göreceğimiz gibi, biçimsel düzlemde, ses ve kurgu aracılığıyla da dışavurur. Jenerik esnasında kamera Daiga'nın Paris sokaklarında ilerleyen arabasını takip ederken, görünüşte öykü-dışı olan bir müzik duyulur. Ancak bir sonraki çekim arabada Daiga'nın teybi kapattığını gösterir, böylece müzik susar ve dolayısıyla jenerikteki ses kuşağı öykü içine yerleştirilmiş olur. Bu yön değişikliği, ilk bakışta *herhangi bir uzamsal sınırlama tarafından dizginlenmediği* görülen bir zevkin kısmi ve sınırlandırılmış doğasına işaret eder. Başlangıçta müziğin öykü dışında sunulurken ardından öykü içine yerleştirilmesi, modern sinemanın çok da yabancısı olmadığı bir tekniktir, burada ise aynı teknik zevkin kısmiliğini sürekli vurgulayan filmin bizzat temel yapısıyla ilişkilenmektedir. Aynı anda her yerde mevcut olan bir müzik nasıl olamayacaksa, tamamlanmış ya da bütünsel bir zevk de aynı şekilde olamayacaktır (her ne kadar onun yanılsaması bulunsa da...) Denis'in filmleri mutlak zevkin yanıltıcı konumunu bu şekilde açığa çıkararak, fantaziden ziyade, bizzat arzu içinde zevk alma olanağını görmemizi sağlarlar. Arzuyla bağlantılı olan zevk, kısmi bir zevktir: *Objet petit a*'dan kısmen zevk alınabilir –ona sahip olmak kadar sahip olmamak da zevk verir.

Bu durum filmin sonunda, Camille'in polis tarafından yakalanmasının hemen öncesinde geçen sahnede biçimsel olarak açıklık kazanır. Film uzun bir kaydırmalı çekimle Camille'in klüpten ayrılışını ve Paris sokaklarındaki gezintisini izler. Camille'i takip eden kamera belirli bir bakış açısıyla bağlantılı gözükmez. Ancak Camille'i görüntüleyen bu uzun kaydırmalı çekimden sonra Denis kamerayı aksi yöne çevirir ve bir polis arabasının yavaşça sokağa doğru yaklaştığını ve Camille'i takip ettiğini gösterir. Bir sonraki çekim daha önce-

ki kaydırmali çekimin kaldığı yerden devam eder ve nesnel kaydırmali çekimin aslında polisin perspektifinden alınmış bir açı olduğunu anlamamızı sağlar. Denis'in filmin başlangıcındaki ses kullanımı gibi, görünüşte nesnel olan bir çekimin öznelleştirilmesi de sinemada sıkça kullanılır, ancak burada bu yöntem doğrudan sinemasal içerik açısından yer almaktadır. Denis görünüşte nesnel olan çekimi bir bakış açısına bağlayarak, her şeyi-gören bir gözün imkânsızlığını vurgular. Yerleşik bir perspektifin olmadığı bir görme yanılsaması, sınırsız zevk fantazisini destekler ve *J'ai pas sommeil*'in mücadele ettiği de kesinlikle böyle bir fantazidir.

Denis'in filmleri zevkle kurulan ilişki bakımından izleyiciyi filmdeki karakterlerle aynı konumda bırakır. Geleneksel Hollywood sineması (özellikle de gizem filmleri) izleyiciyi arzusunu tümüyle tatmin edecek bir sonlanış vaadiyle arzu konumuna getirir: İzleyici katilin kim olduğu bilgisinden yoksun bırakılır; filmin sonu bu bilgiyi sunar ve dolayısıyla izleyiciyi tatmine ulaştırır. Fakat *J'ai pas sommeil* arzuyu bu şekilde düzene sokmaz. Bunun yerine Denis'in filmi, sinemasal anlatının ima ettiği bilindik bir sonlanışı, açıkça mutlak bir zevk fantazisini reddeden bir yörüngede ilerler.

Film "büyükanne katili" denilen ve Paris'teki yaşlı kadınları hedef alan bir seri katilin kimliği etrafında bir gizem yaratır, ama bu gizemin çözümünü arzumuzu yatıştıracak şekilde sunmaz. İzleyici filmin ortasında büyükanne katilinin aslında Camille olduğunu öğrenir. Bu ifşa herhangi bir gelişim ya da gerilim içermeksizin gerçekleşir: Katilin kimliğinin ortaya çıkışındaki bu aleladelik (yalnızca Camille ve aşığını suç eyleminin ortasında izleriz) tatmin sağlayabilecek herhangi bir duyguyu yok eder. Filmin anlatısal yörüngesi, ne tatmin edici bir çözümü ima eder ne de bir tatmin sağlar.

Film boyunca gizemin çevresel (periferik) konumu, çözüm hakkında fantazi kurabilmemizi zorlaştırır. Filmde Camille'in suçunun betimleniş tarzı, gizeme ve ana karakterlerin onunla

bağlantısının araştırılmasına öncelik vermez. Aksine gizemli büyükanne katilini ilk kez radyoda işitir, ardından bir gazete manşetinde görür ve insanların onun hakkında yaptığı konuşmaları dinleriz. Gizem filmin farklı parçalarını bir araya getirir, ama karakterlerin yaşamlarındaki sıradan olaylar (Daiga kalacak bir yer arar, Camille dans eder ve Theo bir kitaplık kurar) bu gizemi gölgede bırakır. Denis filmin yapısında büyükanne katilinin gizemine periferik bir konum vererek, arzusuna tatminkâr bir çözüm arayan izleyiciyi bu beklentiye karşı gizliden gizliye uyarır. Film, arzunun aşırı bir zevk anındaki çözülüş fikrine değil, bizzat arzu üzerine vurgu yapar.

Mutlak zevkin bulunmayışı, en açık haline filmin Camille'i ve onun işlediği cinayetleri niteleme şeklinde kavuşur. Sinema genellikle hiçbir sınır tanımadan fazlasıyla zevk duyan seri katilleri sunmaktadır. Cinayet seri katile, yasalara itaat eden yurttaşların kaçınılmaz olarak yoksun kaldıkları korkutucu bir zevk sağlar. Bu durum Jonathan Demme'nin *Kuzuların Sessizliği* (Silence of the Lambs,1999) filmindeki Hannibal Lecter karakterinde fazlasıyla belirgindir, Lecter'ın kurbanlarını yemesi, ihlal edici bir aşırı zevk biçimidir. Lecter'ı beyazperdede izlerken, görünüşe göre sınırsızca zevk alabildiği için ondan ister istemez hoşlanırız. Bununla birlikte Camille Lecter'dan tamamıyla farklıdır. Camille öldürmekten olağanüstü bir zevk almaz, bilakis kurbanlarını yaşamının geri kalanına da hâkim olan aynı sıkıntı hissiyle öldürür.

Camille'in yaşlı bir kadına saldırışını ilk kez gördüğümüzde, sevgilisi içeri girdikleri apartman dairesinde yaşlı kadını yere sermiş ve Camille kemerini çıkartıp kadını onunla boğmuştur. Camille bu eylemi umursamaz bir tavırla gerçekleştirir ve Denis işlenen cinayeti sahneye zevk yoksunluğu katan geniş bir açıyla çeker. Cinayet işlemek Camille'i kendisinde eksik hissettiği zevke ulaştırmaz. Aslında kendi eylemine öylesine dahil olmamıştır ki, yaşlı kadını sağ bırakır ve ona

kendisini polise ihbar etme olanağı verir. *J'ai pas sommeil* ihlal edici aşırı zevkin olduğunu farzettiğimiz bir yerde bile, bize sıradanlığı gösterir.

Theo, Daiga ve Camille kendilerini doyumsuzluktan kurtarabilecek başka bir varoluş biçiminin ve başka bir yerin olduğuna inanırlar, oysa bu fantazi onların doyumsuzluğunu sürdüren şeydir. Mutlak zevkin olmadığını kabullenmek, egemen toplumsal güçlere uyum sağlamayı ve gerçeklik ilkesi uğruna arzudan vazgeçmeyi ima etmez. Aslında öznelerin hayatlarını sıradan gerçekliğin tekdüzeliğinde geçirmelerine, tam da simgesel yapının ötesinde yer alan mutlak bir zevk fantazisi neden olur. Bu fantazi zevk dolu başka bir zaman ve mekân yanılsaması sunarak, mevcut toplumsal koşullara bağlılığı güçlendirir.

Daiga ve Camille arasında kurulan o kısa yakınlık, başka türlü bir zevkin –kısmi zevkin, kısmi bir nesneden, arzudan alınan zevkin– mümkün olduğuna işaret eder. Daiga Camille'in büyükanne katili olduğunu öğrendikten sonra onu otelden kafeye dek takip eder. Kafede Camille'in arkasında durur ve bir kahve sipariş eder. Camille kahvesine koyması için şekeri Daiga'ya uzattığında, sunulan ayrıntı çekiminde ellerinin birbirine dokunduğunu ve bir an için o şekilde kaldığını görürüz. Ellerini hızlıca birbirlerinden çektikten sonra, Camille Daiga'ya belli belirsiz gülümser ve garsona onun kahvesini de ödeyeceğini söyler. Ama görünürdeki bu yakınlık anında bile Denis, onların arasındaki engeli vurgulamaktadır: Camille garsona seslenmek için arkasına yaslandığında, Camille ve Daiga'nın bir süre sonra ayrıldığını görürüz. Burada her iki karakter de bir anlığına zevke sahip olmayı başarmışlardır, ancak Denis sahnedeki mizanseni zevkin kısmiliğini vurgulamak için kullanır.

J'ai pas sommeil zevke içkin olan kısmilik konusundaki ısrarını sürdürerek, her zaman arzuya eşlik edermiş gibi görünen doyumsuzluktan kaçınmanın yolunu sunar. Bu yol özneye

her zaman açık kalır. Arzuyu doyuma ulaştıracak bir nesne –mutlak bir zevk– yoktur ama bizatihi arzu ve onun kısmi nesneleri aracılığıyla tatmine ulaşmak mümkündür. Arzudan zevk alabilmenin esası, zevke içkin olan kısmiliği kabul etmekten geçer ve bir bütün olarak arzu sineması (özellikle de Claire Denis filmleri) bizi bunu yapmaya teşvik eder. Bu sinema bizi bu tür bir zevke; çoğumuzun yüzü fantaziye dönük olduğundan dolayı kaçırmış olduğumuz arzunun zevkine doğru iter. İdeolojik fantazilere yenik düşmek, aynı zamanda öteki hakkında paranoyaya kapılmak demektir ve bu paranoya diğer özneleri zevke sahip olmak konusunda bir düşmana dönüştürdüğü oranda, politik özne olmanın önünde bir engel teşkil eder. Özne politik mücadele alanına girmektense, (kendi zevkini ötekiden korumak için) egonun kabuğuna çekilir. Arzu sinemasının mücadelesi, siyasallaşmadan böylesi bir uzaklaşmaya karşıdır.

15. İtalyan Yeni-Gerçekçi Sinemasında Politik Arzu

Arzu her zaman geliştirilebilecek bir politik boyuta (bu politik boyut sinemada nadiren görünürlük kazansa da) sahiptir. Filmler arzuyu politik eylemi canlandırmaktan çok onu aşan bir güç olarak gösterme eğilimindedirler. Kısmen bu anlayışın sonucunda, arzu ve politikayı birbirine zıt bir anlamda ele alırız. Politik mücadele toplumsal iken, arzu kişiseldir. Bu şablona göre arzu ancak politikanın ters istikametinde yol alabilir ve aslında politik görüşlerin menzilini aşar.[48] Bu görüş arzuya teslim ettiğimiz gücü doğrularken, arzunun politik mücadeleye dinamizm kazandıran rolünü gözden kaçırır.

48 James Carville ve Mary Matalin bu tutumu doruk noktasına çıkartırlar. Politik iddialarını yüksek sesle beyan etmelerine karşın, onların beraberliklerine duydukları arzunun politikalarını aşması, aslında ileri sürdükleri ne olursa olsun, bu iddiaların ve aslen poltikanın önemsiz olduğunu kanıtlar. [Demokrat strateji uzmanı James Carville, Cumhuriyetçi strateji uzmanı Mary Matalin'le yıllardır mutlu bir evlilik portresi çizmekte ve onların ilişkisi politika üstü bir beraberlik için örnek gösterilmektedir]. (Çev. n.)

İşte İtalyan Yeni Gerçekçiliği bunu düzeltir. Yeni Dalga, Welles ve Claire Denis'de üstü kapalı hissedilen politik yönelimi arzu sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği geliştirir ve fantazinin başarısızlığını adı geçen sinema hareketi ve yönetmenlerden çok daha geniş bir ölçekte ele alır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, bir tatminsizlik hissine, yani arzunun kendisini doğuran baskıcı toplumsal koşullara odaklandığı için arzu ve politik eylem arasındaki bağlantı üzerinde durmuştur. Standart Hollywood sinemasının tersine, İtalyan Yeni Gerçekçi sineması arzulayan özneleri yalıtılmış bireyler olarak değil, kendi tarihsel kesitleriyle somut bir mücadele içinde olan özneler olarak betimler. Yeni Gerçekçi filmlerin derdi kolektif bir özne muhayyilesiyle (zaman zaman bunu yapsa da) hareket etmek değil, toplumsal düzenin tekil özneler üzerindeki etkilerini göstermektir. Bu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin genelde neden Direniş Hareketi'ni içerdiğini de gösterir. Direniş sineması, Yeni Gerçekçilik'e arzulayan öznenin karşısında mücadele ettiği koşulları vurgulama imkânı verir. Yeni Gerçekçi sinemaya göre, politik eylem filmin ana fikrini oluşturmadığında dahi, arzu her zaman siyasal bir bağlam içinde var olur.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği arzunun fantazmatik bir çözüm olmaksızın sürdürüldüğü bir anlatı formu da geliştirir. Yeni Gerçekçi sinema, sinemasal anlatının arzuya fantazmatik bir çözüm ürettiğini keşfettiğimiz her noktada, bu çözümün altını yaratılan yeni bir sorunla oyar. Yeni Gerçekçilik arzuya başarılı bir çözüm bulmanın imkânsızlığını gösterdiği için, bizi arzuyu sürdürmeye zorlar.[49] Bu sinema arzuyu her ne kadar politik bir bağlam içine oturtuyorsa da, politik bir si-

49 Christopher Wagstaff'ın da belirttiği gibi "Yeni Gerçekçiler yeni bir anlatı geliştirdiler" ve bunu "diğer yol filmlerinin aksine, olay örgüsünün yinelenme ve döngüsellik içerdiği, sonunda hiçbir somut çözüm önermeyen filmlerle" gerçekleştirebildiler. *Bkz.* Christopher Wagstaff, "Rossellini and Neo-realism", *Roberto Rossellini: Magician of the Real* içinde, ed. David Forgacs, Sarah Lutton ve Geoffrey Nowell-Smith, BFI Publishing, London, 2000, s. 40-41.

nema türünden açıkça bekleyebileceğimiz gibi, arzunun politik açıdan çözüldüğü bir fantazi sunmaz.[50] Böylelikle Yeni Gerçekçi sinema, fantazinin özneye sağladığı güvenlik hissini reddeden ve antagonizmanın zorunluluğunu kabul eden politik bir eylem biçimine çağrıda bulunur. Bu tür bir politik konumun benimsenmesiyle, toplumsal düzenin topyekün iyileştirilebileceği inancına bel bağlamadan politik eyleme angaje olunabilir. Bu, varoluşsal yalıtılmışlığın (böylece özgürlüğün) altını çizen ve onu muhafaza eden bir politika biçimidir. Bu şekilde siyasallaşan özne adaletsizliğe karşı, adaletsizliğin belirli bir ontolojik zorunluluk taşıdığının farkında olarak mücadele edecektir.

Roberto Rossellini *Roma, Açık Şehir* (Roma, cittá aperta, 1945) filminde, politik bir özneye fantazmatik uzlaşmanın inkârıyla dönüşüleceği fikrini geliştirmeye çalışır. Rossellini filmini bakışın namevcutluğu etrafında örer ve bu namevcudiyet bizi arzunun dolaşımını sabitleyebilmekten alıkoyar. Filmin izleyiciden ne istediği hiçbir zaman belli olmaz. Arzumuzu nereye aktarmamız gerektiği kesinlikle belli değildir ve sonuç olarak arzumuz herhangi bir sabit ve güvenli nokta bulamaz. Film bu şekilde arzuyu canlı tutar ve onun bir fantazi içinde çözülmesine izin vermez. *Roma, Açık Şehir*'i izlerken, arzunun açmazıyla (bizden aslen ne istendiğini keşfedememizle) karşılaşırız ve filmin sunduğu arzu ile politik mücadele arasındaki bağlantıyı anlarız.

Filmin arzuyu sürdürme biçimi en açık şekilde çoklu ana karakter kullanımında bulunur –ana karakterlerin hepsi de faşist devlete karşı gelen direnişle bağlantıdadırlar. Filmin gi-

50 Alenen politik bir meseleyi ele alan hemen hemen tüm Holywood filmleri arzunun fantazmatik bir çözümüne dayanır. Bunlar arasında Alan Parker'ın *Missisippi Yanıyor* (Mississippi Burning, 1988) ve *The Life of David Gale* (2003) filmleri ile Rob Reiner'ın *Amerikan Başkanı* (The American President, 1995) ilk etapta akla gelenlerdir. Bu filmler arzunun her durumda net bir şekilde çözüldüğünü göstermek için izleyicide politize olmuş bir arzu uyandırırlar.

riş bölümü, Almanlar tarafından vuruluna kadar Pina (Anna Magnani) adlı karakteri izler. Ardından filme Almanların yaptığı işkence sonucunda ölen Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero) karakteri hâkim olur. Ve filmin üçüncü ve son bölümü rahip Don Pietro (Aldo Fabrizi) karakterine odaklanır. Film Don Pietro'nun katledilmesiyle sonuçlanırken dahi, dikkati ondan alıp idamı izleyen ve ardmdan Roma sokaklarına dönen bir grup çocuğa verir. Bu, filmin ana karakter içermediği anlamına gelmez, film daha ziyade bir dizi ana karakter yaratır. Belki de hiçbir film, bir ana karakter belirleyip ardından onu öldürmek konusunda Rossellini'nin bu filmi kadar ileriye gitmemiştir. Hitchcock bu yöntemi *Sapık*'ta (Psycho, 1960) Marion (Janet Leigh) karakterine uygulamış olsa da, Rossellini bu jesti *Roma, Açık Şehir*'de tam üç kez tekrarlar. Sonuç itibariyle izleyicinin arzusu tek bir karakterde sabitlenip kalamaz.

Bununla birlikte film arzuyu, önerir göründüğü çözümleri sürekli sekteye uğratarak da sürdürür. Bu kesintiler filmin özelde İtalyan Direniş Hareketi'ne, genelde ise faşizme karşı direnişe duyduğu sempatinin biçimsel dışavurumudur. Faşizmin kendisi, arzuyu güdüleyen antagonizmanın üstesinden gelineceğini tasavvur eden bir fantazi biçimidir. Faşizm özgül bir şekilde özneye modernliğin avantajları (teknoloji, toplumsal yapı vb.) ile geleneksel toplumun (özellikle de "kan ve vatan"la bağlantılı) istikrarını birbiriyle uzlaştıran bir toplum imgesi sunar. Faşist bir fantazi içinde modernizasyon ve süregelen geleneksellik arasında hiçbir çelişki yoktur, çünkü bu fantazi modernizasyon kaynaklı toplumsal bozuklukları toplumu kirlettiği düşünülen bir güce atfeder (bunun en sık karşılaşılan örneği Yahudi figürüdür). *Roma, Açık Şehir*'in betimlediği ve çağrıştırdığı direniş, faşist fantazide tatmin bulmanın inkârına dayanır.

Bu durum, Pina'nın ölümü etrafında gelişen ve açıkça fantazmatik çözümü engelleyerek ilerleyen sekansta netlik ka-

zanır. Sekansın başında Almanların Giorgio ve Francesco'yu (Francesco Grandjacquet) bulmak için Pina'nın apartmanını aradıklarını görürüz. Giorgio ve Francesco pencereden atlayıp kuytuda kalan bir koridordan kaçarlar. Geniş açılı bir çekimin arka planında onların kaçışlarını izlerken, ön planda bir Alman askerinin onları aramak için başını pencereden çıkartıp koridorun diğer tarafına baktığını görürüz. Çekimin de işaret ettiği gibi, şayet asker bizim gördüğümüzü görebilmek için başını diğer tarafa çevirse, kaçakları yakalayabilecektir. Bu kaçışın ardından Don Pietro binaya varır ve Almanlara yaşlı ve hasta bir adama refakat etmek için apartmana girmek zorunda olduğu bilgisini verir. Elinde bomba bulunduran bir çocuğa Almanlar tarafından fark edilip vurulmadan önce yetişmek ve elindekini binaya bırakmaya ikna etmek için çatıya doğru ilerler. Dışarıdaki Alman komutan Don Pietro'yu beklerken kuşkuya kapılır ve Don Pietro'yla yaşlı adamı bulmak amacıyla binaya girer. Bu noktada izleyici Don Pietro'nun yalanının ortaya çıkacağını ve oğlanın tutuklanacağını beklemektedir. Fakat bu beklenti binada gerçekten de yaşlı bir adamın kaldığının ve Don Pietro'nun onun odasına gittiğinin görülmesiyle suya düşer. Don Pietro yaşlı adamı kendisinin oynadığı oyuna katılmaya ikna edemediğinde ona tavayla çarpıp bayıltmak zorunda kalır, ardından Alman askerleri oraya vardığında son duayı okuyormuş numarası yapar. İzleyicinin arzusu Giorgio ve Francesco'nun ve ona müteakip Don Pietro'nun kaderini öğrenmek için yanıp tutuşurken, film bu sekansı Don Pietro'nun tehlikeyi bir tava yardımıyla savuşturduğu o komik anla sonlandırır ve arzuyu yatıştırırmış gibi görünür. Ancak Rossellini arzumuzu tam da bu noktada (film arzumuz için bir çözüm etkisi gösterdiğinde) yeniden ve bir kez daha ileriye doğru sürükleyecektir.

Pina'nın ölümü, doğrudan son dua sahnesinin yarattığı rahatlamanın ardmdan gelir. Rossellini Pina'nın ölümünü, filmin uzun çekimlerin ağırlıklı olduğu diğer kısımların-

dan farklı olarak, hızlı bir montaj sekansında çeker: Sahne, Frencesco'yu taşıyan kamyonetin peşinden koşan Pina'nın iki hızlı çekimini, ardından Don Pietro'nun Pina'nın oğlu Marcello'ya sarılışını ve kamyonetin arkasında duran Frencesco'nun Marcello'ya bakışını gösteren kısa çekimleri içerir. Bu sonuncu çekim esnasında makineli tüfeğin sesini duyarız ve karşı açıdaki çekimde Pina'nın yere serildiğini görürüz. Anlatının seyri açısından Pina'nın ölümü, yalnızca ölüm anına kadar o ana karakter olarak göründüğü için değil, aynı zamanda bu sahne Don Pietro ve yaşlı adam arasında geçen komik sahneyi izlediği için de altüst edicidir. Peter Bondanella'nın da belirttiği gibi "bu trajedi, en iyi vodvil geleneklerine yaraşır bir sopalama komedisi sahnesiyle başlamaktadır."[51] Filmin komedi ve trajedi arasındaki bu hızlı dönüşümü, izleyiciyi arzulayan öznenin rahatsız konumunda bırakır. Pina'nın ölümünü betimleyen sekansı takip eden ve yeni yakalanmış tutsakların (aralarmda Giorgio ve Francesco da vardır) Direniş tarafından kurtarıldığını gösteren sahne, bu rahatsızlık hissini daha da artırır. Film arzunun hareketini sabitlediği her noktada, önerilen çözümün altını kazır ve arzuya yeniden güç kazandırır. Anlatıdaki namevcutluk, izleyicinin arzunun açmazından kaçabileceği sabit bir namevcutluk haline katiyen dönüşmez. Rossellini'nin filmi izleyiciyi bu konumda bırakarak, onu politik bir özne olmaya çağırır.

Roma, Açık Şehir faşizmin fantazmatik hileleriyle ilgili olarak izleyiciyi bir arzu pozisyonununda belirler. *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, 1948), *Yer Sarsılıyor* (La Terra trema, 1948) ve *Acı Pirinç* (Riso amaro, 1949) gibi daha sonraki Yeni Gerçekçi filmler ise kapitalizmin fantazisinin faşizminkinden çok daha kökten bir tehlike barındırdığını sergilerler. Bu filmler Yeni Gerçekçilik'in politik bir konum olarak arzu üzerindeki ısrarını sürdürüp onu geliştirirler ve arzuyu savaş sonrası İtalyan ka-

51 Peter Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s. 55.

pitalizminin somut politik bağlamına oturturlar. Bu bağlamda, özneyi arzunun patikasından uzaklaştırmak için baştan çıkaran fantazi, onu genelde kitlelerin baskıcı konumunun üzerine taşıyacak bir nesne bulmaya sevk eden bireysel farklılık fantazisidir. Bu filmlerde açıklığa kavuşturulduğu gibi, kapitalizme karşı kolektif muhalefete katılmaktan özneyi alıkoyan bu fantazi, kapitalist ideolojinin işleyişinde temel teşkil eder.

Bisiklet Hırsızları'nda yönetmen Vittorio de Sica, ana karakteri Antonio Ricci'nin (Lamberto Maggiorani) durumunu sürekli olarak diğer işçi sınıfı üyeleriyle ilişkilendirir. Antonio kendisini diğer işçilerin üzerinde konumlandıran fantazisine rağmen tek başına değildir. Film, uzun açılış sekansında Antonio'nun kendi ayrıksıcılık[52] anlayışını açığa çıkarır: Diğer işçiler başvurdukları iş için kendi isimlerini duyma telaşına kapılmışlarken, Antonio bu iş için can atmasına rağmen, yapılan anonsa aldırış etmeden sokağın karşı tarafında oturur. Aslında işe kabul edildiğini bir arkadaşı yanına koşup haber verdiğinde öğrenir. Ancak işi aldığında, kendisinin oradaki güruhtan daha üstün olduğuna inanır. Hatta bisikletini (ve dolayısıyla işini) kaybettikten sonra oğlu Bruno (Enzo Staiola) ile bir lokantada yemek yediği sahnede bile bu ayrıksıcılık fantazisinin yerini koruduğunu görürüz. Antonio yan masadaki insanların yediği gösterişli yemeği ısmarlayacak denli para kazandığı bir işe sahip olduğunu düşlemektedir. Antonio için yoksulluktan kaçmak, her zaman bireyselleştirilmiş ve şahsi bir proje olmuştur. Ancak Antonio'nun bireyci fantazisine karşı film, Antonio'nun sıradanlığını, onunla filmde izlediğimiz diğer yoksul insanlar arasındaki bağlantının altını çizerek gösterir.

Antonio'nun kendi sınıfına mensup diğer insanlarla olan benzerliği, bisikletini geri almak için yatak çarşaflarını rehinci dükkânına emanet olarak bıraktığı sahnede netleşir. Antonio

52 Exceptionalism: Ayrıksıcılık, herkesten farklı özelliklere sahip olduğunu varsayma, biricik olduğunu düşünme. (Çev. n.)

çarşafları rehin bırakıp bisikletine kavuştuktan sonra, kamera yatay bir hareketle çarşafları depolamakla görevli olan işçiyi takibe alır. İşçi depolama alanındaki raflar üzerine tırmanırken, kamera bize orada rehin bırakılmış binlerce çarşafın bulunduğunu gösterir. Bu yatay kamera hareketi, filmin anlatısal devinimini ileriye taşımaz, fakat de Sica bu sahneyi Antonio'nun fantazileştirme biçiminin hiç de istisna teşkil etmediğini göstermek için filme alır.[53] De Sica özneyi arzunun dolaşımından ve politik bir eylem olanağından alıkoyan bireyci fantazinin aldatıcı statüsünü tasvir etmek amacıyla, anlatısal gelişimden toplumsal bir açıklamaya doğru kayar.

Bisiklet Hırsızları kapitalizmin bizzat kendi fantazilerinin vaat ettiği nesneyi karşılamakta yetersiz kaldığını ortaya çıkardığı için, bizi siyasal yönden farkındalık kazanmaya iter.[54] Çalınan bisiklet filmde imkânsız bir nesne; kapitalizmin başarısızlığını vurgulayan imkânsız statüdeki bir nesne olarak iş görür. De Sica nesnenin imkânsız statüsünün onun nadirliğinden değil, bizim nesnenin kısmiliğini fark edemiyor oluşumuzdan kaynaklandığını vurgular. Başka bir deyişle, kapitalizm özneye bireyselleştirilmiş (ait olunan ya da sahip olunabilir) bir nesne fantazisi sunar, ama öte yandan bir üretim tarzı olarak nesneler arasındaki farkı ortadan kaldırmaya çalışır. Bu anlamda *o nesneye* sahip olmak imkânsız hale gelir. Bundan dolayıdır ki, bireyci fantazisini bizzat kapitaliz-

53 Bu sahne, Vincent Rocchio'nun "anlatısal gelişme sosyal çıkarıma nazaran sık sık ikinci planda kalsa da, geçicilik *Bisiklet Hırsızları*'ndaki başlıca stilistik normdur" iddiasını doğrular. *Bkz.* Vincent F. Rocchio, Cinema of Anxiety: *A Psychoanalysis of Neorealism*, University of Texas Press, Austin, 1999, s. 54. Rocchio *Bisiklet Hırsızları*'nın anlatısal gelişmeyle sosyal çıkarımı ayırma tarzını fark etmiş olmasına rağmen, filmin Antonio'nun bireysel fantazisine bağlandığını düşünür ve bu nedenle filmi eleştirir. Ancak bu okuma, filmin bu fantaziyi neden başarıyla değil de korkunç bir fiyaskoyla sonlandırdığını cevapsız bırakır.

54 Kapitalizm fantazmatik mutlak zevk taahhüdü üzerinde gelişir, ama fiili zevkleri tolere edebilmesi yapısal olarak mümkün değildir. Bu nedenle gerçekten kendi keyfine bakan özneler iyi tüketiciler olamaz. Nesnenin imkânsız statüsünü kabul eden özne bu nesneyi artık son moda tüketim nesnesinde aramayı bırakırken, iyi bir tüketici nesnenin olası olduğuna inanır.

min kendisi imkânsız kılar.[55] *Bisiklet Hırsızları*'nda bu durum, Antonio'nun bisikletini bulmak için arkadaşlarından yardım istediği sahnede netlik kazanır.

Hırsızlık olayının ertesi günü, Antonio ve arkadaşları çalınan bisikleti bulmak amacıyla bir bisikletçi dükkânına girerler. Onlar satıcılar arasında dolanırken, de Sica birbirinden farksız yüzlerce bisikleti gösteren bir dizi kaydırmalı çekim sunar. Burada kaydırmali çekim, Antonio ve arkadaşlarının aramak zorunda olduğu nesnelerin çokluğunu ve birbirlerine benzerliklerini iletmektedir. De Sica'nın bu sahneyi çekme tarzı (birbiri ardına gösterilen bisikletler) tek bir nesneyi diğerlerinden ayrı tutmanın imkânsızlığını betimlemektedir. Buna ek olarak, Antonio çalınan bisikletlerin parçalara ayrılarak satıldığını öğrenir, dolayısıyla ekip Antonio'nun bisikletini bir bütün olarak değil, onun tek tek parçalarını tanımak zorundadır. Böylesi bir görev imkânsızdır, çünkü bu görevin nesnesi imkânsızdır: Filmin sunduğu kapitalist dünyada insan, kendi ayrıcalıklı nesnesini diğer nesnelerden ayırt edemez. Sonuç olarak özne, kapitalizmin ürettiği bir dünyada bireyci fantazisini sonuna dek yaşayamaz. *Bisiklet Hırsızları*'nın üzerinde durduğu bu çelişkidir.

Kapitalizmin bireyci fantazisine boyun eğen özne için bu fantazi, politik bir durumu tümüyle ekonomik bir duruma dönüştürür. İşte Antonio'nun başına gelen de budur. Antonio bu fantaziyi yüklenmiştir, ta ki filmin sonunda kendi bisikletinin yerini doldurmak için başka bir bisikleti çalmaya teşebbüs edene kadar. Bu hırsızlık girişimi Antonio'nun hâlâ kapitalist fantazinin içinde kaldığına işaret eder, ancak filmin sonunda de Sica bu fantazinin aldatıcılığını –Antonio açısından değil, izleyici açısından– vurgular. Bisiklet sahibinin Antonio'yu

55 Bu kapitalist ideolojinin temel çelişkilerinden birisidir. Bu ideoloji bireysel fark ve ayrıcalığın önemini ilan ederken, diğer yandan şeyleşmenin gücü sürekli olarak farkın eşdeğerliliğini yaratır. Kapitalizmde farklar göze çarpmalıdır ama bu hiçbir zaman gerçekleşemez.

emniyet güçlerine teslim etmekten vazgeçtiği sahnenin ardından, de Sica filmini kameradan adım adım uzaklaşarak bir insan yığınının içinde kaybolan Antonio ve Bruno'nun görüntüsüyle sonlandırır. Bu son çekim, Antonio'nun kendisini kitlelerin üstüne yerleştiremediğini, aslında onun içinde eriyip gittiğini gösterir. Filmin sonu Antonio'nun bireyci fantazisinin son kalıntılarını da lağveder ve o bunun farkında olmamasına rağmen Antonio'yu yeniden arzu konumuna döndürür. Filmin de ifade ettiği gibi, böylesi fantaziler ancak kat edildiği ve arzunun dolaşımı sürdürüldüğü takdirde politik öznelere dönüşebiliriz.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği anlatı yapısında namevcudiyeti muhafaza ederek, politik bir eylem modeli önerir. Politik eylemi, hayata geçirmeye çalıştığımız bir gelecek fantazisine dayandırmak yerine, simgesel otoritenin komutlarına karşı duran bir arzunun direnişinde temellendirebiliriz. Bu yalnızca direniş adına yapılan bir direniş (bir tür anarşizm) değildir, aksine öznenin özgürlüğünde ayak direten bir direniştir. Özne arzunun fantazmatik çözülüşünü kabul ettiğinde ve simgesel otoritenin kısıtlamalarına biat ettiğinde, bu özgürlüğü Büyük Öteki'ye devreder, halbuki Büyük Öteki ancak öznenin onu koyutlamasıyla varolur. Toparlamak gerekirse, arzudan vazgeçmek simgesel otoriteyi hayata geçirir: faşizm öznelerin arzunun sağladığı sarsıcı / travmatik özgürlükten sakınmaları dolayısıyla ortaya çıkar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin her şeyden üstün tuttuğu bir düşünce varsa, o da arzuyu sürdürmenin politik önemi üzerindeki ısrarıdır. Bu politika anlayışı, baba otoritesinin öznenin arzusuna sağladığı (sonu faşist iktidara varan) rahatlamayı reddetmek etrafında gelişir.

Ancak arzu sinemasına özgü bir tehlike de mevcuttur. Nesnenin namevcudiyeti üzerindeki vurgusuyla bu sinema türü, fantazinin cazibesini reddetmeye teşvik ettiğinde dahi, bizi baş başa bıraktığı bu açmazın çözülebileceği bir fantazi senaryosu kurmaya iter. Bu filmlerden çok azı arzunun pati-

kasında ilerleyebilme hünerini gösterir ve Welles gibi yönetmenler arzunun yolunda sıklıkla onu tıkayan aşılmaz engeller bulurlar. Arzunun yolu hazzın yolu değil, onun tersidir. *Seminar V*'te Lacan bu denklemi şöyle kurar: "Arzu her türlü doyuma ilişkin bir tuhaflık barındırır. Genelde acıyla olan derinden akrabalığının ne olduğunu anlamamıza izin verir. O sınır noktasında, arzuyu kuşatan işte budur, hem pek de gelişkin ve örtülü biçimlerde değil, bilakis saf ve yalın bir formda; o varolmanın acısıdır."[56] Arzunun yolunu sürdürmek, varolmanın acısını sürdürmektir – ve bu hem yönetmenler hem de izleyiciler açısından zordur. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ndeki gibi alenen politik olan filmler bile, sırf izleyiciye umut vermek adına bakışı çoğu zaman olanaklı bir nesne olarak sunan bir biçime kayarlar. Sinema bu yolu yeğlediğinde ve arzunun açmazını çözmeyi seçtiğinde, arzu ve fantaziyi bütünleştirerek ideolojik olarak işleyen filmler üretir. Bu süreç, benim "bütünleşme sineması" olarak adlandırdığım sinema türüyle sonuçlanmaktadır.

56 Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, s. 338. (İngilizce çeviri yazara ait)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BÜTÜNLEŞME SİNEMASI:
Arzu ve Fantazinin İzdivacı

16. Arzu ve Fantazinin Birbirine Karışımı

Görsel alana indirgenemeyen imkânsız bir nesne olarak bakış, sinemayı arzuyla demlendirerek ona güç verir ve sinemanın özneler üzerinde ideolojinin sahip olduğu güçle mücadele ettiği bir noktayı belirtir. Eğer sinema ideolojik olarak işliyorsa– başka bir deyişle öznenin toplumsal düzenle bağdaşmasına yardımcı oluyorsa–, o halde sinemanın kimi bakımlardan bakışa, bilhassa da onun idelojinin yapısında oynadığı merkezi role karşı koyması ve onu olumsuzlaması gerekir. Kitabın 1. ve 2. bölümleri hem görülür alanı bozarak hem de bu alandaki namevcudiyeti betimleyerek izleyiciyi bakışla karşı karşıya getiren filmlere odaklanmaktadır ama buna rağmen çoğu film bakışla bu tarz bir ilişki kurma yoluna girmez. Bakışın bozucu etkisi üzerinde durmak yerine, bu filmler daha ideolojik bir yönde –bakışı ehlileştirme ya da terbiye etme yönünde– eğilim gösterirler. Bu filmlerde bakış artık imkânsız bir nesne ya da *objet petit a* olarak dikkat çekmemekte, sinemanın temsil edebileceği yalnızca başka bir ampirik nesneye dönüşmektedir. Bu ehlileştirilmiş bakış, ideolojinin işleyişiyle el ele vermiş "bütünleşme sinemasının" sonucudur.

Bütünleşme sineması, günümüz dünyasındaki başat sinema biçimidir. Kökleri Hollywood'un film yapım pratiğine dayansa da, bütünleşme sineması bugün tüm dünyada mevcuttur ve kendisini hem ticari hem de bağımsız filmlerde göstermektedir. Bu sinema türü yalnızca kapitalist sınıf üretim (sinema) araçlarını elinde bulundurduğu için değil, aynı zamanda özneleri fantazi yapısı içinde güvende tutarken, eş-

zamanlı olarak onlara bakışın travmatik heyecanını yaşama fırsatı sunduğu için de hâkim konumdadır.

Bütünleşme sineması bakışın travmasından tamamen kaçınmaz, bunun yerine bakışı izleyicinin arzusunu tahrik etmek için kullanır. Ancak bakışın travmasından her zaman geri adım atan bir etkiye sahiptir. Bu sinema türü, bakışı kendi dünyamıza başarılı bir şekilde, onun bozucu etkisini hissetmeden katabileceğimize bizi inandırır. Fantazi ve arzu sinemaları bakışın yıkıcı gücüne vurgu yaparlarken, bütünleşme sineması bakışı görülür alana dahil eden ve böylelikle bakışın gözden kaybolmasına neden olan yumuşak bir geçiş sağlar. Bakışın bozucu etkisini tamamen saf dışı bırakmak, bütünleşme sinemasının başlıca hilesidir.

Bakışı ehlileştirmek ve onun yıkıcılığını bertaraf etmek maksadıyla filmler, fantazi ve arzuyu spesifik bir tarzla anlatıya yerleştirmek zorundadırlar. Bütünleşme sineması bakışın ne fantazmatik çarpıtmalarını ne de arzudaki namevcudiyetini vurgular, bunun yerine fantazi ve arzuyu birbirine bağlayarak kullanır. Bu filmler arzu ve fantaziyi birbiriyle tamamlarlar. Bakışı bir namevcudiyet olarak sunmakla arzu uyandırırlar ve bu namevcudiyetle ilişkilenmemize olanak sağlayan bir fantazi senaryosu sahnelerler. Bu tür filmlerin esası, fantazi ve arzu alanlarını üst üste bindirmeleridir. Böylesi bir bindirme/katlanma hareketi, fantazi ve arzu sinemalarına ters düşer. Hem fantazi hem de arzu sineması, fantazi ve arzunun işlevlerini mümkün olduğunca ayırmak üzerine kuruludur, bu sinemalar fantazi ve arzuyu bakışı ideolojinin yapısı içindeki bir boşluk olarak ortaya çıkarmak için kullanırlar. Bütünleşme sineması ise bu boşluğu gizleyerek, arzu deneyimindeki bakışın namevcudiyetini ve fantazi deneyimindeki bakışın aşırı-mevcudiyetini kapatarak ideolojinin yapısını destekler.

Üçüncü bölüm, izleyiciyi bakışın travmasından kurtarmak için sinemasal arzu ve fantazi deneyimini birbirine

harmanlamakta yeni yollar keşfeden bütünleşme sinemasının çeşitli gelişim noktalarına odaklanmaktadır. Bunu Ron Howard'ın imkânsız nesneyi olanaklı kılma gayretinde, Steven Spielberg'in son dönem filmlerinde öne çıkan babanın oynadığı rolde ve D. W. Griffith'in paralel kurgusunda görebiliriz. Bu bölümdeki son kısım, arzu ve fantazinin dünyalarını sonuçta birbiriyle uzlaştırmak için başta onları görünür şekilde ayıran filmleri incelemektedir. Bu konudaki örnek çalışma Victor Fleming'in *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz, 1939) filmidir. Bu gelişmeler vasıtasıyla fantazi ve arzuyu birleştirebilen bütünleşme sineması, namevcudiyetin sinemada ve bizzat öznellikte oynadığı belirleyici rolü maskelemektedir.

Howard'm filmleri bütünleşme sinemasının mantığını en temel biçimde sunar. Bu filmler başlangıçta bakışı imkânsız bir nesne olarak sunarlarken, sonuçta imkânsızlığın sınırlarını fethedebileceğimizi gösterirler. Spielberg sineması bakışın travmasma galip gelmede babanın oynadığı rolü vurgulayarak bu mantığı geliştirir. Temsilin bütüncüllüğü –bakışa delalet eden namevcudiyetin bertarafı– simgesel otoritenin gücünü onaylamaya dönüşür. Daha Howard ve Spielberg'in doğmadığı yıllarda Griffith tarafından geliştirilmiş paralel kurguyu incelerken, bütünleşme sineması anlayışımızı onun politik sonuçlarını vurgulayarak daha rafine hale getirebiliriz. *Oz Büyücüsü*'nü örnek alıp fantazi ve arzu evrenlerini sonuçta ortak noktada buluşturmak için başlangıçta bölünmüş bir yapıyı benimseyen filmler ise, fantazmatik seçeneğin yalnızca mevcut toplumsal gerçekliğin çekiciliğini öne çıkardığını ifşa ederek, sinemanın uzlaştırıcı gücünü bitiş noktasma atarlar. Böylesi filmler, bütünleşme sinemasmm ideolojik gücünü geliştirmek konusunda Griffith filmlerini bile aşarlar.

Bütünleşme sineması namevcudiyeti, onu bertaraf etmeyi tasarlayan bir fantazi senaryosunu harekete geçirerek

kurar. Namevcudiyet ya da bakış görsel alanı öyle bir şekilde bozar ki, izleyici bu rahatsızlığı gidermeyi hayal dahi edemez. Bu yüzden bütünleşme sinemasındaki namevcut nesne, yalnızca geçici bir namevcutluğu ya da imkânsızlığı belirtir. Başka bir deyişle, bu sinema arzuya her zaman arzunun fantazmatik çözülüşü bakımından yaklaşır ve onu bu şekilde tasvir eder. Bu şablona göre, arzuya ait olup da fantazinin başarılı bir şekilde cevaplamayacağı hiçbir soru yoktur. Bu tür filmler imkânsız nesneyi örneğin mizansen içinde (Agnes Varda'nın *Beşten Yediye Cleo*'sundaki tarot kartları gibi) betimleyebilir, bu nesneyi sinemasal anlatı içinde (*Yurttaş Kane*'deki kızak gibi) belirleyebilir ya da nesnenin mevcuttaki yokluğuna (François Truffaut'nun *400 Darbe*'nin açılış sekansında yaptığı gibi) kurgu aracılığıyla işaret edebilirler. Ancak bütünleşme sinemasında imkânsız nesnenin yerleştirimi, her zaman imkânsızlık üzerinde kazanılan gelecekteki bir zaferin göstergesidir; izleyiciye arzunun elde edilebilir nesnesi (yani arzuyu görünüşte tatmin edebilecek bir nesne) sunulurken, *objet petit a* gözden kaybolur. Namevcudiyet film biçiminde belirleyici ya da ontolojik bir özellik olmaktan ziyade, çaresi bizzat bu biçim tarafından bulunabilen ampirik bir nitelik olarak tesis edilir. Bütünleşme sineması imkânsız nesnenin bu deontolojisini, arzu ve fantazi alanlarını özgül bir şekilde üst üste bindermekle hayata geçirir.

Bütünleşme sinemasının ödev yüklediği esas imkânsız nesne, başarılı bir cinsel ilişkidir. Arzunun karşılaştığı zorlu sınırlardan biri, cinsiyetler arasında mutlak bir ayrımla sonuçlanan cinsel ilişkideki başarısızlıktır.[1] Dilin düzenine girme sürecinde özne cinsel kimliğini kabullenmek, kendisini cinsiyetlerden biri ya da diğerine yerleştirmek zorundadır. Özne bunu yaparak, eksik olan bir kimlik üst-

1 Yazar burada gerçek bir başarısızlıktan bahsetmemekte, Lacan'ın "cinsel ilişki yoktur" şiarına gönderme yapmaktadır. (Çev. n.)

lenir: Cinsel farklılık öznedeki eksiğin ya da yoksunluğun tezahürüdür. Cinsiyeti belirlenmiş bir özne olma zorundalığı, dilin öznesi olunduğunda artık bütünleşik bir varlık olamamak demektir. Özne duygusal bir ilişki içine girdiği daha sonraki zamanlarda, ötekiden kendisinde eksik olanı ona temin etmesini bekler. Sorun, arzuların hiçbir zaman aynı hizaya gelemeyecek olmasıdır: Öteki öznenin eksiğine hiçbir zaman sahip olamayacaktır, ne de özne ötekinin eksiğine sahip olabilir. Bu durum özellikle eril ve kadınsı yapılarla ilişkili olan arzular arasındaki çatışkıda netlik kazanır. Bu asimetri arzuları bu yapıların birbiriyle çatışan konumunda belirler ve fantazi bu antagonist arzuları birbirine bağdaştırma yolunu bulmaya yarar. Fantazi bunu yalnızca öznenin doyumu adına değil, aynı zamanda bizatihi toplumsal gerçekliğin güvenliği adına da gerçekleştirir.

Cinsel ilişkideki başarısızlık her toplumsal düzene bir dengesizlik katar, zira bu düzende kökensel bir çatlağın varolduğuna işaret eder. *Seminar XX*'de Lacan şöyle bir iddiada bulunur: "Yaşamın temeli, doğrusu istenirse, tümüyle kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkilerle alakalı olan şeylere göre belirlenir, kolektiflik denilen şey orada işe yaramaz."[2] Toplum ne kadar sıkı şekilde örgütlenmiş olursa olsun, bu engeli ne kadar nazikçe yontmaya çalışırsa çalışsın, başarısızlıkla sonuçlanan cinsel ilişki tarafından açığa kavuşturulan bu antagonizmanın üstesinden gelemez. Bu antagonizma, arzuya asla çözüm bulunamayacağı anlamına gelir. Sonuçta her toplumsal düzen bu antagonizma noktasında kendine has bir kırılganlık taşır ki, bu kırılganlık bütünleşme sinemasının

2 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore 1972–1973*, çev. Bruce Fink, Norton, New York, 1998, s. 32. Bruce Fink buna şöyle dikkat çeker: "Psikanalizin ortaya çıkardığı tek hakikat... cinsel ilişki diye bir şeyin olmadığıdır, sorun özneyi bu hakikatle yüz yüze geleceği noktaya getirebilmektir." Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1995, s. 121.

enerjisini neden fazlasıyla başarılı bir cinsel ilişki fantazisine aktardığını gösterir.

Cinsel ilişkideki başarısızlık toplumun kaçamayacağı bir antagonizma olduğu halde, fantazinin baştan çıkarıcı gücünün en yoğun olduğu yer bu noktadır. Bunun nedeni, cinsel ilişkiyle zevki bağdaştırmamızdır. Başarılı bir cinsel ilişki düşüncesi zirve noktasına ulaşmış nihai bir zevki –her zaman erişimimiz dışında kalacak bir nesneyle gerçekleştirilen imkânsız bir ilişkiyi– somut hale getirir. Bu ilişkinin başarılı versiyonu, nesneyle bu nesnenin tüm ilişkiselliklerin ötesine geçen statüsünü birbiriyle bağdaştırır, oysa bu düşüncenin neden imkânsız kalacağını da yine bu bağlantı gösterir. Özne cinsel ilişkideki başarısızlıkla yüz yüze kaldığında, diğer tüm doyum biçimlerini yetersiz bulacaktır. Fantazinin başlıca ideolojik işlevi, özneye bu açmaz dışında başka bir yol olduğunu düşündürmesidir. Bu nedenle bütünleşme sinemasının temelinde başarılı bir cinsel ilişkinin fantazmatik tasviri bulunur. Başarılı cinsel ilişki düşüncesi yalnızca aşk filmlerinde değil, aynı zamanda aksiyon filmlerinde, dramalarda, komedilerde ve bilimkurgu filmlerinde de baskın durumdadır. Onun gücü tüm türsel sınırlamaların ötesine geçer. Bütünleşme sineması bu fantazideki yatırımımızı sürdürerek, ideolojinin tahakkümünü kabullenmeye bizi ikna eder.[3]

Bununla birlikte, romantik çiftin yaratımı, filmin sunduğu diğer antagonizmaları gizlemek ya da çözmek suretiyle de ideolojik olarak işler.

3 Başarılı cinsel ilişki fantazisinin ideolojik işleyişi hakkında daha fazla bilgi için *bkz.* Hilary Neroni, *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, State Universtiy of New York Press, Albany, 2005, s. 83-112.

Başka bir deyişle, bir film sınıfsal ya da etnik çelişkileri betimleyebilir ama filmi fantazmatik bir bir mutlu çift imgesi le sonlandırmak gösterilen çelişkilerin etkisini azaltır.[4]

4 Muhtemelen bunun sinema tarihindeki en iyi örneği Taylor Hackford'un *Subay ve Centilmen* (An Officer and a Gentleman, 1982) filminin sonudur. Bu film başlangıçta cinsel ilişkinin olanaksızlığını en geleneksel biçimde serimler. Film birbirlerinden çok farklı arzulara sahip olan çaylak donanma pilotu Zack Mayo (Richard Gere) ile Paula Pokrikfi (Debra Winger) arasındaki başarısız gönül ilişkisini anlatır. Zack eğitim programı boyunca yalnızca keyfine bakmak istediğini rahatlıkla söylerken, Paula uzun vadeli bir ilişki kurmayı ümit etmektedir. Zack eğitimin sonuna yaklaşırken, ikisi arasındaki bu antagonizma Zack'in Paula'yı aramamasına ve ayrılmalarına sebebiyet verir. Ancak bu ayrılık, onların başarılı bir cinsel ilişki fantazisindeki nihai buluşmaları adma yapılmış bir girizgâhtan başka bir şey değildir.

Filmin son sahnesi bu fantazinin bakışı travmatik bir nesne olmaktansa, bir güven tazeleme aracı olarak görmemize nasıl fırsat verdiğini ortaya çıkartır. Sahne Zack'in Paula'nın çalıştığı kâğıt fabrikasına gelişini ve kendisiyle yaşaması için onu oradan alıp götürmesini kapsar. Sahne boyunca arka planda Joe Cocker ve Jennifer Warnes'un "Up Where We Belong" adlı aşk şarkılarının enstrümantal versiyonu çalmaktadır. Duygu yüklü bu müzik Zack'in fabrikaya girmesiyle başlar ve filmin betimlediği birliktelik için fabrikanın romantik bir dekora dönüşmesine hizmet eder.

Burada Zack bakış olarak vazife görür ve filmin gözler önüne serdiği gibi, bu sahnede bakışın statüsünün uğradığı dönüşümü görebiliriz. Zack giydiği lekesiz beyaz subay üniformasıyla her şeyin kirli ve donuk renkte olduğu fabrikanın sahne düzenine uymaz. Zack fabrikaya adım attığında imkânsız bir nesnedir. Aslına bakılırsa görsel alanda bir çatlak yaratması ya da bu alanda bir namevcudiyet olarak kalması gerekir. Aslında bu sahnede Zack başta bir namevcudiyet olarak bulunur. İlk çekim onun kısa bir an için belirip kaybolan beyaz üniforması dışında etraftaki her şeyi kaplayan büyük makineler arasındaki yürüyüşünü gösterir. Sahnedeki ilk dört çekim makineler arasında yürürken zar zor görünen Zack'ten, işten başlarını kaldırıp onun farkına varan işçilere geçer. Film nihayet Zack'i görmemize müsaade ettiğinde, Zack köşeden yapılan o uzun çekimde yalnızca kısa bir süreliğine görünür. Makinenin başında çalışan Paula'nın annesinin yanından geçip onun eline yavaşça dokunduğu çekimde tamamen görünür hale gelir. Paula'ya yaklaşırken Zack imkânsız bakışı (Öteki'nin arzusunu) somutlamayı yavaş yavaş bırakır ve kendi fantazi yapımızda güvenle sabitleyebileceğimiz bir arzuyu somutlamaya geçiş yapar.

Film bu noktada Zack'in fabrikaya girdiğinden habersiz, makinesinin başında çalışmakta olan Paula'yı gösterir. Ardından Zack çekimin arka planında beyaz, bulanık bir figür olarak belirir. Bu bulanık figür olarak Zack halen bakış konumundadır ama bu durum hızla değişir. Paula'ya doğru yaklaşırken giderek netleşir ve onun arkasına geçip boynundan öptüğünde artık netlik kazanmıştır. O anda romantik müziğin sesi daha yüksek bir perdeden duyulur. Sonra Zack Paula'yı kucaklar ve onu fabrikanın dışına taşımaya başlar. Bu jest Zack'in arzusuna dair duyulan tüm şüpheleri siler. Filmin son ./..

Bütünleşme sineması cinsel antagonizmayı uzlaştırarak, diğer antagonizmaları da uzlaştırmaktadır.[5] Romantik birliktelikle sonuçlanan filmler, bunu anlatının diğer gelişim noktalarını dışarıda bırakarak, dolayısıyla diğer antagonizmalarm gücünü silerek vurgularlar. Bu çözüm, arzu ve fantazinin titiz bir karışımını gerektirir. Bütünleşme sineması cinsel antagonizmaya odaklanarak arzuyu doğurur, ancak ardından fantaziyi tümüyle sunmaz, bunun yerine onu bu arzuyla uzlaşma önermeye yetecek miktarda tedarik eder. Romantik birliktelik, ancak arzu ve fantazinin bu tür bir karışımıyla sonuçlandığı zaman ideolojik olarak işler.

Arzu ve fantaziyi harmanlayan bu filmler bir uzlaşma sağlamayı denerler ve arzunun bakışın namevcudiyeti üzerindeki ısrarıyla fantazinin bakışın çarpıtıcı varlığına yaptığı vurguyu dengelemeye çalışırlar. Denge ve uzlaşmayla ilgili sorun, arzu ve fantazinin etkilerini azaltmaları, bu nedenle de bizi ya arzunun ya da fantazinin özgün deneyiminden

---

../. çekiminde kamera Paula'yı kolları arasına alıp fabrikadan dışarı doğru yürüyen Zack'i takip eder. Film Paula'nın Zack'in başındaki subay şapkasını çıkartıp kendine taktığı sırada, bu mükemmel duygusal birliktelik ânının ölümsüzlüğünü önerecek şekilde görüntüyü dondurur. Dondurulmuş karenin ardından "Up Where We Belong" şarkısına vokaller girer ve şarkı bizi "bu dünya üzerine" tüm çelişkilerin ötesine yükseltecek mükemmel romantik birlikteliğin hünerlerini tarif eder.

Taylor Hackford *Subay ve Centilmen*'i bu şekilde sonlandırarak, başarılı cinsel ilişki fantazisinin mutlak gücünü hissetmemize olanak sağlar. Bu fantazi ortaya serilirken, filmin sunduğu çelişkilerin hepsi gözden kaybolur. Bu fantazi Zack ve Paula arasında varolan antagonizmayı çözümler ve imkânsız nesne olarak bakışı bertaraf eder. Zack'in tüm film boyunca kendisine bile anlaşılmaz gelen arzusu, filmin son sahnesinde tamamen açıklığa kavuşur. Zack artık kendi dünyasında başarılı bir şekilde sabitlenmektedir.

5 Raymond Bellour'a göre "film belirli bir durumu başta bir problem ya da bir gizem olarak yerleştirdikten sonra, başlangıçta az ya da çok çelişkili duran kavramların karara bağlanmasını sağlayacak nihai bir çözüme doğru aşamalı olarak ilerler, kaldı ki bu nihai çözüm çoğu durumda evlilik şeklinde gerçekleşir." Janet Bergstrom, "Alternation, Segmentation. Hypnosis: Interview with Raymond Bellour", *Feminism and Film Theory içinde*, ed. Constance Penley, Routledge, New York, 1988, s. 187.

yoksun bırakmalarıdır.[6] Bütünleşme sineması içindeki filmlerin tavizkar konumları, onların popülerliklerini kolaylaştırır. Onların arzu ve fantaziyi harmanlayan dengeli sinemasal dünyaları, çoğu öznenin gündelik yaşamına denk düşer. Böylece asıl sorun çoğu filmin fazlasıyla düşlere benzemesi değil, bilakis fazlasıyla gerçek hayata benzemesidir.

Bütünleşme sinemasının sunduğu gerçek hayat, nevrotikleşmiş bir gerçekliktir. Freud'a göre arzuyla fantazinin birbirine karıştırılması, nevrotiğin karakteristiğidir. Nevrotikler arzuya eşlik eden doyumsuzluğa dayanamadıkları için kendi arzu deneyimlerini fantaziyle tamamlarlar. Toplumsal yasanın zevkin feda edilmesini bekleyen talebini sorgusuz sualsiz kabullenmeyi reddederler. Hastalıkları toplumsal yasanın sınırları içinde kalırken, fiilen zevk alma yolunu bulma çabalarından ileri gelir. Ne var ki, bu stratejiyle ilgili problem onun fantaziye başvurduğu özgül yoldan kaynaklanır. Nevroz özneye toplumsal yasanın kısıtlamalarını ihlal ederken, yaşamını bu kısıtlamaların altında sürdürme olanağı sağlar. Kendi durumlarını ve hatta toplumlarını değiştiren bir eyleme imza atmak yerine, nevrotikler fantazmatik bir başkaldırıyla yetinirler. Nevroz öznelere toplumsal düzenin arzu dünyasını özel fantazmatik evrenleriyle tamamlama imkânı verir.

Bu nevroz anlayışı psikanalitik tedavinin doğasını belirler. *Studies on Hysteria*'nın sonunda Freud ve Breuer, kendi amaçlarından birinin "histerik ıstırabı ortak bir mutsuzluğa dönüştürmek"[7] olduğunu açıkladıklarında, önerdikleri (her

6 Uzlaşmayla ilgili diğer bir sorun onun gerçekte hiçbir zaman işlemeyecek olmasıdır. Uzlaşma sorunlardan kaçmamızı sağlamak yerine, bu sorunların tümünü bilfiil sürdürür. Freud'un uzlaşıyı psikanalitik pratikte tamamen reddetmesinin nedeni budur. Lacan şöyle söyler: "Freud kendi analizinin dindirdiği tüm ıstırapların ardında uzlaşmanın olduğuna mütemadiyen işaret ettiğinden beridir, uzlaşmaya ister örtük isterse açık şekilde başvurmanın psikanalitik faaliyeti yolundan saptırdığını ve onu karanlığa gömdüğünü söyleyebiliriz." Jacques Lacan, "*The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud*", Écrits içinde, s. 435.

7 Joseph Breuer ve Sigmund Freud, *Studies on Hysteria, Strachey, Standard Edition*, sayı 2, 1955, s. 305.

ne kadar bu şekilde dile getirmemiş olsalar da) histeriğin arzu ve fantaziyi birbirine karıştırmasını engellemek, bakışın travmatik gerçeğini fantaziyle seyreltmeyip bu gerçekle yüzleşmesini sağlamaktır. Nevrozun çekiciliği, bu "ortak mutsuzluk" sorununa bir çözüm sunabilmesinden ileri gelir; bütünleşme sinemasının vaat ettiği de kesinlikle budur.

Bütünleşme sinemasının nevrozla ortaklığı ilk bakışta kafa karıştırıcı görünür. Her şeye rağmen bu sinema toplumsal gerçekliği çarpıtan bir ilişki geliştirmeyi amaçlamaz, bunun yerine o özneleri normalize etmeyi hedefleyen ideolojik bir sinemadır. Bununla birlikte nevrotikler gerçek hakkında bilgi edinmeye çalıştıklarından dolayı, belirli bir oranda, başlangıç aşamasındaki bir radikalliğe sahiptirler. Demek ki, bu sinemanın ideolojik işlevini yine onun ürettiği nevroz bozacakmış gibi görünür. Gelgelelim, sınırlı bir orandaki nevroz öznenin ideolojiye katılımını sekteye uğratmaz; o özneye yalnızca imgesel bir ihlal sağlar. Aslında öznenin ideolojik olarak çağrılışında belirli bir nevroz oram zaruridir, çünkü ideoloji içindeki mevcut durumuyla ilgili öznenin kendisini aldatmasına mahal verir. Normal öznelerden farklı olarak nevrotikler ne kendi öznelliklerinin kapsamını kavrayabilirler ne de bu öznelliğin herhangi bir temelden yoksun olduğunu fark edebilirler. Kısmi bir nevroz olmadığında ya da arzu ve fantazi belirli bir ölçüde birbirine karışmadığında, özne bakışın travmatik gücünü tümüyle hissedebilir.

Freud'un normallik anlayışını işte bu nokta açıklığa kavuşturur. Freud'a göre normal özne, arzu evreniyle fantazi evreni (o içsel ve dışsal şeklinde tanımlar) arasındaki mutlak ayrımı sürdürür ve onlar arasındaki farkı görebilir. Bu varsayımsal normallik deneyiminde "içsel olan gerçekdışı olandan, sadece bir sunumdan ve öznel olandan ibarettir, gerçek olan ise oranın *dışında kalandır*".[8] Burada "normal", öznenin içsel ve dışsalı, arzu ve fantaziyi birbirine karıştırmamasını

8 Sigmund, Freud, "Negation," Strachey, *Standard Edition*, sayı 19, 1961, s. 237.

belirtir. Her halükarda, böylesi bir normallik imkânsızdır: Hiç kimse arzunun dünyasını (toplumsal gerçekliği) kimi fantazmatik yatırımlar yapmaksızın yaşayamaz. Buna karşın, katı bir psikanalitik tanımlamaya göre normallik bu gibi bir karışıklığa izin vermez, bu aynı zamanda psikanalizin asla normal bir özneyle karşılaşamayacağımızı fark etmesinin de nedenidir. Bir taraftan nevroz, diğer taraftan normallik arasında her zaman birbirlerine doğru bir kayma mevcuttur. Ne var ki normal öznelerin aksine nevrotikler mevcut durumları aynı açıklıkla göremezler. Nevrotikler arzu evreninde doyuma ulaşamadıklarından dolayı, fantazide onun yerini dolduracak bir doyumun peşine düşerler. Bu yüzden bir nevrotik için her deneyim, en azından fantazmatik bir imaya sahiptir. Ayrım çizgilerinin bulanıklaşması, nevrotiğin bakışın travmasını ehlileştirmesine izin verir, bundan dolayı bütünleşme sineması kendisini nevrozla aynı eksene getirir.

Psikanaliz, bütünleşme sinemasının tersine, özneyi tam da Freud'un kavramı tanımladığı manada normalleştirmeyi amaçlar. Psikanalitik süreç fantaziyi bertaraf etmeye çalışmaz, arzu ve fantazi evrenleri arasında öznenin bakışla karşılaşmasını sağlayacak ve fantazinin öznenin toplumsal gerçeklik deneyimini tamamlamasını önleyecek kesin bir ayrımı oluşturmaya uğraşır. Psikanaliz özneleri bakışla özdeşleşebilecekleri ve böylece ideolojinin başarısızlığını tamamen görebilecekleri bir noktaya getirir. Demek ki, Freud'un anladığı şekildeki normallik, ideolojinin işleyişi için bir tehdit oluşturmaktadır. Freud'un normal özneleri, bakışı ideolojinin temelindeki başarısızlık olarak deneyimler ve fantazinin bu başarısızlığı telafi etmeye çalıştığı noktayı görürler.[9] Halbuki, diğer özneler bu fantazmatik telafi-

9 Şayet psikanalizin normalleştirici etkisini tam da bu şekilde anlarsak, Freud'a sol kanattan gelen eleştirilerin hedeflerini tutturamadıklarını görebiliriz. Freud psikanalizi konformizmin yaygınlık kazanmasına katkıda bulunmak için tasavvur etmez, psikanalizin çoğu zaman bu yönde (özellikle Birleşik Devletler'de) suiistimal edilmiş olması, bu gerçeği değiştirmez. Freud'un amaçladığı normal özne, fantazi alanındaki dünyayı değil, gerçekteki dünyayı değiştirebilen ve ona karşı gelebilen öznedir.

yi deneyimlerken, bunun ideolojik bir başarısızlığa gönderimde bulunduğunu fark etmezler. Bütünleşme sineması bu ideolojik öznellik biçimini besler. Bu filmlerde fantazinin ideolojinin boşluklarını doldurduğu ve onun adına idareyi devraldığı noktayı göremeyiz ve sonuç olarak ideolojik yapıda herhangi bir eksiklik emaresiyle karşılaşmayız.

Fantazinin ideolojiye bir takviye olarak işleyebilmesi, onun ancak görünmez kalmasına bağlıdır. Spike Lee gibi yönetmenler tarafından geliştirilen fantazi sineması, fantazinin bizim üzerimizdeki gücünü bu nedenle sarsar: Lee fantaziyi ifşa ederek, onu içinde işlediği belirsizlikten kurtarır. Oysa fantazi ve arzuyu bütünleştiren filmler, fantazinin gizli ideolojik işleyişini devam ettirirler. Bu anlamda bütünleşme sineması, fantazinin toplumsal gerçekliğimizdeki boşlukları sessizce doldurduğu ve deneyimlerimize tutarlı bir görünüm kazandırdığı gündelik yaşantımızı desteklemekte ve onu yeniden üretmektedir. Aslında deneyimlerimizin tutarlılığı, fantazinin bu deneyimleri bize fark ettirmeden desteklemesine bağlıdır. Bütünleşme sineması, fantazinin yaşantımızdaki rolünü daha da gizlemeye çalışır ve böylelikle yaşantımızda tutarlılık duygusunu güçlendirir.

Bütünleşme sinemasındaki filmlerin temel özelliği, onların tutarlılıklarıdır. Bu filmler izleyicinin deneyimini, sık sık kullandıkları çekim ölçekleriyle, mizansenle, ses kullanımı ve kurguyla kesintiye uğratırlar, ama bu kesintiler her zaman bunları bertaraf etmeyi vaat eden anlatısal ve biçimsel bir yörüngede ortaya çıkarlar. Bu durum, hiçbir şeyin eksik ve dışarıda bırakılmadığı bir deneyim üretir. Üstelik bu deneyim izleyicileri benzer bir çözümün gerçek yaşamda görünen tutarsızlıklar için de geçerli olacağına inandırır. Böylelikle bütünleşme sineması öznelerin ideolojinin çelişkileriyle birlikte, onları çelişki olarak hissetmeden yaşamalarına yardımcı olur. Bu sinema bize gerçekte varolmayan bir tutarlılığı görmeyi ve hissetmeyi öğretir. İdeoloji fantaziye böyle bir zorunlu ilave olarak ihtiyaç

duyar. Fantazi olmadığında, ideolojinin çelişkileriyle yüz yüze kalabilir, tutarlı bir kimliği ya da kendimize ait gerçeklik duygusunu sürdürmenin yollarını bulamayabiliriz.

Görsel alanımızı lekeleyen ve görüşümüzü bozan bir nesne olan bakış, bütünleşme sinemasında temsil ve anlam dünyamızda sabitlenebilecek sıradan bir nesneye dönüşür. Sinema fantazinin bakışı ehlileştirmesini sürdürürek, travmadan kaçmanın ideolojiye başvurmakla olanaklı olduğuna bizi inandırır. Bütünleşme sineması açısından, travma kendi sinemasal evrenindedir, fakat bu travmanın çözümü için her zaman bir yol bulunabilir. Bir travmaya çözüm bulabildiğimizde, travmanın bizi ideolojiye gömülmüşlüğümüzden çıkartıp sarsabilen etkisi kaybolur.

17. Kuramsal Başkaldırı

1960'lı yılların sonunda ve 1970'lerde beliren geleneksel Lacancı sinema kuramı –her ne kadar teorisyenler tarafından bu şekilde dile getirilmemiş olsa da– bütünleşme sinemasının klasik Hollywood sinemasındaki egemenliğine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu sinema kuramı, her şeyden önce popüler sinemadaki ayrıcalıklı temsil kiplerini hedef alan politik bir kuramdır. Bu kurama göre, ideoloji ve sinemasal temsil arasındaki suç ortaklığı, teorinin hâkim sinemasal temsillere karşı durduğu ve onları yapıbozuma uğrattığı neredeyse tamamen olumsuzlayıcı bir rolü üstlenmesini gerektirir. Geleneksel Lacancı sinema kuramcılarının çoğuna göre kuramın görevi, popüler sinemanın neyi örtbas ettiğini açığa çıkarmakla ilgilidir.

Bu kuram sinemayı (özellikle de klasik Hollywood sinemasını) fantazinin mistifiye edici tertibi açısından eleştirir.[10] Bu

10 Giriş bölümünde de belirttiğim gibi, geleneksel Lacancı sinema kuramının eleştirel saldırılarındaki sorun, sinemanın fantazmatik boyutuna koşulsuz bir husumetle yaklaşmalarıdır. Fantazinin özgül bir tesisi olarak adlandırdığım bütünleşme sinemasını fantazinin sinemasal tertibini göz ardı etmeden, onunla birlikte sorgulayabiliriz.

sava göre, klasik Hollywood sineması izleyicileri sinemadaki ve genel olarak toplumdaki konumları hakkında aldatmak için fantaziyi kullandığından dolayı ideolojik olarak iş görür. Bilhassa Jean-Louis Baudry'ye göre sinemanın "açık ideolojik etkisi bir özne fantazmasının yaratılmasını"[11] içermesidir. Bu eleştiri, fantaziyle yüklenmiş bir sinemanın fantaziyi üreten toplumsal yapıları nasıl saklamaya çalıştığına odaklanır. Laura Mulvey'in de işaret ettiği gibi " beyazperdenin fantezi dünyası, *gerçekte*, onu üreten yasaya tabiidir."[12] Sinemasal fantazi izleyici için bir özgürlük yanılsaması ve fail yaratır, izleyici kendisini bu fantaziye bağladığında, bilfiil içinde bulunduğu ideolojik sistemi görmeyi başaramaz. Baudry, Mulvey ve diğer geleneksel Lacancı sinema kuramcılarına göre bu durum sinemanın fantazmatik gücünün ürünüdür.

Sinema, Louis Althusser'in tanımladığı şekliyle ideolojik çağrılış sürecini aksettirdiği oranda bir tehlikeyi barındırır. Althusser'e göre ideoloji bireyleri özneler olarak çağırır ki, bu ideolojinin bireyleri kendi failliklerine inandırdığı ve onları eşzamanlı olarak toplumsal düzenin belirleyici gücüne karşı körleştirdiği anlamına gelir. Geleneksel Lacancı sinema kuramına göre, sinema devamlılık kurgusunu, güçlü ana ışığa dayalı aydınlatmayı, senkronize ses kuşağını kullanırken, ideolojik çağrılış anını yeniden üretmektedir. Yaygın olarak kullanılan bu film teknikleri, beyazperdedeki olayların izleyici tarafından kendi egemen bakışının nesneleri olarak görülmesini sağlar ve bu yolla onları aldatır. Sinemanın fantazmatik boyutu –izleyicilerin görme duyularını çarpıtma biçimi– onun ideolojik işleyişinde bir yapıtaşı haline gelir.

Bununla birlikte, geleneksel Lacancı sinema kuramma göre klasik Hollywood'la ilgili sorun, yalnızca onun fan-

11 Jean-Louis Baudry, *"Basic Effects of the Cinematographic Apparatus"*, *age*, s. 540.

12 Laura Mulvey, *"Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, *age*, s. 308.

tazmatik boyutuyla ilgili değildir, asıl sorun bu sinemasal konumun fantazi dünyasının toplumsal gerçeklikten ayırt edilebilmesine mani olmasıdır. Baudry'ye göre bu durumdan bizzat sinemasal aygıtın kendisi sorumludur. Onun belirttiği şekliyle; "sinematografik aygıt beraberinde yapay bir regresyon durumunu getirir" ve bu durum "nispi bir narsisizme doğru gerilemeyi, dahası gerçeklikle ilişkinin bir örtüleme olarak tanımlanabildiği ve bedenle dış dünya arasındaki ayrım çizgilerinin belli olmadığı bir gerçeklik biçimine geri dönmeyi"[13] gerektirir. Diğer bir ifadeyle, sinema içsel ve dışsal dünyayı (arzu ve fantaziyi) birbirine karıştırmaya eğilimlidir, filmi izlerken izleyicileri içsel ve dışsalı birbirinden etkin bir biçimde ayıramadıkları bir konumda bırakır. Bu anlamda geleneksel Lacancı sinema kurammm saldırısındaki hedef, bütünleşme sinemasının ta kendisidir. Bu sinema türü izleyiciyi ideolojinin dikişsizliğine inandırmak maksadıyla arzu ve fantazi arasındaki sınırların bulanıklaştırılmasına dayanır. Geleneksel Lacancı sinema kuramcıları bu dikişsizliğin yapay doğasına dikkat çekmek için büyük bir gayret gösterirler.

Bu sinema bizi daha da nevrotikleştirirken, bu süreçte fantazi evrenini toplumsal gerçekliğin dünyasından ayırabilme kabiliyetimizi yitiririz. Klasik Hollywood sineması fantaziyi, onun fantazmatik statüsünün belirtilerini maskeleyerek, sanki gerçekmiş gibi sunar. Sinemanın tehlikesi, geleneksel Lacancı sinema kuramının "gerçeklik etkisi" olarak tanımladığı özelliğinde yatar. Sinema bu etkiyi, izleyiciyle kurduğu ilişki aracılığıyla kendi üretim sürecini saklayarak yaratır. İzleyiciler filmi izledikleri sırada, filmin yapıntı varlığını görmezler. Tipik Hollywood sineması, filmin tüketim süreciyle onun

13 Jean Baudry, "*The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*", çev. Jean Andrews ve Bernard Augst, *Narrative, Apparatus, Ideology* içinde, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, New York, 1986, s. 313.

üretim sürecini birbirinden ayırmıştır.[14] İzleyicilerin dikkati tamamen beyazperde üzerindeki görüntülere vakfedildiğinden ve onları gerçek olarak kabul ettiklerinden dolayı, izleyiciler bu görüntülerin yaratıcısına– ya da yaratıcının ideolojik gündemine– kafa yormazlar. Aksine, görüntülerin sunulduğu biçim, ekran görüntülerinin izleyiciyi herhangi bir sorgulamaya mahal vermeksizin şekillendirmesine yol açar. Sinemasal deneyimden elde ettiğimiz haz, bu nedenle aldatıcı bir hazdır, çünkü bizi ideolojinin içine yerleştirir ve ideolojinin önerdiği hakikatleri sorgulama çabalarına karşı sessiz kalır.

Burada geleneksel Lacancı sinema kuramının hedefinin yine bütünleşme sineması olduğu netleşir. Bu sinema, ileride analizlerde göstermeye çalışacağımız gibi, sinemasal bakışın izleyicide doğurduğu sorgulama sürecini tıkama çabasındadır. Bütünleşme sinemasındaki filmler izleyicilerde doğan sorulara fantazmatik cevaplar verirler ki, bu cevaplar meraklı olmaktansa uysal özneler yaratan bir etkiye sahiptir. Bu filmler kendi biçimsel yapılarında boş alanlar bırakmayı reddederler, çünkü üretmeyi amaçladıkları doyum durumunu böylesi alanlar yerinden edecektir.

14 Daniel Dayan klasik Hollywood sinemasının dikiş (suture) kullanımı hakkındaki tartışmasında şöyle belirtir: "Film-söylemi kendisini yapımcısı olmayan bir yapım, kökeni olmayan bir söylem olarak sunar. Konuşur. Ama kim konuşmaktadır? Şeyler yalnızca kendileri adına konuşur ve elbette doğruyu söylerler. Klasik sinema kendisini ideolojinin vantroloğu olarak belirler." Daniel Dayan, *"The Tutor-Code of Classical Cinema"*, *Movies and Methods* içinde, ed. Bill Nichols, 1. Baskı, University of California Press, Berkeley, 1976, s. 451. Geleneksel Lacancı sinema kuramı fantazinin üretiminde oynadığı rol nedeniyle dikiş (suture) kavramı üzerinde çok fazla zaman harcamıştır. Açı-karşı açının teğelleyici etkisi, izleyicinin üretici aygıta yönelik kavrayışını ortadan kaldırır. İzleyici teğelleyen bir karşı açıdan evvel, çekim açısında üretici aygıtın işlediğini algılayabilmektedir. Jean-Pierre Oudart'ın ünlü makalesine göre, görüntüdeki ilk jouissance deneyiminin ardından, izleyici çerçevelemeyi keşfetmektedir. Kamera tarafından saklanan, görmediği o alanı aniden duyumsar ve geriye dönük olarak böylesi bir çerçevelemenin niçin kullanıldığını merak eder. Jean-Pierre Oudart, *"Cinema and Suture"*, *Screen* 18, 1977-1978, s. 41. İzleyici bir anlığına üretim sürecinin farkına varır, fakat dikişin etkisiyle bu farkındalık, karşı açının sağladığı kapanma hissindeki fantazmatik hazda hemen çözünür.

18. Bütünleşme Sinemasının Politikası

Hiçbir toplumsal düzen –hatta en otoriter olanı bile– ideolojik yapıda içine *objet petit a* formlarının yerleştirildiği boşlukları bertaraf edemez. Aslına bakılırsa, hiçbir düzen bu boşlukları saf dışı bırakmayı istemeyebilir. İdeolojik yapıdaki boş alanlar bu yapının kırılganlığına (ve bundan dolayı onun potansiyel değişimine, hatta çöküşüne) delalet etseler de, aynı zamanda toplumsal düzende öznenin arzusuna güç vermeye yararlar. Örneğin modern kapitalist ideoloji öznelere kesintisiz bir mutluluk hakkına sahip olduklarını söyler, ama kapitalist üretim tarzı öznelerin daimi doyumsuzluğu temelinde işler. Her toplumsal düzenin özünde benzer bir paradoks yatar ve bu paradoks muhalif, hatta devrimci hareketlerin yükselişine imkân sağlar. Toplumsal bir düzen kendisini idame ettirmek için ihtiyaç duyduğu arzulayan ve üreten özneleri, ideolojiyi devirme ihtimali olan bu boşluklar olmaksızın meydana çıkaramaz.

İdeoloji özneyi eşzamanlı olarak arzu duyma ve tatmin olma konumunda tutmak için, aynı anda hem arzudan hem de fantaziden yararlanır. Fantazi dünyadan olduğu haliyle tatmin olmayı sağlarken, arzu özneleri dünyayı değiştirmeye çalışmaları için güdülendirir. Arzu, öznenin dünyayı sorgulama ve onunla mücadele etme biçimidir, fantazi ise tatminkâr bir cevap bulma yoludur. Bu anlamda arzu ve fantazi birbirine karşıt kuvvetlerdir, ancak ideolojik istikrarın kendisini daimi bir dengede tutmak için onları bir arada kullanması gerekir. Şayet özneler çok fazla arzularlarsa, kendilerini ezen toplumsal bir düzene karşı isyan edeceklerdir. Eğer çok fazla fantazi kurarlarsa, bu düzenin idamesini verimli bir şekilde yüklenmeleri zorlaşacaktır. Bu nedenle fantazi ve arzu sinemalarının marjinallikleri, ideolojinin normal işleyişini sekteye uğratacak bir tehdit barındırır. İdeolojik işleyiş arzunun doyumsuzluğu ile fantazinin sunduğu imgesel tatmin arasındaki dengenin sürdürülmesine bağlıdır. Bir film bu yönelimlerinden birine fazlasıyla meylederse bu dengeyi bozar ve izleyicinin ideolo-

jinin yetersizliğiyle karşılaşmasına yol açar. Bütünleşme sineması arzu ve fantazi arasındaki dengeyi sürdürür ve bu durum onun ideolojik bir şekilde işlemesine neden olur.[15]

Bütünleşme sineması genelde bir namevcudiyet (Öteki'deki eksik) olarak bakışla başlangıç yapar ve ardından namevcudiyetin mevcuda dönüştüğünü (eksiğin giderilme sürecini) gösterir. Bu şekildeki bakış ne imkânsız ne de aşırı bir nesnedir, fakat Steven Spielberg'in bütünleşme sinemasını örnekleyen *Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark, 1981) filminin sonunda Ahid Sandığı'na mevcutluk kazandırmasında olduğu gibi, arzunun nesne-nedeninin mevcut bir arzu nesnesine dönüşümüdür. Indiana Jones (Harrsion Ford) sonuçta kutsal sandığa sahip olamaz, ama film her şeye rağmen sandığın namevcut bir nesneden mevcut bir nesneye dönüşümünü gösterir. Bu büyük dönüşüm Öteki'deki imkânsızlık noktasını bertaraf eder ve eksiksiz bir Öteki imgesi yaratır. Bu sinema Öteki'deki eksiği tamir ederek, öznenin radikal özgürlük kaynağını örtbas etmiş olur. Özne, Öteki eksik olduğundan ve onun kendisine bir temel teşkil etmediğinden dolayı özgürdür. Oysa bütünleşme sineması öznenin bu eksiksiz Öteki imgesi içinde kendi kimliğine bir dayanak bulmasını sağlar. Bu dayanak özneye bir güvenlik duygusu verir, ama özne bu hissin bedelini kendi özgürlüğüyle öder. Özne Öteki'nin belirleyici –bu sinema türü içinde ortadan kaldırılan– eksiği temelinde özgürlüğe sahip olur.

Bütünleşme sineması bakışın ortaya çıktığı simgesel düzen içinde namevcudiyetle karşılaşmamıza izin verir, ancak bu namevcudiyeti ontolojik değil, ampirik olarak sunar. Diğer bir deyişle namevcudiyet, artık bizim onu doldurmayı

15 Lacancı kültür kuramcıları fantaziyi ideolojik manipülasyonla, arzuyu da bu manipülasyona verilen etik bir karşı koyuşla birleştirmeye meyletseler de, ne arzu ne de fantazi kendi içlerinde ideolojik bir değer taşır. Ne var ki, fantazi öznenin ideolojiye itiraz edebileceği topolojiyi kolaylıkla sağlayabilir. Mesele bu yüzden arzu ve fantazi arasında bir seçimde bulunmak değil, fakat onlar arasındaki kesişme noktalarına dikkat etmektir.

tahayyül edemediğimiz bir yokluk değildir. Burada arzunun imkânsız nesnesi söz konusu değildir, her nesne olanaklı bir nesnedir. Bütünleşme sinemasındaki Öteki de eksik olabilmesine eksiktir, ama bir tamamlanmışlık duygusu temin etmek için her zaman eksiksiz bir Öteki olarak ortaya çıkar. Eksiksiz Öteki'nin dünyası –bakışın ortadan kaybolmasının sonucunda– her şeyin Öteki tarafından denetlendiği ve edimci vasfının özneden ziyade Öteki'ye ait olduğu bir dünyadır.

Bütünleşme sinemasına özgü bu mantığa göre, şayet arzunun imkânsız bir nesne-nedeni yoksa ve yalnızca olanaklı nesneler silsilesi varsa, o halde bu nesneden zevk alamamamızın bir nedeni olmalıdır. Bu sinema *objet petit a*'nın imkânsız statüsünü reddederek, sinemasal deneyimin ön planına öznenin zevk almadaki başarısızlığını yerleştirir ve çoğunlukla bu başarısızlıktan başka bir faili sorumlu tutar. Örneğin, *Kutsal Hazine Avcıları*'na geri dönersek, film bunu tasvir etmek için önce Nazileri, ardından da kutsal sandığı ele geçiren ve onun somutlaştırdığı zevki kendine saklayan Amerikan hükümetini gösterir. Filmin sonundaki görüntü (kutsal sandık Amerikan hükümetine ait bilinmeyen bir depoda binlerce başka sandığın arasında saklanmaktadır) Amerikan hükümetinin imkânsız nesnenin sırrını bildiğini ve onu bize karşı koruyacağını öne sürmektedir. Ancak filmdeki eksiksiz Öteki düşüncesi çok daha derinlerde yatar: Filmde Öteki'nin gerçek bir Öteki'si, kutsal sandığın halen canlı olan gücü tarafından ispatlanan Tanrı'dır.

Kutsal sandık, Tanrı'yı diğer dinsel ikonalarda olduğu gibi sadece onun yokluğunda kavramaz, bilakis onun varlığını bu dünya içinde somutlaştırır (ki sandığın kendisine bakan herkesi öldürmesinin nedeni budur). Tanrı'yı bu şekilde nitelendiren film, sunduğu sahnelerin altında Tanrı'nın kutsal sandığa (ayrıcalıklı bir imkânsız nesneye) gerçekten ulaşabilmeye muktedir gizli bir güç olduğunu ima eder. *Kutsal Hazine Avcıları*, imkânsız nesneyi olanaklı bir nesneye dö-

nüştürerek, bizi mutlak zevkin varolduğuna, bazı faillerin ona ulaşıp onu yönlendirme becerisine sahip olduğuna ikna etmeye çalışır.

Bütünleşme sineması arzunun fantazmatik çözülüşü yoluyla bize olanaklıymış gibi duran bir mutlak zevk görüntüsü sunar. Eğer bu zevkten yoksunsak (ki bu yoksunluk kaçınılmazdır), bu sinema kendi eksikliğimize dair bir izahat getirir: Zevki bizden çalmaktan ya da en azından bizi ondan alıkoymaktan sorumlu olan gizli bir fail mevcuttur. Tıpkı *Kutsal Hazine Avcıları*'nda olduğu gibi bu fail tanımlanmamış olsa bile, film bakışı ne zaman gizlese, aslında bu faili üstü kapalı olarak sunmaktadır. Mevcut bir yokluk ve aşırılık olarak travmatik bakış, bize Öteki'nin eksik olduğunun, doyuma ulaşmış ve tamamen aydınlanmış bir Öteki'nin olamayacağının teminatını verir. Fakat bu eksik bakış olmadığında görünmez kalır ve onun yerinde eksiksiz bir Öteki su yüzüne çıkar. Bu yüzden, izleyiciler bütünleşme sinemasından her zaman aldatılmışlık hissiyle olmasa da, kendilerini Öteki'nin sahip olduklarından mahrum bırakılmış duygusuyla ayrılırlar.

Bütünleşme sineması öznelerde bu Öteki görüşünü oluşturmaya çalışarak, simgesel otoritenin öznenin radikal özgürlüğünün karşısında istikrar kazanmasına katkıda bulunur. Bütünleşme sinemasının izleyicileri, takip edilecek bir otorite ararlar, çünkü –bir yerlerde– imkânsız nesneye ulaşıp ona hâkim olabilecek bir otoritenin olduğuna inanırlar. Bütünleşme sineması özneleri imkânsız nesnenin yerine olanaklı bir nesnenin geçtiğini düşündürdüğü oranda özgürlüklerinden alıkoymaktadır.

19. Ron Howard'ın Sıradan Sineması

Bütünleşme sineması, fantazinin intikaliyle, izleyicide imkânsız olanla yüz yüze gelme umudu doğurur. İzleyicinin bu konuda önüne geçilemeyen iyimserliği, bu sinemanın çekiciliğinin temel kaynaklarından biridir. İzleyiciler beklenti

içinde olmaya heveslidirler, zira beklenti yalnızca arzunun yoluna mahkûm olunmadığını, arzunun doyumsuzluğunun ötesinde de bir şeylerin olduğunu ima eder. Umut özneleri bu yolla teselli ediyorsa, yararlı ya da en azından zararsız görünür. Peki tehlike nerede yatar? Nietzsche niçin "doğrusu istenirse umut... tüm kötülüklerin en kötüsüdür"[16] iddiasında bulunmaktadır? Umutla ilgili sorun, ideolojinin emirlerine itaati haklı göstermesidir. İdeolojiye şimdiki zamanda yoksun kaldığımız zevke gelecekte ulaşabileceğimiz umuduyla teslim oluruz.

İdeoloji kendi kontrolünü öznelerde yarattığı ve aslında öznelerin hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği beklentiler temelinde sürdürür. Arzumuzun gerçekleşmesine yönelik tüm umutlar beyhudedir, çünkü arzunun etrafında döndüğü imkânsız nesneye şimdi ya da gelecekte ulaşmamız mümkün değildir. Hatta eksiksiz bir gelecek tasavvur ettikleri ölçüde devrimci ya da ütopik beklentiler dahi, bizi nesnenin imkânsız statüsüne ilişkin aldatırlar.[17] Umudu reddetmek, mevcut koşulların sessiz kabulünü ima etmez. Bu inkâr, aslında politik mücadele için temel teşkil eder. Farklı bir gelecek ihtimaline itimat etmektense, mevcut durumu dönüştürmeye uğraşabiliriz. Saf arzunun yoluna sadık kalan özneler, hiçbir itaat ya da beklentinin imkânsız nesneyi onlara temin edemeyeceğinin farkındadırlar. Bunun tersine umut eden özne itaat etmeye ve beklemeye devam eder ve bu nedenle ideolojik bütünleşme sineması, umut doğuran filmlere bu denli odaklanır.

---

16 Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, çev. R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, New York, 1986, s. 45.

17 Hatta ütopyacılığa genellikle karşı çıkan Marx, komünist toplumun " insan ile doğa ve insanla insan arasındaki çatışkının hakiki çözümü" olduğunu ilan ettiğinde, bu yönde hareket eder. Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, çev. Martin Milligan, International Publishers, New York, 1964, s. 135. Bu kendisiyle uzlaşan gelecekteki toplum imgesi bu fantazinin gücünü tasdikler, zira onun gücü toplumsal antagonizmaları açığa çıkarmaya adanmış bir düşünürün yapıtında, tam da fantazinin bu antagonizmayı gizlediği noktalarda belirir.

Ron Howard sineması, her şeyden önce umut doludur. Onun filmleri fantazi ve arzu alanlarının birlikteliklerinin imkânsız nesneyi bertaraf edişini gösterir ve imkânsız nesnenin yerinde ulaşılabilir bir arzu nesnesi tesis ederler. Tipik bir Howard filminde önce arzunun imkânsız nesne-nedeni ile karşılaşır ve ardından filmin gidişatında imkânsız olanın fiilen üstesinden gelinebilecek bir şey olduğunu keşfederiz. Howard bize arzumuzu gerçekleştirebileceğimizi, arzumuzu doyuma ulaştıran bir nesneye sahip olabileceğimizi ya da en azından böyle bir nesnenin varolabildiğini gösterir. Howard filmleri fantazinin en temel işlevini (namevcudiyeti mevcuda dönüştürmek) yerine getirerek, bütünleşme sinemasının genel bir tezahürünü oluştururlar.

Denizkızı (Splash, 1984) imkânsız bir nesne olarak denizkızı Madison'un (Daryl Hannah) daha sonra ulaşılabilir bir arzu nesnesine dönüşümünü anlatır, *Koza* (Cocoon, 1985) üç yaşlı adamın ölüme karşı koyuşlarını ve ardından uzaylı bir uygarlığa katılarak ölümü aşmalarını gösterir, *Fidye* (Ransom, 1996) Tom Mullen'ın (Mel Gibson) fidye vermeyi kabul ettikten sonra dahi kaçırılan çocuğunu öldürmeye kararlı olan adamların elinden oğlunu kurtarışını anlatır; ve *Akıl Oyunları* (A Beautiful Mind, 2001) psikozla yüzleşen ve aklıyla ona galip gelen John Nash'in hikâyesini (Russell Crowe) sunar. Bu filmlerin hepsi de, sonuçta imkânsız nesnenin olanaklı olduğunu keşfettiğimizde hissedilecek olan zevki en yüksek seviyeye çıkarmak için, önce kahramanın arzusunu güdüleyen nesnenin imkânsızlığına vurgu yaparak başlarlar. Bu yörüngeyi takip eden filmler dikişsiz bir ideoloji imgesi yaratır ve izleyicileri ideolojinin vaat ettiği ödüllere bağlamaya çalışırlar.[18]

18 Belirli bir bağlamda, Howard'un estetiği ile Welles'in estetiği arasında biçimsel benzerlikler bulunur. Her iki yönetmen de başlangıçta imkânsız nesnenin görsel alana direnç gösterdiğini belirttikten sonra, bu nesneye maddiyat kazandırırlar. Peki, o zaman Howard bütünleşme sinemasına bağlıyken, Welles neden oraya ait değildir? Fark, bu iki yönetmenin imkânsız ../..

Koza filmi Ben Luckett (Wilford Brimley), Art Selwyn (Don Ameche) ve Joe Finley (Hume Cronyn) adlı karakterlerin yaşlılık sürecinin bir getirisi olarak hissetikleri doyumsuzluğa vurgu yaparak başlar. Etraflarını başka yaşlı insanların sardığı bir huzurevinde yaşayan bu üç ihtiyar yaşamlarının sonuna geldiklerini, ölüme yakın olduklarını hissetmektedirler. Bu hissiyat onları tanıtan ilk sekansta ortaya çıkar; Ben ve Art başka bir huzurevi sakininin ölümüne tanıklık ederler. Howard bu sahnede bakışı kurulu bir namevcudiyet olarak belirler. İki adam arkadaşlarının ölümünü izlerken, bakışla, görünür alanın kendilerini kapsadığı noktayı görebildikleri kadarıyla karşılaşırlar: Bu ölüm sahnesine bakarlarken, aslen kendi yaklaşan ölümlerini görmektedirler. Howard bu sahneyi, ismi bilinmeyen huzurevi sakininin ölümünü izleyici açısından da bakış konumuna getirerek çeker.

Sahne, uzakta endişeli yüzlerle beklemekte olan Ben ve Art'ın çekimiyle başlar. Onu izleyen genel çekim doktorlar ve hemşirelerin huzurevindeki hastayı hayata döndürmek için giriştikleri hummalı çalışmayı gösterir. Bu çekim kısa sürer ve film hızla yine Ben ve Art'ın çekimine döner. Kamera karakterlerin üzerinde sabitlendiği sırada, Ben ve Art yürümeye başlar ve o anda doktorun huzurevi sakininin ölümünü anons ettiğini duyarız. Howard bu çekim dizisiyle ve ölüm anonsunu zamanlamasıyla huzurevi sakininin ölümünün kesinliğine işaret eder. Bakış, Ben ve Art'ın (ve izleyicinin) objektif seyirciler oldukları noktada değil, onların gördüklerinde içerildiği noktadadır. Sözlü bildiri görsel imgede iz bırakır ve bu görüntüde mevcut bir yokluk olarak işler. Bu

../. nesneyi ele alış biçimlerinden kaynaklanır. Bu nesne Welles'in filmlerinde maddileşirken (örneğin son sahnede ortaya çıkan kızak), anlamlandırmanın başarısından çok başarısızlığını temsil eder. Howard'ın filmlerinde ortaya çıkan imkânsızlık ise, filmsel evrenin içine anlam katan ve filmin kurduğu anlamlandırıcı yapıyı tamamlayan bir etkiye sahiptir. Filmsel evren imkânsızın üstesinden geldikten sonra bir anlam kazanır. Bunun aksine Welles için imkânsız nesne her zaman anlamın tökezlediği bir ayak bağı gibidir.

sahnede namevcut nesne olarak ölümün varlığı, Ben ve Art'a varlıklarının hakikatini gösterir. Ölüm, arzunun karşısındaki kaçılamayacak bir engeldir ve arzuyu canlı tutan da yine odur.

Bu ölümle karşılaşma sahnesinin hemen ardından, Ben ve Art sık sık gizlice yüzdükleri havuzun bulunduğu metruk komşu konağa doğru ilerlerler ve o sırada aralarına Joe katılır. Ben Joe'ya doktordaki randevusunun sonuçlarını sorar ve Joe hastalığının ağırlaştığı izlenimi veren kaçamak bir cevapla soruyu savuşturur. Konuşmasını hastalığının ölümcül doğasını üstü kapalı doğrulayan bir ifadeyle, "doktorlar her şeyi bilemez" diyerek sonlandırır. Bir önceki sahnede olduğu gibi burada da ölüm –bir ima şeklinde– namevcut bir varlık olarak işlemektedir. Joe öleceğini bilir, ama bu gerçeği kavramsal evrenine kolayca taşıyamaz. Film bu iki sahne aracılığıyla bakışın namevcudiyetinin özneyi doyumsuz bıraktığı, öznelerin kendi faniliklerinin darbesini üzerlerinde hissettikleri bir arzu dünyası kurar. Ben, Art ve Joe onlara adım adım yaklaşan ölümleriyle yüzleşmekten kaçınırlar, fakat ölümün ürettiği bu doyumsuzluk hissi her şeye rağmen onların yaşantılarını şekillendirir. Onlarla birlikte izleyiciler de ölümün ve yaşlılık sürecinin getirdiği eksikliği hissederler.

Film başlangıçta Ben, Art ve Joe'nun doyumsuz özneler olarak varoldukları bir arzu dünyası kurar. Burada onların arzusu imkânsız bir nesne etrafında dönmektedir, çünkü ölümden kaçamayacak ya da yaşlanmanın etkilerini yok edemeyeceklerdir. Fakat ardından film bu üç adamın imkânsızlıkla başarılı bir şekilde ilişkilendikleri bir fantazi senaryosu inşa eder. İnsan kılığında gizlenen uzaylılar o metruk konağı ve uzaylı dostlarının dünyaya bir önceki ziyaretlerinde bıraktıkları kozaları için bir kuluçkahane olarak havuzu kiraladıklarında, fantazi senaryosu devreye girer. Uzaylıların bıraktıkları kozalardan dolayı yüzme havuzunda bir yaşam enerjisi ortaya çıkmış ve bu yüzden havuz şifalı

güçler kazanmıştır. Ben, Art ve Joe uzaylıların havuza kozalarını bırakmasının ardından orada ilk kez yüzdüklerinde havuz onları gençleştirir. Howard bu gençleşmeyi fantazmatik bir montaj sekansıyla gösterir. Ses kuşağında vurgusuz tempolu bir müzik duyulurken, havuza coşkulu bir şekilde dalan bu üç adamın yavaşlatılmış (slow-motion) görüntülerini izleriz. Yaşamsallığın bu tasviri, onların arzularını çözmek için bir yol bulduklaını beyan eder. Böylelikle film arzulayan öznenin eksiğine fiili bir çözüm bulabileceğini göstererek, arzulayan özneye fantazmatik bir ilave katar.

İmkânsızlıktan olanaklılığa yapılan bu dönüş, üç adamın sonraki davranışlarında kendisini çok daha belli eder. Ben, Art ve Joe bu enerji verici havuzda yüzdükten sonra cinsel güçlerini yeniden kazanırlar. Huzurevine geri dönerlerken, hepsi de ereksiyon olduklarını fark ederler ve o gece beraber oldukları kadınlarla cinsel ilişkide bulunurlar. Asıl sürpriz, partnerlerinin bunun her zamanki birleşmelerden daha farklı olduğunu dile getirmeleridir. Daha sonra Joe doktorundan kanser hastalığının tamamen gerilediğini öğrenir ve Ben daha önce ehliyet sınavında başarısız olmasına neden olan göz testinden geçer. Bu üç adam sevgililerine yaşam enerjisi veren havuzu gösterdikten sonra, film hepsini dans ederken ve gençliğe mahsus enerjiyi sergilerlerken gösterir. Filmin sonunda bu üç adam arkalarında sevgililerini ve huzurevindeki dostlarını bırakarak, ölümün ve yaşlanmanın olmadığı bir hayata doğru uzay gemisi ile ayrılırlar. Film bu sonla birlikte bize başlangıçta kurduğu arzuya mükemmelen uyan bir fantazi sunar. Fantazinin bu şekildeki kullanımı, arzulayan öznenin imkânsızlık durumunu maskeler ve namevcudiyeti ideolojinin yapısı içinde görünmez kılar. *Koza* bizi ölümün ve yaşlılığın travmasından kurtaran bir fantazi üretir, fakat bu fantazi aynı zamanda ideoloji içindeki konumumuzu da sağlamlaştırmaya çalışır. Filmin bu boyutu son sahnede daha fazla göze çarpar.

Howard filmini uzaylıların ihtiyarlarla birlikte dünyadan ayrılışlarını göstererek bitirmez, bunun yerine jenerik safhasına ek bir sahne koyar. Bu üç kafadar için düzenlenen cenazeyi gösteren ek sahne, filmin belki de en önemli sahnesidir, çünkü fantazi evreniyle arzu evreni arasındaki bağlantıyı vurgular. Cenaze merasimini yöneten rahip yas içindeki kalabalığa şöyle seslenir: "Korkmayın. Sevdikleriniz artık güvende. Onlar hayatın daha üst bir mertebesine eriştiler, bu bizim bildiğimiz bir hayat değil, fakat sonsuza uzanan ruhani bir yaşam. Sevdikleriniz emin ellerde –şimdi ve sonsuza dek". Rahip burada fantazmatik bir teselli sunan o bulutsu cennetin bilindik tasvirini yapmaktadır. Onlar yitirdikleri topluluk üyelerini yeniden göremeyeceklerse de, en azından sevdiklerinin artık daha iyi bir yerde olduğunu hayal edebileceklerdir.

Ancak *Koza* bu bilindik teselliye yeni bir sürpriz dönüş ekler: Rahip şüphesiz bir cennet tanımı yaptığını düşünürken, gayriihtiyari olarak, bu üç adamın gerçek yaşamından bahsetmektedir. Görüntüde onları bir daha göremeyecek olsak da, rahibin sözlerinin kasıtsız ironisinde bu üç adamın mevcut koşullarıyla karşılaşırız. Topluluğun kayıp üyeleri burada, görüntüdeki namevcudiyetlerinde mevcutturlar. Filmin sonu bu nedenle *Yurttaş Kane*'in tam tersidir: Welles için nesne mevcut olduğunda bile namevcut kalır, oysa Howard için nesne namevcut olduğunda dahi mevcudiyetini korur. *Koza* bizden görsel alandaki namevcudiyetin saklı bir mevcutluğu gizlediğini görmemizi talep eder.

Film izleyiciye fantazinin alanının arzunun evreninden ayrı olmadığını gösterir; ikisi arasında radikal bir ayrım yoktur. Böyle bir ayrımın olmaması, fantazinin arzunun evrenine sinsice sızmasına neden olur. Sonuçta özne arzunun doyumsuzluğunu hissetmeye devam eder, ama bu doyumsuzluk artık onun için belirleyici değildir. Bunun yerine doyumsuzluk ampirik, üstesinden gelinebilecek bir engel haline gel-

miştir. Howard'ın filmlerinde arzu evrenini üreten imkânsız nesne ortadan kaybolmuştur ve onun yerinde elde edilebilir bir arzu nesnesi belirmektedir; bu dönüşüm öznenin ideolojinin tahakkümünü fark edebilmesini büyük ölçüde baltalar.

Akıl Oyunları başta Howard sinemasındaki bir kırılma noktası gibi görünür. Film bakışı ve bakışın tahrip edici gücünü gizlemek yerine, izleyiciyi filmdeki temsil alanının görme biçimimiz (ana karakter John Nash ile aynı bakış açısını paylaşırız) tarafından nasıl çarpıtıldığıyla yüzleştirir. Film neredeyse tam ortasında, ilk yarıda izlediklerimizin (Nash'in çok gizli hükümet görevinin, cana yakın oda arkadaşının, onun yeğeninin) Nash'in sanrısından başka bir şey olmadığını gösterir. *Akıl Oyunları*, David Fincher'in *Dövüş Klübü*'nde (Fight Club, 1999) yaptığı gibi, bizden John Nash'in sanrısal fantazi yapısının sinemasal evrenimizi nasıl şekillendirdiğini fark etmemizi ister. Filmde gerçekliğe bakış açımız, tıpkı John'unki gibi lekelenmiştir. Sinemasal evrenin yalnızca orada gördüklerimizden ibaret olmadığını anlarız; aksine film bakışımızı görsel alanı çarpıtan nesne-bakış formunda içermektedir. *Akıl Oyunları* bakışı görsel alandaki bir çarpıklık olarak betimleyerek, bizi John Nash'le birlikte arzulayan özne konumuna yerleştirir. Ancak film hızla arzuya fantazmatik bir rahatlama sağlar.[19]

John Nash ilaç tedavisini kabul ettikten ve hastalığının farkına vardıktan sonra, arzu deneyimine eşlik eden antagonizmaya katlanmak zorunda kalır. Arzu imkânsız nesneyle ilişkili olduğu için arzunun öznesi her zaman bu antagonizmayla karşı karşıya kalacaktır. Özne antagonist seçeneklerle

19 *Akıl Oyunları* ve *Dövüş Klübü* arasındaki karşıtlık, bu filmlerin yapılarındaki benzerlik göz önünde tutulduğunda yol göstericidir. *Akıl Oyunları*'nda John sanrılarını kontrol altına almadan önce onlarla beraber uyumlu bir şekilde yaşarken, *Dövüş Klübü* böylesine huzurlu bir birlikte-varoluşun imkânsız olduğunu gösterir. Anlatıcı (Edward Norton) bu sanrılardan kurtulmak için kendini vurmak zorunda kalır. *Dövüş Klübü*'nde sanrının bıraktığı leke, *Akıl Oyunları*'nda mevcut olmayan bir travmatikliğe sahiptir.

yüz yüze kaldığında, sadece birinden birini seçmekle kalmaz: her seçim arzuyu çözmekte yetersiz kalacaktır. Keza John da imkânsız bir seçimle baş başa kalmıştır: ya ilaç tedavisine devam edecek ve dehasından yoksun kalacak ya da ilaçları bırakıp yeniden sanrı durumuna dönecektir. Bu seçimin imkânsız doğası, arzulayan özne için kökensel bir problemdir.

Oysa film John'u –ya da izleyicileri– arzulayan özne konumunda bırakmayı beceremez. Düşüncesindeki bulanıklıktan mustarip olan John ilaç tedavisini bırakır ve bunun sonuçları tam bir felaket olur. Üniversitedeki varolmayan oda arkadaşına yeniden inanmaya başlayan John, kendisini izleyen oda arkadaşı yüzünden küvetteki küçük oğlunun neredeyse boğulmasına sebep olur. Alicia (Jennifer Connelly) John'un hastalığının kendisi ve çocuğu için oluşturduğu tehlikeyle yaşamaya devam edemeyeceğinden, oğlunu hızla arabaya bindirir ve arabayla oradan uzaklaşmaya başlar. Alicia arabayı kullanırken, film John'un bir anlığına arabanın önünde belirdiğini gösterir. Onun görüntüdeki bu ani belirişi, burada John'u tehditkâr bir figür olarak tanımlar– bu sahnenin hemen öncesinde John neredeyse oğlunun boğulmasına neden olmuştur. Fakat film bunu hızla tersine döndürür: John ilk adım olarak tedaviyi kabul eder. John Alicia'ya şöyle der: "Marcy hiç büyümüyor, o yüzden gerçek olamaz. Hiçbir zaman da büyümeyecek." John bunu Alicia'ya söylemekle sanrılarını denetim altında tutabileceğini bildirmektedir. Aklını kullanarak gerçeklik duygusunu lekeleyen sanrıların üstesinden gelebilir. Daha sonrasında "tüm yaptığım aklımı kullanmak" der. John bu antagonizmanın altından ilaç tedavisi yerine aklını kullanarak kalkar ve arzusunu çözüme kavuşturur. O ruh sağlığı ve dehası arasındaki imkânsız bir seçimle yüzleşirken, film onun her iki seçeneği de yerine getirebildiğini gösterir. Bu fantazi antagoniz-

manın doğasını dönüştürür. Antagonizma bir imkânsızlığı belirtmektense, sadece zor bir problem kümesinden ibaret hale gelir.[20]

İlk olarak bu antagonizmayı betimleyip ardından onun imkânsızlık boyutunu kazıyan *Akıl Oyunları*, bize toplumsal antagonizmaların aslında olmadığını –ya da sadece üstesinden gelinebildiği oranda varolduklarını– gösterir. Böylelikle film, izleyicinin ideolojiye uyum sağlamasına yardımcı olur. Antagonizma deneyimi, öznenin ideolojiye karşı direnişinde kilit noktadır (bu nedenle Marx devamlı olarak kapitalizmin saklamaya çalıştığı sınıflar arasındaki antagonizmayı vurgulamıştır.) Arzunun öznesinin karşılaştığı antagonizma, ideolojik açıklamaların altüst olduğu bir noktaya; toplumsal düzenin inşasındaki çatlağa delalet eder. *Akıl Oyunları* antagonizmayı gizleyerek bu çatlağı maskeler. Filmde daha önceleri görünür alanda hissettiğimiz rahatsızlık (bakış), John'un sanrıların kontrolünü ele geçirmesiyle birlikte yıkıcı gücünü kaybeder. *Akıl Oyunları* bakışı görünür alandaki indirgenemez leke olarak betimlemek yerine, onu evcilleştirir.

Gelgelelim, bakış filmin tamamında gözden kaybolmuş değildir. John ve izleyiciler onun sanrılarını izlemeye devam ederler: Onları sık sık John'a uzaktan bakarlarken ya da John'la birlikte yürürlerken görürüz. Ancak filmin sonunda, bu sanrıların ontolojik konumunda büyük bir değişim meydana gelir. John artık gerçeklik ile sanrılarını açıkça ayırt edebilmektedir. Bu konuda kendisine soru soran kişilere açıklamada bulunurken, "hâlâ varolmayan şeyler görüyorum, ama onları görmezden gelmeyi tercih ediyorum" der. Filmin sonunda John'la birlikte izleyici de neyin gerçek neyin

20 Aslında John Nash'in sanrılarıyla aklını kullanarak baş ettiği gerçek bir yaşam hikâyesidir, ama filmin burada yaptığı ideolojik çalışmayı hiçbir surette karşılamaz. Filmin kaynak malzemesi her ne kadar gerçek bir olaya dayanıyorsa da, Howard bu olayı nasıl tasvir edeceğini seçer. Demek ki Nash'in kendi problemine gerçekte bulduğu çözüm, yalnızca bir sorunun çözümüne dairdir, yoksa (filmin yaptığı gibi) imkânsız bir antagonizmanın değil.

sanrı olduğunu sabitlemeyi başarır. Sonuç olarak bakış, gerçeklik deneyiminde artık bir engel teşkil etmez. John bakışı görünür alanın tamamını lekeleyen bir nesne olmaktansa, görünür alandaki herhangi bir başka nesneymiş gibi ele alır. Film bakışı imkânsız nesneden görünür alanda ulaşılabilen başka bir nesneye dönüştürür. *Akıl Oyunları*'nın sonu arzu ve fantazi evrenlerinin başarılı bir şekilde birleştirerek, bakış ve arzu üzerinde mutlak bir zafer kazanıldığını gösterir.

Ron Howard sinemasının bakış üzerinde kazandığı zaferler, bu filmlerin bıkmak usanmak bilmeyen iyimserliğini kanıtlar. Bakış bizim beklenti sınırlarımıza işaret eder. Görünür alanda imkânsız bir nesne olan bakış, bizde neyin eksik ve yoksun kaldığını hatırlatır. Ron Howard'ın filmleri bu eksikliğin üstesinden gelebileceğimize bizi öylesine inandırır ki, imkânsız olanla yüz yüze kaldığımızda bile umut etmeye devam ederiz. Ne var ki bu umut, ödenen bir bedelle sağlanır: Howard sinemasının sunduğu umudu kucakladığımızda, toplumsal gerçekliğimiz bütünleşik ve sorgulanamaz hale gelir. Bakışın travmasının kaybolması, her şeyden önce özgürlük ihtimalinin kaybolmasıdır.

20. Steven Spielberg'in Baba Arayışı

Bakışın travması üzerinde galibiyet kazanma beklentisi, bütünleşme sinemasının kendi karakteristik özelliğidir. Bu zaferi kazanmak ve arzu ile fantazi arasmda denge kurmak için bütünleşme sineması, sık sık Babanın Adı'nın sunduğu istikrardan yararlanır. Lacan'ın simgesel baba ya da baba metaforu için kullandığı bir kavram olan "Babanın Adı", yasayı ve anlamlandırma sistemini yetkelendiren gösterendir. Bu tek gösteren, otoritesi aracılığıyla anlamlandırmaya özgü kaymayı sabitler ve toplumsal ilişkilere istikrar kazandırır. Simgesel babanın otorite sergileyişi bakışın tehdidini gizler; bu tehdidi denetleyebilir ve ehlileştirebilir gözükür. Ancak Babanın Adı'nın gücü gösterenin kendi performatif

gücünden başka değildir, yani simgesel babayla ilgili sorun, onun gerçek değil yalnızca simgesel olmasıyla ilgilidir. Lacan'ın belirttiği gibi "Baba, yasayı yürürlüğe soktuğu ölçüde ölü bir babadır, başka bir deyişle babanın simgesidir."[21] Simgesel baba ölü bir baba olmasından dolayı, bakışın travmasını gerçekte bertaraf etme becerisinden yoksundur. Bu nedenle simgesel babanın otoritesine bağlandığımızda, vaat ettiği güvenliği sağlamakta devamlı başarısızlığa düşen bir otoriteye bağlanmaktayızdır.

Simgesel babanın iktidarsızlığını kavramak –baba otoritesinin ölü bir yetke olduğunun farkına varmak– özneyi travmatize eder. Simgesel babanın ölü olması, anlamlandırmanın esasında yer alan, bakışı ortaya çıkaran boşlukların asla doldurulamayacağı anlamına gelir. Bu yüzden özne bu boşluğu tek başına idare etmek zorundadır. Ancak özne bakışla travmatik karşılaşmadan sakınmaya uğraşırken, yalın bir göstereni (simgesel babayı) güçlü bir imgeye dönüştürerek babaya yeniden hayat kazandıran fantaziye dönüş yapar. Fantazileştirilen baba, bakışın sırrını bilirmiş gibi gözüktüğü için özneyi kanatları altına alır ve özneyi itaat etmeye onun bu sırra vakıf olması yönlendirir. Bütünleşme sinemasının izleyiciye sunduğu işte budur: Fantazileştirilen babayı tam da izleyicinin bakışın travmasıyla karşılaştığı noktada tesis eder.

Bu hayali baba ayrıca bir mutluluk vaat ettiğinden dolayı da bizi baştan çıkarır, başka şekilde ifade edecek olursak, bize arzudan bir özgürleşme sunar. Özne babanın sunduğu güvenlik hissi olmadığında arzudan mustarip olur ve mutluluğa erişemez.[22] Ölü baba öznenin simgesel kimliğine istikrar sağlama gücünden yoksunken, yaşayan baba fantazisi bu

21 Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, s. 146 (İngilizce çeviri yazara ait).

22 Breuer ve Freud'un öznelerin umut edebilmesinin en iyi yolunun "insanlığın ortak ıstırabı" olduğu hakkındaki ifadeleri, onların simgesel babanın ölü (geçerliliğini yitirmiş, Çev. n.) bir yasadan başka bir şey olmadığını fark etmelerine dayanır. Mutluluk düşüncesi, özneyi bakıştan korumak maksadıyla yaşayan bir babanın varlığını gerektirir.

güce sahiptir. Bu fantazi bize yalnız olmadığımızın ve mutlu olmamızı sağlayacak sabit bir kimliğe sahip olduğumuzun garantisini verir.

Simgesel babanın ölü bir baba olduğunu fark etmek, özneyi babanın otoritesinden kurtarır. Çünkü ölü bir otoriteye itaat etmenin gereği yoktur. Bunun tersine yaşayan bir baba fantazisi öznenin itaat eğilimini güçlendirmeye hizmet eder. Bütünleşme sineması, yaşayan baba fantazisini neşrederek, simgesel otoritenin erk sahibi olduğuna ikna ettiği oranda izleyiciyi itaate sürükler. Bütünleşme sinemasındaki filmler bize travmatik bakıştan korunma hissinin hazzını yaşatırlar, ama bu haz, kaynağı travmada olan özgürlük pahasına gerçekleşir.

Baba otoritesi namevcut göründüğü zamanlarda bile, her zaman bütünleşme sinemasının fantazmatik çözümünü bildirir. Öte yandan bu anlayış Steven Spielberg'in son dönemdeki filmlerinde daha da ön plana çıkmaktadır. Burada imkânsız olan (Ron Howard'ın filmlerinde yaptığı gibi) sadece olanaklı hale gelmez; imkânsız olan simgesel babanın faaliyetiyle olanaklılık kazanır. Spielberg'in filmleri Howard'ın ideolojik netliğine sahip değildir, fakat bu durum onların çok daha derinlikli bir ideolojik işleyişi yerine getirmeyi beklemelerinden; simgesel babanın ölü değil, canlı ve iyi durumda olduğunu tekrar tekrar göstermelerinden ileri gelir. Halbuki Spielberg'in güvenliği sağlamaya muktedir baba figürleri ilk iki filminde (1971 yapımı *Bela/Duel*'deki David Mann ve 1974 yapımı *Sugarland Express*'teki Clovis) bunu temin edemez.

Spielberg'in ilk dönem filmleri, babanın bakışı ehlileştirme konusundaki fiyaskosunu vurgular: bu filmlerdeki babalar Öteki'deki boşluğu kapatmak yerine, onu kontrol etmedeki başarısızlıklarıyla bizzat bu boşluğu açığa çıkarırlar.[23] Fakat

23 *Bela*'nın odaklandığı baba figürü David Mann (Denis Weaver), film boyunca kendisine sürekli ket vuran bir bakışla karşı karşıya gelmek zorunda kalır. Film bir iş gezisi için Los Angeles'tan Kuzey California'ya seyahat eden David Mann'in yol hikâyesini anlatır. Mann yol boyunca kendisine eziyet eden ve sonunda onu öldürmeye çalışacak olan gizemli bir tır ./..

Spielberg *Sugarland Express*'ten sonra arzu sinemasından bütünleşme sinemasına geçiş yapar ve filmleri Öteki'nin arzusunu denetlemeye muktedir baba figürleri inşa etmeye başlar. İlk filmlerinde ortaya çıkan bakışın travması, daha sonraki filmlerinde yeniden belirir, fakat bu filmlere bakı-

../. şoförüyle karşılaşır. Bu çilekeş yolculukta, tır şoförünün kimliği ve arzusu tamamen gizli kalır. Mann kendisine sürekli olarak arzunun kökensel sorusunu sorar: "Benden ne istiyor?" Fakat bakış onun görsel alanında kör bir nokta olduğundan, bu soruya cevap veremez; bu boyun eğmez nesne-bakış üzerinde bir hâkimiyet hissi kurmayı başaramaz. Film tır şoförünün yüzünü (doğrudan ya da aynadan) görmeye çalışan Mann'in çeşitli çekimlerini içerir, fakat tır şoförünün yüzü tırın görünüşe göre opak olan ön camının arkasında her zaman karanlıkta kalır. Mann tır şoförünü görmeyi ve onun kimliğini teşhis etmeyi asla başaramaz. Çok daha önemlisi, tır şoförünün kendisini neden öldürmek istediğini anlayamaz. Bu şekilde Spielberg filmsel görüntünün kendisini, arzunun işleyişini (arzunun deşifre edilemeyen bir bakışa karşılık nasıl ortaya çıktığını) açığa çıkarmak için kullanır.

Film, Mann'in tır şoförünü mağlup edip bakışın travmasını atlatmak için, tüm eril simgelerden ve fallik iktidardan vazgeçmek zorunda olduğunu vurgular. Mann bakıştan kaçınmaya çalışmaktan ziyade, onunla namevcut bir nesne olarak karşı karşıya gelmeyi dener ve bunu ancak baba otoritesine bağlılığından sıyrılarak başarır. Tır Mann'e doğru son bir hesaplaşma için yaklaşırken, Spielberg arabasının içinde dövüşmeyi bekleyen Mann'i sıçramalı kurgu serisiyle gösterir. Burada sıçramalı kurgu, görsel alanın bakışla karşılaşmasından doğan bozulmaya işaret ettiği gibi, Mann'in babaya ait simgesel kimliğini terk ettiğini de ifade eder. Burada baba otoritesinin sağladığı istikrar, filmin kendi biçiminde bir yokluk olarak hissedilir. Bu sahnede Mann arabayı hızlandırmak için evrak çantasını gaz pedalına yerleştirir ve direksiyonu gelmekte olan tırın üzerine doğru kırıp arabadan aşağı atlar. Mann evrak çantasını gaz pedalına koyduğunda, Spielberg çantanın sahibi olarak Mann'in ismini belirten etiketi ayrıntı çekimiyle gösterir. Bu ayrıntı çekimi Mann'in o anda bakışa katlanmak için arabası ve çantasını değil, kendi simgesel –ve babaya ait– kimliğini feda ettiğine işaret eder. Onu "David Mann" olarak hesaba katan bir gösteren olarak kimliğinden vazgeçer ve tır şoförünün hakkından böylelikle gelir. Ancak bakışın kendisini yenememiştir. Tır şoförünün ölümü Öteki'nin arzusunun ne olduğu sorusuna hiçbir şekilde cevap vermez, Spielberg'in öldükten sonra dahi şoförün yüzünü göstermemesinin nedeni budur. Film bizi arzunun kökensel açmazıyla baş başa bırakırken, baba otoritesinin bu açmazı çözmekteki ve bizi bakıştan korumaktaki kesin başarısızlığını ortaya çıkarır.

şın içerdiği gizi bilen güçlü bir baba figürü de eşlik eder. Spielberg eksikli bir babadan güçlü bir baba figürüne geçmekle Hollywood kervanına katılmıştır.[24]

Bir yönetmen olarak Spielberg'in neredeyse tüm kariyeri, ilk filmlerinde ortaya çıkan bakışın travmasından sanki bir kaçış aradığını yansıtır. Örneğin *Jaws*'da (1975) sonraki filmlerinde standart hale gelecek bir anlatı kalıbını devreye sokar: Travmatik bakışla ilk yüzleşmenin ardından, bakışa hâkim olabilen ve onu bizden koruyabilen bir baba figürünün fantazileştirilmiş tasviri gelir. *Jaws* Spielberg'in filmlerinde babanın bakışa hâkim olabilmesinin başlangıç noktasıdır ve baba en zor zamanlarını bu filmde geçirir. Bu anlamda *Jaws*, Spielberg filmografisinin bütünleşme sinemasındaki zirve noktasıdır.

Jaws bakışı saldırgan bir köpekbalığı formuna yerleştirerek başlar. Filmin ilk bölümünde izlediğimiz üç saldırıda köpekbalığı imkânsız bir nesnedir ve onun travmatik etkisi imkânsız statüsünden ileri gelir. Spielberg bu etkiyi John Williams'ın tehditkâr tema müziğini ve köpekbalığının bakış açısından çekilmiş sualtı görüntülerini kullanarak elde eder. Köpekbalığının gerçekleştirdiği bu ilk iki saldırıda (gece denizde yüzen bir kadına ve ardından şişme botla denizde oynayan bir çocuğa saldırır) onun kendisiyle asla karşılaşmayız, o yalnızca üçüncü saldırıda kısa bir süreliğine görünür. Saldırgan köpekbalığı, görünür alanda yalnızca bir namevcudiyet olarak hissedilebilen imkânsız bir nesnedir. İkinci saldırı sırasında

24 *Münih* (Munich, 2005) Spielberg'in *Bela* ve *Sugarland Express* gibi ilk filmlerinde geliştirdiği arzu sinemasına dönüşünün emarelerini taşır. Film terörist olduklarından şüphelenen Filistinlileri hedefleyen gizli bir suikast timinin başındaki gizli ajan Avner'in (Eric Bana) İsrail'e duyduğu görev duygusuyla kendi etik ilkelerini bağdaştırmasını sağlayabilecek bir baba figürünün namevcutluğunu gösterir. Film boyunca Avner'in babasının bir kahraman olduğunu dinleriz, ancak bu kahramanlık yalnızca onun yokluğunda geçerlidir. Film Avner ve ona bu görevi veren kişi arasındaki antagonizmayı vurgulayarak sona erer. *Münih*'in sonu, terörizmle mücadelenin yakasını bırakmayan kördüğüm karşısında izleyiciyi çıkışsız bırakır.

film biçiminin bu namevcudiyet tarafından nasıl bozulduğunu görürüz. Saldırıya uğramış Alex Kintner'ı (Jeffrey Voorhees) gösteren çekimlerin hızlı kurgusundan sonra, film bu saldırıya tanıklık eden polis şefi Martin Broder'e (Roy Scheider) odaklanır. Saldırının başlamasının hemen ardından, sahilde oturmuş Alex'e doğru bakan Martin'i okyanus cephesinden görürüz. Kamera dolly zoom (trombone shot) olarak bilinen hareketle, Martin'den hızla geriye doğru kayar ve eşzamanlı olarak ona hafifçe zoom yapar, bu çekimde arka plan daha geride kalırken sanki Martin'in başı öne doğru uzarmış gibi görünür –ki bu biçimsel olarak saldırının travmasını gösteren bir etki yaratır. Bu saldırı kırılganlığımıza, dünyadaki kontrol ve hâkimiyetimizi altüst eden bir noktaya işaret ettiğinden dolayı izleyiciler olarak bizlerde de travma yaratır.

Köpekbalığının saldırısı her defasında bizdeki bir bilgi boşluğuna tekabül eder. Köpekbalığının kime, nerede saldıracağını ya da bu saldırının ne zaman başlayıp biteceğini asla bilemeyiz. Antonia Quirke ilk iki saldırı hakkındaki yorumunda şöyle belirtir: "her iki saldırı da temas anları *aracılığıyla* kaydedilir. Chrissie için düzenlenmiş müzik köpekbalığı tarafından ısırılıncaya kadar doruk noktasına ulaşmaz ve Alex'in sonu neredeyse durgun bir ritimle görüntülenir. Bu, saldırılara belirli bir gerçeklik katar. "*Eh, en kötüsü bitti. Artık bıçak sırtında değiliz*" dememize mahal bırakılmaz. Katharsis anı gelmek bilmez ve böylece korku asla dağılıp gitmez, azap dolu ve olduğu yerde mıhlanmış şekilde kalır."[25] Spielberg saldırıyı, köpekbalığının saldırıya geçirenin ne olduğu konusundaki bilgisizliğimizi vurgulayacak şekilde görüntüler ve köpekbalığı bizim bilgimiz haricindeki bir noktada kaldığı için bakışı somutlaştırır. Filmde bakış olarak saldırgan köpekbalığı, bizi filmin kendisinde içerir: bu saldırılar dünyaya hâkim olmada paylaştığımız yetersizlik duygusunu kanıtladığı için her defasında saldırıların travmasını hissederiz.

[25] Antonia Quirke, *Jaws*, BFI Publishing, London, 2002, s. 24-25.

Film kendimizi en güvende hissettiğimiz yerlerde bile, temeldeki savunmasızlığımıza işaret eder. Speilberg kendi kırılganlığımızdan kaçabileceğimiz hiçbir yer olmadığını vurgulamak için film mekânı olarak pastoral bir ada topluluğunu seçmiştir. Filmin başlangıcı, adada ciddi bir tehlikenin olmadığını belirtmeye özen gösterir. Amity kasabasında polis şefliği yapan Brody, karate yapan öğrencilerin çitleri kırması gibi ciddi olmayan suçlarla, ehemmiyeti olmayan problemlerle ilgilenir. Onu işinin başmda ilk kez gördüğümüzde, karısı Ellen (Lorraine Gary) ondan dikkatli olmasını ister, Brody ise bu küçük kasabanın ne kadar sıkıcı ve güvenli olduğunu belirtecek şekilde "bu kasabada mı?" cevabını verir. Ardından "yirmi beş yıldır o kasabada bir yaralama ya da cinayet olayı yaşanmadığını" belirtir. Ayrıca film kasabanın huzurunu görsel olarak da nakleder: Filmin başlarında Martin'in güneşin pırıl pırıl aydınlattığı, yürüyen insanların ve bisiklet süren çocukların doldurduğu ana caddeden aşağıya doğru yürüdüğünü görürüz. Arka planda Kurtuluş Günü kutlamalarma (bunun işareti sokağa asılan pankartlarda verilir) hazırlık yapan şehir bandosunun sesini duyarız. Kasabanın huzuru üzerine yapılan bu filmsel vurguların hepsi, saldırılar için yalnızca bir zemin vazifesi görür. Amity gibi en huzurlu ve korunaklı yerler bile bakışın tehdidi karşısında savunmasızdır. Bu tehditten muaf olan bir yer inşa etmenin olanağı yoktur.[26]

26 Jonathan Lemkin Amity kasabasının mitolojikleştirilmiş bir Amerikan ideali olduğunu belirtir. Şöyle yazar: "Filmdeki manzara çoğu Amerikalının kolektif bilinçdışı haricinde asla varolmamış bir çevredir. Hikâyenin geçtiği yer bir Amerikan sahil kasabası arketipidir – kesinlikle en eski Amerikan imgesi, New England kıyılarındaki göçmenlerin yerleşim yeri. Bu aynı zamanda bir nostaljinin, yalnızca bir mit olan saf Amerikan cemaatinin yaratımıdır." Jonathan Lemkin, *"Archetypal Landscapes and Jaws," in The Films of Steven Spielberg: Critical Essays*, ed. Charles L. P. Silet, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2002, s. 4. Speilberg bakışın gücünü netleştirmek için bu tür bir ideal kurar: Bakış kendimizi en güvende ve korunur hissettiğimiz yerlerde bile gelip bizi bulur.

Jaws'ın ilk bölümü bakış karşısındaki kırılganlığımızı gösterdiği kadar, baba otoritesinin ve genelde erilliğin bizi ondan korumadaki acizliğini de sergiler. Film ilk saldırıdan hemen önce, kumsaldaki partiden ayrılıp okyanusta yüzmek için sahile doğru koşan bir kadını gösterir. Partiden ayrılan genç bir adam genç kadınla okyanusta çıplak şekilde yüzme arzusuyka onun peşine düşer. Kadın denizde yüzmeye başladığında, sahildeki genç adam sarhoşluğuna yenik düşerek yere kapaklanır. Bu ilk köpekbalığı saldırısı boyunca film, eril figürün kadını korumada tamamen başarısız olduğuna vurgu yapar. Speilberg köpekbalığıyla mücadele eden kadın ve sahilde onun yardım çığlıklarından bihaber yatan adamın çekimleri arasında dönüşümlü olarak kesme yapar. Köpekbalığı kadını öldürdükten sonra sekans hâlâ sahilde yatmakta olan adamın görüntüsüyle son bulur. Burada erilliğin bakış karşısındaki yetersizliğinin ilk göstergesi ile karşılaşırız.

Sahildeki adam kadını bakıştan korumayı (ya da onun saldırı altında olduğunu fark etmeyi) başaramıyorsa, Amity kasabasının ileri gelenleri köpekbalığının yarattığı tehlikeyi daha da alevlendirecektir. İlk saldırıda ölen kadının cesedi bulunduktan sonra, Martin adadaki sahilleri kapatmaya karar verir, ama belediye başkanı Larry Vaughn (Murray Hamilton) ve topluluktaki diğer işletme sahipleri onu bu karardan caydırırlar. Hatta belediye başkanı korkuyu körüklememek için, soruşturmayı yürüten savcıyı köpekbalığı saldırısı sonucunda öldüğü aşikâr olan kadının bir tekne kazasında öldüğüne ikna eder. Belediye başkanı, Alex Kintner'in yaşadığı daha sonraki saldırının ardından bile sahilleri uzun süreli kapatmaya karşı çıkar. Onun ilgilendiği adadaki turizm sektörüdür, yoksa adayı köpekbalığının saldırısından korumak değil. Martin'den adanın "hoş geldiniz" tabelasına köpekbalığı yüzgeci çizmiş kent eşkiyalarını cezalandırmasını ister, ama mevcut köpekbalığı saldırısına karşı bir şeyler yapmak isteyen Martin'i alıkoymakta bir beis görmez. Baba otoritesinin

ilgisi imaj ve sermaye üzerinedir, filmin gösterdiği gibi bu otorite bir koruyucu olmaktan acizdir. Üçüncü saldırının ardından gelen kötü haber, belediye başkanının acizliğinin altını çizerken, onun kendini kaybettiğini görür ve yaşananların tamamen onun suçu olduğunu kabul ederiz. Oysa, böylesine bir fiyasko yalnızca başkanın hatasından kaynaklanmaz.

Filmin ilk bölümü Martin Brody'yi Amity'nin merkezi baba otoritesi olarak belirler, fakat onun güçsüzlüğünü ve kasabayı köpekbalığından korumadaki yetersizliğini de vurgular. Martin ilk saldırının ardmdan sahilleri kapatmayı istese de, belediye başkanının karşısma dikilip kararında ayak diremeyi başaramaz. Film Alex Kintner'in annesinin (Lee Fierro) oğlunun ölümünden sonra Martin'e yaklaşıp yetersiz kalışından dolayı onu tokatladığını gösterir. Film annenin öfkesini, Martin'le yüz yüze geldikleri sırada herhangi bir kesme yapmadan kadının yüzünü ayrıntı çekiminde göstererek vurgular. Bayan Kintner Martin'e şöyle seslenir: "Daha geçen hafta burada öldürülmüş bir kadın cesedi buldum ve bunu sen biliyordun. Orada bir yerde bir köpekbalığının olduğunu biliyordun. Onun tehlikeli olduğunu da biliyordun ama her nasılsa insanların burada yüzmesine izin verdin. Tüm bunları biliyordun, ama benim oğlum şu anda yaşamıyor. Ve senin bu konuda yapabileceğin hiçbir şey yok. Benim oğlum öldü. Bunu da bilmeni istedim." Bizim gibi Brody de onun suçlamalarının doğruluğunu kabul etmiştir. Brody baba otoritesi figürü olmakta başarısız olmuştur ve kendi oğlunun da yaralandığı üçüncü saldırı onun kendisini daha da yetersiz hissetmesine neden olur. Film belediye başkanı ve kasabanın diğer ileri gelenlerinin tersine Martin'i vazifesine bağlı ve otoriteyi sağlayabilecek biri olarak tanımlar, fakat o bile travmatik bakıştan bir koruma sağlayamaz. *Jaws* baba otoritesinin aslmda koruyup kollayacakken yetersiz ve başarısız kaldığını vurgulayarak, bizi bu otoriteden koparmaya çalışır.

Ancak *Jaws* babanın zafiyetine yönelik ithamını daha fazla sürdürmez. Filmin sonu, daha önce bunu başaramayan Martin'in bakışa hâkim olabilecek bir baba otoritesine dönüştüğünü gösterir. Üçüncü saldırının ardından Martin köpekbalığını yakalamak için yaşlı bir balıkçıyla aşırı-eril Quint'i (Robert Shaw) işe alır. Martin, Quint ve osinagrafi merkezinden bir köpekbalığı uzmanı olan Matt Hooper (Richard Dreyfus) ile beraber köpekbalığını avlamak için hazırlık yaparken, Martin'in eksik erilliği ile Quint'in aşırı-erilliği arasındaki zıtlık belirginlik kazanır. Spielberg kayıkhanede Quint'in teknesine doğru ilerleyen Martin ve eşi Ellen'i yatay kamera hareketi (pan) ile izler. Ellen'in bu yürüyüş sırasında Martin'i seyahate hazırlama çabası, Martin'in hassaslığını açığa çıkaran bir etkiye sahiptir. Ellen şöyle der: "Dramamine'i yanına aldın mı? Fazladan bir çift gözlük camı koydum... siyah çoraplarını ve burada burnun için de bir şeyler var, çünkü oksit, Blistex çantada." O konuşurken, tekneyi hazırlayan adamlara bağıran arka plandaki Quint'in dipten gelen sesini duyarız. Ona kulak kabartan Ellen "bu Quint olmalı" der ve Martin "renkli bir insan, öyle değil mi?" diye sorar. Ellen'in karşılığı ("beni korkutuyor") otorite figürleri olarak Martin ve Quint arasındaki mesafeyi belirtir: Quint Ellen'da korku uyandırırken, Martin onun kaygısını canlandırmaktadır. Ellen ve Martin ön planda yüz yüze dururlarken, Quint'in aralarındaki tezatlığı vurgulayacak şekilde arka planda, onlarla teknesi arasında durduğunu görürüz. Film Martin aracılığıyla eksik bir baba otoritesini ortaya koyarken, Quint figürüyle daha güçlü bir alternatifi sunar.

Bununla birlikte filmin sonunda köpekbalığı Quint'i öldürecek, dolayısıyla bu aşırı-eril otoritenin bile yetersiz kaldığı izlenimini doğuracaktır. Ama Quint ölürken, film baba otoritesi olmayı daha önce başaramamış olan Martin'i muktedir bir baba olarak konumlandırır. Martin teknenin içindekilerle birlikte köpekbalığının zayıf noktasını bulmaya koyulur,

ancak köpekbalığı Quint'i öldürüp Matt Hooper'ı etkisizleştirdikten sonra Martin onu yok etme görevini tek başına yerine getirir. Martin köpekbalığını öldürürken, su korkusunun üstesinden gelir ve kendi baba otoritesini ilan eder. Filmin sonu Martin ve Matt'in kıyıya doğru yüzdüklerini gösterir ve bu sahnede Martin'in "eskiden sudan nefret ederdim" dediğini işitiriz. İşte tam da bu noktada muktedir bir baba haline gelmiştir. Görünüşe göre Amity'ye artık yok edilemez bir nesne korku salamayacaktır, çünkü Martin kendi karakterini lekeleyen tüm zafiyetlerin üstesinden gelmeyi başarmıştır. Bu sonlanış, bizi babanın daha önceki başarısızlıklarını yeniden değerlendirmeye, onların eksiklik değil de babanın simgesel rolüne uzanan yoldaki geçici engeller olduğunu düşünmeye iter. Başka bir deyişle başlangıçtaki yetersizlik, babanın sonuçtaki başarısını vurgulamaya yarar. *Jaws* bizi babanın üstünlüğüne inandırır: bakışın travması dahi onun otoritesinin altını oymaya yetmez.

Baba otoritesi figürünün bizi bakıştan koruduğu düşüncesi, Spielberg'in *Jaws*'ın ardından çektiği neredeyse tüm filmlerde temel bir motife dönüşür. Örneğin *Indiana Jones: Son Macera* (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) filminde Henry Jones (Sean Connery) yaşamı boyunca küçümsediği baba rolünü üstlenir. Filmin sonunda Henry Jones oğlu Indiana'ya yardım elini uzatır ve o anda Indiana'nın hemen ötesinde erişilebilir imkânsız bir nesne gibi duran Kutsal Kâse yerine oğluyla ilgilendiğini belli ederek onu uçurumdan güvenli bir yere taşır. Indiana'nın daha önce görmediği bu ilgi, onu nesneye erişmeyi denemek için kendi hayatını riske atmaması gerektiğine inandırır. *Jurassic Park*'ta (1993) Alan Grant (Sam Neill) isteksizce gerçekleştirdiği baba rolünü sonunda kabul eder ve John Hammond'un (Richard Attenborough) torunlarını bizzat Hammond'un yarattığı dinozorlardan kurtarır. Bu filmlerin her birinde baba, *Jaws*'taki Martin Brody gibi bir dönüşüm geçirir. Bu dönüşüm bizi arzunun korunaksız dünyasından

fantazinin güvenli dünyasına çeker. Muktedir baba imgesi, bize bakışla irtibata geçtiğimizi, bu ilişkide bakışın artık dünyayı görme biçimimizi bozamayacağını hayal ettirir. Simgesel baba dünyayı özne için tutarlı hale getirir– bu öyle bir dünyadır ki hiçbir travma bundan böyle kökensel bir rahatsızlığa neden olamayacaktır. Spielberg'in filmleri babayı bu şekilde yapılandırarak öznede bir istikrar duygusu yaratmaya çalışır.

Spielberg'in filmleri yalnızca koruyucu güç haline gelmiş bir baba imgesi kurmaya eğilim göstermezler, aynı zamanda güçsüz babanın telafisini de sunarlar. Bu filmler bizi korumakta önce başarısız olmuş ve ardından bunu yapmayı başarmış bir baba tasviri sunarak, baba otoritesinin gücünü daha fazla arttırırlar. Bir yetersizlik ve yeniden kazanım sürecini izlediğimiz için kendimizi bu otoriteye fantazmatik olarak daha çok bağlarız. Yalın olarak babanın kudretini değil, onun gücünü önceki zayıflık durumunun ışığında izleriz. Babanın telafisi *Jurassic Park: Kayıp Dünya* (Lost World: Jurassic Park, 1997) filminde doruk noktasma ulaşır. Çoğu Speilberg filmi gibi *Kayıp Dünya* da baba otoritesinin çocukları bakıştan korumaktaki acizliğini vurgulayarak başlar.

Filmin başlangıcında uzak bir tropik adada piknik yapan üst sınıf bir aileyi ve ailedeki anne ile ona adada tek başma dolaşmak için yalvaran kızı arasındaki çekişmeyi izleriz. Anne kızının adada yalnız başına dolaşmasından endişe duyarken, bu sahnede Speilberg babanın kayıtsızlığını vurgular. Baba anneye fazla korumacı olmayı bırakmasını söyler ve kızının keyfine bakmasına müsaade eder. Baba bunu söylerken okuduğu gazeteye gömülmüş vaziyettedir, onun kızı için fazla endişe duymadığını söylemesi, sanki daha çok sahildeki huzurlu öğle yemeğini bozacak bir ağız dalaşım durdurmak içindir. Babayı bu şekilde tasvir eden film, kızının sahil dışına çıkıp saldırıya uğramasına onun umursamazlığının yol açtığını ima eder. Kız küçük dinozorların saldırısına uğrar ve film bu saldırıyı bizzat göstermek yerine kızın yardım çığlıklarının

ardından onun yardımına koşan annesinin korku dolu yüz ifadesiyle gösterir. Kızın uğradığı saldırı, sahneye musallat olmuş bir namevcudiyet, imkânsız bir nesnedir. Bu namevcutluk çocuğun savunmasız olduğu ve babanın otoritesinin onu korumayı başaramadığı noktayı işaretler. Spielberg filme yetersiz kalmış bir babanın görüntüsüyle başlayarak, babanın daha sonraki telafisi için zemin hazırlar.

Kayıp Dünya babanın telafisini, babaya ait üç otorite figürünün ekseninde gösterir. Ian Malcolm (Jeff Goldblum) filme kızına yeteri kadar zaman ayıramayan ve ilgi gösteremeyen bir baba olarak başlar, fakat sonunda kızını dinozorların yarattığı tehditten kurtarır. Daha önce *Jurassic Park*'ta dinozorların neden olduğu yıkımın sorumlusu olan John Hammond, serinin bu bölümünde müşfik ve koruyucu bir otoriteye dönüşür. Film John'un dinozorlarla insanların etkileşime girmemesi, dolayısıyla hem insanların hem de dinozorların bu etkileşimin travmasından korunması gerektiğine dair yaptığı televizyon konuşmasıyla sonlanır. Filmin telafi ettiği üçüncü baba, bizzat Tyrannosaurus rex'in kendisidir. İlk film Tyrannosaurus rex'i vahşi bir katil olarak betimlerken, *Kayıp Dünya* onu (özellikle erkek olanı) yavrusunu büyütüp kollayan bir ebeveyn olarak tasvir eder. Aslında bilim insanı Sarah Harding (Julianne Moore) tüm film boyunca, kendisinin de söylediği gibi, "(Tyrannosaurus'un) koruyucu bir ebeveyn olarak düşünülmesine karşı koyanlarla" baş etmeye çalışır.

Filmde Tyrannosaurus insanlara saldırırken, aslında her iki seferde de insanların elindeki yavrularını aramaktadır. Filmin sonundaki San Diego'ya varan kovalamaca sahnesi, baba Tyrannosaurus rex'in yavruları içinde olduğu için Ian ve Sarah'ın arabasını takip ettiğini gösterir. Filmin yarattığı fantazmatik dünyada Tyrannosaurus rex bile babaya özgü bir otorite figürü olarak telafi edilir. Babanın bu telafisi, öznenin ruhsal dünyasında emsalsiz bir baba otoritesinin fantazmatik imgesini kurar. Önce güçsüz, kırılgan ve bizi korumaktan

aciz (ya da Tyrannosaurus rex'in durumunda olduğu gibi bizzat bakışı somutlaştıran) bir babayla karşılaşırız. Onun bu korumayı sunabileceğini gösterip daha önceki yetersizliğini aşabilmiş olması, babayı çok daha çekici bir hale getirir. Spielberg'in yarattığı baba imgesi yalnızca bakıştan kusursuz bir korunmanın imgesi değil; aynı zamanda babanın üstesinden geldiği bir eksikliğin de imgesidir. Babanın otoritesini kabul etmeye bizi ayartan şey, kesinlikle bu fantazidir.[27]

Schindler'in Listesi (Schindler's List, 1993) bir anlamda Spielberg'in film yapımındaki bir değişime delalet eder. Filmin burada ilettiği travma, bir köpekbalığının, bir dinozorun ya da uzaylıların dünyaya gelişinin yarattığı travma değil, bizzat gerçek bir tarihsel travmadır. *Amistad* (1997) köle ticaretinin ya da *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, 1998) İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı travmaya odaklanırken, *Schindler'in Listesi* Yahudi soykırımının travmasına odaklanır. Spielberg'in filmi soykırımın korkunçluğunun yalnızca toplu imhadan değil, aynı zamanda Nazilerin bakışıyla karşılaşmadan da ileri

27 *Azınlık Raporu*'nda (Minority Report, 2002) sondan bir önceki sahnenin düzenlenişi, Speilberg'in babanın telafisine karşı duyduğu özel ilgiyi gösterir. Tüm filmin arka planında babanın başarısızlığı yatar: John Anderton (Tom Cruise) oğluyla halka açık bir yüzme havuzunda yüzerken, oğlunun bilinmeyen bir kişi tarafından kaçırılmasıyla onu kaybetmiş ve bir polis dedektifi olmasına rağmen ne oğlunu bulabilmeyi ne de davayı çözebilmeyi başarmıştır. Bu başarısızlık John'un evliliğinin bitmesine ve bir ilaç bağımlısı olmasına zemin hazırlamıştr. Babanın bu korkunç hatası dışında film John'un kefaretini ödemesini anlatır. John gelecekteki suçları önlemek için kullanılan Kâhin Agatha'yı (Samantha Morton) kurtararak ve Agatha'nın cinayete kurban giden annesinin davasını çözerek, daha önce beceremememesine rağmen kendisinin babalığa muktedir olduğunu gösterir. Filmin sonunda John'un karısıyla yeniden bir araya geldiğini izleriz, oysa Speilberg burada onun babalık statüsünü vurgulamaktadır. Yönetmen evlerinde kucaklaşan ikiliyi gösterir ve bu çekimde kadının görünümü bize onun hamile olduğunu söylemektedir. Film bu hamileliği ve John'un babalığını yalnızca ima etmekle de kalmaz. Speilberg yeni bir çocuğun gelmekte olduğuna dair şüpheleri ortadan kaldırmak için sahneye John'un eşinin karnını okşadığı bir jest ekler. Bu gereksiz ayrıntı, Spielberg'in babanın telafisine yaptığı yatırımın ne boyutta olduğunu kanıtlar. Spielberg John'un konumunu ikircikli bırakmaktansa, filme açıkça babaya özgü olan bu jesti eklemiştir.

geldiğini doğru bir şekilde algılar. Nazilerin mağduru olan biri için bu bakış açıklanamaz bir travma, anlam dünyasında anlamlandırılamayacak bir arzu olarak yaşanır. Nazi bakışını yatıştırmanın ya da onu idare edilebilir kılmanın hiçbir yolu yoktur. Onun arzusuyla ne kadar uzlaşılmaya çalışılırsa çalışılsın, o buna aldırış etmeden yıkıp yok eder.

Spielberg *Schindler'in Listesi*'nde bakışı Amon Goeth (Ralph Fiennes) adlı bir Nazi subayına yerleştirir. Goeth'in yeni kurulan toplama kampının üstündeki karargahının balkonundan Yahudilere rasgele ateş ettiği o en ünlü sahnelerden birinde, onun bu nesne-bakışı somutladığını görürüz. Bakış burada Goeth'in yerleşke üzerinde gezinen gözünün içerdiği hâkimiyette değildir. Bakışı onun görüş açısını paylaştığımızda deneyimlemeyiz; tersine bakışla bizzat Goeth'in arzusuna karşı koymamız gerektiğinde karşılaşırız. Spielberg bu sahnenin çoğunu Goeth'in perspektifinden çeker, fakat onun görüş açısı bakışın kendisi değildir. Goeth ilk kurbanını ararken, Speilberg öznel bakış açısını kullanır ve Goeth'in olası hedefler üzerindeki gözünün hareketini belirtmek için yerleşkede hızlıca pan yaparak gezinir. Ancak bu çekim bakışla karşılaşmamız için yalnızca bir hazırlıktır, bakış Goeth'in kadir-i mutlak görünen bakış açısından, kamptaki zemin seviyesinden yapılmış nesnel çekimlere kesme yapıldığında ortaya çıkar. Goeth silahını ilk kez ateşledikten sonra kampı (Goeth'in balkonundan değil) yer seviyesinden görürüz ve arka planda Goeth belli belirsiz bir bulanıklık olarak görünür: Goeth'in kendisini değil, ateş ettiği balkonu görürüz. Tıpkı *Bela* ve *Jaws*'ta olduğu gibi, bakış kendisini Öteki'deki namevcutluk noktasında, bu namevcutluğun kısa çekimlerinde gösterir. Kamera aşağıdan Goeth'i gösterirken, görüntü onun bakışını yakalamaz. İzleyici burada

hâkimiyeti hissedemez, bunun yerine Öteki'nin anlaşılmaz arzusuna katlanmak zorunda kalır.[28]

Burada bakışı tümüyle travmatik korkutuculuğuyla hissederiz: Goeth ateş eder ve bizim onun neden ateş ettiğine ya da neden belirli kişileri vurduğuna dair hiçbir fikrimiz yoktur. Goeth'in silahını çılgınca ateşlemesinin hemen öncesinde, kamptaki bir mahkûm diğerine şöyle der: "En kötüsünü atlattık. Artık burada işçiyiz." Bu durağan görüntüye rahatsızlık veren unsur, görünüşteki bu sakinlik halidir, bakış kendisini tam da bu duraklama anında gösterir. Goeth silahını ilk kez ateşlediğinde, kampa cinnetvari bir telaş fırtınası boşalır. Mahkûmlar koşmaya başlar ve işlerini daha hızlı yapmaya çalışırlar. Spielberg sahnenin bu bölümünde Goeth'in ateş almış silahının yol açtığı cinnet dalgasını nakletmek için el kamerası kullanır. Kampta hız kazanan bu tempo, öldürücü bakışın öznesi haline gelmekten kaçma çabasını yansıtır. Kamptaki mahkûmlar bu görünmeyen bakışın kendilerinden ne istediğini bilmemektedirler; bu yüzden bakışa bir cevap bulma ve onu yatıştırma ümidiyle işlerini çılgın bir telaşa kapılarak yaparlar. Bu sahnede insanı dehşete düşüren nokta, Goeth'in tahakkümü ya da kamptakiler üzerindeki hâkimiyeti değildir, onun arzusunun gerçeğidir: O vurduğu kişilere neden ateş etmeye karar vermiştir? Bu sahne izlendiğinde, hiç kimsenin, hatta Goeth'in kendisinin bile, buna cevap veremeyeceği açıktır. Bakış bu namevcudiyettir ve *Schindler'in Listesi* bizden ona katlanmamızı ister.

Ne var ki, Goeth'in bakışı film boyunca imkânsız bir nesne olarak kalmaz. Spielberg Oskar Schindler karakteri aracılığıyla bu bakışı ehlileştirir ve böylelikle onun yarat-

28 Yahudi soykırımının travmasını anlamaya çalışan filmler açısından, *Schindler'in Listesi* ile sık sık karşılaştırıldığı Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ı arasında temel bir benzerlik bulunur. *Schindler'in Listesi* gibi *Shoah* da Nazilere ait bakışı hiçbir tarihsel araştırmanın erişemeyeceği imkânsız bir nesne olarak tasvir eder. Yine de bu filmler arasındaki fark, başlangıçta imkânsız bir nesne olan bakışın daha sonra izlediği yörüngede netleşir.

tığı travmayı savuşturur. Schindler hileye başvurarak ve rüşvet ödeyerek, Öteki'nin (Goeth'in) arzusuyla başa çıkar ve onu katlanabilir kılar. Goeth bizi öldürücü bakışla yüzleştirmeyi sürdürmek yerine, Schindler'e verdiği sözü tutarak binlerce Yahudiyi kendilerini bekleyen ölümden kurtarır. Schindler bu nedenle kökensel bir fantazi –bizi travmatik gerçekten korumaya muktedir olan bir baba– figürüdür. O filmde güçlü bir baba olarak ortaya çıkarken, Goeth'in yarattığı travma gözden kaybolur. Paul Eisenstein'in açımlayıcı film okumasında işaret ettiği gibi, *Schindler'in Listesi* arzuya hâkim olma düşüncesiyle sonuçlanır. Onun belirttiği gibi, "doyuma ulaşmış arzu açısmdan, başka bir deyişle (kendisine odaklı) bir arzunun olmadığı noktadan, filmde yalnızca İyi'yi –yalnızca Schindler'i ve Goeth olmayanları– izleriz. Arzunun gizemini, ruhtaki bölünmenin aynı zamanda onun özdeşliği *olduğunu* reddeden Speilberg'in filmi arzudan vazgeçiren bir etkiye sahiptir."[29] *Schindler'in Listesi*'nde Speilberg bizi bakışın gerçeğiyle karşılaştığımız bir noktaya getirir, fakat ardmdan bizi kurduğu bir fantazi ekranıyla gerçekten koruyarak ters istikamete dönüş yapar.

Schindler'in Listesi hakkındaki eleştirilerin çoğu, bu durumu filmin sonuna yükler. Bilhassa Omer Bartov "*Schindler'in Listesi* bir Hollywood yapımı olduğundan dolayı, kaçınılmaz olarak bir olay örgüsüne ve "mutlu" bir sona sahiptir. Ne yazık ki, son iki sahnenin itici "kitsch"liği filmin daha önceki meziyetlerinin altını oyar"[30] demektedir. Bartov, Schindler'in daha fazla Yahudinin hayatını kurtarabileceği kaygısıyla gözyaşlarına boğulduğu o duygusal patlamayı ve filmin İsrail'de geçen final sahnesini (ki bu sahne İsrail'in

29 Paul Eisenstein, *Traumatic Encounters*, s. 93.

30 Omer Bartov, "*Spielberg's Oskar: Hollywood Tries Evil*", *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List* içinde, ed. Yosefa Loshitzky, Indiana University Press, Bloomington, 1997, s. 44-45.

soykırımın tazminatı olarak verildiği izlenimi uyandırır), Speilberg'in filmindeki istisnalar olarak ele alır. Filmin sonu bu iki sahneyle birlikte, başka bir sinema yazarının belirttiği gibi, "kurtarılacak yanı olmayan bir duygusallığın içine baş aşağı yuvarlanır."[31] Bu minvalde ilerleyen eleştilerin sorunu, filmin attığı yanlış adımı bulguladıkları yerden ileri gelir.

Sorun yalnızca Spielberg'in filme mutlu bir son iliştirmesi değildir; bir film mutlu sonla bitebilir ama *Bela* filminin ortaya koyduğu gibi, bakışı her şeye rağmen kendi namevcudiyetinde sürdürebilir. *Schindler'in Listesi*'nde bakıştan yapılan geri hamle, Schindler'in canlı ve etkili bir baba otoritesi olarak belirlenmesinde ortaya çıkar. Filmin sonundaki duygusallık, Schindler'in muktedir bir baba figürü olarak ortaya çıkışının sonucudur. Schindler Goeth'in arzusunu kavrayarak onu bastırmayı başardığında, sinemasal deneyim büyük bir dönüşüm geçirir. Daha önce bakışın imkânsızlığına katlandığımız yerde artık babanın koruyucu gücünü hissederiz.

Spielberg'in daha sonra çektiği filmlerin ideolojik boyutu kesinlikle budur: Bu filmler bakışla karşılaşmanın yerine güçlü bir baba otoritesinin fantazmatik kuruluşunu geçirerek ve böylece ideolojideki boşlukları doldurarak, bizi ideoloji yapısı içinde güvende bırakırlar. İdeolojinin bizi korumakta yetersiz kaldığını görmek yerine, ideolojinin önerdiği koruma yanılsamasını kabul etmeyi öğreniriz. Speilberg'in son dönem filmleri, başlangıçta imkânsız nesne deneyiminin tadına varmamızı sağlayarak, sonrasında bizi bu deneyimden daha fazla uzaklaştırırlar.

21. D. W. Griffith'e Özgü Geciktirim

Howard ve Speilberg, bakışı genellikle filmlerinin anlatısal yapısı aracılığıyla ehlileştirmeye çalışır ama bütünleşme sine-

31 Bryan Cheyette, "*The Uncertain Certainty of Schindler's List*", *Spielberg's Holocaust* içinde, s. 237.

ması kendisini açıkça tek tek sahnelerin kuruluşunda da gösterir. Bunu D. W. Griffith'in geciktirim (suspense) yaratmak için kullandığı kurgu sürecinde görebiliriz. Filmler izleyicide arzu uyandırmak için çoğu kez muallakta bırakan bir gerilime başvururlar. Nasıl ki sürpriz, filmin izleyiciyi beklenmedik bir nesneyle karşı karşıya getirişiyle kısa bir anlığına ortaya çıkıyorsa, bu tür bir gerilim de uzatılmış bir namevcudiyet deneyimine dayanır. Alfred Hitchcock'un François Truffaut ile yaptığı söyleşide belirttiği gibi, sahip olduğumuz seçenekler "50 saniyelik bir sürpriz ile 50 dakikalık bir gerilim" [32] arasındadır. Geciktirim izleyicinin nesneyi onun namevcudiyetinde deneyimlemesine ve bu namevcudiyet deneyiminden keyif almasına imkân verir. Bu şekilde geciktirim izleyicinin arzulayan bir özne olarak ilerlemesine ve bunu devam ettirmesine katkıda bulunur. Bu gerilim türü filmsel imgede bakışın namevcutluğundan ve bizim bu namevcudiyetle yüzleşmemizden kaynaklanır. Bir filmde gerilimden zevk aldığımızda, aslen bu namevcudiyet deneyiminden haz almaktayızdır. Yine de geciktirim arzulayan özneye neredeyse her zaman fantazmatik bir rahatlama sağlar.

Geciktirimin şüphe ve merak uyandıran durumların seçeneklerini sunmakla yarattığı arzuyu fantazi dindirir. Fantazi şüphe yüklü durumları çözümsüz bırakmaktansa, muhtemel bir başarılı çözüm görüntüsüyle sonlandırır. Noël Carroll'un filmsel geciktirim tanımına göre, bu fantazmatik seyrelti gerilimin kendi esasında bulunan bir özelliktir. Carrol'ın iddiasına göre "sinemada geciktirim genellikle daha önceki sahnelerde ortaya çıkan sorunun ahlaki olarak ve olabilirlik açısından özgül değerlendirmelere sahip olası iki zıt cevabı olduğunda elde edilir... Spesifik olarak sinemada geciktirim genelde filmin belirlediği durumların olası neticelerinin filme

32 François Truffaut, *Hitchcock: The Definitive Study of Alfred Hitchcock by François Truffaut*, gözden geçirilmiş baskı, Simon and Schuster, New York, 1985, s. 73.

özgü değerler bakımından ahlaki olarak doğru olan neticeye çıkmasıyla sonuçlanır, ki bu son, ahlaki olduğu ölçüde daha az olası olan (ya da en azından kötücül sonuç kadar olası olmayan) bir sonuçtur."[33] Carroll'un filmsel gerilim tanımı, geciktirimin yarattığı arzu için başarılı bir çözüm olanağını barındırır. Bu görüşe göre, bir film bu çözüm olanağı olmaksızın gerilim yaratamaz. Öte yandan böylesi bir tanım gerilimin doğasını tümüyle kanıtlamaz ama D. W. Grifftih ve klasik Hollywood sinemasının kurduğu özgül bir geciktirim modelinin gücünü doğrular.

Carroll'un kendi gerilim kuramını desteklemek için verdiği ilk örneğin D. W. Griffith'in *Way Down East* (1920) filmi olması hiç de tesadüf değildir. Griffith için gerilim her zaman fantazinin etkinlik alanında gerçekleşir. Onun geciktirim modeli zorunlu olmadığı durumlarda bile, her zaman Carroll'un "ahlaki açıdan doğru olan" sonuç olarak tanımladığı çözümü hedefler. Sinema gerilimi fantaziyle (geciktirimi bir şekilde başarılı bir çözüme kavuşturabilmek düşüncesiyle) yatıştırarak, namevcut bakıştan aldığımız zevki mevcut bir bakış fantazisiyle gölgeler. Bütünleşme sinemasının bizi arzumuzla uzlaşma sağlamaya ikna etme yolu işte budur ve bu sinema türünün açık politik değerini bakışın bu tarz dışavurumu açığa çıkarır. Howard ve Speilberg'in ima ettiği politik görüş, Griffith ile beraber netlik kazanır. Bütünleşme sinemasının göstergesi olan bakıştan geriye çekilmenin zorunlu olarak tutuculukla sonuçlandığını görürüz, bununla birlikte bu politika onun kurgu sürecinin içine de sızmıştır. Griffith'in yerini bütünleşme sinemasının mantığı içinde saptamak, bize onun sinemasal yenilikçiliği ile ırkçılığı arasındaki bağlantıyı kurma imkânını verir.[34]

---

33 Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, s. 101.

34 Jacques Aumont, Griffith'in gerçekte devamlılığın değil, aşırılığın yönetmeni olduğunu ve onun (bizim kullandığımız anlamda) fantazi sinemasına yerleştirilebileceğini ısrarla belirtir. O bu aşırılığı Griffith'in ayrıntı ./..

Griffith devrimci film biçimiyle radikal (veyahut demokratik) politika arasında kurulmaya çalışılan bağlantıda pusulayı kaybetmiş gibidir. Biçimsel açıdan zirve noktasındaki filmi *Bir Ulusun Doğuşu*'nda (The Birth of Nation, 1915) Griffith'in sineması politik olarak yerlerde sürünür.[35] Mümkün olmamasına rağmen, Griffith sanki Sartre'ın bahsettiği "Yahudi düşmanlığına methiye olarak iyi bir roman yazmak"[36] tartışmasını takiben ırkçılığa methiye olarak iyi bir film çekilebileceğini ispat etmeye çalışır. Özellikle Griffith'in filmin sonunda Ku Klux Klan'ı "imdada yetişen kurtarıcı" olarak betimlerken kendi geliştirdiği yenilikçi paralel kurgu kullanımında en çarpıcı noktaya erişmesi, biçimsel yenilikçiliği ile ırkçılığı arasındaki örtüşmeyi daha yakıcı hale getirir. Oysa Griffith'i ele alan kuramcıların çoğu, bu ikisi arasındaki bağlantıyı keşfetmek yerine, onun ya film yapımının biçimsel niteliğini ya da ırkçılığını vurgulama eğilimindedirler. Örneğin Béla Balázs devrimci film biçimiyle ilerici politika arasındaki bağı muhafaza etmek adına, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ırkçı içeriğini rahatlıkla görmezden gelir. Onun iddiasına göre "sinematografideki devrimin öncüsü olan dâhi David Griffith'in yalnızca biçimlerinde yeni olmakla kalmayıp aynı zamanda içeriklerinde de radikal bir demokratikliğe ve ilericiliğe sahip

../. çekimi kullanımında bulur. Aumont şöyle yazar: "Griffith'in sinemasında ayrıntı çekimi, başka sinemalarda da olduğu gibi bir ek olarak (örneğin ek-sahne) işlev görür ve bu yüzden söylemin kesintiye uğramasının bir belirtisidir, hem metnin gövdesinin halihazırdaki fetişistik parçalanışına ve hem de kurguda saklı duran bir devamsızlık ilkesinin anlatının kendisindeki belirtisine fırsat verecek bir delinmenin göstergesidir." Jacques Aumont, "Griffith: The Frame, the Figure," in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. Thomas Elsaesser, BFI Publishing, London, 1990, s. 356. Aumont Grifftih'in kurgu stilini bu şekilde anladığından, onu Jean-Luc Godard ve Luis Bunuel gibi yönetmenlerin öncüsü olarak görür.

35 Gerard Butter'ın işaret ettiği gibi, *Bir Ulusun Doğuşu* bir yönetmen olarak Griffith'in önemli bir politik kayış yaşadığını gösterir. "Güneyli muhafazakâr Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu*'nu çekerek radikal bir ırkçıya dönüşmüştür." *Bkz.* Gerald R. Butters Jr., *Black Masculinity on the Silent Screen*, University Press of Kansas, Lawrence, 2002.

36 Jean-Paul Sartre, *"What is Literature?"*, çev. Bernard Frechtman, *"What is Literature?" and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, 1988, s. 68.

filmler yapması bir rastlantı olamaz."[37] Balázs burada biçim ve içerik arasındaki bağlantıyı takdire şayan bir şekilde korumaya çalışırken Griffith'in filmini "içeriğinde de ilerici" olarak ele alması, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ırkçılığı hakkında sessiz kalmasını gerektirmiştir.

Griffith'in ırkçılığı konusunda sesini yükseltmiş kuramcılardan biri Sergei Eisenstein'dır. Griffith'in ırkçılığı ile filmlerinin biçimi arasındaki etkileşimi kavrayamayan diğer kuramcılardan farklı olarak, Eisenstein onlar arasındaki bağlantıyı görür. O dönemde Griffith'in "ırkçılığın açık bir savunucusu" olduğunu belirterek, "Griffith'in montaj kavramında yansıyan yapının burjuva toplumunun yapısı"[38] olduğunu iddia eder. Griffith'in sinemasına içkin olan ırkçılık burjuva toplumunun kendi ırkçılığıdır –burjuva toplumu kökensel sınıf çatışmasını gizleyen ırkçı fantazi olmadan varolamaz. Irkçılık Griffith filmlerinin biçimini sınırlandırır ve kendisini Griffith'in paralel kurguyu belirli bir biçimde ele almasında gösterir. Paralel kurgu –ya da, daha doğrusu Griffith'in geliştirdiği paralel kurgu– arzuya fantazmatik bir çözümün yüklendiğini ele verir.[39]

Griffith'in paralel kurgu kullanımındaki sorun, yarattığı antagonizmaya bir çözüm getirmesi değil, bu çözüm olanağını kurgunun kendi yapısında taşıyor olmasıdır. Birbirlerini izleyen (almaşık) çekimlerin, paralel kurgu sekansının başlangıcından itibaren olanaklı bir çözüme doğru ilerlediği açıktır. Bu yüzden fantazi, çözüm sağlanamasa –örneğin kurtarıcı zamanında yetişemese– bile, "çözüm getirilebilir-

37 Béla Balázs, *Theory of the Film*, s. 50.

38 Sergei Eisenstein, *Film Form*, s. 234.

39 Miriam Hansen, Griffith'in fantazideki yatırımını onun paralel kurgu sekanslarının içeriğinde bulgular. Hansen "Griffith'in en sevdiği anlatısal paradigma, kurban konumuna sokulan kadınların son an kurtarılışıdır" demekte ve bu paradigmanın Freud'un tanımladığı "kurtuluş fantazisi"ni yansıttığını iddia etmektedir. Miriam Hansen, "The Hieroglyph and the Whore: D. W. Griffith's Intolerance", *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars* içinde, ed. Jane Gaines, Duke University Press, Durham, 1992, s. 188. Freud'a göre erkek çocuk kurtuluş fantazisinde kendisini baba otoritesiyle özdeşleştirir ve böylelikle yasaklı nesneye erişir.

di" düşüncesine yaslanarak güvenliği muhafaza eder. Bir imkânsızlığı sürdürmek yerine, başarıyla sonuçlansın ya da sonuçlanmasın, arzunun çözümünü olanaklı hale getirir. Örneğin *Hoşgörüsüzlük*'ün (Intolerance, 1916) Babil bölümündeki, sonu Babil'in düşüşüne varan paralel kurgu sekansı [Cyrus'un (George Siegmann) hücum kuvvetleri ile Babil'i uyarmak için bir savaş arabasıyla ilerleyen Dağlı kız (Constance Talmadge) arasındaki almaşık kurgu] genç kız oraya zamanında varamamış olmasına rağmen, "aslında oraya varabilirdi" izlenimi uyandırır. Babil düşse ve ardından bir felaket yaşansa da, film arzuya getirilen başarılı bir çözüm fikrini korur. Tek başına bu bile filmin fantazideki gizli yatırımına işaret eder: Fantazinin bir başarı fantazisi olması şart değildir, onun ihtimali yeter.[40]

40 Geciktirimin özünde bu olabilirlik fantazisinin bulunduğu doğru değildir, demek ki Griffith'e ters düşen bir gerilim formu mevcuttur. Bunun örneğine tam anlamıyla dördüncü bölüme (kesişme sinemasına) uygun düşecek bir yönetmen olan Alfred Hitchcock'un sinemasında rastlanır. Tom Gunning Hitchcock'a özgü geciktirim türünün "sinemasal söylem alanında Griffith'in en önemli mirasçılarından biri" olduğunu iddia etse de, bu iki yönetmenin gerilim yaratma biçimleri, fantaziyi uyarlamaları bağlamında çarpıcı bir farklılık gösterir. *Bkz.* Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, Urbana, 1991, s. 296. Her iki yönetmen de gerilimi izleyicinin arzusunu tetiklemek, ileride ne olacağı hakkında merak uyandırmak için kullanır. Gelgelelim, Hitchcock'un gerilimi arzuyu kolayca sonuca erdirmeyi sürekli reddeder. Hitchcock'a özgü gerilim, bunu, fantaziye dönüşün tahrip ediciliğini açığa çıkararak yerine getirir. Griffith gibi Hitchcock da geriliminde arzu ve fantaziyi birlikte kullanır (arzuyu karakterlerini tehlike içinde göstererek yaratır ve aynı zamanda bu tehlikenin gizil fantazmatik sonuçlarını ima eder), fakat Griffith'ten farklı olarak fantazinin arzu sorununu çözdüğü anda aslen arzu evrenini nasıl bir dengesizliğin içine düşürdüğünü gösterir: İhtimal dahilindeki farklı çözümleri tasavvur etsek de, bunların hiçbiri kusursuz bir doyum sağlarmış gibi gözükmez. Tipik bir gerilim filminde, gerilim kötü adamın kahramanı ya da masum bir kurbanı alt edecek olmasından duyduğumuz korkudan türer ve kahraman kötü adamı yendiğinde bir rahatlama hissederiz. Hitchcock'un gerilimi arzunun bu şekildeki çözülüşünü reddettiği için farklıdır. Hitchcock için kahramanın zafer ânı, aynı zamanda kötü adamın yenildiği andır. Bu ilk bakışta sağduyulu bir çözümmüş gibi gözükse de, çoğu film, kahramanın zaferini kötü adamın yenilgi ânına dikkat etmeksizin betimler. Hitchcock'un filmlerinde bu yenilgi bakışı içerir ve bundan dolayı filmsel görüntüde leke bırakır.

Murder! (1930), *Sabotaj* (Sabotage, 1936), *Saboteur* (1942) ve *Aşktan da Üstün* (Notorious, 1946) filmlerinin sonu, yok edilen kötü adam fantazisini filmin kurduğu arzu evrenini darmadağın edecek şekilde temellendirir. İlk iki ./..

Onun kurgu yapısının fantaziye bel bağlamış olması, Griffith'in benimsediği politik görüşün sınırlarına ve estetik pratikleriyle filmlerinin içeriği arasındaki bağlantıya işaret eder. Irkçılık her zaman fantazmatiktir –ötekinin özne yerine zevk aldığını gösteren bir senaryonun inşasıdır. İkinci bölümde irdelediğimiz Claire Denis sinemasında görebildiğimiz gibi, ırkçı özne ötekinin zevkini kıskanır ve bu zevkin aslında kendisine ait olması gerektiğine inanır. Denis'ten farklı olarak Grifftih'in geliştirdiği geciktirim tarzı, ötekinin yasayı ihlal ederek zevk aldığı düşüncesini

../. filmde kötü adam intiharvari bir eylemle kendisini cezalandırır: *Murder!* filminde Fane (Esme Percy) trapez gösterisinin ardından kendisini asar ve Verloc (Oskar Homolka) onu bıçaklayan karısından (Sylvia Sidney) kendisini koruyacak bir hamlede bulunmaz (hatta bunu yapması için ona yardım eder gibi bir hali vardır). Diğer iki filmde ise, Hitchcock'un kötü adamın ölümünü betimleyiş tarzı kötü adama yönelik bir sempati uyandırır: *Saboteur*'de Frank Fry (Norman Lloyd) atlamak için çıktığı Özgürlük Heykeli'nde asılı kalır ve *Aşktan da Üstün*'deki Alexander Sebastian (Claude Rains) ölümünün kendisi gibi Nazi olan ortağının elinden gelmesini bekler.

Bu filmlerde fantaziye geçiş arzu evrenine istikrar kazandırarak sonuçlanmaz, bilakis onu parçalar. Hitchcock'a özgü gerilim fantaziyle son bulur, fakat Hitchcock bizi aşırılaşmış bir fantaziyle şaşkına çevirir. Sonuç olarak imkânsız nesne deneyiminin sorumluluğunu yüklenmek ve izlediklerimizdeki iştirakimizle yüzleşmek zorunda kalırız. Griffith'in gerilim tarzında arzu fantazmatik çözüme doğru yumuşak bir geçiş yaparken, Hitchcockçu gerilim bizi böylesi bir çözümün sonuçlarıyla -arzu evrenindeki konumumuzun çöküşüyle- yüz yüze gelmeye zorlar.

Mesele Hitchcock'un geciktirim sekansını Griffith'ten farklı sonuçlandırması (buna yapmasına rağmen) değildir. Daha ziyade, arzunun fantazmatik çözülüşü etrafında düzenlenmediği için geciktirimin yapısındaki farklılaşmadır. Hitchcockçu gerilim arzuyu tek bir ağırlık noktasının etrafında yapılandırmaz, bunun yerine arzumuzu iki farklı antagonist olasılık arasında böler. Hem kötü adamın cezalandırıldığını görmekisteriz hem de onu bekleyen kötü sonuç için kötü adama acırız. Arzumuz asla bir araya gelmeyecek iki (ya da daha fazla) olasılık arasında bölündüğünden, kusursuz bir fantazmatik çözüm bizim için inandırıcılığını yitirir. Carroll'un kavramlarıyla dile getirirsek, Hitchcock geciktirimi her biri belirli bir ahlaki doğruluk içeren "birbirine zıt iki mantıki çözüm" etrafında şekillendirir. Başka bir deyişle, bir Hitchcock geriliminde yalnızca ana kahramanın ve kurbanın arzusunu değil, aynı zamanda kötü adamın arzusunu da hissederiz ve bu durum ahlaki olarak tek bir doğru sonucu olanaksızlaştırır. Hitchcock'un kötü adamın arzusu üzerinde durması, arzunun kendi çelişkili doğasını açığa çıkarır: Arzu mantıksal olarak birbirine zıt iki olasılık arasında bölünmüştür. Fantazinin arzuyu çözme çabası, bu iki olasılık arasında bir seçim yapmayı ima ettiğinden, zorunlu olarak travmatik bir karşılaşmayı içerir.

destekler ve körükler. Bu nedenle Grifftih'in en ünlü paralel kurgu kullanımının Klux Klan'a övgü içermesi kendi içinde son derece tutarlıdır.

Bir Ulusun Doğuşu'nda, Klan üyelerinin siyah gruplar tarafından tehlikeye düşürülmüş tecrit halindeki beyazları kurtarmak için atlarıyla doludizgin ilerledikleri iki sahne vardır. Üst üste gelen bu iki olay filmin doruk noktasındaki sahnelerdir ve aslında filmin arzunun fantazmatik çözümüne olan yatırımını ortaya serer. Griffith bu olayları paralel kurgu sekansıyla çekerek, Klan'ın kahramansı kurtarışını yapılandırır. Bu sekanslarda film, Klan'ın arzuya çözüm sunabilen ve bakışı evcilleştirebilen bir etkiye sahip olduğunu gösterir. Klan Öteki'nin arzusunun toplumsal gerçekliğin istikrarına karşı oluşturduğu tehdidi defeder ve bunu filmin bakışı saptama biçiminden dolayı gerçekleştirebilir.

Bir Ulusun Doğuşu başlangıcından sonuna dek, Öteki'nin arzusunu (bakışı) Güneyli beyaz kadınları arzulayan siyah erkeklere (özellikle de Birlik'e mensup siyah askerlere) yerleştirir. Ancak bu arzuyla namevcut bir bakış olarak karşılaşmayız. Filmde bakış namevcut değil, mevcut haldedir ve onun hakkında hiçbir belirsizlik yoktur. Bakış, Gus'un (Walter Long) Flora Cameron'u (Mae Marsh) takip etmeye; siyahların çoğunlukta olduğu yasama organını ırklar arası evlilikleri onaylamaya; Silas Lynch'in (George Siegmann) Elsie Stoneman'a (Lilian Gish) kur yapmaya sürükleyen itkidir. Her durumda film, siyah erkek öznenin arzusuyla ilgili sorulara geçit vermez.

Filmin esas ilgi alanı bu arzudur; filmin üzerine eğildiği bakıştır. Film bakışı kendi imkânsız statüsünden koparır, ki bu onun artık kelimenin tam anlamıyla bakış olmadığı anlamına gelir. Flora'ya gözlerini diken Gus'un görüntüsünü izlerken, onun ne istediği konusunda hiç şüphemiz yoktur. Griffith'in ırkçılığı işte bu ölçüdedir: Irkçılık Öteki'nin arzusunda travmatik bir zevkin olduğunu hayal eder ve öznenin kendisini travmatik bir imkânsız nesne olarak bu zevkle karşılaşmaktan

sakınmasını sağlar. Griffith'in filmi için bakış yalnızca başka bir nesneden ibarettir. Öteki'nin arzusu gayet açık olduğundan dolayı (siyah erkekler Güneyli beyaz kadınlarla yalnızca seks yapmayı –ya da onlara tecavüz etmeyi– isterler), Klan figürü bu arzuyu evcilleştirmek için ortaya çıkabilmektedir.

Bir Ulusun Doğuşu bakışı asla kendi saf biçiminde sunmaz. Griffith filmin başlangıcından itibaren bakışın bilinebilir bir nesne olduğu bir fantazi kurar. Bakışın bir tehdit olarak bertarafını gösteren paralel kurgu kullanımı, doğrudan doğruya bu fantaziden kaynaklanır. Silas Lynch'in (siyah bir erkeğin) Elsie Stoneman'a (beyaz bir kadına) evlilik teklif etmesinin hemen ardmdan, Klan'ın Elsie ve tehlike altındaki diğer beyazları kurtarmak için harekete geçtiğini görürüz. Bu sekansm sonlarına doğru film, Elsie'nin ve saldırıya uğrayan diğer beyazların içinde tutsak kaldığı ev ile dışarıda onları bekleyen siyah çete arasında dönüşümlü olarak kesme yapar. Klan en nihayet eve yaklaşırken, çekim-sekans kurtuluş sürecini yapılandırmaya başlar. At süren Klan üyelerini aşırı derecede uzun süren bir çekim içinde izler ve ardından evin dışında bekleyen öfkeli siyah kalabalığa geçeriz. Griffith Klan'ın olay yerine yakınlığının arttığmı gösteren başarılı yakın çekimler kullanarak, bu sefer de siyah çete ve Klan üyeleri arasında dönüşümlü kesmeler yapar. Oraya vardıklarında, orta ölçekli çekimden birkaç Klan üyesinin at üstündeki görüntüsünü ve Klan'ın siyah grubu bozguna uğratarak içlerinde Elsie'nin de bulunduğu beyazları kurtarışını izleriz. Filmin burada ürettiği çözüm, kendi gücünü, Klan'ın tehditkâr ve yıkıcı bir arzuyu kontrol edebilmesinden alır. Tasvir edilen mücadele boyunca paralel kurgu sekansının giderek hızlanan temposu, bu kontrolü (en azından kontrol kapasitesini) ifade eder.

Bu almaşık kurgu sekansında Griffith, araya Birlik'e mensup siyah askerlerin saldırısı altındaki Cameron ailesine ait

kulübenin görüntülerini serpiştirir. Bu sahne, Elsie'nin kurtarılışından sonra filmin yegâne odak noktası olur. Griffith bu ikinci kurtarılışı bir kez daha paralel kurgu aracılığıyla çeker. Film kulübedeki Cameron ailesinin, dışarıdaki siyah askerlerin ve Cameron ailesini kurtarmak için at koşturan Klan üyelerinin hızla birbirini takip eden çekimlerini gösterir. Askerler bir odaya girmeyi başardıktan sonra, onların bitişik odanın kapısını açmak için zorladıklarını, Cameron ailesi ve dostlarının kapıyı kapalı tutmaya çalıştıklarını ve Klan'ın dört nala atlarını koşmalarını gösteren almaşık çekimleri izleriz. Bu art arda gelen sahneler, Klan'ın aileyi kurtaracağı nihai varış için bir hazırlıktır.

Bir Ulusun Doğuşu'nu sonlandıran bu iki paralel kurgu sekansı, Klan'ın bakışı denetime aldığı bir fantazi senaryosu sunar. Bu sekanslardaki ırkçılık, yalnızca Klan'ı övmekle ya da filmin içeriğindeki olumsuz siyah imgesiyle sınırlı değildir. Irkçılık biçime de nüfuz etmiştir: Griffith'in paralel kurgu kullanımı, bakışın kendisini görmemize asla imkân vermez. Burada filmin ırkçı içeriği ile bu biçim arasında doğrudan bir bağlantı söz konusudur. *Bir Ulusun Doğuşu* bize olayları uzaktan seyrettirir. Sonuçta, kendimizi ekranda izlediklerimize dahil edilmiş izleyiciler olarak görmeyiz. Filmde bir tehdit hissederiz, fakat bu tehdit yalnızca dışsal bir tehdit olarak kalır. Bundan dolayı bu tehdit asla travmatik bir hal almaz. Griffith izleyiciyi bakışın travmasından kurtarırken, onun ırkçı duygularını beslemektedir, hatta filmlerinin içeriğindeki ırkçı imgelerden açıkça uzaklaştığında bile bu durum değişmez.[41]

41 *Bir Ulusun Doğuşu*'nun aşırı ırkçılığı, siyah kötü adamı Hollywood sinemasından uzaklaştıran bir etkiye sahipti. Donald Bogle bunu şöyle açıklar: "*Bir Ulusun Doğuşu*'ndan sonra kesin olan şuydu ki, Siyahlar bir daha asla su katılmamış kötü adamlar olarak sergilenmeyecekti. Onun siyahları ele alma biçimi, fazlasıyla hassas ve tartışmalı bir durumdu. Griffith'in filmi sanatsal ve teknik üstünlük açısından başarılı olmuştu, ama stüdyolar bir daha böylesi bir riskin altına girmek istemediler." Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 4. Baskı, Continuum, New York, 2001, s. 16. Hollywood Griffith'in ./..

Griffith *Hoşgörüsüzlük* filmini çekerek, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun neden olduğu ırkçılık suçlamalarından kendisini temize çıkarmayı umut eder. *Hoşgörüsüzlük*'ün daha önceki filmlerinin aleni ırkçı tasvirlerini taşımadığı doğruysa da, film bu ırkçı tasvirlerin altında yer alan biçimsel yapıyı devam ettirir. Griffith paralel kurgu yöntemini, bakışı denetim altına alabileceğimizi önerecek şekilde kullanmaya devam eder. Paralel kurgu filmdeki dört hikâyenin hepsinde de mevcuttur ama kendisini en çok modern öyküde hissettirir. Bu öykünün sonunda Mae Marsh'ın canlandırdığı genç kadın –Biricik Sevgili–, bir polis memurunun yardımıyla kocasını –Esas Oğlanı– (Robert Harron) haksız yere uygulanacak olan idam cezasından kurtarmaya çalışır. Griffith genç adamın kurtuluşuna giden olayları ve kurtarılışın kendisini paralel kurgu yoluyla gösterir. Bu sahneler açıkça tanımlanmış bir tehdide karşılık gelirler ve dengeli bir çözüme doğru seyir gösterirler. Arzu deneyimini fantazininkiyle tamamlayarak bakışı gizlemeye yardımcı olurlar.

Film Sevgili'nin başarıya ulaşmasında soru işaretleri bıraksa da, onun kocasını kurtarma çabasının paralel kurgu aracılığıyla en azından arzuyu çözümleme ihtimali yarattığı açıktır. Ona yardımcı olan polis memuru gerçek katilin suçunu itiraf ettirdikten sonra, o ve Sevgili, Esas Oğlan'ın hayatını bağışlayacak olan hâkimin şehir dışına çıktığı treni takip etmeye koyulurlar. Film ilerleyen trenden, son duasını etmekte olan Esas Oğlan'a, oradan da treni takip eden genç kadınla polis memurunun arabasına kesme yapar. Bu almaşık kurgu, arabanın treni yakalamasıy-

---

../. filminin içeriğinden kendisini uzaklaştırmasına rağmen, bu biçime tamamen kucak açmış ve ırkçılığı bu şekilde yürürlüğe sokmuştur. Hollywood filmlerinin çoğu, Griffith'in fantazmatik yöntemini izleyen bir geciktirime dayanarak gerilim yaratır. Bu filmler bizim zevkimizi çalma arzusuyla dolu kötü bir adamı ve sonunda bu arzuyu denetim altına alabilen bir kahramanı betimlerler. Kötü adam (günümüz filmlerinde çoğu zaman görüldüğü gibi) beyaz bir erkek olduğunda bile, filmler ırkçı zihniyeti bildiren paranoid fantazileri harekete geçirmeye çalışırlar. Özne ötekinin ona ait zevki çalmak için fırsat kolladığına inanıyorsa, paranoid fantazi beyaz bir kötü adamı merkeze alsa bile, ırkçılığa doğru kaymaya hazırdır.

la ve dolayısıyla ilk fantazmatik çözümü üretmesiyle son bulur. Filmdeki son paralel kurgu sekansı idamın gerçekleşeceği yere canhıraş şekilde yetişmeye çalışan polis memuru ile asılmasına ramak kalmış Esas Oğlan'ın çekimlerini art arda dizer. Sekans bir kez daha almaşık kurgu sayesinde arzunun çözüme kavuştuğu bir sona doğru ilerler. Bu fantazmatik çözüm (Sevgili'nin Esas Oğlan'ı kurtarışı), *Bir Ulusun Doğuşu*'nda olduğu gibi, yine tüm paralel kurgu sekansı boyunca bildirilir. *Hoşgörüsüzlük* çözülebilir göründüğü oranda geciktirim yaratır. Böylelikle film, arzu ve fantazi arasındaki sınırı bulanıklaştırır ve geciktirimin arzuya eşlik eden imkânsızlık deneyimi olmaksızın yarattığı bir arzuyu hissetmemize neden olur. İşte filmin başlıca ideolojik jesti budur.

Hoşgörüsüzlük'teki modern öykü, *Bir Ulusun Doğuşu*'nun yaptığı şekilde geciktirime aleni bir ırkçılık katmamışsa da, Öteki'nin arzusunun belirli bir tehdit oluşturduğu düşüncesini korur ve geciktirim sekanslarınca aşılması gereken de bu tehdittir. *Hoşgörüsüzlük*'teki tehlike unsuru bu kez şehvetli siyah erkekler değil, evde kalmış yaşlı kız kurularıdır. Film Esas Oğlan'ı idama yaklaştıran ve temelinde (alkolü, sigarayı ve diğer kötü alışkanlıkları tenkit eden) bu kadın reformcuların neden olduğu olaylar zincirini gösterir. Bu reformcu kadınların kendi teşebbüslerini finanse etmek için bölgedeki fabrikadan para sızdırmaları, fabrikada bedelini Esas Oğlan ve babasının işleriyle ödedikleri işten çıkarmalara ve Oğlan'ın suç yaşamına karışmasına sebebiyet verir. İdamla cezalandırıldığı cinayet suçlamasında her ne kadar masumsa da, onu katil zanlısı konumuna düşüren, Oğlan'ın bir suç eylemine karışmış olmasıdır. Film Oğlan'ı darağacına sürükleyen arka plandaki hikâyeyi, onun bu duruma düşmesinden ortaklarının sorumlu olduğunu göstermek kadar, kadın reformcuları da suçlamak için anlatır. *Hoşgörüsüzlük* böylece *Bir Ulusun Doğuşu*'ndaki ırkçılığı cinsiyet ayrımcılığıyla tamamlar. Bu filmdeki kadınların arzusu açıktır ve bu arzunun hedefinde zevki yok etmek vardır.

Griffith kadın reformcuları tasvir ederken, onların ve onları harekete geçiren güdülerin bir tür indirgemeci psikanalizine girişir. Filmde reform arzusunun nereden kaynaklandığı, kullanılan bir arasözde[42] belirginleşir. Bu açıklamada film sözünü esirgeme gereği duymadan aynen şöyle der: "Kadınlar erkeklere çekici görünmeyi başaramadıklarında, ikinci bir şans olarak genelde reforma yönelirler." Bu arasözün ardından, film bu iddiasını desteklemek için itici görünümlü daha yaşlı bir kadının çekimlerinden yararlanır. Filme göre bu kadınlar, kendilerinden seksüel açıdan hoşnut olmayı başaramadıklarından dolayı değişim kampanyası düzenlemişlerdir. Griffith bu kadınların ve onların "hoşgörüsüzlüklerinin" günahını Esas Oğlan'ın çektiğini belirterek, Öteki'nin tehditkâr arzusunu fantazmatik olarak tanımlar. Filmin sonundaki geciktirim sekansları, Sevgili'nin ve ona yardım eden polis memurunun çabalarıyla bu arzunun zapturapt altına alındığını, bu arzu gayet açık olduğundan dolayı tasvir edebilir. Şayet Öteki'nin arzusu net bir şekilde belirlenmeseydi, paralel kurgu fantazmatik bir çözüme ilerleyemezdi. Bu anlamda fantazinin öncelikli görevi, arzunun belirsizliğini silmekten geçer.

Gerilimin oluşmasında ister ırkçılık isterse de cinsiyet ayrımcılığı rol oynasın, Griffith geciktirimi *objet petit a*'nın imkânsız statüsünü bertaraf ederek yaratır. *Way Down East*'teki kötü adam ne tehlikeli siyah bir erkek ne de bastırılmış beyaz bir kadındır. Bununla beraber, filmin ünlü buz sekansındaki paralel kurgu kullanımı, *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hoşgörüsüzlük* filmlerinde bulguladığımız dinamiklerin aynısını üretir. Sekans bir buz kütlesinin üzerinde bilinçsizce şelaleye doğru sürüklenen Anna Moore'un (Lilian Gish) David Bartlett (Richard Barthelmess) tarafından kurtarılışını anlatır. Griffith bu uzun sekansı, tehdit oluşturan şelalenin, sürüklenen buz kütlesi üzerindeki Anna'nın, onu telaşla takip eden David'in ve yine

42 Sessiz sinema döneminde filmin izleyici tarafından daha iyi anlaşılması için perdeye yansıyan yazılı açıklamalar. (Çev. n.)

Anna'nın ayrıntı çekimlerinin almaşık kurgusuyla görüntüler. Sekans boyunca devam eden paralel kurgunun yapısı, arzunun engellerini fantazmatik olarak çözen David'in son an kurtarışına işaret eder. Film her ne kadar Anna ve David arasında yapılacak evliliğin (Anna'nın daha önceki beraberliğinden dolayı) imkânsızlığını kanıtlıyorsa da, kurtarma sekansı bu imkânsızlığı giderir ve onların evliliklerinin yolunu açar. Bu çözülüş, David'in daha önce Anna'yı yersiz davranışından dolayı evinden kovmuş katı bir Püriten olan babasını Anna'dan af dilemek için harekete geçirir. Burada Anna ve David'i ayrı düşüren uzlaşmazlık artık etkisini yitirirken, Griffith'in paralel kurgu yöntemi antagonizmaların geçici bir engel olmaktan öteye gidemediği bir dünya yaratmaktadır.

Griffith'e özgü geciktirim, fantazi ve arzunun alanlarını birbirine karıştırabilme özelliğinden dolayı Hollywood sinemasının gelişiminde can alıcı bir rol oynamıştır. Griffith'in paralel kurgusu nesnenin imkânsızlığını ve arzunun bu imkânsızlıktan kaynaklanan travmatik boyutunu maskeler. Onun arzu anlayışı bizi baştan çıkarırken, arzunun yolu daha rahatlamış gözükür. Oysa arzunun zorluğundan kaçarken, aynı zamanda onun sunduğu ödülleri de kaybetmiş oluruz. Bütünleşme sinemasının peşinden gidip imkânsız nesne deneyiminden sakınmak için fantaziye bel bağladığımızda, arzumuzdan artık zevk alamayız.

22. Ayrıştıran Filmler

Bütünleşme sineması en baştan çıkarıcı fantazileri üretme çabasıyla, zaman zaman arzu ve fantazi arasındaki ilişkiyi, neredeyse bu ilişkinin ideolojik işlevini açığa vuracak denli genişletir. Bütünleşme sineması en cüretkâr gelişimini, arzu evreni ile fantazi evreni arasında görülebilir bir filmsel ayrım yarattığında gösterir. Böylesi filmler mizansende, kurguda, anlatım yapısında, çekim stilinde, renk ve ses kullanımındaki farklılıklar aracılığıyla birbirinden farklı iki sinemasal deneyim sunarlar. Bu filmler arzu ve fantaziyi ayırarak, bizi fan-

taziyle baştan çıkardıkları zaman bile fantazinin işleyişini ifşa etme tehdidine sahiptirler. Onlar bütünleşme sinemasının en güçlü filmlerinden bazılarıdır ve aynı zamanda desteklemeye çalıştıkları ideolojinin altını oymaya hayli yakın dururlar.

Oz Büyücüsü (*The wizdom of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Şahane Hayat* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), *Geleceğe Dönüş* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), *Titanik* (*Titanic*, James Cameron, 1998) ve *Aile Babası* (*Family Man*, (Brett Ratner, 2000) arzu ve fantazinin dünyalarını başlangıçta ayıran filmler arasında ilk akla gelenlerdendir. Bu filmler söz konusu ayrımı, devreye soktukları bir rüya düşüncesiyle (*Oz Büyücüsü*), doğaüstü bir müdahaleyle (*Şahane Hayat* ve *Aile Babası*), teknolojik beceriyle (*Geleceğe Dönüş*) ya da sadece bir anıyla (*Titanik*) izah ederler. Filmin kullandığı anlatisal gerekçe ne olursa olsun, sonuç sinemasal deneyimin iki farklı biçimi arasında gerçekleşen dramatik bir bölünmedir. Bu filmler başlangıçta bir arzu evreni sunar ve bunun akabinde izleyicileri bir fantazi dünyasına taşırlar. Eksiğin ve doyuma ulaşamamanın dünyasından, imkânsız nesnenin yerini erişebilir bir arzu nesnesine bıraktığı farklı bir dünyaya geçiş yaparız. Bu ayrılık, bize fantazinin eksiklik için imgesel bir telafi sağlama yolunu gösterir. Ancak bu filmler başlangıçta arzu ve fantazi evrenleri arasında bir kereye mahsus inşa ettikleri katı bölünmeyi bulandırarak sonlanırlarken, fantazinin ideolojik rolüne dair içgörümüzde de bir bulanıklık yaratmış olurlar.

Bu filmler en nihayetinde uzlaşma sağladıkları için bütünleşme sinemasına bağlıdırlar. Başlangıçta arzu ve fantazi dünyalarını radikal bir bambaşkalık olarak sunarlarken, sonlanışları bu ayrıma ihanet eder ve fantazinin dünyasının arzunun dünyasına sızmasına, dolayısıyla bir kez daha fantazinin işleyişini saklamaya ve bakışın emilip yutulmasına neden olurlar. Ancak onlar, arzu ve fantazi evrenlerini ayrı ve birbirinden farklı dünyalar olarak muhafaza edebilecek başka tür bir sinema olanağını da ima ederler. Dördüncü bölümde inceleyeceğimiz bu sinema, arzu ve fantazinin herhangi bir

karışımını reddettiği ölçüde bütünleşme sinemasının karşıtıdır. *Oz Büyücüsü* gibi filmler bu kadar ileri gitmelerse de, bu yolun önünü açmışlardır.[43]

Oz Büyücüsü fantazi ve arzu evreni arasındaki ayrımı, her birini son derece farklı biçimlendirerek inşa eder. Filmi izlememiş olanlar bile Victor Fleming'in arzunun ve doyumsuzluğun dünyasını siyah-beyaz, Oz'un fantazmatik dünyasını renkli çektiğini bilir. Bu biçimsel kontrast, kendisini aynı zamanda sinemasal anlatıda da gösteren ayırt ediciliği vurgular. Filmin ilk yirmi dakikası bir doyumsuzluk dünyasını tasvir eder. Film, Dorothy'nin Em Teyze ve Henry Amca'sına, köpeği Toto'ya karşı tehditler savuran Almira Gulch'u şikâyet etmesiyle başlar.[44] Durum yalnızca Toto'nun tehlikede olmasıyla sınırlı değildir; kimse Dorothy'ye gereken ilgiyi göstermez. Yaşadığı Kansas'ta ihmal edilmiş bir çocuk olan Dorothy *"hiçbir derdin olmadığı, ayın ötesinde, yağmurun ötesinde... gökkuşağının üzerindeki"*[45] başka bir yerin hayalini kurar. Dorothy bu alternatif dünya hakkındaki şarkısını söyledikten hemen sonra, Bayan Gunch elinde Şerif'ten aldığı izin belgesiyle kapılarına dayanır ve Dorothy'nin elinden Toto'yu öldürmek üzere zorla alır. Siyah beyaz görüntüdeki renk yokluğuyla filmin başlangıcında vuku bulan olaylar birbirine paraleldir: Burada arzu evrenini nitelendiren zevk yokluğuna tanıklık ederiz.

Oz Büyücüsü'nde arzunun dünyasından fantazi dünyasına ilk geçiş, dramatik bir geçiştir. Film bir hortumun Kansas'ı vur-

43 Bu nedenle David Lynch'in *Oz Büyücüsü*'yle arasında şüphesiz böylesi bir yakınlık vardır. Film nihai olarak Lynch'in gösterdiği radikallikten çok uzaksa da, sinemanın bakışı temsil edebilme kapasitesinde devrim yaratabilen ve Lynch'in kendi film yapımının ayrılmaz bir parçası olabilen filmsel bir tekniğe (fantazi ve arzu evrenlerini birbirinden ayıran bir bölümleme) hayat kazandırabilmiştir.

44 Filmde Dorothy'yi Judy Garland, Almira Gulch'ı Margeret Hamilton, Em Teyze'yi Clara Blandick, Henry Amca'yı da Charley Grapewin canlandırmaktadır.

45 Filmde Dorothy karakteri bunları, Judy Garland tarafından seslendirilen *"Over the Rainbow"* şarkısında dile getirir. (Çev. n.)

ması ve Dorothy'nin fırtına yüzünden düşüp başını çarpmasıyla başka bir yöne çevrilir. Dorothy başını çarptıktan sonra, düşünde hortumun evlerini yerden kaldırıp gökyüzüne doğru uçurduğunu ve sonunda bilinmeyen bir yere iniş yaptığını görür. Arzu evreninden fantaziye geçişin aracı olarak hortumun kullanılması, bu dünyalar arasındaki ayrılığı ve sınırları akla getirir.[46] Bu iki dünya arasındaki katı farklılık, Dorothy iniş yaptıktan sonra evin ön kapısını açtığı sahnede iyice belirginleşir. Kapı açıldığında kamera, siyah beyaz evin önüne serilen renkli dünyaya doğru kayar. Kapının açılışındaki bu kısa an boyunca, hem siyah beyaz hem de renkli görüntü aynı ekranı paylaşır. Burada Dorothy'nin "Toto, içimden bir ses artık Kansas'ta olmadığımızı söylüyor" deyişi, bu farklılığın altını çizer.

Film Oz'un dünyasını ayrı bir fantazmatik alan olarak inşa ederek, fantazinin arzuyu nasıl çözüme kavuşturduğunu görmemizi sağlar. Dorothy Oz'daki karakterler tarafından Kansas'ta olduğu gibi göz ardı edilmek yerine, (Dorothy'nin evi Doğu'nun Kötü Cadısı üzerine düştüğü ve onu öldürdüğü için) bir kahraman olarak coşkuyla karşılanır. Ayrıca *Oz Büyücüsü*'yle tanışmak için seyahat ederken, üç sadık arkadaş (Korkuluk, Teneke Adam ve Aslan) edinir. En önemlisi de fantazideki Dorothy, Batı'nın Kötü Cadı'sını (yine Margaret Hamilton tarafından canlandırılır) erittiğinde,[47] aslında Almira Gulch'un temsil ettiği tehdidi yok etmeyi başarabilir. Bu fantazi senaryosu, Dorothy'ye filmin ilk kısmında kendisini saran tatminsizlikten kaçma fırsatı verir. Bütünleşme

46 *Oz Büyücüsü* filmsel dünyalar arasındaki geçişin sinyalini hortumun şiddetiyle vermesine rağmen, bu şiddeti yeterince ileriye götürmez. Dorothy'i Oz'un dünyasına taşıyan hortum (gerçek hortum onun bilinçdışını tetikledikten sonra) yalnızca düşünde var olur ve gerçekte onu tehdit etmez. Bu hortum Dorothy ve evini yerden yüzlerce kilometre yukarı kaldırmasına rağmen, Dorothy asla korkuya kapılmaz ve sanki bir film izlermiş gibi sadece penceresinden dışarı bakar. Arzu ve fantazi evrenleri arasındaki bölünmüşlük, bu iki dünya arasındaki farkı, olduğundan çok daha eksik gösterir.

47 *Oz Büyücüsü*'nün bu sahnesinde Dorothy, Batı'nın Kötü Cadısı'nın ateşe verdiği Korkuluk'a yardım etmek için onun üzerine bir kova su döker. Ancak suyun Cadı'nın üzerine de sıçraması onun eriyerek yok olmasına neden olur. (Çev. n.)

sinemasındaki diğer filmler fantaziden yararlandıklarını gizlerlerken, *Oz Büyücüsü* fantaziye geçiş yaptığını ve fantazinin imgesel bir doyum sağlamada rol oynadığını açıkça gösterir. Fantazinin bu açık beyanı, bütünleşme sinemasında fantazinin izleyiciye verdiği teminatı yok etme tehdidine sahiptir. Ne var ki, film bu tutumunu daha fazla sürdüremez.

Oz Büyücüsü arzunun evreniyle fantazi evrenini ayırmasına rağmen, bu iki dünya arasındaki kesişmeyi yumuşatarak sona erer. Bunu yaparak, biçimin açığa çıkarmakla tehdit ettiği bakışı gizler. Dorothy'nin Kansas'a geri dönüşünün verdiği rahatlama, Oz'un fantazmatik dünyası ile arzu evreni arasında artık travmatik bir engelin kalmadığını gösterir. Dorothy yalnızca topuklarını birbirine çarpar ve Kansas'a kendi yatağında uyanarak geri döner. Bu şekilde film, fantazi ve arzu deneyimlerini tümüyle bütünleştirir. Fantazi ve arzunun bu karışımı, filmin sonunda da bildirilir. Dorothy Kansas'a geri döndüğünde, fantazinin öncesinde hissettiği tatminsizliği artık hissetmez. Almira Gunch bundan böyle bir tehdit oluşturmaz ve Dorothy artık göz ardı edilmek yerine, tıpkı Oz'un dünyasında olduğu gibi çiftlikteki herkes tarafından ilgi görür.

Dorothy'yi "ev gibisi yok" düşüncesine ikna eden fantazi, onu arzu evreniyle uzlaştırır. Film Dorothy'nin Kansas'a dönüşüyle yeniden siyah beyaz görüntülere geri dönüş yapsa da, fantazi-sonrası Kansas artık eskisinden çok daha renkli –diğer deyişle çok daha fantazmatik– bir yere dönüşmüştür. Burada, arzunun zorlukları fantazi tarafından aşılır. Sorun, Linda Rohmer'in hayıflandığı gibi "Dorothy'nin ataerkil düzenin kadına sunduğu reçeteye uyması" ya da "evin ve güvenliğin alışıldık köhne yoluna"[48] dönmesi değil, fakat, artık fantazinin sıcaklığının keyfini süren bir eve dönüş yapmış olmasıdır.

48 Linda Rohrer Paige, *"Wearing Red Shoes: Dorothy and the Power of Female Imagination in The Wizard of Oz"*, Journal of Popular Film and Television 23, sayı 4, 1996, s. 152.

Oz Büyücüsü fantaziyle renklendirdiği bir arzu dünyasına geri dönüşle sonlanırken, fantazinin ideolojik işlevini maskeler ve izleyicinin fantaziye yatırım yapmasına neden olur.[49]

Oz Büyücüsü gibi, *Geleceğe Dönüş* de başlangıçta arzu ve fantazi dünyaları arasında sert bir ayrım oluşturur. Şimdiki zamanın dünyasında Marty McFly (Michael J. Fox), Dorothy'nin Kansas'ta hissettiğiyle aynı türden bir tatminsizlik yaşar. Şimdinin dünyası, Marty'nin arzusunun önünde birçok engelle karşılaştığı bir arzu evrenidir: Filmin ilk bölümünde, okul müdürü Marty'yi tıpkı babası gibi bir suçla yaftalar; müzik grubu okul dansında çalacak kadar nitelikli bulunmaz; ve Marty'nin, kız arkadaşı Jennifer (Claudia Wells) ile göl kenarında geçirmek istediği hafta sonu planı Biff'in (Thomas F. Wilson) aile arabasını harap etmesiyle suya düşer. Marty'nin bu dünyada yaşadığı tatminsizliğin çoğu, babasının özgüvensizliğinden ileri gelir, öyle ki bu eksik sanki babasından Marty'ye miras kalmış gibidir. Ancak Marty dostu Dr. Brown'un (Christoper Llyod) icat ettiği zaman makinesiyle şimdiki zamanı ardında bırakıp geçmişe döndüğünde, arzu sorununu çözebileceği bir ortam yaratan fantazi evrenine giriş yapar. *Geleceğe Dönüş*'te fantazi, arzu evrenini yeniden yapılandırabilecek ve yoksunluklarını sağaltabilecek bir araca dönüşür.

Oz Büyücüsü fantazi ve arzu evrenleri arasındaki bölünmeyi siyah-beyaz ile renkli görüntü arasındaki değişimle betim-

---

49 Steven Hamelman'a göre filmin Oz'u betimleyiş şekli, aslında fantazinin bizi arzu evreniyle uzlaştırmadaki başarısızlığını gözler önüne serer. "Filmin gerçekte bize söylediği, eve dönmenin Oz'u bulmak kadar imkânsız olduğudur." Steven Hamelman, *"The Deconstructive Search for Oz"*, Literature / Film Quarterly 28, sayı 4, 2000, s. 316. Oz'un dili devamlı olarak kendisini yapıbozuma uğratığı ve bir döngüye neden olduğu için bu fantazi çöker. Hamelman Oz'u önüne geleni deviren çılgın bir yapıbozum diyarı olarak görmekte şüphesiz haklıyken, bu yapıbozum onun fantazmatik gücünü hiçbir surette yıkmaz. Fantazinin esası, gösterenin çelişmezlik ilkesini içeren yasalarını aşabilmesinde yatar. Fantazide dil "tuhaf bir biçimde daha fazla geçersiz" hale gelirken, fantazi anlamlandırmaya eşlik eden sınırların önemsizliğini daha fazla örnekler.

lerken, *Geleceğe Dönüş*'te bu bölünme kendisini mizansendeki farklılıklarda gösterir. Film 1980'lerdeki arzu dünyasının sahne düzeni, kostümleri ve aksesuvarlarıyla, 1950'lerin fantazi dünyasının yine aynı özelliklerini karşı karşıya getirir. Bu fantazi dünyası Marty'ye imkânsızlığı yenme ve içinde doğduğu aileyi değiştirme fırsatı sunar. Marty'nin arzu dünyasındaki tatminsizliği ailesinden kaynaklanır ve bu aşılamayacak yegâne engeldir. Özne içinde doğduğu aile durumunu asla kendisi seçemez. Fakat Marty'nin fantazi evrenine dalışıyla, film ona doğacağı aileyi düzenleme şansı verir. Marty'nin geçmişe yaptığı yolculuk, önceleri onun ailesiyle olan bağını koparma ve onun varoluşunu ortadan kaldırma tehlikesine sahipse de, filmin sonunda Marty ailesiyle farklı türde bir ilişki kurabilmeyi başarır. Babasını kendisinin davranmasını istediği şekilde eğitir ve onun özgüven sahibi olmasına yardımcı olur, böylelikle babasının yaşamını büsbütün değiştirir. Bu olaylar fantazmatik olduğu açıkça betimlenmiş bir geçmişte gerçekleştiğinden, film arzunun imkânsızlıklarını çözmek için fantazinin nasıl imgesel bir senaryo sağladığını göstererek fantazinin işleyişini açığa çıkarır. Ancak fantazi ve arzu evrenleri arasındaki ayrım silindiğinde, film fantazinin rolü gizlemeye başlar.[50]

50 Bakışın fantazi ve arzu evrenlerinin karışımından kaynaklanan maskelenişi, filmde Marty'le fantazi evrenindeki annesi Lorraine'nin (Lea Thompson) öpüşme sahnesinde belirginlik kazanır. Marty'yi cezbetmeyi başaran ve onun aslında kendi oğlu olduğunu bilmeyen Lorraine, okul dansının yapıldığı binanın otoparkında otururlarken, Marty'yi tutkuyla öper. Bu öpüşme Marty'nin imkânsız nesneyle etkileşime geçtiği noktada bakışla potansiyel bir karşılaşmayı temsil eder. Film bu öpücüğü travmatik bir an olarak göstermek yerine, travmayı Lorraine'in tepkisiyle başka yöne çeker. Lorraine Marty'yi öptükten sonra yüzünde iğrenir bir ifadeyle geri çekilir ve şöyle der: "Bu tamamen yanlış. Ne olduğunu bilmiyorum ama seni öperken sanki erkek kardeşimi öpüyormuşum gibi hissettim." Fantazi evreninde Lorraine'in öpüşme sırasında geri çekilmesi için hiçbir neden yoktur; ona göre Marty oğlu değil, etkileyici bir erkektir. Onun geri çekilmesi böylece arzu ve fantazi evrenlerini birbirine harmanlar. İzleyiciler Lorraine'nin öpüşmeden zevk alması halinde bakışın potansiyel travmasını hissedeceklerinden, arzu ve fantazi evrenlerinin karışımı bu travmayı giderir.

Dorothy'nin döndüğü Kansas gibi, Marty'nin geri döndüğü şimdinin dünyası da değişim geçirmiş bir dünyadır. Onun geçmişin fantazi dünyasına yaptığı yolculuk, arzunun dünyasını dönüştüren bir etkiye sahiptir. Marty'nin müdahalesi sayesinde ailesinin ekonomik statüsü artmış ve manevi bir doygunluğa kavuşmuşlardır. Babası George artık Biff tarafından ezilmemekte, aksine Biff şimdi onun için çalışmaktadır (onun George'un arabasını cilaladığını görürüz). Ayrıca babası artık kitabı basılan bir bilim-kurgu yazarıdır. Marty'nin fantazi dünyasında George'a bulunduğu tavsiye ("bunu aklında tutarsan, her şeyin üstesinden gelirsin") harikulade bir etkiye sahip olmuştur. Tüm aile bu dönüşümün göstergelerini taşır. Marty'nin annesi kilo vermiş ve daha sağlıklı bir yaşama kavuşmuştur. Daha önce Marty'den kalan eski kıyafetleri giyen erkek ve kız kardeşleri çok daha şık giyinmektedirler. Marty filmin ilk bölümünde sahip olmayı düşlediği ama olamadığı kamyonetin kendisine ait olduğunu keşfeder. Belki de en önemlisi, Dr. Brown'un kendi kaderiyle ilgili Marty'nin yazdığı mektubu okumuş olması ve vurulduğu gece kurşun geçirmez yelek giyip hayatta kalmasıdır. Bu değişiklikler geçmişin fantazi dünyasının arzunun dünyasına sızmakta ve bu dünyadaki yoklukları doldurmakta olduğunu gösterir. Filmin sonunda arzunun dünyası, artık imkânsızlığın dünyası değildir. Marty şimdiki zamana döndüğünde, film arzudaki namevcudiyetle fantazideki mevcudiyeti birbirlerini tamamlamaları için kullanır. Bu nedenle *Geleceğe Dönüş*'ün sonunda ister namevcut isterse de çarpıtılmış bir mevcutluk olsun, bakışla karşılaşmaktan alıkonuluruz. Aksine, bakışı üstesinden gelebileceğimiz geçici bir kısıtlama olarak görürüz.

Fantazi ve arzunun dünyaları arasındaki uzlaşmayla son bulan görüntülerin bakışı gizlemelerine rağmen, *Oz Büyücüsü* ve *Geleceğe Dönüş* gibi filmler yine de bu iki dünya arasındaki ayrımı sürdürebilecek farklı bir sinema olasılığına işaret ederler. Bu tarz bir sinema, fantazi ve arzu deneyimleri arasındaki tezatlığı, bu filmlerden çok daha fazla vurgular. Dahası, bu si-

nema bizi bakışla, fantazinin arzu evreni içinde doğup bu evreni işgal ettiği noktalarda karşı karşıya getirir. Bu filmlerde arzu ve fantazinin bütünleşmesi yerine, onların birbirleriyle kesiştiği noktaları görürüz. Bu sinema türü (kesişme sineması), bütünleşme sinemasının yaptığı gibi bakışı evcilleştirmek yerine, bakışla travmatik bir karşılaşma olanağı sunar.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KESİŞME SİNEMASI:
Arzu ve Fantazinin Çarpışması

23. Arzu ve Fantazinin Ayrılığı

Birinci ve ikinci bölümlerde sinemanın bakışı çarpıtılmış bir mevcudiyet ya da belirleyici bir namevcudiyet olarak nasıl sunabildiğini gördük. Arzu ve fantazi sinemalarının bakışı sunma biçimi, izleyicinin onunla karşılaşmasını sağlayan bir dolaylılığa dayanır. Üçüncü bölümde arzu nesnesine doğrudan erişim sağlama çabasının ayrıcalıklı bir nesne olan bakışı nasıl sıradan bir nesneye dönüştürdüğünü inceledik. "Bütünleşme sineması" olarak adlandırdığım bu sinema türü, izleyiciye tamamlanmış bir deneyim sunmayı istediğinden bakışa tercüman olamaz, bu nedenle kısmi bir nesne olması gereken bakışı gözden kaybeder. Bu üç seçeneğin ışığında; sinema şayet belirli bir dereceye kadar bakış deneyimine fırsat tanımaksa, sinemanın bakışa yaklaşımı bu deneyimi belirli bir mesafeden yaratmaya mahkûmmuş gibi görünür.

Ancak *Oz Büyücüsü* ve *Geleceğe Dönüş* gibi filmlerin işaret ettiği başka bir sinema olanağı mevcuttur. Bu olasılık, bakışın namevcut olduğu arzu deneyimiyle, bakışın çarpıtılmış bir mevcudiyet olarak bulunduğu fantazi deneyiminin sinemasal tasvirini aynı filmde bir araya getirmeyi ve çarpıştıklarında ne olduğunu açığa çıkarmak için bu iki dünya arasındaki ayrımı sürdürmeyi gerektirir. Bu filmler çarpışma ya da kesişme anında, dolaysız bir bakış deneyimi üretirler: İzleyiciler olarak, sinemasal temsil alanında sabitlenemeyen bir nesneyle karşılaşırız. Bu doğrudan bakış deneyimi, özne ve nesne arasındaki mesafeyi yok eder ve bu nedenle izleyicilerin kendilerini doğrudan izlediklerinde içerilmiş hissetmelerine yol açar.

Örneğin David Lynch'in *Mavi Kadife* (Blue Velvet, 1986) filminin sonunda, Dorothy Vallens'in (Isabella Rossellini) çıplak ve dövülmüş bedeni o huzurlu mahallede belirdiğinde, söz konusu durum ortaya çıkar. Onun görünüşüne ek olarak, tek başına Dorothy'nin bu sahnedeki varlığı bile onunla bir gönül ilişkisine girmiş ve bunun etkisinden kurtulamamış Jeffrey (Kyle McLaughlan) için rahatsızlık vericidir. Çünkü o artık yeni kız arkadaşı Sandy (Laura Dern) ile birliktedir. Dorothy film karesine yavaş yavaş girerken, Sandy'nin eski erkek arkadaşı onu kendisinden çaldığı için Jeffrey'i evin önünde kavga etmeye zorlamaktadır. Dorothy varlığını hiç hissettirmeden orada belirir ve ilk başta onu kimse fark etmez. Ancak diğer karakterler, onu fark etmeleriyle birlikte tamamen allak bullak olurlar. Dorothy bakışın ya da *objet petit a*'nın cismanileşmiş hali olarak bu fantazmatik alana hücum eder ve fantazi yapısını paramparça ederek onu bozguna uğratır. Görünümü tamamen başka bir dünyadan geliyor gibidir, ki onun çok sarsıcı olmasının nedeni de budur. Böylesi bir sekteye uğrama, Lynch filmlerindeki gibi, arzu deneyimiyle fantazi deneyimi arasında yapılmış keskin bir ayrımla mümkün olur.

Sandy'nin eski arkadaşı, Jeffrey'le dövüş fikrini hemen terk eder, çünkü Dorothy'nin her şeyi değiştiren varlığını doğru şekilde kavrar. Dövüşün yarattığı tehdit, bakışın travmasıyla mukayese edildiğinde, birden saçma sapan görünür. Dorothy'nin bedeni bu fantazmatik dünyada kendisine uygun bir yer bulamadığı için fantazi ekranını darmadağın eder. Dorothy'nin göründüğü biçim (alenen çıplaktır ve Jeffrey'ye yardım etmesi için yalvarmaktadır) izleyicinin fantaziye yaptığı yatırımı açığa çıkartır ve izleyiciden onunla bir *objet petit a* olarak yüzleşmesini ister. Dorothy görüntünün içinde aykırı durur, bu nedenle onun çıplak bedenini bir banliyö ortamında görmek bizi fazlasıyla rahatsız eder. Sandy ve Jeffrey onu eve götürdüklerinde, Dorothy Jeffrey'e sıkıca sarılır ve "hastalığını bana bulaştırdı" diye sayıklamaya başlar. Dorothy'nin

varlığı, filmdeki diğer iki karakter (sinirleri bozulan Sandy ve Dorothy'nin üstündeki ceketini geri almaya çalışan annesi) ile izleyiciler için dayanılmazdır.

Burada arzunun sahasıyla fantazininki, bakışın gerçeği ile bir karşılaşmaya zorlayarak kesişir. Lumberton'un toplumsal dünyasındaki fantazi yapısı, ancak arzuyu dışarıda tuttuğu sürece kendi tutarlılığını sürdürür. Bu yüzden Dorothy'nin arzusu bu yapının içine zorla dahil olduğunda, onu parçalar ve aynı zamanda izleyicinin olan olaylara ilişkin mesafesini de yıkar. Dorothy bu mizansende yabancı bir beden olarak bakışı somutlaştırır ve Dorothy'yi gördüğümüzde hissettiğimiz kaygı bakışla karşılaşmamızın göstergesi olur, bizim filmde onun opak bir görünüme kavuştuğu noktada, yani bakış noktasında içerildiğimizi ifşa eder. Burada nesne başını çevirip bize doğru bakmakta ve film bizi gösterdiği şeyde içermektedir.

Bu deneyim, *Mavi Kadife* gibi filmlerin sahnelediği ayrım aracılığıyla olası hale gelir. Arzu ve fantazi evrenleri birbirinin karşıtıdır, çünkü arzu bakışın namevcudiyeti üzerinde gelişirken, fantazi onun aşırı mevcudiyetinde serpilir. Arzu evreni zevkin açık teşhirini yapmayan bir dünya iken, fantazi böylesi teşhirlere fırsat sunar. Arzuyu zevkin namevcutluğu sürdürür, ki arzu evreninin fantazmatik müdahaleleri rahatlıkla kaldıramamasının nedeni de budur. Arzu evrenine aleni zevk teşhirleri girdiğinde, dengeyi bozar ve arzunun kökensel değişkenliğine dikkat çeker. Arzu ve fantazinin birbirine karışması, özneyi travmatik gerçekten koruyan bir istikrar hissi sağlar. Ancak bu korumanın bedeli, öznenin kendisini zevke ulaşmaktan mahrum bırakmasıdır.

Gündelik yaşantımızda arzu ve fantazi evrenleriyle asla birbirlerinden ayrışmış şekilde karşılaşmayız. Dümenimizi birinden diğerine doğru çevirir, ancak, onların birlikte deneyimlendiği bir alanda kalırız. Bunun tersine, sinema arzu ve fantazi evrenlerini birbirinden ayırma ve onları ayrı tut-

ma becerisine sahiptir. Sinemanın biçimsel niteliklerini aynı filmde iki farklı sinemasal deneyim oluşturmak için kullanan filmler, fantazi ve arzuyu sinema dışmda imkânsız olan bir yolla ayırabilirler. Kesişme sinemasının esas başarısı, onun bu imkânsızlığa erişebilmesi ve bundan dolayı imkânsızı bize bir olanak olarak ifşa edebilmesidir. Ne ironiktir ki, Hollywood filmlerine getirilen en yaygın eleştirilerden biri, Hollywood'un imkânsızı bir olanakmış gibi tasvir etme temayülünün çevresinde döner. Bu düşünce çizgisine göre, Hollywood gerçek yaşamımızın korkunç gerçekliğini, imkânsızın üstesinden gelebildiğimiz ve bundan (örneğin çok çalışarak, âşık olarak vs.) kaçabildiğimiz fantazmatik senaryolar sunarak örtbas eder. Ancak Hollywood'un ürettiği fantazilerle ilgili sorunun dibinde, onun aslında imkânsızlığı tasavvur edememesi yatar. Hollywood olanaklı olanın etki alanında kalır, ama bu etki alanı imkânsızlık imgesiyle renklendirilir. Hollywood'un kaçışçı filmleri, ekseriyetle, imkânsız nesneyi sıradan bir nesneye dönüştürdüklerinden dolayı, kesişme sinemasından çok bütünleşme sinemasına aittirler. Aslında sinema kendi radikal potansiyelini, bu sıradan nesneyi imkânsız bir nesne olarak ele aldığı zaman ortaya koyar.

Kesişme sineması, bütünleşme sinemasından farklı olarak, imkânsız olanı bir olabilirlik konumuna –bakışı *Koza* ya da *Akıl Oyunları* filmlerinde gördüğümüz gibi ampirik bir nesneye– indirgeyerek imkânsıza erişebileceğimiz önerisinde bulunmaz. Imkânsız nesne ampirik bir nesneye dönüştüğünde, onu görüş alanına, bu alanı bozmaksızın entegre ederiz. Oysa kesişme sinemasında imkânsız nesneyle karşılaşma görüş alanını tamamen bozar. Bakışla görüş alanı bir arada varolamaz: Birinin ortaya çıkışı diğerinin yok oluşunu ima eder. Hans Holbein'ın *The Ambassadors* tablosuna geri dönecek olursak, resmin ortasındaki kafatasını fark ettiğimizde, onun kendisini ya /ya da diğer seçeneği görürüz: Ya kafatası sadece bu iki elçinin ayakları altındaki bir leke olarak görülecek ya da o

görüldüğü vakit resmin geriye kalan kısmı görülmeyecektir. Bakışı yakalamak, görüş alanındaki sabiteyi kaybetmek ve kendini bizzat nesneye teslim etmek demektir.

Kesişme sinemasındaki imkânsızlık deneyimi yalnızca imkânsız olanın olanaklılığını değil, ayrıca onun yıkıcılığını ve gündelik şeylerin düzeninde sindirilemeyecek olmasını da açığa çıkarır. Kesişme sineması böylelikle bütünleşme sinemasının antitezini oluşturur. Bütünleşme sineması ideolojiye erişimi yaygınlaştırmaya çabalarken, kesişme sineması ideolojinin ortasındaki deliğin altını çizmeye çalışır. Bu delik, bu bölümde incelenecek her filmde gayet belirgindir. Onunla Andrei Tarkovsky'nin iç içe geçen ve birbirine zorla dahil olan farklı dünya tasvirlerinde, Alain Resnais'nin geçmişin şimdinin içine yabancı bir beden olarak eklendiği sinemasında, Wim Wenders'in fantaziye geçişi etik bir jest olarak ifşa edişinde ve David Lynch'in başarısız cinsel ilişki portrelerinde karşılaşabiliriz. Tarkovsky bu sinemayı din yönünden ele alırken, Alain Resnais ona tarih açısından yaklaşır; Wim Wenders onu etik, David Lynch ise erotizm bakımından kavrar. Sinemasal ayrım, hepsinde travmatik bir kesişme olanağı sağlar.

Fantazi sinemasının yönetmenleri Hollywood bünyesinde kalır ve arzu sinemasındakiler Hollywood dışında kalmaya eğilim gösterirlerken, kesişme sinemasındaki yönetmenler, en açık şekilde Wenders ve Lynch örneğinde görülebileceği gibi, bu çizginin her iki tarafında birden yer alabilirler. Bu yönetmenler filmlerini kısmen Hollywood'dan buldukları finansal kaynaklarla çekerler, ancak onların filmleri sıradan bir Hollywood filminin dağıtımına ya da onlara verilen desteğe neredeyse hiçbir zaman sahip olmaz. Bu şekilde çekilen filmler, David Lynch'in *Dune* (1984) filminde olduğu gibi, genellikle hem yönetmeni hem de Hollywood'u bir hayal kırıklığına sürükler.

Kesişme sinemasındaki filmler, birbirinden ayrı iki sinemasal deneyim arasındaki farka, kurgu, ses, filmsel hammadde, çerçeveleme, çekim ölçeği ya da mizansende yarattıkları değişimlerle dikkat çekerler. Fakat *Oz Büyücüsü* ve *Geleceğe Dönüş*'ten farklı olarak, bu filmler bu iki deneyim arasındaki sert ayrımı anlatı boyunca, onları sonuç bölümünde dahi birbirine karıştırmaksızın sürdürürler.[1] Kesişme sineması bakışla bir karşılaşma yaratmayı planladığı için, sinemanın bakışa değinme ve imkânsız nesnenin travmatik gücüne karşılık verme konusunda gittiği en uç noktayı temsil eder.

Kesişme sineması, arzunun doyumsuzluğuna bir cevap olarak fantazi ortaya çıktığında, aslen neyin gerçekleştiğini irdelememizi sağlar. Fantazi ideolojinin işleyişini tamamlıyor olsa bile, fantaziye geçiş –bütünleşme sinemasında bakışı gizlemeye yardımcı olan bir geçiştir bu– her zaman ideolojinin lehine işlemez. Fantazinin oluşumu aslında ideoloji içindeki bir açığı da gün yüzüne çıkarır. Verimli bir şekilde işlemek için fantazinin desteğine ihtiyaç duyan ideoloji, fantaziye müracaat etmesiyle kendisindeki çatlağı ortaya serer. Şayet ideoloji ve simgesel düzen gerçeğe sürekli maruz kalmasalardı (yani kendi içinde kapalı ve kendilerini sürdüren yapılar olsalardı), o zaman özneleri kendi içlerinde tutacak fantazilere ihtiyaçları kalmayabilirdi. O halde en ideolojik film bile, ideolojinin başarısızlık noktasına, onun fantazmatik bir ilaveye duyduğu ihtiyaca tanıklık eder. Fakat bu başarısızlık noktası, arzudan fantaziye geçişi gizlemeyip onun altını çizen kesişme sinemasında belirginleşir.

Kesişme sineması, psikanalizin yaptığı şekilde normal bir özne yaratmayı amaçlar. Normal özneler bu şekilde anlaşıldığında, onlar kendi toplumlarına rahatça ayak uyduran kişiler değil, bilakis fantazi ve arzu deneyimini birbirine karıştırmak-

1 Sinemayla düşü karşılaştırırsak, kesişme sineması bize bir düş içinde düş deneyimi sunar. Freud'a göre bu düş türü oldukça özel bir işleve sahiptir: Sahip olmayı dilemediğimiz –vazgeçmeye çalıştığımız arzuyu belirtir.

tan kaçınan öznelerdir. Bu deneyimler arasındaki ayrımı devam ettirmek, umduğumuz şekilde gerçekliği yanılsamadan sağlıklı bir şekilde ayırabilmeyi garanti etmez, ama özneye dolaysız bir travmatik gerçek deneyimi sağlar. Freud'a göre normal özne, travmatik zevki toplumsal yasanın ürettiği bir talep adına feda etmek yerine onu kucaklayan öznedir. Tıpkı başarılı bir analiz gibi, kesişme sinemasındaki etkin bir izleme de, bakışın görüş alanında bıraktığı lekenin, yani kısmi bir zevk halinin özne tarafından tercih edilip kabullenilmesiyle sonuçlanır. Böylesi bir özne fantaziye geçişi, arzusunu tamamlamak ve arzusunun patikasından kaçıp uzaklaşmak maksadıyla kullanmaz, fakat bunun yerine ondan kendisine dayanak olan imkânsız nesneyi –bakışı– keşfetmek için yararlanır.

Bakışla karşılaşma, arzu ve fantaziyi ancak ayrı alanlar olarak muhafaza ettiğimizde ortaya çıkar. Gördüğümüz gibi, bakış fiilen var olan bir nesne değildir; öznenin görüş alanında, bizzat öznenin perspektifinin neden olduğu bir çarpıtmadır. Sonuçta fantazi sineması bakışı görmemize olanak tanıdığında, onu filmsel imgedeki çarpıtmalar aracılığıyla, dolaylı olarak görürüz. Bu türdeki sinema filmlerini izlerken, bu nesneyle doğrudan karşılaşmanın travmatik şokunu yaşamayız. Fantazi sineması izlediklerimizdeki katılımımızı fark etmeye imkân tanır ama bu katılımla travmatik bir karşılaşma biçiminde yüzleşmemize izin vermez. Öte yandan kesişme sinemasında imkânsız nesneyle karşılaşmanın şokunu yaşarız. Fantazi, gerçeklik duygumuzdan farklı olarak, her zaman eksik kalır: Kendi tutarlılığını, keskinleştiği noktalarda bozar ve kaybeder.[2] Bu eksiklik fantazinin özne için işle-

2 Fantazinin tamamlanmamışlığı Kantçı antinomilerde (ki bunlar aklın fantazilerinden başka bir şey değildir) belirgindir. Bu antonimiler, dünyayı tamamlanmış bir bütünlük olarak (örneğin dünyanın kesin başlangıcı gibi) düşünmeye çalışmamızdan ileri gelirler ve dünyayı bu açılardan kavramaya muktedir olmadığımızı ortaya çıkarırlar. Kant'a göre dünyanın kesin başlangıcını bilmeye çalışmak, bizi her biri yanlış olan iki zıt olasılıkla baş ./..

vinden kaynaklanır: Fantazi imkânsız nesnenin konumunu sürdürürken, özneye bu nesnenin erişim yolunu açar. Nesnenin dışında kaldığımız ve dolayısıyla nesneyi reddettiğimiz fantazi senaryoları kurarız, ama aynı zamanda nesneyi bu senaryolarla kendimize bağlarız. Bu bağlamda fantazi, çelişmezlik ilkesini ihlal eder: Fantazideki nesne eşzamanlı olarak hem oradadır hem de orada değildir; bizim tarafımızdan hem inkâr edilir hem de bizim için elverişlidir. Sonuç olarak, fantazinin yapısı tutarlılık ve bütünsellikten yoksundur. Fantazi imkânsız nesneye, ancak kendi yapısında çelişki barındırdığı ve bu yapı belirli noktalarda kırıldığı ölçüde erişim sağlayabilir. Fantazi bakışı ehlileştirmesine rağmen, kendindeki belirleyici eksiklikten dolayı, bakışa yakalanmadan geçmenin olanaksız olduğu bir deneyim sunar. Bu deneyim, fantazinin uç noktasında –ortaya çıktığı ve parçalandığı noktada– var olur. Genellikle fantazinin tam da parçalanabilir ve bize bakışı ifşa edebilir olduğu noktada ondan geri çekilmeye meylederiz. Bu nedenle Lacan'a göre, düşlerden tam da düş gördüğümüz sırada uyanırız. Lacan bunu şöyle yazar: "Bir düşten, tam da onun hakikati salıverdiği noktada uyanılır, bu yüzden yalnızca düşü –gerçekte, ya da daha kesin ifadesiyle gerçeklikte düş kurmayı– sürdürmek amacıyla uyanılır."[3] Kesişme sineması bakışı deneyimleyebilelim diye bizi en son noktasına kadar fantazide kalmaya zorlar. Bu sinema fantaziyi işe koşup aynı zamanda fantazinin karşısına çıkan sınırı açığa çıkardığında, bizi travmatik gerçekle yüz yüze getirmektedir.

İmkânsız nesne, fantazi ve arzu evrenlerinin yan yana geldiği, birinin içinden diğerinin ortaya çıktığı noktada bize bir

../. başa bırakır: dünya ne zaman ve mekânda bir başlangıca sahiptir, ne de sonsuz bir zamansallığa ve uzamsallığa uzanır. Aklın kesin bir başlangıç bulma girişimi, bize fantazmatik dünya imgemizin yapısal olarak eksik kalmak zorunda olduğunu gösterir. Tüm tamamlama girişimleri, onun aldatıcı fantazmatik konumunu açığa çıkaracaktır.

3 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVII: L'Envers de la psychanalyse*, ed. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris, 1991, s. 64 (İngilizce çeviri yazara ait).

anlığına görünür. Kesişme sineması arzu ve fantazi evrenlerini yan yana getirdiğinden, bakışı hem bir mevcuda gelme hem de bir gözden kaybolma olarak ifşa eder, öyle ki bakışı olduğu haliyle görebileceğimiz tek an budur. Diğer bir deyişle, bakışın tüm travmatik etkisi, mevcut olduğu ve yok olduğu o anda hissedilir. Görsel alanı çarpıttığında, bize verdiği rahatsızlık benzer şekilde azalır. Bu nedenle kesişme sineması öznenin bakışla karşılaşmasındaki esas noktayı elinde tutar: Bu sinema arzudan çıkıp fantaziye girme (ya da tam tersi) devinimini tasvir ederek, bize bakışın çarpıtıcı gücünü aslında cereyan ettiği şekliyle gösterir. Bu deneyim sırasında arzunun belirsiz dünyasından fantazinin netliğine geçiş yaparız. Fantazi arzu evrenindeki boş alanları doldurur ve o dünyanın sorularına yamt verir, ancak fantazinin sunduğu yanıtın gerçek doğasını, kesişme sinemasında bu sürecin ortaya serilişini izlerken anlamaya başlayabiliriz.

Kesişme sineması bizi yalnızca (arzu sinemasının yaptığı gibi) Öteki'deki boşluğu görmeye ya da (fantazi sineması gibi) kendi öznelliğimizin –zevkimizin– görsel alanı nasıl bozduğunu fark etmeye zorlamaz. Bunun yerine kendi zevkimizle Öteki'nin arzusunun sorusuna verilmiş bir yanıt olarak karşılaşırız. Bu sinema vasıtasıyla Öteki'nin eksiğini kapatmadaki rolümüzün farkına varabiliriz. Kesişme sinemasında arzunun alanından fantaziye geçiş yapılırken, fantazinin Öteki'nin kendisinde gömülü olan bir gize değil, Öteki'nin eksiklik noktasına dayanak sağladığı görülür. Öteki'nin arzusu giderek gizemini kaybeder ve bize ait bir zevk durumu olarak belirmeye başlar.

Kısacası, imkânsız nesne ile özne arasındaki bağı, bakışla karşılaşma açığa çıkarır. Gerçek –başka bir deyişle imkânsız– nesne olarak bakışla karşılaşmanın yarattığı travma, bu nesnenin özneyle olan bağlantısından kaynaklanır. Gerçek, Öteki'deki radikal farklılık değildir, fakat bu farklılıktaki öznenin kaçamayacağı özdeşliktir. Gerçek, Lacan'ın da ifade

ettiği gibi öznenin nereye giderse gitsin ona eşlik eden kendi zevk durumu olduğu için, her zaman aynı yere geri döner. Öznenin Öteki'ye olan bağımlılığından kurtulması, bakışı kabullenmesine ve kendisini bu imkânsız nesneyle özdeşleştirmesine bağlıdır. Fakat özne böylesi bir özdeşleşmenin bedelini Öteki'deki desteğini kaybetmesiyle öder, bunun içindir ki nevroz bakışla özdeşleşmeye karşı bir direniş biçimi geliştirir. Lacan'm özdeşleme konusundaki seminerinde belirttiği gibi, "özne, ki gösteren tarafından kurulandır, o halde kesmenin/kesiğin (*a*)[4] kendisine dönüşebilir. Ancak bu, yolları ya da rotaları yanlış yerlerde aradığı için nevrotiğin fantazisinin kabullenmeye kesinlikle yanaşmayacağı şeydir."[5] Nevroz öznenin kendisinde eksik olan mutlak zevkin Öteki'nin elinde bulunduğu umudundan vazgeçmemesi olduğu için, bakışla özdeşleşmede bir engel teşkil eder.[6] Nevrotik, Öteki'nin ötekiliğine inanır. Nevrotiğin bakışta aradığı, görünüşte gizemli olan bu ötekiliktir, bu yüzden nevrotik kendi arzu nesnesini Öteki'den talep eder. Nevroz Öteki'nin nesneye –özne tarafından erişilemeyen bir zevk durumuna– sahip olduğu inancından türer ve nevrotiğin fantaziden elde ettiği zevki bu inanç devam ettirir. Ne var ki, nevroz kendini baltalayan bir girişimdir.

Nesneyi Öteki'nin sularında aramak, zorunlu olarak karaya oturur; çünkü nesne, öznenin talep ettiği karşılığın Öteki tarafmdan verilememesi durumunda ortaya çıkar. Lacan

4 Burada bahsi geçen "kesme" (a), gösteren ve gösterileni ayıran ayrım çizgisi olup Lacan'da özneyi belirleyecek her türlü parçalanmayı ve ayrımı simgeleştirir. Bu anlamda kesik, bir kopuşu belirtir. (çev. n.) Konuyla ilgili *bkz. Lacan Sözlüğü*, Jean-Pierre Cléro, çev. Özge Soysal, Say Yayınları, İstanbul, 2011.

5 Jacques Lacan, *Le Séminaire IX: L'Identification, 1961–1962*, yayımlanmamış taslak, 30 Mayıs 1962'deki oturum.

6 Nevroz toplumsal yasanın talep ettiği şekilde doyuma zevkinden feragat etmekle ulaşmanın reddi olduğu için, bir düzeyde radikal bir konumu teşkil eder. Lakin, nevrotik bu zevke hiçbir bedel ödemeden, onun zorunlu olarak beraberinde getirdiği travmayı yaşamadan ulaşmak ister. Nevrotiğin arzusu, bakışı kısa devreye uğratmaktır.

buna şöyle işaret eder: "Nesnenin kendisi, bir arzu nesnesi olduğu oranda, Öteki'nin talebe cevap verme imkânsızlığının getirisidir."[7] Toparlarsak, Öteki nevrotiğin istediğini ona veremez. Ve biz de çoğu özne gibi arzu nesnesiyle nevrotik bir ilişki içinde kaldığımızda, Öteki'den onun sahip olmadığı ve yalnızca kendimizin elde edebileceği bir arzu nesnesini talep etmiş olur ve bu yüzden sürekli aynı engele toslarız.

Kesişme sineması izleyiciye bakışla travmatik bir karşılaşma imkânı sunarak, kendine ait bir psikanalitik tedavi versiyonu dener. İzleyicinin normalde hiçbir zaman göremediği bir noktayı görmesine olanak sağlar: fantazide Öteki'nin sırrı yerine kendisini görmek... Bu tarz bir sinema böylece izleyiciyi bakışla özdeşleşmesinden doğan bir özgürlükle şaşırtmayı amaçlar. İzleyici bakışı Öteki'nin gizli ötekiliği ile nevrotik bir şekilde özdeşleştirmek yerine, bakış formunda kendi zevkini tanıyabilir. Bunu gerçekleştiren özneler zevki devamlı Öteki'de aramaktansa, kendi zevk durumlarını sahiplenebilirler. Kesişme sineması böylelikle zevk alan bir özne yaratmayı amaçlar. Ancak kesişme sinemasındaki filmler bakışla travmatik bir karşılaşma içerdiklerinden dolayı, genelde izlenmesi en rahatsızlık veren filmlerdir. Aynı zamanda bu filmler bize zevkin sinema dışında nadiren fark edilen yönünü gösteren bir estetik de geliştirirler.

24. Kuramsal Açıdan Gerçek

Birinci bölümden hatırlayacağımız gibi, 1990'lı yılların başında Lacancı sinema kuramının yeni bir biçimi ortaya çıkar. Joan Copjec ve Slavoj Zizek'in başını çektiği bu yeni kuram, geleneksel Lacancı sinema kuramından dikkat çekici bir kopuşu temsil eder. Erken dönem Lacancı sinema kuramı sinemanın ideolojik işleyişini ortaya serer ve eleştirirken, bu kuramın yeni versiyonu sinemanın ideolojiyi desteklemekten

7 Lacan, *L'Identification*, 14 Mart 1962'deki oturum (İngilizce çeviri yazara ait).

çok onu bozan yönlerini gösterebilmesini över. Bu anlamda, Lacancı sinema kuramının bu iki biçimi zıt kutuplarda yer alır. Aralarındaki uyuşmazlık, sinema sanatı ve bu sanatın ideolojiyle olan ilişkisine yönelik karşıt anlayışlara sahip olmalarından kaynaklanır. Erken dönem Lacancı sinema kuramcılarına göre sinema sanatının öncelikli –en azmdan kapitalist ekonomide kendisini gösteren– işlevi, izleyicileri kendi bireyselliklerine karşı işleyen güç ilişkilerini kabullenmeye zorlayabilmesidir.

Yeni Lacancı sinema kuramcılarına göre, sinema sanatının başlıca işlevi, iktidarın yapısındaki boşlukları ve yetersizlikleri ifşa edebilmesinde yatar. Sinema bizi simgesel hapishanemizi kabullenmeye sürüklemek yerine, gerçeğin bu hapishanede açtığı delikleri göstermeye eğilim gösterir. Kısacası, yeni dönem Lacancı sinema kuramcıları, Walter Davis'in "sanatçıların bilme biçimi yalnızca farklılık göstermez; bu biçim Gerçek'in bilgisini de serbest bırakır"[8] düşüncesini film ortamına taşırlar. Sinema sanatı bakışı sergileyebilmesinden dolayı, izleyicileri simgesel dayanaklarından yoksun bırakan ve dolayısıyla onlara kendi radikal özgürlüklerini hissettiren gerçekle bir karşılaşma fırsatı sunar. Yeni dönem Lacancı sinema kuramı (erken dönem Lacancı sinema kuramcılarının yaptığı gibi) sinemanın imgesel niteliklerine eğilmektense, onun gerçek boyutuna odaklanarak sinemanın ideolojik çağrıyı desteklemek yerine ona nasıl meydan okuduğunu keşfeder.

Bu, yeni Lacancı sinema kuramcılarının sinemanın ideolojik işlevini yok saydıkları anlamına gelmez. Tersine, bu kuramcılar özellikle Hollywood sinemasındaki ideolojik işleyişe büyük bir dikkat gösterirler. Ancak bu bakış açısına göre sinemanın ideolojik kullanımı, daima bakışın gücünü maskelemeyi ya da ondan kaçma çabasını içerir. Başka bir de-

8 Walter Davis, *Deracination: Historicity, Hiroshima, and the Tragic Imperative*, State University of New York Press, Albany, 2001, s. 6.

yişle sinema her şeyden önce bakışı açığa vuran bir sahadır ve bütünleşme sineması olarak adlandırdığım ideolojik sinema sanki bu duruma karşılık olarak ortaya çıkar. İdeolojik bir sinema yaratmak için bakışın içerilmesi gerekir, ki bakış bu sinemada da her zaman olduğu yerden fışkırıp püskürme tehdidine sahiptir. Erken dönem Lacancı sinema kuramcıları film ortamını gizliden gizliye kapitalist altyapının üstyapısal bir dışavurumu olarak gördüklerinden, yukarıdaki düşüncenin aksine, ideolojik sinemaya filmsel ortamın (aracm) en temel aşaması olarak yaklaşırlar.[9]

Bu konumdan uzaklaşan kuramsal geçiş, sinemanın toplumdaki rolünü yeniden düşünmeyi gerektirir. Erken dönem kuramcıların görüşüne göre sinemaya sadece adaletsiz toplum düzenindeki varoluşa eşlik eden doyumsuzluğu hafifletecek imgesel bir haz bulmak için gideriz. Burada sinemaya gitme arzusu, bize ideoloji tarafından sunulmuş yanıltıcı bir arzudur. Yeni Lacancı sinema kuramına göre ise sinemaya ideolojinin yapısıyla sınırlandırılamayacak bir zevk arayışıyla gideriz. Sinemanın en heyecan verici özelliği, bakışın yıkıcı etkisinden ileri gelir, *Schindler'in Listesi* gibi filmler bu deneyimi en ince ayrıntısına kadar gizlese ve bulanıklaştırsa bile bu durum değişmez. Schindler'in rahatlatıcı etkisine (ve onun Goeth'in arzusunu mağlup etmesine) gereksinim duysak da, *Schindler'in Listesi*'ne karşı duyduğumuz ilgi, nesne-bakış olarak Goeth figüründen aldığımız zevkin daha cezbedici olmasından kaynaklanır. Sinemada izleyicinin zevki açısından öncelikli olan şey bakıştır. Sinemada, ideolojinin temin etmekte başarısız olduğu gerçeği ararız. Bu anlamda yeni Lacancı sinema kuramına geçiş, sinemanın kendisine gösterilen itibarın arttığını gösterir.

9 Bu okuma geleneksel Lacancı sinema kuramcılarının hepsini kaba Marksistler olarak gösteriyor olabilir, kaldı ki bu kuramcıların hiçbiri sinemasal araç hakkındaki düşüncelerini bu şekilde ortaya koymaz. Nitekim bu kuramcıların bir çoğu, sinema ve ideoloji arasındaki ilişkiyle ilgili varsayımlarında söz konusu konumu *de facto* olarak benimsemeye meyillidirler.

Yeni Lacancı sinema kuramının ortaya çıkışı, ayrıca Althusser kaynaklı popüler ideoloji anlayışının yeniden gözden geçirilmesine de yol açar. Geleneksel Lacancı sinema kuramına göre, ideolojinin ve ideolojik çağırmanın öyküsü, tamamen olmasa da, öncelikle bir başarı öyküsüdür. Bunu Althusser'in kavramlarıyla aktarırsak, ideoloji bireyleri özneler olarak çağırmayı başarır. Benzer bir biçimde sinema da öznelere yanılsamalı bir efendilik ve özerklik duygusu verdiğinde başarı kazanır. Bu nedenle izleyicinin sinemadan elde ettiği zevk, yanılsamalı, onların teslimiyetlerini ve ideolojinin başarısını doğrulayan bir zevktir. Bu görüşe göre ideoloji pürüzsüz ve kesintisiz işler. İdeoloji bir çağrıyı ve ona verilen cevabı içerir, çağrı ile cevap arasındaki yanlış anlaşılmalar bile bu ideolojik çağırma sistemini bozamaz (aslında onu besler). Diğer bir deyişle, özne ideolojinin çağrısına, doğrudan bu çağrıya yönelip onu tanıdığında değil, bilakis bu çağrıyı *yanlış tanıdığında* ve sunulan kimliği aslında kendisininmiş gibi benimsediğinde uyum gösterir. Bu anlamda Althusser ve erken dönem Lacancı sinema kuramcıları için ideolojik çağırma, aslında başarılı olamadığında amacına ulaşır. Hiçbir özne bu tuzaktan kaçmayı başaramaz. Yeni Lacancı sinema kuramı ise ideolojik çağırma görüşüne, onun fiili başarısızlık olasılığına vurgu yaparak karşı çıkar. Bu yeni kurama göre, ideolojik çağırmanın aslında başarıya ulaştığında başarısız olduğunu söyleyebiliriz.

Althusser'in ideolojik çağırma görüşüyle ilgili sorun, bu süreci fark eden kuramcıyı hesaba katamamasından ileri gelir. Şayet ideolojik çağırma bizzat başarısız olduğunda amacına ulaşıyorsa, o halde kuramcının bu olayı görebilmesine olanak tanıyan nedir? Öznelerin çağrılma süreci başarıya ulaşırsa, bu sürecin kendisini kuramsallaştırmaya çalışan bir özne bu ideolojik çağırmadan asla yeterince kaçamayacaktır.[10]

10 Bunu en sade şekilde ifade edersek: Louis Althusser'in bu düşüncesine göre, [kuramcı] bir Louis Althusser'den söz edilemez, belki de bu nedenle Althusser'in zihni sürekli olarak öz-eleştiri meselesiyle meşguldür.

Belli bir yapının tümüyle içinde olduğumuzda, bu yapıyı fark edemediğimiz gibi, ona karşı tamamen körleşmiş şekilde kalırız. Bir iktidar yapısı fark edildiği anda, daha o vakit bütün kontrolünü kaybetmiştir. Eğer bir iktidarın yapısını kuramsallaştırabiliyorsak, bu yapının temelde kimi zafiyetlere sahip olduğunu ve başarısızlığa tabi olduğunu biliyoruz demektir. Althusser'in geliştirdiği ve erken dönem Lacancı film kuramcılarının benimsediği ideolojik çağırma kuramı, kuramın kendisinde bu yür bir teşhise yer bırakmaz.

Althusser'in kendisi bu problemi, ideolojinin alanından bağımsız, kuramcının teorileştirme sırasında eriştiği alternatif bir topoloji olarak Marksist bilime başvurarak yanıtlamaya çalışır. Ancak, ideolojik çağırma zaten amacına ulaşmışsa, öznenin bu yeni topolojiye nasıl ulaşacağı sorusu yine cevapsız kalır. Sonuç itibariyle, Althusser'in ideolojik çağırmanın başarısı üzerindeki vurgusu, kuramcısı olmayan bir kuramın –bir kuramcının o noktaya varabilmesinin hayal dahi edilemeyeceği bir kuramın– yaratımına çıkar.[11] Yeni dönem Lacancı sinema kuramının meziyetlerinden biri, kuramın içinde kuramcıyı hesaba katmasıdır. Yeni Lacancı sinema kuramı özneyi ideolojinin üretiminden ziyade ideolojiye karşı bir direniş tarzı –ideolojik çağırmanın bütünüyle ideolojik bir kimlik yaratmadaki başarısızlığının sonucu– olarak değerlendirdiğinden dolayı, ideolojinin işleyişini açığa çıkarmaya uğraşan bir kuramcının teorik gayretiyle düşünsel anlamda bağdaşır. Bu kurama göre sinema kuramcısı, ideolojinin başarısızlığa düştüğü noktada gerçeğe dikkat çeken öznedir.

Erken dönem Lacancı sinema kuramından, sinema ile kuram arasındaki ilişkiye yönelik farklı bir tutum sergileyen yeni yoruma geçişte sinema kuramcısının rolü büyük bir devrim

11 Bu tam da Hegel'in Spinoza'nın felsefi sisteminde gördüğü problemdir. Spinoza kendi sistemini nasıl keşfedebildiği dışında, her şeyi kendi felsefi sistemiyle açıklar, bu nedenle Hegel'in Spinoza'da yaptığı düzeltme yalnızca bu sisteme özneyi katmayı, başka bir deyişle kuramcıya alan açmayı içerir.

geçirir. Bu kuram sinemaya, filmin sakladıklarından ziyade neyi açığa çıkarabildiği açısından ilgi duyar. Erken dönem sinema kuramı sinemasal temsili saldırılması gereken başlıca problem olarak görürken, yeni Lacancı sinema kuramı, bunun aksine sinemanın neyi temsil ettiğini tanımlamaya ve bunun üzerinde durmaya çalışır. Bu kurama göre sinemayla ilgili sorun, onun ideolojinin işleyişini ya da üretim sürecini gizlemeye çalışmasıyla pek de alakalı değildir, mesele sinemanın izleyicilere neyi gösterdiğini anlamakta yetersiz kalıyor oluşumuzla ilgilidir. Bu yüzden kuramcının görevi, sinemanın gücüne karşı savaşmak değil, bu gücün kilidini çözmektir. Yeni bir Lacancı sinema kuramının ortaya çıkmasıyla birlikte, kuramcı artık sinemayla çatışmayacak, bilakis bakışı açığa çıkarma mücadelesinde sinemanın müttefiki olacaktır.

25. Kesişme Sinemasının Politikası

Kuramcı ve sinema arasındaki ittifak, en açık haline kesişme sinemasında ulaşır. Bu sinema, bakışı doğrudan sergileme çabasından doğan örtük bir politik zorunluluğa sahiptir. Kesişme sinemasındaki filmlerin amacı, öznelere bakışı doğrudan sergileyerek, fantazi düzleminde, Öteki'nin özünde yatan sırrın çözümünün bizzat kendilerinde olduğunu fark etmeye teşvik etmektir. Bütünleşme sinemasının açıkça tersi olan bu sinema, özneleri Öteki'de fantazmatik bir dayanak arama eğilimlerinden uzaklaştırır.

Bütünleşme sineması Öteki'nin eksiksiz olduğuna inanan özneler yaratmaya eğilimlidir. Bu sinema, Steven Spielberg'in durumunda gördüğümüz gibi, açıkça ya da örtük şekilde, Öteki'deki namevcutluğu dolduran simgesel bir babayı koyutlar. Bütünleşme sinemasının filmsel evreni, Öteki'de eksiğin bulunmadığı inancını besler. Bu sinema bir namevcutluğu tasvir ettiği her seferinde gizli bir mevcudiyeti açığa çıkarır. Bütünleşme sinemasına göre Öteki'nin kendisi asla başarısızlığa uğramaz.

Kesişme sinemasında ise, doğrudan Öteki'deki namevcutlukla karşılaşırız. Bu sinemada arzu ve fantazi evrenleri arasındaki katı ayrım, onların birbirleriyle kesişmelerine olanak tanır. Böylesi anlarda Öteki'deki namevcutluğu ayrıcalıklı bir şekilde deneyimleriz. Bundan dolayı kesişme sineması bir itimat ilişkisi yerine, bir özgürlük deneyimi yaratır. Gerçekle karşılaşma, Öteki'nin eksikliği ile karşılaşmak demektir ve bu karşılaşma özneyi Öteki'deki dayanak noktasından yoksun bıraktığı için travmatize eder. Özne kendi kimliğini Öteki'den türetir, sonuçta Öteki'nin eksiği ile karşılaşmak özneyi herhangi bir kimlik duygusundan mahrum bırakır. Özne Öteki'yle olan bağından ileri gelen güvenlik hissini kaybeder. Fakat Öteki'deki dayanak noktasını kaybetmek, aynı zamanda özneyi Öteki'ye olan bağımlılığından da kurtarır. Özgürlük, Öteki'nin olmadığının ve özneye sabit bir kimlik sağlamayacağının fark edilmesine bağlıdır. Kesişme sinemasında bakışla karşılaşma, Öteki'nin hayali konumunu doğrudan görmemize izin verir.

Bakış, şimdiye kadar gördüğümüz sinemasal yapıların hiçbirinde, karşılaşabileceğimiz bir nesne olarak belirmez. Her sinema türü bakışın imkânsız statüsünü kendi tarzında ifade eder, hatta bakışı ne görülür alandaki bir namevcudiyet ne de bu alandaki bir çarpıklık olarak sunmayı başardığından bütünleşme sineması bile bunu istemeden yerine getirir. Bu üç sinema türü bir anlamda Lacan'ın "gerçek imkânsızdır"[12] görüşünü doğrular ve bütünleşme sineması haricindeki diğer ikisi Öteki'deki eksiği ve ideolojinin tamamlanmamış konumunu görmemize imkân verir.

Arzu ve fantazi sinemaları bakışın imkânsızlık konumunu ve görülür alana indirgenemezliğini onaylasalar da, ne arzu ne de fantazi sineması bu imkânsızlığı nasıl deneyimlediğimiz ve onunla nasıl başa çıktığımızı gösterebilir. Demek ki, bakış her iki sinema türü için de kelimenin tam anlamıyla imkânsız ola-

12 Lacan, *L'Envers de la psychanalyse*, s. 143. (İngilizce çeviri yazara ait).

rak kabul edilir. Ancak Lacan'ın "imkânsızlık olarak gerçek" anlayışı, gerçeğin ulaşılamaz olduğu manasına gelmez, bunun yerine o gerçeğin simgesel yapının mantığı içinde sabitlenemeyeceği demektir. *Seminar XVII*'de açıkladığı gibi imkânsızlık "başımızı çarptığımız basit bir engel olması nedeniyle değil, fakat simgesel tarafından imkânsız olarak ilan edildiği için imkânsızdır. O gerçeğin doğduğu yerden gelir."[13] Gerçek herhangi bir simgesel yapıdaki imkânsızlık noktasına işaret etse de, bu imkânsızlık noktası erişilmez değildir.

Gerçeğin imkânsız statüsü, ona giden yolun izini simgesel düzende sürememizden ileri gelir. Onu tarif edebilir ve ona simgesel olarak işaret edebiliriz, ama diğer ampirik nesnelere ulaştığımız şekilde gerçeğe erişebileceğimiz bir yol bulamayız. –1'in karekökü örneği, gerçeğin sunduğu problemi gösterir. Kuşkusuz, –1'in karekökünü düşünebilir ve onu sembolize edebiliriz. Fakat –1'in karekökünü aldığımızda, sonucun ne olduğunu reel (gerçek) sayılarla sembolize edemeyiz, çünkü kareköklü reel sayı negatif olamayacaktır. –1'in karekökü, yalnızca bu işlemi çözmek amacıyla bulunan sanal (gerçek olmayan) bir sayı üretmeyi gerektirir. Bir anlamda bu sanal sayı, belirli bir matematiksel simgeleştirme sistemini altüst eden bir noktaya işaret ettiği oranda, herhangi bir reel sayıdan daha reeldir. Bu sistem bizi sayıların karekökünü almaya davet eder ama bu işlemin her sayıya uygulanmasına uygun değildir. –1'in karekökü, reel sayı sisteminin sembolize edemediği bir durumu temsil eder. Ve bu işlemi gerçekleştirmek amacıyla reel olmayan sayılar ürettiğimizde, imkânsızı gerçekleştirmiş, dolayısıyla bu simgeleştirme sistemini radikal bir şekilde dönüştürmüş oluruz.

Matematikten ideolojiye dönecek olursak, imkânsızla ideolojinin önerdiği seçeneklerin reddedilmesiyle başa çıkılabilir. İdeoloji öznelerin sahip olabileceği olanakları tanımlayarak,

13 *Age*, s. 143.

ideolojik sınırlar içinde kalan opsiyonları sunarak işler. Örneğin bugün köktencilik ve kapitalist demokrasi arasında bir seçim yapılabilir, ama bu seçeneklerin her ikisi de modern küresel kapitalizmin ideolojik yörüngesinde kalır. Üstelik kapitalist demokrasiye karşı çıkmak için köktencilik seçeneği tercih edildiğinde, ideolojik düzlemle mücadele edilmemektedir. Hatta köktenci terör saldırıları, bu ideolojiye kendisini tahrif edici bir biçimde özgürlükle bir tutma fırsatı verdiğinde, kapitalist demokrasiyi sorgulamaktan çok onaylamaktadır. Kapitalist demokrasi köktenciliği kendisine tanımlama ve işlerlik kazanma olanağı sunan bir öteki olarak anlar.[14] Başka bir deyişle ideoloji, öznenin seçtiği yön ne olursa olsun, oyununu her zaman kazanmak için oynar. İdeolojik bir yapıdaki her olanak, ideolojiyi onaylar ve onun genel mantığını besler.

İdeolojinin denetleyici mantığından kopmanın tek yolu, onun sunduğu olanakları reddetmek ve imkânsızı tercih etmektir. Belli bir ideolojik çerçevede imkânsız mevcut olanakların dışında tutulur ve imkânsızı hayata geçirmek, bu çerçeveyi radikal şekilde dönüştüren bir etkiye sahiptir. İmkânsız olan, bu nedenle politik alanı imler. Slavoj Zizek'in de işaret ettiği gibi "Özgün bir politika.... *imkânsızın* sanatıdır – mevcut kümelenişlerde bilhassa 'olası' olarak nitelendiren şeylerin parametrelerini değiştirir."[15] Politik bir eylem bu anlamda "imkânsız" değilse, aslında politik değildir, zira mücadele ettiği ideolojik alanı dönüştürme kabiliyetinden yoksundur.[16] Özgün bir değişim yaratmak,

14 Aslında kapitalizm ve köktenciliğin temelde aynı mantığı paylaştıkları oranda birbirlerinden farksız seçenekler sunduklarını söylemek daha doğru olacaktır. Köktenci "seçenek"in belirişi, kapitalist demokrasinin kendi saklı hakikatinin yalnızca başka bir tezahürüdür.

15 Slavoj Zizek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, New York, 1999, s. 199.

16 Bu, "yeniden amlamlandırma" ediminin failiyle ilgili (en ünlüsü Butler tarafından dile getirilen) popüler düşünceye ilişkin başlıca sorundur. Bu düşünceye göre kişi ideolojik olarak kendisine verilen kimliğini yeni bir tarzda, yeni bir varyasyonla ele alarak, dolayısıyla onu yeniden anlamlandırarak edimin faili olur. Oysa, bu faillik biçimi kimlik sağlayan ideolojik yapıdan. /..

ideolojinin tertiplediği ihtimaller içine oturmayan bir eylemi gerektirir.

İdeoloji "imkânsız" seçeneğini yapılması olanaksızmış gibi göstererek, öznenin bu tercihi yapmasını önler. Demek ki, imkânsızın gerçekten de imkânsız olduğuna, ideoloji onu önümüze tekrar tekrar çıkardığı için inanmaya başlarız. Kesişme sinemasının gerçek değeri burada yatar. Bu sinema bakışla travmatik bir karşılaşmayı harekete geçirerek, bize imkânsızı gerçekleştirebileceğimizi gösterir. Bakışla karşılaşma anında, temsil alanının açıkça önümüze serildiğini ve yeniden tanımlandığını görürüz. Bakışın dışındaki her şey, bu karşılaşmanın ışığında daha önce sahip olduğu anlamı yitirir. İmkânsız, bu sinemasal deneyim aracılığıyla bize bir anlığına görünür. Bakışı bütünleşme sinemasında olduğu gibi filmsel evrenin perspektifinden görmek yerine, filmsel evreni bakışın perspektifinden görürüz. Bu karşılaşmanın ardından, dünyanın normal işleyişi yoluna artık eskisi gibi devam edemez ve radikal bir dönüşüme uğrar. İmkânsızı hayata geçirebilmemize rağmen, bunu ayağımızın altındaki zemini kaybetmeden gerçekleştiremeyiz.

Kesişme sineması bakışla bir karşılaşma imkânı yaratarak, izleyicinin bu nesneyle özdeşleşmesini sağlar. Sinemanın diğer biçimleri her ne kadar özneyi özgürlük yönünde hareket ettirseler de, yalnızca kesişme sineması imkânsız nesneyle özdeşleşmeye vurgu yapar. Bu sinema böylelikle öznenin kendi hiçliğini –daha doğrusu kendisini nesnenin hiçliğinde– kavramasını sağlar. Öznenin *objet petit a*'nın hiçliğine indirgenmesi, özne için geçerli olan özgürlüğün en uç biçimidir. Bu, Öteki'nin dünyasını ve öznenin kişisel olarak bu dünyaya verdiği fantazmatik cevabın reddedilmesini ima eder. Nes-

../.daha ilk etapta kopmayı başaramaz. Yeniden anlamlandırma ideolojik yapının içinde gerçekleşir ve bu nedenle yapının kendisiyle mücadele edemez. Demek ki, yeniden anlamlandırma daha önce dağıtılmış kartları tekrar karıştırır ama oyunun gerçek doğasını değiştirmeye asla yeltenmez.

neyle özdeşleşmek, simgesel kimlik pahasına, özgül bir zevk alma yolunda ısrarcı olmak demektir.

26. Andrei Tarkovsky'nin İç İçe Geçmiş Dünyaları

Kesişme sinemasının ağırlıklı amacı, travmatik gerçekle karşılaşmaktır. Bu sinema gerçekle karşılaşma fırsatı sunarken, *objet petit a* ile olan ilişkimizin doğasını kavramamızı sağlar. Kesişme sineması fantazi ve arzuyu sunma biçimiyle, bakışın –arzu ve fantazinin birbirine karışımını gizlemeye hizmet eden– travmatik yakınlığını görünür kılar. Arzumuzun nesne-nedeninin kendi öznelliğimize bağlı olduğunu görürken, öznelliğimizi adeta tanımlarmış gibi görünen paranoya ve hınçla mücadele ederiz.

Bütünleşme sinemasında rastladığımız arzu ve fantazinin karışımı, bizi ironik bir biçimde bu iki dünya arasındaki mutlak farka inandırmaya çalışır. Bu sinema arzu evrenini (ve bizim gündelik varoluşumuzu) fark ettirmeden fantaziyle tamamlarken, bu dünyalar arasındaki ayırt edici özelliği göremez ve bundan dolayı onları birbirleriyle mukayese edemeyiz. Sinema fantazinin ayırt edici özelliklerini ne kadar saklıyorsa, fantazideki nesneyle arzu evrenindeki nesnenin temeldeki benzerliğini de o denli gizlemektedir. Bütünleşme sinemasını tetikleyen ve harekete geçiren paradoks budur. Ğelgelelim, keşisme sineması bu mantıktan kopar ve başka bir alternatifi şekillendirir. Kesişme sineması arzu ve fantazinin dünyaları arasında ilk başta tam bir bölünme yaratarak, onları yan yana getirir ve bu yolla onların benzerliklerini açığa çıkartır. Aralarındaki benzerliği ancak onların arasındaki bu katıksız ayrışmayı gördükten sonra anlarız.

Simgesel kimliğimizin ve arzu evreninin istikrarı, fantazinin mutlak farklılığı düşüncesine bağlıdır. Arzu deneyimiyle fantazi iç içe geçmelerine rağmen, fantazisini kurduğumuz nesnenin arzuya hayat veren nesneyle aynı olmadığına, top-

lumsal gerçeklik içinde fantazi nesnemizle karşılaşmadığımıza inanırız. Başka şekilde dile getirmek gerekirse, şimdiki zamanın geçmişin salt bir tekrarı olmadığını, şimdi peşinde koştuğumuz nesnenin daha önce peşinde olduğumuz nesneyle farklı olduğunu düşünürüz. Bu düşünce olmaksızın arzulayan özneler olarak hayatımıza devam edemez ve ilerleyemeyiz. Örneğin büyük bir umutla yeni bir ilişkiye girebilmek, yeni sevgilinin gerçekte yeni bir aşk nesnesini temsil ettiği inancına ve "bu defa her şey farklı olacak" düşüncesine bağlıdır. Fantazimiz olduğu yerde kalır ama arzumuz bu fantazi nesnesini hiçbir zaman bulamayacağından sürekli ileriye doğru atılım yapar. Nesnenin aslında değişmediğini kavradığımızda, her yeni ilişkinin bir öncekinin tekrarı olduğu belirginlik kazanır. Ve bu şekilde arzu nesnesi, arzu nesnesi olma vasfını kaybetmeye ve travmatik bir nesneye dönüşmeye başlar. Sözgelimi, bir ebeveyn ile cinsel partner arasında temeldeki benzerlik keşfedildiğinde, söz konusu durum gerçekleşmiş olur. *Objet petit a* arzu nesnesinin değişimiyle idame ettirilen bu farklılık kisvesi altında kaldığı sürece öznenin arzusunu alevlendirmeye devam edebilir ve Tarkovsky'nin filmleri tam da bu kılıfı soyup açığa çıkarır. Tarkovsky sinemasında arzu ve fantazinin nesnesinin aynı olduğunu; daimi kalacak olanın *objet petit a* olduğunu görürüz. Nesnenin sabitliği üzerine yapılan bu vurgu, Tarkovsky'yi kesişme sinemasının ve Hegelci ontolojinin içine oturtur.

Tarkovsky, kendi filmlerinde farklılık deneyimindeki özdeşliği vurguladığı kadarıyla, en Hegelci yönetmenlerden biridir. Hegel'e göre filozofun işi, yalnızca tanımayı; öznenin Öteki'nin farklılığındaki iştirakini teşhis etmeyi gerektirir. Veyahut Hegel'in dile getirdiği şekilde "Her şey hakikati, yalnızca Töz olarak değil, fakat eşit derecede Özne olarak da kavramaya ve onu ifade etmeye dayanır."[17] Hegel'e göre fel-

17 G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, çev. A. V. Miller, Oxford University Press, Oxford, 1977, s. 10.

sefe, ayırıcı olanda farklılığı görmek yerine, üzeri ayırt edicililik paravanıyla örtülen özdeşliğin farkına varmalıdır. Bu zor bir görevdir, zira öznenin farklılık inancından mütevellit farklı bir geleceğe duyduğu umudu kesmesini gerektirir; Hegel işte bu yüzden özne "kendi hakikatini yalnızca... mutlak parçalanmışlıkta kazanır"[18] der. "Mutlak parçalanmışlık", öznenin radikal bir ötekilikle karşılaşma umudunun olmadığını, oyunun halihazırda oynanmış olduğunu ve çoğu defa da tekerrür edeceğini kabullenmesini getirir. Geleceğin –en azından alternatif bir geleceğin– olmadığını fark etmek, özneyi nihilizme ya da karamsarlığa da sürüklemez. Tersine, bu tanıma öznenin yeniden doğuşu için bir temel teşkil eder.

Tarkovsky sinemasını yorumlayan yazarlar, hatta Tarkovsky'nin kendisi, değerlendirmeleri ya da savunularında, bu filmleri çoğunlukla ruhsal uyanış açısından ele alırlar.[19] Belirli bir açıdan, ruhsal uyanışın burada ne anlama geldiğini anlamak, bu sinema tarzını değerlendirmek için uygun bir yoldur. Ruhsal uyanış umudun yeniden doğuşu değil, neredeyse bunun tam tersi bir anlama gelir. Tarkovsky filmlerinin beklediği ruhsal uyanış, gündelik yaşamlarımızın ötesini fark ettiğimizdeki uyanıştır. Bu filmlerde Tanrı artık erişimimiz ya da bilgimiz dışındaki bir aşkınlığa oturmamakta, fakat kendisini fiili olarak tamamen insani âlemde göstermektedir. Bu Tanrı anlayışı, her gün karşılaşılan sıradan olayları tinselleştirir, işte bu nedenle

18 *Age*, s. 19. Hegel'in tüm felsefi girişiminin temelinde umudu dışarıda bırakarak düşününe çabası vardır. İleri sürdüğüm, bunun Hegel'e, Marx dahil diğer tüm filozoflarla karşılaştırılamayacak politik bir radikallik kattığıdır. Kendi acınası durumumuzdan kaçma ümidi, çoğunlukla bizi bu durumun içinde sabit tutar.

19 Örneğin Vida T. Johnson ve Graham Petri şöyle iddia eder: "*İzsürücü*, *Nostalji* ve *Kurban* filmleri, Tarkovsky'nin temeldeki çoğu düşüncesini resmeder, modern uygarlığın öz-yıkıcı öğelerini, gündelik yaşam kadar modern sanat ve edebiyatı da etkilemiş olan materyalizme, teknolojiye körü körüne bağlanmaya, doğaya saygının kayboluşuna, inanç kaybına ve tinsel değerleri terk etmeye atfederler." Vida T. Johnson and Graham Petri, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, s. 235.

Tarkovsky filmlerinde sık sık mucizeler yaşanır. Ama bu Tanrı düşüncesi aynı zamanda genel inanç biçimlerini de hükümsüz kılar. Tarkovsky'nin dünyayı tinselleştirme şekli kabul edildiği takdirde, Tanrı'nın bilinmezliği ya da gizemine edilen her türlü rücu terk edilmek zorundadır.[20] Tarkovsky'nin filmsel evreninde Tanrı namevcut halde değildir, bir mevcuda dönüşmüştür. İnancımıza olanak sağlayan şey buysa da, bu inanç gelecekteki bir ebedi kurtuluşa ya da dünyadan farklı şekilde kurulmuş bir cennet krallığına bel bağlamaz. Kurtuluş ya da cennet nerede ise ve Tanrı neyi temin edecekse, hepsi şimdiki zamanda zaten mevcuttur.[21] Fantazi ideali, halihazırda arzunun gündelik dünyasında, şimdi ve buradadır.

Bu şekilde düşünüldüğünde, Tarkovsky bir modernlik– karşıtıdır. Modernite geleceğe ve insanın ilerleme kapasitesi inancına dayanır. Tarkovsky'nin filmleri, ilksel olan imkânsız nesneden kaçılamayacağını açığa çıkardığı ölçüde, herhangi bir ilerleme düşüncesine de karşıdır. Hayatımız boyunca (modernliğin inandığı gibi) nesneden nesneye ilerlemek yerine, aslında aynı nesnenin etrafında döneriz, bu döngüsel itkinin yolu dışında asla bir ilerleme ya da gelişme söz konusu değildir. Arzu nesnemiz sürekli değiştiği halde, *objet petit a* (arzumuzu harekete geçiren nesne) değişmeden kalır. Arzunun metonimisi, sadece itkinin monotonluğunu gizler. Tarkovsky bize sinema aracılığıyla bunu fark etmenin olanaklı olduğunu gösterir. Onun yapıtları, arzu ve fantazinin dünyalarını eşsiz bir şekilde iç

20 Bu nedenle Herbert Marcuse, Hegel'e ait Tanrı anlayışının (Tanrı kendisini fiili olarak tamamen bu dünyada gösterir) ateizmin kesin bir ifadesini oluşturduğunu iddia etmiştir.

21 Bu aynı zamanda Nietzsche'nin İsa'nın öğretilerini nasıl okuduğunu, bu öğretilerden doğan Hıristiyanlığa nasıl cephe aldığını gösterir. Nietzsche'ye göre İsa "Tanrının Krallığı kronolojik ya da tarihsel olarak, takvimdeki belirli bir günde, bir gün olabilecek ama o günden önce olamayacak bir şey gibi gelmez" düşüncesindedir: "O bireydeki manevi bir değişim, her an erişilebilen ve her an henüz varılmamış olan bir şeydir." Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, çev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, Random House, New York, 1968, s. 161.

içe geçirerek bakışla bir karşılaşma olanağı yarattıkları için kesişme sinemasında yer alırlar.

Tarkovsky arzu ve fantazi evrenleri arasında dramatik bir bölünme inşa ederek, bizi *objet petit a*'nın tekdüzeliği ile yüz yüze getirir. Tarkovsky'nin filmlerinde bu bölünme, en açık şekilde farklı filmsel malzemelerin kullanımıyla gerçekleştirilen somut bir bölünmedir. Tarkovsky kimi zaman –*İzsürücü* (Stalker,1979) filminde yaptığı gibi– *Oz Büyücüsü*'nde belirlenmiş olan kalıbı takip ederek, arzunun dünyasını siyah beyaz, fantaziyi ise renkli filmle çeker.[22] Daha başka bir zaman, örneğin *Solaris*'te (1972) bu iki dünya arasındaki ayrılığı mizansendeki değişimlerle gösterir: Film Rusya'ya özgü bir kır evinin pastoral manzarasından Solaris adlı gezegenin yörüngesinde ilerleyen soğuk bir uzay istasyonuna geçer. Son derece biçimsel olan bu farklılıklar aynı zamanda içerik düzleminde de yankılanır. *Solaris*'in ilk bölümünde Kris Kelvin (Donatas Banionis) dış-uzay yolculuğuna babadan kalma bu kır evinde hazırlanır ve burada namevcudiyet [intihar eden karısı Hari'nin (Natalya Bondarchuk) ve annesinin yokluğu] etrafında kurulu bir hayat yaşar. Kris, Solaris adlı uzay istasyonuna vardığında, durumu dramatik bir değişim gösterir: Artık Hari'nin yokluğunun ıstırabını duymaz, aksine kendisini onun fantazmatik aşırı-mevcudiyetinden kurtaramaz hale gelir. Uzay istasyonu gezegenin etkisi altında kaldığından dolayı, oradaki mürettebatın arzularını fantazmatik bir şekilde yerine getirmekte ve "ziyaretçiler" adıyla anılan karakterler yaratmaktadır. Hari Kris'in arzusuna karşılık olarak, sihirli bir şekilde belirir ve Kris onu sürekli öldürdüğü halde, Hari yeniden görünmeye devam eder. Uzay istasyonundaki bu fantazmatik evren, filmin ilk bölümündeki nesnenin namevcutluğuna karşı nesnenin aşırı-mevcudiyetini yaratır.

22 Arzu evrenini renkli, fantaziyi siyah beyaz görüntülerle sunan *Nostalji*, *İzsürücü*'deki dinamiği tersine çevirir. *Ayna* siyah beyaz ve renkli görüntüleri her iki alan için de kullanır ve arzu ile fantazinin evrenlerinin bu şekilde ayırt edilmesini engeller.

Tarkovsky arzu ve fantazi evrenleri arasındaki bu tür bir bölünmeyi, onların farklılıklarını vurgulamak amacıyla değil, bizatihi özdeşliklerini açığa çıkarmak maksadıyla inşa eder. *İzsürücü* iki dünya arasındaki farkı diğer Tarkovsky filmlerine nazaran daha fazla arttırdığından, bu durumun en açık kanıtını sımar. Film normal toplumsal gerçeklikle "Bölge"nin farkını betimlerken, yalnızca siyah-beyaz görüntülerle renkli çekimler arasında karşıtlık oluşturmaz, aynı zamanda toplumsal gerçekliğin yavan kabalığıyla bölgenin her türlü olanağa açıklığını karşı karşıya getirir. Tarkovsky filmin (bölge dışında geçen) ilk bölümünde loş bir aydınlatmadan faydalanır ve izsürücünün (Aleksandr Kajdanovsky) evinin de dahil olduğu sahne düzenlemelerinde çok az dekor kullanır. Bu dünyada karakterler nadiren iletişime geçerler ve manevi fikriyatlarını birbirlerine aktarırlar. Film Bölge'deki karakterleri betimlerken, mizansen dramatik bir değişim geçirir: Sahnelerin çoğu dış mekânda, parlak ışık altında geçer ve Bölge'nin nesnelerle dolu olduğu görünür. Buna ilaveten, Bölge'de karakterleri izlerken, kendilerini birbirlerine karşı ele verdiklerini görürüz. Bölge'deki doğanın ve oradaki gizli odanın en derindeki arzuları gerçekleştiriyor oluşu, filmin ikinci bölümündeki fantazmatik boyutun altını çizer. Bu ayrımlar, keskin bir karşıtlık oluşturmak için filmsel malzemedeki belirgin farkla bir araya gelmişlerdir.

İzsürücü arzu ve fantazi deneyimleri arasında karşıtlık oluşturduktan sonra, onların özdeşliğini açığa çıkaran sonuç bölümüne doğru ilerler. Bölge'de bu iki adama yol göstermesinin ve dilekleri gerçekleştiren odaya girmeyip hep beraber geri dönmelerinin ardından, izsürücüyü yine arzunun siyah-beyaz evreninde izleriz. Fakat bu dünyaya şimdi renk dahil olmuştur: Tarkovsky izsürücünün ailesiyle evine doğru yürüyüşünü göstermek için renkli bir çekim kullanır. Çok daha önemlisi, filmin siyah-beyaz çekilmiş final sahnesi, izsürücünün kızının (Natasha Abramova) salt düşünce gücüyle nesne-

leri yerinden oynattığını gösterir. Bu sahne arzunun gerçekleşmesinin bizzat arzu evreninde vuku bulduğunu gösterir – gerçeklikte de nesneler ancak arzunun kuvvetiyle yer değiştirir. Bu eylem, toplumsal gerçeklikten ziyade Bölge'nin fantazmatik dünyasında gerçekleşebileceğini umduğumuz türden bir eylemdir. Halbuki film boyunca (izsürücünün yanında getirdiği iki adamın son dakikada odaya girmekten vazgeçmelerinden itibaren) izlediklerimiz yalnızca arzunun gerçekleşmesiyle ilgilidir. Arzuyu gerçekleştirmeyi vaat eden fantazi bu vaadi asla yerine getiremez, bu vaat ancak namevcudiyetin ve kaybın dünyasında gerçekleşir. Böylelikle Tarkovsky bu iki dünyanın kökensel özdeşliğini beyan eder: fantazmatik mucizeler uhrevi değildir; onlar bizatihi arzunun dünyasında, toplumsal gerçekliğin içinde meydana gelirler. Ne var ki, bunu görmeyi başaramayız, çünkü mucizelerin başka bir yerde, fantazi evreninde gerçekleştiklerini zanneder. *İzsürücü* bu fantazi dünyasının, arzu evreninin içsel hakikatini oluşturduğunu açığa çıkartır. Ve fantaziyi bu şekilde kavradığımızda, artık bizi bu dünyadan kurtarabilecek bir öteki dünyaya bel bağlayamayız. Geleceğin bize neler getireceğini beklemek yerine, öteki dünyaya mühlet biçmeden bu dünya içinde eyleme geçmemiz gerekir. *İzsürücü* kendimizi eylem aracılığıyla tanımlamaya iter.

Nostalji (Nostalghia, 1983) taşıdığı başlığa rağmen, yitik bir geçmiş için duyulan fantazmatik nostaljiye kapılmaz, gerçi bu fantazi türü filmde baskın bir kuvvet teşkil eder. *Nostalji* Rus bestekâr Sosnovsky'nin biyografisini arayan ve kendisi de bir Rus olan Andrei Gortchakov'un (Oleg Yankovsky) İtalya'daki yolculuğunu anlatır. Filmin renkli izlediğimiz büyük bölümü, Andrei'nin o günün İtalya'sıyla ilgili hissettiği derin mutsuzluğu gösterir. Andrei'nin İtalya'daki yolculuğunu anlatan kısımların arasına, onun Rusya'daki geçmişine döndüğümüz siyah beyaz görüntüler serpiştirilir. Bu geriye dönüşler, İtalya'daki mevcut durumla tezat oluşturan tatminkâr bir dünyanın

tasvirini sunarlar. Vida T. Johnson ve Graham Petrie'nin de belirttiği gibi "film boyunca İtalya yapay çekiciliği ile inançtan sapmayı maskeleyen, maddi değerlerin geçiciliği ve yıkıcılığına teslim olan, 'usandırıcı bir güzelliğe sahip' yozlaşmış bir kültürü simgelerken, Tarkovsky için Rusya yeryüzünün ölümsüz değerlerini, anneliği, aileyi, yuvayı, sabrı ve tinselliği temsil etmektedir."[23] Johnson ve Graham filmin Rusya ve İtalya'ya dair taşıdığı bu tür değer yargılarını sıralamakta elbette haklıdırlar, ancak bu, filmin sadece Rusya'yla bütünleşmiş değerlerin nostaljik kucaklanışını tercih ettiği, Tarkovsky'nin "dünyayı yıkımın eşiğine getiren"[24] bir moderniteye karşı saf tuttuğu anlamına gelmez. Hayır, film bu fantaziyi; Andrei'nin ve onun çılgın arkadaşı Domenico'nun (Erland Josephson) fantazisini reddeder, çünkü her fantazi gibi o da yanlış bir farklılık anlayışına yaslanır.

Tarkovsky *Nostalji*'nin Rusya'yla ilişkilendirdiği daha otantik bir varoluş fantazisine kucak açmak yerine, aslında onun bizim üzerimizdeki gücünü kazımaya çalışır. Filmin sonuna kadar sürdürülen bu mantığa göre, maddeci İtalya (çöküşteki şimdiki zaman) ile pastoral Rusya (otantik geçmiş) birbirinden ayrılamaz, hatta birbirleriyle özdeştirler. Ya da biraz farklı şekilde dile getirirsek, Rusya ancak İtalya'nın yüzeyselliğinin perspektifinden bir tinsellik duygusuna sahip olabilir.[25] Rusya'nın tinselliği İtalya'daki maddeci yüzeysellik olmaksızın varolamaz. Bunu anladığımız zaman, Rusya'nın ötekiliği kaybolur. Fakat bu Rusya'ya duyulan ilginin kaybedilmesini de gerektirmez. Tarkovsky Rusya fantazisini kabul etmemesine rağmen, onu geri de çevirmez. *Nostalji*'nin

23 Vida T. Johnson ve Graham Petrie, "Tarkovsky," in Five *Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, ed. Daniel J. Goulding, Indiana University Press, Bloomington, 1994, s. 35.

24 *Agy*, s. 35.

25 Bu tam da geleneksel değerlere dönüşü müdafaa eden muhafazakârların neyi fark etmekte başarısız olduklarını (ve Tarkovsky'nin öyle görünmesine rağmen neden hiçbir zaman muhafazakâr bir yönetmen olmadığını) gösterir. Geleneksel değerlerin çekiciliği, bizzat bu değerlerin kendisinden ./..

amacı, arzunun dekadans dünyasıyla onun içinde doğan fantazinin ilişkilenme biçimini bize göstermektir. Fantazi bu dünyadan bir kaçış imkânı yaratmaz; onun en iyi yapabildiği şey bu dünyayı bize başka bir biçimde sunmaktır. Bu durum filmin son sahnesinde tamamen belirginlik kazanır.

Nostalji ve *Solaris*'in sonları, arzu ve fantazi evrenlerinin kesişmesini benzer şekillerde canlandırır. Tarkovsky her iki sahneye de bir dönüşün gerçekleştiği izlenimi vererek başlar: *Solaris*'te Kris babasının kır evine geri dönmüş gibidir, *Nostalji*'deki Andrei ise sanki İtalya'dan ayrılmış ve Rusya'daki yuvasının pastoral güzelliğine yeniden kavuşmuştur. Ana kahramanları daha önceki ortamlarına (Kris kır evinde ve Andrei Rusya'dadır) yerleştiren bu sahneler, onların yakın çekimiyle başlar, ama daha sonra kamera yavaşça geriye açılarak ilerler. *Solaris*'te Tarkovsky kameranın mekânda geriye doğru açılma efektini baba evinin artık dünyada olmayıp Solaris gezegeninde bir ada olarak varolduğunu göstermek için kullanır. Benzer bir çekim *Nostalji* filminde de mevcuttur, Tarkovsky kamerasını Rusya izlenimi veren görüntüden geriye doğru kaydırırken, sahnenin aslında filmde daha önce gösterilen yıkık bir İtalyan katedralinde geçtiğini gösterir. Burada kameranın geriye doğru açılma hareketi can alıcıdır; başlangıçta soyutlanmış bir fantazmatik sahneyi İtalya'dan farklı bir yer olarak gösterirken, ardından farklılıktaki özdeşliği –arzu ve fantazi evrenleri arasındaki temel bağı– görmemizi sağlar. *Solaris* ve *Nostalji*'deki son sahneler birbirine zıt yönde ilerler: *Solaris* fantazinin içine katılmış bir arzu evrenini betimlerken, *Nostalji* arzu evreninde içerilen fantaziyi gösterir. Fakat bu farklılığa rağmen her

../. değil, bizim onları gözden düşmüş bir konumda görmemizden kaynaklanır. Kendimizi ve konumumuzu Tarkovsky'nin kurduğu gibi bir denklemin içine oturttuğumuzda, bu muhafazakâr nostalji daha fazla sürdürülmez. Gerçek bir muhafazakâr çağdaş kültürün kaba yapaylığını savunmak zorundadır, çünkü bu yapaylık eski geleneksel değerlerin çekici göründükleri bir perspektif yaratır ve bu yüzden onları kıymetli hale getirir.

iki film de aynı gaye doğrultusunda hareket eder; ne fantazi ne de arzu deneyimi birbirlerini yatıştırabilir. Bir anlamda Tarkovsky'nin filmleri, arzu sinemasından farklı olarak, arzunun antagonizmasından bir çıkış yolu sunarlar. Fakat bunu ancak fantazmatik seçenekte bir fark olmadığını ön planda tutmak suretiyle gerçekleştirebilirler. İzleyici Tarkovsky'nin filmlerinde bir kaçış yolu bulabilmesine karşın, her zaman kaçtığı şeyin içine düşecektir.

Benzer şekilde *Ayna* da (Mirror, 1975) arzu ve fantazi evrenlerini kesiştiren bir sahneyle sona erer, ama bu filmin diğer Tarkovsky yapıtları arasındaki biricikliği, yönetmenin oyuncuları kullanma yönteminden ileri gelir. Film mevcuttaki bir arzuyla fantazmatik bir geçmişi birbirinden ayırt eder. Geçmişteki sahneler Anlatıcı'nın (Innokenti Smoktunovsky) küçük bir çocukken annesiyle yaşadığı hayatı betimler. Şimdiki zamanı gösteren sahneler ise Anlatıcı'nın ayrıldığı eşiyle ilişkisine odaklanır. Bununla birlikte geçmiş ve şimdiki zaman, Anlatıcı'nın hem annesi Maria'yı hem de eşi Natalia'yı aynı kadın oyuncunun (Margarita Terekhova) canlandırmasından dolayı iç içe geçer. Tarkovsky bu kadro seçimiyle, bizi, anne ve eşi –fantazideki nesne ile arzu nesnesini– özdeşleştirmeye mecbur bırakır. Bu özdeşliği görmek, bakışla travmatik bir karşılaşmayı içerir: Burada fantazinin dış gerçeklikte elde edildiği varsayılan bir nesneyi nasıl şekillendirdiği görülebilir.

Tarkovsky filmleri, farklı arzu nesnelerinin *objet petit a*'nın özdeşliği temelinde harekete geçtiğini kavramamızı isterler. Bu beklentiyle birlikte, Tarkovsky kesişme sinemasının doğasında bulanan varoluşsal olanakları hayata geçirmiş olur. Sinema gündelik yaşamın gizlediği engelleri yeniden canlandırabilme kapasitesine sahiptir ve bu engeller farklılık yanılsamasının örtüsünü sıyırırlar. Kesişme sineması arzu ve fantazi deneyimlerinin ayırt ediciliğini vurgulamakla, öznenin varoluşunda rol oynayan tekerrürü görünür kılar. Özne

ne bir geleceğe sahip olmakla ne de kendisini mütemadiyen bir ilerleme düşüncesine bağlamakla gelişim sağlayabilir. İlerleme düşüncesi –farklı bir gelecek ümidi– öznenin kendisini alıkoyamadığı fantazmatik bir ayartıdır. Tarkovsky sineması öznenin bu fantaziden sıyrılmasına yardımcı olarak, onu nesnesinin kaçırılamazlığı ile yüz yüze bırakır. Bu filmler öznenin nesneyle özdeşleşmesine imkân sağlarlar, dolayısıyla özneye mutlak zevkin başka bir yerde olduğu muhayyilesi yerine kendi zevk durumunu sahiplenme olanağını sunarlar. Bu varoluşsal tanımayı, kesişme sinemasının eşsiz yapısı olanaklı hale getirir.

27. Şimdi ve Geçmiş Arasında Alain Resnais

İmkânsız nesnenin geri kazanılması problemi, tarihle olan ilişkimiz düşünüldüğünde özellikle tartışmalı bir hal alır. Tarihsel nesne –ya da bizzat tarihin kendisi– imkânsız bir nesne konumundadır. Bu nesne bakış statüsündedir ve bu yüzden bilindik araçlarla ulaşılamayacak bir nesne olarak kalır. Tarihsel niteliği olan nesneleri elbette geri kazanabiliriz, fakat tarihsel nesneyi olduğu haliyle geri döndüremeyiz. Diğer deyişle, tarihsel bir nesneye varolduğu biçimiyle ulaşamayız, işte bu yüzden o arzumuzu tetikleyen bir *objet petit a*'dır. Tarihe hayli spesifik bir perspektiften; bugünkü öznellik biçiminin ve mevcut toplumsal düzenlemelerin bakış açısından yaklaşırız. Bu perspektif onda neyin sabitlenebileceğini gösterir ama ona uymayan şeylere karşı bizi körleştirir. Ayrıca geçmişin kendisiyle kurduğumuz ilişkiyi kaçınılmaz olarak renklendiririz. Geçmiş, tarihe ilişkin yönelimimizden dolayı kendinde var olduğu haliyle değil, bizi bugüne taşıdığı şekliyle görünür. Tarihsel gelişimin ilerlemeci anlatımından kaçınsak bile, tarihi şimdinin merceğinden yorumlayan bu perspektifin yanılsamasından kaçamayız.

Her tür tarihselleştirmeye eşlik eden bu perspektifin yanılsaması, tarihe görünüşte bir rasyonellik ve teleoloji kazandırır ki, onun buna sahip olması şart değildir. Hegel'in teleolojik bir tarih anlayışındaki ısrarı, onun nahif ilerlemeciliğinden değil, tarihe yaklaşım biçimimiz hususundaki derin kavrayışından ileri gelir. Onun *Philosophy of History*'deki "dünya tarihi...bizi rasyonel bir süreçle sunar"[26] iddiası, kendi tarihimizi her zaman geriye doğru, şimdiki zamanın bakış açısından öyküleştirmemizi fark etmiş olmasından kaynaklanır. Tarih, geriye dönük olarak kavrandığı ölçüde, rasyonel (sanki belirli bir yere doğru ilerliyormuş gibi) görünür. Bugünkü tarihsel dönem, kendi zeminini tarihin sorgulanışından elde eder, bu yüzden tarihsel kaynakları düzenlerken, karşımıza şimdiki zamanın önvarsayımları çıkar.

Tarihi her zaman bugünün bakış açısından aktardığımızdan dolayı, tarihsel anlatılar kaçınılmaz olarak fantazmatik bir işlevi yerine getirirler. Bu anlatılar tarihsel nesneye erişim sağlamaktan çok, mevcut ideolojik yapıya tarihsel bir gerekçe sunarak dayanak oluştururlar. Örneğin silah denetimi aleyhtarları kendi konumlarını Birleşik Devletler Anayasası'nı hazırlayanların görüşlerine başvurarak savunurlar, oysa bu tarihsel anlatının Anayasa'nın kurucularının görüşleriyle hiçbir samimi bağlantısı yoktur. Burada tarihe dönüş, çağdaş bir konuma geçmişin nezdinde geçerlilik kazandırma arzusundan ileri gelir. Bu bağlamda tarihselleştirme, kökenler hakkındaki fantazileştirmenin hısmıdır: mevcut bir simgesel konum, bu süreç aracılığıyla, herhangi bir patolojik lekeden muhafmış gibi görünen bir kökene başvurularak gerekçelendirilir. Bir önceki silah denetimi aleyhtarı örneğine geri dönecek olursak, böylesi bir özne kurucuların otoritesini yürürlüğe sokar, çünkü onların vardıkları kararlar, çoğu Birleşik Devlet yurttaşının paylaştığı bu fantazi çerçevesinde,

26 G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, çev. J. Sibree Dover, New York, 1956, s. 9.

incelikle hesaplanmış bir politik kaygıdan ziyade evrensel bir hak anlayışında temellenmiş gibi görünmektedir.

Kurucuların bu fantazileştirilmiş imgesi olmaksızın, (çağdaş yurttaşların oluşturduğu çoğunluğun iktidarına karşı) onların otoritesine başvurmanın anlamı kalmayabilir. Bu açıkça taraflı bir örnek olsa da, her tarihsel anlatı, kendi geçmiş değerlendirmesine yön veren geçerli bir fantaziye sahiptir. Geçmişin bugüne dair bir hakikati gün yüzüne çıkaracağı inancından türeyen bu fantazi, özellikle tarihsel fenomen üzerine yapılan sorgulamaya itici gücünü verir. Tarihsel anlatıları kurarken fantaziye duyulan bu yoğun güven, onların ontolojik statülerini tamamen abartır: tarihsel anlatılar tarihin gerçeğini bize bildirmekten çok, kökensel fantazilerimizi açığa vururlar. Bunun sonucu, tarihsel bir gerçeğin ihlal edilmesidir.[27]

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, bu süreç özellikle Yahudi soykırımı gibi travmatik bir tarihsel olayla ilgilenildiğinde son derece tartışmalı bir hal alır. *Schindler'in Listesi* bu olayla ilgilenir gibi görünürken, tarihsel anlatıyı soykırıma İsrail devletinin kuruluşuna paha biçen bugünün perspektifiyle yaklaşarak kurar. Filmin tarihsel anlatısını tümüyle bu perspektif şekillendirir, filmin Yahudi soykırımını İsrail'in kendisinde sonlandırmasına, olayları Paul Eisenstein'm ifadesiyle "İsrail'in kuruluşunu kurtarıcı bir işaret statüsüne yükselten"[28] bir etkiyle beklenmedik şekilde düğümlemesine yine bu perspektif izin verir. Filmin duygusal yatırımı bugünkü İsrail devletine olduğundan, soykırıma kurtarıcı kabilinden teolojik bir sürpriz son (twist) ekleyerek, bu olayın en azından olumlu bir sonucu olduğunu ima eder. Böylesi bir

27 Bu nedenle Walter Benjamin alışıldık bir tarihçinin aksine tarihsel materyalistin "görevinin tozlanmaya karşı tarihi temiz tutmaya özen göstermek" olduğunu vurgular. Walter Benjamin, "On the Concept of History", çev. Harry Zohn, *Selected Writings Volume 4:* 1938-1940, Harvard University Press, Cambridge, 2003, s. 392.

28 Paul Eisenstein, *Traumatic Encounters*, s. 93.

anlatı, imkânsız bir tarihsel nesneyi (Yahudi soykırımının travmasını) çağdaş bir konumu gerekçelendirmenin aracına dönüştürür. Bu dönüşüm, bir vaka olarak Yahudi soykırımının özgüllüğünü tahrip eder ve soykırım kurbanlarını mutlu bir son için feda edilen nesnelere indirger.

Tarihsel nesnenin bu tarzdaki bir yok edilişinden kaçınmak ve onun imkânsız statüsünü korumak amacıyla bazı yönetmenler tarihe arzu sineması aracılığıyla yaklaşırlar ve çektikleri filmlerde öykülerini fiilen karşılaşılmayan tarihsel bir nesne etrafında örerler. Claude Lanzmann'ın *Schindler'in Listesi*'nin kontrpuanı gibi duran *Shoah* (1984) filmindeki stratejisi budur. *Shoah* soykırımı yeniden sahnelemeyi reddederek ve olaylara yalnızca hayatta kalanların, faillerin ya da araştırmacıların sözleriyle yaklaşmakta ısrarcı olarak, tarihsel nesneye kendi tekilliği içinde saygı duymayı amaçlar. Tarihsel nesne Lanzmann'ın filmlerinde kökensel bir namevcudiyet olarak anlaşılır ve bu namevcudiyetin izleme deneyiminin merkezinde oluşu, *Shoah*'ı arzu sinemasının içine yerleştirir.[29]

Shoah gibi, Alain Resnais'in filmleri de tarihsel nesneye saygı göstermeyi amaç edinmiştir. Bununla birlikte Resnais, Lanzmann'dan son derece farklı bir yöntemi benimser. Resnais tarihsel nesnenin imkânsızlığını sürdürmek yerine, arzu ve fantazinin dünyalarını ayırır ve bizi bu nesneyle karşı karşıya getirmek için filmin içinde fantaziye geçiş yapar. Resnais her ne kadar Fransız Yeni Dalga sinemasına mensupsa da, onun filmleri Yeni Dalga'daki yönetmen arkadaşları tarafından geliştirilip yaygınlaştırılan arzunun mantığından ayrılır. Resnais bir arzu evreni yaratır ama bununla birlikte

29 Arzunun filmde oynadığı kurucu rol, Lanzmann'ın olayın ardından 40 yıl geçtiği halde gaz odalarında çekim yapmaktan neden sakındığını gösterir. Lanzmann'a göre belgesel bulgu ve görüntüler, olayın hakikatini hiçbir zaman yakalayamaz. Aslında Lanzmann o meşhur ifadesinde, şayet gaz odalarında neler yaşandığını gösteren arşiv görüntülerini bulsaydı, onları yok edebileceğini söyler.

bu dünyanın içindeki fantazmatik müdahaleleri gösterir. O tarihsel nesnenin imkânsız bir nesne olduğunun farkındadır, fakat aynı zamanda bu nesneyle fantaziye geçiş yaparak karşılaşabileceğimizin de ayırdındadır.

Resnais'nin bir yönetmen olarak önemi, onun kesişme sinemasını geliştiren bu yönteminden kaynaklanır. Resnais arzu ve fantazi evrenleri arasında sinemasal bir ayrım yaratarak, fantaziye geçişin tarihsel nesneye bir erişim yolu sunduğunu gösterir. Çünkü fantazi daha en başta, bulunma iddiasındaki kayıp nesneyi yaratmak zorunda olduğu için, nesnenin ortadan kaybolurken–başka bir deyişle imkânsız *objet petit a*'ya dönüşürken–deneyimlenmesini sağlar.

Resnais'in Yahudi soykırımı hakkındaki *Gece ve Sis* (*Nuit et brouillard*, 1955) filmi, Lanzmann'ın *Shoah*'ıyla hayli benzer şekilde, toplama kamplarının ve onun çevresindeki mahalin görüntüleriyle başlar. Bununla birlikte film, kamplardaki faaliyetlerin ve müttefiklerin bu faaliyetleri keşfedişinin arşiv görüntülerini kullandığı için *Shoah*'tan farklılık gösterir. *Gece ve Sis* şimdiki zamanın huzuru ile geçmişin dehşeti arasmda sert bir tezatlık oluşturur ve Resnais bu tezatlığı şimdiki zamanı renkli çekip oradan geçmişin siyah beyaz aktüel görüntülerine geçerek vurgular.[30] Filmin anlatısı kamplardaki gerçeği bilmenin imkânsızlığı üzerinde durur, ama bu gerçeği arşiv görüntüleriyle tasvir etmeye de gayret eder. Bu paradoks, Resnais'in tarihle kurduğumuz ilişkiyi algılama biçiminden ileri gelir: Resnais kendine ait biçimsel yaklaşımıyla geçmiş ve şimdiyi karşı karşıya getirerek, geçmişi fantazinin merceğinden sunar. Menzilimizin ötesine uzanan bir geçmişle değil, fantazmatik bir formla şimdiki zamanda bulunan bir geçmişle karşılaşırız. *Gece ve Sis*'teki arşiv görüntülerinin travmatik gücü, bu görüntülerle günümüz görüntülerinin oluşturduğu tezatlıktan kaynaklanır.

30 Filmin başlığındaki karşıtlık bile, akla arzu evreni ile fantazi evreninin arasındaki bölünmeyi getirir.

Filın bir dünyadan diğerine doğru geçerken, bizler de kendi bakış açımızın hayli yetersiz olduğunu fark ederek, bakışın gerçeği ile travmatik bir karşılaşma yaşarız. Bu karşılaşmanın yaşandığı sırada, filmin toplama kamplarına ait arşiv görüntülerini, günümüz görüntülerinde artık bulunmayan bir şeyi (Çev. n. soykırımı) vurgulamak ve somutlaştırmak amacıyla kullandığı belirginleşmeye başlar. Bu anlamda arşiv görüntüleri taşıdıkları gerçekçiliğe rağmen, imkânsızı ve görülemeyeni açığa çıkardıkları ölçüde, izleme deneyiminde fantazmatik bir işlevi yerine getirirler. Bu geçiş ânı, bize bakış açımızdaki yetersizliğin yalnızca (arzu sinemasının yaptığı gibi) bir namevcudiyet olarak değil, aynı zamanda mevcut bir nesne olarak da temsil edildiğini gösterir. Tarihsel nesneyle karşılaşma, bize her şeyi görmeye muktedir olamadığımızı anlama imkânı verir. Bakış açımızın yetersiz kalışı, travmatik bakışı görsel alanımıza katma konusunda yaşadığımız bu başarısızlık, filmin beyan ettiği üzere, aslında travmatik olayı üreten şeydir. Bu şekilde film, tarihsel nesnede kendi payımıza düşeni kabullenmeye bizi mecbur bırakır.

Tarihsel nesneye ulaşabilmemiz, onun sadece geçmişteki olayları değil, bugünün başarısızlıklarını da somutlaştırması nedeniyle mümkündür. *Gece ve Sis*'teki anlatıcının son sözleri, soykırımın geçmişte yaşanmış münferit bir vaka olduğu inancının sahteliğini dile getirir. Film, soykırımın bugün artık varolmadığına inanan insanları itham eder: "*Sanki bütün olan biten yalnızca bir kez, verili bir zaman ve mekânda gerçekleşmiş gibi davranıyoruz. Bizi kuşatan şeylere karşı gözlerimiz körleşmiş ve insanlığın bitip tükenmez feryadına karşı kulaklarımız sağırlaşmış durumda.*"[31] Bu anlatım, *Gece ve Sis*'in görsel yapısını şekillendiren mantığa net bir şekilde eklemlenir: Travmatik tarihsel nesne her zaman ulaşılmaz değildir ama daima fantazileri-

31 Orijinali: "nous qui feignons de croire que tout cela aille dans un seul temps, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas un cri sans fin." (Çev. n.)

miz içinde, onu görmezden gelmeye çalıştığımız noktada var olur. Bu sözlerle ve filmin geriye kalanıyla Resnais, tarihsel nesneye ulaşabilmemizin yolunu gösterir.

Alain Resnais, Claude Lanzmann gibi, geçmişteki bir travmaya ulaşılamayacağını göstermekle ilgilenen bir yönetmense de, onun ilk uzun metrajlı filmi *Hiroşima, Sevgilim* (Hiroshima, mon amour, 1959) bundan son derece farklıdır. *Hiroşima, Sevgilim* Fransız bir kadının Hiroşima'nın travmasını anlamaktaki yetersizliğine ve hatta onu anladığına dair inancının münasebetsizliğine dair bir film olabilirdi. Velakin, Resnais tarihsel nesnenin mutlak ötekiliğini reddettiğinden, film bu travmanın aslında kadın tarafından kavranabildiğini gösterir. Açılış sekansının ilk dakikalarında Fransız kadın (Emmanuelle Riva) ve onun Japon sevgilisinin (Eiji Okada) ayrıntı çekimiyle sunulan çıplak bedenlerini izleriz. Filmde ilk sözler erkek tarafından sarf edilir –"*sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin, hiçbir şey...*"– onun sözleri tarihsel bir nesne olarak Hiroşima'nın ulaşılamazlığını dile getirir. Oysa kadın her şeyi gördüğü konusunda ısrarcıdır: "*Ben her şeyi gördüm Hiroşima'da. Her şeyi. Hastaneyi gördüm, eminim buna. Hiroşima'daki hastaneyi.*" Resnais, erkeğin kadın tarafından hiçbir şeyin görülmediği ve kadınınsa her şeyi gördüğü ısrarını, bizi bu iki seçenekten birini tercih etmeye zorlamak, yani tarihsel nesnenin imkânsızlığıyla bu imkânsızlığın deneyimlenme ihtimalini aynı anda göstermek amacıyla filmine katar. Film bu nesnenin görülemediğini dile getiren erkeğin ifadesiyle başladığı için, kadının ona ulaşılabileceği iddiasının evvelinde, bu nesnenin imkânsızlığını belirler. Böylelikle kadının Hiroşima'yla sıradan bir nesne olarak değil de, imkânsız bir nesne olarak karşılaşabildiğini anlarız.

Tarihsel nesneye, ancak arzunun dünyasından fantazinin dünyasına geçişe dikkat ettiğimiz ölçüde erişebiliriz. Film âşıkların çıplak bedenleri ile atom bombasının yol açtığı felaket sonrasındaki Hiroşima'nın dehşete düşüren görüntüleri arasında bir zıtlık yaratır. Tarihsel bir travmanın arşiv görün-

tüleri, *Gece ve Sis*'te olduğu gibi burada da gerçekçiliği değil, fantaziyi ifade eder. Resnais arşiv görüntülerini, bu görüntülerin estetik boyutunu vurgulamak maksadıyla başka bir anlatının içine oturtur. Travmaya dolaysız bir şekilde değil, anlatı –daha doğrusu anlatının boşlukları– aracılığıyla ulaşabiliriz. Arşiv görüntülerine sanki olayın gerçekliğini temsil ediyorlarmış gibi bakarsak, her şeyi görmek konusundaki yanılgımızın farkına varamayız. Halbuki Resnais arşiv görüntülerini filminde fantazmatik bir arasöz olarak kullanarak, tarihsel nesneyi gördüğümüz her defasında bizi kendi bakış açımızdaki yetersizlikle karşılaşmaya zorlar. Bu durum tarihle yeni bir ilişkilenme yolu yaratır: Söz konusu olan geçmişi bugünün doğrulaması olarak değil, bugünü geçmişte yaşanmış bir yıkımın vasiyeti olarak görmektir. Bunun farkına varan izleyici, tarihi bir gerekçelendirme için görmekten giderek vazgeçer ve onu sorgulamaya başlar.

Hiroşima, Sevgilim'deki felaket görüntülerini izlerken, kadın Hiroşima'daki hayatının yanılsamadan ibaret olduğunu kabul eder. Hiroşima'ya dair yanılsamasıyla bir aşk ilişkisinde yaşanılan yanılsamayı karşılaştırır. Her iki durumda da, ötekinin ötekiliği fantazinin merceğinden görülür, onunla bu yolla bağlantıya geçilir. Fantazi bir yandan ötekinin travmatik gerçeğine karşı bize siper olmaktadır, diğer yandan bizi bu gerçekten korurken onun varoluşunu onaylamak zorundadır. Bu anlamda, fantazimizde gerçeğin hayat bulduğunu görürüz. Fantazinin içine adım attığımızda, bizzat onun tarafından perdelenen gerçek benzersiz bir şekilde görünürlük kazanır. *Hiroşima, Sevgilim* gibi filmler bu gerçeği, onun ortaya çıkışındaki fantazmatik bir senaryoyu temsil ederek ifşa ederler.[32]

Geçen Yıl Marienbad'da (L'Année dernière à Marienbad, 1961) filmindeki tarihsel olay, X (Giorgio Albertazzi) ve A

32 Resnais'e göre hatırlama ihtiyacı ile bunu tam olarak gerçekleştirememe arasında takılıp kalmışızdır. Fantaziye başvurmak zorunda olmamızın ./..

(Delphine Seyrig) olarak bilinen isimsiz bir kadın ve erkek arasında geçtiği varsayılan bir karşılamadır. Filmi yorumlayan çoğu kişi, bu iki karakter arasında neler yaşandığı sorusunu kuşatan belirsizliğe ve onların ilişkisi hakkında kesinleşmiş bir bilgiye ulaşmanın imkânsızlığına yoğunlaşırlar. Sözgelimi Thomas Bletzer'in iddiasına göre "Marienbad'ın dünyası mimari güzelliğine karşın, yaratıcılarının kasti tasarımıyla anlamsız, kaotik ve absürd bir dünyadır. Robbe-Grillet ve Resnais tarih-dışının kaosunda rahattırlar. Onlara göre bu dünya, ne anlam taşımak zorundadır, ne de sanatsallık."[33] Beltzer ve filmi yorumlayan çoğu eleştirmen için Resnais'in *Geçen Yıl Marienbad*'daki kaygısı, izleyiciye filmdeki gizemin çözüm yolunu sunmak değil, tersine bu gizemi sürdürmektir. Bu görüşlere göre, asıl amaç kafa karışıklığı yaratmaktır: Filmi anlayamayışımız ya da filmin betimlediği olayları yerli yerine oturtamayışımız, tarihsel olayların kendi boyun eğmezliklerini, onların bilme biçimimize karşı direnç gösterdiklerini kanıtlar. Böylesi bir görüş filmin temel belirsizliğini açıklar, fakat filmin bu belirsizliği neden bu şekilde tasvir ettiği sorusunu açıklamadan bırakır. *Geçen Yıl Marienbad*'daki gizemi, kendisinde fiilen gerçekleşmiş bir olayı keşfederek çözemesek de, filmin yapısının tarihsel olayla ilişkimize dair bize ne anlattığını deşifre ederek çözüme kavuşturabiliriz.

.. /. sebebi budur. Gaston Bounoure Resnais'le ilgili çalışmasında şuna dikkat çeker: "Kusurlu hafıza Auschwitz'de olduğu gibi Hiroshima'da da geçmişin yeniden kazanılmasını kırılgan ve şüpheli kılar. Ve yine Hiroshima'da olduğu gibi Auschwitz'de de hafıza.... varlığı oluşturan bir edimdir." Gaston Bounoure, Alain Resnais [Paris: Éditions Seghers, 1974], s. 44. (İngilizce çeviri yazara ait).

33 Thomas Beltzer, "Last Year at Marienbad: An Intertextual Mediation", *Senses of Cinema 10*, www.sensesofcinema.com/ contents/00/10/marienbad.html. Filmin açıkça kesin bir anlamdan yoksun oluşu, Jean-Louis Leutrat'ın relativist bir konumu benimsemesine ve şunu iddia etmesine yol açar: "Herkes bu filmi kendi açısından yorumlayabilir ve öyle yorumlamalıdır." Jean-Louis Leutrat, *L'Année Dernière à Marienbad*, çev. Paul Hammond, BFI Publishing, London, 2000, s. 31.

Filmin açılışı, bu gizemi nasıl çözebileceğimize dair bir ipucu sunar. Film, kameranın eski ve güzel bir otelin içinde kayarak ilerlediği bir dizi çekim ve ona eşlik eden dış-ses anlatısıyla başlar. Anlatıcının sesi, otel koridorlarının ve odalarının kaydırmalı çekimle alınmış görüntüleri üzerinde yorumlar yaparken yavaş yavaş düşer ve yine yükselir. Aynı yorum, sanki otomatik bir kayıtmış gibi birçok defa tekrarlanır. Sonunda kamera, bir tiyatro oyununun sergilendiği farklı bir otel odasına giriş yapar. Filmin açılışından bu yana dinlediğimiz anlatıcı halen konuşmaktayken, kamera bu odadaki bir aktöre doğru pan yapar. Bu çekim aktörün filmde o zamana kadar duyduğumuz sesin sahibi olduğunu düşündürür, oysa aktörün sesiyle anlatıcının sesi aynı değildir, aktör sözcükleri seslendirirken kelimelerin vurgulanışı değişmiştir. Burada film öykü-dışı anlatıyı öykü içine yerleştirmek yerine, görünüşte ayrı olan bu iki alan arasındaki uyumu gösterir. Öykü-dışı anlatıyla öykü arasındaki (çoğu filmde karşılaştığımız) keskin sınırlar, *Geçen Yıl Marienbad*'daki bu sahnede ortadan kaybolmuştur.

Belli bir anlatıcısı ya da filme açık bir gönderimi olmayan bu anlatı, daha en başında tarihsel nesneyi keşfedebilmemizi sorgular. Keith Cohen'a göre "Resnais *Geçen Yıl Marienbad*'da, anımsatıcı dış-ses formunu, geçmiş hakkında kesinlik içeren savlarımızı sorgulamak için kullanır."[34] Ses geçmişin dehlizlerine giriyor ve yaşanmış bir olayı yeniden ele geçirmeye çalışıyorken, görüntü onun bunu yapmadaki başarısızlığını gösterir. Sinema, anlatının akıcılığını ve özgünlüğünü güvenceye almak için, genellikle dış ses anlatımıyla tutarlı olan geçmişe dönüş sahneleri kullanır. Resnais'in filminde ses ve görüntünün ayrışması, geçmişin söz dinlemezliğini resmeder. Fakat tiyatro oyunu sahnesinde ses ve görüntü arasındaki bağlantı bu ayrışmanın üstesinden gelir ve tarihsel nes-

34 Keith Cohen, "*Pleasures of Voicing: Oral Intermittences in Two Films by Alain Resnais*", L'Esprit Createur, sayı 30, 1990, s. 60.

nenin elde edilebilir olduğu izlenimini verir. Film fantaziye geçiş aracılığıyla hem bu nesnenin imkânsızlığını hem de bu imkânsızlığa erişebilme kapasitemizi ima eder.

Filmdeki sahne düzeni (mizanseni) nesnenin namevcutluğunu ve dolayısıyla zevkin hemen hemen hiç bulunmadığını ifade eder: *Marienbad*'ın dünyası, öznelerin arzuladıkları ama arzularına herhangi bir fantazmatik ilave olmaksızın katlanmak zorunda kaldıkları bir dünyadır. Orada fantazinin varoluşa canlılık getirmesi söz konusu değildir. Örneğin, karakterler tüm sahnelerde çoğunlukla hareketsiz kalır ve hareket ettikleri zaman bunu fazlasıyla yavaş ve mekanik bir şekilde gerçekleştirirler. A ve X karakterleri repliklerini son derece donuk bir ifadeyle, onların karşılıklı konuşmadan ziyade anlatımın birer parçası oldukları izlenimini verecek şekilde seslendirirler. Buna ilaveten otel soğuk bir dekorla donanmıştır ve göz alabildiğince boş alanlarla doludur. Mizansenin mekanik ve boş niteliği, bu dünyaya bir derinlik ve devamlılık hissi kazandırabilecek fantazmatik bir ilavenin bulunmadığına işaret eder.

Mizansen arzu evrenini, daha çok filmin gidişatında geçirilen imkânsız değişimlerle belirtir. Oteldeki dekor, sahneler arasında sık sık değişir ve otel dışındaki alanın düzenlemesi anlatıda herhangi açık bir motivasyona sahip olmaksızın farklı görünümler kazanır, kaldı ki zamanın geçtiği başka türlü anlaşılmaz. Üstelik Resnais gece ve gündüz arasındaki kesmeleri aynı sahne içinde yaptığından, film sahnelediği olayların ne zaman gerçekleştiğine açıklık getirmez. Film mizansende köklü bir değişkenlik yaratır ve bu değişkenlik izleyiciyi arzulayan bir özne konumuna oturtur. İzleyici olaylara istikrar kazandırmanın ve olup bitenleri filmde anlamlı kılacak bir zemine oturtmanın yolunu arar, ama film bu çabaları sürekli boşa çıkarır.

İzleyici ayrıca filmin kendi anlatısında kurduğu gizem nedeniyle de arzulayan bir özne konumunda kalır. Filmin

temel devinimi X ve A arasında bir yıl önce neler yaşandığı sorusu etrafında döner. Film boyunca X, A ile aralarında yasak bir aşkın yaşandığında ısrar ederken, A bunu sürekli reddeder. Öte yandan X, bu romantik buluşmanın tam olarak nerede ve ne zaman geçtiğine ilişkin belirsizliğini korur. Önce Friedrichsbad'da buluştuklarını iddia eder, ardından "belki de başka bir yerdeydi, Karlstadt'ta, Marienbad'da, Baden-Salsa'da ya da tam da bu odadaydı" diye ekler. Olaym etrafındaki belirsizlik, izleyicinin çözüm arayışına girdiği bir gizem olarak belirlenir. Karşılaşmaya ilişkin diğer müphemlikler (ilk kez X'in ortaya attığı, o gece A'ya tecavüz edip etmediği sorusu gibi), izleyicide arzunun motoru gibi işleyen bilgi yoksunluğuna eklenir.

Resnais nesneyi bilmenin imkânsızlığını özellikle filmine verdiği başlıkla vurgular. Filmin başlığı, söz konusu buluşmanın "geçen yıl Marienbad'da" gerçekleştiğini belirtmesine rağmen, Marienbad X'in bu karşılaşmanın yaşanabileceği muhtelif yerler listesinde üçüncü sırada yer alır. Bu durum gösterenin tarihsel nesneyi nasıl ıskaladığını vurgular. Filmin ismi bile olayların geçtiği varsayılan şehri saptamaya yetmez. Filme egemen olan temel belirsizlik, izleyiciyi arzunun dünyasında kapana kısılmış şekilde bırakır, bu dünyada arzuyu harekete geçiren nesneye yalnızca ulaşılmamakla kalınmaz, aynı zamanda onu tanımlamak da imkânsızdır.

Film bir önceki yıl neler olduğu sorusuna açık bir yanıt sunmayı, izleyicilerini ketlemek ve tarihsel nesneyi bilmenin imkânsızlığında diretmek amacıyla reddetmez. Bunun yerine, tarihsel nesneyi ele alma biçimimizi değiştirmek için tanımlayıcı olmaya karşı çıkar. Tarihsel nesnenin rahatlıkla ulaşılabilir ya da tamamen ulaşılmaz olduğunu düşündüğümüz (nesne hakkında bu iki yaygın düşünce biçimini sürdürdüğümüz) sürece, bugünün bünyesinde bulunan tarihi gözden kaçırırız. *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin mantığına göre, imkânsız olan tarihsel nesne şimdiki zamanda fantazmatik

bir biçimde bulunur ve bu nesneye fantazi kurduğumuzda aslında devamlı erişmekteyizdir.

Film bunu görsel olarak önceki yıl gerçekleşmiş karşılaşmaya geri döndüğünde temsil eder. Karşılaşma, en dramatik şekilde, X ve A otelin barında yan yana dururlarken gerçekleşir. Film birbirine dirsek mesafesinde duran, bara eğilmiş ikilinin genel çekimiyle başlar. Kamera onlara doğru yavaş yavaş ilerlerken, birkaç kişinin yanlarından geçtiğini görürüz. Kamera X ve A'yı çerçevenin köşelerine yerleştiren orta ölçekli bir çekimde karar kılarak hareketini durdurur. Kamera hareketinin durmasının hemen ardından, A'yı kısa –neredeyse anlık– bir çekimde, tıpkı X'in onunla karşılaşmasını tarif ettiği gibi önceki yıl kaldığı otel odasında görürüz. Bar ve otel odası arasında yapılan bu kesme, ikisi arasındaki tezatlığı ön plana çıkarır: otel odasında A beyaz, barda siyah bir elbise giymektedir; otel odasındaki eşyaların (ahşap olanlar hariç) tamamı beyazken, barda koyu renkler hâkimdir; ve otel odasındaki parlak aydınlatmaya karşılık bardaki sahnenin loşluğu zıtlık oluşturur. Film bir ortamdan diğerine geçiş yaptığında, bu zıtlıklar şok edici bir etki yaratır. X karşılaşmalarını tarif etmeye devam ederken, Resnais geriye dönüşlerin süresini ve gerçekleşme sıklığını arttırır, bu durum geriye dönüş sahnesinde A'nın büyük bir kahkaha attığını izleyene dek devam eder. Film aniden barda kahkaha atan başka bir kadının görüntüsüne kesme yapar, ancak bu görsel kesmeye rağmen, ses kuşağında A'nın kahkahası devam etmekte ve kadının gülüşüne karışmaktadır. Geçmiş ve gelecek –arzu ve fantazinin dünyaları– arasındaki bu kesişme anının şaşkınlığıyla A, X'ten geriye doğru bir adım atar, yanlışlıkla bardaki insanlara çarpar, içkisini döker ve elinden bardağı düşürür. Yere düşüp kırılan bardağı gördüğümüz anda film, X'in A'ya doğru yaklaştığı ve kadının ondan uzaklaştığı otel odasma geri döner.

Geçen Yıl Marienbad'da geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyi bu sahnede örnekler. Şimdiki zamandaki karakterler geçmişin arayışındadırlar ve onun hakkında net bilgilere ulaşmaya çabalamaktadırlar. Ancak geçmiş simgesel evrene kolaylıkla katabilecekleri bir nesne değildir. Geçmiş fantazmatik bir şekilde görünmesine rağmen, bir kez belirdiğinde, şimdinin yapısını sekteye uğratır. Tarihsel nesne dış-yakınlık[35] (extimate) yoluyla şimdiki zamana karıştığı için, şimdiyi filmde izlediğimiz tarzda (örneğin A'nın bardağını elinden düşürmesine neden olduğu gibi) kesintiye uğratır. Bunu Lacan'ın kavramlarıyla ifade edecek olursak, geçmiş şimdide şimdiden fazla olanı temsil eder. Ona ancak görülür alandaki bir kesinti ya da bozulma olarak ulaşılabilir. Resnais geçmişin müdahalesini, filmde yalnızca A'yı değil, izleyiciyi de şaşırtacak şekilde gösterir.

Resnais'in filmi, bizi, görüntüdeki aksamayı özneyle bağıntılı olarak kavramaya ve bu aksamayla özdeşleşmeye davet eder. Filmdeki gizemin çözümü, şimdi (arzu) ve geçmiş (fantazi) arasındaki kesişimi görmekle ilgilidir ve bunu fark edemediğimiz oranda, *Geçen Yıl Marienbad*'da gizemli görünmeye devam edecektir. Tarihsel nesneye erişmek için, bu nesnenin oluşumunda rol oynayan kendi müdahaleci katkımızı kabul etmek zorundayızdır. Resnais geçmişe radikal bir kesmeyle geri döndüğünde, böylesi bir kesme geçmişin farklılığını şimdinin aynılığında içerir. Böyle yaparak, tarihten uzaklaşmamızı ve mutlak bir ötekilik noktasında görülse dahi tarihin sorumluluğunun bize ait olduğunu kabullenmemizi ister.

Film tarihsel nesnenin mutlak ötekiliğine duyulan inancın ayartıcılığına karşı bizi uyarır. Böylesi bir inanç, bizi tarihin

35 Lacan "extimate" kavramını, içsellik, kendine-yakınlık anlamına gelen "intimate" kelimesinin başına "ex" (dış) ekini ilave ederek türetmiştir. İçsel/dışsal arasındaki o keskin ayrımı sona erdiren, hem içerilen hem de dışsal olan, içerildiğinde dahi dışsallığını koruyan bu konum, özneyle öteki arasındaki sınırın mahiyetini, öznenin objet petit a'yla ilişkisini, simgesel alandaki Gerçek'in niteliğini belirttiği kadar, aynı zamanda travmanın belirleyici özelliklerinden biridir. (Çev. n.)

travmasından kurtarır ama özgürlüğümüzü de elimizden alır. Kendimizi tarihsel nesnenin mutlak ötekiliğine kaptırdığımızda, üstü kapalı şekilde, yetkiyi gerçekten de bilen, bilmiş ve bilecek olan –aslında öznenin bilmesini beklediği– bir Öteki'ye teslim etmiş oluruz. Tarihsel nesnenin bilinemezliğinde ayak diremek, tarihsel nesnenin bizim bildiğimizden daha dolaysız bir şekilde bilinebileceği hayaline yaslandığı için böylesi bir Öteki'yi koyutlar.[36]

Dilin hâkimi olan Büyük Öteki'nin tarihsel nesneye dolaysız ulaşamayacağını biliriz. Bir dolayım alanı olarak o, yalnızca dolaylı bir bilgi sağlar. Bununla birlikte başka türlü bir Öteki'yi; nesneye doğrudan erişen bir Ötekinin Ötekisi'ni düşleriz. Ötekinin Ötekisi'ne inanmak, bizi, tarihsel nesnenin belirlenmesinde oynadığımız rolü fark etmekten alıkoyar. Tarihsel nesneye hayat kazandıran, Ötekinin Ötekisi değil, bizim kendi fantazimizdir. Bunu fark edip tarihsel nesnenin travması ile özdeşim kurduğumuzda, her şeyden önce sorumluluk üstlenir ve özgürlüğümüze sahip çıkarız.

Resnais *Hiroşima, Sevgilim* ve *Geçen Yıl Marienbad*'da gibi ilk dönem filmlerinin estetiğine, tüm yönetmenlik kariyeri

36 Filmdeki farklı karakterler, M'nin (ki kendisi görünüşe göre A'nın kocası ya da sevgilisidir) takdim ettiği oyuna ilişkin düşüncelerinde gerçekten bilen bir Öteki'ye duydukları inancı açığa vururlar. Film boyunca M, oteldeki farklı misafirlerle, kibrit çöplerinin belirli bir sıraya göre çekildiği ve son çöpün rakibe bırakıldığı Nim adlı oyunun farklı versiyonlarını oynar. M diğer oyunculara "bu oyunu kaybedebilecek olmasına rağmen, her zaman kazandığını" söyler. M'nin birçok galibiyetinin ardından, farklı konukların oyuna ilişkin ilk oyuncunun her zaman kazandığı, bir algoritma dizisinin olduğu vb. gibi çeşitli teoriler ortaya attıklarını işitiriz. Bu teoriler konukların M'nin özel bir bilgiyi elinde bulundurduğuna dair kolektif inanışlarını –Öteki'nin Ötekisine duydukları inancı– doğrular. Oyunun sırrına dair farklı teoriler geliştiren bu konuklar, oyunun takdiminde kendilerine düşen payı göremezler. M oyununu, konukların neden onu daima ilk olarak M'nin teklif ettiğini sormayan bakışlarına sunar. M, tam da bildiği varsayılan bir özne olarak üstünlük kurmak için oyunu başlatır. Bu üstünlük, konukların paranoyasına ve Öteki'deki eksiği kolektif olarak inkâr edişlerine bağlıdır. Resnais oyunu ve konukların tepkisini filme dahil ederek, tarihsel nesneyle nasıl ve neden karşılaşılamadığını gösterir.

boyunca şaşırtıcı bir bağlılık gösterir. *Muriel* (Muriel ou le temps d'un retour, 1963) gerçekte hiçbir zaman varolmamış –ya da sadece fantazi düzleminde varolmuş– bir geçmişin şimdiki zaman üzerindeki etkisini anlatır. *La Guerre est finie* (The War is Over, 1966) filminde, İspanya'daki politik mücadeleyi ardında bırakmaya çabalayan Diego Mora'nın (Yves Montand) sürekli fantazmatik imgeler tarafından sekteye uğratıldığını izleriz.[37] Resnais kendine has kurgu yöntemiyle, birbirinden katı bir şekilde ayrılmış iki dünyayı (geçmiş ve şimdiyi, arzu ve fantazi evrenlerini) yan yana getirir ve bu evrenlerin çarpışmasının ne gibi sonuçlar doğurduğunu tasvir eder. Arzu ve fantazi evrenlerinin çarpışması, gerçeği gün yüzüne çıkarır; bize tarihsel nesnenin tam bir ötekilik alanı olarak belirlenmesinde nasıl bir rol oynadığımızı gösterir. Resnais sineması bizi bu nesnenin uzağına düşürmez, tersine onunla özdeşleşmeye çağırır. Bu olanağı öngören Resnais, bir an için tarihe, kesişme sinemasının bizim için ortaya serdiği etik karşılığı verir. Fakat bu sinemanın etik içerimlerini tümüyle geliştirmenin peşine Wim Wenders düşecektir.

28. Wim Wenders ve Fantazi Kurmanın Etiği

Fantaziye geçişi genelde ötekiden bir sıyrılma çabası olarak düşünürüz. Özneler fantazinin içine toplumsal düzenin onlara empoze ettiği doyumsuzluğa artık katlanamadıkları zaman çekilirler. Bu yolla fantazi kuran özne, kişisel bir imgesel tatminini ortak doyumsuzluğun üstünde tutar. Özele genelin üstünde değer biçmenin sonucunda, fantazi etik açıdan bir engele dönüşür: fantazinin olmazsa olmazı, ötekiden yüz çevirmek, ötekiyi asıl haliyle ele almayı inkâr etmek gibi

37 *La Guerre est finie*'de Resnais'in temeldeki kaygısı ayru kalır, buna rağmen film yönetmenin anlatı modelinde hafif bir değişim gerçekleştiğini gösterir. Bu filmde fantazmatik müdahaleler, muhtemel geçmişlere değil, olası geleceklere şekil verir. Yine de fantazi, öznenin tarihsel bir varlık olarak kendi varoluşuna gönderimde bulunduğu bir alan olmayı sürdürür.

görünür. Bu nedenle fantazinin ötekiye ve bu karşılaşmadan türeyen doyumsuzluğa katlanmayı reddetmesinin özünde, sanki ona mahsus bir etik-dışılık vardır.

Gelgelelim, kesişme sinemasındaki filmleri incelediğimizde, fantazinin etik bir olanağa sahip olduğu belirginlik kazanır. Bu sinema, fantazinin özneyi ötekiden korumak için aynı zamanda özneyi ötekiye maruz bırakmak zorunda kaldığını gösterir: Koruma ve maruz bırakma birbiriyle bağıntılıdır. Fantazi özneye toplumsal yaşamda bulunmayan bir tehdidin –gerçeğin alanındaki ötekinin– hayaliyle zevk verir. Bu anlamda fantazi etik bir karşılaşmanın en otantik biçimine; öznenin kendisini ötekinin gerçek boyutuna açtığı bir karşılamaya fiilen zemin hazırlayabilmektedir. Kesişme sineması fantazinin diğer sinema türlerinde saklı olan etik niteliğinin altını çizer. Gerçekteki ötekinin barındırdığı tehdit düşlenirken, bu süreçte fantazi ötekinin saklı kalan, bakılmadığında varlığını gizlenerek sürdürecek olan parçasına alan yaratır.

Kamusal dünyada özneler ötekinin gerçek boyutuyla nadiren karşılaşırlar. Bu dünyanın idamesi ve istikrarı, öznelerin öznelliklerinin gerçek nüvesini maskelemeye ve bu nüveyi özel alana hapsetmeye hazır olmalarına bağlıdır. Özneler bunu Büyük Öteki'nin kurallarına uyum sağlayarak, örneğin yasalara uyarak, kibar davranarak ve hatta popüler eğilimleri takip ederek gerçekleştirirler. Bu kurallar göreli bir zevk yokluğu etrafında kurulmuş bir kamusal dünyanın yaratılmasında etkilidir. Bunun yanı sıra, bu kurallar özneleri açık çatışmalardan uzak tutup bir arada yaşamalarına olanak sağlayıcı fırsatlar sunarken, diğer yandan da özneleri gerçekteki öteki deneyiminden mahrum bırakırlar. Kamusal dünyada simgesel kimliğiyle hareket eden, üstüne düşen rolü yerine getiren bir ötekiyle karşılaşırız, ama kimse tarafından görülmediğinde ötekinin aslen kim olduğunu bilemeyiz. Fantazinin gizil radikalliğini fark etmeye başlayabildiğimiz nokta işte burasıdır: Fantazi bize ötekinin imkânsız görüş

alanı için izin verir; fantazimizde gizli bir ötekinin hayalini kurarız. Şüphesiz ötekinin bu görüş alanı bizim fantazimizdir, yoksa onun kendinde olan bir şey değildir, yine de ötekinin *bizim için* yıkıcı ve tehditkâr olan gücünü –ötekinin belirlenmiş bir simgesel kimlik içinde sabitlenemeyen boyutunu– tasdikler.

Şayet öznelik durumunun tamamen kişisel bir fantaziyle sarmalandığını düşünüyorsak, görüş açısına fantazi ve gerçek arasındaki bu ilişki girmeye başlar. Kendi fantazisinde özne, ötekinin temsil ettiği sınırlamaların tümünde zafer kazandığını hisseder, fakat aynı zamanda ötekinin gözünde kendi kırılganlığını da görür. Öznenin esas kibri, tam da ötekinin özneyi fantazileştirmenin ortasında sekteye uğrattığı, dolayısıyla özel fantaziyi genele yaydığı noktada ortaya çıkar. Jean-Paul Sartre'm utanç kavramını teorik düzleme taşırken kalkış noktasmm "kulağımı kapıya dayayıp anahtar deliğinden içeriye baktığımda... birisinin de bana baktığını"[38] fark ettiğim bir sahneyi içermesi tesadüf değildir. Burada Sartre, öznenin fantazileştirme sırasında (ötekinin özel alanını görmek için anahtar deliğinden baktığı esnada) ötekiye yakalandığı ânı tarif eder. Öznenin bu durumda hissettiği utanç, saklı zevk nüvesinin –gerçekteki kendisinin– tümüyle açığa çıkmış olmasından kaynaklanır. Bu yüzden özne kendi fantazisinde ötekinin gerçek boyutunu canlandırırken, içine çekildiği fantazide

38 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, s. 347-349. Kişinin ancak fantazisi ortaya saçıldığında utanç duyacağını iddia etmek aklımı çeliyor. Özneyin ortaya çıktığını gizlemek için bir çaba göstermedikçe, utanç duygusu da varolmaz ve bu gizleme çabası fantazmatik bir bağlanımın mevcut olduğunu gösterir. Örneğin, saplantılı duygular banyoda gerçekleştirdiğimiz faaliyetlerden utanç duyar, çünkü bu faaliyetler libidinal bir yüklenime sahiptir. Diğer özneler için bu tür aktivitelerin ortaya çıkması hiç de utanç verici olmayabilir. Utanç gizlenen bir şeyin afişe edilmesinden değil, bizzat bu gizleme çabasının açığa çıkmasından ileri gelir. Fantazileştirmenin temel jesti, gizlilik çabasıdır ve bu çaba olmaksızın utanç hissedilmez.

kendisini ötekiye açmış olur. Bu özne dikkatini kamusal dünyadan uzaklaştırdığında, ötekinin gözünde savunmasız kalır. Bu açılma, etik bir tutumu, ötekinin kendi üzerinde etki sahibi olmasına hazır olmayı gerektirir.

Fantazinin, ötekinin gerçek boyutuna ulaşma ve öznenin gerçeğini açığa vurma konusundaki eşsiz yeteneği, etiğin hâkim olmasında önemli bir rol oynar. Ne var ki bu, fantazmatik deneyimdeki odak noktamızı değiştirmeyi gerektirir. Zevk alan ötekinin yarattığı travmadan kurtulmanın yolu olarak fantaziye sürüklenmek yerine, dikkatimizi fantazide zevk alan ötekinin belirdiği ana verebiliriz. Ayrıca, fantazi kuran özneler olarak kendi kırılganlığımızdan kaçmak yerine onu sahiplenebiliriz. Fantazi ötekiye gerçek anlamda bir açılmayı, onun mantığında kalıp simgesel kimliğimizin dengesini bozabilecek bir tehdidi kabul ettiğimiz takdirde gerçekleştirebilir. Kesişme sinemasının bize açtığı yol, işte böyle bir yoldur.

Wim Wenders'in ilk filmleri arzu sinemasına bağlı kalırken, onun sineması 1980'lerin başmda dramatik bir dönüşüm geçirir ve kesişme sinemasının sahasına girmeye başlar. Bu nedenle Wenders'in *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi* (The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick, 1971) ya da *Zamanın Akışında* (Kings of the Road, 1976) gibi ilk dönem filmleri ile *Paris, Texas* (1984) ve *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (Der Himmel über Berlin, 1987) gibi daha sonraki filmleri arasında hatırı sayılır bir fark olduğunu görebiliriz. Onun ilk dönem filmleri görüntüde bakışın namevcutluğunu vurgular ve bu namevcutluk filmin anlatısal olarak bir akıntıda sürükleniyormuş gibi görünmesine neden olur, sanki arzunun nesne-nedenine erişmenin olanaksızlığı anlatının dramatik ilerleyişini raymdan çıkarıyor gibidir. Anlatı ileriye doğru devinmekten ziyade, bakışı temsil etmenin imkânsızlığı etrafında dönüp durmaktadır. Öte yandan Wenders'in daha sonraki filmlerinde devreye

soktuğu fantazi senaryosu, bu döngüsel hareketi kırar ve böylelikle anlatıyı ileriye doğru ivme kazandırır.[39]

Bu değişimi (1980'li yılların başında) görüntülerin gücüne olan inancını kaybettiğini ve giderek anlatının önemine inandığını belirten Wenders'in kendisi izah eder.[40] Ancak bu değişimin etkisi, anlatıya fazladan dikkat etmenin çok daha ötesinde yankılanır. Onun sinemasının tüm yapısı değişmiştir: ilk filmleri imkânsız nesnenin belirleyici namevcudiyetini vurgulayarak bir arzu evreni yaratıyorlarken, daha sonraki filmleri anlatıya arzunun gerçekleştirilme olasılığını tasavvur eden bir fantazi evreni ekler. Arzu ve fantazi evrenlerinin iç içe geçişi, Wenders'in sinemasal görüsünü tanımlayan bir özellik haline gelir ve onu kesişme sinemasının içinde konumlandırır. Wenders bu içe içe geçiş aracılığıyla fantazinin taşıdığı etik önemi –fantaziye geçişin aynı zamanda ötekinin gerçek boyutuna da bir geçiş olduğunu– gösterir.

Arzulayan özne için ötekinin gerçek boyutu yapısal olarak erişim dışında kalır. Arzu konumunda kalmak, gerçeğin imkânsızlığına saygı duymayı ve onu imkânsızlık olarak korumayı gerektirir. Bu konumla ilgili tek sorun, onun özneyi yalıtan bir etkiye sahip oluşudur. Öte yandan özne fantazi kurarken zevke gömülür ve kamusal dünyada sunduğu görünümle artık ilgilenmediği için ötekiye olduğu haliyle

39 Wenders'in sinemasında bu dramatik dönüşüm, *Der Stand der Dinge* (The State of Things, 1983) filmini çektiği sırada gerçekleşmiştir. Sonuç itibariyle bu film kendi içinde değişimin işaretlerini taşır: film Wenders'in imkânsız nesnenin namevcudiyetini vurgulayan daha önceki filmlerinin tarzında başlar ve nesnenin namevcudiyetiyle onun aşırı varlığını yan yana getiren daha sonraki filmleri gibi sona erer.

40 Wenders film yapımındaki bu değişimi açıklamak için şöyle der: "Görüntülerin anlatısal gücüne artık güvenmiyorum, çünkü doğal görünümlerinin altı sinsice oyuluyor. Görüntülerin ticari gücü arttıkça, anlatısal gücü aynı oranda kaybolmakta. Bugün görüntüler satılmak zorunda, yoksa anlatmak zorunda değil. Demek ki görüntülerin anlatısal gücünden eskiden olduğu gibi nahifçe ve masumca keyif alamamaktayız." Excerpts from Interviews with Wenders", *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition* içinde, ed. Roger F. Cook ve Gerd Gemünden, Wayne State University Press, Detroit, 1997, s. 86.

görünmeye başlar. Bu görünürlük –bu kırılganlık– fantazinin etik yönünü temsil eder ve Wenders'in *Paris,Texas* gibi bir filmde keşfettiği de bu yöndür.

Paris,Texas'ın açılış görüntüleri ve anlatısal başlangıcı, filmi arzu deneyimi içinde emniyette tutar. Wenders filmine ıssız bir vadinin helikopterden alınmış görüntüsüyle başlar ve bu çekim tozlu takım elbisesi ve kırmızı beyzbol kasketiyle çölde amaçsızca yürüyen bir adamın çerçeveye girmesiyle son bulur. Adamın çölün ortasında terk edilmiş gibi duran benzinliği geçmesinin ardından kliniğe giriş sahnesi başlar, ancak o, bu sahnede de kimliğini ifşa etmez, hatta hiç konuşmaz. Böylelikle filmin girişi, kimliğine bulacağı fantazmatik destekten yoksun kalmış arzulayan öznenin tipik bir örneği olan Travis'in (Harry Dean Stanton) etrafında bir sis perdesi oluşturur. Sonunda Travis'in ağabeyi Walt (Dean Stockwell) Teksas'taki kardeşini almak için Los Angeles'tan gelir ve onu eve götürür. Travis, kardeşi Walt ve onun karısı Anne (Aurore Clément) ile birlikte yaşamaya başladığında, hayatı giderek normalleşmeye, Walt ile Anne'ın yanında büyüyen oğlu Hunter ile yakınlaşmaya başlar. Yaşamına dair ayrıntılar giderek berraklaşmaya ve oğluna karşı babalık rolünü üstlenmeye başladığında bile, Travis ötekiyle mesafesini korumakta inat ettiği oranda, arzunun öznesi olarak kalır.

Film bu konumdaki çatlağın üzerinde durur. Travis arzulayan özne konumunu sürdürerek ve nesnenin imkânsızlığına hürmet ederek, ötekiyi aslında kendisi kadar gözetmemektedir. Kendisini bakışın travmatik korkutuculuğuyla –ötekinin onu kapsayabildiği noktayla– yüzleşmekten korur. Arzu bakışa saygı gösterir ve onu yüce bir mertebeyle eşleştirir. Bu konumdaki özne, bakışı ancak belirli bir mesafeden deneyimler.

Sonunda Travis fantazi evrenine girmeye teşebbüs eder. Günün birinde, yanına oğlu Hunter'ı da alıp eski eşi Jane'i (Nastassja Kinski) aramak üzere Teksas'a geri döner. Travis ve oğlu, Jane'in bankasında casusluk yapıp yerini tespit

ettikten sonra, onu takibe alır ve onun aslında bir dikiz şovunda (peep show) çalıştığını keşfederler. Bu dikiz şovu, o ana kadar filmin merkezinde imkânsız bir nesne statüsünde olan Jane'in Travis'le karşı karşıya gelebildiği fantazmatik bir sahne sunar. Travis Jane'i dikiz şovunda izlerken, filmin kendisi son derece farklı bir uzama –fantazi evrenine– giriş yapar ve buradaki mizansen sahip olduğu farklılıkla ayırt edilir.

Şovun başlangıcında Travis, Jane'e görünmeden Jane'i görme olanağına sahiptir. Kabin çift yönlüdür; Jane'in tarafında bir ayna, Travis'in tarafında ise içerisini görebildiği bir cam vardır. Travis Jane'i kabinde iki kez ziyaret etmesine rağmen, kendisini fantaziye ancak ikinci ziyaretinde tamamen bırakır. Bu görüşmede Travis, Jane'e isimlerini kullanmadan ilişkilerinin hikâyesini anlatır. Bu fantazmatik sahne, Travis'in kimliğini koruduğu ve Jane'i dinlemeye hazır bir konumunda bıraktığı ölçüde, Travis'e kendi öyküsünü net bir şekilde açıklama fırsatı verir. Buna karşın Wenders, Travis'in bu fantazi evrenine giriş yaparken hissettiği kırılganlığa işaret eder: Travis, Jane'in onu camdan görememesine rağmen sandalyesini ters çevirir ve konuşurken yüzünü arkaya döner. Jane'in boşluğa dikilmiş bakışlarıyla karşılaşma ihtimali bile ona dayanılmaz gelir.

Travis gitgide ilişkilerinin ayrıntılarına girerken, Jane Travis'i görememesine karşın, en sonunda bu hikâyeyi ve onun anlatıcısını tanır. Wenders bu tanımanın ilk ipucunu, kamerasını ilk kez Jane'in tarafındaki aynaya doğrultarak ve kadının o anda Travis'e doğru baktığını ima ederek verir. Jane onu tanıdığında "Travis" diye fısıldar ve onu görmeyi deneyerek aynaya yaklaşır. Travis sandalyesini yeniden ters çevirdiğinde, sahnedeki aydınlatma Jane'in artık Travis'i görebileceğini belirtecek şekilde düzenlenmiştir. Buna karşılık Jane, Travis ayrılmadan önce ondan ilişkilerinin hikâyesini ve akıbetini bir de kendisinden dinlemesini ister. Bu, öznenin fantazisi için ödemek zorunda olduğu bedeldir. Travis

imkânsız nesneyle fantazmatik bir karşılaşma yaşamak için, aynı zamanda kendisini ötekiye açmalı ve onun kendi üzerinde etki sahibi olmasına izin vermelidir. Travis'in kendisi bakış formunda görünürlük kazanır: o kendisinin öteki tarafından görüldüğünü fark ederken, fantazinin uzamı kendi üzerine katlanır ve dış gerçeklikle kesişir.

İşte arzu ve fantazi evrenlerinin kesiştiği an budur, çünkü Travis bu noktada dikiz şovunun sağladığı deneyimin yalnızca bir fantazi olmadığını anlar: o bütünüyle Travis'i içermektedir. Fantazinin özünde, arzulayan öznenin ortada korunmasız, çırılçıplak kalması vardır. Ne var ki, fantazinin bu boyutunun belirginleşmesi, sinemanın fantaziyi en saf haliyle açığa çıkarmak için arzu ve fantazi evrenlerini ayırmasına bağlıdır. Fantazinin bu boyutu sinema izleyicisini Travis'le aynı pozisyona oturtur: Sinemasal bir fantaziye yakalandığımız sırada bakışla karşı karşıya gelirken, kendimizi ekranda tamamen ortaya serilmiş, bakış formunda cisimleşmiş şekilde buluruz. *Paris, Teksas*'ın da gösterdiği gibi, bu, özne olarak temeldeki kırılganlığımızı tecrübe ettiğimiz etik bir konumdur.

Wenders *Berlin Üzerinde Gökyüzü* filminde arzu ve fantazi evrenlerini birbirinden ayırmak için, ilk önce *Oz Büyücüsü*'nde geliştirilen ve daha sonra *İzsürücü*'de tekrarlanan estetik stratejiyi benimser. İnsanın fani perspektifini renkli görüntülerle betimlerken, bu perspektifle tezatlığını belirtmek için meleklerin bakış açısını siyah beyaz çeker. Bu tezatlık meleklerin dünyasını saf bir arzu evreni, insanların dünyasını fantazmatik bir evren olarak belirler. Filmin odağında yer alan iki melek; Damiel (Bruno Ganz) ve Cassiel (Otto Sander) arzu duyarlar ama yapıları gereği ondan zevk alamazlar. Damiel ve Cassiel'in ölümsüzlüğü, sahiden önemseyecekleri bir deneyime sahip olmaktan onları yoksun bırakır. Başlarına ne gelirse gelsin, durumlarında hiçbir değişiklik meydana gelmez. Melekler insanları kendi koşullarının perspektifinden

izlerler ve insani eylemlerde varolan en ufak bir zevk kırıntısının dahi hasretini çekerler; ama bu zevk insani eylemin risk alıp değişim gösterebilmesinden, dolayısıyla tecrübe sahibi olmak her şeyin riske atılabilmesinden ileri gelir.

Melekler anlamlandırmadaki boşluklardan ziyade, gösteren düzleminde bulundukları ölçüde saf bir arzu konumunu doldururlar. Onlara göre her şey gösterenin ortamında vuku bulur. Filmin başında Cassiel'in tanık olduğu insani olaylara dair günlüğüne notlar aldığını görürüz. Meleklerin öncelikli işiymiş gibi görünen bu eylem onların varoluşuna hükmeden kısıtlamaya işaret eder. Onlar her şeyi bilirler ama yalnızca göstergeler aracılığıyla bilirler. O yüzden film meleklerin bakış açısıyla başladığında, yalnızca siyah beyaz görüntüleri izlemekle kalmayıp aynı zamanda pek çok farklı karakterin düşünce seslerini duyarız. Melekler ötekiye ve hatta ötekinin içinden geçenlere ancak gösteren düzleminde tümüyle ulaşabilirler. Ötekiye dair edindikleri bilgiler, insanların asla giremeyecekleri alanların içine nüfuz etmelerini sağlasa da, melekler gerçekteki ötekiyi bilememenin sancısını çekerler. Gösteren düzlemine sıkışıp kaldıklarından dolayı, ne kendilerinin ne de Öteki'nin zevkini tadabilirler. Böylelikle onlar gerçek ötekiyi, yani zevk alan ötekiyi ebediyen yitirmiş durumdadırlar. Filmin gösterdiği gibi zevk, deneyimimizin gösteren aracılığıyla tarif edilemeyen boyutunda ortaya çıkar. Ayrıca bu, öznenin ötekiye, ötekinin de özneye temas ettiği noktadır.

Wenders öznenin ötekiye açılmasında fantazinin oynadığı rolü tasvir etmek amacıyla arzu ve fantazi evrenleri arasında bir tezatlık kurar. Melekler arzu evreninde kaldıkları sürece, ötekiyle bağlantıya geçemezler. Film bunu, evvelden kendisi de bir melek olan Peter Falk'un (bizzat kendisini canlandırır) Damiel'in varlığını yanında hissettikten sonra ona elini uzattığı sahnede gösterir. Falk elini Damiel'e uzatır ve iki adam el sıkışmaya çalışırlar. Ama ne Damiel ne de Falk fiziksel bir

temas kurabilir. Saf arzunun evreninde sıkışmış bir melek olan Damiel gerçekteki ötekiyle temasa geçemez, ötekiyle bağlantıya ancak gösterenler aracılığıyla geçebilir. Ötekinin uzağında, ona ulaşılabilecek menzilin dışında kalır. Öteki kendisine yönelik bir jestte bulunduğunda ve Damiel'e (Peter Falk'un yaptığı gibi) temas etmeyi denediğinde bile, bu saf arzunun öznesi daima erişim dışında kalacaktır. Arzu evreni bu anlamda korunaklı bir dünyadır. Orada ötekiye saygı duyulur, fakat bu hürmetkâr tutum özneyi ötekinin etkisinden yalıtır. Saf arzunun tutumu etik bir kısıtlamaya sahiptir.

Damiel ölümsüzlüğünü kaybedip insan olduktan sonra, *Berlin Üzerinde Gökyüzü* bu sınırlamayla kuşatılmamış, alternatif bir etik olanağı gündeme getirir. Wenders'in filmini yapılandırış tarzı, Damiel'in insan olma kararının, arzudan fantaziye geçişi temsil ettiğini belirtir. İnsan olmak Damiel'in arzusunu fantazmatik olarak çözüme kavuşturur: Damiel gündelik yaşamın doğasındaki zevke ulaşmayı hedefler (örneğin içilen bir fincan sıcak kahve bile bu zevki verebilir) ve arzulayan bir özne olarak uzun süredir özlemini duyduğu aşk nesnesini –Marion'u (Solveig Dommartin)– bulur. Fakat fantazi ona daha önce yoksun olduğu zevki bahşederken, aynı zamanda onu Marion'un vicdanına bırakır. Damiel arzu evreninde namevcutluğun ve mesafenin güvencesi altındayken, burada kendi şahsi fantazisini gören bir ötekinin varlığından sıkıntı duyacaktır. Damiel ancak fantazinin dünyasında ötekiye karşı savunmasız hale gelir.

Damiel nihayet bir otelin barında Marion'la tanışırken, Wenders bu savunmasızlığın altını çizer. Damiel aşk nesnesiyle yüz yüze gelirken, sahneye kadının sesi hâkim olmuştur. Damiel ve Marion'un doğrudan göz göze geldikleri bu sahnede, Wenders onları çerçevenin köşelerine yerleştirir. Burada Marion'un, Damiel'in kendisi için ne ifade ettiğini dile getiren sözlerini dinleriz. Ardından Wenders bu uzun monologun ortasında, Marion'un konuşmasını yakın bir

çekimle doğrudan kameraya alır. Bir dakikadan daha az sürecek olan bu çekim, fantaziyi tümüyle yüklenmiş bir öznenin (bu durumda hem Damiel hem de izleyicinin) savunmasızlığını vurgular. Bu yakın çekimde Marion, harekete geçme sırasının şimdi Damiel'de olduğunu söyler. Bununla birlikte, Marion'un konuştuğu sırada yüzünün bize fazlasıyla yakın olması, sahnenin izlenişini zorlaştırır.

Bu sahnede izleyici Damiel ile birlikte fantazinin etik boyutunu deneyimler. Marion yalnızca Damiel ile değil, aynı zamanda izleyiciler olan bizlerle de konuşmaktadır; her ne kadar onu karanlık bir sinema salonunun güvenli mesafesinden izliyorsak da, yine de kendimizi ona maruz kalmış hissederiz. Fantazi sırasında, özne kendisini gerçekteki ötekiye açar; ötekiyi yanına davet eder ve daha önce keşfedemediği bir şeyi –kendine has zevk halini– görmeye başlar. Bu tür bir öz-dışavurum doğrudan bakışın somutlanmasını gerektirir: bakış, ötekinin en kritik noktada özneyi hem bilmesine hem de onu dönüştürmesine izin verir. Kesişme sineması böylelikle özneyi fantazinin etik boyutunu üstlenmeye yöneltir.

Şiddetin Sonu (The End of Violence, 1997) filmindeki son görüntü ve dış ses anlatısı, fantazinin taşıdığı etik potansiyeli özetler. Film ana kahraman Mike Max'm (Bill Pullman) Santa Monica limanında okyanusu izleyip Çin hakkında düşüncelere daldığı sahneyle son bulur. Filmin sonlanmasmdan önce, Mike kendisini tamamen fantaziye bırakmış ve daha önce bir film yapımcısı olarak üstlendiği simgesel kimliğinden vazgeçmiştir. Mike bir suikast girişiminden sağ salim kurtulduktan sonra, Meksika kökenli bir ailenin yanına taşınır ve bu süre zarfında bir bahçıvan olarak yaşamını sürdürür. Mike'ın işçi sınıfı göçmen hayatını kabullenişi bu yaşam tarzını romantize ettiğini gösterirken, diğer yandan da suikast girişimi öncesinde sürdürdüğü yalnız ve korunaklı yaşamının tersine, kendi kırılganlığını yeniden keşfedebildiğini ima eder. Limanda dururken Mike'in dış sesi fantazinin bu iki yönüne

de işaret etmektedir: "Şimdi okyanusa dalmış bakıyorken, artık nükleer denizaltıları ya da uzaylıları düşünmüyorum. Şimdi Çin'i görebiliyorum, umarım onlar da bizi görebiliyorlardır." Mike'in aslında Çin'i ya da kendi Çin fantazisi dışında başka hiçbir şey görmediği gayet açıktır. Buna karşın, kendisini fantaziye katmak konusunda gösterdiği bu istek, onun ötekiye görünür olduğunu ve kendi savunmasızlığını kabullendiğini, bilhassa da daha önceki paranoid tutumunu reddettiğini gösterir. Ötekinin gerçek boyutunun kendi varoluşu üzerinde etki sahibi olmasına hazırdır. Film, bu şekilde, fantazinin etik olanaklarının belirişiyle sona erer.

Wenders'in *Şiddetin Sonu* gibi son dönem filmlerinin tümü aşırı bir duygusallık riskine sahiptir. Başka bir deyişle, bu filmler öznenin kendisini ötekiye rahatlıkla açabildiği ve ötekiyle kolayca bağ kurabildiği inancını besleme tehlikesine düşerler. Lakin, bu filmleri kurtaran şey, öznenin bu tür bir bağın geliştirilmesine büyük olasılıkla direnç gösterebileceğini vurgulamalarıdır. Bu bağ ancak fantaziye geçiş aracılığıyla, öznenin tamamen fantaziye gömüldüğü ölçüde kurulur. Bu süreçte özne kendisini açığa vurarak ötekiye ulaşır. Sinemasal fantazilerin çoğu, fantazi deneyimi sırasında görünürlüğün özneyi aştığını gizlerken, Wenders'in filmleri bu görünürlük üzerinde durur. Wenders için fantazinin esas değeri özneyi savunmasız bırakabilmesinde, simgesel bir kimliğin güvencesini sıyırıp atabilmesinde yatar. Wenders'in sunduğu gibi kendimizi fantaziye geçişe kaptırırsak, izleyiciler olarak bu savunmasızlığı görür ve ondan türeyen zevki tadabiliriz.

Özneler fantazi kurduklarında, ötekiye kendi öznelliklerinin esasını açarlar. Bu yüzden fantazinin Büyük Öteki'nin kısıtlamalarından uzaklaşması, özneyi tümüyle yeni bir biçimde savunmasızlaştırır. Bu kırılganlık, öznenin ötekinin ötekilik durumunu hesaba katmasını sağladığı oranda, etik bir konumu temsil eder. Fantaziye geçiş olmaksızın böylesi

bir etik olanağı kavrayamayız. Fakat fantazilerimiz özne açısından ima ettikleri bu kırılganlığı çoğu kez maskelemeye çalışırlar. Bütünleşme sinemasından gördüğümüz kadarıyla, bunu, fantazi deneyimini arzu deneyimiyle tamamlayarak, öznenin tam da ötekiye karşı korunmasız kaldığı esnada fantaziden geriye çekilerek gerçekleştirirler. Kesişme sineması böylesi bir geri hamle yapmayı reddeder. Bu sinema tarzı, arzu ve fantazi deneyimlerini birbirinden bariz bir şekilde ayırdığından, fantazi yapısında aslen neyin risk altında olduğunu açığa çıkarır. Kesişme sineması, izleyicinin kendi kırılganlığını fantaziye geçişte kavramasını bekleyerek, fantazinin etik boyutunu gösterir.

29. David Lynch'e Göre Cinsel İlişki

Şayet sinemanın temel ideolojik işlevi başarılı cinsel ilişkinin fantazmatik bir imgesini sunmayı içeriyorsa, o halde sinemanın bu ilişkinin olmadığını ifşa edebilmesi, ideolojinin yapısıyla mücadelede onun en önemli görevi yerine getirdiğini gösterir. Başarılı bir cinsel ilişki yanılsaması, modern ideolojinin kökenindeki zemindir: Özneler herhangi bir şey hakkında şüphe duyduklarında dahi bu fantaziye yatırımda bulunurlar. Onun gücü, özneye bir tamamlanmışlık hissi –ya da tamamlanma olasılığı– vermesinden kaynaklanır. Özne romantik bir birliktelik içindeyken, kendinde eksik olan ne varsa bu ilişkide bulacağını ve bundan dolayı nihai zevke ulaşacağını hayal eder. Özneler bu birliktelik fantazisine ve mutlak zevk düşüncesine kendilerini kaptırdıkları müddetçe, ideolojinin öznesi olarak kalırlar.

Bu ilişkinin olanaksızlığını gösteren filmler, sinemanın –ve modern ideolojinin– kökensel fantazisini çürütmek için filmin fantazi boyutunu kullanırlar. Bu durum eşsiz bir biçimde, kesişme sinemasında olanaklı hale gelir. Bu sinema en gelişkin noktasına, arzu ve fantazi evrenleri arasındaki ayrımı izleyicilerin bu başarısızlığı olumlu bir olay olarak görmesi için kullanan

filmlerde erişir. Bu filmlerde gerçeğin, cinsel ilişkinin başarısızlığında ortaya çıktığını görürüz. Lacan'ın da işaret ettiği gibi, "Gerçek, cinsel ilişkinin herhangi bir biçimde yazılamıyor oluşuyla belirlenmiş olandır."[41] O nedenle bu başarısızlığa tanık olurken, simgesel düzende bulunan boşluğu kavrarız. Bu durum bir yandan özneyi eksikten kaçma düşüncesinden yoksun bırakarak onu travmatize eder, diğer yandan özneye Gerçek'ten zevk alma özgürlüğünü yaşatır. Özne asla gerçekleşmeyecek mutlak zevk hakkında fantaziler kurmak yerine, nesnenin hiçliğinden zevk alabilir.

Bu gerçekteki zevk türü, ancak cinsel ilişkinin başarısızlığını kavradığımızda ve onun başarısı hakkında fantaziler kurmayı bıraktığımızda olanaklı hale gelir. Cinsel ilişki başarısız olur, çünkü öznenin eksiğinin öteki tarafından doldurulması asla mümkün olmaz. Özne herhangi bir yerde bulunabilen ampirik bir nesneden yoksun değildir, o hiçliği somutlaştıran bir nesneden yoksundur. Kısacası, özne ihtiyaç duyduğu her şeye sahip olsa da, daima eksik kalır. En nihayetinde, mükemmel bir cinsel partner bile özneyi doyuma ulaştırmaya yetmez. Cinsel partner özneye tamamen değil, ancak kısmi bir doyum sağlar, dolayısıyla özneyi doyumsuz bırakır.

Fantazi, özne ve nesne arasına bir engel koyarak, olası bir doyum yanılsaması yaratır. Bu engel, simgesel baba ya da baba metaforu şeklini alır. Fantazi, baba metaforunu, cinsel partnerlerin başarılı bir cinsel ilişkiye ulaşmak için üstesinden gelmeleri gereken dolayımlayıcı bir engel olarak kullanır. Cinsel ilişkinin başarıya ulaştığı senaryo, bu engel olmaksızın hayata geçirilemez. Bu durum kesişme sinemasında açıklık kazanır. Bu sinema sayesinde, öznenin fantazide bile, üstelik kendisini nesnesinden alıkoyacak hiçbir engelin bulunmadığı noktada dahi, nesneden dolaysız bir tatmin alamadığını görürüz.

41 Jacques Lacan, *Le Séminaire XXI: Les Non-dupes errant*, 1973–1974, yayımlanmamış taslak, 12 Şubat 1974'teki oturum (İngilizce çeviri yazara ait).

Kesişme sineması fantazilerimizin gerçek yapısını, onların başarılı bir cinsel ilişkiyi inceden inceye ayrıntılandırdıklarını ortaya serer. Slavoj Zizek'e göre, her fantazi aynı imgeye odaklanır. Zizek "fantazi son kertede daima başarılı bir cinsel ilişki fantazisidir"[42] der. O fantazinin başarılı bir cinsel ilişkiyi yapılandırdığını ama bunu yalnızca kısa bir süre için gerçekleştirebildiğini söylerken haklıdır. Başka bir deyişle, fantazi romantik birlikteliğin mükemmelliğine anlık bir bakış fırlatmaktan daha fazlasını gerçekleştiremez. Bütünleşme sinemasının –başarılı bir cinsel ilişki yanılsaması sunmasını sağlayan– sırrı, fantazi yapısının kendi eksiltilerinde yatar. Bütünleşme sineması tümüyle gerçekleşmiş bir fantaziyi asla göstermez. Bunun yerine fantazi yapısını, düğümlendiği noktada arzunun mantığıyla dolayımlar. Sonuç olarak, yeni filizlenen başarılı bir romantik birlikteliğin görüntüsünü (genellikle de filmin sonunda) izleriz, fakat bu noktada birliktelik sıkıntı veren engelleri henüz aşamamıştır. Sözün kısası, başarıyla gerçekleştirilmiş bu cinsel ilişki imgesi, bu filmlerin fantaziyi özgül bir yolla betimlemelerine bağlıdır. Kesişme sineması burada bir düzeltici gibi iş görür. Bu sinema fantaziyi ortaya çıkışından tasfiyesine dek kendi bütünlüğü içinde gösterir ve izleyiciye cinsel ilişkinin başarısından çok bu başarının sağlanamayacağını hissettirir. Bu filmleri izlerken, özneye (ve izleyiciler olarak bize) ya eksik ya da çok fazla gelen bir nesneyle karşılaşırız. Ve bu süreçte özneyi tamamlama vaadinde bulunan nesnenin aslında öznedeki tamlık duygusunu raydan çıkardığını izleriz.

David Lynch filmleri, cinsel ilişkinin başarıya kavuşacak gibi göründüğü esnada, bizi onun gerçek imkânsızlığıyla yüz yüze getirir. Onun sineması kendisini tamamlayacak bir nesneyle arzusunu gerçekleştiren özneyi sunmak yerine, öznenin dünyasında sabitlenemeyen bir nesneyi betimler. Özne *objet petit a* ile karşılaştığında, bu nesneyi dengeleri altüst

42 Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative*, s. 117.

eden bir sarsıntı olarak yaşar. Bakışla yaşanan bu karşılaşma, izleyicinin fantazinin mantığına yaptığı yatırımı ortaya çıkartırken, aynı zamanda onun dengesini de bozar.

Öznenin arzusunu gerçekleştirdiği noktada, nesnenin özneyi tamamlamaktan ziyade özneyi simgesel kimliğinden tamamen yoksun bıraktığını ve öznenin içinde bulunduğu dünyayı yerle bir ettiğini görürüz. Bu yıkım Lynch'in ilk uzun metrajlı filmi *Eraserhead*'in sonunda, Henry Spencer'ın nihayet (Jack Nance) kendi fantazi nesnesi olan Radyatördeki Kadın'la (Laurel Near) bir araya geldiği sahnede, neredeyse düz anlamıyla gerçekleşir. Bu sahnede Henry, film boyunca bir türlü beceremediği cinsel ilişkiyi, fantaziye geçiş yoluyla sonunda başarmış görünür. Fakat Henry Radyatördeki Kadın'la romantik bir birliktelik kurmayı başardığında, Lynch bu birlikteliğin tahrip edici sonuçlarına işaret etmek için tüm dünyanın parçalara ayrılarak infilak ettiği bir çekimle kesme yapar. *Eraserhead*'in gösterdiği gibi, mükemmel cinsel partneri –ya da ruh eşini– bulmak, öznenin kimlik muammasını çözmez, bilakis bu kimliğin zeminini havaya uçurur.

Bu yüzden Lynch'in filmleri romans hakkındaki düşünce biçimimizi yeniden ele alır. Onun filmlerinde romans, öznenin yaşantısına istikrar kazandırmaktan ziyade, onun dengesini altüst eder. Bir aşk öyküsünde kendini-tamamlama düşüncesinden keyif aldığımızı sanırken, zevkimizin aslen nereden kaynaklandığını görmeyi başaramayız. Romantik ilişkilerin sağladığı zevk, onların vaat ettiği öz-tamamlanmışlık fikrinden değil, özneyi kendi rotasının dışına çıkarabilmelerinden kaynaklanır. Avuntu bulduğumuz öz-tamamlanmışlık imgesi, aşkın taşıdığı maraziliği gerekçelendirmeye yarayan bir mazerettir. Özne cinsel partneriyle karşılaşırken, *objet petit a*'nın hiçliğinden zevk alır. Kesişme sineması başarılı bir cinsel ilişkinin olanaksızlığını ifşa ederken, bize bu zevkle kucaklaşma imkânını verir. Lynch'in çoğu filminde arzu ve fantazi evrenleri bu başarısızlığı görünür kılmak amacıyla ay-

rılsa da, o en iyi ifadesini *Kayıp Otoban* (Lost Highway, 1997) filminde bulur.[43]

Kayıp Otoban bir yandan öznenin başarılı bir cinsel ilişkiyi keşfetmek amacıyla fantaziye nasıl geçiş yaptığını gösterirken, diğer yandan da fantazinin özneye bu doyumu vermekten ne kadar uzak olduğunu resmeder. Lynch *Kayıp Otoban*'a, ana kahraman Fred Madison'un (Bill Pullman), eşi Renee'nin (Patricia Arquette) arzusunu anlamakta yetersiz kaldığı bir arzu evreni kurarak başlar. Fred açısından Renee ulaşılmaz bir *objet petit a*'yı temsil eder: Fred Renee'nin neyi arzuladığını, onunla seviştiği zamanlarda bile anlayamaz. Filmin ilk bölümünde Renee'nin arzusu Fred için tamamen karanlıkta kalır: Renee'nin davranışları (ketumluğu ve diğer erkeklerle flört edişi) sanki aşırı ve saklı bir zevk biçimine işaret eder gibidir, ama Fred'in onun ne olduğuna ya da ona nasıl ulaşılacağına dair hiçbir fikri yoktur. Sonuç olarak Renee, Fred'in bilme arzusunu tetikler.

Kayıp Otoban'ın giriş bölümü Fred'i arzulayan bir özne olarak betimler ve onun etrafında bir arzu evreni kurar. Film ilk sahneden itibaren, izleyicide, Fred'inkine denk düşen bir bilgi eksikliği oluşturur. Rene Celeste'in işaret ettiği gibi, "filmde karşımıza çıkan ilk dünya, faili olmayan eylemlerle, anlamsız ipuçlarıyla, sessizlik ve şüpheli bir haletiruhiyeyle sarmalanmıştır."[44] Film izleyicinin kendisini yönlendirebilmesine ve tasvir edilen filmsel dünya hakkında bilgi sahibi olabilmesine imkân veren bir genel çekimle başlamaz. Bunun yerine Fred'i ayrıntı çekiminde izler ve bu dünyanın içine hiçbir bilgimiz olmadan atılıveririz. Bu ayrıntı çekiminin ardından, filmin gösterdiği ilk hareket, Fred'in diyafona cevap verişi olur (ki bu hareket evin önünde birinin olduğuna işaret

43 Lynch filmleriyle ilgili daha fazla bilgi için *bkz.* Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, New York, 2007.

44 Reni Celeste, *"Lost Highway: Unveiling Cinema's Yellow Brick Road"*, Cineaction 43, Yaz 1997, s. 34.

eder). Fred gizemli bir sesin kendisine "Dick Laurent öldü" dediğini duyar. Tıpkı Fred gibi bizler de Dick'in kimliği hakkında herhangi bir bilgiye sahip değilizdir ve bu noktada anlatıyı anlamlı kılmanın hiçbir yolu yoktur. Hem izleyici hem de Fred, filmin kurgu yapısı ve anlatısının daha ilk dakikalarında arzu deneyimine uygun bir bilgi noksanlığında bırakılır.

Filmin ilk bölümündeki mizansen, arzu evrenini yaratmaya ayrıca katkı sağlar. Lynch, Fred ve Renee'nin evinde minimalist bir aydınlatma ve çok az dekor kullanır. Bu sahne düzenlemesi evin içine karanlık bir görünüm katar ve Fred'le Renee'nin içinde zaman zaman belirdikleri boş alanlar yaratır. Bununla birlikte Lynch, filmin giriş bölümünde uzunca bir sessizlikten yararlanır. Bu boşluk ve sessizlik, eve bilinmeyen bir hissin sinmesinde etkili olur. Öte yandan Lynch, Fred'in dünyasını tasvir ederken, izleyiciye zaman ya da mekâna dair herhangi bir belirti de sunmaz. İzleyicinin olayları zamansal ve uzamsal olarak tayin edememesi, onu arzulayan özne konumuna yerleştirir.

Lynch *Kayıp Otoban*'ın ilk bölümünde arzu evrenini belirledikten sonra, fantazmatik bir seçeneği takdim eder. Arzu deneyimi Fred için giderek taşınmaz bir yüke dönüşür: Fred katıldıkları bir partide Renee'nin başka erkeklerle flört etmesi ya da evi aradığında onun beklenmedik bir zamanda dışarıda olması gibi ipuçlarını görür, ama bunları asla netliğe kavuşturamaz. Bu şekilde Renee, Fred'i *objet petit a*'nın imkânsızlığıyla yüzleşmeye zorlar. Filmin ilk bölümünde Renee'nin arzusu yalnızca bir namevcudiyet olarak vardır. Arzunun nesnenedeninin temsilcisi olarak Renee, Fred'i cevabı olmayan bir soruyla baş başa bırakır. Fred arzunun mantığında kalmaya devam ettiği sürece, Renee'nin arzusunu hiçbir zaman kesin olarak adlandıramayacaktır, çünkü hiçbir gösteren arzuyu başarıyla tespit edemez. Bu olanaksızlıkla yüzleşen ve Renee'nin arzusuna dair bilgi yoksunluğunu artık taşıyamayacak hale gelen Fred, bu soruya daha fazla kafa yormamak için karısını

öldürmeye teşebbüs eder.[45] Fakat filmin de gösterdiği gibi bu cinayet başarısızlıkla sonuçlanır, çünkü Renee'nin arzusuna dair sorular halen yanıtsız kalmaktadır. *Objet petit a*'nın kendisi yok edilemez ve ölümünden sonra bile Renee'nin hayali Fred'e musallat olmaya devam eder.

Fred hapishanede oturup infazını beklerken, dramatik bir kırılma yaşar ve bu kırılmanın sonucunda tamamen farklı birisine; Peter Dayton'a (Balthazar Getty) dönüşür. Bu dönüşüm Fred'in (ve filmin) arzu evreninden fantazinin dünyasına geçiş yaptığını belirtir. Fantaziye geçiş, anlatıda ve filmin biçimsel yapısmda huzursuzluk verici bir etkiye sahiptir. Lynch farklı aktörleri –Bill Pullman ve Balthazar Getty– aynı karakteri canlandırmak için kullandığında, bu durum en açık haline ulaşır. Pullman arzu evreninde Fred'i, Getty ise Fred'in fantazi evrenindeki temsilcisi olan Peter'i canlandırmaktadır. İki aktör arasındaki görünür farklılık, filmin bu iki dünya arasında çizdiği radikal ayrımı vurgular. Kesişme sinemasında arzu ve fantazi deneyimleri arasındaki mutlak ayrımı, belki de *Kayıp Otoban*'dan daha fazla vurgulayan bir film yoktur.

Fred'in Peter Dayton'a dönüşmesinin ardından, *Kayıp Otoban*'m biçimsel özellikleri de değişime uğrar. Peter'ın etrafını saran fantazi dünyasına adım attığımızda, çekimlerin iyi aydınlatıldığını ve sahnelerin pastel tonlara büründüğünü görürüz. Peter'in dünyasında, ne karanlığa ne Fred'in dünyasını dolduran boş alanlara ne de o rahatsız edici sessizliğe yer vardır. Burada Fred'in dünyasından farklı olarak, Öteki'nin arzusuyla ilgili bir bilgi noksanlığına da rastlanmaz. Bu dünyanın bütünlüğü, onun fantazmatik niteliğine işaret eder. Fil-

45 Film Fred'in bu cinayeti süperegosunun baskısıyla işlediğini gösterir, herkes Renee'den zevk alır gözükürken, Fred'in kendi karısından zevk almayı başaramaması onda bir suçluluk duygusu yaratır. Lynch Fred'in süperegosunu Gizemli Adam (Robert Blake) karakterinde somutlaştırır. Lynch özne ve onun süperegosu arasındaki mesafeyi tasvir etmek amacıyla, süpergoyu bu şekilde dışsallaştırır. Süperegonun sesine özne hayat vermiş olsa da, süperego özne için anlaşılmaz bir ses olarak kalır.

min bu iki dünya arasında sunduğu sinemasal farklar, arzu ve fantazi deneyimleri arasındaki farklılığın altını çizer: Arzulayan özne sürekli olarak namevcudiyetle karşı karşıya gelirken, fantazinin öznesi mevcudiyetin ortasında bulunmaktadır.

Filmin arzu evreninden fantazininkine geçiş yaparken arzu nesnesini de dönüşüme uğratmış olması, bu iki dünya arasındaki ilişkiyi anlamak için anahtar vazifesi görür. Filmin ilk kısmında Renee imkânsız bir nesnedir: Fred ne kadar çabalarsa çabalasın, Renee'nin arzusuna dair soruları yanıtlayamaz. Film Fred'in fantazisine geçiş yaptığında ve Fred Peter Dayton'a dönüştüğünde, Renee de bir dönüşüm geçirir. Renee fantazi evreninde Alice Wakefield karakterine dönüşmüştür. Lynch, Renee ve Alice arasındaki bağlantıyı belirtmek için yine aynı oyuncudan (Patricia Arquette) yararlanır. Renee'de gözle görülür tek değişim, (isminden başka) saç rengidir: fantaziye geçişi vurgulayan bir değişim olarak, Renee'nin kahverengi saçları Alice'in sarı saçlarına dönüşmüştür.

Bununla beraber, Alice bir arzu nesnesi olarak da Renee'den farklılık gösterir. Renee arzu evreninde Fred için imkânsız bir nesne iken, fantazideki Peter Alice'le yasak bir nesne olarak karşılaşır. Ya da daha başka ifade edersek, Renee *objet petit a*'yı temsil ederken, Alice Peter'in arzusunu doyurma vaadini yerine getirebilecekmiş gibi gözüken bir arzu nesnesidir. Alice'in Mr. Eddy (Robert Loggia) adındaki gangster sevgilisi, onunla Peter arasındaki engeli temsil eder. Aslında Mr. Eddy, Alice'in Peter'la beraberliğinden şüphelenmeye başladıktan sonra, ona koyduğu yasağı doğrudan dile getirir. Peter'a, şayet birinin Alice'e yaklaşmaya cüret ettiğini görürse, "onun lanet beynini havaya uçuracağını" söyler. Bu uyarı fantazi evrenini, nesneye ulaşmanın arzu evreninden çok daha kaygı verici olduğu tehlikeli bir mahal olarak belirler. Diğer yandan ise bu yasak, nesneye açık bir

engel koyar. Özne bu engeli aşarsa, onun için nesne sanki müsait hale gelecektir. Kısacası nesnenin yasaklanması, nesneyi imkânsızlıktan kurtarır ve onu ulaşılabilir kılar; arzunun imkânsız nesne-nedeni olan *objet petit a* haricinde başka bir arzu nesnesi yaratır.

Fred, filmin Alice karakteri etrafında ördüğü fantazi senaryosu sayesinde, Renee'nin arzusuna bir çözüm getirmeyi başarır. Renee'nin arzusu bilinemezliğini korurken, Peter'a göre Alice'in arzusu (onun başını belaya soksa bile) deşifre edilmeyi bekler vaziyettedir. Bu durum, Fred ve Renee arasında geçen bir konuşmanın fantazi alanında tekrarlandığı sahnede tamamen açıklığa kavuşur. Fred Renee'nin (daha sonra Mr. Eddy'nin sağ kolu olacak) Andy ile flört ettiği partiye katıldıktan sonra, ona Andy'le nasıl tanıştığını sorar. Renee daha önce Andy'nin kendisine bir işten bahsettiğini ama detayları hatırlayamadığını söyleyerek ikircikli bir cevap verir. Burada Renee'nin arzusu yine tam bir muammadır: Söz konusu işin ve Renee'nin Andy ile olan ilişkisinin mahiyeti gizemini korur. Fred, Renee ile Andy arasında gizli kapaklı işlerin döndüğüne inanır (karısını da bu konuşmanın hemen ardından öldürür), ancak bunun ne gibi bir ilişki olduğuna dair hiçbir fikri yoktur.

Fred'den farklı olarak Peter, Alice'in Andy ile ilişkisinin detaylarını öğrenir. Andy ile ilgili bu konuşma, bu kez filmin fantazi evreninde Alice ve Peter arasında geçer. Renee iş hakkında dişe dokunur hiçbir şey hatırlamazken, Alice işi detaylarıyla anlatır. Peter Alice'e Mr. Eddy ve Andy'ye nasıl bulaştığını sorduğunda, Alice, Renee'nin Andy ile tanışmasına ve onunla bir iş hakkında konuştuğuna dair açıklamasını kelimesi kelimesine tekrarlar. Ancak Alice işin ne olduğunu unutmamıştır ve Peter'a işin içyüzünü anlatır. Renee'nin esrarengiz cevabına karşılık, Alice duruma çetrefilli bir açıklama getirir. Filmin görsel olarak da bize sunduğu gibi, bu, Mr. Eddy'nin adamlarından biri onun kafasına silah daya-

mışken, Alice'in Eddy'nin önünde soyunacağı türde bir iştir. Bu tarif, Peter'i hem ürkütür hem de onu tahrik eder, ama her şeyden önemlisi onun arzu nesnesini kendisine zevk verecek şekilde hayal etmesini sağlar: Bu nesne, fantazi senaryosunda simgesel baba figürü olan Mr. Eddy'nin bakışı altında ulaşılabilir hale gelir. Fantazi imkânsız nesneyi dönüştürerek –bu dönüşüm bir engelin oluşmasını içerse bile– arzunun ıstırabını dindirir.

Kayıp Otoban Fred'in (Peter olarak) imkânsız nesneye ulaşabileceği bir fantazi yapısı oluşturarak, nesnenin tamamen erişilebilir hale geldiği anda aslen neyin gerçekleştiğini açığa çıkarabilir. Fantazi evrenindeki anlatı gelişmeye devam ederken, Peter da kendi nesnesine simgesel babanın aracılığı olmadan, dolaysız bir şekilde ulaşmaya adım adım yaklaşmaktadır. Alice Peter'ı birlikte kaçabilmelerine imkân sağlayacak eylemi gerçekleştirmeye, yani Andy'yi öldürüp onu soymaya ikna olursa, kavuşmaları için tüm engellerin ortadan kalkmış olacağına inandırır. Peter'in Andy'yi öldürüp çaldıkları mücevherleri satmak üzere Alice'le birlikte çöle doğru yola çıktıkları sahnenin ardından, film fantazinin başarılı bir cinsel ilişkiyi gerçekleştirebildiği noktada aslen neyin vuku bulduğunu gösterir. Fantazmatik evrenin tutarlılığı, özne ve arzu nesnesi arasında bulunan engele bağlıdır. Fantazi simgesel babanın belirlediği engel aşıldığında, nesneye ulaşılabileceğini öngörür. Bu engel ortadan kalkıp özne kendisini nesneye doğrudan erişebilecek durumda bulduğunda, fantazmatik evrenin tutarlılığı kalmaz ve erişilebilir bir arzu nesnesi şeklinde kamufle olan *objet petit a*'nın hiçliği saklandığı yerden çıkar. Çölde Alice ve Peter'ın başına gelen de işte budur.

Alice ve Peter çölde alıcılarla buluşmak için beklerlerken, çölün ortasında sevişmeye başlarlar. Arabanın ön farlarından yayılan ışık, sevişme boyunca onların bedenleri üzerinde kayar. Bir çöl gecesinin uçsuz bucaksız açıklığında

beraber oldukları bu sahne, mutlak zevk anını ilan eder. Bu noktada Peter başarılı bir cinsel ilişkiyi gerçekleştirmenin –ona sınırsız bir tamamlanmışlık hissi verecek bir mutluluğun– eşiğine gelmiş gibidir. *Eraserhead*'de Henry Spencer'ın imkânsız nesnesine fantazmatik bir şekilde kavuştuğu anda olduğu gibi, burada da sahneye yoğun bir parlak ışık hâkim olur, ışık öylesine parlaktır ki izleyici görüntüyü zorlukla görebilir. Arabanın ön farlarından yayılan bu ışık, başarılı bir duygusal birleşmedeki mutlak zevkin yakınlığına işaret eder. Fakat aniden film fantazi düzleminde bile bu ilişkinin olanaksız olduğunu gösterir. Peter sevişme sırasında Alice'e "seni istiyorum, seni istiyorum" diye tekrarlar. Ancak birkaç saniye sonra Alice "hiçbir zaman bana sahip olamayacaksın" diyerek oradan uzaklaşır. Alice civardaki bir kulübeye girdiğinde, film yeniden arzu evrenine geri döner ve Peter yeniden Fred Madison halini alır. Peter arzusunu gerçekleştirmek ve başarılı bir cinsel ilişki yaşamak üzereyken, arzu nesnesini tamamen kaybeder. *Kayıp Otoban*'ın gösterdiği gibi, özne fantazi evreninde bile nesnesiyle dolaysız bir ilişki sürdüremez. Özne nesneye ulaştığında, fantazi bu nesneyi hiçliğin somutlaşması olarak ortaya çıkarır, ki bu hiçlik öznenin kendi eksiğinden başka bir şey değildir.

Arabanın farlarından yayılan kör edici ışık, izleyicinin doğrudan bakışı hissetmesini sağlar. Lynch araba farlarını izleyici yüzünü başka bir tarafa dönmek zorunda kalsın diye çeker ve bu izleyiciyi görünür kılan bir harekettir. Burada ekrandaki olaylara katılım, hem fiziksel hem de ruhsal düzlemdedir. Film biçimindeki bu rahatsız edicilik, cinsel ilişkinin yıkıcılığını ve onu başarılı bir şekilde gerçekleştirmenin imkânsızlığını dışavurur. *Kayıp Otoban* bu ilişkinin başarılı olduğu anda açıkça bir fiyaskoya dönüştüğünü ve bu fiyaskonun izleyiciler olarak bize de uzandığını gösterir.

Fantazi bir bütünlük ve mevcudiyet evreni yaratmasına rağmen, arzu nesnesinin arzulanabilirliğini yok etmeden

onu mevcut bir nesneye dönüştüremez. Bu nesne fantazide fiilen belirdiğinde, fantazmatik evrenin yapısını parçalayan bir *objet petit a* halini alır. Fantazi ve *objet petit a* arasındaki radikal zıtlık, *objet petit a*'nın dışarı fırlamasına neden olur. Bu noktada kesişme sineması bize nesnenin hiçliğiyle ve cinsel ilişkinin başarısız olduğu noktayla özdeşleşme fırsatı sunar. Bunu gerçekleştirdiğimizde, başarılı bir cinsel ilişki imgesinin kendi üzerimizdeki sihrini bozmuş oluruz.

Nesnenin hiçliği, her şeyden önce bizim kendi hiçliğimizdir. Bakış, baktığımız şeylerin içinde bulunmaktan, oradaki varlığımızdan başka bir şey değildir, ne var ki biz de bu bakıştan başka bir değiliz. Diğer bir deyişle bizler de Varlık'taki bir çarpıklığız. Bakışla doğrudan karşılaşma, bizi bu çarpıklık olarak açığa vurur ve sıkıca tutunduğumuz her türlü kimlik biçimini kökünden söker. Sinemada yaşanacak hakiki bir varoluşsal değişim, bize bölünmüş bir sinemasal deneyim sunan filmlerle olanak kazanır. Bu filmler imkânsız olanı hayata geçirir ve onları bu şekilde izlememizi talep ederler.

Hollywood filmlerine akın eden çoğu kişi için, sinemanın cazibesi, onun imkânsızı sunabilmesiyle ölümsüzleşir. Bir sinema salonunda başka türlü yaşayamayacağımız hisleri tadarız. Fakat –benim bütünleşme sineması olarak adlandırdığım– Hollywood filmleriyle ilgili sorun, onların bize imkânsızı sunmaya eğilim göstermeleri değil, bunu gerçekleştirememeleridir. *Kayıp Otaban* ya da Lynch'in bir diğer filmi olan *Mulholland Çıkmazı*'nda olduğu gibi, imkânsızla sahici bir karşılaşma yaşadığımızda, fazlasıyla zevk alırız, ama bu, bizi tamamıyla özneye dönüştüren bir zevktir. Deneyimlediğimiz tek hakiki zevk, zorunlu olarak travmatiktir. Sinema deneyiminde bu zevk, en radikal şekilde, bakışla doğrudan bir karşılaşma sırasında gerçekleşir. Bizler sinemaya bakışın travmasından zevk almak için gideriz. Ve bakışın travmasında öznenin özgürlüğü yatmaktadır.

DİZİN

8 ½ 114, 331
25. Saat 93, 94, 97, 98, 331
400 Darbe 143, 144, 146, 147, 194
2001: Bir Uzay Macerası 91, 331

A

Adorno, Theodor 50, 331
Agamben, Giorgio 60, 331
Akıl Defteri 159, 331
Akıl Oyunları 212, 217, 219, 220, 264, 331
Alphaville 147, 331
Althusser, Louis 18, 19, 204, 274, 275, 331
Amarcord 116, 331
Ambassadors 29, 31, 264, 331
Amistad 233, 331
Ampirizm 24
Anarşizm 186
Antonioni, Michelangelo 153
Arnheim, Rudolf 70, 72, 73, 331
Arzu kavramı 32, 33
Asri Zamanlar 80, 82, 331
Aumont, Jacques 239, 331
Auteur 51
Ayna 17, 18, 19, 285, 290, 331
Ayna evresi 18, 19, 20, 22, 26, 32
Azınlık Raporu 233, 331

B

Babanın Adı 220, 331
Bakış 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 47, 48, 51, 53, 54, 59, 61, 62, 64, 69, 101, 103, 104, 113, 121, 122, 124, 125, 129, 130, 131, 152, 162, 173, 174, 191, 194, 197, 203, 208, 210, 213, 217, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 233, 234, 235, 239, 244, 261, 263, 267, 271, 272, 273, 277, 291, 292, 296, 298, 313, 314, 316, 320
Balázs, Bela 82, 240, 331
Bamboozled 99, 100, 103, 331
Bande à part 147, 331
Barthes, Roland 64, 65, 66, 67, 126, 331
Bartov, Omer 236, 331
Bataille, Georges 123, 124, 331
Baudry, Jean-Louis 18, 19, 20, 45, 204, 299, 331, 332, 333
Bazin, André 9, 133, 331
Bela 222, 223, 234, 236, 331
Berlin Üzerinde Gökyüzü 309, 313, 315, 331
Beşten Yediye Cléo 148, 150, 152, 331
Bilinçdışı 41, 42, 43, 72, 82, 98, 99, 226
Bir Ulusun Doğuşu 240, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 331
Bisiklet Hırsızları 182, 183, 184, 185, 331
Black, Joel 64, 67, 240, 331
Blanchot, Maurice 123, 124, 331
Bogle, Donald 246, 331
Bondanella, Peter 113, 182, 331
Boothby, Richard 140, 331
Bordwell, David 23, 24, 80, 128, 129, 130, 331
Bounoure, Gaston 299, 331

Branigan, Edward 127, 129, 130, 331
Braunstein, Nestor 38, 331
Breuer, Joseph 199, 221, 331
Brooks, Peter 126, 127, 130, 331
Bush, George W. 61, 332
Butler, Judith 279, 332
Butters, Gerald 240, 332

C-Ç

Cameron, James 244, 245, 250, 332
Capra, Frank 250, 332
Carroll, Noel 23, 24, 238, 239, 243, 332
Carville, James 177, 332
Celeste, Rene 322, 332
Chaplin, Charlie 63, 79, 80, 81, 82, 83, 332
Chion, Michel 89, 332
Cinayeti Gördüm 153, 332
Clover, Carol 23, 332
Cohen, Keith 300, 332
Comolli, Jean-Louis 18, 45, 332
Copjec, Joan 29, 32, 172, 271, 332
Cowie,Elizabeth 39, 332
Crooklyn 94, 332
Çarpışma 100, 332
Çikolata 167, 168, 170, 332

D

Daltry, Roger 103, 332
Davis, Walter 14, 88, 272, 332
Dayan, Daniel 206, 288, 332
Deleuze, Gilles 35, 124, 158, 332
Demme, Jonathan 175, 332
Denis, Claire 6, 13, 124, 125, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 222, 243, 332
Denizkızı 212
De Sica, Vittorio 183, 184, 185, 186
Doane, Mary Ann 23, 332
Do the Right Thing 97, 332
Dövüş Klübü 217, 332
Dr. Strangelove 53, 91, 93, 332

E

Eisenstein, Paul 9, 14, 49, 63, 65, 70, 71, 73, 78, 79, 80, 81, 83, 236, 240, 241, 293, 332
Eisenstein, Sergei 9, 14, 49, 63, 65, 70, 71, 73, 78, 79, 80, 81, 83, 236, 240, 241, 293, 332
Eraserhead 321, 328, 332
Etik 33, 63, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 139, 140, 208, 223, 265, 306, 307, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 318

F

Farmer, Brett 69, 332
Faşizm 186
Fellini, Federico 5, 63, 113, 114, 115, 116, 117, 332
Fincher, David 217, 332
Fink, Bruce 17, 195, 332
Fleming, Victor 193, 250, 252, 332
Flitterman-Lewis, Sandy 151, 152, 332
Foucault, Michel 32, 33, 36, 124, 332
Freud, Sigmund 10, 17, 27, 38, 39, 41, 42, 43, 127, 140, 199, 200, 201, 221, 241, 266, 267, 332
Full Metal Jacket 91, 332

G

Geçen Yıl Marienbad'da 298, 300, 302, 304, 305, 332
Gece ve Sis 295, 296, 298, 332
Geceyarısı Çanları 165

Geleceğe Dönüş 250, 251, 255, 257, 261, 266, 332
Gerçek 10, 19, 24, 28, 29, 30, 40, 48, 49, 68, 80, 84, 101, 107, 114, 134, 138, 140, 154, 157, 194, 199, 200, 202, 206, 209, 216, 218, 219, 221, 233, 247, 253, 264, 267, 269, 272, 277, 278, 280, 298, 307, 308, 309, 310, 314, 317, 320
Gerçekçilik 95, 97, 98, 109, 132, 134
Gilda 34, 332
Gillian, Anne 146, 147, 332
Godard, Jean-Luc 147, 239, 332
Goodman, Walter 105, 332
Gözleri Tamamen Kapalı 86, 87, 90, 332
Griffith, D. W. 6, 193, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 332
Guerre est finie 306, 332
Gunning, Tom 242, 332

H

Hackford, Taylor 197, 198, 332
Hamelman, Steven 254, 255, 332
Hansen, Miriam 241, 332
Harari, Roberto 37, 332
Hayworth, Rita 34, 332
Heat, 106, 109, 110, 112
Heat, Stephen 106, 109, 110, 112, 333
Hegel, G. W. F. 24, 31, 67, 110, 138, 154, 275, 282, 283, 284, 292, 333
Hiroşima, Sevgilim 297, 298, 305, 333
Hitchcock, Alfred 180, 237, 238, 242, 243, 333
Hırsız 105, 111, 112, 333
Holbein, Hans 29, 264, 333
Hollywood 22, 34, 45, 50, 54, 55, 69, 77, 124, 141, 143, 155, 158, 162, 174, 178, 191, 203, 204, 205, 206, 224, 236, 239, 241, 246, 250, 264, 265, 272, 329, 333
Hooks, Bell 23, 94, 333
Horgörü 147, 333
Hoşgörüsüzlük 241, 247, 248, 249, 333
Howard, Ron 6, 65, 193, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 237, 239, 333
Howe, Desson 93, 94, 333
Husserl, Edmund 47, 333

I

I Can't Sleep 170, 333
İmgesel 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 32, 59, 60, 73, 77, 114, 142, 166, 200, 207, 251, 253, 256, 272, 273, 306
Indiana Jones: Son Macera 230, 333
İtalyan Yeni Gerçekçiliği 6, 124, 125, 136, 178, 186, 187
İtki 28, 47, 121
İzsürücü 283, 285, 286, 287, 313, 333

J

James, Nick 13, 39, 109, 111, 177, 250, 332, 333
Jaws 224, 225, 226, 228, 230, 234, 333
Johnson, Vida 283, 288, 333
Jouissance 36, 37, 38, 94, 102, 166, 167, 206

K

Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi 309, 333
Kant, Immanuel 38, 67, 75, 76, 106, 107, 110, 111, 112, 153, 154, 155, 267, 333

Kapitalizm 82, 184, 279
Kaufman, Eleanor 123, 124, 333
Kayıp Dünya: Jurassic Park 230, 231, 232, 333
Kellner, Douglas 97, 333
Kojève, Alexandre 138, 333
Köktencilik 279
Kolker, Robert 84, 333
Korkunç Balayı 162, 163, 164, 333
Köstebek 105, 107, 333
Koza 212, 213, 215, 216, 264, 333
Kracauer, Siegfried 132, 134, 135, 136, 333
Kubrick, Stanley 5, 63, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 104, 113, 333
Kuram-sonrası 24, 25, 333
Kurban 283, 333
Kutsal Hazine Avcıları, 208, 210
Kuzuların Sessizliği 175, 333

L

Lacancı sinema kuramı 18, 22, 23, 25, 28, 35, 40, 46, 203, 206, 271, 272, 274, 275, 276, 333
Lacan, Jacques 1, 3, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 44, 47, 59, 84, 96, 115, 121, 130, 138, 139, 140, 149, 155, 187, 194, 195, 199, 220, 221, 268, 270, 271, 277, 278, 304, 319, 333
Lanzmann, Claude 234, 294, 295, 297, 333
Laplanche, Jean 76, 333
Lee, Spike 5, 63, 83, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 113, 202, 228, 333
Lemkin, Jonathan 226, 333
Leutrat, Jean-Louis 299, 333
Lumiere Kardeşler 43, 333
Lynch, David 1, 6, 54, 244, 245, 251, 262, 265, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 329, 333

M

MacCabe, Colin 18, 333
Mann, Michael 5, 63, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 222, 223, 333
Manhunter, 105
Marcuse, Herbert 24, 284, 333
Marx, Karl 211, 219, 283, 333
Matalink, Mary 177, 333
Mavi Kadife 262, 263, 333
Mazoşizm 34, 333
Metz, Christian 9, 18, 19, 20, 22, 27, 40, 45, 122, 123, 127, 128, 333
Mr. Arkadin 156, 333
Mulholland Çıkmazı 329, 333
Mulvey, Laura 9, 18, 22, 23, 33, 34, 42, 45, 157, 204, 333
Münih 223, 334
Münsterberg, Hugo 70, 71, 72, 73, 334
Muriel 306, 334

N

Nash, John 212, 217, 219, 334
Neroni, Hilary 7, 13, 14, 168, 196, 334
Nevroz 199, 270, 334
Nietzsche, Friedrich 32, 33, 36, 211, 284, 334
Nolan, Christopher 1, 159, 334
Normallik 334
Nostalji 283, 285, 287, 288, 289, 334

O

Objet petit a 26, 27, 28, 32, 36, 37, 38, 40, 46, 47, 48, 51, 59, 61, 62, 64, 68, 69, 124, 125, 126, 130, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 170, 191, 194, 207, 209, 249, 262, 280, 281, 282, 284, 285, 290, 291, 295, 304, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 329
Okul Günleri 334
Otomatik Portakal 84, 91, 334
Oudart, Jean-Pierre 206, 334
Oz Büyücüsü 193, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 261, 266, 285, 313, 334

P

Paige, Linda Rohrer 254, 334
Paris, Texas 27, 35, 39, 76, 144, 147, 157, 166, 170, 171, 172, 173, 174, 268, 299, 309, 311, 313, 334
Parker, Alan 179, 334
Potemkin Zırhlısı 79, 334
Prince, Stephen 24, 334

R

Resnais, Alain 6, 265, 291, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 334
Robbe-Grillet, Alain, 189 299, 334
Rocchio, Vincent 184, 334
Rodowick, D. N. 158, 334
Roma 115, 116, 179, 180, 182, 334
Roma, Açık Şehir 179, 180, 182, 334
Rossellini, Roberto 175, 179, 180, 181, 182, 262, 334

S-Ş

Sabotaj 242, 334
Şahane Ambersonlar 159, 160, 161, 334
Salecl, Renata 36, 334
Sapık 180, 334
Sartre, Jean-Paul 26, 33, 140, 240, 308, 334
Satyricon 115, 116, 334
Schaefer, George 155, 334
Schindler'in Listesi 233, 234, 235, 236, 237, 273, 293, 294, 334
Schnitzler, Arthur 89, 334
S'en fout la mort 166, 334
Serseri Aşıklar 147, 334
Shakespeare, William 165, 334
Shining, The 91, 334
Shoah 234, 294, 295, 334
Şiddetin Sonu 316, 317, 334
Silverman, Kaja 23, 334
Simgesel düzen 334
Solaris 285, 289, 334
Spinoza, Baruch 275, 334
State of Things 310
Studlar, Gaylyn 34, 35, 36, 334
Subay ve Centilmen 197, 198, 334
Summer of Sam 103, 334
Süperego 324

T

Tarkovsky, Andrei 6, 265, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 334
Thompson, Kristin 64, 65, 66, 67, 256, 334
Titanik 250, 251, 334
Truffaut, François 143, 144, 146, 147, 194, 237, 238, 334

V

Varda, Agnes 148, 149, 150, 152, 194, 334
Venora Diane 109
Vendredi soir 167

W

Wagstaff, Christopher 178, 334
Walsh, Michael 29, 334
Way Down East 239, 249, 334
Welles, Orson 6, 124, 125, 136, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 178, 187, 212, 213, 216, 334
Wenders, Wim 6, 265, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 334
White, Patricia 69, 334
Who, The 103, 334
Williams, Alan 68, 134, 224, 335
Williams, John 68, 134, 224, 335
Williams, Linda 68, 134, 224, 335
Wollen, Peter 45, 335
Wyatt, Jean 14, 31, 335

Y

Yahudi soykırımı 293, 295, 335
Yeni Dalga 6, 124, 142, 143, 147, 150, 152, 153, 155, 159, 165, 178, 294, 335
Yurttaş Kane 53, 155, 156, 157, 158, 159, 194, 216, 335

Z

Zafer Yolları 92, 93, 335
Zemeckis, Robert 250, 335
Zevk 35, 36, 37, 38, 40, 46, 50, 63, 73, 74, 78, 83, 87, 89, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 124, 138, 141, 159, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 184, 199, 209, 210, 238, 243, 250, 252, 256, 263, 267, 269, 270, 271 273, 274, 281, 291, 307, 308, 309, 313, 314, 316, 318, 319, 321, 322, 324, 327, 328, 329
Zizek, Slavoj 10, 28, 29, 77, 78, 110, 166, 271, 279, 320, 335
Zor Ölüm 162, 335
Zupancic, Alenka 37, 38, 335

Bir filmde izleyicinin deneyimini belirleyen nedir? İzleme sürecinin temelinde görüş alanına hâkim olma yanılsaması mı vardır, yoksa bu deneyimi sürekli gözden kaçan, anlamlandırılamayan, var olmayan noktalar mı şekillendirir? Temsilin bütünlüğüne duyulan inanç mı, yoksa onun eksikliğini kavradığımız anlar mı bize zevk verir?

Todd McGowan sinema kuramı etrafında dönen bu soruları yeniden ele alırken, aslında cevabın "gözümüzün önünde" olduğunu söylüyor: Psikanalitik sinema kuramına yeni bir perspektif sağlayan bu kitapta, izleme deneyiminin merkezine bakışı oturtuyor ve bizi onun doğasını anlamaya davet ediyor.

Şimdiye kadar yanlış değerlendirilmiş bir kavram olan bakışı, doğrudan Lacancı psikanalizle okuma çabasının ürünü olan *Gerçek Bakış*, izleyiciyi bir özne olarak konumlandırarak, sinemanın politik, kültürel ve varoluşsal potansiyellerini bu kez özgürlük adına anlamayı deniyor.

McGowan'ın çağrısı, kendi yetersizliğini kabullenip eksiğini sahiplenmeye cesareti olanlara, kısacası bakmaktan korkmayanlara...