

İzleyici-Özne Sorunu Bağlamında Lacan Sonrası Psikanalitik Film Kuramı

(Doğu-Batı Dergisi Psikanaliz Dersleri Özel Sayısı, Sayı:56, İstanbul, 2011)

Zeynep Özen Barkot

Kurucu Göz:

Sinemada gözün “ruha açılan pencere” metaforu ile ele alınışı, Jacques Lacan’ın çalışmaları ile ilerleyen 1970 sonrası psikanalitik film kuramı sayesinde bambaşka bir mecraya açılır: Sinema, yaşamın görülmeyen ayrıntılarını ve veçhelerini sunma, bu nedenle görüntülerle tasnif edilmiş dünyayı izleyiciye taşıyabilme kabiliyeti ile bir pencereden çok aslında bir *aynaya* benzer. Üstelik bu, izleyicinin kendisini takip ettiği öyküye yerleştirmesine, hatta kendisini perdede bulabilmesine imkan veren gerçek bir ayna gibidir. Bu perspektiften izleyici artık, çerçeveye alınmış dış gerçekliğin imgeleri yansıtılırken pasifize olmuş bir seyirin figüranı değil, bizzat bu imgeleri içselleştirerek cevap veren ve bu anlamda öykünün sürdürülebilirliğine katkıda bulunan yeni bir aktördür. Seyretme ile izleme arasındaki nüansı ortaya koyan yeni tarz görme, tam da Lacan’ın özne için geliştirdiği temel argümantasyona uyar: Göz izleyiciyi yalnız dış dünyaya açmaz, aynı zamanda onu “kurar.”

Öznenin kuruluşunu sinemada tartışan Aygıt kuramcıları (Apparatus Theory) için ayna yalnızca bir metafor değil, aynı zamanda teorik perspektiflerinin lokomotifidir. Lacan sonrası psikanalitik film kuramcılarının genel eğilimi, izleme deneyimini Jacques Lacan’ın “ayna teorisi” ile birlikte okumaktır. Özellikle Christian Metz, Jean-Louis Baudry ve Jean-Louis Comolli için kişiyi bir özneye dönüştüren ayna evresi, izleyicinin temel motivasyonunu anlamak açısından da önem taşır. Sinemada izleyicinin öyküyü takip etmesine, duygulanımsal tepkiler vermesine ve karanlık bir salonda iki saat boyunca hareketsiz –neredeyse kısa süreli bir felç durumunda kalmasına neden olan bu motivasyon özdeşleşmede düğümlenir ve onu açıklamak için ayna evresindeki imgesel aşamaya geri dönülür.

Kendi bedenini bir bütün olarak ele alamayan bebek-kışı, parçalanmış beden imgelerinin bütünlüğüne ancak ayna üzerinden kendisine yansıyan görüntülerde kavuşur. Kendi bedenine dair ilk bütüncül imgeye ulaştığı, Lacan’ın ayna evresinin ana bileşenlerinden biri olarak gördüğü bu süreç, aynı zamanda “ben”in (je) varlık kazandığı bir ana denk düşer. Kendi tamlığından emin olan çocuk, varlığını kendi gözlerinden olmak istediği bir yerde konumlandığı bir yanılısama içindedir. İdeal ben olarak da anılan bu konumlandırma içinde çocuk, bedensel uzamının hem içinde hem dışında kalan bir imge ile özdeşleşmektedir. Ayna evresinin aynı zamanda bir özdeşleşme süreci olarak ele alınmasını isteyen Lacan, özdeşleşme için en sade tanımı yapar: “*Öznedede bir imgeyi benimsediği zaman meydana*

gelen dönüşüm..."¹ Sinema kuramcıları açısından bu süreçte önemli olan nokta, imgeselden simgesele geçişte yaşanan epistemolojik kırılmadır. Kökensel özdeşleşmenin sonucu olan yanılısamanın ve yanlış tanımayla baş gösteren bilinç probleminin aşılmasında simgesel alanın işlevi, Lacan sonrası psikanalitik film kuramının başlıca ilgi alanını oluşturur.

Erken dönem sinema kuramcıları için sinemada izleme deneyimine şekil veren özdeşleşme, Lacan'ın imgesel aşamada tarif ettiği süreci izler. İzleyici, sinema perdesi üzerinde tıpkı parçalanmış beden imgeleri² gibi, gerçek hayatı parçalara ayıran görüntüleri bütünleştirme çabasıdadır. Ancak bunu yaparken izleyici, izleme ediminden kendisini ayıramayacağı için, bakışını kamerayla ikame etmek zorundadır. Metz'in kökensel–birincil özdeşleşme olarak adlandırdığı bu durum, izleyiciyi ikincil özdeşleşmeye, yani izleyicinin karakterle kurduğu özdeşleşmeye taşır. Ancak bunun olabilmesi için özdeşleşmedeki yasanın ihlal edilmemesi; izleyicinin kameranın varlığının farkına varmaması gerekir. Bilinçdışı süreçlerin de dahil olduğu bu özdeşleşme türü Metz'e göre, kameranın izleyicinin gözünün yerine geçtiği ilk andan beri mevcut olduğu için ikincisinden çok daha kurucu ve değişmezdir, bizatihi sinemanın ontolojik yasaları ile ilgilidir.³ Bu açıdan kamera ancak kendisini görünmez kıldığı sürece izleyiciyi anlatıya çekebilir. İzleyicinin imgelere çekildiği ya da filme yakalandığı yer, kameranın varlığını bir yokluk olarak sunduğu noktada gerçekleşir.

Metz, izleme ediminin bu yönünü, kameradan yansıyan görüntülerin; imgesel gösterenin ontolojisiyle besler. Sinemasal imge, çocuğun büyük bir sevinçle karşıladığı aynadan yansıyan görüntülerle aynı ontik yapıyı paylaşır. Bütün sanatlardan çok daha *algılanabilir* bir yapıya sahip olan sinemada imge, hem belirli bir kendiliğe ve/veya varlığa tekabül eder ve aynadan yansıyan görüntü gibi gerçekliğin birebir temsilini sunar, hem de bir temsil söz konusu olduğu için en başından beri hayalidir, elle tutulur kendine has bir gerçekliği yoktur, bir ikame olarak ancak algılanabilir düzeydedir. Hem kendisidir hem değil: İzleyici onu gerçek olarak kabul eder, oysa ki sinemasal imge gerçek bir nesne değil, "*onun gölgesi, hayaleti, ikizi, başka bir deyimle replikası*"⁴dır. Bu anlamda sinemasal görüntü hem belirli bir varlık hem de belirli bir yokluktur, o daha ziyade bu ikisinin özel bir karışımıdır.

Oysa izleyicinin algılama ediminde sinemasal imgenin bu ikinci niteliği, gönüllü olarak göz ardı edilir. Kamera ve diğer teknik aygıtlarını (aparaterını) görünmez kılarak izleme edimini öyküye yönlendiren anlatı sineması, birincil özdeşleşme sürecini olabildiğince şeffaflştırır ve izleyiciyi genellikle çizgisel akan tekli bir diegesise hapseder. Oysa izleyici-özne bunu bir yanılısamaya hapis olma olarak

¹ Bkz. Jacques Lacan, "*Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi*", çev. Nilüfer Kuyaş, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz içinde, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s. 174

² Bu aslen sinemanın bir araç olarak kendi özelliklerinden de kaynaklanır. Sinemada öykünün anlatılması için görüntülerin çekimlere bölünmesi, akla parçalanmış bedeni getirir.

³ Bkz. Christian Metz, *Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Ben Brewster, Annwyl Williams, Alfred Guzzetti, McMillan Pres, London, 1983, s.49

⁴ Christian Metz, a.g.e., s. 45

deneyimlemez, çünkü ona göre kendisi bakışın efendisidir ve bu nedenle yanılısamanın dışında konumlanmıştır. İşte sinemadaki gerçek yanılısama bu noktada gerçekleşir: İzleyici yalnızca kendisinin muadili olarak gördüğü ve çoğu zaman ideal-ben'e seslenen bütünlüklü karakterlerle özdeşleştiği için değil, aynı zamanda kendisini mutlak bir efendi-göz olarak konumlandığı ve yanılısamanın dışında kalabildiğini düşündüğü için yanılısamanın içindedir. "Kendi sinema deneyimi içinde izleyici için perdede olan biten her şey, her zaman bütünüyle algılanılacak olan, kendisi de bütünüyle algılayan olarak vardır. İzleyici algılanan olarak yokluğu, algılayan olarak mevcudiyeti sayesinde anlatı dışındaki dünyadan kaçmayı becerir."⁵ Algılanılacak olana hükmeden bir göz ve kulak olarak izleyici, kendisini aslen algılanmadan algılayan olarak kalmış bir aşkınlık durumu olarak deneyimlemektedir.

Burada Metz oldukça kritik bir manevrada bulunarak, izleyicinin bir özne olarak kuruluşunda yanılısamaya yazgılı bir esasın olduğunu ima eder. İzleyici ancak kendisini bir özne olarak tanımladığı oranda, yanılısamaya kapılabilecektir. Tıpkı ayna evresinde olduğu gibi, izleyici kendisine aktarılan öyküdeki karaktere yatırımda bulunurken, aslında kendisine yatırımda bulunmaktadır. Filmin dahili ve harici alanları arasındaki sınırı bulandıran "ayna olarak sinema"da izleyici, perde üzerindeki karakterle özdeşlik kurarken, aslında kendi bakışını kucaklıyor ve imgeseldeki o hayali bütünlüğe kavuşuyordur. Şayet ayna evresinin ilk aşamasındaki imgesel özdeşleşmeyi "başkası olarak kendi" olarak yorumlayacak olursak, özneye kaynaklık eden epistemolojik temel, "*cismani bir temsilin temsili*"⁶ne ulaşmak şeklinde okunabilir. Başka bir deyişle anlatı ya da yanılısama sineması içinde izleyici daha en başından itibaren bir öteki olarak kendisi ile özdeşleşmeye ev sahipliği yapacak şekilde kurgulanmıştır. O henüz anlatıya girmeden önce anlatı tarafından içeriliyordur ve onun tarafından dolayım lanacaktır. İzleyici kendisini perde üzerindeki öteki olarak gördüğü anda, bir öteki olarak filme yerleşir, kendisini "ötekinde ve öteki olarak" görür⁷, ama bir özne olarak algılar. Ya da Metz'in daha sansasyonel ifadesi ile "*izleyici kendisi ile saf bir algı edimi olarak özdeşleşir*"⁸. Anlatıya içkin olan izleyici kendisini bir aşkın olarak görür.

Bu saf aktarım hali, sinemanın bir tür imgesel özdeşleşme ya da ideal-benin narsistik doyumunu olarak işlev görmesi ile eş anlamlı hale gelir. Sinema regresyona doğru bir çağrı, öz denetimden soyutlanma hali olarak anlaşılır. Bu nedenle bir film ister gerçekçi isterse kurmaca damardan beslensin, anlatı sineması geleneğinden geliyorsa, potansiyel olarak izleyicide bu gerileme hareketini yaratacaktır. Öznenin oluşumu için Lacan tarafından bir "*dölyatağı*"⁹ olarak adlandırılan imgesel, Metz ve Baudry gibi kuramcılar için daha çok içinden çıkılamayacak bir tür tuzak gibidir ve sahip olduğu bu olumsuz

⁵ Ayrıca sinemanın idealist kuramlarının zaafi için de bkz. Christian Metz, a.g.e.s. 51-53

⁶ Jacques Lacan'ın ayna evresi yorumu için bkz. Kaja Silverman,, *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2006, s.23

⁷ Bkz. Thomas Elsaesser-Malte Hagener, *Film Theory: An Introduction Through Senses*, Routledge, London and Newyork, 2010, s. 65

⁸ Bkz. Christian Metz, a.g.e., s. 49

⁹ Jacques Lacan, a.g.e., s. 175

tınlar eşliğinde anlatı sinemasının ancak bir yanlış tanımayı inşa edebileceği şeklindeki yorumlara bağlanır. Kendine özgü uzamsal düzenlemesi nedeniyle, izleyiciyi bakışa hakim bir erk, bir efendi-göz ilan eden anlatı sineması, sözgelimi Jean-Louis Baudry için bu şekilde Aydınlanmacı idealist felsefe ve Kartezyen perspektifin bir uzantısı olarak özneyi kurar.¹⁰ Bu, sinemanın kendine özgü araçsallığından, aracının epistemolojik özelliklerinden kaynaklanır. İzleyicinin Althusserci anlamdaki bu çağrılışına ev sahipliği yapan, Baudry'nin “dispositif sanat” olarak adlandırdığı sinema, Kartezyen özne ve Freudyen yorumdaki psişenin mükemmel bir sentezi üzerine kuruludur.¹¹

Bir yanlış tanıma-bilinç problemi olarak anlatı sinemasının Althusser'in tanımladığı ideoloji kuramı ile birlikte yapılan eleştirisinin ardından, Jean- Louis Baudry psikanalitik film kuramına radikalleşmiş bir epistemolojik sorgulamayı daha eklemeler. Kendi teknik özelliklerini saklayan ve izleyiciyi imgesel alana hapseden böylesi bir sinema, aynı zamanda Batı metafiziğinin temel tartışmalarından doxa (görünüşün bilgisi) ve episteme (gerçeğin bilgisi) sorunsalına da bağlanmaktadır. Platon'un ünlü mağara metaforunu bu kez sinema için yeniden kuran Baudry, motor gelişimi felce uğramış, hareket kabiliyetleri sınırlandırılmış izleyiciyi söz konusu benzetmedeki mahkûmlarla bir tutar. Baudry'ye göre anlatı sinemasının kodlarına uyum gösteren bir izleyici, bu alegorideki gibi yalnızca tek bir yöne, kendisine yansıtılan görüntülere bakar ve onları “gerçek” olarak, görünüşün bilgisinden ziyade bir episteme olarak ele alır. İzleyici ve görüntüler arasındaki ilişki ve bunun sürdürülmesi, aslında bir özgürlük sorunudur. İzleyici Platon'un mahkûmları olmaya devam ettiği sürece bu yanılsama devam edecektir. Yanlış bilinç problemini aşmaya çalışan bir filmin odaklanması gereken öncelik, izleyicinin bağlı olduğu zincirleri kırmak ve onu gün ışığına çıkarmak değil, izleyicinin kendi zincirlerinin farkına varmasını sağlamaktır. Bunun en canlı kanıtını ise, başta Fransız Yeni Dalga sineması olmak üzere, 60'lı yıllardaki modernist yönetmenlerin sinemasal tekniğin deşifresine yönelmiş filmleri sunar. İmgesel aşama ve Platon'un mağarası arasında kurduğu analogi ile o dönemdeki film yapımına damgasını vuran Baudry'nin bu düşünceleri, modernist sinemacılara duvarı tamamen kaldırılmak şeklinde olmasa da, izleyiciye arada bir duvar olduğunu ve gerçek izlenimi veren görüntülerin de yalnızca bir yansıma olduğunu gösterecekleri yeni bir estetik zemin hazırlanması için cesaret vermiştir. Filmin yapım sürecini gösteren, temsil sürecini sergileyen, sinemanın dahili ve harici alanı arasındaki şeffaflığa opak bir katman atan; başka bir deyişle kendisini bir “*mise en abyme*” olarak yeniden sunan modernist sinema, psikanalitik sinema kuramını Brechtyen estetikle birleştirmeye ve onunla arasındaki bağı özdüşünsel olarak yeniden kurmaya yönelmiştir.

Jean-Louis Baudry'nin manifesto niteliğindeki bu çözümlemesi, yanılsama konusunda kendisi ile hemfikir olan Christian Metz ve Jean-Louis Comolli tarafından biraz daha yumuşatılmaya çalışılır.

¹⁰ Bkz. Jean-Louis Baudry, “*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*”, Narrative, Apparatus Ideology içinde, der. Philip Rosen, Columbia University Press, 1986, s.42

¹¹ Bkz. Thomas Elsaesser-Malte Hagener, a.g.e., s. 68

Sinemanın Baudry tarzı eleştirisini, teknik ve ideoloji arasındaki ilişkiyi açımlayarak daha rafine bir tabana oturtmaya çalışan Comolli için sinemasal aygıt, her yönetmenin elinde farklı bir film için kullanılacağından tek yönlü bir entegrasyona indirgenemez. Kamera bir Nazi filminde de kullanılabilir, Eisenstein'ın Devrim sinemasında da. Bu araç tek başına bir ideolojiyi zerk etmeye yetmez, o ancak kimi tarihsel koşulların getirisi olan yeni tekniklerle birlikte böylesi bir işleve sahip olabilir.¹² Öte taraftan izleyiciyi halkalı bir mahkûma indirgeyen bu anlayış için Metz, izleme ediminin sanıldığı denli bir felç ya da rüya görme edimi olmadığını altını çizerek, izleyicinin belirli yönleri ile bir rüya görme faaliyeti gerçekleştirdiğini, ama onun tamamen gerçeklikten kopamayacağını belirtir; olsa olsa bu bir tür “uyur gezerlik”tir.¹³ Sinemada izleyiciyi daha pasif bir konumdan başlatan Baudry'nin aksine Metz, sinemada öyküye tam bir teslimiyetin başta fiziksel koşullardan dolayı mümkün olamayacağını savunur.

Şayet izleyici ile öyküdeki kahraman arasında yekvücut olmalarını sağlayan bir teslimiyet ilişkisi ve bilinç kaybı mevcut değilse, o zaman izleyicinin öyküyü takip etmesindeki temel dürtü nedir? Filmi izleme ediminin her şeyden önce “arzu” ile ilişkili olduğunu kavramış olan Metz, özdeşleşmenin ancak bir kaybın etrafında gerçekleşebileceğini daha en başından – birincil özdeşleşme aşamasından itibaren- ima eder. Metz'e göre izleyicinin hazza yönelik temel dürtüsü, kayıp olan *imgesel gösteren* tarafından harekete geçirilir. Tüm izleme edimini şekillendiren, imgenin –ve dolayısıyla onu ele geçirmeye güdülenmiş izleyicinin kendi içindeki bölünmüşlüğüdür. Sinemanın nesnesi, başka bir deyişle imgesel gösteren hem orada olduğu hem de aslında olmadığı, hem çok yakın hem de ulaşılmaz olduğu için arada tamamlanması imkansız bir yarığa sahiptir.¹⁴ İşte izleme edimi bu yarığı kapatmaya yöneliktir ve her zaman bir eksikle harekete geçen arzu, sinema deneyiminde de yine bir boşluk etrafında tetiklenir. Metz'in Freud'dan esinlenerek aynı zamanda “fetişistik bir deneyim”¹⁵ olarak tanımladığı izlemede, boşluk izleyicinin kendi kendisini aldatma süreci ile kapatılmaya çalışılır: Bu izleyicinin yanılsamanın farkına varsa da onu devam ettirmek adına gerçeği yadsıdığı “*çok iyi biliyorum ama yine de...*” (*Je Sais Bien Mais Quand Meme*) anına denk düşer. Bu strateji ile izleyici arzu nesnesine çok daha tutkuyla bağlanırken, aynı zamanda kendi nesnesine ulaşamamanın imkansızlığı içinde gerilimi arttırır. O halde izleyici sanıldığı aksine bir büyülenme ya da kendinden geçme halinde değil, bizzat kendi örgütlediği bir aldatmanın içinde öyküyü takip etmektedir. Metz tam olarak bu ifadeyi kullanmasa da, birincil özdeşleşmeden imgesel gösterenin

¹² Bkz. Jean-Louis Comolli, “*Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,*” *Movies and Methods: An Anthology* içinde, der. Bill Nichols, University of California Press., 1985, s. 42-43

¹³ Christian Metz, a.g.e. 101

¹⁴ Christian Metz, a.g.e, s.61-63

¹⁵ Christian Metz, a.g.e, s. 77-79

doğasına ve oradan fetişistik deneyime değin, bütün bir izleme sürecini belirleyen *objet petit a*¹⁶'nın mantığıdır.

O zaman sorun izleyiciyi halkalarından kurtarmak ya da gözlerindeki bağı çözerek bilinç kazandırmak değil, imgesel aşamada kalmış izleme deneyimini simgesel alana taşımakla ilgilidir. Bu yanlış tanıma ve bilinç sorununu gerçek anlamda bir epistemolojik sorgulamaya taşımanın da yolunu açacak ve imgeselde sıkıştırılmış izleyiciyi öznelik konumuna ulaştıracaktır. İzleyicinin bir nevi ayna işlevi gören perde üzerinde kendisini görme biçiminden kendisinden ne beklendiğine doğru bir evrilmenin yaşanacağı bu geçişte, önemli olan yanılsama unsurlarının –imgesel gösterenlerin- simgesel ağa eklenmesi, dilselleştirilebilmesidir. Dilbilim, psikanaliz ve sinemanın ortak yönü semboller, nesnesi de anlamlandırma olduğuna göre, yapılması gereken saf bir gösterilene ya da katışıksız yaratıma ulaşmak değil, insan elinden çıkmış simgesel ağda gerçekleştirilecek semptomatik bir yorumlamadır. Metz açıkça psikanalitik bir sinema kuramının amacını imgeselde bulunan sinemasal nesnenin bu alanla ilişkisinin kesilerek simgesel alana yerleştirilmesi olarak tanımlar.¹⁷ Bir bakıma kuramın amacı sinemasal imgeyi tedavi etmektir.

Özdeşleşme sorununu izleme deneyiminin fetişistik karakterine dayandıran ve bu anlamda sorununun çözümünü simgeselleştirmekte bulan Metz'in Lacan okuması, Anglo-Sakson dünyada Screen dergisi camiası ve elbette konuya ilişkin bugüne kadar en fazla alıntı yapılan makalelerden birini yazmış olan Laura Mulvey gibi feministlerin yorumlarında yankısını bulur. Hollywood sinemasındaki izleme edimini özellikle erkek izleyici üzerinden tartışan Mulvey, egemen ataerkil sistemin kendi kodlarını kurmaca anlatı filmlerine aktarışının kanıtlarını kadının temsilinde arar. Bir haz nesnesine indirgenmiş kadının Hollywood geleneğinde aynı zamanda arzunun göstereni anlamındaki “fallus”u da gündeme getirdiğini, kadın imgesinin burada hem bir bütünlük (anne) hem de bir yokluk olarak cinsel farkın göstereni olduğunu belirtir. Kadın imgesinin erkek için tehdit edici olmasının yanı sıra, bu mantık tersine çevrildiğinde asıl gerçek karşımıza çıkar. Fallus-merkezci dünya, kendi düzenini kurmak ve devam ettirmek için kadının kastre edilmişliğine –ve dolayısıyla onun tehdidine- muhtaçtır.¹⁸

Dahası Lacan'ın yine ayna evresinden yola çıkan Mulvey için kadın imgesi, yalnızca anlatı sinemasındaki erkek karakterin bütünlüğü için gerekli bir dolgu malzemesi değil, aynı zamanda erkek izleyicinin kendi deneyimindeki motivasyon için de ayrılmaz bir nesnedir. Sinemanın bir röntgencilik türü olduğunu Freud ve Lacan'ı sentezleyerek ulaşılmaya çalışılan Mulvey'e göre, sinema tıpkı ayna

¹⁶ Jacques Lacan terminolojisinin en özgün kavramlarından biri olan *objet petit a* (küçük arzu nesnesi a), gerçeklikte mevcut bulunan somut bir nesne değil, öznenin arzusunu tetikleyen, arzusunun nedeni olan, öznenin kişisel tarihi boyunca ele geçiremeyeceği kayıp nesnedir. O imkansız arzu nesnesidir, simgesel ağ içinde sürekli yer değiştirir, tek bir nesnede sonlandırılmaz ve yalnızca ona sabitlenemez. *Objet petit a*'nın varlığı ancak yokluğuna dayalıdır.

¹⁷ Bkz. Christian Metz, a.g.e., s.3

¹⁸ Bkz. Laura Mulvey, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, *Media and Cultural Studies, Keywords* içinde, der. Douglas Kellner, Meenakshi Gigi Durham, Blackwell Publishing, USA, 2006, s.343

evresindeki çocuğun kendi bedeninin bütünlüğünden büyülenişi gibi, bakmadan alınan hazzı yöneliktir ve bunun bir adım ötesinde erkek izleyicinin narsistik tatminini kendi araçsal doğası içinde geliştirir. Bedenin ölçeklenmesinden öykünün uzamına değin, tüm sinemasal öğeler antropomorfiktir. Erkek izleyici kendi bütünlüklü imgesine perde üzerindeki ideal erkek karakter ile birlikte ulaşıyorken, burada ego yitiriliyor gibi gözükse de, aslında güçlendirilmekte, narsistik temelleri beslenmektedir. Erken dönem psikanalitik film kuramcılarının izleyiciye olan yaklaşımları ayna evresi okumalarından beslenen bir özdeşleşme eleştirisi üzerinden olmuş, anlatı sineması izleyici açısından yanlış tanımaya bir davet, imgeselde sıkışma ya da simgesel alandan gerileme olarak ele alınmış ve bunu aşmanın yolları araştırılmıştır. Metz izleyicideki yanılsamanın bir aşkın özne hissiyatı ile ilişkili olduğunu söyleyip onun sinemasal metinde içerildiğini ima etse de, Lacan sonrası psikanalitik film kuramının bu periyodunda izleyici sinemasal metnin dışına yerleştirilmiştir. İzleyici ya kendisine yansıtılan görüntülere maruz kalmış ve tek seçeneği yanılsamaya katlanmak olan bir mahkûmdur ya da çoğu feminist eleştirinin gösterdiği gibi arzulanan özne olarak perdede gördüğü nesneyi kendine katan ve onda hüküm süren tahakkümcü eril bireydir. Onun sinemaya içkin bir değişken olduğunu gündeme getirecek olan ise, kuram sonrasında (post-theory) gelen eleştirilerdir.

Kuram-sonrası Eleştiri: Hangi Özne?

Büyük anlatıların iflası nosyonu ile birlikte gelişen ve genel olarak postmodern zihniyetin metodolojisinden beslenen Kuram-sonrası (Post-theory), daha önce film analizinde kullanılan feminizm, psikanaliz, Marksizm ya da fenomenoloji gibi alanları tek bir potada birleştirerek “Teori” adı altında toplar. Kuram sonrasına göre Teori, dünyayı tek yönlü, determinist, indirgemeci ve totalize edici bir tarzla okuduğu için, özellikle kültürel araştırma ve sinema çalışmalarında çok önemli soruları gözden geçirir. David Bordwell, Noel Carroll ve Stephen Prince’in başı çektiği Kuram-sonrası eleştiri, Teori’nin - özellikle Lacan’ın özne kuramından yola çıkan sinema kuramcılarının- sosyal ve fiziki boyutu hesaba katmadığı yönündedir. Lacan ve onun düşüncelerini baz alan psikanalitik film kuramına göre özne, “herhangi somut bir varlığı ya da sosyal gerçekliği olmayan, konumu nesneye ve diğer ötekilere göre tanımlanan bir bilgi kategorisi”dir¹⁹. Buna göre izleyicinin izleme edimini şekillendiren tek etmen, filmin anlatsal epistemolojisidir, yoksa izleyicinin filmde bağımsız özgül konumu değil... Özellikleri birbiri ile özdeşlik gösteren, kökensel olarak “aynı” farz edilen bu izleme profilinde, Kuram-sonrası yazarlara göre unutulmuş faktör, izleyicinin sosyal şartlarının da bir parçası olduğu kendi içsel dünyası, onu bir özne kılan kendi “özneliğidir”. Oysa izleyici grupları birbirinden farklıdır, çünkü her biri farklı sosyal, kültürel, ekonomik çevrelerden gelmekte, siyasi ve ahlaki değerleri birbirlerinden farklılık göstermekte ve bu nedenle her biri film deneyimine kendi özgül

¹⁹ Bkz. David Bordwell, “*Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory*”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, der. David Bordwell-Noel Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996, s. 8

koşullarını aktarmaktadır. Özdeşleşme elbette izleyicinin filmi algılama deneyiminde büyük bir yer tutar, ama bu özdeşleşme özne kuramı yazarlarının sandığı gibi filmin araçsal özelliklerinden kaynaklanan ve onu imgesel aşamaya hapseden bir pratikle değil, “karaktere duyulan empati, ana karakterin bakış açısını paylaşma sıklığı, düşüncelerinin içeriğini keşfetme ya da öfkelerini hissetme, değerleri, yargıları, eğilimleri ile aynı fikirde olma”²⁰ gibi kimi etkenlerle örtüşür. İzleyici perde üzerinde özdeşleştiği karakterle aslen bir aktarım, dahası bir iletişim halindedir. Bunda da belirleyici olan izleyicinin kendi sosyal ve sınıfsal konumudur. Özne kuramını benimsemiş sinema yazarları teori ile hemhal olurken, mevcut gerçekliği kaçırmaktadır. Başka bir deyişle, ampirizmi hakir görmenin getirisi, bu tarz bir “teorik Püritenlik”tir; film kuramının özne gibi monolitik kavramları, sinema kuramcılarını bir tür fundemantalist yorumculara dönüştürmüştür.²¹

Raymond Bellour gibi sinema yazarlarını açıkça hedef alan Kuram-sonrası eleştirmenleri, öznenin ampirik değerine atıfta bulunmayan yorumlamanın bir tür “etiketleme oyunu”na da yol açacağını belirtir. Psikanalitik film kuramını özne kavramı ile tartışan yazarlar için, izleyicinin aynı yöntemlerle aynı tepkileri vermesi doğaldır. Örneğin sinemasal anlatının yöntemlerinden biri olan geriye dönüşler (flashback), her izleyicide aynı tepkilerle karşılanmakta, aynı duygusal değişimleri yaratmaktadır. Oysa bu tepkiler, izleyicinin özgül doğasının bileşenleri ile flört halinde değil midir? (Derridacı deyimiyle “her mektup adresine ulaşmak mı zorundadır?”²²) Kuram-sonrasına göre, izleyiciyi tektipleştiren ve kendi şablonlarını doğrulamak için onu kullanan Lacanyen psikanalitik film kuramı, bu tür soruları gözden geçirir ve özdeşleşme sorununda izleyiciden ziyade filmi baz alarak temel bir hata yapar. Nihai olarak izleyiciyi mekanik bir izlemeye indirgeyen bu bakış açısında, Baudry ya da Mulvey gibi kuramcıların kaçırıldığı deneye dayalı bir okumadır. Teori, özne sorununu izleyiciden yola çıkarak ve onu kendi farklılığı içinde ele almak yerine, izleyiciyi kendi yarattığı yapı ve şablona oturtmaya çalışmaktadır. Bu bir anlamda, ancak belirli örnekleri seçen ve kendi doğrulamasını ancak kendi sorusu içinde veren paradoksal bir akıl yürütme ile sonuçlanacaktır.

Tüm bunlardan dolayı sinemaya yerleştirilmeye çalışılan özne kuramı, aslen sinemanın öznesini, yani izleyiciyi kaçırmaktadır.²³ Stephen Prince’a göre, “kaybedilen izleyici” sorunu, aslen çok daha kökten bir problemle birleşmektedir: Güvenilir veri sorunu... Psikanaliz ampirik verileri es geçip genel olarak yorumlamaya dayandığından, bir bilim olarak sayılması kuşkuludur. Her vaka analizi yorumlama ile anlam kazanır, ama buradaki sorun vakanın biricikliğine karşın, yorumun sonsuz sayıda üretilebilecek olmasıdır. Bu psikanalizin sunduğu verileri en azından sinema eleştirisi için tartışmalı hale getirir.

²⁰ Bkz. David Bordwell, *a.g.y.*, s. 16-17

²¹ Noel Carroll, “*Prospects For Film Theory: A Personal Assessment*”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, der. David Bordwell-Noel Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996, s. 49

²² Bu konuyla ilgili bkz. *Enjoy Your Symptom!*, Routledge, New York and London, 2008

²³ Bkz. Stephen Prince, “*Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator*” *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, der. David Bordwell-Noel Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996

Klinik deneyim baştan sona sözel olduğu için, ilkin psikanalize tabi tutulan hastanın, ikincisi analistin deneyimlerini aktarma biçimi devreye girer. Psikanalitik bir analiz sürecinde, gerçekler, öykülemeler ve rivayetler iç içedir, hangisinin ne zaman başladığı ya da sona erdiği kesin bir şekilde belirlenemez.²⁴ O halde bir sinema eleştirisinde temel alınacak standartlar, böylesine keyfi ve yoruma açık bir okuma türünden elde edilemez.

Öte taraftan deneye dayalı ve bilişsel bir standardın olmamasına rağmen, psikanalitik film kuramı yorumla elde edilmiş yargıları bir sabite olarak kabul eder. Bu en indirgemeci haline, sinemanın röntgenci bir izleme edimi yarattığı yönündeki psikanalitik tahlilde ulaşır. İzleyici röntgenci bir bakış ya da güdü ile izleme edimini gerçekleştirir demek, izlemeyi seksüel enerji ile sınırlamak ve izleyiciyi tek odaklı bir izlemede sabitleme anlamına gelecektir.²⁵ Sanki belli tekniklerle izleyicinin görüşüne yatırım yapılarak aynı güdüler ve cinsel çağrışımları uyandırmak mümkündür. Filmi yalnızca gözle gerçekleştirilen bir deneyim olarak algılayan, sinemanın işitsel yönünü göz ardı eden röntgencilik kuramı, özneyi programlanabilir bir mekanizmaya indirger.

Gerek Bordwell, gerekse Prince'ın eleştirilerinde temel nokta, izleyicinin bir özne olarak ele alınabilmesinde ampirizmi bir yöntem olarak benimsemektedir. Teori'nin düştüğü handikaplardan kurtulmanın yolu, yönetmenlerin, film türlerinin, kültürlerin ve farklı ulusal sinemaların deneye ve somut verilere dayalı araştırmasını yapan, yeni ve “mütevazı” bir okuma türüdür. İzleyicinin sanki Pavlov deneyine maruz kalmışçasına koşullandırılmış ve cinsel olarak güdülenmiş birer “otomatik portakal” olamayacağına yönelik farkındalığın mimarı olmaya çalışan Kuram-sonrası eleştiri, tam da ampirik okumaya yöneldiği oranda yeni bir tuzakla karşı karşıya gelir: Deneyle ölçülmüş somut verilerin nasıl yorumlanacağına dair o klasik yöntembilim sorusudur söz konusu olan... Kuram-sonrası tam da saf bir ampirizmi yakalamaya çalıştığı oranda, bu sorunun üstesinden gelemeyecektir. Verilerin yorumlanması için eninde sonunda genel bir bakış açısına, “Teori”ye ihtiyaç duyan Kuram-sonrası, taşıdığı kuram alerjisini bir yana bırakmak zorunda kalacaktır. Bu yapılmadığı zaman kuramsal açıdan uygulama zafiyetleri baş gösterir. Psikanalizin keyfiyetinden bahsederken öznenin nihai olarak bir yapı olduğunu gözden kaçırın ve teorik sağlamasını ancak televizyon örneği ile sabitlemeye kalkışan Prince'ın içine düştüğü açmaz ya da sinema tarihini yorumlayan Bordwell'in nihai olarak göstergebilimin yöntemine başvurmak zorunda kalması bunun belirgin örneklerini oluşturur.

Kuram-sonrası'nın psikanalitik film kuramını bir gölge gibi izleyen eleştirilerinde haklı yönler bulsa da, Lacan'ın sinema kuramında yeterince anlaşılmadığını, onun yeniden okunması ve sahiplenilmesi gerektiğine yönelik popüler çağrı Slavoj Žižek'ten gelir. Kendi kuramsal bakış açısının “gerçek yaşamla karşılaştırıldığında” yalnızca belirli bir bölümü açıklamaya yeteceğini söylemek, kurama dair

²⁴ Bkz. Stephen Price, a.g.y., s. 73

²⁵ Bkz. Stephen Price, a.g.y.

her atılımdan sonra insan bilginin sınırlarına ve göreceliliğine atıfta bulunmak, mütevazı bir ifade görünümünde olsa da, Slavoj Zizek'e göre aslında altındaki kibri örtmeye yönelik bir girişimdir.²⁶ Bu noktada Zizek, kuram-sonrası eleştirinin sürekli başvurduğu bu mütevazılığa vurgunun aşırılığını ve ısrarını sorgular. Hiçbir büyük anlatının olamayacağı, dünyayı açıklamak için tek bir bakış açısına saplanıp kalamayacağımızı söyleyen post-kuramcılar, kendi buldukları konumu sabit olarak kabul ederek, aslında büyük anlatıları eleştirdikleri nokta ile özdeşleşmiş olurlar. Zizek'in ifadesi ile sanki kendisinden önce Marx, Freud ya da göstergebilim yokmuşçasına hareket eden kuram-sonrası, kendisini tek geçerli düşünsel sistem ilan ederek aslında yerinden ettikleri Teori'nin tahtına oturmakta, kendileri bahsettikleri anlamda bir kuram olmaktadır.

Kuram-sonrasının içine düştüğü açmaz, yalnız yöntemle ilgili değildir. Sinemada özneyi özgül izleyiciler üzerinden tanımlamaya girişen, onları mikro ölçekte değerlendirip farklılıklarına saygı duyan bu mütevazı düşünsel konumun anti-diyalektiği, işin içine öznenin bilinçdışı dahil edildiğinde ortaya çıkar. Kuram-sonrası yazarları, öznenin soyut bir bilgi kategorisi olmayıp somut ve ölçülebilir bir gerçekliğe denk düştüğünü söylerken, bu kez gözden kaçırılan öznenin edimini belirleyen bilinçdışı sürecidir. Sinemada izleyici, yalnızca bilişsel ve anlatıdan özerk bir anlamlandırmanın öznesi değildir; izleme edimi sırasında imgesel gösterenle kurduğu ilişki yalnızca bilincinin damgasını taşımaz, aynı zamanda izleyici henüz farkına varmadığı bir şekilde gösteren tarafından tutulur. Ama bu süreç erken dönem psikanalitik film kuramının belirlediği şekliyle, belli gösterenlere belirli tepkiler olarak formülize edilemez. Çünkü imgesel gösteren, her özneyi onun kendi özgül semptomundan yakalar ve onda ne uyandıracığı konusunda kesin yargılara varmak söz konusu değildir. Bu tıpkı bir travmanın en ilgisiz ve önemsiz sahnede yeniden canlanabilme potansiyeline sahip olması gibidir; gösterenin de öznenin semptomuna ne zaman ve neyi uyandırarak dokunacağı belli değildir. "Gösterenlerin rastlantısallığı" olarak adlandırılan bu izleme ediminde önemli olan öznenin semptomundan yakalanma biçimidir. Özne, izleme içinde apriori olarak fethedilmeyi bekleyen bir anlama, aynı patikayı izleyerek ulaşacak verili bir seyirci değildir. Anlam da ancak onu anlamlandıran biri olduğu zaman ortaya çıkar. Başka bir deyişle anlam "orada" olduğu için değil, izleyici orada olduğu ve kendi semptomunu aktardığı için vardır. Kuram-sonrasının da beslendiği o ünlü soruya geri dönecek olursak, bilinçdışı süreçlerin de dahil olduğu bu tarz bir izlemede –evet- her mektup adresine ulaşacaktır.²⁷

Oysa kuram-sonrasının perspektifine göre özne, yekpare bir bilinçten ve onun tamamlayıcısı bir sosyal çevreden ibaretmişçesine kendi sözcesine endekslenmekte ve onun ardındaki süreç göz ardı edilmektedir. Özneyi kendi sözü ve eylemi ile tutarlı, dahası özdeş görmek, onu ölçülebilir,

26 Bkz. Slavoj Zizek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*, BFI Publishing, London, 2011, s. 15

27 Lacan'ın "gösterenlerin rastlantısallığı" kavramı üzerine bkz. Slavoj Zizek, *Enjoy Your Symptom!*, Routledge, New York and London, 2008, s.14

denetlenebilir ve açıklanabilir bütüncül bir kendilik varsayan pozitivistizmin başka bir atağı gibi durmaktadır. Psikanalize karşı kognitif psikolojinin zafere yönelik bu taarruzunda Kuram-sonrası, gözden kaçırılan izleyiciye bir iade-i itibar sağlamakla uğraşırken haklıdır, ancak yaptıkları eleştirilerde esas kaçırılan Lacan'ın özne kuramıdır.

Lacan'ın Geri Dönüşü

Bugün erken dönem psikanalitik film teorisi olarak tarihselleştirilen Aygıt kuramında karşımızda duran, Jacques Lacan'dan ziyade Louis Althusser'dir aslında... İdeolojinin o bilindik tanımı – *bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki hayali ilişkilerin tasarımı*²⁸ ile ele alınan, yanlış tanımın ürünü olduğu düşünülen özne, sinemada da hep bilinç sorunu ile birlikte anılmış, tartışmalar izleyiciye özbilinç sağlayacak bir öznellik konumunun üzerinden yürümüştür. Ardından gelen Kuram-sonrası eleştiri ve ardılları ise, Lacan'ı bu kez Michel Foucault ile karıştırarak yorumlamaktadır. Kurucu gözün aslen iktidara yönelik olduğunun, teşhirden ve dikizden alınan zevkin hep erkin sularında gezdiğinin altını çizen ve her şekilde Panopticon'a atıfta bulunulan bu “görme eleştirilerinde” söz konusu olan, –Copjec'in yerinde ifadesiyle- “*Foucaultlaştırılmış bir Lacan*”²⁹dır. Psikanalitik sinema kuramında sürekli başvuru alan temel bir kaynaktır Jacques Lacan, ancak hep başka düşünürlerin tefsirleri ve onların gözlükleri ile anlaşılmaya çalışılmaktadır, eleştirilerin altını kazıdığımızda Lacan'dan ziyade ya Althusser çıkar karşımıza ya da Foucault. Bunun anlamı, Jacques Lacan'ın özne teorisine dayanan psikanalitik film okumalarının, henüz gerçek ve katıksız ifadesiyle Lacan'ı temel almadıklarıdır. Bir bakıma, özneyi temel alan Lacanyen bir psikanalitik film kuramı olgunlaşmış ifadesine henüz kavuşmamıştır.

Psikanalitik film değerlendirmelerinde Lacan'ın özne kuramı ile tam olarak organik bir bağ kurulamamasının sebebi, Lacanyen epistemolojinin imgesel ve simgesel düzenle ile iç içe geçmiş ve onlardan ayrılmaz durumdaki temel bileşenini unutmaktan kaynaklanır: Gerçek... Erken dönem psikanalitik film kuramında, izleyici ve onun deneyimi imgesel ve simgesel dikatomisi içinde –ki bu tarz bir determinist kutuplaşmaya Lacan'ın metinlerde rastlanmaz- ele alınırken, hem imgesel gösteren hem de onun yorumlanmasında etken olan Gerçek'in izi sürülmemektedir. Sanki birbirinden ayrıştırılabilir ve antagonist bir mekaniğin içine yerleştirilebilmişçesine karşı karşıya getirilen imgesel ile simgesel alanın yorumlanmasında Lacan'ın kurduğu diyalektiğin tam olarak anlaşılabilmesi, Gerçek'in hesaba katılmamasından kaynaklanır. İmgesele bir yanılısma ve narsistik tatmin düzlemi, simgeseli de alelacele dil boyutu olarak koyutlayan bu yöntembilimde tehlike, Gerçek'in kurama kendisini dayattığı durumlarda baş gösterir. İmgeselden simgesele geçiş

²⁸ Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp-Mahmut Işık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.51

²⁹ Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan against Historicist*, MIT Press, London, 1994, s. 19

sırasında özne, metne girecek imkanı nereden bulacaktır? Şayet sinemasal metin pürüzsüz bir geçiş ya da regresyona sahipse, o zaman izleyicinin bir özne olarak tanımlanmasına ne gerek vardır? Böyle bir durumda izleyici, mekanik bir güdülenmenin içinde kendi *Doppelgänger*'ini yakalamaktan öteye gidebilecek midir? Oysa anlam, ancak ona gereksinim duyulursa olasıdır. Simgesel düzende gösterenin anlamlandırmaya açılması, ancak ondaki bir boşluk, bir yarığın sayesinde olanaklı hale gelir: Gösterenle gösterilenin özdeş olmadığı, arada her daim yarığın kalacağı bu sistem, anlamlandırılmaya –simgeselleştirilmeye- direnen ve hiçbir zaman bilenemeyecek olan Gerçek'in izini taşıdığından dolayı işlerlik kazanır. Başka bir deyişle simgeselin devamlılığı, aslen kendi başarısızlığı üzerine kuruludur, mükemmel işleyen bir sistemde öznenin kendisini ifade edeceği ne bir boşluk ne de girebileceği bir çatlak vardır. Böylelikle erken dönem psikanalitik film kuramının nerede yanlış yaptığı belirginlik kazanır: Gerçek, simgesel alanın dışında ulaşılacak ve onu aşan bir kendinde şey değil, tam da anlama direnmesi ile ona devamlılık sağlayan, bu nedenle simgesele içkin ama simgeselleştirilemeyecek öte bir noktadır.³⁰

Saf bir sözdizimsel ağ olmanın ötesinde öznelerarasılığı düzenleyen simgesele de, “bir tür sözel-öncesi görsel kayıt düzeyi olan imgesele”³¹ de rastlayabileceğimiz sinemada, izleyici kendisini gerçek anlamda bir özne olarak ancak simgeselleştirilemeyen Gerçek'in iziyle yüz yüze kaldığı durumlarda konumlandırabilir. Böylelikle sinema, imgesel ile simgeselin karşı karşıya geldiği bir bilinç savaşı alanı olmaktan uzaklaşır. Yeni kuşak psikanalitik film yorumcularına göre, izleyicinin karşısına çıkan travmatik Gerçek, onun bir özne olarak kendi yorumuna; gösterenin rastlantısallığı içinde kendi semptomu ile baş başa kalmasına imkan verir. Lacan'ın *Seminar XI*'ine atıfta bulunan Todd McGowan'a göre, simgesel bir işleyişe sahip olan sinemasal metinde anlam, ancak bu Gerçek parçasının yalıtılması ve onun yorumlanması ile mümkündür. “*Psikanalitik yorumlama, metnin içindeki etkisi aracılığıyla travmatik Gerçek'in tecridini içerir. [Yorum] metnin deviminine dikkat eder ve bu deviminin etrafında döndüğü travmatik Gerçek parçasıyla karşılaşır. Sonuç olarak yorum, anlama, anlamın başarısızlığa uğradığı noktayla özdeşleşip onu yalıttığı zaman ulaşır.*”³²

Peki bu söz konusu olan Gerçek nerededir? Bir filmin izleyiciye ne yaptığından çok, bir filmin ne olduğuna yönelen yeni nesil psikanalitik film kuramının eksik parça olarak belirlediği Gerçek'in izi bir araç olarak sinemanın neresinde görünürlük kazanır? Bu sorulara cevap vermek için , Todd McGowan, Sheila Kunkle, Hilary Neroni gibi yeni dönem psikanalitik sinema yorumcuları, film ve izleyici

³⁰ Bkz. Todd McGowan-Sheila Kunkle, “*Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory*”, *Lacan and Contemporary Film* içinde, Other Press, New York, 2004, s. xvi

³¹ Bu tanım için bkz. Fredric Jameson, “*Lacan'da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu*”, çev. Nesrin Tura, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.222

³² Todd McGowan-Sheila Kunkle, a.g.y., s. xxii

deneyimindeki temel bir kavrama geri dönüş yaparlar: Bakış (Gaze)³³. Lacan'ın ayna evresi ile ilgili ünlü makalesini kendilerine kaynak gösteren Aygıt kuramı, bakışı izleyicinin görüşüne yanlış rehberlik eden bir konuyla özdeş tutar. Bakış, izleyiciden filme; öznenen nesneye yönelimlidir: Öznenen yanadır, sahibi öznedir ve her zaman nesne üzerine düşer. Oysa bakış bizzat Lacan tarafından, öznenin arzularına dokunan ve onu harekete geçiren bir nesne, “*objet petit a'nın özel bir biçimi*”³⁴ olarak tanımlanır. Lacan'ın psikanalize armağan ettiği kavramlardan biri olan *objet petit a'nın* görsel dünyadaki karşılığı olan bakış da, varlığı ancak yokluğuna bağlı olan, arzuyu kurduğu kadar onun bir sonucu da olan, öznenin izleme deneyimi boyunca sürekli peşinden sürüklendiği ama hiçbir zaman yakalayamayacağı eşsiz bir kayıp nesnedir. Tıpkı *objet petit a* gibi, o da ele geçirilemez ve simgesel alanda sabitlenemez. Onu yakaladığımızı sandığımız anda, elimizden kaçır gider. Özne görüntünün tamamını görse ve imgenin bütününe sahip olduğunu düşünse bile, her zaman karanlıkta kalan ya da görüşünden kaçan bir nokta bulunur. “Bakış onun bakmadığı yerde ona doğru bakmaktadır. Nesnenin bakışı, öznenin gördüğü yerde özneyi içerir.”³⁵

Bakış, öznenin hâkim görüşündeki bu boşluğa tekabül eder. İzleyici sinemasal anlatıya bu yarı sayesinde girer, bakıştan kaynaklanan eksik sayesinde arzular, ama aynı zamanda arzumuz bu eksiği yeniden üretir. Bakışımız bu eksikle özdeşleşmeye çalıştığı, ama hiçbir zaman tam olarak onunla özdeşleşemeyeceği için arzular, arzu bu kaybın etrafında şekillenir. İzlemek için arzu duymamız gerekir, oysa bu arzunun devamlılığı –izleme edimimiz- ancak özdeşleşmede yaşanan başarısızlıkla mümkündür. Arzu, bu yokluğu, başarısızlığı ve bakışı daim kılar. Bunun sayesinde de görsel alanımız, arzularımız tarafından biçimlenir, bozular ya da bükülür. Lacan'ın “bir özne ne görmeye çalışır?” sorusuna cevabı, bu yüzden “bir yokluk olarak nesne”dir.³⁶ Bu nedenle erken dönem psikanalitik film kuramcılarının ya da daha sonra geliştirilen Foucault tarzı görme eleştirilerinin yanılgısı, izleyicinin filmi izlerken iktidar arayışında olduğu yolundaki düşünceleridir. Özne izleme edimi sırasında tam bir özdeşleşme ile mutlak bir konuma çıkma arzusunda değildir, en azından bu asal bir rol oynamaz. Tersine böylesi bir özdeşleşme gerçekleşirse, o zaman izleme edimini devam ettirecek arzu sonlu bir doyuma ulaşmış ve arzunun nedeni ele geçirilmiş olur. Oysa öznenin film boyunca aradığı bir fallus ya da bir otorite değil, onun boşluğudur. Özne bu boşluk noktasından kendisini tanımlar ve filmin içine ancak bu boşluk sayesinde girebilir. Bu boşluk, aynı zamanda öznenin filme uzamını, görüş mesafesini ve perspektifini de belirleyecektir. Bakış izleyicinin filmi nasıl gördüğü ile ilgili değil, filmi nasıl

³³ İngilizce “gaze” kavramı için kullanılan bakış, aslında Lacan'ın da tanımladığı ve aktardığı anlam için eksik bir çeviridir. Bakış –looking- bir süreçtir, oysa “gaze” anlamındaki bakış tam da Lacan'ın dediği şekliyle bir iz, bir lekedir, ki buna uygun Türkçe karşılık aslında “nazardır” Ancak genel kullanıma uymak adına nazardan ziyade bakış kavramına başvuracağız.

³⁴ Jacques Lacan, *Seminar XI*, akt. Todd McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, State University of New York Press, Albany, 2007, s. 5

³⁵ Bkz. Todd McGowan, a.g.e., s. 11

³⁶ Bkz. Todd McGowan, a.g.e., s. 10

görmesi gerektiği ile ilgilidir. Bu anlamda bakış bizim görüşümüzü manipüle eder. Özne hiçbir zaman arzusunun gördüğü şeyi nasıl bozduğunu ya da şekillendirdiğini bilemeyecektir.

O halde sorun yanılısamanın izlemeyi belirlemesi ve bilinç üzerinde tahakküm kurmasının ötesine uzanır. Modernist Avrupa sinemasının Brechtien estetikten etkilenmiş örneklerinin gösterdiği gibi, yabancılaştırma efekti türü teknikler, izleyiciye yalnızca bir film izlediğinin farkındalığını verir, ancak ona bir öz bilinç sağlamaz. Çünkü izleyici, sinemada yanılısamaya gireceği yeni bir delik, bir boşluk – bakış- bulacak ve yine hazza yönelik bir izlemenin peşinden ilerleyecektir. Tıpkı bir rüyada olduğu gibi, bir filmde de ancak onu izlemeyi bıraktığımız zaman çıkarız. Modernist sinema, özdeşleşme arayışında olduğumuz bakışı açığa çıkarmaya çalışsa da, izleyici onu –Metz’in çok daha önceden fark ettiği gibi- görmezden gelmek isteyecektir. Amaç, bakışın izini taşıdığı Gerçek ile travmatik bir yüzleşme yaşamamak ve fantaziyi devam ettirmektir. Eğer izleyicinin öznellik konumu tartışılıyorsa, bir filmin kaçışçı, dikizci veyahut yanılısamacı doğasının ideolojik boyutuna ek olarak, bakışla karşılaşmaya ve kayıp nesneye teslimiyete götüren çağrının Gerçek’in iziyle nasıl ve ne şekilde temas halinde olduğunun da anlaşılması gerekmektedir. Lacan’a geri dönüp özne meselesini yeniden inceleyen yeni sinema yorumcularına göre, gerçek bir psikanalitik film kuramı, yanılısamayı kırmakla uğraşmak yerine, bu yanılısamanın içine girmeli ve izlemede bir çatlak yaratan travmatik gerçeğe odaklanmalıdır.

Kuram-sonrası değerlendirmeleri göz önünde bulundurup, sinemasal anlatı ve izlemenin ontolojisine yönelmiş yeni kuşak Lacanyen film kuramının özne sorununu bizzat Lacan’ın terminolojisi ve yapıtlarına başvurarak tartışmaları çabaları takdire değerdir. Ancak yeni Lacanyen film kuramı, daha önce Kuram-sonrası eleştirilerin belirttiği yöntemsel bir hataya karşı hassas olmak zorundadır. Film okumalarının, psikanalizin sağlamasını almak için bir tür delil arayışına dönüşmemesi gerektiğine yönelik uyarıdır bu... Bu konuda belki de Metz’e kulak vermek en doğrusudur: Sinema okuması ne bir tür teşhis koyma, yani bir nosografik okuma, ne de bir karakter bilimci tahlildir. Bu tarz bir psikolojik indirgemecilikten ya da onun zıttı saf yaratım ideolojisinden kurtulmak için, psikanaliz alternatif olarak sinemanın bir metin olarak incelenmesinde kullanılmalıdır.³⁷ Film senaryosunun bir tür psikanalizini çıkarmayı öneren Metz, açıkça bir söylem analizinden bahsetmektedir. Bugün Lacanyen temellerine oturtulmaya çalışılan ve özne meselesine Lacan’ın orijinal metinleri ile yaklaşılan yeni psikanalitik film kuramında dikkat, Metz’in bu konudaki uyarılarına da gösterilmelidir. Yoksa bu sefer, kaybedilen yalnızca söylem analizleri ile de çığır açmış Lacan olmayacak, bizzat sinemanın kendi aracından kaynaklanan özgül doğası da kaçırılacaktır.

KAYNAKÇA:

ALTHUSSER Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp-Mahmut Işık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994

³⁷ Bkz. Christian Metz, a.g.e., s.25-27

- BAUDRY Jean-Louis, “*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*”, Narrative, Apparatus Ideology içinde, der. Philip Rosen, Columbia University Press, 1986
- BORDWELL David, “*Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory*”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, der. David Bordwell-Noel Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996
- CARROLL Noel, “*Prospects For Film Theory: A Personal Assessment*”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, der. David Bordwell-Noel Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996
- COMOLLI Jean-Louis, “*Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field,*” *Movies and Methods: An Anthology* içinde, der. Bill Nichols, University of California Press., 1985
- COPJEC Joan, *Read My Desire: Lacan against Historicist*, MIT Press, London, 1994
- EISAESSER Thomas - HAGENER Malte, *Film Theory: An Introduction Through Senses*, Routledge, London and Newyork, 2010
- JAMESON Fredric, “*Lacan’da İmgesel ve Simgesel: Marksizm, Psikanalitik Eleştiri ve Özne Sorunu*”, çev. Nesrin Tura, Freud’dan Lacan’a Psikanaliz içinde, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- LACAN Jacques, “*Özne-Ben’in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi*”, çev. Nilüfer Kuyaş, Freud’dan Lacan’a Psikanaliz içinde, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- MCGOWAN Todd, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, State University of New York Pres, Albany, 2007
- MCGOWAN Todd –KUNKLE Sheila, “*Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory*”, *Lacan and Contemporary Film* içinde, Other Press, New York, 2004
- METZ Christian, *Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Ben Brewster, Annwyl Williams, Alfred Guzzetti, McMillan Pres, London, 1983
- MULVEY Laura, “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, *Media and Cultural Studies, Keywords* içinde, der. Douglas Kellner, Meenakshi Gigi Durham, Blackwell Publishing, USA, 2006
- PRINCE Stephen, “*Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator*” *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, der. David Bordwell-Noel Carroll, The University of Wisconsin Press, 1996
- SILVERMAN Kaja,, *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
- ZIZEK Slavoj, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*, BFI Publishing, London, 2011
- ZIZEK Slavoj, *Enjoy Your Symptom!*, Routledge, New York and London, 2008