

Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı

Özet

Bu yazıda, psikanalitik film kuramının film biçiminin kavranmasında oynadığı önemli rol ele alınacaktır. *Aygıt kuramı*'nın incelenmesiyle başlayan yazı, özellikle Christian Metz ve Jean Louis Baudry'nin seyirciyi perdeye bağlayan psikik süreçlere dair yaklaşımlarını tartışmaktadır. Metz ve Baudry'nin sinemayı bir çeşit ayna, seyirciyi bakışın efendisi kılan bir tür regresyon olarak tarif etmelerinin sebebi nedir? Sinemada bakış (*gaze*) meselesini bu soru etrafında düşünmeyi öneren yazı, ikinci olarak, aygıt kuramı sonrası tartışmalara odaklanmaktadır. Bu tartışmalarda bakış, Metz ve Baudry'nin öngördüğünden farklı olarak, seyircinin farz edilen efendilik deneyiminin sarsıldığı, anlam açıklığının ve güvenliğinin kaybolduğu, seyircinin bu çaresizlikle kısıvrak yakalandığı bir durumu, bu travmatik karşılaşmayı anlatır. Bakış açısının yol açtığı istikrar ve güvenin yerini, bakışın tekinsizliği alır. Bakışın kavranışındaki bu radikal dönüşüm, bakışın film biçimiyle ilgili bir mesele olduğunu görünür kılmıştır. Bakış, sinemayı sinema yapan unsuru, film biçiminin gücünü anlatır. Bakışın bu potansiyeli, sinemayı modern siyasete ve felsefeye bağlayan modern özneliliği sahneleyebilmesindedir.

Anahtar sözcükler: Aygıt kuramı, bakış, film biçimi, modern öznelilik.

The Tain of the Mirror: Psychoanalytical Film Theory

Abstract

This paper examines the role played by the psychoanalytical film theory in the comprehension of the film form. Starting with an investigation of *apparatus theory* the present essay first discusses Christian Metz and Jean Louis Baudry's approaches to the question of the spectator's affiliation with the screen. It is also explored why Metz and Baudry perceive cinema as a kind of mirror, a regression to a childhood experience making the spectator the master of the gaze. Secondly, this essay explores the debates surrounding apparatus theory and the gaze. Contra Metz and Baudry, the gaze is, in these debates, considered as the traumatic encounter with the absolute failure of the spectator's assumed mastery. Instead of being an experience of imaginary mastery, the gaze becomes the distortion of point of view. This radical shift in the comprehension of the gaze reveals that the gaze is actually ensured by the film form. As such, the gaze becomes a site for the emergence of modern subjectivity which relates cinema to the modern politics and philosophy.

Keywords: Apparatus theory, gaze, film form, modern subjectivity.

Umut Tümay Arslan
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı

1

Melanie Klein, Joan Riviere, Mellita Schimberg gibi birçok önemli kadın analisti bir araya getirmiş *British Psychoanalytic Society*'nin bir üyesi olan Barbara Low'un, *Psychoanalysis: A Brief Account of Freudian Theory* kitabı, 1921'de *International Journal of Psychoanalysis* dergisinde, tahrif edilmiş tek bir sözcüğün bulunmadığı bir metin olarak değerlendirilmiş ve Low, Freudçu kanonun tasdik edilmiş ortodoksisinin içine yerleştirilmiştir (Donald vd., 1998: 316). Hanns Sachs ise, hukuk eğitiminin ardından Freud'un psikanaliz çalışmalarını ve derslerini takip ederek Freud çevresinin üyesi bir psikanalist olmuştur (Donald vd., 1998: 317). Psikanalizle, 1904'te Freud'u (*Düşlerin Yorumu*) okuyarak tanışan Sachs, yaratıcı süreçlere ve sanat eserlerinin alınmasında dair psikanalitik yorumlardan, sanatın "kolektif gündüz-düşü" (Freud) olarak ele alınmasından etkilenecek ve kolektif-toplumsal gündüz düşleri de olabileceğini ifade edecektir (Marcus, 1998: 244).

Sinema var, o hâlde düşünüyorum.

Jean Luc Godard

Sinemayı modernlikle, onu sarıp sarmalayan modern evrenle birlikte ele alan düşüncenin içinde psikanalizin sesini hep duyarız. Erken dönem film kuramı da bu konuda bir istisna değildir; kısık da olsa psikanalizin sesi, 1970'lerde daha gür çıkana değin, hep işi-tilecektir. *Close Up*'ta 1920'lerin sonu ve 30'larda Barbara Low ve Hanns Sachs'in¹ sinemayı psikanalitik bir yaklaşımla ele aldıklarına tanık oluruz. Barbara Low, sinemada insanın mutlak iktidar isteğinin izdüşümünü görür. Yaşamın erken dönemlerine ait bu istek, yetişkinliğe geçişle geride bırakmalı, muvaffakiyet ve kazanmanın sadece emek ve gayretle elde edilebileceği gerçeği öğrenilmeli, insanı kendi kaderiyle baş başa bırakan ıstırap verici yalnızlık kabul edilmelidir. Beklenen bu olsa da, mutlak iktidar isteği bütünüyle geride bırakılamaz; arta kalan, yaşam boyunca korunmaya devam eder; kumara, fala, kehanete, şansa duyulan evrensel ilgide bu isteğin farklı biçimlerini görürüz (Low, 1998: 248-249). Haz ilkesinde temellenen ve gerçeklikle çatışma içinde olan bu çocuksu artık, Low'a göre, sinemanın cazibesinin kaynağıdır. Sinema gücünü ve etkisini nevrotiğe özgü yarılmadan, benliğin gelişmiş kısmıyla haz ilkesine takılıp kalan artık arasındaki bölünmeden almaktadır. Duygusal yaşamın gelişmemiş, bu ilkel kısmı, mutlak iktidar arzusunun üretir Low'a göre. Kişi, hem her şeye kadir hem de aşırı güçsüz, hem en gözde çocuk hem de üvey evlat olarak görür kendisini. Haz ilkesine takılı kalan duygusal yaşam, benliğin ve dünyanın ifade ve temsili konusunda ya çok eksik ya çok fazla, ya çok yeter-

siz ya da mübalağalı olacaktır (249). Sinemanın, özellikle de melodramın zamanla ve onun ikiz yoldaşı ölümle kurduğu ilişkide bu regresif temayülü kaydeden Low, zaman düşüncesinin zihinde en derin bir biçimde bastırılan malzeme olduğunu ve ancak olgunlaşmanın, yetişkin olabilmenin zamanı tasavvur etmeyi ve kabullemeyi mümkün kıldığını ifade edecektir. Kuşkusuz bu, gerçekliğin kabulüyle at başı giden bir süreçtir.

Sinemayı psikanalitik bir yaklaşımla ele alan Hanns Sachs ise, sinema aygıtının ürettiği özneliliğin nesneye bağımlılığında, sinema ve tiyatro arasındaki farkı keşfedecektir. Şeylerin yüzü, tiyatro ve sinemada farklı biçimlerde açığa çıkarılmaktadır. Tiyatroda şeylerin yüzü, oyuncunun yüz ifadesi vasıtasıyla, sinemada ise oyuncuyla cansız şeyler arasındaki özdeşlikle açığa vurulmaktadır (Marcus, 1998: 241). Sachs'e göre, sinematik düşünceyle psikanaliz arasındaki diyalog, yönetmenin ya da seyircilerin psikanalitik kuramın farkında ve bilincinde olmalarıyla ilişkili bir mesele olmadığı gibi psikanalizin diliyle bilinçli bir tanışıklık da değildir. Psikanalitik temsil, film biçimine ve seyretme deneyimine içkindir adeta (Marcus, 1998: 243). Sachs, sinemada oyuncunun cansız şeylerle özdeşliğinde, "dile gelmeyen" psişik olayları ifade edebilme potansiyelini bulur. Freud'un semptomatik eylemler olarak tarif ettiği bu özne-nesne ilişkisi, kendi başına önemsiz ve değersiz hareketlerin (bir nesneyi düşürme ya da kaybetme, küçük bir eşyayla bilinçsizce oynamaya, mekanik bir biçimde tekrar eden unutmaya ya da ihmaller), öznenin kendisinin dahi farkında olmadığı arzularının ve duygularının en bariz işaretleri olabilmesinde kendini gös-

termektedir. Bu, sinematografinin bünyevidir Sachs'e göre. Bu tekniği kavrayan bütün yönetmenler, (sinematik) ifadenin vazgeçilmez araçları olan bu türden ayrıntıları kullanmışlardır; üstelik birçoğu bu ayrıntıların "somut" önemi hakkında en ufak bir kuramsal bilgiye kesinlikle sahip olmaksızın (251). Benzer fikirleri, film kuramcılarında da işitiriz. 1920'lerde insanın ve şeylerin yüzünün sinematik temsilleriyle meşgul olan Bela Balazs, kameranın yakın çekimlerinin yüzün kontrol edilemeyecek kadar küçük kısımlarını hedefleyerek bilinçaltını fotoğraflayabildiğini iddia edecek (Marcus, 1998: 242), Siegfried Kracauer ise, dev yakın çekimlerin maddenin yeni ve beklenmedik formlarını açığa çıkardığına, sinemanın uzlaşımın gerçekliğinin sınırlarını aşan, duygusal mesafenin ya da yakınlığın nesnelere görünümüne nüfuz ettiği, yakınlık uzağın yerlerinin değişebildiği görsel düzenine dikkat çekecektir (Marcus, 1998: 243).

Erken dönemde sinemanın psikanalitik düşünülmesini vazgeçilmez kılan, bu yönüyle de erken dönem film kuramını etkileyen ana kaynaklardan biri de sürrealizmdir. 1920'lerin ve 30'ların sürrealist hareketi Freud'un rüya kuramı ve bilinçdışı kavrayışından etkilenerek sinemanın başvurduğu ifade teknikleriyle rüya yapısı arasındaki benzerliğe dikkat çekerek, filmin dünyasını ampirik değil, tam tersine rüyalardan, tutkularından, seraplardan, ütopyalardan oluşmuş bir dünya olarak görmüştü. Hareketin kurucusu Andre Breton, sinemanın, aşkın ve özgürlüğün büyüleyici alanına girmenin bir yolu olduğunu iddia etmiştir. Üstelik bu büyüleyici dünya toz pembe de değildir; Freud'un kavramlarına referansla, tuhaf, anlaşılmasız olan zorunlu tekrarların, tekinsiz nesnelere (*uncanny*) ve ölüm dürtüsü gibi karanlık güçlerin kol gezdiği bir yerdir, *saf olasılığın* mekânıdır. Bu anlamda sürrealizmin sinema aygıtı kavrayışı, var olanı otomatik olarak kaydeden anonim bir makine olmaktan bütünüyle uzaktır. Tam tersine sinema Kartezyen *cogito*'ya indirgenemeyen bir öznelikle ilişki içindedir. Sinemanın esas bağının kişisel evrenler ve esas işinin de öznelikle olduğunu, imgesel olanın da bu öznelikten çıktığını vurgulayarak sinema aygıtını modern psişeyle ilişki içinde ele alan sürrealizm, sinemanın psikanalitik düşünceyle bağının modern öznelikle ilişkisini, kırılan ve yarılmış yapısında bulunabileceğinin ipuçlarını

verir. 1930'da Antonin Artaud, sinemanın rüyaları ya da rüyalar alanından bilinçli yaşama arta kalanları yorumlamanın mahsulü olduğunu, böyle olmasaydı var olamayacağını ifade edecektir. Ado Kirou ise, *Le Surrealisme au Cinema* adlı kitabında, toplumlarımızın insanları gündelik gerçekliğe zincirlemek için gerçekliği gündelik ve insan biçimci algıya indirgediğini, lakin sinemayla birlikte bu durumun tersine dönebileceğini yazmıştır. Sinema saklı olanları, rüyaları su yüzüne çıkarabilmekte, onları kolektif deneyimin bir parçası hâline getirebilmektedir (Casetti, 1997: 44-6; Creed, 2000: 75-6; Marcus, 1998: 244).

Film kuramının uzağından gelen seslerde de psikanalizin yankısı hissedilir. Walter Benjamin, “şayet psikanaliz bizi bilinçdışı dürtülerle tanıştırdıysa sinema da bizi optik bilinçdışıyla tanıştırmıştır” diyecek (73),² Edgar Morin, insanın imgesel ihtiyaçlarının bir yansıması olarak gördüğü sinemayı tartışırken psikanalizin diline başvuracaktır. Morin'in sinemada keşfettiği bütünüyle seküler bir varoluşun başarısızlığıdır (Mortimer, 2001: 87). Sinema mi-te, büyüye, rüyaya giden kapıları açmış, insanın saf seküler ve rasyonel bir varoluşa hiçbir zaman sahip olamayacağını, insanın imgesel ihtiyaçlarını tanımak gereğini göstermiştir. Bu yüzden sinema, bir arşiv değil, olsa olsa “ruhların arşivi”dir (Casetti, 1997: 52; Mortimer, 2001: 87).³ Tıpkı Benjamin gibi Morin de sinemayı nostaljik bir yakınmanın ya da yoz kitle kültürünün nesnesi kılan yaklaşımlara hiç tenezzül etmez. Her ikisinin sorusu da bu modern formun nasıl bir öznellik ilişkisi geçtiği, dahası nasıl bir öznellik ürettiğidir.⁴ İmgenin modern yaşamdaki radikal yeri, bir bayrağın ya da diyelim Führer imgesinin rasyonelleştirilmiş dünyadan kaçmanın sembolü, duyguların, arzuların ve korkuların ifadesi hâline gelebilmesinde kendini göstermektedir. Morin, imgenin öznelliği içine alan bu gücünün, katı dinsel ve politik inançlar, kolektif müsekkinler yaratma gibi tehlikeli olasılıklarının farkında olma zorunluluğuna işaret edecek,⁵ fakat yansıtma ve özdeşleşme süreçlerini faşist, baskıcı ya da uyuşturucu olasılıklara bütünüyle teslim etmeyerek bunun yerine imgelerin gücünü tanıma gereğinin altını çizecektir. Her karmaşık siyaset, insanın imgesel ihtiyaçlarının bütünüyle bilincinde olmak zorundadır (Mortimer, 2001: 87-93).⁶ Bu- nu ısrarla ifade eden Morin'e göre imgesel, çok-biçimli ve çok-bo-

2

Benjamin de sinemanın gücünü nesnede bulmuştur. Önce Pudovkin'in tespitine adım atar: “Oyuncunun bir nesneyle bağıntılı ve o nesne üstüne kurulu oyunu... her zaman sinema sanatının en güçlü yöntemlerinden biridir” (83). Sonra da bu tespiti geliştirir: “Böylece film, maddenin nasıl insanla birlikte oynadığını gösterebilecek konumdaki ilk sanat aracı olmaktadır” (83). Halesinden sürgün edilmiş oyuncu ve halenin bıraktığı boşluğu dolduran nesne kavrayışına üçüncü bir unsur, seyirciyi ekleyecektir Benjamin: “Pirandello'nun anlatışıyla, oyuncunun aygıt önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşıyıp götürülebilir olmuştur. Peki nereye götürülmektedir bu görüntü? İzleyicinin önüne” (65-66).

3

Dana B. Polan (1982/1983), sinema hakkında benzer bir paradoksal tanıyı tartışır. Maxim Gorki 4 Temmuz 1896'da ilk kez sinemaya gider ve ardından şunu söyler: “Dün gece, gölgelerin krallığını ziyaret ettim.” Polan, “krallık” kavramının doluluğuyla “gölge” kavramının boşluğunun yan yana duruşuna dikkat çeker. Biri tutarlılığı, sabitliği, varlığı ve birliği ne kadar anlatıyorsa, diğeri de uçuculuğu, buharlaşmayı, yokluğu bir o kadar anlatmaktadır.

4

Edgar Morin'in sinema kavrayışı, 1956 yılında

yazdığı *Le Cinema ou l'homme Imaginaire* kitabından yola çıkarak tartışılır. Christian Metz, sinema ve psikanaliz arasındaki ilişkiye odaklanan önemli kitabı *Psychoanalysis and Cinema: Imaginary Signifier*'da, imgesel kavrayışını Morin'le başlatır (1985: 3-4). Lorraine Mortimer'e göre, Morin, sinema dolayısıyla tarif ettiği Kartezyen olmayan öznelik vurgusunda, Kracauer, Balazs, Epstein gibi kuramcılarının fikirlerinden esinlenmiştir. Epstein için sinematograf, zihin ve maddenin birbirinden ayrılmadığı, kimliğin köken ve son, sebep ve sonuç arasında salındığı hareketli ve akışkan bir sürekliliği temsil etmektedir (88). Morin'in fikirlerinden yararlandığı bir başka erken dönem kuramcı Bela Balazs ise filmin, yabancılaşmaya karşı olma olasılığını düşünmüş, varoluşumuzun hayati yönlerini indirgeme ve kapatmaya karşı mücadelede önemli bir rolü olacağına inanmıştır. Ona göre, matbaanın keşfiyle, insan yüzleri ve sözlü kültür, eğitimliler tarafından aşağılanmış, bu tür dil-dışı ifadeler böylelikle okunaksız kılınmıştır. Sinema, Balazs'a göre, bizi "yerli anne aksanımıza geri döndürebil[me]" potansiyeline sahiptir (94).

5

Mortimer'e göre Morin, iki farklı rasyonellik tanımlar. Mitlerle olan ilişkiyi ilkel, çocukça, mantık-öncesi olarak işaretlemek "yanlış rasyonellik"tir. Doğru olansa, irasyonelliği kabul etmek ve onunla diyaloga girebilmektir. Bu nedenle Morin, edebiyatın değerini ve önemini insani bilimlerinin sınırlarını aşabilmesinde görür (81).

yuftludur; gündelik hayatımızın arka planına, ötesine yerleşir. İmgesel, var olan her şeyin, yani bitirilmiş, sınırlanmış ve tek olan her şeyin örtük ve sonsuz kaynağıdır; gerçeklik dediğimiz şeyin tamamlayıcı ve antagonistik yapısıdır. İmgesel olanda insan yaşamının rasyonelleştirilemeyen yönlerini gören ve bu unsurların insan yaşamına etkisini tanımayı ve izah etmeyi öneren Morin için modern özne, kendini anlama yetisine sahip olmakla birlikte varoluşu mitte ve imgeselde de temellenmiş olan varlıktır (Mortimer, 2001: 91). Sinema-seyirci ilişkisi de öznelğin imgeselle olan bu göbek bağıyla düşünülmelidir. Gündelik hayat içinde, gündelik algıyla *kaydedilemez olanın*, öznelik ve nesnelğin birlikte varoluşunun kaydudur sinema.

Modern düşünceden sinema kavrayışına bu geçişin tersi de yaşanmıştır. Sinemadan modern düşünceye, modern öznenin varoluşsal meselesini, onu kasıp kavuran kökensel sıkıntıyı tanımaya geçişi Siegfried Kracauer'de buluruz örneğin. Kökten sıkıntının modern yaşam içindeki izlerinin takipçisidir Kracauer.⁷ "Pazar günlerinin vaadini tutamayışı", "kişinin yitirdiği ve bir türlü geri erişemediği kendisi", "dünyanın toptan sıkıntısı, huzur ve dinginliğe bir türlü kavuşamaması", "kendi boşluğundan kovulan insanın şehrin ışıklarının cezbedeciliğine, doymamışlığa sürgüne gönderilmesi" hep modern sıkıntıya kapı aralar (178). Modern hayat, bu kökten sıkıntıyı vitrinlerin ve parlak ışıkların içinde eriterek uzaklaştırır. İnsan ya sıkılacak zamanı olamayacak denli koşuşturmaya girer, ya da sıkıntısını fark edemeyecek kadar benliğinin silinip gitmesine izin verir. Sadece beden değil, ruh da bu ışıklı dünyanın çekim alanına çoktan girmiş ve kök salmıştır. Ruh, sinemada, "[s]ahte bir afyon tekkesindeki sahte bir Çinli gibi çömelir. (...) Aynı anda hem aslan hem sirk terbiyecisi oluverir birden." (179). Sinema, ruha kendi boşluğunu unutturan ve bir yaşam yanılımasıyla canlanan koca, kara bir deliktir: "İmgeler de birbiri ardından boy göstermeye başladı mı bir kere, onların geçip gidiciliğinden başka bir şey kalmaz dünyada. Boş boş bakarken unuttur kişi kendini ve o koca kara delik hiç kimsenin olmadığı gibi herkesi de tüketen bir yaşam yanılımasıyla canlanır" (179). Kracauer'e göre modern sıkıntı, ruhların keyiflerince dolaşamamalarından türer; çünkü "[i]nsanın, kirpi gibi tortop olmak ve kendi hiçliğine aymak

istediği *cafe*'lerde bile buyurgan bir hoparlör kişiye özel varoluşun her bir izini siler, süpürür" (180). Modern yaşam insanın hiçliği gürültüye boğarak, varoluşunu homojenleştirerek sıkıntının üstesinden gelmeye çalışır. Kracauer'in sorusu, bütün bu karmaşa içinde insanın kendine dönmesinin mümkün olup olamayacağıdır. İnsanın sıkıntısını gürültüye boğmakla geçiştirmeye çalışmak yerine, bu "nedensiz huzursuzlukla", "yana itilmiş doyumsuzlukla" sessizlik içinde baş başa kalmasında modern varoluşu, benliğin imkânını bulur Kracauer.

Modern düşünce, psikanaliz ve sinema arasında 1970'lere gelene değin takip edebildiğimiz bu diyalog tesadüfî değildir. Psikanaliz, modern düşünce ile sinema arasında, her ikisinin de dillerini bilen ve bunları birbirine tercüme eden bir ara-yüz gibi olmuştur adeta. Bu yazıda, kısık sesli ve kenarda duran psikanalizin film kuramının merkezine yerleşmesiyle ortaya çıkan psikanalitik film kuramını sözünü ettiğim diyalog bağlamında tartışacağım. Psikanalitik film kuramının film biçiminin kavranmasında oynadığı önemli rolün modern düşünceye geçişliliğini göstermeye çalışacağım. Öncelikle, *aygıt kuramı*'nın, özellikle Christian Metz ve Jean Louis Baudry'nin seyirciyi perdeye bağlayan psişik süreçlere dair yaklaşımları üzerinde duracağım. Metz ve Baudry'nin sinemayı bir çeşit ayna, seyirciyi bakışın efendisi kılan bir tür regresyon olarak tarif etmelerinin sebebi nedir? Sinemada bakış (*gaze*) meselesini bu soru etrafında düşünmeyi önererek, ikinci olarak, aygıt kuramı sonrası tartışmalara odaklanacağım. Bu tartışmalarda bakış, Metz ve Baudry'nin öngördüğünden farklı olarak, seyircinin farz edilen efendilik deneyiminin sarsıldığı, anlam açıklığının ve güvenliğinin kaybolduğu, seyircinin bu çaresizlikle kısıvrak yakalandığı bir durumu, bu travmatik karşılaşmayı anlatır. Bakış açısının yol açtığı istikrar ve güvenin yerini, bakışın tekinsizliği alır. Bakışın kavranışındaki bu radikal dönüşüm, bakışın film biçimiyle ilgili bir mesele olduğunu görünür kılmıştır. Bakış, sinemayı sinema yapan unsuru, film biçiminin gücünü anlatmaktadır. Ama sinemayla psikanaliz arasındaki bu diyalog, modern öznenin sahnesi olan sinemayı modern siyasi düşünceye ve felsefeye de bir o kadar bağlamaktadır. Bu anlamda bakış tartışması, sadece film biçiminin gücünü değil, sinematik düşünceyle modern düşüncenin tasarımı

6

Alfonso Montuori'ye göre Morin, insan hayatının ihmal edilen sıradan ayrıntıları, yaşamın biricikliği ve olumsuzluğu, öznel, duygu dünyası ve ölüm gibi varoluşsal meselelere odaklanarak, yüksek kültür - popüler kültür ayrımına meydan okuyarak sosyal bilimin steril söylemiyle çatışma içinde olmuştur (352). Lorraine Mortimer'e göre, karmaşıklık, Morin için hem entelektüel bir pratik hem de bir dünya görüşü, bir siyaset ve etikdir. Nesneyi sakatlayan düşüncenin insanı da sakat bıraktığına inanan Morin için basitleştirici görüşler, sadece entelektüel dünyayı değil, insan yaşamını da harap etmektedir (79). Yi-Zhuang Chen'in, Morin'in "karmaşıklık kuramı"yla Gödel'in eksiklik kuramı arasında paralellikler kurulabileceğini tartıştığı makalesi, Morin'in karmaşıklık epistemolojisi hakkında hayli bilgi vericidir. Herhangi bir karmaşık sistem içinde, her zaman, sistemin diliyle açıklanamayan (sistem tarafından ne kanıtlanabilen ne de çürütülebilen) en azından bir tane önerme bulunduğu ve sistemin kendi tutarlılığını hiçbir zaman ispatlayamayacağı, farklı ve daha üst bir sisteme (meta-sistem) ihtiyaç duyacağı gibi, iki temel önermeden oluşan Gödel'in eksiklik kuramı, Morin'de karşımıza her rasyonel bilişsel sistemin açıklığı argümanı ile çıkar. Her iki kuram da, sistemin, kendisinin tedavi edemeyeceği bir delikten malul olduğunu iddia etmektedir (422-423). Morin'in karmaşıklık epistemolojisinin bir diğer

önemli tespiti, herhangi bir gözlem faaliyetinde üretilen bir kavramın, sadece nesneye (gözlenen) değil, özneye (gözlemci) de gönderme de bulunmasıdır. Morin için, bilginin mutlak bir zemini ya da başlangıç noktası yoktur. Bu nedenle de klasik bilimin, ya evrensel bir formüle indirgeyici ya da kompartmanlara, parçalara ayırıcı yaklaşımı eşit derecede basitleştirici ve bu nedenle de sorunludur. Morin'e göre bilgi üretme faaliyeti, farklılık içinde özdeşliği, özdeşlik içinde farklılığı sürekli devreye sokmalı, dinamik, akışkan ve dairesel olmalıdır. Perspektif değişimine açık olan bu karmaşık paradigma, daireselliği koruyarak (nesneye belirli bir perspektiften bakan doğrusallık yerine) kendi üzerine düşünümsel bir bilginin imkânını da açar (427-430).

7

Yazının Türkçe çevirisine bir sunuş yazan Hasan Ünal Nalbantoğlu, "Sıkıntı" yazısının "birçok düşünce yapının ürettiği canlı kültürel ortama sahne olmuş Weimar döneminden kalma ve 1924 tarihli" olmasının altını çizer (173). Kracauer'in gösteri toplumu tartışmalarının erken bir öncüsü olduğunu ifade eden Nalbantoğlu'na göre, "kitle toplumu'nun bütün bu süsleme, bezeme niteliğiyle sermayenin nesnesi durumuna indirgenişinin gerçek bir demokrasiden fersah fersah uzak bir sürü zihniyeti ile birlikte gittiğinin de tümüyle bilincindedir Kracauer" (171).

ve kavram dünyası arasındaki geçirgenliği de görünür kılmaktadır. Bakış tartışması, sadece film biçimiyle ilgili bir mesele değil, aynı zamanda modern öznellik ile ilgili bir meseledir.

Aygıt Kuramı: Bakışın Efendisi Özne

Psikanalitik film kuramına yol veren tarihsel dönemecin öncesinde film kuramının merkezinde sinema-ideoloji ilişkisi vardır. 1968'de Fransa'da ortaya çıkan politik-toplumsal canlanma, film çalışmalarında da toptan bir değişime katalizör olmuştur. *Auteur* mefhumu ve sinemanın estetik işlevi/özü etrafında temellenen eleştiri tarzı, film çalışmalarının tartışmasız bir şekilde politikleşmesiyle adeta gündem dışı kalır. Yeni ortaya çıkan bu siyaset-merkezli ve kuram-güdümlü film eleştirisi, iki Fransız dergisinde, *Cahiers du Cinema* ve *Cinethique* ve bunların İngiliz karşılığı olan *Screen*'de bir tartışma alanı bulmuştur. Politik-kavramsal repertuarını Althusser'den ödünç alan yeni film kuramında, kameranın nötr değil, ideolojik bir aygıt olduğu seslendirilecektir (Murphy, 2005a; Casetti, 1997: 185-200). Çokça beşeri bilimlere, siyaset ve estetik ilişkisine açıklığıyla bir kuramsal mücadele zemini hâline gelen *Screen*, film kuramının girdiği yeni mecranın kavramlarını ve tartışma seyrini belirleyen birçok farklı ve mühim isme yer açmıştır: Christian Metz, Jean Louis Baudry, Colin Mac Cabe, Stephen Heath, Ben Brewster, Paul Willeman, Peter Wollen, Geoffrey Novell-Smith gibi. Göstergibilim-materyalizm ve psikanalizin kesiştiği bu yeni kuramsal mecra, Metz-Althusser-Lacan paradigması olarak da anılmaktadır (Casetti, 1997: 198-200).

Film kuramının hep çevresinde dolaşan psikanalizin, merkeze yerleştiği 1970'lerle birlikte, ne yapısalcılığın ne de fenomenolojinin kuramsal teçhizatında bir yeri olan arzu kavramı da geri dönüşsüz bir biçimde film eleştirisinin kavramları arasına girmiştir (Andrew, 1984: 134). Arzunun devreye girdiği yerde, sinemayı tarif eden yeni bir metafor da keşfedilir: Ayna. Gerçekçiliğin "pence-re", biçimciliğin ise "çerçeve" metaforlarının yerini alan bu yeni metafor, psikanalitik özne kavrayışından ödünç alınmakta, sinemanın seyirciyle kurduğu bağ ve ontolojisi de, gerçekliğin yeni-

den-üretimyle değil, öznelğin oluşumunda aynanın kurucu rolüyle izah edilmektedir. Kuşkusuz bu dönüşüm, kuramın repertuarına tahlil edilmesi gereken yeni ilişki ağları da dâhil eder; ama bu ağların hepsinin üzerinde yükseldiği temel ilişki ağı, insan psişesinin yapısıyla sinemanın bünyesi arasındadır (Andrew, 1984: 135; Stam vd., 1992: 123). Psikanaliz, simgesel düzenin ağına yakalanmış, birbirine sıkı sıkıya bağlı, iç içe geçen öznellikler meselesine işaret ediyorsa eğer, psikanalitik film kuramı için de film seyircisi, bu karmaşık örgünün ayrılmaz bir parçası olarak tasavvur edilir (Stam vd., 1992: 141).

Psikanalizin öznellik ve bilinçdışının üretimine dair tespitlerine film yapım ve seyretme süreçlerini içine alan psişik ağı açıklayabilmek için müracaat eden psikanalitik film kuramı,⁸ öncelikle seyirciliğin kavranışında dramatik bir farklılık yaratır. Seyirci-özne kavramı, bu farklılığın bir ürünüdür. Bireyin yerini alan ve asla bireyle eş anlamlı olmayan özne, toplumsal, dilsel, ideolojik ve psikanalitik belirlenimlerin kesiştiği dinamik bir alana işaret etmeye başlamıştır.⁹ Kuramın seyirciyi *birey* olarak değil, sinematik aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen *yapay bir inşa* olarak ele alması, seyircinin, aygıtla ilişki içerisinde (rüya çalışmasında ya da diğer bilinçdışı fantazilerin üretiminde olduğu gibi) üretilen (herhangi birinin işgal edebileceği) “boş” bir yer olarak düşünülmesinin önünü açar. Şunu söyleyebiliriz: Psikanalitik film kuramı için, seyirci ve perde ilişkisinin araştırılması, sinemanın bir aygıt, ideolojik bir anlamlandırma pratiği olarak kavranmasının bir sonucudur (Creed, 2000: 77). Film çalışmalarında 1970’lerle başlayan ve 1980’lerde devam eden “psikanalitik dönüş”, sinemayı bir aygıt, toplumsal bir pratik ve psişik bir matris olarak arzunun ve öznelğin üretildiği süreçlerin içine yerleştirerek evrensel bir sinema mefhumunun takipçisi olmuştur.

Film kuramı içinde “psikanalitik dönüş”ü başlatan aygıt kuramının merkezi önermesi şudur: Hem sinemaya yönelik arzumuz hem de onun (yanılsamalı) gerçeklik etkisi için bilinçdışı esastır; sinemanın rüya durumuna benzer bir sahne yaratan biricik potansiyeli, sinemanın harekete geçirdiği arzu ve gerçeklik etkisi için bilinçdışını zorunlu kılar (Stam vd., 1992: 144). Bu kabulün ardından

8

Robert Stam vd., “psikanalitik film kuramı” adlandırmasını, aygıt kuramıyla başlayan ve 1970’lerden bugüne kadar birçok değişim geçirmiş, psikanalizle diyalog içindeki bütün yaklaşımları içine alan en geniş anlamıyla kullanır. Todd McGowan ise, aygıt kuramı ve bu kuramın takipçisi olan yaklaşımları “geleneksel Lacancı film kuramı” olarak adlandırmayı tercih eder.

9

Lacancı özne kavrayışını devralan film çalışmaları, ego psikolojisinin bireyinden kopmaya yönelik bir hamle yapar. Öznelği toplumsal süreçlerle ilişkisi içinde ele alan Lacancı vurguyla psikanalitik film kuramı, ego psikolojisinin kuralcı, sınırlayıcı ve gelişmeci yorumlarını geride bırakmaya koyulur. Ego psikolojisi, çatışma ve direnişi, hâlihazırda kurulmuş ve bütünlüklü egoya dışsal bir unsur olarak görürken ve böylece ego, bir adaptasyon aktöründen ibaret kalırken, Lacancılar için çatışma içseldir; egonun kuruluşunun gderilemez bir parçasıdır. Özdeşleşmelerin “hokus pokus”uyla kurulan ego, özdeşleşmelerin diyalektik ve dâimi bir süreç içinde oluşan dinamik ürünüdür (Stam vd., 1992: 151). Ampirik ve sosyolojik yaklaşımların önerdiği kitle seyircisi modellerinin (sinemaya giden gerçek insanlar) ve biçimci yaklaşımların önerdiği “farkındalık bilincine sahip olan” seyirci kavrayışının aksine, psikanalitik film kuramı, film seyirciliğini arzunun taktitçi doğası ve

bulaşıcılığıyla ilişkili olarak ele alan tartışma sürecini başlatmıştır (Stam vd., 1992: 123-147). Film seyretme ve özne oluşumu çift taraflı süreçlerdir ve film seyretme deneyimi, cazibesini, bilinçdışı katılmamızdan alır (Stam vd., 1992: 124). Bu yüzden, birbiriyile çelişen arzu ve dürtülerin boğçası olarak kavranan seyircinin özdeşleşmesi, psişenin bilinçdışı süreçlerinin takibiyle çözümlenmelidir (Andrew, 1984: 137).

aygıt kuramı, sinemanın işleyiş mekanizmasında da psikanalitik özne kavrayışının temel diyalektiği olan varlık/yokluk diyalektiğini keşfedecektir (Hayward, 2000: 1-3; 64-8; 256-8). Christian Metz ve Jean Louis Baudry, özneyi bakışın öznesi olarak konumlayan aygıtın, nihai olarak imkânsız olan aşkın bir özneliği ürettiğini (yokluğun var edilmesi) ifade ederler. Laura Mulvey'in 1975 yılında yazdığı çığır açıcı makalesi de psikanalizi film kuramının içine almakla kalmaz, aygıtın patriarkal bilinçdışıyla ilişkisini irdeler. Erillliği ve dişillliği inşa eden temsillerin toplumsal mit ve normlar aracılığıyla kendilerini gerçeklik olarak nasıl kabul ettirdiği, toplumsal cinsiyet kurgularının toplumsal cinsiyetin hissedilip yaşanma biçimlerini nasıl belirlediği sorularıyla film kuramının temsil ve haz politikası ekseninde derinleşmesini sağlayan bu çalışma, sinemada seyircinin (eril) bakışın öznesi, kadın bedeninin ise bakışın nesnesi olarak konumlandırıldığını, bu yönüyle de sinema aygıtının ürettiği ilksel hazların, röntgencilik ve fetişizm olduğunu vurgulayacaktır.

Seyircinin konumu hangi ölçüde sinema aygıtı tarafından hâlihazırda belirlenmiştir? Bu aygıtta ideolojik ve psişik belirleyiciler var mıdır? (Rosen, 1986a: 281). Aygıt kuramı bu iki temel soruya cevap üretir. Baudry (1986a [1970]), sinemanın ideolojik niteliğini ideal, aşkın bir özne yaratmasında bulmuştur. Seyirciyi, göz-özne olarak görüş alanının merkezine yerleştiren, onu akan imgelerin, denge kuran anlatıların, görüntünün kaynağı olarak konumlandırılan sinema, seyirciyi bir tür bütünlük ve kontrol hissi verir. Baudry, mekânsal kuruluşuyla (projeksiyon, karanlık salon, perde) Platon'un mağarasını hatırlatan sinemada seyretme deneyiminde işleyen özdeşleşme süreçlerini açıklamak için Jacques Lacan'ın kuramından yararlanacaktır. Perdeyle seyirci arasındaki ilişki Baudry'e göre, imgesel evreye (Lacan), çocuğun ayna karşısındaki deneyimine bir dönüşü canlandırır adeta. Bir tür yapay regresyon olan bu durum, mekânsal kuruluşuyla da (görsel konsantrasyon, hareketsizlik, karanlık salon) bizi, bedenimizin bütünlüklü yansımaları gördüğümüz ve kendimizi "öteki"nin özelliklerinde tanıdığımız çocukluğumuzun aynasına götürmektedir. Gerçeklik duygusunu henüz edinmemiş çocuğa ayna evresinin vaad ettiği efendiliğin bir benzerini üretir sinema. Bu yönleriyle Baudry'nin çalış-

masının önemi, aygıtın imgesel statüsüne yönelik vurgusuyla sinema aygıtını sadece teknik bir aygıt değil, özneyi içermek suretiyle işleyen psikik bir aygıt olarak da tanımanın önünü açmasındadır. Constance Penley'nin ifadesiyle aygıtın işleyebilmesi için gerekli unsur ve hatta tek neden bilinçdışının öznesi, arzulayan makine olarak öznedir (1989a: 15).

Parçalanmış bedene bütünlük verme ve aşkın bir özne konumu sunma özellikleriyle ayna evresiyle sinema aygıtı arasındaki analogiden yola çıkan Baudry (1986b [1975]), filmin gerçeklik etkisini, seyirci üzerinde yarattığı deneyime, seyircinin farz edilen bir özne konumuna yerleştirilmesine bağlamıştır. Bu konum ise, öznenin algı ile temsili birbirinden ayıramadığı, algının temsille eşitlendiği bir sürecin sonucudur. Sinema, çocuğun kendisiyle dünya arasındaki sınırların bulanık olduğu erken deneyime, tatminin en erken formlarına benzer bir nitelik arz eder. Sinematik dünya, özneyi bakışın efendisi kılarak ve görüntünün sürekliliği yoluyla gerçeklik yanılması üretmek seyirciyi merkezi ve hayali, aşkın bir konuma yerleştirir. Bu nedenle, aygıtın ideolojik yönü, öznenin anlamın sonucu olmasına rağmen anlamın kaynağıymış gibi hissettirilmesindedir.¹⁰ McGowan'a göre Baudry'nin kavrayışında bakış, imgesel düzenin bir işlevi olarak, öznenin yanılmalı efendilik konumuyla özdeşdir. Film/ayna evresi/imesel aldatma zinciri, özneyi imgenin üretildiği simgesel yapıya körleştiren çekici bir tuzak, ideolojik bir tehlike olarak tasavvur edilir (28); çünkü seyircinin, birincil düzeyde seyirliğin kendisiyle, kameranın bakışıyla özdeşleştiği bu durum, bakışın perspektifinin simgesel olarak yerleştirildiğini seyircinin fark etmesine engel olmaktadır.

Metz (1985 [1975]) ise daha önceki çalışmasının¹¹ aksine imgeyi simgesel içinde tüketmeyen bir yaklaşım geliştirmek istediğinde psikanalize yönelmiştir. Bu kez psikanalizle "sinema-göstereni" (33) birlikte düşünen Metz de tıpkı Baudry gibi, aynayla perde arasındaki analogiden yola çıkar. Film seyretmeden alınan haz, öznenin kendisi ve öteki, onu çevreleyen dünya üzerinde efendi olma duygusundan, öznenin aynada kendisini tanıdığı ilksel narsistik hazdan beslenmektedir. Dolayısıyla film seyretme, zorunlu/özel regresif karakteri nedeniyle özel bir simgesel davranıştır.

10

Tartışma için bakınız Casetti (1997: 164-6); Creed (2000: 77-8); Stam vd. (1992: 143-151).

11

Sinema kuramını hep meşgul eden, imge ve gönderge arasındaki analogi meselesinin sınırlılıklarını tartışan Metz, film imgeleri hakkında görsel ve işitsel analoginin ötesine geçen bir yaklaşım geliştirdi. Analoginin kendisinin kodlanmış olduğunu ifade eden Metz, imge ve gönderge arasındaki analogiyi sınırlı kalan yaklaşımların, sinematografik kodlamayı göz ardı ettiklerini vurgular (1974: 110-112). Dudley Andrew'a göre Metz'in bu metninde, naif algı nosyonunu yerinden eden, doğal algıyı sıfır derece olarak düşünmenin önüne geçen önemli bir keşif vardır (25). Öte yandan aynı çalışmada, sinemanın "Kod"u, grameri de çıkarılmaya çalışılır. Bu yönleriyle Metz'in çalışması, yapısalcılığın açmazlarını da içinde taşır. Raymond Bellour'un Metz'in "Büyük Sentagması"yı geliştirdiği, herhangi bir çekimde simetri ve asimetrilerin anlatıyla ilişkisini göstererek tıpkı Metz gibi sinemanın Kod'unu çıkarmaya, sinemaya özgü tutarlı ve bütünlüklü bir gramer keşfetmeye çalıştığı yazıları için bakınız Bellour (1986a); Bellour (1986b).

12

Metz, imgeseli niteleyen unsurları şöyle sıralar: İnsanın kendi yansımasına yabancılaşmışlığı, anneye eşi benzeri bulunmayan ilişkinin gizli/yeraltında devamlılığı, eksiklik ve sonsuz takip olarak arzu ve bilinçdışının ilksel çekirdeği (4).

13

Sinema-gösterenin oluşumu, bir zincir içinde süregiden ayna-etkilerine bağlıdır; simgeselin oluşumu, sadece imgeselin bu oyunu aracılığıyla sağlanır. Toplumsal bir kurum olan sinema hem topografisi (kamera, projektör, film şeridi, perde vs.) hem de teknik materyalleriyle (aynalar, lensler vs.) bir aynalar zinciridir (Metz: 51).

Film imgesi, imgesel ve simgesel arasında çatallanır; seyirciyle ilişkisinde psişenin iki ayrı alanına bağlanır. Metz'in kavramsallaştırması da bu çatallanmaya işaret eder: imgesel gösteren. Metz'e göre imgeseli, iki anlamıyla birlikte düşünmek gerekmektedir. İlki, geleneksel anlamdır; anlatı dediğimiz şeyin kurgu, düpedüz hayal olmasıdır. İkincisi ise imgeselin, ego bütünlüğü için gördüğü işlevdir.¹² Tıpkı Baudry gibi Metz için de cevaplanması gereken soru şudur: Sinema aygıtı, işleyişini garanti altına almak ve bilhassa fantazmatik gücünü üretebilmek için imgesel düzenin mekanizmalarını nasıl harekete geçirir? (Stam vd., 1992: 139).

Metz'e göre sinema göstereni öncelikle algısaldır (görsel ve işitsel) (42).¹³ Sinemanın biricik özelliği, gösterenin ikili karakterinden kaynaklanır; sinema, bir yandan alışık olmadığımız biçimde algıya dayalı, diğer yandansa tuhaf derecede gerçeklikten uzaktır. Diğer bütün sanatlardan daha fazla ve daha yegâne bir biçimde bizi imgeselin içine alarak bütün algıyı toplar ve onu kendi yokluğunun içine taşır (45). Başka türlü söylersek, sinemanın dayandığı algısal üstünlük ve algının aşırı varlığı, aynı anda bünyevi yoklukla mümkündür. Sinema-gösterenin temel işleyişinde bu varlık/yokluk diyalektiğini bulan Metz, bu diyalektiğin sinemada üç düzeyde işlediğini belirtecektir: Seyirci-perde ilişkisi, aygıtın seyircide harekete geçirdiği hazlar ve fetişizm.

Bu diyalektik ilkin, seyircinin filmle kurduğu ilişkide karşımızdadır. Film, hem ilksel ayna gibi, hem de değildir. Aynayla kurulan ilişki düzeneği, çocuğun kendini öteki olarak görmesi ve bedeniyle bir nesne olarak özdeşleşmesi anlamında film ve seyirci ilişkisi gibidir; ancak bir farkla: Seyircinin kendi bedeninin yansıması perdede yoktur (45-46). Seyircinin perdedeki bu yokluğu Metz'e göre, algılananın bütünüyle nesne olmasına yol açar. Perdede öznenin kendi imgesinin bir muadili yoktur. Bu muadilin yokluğu sebebiyle de perdede olan her zaman literal anlamıyla öteki, seyirci-özne de "bütünüyle-algılayan" (*all-perceiving*), "bütünüyle-kudretli" (*all-powerful*) olur. Seyirci, büyük bir göz ve kulak olarak, algılanmadan algılandır. Metz'e göre sinema gösterenini oluşturan temel dinamik budur. Seyirci, kendisiyle saf algı edimi, algılananın mümkünüğünün koşulu ve her şeyin kendi önünde (burada) olduğu aşkın

özne olarak özdeşleşir (45-49): “Projektörüm ve perdeyim” (51). Metz'e göre sinemanın idealist kuramlarının zaafı, bu algısal efen- dilik yanılması gözden kaçırmış olmalarıdır (52-53).

Bu yönüyle Metz, perdenin çocukluğun aynasına benzer ol- duğu hususunda Baudry ile hem fikirdir; ama aynı zamanda per- denin seyirci dışında her şeyi yansıtan, seyircinin tamamıyla dışa- rıda olduğu farklı bir ayna olarak kavranması gerektiğinde de ısrarcıdır. Kamera, seyirci-özneye tıpkı perspektif gibi mutlak ikti- dar konumu vermekte, seyircinin kendisiyle bakış olarak özdeşleş- mesi, kamerayla özdeşleşme yoluyla mümkün olmaktadır (51-53). Karakterlerle özdeşleşme ise ikincil özdeşleşmedir. Seyirci ilkin, hikâyeyi sahneleyen ve bize sunan söylemin failiyle, yani filmin kendisiyle özdeşleşir; bu, seyircinin görünmez ama gören fail ola- rak mutlak iktidarla, katıksız bir görsel yetkiyle -“anlatıcı-Tanrı” ve “seyirci-Tanrı”- donatılmasından türer. Dolayısıyla anlatılan hi- kâye, kendi kendini teşhir eden bu mutlak hâkimiyetin hikâyesidir (96-97).

İkinci olarak Metz, sinema pratiğinin hazza (görme dürtüsü, görmeseverlik, iştimeseverlik ve röntgenicilik) bağımlılığına odak- lanır. Burada özellikle Lacan'ın dürtü kavrayışından yola çıkarak dürtü ve nesnesi arasındaki mesafenin ebediliğine, dürtünün ger- çek nesnesinin yokluğuna dikkat çeker Metz. Dürtü, her zaman kayıp olan o imgesel nesnenin peşindedir (58-59). Sinemada bu, hem gerçek nesnenin yokluğu hem de seyirciyle perde arasındaki mesafe olarak karşımıza çıkacaktır (59). Sinemaya özgü görme re- jimini tanımlayan şey, sadece korunan mesafe değil, görülen nes- nenin (maddi) yokluğu, yani nesneyle mesafeyi mütemediyen ko- rumanın kendisidir. Böylelikle Metz, sinema-göstereninin, gerçek nesnenin fiziksel yokluğu üzerine kurulu, bu nedenle de bünyevi bir eksikliğe bağımlı olduğu sonucuna varır (61-63). Nesne, hem çok yakın hem de kesinlikle ulaşılamaz olduğu gibi, seyircisinin bakışından da habersizdir.¹⁴

Üçüncü olarak Metz, hadım edilmemenin bütün kayıpların me- taforu olduğu bünyevi simgesel dramdan (Lacan) hareketle, sine- mada psikanalitik yadsıma/fetişizm yapısını takip eder. Fetiş, me- taforik olarak fallusun yokluğunu maskeleymektedir; metonimik

14

Seyircinin bir röntgenci gibi konumlandığı bu düzenek, Metz'e göre, çocuğun, ebeveynlerinin cinsel edimlerini gördüğü “ilksel sahne” gibidir. Özne, baktığı sahneye katılmayan katıksız, pasif bir seyirci olarak konumlanır. Bu nedenle Metz, sinema-göstereninin psikanalitik ve daha kesin olarak söylesek ödipal olduğu tespitine varır (64). Sinemanın görme rejiminin harekete geçirdiği röntgenci arzu, bu ilksel sahne ve anahtar deliği etkisi dolayısıyla kurulur; perde, neyin görülebilir neyin karanlıkta kalacağına karar veren bir bariyer gibi işlemektedir (95).

15

Metz, sinemada, arzunun işleyiş mekanizmasına için "askıya alma" formlarının kuruculuğundan söz etmektedir (77). Benzer bir yaklaşım, Raymond Bellour'un (2000) film kuramını epey etkilemiş 1975 tarihli çalışmasında karşımıza çıkar. *North by Northwest*'te ödipal yörüngeyi takip eder Bellour. Erkek kahramanın anneye bağımlı erkek çocuk olmaktan simgesel yasayı tanıyan ve kabullenen heteroseksüel erkeğe dönüştüğü bu ödipal yörüngenin takibi, film anlatılarıyla psişik mekanizmalar, temsillerle özdeşleşme süreçleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Bellour'un bu çalışmasında başvurduğu "simgesel blokaj" kavramı, metnin kesintiye uğraması / kapanmasına (filmî sona erdiren kesinti de dâhil olmak üzere) göndermede bulunurken, bu kapanmanın içermek zorunda olduğu bünyevi açıklığa vurgu yapar. Aygıt, her kesintide arzuyu yeniden başlatacağıdır.

16

Metz, buradan yola çıkarak her kurgunun ardında ikinci ve hatta üçüncü bir kurgu olduğunu söyler. İlk *diegetic* olaylar kurgudur; ikinci olarak seyircinin bunlara inanmış gibi yapması kurgudur; üçüncü olarakta içinde bunların doğru olduğuna inanan biri olduğunu kabul etmeyi yadsımak bir kurgudur (72).

17

Aygıt kuramcılarında Jean Pierre Oudart da, Baudry ve Metz gibi Lacan'a başvurur. Fakat Oudart'ın ilgilendiği, öznenin

olaraksa onun boş yerini, bir ek/ilave/tamamlayıcı olarak ikame eder. Diğer bir deyişle fetiş, fallusun (negatif-) gösterenidir; onun yokluğunun yerine geçerek tamlığı ima ederken eksikliği de beyan eder. Yadsıma ve inanç yapısını sürdüren fetişin bu özelliğidir (70). Sinemada arzu, nesnenin yokluğunu ikame eden yansımaya dayalı görme düzeneği ve tekniğin fetişist karakteriyle kurulmaktadır. Böylelikle Metz, teknik boyutu (fiziksel ve söylemsel) ve görme rejimiyle sinemanın doğasını, özne için her zaman kayıp olacak nesneye ulaşmanın imkân ve imkânsızlığı arasındaki salınımda, Yasa ve Arzu diyalektiğinde bulacaktır (74-76).¹⁵

Perdede cereyan eden olayların kurgusal olduğunu bilen seyircinin arkasında buna rağmen bu olayların doğru olduğuna inanan seyirci, kuşkulu ve inanmadığını belirten her seyircinin arkasında inanan bir seyirci vardır.¹⁶ Elbette bizim bir parçamız olan bu inançlı seyirci, inanmayanın arkasında, bildiğini yadsımaya ve inanmaya devam ederek oturmaktadır. Kuşkusuz, bu iki seyirci de birbirini sürekli yadsımaktadır (72). Bu anlamda seyirci, benliği, bilinci ve bilinçdışı arasında tekinsizce bölünmüş çift-seyircidir her zaman (Stam vd., 1992: 148). Film seyretme deneyiminin bütün etkisi de burada, bilgi ve inanç arasında süre giden gidiş-geliştedir. Seyircinin bilincindeki bu yarılma, fetişistik yarılmanın ta kendisidir: "Çok iyi biliyorum ama yine de..." (148). Metz'e göre bir fetiş olan sinemanın görme düzeneği, üzerinde temellendiği eksiği hem yok etmeye ve unutturmaya çalışır, hem de bunu yaparak bu eksiği hep hatırlatır. Metz'in kavrayışından sinema tekniğinin yüceltmi de payını alır: Sinemanın bütün görsel teknikleri (mükemmel sekanslar ve çekimler, geniş açılar, alan derinliği) özne için kayıp nesnenin yerine geçmektedirler.¹⁷

Tıpkı Baudry ve Metz gibi Mulvey (1989a [1975]) için de, sinemada imgenin tanınması ve kabulü, ayna evresinde egonun tanınmasıyla benzer bir süreçtir. Fakat Mulvey, görmeseverlik, röntgenci haz ve narsisizmle nitelenen bu sürecin patriarkal bilinçdışıyla ilişkili olarak biçimlendirildiğini savunmakta, bu temel varsayımını toplumsal cinsiyetin filmsel yapılına doğru genişletmektedir. Mulvey'in amacı, psikanalitik kuramı, politik kullanıma açmak, patriarkal toplumun bilinçdışının, film biçimini nasıl yapı-

landırıldığını açığa çıkarmakta psikanalizi politik bir silah olarak kullanmaktır. Sinemada arzusun gönderme noktası, onu doğuran travmatik momente -hadım edilme kompleksi- sürekli geri dönmektedir. Kadın imgesi de bu travmatik momentle ilişkili olarak düşünülmelidir. Anne/kadın imgesinin patriarkal toplum içinde hem bir bütünlük (dilin ve Yasa'nın dünyasında devam etmeyen ve bir anı olarak kalan anne-çocuk ilişkisi) hem de eksiklik (penisin yokluğu, cinsel farklılığın göstereni) olarak ikili bir anlama işaret ettiği varsayımından yola çıkarak Mulvey, sinemada kadın imgesinin, hadım edilme kaygısını harekete geçirdiği, bu nedenle erkek için tehditkâr olduğu sonucuna varmaktadır. Mulvey, sinemada işleyen eril bilinçdışının bu tehditten kaçmak için iki yola saptığını belirtir: cezalandırma ve fetişleştirme. Kadın imgesinin yol açtığı tehdit, ya kadının cezalandırılmasıyla (şiddet) ya da hadım edilmenin bütünüyle reddi olan fetişleştirmeye (penis yerine fetiş nesnenin geçirilmesi) alt edilmektedir. Bakışı, pasif-aktif ve dişil-eril ikili karşıtlıkları içinde aktif/eril özne konumuna yerleştiren Mulvey, geleneksel sinemada anlatının sunduğu hazzın da bu konumda üretildiği sonucuna varır. Kameraıyla özdeşleşme eril kahramanla özdeşleşmedir. Erkek kahramanla özdeşleşen seyirci, hem her şeyi kontrol eden eril iktidarın hem de erotik bakışın aktif iktidarının sahibidir. Her ikisi de seyirciye tatmin edici bir kadir-i mutlaklık duygusu vermektedir. Bu yaklaşımla efendilik için arzu, pasif değil, aktif bir süreçtir. Arzulayan özne, pasif nesneyi aktif olarak hüküm altına alır.

Bu anlamda sinema perdesindeki erkek temsilleri, erilliği, bakışın sahibi ve efendisi olmakla özdeş kılarken, eril-olmayan olarak karşımıza çıkan dişillik hakkında ise bakışın nesnesi olmaya ve bağımlılığa özdeş anlamlar üretir. Mulvey'in bu argümanlarının güçlü tarafı erkek seyirciye iktidar, efendilik ve kontrol vaad eden sinemanın aynasının toplumsal ve psişik unsurlar tarafından nasıl eğilip büküldüğünü gösteriyor olmasıdır. Bu nedenle Mulvey'in makalesinin "ceplerinden" pek çok analiz çıkmıştır.¹⁸

Aygıt kuramının bu tespitleri film çalışmaları içinde çokça tartışılmış ve eleştirilmiştir.¹⁹ Kuram bir yandan, insan psişesinin yapısıyla sinemanın ontolojisi arasında kurduğu bağla film çalış-

imgelerle özdeşleşme yoluyla kazandığı imgesel bütünlük değil, bir anlamlandırma zinciri olarak filme, seyirci-öznenin nasıl "teğellendiği"dir. Teğel (*suture*), anlatıyla özne arasındaki ilişkiyi izah eder (Silverman, 1986: 219). Sadece anlatıdaki bir eksikliği, hep açık kalan bir aralığı değil, aynı zamanda öznenin üretimini, yani belirli bir kapanmayı da tanımlar. Bir diğer deyişle, aynı anda iki zıt durumun kaydırıcıdır: "Ben" in bölünmüşlüğü ve bu bölünmüşlüğü maskelenmesi (Heath, 1982a: 86). Dolayısıyla teğel, eşzamanlı olarak, hem yapıdaki eksikliğin, hem de onu doldurma, tutarlılık ve bütünlük olasılığının ortaya çıktığı süreçtir. Bu nedenle sinemasal kurgu, negatifliğe kökten bir biçimde bağlıdır. Sinema, tekrar tekrar, ben'in kayıp karşısında efendi konumunun yerinden edildiği bir süreci uyandıracaktır. Bu anlamda teğel, radikal bir kimliksizliği, öznenin ve temsillerinin bütünlüğünün dağılımlığını gerektirir; telafi edilemez, geri getirilemez bir yabancılaşma ve başkası olma arzusu, sinema-seyirci bağının özüdür (Rodowick, 1988: 209). Teğel, bir tür yanlış-algı olarak düşünülmelidir bu durumda. Yapıyı yok eden açıklık, yapının kendiyile özdeşmiş ve kapalıymış gibi olduğu bir bütünlük yanıltmasıyla perdelendir. Temsil bütünlüğünün ve başarısının tesis edildiği andır bu (Zizek, 2001a: 31). Oudart'a göre açı-karşı aç, bu temel düzeneğin en basit örneğidir. İmgenin sunduğu haz, seyircinin

çerçevelemeyi fark edişyle sarsılır. Çerçevenin dışında kalanın gösterilmemesi her zaman tedirginlik ve tekinsizlik üretecektir. Bu farkındalık, karşı-açınım sunduğu kapalılıkla yeniden fantazmatik haz içine çekilir (Casetti, 1997: 163-4; McGowan, 2003: 46; Stam vd., 1992: 169-170).

18

Gerek Mulvey'in gerekse Bellour'un çalışmasının ilk etkileri, kadın temsilleri ve dişil ödipal yörünge odaklı tartışmalar olsa da, 80'lerin ortalarından itibaren sinemada erkek temsillerini, heteroseksüel erkekliğin içselleştirilme biçimlerine, bu içselleştirmenin içerebileceği duygusal basınçlara ve çelişkilere yoğunlaşarak tartışan çalışmalar artmaya başlamıştır. Özellikle narsisistik özdeşleşme üzerine çözümlemeler, sinemada erkek temsillerini kavramak açısından özel bir öneme sahip olur. Narsisizm ve narsisistik özdeşleşme, kadir-i mutluluk ve iktidar fantazilerini içerir. Egonun sınırlarını, yetersizliğini ya da eksikliğini gösteren her şeyi ortadan kaldırma arzusunda, ötekinin varlığını ve sınırlarını tanımayı inkâr çabasındadır bu fantazileri kaydetmek mümkündür. Mulvey, bu türden fantazilerle erilliğin patriarkal imgeleri arasındaki bağlantıya dikkat çekerek, seyircinin özdeşleştiği erkek kahramanın, diğer bir deyişle seyircinin perdedeki temsilcisinin, mükemmelliği, tamlığı ve sınırsız iktidarıyla bu fantaziye gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Erkek kahramanın benliğinin

malarında önemli bir hamle gerçekleştirmiştir. Ampirik seyircinin yerini bir inşa olarak özne kavrayışının alması, sinemada ideolojik mekanizmaların, toplumsal cinsiyet mekanizmalarının işleyişinin *eksiklik olarak özne* tasavvurundan hareketle açıklanmaya başlaması ve en mühimi sinema aygıtının cazibesinde özneliliğin üretimiyile çakışan arzunun üretiminin keşfedilmesi aygıt kuramının film çalışmalarında yarattığı dönüşümün radikal sonuçlarıydı. Ancak diğer yandan kuram, film çalışmalarında en çok tekrar edecek ve başvurulacak açıklamalarında, üzerinde temellendiği radikal tespitlerin takipçisi olamamıştı. Seyirci-özne bir inşa olarak kavranmakta ama buna rağmen aygıtın sunduğu imgenin bütünüyle dışında, saf algılayan birey olarak tasavvur edilmekteydi. Öznenin bölünmüşlüğü ifade edilmekte ama öznenin tamlık arzusu, aygıtın sunduğu tamlık ve iktidar pozisyonuna *a priori* olarak yerleştirilmekteydi. Kapalı devre bir sistem gibi işleyen bu aygıt tasavvurunun en yanıltıcı yönü, aygıtın sunduğu tamlık konumunun garantisinin, yine aygıtın içinde bulunan pozitif bir içerikle tarif edilmesiydi.²⁰ Aygıtlı özne arasındaki ilişkinin nihai dayanağı olarak perspektif ve eril iktidar karşımıza çıkmıştı. Bunlar ise hiçbir açıklık ve heterojenlik içermeyen unsurlar olarak sabitlenmekteydi.²¹ Arzuyu hükmetme arzusuyla özdeş kılan bu yaklaşım, onu *ipso facto* eril olarak işaretleyecek, film seyretme deneyimini ise nesne üzerinde iktidar elde ettiğimiz bir deneyime indirgeyecektir (McGowan, 2003: 30-1).²²

Aygıt kuramı, aygıtın özneye sunduğu tamlık ve iktidar konumunu, bütünüyle algılayan özne ve algılanan nesne ayrımına dayanarak açıklıyordu. Kuramın bu temel problemi, eril-dişil ayrımının tesis edilmesinde de tekrar etmişti.²³ Aygıt kuramının, sinema aygıtının söylemsel kimliğinin ve metin-özne ilişkisinin üzerinden hızlıca atlamış olduğu da kolaylıkla söylenebilir. Bakış=özne denklemin eleştirisi, sinema aygıtıyla bölünmüş öznellik arasındaki ilişkiyi kavramakta başarısız olan perspektif zincirine (perspektif-özne-iktidar-eril-aktif) yöneliktir. Film kuramının psikanalizle esas diyalogu da bu radikal müdahalede tezahür edecektir.

Aynanın Sırrı: Nesne-Olarak-Bakış

Aygıt kuramı, aygıtın perspektif yoluyla özneye sunduğu hali bütünlüklü konumun nasıl üretildiğini pek de sorgulamamıştır. Bu konum, pozitif bir içerikle dopdolu olarak, orada seyircinin önünde durmaktadır. Perspektifin sunduğu konum bir tamlık garantisi olarak sabitlenmektedir. Dolayısıyla aygıt kuramının temel sorunu, filmin sunduğu perspektifi, iktidar konumunu eksiksiz, gediksiz pozitif bir varoluş olarak kabul etmesidir. Güvenli bir mesafede ve bakışın efendisi olan seyirci-özne tasavvuru bu nedenle, sadece tamlık arzusunun film-metnin içinde üretilişini, dolayısıyla tarihsel ve toplumsal koordinatları göz ardı ettiği için ya da sadece film-metnin içinde çelişkili ve tutarsız özne konumlarını tek bir boyuta (efendilik arzusu) indirmediği için değil, bütün bunlara yol açan antagonizmasız bir iktidar konumu algısına sahip olduğu için aygıt-özne ilişkisini kavramakta da başarısızdır. Kısaca aygıt kuramı, perspektif yoluyla özneye sunulan tamlık idealini *a priori* olarak varsaydığı için bu tamlık idealini kendinden menkul pozitif bir bütünlük olarak kavrar ve bu idealle mutlak bir özdeşlik içinde var olan bir seyirci-özne tasavvur eder.²⁴ Aygıt kuramının, ikili karşıtlıkları (eril-dişil, özne-nesne, aktif-pasif, bakan-bakılan, muktedir-iktidarsız) sabitlemek suretiyle istikrarlı bir kimlik yanılsaması sunan ideoloji algısı, ne bu karşıtlıkların neden tekrar tekrar tesis edilmeye çalışıldığını, ne öznenin verili bir küme olan bu karşıtlıkları nasıl benimsediğini, ne de bu karşıtlıkları bozan, yeniden tarif eden biçimlerin nasıl ortaya çıktığını açıklayabilmektedir.

Aygıt kuramının üç problemlili varsayımını sıralayalım: Kurgulanana gerçekliğe radikal olarak dışsal bir özne konumu (seyirci); kurgulanana gerçekliği/temsilin mutlak başarısı ve kapalılığı (perspektif); saf algı olarak kavranan saf bakış konumu (seyirci-özneyle bakış arasında kurulan özdeşlik). Aygıtlarla özne arasında bir tamamlama ilişkisinin kurulmasına neden olan bu üç varsayım, *eksiklik-olarak-özne kavrayışının* ve ayna metaforunun içerdiği kurucu yabancılaşmanın radikal boyutunun fersah fersah uzağına düşer. Bu üç problemlili varsayım da aslında daha ilksel bir kuramsal zaafın tezahürleri olarak düşünülmelidir: Aygıt kuramı, Lacancı Gerçek'in rolünü ihmal eder (McGowan, 2003: 28). Bu mühim ih-

sırlarını gösteren her unsuru kötücül bir tehdide dönüştüren filmleri ve bu tehdidi şiddetle yok eden, tamlığı, sınırsız gücü ve iktidarı sürekli onaylanan erkek kahramanları sinemada keşfetmek için pek de uğraşmaya gerek yoktur. Clint Eastwood'tan Cüneyt Arkın'a, bu yıldızların popüler imgelerinde sözü edilen narsisist fantazi karşımızdadır.

19

Aygıt kuramı eleştirileri için bakınız De Lauretis ve Heath (1985); Buckland (1997); Homer (2005); Murphy (2005b). Bu yazarların takip ettiği eleştirel çizginin dışında duran ve film çalışmalarında psikanalizin kullanımını topyekûn reddeden bir yaklaşım da aynı dönemde ortaya çıkmıştır. David Bordwell ve Noel Carroll, film çalışmalarının, büyük harfli kuramın geri çekilmeye başladığı bir tarihsel dönemde olduğu iddiasıyla, 70'lerde ve 80'lerde cereyan eden evrenselleştirici iddiaları, özellikle de psikanalitik film kuramını karşılarına alırlar (1996). Onlara göre "Kuram"ın temel problemi ampirik verileri ele almakta başarısız olması, mantıksal ve ampirik analizi ortadan kaldırmasıdır. Noel Carroll, psikanalitik film kuramının filmleri anlaşılabilir kıldığını, esrarlı gibi gösterdiğini ve mistikleştirdiğini iddia eder. Sinema hakkında rasyonalist açıklamalar yeterlidir; bu nedenle de film çalışmalarının psikanalize ihtiyacı yoktur (50). Carroll'a göre, ne sinema aygıtının icadında ne de onun temel işlevi olan dünya hakkında bilgi

edinmede irrasyonel bir yön vardır. Spesifik filmlerde ya da belirli film türlerinde irrasyonellik bulunabilir; ama aygıtın orijinini bununla açıklamak yanlıştır. Sinema, rasyonel amaçlı teknolojik bir aygıt olarak kavranmalıdır (51-52). Ne yazık ki ampirizme bu çağrı, McGowan'ın işaret ettiği gibi, ampirizmin tuzaklarına düşmek zorundadır; ampirizmin problemi hiçbir zaman yeterince ampirik olamayışı, kendi analizinin her zaman kavramlara çarpmasıdır. "Somut seyirci"ye bakalım diyen kuramcılar, bunu kaçınılmaz bir biçimde kavramsallaştırmayla yapmak zorundadırlar. Film ve seyirci arasındaki ilişkiyi bir nedensellik olarak konumlama işleminin kendisi kavramsallaştırma içerir. Her durumda somut olan soyuta dönüşecektir. McGowan'a göre, bu ampirizm çağrılarıyla Post-Theory savunucuları, kendilerini Kant-öncesi bir konuma yerleştirirler (44). Post-Theory eleştirisi için ayrıca bakınız Zizek (2001a).

20

Penley (1989b), aygıt kuramının aygıt tasavvurunu eleştirirken *bachelor machine* kavramına başvurur. Bu kavram, beden toplumsallıkla ilişkisini, cinslerin birbirleriyle ilişkilerini, psişenin yapısını temsil eden makineyi anlatır. Michel de Certeau, *bachelor machine*'i, kadını "yazmaya" temayülü olmayan, bu nedenle varlığı eril olan makine olarak tarif etmiştir (Penley, 1989b: 57). Kapalı ve kendine yeterli bir sistemi anlatan bu makinenin,

malin sonucunda elimizde kalansa şeffaf bir ayna olarak imge, Gerçek'li bütünüyle tüketmeyi başaran temsil/simgeselleştirme ve mutlak iktidar sahibi seyirci-öznedir.

Arzu ve eksiklik diyalektiği, görme eylemine de karşı konulmaz bir biçimde nüfuz etmektedir oysa. Bakışı (*gaze*), göze ve onun fiziksel işleyişine bağımlı ya da bakış açısına göndermede bulunan kavramlardan ayrı düşünme zorunluluğunun sebebi de budur. Bakış, her zaman görüş alanından kaçan şeydir. Bu yönüyle de felsefenin her şeyi gören ve düşünen özneye karşıladığı bütünlük nosyonundan kaçan *şey* olarak tasavvur edilmelidir. Bir anlamda bakış, bilincin ters çevrilmişidir (Penley, 1989a: 23). Lacancı cebirde *objet petit a*, arzunun nesnesi işlevini görür; ama aynı zamanda özne açısından giderilemez bir ayrılma, kopma deneyimini de içermek zorundadır. Aygıt kuramının yeterince iyi değerlendiremediği bu boyut ayna evresiyle, yani öznenin kendi bedenini görmesinin bedelinin, aynada kendisini bir başkası olarak görmesi oluşuyla ilişkilidir. Bu bizi, bakışın her zaman dışarıdan yapılmış olmasına (Penley, 1989a: 24-25) götürecektir.

Benzer bir noktadan aygıt kuramını eleştiren Joan Copjec'e (1989) göre, perdenin ayna olarak kavranmasında da esaslı bir hata vardır. Öznenin dünyayla ilişkisini alt üst eden, bu nedenle de zorunlu olarak travmatik bir deneyim olan ayna evresi, imgenin efendisi olan sabit, durağan, istikrarlı özneye karşıt bir biçimde bünyevi olarak bölünmüş/yarılmış bir özne üretir. Sinemaya tercüme edecek olursak: Seyircinin *diegesis*in karakterleriyle özdeşleşmeden önce saf bakış olarak kendisiyle özdeşleştiği doğrudur; ama seyirci, her defasında bakış açısına nüfuz eden arzuyla filme dâhil olmaktadır. Diğer bir deyişle, saf bakış olarak öznenin kendisiyle özdeşliğinin imkânsızlığı, sinema deneyiminin ve bu deneyimde kanatlanmış arzusunun kurucu unsurudur. Aygıt kuramı, göz ve bakış arasındaki asimetric ilişkiyi bu ikisini özdeş kılarak göz ardı etmiş, öznenin saf bakış olarak kendisiyle özdeşleşebildiği aşkın bir tamlik konumunun var olduğunu varsaymıştır. Oysa seyirci-öznenin saf bakış olarak kendisiyle özdeşliğinin imkânsız olması, özdeşleşme arzusunu üretmektedir.

Özdeşleşmenin bu *imkânsız* ama gerekli olma boyutu, başka türlü söylersek, aygıt kuramında bir tamlık ideali olarak kabul gören perspektifin ilânihaye başarısızlığı (efendiliğin başarısızlığı) bakış=özne denklemini topyekûn değiştirir.²⁵ Artık bakış, öznenin değil, nesnenin tarafında ve görüş alanındaki kör noktanın ikamesi olarak durmaktadır. Öznenin nesneye bakarken nesnenin dönüp özneye baktığı bu nokta, öznenin *bütünüyle algılayan* konumunu dağıtır (McGowan, 2003: 28-29). İfadeyi birkaç düzeyde açıklamak gerekir: İlk düzey, psikanalitik bakışın görmeyle ilgili bir mesele değil, bakılma meselesi olması, bakılmanın özneyi her daim çaresiz ve “silahsız” yakalamasıdır. Görme ve bakma, bakış açısı ve bakış arasında kurulan bu önemli ayrımında bakış, kadir-i mutlak bakış açısının tam aksine öznenin görme düzeyinde efendilik duygusunu tehdit eden, üstelik de özne açısından bir türlü görselleştiremeyen, görülebilir hâle getirilemeyen karanlık ve kör noktadır. O hâlde ikinci düzey bakışın, her zaman ötekinin bakışına bağımlı olması, dışarıdaldığıdır. Darian Leader'ın ifadesiyle bizim bakışımız her zaman ötekinin bakışına dinamik bir biçimde bağımlıdır ve en başından itibaren bize bakılmaktadır (22). Böylece üçüncü ve temel düzeyle, göz ve bakış arasındaki asimetriyle karşı karşıya kalırız. Ötekinin bize baktığı noktadan ötekini göremeyiz ya da öteki bize hiçbir zaman onu gördüğümüz yerden bakmaz ya da özne hiçbir zaman bakıldığı yerden kendini göremez.²⁶

Aygıt kuramının sorduğu ama cevaplamakta yetersiz kaldığı soruyu, bakışın dışarıdan yapılanmışlığı, yani nesne-olarak-bakış kavrayışıyla, bir kez daha soralım: Bir imgeyle özdeşleşmeyi, bir imgenin içine çekilmeyi nasıl açıklayabiliriz? Bu sorunun cevaplanması, insan öznelliğinin kuruluşunda ayna evresinin (imgeselin) rolünün nasıl kavrandığıyla kesin olarak bağlantılıdır. Aygıt kuramı, öznenin saf bakış olarak kendisiyle özdeşleşmesinin mümkün olduğu varsayımıyla sinemayı, özneye tam ve bütünlüklü bir imge sunan ayna metaforuyla tarif etmeye çalışmıştı. Oysa sinema deneyiminin de kurucu unsuru olan bakış, nesne-olarak-bakıştır ve ilânihaye bir yabancılığı içerir; çünkü aynanın sunduğu koordinatlandırılmış, tam ve bütünlüklü beden imgesinin bedeli, bünyevi bir yabancılaşmadır. İnsanın kendi bedeniyle kurduğu

sürekli hareket, zamanı tersine çevirebilme, mekaniklik, elektrifikasyon, canlandırma ve röntgencilik gibi özellikleriyle de sinemayı hatırlattığını ifade eden Penley'e göre aygıt kuramının tasavvur ettiği aygıt, *bachelor machine*'dir (58). Sinema aygıtı bu kuramda, dolaşımda olan bütün enerjinin düzenlendiği, dengelendiği ve kontrol altında tutulduğu (birlik ve bütünlük isteğinin tatmin edilmesi, görsel alanda hâkimiyet hissi ve mutlak regresyon) fiziksel bir sistem, *homeostatik* bir model olarak karşımızdadır (61). Penley'e göre aygıt kuramı, sadece psikanalitik kuramın bize sunduğu karmaşık arzu nosyonunu göz ardı ettiği için değil, ekonomik, politik ve toplumsal belirlenimlere kapalı bir aygıt tasavvur ettiği için de eleştirilmelidir (61-62). Aygıt kuramı, kapalı devre işleyen (bu nedenle tekrara dayalı) bir aygıt karşımıza çıkmıştır. (71). Psikanaliz, tekrarın yeniden üretimine dayalı bu yaklaşımın ötesine çöktür. Psikanalitik tekrar, kapalığa dönme değil tam tersine, hep namevcudiyetle başa başa bırakan açık aralığa dönme, kendini haz ilkesinin daimi *homeostatik* devresinin dışına yerleştirme eylemidir. Daha da önemlisi tekrar, Lacancı yaklaşımla, öznenin yarılmışlığıyla bağlantılı olduğu için her zaman yabancılaşma içerir. Yabancılaşma, yarılmış özne ve tatminin imkânsızlığı, aygıt kuramında karşımıza çıkan tekrar kavrayışından ciddi bir kopuştur (72).

21

Andrew, Metz'in çalışmasındaki yapısalci etkiyi eleştirir; ona göre bu çalışmada öznenin karmaşık yapılanması yeterince iyi değerlendirilmemiş ve her şeyi açıklayan tek bir boyut (dünyanın çocuğun gözlerinin önünde olduğu efendilik yanılması) sabitlenmiştir. Bu nedenle Andrew, Metz ve yapısalcının bütün insan davranışını üreten, insanın hedeflerinin her düzeyinde işleyen bir tür aşkın gösterilen olarak düşünülebilecek tek bir sisteme geri döndüklerini ifade eder (153-154). Paul Willemsen ise Mulvey'in, erkeğin görme severci arzusunun nesnesi olabileceği konusunda hiçbir açık kapı bırakmadığını vurgulayarak, Mulvey'in yaklaşımındaki kapalılığı eleştirir (214). Çoklu ve müteakip bir özdeşleşme kavrayışı için bakınız Penley (1989c).

22

Daha sonraları Mulvey (1989b [1981]), bakışı, aktif ve eril özne konumuyla özdeş kulan yaklaşımını değiştirmeden, sinemada kadın seyirciliğini ve melodram meselesini tartışacaktır. Tartışmanın eksenini "kadın seyirciliğine" kaydırarak, önceki çalışmasında seyircinin ve arzusunun "eril" farz edilmesidir. Mulvey'e göre, "dişil" seyirci, ya anlatının ve eril bakışın nesnesi olarak kadınla özdeşleşir ya da "eril" bir konumu benimser. Fakat dişil seyircinin erilleşme fantazisi her zaman, travesti kıyafetleri içinde olmanın dinmeyen huzursuzluğunu barındırır. İki makalenin de temel

parçalanmış ve kısmi deneyimle, aynanın sunduğu imge arasındaki mesafenin hiçbir zaman kapanamaması ama daha da önemlisi aynanın sunduğu imgeyle insanın hiçbir zaman özdeş olamaması nedeniyle ayna evresi yabancılaştırıcıdır. Elbette ayna, egonun yapılandırılması için gerekli imgeyi sunar; bunun bedeli ise egonun her zaman dışarıdan yapılandırılmasıdır. Yannis Stavrakakis'in ifadesiyle ego, yani onda kendimizi gördüğümüz imge, her zaman bir yabancıdır; ego, her zaman *alter ego*'dur. Bu anlamda Lacancı kuram için ayna evresi, insan öznelliğinin radikal dış-merkezliliğinin (*ex-centricity*)²⁷ tanındığı ilk kertelerden biridir (18).

Ayna imgeleri bedensel koordinasyonsuzluğu gideren bir imgesel bütünlük vaat eder; lakin bu bütünlük, egonun kuruluşunun dışsal ve yabancı karakterini silmek bir yana, dış-merkezliliği nedeniyle çözülemez bir belirsizlikle maluldür. İmgeselin her narsistik ilişkiyi niteleyen bu derin belirsizliği, onu insani meselelerdeki saldırganlığın ilk kaynağı kılar. Narsisizmin saldırganlıkla ilişkisi bu belirsizliği yok etme çabasıdır. Dışsal olan, öteki olan bir imgeyle özdeşleşmenin bu gerekli ama yabancılaştırıcı boyutu, biz olarak farz ettiğimiz şeyin kendisini bir yabancılaşma kaynağı yapar (Stavrakakis, 1999: 18). Bu nedenle, "bir imgenin içine çekilmek," der Leader,

yabancılaştırıcıdır. Bedensel bütünlüğümüzü, kimliğimizde bir çatlak, uyumsuzluk gibi bir bedel karşılığında bize verir. Ayna imgeleriyle özdeş değiliz ve hiçbir zaman tam olarak onların yerine geçemeyiz, tıpkı tam olarak başka birinin yerine asla geçemeyeceğimiz gibi. Bu, önemsiz bir mesele gibi görünür ama [insanın] ıstırapının en temel yönlerinden biridir. Burada, insanların beden imgeleriyle yaşadıkları pek çok değişik sorunu ve aynı zamanda başkalarının sahip olduğu maddi nesnelere elde etmek için uğraşan insanların peşini bırakmayan tatminsizliği akla getirebiliriz. Unutmamak gerekir ki, başka biri ile özdeşleşmenin bir sonucu da, ne istediğimizin onların ne istediğiyle tanımlanmasıdır.

Lacan'ın buradaki fikri sadece gelişimsel süreçle değil imgelelerin bizi yakalama gücüyle ilgili. İmgeler bizi biçimlendiriyor, mihliyor, cezbediyor ve yabancılaştırıyor (32-33).

Buradan çıkan sonuç ise çarpıcıdır: Ayna-imesi gücünü, öznenin bakışın efendisi olamamasından, bakışın ilânihaye ele geçilemezliğinden almaktadır. Bakış ile perspektifin sunduğu ideal özne konumu yanılması arasındaki ayrım bu nedenle elzemdir. Bu ayırmda bakış, öznenin kendini bir türlü tam olarak göremediği kör nokta, görme düzeyinde şeffaflığa, görselleştirmeye/simgeselleştirmeye direnen lekedir. Öznenin imgeyle kurduğu ilişkide bütünüyle algılayan olma pozisyonunu yerle bir eden de, bir diğer deyişle, imgeyle kurulan arzu ilişkisinin kaynağı da buradadır. Sadece aynanın çerçevesi içinde kendi bakışıyla karşılaşabilen özne için bakış, bedeninden koparılmıştır. Bakışın öznenin bağımsızlaşması, hem öznenin kendisiyle özdeşleşebilmesine, kendiyi tam bir özdeşliğe sahip olmasına engel olur hem de bakışı giderilemez bir biçimde tekensiz kılar. Bizden ayrılmış olan bakışımızı cisimleştiren herhangi bir nesne, bu bakış hırsızlığı nedeniyle her zaman tuhaf bir niteliğe sahip olacaktır (Leader, 2004: 135). Özne, en başından itibaren (dışarıdan-) bakılmanın tehditkârlığı altındadır. Dolayısıyla ikili ayna ilişkisi, imgelerin gücünü kavramakta yetersizdir; çünkü bu ilişki her zaman üçüncü bir unsur da içerir. Öznenin görüş alanından kaçan bu kör nokta, özneye hâlihazırda bakmakta olan (tekensiz) bakıştır:

Görmeyen gözler ya da opak yüzeyler böylelikle bakışın tehdit edici gücünü kazanır ve herhangi bir “öznelikten” yoksun oluşları da onlara arzu katar. Bu, ampirik nesnelere duyulan gündelik arzu değil de, hayatımızın en başından itibaren karşılaştığımız Öteki'nin tuhaf, gizemli, bize şu soruları sorduran arzudur: “Biz Öteki için neyiz? Öteki bizden ne istemektedir?” (Leader, 2004: 40-41).

Nesne-olarak-bakış, öznenin iç denge, tamlık ve özdeşlik kurma çabasına direnen garip ve travmatik bir unsur anlatır. Bu yönüyle, öznenin kendisi hakkında bir türlü simgeselleştiremediği şeydir. Bir diğer deyişle bakış, öznenin en iç, en mahrem çekirdeğinin ulaşılamazlığını, kendisiyle mutlak özdeşliğinin imkânsızlığını anlatır. O hâlde pozitif, tutarlı bir çekirdeğe hiçbir zaman sahip olamayan özne açısından nesne-olarak-bakış, öznenin içindeki yabancı bedeni/davetsiz misafiri, kökendeki yabancıyı, kısaca öznenin bölünmüşlüğüne ifade eder.²⁸ Aynı şeyi ses için de düşün-

problemi, toplumsal cinsiyet kavrayışındadır. Burada cinsel fark, “erkek” ve “kadın” olmanın anlamını belirleyen heteroseksüel norma eşitlenmektedir. Dolayısıyla “travesti kıyafetleri içinde olmanın dinmeyen huzursuzluğu” sadece kadın için düşünülmektedir. Bu eşitleme, cinsel farkın ikicil bir mantık içerdiği eleştirisine sebep olur. Oysa cinsel fark, antagonizmadır. Bir diğer deyişle, cinsel fark ve heteroseksüel simgesel normlara özgü biçimler arasında ilânihaye kapanmayacak bir uçurum vardır; bu nedenle cinsel fark, “kendisiyle ilişkili olarak önerilen her tür 'ikicil' açıklamayı (onu “akla karşı duygu”, “aktif karşı pasif” benzeri karşıt simgesel nitelik çiftlerine çevirmeye yönelik tüm çabaları) başarısız kılan şeydir” (Zizek, 2005: 328).

23

Sinemada toplumsal cinsiyetin tartışılmasında ikinci yol, bu eleştirenden çıkacak, narsisistik özdeşleşmenin açıklayıcı ama yetersiz olduğunun keşfiyle başlayacaktır. Yetersizliğin kaynağında cevaplanamayan basit ama önemli bir soru vardır: Şayet erillik, bakışın öznesi, iktidarın sahibi olan yerleşik bir norm olarak sabitlik arz ediyorsa, narsisistik özdeşleşme hikâyelerine neden ihtiyaç duymaktadır? Bu soru, “erkek” filmlerinde sadomasoist temaların, sahnelerin ve fantazilerin neden sürekli içerildiği sorusunu da beraberinde getirir. Bir yandan erkeğe sınırsız güç ve iktidar vererek narsisistik hazları tatmin eden bu filmler, diğer yandan erkek

kahramanın bakışın nesnesi olduğu sadomazoşist sahneleri de içermektedir. Sinemada erkek temsillerini, iktidar ve iktidarsızlıkla, narsisistik hazlar ve eril kaygılarla, erkek olmanın hazzı ve yeterince erkek olamama korkusuyla birlikte ele alma gereğini ortaya çıkaran bu kuramsal sığırma, hegemonisini her defasında sadece korkularını itiraf ederek koruyabilen bir erillik kavrayışının önünü açmıştır. Paul Willemin'in de ifade ettiği gibi erkek filmlerinde erkeğin sokakta, şehirde, dünyada, tarihte varoluşunu görmekten duyulan haz harekete geçer; ama bu röntgenci haz problemsiz değildir- bastırılmış eşcinsel arzuların üzerinde yükselir (Neale, 1993: 16-17). Heteroseksüel ve patriarkal bir toplumda erkek bedeni açıkça bir başka erkek bakışının nesnesi olarak işaretlenmeyeceği için, erotik bileşen bastırılır ve bakış, sadomazoşist hikâyelerle harekete geçirilir. (Neale, 1993: 18). Dövüşen, yaralanan, kanayan ve acı çeken erkek bedenlerinin teşhiri en iyi örnektir. Erkeklerin erkeklikle ilişkilerinin bir dizi kaygı ve ıstırapı harekete geçirdiğine dair tespitler, yine erkek filmlerinde yasanın temsilcisi olan sosyal/simgesel otoritelerle erkek kahramanın (narsisistik otoritesinin) çatışmasına, bu çatışmanın tekrar eden bir tema oluşuna dikkat çeker. Kimi zaman evlilik kurumu, kimi zaman üst mevki sahipleri, kimi zaman hukuk ve yasanın temsilcileri bu çatışmanın aktörleridir; ancak her durumda simgesel düzen

melidir. Bakış ve ses, öznenin kendisiyle özdeşleşmesini engelleyen, yabancı bir bünye gibi araya giren iki nesnedir.²⁹ Her ikisi de, öznenin bedeninden koparak öznelararasılığa tabi olan ve bu nedenle de hep bir opaklığı içeren nesnelardır. Şu hâlde bakış ve sesle cisimleşen bir nesnenin tekinsizliği hem öznenin kökensel yabancılığıyla, hem de ötekinin (bilinmeyen) arzusuyla ilişkilidir. Zizek'in ifadesiyle,

nitekim bakış, özne ile öznenin bakış açısının özmevcudiyetini garantiye almak şöyle dursun, resimde onun saydam görünürlüğüne bozan ve resimle kurduğum ilişkiye indirgenemez bir bölünme sokan bir leke işlevi görür. (...) Nesne-olarak-bakış, resme emin, "nesnel bir mesafeden bakmamı, onu benim kavrayıcı bakışıma amade bir şey olarak çerçevelememi önleyen lekedir. (...) Aynı şey nesne olarak ses için de geçerlidir elbette: Bu ses -mesela herhangi tikel bir taşıyıcıya bağlı olmaksızın bana hitap eden süperegosol ses- yine bir leke işlevi görür, atıl mevcudiyetiyle yabancı bir bünye gibi araya girer ve kendimle özdeşleşebilmemi önler" (2004: 169-170).

Özne, imge ve bakış/ses. Bu üçlü bize sinemada işleyen arzu ekonomisini kavrayabilmek için bir anahtar sunduğu gibi bizi, bir filmi diğerinden daha iyi yapan özelliğin tespitine, sinemaya özgü bir değer problemine de götürebilir. Sinema, nesne-olarak-bakış ve sesin tekinsizliği üzerine kurulu olmakla birlikte, filmlerin bu tekinsizlikle, bakış ve sesin ifade ettiği bünyevi yabancılaşmayla, öznenin imkânsızlığıyla kurdukları ilişki birbirinden farklıdır. Filmlerin biçimini de belirleyen esaslı bir farklılıktır bu.

Gerçeklik devresinin ilânihaye açıklığında beliren hayali görünüşler demek olan sinema, kimi zaman gerçeklik devresini kapatan tekinsiz hayaletler icat ederken, kimi zamansa bakış ve sesin ele geçirilemezliğini, öznenin bölünmüşlüğüne, yani hayaletlere imkân veren boşluğu, yarattığı etkiler yoluyla kaydetmeye çalışır. Sinema, kimi zaman yakın çekim yoluyla kimi zaman bir nesnenin öznel çekimiyle kimi zaman bedensiz bir ses ya da sessiz bir beden aracılığıyla, kimi zaman öznenin fark etmediği ya da beklenmedik bir biçimde görüş alanına giren nesne ve bakışlarla, kimi zaman opak pencere ve perdelerle, her durumda arzu/eksiklik diyalektiğiyle oynar. Filmleri birbirinden ayıran, bazı filmlere daha iyi di-

yebilmemize sebep olan da arzu/eksiklik diyalektiğiyle kurulan ilişki biçimidir.³⁰ Birçok film, bakışın belirsizliğini pozitif bir senaryoya bağlayarak çözmeyi tercih eder ve çoğunlukla bakış ve sesi bedenselleştirerek, öznenin bölünmüşlüğüne perdelemeye, bakışın özneye yol açtığı tekensizlik etkisini dışsallaştırmaya imkân tanır. Bu nedenle McGowan'a göre popüler filmlerin ideolojik boyutu, tam da burada, Gerçek'in travmatik boyutunu tasfiye etmelerinde, nesne-olarak-bakışı evcilleştirmelerinde, bakışın ifade ettiği bünyevi imkânsızlığı çözmelerinde aranmalıdır (36-37). O hâlde bir filmi iyi yapan da filmin, sinemanın olanaklılığının koşulu olan yabancılaşmayla ilişkisinde, ayna-imgelerinin şeffaflığına direnen kör noktaya dair farkındalıkta, bakışın görüş alanına indirgenemeyen belirsizliğini sezdirebilmesinde ve temsilin sınırını kaydedebilmesinde aranmalıdır. Abbas Kiarostami'nin *The Taste Of Cherry* filmi hatırlayalım. Bütün film, kahramanın intihar ettiği, ölmeye yattığı gecenin sabahına bizi götürmek üzere ilerler. O sabah geldiğinde, filmin çekim hazırlıklarıyla karşı karşıya bırakılırız. Film, kendi sınırını kaydeder; biz-seyirci de temsilin sınırına, ölümün temsil edilemezliğine, aynanın körleştiği yere toslarız. Ne film boyunca cevabını beklediğimiz soru cevaplanmış (öldü mü?) ne de bu sorunun hep çerçeve dışına, ileriye, bir sonraki sahneye ittiği bakış (ölüm) belirli bir anlama kavuşmuştur. Çerçevenin dışında film çekiminden, hayatın çerçeveye alınmasından, çerçevenin sınırına işaret edilmesinden başkaca bir şey yoktur.

Başkası olmanın imkânsız, kendine dönmenin çok geç olduğunun, öznenin onu ileriye, ışıltılı merkeze doğru hareket ettiren kurucu bir yoksunlukta ve hep aynı nokta etrafında dönmeye mahkûm eden, bir türlü kurtulamadığı bir fazlalıkta temellendiğinin, kısaca, öznenin ta kendisi olan negatifiğin, var olamayışın boşluğunun fark edildiği yerde kendi üzerine dönmek, öz-bilinç, kısaca öznelik mümkün olur. Diğer bir deyişle, temsilin başarısızlığı özneliğin koşuludur; öznenin temsili hep çok fazla ya da çok eksik olacaktır. Gerçeğin dolaysız, apaçık, şeffaf temsilini üretir gibi görünen sinema, içkin dolayım ve mutlak hakikat kaybı üzerine kuruludur. Saf algıyla temsilin, görmenin belirsizliğiyle ehlileştirilebilirliğinin, seyircinin imgenin içine çekilirken imgenin dışında düşünen şey olarak konumlanabilmesinin çakiştığı yer, hakikatle

ya da kültürün çağırısı, egoyu kısıtlayıcı ve sınırlayıcı bir role bürünmektedir. Bu çatışma, anneye bağımlı erkek çocuk olmak, anneye yaşanan bütünlüğe geri dönme arzusu, anneden kopamamak ve kültürün kısıtlamalarını inkâr etmek gibi psikanalitik tanımlarla açıklanmıştır. Patriarkal ve heteroseksüel normun işlediği bir toplumda bir erkek olmak ya da bir erkeğe dönüşmek, kadının bakışına ve onayına duyulan arzuyu bastırmak üzerine kurulu olduğu için anneye bağımlılık psikik düzeyde güçlü bir biçimde devam etmektedir. Dolayısıyla erkek filmleri bastırılan bu arzuyu açık eder; gidermeye ve bertaraf etmeye çalışırken kaygı kaynağını da itiraf etmiş olur. Mulvey'in geleneksel sinemada eril-dişil karşıtlığına dayalı argümanlarını sorunsallaştıran bu tartışmaların sonucunda geleneksel sinemada karşımıza çıkan erillik ve dişillik kategorileri, diğer bir deyişle patriarkal ve heteroseksüel normlar, değişmez ve evrensel bir öze sahip olmaktan çok toplumsal cinsiyetin kültürel inşasını ve cinsel kimliğe içkin heterojenliği perdeleyen mekanizmalar olarak düşünülmeye başlamıştır. Constance Penley, Joan Copjec, Teresa de Lauretis, Jacqueline Rose, Janet Bergstorm gibi yazarlar, patriarkiyi kendi çıkarlarını garanti altına alan bir bütünlük olarak kavramak yerine patriarkinin, birbiriyle yaşanan söylemlerin belirli bir momente kazandığı düzen olarak ele alınması gereğine dikkat çekerler. Bu anlamda, cinsel farklılıkların inşasının çok-

formluluğunu göz ardı etmenin eril-dişil ayrımını eleştirirken sabitleyip değişmez kıldığının fark edilmesi, sinemada erkek temsilinin analizi açısından da yeni bir kuramsal seyri başlatır.

24

Baudry'nin sinema aygıtı ve ideoloji arasında kurduğu ilişkiyi temsilin idealist kavranışı olarak değerlendirip eleştiren bir çalışma için bakınız Rodowick (1988: 67-111).

25

Sinemada bakışı tarif etmeye girişen birçok yazar, Lacan'ın bakışı tartışırken örnek olarak kullandığı Holbein'in *Ambassadors* (*Elçiler*) resmine göndermede bulunur. Resmin sunduğu perspektiften bakıldığında resmin bir parçası olan bir leke gibi duran, ne olduğu tam olarak anlaşılamayan tuhaf nesnenin, resme yamuk bakıldığında bize bakan bir kafatası olduğu anlaşılır. Bakış, öznenin imgeyle kurduğu mesafeyi dağıtan ve bozan bu nesnedir. Bu nedenle bakış, hayali bir efendilik konumu değil, tam tersine mesafenin kaybedildiği, gerçekliğin tutarlılığını bozan Gerçek'le travmatik karşılaşmadır. Ayrıca bakınız McGowan (2003: 28-9); MacCabe (1986: 185); Heath (1982b: 19-75).

26

Işıkla ilgili iki temel kuramdan söz eder Leader. Göz-ışın kuramı, görebilmek için gözlerin ışık demetleri yaydığını, nesne-ışın kuramı ise ışığın gözden nesnelere değil, nesnelere göze ulaştığını iddia etmiştir. Yüzyıllarca birlikte var olan bu iki kuram arasındaki çekişme,

temsili arasındaki muazzam çatlaktır. Bu nedenle sinema bize bir ayna rolünü de oynayabilir; aynanın anlattığı aşılabilir sınıra da işaret edebilir. Sinema kendini var eden bu sınırdan/çatlaktan kendi üzerine düşünmenin imkânını bulur. Dolayısıyla yönetmenin sinemaya sadakati, özgün, özerk bir bakış ve sesin peşine düşmesinde, ötekinin ya da "ben" in sırrını çözmüş görünen bir sahne inşasında değil, sinema arzusundan vazgeçmemesinde, bu arzuda kendi sıradanlığını, kendi karanlığını/hıçlığını görebilmesinde, anlattığı meseleyi bakışın ve sesin bünyevi ötekiliğinin gölgesinden kurtarmaya değil, bu gölgenin giderilemezliğini anlattığı meselenin içine taşıyabilmesinde ortaya çıkar. Bu nedenle öz-bilinç, öz-şeffaflığın ya da öz-mevcudiyetin tam tersidir; yönetmen tanrısalıktan vazgeçtiği, bakışın dış-merkezliliğinin ürettiği belirsizliği, kayıp ve boşluk deneyimini kabul ettiği yerde modern özneliği anlatabilme imkânı bulur.

Modern Öznellik: Kör Özdeşlik, Haşın Farklılık

Popüler ya da değil, sinemanın olanaklılığının koşulu, temsilin/simgeselleştirmenin bünyevi başarısızlığıdır.³¹ Dolayısıyla, tam bir kimliğe ulaşmanın imkânsızlığı, her özdeşleşme eyleminin kaderi olan eksiklik, paradoksal biçimde bu eksikliği kapatma çabasının da olanaklılığının koşulu hâline gelir. Simgesel düzeni bölen muazzam çatlak/boşluk (simgeselleştirmeden arta kalan, yerleştirilemeyen/homojenleştirilemeyen fazlalık), kısmi nesnelere ve hayali görüntüler yoluyla perdelenerek tam bir kimliğin mümkün olduğu inancını üretirler. Bir imgenin perde-etkisi yaratmasının nedeni de budur.³² İmge, arkasındaki sırna nüfuz etme arzusunu kanatlandırdığında özneyi yakalar. Oysa imgenin arkasında sadece gerçek ve gerçeklik arasındaki boşluk vardır. "Başka bir deyişle, perdenin arkasında, çoktan onun ötesine geçmiş olan öznenin başka bir şey yoktur" (Zizek, 2002: 210).

Sinema aygıtının işleyişiyle psikanalitik ideoloji kavrayışının çakıştığı bu yerde, ortak bir tespitle tanışırız: Vaad edilen tutarlılık *imkânsız ama gerekli* dir. İmkânsızdır; çünkü "toplumsal olan her zaman merkezi bir antagonizma tarafından kat edilen kurucu bir

imkânsızlık etrafında yapılmış olan tutarsız bir alandır” (Zizek, 2002: 144). Gereklidir; çünkü belirli bir kapanma olmadan anlamlandırma ve kimlik mümkün olamaz (Laclau, 2005: 70). “Bize sabit bir toplumsal-simgesel kimlik veren bütün özdeşleşmelerin nihai başarısızlığı” (Zizek, 2002: 144), ideoloji-özne ilişkisini çağırma boyutuyla sınırlayan ve böylelikle anlam alanının tutarlılığını pozitif, kendinden menkul bir anlam doluluğuna sahip bir unsura yerleştirmek zorunda kalan ideoloji kavrayışını radikal bir biçimde değiştirir: Hem kimlik düzeyinde hem de nesnel gerçeklik düzeyinde kapalılığın ve tutarlılığın imkânsızlığını tescil eden simgesel düzenin bünyevi açıklığı, eş zamanlı olarak gerekli tutarlılığın kurulacağı yerdir. Simgeselleştirmenin çıkmaza girdiği yerlerde gerçeklik devresini tamamlayan hayali ek, gerçeklik dediğimiz şeye tutarlılık veren dayanak olan fantazi, kısmi bir nesnenin (*objet petit a*) toplumsal heterojenliği bir fazlalığa dönüştürmek suretiyle bu boşluğa yerleşmesine, toplumun imkânsız-tamlığını cisimleştirirken inkâr etmesine imkân verir. Dolayısıyla bu nesnelere yönelik duygusal yatırım, nesnelere kendine ait pozitif özelliklere değil, nesnelere işgal ettiği yere bağlıdır.³³ Hem özneyi ve hem de simgesel düzeni kurucu bir eksiklikte temellendirirken, insanlık durumunun bu paradoksunda anlamlandırmanın, iletişimin, özdeşleşmenin ve öznenin (arzunun) imkânını keşfeden bu kavrayış, ideolojinin bu bünyevi eksikliği uyarma, ima ve manipüle etme biçiminde, özneyi ideolojiye teşelleyen duygusal yatırım kaynağını görür. Toplumsalın etrafında örgütlendiği bu kurucu eksiklikle ideoloji arasındaki bağı Ernesto Laclau, aşkınlığın, birliğin ve tamlığın kendilerini sadece yokluklarıyla görünür kılabilmeleri ya da varlığın eksikliği ve toplumun heterojenliğinin, olmayan tamlığa yönelik duygusal yatırıma, *objet petit a*'ya ve hegemonyaya imkân vermesi nedeniyle, “yokluğun varlığı” ifadesiyle karşılar (223-224). Metz de seyirci-sinema ilişkisinde arzunun işleyişi için tam olarak bu ifadeyi kullanmıştı: “yokluğun varlığı.”

Sinema aygıtını, modernliğin siyasi, kültürel ve psikişik evreni üzerine düşüncelere açan ve tersinden modern evrenin bünyesini sinema aygıtına geçiren kılan, aygıtın modernlik dediğimiz durumun ürettiği teknoloji, öznellik ve toplumsallığın karışımı, yani sosyal bir alışım olmasıyla ilişkilidir.³⁴ Sinema, tekniği ve an-

17. yüzyılda optik bilimindeki gelişmelerle birlikte nesne-ışın kuramının zaferiyle sonuçlanır. Nesne-ışın kuramı, göz-ışın kuramının optik üçgenini ters çevirir. Taban seyircinin gözünde, zirve ise nesnedir (26-27). Ama ilginç olan göz-ışın kuramının hâlâ yaygın bir inanış olarak sürekliliğini korumasıdır. Bunu, kendisine bakıyor olmanın dayanılmazlığıyla, bakışın tehditkârlığıyla ilişkilendirir Leader: “Çoğu insan ancak bir maske taktığında kendisine bakılmasına tahammül edebilir. İnsanlar, farkında olmadıkları bir anda yakalanır, beklenmedik bir seyircinin bakışını aniden üzerlerinde hissederlerse, mahrem bir şey yapmıyor olsalar bile, çoğunlukla hissettikleri bir utanç ve kaygıdır. İçinde bulunduğumuz sosyal duruma bağlı olarak gerekli kişiliği takınabildiğimiz müddetçe kendimizi rahat hissederiz” (27).

27

Bu terim, egoyu kuran bir iç merkezin yokluğu ve egonun her zaman dışarıdan yapılanması anlamında kullanılmaktadır.

28

Bir sorunun, daha temel düzeyde bakışın özne üzerindeki bu tehditkâr gücünün kaynağı, öznenin en iç, en mahrem çekirdeğinin kendisi için de ulaşılmaz oluşudur. “Öznenin kendisinin de tanıyamayacağı, özleşmeye karşı direnen maddi artık/leke var olduğu kadarıyla özne de var olur. Diğer bir deyişle, özne olmanın paradoksu, onun sadece kendi radikal

imkânsızlığı dolayısıyla, onun (öznenin) kendisinin ontolojik kimliğini anlamasını engelleyen 'cevap verilemeyecek bir şey' sayesinde var olabilesidir" (Zizek, 2003: 39). Nesne olarak bakış, "bende benden fazla olan', radikal biçimde içsel aynı zamanda çoktan dışsallaşmış olan ve Lacan'ın adlandırılmak için dış-mahremiyet gibi yeni bir sözcük uydurduğu içimdeki o yabancı bedeni hedefler. (...) Bu nesnenin Lacancı formülü şüphesiz *objet petit a* dır; *objet petit a* öznenin tam kalbindeki simgeselleştirilemeyen, her türlü anlamlandırma işleminin bir artığı, kalıntısı olarak üretilen Gerçek noktadır" (Zizek, 2002: 195).

29

Bu nedenle nesne -olarak- sessiz kalan ses, nesne-olarak-bakış ise bakan ama görmeyen gözlerdir (Zizek, 2001b: 117).

30

Zizek, klasik Hitchcockçu yöntemi örnek verir. Öznenin bir nesneye yaklaştığı sahnede Hitchcock, nesneyi öznel çekimle, özneyi ise nesnel çekimle münavebeli olarak gösterir. Böylelikle nesne, "tekinsiz" bir nesneye dönüşür; nesnenin özneye hangi noktadan baktığı belirsiz bırakılır. Özneyi çaresiz kılan da, nesnenin bakışının öznelleştirilememesi, dolayısıyla anlamlandırılmaması, "Ne istiyor?" sorusunun uyandırılmasıdır (2004: 170). McCowan, Spielberg'in *Duel*'ında aynı mantığı kaydeder. Filmin kahramanı David Mann'e yol boyunca eziyet eden, onu öldürmeye çalışan

latısıyla, modern düşünce evrenine kavramlar sunduğu gibi, modern düşüncenin tasarımıyla ve aldığı biçimlerle de diyalog içindedir. Modern öznellik üzerine düşüncenin aygıtla kurduğu bu metonimik ilişki, psikanalizin kavramsal teçhizatında, özneliliğin oluşumu üzerine düşüncelerin görsel bir sahne olarak tasavvur edilmesinde ve sinemanın modern düşünceye sunduğu kavramlarda tezahür eder.³⁵ Bu metonimik ilişki, Slavoj Zizek'in psikanalitik ideoloji kuramında, Jacques Derrida'nın gerçeklik ve yanılsama arasındaki klasik ontolojik karşıtlığı yıkan *spectre* kavramında, Ernesto Laclau'nun, yakın çekim, *objet petit a* ve hegemonya mantığı arasında kurduğu özdeşlikte takip edilebilir.³⁶ Sinema aygıtı etrafında oluşan söylemsel ağ, Kartezyen epistemolojiden farklı bir görme rejimine, özellikle de psikanalizle akraba bir öznellik ve toplumsallık tahayyülüne işaret etmektedir.³⁷ Psikanalizin film kuramının merkezine yerleşmesiyle birlikte aygıtla modern öznellik arasındaki bu bağ da görünür hâle gelmiştir. Bu bağı artık tek bir cümlede ifade edebiliriz: Gerçekliğin ontolojik açıklığı ve kapatılmazlığı, sinema bünyesinin ta kendisidir.

Kaynakça

- Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press: Oxford.
- Baudry, Jean-Louis (1986a). "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 286-298.
- Baudry, Jean-Louis (1986b). "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 299-318.
- Bellour, Raymond (1986a). "Segmenting / Analyzing." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 66-92.
- Bellour, Raymond (1986b). "The Obvious and the Code." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 93-101.
- Bellour, Raymond (2000). *The Analysis Of Film*. Constance Penley (der.) içinde. Bloomington: Indiana University Press.
- Benjamin, Walter (2001). "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı." *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: YKY. 50-86.
- Bordwell, David ve Noel Carroll (der.) (1996). *Post-Theory*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Botting, Fred (2000). "Dreaming Real." *Parallax* 6 (3): 105-120.

- Buckland, Warren (1997). "Traditions and Innovations in Film Theory." *Quarterly Review of Film & Video* 16 (2): 207-219.
- Carroll, Noel (1988). *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Casetti, Francesco (1997). *Theories of Cinema: 1945-1995*. Texas: Austin Press.
- Chen, Yi-Zhuang (2004). "Edgar Morin's Paradigm of Complexity and Gödel's Incompleteness Theorem." *World Futures: The Journal of General Evolution* 60 (5/6): 421-431.
- Copjec, Joan (1989). "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan." *October* 49: 53-71.
- Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis.
- Creed, Barbara (2000). "Film and Psychoanalysis." *Film Studies: Critical Approaches*. John Hill and Pamela Church Gibson (der.) içinde. Oxford University Press. 75-88.
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa ve Stephen Heath (der.) (1985). *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan.
- Donald, James vd. (1998). *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. London: Cassell.
- Hayward, Susan (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.
- Heath, Stephen (1982a). "On Suture." *Questions of Cinema* içinde. Bloomington: Indiana University Press. 76-112.
- Heath, Stephen (1982b). "Narrative Space." *Questions of Cinema* içinde. Bloomington: Indiana University Press. 19-75
- Homer, Sean (2005). "Cinema and Fetishism: The Disavowal of a Concept." *Historical Materialism* 13 (1): 85-116.
- Kracauer, Siegfried (2002). "Sıkıntı." Çev., Hasan Ünal Nalbantoğlu. *Defter* 45: 177-181.
- Lacan, Jacques (1998). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Jacques-Alain Miller (der.) içinde. New York & London: Norton.
- Laclau, Ernesto (2005). *On Populist Reason*. London: Verso.
- Leader, Darian (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri*. Çev., Handan Akdemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Low, Barbara (1998). "Mind-growth or Mind-mechanization? The Cinema in Education." *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. James Donald, Anne Friedberg ve Laura Marcus (der.) içinde. London: Cassell. 247-250.
- MacCabe, Colin (1986). "Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 179-197.
- Marcus, Laura (1998). "Introduction: Cinema and Psychoanalysis." *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. James Donald, Anne Friedberg ve Laura Marcus (der.) içinde. London: Cassell. 240-246.
- McGowan, Todd (2003). "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes." *Cinema Journal* 42 (3): 27-47.

gizemli kamyon şoförünün kimliği ve arzusu filmde hiç açıklanmaz ve muallâkta bırakılır. Mann sürekli şu soruyu sorar: "Benden ne istiyor?" Mann'in, şoförün yüzünü görmeye çalıştığı çok sayıda çekim hep başarısızlıkla sonuçlanır. Spielberg, arzunun çözilemeyen, teşhis edilemeyen bir bakışa tepki olarak ortaya çıktığını gösterir sadece. "Bu düelloyu başlatmak için ne yapmıştır" sorusu, Mann, kamyon şoförünü uçuruma sürükleyip bozguna uğrattığında dahi cevaplanmaz. Spielberg, film biçimine sadakatini arzusunun mantığıyla sürdürür; bakışın ele geçirilemezliğini filminin ana meselesi yapar (33-34). Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i de imkânsız *objet petit a* etrafında döner. Film tekrar tekrar seyirciyi nesneyle ani bir karşılaşmaya yaklaştırır; fakat her seferinde bu karşılaşma ertelenir. Film, Kane'nin yaşamına ait farklı perspektifleri sunar. Hiçbiri nesneyi görülebilir olarak sunmaz. Kane'nin arzusu ve bakışı yokluk olarak kalır. Filmin sonunda Kane'nin çocukluğuyla nesne arasında kurulan ilişki de Kane'e ait bütünlüklü bir resmin sunulmasına imkân vermez (McGowan, 2003: 35).

31

Yapısalcılık eleştirisi, yakın dönem film kuramının en güçlü ve en üretken sorularını sormuştur. Metnin içinde beliren heterojenliğin ve tutarsızlıkların metnin kapalılığına nasıl imkân verdiği ya da "fazlalıkların" özne konumunu nasıl

değiştirdiği türünden sorular bunların başında gelir. Tartışma için bakınız Andrew (1984: 12, 75, 91-3); Rosen (1986b: 7-13); Rosen (1986c: 155-9). Kristin Thompson, "sinematik fazlalık" kavramını tartıştığı makalesinde, bu kavramla birlikte filmlerin birbirine karşı güçlerin mücadelesi olarak okunmaya başladığını belirtir (130). Thompson'a göre Roland Barthes'in *obtuse meaning* kavramının "fazlalığa" yakın bir anlamı vardır; bu "boğuk anlam", anlam pratiğini yıkan, alt üst eden bir tür karşı anlatıya işaret etmektedir (132). Fazlalık okuması, metindeki yabancı, tanıdık olmayan, tuhaf unsurları gösterebilmektir. Bu okuma, aynı zamanda film hakkındaki mevcut algıları kırmayı, yani eleştiriyi de "gayritanıdıklaştırmayı" sağlayacaktır (134).

32

Dolayısıyla ayna, narsisizm, yıkıcılık ve saldırganlık boyutunu ima ettiği gibi, bir sınır rolünü de oynar. Nesnenin ulaşılamazlığını örgütleyen bir düzenlemeye ortak olan ayna, aşılamayan şeydir aynı zamanda (Lacan, 1998: 151). Bu nedenle de, insan oluşumuzun kurucu unsuru olan boşluk ile bu boşluğa yerleşen nesne arasında kesin bir ayrım vardır. Nesne, gücünü pozitif, ampirik özelliklerinden değil, bu boş yeri uyandırmaktan alır. Sinema ve diğer toplumsal fantazilerin dehşet ve yokluk imgeleri (istilacı çevre ya da bir boşluğa düşme gibi) bu boşluğa yansıtılır. Böylelikle imge arkasında sahibi bir şey varmış etkisi uyandırır. Oysa, "nihai nesne zaten hiç var

Metz, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of Cinema*. Oxford University Press: New York.

Metz, Christian (1985). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan.

Montuori, Alfonso (2004). "Edgar Morin: A Partial Introduction." *World Futures: The Journal of General Evolution* 60 (5/6): 457-462.

Mortimer, Lorraine (2001). "We are the Dance: Cinema, Death and the Imaginary in the Thought of Edgar Morin." *Thesis Eleven* 64: 77-95.

Mulvey, Laura (1989a). "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures* içinde. London: Macmillan. 14-26.

Mulvey, Laura (1989b). "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." *Visual and Other Pleasures* içinde. London: Macmillan. 29-38.

Murphy, Paula (2005a). "Psychoanalysis and Film Theory Part 1: 'A New Kind of Mirror'." *Kritikos* 2 (February). <http://intertheory.org/psychoanalysis.htm>. Erişim tarihi: 26.10.2005.

Murphy, Paula (2005b) "Psychoanalysis and Film Theory Part 2: Reflections and Refutations." *Kritikos* 2 (April). <http://intertheory.org/psychoanalysis2.htm>. Erişim tarihi: 26.10.2005.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal (2002). "Kracauer ve 'Sıkıntı' Yazısı İçin." *Defer* 45: 169-176.

Neale, Steve (1993). "Prologue: Masculinity as Spectacle." *Screening The Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Steven Cohan ve Ina Rae Hark (der.) içinde. London & New York: Routledge. 9-22.

Penley, Constance (1989a). "The Avantgarde and Its Imaginary." *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis* içinde. London & New York: Routledge. 3-28

Penley, Constance (1989b). "Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines." *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis* içinde. London & New York: Routledge. 57-80.

Penley, Constance (1989c). "'A Certain Refusal of Difference': Feminism and Film Theory." *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis* içinde. London & New York: Routledge. 41-54.

Polan, Dana B. (1982/1983). "'Above all else to make you see': Cinema and The Ideology of The Spectacle." *Boundary 2* 11 (1/2): 129-144.

Rodowick, David Norman (1988). *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Rosen, Philip (1986a). "Apparatus." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 281-285.

Rosen, Philip (1986b). "Introduction: The Saussurian Impulse and Cinema Semiotics." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 3-15.

Rosen, Philip (1986c). "Text and Subject." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 155-171.

Sachs, Hanns (1998). "Film Psychology." *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. James Donald, Anne Friedberg ve Laura Marcus (der.) içinde. London: Cassell. 250-254.

- Silverman, Kaja (1986). "Suture [Excerpts]." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 219-235.
- Silverman, Kaja (2002). "The Dream of the Nineteenth Century." *Camera Obscura* 17 (51): 1-30.
- Stam, Robert vd. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London & New York: Routledge.
- Stavrakakis, Yannis (1999). *Lacan and the Political*. London & New York: Routledge.
- Thompson, Kristin (1986). "The Concept of Cinematic Excess." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 130-142.
- Willemsen, Paul (1986). "Voyeurism, The Look and Dwsokin." *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 210-218.
- Zizek, Slavoj (1996). "Müstehcen Efendi." Çev., Mustafa Yılmaz. *Toplum ve Bilim* 70: 63-77.
- Zizek, Slavoj (2001a). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: BFI.
- Zizek, Slavoj (2001b). *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and out*. London & New York: Routledge.
- Zizek, Slavoj (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Zizek, Slavoj (2003). *Kırılğan Mutlak ya da Hristiyan Miras için Neden Mücadele Etmeye Değer?*. Çev., Mehmet Öznur. İstanbul: Encore.
- Zizek, Slavoj (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis.
- Zizek, Slavoj (2005). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*. Çev., Şamil Can. Ankara: Epos.

olmamıştır. Belli imgeleri yansıttığımız boş bir yerdire ve bir nesnenin orijinalliği ile ilgili şüpheler de nesne ile yer arasındaki bu farkı vurgulamaya hizmet eder. Bir sanat eseri ya da bir kişinin imgesi bu yere girebilir ama onunla eş olamaz. Nesne ile nesnenin girdiği yer ayrı şeylerdir ve bir nesne özel, başka her şeyden farklı olmaya başladığında da bu orijinallik sorusu her zaman gün yüzüne çıkacaktır" (Leader, 2004: 88).

33

Zizek, bu yatırımı izah ederken *objet petit a* mantığını en güçlü bir biçimde gösteren "kavramsal Yahudi" örneğine başvurur sık sık: "Toplumsal-ideolojik fantazinin iddiası, (...) antagonistik bir bölünme ile malul olmayan bir toplum, parçaları arasında organik, tamamlayıcı nitelikte bir ilişki olan bir toplum vizyonu inşa etmektedir. Bunun en açık seçik örneği tabii ki, korporatist Toplum vizyonu [dur]. (...) Peki o zaman bu korporatist vizyon ile antagonist mücadelelerle bölünen olgusal toplum arasındaki mesafeyi nasıl açıklarız? Cevap, tabii ki, Yahudi'dir: Bir dış unsur, sağlam toplumsal dokuya bozulmayı sokan yabancı bir beden. Kısacası 'Yahudi', 'Toplum'un yapısal imkânsızlığını aynı anda hem inkâr eden hem cisimleştiren bir fetiştiir: Sanki Yahudi figüründe bu imkânsızlık pozitif, elle tutulur bir varoluş kazanmıştır - toplumsal alan içinde keyfin fıskırmasını işaret etmesinin nedeni de budur. (...) Dolayısıyla toplumsal

fantazi kavramı, antagonizma kavramının zorunlu bir muadilidir” (2002: 143).

34

Sinema aygıtın çoğul kimliği, seyircinin aygıttan bağımsız olarak var olmaması ve bu öznenin “söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kurumsal ilişkilerin oluşturduğu indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin etkisi olarak” (Jonathan Crary, 2004: 18) ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Aygıtı ürettiği öznellikle birlikte ele almak, aygıtın teknoloji ve toplumsallığın alaşımından oluşan karma statüsünü görünür kılmaktadır.

35

Freud'un ve Lacan'ın, öznelğin oluşumu üzerine düşünceleri görsel sahneler olarak karşımıza çıkar (Creed, 2000: 75). Öznenin iç dünyasına ait hatırlama, zihinde canlandırma, rüya görme gibi deneyimler ve bu deneyimlerde işleyen tekniklerin tasvir de, sinematografik tekniklerle metonimik bir ilişki içindedir. Lacan'ın seminerlerinin önemli bir özelliği, optik aygıtların, kayıt cihazlarının, televizyon, radyo ve hesap makinesinin düşünce üretiminin bir parçası olarak karşımıza çıkmasıdır (Botting, 2000: 113). Rüya perdesi, hafıza perdesi gibi kullanımları olan perde (*screen*) kavramı, görünmez kalmış olsa da psikanalizi hâkimiyeti altına almıştır (Botting, 2000: 114). Perde, uyarımın ve uyarıma karşı korunmanın yansıtıldığı yüzey olarak ikili bir işlev üstlenir. Jacqueline Rose, Lacan'ın optik diyagramlarını tartışırken, perdenin ikili anlamına dikkat çeker. Perde, hem öznenin kendi imgesinin efendisi olma çabasını, hem de ele geçirilemez arzuyu, ötekinin bakışını yansıtır (Botting, 2000: 114-115). Fred Botting'e göre sinematik yansıtma, yokluğa bağımlı bir özne kavrayışına imkân vermektedir. Varlık ve yokluk, öznelğin temel koşulunu oluşturan arzu/eksiklik ekseninin haritasını çizer; dahası, bu iki durum arasındaki hareket, bu ikisi arasında süregiden salınım oyununda perde, en güçlü etkisini icra eder (114).

36

Zizek'e göre, Derrida'nın *spectre* (hayalet) kavramı, gerçeklikle fantazi/hayali görüntüler arasındaki ilişkiyi karşıtlık olarak değil, bağımlılık olarak kavramamıza imkân verir (1996: 71-72). Laclau ise, *objet petit a* ve hegemonya mantığı arasındaki özdeşliği yakın çekimden yola çıkarak geliştirir. Yakın çekim, Deleuze ve Balazs'ın ifadeleriyle, sahnenin bir parçasına yakından bakış ya da bir sahnenin elemanı olan bir nesnenin gösterilmesi, bütün içinde bir ayrıntı değil, tam tersine bir *bütünüün ifadesidir*. *Objet petit a* da bu biçimde işleyen kısmi bir nesnedir; bir bütünüün parçası değil, *bir bütün olan parçadır*. Nesnenin/parçanın bir bütün olarak işleyebilmesini önceden belirleyen hiçbir şey, onun maddiliği içinde yoktur. Nesnenin, mitik bir tamlığı cisimleştirilmesi, imkânsız bütünlüğü adlandırır hâle gelmesi, ona yönelik libidinal yatırımıyla, anlamlandırma sürecinde nesnenin kazandığı aşırı duygusal yatırımı ilişkilidir. Dolayısıyla *objet petit a*'nın mantığı, kısmiliğin, imkânsız bütünlüğün adı hâline gelebilme imkânıdır. Laclau'ya göre, siyasi terimlerle bu mantık, belirli bir kısmilik ya da tikelliğin imkânsız evrensellik rolünü yerine getirdiği hegemonik ilişkidir. Bu nedenle *objet petit a*, toplumsal ontolojinin anahtar unsurudur; hiçbir evrensellik yoktur ki hegemonik olmasın ve hiçbir bütünlük yoktur ki bir parçayla cisimleştirilmesin. Siyaset bilimi ve psikanaliz iki farklı açıdan aynı keşfi yapmıştır. Öznenin ve toplumun bünyevi eksikliği, *objet petit a* ve hegemonya mantığını özdeş kılmaktadır. (114-116, 224-226).

37

Kaja Silverman'ın (2002) anlattığı gibi sinema 19. yüzyıldan değil, 19. yüzyıl sinemadan çıkmıştır. Teresa de Lauretis'e göre, 19. yüzyılın sonunda ikiz doğan sinema ve psikanaliz arasındaki bağ, ortaya çıktıkları dönemi betimleyen arzu kavramında aranmalıdır; sinemanın büyüüsü, anlatıyı ve arzuyu birlikte kaydeden görme hazzında, bakışta yatmaktadır (46). Laura Marcus'a göre ise psikanaliz ve film arasında yakın olduğu ölçüde karmaşık ve dallı budaklı bağlantılar, bu ikisini, fantazinin, rüyanın, hayali gerçekliğin, hafıza perdesinin ikiz bilim ve teknolojileri kılar (240). Polan'a göre de, modern evrene ait bu iki toplumsal pratiğin, rüyaların ve isteklerin bir perde ötünde temsil edildiği süreçleri tarif etmek için yansıtma (*projection*) kavramına başvurmuş olmaları tesadüfî değildir. Sinema aygıtının toplumsal kabulüyle, rüya görmenin toplumsal bir olay olarak kabulü paralellik arz eder. Sinema sadece ekonomik ve teknolojik yatırımın değil, kitlesel ve kolektif duygusal yatırımların da alanıdır (131).