

**Atıf Bilgisi:** Erol, E. (2022). Gerçeğin Fantezi ile İmtihani: Lacancı Psikanaliz Kavramlar Çerçevesinde “Eyes Wide Shut” Filminin Analizi, *Injocmer*, 2(2), 76-87.

**Makale Geliş Tarihi:**

25 Haziran 2022

**Makale Kabul Tarihi:**

25 Temmuz 2022

**ARAŞTIRMA MAKALESİ**

## GERÇEĞİN FANTEZİ İLE İMTİHANI: LACANCI PSİKANALİZ KAVRAMLAR ÇERÇEVESİNDE “EYES WIDE SHUT” FİLMİNİN ANALİZİ

Ece EROL<sup>1</sup>

### ÖZ

Sinema, başlangıcından bugüne dek karma yapısı sayesinde pek çok farklı disiplin ile ilişki içerisinde olmuş ve bu verimli atmosferden beslenerek kendini zenginleştiren bir anlatım aracı haline gelmiştir. Bu disiplinlerden biri olan psikanaliz, sinema ile eş zamanlı olarak 19. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış ve ilerleyen süreçte psikoloji biliminin sınırlarını aşarak çeşitli sanat dalları ile kopmaz bağlar kurmuştur. İnsan ruhunun kendisi ve evrenle arasındaki dinamik ve çetrefilli bağı kendisine önemli bir inceleme alanı olarak gören psikanalizin, sinema ile olan ilişkisi bu noktada keşismektedir. Çünkü her ikisi de birbirini destekleyen iki disiplin olmasının yanı sıra gündelik yaşamın gelişigüzelmiş gibi görünen içeriğinin arka planına sızmaya ve insan karakterinin gizemini çözmeye çalışır. 20. Yüzyılda Sigmund Freud’un öğrencisi olan Jacques Lacan’ın post-Freudçu yaklaşımı bu disipline yeni bir soluk getirir. Lacancı film okuma karakterlere değil, izleyicinin filmi ne şekilde deneyimlediğine odaklanmaktadır. Bu çalışmada 1999 yılında Stanley Kubrick tarafından sinemaya uyarlanan *Eyes Wide Shut* (Gözü Tamamen Kapalı) filmi, Lacancı psikanalizin dört temel kavramı –bilinçdışı, tekrarlama, aktarım, öteki- üzerinden ele alınmıştır. Öznenin kuruluşundaki istek, arzu ve haz filmdeki karakterler ekseninde Lacancı psikanaliz ile aydınlatılmaya çalışılmış; görünen ve gerçeklik arasındaki ilişkinin yanı sıra yaşam ve ölümün, rüya ile uyanıklığın ardındaki bilinçdışı bastırılmış simgesel anlamlar tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Lacan, Psikanaliz, *Eyes Wide Shut*, Hollywood, Amerikan Sineması.

### THE CHALLENGE OF REALITY WITH FANTASY: ANALYSIS OF THE FILM “EYES WIDE SHUT” WITHIN THE FRAMEWORK OF LACANIAN PSYCHOANALYSIS

#### ABSTRACT

Cinema has been in contact with many different disciplines since its inception, thanks to its mixed structure, and has become a means of expression that enriches itself by feeding off this fertile atmosphere. Psychoanalysis, which is one of these disciplines, emerged simultaneously with cinema towards the end of the 19th century and in the following process, it crossed the boundaries of psychology and established inseparable ties with various branches of art. The relationship between psychoanalysis and

<sup>1</sup> Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Doktora Öğrencisi, [ecceeroll@hotmail.com](mailto:ecceeroll@hotmail.com), ORCID: 0000-0001-8436-2217.

cinema, which sees the dynamic and intricate link between the human soul and the universe as an important object of investigation, intersects at this point. Because, in addition to being two fields that support each other, both try to infiltrate the background of the seemingly haphazard content of daily life and to solve the mystery of human characters. The post-Freudian approach of Jacques Lacan, a student of Sigmund Freud in the 20th century, breathes new life into this discipline. Lacanian film reading does not focus on the characters, but on how the audience experiences the film. In this study, the movie *Eyes Wide Shut*, adapted to the cinema by Stanley Kubrick in 1999, is discussed through the four basic concepts of Lacanian psychoanalysis (the unconscious, repetition, transference, the other). The desire and pleasure in the establishment of the subject were tried to be illuminated with Lacanian psychoanalysis on the axis of the characters in the film; as well as the relationship between appearance and reality; The unconscious repressed symbolic meanings behind life and death, dream and waking are discussed.

**Key Words:** *Lacan, Psychoanalysis, Eyes Wide Shut, Hollywood, American Cinema.*

## GİRİŞ

İnsanlara öyküler anlatmakta olan sinema sanatı özneye, öznelere ihtiyaç duymaktadır. Bunlar karşımıza karakterler olarak çıkar ve toplumsal yapının içerisindeki benzer bir özdeşleşme sürecini; kimi zaman örtük, kimi zaman da açık ve sorgulayıcı bir düzeyde ele alırlar (Bakır, 2008: 10). Sinemasal anlatı ve filmlerin özne üzerindeki yadsınamaz etkisi göz önüne alındığında, sinemanın psikanalizle olan bağlantısının rastlantısal olmadığı söylenebilir. Çünkü özneyi anlamak ve anlamlandırmak temelinde psikanaliz önemli bir role sahiptir. Sinema ile seyirci arasındaki izleme ve bakış ilişkisinin film çözümlerinde son yıllarda analizin merkezine kayması da Lacancı psikanalize duyulan ihtiyacı arttırmıştır (McGowan, 2014: 7-28). Bu minvalde Lacancı psikanaliz sinema çalışmalarında belirli bir yaklaşım haline gelmiştir. Aslında Lacan, sinema çalışmalarına öylesine derin nüfuz etmiştir ki bu alanda süregelen tartışmalarda kullanılan esas terimler Lacancı psikanalizin bir eseridir denilebilir (McGowan, 2014: 9).

Psikanaliz aracılığıyla sanat eserlerine yaklaşım; hem birtakım kısıtlamalar ve buna bağlı olarak gelişen spekülasyonlara, hem de farklı tarzda açılımlar ve yönelimler sunmaya imkân tanır. Psikanalizin çözümlemede bir diğer faydası ise sanatçı, eser ve bilinçdışı arasındaki bağlantıyı sağlamasından kaynaklanır. Herhangi bir sanat eserinin çözümlenmesinde psikanalizden yararlanıldığında çoğunlukla iki yöntem karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, ortaya konulan eser üzerinden sanatçının kendisini çözümlemenin merkezine koyulmasıdır. Böylelikle sanatçı/üreten analiz için özne konumuna gelir ve eserlerde birer düşe veya fanteziye indirgenerek, salt olarak sanatçının olası bir rahatsızlıktan kaçış aracı haline gelir. İkinci yöntemde ise eserin yaratıcısı göz ardı edilerek merkeze üretilen eserin kendisi alınır. Böylece söz konusu eserin hem zenginliği artırılır, hem de eserin içindeki ‘kurgusal’ özneler (karakterler) derinlemesine incelenir (Bakır, 2008: 36).

Sinemasal görüntü kimi kuramcılara göre imgesel bir aldatma, simgesel olanın altında yatanlara ve temel malzeme olan sinemasal aygıtı karşı bizi körleştiren bir yanılsama olarak işlev görmektedir. Bir filmi izlerken, görüntülerin üretim sürecini fark etmeyişi bizi bu sinemasal aldatmaya ortak eder. Erken dönem Lacancı sinema kuramı, izleyicinin yanlış yönlendirilmiş gözüyle bir tutulmaktadır. Christian Metz psikanalitik sinema kuramının işlevini şöyle özetler: “En temel prosedüre indirgeyecek olursak; psikanalizin sinema üzerindeki etkisi, Lacancı kavramlarla, sinema-nesneyi imgeselden kurtarma, onu simgesel adına yeniden kazanma ve bu kazanımı yeni bir bilgi sahası olarak yayma umuduyla ifade edilebilir” (McGowan, 2012: 21-22).

Psikanaliz, bir eserin ve yazarın toplumsal karakterinin kodunu çözdüğü ölçüde sanat eserlerinin yapısıyla toplumun yapısı arasındaki somut, dolayımlyıcı bağları sağlayabilir (Bakır, 2008: 37). Bu nedenle çalışmada, Lacanyen psikanalitik öğelerin (bilinçdışı, tekrarlama, aktarım ve öteki) açıkça sergilendiği Stanley Kubrick’in *Eyes Wide Shut (Gözü Tamamen Kapalı, 1999)* filmi psikanalitik açıdan çözümlenmiştir. Başlangıçta Lacancı psikanalizin genel bir çerçevesi çizilmiş ve Jacques Lacan’ın 1964 yılında gerçekleştirdiği seminerinden kitaplaştırılmış psikanalizin dört temel kavramı derinlemesine bir çözümleme yapabilmek adına ele alınmıştır. Ardından Kubrick sineması ve filmlerindeki örtük anlama

kaynaklık eden psikanalize ve Kubrick'in psikanalizle olan bağlantısına yer verilmiştir. Filmin analiz sürecinde ise çalışmanın kısıtlılığından dolayı yalnızca Lacancı öğeler odak noktasına alınmış, eserin merkez olduğu bir inceleme yapılmıştır. Ayrıca araştırmada, Kubrick'in psikanalizden yola çıkarak oluşturduğu simgesel ağın aydınlatılmasının yanı sıra imgesel bakışın kendine özgü dinamikleri nasıl inşa ettiği çözümlenmeye çalışılmıştır.

## 1. Lacancı Psikanaliz

Jacques Lacan, 19. Yüzyılın sonlarında Sigmund Freud'un öncülüğünde ortaya çıkan psikanalitik kuramın en önemli ikinci ismi olarak kabul edilir. Öyle ki 20. Yüzyılda düşünsel başarıları Freud'unki ile herhangi bir biçimde karşılaştırılabilir olan yegâne psikanalistir (Bowie, 2007: 194). Zira psikanalist gelenek Freud'un hâkimiyeti altındadır ve kendini ispat etmek bu geleneğin ardıllarının kabulünü gerektirmektedir (Varolan, 2014: 41). Freud'un ardından pek çok psikanalist ve kuramcı hem onun öğretisi üslubunu benimsemiş, hem de kimi noktalarda ona karşı bir okuma sergileyen kuramlar ortaya koymuştur. Freud'a eleştirel bakış açısıyla yaklaşanlar genelde onu anlaşılır ancak hatalı bulmuştur. Ancak Lacan'ın Freud'un etkisindeki psikanalizi bu eleştirmenler için anlaşılması daha güç olmasının yanı sıra 'tehlikeli ve sapkın'dır. Tüm bu olumsuz değerlendirmelere rağmen Lacan, bir taraftan anlamsal çeşitlilikle bezenmiş bir dilde ancak kendini var edebilecek bir psikolojiyi düşlerken, diğer taraftan yalınlık ve açıklık amaçlayan bir dilde hayat bulan yegâne psikolojiyi düşlemektedir (Bowie, 2007: 11-12).

Jacques Lacan kendi psikanalitik kuramını 'Freud'a Dönüş' olarak niteler. Bu tutum bilhassa "20. Yüzyıl ortalarında Kuzey Amerika'daki uygulamalarda ortaya çıkan ve bireyin topluma yeniden adaptasyonu gibi faydacı endişelerle yolunu kaybetmiş olan Freudcu psikanalize yeniden yön vermek" amacı taşır (Keskin ve Çelebi, 2009: 720). Lacan psikiyatr ve dolayısıyla da klinikçidir. Ancak buna rağmen Freud'un diğer mirasçılarından -D. W. Winnicott'dan W. R. Bion'a kadar- psikanalizi klinik bir sınıflandırma toplamı olarak görme konusunda keskin bir biçimde ayrılır (Roudinesco, 2012: 18).

Psikanalizin bir bilim olup olmadığı üzerine devam eden tartışmalar 20. Yüzyıla kadar pek çok psikanaliz ekollerinin (analitik psikoloji, bireysel psikoloji vb.) ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Lacan, Freud'un psikanalizin temel kavramlarının önemini git gide kaybettiğini savunur ve bilinçdışının daha fazla ön plana çıkarılması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak kendi kuramını oluşturur. Lacan'ın Freud'a dönüş çağrısı, Freud'un temel kavramlarının yeniden ele alınmasında ve Freudyan meta psikolojinin kökensel rolünün yerleştirilmesinde önemli bir rol oynar. Temelinde Freud psikanalizi yeniden parlatmak üzerine kurulu bir yaklaşımı benimseyen Lacan, daha sonraları Freud'dan yer yer ayrılarak yaşamı boyunca farklı bakış açılarına, değişime ve gelişime açık bir kuramla karşımıza çıkar. Felsefeye ek olarak matematik ve mantık gibi alanlardan aldığı referanslar da onun kuramının derinleşmesinde önemli bir rol oynar. Lacan'a göre "kuramlar kavrayışlarından kaçan şeyler hakkında suskun kalmamalıdır" (Bowie, 2007: 10).

## 2. Lacancı Psikanalizin Dört Temel Kavramı

Psikanaliz, Lacan için 17. Yüzyılda modern felsefenin kurucusu Rene Descartes'la (1596-1650) birlikte ortaya çıkan bilinçdışı öznenin bilimidir. Lacan kendi psikanaliz temellerini Freud'dan esinlendiği kavramlardan yola çıkarak temellendirir. "*Psikanalizin Dört Temel Kavramı*" seminerinde Freud'dan esinlenerek bilinçdışı, tekrarlar, aktarım ve öteki kavramlarını yeniden ele alır ve onları kendi üslubunda harmanlayarak revize eder.

### 2.1. Bilinçdışı

Freud'un psikanalizin içine yerleştirdiği 'bilinçdışı' kavramını Lacan, hem Kartezyen öznenin doğrudan bir varisi, hem de bu öznenin doğan tüm felsefelerin altını oyan bir şey olarak yorumlar (Homer'dan aktaran Yolcu, 2013: 1). Bilinçdışı, psikanalitik düşüncenin önemli bir referans noktasıdır (Bowie, 2007: 56). Lacan bilinçdışını psikanalizin epistemolojik nesnesi olarak ele alarak analizin esas nesnesi haline getirir. Böylece kendini bilince yalın bir şekilde sunmayan gizli içeriğin nasıl oluştuğunu

da açıklamaya çalışır. Freud'un söylenen ve yazılan cümledeki yarıklarda, tökezlemede, engellerde veya kusurlarda aradığı bilinçdışı, Lacan 'öteki'nin söyleminde arar. Öznenin kurulduğu yer ise bilinçdışıdır. Lacan için, 'gerçek'in merkezinde bastırmaya maruz kalan bir 'şey' vardır. Lacan'da bilinçdışında bastırılmış herhangi bir imge, düşünce veya olguyu geri plana atarak bu konumu gerçeğin merkezinde bulunan Şey'e atfeder (Zizek, 2010: 215-216). Bilinçdışının işlevinde, varlığa dair olan şeyin o 'yarıktan' ibaret olduğunu ve bizim tarafımızdan kısa gibi görünen 'şey'in bir anlığına o yarıktan çıktığından bahseder (Lacan, 2013: 37). Psikanalitik kurama göre insan edimleri, örtük gücünü ve temel kaynağını bilinçdışından alır. Bu kaynağa ulaşabilmekse ancak bastırılmış olan anlamın ortaya çıkarılması ile mümkündür. Nasıl ki insan edimlerinin gizli gücü ve temelindeki kaynağı bilinçdışı ise, sanat yapıtları da tıpkı bilinçdışı gibi insanların iç dünyasının bir aynası ve yansımasıdır (Türk, 2017: 41).

Bilinçdışında tutulan ve işlenen doyurulmamış istekler, arzular, dürtü ve düşünceler farklı yollarla doyuma ulaşmaya çalışırlar. Bu doyurulmamış unsurların özne üzerinde yarattığı baskı ve çatışma ise zaman zaman davranışsal ve ruhsal bozukluk olarak bireyde kendine bir tahribat alanı oluşturur. Bastırılan 'şey' görmezden gelinmemelidir çünkü bir şekilde bilinçdışında kendine bir yer bularak yaşamaya devam eder. Freud bu bastırma mekanizmasını, bilhassa cinsel bastırmayı, birçok psikik olgunun müsebbibi veya sonucu olarak görür. Lacancı bilinçdışı öznenin kurulumunda cinselliğin önemli bir rolü vardır. Çünkü cinselliğin cinsellik olarak alana girişi ve kendine özgü etkinliğini ortaya koyuşu, kısmi dürtüler aracılığıyla sağlanır. Ancak Lacan, cinselliğin eril ile dişil üzerinden bize gösterdiği taban tabana zıt iki dünya arasında 'öteki'nin temsilini eksik bulur. "Kendini gösterme gerçekten özneye geri dönen bir okla gösterilirken, kendini duyurma ötekine doğru gider" (Lacan, 2013: 204-206).

## 2.2. Tekrarlama

Sigmund Freud bu kavramı ilk kez açık bir biçimde 1914 yılında yayınladığı "*Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*" (Hatırlama, Tekrarlama ve Derinlemesine Çalışma) makalesinde dile getirmiştir. Lacan bunu "*Psikanalizin Dört Temel Kavramı Semineri*"nde şöyle açıklamıştır: *Wiederholen* (tekrarlama)'ın *Erinnerung* (hatırlama) ile ilişkisi vardır. Öznenin evinde olması ve biyografinin hatıralaştırılmasındaki araçsallık belli bir yere kadar işler. Tam da bu noktada geline yer 'gerçek'tir. Bunu formüle etme evresinde ise Spinoza'dan yararlanarak tam düşüncenin sürekli aynı şeyden kaçındığını ve ancak anılmaya müsait bir düşünce bulunduğunda kaçışın sağlanabildiğini vurgular. "Burada gerçek, hep aynı yere -öznenin, *res cogitans* (düşünen şeyin)- düşündüğü zaman onunla karşılaşmadığı yere geri gelendir" (Lacan, 2013: 55-56).

Freud başlangıçta bastırılmış travmatik olayların, özellikle "cinsel içerik" taşıyormuş gibi görünen olayların araştırılabileceğini, konuşmada ortaya konulabileceğini ve bunun sonucunda da bilince çıkarılabileceğini savunur. Ancak *Baca temizleme* adını verdiği temsil yoluyla travmayı gizlendiği yerden çıkartma çabası kimi hastalarında tutarsızlıkla sonuçlanmıştır. Bu nedenle de kendi cinsiyet kuramını bunu göz önüne alarak yeniden tasarlar.

*Freud'a göre burada, daha önce onlardan kaçmış bir şeyin -temsil yoluyla- ele geçirilmesi veya yakalanması, öngörülebilir ve açıklanabilir olanın bir kaza olarak ilk kez deneyimlenmiş şeyleri içeren bütün bir koşullar kümesine dönüştürülmesi değil, aksine kazanın kaza olarak yeniden deneyimlenmesi söz konusuydu. Cinsiyetin, onun yeniden üretimleri sayesinde uçup gidemeyecek olan travmatik gerçeği, hastalarının -tam da zevkin kaynağı oldukları için- etkin olarak girdikleri yinelemelerin bir sonucu olarak yeniden ortaya çıkıyorlardı (Eecke'den aktaran Ersöz, 2009: 416).*

Tekrarlama ile bağlantılı olan hatırlamanın tetikleyicisi travma nevrozudur. Özne, nevrozuna kaynaklık eden yoğun bir bombardıman anısını rüyasında yeniden üretir. Lacan, bu tekrarlama işlevinin görevini salt acı verici olaya hâkim olmak ve onu yönetmek olarak görmez. Ruhsallığın birliğini gözetken her türlü edim ve kavrayışı bu travmatik nevrozla çökmeye mahkûm bulur. Tam bu noktada hatırlama yavaş yavaş kendini odağa oturtur ve eş zamanlı olarak öznenin direnci devreye girer. Lacan'a göre "öznenin direnci, edimde tekrar halini alır" (Lacan, 2013: 58).

Tekrarlama ya da yineleme, Freud için bastırılmışın dönüşümüdür. Tekrar, zorakiliğe sahiptir. Bununla birlikte bastırılan şeyin geri dönüşüyle ilgisi boyutunda, geri dönenin bir kez değil daha fazla varlık göstermesiyle ilişkilidir. Tekrarda bu geri dönüşü hissettirme gücü vardır. Bu nedenle içeriden gelen bu zoraki tekrar etme isteğini bize hatırlatan ne varsa tekinsiz olarak algılanır (Foster, 2011: 26). Lacan'da muğlaklığın ancak gerçeğin tekrarlamadaki işlevinden yola çıkılarak çözümlenebileceği kanısındadır (Lacan, 2013: 60). Hal Foster, Lacan'ın tekrar ve yineleme arasındaki ayrımını şöyle açıklar:

*Birincisi [yani yineleme], bastırılmış olanın bir semptom veya gösteren olarak tekrarıdır ve Lacan yine Aristoteles'e bir gönderme yaparak bunu automaton olarak adlandırır. İkinci terim [yani tekrar], daha önce tartıştığımız dönüştür: Bu gerçekle travmatik bir yüzleşmenin dönüşüdür, simgesele meydan okumadır; Lacan'ın tuché adını verdiği, hiçbir şekilde gösteren olmayandır. Birinci kavram olan semptomun tekrarlanması, travmatik gerçeğin dönüşü anlamına gelen ve böylece semptomların automatonunun gerisinde, "göstergelerin ısrarındır", aslında haz ilkesinin ötesinde var olan ikinci kavramı kapsayabilir veya ortaya çıkarabilir (Foster, 2009: 173-175).*

Bu noktada özne bastırıldığı şeyleri bir anı olarak değil, bir eylem olarak yeniden üretir ve tekrarlar. Ancak bunu yaptığının bilincinde değildir. Aslen tekrarlama, Lacan'da gerçeğin görünümüyle ortaya çıkan travmanın bir yansımasıdır.

### 2.3. Aktarım

Lacan, aktarım kavramını tekrarlama kavramından tamamen ayırır (Lacan, 2013: 39). Aktarımın en doğru tanımı ise bilinçdışı ve arzu kavramları ile birlikte ele alınarak anlaşılabilir. Arzu, her daim bilinçdışıdır ve öznenin gündelik hayatını yönlendirmede, edimlerinde ve düşüncelerinde büyük bir güce sahiptir. Kimi zaman özne, konuşurken söylediği şeyin bilinçli olarak farkındalığında olsa dahi bunu söylerken arzusunun ne olduğunu bilmez. Bu konuşmaya eşlik eden bilinçdışılık kişinin aslen söylediği şeylerin neyi işaret ettiğini bilmemesi anlamına gelir. Yine de bu konuşmanın devamlılığı ve anlam üreterek zevklenme garantisi, bildiği -varsayılan- özne olarak bir Öteki'nin desteği olmadan gerçekleştirilemez. Bu da analitik durumda aktarım fenomeninin tanımı olarak açıklanabilir (Evrans, 2018: 71).

Aktarım çoğunlukla bir duygulanım olarak temsil edilir. Daha çok keskin olmayan sınırlarda bir ayrımla olumlu ya da olumsuz olarak nitelendirilir. Lacan olumlu aktarıma örnek olarak aşk/sevgiyi gösterirken; olumsuz aktarım için çifte değerlilik (ambivalence) teriminden bahseder. Kısaca, söz konusu kişiye karşı zaafın olması durumu olumlu aktarım; kontrol merceği altında ise olumsuz aktarımdır. Aktarımın bir diğer kullanımı ise analist olan 'öteki' ile tüm özel ilişkileri inşa eden ve bu özel ilişkinin uydusunda olan düşüncelerin değerinin belli bir ihtiyat şerhi ile ele alınan kullanımınıdır (Lacan, 2013: 131-132).

Aktarım zincirindeki özne ve ötekinin diyalektik doğasının bir diğer halkası da Lacan'ın Freud'un 'haz ilkesi' nin ötesine yerleştirdiği bir kavram olan *Jouissance*'tır. Lacan felsefesinin tam merkezinde yer alan *Jouissance*, arzu kavramıyla karıştırılsa da birbirinden farklı kavramlardır. Bedenin kendi deneyimlemiş olduğu duygunun içerisinde yer alan bu kavram mütemadiyen gerilimin, zorlamanın, harcamanın ya da bir sömürünün doğasında kendini var eden şeydir. Acının ortaya çıkmaya başlama evresinde *Jouissance* vardır. Organizma bir bütün olarak tüm varlığıyla bu acıyı deneyimler (Braunstein'dan aktaran Varolun, 2014: 63).

*Jouissance*'ın arzu ile girdiği karşıt ilişkide arzu, kayıp ve var olmayan bir nesneyi işaret eder. O, varlığın bünyesinde olan bir eksiktir ve kayıp nesne ile bir araya gelerek o boşluğun doldurulmasına bir özlem olarak inşa edilmektedir. Bu durumun en somut yüzeye çıkma biçimi ise fantezidir. Aynı zamanda *Jouissance*, herhangi bir amaca hizmet etmediği gibi öngörülmeyen bir deneyim ve haz ilkesinin ötesinde, herhangi bir (mitsel) buluşmadan farklı bir şeydir. Özne kendini bir anda *Jouissance*'ın ve arzusunun iki zıt kutbunda bölünmüş olarak bulur. Bu nedenle fanteziler, arzular ve haz ona giden yolda dikenli bir teldir. Yani arzu, ötekiden gelir ancak *Jouissance* şeyin kendisinin bir boyutudur. Sapkınlığın, ruhsal bozukluğun ve psikozun özü *Jouissance*'dir. Ancak bu durum öznenin

kendini ötekiyle ilişkili olarak ve ötekiye aktarımında açığa vurması olarak bilinir. Bu nedenle Lacan *Jouissance*'ın diyalektik doğasının onaylanması gerektiğini savunur (Braunstein'dan aktaran Varolun, 2014: 107).

## 2.4. Öteki

Lacan'a göre insanın arzusu ötekinin arzusudur ve öznenin yeri yalnızca 'öteki'ne bağlı olarak belirlenebilir (Lacan, 2013: 43). Öteki, öznenin çıkararak mevcut hale gelebilen her şeye hükmedebilen gösterenler zincirinin bulunduğu yerdir. Aynı zamanda öznenin bünyesinde görünür bir biçimde kendini var edebilmesi gereken canlı varlıktır. Özne ve öteki arasındaki ilişki bir boşluk sürecinden meydana gelir. Döngüsel bir süreç minvalinde ötekine çağrılan özne, ötekinin alanında ortaya çıktığını gördüğü şeyin öznesine ulaştıktan sonra yeniden ötekine intikal eder (Lacan, 2013: 216-219). Özne, 'ben' olarak var olabilmesi için kendini dilde Öteki'nin söylemiyle oluşturmaya ihtiyaç duyar. Fakat Öteki'nin söylemi aracılığıyla kendini oluşturan özne, kendine yabancılaşır ve kendinden bir öteki olarak ortaya çıkar (Başer, 2012: 43). Böylece Öteki'nin ben tarafından inşasından ziyade Ben'in öteki aracılığıyla inşa edildiği söylenebilir.

Ötekinin alanında 'gösteren' varlığını sergilerken aynı zamanda anlamının öznesini açığa çıkarır (Lacan, 2013: 219). Örneğin, aşk ilişkilerinde bir özne diğer öznenin Öteki'sidir. Ya da herhangi biri için Öteki bir doktrindir, idealdir. Lacan, Öteki'nin söylemini bilinçdışı olarak kodlar (Evrans, 2018: 63). Öznenin tözünün ötesinde, özneyi özne yapan şey ona atfedilen söylemle ilişkilidir. Özne'ye Öteki'ler aracılığıyla toplumsal normlar, yasalar, yasaklar, doğru-yanlış, iyi-kötü gibi yapılması ya da yapılmaması gereken şeyler aktarılmaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında özne özünde ona söylemi ileten Öteki'lerin söylemini tekrarlamaktadır (Türk, 2017: 38). Öteki bir diğer deyişle, benliğe varlığını hissettiren ve onun varlığını garanti altına alandır (Ümer, 2018: 50). Gerçekte ise özne/ben, Ötekinin söylemiyle inşa edilmiş bir kendine yabancıdır.

## 3. Lacancı Psikanalitin Sunağında Kubrick

Kubrick filmlerini yakın markajına alan çoğu film kuramcısı ve eleştirmene göre Kubrick filmleri ezici bir soğukluğa sahiptir. Çünkü Kubrick, hem karakter hem de izleyiciyle arasında hatırı sayılır bir mesafe bırakarak özdeşleşimi elinden geldiğince geciktirir. Kubrick'e göre filmlerinde tasvir ettiği toplum aslında onun bu toplumu gözleme biçimi kadar soğuktur (McGowan, 2012: 83-83). Yine Kubrick filmlerinde uzlaşmaz çelişkiler dışında dile getirilmiş bir duyguya nadiren rastlanır. Bu tutum onu ana akım ve Hollywood sinemasının klişeleşmiş anlatılarını benimseyen diğer yönetmenlerden ayırır. Hollywood sinemasında çalışan çoğu yönetmen sektöre yönelik para avcılığı yapan bir sisteme karşı çıkmayı dahi düşünemezken Kubrick, yaratıcılığını sektöre uğratan ve seri üretimden çıkmış filmler yapmayı reddeder. Çünkü Kubrick'e göre büyük yönetmen, büyük stüdyolardan uzak durabilmeyi başarmış yönetmendir (Young, 2009: 2-4).

*Psikanalizin yardımı ile filmde, daha doğrusu bir sanat eserinde ele alınması ve anlamlandırılması gereken şey, filmlerin özneleri, karakterlerden yola çıkarak bir toplumdaki gelişim sürecini, toplumun geçirdiği evrim/dönüşümler sürecini gözlemlemektir. Bu bağlamda üç örnek verilebilir; Fanteziyi ve gerçekliği filmlerinde iç içe geçiren David Lynch, Stanley Kubrick sineması ve Alman Dışavurumcu sineması (Mencütekin, 2014: 18).*

Her ne kadar Kubrick filmleri fantazmatik bir nitelikten yoksunmuş gibi görünse de; içerikleri onun kendi üslubundaki fantezi dünyasına öylesine gömülmüştür ki tam da bu noktada izleyiciyi mekanik soğuklukla sarsan bir etki alanına çeker. Lacan'ın Freud'cu manevrası ise burada belirir: 'olguda bulunmayan fantezide vardır'. Fantezinin duygulanımla işi yoktur ve Kubrick bunu en iyi kavramış yönetmenlerden biridir. Kubrick duygulanım yerine mutlak zevki somutlaştırmış görünen, tanımlanamayan ve ulaşılamayana dair olana hizmet eder. Aslında fantezinin kendisi de Kubrick filmlerinde izlenenle aynı mekanik soğuklukta işleyen bir yapıya sahiptir. Duygulanım aslen sadece fantezinin zeminine bir cevaptır, onun aşikâr ve dışarıya dönük bir yansımasıdır. Bu nedenle

duygulanım, fanteziye uzaktır. Kubrick’de filmlerinde fantezilere denk gelen duygusal bir karşılıktan ziyade fanteziyi en yalın haliyle izleyiciye sunmayı amaçlar (McGowan, 2012: 84-85).

Kitlesel medya simulakrumuna Lacancı bir meydan okuyan Kubrick, radikal ve bilinçli bir şekilde *femme fatale* ve müstehcen baba(ları)nın gizemleri aracılığıyla dışıl fantezinin ve eril sapkınlığın birer hayali andıran arayışlarını içine çeker. Son filmi *Eyes Wide Shut* (Gözü Tamamen Kapalı, 1999)’tan önce de yönetmenliğini yaptığı birçok filmde (*Lolita* [1962], *A Clockwork Orange* [Otomatik Portakal, 1971], *The Shining* [Cinnet, 1980], *Full Metal Jacket* [1987]) izleyiciyi geçmişe ait sapkınlıkla, simgesel otoriteye karşı duruşla ve şiddetle yüzleştirmiştir (McGowan ve Kunkle, 2014: 125). Kubrick ile beraber sinemasal fantezi, bizzat simgesel otoritenin gizli kalmış zevkini (bir anlamda onun libidinal zeminini ve otorite figürlerinin kendi iktidarlarını kullanmaktan zevk aldıkları gerçeğini) açık bir biçimde ifşa eder. İzleyici objektif bakış açısının kaybını kendinde değil iktidarda görürler. Ancak bu filmler her ne kadar ifşa edici bir yana sahip olsa da seyircide hasar bırakmamaya özen gösterir (McGowan, 2012: 63).

Lacan’ın psikanalize yaptığı en büyük katkılardan biri olan *Jouissance* Kubrick filmlerinin karakterlerinde açıkça görülmektedir. Lacan’ın da dediği gibi ‘*Başlangıçta zevk/haz vardı*’ (Soysal, 2009: 606). Otorite, onun karakterlerinde yalnızca doldurulması gereken bir zemin değil aynı zamanda kendisinden umulmadık biçimde zevk alınan bir konumdu. Kubrick de filmlerinde bu zevki görünür kılmamanın peşindedir. Örneğin, ne zaman Kubrick filmlerinde bir oyuncu otorite konumundaki bir karaktere hayat verse (ki bu çoğunlukla erkektir) karşı konulamaz biçimde bu roldeki müstehcen zevkle yüzleşmektedir (McGowan, 2012: 90-91).

#### 4. *Eyes Wide Shut* Filminin Olay Örgüsü

Dr. William Harford (Tom Cruise) ve Alice Harford (Nicole Kidman) evli ve bir kız çocuğundan oluşan çekirdek ailedir. Aile dostları Victor Ziegler (Sydney Pollack)’in düzenlediği yılbaşı partisine gitmeleri, William ve Alice’in içlerindeki en gizli ve en güçlü dürtüleri keşfetme macerasının kapısını aralar. Dr. Harford, partide üniversite yıllarından tanıdığı Nick Nightingale (Todd Field) ile karşılaşır. Nightingale ona son birkaç gecedir gizli bir partide müzisyenlik yaptığından bahseder. Akabinde Harford, merakına yenik düşer ve Nightingale’den partinin giriş şifresini öğrenerek partiye gizlice sızar. Harford davetsiz misafir olarak fark edilmesi üzerine partiden kovulur. Ancak bunun için William bir bedel ödemelidir ve bunu partide kimliği belirsiz bir kadın üstlenir. Geceye dair olanların şaşkınlığı ve merakı, kimliği belirsiz kadının akıbeti Harford için çözülmesi gereken bir muamma halini alır. Harford’un bu dedektiflik süreci Ziegler’in uyarısı ve çabalarının sonuçsuz kalması üzerine sona erer. Filmin sonunda Alice ve Harford’u yılbaşı alışverişinde kızlarıyla görürüz.

#### 5. Lacancı Psikanaliz Bağlamında *Eyes Wide Shut* Filminin Analizi

Film, yazar Arthur Schnitzler’in *Traumnovelle* kitabından Kubrick tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Sigmund Freud’un çalışmalarına büyük bir hayranlık besleyen Schnitzler, zaman içerisinde Freud ile olan mektuplaşmalarından da anlaşılacağı üzere psikiyatri üzerine yürütülen çalışmalara oldukça ilgi duymaktadır. Schnitzler’in yazınları Freud tarafından yıllarca takip edilmiş ve değerlendirilmiştir. Bu durum Schnitzler’in eserlerinde işlediği konu ve durumlardaki psikanaliz niteliğindeki eserlerde kendini açıkça göstermektedir. Yazarın psikanaliz niteliği taşıyan eserlerinde göze çarpan önemli bir husus psikanalizin yalnızca toplumun “elit burjuva sınıfına” yönelik olmasıdır (Keser, 2011: 171-173).

*Eser kahramanlarının önemi, temsil ettikleri toplumsal karakterleri (tipleri) aktarmalarında yatmaktadır. Yazarın bazı eserlerinde kahramanlarının isimlerinin hiç verilmediği veya isimlerinin üzerinde hiç durulmadığı, fakat davranışlarının çok detaylı şekilde aktarıldığı görülmektedir (...)* Ele aldığı tipler itibarıyla, yazınında “dekadan” karakter özellikleri işlenmiştir. Dekadan tiplerin, içinde buldukları ruh hallerini, ruh hallerinin anlık olarak değişmesini (episodenhaft), karakterlerin zaafı ve sosyal kimliklerinin gerektirdiği davranış şekilleri arasındaki gerilimini, söz konusu durumdan kaynaklanan buhranı da yine, bilinç akışını vermek suretiyle, bir psikanaliz niteliğinde, okura sunmaktadır (Keser, 2011: 173-174).

Nitekim 14 Mayıs 1922’de Freud’un Schnitzler’e yazdığı bir mektup onun bilinçdışının gerçeklerine ve insanoğlunun içgüdülerine duyduğu ilgiyi yüceltir niteliktedir. Tam da bu noktada 1970’lerden bu yana uyarılma bir film yapmayı hayal eden Kubrick için *Traumnovelle* aradığı ilham kaynağı olmuştur. Çünkü Kubrick için Schnitzler, insan ruhunu doğru tasvir edebilen ve insanların düşünme, hareket etme ve gerçekte nasıl olduklarına dair geniş bir perspektiften yorumlayabilme yeteneğine sahip derin bir yazardır. Kubrick aslen bu tanımlamayı yaparken, *Gözü Tamamen Kapalı*’daki auteur yönetmenliğinin verdiği yaratıcılığı da tetikleyen benzer bir düşüncenin altını çizerek kendine atıfta bulunur. Filmde aşk, kıskançlık ve cinsellik üçlüsünün inşasında rüyalar, kâbuslar ve bilinçdışı yolculukların bütününde psikanaliz temel alınmıştır. Freud’un yüzeysel olanın ardında saklı olan derin anlamı anlama çabası Kubrick için de geçerlidir.

Freud için ‘id’ Lacan için öznedir. Freud özneye “Burada, rüyanın alanında, evindesin” olarak seslenir. Lacan için özne, gerçeğin olduğu yerdedir. Bu yeri saptamak için tekrar tekrar aynı yere dönülür, geri gelinir, yoluna çıkılır ve gerçeklik hep aynı şekilde doğrulanır (Lacan, 2013: 51). Bu noktada filmin başkarakteri Dr. Bill Harford (Tom Cruise)’u paranoyak sanrılar ve travlamaların çarpıştığı bir rüyalar aleminde görürüz. Bill’in travması, eşi Alice (Nicole Kidman)’in bir zamanlar eşiyile gittiği bir otelde fark ettiği ve arzuladığı deniz subayı ile olan fantazmatik itirafı ile başlar. Alice, yabancı biriyle cinsellik arzusu pahasına hayatındaki tüm odak noktası olan eşi ve çocuğunu hiçe sayabileceğini söyler. Bu ifşa edilene kadar Bill, Alice’in ona olan bağlılığından şüphe etmez. Bu minvalde Lacan’ın travmatik nevrozu, tekrarlama ve hatırlama devreye girer. Bill’in bu sarsılma anı yakın çekim ile git gide yakınlaştırılarak izleyiciye sinematografik açıdan anbean ifşa edilir. Bill artık hâkim olması gereken acı bir ‘travma’ tecrübe etmiştir. Gerçek tam da bu noktada kendini travma biçiminde gösterir. Alice ve Bill arasındaki diyalog tıpkı hasta ve psikanalist arasındaki gibi ilerler. Fantezinin gerçeklik kadar güçlü bir travmatik etkiye sahip oluşu özne tarafından keşfedilmiştir. Aslında Bill’i inciten şey Alice’in itirafı değil onun görünüşte istikrarlı hayatında süregiden evcilik oyununun bozulmasıdır. Lacan’ın psikanalizinde izleyicinin Bill’i daha iyi anlamasına yardımcı olabilecek sahne burasıdır. *Tukhe*, gerçekte karşılaşma/buluşma/ıskalanmış buluşmadır. Bu buluşma kendini travma olarak gösterir (Lacan, 2013: 61). Başkarakter askıda bekleyen gerçeklikle yüzleşmiştir. Lacanyen anlayışa göre gerçeğin kendini travma şeklinde açığa çıkarması devamındaki her şeyi belirler. Deneyimlenen sorun ilk süreçte muhafaza edilmişse de aslında ortaya çıkması ile ‘hatırlatılmış’ olur. Artık üstü örtülü değildir.

Bill, Alice’in fantezisi ile yüzleştiği sırada ev telefonu çalar ve bir hastasının yanına gitmesi gerektiğini öğrenir. Ardından Alice’i gittiği yerden haberdar etmeden yanından ayrılır. Bu durum ona yüzleşmesi gereken gerçeklik için hem iyileştirici bir kaçış (Lacan için kayma/uzaklaşma), hem de bu fantezi üzerinde durması için döngüsel bir yolculuğa çıkışın başlangıcını sağlar. Lacan psikanalizinde kayma (*glissement*) önemli bir unsurdur. Kubrick karakterdeki psikanalitik kaymayı sinematografisinde ustaca işler. Çünkü Bill’in gerçek ya da fantezi dünyasında duygusal, erotik ve dramatik olan pek çok unsur kayma ile sekteye uğrar. Harford’un üniversiteden arkadaşı Nick Nightingale ve sokak fahişesi Domino ile son kez görüşmeyi kaçırması buna örnek olarak gösterilebilir. Başkarakter kayma anlarında çevresindeki insanlardan bir şekilde uzaklaştırılır.

Film boyunca Bill ile yakınlaşan kadınların tümü aslında eşi Alice’in birer simülakrlarıdır. Hepsi eşi ile benzer özelliklere sahiptir; ince bir beden ve açık ten ile adeta Alice’in klonlanmış halleridir. Bill Alice’e benzeyen kadınların peşinden gitse dahi sokak fahişesi Domino ile olan ilişkisinde bile erotik olarak hiçbir şey yaşamaz. Onu telefonla arayan Marion (Marie Richardson) yanında yatan babasının cesedine aldırış etmeden Bill’e olan ilgisini açıkça belli eder ve onu öper. Dönüş yolunda tanıştığı Domino, AIDS olduğunu öğrendiğinde hikâyeden kaybolur. Partide uyuşturucu komasından kurtardığı Mandy (Julienne Davis) ölü bulunur. Bill karısının bu gölgeleriyle olan karşılaşmalarında aslında dolaylı olarak Alice’i kaybeder. Tüm bunlar Bill’in erotik fantezileri içindeki *Tukhe* temsilleridir. Lacan’a göre “Gerçekleşemeyen şey intibak değil, tukhe, yani buluşmadır” (Lacan, 2013: 77). Bill’in Alice’e olan cinsel arzusu ve intikam duygusu bir bütün olarak hareket eder. Lacan’cı haz da buna dayanır. Haz, insanın kapasite sınırlarına bağlı olarak deneyimlerin nerelere kadar

uzanabileceğini belirler. Bir anlamda haz ilkesi homeostaz ilkesi olarak da görülebilir. Arzu ise çeperini, sabitlenmiş ilişkisini ve sınırlarını kendi çizer. Bu bağlamda haz ilkesinin dayattığı eşiği aşarak arzu olarak ortaya çıkar (Lacan, 2013: 37).

Lacanyen analize göre Alice, Bill'in hakkında bir şey bildiğini zanneden ancak hiçbir şey bilmeyen öznesidir. Peş peşe gelen karşılaşmalar zinciri Bill'in aslen kendini sevilen nesne haline getirmeye çalıştığı bir süreçtir. Bill, hastası tarafından çağırıldığı eve giderken takside Alice'in itirafını düşler. Düşte yakışıklı bir deniz subayı Alice ile birlikte olmaktadır. Film boyunca Kubrick, olayları oldukları gibi değil karakterlerin fantezileri üzerinden izleyiciye sunar. Bill bu hatırlama ile *Wiederholen* (tekrarlama)'a göndermede bulunur. Çünkü yüzleşme esnasında bastırıldığı şey edimde kendini göstermiştir. Tekrarlamadaki o tekinsiz düş onu gözü tamamen kapalı bir halde rüyaların girdabına itmektedir. Filmin simgesel müstehcenliğe dair ifşası karakterlerin fantezilerinde tekrar tekrar ortaya çıkar. Farklı karşı cins partnerleri ve davetkâr karşılaşmalar, aslında sonsuz bir haz dünyasının farklı varyasyonları gibidir. Bu noktada Lacan şu soruyu sorar "Öznenin arzusunu taşıyan rüya nasıl olur da travmayı tekrar su yüzüne çıkartan şeyi üretebilir- ya da suretini olmasa bile en azından önünde duran ve onun varlığına işaret eden perdeyi üretir?" (Lacan, 2013: 61). Bu durum Bill'in uyanışa geçebilmesi için önünde duran bir perdedir. Bilinçdışı görüngüde ortaya çıkan bir engel, kusur ya da yarıktır. Gerçekliğin rüyanın ötesinde aranabilmesi için rüyanın sarıp sarmaladığı örtük temsilin aşılması gereklidir.

Filmin başlangıcındaki yılbaşı partisinde 'Öteki'nin temsilini açıkça görürüz. Bill'in yıllar sonra karşılaştığı sınıf arkadaşı Nick Nightingale ve iki kız onu Lacanyen 'Öteki'nin kollarına iter. Lacan'a göre insanın arzusu 'Öteki'nin arzusudur (Lacan, 2013: 45). Lacan her kimliğin ancak ötekinin dolayımında kendini var ettiğini savunur. Bill, kendini onu arzulayan iki kadın üzerinden var eder. Eş zamanlı olarak Alice, Sandor Szavost isimli bir adamla tanışır ve onunla flörtöz bir biçimde dans etmeye başlar. Birbirlerinin gözlerine derinlemesine bakışları ve yakın dudak temasları ile açık arzu boşluğuna doğru kayarlar. Arzu boşluğu, Lacancı psikanalizde doyurulması mümkün olmayan, ihtiyaç ile talep arasındaki doldurulması imkânsız boşluk olarak tanımlanır. Lacan arzuyu 'insanın özü' olarak tanımlamaktadır. Arzu ona göre varlığımızın tam kalbinde yer alır ve özü bakımından, eksiklikle ilişkilidir (Bayrak, 2018: 26-27). *Jouissance* ve aktarım kendini Alice ve Szavost'un birbirlerine olan flörtöz cümleleri ve dansları eşliğinde gösterir. Aktarımın içindeki gerçeklik bir anlamda muğlaktır ve ancak kendini tekrarlamada açığa çıkarır. Buna örnek olarak Alice ve Szavost'un tekrar tekrar birbirlerine yaptıkları baştan çıkarma oyunları verilebilir. Alice evli olduğunu söylediğinde ise Szavost, bu sembolik düzen üzerine aşağılayıcı bir söylemde bulunur. Ardından Szavost, Alice'i ev sahibinin üst kattaki Rönesans galerisinde bulunan çıplak heykelleri görmeye davet eder. Aslen çıplak heykeller, vücudun teşhirine ve cinsel tüketime bir göndermedir. Kubrick filmin başlangıç sahnesinde çıplak olarak gösterdiği Alice'i dikizlerken de, Szavost ile olan yakın temaslı dans sahnesinde de kadın bedenindeki mesafesini hep korur. Bir anlamda fetişleştirme olgusunu eğip büker.

Lacancı *Jouissance*'ın bir başka örneği ise Bill'in Nick Nightingale'in aracılığıyla gizlice girdiği ayinsel partidir. Partide Bill dâhil tüm karakterler maskelerin ve siyah cübbelerin ardına gizlenmiştir. Bill, içinde bulunduğu tekinsiz ortamda sanki bir rüyadaymış gibi kontrolü dışında gelişen olaylar zincirine izleyici olarak dâhil olur. Müstehcen partide kimi zaman onu tehlikeye karşı uyarıcı maskeli bir kadınla yolları kesişir. Ancak Bill tüm uyarılara rağmen bu sıra dışı partiyi terk etmez. Aynı zamanda bu sahnenin ayinsel kısmı, alelade bir ayinde olmaması gereken bir tehlikeyi de izleyiciye hissettirir (McGowan, 2012: 87). Bill, gerçekte rüya arasında haz ya da keyiften ziyade 'zevk' almaktadır. Bill'in dışındaki tüm karakterler zevk için bir araçtır ve buradaki tek amaç zevktir. Bu aşırı zevk duygusu benlik yitiminden (depersonalizasyon) kaynaklanmaktadır (McGowan, 2012: 87). Maskeli baloda tehlikeli olan, kabul edilebilir davranış ve arzunun sembolik düzen kodlarına karşı cinsel baskıya ithafen yapılan bir jesttir. Bill, Alice'in itirafından sonra kendini ihanete uğramış hisseder. Eylemsel olarak görülmesi dahi bilinçdışında tüm kadınlarla flört ederek ya da birlikte olarak kendini rahatlatmaya ve Alice'i affetmeye çalışır. Partiyi düzenleyen ev sahipleri, Bill'i malikânede ne olduğunu araştırmaması üzerine tehdit ederek serbest bırakır. Bill artık kendi hayal gücüyle baş başa kalmıştır.

Travmadan düşleme uzanan bu yolculukta Bill'in fantezileri, kendini tehlikeye atan kadının kim olduğu ve ona ne olduğu Bill'e araştırma yapması için tetikleyici olur. Lacan düşleme (*fantasme*)'yi yanılsamanın mekânına koyar. Düşleme, Lacan için tekrarlamının işlevindeki birincil ve belirleyici şeyi gizleyen bir perdeden ibarettir. Lacan bunu hem uyanışın işlevindeki belirsizlik, hem de gerçeğin uyanıştaki işlevinin muğlaklığı ile açıklar (Lacan, 2013: 67). Bill, Alice'in aksine onun için kendini feda eden gizemli kadınla bilinçaltı yaralarını sarar. Böylece düşlemine kendini iyileştirmek için kullanır.

Araştırmaları sonucu Bill, bir gece önce maskeli partide kendini onun için feda eden kadına benzeyen bir güzellik kraliçesinin ölüm haberinin kupürüne ulaşır. Ardından kadının bulunduğu morga gider. Cesede bakarken kadının yüzüne doğru eğilir ve onu öpecek kadar yakınlaşır. Ancak aniden yüzünde bir tiksinti ifadesiyle geri çekilir. Bu tam da Lacanyen *Jouissance*'in bir başka örneğidir. Zevkli bir şey yapmanın getirdiği tiksinti hissi. Lacan bunu şöyle açıklar: "Histerikte, tikslenme tepkisi olarak adlandırılan cinsellikten arındırma biçimi, cinsel nesnenin gerçeklik eğilimine kaydığı ve bir paket et gibi görüldüğü işlevde boy gösterir" (Lacan, 2013: 182). Bill'in yaşadığı tiksinti hissi de buna karşılık gelir. Bir anlamda travmasını da bu sahnede çözer. Çünkü şefkatinin çoğunu kaynağından (Alice) ziyade 'Öteki'ne aktarmıştır. Alice'in sembolik ölümü Bill'in ona olan arzusunu yeniden canlandırmıştır.

Düşünce ve fantezi, öteki ve bilinçdışı Alice ve Bill'in psikanalitik bağlamda kendini ifade etme kaynaklarıdır. Filmin son sahnesinde Bill ve Alice'i yılbaşı alışverişi yaparken görürüz. Alice, Bill'in sonsuza kadar evli kalacakları gelecek temennisini reddeder. Bunun yerine ona şimdiki zamanda kalarak somut bir *Jouissance* sunar: 'Mümkün olan en kısa sürede yapmamız gereken bir şey var, sevişmek'. Lacan bunu şöyle açıklar: "Cinsel doyuma ulaşmak istemeyebileceğimizi kendi deneyiminden bilmeyen var mıdır? Gelmekte olan *Jouissance*'in korkunç vaatleri yüzünden kendisini geri çekilmek zorunda hissedip bu yüzden cinsel doyuma ulaşmak istemeyebileceğini kendi deneyiminden bilmeyen var mıdır?" (Lacan, 2013: 248). Çünkü Alice ve Bill yalnızca bütünüyle cinsellik ölçüsünde birlikte olabilmektedir. Bu nedenle, film boyunca bedenlen birbirlerine sadık olsalar da fantezi ve bilinçdışında özgür bir bakış açısına sahiptirler.

## SONUÇ

1970'li yıllardaki sinema eleştirmenleri ve kuramcılar sinemanın anlamlandırılmasında farklı disiplinlerden yararlanmışlardır. Bu disiplinlerden biri olan ve Lacan'ın Freud'dan esinlenerek oluşturduğu psikanalitik yaklaşım her ne kadar sinema açısından başlarda dar bir çerçevede analize olanak tanısa da zaman içerisinde sinemasal deneyime önemli katkılar sağlamıştır. Lacan'ın doğrudan sinemaya yönelik bir kuramsal yaklaşıma sahip olmaması araştırmacılara film çözümlemesi minvalinde düşünüldüğünde daha yorumlayıcı bir analiz imkânı sağlamıştır. Çağdaş sinemada Lacancı kavramlar kendilerini hikâyeye içerisinde üstü örtük olarak sergiler. Bu minvalde gerçekler ve travmalar bu hikâyelerin önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Psikanalitik yaklaşım ile yakından ilgilenen Stanley Kubrick'de son filmi *Gözü Tamamen Kapalı* (*Eyes Wide Shut*)'da Lacan psikanalizinin dört temel kavramını (bilinçdışı, tekrarlama, aktarım ve öteki) cüretkâr ve bir o kadar da örtük bir düzeyde işlemiştir. Filmde toplumsal düzenin sınırlamalarına Dr. Harford ve Alice üzerinden meydan okunur. Lacancı gerçek de bu meydan okumayı destekler nitelikte simgesel düzenin tamamlanmamışlığına vurgu yapar.

Filmde evlilik, sadakat ve cinsel dürtülerin yanı sıra farklı bedenlerin keşfedilme arzusu karakterlerin bilinçdışında kodlanmıştır. Böylece seyirciye toplumsal olanın süzgeçten geçirilmesi ve sorgulanması için alan yaratılır. Lacancı psikanalitik anlayışa göre bakış, öznenin nesneye hakim olmasına aracılık etmez yalnızca 'Öteki'nin görüş hakimiyetine direnir. Bir anlamda bakış öznenin görüşündeki bir lekedir. Filmde olay örgüsü boyunca bu lekeyi Bill'den başkası görmez ancak film bunu izleyiciler için görünür kılar. Aslen Kubrick de Freud'un deyişiyle 'Hatırlanamayan şey davranışta tekrarlanır' cümlesini Lacan perspektifinden ele alarak adeta bir analist edasıyla davranışın neyi tekrar ettiğinin izini sürer. *Jouissance*, Lacan için önemli kavramlardan biridir ve filmde bunun pek çok somut örneğini haz, yasak, eksiklik ve arzu üçgeninde görürüz. Karakterlerin fantezi ve gerçeklik alanındaki ruhsal yapıları ve ilişki ağlarından yola çıkılarak toplum yapısına dair çıkarımlarda bulunulabilir. Özne, eksiksiz bir görüntüyle karşılaştığında dahi, bazı şeyler halen belirsizdir. Özneler, yaşadıkları

travmaların kendi arzu dünyalarını nasıl saptırdığını anlayamaz. Kubrick’de bu travma sonrası uğrak alanlarda karakterleri yönlendirmez, yalnızca tıpkı bir izleyici edasıyla onları takip eder. Sonuç itibarıyla Kubrick Lacan’dan ödünç aldığı kavramlarla arzusunun sınırlarında onu kimi zaman bilinçdışına yerleştirmiştir. Böylece ‘Öteki’ nin dilinden bilinçli bir biçimde fırsat kollayarak kendi bireyselliğini inşa etmesine olanak tanır. Bu tutum aynı zamanda hikâyede yer alan karakterleri özgürleştirmeye hizmet eder. Tüm bu fantazmatik tasvirler, hatırlamalar, aktarımlar, haz ve dürtüler öznenin var oluşuna katkıda bulunur.

## KAYNAKÇA

- BAKIR, B. (2008). Sinema ve psikanaliz. İstanbul: Hayalet Kitap.
- BAŞER, N. (2012). Psikanalizin etiği, transfer, arzu ve yorumu, daha, Senthom. İstanbul: Say Yayınları.
- BAYRAK, Ö. (2018). Arzu diyalektiği ekseninde Anayurt Otel. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 4(8). 25-39.
- BOWIE, M. (2007). Lacan (Çev. V. P. ŞENER). Ankara: Dost Kitabevi.
- COPJEC, J. (2009). Cinsiyet, serap mı kurgu mu?. (Çev. B. ERSÖZ) *MonoKL*, (VI-VII), 581.
- EECKE, W. V. (2009). Lacan’ın kompleks psikoz kuramına dair kuramsal ve terapötik çıkarımlar (Çev. B. ERSÖZ). *MonoKL*, (VI-VII), 416.
- EVREN, A. (2018). Bir düşünme biçimi olarak psikanaliz. *ViraVerita*, Sayı (7), 56-76.
- FOSTER, H. (2009). Gerçeğin geri dönüşü-Yüzyılın sonunda Avangard (Çev. E. HOŞSUCU). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FOSTER, H. (2011). Zoraki güzellik (Çev. Ş. KAPTAN). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HOMER, J. (2013). Jacques Lacan (Çev. A. AYDIN). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- KESER, M. (2011). Arthur Schnitzler eserlerinde psikanalitik özellikler. *Edebiyat ve Bilim*, 29, 171-179.
- KESKİN, Y., ÇELEBİ, V. (2009). Guy-Félix Duportail ile söyleşi (Çev. E. SÜNTER., İ. AYRIBAŞ). *MonoKL Lacan Özel Sayısı* (VI-VII), 720.
- LACAN, J. (2013). Psikanalizin dört temel kavramı (Çev. N. ERDEM). İstanbul: Metis Yayınları.
- MCGOWAN, T., KUNKLE, S. (Ed.).(2014). Lacan ve çağdaş sinema (Çev. Y. ERTUĞRUL., C. TURAN). İstanbul: Say Yayınları.
- MCGOWAN, T. (2012). Gerçek bakış (Çev. Z. Ö. BARKOT). İstanbul: Say Yayınları.
- MENCÜTEKİN, M. (2014). Lacan ve sinema sanatı. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- ÜMER, E. (2018). Lacancı bakış kavramı ve imgenin bakışı. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5(2), 47-66.
- ROUDINESCO, E. (2012). Her şeye ve herkese karşı Lacan (Çev. N.BAŞER). İstanbul: Metis Yayınları.
- SOYSAL, Ö. (2009). Başlangıçta zevk vardı. *MonoKL Lacan Özel Sayısı* (VI-VII), 606.
- TÜRK, D. (2017). Oğuz Atay’ın ‘Tutunamayanlar’ romanının Lacan’ın psikanalitik kuramı çerçevesinde incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, İstanbul).
- VAROLUN, O. (2014). *Slavoj Zizek: İdeoloji kavramına Lacancı psikanalizden bakışın felsefi bir değerlendirmesi*. (Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin).

YOUNG, I. M. (2009). Yaşanan bedene karşı toplumsal cinsiyet: Toplumsal yapı ve öznellik üzerine düşünceler (Çev. R. KALINTAŞ) *Cogito: Feminizm, Cilt Sayı: 58*, 39-56. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ZIZEK, S. (2010). Yamuk bakmak popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.