



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

# **KUBRICK SİNEMASINDA KADIN-ERKEK TEMSİLLERİNE PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ**

Merve Gonca SAĞIR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015



KUBRICK SİNEMASINDA KADIN-ERKEK TEMSİLLERİNE PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ

Merve Gonca SAĞIR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

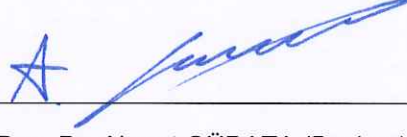
Yüksek Lisans Tezi

Prof. Dr. H. Simten Coşar

Ankara, 2015

## KABUL VE ONAY

Merve Gonca SAĞIR tarafından hazırlanan "Kubrick Sinemasında Kadın-Erkek Temsillerine Psikanalitik Bir Bakış" başlıklı bu çalışma, 24.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA (Başkan)



Prof. Dr. H. Simten COŞAR (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Çağla KARABAĞ SARI (İkinci Danışman)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr.Berrin KOYUNCU LORASDAĞI

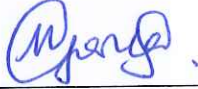
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

24.06.2015



Merve Gonca SAĞIR

## ÖZET

Sağır, Merve Gonca. Kubrick Sinemasında Kadın-Erkek Temsillerine Psikanalitik Bir Bakış. Yüksek Lisans Tezi Ankara, 2015

Görsel sanatlardaki kadın ve erkek temsilleri üzerine geniş bir akademik literatür bulunmaktadır. Geleneksel filmlerde kadın temsillerinin ataerkil ideolojiyle uyumlu olduğu ortaya konmuş, bu filmlerde kadınların genel olarak cinsel nesne olarak ön planda olduğu iddia edilmiş ve ev içi alana bağımlı olarak temsil edildiği söylenmiştir. Bunun yanında, feminist çalışmalara göre oldukça yeni bir alan olan erkeklik çalışmalarında hegemonik erkekliğin tek bir erkeklik biçimi dayattığı argümanının temel teşkil ettiği söylenebilir.

Çalışma, Stanley Kubrick sinemasında kadın-erkek temsillerinin metin içerisindeki konumlarına ve temsil yollarına odaklanmaktadır.. Psikanalizden etkilenen feminist film kuramına göre, klasik anlatı sinemasının görsel uyuşmaları kadınların sesinin yok edilmesini içermektedir. Buna göre 'Psikanalitik film kuramı, özellikle ilk evresinde, metin çalışmalarından önce seyirci çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bu da feminist film çalışmalarını etkilemiş ve sinemada seyretme sürecinde bakışın erkeğe ait olduğu iddia edilmiştir.

Bu araştırma için Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı filmler seçilmiştir. Slavoj Žižek'in film kuramına sağladığı psikanalitik bakış açısı sayesinde temsillerin toplumun bilinçdışını yansıttığı sorgulanmaktadır. Çalışmanın asıl sorusu, kadınlık ve erkeklik temsillerinin metinde nasıl kurgulandığıdır. Kadınların birer cinsel nesne olarak temsil edilmesi, bunun yanında erkeklerin güçlü imgelerle yansıtılması ataerkil ideolojinin sinemadaki işleyişinin sonucu olarak okunabilir.

**Anahtar Sözcükler:** Bakış, Gerçek, artı-keyif, objet petit-a, arzu.

## ABSTRACT

Sağır, Merve Gonca. Psychoanalytic View on Female and Male Representations in Kubrick's Movies. Thesis Ankara, 2015

It has been provided that there is a comprehensive academic literature upon female and male representation in visual arts. It has been presented that the female representation is compatible with patriarchal ideology, provided that the females are commonly as a sex object at the forefront in these movies and dependently represented to domestic area. Besides, by comparison with feminist researches, studies on masculinity are quite new and it's main argument is that hegemonic masculinity imposes a standard masculinity model.

This work focuses on male-female positions and representations in Stanley Kubrick's movies. According to feminist film theory that influenced with psychoanalysis, visual consensus in main stream cinema annihilate women's voice and psychoanalytic film theory by using this argument as base, concentrates on audience research. These researches influences feminist film studies and it has been alleged that gaze belongs to male audiences.

For this study, Stanley Kubrick's filmography is chosen. By virtue of Slavoj Žižek's psychoanalytic view on film theory, it has been questioned that representations in cinema texts reflects community's subconsciousness. The main question in work is that how fictionalised male and female representations. Female's representations qua sexual object and male's representations qua sturdy images could be read as paternalistic ideology in main stream cinema.

**Key Words:** Gaze, The Real, plus-de-jouir, objet petit-a, jouissance.

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
<b>1.BÖLÜM : ÇALIŞMANIN KONUSU, AMACI VE KAPSAMI .....</b>	<b>1</b>
1.1. Çağdaş Sinemada Kadınlık- Erkeklik Temsili .....	1
1.2. Çağdaş Hollywood Sinemasının Uylaşimleri .....	1
1.3. Kubrick Sinemasının Temsil Politikası .....	4
1.4. Sinemada <i>Objet Petit-a</i> Olarak Bakış ve Gerçek .....	5
1.5. Ayna Teorisi ve Gerçek.....	6
1.6. Sinema Teorisi.....	10
1.7. Araştırma Soruları.....	21
1.8. Yöntem.....	21
1.8.1. Çalışma Evreni.....	21
1.8.2. Çalışma Evreni.....	22
<b>2.BÖLÜM : JACQUES LACAN VE FİLM TEORİSİ.....</b>	<b>23</b>
2.1. Ayna Teorisi ve Baba'nın Yasası.....	23
2.2. Lacancı Gerçek.....	30
2.3. Psikanalitik Film Kuramı.....	33
2.4. Feminist Film Kuramı.....	55



<b>3.BÖLÜM : ANALİZLER.....</b>	<b>71</b>
<b>3.1. Stanley Kubrick Sineması.....</b>	<b>71</b>
<b>3.2. Analizler.....</b>	<b>76</b>
<b>3.2.1. <i>Eyes Wide Shut (Kubrick, 1999)</i>.....</b>	<b>76</b>
<b>3.2.2. <i>A Clockwork Orange (Kubrick, 1971)</i>.....</b>	<b>92</b>
<b>3.2.3. <i>The Shining (Kubrick, 1980)</i>.....</b>	<b>106</b>
<b>3.2.4. <i>Full Metal Jacket (Kubrick, 1987)</i>.....</b>	<b>121</b>
<b>4. BÖLÜM: SONUÇ .....</b>	<b>132</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>137</b>
<b>FİLMLER.....</b>	<b>154</b>
<b>EK 1. Tez Çalışması Orijinallik Raporu.....</b>	<b>155</b>
<b>EK 2. Etik Kurul İzin Muafiyet Formu.....</b>	<b>156</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>157</b>

## 1. BÖLÜM

### Çalışmanın Konusu, Amacı ve Kapsamı

#### 1.1. Çağdaş Sinemada Kadınlık- Erkeklik Temsili

'Kadınlık' temsili çağdaş sinemada temel olarak bazı karşıtlıklara göre oluşturulmuştur. Buna göre, kadınlar çekici-iğrenç, güvenli-tehlikeli ya da akıllı-aciz karşıtlıklarına göre kurgulandığı tartışılmıştır. Kadınların temsili çağdaş sinemada klasik sinematografik öğeler kullanılarak oluşturulurken Kubrick'in filmlerinde bu klasik sinematografik öğelerin nasıl kırıldığı çalışmanın temel sorularından biridir. Kubrick, klasik sinematografik öğeleri klasik anlatının yapısını kırarak kurguladığı düşünülmektedir, bunun cinsiyet temsili açısından incelenmesi çalışmanın ana problemlerden biridir. Bu çalışma Kubrick'in özenle seçtiği sinematografik öğelerle seyirciyi nasıl filmsel metne çektiğini ve kadınlık-erkeklik temsillerinde klasik sinematografik öğeleri nasıl kırıldığını sorun edinmektedir. Cinsellik ve cinsiyet kutuplaşmasında, kadınların kendilerini nerede bulduğu sorusu psikanalitik ve feminist film kuramlarınca sorunsallaştırılmıştır. Bu çalışmada, psikanalitik kavramlarla toplumsal cinsiyetin Kubrick sinemasındaki temsili üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Ataerkil ideolojinin ana akım sinemada hegemonik erkeklik dışında kalan tüm kadın ve erkekleri ikincil konumla temsil etmesine karşın, Kubrick sinemasında bu temsil politikasının nasıl kırıldığı çalışmanın temel sorunudur.

#### 1.2. Çağdaş Hollywood Sinemasının Uylaşimleri

Sinema, cinsellik politikalarıyla farklılıklar üzerinden uylaşımlara dayalı bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. (Smelik, 2008, s:1) Kadınlarının erkeklerin iktidarı karşısındaki pasif konumu ve bunun yanında hegemonik erkeklik karşısında ötekileştirilenlerin yalnızca kadınların değil aynı zamanda erkeklerin de olduğu olgusu, kadının genelde bazı kurumsal ve manevi kurallara karşı eli kolu bağlı kaldığı fikri, çağdaş Hollywood

sinemasında daimi olarak yeniden üretilen bir uyuşma olarak yer almaktadır. Ruken Öztürk de bu fikri doğrulamaktadır: “Bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada da kadının temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur.” (Öztürk, 2000, s:69) Ana akım sinemada kadın ya toplum düzenine göre uysallaştırılmakta ya da tam tersi bir şekilde cezalandırılarak onay sistemi içine alınmaktadır. Kadın ya uysal olmak zorundadır, ki buna göre kimliğini toplumun getirdiği her türlü dayatmaya göre şekillendirmelidir ya da ‘aşırılıklarının’ kurbanı olup öldürülmeli, beden bütünlüğü bozulmalı veya değer verdiği unsurlardan kasti olarak ayrılmalıdır. Kadın, kendisine dayatılan ‘toplumsal kimliğinden’ ayrılmadığı gibi cinselliği de kontrol altına alınma zorunluluğunu yaşamaktadır. Kontrol altına alınamayan kadın cinselliği erkek için bir tehlike olarak görüldüğünden kadın ya özgürlüğünden fedakarlık etmekte ya da zorunlu olarak evlendirilmektedir. (Ryan ve Kellner, 2010, s: 289) Bu hususta feminist film araştırmalarında psikanalitik bakış açısının öncüsü sayılan Laura Mulvey, “psikanalizi politik bir silah olarak” kullanmaktadır. Bu şekilde ataerkil toplumun bilinçdışına yönelik bir sorgulama yapmaktadır. Lacan’ın Freud’un kuramını toplum ve dil ilişkisi çerçevesinde özneyi baz alarak yeniden yazmış olması, toplumun sahip olduğu farklı öznelerin temsiller aracılığıyla nasıl kurulduğunu anlamlandırma açısından önemli bir yere sahiptir. Temsiller dil-toplum ilişkisinde psikanalitik olarak analiz edildiklerinde toplumsal bilinçdışına dair ipuçları vermektedir. (Eagleton, 1990, s: 185)

Laura Mulvey, Christian Metz ve Jean Louis Baudry’nin Aygıt Kuramı tartışmalarından etkilenecek sinemada kadın meselesini tartışmıştır. Aygıt Kuramı’na göre, seyircinin film karşısındaki konumu aygıt tarafından belirlenmiştir. Sinemasal aygıt özneyi yapay bir inşa olarak ideolojik olarak konumlandırmaktadır. Sinema yanlısamalı imgeleri sayesinde seyirciyi merkezde konumlandırmakta ve aşkın bir özne inşa etmektedir. Görüntünün kaynağı gibi hisseden seyirci için böylece efendilik konumu önplana alınmıştır. Bu tartışmalardan etkilenecek Mulvey, Freud’un aktif-pasif karşıtlığından faydalanarak, bakışın kimin üzerinde olduğuna dair bir tartışmayı getirmektedir. Ona göre, özellikle kadın seyircinin pasif kadınlık konumuyla özdeşleşmesi bir yana, aynı zamanda erkeğin bakışıyla özdeşleşmesi olasıdır. (Saygılıgil, 2013, s: 157) Buradan da anlaşılacağı üzere, kadın perdede bedeniyle görünmektedir ve bu temsil pasif olarak konumlandırılır ve erkek bakışı ise aktif bir konumda efendilik konumunu korumaktadır. Kadın temsili pasiftir, çünkü sinematografik öğeler sayesinde çekimlerin geneli erkek

gözünün yerine geçmiş erkek bakışıyla perdeye yansıtılmaktadır. Erkek bakışı da başroldeki erkek karakterle özdeşleşmektedir; bu da ister erkek ister kadın olsun seyirci tarafından erkeğin bakışının edinilmesine neden olmaktadır.

Ancak Aygıt Kuramı sonrası tartışmalarda, bakış artık seyirci iktidarına dâhil edilmez. Öznenin elinden konumunun alınmasıyla birlikte, özdeşleşmeye bakış kavramı üzerinden bakan araştırmacılar, öncelikle özdeşleşmenin ne olduğu sorununa eğilmiştirler. Onlara göre, özne simgesel evreye geçişten sonra kendini tanımladığında, o tanımladığı noktada sabit kalmamaktadır. Öteki'nin belirleyici etkisiyle birlikte hayatı boyunca sürekli olarak kendisini baştan tanımlamaktadır. Bu yalnızca seyirci olan özne için geçerli bir durum değildir, aynı zamanda da araştırmacılar filmsel anlatı boyunca bir karakterin de ne kadar değiştiğine vurgu yapmaktadırlar. Bu gerçek hayattaki öznedeki de olduğu gibi filmdeki karakterlerin de değişik bakışlara maruz kalmasından kaynaklanmaktadır. (Bakır, 2008, s:50)

Bakış seyirciyi ansızın koltuğunda yakalayan bir *objet petit-a* olarak karşımıza çıkmaktadır; ama ana akım sinemada kadının rolü hâlâ değişmez; çünkü perdedeki sinematografik öğeler hep erkeğin yanındadır, ona göre seçimler yapılmaktadır, kadın bir arzu nesnesi, yani bakışın kurduğu *objet petit-a* olarak erkeğin hep anti-temsili olarak kurgulanmaktadır. Kadın karakter Lacancı ifadelerle 'eksik' temsil edilmektedir, onun eksikliğinin büyük Öteki tarafından kapatılması beklenmektedir. Aslında bu beklenti bilinçli bir durumu ifade etmemektedir; toplumsal bilinçdışı, ekonomik dayatmalar ve en önemlisi ilksel arzuya dönme tutkusu, yarılmış öznenin<sup>1</sup> eksik

---

<sup>1</sup> Lacan bunu şu şekilde ifade etmektedir: İlksel dönemde, bebeğin annesini *objet petit-a* konumuna yerleştirerek, bebeğin anne için onun her şeyi olma, onun eksikliğini kapatma arzusu, dilin dünyasına Baba'nın Yasası'yla geçiş yaparak, öznenin hayatında daima bir leke olarak kalmasına neden olmaktadır. Özetle arzu, dilin dünyasına geçmiş olan öznenin peşini bırakmaz, özne de hiçbir zaman ona ulaşamaz, hayatında bir leke gibi kalır ama tüm çabası bilinçli olmayarak ona ulaşmak içindir. Bu yüzden de ilksel dönemdeki bebekle Baba'nın Yasası'ndaki

olmasının kaçınılmaz bir sonucudur. Ancak ana akım sinema bu eksikliği sadece kadınlık temsiliinde kurmaktadır. Daha doğru bir ifadeyle; ana akım sinema 'hegemonik erkeklik' dışında kalan kadın-erkek tüm temsillerini ata erkil ideolojiyle şekillendirmektedir. Kadın temsili ahlâken negatif, cinsel açıdan erkek için tehlikeli olarak oluşturulurken; hegemonik erkekler grubunun dışında kalanlar güçlü erkeklik çizmeye ve duygularından arınmaya zorlanmış hegemonik erkekliğin dayattığı imgelere sıkıştırılmıştır. İşte bu 'ahlâklı olmak, güçlü olmak, duygularından arınmak' adı altındaki zorunlu temsiller, öznenin eksikliğinden faydalanan, bilinçdışına enjekte edilmiş toplumsal dayatmaların bir sonucudur. Filmin kurduğu bu bakış nedeniyle seyirci ideolojik olarak inşa edilmektedir. (Smelik, 2006, s:2) Kadın ve erkeğin eksik oluşundan ataerkil düzenin nasıl faydalandığı ve buna karşın Kubrick anlatısında bu söylemin nasıl kırıldığını anlamaya çalışmak için sinematografik öğeleri tekrar analiz etmek ve psikanalitik film kuramı çalışmalarına göre yeniden okumak çalışmanın temel amaçlarıdır. Bu şekilde ana akım sinemada temsillerin nasıl oluşturulduğuna ve buna karşın Kubrick sinemasında bunun nasıl kırıldığına dair bir çıkarım mümkün olabilir.

### 1.3. Kubrick Sinemasının Temsil Politikası

Kadınlık-erkeklik temsilleri, Kubrick sinemasında bu temsillerin nasıl kurulduğu ve çağdaş sinemada *objet petit a* olarak bakış ve bu bakışın Kubrick tarafından nasıl kırıldığı temel bir sorun olarak çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Hegemonik erkek karşısında pasif konumda sıkıştırılmış erkeklik ve kadınlık temsilleri ataerkil toplumun bilinçdışına göre yeniden ve yeniden üretilmektedir. Bu doğrultuda Kubrick'in filmografisine Lacancı psikanalitik çerçevede feminist ve pro-feminist analiz denemesi yapılacaktır. Burada hedef, hegemonik erkeklik dışında kalan 'ötekilerin' nasıl bir iktidar çerçevesinde, nasıl bir temsile sahip olduğunun sorgulanmasıdır. Buna bağlı olarak, hegemonik erkeğin bu iktidarı sinematografik öğelerle metin içerisinde nasıl elde ettiği de önemli hususlardan biridir. Kameranın bakış açısının hangi cinsiyetin bakış açısını

---

özne artık aynı şeyler değillerdir. (Lacan, Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi, 2011, s:145)

üstlenmekte olduğu ve bunun yanında bu bakış açısının sinematografik olarak nasıl üretildiği, aynı zamanda bu bakış açısının nasıl bir kadınlık ve erkeklik temsili kurguladığı sorgulanmaktadır.

Feminist film kuramlarının getirdiği eleştiri açısından temel çıkış noktası Jacques Lacan, Christian Metz ve Laura Mulvey'in tartışmalarının üzerinde temellenen ve Metz'le Mulvey'i eleştiren post-yapısalcı film teorileriyle sınırlandırılmıştır. Bu nedenle Kubrick sinemasının psikanalitik yapısı Slavoj Žižek ve Todd McGowan'ın Lacancı 'Gerçek' kavramına göre irdelenirken, aynı zamanda çalışma feminist araştırma için Jacqueline Rose ve Anneke Smelik'in analizlerine başvurmaktadır. Erkeklik temsiliyetinin sorgusu, hegemonik erkeklığe Michael Kimmell ve Philippa Gates'in görüşlerine dayanarak odaklanmaktadır. Erkeklik çalışmaları temelini feminizm literatüründen aldığı için, çalışmanın kadınlık-erkeklik sorgulaması bütüncül bir yapı taşımaktadır. Bu kapsamda cinsiyet temsillerinin kadınlık-erkeklik politikalarına ilişkin metinsel olarak kurgulanışına yönelik bir okuma hedeflenmektedir. Bu okumada Kubrick'in popüler anlatının tuğlalarıyla nasıl oynadığı ve popüler temsilleri nasıl yıktığı gösterilmeye çalışılacaktır.

#### **1.4. Sinemada *Objet Petit-a* Olarak Bakış ve Gerçek**

Çalışma Kubrick filmografisini Žižek'in Hegel'le temellendirerek Lacan'dan ödünç aldığı Gerçek, *jouissance*, *objet petit-a*, fantezi, aynı zamanda Smelik'in sinematografik öğeleri çözümlenmekte kullandığı *gözleştirme*, *odaklanma*, *bakış açısı*, McGowan'ın *bakış* ve *skopik itki* ve son olarak kadınlık ve erkeklik çalışmalarının temelinde olan hegemonik erkeklik kavramlarıyla irdelemektedir. Bu okuma, popüler sinemanın kadın temsiliğini eksik ya da çarpıtılmış olarak kurguladığı iddiasına karşın Kubrick sinemasında temsillerin nasıl oluşturulduğuna bakmaktadır. Toplumsal cinsiyet meselesinin Kubrick filmlerinde geleneksel kalıplar içinde erkek egemen toplumun bilinçdışını nasıl yerinden oynattığı, bu kuramsal çerçeveye ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Çalışmanın temelinde yer alan McGowan'ın kavramlarıyla tekrar düşünecek olursak, ötekileştirilmiş temsiller fanteziler aracılığıyla *objet petit a* olarak kurgulanmaktadır; bu yüzden ötekileştirilmiş özneler metinde hem arzulanan kayıp nesnedir hem de bu metin sayesinde seyircilerin fantezinin peşinden gitmesi sağlanmaktadır. Dolayısıyla 'ötekiler' metin içerisinde kayıp nesne, *objet petit-a* olarak kurgulanmaktadır. Özne hayatı boyunca ilksel hazza, yani Gerçek'e ulaşmak istemektedir. Sinemasal anlatı da bunu kullanarak seyircinin sinemaya gitme isteğini sağlamaktadır. Sinema seyirciye kayıp nesneyi vaat etmektedir; bu nedenle *objet petit-a* seyircinin sinemaya gitmek istemesini sağlayan temel unsurdur. Aynı zamanda metin kendi içerisinde de, karakterler, sinematografik teknikler ve yönetmen seçimleri gibi unsurlarla psikanalitik bir sorgulamaya alan açmaktadır. Çalışma izleyici araştırmalarını içermemekle anlatıya yönlük bir analiz amaçlamaktadır. Günümüze kadar Kubrick filmlerine psikanalitik açıdan yaklaşan çalışmalara bakacak olursak, Türkiye'de Psinema dergisinde, Ender Herdurak'ın " 'Eyes Wide Shut' Filmi Üzerine" (Herdurak, 2009) adlı yazısı, İzmir Halime Odağ Psikanaliz Ve Psikoterapi Vakfı'nın düzenlediği Psikanaliz ve Sinema Konferansı'nda Ayhan Eğrilmez'in "Full Metal Jacket" (Kubrick, 1987) filmine dair analizi, yurt dışındaki çalışmalara bakacak olursak Thorsten Botz-Bornstein'in Filmler ve Rüyalarda yapıtındaki Etno-Rüyadan Hollywood'a: Schnitzler'in Rüya Romanı, Kubrick'in Gözleri Tamamen Kapalı'sı ve Yersiz Yurtsuzlaşma Meselesi adlı makale (Betz-Bornstein, 2014), Slavoj Žižek'in "The Pervet's Guide to Ideology" adlı belgeselindeki Kubrick'in Full Metal Jacket filmine dair analizi (Fiennes, 2012), Stuart Y. McDougal'ın "Stanley Kubrick's A Clockwork Orange" adlı yapıtı (McDougal, 1971) ve Geoffrey Cocks'un "Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film and History" adlı makalesi (Cocks, 2003) sayılabilmektedir.

### 1.5. Ayna Teorisi ve Gerçek

Psikanalitik film kuramı çalışan araştırmacılar, bireyin kendi imgesiyle karşılaşması sırasında yaşadığı psişik anı, diğer bir deyişle çalışmanın ilerleyen sayfalarında bahsedileceği gibi, ilksel hazla sinema-perde-ayna arasında analogik bir bağlantı kurmuşlardır. Büyük ölçüde Lacan'ın ayna kuramından etkilenmiş olan bu teori, imge, bakış, *objet petit-a* gibi kavramları temel almaktadır. Lacan'ın ayna kuramına kısaca göz atacak olursak, 6-18 aylık bebek aynada kendi imgesinin büyüüne kapılmakta

bütünlüklü, eksiksiz imgeyle özdeşleşmektedir. (Lacan, 2011, s: 145) Lacan bu imgeyi, çocuğun büyük bir coşkuyla ele geçirmesiyle tanımlamakta, narsistik psişe yapısının temelleri burada atılmaktadır. (Lacan, 2013, s: 44) Çünkü bebeğin aynadaki imgeyle deneyimi onu şaşırtmaktadır; aynadaki imge hem kendisidir hem de değildir. Kendi bedenine dair o zamana kadar olan deneyimi hep parça parçadır. Bu parça parça beden, etrafındaki nesnelere farkı yoktur. Oysaki aynadaki imge bir bütündür. (Lacan, 2002, s: 75) Bu durumun yanında bebek aynı zamanda annesiyle bir bütün olma arzusunda. Anne bir kadın olarak eksiktir. Annenin bu eksikliği fallus eksikliği olarak tanımlanmaktadır. Bebek annenin eksikliğini kapatmak, onun her şeyi olmak istemektedir. Diğer bir deyişle bebek annenin arzu nesnesi olmayı arzulamaktadır. (Tura, 2012, s: 182) Dolayısıyla bebek annenin fallusu olmak arzusunda. Bebek için burada belirleyici olan kendisinin bir fallusa sahip olması değildir; annesinin fallusu olması arzudur. Bu dönem gerçekleşmeden kastrasyon evresine geçilmesi mümkün değildir. (Lacan, 2013, s: 83) Bebek yani özne burada arzulayan konumdur. Bebek annesinin eksikliğini gidermek, onun fallusu olmak ve tam anlamıyla onunla bir bütün olmak peşindedir. (Lacan, 2013, s: 31) Bebeğin annesi ile olan ilişkisi ve bütün olma fikri, onun ilksel ötekisini yani küçük Öteki'yi göstermektedir. Özne bölünmeden önceki, yani Baba'nın Yasası ile dilin dünyasında girmeden önceki dönemde annenin her şeyi olma, onu tamamlama Lacan'ın nesne küçük a diye adlandırdığı küçük Ötekidir. Kastre edilmenin temelinde de nesne küçük a yatmaktadır. (Lacan, 2013, s: 75) Dolayısıyla burada iki öznenin arzusu karşımıza çıkmaktadır: Annenin fallus eksikliğini giderip arzu nesnesine ulaşması ve bebeğin annenin fallusu olma arzusu. Anneyle bir bütün olma fikri, onun imgesel dönemin öncesinde yer alan ve asıl olan Gerçekliğin<sup>2</sup> bir arzudur. Simgesel dönemden sonra bebek asla bu Gerçekliğe geri dönemeyecektir. Simgesel dönemden sonra bebeğin kimliğinde bir yarıma yaşanacaktır ve hayatı boyunca kendi arzusu hayatına sızacaktır. Özne hayatı boyunca fantezileriyle bu arzunun taleplerini yerine getirmeye çabalayacaktır. (Tura, 2012, s: 173) Aslında Sean Homer'ın da belirttiği gibi Lacancı Gerçek, öznenin varlığını bildiği ve deneyimlediği ve asla ulaşamadığı bir yapıdır. Ancak, onun mevcut olduğu yer simgesel evrenin

---

<sup>2</sup> Lacan günümüzde genel anlamıyla kullanılan gerçekle bilinçdışıyla ilişkilendirdiği Gerçek kavramını ayırmak için baş harfi büyük olarak yazmaktadır. (İzmir, 2013, s:103)



olmadığı yerdir. Homer'ın dediği gibi "Gerçek bir nesne, bir şey değildir." Öznenin hayatına zorla giren bilinçdışını yönetendir. (Homer, Ankara, s:115)

Bunun yanında Lacan'a göre, Öteki'ye duyulan arzu, cinsellik ilişkilerinde erkeklik ve kadınlık kutuplarında 'erotik saldırganlık' ilişkisine dönmektedir. Kadının arzusu fallus üzerinde toplanmakta iken, erkekte arzu kadın bedeninde yer almaktadır. Bunun yanında arzu kadını ikiye bölerek bakire ile fahişe arasında dağılmaktadır. Erkek cinselliğinin temelinde bu kutuplaşma yatmaktadır. (Lacan, 2013, s: 31, 32) Ancak Lacan'a göre, psikanalizin bu konuda yapması gereken, bilinçdışının işlevini cinselliğe bağlayan o kesişme noktasını hastaya yapılan analizde ortaya çıkarmasıdır. Aslında ona göre bu kesişme noktası, onun hep vurguladığı arzudur. Arzu sürekli olarak talebe bağımlıdır, arzu bilinçdışıdır ve asla doyurulamaz. Arzunun işlevi ilksel dönemden kalan son bir kalıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Lacan, 2013, s: 162) Özne dil evresine geçerken yaşadığı bölünmeden sonra, ilksel evrede kalan arzusu hayatı boyunca hiç ulaşamayacağı bir konumda sürekli olarak karşısına çıkmaktadır. Özne, dolayısıyla, hep Öteki'nin bakışına tâbi olmak koşuluyla arzunun boyunduruğuna girmiştir. Bu yüzden de arzuyla birlikte Gerçeğin peşinden koşan ama ona dilin boyunduruğunda olduğu için asla ulaşamayacak bir özne olmaktadır. (Lacan, 2013, s: 198) Bilinçdışı sürekli arzuyu aramaktadır, insanın arzusu Öteki'nin arzusudur, insan sadece kendisi arzusunu Öteki'nin alanında tanımlayabilmektedir. Ancak, asla ilksel döneme ait olan arzuya, dolayısıyla Gerçeğe ulaşamayacaktır. Gerçek'e ulaşma çabası öznenin hayatını oluşturan temel psişik bir süreçtir, özne arzuya ulaşamaz ancak fantezileriyle tatminkârlığını sürekli ertelemektedir. (Lacan, 2013, s: 249)

Ayna sürecine dönecek olursak, bebeğin kendi yansıyan imgesini coşkuyla karşılaması, dille buluşmadan, simgesel döneme geçmeden önce ilk özdeşleşmeyi burada yaşadığının bir habercisidir. Burada bebek kendisine yabancılaşmaktadır, ancak Lacan'a göre onun dil dünyasına adım atması için bu imgeyle tanışması ve onu tanımlaması şarttır. (Lacan, 2011, s: 145) Ayna evresiyle birlikte özne bir yabancılaşma sürecine girmektedir, o zamana kadar kendisini parçalanmış bir bedenin görüntüleriyle deneyimlemiştir, bu sayede bedeni aynadaki imgeyle ortopedik bir bütünlük kazanmaktadır. Kendi bütünsel bedeniyle özdeşleşme ve ilksel kıskançlığın başlaması ve bebeğin aynı zamanda annesiyle arasına giren ensest yaşağıyla birlikte, kastre

edilme korkusuyla ilksel arzusundan vazgeçişiyile birlikte öznenin benliği artık toplumsal dünyaya adım atmaktadır. (Lacan, 2013, s: 46) Simgesel evreyle<sup>3</sup> bebek artık dil evresine adım atmakta ve toplumsal hayata merhaba demektedir, bu aşamanın ardından öznenin psişesi hep Öteki'yle yol alacağı, Öteki'nin bakışıyla rekabet ederek dengeleyeceği bir hayat başlamaktadır. (Lacan, 2011, s: 149, 150) Lacan'a göre özne kendisini ancak dilde imleyebildiği sürece var olabilmektedir. Lacancı bilinçdışının ilk şartı dildir, bu yüzden Lacan psikanalize dilbilimci bir perspektif getirmektedir. Lacan'a göre özne beden, ruh ve diliyle düşünebilmektedir. Bilinçdışı da kendisini bu ruh ve bedenle birlikte kurmaktadır. Diğer bir ifadeyle bilinçdışı Öteki'nin var oluşundan kendisini oluşturmaktadır. Öteki tanımlanamaz bir konumdur, kaygan bir kavramdır. Öznenin karşısına çıkan büyük Ötekiler tek bir kalıp içerisinde sıkıştırılmayan öngörülemez bir yapıdır. (Lacan, 2013, s: 42, 43)

Baba'nın Yasası bebeğin hayatı boyunca karşılaşıacağı bu büyük Ötekilerin ilkidir. Bu adımdan sonra artık simgesel dönem öncesinde kalan Gerçek' e geri dönemeyecektir. Bebeğin annesine duyduğu ilksel arzu hayatında sürekli bir kalıntı bırakacaktır. Öznenin hayatı boyunca kalıntı bırakacak bu sızıntı, diğer bir deyişle öznenin bu arzusu aslında Öteki'nin arzusunun arzusudur. İnsan arzulananı arzulamaktadır. Özne aslında doğrudan kayıp nesneyi arzulamamaktadır, kayıp nesnenin arzusuna sahip olmak istemektedir. (Lacan, 2013, s: 13) Lacan'a göre Gerçek, bilinçdışında kalmış arzuyla ilişkili ilksel dönemde sıkışmış bir gerçekliktir. Psikanalize biçimini veren de Gerçektir. Ona göre günlük yaşamda ikincil kullanımlara da yol açmaktadır. Ama asıl Gerçek arzuyu tetikleyen bir olgudur. Psikanalize göre Gerçek cinsel yaşamdır, Lacan'la birlikte buna kültürel bir boyut gelmiştir. O da dilin dünyasıdır. Psikanalizin Gerçeği ancak dil ortaya çıktığı andan itibaren varlığını gösterebilir. Dolayısıyla dil

---

<sup>3</sup> Kısaca simgesel evre, bebeğin kendi imgesiyle özdeşleşmesinden sonra, annenin her şeyi olma arzusundaki önüne çıkan Baba'nın Yasası'nı kabullenme ile başlamaktadır. (Lacan, 2013, s. 33) Lacan'a göre annenin eksikliği olan fallusa sahip bebek anneyi tamamlama arzusundadır fallusudur; annenin arzusu fallusa sahip olmaktır, dolayısıyla bebeğin de arzusu annenin fallusu olmaktır. (Mitchell ve Black, 2012, s:221)

olmasa bilinçdışı da olmazdı, aynı zamanda bilinçdışı olmaksızın psikanalizden söz etmek mümkün değildir. (Lacan, 2013, s: 30)

## 1.6. Sinema Teorisi

Sinema teorisini tanımlamak, sinema araştırmalarındaki rolünü belirlemek, günümüz disiplinler arası çalışmalar içinde gittikçe zorlaşmaktadır. Kimi sinema araştırmacıları sinema teorisinin sinemaya dair belirli bir konuyu daha kapsamlı ve daha incelikli araştırmak için gerekli olduğunu ileri sürerken diğer bazı araştırmacılar, artık kuramların ömürlerini bitirdiğini ve yeni dönemin teori sonrası dönem olduğunu ifade etmektedirler. Bütün eleştirilere rağmen, son dönem psikanalitik ve bilişsel film kuramcıları çalışmalarını sürdürmektedirler. (Gürata, 2010, s:60)

Sinema teorisyenleri çalışmalarını tek tek filmler üzerinden yürütmek yerine daha çok genel sinematik sisteme göre çalışmaktadırlar. Bu şekilde sinemaya ait alt sistemler (örneğin, film türleri) sinema teorisyenlerine göre şekillenmekte ve film yapım sürecindeki çalışanlara yol göstermektedir. (Andrew, 2010, s:44-45) Sinema teorileri her sosyal çalışma alanında olduğu gibi büyük ölçüde daha önceki teorilerin ve sanatsal akımların izlerini bünyesinde taşımaktadır. Sinema teorisinde başlangıç yıllarından itibaren, Platon'un alegorik mağarasıyla sinemasal aygıt arasında bağlantılar kurulmaktadır. Hiç kuşkusuz, bunun temelinde sinemanın gerçeklik algısı yaratmasının yolları yatmaktadır. Başlangıç yıllarından itibaren; bakış açıları, yöntemler, çerçeveler değişse de sinemada gerçeklik sorunu teorisinin temel problematiklerinden biri olmuştur. (Stam, 2000, s: 10)<sup>4</sup> Sinemanın kendi dilini oluşturmasında ve gerçeklik algısını sağlamasında onun kendine özgü görsel ve işitsel göstergelere sahip olmasıdır. Sinema sadece hareketli imgeleri yansıtmamaktadır, aynı zamanda sesi de beraberinde kullanmaktadır. Teknik özellikleri sayesinde de kendine

---

<sup>4</sup> Türkçesi : Stam, R. (2000). Film Theory: An Introduction. İngiltere: Blackwell Publishers.

has dilini oluşturmaktadır. Bu şekilde, yaratıcı sinemacılar çeşitli duygu ve düşünceleri özgün bir şekilde ortaya koymaktadırlar. (Özon, 2008, s:7)

Sinemanın ve sinema teorisinin temelinde sahip olduğu dilin görsel bir dil olduğu yatmaktadır. Doğal diller kelimelere ve sesletime dayalıyken sinema dili imgelere dayalı bir dildir. Yönetmenler topluma ait bazı gelenekleri kullanarak ve kendilerine özgü çeşitli teknikler geliştirerek stillerini oluşturmaktadır. Bununla birlikte ortaya çıkan estetik araştırmaları ve gerçeklik algısı temelde sinema diline yönelik bir sorgulama olarak karşımıza çıkmaktadır. (Nichols, 2010, s:29)

Sinema teorisinin öncülleri, başlarda (ve halen de sürmekte olan) öncelikle tür sorunu, estetik ve yukarıda da belirtildiği gibi gerçeklik sorunuyla ilgilenmişlerdir. Sinema da diğer sanat dallarında olduğu gibi estetikten yola çıkarak normatif bilimlerle bağlantı kurmuştur. Diğer bir deyişle, güzel olmanın öznel bir durum mu yoksa nesnel olarak doğrulanabilir bir şey mi olduğu tartışılmıştır. Temeli estetikle atan sinemanın, -aynı zamanda araca özgül olma tartışmalarının- Aristoteles'in Poetika'sından (katarsis-boşalma kavramına bağlı olarak) ya da ünlü heykel Laoconn'dan etkilenmesi tesadüfi değildir. İnsanlar koltuklarında güvenli şekilde otururlarken, izledikleri filmde eğlenmeleri ve farkında olmayarak rahatlamaları, sinemanın estetik temeller üzerine kurulu olduğu bazı yanılmalı sinematografik özellikler sayesinde. Araca özgüllük meselesi, sinemanın saygınlık meselesini de ortaya atmaktadır. Başlarda kendisine bir prestij sağlayamayan sinema, aracın yapısı ve özgüllüğü, kitleleri (olumlu ya da olumsuz olarak) etkilemek ve değiştirebilmek (olumlu ya da olumsuz) konularında açısından kendini kanıtladıkça '7. Sanat' olarak ön plana çıkmıştır. (Stam, 2000, s: 12) Sinemanın sessiz dönemi, uzun bir süreyi kapsamaktadır. Genelde bu dönemde, sinemanın sanat olması ve diğer sanatlardan ne açılardan ayrıldığı ve sosyal işlevi sorgulanmıştır. Erken dönem teorisyenleri bu süreçte, sinemanın sanatsal potansiyelini kanıtlama çabası içindeydiler. Aslında ilk on yılda sinema, teorileşmekten öte, bu sistemi kurmaya ve kendisini kanıtlamaya girişmiştir. (Stam, 2000, s: 28)

İlk sistematik film teorisinin öncüsü psikolog Hugo Munsterberg olarak kabul edilmektedir. Munsterberg Kant'ın biçimci kuramından etkilenerek zaman ve mekân

üzerinde durarak, sinema ve tiyatroyu bu yönde karşılaştırmıştır. Ona göre sinema zihne hitap eden bir sanattır, insan zihni sayesinde seyirci filmi seyrederken değişen mekânlar arasında olayları takip edebilmektedir. (Buyan, 2013, s:20,21) Munsterberg için temel mesele, yönetmenin seçimine dayalı film dilindeki içsel formlardır. Bu yüzden de Munsterberg zaman ve mekana bağlı olarak, yakın planlarla, efektlerle ve montajla ilgilenmiştir. Bunun yanında yukarıda da bahsedildiği gibi sinema tiyatroyu karşılaştırırken, sinemanın farklı olarak, izleyiciyi maddesel dünyadan koparıp, izleyici bilincinde gerçekliği tekrar başka bir form haline getirerek haz kaynağını oluşturduğunu ifade etmiştir. Buradan aktif izleyici ve pasif izleyici ayrımı da yapan Munsterberg, Lacan'a da gönderme yaparak bölünmüş inanç kavramına el atmaktadır. İzleyici, perdede olan şeyin yokluğunun farkındadır, ancak yine de izlemeye devam etmektedir. Film izleme etkinliğinin zihinde oluşunun vurgusu, Munsterberg'i alımlama kuramının öncüsü yapmaktadır. Bu yüzden de, statik imgelerin kinetik duygulanım yaratması fikri de onu günümüzde bilişsel film kuramının öncüsü yapmıştır. (Stam, 2000, s: 32)

Daha sonraları Sovyet Montaj Teorisyenlerinden biri olarak kabul edilen Eisenstein'la birlikte, sinemanın dili sorununa derinlemesine bakılmıştır. Eisenstein, çarpıcı kurgu kavramıyla birlikte aslında Vertov'un sine-göz'üne karşılık sine-yumruk kavramını ortaya atmaktadır. Eisenstein'ın sinema dili, belirli temalara sahip küçük yapıların özel efektlerle izleyicinin ani duygu şokları yaşayacağı karnaval benzeri bir düzen ortaya koymaktadır. Görüntüyü doğrudan anlatmak yerine, izleyiciyi metaforlarla vuracak, doğrusal bir neden-sonuç ilişkisinden çok parçalı anlatımı tercih etmektedir. Bu Saussure'ü önceleyen bir düşünceye benzemektedir; parçalar çeşitli ilişkiler sayesinde anlam kazanmaktadır. (Stam, 2000, s: 41) Eisenstein çarpıcı (bazı kabul gören çevirilere göre, atraksiyon kavramı) kavramıyla birlikte, sinema kuramını mekaniklikten kurtarmıştır. Çarpıcı kavramı, Eisenstein'ın görüşüyle birlikte artık seyircilerin zihinsel etkinliğini de hesaba katmayı sağlamıştır. Bu şekilde yönetmenin ortaya çıkardığı anlam onun tekelinden alınarak zihinsel faaliyetler sayesinde seyircinin de katılabileceği bir unsur olmuştur. (Andrew, 2010, s:107)

Sinema dili konusunda film ve dil arasında ilk kez analogi kuran teorisyenler biçimcilerdi. Dilbilimci Saussure'ün göstergebilime ilişkin düşüncelerinden etkilenen biçimciler, sinemayı yapılar yoluyla sistematize etme çabasına girmişlerdir. Daha

sonraları Roman Jakobson'ın etkisiyle birlikte, Rus biçimciliği Prag yapısalcılığıyla yeniden değerlendirilmiş ve sinemanın estetik işlevleri ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Sinema teorisi hala Saussure'ün etkisindedir ve bu aslında Metz'den post-yapısalcı kuramlara kadar devam edecektir. Biçimci teorilerin içinde aynı zamanda sinemanın yapısını Saussure gibi sistematik gören ve masallara göre modeller oluşturmuş Vladimir Propp da 115 Rus masalını inceleyerek, kişiler, nesnelere ve olaylara bağlı olarak 31 tane işlev tespit etmiştir. Bu temel işlevler tüm masalarda ortak bir sistemi göstermektedir. (Stam, 2000, s: 54)

Göstergebilim çalışan birçok sinema teorisyeni, sinemada kodların öneminin altını çizmişlerdir. Kod genel olarak, sinemasal metnin sunduğu farklılıklar ve benzerlikler üzerinden tanımlanmıştır. Dilbilimcilerin de etkisiyle kod, sinemasal dilin ya da dil yetisinin birimlerinin birleşiminden oluşan daha büyük bir birim olarak görülmüştür. Film analizlerinde kod, göstergelerin oluşumunda temel alınan bir kavram olmuştur. (Stam, 2005, s:31)

Daha sonraları 1960'larda, özellikle Kraucher ve Balazs'la birlikte sinemanın bir aygıt olduğu fikri tartışılmaya başlanmıştır. Kraucher özellikle sinemada kitlesel medyanın özgürleştirilmesi gerektiği savunurken ve sinemayı gerçekliğin yeniden üretimi olarak görürken aynı zamanda sinemaya giden bireylerin şu anki ideolojik dünyadan şüphe duymaları gerektiğini düşünmüştür. Bunun yanında Balazs, öforik teorisyenler gibi (öforik: anlık fazla haz duyma durumu) sinema sayesinde dünyaya karşı yabancılaşmamızı yüceltmıştır. Ona göre, sinema gerçek dünyayı alıp kendine özgü dili sayesinde gözümüze çarpar hale getirmektedir. Özellikle kendisi yakın planı överek, perdedeki bir oyuncunun duygu durumunun, ona bakışın ve özdeşleşmenin yönlerini ortaya koymuştur. Bununla birlikte de sinemada bakış ve aygıt teorisine önceden bir göz kırılmıştır. (Stam, 2000, s: 61)

Sinemada göstergebilimin etkisinden sonra psikanalitik çalışmalar döneminde araştırmalar Sigmund Freud ve Jacques Lacan tarafından etkilenmiştir. Özellikle Lacancı psikanalizin bilinçdışı ve özne kavramlarına dayandığını, sinemada özdeşleşmenin bu kavramlar üzerinden açıklanmaya çalışıldığını görmekteyiz.

Psikanalitik çalışmaların geneline bakıldığında, araştırmaların iki ayrı kolda yapıldığı ifade edilebilir. Sinemasal metinde görünen gerçeğin altında yatan asıl durumu ortaya çıkarmak için yapılan psikanalitik çalışmaların yanında, özellikle ilk dönem psikanalitik film araştırmalarını içeren sinema ve bilinçdışı ilişkisi, bu iki temel kavrama dayanan benzerlikler temel iki araştırma alanı olmuştur. İkinci anlayış daha çok sinemanın nasıl bir mekanizmayla işlediğine dayanmaktadır. (Gürata, 2010, s:63)

Psikanalitik çalışmalarda daha sonra özdeşleşmeyi konusuna eğilerek arzunun sinemaya gitme arzusunu yönettiği ifade edilmiştir. Lacan'da arzu cinsel olarak tanımlanmamıştır, ona göre arzu belirsiz bir nesneye doğru hayali bir harekettir, ona ulaşmak, yani arzunun doyumunu imkânsızdır. Çünkü arzu nesnesi ulaşılabilir bir nesne değildir. Aslında arzulanan 'nesne' değildir, nesnenin arzusunu arzulamaktır. Arzuyu bir nesneye yüklemekle birlikte öznenin o nesneye ulaştığında hayal kırıklığı yaşanır, çünkü arzu ulaşılmaz bir konumdur, bir nesne olarak tanımlanamaz. (Stam, 2000, s: 163)

Freud'un kuramını dilbilimle başarılı bir şekilde sentezleyen Lacan'a göre;, "bilinçdışı<sup>5</sup> bir dil gibi yapılanmıştır." Bu sözden anlatılmak istenen kısaca, Lacancı bilinçdışının, öznenin dilsel evreye girmesinin bir sonucu olmasıdır. Yani dil bilinçdışının temel koşuluuydu. (Stam, 2000, s: 165) Lacan'ın dilsel modele bu kadar önem vermesi, iki evre arasındaki geçiş için ayna evresinin merkezde yer almasıdır. Ayna evresinin, bebeği anneyle kopuşa zorlayıp aynadaki imgeyle özdeşleşmesi, anneyle farklılıklarının farkına varması ve bunun sonucunda da dilsel dünya için ilk önce babayı ve daha sonra diğer büyük Öteki'lere göre benliğini tanımlaması bilinçdışının dile göre ortaya çıkışına dair aşamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Simgesel evreye geçişle birlikte bilinç bilinçdışından tamamen ayrılmaktadır. (Hayward, 2012, s:377) 1970'lerin psikanalitik film teorisi Öteki'nin arzusunu arzulamak fikrini sinemada özdeşleşme süreçlerine çok uygun bir fikir olarak görmüştür. Buna göre Metz, özdeşleşmeyi birincil

---

<sup>5</sup> Bilinçaltı kelimesi aslında Lacan'a göre ön bilinç demektir ve Lacan seminerlerinde asıl olarak bilinçdışından bahsetmiştir, Lacan'ın asıl kast ettiği bilinçdışılık, bilinç olmayandır. Ön bilinç, yani bilinçaltı, bilinçli olarak düşünmediğimiz ama bilinç alanında olan fikirleri kapsamaktadır. (Tura, 2012, s: 53)

özdeşleşme ve ikincil özdeşleşme olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Birincil özdeşleşme izleyicinin kendi bakışıyla özdeşleşmesidir. Bu özdeşleşmede izleyici her yeredir; kameranın bakışı, projektörün konumu. İzleyici bu algılama sürecinde sinema salonu içinde bakışın efendisidir. İkincil özdeşleşme ise karakterlerle özdeşleşmedir. Birincil özdeşleşmede izleyici için efendilik konumunu önplana alan, görünmeden gözetleyebilme olma durumudur. (Stam, 2000, s: 174) Žižek bu durumu bir fıkrada şu şekilde açıklamaktadır: Bir hapisanede kadın mahkûmların serbest kalmak için bir testi başarılı bir şekilde geçmeleri gerekmektedir. Bunu ilk yapan kişi özgürlüğüne kavuşacaktır. Yuvarlak bir masa etrafında üç kadının sadece önlerini görebildikleri bir şekilde dizildiklerinde, toplamda beş—ikisi siyah, üçü beyaz olan—erkekten biriyle cinsel ilişkiye girmeleri istenecektir. İlişkide bulunduğu kişinin rengini bilip de kaçabilen kadın, özgürlüğüne kavuşacaktır. Fıkranın analizinde Žižek şöyle bitirmektedir; mahkûmların asıl düşündüğü şey beyaz mı yoksa siyah bir erkekle cinsel ilişkiye girip girmediği değildir, asıl olan kadın ilişki halindeyken Öteki'nin bakışında nasıl bir konumda olduğunu sorgulamaktadır. Çünkü kendi kimliği bu bakış altında kurulmaktadır. Bu yüzden sinemada gözetlenmeden gözetleyebilme durumu seyirci için efendilik konumunu önplana almaktadır. (Zizek, 2014, s: 5) Özellikle feminist kuramda bakışın efendiliği erkeklere atfeden bir konum olarak sunulduğu düşünülmüş, kadın seyirci perdede özdeşleşme sürecindeyken dahi erkek bakışı altında, erkek karakterle özdeşleştiği Mulvey tarafından ortaya atılmıştır. (Elsaesser ve Hagener, 2011, s: 160) Oysa başlangıç yıllarındaki psikanalitik film kuramı Lacancı bakışı sorgulamamıştır. Perdeye yansıyan bir imgede (Lacan'ın bakış anlayışına göre) bir nesne olarak bakış (izleyiciden perdeye değil, aksine perdeden izleyiciye) arzumuzu görsel açıdan tetiklemekte, bu da bizim *objet petit a'mız* olmaktadır. (McGowan, 2012, s: 27) Diğer bir deyişle, "Bakış, görülür alandaki nesne a'dır", arzumuzdur; *objet petit a* olarak bakış, kastre edilme sonrasındaki eksikliği simgelemeyi başarır, sinemada bu eksikliği kullanarak ideolojik işlevi buradan sızdırmaktadır. (Lacan, 2013, s: 85)

Aynı zamanda film izleme edimi, rüyalara benzetilmiştir, ancak Metz bir farkı ortaya koymaktadır: İmgesel film, uyanık olma halinin azalışıyla bir rüya görmeyi hatırlatmaktadır, bu şekilde fantezilerimizin gerçekleşmesi için bir kapı açılmaktadır. Ancak rüya tamamen içsel bir durumdur, biz çoğu zaman rüyada olduğumuzu anlamayız. Ama sinemada 'Biliyorum, ama yine de...' durumu söz konusudur, rüyada



gerçek görüntü yoktur; sinemada gerçek görüntüler fantezimizi doyurmaktadır. (Stam, 2000, s: 175)

Sinemada psikanalizin birinci döneminin kapanmasıyla birlikte, Metz'in ortaya attığı efendilik konumu sorgulanmaya başlanmıştır. Ayna evresinde sıkışıp kalan sinema kuramı, Lacan'ın Gerçek'ine de bu ikinci dönemde el atmış, sinema metninde Gerçek'i sorgulamış ve izleyicinin efendilik konumunu kabul etmeyerek, aslında eksikliğin (Gerçek için, eksiklik gerekir) sinema deneyiminin temeli olduğunu iddia etmişlerdir. Žižek, Gerçek'in olduğu yerde simgesel otoritenin eksik olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda büyük Öteki simgesel otoritedir; özne de büyük Öteki'ye bağımlıdır. Gerçek yalnızca sembolik döneme direnen bir şey olarak karşımıza çıkmamaktadır, aynı zamanda özneleşme süreci içinde zorunludur. Özne hayatı boyunca bu Gerçek'e ulaşmaya çabalamaktadır, işte sinemanın işlevi de buradadır. (Arslan, 2011, s:31,32) Post-yapısalcı kuramlar bu Gerçek'in sorgulanmasıyla ortaya çıkmışlardır. (McGowan ve Kunkle, 2014, s: 15)

Psikanalitik film teorisi -özellikle 1960'lar ve 1970'lerde- Freud'u kültürel araştırma alanına taşıyan Lacan'ın psikiyatri kuramlarından büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu süreçte, Christian Metz'in *The Imaginary Signifier* adlı eseri, Laura Mulvey'in feminist perspektifle yazmış olduğu *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ve Jean-Louis Baudry'nin *Basic Effects of Cinematographic Apparatus* adlı metinleri, bu dönem sinema araştırmalarının en temel çalışmalarıdır. Bu metinlerin ortak özelliği, sinematik deneyimi psişik bağlamda anlamak için Lacancı kavramlarla tartışmaktır. İlk dönem psikanalitik film çalışmalarında özellikle özdeşim süreci ön plana alınmış, seyircinin film anlatısına nasıl dâhil olduğu konusunda bilinçdışına ilişkin açıklamalarda bulunulmuş, filmin hangi yollarla seyirciyi yakaladığına dair psişik açıklamalar yapılmıştır. (McGowan ve Kunkle, 2014, s: 9) İlk dönem psikanalitik film teorisi kendisini imgesel evreye sıkıştırmış, özne için efendilik konumunu önplana almış ve bunun yanında dil evresiyle ilişkisine hiç değinmemiştir. Metz'e göre, sembolik düzenin her türlü dilsel adlandırma ve biçimlendirme özelliklerine sahip olan özne, sinema deneyimi sırasında simgesel özelliklerini bir yana bırakmakta, filmsel anlatıya karşı kayıtsız hale gelen imgesel bir döneme girmektedir. Bir başka deyişle filmsel anlatı, öznenin dilsel

özelliklerini yok etmekte, ayna evresindeki bebek gibi bir eksiklik halinde seyirciyi anlatının içine çekmektedir. (Metz, 1990, s:97)

Aygıt kuramının seyirciye verdiği efendilik konumunun sorgusuz kabul edilmesi, kuramın seyirciyi tek tipleştirmesinin yanında, Lacancı Gerçek'le hiç temas etmemesi eleştiri konu olmasıyla birlikte, daha güncel psikanalitik sinema kuramları, bakış fikrinin yeniden değerlendirilmesini talep etmektedir. Özellikle bu zamana kadar Lacancı bakış kavramı hiç ele alınmamıştır. Lacan'a göre bakış, öznenin bakışı nesnede bulunduğu bir süreçtir. Bunu sinemada metinde kurulan, seyirci (özne) ve nesne (imge) olarak düşünebilmekteyiz. Bu da bakışı, McGowan'a göre, nesneleştirmektedir. Bu bakış imge sayesinde görsel alanımıza girmekte ve arzumuzu tetiklemektedir. Lacan'a göre, nesne olarak bakış *objet petit-a* olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, doğrudan Lacan'ın seminerinden aktarmamız gerekirse, "Bakış, görülür alandaki nesne a'dır." Film içerisinde seyirciyi çaresizce yakalayarak onun arzusunu tetiklemektedir. *Objet petit-a* seyircinin ilksel döneminden kalan kayıp nesnedir. Bu nesne sayesinde özne özne olmuştur, bu nesnenin kaybı öznedeki arzuyu tetiklemektedir. McGowan'a göre sinema bu *objet petit a'yı* vaat ederek seyircinin arzusunu tetiklemektedir. Sinema, özellikle fantezi sineması, seyircide bu eksikliğin vaadiyle metnini kurgulamaktadır. Ancak *objet petit-a* varlığından yoksun olduğu için ulaşılabilirliği imkânsızdır. (McGowan, 2012, s: 26, 27)

McGowan'a göre Lacancı bakış için, bir metni anlamlandırırken bildiğimiz şekilde bir bakıştan ziyade daha çarpık bir bakışın gerekliliğini kavramak gerekmektedir. McGowan'ın önerdiği anamorfik imge, Lacancı bakışın metin içerisinde nasıl yerleştiğine işaret etmektedir. Anamorfik imge metne bakan bir seyircinin konumunun değişimini talep eder; bu değişim onun metne karşı bir mesafede durmasını, diğer bir deyişle ona yabancılaşmasını sağlamaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi, seyirci bakış üzerindeki hâkimiyetini kaybetmekte, imgenin talep ettiği bir konumu edinmektedir. Tıpkı Lacan'ın Gerçek karşısında öznenin hâkimiyetini kaybettiğini ileri sürmesi gibi özne hâkimiyetini kaybetmektedir. İşte bundan dolayı McGowan, sinemada da seyircilerin perdeye bakışının manipüle edildiği anda filme dâhil olduklarını anlatmaktadır. (McGowan, 2012, s: 30, 31)

McGowan, filmin bakışı *objet petit a* olarak yerleştirdiğini ve seyircilerin kurgulanmış metne bu sayede teslim olduklarını, diğer bir ifade ile sinemanın imgeleri sayesinde, seyircinin sinemaya daimi gitme isteklerinin yönetildiğini, bunun da kayıp nesne *objet petit-a* sayesinde olduğunu söylemektedir. Bakış bu fanteziyi kurmaya olanak sağlamaktadır; ancak, kendisi de bu fantezi içinde gizlenmiştir. Fantezinin siyasi bağları nasıl kurduğunu anlamak bakışın analizini gerektirmektedir. Bu yüzden sinemasal metinler psikanalitik okumalara ihtiyaç duymaktadır. (McGowan, 2012, s: 40, 53)

Sinema alanında psikanalitik çalışmalar Lacancı bir okumanın olanağını ortaya çıkarmış ve bu perspektif feminist çalışmaları da etkilemiştir. Sinemada psikanalizden etkilenen feminist araştırmacılar erkek egemen toplumun bilinçdışıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Sinemada sosyolojik ve politik katmanlar araştırılırken, toplumun beden ve bakışa dair bilinçdışı yapılarını incelemişlerdir. Bu hususta kadının cinsel kimliğinin yalnızca bir imge olduğuna dair iddialar ortaya konmaktadır. (Timisi, 2011, s: 157)

Çağdaş Hollywood sinemasında kadınlar denetim altında tutulması gereken bir cinsiyet olarak yansıtılmaktadır. Buna göre, kadınlar toplumsal dayatmalara ayak uydurmalıdır. Kadınlar kendi 'iyiliği' için ya cezalandırılıp topluma yeniden kazandırılmalıdır ya da özgürlüğü, yaşama hakkı ellerinden alınıp toplumdan tamamen silinmelidir. Özellikle filmlerde kadınların kendi yararına yapılan dayatmalara dair vurgular ön plândadır. Aynı zamanda kadın cinselliği perdede erkeğe yönetilmiş bir tehlikelidir ve bu yüzden kadın cinsel özgürlüğüne sahip değildir. Kadınların bu şekilde temsil edilmeleri erkek iktidarına, onun hazzına sunulmaktadır. Buna göre, kadınlar bağımsız bir cinsel hayat süremez, bu yüzden de cezalandırılmakta ya da topluma yeniden kazandırılmaktadır. (Ryan ve Kellner, 2010, s: 288, 289) Bu doğrultuda psikanalitik perspektiften bakan feminist okumalar, fallus-merkezci kültürel yapıya dair eleştirilerde bulunmuşlardır. Psikanalitik kuram toplumun bilinçdışı üzerine yürütülen araştırmalar içinde feminist araştırmacılarca politik bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Mulvey'e göre kadın temsillerinde temel olan, kadın imgesinin kastre edilme durumuna dayanıyor olmasıdır. Fallus eksikliği daima sinemada ana akım filmlerde kadın yoksunluğu olarak vurgulanmaktadır. Bu durum Hollywood'da daima hazzın kaynağı olarak kullanılmaktadır. (Mulvey, 2010, s: 214) Mulvey, anlatı sinemasının bir takım toplumsal

uyulaşımlar üzerinden bazı hazlar sunduğu söylemektedir. Ona göre, hazzın temel kaynağı skopofili, yani; bakmaktan keyif alma durumudur. Işık ve gölge oyunları, öznel kamera hareketleriyle erkek kahramanın ve izleyicilerin bakışı kadın bedenine yönlendirilmektedir. Sinematografik öğeler, izleyicilere özel bir dünyanın yanılısamasını sunmaktadır. İzleyicinin bastırılmış duyguları, daha doğru bir ifadeyle ilksel hazza yönelik geri dönüş çabasını filmde yer alan nesnelere ve temsiller üzerinde açığa çıkmaktadır. (Low, 1998, s:249) Bu Lacan'ın bahsettiği ayna evresindeki bebeğin durumuyla açıklanabilir. Bebek aynada kendi imgesine dair nasıl merak duyuyorsa, izleyici de kendisinin zdeşleşeceği beden ve iktidarın sahip olduğu bakışa merakla eşlik etmektedir. Böylece izleyici kendisinin bütünsel ve kusursuz bedeninin perdede adeta bir temsilini bulmaktadır. Sinema, izleyicilerin kendi kimliklerine ilişkin bir yıkıma yol açarken, aynı zamanda onlar için bir ideal ego inşaa etmektedir. İzleyici hem perdedeki karakteri cinsel bir nesne olarak yüceltip onunla özdeşleşmekte hem de kendi narsistik duygularını beslemektedir. (Mulvey, 2010, s: 214-217)

Mulvey'e göre, sinemanın ürettiği  bakış vardır: Erkek kahramanın kadına yönelttiği bakış, kameranın bakışı ve büyük lde kameranın yönlendirdiği izleyicinin bakışı. Bu üç bakışta da kadın bir fetiş nesnesi olarak yer almaktadır. Öznel kameranın sağladığı kadraj ve yönlendirme sayesinde kadın seyirlik ve haz kaynağı bir nesneye dönüşmektedir. (Mulvey, 2010, s: 228) Anlatı sinemasında kadın, erkek kahramana aşık olmakta, kendisini o erkeğe göre tanımlanmakta, zamanla topluma uyararak ödüllendirilmekte ya da sinemanın ona kattığı parlaklığı yitirerek erkek kahramanın boyunduruğu altına girmektedir. (Mulvey, 2010, s: 221)

Sinema, cinsiyet farklılıkları üzerinden çeşitli uylulaşımın yeniden üretildiği kültürel bir metin ortaya çıkarmaktadır. Psikanalitik alışmalar bu uylulaşımın nasıl üretildiğine ve toplumsal bilindişinin sinemasal metinde nasıl kurgulandığına dair araştırmalar için uygun bir zemin sağlamaktadır. Anneke Smelik'e göre, filmin tâbi olduğu üretim sürecindeki kişilerin toplumsal cinsiyet anlayışı, yani yönetmenin toplumsal cinsiyete bakış açısı filmde bir farklılık yaratmaktadır. Smelik filmin üretildiği toplumda hâkim olan toplumsal cinsiyet anlayışının kaçınılmaz olarak filme yansdığı görüşündedir. (Smelik, 2008, s: 27) Tüm bunların yanında 1970'li yıllarda feminist film eleştirmenler sinemasal metinlerde kadınların eve bağlı olarak işlenmesini eleştirmeye başlamışlardır. Bunun

yanında sinema aygıtı, işlevi gereği gözetlemeci olduğu olgusuyla birlikte kadın temsilinin fallus eksikliğine göre tanımlanmasıyla psikanalitik eleştiriler başlamıştır. Smelik'e göre kurmaca filmlerde kadına nasıl bir kimlik verileceği temel bir sorundur. Ona göre kadınların temsili, bir uyumsuzluk ve mücadele karmaşasından çıkmaktadır. Ancak karşıt feminist sinemada kadınların konuşan özneler olarak yaşadıkları mücadeleler somutlaştırılmakta, kadınların da bağımsız bir kimlik olabilecekleri yansıtılmaktadır. (Smelik, 2008, s: 41, 44)

Psikanalizin sinema teorisine olan etkisinden sonra sinema teorisi bilişsel film teorisyenlerinin psikanalitik film teorisine dair eleştirileriyle birlikte başka bir yöne sapmıştır. Bilişsel film teorisi genel olarak seyircilerin filmi anlamlandırmalarının yanında nasıl tepki verdiklerini de incelemektedir. Ancak bunu yaparken psikanalitik çalışmalardan zihinsel etkinliklere verdiği önemle ayrılmaktadır. Bilişsel film teorisyenleri zihinsel süreçleri inceleyerek, seyretme etkinliğini daha ampirik bir şekilde gözlemlemektedirler. Onlara göre, seyirci anlamın üretilmesinde aktif olan bir etmendir. Filmin anlamı, seyircinin zihinsel yetileri olmadan işe yaramaz bir unsur olarak kalmaktadır. (Mersin, 2010, s:37)

Bilişsel film teorisyeni David Bordwell seyircinin filmle olan ilişkisinin algıya dayalı olarak analiz edilmesi gerektiğine dikkat çeker. Bordwell'e göre, algı yalnızca verileri kaydetmemektedir; aynı zamanda filmsel metinle verilen girdiler zihinsel işlemlerle dönüştürülerek tutarlı bir anlam inşası elde edilmektedir. Bu da Bordwell'in önemli tartışmalarından biri olan varsayım yapmaya götürmektedir: Elde edilen tutarlı anlam inşasına göre seyircinin zihni filmsel anlatıya dair varsayımlarda bulunmaktadır. (Bordwell, 1985, s:31)

Aynı zamanda bilişsel film teorisyenlerine göre, seyircinin film seyrederken kullandığı zihinsel aktiviteler, gündelik hayatta gerçek olaylar karşısında kullandığı zihinsel etkinlikle aynıdır. Bordwell'in bahsettiği gibi, filmi anlamlandırma süreci zihnin gündelik hayatta da oluşturduğu belirli kalıplara göre işlemektedir. Bilişsel film teorisyenleri bu çerçevede psikanalitik film kuramını da eleştirerek, bilinçdışının bu aktivite içinde rol almadığını ifade etmektedirler. Onlara göre filmsel metin hafızaya dair işlemlerden

geçerken, seyirciler filmdeki karakterlerle de empati kurma yoluyla ek kalıplar geliştirmektedir. (Rushton ve Bettinson, 2010, s:157)

## **1. 7. Araştırma Soruları**

1. Kubrick filmografisindeki sinematografik öğeler ikinci evre psikanalitik film çalışmalarına göre nasıl değerlendirilebilir?
2. Kubrick Sineması'ndaki sinematografik öğeler, perde üzerindeki bakışı nasıl yönetmektedir?
3. Perdedeki bakış, Lacancı Gerçek'e göre nasıl şekillenmektedir?
4. Nesne olarak bakış, kadınlık-erkeklik temsillerini metin içerisinde nasıl konumlandırmaktadır?
5. Bu bakış kadın ve erkeğin cinsiyet rolleri üzerinden, erkek egemen toplumun bilinçdışını nasıl yansıtmakta ve pekiştirmektedir?

## **1. 8. Yöntem**

### **1.8.1. Çalışma Evreni**

Çalışma, Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı filmleri incelemektedir. Büyük ölçüde hâkim toplumsal cinsiyet rollerinin kullanıldığı, hegemonik erkeklik etrafında ötekileştirilen kadınlık-erkeklik konumları üzerinden psikanalitik bir okuma yapılmaktadır.

### 1.8.2. Psikanalitik Çözümleme ve Filmsel Anlatı

Ana akım sinema, anlatısının gücüyle birlikte ata erkil ideolojiyi filmlerinde yansıtmakta ve seyircilerine gizli bir şekilde sunmaktadır. Ana akım sinemada kadın temsili ata erkil ideolojinin ortaya koyduğu gibi genel olarak cinsel açıdan güçlü ve eve bağımlı oluşturulmaktadır. Çalışma Stanley Kubrick sinemasında bu ideolojinin baştan güdüldüğünü ve daha sonra Kubrick'in kendine has sinema dili sayesinde bunun kırılarak bir eleştirisi yaptığını varsaymaktadır. Bunun ortaya konması için, toplumsal bilinçdışına dair bir çıkarsama düşünülmüş, bu nedenle de yöntem olarak psikanalitik çözümleme seçilmiştir. Psikanalitik çözümleme kaynağını Jacques Lacan'ın çalışmalarından alarak toplumsal bilinçdışına dair elverişli bir analiz sunacağı düşünülmektedir. Bu nedenle çalışma için *Full Metal Jacket* (Kubrick,1987), *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971), *The Shining* (Kubrick, 1980), *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1999) filmleri seçilmiştir.

## 2. BÖLÜM

### Jacques Lacan ve Film Teorisi

#### 2.1. Ayna Teorisi ve Baba'nın Yasası

Jacques Lacan, Freud'dan sonra psikiyatri literatüründe kabul edilen en önemli psikanalistlerden biridir. Film çalışmalarında, kadın çalışmalarında, hukuk incelemelerinde yine Lacan'ın etkisi görülmektedir. Lacan'la birlikte psikanalizin temel nesnelere bilinçdışı ve dille ilişkisi olmuştur. Dilin simgesel evreyle bağlantısıyla birlikte, ben'in Öteki'ye yani toplumsal dünya içinde olumlu ya da olumsuz imgelere göre kendini tanımlaması, onun psikiyatriyi dilbilimle buluşturması sayesinde olmuştur. (Homer, Ankara, s:9-11)

Lacan'ın ilk çalışmalarından "Ben İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Aşaması" adlı makalesi, onun büyük ölçüde Freud'a dönme çabasının başlangıç noktasıydı. Bakış açısı Freud'un analizlerine yapısal dilbilimsel bir altyapı oluşturmaktaydı. Dolayısıyla dilbilimci Saussure'ün de etkileri görülen Lacan, psikanalize dilsel bir yön vermektedir. Freud'u tekrar okuyarak Oedipus Karmaşası'na ağırlık veren Lacan, onun çağdaş bir okumasını yapmayı başarmıştır, diğer bir deyişle Lacan Freud'u yapıbozuma uğratmıştır. Bu tekrardan okuma bilimsel çalışmalar içinde yerini hala korumaktadır. Lacan'ın Freud okumaları büyük ölçüde Freud eserlerinin başında gelen "Rüyaların Yorumu" adlı yapıta dayanmaktadır. Bu çalışma psikanalizin bilinçdışının bilimi olmasını sağlamıştır. Lacan'a göre psikanalizin nesnesi bilinçdışıdır. Ancak psikoloji Freud'a kadar kendisini hep bilinç düzeyinde bir analizin içinde bulmuştur. (Tura, 2012, s: 94)

Freud'a göre; bebeğin açlık, güvenlik, sevgi ihtiyaçlarını karşılayan tümüyle annedir. Bu ihtiyaçlar daimi olarak libidinal temellidir, bu yüzden de bebeğin arzu nesnesi annesidir. Daha sonra anneye bebeğin ilişkisi arasına baba girmektedir. Bu ensest aşkı yasa



engellemektedir, böylece gerçeklik yasasını da baba oluşturmaktadır. Freud bu aşamayı Oedipus Karmaşası olarak adlandırır, Lacan'ın ise Freud'u revize ettiği noktalar, bu aşamayı cinsellikten alıp simgeselle birlikte dilbilime taşımıştır. Oedipus Karmaşası'ndan sonra ayrılan bilinçdışı, ona göre dil gibi yapılanmıştır. (Freud, 2002, s:353)

Lacan'ın psikanalize yönelik temel düşüncelerinden biri, öznenin psikoloji bilimine ilişkilenen yönünü hiçbir zaman kabul etmemesidir. Lacan'ın öğrencilerinden Elisabeth Roudinesco'nun belirttiği gibi, Lacan psikolojiyi hep reddetmiştir, Roudinesco'nun bizzat belirttiği gibi "Lacan'a göre, psikanaliz tam anlamıyla bir anti-psikolojydi." Lacan'ın bu derece psikolojiye sırt çevirmesinin nedeni, Amerikan Ben Psikolojisi'ni kabul etmemesidir. Lacan'ın bu ekole büyük derecede muhalif oluşu, onun bilinçdışına verdiği önemi göstermektedir. Ona göre bu ekol, bilinçle sınırlandırılmış, davranış biliminden kurtulamamıştır. Asıl önemli mesele Lacan'a göre, öznenin benliğinde yatan bilinçdışına dair veriler olmuştur. (Roudinesco ve Badiou, 2013, s:157)

Freud başlangıçta hipnoz olgularından çok etkilenmiş, hastaların telkin sürecinden sonra farklı davranışları Freud'un bilinçdışı kavramını geliştirmesini sağlamıştır. Ona göre, insanlar doğumdan itibaren toplumsal baskıyı bilinçdışına bastırmaktadırlar. Bu da kendisini dil sürçmelerinde, rüyalarda göstermektedir. Freud yüceltmeyi, toplumsal baskının neden olduğu bastırılan davranışın yerine toplumun onayladığı başka bir davranışla yer değiştirmesi olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden bilinçdışına bastırma bir savunma olarak gelişmektedir. (Tura, 2012, s: 53) Bilinçdışının bir analizi için Freud başlarda rüyalara eğilmiştir. Ona göre rüyalar uzun süre çalışma nesnelere olmalarına rağmen az anlaşılabilir olgular olarak karşımıza çıkmaktadır. Freud rüyaları anlamak için, onları yorumlamayı mümkün kılan psikolojik bir yöntemin varlığını savunmuştur. Bu yöntemle birlikte rüyalardaki süreçlerle yapıları ortaya çıkarmayı ve yapı içerisindeki etkileşimler sayesinde psikolojik güçlerin doğasını anlamayı hedeflemiştir. Ona göre rüyalar, bilinenden daha fazla psişik sorunlar içermekteydi. Freud'un önem verdiği belli başlı şey, rüyaların özüne inmek ve psişik sorunların çözümü için kullanmaktır. (Freud, 2014, s: 25)

İleride Lacan'ın da bu alanda bilinçdışını bilinçten önemli kılmasına neden olacak argümanlar Freud tarafından ortaya atılmıştır. Ruhsal olana yaklaşabilmek için bilincin özelliklerinin ikinci plana atılması, psikanalitik çalışmaların ön koşuludur. Bilinçdışı bilinci de içeren büyük bir alandır. Bilinçdışı asıl gerçekliktir; dış dünyanın gerçekleri bütüncül algılanamadığı gibi bilinçdışı da sadece bilincin yapısıyla anlaşılmaz. Bilinçdışı yabancılaşmış bir doğadır. Bu yüzden de psikanaliz rüyaları, fobileri, dil sürçmelerini incelemektedir, ki bunlar bilinçdışı fantezilerin kurduğu oyunlardır. (Freud, 2014, s: 634)

Lacan'ın belirttiği gibi, bilinçdışı Freud'un ortaya attığı önemli kavramlardan biridir ve Lacan'a göre bilinçdışı kelimesi tanımını içinde barındırdığı üzere, fark edilmeyen bir şeye 'hiçbir yer' deme olanağı sağlamaktadır. Lacan bu tartışmada aynı zamanda konuşan varlıkları diğerlerinden ayırıp, bir genellemeye varmaktadır. Ona göre ancak sadece konuşan canlılarda bilinçdışı mevcuttur, diğerlerinde içgüdü vardır; bu içgüdü canlının hayat mücadelesi için gerekli bilgileri içermektedir. İleride *Oedipus Kompleksi'nde* görüleceği gibi, Lacan bilinçdışını dille ilişkilendirmektedir.<sup>6</sup> Oedipus kompleksinde cinsel kimliğin kazanımı, kültürle dolayısıyla dil dünyasına geçişle mümkün olmaktadır. Bu yorumla birlikte Lacan psikanalizin dilbilimle olan ilişkisinin sinyallerini vermektedir. (Lacan, 2013, s: 41, 42)

Kültürel çalışmalarda hala etkisini sürdüren Lacan araştırmalarıyla psikanalitik incelemelerde ön plana çıkmıştır. Lacan'ın literatüre katkısında, anlattıklarının ve yazıya aktarılanların gerçekte ne anlama geldiği büyük bir sorun olmuştur. Bunun altında yatan neden onun psikanalize tıp içerisinden ve gerçeküstülikle girmesinde yatmaktadır. Bu yüzden de Lacan metinlerinde karşılaşılan en temel sorunlarından biri çeviridir. Konuşma ve yazma tarzı şiirseldir; çoğu terim çevrilememekte, büyük anlam kayıplarına uğramaktadır. Dahası Lacan'ı açıklayan ya da özetleyen metinler kimi çevrelerce anti-Lacancı kabul edilmektedir. (Mitchell ve Black, 2012, s: 214)

---

<sup>6</sup> Ayrıntılı bilgi için Baba'nın Yasası bölümüne bakılabilir.

Lacan Freud'u tekrar yorumlayarak 1905 öncesindeki düşlerin analizini, nevrotik semptomları ve dil sürçmelerini incelemiştir. Teorisinin temelinde, psikanalitik tedavinin nasıl işlediği yatmaktadır. Ona göre özne, ben ve Öteki arasında bölünmüştür. Psikanalitik tedavi bu bölünmeyi ele almakta ve tedavi şeklini buna göre seçmektedir. Lacan'ın ortaya attığı ben ve Öteki arasındaki bölünmeyi öncelikli olarak kavramak için, ayna kuramına bakmak gerekmektedir. Onun imgesel olarak da adlandırdığı ayna döneminde altı-on sekiz aylık bebek, aynada kendi imgesine maruz kaldığında, aynada yansıyan imgesine aşık olmaktadır. Bu aşk, onun kendisini o ana dek parçalı deneyimlemesinden kaynaklanır. Kendisine dair deneyiminde bedeni hep parça parçadır; ancak aynadaki imge bütünlüklü, dengeli ve kusursuzdur. Aynadaki imge onun ideal imgesidir. Bu ideal imge bebeğin duygu, düşünce ve egosunun yapı taşı olmaktadır. Lacan ideal imgeyi ileride öznenin imgeler tarafından inşa edilme sürecinin ilk adımı olarak görmektedir. (Lacan , 2002, s:76)

Lacan ayna evresinin bir özdeşleşme süreci olarak algılanmasının gerektiğinin altını çizmektedir. Özdeşleşme, tıpkı aynada bebeğin kendi imgesini benimsemesinde olduğu gibi, öznedeki imgesini tanımladığında ortaya çıkmaktadır. Bebeğin imgesini sevinçle karşılaması, öznedeki simgesel evrenin varlığına dair ilk işarettir. Bu ilk işaret, bebeğin dil yani kültürün evresinde başkasıyla özdeşleşmesinden önceki ilk ve temel tanımlamadır. Bu tanımlama, Lacan'ın da deyişiyle, toplumsal belirlenimden önceki bir evrede kendisini göstermektedir. Artık özne, ilk karşılaşmadan sonraki imge benimsemesinde tek başına kalamayacaktır. (Lacan , 2002, s:76)

Roudinesco'nun belirttiği gibi, Lacan'ın ayna evresi ruhsal bir yapılanmayı ifade etmekteydi. Bebek bu yapılanma sayesinde, kendisine ait imgeyle özdeşleşerek 'insan varlığı'na dönüşmekteydi. Bebeğin özneye dönüşümünde ailenin etkisinin altını çizen Lacan, aile kurumunun anne-baba arasında dağıldığını ifade etmekteydi. Babanın yaşayışına boyun eğen bebek, anneye ilişkisini kesmekte ve dilin dünyasına adım atmaktaydı. Bu konuda süttten kesilmeyi örnek veren Lacan, bebeğin anne sütüyle beslenmeye geri dönmesinin anneye bağlantısını koparamayacağı için simgesel evreye geçiş için tehlikeli bir durum olduğunu söylemiştir. Lacan'ın kendi ifadesiyle "anne memesi imagosu" bilinçdışında bırakılmazsa toplumun içinde tehlikeli bir duruma dönüşmekte hatta hastaları intihara sürükleyebilmektedir. Bu durumla birlikte ayna

evresinden simgesel evreye geçişin özne açısından önemli bir süreç olduğu Lacan'ın özellikle belirttiği fikirlerinden biridir. (Roudinesco, 2012, s:25,32,33)

Bebeğin kendisini aynada görme suretiyle yaşadığı özdeşleşme ve bundan sonraki özdeşleşmeleri yukarıda Lacan'ın kendi ifadesinde de görüldüğü üzere *imago*, ben'in oluşumunda yabancılaşma sinyallerini vermektedir. Ona göre yansıyan imgeler, kültürün dünyasına girişten sonraki görme dünyamızın ilk eşiği sayılmaktadır. (Lacan, *Ecrits*, 2002, s:77) *Imago*'ya ait işlev gerçekleştikten sonra, insanda doğayla olan ilişkisi yarılmaya, yani değişime uğramakta ve özne kendisine yabancılaşmaktadır. Bebeğin aynada kendisini görmeden önce, parçalı imgelerle başlayan görüntüler bu süreçten sonra bütünlük kazanmakta, yabancılaşmış bir kimlik edinilmektedir. Ayna evresinin sona erdiği, *imago*'yla özdeşleşme gerçekleştikten sonra<sup>7</sup> öznenin artık toplumsal yönü ağır basmaktadır. Bundan sonra insanın gelişimi ve insanın bilgisi daimi olarak ötekinin arzusuyla şekillenmeye başlamaktadır. Özne sürekli olarak bir rekabet ortamı içinde benliğini kazanmaya başlamaktadır. Lacan özne gelişimini bu sebeple toplum içinde kültürel aktarıma bağlamaktadır. (Lacan, 2002, s:78)

İmgeselin gelişmesi için Lacan'ın yaptığı diğer bir temellendirme, onun insan doğasına dair yaptığı araştırmalardır. Aynada kendi imgesine aşık olan bebek, bu sürecin yanında annesinin her şeyi olmak istemektedir. Lacan'a göre, bebeğin annesinden karşıladığı ihtiyaçlar ön plandadır, ancak Lacan insan doğası için 'arzunun', ihtiyaçlardan daha cezbedici olduğunu söylemektedir. Lacan'a göre arzu zorunlu bir şekilde doyurulamazdı. Arzuda bebek için annenin her şeyi olma isteği ön plandadır. Bebeğin doğumundan sonra, bütün ihtiyaçlar anne tarafından karşılanmaktadır, bu yüzden de bebek için anneyle arasında bir ayrım yoktur, anneyle bebek bir tümlüktür. Bebek bu evrede ihtiyaçlarıyla kendisi arasındaki ayrılığı görememektedir, kendisi de nesnelere dünyasına aittir. Dolayısıyla bebek annesiyle arasındaki ayrımı göremez, onun her şeyi olmayı arzular. Bu arzunun bebek tarafından nesneleştirildiğini söyleyen Lacan, dolayısıyla annenin tamamlayıcı nesnesi olmayı arzulamaya başlamaktadır.

---

<sup>7</sup> Lacan bu özdeşleşmeyi ilksel kıskançlık olarak da tanımlamaktadır.

(Mitchell ve Black, 2012, s:217) Lacan bu tamamlayıcı nesneyi bebeğin fallus olarak kodladığını belirtmektedir. Anne de çocuğu fallus olarak kodlamaktadır, annenin bebek sayesinde arzuları giderilmekte ve bastırılmaktadır. Bebek de annenin fallusu olmak, onun arzusunu gerçekleştirmek istemektedir. (Çoban, 2005, s:284) Bu yüzden de Lacan araştırmalarında arzuya ağırlık vermiş, insan psişesindeki öneminin altını çizmiştir. Ona göre, arzu ihtiyaçtan daha cezbedicidir, ihtiyacın kaybolduğu yerde arzu kendisini belli etmeye başlamaktadır. Bu nedenle bebeğin anneye ilişkisi onun ihtiyaçlarının karşılanmasından öte bir durumdur. (Lacan, 2002, s:525) Lacan, Freud'un rüyalarda tatmin edilmemiş arzuların su yüzüne çıktığını anlattığını ifade etmiştir. Ancak Lacan'ın arzu tanımı Freud'dan farklılaşmaktadır. Buna göre aslında Freud'un arzu diye tanımladığı şey, fiziksel ya da duygusal isteklerin rüyalarda giderilmesidir. Ancak, Freud arzunun izlerinin rüyalarda sürülmesi gerektiğini söylerken Lacan bunun başka bir mekanizmada yer aldığını ifade etmiştir. "Fallusun Anlamı" adlı konferansında Lacan, öznenin ihtiyaçlarının talep ettiğinden fazlasına yöneldiğini, (Daha doğru bir ifadeyle bu yönelim ihtiyaç değil, artık olan arzudur.) anneye ilişkisinde ihtiyaçların arkasında başka bir mekanizmanın rol aldığını vurgulamıştır. (Lacan, 2013, s:74) Lacan öznenin arzusunu Öteki'nin arzusunda aranması gerektiğini vurgulamıştır. Çünkü özne Öteki'nin hükmü altında tanımlanmaktadır. (Lacan, 2002, s:222, 518)

İmgesel evrede başlayan kendilik tanımlaması, ileride toplumsal bir yaratıya dönüşmektedir. Başkalarının görüş açılarıyla öznenin benliği inşa edilmektedir. Bu da arzunun öznenin talep ettiği eksiklik yüzünden meydana gelmektedir, özne olmadığı bir özneye dönüşmekte, başka karakterlere bürünerek arzuyu tatmin etmeye çabalamaktadır. (Mitchell ve Black, 2012, s:218) "Arzu, asla tatmin edilemez, asla doyurulamazdır; özne Öteki'nin arzusunu arzulamaktadır. Örneğin, bir nevroz hastası için arzu, onun asla erişemediği ölüm arzusudur." (Nasio, 2007, s:35)

Lacan'ın Freudçu psikanalizi yapısal dilbilimle bağlantılandığı diğer bir konuya, Oedipus Kompleksidir. İmgeselde bebek annesiyle olağanüstü bir ilişki halindedir. Ancak bebeğin kültürel düzene sokulması gerekmektedir, paramparça olan insan,

kendi dağılımılarından bir bütünlük ortaya koymalıdır, özne olabilmesi için bu zorunludur; bu nedenle kültürel alana girmesi<sup>8</sup> ve bunun için anneden kopması gerekmektedir ve bu ilişki bebeğin benliği ve annesiyle arasındaki ayrılığın farkına varılmasıyla kopmaya başlamaktadır. Bu ayrılık Lacan'ın kabul ettiği üzere, doğuştan gelen bir boşluk olarak görülmektedir, ayrılık bebekte boşluk yaratmaktadır; bebek kendisini ayrı tanımladığı andan itibaren bireyselleşmiş ve çıkış yeri olan doğaya yabancılaşmış olur, anneden aldığı ilksel güvenlik duygusunu kaybetmektedir; böylelikle hiçbir zaman geri alamayacağı bir şeyden yoksun kalmaktadır. Bu da yukarıda sözü geçen arzusunun doğuşuna neden olmaktadır. Arzu başlangıçta bebeğin annenin arzu nesnesi olma, onun fallusu olma ve onu tamamlama arzusudur. Anneden kopuşla beraber arzu artık ilksel dönemde kalarak öznenin hayat boyunca sürekli peşinden koşacağı, kendisini yoklukla var eden bir şeye dönüşmektedir. Arzu işte tam da bu yüzden hiçbir zaman doyurulamaz, çünkü arzu tekrar anneye bütün olma arzusudur. Burada fallus, Freudçu bir tanımlamayla penis anlamına gelmemektedir. Lacancı bir tanımlamayla fallus annenin arzu nesnesine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla, bebek annenin arzusunu bütünüyle kendisi doyurmak istemektedir. Ancak, bunun önüne bir engel çıkmaktadır: Baba'nın Yasası. Baba annenin arzu nesnesi olan fallusa sahiptir; baba, bebekle annenin birliğini bozan Yasa'yı öne sürmektedir. Babanın varlığıyla bebek annenin fallusu olamaz, böylece anne-bebek ilişkisi ensest yasağıyla bozulmaktadır. (Mitchell ve Black, 2012, s:222) Oedipus Kompleksi'nde Lacan'ın önemle vurguladığı, bebeğin doğayla, yani anneye ilişkisi bu ayrımla kopmakta ve arzusunun kaynağı olan bu boşluğun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu nedenle arzu asla doyurulamaz, arzu anneye tekrar birlikte olmanın özlemidir; ancak bebek bir daha asla anneye birlikte olamaz, bu Baba'nın Yasasıyla engellenmektedir. Arzu öznenin tüm yaşamı boyunca silinemeyen bir iz olarak kalmaktadır. (Lacan, 2002, s:79)

Lacan böylelikle bebeğin doğduğunda psişik bir aygıtı sahip olmadığını, ancak simgesel evreyle birlikte öznenin Ötekiyle etkileşimiyle bilinçdışının oluştuğunu

---

<sup>8</sup> Bilişsel alanda parçalanmışlığı aşmak için dil ediniminin gerçekleşmesi gerekmektedir. Kültürel alan derken, bebeğin dilin dünyasına adım atma zorunluluğundan bahsedilmektedir.

belirtmektedir. İlk dönemde bilinçdışının mevcut olmayışı, bilincin tamamen kendini bilinçdışından ayrı görmemesinden kaynaklanmaktadır. Diğer bir deyişle, Lacan'ın Gerçek adını verdiği bu dönemde bilinçdışı dilden ayrılmamıştır. Bölünme Baba'nın Yasası'yla gerçekleşmektedir. (İzmir, 2013, s:103)

Oedipus Kompleksi'nde altını çizmek gereken önemli bir nokta bulunmaktadır: Lacan'a göre, Oedipus Kompleksi simgesel bir karmaşadır. Bebek Baba'nın Yasası'yla dilin ve kültürün dünyasına adım atmaktadır. Oedipus Kompleksi'nde olan her değişken de semboliktir; gerçek bir babanın adının varlığı zorunlu değildir. Baba işlevi Oedipus Kompleksi için yeterlidir; dil burada öylesine yapılanmıştır ki, Baba'nın konumunu veren aile söylemidir. Bebek, yasaklayıcı, egemen, mitik 'baba'yı kabullenmiş olur; diğer bir deyişle egemen babanın söylemini üstlenir. (Tura, 2012, s:114)

## 2.2. Lacancı Gerçek

Lacan'ın, Freud'un çalışmalarından biri olan "Rüyaların Yorumu'ndan" yola çıkarak yaptığı araştırmalar, Freud'un çalışmalarına bilinçdışının dille olan ilişkisine verdiği önemi açısından farklılık katmaktadır. İlk olarak Lacan, sabit özne fikrini reddetmektedir. Ona göre, ben bir yanılısamdır ve bütünüyle bilinçdışına bağlıdır. Ben bilinçdışının alanında kurulmaktadır. Bu yüzden Lacan'ın en önemli araştırma nesnelere bir bilinçdışıdır. (Lacan, 2002) Bilinçdışı bir göstergeler zinciridir; dil ve göstergeler sisteminde Lacan, Saussure'den etkilenmiştir. Saussure, dili tanımlarken, langue ve parole<sup>9</sup> ayrımı yapmakta ve dilsel sistemde (langue) dilin gerçekleşmesi dilsel üretim (parole) sayesinde olmaktadır. Dil, göstergelerden oluşmaktadır, göstergeler sayesinde dilin yapıları anlam kazanmaktadır. Gösterge, gösteren ve gösterilenden meydana gelmektedir; gösteren insan zihninde oluşan bir veriyken, dış dünyada bir gösterilene işaret etmektedir. Böylece dilsel yapı oluşmakta ve bu yapı dile

---

<sup>9</sup> Dil ve söz. Dil, iletişim sisteminin bütün yapısına işaret ederken, söz kişisel kullanımları ifade etmektedir. Ayrıntılı bilgi için, Genel Dilbilim Dersleri; Ferdinand de Saussure.

ait bir gösterge olmaktadır. Bu gösterge dil içinde simgeseldir ve işaret ettiği şeyle bir ilişkisi yoktur. Diğer bir deyişle, dilde anlam ve biçim arasında nedenli bir ilişki yoktur.(Saussure, 2001, s:22, 23)

Lacan'ın Psikanalizin Dört Temel Kavramı adlı yapıtında belirttiği gibi, bir göstergenin anlamı diğer göstergelerin anlamıyla şekillenmektedir, bir gösteren başka bir gösteren için bir nesneyi temsil etmektedir. Psikanalizde gösteren kendisini bilinçdışında belli etmektedir, burada gösterenler birbiri yerine geçebilir, analizde bu su yüzüne çıkmaktadır. Burada analist, gösterenlerle birlikte anlama ulaşmaktadır. Bilinçdışında göstergeler, arzu için göstergeler zinciri oluşturmaktadır. Aynı zamanda Saussure'ün bahsettiği gösterenin işaret ettiği gösterilen, Lacan'a göre mevcut değildir. Eğer gösterilen var olsaydı, gösteren sürekli olarak aynı şeye gönderme yapardı ki bu da göstergenin tek anlamda saplanıp kalması demektir.(Çoban, 2005, s: 280) Lacan'a göre anlam öznenin önceden kullandığı bir dilsel birim ya da birim bileşenlerinden gelmektedir. Öznenin karşılaştığı her yeni anlam bir önceki anlam girdisiyle birleşerek anlam kazanmaktadır. Yeni kazanılan anlam özne tarafından ilk defa karşılanırsa dahi mutlaka önceki anlamlarla birleşerek kendisine yer edinmektedir. Dolayısıyla anlam hem değişkendir hem de tarihsel süreçte farklı göstergelere tekabül edebilir diyebiliriz. (Lacan, 2015, s:22) Anlam, büyük Öteki'nin yerine geçtiğini düşünerek yorumlayabileceğimiz toplumla ve toplumun normlarıyla oluşan bir yapıdır. Anlam dilsel birimler sayesinde toplumda dolaşıma girerek öznelere etki etmektedir. Tarihsel süreçte bir gösteren toplumda farklı şeylere gönderme yapmasıyla anlamlar farklılaşabilmekte ya da artabilmektedir. (Rose, 2010, s:68) Bu yüzden de özne sabit bir özne değildir, bilinçdışında göstergeyi oluşturan gösterenler sürekli olarak başka bir şeye gönderme bulunurlar, anlam da gösterenin diğer gösterenlerle ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü özne daimi olarak Öteki'nin alanında, Öteki'nin egemenliği ve bakışı altında değişmektedir. (Lacan, 2013, s: 26, 134, 166 )

Bilinçdışında anlam, gösterendeki yer değişimler sonucu ortaya çıkmaktadır. Daha önce Freud'un rüya çalışmalarında bahsedildiği gibi, toplumsal etkiyle öznenin bastırıldığı durumlar, bilinçdışında yeni bir gösterenin eski bir gösterenle yer değiştirmesine neden olmakta, bilinçdışında anlamlar zincirine bağlanmaktadır. Bilinçdışındaki bu hareket arzu tarafından motive edilmektedir; özne de arzuyu tatmin



için çabalamaktadır. Lacan bu gösterenleri düğüm noktası<sup>10</sup> olarak adlandırmaktadır ve ona göre bilinçdışının yapısı bu gösterenler zincirine benzemektedir. (Lacan, 2013, s: 193)

Bilinçdışından sonra, Lacancı Gerçek kavramına bakıldığında, çalışmada daha önce geçen ayna evresindeki bebek-anne bütünlüğüne dönmek gerekmektedir. Bu evrede bebek anneye bağlı bir yaşam sürmektedir, onun kültürel alana geçmesi için annesinden kopması gerekmektedir. Bu kopuş, bebekte bir boşluk, bir kayıp yaratmaktadır. Kültürel alana giren bebek, hiçbir zaman geri alamayacağı bir şeyi kaybetmektedir. Lacancı Gerçek, bebeğin ilksel güven duygusunda, anneye yaşadığı birliktelikte yer almaktadır. Gerçek bu doğal sürecin yaşandığı alandır. Gerçek bu tümlüğün kendisidir. Gerçek simgelerin ötesinde ve asla simgesel alana çekilemeyen bir alandır. Gerçeklik tamlıktır, bu yüzden de bu alanın ihtiyaç duyduğu bir şey yoktur. Buna karşılık dil bir yokluğa işaret etmektedir, çünkü dil ancak simgesel alanda yer alabilmektedir. Simgesel evreyse daima bir yokluğu ifade etmektedir, simgesel alan sadece anneye kopuşla mümkün olan bir alandır. Simgesel evreye geçişle birlikte Gerçek'e dair her şey değişmekte ve bir daha geri dönülemez üzere yok olmaktadır. Ancak Gerçek çatlaklardan sızmaktadır. (Lacan, 2013, s: 28, 37, 38, 198, 210)

Žižek'in psikanalitik film kuramına katkılarında arzu ve Gerçek'e dair analizleri Gerçek'in simgesel alanla ilişkisini desteklemektedir. Ona göre de Gerçek'e yalnızca simgeselin dolayımıyla ulaşılabilir; çünkü özne artık dilin dünyasına adım atmıştır. Ancak, Gerçek simgeselden ve dolayısıyla dilden kaçan bir alandır. Gerçek, simgeselin kavrayışına direnmektedir, ama Gerçek bir şekilde simgeselin alanına sızmaktadır, o da simgesel içindeki bozukluklardan yol bulmaktadır; diğer bir deyişle Gerçek simgeseldeki bozukluklar kılıfına girmektedir. Gerçek, simgeselin dayatmalarından kaçtığı yerde ortaya çıkmaktadır. Gösterenler zincirinde travmatik bir durum oluştuğunda ortaya çıkan kopmayla birlikte Gerçek su yüzüne çıkacaktır, örnek vermek gerekirse rüyalarda, dil sürçmelerinde kendisini gösterecektir. Öznenin anneye

---

<sup>10</sup> *Points de capiton* (Fransızca terim)

yaşadığı ilksel arzusuna geri dönmek istemesi ama ona asla ulaşamaması, diğer yandan Gerçek'in öznenin peşini bırakmaması, Gerçek'in kendini simgesel düzeyde bozukluklarda göstermesine neden olmaktadır. Žižek'e göre Gerçek'e ulaşım her ne kadar simgesel sayesinde olsa da onun simgesele ait bir alan olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Žižek'in de belirttiği gibi "Gerçek simgeselin alanına direnmektedir, ondan kaçmaktadır; sadece simgesel mekanizmanın bozukluğunda kendisini belli etmektedir." (Žižek, 2011, s:41) Bu Žižek'e göre, öznenin simgeselle ilişkisini göstermektedir. Ona göre, dilin dünyasına adım atan özne imgesel alandaki psikik durumdan kopmuştur. Anneyle bütün olma keyfine artık geri dönemeyen özne için bu arzu artık geri dönülemezdir. Dil için arzudan vazgeçen özne onu artık yaşayamaz, bu yüzden Žižek'e göre simgeselde yaşanan keyif artık artı-keyiftir. Gerçek simgeselde doğrudan özne tarafından deneyimlenemez, özne dürtülerini bu yüzden artı-keyifle tatmin etmeye başlamaktadır. Artı-keyif öznenin peşini bırakmaz, eğlenceyse artı-keyifin alanıdır. Žižek'e göre objet-a popüler kültürün içinde bulunur. Gerçek fanteziler yoluyla öznenin tatminkarlığını sağlamaktadır. Ana akım sinemanın da ürettiği bu fantezilerdir. (Kay, 2003, s: 76,77,78)

### 2.3. Psikanalitik Film Kuramı

Psikanalizin sinemayla buluşması, ilk dönemde seyirci-perde ilişkisinden yola çıkan, öznenin seyretme süreçleriyle alakalı tartışmalarla başlamıştır. Diğer bir deyişle, seyirciyle filmin etkileşimleri ve seyircinin nasıl bir konumda yer aldığı tartışma konusu olmuştur. Seyirci araştırmalarıyla birlikte daha sonra bu alan anlam ve anlamlandırma tartışmalarının da temeli olmuştur. Bu nedenle seyirci, anlamlandırma sürecinin olmazsa olmaz bir ögesi olarak kabul edilmiştir. Başlangıç ve günümüzdeki gösterebilimsel çalışmaların da sinematografik özneyi, sinematik söylemle imge ilişkisi bazında tartıştığını görmekteyiz. (Erdoğan, 1993, s:13)

Seyircinin sinema perdesinde imgeyle karşılaşması, onu doğrudan nesneyle karşılaşma olanağının olmaması özne ve ayna imgesi arasında diyalektik bir ilişkinin varlığını göstermektedir. Film çekimi sırasında kullanılan nesnelerin perdedeki imgelerle özdeşliği vardır, ancak bu sadece imgesel bir iz bırakarak filmde

mevcudiyetini sürdürmektedir. Bu yüzden perde hem nesneyi ortaya çıkarmakta hem de onun asıl mevcudiyetini gizlemektedir. Bu yüzden seyirci filmi anlamlandırmak için baştan filmdeki bir karakterle özdeşleşmelidir ki anlatı sürecine katılabilsin. Diğer yandan kendisini filme biraz mesafeli durmalıdır ki filmi Simgeselle ilişkilendirebilsin, kurgusalı kavrayıp filmin gerçek olmadığını bilincinde olsun. Seyircinin film metniyle girdiği bu ikili ilişki bu şekilde dengeyi sağlamakta ve seyirci hem filmin gerçek olmadığını fark etmekte hem de filmin sinemasal metnine olan inancını sürdürmektedir. (Türkoğlu, 2011, s:149)

Diğer önemli bir husus da psikanaliz-sinema ilişkisinin, özellikle bir yönetmen filmi çıkarırken nasıl bir yolla işlediğidir. Söz konusu hem yönetmen hem de psikanaliz olduğunda, sinema ve psikanaliz ilişkisi bilinçli düzeyde bir ilişki değildir. Sinemada psikanalitik incelemeler yapan Hanns Sachs'e göre yönetmen ya da seyirci psikanalitik film kuramını tanımaz ya da bilinçli olarak kullanmaz. Bu deneyime içkin bir süreçtir ve aynen hasta-divan ilişkisinde olduğu gibi ayrı ve bilinçli bir analiz gerektirir. (Arslan, 2011, s:11)

Sinema teorisinde başlangıçta temel olarak sinema aygıtından yola çıkan tartışmalar, daha sonra seyirciyi arzulayan özne olarak tanımlamıştır. Başlangıçta yönetmenin, sahnelerin ya da filmdeki karakterlerin psişesine dair konulara el atmayan psikanalitik film kuramcıları, sinemasal aygıt ve seyirci ilişkisinde bireyin özne olarak süreçte nerede yer aldığını tartışmıştır. Daha sonraları araştırmalar metnin doğasına kaymıştır; metinsel sistem içerisinde sembollerin psişik doğasıyla ideoloji ilişkilendirilmiştir. Ama psikanaliz ve sinemanın ilişkisi Lacan'ın Freud'un çalışmalarını dilbilimsel bir konuma yerleştirmesiyle başlamıştır. Lacan psikanalizi biyolojik okumasından saptırarak, dilbilim disiplininin içine yerleştirmiştir. Lacan özellikle "Bilinçdışı, dil gibi yapılanmıştır" sözüyle dilin anlam yaratımında öznenin bağımsız etkisini ve dilin bilinçdışı için ön koşul olduğunu vurgulamıştır. Bu fikir, psikanalizin iki döneme ayrılan sinemayla ilişkisinde oldukça etkili olmuştur. (Stam, 2014, s:172)

Seyirci-perde ilişkisinin başlangıç çalışmalarında, anlamın üretim süreçlerini inceleyen göstergebilimin nasıl ilerlediğini iki evrede bakacak olursak ilk evrede, daha önce

bahsedildiği gibi seyretme süreçlerine bakılırken, ikinci evrede filme bir metin olarak yaklaşmış ve göstergebilimle birlikte göz önünde tutulan bir disiplin olan post-yapısalcılığın etkisiyle birlikte metnin analizine önem verilmiştir. İlk evrede, 1960'ların ortasında Christian Metz'le birlikte, artık sinema göstergebilimsel yöntemlerle bilimsel olarak ele alınmış ve göstergebilim sinemayı bir dil sistemi olarak görmüştür. Yanı sıra, film-içi öğelerle birlikte film-dışı öğelerin de seyretme süreçlerini ne kadar etkilediği tartışılmıştır. Seyirci filmle buluşmasında sanatsal ve endüstriyel etmenlerin yanında, reklamlar, afişler, akademik etkinlikler, festivaller gibi unsurların da etkili olduğu göz önünde tutulmuştur. Film-içi öğelerin sinema kurumunu ve dolayısıyla seyircileri nasıl etkilediği, sinema kurumunun seyircilerin zihinsel mekanizmalarını ne şekilde kurduğu tartışılan konulardan olmuştur. Göstergebilimle birlikte sinemaya kültürel çalışmalar perspektifinden yaklaşan çalışmalar yaygınlaşmaya başlamıştır. (Erdoğan, 1993, s:14)

Yapısalcılık akımıyla birlikte, sömürge karşıtı fikirlerin sistematikleştirilmesi doğal olarak film teorisindeki çalışmalara da yansımıştır. Dilbilimde doğal dillerdeki yapı üzerinden dilsel analizler, film çalışmalarını da etkilemeye başlamıştır. Bu da analitik bir girişimin sinyallerini vermiştir. Büyük ölçüde bu çaba Saussure'ün yapısalcı dilbilimine dayanmaktadır, dilin bir analiz yöntemi olan dilbilim, sinema çalışmaları için yerini bir üst-dil sayılan göstergebilime bırakmıştır. (Stam, 2000, s: 114, 115) İnceleme alanı sinema olduğunda yapısalcı fikir, sanat olarak sinemayı; yönetmeni ya da filmi övmeyi reddetmektedir. Bu görüşe göre, tüm filmler sanat, tüm yönetmenler sanatçıdır; bu nedenle göstergebilimin asıl ilgilendiği, film dilinin sistemidir. Bu çalışma alanının merkezinde, sinemanın bir dil mi olduğu sorunsalı yer almaktadır. Metz'in çalışmalarının büyük ölçüde yer aldığı dil-dil yetisi tartışmaları, sinemasal göstergelerin nedenselliğine, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin varlığına odaklanmıştır. (Stam, 2014, s:119, 120)

Metz çalışmalarında sinema dilinin doğal dillere ne kadar yakın olduğunu incelemiştir. Ona göre sinema dili doğal dillere ne kadar yakınsa o kadar dilbilimsel yöntemlerden yararlanabilecekti. (Erdoğan, 1993, s:18) Metz'e göre sinema dili doğal dil gibi değildir; doğal dil gibi işlemektedir. Sinema dilinin doğal dillerden farkı ne kadar belirginleşirse özgünlüğü o kadar kesinleşmektedir. Sinema var olan bir dil değil, sinemanın teknik olanaklarıyla birlikte 'bulunmuş' bir dildir. Saussure'ün belirttiği gibi doğal dil

göstergelerinde keyfilik<sup>11</sup> mevcuttur. Oysa ki Metz'in de belirttiği gibi sinemanın her dilsel ögesi, belirli bir anlamı amaçlayarak oluşturulmuştur. Ancak Metz'e göre sinema bir dil değildir; çünkü çift-eklemlenme<sup>12</sup> özelliği bulunmuyordu.<sup>13</sup> Metz'e göre sinema dili eklemsizdir ancak onu dil yapan buna rağmen yan anlamlar içermesidir. (Metz, 1974, s:31-39) Buna rağmen ilk dönem kuramcıları doğal dillerle sinema dili arasında bağ kurmaya çalışmışlardır. Bazı kuramcılara göre sözcük sinemadaki çekime denk gelirken, cümle sahneye ve paragraf da sekansa eş değerdir. Ancak sözcük birimi gibi çekimin çift eklemleme özelliği yoktur, *gülmek* eyleminde olduğu gibi (gül ve -mek) çift eklemleme özelliğine göre parçalara ayrılamaz. Sinema dilinin doğal dillerden ayrıldığını gösteren diğer bir özellikse, doğal dillerdeki gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişkidir. Doğal dillerin güçlü dilbilimcilere göre, gösterenle gösterilen arasında çok büyük bir mesafe olmasından kaynaklanmaktadır.<sup>14</sup> Ancak sinema dilinde Metz'in deyişimiyle sinemanın göstergesi kısa devre yapmış göstergedir. Metz'in ünlü sözü bu durumu açıklar niteliktedir: "Bir filmi açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır." Bunu biraz açmak gerekirse, kitap nesnesinin görüntüsü kitap kelimesinden kavramsal olarak daha yakındır. Diğer bir deyişle, kitap görüntüsünden oluşan göstergede gösterenle gösterilen arasındaki mesafe yakındır. Bu şekilde Metz, sinema dilinin doğal dillerden ayrılan yönünü vurgulamıştır. (Monaco, 2001, s:154-156)

---

<sup>11</sup> *Arbitrariness*. Saussure'e göre dilsel göstergelerde form ve anlam arasında nedensel bir ilişki yoktur. Bowie'nin Lacan adlı yapıtında belirttiği gibi, " Saussure'ün göstergelyi iki terimli olarak tanımlamış olması iki tür zihinsel süreci (...) bir araya getirir. Bir işitimi imgesi olan gösterenle bir kavram olan gösterilen. Göstergede gösteren ve gösterilen çarpışır ve birbirine bağlanır. Aralarındaki ilişki keyfidir; ancak bu bağlantı gerçekleşir gerçekleşmez gösterge sabit olur ve verili bir dilin genel sistemi içinde keyfilikten uzak bir konuma işaret eder. Göstergede gösteren ve gösterilen çarpışır ve birbirine bağlanır. Aralarındaki ilişki keyfidir ancak bu bağlantı gerçekleşir gerçekleşmez gösterge sabit olur ve verili bir dilin genel sistemi içinde keyfilikten uzak bir konuma işaret eder." (Bowie, 2007, s:67)

<sup>12</sup> *Double articulation*. Saussure'e göre, seslerin birleşmeleriyle sözcük, sözcüklerin birleşmesiyle de tümceler ve tümceler birlikteliğiyle de sözcükler oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için: (Saussure, 2001)

<sup>13</sup> Doğal dillerde ilk eklemleme, sözcüğün anlamlı en küçük birimlerden oluşmasına gönderme yapmaktadır. (Örneğin, gülmek, -gül) İkinci eklemleme ise sözcüğü oluşturan anlamsız birimlere gönderme yapmaktadır. (Örneğin, gülmek, -mek mastar eki)

<sup>14</sup> Doğal dillerde gösterenle gösterilen arasında mesafenin bulunması demek, Saussure'ün nedensizlik terimine gönderme yapmaktadır. Ana dil konuşucuları kitap göstergesinde bu adlandırmayı kullanırlar, ancak, k.i.t.a.p. sesbilimsel düzeyde göstereni, konuşucuların zihninde oluşan kitap gösterileni arasında nedensel bir ilişki yoktur. Bu yüzden de gösteren ve gösterilen arasında mesafe bulunmaktadır.

Sinema teorisine dair çalışmalar 1970'lerde artık psikanalikle buluşmaya ve sinema seyircisinin, sinemasal metnin psişik yapısına dair incelemelere kaymaya başlamıştır. Sinemada psikanalitik çalışmalar, Fransız eleştirmenlerin etkisiyle birlikte ağırlık kazanmıştır. Önceleri Bazin'in penceresi ve Mitry'nin çerçevesi gibi metaforlarla<sup>15</sup> tanımlanan sinema olgusu yerini psikanalitik çalışmalarla beraber Lacan'ın Ayna Kuramı'nın etkisiyle ayna metaforuna bırakmıştır. Bu metafor kaynağını Lacan'ın ayna döneminde benlik oluşumu sürecinden almaktadır. (Türkoğlu, 2011, s: 143) 1970'lerde yapısalcı kuramın sınırlarını fark eden kuramcılar, Lacan'ın kuramının etkisiyle birlikte sinemanın bilinçdışında ne düzeyde işlediğini araştırmaya başlamışlardır. Hem perde-ayna-seyirci ilişkisi kurarak hem de metin düzeyinde karakterler üzerinden yönetmen-film ilişkisine odaklanmışlardır. Genel olarak bu araştırmacılara göre karanlık salonun etkisiyle birlikte, seyircinin yaşadığı ayna-bebek ilişkisinden farksızdır. Bu süreç seyirciyi bir özne olarak yapılandırmaktadır. Tekrar tekrar sinemaya gitmek, sinemadaki metinden alınan hazzın birden fazla kez yaşanmasıdır. Diğer bir deyişle, seyirci filmi seyretmekten, filmi bakılmadan görerek, yani röntgencilik sayesinde seyretmekten haz duymaktadır. Öznenin gözü her şeyi gören gözdür; efendiilik konumu ona bakışla da özdeşleşme imkânı sunmaktadır. Özne *jouissance* deneyiminin tekrarlanmasından ötürü sinemasal metinden haz duymaktadır. (Hayward, 2012, s: 387)

Aynı zamanda psikanaliz bölümünde bahsedilen, Oedipus Kompleksi, sinemada sıklıkla işlenmiş bir konudur. Bu husus genelde baba-erkek çocuk arasında işlense de psikanalitik film teorisi bununla kısıtlanamaz. Psikanalitik film kuramının kapsamı için, sinemayla psikanalizin başından beri birlikteliğine bakmak gerekmektedir. (Winkler, 2011, s:132) Kaynaklarda sıklıkla psikanaliz ve sinemanın doğum tarihlerinin yakın olması vurgulanmaktadır; sinemanın arzu, korku ve endişeleri su yüzüne çıkarması

---

<sup>15</sup> Bazin'in sinemayı pencere metaforuyla ifade etmesinin nedeni, devinimin yalnızca sinemasal metnin izin verdiği ölçüde seyirciye aktarılmasını gerek görmesindedir. Seyirci kadraj dışında da bir şeylerin yer aldığını bilmekte, ancak filmin izin verdiği kısma şahit olmaktadır. Bu sinemanın bazı şeyleri gizlediğine vurgu yapmaktadır. Mitry'nin çerçeve metaforunu kullanma sebebiyse, pencere metaforunu yetersiz bulup yalnızca gizleme özelliğini vurguladığını düşünmesidir. Sinema çerçeveleme sayesinde gizleme yapabildiği gibi, çerçevenin içindekilere vurgu yaparak seyircinin dikkatini çekmeyi sağlamaktadır. (Altman, 1985, s:521)

yönüyle psikanalize kurduğu iş birliği başlangıç yıllarındaki çalışmaların temel nedeni olarak ortaya çıkmaktadır. Stam'ın belirttiği gibi "Hem çağdaş hem de ilkel, 'ruhların arşivi' olarak sinema kendi hareketlerimizi, tavırlarımızı ve arzularımızı resmetmemize imkân sağlamaktadır." (Stam, 2014, s:170)

Film kuramının psikanalize başvurulmasında, Lacan'ın dili psikanalizin merkezine yerleştirmesi etkili olmuştur. Bilinçdışı dil öncesi psişik durumu ifade etmektedir. Bilinçdışının oluşabilmesi için bebeğin dili edinmesi zorunludur. Dili edinmiş bebek artık ilk arzusundan vazgeçmekte ve bu arzusunu bastırarak bilinçdışına bir alan açmaktadır. Lacan'ın deyişiyle, dil bilinçdışının koşuluydu. Bu yüzden de Stam'ın belirttiği gibi, temelini ilksel arzudan alan sinemaya gitme arzusu ve onun gerçeklik etkisi için de dolayısıyla bilinçdışı şarttır. Bunun nedeni sinemanın ilksel arzuları harekete geçirmesidir. (Stam, 2014, s: 172)

Psikanalizde ilk dönem çalışmaları için bakış kavramı tartışmalarında sinemanın bilinçdışı düzeyde nasıl işlediğini sorgulamaya başlayan psikanalitik film kuramcıları, ilk araştırma evresinde sinemanın bilinçdışı süreçleri taklit ettiğini iddia etmişlerdi. Basitçe, seyirci karanlık bir salonda konumlanmakta ve baktığı imgelerden görsel haz almaktadır. Bu da çalışmanın ilerisinde Metz'in iddiasında görülebileceği gibi bebeğin aynadaki imgeyle yaşadığı birincil özdeşleşmeden kaynaklanmaktadır. Bebek aynada kendisini ilk kez bir bütün halinde gördüğünde, bu imgenin büyüü altında kalmakta ve bu imgeye aşık olmaktadır. Aynı şekilde seyirci de karanlık salonda perdedeki imgelerden görsel haz duymaktadır. Bunun nedeni, salondaki gösterim cihazının başının arkasında konumlanmış olması ve bunun seyirciye sanki bu durumun kendi imgeleminden kaynaklanıyormuş duygusu vermesidir. (Hayward, 2012, s:69) Aynı zamanda Oedipus Kompleksi'nde Baba'nın Yasası da bakış için önemli bir yere sahiptir. "Yasa, arzuyu katalize eder." Daha açık bir şekilde, özne artık anneyle bütün olamayacaktır; çünkü önünde Baba'nın Yasası bulunmaktadır. Ancak, anneyle olma arzusu öznenin hayatı boyunca bir yarıktan sızar gibi hayatına sızacaktır. Yasa ise özneyi arzusundan vazgeçmesi için zorlamaktadır, bu öznenin benliğinde değişiklik yaratmakta ve öznenin hayatı boyunca peşinden koşacağı bir şey haline gelmektedir. Arzunun sürekli öznenin hayatına sızması, onu fanteziler yoluyla bu koşuşturmacayı tatmin etmesi için yollar aramaya itmektedir. Sinema bu çıkış yollarından biridir ve

seyirci perdedeki yanılsamalı imgelerin gerçek olmadığını bile bile sinemaya olan isteğinden vazgeçmemektedir. Seyirci sinemanın yanıltıcı doğasının farkındadır, bu sinemasal metnin ve sinematografik öğelerin fetişleştirme süreçlerini birleştirip seyirciye adeta bir büyüün içindeymiş gibi sunmasından kaynaklanmaktadır. Seyirci farkındadır, yine de bu görüntülere inanmaktadır. Diğer yandan öznenin sinemaya gitmesindeki başka neden onun röntgencilik duygularına yönelik isteklerini tatmin etmesinden kaynaklanmaktadır. (Stam, 2000, s:178) Kısaca açıklamak gerekirse röntgencilik, başkalarını onların bakan kişiyi izleme olanağını engelleyerek bakma eylemidir. Seyirciler perdenin karşısında oturduklarında, perdedeki insanlar izlendiğinden habersizdir; seyirciler de bu imgeleri güvenli şekilde izleyen özne olarak konumlandırılmaktadır. Bu da bakma hazzını, yani skopofiliyi ortaya çıkarmaktadır. Öznenin arzuya ulaşmasındaki çabasında sinemanın bir çıkış noktası olmasının, sinemanın onun fantezilerini yerine getirmesinin yanında güvenli bir şekilde dikizlemesine olanak sağlaması, sinemanın büyüünü oluşturan iki temel öğedir. Sinema ve röntgencilik ilişkisine genel anlamda dönecek olursak, film seyirciye mesafeli ve güvenli bir konumdan bakılmadan, güvenli bir ortam içinde bakma hakkı vermektedir. Diğer bir deyişle perde-imge-seyirci ilişkisi röntgencilığe dayanmaktadır. Sinema bakma zevkine dayalı bir sanattır, Freud'un da belirttiği gibi bu durum özne yani bakan seyirci, bakılanı, diğer bir deyişle sinemasal imgeleri bakışın nesnesine dönüştürmektedir. (Stam, 2014, s:178)

Psikanalizin özne üzerinden psikik süreçleri açıklamaya çalışan ve başlarda film kuramında merkeze seyretme süreçlerini alan tartışmasında seyircide bir farklılık yarattığına ilişkin iddialar ileri sürülmüştür. Özne toplumsal, ideolojik ve psikanalitik unsurlar karşısında şekillenirken, kuram bireyleri sinemasal aygıt tarafından inşaa edilen yapay bir unsur olarak göstermiştir. Bu da psikanalitik film kuramının film seyretme sürecini anlam üzerinde tartışmaya götürmüştür. Kısaca toplumsal pratik içinde özne anlamlandırma yetisini teknik bir aygıt tarafından etkilenecek edinmektedir. (Creed, 2000, s:17) Aygıtın seyirciyi yönlendirdiği fikri sinema tarihi kadar eski bir tartışmadır. Rüya gören insanın uyku esnasında yaşadığı hareketsiz ve edilgen süreyle, sinema salonunda filmi seyreden seyircilerin devinimsiz ve sanki uyku halindeymiş gibi gerçekten uzaklaşmış olmaları arasında ilişkiler kurulmuştur. Aslında Hollywood'un düşler fabrikası olarak görülmesinin temeli de bu tartışmaya dayanmaktadır. Kamera yukarıda da bahsedildiği gibi nötr değildir; seyircinin gözü



yerine geçerek onun yerine düş görmekte ve bu şekilde seyirciyi yönlendirmektedir. Bunun üzerine sinema salonunun karanlık ortamı, seyirciye gördüğü rüya için gerekli ortamı sağlamakta, bireyler gerçek dünyaya kendilerini kapatarak filmsel metine odaklanmaktadır. Bu yanılsamalı metinler sayesinde seyircinin modern sıkıntıları olan hayatından uzaklaşıp kendini mutlu ve güvende hissetmesine, bundan haz almasına neden olmaktadır. (Türkoğlu, 2011, s:151)

İlk dönem psikanalitik film kuramcılarının film seyretme sürecini ayna metaforuyla tanımlamalarında ve seyirciyi bakışın efendisi olarak kabul etmelerindeki nedenler psikik işlemlere göre tartışılmıştır. Bu tartışma aygıt kuramının temel meselesini oluşturmaktadır. Pencere-çerçeve metaforunda, sinemasal süreç yalnızca sinemasal metinde nesne bazında neyi içerdiğini ve sinematografik olarak hangi tekniğin ne gibi etkiler bıraktığını tartışmaktadır. Bunun seyirciyle ilişkisini, imge yaratımı sırasındaki araçları, yönetmeni bir kenara bırakmaktadır. (Altman, 1985, s:522)

Birinci dönem Psikanalitik Film Kuramı çalışan önemli isimlerden biri olan Baudry'nin çalışmalarına bakıldığında, öncelikle ayna-bebek, perde-seyirci analogisini kuran ve aynı zamanda sinemasal aygıtın ideolojik bir etkiye sahip olduğunu ilk iddia eden kişi Baudry'dir. Ayna kuramının temel alındığı ilk makale Baudry'nin *Cinétique* dergisinde yayımlanan (Stam, 2005), Lacan'ın kuramını önerdiği makaledir. Baudry'ye göre görsel duyular ve karanlık salonun hakimiyeti sayesinde, bebek-ayna ilişkisinde olduğu gibi perdeyle seyirci arasında bir ilişki sağlanmaktadır. Baudry ayna kuramıyla bağlantı kurarken aynayı doğrudan bir yansıtıcı yüzey olarak görmemiştir, onun yerine o bu metaforu birincil özdeşleşme işlemi anlatmak için kullanmıştır. (Altman, 1985, s:522) Baudry'ye göre, sinema ve filmin bulunduğu ortam, yani sinema salonu Lacan'ın bahsettiği 6-18 aylık bebeğin aynayla karşılaştığı andaki benzer ortama sahiptir. Bebeğin aynada karşılaştığı imgeyi içeren evreyle seyircinin filmle yaşadığı o buluşma Baudry'e göre benzerlik göstermektedir. Ayna evresinde aynadaki imgesiyle karşılaşan bebek, kendisini doğrudan nesne üzerinden göremez, aynadaki sadece kendisine ait bir imgedir. Metz de bu hususu temel alarak tiyatro ve sinema arasında bir ayırım yapmaktadır: Tiyatro sahnesinde yer alan herhangi bir nesne oyun öncesi ya da sonrasında da aynı nesne olarak varlığını sürdürür; en önemlisi de o her zaman bir nesnedir, bir imgeye bürünmez. Ancak Metz burada belirtir ki seyircinin sinema

perdesinde gördüğü nesnenin kendi varlıksal hali değildir, perdede sadece nesnenin bir imgesiyle karşılaşmaktadır. Bu yüzden de seyircinin imgeyle karşılaşmasıyla bebeğin aynda kendi imgesini görmesi arasında analogik bağlantılar kurulmuştur. (Türkoğlu, 2011, s:148) Bütün bu tartışmaların temelinde, Lacancı ayna evresindeki anneyle bütün olma arzusuna geri dönüş çabasının bir yansımasının bulunduğu daha önce de çalışmada geçmektedir. Psikanalitik çalışmalar yapan kuramcılar, bu geri dönme arzusunu, Oedipus Kompleksi'nden sonraki gerçek hayata daima sızdığı için *artık* olarak tanımlamışlardır. Bu çocuksu artık haz ilkesine takılıp kalma durumu sinemanın gücünü aldığı nokta olmuştur. Barbara Low, Oedipus Karmaşası'ndan sonra öznenin artık 'sembolik özne' olmasının ve bir daha geri dönemeyeceği bir değişikliğe uğrayışlarının psikedede bir yarılmaya yol açtığını ve buna göre de sinemanın gücünü buradan elde ettiğini söylemektedir. Sinema, seyirciler üzerinde imgeseldeki birincil özdeşleşmeyi yeniden yaşatarak ayna evresinde atılan ilk narsist duyguların yeniden yaşanmasını sağlamaktadır. (Low, 1998, s:249)

Sinemadan haz alma aynı zamanda ilkesi bebeğin annesiyle yaşadığı bütün olma arzusuyla paralel giden bir tartışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle bebek imgesel evrede, ihtiyaçları söz konusu olduğunda her şekilde anneye bağımlıdır. Anne, onu beslemekte boşlatım ihtiyacında yardımcı olmakta ve bunlardan da öte kendi sıcaklığını bebeğe vermektedir. Bebek de bu süreçte annenin eksik olan fallusunu tamamlamayı istemekte ve bu yüzden de onunla bütün olma arzusundadır. Daha sonra simgesel evreye geçişle birlikte bebek bu arzusunu bastırmaktadır. Bu yüzden de annesiyle kurduğu bu ilksel haz, Lacan'a göre hayatı boyunca karşısına çıkmaktadır. Anneyle ilk başta kurduğu bu 'nesnel ilişki' simgesel evreden sonra başka nesnelere geçerek, yani fanteziler yaratarak özneyi bir kovalamaca içine sokmaktadır. Anneden kopuşta yaşanan bu eksiklikten özne hiçbir zaman kurtulamamaktadır. Lacan'ın bu ilksel hazzı Gerçek olarak adlandırmasından dolayı, Artık Gerçek'i de yakalamak imkansız hale gelmektedir, bastırdığı ilksel haz sonucu da özne asla bir daha o 'insani öznesine' geri dönememektedir. Lacan'a göre bu zaten imkansızdır, özneyi özne yapan zaten dil olgusudur. İnsan dili kullanarak karşısındaki bulmaya çabalamaktadır, bu yüzden de dil içinde bir nesne haline gelerek kendini yitirmektedir. Bu da Lacan'ın deyimiyle onun 'olanaksız özneye' dönüşmesine neden olmaktadır. (Frosh, 1991, s:130,131) Bunun sinemayla ilişkisine bakıldığında, Metz'in bir tartışması ortaya çıkmaktadır. Metz'e göre aynı rüyalarda olduğu gibi, filmin kurgusal yapısı

nedeniyle sinema da özne için bir fantezidir. Bunun nedeni sinemasal metnin imgelerin kurguya dayalı bir şekilde örgütlenmesidir. Bu da Freudçu anlayıştaki rüya imgelerine benzemektedir. Nasıl ki özne uyurken gördüğü şeyin bir rüya olduğunu fark ettiği anda uyanıyorsa, sinemada da herhangi bir sivri unsur onun uyanmasına neden olmaktadır. Bu yüzden de özellikle ana akım sinemada bu rahatsız eden yerler yumuşatılmakta, ayıklanmaktadır. Bu şekilde de filmler seyirci için bir fantezi alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. (Metz, 1990, s:125,126) Diğer yandan Baudry'nin ikinci tartışması Lacan'ın ayna teorisi ve Althusser'in ideoloji konseptinden etkilenecek ortaya çıkmış bir tartışmadır. Baudry'nin iddiasına göre, film sosyal çatışmaları imgelerin yansıması hareketleri sayesinde gizlemektedir. Baudry sinemasal aygıtın bu ideolojik etkiyi teknolojisi sayesinde seyircilere verdiğini söylemektedir. Ona göre, bunu üç şekilde başarmaktadır; öncelikle kamera farklılıkları gizlemektedir, çünkü imgelerin hareketlerinde süreklilik mevcuttur, bu da imgesel farklılıkları seyirciden gizlenmesine neden olmaktadır. Diğer bir yandan kamera bakışın yerine geçerek seyircilerin nereye bakması gerektiği konusunda yönlendirme yapmaktadır. Bu da bakışın hareketliliğindeki özgürlüğü ortadan kaldırmaktadır. Son olarak, filmi izlenen bağlam düşünüldüğünde karanlık bir salonda perdeye bakan seyirci için Baudry'ye göre ayna evresi tekrar canlanmaktadır. Bu yüzden aynadaki imgesiyle yaşadığı ikincil özdeşleşmeyi bebek, özne olarak salonda bu deneyimi tekrar etmektedir. Kamera bakışı yönlendirerek, gösterdiği her imgenin bir gerçekliğini yansıttığı iddiasındadır. Ancak Baudry belirtmektedir; kameranın ele aldığı her kadrajda bazı kusurlar yer almaktadır. Teknolojik faktörler yüzünden kamera imgeleri çarpıtarak filme almaktadır. Film ilerlerken kareler arasında küçük farklılıklar bulunmaktadır ve hareketin devinimi sayesinde göz yansıması yaratmaktadır. Aynı zamanda seçimlerin nasıl yapıldığı imgelerin ideolojik olarak yönlendirilmesine neden olmaktadır. Bu yüzden de Baudry sinemasal aygıtın seyirciyi yönlendiren ideolojik bir aygıt olduğunu ileri sürmüştür. Ancak burada belirtmek gerekirse tartışmanın bu yönünün, ideolojik etkisi olan sinemasal aygıtın seyirciyi aktif olmayan ve homojen bir grupmuş gibi tanımladığını görmekteyiz. (Baudry, 1998, s:346-350)

Aygıtın yalnızca teknik olarak değil aynı zamanda özneyi de içine alan psikik bir unsur olarak ele alınması sebebiyle aygıtın görevini yerine getirmesi için öznenin bilinçdışını şart koşmaktadır. Aygıt arzulayan bir öznenin gerekliliğini göstermektedir. Baudry gerçeklik etkisi için öznenin varsayılan bir konuma yerleştirilmesi gerektiğini

vurgulamıştır. Bu konumda özne temsil ve algıyı birbirinden ayıramaz. Bu yüzden de bebeğin kendisi ve dünya arasındaki ayrımı yapamadığı döneme işaret etmektedir. Algı ve temsili ayıramama durumunu kullanan sinematik teknikler özneyi bakışın efendisi kılmak suretiyle, görüntünün daimi akışıyla seyirciyi aşkın özne konumuna yerleştirmektedir. Bu ideolojik konum özneyi anlamın kaynağının kendisi olduğu yönünde bir yanılısma yaratmaktadır. (Baudry ve Williams, 1974-1975, s:40) Baudry, en temel makalelerinden biri olan “Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus” adlı çalışmasında sinemanın aşkın bir özne, diğer bir deyişle her şeyin hükümdarı olan, her şeyi gören tanrısal bir göz olarak ürettiğini ifade etmiştir. Seyirci gözünün önünde sürekli değişen imgeleri kontrol etmekte, onlara hükmetmektedir. Mekansal bağlam da buna hizmet etmektedir. Bu aynı bebeğin aynadaki imgesine hükmetmesi gibidir, seyirciler film seyredelerken yalnızca karakterlerle özdeşleşmezler, bunun yanında ayna evresinde narsistik hazzının başlangıcı olan imgesel karşılaşmaya duyulan arzuyu tekrar yaşamak için kamerayı bu evrenin yerine geçirmekte, bu boşluğu doldurmaktadırlar. (Williams, 2015)

Aynı zamanda Baudry seyircilerin sinema salonundaki durumlarını Plato'nun mağara benzetmesinden etkilenerek rüyalarla ilişkilendirmiştir. Bu benzerlik ayna evresinin teknik olanaklarla rüya sürecinin yeniden canlandırılmasıdır. Seyircinin gündelik hayattan soyutlanıp, perdeye odaklanmalarıyla rüyadaki ilksel anları Baudry'ye göre benzerlik göstermektedir. Yukarıda bahsedilen konuyla birlikte böylece sinema salonunda iki durum ortaya çıkmaktadır: Öncelikle seyirciler bebeğin aynada kendi imgesiyle özdeşleşmesi gibi film imgeleriyle özdeşleşmektedirler. Aynı zamanda rüyaların yer değiştirmelerini sinemasal teknikler sayesinde taklit etmektedir. (Stam, 2014, s:173)

Baudry'yle birlikte çalışan Christian Metz'in başlıca tartışmalarına dönüldüğünde, Baudry'nin ele aldığı ayna evresini çalışmalarında kullanmıştır ve tartışmıştır, ancak Baudry'ye göre bazı farklarla çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Örneğin, Baudry'den farklı olarak Metz filmin sessel öğelerini geri planda bırakmış ve onlardan söz etmemiştir. Ona göre, seyircinin özdeşleşme yaşaması için perdedeki imgeler yeterlidir. Ancak bebeğin ayna evresinde yaşadığı birincil özdeşleşmenin fazlası burada gerçekleşmektedir. Perde karşısında çeşitli imgelere maruz kalan seyirci-Metz

belirtmiştir ki aslında seyirci kendisini doğrudan görmese de- hem kendisiyle özdeşleşmekte –birincil özdeşleşme- hem de bebeğin simgeselde Baba'nın Yasası'ya karşılaştığındaki Öteki'yle yaşadığı özdeşleşmeyi-ikincil özdeşleşme- burada yaşamaktadır. (Metz, 1990, s:97)

Metz "The Imaginary Signifier" adlı yapıtında sinemasal gösterenin, sinemanın yanılısal etkisi sayesinde özdeşleşme ihtimalini artırdığını öne sürmüştür. Aynı zamanda sinemanın gerçeklik etkisinin daha fazla olduğunu ileri sürerek, karanlığın etkisiyle de perdedeki figürlerin öznenin fantezilerine dokunduğunu belirtmiştir. Seyirci, her şeyi algılayan özne olarak, başta karakterlerle özdeşleşmek yerine kendi bakışıyla özdeşleşmektedir. Bu yapıtında seyircilerin film izlerken ki psişik süreçlerini inceleyen Lacan'ın ayna kuramını ele alan Metz, sinemaya gitme arzusunun ilksel arzusuyla alakalı olduğu ifade etmiştir. Metz ayna kuramında olduğu gibi öznenin bulunduğu bağlamı kendisi ve öteki -yani onu çevreleyen dünya- olarak ikiye ayırmıştır. Özne bu ortamda onu çevreleyen dünyanın efendisidir. Efendi olma hazzı, sinemaya gitme arzusunu Metz'e göre körüklemektedir. Film seyretme eylemi simgesel bir davranış olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak filme gitme eylemi ilksel arzuyu tatmin ettiği için, film imgesi imgesel ve simgesel evre arasında kalmaktadır. Seyirciyi de bu yüzden iki psişik alana bağlamaktadır. Metz iki psişik evreye bağlanan bu imgeleri imgesel gösteren olarak adlandırmaktadır. (Metz, 1990, s:33) Metz'e göre imgesel gösteren 'imgesel' ifadesi nedeniyle iki anlamda düşünülmelidir: Birincisi, sinemasal anlatının ve kurgunun tamamen hayali olmasını ifade etmektedir. Seyirci de bu anlatının hayali olduğunun farkındadır. İkinci anlam ise yine Lacan'ın ayna kuramına gönderme yapmaktadır. Ayna, bebeğin psişik sürecince ego bütünlüğü sağlamaktadır. Aynı şekilde sinemada imgesel gösteren seyircinin fantezilerini besleyerek onun ilksel hazzı ait bütünlük duygusunu tatmin etmektedir. (Stam, 1992, s:139) Bunun yanında Metz'e göre, Lacan'ın ayna evresinde belirttiği birincil ve ikincil özdeşleşmeler etkisinde seyircinin ilk olarak kamerayla ikinci olarak da karakterlerle özdeşleştiğini belirtmiştir. Tüm bunların yanında Metz, seyirciyi metafizik bakışla özdeşleştirerek onu bakışın efendisi olarak konumlandırmıştır. Sinemasal aygıtın aşkın özne üretmesi, seyirciyi daimi bir iktidar konumuna yerleştirmesi seyircinin kendi bakışıyla özdeşleşmesiyle mümkün olmaktadır. Seyircinin kendi bakışıyla özdeşleşebilmesi için yukarıda da bahsedildiği gibi kameranın bakışıyla özdeşleşmesi gerekmektedir. Seyirci ilk olarak tanrısal, hükümdar konumundan kameranın bakışıyla, yani kendi bakışıyla özdeşleşmekte

(birincil özdeşleşme) daha sonra da filmin anlatısına dahil olarak karakterlerle özdeşleşmektedir (ikincil özdeşleşme). (Metz, 1990, s:51-54)

Aynı zamanda Metz bakma hazzına yönelik düşüncesini sinemanın imgesel gösterenle yorumlamıştır. İmgesel gösterenin iki yönü bulunmaktadır. Öncelikle seyircinin sinemayı anlamlandırma yöntemi bütünüyle algıya dayalıdır. Diğer yandan sinema oldukça gerçekten uzak bir sanattır. Sinema, imgelerin akışı sayesinde bütün algıyı kendisinde toplamaktadır. Ancak sinemada bir 'yokluk vardır.' Sinemanın tüm imgelerine seyirci şahit olmaktadır, ancak imgenin sahip olduğu mekan, insanlar ya da nesnelere mevcudiyetini sürdürmez, yalnızca perdeye yansımaktadırlar. Diğer bir deyişle, sinema mevcudiyetini ve etkisini yokluğuyla sağlamaktadır. Bu yoklukla beraber Metz sinemanın, seyirci-perde ilişkisinde, sinemanın seyircide harekete geçirdiği hazlarda ve bakma arzusuyla—fetişizmle—işlediğini belirtmiştir. Metz de Baudry gibi filmi ayna metaforuyla ilişkilendirmiştir, ancak bu benzetmenin aykırı bir durumu da vardır. Aynada bebek kendi bedenini parça parça değil, ilk kez bütün olarak deneyimlemektedir. Buna rağmen kendi bedeninin imgesine şahit olmaktadır. Ancak seyirci perdede kendi bedeninin imgesine tanık olmamaktadır. Bu yüzden perdede seyircinin algıladığı şey nesneseldir. İşte aslında bu durum nedeniyle, seyirci algılayan bir özne olarak, bütün bir şekilde bakışın efendisi olarak konumlandırılmaktadır. Seyirci başkası tarafından görülmez, duyulmaz; fakat kendisi bütünüyle her şeyi algılayan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden de imgesel gösteren aşkın özne üretmektedir. (Metz, 1990, s:45-47)

Metz diğer yandan sinemanın seyirciyi çekmesinde, öznenin yalnızlığını kırmasının etkili olduğunu, bunun bir anlamda belki de gerçekleşemeyecek şeylerin gerçekleşebilir oluşunun verdiği haz olarak tanımlamaktadır. Bunun yanında Metz, bazı filmlerin oluşturduğu tehditkar imgelerin, özellikle ana akım sinemada başta özneyi güvensizlik duygusuyla doldurup, korkularını şekillendirdikten sonra olumlu bir finalle güvence vererek onların yalnız olmadığını gösterdiğini de eklemektedir. Aynı zamanda, Freud'un rüya kuramından etkilenip Baudry gibi rüya-perde analogisi kuran Metz, sinemanın rüya ve hayal kurmayla yakın bir etki yarattığını savunmaktadır. Ancak bazı farklılıklarla; rüya gören kişi gördüğü imgelere, filmi izleyen seyirciden daha fazla inanmaktadır. Bunun yanında seyircinin perdede gördüğü karakterler kendisi değildir.

Bu durum ana akım sinemanın, özellikle de Hollywood'un hayal fabrikası olması nedeniyle endüstrinin ürettiği fanteziyi desteklediği sonucu gözler önüne sermektedir. (Stam, 2014, s: 177)

Metz'in önemli tartışmalarından bir tanesi de seyircilerin sinemasal anlatıya katılırlarken gerçeklik duygusunu nasıl kullandıklarıyla alakalıdır. Perdeye yansıyan olayların kurgusal olduğunun farkında olan seyirci, aynı zamanda filmde olup biten öyküsel sürece de inanmakta, ikna olmaktadır. Metz seyircilerin filmin kurgusal olduğunu bildikleri halde inandıklarını belirtmektedir. Seyircinin bu bilincindeki bölünme – Metz bunu çift seyirci olarak adlandırmaktadır - fetişistik bir durumdur. Sinemanın görmeye dayalı düzeni, seyircinin ilksel hazza dair eksikliğini kapatmakta ve dolayısıyla da filmsel metni fetişleştirmektedir. Çünkü seyirci sinemasal metinde olan bitenin gerçek olmadığı farkındadır, bu yüzden de olay örgüsü ne olursa olsun kendisine zarar vermediğini ve güvenli bir ortamda olduğunu bilmektedir. Bu güven ortamı içinde bakılmadan bakmanın verdiği hazla seyirci sinemasal metni dikizleyebilmektedir. Öznenin arzuya ulaşması için kurduğu fantezilere yardım eden sinemasal metindeki sinematografinin her türlü teknik olanağı kayıp nesnenin yerine geçmektedir. (Metz, 1990, s:72)

Aygıt kuramı, insan psişesi ve sinemasal metin arasında kurduğu bağla çok büyük bir adım atmıştır. Sinemada özne anlayışının gelmesi, ideolojik mekanizmaların nasıl işlediğine dair tartışmaların yapılması, çalışmanın ilerisinde tartışılacağı gibi toplumsal bilinçdışına dair çıkarımların yapılmaya başlaması önemli adımlar olarak görülmüştür. Bunların yanında sinemanın yarattığı büyü, seyircilerin bu büyüye kapılıp sinema gitme arzularının nasıl onları harekete geçirdiği, Lacancı ayna evresindeki ilksel hazza dayalı olarak sinemanın öznedeki eksikliği nasıl kapattığına dair araştırmalar da önemli gelişmelerdir. (Arslan, 2011, s: 24)

Tüm bu tartışmalara rağmen aygıt kuramı birçok açıdan eleştirilmiş ve tartışılmıştır. Öncelikle seyircinin efendilik konumu sorgusuz kabul edilmiştir. Diğer bir deyişle, film izleme süreci filmsel metne, yani nesne üzerinde kurulan tartışmasız bir iktidara indirgenmiştir. Aynı zamanda sinemasal aygıtın özneye verdiği tamlik

sorgulanmamıştır. Aygıt kuramı bu tamlik konumunun nasıl üretildiğini sorgulamamıştır. Bu kurama göre, filmsel metin daima başarılı olmakta ve seyircinin eksik nesnesini tamamlamaktadır. Bir sonraki psikanalitik film çalışmalarında görüleceği gibi aygıt kuramı aynı zamanda Lacancı Gerçek 'i de ihmal etmiş, ayna evresinde sıkışıp kalmıştır. (Arslan, 2011, s:25)

Yapısalcılık sonrası ikinci göstergebilim evresinde çalışmalar artık daha çok metne ve metin çözümlmelerine kaymaya başlamıştır. Bununla birlikte seyirci-metin ilişkisi tartışılmaya devam edilmiştir. Filmsel söylemin işleyişinin bir öznenin varlığıyla şekillendiği fikri ortaya atılmıştır. Bu yüzden de özneye yönelik araştırmalar hız kazanmıştır. Dilbilimin yöntemlerinden faydalanarak Lacancı psikanaliz, öznenin seyretme süreçlerini ve metnin psişik yapılanmasını ortaya koymaktadır. Sinema araştırmaları da Lacan'ın özneyi ve özneyi oluşturan Öteki'nin evresi olan Oedipus Kompleksi'ne ağırlık vermiştir. (Erdoğan, 1993, s: 24) Baba'nın Yasası'nın arzuyu körüklediği fikri ve aynı zamanda aygıt kuramının Lacancı Gerçek kavramıyla ilgilenmeyişi, ikinci dönem çalışmalarının arzu kavramı etrafında dönmesini sağlamıştır. İleride daha ayrıntılı bir şekilde görüleceği gibi, saf algılayan efendi pozisyonunda olan öznenin iktidarı sarsılarak nesnenin, bakışın elinde esir kalışı açıklanacaktır. İkinci dönem psikanalitik çalışmalar bu yüzden Gerçek, arzu ve özellikle bakış terimiyle metne yönelik çalışmaları içermektedir. (Stam, 2000, s:178)

Aygıt kuramının seyirciyi homojen bir grup halinde görmesinin yanında, seyircilerin bütünlüklü konumlarının ve bu konuma sorgusuz yerleştirilmelerinin kesin oluşu da eleştiri almıştır. Bu konum seyirciye verilen mutlak ve sorunsuz bir iktidardır; bu pozitif var oluş sorgulanmadan kabul edilmektedir. Efendilik konumuna indirgenen seyirci-perde ilişkisi kendi bakışıyla özdeşleşme sürecini mutlak bir duruma indirgemektedir. Filmsel anlatıda temsil sorgulanmamış, filmin bu sorunsuz başarısı seyircinin özdeşleştiği tamlik idealiyle sorunsuz ilişkilendirilmiştir. Bütün bunların yanında, psikanalitik film kuramı Lacan'ın ayna evresinde sıkışıp kalmış ve Gerçek'in önemi tartışma dışında bırakılmıştır. Perdeyi saf bir ayna olarak gören ilk dönem psikanalitik film çalışmaları, Gerçek'e kolayca erişilen, ona dair hazların sorgusuz saf bakışla tatmin edildiği bir süreç olarak kabul etmiştir. (Arslan, 2011, s:25)



İkinci evre psikanalitik film çalışmaları, öznenin yaşadığı eksiklik sürecinin görme eylemiyle de ilişkili olduğunu vurgulayarak, seyirciye ait olan bakıştan ziyade, öznenin maruz kaldığı bakışa ağırlık vermişlerdir. Dışarıdan yapılan bu bakış, öznenin takip edemediği bir bakıştır, feminist film teorisyeni Constance Penley'nin belirttiği gibi, bakış öznenin görüş alanından kaçan bir eylemdir. Bebek aynada kendisini gördüğünde karşılaştığı bu imge, ona tamlik idealinin yaşattığı ilksel haz, aslında kendisine dair parça parça olan algısını bozduğu, beden algısını yabancılaştırdığı<sup>16</sup> ve bu algıya uygun bir imgeyle karşılaşmadığı için aynadaki yabancı tarafından, yani bir başkası tarafından bakılmaktadır. Penley'in belirttiği gibi, bu yüzden de bakış dışarıdan yapılan bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Efendilik konumuna ayrı bir önem vererek bakışın sahibini seyirci olarak atayan Aygıt Kuramı, bakışın aslında dışarıdan yapıldığı fikrini es geçmektedir. (Penley, 1989, s:22-25)

Seyircinin, yani öznenin algılayan konumdan nesne tarafından yapılan bakışla algılanan konumuna geçmesi bize psikanalitik bakışın 'bakılma'yla alâkalı bir durum olduğunu göstermektedir. Bu seyircinin efendilik konumuna olan önemi azaltarak özneyi güçsüz yakalamaktadır. Dışarıdan nesne tarafından özneye yöneltilen bu bakış, bütün bunların yanında özne tarafından görülemez, deneyimlenemez. Umut Tümay Arslan'ın belirttiği gibi, bu bakış tamamiyle kör noktadır. Aynı zamanda bu bakış öznenin bakışını da belirlemekte ve kendine bağlamaktadır. Özne hiçbir zaman maruz kaldığı bakışı göremediği gibi, nesheden gelen bu bakışın konumlandığı yerden de kendisini göremez. Bu da bakılma-görme sürecinde dengesizliğe neden olmaktadır. Bu durumda özne için, Öteki için, diğer bir deyişle bakan taraf için kendisinin ne tür bir durumda olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır. (Arslan, 2011, s:27)

---

<sup>16</sup> Lacan'ın "Psikanalizin Dört Temel Kavramı" kitabında belirttiği gibi, bebek aynada algısının aksine bütün bir imgeyle karşılaştığı için kendisine dair imgesine yabancılaşmaktadır. Bu yabancılaşma süreci bir hayranlığı da içerdiği için, Lacan imgelerin bizi şekillendirdiğini ve kendilerine çektiklerini vurgulamaktadır. Aynadaki imgeye duyulan hayranlık, ona ulaşamama durumu imgeyle bebek arasında bir mesafe yaratmaktadır. (Lacan, 2013, s:151)

Gerçek'in seyirci-perde ilişkisinin haricinde, sinemasal anlatıdaki rolüne bakacak olursak, sinema kendi teknik olanakları ve sinematografik öğelerle kurduğu kendine has dili sayesinde öznenin arzu-eksiklik diyalektiğine etki etmektedir. Bazı filmleri diğerlerinden ayıran şey tam da filmsel anlatının bu arzu-eksiklik diyalektiğiyle kurduğu ilişki biçimidir. Bir film, anlatı içerisinde örnek olarak bir nesnenin gizlenmesi yoluyla bakışın belirsizliğini etkin kılabilen ya da diğer bir örnekle yakın çekimle karakterin mimikleriyle bakışın gizli noktasının altını çizebilmektedir. Ana akım filmler bakışın belirsizliğini mutlu sonla çözmeye eğilimlidir. Bu şekilde öznedeki oluşan güvensizlik duygusunu atmasını sağlayarak seyirciyi rahatlatmaktadır. McGowan'a göre, ana akım sinemanın ideolojik boyutu da burada bulunmaktadır. Gerçek'in rahatsız ediciliğini kolayca çözen, Gerçek'e kolayca ulaşılmasını sağlayan anlatı ideolojik olarak nesne olarak bakışı 'güvenli' olarak göstererek Gerçek'i maskeleymektedir. Filmde seyircinin belirsiz ve kararsız kaldığı yerde, filmsel anlatı seyirciyi kör noktayla çarpıştırıp çaresiz bıraktığında farklılık yaratmakta ve diğer filmlerden ayrılmaktadır. Film seyirciyi rahatsız ettiği, tekinsiz bıraktığı ölçüde başarılı olmuştur. (Arslan, 2011, s:31)

Bakışın öznenin ziyade nesneye ait olduğu konusu, Lacan'ın bakış hakkındaki tartışmalarını da yansıtır niteliktedir. Aygıt Kuramı'nda göz ardı edilen bu tartışma, aslında Lacan'ın ileri sürdüğü gibi, öznenin arzusunu harekete geçirmekte ve *objet petit a'nın* nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Lacan bakışı Öteki (yani nesne tarafından) yapılan ve öznenin *objet petit a'sına* denk gelen şey olarak tanımlamıştır. Bakış öznenin gizlenmektedir, dolayısıyla öznenin bakışında bir boşluğu ifade etmektedir. Görsel alanda mevcut olmayan bu boşluk, öznenin arzusu tarafından çarpıtılmaktadır. Bu yüzden de sinemasal metinde boşluğa yönelik bu çarpıtma nedeniyle seyirci salt algılayan değil algılanan olarak ortaya çıkmaktadır. Lacan'a göre bakış *objet petit a* olduğundan öznedeki bazı itkileri harekete geçirmektedir. Burada *objet petit a* olarak bakış, öznenin kendisini kurabilmesi için feragat ettiği kayıp nesneye denk gelmektedir. Özne ilksel hazzına geri dönüşü simgesel evreden sonra, hayatının her evresinde arzu etmektedir. Özne bu nesnenin kaybından dolayı hep eksiktir; ancak nesneye duyduğu arzunun var olması da onun yokluğuyla mümkün olmaktadır. Dolayısıyla, özne var olmayı arzuladığı için arzu nesnesine asla ulaşamamaktadır. (Lacan, 2013, s:90, 91)

*Objet petit a* Öteki'nin sahip olduğu ve öznedeki arzuyu harekete geçiren, ancak herhangi bir nesneye indirgenemeyecek, yok olduğu sürece var olacak bir zevk noktasıdır. Öznenin *objet petit a'ya* bakarken gördüğü şey yalnızca boşluktur. Özne hem *objet petit a'ya* ulaşmak istemekte hem ona ulaşamamaktadır; dolayısıyla öznenin *objet petit a'yla* ilişkisi travmatiktir. Hem ona ulaşamamakta hem de ona mecbur kalmaktadır. Bu yüzden de özne Öteki'nin gizli büyüüne kapılmaktadır. Diğer bir deyişle özne, elde edemediği nesnenin travmatik zevkine teslim olmaktadır. Söz konusu bakış olduğunda özne, nesnenin bakışından yani, nesneye teslim olmaktan haz almaktadır. Lacan'a göre aslında bu durum haz almanın daha ötesinde bir durumdur.<sup>17</sup> Özne hayatı boyunca Öteki'nin sahip olduğu kayıp nesnenin peşinden koşmaktadır; ama aynı zamanda onu elde edemediğinden dolayı acı çekmektedir. Bu sebeple, *jouissance* haz almaktan daha fazla bir şeye tekabül etmektedir. Bu yüzden de özne *objet petit a'ya* sahip olamaz, aksine kayıp nesne ona sahip olmaktadır. Bunu sinema çalışmalarında düşünecek olursak, *objet petit a* olarak bakış, seyirciyi rahatsız ederek ona sahip olmakta ve seyircinin sinemasal metinle kurduğu ilişki dolayısıyla aradaki mesafe kapanarak metne dâhil olmaktadır. Bu nedenle sinema özneleri büyülemektedir; ancak seyirci efendi konumunda olduğu için değil, *objet petit a* olarak bakışa ulaşmanın imkânsızlığındaki çekiciliğinden büyülenmektedir. Diğer bir deyişle, film bakışı seyirciye zevk sunmaktadır. Filmsel görüntüye dâhil edilemeyen, çarpık duran ya da bir anlığına görmek istenen nesne seyirciyi sinemaya çeken büyülü bir nesnedir. Bu nesne *objet petit a* olarak seyirciyi sinemaya çekmekte ve seyirci üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. (McGowan , 2012, s: 36-38)

Görsel herhangi bir metin kendisini *objet petit a* olarak bakışa göre düzenlemektedir. Eğer özne bir görsel alan tarafından cezbediliyorsa, bakış bu düzen içinde anlamsız ve özneyi rahatsız edici bir şekilde bulunuyor demektir. Filmsel metinde yer alan bu rahatsız edici unsur, Aygıt Kuramı'nda olduğunun aksine, hâkimiyetin—bakışın—seyirci yerine metne geçmesini ve seyircinin bu rahatsızlığı çözmek için filmsel metne katılmasını zorunlu kılmaktadır. Seyircinin metne katılması için de bakışının bozulması

---

<sup>17</sup> Lacan bu durumu *jouissance* olarak adlandırmaktadır.

gerekmektedir. Bu şekilde seyirci filmle olan mesafesini kaybetmekte ve filmsel anlatıya dâhil olmaktadır. (McGowan, 2012, s:32)

Sinema ne tarz film olursa olsun temsilde başarısızdır; bu durum sinemada temsilin var olabilmesinin şartı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinema olanakları gereği özneyi tam anlamıyla temsil edemez, ancak anlatısı için de temsillere ihtiyacı vardır. İmgesel evreden kalan o *artık* temsilde perdeye yansıyamadığı için bu durumun filmsel anlatı tarafından üstü örtülmektedir. Bu da sinemada tam ve eksiksiz bir temsilin yer almasını engellemektedir. Ancak, sinema yanılısamalı doğası sayesinde kusursuz bir temsilin yaratıldığına dair yanılgıyı üretmektedir. Sinema imgeleri aracılığıyla özneyi cezbedtiğinde amacını gerçekleştirmiş olur; ancak, temsil başarısızlığından dolayı imgenin arkasında mucizevi bir sır yerine boşluk bulunmaktadır. (McGowan ve Kunkle, 2014, s:15) Bu durum Gerçek'in simgeleştirmeye direnen yönünden dolayı temsilde oluşan boşluklardan kaynaklanmaktadır. Sinema kurduğu fanteziler sayesinde seyirciye Gerçek'i sunacağına dair vaadlerde bulunmaktadır. Ancak Žižek'in de belirttiği gibi, "[g]erçek simgeleştirmeye direnmektedir". Žižek Gerçek'i sert bir çekirdeğe benzetmektedir. Lacancı Gerçek'in ilginç yanı var olmamasına rağmen ulaşılamaz şartına sahip olmasıdır. Žižek Gerçek'in yokluğuyla var olduğunu ifade ederken, ilksel haz döneminde kalan Gerçek'in asla simgesel evrede mevcut olamayacağını, bu yokluğunsa özneyi hayatı boyunca kamçılıdığına dikkat çekmektedir. Böylece Gerçek yokluğuyla öznenin hayatında temel bir yer işgal etmektedir. (Žižek, 2011, s:175-178)

Öznenin daima Büyük Öteki tarafından izlendiği ve özne de Büyük Öteki'den gelen bakışla kendisini şekillendirdiği için nesne olarak bakış, çalışma açısından önem kazanmaktadır. Büyük Öteki burada toplumu ifade ettiğinden toplumsal normlar cinsel kimliklerin oluşumunda bir unsur haline gelmekte ve çalışma kapsamında bakışın politik incelemesini gerektirmektedir. Bakışın ideolojiyle ilişkisine bakacak olursak, öncelikle Büyük Öteki'nin özneye olan ilişkisine bakmak gerekmektedir. Anlam dünyası tamamen Büyük Öteki'ye aittir. Özne bu anlam dünyasını kabul ettiği zaman, dünyayı anlamaya ve anlamlandırmaya başlamaktadır. Büyük Öteki bu şekilde özne üzerinde hakimiyetini sürdürmektedir. İdeoloji ise, bakışın gerçeğini gizlemeye çalışmaktadır. Bu yolla, toplumsal düzenin temel bir parçası olup onu kurmaya çabalamaktadır. Eğer ki

özne bu travmatik gerçeği görmeyi başarır, Büyük Öteki'nin, yani simgesel otoritenin bazı şeyleri açıklayamadığını, asıl gerçekliğin üzerinin örtüldüğünü anlayacaktır. Bakışın ideolojiyle ilişkisi burada yatmaktadır, özne bakışla karşılaştığı anda her şey su yüzüne çıkmaktadır. Bu da özneye özgürlüğünü sağlamaktadır. (McGowan, 2012, s:48,49)

Sinemanın ideolojinin gizlediği bu gerçekliği ortaya çıkarabilmesi, ideolojiyi kırmak için bir olanak oluşturmaktadır. Sinema temsil yoluyla, sinematografik öğelerle bu gerçekliği ifşa ettiği gibi, aynı zamanda onu gizleyerek de itaatkar özneler üretebilmektedir. Yalnız sinemanın bunu ne yollarla başardığı psikanalitik çalışmaların temel sorunsaldır. Bu hususta temel olarak bakışın gizlenip gizlenemeyeceği, öznenin bakışla karşılaşma olanağı tartışılmaktadır. (McGowan , 2012, s:50)

McGowan, sinemasal metnin hangi anlatıyı tercih ederse etsin (Brecht tarzı bile olsa) seyircinin filmle olan mesafenin bir şekilde kapandığını ya da seyircinin filme çok yaklaştığını ifade etmektedir. Bu argümanın nedenini şöyle açıklamaktadır: "Bazı büyülenme öğeleri iş başındadır ve seyirciyi perdedeki imgelere bağlamaya devam etmektedir. Yoksa seyirci basitçe sinema salonunu terk edebilir." Filmin yabancılaştırma işlemi ona göre eninde sonunda çökmektedir; çünkü film öznelerin arzularını yönlendirme ve kendine çekme işlevini üstlenmiştir. Filmin bu yönlendirme ve belki de seyircilerde yarattığı değişimin nedeni ya da nasıl olduğu psikanalitik film kuramı adına ciddi bir problemdir. McGowan'a göre sinemanın yarattığı fanteziler, ideolojinin ya da simgesel yasanın üstünü örtmektedir. Bu yüzden de sinema fanteziler yoluyla seyirciyi içine çekmekte, onu yönlendirmektedir. Lacan tamamlanmamış bir simgesel evreyi ifade etmek için ortaya attığı Gerçek burada yatmaktadır; ideolojiye sinemanın fantezilerini kullanarak zayıflığının üstünü örtmektedir, bu nedenle seyircilerin filme kapıldıkları anda mesafe kapanmakta ve seyirciler filmsel metne dâhil olmaktadır. Bu da Lacancı Gerçek'in gizli olduğu kör noktadır. (McGowan, 2007, s:9,10)

Žižek'in Gerçek üzerine tartışmalarına ve bunu sinema analizlerinde nasıl kullandığına geçmeden önce, onun birden fazla alanla ilgilenen, özellikle Lacancı psikanalizi

popüler kültüre, siyasete ve sinemaya özgü yorumlayışıyla ön plana çıkmış bir düşünür olduğunu söylemek gerekmektedir. Žižek'in araştırmaları Platon'dan başlamakta, Hegel ve Lacan'a uzanarak kültürel çalışmalara yön vermektedir. Žižek'in bir çok disiplin üzerine düşünmesi, onun Lacancı Gerçek üzerinden sorgulamalarına dayalıdır. Kendisinin de iletmiş olduğu üzere, Gerçek tanımlanması ve kavranması zor bir kavramdır, ancak Lacan'ın ifadesiyle her adımımızı izlemektedir. (Kay, 2006, s:13,16)

Her tarafımızı saran Gerçek, Žižek'in politik meseleleri tartışmasının merkezinde yer almaktadır. O popüler kültüre, siyasi alana ve özellikle sinemaya yönelik Gerçek'e dair sorgulamalarıyla ön plana çıkmıştır. Žižek'e göre, Gerçek gerçeğin tam karşısında yer alan ve daha önce de bahsedildiği gibi dilin dışladığı, anlam dünyasının dışladığı bir olgudur. Özellikle siyasi alandaki yorumları, gerçeğin ideoloji tarafından yönlendirilmiş olduğu tartışması onun ideoloji karşısındaki hipnozdan uyanmak için simgesel düzendeki bozuklukları görerek Gerçek'e ulaşma çabasıdır. Sarah Kay'in de belirttiği gibi, "Gerçek, söylemin içermeyeceği bir şeydir." Ancak Gerçek öznenin yakasını hiçbir zaman bırakmaz. O ulaşılamayan ancak kurtulamayan bir olgudur. Ona ulaşma çabası öznedeki *jouissance*<sup>18</sup>'a sebep olmaktadır: Bu Gerçek'e ulaşma tutkusudur ve ona ulaşamadıkça daha da cezbeden, öznenin yakasından düşmeyendir. (Kay, 2006, s:16)

Gerçek'in ideolojiyle olan ilişkisini Žižekçi bir bakış açısıyla başka şekilde anlatmak gerekirse, Žižek temel olarak Gerçek'in *jouissance*'sının ne şekilde değişikliğe uğratıldığını araştırmaktadır. İdeoloji anlatılarda (örneğin, sinemasal anlatı) fanteziler inşa ederek, Gerçek'i gizlemektedir. Çalışmada daha da önce bahsedildiği gibi, Gerçek'in ideolojinin maskesinden çıkması için, simgesel düzende bir bozukluğu bulunması gerekmektedir. İşte o anda Gerçek Žižek'in de deyimiyle, "[b]u bozuk çatlaktan sızar". (Wood, 2012, s:55) Žižek hem "Enjoy Your Symptom" yapıtında hem de "The

---

<sup>18</sup> Dürtülerin amacı olduğu kabul edilen (ölüm dürtüsü gibi), Gerçek'e ulaşma çabasının doğurduğu hazdan da öte olgudur. Simgesel düzende Lacan tarafından *objet petit a* olarak ifade edilen *jouissance*, öznenin emirlerini takip ettiği ulaşılmaz şeydir. (Kay, 2006, s:225)

Pervert's Guide to Ideology” adlı belgeselinde ideolojinin Gerçek’i maskeleyiyle ilgili Őu örneği vermektedir. Tüketim kültürünü analiz eden ve eleŐtiren bu örnekte, insanların Starbucks’tan bir kahve içtiklerinde bunun pahalı tüketim olduğu fark ederek yapmaktadırlar. Ancak bir vicdan azabını engellemek adına Starbucks’ın politikasında, Guatemalalı çocuklara maddi yardım yapıldığı yer almakta ve bu da müşterilere duyurulmaktadır. Žižek’e göre burada asıl olan, tüketim kültürünü protesto etmenin tekeline yine kapitalizme ait bir kurum olan Starbucks’ın almasıdır. Bu Őekilde asıl olanı gizleyen ve yine ideolojisiyle özneleri yönlendirerek, kahveyi satın alma arzusunu doğurmakta ve Starbucks kahvesi bir *objet petit a*’ya dönüşmektedir. Protesto etmeyi, yani ideolojik olanı kırmaya yönelik bir hareketi kendi tekeline almıŐ olması, onun kendi ideolojisini ne Őekilde maskeleydiğinin bir göstergesi olarak karŐımıza çıkmaktadır. (Žižek, Enjoy Your Symptom; Jacques Lacan in Hollywood and Out, 2008, s:14), (Fiennes, 2012) Bu öznenin Büyük Öteki’nin (bu örnekte Starbucks’tan kahve içmenin prestijli olduğunu düşünen toplum, Büyük Öteki’nin yerini almaktadır.) taleplerine uymak istemesinin bir sonucudur. “Özne asla Büyük Öteki’nin taleplerine tamı tamına uyamaz”, çünkü *objet petit a*’ya ulaşmak imkansızdır. Diđer bir deyiŐle, Lacan’ın çalışmalarında da belirttiği gibi özne bu nesneye ne yaklaşabilmekte ne de uzaklaşabilmektedir. (Fink, 1995, s:87)

Psikanalitik film çalışmalarını yüzünü Gerçek’e dönmesiyle beraber, filmler *objet petit a* üzerinden arzu uyandıran imgelerin yer aldığı sinemasal bir metin olarak analiz edilmeye başlanmıştır. Çalışmalarda Gerçek öznenin benliğini kazanmasında önemli bir unsur olmasının yanında, ideolojiyi öznenin saklayan, bakış kavramını ağıısından hâkimiyetin öznenin alındığı bir çıkış noktası olmuştur. Bu yüzden “efendilik konumu” belirleyici unsur olmaktan çıkarılmıŐtır. (McGowan, 2014, s:15)

Öznenin hâkimiyet olgusunun alınmasıyla birlikte, Öteki’nin hâkimiyetine giren özne Žižek’in de belirttiği gibi, benliğinin oluşumunda imgeler ve bakıŐlarla özdeşleşerek kendisini kurmaktadır. Žižek bu konuda özdeşleşmeyi ikiye ayırmaktadır: İmgesel özdeşleşme ve simgesel özdeşleşme. İmgesel özdeşleşmede özne kendine hoş gelen imgeyle özdeşleşmekte, simgesel özdeşleşmede Öteki’nin özneye baktığı yerle özdeşleşmektedir. Ancak burada Žižek bir noktaya dikkat çekmektedir; öznenin imgesel özdeşleşmede hoşuna giden imge yine Öteki tarafından belirlenmektedir. Asıl

bu yüzden sinema araştırmacıları Aygıt Kuramı çalışmalarını geride bırakmış ve fanteziye dayalı hazlar için sinemaya gitme arzusu oluşan özne nesnenin, diğer bir deyişle filmsel imgelerin baktığı nesne konumuna geçmiştir. (Žiřek, 2011, s:121,122)

McGowan ve Kunkle'ın belirttiği gibi metnin algılanışı, metnin ne şekilde oluştuğuyla çok ilişkili bir durumdur. Bunun nedeni, metnin kendi içindeki oluşumunun seyirciden bağımsız olmadığıdır. Gerçek'e bağımlı çalışma ve analiz yapan psikanalitik film kuramcıları buna dayalı olarak metnin seyirci tarafından algılanışıyla metnin neyi içerdiği konusunda ayırım yapmamaktadırlar. Onlara göre metinden bahsedilebilmesi için seyircinin de analizine içine girmesi gerekmektedir. Aynı zamanda ikinci dönem Gerçek'e dayalı psikanalitik film çalışanlar, filmsel metne seyirciden bağımsız bakıldığı anda teorik olmaktan çıktığını ve yalnızca yorumlama sürecine dönüştüğünü belirtmektedirler. Psikanalitik alışma, metni oluşturan ögelere odaklanarak seyircileri keşfetmeli ve bunun yanında seyircilerin de metne etkisini göz önünde tutarak metnin de buna göre ne şekil aldığına bakmalıdır. Bunun için de Lacan'ın "travmatik Gerçek'i" metin içerisinde araştırılmakta, sinemasal anlatıdaki anlamı ortaya koymaktadır. (McGowan ve Kunkle, 2014, s:20,21)

## 2.4. Feminist Film Kuramı

Freud'un libidoyu yalnızca eril olarak tanımlamasına itiraz eden Lacan'la birlikte psikanaliz tartışmasının yönünü kadını meselesine döndürmüştür. Psikanalizin kadını meselesine yüzünü dönmesi feminizmin araştırmalarına muhtaç kıldığı için işbirliği zorunludur. 1980'lerde Lacan okulu psikanaliz- siyaset ilişkisinde kadınılık tartışması önemli bir konuma yükseltilmiştir. Psikanalitik bir bakış açısıyla kadını meselesinde Lacancı bilindişi önemlilik arz etmektedir. Başlarda psikanalizi kadını ikincil bir konuma ittiği düşüncesine dayanan feministler eleştirseler de Lacan fallus kavramının cinsel farklılıklar açısından, farklılığın oluşumunu açıklamada temel bir kavram olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden psikanaliz-feminizm ilişkisinde psikanalize önem veren feministler siyasi alanda kadını meselesini tartışırken fallus kavramını cinsiyet kimliğinin



oluşumunu tartışmak için kullanmışlardır. (Rose, 2010, s:62, 63) Bu konuda Slavoj Žižek, cinsiyet ayrımını Lacancı ifadeleri kullanarak yorumlarken, Lacan'ın “[c]insel ilişki yoktur” sözünü temel almıştır. Bu söz referansını hem erkek hem kadın için imgesel evreden kopuştan almaktadır. Cinsiyet farklılığının oluşumunda yer alan Lacan'ın fallik işlev olarak adlandırdığı kastrasyon korkusu bebeğin özne olma sürecindeki temel etkidir. Kadınlar fallik işleve fallusa sahip olmadıklarından dolayı tâbi olmadıklarından kadınların kastre olma korkuları yoktur. Bu yüzden de Žižek kadınların simgeleşmeye direndiklerini ifade ederek “[k]adın mevcut değildir” sözünü açıklamaktadır. Burada mevcudiyet, kadının simgeleşmeye direnmesinden dolayı simgesel evreye göre var olmayışını kast etmektedir. Bu yüzden de kadın özne büyük Öteki'nin isteğinin fallus olmadığına göre ondan ne talep ettiği düşüncesindedir. Erkeklerse, kastre edilme korkusuna boyun eğmek zorundadırlar. Bu sebeple Žižek cinsel ayrımı Gerçek'e bağlamaktadır. Kadın simgeleşmeye direnmektedir; ancak burada fallusun penis değil simge olduğunu belirtmek gerekir. Başta da belirtilen “cinsel ilişki yoktur” sözü burada cinsel ilişkinin varlığını sorgulamamaktadır. Bu söz cinsiyet kutuplaşmasında kadının mevcudiyetine yönelik bir sorgulamadır. Cinsel ayrım Žižek'e göre Gerçek'le bağlantılı olduğu için, simgeleşmeye direnen kadının mevcut olmayışı cinsel ilişkinin imkânsızlığına vurgu yapmaktadır. Feminist eleştirilerin, kadının özne olma sürecinde mevcut olmayışı argümanı temelinde feminizmin boş bir çaba olup olmadığı tartışması, Žižek'in Gerçek tanımını biraz daha açmasıyla simgeleşmeye direnmenin ne olduğunu daha anlaşılır hale getirmiştir. Žižek Gerçek'in simgesel evreyi önceleyen bir şey olmadığını “[g]erçek simgeselden arta kalandır” şeklinde ifade ederek kadının özneleşme sürecini vurgulamıştır. İmgeselde kalan her şey değişime uğramaz, buna karşın simgesel tarih içinde değişime uğramaktadır. Bu nedenle Gerçek simgeselden arta kalandır. Onun değişimi de toplum algısına göre cinsiyet biçimlerinin zaman içerisinde değişmesine sebebiyet vermektedir. Ataerkil topluma göre, kadınlık ve erkeklik algılarının şekillenmesi ve hiçbir zaman sabit olmaması bu duruma bağlanabilir. Topluma bağlı normlar öznelerin algılarını sürekli değişime uğratmaktadırlar. (Žižek, 2011, s: 108-111)

Lacan kadın meselesini Freud'un bilinçdışı kavramını ele alarak tartışmaya başlamaktadır. Cinsellik ve bilinçdışı ilişkisi Lacan'a göre öznelerin üzerilerine yapışan cinsel kimliğin oluşumunu açıklamak için gereklidir. Öncelikle cinsel kimliğin oluşumunda toplumsal normların etkisine bakılırsa, feminizmin en temel

kavramlarından olan “toplumsal cinsiyet hiyerarşisi” temel olarak toplumu şekillendiren ve iktidarın erkeklerin elinde olduğunu ifade eden düzeni işaret ettiği görülmektedir. Bu nedenle feminizm kadınların bu şekilde politik olarak tanımlamalarına karşı çıkan mücadele yöntemler bütünüdür. (Çakır, 2013, s:415) Bu hususta temel sorunu cinsellikte bulan radikal feministler, cinsel ilişkide hiyerarşinin kırılması gerektiğini, erkekteki arzunun tabii olarak kadında da olduğunu vurgulayarak “cinselliğin cinsiyeti belirlemesi gerektiğini” savunmuşlardır. Çünkü cinsel tecrübe, kimlik belirlemektir, böylece kadın ve erkek birbirini karşılıklı olarak tanımlamış olurlar. Ancak kadının cinsiyet statüsünü kazanabilmesi için onun bu deneyimden geçmiş olması beklenmektedir. Bu da kadını erkeğin cinsel nesnesi haline getirmekte ve bunun yanında da erkek cinsel hayatında özgürken kadın kendisini toplum içerisinde özne olarak tanımlayamamaktadır. (MacKinnon, 2003, s:133). Bu yüzden de Lacan’a göre Cinsel kimlik “bir yasa gibi işler”, bu yüzden de toplum içinde yaşayan öznenin bundan kaçması imkansızdır. Fallusa sahip olmak ya da olmamak üzerinden ayrılan cinsel kimliklere göre özneler toplumun normlarına boyun eğmektedirler. (Rose, 2010, s:64) Kate Millett’in Cinsel Politika Kuramı’nda belirttiği üzere cinsellik, insan yaşamının merkezinde yer alan kültür ve değerlerle yüklü bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hususta Millett öncelikle cinsel politika kavramıyla ne anlaşılması gerektiğini açıklamaktadır. Bu kavram onun tartışmasında “bir grubun başka bir grup tarafından yönetildiği düzen” olarak algılanmalıdır. Bu da cinsiyetler arasında bir kutuplaşmanın varlığı göstermektedir. Bu kutuplaşma, ataerkil düzende erkeklerin kadınlar üzerinde sanki doğuştan bir üstünlüğü varmış gibi empoze edilmektedir. Bu durumda Millett askerlik, üniversite, politika gibi alanların erkeklerin tekelinde olduğunu belirterek erkeklere verilen üstünlüğün altını çizmektedir. Bu egemenlik ataerkil düzende iki aşamada gerçekleşmektedir: Öncelikle erkeklerin kadınlara üstün olma durumu, ikincisiyse hegemonik erkekliliği diğer erkeklik biçimlerine göre üst konumda olmasıdır. Bu yargılar yüzünden hegemonik erkeklik kadınlık ve diğer erkekliklere göre hep daha bir üst konuma yerleştirilmektedir. Bu kutuplaşmada cinsel rol çok önemli bir işlev üstlenmektedir. Cinsel rol kadını eve bağımlı yaparken ilerleme ve yükselmeyi erkeğe bağışlamaktadır. Ek olarak erkeğin fiziksel olarak daha güçlü bir bedene sahip olduğu yargısı kültürel yapılanmalarla desteklenerek kadının üretici işlevi küçümsenmiş, fallus eksikliğine dayandırılan cinsel süreçteki konumu hep aşağıda konumlandırılmıştır. Ancak bu ayırım, Millett’e göre biyolojik değil kültürel bir durumdur. (Millett, 2011, s:44-53) Millett’e göre cinsel kimliğe dair yargılar dair temeller daha çocuk on sekiz aylıkken toplum tarafından atılmaktadır. Bu aslında konuşma öncesi başlayan bir süreçtir. Daha

çocuk konuşmaya başlamadan önce maruz kaldığı sözcülerle ata erkil yapıya ve getirdiği cinsel kimliğe dair düzene alıştırmaya başlanmaktadır. Millet şu şekilde örnekler vermektedir: “-Kız mı oğlan mı?, -Merhaba koca adam. Nasılsın cici kız?” Bu tarz örnekler cinsel kimliğin ve cinsel yargıların konuşmadan önce aşılandığının göstergeleridir. (Millet, 2011, s:54,57) Ataerkil düzenin temel yapıtaşısı aile olduğundan çocuk aile içine doğduktan sonra daimi olarak ata erkil yapının ideolojik dayatmalarına maruz kalmaktadır. Aile devletin sahip olduğu en küçük birim olarak barındırdığı özneler üzerinde sürekli bir denetim sistemi oluşturmaktadır. Bu denetim sadece bir şeyler kendi ideojisine uydurmakla kalmaz, ayrıca onun devamlılığı için de sürekli işlemektedir. Bu da çocuğa erken zamanda aşıl原因 cinsel kimlik etkisinin yetişkinliğinde de sürmesine neden olmaktadır. (Millet, 2011, s:60) Cinsel kimliğin etki etmesi ve cinsel sınıflaşma Shulamith Firestone’un da belirttiği gibi, “gözle görülemeyecek kadar derindir.” Bunun tartışmalarda biyolojik aileye dayandırılması hususu, Firestone’a göre bazı gerçeklerden dolayıdır. Kadınların biyolojik yapılarının tutsakları varsayımları, diğer bir deyişle kadın hastalığı diye yaftalanan, aslında her ay düzenli olarak vücut dengesini sağlayan regl döngüleri ve bunun yanında doğum, emzirme gibi özellikleri onu erkeğe bağımlı kılması gerektiği konusunda bir yanlışlığı oluşturmaktadır. Aynı zamanda insan yavrusunun uzun bir süreçte yetişiyor olması ve bu süreçinde ağırlıklı olarak anne sorumluluğu altında bırakılması ve bu yüzden de ağırlıklı olarak çocuğun psişe gelişiminde annenin çaba harcaması yanlışlığı iş bölümüne neden olmuş, kadını ev içi alana hapsetmiştir. Bu da ata erkil düzenin temel yapı taşını oluşturmakta ve öznelerin psişesi bu yanlışlığı kalıplarla oluşmaktadır. (Firestone, 1993, s:20) Öznelerin psişesini etkileyen bu normlara psikanalitik açıdan bakıldığında, cinsellik anlatısı için arzu kavramının önemine değinen Lacan, arzuyu tanımlamak için Ayna Evresi’ne dikkati çekmektedir. Bebeğin dilin dünyasına simgesel evreyle birlikte girdiği çalışmada daha önce geçmişti, dilse kimliğin içinde şekillendiği bebeği özne yapan önemli bir olgudur. Simgesel evreden önceki imgeselde bebek ilk önce annenin eksikliğini hissettiğinde onun yokluğunu simgeleştirerek yerine bir sözcük getirmektedir. Dolayısıyla Lacan simgeleşmenin ilk defa bir şeyin, bir nesnenin yokluğunda meydana geldiğinin altını çizmektedir. Bu yüzden de Lacan’a göre özne dil içinde kurulmaktadır. Simgeselde Lacan’ın bahsettiği eksikliğin, yani kaybın çerçevesinde kimlik oluşmaya başlamaktadır. Arzuysa asla ulaşılamayacak olan kayıba yönelik sürekli bir arayıştır. Arzu kimliğin oluşması için gerekli olan boşluğun simgeselde varlığıdır ve arzunun yokluğu varlığı için elzemdir. Özne arzuya ulaşma çabası içerisinde talebini kayıp nesne yerine geçebilecek başka bir şeye

yönlendirdiğinde, dilin sahasında olan büyük Öteki'ye tabii olmaktadır. Rose'un deyimiyle "Öteki, öznenin hakikatini ve ondaki kaybı telafi etmek için gerekli gücü elinde tutuyor gibi görünmektedir." Öznenin benliğinin oluşması için Öteki, toplumsal algının temelinde yer almaktadır. (Rose, 2010, s: 67, 68, 171)

Toplumsal cinsiyet araştırmalarının uzun bir süreç içerisinde çalışmalarını kadınlık üzerinden sürdürmesi kadınlık-erkeklik kutuplaşmasında bazı noktaların ucu açık kaldığını göstermiştir. Feminist çalışmalar kadınların konumuyla ilgileniyorsa bunun açığa kavuşması için erkek konumunu da göz önünde bulunduran araştırmaların da gerekliliği görülmüştür. Erkekliği güç, akıl ve üretkenlik üzerinden, kadınlığı zayıflık, duygusallık ve ev içi işe bağımlı halde öznel olarak üreten toplumu inceleyen araştırmacılar yeni sayılabilecek bir saha olan erkeklik çalışmalarına ağırlık vermeye başlamışlardır. 1970'li yıllardan beri başlayan bu merak, genel olarak kadınlarla erkeklerin konumları arasında karşılaştırmalı çalışmaların yanında, erkeklerin "erkeklikle yüzleşmeleri"ni hedefleyen bir yönde ilerlemeye başlamıştır. (Akca ve Tönel, 2011, s:12,13) Cinsiyet çalışmaları yıllarca yalnızca kadın çalışmalarını ön planda tutsa da erkeklik çalışmalarının da gerekliliği görüldükten sonra öncelikle erkekliğin tanımı yapılmıştır. Ataerkil toplumlarda erkeklik bir kalıbın içinde sıkıştırılmıştır. Oysa erkeklik tek bir biçime sahip değildir; erkeklik biçimleri çeşitli, tarihsel süreçte ve kültürlerle göre değişen, akışkan olarak algılanmalıdır. Erkek ve erkeklik çalışmalarını oluşturan kuramsal çerçeve feminist çalışmalardan ortaya çıkmış ve büyük ölçüde bu kuramsal çerçeveden etkilenmiştir. Öncelikle feminist araştırmalar erkeklik çalışmalarının kavramlarını belirlerken, genel olarak erkeklik çalışmaları üç ekseninde yolunu çizmiştir: Bunlardan ilki çalışmalarını kadın düşmanlığına kadar vardırırmışken, ikinci çalışmalar erkekliğin de hegemonik grup tarafından ezildiğini ifade ederken kadınların konumunu boş bırakmış ve üçüncü araştırmalar ise pro-feminizm başlığı altında, yine kavram ve argümanlarını feminist araştırmalardan almış ve hegemonik erkeklik çerçevesinde hem kadınların hem de geriye kalan erkeklerin ikincil konumlarını araştırmıştır. (Bozok, 2009, s:271, 277) Tek bir erkeklik biçimini dayattığını ifade etmek için erkeklik çalışmalarında kullanılan hegemonik erkeklik kavramı ilk olarak Towards a New Sociology of Masculinity (Carrigan, Connell ve Lee, 1985) adlı makalede ortaya atılmıştır. Bu makale erkeklik biçimlerini ve güç ilişkilerini ortaya koymaktadır. Kavram Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramından hareket ederek, farklı erkeklik biçimleri tanımlamakta ve tek bir erkekliğin dayatıldığı erkeklik

inşasını eleştirmektedir. Bu erkeklik inşaası da ata erkil toplumun bir sonucudur. (Akca ve Tönel, 2011, s: 27, 28) Bunun dışında kalan erkeklik biçimleri ikincil konuma itilmiştir. Ataerkil toplumun ikinci konuma ittiği erkeklik biçimleri arasında siyahi erkekler, erkekler, eşcinseller, duygusal erkekler sayılabilmektedir. (Feasey, 2008, s:3) Her erkeklik biçimini aynı kategoriye sokmaya çalışan, ideal bir erkeklik algısı çerçevesinde oluşan biçimi tüm erkeklik biçimlerine dayatan bir olguyu ifade eden hegemonik erkeklik, kendi tanımı dışında kalan diğer tüm erkeklik biçimlerine bu yapıyı dayatmaktadır. İki toplumsal cinsiyetin bulunduğu dair kanının yıkılması fikriyle birlikte erkeklerin kolektif kimliklerinin de ayrıştırılması erkeklik çalışmalarını ortaya çıkarmıştır. (Macnamara, 2006, s:7) Hegemonik erkeklik Connell'e göre toplumsal güçlerin ikincil konumdaki cinsel karakterleri bastırdığı ve kültürel yapıya sızan üstün bir erkeklik biçimidir. Hegemonik erkeklik alt konumdaki cinsel karakterlere dini, kitle iletişim araçlarını, toplumun ekonomik yapısını ve siyasi durumu kullanarak etki etmektedir. Hegemonik erkeklik ötekileştirdiği grupları tamamen ortadan kaldırmak yerine onu ikincil bir konuma itmektir. Bunu da örneğin kitle iletişim araçlarından sinemayı kullanarak yaratabilmektedir. Örneğin, John Wayne'in canlandığı bir karakterle kitleler için bir erkeklik algısı inşa edilmektedir. Bu şekilde oluşturulan bir erkeklik imgesi seyircilere ideal erkeklik tanımlamasıyla sunulmaktadır. (Connell, 1998, s: 247) Hegemonik erkeklik biçiminin tanımladığı ideal imgeyse sadece kitlesel iletişim araçlarında olmamakla birlikte toplumun diğer kurumlarında da belirli özelliklere sahip kalıplarla çizilmektedir. Hegemonik erkeğin en belirgin ve temel özelliği heteroseksüel olması ve evlilik kurumuna sadık olmasıdır. Bu kalıplara uymayan tüm erkeklik biçimlerini hegemonik erkeklik anlayışı tarafından baskılanmakta ve dışlanmaktadır. Buradan da anlaşılacağı gibi hegemonik erkeklik yalnızca kadınlık biçimlerini değil erkeklik biçimlerini de ötekileştirip yok saymaktadır. (Connell, 1998, s: 249) Toplumsal cinsiyetin nasıl şekillendiğine bakmak için hegemonik erkeklik karşısında yalnızca kadınların değil erkeklerin de ikincilleştirildiği gerçeğini incelemenin önemini Serpil Sancar da vurgulamaktadır. Ona göre toplumsal ilişkilerin içerdiği anlamı araştırmak, toplumun farklı boyutlarının iktidarla olan bağına incelemek, sömürü politikalarını anlamak için önemlidir. Bu cinsiyetler arasındaki iktidar ilişkilerini anlamak için bir alt yapı sunmaktadır. Aynı zamanda iktidarı analiz edebilmek de cinsiyet ilişkilerini anlamamızı sağlamaktadır. (Sancar, 2013, s:15) Sancar'a göre hegemonik erkeklik kavramı, iktidara bağlamlanan, ortak çıkarlar çerçevesinde oluşmuş kabul gören ve baskın bir erkeklik biçimini ifade etmektedir. Hegemonik erkeklik erkek egemen toplumun özelliklerini içerdiği gibi baskıladığı cinsiyet yalnızca kadınlar değil

bunun yanında hegemonik erkeklik biçiminden dışarıda kalan diğer tüm erkeklik biçimlerini de baskılamaktadır. Bu baskılama biçimini anlamak için Sancar'a göre toplumun söylemsel olarak ne inşa ettiğine bakmak gerekmektedir. Çünkü hegemonik erkeklik ataerkil bir topluma uygun söylem yapıları oluşturarak meydana gelmektedir. Toplumda bu söylem iktidarın ideolojisine paralel olarak ortaya çıkmaktadır, örnek vermek gerekirse, dilbilimsel söylemde "erkek olamayan erkek" gibi ifadeler güçlü erkeklik biçimini vurgulayarak diğer biçimleri "aşağılamaktadır". (Sancar, 2013, s:18,19) Sinemada erkeklik çalışmalarıysa son on yılda ortaya çıkmıştır. Birçok araştırmacı filmlerdeki erkeklik tanımlamalarını, buna göre oluşan temsilleri ve erkeğin inşa edilme biçimlerini incelemişlerdir. Sinemada erkeklik çalışan David Gestner, *The Manly Arts* adlı yapıtında estetik pratiklere göre tarihsel süreç içerisinde erkeklik açısından incelemeler yapmıştır. Gestner'in tartışması erkeğin büyük Öteki'ye göre Amerikan film oyuncularının sinemada erkeği nasıl inşa ettiğidir. Bu sürecin karmaşıklık olduğunu belirten Gestner, bunun yalnızca homojen bir ideolojiden ortaya çıkmadığını ileri sürmüştür. Bu erkeğin inşa edilmesinde Amerika'daki ulusalcılığın etkili olduğunu söylemiştir. Bütün bunların yanında erkeklerin sinemada temsil edilirken beyaz, heteroseksüel erkeklerin, bunun dışında kalan siyahi erkeklikleri ya da homoseksüel erkekleri baskıladığını ifade etmiştir. (Butters, 2014, s:1-3) Bunun yanında Eric Anderson da *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities* adlı çalışmasında medyanın topluma ait kültürü kullanarak genç erkeklerin erkeğe dair algılarıyla oynadığını söylemiştir. (2009) Aynı zamanda Timothy Shary'nin derlemiş olduğu *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema* adlı çalışmada erkeklik inşası üzerine film analizleri yer almaktadır. Bu analizler insanları erkeklik biçimleri konusunda bilinçlendirme amacındadır. (Shary, 2013) Son olarak, Mark Gallagher *Action Figures: Men, Action Films and Contemporary Adventure Narratives* adlı çalışmada, hem sinemasal hem de edebi çalışmalara eğilmiş, erkeğin yer aldığı mekânları inceleyerek erkeklerin imtiyazlı durumlarını tanımlamıştır. 1965 sonrası sinemasına eğilen Gallagher popüler anlatıların aktif ve baskın erkeklik biçimini dayattığını ileri sürmüştür. (Gallagher, 2006)

Sinemada psikanalitik feminist çalışmalar 1970'lerden bu yana güncelliğini korumaktadır. Feminist araştırmacılar kadınlık ve erkeğin temsilleri vasıtasıyla toplum içinde kurulduğunu belirtmişlerdir. Feminist eleştiri temsil sayesinde iktidarı sorgulayarak, iktidarın kurduğu ilişkileri ortaya çıkartmayı hedeflemektedir. Bu şekilde

toplum üzerinde kurulan toplumsal cinsiyet sınıflaması ortaya çıkmaktadır. Feminist film teorisinin ana meselesi kadınların sinemada “temel özne” olamamasıdır. Kadın görselliğiyle erkekler karşısında ikincil olarak yalnızca bir imgedir. (Timisi, 2011, s:157,158) Bu hususta yapılan çalışmalara bakılacak olursak, Michael Ryan ve Douglas Kellner’ın Politik Kamera adlı yapıtlarındaki ana akım sinemadaki kadın temsillerine dair incelemeleri ilgi çekicidir. Onlara göre, özellikle Hollywood sinemasında cinsel kimliğin temsili politik bir boyut içermektedir. (Ryan ve Kellner, 2010) Claire Johnston da sinemada kadın temsillerinin toplumsal bilinçdışına göre şekillendiğini iddia etmektedir. (Johnston, 1991) Bu araştırmaların yanında, özellikle feminist film çalışmalarında psikanalitik çalışmaların öncüsü sayılan feminist Laura Mulvey, psikanalizi toplumsal-politik çıkarımlar yapmak için kullanmaktadır. (Mulvey, 2010) Anneke Smelik de aynı alanda kadının erkeğin ötekisi olarak temsil edilmesine dair sinematografik öğeleri kullanarak psikanalitik çıkarımlarda bulunmaktadır. (Smelik, 2008) Smelik gibi Jacqueline Rose da cinselliğin psikanalitik açıdan sinemada nasıl temsil edildiğini yaptığı analizlerle araştırmaktadır. (Rose, 2010) Türkiye’de Yeşilçam sinemasının temsil politikasına bakan Umut Tümay Arslan da temsil sorununu hem kadınlık hem erkeklik üzerinden araştırmaktadır. (Arslan, 2005)

Žižek de ataerkil yapının toplumsal bağlamda filme nasıl yansıdığını şu şekilde ifade etmektedir: Toplumsal güçlerin öznelere etkisi filmlerde aile yapısı üzerinden verilmektedir. Bu ideoloji genellikle Hollywood’da kendisine yer bulurken Žižek’e göre aile yapısı Ödipal bir yapıya dönüştürülerek cinsiyet çatışmaları verilmektedir. (Žižek, 2012, s:11) Bu tartışmadan yola çıkarak Mulvey sinemada üç bakış çeşidinin olduğu sonucuna varmaktadır. Kameranın bakışını, seyircilerin bakışı ve karakterlerin filmsel anlatı içinde birbirine olan bakışlarını içeren bu tartışmada filmsel anlatı kameranın bakışını kırarak perdeyle seyirci arasındaki mesafeyi kapatmakta ve böylece filmin bizzat sahip olduğu iç gerçekliğini örtmektedir. Aynı zamanda Mulvey kameranın bakışıyla özdeşleşen bakışın erkeğe ait olduğunu da vurgulamaktadır. Çünkü kamera erkeğin bakış açısını ve hazlarını kullanarak çerçevelerini seçmektedir. Böylece sinemada dikizleme erkeğin otoritesine geçerek kadını nesne konumunda bırakmaktadır. Bu tarz bir film pratiği egemen sinemada haz yönlendirmektedir. (Timisi, 2011, s:171) Tartışmasını eril bakış üzerinden şekillendiren Mulvey, tartışmasına yönelik birçok eleştiri almıştır. Eleştirilere göre Mulvey tek bir seyirci biçimi tanımlamaktadır; o seyirci de erkektir. Ann Kaplan ve Kaja Silverman kadınların her

zaman pasif olmadıklarını vurgulayarak hem erkek hem kadın seyircinin yine iki cinsiyetin sahip olduğu bakışı edinebileceğini belirtmişlerdir. Aynı zamanda Kaplan kadın seyircinin dikizleme arzusunun bulunmayışının yanında, kadının eril konuma geçebileceğini de belirtmiştir. Buna bağlı olarak Mulvey'in bakışı erkeklere teslim edilip homojen bir yapı olarak görmesi eleştiri konusu olmuştur. (Saygılıgil, 2013, s:156)

Feminist sinema araştırmacılarının ifade ettiği gibi, sinema kadınların toplumsal konumlarını temsiller sayesinde yansıtmaktadır. Böyle bir sinemasal dil, kadınların politik konumlarını filmlerde temsil yoluyla vermektedirler. Siew Hwa Beh'in Godard sineması üzerinden yaptığı analizle, kadınların ataerkil toplumda bir nesneymiş gibi gösterilmesine örnekler vermektedir. İncelediği, Hayatını Yaşamak (Godard, 1962) filminde Beh, çaresiz bir kadın temsiline özne olarak temsil edilmediğini ifade etmektedir. Bunun aksine erkek karakterler yaratılan kadın karaktere nesne gibi davranarak filmsel anlatıda kadını bir şekilde kurban etmektedirler. Bu filmde Beh, erkek davranışının kurbanı olarak kadının bir silahlı çatışmada öldüğü analizini yapmaktadır. Feminist bir film için Beh, kadın karaktere ekonomik özgürlüğünün verilmesi ve bu şekilde özgür bir temsil oluşturması gerektiğini belirtmektedir; böylece kadın erkek kontrolünden kurtulmaktadır. (Beh, 2008, s:241-245)

Popüler sinema araştırmalarında yer alan Hollywood sinemasının ataerkil toplum yapısının geleneklerini yansıttığı fikrini destekleyen Ryan ve Kellner'ın da belirttiği gibi, temsiller içinden çıktığı toplumun kültürünü yansıtmaktadırlar. Onlara göre, sanatta ve sinemada temsile bakmak siyasi bir öneme sahiptir. Temsiller, öznelerin psikolojik olarak nasıl yönlendirildiğinin yanında toplumsal gerçekliğin birer yansıması olarak da karşımıza çıkmaktadırlar. Özellikle ana akım sinema temsillerini oluştururken eril fantezilerden yararlanmaktadır. Örnek olarak bazı filmlerde kadının cinselliği tehlikeli olarak kodlanırken, eril bir gücün şiddete başvurarak onu ehlileştirilmesi verilebilir. (Ryan ve Kellner, 2010, s:37,102) Bu yüzden sinemada kadın temsilleri fallus yokluğuna bağlı olarak erkeğe bağımlı olarak inşa edilmektedir. Feminist film teorisyenleri kadınların eve bağımlı temsil edildiklerinin altını çizerlerken, aynı zamanda sinemanın kadını nesneleştiren dikizci doğasına da vurgu yapmaktadırlar. Özellikle Hollywood sinemasında kadın erkeğin arzu nesnesiyken, kadın aklın ve rasyonel zihnin tam karşısında konumlandırılmış ve aciz bir seviyede bırakılmışlardır. Kadınlar sadece



duygusal varlıklar olarak erkek aklına bağılı bir şekilde temsil edilmişlerdir. Aynı zamanda kadın bedeni de cinsel fetiş nesnesi kılınarak cinsel tehdidin ana unsuru olarak görülmüştür. Bu unsurlar sıklıkla aşk, kariyer ya da evlilik temalarında görülmektedir. Kadınlar genellikle evi ya da kamusal alan arası bir seçime zorlanmaktadır. Bu ev işinin yalnızca kadına ait kılınmasının ataerkil toplumda üretildiğinin bir göstergesidir. (Ryan ve Kellner, 2010, s:220, 221) Umut Tümay Arslan popüler sinemada kolektif arzuları yansıtan birçok imgenin mevcut olduğunu Bu *Kabuslar Neden Cemil?* adlı çalışmasında belirtmektedir. Yeşilçam sinemasından verdiği örneklerle, erkekliğin bir kaçış noktası arama çabası içerisinde temsil edildiğini ifade etmektedir. Arslan'a göre, bu filmlerde erkekler uğradıkları haksızlıkları dilediği gibi cezalandıran ve kontrol tekelinin kendinde olmasından hoşlanan karakterlerle anlatıda yer bulmaktadırlar. Aynı zamanda erkek filmleri Arslan'a göre, bir yandan kadın-erkek ilişkileri üzerinden cinsiyet çatışması olarak işlerken diğer yandan baba-oğul ilişkisi gibi erkeklikler üzerinden de temsiliyet bulmuştur. Bu Oedipus Kompleksi'ndeki gibi anneden kopuşun ve babayla çatışmanın bir resmini sunmaktadır. Anlatıda karmaşayı yaratan unsurlar çözüldüğünde eril cinsel kimlik özgür bir şekilde temsiliyetini tamamlamaktadır. Ryan ve Kellner'ın "[b]ütün Hollywood filmleri özleri itibariyle ideolojiktir" tespitinden yola çıkan Arslan, bu durumun Yeşilçam'ın erkek karakteri merkeze alan filmleri için de geçerli olduğunu gösterir. Buradan çıkış noktasını alan Arslan, filmlerin dönem içerisindeki siyasi yapıdan etkilendiğini ifade etmektedir. (Arslan, 2005, s:10-13)

Claire Johnston'ın da belirttiği gibi sinema bir yapay anlatı biçimi olarak kaynağını toplumun anlamlandırmaya yönelik normlarından alarak hikâyesini anlatmaktadır. Toplumsal algının araştırılması için psikanaliz bu yüzden gerekli bir alandır. Kadınların erkeklerin karşısında sinema perdesinde ideolojik temsilleri toplumsal bilinçdışını incelemeyi gerektirmektedir. Çünkü kadınlar erkeğin zıddı olarak kodlanmakla bağımsız bir imge haline gelememektedirler. Kadınlara dair imgeler toplumun yanlış fikirlerini yansıtmaktadırlardır; ki bu da filmsel anlatının ne kadar yönlendirilmiş olduğunu göstermektedir. (Johnston, 1991, s: 25, 26) Aynı zamanda psikanalizin ve feminizmin çakıştığı noktalarda Julia Kristeva'nın çalışmaları da ön plana çıkmaktadır. Kristeva'nın psikanalize katkısı onun Lacancı terimleri feminizmle yoğurmasıdır. Burada Lacan'ın temel kavramları olan imgesel, simgesel ve Gerçek, Kristeva'nın semiotik ve sembolik ayırımına denk düşmektedir. Önceden de belirtildiği gibi, bebek

anneninin arzusunu arzulamaktadır, ancak ensest yasağının araya girmesiyle birlikte bebek artık özneleşme sürecine girmektedir, tüm toplumsal düzenlemeler annenin etrafında şekil almaktadır. Burada Kristeva'nın katkısı, öznenin *objet petit a'sı* olan anne yerine başkasını geçirmesi gerektiğinin altını çizmesidir. Özne kadınsa anneye bağlılığını annesinin yerine başka bir erkeğe bağlılık şeklinde geçirmektedir. Burada *fallus* yerine geçen erkek, Kristeva'ya göre iktidarı sembolize etmekte ve anneye olan yasağı tekrar düzenlemektedir. Kristeva burada şu hususun özellikle altını çizmektedir: Dilin dünyasına geçmiş özne, çoktan toplumun "sembolüne" dalmıştır. Toplumun sembolüğünü edinmiş bir öznenin toplumun normatif değerlerini de edinmiş olduğu için toplumun bilinçdışını kendi bilinçdışında barındırmakta olduğu söylenebilir. Burada temsiller artık değişmez bir yapıya bürünmüştür. Bu yapı cinsiyet farklılığının altını çizer niteliktedir; çünkü toplumun etkisiye sembolik düzende ataerkil toplumların anlayışıyla –bunu sembolik kastrasyondan anlamaktayız- erkek daha ayrıcalıklı yapılandırılmıştır. Bunun nedeni Lacan'ın da görüşüyle erkekte benlik oluşumunda travmatik süreçte penisini kaybetme korkusunun olması, kadında penis kıskançlığı şeklinde kendisini göstermesidir. Kristeva bu durumu simgesel düzende erkeğin daha ayrıcalıklı bir konum olarak işaretlendiğinin bir göstergesi saymaktadır. (Kristeva, 1984, s:46-49)

Toplumsal cinsiyetin dil, kültür, siyasi alan üçgeninde üretildiği fikrine katılan Nancy J. Chodorow, toplumsal cinsiyetin iktidara göre şekillendiğini ifade etmiştir. Lacancı görüşten aktardığı üzere, cinsiyet farklılıklarının Baba'nın Yasası'na göre ayrıştığı ve bunun da evrensel olarak fallusa göre şekillendiği fikrine katılmaktadır. Toplumun etkilediği ve aynı zamanda toplumun ürettiği anlamla birleşen cinsiyet kimliklerinin oluşumunun kültürel olarak üretildiği argümanı cinsiyetin toplumdan ayrı düşünülmemeyeceğini göstermektedir. Ancak, Lacancı psikanalizin ve siyasi görüşün yanında Chodorow, cinsiyet kimliklerinin aynı zamanda bireysel tutumlarla da şekillendiğini eklemektedir. Bunu söylerken, bireysel anlamın yalnızca dil-kültür ilişkisinde üretilmediğini ve aynı zamanda bireysel algının psikolojik olduğunu da söylemektedir. Psikanalizin iddia ettiği gibi özneler çeşitli imgeler sayesinde toplum algısına göre cinsiyet farklılıklarına ayrışmaktadırlar. Chodorow örnek olarak öznelerin öykülerle kendi bilinçdışlarına ait kültürel fantezileriyle yorumladıklarını söylemektedir. Özneler öykülerle ve dolayısıyla dille kurdukları bireysel ilişkiler yoluyla kendilerine has farklılıklar yaratmaktadırlar. Bu nedenle Chodorow, toplumda tek ve homojen kadınlık-erkeklik yaratımlarının olamayacağını söylemektedir. Buna ek olarak Chodorow da toplumsal cinsiyetin tarihsel süreçte çeşitli bağlamların etkisiyle sürekli değişime uğradıklarını da ifade etmiştir. (Chodorow, 2007, s:81-84) Žižek bu doğrultuda

kadınların kültürün ve dolayısıyla toplumun sahip olduğu bakışa maruz kaldıklarını belirtmektedir. Ona göre bu bakış dışarıdan gelen simgesel bir bakıştır. Bu şekilde toplumdaki gelen bu bakış, kadınları içinden çıkılmaz bir konuma yerleştirir. Örneğin, Hollywood sinemasındaki Oedipal yapı, kadını ölüm tehdidi altına sokmaktadır. Bu toplumun normlarına uymayan kadın temsilini cezalandırma şekillerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Lebeau, 2001, s:113)

Sinemanın cinsel farklılıklar üzerinden mitler üreten sanatsal bir alan olduğunu belirten Anneke Smelik ise, bu şekilde sinemanın toplumu sinema-ideoloji ilişkisiyle doğrudan yönlendirdiğini belirtmektedir. Sinema, özellikle bazı tür ana akım filmlerde doğrudan gerçeği sunduğu iddiasıyla 'gerçek' olmayan kadın imgelerini 'gerçekmiş' gibi göstererek toplum algısında büyük bir değişikliğe yol açacak güçtedir. Bu durum kadın seyircileri de kendi algılarına yönelik bir maskeleye neden olmakta, sinema bir özgürleşme alanından ziyade yabancılaşma alanına dönüşmektedir. Bu nedenle Smelik, sinemada gerçek kadınların imgelemi kullanıldığı takdirde toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik bilinçlendirme için iyi bir adım atılacağını ve egemen sinemanın fantezi büyüsunün kırılabilirliğini ifade etmektedir. (Smelik, 2008, s:2,3) Kadının erkeğin ötekisi olarak temsil edilmesi, Smelik'in özne arzularının nasıl şekillendiğine dair açıklamasının temel çıkış noktasıdır. Sinemada anlatı özne arzusuna göre şekillenmektedir, öznenin arzusuysa sosyo-kültürel kodlarla toplum tarafından şekillendirilmektedir. Bu nedenle toplumsal bilinçdışının öznenin arzusu üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Atıfkin toplumun bilinçdışı Smelik'e göre kadını yabancı olarak erkeğiye iktidarı elinde tutan otoriter bir birey olarak görmektedir; bu da ana akım sinemada kendisini temsil yoluyla göstermektedir. Sinemadaki temsillerle kadın seyirci erkeğin bakışına sahip olsa dahi otoriter bir güç bulamadığından yine ikinci plana atılmıştır. (Smelik, 2008, s: 8,12) Burada bakış meselesi önem kazanmaktadır, öncelikle Lacan bakışa dair argümanlarını bir hikayeye aktarmaktadır. Bu hikayede botta yolculuk yapan Lacan'ın gözü bir sardalyaya takılmakta ve Lacan balığı dikkatlice izlemektedir. Endüstriyel bir atığın parlak yüzeyinin araya girmesiyle birlikte Lacan gözlerini kısmakta ve hiçbir şey görememektedir. Bundan Lacan büyük bir rahatsızlık duymaktadır; bu daha çok politik bir rahatsızlıktır. Neredeyse kör olmuş olan Lacan bakamadan bakılmaya müsait bir konuma gelmiştir. Aktiften pasif konuma geçen, bakan kişiyken bakılan konuma geçen Lacan Büyük Öteki'nin yarattığı bu bakışa tâbi olmak zorunda kalmıştır. Lacan'a göre nesne olarak bakış büyük Öteki'nin alanından

gelmektedir. Nesne olarak bakış mevcut olmasına rağmen öznel tarafından görülememektedir. (Krips, 2010, s:92, 93) Aynı zamanda Foucault'nun düşüncelerinden de etkilenmiş olan feminist araştırmacı olan Joan Copjec, bu fikri feminist film teorisine taşıyarak film anlatısında kadın temsiline bakışa bağımlı olduğunu, nereye giderse gitsin kendi panoptikonunu<sup>19</sup> taşıdığını ve eril bakışın nesnesi haline dönüştüğünü belirtmiştir. Burada eril bakış ataerkil toplumda büyük Öteki konumuna gelerek bu kaçılması imkânsız bakışın sahibi olmakta ve kadını bakılan bir imgeye dönüştürmektedir. (Copjec, 1994, s:13) Bu yorumla Lacan'ın teorisini Foucault'nun bakış açısına göre yorumlamış olan Copjec, filmi yorumlama süreciyle arzu ve Baba'nın Yasası arasında bağlantı kurmuştur. Arzu ilksel dönemde Baba'nın Yasası'nın talebiyle ortaya çıkmıştır. Sembolik düzen özneye sürekli olarak arzunun peşinde koşmayı emretmektedir. (Murphy, 2005) Bu argümanı destekleyecek şekilde sinemada inceleyen Smelik, dişil öznellik mevzusunu bakış açısı kavramına referansla tartışmaktadır. Bu analiz şekli, erkek egemen bir toplumda dişil özneliğin imkânsızlığına işaret eder. Smelik'in bu hususta kullandığı bakış açısı kavramı karakterin görüşünü ortaya koyan öznel bir çekim olarak karşımıza çıkmaktadır. Smelik kendi film analizlerinde erkek karaktere dair üç düzey bakış açısından bahseder:

1. Optik Bakış Açısı
2. Zihinsel Bakış Açısı
3. Karaktere Yönelik Metaforik Bakış Açısı

Smelik'in optik bakış açısıyla kastettiği, sinematografik olarak kameranın erkek karakterle özdeşleşerek bize ne gösterdiğidir. Zihinsel bakış açısıysa, başkarakterin rolü haricinde, bizim dolaylı olarak öğrendiğimiz kişisel görüşlerini içermektedir. Son olarak karaktere yönelik metaforik bakış açısı ise, öyküyü anlatan anlatıcının öznel fikri

---

<sup>19</sup> Görülmeden gözetlemeye olanak sağlayan mimari yapı.

olarak ifade edilebilmektedir. Bu üç düzey birleşerek, filmin başkarakterine dair fikri ortaya koymaktadır. Smelik'e göre, film kadın karakterin görüşüne göre çekildiğinde kadın karakterine güçlü bir öznellik kazandırmakta, kadın daha güçlü temsillerle metinde kurgulanmaktadır. (Smelik, 2008, s: 65, 67)

Smelik, Jost'tan ödünç aldığı odaklanma ve gözleştirme kavramlarıyla karakterler üzerinden bakış açısı hususunu genişletmektedir. Odaklanma daha çok film içinde karakterin bildiklerine vurgu yaparken, gözleştirme ise karakterin bizzat gördüklerinin kamera aracılığıyla izleyiciye aktarılmasına işaret etmektedir. Odaklanmayı daha çok metin içerisindeki anlatıcı üstlenirken, gözleştirme doğrudan karakterin üzerinden sinematografik olarak işleyen bir süreçtir. Bu şekilde Smelik incelediği kadın filmlerinde odaklanma ve gözleştirmenin hangi cinsiyet üzerinde yoğunlaştığını analiz ederek seyircinin hangi karakterle ya da anlatıcı vasıtasıyla filme dâhil olduğunu ortaya koymaktadır. Bu analiz kadınların temsil bazında öznelliğin neresinde yer aldıklarına dair çarpıcı sonuçlar verebilmektedir. Özellikle anlatı sineması, fantezilere yoğun bir şekilde yer vererek, bakış açısını kapatmayı, seyirciyi bilinçsiz bir şekilde yakalamayı amaçlamaktadır. Özellikle arzuları, cinselliği bastırarak kadınlara 'kadın' olma gereklilerini yerine getirmeleri için öğüt verir gibidir. Yeri geldiğinde nasıl ideal bir dişil öznelliğin var olması gerektiğini aşılacaktır. Kadınları hiçe sayan bu tarz sahnelerde seyirciden rahatsız olması beklenmez; aksine seyirci erkek karakterle özdeşleşmektedir. Sinematografik öğeler kadın temsiline dair, ondan yana olsun ya da olmasın her radikal ayrımın altını çizerek şekilde düzenlenmektedir. (Smelik, 2008, s: 68, 69, 73)

Sinemada temsil içinde kadınların ideolojik olarak konumlanması, ideolojiyi hesaba katan bir analizi gerektirmektedir. Bunun için Jacqueline Rose, feminizm ve sinema alanında psikanaliz yöntemiyle ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Rose sinemada kadınlık çalışmalarında feminizmin cinselliğe nasıl baktığını psikanalitik bir bakış açısı kazandırarak açıklamaktadır. Ona göre "sinematik imge" temsil sürecinde önem kazanmaktadır. Sinemadaki temsillerin cinsiyet farklarını nasıl yansıttığı önemli bir sorundur. Her ne kadar Lacan'a bağlanmak istemeyen feministler olsa da anlam için dili incelemek Rose'un da belirttiği gibi büyük bir önem taşımaktadır. Dil ve dilin sınırları içinse psikanaliz ayrı bir önemli konuma sahiptir. Cinsellik olarak bahsettiğimiz şey

bilinçdışının içinde var olmaktadır; bilinçdışı ve dili anlayabilmekse psikanalizden geçmektedir. Bunun yanıdaysa kimlik ve temsil sorunu psikanaliz ve siyasetin temel inceleme konularıdır. Rose sinemanın ideolojik bir aygıt olması nedeniyle toplum algılarına ve normlarına göre yönlendirilmiş özdeşim ve cinsel farklılık mekanizmalarına bağlandığını özellikle vurgular. Toplumsal bilinçdışının öznelere bu açıdan nasıl yönlendirildiğini anlamak için psikanalize ihtiyaç duyulmaktadır. (Rose, 2010, s:13-18)

Psikanaliz Rose'un deyimiyle kimlik, temsil ve normlar üçgeniyle ben-bilinçdışı ikiliğinin ortasında kendisini bulmaktadır. Psikanalizin kendisini politik meselelerde bulması Otto Fenichel'in çalışmalarına dayanmaktadır. Fenichel, cinsel güçlerin neden olduğu farklılıklara ulaşmak için, "baskıcı ve adaletsiz toplumsal biçimleri" incelemekteydi. Bu şekilde psikanalizin siyasi alanla buluşmasıyla beraber, siyasal psikanaliz için cinsellik ve bilinçdışı ilişkisinin önemi artmıştır. Psikanalizin toplumun alışkanlıklarına yönelttiği soruları sayesinde siyasi alanda derin bir sonuç verebilmektedir. Feminizm psikanalizden ideolojinin öznelere nasıl kabul ettirildiğine dair açıklamalar beklemektedir. Dayatılan ideolojinin nasıl bir kadın temsili yarattığı, bu kadın temsilinin toplumda nasıl benimsendiğiye psikanaliz-siyaset ilişkisinde temel sorunlardan biridir. (Rose, 2010, s:21, 23, 28)

Sinemada erkeklik temsillerini inceleyen Bill Nichols, bireylerin kendilerini diğer insanların bakış açısıyla etkileyici olduklarını düşündüklerinde diğer gruptaki insanların erotik arzunun nesnesi haline dönüştüğü fikrini ortaya atmıştır. Bununla birlikte bireyler kendilerini diğer insanlara göre tanımlamaya başlamalarıyla birlikte bu tanımlamanın, diğer bir deyişle kimliğin oluşumunun onları temel modellere dönüştürmelerine neden olduğunu ifade etmiştir. Bu kimlik yapılanması için önemli bir husustur. Bu yüzden de 'temel modeller' cinsel kimliği etkilemektedirler, bu modellerin neye sahip olduğu bir ölçü haline gelmektedir. Bu noktada kimlik hassas bir nokta olarak karşımıza çıkmakta, insanları diğerlerine bağımlı hale getirmektedir. Sinemadan örnekler veren Nichols, aksiyon figürlerini genç erkeklerin fantezilerini gerçekleştiren ve erkeğin gücünü yansıtan temsiller olarak yorumlamıştır. Örneğin, Superman (Donner, 1978) filmindeki Superman kahramanı bütün uzun, modern binalardan atlayabilmekte, bedeninin de ortaya koyduğu gibi hegemonik erkeklik biçiminin gücünün altını çizmektedir. Bu da genç erkek seyircinin fantezilerine işaret etmektedir. Nichols, ataerkil yapının erkeklığe

dair toplumsal normlarla bir algı oluşturduğunu söylemiştir. Toplumsal algı önceden de belirtildiği gibi toplumsal bilinçdışıyla alâkalı bazı ipuçları sunmaktadır. Bu tarz bir temsil, oyunculara ya da starlara güçlü ve erotik etiketlerinin yapıştırılarak tek erkeklik biçimlerinin yüceltilmesi film analizlerinin temel eleştiri konusu olmuştur. (Nichols, 2010, s:361,362)

### 3. Bölüm

#### Analizler

##### 3.1. Stanley Kubrick Sineması

Stanley Kubrick'i ana akım ve Hollywood sinemasından farklı kılan sektörün acımasız getirilerine karşı ürettiği eşsiz eserlerdir. Amerika Birleşik Devletleri'nin (ABD) büyük stüdyoları, sektöre yönelik para avcılığı yapan bir sistemle çalışmaktadır. Büyük paraların sadece bir kişiye emanet edilemediği bir ortamda, özellikle yapılan kurgunun bir ekip tarafından çıkarılması ve bu ekibin sürekli olarak parayı elinde tutan bir güç tarafından yönlendirilmesi film anlatısını etkilemektedir. Aslında Hollywood sinemasında çalışan çoğu yönetmen, bu kalıbın içinden çıkmayı dahi düşünmez, bu yüzden de çoğu Hollywood yönetmeni yeni ufuklar açacak yapıtlar ortaya koymak yerine seri üretimden çıkmış filmler ortaya çıkarmaktadır. Bu durum genç yönetmenler için hem maddi sıkıntı yönünden hem de yaratıcılığın engellenmesi yüzünden olumsuz bir ana problem olarak doğmaktadır. Bu ortamda, Kubrick Hollywood sinemasının en tartışmalı yönetmeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Kubrick başarılarının ardından büyük paralarla ona tekliflerle gelen yapımcıları reddetmiştir. Çünkü Kubrick'e göre, bağımsız yönetmen büyük stüdyolardan uzak duran yönetmendir. Kubrick çoğu zaman büyük bir stüdyoya başvurmadan önce, senaryosu tamamlanmış, oyuncularını seçilmiş, her şey büyük oranda hazırlanmış olarak gitmeyi tercih etmiştir. Yıldız oyuncu sisteminin eninde sonunda bulaştığı bir sektörde Kubrick yine de istediğini yapmakta çok fazla malzeme olduğunu iddia etmiş, bunu da filmlerinde göstermiştir. (Young, 2009, s: 2, 4)

Kubrick'in imzasının kuvvetli oluşunun önemli nedenlerinden bir başkası ise, onun malzemeyle daima içli dışlı olmasıdır. Tüm filmlerde ana kurguyu bizzat kendisi yapmıştır. Bu yüzden de filmlerindeki bütünlük ve özlük onun samimiyet duygusunu yansıtan önemli öğelerdir. Kubrick aslında Hollywood sinemasının yolunu kendi



yoluyla çakıştırmak isteyerek filmlerini çeken bir yönetmendir, bu da onu Hollywood'un gelişen bir yanı yapmaktadır. (Young, 2009, s: 7, 9)

Kubrick'in titiz yaratıcı kaygısına diğer ilginç bir örnek ise, *A Clockwork Orange* (Kubrick,1971) filmini çekerken, Alex'in, çalışmanın ilerleyen sayfalarında ayrıntılı olarak anlatılacağı gibi, gördüğü insan-dışı tedaviden sonra ailesinin yanına dönüp, evinde bir yabancıyla selamlandığı sahnedir. Bu sahne için Kubrick, aylarca Londra'da bir ev aramış, aklındaki evi bulduktan sonra ev sahiplerini başka bir yer yerleştirdikten sonra, evi fütüristik öğelerle yeniden yapılandırmış ve beş dakikalık sahne için iki hafta prova yaptırmıştır. Nihayet çekimler bittiğinde, çift eve tekrar yerleştirilmiş, ancak kurgu masasında kusurlu gördüğü çekimler nedeniyle, çift evden tekrar çıkarılmış ve inşa ev tekrar yapılandırılarak çekimler yenilenmiştir. Kubrick'in bu filmi çekerken kaygısı, iktidarın çok baskıcı olmadan siyasi meseler ve toplumsal sorunlar için çare bulamayacağına yönelik yayılan acımasız bir bakış açısıyla nasıl çıkılacağı olmuştur. Bunu filmsel anlatı içinde verirken bu denli titizlenmesi Kubrick en önemli başarı göstergelerinden biridir. (Siskel, 2009, s:144, 146)

Stanley Kubrick'in bir yönetmen olarak başka bir sınıfta yer almasının bir diğer nedeniyse, onun işin mutfağında dolaylı bir şekilde, sinemanın en önemsiz işinden, sorumluluğu büyük işlere dair hatırı sayılır tecrübelerinde yatmaktadır. Kubrick çektiği filmlerin her aşamasını denetlemiştir, bu yüzden de çok az yönetmenin sahip olduğu bağımsızlık konumuna sahip olmuştur. Büyük stüdyoların Kubrick'i neden bu kadar özgür bıraktıkları sorusu, stüdyoların yine dönüp dolaşıp ellerinde tutmak istedikleri paraya dönmektedir. Bu dönem stüdyoları para kazanamamaya başladıklarında, çareyi halihazırda marjinal yönetmenleri görevlendirmekte bulmuşlardır. Kubrick de bu marjinal yönetmenler arasındaydı. Kubrick'in film anlatısını kurma şekli ve titizliği stüdyoların ilgi odağı olmuştu. Kubrick bu özenli anlatısını kurarken, hikayeyi romanlarda olduğu gibi geri dönüşlerle anlatmayı tercih etmiş, bunun film anlatısı için de harika bir kurgu yöntemi olduğunu düşünmüştür. Anlatım şekline önem vermesinin yanında, insan hatasından kaynaklanabilecek ya da şans eseri düşülebilecek bir hata onun üzerinde önemle durduğu konulardan olmuştur, ayrıca zamanın kullanımı da

bununla örtüşmüştür. Kuşkucu yaklaşımı Kubrick yapıtlarına olumlu yansıyan önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kubrick film yapım aşamasında hiçbir şeye güvenmemiş, bu yüzden de filmi titizlikle planlamıştır. Onun bu çabası filmlerindeki başarı getirmiştir, bu da büyük stüdyoların kendisine özgürlük imkanı vermesini sağlamıştır. (Philips, 2009, s: 171, 174, 175)

Stanley Kubrick az filmle çok tartışmalı bir yönetmen haline gelmiştir. Çektiği filmlerin sayısı az olmasına rağmen, filmlerin temaları açısından diğer filmlerle çekişmeye girmiştir. Çoğu zaman filmleri acımasız, tehlikeli, sapkın, şiddet dolu olarak tanımlanıp, bazen de gösterimi yasaklansa da Kubrick az sayıdaki sansasyonel filmleriyle diğer yönetmenlere göre daha fazla yoruma yol açtığı bariz bir gerçektir. Kubrick, bütün bunların yanında oldukça çeşitli konularıyla da dikkat çekiyordu; kendisi bir bilim kurgu filmi çektiği gibi erotik-psikolojik filmiyle de karşımıza çıkmaktadır. Bu onu bir tür yönetmeni yapmaktan çıkarmasının yanında Kubrick'le alakalı sınıflandırma isteğini köreltmemiştir. Çoğu zaman Kubrick'in bir Hollywood yönetmeni mi yoksa İngiliz sinema yönetmeni mi olduğu tartışılmıştır. İngiltere'de kariyerinin çoğunluğunu geçirdiği bir gerçektir, ancak filmlerinde kullandığı öğeler ve ortaya çıkardığı üslup, onu Hollywood'un yıkıcı bir yönetmeni yapıyor gibidir. Ama tüm bu tartışmalar yanında Kubrick'in gerçek bir uluslararası sinema yönetmeni olduğu kabul edilmiştir. (Howard, 2010, s: 45, 48)

Çalışmada Kubrick'in seçilmesinin nedeni, onun özgün yapıtlarında temsil politikasında ana akım imgeleri kırmayı başarmasıdır. Öncelikle yukarıda da bahsedildiği gibi Kubrick'in ilgi alanı çok geniş bir yelpazeye yayılmaktadır, ayrıca bakış açısı diğer filmlerden ayrılacak kadar derinlikli ve özgündü. Kubrick'in bizzat kendisinin de ifade ettiği gibi, özel bir konuya takılmak gibi bir özelliğe sahip değildi; zamanın politik, psikolojik ya da cinselliğe dair modern hikâyelerini özgün bir şekilde sunmak onun temel problemiydi. İlgili alanının bu kadar geniş olması, onun da söylediği gibi film yapımında en zor aşamadır, ancak özgün eserleri bu şekilde ortaya çıkmaktaydı. (Nelson, 1982, s:4)

Thomas Allen Nelson'ın belirttiği gibi, Kubrick çok az yönetimde olan yeteneğe sahipti. Filme alınmaya değer her hikâyeyi sinematik konseptle buluşturabiliyordu. Bunu sahip olduğu, senaryoyu fotoğrafik imgeleme yeteneği sayesinde yapabiliyordu. Seyircileri beklenmedik bir şekilde vuran sinematografik seçimleri, ilgi çekici karakter ve temsilleri, aynı zamanda filmin finali başka bir final düşünölemeyecek kadar özgün bir formda bitirmesi onun öne çıkan yetenekleriydi. Onun filmlerinde özellikle temsilin özgünüğü ön plandaydı, örneğin *A Clockwork Orange* filminde Alex adlı karakter, toplumun kültürel kalıpları arasında sıkışmış bireysel karakteri temsil etmekteydi. Bu karakter toplum içinde kendini kanıtlamak zorunda olan ve insanı nesneden farklı kılan özelliğine vurgu yapmaktaydı. Etik, geleneğe dair yargılar ve toplumsal kurumlar arasında kalmış olan temsilleri çarpıcı sahnelerde, özellikle seyircileri rahatsız eden olay örgüsüyle gözler önüne seren Kubrick, alışıl gelmiş temsilleri kırarak seyircilerde ufuk açıcı düşünme süreçlerine teşvik etmiştir. (Nelson, 1982, s:4,5)

Kubrick'in estetik anlayışı büyük ölçüde Vsevolod Pudovkin'den etkilenmiştir. Ona göre film çekimlerden ibaret değildir; film yapmak derinlikli anlam inşa etmek demektir. Bu derinlikli anlam inşası, seyirci için düşüncelerin ve toplumsal ilişkilerin bir rehberi olmalıdır. Bu nedenle Kubrick'e göre etkili yönetmen yazar yönetmendir ve filmin en değerli ögesidir.. Onun titizliği temsil için izlediği yolda da görölebilirdi: Modern dünyanın çıkmazında, karakterin yaşadığı çelişkilerle, sahnelerde yer alan absürlüklerle ve ısrarcı benzersiz sinematografik öğelerle modern gerçekliği sorgulamaktaydı. (Nelson, 1982, s: 8, 15)

Anthony Burgess'in aynı isimli romanından uyarlanan *A Clockwork Orange* filmi genç bir çetenin hikâyesini anlatan distopik bir hikâyedir. Sadece romanın fotoğrafik olarak senaryolaştırılması dokuz ay sürmüş, romandaki bazı öğeler değiştirilerek popüler sanat akımına uygun fütüristik kostüm ve nesnelere donatılmıştır. Alex'in özel lenslerle sağlanan donuk bakışları, olay örgüsünün şiddet içeriğine rağmen kullanılan klasik müzik seçimleri, içki yerine süt kullanılarak başvuru olan tezat anarşik bir temsili seyircilere sunmaktaydı. (Krohn, 2010, s: 53-57)

Kubrick filmografisinin özgün erotik temalar içermesi, yüzeysel kadın-erkek ilişkilerinin çarpıcı temsillerinin yer alması, narsistik, sadistik özelliklere sahip psikiyatrik özellikler barındırması, metaforların psikanalitik incelemeye müsait farklı kuruluş biçimleri ve aynı zamanda post-modern dekor ve kostümlerin parçalanmış aile, şiddet ve ötekileştirilmiş bireyleri vurgulayan ve eleştiren nitelikte olması, çalışmanın film seçimini ve amacını büyük ölçüde etkilemiştir. *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal) (Kubrick, 1971) filmi gündelik hayatta yaşayan, toplumda kabul görmeyecek karakterlerin ancak gündelik hayatta görülemeyecek absürdlükteki temsilleri, sinemasal metnin anlaşılması açısından psikanalitik analizine ihtiyaç olduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda *Eyes Wide Shut* (Gözleri Tamamen Kapalı) (Kubrick, 1999) filminde kadın çıplaklığının bir erotik nesne olmanın yanı sıra politik olarak taşıdığı anlamlar ve bu anlamların farklı sinematografik öğelerle seyircilere nasıl sunulduğunun değişik örneklerine, *The Shining* (Kubrick, 1980) filmindeyse cinsiyet kutuplaşmasından yola çıkarak aile yapısı içinde cinsiyetlere dair temsillerin ataerkil ideolojiyi yansıtmaya ve bu yapının nasıl kırıldığına tanık olmaktadır. Son olarak *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987) filminde toplumsal normlara uymayan karakter ilişkilerinin yönetmenin seçtiği çeşitli sinematografik öğelerle birlikte seyircileri rahatsız etmesi ve bunun da psikanalitik bir değerlendirmeye müsait olması, toplumsal bilinçdışı üzerine yapılacak çıkarımlar için değerli bir konum edinmektedir. Bu nedenle çalışma için Kubrick'in filmleri seçilmiştir.

## 3.2. Analizler

### 3.2.1. Eyes Wide Shut

*Eyes Wide Shut* filmi, psikanalist Arthur Schnitzler'in *Traumnovelle* romanından uyarlanmış bir filmidir. Film özel ilişkileri ve özel ilişkileri etkileyen olumlu ve olumsuz duyguları konu edinmektedir. Filmin başlangıç sahnesi Alice Harford isimli bir kadın karakterin arkasından çekilmiş çıplak bedeniyle başlar. Boy planda verilmiş kadın imgesi, cinsel nesne olarak ön plandadır; ilk bakışta cinsel klişeleri yansıtmaktadır. Bu kadın imgesi zayıf ve cinsel olarak çekici olarak resmedilen bir kadına aittir. Bu haliyle kadın karakter eril fantezinin bir ürünüdür; kadın erkek cinsiyetinin ötekisidir. Bunun nedeni bu boy planda kadının bedenen ideal kadın olarak yansıtılmasıdır. Yansıtılan ideal kadın erotik duyguyu tetikleyecek ölçüde teşhir edici bir imgedir. Kubrick bu çekimde kadını gözetlenen durumuna sokmaktadır; seyirci dikizleyen konumundadır ve bunun yanında çıplak kadın bedeni erkek arzularına hizmet etmektedir. Ek olarak, kadının cinsel bir fetiş nesnesine indirgenmesi erkekler için cinsel bir tehdit olup olmadığıyla ilgili bir sorgulamayı da getirebilmektedir. Devamındaki çekimde, sıcak renklerle oluşturulmuş bir atmosferde evli bir çiftin balo davetine hazırlığı verilir. Dr. Bill Harford, Alice Harford'un eşidir ve ikisinin de kıyafetlerinden anlaşıldığı gibi üst sınıfa mensupturlar. Ana erkek karakter olan Dr. Bill Harford, toplumda saygıdeğer kabul edilmiş bir iş kolu olan tıp doktorudur; zengin ve yakışıklı olmasının yanı sıra heteroseksüeldir. Hegemonik erkekliğin çizdiği ideal erkeklik kalıbına bütünüyle uymaktadır. Bu özellikleriyle doktor toplumda ayrıcalıklı bir konumdadır. Filmin iki ana karakterinin isimleri düşünüldüğünde—Bill ve Alice—Alice Alice Harikalar Diyarı'nda adlı masaldan geldikleri varsayılabilir. (Carroll, 2015) Bu masalda Alice evinde bulunmaktan sıkılmış bir karakterdir; aynı zamanda filmde de Alice genel olarak ev-içi alana kısılmış bir anneyi canlandırmaktadır. İyi bir anne imajı çizen Alice, çocuğunun ödevleriyle, yedikleriyle, bakımıyla ilgilenir, yaşadığı sıkıntıyı yansıtmayan bir anne olmaya çabalar. Bu karşın Dr. Bill, doktorluk sıfatını kullanarak insanlardan istediğini elde eden bir karakter çizer. Bunun örneği olarak, alt-sınıf insanlara para yoluyla her istediğini yaptırması gösterilebilir.



Resim 3.2.1.1. Cinsel olarak güçlü kadın imgesi.

Filmin başlangıç sahnesinde geleneksel aile yapısına uyan bir şema çizilir. İyi bir gelir kazanmayı başarabilen, ev işleriyle alâkalı olduğu belli olan anne olmadan cüzdanını dahi bulamayan bir baba kadınlık-erkeklik temsillerinde toplumun cinsiyetlerden beklediği görevler doğrultusunda oluşturulur. Kadın bu hususta kusursuz şekillendirilmiştir; hem cinsel anlamda çekici hem de çocuğuna karşı sorumluluklarını aksatmayan, düşünceli bir annedir. Buraya kadar Kubrick ana akım sinemanın kullandığı geleneksel kadınlık-erkeklik temsillerini sürdürüyor gibidir. Ancak banyo çekiminde, Dr. Bill'in Alice'le diyaloguna şahit olduğumuzda Alice tuvaletini yapıyordur. Bu çekim seyircilere bir anda verilerek kadın bedeninin kusursuz yapısı kırılmaktadır, cinsel açıdan güçlü ve çekici bedeni bedensel ihtiyaçlarıyla onu kusurlu bir varlığa dönüştürmektedir. (Öztürk, 2000, s: 69) Kubrick mahrem<sup>20</sup> bir ögeyle seyircileri rahatsız

<sup>20</sup> "Mahrem ilişki bireyin en özel, en değerli yönlerini paylaştığı bir ortamdır." (Pekerman, 2012, s:26) Filmde Alice baştan cinsel yönden güçlü bir imge olarak sunulmaktadır, kadının bu 'güzel görüntüsü' onun daha da mahremi olan tuvalet ihtiyacıyla delinmektedir, ancak bu mahrem öge, kirlenmeyi barındırdığından cinsel öge gibi seyri konusunda eril arzuya hizmet etmediği düşünülebilir. Kadının bedenine ait ihtiyacını giderdiği bu kare, seyircilerde beklenmedik bir etki bırakarak kadının cinsel imgesi kırılmaktadır.

ettiği düşünülebilir. Kadın bedeni artık yalnızca çekici değildir, her insan bedeni gibi biyolojik ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Önemli sinema teorisyenlerinden Mark Pizzato da bu filmin analizinde, Kubrick'in seyircilerin sahip olduğu röntgencilik konumunu zorladığını ve bunun yanında bakışın kusurlu bir imgeye yöneltildiğini belirterek seyircilerin anlatının bu bölümünde rahatsız olduklarını belirtmiştir. (Pizzato, 2014, s:124) Ek olarak filmin başladığı anda Dmitri Shostakovich'in Jazz Suite No.1-3. Foxtrot isimli eseri çalmaktadır. Müzik filmin ilk saniyelerinde diegetik olmayan, diğer bir deyişle filmin anlatısına ait olmayan bir ses olarak seyirciye sunulmaktadır; çiftin hazırlığı bittiği anda doktorun müzik çaları kapatmasıyla diegetik ses olduğu anlaşılmaktadır. Bu seçimle yönetmenin, ataerkil toplumun onayladığı bir aile yaşamını anlatırken, toplumun onayını sakın bir müzikle vermiş olduğu düşünülebilir; müzik birden kesildiğinde ihanete dair gerçekleşecek olaylara doğru bir gelişmenin verildiği çekim başlamaktadır. Müziğin sakınleştirici havasıyla, çiftin kusursuz ilişkileri paralel gitmektedir, öyle ki bu kadar kusursuz bir ilişki yapay havasıyla tedirginlik yaratmaktadır. Bu tedirginlik müziğin aniden kesilmesiyle aktarılmaktadır.

Çift, müzik kesilip davete gittiklerinde, aldatma zincirinde gelişen olayları anlatmak için sarı tonlar ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Sarı rengin olumsuz anlamda korkaklığı ifade ettiği düşünülürse (Kırık, 2013, s: 74), bu çiftin başka insanları tanıma ve ilişki kurma konusunda meraklı olmalarına rağmen evliliklerine karşı bir korku besledikleri düşünülebilir. Davet sırasında başta yan yana olan çift, bir süre sonra ayrılarak başka insanlarla iletişim kurmaktadırlar. Alice, eskiden sanat galerisi işleten bir kadındır ve şu an işsizdir. Davette orta yaşlı, üst sınıfa ait Sandor Szavost isimli erkek karakterle dans ederken, Sandor Alice'e sanatta ileri gelen insanlarla tanıştırmayı teklif etmektedir: Kadının ekonomik bağımsızlığını elde etmesi zekâsına değil cinselliğine bağlı bir durumdur. Bu şekilde kadın toplumda sınıf atlayacaktır. Aslında Alice karakteri alt sınıftan değildir; ancak, onun üst sınıfa ait olması da kocası Bill'den kaynaklanır. Bu şekilde kadın temsili her iki seçenekte de erkeğe bağımlı inşa edilmiştir. Bill ise Alice gibi cinsel yönden eril arzuyu tatmin eden iki kadınla flört eder, bu iki kadının manken olduğu filmde seyirciye özellikle bildirilir. Kadınların her ikisi de Bill'e karşı açık ve davetkâr davranır; Bill'i bu durum memnun etse de evliliğine olan bağlılığını sürdürür.

Kadının mutluluğunun erkeğe bağımlı olması, ana akım sinemanın güttüğü politikaya da uymaktadır: Kadın kendisi için uygun ve doğru erkeği seçmelidir, ancak o şekilde mutlu olabilir. Doğru erkekse yine geleneksel anlayışla çizilmektedir: Zengin, iyi iş sahibi, yakışıklı beyaz erkek. Filmde seçilen ev imgesi dahi bize bunu anlatmaktadır. Gösterilen ev yalnızca üst sınıf bir ailenin sahip olabileceği bir evdir. Öncelikle çok katlı, villa tipi, müstakil yapıdadır. Odalar pahalı modern mobilya seçimleriyle doldurulmuştur, mutfak eşyaları ileri teknolojiyi yansıtır niteliktedir.

Bu ailenin üyesi olan Alice güzel, çekici bir sarışındır; aynı zamanda geleneksel anlayışın onaylayacağı bir annedir; kendisini feda ederek ne olursa olsun çocuğunu doğru bir biçimde yetiştirir. Öte yandan babaysa çocuğunu az görmekte, az diyalog kurmaktadır. Öyle ki, baba filmde çocuğun bakıcısının adını dahi bilmez. Bu yapı çiftin başkalarıyla iletişim kurmasıyla birlikte kırılmıştır, böylece Kubrick aile kavramına bir sorgulama getirmiştir. Davet gecesinin sonunda toplumsal meşruiyet gören bir cinsel ilişki yaşayan çift, o gece neler olduğuna dair birbirlerine hiçbir şey anlatmazlar. Bu mesajı Kubrick, Chris Isaak'ın *Baby Did A Bad Bad Thing* şarkısıyla vermektedir: sahte bir durum ifşa edilmektedir. İki ana karakter de aile kurumuna aykırı bir durum içine yerleştirilmiştir, kamera ve kamera aracılığıyla seyirciler tarafından gözlenmektedirler. Seyirci bu çekimi izlerken, iki ana karakteri de baloda karşılaştıkları insanlarla aldattıklarını hayal edebilme olasılığına sahiptirler. Ancak, böyle bir durumun film içinde gerçekleşmemesi ana karakterleri masumlaştırmaktadır. Aile kurumuna aykırı bir yapıyı içeren bu fantezi, seyircileri de cezbederek Gerçek'i arayışta bir tatmin olgusuna dönüşmektedir. Gerçek'in ortadan kaldırılması cinsel isteklerin fantezilerle dile gelmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu çekimde Bill kendisine yaklaşımdan önce Alice'in aynada kendi bedenine hoşnut bir şekilde baktığı gözlemlenmektedir; Kubrick bunu Alice'in bakış açısı çekimiyle<sup>21</sup> seyircilere verir. Aynada görülen Alice'in imgesi sayesinde aynı anda hem Alice'in omuz planını görülür hem de Alice'in bakış açısıyla kendi bedenini izleyişine tanık olunur. Bu balodaki Sandor'un arzusunu—diğer bir ifadeyle, kendi bedenini—izlemekteki hazda yatmaktadır. Yüzünde kibirli bir gülümseme vardır. Sandor'un arzusu, Öteki'nin arzusudur. Alice'in bedeni Öteki'nin

<sup>21</sup> *Point of view*: Rekin Teksoy'un açıklamasına göre kameranın bulunduğu konum. Kamera ya oyuncu hizasındadır ya da yere paralel konumdadır. (Teksoy, 2012, s:107)



arzusunun yerine geçmektedir. Alice ise Öteki'nin arzusuna hayranlıkla bakarak Öteki'nin arzusunun arzusuna olan tutkusunu göstermektedir. Kadın burada yine bedeniyle, cinsel gücüyle Gerçek'e olan arayışını sürdürmektedir. Kadın temsili böylece beden-cinsellik-var olma üçgeninde nesneleşmeden öteye gidemez. Daha açık bir ifadeyle, erkek kadını arzular, ancak kadının arzulanmasının nedeni yine bedeninden öteye geçemez. Kadın cinsel güçle, cinsel imgesiyle kendisini var eder, zekâsı ya da yetenekleri eril bakış açısında yok olur. Bill arkasından eşine yaklaştığında Alice aynada kendi imgesine yönelik bakışını sonlandırmaktadır; bu Gerçek'e ulaşmadaki fantezisini eşinden saklama amaçlı bir reflektir. Alice'in kendi imgesiyle olan bu aşk ilişkisi Bill tarafından kesilir ve Alice de bakışlarıyla durumdan rahatsız olduğunu gösterir. Eşinin bedenini görme açısı kaybolduğundaysa bedenini hayranlıkla izlemeye devam eder. Sonuç olarak Alice'in bedeni fantezisi içinde onun için artı-keyif sağlamakta ve bu fantezi alanıyla birlikte hiçbir zaman ulaşamayacağı Gerçek'e dair arzusu geçiçi olarak tatmin edilmektedir.



Resim 3.2.1.2. Bakışın kusurlu bir imgeye yönelmesi.



Resim 3.2.1.3. Aile ve ev imgesi.

Çiftin kokain içtiği sahnede, ilişkilerine yönelik bir sorgulama ortaya çıkmaktadır. Bu sahnede Alice kırmızı arka plandadır, yatak tamamen kırmızı renklerde seçilmiştir; Bill ise banyodan gelen mavi rengin önünde durmaktadır. Sinemasal anlatıda, kırmızı renk bazı filmlerde kızgınlığı, mavi renge huzuru temsil etmektedir. (Kırık, 2013) Bu yüzden bu filmde kırmızı rengin Alice'in sorularıyla ilişkilerine yönelik şüphelerinden kaynaklanan kızgınlığı temsil ettiği, mavi rengin ise Bill'in aile kurumuna olan derin güvenini ve bu güvenden duyduğu huzuru temsil ettiği söylenebilir. Alice Bill'in partideki kadınlarla arasında bir şey olup olmadığını sorgular. Aynı sorgulamayı Bill Alice'e yaptığında, Alice'in yaşadığı haz, kahkahalarında ortaya çıkar. Bill durumu anlayışla karşılar; çünkü Alice güzel bir kadındır. Güzel bir kadın bedeninin eril fanteziyi beslemesi onun için normaldir. Ancak bu, Alice'in sinirlenmesine yol açarak ikisini büyük bir tartışmaya sürüklemektedir. Tartışma başladığında Bill kırmızı rengin önünde kalmakta, Alice ise banyodan gelen mavi ışıktan yer değiştirerek, kırmızı perdeli bir arka plana geçmektedir. Kırmızı perdeli camdan yine mavi ışık süzülmemektedir. Ancak kadın cinselliği haricinde var olmak istemektedir, bu nedenle kızgındır. Cinsel arzuların yalnızca erkeklere ait olduğu fikrinin yanında Alice, kadınların da cinsel arzulara ve cinsel fantezilere sahip olduğunu kocasına büyük bir sinirle anlatır. Erkeklerin ve geleneksel toplum anlayışının kadınların cinsel arzularını yalnızca kocalarıyla kısıtlaması, sanki kadınların cinsel arzularının erkeklerde olduğu gibi var olamayacağı yanılması Alice'i kızdırır. Bu nedenle gittikleri bir tatilde bir yabancıya duyduğu cinsel arzuyu büyük bir sinirle eşine anlatır. Tatilde karşılaşmış olduğu bu yabancı, Alice'e yalnızca bir kez bakar. Bu bakış, Alice'in Öteki'si yerine geçerek onun Öteki'nin arzusuna talip olmasına neden olarak ona sahip olmaya iter. Burada yabancıya bakışı

arzu nesnesi olarak kurulmaktadır. Alice, yabancıнын bakışının artı-keyife dönüşmesiyle birlikte Öteki'nin arzu ettiği şeye dönüşmek istemiştir. Ancak, toplumsal normlar evli bir kadının başkasıyla ilişkisini yasakladığı ve aile kurumunu bu şekilde düzenlediği için, yabancı mekânı terk ettiğinde bir rahatlama yaşamıştır. Yabancı hem aile kurumuna zarar vermeden Alice'in fantezisi olmuş hem de bu durum fanteziden çıkıp gerçekleşmeden, yani aile kurumuna zarar vermeden sahneden çıkmış olduğu için toplumsal normları ihlal etmediği için Alice'in rahatlmasına neden olmuştur.



Resim 3.2.1.4. Renk kullanımı.

Bill'in eşinin fantezisini öğrenmiş olması onu büyük ölçüde rahatsız eder ve bu fanteziyi gözünde sürekli olarak canlandırır. Bunun için intikam isteyen doktor, davette karşılaştığı arkadaşı piyanist Nick'ten gizli bir yerde, gizli bir partinin düzenleneceğini öğrenir. Bu parti bir köşkte yapılacaktır ve kostüm giyilmesi, hem de mekâna giriş için parola gerekmektedir. Parolayı Nick'ten öğrenip kostümü edindiğinde köşkün yolunu tutar. Bill'i köşkün demir kapılarında iki görevli karşılar. Kubrick yine bu sahnede mavi ve kırmızı renklerin karşıtlığını kullanarak seyircilere bir mesaj vermektedir. Kubrick'in her sinematografik öğeyi titizlikle seçtiği göz önüne alınırsa bu karşıtlığın tesadüfi olmadığı düşünülebilir. Bu sahnede baskın nesnelere olan demir kapılar maviyken arkada yer alan araç kırmızı seçilmiştir. Ana karakterimiz Bill gündelik, sakin ve güvenli bir yaşamdan tehlikeli bir ortama adım atar. Seçilen kırmızı renk, tehlikeyi ifade ettiği gibi filmin genel teması düşünüldüğünde cinselliği de vurgulamaktadır. Bu mekân doktor için farklı bir gecenin sinyallerini yönetmenin seçtiği renklerle seyirciye vermektedir.



Resim 3.2.1.5. Alice'in fantezisi.



Resim 3.2.1.6. Renklerin kullanımı.

Kapıdaki iki görevli doktordan içeri girmesi için parola talep ederler. İçerisi günlük hayatın yer aldığı dünyadan farklı bir dünyadır; bu mekânda her şey sıfırlanmaktadır. Başka bir düzen, başka bir Öteki ve farklı özneler yer almaktadır. Doktordan talep edilen parola Fidelio, Ludwig van Beethoven'ın bir operasının adıdır. Renklerde olduğu gibi yönetmenin klasik müziğin bir ögesiyle olay arasında karşıtlık kurarak tehlikenin altını çizdiği düşünülebilir. Fidelio operası *rescue opera* türüne ait bir operadır ve bu operalarda ana karakterin tehlikeli bir durumdan kurtuluşu konu edilmektedir.

(Longyear, 1959, s:49) Kubrick bu operaya gönderme yaparak Bill'in kendisinin henüz farkında olmadığı tehlikeli bir durumdan kurtulmasını gerektirecek bir olayın ipuçlarını vermektedir. Aynı zamanda *Fidelio*<sup>22</sup> kelimesinin sözlük anlamının sadık olduğu düşünülürse, doktorun film boyunca eşinin kendisine anlattığı rüyasından dolayı düştüğü intikam duygusuna karşın aile kavramına sadık kalarak eşini aldatmamasına dair bir gönderme olduğu da söylenebilmektedir. Doktor köşke girdiğinde, burada bir tür ayine tanık olur. Bu sahnede kırmızı pelerinli bir kişi, siyah pelerinli kişilerin oluşturduğu bir çemberin içinde dönerek bir ritüel gerçekleştirmektedir. Tüm insanlar pelerinli ve maskelidir, bu şekilde ne bir kimliğe ne de bir cinsiyete sahiptirler. Kırmızı pelerinli kişinin komut vermesiyle birlikte çemberi oluşturan herkes pelerinleri atarak cinsiyetlerini açığa çıkarırlar. Bu çember artık çıplak kadınlardan oluşmaktadır. Kubrick burada Hollywood'un bir politikasını uygulamış görünmektedir. Hollywood sinemasında kadınlar bedenleriyle, diğer bir deyişle, cinsel güçleriyle ön planda olup eril arzu için konumlanmaktadır. (Ryan ve Kellner, 2010, s:219) Çemberde yer alan kadınların hepsi zayıftır, düzgün vücutlara sahiptirler; çekici ve cinselliği ön planda olarak resmedilirler. Bu seyircilere evrensel yargılara uyan bir imge sunmaz. Geleneksel yargılara göre kadın güzel ve çekicidir; ancak bedeni özenle gizlenir. Öte yandan bu karede kadın bedeni alelen teşhir edilir; kadınların hiçbiri çıplaklığından rahatsız olmaz. Kubrick özellikle tek tip kadınları seçerek, seyircinin de bu imgeye alışmasını amaçlamış olabilir. Toplumsal normlarla tek eşliliğin inşası burada yıkılarak, cinsellik mahrem bir öge olarak gözetilmez; rastgele yaşanan cinsel ilişkiler, gerçek toplumda rahatsız ediciyken, burada normal bir olgu olarak seyircilerin karşısına çıkar. Aynı zamanda kameranın bakış açısı nesnel olmasına rağmen, ayini sahneleyen kamera diz ve boy planla kadın bedenlerine odaklanmaktadır. Anlatıcı rolünü üstlenmiş kamera, çıplak kadın bedenlerine odaklanarak, erkek seyirci için gözetleme fırsatı tanımaktadır. Bunun yanında kamera erkek bedenine odaklanmamaktadır; teşhir edilen daimi olarak kadın bedenidir—kadın bedeni artı-keyif olarak bu çekime yerleştirilmiştir. Bu yüzden kadın bedeninin ayin sahnesinde nesneleştiği ve cinsel bir malzemeye dönüştürüldüğü düşünülebilir. Kameranın odaklanması haricinde etraftaki maskeli kalabalık bu topluluğu izleyerek ayine katılmakta, çıplak kadın bedenleri yan karakterlerin bakışına da maruz kalmaktadırlar. Karakterler tarafından yapılan bu gözleştirme kamera

---

<sup>22</sup> *Fidelio* kelimesi *fidelity* kelimesinden türemiş olup, yalnızca kocası ya da karısıyla birlikte olan; yani sadık anlamına gelmektedir. (Macmillan Dictionary, 2015)

tarafından filmde doğrudan teşhir edilmektedir. Filmi izleyen seyirciler kadınlara yapılan bakışla doğrudan yüz yüze gelmektedir. Kubrick'in bu nedenle çıplak kadınları, eleştirel bir durumu ortaya çıkarmak için kullandığı düşünülebilir. Özellikle tek tip kadın bedenlerinin seçimi bunu vurgulamaktadır.

Öte yandan, öncesinde çıplak kadınları güvenli bir şekilde gözetleyen seyirci, bir anda kalabalığın bakışıyla karşılaşmaktadır. Kubrick kadınların ataerkil toplumlarda cinsel nesne olarak görüldüğü ve 'bu nesnenin' daimi olarak izlendiği ve denetim altında tutulduğu fikrini eleştirel olarak bu çekimle anlatmaktadır. Bu çekim Žižek'in leke olarak metaforlaştırdığı Gerçek'i temsil ederek toplumun kadına yönelttiği gözetlemeci bakışı anlatmaktadır. (Žižek, 2011, s:88-91) Toplumun bu bakışı gizlidir. Bu kalabalığın istisnasız maskeli olmasıyla temsil edilmektedir. Seyirci başlangıçta bakıştan rahatsız olmasa da, maskeler tedirginlik yaratmak amacıyla kullanılır. Kalabalığa odaklanarak ortaya çıkarılan bu bakış aslında çıplak kadınların haricinde seyirciye yapılmaktadır ve kalabalığın bakışı bu yüzden film içinde seyirciyi gözetleyen fantezi alanındaki artı-keyiften gelen bakış olarak ortaya çıkmaktadır.



Resim 3.2.1.7. Fidelio.



Resim 3.2.1.8. Ayin sahnesi.

Bu ayin sahnesinde, kırmızı pelerinli kişi Hristiyanlık'tan gelen kutsama benzeri bir ritüelle bütün çemberi gezmekte ve seçtiği kadının bir erkekle eşleşmesini istemektedir. Seçtiği kadınlardan biri Bill'in elinden tutarak başka bir odaya götürür. Kimliği belirsiz kadın doktoru uyararak mekândan uzaklaşmasını söyler. Bu konuşma esnasında yönetmen, kırmızı ağırlıklı çekimler eşliğinde rasgele cinsel ilişkiye giren insanların görüntülerini göstermektedir. Burada maskeler aracılığıyla gündelik hayat yok edilmiştir; ayin sayesinde insanlar bu topluma ait yeni bir simgesel kimlik edinmektedirler. Bu dönüşümün amacının toplumsal normlardan uzaklaşarak özgür bir cinsellik edinilmesi olarak düşünülebilir. Burada toplumun yargılamadığı cinsel yaşam *objet petit-a* konumundayken, ona ulaşmak için başka bir toplumun kimliğini edinmek ve bu toplumun ritüellerini gerçekleştirmek gerekmektedir. Toplumun yargılama gücünü kırmak için başka bir fantezi alanı oluşturarak ve bunun yanında bu fantezi alanını gizleyerek artı-keyifle *objet petit-a*'ya ulaşmaya çabalamaktadırlar. Yeni bir anlayışla oluşan bu topluma katılmak için ritüelleri gerçekleştirmek zorunludur; bu grupta yeni bir Büyük Öteki tanımlanmıştır. Bu simgesel otorite aracılığıyla yeni bir ideolojik kontrol ortaya çıkmıştır. Anlamın kaynağı buradaki yeni Büyük Öteki'dir; bu simgesel otoriteye uymayan dışlanmaktadır. Bu nedenle gruba mensup kişiler o grubun geçmişine ve kültürüne hâkimdir, ataerkil ideoloji bu şekilde kişilere etki etmektedir. Ancak bu grupta ideolojik yapı, ataerkil yapıdan farklıdır; köşkte bu yapının sınırlarının dışına çıkılır. Bill köşkte geçirdiği zaman içerisinde başka bir ideolojiyi, başka bir kültürü benimsemiş olan topluluk içinde yabancı olduğunu belli eder. Her şeyden önce, bir limuzinle değil

taksiyle gelmiştir. Sorgulandığı çember içerisinde aslında olmayan bir parolayı bilmediğini söylemiştir. Doktorun sorgulandığı çember içerisinde insanları gözetleyen Büyük Öteki kırmızı pelerinli adamla ve etrafındaki siyah pelerinli insanlarla sembolleştirilmiştir, çember içinde doktor Büyük Öteki'nin bakışına maruz kalmaktadır. Kalabalıktaki tüm insanlar da Büyük Öteki'nin bakışı altında bu gruba ait kimlikler geliştirmişlerdir. Bu kimliği edinemeyenlerse büyük bir cezayla dışlanmaktadırlar. Bill dışarıdan bir kaynak, diğer bir deyişle arkadaşı sayesinde bu grubun diline ait parolayı öğrenmiştir. Ancak onun aslında bir yabancı olması nedeniyle, sorgulamaya çekildiğinde köşke ait parola sorulduğunda yanıtlayamamıştır. Aslında böyle bir parola mevcut değildir ve bu Bill'in kimliğini ortaya çıkararak tehlikeli bir sorudur. Böylece Bill o topluluğa ait olmadığını ortaya koyarak, o topluluğun Bill'in kendi mahremine girmesi için ağır bir sorgulamaya girmiştir. Parolayı bilmeyen doktora bu yüzden kıyafetlerini çıkarması talep edilmektedir; tanımadığı insanların bakışı altında çıplak bedenle durmak, gözetlenmek toplum normlarına aykırı ve ağır bir cezadır. Özne sürekli Öteki'nin arzusuna göre kendisini düşünmektedir. "Büyük Öteki'nin baktığı yerden nasıl görünmekteyim?"

Toplum içinde çıplak bedeniyle ayakta durmak, toplumsal normlar açısından ağır bir cezadır. Ancak, bu grupta çıplaklık normalleşmiş bir durum arz etmektedir. Rasgele cinsel ilişkiye giren insanlar, onları izleyen insanların bakışları altında rahatsızlık duymamaktadırlar; çünkü yeni grup farklı normlar geliştirmiştir. Bu sahnede de Kubrick'in müzisyen Jocelyn Pook'a yaptırmış olduğu *Migration*<sup>23</sup> çalmaktadır. Bu müzik Katolik Klisesi'ne ait bir ilahinin tersten çalınarak düzenlenmiş halidir. (Koppl, 2015) Katolik Klisesi'nin kısıtlayıcı cinsel hayatını ilahiyi tersten çalarak ve aynı zamanda cinsel ilişkiye giren insanların görüntüleriyle birlikte sunan Kubrick, Katolik Klisesi'nin ideolojisini eleştirmektedir denebilir. Ancak Bill bu gruba dâhil olamaz, aynı piyanist arkadaşı Nick Nightingale gibi dışlanmaktadır. Piyanist Nick bu gruba aynı mekânı paylaşmaktadır. Ancak, bu gruba ait olmadığı için bakışı simgesel otorite

---

<sup>23</sup> *Migration* kelimesinin sözlük anlamı göçtür. Bu beste Bill'in kendi toplumundan başka bir topluma geçişini, diğer bir deyişle gündelik yaşadığı hayattan (küçük gerçek) fantezi alanına göçüşünü temsil ediyor olabilir. (Oxford Dictionaries, 2015)



tarafından engellenmiştir. Bill'i seçen kadının kendisini bu gruba Bill için feda etmesiyle özgür kalan Bill hemen evine geri döner ve Alice'i yatak odasında rüya görürken yakalar. Alice rüyayı Bill'e anlatır, Bill'in yaşadığı bir gecenin benzerini rüyasında görmüş olan Alice Bill'i son derece şaşırtır. Tüm bunların yanında filmin devamında köşkteki kadına ne olduğunu merak eden Bill bunu titizlikle araştırmaya başlar. Filmin devamında arkadaşı Victor'un da bu gizli grupta yer aldığı ortaya çıkar. Victor Bill'i bu konuyu fazla irdelememesi için uyarır.



Resim 3.2.1.9. Yeni simgesel kimlik.

Bill'in arkadaşı Victor'la konuşmalarından sonra evine döndüğü sahnede eşinin uyuduğu yatak odasına girdiğinde, o gece köşkte kullandığı maskenin yastıkta olduğuna tanık olur. Bu Bill üzerinde travmatik bir etki yaratır. O maskeyi kaybettiğini zannederken maske birden eşinin yanında belirmiştir, her şeyi gizlediği eşinin yanı başındadır. Bill yaşadığı şokun etkisiyle ağlamaya başlar; Alice o sırada uyanıp eşine bakarak neler olduğunu anlamaya çabalar. Daha sonraki çekimde oturma odasında sabahlamış olduğuna tanık olduğumuz çiftin bütün meseleyi konuştuğu anlaşılmaktadır. Her şeye rağmen Alice aile yaşantısını sürdürerek kızları Helena'nın uyanacağını bildirir; olanlar hiç yaşanmamış gibi kızlarını alışverişe götüreceklerdir. Alışveriş esnasında çift olanlardan sonra ne yapacaklarını konuşurlar. Bu çekim baş plandan verilerek iki ana karakterin de mimiklerine yakından tanık olmayı amaçlamaktadır. İkisinin de amacı her şeyi unutup yaşanılan vicdan azabından ders

çıkarak daha iyi bir ilişki yürütmektir. Burada yönetmenin bütün filmi bir rüyaymış gibi yorumladığı düşünülebilir, Alice rüya ya da gerçek de olsa bir gecelik olan bir şeyin tüm geleceğini etkilememesi gerektiğini savunmaktadır, Bill ise bir rüyanın yalnızca bir rüya olmadığını söyleyerek bu rüyanın kendilerine ait asıl fantezilerini oluşturduğunu hatırlatır. Alice eşini sevdiğini belirterek sevişmeleri gerektiğini söyler. Durum Alice tarafından tek ve net bir kelimeyle aktarılmaktadır: *“Fuck!”* Bu kelime sanki filmin tamamen rüya ya da hipnoz seansı olduğunu anlatır gibidir. Psikiyatrin hastasına *“Uyan!”* komutu vermesi gibi Alice kendilerini bu sözle uyandırmaktadır. Filmin bütününün rüya olduğunu düşünmemize neden olan birkaç öge daha bulunmaktadır: Çift davetteyken ev sahibi Victor, Bill'i villanın üst odalarından birine çağırır. Burada az önce seviştiği genç bir kadının aşırı uyuşturucudan dolayı hastalandığına ve Bill'den yardım istediğine tanık olunur. Kadın tekli bir koltukta tamamen çıplak ve baygın bir şekilde yatmaktadır. Aynı zamanda arkasındaki duvarda kendisine benzeyen çıplak ve hamile bir kadının aynı şekilde yatarak resmedilmiş bir tablosu göze çarpar. Bu, tesadüfen denk gelen iki benzer imge rüya yanılması için oluşturulmuş olabilir. Thorsten Botz-Bornstein da bu filmi okurken, Kubrick'in simgeleyici karakterlerle ve rüyalarla gerçek hayat arasında yaşadığı mücadeleyi anlattığını yazmıştır. (Botz-Bornstein, 2014, s:100) Bunların yanında analizde daha önce de belirtildiği gibi Kubrick sürekli olarak filmde mavi-kırmızı karşıtlığını kullanmıştır. Özellikle mavi renk Bill'in sokaklarda yürüdüğü, ev iç mekânda bulunduğu zamanlarda dahi yapay bir kompozisyon oluşturarak gerçek hayatın dışındaymış gibi yansıtılmıştır. Bu yapaylık Bill'in yaşadığı sahte güvene işaret ediyor olabilir. Aynı zamanda yukarıda belirtildiği gibi Alice'in Bill'in yaşadığı ayın gecesine benzer bir olayı rüyasında görmesi filmin aslında rüya olduğuna yönelik bir sinyal olarak düşünülebilir. Bu şekilde filmin tamamının bir rüya olduğu fikri ortaya çıkar; bunun yanında rüya eril ve dişil cinsel arzuların bir ürünü olarak kendisine simgeselde bir boşluk bulmuş, fanteziler yoluyla ortaya çıkmıştır denebilir. Hipnoz haldeki çift Gerçek'e bu rüya sonucu ulaşmaktadırlar. Ancak, onları rahatsız eden normlar vardır ve bu toplumun bilinçdışını oluşturan yasalardan ileri gelmektedir. Bu yasalar onları rahatsız etmektedir ve ikisi de gündelik hayata, diğer bir ifadeyle, gerçeğe uyanmaktadırlar. Rüya asıl Gerçek'i ifade ederken bu uyanış yine onların gerçeğin (küçük gerçek) içine çekilmelerine neden olmaktadır. Filmin adı da—Eyes Wide Shut—tam anlamı verilmeye çalışılırsa Gözleri Ardına Kadar Kapalı, bu rüya-film ilişkisini vurgular niteliktedir. Rüya görmek gözlerin kapalı olmasını talep eder, rüya gören karakterlerse bu şekilde aslında asla ulaşamayacak olan Gerçek'e ulaşmaya çabalamaktadırlar. Bu

adlandırmayla Gerçek'e ulaşmanın rüyadan geçtiği yönündeki saptama isim içinde kurulan karşıtlığa bağlı olarak anlaşılabilir.



Resim 3.2.1.10. Çıplak kadın tablosu.



Resim 3.2.1.11. Tablo ve kadın imgesiyle kurulan ilişki.



Resim 3.2.1.12. Maske.



Resim 3.2.1.13. Rüyadan uyanma.

### 3.2.2. *A Clockwork Orange*

Film ana karakter Alex'in omuz planıyla açılır. Beyaz kıyafeti, siyah şapkası ve tek gözünde bulunan takma kirpiğiyle Alex'in yüzünde muzip bir gülümseme vardır. Sahne giderek genel plana doğru açılır ve çerçeve içine Alex gibi giyinmiş, ellerinde süt olan arkadaşlarını alır. Özellikle dikkat çeken şeylerden biri cinsel organlarını özellikle ortaya çıkaran kalıp kıyafetleridir. Bu çete bir süt bardadır; bu süt bar çıplak kadın bedenlerinden oluşturulmuş masa ve süt servis cihazlarından oluşmuş bir mekândır. Alex filmin baş karakteri olarak marjinal imajıyla dikkat çeker; duygudan tamamen yoksun ve şiddet-cinsellik arasında gidip gelen makineleşmiş bir karakteri vardır. Kubrick'in diğer filmlerinde olduğu gibi karakterler simgesel otoriteye karşı çıkan soğuk ve marjinal karakterlerdir. Alex de bu karakterlerden biridir; filmin genelinde Alex'in duygulanımlarına tanık olunmaz. Alex girdiği tüm cinsel ilişkilerde makineleşmiş gibidir, duygularını yansıtmaz; aynı zamanda bir insana şiddet uyguladığında bundan etkilendiği mimiklerinde gözlemlenmez. Bu da seyircinin duyguların hiçbiriyle özdeşleşme kurmadan filme dâhil olmasını sağlar. Bu şekilde simgesel otoriteye dair ya da ona karşı kurulmuş olan fantezi alanı seyirci tarafından doğrudan deneyimlenir. Bu nedenle Alex'de olduğu gibi Kubrick'in karakterleri abartılı bir yapıya sahiptir. Alex filmin başında simgesel otoritenin bizzat kendisidir; gücü elinde tutan ve bu güçle istediğini yapan bir hegemonik erkeklik imajı çizer. Alex'in simgesel otoritesi onun oldukça sert çekimlerde görülen şiddet ve cinsel içerikli eylemleriyle pekişir. Ancak, film ilerledikçe yönetmen Alex'ten yani simgesel otoriteden gelen bakışı kırar ve bakışın yön değiştirmesiyle birlikte simgesel otorite de değişir.



Resim 3.2.2.1. Alex.



Resim 3.2.2.2. Sütbar.

Çetenin hikâyesinden başlayan film, onların yasadışı faaliyetlerini konu edinir. Bu çete suçtan, şiddetten keyif alan bir çetedir. Onların şiddete başvurması için bir nedene ihtiyaçları yoktur. Bu şekilde masum bir yaşlı evsizi döverler, evlere baskın yaparlar, hırsızlık yaparlar. Bir karede, Alex'in çetesi bir kadını başka bir çetenin tecavüzünden kurtarır. Ancak, burada önemli olan kadını kurtarmak değil şiddete duyulan hazzın doyurulmasıdır. Kubrick şiddetin tonunu ve ondan alınan hazzı klasik müzikle karşıtlık

kurarak verir. Bu tecavüz sahnesinde *The Thieving Magpie* çalar. İleride de değinileceği gibi Alex, Ludwig van Beethoven aşığıdır.

Bir gece suçun peşinden koşarken bir eve girmek için hazırlık yaparlar. Bu ev bir yazarla eşinin evidir. Kubrick yine bu çekimde kırmızı-mavi karşıtlığından faydalanarak şiddetle dinginlik arasında bir karşıtlık kurar. Eve zorla giren çete, yazara şiddet uygularlar, eşine tecavüz ederler. Kubrick kadına kıpkırmızı bir tulum giydirerek şiddeti ve cinselliği bir daha vurgular.<sup>24</sup> Bu sırada Alex *Singing in the Rain* şarkısını söyleyerek Stanley Donen ve Gene Kelly'nin aynı isimli müzikal filmine gönderme yapar. Bu yasaya, daha geniş ifadeyle yasa yoluyla düzen sağlamış devlete karşı büyük bir sakinlikle savaş açmak gibidir. Filmde her fırsatta Alex'in klasik müziğe olan sevgisi vurgulanır. Şiddet içeren direnişi Kubrick huzur veren bir öge kullanarak vurgulamıştır denebilir, bu da Kubrick'in zıtlık kompozisyonunu ortaya koymaktadır. Burada kuralları koyan ve her istediğini yapan Alex simgesel otorite gibidir. Toplumsal kuralların dışında davranan, tüm normatif kuralları çiğneyen ve aksi davranışları yücelten Alex'in bu marjinal tavrı, asıl simgesel otorite olan topluma karşı bir direnişe işaret eder. Kubrick'in burada sorguladığı şey, simgesel otoriteye öznelerin neden uyup neden karşı çıktıklarıdır. Şiddet toplumsal otorite tarafından uygulandığında onaylanan bir durum gibidir. Bu yüzden, filmin ilerleyen çekimlerinde görüleceği gibi, Alex 'uysallaştırırken' otorite Alex'e şiddet uygulama konusunda bir sakınca görmez. Örneğin; Alex acı çekmesine rağmen yasak olan şeylere koşullanması sağlanırken klasik müziği Alex'e dinletmeye devam eder. Ancak toplum öznenin şiddete başvurmasını yasaklar. Bu yüzden de şiddete başvuran özneyi cezalandırır. Toplumca yasaklanan şeylere karşı çıkmak Alex'in fantezi alanını oluşturur. Bu da Alex için kısıtlanmış cinselliğin duvarlarını kırmak anlamına gelir. Ancak Alex kısıtlama olmaksızın bir cinsel hayat istediğini sanır, oysa onu elde ettiğinde bu fantezinin de içi boşalır. Bunların yanında tecavüz suçu haklı olarak, kolektif bilinç dışında onaylanmaz. Böyle bir suç işlendiğinde ceza durumu ortaya çıkar. Lakin Kubrick Alex'in cezasını film içerisinde bir süre bekletir.

---

<sup>24</sup> Kırmızı sinema anlatısında cinsel gücü, hırsı ve kızgınlığı anlatmak için kullanılmaktadır. (Kırık, 2013, s: 73)



Resim 3.2.2.3. Tecavüz karesi.

Bir dahaki çekimde çete Alex'in yaşadığı apartmanın boşluğunda buluşur. Burası enteresan bir mekândır, duvar çıplak adam imgeleriyle doludur. Ancak bu imgeler cinsel gücün simgesi haline getirilmiş penisin abartılı hallerini içerir. Kubrick'in bu seçiminin öznenin fallusa yönelik arayışını simgelediği söylenebilir. Bu vurgulama Alex'in odasına geçtiğinde odasındaki nesnelere tekrarlanır. Çekmesinden çıkan yılan, yine bir fallusa göndermede bulunur. Duvarda bacaklarını açmış çıplak bir kadın imgesi bulunur, yılansa doğrudan bu imgeye yönelir. Bu abartılı imgeler Alex'in fantezi alanında sınırsız cinselliğin bulunması fikrine gönderme yapar. Bununla birlikte Alex simgesel otoriteye karşı çıkarak kendisini simgesel otorite ilan etmektedir. Çıplak kadın imgesinin altında İsa heykellerinin yer alması Alex'i din karşısında şiddete ve cinselliğe düşkün biri olarak resmeder. Toplumsal kuralların yanında Alex Katolik Klisesi'ne de karşı gelir, buna bağlı olarak Kubrick'in filmde İsa'nın imgesini kullandığı söylenebilir. Kırılması güç tabulaşmış olgulara karşı çıkmak Alex'in fantezilerini doldurur. Özne annesiyle bütün olma arzusundan—odipal arzularından—vazgeçip bu arzusunu toplumun onay verdiği davranışlara dönüştürmektedir. Ancak burada Alex simgesel otoriteyi deler.

Bunların yanında Alex'in odası Beethoven'ın resimleriyle doludur ve Alex onun şarkılarını dinleyerek odada dinlenir. Burası Alex'in huzur bulduğu odasıdır, çarşıda



eve gelmeye ikna ettiği iki kızla da burada sevişir. Gioacchino Rossini'nin *William Tell Overture* adlı eseriyle Alex'in bu iki kızla seviştiği sahne verilir. Alex ne zaman şiddete başvurursa ya da ne zaman cinsel bir tecrübe yaşasa klasik müzik bu çekime eşlik eder. Alex için şiddet ve cinsellik çoğu insanın kabul edemeyeceği kadar sıradan bir hadisedir. Bu yüzden de önceden analizde geçtiği gibi, Alex'in sınırsız bir cinselliği arzuladığı görülürken onu elde ettiğinde bu fantezinin içi boşalır ve artık cinsellik Alex için bir özelliği olmayan, sıradan bir faaliyete dönüşür. Burada kadınların hepsi Alex için fetiş nesnesi haline gelir. Ancak bu kadınlık temsillerini erkek için yalnızca cinsel ihtiyaçları gideren bir şey haline dönüştürür. Bu nedenle filmde Alex'in ilişki kurduğu kadınların hiçbiri bir özelliğiyle ön plana çıkmaz, yalnızca cinsel ilişki sahnelerini doldurur. Bu sıradanlık müstehcenlikle birlikte simgesel otoriteyi deler. Alex'in amacı burada zevktir, bu çekim de Alex'in iki kızla ilk karşılaşmalarındaki dondurma yiyiş tarzları dâhil bu cinsel zevke vurgu yapar. Sevişme çekimindeyse, Alex'in duyarsızlığıyla istediğini elde etmiş bir gösteriye dönüşür, ancak ritüeller gibi de sıkıcıdır. Kızların bu ilişkiye sorunsuz razı olmaları seyircilerin Alex'i yani simgesel otoriteyi sorgulamasını engeller. Bu şekilde toplumsal normlar sınırsız cinselliği yasaklarken, rıza yoluyla da bu çekimi kucaklar ve zevki Alex'in ellerine bırakır. Simgesel otoriteye bürünen Alex'se zevki fantezilerinde yaşamak isteyen bir karakterdir, Kubrick'in cinsellik ve şiddette abartıya kaçmasında erkek cinselliğinin zevkini görünür kılması yatar. Alex'in bu fantezisi toplumsal kuralların temelinde yatan ideolojideki açıkları kapatır, kurallara uymanın verdiği tatminsizlik dışında bir tatmin kapısı açar. Bu sayede seyirciler de Alex'in fantezisiyle sinema anlatısına çekilirler; güvenli bir şekilde seyircilerin fantezilerinin yerine geçmiş olur. Simgesel yapının kurduğu belirli bir anlama sahip olan dünya kırılmış olur.



Resim 3.2.2.5. Cinsel yönden abartılı imgeler.



Resim 3.2.2.6. Alex'in odası.



Resim 3.2.2.7. Beethoven.



Resim 3.2.2.8. Kadın cinselliğine duyulan eril arzu.



Resim 3.2.2.9. İsa imgesi.

Alex'in yaşadığı toplumda cinsel ilişkiye girmedeği diğer kadınların imajları alışılmışın dışındadır. Bunun en açık örneği olan annesi her gün fosforlu rengarenk peruklar takar, kıyafetler giyer. Buldukları bir restoranda garsonlar yine alışılmamış peruklar takarlar. Çete bu restoranda otururken bir çiftliği soyma kararı alır ve çiftliğe doğru yol alırlar. Ancak, önceki tecavüz olayı şehirde yayılmıştır, Alex ne kadar uğraşsa uğraşsın kadını kendisini eve kabul etmesi konusunda ikna edemez. Alex sonunda camdan eve girerek kadının bulunduğu odaya adımını atar. Oda cinsel imgelerle doludur; çıplak kadın tabloları, büyük penis heykelleri Alex'in de ilgisini çeker. Buna rağmen ev sahibi kadının bedeni, seyircilere ifşa edilmez; erotik bir nesne olarak perdeye yansıtılmaz. Alex ve ev sahibi arasında bir tartışma yaşanır; kısa bir itiş kakıştan sonra büyük penis heykeliyle kadının kafasına vuran Alex, olayın şokuyla evden kaçır. Ancak, polis Alex'i yakalayarak onu sorguya çeker. Burada çabalmasına rağmen Alex kurtulamaz ve iki sene vakit geçireceği hapisaneye girmek zorunda kalır. Burada her şey çok disiplinlidir, hapisane oldukça muhafazakâr bir kurumdur. Hiçbir mahkûm ismiyle çağırılmaz; artık birkaç sayıdan ibarettirler. Papazlar burada vaazlar vererek mahkûmların doğru yolu bulmasını sağlamaya çalışmaktadırlar. Alex dışarıda yaptıklarının cezasını yavaş yavaş ödüyor gibidir, papaz vaazı sırasında uzaktan bir erkek tarafından taciz edilir, hapisanede diğer şiddet olaylarına katlanır. Alex sabrederek göstermelik bir mazlumlukla buradan çıkmayı hedefler. Kutsal kitabı okur, papazla arasını iyi tutar. Bunların hepsi yalandır, Alex fantezilerinde kendisini İsa'yı çarmıha geren Roma askeri olarak hayal eder. Bu asker, aynı zamanda karısının

cariyeleriyle birlikte olmaktadır. Ancak, şiddete ve cinselliğe olan düşkünlüğünü hiçbir zaman belli etmez, aksine iyiliğe aç bir insan imajı verir. Bir gün kulağına gelen keşfedilmiş yeni tedavi yöntemi için gönüllü olur. Ne şanstır ki, yeni iç işleri bakanı da mahkûmlardan Alex'i denek olarak seçer.



Resim 3.2.2.10. Cinsel imgeler.



Resim 3.2.2.11. Alex ve papaz.

Bu doğrultuda Alex Ludovico Tıp Merkezi'ne gönderilir. Burada iki hafta tedavi süreci geçiren Alex'e çeşitli ilaçlar enjekte edilir. Doktorların gözetimiyle de şiddet ve cinsel içerikli imgeler gösterilerek Alex'in bunlardan nefret edilmesi sağlanır. Alex'e deli gömleği giydirilir; başı koltuğa sabitlenir ve gözleri açık bir şekilde kilitlenir. İlaçlar ve bu film izleme seansları sayesinde Alex ne zaman cinselliğe ya da şiddete istek duysa midesi bulanmakta ve o durumdan uzaklaşmak istemektedir. Ancak, tamamen rasgele seçilmiş olan filmlerde bir Beethoven bestesi denk gelir; bu nedenle Alex Beethoven bestelerinden de uzaklaşır. Alex müziği dinlerken bir daha Beethoven dinleyemeyeceği için acı çeker, doktorlara müziği kapatmaları için yalvarır. Ancak, doktorlar müziği kesmezler. Sonunda tedavi biter, Alex iyileştiğini kanıtlamak için bir topluluğun önüne çıkar ve denemelerine maruz kalır. Bir adam Alex'e sataşır, ona vurur. Ancak Alex ona her ne kadar karşılık vermek istese de midesi bulanır ve elinden bir şey gelmez. Bütün testleri başarıyla geçen Alex, iç işleri bakanını da memnun ederek onun siyasi reklamını da yapmış olur. Ancak papaz durumdan rahatsızdır, Alex'in özgür iradesine ait seçme şansı kalmamıştır. Terapistler Alex'i iyileştirmek için yeni bir yöntem denemişlerdir; ancak bu yöntem yalnızca yüzeysel ve mekanik teknikleri içerir. Sonucunda Alex şiddete ve cinselliğe bağımlı olmaz, ancak bu onu özne olmaktan çıkararak bir durumdur. Çünkü seçimlerini kendi yapmaz. Filmde Alex'in anne-babasının duyarsız yapısının altı çizilmiştir, ayna kuramında da görüldüğü gibi kimlik oluşumu anne birlikteliğine ve babanın katılımına bağlıdır. Bu da Alex'in düzgün bir odipal dönem geçiremediğinden psikoza girmesine neden olmuş olabilir, Alex'in düşünceleri bozulmuştur ve gerçekte bağı kopmuştur. Bu tedaviyle birlikte Alex'in kimliği iyice dağılmıştır; artık ötekinin bakış açısını ya da durumunu dikkate alamayacak kadar düşünme yetisi kaybolmuştur. İşlediği suçlar Alex'i rahatsız ediyor gibi görünür, ancak bu çevresine karşı söylediği bir yalandır. Alex'in amacı eski yaşantısına geri dönmektir. Bu nedenle tedaviye seçilmek için uğraşır. Ancak Kubrick her zaman Alex'in bu ilkel dönemde sıkışıp kalmışlığını ve cinselliğe-şiddete olan düşkünlüğünün geçmediğini seyirciye verir. Alex artık sözde uygarlaşır ve uygarlaşmasının son adımı olan bu tedavide onun düşünme ve özgür seçme yetisini ortadan tamamen kaldırır. Filmin adının *A Clockwork Orange* seçilmiş olmasının buna bağlı olduğu düşünülebilir. Kubrick'in "clockwork" kelimesiyle mekanikliğe işaret ettiği, "orange" kelimesiyle de özneler arasında bağ kurduğu söylenebilir.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> *Clockwork* kelimesi oyuncaklarda hareketli mekanizmanın çalışmasını sağlayan bir parçadır.



Resim 3.2.2.12. Tedavi karesi.



Resim 3.2.2.13. Kadın bedenine duyulan arzu.

---

*Orange*; portakal kelimesiyle de insan bedenine benzerliği yönünden bir bağlantı kurulduğu düşünülebilir. (Oxford Dictionaries, 2015)



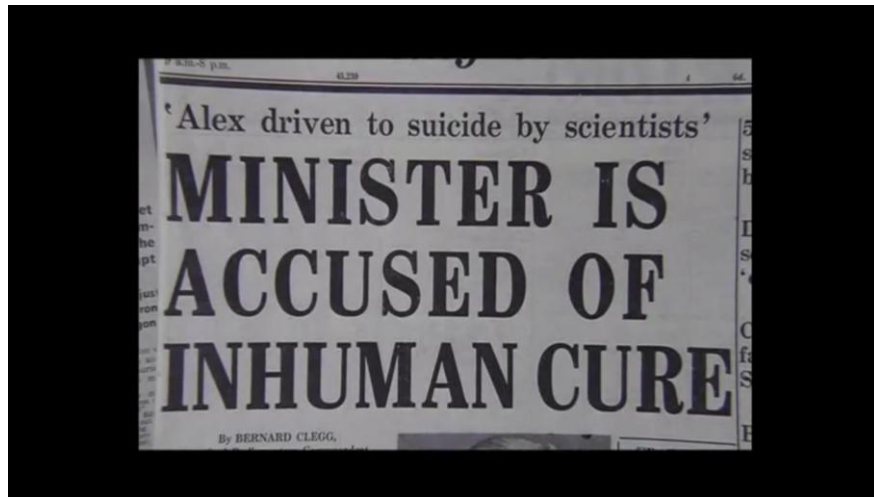
Resim 3.2.2.14. Tedavinin sonuçları.

Alex artık fiziken özgürlüğüne kavuşmuştur; hapishaneden çıktığı gibi evine gider. Ancak, burada beklediği gibi karşılanmaz, annesi ve babasının tavırları soğuktur. Üstüne üstlük Alex'in evini kiralamışlar ve kiracıyı da oğulları gibi sahiplenmişlerdir. Kiracı Joe Alex'e ailesi için ne kadar kötü davrandığını anlatarak buradan gitmesini söyler. Alex sinirlenir, ancak, tedavi sonucunda Joe'ya yumruk atma seçimi ona ait değildir. Böyle bir istek doğduğunda midesi bulanır ve şiddet uygulayamaz. Alex sinirle evi terk eder, sokaklarda dolaşmaya başlar. Geçmiş sokaklarda Alex'den öcünü almaya başlar. Önce evsiz yaşlı adama denk gelir, diğer evsizlerin de katılımıyla Alex dövülür, hırpalanır. Bu gruptan onu iki polis kurtarır, onlar da eski çetesindeki arkadaşlarıdır. Onlar da Alex'in boğazını sıkırlar, eski günlerin intikamını alırlar. Evsiz ve morali bozuk Alex gece yürürken bir eve denk gelir ve kapısını çalar. Bu ev de eşine tecavüz ettiği yazarın evidir. Yazarın eşi tecavüzden sonra ölmüştür; yazarsa tekerlekli sandalyeye mahkûm bir hayat sürdürmektedir. Evde sporcu bir yardımcısı bulunmaktadır. Tecavüzün gerçekleştiği gün Alex'in yüzünde maske vardır ve bu yüzden yazar onu tanımaz. Hükümetin siyasi emelleri doğrultusunda kullandığı bir kurban olduğu için ona acır ve yardım eder. Ancak, Alex'in duş alırken Singing in the Rain'i söylemesi Alex'in gerçekte kim olduğunu anlamasını sağlar. Yine de belli etmez ve kendi çıkarları için Alex'i kullanmak amacıyla iki gazeteci çağırır. Hükümet karşıtı



röportaj veren Alex, müziğe olan şartlandırmanın da talihsizliğini gazetecilere anlatır. Bu sohbetten yorgun düşerek bayılan Alex uyandığında çatı katında acı çekerek kendisini kapiya sürükler. Evin içinde Beethoven çalmaktadır ve bu da Alex'in midesinde bulantıya sebep olur. Müziği durdurması için yazara yalvarır; ancak yazar bunu Alex'in acı çekmesi için yapar. Alex daha fazla dayanamaz ve sonunda kendini camdan atar.

Bu girişimden kırıklarla uyanan Alex, hastanede bakım görmektedir. Alex'in hastane odasında çıkan hemşire ve doktor aynı oda içinde, paravanla kapalı alandan çıkıp aceleyle Alex'in yanına koşarak bilincinin yerine geldiğini görürler. Alex hemen bir dizi işlemde geçer, psikiyatır tarafından kontrol edilir. Artık Alex'in iyileşmesi demek onun önceki tedavinin etkilerinden kurtulması demektir. Psikiyatırın ona gösterdiği karikatürleri şiddet ve cinsellik dolu sözlerle tamamlar. Bu onun iyileştiğinin belirtileridir. İç işleri bakanı da Alex'in ziyaretine gelir; bir yandan Alex'e yemeğini yedirerek ona istediği bir işte istediği bir maaşla çalışacağını, karşılığında da kötü reklamları ortadan yok etmek amacıyla Alex'in onların yanında olduğunu göstermesini ister. Alex çıkarları doğrultusunda kabul eder; gazeteciler bu anın fotoğrafını çekerler. Alex o sırada kurduğu fanteziyle iyileştiğinin sinyallerini verir: Hayalinde eski zaman İngiltere'sinde topluluk içinde bir kadına tecavüz ediyordur.



Resim 3.2.2.15. Bakanın suçlanması.



Resim 3.2.2.16. Anlaşma.

### 3.2.3. *The Shining*

Filmin başlangıç sahnesi uzun yol seyahati yapan bir arabayla başlar. Daha sonra filmin başkahramanı olan Jack Torrance, bir iş görüşmesine gider. Kış boyunca ailesiyle birlikte bir otelin güvenliğini sağlayacaklardır. Otel müdürü kış mevsiminde otelin şartlarını anlatır; otelin şehir merkeziyle ilişkisi 3 ay boyunca kesilecektir. Jack özellikle yazar olduğu için buradaki işi kabul etmek istemektedir. Otelin müdürü karar verme sürecinde 1970'de olan bir olayı anlatır; o kış otel bekçiliğini yapacak kişi izole olma durumundan çıldırarak eşini ve iki kızını öldürüp kendisi de intihar etmiştir. Bunu duymasına rağmen Jack işi kabul eder.



Resim 3.2.3.1. Görüşme.

Konu girişinden sonra sosyolojik olarak film, toplumda işleyen yazılı-yazısız her türlü yasanın insanları bir arada nasıl tuttuğuna, bu yasaların içeriği ve niteliğine dair bir sorgulama yaptırır. Bu yasaların işlerlik sürecinde öznelerin nasıl 'yoldan çıkabileceklerine' dair bir örnek sunmaktadır. Filmin konusuna devam edilecek olursa, Jack'in ailesi Jack'ten iş haberini beklemektedir. Danny, Jack'in oğlu, asosyal bir çocuktur; annesi Wendy arkadaşlık konusunda ona öğütler verir. Wendy çocuğunun her bakımını üstlenmiş, mütevazı bir kadındır. Bu çekimde Wendy'nin kıyafetinde mavi-

kırmızı karşıtlığı kullanılarak Kubrick'in her zamanki imzası atılmış<sup>26</sup>, aynı zamanda durgun olaylardan tehlikeli olaylara geçişin sinyalleri verilmiştir. Jack filmin genelinde de görüleceği gibi kimlik dağılması yaşamaktadır; kendisiyle ilgili düşünceleri olumlu değildir, filmde de güçlü bir karakter olarak resmedilmez. Jack empati kurmakta da geri kalan bir karakterdir, film içinde hiçbir çekimde ötekinin bakış açısını edinemez, başkasının zihinsel durumunu anlayamaz. Wendy ise Jack ne yaparsa yapsın yanında olarak onun düşüncelerini düzenlemesi ve oğluna karşı duygularına temas etmesi için yardımcı olmaya çabalamaktadır. Ancak Wendy'nin Jack'e manevi açıdan yardım etmesine rağmen Jack depresif bir konuma geçmiş ve filmin finalinde de görüldüğü gibi şiddete başvurmuştur. Jack'in şiddete başvurması onun normların, yani yasaların onu bir şekilde yoldan çıkardığına dair bir örnek olarak düşünülebilir. Burada toplumsal normlar Jack'i öznelikten çıkarır; çünkü psikanalitik olarak Jack özneleşme sürecinin zorunlu parçası olan simgeleştirmeden, toplumdan izole olduğu için kopar. Simgeselden çıkan özneyse insanlık durumundan çıkar ve imgeseldeki Gerçek'i yaşamaya başlar. Jack Gerçek'e dönüşle birlikte gündelik hayattan, yani gerçekten kopmuştur. Çünkü onu özneleştiren simgesel süreç sekteye uğramıştır.



Resim 3.2.3.2. Danny'nin rahatsızlığı

<sup>26</sup> Mavi bazı sinemasal anlatılarda sakinliği ifade etmek, (Kırık, 2013, s:75) kırmızı da tehlikeyi anlatmak için kullanılmaktadır. (Kırık, 2013, s:73)

Asosyallik durumu Danny'nin hayali bir arkadaş oluşturmalarına neden olmuştur. Ayna karşısında işaret parmağına bakarak hayali arkadaşıyla konuşmaktadır. Kubrick bu gergin ve normal dışı durumu vermek için simetrik plan kullanır. Danny, babası henüz haber vermemiş olmasına rağmen babasının işi kabul ettiğini hissetmiş gibidir. Gerçekten de Jack telefon ederek işi kabul ettiğini haber verir. Wendy mutludur; ancak, Danny kötü şeyler hissetmektedir. Hayali arkadaşı Tony haber veriyormuş gibi zihninde bazı görüntüler canlanır. Otelin asansör kapılarından oluk oluk kanlar fışkırmaktadır, Kubrick sık kesmeler yaparak iki mavi elbiseli kızın imgesini ve Danny'nin korkmuş yüz ifadesini seyirciye aktarır. Burada fışkıran kanla iki kızın mavi elbisesi arasında yine bir karşıtlık kurulmuştur. Bu yüzden de Danny otele gitmek istememektedir. Bu imgelerin canlanması sonrasında Danny bayılır. Kadın doktor gelerek onu muayene eder ve hayali arkadaşının bir hipnoz seansı gibi işlev gördüğünü Wendy'ye anlatır: Anaokuluna yeni başlayan Danny'de uyum problemi ortaya çıkmıştır. Bu yüzden de Danny kendisine hayali bir arkadaş yaratmıştır.



Resim 3.2.3.3. Danny ve hayali arkadaşı.

Danny'nin hayali arkadaş yaratmasına neden olabilecek şeyler düşünüldüğünde kendi hükmünü zorla kuran bir babayı, yani Jack'i görüyoruz. Toplumdan izole olan aile için kurallar bir kenara atılmıştır. Bu otelde yalnızca Jack'in kuralları geçmekte ve bu kuralları delen kişi de Jack'in şiddetiyle karşılaşmaktadır. Jack'in kuralları filmde görüleceği gibi adım adım aile bireylerini insanlıktan çıkarır. Baba, anne gibi mekân içine bağımlı olsa dahi yalnızca kendi profesyonel işini düşünüyor, anneyse eve ve çocuğa bağımlı temsil ediliyor. Anne yasa koyucu değil yalnızca babaya yani erkeğe

itaat eden bir öznedir. Bu da Danny'nin imgesele geri dönmesi için bir sebep olarak düşünülebilir: Baba'nın Yasası toplumsal-kültürel olanı ortaya çıkarmak yerine Danny'yi ilksel dönemde olduğu gibi anneye bağımlı kılar ve Danny ondan hiçbir şekilde kopamaz. Toplumsallaşamayan Danny'ye gerçek hayatta arkadaş edinemez, bu yüzden hayali bir arkadaş kurar. Bu hayali arkadaşın imgeselde sıkışıp kalmış bir kurgu olduğu ve Danny'nin bilinçdışını simgelediği söylenebilir.

Jack'in ailesi başta mutlu bir yuva tablosu çizer; bu aile babaya destek olmak için bir kışlarını feda ederek ıssız bir otelde geçireceklerdir. Nitekim ailecek otelin yolunu tutarlar, otelde onlara ihtiyaçları olan her şey anlatılır. Ancak, otele girişte bile Danny normal zihinsel aktivite göstermez. Çünkü babadan kaynaklı geçmişten gelen iletişim tahribatı Baba'nın Yasası'nın işlerliğini kırmıştır. Bundan dolayı Danny'nin anlamlandırma süreci *normal* işlemez. Bu sırada Danny yalnız başına oyun odasında dart oynar ve yine o iki küçük kızın imgesini görür. Paralel zaman dilimi içinde Torrance ailesi yeni bir otel görevlisiyle tanışır. Bu otel görevlisi Danny gibi altıncı hisleri kuvvetli bir karakterdir, bu karakterle Danny arasında telepatik bir iletişim kurulur. Filmin adı da bu iletişim şeklinden gelmektedir: Görevlinin annesi bu iletişim şeklini "shining" olarak adlandırmaktadır. Danny Tony'yi bu görevliye anlatır. Onun anlatımında da Tony'nin bir hipnoz seansıya benzerlik kurulmaktadır. Danny uyur gibi olduğundan söz eder; aslında ona yol gösteren Tony'dir. Tony'yle birlikte bilinçdışına yaptığı yolculukta Gerçek'e ulaşan Danny uyandığında gerçekliğe yani gündelik hayata uyanır ve hiçbir şey hatırlamaz. İşte bu yüzden başta geçtiği gibi Tony Danny'nin bilinçdışıdır denebilir. Danny görevlinin 237 numaralı odadan korktuğunu hisseder. Ancak Danny'nin ısrarına rağmen görevli bu konuda ona bir şey anlatmaz. Yalnızca Danny'yi oraya girmemesi konusunda uyarır.



Resim 3.2.3.4. "Shining"

Bir ay geçmiştir, Torrance ailesi artık oteldeki hayatlarına alışmışlardır. Danny otel koridorlarında kırmızı kazağı ve mavi bisikletiyle dolaşır. Kırmızı-mavi montuyla Wendy'le otelin labirentinde vakit geçirirler. Mavi hep bu dingin, sıradan hayatlarını simgeler, ancak kırmızı tehlikenin habercisidir. Bu sırada Jack'i sürekli mavi tonlu kıyafetlerle görürüz. Jack sakinliğini korumaktadır. Ancak, bir yandan da bir aydır orada olmalarına rağmen ne kadar çabalarsa çabalasın bir satır yazı yazamamıştır.



Resim 3.2.3.5. 237 numaralı oda.



Resim 3.2.3.6. *Single point perspective.*

Kubrick yine Danny'nin bisiklet sürdüğü çekimlere yer verir. Burada çekim simetriktir. (single point perspective) Danny 237 numaralı odanın önünden geçerken bu odanın önünde durur ve kapıyı açmaya çalışır. Kapı açılmaz; ancak, yine iki küçük kızın imgesini zihninde görür. Bu sırada Jack artık yazmaya başlamıştır, Wendy yanına uğrar. Kubrick odayı geniş açılı çekimle verir: Masa, koltuklar, bulunan her şatafatlı nesne ve bunların yanında odanın büyüklüğü ve gösterişi Jack'in simgesel otoritesinin altını çizer denebilir. Böyle bir oda Jack'in simgesel iktidardan fazla zevk aldığına işaret eder. Bu düzenle Kubrick sosyolojik yapıtaşını olan aile kurumunu eleştiriyor diyebiliriz. Jack ve ailesi, erkek egemen toplumsal yapının özelliklerini taşıyan bir ailedir ve Jack hükmü sorgulanamayan söz sahibi babadır. Bu yapıda ailenin muhafazakâr bir şekilde resmedildiği söylenebilir. Filmin mekânı dış dünyaya kapalıdır; bu, muhafazakâr aile anlayışının bir metaforu olarak düşünülebilir. Yanı sıra, demokratik olmayan bu yapı Jack'in kurallarıyla şekillenmektedir; bu da şiddete neden olmaktadır. Bu yüzden anneye bağımlı yaşayan Danny'nin elinden simgesel kayar. Jack tarafından ailenin özgürlükleri yok edilmiştir; dolayısıyla, aile insan psişesine zararlı bir yapıtaşına haline gelmiştir. Böylece Jack'in sorgulanamayan, söz geçmeyen iktidarı, Wendy'ninse iktidar üzerinde etkili olamayan toplumsal sağduyuyu temsil ettiği söylenebilir. Bu durum Danny'yi doğrudan etkiler. Ataerkil toplum yapısı öznelere olumsuz etkilemektedir.



Filmin devamında Wendy Jack'in yanına geldiğinde Jack'in artık sakin olmadığı görülür. Jack fantezilerinin etkisiyle simgesel eşikten geri adım atmış, imgeselde sıkışıp kalmıştır. Bu nedenle karakteri değişmeye başlar, karısına konsantrasyonunu kırdığı için sinirlenerek onu odadan kovar. Ertesi gün kartopu oynayan eşini ve çocuğunu izler, kamera Amerikan plandan baş plana yaklaşır ve Jack'e odaklanır. Jack'in ruhsal durumu değişmeye başlamıştır. O ay içinde büyük bir kar fırtınası olur ve ailenin şehir merkeziyle iletişimi tamamen kopar. Danny'nin ise iki küçük kıza dair gördüğü imgeler artar. Bu sefer yine simetrik çekimde kamera arkadan Danny'i takip ederken, Danny kızların baltayla öldürülmüş kanlar içindeki haline tanık olur. Ancak bu Danny'nin merakının peşinden gitmesine engel olmaz ve 237 numaralı odanın anahtarla açılmış olduğunu görünce içeriye girer. Ancak, orada ne olduğu seyirciye aktarılmaz. Kâbus gören Jack'e destek olmaya giden Wendy o sırada Danny'nin şoka girmiş halde odaya girdiğini görür. Danny başparmağını emmektedir; boynu kıpkırmızıdır ve çok korkmuştur. Wendy bunu Jack'in yaptığını düşünerek odadan çıkar. Danny trans haline girmiştir. Tony Danny'nin bedeni aracılığıyla Wendy'yle konuşur. Danny'nin uyanamaması, bilincini yitirmesi Wendy'nin doğrudan Danny'nin bilinçdışıyla konuşmasına neden olur. Danny hipnoz seansındaymışçasına uyutulmuştur. Burada Kubrick'in yine bireyin özneleşmesini toplumsal bağlam içinde değerlendirdiği söylenebilir. Anne çocuğun ilksel sürecinde kurucu işlev görmeye çabalamakta, ancak, burada imgesel Gerçeklik ilkesine galip gelmektedir. Dolayısıyla Danny için artık gerçek çarpıtılmakta, özne anlamdan ve simgeselden kovulmakta ve Danny ruhsal anlamda gerilemektedir. Danny bu hususta bir tehlike teşkil etmez, ataerkil aile yapısı içinde baba iktidarının kurucu işlevi bozulduğundan Danny yalnızca pasifleşir. Bu yüzden bozucu karakter Jack'tir: Sorgulanamaz iktidarıyla aileye yön veren babadır. Wendy'ye imgesele sıkışmış aileyi uyandırmaya çabalayarak simgeleştirmenin yolunu açmaya çabalamaktadır.



Resim 3.2.3.7. Jack'in değişimi.



Resim 3.2.3.8. Jack'in değişimi.



Resim 3.2.3.9. Renklerin kullanımı.

Bu sırada Jack de psişik anlamda artık bir hipnoz seansında uyutulmuş gibi bir fantezi alanındadır. Balo salonundaki bara gider, kışın burada içki olmamasına rağmen gözünde içkiler ve barmen canlanır. Barmenle konuşurken Jack doğrudan kameraya bakar. Bu seyirci için şaşırtıcı bir etki yaratır; çünkü hiç beklenmedik bir anda Jack seyirciyle göz kontağı kurar. Jack'ten gelen bu bakış seyirciyi rahatsız eder, bu umulmadık, beklenmedik bakış yine Žižek'in bahsettiği Gerçek'in simgeselde bulunduğu yarığa işaret eder ve buradan sızar. (McGowan ve Kunkle, 2014, s:16) Artık seyirci rahatsız olmaya başlar<sup>27</sup>, işte filmin ideolojisinin apaçık ortaya çıktığı anlardan biri budur. Jack'in iktidarvari bakışı herkesin üzerindedir; büyük Öteki'nin bakışı ona aittir. Jack içkiye olan isteğini bu gerçeküstü fanteziyle doldurmaya başlar. Bu çekim aynı öznelere Gerçek'e yönelik arayışları gibidir; özne artı-keyif için fanteziler kurar ve aslında asla ulaşamayacağı *objet petit-a*'ya ulaşmaya çabalar. Ancak, artı-keyifi elde ettiğinde hayalini kurduğu şey beklediği gibi onu tatmin etmez ve yeni arayışlara girer. Bu çekimde Jack için içki artı-keyif sağlar ve ona ulaşmak için ruhunu bile satacağını söyler. Ancak, ona ulaştığında beklediği tatmini sağlayamaz ve başka arayışlar içine girer. Wendy ona 237 numaralı bir odada bir kadın tarafından Danny'nin boğazının sıkıldığını söyleyince bu odaya gider. Odada sarışın, erotik gücü yüksek çıplak bir kadın vardır. Jack onu gördüğünde cinsel istekleri artar; kadının bedeni ya kameranın bakış açısıyla ya da Jack'in bakış açısı çekimiyle görünür, kadının Jack'e olan bakışı ona ait bir gözleştirmeye seyirciye sunulmaz. Jack'i gördüğümüz çekimler de yine kameraya aittir. Jack kadına sarılıp öpüşmeye başladığında kadın yaşlı ve bedeninde yaralar olan bir kadına dönüşür. Bu *Politik Kamera* kitabında kadın cinselliğine duyulan korku olarak okunmuştur. (Ryan ve Kellner, 2010, s:274)

Gerçek teorisinin toplumla etkileşimine bakıldığında toplumsal normların ve toplumsal bilinçdışının Jack'te aile kurumuna karşı oluşturduğu vicdan olarak da görülebilir.

---

<sup>27</sup> Todd McGowan ve Sheila Kunkle, Lacan'ın film teorisine etkilerinden söz ederken, sıkıntı çıkarmayan ideolojinin "itaatkar öznelere" ürettiğini belirtmektedirler. İdeoloji kendisini filmde gösterdiğinde Gerçek'i gören seyirci bu düşünceye göre rahatsız olmaktadır. Gerçek'i örten fantazmatik filmlerin büyüsünden çıkan seyirci Gerçek'e ulaştığında ideolojiyle karşılaşmıştır. (McGowan ve Kunkle, 2014, s:16)

Toplum öznelerle tek eşliliği norm olarak tanımlar; bunun sınırlarını aşan özne bir şekilde—ayıplama, kınama ya da boşanmayla—cezalandırılır. Ancak, bu hataya sebep olan yine fetişleştirilmiş kadın bedenidir. Bir kadınla beraber olabilmek için kadının standartlaştırılmış estetik hatlara sahip olması yeterlidir. Bu şekilde olmasa erkek hata yapmayacaktır. Bununla birlikte kadın cinselliği yine tehlikeli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden Jack bilinçdışında yer alan bu güzel-çirkin kadın imgesini arkasında bırakır; kapıyı kilitler ve bilinçdışından uzaklaşır. Bundan sonra Wendy'nin Danny için geri dönmek istediğini duyan Jack çılgına döner ve eşile tartışır. Rahatlamak için yine fantezi alanı olan balo salonuna döner ve barmenden içki ister. Burası onun için öyle bir alandır ki, istediği kadar içebilir ancak, ondan para dahi istenmez. Bu rahatlık, otel yönetimi büyük Öteki tarafından sağlanır; ancak, özne yani Jack büyük Ötekiyle doğrudan karşılaşamaz, onu doğrudan göremez. Büyük Öteki onu görünmediği yerden bakışıyla izler. Jack'in fantezisinden uyanıp Gerçek'le karşılaşma arzusu büyük Ötekiyle karşılaşmasını gerektirir. Ama Gerçek ondan kaçır, simgesele direnir. Jack kendisine ait bu fantezi alanında mutludur; ideolojiyle yüzleşemeyen, nesnelere verdiği sahte mutluluğu yaşayan özneler gibi Jack de mutludur. Burada toplumu yöneten ve ideolojisini aşıl原因an hegemonik grubun yerine geçen, 237 numaralı odadaki 'hayaletlerdir'. Jack'te yarattığı yanılsama onu uyutan ve uyuşturan fantazmatik bir alana sokar. Gündelik hayatta özneler de bu şekilde uyutulurlar. Kadın bedeni üzerinden tek bir güzellik algısı yaratılır ya da reklamlarda olduğu gibi "satin al ve mutlu ol" yanılsaması kurulur. Buna bağlı olarak Kubrick'in öznelerin toplumun baskın ideolojisi tarafından uyutulduğuna dair bir analogi kurduğu söylenebilir. Jack başından beri her şeyin kontrolü altında olduğunu sanırken başka bir büyük Öteki varlığını Jack üzerinde hissettirir.



Resim 3.2.3.10. Eril arzu.



Resim 3.2.3.11. Çekici kadın bedeni.



Resim 3.2.3.12. Kadın cinselliğine duyulan korku.



Resim 3.2.3.13. Kadın cinselliğine duyulan korku.



Resim 3.2.3.14. Kadın cinselliğine duyulan korku.

Sonunda Wendy Jack'in bir uyku halinde olduğunu daktilosundan öğrenir. Günlerdir bir şeyler yazdığı sanılan Jack, takıntılı bir şekilde aynı cümleyi yazmıştır: *"All work and no play makes Jack a dullboy."* Bu sırada Jack Wendy'nin arkasında belirir, tartışma sonrası Wendy büyük bir korkuyla Jack'i bayıltarak yemek odasına kilitletler. Jack gerçek hayatla bilinçdışındaki Gerçek arasında bölünür, gerçekle fanteziyi ayıramayacak hale gelir ve yaşadığı çatışma onda nevrotik bir etki bırakır. Akıl sağlığını artık tamamen

yitirmiş olan Jack yiyecek odasında alt açılı kullanarak seyirciye aktarılır. Çaresizce kilitli kaldığı odada uyuyakalan Jack uyandığında doğüstü güç, büyük Öteki onu odadan çıkarır. Büyük Öteki ona hatırlatır. “Eşin—bir kadın—senden daha güçlü.” Çünkü toplum her zaman erkeğin daha güçlü ve daha yetenekli olmasını bekler, toplumsal normlar da bunu emreder. Bunun aksi hegemonik erkeklığı de zedeleyerek erkek kimliğinde gurur problemi yaratır; normatif kurallar toplumsal bilinçdışını bu şekilde oluşturmuştur. Filmde 1970’li yıllarda yaşanan aile faciasında şiddete başvuran erkektir; bu aileyle aynı şartlarda, kapana kısılmış bu otelde yaşayan Jack ve Wendy’nin ailesindeyse saldıran yine bir erkektir, şiddete uğrayan hep bir kadındır. Özgürlüğünü erkekten koparmak isteyen kadın, hemen erkek tarafından şiddete başvurularak cezalandırılır. Kadının özgürlük derdi, özgürlük beklentisi eril şiddetle ortadan kaldırılır. Odadan kaçmayı başaran Jack’le eşi ve çocuğu arasında bir kovalamaca başlar. Jack onları baltayla doğrama niyetindedir. Ancak Wendy Danny’yle birlikte kurtulmayı başarır. Kubrick burada ataerkil ideolojiyi ters yüz ederek, şiddet kaynağının kökünü kurutur. Final sahnesinde cezalandırılan kadın değil şiddete başvuran erkektir. Babanın iktidarı etkili bir şekilde bir kadın tarafından ortadan kaldırılır; baba anne tarafından ölüme mahkûm edilir.



Resim 3.2.3.15. Wendy’nin gerçekte yüzleşmesi.



Resim 3.2.3.16. Eril şiddet.



Resim 3.2.3.17. Eril şiddet.





Resim 3.2.3.18. Eril şiddet.



Resim 3.2.3.19. Cezalandırma.

### 3.2.4. *Full Metal Jacket*



Resim 3.2.4.1. Askerliğe hazırlık.

Filmin başlangıç sahnesi asker olacak erkeklerin traş olmalarıyla açılır. Sonraki çekimde bir asker koğuşunda Çavuş Hartman'ın vaazlarıyla devam eder. Bu çekim askerî yapının ne kadar sert ve disiplinli olduğunu gözler önüne serer. Burada erkeklerin disipline uyan, sert, acımasız fiziksel anlamda da güçlü, atak olması beklenir, bu beklentiyi karşılayamayanlar bir şekilde cezalandırılır. Askerî yapı onlardan acımasız ölüm makineleri olmalarını beklemektedir. Çavuş kendisinin ırkçı olmadığını belirtir; ancak, ip gibi dizilmiş askerler arasında siyahilere ayrımcılık yapıldığını sert mizacıyla vurgular. Askerleri tek tek tanıırken hepsine cinsel, ırksal, ya da aileleriyle ilgili hakaretlerde bulunur. Bunların gerçek olmadığı aşikârdır; buradaki erkeklerden beklenen her durum karşısında güçlü, dayanıklı karakterler oluşturabilmeleridir. Özne iktidara, bir anlamda toplumsal normlara varoluşu için bağlıdır; öznenin arzusuna iktidar karar verir. İktidar bunu özne için psişik bir düzeyde yapar, geleneksel anlayışta özne olan bir birey için erkeğin güçlü olması gerektiği algısı normalleştirilir. Büyük Öteki'nin arzusunu arzlayan özneyse onun kurallarına tâbi olur ve bu kalıplar içinde var olma yarışına girer. (Connell, 1998, s: 247) Özne bu şekilde Öteki'ye muhtaç olur; örneğin erkeklik anlayışında filmde olduğu gibi güçlü, atik, sert, acımasız olmaya mahkûm edilir. Filmin devamında görüldüğü gibi, bu kalıplara uyan o acemi birliğinin dışında kalan Leonard erkekliği üzerinden sürekli olarak aşağılanır. Leonard diğer

askerlerden daha kilolu ve daha yapılıdır, bu yüzden çavuşu tarafından sürekli dışlanır. Çünkü bu acemi birliğinin dayandığı toplumun anlayışında ideal erkek mantıklı ve güçlü olan cinsiyettir. Üstüne üstlük bu evrensel ve tek bir tanımlamadır, bunun dışında kalan Leonard erkek olarak görülmez.



Resim 3.2.4.2. Leonard'ın ötekileştirilmesi.



Resim 3.2.4.3. Leonard'ın ötekileştirilmesi.

Daha sonraki çekimlerde bu acemi birliğinin eğitimi perdeye yansıtılır. Gece koğuşta silah eğitimi sürerken, çavuş tarafından tüfekleriyle yatmaları emredilir. Onlar için kadın artık tüfekleridir, ancak bunu anlatırken çavuş kadınları ikinci plana atan bir konuşma yapar. Güçlü ve karakterli olan erkeklerdir, kadınlarsa erkeklerin cinsel ihtiyaçlarını karşılayan özneler olarak var olur. Kırılgan, dayanıksız, hassas ve cinsel nesnelere olarak kadınlar filmde imge olarak yer almasa da seyircilerin karşısında fetiş nesnesi olarak çizilirler. Erkekler cinsel açıdan da kadınlardan üstün öznelerdir, eğitim çekimlerinin birinde askerî marşlarını belirli bir nizamda söylerken bu askerler, çavuşlarının eşliğinde bir elleri tüfeklerinde diğer elleri cinsel organlarında koğuşta yürümektedirler. Burada erkeklerin fiziksel şiddete verdikleri önem ve bu önemle oluşturdukları karakter ön plana çıkarken, cinsel organlarıyla olan ilişkileriye, cinselliği eğlence olarak gördüklerini gösterir. Burada da kadın imgesi hiçbir şekilde yer almaz. Ancak kadın bedeni erkek cinselliği için yalnızca bir eğlence unsuru olarak inşa edilmeye devam eder. Cinsellik onlar için önemli bir konudur, askerler marşlarını söylerken erkekliklerini göstermek için, onları o cinsiyete ait yapan organı tutarak vurgu yaparlar. Bu nedenle bu karede kadın imgesi yer almasa dahi, organlarıyla kurdukları ilişki ve bunun sonucunda oluşan mesajın seyirciye cinselliğe verdikleri önemi aktardığı söylenebilir. Analizin ilerisinde de görüleceği gibi erkeklik inşasında gücün sembolü olan silah askerler için bir fallik nesneye dönüşür.



Resim 3.2.4.4. Erkeklik ve disiplin.



Resim 3.2.4.5. Erkeklik ve disiplin.



Resim 3.2.4.6. Erkeklik ve disiplin.

Leonard, çavuşun istediği hiçbir şeyi tam anlamıyla yerine getiremez. Askeri disipline etme yolu hakareten geçtiği için sürekli olarak düzgün vücutlu, atik erkeklerin ve dolayısıyla oluşturulan hegemonik erkeklik tiplemesinin dışında kalan Leonard bedeni aracılığıyla aşağılanır. Ataerkil anlayışın büyük ödülü olan koca adam olmak, Leonard için bir hakaret vasıtası olarak kullanılır ve her hatanın karşılığında başparmağını

emmesi emredilir. Bunların yanında Leonard yüzünden tüm acemi birliği ceza aldığı için diğer askerler ona karşı kinlenir ve bir gece bütün koğuş tarafından dövülür. Daha sonraları Leonard askerî eğitimde başarı göstermeye başlasa da zamanla yaşadıkları travmatik bir etki gösterir; öyle ki, silahıyla konuşmaya başlar. Bir gece tüm koğuş uykudayken Joker gece nöbetindedir ve banyodan gelen bir ses duyar. Bu sahne de yine mavi-kırmızı ışıkların zıtlığında zıtlıkla seyircilere sunulur, Joker mavi ışıktan kırmızı ışığa tehlikeli bir duruma geçerken görülür. Leonard klozette oturmakta ve gerçek mermilerle oynamaktadır. Joker onu silahı bırakma konusunda bir türlü ikna edemez ve çavuş Leonard'ın bağırıışlarını duyarak banyoya gelir. Çavuş da Leonard'ı ikna edemez, kriz geçiren Leonard çavuşu da kendisini de vurur.

Leonard karakteriyle Kubrick'in, bir çocuğun ataerkil anlayış içinde *erkekliğe* geçişine verilen önemi eleştirdiğini söyleyebiliriz. Geleneksel yapının getirdiği baskıcı dayatma, Leonard'da kaygı, korku ve endişeye neden olur. Ataerkil anlayış, *erkek olma* konusunda acımasızdır; bu kalıbın dışında kalan her erkek cezasını gururuyla öder. Örneğin, başka cinsiyete ait olduğu ima edilerek ve bununla birlikte kadın cinsiyeti de aşağılanarak cezalandırılır. Erkek bu toplum içinde kalıplaşmış bir sözle uyarılır: "Biraz erkek ol!" Leonard da acemi birliğindeki askerî hayatında bu deneyimi yaşar. Çavuş, simgesel evreye geçişte babayı temsil eder ve Leonard onun onayını alıp kültür dünyasına adım atmak için, diğer bir deyişle erkek olmak için çok çabalar. (Lacan, 2013, s: 46) Ancak, eğitimin sonunda çavuş onu onaylasa da yaşadığı baskı süreci onu korkulara iter ve onay alamadığı mekanizmayla yani çavuşla kendisini öldürür. Bu, Gerçek'e duyulan arzuya babadan onay alarak ulaşma çabasıyken, Lacan'ın çalışmada daha önce geçtiği gibi, ölümler Gerçek'e ulaşma arzusuna dönüşmüştür. Leonard kendisini Leonard öldürmeden anlam mekanizmasını sağlayan büyük Öteki'yi de yok etmiştir. (Hayward, 2012, s:377)



Resim 3.2.4.7. Leonard'ın cezalandırılması.



Resim 3.2.4.8. Leonard'ın intiharı.

Birlik artık acemi eğitimini bitirmiştir. Joker de savaş muhabiri olarak görev alır. Joker ve arkadaşı otururken para karşılığında cinsel eğlence teklif eder. Burada askeriyenin içinde yer alan erkeklerin cinselliğe ve kadına bakış açısı Kubrick tarafından ortaya konur. Askerler için kadın sadece bedendir ve erkeklerin cinsel ihtiyaçlarını karşılamak için vardır. Filmde yer alan kadın karakterlerin hepsi savaş içinde oldukları Kuzey Vietnam'dandır. Karşı safta yer almasına rağmen kadınların ırkı önemsenmez, çünkü Amerikan askerleri için kadın kimliğinin bir önemi yoktur. Çünkü, kadınların kendilerine

değil sadece bedenlerine ihtiyaç duymaktadırlar. Hatta Kuzey Vietnam'dan olan bir kadınla beraber olmak onlar için başarıdır. Kadınların kimliğinin onlar için bir önemi yoktur. Bu şekilde Amerikan askerleri sadece bir kadın bedeniyle yüz yüze kalırlar, bu da onların fantezilerini diledikleri gibi oluşturduklarını düşünebiliriz. Kadını tanımaları fantezilerine başka bir etkenin müdahale etmesine neden olur. Bunun da erkeğin iktidarını, kadın karşısındaki üstünlüğünü zayıflattığı ve fanteziyi tamamen onlara ait kıldığını söyleyebiliriz.



Resim 3.2.4.9. Erkek-kadın ilişkileri.

Daha sonraki çekimde savaş muhabirleri toplantı yaparlar. Görev dağılımı yapan askerler için haber hep Amerika'yı ve savaşı yüceltecek konulardır. Bu hususta yalan haber dahi yayımlayabilirler. Ancak, bu gazeteciler topluluğunun yer aldığı çekimde Kubrick bir tezat daha kurar: Joker'in şapkasında *Born to kill!* yazmasına rağmen barış sembolü rozeti takmaktadır. Kubrick bununla birlikte karşıtlık yaratarak iki uç noktada seyircileri düşündürmek istemiş olabilir. Bu çekimde diğer ilgi çeken nesneyse gazetecilerin lideriyle Joker arasında duvarda asılı Snoopy imgesidir. Savaşın ve ölümlerin bu kadar ciddi olduğu bir ortamda Snoopy imgesi seyirciyi rahatsız edecek ölçüde masum bir imge olarak kendini gösterir ve savaş konusunda simgeselde ortaya çıkarak kendini gösteren ve seyircileri rahatsız ederek düşündürmeyi hedefleyen bir



imgedir.<sup>28</sup> Snoppy gibi masum bir imge, çocuklara yönelik bir animasyon figürünün böyle ciddi bir çekimde ortaya rahatsız edici bir şekilde çıkması Žižek'in de belirttiği gibi simgeselde yer alan bir leke gibidir. (Žižek, 2011, s:88-91) Snoppy imgesi, seyircinin imge üzerinde beklenen bakışını kırar, bakış çarpıtılır ve aslında film imgesi seyirciye bakar, Kubrick'in bu yolla seyirciye sorgulatmak istediği, savaş alanı-diğer alanlar arasındaki ayırmadır. İnsanların neden savaştığı sorgulanır. Snoopy imgesi baştan varlığını çekim üzerinde hissettirmez, başta onu hiç kimse fark etmez. Seyirci bir anda bu imgeyi fark ettiğinde şaşırır, çünkü bu imge bir savaş dünyasına ait değildir, başka bir dünyaya aittir. Bu anlamda Snoppy imgesi sarsıcıdır, savaşın nedenselleştirilmesini seyirciye sorguladır.



Resim 3.2.4.10. Barış rozeti.

---

<sup>28</sup> Bakınız dip not 25.



Resim 3.2.4.11. Snoopy imgesi.

Joker ve arkadaşı helikopterle savaş alanına giderken öldürmeye odaklanmış Amerikan askerlerinin ruh hallerine tanık olurlar. İnsan öldürmek onlar için normal, hatta karakterlerini yüceltici bir davranıştır. Öldürdükleri insan sayısı ne kadar yüksekse onlar için o kadar onurlu bir karaktere sahip olmak demektir. Filmin genelinde bu yüceltme erkeklerin kullandıkları silahlarla verilir. Her erkek silahlarıyla birlikte temsilî bir babaya, daha doğrusu birer kötü babaya dönüşür. Silahsa bu anlamda erkeklerin fallik nesnesidir. Bu fallik nesne sayesinde baba iktidarını ortaya koyar, 'baba' olur. Askeriye içindeyse savaş uğruna öznelerin erkek olması bu silahlara bağlıdır, temel eğitim bu silahlarla verilir, erkekler silah sayesinde *erkek* olurlar. Savaş alanında Joker öldürmeye dair yüceltici davranışlara sıklıkla denk gelir ve sonunda kendisi de savaşın içine düşer.

Ölen iki askerin etrafında çember kuran Joker ve askerlerinin konuşmalarının yer aldığı çekim, Kubrick'in kamerayı ölümlerin bakışlarının yerine geçirmesiyle enteresan bir bakış açısı oluşturur. Savaşta yer alan ölü askerlerle özdeşleşen seyirci, Amerika'nın yaptığı bu savaşı, acımasızlığı sorgular. Kamera pan yaparak tek tek başında dikilen askerlerle göz göze gelir. Amaçsız bir dava uğruna ölmeleri hayatlarının değersiz olduğunun altını çizer. Kubrick şu mesajın altını çizer: "Amerika için özgürlük katliam demektir." Savaşta askerlerin çoğu ne için savaştıklarını anlamadan ölürler. Sağ kalmayı başaran Joker ne için mutlu olduğunu göremeden nedensiz bir mutluluk yaşar, canlıdır ve ondan isteneni yerine getirmiştir. Ama ondan istenenin amacının ne

olduğunu savaş sonunda dahi anlamamıştır. Žižek'in dediği gibi, “[p]olitik bir sistem derin bir krize düştüğü zaman, sırf çoktan ölmüş olduğunu fark etmediği için sürüklenmez mi- iktidarda olanların (...) kendilerine olan inancı kaybettiği, kendine inanmayı bıraktığı, oyunun bittiğini kabul ettikleri an çok önemlidir.” ( Žižek, 2014, s:201) Bu çekimde yaşanan da budur, ölümler yaşayan askerleri izlerler, bir anlamda da bu yolla yaşayan askerler ölen askerlerle özdeşleşip ideolojinin bu amaçsız çabasıyla yüzleşirler. Bu askerler savaşa belli bir amaç için gitmişlerdir, uğruna eğitildikleri amaç için can vermişlerdir. Amaca ulaşılmıştır, ama ”hangi dava uğruna” mücadele edildiği açık değildir. Askerler bir anda arzuladıkları “şey”in boş yapısıyla çarpışır ve Gerçek’e ulaşırken bekledikleri tatmininin yine içi boşalır. Bir ölü vücuduyla karşı karşıya kalmak ideolojinin maske altında neyi talep ettiğine dair yer alan yapıyı ifşa eder, Amerika’nın özgürlük dediği maske düşer ve katliam askerlere yüzünü gösterir. Bunun için de Amerikan toplumu sağlam bir erkeklik inşa eder; bu erkekliği şiddetle özdeşleştirir. Diğer bir deyişle, ölü bedenlerle özdeşleşen bu askerler çoktan öldükleri fikriyle yüzleşirler.



Resim 3.2.4.12. Ölü askerler.



Resim 3.2.4.13. Özdeşleşme.

## 4. Bölüm

### Sonuç

Görsel sanatlardaki kadınlık erkeklik temsillerinin ne şekilde oluştuğu temel sorunlardan biridir. Çalışma sinemada feminist perspektifle psikanalitik çalışmaların ışığında bir sorgulama getirmeye çalışmaktadır. Çalışmada ana akım sinemada bazı kadınlık ve erkeklik temsilleri ikincil konumda sunulduğu verilirken; Stanley Kubrick'in filmlerinde temsili nasıl oluşturulduğuna dair bir sorgulama getirmektedir. Sinema anlatısı toplumsal normların etkisiyle seyircilere bazı temsiller sunmaktadır. Bu temsiller o toplumun cinsiyet anlayışına dair ipuçları vermektedir. Ataerkil anlayışa sahip toplumlar, hegemonik erkekliğin yanında kadınları alt konumda gözetmektedirler. Bu durum doğal olarak filmlere de yansımaktadır. Bir güzellik nesnesi olarak inşa edilen kadın imgesi, cinselliğini erkeklerin boyunduruğundan alan, ona bağlı yaşamak zorunda olan ve tüm bunların yanında bu kuralları bozan kadınların cezalandırılması gerektiği anlayışıyla çizilmektedir. Psikanalitik film kuramından temelini alan feminist film tartışmalarının ilklerinden olan Laura Mulvey'in çalışmalarında kadın imgesinin eril arzuya bazı hazlar sunduğunu tartışılmaktadır. Erkek kadının bedenine bakmaktan haz duymaktadır. Özel kamera hareketleri ise, erkeği bakışın efendisi, kadınıysa bakılan nesne konumuna getirmektedir. (Low, 1998, s:249)

Psikanalitik film ve feminist film çalışmalarını derinden etkileyen Jacques Lacan, psikanalizin önemli öncülerindedir. Onun sinemaya katkısı, büyük ölçüde Ayna Kuramı ve Gerçek'le ilgili tartışmalarıdır. Ayna Kuramı bebeğin anneden ayrılıp Baba'nın Yasası'yla kültürel dünyaya adım atışını tartışmaktadır. Gerçek ise imgeselde kalan ve öznenin hayatı boyunca peşinden koştuğu psişik yapıya işaret etmektedir. Film analizlerinde bu iki tartışma öncelikle seyircilerin perde karşısındaki konumunu sorgulamak için kullanılmıştır. Efendilik konumuysa Gerçek'e dair tartışmalarla sorgulanmıştır. Ana akım filmlerin ideolojik analizlerinde Gerçek'in kendini maskeleymesi, bunun yanında ana akım haricindeki filmlerin bu yapıyı kırması, film çalışmalarını anlatıya yönlendirmiştir. Anlatı, simgeselde kendisini gösteren Gerçek ekseninde analiz edilmeye başlanmıştır. (Arslan, 2011, s:31)

Çalışmada Stanley Kubrick'in yönettiği *Eyes Wide Shut*, *A Clockwork Orange*, *The Shining* ve *Full Metal Jacket* isimli dört film psikanalitik bakış açısıyla analiz edilmiş, genel olarak karakterlerin psikik yapılarından yola çıkılarak toplumsal bilinçdışının etki ettiği kadınlık-erkeklik algıları üzerinden temsiller incelenmiştir. Kubrick, titizliğiyle, kullandığı renkler ve sembollerle kendine has akılcı bir film anlayışı ortaya koymaktadır. İncelenen filmlerse; aile kurumu, cinsellik, muhafazakâr yapının baskıcı anlayışı ve şiddet üzerinde temellenen temaları içermektedir. Kubrick'in incelenen filmlerinden yola çıkılarak, ana akım film anlayışının öğelerini kullanırken, bir anda karakterleri—temsilleri—ters yüz etmek vasıtasıyla ataerkil toplumsal yapıya müdahale ettiği söylenebilir.

Geleneksel film yapısında, diğer bir ifadeyle, ana akım filmlerde kadınlık bağımlı temsiller üzerinden kurulur. Kadınlar ev içi alanla özdeşleştirilirler ve erkeğe bağımlı halde yaşarlar. Erkekler cinselliklerini özgürce yaşarken kadınların cinselliği evlendikleri erkeklerle kısıtlıdır; sınırı aşan kadınlar film içinde bir şekilde cezalandırılırlar. Bu nedenle ana akım filmlerde kadınların cinselliği diledikleri gibi yaşama istekleri, kadın cinselliğini korkulan bir olgu olarak sunmaktadır. Bunların yanında kadın bedeni eril hazzın hizmetine sunulmuş bir ödül gibidir, bu nedenle feminist film teorisi ana akım filmlerin gözetlemeci olduğunu ileri sürmektedir. (Smelik, 2008, s: 41, 44) Bu filmlerde kadınlar acizlerdir; erkekler olgun ve güçlü bir temsil çizerken, kadınlar duygusal ve zayıf bir yapı göstermektedir. Bu durum da erkeklerin iktidarının altını çizmektedir. (Ryan ve Kellner, 2010, s: 288, 289)

Kadınların erkeklerin yanında ikincil konumda olduğu fikri, hem yıllardır tartışılan feminizm akımıyla hem de kadın çalışmalarına göre yeni olan erkeklik çalışmalarını kapsayan pro-feminizmle birlikte başka bir anlayışla yer değiştirmiştir. Kaynağını hegemonyadan, hegemonik erkeklik kavramından alan fikir güçlü, beyaz, aktif, gururlu erkek grubunun dışında kalan her cinsiyet grubunun alt grupta gözetildiğini söylemektedir. Bu durumda hegemonik erkeklik karşısında ikinci konumda olan yalnızca kadınlar değildir; aynı zamanda tanımlamanın dışında kalan diğer erkekler de yer almaktadır. Ataerkil anlayışta yer alan bu temel fikir, toplumsal bilinçdışının güdülediği özneleri de etkiler, bu da dolayısıyla filmlere yansımaktadır. Çalışma temel olarak Stanley Kubrick filmlerindeki kadınlık-erkeklik temsillerini bu hususta

irdelemektedir. Örneğin analizlerde, Wendy bir kadın karakter olarak ailenin reisi olarak inşa edilmiş Jack'e bağımlı olarak yapılandırılmışken ve bunun yanında şiddete başvuranın Jack olduğu görülürken Kubrick, filmin finalinde erkek karakteri cezalandırmıştır. Başka bir örnekte, Alice karakteri üzerinden kadın cinselliğinin özgür yaşanmadığını ve aile kurumuna bağlı olduğunu betimleyen Kubrick, Bill'in karısının fantezilerini öğrenerek rahatsız oluşunu perdede yansıtarak kadın cinselliğinin de varoluşunun altını çizmiştir. Son olarak, güçlü bir erkeklik talep eden Amerikan ideolojisinin Leonard'ı dışlamasıyla hegemonik erkeklik dışında kalan erkekliği eleyen sistem için Kubrick final sahnesinde yaptığı özdeşleşmeyle ataerkil ideolojinin çizdiği güçlü erkeklik kalıbının içini boşalttığı görülmektedir.

Çalışma öncelikli olarak temelini psikanalitik film kuramından almaktadır. İki dönemde incelenen psikanalitik film kuramı, ilk dönemde Christian Metz ve Jean-Louis Baudry'nin aygıt kuramı etrafında şekillenmiş, kameranın ideolojik bir aygıt olduğu ortaya konmuştur. Kaynağını Jacques Lacan'ın ayna kuramından alan aygıt kuramı, perdede bulunan imgeler üzerinde kurduğu hâkimiyet dolayısıyla seyirci için efendilik konumunu önplanda tutmaktadır. İkinci dönem psikanalitik film kuramıysa, seyircinin elinden efendilik konumunu alarak Gerçek kavramı üzerinde temellenen bir tartışma ortaya atmıştır. Burada bakışın sahibi artık seyirci değildir, bakış perdeden—nesneden—gelmektedir. Aynı zamanda bu bakışın hâkim olduğu imgeler, içinde yaşadığı toplumun bir öznesi olan yönetmenin seçimleri olduğundan toplumsal bilinçdışına dair ipuçları vermektedir. Ancak, sanat filmlerinde ve bağımsız filmlerde büyük Öteki'den gelen bakışın maskeleyiği ideoloji seyircileri şaşırtarak ya da rahatsız ederek ortaya konmakta ve eleştirilmektedir. Çalışmada Kubrick'in kurduğu imgelerle baştan ideolojiyi maskeleyiği ve daha sonra çarpıcı bir imgeyle ideolojinin maskesini düşürdüğü şeklinde yorumlanmaktadır.

Örneğin, ana akım filmlerde kadın arzu nesnesidir, oyuncu cinsel klişeleri yansıtacak şekilde seçilir ve kostümü hazırlanır. İnce bel, beyazlık, dolgun hat—ataerkil anlayışın etkili olduğu eril arzunun istediği—her kadın üstüne 'yapıştırılır.' Kubrick de *Eyes Wide Shut* filminde Alice'i fetiş nesnesi olarak çizer; kusursuz hatlarıyla erkeklerin arzuladığı bir kadın olarak ortaya atar. Bu geleneksel sinema tekniklerinin tekrar edişi gibidir. Ancak Kubrick bu kadın imgesini hediye paketinden çıkarmak için bir *leke* sürer ve

kadın bedeninin de erkek bedeni gibi zorunluluklarla yaşadığını gösterir: Alice eşi banyoya girdiği anda tuvaletini yapıyordur ve kalkar kendi temizliğini yapar. *Full Metal Jacket* filmindeyse, hegemonik erkeklik çerçevesinde Leonard'ın cinsiyeti üzerinden nasıl bir ayrımcılığa maruz kaldığı gösterilir, güçlü erkeğin altında ezilen fiziksel yapı olarak toplumsal anlayışa uymayan erkek baştan ikincil konumda yansıtılır. Sonunda da hem büyük Öteki'yi, yani anlamın kaynağını hem de kendini öldürür; bu da Amerikan ideolojisini güçlendirir. Amerikan ülkesinde yaşayan erkek güçlüdür, eğitimi doğrultusunda öldürmek için doğmuştur. Buna uymayan diğer erkeklik kalıpları yaşamını idame edemez. Ancak filmin finalinde güçlü askerlerle gücüne güç katan Amerika savaşı kazandığında Kubrick karakterleriyle şunu ortaya koyar: Savaşı kazanmışlardır, hem de idealist, güçlü, korkusuz öldürmek için yaşayan askerler sayesinde başarmışlardır. Ama bunların anlamı boş bir levhadır. Askerler ölü askerlere bakarken Kubrick kameranın bakış açısı sayesinde hem seyircilerin hem de yaşayan askerlerin ölümlerle özdeşleşmesini sağlayarak şiddet-ölüm-savaş güden bir ideolojinin içinin nasıl da boşaldığını ekrana yansıtır.

Bunların yanında Kubrick, filmlerindeki karakterlerinin soğuk yapısıyla ve beklenmedik sinematografik tekniklerle kendine özgü fantezi alanları yaratmaktadır. Karakterler genelde duygudan uzak, makineleşmiş karakterlerdir; duygudan o kadar uzaktırlar ki, seyirciyi bu şekilde kendi fantezi alanlarına çekerler. Toplumsal normatif kısıtlamaların oluşturduğu simgesel otoriteler karşısında bir devrimle ana karakterler simgesel otoritelere dönüşürler. Kubrick'in filmlerinde simgesel otoritede yer alan her ana karakter sapkınlığı en üst düzeyde yaşar; Kubrick'in amacı da bunu seyircilere açık bir şekilde sunmaktır. Kubrick karakterlerin sapkınlıklarını filmlerde seçtiği imgelerle seyirciye sunar. Örneğin, karakterlerin cinsel sapkınlıkları abartılı imgelerle verilir; çıplak kadın tablosu karşısında duran yılan, abartılı penis çizimleri, sorgusuz sualsiz cinselliğini sunan ancak bir anda yaşlı bir kadına dönüşen banyo çekimi, karısının bir yabancıyla birlikte olduğuna dair kurulan fanteziler ya da Kuzey Vietnam'da para karşılığında ilişki kurmak isteyen askerler bu abartılı imgelere örneklerdir. Bu şekilde Kubrick yine geleneksel ideolojiyi ortaya koyarken, bu imgeleri tersine çevirerek aynı zamanda bu yapıyı eleştirir.





## KAYNAKÇA

Koppl, R. (2015, 05 01). *Run Movies*. Soundtrack: <http://www.runmovies.eu/?p=1041> adresinden alınmıştır

Akca, E. B., & Tönel, E. (2011). Erkeklik Çalışmalarına Teorik bir çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe. İ. Erdoğan içinde, *Medyada Hegemonik Erkeklik ve Temsil* (s. 11-39). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Altman, C. F. (1985). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse*. London: University of California Press.

Altman, C. F. (1985). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse*. B. Nichols içinde, *Movies and Methods: An Anthology, volume II* (s. 517-531). London: University of California Press.

Anderson, E. (2009). *Inclusive Masculinity: The Changing Nature of Masculinities*. UK: Taylor and Francis.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları; [The Major Film Theories]*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil?; Yeşilçam'a Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, U. T. (2011). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı. *Kültür ve İletişim*(12), 10-38.

Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Baudry, J.-L. (1998). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. L. Baudry, & M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism*:. New York: Oxford University Press.

Baudry, J.-L., & Williams, A. (1974-1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 39-47.

Beh, S. H. (2008). Hayatını Yaşamak. (B. Bakır, S. Saliji, & Y. Ünal, Dü) *Sinema, İdeoloji ve Politika*, 244-250.

Berktaş, F. (2009). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik. *Cogito; Feminizm, Karton Kapak*(58), 58-71.

Bordwell, D. (1985). *Narration in Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Botz-Bornstein, T. (2014). *Filmler ve Rüyalar; [Films and Dreams]*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bowie, M. (2007). *Lacan*. (P. Şener, Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.

Bozok, M. (2009). Feminizmin Erkeklik Cephesinde Yankısı: Erkek ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler. *Cogito*(58), 269-284.

Butters, G. (2014). Masculinity in Film: The Emergency of a New Literature. *Choice*(51).

Buyan, B. (2013). Hugo Münsterberg. Z. Özarıslan, & Z. Özarıslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları -1* (s. 19-34). İstanbul: Su Yayınları.

Carrigan, T., Connell, B., & Lee, J. (1985). Towards a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society, Dijital Yayın*(14), 551-664.

Carroll, L. (2015, 05 02). <https://www.cs.cmu.edu/>. Carnegie Mellon University: <https://www.cs.cmu.edu/~rgs/alice-IV.html> adresinden alınmıştır

Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların Gücü; Psikanalizde,, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam; [The Power of Feelings: Personal Meaning in Psychoanalysis, Gender, and Culture]*. (Ö. J. Dirlikyapan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Cocks, G. (2003). *Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film and History*. *Annual of Psychoanalysis*(31), 35-45.

- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika; [Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics]*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Copjec, J. (1994). *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Harvard: MIT Press.
- Creed, B. (2000). Film and Psychoanalysis. J. Hill, & P. C. Gibson içinde, *Film Studies: Critical Approaches* (s. 75-88). UK: Oxford University Press.
- Çakır, S. (2013). Feminizm; Ataerkil İktidarın Eleştirisi. H. B. Örs, & H. B. Örs (Dü.) içinde, *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (s. 412-475). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çoban, B. (2005). Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi. N. Rigel, G. Batuş, G. Yücedoğan, B. Çoban, & G. B. N. Rigel (Dü.) içinde, *Kadife Karanlık* (s: 277-294). İstanbul: Su Yayınevi.
- Donner, R. (Yöneten). (1978). *Superman* [Sinema Filmi].

Eagleton, T. (1990). *Edebiyat Kuramı; [Literary Theory: An Introduction]*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Elçik, G. (2009). *İğdiş Edilmiş Güzellik. Cogito; Feminizm*, 259-267.

Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). *Film Kuramı; Duyular Yoluyla Bir Giriş; [Film Theory: An Introduction Through the Sense]*. (B. Yıldırım, & B. Soner, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Ankara: Med Campus Yayını.

Feasey, R. (2008). *Masculinity and Popular Television*. Edinburg: Edinburgh Scholarship Online.

Fiennes, S. (Yöneten). (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [Sinema Filmi].

(2014). Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz. T. McGowan, S. Kunkle, & S. K. T. McGowan (Dü.) içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (s. 9-28). İstanbul: Say Yayınları.

Fink, B. (1995). *The Lacanian Subject; Between Language and Jouissance*. USA: Princeton University Press.

- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği; [The Dialectic of Sex The Case For Feminist Revolution]*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Panel Yayınevi.
- Freud, S. (2006). *Psikanaliz Üzerine; (Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse)*. (A. A. Öneş, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2014). *Rüyaların Yorumu; (Die Traumdeutung)*. (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Frosh, S. (1991). *The Politics of Psychoanalysis: An Introduction to Freudian and Post-Freudian Theory*. London: Macmillan.
- Gallagher, M. (2006). *Action Figures: Men, Action Films and Contemporary Adventure Narratives*. USA: Palgrave Macmillan.
- Godard, J. L. (Yöneten). (1962). *Vivre Sa Vie* [Sinema Filmi].
- Gürata, A. (2010). Sinema ve Kuram. S. Büker, Y. G. Topçu, & Y. G. S. Büker (Dü.) içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 60-66). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları; [Cinema Studies: The Key Concept]*. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Herdurak, E. (2009). "Eyes Wide Shut" Filmi Üzerine. *Psinema*(9), 71-75.

Homer, S. (Ankara). *Jacques Lacan*. (A. Aydın, Çev.) 2013: Phoenix Yayınları.

Howard, J. (2010). *Bir Stanley Kubrick Kitabı; [Stanley Kubrick Companion]*. (O. Yarlığaş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

İzmir, M. (2013). *Öznenin Diyalektiği, Hegel, Sartre ve Lacan*. Ankara: İmge Kitabevi.

Johnston, C. (1991). *Women's Cinema as Counter-Cinema*. London: Glasgow: Screen Reprint .

Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Kay, S. (2006). *Žižek; Eleştirel Bir Giriş; [Zizek: A Critical Introduction]*. (Z. Kuyumcu, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

Kırık, A. M. (2013). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 71-83.

Krips, H. (2010). *The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek*. *Culture Unbound*(2), 91-102.



Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University.

Krohn, B. (2010). *Stanley Kubrick*. Paris: Cahiers Du Cinema.

Kubrick, S. (Yöneten). (1962). *Lolita* [Sinema Filmi].

Kubrick, S. (Yöneten). (1971). *A Clockwork Orange* [Sinema Filmi].

Kubrick, S. (Yöneten). (1980). *The Shining* [Sinema Filmi].

Kubrick, S. (Yöneten). (1999). *Eyes Wide Shut* [Sinema Filmi].

Lacan, J. (2002). *Écrits*. (B. Fink, Çev.) USA: W.W. Norton and Company.

Lacan, J. (2011). Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi; [The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience]. S. Žižek, & S. Žižek (Dü.) içinde, *İdeolojiyi Haritalamak* (S. Kibar, Çev., s. 143-152). Ankara: Dipnot Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Fallusun Anlamı; [The Signification of Fallus]*. (S. M. Tura, Çev.) İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı; [Le Seminaire Livre XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964]*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Televizyon; [Televisão]*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.

Lacan, J. (2015). *Dinin Zaferi; [Triumph of Religion]*. (D. Kurt, Çev.) İstanbul: 6:45 Yayınları.

Lacan, J., & Enseignement (2013). *Benim Öğrettiklerim*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.

Lebeau, V. (2001). *Psychoanalysis and Cinema*. NewYork: Wallflower.

Lemaire, A. (1977). *Jacques Lacan*. Brüksel: Routledge.

Longyear, R. M. (1959). Notes on the Rescue Opera. *The Musical Quarterly*, 45(1), 49-66.

Low, B. (1998). Mind-growth or Mind-machanzation The Cinema in Education. J. Donald, A. Friedberg, L. Marcus, & A. F. . J. Donald (Dü.) içinde, *Close Up: Cinema And Modernism* (s. 247-250). London: Cassell.

MacKinnon, C. A. (2003). *Feminist bir Devlet Kuramına Doğru; [Toward a Feminist Theory of the State]*. (T. Yöney, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Macmillan Dictionary. (2015, 6 4). *Macmillan Dictionary*. Macmillan Dictionary: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/fidelity> adresinden alınmıştır

Macnamara, J. R. (2006). *Media and Male Identity The Making and Remaking of Men*. New York: Palgrave Macmillan.

McDougal, S. Y. (1971). *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. UK: Cambridge University Press.

McGowan, T. (2007). *The Impossible David Lynch*. USA: Columbia University Press.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış; [The Real Gaze]*. (Ö. Z. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

McGowan, T., & Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema; [Lacan and Contemporary Film]*. (C. Turan, & Y. Ertuğrul, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Mersin, S. (2010). Bilişsel Film Kuramında Anlatı ve Duygusal Yapı: Gölgesizler Filmi Üzerinden Bir Çözümleme. *Sekans(2)*, 35-52.

Metz, C. (1974). *Film Language*. UK: Oxford University Press.

Metz, C. (1990). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan.

Millett, K. (2011). *Cinsel Politika; [Sexual Politics]*. (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Mitchell, S. A., & Black, M. J. (2012). *Freud ve Sonrası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?; [How to Read a Film?]*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması; [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. S. Büker, Y. G. Topçu, S. Büker, & Y. G. Topçu (Dü) içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 211-229). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Murphy, P. (2005, March 19). *Psychoanalysis and Film Theory Part 2: Reflections and Refutations*. Kritikos: <http://intertheory.org/psychoanalysis2.htm> adresinden alınmıştır

Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders; [Introduction À la topologie de Lacan]*. (Ö. Erşen, & M. Erşen, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Nelson, T. A. (1982). *Kubrick, Inside a Film Artist's Maze*. USA: Indiana University Press.

Nichols, B. (2010). *Engaging Cinema; An Introduction to Film Studies*. London: WW. Norton and Company Inc.

Nichols, B. (2010). *Engaging Cinema*. USA: W.W. Norton and Company, Inc.

Oxford Dictionaries. (2015, 6 4). *Oxford Dictionaries*. Oxford Dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/migration> adresinden alınmıştır

Özbay, C. (2010). Neoliberalizm ve Erkekliğin Halleri. A. Öztürk, & A. Öztürk (Dü.) içinde, *Yeni Sol Yeni Sağ* (s. 101-132). Ankara: Phoenix Yayınları.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Penley, C. (1989). *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Philips, G. D. (2009). Durdurun Dünyayı: Stanley Kubrick. G. D. Philips içinde, *Stanley Kubrick* (s. 171-195). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pizzato, M. (2014). Güzelin Gözü: Gözleri Tamamen Kapalı'da Ölüm İtkisinin Erotik Maskları. T. Mcgowan, S. Kunkle, T. Mcgowan, & S. Kunkle (Dü) içinde, *Lacan ve Çağdaş Sinema* (Y. Ertuğrul, & C. Turan, Çev., s. 119-149). İstanbul: Say Yayınları.
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Roudinesco, E. (2012.). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Roudinesco, E., & Badiou, A. (2013). *Dün Bugün Jacques Lacan; [Jacques Lacan, Past and Present]*. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Rushton, R., & Bettinson, G. (2010). *What is Film Theory?* USA: Open University Press.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera; [Camera Politica]*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Samurçay, N. (2007). *Sanatta Psikanaliz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkansız İktidar; Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Saussure, F. D. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri; [Cours de Linguistique Generate]*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. Z. Özarlan, & Z. Özarlan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 143-165). İstanbul: Su Yayınevi.
- Selek, P. (2008). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Shary, T. (2013). *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*. USA: Wayne State University Press.
- Siskel, G. (2009). Kubrick'in Yaratıcı Kaygısı; [Kubrick's Creative Concern]. G. D. Phillips, & G. D. Phillips (Dü.) içinde, *Stanley Kubrick* (N. Dereli, Çev., s. 143-154). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi; [And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory]*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. UK: Blackwell Publishers.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş. [Film Theory]* (Ç. Asatekin, S.,Salman, Çev.)  
İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.

Taşkıntuna , N. (2013). Cinselliğe Dair. D. Arduman, & D. Arduman (Dü.) içinde,  
*Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik* (s. 3-13). İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları.

Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik  
Seyirciden Tehnolojik Seyirciye. M. İri, & M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları* (s. 157-182). İstanbul: Derin Yayınevi.

Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Türkoğlu, N. (2011). Psikanaliz ve Sinema Üzerine. M. İri, & M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları* (s. 143-156). İstanbul: Derin Yayınevi.

Williams, A. (2015, 01 26). *UW Faculty Web Server*. <http://www.washington.edu/http://faculty.washington.edu/cbebler/teaching/coursenotes/baudryideol.html>  
adresinden alınmıştır



Winkler, M. M. (2011). *Cinema and Classical Texts*. UK: Cambridge University Press.

Wood, K. (2012). *Žižek; A reader's Guide*. UK: Wiley-Blackwell.

Young, C. (2009). Hollywood Bağımsızlık Savaşı; [The Hollywood War of Independence]. G. D. Phillips, & G. D. Phillips (Dü.) içinde, *Stanley Kubrick* (N. Dereli, Çev., s. 1-18). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Young, I. M. (2009). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler; [Lived Body vs Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity]. (A. Dinç, Dü.) *Cogito, Feminizm*(58), 39-56.

Žižek, S. (2011). *Olumsuzla Oyalanma; [Tarrying with the Negative]*. (H. Gür, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Žižek, S. (2008). *Enjoy Your Symptom; Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York and London: Routledge Classics.

Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi; [The Sublime Object of Ideology]*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, S. (2011). *Kırılgan Temas; [The Fragile Absolute]*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, S. (2012). *İdeolojinin Aile Miti; [The Family Myth of Ideoloji]*. (M. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Şeyler; [Everything You Always Wanted to Know about Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock]*. (B. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Žižek, S. (2014). *Paralaks; [Parallax]*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2014). *Žižek'ten Nükteler; Şu Hegel Fıkrasını Duydun mu?; [Žižek's Jokes; Did you hear the one about Hegel and negation?]*. (E. Ünal, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

## Filmler

### 1. Filmin adı: *Full Metal Jacket*

**Yönetmen:** Stanley Kubrick

**Yıl:** 1987

**Oyuncular:** Matthew Modine, R. Lee Ermey, Vincent D'Onofrio

### 2. Filmin adı: *A Clockwork Orange*

**Yönetmen:** Stanley Kubrick

**Yıl:** 1971

**Oyuncular:** Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates

### 3. Filmin adı: *The Shining*

**Yönetmen:** Stanley Kubrick

**Yıl:** 1980

**Oyuncular:** Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd

### 4. Filmin adı: *Eyes Wide Shut*

**Yönetmen:** Stanley Kubrick

**Yıl:** 1999

**Oyuncular:** Tom Cruise, Nicole Kidman, Todd Field

## EK 1. TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 24/06/2015

Tez Başlığı / Konusu: Kubrick Sinemasında Kadın-Erkek Temsillerine Psikanalitik Bakış

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 170 sayfalık kısmına ilişkin, 24/06/2015 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4'dür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça dahil
- 3- Alıntılar dahil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Merve Gonca SAĞIR

Öğrenci No: N11127297

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Programı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

  
 Prof. Dr. H. Simten COŞAR

## EK 2. ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

## TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 24/06/2015

Tez Başlığı / Konusu: Kubrick Sinemasında Kadın-Erkek Temsillerine  
Psikanalitik Bir Bakış

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Merve Gonca Sağır

Öğrenci No: N11127297

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Programı: İletişim Bilimleri Tezli Yüksek Lisans Programı

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

İmza  
Merve Gonca

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

  
Prof. Dr. H. Simten COŞAR

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: [sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr](mailto:sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr)

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Merve Gonca SAĞIR

Doğum Yeri ve Tarihi : Edirne, 02.05.1989

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dilbilimi

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :-

### İş Deneyimi

Stajlar :-

Projeler :-

Çalıştığı Kurumlar :-

### İletişim

E-Posta Adresi : mervegoncasagir@icloud.com

Tarih : 26.06.2015