

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TELEVİZYON VE SINEMA ANABİLİM DALI**

ÇAĞDAŞ SINEMADA ÖZNE

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Sezen GÜRÜF**

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA**

ANKARA - 2008

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Sezen GÜRÜF'e ait "Çağdaş Sinemada Özne" adlı çalışma, jürimiz tarafından başarılı bulunarak Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(İmza)
Başkan
Prof. Dr. Nilgün GÜRKAN PAZARCI
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

(İmza)
Üye
Prof. Dr. Seçil BÜKER
Akademik Unvanı, Adı Soyadı

(İmza)
Üye
Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA
Akademik Unvanı, Adı Soyadı (Danışman)

ÖNSÖZ

“Özne” sorunu kültürel, ideolojik, cinsellik, cinsiyet, etnik vb. bağlamlarda ele alınmakta ve kuramsal açıdan oldukça geniş bir alanda ilgi odağı oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, özne kuramları, Çağdaş Hollywood’un kültürel üretimi üzerine düşünmeyi ve onu belirli bir yönü ile değerlendirmeyi sağlayan araçlar olarak kullanılmıştır.

Çalışmanın ortaya çıkmasında ilk etmen olan özne kuramlarına ilgi duymam ve sevmem, değerli Yrd. Doç. Dr. Cem Yaşın ve Prof. Dr. Nilgün Gürkan Pazarcı hocalarımdan aldığım dersler sayesinde oldu. Öncelikle onlara teşekkür etmek istiyorum.

Tez yazma sürecinde, her zaman güleryüzlü olan, beni hem yönlendiren ama aynı zamanda özgür bırakan, tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata’ya içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Uzun süren öğrencilik hayatımı ve hayallerimi desteklediği için annem Hatice Gürüf’e, tezi yazmam için ellerinden gelen her şeyi yapan, geniş ailemin tüm üyelerine ve sevgili eşim Murat Başekim’e sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
KONU	2
AMAÇ	2
ÖNEM	4
SAYILTILAR	4
SINIRLILIKLAR	5
TANIMLAR	6
YÖNTEM	9

BİRİNCİ BÖLÜM

“ÖZNE”NİN KISA TARİHİ

A. “BEN”İN AYDINLANMASI	16
1. RENE DESCARTES	17
2. JEAN JACQUES ROUSSEAU	20
3. IMMANUEL KANT	23
B. BAŞKALDIRAN “ÖZNE”	26
1. SIGMUND FREUD	30
2. JACQUES LACAN	36
3. LOUIS ALTHUSSER	41
4. MICHEL FOUCAULT	45
5. GILLES DELEUZE VE FELIX GUATTARI	49

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖZNELLİK

A. FİLMLERİN ANALİZİ	54
1. OİDİPAL FİLM ANLATILARINDA ÖZNE	55
a. Rüyalar	56
b. Oidipal Üçgen	57
c. Narsizm	59
d. Kültürel Sisteme Giriş	61
2. SİMGESEL SİSTEM İÇİNDE ÖZNE	63
a. Ayna Evresi	64
b. İmgesel Narsizm	65
c. Simgesel Düzen	66
d. Zorunlu Seçim	69
3. İDEOLOJİK ÖZNE	71
a. İkili Karşıtlıklar	71
b. İdeolojik Aygıtlar	74
c. Çağırılma (interpellation)	76
4. İKTİDARIN ÖZNESİ	78
a. Gözetleme Sistemleri	78
b. Beden	80

c. Bölücü Pratikler	82
5. <i>ÖZNELLİKTEN KAÇIŞ</i>	85
a. Karşılaşma	85
b. Yersizyurdsuzlaştırma	87
c. Oluş (Becoming)	90
SONUÇ	92
KAYNAKÇA	97
EKLER	105
ÖZET	109
ABSTRACT	110

GİRİŞ

Yirminci yüzyılda büyük savaşlar, felaketler ve kıtlıklar yaşanmıştır. Bu durumun beraberinde getirdiği sonuçlardan biri, modern çağ ve onun insanlığa “müjdelediği” sürekli ilerleme ve mutluluğa ulaşma düşüncesinin sorgulanmasıdır. Savaş ve sıkıntıların yanı sıra, yirminci yüzyıl, teknolojik gelişmelerin, iletişimi ve ulaşımı son derece hızlı hale getirmesine sahne olur. Kapitalizmin küresel hakimiyetinin de etkisiyle, yirminci yüzyılda dünya, ekonomik, siyasal ve kültürel bakımdan tek bir birim haline gelmeye başlar. Bu gelişmelerin sonucu olarak, geçmişle, şimdiki zaman arasındaki bağlantılar kopar ve coğrafi bütünlük duygusunun yerini, mekanın soyutlaşması hissi alır.

Tüm bunlar kaçınılmaz olarak, insanın kendisine ve dünyadaki yerine ilişkin algılamalarında önceki yüzyıllara göre büyük farklılıklar ortaya çıkarır. Buna bağlı olarak, yirminci yüzyıl düşünce dünyasında; kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçeğin nasıl bilinebileceğine ilişkin *epistemolojik* tartışmaların yerine, “gerçek nedir?” diye soran *ontolojik* kuşku egemen olmuştur.

Yirminci yüzyılda, Aydınlanma döneminden beri süregelen “insan-merkezli” düşünce biçimi ve beraberinde getirdiği tüm anlatı, ideoloji ve söylemler sistematik biçimde sorgulanır. Bu sorgulamada anahtar kavram *öznedir*.

Yirminci yüzyıl düşüncesinde, özne başlı başına bir analiz nesnesi olarak da karşımıza çıkar. Bu analizin amacı, onun parçalarına ayrılması, çözüştürülmesi, olmadığıının kanıtlanmasıdır.

Özetle, yirminci yüzyılda, “tarihsel ve toplumsal değişimlerin sonucunda ortaya çıkan özne ve buna bağlı olan birey anlayışı” ile “insanla dış dünya arasındaki ilişkilerin temel düzeni sorun haline getirilir” (Özcan, 2000:2) diyebiliriz.

Yirminci yüzyıl kitle kültürü ise tam tersi bir eğilim sergiler. Özne bu kültürün temel bir unsuru olarak sürekli vurgulanır. Kitle kültürü, varolan öznellik biçimlerine sürekli yenilerini eklemek çabasıdadır. Bunun en iyi gözlemlenebileceği alan, görsel kültürdür.

Yirminci yüzyıl görsel bir çağ olarak karakterize edilir. Jean Baudrillard'a göre: "yirminci yüzyıl kendisini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığı ile tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon, çağın gerçekliğini oluşturmaktadır". Fredric Jameson da benzer şekilde; "içinden çıktığı toplumu betimleme gibi geleneksel bir işlevi olan sanat yapıtının film olduğu" tespitinde bulunur.

Yirminci yüzyıl kitle kültürünün en önemli üretici ve taşıyıcı unsuru, Hollywood sineması tarafından üretilen filmlerdir. Geçtiğimiz yüzyılda Hollywood sineması, "bir dünya endüstrisi, dünya dili ve görsel iletişiminin, güçlü, istikrarlı kusursuzlaştırılmış bir sistemi" (Buckland ve Elsaesser, 2002:4) haline gelmiştir.

KONU:

Çağdaş Hollywood sineması, "küresel hakimiyeti, tarihsel gelişimini gölgede bırakan" bir yapıdır (Benshoff ve Griffin, 2004:24).

Bu yapının özne kuramları ışığında çözümlenmesi çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

AMAÇ:

Çalışmada öncelikli olarak amaçlanan, çağdaş Hollywood sinemasında öznenin birbirinden farklı görünümüne ilişkin, kuramsal bir betimleme yapmaktır.

İkinci olarak, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan kuramları, özellikle ilgili yargıları ön plana çıkaracak şekilde düzenleyerek sunmak

amaçlanmaktadır. Böylece okuyucunun, çalışmanın uygulama bölümünde yer alan analizlere ilişkin kendi değerlendirmesini yapması kolaylaştırılmış olacaktır.

Problem:

John Orr, Hollywood’u “Saf büyütmenin merkezsiz enerjisi” olarak tanımlar (1997[1993]:18). Günümüzde büyük şirketlerle, bağımsız yapımcılar arasındaki ilişkiler ve başka ülkelerden yapılan yetenek transferleri, Hollywood’un çağa uyum sağlamak için uyguladığı yöntemlerdendir.

Bunların dışında Hollywood, “türdeş izler kitlenin çözündürülmesi ve bölünmüş piyasanın talepleriyle başa çıkmak için” ürettiği filmlerin çoklu okunmasını bir strateji haline getirmiştir (Orr,1997[1993]:25). Buna göre çağdaş Hollywood sinemasında türdeş bir yapıdan ya da izleyici kitlesinden söz edilemeyeceği açıktır.

Çağdaş Hollywood sinemasının adeta içselleştirmiş olduğu bu çeşitliliğin özne kuramları yolu ile incelendiğinde karşılığının bulunup bulunamayacağı çalışmanın temel problemidir.

Buna bağlı alt problemler ise şöyle sıralanabilir:

- a) Filmlerde öznenin oluşumu, süreç bakımından birbirinden farklılık gösterir mi?
- b) Filmlerde temsil edilen özneler, sabit bir özne konumunu benimsemeleri bakımından farklılık göstermekte midir?
- c) Filmlerde temsil edilen özneler bilgi nesneleri bakımından farklılık göstermekte midir? (Bilinçdışı, beden, cinsellik, dil, *öteki* gibi birbirinden farklı öğeler, özne tarafından bilgi nesnesi olarak kabul edilebilir.)

ÖNEM:

“Öznellik”, kültürel dokuda yaşanan dönüşümlerin en çok hissedildiği alanlardan birisidir ve çok boyutlu bir kavramdır. Bu nedenle öznellik ile ilgili araştırmalar çok geniş bir çerçevede felsefe, kültür, beden, zihin, ideoloji, cinsellik, cinsiyet vb. akla gelebilecek hemen her türlü alanı kapsar.

Bu çalışmanın yaklaşımına göre *özne*, yapılacak analizin odağında yer alan kavramdır.

Türkiye’de, felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerde, ya da film çalışmaları, kültürel çalışmalar, medya araştırmaları gibi disiplinler-arası çalışmalarda, öznenin değişik yönlerine ilişkin akademik araştırmalar bulunmaktadır. Ancak, bu çalışmada olduğu gibi, özneyi Hollywood sinemasının bir unsuru olarak inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Bunun yanı sıra, Türkiye’de yapılan akademik çalışmalarda özneye ilişkin tek bir kuramsal yaklaşım benimsenerek çözümleme yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle Hollywood sinemasında üretilen öznellik biçimlerini, çoklu bir yaklaşımla - birden fazla kuramı araç olarak kullanarak- incelemesi bakımından, çalışmanın bir ilk olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmanın başlıca önemi, Çağdaş Hollywood sinemasına ilişkin bilinen ancak daha önce üzerinde çalışılmamış olan; temsil edilen öznenin türdeş olmadığı olgusunu, kuram destekli olarak açıklama çabası (ve umudundan) kaynaklanır.

Tüm bunlara ek olarak, Hollywood sinemasının, özne kuramları aracılığı ile incelenmesi sonucu, filmler arasında daha önceden bilinenlerin dışında, etkileşim ve benzeşmelerin fark edilmesi araştırmacının bir başka amacıdır.

SAYILTILAR:

Çalışmanın temel sayıltısı (*assumption*), öznenin, çağdaş Hollywood sineması olarak tanımlanan yapıyı oluşturan unsurlardan birisi olduğu ve nitel yöntemle gözlemlenebilir bir özellik taşıdığıdır.

SINIRLILIKLAR:

Bu çalışma dört türde sınırlılık içermektedir:

Bunlardan ilki incelenecek birim olarak özneye ilişkindir. Bir filmin yapım ve izleme aşamalarında en azından üç farklı özne işin içindedir: *yönetmen, film karakteri ve seyirci*. Bu çalışmada ise, yalnızca film karakterinin öznelliği analize konu edilmiştir.

İkinci sınırlılık kuramsal çerçeveye ilişkindir. Çalışma, yirminci yüzyılda özneyi tartışan tüm kuramları içermemektedir. Öznellik konusunda temel oluşturduğu ve disiplinlerarası çalışmalara daha çok kaynaklık ettiği düşünülen beş adet kuramcının çalışmaları ile sınırlıdır: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Louis Althusser ve Michel Foucault ile Gilles Deleuze – Felix Guattari.

Üçüncü olarak yapılacak analiz seçilen filmlere ilişkin bütünsel bir çözümleme yapmayı amaçlamamaktadır. Yapılacak olan analiz, Çağdaş Hollywood sinemasında öznenin türdeş olmayan yapısına ilişkin kuramsal bulgulara ulaşmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın dördüncü sınırlılığı seçilen filmlere ilişkindir. Çalışma, Çağdaş Hollywood Sineması olarak adlandırılan, yapının, 1990 –2007 yılları arasında ürettiği filmler arasından seçilen 17 tanesi ile sınırlıdır.

Son olarak, çalışmanın yazılı kaynak sınırı, kaynakça kısmında belirtilen kitaplarla sınırlıdır.

TANIMLAR:

Benlik (Self) ve Özne (Subject):

Çalışmada ele alındığı biçimiyle özne, öncelikle dinamik bir süreçtir. Bitmiş, bütünsel bir varoluş biçimi olarak algılanmamaktadır. Çağdaş sinemada özne yalnızca bir imgesel temsil değil, filmin anlatısı ve filmde betimlenen çevreyle etkileşim içinde olan bir oluşumdur.

Bu çalışmada *özne* ve *benlik* kavramlarının kullanımı arasında bir ayrım gözetilmemiştir. Ancak öznellik ile ilgili tartışmalarda bu ayrıma yer verilmesi nedeniyle, *özne* (*subject*) ve *benlik* (*self*) kavramlarına kısaca değinilmesinin uygun olduğu düşünülmüştür.

Özne (*subject / sujet*) kavramının İngilizce, Fransızca ve Latince’de taşıdığı ikili anlam -hem eylemi yapan eyleyen, hem de teba anlamlarına gelir ve Latince olan *sub* ön takısı bir üst – ast ilişkisini, bir bağımlılık ilişkisini gösterir- Türkçe’de mevcut değildir (Somay, 2003: 123).

Türkçe’de *özne*, *birey*, *benlik*, *ben* sözcüklerinin karşılığı temelde aynıdır¹. Ancak kullanıldıkları bağlama göre belli farklılıklar göstermektedir. Örneğin, İngilizce’deki *özne* (*subject*) sözcüğünün çağrıştırdıklarına en yakın anlam *birey* sözcüğünün toplum bilimlerindeki karşılığında bulunmaktadır.

¹ *Özne*: *İsim, dilbilgisi* “Bir cümlede bildirilen işi yapan, yüklem bildirdiği durumu üzerine alan kişi”; *Felsefe* “Bilinci, sezgisi, düş gücü olan, bazı filozoflara göre de dış dünyaya karşıt olan birey”; *Ben*: *isim, ruh bilimi* “Kişiyi öbür varlıklardan ayıran bilinç”; *isim, felsefe* “Bir kimsenin kişiliğini oluşturan temel öge, ego”

Benlik: *isim* “Bir kimsenin öz varlığı, kişiliği, onu kendisi yapan şey, kendilik, şahsiyet”

Birey: *isim* “Kendine özgü nitelikleri yitirmeden bölünemeyen tek, varlık, fert”; *ruh bilimi* “İnsan topluluklarını oluşturan, insanların benzer yanlarını kendinde taşımakla birlikte, kendine özgü ayırıcı özellikleri de bulunan tek can, fert”; *toplum bilimi* “Toplamları oluşturan ve düşünsel, duygusal, iradeyle ilgili teknik nitelikleri toplum içinde belirlenen insanları her biri, fert”.

www.tdk.gov.tr (11.06.2008)

“Felsefi ve toplumbilimsel tartışmalarda “özne” (*subject*) kavramı her zaman “nesne” (*object*) ile birlikte düşünülür. Her bir öznenin *nasıl kurulduğu* ve öznenin *nasıl olup da nesneyi bilebildiği* felsefi ve toplumbilimsel tartışmaların konusunu oluşturmaktadır” (Mutlu, 2004:230).

Örneğin, Betül Çotuksöken (2002:11) özneyi, “nesnesine çeşitli düzeylerde yönelen; yönelme ya da doğrulma eylemi ile varolan ve herhangi bir şeyi nesne kılan varlık” olarak ele alır.

Gen Doy’a göre (2005:6), “temelde özne (*subject/sujet*) veya kendilik (*self*) sözcüklerinin işaret ettiği şey, bireysel bir benliği oluşturan şeye dair bir bilinç ve bu benin toplum, cinsiyet, sınıf, köken ve cinsellik gibi , öznelliği oluşturan özelliklerle olan ilişkisidir”.

Yirminci yüzyılın sonlarında benlik ve özne kavramları arasındaki fark, modern ve modern ötesi (postmodern) dönemin paradigma farklılıklarından biri olarak tartışılmıştır.

Dilek Doltaş, özne ve benlik arasındaki farkı postmodernist ve modernist düşüncede insan anlayışının başkalığına bağlar. Doltaş’a göre (2003:24) “Modernistler insanı evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duyulara sahip olarak ele alır. Postmodernistler ise insanın, çevresinin etkileyen ve değiştiren ama aynı zamanda çevresinden etkilenen ve değişen, sürekli oluşum halinde bir varlık olmasına vurgu yaparlar”.

Nick Mansfield (2006:13) özne ve kendilik arasındaki farkı; özne sözcüğünü daima kendi dışındaki bir şeye; bir düşünce, bir ilke ya da bir başka özneler topluluğuna bağlı oluşu vurgulaması; benlik (kendilik) kavramının ise böyle bir bağlantıyı reddetmesi ile açıklar.

Çağdaş Hollywood Sineması:

“Hollywood, öncelikle bir sanayidir, ABD’deki stüdyo karargahlarında işletilen bir dizi kar amaçlı firmadır, bu yüzden bütün film sanayileri gibi üç temel bileşenden oluşur: filmler için *üretim, dağıtım ve sunum*” (Gomery, 1998:245)

Bu çalışmada Çağdaş Hollywood Sinemasından kastedilen; günümüzde bu üç bileşenin oluşturduğu yapıdır. Bu ise bütünsel bir yapıya işaret etmemektedir. Üretim, dağıtım ve sunum aşamalarının her birinde parçalılık ve yayılma söz konusudur.

“İkinci dünya savaşından sonraki dönemde Hollywood’daki stüdyo sisteminin değişime uğraması ve ticari televizyon yayınının yaygınlaşmasıyla birlikte Yeni Hollywood döneminin başladığı belirtilmektedir” (Schatz, 2002 [1992]; Aktaran Gürata, 2004:96) .

Savaş sonrası dönemde yeni yapılanma, büyük yapım şirketlerinin karşısına bağımsız yapımcıları çıkarmıştır. Bunun sonucunda büyük şirketler yapımcılığın yanı sıra dağıtımçı konumuna girmek durumunda kalmışlardır (Scognamillo, 1994:19). Sonuç olarak büyük şirketler bağımsız filmlerin dağıtımını üstlenerek önemlerini korumaya devam etmişlerdir.

Bu ilişkinin sonucunda, “Bir tarafta biçimsel ve tematik yenilikler; diğer tarafta ise, gişe başarısını hedefleyen büyük yapımlar, çok farklı kanallardan yürütülen dağıtım ve pazarlama yöntemleri ve yeni film izleme biçimleri ile belirlenen yeni bir medya stratejisi” (Gürata, 2004:97,98) Çağdaş Hollywood sineması kavramının oluşmasına etki etmektedir.

Buna göre, çalışmada Çağdaş Hollywood Sinemasından anlaşılan, hem bir tarihsel dönem (1980’li yılların sonrası), hem film üretim, dağıtım ve sunum biçimlerinin oluşturduğu çok parçalı bir yapı, hem de film anlatı biçimlerinde bir çeşitliliğe denk düşer.

Günümüzde Hollywood film üretimi yalnız Los Angeles’in belirli bir bölgesinde değildir; Dünya çapında bir alana yayılmıştır; dağıtım,Hollywood

'un büyük firmalarının elindedir (örn: Universal, MGM, 20th Century Fox, Paramount, Warner Bros vb.). Bu firmalar kendi bağımsız yapım şirketlerini kurmuşlardır (Warner Independent, Fox Searchlight, Fine Line Features, October Films vb.) ya da küçük bütçeli filmlerin dağıtımını üstlenmişlerdir. Çalışmada seçilen filmler tüm bu yapıyı kapsayan örnekler içermektedir.

Çağdaş Hollywood sinemasını tanımlarken üzerinde durulması gereken bir diğer özellik de filmlerin anlatı yapısına ilişkindir. 1980'lerden itibaren Hollywood filmlerinde anlatı yapısını belirleyen ögeler arasında “*eklektizm, metinler-arasılık, türler arası uzlaşıcılık, öz – düşünümsellik (self – reflexivity), öykünüm (simulasyon), nostalji, yansılama (parodi), ince alay (ironi)*” gözlemlenebilir (Gürata , 2004:97). Çalışmada incelenecek filmlerin tümünün anlatı yapısında sayılan unsurlara rastlamak mümkündür.

YÖNTEM:

Nitel araştırma özelliklerini taşıyan bu çalışmanın ortaya çıkmasında izlenecek olan yöntem aşağıda belirtilmiştir:

Evren:

Çalışmanın evreni, 1990 - 2007 yılları arasında, “Hollywood” tarafından üretilen ya da pazarlaması yapılan filmlerden oluşmaktadır.

Örneklem:

Çalışmanın örnekleme, 1990 ve 2007 yılları arasında üretilen ya da pazarlanan “Hollywood” filmleri arasından seçilmiş 17 adet film den oluşmaktadır. Örneklemi oluşturan filmler seçilirken “amaçlı örnekleme” yöntemi kullanılmıştır ve “maksimum çeşitlilikte örneklem” oluşturmaya gayret edilmiştir.

Filmlerdeki niteliksel çeşitlilik, yalnızca genelleme yapmayı kolaylaştırmayı değil, farklı özellikte filmler arasında ne tür ortaklıkların ya da benzerliklerin bulunduğu ortaya çıkarılmasını da amaçlar. Örneklemin belirlenmesi işleminde, “gözetilen birincil kaygı, evrende olması olası çeşitlilik, zenginlik, farklılık ve aykırılıkları göz önünde bulundurmak ve böylece daha bütüncül bir resim elde etmektir” (Goetz ve LeCompte’den Aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2006:107).

Veri Toplama Teknikleri:

Çalışmada incelenecek olan filmleri belirlemek amacı ile imdb.com internet sitesinin ve “*Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film*” kitabının önerdiği popüler listelerden yola çıkılarak, 90’lı ve 2000’li yılların en çok gişe hasılatı yapan / beğenilen filmleri ayıklanmıştır.

İlk aşamada, ayıklanan filmlerin tümü rapor yazma aşamasına gelmeden önce izlenmiştir.

Bu filmlerin arasından 17 tanesi amaçlı örnekleme yöntemine göre seçilmiştir. Yapılan seçimde film dağılımının Çağdaş Hollywood Sinemasının özelliklerini bütünsel olarak yansıtabilmesine dikkat edilmiştir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi filmlerin seçiminden önce belli olduğu için, örneklemin belirlenmesinde önemli bir etken olmuştur.

Araştırmada beş farklı öznellik kuramı ile çalışılacağı için, filmler seçilirken beş ayrı türde sorunun cevabı önem kazanmıştır:

- 1) *Sigmund Freud*’un öznellik kuramından yola çıkılarak incelenecek filmler seçilirken;
 - a) Filmlerin kahramanı erkek mi?
 - b) Filmlerde rüya, dil sürçmeleri ya da çağrışımlar konu edilmekte mi?
 - c) Filmlerin anlatı yapısında Oedipus anlatısını çağrıştıran öğeler var mı?

2) *Jacques Lacan*'ın öznellik kuramından yola çıkılarak incelenecek filmler seçilirken;

a) Filmlerin anlatısı, alternatif bir gerçeklik barındıran, yapı içinde yapı ya da senaryo içinde senaryo olarak tanımlanabilecek öğeler içerir mi?

3) *Louis Althusser*'in öznellik kuramından yola çıkılarak incelenecek filmler seçilirken;

a) Filmler yüksek gişe başarısına sahip midir?

b) Anlatı yapısı ikili karşıtlıklar barındırmakta mıdır?

4) *Michel Foucault*'nın öznellik kuramından yola çıkılarak incelenecek filmler seçilirken;

a) Filmde 'stereotipleştirilmiş' kurum ya da karakter var mı?

5) *Gilles Deleuze ve Felix Guattari*'nin kuramından yola çıkacak inceleme grubu için:

a) Film karakterlerinin "norm" sayılanın dışında yer alan uç bir özelliği var mı?

b) Filmde bir dönüşüm teması var mı?

Verilerin Analizi:

Yukarda belirtilen şekilde seçilen örneklemden elde edilecek veriler, betimsel yaklaşımla analiz edileceklerdir. Betimsel analiz daha çok araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 223).

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesi, öznellik konusunda birbirinden farklı hipotezleri olan, beş yaklaşımdan oluşmaktadır. Buna göre, analize geçmeden önce yapılacak ilk şey, hangi filmlerin hangi kuramsal başlık altında inceleneceğine karar verilmesi olacaktır.

Ardından bu beş yaklaşımın her birinde öne çıkan kavramsal temaların belirlenmesi aşaması gelir. Filmlerin inceleneceği özne kuramına göre öne çıkan temalar, çalışmada, alt başlıklar olarak ifade edilecektir.

Yukarda belirtilen unsurlara karar verildikten sonra, analize geçilecektir. Bu, belirlenen temalar aracılığı ile filmlerde özne ve öznelliğe ilişkin kavramsal kodlamaların araştırılması anlamına gelmektedir. Analiz sürecinin temel işlevi; “kavramsal kodlama ve sınıflama yoluyla temaların ve bu temalar arasında anlamlı ilişkilerin ortaya çıkarılması”dır (Yıldırım ve Şimşek, 2006:222).

Bir filmi oluşturan tüm ögeler, yeri geldikçe, analizi desteklemek amacı ile kullanılabilir. Ancak daha önce belirtildiği gibi bu çalışma, örnekleme yer alan filmlerin bütünsel bir analizini yapmaya yönelik değildir.

Çalışmanın Planı:

Çağdaş Hollywood Sinemasında öznenin farklılık ve çeşitlilik özellikleri gösterdiğini bulgulamak amacıyla, 1990 - 2007 yılları arasında üretilen filmler arasından seçilen 17 filmin, beş farklı öznellik kuramı kullanılarak incelenmesini hedefleyen bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölüm, 17. yy'dan günümüze, bellibaşlı öznellik kuramlarını içermektedir.

- Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle, dünyayı anlamlandıran temel birim olarak insanın merkeze alındığı Aydınlanma Döneminin üç önemli düşünürü *René Descartes*, *Jean Jacques Rousseau* ve *Immanuel Kant*'ın düşüncelerine yer verilmiş, böylece yirminci yüzyılda sorunsallaştırılan *rasyonel*, *özgür*, *hümanist* ve *evrensel* bir öznellik anlayışının düşünsel alt yapısının daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

İkinci olarak çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan, *Sigmund Freud*, *Jacques Lacan*, *Lois Althusser*, *Michel Foucault* ve *Gilles Deleuze* ile *Felix Guattari*'nin özne ve öznellik konusundaki yaklaşımları özetlenmiştir.

Birinci bölümde yer alan kuramlar kültürel çalışmalar alanında daha yoğun bir kullanıma sahip oldukları kanısı nedeniyle seçilmişlerdir. Bu nedenle pek çok öznellik kuramı, örneğin: *Fenomenoloji*, *Varoluşçuluk*, *Analitik Filozofi*, *Yapısalcılık*, *Feminist Çalışmalar* ya da Post- Modern olarak tanımlanan kuramlar bu çalışmada yer alan tartışmanın dışında bırakılmıştır.

- Çalışmanın *ikinci* bölümünde film analizlerine yer verilmiştir. Filmler beş ana başlık altında sınıflandırılmıştır.

Oidipal Film Anlatılarında Özne, başlığı altında, *Gerçeğe Çağrı* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990); *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001); *Rüya Bilmecesi* (*Science Of Sleep*, Michel Gondry, 2007) filmlerine, Freud'un öznellikle ilgili, *bilinçdışı*, *narsizm evresi*, *oidipus kompleksi* kavramlarının merceğinden bakmak amaçlanmaktadır.

Gerçeğe Çağrı ve *Vanilla Sky* filmleri dünya çapında gişe hasılatı yüksek filmlerdir². *Rüya Bilmecesi* filmi gişe hasılatı yüksek olmamakla birlikte kurduğu görsel dille 90'ların sonundan itibaren popüler kültürü etkilemiş olan Michel Gondry³ tarafından yazılıp yönetilmiş ilk film olma özelliğini taşır.

Simgesel Sistem içinde Özne, başlığı altında incelenecek filmler, *Bugün Aslında Düdü* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1994); *John Malkovich Olmak* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999) ve *Marie Antoinette*

² IMDB (International Movie Data Base) internet sitesinde 08/02/2008 tarihinde alınan verilere göre; *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) isimli film dünya çapında 261,400,000 dolar gişe hasılatı yapmıştır. *Vanilla Sky* filminin dünya çapında hasılatı ise 201,000,000 dolardır.

³ Diğer filmleri: (*Human Nature*, 1996; *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, Lütfen Başa Sarın-*Be Kind Rewind*, 2008) Video kliplerine örnek olarak ise; Björk *Human Behavior*, Isobel, *Army of Me*, *Hyperballad*, *Bachelorette*, *Joga* ; The Chemical Brothers, *Let Forever Be* ve *Star Guitar* ; Daft Punk, *Around The World*,; Beck *Deathweight* ; The White Stripes, *Fell in Love With The Girl*, *Dead Leaves&The Dirty Ground*, *The Hardest Button to Button*, Kylie Minogue, *Come In To My World* verilebilir.

(Sophie Coppola, 2006) olarak belirlenmiştir. Bu filmler Lacan'ın öznellik kuramına göre *imgesel*, *ayna evresi*, *simgesel*, *zorunlu seçim* kavramlarının ışığında incelenecektir.

Bugün Aslında Düdü, (*Groundhog Day*, 1993), 90'ların en beğenilen filmleri arasında yer almaktadır ⁴. Bunun yanı sıra, bir *alternatif gerçeklik* anlatısı olması ile Lacan'ın *zorunlu seçim* kavramını örneklendirmeye son derece uygundur.

John Malkovich Olmak filmi, doksanlı yılların en yaratıcı Hollywood yapımlarından biri sayılmaktadır⁵. Önemli video klip yönetmenlerinden olan Spike Jonze⁶ ve senarist Charlie Kaufman⁷'in ortak ürünüdür. Lacan'ın kendini arzuları ile tanımlayan, hayal kırıklığı içindeki, "*olmakta eksik*" öznesini örneklemek için uygun bir film olduğu düşünüldüğü için çalışmada yer almaktadır.

Sophie Coppola'nın⁸ filmi *Marie Antoinette* ise, yönetmenin diğer iki filmi gibi özünde, *simgesel sistem* de yerini arayan genç kadın anlatısı olarak görülmesi nedeni ile çalışmada yer almaktadır.

İdeolojik Özne, başlıklı bölümde, *Zor Ölüm 2* (*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990); *Özel Bir Kadın* (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990) ve *Ben Efsaneyim* (*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007) filmleri Althusser'in

⁴International Movie Data Base verilerine göre, 1990'lı yılların en beğenilen 50 filmi arasında 28. sıradadır. <http://www.imdb.com/title/tt0107048/>

⁵ Joanna Berry, *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film*, Caretta Yayıncılık, 2005

⁶ Yönetmenliğini üstlendiği Diğer Filmler: *Tersyüz* (*Adaptation*, 2002)

Yönettiği Video Klipler: *California*, Wax; *SureShot*, Beastie Boys; *Drop*, The Pharcyde; *Cannonball*, The Breeders; *Sabotage*, Beastie Boys; *Da Funk*, Daft Punk; *What's Up Fatlip*, Fatlip; *Undone*, Weezer; *Praise You*, Fatboy Slim; *Feel the Pain*, Dinosaurs Jr.; *If I Only Had A Brain*, MC 900ft Jesus; *Sky is The Limit*, Notorious B.I.G.; *Weapon of Choice*, Fatboy Slim; *Buddy Holly*, Weezer; *Elektrobank*, The Chemical Brothers; *It's Oh So Quiet*, Björk

⁷ Charlie Kaufman'ın senaryosunu yazdığı filmler: *İçgüdü* (*Human Nature*, 1996, Michel Gondry), *John Malkovich Olmak* (1999), *Tersyüz* (*Adaptation*, 2002, Spike Jonze) ve *Tehlikeli Bir Aklın İtirafı* (*Confessions Of a Dangerous Mind*, George Clooney, 2002); *Sil Baştan* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004)

⁸ Yönettiği Diğer Filmler: *Lick the Star* (1998, Kısa film); *Masumiyetin İntiharı* (*The Virgin Suicides*, 1999); *Bir Konuşabilse* (*Lost in Translation*, 2003)

ideoloji ve özne anlayışı çerçevesinde değerlendirilecektir. Filmlerin tümü gişe başarıları⁹ ve Hollywood'daki genel dönemsel eğilimi yansıttıkları için seçilmiştir.

İktidarın Öznesi, başlıklı bölümde incelenen filmler, işlevsiz aile (*dysfunctional family*) filmleri ve *distopyalar* olmak üzere iki türü yansıtmaktadır¹⁰. Bunlar, *Amerikan Güzeli* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) ve *Küçük Gün Işığım* (*Little Miss Sunshine*, Jonathan Dayton, Valerie Farris, 2006) ile *Azınlık Raporu* (*Minority Report*, Steven Spielberg, 2002) ve *Karanlığı Taramak* (*A Scanner Darkly*, Richard Linklater, 2005) filmleridir.

Bu filmlerde Foucault'nun *panoptik bakış*, *bilgi-iktidar*, *beden ve disiplin* kavramları yolu ile öznenin tartışılması amaçlanmaktadır.

Son olarak *Öznellikten Kaçış* başlıklı bölümde, Deleuze ve Guattari'nin 'kökleri olmayan', 'herhangi bir sınıflandırma ve anlamlama pratiğine direnen' özne anlayışı, *Cennet Yaratıkları* (*Heavenly Creatures*, Peter Jackson, 1994); *Vampirle Görüşme* (*Interview With The Vampire: Vampire Chronicles*, Neil Jordan, 1994); *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999); *Sekreter* (*The Secretary*, Steven Shainberg, 2001) filmlerinde incelenecektir.

Çalışmanın *Sonuç* bölümünde çalışma genel olarak özetlenmekte ve filmlerin analizi yolu elde edilen bulgular ilgili kuramlar aracılığı ile yorumlanmaktadır.

⁹ İncelenen Filmlerin Dünya Çapında Gişe Hasılatları: *Zor Ölüm 2* (*Die Hard 2*) \$237,700,000; *Özel Bir Kadın* (*Pretty Woman*) \$463,400,000 ve *Ben Efsaneyim* (*I Am Legend*) \$556,863,158 (Kaynak: imdb.com)

¹⁰ *İşlevsiz aile* ya da *banliyö* (*suburbia*) filmlerine örnek olarak, Todd Solondz'un *Bebek Evine Hoşgeldiniz* (*Welcome to the Dollhouse*, 1995) ve *Mutluluk* (*Happiness*, 1998); Ang Lee'nin *Buz Fırtınası* (*The Ice Storm*, 1997); Noah Baumbach'ın *Mürekkepbalığı* ve *Balina* (*The Squid and The Whale*, 2005) *Tutku Oyunları* (*Little Children*, 2006) verilebilir.

Distopik Filmleri ise *Oniki Maymun* (*Twelve Monkey*, Terry Gilliam, 1995), *Matrix* (*The Matrix*, Wachowski Kardeşler 1999); *Son Umut* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006) filmleri ile örneklendirmek mümkündür.

BİRİNCİ BÖLÜM: “ÖZNE”NİN KISA TARİHİ

A. “BEN”İN AYDINLANMASI :

Ortaçağda ‘birey’, *itaat, boyun eğme ve dayanışmadan* oluşan bir toplumsal ağ içinde yer alır. Bu durumun bir göstergesi olarak “bireyin uzunca bir süre kendi fiziksel farklılığı ile ele alınmaması anlamlıdır”; Ortaçağ’da “ne yazında, ne sanatta, kişiler, kendilerini farklılaştıran özellikleri ile betimlenmez” (Le Goff, 1999[1982]:226).

Modern anlamda birey, özgürlük anlayışının değişmesi ve akılcılığa doğru bir evrilme sonucu ortaya çıkmıştır. Bu değişimin kitlesel etkileri, ilk olarak Rönesans (*Renaissance*) döneminde kendini gösterir. Rönesans’tan itibaren benlik genişler.

İnsan özneleşirken, doğa da nesneleşmiştir. Ortaçağdaki, mutlak özneye göre konumlanan öznenin yerine Rönesans’ta başat insan öznesi geçmiştir (Çotuksöken,2002:133).

Onsekizinci yüzyılın *Aydınlanma* adı verilen entelektüel, felsefi ve kültürel hareketini, Keşif seyahatleri, Rönesans ve Reformasyon ile başlayan kültürel dönüşümün doruk noktası olarak düşünmek mümkündür. Aydınlanma her ne kadar tüm üyelerinin aynı şeye inandığı tek boyutlu bir dönem olmasa da, insan öznelliğine dair bir takım kabulleri içermektedir. “Özgür”, “özerk” ve “akıl varlığı” olan insan öznesine yapılacak atıf ya da eleştirilerin kaynağı Aydınlanma düşüncesinde bulunur.

Aşağıda *modern* özneye ilişkin birbirinden farklı açılımları bulunan üç kuramsal çalışmaya kısaca değinilmektedir.

1. RENE DESCARTES:

Fransız Filozof ve matematikçi, Rene Descartes (1596-1650); “geleneksel felsefi değerler olan, gerçek ve kesinliğe ulaşma konusunda birinci kişinin perspektifini geçerli bir referans olarak kabul ettiren ve böylelikle özneyi felsefe sahnesinin merkezine yerleştiren” (Atkins, 2005: 7) kişi olarak tanınmaktadır.

“Descartes’ın optik, mekanik, psikoloji ve meteoroloji alanında da çalışmaları bulunmaktadır. Buna karşın, düşünce dünyasına kalıcı olarak etki eden, vücut/akıl (özne/nesne, Beden- ruh) ikiliğini formüle eden fikirleridir” (Schrag, 1997: 11).

Descartes’ın *dualist* felsefesi, modern dönemin deneysel yöntem yolu ile açıklanabilen fiziksel bir dünya anlayışının önemli bir kaynağı olmuştur. Gerçek bilgiye ulaşabilmek için, kendinden önce gelen düşünürlerin görüşlerini tamamen yok sayarak işe koyulan Descartes, bu anlamda da modern düşüncenin temelini atmıştır.

Descartes, kendi bilgi arayışını “bireysel ben” ya da “rasyonel düşünce” üzerine kurulmuş hali ile özne kavramı üzerine temellendirir (Doy, 2005:2). Buna göre, Descartes, “ben nedir?”, “bir doğanın ya da özün belirleyicisi nedir?” sorularına cevap arar. Sonunda, bu “doğanın ya da özün *zihinsel bir madde ya da düşünen bir varlık* olduğunu bulmuştur. Bu, Descartes’ın (her taşın altına bakan) metodolojik, sistematik şüphe uygulamasının sonrasında kalan şeydir” (Schrag, 1997:13).

“...zihnimize girmiş olan bütün şeylerin, düşlerime giren hayallerden daha gerçek olmadığını farz etmeye karar verdim. Fakat hemen bunun ardından, her şeyin yanlış olduğunu, bu şekilde düşünmek istediğim sırada bunu düşünen benim zorunlu olarak bulunan bir şey olmam gerektiğini fark ettim. Ve şu; düşünüyorum öyleyse varım, hakikatının şüphelerin en acayip varsayımlarının bile sarsmaya gücü yetmeyecek derecede sağlam ve güvenilir olduğunu görerek, bu hakikati aradığım

felsefenin ilk ilkesi olarak kabul etmeye tereddütsüz karar verdim” (Descartes, 1962[1641]: 32,33).

Bu formülde iki ilke vurgulanmaktadır (Mansfield, 2006:27):

“Birincisi, tüm deneyim ve bilginin temeli olarak kendilik ilkesi: (Ben, her şeyden önce, ben, varım); ikincisi, dünyaya düzen vermek için kullanılabilecek rasyonel yeti tarafından tanımlanan biçimiyle kendilik: (Anlam veriyorum).”

Böylece insanın dünyada kendini algılama biçimini kökten değiştiren araçsal aklın temelleri atılmış olur. “*Düşünüyorum, öyleyse varım*” formülü insanın dünyadaki yerine ilişkin yeni anlayışı temsil eder.

Descartes, rasyonel düşüncenin, nesnel dünyayı algılayışımızda duyulardan daha önce geldiğini ileri sürer. “Descartes’ a göre, bir insanın özne olarak kendi özü – hem vücudundan, hem de koku, görme, dokunma, işitme gibi duyularla algılanabilen dünyaya ait her bilgisinden daha üstün olan - bu düşünce kapasitesidir “ (Doy, 2005:2).

“Şimdiye kadar, en doğru ve şüphe götürmez olarak kabul ettiğim şeylerin hepsini duyulardan veya duyular vasıtası ile öğrendim. Halbuki bu duyuların bazen aldatıcı olduklarını bizzat kendim tecrübe ettim. Bunun için bizi bir defa aldatanlara hiçbir zaman güvenmemek tedbirli olmanın gereğidir” (Descartes, 1962[1641]: 29, değiştirerek)

Burada *akıl* ve *bedenin* kavramsal olarak birbirinden ayrılması düşüncesi söz konusudur. Bu düşünceleri ile Descartes, vücut bulmuş öznelliğe ilişkin Barok çağ görüşlerini reddederek daha çok, vücudundan kopmuş bir öznellik görüşü formüle eder.

“ ...ben, tüm öz ya da doğası düşünmek olan ve varolmak için hiçbir yere gereksinmeyen ve maddi hiçbir şeye bağlı olmayan bir tözüm” (Descartes, 1992: 58).

Buradan anlaşıldığı üzere, Descartes'e göre şüphe, akli özgürleştirmenin bir yoludur.

Sonuç olarak, her ne kadar hareket noktası olarak şüpheyi almış olsa da, Descartes; özne kavramını objektif bilginin olmazsa olmaz bir koşulu haline getirerek, modern felsefenin temelini oluşturmuştur. “Böylelikle, bütünlüklü bir *ben* nosyonuna gönderme yapan ve hemen tüm modern dönemde farklı adlandırmalarla da olsa varlığını muhafaza eden öznellik fikri, nesnel olana yönelik bir anahtar fonksiyonu görmüştür” (T. Rockmore 1995'den Aktaran Küçükcalp, 2008:37).

2. JEAN JACQUES ROUSSEAU:

Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778), fikirleri ile Avrupa Romantizminin öncüsü olmasının yanı sıra¹¹, 19. ve 20.yy'ın çokça tartışılan konularını (çevre ve hayvan hakları, endüstrileşmenin insan üzerindeki etkileri) daha o zamandan yapıtlarına sızdırarak düşünce tarihini etkilemiştir (Rousseau, 2003 [1755]: 149).

İnsan aklının koşulsuz egemen olduğu bir çağın sonunda Rousseau, “doğal”, “insani” bir kendilik anlayışını savunmuştur.

Ona göre insan, öncelikle; “diğerlerinden daha iyi donatılmış bir hayvandır” (Rousseau, 2003[1755]:31,32). Hayvandan farklı olarak insan, “içgüdüleri ile değil özgür iradesi ile davranışta bulunur ve seçim yapar” (Rousseau, 2003[1755]:40).

Rousseau insanın doğal olarak özgür olduğuna inanır. Ona göre, toplum ve devlet bireyin doğallık arayışının önünde bir engel oluşturmaktadır.

Çok ünlü “*İnsan hür doğar, halbuki her yerde zincire vurulmuştur*” sözü, tam da bu anlayışı vurgular.

Özgürlük insanın doğal hakkıdır. Ancak, toplumsal kurumların etkisiyle “modern insan” bozulmuş, özgür doğasını yitirmiştir. Modern insan;

“ sürekli ortaya çıkan yeni koşullar ve nedenlerle; kazanılan bir yığın bilgi ve yapılan bir yığın hata ile vücut yapısında ortaya çıkan değişimler ve tutkuların aralıksız birbiri ile çatışması ile toplumun bağrında çarpıtılmıştır.” (Rousseau, 2003[1755]: 17)

Rousseau bireyin bu otantik varoluş seçeneğini ortadan kaldırmayacak bir toplumsal düzen konusundaki arayışlarını, “*Toplum Sözleşmesi*” (*Contrat Social*) adlı eserinde irdeler. Ona göre, “insan için özgürlüğünden vazgeçmek insanlıktan, onun hak ve hatta görevlerinden vazgeçmek anlamına gelir.

¹¹ Karşıt görüşler için Bkz: Isaiah BERLIN: *Romantikliğin Kökleri*, Haz:Henry HARDY, Çev: Mete Tunçay, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.73.

Böyle bir vazgeçmenin insan tabiatıyla bağdaşması mümkün değildir” (“*Toplum Sözleşmesi*”nden, Aktaran, Kapani,1993: 34).

Rousseau, modern insanın çarpıklığından ve içindeki karşıtlıklardan ilerleme ve aklın putlaştırılmasını sorumlu tutmuştur.

“İnsan türünün ilerlemesi, onları sürekli olarak başlangıcındaki durumundan uzaklaştırdığından, ne kadar çok bilgi biriktirsek, bize içlerinden en önemlisini sağlayan araçlardan kendimizi o kadar çok alıkoyuyor olmamız ve insanı incelediğimizi sanarak bir anlamda onu tanımamızı olanaksız hale getirmiş olmamızdır” (Rousseau, 2003[1755]:17,18).

Böylece Rousseau, bilimsel bilgi birikimini ve yöntemini bir tarafa bırakır. İnsan ruhunun en eski ve temel duygularının ne olabileceğine ilişkin düşüncelerini yoğunlaştırdığında, doğal insan ruhunun, akıldan önce gelen iki ilkesini;

1) *Tutkulu bir biçimde esenliğini ve varlığını sürdürmek,*

2) *Duyguları olan varlıkları acı çekerken görmekten tiksinti duymak,* olarak belirler (Rousseau, 2003[1755]:21).

Rousseau, çalışmalarında, gerçek anlamı ile “doğal insan”ı (*Homme naturel*) tanımaya çalışmıştır. Rousseau’ya göre, “İnsanın sahip olduğu bilgiler arasında hem en faydalısı, hem de hem de en sığ olanı yine insan hakkında olanıdır” (Rousseau, 2003[1755]:17).

Rousseau’nun özgürlükçü düşüncesinde, kimi çelişkiler göze çarpar: Bunlardan en önemlisi, bireyin toplum içinde nasıl özgür olabileceği sorununa Rousseau’nun getirdiği çözümdür. Rousseau’ya göre ;

“Siyasal topluluk oluşturulurken öyle bir birleşme şekli bulunsun ki, bu şekilde herkes herkesle birleşmekle beraber, yine de kendi kendine itaat etsin ve böylece eskiden olduğu kadar özgür kalsın” (Aktaran, Kapani, 1993:34).

Bunun gerçekleşmesi için Rousseau, her üyenin bütün haklarıyla birlikte kendini tamamen topluluğa devretmesini önerir. Burada mutlak iktidar genel irade yani bir diğer deyişle çoğunluğun iradesidir. Rousseau, bireylerin bu iradeye boyun eğerken özgürlüklerinden hiçbir şey yitirmeyeceğini ileri sürer.

Rousseau, bu fikirleri ile, çoğunluğun hegemonyası fikrine dayanan “mutlak demokrasi” anlayışına kaynaklık etmiştir.

3. IMMANUEL KANT:

Immanuel Kant (1724 – 1804), insanın belli bir yanını –*insanı ahlaki bir varlık ve hürriyetin taşıyıcısı yapan yanını*- otonom olarak gören ilk düşünürdür. Kant'a gelinceye kadar bu problemin iki alternatifi vardı. Descartes ya da Rousseau'da olduğu gibi, "insan için ya mutlak bir özgürlük kabul ediliyor, ya da onun her doğaya ait varlık gibi, tamamen determine edildiği, hür olmadığı düşünülüyordu" (Mengüşoğlu, 1969: 1).

Kant'a göre, insan hem bir *doğa*, hem de *akıl* varlığıdır: İnsan tabiat varlığı yönüne sahip olduğu için bağımsızdır. Gerçek bilgi ise insanın akıl varlığı yönüne ait bilgidir.

Kant'ın 1784 yılında yayımlanan *Aydınlanma Nedir? (Was ist Aufklärung?)* sorusuna verdiği yanıt, Aydınlanma tarihinde bir dönüm noktasıdır. Kant, burada, Aydınlanmayı, " çocukluk ve bağımlılıktan 'özgür ruha' ve 'özerkliğe' geçiş, kişinin aklını başkalarının rehberliği olmaksızın kullanma yeteneği " olarak tanımlar (West, 2005:37).

Kant'ın bu yazısı iki farklı temayı aynı anda öne çıkarır:

"Akla, aydınlanma yolunda araçsal bir işlevin yüklendiği ve Aydınlanmanın insanlar için bir ergin olamama durumunu sona erdirdiğini bildiren tema ve bununla birlikte Kant'ın kendi döneminin bütünüyle aydınlanmış sayılamayacağına ilişkin yargısı" (Çiğdem, 2006:90).

Kant, Descartes'ten farklı olarak, şüpheciliği ve deneyselciliği gerçeğe ulaşmada yeterli yollar olarak görmez (Snyder, 1994: 3 ; Osborne, 2006: 102). Kant'ın felsefesi, bireyi her türlü idealizmden ayrı tutmayı amaçlar ve deneysel özneyi aşmanın yollarını arar.

"Varolduğu ortaya çıkarıldığı takdirde, yalnızca saf akıl içkindir ; kendisinin tek egemen olduğu kuruntusuna kapılan deneysel koşullu aklın kullanılışı ise aşkindir ve

kendi alanını bütününü aşan ölçüsüz beklentiler ve buyruklarla kendini açığa vurur” (Kant, 1999[1788]:17).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Kant’ın amacı, insana bilgisinin sınırlarını göstermek, nesnenin aslını, görüntünün çekirdeğini anlamanın, duyuların ve insanın doğuştan getirdiği tasarımların etkisi ile imkansız bir durum olduğunu kanıtlamaktır (Huch, 2005[1951]:110).

Kant’a göre, “kavramsal kategorilerden bağımsız salt deney (yaşantı), gözlem veya izlenim olamaz. İnsan dış dünyayı ancak önsel (zihinsel) kategoriler yolu ile algılayabilir” (Sunar, 1999:137) .

Kant’ın temel hedefi genel, önsel ve kesin (a priori) bilgiye ulaşmaktır. Kant’a göre insana bilgi sağlayan kabiliyetler, *duyulara dayanan algı* (receptive) ve *anlayış kabiliyeti*, yani akıldır (Mengüşoğlu, 1969:16).

Kant’ın düşüncesinde teorik ve pratik olmak üzere iki çeşit akıl incelenmektedir. Kant’a göre “teorik akıl, pratik akıldan üstündür; çünkü sonuç bakımından, teorik aklın kendi objektı karşısındaki ilgisi de pratiktir” (Mengüşoğlu, 1969:30, 31).

Ancak pratik bir alanın meydana gelmesi için, *aklın kanunlarına bağlı olarak harekete geçen ve hareketlerinin hesabını veren* bir varlığa ihtiyaç duyulur. İşte pratik eylemlerin taşıyıcısı olan bu kişi “özne”dir. Öznenin, tüm insanlarda ortak olan yapılanması, numen (*noumenon*, usla kavranan şey) ve fenomen (*fenomenon*, olgu görüngü) olmak üzere iki yönlüdür. Buna göre, her özne, bir yanda onu dışarıdan çeken ve onun duygusal ya da duyumsal doğasının bir parçası olan eğilim, istek ve tutkuların, bir yandan da doğru olanı yapma yükümlülüğü arasındaki farkın bilincindedir. Kant’a göre, “saf pratik akıl, istemenin belirlenme nedenleriyle uğraşır” (1999:16). “İnsan, ancak seçim yaptığı için insandır” (Berlin, 2004[2000]: 91, 92).

İnsan özne, akla (*reason*) ve istemeğe (*will*) sahip olmak niteliği ile diğer doğal varlıkların üzerinde yer alır. Akıl ve istek insan varlığında, artık doğa kurallarının etkili olmayacağı bir özgürlük alanı açar.

B. BAŞKALDIRAN “ÖZNE”:

Aydınlanma Çağının bir yüzyıl sonrasına bakıldığında, aklın egemenliğine yapılan vurgu, yerini şüphe ve endişeye bırakır. On dokuzuncu yüzyıl modernizmi, bu dönem kültürünün üzerinde durduğu dinamik zemin, ve bu durumun getirdiği *ironi* ve *çelişki* nedeniyle diğerlerinden ayrılır.

Bu dönemde kapitalizm daha çok yeni olmakla birlikte temel kurumları iyice yerleşmiş bir sistemdir. Karl Marx'ın belirttiği gibi bu durum, birey için: “*her şeyin karıştına gebe olduğu, katı olan her şeyin buharlaştığı*” bir ortamı solumak anlamına gelir (Berman, 1999:27).

On dokuzuncu yüzyılın kültürel iklimi daha sonra sistematikleştirilecek olan bölünmüş öznellik anlayışının en önemli öncüllerini barındırır. Dönemin popüler edebiyat eserleri, modernite ve kapitalizmin getirdiklerine yönelik şüphe, korku ve eleştirel bakışı sembolik olarak yansıtan örneklerle doludur.

Bunların en bilinenlerinden olan Mary Shelley'in *Frankenstein* isimli eseri, “korku ve gizemin doğaüstü etkilere dayanan kaynağını, bilimin kudretine kaydırır”; Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'da çarpıcı bir biçimde “insanın eksiksiz ve ilkel ikiliği” konusunu işler (Davenport-Hines, 2005[1998]:229;364). Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* (1864) romanının “*Aslında biz ölü doğmuş yaratıklarız*” diyen kahramanı ile dönemin melankoli ve eleştireliliğine katkıda bulunur.

Yine de, tüm bu kültürel ortama rağmen, on dokuzuncu yüzyıl boyunca , nihai otorite kaynağı, çarpıtılmış ya da yıkıcı tarzda bile olsa, benliğin kendisi olmaya devam etmiştir.

Yirminci yüzyıl ise yalnız öznellik tartışmaları bakımından aşırı uçların olduğu bir dönem olmakla kalmaz, aynı zamanda insanlık ve dünya için de acı ve sarsıcı deneyimlerin yaşandığı bir çağdır.

Hobsbawm'a başvurarak yirminci yüzyılın oldukça kısa bir özeti şöyle yapılabilir (1996: 15-30):

Birinci Dünya savaşıyla, *kapitalist, liberal, burjuva* siyasal ve ekonomik sisteminin bir çöküş yaşamasının ardından, dünya bir süre için otoriter hareketlerin ve rejimlerin uydusuna girdi. 1930'ların Büyük Krizi, sosyalizm adı altında geliştirilen ekonomik sistemin, kapitalizm karşısına bir rakip olarak çıkmasını sağladı. Bu, yirminci yüzyılın ikinci yarısında olacakları belirleyen en önemli çatışmaydı. 1947 ve 1973 yılları arasında kapitalizm beklenmedik, açıklanamaz, normal dışı bir Altın Çağ yaşadı. Bu büyük ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün insanın tarım ve hayvancılık yaparak yaşadığı döneme son verdiği söylenebilir. Sovyet sosyalizminin de çöküşü ile tarihte ilk kez, devlet ideolojisinin sınırlarını aşan evrensel bir dünya ekonomisi yaratıldı. Yetmişlerin sonlarında geçici olduğu zannedilen ekonomik ve siyasal kriz durumunun geçici olmadığı seksenlerin sonundan doksanlara geçildiğinde tamamen anlaşılmıştı.

Ortaya çıkan tabloya göre artık niteliksel bakımdan farklı bir dünya söz konusuydu: Dünya Avrupa merkezli değildi, hızlı bir küreselleşme (yeryüzünün tek bir operasyonel birim haline gelmesi) ve buna bağlı olarak kuşaklar arasındaki bağlantıların kopması, yeni kapitalist toplumu sadece kar ya da haz arayan ben-merkezci bireylerin biraradalığından oluşan topluluklar haline getirdi.

Böyle bir yüzyılda kavramların, özellikle de dünya ile ilişkinin merkezine oturtulmuş özne kavramının bir sorun haline gelmesi, tartışılması ve dönüşüm geçirmesi kaçınılmazdır.

Yüzyılın başında Sigmund Freud, temel özelliği parçalanmışlığı olan bir birey anlayışını sistematikleştirmiştir. Freud'un cinselliği üzerinden benliğine kavuşan öznesi, bölünmüş bir yapıda olsa da, hala ölçülebilir ve bütün bir yapıya işaret eder. Yirminci yüzyıl boyunca Freud'u bir otorite kabul ederek ya da yanlışlarını düzelterek pek çok yeni ve etkili argümanlar ortaya konmuştur. Feminist çalışmaların çıkış noktası, özgün bir kadın öznelliği kuramı geliştirememiş olan psikanalitik kuramdır. Bunun yanı sıra Freud;

Claude Levi – Strauss’un antropolojisi, Eve Kosofsky Sedwick’in erillik üzerine çalışmaları ve Laura Mulvey ile Barbara Creed’in sinema kuramları üzerinde etkili olmuştur.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına doğru özellikle *dilbilim* alanında yapılan çalışmalar, özneye ilişkin hümanist varsayımlardan giderek uzaklaşılmasının yolunu açmıştır. *Yapısalcılık* akımı, hümanizm eleştirisini tüm insan bilimlerine sıçratır. Ferdinand de Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* ile başlayan Yapısalcı çalışmalar kimi yerde antropoloji, psikanaliz ve Marksizmin kesiştiği bir kuramsal alan haline gelmiştir. Temelde Yapısalcılar “ toplumsal ve kültürel fenomenlerin, insan öznelerinin amaçlı ürünleri veya tarihin amaçsız yan ürünleri olarak değil, fakat daha ziyade ögelerin, özgül ve indirgenemez bir birleşim ve dönüşüm kurallarıyla yapı kazanmış sistemleri olarak ele alınması gerektiğini savundular” (West, 2005:269).

Yüzyılın ikinci yarısında özneye ilişkin ikinci bir yaklaşımla, hümanist perspektif yerini, “*ben in sosyal olarak inşa edilmiş bir mit*” (Doy, 2005:1) olduğu görüşüne bırakır.

Bu anlayış, tarihsel olarak, siyasi manzaranın, bireyi neden-sonuç ilişkisinden çıkarmış görüldüğü bir döneme denk düşmektedir. Kuramsal dayanağını ise Michel Foucault’nun özneye ilişkin *soykütük* çalışmalarından alır.

Foucault ve onu gibi düşünen diğer yazarlara göre “bireysel özne benlik/öznellikten önce bile varolan dil, ve sosyal uygulamalarla oluşturulur ve inşa edilir. Dolayısıyla birey merkezi bir ben değil, metinlerin oyunlarında inşa edilmiş – bu metinler siyasi, dini, hukuki, eğitimsel vb. – tir (Doy, 2005:3).

Judith Butler'ın cinsiyet kuramı, etniklik ve *Queer Çalışmaları*¹² ve Deleuze ve Guattari'nin psikoanalitik özne ve kapitalist yapılanmalara ilişkin eleştirel okumaları, Foucault ana başlığı altında toplanabilecek olan bir düşünce biçiminin ardıllarıdır.

Çalışmanın bu bölümünde yirminci yüzyıl öznelliğinin genel görünümünü ortaya koymak amacıyla Sigmund Freud, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault ve Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin çalışmalarına yer verilecektir. Bu kuramlar, çalışmanın ikinci bölümünde yapılacak olan analize de kaynaklık etmek üzere incelenmiştir.

¹² *Queer Theory*: Cinselliği bir dizi katı, özcü kimliklerden ziyade tüm insanların sosyal alanda inşa edilmiş, dalgalanmalar yaşayan (inişli çıkışlı) bir yönü olarak gören fikirler ve görüşler toplamı (Benshoff ve Griffin, 2004:350)

1. SIGMUND FREUD:

Sigmund Freud (1856 – 1939), bireyin açıklanamayan kimi davranışlarının kaynağı olarak, daha önce “keşfedilmemiş” bir zihin bölgesini gösterdi. *Bilinçdışı* adını verdiği bu bölge, insan aklının ilk defa sistematik biçimde incelemesi için bir araç oldu. Aynı zamanda öznenin Kartezyen ussallığının altını oyan en önemli etmenlerden birisi haline geldi.

Freud’a göre öznellik ve bilinçdışı insan gelişiminin erken döneminde yaşanan bir takım deneyimler sonucu oluşur. Burada, öncelikle Freud’un bu erken döneme ait yaşantılar olarak belirlediği *Kastrasyon*, *Oidipus karmaşası* ve *Narsizm* dönemlerinden bahsedilecek ardından, psikanalitik kurama göre bu aşamaların sonrasında ortaya çıktığı varsayılan, *bilinçdışı*, *ego*, *süper ego* (*üst ben*, *ego ülksü*) kavramlarına değinilecektir.

Kastrasyon Kavramı:

Kastrasyon, çocuk tarafından bilinçdışı yaşanan ve gelecekteki cinsel kimliğini üstlenmesi için belirleyici olan karmaşık psişik bir deneyimi belirtir (Nasio, 2006[1988]:31). Freud, ilk olarak 1908’de beş yaşındaki bir çocukla “küçük Hans”la yaptığı çalışma sonucu bu kavramı keşfetmiştir.

Kastrasyon karmaşası beş dönemde incelenebilir. Birinci evrede herkesin bir penisi olduğuna inanan erkek çocuk, ikinci aşamada penisine elle dokunduğu zaman ebeveynleri tarafından sözle tehdit edilir. Üstü açık olarak bu tehditler, eğer çocuk penisine yönelik ilgisinde diretirse bu uzvunu kaybedeceğine yöneliktir. “Bu tehditlerde üstü örtük olarak söz konusu olan, çocuğun bir gün babanın anneye olan ilişkisindeki yerini alacağı umudunu söküp atmaktır” (Nasio, 2006 [1988]:34). Karmaşanın üçüncü aşamasında çocuk, kadın genital bölgesini keşfeder ve bunu penis yokluğu olarak algılar. Ancak yinede kastrasyon korkusu açığa çıkmamıştır. Çünkü herkesin penise sahip olduğu inancını halen yitirmemiştir. Bunun için dördüncü aşamada,

annenin genital bölgesi ile karşılaşmasının ve ebeveynlerin uyarılarının işitsel olarak hatırlanmasının güçlü etkisi gerekmektedir. Sonunda küçük çocuk, annesinin iğdiş edilmiş olduğu kanaatine varır. Böylece kastrasyon karmaşasının iki ana koşulu belirmiş olur. Son aşamada ise çocuk, gerçekten iğdiş edilebileceğine inanır. Penisini kaybetme korkusuyla, cinsel eş olarak anneden vazgeçer. Böylece erkek çocuğun Oidipus karmaşası da kastrasyon karmaşasının kesin ve net olarak sonlanmasıyla etkisiyle yok olup gider.

Oidipus Karmaşası :

Kastrasyon ve Oidipus karmaşaları çocuğun erken dönem yaşantılarında iç içe geçmiş süreçler olarak ele alınır. Oidipus karmaşası, önce, küçük oğlan çocuğunun, çok erken bir yaşta annesine karşı başlangıçta anne memesiyle olan ilişkisinden kaynaklanan bir bağımlılık oluşturmalarının, cinsel tatmin arayışına dönüşmesi ile ortaya çıkar. İlk aşamada kendisini baba ile özdeşleştiren çocuk, cinsel istekleri daha şiddetlenip, babayı onların gerçekleşmesinin önünde bir engel olarak algılayıncaya kadar babayla özdeşleşmesini sürdürür. Buradan itibaren Oidipus karmaşası denilen süreç başlar. Freud'dan alıntılanarak bu durumu şöyle özetleriz:

“[Çocuğun] Babasıyla özdeşleşmesi bundan sonra düşmanca bir renk alır ve annesindeki yerini almak için babadan kurtulma isteğine dönüşür. Bundan sonra babasıyla ilişkisi çifte değerlidir; sanki özdeşleşmede başından beri varolan çifte değerlilik görünür hale gelmiş gibidir.

Babasına yönelik çifte değerli bir tutum ve annesine karşı tümüyle sevgi dolu bir nesne seçimi bir oğlandaki basit, olumlu Oidipus karmaşasının içeriğini oluşturur.

Oidipus karmaşasının yıkılmasıyla oğlanın annesine nesne yükünden vazgeçmesini gerekir. Bunun yeri bir ya da iki şeyle doldurulabilir: ya anneye özdeşleşme ya da babayla özdeşleşmenin güçlenmesi” (Freud, 2002[1923], 358)

Narsizm:

Çocuğun Narsizm dönemi, kastrasyon karmaşasıyla iç içedir. Freud, birincil ve ikincil olmak üzere iki narsizm ayırt eder. *Narsizm Üzerine Bir Tanıtım* [1914] başlıklı yazısında, belirttiği gibi birincil narsizm, henüz ego bütünlüğünün olmadığı bir dönemde ortaya çıkar. Libidinal nesne yükleri (erotizm), bedenin kendi bölümlerine yatırım yapmaktadır. Ancak bu durumda nesne libidosu ile ego libidosunun birbirinden ayırt edilemediği belirtilmelidir (Freud, 2002[1914]:91). Birincil narsizmin bir diğer özelliği, çocuğun doğan narsizmi ile ebeveynlerin yeniden doğan narsizmleri arasındaki karşılaşmada yaratılan bir tür tüm güçlülük alanı oluşturmastır (Nasio, 2006[1988]:78). Bu tüm güçlülük yanılması son veren kastrasyon karmaşasıdır. Egonun gelişimiyle birincil narsizmden bir uzaklaşma meydana gelir.

“Uzaklaşma, libidonun dışarıdan dayatılmış bir ego ülküsüne yer değiştirmesi aracılığıyla ortaya çıkar ve doyum da bu ülkünün gerçekleştirilmesinden doğar” (Freud, 2002 [1914]:91).

Ancak kimi zaman ego ülküsü çok ağır koşullarda libidonun nesnelerle doyum sağlamasına izin vermez. Böyle durumlarda ikincil narsizm, nesnelerden çekilmiş libidonun geri dönmesi sayesinde yeniden ortaya çıkar.

Bastırma:

Yukarda anlatılan durumlar, Freud’a göre insan gelişiminin erken evrelerinde olur ve normal bir düzenek olarak bastırma mekanizması yolu ile bilinçdışına itilirler. Bir diğer deyişle, bunlar bilinçdışını oluşturan olaylardır. Freud’a göre, “bastırma başlangıçtan beri varolan bir savunma düzeneği değildir. Bilinçli zihinsel etkinlik ile bilinçdışı zihinsel etkinlik arasında kesin bir yarıklık oluşmadıkça ortaya çıkmaz. Bastırmanın özü basitçe bir şeyi geri çevirmek ve onu bilinçten uzak tutmakta yatar” (2002 [1923], 142).

Bunun sonucunda birey normal gelişiminin bir aşaması olarak ego bütünlüğüne doğru bir adım atmış olur.

Freud, düşüncelerin bilinçli kılınmadan önce içinde bulundukları durumu *bastırma* olarak adlandırır. Bastırma bilinçdışı ve bilinç öncesi (bilinç) sistemleri arasındaki sınırdaki bulunan düşünceleri etkileyen bir süreçtir (Freud, 2002 [1915]:179).

“Bastırılmış olan her şeyin bilinçdışı olduğu doğrudur ancak, bilinçdışı olan her şey bastırılmış değildir. Ego’nun bir bölümü de - ve Tanrı bilir ne kadar önemli bir bölümü- bilinçdışı olabilir, kuşkusuz bilinçdışıdır” (Freud, 2002 [1923], 344).

Bilinçdışı:

Freud, bilinç verilerinin içinde çok sayıda boşluk bulunduğu gözleminden yola çıkarak, kimi davranışların ancak bilinçdışı yolu ile açıklanabileceğini savunmuştur.

Freud’a göre, rüyalar, dil sürçmeleri ve serbest çağrışımlarda, yalnızca bilinçli zihnin bir parçası değil, bilinçli zihne karşıt, farklı bir bölümün de var olduğu görülebilir. Psikolojik analizlerle ilk bakışta saçma görünen, rüyalardaki imge ve simgelerin anlam örtüsünü kaldırmak mümkündür. Böylece birey hakkında gerçek bilgiye ulaşılabilir.

Freud’a göre, *bilinçdışı* “bir yandan gizli, geçici olarak bilinçdışı, ama bilinçli olanlardan hiçbir farkı olmayan eylemleri, ve öte yandan da, bastırılmış olanlar gibi, eğer bilinçli hale gelseler diğer bilinçli süreçlere en kaba hali ile ters düşecek eylemleri içerir” (2002 [1923], 170).

Ego, İd ve Süper Ego:

Freud, bireyde zihinsel süreçlerin tutarlı bir örgütlenmesine *ego* adını verir (2002[1923]:343). Çalışmalarının başında bilinçdışından en net ayrılan yer olarak egoyu gösteren Freud, zamanla egonun büyük kesimini bilinçdışının oluşturduğu ilkesini benimsemiştir:

“Ego’nun büyük bir bölümünün bilinçdışı olduğu kesindir...;yalnızca küçük bir kesimi için *bilinçöncesi* terimi kullanılır” (2002:332).

Freud, “*Yeni Psikanalize Giriş Dersleri*”nde (1997 [1933]:87) egoya ilişkin şunları söyler:

“... Ego kendini bir nesne olarak alabilir, kendine de diğer nesneler gibi davranabilir, kendini gözleyebilir, eleştirebilir ve kim bilir kendine daha neler yapabilir? Burada egonun bir bölümü geri kalanının üzerine çıkar.Yani ego bölünebilir; çeşitli işlevleri sırasında -en azından geçici olarak – bölünür. Parçaları daha sonra tekrar birleşebilir”.

Ego, başta bedenin yüzeyinden gelenler olmak üzere, bedensel duylardan türemiştir (Freud, 2002 [1923]:352). Freud’un genel olarak örgütlenmemiş içgüdüsel eğilimlerin bulunduğu yer olarak betimlediği İd ise Freud’a göre temel zihinsel yapıdır. Bunu Yeni Psikanalize Giriş Derslerinde şöyle ifade eder(1997[1933]:106): “Ne olursa olsun ego, idin sadece bir bölümüdür, tehlike tehdidi içeren dış dünyaya yakınlığı nedeniyle yararlı bir şekilde değişikliğe uğrayan bir parçasıdır.”

Freud’un gözetlenme hastalarının kendi kendilerine konuşmaları, ve depresyon hastalarının yakınmalarına ilişkin gözlemleri, ayrıca vicdan adını verdiğimiz içsel mekanizmaya ilişkin tespitleri, egonun bir parçası olarak *süper egoyu (üst ben, ben ülküsü)* ayırt etmesinin ilk evrelerini oluşturur.

Freud daha sonra süper ego ve bilinç ilişkisinin tahmin edilen aksine daha gevşek olduğunu keşfeder. Süper- ego ’nun da, İd gibi, zihnın bilinçdışı olan bölümüyle daha çok ilgili olduğunu bulgular.Süper-ego ’nun kökeni Oidipus karmaşasına dayanmaktadır. Süper ego iki kategoride incelenir, Bilinçli olan ve zorba olan. Bilinçli olan arzu tatminini kısıtlayıcı işlev görür, zorba süper-ego ise, aşırı bir yüceltme, ahlaki zorunluluklar ve suçluluk duygusunda kendini gösterir. Süper-ego içselleştirilmiş babadır, ancak onun

koruyucu kollayıcı, sevgi dolu tarafından çok; yasa koyucu, kısıtlayıcı, tehditkar yanını örnek almış olduğu durumlar mevcuttur.

Sonuç olarak, Freud'un Yeni Psikanaliz Derslerinde söylediklerinden yola çıkılarak şunlar söylenebilir 1997[1933]:108, 109):

Süper Ego, tıpkı İd gibi Oidipus kompleksinin mirasçısıdır. İdin içine gömülmüştür ve İdle olan ilişkileri, bilinçle olan ilişkilerinden daha kuvvetlidir.

Ruhsal yapıda, bilinçsiz İdin kapladığı yer, ego ya da bilinç öncesinin (bilinç) kapladığı yerden çok daha büyüktür. İd ile dış dünya arasındaki ilişki yalnızca ego aracılığı ile gerçekleşmektedir.

Belirtmekte yarar vardır ki, Freud kuramının değerlendirme ve gelişmeye açık olduğunun üstünde durmuştur. Aşağıdaki alıntı hem bu noktayı, hem de Freud' un sahip olduğu anlayışla, Yirminci yüzyıl düşüncesinde neden bir öncü olduğunun ipuçlarını verir:

“Kişiliğin bu şekilde ego, süper ego ve ide bölünmesini düşünürken, politik coğrafyadaki gibi yapay çizilmiş keskin sınırlar düşünmeyeceğinizden eminim. Çizimlerdeki veya ilkel resimlerdeki gibi düzgün çizgilerle ruhsal yapının özelliklerine hakkını veremeyiz; bunun yerine, çağdaş sanatçıların resimlerindeki gibi birbiriyle kaynasan renk alanlarını düşünmeliyiz. Ayrımı yaptıktan sonra, ayırdığımız bölümlerin tekrar kaynaşmasına izin vermeliyiz. Ruhsal süreçler gibi ele avuca gelmeyen bir şeyin resmini çizmeye yönelik ilk çabayı yargılarken çok katı olmamanız gerek...” (Freud, 1997[1933]:108, 109).

2. JACQUES LACAN:

Fransız teorisyen ve psikanalist Jacques Lacan (1901 – 1981) Ferdinand De Saussure'ün yapısalcı dil bilim kuramından etkilenecek Freud'un psikanalitik kuramını “dil” ve “kültür” çerçevesinde yeniden okur. Böylece Lacan, kuramsal bir araçtan yoksun olan psikanalizin sistematikleşme çabasına katkıda bulunmuştur.

Saffet M. Tura'ya göre (1989:20): Lacan'ın yeniden okumasıyla psikanalizi; “ *filogenez (türün gelişimi)* düzeyinde ‘bir hayvan türünün kültürel bir yaratık olması sürecini, *ontogenez (bireyin gelişimi)* düzeyinde, ‘bireyin biyolojik bir varlıktan kültürel bir toplum üyesi, yani özne olma sürecinde özetleyen, bu nedenle de her şeyden önce insanı açıklayan bir varsayım” gibi görmek mümkün hale gelmiştir.

Burada Lacan'ın özneye ilişkin görüşlerine yer verilecektir. Lacan'ın öznellik anlayışı, ‘insanın dünyada bir yer edinme amacı ile kendisini dilin alanına yerleştirme çabası’ olarak özetlenebilir.

Ayna Evresi (*Stade du Miroir / The Looking - Glass Phase*):

Lacan' a göre “ben” in ortaya çıkabilmesi için, çocuğun, kendisini “öteki” olarak görebileceği kritik bir aşama varsa o, Ayna evresidir. 1936'da formüle edilen “Ayna Evresi” teorisi aynada kendi imgesine bakan altı ya da sekiz aylık bir çocuğu konu alır. Bu evrede, çocuğun kendi biçimini, başkalarının biçiminden ayırt edebilmesini sağlayan “ego” oluşumu henüz varolmamaktadır (Sarup, 2004:43). Bireysel bedenin sınırları anlayışının varolmasından da öncedir. Çocuk bu dönemde *imgesel (imaginary)* adı verilen dönemi yaşamaktadır. Bu dönemde ben için dünya yalnızca imgelerdir. Ben ve dünya birbiriyle içi içe geçmiş bir süreklilik ve değişmezlik içinde algılanır.

“Çocuğun dokunduğu yüzeylerin çoğu – annenin cildi, halılar, giysiler – tamamen sürekliliğin, kesintisizliğinin, sınırsız bir varlığın, bu yüzden de, yerleşik, özgül ve şahsiyet olarak tanımlanmış herhangi bir şeyle kıyaslanamayan açık uçluluğun ve şekilsizliğin bir parçası olarak hissedilir.” (Mansfield, 2006:58).

Bu dönemde “genç çocuk, muhtemelen aynada ya da belki de annesinin sevecen bakışlarında bulunan, kendisine dair, tam ve bütün bir imge görmektedir” (Doy, 2005:49,50). Ancak aynada görülen tamlik ve bütünlük bir yanılsamadır. “Beden, ortam ve aynanın oluşturduğu karmaşık geometri birey üzerinde bir aldatmaca olarak işler” (Bowie, 2007:31).

Bu aşamada imgesel dönemin bir özelliği olarak *narsizm* devreye girer. Ben’in temeli olan, aynada görülen imge, aslında “öteki” (*autre*) dir: “*Her narsistik ilişkide, gerçekte ben ötekidir, öteki de ben*”(Lacan’dan aktaran Nasio, 2006[1988]:106). Aynada gördüğü bu “öteki” imgesiyle özne, “ideal ben” olarak gördüğü şeye sabitlenir, o imgeyle özdeşleşir.

“Bütünsel beden imgesinin kazanılması, daha sonra simgenin devreye girmesi ile ‘ben’ denebilecek bir bütünlüğü kazandırması nedeni ile Oidipal aşama için temel bir başlangıç teşkil eder” (Tura, 1989:107).

Ayna evresinin bir diğer özelliği çocuğun anne ile bütünleşme arzusudur. Bu arzu annenin bedeninden ayrılmanın yarattığı ilksel eksiklik duygusundan kaynaklanmaktadır. Annenin arzusu *fallus* olduğu içindir ki, çocuk onu tatmin etmek için *fallus* olmak ister (Lacan, 1994,59). Çocuğun bu arzusu kültürel bir arzu değildir. Yeniden annenin bir parçası olma, “tüm rahatsız eden uyarılardan uzak, mutlak tatmin durumunun denetimsiz hazzına” (Tura, 1989:108) ulaşma, yani “kendini bir özne olarak yok etme arzusu” (Zizek, 2004:228) olduğu için, simgeselin alanında kendini anlamlandıramaz.

Çocuğun simge içermeyen bu arzusu Ödip’in devreye girmesi ile simgeleşecektir. Çocuk arzusunu Ödipal bir yasaktan dolayımılayarak

kodladığı için kökensel arzusu, “*fallus*” olma arzusu halinde bilinçdışına kodlanır (Tura, 1989:108).

Görüldüğü gibi Lacan, Freud tarafından geliştirilen kuramı biyolojik olmaktan çıkarıp, dile, simgesel bir düzeye taşımıştır. “Fallus bir imleyendir, işlevi gizem içinde tuttuğu şeyin peçesini kaldırmak olan bir imleyen” (Lacan, 1994:51).

Fallus, penis’in aksine, erkeğin sahip olduğu kadının olamadığı bir şey değil, bir iktidar simgesidir. Bu iktidar ise ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şeydir. Bu, Lacan’ a göre, “başkası ile eksiksiz bir bütünleşmeye duyduğumuz temeldeki o arzunun gösterenidir” (Sarup, 2004:31).

“Fallik imleyenin, damgası olduğu arzunun sahip olma eksiğinin tehdidi ya da özlemi ile bağıntısı, öznenin kendisinin gerçek bir fallusa sahip olup olmadığını değil, annenin fallusa sahip olmadığını öğrenmesi dolayısıyla belirleyicidir” (Lacan, 1994: 60). Lacan’a göre bu aşamada, öznenin geleceği “babanın devreye soktuğu yasa” ya bağımlıdır. “Babanın Adı” ya da “Babanın Yasası” kavramı, 1950’ler de “insan sözünün ve yasa bağımlı niteliğinin simgesi” olarak ilk kez ortaya çıkmıştır. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise “konuşmanın gözlemlenebilir bir ögesi olmaktan çok, insan dilinin kökeni ve her yerde kaim önkoşul olmuştur.” (Bowie, 2007:20)

İmgeselden simgesele, bir başka deyişle sosyo–kültürel düzeye geçiş, Baba yasasının devreye girmesi ile gerçekleşebilir. Bu da hem öznenin, hem de bilinçdışının oluşumuna aynı anda neden olur. Lacan’ın çalışmalarında Freud’dan ödünç alınan hadım edilme ve Oidipus Karmaşaları bir araya getirilir ve yeniden nitelendirilir. Lacan Oidipus öyküsünü beden değil, dil doğrultusunda algılamaktadır (Sarup, 2004:44).

Tura’nın aktardığı üzere (1989:108,109,110) Lacan’a göre Ödip karmaşası üç aşamalı bir yapıdadır.

İlk aşamada annesini arayan çocuk, annenin söyleminin sürekli olarak babanın varlığı ile saptırıldığını bulur. Başka bir deyişle Oğulun anne ile ilişkisi dışardan annenin arzuladığı bir üçüncü tarafından düzenlenmektedir. Bu dönem boyunca çocuk, babanın gerekliliğini simgeleştirerek başladığı süreci, Babanın Yasasına tabi olmayı kabul ederek tamamlar ve kültürel bir özne kimliğini kazanır.

“Ödip karmaşasının çözümü, anne ile ikili ilişkiyi yasaklayarak öznenin kökensel arzusunu bilinmeyen durumuna iter ve babanın metaforu sürecine göre ona yeni imgesel, toplumsal biçimler ikame eder” (Tura, 1989:113).

Bu sırada ikili dolaylı ilişki, sembolik düzenin dolaylı ilişki biçimine geçişin yarattığı *yarılma (spatlung)* “bilinçdışı”na neden olmaktadır.

Lacan’a göre, “Bilinçdışı, simgelerden oluşur. Simgeselleşmemiş bir düşünce düşünülemez. Çünkü bilinçdışı tamamen simgesel kültürel yaşantısının sonucudur” (Tura, 1989: 40). Bunun anlamı şudur:

“İnsan kendi varoluş gerçeğini, olduğu gibi değil, ancak toplumsal bir kurumun ona sağladığı imkanlarla düşünür. İnsan kendi gerçeğini önce ailenin, sonra diğer kültürel kurumların söyleminden dolayımlyarak düşünürken, esas otantik gerçekliğini bilinçdışı kılmış olur.”(Tura, 1989:75).

Lacan’a göre simgesel düzene geçmek sonsuza dek sürececek bir bütünlükten yoksun olmayı beraberinde getirmektedir. Lacan için gerçek bir benlik yoktur. Bunun yerine sadece bir benlik benzeri koruyucu katman üreten bir eksiklik ve panik hissi vardır (Synder,1994: 12).

Baştan itibaren insan özne kimliğini kendisinin dışında başka bir deyişle, öteki olarak algılar (Doy, 2005:49,50).

Lacan'ın kuramı ile, dilin öznelerden bağımsız kendi kurallarının olması, gösteren (veya simgenin) dilin kendi otonom kurallarıyla belirleniyor olması, bilince tanınan tüm fenomenolojik ayrıcalıkların sonunu getirmiştir (Tura, 1989:95).“Lacan, öznenin kendini bilip kendini oluşturmadığını daha ziyade onun dil ve Öteki (ötekiler) ile ilişkileri yoluyla kurulduğu sonucuna inanır” (Doy, 2005:45).

3. LOUIS ALTHUSSER:

Althusser, Marksizm'in anti-hümanist yorumcularından birisidir. Onun iddiasına göre, "insanın felsefi, kuramsal mitinin kül olması ön koşulunun haricinde, insanlar hakkında bir şey bilmek imkansızdır" (Althusser'den Aktaran, Sanbonmatsu, 2007[2004]:151).

Tarihselci-hümanist yaklaşıma göre tarih, insanın kendi kendini gerçekleştirme sürecidir. Toplumsal çözümlemelerde nesnel yapılara değil, özneye öncelik tanıyan Tarihselci hümanist yaklaşım bu nedenle toplum ve tarihi öznel amaçların bir fonksiyonu olarak değerlendirir (Sunar, 1999: 225,226). Althusser ise bu görüşleri tamamen reddeder. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Araçları* isimli uzun denemesi, öznenin kapitalizm içindeki yerini tanımlamaya ilişkindir. Bu çalışmada Althusser, özlüce, "insanın üretim sistemlerinin bir işlevi olduğunu" (Sunar, 1999: 226) söylemektedir.

Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtlarını* yazarken aklında olan temel soru aslında "kapitalist üretim koşullarının nasıl yeniden üretildiği" sorusu idi. Althusser'in buna ilişkin sayıltılarını şöyle sıralayabiliriz:

- 1) Bütün toplumsal oluşumlar belli bir egemen üretim tarzından kaynaklanır.
- 2) Egemen üretim biçiminin sürekli olarak yeniden üretilmesi gerekmektedir.
- 3) Egemen üretim yapısı incelendiğinde yeniden üretilmesi gerekenlerden birincisinin *üretici güçler*, ikincisinin de *var olan üretim ilişkileri* olduğu görülür. (Althusser, 2006: 46)
- 4) Üretici güçler ve üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesi, emek gücünün yeniden üretilmesini gerektirir.
- 5) Ücret, emek gücünün yeniden üretiminin maddi aracıdır. Ancak yeterli değildir.

6) “ *Toplumsal ve teknik işbölümünün, farklı iş alanları ve mevkilerinin gereklerine uygun olarak yeniden üretilmesi için emek gücünün bilgili ve işe koşulabilecek yeterlikte olması gerekir*” (Althusser, 2006: 50)

7) Kapitalist eğitim kurumlarında bu bilgi verilmektedir.

8) Emek gücünün yalnızca mesleki bilgi sahibi olması yeterli değildir.

9) Althusser’e göre Devletin İdeolojik Aygıtları: “Dini DİA (değişik kiliseler sistemi), Öğretimsel DİA (değişik, özel ve devlet okulları sistemi), Aile DİA’sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA’sı (basın, radyo-televizyon v.b.), Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor v.b.)” yolu ile kurulu düzenin kurallarına boyun eğme ya da egemen ideolojiyi düzgün kullanma becerileri de öğretilmektedir.

DİA’lar yolu ile ideolojinin ihtiyacı olan öznelilik kategorisi oluşturulur. Althusser’e göre (2006[1995]:91) :

Bireyler, “İdeoloji içinde , yani kendi varoluş koşulları ile yani son kertede üretim ilişkileri ile kurdukları imgesel ilişkiye bağlı olarak imgesel anlamda çarpıttıkları, dünyaya ilişkin belirli bir (dinsel, ahlaki vb) tasarımlama içinde yaşarlar.”

Böyle bir tasarımlama içinde yaşayan ve örneğin, dini, ahlaki, hukuki inançları olan bir özne, eylemlerini de bu düşünceleri doğrultusunda gerçekleştirir. Örneğin, İdeoloji içinde yer alan belli pratikleri uygular; bir cenaze töreninde , yemek sofrasında, bir derste, ya da futbol maçında belirli kurallar doğrultusunda hareket etmek zorundadır. Bu şekilde ideoloji maddi edimlere dönüşür. “Söz konusu pratikler kendi inancı uyarınca eylediğine gönülden inanan bir öznenin maddi edimlerinde varolur.” (Althusser,2006[1995]:95)

Althusser (2006[1995]: 96), buradan “*her ideolojinin ancak bir özne aracılığı ile ve öznelere için varolduğu*” sonucuna varır. İdeolojinin özneye

ihtiyacı vardır. İnsan, özne olarak üretim ilişkilerinin yaratıcısı değil ancak taşıyıcısıdır. (Sunar, 1999: 226) İdeolojinin hedefleri, ancak özne kategorisi ve onun işleyişi sayesinde imkan kazanabilir.

Althusser'e göre (2006[1995]: 97-99), ideolojik kabul etme kuralları ile özne kategorisi güvence altına alınır. İdeolojik kabul etme, zorlama yolu ile olmaz. Apaçık olan şeylerin apaçık olduğunun, bizlere doğal ve kaçınılmaz geldiği anda verdiğimiz tepkide kendini gösterir. Buna gündelik yaşamın pratik kurallarından örnekler verilebilir: Tokalaşma; kişiye ismi ile seslenilmesi; herkesin bir ismi olduğunun bilinmesi; ideolojinin aralıksız kabul edilmesidir.

Althusser (2006[1995]: 100), ideolojinin bireyler arasından özneler istihdam ettiğini, bireyleri öznelere dönüştürdüğünü, bunu da seslenme (çağırma) yolu ile gerçekleştirdiğini öne sürer. Polis ya da başka bir kişi tarafından "Hey sen, oradaki!" diye seslenilen kişi bedeninin sese doğru 180° 'lik dönüşü ile özne olup çıkar. Althusser'e göre; seslenmenin başkasını değil de, kendisini hedeflediğini anladığı anda özne olma gerçekleşmiş olur. Kişinin bu seslenmeye cevap vermesi , aynı zamanda, yasaya, devlete, sisteme cevap vermesi anlamına gelir. Böylece, kendisine seslenen toplumsal aygıtlar tarafından, kişinin kamusal gerçekliği belirlenir. Kişi özne olur.

Althusser, ideolojik seslenme (çağırılma) olgusunu daha da gerilere götürerek örneklerini artırır. Bir çocuk daha doğmadan, babasının soyadını taşıyacağı bellidir. Onu heyecanla bekleyen bir ailenin içine doğar. Althusser'e göre aile ideolojik olarak kusursuz bir biçimde yapılanmıştır. Bu ideolojik yapının içinde doğacak olan çocuğun da, ailenin diğer üyeleri gibi rolü bellidir ve yeri doldurulamaz.

Aile gibi bir diğer örnek de dindir. Din, bireyleri kendi adlarıyla çağırır. Daha da fazlası onlara hem Dünyadaki hem de sonsuzluktaki yerlerini gösterir (Althusser, 2006[1995]: 106). Althusser, dinin buyruklarına uyulduğu

takdirde cennete, uyulmadığında cehenneme gidileceği birey tarafından kabul edildiği anda, dinsel öznenin meydana geldiğini söyler. Çünkü bu durumda birey kendisine seslenen “Biricik ve merkezi” bir başka öznenin, Tanrının çağrısına cevap vermiş olur. Tüm açıklamalardan anlaşıldığı üzere, Althusser’ in öznesi kendi isteklerine, yeteneklerine ve arzularına göre gelişmez. Onu çağırın, ona ihtiyaç duyan sistem için varolur.

Althusser, çalışmalarıyla insanın konumunu yapının gölge olayı (*epiphenomenon*) haline getirmiştir (Sanbonmatsu, 2006[2004]:151). Althusser’e göre özneler kendi yaşamlarının anlamına doğrudan erişemezler, insanın dünyayla ilişkisi ikinci dereceden bir ilişkidir.

4. MICHEL FOUCAULT:

Michel Foucault (1926-1984), bir dönem öğrencisi olduğu Althusser'in ideoloji kavramı üzerinden yaptığı gibi, iktidar kavramı üzerinden özneyi araştırır. Çalışmalarında, Fredric Nietzsche ve George Bataille gibi Batı düşüncesi olarak tanımlanan düşüncenin eleştirisini yapan düşünürlerin etkisi gözlemlenebilir.

Foucault, verili ve doğal görünen ama aslında *iktidar* ve hakikat sistemleri tarafından inşa edilmiş olan öznenin tarihini araştırmıştır. Bunu yaparken zaten varolan öznellikleri değil, deli, suçlu ve sapkın gibi dışlananları konu edinir.

Foucault çalışmalarında insanı özneye dönüştüren üç ayrı nesneleştirme kipi üzerinde durur (2000[1982]:58):

Birincisi kendilerine bilim statüsü kazandırmaya çalışan araştırma kipleridir; dilbilgisi (konuşan özne), ekonomi (üretken özne), biyoloji (salt yaşıyor olma) gibi bilimler yolu ile insan nesneleştirilmektedir.

İkinci olarak, Foucault bölücü pratikler yolu ile nesneleştirmeden söz eder. Buna göre “özne ya kendi içinde bölünmüş ya başkalarından bölünmüştür”, deli/akıllı, hasta/sağlıklı, normal/anormal vb. gibi.

Üçüncü olarak insanın kendi kendisini, cinselliği ile tanımlaması yoluyla özneye dönüştürme süreci vardır. Tüm bu süreçler iktidar/bilgi/hakikat sistemlerinin etkileşiminin sonucudur. Her bir tavır ve gündelik edim iktidarın etkilerini dolaşıma sokar. Sonunda insan eksiksiz bir analizi yapılabilecek bilgi nesnesi olarak bireye dönüştürülür.

İktidar:

Foucault (2003[1977]:175), iktidar sözcüğünü, bir kurum, bir yapı, bir devlet iktidarı olarak değil, tüm iktidar, bilgi, güç ilişkilerinin bulunduğu stratejik bir yer olarak tanımlar. “Gerçekliği üreten; nesne alanlarını ve doğruluk ritüellerini belirleyen, bu iktidardır” (Sarup, 2004: 112).

Foucault’ya göre, birey, iktidarla karşı karşıya düşünülemez. Çünkü o, iktidarın temel etkilerinden biri ve aynı zamanda onun taşıyıcısıdır. Özne ve iktidar arasındaki ilişki şöyle gelişir (Foucault, 2000[1982],63):

“ İktidar bireyi kategorize ederek, onu bireyselliği ile belirleyerek, kimliğine bağlayarak, özneye hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak, doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri, özne yapan bir iktidar biçimidir”.

Biyo- İktidar:

Foucault, biyo-iktidardan “bedensel iktidar ağı” olarak söz eder. Biyo-iktidar iki ayrı biçimde hayata müdahale etmektedir. İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimiyle (bedenin anatomo-politiği), “*insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmek*” amacını güder. “*Nüfusun biyo- politiği olarak adlandırdığı ikinci biçimi bedene bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim getirir*” (Keskin, 2000:17).

Biyo-iktidar kesinlikle yasaklayıcı, kısıtlayıcı bir özellikte değildir. Bu anlamda hukuki yasalardan çok, iktidarın belirlediği normlar tarafından yaşantıların düzenlenmesi söz konusudur. Nüfusun biyo-politiğini ilgilendiren ana sorunlar, üreme, doğum, sağlık düzeyi, ölüm, yerleşiklik ve göç gibi

meselerlerdir. Bedenin anatomo-politiği ise bedeni disipline ederek onu en verimli hale getirmeyi amaçlar.

Panoptikon:

Foucault, Batılı toplumlardaki iktidarın monarşikten, disipline edici özelliğe doğru dönüşümünü örneklendirmek için *Panoptikon* betimlemesini kullanır. Panoptikon, Jeremy Bentham'ın 18.yy sonunda yazdığı *La Panoptique* adlı eserinde betimlenen mimari bir aygıttır. Bu mimari biçimle, insanlar izlenip izlenmediklerinden asla emin olamazlar ve böylece, iktidarın en az maliyetle daha çok kişi üzerinde uygulanması sağlanır. Foucault (2003[1977]: 86) *panoptikon*'u şöyle tarif eder:

“Kural şudur: Çevrede halka şeklinde bir bina; ortada bir kule; kulede açılmış olan geniş pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır. Hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresi vardır: Biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine denk düşer; diğeri dışarıya bakarak ışığın bir baştan bir başa hücreyi kat etmesini sağlar. Bu durumda merkezi kuleye bir gözlemci yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir hasta, bir mahkum ve bir işçi ya da bir öğrenci kapatmak yeterlidir.”

İktidarın bakışını sürekli üzerinde hisseden kişi, onu içselleştirmektedir. Böylece iktidar ilişkileri bedenin içine nüfuz eder (Foucault, 2003: 106). Böylece mahkumun suçlu ruhu, kendi kendine boyun eğdirme aracı olarak inşa edilir (Newman, 2006:143). Foucault'un tanımladığı bu modern iktidar biçiminin işlevini yerine getirmesi için gereken tek şey, “bastırıldıklarına inanmak yoluyla kendi kendilerinin tahakkümüne katılan öznelerdir” (Newman, 2006:144).

Dispositifler:

Dispositifler bilgi ve iktidar eksenlerinin bir araya geldiği söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklere Foucault tarafından verilen addır.

Dispositifler; söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar; bilimsel, felsefi, ahlaki önermelerden oluşan heterojen bütünler, bu söylemsel ve söylemsel olmayan ögeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemler, somut düzenlemelerdir (Keskin,2000:18) .

Dispositifler bir takım deneyimler kurup, insanın bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtılarak, onlara kendileri ile ilgili hakikatler dayatır. Böylece insanın şiddet kullanmadan iktidar tarafından kuşatılması sağlanır.

Gözetleme (Surveillance):

Foucault'nun gözetleme olarak adlandırdığı şey, basitçe bir bakış biçimi değildir. “Bitip, tükenmeyen bir görünürlük, bireylerin sürekli sınıflandırılması, hiyerarşikleştirme, nitelendirme, sınıfların oluşturması, teşhis koyma” (Foucault, 2003[1976]:78) gibi faaliyetleri içerir.

Özetlenecek olursa, Foucault, öznenin sabit ve bilinebilen bir içeriğe sahip olduğu yönündeki görüşe karşıdır. Ona göre öznellik iktidarın bir etkisi olarak oluşur. Akıl, beden, cinsellik vb. üzerine oluşturulan hakikat söylemleri yolu ile öznellik inşa edilir. Bireyler kendilerini oluşturulmuş kategorilere göre tanımladıklarında özne haline gelirler.

5.GILLES DELEUZE VE FELIX GUATTARI:

Filozof Gilles Deleuze (1925-1995) ve psikanalist ve politik eylemci Felix Guattari'nin (1930 – 1992) birlikte yazdıkları ilk kitap 1972'de yayınlanır: *Anti-Oidipus: Kapitalizm ve Şizofreni*, döneme damgasını vurmuş olan psikanalitik kurama ve Marksizme, Nietzsche'ci bir okuma getirmeyi amaçlamıştır.

Deleuze ve Guattari, çalışmalarında, her türlü evrensellik iddiasını sorgular. Bunu da “dinamik bir bilinçdışı lehine, egonun ve süper egonun, “şizo-analitik” bir tahribatı ile yapmaya çalışır (Best ve Kellner, 1998 [1991]: 103).

Deleuze ve Guattari şizofreniyi değişmez bir norm ya da benlik imgesinin yönetiminde olmayan bir hayatı düşünme biçimi olarak algılar.

Kapitalizm ve Şizofreninin çarpıcı ana tezi şudur: Psikanaliz de, kapitalizm de bunalımların sistemidir. İktidarın varlığını sürdürmek için hastalıklı kişilere ihtiyacı vardır. Kapitalizm çelişki ve bunalımlar nedeniyle yıkılmaz. Aksine bunlar sayesinde kendini yeniler ve aşar.

Deleuze ve Guattari'nin çalışmaları yirminci yüzyılın son çeyreğinde düşünce dünyasında bir çığır açmıştır. Örneğin, “post modernlik anlayışının inşa edilmesi doğrultusunda açık seçik ilk girişimi yapan” (Best ve Kellner, 1998 [1991]: 138) Jean Baudrillard, Deleuze ve Guattari' nin düşüncelerinden yararlanarak “bu evrenin patolojisinin şizofreni olduğu teşhisinde bulunur” (West, 2005:328). Brian Massumi, Deleuze'un imgelerin gücüne gönderme yapan “duygu” kavramını “politikanın iktidar duyguları ve duyguların iktidarı aracılığıyla işlerlik gösterme ve bunları üretme biçimlerini” inceleyen araştırmalarında kullanır (Colebrook, 2004[2002]: 196).

Bu bölümde, felsefeyi “kavramlar oluşturmak, keşfetmek, üretmek sanatı” (1996 [1991]:12) olarak ele alan Deleuze ve Guattari’ nin ürettiği kimi kavramlar ve öznellik anlayışları ele alınmıştır.

Yersizyurdsuzlaşma (Deterritorialisation):

Yersizyurdsuzlaşma, kavramının anlamı ve kaynağına dair iki ayrı bilgi bulunmaktadır. Deleuze ve Guattari’nin çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda her ikisinin de doğru olduğu görülebilir.

İlk olarak, *Kapitalizm ve Şizofreni* kitaplarının birinci cildi olan, “*Anti-Oidipus*”ta yer alan kullanımına bakacak olursak, “*yersizyurdsuzlaşma*”, Lacan’cı *yerliyurtlulaşma*¹³ teriminin ters çevrimine işaret eder. Yani “arzuyu yerleşik organlardan ve nesnelerden kurtarma sürecine” (Holland, 2007[1999]:52).

“*Kapitalizm ve Şizofreni*”nin ikinci cildi “*Bin Yayla*” (*Mille Plateaux*) da ise *yersizyurdsuzlaşma* göçebelikle ilgili anlamda kullanılır.

Ali Akay (1990[1987]: 8); çevirisini yaptığı “*Diyaloglar*” kitabının “Önsöz” bölümünde, Deleuze ve Guattari’nin, bu kavramı, yerleşiklik kavramına karşıt olarak kullandığını, söz konusu olanın göçebelerin yaptıkları “çadırlarını kurdukları yeri terk edip, çadırlarını başka yere kurmak” gibi, yerini yurdunu bırakan kimsenin yaptığı eylem anlamını taşıdığını belirtir.

“Mekanda bir yurddan dışarısını oluşturmak, komşu bir yeryurd daha kurarak bu yeri yurdu sağlamlaştırmak, düşmanın yerini yurdunu içten patlatıp, onu yersizyurdsuzlaştırmak, başka yere giderek, kendini

¹³ “Yerliyurtlulaşma”, Lacan’ın annenin emzirmesi ile başlayan ebeveyn bakımının, belirli organları ve mütakabil nesneleri erotik enerji ve değerle (örneğin dudaklar ve göğüs) yükleyerek bebeğin erojen bölgeleri haritalandığı süreci çözümlemesinden türetilen bir terimdir. Böylelikle yerliyurtlulaşma, arzuyu, diğer organlar pahasına ve Freud’un çok biçimli şey olarak adlandırdığı şey pahasına bazı organlara ve nesnelere değer biçmeye programlar (Holland, 2007[1999]:51,52).

yadsıyarak, kendi kendini yersizyurdsuzlaştırmak...”
(Deleuze ve Guattari , 1990 [1980]:29).

Rizom (Rhizomatique, Köksap):

Köksap, Deleuze ve Guattari’ nin *yersizyurdsuzlaştırılmış* hareket için kullandığı, botanik biliminden ödünç alınmış bir kavramdır. İlk olarak Guattari, bu kavramı *“Makinasal Bilinçdışı” (L’Inconscient Machinique)* isimli kitabında kullanmıştır.

“Dilbilimci Noam Chomsky’nin ağaçvari ikiliklerine karşı köksap terimi ortaya atılmıştır. . Köksap teriminin içermiş olduğu gibi kök, yani çıkış noktası gibi bir nokta söz konusu olamaz. Köksaplar herhangi bir noktadan hareket ederek başka bir noktaya, hiçbir hiyerarşik ilinti olmadan, erişebilirler”

(Aktaran Akay , Önsöz Diyaloglar, 1990[1987]: 9)

Deleuze ve Guattari, *“Anti-Oidipus”*ta psikanalitik bilinçdışına karşı, makinasal bilinçdışının sürekli haritalar oluşturan yapısını savunur. *“Bin Yayla”* da ise, Batının ağaç biçimli düşünce kalıpları ile, köksap olarak betimlenen *“göçebe”* düşünce ve örgütlenme tarzları arasındaki farkı irdelenmişlerdir. Her iki kitapta da, her türlü derin, hiyerarşik yapıya karşı köksap düşüncesi, farklılığı, çok katlılığı ve yeni bağlantılarla sürekli çoğullaşmayı önermektedir.

Organsız Beden (Body Without Organs):

Deleuze ve Guattari, Antonin Artaud’un (1896-1948) bir şiirinden¹⁴ esinlenerek ürettikleri *organsız beden* kavramını, öncelikle, bir özgürlükler alanı olarak tasavvur eder.

¹⁴ *Beden bedendir/ Tümüyle tek başına/Ve organa ihtiyacı yok/Beden asla bir organizma değildir/ Organizmalar düşmanıdır beden* (Aktaran, Holland, 2006[1999]:64 Çev: Ali Utku ve Mukadder Erkan)

“Organsız beden organları olmayan bir beden değil ; örgütlenme barındırmayan bir bedendir. Toplumsal olarak eklemelenmiş, disipline edilmiş, göstergebilimselleştirilmiş ve özneleştirilmiş halden (organizma olarak) kopup özgürleşen ve eklemelenmemiş, parçalanmış ve yersizyurdsuzlaşmış ve dolayısıyla yeni tarzlarda yeniden oluşturulmaya muktedir bir bedendir” (Best ve Kellner, 1998 [1991]:117).

Deleuze ve Guattari, “organsız beden” kavramı ile bedenin bir köken, içsellik ve derinlik içeren cismani bir şey olduğu sanısına meydan okurlar.

Burada Deleuze ve Guattari’nin beden anlayışına da değinmekte fayda vardır. Onlara göre beden, “birleşik bir varlık değildir, merkezi bir yöneten etrafında da örgütlenmemiştir. Kasıtlılık, biyoloji veya ruh tarafından tanımlanmamıştır “(Fraser ve Greco, 2005:44).

Deleuze ve Guattari bedenle ilgili görüşlerinde Baruch Spinoza’ dan esinlenmişlerdir. Bir “beden ne yapabilir?” diye sordukları sorunun cevabını Spinoza’da bulurlar:

“Her tür vücut Spinoza tarafından 2 şeyle tanımlanır: Öncelikle ne kadar küçük olursa olsun bir vücut sonsuz sayıda parçacıktan oluşmuştur; bir vücudu, bir vücudun bireyselliğini tanımlayan, parçacıklar arasındaki hız ve yavaşlık, hareket ve durma ilişkileridir. İkinci olarak bir vücut diğer vücutları etkiler veya onlardan etkilenir; bireyselliği içinde bir vücudu tanımlayan şey bu etkileme ve etkilenme kapasitesidir.

(...)Önemli olan bir yaşamı, her yaşayan bireyi gelişmiş bir biçim olarak değil, parçacıkların yavaşlaması ve hızlanması arasındaki farklılaşmış hızların karmaşık ilişkisi olarak görmektir

(...)Hız ve yavaşlık sayesinde insan nesneler arasından kayıp geçer, yani başka bir şeyle bağlantı kurar. Bir insan asla en baştan başlamaz: insanın boş sayfası asla yoktur; insan aradan kayar, ortaya girer, ritimlere ayak uydurur ya da ritmin dışına çıkar” (Deleuze, 2005[1992]:58).

Oluş (Becoming):

Oluş öncelikle, Deleuze ve Guattari tarafından, varlık ve köken karşısında önerilen bir şeydir. Dünyanın karşısında konumlanarak, onu gözlemlemek yerine dünyaya karışan bir imgeler akışı olmak, bir oluşturmaktır. Deleuze ve Guattari, psikanalizin iddia ettiğinin tersine arzuların olumlu olduğunu kanıtlamak için de *oluşa* başvurur.

Oluş, kimliklerin ve toplanışların, öteki kimliklerle birlikte, kimlik kavramının artık onu tanımlamaya uygun olmadığı bir yere doğru hiç durmadan kaymasıdır. Deleuze ve Guattari çok çeşitli oluşlar tanımlar; hayvan oluş, kadın oluş, algılanamaz oluş vb.

“Oluşlar (devenir) bunlar coğrafyadır, yönlerdir, yönlendirmelerdir, girişler ve çıkışlardır(...)

...oluş asla taklit değildir, gerçekte adil de olsa, ne bir modele, ne tıpkısı gibi yapılamaya benzer. Ona doğru gelen, ya da bir şeyin gelmesi gerekli olan, ondan yola çıkılan bir terim yoktur. Ne de birbirleriyle değiş tokuş yapan iki terim vardır.

“Oluştüğün ne?” sorusu özellikle aptalcadır. Çünkü biri oluşmaktaysa, oluştuğu şey de en azından kendisi kadar değişmektedir.

Oluşlar ne taklit görüntüleri, ne benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar, paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düşünlerdir” (Deleuze ve Parnet, 1990:16).

Özetleyecek olursak Deleuze ve Guattari, “deneyimin daima bir özneye verildiğine” ve “dünyayla ilişki kurma şeklinin bir bilme/yargı ilişkisi olduğu fikrine” karşı çıkar (Colebrook, 2004[2002]102,105).

Özneyi daima eksiklik ve olumsuzlamanın karşısında kodlar. Bunu yapmak için özneyi arzularına ulaşamamış eksiklikler olarak kodlayan psikanalizi yeniden okur. Psikanalizin temel varsayımı olan standart bir birey anlayışına karşı, pek çok *oluşun* birleşimi olan bir akış olarak özneyi düşünür. Deleuze ve Guattari’ nin şizofren ya da göçebe dediği, böylesi bir bireydir.

İKİNCİ BÖLÜM:

ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖZNELLİK:

A. FİLMLERİN ANALİZİ:

Bu bölümde 1990 – 2007 yılları arasında üretilen filmler arasından on yedi adet film seçilerek, film karakterlerinin öznellikleri bakımından analiz edilecektir.

Yapılacak olan analizin hedefi, çağdaş Hollywood'un birbirinden farklı özne oluşum modellerini ve öznellik biçimlerini kapsadığını göstermektir.

Analize temel olan beş kuramsal yaklaşım bulunmaktadır. Bunlara diğerlerinin eklenebileceği, örnekleme yer alan filmlerin yerini başkalarının alabileceği ya da filmlerin başka yöntemlerle de çözümlenebileceği bilinmektedir. Burada yapılacak çözümleme yalnızca bunlara bir örnek olmayı amaçlar.

Aşağıda, örnekleme yer alan filmler, kuramsal çerçeveden yola çıkarak beş ayrı başlık altında toplanmıştır.

Her bir bölümün başında filmlerle ilgili açıklamalar yapılacak, varsa ortak özellikleri sıralanacaktır.

Özneyle ilgili bulgular, her bir yaklaşımda öne çıkan temaların (kavramsal kodlamaların) araştırılmasıyla ortaya çıkartılacaktır.

1. OİDİPAL FİLM ANLATILARINDA ÖZNE:

Erkek kahramanla ilgili en meşhur ve en eski öykülerden birisi Sophokles'in "*Kral Oidipus*"udur. Oidipus'un hazin öyküsü bilindiği gibi, Sigmund Freud'un gelişim kuramının anahtar çatışmasıdır (Saydam, 1997:229).

Freud'a göre öznenin oluşumu, bireyin kültürel sisteme dahil oluşu ile sonuçlanan bir istikameti (*oedipal trajectory*) takip eder. Kültürel sisteme giriş aynı zamanda bilinçdışını oluşturan şeydir. Bilinçdışı ise, Freud'a göre en önemli bilgi nesnesidir ve kendisini rüyalar, dil sürçmeleri ve serbest çağrışımlarda ortaya koymaktadır.

Çağdaş Hollywood filmleri, oedipal anlatıları sıklıkla kullanmaktadır. Elsaesser ve Buckland' a göre (2002:223); "Belirli tür filmleri, özellikle de *Western*, gerilim (*thriller*) ya da bilimkurgu (*science fiction*) türünde olanlar, genellikle '*erkeğin kültürel yaşama girişini*' hikayeleştirmektedir." Bu tarz filmlerin temel anlatı yapısı, "*eril kahramanın dönüşerek erkek olması*" üzerine kuruludur.

Bu bölümde öznenin kurulumu bakımından incelenecek olan filmler şunlardır:

Aksiyon filmlerine örnek olarak, *Gerçeğe Çağrı* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990); çağdaş bir bilimkurgu filmi olan *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) ve istikameti farklı bir biçimde takip eden *Rüya Bilmecesi* (*Science of Sleep*, Michel Gondry, 2007).

Tüm bu filmler Freud'un özne kuramına göre bir takım ortak özellikler taşımaktadır: anlatı, oedipal istikameti takip eder. Filmlerin kahramanları için bilinçdışı bir bilgi nesnesidir ve rüyalar yolu ile kendini ele verir. Her üç filmde de iki ayrı kadın stereotipi vardır ve eril kahramanın bunların arasından birini

diğerine tercih etmesi söz konusudur. Bu tercih kahramanların “erkeğe dönüşümü”nün kilit noktasını oluşturur.

a. Rüyalar:

Her üç filmin öyküsü de, kahramanın rüyalar ile olan ilişkisine göre düzenlenmiştir.

Gerçeğe Çağrı filmi, eril kahramanının, Mars gezegeninin kırmızılığı ile temsil edilen “*bilinç dışının cehennemine*” (Freud, 2002 [1923], 189) yaptığı bir yolculuk ve kendi gerçekliği ile hesaplaşması sonrasında ego bütünlüğüne ulaşmasını anlatır.

Vanilla Sky filmi bir rüyanın karabasana dönüşmesini anlatır. David Aames’in (*Tom Cruise*), film boyunca gördüğü kabuslardan uyanmak isteyip uyanamaması ile anlatılan çıksızlık duygusu, yaşananlara tepki verilememesi, eli kolu bağlı olma durumu günümüz insanının da içinde bulunduğu bir durumun yansımasıdır. Filmin sonunda David, eylemde bulunabileceği bir gerçek yaşamı rüyalara tercih eder.

Rüya Bilmecesi filminin kahramanı Stephane (*Gabriel Garcia Bernal*) ise diğer kahramanların aksine rüyalarını yaşantısını zenginleştirmek için kullanır ve rüyaları gerçek yaşama tercih eder.

İncelenen her üç filmde de kahramanın bilinçaltı, rüyalar aracılığı kendini belli eder. *Gerçeğe Çağrı* filminde, Douglas Quaid’in (*Arnold Schwarzenegger*), her gece rüyasında Mars’ı görmesi, onun Mars saplantısının en açık kanıtı olarak sunulur. Rüyasında fallik bir imge olan “*Piramit Dağı*”na uzaktan bakar. Bu Quaid’in kendini tam olarak erkek gibi hissetmesinin önündeki bir engel olarak okunabilir. Gerçekte daha sonra, Quaid’in bilinçdışında bu dağa ilişkin bir bilginin bulunduğu öğrenilir.

Vanilla Sky'da, kahraman tam anlamıyla kendi içine dönmüştür. Film boyunca David Aames'in zihninden geçen, rüya, anı kırıntıları, bilinçdışı çağrışımları ya da sayıklamalarını izleriz. Bu nedenle hem David, hem de izleyici için bilgi nesnesi bilinçdışıdır. Filmin başında gösterilen ilk rüya sahnesi, onun narsistik libidonun egemenliğinde olan zihinsel yaşamına dair ilk ipucunu oluşturur.

Rüya Bilmecesi filminde Stephane, hem rüya hem de çağrışımları yolu ile bilinçdışına ilişkin bilgiyi edinir. Örneğin başlangıçta Zoe'den hoşlanmasına rağmen rüyalarında Stephanie'yi görmesi ile asıl hoşlandığının Stephanie olduğuna karar verir.

Görüldüğü gibi tüm bu filmler, zihni çoğunlukla bilinçdışı bilgilerin bulunduğu bir yer olarak gösterir. Filmlerde rüyalar, hipnoz ya da psikoterapi yolu ile bu bilgilerin açığa çıkarılmaya çalışıldığı görülür.

b. Oidipal Üçgen:

Creed'in belirttiği gibi (1998,82), tüm oidipal öyküler statükonun bozulduğu bir durumla başlar. Bu kriz, anlatıda anneyle iki yönlü bir ilişki içinde bulunan çocuğun, bu sonsuz uyum ve tatmin durumunu bırakıp, kültürel sisteme girme gerekliliğinden doğar. Kriz anı babanın belirmesiyle ortaya çıkar. Böylece çocuk anneye olan duygularını bastırır ve başka birisine (anne ikamesine) yönlendirir.

Gerçeğe Çağrı filminde, Quaid, ilk başta karısı Lori ile hiçbir zorlanmanın olmadığı, tüm ihtiyaçlarının karşılandığı, bir uyum içinde yaşarken, bir üçüncü kişi olarak Mars kolonilerinin başkanı olan Cohagen'in varlığı, kahvaltı yaparken izledikleri dev televizyon ekranı aracılığı ile ikisinin arasına girer.

Quaid, Dünya gezegenindeki sürekli doyum içeren hayatını bırakıp, Mars'a giderek Baba yasası ile yüzleşmek ve eril kimliğini kazanmak zorundadır. Quaid Marsa taşınmayı, "hayatında bir şeyler yapmayı, birisi olmayı arzuladığını söyler. Lori' nin Mars'a taşınmak istemeyişiyle Quaid'in uğradığı hayal kırıklığı, Oidipus çatışmasında annesinin de kendisi gibi bir cinsel organı olduğunu hayal eden ancak öyle olmadığını anladığında annesinin iğdiş edilmiş olduğunu düşünen çocuğunkine benzetilebilir.

Oidipal anlatılarda, kadın karakterler oldukça önemlidir. Kadınlar " çatışmanın iki boyutunu sergilemektedir: ideal anne ve fallik anne" (Özden,2004:263).

Gerçeğe Çağrı filminde, başlıca iki kadın karakter bulunmaktadır. Birincisi Quaid'in karısı Lori, diğeri sevgilisi Melina'dır. Bu iki kadının Quaid'in hayatındaki rolü birbirinden farklıdır. Lori, filmin anlatı yapısında Quaid'in bir erkek olabilmesi için uzaklaşması gereken *fallik anne* figürüdür. Melina ise Quaid'in "erkeksi" özelliklerini desteklemek için orada olan *ideal anne* figürüne yakındır.

Bu varsayımları desteklemek için Quaid'in bu iki kadınla arasındaki ilişkiye ve iki kadın arasındaki biçimsel farklılıklara bakılabilir. Ancak daha da belirleyici olan, bu iki kadının ataerkil yapıda temsil ettikleri yerdir. Ataerkil yapıda bireyler Baba ile olan ilişkileri üzerinden anlamlandırılırlar. Baba aynı zamanda bilgi ve iktidarın sahibi olarak düşünülür.

Filmdeki Baba figürü Cohaegen'dir. Onun iktidarının simgesi ise *fallik* bir nitelik taşıyan "Piramit Dağı"dır. Piramit dağının içindeki reaktör ise konumunu sürdürmesi için gerekli olan bilgidir. Cohaegen güçlü bir mevkidedir ve bu konumunun sürekli olması için bu bilginin açığa çıkmaması gerekmektedir. Cohaegen, Quaid'in hafızasını siler ve yerini başka bir hayatla doldurur. Bu hayatta Quaid bir inşaat işçisidir ve evlidir. Bu evlilik Quaid'i gözetim altında tutmak için yapılmıştır ve Cohaegen için çalışan Lori,

bu işi yapmaktadır. Bu nedenle Lori, filmin başında Quaid'in gördüğü rüya ile açığa çıkan iktidar sahibi olma fantezilerini paylaşmaz. Çünkü iktidar sahibi Cohagen'dir ve Lori onun için çalışmaktadır. Cohagen olmazsa Lori de olamaz. Cohagen, Quaid ve Lori ikilisinin oluşmasına yol açan kişidir.

Lori ve Cohagen, birlikte Quaid için "süper ego" işlevini görürler. Bu anlamda da ebeveynleri, anımsatırlar. Hatırlanacağı üzere, Freud'a göre, "temelde dış dünyadaki engelleyici güçlerin bir kesimi içselleştirilir ve gözlemleyici, eleştirici ve yasaklayıcı anlamda egonun diğer bölümü ile çatışan bu yeni öge, *süper ego* olarak adlandırılır (Freud, 2002 [1923]:343).

c. Narsizm:

Freud, *Totem ve Tabu* [1913], adlı çalışmasında, ilkel insanlardaki bazı düşünce özelliklerini; bireyin libidinal gelişim evreleri ile karşılaştırır. Buna göre ilkel insanda animistik¹⁵ evre, bireyde hem zaman dinsel hem de içerik olarak *narsizme* karşılık gelir; dinsel evre, özelliği bir çocuğun babasına bağlılığı olan, *nesne seçimi* evresine karşılık gelir; bilimsel evrenin tam karşılığı ise, bir bireyin olgunluğa ulaştığı, haz ilkesinden vazgeçtiği, kendisini gerçekliğe uydurduğu ve arzularının nesnesi için dış dünyaya döndüğü evre olur (Freud, 2002[1913],141).

Vanilla Sky filmi, Freud'un terimleri kullanılacak olunursa, *narsistik libidonun* egemenliğinin, yerini, *nesne libidosuna* bırakışının; kişinin *haz ilkesinden, gerçeklik ilkesine* geçişinin, öyküsü olarak ele alınabilir.

Filmin ilk rüya sekansında, sokakların alışılmadık bir biçimde insansız oluşunu, boş oluşunu David' in egosunun bir yansıması olarak görmek

¹⁵ Animizm, ruhsal varlıklar öğretisidir. Bu evrene ilişkin ilk düşünce sistemlerinden biridir. Tek bir bakış açısından tüm evreni tek bir birlik olarak kavramaya olanak tanır (Freud, 2002 [1913]: 126, 128).

mümkündür. “Narsisist kişi için dünya bir aynadır “ (Lasch, 2006 [1979] : 32,33). Bu nedenle boşluk David için ürkütücüdür.

Gerçek yaşantısında David’in etrafı insanlarla doludur. Uyandığında yanında Ona aşık, “güzel” bir kadın, arabasıyla giderken yanında O’na hayranlık duyan bir arkadaş, onu bekleyen bir iş ve işyerinde çevresinde pervane olan asistanı, kahvaltı servisi ile bekleyen görevli bulunur. Tüm bunlar karşısında David çocukça tavırlarını sürdürmektedir. Onun kişiliği bu dönemde *haz ilkesi* tarafından yönlendirilmektedir. Bu, çevresindekilerin ona, “acıyı bilmeden tatlıyı bilemezsin” demelerinden de anlaşılabilir. Haz ilkesi, zihinsel aygıtın birincil bir işleyiş biçimine uygundur. Ancak canlının dış dünyanın güçlükleri arasında kendisini koruması açısından daha en başından yetersiz ve hatta fazlasıyla tehlikelidir (Freud, 2002[1920] :268).

Bu nedenle tüm oidipal anlatılarda kadın tiplerini devreye girer. *Vanilla Sky* filminde, tüm oidipal anlatılarda olduğu gibi iki tip kadın karakter *fallik anne* ve *ideal anne* betimlenir. Fallik anne, filmin başında David’le birlikte yatakta olan, Julie Gianni’dir. Julie, David’in yalnızca hazzla yönelik yaşantısına ait bir parça, o yaşantının temsilcisidir. David’in bütünlüklü bir egoya kavuşup tam bir erkek olabilmesi için bu yaşantıdan uzaklaşması gerekmektedir. Bu nedenle Julia tehlikeli ve tekinsiz olarak kodlanır. Julia’nın görüntüye girmesi genellikle aniden olur. Julia, birden David’in yanında, karşısında, arkasında belirebilir. Julia baştan çıkarıcı ve teşhircidir.

Sophia Serrano isimli karakter ise David’in *gerçeklik ilkesine* geçişinde en önemli etmendir. Sophie, başlangıçta David için *ideal anne* ikamesidir. David, Ondan, “New York’ta kalan tek masum kızı bulmuştum” diye söz eder. Julia ile birlikte olur ancak Sophie ile birlikte olmaz. Burada David’in ilk kez hazzı ertelediği izleyici tarafından görülür. David, kaza geçirdikten sonra, Sophie’nin kendisine farklı davrandığını düşünür. Sophie’yi en yakın arkadaşı Brian’dan kıskanır. İkisinin birlikte olduğuna inanır. Tıpkı bir çocuğun

annesinin sürekli ona tabi olmadığını anladığında yaşadığı gibi, Sophie' de David'i hayal kırıklığına uğratmıştır.

Dış dünya ile benin ayrışmasını koşullandıran (oral) hayal kırıklıkları anneye bağlıdır. Çocuğun oral dönemde ayırtırmaya başladığı tek nesne olan anne, gidiş gelişleri ile *narsistik omnipotensi* (mutlak kudret) yıkar; anne çocuğa tabi bir nesne değildir.(Tura,1989:46)

d. Kültürel Sisteme Giriş:

Gerçeğe Çağrı filminin sonunda, anlatı yapısına paralel olarak, Quaid iktidar nesnesini -Piramit Dağı- ele geçirir. Onu, baba figürünün -Cohaegen- kullandığına tezat oluşturacak şekilde kullanır. Piramit Dağının içindeki reaktörü harekete geçirerek dağı patlatır ve Marsın atmosferine oksijen dolmasını sağlar. Bu sırada Cohaegen'in ölmesi ve Quaid'in ideal anne figürü olan Melina ile birleşmesi Quaid'in kültürel sisteme girişinin bir göstergesidir.

Vanilla Sky filminin sonunda David "rüyada yaşamak" ya da "gerçek hayat" arasında seçim yapmak zorunda kalır. Buna göre David, gerçek hayatı seçerse, 150 yıl sonra uyanacak, babasının sağladığı paradan ve yaşam tarzından mahrum olarak kendi hayatını kazanacaktır. Eğer Yaşam Uzatma (Life Extension) programına devam ederse, hiç yaşlanmayacak ve her zaman babasının sağladığı gibi zengin hayatını yaşamaya devam edebilecek, Sophie ile ya da hangi kadını isterse, onunla birlikte olabilecektir. David artık rüya görmek istemez. Bilinçli olmayı tercih eder. Acı olmadan, tatlının yeterince tadını alamayacağını öğrenmiştir. Artık David Jr. Olmaktan kurtulacağı gerçek hayatı seçer. Böylece kültürel sistemde babasının ona sağladığının dışında bir yer bulması ve sonunda, olgun bir erkeğe dönüşümü tamamlanmış olur.

Klasik bir Holywood filminde rastlanan, başka bir kente taşınma, anne evine dönüş, iş bulma, aşık olma ve kendine bir hayat kurma yolu ile kültürel sisteme dahil olma temalarının tümü *Rüya Bilmececi* filminde de vardır. Stephan, annesinin yaşadığı yer olan Fransa'ya gelir ve eskiden aile olarak oturdukları eve yerleşir. Annesi ona düzenli bir iş ayarlamıştır. Oturduğu apartmana yeni taşınan kızla tanışır. Ancak Stephan diğer film kahramanlarının aksine rüya ile gerçek yaşam arasındaki farkı ayırt edemez, daha doğrusu ayırt etmemeyi tercih eder. Bu nedenle film yukarıda incelenen örneklerden farklı biçimde sonlanır. Stephane 'ın ego bütünlüğüne kavuşup kavuşmadığı belirsiz olarak kalır.

Sonuç olarak, bu bölümde incelenen filmlerde özne kendilik bilgisine, bilinçdışı süreçleri dikkate alarak ulaşmaktadır. Filmlerin tümünde öykü, zihinsel süreçlerle ilgilidir.

İncelenen filmlerde söz konusu edilen ana tema erkek kahramanların kültürel sistemle ilişkisidir. Sorunlu ya da uzlaşmaz bile olsa ikisi arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Kadın kahramanların kültürel sistemle ilişkisi ise ikinci planda yer alır ya da gösterilmez.

2. SİMGESEL SİSTEM İÇİNDE ÖZNE:

Bu bölümde ele alınacak filmlerle, Lacan'ın öznesini, *imgeselden simgesel sisteme giriş*, *objet petit a*, “öteki” ve “zorunlu seçim paradoksu” kavramları üzerinden tartışmak amaçlanmaktadır.

Bugün Aslında Düdü (*Groundhog Day*, 1993, Harold Ramis) filmi, *alternatif gerçeklik*¹⁶ adı verilen türün bir örneği sayılabilir. Filmde öne çıkan tema Lacan'ın “zorunlu seçim” paradoksudur.

John Malkovich Olmak (*Being John Malkovich*) filmi, Lacan'ın “öteki” ve “objet petit a” kavramları için bir tartışma alanı açar.

Sophie Coppola, yaptığı üç sinema filminde de, içinde bulundukları, onları saran sistemden bunalan genç kadınların öykülerini anlatmaktadır¹⁷. Bu nedenle *Marie Antoinette* filmiyle Lacan'ın öznellik kuramının dışı özne için açmış olduğu alanın tartışılabilirliği düşünülmektedir.

¹⁶ “Yapısökümü ve yapısal dilbilim bakımından her “dile tabi özne”, dilin başarısız olduğu bilgisine varoluşsal olarak mahkumdur. O bilgiye sahip değilse bile fiillerde bulunmaya mahkumdur; Freud ve Lacan için her arzulayan özne, ilkel fantezinin yalan olduğu bilgisine bağlıdır ama yine de o fantezi gerçekmiş gibi davranmak zorundadır. Tüm bu versiyonların ortak noktası, noktası sosyal gerçekliğimizdeki seçimlerimizden daha temel bir seçimimiz olduğudur; buna seçim yaptığımız koordinatları belirleyen “ilk seçim” (proto-seçim) diyebiliriz.

(.. Hollywood, seçimin dramatik serimine koca bir *janr* ayırmıştır: *alternatif gerçeklik* öyküsü. Senaryo içinde senaryo, film içinde film, meleklerle gelen görüntü, düş sahneleri hep o seçilmeyen yolun hatırası ile ilgilidir. “Dallanıp ayrı yönlerde giden yol” (*forking path*) anlatısı genelde bir kahramanın yapması gereken kilit seçimi kolaylaştırmak, yok etmek ya da açıklamak için iki ya da daha çok olası gerçekliği yanyana getirir. Amaç, kahramana, kendisine belli bir rota çizmesi için, Tanrısal bir bakış açısı sunmaktır” (Kornbluh, 2004:113).

Bu tür filmlere 90'lı ve 2000'li yıllardan örnek olarak: *Rastlantının Böylesi* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998); *Koş Lola Koş* (Lola Rennt, Tom Twker, 1998); *Kadınlar Ne İster?* (*What Women Want?*, Nancy Meyers 2000); *Yaşamın Renkleri* (*Pleasantville*, Garry Ross, 2001); *Click* (Frank Coraci, 2006), *Lütfen Beni Öldürme* (*Stranger Than Fiction*, Marc Forster, 2006) filmleri verilebilir.

¹⁷ İlgili Yazılar için: Bkz. Nil Kural “Sophie Coppola” Bant Dergisi Sayı:26, 2006; Talip Ertürk “Küçük Kayıp Kız” Total Film Sayı:4, 2007.

Her üç filmde de “Punxutawney Kasabası”, “Yedibuçukuncu Kat” ya da “Versailles Sarayı” gibi *simgesel* düzen olarak işlev görecek bir, “yapı içinde yapı” bulunmaktadır.

Filmlerin tümünde kahraman, *simgesel* düzene girişle birlikte ortaya çıkan özne konumunu bir görünüşte seçim sonucu elde eder.

a. Ayna Evresi:

Bugün Aslında Düdü filminin ana kahramanı Phil Connors (Bill Murray), aynadaki görüntüsünün keyfini süren bir narsistken, *John Malkovich Olmak* filminde Craig Schwartz (John Cusack) aynadaki görüntüsünün aldatıcılığı karşısında acı çekmektedir. *Marie Antoinette* filminde Marie (Kirsten Dunst) ise kendisi bir aynadır.

Bugün Aslında Düdü filminde, ana karakter Phil Connors (Bill Murray), bir hava durumu spikeridir. İlk sahnede izleyici Onu boş mavi bir fonun önünde, çeşitli mimikler ve el-kol hareketleri yaparak bir şeyler anlatırken görür. Hemen sonra kameranın geriye doğru çekilmesiyle Phil’in kendisini bir ekrandan izlediği görülür. Phil’in kendisini izlediği alanda hareketleri anlamlıdır; arka fon doludur. Phil, izleyiciye ilk bakışta anlamsız görünen jestleriyle bulutları yerinden oynatmaktadır. Bir anlamda ekranda görülen Phil hava üzerinde mutlak bir güce sahipken, ekranın dışındaki hali, anlamsız ve komik görünmektedir. Dışardan görülen Phil ile ekrandan görülen Phil arasında bir zıtlık bulunmaktadır ve film bunu vurgulamayı ihmal etmez. Phil hava durumunu sunmayı bitirir. Ancak onun kendisine baktığı yer ile, diğerlerinin ona baktığı yer arasındaki zıtlık televizyon stüdyosunun dışında da sürer.

Bu ilk sahnede olanlarla, Lacan’ın ayna evresinde olanlar oldukça benzeşir. Tıpkı bu sahnede olduğu gibi ayna evresinde de; “beden, ortam ve aynanın oluşturduğu karmaşık geometri, birey üzerinde bir hile bir aldatma,

bir dolandırma olarak işler” (Bowie, 2007 [1997]:31). Filmin kahramanı Phil, bu aldanmanın farkında değildir ve aynadaki görüntüsüne inanır.

John Malkovich Olmak filminin açılışında sergilenen kukla gösterisi, “*Craig’in Umutsuzluk ve Yanılsama Dansı*” (*Craig's Dance of Despair and Disillusionment*) adını taşır. Ana karakterle aynı ismi ve görüntüyü paylaşan kukla “Craig” aynadaki görüntüsüne öfkeyle saldırır ve kuklacı Craig’e doğru umutsuzlukla bakar. Kukla, özgür olmadığını, iplerle benzeri bir “öteki”ne bağlı olduğunu fark etmiştir. Aynadaki görüntüsüne saldırır. Çünkü aynadaki bütünlük bir yanılsamadır. Gösterinin sonunda gelen alkışlar da sahtedir. Hem kuklanın hem de Craig’in ihtiyacı olan değerli olma yanılsamasına katkıda bulunur.

Marie Antoinette, filminde ayna evresi Ötekinin nazarıyla karşımıza çıkar. Nazar, öteki tarafından görülme deneyimidir (Smelik,2008[1998]: 158). Marie, sarayda her an ötekilerin bakışı altında yaşamaya başlar.

Her sabah aynı şekilde çevresi hizmetçiler ve akrabalarla çevrili olarak uyandırılır. Tüm giyinik insanların bakışları altında, Marie’nin geceliği çıkarılır ve giysileri giydirilir.

Saraydaki kadınların Marie’ ye bakışları erkek söyleminin bir parçasıdır ve dolaylı yoldan ulaşan erkek bakışlarıdır. Marie’nin kendine bakışı da yine dolayımlanmış erkek bakışıdır. Sonuçta bir yanılsamaya bile yol açsa, dişi özne aynaya doğrudan kendi gözleri ile bakamaz.

b. İmgesel Narsizm:

Özne, aynada, kendi birliğini ve aslında çevresinden ayrı bir varlık olduğunu duyumsar. Öznenin bu deneyimi, kendisine bir “öteki” olarak görünen imgesi tarafından yönetilir. Bu nedenle bu dönem *imgesel* dir.

İmgesel, narsistik ideal benin [idealich; moi ideal] doğum yeridir (Bowie, 2007 [1997]:93).

Bugün Aslında Düdü ve John Malkovich Olmak filmlerinde imgesel kendini ana karakterlerin narsizminde göstermektedir. Hem Phil hem de Craig, ben merkezci, narsistik tutumlar sergiler.

Phil kendisinden bir “şöhret” (celebrity), “yetenek” (talent) olarak bahseder. O bir hava durumu sunucusudur. Ancak bununla kalmayarak, kendisini havanın durumundan sorumlu hisseder. Kar fırtınasına yakalandığında bile, bunun olduğuna inanmak istemez ve “havayı ben yaparım” der.

Craig ise, televizyonda gördüğü, ünlü kuklacı Derek Mantini ile kendisini kıyaslar ve kendisinin daha iyi olduğunu düşünür. Şempanze Elisa’ya “Şempanze olduğun için çok şanslısın. Bilinç kötü bir lanet. Düşünüyorum, hissediyorum, acı çekiyorum” der. O sırada bu fiilleri bir üstünlük ve kaçınılmazlık olarak düşünmektedir. Bunun da ötesinde, narsizmini asıl besleyen unsur, Craig’in kuklacı olmasıdır. Craig, bir ‘yaratıcı’ dır. Tıpkı Phil gibi, onun da, mesleği narsizminin en önemli pekiştiricisidir.

Her iki filmde de karakterler film boyunca narsizmleri yüzünden acı çekerler ya da komik duruma düşerler. Çünkü simgesel sistem özneyi ancak eksik olduğunda kabul eder.

c. Simgesel Düzen:

Lacan, *simgesel* ifadesini, kendi başına anlam taşımayan, gelişigüzel işaretler olan, ancak birbirleriyle ilişkileri içinde anlam denilen şeyi oluşturan göstergelerin ‘dilsel/kültürel/kapalı’ düzenini tanımlamakta kullanır (Zizek, 2004 [1992]:233). Lacan’ a göre öznellik, simgesel sisteme girişle oluşur. Bir diğer deyişle; “simgesel düzen, kimliğin anlamının ortaya çıkmasına izin veren şeydir” (Jameson, 2002 [1972], 123).

Buna göre, incelenen filmlerde, Punxutowney Kasabası, Yedibuçukuncu Kat, Versailles Sarayı birer sembolik düzen örneği olarak ele alınabilir. Phil, Craig ve Marie, birbirlerinden farklı yollarla sembolik düzende bir yer edinmeye çalışırlar. Her bir kahraman, filmin sonunda sembolik düzende kendilerine biçilen rolü kabullenir ve böylece özneleşirler.

Simgesel sisteme girmek için bir 'öteki' gerekmektedir. Lacan' a göre bu, kurgusal 'öteki' annedir. Çocuğun arzuları, "burada onaylanır ya da kınanır, kabul edilir ya da reddedilir. Ve bu yolladır ki çocuk sembolik düzeni yeni yeni öğrenir ve (sembolik düzenin temeline) yasaya girer" (Lacan'dan aktaran; Nasio, 2006 [1988] :107).

Bugün Aslında Düdü, filminde Phil'in simgesel sisteme girmesi için gerekli 'öteki' Rita (*Andie McDowall*) dır. Phil, Rita'nın arzu nesnesi olmak ister. Böylece tam bir doyuma ulaşacağını düşünür. Kendine ilişkin eksiksizlik yanılsaması, Rita ile daha da beslenecektir. Phil, Rita'ya "hayattan ne istediğini", "ne düşündüğünü", "nasıl erkeklerin ilgisini çektiğini" sorar. Bu bilgileri kullanarak Rita'ya sahip olmayı amaçlar. Rita'nın arzusu olabileceğini düşünür. Tüm bunlar arzuyu tatmin etme görevini üzerine almış, sembolik fallus etrafında bulunuş bulunmayış olarak düzenlenen baştan çıkarma etkinlikleridir. Elbette bu 'imkansız' bir arzudur. Phil ve Rita'nın ilişkisi Phil'in ilk "narsistik örselenme"lerine yol açar. Tıpkı annenin arzusu olamayacağını anladığında hayal kırıklığına uğrayan çocukta olduğu gibi, Phil' de bir dizi reddedilme sonucu Rita'nın arzusu olamayacağını anlar.

John Malkovich Olmak filminin sembolik düzenden 'dışlanmış' kuklacısı Craig, normal bir iş aradığında yolu Martin Flemming binasının *Yedibuçukuncu* katına düşer. Yedibuçukuncu kata, yalnızca oraya daha önce gidenlerin bilebileceği bir asansör ayarlaması ile girilebilmektedir. Yedi buçukuncu katta insanlar dik yürüyemezler, eğilerek yürümek zorundadırlar. Ayrıca Craig' in başvurduğu Lester şirketinin sekreteri duyma problemi

yaşadığı, ancak bunu kabul etmediği için Craig' in adı yanlış biçimde kaydolur.

Bunlar *John Malkovich Olmak* filminin Kartezyen özneye meydan okuması olarak anlaşılabilir. Lacancı *simgesel* sisteme giren özne daima eksik ve kusurludur. Bu nedenle *Yedibuçukuncu* katta insanlar iki büklüm yürürler. Yedibuçukuncu katın kendi dil kuralları vardır. İnsanlar oraya geldiklerinde buna uyum sağlamak zorunda kalırlar. Bu nedenle sekreter duyma bozukluğuna sahiptir.İşe yeni alınanlara gösterilen Oryantasyon videosu ise Zizek' in deyişiyle, “Sembolik düzenin kendi yalanını uydurması” olarak değerlendirilebilir.

Marie Antoinette, filminde görüldüğü gibi, Lacan'ın simgesel sisteme eksik ve yabancılaşmış olarak giren öznesi, dışı olduğunda, bu eksiklik ve yabancılaşma daha da belirginlik kazanır.

Marie, ilk olarak annesinden ayrılır ve evlenmek üzere Fransız Sarayına doğru yola çıkar. Yolculuk sırasında yanında taşıdığı kolyede evleneceği Prens'in resmi vardır, ancak kendi resminin olması gereken yerde resim yerine bir “boşluk” vardır.

Marie'ye yolculuk sırasında arkadaşları eşlik etmektedir. Bir süre sonra değiş tokuş yapılacağı yerde arkadaşlarından ayrılır ve hemen sonra da köpeğini bırakmak zorunda olduğunu öğrenir. Fransız sınırına geldiklerinde ise “Tüm Avusturyalı elbiselerini” çıkarması istenir. Marie tamamen soyulur ve tepeden tırnağa Fransız giysileri giydirilir. Böylece bir “eksik” olarak, saraya -*sembolik düzene* - girer.

Sarayın sembolik düzeninde “Baba sadece, sözden ibaret olan yasası sayesinde mevcuttur ve bu da, sözü anne tarafından tanındığı ölçüde Yasa değerini kazanır” (Lacan'dan aktaran, Tura, 1989:110). Filmde kadınların

işlevi, Babanın Yasasını tanıyarak ataerkil sistemin işleyişini ve devamını sağlamaktır.

“Sembolik düzende her karakter kendi içinde bulunduğu yapıdaki yerine göre bir rol oynar” (Kunkle ve McGowan, 2004:xv). Saraydaki tüm kadınlar birbirleriyle yer değiştirebilir. Buna rağmen aynı işlevi görürler. Erkekler için de yine aynı şey söz konusudur. Kendi kendine yeten ve kendi kendini belirleyen iç ilişkilerden oluşan simgesel sistemin temel birimi nesnel bir gerçek olmayan *fallus* tur. Erkekler *fallusa* sahipmiş gibi davranmakta özgürdür. Kadınlar ise *fallusa* sahip olamayacaklarını bilirler. Bu nedenle ikame bir *fallusa* sahip olmayı arzularlar ve bu sistem içinde girdikleri ilişkiler bu doğrultuda belirlenir. Marie’ nin yapıda bir yer edinmesi için yapması gereken şeyler bellidir. Öncelikle bir ‘kadın’ olmalı ve bir erkek çocuk dünyaya getirmelidir.

d. Zorunlu Seçim:

Bugün Aslında Düdü filminde Phil narsistik örselenmeleri sonucu ölmeye karar verir. Bu halen simgesel düzendeki yerini kavramadığını ve özgür seçim yapabileceğini düşündüğünü göstermektedir. Zizek bununla ilgili olarak şöyle yazar:

“...gerçekten özgür bir seçim yapma yetisine sahip olduğunu düşünen özne psikotik bir öznedir, simgesel düzende arasında bir tür mesafeyi koruyan – anlamlandırma ağına gerçekten yakalanmamış olan- bir öznedir” (Zizek, 2004[1989]:180)

Phil, pek çok yolla intihar etmeye çalışır ancak her sabah aynı yataкта uyanmaya devam eder. Sonunda intihar etmenin de bir çıkış yolu olmadığını görür. Bu sefer kendini yine bir çeşit Tanrı zanneder ve simgesel anlamlandırma ağına olan mesafesini korumaya devam eder.

Phil'in bu döngüden çıkması ancak o zorunlu seçimi yapmasına bağlıdır. Zizêk (2004 [1989]), Lacan'ın Kant kaynaklı "Öznenin kendisini iyi ya da kötü olarak seçtiği zaman dışı seçim kavramından söz eder. Buna göre, "her insanın temel karakteri –iyi ya da kötü- özgün, ebedi,ezeli, *a priori*, aşkın bir seçimin- yani zamansal, gündelik gerçekliğin içinde hiçbir zaman gerçekleşmemişse de her zaman çoktan yapılmış bir seçimin sonucudur" (Zizêk, 2004[1989]:182). Zizêk, böylece Lacan'cı Gerçeğe ilişkin "gerçeklikte hiçbir zaman cereyan etmeyen ama yine de mevcut durumu açıklamak için sonradan ön varsayılması, "inşa edilmesi" gereken bir edim olarak, Gerçek" yorumunu yapar. Kısaca simgesel sistem içindeki bir öznenin, içinde bulunduğu sistemi özgürce seçtiği varsayılır. İyi ya da kötü oluşu buna göre anlam kazanır.

Bugün Aslında Düdü, filminde ilahi bir kısa devre sonucu Phil bu bilinçdışı seçim yapması gereken zamana gönderilir. Sonunda Phil, fallus olamayacağını, simgesel sistemin kısıtlı yapısına tabi olduğunu anlayıp, "zorla" kabul ettiğinde ertesi güne uyanır.

Marie Antoinette filminde de kahraman benzer evrelerden geçer ve sonunda simgesel sistemdeki yerini, ataerkil dolaylandırmaya uygun olarak kabul ettiğinde, bir diğer deyişle kendini bir eş ve anne olarak tanıdığında, olgunlaşmış kabul edilir.

3. İDEOLOJİK ÖZNE:

Öznenin 'değerlilik' duygusu ile ideoloji arasında sıkı bir ilişki vardır. "Hakim ideolojiler bir kültürün kendisi ve diğerleri hakkında ne düşündüğünü, kimi ve neyi değerli, anlamlı, gerçek ve kıymetli saydığını, yaygın yöntemlerle yapılandırmaya meyillidir" (Benshoff ve Griffin, 2004: 9). İdeolojinin kullandığı yöntemlerden biri de Hollywood sinemasıdır.

Bu bölümde, yüksek gişe hasılatına sahip filmlerde öznenin ideoloji yolu ile nasıl oluşturulduğu analiz edilecektir.

a. İkili Karşıtlıklar:

Althusser'e göre (2006 [1995],109) : "ideolojinin yapısı ayna niteliklidir". Öznenin hareket alanı, ikili karşıtlıklardan oluşan bu yapıdan ibarettir. İdeoloji içinde öznellik konumları, bu ikili karşıtlıklar yolu ile anlam kazanır.

Zor Ölüm 2 filminde görülen ikili karşıtlıklar şöyle ilerler:

Filmin ilk altı dakikasında, John McClane'in halk adamı- uygar – aile erkeği olduğu, sözle olduğu kadar birbiri ardına gösterilen ikili karşıtlıklar yolu ile de vurgulanır. Kayınvalidesinden ödünç aldığı arabayı yanlış yere parkeden McClane, arabayı çektiren polis memurunu ikna etmeye çalışırken görülür. John McClane *sivil*dir, bir kahraman değil, halktan birisi konumuna gelmiştir. Karşısında *resmi* görevli devleti temsil eden birisi bulunmaktadır. McClane havaalanından içeri girer. Sanki evinden içeri girmiş gibi bir jestle paltosunu çıkarır. Üzerinde gri örgü bir kazak vardır. Diğer insanlarla aynı karede görüntülenir. Mc Clane'in topluluk içerisinde gösterilmesi bir uyumluluk işaretidir.

McClane'le karşı karşıya gelecek olan kişi, Albay Stuart ise izleyiciyle ilk tanıştırıldığı sahnede odasında çıplak biçimde, Doğu Felsefesine uygun vücut pratikleri yaparken gösterilir. Stuart'ın çıplaklığı ve odasında diğer insanlardan ayrı gösterilmesi, McClane'in uygar, topluma uyumlu, aile erkeği görünümü ile karşıtlık oluşturur .

McClane telefon kuyruğunda bekler ve sırası gelince karısı Holly ile konuşur. Bu esnada McClane'in yüzüne mavi ışık yansımaktadır. Holly McClane'in yüzü ve bulunduğu ortam sıcak renkler ve yumuşak bir ışıkla aydınlatılmıştır. Bu, ikisi arasında dikkat çekici bir farklılık yaratır. John'un erkek ve Holly'nin kadın olması arasındaki farka vurgu yapar.

Böylece ikili karşıtlıklar yolu ile bir yandan, ana karakter John McClane'in özellikleri izleyiciye tekrar hatırlatılır ve pekiştirilirken, diğer taraftan filmin içinde yer aldığı evren de betimlenmiş olur.

Özel Bir Kadın filminde karakterlerin betimlendiği ilk sahnelerde, gündüz-gece, beyaz-siyah, yeşil-kırmızı, kültür-doğa, akıl-beden, vb. pek çok ikili karşıtlık görülebilir.

Filmin evreni, para ile olan ilişki yoluyla betimlenir. Bir diğer deyişle, bu filmde bireylere Mutlak, Biricik Özne adına özne olarak seslenen ideolojinin yansıması; paradır. Bu nedenle filmin ana karakterlerinin para ile ilişkisi onların özne konumlarını yansıtan bir gösterge olarak okunabilir.

Filmin en başından her şeyin para ile ilgili olduğu belirtilir. Bunun ardından paranın etrafında dönen iki zıt dünya betimlenmeye başlanır. İlki filmin erkek kahramanı Edward'ın dünyasıdır. Burada ilk gösterilen; para, etrafında kadınlar ve para ile o kadınları eğlendiren bir adamdır. Parayı altın şeklinde, açık havada görmek mümkündür. Para kolaylık, eğlence ve temizliği çağrıştıran biçimde resmedilir. Edward'ın dünyasında insanlar para ile yiyecek – içecek hizmeti alabilir, avukat ve şoför tutabilir, fabrika satın

alabilirler. Edward'ın para ile ilişkisi profesyoneller tarafından yürütülen, dolaylı ve steril bir ilişkidir.

Filmin kadın kahramanı, Vivian'ın dünyasına rengarenk lambalarla ışıklandırılmış karanlık sokaklardan, çöp karıştıranların, dökülen evlerin, uyuşturucu satıcılarının, fahişelerin, Çin restoranlarının yanından geçerek, bir ambulansın siren sesleri arasında girilir.

Bu dünyada resmedilen para, klozette saklanan ve yeterli miktarda olmayan dolarlardır. Para saklandığı yer ve miktarından ötürü kolaylık, temizlik ve eğlenceli olmanın tam tersini çağrıştırmaktadır. Vivian'ın para ile ilişkisi son derece doğrudandır. Para ile arasında, avukat vb. profesyoneller değil, yalnızca kendi bedeni bulunmaktadır. Para, ancak beslenme ve barınma gibi en temel ihtiyaçlarını karşılamaya yarar.

“Ben Efsaneyim” filmdeki ikili karşıtlıklar, pek çok bilimkurgu korku türünde olduğu gibi doğa-kültür karşıtlığı temelinde incelenebilir. Filmin kahramanı burada, kültür; bilim, teknoloji, tarım; erkek; gündüz; birey, aile, din taraflarında yer almaktadır.

Filmin başında, Robert Neville'in (*Will Smith*), süratli, son model bir arabanın içinde, yanında evcil köpeği ile birlikte, New York şehrini kaplamış olan ormandan çıkan geyikleri avlamaya çalıştığı görüntüler doğa-kültür karşıtlığını vurgular. Filmin kahramanı tüm faaliyetlerini güneş batmadan gerçekleştirmek zorundadır. Gece insana değil, canavara aittir. Filmde kahraman tek başına olmasına rağmen tüm uygar gündelik ritüelleri yerine getirirken gösterilir.

b. İdeolojik Aygıtlar:

Tüm *Die Hard* filmlerinde olduğu gibi, *Zor Ölüm 2*' de de , *polis, asker, aile, kilise ve iletişimsel ideolojik aygıtlar* öne çıkmaktadır. Bunlar kendi içlerinde önceden belirlenmiş ve öğrenilmiş pratikler yoluyla iş görmektedirler. *Zor Ölüm 2* filminde, bu aygıtların kesiştiği yer *fallik* havaalanı kulesidir.

John McClane, ideolojinin ilişki pratiklerini bilir, kabul eder ve davranışlarını bu ideolojik kalıplar yönlendirir. Örneğin, Havaalanında gördüğü şüpheli durumu, önce ve hemen diğer polisler'e bildirir. Çünkü kendisi orada bir sivil olarak bulunduğunu bilmektedir. McClane, sıradan bir kahraman değildir. Çünkü o öncelikle bir Amerikan vatandaşdır. Filmde, John McClane sadece devletin kurumlarının işlemediği yerde, sorumlu bir yurttaş, polis ve eşinin hayatından endişe duyan bir koca olarak devreye girer. Bunu “yanlış yerde, yanlış zamanda, yanlış insan” olduğunun bilinci ile yapar.

Bilindiği gibi Althusser, belli başlı ideolojik aygıtlar arasında dinsel, öğrenimsel, aile, siyasal ve kültürel DİA'larını sıralamaktadır. *Özel Bir Kadın*, filminin kahramanları arasındaki karşıtlık, bu ideolojik aygıtlarla olan ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Edward yalnızca yaptığı işten ötürü değil aslında, ailesi nedeniyle üst-sınıftandır. Aynı şekilde Vivian, fahişe olduğu için değil, ailesinden dolayı alt – sınıf üyesidir.

Edward, “sınıflı toplumda yerine getirmesi gereken role uygun ideolojiyle, pratikte donatılmış” (Althusser, 2006 [1995] :77) bir kişidir. “İnsan ilişkilerinde nasıl davranacağını bilmek” (filmde yer alan kokteyl, yemek, at yarışı ve operada oldukları vb. sahnelerde bu görülebilir), “işçilerle nasıl konuşulacağını bilmek”(kaldıkları oteldeki görevlilere davranışları), “emretmek ve tartışmaya yer bırakmadan itaat ettirmek” (otel lobisinde

piyano çalarken, herkesin dışarı çıkmasını istediği sahne) Edward' a ilişki kurduğu ve içinde bulunduğu ideolojik ortamda öğretilmiştir.

Vivian ise, liseyi yarıda bırakmış, ailesinin yanından erken yaşta ayrılmış ve bir daha hiç geri dönmemiştir. Okul, aile gibi temel ideolojik aygıtlarla ilişkisi çok sınırlıdır. Edward'la kaldıkları otelde ayakları çıplak dolaşır, yemek yerken masaya, içki içerken yere oturur. Otel asansörü ve lobideki davranışları ile nerede nasıl davranacağını bilmediği vurgulanır. Kat görevlisinin bahşış istediğini gösteren kodlar vardır ve Vivian bunu anlayamaz. Kapitalist ideolojik düzendeki ilişkilerde Vivian her zaman Edward'ın müdahalesine ihtiyaç duyar. Edward, nasıl daha iyi şampanya içileceğini bilir, piyano çalar, opera izler. Vivian ise “sebze gibi bütün gece televizyon izlemek” dışında zevki olan birisi değildir. Edward ve Vivian, üst ve alt sınıftan iki insandır ve aralarında Vivian'ın “profesyonel” varlığının ne kadara mal olması gerektiği konusunda yapılan pazarlık dışında hiçbir “mücadele”den söz edilemez. İkisinin de bildiği gibi bu kimin patron olduğunun bilindiği bir oyundur. İzleyici de bu oyuna dahil edilmiştir.

“İdeoloji, özne-merkezli veya insan biçimlidir. Dünyayı her nasılsa doğal olarak kendimize yöneltmiş ve özne için kendiliğinden verilmiş gibi görmemize neden olur; buna karşılık özne de kendisini bu gerçekliğin bir parçası ve onun tarafından istenilen gerekli bulunan bir şey gibi hisseder” (Eagleton, 1996[1991]:202).

“Ben Efsaneyim” filminde kahraman, ideolojik aygıtların vücut bulmuş halidir. Gerçekten de ideolojinin insan biçimli halidir. Bir asker, bilim adamı, doktor ve aile babası olan Robert Neville, ideolojinin dışında başka bir varoluşa sahip değildir. Bu anlamda zaten bir öznedir. Tek eksiği onu tanıyacak, diğer öznelerin yokluğudur.

Filmde erkek kahraman, yine kültür tarafında yer alırken, onun tarafından incelenen zombi dişidir. Köpeği Robert'a yoldaşlık ederken adı Sam olmasına

rağmen, yaralandığı ve sorun çıkardığı andan itibaren, Robert ona Samantha diye seslenir ve aslında Sam'in dişi bir köpek olduğu tam da güçlük anında ortaya çıkar.

c. Çağrılma (interpellation):

Zor Ölüm serisi filmlerinin tümünde başlangıçta John McClane kahramanlıkla ilgisi olmayan sıradan halktan biri gibi sunulur.

Zor Ölüm 2 filminin başında havaalanının önünde park ettiği için ceza alan McClane, memuru ikna etmek için, *ailenden, polis olduğundan, demokrasiden ve son olarak Noel olduğundan* bahseder. Ancak memur, tüm bu ideolojik aygıtların temsilcisi olarak McClane'i ikna edici bulmaz. Bir diğer deyişle McClane'i özne olarak tanımaz. Filmin son sahnesinde ise bu polisler, McClane'e "memur McClane" diye seslenirler ve McClane'in özne olarak tanındığı, polisler tarafından arabasının geri verilmesi ile simgeleştirilir.

Althusser'e göre ideoloji özne kategorileri üzerinden işlemektedir. Filmin sonunda ana karakterlerin geçirdiği dönüşüm bu bağlamda şöyle değerlendirilebilir. Elbette *Pretty Woman* filminde tüm karakterler bir özne kategorisini işgal etmektedir. Ancak ana karakterler içinde bulundukları kategoride rahat değillerdir. Donatıldıkları biçimde üretim ilişkileri içinde olmadıklarını düşünürler.

Öncelikle Edward karakterine değinilecek olursa, şirket alıp satarak para kazanmaktadır. "Ele geçir ve yok et!". Bu Edward'a göre bir üretim değildir. Filmin sonunda geçirdiği dönüşümle satın aldığı şirketle birlikte gemi üretimine başlar.

Vivian ise hiçbir zaman "sokaklara yakışmamış" bir fahişedir. Filmin sonunda geçirdiği dönüşümle, (bu bir "toparlanma" ve "özüne dönme" olarak

gösterilir) belirgin hedefleri olan, kendine inanan bir özne olur. Vivian'ın dönüşümü, otelden ayrılırken otel müdürünün onun elini öpmesiyle onaylanır. Gündelik selamlaşma pratiklerinde yer alan bu davranış ile Vivian başka bir özne tarafından “hanımefendi” olarak tanınır.

Althusser’e göre ideoloji bireylere özgür özneler olarak seslenir (Althusser, 2006 [1995]:110). Özgür olduğunu düşünen bireyler ideolojinin belirlediği doğrultuda, kendiliklerinden yürürler. Bundan sonra Vivian, ister yarıda bıraktığı liseye devam etsin, ister Edward’la evlensin, içinde bulunacağı ilişkiler kapitalist ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunacak ilişkiler olacaktır.

Filmin sonunda hem Edward ve Vivian, hem de filmin izleyicileri her şeyin yerli yerinde olduğu ve öznelerin ne olduklarını tanıyıp kabul etmeleri ve buna uygun biçimde davranmaları koşulu ile her şeyin yolunda gideceği konusunda mutlak güvenceye kavuşmuş olur.

Ben Efsaneyim filminde, Robert Neville yaptığı radyo yayını (“*yalnız değilsiniz, size yiyecek sağlayabilirim, barınak sağlayabilirim, güvenlik sağlayabilirim*”) dinlemiş olan kadın ve çocuk tarafından *zombilerin* elinden kurtarılır. Kadın ve çocuk Robert’ı da alıp başka bağımsız insanların kurduğu koloniye götürmek isterler. Ancak Robert böyle bir koloninin varlığına inanmaz ve şehirden ayrılma fikrine şiddetle karşı çıkar. Zombiler “hasta” insanlardır ve Robert Neville onları iyileştirebilecek tek kişidir.

Filmin sonunda kökeni İsa’ya dayanan, kapitalist ataerkil ideolojinin tek kurtarıcıya yaptığı vurgu, bir tür Adem ve Havva öyküsü çeşitlemesi ile birleşir. “Tanrı tarafından Robert Neville’ e gönderilen” kadın onun kanının ve sözünün taşıyıcısı olur.

4. İKTİDARIN ÖZNESİ:

Foucault'nun çalışmalarıyla öznellik anlayışına getirdiği etkileri her alanda gözlemlenmek mümkündür. 90'lı ve 2000'li yılların Hollywood sinemasında ise bu etkiler en belirgin olarak banliyö yaşantısını ve distopyaları konu edilen filmlerde incelenebilir.

Bu bölümde Amerikan Güzeli (*American Beauty*, 1999), Azınlık Raporu (*Minority Report*, 2002), Küçük Gün Işığım (*Little Miss Sunshine*, 2006) ve Karanlığı Taramak (*A Scanner Darkly*, 2007) filmleri incelenecektir.

a. Gözetleme Sistemleri:

“...bizim toplumumuz bir seyir toplumu değildir, bir gözetleme (surveillance) toplumudur...biz ne sahnede ne amfi tiyatrodayız, biz panoptik makinenin içindeyiz. Onun gücünün etkileri ile donatılmışız, bunları kendimizde taşıyoruz, çünkü biz onun mekanizmasının parçasıyız” (Foucault, 1979 Aktaran, Elsaesser ve Buckland, 2002: 268).

Bu bölümde incelenen filmlerde hem gözle görünür olan, hem de görünmeyen gözetleme sistemleri mevcuttur.

İlk olarak, *Amerikan Güzeli* ve *Küçük Gün Işığım* filmlerinin, izleyicinin, film karakterlerini seyretmediği, gözetlediği varsayımı ile anlatı yapısını kurduğu gözlemlenir.

Amerikan Güzeli, tanıtım filmlerinde izleyiciyi açık bir şekilde *daha yakından* bakmaya davet eder. İzleyicinin gözetleyen bakışına “normal”, “olağan” ve “güzel” görünenin aslında ne kadar farklı bir iç yüzü olduğunu göstermeyi hedefler.

Küçük Gün Işığım filminde ise tüm karakterler izleyicinin yargılaması için tezatlıklar içinde gösterilir. Dwayne' in hiç de atletik olmayan vücudu ile kültür fizik hareketleri yapması; Olive'in gözlükleri ve tombul bedeni ile güzellik yarışmasına katılacağı fikri izleyiciye absürd gelir. Annenin her akşam kızarmış tavuk yedirmesi, araba kullanırken sigara içmesi, izleyicinin gözüne yalnız sağlıksız değil, sorumsuz ve bir anne için "normal" olmayan bir davranış biçimi gibi görünür. İzleyicinin bakışı gözetleme içermediği takdirde her iki filmin de çok anlamlı gelmeyeceği açıktır.

Amerikan Güzeli filminde karakterlerin içinde yaşadığı banliyö bir panoptik bir aygıt olarak iş görmektedir. Foucault'nun, "*Hem uzamı bölmek, hem de açık bırakmak, gözetlenecek bireyleri titizlikle birbirinden ayırarak hem topyekün, hem birleştirici gözetim sağlamak*" (Foucault, 2003[1977]:86) diyerek tarif ettiği panoptikonun amacı banliyö evlerinin düzenlenişinde hayat bulmuş gibidir. Yönetmenin filmin ana karakteri Lester Burnham'ı (Kevin Spacey) sürekli parmaklıklar arkasında gösterme eğilimi de, banliyölerin bir hapisane düzeneği gibi kurulduğuna ilişkin savı desteklemektedir. Filmde "normal dışı" davranışlar gözetleme yolu ile açığa çıkar.

Amerikan Güzeli filminde iktidar gözetleme ve "karşılıklı ve sınırsız şantaj" yoluyla işler. Normal olmayan kıyafetler, yiyecek ve içecekler bizzat aile içi ilişkiler yolu ile denetlenir. Bunun en uç örneği altı ayda bir oğlundan idrar tahlili isteyen babadır.

Küçük Gün Işığım filminde karakterlerin birbirini gözetleme davranışında bir belirginlik yoktur. Yalnızca filmdeki baba karakteri Richard, içselleştirilmiş bir bakışa sahip olması bakımından ele alınabilir. Richard hem kendi davranışlarını, hem de başkalarının davranışlarını iktidar söylemlerine dayanarak sürekli analiz etmektedir. Bu analiz beraberinde kendisinin ve başkalarının davranışları üzerinde bir kontrol arzusunu getirir. Örneğin, ailenin kahvaltısı için gittiği lokantada Olive dondurma ısmarlar ve babası Richard, Olive' e hiç şişman bir güzellik kraliçesi görüp görmediğini sorar.

Böylece Olive dondurma yemekten vazgeçer. Bu, iktidarın mikro düzeyde işleyişine dair bir örnek de olabilir.

Azınlık Raporu ve *Karanlığı Taramak* filmlerinde tüm şehri kaplayan gözetleme daha çok somut iktidar aygıtlarının yaptığı bir şey olarak gösterilir. *Azınlık Raporu* filminde tüm şehir büyük bir panoptik aygıt olarak tasarlanmıştır. Ayrıca “ön suç” (pre-crime) denilen bir birim aracılığı ile işlenecek suçları önceden yakalamak mümkün kılınmıştır. *Azınlık Raporu* filmi insanı her yönüyle görünür kılarak, “onun kötülük yapma, hatta kötülük isteme düşüncesini bile yok etmek” hayalinin bir somutlaşması olarak başlar: Düşüncelerin polis tarafından bilinmesi, suç oranının azaldığı, cinayetin işlenmediği, sevilen insanların kaybedilmediği bir dünya ideali olarak sunulur.

Karanlığı Taramak filminde “tarayıcı” adında bir teknoloji kullanılarak insanların evleri gözetlenir. Uyuşturucu kullanımı etrafında bir söylemler bütünü oluşturularak, polis tarafından “şüpheli”lerin “gözetlenmesi” meşru kılınır.

b. Beden:

Biyo-iktidar bedeni gözetler. “İktidar aygıtları, sağlıktan ve bedenden geçmektedir” (Foucault, 2003 [1977]:134). Günümüzde ise, bedenin yalnızca sağlıklı ve üretken olması yetmez, ek olarak “güzel” olması gerekir. Artık denetim-baskı biçiminde değil, denetim-teşvik biçiminde kendini gösteren yeni bir kuşatmayla karşılaşmaktadır: “Çırılçıplak soyun...ama zayıf, güzel, bronz tenli ol”(Foucault, 2003[1975]:40).

Amerikan Güzeli filminde karakterler güzellik endüstrilerinin sunduğu imkanlar ya da vücudun disipline edilmesi yolu ile kendilerini temel güzellik kriterlerine uygun hale getirmeye çalışırlar. Evin ergen kızı Jane, kendisini yargılamadan aynaya bakamaz. Göğüslerini ameliyatla büyütme için para biriktirir. Lester, çıplakken iyi görünmek için koşmaya ve ağırlık kaldırmaya

başlar. Caroline, ise her an gözetlendiğini düşünerek yaşar. Sürekli güzel görünmek, başarılı bir hayatın kuralıdır. Jane'in okul arkadaşına göre, güzellik "seksi olmak" tır. Onun için güzellik niceliksel olarak kaç kişi tarafından arzulandığı ile ölçülebilir.

Küçük Gün Işığım filmi bunların ötesinde, çocuk bedeni ve güzellik endüstrisinin ilişkilerine sorgulayıcı bir bakış da getirmektedir. Filmde Olive'in katıldığı güzellik yarışmasında, çocuk bedenlerinin (bilim, tıp, teknoloji söylemlerinin ekseninde oluşan) güzellik endüstrisi tarafından oluşturulan kriterlerle biçimlendiğinde ortaya çıkan sonuçlar somut biçimde gösterilir.

Küçük Gün Işığım, filmde iktidar ve ölü bir bedenin ilişkisi de konu edilir. "Sağlıklı", "güzel", "üretken", "ince" bedenler üreten, biyo-iktidarın sınırı ölümdür. Yaşarken bedeni 'görünür' kılmak için işleyen iktidar sistemleri, ölü bedeni 'gözden uzaklaştırmak için' çalışır. Filmde "Büyükbaba"nın ölü bedeni, çok kesin prosedür ve işlemlere tabi tutularak gözden uzaklaştırılır.

Karanlığı Taramak filmde beden kimlikle eş tutulur. Filmin kahramanı, önce, polis (narkotik), belediye, loca, büyük şirketler, teknoloji ve tıp kurumlarının ve söylemlerinin kesiştiği, *belirsiz bir leke* haline getirilir. "Fred" (Keanu Reeves), üzerinde bir buçuk milyon kadın ve çocuğun görüntülerinin sürekli aktığı bir giysi giymektedir. Bu son derece "teknolojik" giysi sayesinde Fred görünmeden işini yapabilir. Uyuşturucu terörü ile mücadele edebilir. Giysi Fred'e tanınamayacak "mutlak sıradan adam" görünümünü verir. Diğer insanların yanında Fred, hiçbir alan kaplamıyormuş gibi görünür.

Filmin kahramanı, Foucault'nun "hakikat oyunları" dediği bir sürecin nesnesi olarak oyuna başkaları tarafından dahil edilir. Bu oyunda aynı kişi, Fred adında bir narkotik görevlisiyken, Robert Arctor adında bir madde bağımlısıdır. Sonunda beyin fonksiyonları çöküp rehabilitasyon kliniğine götürüldüğünde adı Bruce'dur. İçinde bulunduğu farklı kurumlarda farklı

isimlerle dosyası tutulur. Fred/Bruce/Robert olarak kahramanın bedeni iktidarın ürettiği bilgi doğrultusunda işlem görür.

Azınlık Raporu filmi de benzer şekilde bedeni kimliğin bir kanıtı olarak ön plana çıkarır. Jon Anderton kimliğinden kurtulmak istediğinde, bedeninden kurtulması gerekir.

c. Bölücü Pratikler:

Foucault'ya göre (2005 [1976]:107) “bir bedenin, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması iktidarın birincil etkilerinden biridir.” Kendisini ve başkalarını “hakikat” olduğunu iddia eden söylemlerle yargılayan birey, kendi içinde bölünmüş ya da başkalarından bölünmüş olarak bir öznellik kazanır.

Bu bölümde incelenen dört filmin tümünde karakterler, iktidarın farklılaştırma pratikleri yolu ile öznelliklerini edinirler.

Azınlık Raporu ve *Karanlığı Taramak* filmlerinde özneler, iktidarın ürettiği bilgiyle, iyi polis/hain suçlu/hasta bağımlı kategorilerinden birine geçerler ve iktidarın arzu ettiği işlevi görürler.

Akılcılığı temel alan modern toplum, kendine karşıt kategorileri deli/suçlu ve hasta olarak belirlemiştir. 1990 sonrası Hollywood sinemasında, iktidarın kendi karşıtı olarak gördüğü stereotip/kategori, yukarda belirtilenlerin üçünü de kapsayacak şekilde genişleyen tek bir sıfattır “kaybeden” (*loser*).

“Kaybeden”, Foucault'nun modern toplumda istenmeyen bir birey tipi olarak, “*deli*”ye ilişkin saptamalarıyla açıklanabilir. Buna göre, “*deli*”, çalışma kurallarının, aile kurallarının, ekonomik üretim kurallarının ve toplumsal üretim kurallarının gerektirdiği dışlama sisteminden yola çıkılarak tanınmaktadır. Hem üretimden, hem aileden, hem söylemden, hem oyundan

aynı anda dışlanmış bireyler kategorisi “*deli*” olarak adlandırılır (Foucault, 2003[1970]:218, 222).

Amerikan Güzeli ve *Küçük Gün Işığım* filmlerinde, “Kaybeden” kategorisinde yer alan öznelerin özellikleri oldukça net sınırlarla çizilidir.

*Amerikan Güzeli*nde, Lester Burnham, sözü dinlenmeyen (söylemden dışlanmış), karısıyla cinsel ilişkiye giremeyen (aileden dışlanmış), işi olmayan (üretimden dışlanmış) ve son olarak ailedeki işlevi günah keçisi olmak olan (oyundan dışlanmış) olmasıyla “tepeden tırnağa bir kaybeden” (deli) olarak resmedilir.

Filmde, Lester’ın nispeten saygın işinden ayrılıp, minimum sorumluluk aldığı bir işte çalışması, cinsel pratiklerinin mastürbasyon yapmakla sınırlı kalması, kızının arkadaşına asılması ve esrara başlaması kendisi ve çevresi tarafından *kaybeden* olarak kabul edilmesini meşrulaştıran sebepler olarak gösterilir.

Küçük Gün Işığım filmi *kazanan-kaybeden* kategorileri ile gerçek anlamda ilgilenir ve film boyunca ikisi arasındaki sınırı çizen sistemleri sorgulamaya yönelir. Bir diğer deyişle hakikati söylediğini iddia eden kurumların bu kategorileri neye göre ayırdığını araştırır.

Filmin kahramanları, güzellik kraliçesi olmak isteyen gözlüklü, tombul küçük kız çocuğu ; seminerleri boş geçen bir kendini geliştirme uzmanı baba; intihar girişimi başarısız olmuş, işinden atılmış bir eşcinsel dayı; uyuşturucu kullandığı için huzurevinden atılan bir büyükbaba; ailesine her gün kızarmış tavuk yediren, araba kullanırken sigara içip telefonla konuşan anne, karakterlerinden oluşur.

Filmin kazanan/kaybeden teması Nietzsche’ ye yapılan göndermeyle desteklenir. Nietzsche’ye göre (Mansfield, 2007: 75),

“insan türü, uylaşımı akılsızca taklit edenler ve belli bir içsel güç düşkünlüğü yüzünden, insan türünün en yüksek biçimiyle yerinden edileceğini bildiğimiz gelişmesinin gelecekteki evresinin müjdecisi olan bir üstün insan kapasitesine doğru ilerleyenler arasında ikiye bölünmüştür”.

Benzer biçimde Foucault iktidar analizinde, “farklılaştırma kipleri” üzerinden bireylere bir “hakikat yasası” dayatıldığından söz eder. Bu söylemlere göre, birey ya kendi içinde bölünmüş ya da başkalarından bölünmüştür. Örneğin psikiyatrik söylem bireyi deli ile akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlular ile iyi çocuklar olarak bölmektedir. Filmin karakterleri bu çerçevede düşünüldüğünde, hepsinin ekonomi, psikiyatri, askeri,biyoloji ya da toplu bilimlerinin söylemlerine göre birer kaybeden olduğu görülebilir. Foucault’nun iktidar nosyonuna uygun olarak filmde “kazanan” ya da “kaybeden” olma bir özneleştirme biçimi olarak ele alınır. Bu şekilde kategorize edilmenin, hem toplumsal hem kişisel düzeyde bireylerin gündelik hayatlarına yaptığı bir müdahale söz konusudur.

Sonuç olarak, burada incelenen dört filmde yer alan öznellik biçimleri iktidarın bir etkisi ve taşıyıcısı olarak oluşur. Filmlerdeki özneler kendiliklerine ilişkin bilgiyi iktidarın dolaşıma soktuğu hakikat söylemleri aracılığı ile edinirler.

5. ÖZNELLİKTEN KAÇIŞ:

Tüm toplumsal sistemler kendi kavram, düşünce ve deneyim biçimlerini dayatır. Bu kimi öznelere için güvenlik, aidiyet ve kimlik duygusu yaratan bir durum iken, kimileri içinde bulundukları kültürel evreni kabul etmekte zorlanır. Bu öznelere, kendilerine “içeriğin kendisini biçimden kurtardığı özgürleştirilmiş yoğunluk alanları” (Deleuze, 1986: 13 ‘den Aktaran Synder, 1994:157) oluşturmaya çalışırlar.

Bu tarz öznellikleri örneklendirmek üzere *Cennet Yaratıkları* (Heavenly Creatures, 1994) *Vampirle Görüşme* (Interview with the Vampire,) *Dövüş Kulübü* (Fight Club, 1999) ve *Sekreter* (Secretary, 2003) filmleri seçilmiştir.

Tüm bu filmlerde kahramanlar tabu yıkan ya da toplumun kenarında kalmış tiplerdir ve bir tür ‘azınlık’ olarak görülebilirler. Filmlerin tümü kapitalizmin çekirdek ailesinin sorunlu olduğunu ima eder ya da onu parodileştirir. En önemlisi de filmlerin işlenişi nedeniyle karakterlerin davranışlarını, iyi-kötü, insan-canavar, gibi ikili karşıtlıklara göre anlamlandırmak mümkün olmaz.

a. Karşılaşma:

Bu bölümde incelen filmlerin tümünde iki ana karakter bulunur. Filmlerin olay örgüsü bu iki karakterin karşılaşmasından sonra şekillenir. Deleuze sorar (1990: 26) :

“Sevdiğiniz biriyle karşılaşmak ne demektir?” Bu rastlantı biriyle mi yoksa size yerleşen hayvanlarla mı ve yahut sizi abluka altına alan fikirlerle mi, sizi heyecanlandıran hareketlerle mi? Sizi delip geçen seslerle mi yapılmaktadır? Ve bütün bunları bir birinden nasıl ayırabiliriz? “

Cennet Yaratıkları filminde Pauline ve Juliette'in , *Vampirle Görüşme*'de Louis ve Lestat'ın, *Dövüş Kulübü*'nde "anlatıcı" ve Taylor Durden'in ve son olarak *Sekreter* filminde Lee ve Edward'ın karşılaşmaları için de bu sorular geçerlidir.

Deleuze' e göre; "tek başınalığın sonunda bir karşılaşma mümkün olabilir" (Deleuze ve Parnet, 1990:21). Pauline, Louis, *Dövüş Kulübü* filminin anlatıcısı ve Lee içlerinde bulundukları toplumsal kurumların sapağında tek başlarına yer alırlar.

İncelenen filmlerin giriş bölümünde, yukarda sıralanan karakterlerin yalnızlıkları betimlenir.

Cennet Yaratıkları, filminde Pauline'in tek başınalığı sabah okula gidişi ile gösterilir. Pauline'in kapıdan çıkıp çorabını düzeltmesi, diğer kız öğrencilerin arasına karışmaması ve yaya yolundan gitmeyip 'sapak', kullanılmayan yolları tercih etmesi onun hakkında bir takım ipuçları vermektedir. Okula ulaştığında koridorlarda kimsenin yüzüne tam bakamadan yürür. Ona selam verenlere kaçamak bakışlarla cevap verir. Herkesin ilahi (ya da okul marşı) söylediği karede tüm açık renk saçlı öğrencilerin arasında, yalnızca onun saçları siyahtır ve eşlik etmek yerine susar.

Vampirle Görüşme filminde Louis, Lestat'la karşılaşmadan önce ne durumda olduğunu kendi ağzından anlatır. Vampir olmadan önce "zengin, büyük bir çiftlik sahibi bir erkek" olduğunu belirtir. Doğum sırasında karısını ve çocuğunu kaybettikten sonra, içki, kumar ve fahişelerle, tipik bir "kendini yok etme" rejimi içine girdiği gösterilir. Louis bunu şöyle anlatır: "Çiftliğimi, servetimi ve aklımı kaybetmek istiyordum. Ama hepsinden çok ölümü istiyordum".

Dövüş Kulübü filminde anlatıcı hiçbir ailevi ya da toplumsal bağa sahip olmayan ve tüketerek bir varlık kazanmaya çalışan birisidir. Gerek işyerinde, gerek apartman dairesinde, insanlardan izole edilmiş bir yaşantı sürmektedir.

Sekreter filminde Lee, akıl hastanesinden ablasının düğünü vesilesiyle çıkar, uyumsuz, ürkek ve izoledir. Ailesiyle bir arada resmedilmez.

b.Yersizyurdsuzlaştırma:

Cennet Yaratıkları filmi, bir yandan Pauline ve Juliet'in içinde yaşadıkları ortamı, sınıfsal ayrım ve hiyerarşik örüntüleri betimlerken; diğer yandan nasıl olup da daima dışarıda kaldıklarını gösterir. Ne okulda derslerde, ne de aileleri ile yemek yerken iki kız "diğerleri" ile birlikte. Ailelerin, okulun ya da toplumun onlara verdikleri konumu kabul etmezler. Tüm normların dışında yaşarlar.

Deleuze' e göre (Deleuze ve Parnet, 1990:67): "sapak" daima sınırdaki olan, bir topluluğun veya bir grubun sınır çizgisinde yer alandır. Pauline ve Juliet yukarıda belirtilenlerin yanı sıra ergen oluşları ile de bu gevşek sınır çizgisinde yer alırlar.

Pauline ve Juliet'in aralarındaki ilişki onları *yersizyurdsuzlaştırır*. Çünkü bu ilişkide isimler ve cinsiyetler sürekli olarak değişir. Bu ikili Juliet ve Paul'den, Charles ve Deborah'ya oradan Deborah ve Gina'ya sürekli bir dönüşüm içindedir. Kendilerini hem sevgili, hem de kızkardeşler olarak hayal ederler. Bu şekilde, Pauline ve Juliet yalnızca ikisinin görebildiği fantezi uzamları oluşturarak kendilerini, gerçek dünyada içinde bulundukları, cinsiyet ve sınıf kategorilerinden özgürleştirirler. Birlikte oluşturdukları fantezi uzamında "Bütün göstermeler, gösterenler ve gösterilenler, yersizyurdsuzlaştırılmış akışın, göstermeyen işaretlerin oluşmamış maddesinin lehine bozulur" (Deleuze 1986, Aktaran Synder, 1994:157)

Vampirle Görüşme filminde “yersizyurdsuzlaşma” hem Deleuze ve Guattari ‘nin kullandığı anlamda hem de gerçek anlamında mevcuttur.

İlk olarak film kapsadığı tarihsel dönemden ötürü “*modern öncesi dünyanın kutsallığının kapitalizm tarafından alaycı bir tarzda bozulması*” (Best ve Kellner, 1998 [1991]:115) ile birebir ilişkilidir. Filmin eski toprak sahibi kahramanı ailesini ve toprağını kaybeder. Böylece yerinden yurdundan olur. İkinci olarak Lestat’ın Louis’i vampir haline getirmesi ile Louis’in insan bedeni ölür ve vampir olarak yeniden düzenlenir. Bu yersizyurdsuzlaşma olarak okunabilir. Çünkü Louis artık insan değerlerine göre kodlanamamaktadır. Vampirlerin çoğalma biçimleri, beslenme rejimleri ile “insan”ları arasında farklılık vardır. Louis’in duyduğu açlık yalnızca kan içindir. Louis’in yemek yemeyip, kan içmesi, Deleuze ve Guattari’ye göre yapılacak bir okumada “insan” ve “insan olmayan” arasındaki karşıtlıklardan biri olarak alınmayacaktır. Önemli olan yemek yememenin sonucunda Louis’in hangi ilişki biçimlerine ihanet etmesi gerektiği ve kan içerek beslenmesinin onu hangi yeni ilişkilere soktuğudur. Louis, yemek yememesi ile birlikte köleleri ve toprağıyla olan sosyal bağlarını bozmuş olur. Bunun sonucunda artık “efendi” değildir. Hayvan kanı ile beslenmesine, insan öldürmemesine rağmen, kölelerle ilişkileri bozulmuştur. Artık ‘efendi’ konumundan ‘azınlık’ konumuna yerleşir.

Louis, artık farklı bir yaşam döngüsünün içindedir. Arzuları bu nedenle değişmiştir. “...Beden bir organizma olduğunda, arzu hep orada düzenlenir.” (Deleuze ve Parnet, 1990:148) Ancak bir vampirin bedeni artık bir organizma değildir. Arzu artık bedende düzenlenemez. Bu nedenle Louis cinsellik konusunda da “iştahsız bir oburluk” (Deleuze ve Parnet, 1990:148) sergiler.

Dövüş Kulübü filminde ana karakter başlangıçta, “beyaz yakalı” çoğunluğun bir üyesi iken, Tyler Durden onu yersizyurdsuzlaştırır. Anlatıcı evini yakar ve başka terk edilmiş eski, mobilyasız bir eve taşınır. Anlatıcı ve Tyler Durden dövüşerek kendilerini bir “*azınlık oluş*” haline getirirler.

“Bir mazoşist ve bir sadistin karşılaşması, yalnızca bir kadın ve bir erkeğin karşılaşması değildir. Evrensel düşüncenin önceden belirlenmiş sınırları içinde kodlanamaz” (Deleuze ve Parnet, 1990:148).

Sekreter filminde Edward ve Lee'nin “karşılaşmaları” sonucu, her ikisi de *yersizyurdsuzlaşır*. Psikiyatrinin ya da çevrelerinin onları görme ve sınıflama biçiminden, Oidipus benzeri bir utanç taşıma durumundan özgürleşme alanı yaratırlar. Deleuze' a göre bu “büyük gizliliğe” geçiş yapmaktır. “Büyük gizlilik saklanacak hiçbir şey olmadığı ve kimsenin sizi yakalayamadığı vakittir. [Çünkü] gizlilik her yerdedir ” (Deleuze ve Parnet, 1990:71).

Edward Lee'yi odasında büyüttüğü çiçekleri sevdiği şekilde severek, onu kesiklerle dolu bedeninin esaretinden kurtarır. Filmin sonunda Lee hayatında ilk kez kendisini güzel hissettiğini söyler. Artık üzerinde morluklar, kesikler, yara izleri bulunan derisini umursamadığı için ondan kurtulmuştur. Derisi onun için ve arzusu için artık bir engel taşımamaktadır.

Lee vücudundaki kesikleri artık daha derin bir bozukluğun çirkin izleri olarak görmez, yalnızca yüzeydeki anı izleri olarak düşünür. Böylece Lee, arzularını daha net biçimde dile getirmeye başlar. Filmde Lee'nin genç kızlıktan, olgun bir kadına dönüşümü mazoşizmini gizlemekten, herkese ilan etmeye geçmesiyle paraleldir¹⁸.

¹⁸ Burada yapılan açıklamanın daha anlaşılır olması için Buckland ve Elsaesser' in *Kuzuların Sessizliği (Silence of the Lamb, 1991)* filmindeki Buffalo Bill karakterini, Deleuze ve Guattari'ye göre okuma biçimleri örnek verilebilir.

Buckland ve Elsaesser' e göre (2002,278), Buffalo Bill, titizce bal ile beslediği, güve ile koza ile özdeşleşir, bu kelebek/güveleri sever. Onları kozadan çıkmasına yardım etmek için beslerken, kaçırdığı kadınları derilerinden çıkarmaya yardımcı olmak için aç bırakır.

“*Sırtında kafatası motifi olan güveye bal yedirip, ondört beden kadınlara oruç tutturmak ya da insan ciğeri ile ziyafet çekmek/bu vücutsal özelliklerle film bizi belki de insanlardan ziyade böceklerle ait olan farklı bir yaşam döngüsüne çeker*”, Buffalo Bill in davranışı, tüm ana karakterlerde devam eden şeyin en bariz örneğidir yani onların sürekli dönüşümü ve metamorfozu. ...Bunun işareti tekrarlanan deriden kozadan hayalden ya da kafesten çıkma çabasıdır. Kaçış ve özgürleşme ile ilgilidir” (Buckland ve Elsaesser, 2002:278).

c. Oluş (Becoming):

Cennet Yaratıkları filminde Pauline ve Juliet, bildik paradigmaların işlemediği bir dünyayı deneyimler. Kendilerini yersizyurdsuzlaştırır. Bunun sonucunda giderek ebeveynlerin, öğretmenlerin, okul arkadaşlarının, din adamlarının, psikiyatristlerin sesleri onlar için birer uğultuya dönüşür.

Pauline, içinde bulunduğu toplumsal sınıfa karşı nefretle doludur. Juliet’le birlikte yazdıkları öyküler ve kilden yarattıkları karakterler hayalinde olmak istediği üst tabakadan insanları anlatır. Film boyunca Pauline, kendi ailesinden kurtulup, Juliet’in ailesini “üzerine giymeye” çabalar.

Pauline ve Juliet giderek birer özne olmaktan çıkıp, “şiddet dolu hislerin birer toplamı” haline gelirler (Deleuze ve Parnet, 1990:63). Film onların bu dönüşümünü, masum genç kızdan anne katiline evrilme olarak işlemez. Ancak iki genç kız arasında, giderek bedensel ve ruhsal sınır çizgilerinin kalmayışını gösterir.

Pauline ve Juliet birlikte yeni başka türlü bir organizmaya dönüşürler. İsimlerin, sınırların, kimliklerin sürekli yeniden çizildiği bu yeni yaşam biçiminin varolması için Pauline’in annesini öldürmeleri gerektiğine inanırlar.

Benzer bir ilişki *Dövüş Kulübü* filminde Tyler Durden ve “anlatıcı” arasında yaşanır. Yalnızca birbirlerinin zihninde varolan bir fantezi uzamı bu iki karakter için de söz konusudur.

Dövüş Kulübü filmindeki Tyler Durden, Deleuze ve Guattari' nin anladığı şekliyle Ulyseus' tur¹⁹. Bu nedenle “anlatıcı” (ve izleyiciler) onun karşısında büyülenir.

“Anlatıcı” içinde bulunduğu toplumsal sınırlamalardan kurtulmak için Tyler Durden' ı “üzerine geçirir”. İkisinin vücut yapıları Deleuze'un *organsız beden* anlayışına uygundur. Bu karakterler birer yüzeyden ibarettir. Filmin sonunda “anlatıcı”nın Tyler Durden'ı yok etme biçimi bunu doğrular.

Vampirle Görüşme filminde Louis, artık farklı bir yaşam döngüsünün içindedir. Buckland ve Elsaesser (2002, 277), yersizyurdsuzlaşma kavramını “*karakterlerin somatik benliklerinin kinetik özelliklerinin ve kendine özgü yoğunluklarının yerlerinden alınıp karıştırılıp, tekrar geri konması; belirlenmiş sınırlama ve sınırlardan uzaklaşıp, vücutsal ve ruhsal düzenlemenin yeni ya da hatta çok eski biçimlerine doğru bir hareketlenme*”, olarak düşünmektedir.

Vampir oluşu ile Louis'in geçirdiği dönüşüm böylesi bir yeniden düzenlemedir. Bu artık “insan”a ilişkin paradigmalara açıklanamayan bir yaşam biçimi, daha çok bir “hayvan – oluş” tur. Louis'in arzularındaki değişim bu şekilde açıklanabilir.

Oluş (*haline geliş*), “yeni bir şey yaratmak üzere yüz çevrilen koşulların bütünü”dür (Deleuze ve Guattari, 1996 [1991]: 89). *Sekreter* filminin sonunda Lee, Edward'ın masasında kıpırdamadan beklerken, tüm çevresine ve yaşantısına yüz çevirmekle kalmaz, “kendisi”ne de yüz çevirmiş olur.

Görüldüğü gibi, Hollywood filmlerindeki özneler, Deleuze ve Guattari'nin bakış açısından yorumlandığında çağdaş sinemadaki vücut ve zihin yapılarını, fantezi uzamlarını anlamlandırmada kolaylık sağlar.

¹⁹ “Kapitalizm insanı Robinson değil ama Ulyseus'tur. Kurnaz avam takımı, büyük kentlerde oturan herhangi bir sıradan adam, yerli Proloeter ya da yabancı Göçmen'dir, sonsuz devrimin içine, yani devrime atılanlardır. (Deleuze ve Guattari, 1996 [1991]: 91,92)

SONUÇ:

Yirminci yüzyılda dünyayı algılama biçimlerinde meydana gelen değişikliklerin, en önemli yansımalarından birisi özne ve öznellik konusundaki kuramsal çalışmalarda görülmektedir.

İki dünya savaşı, çevre felaketleri, Yahudi Soykırımı, köktendincilik, zengin ve yoksul arasındaki uçurumun giderek açılması, açlık ve sömürünün değişen şekillerinin artması gibi gelişmeler; bunların yanında Einstein'ın *görelilik* kuramı ve Heisenberg'in *belirsizlik ilkesi (indeterminency principle)* gibi nesnellik ilkesini sorgulanır hale getiren (Yıldırım ve Şimşek, 2006:27) yeni bilimsel çalışmalar ve teknolojinin etkisiyle, tek bir ekonomik, kültürel ve siyasi "operasyonel birim" haline gelmekte olan bir yeryüzünde, özneye yüklenen anlam da değişime uğrar.

Yirminci yüzyılda özne ve öznelliğe ilişkin Aydınlanma dönemi ile özdeşleşen modern anlayış sorgulanır. Evrensel, özerk, akılcı, tek bir özne yerine çoklu bir bakış açısı kuramsal çalışmalara hakim olur. Özne artık modern paradigmalara göre algılanmayan bir inceleme alanı olmuştur.

Bu yeni bakış açısının etkileri kültürel alanda da hissedilmektedir. Görselliğin öne çıkması ve kapitalizmin hakimiyeti ile özdeşleşen yirminci yüzyılda, her iki unsurun kesişmesi bakımından çağa egemen olan kültürel üretim biçimi Hollywood filmleridir. Hollywood filmleri aracılığı ile yansıtılan öznellik biçimleri çağın bu konudaki çok yönlü anlayışını yansıtır.

Çağdaş Hollywood sinemasında temsil edilen özne ve öznellik biçimleri çalışmada, yirminci yüzyılın önde gelen kuramsal çalışmaları aracılığı ile incelenmiştir.

1990 – 2007 yılları arasında üretilen Hollywood filmleri arasından 17 tanesi nitel analiz yöntemine tabi tutulmuştur.

Çalışmanın örneklemini aşağıdaki tabloda belirtildiği şekilde sınıflandırılabilir. Buna göre, seçilen örneklemin çağdaş Hollywood sineması adı verilen yapıya uygun bir dağılım gösterdiği görülmektedir.

Örneklem				
Tarihe Göre		Yapım Koşullarına Göre		
90'lar	2000'ler	"Stüdyo" Filmleri	"Bağımsızlar"	"Dış Yapımlar"
<i>Gerçeğe Çağrı</i>	<i>Vanilla Sky</i>	<i>Gerçeğe Çağrı</i>	<i>John Malkovich Olmak</i>	<i>Cennet Yaratıkları</i>
<i>Özel Bir Kadın</i>	<i>Azınlık Raporu</i>	<i>Özel Bir Kadın</i>	<i>Sekreter</i>	<i>Rüya Bilmecesi</i>
<i>Zor Ölüm 2</i>	<i>Sekreter</i>	<i>Zor ölüm 2</i>	<i>Küçük Gün Işığım</i>	
<i>Bugün Aslında Düdü</i>	<i>Karanlığı Taramak</i>	<i>Azınlık Raporu</i>	<i>Karanlığı Taramak</i>	
<i>Vampirle Görüşme</i>	<i>Marie Antoinette</i>	<i>Ben Efsaneyim</i>	<i>Marie Antoinette</i>	
<i>John Malkovich Olmak</i>	<i>Küçük Gün Işığım</i>	<i>Amerikan Güzeli</i>		
<i>Amerikan Güzeli</i>	<i>Rüya Bilmecesi</i>	<i>Dövüş Kulübü</i>		
<i>Dövüş Kulübü</i>	<i>Ben Efsaneyim</i>	<i>Bugün Aslında Düdü</i>		
		<i>Vampirle Görüşme</i>		
		<i>Vanilla Sky</i>		

Çalışma problemlerinden yola çıkılarak elde edilen bulgular şöyle sıralanabilir:

1) Çalışmada incelenen filmlerde öznenin oluşumunun süreç bakımından farklılık gösterip göstermediği sorusunun cevabı araştırılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yapılan analizlerin gösterdiği üzere özne, oedipal bir yolu takip ederek bir ego bütünlüğüne kavuşabilir. Bunun örnekleri *Gerçeğe Çağrı* ve *Vanilla Sky* filmlerinde görülebilir. Özne oedipal karmaşayı sonlandırmamayı tercih edebilir, buna örnek olarak *Rüya Bilmecesi* filmi gösterilebilir.

Bugün Aslında Düdü ve *Marie Antoinette* filmlerinin örneklediği gibi, özne simgesel sistem içindeki yerini kabul etmek yolu ile öznelliğini kazanabilir.

Zor Ölüm, *Özel Bir Kadın* ve *Ben Efsaneyim* filmlerinin örneklerini sunduğu üzere öznellik ideolojinin özneyi tanıması yolu ile oluşturulur.

Amerikan Güzeli, *Azınlık Raporu*, *Karanlığı Taramak* ve *Küçük Gün Işığım* filmlerinde gözlemlendiği gibi, öznellik bilgi-iktidar yapılarının oluşturduğu söylemler tarafından oluşturulabilir.

Cennet Yaratıkları, *Vampirle Görüşme*, *Dövüş Kulübü ya da Sekreter* filmleriyle örneklediği gibi bazen Hollywood filmleri özneliği ikili karşıtlıkların diktonomisi ile anlam verilemeyecek biçimde resmedebilir.

- 2) İncelenen Hollywood filmlerinde söz konusu olan özneleşme sürecinin birbirinden farklı yollar izleyebileceği, yapılan analiz sonucu görülmüştür.

Gerçeğe Çağrı ve *Vanilla Sky* filmlerinde özne özne kastrasyon karmaşasını çözümleyerek sabit bir benlik edinmiştir. *Rüya Bilmececi* filminde ise özne kastrasyon karmaşasını çözümlememeyi tercih eder.

Bugün Aslında Düdü filminde olduğu gibi ayna evresi öznenin beninin olduğu yer olabilir. İnsan varlığı yalnızca “*ben dediği yer*” olarak simgesel sistemi kabul ettiğinde bir öznelliğe kavuşmuş olur. *John Malkovich Olmak* filminin örneklediği gibi özne simgesel sistemdeki yerini kabul etmeyebilir ve özne olarak anlamlandırılma olanaklarından yoksun kalabilir.

Bugün Aslında Düdü ve *Marie Antoinette* filmlerinde örneklediği biçimiyle sistem içindeki yerini kabul ederek belirli bir özne konumunu “zorla”benimseyebilir.

Zor Ölüm 2, *Özel Bir Kadın* ve *Ben Efsaneyim* filmlerinde olduğu gibi ideolojiye uygun bir öznellik, öznenin ideolojik aygıtlar tarafından çağırılması yolu ile oluşabilir.

Örnekleme yer alan filmlerde temsil edilen öznelerin sabit bir özne konumunu benimsemeleri bakımından farklılık gösterip göstermediği incelendiğinde ortaya çıkan bulgular aşağıda tablo olarak özetlenmiştir.

Sabit Öznenin Oluşum Süreci		
<u>Oidipal istikamet</u>	<u>Zorunlu Seçim (Simgesel Sistemi Kabul)</u>	<u>Çağırılma (interpellation)</u>
<i>Gerçeğe Çağrı</i>	<i>Bugün Aslında Düdü</i>	<i>Zor ölüm 2</i>
<i>Vanilla Sky</i>	<i>John Malkovich olmak</i>	<i>Özel Bir Kadın</i>
<i>Rüya Bilmecesi</i>	<i>Marie Antoinette</i>	<i>Ben Efsaneyim</i>

Sabit Olmayan Özne Konumları	
<u>Beden, Cinsellik, Tıp vb. söylemlerle değişen öznellikler</u>	<u>Tanımlanmış bir öznellik biçimine uymama</u>
<i>Amerikan Güzeli</i>	<i>Cennet Yaratıkları</i>
<i>Küçük Gün Işığım</i>	<i>Vampirle Görüşme</i>
<i>Azınlık Raporu</i>	<i>Dövüş Kulübü</i>
<i>Karanlığı Taramak</i>	<i>Sekreter</i>

3) Çağdaş Hollywood sinemasında temsil edilen öznelerin bilgi nesneleri bakımından farklılık gösterip göstermediği sorusunun araştırılması sonucunda ise aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Gerçeğe Çağrı, *Vanilla Sky* ve *Rüya Bilmecesi* filmlerinde bilinçdışı bir bilgi nesnesiyken; *Bugün Aslında Düdü*, *John Malkovich Olmak* ve *Marie Antoinette* filmlerinin özneleri için bilgi nesnesi içinde bulundukları sembolik sistemdir. *Zor Ölüm 2*, *Özel Bir Kadın* ve *Ben Efsaneyim* filmlerinde öznenin bilgi nesnesi içinde bulunduğu ikili karşıtlıklar sistemi olarak düzenlenmiş, ideolojik yapıdır. *Amerikan Güzeli*, *Azınlık Raporu*, *Karanlığı Taramak* ve

Küçük Gün Işığım filmlerinde beden ve cinsellik iktidar söylemleri tarafından düzenlenen bilgi nesneleridir. *Cennet Yaratıkları*, *Vampirle Görüşme*, *Dövüş Kulübü* ya da *Sekreter* filmlerinde özne sabit bir bilgi nesnesi belirleyerek bir öznellik edinmeye çalışmaz.

Örnekleme yer alan filmlerin bilgi nesnelerine göre sınıflandırılması aşağıdaki tabloda görülebilir.

Bilgi Nesnesi				
Sabit			Değişken	Yok
<u>Bilinçdışı</u>	<u>Simgesel Sistem</u>	<u>İdeoloji</u>	<u>Beden, cinsellik, söylemler</u>	-
<i>Gerçeğe Çağrı</i>	<i>Bugün Aslında Düdü</i>	<i>Zor Ölüm 2</i>	<i>Amerikan Güzeli</i>	<i>Cennet Yaratıkları</i>
<i>Vanilla Sky</i>	<i>John Malkovich Olmak</i>	<i>Özel Bir Kadın</i>	<i>Küçük Gün Işığım</i>	<i>Vampirle Görüşme</i>
<i>Rüya Bilmecesi</i>	<i>Marie Antoinette</i>	<i>Ben Efsaneyim</i>	<i>Azınlık Raporu</i>	<i>Dövüş Kulübü</i>
			<i>Karanlığı Taramak</i>	<i>Sekreter</i>

Bu çalışmada özne kuramları aracılığı ile yapılan çözümlemeler, çağdaş Hollywood sinemasına ve film karakterlerine ilişkin farklı bakış açılarını ve yeni düşünme biçimlerini harekete geçirir.

Özne ve öznellik çerçevesinden çağdaş Hollywood sinemasına bakıldığında daha önce göze çarpmayan temalar, tekrarlar ve benzerlikler görünür hale gelir.

Klasik oidipal film anlatılarının masalsı karakteristiğinin geçirdiği dönüşüm somut olarak örneklendirilebilir. Filmlerdeki fantastik öğelerin nasıl da kimliğin belirleyicisi olan bir zorunlu ön seçime işaret ettiği gözlemlenebilir.

Filmlerde beden, özne kuramları yoluyla incelendiğinde, karşımıza gözetlenen, söylemlerle oluşturulan, doğuştan verili olmayan, hassas, saydam bir beden çıkar.

Organsız beden, metamorfik canavar bedenlerini anlaşılır bir düzleme sokar. Anne katilleri, sadist ve mazoşistler kendilerine bilinçaltından daha aydınlık yeni bir ev bulurlar.

KAYNAKÇA:

ALTHUSSER, Louis

2006 *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul:İthaki Yayınları

ATAÖV, Türkkaya

2006 *Bilimsel Araştırma El Kitabı* İstanbul: Alkım Yayınevi

ATKINS, Kim

2005 *Self and Subjectivity*, Cornwall: Blackwell Publishing

BENSHOFF, Harry M. ve Sean GRIFFIN

2004 *America On Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* Blackwell Publishing

BERLIN, Isaiiah

2004 *Romantikliğin Kökleri* Hazırlayan: Henry Hardy, Çev: Mete Tunçay, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları

BERMAN, Marshall

1999 *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları

BEST, Steven ve Douglas KELLNER

1998 *Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalar*, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

BOWIE, Malcolm

2007 *Lacan* Çev: V. Pikel Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

COLEBROOK, Claire

2004 *Gilles Deleuze* Ankara:Bağımsız Kitaplar

CREED, Barbara

1998 "Film and Psychoanalysis" John Hill & Pamela Church Gibson
(Ed.) *The Oxford Guide To Film Studies*, New York: Oxford University
Press

ÇİĞDEM, Ahmet

2006 *Aydınlanma Düşüncesi* İstanbul: İletişim Yayınları

ÇOTUKSÖKEN, Betül

2002 *Felsefe: Özne-Söylem* İstanbul: İnkılap Kitabevi

DAVENPORT- HINES, Richard

2005 *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, Çeviren:
Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

DELEUZE, Gilles

2005 "Ethology: Spinoza and Us" *The Body: A Reader* Ed. Monica
Fraser, Mariam Greco, London: Routledge

DESCARTES, Rene

1962 *İlk Felsefe Üzerine Metafizik Düşünceler*, Çev: Mehmet
Karaman, İstanbul: M.E.B Basımevi

1992 *Felsefenin İlkeleri*, Çev: Mesut Akın, İstanbul: Say Yayınları

DOLTAŞ, Dilek

2003 *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar*, İstanbul:
İnkılap Kitabevi

DOY, Gen

2005 *Picturing The Self: Changing Views of The Subject in Visual Culture*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.

ELSAESSER, Thomas ve Warren BUCKLAND

2002 *Studying Contemporary American Film: A Guide To Movie Analysis*, New York: Oxford University Press

FOUCAULT, Michel

2000 *Özne ve İktidar*, Çev: Işık Ergüden ve Osman Akınbay, Ayrıntı Yayınları: İstanbul

2003 *İktidarın Gözü*, Çev: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları: İstanbul

2005 *Entelektüelin Siyasi İşlevi* Çev: Işık Ergüden ve Başk. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

FRASER, Mariam ve Monica GRECO

2005 "Introduction" *The Body, A Reader*, London, New York: Routledge

FREUD, Sigmund

(1933) *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*, Çev: Selçuk Budak (1997), Ankara: Öteki Yayınları

FREUD, Sigmund

(1914) "Narsizm Üzerine bir Tanım"

(1915) "Bilinçdışı"

(1923) "Ego ve İd" *Metapsikoloji* , Çev: Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın (2002), İstanbul: Payel Yayınları

FREUD, Sigmund

(1913) "Totem ve Tabu" *Dinin Kökenleri*, Çev: Ayşe Tekşen Kapkın (2002), İstanbul: Payel Yayınları

GOMERY, Douglas

1998 “Hollywood as Industry” *The Oxford Guide To Film Studies* Ed. John Hill&Pamela Church Gibson New York: Oxford University Press

GÜRATA, Ahmet

2004 “Öznel Zamanın İzinde:Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası”, Ed. Ahmet Gürata ve Fatma Küçükkurt, *Sinemada Anlatı ve Türler*, Ankara: Vadi Yayınları

HOBBSAWM, Eric

1996 *Kısa Yirminci Yüzyıl, 1914 – 1991 Aşırılıklar Çağı*, Çev: Yavuz Alogan, İstanbul: Sarmal Yayınevi

HOLLAND, Eugene W.

2007 *Deleuze ve Guattari’nin Anti Oedipus’u:Şizoanalize Giriş* Çev: Ali Utku ve Mukadder Erkan, İstanbul:Otonom Yayıncılık

HUCH, Ricarda

2005 *Alman Romantizmi* , Çev: Gürsel Aytaç, Ankara: Doğu-Batı Yayınları

JAMESON, Fredric

2002 *Dil Hapishanesi*, Çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KANT, Immanuel

1999 *Pratik Aklın Eleştirisi*, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Çeviri Dizisi

KAPANİ, Münci

1993 *Kamu Hürriyetleri* Ankara: Yetkin Yayınları

KARASAR, Niyazi

2005 *Bilimsel Araştırma Yöntemi: İlkeler, Kavramlar, Teknikler*.
Ankara: Nobel yayın Dağıtım

KORNBLUH, Anna

2004 "Romancing The Capital: Choice, Love and Contradiction in The Family Man and Memento" *Lacan and Contemporary Film* Ed. Todd McGowan, Sheila Kunkle, New York: Other Press

KÜÇÜKALP, Kasım

2008 *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*,
İstanbul: Sentez Yayıncılık

LACAN, Jacques

1994 *Fallus'un Anlamı*, Çev: S. Murat Tura, İstanbul: Afa Yayınları

LASCH, Christopher

2006 *Narsizm Kültürü: Umutların Azaldığı Bir Çağda Amerikan Yaşamı*, Çev: Suzan Öztürk ve Ü. Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

LE GOFF, Jacques

1999 *Ortaçağ Batı Uygarlığı*, Çev: Hanife Güven ve Uğur Güven,
İzmir: Dokuz Eylül Yayınları

MANSFIELD, Nick

2006 *Öznellik: Freud'dan Harraway'e Kendilik Kuramları*, Çev:
Hüsametdin Çetinkaya ve Rahmi Durmaz, İzmir: Aralık Yayınları

McGOWAN, Todd ve Sheila KUNKLE

2004 "Introduction" *Lacan and Contemporary Film*, New York: Other Press

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin

1969 *Kant ve Scheler’de İnsan Problemi: Felsefi Antropoloji İçin Kritik Bir Hazırlık*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:392

MUTLU, Erol

2004 *İletişim Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi

NASIO, J.-D.

2006 *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*, Çev: Özge Erşen ve Murat Erşen, Ankara: İmge Yayınları
 2007 *Jacques Lacan’ın Kuramı Üzerine Beş Ders* Çev: Özge Erşen ve Murat Erşen, Ankara: İmge Yayınları

NEWMAN, Saul

2006 *Bakunin’den Lacan’a, Anti-Otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu*, Çev: Kürşad Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

ORR, John

1997 *Sinema ve Modernlik* Çev: Ayşegül Bahçıvan Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

OSBORNE, Richard

2006 *Yeni Başlayanlar İçin Felsefe*, Çev: İbrahim Şener, İstanbul: Nokta Kitap

ÖZCAN, Mehmet Emin

2000 *Jean – Paul Sartre’in Özgürlüğün Yollarında Anlatı Kişisi ve Toplumsal Özne Olarak Birey*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

ROUSSEAU, Jean Jacques

1975 *İtirafılar*, Çev: Kemal Somer, Remzi Kitabevi: İstanbul

2003 *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine*,
İstanbul: Morpa Kültür Yayınları Felsefe Dizisi

SARUP, Madan

2004 *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü,
Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

SAYDAM, M. Bilgin

1997 *Deli Dumrul'un Bilinci: Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür
Psikolojisi Denemesi* İstanbul: Metis Yayınları

SCHNEIDER, Steven Jay

2005 *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken Binbir Film*, Çev: Pınar
Şengözer ve ö. Editör: Belma Baş, Çin: Midas Printing International

SCHRAG, Calvin O.

1997 *The Self After Postmodernity*, Durham: Yale University Press

SCOGNAMILLO, Giovanni

1994 *Amerikan Sineması* İstanbul:Ağaç Yayıncılık

SOMAY, Bülent

2003, *Tarihin Bilinçdışı, Popüler Kültür Üzerine Denemeler*,
İstanbul:Metis Yayınları

SUNAR, İlkay

1999 *Düşün ve Toplum*, Ankara: Doruk Yayımcılık

SYNDER, Stephen

1994 *The Transparent I, Self/Subject in European Cinema*, New York:
Peter Lang Publishing

TURA, Saffet Murat

1989 *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

WEST, David

2005 *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, Çev: Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınevi

YILDIRIM Ali ve Hasan ŞİMŞEK

2006 *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara:Seçkin Yayınları

ZİZEK, Slavoj

2003 *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*, Çev: Şamil Can, Ankara: Epos Yayınları

2004 *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları

2004 *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan'a Giriş*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları

<http://beyazperde.mynet.com> (14.06.2008)

www.imdb.com (08.02.2008)

www.tdk.gov.tr (07.06.2008)

EKLER:

Çalışmada İncelenen Filmlerin Künyesi (Orijinal isme Göre Sıralı):

- 1) A Scanner Darkly/ Karanlığı Taramak
Yönetmen: Richard Linklater
Senaryo: Richard Linklater, Philip K. Dick (Kitabından Uyarlama)
Görüntü Yönetmeni: Shane F. Kelly
Müzik: -
Yapım: 2005, ABD, -
Oyuncular: Keanu Reeves, Robert Downey Jr., Wivona Ryder, Woody Harrelson, Rory Cochrane
- 2) American Beauty / Amerikan Güzeli
Yönetmen: Sam Mendes
Senaryo: Alan Ball
Görüntü Yönetmeni: Conrad L. Hall
Müzik: Thomas Newman, Pete Townshend
Yapım: 1999, ABD, 121 dk
Oyuncular: Kevin Spacey, Thora Birch, Annette Bening, Mena Suvari, Wes Bentley
- 3) Being John Malkovich/ John Malkovich Olmak
Yönetmen: Spike Jonze
Senaryo: Charlie Kaufman
Görüntü Yönetmeni: Lance Acord
Müzik: Carter Burwell
Yapım: 1999, ABD, 112 dk.
Oyuncular: John Cusack, Cameron Diaz, Cathrine Keener, John Malkovich, Orson Bean
- 4) Die Hard 2 / Zor Ölüm 2
Yönetmen: Renny Harlin
Senaryo: Steven E. De Souza, Doug Richardson, Walter Wager (Kitabından Uyarlama)
Görüntü Yönetmeni: Oliver Wood
Müzik: Michael Kamen
Yapım: 1990, ABD, 124 dk.
Oyuncular: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, William Atherton, Reginald Vel Johnson, Franco Nero
- 5) Fight Club/Dövüş Kulübü
Yönetmen: David Fincher
Senaryo: Jim Uhls, Chuck Palahniuk (Kendi Kitabından)
Görüntü Yönetmeni: Jeff Cronenweth
Müzik: The Dust Brothers

Yapım: 1999, ABD, 139 dk.

Oyuncular: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, Meat Loaf

6) Groundhog Day/ Bugün Aslında Düdü

Yönetmen: Harold Ramis

Senaryo: Danny Rubin, Harold Ramis

Görüntü Yönetmeni: John Bailey

Müzik: George Fenton

Yapım: 1993, ABD, 101 dk.

Oyuncular: Bill Murray, Andie MacDowell, Chris Elliot

7) Heavenly Creatures / Cennet Yaratıkları

Yönetmen: Peter Jackson

Senaryo: Peter Jackson, Fran Walsh

Görüntü Yönetmeni: Alun Bolinger

Müzik: Peter Dament

Yapım: 1994, Yeni Zelanda, İngiltere, Almanya, 99 dk.

Oyuncular: Melanie Lynskey, Kate Winslet

8) I Am Legend / Ben Efsaneyim

Yönetmen: Francis Lawrence

Senaryo: Akiva Goldsman, Mark Protosevich, Richard Mateson
(Kitabından Uyarlama)

Görüntü Yönetmeni: Andrew Lesnie

Müzik: James Newton Howard

Yapım: 2007, ABD,

Oyuncular: Will Smith, Alice Braga

9) Interview With The Vampire: Vampire Chronicles/Vampirle Görüşme

Yönetmen: Neil Jordan

Senaryo: Anne Rice (Kendi Kitabından uyarlama)

Görüntü Yönetmeni: Philippe Rousselot

Müzik: Elliot Goldenthal

Yapım: 1994, ABD, 123 dk.

Oyuncular: Tom Cruise, Brad Pitt, Kirsten Dunst, Stephen Rea, Antonio Banderas, Christian Slater, Thandie Newton

10) La Science des Reves / Rüya Bilmecesi

Yönetmen: Michel Gondry

Senaryo: Michel Gondry

Görüntü Yönetmeni: Jean – Lois Bompont

Müzik: Jean – Michel Bernard

Yapım: 2006, Fransa, 105 dk.

Oyuncular: Gabriel Garcia Bernal, Charlotte Gainsbourg, Emma de

Caunes, Alain Chabat

- 11) Little Miss Sunshine/ Küçük Gün Işığım
Yönetmen: Jonathan Dayton, Valerie Farris
Senaryo: Michael Arndt
Görüntü Yönetmeni: Tim Suhrstedt
Müzik: Michael Danna, Devotchka
Yapım: 2006, ABD, 101 dk.
Oyuncular: Abigail Breslin, Greg Kinnear, Toni Colette, Alan Arkin, Paul Dano, Steve Carell
- 12) Marie Antoinette
Yönetmen: Sophia Coppola
Senaryo: Sophia Coppola, Antonia Fraser (Kitabından Uyarlama)
Görüntü Yönetmeni: Lance Akord
Müzik: Air
Yapım: 2006, ABD
Oyuncular: Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Judy Davis, Asia Argento, Marianne Faithful, Rip Torn
- 13) Minority Report/Azınlık Raporu
Yönetmen: Steven Spielberg
Senaryo: Scott Frank, Jon Cohen, Philip K. Dick (Kitabından uyarlama)
Görüntü Yönetmeni: Janusz Kaminski
Müzik: John Williams
Yapım: 2002, ABD, 145 dk.
Oyuncular: Tom Cruise, Colin Farrel, Samantha Morton, Max Von Sydow
- 14) Pretty Woman/ Özel Bir Kadın
Yönetmen: Garry Marshall
Senaryo: J. F. Lawton
Görüntü Yönetmeni: Charles Minsky
Müzik: James Newton Howard
Yapım: 1990, ABD, 119 dk.
Oyuncular: Richard Gere, Julia Roberts, Jason Alexander
- 15) Secretary/Sekreter
Yönetmen: Steven Shainberg
Senaryo: Erin Cressida Wilson, Mary Gaitskill, Steven Shainberg
Görüntü Yönetmeni: Steven Fierberg
Müzik: Angelo Badalamanti
Yapım: 2002, ABD, 104 dk.
Oyuncular: James Spader, Maggie Gyllenhaal, Jeremy Davies, Lesley Ann Warren

16) Total Recall /Gerçeğe Çağrı

Yönetmen: Paul Verhoeven

Senaryo: Ronald Shusett, Don O'Bannon, Philip K. Dick (Kitabından Uyarlama)

Görüntü Yönetmeni: Jost Vacano

Müzik: Jerry Goldsmith

Yapım: 1990, ABD, 113 dk.

Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone, Ronny Cox, Michael Ironside

17) Vanilla Sky

Yönetmen: Cameron Crowe

Senaryo: Cameron Crowe, Alejandro Amenabar, Mateo Gil

Görüntü Yönetmeni: John Toll

Müzik: -

Yapım: 2001, ABD, 135 dk

Oyuncular: Tom Cruise, Penelope Cruz, Cameron Diaz, Kurt Russell, Jason Lee

ÖZET

Gürüf, Sezen. *Çağdaş Sinemada Özne*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008

Bu tez çalışmasının amacı, 1990-2007 yılları arasında Çağdaş Hollywood Sinemasında temsil edilen öznelerin türdeş olmayan özellikler gösterdiğini, farklı kuramsal yaklaşımlara dayanarak betimlemektir.

Çalışmada 1990-2007 yılları arası Hollywood Sinemasından seçilen 17 adet filmde özne, “Oidipal film Anlatılarında Özne”, “Simgesel Sistem içinde Özne”, “İdeolojik Özne”, “İktidarın Öznesi” ve “Öznellikten Kaçış” başlıkları altında toplanarak, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault ve Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin öznellik kuramlarından oluşan kavramsal çerçeve aracılığı ile analiz edilmiştir.

Yapılan analiz sonucunda Çağdaş Hollywood sinemasında öznelerin, hem oluşum süreçleri bakımından, hem benimsedikleri özne konumları ve de bilgi nesneleri bakımından farklı özellik taşıdığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler:

1. Özne
2. Çağdaş Sinema

ABSTRACT

Gürüf, Sezen. *Subjectivity in Contemporary Cinema*, M.A. Thesis, Ankara, 2008

The aim of this thesis is to illustrate that between the years 1990-2007, the subjects represented in Contemporary Hollywood Cinema indicate non-homogeneous qualities, based on different theoretical approaches.

In this work, through 17 films selected from Hollywood Cinema between the years 1990-2007, the subject has been categorized under the titles of “The Subject in Oedipal Film Narratives”, “The Subject Within the Symbolic System”, “Ideological Subject”, “The Subject of Power”, and “Escape from Subjectivity”, and it has been analysed through the conceptual framework which consists of the subjectivity hypotheses of Sigmund Freud, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Felix Guattari.

At the end of the analysis, it has been observed that the subjects in Contemporary Hollywood Cinema carry different attributes both in terms of their formation processes and the subject positions as well as the objects of information they adopt.

Key Words:

1. Subject
2. Contemporary Cinema