

SİNEMADA BAKIŞIN GERÇEĞİ:
Todd McGowan'la Arzu, Zevk ve Özneye Dair

(Psikanaliz Yazıları, Sayı:26, Bağlam Yay., İstanbul, 2013)

Söyleşi: Zeynep Özen Barkot

Ülkemiz okuyucularının daha çok *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı* ve *Lacan ve Çağdaş Sinema* kitaplarından tanıdığı Todd McGowan, Lacanyen sinema kuramına yeni bir açılım getiren önemli çağdaş yazarlardan biri. Onun temeldeki kaygısı, geçmişte psikanaliz ve sinemayı birleştirmek adına aceleyle atılmış düğümleri çözmek ve bu defa onları doğru şekilde birbirine bağlamak. Bunun için bulduğu çözüm ise gayet basit: Lacan'ın kuramını başka düşünürlerin merceğinden değil de, bizzat kendisine dönerek okumak. Biz de onun bu girişimini kendisinden dinlemek, psikanaliz ve sinemayı nasıl birbiriyle ilişkilendirdiğini sormak istedik.

Sayın McGowan, anladığımız kadarıyla, ilk dönem psikanalitik sinema kuramıyla aranızda mesafe koyuyorsunuz. Amacınızın alternatif bir Lacanyen sinema kuramı geliştirmek olduğunu söyleyebilir miyiz?

Şayet projemin Lacan'ın kendi düşüncelerini daha doğru ele alan alternatif bir Lacanyen sinema kuramı geliştirmek olduğu söyleniyorsa, bu aynı zamanda politik olarak kalıplaşmış sinema yorumlarına daha az yer veren bir kuram geliştirmek anlamına da geliyor. Geleneksel Lacanyen sinema kuramı Hollywood'daki film yapım sürecine, bilhassa da onun izleyiciler üzerindeki ideolojik etkilerine oldukça eleştirel yaklaşıyordu. Bu kuramcılar için tek seçenek, avangard sinemaydı. Benim düşüncem ana akım sinemadaki politik içerimlerin her zaman açıkça ideolojik olmadığı, bundan kurtarıldığı yönünde. Bana göre, geleneksel Lacanyen sinema kuramının tahrif ettiği Lacan'dan, Lacan'ın kendi düşüncelerine geri dönmek, Hollywood'dan çıkan filmlerin politik çetrefilliğini görmenin yolunu sunuyor. Çok sayıda ideolojik film çekildiği muhakkak, ne var ki kimi Hollywood filmleri gözümüzden kaçan, es geçtiğimiz noktalarda ideolojiye meydan okuyorlar. Alternatif bir Lacanyen sinema kuramının açıklık kazandırdığı da işte bu noktalar.

Gerçek Bakış'tan önce, geleneksel Lacanyen sinema kuramına başka önemli eleştiriler de getirildi, bunların içinde ilk akla gelenler Joan Copjec ve Slavoj Žižek'in eleştirileri. Ancak bu eleştirilerin seçenek oluşturma çabaları sistematikten yoksundu. Benim projem yorumlama için yeni olanaklar sunabilen sistematik bir Lacanyen sinema kuramı geliştirmek, psikanaliz ile sinema arasındaki ilişkide alternatif bir anlayışın temellerini atmak. Gerçek Bakış'ı yazarken, temel motivasyonum buydu.

Lacan'ın, özellikle sinema okumalarında yanlış ele alındığından, "arzu, fantazi, bakış" gibi kavramların uzun zaman ikinci plana atıldığından ve bu yanlışların sürdürüldüğünden bahsediyorsunuz. Size göre bu kavramlar, psikanalitik sinema okumalarında neden bu denli yanlış anlaşıldı?

Joan Copjec, Lacan'ın başlıca kavramlarının bir "Foucaultlaştırılma" sürecinden geçirildiğini söyler. Yani, bu kavramlar sürekli olarak Foucault'nun merceğinden okunmuşlardır. Bunun isabetli bir analiz olduğunu düşünüyorum. Bu yanlış anlaşılmanın sebebi, bizim Lacan'ın düşüncelerini daha rahat özümsemek için bilindik ve psikanalitik olmayan bir yaklaşımla

kuramı çarpıtmamız ile ilgili. Foucault'nun bir düşünür olarak radikalliği su götürmez ama onun "güç" anlayışının bizim yorumlamamızda oynadığı rol, adeta bir gelenek haline geldi. Bunu takiben, Nietzsche de güç hakkındaki düşüncelerimize boyut ve incelik kazandırdı, ancak o güç istencinin kökensel insani dürtü olduğunu asla sorgulamıyordu. Bu tarz güç anlayışı, psikanalizin öznelliğın temeli olarak ele aldığı arzu anlayışına kesinlikle ters düşer. Arzu, güce duyulan arzu değildir, fakat neredeyse bunun tam tersidir; biz güce ulaşmamızı sınırlayan setlere ya da engellere karşı arzu duyarız. Psikanalize göre, mutlak bir hâkimiyeti arzulamayız, arzuya bizim hâkimiyetimize karşı çıkıldığı noktada sahip oluruz. Bu, Foucault'nun güç kavramıyla ve gücün mikro-işleyişiyle tamamen çelişir. Foucault bizim güç hakkında farklı düşünmemizi sağlamış olsa da, her şeye rağmen güç onun düşüncesinde önceliğini kaybetmez. Onun çalışmalarında arzunun özsel yıkıcılığına yer verilmez. Bu nedenle, Lacan'ın kavramlarının çarpıtılması, psikanalizin düşünce kiplerimizi açığa çıkarttığı mücadele alanından uzaklaşıldığı anlamına gelir.

Mevcut yanlış anlaşılmalarda içinde belki de en kötüsü, bakış kavramıyla ilgili olanı (dikiş – suture- kavramının da en az onun kadar yanlış anlaşılabilecek olsa da) Burada arzu düşüncesinin bir güç fikrine nasıl dönüştürüldüğünü görebiliriz. Lacan'a göre bakış, özne açısından bir başarısızlıktır, öznenin temsil alanında, bu alan üzerindeki hâkimiyetini alt üst eden bir boşlukla karşılaştığı noktadır. Bakışla karşılaşma, özneyi dengesini ve yönünü yitirmiş halde bırakır. Geleneksel Lacanyen sinema kuramı için bakış, bunun tam tersi bir işleve sahipti: bakış, onlara göre, öznenin kendi gördükleri üzerindeki egemen bakışıydı ki, bu sinemada çoğu zaman kamera ya da ekrandaki erkek ana karakterle somutluk kazanıyordu. Bakış kavramının bu şekilde dönüştürülmesi, psikanalizi ve onun öznellik anlayışını bir ehlileştirme biçimiydi.

Kitabınızın isminden de anlaşılacağı üzere, bakış psikanalizle sinemanın kucaklaştığı en önemli alan. Sinemayla psikanalizin kavuştuğu noktada, "gerçek bakış" nedir tam olarak? Ya da daha doğrusu bakışı "gerçek" kılan nedir?

Bakış, temsil alanında sabitlenmediği ölçüde, gerçektir. O, bu alanın tamamlanmasındaki başarısızlığa, onun eksikliğine delalet eder. Lacan gerçeği imkânsız olarak tarif eder, ama yalnızca simgesel düzenin perspektifinden bir imkânsızlıktır bu. Sinemada izlediklerimiz, simgesel düzenin ve onun fantazilerinin sadece (düz anlamdaki) bir yansıması çoğu zaman. Fakat bizler sinemada bu düzene dâhil edilemeyen imkânsızlık noktasını, yani bakışı da görebiliriz. Bakışın "gerçek" niteliği, onun alt üst ediciliğinde yatar. Bence bunun sinemadaki en iyi örneklerinden biri, David Lynch'in *Mavi Kadife* (Blue Velvet) filminde, diğer karakterler kavgaya tutuştuğu sırada, Dorothy Vallens'in (Issabelle Rossellini) banliyö ortamında çıplak ve dövülmüş halde görüldüğü sahnede gerçekleşir. Onun varlığı, mevcut olayı tümüyle bozar ve izleyicinin güvenli mesafesini ortadan kaldırır. Bu kesinti ve onun yarattığı rahatsızlık sayesinde, izlediklerimize yaptığımız yatırımların farkına varırız. Bu kesinti (alt üst edicilik), gerçektir, zira sinema ya da onun dışındaki dünyada vaktimizin çoğunu geçirdiğimiz simgesel yapıya tezat oluşturur.

Bakışı bir tür imkânsızlık olarak ele alıyorsunuz, o zaman bakışla sinemada nasıl karşılaşabiliyoruz? Bu süreçte bilinçten ziyade, bilinçdışı mı rol oynuyor?

Biz bakışla her şeyden önce bilinçdışı olarak karşılaşırız. Bu karşılaşma, tıpkı her samimi karşılaşmada olduğu gibi, bize şaşkınlık verecek şekilde gerçekleşiyor. İzlediklerimizin bir parçası olarak kendi bakış açımızı, görsel alanı çarpıtma biçimimizi görüp bizim de filmde yer

aldığımızı kavrayınca büyük bir şaşkınlık yaşıyoruz. Bu durum, bilinçdışı olarak gerçekleşiyor, ne var ki, bilinçdışıyla karşılaşmanın olası sonuçlarından fiilen kaçınmaya yönelik bir çabaya girilmesiyle birlikte bu süreç bizi farkındalığa zorluyor. Başka bir deyişle, bakışla karşılaşmada, bilinçdışı faaliyet bilinçli bir farkındalığa yol açıyor.

Bilinçdışının olası sonuçlarından kaçınma... O halde travmatik bir karşılaşma bu. Öyle değil mi?

Bakışla karşılaşma, bizim izlediklerimizle aramıza koyduğumuz mesafeyi tasfiye ettiği için travmatik. Belirli bir mesafede kalmak her zaman için daha korunaklıdır ve izleyici filmde içerilmediğine inanır. Oysa psikanalizin en temel bahsi, gördüklerimizle aramıza koyduğumuz mesafenin asla korunamayacağına ilişkindir. Bizler, bu dünyayı onu çarpıtan bir bakış formuyla gördüğümüzden muhaf tutuluruz. Bakışı bir kez fark ettiğimizde, kendimizi gördüklerimizden geri çekebilmemiz artık mümkün değildir. Bakışla karşılaşmanın travması, dünyayla aramıza güvenli bir mesafe koyamayacağımızın travmasıdır.

Sanırım bu süreç öznenin özgürleşmesi için de bir fırsat size göre. Bakışla karşılaşma, kendinde bir travma olarak deneyimlendiği sürece, özgürlük adına gerçekten yeterli olabilir mi?

Ben özgürlüğü zorunlu olarak travmatik buluyorum. Özgürlük, liberal felsefede olduğu gibi, çoklu seçenekler –genellikle de iki seçenek- arasında seçim yapabilmek değil. Aksine, o kararlarımız açısından herhangi bir zeminin yokluğudur. Özgürlük, kimi sabit otorite figürlerini dayanak almaksızın, kendi konumumuzun sorumluluğunu tamamen üstlenmek demektir. İşte bakışla karşılaşmanın bize sunduğu fırsat bu, çünkü mevcut otoritenin namevcudiyetini ifşa eder. Bana göre travma ve özgürlük arasındaki mutlak özdeşlik iyi anlaşılmalı. Özgürlük travmatik değilse, gerçekte o özgürlük değildir.

Eğer bakış öznenin kendi sorumluluğunu üstlenmesine yardımcı oluyor ve onu bu sayede özgürleştiriyorsa, bir tür “bakış etiği”nden de bahsedebiliriz..

Bir bakış etiğinden söz etmek, bana son derece uygun gözüküyor ve bu etik benim için oldukça basit. Bakışın etkilerine dikkat edilmeye çalışıldığı ve onlara kucak açıldığı bir konum olabilir bu. Çoğu zaman dikkatimizi temsil alanına veriyor ve bakışı bastırıyoruz. Bakış etiği, bakışın önceliğinin kavranmasıyla bu odağı tersine çevirebilir. Bakış saklı görünmesine karşın, onun bozucu etkisi temsil alanının olanaklılık koşuludur. Bakışla karşılaşma etiktir, çünkü hâkimiyetimize sınır teşkil edermiş gibi görünen şeyler hakkında perspektifimizi tümüyle değiştirir. Bu sınırı yıkmaya ya da zapt etmeye çalışmak yerine, onu kabulleniriz. Bakışla karşılaşmayı sahiplenen birinin faşist olması imkânsızdır. Faşizm bakıştan geri çekilmek, onu yok etmek ister.

Bu bahsettikleriniz bana günümüz toplumlarında yaşanan tikanıklığı ve bundan çıkış arayışlarını anımsattı. Lacan'a yapılan bu dönüşün, düşünürün kendisi kadar bir çıkış yolu olarak özneyi de yeniden keşfetmekle ilgili olduğu söylenebilir mi?

Lacan, oldukça uzun bir zaman boyunca, öznenin ölümünü ilan eden diğer Fransız kuramcılarıyla birlikte ele alındı. Ancak bu durum, Lacan'ın kendi seminerlerindeki düşüncelerinin çoğuyla hiçbir bağlantısı olmayan Anglosakson bir okuyucu kitlesi tarafından yapılmış açıkça ve tümüyle yanlış bir okumanın sonucudur. Onun seminerleri okunduğunda,

Lacan'ın özneyi koruduğu fazlasıyla açıktır, fakat o aynı zamanda bize özneyi yeni bir tarzda anlayabilme yolu sunar. Bu benim için Lacan'ın kuramındaki en değerli özellik.

Daha önceki özne fikri, onun edimci niteliğini temel alıyordu. Özne dünyada eyleyen bir faildi. Descartes'in de ortaya koyduğu gibi, özne dünyanın efendisi ve sahibiydi. Ancak Lacan bize Kartezyen özneyi dünyaya hâkim olan bir fail değil de, bir yarık ya da bir kesik olarak görme imkânı verdi. Özne bölünmüştür ve bu bölünmüşlüğü üstesinden gelmek mümkün değildir, çünkü özneyi bu bölünmenin kendisi kurar. Bu özne mefhumu, onun edimci niteliğini yürürlükten kaldırmaz, ancak öznenin bu niteliği onun kendi bölünmüşlüğüne sahiplenmesinden ileri gelir, yoksa onu alt etmesinden değil.

Öte yandan, Lacan'ın özne modelini düşündüğümüzde ilk aklımıza gelen kavramlardan biri de elbette arzu. Oysa bugün, modernist sinemada olduğu gibi kendi arzularının peşinden giden ve bunun trajedisini yaşayan karakterlere pek rastlayamıyoruz. Arzunun sinemasal anlatılarda artık eskisi kadar rol oynamadığını söylemek mümkün. Bunun nedeni ne olabilir sizce?

Sorunuzun da doğru şekilde ifade ettiği gibi, arzulayan trajik karakterlerin sinemada gitgide gözden kaybolduğu kesinlikle bir gerçek. Bana kalırsa, bu durum kapitalist toplum düzenimizde yaşamın zayıflaması ya da ortadan kalkması ile bağlantılı. Geçtiğimiz kırk yıl boyunca, toplumsal düzen derin bir değişime uğradı, bugün Ingmar Bergman'ın ya da Michelangelo Antonioni'nin yapıtlarına benzer filmler çekmek neredeyse imkânsız hale geldi. Onlar için öznenin arzusunu sonuna kadar takip etmesi, nadir olmakla birlikte, gerçekçi bir durumdu. Fakat yaşamın neredeyse tümüyle yok olmaya yüz tuttuğu günümüzde, arzunun kendisini nasıl sürdürdüğünü izlemek zor gözüküyor. Bunun yerine zevk yağmuruna tutulmuş ve zevkle haşır neşir olmaya zorlanan karakterler izliyoruz. Bergman ve Antonioni'nin aynı gün (30 Ağustos 2007) vefat etmeleri tuhaf bir tesadüf, zira onların ölümü aşırı-mevcudiyetten ziyade namevcudiyetten beslenen özgül bir sinemanın ölümüne de işaret ediyor sanki. Örneğin, bugün bir yönetmen *Cinayeti Gördüm* (Blow-Up) filminin son sahnesini çekmeye cesaret edemez. Hatırlarsanız, filmin sonunda pantomim sanatçıları, var olmayan bir topla tenis oynarlar. Burada nesnenin namevcutluğu arzunun olanaklılık koşuludur. Bugün ise nesne her yerde ve aşırılaşmış durumda. *Cinayeti Gördüm*'deki tenis sahnesinden *Katil Doğanlar* (Natural Born Killers) filmindeki herhangi bir sahneye geçiş yapın, burada aşırı-mevcudiyetten kaçmanın bir yolu yoktur.

Zevkin hem karakterleri hem de izleme deneyimini bu denli şekillendirmesi, sizin başka bir çalışmanızda¹ belirttiğiniz gibi, bir zevk toplumunun ortaya çıkışıyla da ilgili sanırım...

Evet, zevke yönelik buyruk, arzulayan öznenin konumunda kalmayı güçleştiriyor. Benim zevk toplumu olarak adlandırdığım olgu, herkesin zevk aldığı bir toplum değil, aslında bunun tam aksi. Zevk buyruğunun, zevk yaşamının yerine geçtiği bir toplumdaki söz ediyorum, ancak zevkle kuşatılmak zevkin daha da imkânsızlaşmasına yol açıyor. Şimdi yaşamı ihlal ettiğimiz için değil, yeterince zevk almayı başaramadığımız için kendimizi suçluyoruz. Bu tüketim toplumuna ve son teknolojilere duyduğumuz ilgiye işlerlik kazandırıyor; bize yeni bir zevk biçimi vaat ediyor, ama bu vaat asla yerine getirilmiyor. Zevke yönelik buyrukla ilgili sorun,

¹ *The End of Satisfaction?: Jacques Lacan and Emerging Society of Enjoyment*, State University of New York Press, New York, 2004

kendi zevkimizin aslında nerede –onun birikiminde değil, aslen bu birikimin yokluğunda - yattığını görmemizi zorlaştırıyor olması. Aslında bizler zevke konulmuş sınırdan zevk alıyoruz ki, bu bizi bakışa geri döndüren, eksiksiz bir görüşe konulmuş bir sınırlamadan başka bir şey değil.

Zevk yaratıcı bir dönüşüme yol açtığı gibi, hem sizin hem de daha önce Lacan'ın belirttiği gibi geçilmemesi tercih edilecek bir sınır. Onun sürekli gıdıklanması, tehlikeli değil mi? Bunun örneklerini son dönem Lars von Trier sinemasında görüyoruz sanki.

Bana göre, zevkin –jouissance'ın- tehlikesini en iyi anlatan yönetmen, Lars von Trier dışında, Spike Lee. Lee, Malcolm X gibi kahramansı bir karakter yaratmak istediğinde bile, filmin büyük bölümünü, bu kahramansı karakterin aslında onu sürekli ezip geçen tehlikeli bir jouissance'a nasıl yatırımda bulunduğunu göstermeye ayırır. Bununla birlikte, diğer Lee filmlerinde zevkin tehlikesini daha doğrudan görebiliyoruz. Lee'nin sinemasında bunun en güzel örneği *Summer of Sam*. Bu filmdeki karakterlerin hepsi, onları hem başkalarını hem de kendilerini yok etmeye sevk eden, kontrol edemedikleri saklı bir zevk tarafından harekete geçiriliyorlar. Örneğin filmdeki katil, Sam'in oğlu, zevk için cinayet işliyor. Lee çoğu filminde, zevkin ırkçılığı nasıl beslediğini de gösteriyor. Lee'ye göre zevkin patikasında ilerlediğimiz için ırkçı oluyoruz, aksi takdirde ırkçılık geçerliliğini yitirirdi.

Yine de arzudan kaçmak mümkün görünmüyor. Bu bağlamda, günümüzde arzulayan özne problemini ele alan en yaratıcı yönetmen sinemasını sorsam?

Bu, tüm sorularınız içinde beni en çok zorlayacak olanı. Sevdiğim birçok yönetmen var ve hâlihazırda David Lynch, Christopher Nolan ve Spike Lee hakkında kitaplar yazdım. (Son ikisi yayıma hazırlanıyor) Fakat sanırım burada başka bir ismi anacağım, o da Michael Mann. Kim Ki-duk ve Lee Chang-dong gibi Güney Koreli muhteşem yönetmenler de var, ama ben diğerlerinden ziyade bir Michael Mann filmini dört gözle bekliyorum. Mann her ne kadar arzularında ayak direten karakterler yaratmasa da, onların zevke etik bağlanımlarını ve bu bağlanımın bedelini tekrar tekrar gösteriyor. Sanırım onun kariyerindeki en parlak nokta *Köstebek* (The Insider) filmi, buradaki karakterinin etik adanmışlığı onun hayatını tamamen yıkıma uğrattırıyor ve Mann yine de bu sadakate yerleşmiş olan zevki vurguluyor.

Psikanalitik sinema kuramcılarında Hilary Neroni, Mann'in film yapımını, Andre Bazin tarafından geliştirilmiş “bütüncül sinema” kavramından esinlenerek ve elbette onun kullanım alanını değiştirerek ele alıyor. Neroni'nin bu kavramla anlatmak istediği, Mann'in zevkle dolu bir dünya yaratarak izleyiciyi sinemasal evrenin içine çekmesi. Ancak bu zevk, onun yarattığı karakterlerin etik konumunun ayrılmaz bir parçası, bu karakterler suçlulardan oluşsa bile.

Zevkin arzulayan özne adına kullanılması çok ilginç. Çünkü zevk bugüne kadar, özellikle de sinema kuramında hep fantaziyle ilişkilendirildi. Uzun bir süre, sinemasal fantazilerin izleyicilere düşsel bir kaçış sunduğundan, verdikleri yanılsamalı zevkle onları arzularından uzaklaştırdığından söz edildi. Oysa siz sinemasal fantazi ve onun sunduğu zevkin arzu açısından kimi olanaklara sahip olduğunu düşünüyorsunuz. Galiba bu konuyu biraz açmanızı isteyeceğim...

Bence fantazi, tamamen yeniden düşünülmesi gereken bir kavram, özellikle de sinemada...

Elbette sinemasal fantazilerin ideolojik etkilere sahip olabildiklerini ve toplumsal gerçeğin kasvetinden bir tür bir kaçış sağlayabildiklerini kabul ediyorum. Yine de bana öyle geliyor ki, kasvetli gerçeklikten ziyade, bu kaçışın kendisinde daha hakiki bir şeyler var. Kaçış, gündelik gerçekliğimizin gizlediği bir şeyleri açığa çıkarıyor - hatta gerçeklik onları bile saklıyor. Benim öncelikli odak noktam, kaçışın öznelliğimize ve zevkin nerede yattığına dair neleri açığa çıkardığı. Eleştirilenler sinemanın siyaseten ilişiksiz, rekabetçi özneler yarattığını tartışıp durdular. Oysa politik angajmanımıza bizi teşvik eden nedir? Bize ilham veren yine zevktir ve bu zevk sinemasal fantazilerde konumlanır. Bu nedenle kaçışı olumsuz etkilerinden çok, politik açıdan gizil bir güç olarak ele alıyorum.

Bunu daha da ileri götürebilirim. Fantaziler, hatta ideolojik fantaziler dahi, başka türlü göremeyeceğimiz şeyleri görmemize olanak sağlarlar, çünkü öznenin gördüğü sahnede kendisinde yoksun olan imkânsız bir senaryo yaratırlar. Açıkçası bu senaryo olmayacak bir şey üzerine kuruludur, ancak fantaziler olanaksız olanı olanağa çevirirler. Özne bu senaryo içinde mevcut olmayı görür. Fantaziler gündelik gerçekliğimizde bize neyin imkânsız görüldüğünü görünür kılarlar. Onlar, en basit düzeyde dahi, toplumsal gerçeklikle ilgili tatminsizliği ve başka bir seçeneğin tahayyülünü kaydederler.

Sinema eleştirilerinde ezberi bozacak bir ifade bu. Genel olarak film okumalarında farklı bir bakış açısına sahipsiniz. Galiba bu metodolojinizle de ilgili. Psikanalitik film okumasında sizin benimsediğiniz yöntem nedir?

Öyle inanıyorum ki, psikanalitik bir okuma, bir filmin sizin ilginizi uyandırdığı, sizi çarptığı noktada başlıyor. Ben her zaman işe, filmde öne fırlayan şeylerle, örneğin belirli bir sahne, karakter, ayrıksı bir çekim, bir kurgu stratejisiyle başlıyorum, ardından yorumumu onun etrafında örüyorum. Filmi psikanalitik modelin içinde kalıplaştırmamaya ya da onun psikanalizini yapmamaya özen gösteriyorum. Bu her zaman ayartıcıdır, ama bundan sakınmak lazım. Filmin arzu ve zevkimi hangi noktada dahil ettiğini belirlemeye çalışıyorum ve oradan hareketle çalışıyorum. Elbette benim sinemadan aldığım spesifik zevk genelleştirilemez, ama filmin belirli bir anlamaya nasıl yol açtığı görülebilir. Bunu anlamak için, filme verilen belirli izleyici tepkilerini incelemekten daha iyi bir yol olabilir mi?

Sanırım psikanalizin bir filme verilen en temel tepkileri nasıl yorumladığını da görmek lazım. Psikanalitik okuma filme empoze edilmemeli, yorum filmin kendisinden çıkmalı. Bu nedenle filmin izleyen açısından hangi noktada o denli önem kazandığına dikkat edilmeli. En sıradan izleyici bile psikanalitik kavramlarla yanıt verebilir. Benim görüşüme göre, izleyicinin tepkisindeki temel noktayı deşifre edebilmek, iyi bir psikanalitik okumanın anahtarını oluşturuyor.