kadınlar neden yazdıkları her mektubu göndermezler?

Darian Leader



İngilizceden çeviren: Nedim Çatlı

2. BASIM

AYRINTI

DARIAN LEADER

Londra ve Leeds'de psikanalitik uygulamalarını sürdürüyor. Leeds Metropolitan University'de Psikanaliz Araştırmaları bölümünde ve Londra'daki Brunel University'de ders veriyor. Kızıl Haç'ta çocuklar üzerinde çalışmalar yapıyor. Londra'daki Freudcu Analiz ve Araştırma Merkezi'nin kurucu üyesi olan Leader, Avrupa Psikanaliz Okulu'nun da üyesi. Birçok makale ve tanıtım yazısı yayımladı. Judy Grove'un resimlediği *Lacan For Beginners* (*Yeni Başlayanlar İçin Lacan)* ve *Promises Lovers Make When It Gets Late* (1997/*Sevgililerin İş İşten Geçtikten Sonra Verdikleri Sözler*-Ayrıntı Yayınları'nın programına alınmıştır.) adlı kitapların yazarıdır.

Ayrıntı: 190
İnceleme dizisi: 101

Kadınlar Neden Yazdıkları
Her Mektubu Göndermezler?
Darian Leader

İngilizceden çeviren
Nedim Çatlı

Yayına hazırlayan
Handan Akdemir

Kitabın özgün adı
Why do women write more
letters than they post?

Faber and Faber/1996
basımından çevrilmiştir.

© Kesim Ajans

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzelti
Ayten Koçal

Basıma hazırlık
Renk Yapımevi Tel: (0 212) 516 94 15

Baskı ve cilt
Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: (0 212) 212 03 39-40

Birinci basım
Ağustos 1997

İkinci basım
Haziran 1998

ISBN 975-539-182-7

AYRINTI YAYINLARI
Piyer Loti Cad. 17/2 34400 Çemberlitaş-İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Darian Leader

Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?



AYRINTI

Bu kitap senin için Caroline

Giriş



"Seni tanıyorum," herhalde bir erkeğin bir kadına söyleyebileceği en kötü şey ve bir kadının da bir erkeğe söyleyebileceği en iyi şey olsa gerek. Çoğu erkek genellemelere dahil olmaktan hoşlanırken pek çok kadın bunu istemez. Satıcılar bu gerçeği çok iyi bilir: Eğer bir erkeğe ceket satmak istiyorsanız şehirdeki ya da Wall Street'teki herkesin bundan giydiğini söyleyebilirsiniz, ama eğer bir kadına satmak istiyorsanız, tersine, bu ceketten başka kimsede olmadığını söylemek daha uygun olur. İşte cinsiyetler hakkında herkesin hoşuna gidecek ya da gitmeyecek bir şeyler yazmanın imkânsızlığı bundan kaynaklanıyor.

Bu kitapta, kadın ve erkek cinselliğine ilişkin gözlem ve

açıklamalardan bir çeşit kolaj yapmaya çalışıyorum. Kadın "olmak" ne demektir ve yalnız olmak kadın için ne anlama gelir? Erkek neden iktidarsız olabilir; kadın ve erkek kıskançlığı gerçekte neye yöneliktir? Bir kolaj, zorunlu olarak birbirini tutmayan unsurları içerir; umarım ortaya çıkan bu uyumsuzluk akıllarda yeni fikirler oluşturmaya yarar. Psikanalizciler kitapta çok fazla psikoloji bulacak, psikologlar ise çok az; bu ikisi dışında kalan ve sonuçta kitabın hedeflediği okur kitlesi de muhtemelen pek çok şeye itiraz edecektir. Günümüzde cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar ve yayımlar genellikle karanlıkta kalmakta ve yalnızca meslekteki akademisyenlere ulaşabilmektedir. Teorisyenler hata yapmaktan çok korkar, bu yüzden de ya asıl argümanlarını gizlemek için ellerinden geleni yapar ya da argümanı tümden bırakmayı yeğlerler. Gerçekten de, erkek akademisyenlerin büyük bir yüzdesinin, konferans metinlerinin eleştiriye maruz kalmasındansa bunları kimsenin anlamamasını tercih edeceklerini göstermek için öyle büyük araştırmalara gerek yok. Bu kitapta, hem üniversite dışındaki bir kitleye seslenmeye, hem de çok sayıda hata yapmaya çalıştım. Zaten psikanalizin ilk ve heyecan verici metinlerindeki tuhaf bilgiler ve teoriler, bugün çoğunlukla hafif gülünç bulabileceğimiz fikirlerle bir arada bulunmaktadır. Bu kitapta bol miktarda karşınıza çıkacak genellemelerin sebebi budur: Eğer bunların çoğu kuşkuyla karşılanırsa, o zaman hiç değilse çürütmek ve eleştirmek için zemin de hazırlamış olurlar. Yanlış olanların yerini başka fikirler alabilir ve bu şekilde sürüp gider. Sözgelimi, bu giriş bölümünün başında sunulan, kadın ve erkeğin alışveriş alışkanlıklarıyla ilgili genellemeye şu itiraz getirilebilir: Erkekler şehirdeki herkes gibi, kadınlar ise herkesten farklı giyinmek istese de, gerçekte pek çok erkek modayı takip edemezken pek çok kadın, ille isteyerek olmasa da modayı takip etmektedir. Bu gözlem, yeni ve iddialı soruları gündeme getirir.

Okurlar, böyle bir araştırmanın bizi sadece kadın ve erkek cinslerinin, toplum ve kültür tarafından inşa edilmiş temsillerine

götüreceği itirazında bulunabilir: Böyle bir kitap yapsa yapsa bu stereotipleri pekiştirip cinsler hakkındaki mitleri güçlendirir, denebilir. Fakat böylesi bir varsayım bu tür mitlerin gerçek *kaynağıdır:* Psikolojik bir özelliğin sosyal bir yapı olduğunu ileri sürmek, tam anlamıyla bunun ardında doğal, toplumun oluşturmadığı, daha gerçek bir şeyin var olduğunu ima eder. Ancak şu da açık ki, atom bombası ya da ozon tabakasındaki delik gibi toplumun oluşturduğu her şey *gerçektir*. Bunu yadsımak sosyal ve sembolik güçlerin etkisini hafife almak olur ki bu da mümkün değildir. Mesele, cinselliğin sosyal yapılanmalarında özellikle cezbedici ya da güvenilir bir şeyin olması değil, sadece bu yapılanmaların etraflıca incelenmeye değer olmasıdır. Eğer bir dilde değişiklikler yapmak istiyorsanız, en iyisi önce o dil hakkında bir fikre sahip olmanızdır.

Bu kitapta kadın ve erkekle ilgili olabildiğince çok soru ortaya koymaya çalıştım. Bir kısmı deneme kabilinden cevaplandı, bir kısmı cevaplanamadı; fakat bana öyle geliyor ki doğru soruları sormak çözüm bulmaktan daha önemlidir. Bu yüzden bir hipotezi ele alıp onu sistemli bir şekilde geliştirmektense bir sorudan ötekine geçmeyi yeğledim. Her problem bizi başka problemlere götürüyor. Yine de bu kitabın başlığını oluşturan soruya daha çok ağırlık verildi: Bu hem –başka sorular getirerek– tartışmayı açmaya yarıyor, hem de ardından gelen değerlendirmelerden bazılarının benzeşmesini sağlıyor. Bunları birbirine bağlayan motif partner fikridir: Eğer bir mektup yazılıp da gönderilmiyorsa, gerçekte kim ya da ne amaçlanmıştır? Bu soru insan cinselliğinin özünü oluşturur. Göreceğimiz gibi insan cinselliği asla kişinin etten kemikten eşine değil, onun ötesindeki bir şeye yöneliktir.

Bu değerlendirmeler de kendi mantığını izler. Özellikle klinik örneklere, edebiyat ya da sinemaya odaklanmak yerine birinden ötekine geçer; klasik dramadan romantik kurmacaya, eski pastoraldan Gotik romana, muayene odasının mahremiyetinden caddenin ya da beyazperdenin daha aleni sahasına

hareket ederler. Burada önemli olan, herhangi bir tek türün [genre] ele alınması değil *sorulara* sadık kalınmasıdır: Bu soruların izini sürmeye çalışırken daha netleştirmek için kültürel ya da kronolojik değişimleri gözetmedim. Böylece, Freud Viyanası'nın çok özel çevresinden gelen bir örneği çağdaş uygarlığın bir yanıyla ilişkilendirdiğimizde aynı sorunun farklı bir biçimde gündeme getirildiğini görebiliriz. Freud'un bazı hastalarının gerçek semptomlarına bugün nadir rastlansa da, onların yerini de belki benzer mesajlar taşıyan yeni semptomlar aldı.

Başlıktaki soruya gelince; buna cevap verebildiğimden emin değilim, fakat okurun merakını uyandıracağını ümit ediyorum. Çalışmalarımın birinde, iki buçuk yaşındaki bir erkek çocuğu pencerede bir kurt olduğundan endişe ediyordu. Aynı yaştaki bir kız çocuğu da bu korkuyu duyuyordu. Onlara kurdun ne yapacağını sorduğumda, erkek çocuğu kurdun onu yemek için geldiğini söyledi; fakat kız çocuğu "Gidip ona soralım" dedi. Bilgiye yaklaşım açısından bir şeyleri keşfetmek için duyulan bu arzu, erkek çocuğunun varsayımından daha makul ya da en azından daha verimli görünüyor. Bu kitap okurun sorulara yönelik bu heyecanı paylaşması ve soruları kendisi için sormaya başlaması için elinden geleni yapıyor.

Yöneliş bakımından bu kitap Lacan artı Reik: Yani pek çok teorik tespitin ve gözlemin geldiği yer. Jacques Lacan (1901-1981) Fransa'nın en ünlü psikanalitik düşünürü ve hiç şüphesiz Freud'un en önemli halefiydi. Theodor Reik (1888-1969) Freud'un ilk öğrencileri arasında en çalışkan ve zeki olanlarından biriydi. Lacan'ın çalışmaları Anglosakson dünyada büyük çekinceyle karşılandı. Bu çalışmalar kapalı, değişken ve yalnızca konunun içindekilere yönelik olarak tanımlanır. Belki de sadece Aristoteles bu ölçüdeki bir şöhreti yaşamıştı. Yunanlı düşünürün eserlerinin, ölümünden yüz bilmem kaç yıl sonra kabul görüşünü, Lacan'ın Anglosakson dünyasmda günümüze dek uzanan kabulüyle karşılaştırınca, yukarıda sayılan kimlik özelliklerinin aynıları çıkıyor ortaya: kapalılık, değişkenlik, ko-

özelliklerinin aynıları çıkıyor ortaya: kapalılık, değişkenlik, konunun içindekilerine yönelme. Arap filozof İbni Sina Aristoteles'ten gerçekten tek kelime anlamadığını söyleyebiliyordu; bu yüzden de *Metafizik*'in tamamını yıllarca sonra Farabi'nin bir tefsiriyle açıklanıncaya kadar ezberine almıştı. Bu hikâyecik bizi Lacan'ın bütün seminerlerini ezberlemeye olmasa da, hiç değilse sabır inceliğini göstermeye teşvik etmeli. Reik'a gelince; kitaplarını elde etmenin güçlüğü, adının okunuşunun bambaşka türde bir yaratık olan Wilhelm Reich adıyla sık sık karışması sonucu bugün şöhreti iyice söndü. Aman karıştırmayın. Reik Freud'un öğrencilerinden biriydi; savaştan sonra ABD'ye geçerek kültürel, cinsel ve klinik sorunlar üzerine bir dizi kibar ve bilgili inceleme yayımladı. Yaşlılığında Freud'a oldukça benziyordu ve bürosunun duvarları ustasının fotoğrafları ve ondan kalan hatıralarla kaplıydı. Sık sık okurun sempatisini sınayan tekrarlara rağmen eseri, gerçek bir psikanaliz araştırmacısının eseridir ve bu yüzden de bugün okunmaya değer.

Muhtemelen ilk kez on yedinci yüzyıl tiyatro eleştirmeni Prynne tarafından meşhur edilen bir uygulama olan yoğun dipnot ve otoritelerden alıntılar kullanmaktan kaçındım (Milton onu, aklını marjinlere verip böylelikle aklı sıra metin yazdığını söyleyerek kızdırırdı).

❦

Dostlarım ve meslektaşlarımın içgörüleri ve eleştirileri bu kitabın yazımında büyük katkılar sağladı, Isolde Barker-Mill, Susan Bell, Marie-Laure Bromley-Davenport, Toni Marie Carlo, Madilean Coen, Véronique Gérard, Beatrice Khiara, Gretel Mitchell, Maria Olsson, Esther Palacios, William Phillips, Marie-Séverine Piard, Robert Sabel, Jennifer Scanlon, Jena Starkes ve Mahan Yektai'ye özellikle teşekkür ederim. Teşvik ve eleştirileri için ayrıca Parveen Adams, Bice Benvenuto, Mal-

polla, Alison Hall, Richard Klein, Natasha Walter ve Elizabeth Wright'a çok şey borçluyum ve Colette Soler'le yaptığım tartışmalardan ve Eric Laurent'ın içgörülerinden çok şey öğrendim. Geneviève Morel'in kadın cinsi üzerine yaptığı pek çok değerlendirmenin yanı sıra zor psikanalitik metinler hakkındaki açıklamaları çok makbule geçti. Faber'daki Julian Loose'un dostane olduğu kadar eleştirel ilgisi ve pek çok önerisi bu metnin başından sonuna şekil almasında yardımcı oldu ve tavsiyelerinden sık sık yararlandım. Umarım bütün yukarıda adı geçenler kitapta kabul edecekleri ve karşı çıkacakları çok şey bulurlar.

Bir



Erkekler genelde aşk mektuplarını diğer yazışmalarıyla dosyalarında tutarken, kadınlar neden çoğunlukla giysileriyle birlikte saklar? Ve kadınlar neden yazdıkları her mektubu göndermez? Bunlar, kadın ve erkek cinsleri arasındaki bazı farklılıklara dikkat çeken sorular. Bir kadın haline gelmek ya da bir erkek olmak neleri gerektirir? Göreceğimiz gibi bunlar kolay oluşumlar değil ve cinsler arasındaki ilişkileri garantiye alacak hiçbir şey yok; erkeklerin kadınlarla, kadınların erkeklerle nasıl iyi ilişki kuracaklarına dair hiçbir hazır formül bulunmuyor. Bir kadın bir erkeğin cinsel hayatı için genellikle zorunlu olsa da, aksinin hiç de öyle olmadığını göreceğiz. Eğer bir kadının cinselliğinde bir erkeğin varlığından çok daha faz-

lasına yer varsa, kadının partneri işlevini başka neler görebilir? Kadının cinselliği neye yöneliktir? Eğer bu sorulardan bazılarının izini sürmeye çalışırsak, belki her bir cinsin temel yalnızlığını çevreleyen sorunlar üzerine biraz ışık tutmak mümkün olur.

Partnerinize "Ne düşünüyorsun?" diye sorduğunuzda bu yalnızlığa dokunmuş olursunuz. İnsanlarla hayvanlar arasındaki fark, çoğunlukla hayvanların düşünme yetisinden yoksunluğu olarak dile getirilse de gerçek fark, sadece insanların alışkanlık halinde birbirlerine dönüp "Ne düşünüyorsun?" diye sormalarıdır. Aşk ilişkileri tam da bu soruyla sık sık karaya oturur. Neden "Hiçbir şey" ya da "Şu, bu" aynı zamanda hem en iyi, hem de en kötü cevaptır? Cevap verirken neden tereddüt ederiz ve neden soru genellikle bir davetsiz misafir gibi algılanır? Cevabın ne olacağını gayet iyi bildiğiniz halde ne diye partnerinize bu soruyu sorup durursunuz? Cinsellik iki ruhun birleşmesi için ortak bir alan sunuyor gibi görünür, ama onları ayıran şeyin ta kendisi olması ihtimali daha yüksek. Buradaki paradoks çok iyi bilinir: Siz ayrılışı önlemeye çalıştıkça, *öteki kişiyi anlamanızla* ayrılış bir o kadar daha pekişir. Partnerin temel farklılığıyla karşı karşıya gelmek sorunu değildir bu sadece. Anlamak daha fazlasını ister: Bir şey *sormayı* içerdiğinden kendi yapısı içinde bile bunaltıcıdır. Bir şey öğrenme talebidir. Başkasının düşüncelerinin içeriğini bilmek onların başkalığını, ötekiliğini kişinin kendi malı kılar. Yine de başka birinin bize ait olup olmadığı sorusu daha temel bir soruyu gölgeler: Biz kendimize ne kadar aitiz? Kadın ve erkeğin ısrarcı ve kendine özgü yollarıyla yapmayı başaramadıkları bir şeydir bu.

Psikanalizci Jacques Lacan kadınlık meselesiyle ilgili herhangi bir sorgulamanın "Kadın yoktur" olgusunu çıkış noktası olarak alması gerektiğini düşünüyordu. Bu ifade hem absürd, hem de yakışıksız görünüyor: Bağlamından soyutlandığında kadınların, erkeklerin dünyasında önemli bir yere sahip olmadıkları gibi, bir olgu olarak, varlıklarının reddini ima ediyor.

Fakat Lacan bu kışkırtıcı cümlesinin ardındaki fikri dikkatlice açıklar: Bunun dolaysız anlamı, kadın olmanın tekanlamlı bir kavram olmadığı, kadınlığın bir *özünün* bulunmadığıdır. Lacan'a göre, bir kız kadına dönüşebilir, ancak bunun nasıl yapılacağı konusunda hazır bir cevap yoktur. İnsan ruhunda önceden programlanmış bir kadın temsili bulunmaz. Kadın kimliğinin bulunduğu yerde bir gedik vardır. Kadının ne olduğu sorusuna hemen verilecek bir cevap yoktur. Böylece bir kız için kilit soru ortaya çıkar: "Kadın olmak nedir?" Annesi gibi mi davranmaktır, yoksa annesinin arkadaşı gibi mi? Son modayı takip etmek midir? Çocuk sahibi olmak mıdır? Bir genç kızın ilk âdet döneminden sonra doğabilecek depresyonlar bazı psikanalizciler tarafından beden ya da içeriği hakkında duyulan kaygıların etkinleşmesine bağlanır. Pek çok durumda bu doğru olsa da, yaşanan depresyon aynı zamanda kadının ne olduğu sorusunun bir sonucudur: Kanamanın yarattığı sürprizden çok, aslında hiçbir sürprizin olmaması sürpriziyle ilgisi vardır. Çünkü hiçbir şey değişmemiştir. On iki yaşındaki bir kız günlüğüne ilk âdetinin tam tarih ve saatini yazmak için odasına koşar. Bunun ardından gelen depresif etki anlaşılabilir, çünkü hayat birdenbire farklı olmamıştır. Başka bir deyişle, âdet görmeyle kendini gösteren biyolojik değişiklik "Kadın olmak nedir?" sorusuna bir cevap sunmamıştır. Kişiyi Kadın'a dönüştüren ve yeni bir hayata başlamasını sağlayan bir formül değildir. Kadınlık sorununa sunulan hayali cevaplar sonsuz sayıda çoğaltılabilir, ama içlerinden hiçbiri ister biyolojik olsun, ister toplumsal nihai çözümü sağlayamaz. Lacan, bu probleme gösterilen yaygın bir tepkinin, şaşırtıcı görünse de, bir erkekle özdeşleşme olduğunu ileri sürmüştür. Tuhaf bir tez; kadın olmanın ne anlama geldiğini keşfetmek için bir kız kendini erkeğin yerine koyacak. Fakat aslında tamamen mantıklı. Nedenine bir göz atalım.

Bir erkek kafede otururken geçen bir çift görür. Kadını çekici bulur ve onu seyreder. Fakat aynı konumdaki bir kadın

pekâlâ farklı davranabilir. Erkeği çekici bulabilir, ancak yine de yanındaki kadına bakarken daha çok zaman harcar. Başka bir deyişle, onun ilgisini çeken, erkek ya da kadından çok aralarındaki *ilişkidir*. Kadında, bu erkeğin partneri olmasını sağlayan ne vardır?

Shakespeare'in *Onikinci Gece*'sinde Viola, Illyria'ya geldiğinde oradaki dükün, babası tarafından tanındığını ve Olivia adında bir kadına âşık olduğunu öğrenir. Babasıyla dük arasındaki bağ düşünüldüğünde adamın şahsıyla ilgili daha fazla ayrıntı sorması yerinde olabilecekken, hemen dükün aşk nesnesini sorgular: "O kadın kim?" Buradaki püf noktası şudur: Eğer bir kadın, kadın kimliği, kadın olmanın ne anlama geldiği sorusuna verilen cevapla ilgileniyorsa, kendine bir ipucu sağlaması için bir erkeğin aşk ya da arzu nesnesi olan başka bir kadından daha iyi bir modeli nereden bulsun? Viola'nın "O kadın kim?" sorusu en tipik kadın sorusudur. Bir kadının, bir erkeğin evine girdiğinde yapacağı ilk şey erkeğin eski ilişkisine ait ipuçlarını aramak olabilir, fakat bir erkeğin böyle bir şey yapma olasılığı daha düşüktür. Bu da kadın için erkeğin başka bir kadınla ilintisinin temel sorun olduğunu gösterir.

Söz konusu öteki kadın, erkeğin arzusunu avlayan gizemin sırrına sahiptir. Şimdi bu gizemi biraz daha iyi anlayabilmek amacıyla Shakespeare'in Viola'sı, öteki kadınla erkeğin konumundan ilişkiye girmek için onun yerine geçebilir. Gerçekten de bir uşak kılığında dükün hizmetine girer, burada ona vekâleten Olivia'ya düpedüz kur yapar. Viola'nın dükün sarayına bir delikanlı kılığında sokulması sadece dramatik geleneğin zorlamasından değildir. Dönemin pek çok oyunu aynı fanteziyi kullanmışsa da, bu kılık değiştirme davranışının önemi sırf bu yüzden gölgede kalmamalı. Bu dramalarda erkekler kadın gibi giyindiklerinde sonucun daha çok bir fars olduğunu, ama kadınlar erkek gibi giyindiklerinde bir ciddiyet tavrının sürdürüldüğünü fark ederiz; burada kendimizi nadiren farsın içinde buluruz. Belki bu davranışta, arzuya giden yolun müdahaleye

uğramadığım gösteren daha yumuşak bir şey var. İçerdiği şey tam olarak başka birinin arzusunun incelenmesidir. Pek çok sayıda kadının neden sadece bir erkekle ya da bir kadınla değil de çiftlerle ilgilendiği böyle açıklanabilir: Bu kadınlar, üçgenler oluşturmak için ellerinden geleni yapacaktır, çünkü başka birinin arzusunu incelemek için üçgen gerekli bir koşuldur.

Deborah Tannen'in ele aldığı bir dizi çocuk oyunu bu dinamiği gösteriyor. Sue bir kreşin mutfağında oynarken Mary'nin kendine saklamakta olduğu bir oyuncağı istediğine karar verir. Fakat arzusunu doğrudan dile getirmek yerine Mary'ye, oyuncağı onu isteyen başka küçük bir kıza, Lisa'ya götüreceğini söyler. Daha sonra aynı yerde üç erkek çocuğu oynamaktadır. Nick oyuncağın Kevin'de olduğunu görünce onu kendisi için ister. Bu kez de Nick, Sue gibi, oyuncağı almak için üçüncü bir çocuğu, Joe'yu devreye sokar; ama farklı bir biçimde: Joe'nun sözde arzusuna başvurmak yerine, sadece nesneyi elde edebilmek için Joe'nun yardımını almaya çalışır. Nick bu şekilde bir anlamda kendi arzusunu öne sürer, ancak Sue başka birinin arzusuna başvurur. Sanki Sue'nun arzusu öteki kızın arzusuna bağlı ve o arzuyu uyandırmakla yükümlü gibidir. Sue oyuncağı başka birine götüreceğini ileri sürer, oysa Nick'in böyle bir iddiası yoktur. Sue, bir yoruma göre arzusunun başka birinin arzusu olduğunu söylemiştir. Başka birinin arzusunu kendine mal etmiştir.

Bu küçük senaryo kadın ve erkeğin arzuyla olan ilişkileri arasındaki bir farkı örnekliyor. Erkek çocuğu değerli nesneyi kazanmak için rakibini bertaraf etmek istiyor; fakat kızın hedefi, nesneden çok öteki kızın arzusuna yönelik. Kadının çevresindeki dünyada aradığı şey bir nesne değil –kadın koleksiyoncu zaten son derece azdır– başka bir arzudur. Bu yüzden bir erkek ya da kadına değil aralarındaki ilişkiye, arzuya ilgi gösterir: Kadınların, arkadaşlarının romantik karmaşalarıyla aşırı ilgilenmeleri bir tesadüf değildir. Radarları nesnelerden çok arzuya ayarlanmıştır ve belki de bu yüzden kadınlardan çoğun-

lukla mükemmel psikoterapist ya da psikanalizci çıkar; bazı yorumcuların ileri sürdüğü gibi sadece anne figürünü hatırlattıkları için değil, arzunun dalga boyuna daha yakın oldukları için. Bu arzuların tatmin edilmemiş olması bir önkoşuldur: Tatmin edilmiş bir arzu, artık arzu değildir. Sonuç olarak, bir kadın kendini bir erkeğe hiçbir zaman "verme"den de onunla ilişkisini sürdürebilir. Erkeğin arzusunu, böyle bir arzunun nelerden oluştuğunu araştırmak için tatmin etmeden korumayı amaçlar. Erkeğin istediği nedir? Kadında tam olarak ne görmektedir? Bu, "kendini naza çeken" bir kadının bildik imajını karmaşıklaştırır ve flörtün bir araştırma programı gerektirdiğini gösterir: erkeğin kafasındaki kadın fikrini bulmak. Aynı biçimde, bir dizi erkekle beraber olmak, "Ben onun için neyim?" sorusunu ebedileştirmenin bir yolu olabilir, tıpkı bir kadınla bir çiftin oluşturduğu üçgenin, "*Kadın* onun için ne?" sorusunu sormak için elverişli olabilmesi gibi. Her iki soru da kadınlığa ilişkin aynı temel araştırmayı dile getirir.

Freud'un monografisi *Bir Histeri Vakasının Analizinden Parçalar*'ın konusu Dora isimli hastaydı. 1900'de on sekiz yaşında tedavi altındayken önceleri, ailesi tarafından karmaşık bir cinsel dinamikte bir piyon olarak kullanılıyor olmaktan şikâyet eder. Babası Bayan K diye biriyle ilişkidedir; Dora'nın kendisi de kadının kocası Bay K'nin baştan çıkarma girişimlerinin nesnesi olur. Fakat vaka hakkında bilgimiz arttıkça Dora'nın, bilinç düzeyinde karşı çıksa da, aslında bu yapıyı korumak, babasıyla Bayan K arasındaki ilişkinin sürmesini sağlamak için elinden geleni yapmakta olduğunu anlarız. Onları uygun zamanlarda yalnız bırakmaya ve rahatsız edilmemelerini sağlamaya özen gösterir. Lacan'ın vakayı yeniden okuduktan sonra yaptığı değerlendirmeye göre, kızın bunu yapmasının sebebi, Bayan K'nin kadın olmanın ne anlama geldiğini bilen biri durumunda olmasıdır: Babanın kadmla ilişkisini sağlama alarak bu öteki kadında babasının neyi sevdiğini sorgulamayı sürdürebilir. Baba iktidarsız olduğundan sözü edilen role çok uygundur. Başka bir

deyişle, bir kadınla cinsel birleşme kaydının ötesine gidiyormuş gibi görünen bir ilişkiyi sürdürmektedir: Bir erkekle kadını aşkta başka ne birbirlerine bağlayabilir? Sevdiği kadınla cinsel ilişkiye giremeyecek bir erkeği öngördüğü için gerçekten kusursuz bir üçgen ilişkidir bu. Dolayısıyla kadında adamı kendine çeken başka bir şeyin olması gerekir; Dora'yı ilgilendiren de budur. Aslında aynı türden bir ilişkiyi Bay K ile kendisi de kurar: Onu görmeyi reddetmez; fakat adamı belli bir mesafede tutar, böylece "yatmadığı bir kadını arzulayan bir erkek" yapısını tekrarlamış olur. Tedavi sırasında Freud Dora'nın Bay K'ye gerçekten âşık olduğunu iddia edip durdu, fakat Lacan aşkın özdeşleşmekten ayırt edilmesi gerektiğini ileri sürerek buna katılmadı. Lacan'a göre Dora kadınlık sorununa ulaşabilmek, Bayan K'nin cisimleştirdiği gizeme yaklaşabilmek için kendisini Bay K ile (ve babasıyla) özdeşleştiriyordu. Bayan K böylece bütün senaryonun gerçek merkezini oluşturuyor. Dora bir üçgen oluşturup sonra da oyuncuların bazılarıyla özdeşleşiyor. Bu özdeşleşmeler öksürük ya da boğaz ağrıları gibi semptomlarında fark edilebilir. Freud'un buradaki hatası kadının değil de kocanın Özel K olduğunu varsaymasıydı.

Bu tür yapıyı arkadaşlarına, hatta babalarına partner ayarlamak için ellerinden geleni yapan kadınlarda sıklıkla görürüz. Bu durum erkeğin bu kadınlarda neleri arzulayacağı ve o erkek için bir kadının ne anlama geldiği soruları üzerinde durmalarını sağlar. Bu manevranın talihsiz sonucu ortadadır. "Kadın olmak nedir?" sorusu erkeğin bakış açısına göre ortaya atıldığı için, bir kadının yabancılaştırılmasını ya da bir erkeğin arzu tuzağına düşmesini beraberinde getirir. Eğer belli bir kadın bir erkek tarafından arzulanıyorsa, erkeğin bu kadında arzuladığı şey nedir? Böylece kadının ne olduğu sorusuna verilecek karşılık, bir erkeğin kafasında oluşturacağı kadın fikrine kilitlenmiş durumdadır. Bu kadınların arzusu ne kadar çok araştırılırsa, erkek cinselliği hakkında o kadar çok şey bulunacağı iması da var burada. Belki bu, Nancy Friday gibi yazarların ürettiği "kadın fan-

tezileri" özetlerinin neden okurlarına genellikle inandırıcı gelmediğini açıklar. Senaryoların çoğu erkekler tarafından uydurulmuş gibidir; ancak yukarıdaki argümanı izleyecek olursak bunda hiçbir çelişki yok: Fanteziler erkeklerden "ödünç alınmış", o kadar.

Audrey Hepburn, Billy Wilder'ın filmi *Öğleden Sonra Aşk*'ta Parisli bir dedektifin kızını canlandırır. Dedektif, Frank Flanagan adında (Gary Cooper) sefahat düşkünü Amerikalı bir işadamının gece hayatıyla ilgili deliller toplamakla meşguldür. Audrey, boynuzlanmış kocalardan birinin, babasının bürosundan çıktığına tanık olur; adam o gece Flanagan'ın Ritz'deki süitinde karısını şaşırtarak benzi atmış çapkını haklamak niyetindedir. Audrey Ritz'e tam vaktinde gelip koca içeri girmeden hemen önce balkondan kaçan suçlu kadının örtüsünü takar. Örtünün açıldığı an koca "hata"sıyla yüz yüze gelir: "Burası *on dördüncü* süit, *siz* Frank Flanagan'sınız . . . Öyleyse siz de karım *olmalısınız*," der telaş içindeki Audrey Hepburn'e. Bu sahne bize birbirini tamamlayan iki ilişkiyi göstermesi açısından çok önemli. İlk önce, "birisinin karısı olma"nın sadece "bir yapı içinde, belli bir yerde, belli bir zamanda bulunmak" anlamına gelmesi. *Kim* olduğundan çok *nerede* olduğu önemli. İkincisi ise, bu *nerede*'nin tam da bir erkeğin arzusuyla ilintili bir *nerede* olması. Audrey kendisini kelimenin tam anlamıyla başka bir kadının, bir erkeğin arzusunun nesnesi olan bir kadının yerine koyar. Flanagan sevgili koleksiyonuyla ünlüdür; o da kendine bu koleksiyonda bir yer açmaya çalışır. Filmin adı bu yüzden *Öğleden Sonra Aşk*'tır. Filmin Fransızca adı *Ariane* hatalıdır; çünkü bu başlık kadının özgüllüğü, tikelliği üzerinde odaklanıyor, halbuki özgün adı tamamen zıddını gösteriyor: Öğleden sonra aşk, bir dizi kadın içindeki öteki üyelerle olan "sabahki aşk"ın ya da "akşamki aşk"ın bir benzeri sadece. Flanagan'ın otel süiti ve baştan çıkarmanın ritüel halini almış uygulamaları –Çingene çalgıcılar, şampanya, mükellef akşam yemeği– partnerlerinin her birinin içine girmesi gereken çer-

çeveyi gösterir. Bu çerçeve *dışında*, Audrey'yle bir kez operada karşılaşır ve onu tanıyamaz. Audrey, tüm film boyunca on dördüncü süitin törenlerindeki birbirleriyle değiştirilebilir unsurlardan biri olan "öğleden sonra aşk" formülüyle sağlanmış boş alana kendini yerleştirir. Böylece, içerdiği bütün yabancılaşmaya rağmen, varlığını bir erkeğin arzusundaki kadın olarak görür. Flanagan'ın koşullarının biçimsel doğasına yabancılaşmıştır: Belli bir yerde, belli bir zamanda olmak zorundadır; ayrıntılar Flanagan tarafından belirlenir. Bu çerçevenin dışına adımını attığı an artık erkek tarafından arzulanmaz.

Ancak filmin finalinde Flanagan onu gerçekten sevdiği zaman ona "Ariane" diye seslenir: Bir dizi kadından biri değildir artık o; "kendisi olarak" sevilmektedir. Peki bu ne anlama gelir? Bir varlık yoksunluğundan başka bir anlama değil; seyircileri her zaman gözyaşına boğan bir boşluktur bu: Çapkınımızın hareket eden treninin ardından koşarken, ümitsizce onun yokluğunda birlikte gönül eğlendireceği hayali sevgilileri sayıp döker. Flanagan'ı kıskandırmak için o ana dek özenle uydurmuş olduğu hikâyeler şimdi birden ortaya çıkmış ve bu hikâyelerin aldatıcı doğası netleşmiştir. Maskeler dizisi çözülür ve bu imajların ardındaki hiçlik noktasıyla karşı karşıya geliriz: Flanagan onu trene doğru çeker ve öptükten sonra ilk kez ismini söyler. Filmin özelliği, genç kızın –başlangıçtaki masum müzik öğrencisi Audrey'nin– kadınlığa geçişini, bir erkeğin fantezisinin çerçevesinde yabancılaşma yoluyla oluşan bir süreç olarak gösterme biçiminde yatıyor. Bir kadına dönüşmek, bu durumda, erkeğin arzusunun bir nesnesi olarak başka bir biçim bulmak için kendi varlığının bir parçasından vazgeçmeyi beraberinde getirir. Flanagan'ın otel penceresinden görünen sahte olduğu besbelli Place Vendôme dekoru, kadının yerleştirildiği bu yapay çerçeve fikrini vurgulamaya yarıyor.

Bu yapaylık çok iyi bilinen bir ironiyi ortaya koyar. Eğer bir kadın gerçekte çok ısrar edip kandırıcının maskesinin düşmesini istiyorsa, kendisi de maske takmakta, merasimlerde, sahte ve

yapay görünebilecek sosyal ritüellerde yabancılık çekmez. İlginçtir, pek çok kadın hayatlarında kendilerine ana hedef olarak erkeklerin maskesini düşürmeyi, erkeğin zayıflığını ve iktidarsızlığını ortaya sermeyi seçerken, erkekler kadınların değil *kendilerinin* maskelerini düşürmekle meşguldür: Çok az sayıda kadın soytarının olması ya da birahanelerde her zaman çevresindekileri başından geçen talihsiz olayları anlatarak eğlendiren bir erkeğin bulunması tesadüf değildir. Erkek komedyenler kendi hatalarını, zaaflarını ve iğdişlerini göstererek bizi güldürürler. Demek ki *her iki* cins için de hedef, erkeğin maskesini düşürmektir; bu şekilde bir asimetri daha ortaya çıkıyor ve bu asimetri bu kez maskelenmeyle olan ilişkinin farklı olmasıyla daha karmaşık hale geliyor.

Maske düşürmek, bir maskeyi işaret ederek sahte görünüm ile onun altında yatan gerçek arasındaki aralığı göstermektir. İşte kadınlar da, az önce gördüğümüz gibi, bu aralığa özellikle duyarlıdır. Polisler şunu gayet iyi bilir; erkek sürücüler onları yasaların göz korkutucu temsilcileri olarak görürken, pek çok kadın sürücü için onlar sadece birer üniformalı adamcağızdırlar. Böylece, ya tümden "adamcağızlar"a indirgenirler ya da çoğu zaman komik durumlara düşerek, ümitsizce güçlerini göstermeye çalışırlar. Robert Altman'ın filmi *Short Cuts*'daki trafik polisi Tim Robbins işbaşındayken yiğit bir erkek olduğunu birilerine göstermek için elinden geleni yapar, fakat ailesini ancak yetersizliğine ikna eder. Tuhaf olan şu ki; erkekler kadınların aksine, başkalarını üniformalarından çıkarmak yerine onları üniformaya sokmaya uğraşırlar. Başkalarına ilişkin yanılsamaları yok etmekten çok bu yanılsamaları sürdürmeyi severler. Bir üniformayı çıkardıklarında, takılan maske ile onun altında saklı yatan arasındaki gediğe odaklandıklarında, söz konusu olan çoğunlukla kendi maskeleridir. Böylece, bir erkek kendisini maskeleyip hayran olunmak ister, "narsisizm"ini gösterirse çoğunlukla kadınsı olarak nitelendirilir. Fakat, Reik'ın belirttiği gibi, kadınsı olan, bir üniforma giymek ya da hayran olunmak

arzusu değil, daha çok, hayran olunmak arzusunu *maskeleme* olgusudur. Hayran olunmaya duyduğu özlemini apaçık ortaya koyan bir aktris aynı dileği gizleyen birinden çok daha az "kadınsı" olacaktır. Maskelenmeyle olan ilişki demek ki iki yönlüdür: Bir yanda erkeğin maskesini düşürmeye teşvik vardır, öte yanda kadının kendini maskeleyişine saygı duyulur ve bu çekici bulunur; yine, erkeğin arzusuna yabancılaşmayı, kendini erkeğin istediği sanılan ölçülere göre şekillendirmeyi gösteren bir konum. Maskelenmek, bu arzuda varlık bulmak anlamına gelir ve maske düşürmek de tam olarak erkeğin arzuladığını, yani tamamlanmamış olduğunu, onda bir şeylerin eksik olduğunu vs. gösterir. Maskelenmek sizi o şekilde görmek isteyenlere yapılan sürekli bir göndermedir; başka birinin örtüsünü kaldırmak ise aralığın, gediğin zaten bu izleyicinin içinde olduğunu, sizi "oynarken" seyredenin kendisinin "oyuncu" ile geride örtülü kalan arasındaki aralığın öznesi olduğunu göstermektir.

Eğer kadın olma versiyonlarından biri bir erkeğin kafasındaki kadın fikrine kendini uyarlamayı içeriyorsa, Wilder'ın filmi önemli bir nüans ortaya koyuyor. Audrey'nin başlangıçta suçlu kadının yerini alarak yaptığı gibi, kendisini başka bir kadının yerine koymak bir kadının kendi başına yapabileceği bir şey değildir: Daha doğrusu, kendi başına denemeye kalkışırsa sonuç komik olabilir. Söz konusu yeri doldurmak için başka birinin arzusu onu oraya koymalıdır. Bunu Hitchcock'un *Ölüm Korkusu*'sundaki [*Vertigo*] ünlü portre sahnesinde de görürüz. Filmin kahramanı Scotty güzel bir kadına tutkuyla bağlıdır; kadın da Carlotta adında, belli ki öleli uzun zaman olmuş bir kadına tutkuyla bağlıdır. Kadın, Carlotta'nın bir galerideki portresini seyretmeye gider, aynı mücevherleri takar, saçını aynı şekilde yapar vs. Ama Scotty'nin kız arkadaşı Midge'in kıskançlığı tutar ve her bakımdan Carlotta'nınkine benzer bir portre yapar; tek fark Carlotta'nın yüzü yerine kendi yüzünü çizmiştir. Scotty bunu görünce öfkeden çıldırır. Bir anlamda, kendisi için bir kadının ancak başka bir kadının yerine ko-

nulmasıyla gerçek değerini aldığını fark etmiştir. Midge de bir ayrıntı dışında her şeyi mükemmel anlamıştır: Bir kadının başka bir kadının yerini alması kendi başına o yere geçmesiyle olamaz. Kadına o yeri veren başka bir arzu olmalıdır. Başka bir deyişle, bu bağlamda resmi yapan Scotty olmalıydı. Bu bize bir kere daha kadının "bir yer bulma"sının nasıl çoğunlukla bir erkeğin fantezi çerçevesinden geçtiğini gösteriyor: Bir yeri olmak demek, erkeğin arzusunda bir yer bulmak demektir.

Bunun pek çok kadın tarafından benimsenmiş bir konum olduğu kesin. Kadın kimliği sorunuyla yüz yüze gelince bir kadın, erkeğin kafasında olduğunu sandığı kadın fikrine uyarak varlığını bir erkeğin arzusunda bulabilir. Fakat bu yapı hiçbir surette evrensel değildir. Eğer kadın olmak nedir sorusu esası teşkil etmeyi sürdürürse buna birden fazla karşılık vermek mümkün. Bilinçdışı seviyesinde, bir Kadın kaybolur: O'nun hiçbir temsili yoktur. Fakat bu boş alanda üzerinde durulan şeyler değişiklik gösterecektir. Sözgelimi Agatha Christie vakasını ele alalım. Gerçek anlamda fiilen ortadan kaybolan bir kadının öyküsüdür bu; ne var ki onun çözümü Dora'nınkinden çok farklı; Dora, Agatha'nın aksine, kadınlık sorusuyla karşılaşınca bunu bir erkekle özdeşleşerek çözmeye çalışmıştı.

Agatha ortadan kaybolur. Kocasının başka bir kadınla olan ilişkisini öğrendikten hemen sonra olur bu. Görüldüğü kadarıyla evlilik sona erecektir. Arabası Christie konağının biraz ilerisinde bulunur. Dönmesi beklenir, ama Agatha Christie dönmez. Koruluklar araştırılır, göllerin dipleri taranır, ama boşuna: Bir Kadm kaybolmuştur. Halk bu kayboluştan büyülenir. Medya onun nerede olduğuna ve motiflerine dair sayısız senaryo üretir ve bütün olası sığınaklar araştırılır. Yine de Agatha Christie'den eser yoktur. Derken İngiltere'nin güneyindeki bir otelde bir yandan kâğıt oynayıp bir yandan da hiç şüphe yok kendi kayboluşu hakkında yapılan konuşmalara kulak kabartarak sessiz sakin yaşarken bulunur. Otel medyanın akınına uğrar; Agatha Christie de Londra'ya, bir psikiyatristin odasına

kaçırılır. Şimdi, Harley Street'te olup biteni bilmesek de otelin kayıtlarında ne bulunduğunu biliyoruz. Yazarın adı değil, başka birisinin; kocasının sevgilisinin adının neredeyse aynısı.

Bir haftadan daha uzun bir süre kendini tanıyamamış: Kendini başka bir kadının kimliği altına almış. Buradaki anahtar unsur, kocanın yakın gelecekteki gidişi ya da evliliğin bozulması değil; daha çok, kocanın öteki kadınla ilişkisinin, kadın olmanın ne olduğu sorusunu gündeme getirmesi ya da yeniden gündeme getirmesi. Öteki kadında onu kocanın arzusunun nesnesi yapan ne vardır? Böylece "öteki kadın" motifi, kadınlık gizeminin cisimleşmesi görünür birden. Peki Agatha ne yapar? Bu kadın hakkında daha çok şey öğrenmek için kocasıyla özdeşleşmek yerine düpedüz öteki kadının yerini alır. Sanki esrarengiz öykülerden biri yazılamamıştır: Agatha rakibin adını almakla kendisi cevap olmuştur. Hayatındaki tek büyük gizem, kayboluşu, aslında sadece bir esrarengiz öyküyü yazma, bilinmeyen bir şeyin çevresindeki olasılıkları işleme konusundaki başarısızlığıdır. Eğer bilgideki bu gedik, kadın olmak nedir sorununa çözüm getirememekten kaynaklanıyorsa, Agatha araştırma yapmamıştır. Bunun yerine cevap kendini zorla kabul ettirmiştir: Kadın olmak metres olmakla eştir. Kendi çözümüyle başlayan bir esrarengiz öykü. Hayatının sonraki döneminde, kendisinden bir hayli genç biriyle kurduğu gayet başarılı ilişkisinde belki başka bir cevap bulmuştur: Kadın olmak artık bir anne olmak biçimini alır.

Agatha'nın kayboluş edimi, belki de tarihteki en ünlü kayboluş edimi olan Truvalı Helena'nın kayboluşunu getiriyor akla. İster sevilsin, ister nefret edilsin Leda'nın kızı hâlâ antik çağ kadınını temsil ediyor. Onca yıl süren savaşların, heder olan nice hayatların sebebi. Fakat ne gariptir ki, Euripides'in *Helena*'sında öyküyü anlatışına bakarsak, Truva'daki kadının gerçek Helena olmadığı görülür. Hera'nın Paris'e aslında hiçbir şeye sahip olmadığını göstermek için havadan yapıp verdiği bir hayaldir o. Bu arada gerçek Helena Mısır'da eriyip gitmekte ve

kocası Menelaos'un dönüşünü hayal etmektedir. Bu şaşırtıcı fantezi bu bölüme başlarken kullandığımız düsturu hatırlatıyor; "Kadın yoktur." En güzel, en sevilen, kadınların en çok nefret edileni Truvalı Helena bir seraptan başka bir şey değildir. Onun üzerinde hak iddia eden erkekler cansız havayı kucakladıklarının farkında değiller: Onca felaketin en büyük sebebi olan bu kadın havadan yapılmıştır. Euripides bize Kadın'ın yerinin en nihayetinde nasıl boş olduğunu gösteriyor. Helena'nın ideal imgesinin ardında tek kelimeyle hiçbir şey yoktur. Bu yüzden de her kadının çabası, bu boşluktan kendine bir anlam çıkarmak ve bu boşluğun yerine bir şey kurmanın yolunu bulmak içindir. Chanel'den yüzlerce giysiniz olsa da hâlâ "Giyecek hiçbir şeyim yok" diyebilirsiniz: Sizde olmayan tek giysi kadınlık sorununa kesin bir cevap olan kadınlık üniformasıdır. Ve Kadın'ın yeri sonuçta boş olduğu için de daima eksik bir elbise olacaktır.

Ya erkekler?

İki



Demek ki kadın olmak öyle kolay bir iş değil. Hatta psikanalitik argüman, kişinin ancak başkasının gözünde kadın olmasının mümkün olduğunu ima ediyor. Bayan K'nin Dora için olması gibi, "gerçek" kadın gibi görünen daima başka biridir. Aslında, daha önce gördüğümüz gibi, bu bir kadın haline gelmek meselesidir; ulaşılacak tek bir ideal noktadan çok devam eden bir süreç olan bir oluştur. Elbette erkeklik de, farklı türden de olsa, sorunlarla kuşatılmıştır. Son zamanlarda yazılan pek çok kitap bu sorunların doğasını tanımlamaya çalıştı; ne var ki genelde okuru hafifçe gülümsetecek bir şekilde ya "yeni", zayıf erkeğe, ya da kayıp savaşçı tipine yazılmış methiyelere dönüşmekten maalesef pek kurtulamadı. Pek çok mütevazı ve evcimen er-

keğin, tıpkı yetişme çağında porno dergiler aldıkları gizlilikle, vahşi orman savaşlarını konu alan dergileri satın almaları dikkate değer bir olgu. İşten sonra, oturma odalarının mahremiyetinde gelecekteki nükleer katliamın ardından nasıl yabani meyveler yiyerek hayatta kalacaklarını ve çapulcularla bilek gücüyle nasıl dövüşeceklerini öğrenebiliyorlar. Bu acınası yayımların popülerliği, modern erkek hakkında konuyu doğrudan ele alan ciltlerce akademik çalışmadan çok daha fazlasını söylüyor.

Bugün ne kadar modası geçmiş görünürse görünsün, Freud'un, Ödipal meselelere verdiği geleneksel önemi başlangıç noktası alarak erkek cinselliği hakkındaki görüşleri üzerinde yapılacak bir çalışma, bizi tekrar doğru iz üstüne getirir. Freud *Aşk Psikolojisi Üzerine Üç Deneme*'de bu temayı cüretkâr bir biçimde ele alır ve başlangıçta iki grup itki ya da "dürtü"nün mevcut olduğu varsayımıyla teorik bir model ileri sürer: ego dürtüleri ve cinsel dürtüler. İlki, anneyle olan sevgi ilişkileriyle bağlantılıdır ve İngilizce metinde "affectionate currents" [sevgi akımları] diye çevrilmiştir. İkincisi, vücudun soyutlanmış kısımları, yani çocuğun zevk aldığı bölgeler olarak belirlediği erotojenik bölgeleriyle bağlantılıdır. Bir bebek büyüdükçe vücudunun sadece belli bölgeleri ayrıcalıklı zevk noktaları olur: örneğin genital bölge. Bebeğin daha önce heyecan duymuş olabileceği öteki bölgeler yavanlaşır ve artık zevk vermez. Buradaki püf noktası şudur: Ego dürtüleri bir kişiyi, anneyi hedef alır; halbuki cinsel dürtüler nesne olarak bir insanı seçmez: Bunun yerine, ağız ya da anüs gibi vücudun çeşitli erotojenik bölgelerinin etrafında yapılanırlar; bunlar ayrıcalıklı bir erotik değere sahip bölgelerdir. Bu noktada Freud, tıpkı küçük bir derenin büyük bir ırmağa karışmasında olduğu gibi, bu cinsel dürtülerin ego dürtülerinin hizmetine sunulduğunu ileri sürüyor. Bu çıkan sonuç aldatıcı; çünkü sevgi akımları da cinsel akımlar da aynı nesneye yönelmiş görünse de elbette temel olarak birbirlerinden farklılar ve birinde hedef bir insanken, diğerinde ki-

şinin kendi vücudunun bir bölümüdür.

Fakat asıl sorun, bu rahatsız birleşmede, sevgi akımının nesnesi olan annenin aynı zamanda cinsel arzu nesnesi olduğu kabul edilmeye zorlanınca ortaya çıkar. Bir başka deyişle, ensest bariyerine çarpılır; anneyle cinsel ilişkiyi engelleyen yasağa. Şimdi bu noktada birçok şey olabilir: Bir ikame anne bulunabilir ve böylece iki akımın görünürde asimilasyonu korunur ya da iki akım ayrılıp farklı yönlere gidebilir. Bu birinci alternatifin sonucu; aynı partnere yöneltilmiş hem sevgi, hem de arzuyu içeren ilişkinin sürdürülmesidir, halbuki ikinci durumda nesnenin kendisi çiftlenir. Bir kadın idealize edilerek sevilirken başka bir kadın cinsel bakımdan arzulanır. Sevilen kadın cinsel bir nesne olamaz; öte yandan ikinci kadında cisimleşen cinsel nesneye de sevgi duyulmaz. İşte bu ikinci kadının ünlü aşağılanışı. Sözgelimi Brahms, cinsel arzularını fahişelere ya da onların temsilcilerine yöneltirken, Clara Schumann'a olan ideal aşkını çok uzun süre korudu. Ünlülerden bir örnek daha vermek gerekirse, Goethe de cinsel ilişkilerini alt sınıftan, âşık olmadığı kadınlarla yaşarken hayatının belli dönemlerinde idealize ettiği leydiyi belli bir mesafede tutmuştur. Çoğunlukla bir erkek nihayet biriyle aşk ilişkisine girdiği an, kendini başka bir kadına cinsel bakımdan zincirlenmiş bulur; bu da insanın nesneyi çiftleme ihtiyacını gösterir.

Freud, bir ilişkinin makul ölçüde başarılı olabilmesi için erkeğin anneyle ya da kız kardeşle ensest fikrini kabul etmesi zorunludur, sonucuna varıyor. Bu şaşırtıcı bir önerme fakat argümanın devamında mantıklı bir hal alıyor. Erkeğin cinsel sorunları, aynı kişiyi hem sevip hem arzulamakta aciz kalmasıyla ilintilidir; bunun sebebi de aşk nesnesinin anneye çok yakın olduğu gerçeğini görmek istemeyişidir: Eğer bu gerçeği kabul ederse cinsel akımları aşk akımlarına bağlamayı belki başarabilir. Walpole, iddia ettiğine göre, çocukluğunda şöyle bir şey duyar: Bir kadının kendi oğlundan bir kızı olur ve oğlu da kimliğini bilmediği bu kızla evlenmek üzeredir; böylece kızın

hem babası, hem kardeşi, hem de kocası olacaktır; kadın bunun için Başpiskopos Tillotson'a akıl danışır. Tillston kadma ikisine de hiçbir şey söylememesini öğütler. Belki Başpiskopos'un öğüdünün ardında, ensest ilişkinin evlilik faciasına yol açmaması gerektiği bilgeliği var; tabii Freud gerçek hayatta böyle birleşmelerin meydana gelmesini salık vermiş değildi. Gündelik hayatta bunu daha örtülü bir şekilde görürüz. Bir erkek kendisine eş olarak çoğunlukla annesininkine "zıt" kültürden gelmiş bir kadını seçer. Sonra da, annesi ona bir çocukken nasıl davranmışsa, eşinin de kendisine aynı şekilde davranmasını sağlamaya çalışacaktır. Karısı tıpkı annesinin eskiden yaptığı gibi saçını okşayacak ya da onu azarlayacaktır. Kültürel uzaklık "Bu benim annem değil"i garantiye almaya yarar; artık bundan sonra ilişki, sanki tam da "Bu benim annem" dercesine, mutlu ya da mutsuz sürebilir.

Psikanalizde çok az incelenmiş olsa da, ensest tabusunda erkek ve kız çocuğuna ilişkin olarak yapısal bir fark vardır. Kayıtlara geçmiş ensest vakalarının çoğu kız ile baba, amca/dayı ya da ailedeki büyük erkek birey arasında olmuştur; kayıtlara geçmiş anne-oğul arasındaki ensestten ise neredeyse söz edilemez. Bir kız, annesinin yokluğunda babasıyla bir restorana yemeğe gittiğinde çoğunlukla sevinç ve neşe duyar; çevresindekilerin de kendilerine bir çiftmiş gibi baktıklarını hayal eder. Fakat erkek çocuğu annesiyle yemeğe gittiğinde bu heyecanı yaşamaz. Eğer yaşıyorsa bir doktora ihtiyacı vardır. Dolayısıyla ensest yasağı herhangi bir simetri oluşturmuyor.

Ne gariptir ki eski rüya tabiri kitaplarında ensest motifi sıradan bir şey olarak ele alınır, fakat bugün böyle rüyalara görece ender rastlanıyor. Bunun neden böyle olduğuna dair tarihsel bir argümana girmeden, bu rüyalardaki paradokslara işaret etmekle yetinebiliriz. Ensest motifi, partner figürünün ardında anne-babanın bastırılmış imgesinin olduğuna dair kabul edilmiş nosyonu sadece doğrulamakla kalmıyor, bize ayrıca rüyadaki anne-baba imgesinin ardında yeni aşk nesnesinin prob-

lemli varlığını da gösteriyor. Freud'un hastalarından biri rüyasında hem annesiyle, hem de kızkardeşiyle ilişkiye girdiğini görmüştü: Freud ona rüyayı gördüğü dönemde bir kıza sırılsıklam âşık olduğunu söyledi. Buradaki anahtar nokta, kadınlar hakkındaki bilinçdışı bilgilerin hepsinin anneden gelen özelliklerin bir toplamı olmasıdır; sözgelimi, "başka bir erkeğe ait olması", "belli bir saç rengine sahip olması" vb. Bu ölçütleri karşılayan bir kadın bulunduğunda bile daha da fazlası gerekir; kadın, önkoşulların toplamının ötesinde bir gerçeklik olarak vardır; hiçbir şeyin erkeği hazırlayamayacağı bir gerçeklik. Kadın bilinçdışında, annenin imgesinin ötesinde, sadece bir gedik, bir temsil yoksunluğu olarak vardır. Âşıkların ilk cinsel temasları, ilk öpüşmeleri, ilk karşılaşmaları üzerinde sürekli durmalarının sebebi de budur: Bu an, âşığı önkoşulların (partner yeşil gözlü olmalı, başka bir erkekle bağı olmalı vs.) ötesine taşır ve hiçbir önprogramlı bilgi içermeyen bir şeyin, cinselliklerinin gerçekliğiyle karşılaşma noktasını işaret eder. Âşığı hiçbir şey bu tecrübe için hazırlamış olamaz. Partnerde yepyeni bir şey olacak ve anne ya da davranışı hakkında bilinenler bunu özümsemeye ya da açıklamaya yetmeyecektir.

Genç bir erkek daha yeni tanışmış olduğu bir kadmla yemeğe çıkar. Şık ve pahalı bir restoranda yemek yerlerken adamın kibar konuşması, kadının uzanıp adamın parmaklarını kendi ağzına sokmasıyla kesilir. Ne var ki sonuç, Eros'la geçen bir gece değil hastanede geçen iki gündür: Erkek, fantezisinin çerçevesine uymayan bir şeyle karşılaşmaya hazırlıklı değildir. Libidosu dayanılmaz mide ağrıları üretmek için yeniden yönlendirilir. Buradaki kadm erkeğin cinsel bilgisi içinde yer almaz. Kadın, adamın bir partnerin nasıl davranacağı hakkındaki bilinçli ve muhtemelen bilinçdışı kurallarının dışına çıkmıştır. Adam kadının ne yapacağını bilememiştir. İnsan bütünüyle *yeni* bir şeyle karşılaştığında, bu tecrübenin ilk anlarını aklmdan geçirirken meydana gelen şeyin kesin resmini, tam kelimeleri ve davranışları hatırlamak işte bu yüzden genellikle çok

zordur. Genç adam, kadının restoranda ne yaptığını, elini tam olarak nasıl aldığını, gözlerini hangi anda kapattığını vs. doğru anlatmaya çalışarak birkaç psikanaliz seansı geçirir. Ensest rüyalarının yaptığı, her şeyi tekrar anne-babaya götürmektir; böylece bir anlamda öteki kadınla karşılaşmaya bir anlam ve imge verme sorununa kısa devre yapılır. Bir ensest rüyası ne kadar korkunç olursa olsun, tamamen yeni bir şeyin ortaya çıkışına tepki olarak, çok derinlerde bastırılmış olsa da en azından bilinen bir şeyi sunar.

Erkeğin, partnerini içine yerleştirmek için elinden geleni yaptığı bu çerçevenin adı fantezidir. Erkek için gerçek sorun, bir kadınla, sınırları söz konusu olan herhangi bir ilişkiye girip giremeyeceğidir. Sharon Stone *Sliver* filminde buradaki söz konusu şeyi anlamıştı. Günlerini New York'taki büyük bir apartmanın sakinlerini kapalı devre televizyon aracılığıyla gözetleyerek geçiren hastalıklı bir genç adamla karşı karşıya kalınca, silahını monitörlere çevirip havaya uçurur, sonra da adama yöneltip ateş etmek yerine, verilebilecek en güzel öğüdü verir: "Bir hayat kur;" başka bir deyişle, kendini fantezinin nesnesinden ayıran bir hayat. Eğer o ana kadarki bütün cinsel etkinlikleri kelimenin tam anlamıyla bir kameranın çerçevesi içine konmuşsa, genç adam artık bunun yardımı olmadan ne yapabilir? Sharon Stone'un uyarısı hiç kuşkusuz mümkün olan en iyi öğüt, ancak az önceki klinik örneğimizde de gördüğümüz gibi, "bir hayat kurmak" bir hastaneye gitmek şekline dönüşebilir. Bu gerçekten de kişinin fantezi çerçevesiyle olan ilişkisinin zedelenmesinin olağan bir sonucudur.

Bugün pek çok psikoterapi biçimi, bazı gerçek yaşam deneyimlerinin (Sharon Stone'la tanışma gibi) yarattığı darbeden sonra bu çerçeveyi yok etmeyi hedeflemekten çok yeniden kurmak için ellerinden geleni yapıyor. Bu, en azından o güne kadar erkeğin hayatında bir tutarlılık biçimi sağlamış olan monitörleri tamir etme çabasıdır. Psikanaliz, tersine, bu tutarlılığı sorgulamaya çalışır.

Freud bu kez de tartışmasını kadınların durumunda kişinin nesnesini çiftlemesi sorununu irdeleyerek sürdürür. Çıkış noktası, birçok farklı kültürde bulunan bir ritüeldir. Bir kadının evlenmeden önce müstakbel kocası dışındaki biri tarafından bekâreti bozulur. Böyle tuhaf bir uygulama nasıl açıklanabilir? Erkeğin aşk hayatının nesne seviyesinde nasıl ikiye parçalandığını görmüştük –ideal Leydi ve Fahişe– fakat Freud kadınları ele almaya başlayınca, bu çiftlemenin nesne seviyesinden çok öznenin kendisinde olduğunu ileri sürer. Bu, Freud'un bir kadının bekâretini bozan erkeğin iki çelişkili akımın; aşk ve nefret akımlarının nesnesi olacağını iddia etmesinde görülür. Koca olarak sevilir, fakat kadının vücut bütünlüğünü zedeleyen erkek olarak ondan nefret edilir. Erkek prensip olarak bölünmez, fakat kadın bölünmenin gerçekleştiği alandır: Hem aşka, hem de nefrete maruzdur. Varlığını bu iki akım belirler. Psikanalizci Helen Deutsch aynı sonuca varmıştı. Erkeğin, aşk nesnesini ikiye bölmesinin kadın versiyonu, kadının kendini, egosunu ikiye bölmesidir: Hem anne, hem de fahişe olur. Deutsch'a göre bu, bir kadının hayallerinin, garip bir şekilde çocuk yetiştirmenin şefkatli imgeleri ile kaldırım yosmasının karanlık dünyaları arasında gidip gelebilmesi olgusunu açıklar.

Fakat bu bize yine erkeğin arzusundaki yabancılaşmayı göstermiyor mu? Kadın, erkeğin arzusunun onu içine oturttuğu bölünmeyi sanki benimsemiş gibidir: Eğer bir erkek kadını anne ve fahişe diye ikiye bölüyorsa, Deutsch'un ima ettiğine göre, kadın da bu bölünmeyi kendisininmiş gibi kabul edip benimser. Bu tür eril öncelik belki bekâret bozma ritüellerinde de var. Erkek merkezli kültür, bu sorunu çözmek için karı-kocanın birleşmesinden önce yapay bir bölünme sağlama girişiminde bulunuyor. Böylece gerdek gecesinden hemen önce kadının bekâretinin başka bir erkek tarafından bozulması gerekiyor: Bunun müstakbel kocaya başlangıçta duyulacak nefreti başka

yere aktarması umuluyor. Fakat böyle bir yapı pek etkin olacağa benzemiyor. Kadın neden bekâretini bozan erkeğe aşkla bağlanmasın ki?

Belki bu senaryoya başka bir perspektiften bakmak daha ilginç olur. Bekâreti bozanın kudretli bir erkek olmasının gerekmediğine dikkat edelim. Evet, malikânenin efendisi olabilir, doğru ama, kabileden ihtiyar bir adam, hatta ihtiyar bir kadının eliyle kullandığı bir alet de olabilir. Buradaki püf noktası, gelecekteki koca ile bu figür arasındaki fark, eşitsizliktir. Koca, penisini kullanmadan önce bir aracılık gereklidir; genellikle, erkeksi bir kişiliğin tam karşıtı olan bir bekâret bozucunun cisimleştirdiği, sembolik kayda yerleşmiş bir aracılık. Bekâret bozma töreni kelimenin tam anlamıyla bir dinsel törendir, sembolliktir; penisin, tamamen sembolik olan fallustan farklı olduğunu gösterir ve bu yüzden de gerçek bir organın kullanımına gerek yoktur: Herhangi bir alet yeterlidir. Önemli olan, kocanın gerçek şahsı ve bekâret bozan failin sembolik özellikleriyle cisimleştirilmiş iki unsur arasındaki ayrımdır.

Freud'un burada değindiği yerli kültürler, bu ayrımla ilgili başka bir net ifade sunuyor. Bu yüzyılın başlarında antropologlar ile psikanaliz yorumcuları, böyle kültürlerde bir kadının gebeliğinin genellikle kocayla olan cinsel birleşmeden çok, bir tür cinle karşılaşmaya bağlandığı olgusuyla şaşkına dönmüşlerdi. Kadın erkeğin penisinden değil, belli bir derenin ya da bazı kayaların yanından geçtiği için gebe kalır. Pek çok yorumcu bu inanışı "yerliler"in geri kalmış zihniyetiyle ilgili ırkçı nosyonları desteklemek için malzeme olarak kullanmıştır. Bu insanlar, diyorlardı, cinsel birleşmeyle gebelik arasındaki nedensel bağı göremeyecek kadar nasıl kör olabilirler? Fakat aslında bu yerli inanışı, gerçek penis ile sembolik boyutu arasındaki farkın otantik bir kavranışını gösterir: Bekâret bozma ritüelinde gördüğümüz gibi kocanın penisi yeterli değildir. Cinsler arasındaki ilişkiye başka bir şey aracılık etmelidir. Bu unsurun sembolik yanı açıkça ortada: Bir derede ya da bazı ka-

yalarda bulunan bir cin görülemez ya da ona dokunulamaz. Elle tutulur bir şey değildir söz konusu olan. Bu da, elbette ki, erkeklik organının elle tutulur oluşuyla sıradanlaşmasına tezattır.

Sembolik bir aracının önemi, Longos'un kısa romanı *Daphnis'le Khloe*'da gösterilir. Güzel bir Yunan adasındaki genç bir erkek ile genç bir kızın öyküsü anlatılır. Kitap boyunca birlikte yatağa gitmeye çalışıp sistematik bir biçimde başarısızlığa uğrarlar, bunun dışında her şey yolundadır. Freud'un *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme*'sinin klasik versiyonu gibidir; yani, cinsel ilişkide ters gidebilecek her şeyin bir listesi. Hayvanları taklit etmeye çalışırlar ama fayda etmez: Doğal yaşamdan insani arzuların dünyasına geçişi engelleyen bir şey vardır. Sonunda, tek bir vazgeçilmez koşul sayesinde sevişmeyi başarırlar: Daphnis'in efendisi gelmiştir; o ana kadar "sadece bir isimden ibaret" olan bir adam, başka bir deyişle, sembolik boyutu cisimleştiren biri. Onun onayı ve sevişmelerine gizliden bakışıyla aracılık biçimi sağlanmıştır, ki bu da doğadan (hayvanları taklit etmek) kültüre (sevişmek) kesintisiz bir geçiş olmadığını gösterir. Aksine, derin bir kopukluk vardır. Aynı aracı Kim Basinger ile Alec Baldwin için de gerekli olmuştu: Jim Thomson'ın romanı *The Getaway*'in en son film uyarlamasındaki banka soyguncularının birlikteliğinin fırtınalı doğasının, filmin ancak finalinde, önceki anlatıyla pek ilgisi olmayan ihtiyar bir adamın takdisiyle yumuşatılması tesadüf değildir. Adamın kamyonuyla Meksika sınırından özgürlüğe kaçarken, adam onlara beraberlikleri üzerine klasik dini anlamda küçük bir yorum yapar: Bir kadınla bir erkeğin ilişkilerine tıpkı bir nikâh törenindeki gibi, ihtiyar birinin konuşması aracılık eder. Kitapta bu aracılık yoktur ve ikili daha çok birbirini parçalamakla ilgileniyor gibidir.

Sembolik boyut üzerindeki bu vurgu popüler sinemada, çoğunlukla erkeklik sorunu üzerinde odaklanılarak artan bir netlikle işleniyor. Bir erkek olmak için biyolojik olarak bir erkek bedenine sahip olmanın yeterli olmadığı tekrar tekrar gös-

teriliyor: Başka bir şeyin daha eklenmesi gerekiyor. Bilimfantezi filmi *Innerspace*'de ödleğin biri kan dolaşımına minyatür bir denizaltı enjekte edilerek gerçek bir erkeğe dönüştürülür. Denizaltının kaptanı hiç de ödlek sayılmaz ve filmdeki mizahı çoğunlukla kaptan ile ev sahibi organizma arasındaki gerilim sağlar. Fakat burada önemli olan denizaltının otantik bir "kahraman" tarafından yönetilmesi değil, daha çok, sembolik bir şeyin, bir bilim ürününün bedenle kaynaşmış olmasıdır. Erkek olmak demek, bir beden artı sembolik bir şeye, aslında insani olmayan bir şeye sahip olmak demektir. İşte bu yüzden makine-adam motifi sık sık kullanılır: *Altı Milyon Dolarlık Adam*'dan *Terminatör*'e ya da *Robocop*'a. Bu sonuncu filmde kahramanımız silahını yerine koymadan önce parmağıyla çevirmesiyle tanınır. Robocop caniler tarafından yok edildikten sonra bilimle robot olarak yeniden yaratılmış bir aile babasıdır. Dönüşümden önce oğlu, (henüz sadece bir insan olan) babasından sık sık televizyonda gördüğü, parmağında silah çevirme numarasını yapmasını ister. Robot sonunda bunu gerektiği gibi yapabildiğinde artık sadece biyolojik erkek bedeni değildir: Beden artı makine, içinde bilimin sembolik devrelerini içeren bir bedendir. Eski kahramanların *dışarılarında* metal parçalar olurdu (şövalyeler), fakat modern kahramanlar *içerilerinde* metal parçalar taşıyorlar. Yani bugün bir erkek olmak, sembolik özelliklerin bu türden gerçek kaynaşımını içeriyor.

Burada ilk uygarlık biçimleriyle bir karşıtlık ortaya çıkıyor; apaçık yaşanan, üyeliğe kabul ritüelleri o dönemlerin temel özelliğidir. Oğulun, toplumda bir erkek olarak yerini alabilmesi için bir dizi zorlu sınavdan ya da en azından bir törenden geçmesi gerekir. Bu görevlerin neler olduğu belirlenmiştir ve çoğu zaman güzelce organize edilirler. Fakat bugün kültürümüzde, üyelik töreninden ve yetişkinliğe formel geçiş olgusundan geriye ne kaldı? Bunun yerine üyeliğe geçişin çılgın biçimleri var; sanki üyelik töreni sembolik, ritüel çerçevede değil de gerçek hayatta yer alıyormuş gibi. SAS saflarına –daima ufuktaki ger-

çek erkeklere– katılmak için yakın geçmişte vahşi ve tesadüfi bir cinayet işleyen iki delikanlının vakasına bir bakın. Bir uygarlık, üyeliğe geçiş için ne kadar az sembolik bir çerçeve sağlarsa, bu geçiş de o derece çılgın ve gerçek bir biçim alır. Bu da erkekliğin sembolik biçiminin takınılması gereğini gösterir: Daima biyolojiden daha fazlasına ihtiyaç vardır.

Lacan'ın işaret ettiği gibi, paradoks şu ki bir erkeğin davranışı ne kadar "erkekçe" olursa, o oranda kadınlığa, gösteriş boyutuna yaklaşır. Bugün bir erkek ne kadar gerçek bir erkek gibi davranmaya çalışırsa, eylemleri de o ölçüde sahte ve yapmacık görünür. Dünyanın ilk hamile erkeği rolü için seçilen Hollywood yıldızının Arnold Schwarzenegger olması hiç tesadüf değil. Bu adam meslektaşlarından daha bir erkek: Canavarlarla boğuşur, metal eritici sıvılara karşı savaşır, her cinsten hain ve canileri haklar. Başka yıldızların etlerinin bile olmadığı yerlerde onun kasları vardır. Ve bu kez de *Junior* filminde düpedüz kadınlaşmıştır. Ama bir anlamda, kariyerinde geldiği noktada artık oynayabileceği tek rol buydu: Erkekliğin özellikleri ne kadar çok abartılırsa, o oranda bir kadınsılık çıkar ortaya. Buradaki önemli ayrıntı, bu vasıfların sembolik bakımdan aktarılmış olmamasıdır: Bu özelliklerin "dışarıda" aranmaları gerekmektedir. Sembolik iletimde bir sorun olduğu için, dönüşüme uğraması gereken bedenin kendisidir. Schwarzenegger bu anlamda en üst düzeyde kendi kendini yetiştirmiş bir erkektir: Bedeni kendi kendisini oluşturmuştur ve bu şekilde onu hem bir sembol, hem de kapitalizmin *camp* karikatürü yapmıştır. Eğer erkeklik vasıfları sembolik yollarla iletilmezse, erkekler onları "dışarıdan" kapmaya çalışırlar ve ister *Innerspace*'deki denizaltı biçiminde olsun, ister Robocop'un devreleri biçiminde, sembolik yapının tam anlamıyla enjekte edilmesi gerekir.

Az önce tartıştığımız kültürel formasyonlar, cinsellikte özellikle insani olmayan bir boyutun önemini gösteriyor. Bu semboliktir; organizmanın biyolojik gerçekliğine yabancıdır. Cinsler buluştuklarında, bir sembolik aracı formu gerekir. Hiçbir zaman yalnızca "bir erkek", "bir kadın" yoktur, daha çok, "bir erkek", "bir kadın" ve "bir cin" vardır. Burada Freud'un tartıştığı bekâret bozma ritüelinin, aslında bütün bu sembolik boyut safsatasından çok daha basit şeyleri içerdiği öne sürülebilir. Gerçekleşecek evliliğin verimli olmasını sağlamaya çalışan bir yöntem değil mi ki şunun şurası? Ne var ki, fallus ile doğurganlık fikrini özdeşleştirmek yanlış olur. Fallus verimliliğin organı ya da sembolü değil, birleşmenin gerçek tarafının ötesindeki bir kaydın sembolüdür. Bunu fallusun klasik kültürlerdeki kullanımında görebiliriz: Verimliliği artırsın diye yatak odalarına ya da tarlalara yerleştirilmemiş; yol ayrımlarına, sınırları işaretleyen noktalara konulmuşlardır. Bu yüzden büyüme ve bolluktan çok sembolik sınırlarla bağlantılıdır. Klasik dönem âlimi Walter Burkett'in işaret ettiği gibi, eğer amaç sadece birleşmeyi sembolize etmektiyse, klasik taş fallusları neden toprağa yönelmiş olarak bulmuyoruz: Yere değil yukarı yönelmişlerdir; bu da topraktaki verimi artırmak için uygun bir yol olmasa gerek. Fallusun bekâret bozma törenlerindeki kullanımı, böylece karı-koca arasındaki gerçek cinsel ilişkiyi onaylamak için gerekli olan sembolik bir çerçeve boyutunu gösterir.

Şu ana kadar her şey senaryodaki erkeğin, gelecekteki kocanın cinsel motiflerine işaret ediyor gibi. Koca, gelinin kendisine yönelik olası hasmane tutumundan kaçınmayı ve kendi cinsel organını fallus sembolü altında tescil etmeyi amaçlar. Fakat Freud bize törenle ilgili bir dizi başka öneride bulunuyor. Erkek cinselliği sorunsalının, cinselliğin ensest bariyerine çarpması perspektifinden nasıl ele alındığını gördük. Sevgi dürtüleri ile cinsel dürtüler bu yasağa çarpınca parçalanıp ideal ha-

nımefendiyle bayağı kadını meydana getirir. Fakat bir kadının durumu söz konusu olduğunda, diye iddia ediyor Freud, cinselliğin ensest bariyerinin bizzat kendinden kurulduğu olgusu, cinsellikle ensest bariyeri arasındaki çatışmadan daha önemli bir sorundur. Cinsellik yasaklamaya çarpmaz, onun üzerine kurulur. Freud'un örneğinde, genç kızların çoğunlukla annebabaları gerçekte ne kadar serbest ve rahat olursa olsun ilk aşk ilişkilerini onlardan sakladıkları gözlemi yer alıyor. İlişki sır düzeyinde tutulmalıdır: Başka bir deyişle kız, cinsel yaşamı ve onun ifadesi üzerine bir bariyer bindirir. Bugünkü aile yapısı, yirminci yüzyıl başlarındaki Viyana'dan oldukça farklı olsa da, kızlar hâlâ çoğunlukla sırlarını söyleyerek arkadaşlıklar kurup sürdürürler.

Eğer Freud'un argümanını buraya kadar kabul edersek, bu gözlem sevişmeyle ilgili popüler bir yanlış kavramı çürütecektir. Erkeklerin halka açık yerlerde sevişme fantezisinden söz edilir sık sık; ancak cinsellikle gizliliği birleştirince bu tür senaryolar, tersine, cinselliğin kadın versiyonuna daha yakındır. Başkalarının bakışlarına yakın, ama aynı zamanda onlardan gizli, halka açık bir yerde gerçekleşecek cinsel birleşme fikri, cinselliği yasaktan kurmanın ampirik bir örneği olurdu: Gizlilik alanı ve cinsel alan tek ve aynıdır.

Şimdi, eğer bir kadın bir aşk ilişkisinde gizli ya da yasak bir şeye gereksinim duyuyorsa, evlenip de ilişki resmi olarak meşrulaştığı zaman ne olacak? Argümana göre, yasak koşulunu sürdürmek için evlilik dışında başka bir ilişkiye yönelecektir. Freud'un anlayışına göre, bir erkek ile bir kadın arasında uyumlu bir ilişki olası bile değil. Erkek (en az) iki kadına ilgi duyacaktır; kadın da evlilik ya da kurulu ilişkinin dışındaki bir ilişkiye. Bu sadece bir partnerle eşleşme meselesi değildir. Cinsiyetler arasında ilişki seviyesinde temel bir bölünme vardır.

Tabii bunların hepsi tecrübeyle bağdaşmaz. Partnerine sadık kalmak aslında bir kadına, erkeğe göre daha kolay gelir. Kadın ve erkek sadakati üzerine yapılan bir anket ilginç sonuçlar or-

taya koyuyor. Partnerlerinin başkasıyla yatıp kendilerini düşünmelerini mi, yoksa kendileriyle yatıp başka birini düşünmelerini mi tercih edecekleri sorulduğunda; kadınların büyük bölümü partnerlerinin başka bir kadınla sevişirken kendilerini düşünmelerini tercih edeceklerini söylüyor. Erkeklerse, tersine, partnerlerinin kendileriyle sevişip başka bir erkeği düşünmelerini tercih ediyorlar. Bu verinin bariz yorumu erkeklerin daha mülkiyetçi olduklarını söylemek olurdu; ancak bu kesinlikle meseleyi ıskalamak olur: Kadınlar da aynı ölçüde mülkiyetçidirler, fakat onların mülkiyetçiliğinin nesnesi farklıdır: erkeğin aşkı; erkeğin tercihinde olduğu gibi beden değil. Bu belki de şunu gösteriyor: Erkekler, kadınların daima kendilerinin ötesindeki bir erkeği hedeflediklerini, dahası, bu erkeğin etten kemikten gerçek biri olmadığını anlıyorlar. Bu erkek daha çok bir hayalet gibidir; bunun anlamı da bir kadının bir erkeğe fiziksel olarak sadık kalırken aynı zamanda onu aldatabilmesidir: Kadın onu kollarına aldığında, erkeğin ötesindeki bir hayaleti kucaklıyor olabilir.

Psikanalizci Eric Laurent ile Geneviève Morel, *Drakula*'nın son film uyarlamasının kadın cinselliği üzerine yapılacak bir çalışma için içerdiği malzemeye işaret ettiler. Kadın kahramanın, Keanu Reeves ile yaşayan ölü arasında bir seçim yapması gerekmektedir, o da yaşayan ölüyü seçer. Keanu Reeves'in popülerliği göz önüne alınırsa şaşırtıcı bir seçim. Ama yine de bu bize, bir kadının partnerinin nasıl gerçekten yaşayan, etten kemikten, aynada görüntüsü olan bir erkekten daha önemli bir şey olabildiğini gösterir. *Truly, Madly, Deeply* filminin dikkat çekici ve beklenmedik başarısının sebeplerinden biri belki de budur: Bir kadın ölmüş âşığının ardından öyle bir yas tutar ki adam gerçekten de dönüp onunla yaşamaya başlar. Âşığıyla ateşli geçen ilk günden sonra işler artık ters gitmeye başlar, çünkü adamın artık hayaletlik bir tarafı kalmamıştır. Bütün gürültücü arkadaşlarıyla şahsen oradadır; evin altını üstüne getirir, video seyreder, işlere engel olur. Yani gerçek bir erkeğin ya-

pacağı her şeyi yapar. Kadın nihayet etten kemikten başka bir erkekle ilişkiye girince, adam tekrar hayalete dönüşüp kadının özlem nesnesi olabilir. Tahmin edeceğiniz gibi gerçek erkek ile hayalet arasındaki bu ayrım, yeni erkek arkadaşla olan ilişkiyi yaşatan şeydir. Hayalet "gerçek" olunca, gerçekle hayaleti birbirinden ayırmanın artık olanağı kalmamıştır.

Bir kadın, âşığının davranışlarını psikanalizle daha istikrarlı kılmak gibi olmadık bir fikirle beni görmeye geldi. Adamın onun evine her gelişinin ardından bir açıklama olmaksızın ortadan kayboluşundan yakınıyordu. Fakat çok geçmeden bu sıkıntıların, kadının bilinçdışı olarak sürdürmek istediği ilişki için aslında zorunlu olduğu anlaşıldı. Senaryoyu sanki bütünüyle yeniymiş gibi anlatırken, birkaç sorudan sonra bunun on yıl kadar bir süredir devam etmekte olduğu ortaya çıktı. Dahası da en garibinden bir ritüel oluşturulmuştu. Adamın her gidişinde kadın, oturduğu kasabadaki bütün morglara telefon edip adamın eşkâlini vererek bir cesedin bulunup bulunmadığını soruyormuş. Onca yıldan sonra telefon numaralarını ezbere biliyor, morg çalışanları da sesini hemen tanıyorlarmış. Bu bize âşığının figürü ötesinde ölmüş bir adamın gölgesinin olduğunu işaret etmiyor mu? Onunla vakit geçiren yaşayan âşığının ötesinde kadının aradığı ceset vardı. *Drakula*'daki kadının aksine, yaşayan adamla ölü olanı cisimleştirmek için iki figür aramak yerine, bunları tek bir erkek üzerine odaklamayı başarmıştı. Âşık olarak ölü bir adam arayışı, belki de insanların sık sık bir arkadaşın inanılmaz derecede sıkıcı bir erkeğe âşık olmasıyla hayrete düşmelerinin sebebi olabilir. Özellikle sıkıcı erkeklerin partner bulma konusunda sıkıntıya girmeleri gerekmez; zira belki de sırf bu ölmüşlükleri sayesinde sevilirler. Yaşayanların kaydı ötesinde, kadının ölü erkekten istediği aşk vardır.

Kadınını almak isteyen bu hayaletle, bir kız evladı annesinden ayırabilen erkek arasında belki bir bağlantı kurulabilir. Masallarda şövalyeler prensesleri sadece "bulmak"la kalmazlar; onları kötü cadıların çemberine sıkışmış bir şekilde bulup sonra

da kurtarırlar. Çoğunlukla bu tür kurtarıcıyla ilintili erotik bir sonuç vardır; bunu bir erkeğin kadının annesiyle bir tür suç ortaklığı gösterdiği andan itibaren o kadın için bütün cinsel cazibesini aniden yitirebilmesinde görebiliriz. Erkek artık onları birbirlerinden ayıran bir takoz değildir. Erkekler bazen bu işlemin anlaşılmazlığından yakınırlar: Kızını çok sevdikleri için anneye karşı iyi olmaya çalıştıklarını söylerler. Fakat bunun anlamı; kendi erotik değerlerinin karşılığında bir bedel ödemeleridir. Bir kadının kendisinden daha çok hoşlanmasını isteyen bir erkeğin, kadının annesine değil, kedilere karşı iyi olması çok daha akıllıca olur. Pek çok kadın sadece kedi sevmez, kedi seven erkekleri de sever.

❦

Freud'un yasak koşulu nosyonu, bu koşulun nesnenin alçaltılmasına yönelik erkek eğiliminin kadındaki karşılığını temsil ettiğini söylediğinde daha da şaşırtıcı olur. Dikkate değer bir iddia. Erkek için alçaltma, fazla değer verilmeyen bir kadınla yaşanan katışıksız cinsel haz imajını; bir tür saf şehvet ya da haz imajını içerir. Fakat eğer bunun kadındaki karşılığı yasak koşuluysa, saf cinsel hazzın kadın versiyonunun hemen hemen hazdan yoksunluk, yasaklı cinsellik olduğu sonucu çıkar. Buradan, kadın cinselliğinin bir tür cinsellikten yoksunluk, bir çeşit örtülü eksiltme işlemi kapsadığı düşüncesine kapılmak mümkün.

Bu garip fikri anlamanın aceleci yollarından biri, cinsel soğukluk konusunu akla getirmek olurdu. Tıpkı Freud'un, seks ve sevgi akımlarını birleştirmeyi başaramadıkları için erkeklerin çoğunun iktidarsız olduğu sonucuna varması gibi, pek çok kadının frijit olduğu da söylenebilir. Bu yorum kabul edilemez. Erkek iktidarsızlığı ile kadının cinsel soğukluğu arasında gerçek bir asimetri varsa da –bir erkeğin iktidarsızlık sorunuyla bir analiste başvurması az rastlanan bir olay değilken, bir kadının cin-

sel soğukluk şikâyetiyle bir analiste başvurması neredeyse duyulmuş şey değildir– sorunun çözümü bu önermede yatmıyor. Bir kadının karşılaşmak zorunda kalabileceği bariyerler hakkında bir şeyler anlamak için, erkeğin iktidar sorunlarının ayırt edilmesi gerekir. İtalyan hekim Cardano'nun erkeklikle ilgili şikâyetinden farklı bir kayıt içindeyiz: "Ne babama olan kulluğum, ne yoksulluk, ne hastalıklar, ne düşmanlıklar, kavgalar, yurttaşlardan gelen haksızlıklar, tıp mesleğinden atılmak, iftiraya uğramak ve o bir yığın çocukça dertlerin hiçbiri beni ümitsizliğe, hayattan nefret etmeye, hazzı hor görmeye ve sonsuz üzüntüye sürükleyemezdi: Ama bu şey tek başına kesinlikle sürükleyebilir." İktidarsızlık bu özneye, pek çok erkeğe olduğu gibi dayanılmaz geliyor.

Viyanalı psikanalizci Edmund Bergler sabah ereksiyonunun hiçbir zaman gerçek cinsel ereksiyondan sayılmamasını tuhaf karşılıyordu. Bu ereksiyon durumu genellikle boşaltılmamış mesaneye bağlanır. Fakat bu varsayım yanlış olsa gerek; zira doğru olsa o zaman iktidarsızlığın çaresi basit olurdu: Bir erkek cinsel ilişkiden önce birkaç saat tuvalete çıkmaz, olur biterdi. İktidarsızlık için ileri sürülen açıklamalar ve gerekçelendirilmiş mazeretler çok çeşitli. Hatta en gelişmiş olanları bile, genelde bilim çeşnisiyle sofraya konulmuş saf hayallerden ibaret. Klasik psikanalitik *vagina dendata* nosyonu besbelli yanlıştır. Bu nosyon bir erkeğin, kadınlık organında kendi organını ısırıp koparacak dişler olduğu yönündeki bilinçdışı fantezisi yüzünden penisini vajinaya sokmaya çekineceğini varsayar. Ama elbette, bu varsayım iktidarsızlık çeken erkeklerin kadından ağıza alma [fellatio] talep ettiklerini gösteren gözlemlerle çürütülmüştür: Burada penisin, kadın vücudunun gerçekten dişleri olan bir bölümüne girmesi söz konusudur.

Daha iyi bir açıklama, daha önce bekâret bozma ritüelleri bağlamında tartıştığımız sembolik fallus nosyonunu akla getirir. Erkeğin gerçek penisini kullanmasının, nasıl özel bir sembolik çerçeveyle onaylanması gerektiğini görmüştük: Daima organın

ötesinde bir şey olacaktır. İktidarsızlık vakalarında, erkek çoğunlukla partnerinin daha önce birçok erkekle yatmış olduğu fantezisine sahiptir. Böylece sorunun, vajinanın dişleriyle karşılaşmaktan çok öteki erkeğin fallusuyla karşılaşma korkusundan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bir erkeğin iktidarlı olması için daima kendi penisinin ötesinde bir şeyin, muhtemelen babanın fallusuyla özdeş bir şeyin (gerçek babanın olması şart değil) olacağını örtülü biçimde kabul etmesi zorunludur. Bunu, bekâret bozma ritüeli ile bir cinin gebeliğe katılması inanışını tartışırken görmüştük: Erkeğin gerçek organının ötesinde daima bir şey olacaktır. Öznenin asla erişemeyeceği bu fallus, zorunlu olarak gerçek penisi küçültecektir. Bu da bize penisi büyük olan erkeklerin bile neden organlarının boyunu dert ettiklerini ve bazı erkeklerin umumi tuvalette yanlarında başka bir erkek dururken işeyemedikleri gerçeğini açıklar. Penisin değeri, öteki erkeğin gölgesinden doğrudan etkilenir. Eğer erkek özne bu zorunlu kıyaslanamazlık durumunu uygun şekilde çözümlemezse; o zaman pekâlâ bir iktidar sorunu ortaya çıkabilir. Bu tez sınanabilir: Eğer bir kadın cinsel ilişkiden hemen önce eski bir âşıktan ya da daha etkilisi, eski bir âşığın fallik gücünden söz ederse, partnerinin iktidarsızlaşacağı su götürmez. Belki de yapılması gereken tek şey, önceki erkek arkadaşının bir Yunan tanrısının vücuduna sahip olduğuyla ilgili iyi zamanlanmış bir söz etmek . . . Şurası kesin ki, eğer Penelope'nin 108 talibinden herhangi biri onun kollarında bir gece geçirmiş olsaydı, iktidarsız kalırdı; zira kadının ardında taliplerin erişemeyecekleri bir erkeğin, Odise'nin fallusu vardı. İşte cinsel iktidar sorunu ve Cardano'nun "babama kulluğum" sözünün, onun kastettiğinden oldukça farklı bir anlamda yorumlanma zorunluluğu...

Eğer erkeğin babasıyla olan ilişkisi hayali bir savaş seviyesinde çözümlenmemiş kalırsa, böyle iktidar sorunları ortaya çıkabilir: Eğer babayla oğul arasındaki sembolik farkı doğru şekilde kabul etmekte bir sorun varsa, böyle vakalarda, özne ken-

dininkinin ötesinde bir fallusun varlığını kabullenmekte güçlük çeker. Kadınlarla olan ilişkisini babanın sembolik onayı altında yapılandırmak yerine, Lord Byron gibi, babasından kadın çalmaya teşebbüs edebilir. Eğer Ödip kompleksi düzgün işlerse oğul babasından fallusu alır; fakat kesinlikle daha sonra kullanabilmek üzere: Çocuğun geleceği için ayrılmış bir şeydir bu. Kompleksin Amerikan versiyonu şöyle olurdu: "Bir gün evlat, bunun hepsi senin olacak . . ." Belki de bu yüzden genelde erkekler bu gezegeni değiştirme, geleceğe dair yeni vizyonlar yaratma konusunda heyecan duyarken, kadınlar çoğunlukla gezegeni *koruma* ve eski haline dönüştürmeyle daha ilgili görünüyorlar. Geleceğin fallik versiyonu ile geçmişe duyulan kaygı arasındaki farktır bu.

Erkek cinsel iktidarının ana sorunları fallusla olan ilişki etrafında dönüyorsa, bir kadın için de işler oldukça farklıdır. Önce cinsel soğukluk kavramının şüpheli olduğuna işaret edelim. Bu kavramın ne anlama gelebileceği konusunda analistler hiçbir zaman gerçekten mutabakata varamadılar. Bunu vajinal orgazm eksikliği olarak tanımlamak biraz salakça olurdu: Bergler, her cinsel ilişki sırasında vajina çevresinde istemdışı kasılmalar hissetmeyen bir kadının frijit olduğu fikrine sahipken; Helene Deutsch'un sonunda vardığı garip sonuca göre, vajinal orgazm diye bir şey olmadığı gibi, vajina cinsel organ bile değildir. İhtiyatlı bir sorgulamada, terim tek bir durumu göstermediği için, nesnesinin cinsel soğukluklar [*frigidities*] diye çoğul olarak yeniden tanımlanması gerekirdi. Ve benzer şekilde, bir kişi, başkalarının aksine, vücudun belli bir durumunun cinsel soğukluk sayıldığına inanabilir. Bergler, erkek cinselliği alanındaki bu tür farklı bakış açılarından şaşırtıcı bir örnek anlatıyor. Bir erkeğin erken boşalma şikâyeti vardır; fakat Bergler adamın aslında boşalmadan önce yaklaşık yarım saat cinsel birleşme gerçekleştirebildiğini öğrenir: Adam, partnerinin orgazmından önceki her boşalmanın erken olduğunu sanmaktadır. Seksle ilgili en temel gerçeği anlayamadığı açıkça ortada: Cin-

sel ilişki erkek ve kadın için ayrı zamanlarda biter. Bir de ABD'de seksologlar tarafından bütün bir kuşak boyunca kadınlara, eğer –uzmanlar tarafından bütünüyle rastgele tanımlanmış olan– vajinal orgazmı yaşamıyorlarsa "frijit" olduklarının söylendiği de iyi bilinir. Lacan 1958'de cinsel soğukluk sorununu tartışırken meseleyi orgazm perspektifinden değil, çok farklı bir şey olan, "penisi sarmaya gösterilen duyarlık" perspektifinden ele alır. Eğer Freud'un *Bekâret Tabusu*'nu okuyarak çıkardığımız tezin üzerinde durmak istersek, farklı bir yol izlememiz gerekir. Bunu yapmak için mastürbasyon sorununa dönelim.

Kadın psikanalizindeki çağdaş çalışmaların bu sorunu gözardı etmesi dikkate değer. Erken dönem post-Freudcular bu tema üzerine sık sık yazdılarsa da –Viyana Psikanaliz Derneği'nin tutanaklarına şöyle bir bakmak başka bir şey hakkında pek çene çalmadıklarını gösterir– bugün psikanaliz dünyasındaki yayımlanmış eserlerde pek tartışılmıyor. Halbuki, mastürbasyonun pek çok kadının cinsel yaşamında tuttuğu yeri yadsımak saçma olurdu. Mastürbasyonun kadındaki yeri erkekteki yerinden çok farklıdır; erkekte çoğunlukla Ödip kompleksiyle ve bununla ilişkili olarak da suçlulukla ilintilidir. Kadınlar belki mastürbasyondan daha az suçluluk duyarken, erkekler çoğunlukla tam da bu duygudan şikâyetçidir. Erkekler mastürbasyon yaparken eylemleri genellikle bir fantezi senaryosuyla, bir kadınla kurulan bir tür cinsel ilişki imgesiyle birleşir. Bu bir cinsel haz imgesidir; belki de ideal hanımefendiden çok Freud'un alçaltılmış kadm şemasma yakındır. Oysa işler kadın için oldukça farklı. Kadınların, sorunlarına daha önce değindiğimiz cinsel fantezileri üzerine birçok antoloji var. İnsan buradaki sözde "veriler"e karşı özellikle uyanık olmalı. Gelin şimdi 1940'larda yapılmış, analitik bir mastürbasyon incelemesinde yer alan bir kadmm fantezisi üzerinde duralım. Tarihi eski görünse de bu örnek bugün klinik uygulamalarda tekrar tekrar ortaya çıkan meseleler üzerine odak-

lanmamızı sağlar. Anketteki erkekler şehvet ve cinsel haz imgelerine ayrıcalık tanıma eğiliminde; fakat vakası tartışılan bir kadının imgesi şöyle: Kocasından kendisiyle yatmasım ister. Adam reddedip başka bir kadın için onu terk eder.

Tuhaf bir senaryo. Bir seks imgesi yerine seks yoksunluğu imgesi üzerine kurulu. Kadının yeri kaybolmaktır; cinsel sahneden çıkmak. Öyle görünüyor ki seks yapacak olan diğerleridir; o değil. Bu, erkek cinselliğiyle çarpıcı bir tezat içindedir. Kadın burada kendi çekilişine erotik bir değer katıyor, bir anlamda onu ayrıcalıklı kılıyor gibi; oysa erkekler sırf ortadan kaybolmamak için her şeyi yapar. Bunun bir erkek için anlamı şudur: Bir kadınla cinsel ilişki arzulayacak, fakat kontrolü elinde tutmak için her şeyi yapacaktır. Bir kadının cinselliği ile karşılaşma tam da tersi bir etki yapabileceği için başka bir erkeği, belki de en iyi arkadaşını kendi yerine koymayı tercih edebilir. Örneğin bunu şair Shelley'de görüyoruz. Bir kadınla kurduğu her ilişkide yerini bir arkadaşa, Jeff Hogg'a devretmeye teşebbüs eder: İlk karısı Harriet'i, Mary'yi, hatta kız kardeşini. Bu ayrıcalıklı erkekle sevdiği ya da arzuladığı kadın arasında tekrar tekrar bir birlik kurmaya çalışır.

Lacan bu yapıyı "Tedavinin Yönü" adlı makalesinde tartışıyor. Bir hasta, sevgilisinin başka bir erkekle yatması, onun da seyretmesi fikrini ortaya atmış. Bu, görece sık rastlanan bir erkek fantezisi senaryosudur. Bunu pek çok erkeğin en iyi arkadaşlarıyla olan ilişkilerindeki gözlemlerimizde görürüz. Antik bir versiyonu da Herodot'ta bulunabilir: Kral Kandaules, koruması Gyges'i karısını çıplak görebilsin diye odasına saklamayı önerir. Lacan'ın daha önce psikanaliz üzerine yazdığı tezlerin bir toplamı olan *Ecrits*'de [Yazılar] değindiği şey budur; orada "arzudan feragat etmek" diye söz eder bundan. Özne, fallusu hayali ötekinin, arkadaşının tarafına yerleştirir; yoksun kaldığı zevk de bu kişiye devredilir.

Lacan erkeklerin bu açıdan kurbağalara benzediğini söylemiştir. Tehlike zamanlarında kendilerini şişirir, kimsenin ger-

çek durumlarım görmesini istemezler. Buradaki düşünce şudur: Fantezisinde öznenin durumunun fallik doğası öylesine vurgulanmıştır ki cinsel eylem düzeyine herhangi bir geçiş başarısız olacaktır: Bu nedenle erkek tam anlamıyla can attığı şeyden korkar, çünkü bu onu kendi sönüşüyle karşı karşıya getirecektir. Yani kişinin türdeşinden kendi yerine hareket etmesi talebi ve Lacan'ın, takınaklı, [saplantılı] arzusunu yasak olarak korur formülasyonu. Bu, tatlı ve nazik Mr. Honeywood'un, kızı kendisi sevdiği halde arkadaşı Mr. Lofty'nin yerine ona kur yaptığı; Goldsmith'in ustaca konmuş başlığıyla *The Good-Natured Man* [İyi Huylu Adam] oyununda gördüğümüz türden bir "vekaleten eylem"dir. Freud'un biyografisini yazan psikanalizci Ernest Jones öznenin, arzunun bütünüyle sönmesi olan *aphanisis*'ten korktuğunu savunmuş olsa da, burada Lacan'ın formülasyonu tersini ima ediyor: *Aphanisis*'ten korkmak bir yana özne ona sığınır. Takınaklı, arzusunun arenasına çıkmak yerine, her zaman ve haklı olarak başka bir yerdedir. Yerini başka bir adama verip onu kendi adına hareket ettirecek, bunun açık sonucu olarak da bir yabancılaşma ve hatta ölmüşlük [mortification] duygusu hissedecektir.

Pek çok takınaklı erkeğin bu cesetvari niteliği Lacan'ın dikkatini çekmiş ve o erkeklerin kafalarını asıl meşgul eden şey için bir formül ortaya koymuştur: "Sağ mıyım, yoksa ölü mü?" Soyut gibi görünen bu soru, aslında bu erkekler için ciddi ciddi bir sorundur. Örneklerimizden şimdi gördüğümüz gibi başka birisi aracılığıyla yaşadıkları için "ölü" olabilirler veya rutin, biçim ya da sözel dayatmalarla ölüleştirilmiş olmak anlamında "ölü" sayılabilirler. Bazı erkekler çevrelerindekileri kızdıracak derecede her hareketi yorumlamak ya da açıklamak gereği duyarlar. Gidip bir fincan çay alacakken bunu yapmakla kalmaz *bir de* "Bir fincan çay alacağım" derler. Ya da günlerini akıl almaz biçimde kesin bir programa göre ayarlar, listeler yapıp her şeyin yerli yerinde olmasını sağlarlar. Onların bu rutinleri hayatlarını tam anlamıyla ölüleştirir. Histeriklerin çok sıklıkla

takınaklı erkekleri çekici bulmalarının sebebi de budur: Takınaklılar cesetleri temsil etmek, histerikler de cesetleri hayata döndürmek için ellerinden geleni yaparlar. Bir histerik daima başına bir şeyler gelen kişidir; oysa takınaklı, bazen insanların ona rastgeldiği bir şeydir (yaşayan, ölü olmayan insanların). Erkek önceden belirlenmiş zamanda gazetesini okumaya çalışırken, kadın onun rutinini bozmaya, konuşmaya ya da başka bir şey yapmaya, gazetenin zorbalığından kurtulmaya çalışır. Ve burada kadın gerçeğe daha yakındır, çünkü erkek, hayatını ölüleştirmekte, kesinlikle hayattayken, hayatta olduğu gerçeğini unutmaya çalışmaktadır. Bu nedenle takınaklı erkeğe hep "Bu kadar sıkıcı olma" (ya da bir partide "Dans et!") histerik çıkışmasında bulunulur; bunu "Bana ölü olmadığını göster" diye çevirebiliriz. Yani, birliktelikleri zor olsa da histerikler ve takınaklılar gerçekte birbirlerine pek uygundurlar.

Bu ölüleşme şüphesiz Antonio'nun *Venedik Taciri*'nin başındaki ünlü hüznünün sebebidir. Edebiyatçılar oyunu başlatan bu gizemli ve açıklanmayan keyifsizliği sürekli tartışmışlardır. Antonio'nun "Bilmiyorum neden böyle hüzünlüyüm" sözü daha sonraki üç sandık bilmecesi kadar muammalıdır; fakat bu hüznü arkadaşı Bassanio'ya duyduğu bilinçdışı eşcinsel bir ilgiye bağlayan yorumculara katılmak yerine, neden bunu tam da tartışmakta olduğumuz türde bir yapının sonucu olarak görmeyelim? Antonio, arkadaşı uygun şatafat ve tarzda Leydi Portia'ya kur yapabilsin diye ona büyük miktarda para ödünç verir; öte yandan kendisinin bir aşk nesnesi yokmuş gibi görünür. En iyi arkadaş kendi yerine konulur: Antonio Bassanio'a ilgi duyuyor değildir, aslında bir anlamda, *kendisi* Bassanio'dur. Bassanio'ya yardım etmek için bir akitle aldığı borç, zamanında ödenmez ve o da etinden çeyrek okka vermek zorundadır: Oyundaki olayların çoğu onun bu korkunç durumdan kaçışıyla ilgilidir. Dikkate değer, ama kuşkusuz son derece de mantıklı olan bir şey de oyunun sonunda Antonio'nun kendini yine başka çılgınca bir bahiste ortaya koyarak Bassanio ve Portia'nın

evliliklerinin başarısı için düpedüz ruhu üzerine kumar oynamasıdır; oysa metindeki pek çok ipucu bu başarıya hiç şans tanımaz. Arzu üçgeninde ölümcül bir tuzağa düşmüştür, ama her zaman başka bir yerdedir; arkadaşının yerinde. Kendine ait bütün cinsel hazlardan vazgeçer ve bunu hayali karşılığı Bassanio'ya aktarır.

Aphanisis'in, hazzın kayboluşu kavramının Jones tarafından ortaya atılmış olması ilginçtir. Bu kılı kırk yaran adamın kendisi bir dizi açıklanmayan kayboluşun konusudur: Freud Avusturya'daki bir otelde düzenlenen bir psikanaliz kongresinde meslektaşlarından birini, Galli analistin nerede olduğu konusunda sorguya çekmişti. Belli ki nereye gittiğini kimseye söylemeden kaçıveriyormuş. İnsanın *Ernest Jones'un Kayboluşu* başlıklı bir roman ya da oyun projesi gerçekleştiresi geliyor; böylece onun yok oluşlarına Agatha Christie'nin yok oluşlarının saygınlığı verilmiş olur. Ne var ki, biyografisine bir göz atmak bazı açıklamaları diğerlerinden daha olası kılıyor: Bertrand Russell gibi bu düşünür de düzenli olarak kadınlara karasevdaya tutulurmuş; bu kadının, seçkin bir meslektaşından çok otelin kadın çalışanlarından biri olması daha muhtemel.

Şimdi bir anlığına Lacan'ın, sevgilisine başka bir erkekle yatmasını teklif eden hastasına dönelim. Sevgilisi bu plana erkeğin zayıflayan cinsel iktidarını kurtarmak için bir rüyayla karşılık verir ve rüyayı adama anlatır. Kadın, kendi organının yanı sıra bir de fallusu olduğunu görür, fakat yine de fallusu arzu eder. Burada rüya sadece, sanılacağı gibi, sevgilinin hem erkek hem de kadın olmayı arzuladığını göstermiyor. Helene Deutsch'un da Freud'la yaptığı analiz sırasında benzer bir rüya gördüğünü ve hem erkek hem kız olmak istediği yönündeki Freud'un yorumunu asla kabul edemediğini hatırlayabiliriz. Ancak daha sonraları psikanalizci Karl Abraham'ın iğdiş edilme kompleksi üzerine yaptığı bir konferans konuşmasını dinledikten sonra Freud'un açıklamasının neden eksik göründüğünü anlamıştır. Başka bir deyişle, böyle bir rüyada *iğdiş edil-*

meye bir gönderme vardır; bir fallusa sahip olmanın fallusu arzulamaya engel olmayacağı olgusu. Penis imgesiyle –bedende bulunan ya da bulunmayan bir şey– arzu ve insanın eksiklik boyutunu temsil etmeye yarayan fallus sembolü arasında fark vardır. Bu bir arzu sembolüdür; asla ulaşamadıklarımızın ve kadın ya da erkek olmak uğruna vazgeçmek zorunda kaldıklarımızın sembolü. Ne zaman Londra metrosuna tek gidiş biletiyle binsek bu eksikliği hissederiz: İstasyon çıkışındaki makine, biletimizi geri vermediği zaman daima garip bir duyguya kapılırız. Makinenin bileti alıkoyacağını bilsek bile onu almayınca, bize geri dönmeyen bir şey olunca, yarım saniyelik bir şok geçiririz. İğdiş edilme budur; hiçbir karşılık olmadan bir şeyden vazgeçme olgusu. Metroda kaçak yolculuk yapan insanların çoğu bunu iğdiş edilmeyle olan çözümlenmemiş ilişkileri yüzünden yapar: Ya vazgeçtiklerinin karşılığında bir şey istedikleri için ya da burada, kontrolörle karşılaşmanın temsil ettiği iğdiş edilmeyi sürekli yaşamak istedikleri için. Demek ki iğdiş edilme bir organ üzerinde yapılan gerçek bir ameliyat değil, insan varoluşunun sembolik bir boyutudur.

Lacan'ın hastasının sevgilisinin rüyası sembolik boyutu içerir; sadece "hem erkek hem kız olma dileği"nin hayali doğası değildir söz konusu olan, aslında tam da hastanın şaşırtmaca olarak kullandığı türden bir dilek vardır: Adam Lacan'a eşcinsel olduğunu sandığını söylemiş. Lacan'ın hastasının öteki adamın tarafına yerleştirdiği şey hayali bir fallustur: Hâlâ arzu boyutu ve onun imlemi olan sembolik fallus vardır; hayali bedene iadesi mümkün olmayan bir şey. Hayali ve sembolik fallusun bu çakışmazlığı eski Mısır miti Isis ile Osiris'te görülür. Kız kardeş Isis katledilmiş erkek kardeşi Osiris'in cesedinin dağılmış parçalarını aramaya çıkar; penis dışındaki her şeyi bir araya getirir. Penisin yerine, kayıp organı anmak için fallik anıtlar diker, böylece fallusun penisin eksikliğini nasıl doldurduğunu gösterir. Bedenin dağılmış parçaları bu şekilde fallik gösterenden ayırt edilmiştir. Lacan'ın hastasının sevgilisinin rüyası açıkça

bu iadenin imkânsızlığını gösterir. Fallus, rüyanın da ortaya koyduğu gibi, bir gösteren olarak penise sahip olmak ya da olmamak sorunundan ayrıdır. Bu yüzden özne için fallusun değerinde bir değişiklik vardır: Öteki adam aracılığıyla aradığı şey, hayali nesneden çok bir arzu gösterenidir.

❦

O halde erkekler ortadan kaybolmamak için ellerinden geleni yapar. Bu yüzden partnerleri başka bir erkekle yatarken seyretme fantezisini de pekâlâ kurarlar. Fakat burada şu itiraz getirilebilir: O zaman bir erkek neden kendisinin bir kadınla cinsel ilişkideki imgesiyle mastürbasyon yapar? Partner ile diğer adamın imgesini canlandırmak daha mantıklı olurdu. Cevap çok basit: İnsanın kafasındaki resimle mastürbasyon yapması, bir kadınla gerçek bir cinsel durum içinde karşılaşmak zorunda kalmaması demektir. Onun ortadan kaybolmasına gerçek durum sebep olacaktır; bir kadmla değil de kendi bedeniyle olan cinsel ilişkinin görece güvenliği buradan gelir. Erkeğin bir "saf zevk" [pure jouissance] imgesi üzerine odaklaşmasını sağlayacak olan budur. ("Jouissance" zevk ya da acı olarak hissedilen aşırı heyecan demek.) Fakat kadının mastürbasyonla olan ilişkisi burada farklıdır. Onun fantezisi kocasından ilişki istemesi, adamın reddedip başka bir kadın için onu terk etmesidir. Cinsel haz diyebileceğimiz şeyin görünen bir temsili yok. Fakat buradaki püf noktası, fantezinin kendisi değil, mastürbasyonu bu fanteziyle yapmasıdır. Başka bir deyişle, kadının cinsel hazzı, bedeninin *jouissance*'mın, bu hazzın çıkarılması, bir anlamda eksikliği imgesiyle ilintili olmasıdır. Bu yapıya *kadının kendi kayboluşunun cinselleştirilmesi* diyebiliriz.

Bunu hiçbir şekilde ilk analistlerin sık sık kadınlara atfettikleri, sözde mazoşizmle karıştırmamak gerek. Sözgelimi Sandor Rado'nun düşüncesine göre, bir kız kendinde erkeklik organının eksikliğini fark edince, yoksunluk acısı cinselleş-

tirilerek sonuçta mazoşistik olan yeni bir hazza, "yeni bir tatmin"e dönüşür; zira bu acı, erkeklerin açıkça "sahip" olduklarıyla kıyaslanarak üretilir. Bizim burada tartıştığımız cinselleştirme farklı: Göreceğimiz gibi, başka birinin daha iyi bir şeye sahip olduğu düşüncesine dayalı bir haz değil.

Kıskançlık alanında, kadın ve erkek fantezisi senaryoları arasındaki farklılık meseleyi daha da netleştirebilir. Bir erkek sevgilisinin sadakatsizliğiyle karşılaştığı zaman, kadın partnerini ya da, az rastlansa da, erkek rakibini öldürmeyi aklından geçirebilir. Fakat bir kadın öfke ve kin duygularına rağmen ötekilerden birinin kayboluşu yerine, çoğunlukla kendi kayboluşunu diler. Erkeğin aşkındaki sadakat sorununa tepki, kadının kendisinin çekilmesi, ölmesi biçimini alır. *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin*'de Helena Bertram'ın aşkının sönüşüyle karşılaşınca ilk düşüncesi kaybolmak olur. Bu bize bir kadın için aşk ve varoluşun birbirine ne kadar sıkı sıkıya bağlı olduğunu gösteriyor. Gerçekten de bazen partnerin sevgisini yitirmek, bir kadında adeta esrarengiz bir duygu olan kendine yabancılaşmayı meydana getirecektir. Hatta görünümünü köklü bir biçimde değiştirebilir (saçının rengini, giysilerini, vs.). Eğer başka bir kişinin sevgisi kadına bir ölçüde varoluş sağlıyorsa, bu sevginin geri çekilmesi Agatha Christie'nin durumunda olduğu gibi kelimenin tam anlamıyla başka bir insan olmasını gerektirebilir.

Sorun şu ki, bir kadının talep ettiği saflıktaki bir sevgiyi cisimleştirmek için gerçek bir erkek bulunamayacaktır: İşte bu yüzden bazı kadınlar kendilerini garantili olan bir sevgiye, Tanrı sevgisine vermeyi seçerler ve yine bu yüzden genelde bir kadının hedeflediği erkek asla gerçek bir erkek değildir. Gerçek insanlar kesintisiz sevmez: Duyguları; aşk, nefret ve kayıtsızlık arasında gidip gelir. Bir erkeğin aşkından emin olamayan bir kadın, "Tanrı'nın beni sevdiğini *biliyorum*. Nedenini açıklayamasam da hep biliyordum" diyor. Kesintisiz bir aşk, sizi yarı yolda bırakmayan bir aşk bulmak için insan olmanın ötesine, belki de aslında ölü erkeğin dünyasına geçmek gerekir.

Zaten yaşayan, gerçek insanın aşkında olabilecek tek mantıklı şey o aşkın bitmesidir.

Erkek partner tarafından reddedilmek, kadının yeniden, ne olduğunu, hangi değere sahip olduğunu sorgulaması için bir tetikleme yaparken, bir erkeğin payına düşen çok başkadır. Erkekte böyle bir tepki nevroz göstergesi olurdu. Bir erkeğin aşkta reddedildikten sonra kendisinin "ne olduğu" konusunda düşünmesine nadir rastlanır. Erkeğin davranışı, hayal kırıklığına uğrayan bir kadının annesiyle olan bağlarını yenileme tarzıyla karşılaştırılabilir. Erkeğin ikame anne denilen şeye yönelmesi daha olasıdır. Peki bu neyi gösterir? Belki de şunu: Bir kadın için her erkek partnerin ötesinde; bu erkek, babaya ne kadar benzerse benzesin, anne figürü vardır. Freud'un kadınlık üzerine yaptığı çalışmada vardığı sonuç bu. Eğer bu argümanı ciddiye alacak olursak, pek çok aşk ilişkisinin neden karaya oturduğu açıklanabilirdi. Bir kadının erkek partnerinde aradığı baba idealinin ötesinde, anneyle yaşanan başlangıçtaki çalkantılı ilişki olacaktır.

Klasik açıklamaya göre, partner idealimiz ile ilişkide olduğumuz gerçek kişi arasındaki gediğin farkına vardığımızda aşktan sıyrılırız. Böylece aşkın başarısızlığı, gerçek ile ideal arasındaki mesafenin fark edilmesi olarak görülür. Sözgelimi Bertrand Russell, ilk karısına olan aşkının bitişini "O hep bir azize sandığım kişi değildi artık," cümlesiyle açıklayabiliyordu. Ancak, eğer bu mantığı takip edersek buradaki sorun, sonuçta bütün âşıkların karşılaştıkları, gerçekle ideal arasındaki mesafe değildir. Herkes sonunda uyanıp bir parça rüya görmekte olduğunu fark eder. Gerçek sorun, eğer babaya olan çekimin ötesinde anneyle olan ilişkinin karanlık gölgesi olduğu tezini kabul edersek; aksine, iki çelişik ideal, baba ideali ile anne ideali arasındaki gedikte yatar. Babanın temsil ettiği özellikler asla annenin temsil ettikleriyle aynı olmayacaktır: Zayıflık ve kuvvet gibi. Demek ki söz konusu olan, gerçek partnerin ideal olana göre yaşamakta yetersiz kalmasından çok, ideal seviyesinde he-

deflenenin temelde bir imkânsızlığı, iki çelişik grup özelliklerin birleşmesini içermesidir.

Russell'ın durumunda –ilk karısından kopmasını, gerçekle ideal arasındaki gediğin fark edilmesi şeklinde gerekçelendirmiş olsa da– karısına olan aşkının bitmesini, üç ciltlik otobiyografisinin ünlü "Russell paradoksu"nun keşfini tarif ettiği sayfasında anlatması elbette önemli. Bu mantıksal sorun iki farklı idealin çelişik varlığından başka bir şey içermiyor: Kendilerinin üyesi olan kümelerin varlığı ile kendilerinin üyesi olmayan kümelerin varlığı. Bütün kaşıklar kümesinin kendisi bir kaşık değildir, ancak bütün soyut nesneler kümesinin kendisi soyut bir nesnedir. Paradoksu, bütün özelliklerin (bir kaşık olmak, bir soyut nesne olmak. . .) kümeleri belirlediği varsayımıyla birlikte, bu iki koşulun arasındaki gerilim yaratır. Buradaki mantığın ayrıntılarına girmeden, Russell'ın bu iki olayı aynı sayfada anlatmayı seçmekle kalmayıp paradoksu anlatırken tutarlı bir biçimde âşığın sözcük dağarcığını kullandığına dikkat çekebiliriz: Bunun keşfi, diye yazıyor, "tadını çıkardığım mantık balayına bir son verdi." Aynı şekilde, Öklid geometrisiyle ilk karşılaşması da "ilk aşk kadar başdöndürücü"dür. Bu ipuçları, mantıktaki keşifle karısıyla olan ilişkisi arasında bir bağ olduğunu gösteriyor; bu bağ ideal özelliklerin tutarsız varlığı etrafında dönüp duruyor. Hem biz de zaten sık sık partnerimizin bizden birbirine zıt ve çelişik, iki farklı şey istediğini hissetmez miyiz?

Burada başka bir tezattan daha söz etmek yararlı olur. Bir erkeğin, partnerinin sadakatsizliğiyle karşılaştığında, rakibiyle partneri arasında geçen cinsel ilişkinin imgeleriyle acı çekmesi muhtemeldir. Fakat bir kadın kafasına böyle görüntüler getirdiğinde, daha çok, taraflar arasındaki şefkat sahneleri, samimi bir konuşma, yatakta söylenen sözler vb. şeyler üzerinde odaklanacaktır. Kadın için öteki kadının görüntüsüyle ilgili ayrıntılar da, erkek için bir erkek rakibin ayrıntılarından çok daha önemli olacaktır. Eğer bir kadın partnerine onu aldattığını söylerse;

erkek, rakibiyle ilgili olarak muhtemelen "Görünüşü nasıl?" sorusundansa "Ne iş yapıyor?" sorusunu soracaktır. Bir kadın için seks imgesi görece nadirdir. Başka bir deyişle, onun için önemli olan, erkek partnerle öteki kadın arasındaki sevgi ilişkileridir. Peki söz burada neden bu kadar önemli olsun? Neden aşk ilişkileri çoğunlukla bir konuşma akdi olarak düşünülürken, sekse ikinci sınıf bir yer veriliyor gibidir?

Kadınlara kesinlikle sözlerle kur yapılır. Reik, Desdemona'nın o sırada etrafını çevreleyen daha genç, daha yakışıklı talipler varken Othello'yu seçip, serüvenlerini *anlatırken* ona nasıl âşık olduğunu tartışmıştı. Othello'nun konuşması hayati unsurdur. Kadınların, bir erkeğin konuşmasından onları kandırdığını ya da bir baştan çıkarma oyunu içinde olduğunu gayet iyi bilseler de nasıl sıklıkla büyülendiklerini görmek tuhaf. Sözün gücü temelde aynı kalır. Doris Day şarkısında sadece "I want to be dated," [Birileriyle çıkmak istiyorum] demiyordu: "I want to be dated and narrated" [Birileriyle çıkmak ve ondan hikâyeler dinlemek istiyorum] diyordu. Bunu kadınların sevişirken sık sık erkekten kendilerine bir şeyler söylemesini istemelerinde de görüyoruz. Bir kadın gerçek cinsel doyuma ancak partneri, içerik bakımdan gittikçe daha pornografik hale gelen bir öyküyü ona okuyarak sevişmeye başlarsa ulaşır. Bunu bir Ödipal fenomen olarak açıklamak isteği duyulabilir: Tıpkı anne-babanın küçükken çocuğuna okuduğu masal gibi burada da senaryo tekrar edilir. Fakat bu durum, bunun erkek çocuğu için de neden aynı ölçüde önem taşımadığını açıklamaz. Ne de olsa erkek çocuklarına da, kız çocuklarına da öyküler okunur. Bu, tam tersine, kelimelerin bir kadın için taşıdığı özel değeri gösterir. Tıpkı daha önce tartıştığımız bekâret bozma törenlerinde, gelinin kocasıyla geçen ilk gecesinin bekâret bozmayla temsil edilen sembolik bir imleyenle aracıya kavuşması gibi, erkeğin bedenine götürecek ilişkinin de kelimelerin aracılığına ihtiyacı vardır.

Burada önemli olan *söylemek*tir. *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin*'de Rossillion Kontesi Helena'ya bakmaktadır; Helena da onun oğlu Bertram'a gizliden gizliye âşıktır. Kontes bunu öğrenince Helena'nın kendisine itiraf etmesini ister. Helena'nın aşkının nesnesinin kim olduğunu gayet iyi bildiği halde ona *söylemesi* için ne diye ısrar eder? Helena itiraf edince de, sanki çözüm "Oğlunuzu seviyorum" sözünü söylemesiymiş gibi, artık bununla ilgili hiçbir söz etmez. Aynı yapı Helena'nın Bertram'ın adını bir kere daha anmasını gerektiren sonraki sahnede de görülür. Helena Kral'ı bir hastalıktan iyileştirir ve böylece evlenmeyi dilediği erkeğin adını söylemesine izin verilir. Bütün sahne, öteki erkeklerin adlarını söylemeyip sonunda Bertram'ı göstermesi etrafında düzenlenir: "O erkek bu." Bertram'ın oyundaki kendi konumuyla kesinlikle ters düşen bir şeydir bu: Onun için "O kadın bu"yu ilan etmek değil, tam tersi söz konusudur. Helena'ya âşık olmayı, ancak onu *başka bir* kadın sanıp onunla yatınca başarır. Helena işte o zaman; Bertram "O kadın bu değil"i onaylayınca arzulanır olur. Leopold Stern benzer bir vakadan söz eder: Karısıyla kendini boynuzlamayı kuran bir adam, kadına porto şarabıyla kuru pasta ikram ettiği bir bekâr odasında yasak buluşmalar ayarlar. Bu, evliliği korumanın en iyi yolunun insanın karısını kaybetmesi olduğunu gösteriyor: Eğer bir evliliğin sürmesini istiyorsanız ve en iyisinin ikinci evlilikler olduğu Freudcu düşünceyi kabul ediyorsanız, Bertram'ı izlemekten başka çözüm kalmıyor: karınızı yeniden karınız olarak bulmak için onu karınız olmaktan çıkarmak. Reik'm konuşmayla ilgili şu gözlemini hatırlamak yararlı olur: Bir erkek evliliğinin başarısızlığını ailesine bildirmekten çoğunlukla bir tür tatmin duyar; oysa bir kadın böyle bir olasılıktan belki de en çok kaygı duyan kişidir. Bir kadın hasta yanlış seçtiği kocasını bırakamayışını tam da şu güdüyle gerekçelendiriyordu: Babasına evliliğin yıkıldığını bildirmek zorunda kalacağı anı yaşayamazdı; halbuki, babanın bunu duymaktan rahatsız olmayacağını kadın da, herkes de açıkça biliyordu.

Helena'nın söyleme konusundaki dersi, kadınlık hakkındaki popüler bir yanlış kavramı da yok etmeye yarıyor. Kadınlık, çoğunlukla çocuk sahibi olma arzusuyla eşleştirilir; etrafı çocuklarla çevrili kadının fantezi imgesi de hiçbir zaman eksik olmaz. Fakat etrafı çocuklarla çevrili kadının bu görüntüsünden daha da güçlü olan nedir? Hamile olduğunu partnerine *söyleyen* ve erkeğin yüzünün bir mutluluk resmine dönüşmesini seyreden kızın görüntüsü değil mi? Annelik ilişkisi burada çocuk imgesinden çok, konuşma ve partnerin yüz ifadesinin değişimi imgesi üzerine dayandırılmıştır. Etrafı çocuklarıyla çevrili anne imgesi zaten daha çok bir erkek fantezisidir. Goethe'nin Werther'i Lotte'ye, çevresindeki çocuklara tereyağlı ekmek dilimleri dağıtırken vurulur: Onun fantezisini hemen cezbeden, anneliğin bu özel versiyonudur. Annenin erkekler tarafından hatırlanan imgeleri çoğunlukla *verme* anlarına ve çok nadir de olsa, analiz dışında, cezbetme ya da gizleme anlarına odaklanmıştır; bir kadının annesinin siyah süveteri altından görünen sutyeninin dış hatlarıyla ilgili ilk anılarının net biçimde örneklediği türden bir vurgu.

❦

Sözün rolü sorununa ve insanla olan ilişkisine dönelim. Elbette bu, aşkla bağlantılıdır. Eğer bir kadın, partnerine yazın tatile nereye gitmek istediğini sorar ve erkek de somut bir yer söylerse, kadının onu izleyen aylarda aynı soruyu tekrar tekrar sorması garip olurdu. Fakat "Beni seviyor musun?" diye sorduğunda, bu sorunun tekrarlanacağı kesindir. Erkeğin cevabı, eğer "Evet" demişse, neden sonsuza dek tekrarlanmak zorundadır?

Hiç şüphe yok tehlikede olan, bir aşk kanıtıdır; aşkın ilk ve son kez söylenemeyeceği gerçeğidir. Aşk kayıtsız şartsız, mutlak bir şeyi hedefler; işte bu yüzden tek bir cevap, tek bir jest yeterli olmaz. Bir çocuk süpermarkette annesinden çeşitli ürünler istediğinde anne çocuğa boyun eğebilir. Fakat bütün an-

nelerin bildiği gibi, verdikleri yeterli olmayacaktır. Çocuk başka bir şey daha isteyecektir. Kasanın yanında daima küçük bir şeker standı olmasının sebebi hiç şüphesiz budur; çocuğun son isteği de genellikle bu sırada karşılanır. Satıcılar, annenin arabasını doldurduğu raflardaki bütün nesnelerin sonuçta yetersiz olduğunu bilirler. Anahtar, bir şey istemededir; çocuğun ricası burada daha büyük bir şeye dönüşür: Lacan'ın işaret ettiği gibi, çocuk isterken anneyi isteğe cevap veren ya da vermeyen birinin konumuna yerleştirir. Bu, annenin sevgisinin göstergesi olacaktır. Böylece rica ederken asıl nesnenin özelliği –şeker– kaybolur: Özel bir ürünü talep etme, konuşma edimiyle bir sevgi talebine dönüşür. Bu da elbette şekerle karşılanamaz.

Bunu sevgi taleplerine verilen yaygın cevaplarda da gözlemleyebiliriz. Eğer bir kadın bir erkeğe "Seni seviyorum," derse, o da pekâlâ "Ben de," diye cevaplayabilir. Ama bir erkek bir kadına, "Seni seviyorum," derse, kadın belki *neden*'in ayrıntılarını sormak isteyebilir. "Gülümseyişin yüzünden", "Peki başka?" "Zekân" "Peki başka?" *Antonius ve Kleopatra*'da Kleopatra'nın söylediği ilk şey şudur: "Gerçekten sevgiyse bu şayet, söyle ne kadar?" Antonius da akıllıca davranıp bir karşılaştırma yapmaktan kaçınır. Pek çok erkek, dilin bu soruya cevap verecek yapıda olduğunu sanarak burada tuzağa düşerdi: "Seni . . . kadar seviyorum." Dil bu yapıda olmadığı için, olası tek dilsel cevap bir hatayı içerir; dil ve kelimeler kullanılır, fakat yanlış aracılığıyla –dildeki hata– sözcüklerin ötesinde bir şeye dokunulur. Böylece, sözgelimi, zor soru "Beni ne kadar seviyorsun?" için verilebilecek en iyi cevap "Çok" olabilirdi.

Burada aşk nesnesinin tam anlamıyla dile dökülememesi yüzünden kadının sormaya devam edeceği sonucuna varabiliriz: Erkek konuşmaya devam etmek zorundadır, çünkü onun sözleri kadının varlığını asla tamamen çevreleyemez. "Bende sevdiğin nedir söyle, hadi söyledin diyelim, hepsi gerçekten bu kadar mı? Senin için sadece bu muyum?" Fakat o zaman şu gerçeği gözardı etmiş olurduk: Bir erkek için sevgi, konuşmanın bizzat

kendine bağlı olabilir. Sevgi sadece sözle ifade edilmiş olmaz; bütün konuşma bir sevgi talebi olacak derecede sözden inşa edilmiş olarak, bizzat kendisi söz *olabilir*. *Aşkın Boşa Giden Emeği*'ndeki çılgın mektuplaşma eylemlerinde erkekler bütün zamanlarını kadınlara mesaj göndererek geçirir; fakat mesele onlarla gerçekten karşılaşmaya gelince işler zorlaşır. Kadın-erkek ilişkisini ele almayı kendine görev edinmiş bir oyun; ne var ki, sırf uzatmalı bir kelime oyunları zincirinden oluşuyor ve adeta aşk ilişkilerinin bütünüyle bundan ibaret olduğunu gösteriyor. Bu oyunda "bir âşığın söylemi" yaratılarak mektuplar yazılıyor, çünkü aşk da zaten bundan başka bir şey değil. Âşık olmak demek sadece belli edebi devinimlerden geçmek demek. Sevginin gerçekliği, bu durumda, aşkın ilan ediliş sürecinin kendisidir. Sanki "duygu", şayet varsa, mantıksal önceliğe sahip olan sözle yaratılıyor gibidir. Bu bilgeliğin daha modern bir versiyonu James-Lange coşku kuramında yer alır; buna göre, duygulandırıcı bir yüz ifadesinin taklidi, ikincil olarak duygulanımın kendini doğuracaktır. Ne kadar çok seviyormuş gibi yaparsanız o kadar sevgi dolu olursunuz. Fakat belki de cinsler için durum aynı değildir: Bir kadının sevgisi, örneğimizdeki erkek gibi, kadın "Seni seviyorum," *deyince* başlamayıp "Onu sevebilirim" diye *düşününce* başlıyor olabilir.

Ve eğer bir kadının hedefi farklılığı için sevilmekse, bir cevap sevgi talebini nasıl tatmin edebilir? *Aşk ve Gurur*'un [*Pride and Prejudice*] sonunda Elizabeth'in, "Beni neden seviyorsun?" sorusuna cevap veren Darcy değildir. Cevabı kendi verir: Beni seviyorsun çünkü ben balodaki herkesten farklıydım. Ya da *Öğleden Sonra Aşk*'ta Audrey Hepburn esrarengiz kayboluşlarıyla ve Flanagan'a adını açıklamayı reddetmesiyle kendini serideki öteki kadınlardan ayırt etmeye çalışır. Kendini bir seri içine yerleştirip aynı zamanda isimsizliğiyle seri dışmda kalarak kendini "farklı" kılar. Eğer bu farklılık bir isim yokluğuna bağlıysa, kendi başma nasıl adlandırılabilir? Bir erkeğin cinsel şöhretiyle ilgili dedikoduların bir kadının o erkeğe ilgisini uyan-

dırmasının sebebi budur. Baştan çıkarılıp sonra da terk edilen bir dizi kadından biri olacağını düşünmeyip farklı olmayı başarabileceğini sanabilir: Diziye kendini farklılığıyla sevdirmek amacıyla girecektir. Eğer sözün kendisi bir kadın için bu farkın adını koyamazsa; bir erkeğin sevgi diliyle olan ilişkisinin oldukça garip bir hedefi vardır: Erkek için önemli olan kadının *ona* konuşmasını sağlamaktır. Bunun ne anlama geldiğini biraz da kıskançlık konusuna eğilerek görelim.

Üç

Erkek kıskançlığının klasik psikanalizdeki açıklaması, erkek rakibe bilinçdışı eşcinsel bir çekim duymak şeklindedir; özne adeta "Seni seven ben değilim, karım" demektedir. Bu tür bir açıklama biraz aldatıcı olur. Bu, fallusun öteki erkeğin tarafına yerleştirilmesinin eşcinsellik olarak yanlış yorumlanmasıdır. Aslında, Lacan'ın hastasının rüyasında da gördüğümüz gibi, buradaki mesele erkeğin kendi sönüşünden, gerçek cinsel eyleminin fantezisindeki fallik kudretle asla boy ölçüşemeyeceği olgusundan kaçınma girişimidir. Bir erkeğin kıskançlığını anlayabilmek için galiba erkek rakipten çok kadın üzerinde odaklanmamız gerek; zira bir erkeğin gerçekte kıskandığı başka bir erkek değil, bizzat karşı cinsin cinselliğidir. Kadının cinselliği

zaten hiçbir zaman bütünüyle erkeğe yönelmez: "Münzevi"nin -kadınlara gereksinim duymayan erkek- popüler imajına rağmen, kadınlarda erkeklerde olmayan belirgin bir kendine yeterlik vardır. Fakat bir münzevi aslında annesine olan bağı çok güçlü olduğu için kadınlara gereksinim duymayan biridir: Annesinin her şeyi olmak, başka bir kadının hiçbir şeyi olmamayı beraberinde getirir. Ne var ki, gerçek münzevi, erkek değil kadının kendi cinselliğidir; kadının cinselliği kendini ifade etmek için gerçek bir erkeğe ihtiyaç duymaz. Burada yine mastürbasyonun cinsel yaşamdaki rolüne değinebiliriz. Bu kıskançlık fikrini örneklemek için psikanaliz literatüründen bir öyküçüğü hatırlayalım.

Adamın biri karısının sadakatsizliğinden kuşkulanır. İç çamaşırını milim milim incelemeye başlar; dökülen tüyleri sayıp artan tüy sayısı ile karısının dışarıda geçirdiği zaman arasında istatistiki bir bağlantı kurmaya çalışır. Başka bir deyişle, kadının sadakatsiz olup olmadığını bilmek istediği yoktur: Bunu öğrenmek için bir dedektif tutmaz. Hedeflediği, karısının sadakat kanıtından çok *jouissance*'ının kanıtıdır. Kadının vücudundan düşen tüyleri bir işarete dönüştürmek ister. İstatistiki bir bağlantı kurarak kadının cinselliğine bir şey söyletmeye çalışmaktadır. Oysa bir kadının cinselliği asla tam olarak dilin bu kaydına tercüme edilemez. Tüyler de gezegenler gibi, konuşmaz.

Buradaki kıskançlığın, bir işaret olması için kadının *jouissance*'ını itiraf ettirmeye çalışmakta yattığını söyleyebiliriz. Zira erkeklerin hiçbir zaman kabul edemedikleri ve de etmeyecekleri tek şey kadın bedenlerinin kendileriyle konuşmadığıdır. Erkeklerin, sürekli yakınsalar da aslında, histerikleri beğenmeleri işte bu yüzdendir; çünkü histerikler, genelde bedenleri gerçekten konuşan kadınlardır. Freud bunu psikanaliz kariyerinin başında gördü; histerik hastalarının semptomları "konuşmaya katılıyorlar", bastırılmış komplekslerle ilintili mesajlar gönderiyorlardı. Fakat kadının bedeninde ko-

nuşmayan bir yan hep vardır; bir erkeğin kıskançlığının sonuçta yöneldiği yer de burasıdır.

İtalo Calvino'nun öyküsü "Bir Askerin Serüveni"nde, bir adam trende peçeli bir kadının yanında yolculuk etmektedir. Tren, güzergâhında yol alırken bedenleri ara sıra birbirine sürter ve asker kendini, kadından gelen, işaret olarak algıladığı her şeyi okuyup yorumladığı bir oyuna kaptırır. Kadının bir yerine gözünü diker, "kulakla saç topuzunun kıvrımı arasında, çıplak tenden bir bölge. Ve kulağm altındaki o gamzeden bir damar atıyordu: Kadının adama verdiği cevap buydu; açık, yürek parçalayıcı ve çok kısa." Aslında kadının tren yolculuğu sırasında rahat olmaya çalışmaktan başka bir şey yaptığına dair pek kanıt yok, ama yine de, asker her kıpırdanışı, her el kol hareketini bir işaret olarak yorumlar. Başka bir deyişle, adamın istediği belki kadından bir öpücük koparmaktan çok onun bedenini konuşturmaktır. Kadının cüzdanın tokasıyla oynaması ve pencereden dışarı bakması adama "durması için bir işaret miydi? Ona verdiği son ödün, artık sabrının bitmek üzere olduğunun bir uyarısı mıydı? Öyle miydi? –Tomagra sordu kendi kendine– Öyle miydi?" Yukarıda anlatılan kıskanç adamın "Öyle miydi"sini, hiç kuşkusu olmayan erkeğin "*Öyle*"siyle karşılaştırabiliriz. Bu, nevrotik kıskançlıkla deliliği ayıran çizgidir; bir kadının bedenini konuşturmaya çalışan erkek ile bedenden mesajlar aldığını *bilen* erkeği ayıran çizgi. Calvino'nun askeri bile öykünün sonunda hiç emin değildir.

Eğer kadının *jouissance*'ı kıskançlık nesnesi ve sadakatsizliği çevreleyen sorunlarda bir anahtar unsursa, o zaman neye sadık kalındığını sorabiliriz. Freud her iki cins için de ilk cinsel nesnenin anne olduğunu iddia etmişti. Küçük oğlan zamanla nesnesini, *cinsiyeti* aynı kalsa da, annesinden başka bir kadına değiştirmek zorunda kalacaktır. Fakat küçük bir kızın işi daha da zordur. Sadece nesnesini babadan başka bir erkeğe değiştirmekle kalmayıp, nesnesinin cinsiyetini de –annesinden babasına– değiştirmek zorunda kalacaktır. Demek ki yapılması ge-

reken iki ayrı yerine koyma var; Freud'un asla tam olarak gerçekleşmediklerini itiraf ettiği yerine koymalar: Her bir işlemden geriye bir kalıntı ya da artık kalacaktır. Teorisyenler ve akademisyenler yıllardır bu sorun üzerine yorum yapmaktalar; fakat bu bağlamda önem taşıyan şey Freud'un teorilerinin spesifik değişimlerinden çok şu basit sorudur: Eğer kızın ilk nesnesi anneyse erkeklerle neden ilişki kurması gereksin ki? Ne de olsa kızın, babasına yönelmesinin sebeplerinden biri olan, babadan bir çocuk edinme dileği engellenir. Freud, bu çocuk edinme dileğinin önce oral biçimde temsil edildiğini ileri sürüyordu (fallusu ağızdan içeri alma fantezisi imgesi); fakat bu elbette gözlemlerle bağdaşmıyor. Neden bir kadına tanımadığı bir erkeğe oral seks yapmak onu öpmekten daha kolay geliyor? Freudcu argümana göre tam tersinin olması gerekirdi. Bu arzunun ortaya çıkış biçimi konusunda uyuşamasak da, sonuçta bu engellenmiş bir arzuysa, şu soruyu da sormamız gerekir: Neden bütün kadınlar eşcinsel değil?

Lacan burada garip ama son derece mantıklı bir tezi benimsiyor. Onun iddiasına göre tek hakiki karşıcinseller [heteroseksüeller] kadın eşcinsellerdir. Bunu anlamanın bir yolu narsisizm teorisinden geçer. Aşk ilişkileri daha çok öznenin kendine bakışıyla ilintili imgelerden kurulur. Goethe'nin romanı *Gönül Yakınlıkları*'nda Eduard, Ottilie'nin elyazısının tamamen kendininkiyle aynı olduğunu gördüğü an nihayet onunla olan aşk ilişkisinin gerçekliğinden emin olur. Ya da Hilda, kocası Stanley Spencer'a, "Benden senin bir insanın olabileceği en sadık kopyan olmamı istiyorsun," diye yazdığında. Freud buna "narsistik nesne seçimi" adını veriyordu: Kişi kendine benzeyen birini ya da olmak istediğini cisimleştiren kişiyi sever. Genel anlamda aşkın buradaki hedefi sevginin karşılık bulmasıdır. Bir seks ilişkisine girmek için âşıkmış gibi yapan erkek ile ötekinin aşkını elde etmek için bir seks ilişkisine giren erkek arasındaki farktır bu. Erkek stereotipine rağmen, bu ikinci strateji de görülmedik şey değil. Özne, partnerini kendi nar-

sisizm kafesine çekebilmek için elinden geleni yapar.

Lacan ise bu noktada kadın eşcinsellerde durumun tam olarak böyle olmadığı düşüncesindedir. Sadece karşılıklılık alanında olmadan da bir aşk mümkündür. Başka bir deyişle burada, biri aşkına karşılık zorunluluğu olmadan da sevebilir. Böylece kadın eşcinselliğini belirlemeye yarayan ölçütlerden biri, partnere sunulan bu hizmet (ötekinin *jouissance*'ını sağlamaya gösterilen özen) fikrine göndermeyi içerecektir. Birçok erkek, sonuçta, bu konuda hiç özen göstermez. Kendileri biraz tatmin olduktan sonra, görev duygusundan çok özgürlük hissederler. Başka bir kadınla bir ilişki yaşamak bu yüzden bu öznel konum için ölçüt olamaz, hem zaten, klinik örnekler bir kadının başka bir kadınla olan seks ilişkisinin hiçbir şekilde gerçek eşcinselliğin bir göstergesi olmadığını sıklıkla ortaya koyuyor. Aym şey erkek için de geçerli. Freud, kadm eşcinselliği ile ilgili tartışmalarında, kişinin partnerinin cinsiyetinin o kişinin gerçek cinsel tercihini belirlemek için uygun bir belirleyici olmadığma işaret etmişti. Sizi eşcinsel yapan ya da yapmayan şey, yattığınız kişinin cinsiyeti değildir; oysa eşcinsel olmak isteyen insanların bazıları bunun çözüm olduğunu düşünür. Eşcinsel olduğunu ilan etmek, temelde belirgin bazı sorulardan kaçınmak için sık başvurulan bir bahanedir. Erkek olmakta güçlük çeken bir adam aslında kendisinin bir kadın olduğunu iddia edebilir; burada yanlışlıkla kadın olmak ile eşcinsel olmayı eşler. Eğer sözde sadece erkekler ve kadınlar varsa ve erkek olmakta güçlükler yaşanıyorsa; çözüm kadın olduğunu iddia etmektir. Bu büyük bir hata. Erkek olmakta güçlük çeken bir adam bir kadın değil, sadece erkek olmakta güçlük çeken bir erkektir. Erkek eşcinseller bunun gayet iyi farkındadır ve bu ikisini karıştırmazlar.

Bir gay erkek rastgele ilişkilere giren bir arkadaşıyla yemek yemektedir ve ona, tamamen kadınlara ayrılmış aşk programından kendisine zaman ayırmasının gururunu okşadığını söyler. Arkadaşı cevap olarak aslında yine bir kadınla birlikte olduğunu söyler; bu noktada gay, restorandan hışımla çıkıp bu

arkadaşlığa orada, o saatte son verir. Cevap, tam da tartışmakta olduğumuz, "kadın olmak"la "eşcinsel olma"yı özdeşleştirme hatasını içerdiği için feci olmuştur.

Eğer Freud'un, kızın Ödipal gelişimine ilişkin argümanı yukarıda hatırlattığımız soruyu ortaya koyuyorsa –erkekle ilişki neden gerekli– kadın eşcinselliği alanı işleri daha da karmaşık hale getirir. Herhalde burada kadının kadınla olan ilişkisini ele alıyoruz. Fakat işler o kadar kolay değil. Freud'un ("kadın eşcinsel" olarak bilinen) hastası bize bir örnek veriyor. Çevresindeki çocuklara anaç bir tutum sergiler, sonra da belli bir anda, bir kibar fahişe olan yaşlıca bir kadına karşı saraylı âşığı oynamaya başlar; ona çiçekler gönderir, etrafında dolanır vs. Davranışlarındaki bu önemli değişikliği hızlandıran nedir? Lacan, anahtar unsur olarak genç hanımın annesinin gebeliğini gösterir. Bu hanım varoluşunu bu noktaya kadar babasıyla olan bir sevgi ilişkisine oturtmuştur; bu ilişki de babasından hayali bir çocuk bekleme biçimini almıştır. Anaç davranışı bu yüzdendir. Fakat şimdi kendisine değil annesine verilen bir çocuğun gerçekliğiyle karşı karşıyadır. Peki genç hanım ne yapar? Yaşlı kadına gözle görülür biçimde kur yapmaya başlar; babasının bu davranışa öfkeleneceğini gayet iyi bilmektedir. Başka bir deyişle, babayla olan sevgi ilişkisinde düşkırıklığına uğrayınca, âşık kendisi olur. Çiçekler göndermesi, yaşlı kadının emrine amade olması ve kendini aşk nesnesinin değil âşığın konumuna yerleştiren diğer bütün eylemleri bu yüzdendir. Lacan'ın iddia ettiğine göre, babasına gerçek aşkın, bir kadına, bir anlamda hiçbir şeyi olmayan (örneğin çocuğu) birine yöneltilmiş aşkın ne olduğunu göstermeye çalışır. Leydi'yi sahip olmadığı şey için sever; tıpkı babasının kendisini sevmiş olması gerektiği gibi. Bu yorumun ipucu, genç kadını intihar teşebbüsüne götüren olayın ayrıntılarında yatıyor.

Babasıyla yolda karşılaştığında Leydi'siyle birliktedir. Babası kıza öfkeyle bakar, ama olayı tetikleyen gerçek sebep bu değildir. Genç kadın bir anlamda babasıyla karşılaşmayı bek-

lemektedir, çünkü orası babasının sık sık uğradığı civar semtlerden biridir. Buradaki anahtar, Leydi'nin o adamın kim olduğunu sorması ve kız babası olduğunu söyleyince Leydi'nin de kızmasıdır. Başka bir deyişle, artık Leydi'yle ilişkiyi, babasının seyirci olarak katıldığı bir oyun olarak sürdürmek olanaksızdır, çünkü artık Leydi'nin *kendisi* babanın yerini doldurmaktadır. Bu bize iki kadın arasındaki ilişkinin nasıl cismen mevcut oyuncularla sınırlı kalmadığını gösteriyor: Ortada babaya bir gösteri olarak sunulan üçüncü bir şahıs var; bunu bazen, bir kadının başka bir kadınla girdiği seks ilişkisinde görünmez bir tanığın varlığını hissedeceği olgusunda da görürüz. Eğer Freud'un vakasını bir paradigma olarak alırsak bu tanık babaya ilintilenecektir.

Ernest Jones bu boyutun farkındaydı. Kendi kadınlıklarının tadını çoğunlukla "görünmez bir erkeğin elinde"ki başka bir kadında çıkarmayı hedefleyen kadın eşcinselleri tartıştı; var olduğunu farz ettiği baba figürü onların içinde "eritilmiş"ti. "Eritilme" fikrine katılmasak bile, üçüncü şahsın varlığı, gerçekten de sık sık cismen var olan bir erkek biçiminde, hatta bir fotoğraf biçiminde, baba kaydıyla birleştirilen bir mobilya parçası biçiminde cisimleşmiş olarak görülmektedir. Bunun gerçek bir erkek olması zorunlu değil, gerçek baba olması hiç değil.

Vita Sackville-West kadın âşıkların tanıklarıyla olan ilişkilerine dair başka bir örnek sunuyor. Vita erkek kılığına girip – Julian–Violet Trefusis'le gününü gün eder, ama yine de babaevine gelmeden çok önce tekrar kadın kıyafetlerini giymek yerine kelimenin tam anlamıyla son dakikaya kadar bekleyip babası tarafından yakalanma olasılığına fırsat verir. Böylece, Violet'in davranışı olarak mevcut olmayan bir alıcıya yöneltilmiş bir gösteri boyutunu ortaya koyar. Virgina Woolf'un Vita'ya mektubu, *Orlando*, başlangıçta "bir evin tepesinde oturan iki zavallı, yalnız kadın"ın öyküsü olarak tasarlanmıştı, " . . . Bir de odada her şeyi dinleyen ihtiyar erkekler. Lezbiyenlik iması olmalı." Erkek seyircinin varlığı böylece iki kadının se-

naryosunun bir parçası oluyor. Virginia'nın buradaki son cümlesini bir hatırlatmadan çok, emir kipi olarak okuyabiliriz: Lezbiyenlik "ihtiyar erkekler"in varlığı yüzünden ortaya çıkıyor. Burada bir de Virginia Woolf'un neden hiçbir zaman "Kendine ait bir Oda"sının olmadığını da görüyoruz: Babası daima onunla oradadır. Yalnız kadının çatı katı da, aynı zamanda babanın sonsuza dek dinleyip seyrettiği yerdir.

Orlando'ya her ne eleştiri getirilirse getirilsin, şu da bir gerçek ki İngilizce'deki hiçbir edebi eserde olmayan en şaşırtıcı başlangıç kelimesine sahip: "He" [O (erkek)]. Okurlar kitabın Vita Sackville-West'in bir tür biyografisi olacağını çok iyi biliyordu, bu yüzden de yayımlanışını nefeslerini tutup beklediler; öznenin çapraşık ve skandallarla dolu aşk hayatının, özellikle de başka kadınlarla olan ilişkilerinin ayrıntılarını bulmayı umuyorlardı. Ama onları ilk sayfada bir sürpriz bekliyordu: Dikkatle seçilmiş bir tireyle cümlenin geri kalan kısmından ayrılan, bütün sadeliği içindeki eril zamir. Bir anlamda kitabın attığı ok, o tek kelimenin içindeydi.

Freud'un vaka öyküsüne paralel devam etmek istersek, babanın, Vita'nın "Julian" kişiliğini keşfinden hemen önce sebep olduğu benzer bir düşkırıklığını buluruz. Başka bir kadın, Olive Rubens'le olan ilişkisini henüz resmileştirmiştir. Böylece Julian'la caka satması babaya bir meydan okuma olarak görülebilir ve tabii ki bir kadınla olan ilişkisinden doğan ilk romanının adını *Challenge* [Meydan Okuma] olarak koyması hiç de tesadüf değildir. Yorumcular çoğunlukla Vita'nın annesinin sergilediği etkileyici figürden gözlerini alamayıp eşcinsel dinamikleri bu yönden açıklıyor ve babanın bu tehlikeli önemini gözardı ediyorlar. Ama Vita hakkında bir iki şey bilen Violet, sevgilisi için İngiltere'nin ne anlama geldiğini gösteren bir liste hazırladığında şöyle özetliyor:

Long Barn
kitapların

bahçen
Knole
baban
sevdiğin insanlar

Vita için vazgeçilmez şeyler listesinde görünen anne değil babadır.

Burada önemli olan başka bir unsur daha var: Vita'nın müstakbel kocası Harold, Violet'le ilişkiye girmeden hemen önce ona zührevi bir hastalık taşıdığını söyler. Başka bir deyişle, kadınla olan ilişki, erkeğin erkekliğinden mahrum oluşu gölgesinde gerçekleşir. Bu hiçbir şekilde kadının onu çekici bulmasına ters düşen bir şey değildir. Bütün o uzun ve oldukça başarılı evlilikleri boyunca Harold'ın bir kukla olarak tutulduğu açık. Bunu Violet asla anlamayacaktır. Vita'ya "H. N. kurmacası"na olan aşkı için yaptığı sitemler, Harold'ın tam da bu kurmaca niteliği için, "gerçek bir erkek" olmadığı için sevildiği gerçeğini kaydetmeyi sağlayamamıştır.

Eğer ihtiyar hanımların kilise çıkışında İsa'nın mizacı hakkında yaptıkları konuşmaya kulak misafiri olunsa, onun ideal âşığın bütün özellikleriyle tarif edilmesi karşısında insan şaşırır. Gerçekten de ortaçağ vaaz kitaplarında ve ilmihallerde İsa çoğunlukla Leydi'sinin aşkını kazanmak uğruna ölen âşık bir şövalye olarak tasvir ediliyor. İnsanoğlunun sevgisini kazanmak için azap çektiğini öğreniyoruz, hatta on dördüncü yüzyıldaki tuhaf bir vaiz İsa'yı, Leydi'sini sadakatsizliği yüzünden tekrar kazanmaya çalışan boynuzlanmış bir erkeğe benzetir. İsa böylece ideal bir erkek olabilir, fakat aynı zamanda "gerçek bir erkek" değildir. Rahibelerle yapılmış röportajlardan oluşan yakın zamanda çıkmış bir derleme bunu açıkça ortaya koyuyor: Ne kadar çok hayran olunursa olunsun İsa tutarlı bir şekilde başarısız olarak gösteriliyor. "Dünyevi bakımdan" diyor bir rahibe, "İsa içler acısı bir şekilde başarısızdı." Ama işte tam da bu başarısızlığı onu bir kadının sevgi odağı yapar: Onun, Dirilişi

için değil çektiği azap için sevildiğini söyleyebiliriz. İşte Violet'in, sonradan fırtınalı bir biçimde tıpkı Harold gibi bir erkek olan Denys Trefusis'e bağlanmış olsa da, anlayamadığı budur.

Vita'nın kocası Harold'la olan ilişkisine gelince; söylediğimiz gibi, evliliklerinin gayet başarılı olduğunu görmemek mümkün değil. Ne gariptir ki, eğer Vita'yla Harold'ın bu birleşmesini bir model olarak alırsak, bunun tam olarak iki eşcinselin evliliğinden oluştuğunu görürüz. Psikanalitik literatür evliliklerin neden çözüldüğüne dair açıklamalarla dolu; fakat bazı evliliklerin hakikaten nasıl yürüdüğüne dair pek bir tartışma yok. Bir anlamda bu çok daha zor bir soru. Milton, "huzur ve sevgi"nin ruhuna en çok yaklaşanın evlilik değil boşanma olduğunu iddia ediyordu: Temel insani boşalma ediminin seks değil boşanma olduğunu ve boşanmaya cesaret etmemenin de insanın gerçek zaafı olduğunu ileri sürüyordu. Herkesçe bilinen kitabında "Evlilik" başlığının altında "bkz. Boşanma" yazar. Bu kavramdan biraz bıkmış olan Swift, Milton'ın bunu, herkesin bildiği gibi, o sırada "bir Şirret'le evli" olduğu için söylediği yorumunu yapmıştı. Analitik kampta Edmund Bergler *Divorce Won't Help* [Boşanma Kurtarmaz] diye bir kitap yazdı; merak uyandıran ve bizi uygarlığın yazılmamış tarihindeki en sıkı tutulan sırlarından birinin üzerine düşünmeye davet eden bir başlık: Mutlu evlilik. Cennet üzerine yapılan bu bitmez çatışmada bahisleri ortaya koyan şiirler yazılmayı bekliyor: Milton, Bergler'a karşı.

Elizabeth Taylor hiç şüphesiz Milton'la aynı bildik kitabı kullanıyor, fakat evlilik ve boşanmayla olan ilişkisinin eşi benzeri yok. Adını sinemada yaptıysa da, şimdi filmlerinden çok sistemli boşanmalarıyla ünlü. Bir anlamda evliliklerini bitirmesiyle kendine bir kariyer yaptı. Yalnız buradaki anahtar nokta onun bütün bunlardan şikâyetçi olmaması: Onun yerine başka şeylerden şikâyetçi (fazla kilolar, uyuşturucu . . .). Kişi kaderini; sözgelimi anne-babasının ve büyük anne-babasının hatalarını tekrarlamaya mahkûm edilmişse, Elizabeth Taylor ki-

şinin yazgısına tamamen psikanalitik bir çözüm sunuyor. Eğer evliliklerinde ve boşanmalarında aynı şeyi tekrar tekrar yapıyorsa, yakınmadan, bunu bir trajediye dönüştürmeden yazgısını izliyor. Seneca insanın hayatta iki tercihinin olduğunu söylüyordu: kaderin peşinden gitmek ya da kaderin peşinden sürüklenmek. Yani, aynı şeyleri tekrar edip yakınmak, bunları bir trajedi gibi yaşamak ya da aynı şeyleri tekrar etmek, ama biraz heyecanla, hayatı ve kariyeri bunlardan devşirmek; trajediden çok komedi vurgusu olan bir şey. Seneca, yıldızın lüks zevkleri ve güzel mücevher koleksiyonu Stoik vizyonuna hitap etmese de, Elizabeth Taylor'ın yazgısını kabul edişinden etkilenirdi.

Şimdi şu soru sorulabilir: Kocaları Elizabeth gibi kaderin peşinden mi gittiler, yoksa sürüklendiler mi? *The Wives of Henry VIII* [VIII. Henri'nin Karıları] diye kitaplar var ama *The Husbands of Elizabeth Taylor* [Elizabeth Taylor'ın Kocaları] diye bir kitap yok. Taylor'ın kocalarının evlilik arifesindeki gelecek ümitleri düşünülünce, Hobhouse'un benzer bir durumda Lord Byron için yaptığı tarif, söz konusu kitabın başlığı olabilir: "The Bridegroom More and More Less Impatient" [Gittikçe Az Sabırsızlanan Damat]. Böylesi bir simetri eksikliğinin gerçek bir psikanalitik açıklamasını bulmak, cinsler hakkındaki bilgiye hakikaten katkıda bulunacaktır. Diziler halindeki erkekler neden böylesine az heyecan vericidir? Ve Zsa Zsa Gabor'un kocalarının isimlerini kim sayabilir?

Dört

İki kadının ilişkisi bir erkekle olan ilintiyi, gizli de olsa ortadan kaldırmaz ve bu erkek de muhtemelen babayla özdeşleştirilir. Böylece, erkeklerden vazgeçmek, vazgeçilmemiş bir erkekle olan ilişkinin gölgesinde gerçekleşebilir. Bu da bize, geçen bölümde çıkış noktası olarak aldığımız Freudcu argüman, kadının cinselliğinin erkeğin devreden çıkarılmasını içerdiği önerisinin, nasıl karmaşık olması gerektiğini gösteriyor. Erkeğin yokluğu hâlâ baba motifiyle ilintilidir. Yani, eğer bir erkeğin fiziksel yokluğu başka bir erkeğin gerçekdışı varlığına dayandırılabilirse, varlık ve yokluk nosyonlarının daha ayrıntılı araştırılması gerekir. Bu belki de kadın cinselliğinin anahtar sorunlarından biri, bir yokluğa anlam verme çabasıdır. Bütün

kadın cinselliği tartışmaları için *anlam* ve *açıklama* sorunlarının önemini gösterir. Bu tema Mary Shelley'nin eserinde alışılmadık bir açıklıkla ele almıyor. Örnek olarak, çok bilinen *Frankeştayn*'ı değil, daha 1959'da basılmış ve Shelley edebiyatında iyice gözardı edilmiş, oldukça kısa bir roman olan *Mathilda*'yı ele alalım.

Kitap, karısının trajik ölümünden sonra Avrupa Kıtası'na giden babasının dönmesi umuduyla yaşayan genç bir kadın hakkındadır. Adam nihayet geri döndüğünde, baba-kız kısa ömürlü bir saadet yaşar. Mathilda onca zamandır hayalini kurduğu sevgiye sonunda kavuşur. Fakat bu sevgi somutlaşır ve baba da bunun platonik sevgiden biraz daha öte bir şey olduğunu gösterir. Bu arzunun gerçekliğiyle yüzleşemeyip bir kez daha gider; kızı engel olmak için yetişemeden intihar eder. *Frankeştayn* okurları buradaki kovalamaca motifiyle, Frankeştayn'ın canavarla yaptığı tavşan ile kaplumbağa yarışı arasındaki yapısal benzerliği fark edebilirler. İki oyuncunun kıyaslanamaz uzamlarda yerleştiklerini gösteriyor bu: Yol boyunca çeşitli noktalarda tesadüfen karşılaşsalar da ikisinin de aynı yere gelmeleri mümkün değildir. Bu temaya daha sonra döneceğim, ancak önce *Mathilda*'daki gelişmeye bir bakalım.

Genç kadın malını mülkünü bırakıp kuzeye gider ve uygarlıktan çok uzakta küçük bir eve kapanır. Oradaki hayatı genç şair Woodville'in ilgisiyle kesintiye uğrar; Mathilda ondan oldukça ani bir şekilde uzaklaşır. Metin üzerinde yorum yapanlar çoğunlukla onun Shelley'ye olan benzerliği üzerinde dururlar, fakat Woodville'in öyküde ortaya çıkışının açıklaması, kesinlikle ondan vazgeçilmesiymiş gibi görünüyor. Öyküye, ortadan kaybedilmek üzere sokuluyor. Şimdi de Mathilda, ölüme boyun eğmiş bir durumda, bize gerçek partnerinin yalnızlık, ama çok özel anlamı olan bir yalnızlık olduğunu söyleyebilir. Bunun anlamı "babayla birlikte olmamak"tır; sanki bu "birlikte olmama" halinin *kendisi* öznenin bir partneriymiş gibidir. "Yalnızlıkta" der, "senin olacağım." *Babayla birlikte olmama* du-

rumuna erotik bir değer verilir ve "*bir erkekle olma*"ya göre ayrıcalığa sahiptir. Bir kadın için bu elbette her zaman böyle değil: Pek çok kadın hem "bir erkekle olma"yı, hem de "babayla olma"yı tercih eder. Bu iki önerme açıkça birbirleriyle çelişik olduğundan, bu sözünü ettiğimiz durum dertlere davetiyedir.

Mathilda, böyle kadınların aksine, öteki alternatifi yeğler: Kendisine partner olarak bir erkeği değil, bir erkeğin yokluğunu seçer. Onun yokluğuyla boşalan yere itiraz etmeyip o boşluğu cinselleştirir. Bu bizi bir kadın için dönüm noktası olan bir seçime götürür; söz konusu boşluğu nasıl değerlendireceğine dair seçim. En az iki alternatif olduğunu söyleyelim. Kişi bir şeyin eksikliğini duyuyorsa onu elde etmeye çabalar ve buna başka birinin, sözgelimi erkeğin sahip olduğunu düşünebilir. Sonuç, genellikle bir çiftin hayatındaki belirgin özellik olan savaş halidir. Kıymetli nesne erkeğin tarafındadır ve eğer bir kadın bunu kabullenirse pekâlâ da kendini erkeğe bağlayıp ona bunun için hayran olabilir. Tabii aynı zamanda onunla savaşır da.

Fakat burada başka ve çok farklı bir yol daha açılıyor önümüze. Bir kadın erkeklerden vazgeçme ve "*Sahip olmayacaksın*" düsturuyla dini bir tarikatta inzivaya çekilme kararı alır. Sahip olmaya teşebbüs etmek yerine varoluşunu bu sahip olmama bayrağı altına yerleştirmeyi seçer. Fakat bu vazgeçişin, der, kendisi "kıymetli bir taş"tır. Başka bir rahibe de şunları söylüyor: "Bazen dindar hayattaki hazineyi aramak için etrafta koşuşturur dururdum, oysa hazine ahitmiş. Her şeyi sattım. Her şeyi bıraktım. Şimdi artık her şey bana ait." Mücevher başka bir boşluğa yerleştirilmiş değil, *sahip olmayışın kendi boşluğundan inşa edilmiştir*; doymuş bir çözeltiden bir kristalin ortaya çıkması gibi. Buradaki doyma cinselleştirme demek. Yani, eğer boşluk doğru şekilde cinselleştirilmezse kristal, yani mücevher ortaya çıkmaz.

İlk konuşmacı devam ediyor: "Amacın kendisi mahrumiyet değildir. Bu bir sahip oluş ama –'sahip olmaksızın' diyecektim– elde edilmeden sahip oluş." Eğer dil sürçmesini ciddiye alırsak,

kadın cinselliğinden bir akımın güzel bir formülasyonu çıkar karşımıza. Her şeyden vazgeçmek, sahip olmaktan vazgeçmek, kişinin kendisini mahrum etmesi değildir; zira vazgeçmenin kendisi bir şeye sahip oluş biçimidir. Kadın bir şeyi elde etmeyebilir [possess] –bazı psikanalizcilerin kaba şekilde yorumlayabildikleri gibi "penis eksikliği" durumu– fakat kesinlikle bir şeye sahiptir [have]. Burada, bu iki kadın konumunun arasındaki fark, mücevheri erkeğin tarafına yerleştiren –yani erkeklerden vazgeçmeyen– kadın ile sahip olmayışın boş alanına cinsel bir değer, kendisi mücevheri cisimleştirecek bir değer veren kadın arasındaki fark olurdu. Erkekler, kelimenin gündelik anlamıyla, artık gerekli olmaz.

Bu sahip olma ve olmama sorunu erkekler için biraz farklıdır. Bir erkek için sahip olmanın daima sahip olamama olasılığı üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz: Sahip olmanın anlamı, içerdiği bütün riskleri sahiplenmedir [owning]. Çağdaş kültürde araba alarmı bu yapıyı çok iyi gösterir. Uykunuz bir araba alarmıyla bölündüğünde, gerçekten bir arabanın çalınıyor olduğu aklınızdan geçmez. Araba hırsızları, ne de olsa, Darwincidir: Alarm sistemleriyle çevrili yaşam alanlarına uyum sağlamışlardır. Bir arabayı sessizce nasıl çalacaklarını bilirler. Alarmın kendisi, sadece bize sahip olduğumuzun daima sahip olmayışın gölgesi altında kaldığını, mülkiyetimizdekinin daima mülk edinmeyişin kırılgan temeline dayandığını hatırlatmak üzere çalar durur. Aziz Paulus'un da ısrarla söylediği gibi, insan sahip değilmiş gibi sahip olmalı, sahiplenmemiş gibi sahiplenmelidir. Erkekliğin çağdaş ikonları bize bunu açıkça gösterir. Rap yıldızları şarkılarıyla kahramanlıklarını ve kaç polis hakladıklarını anlatırlar; fakat söz konusu eylemin böyle bir yıldız tarafından gerçekten işlenmiş olabileceği kuşkusu doğunca, bütün bir avukat tayfası tetiği aslında bir başkasının, kenarda duran birinin ya da korumanın çektiğini ispatlamak için sıraya girer. Adamın yaptığını iddia ettiği şeyi aslında yapmadığını herkesin bilmesi beklenir. Onun erkekliği tiyatrodur.

Bir kadın için, önce de gördüğümüz gibi, sahip oluş başka bir meseledir. Aynı zamanda "bir şey için var olma" [being to] formunu da alabilir, bu da "sahip olmak" [to have] fiilinin yalın anlamıdır. Bir şeye sahip oluş onun sizin için var olması demektir. Böylece "sahip oluş"un kadın versiyonu "-e ait olma" olurdu; bu da elbette bir vazgeçişi beraberinde getirir. Reik'ın işaret ettiği gibi, aşkta birine gerçekten sahip olmak mümkün değil: Kişinin en fazla yapabileceği birine ait olmaktır. Birine ait olmak demek bir şeyden vazgeçmek demektir. Fakat rahibelerin bize gösterdiği, vazgeçişin kendisinin yeni bir sahip oluş formunu oluşturma biçimidir; gerçek bir erkeğe ait olma fikrinin ötesine geçen bir sahip oluş.

Bir başka versiyon, bir erkek kardeşin önemi etrafında toplanır. Erkek kardeş özdeşleşmenin nesnesi olabilir ya da anne için tuttuğu yer yüzünden bir kızın partner seçimine model sunabilir. Eğer anne erkek çocuğa anahtar konumunda bir yer verirse, çocuk, kız kardeşin arzusunun annenin arzusuna bağlı olması yüzünden kız için bilinçdışı bir çekim yaratır. Fakat burada ilginç olan, bir kızın sıklıkla erkek kardeşinin *bir şeyler yap*masını istemesidir; çocuk başarılı olsa kız kendi kariyerinden vazgeçmeye bile razı olur. Böyle bir yapıyı, bir kızın potansiyelinin aile tarafından bastırılması gibi basit ve çok bilinen durumdan ayıran, kızın yaptığı fedakârlık sonucunda hissedebileceği doyumdur. Onun yerine *sahip olan* erkek kardeştir. Erkek kardeşin imajındaki en ufak leke kız kardeşi doğrudan etkileyeceği için yıkıcı sonuçlar yaratabilir. Bir kız kardeşin, erkek kardeşinin bir kadınla ilişkisini duyduğu an yeni bir âşık arayabileceği herkesçe bilinir. Fakat, kıskançlık varsayımı üzerine dayalı bu gözlem tamamen doğru sayılmaz: Erkek kardeşin bir kadınla ilişkisi henüz *bitmişken* de kız kardeş bir âşık arayabilir. Erkek kardeşin aşk ilişkisinin çöküşü onun sahip olmayışını hatırlatabilir ve böylece kız kardeş bütün sorunsalı yeniden formüle etmek için başka bir erkeğe dönebilir: Sözgelimi, az önce değindiğimiz gibi, başka bir erkeğe ait olmak için

"sahip olma"yı [to have] "-e ait olmak" [to be to] olarak yorumlar.

Bir genç kız ailesiyle yeni bir daireye taşınır. Erkek kardeşinin odasında, tavanın ortasında bir kanca vardır. Kancanın kendisi için orada olduğunu hemen anlar ve cansız bedeninin orada asılı duran imgesi hiç aklından çıkmaz. Rüyalarında ve çağrışımlarında sanki kanca, erkek kardeşinin kendisinde olmayan bir şeye sahip olduğunu formüle etme yoluymuş gibi görünür. İki boş oda arasındaki tek açık fark budur. Buradaki sorun şu: Kızın buna kendisinin sahip olması, kendini feda edişi, ortadan kayboluşu anlamına geliyordu; yetişkin hayatında düzenli olarak yankılanan öznel bir konum olarak randevularına, işe vb. gelemeyerek sürekli kendi kayboluşunu sahneleyecekti. Asılı kızın etkileyici imgesi böylece ilişkilerinin matrisini veriyordu; özlenmek, kelimenin bütün anlamlarıyla, kendini yok etmek fikri etrafında dönüyordu daima. Kız aşk ilişkilerinde cansızlaşacak ve bedenini bir ceset gibi hissedecektir. Böylece, aşk ortaya çıkınca, ailenin erkek kardeşine kancalı odayı vermesi ve bu imgenin etrafında kurduğu mantıkla ilintili olarak, ancak çocuklukta kendisine verdiği konumla hareket edebilir. Bu onun, erkek kardeşin anne-babanın arzularıyla bağlantılı olarak bir şeye sahip oluşuna anlam verme tarzıdır. Elbette hikâye burada daha karmaşık, ama kardeşle ilgisi bakımından sahip oluş ve olmayışa özel duyarlılığı örnekliyor.

Sahip oluş sorunu aslında sayısız biçime bürünebilir. Birileri sağlığıyla ilgili bir sorun "olduğundan" emin olarak, tıbbın aksi yöndeki görüşlerini dikkate almamakta kararlı bir biçimde hayatını doktor doktor gezerek geçirebilir. Tıbbi bir problem gerçekten bulunsa bile sorun devam edebilir: Bir kadın sürekli, alınan dört kistinden söz eder, oysa aslmda sadece üç tane alınmıştır. Adamın biri kendine partner olarak her zaman şu dört özelliğe sahip bir kadını seçtiğini iddia eder: Belli bir endam, belli bir saç rengi, belli bir ses tonu . . . fakat asla dördüncü özelliği "hatırlayamaz". Ona göre kadın, adlandıramadığı

bir şeye sahiptir. Bir erkek için bu sahip oluş, çoğunlukla isimlendirilemeyen fiziksel bir özellik biçimini alır, oysa önce de gördüğümüz gibi, bir kadında "tavır", bir amaçlılık kılığında ortaya çıkabilir. Bir kız evlat, babasının daha iyi bir kadere layık, büyük bir adam olduğu inancına daima sadık kalabilir. Charlotte Brontë anlaşıldığı kadarıyla yazar Thackeray'in "misyonu olan bir erkek" olmadığını asla kabul edemedi. Adam bu görevi ne kadar inkâr ettiyse de, Brontë onu bir şeyler "yapacak" bir adamın yerine koymakta hep ısrar etti.

Venedik Taciri'nde erkeğin sahip oluşla ilişkisine tezat bir örnek görüyoruz. Bassanio güzel Portia'yı kazanmak için üç mücevher sandığı arasından birini seçmek zorundadır. Seçim basittir: Altın, gümüş ya da kurşun. Her sandığın üzerinde farklı bir yazı vardır. Altın: "Her kim ki beni seçer, nice erkeğin arzuladığı şeyi kazanır." Gümüş: "Her kim ki beni seçer, layık olduğunu alır." Kurşun: "Her kim ki beni seçer, bütün sahip olduğunu verir ve tehlikeye atar." Bassanio elbette kurşun sandığı seçer ama zaten verecek neyi vardır ki? Hiçbir şeyi, çünkü serveti, arkadaşı Antonio'dan aldığı borcun sonucudur. Kelimenin tam anlamıyla sahip olmadığı şeyi verir, sahip olmadığı şeyi tehlikeye atar. Aslında Bassanio'nun yanlış seçim yaptığını söyleyebiliriz. Altın sandıkta bir kafatası, gümüş sandıkta gümüşü seçenin aptal olduğunu söyleyen bir not ve kurşun sandıkta güzel Portia'nın bir portresi vardır. Bir anlamda altını seçen erkek doğru seçimi yapmıştır: Portia'nın güzel imgesinin ötesinde sadece bir ölü başının kaba nesnesi vardır; yani sonuçta beyhudeliklerin ötesinde uzanan şey. Kurşunu seçip güzel imgeyi bulmak, partnerinin varlığının özünde bir ölünün başı değil, güzel bir nesnenin olduğuna inanarak insanın aşka aldandığını ima eder. Erkeğin ödülü bir imgeden fazla ya da eksik değildir. Eğer aşk, şairin oyunun başlarında bize hatırlattığı gibi insanı kör eden şeyse, o halde Bassanio gerçek âşıktır.

Bu körlüğün Portia'ya sıkıntı verip vermediği başka bir mesele; fakat Reik'ın yıllar önce işaret ettiği gibi, sandık bilmecesi

oyundaki örtülü zincirin bir parçasını oluşturur. Sandıklı sınavdan bir avukatı taklit ettiği mahkeme sahnesine ve oyunun sonundaki yüzükler epizoduna kadar, Portia oyun boyunca erkekleri sınava tabi tutan karakterdir. Öncesinde Bassanio'ya bir yüzük vermiştir, o da yüzükten ayrılmayacağına ant içmiştir. Portia, Bassanio kur yapabilsin diye ona para temin etmiş olan Antonio'yu kurtarmak amacıyla avukat kılığına girer. Sonra da, hâlâ o kılıktayken, Bassanio'nun minnettarlığına karşılık olarak yüzüğü ister. O da verir; daha sonra Portia bu kez kendi olarak, kaybolan yüzük konusunu açar. Erkekleri zor sınavlara sokmaya o kadar bayılır ki, Reik'ın dikkat çektiği gibi, çözülmesi gereken bilmece adeta Portia'nın kendisi olur. Bu durum şu eski soruna biraz ışık tutmaya yarayabilir: Masallardaki prensesler neden onca zamanı genç erkeklere bilmeceler hazırlamakla geçirir? Cevap Reikvari olabilir: Prenses çok sayıda bilmece hazırlar, çünkü sonuçta kendisi bilmece olmayı amaçlar. Portia'nın bu işi ele alıştaki hüneri erkeğinkiyle kayda değer bir tezat içindedir. Erkeklerin esrarengiz olmakta, bilmeceye dönüşmekte ne kadar yeteneksiz oldukları hayret vericidir: Eğer bir erkek akşam yemeğinde güneş gözlüğü takmışsa ona zaman ayırmaya değer mi? Ya da duygularını gizlerse, gerçeğin anlaşılması ne kadar sürer? Bir kadın için bilmece boyutunu sürdürmek; arzuyu sıcak tutmak, erkeğin fazla şey bilmesini engelleyip böylece arzunun devam etmesini garanti altına almaktır. Buradaki sorun, kadın için iki tercih arasında bir seçim yapmanın her zaman kolay olmamasıdır: bilmeceye saygı gereği, kadını anlamayacak doğru kişiyi bulmak ya da anlayacak yanlış kişiyi. Belki de anlayan kişi *daima* yanlış kişidir ve doğru kişiyle ilgili sorun da, en basit şekliyle, anlamamasıdır.

❦

Eğer sahip olmayış bir kadın için artık erkeklerin varlığına gerek duyulmayacak bir boşluk yaratabiliyorsa, kadının yal-

nızlığı çok özgül ve erkeğin yalnızlığından temelde farklı bir şey olabilir. Yalnız olmak bir erkek için belki başka bir sorunsalla ilintilidir. Byron "kralların yalnızlığı" derken, yalnızlığı anlamanın çözümü krallara yapılan göndermede yatar. Ne de olsa, çoğu ülkenin başında bir kerede sadece bir kral olur. Erkek yalnızlığının sevgiden çok nefretle ilintili olduğunu mu gösterir bu? Leclaire'in tartıştığı bir erkek nevrozlunun vakasından bir örnek alalım. Bu adamın hatıraları, savaştan hemen sonra tek bir muharebe alanı imgesine odaklanmış görünüyor. Alayına ulaşabilmek için terk edilmiş alanda yürümektedir ve uzakta kendine doğru yürümekte olan başka bir yalnız asker görür. Savaş bitmiştir, o yüzden de tehlike yoktur. Ama yine de, eğer öteki asker Almansa ne yapacaktır? Birbirlerinin yanından geçerlerken ya öteki adam dönüp korkudan ona ateş ederse? Öteki adama hiçbir hasmane düşüncesi olmasa da, o olduğunu sanabilir. Öteki kişinin kafasından neler geçtiğini kestirmek mümkün değildir. Ve böylece, bu dayanılmaz kaygıyla sessizce birbirlerinin yanından geçerler. Şimdi bu öykücük bir örnek. İnsanın, kendi insan kardeşine duyduğu düşmanlığa nasıl yenik düştüğünü ve muharebe alanının uçsuz bucaksız boş uzamında iki erkeğin yalnız karşılaşmalarının nasıl kaçınılmaz bir şekilde ölümün önemini ortaya koyduğunu gösteriyor. Birbirlerinin yanından sessizce geçerler; benzer bir durumda eğer askerler kadın olmuş olsaydı sohbet bile edebilirlerdi diye tahminde de bulunabiliriz. Fakat erkekleri, kendi türdeşleriyle olan bu temeldeki hasmane ilişki sessiz kılar. Bir kadın, aksine, başka bir kadına büyük düşmanlıklar beslediğinde, bazen zarif bir taktiğe başvurur: O kadını en iyi arkadaşı yapar. Bu noktada erkekler sorunlarını daha beceriksizce ele alır ve olumsuz duygular belirgindir. Büyük kentlerde yaşayan herkes şunu bilir: Komşunuzla konuşmak zorunda kaldığınız tek an, bir yandaki komşuya karşı onunla taraf olduğunuz andır. Kraliçe Elizabeth'in sarayında Raleigh ile Cecil'i gırtlak gırtlağa gelmekten alıkoyan tek şey, Essex'e karşı oluşturdukları geçici ittifaktı: Essex artık

aradan çekilince, ikinci bir saray mensubu olmadığından, birbirlerini yok etmekten başka seçenekleri kalmıyordu.

Bu bağlamda, aynı türde felç halinin yaşandığı, erkekler arasındaki iki ünlü karşılaşmadan daha söz edebiliriz. Matematikçi Sylvester, Poincaré'yi Paris'teki Lüksemburg Parkları yakınlarındaki evinde ziyaret ettiği zaman, kapıyı açan ünlü Fransız düşünüre gözlerini diktiğinde nutku tutulmuştu. Bergson da William James'le sonunda tanışma fırsatı bulunca, Amerikalı türdeşi gibi o da öylece suskun kalakalmış. Nihayet bir *"Bonjour"* demeyi başarınca, James hemen Bergson'un din meselesi hakkındaki görüşlerini duyma isteğinde bulunarak karşılık vermiş!

Bu örneklerdeki suskunluğa sebep olan sâdece hayranlık değil, ötekini mahvetme gereğidir. Bunu, inzivası ve belli ki kadınsız yaşayabilme yeteneğiyle ünlü bir adamın hayatında ayrıntısıyla görüyoruz: Malebranche, Descartes, Leibniz, Spinoza ve Kant'ı müzmin bekârlıklarından dolayı kardeş ruhlar olarak sayan filozof Schopenhauer. Bu erkek için yakınlığın, kral olabilecek başka birini yok sayma zaruretiyle dışlandığı izlenimine kapılıyor insan. Filozof Hegel, kendisine Berlin'de 1820'de hocalık görevi verildiğinde şöhretinin doruğundaydı. Ne var ki, Schopenhauer kendi dersini rakibinin en popüler semineriyle tamı tamına aynı saatte yapmakta ısrar etti. Ders saatini değiştirmesi önerilince de üniversiteden tamamen istifa etmeyi yeğledi. Bu tür bir tepki kişinin kendini Ödipal yapıya yerleştirmedeki probleminin göstergesidir ve filozofun, temel eserinin ikinci baskısında babasına yaptığı ithafı, adam çoktan ölmüş olduğu halde, sürekli değiştirmesi ve yeniden yazması tesadüf değildir. Tatminkâr bir ithaf formüle edemeyişi, Schopenhauer için babayla olan ilişkisine uygun bir sembolik biçim vermenin imkânsızlığını gösteriyor: Böylece hayali muharebelerin alanında bırakılmıştır. Ders notlarının marjinlerinde, karalamalar yerine hocaları hakkında alaycı yorumlar bulunuyor: "budala", "sofist", "embesil". Onun yalnızlığı, babayla

olan ilişkisinin saldırgan doğasının bir sonucu olarak görülebilir: Fikir'in yatıştırıcı etkisindense İrade'yi seçmiştir. Ve filozof, insan partner yerine başka bir şey koymuştur. Çalışma odasında Kant'ın, Shakespeare'in, Goethe'nin ve Descartes'ın portreleri yanında sevdiği köpeklerin resimleri vardı. "Köpekler var olmasaydı," diyordu, "yaşamak istemezdim." İnsan ilişkisinden bu eril feragat, bir kadının yalnızlığından çok farklıdır: Bunun kökeni, babayla olan sorunlu ilişkiyi çözümleyememekte yatarken, kadının inzivası tersine bir çözüm biçimindedir.

Psikanalizciler sık sık erkek çocuğunun Ödipal yapısının, çocuk babanın yerini sorunsuz bir şekilde almayı başarınca tamamiyle çözümleneceğini ileri sürer. Fakat buradaki gerçek sorun sadece babalığın nelerden oluştuğu konusu değil, oğul olmanın anlamının araştırılmasıdır. Bu sorunların sonuçta madolyonun iki yüzünü oluşturduğu doğrudur; fakat yine de belli bir perspektiften bunları ayırt etmekte yarar var. Din tarihindeki pek çok akımın arasındaki ayrım çizgisidir bu: Tabii ki ilahi varlığın doğası sorunu vardır, fakat bu daima "Oğul olmak ne demektir?" sorusunun göz önüne alınmasını gerektirir. İsa'nın, Tanrı'nın "oğlu" olmasının kesin anlamı ya da Muhammed'in gerçek halifesinin kimliği sorunu asırlarca din imparatorluklarını bölmüştür. Birçok analitik yazarın yaptığı gibi bir dinin karmaşasını babalık motifine indirgemek, meseleyi anlamamak olur. Sonuçta, dini sistemlerde kesin olan şey, babalığın nelerden oluştuğu hakkında *bir karar almış oldukları* gerçeği değil midir: Hıristiyanlığın, İslamın ve Museviliğin bu konuda verdiği cevaplar var. Hem aralarında, hem de kendi içlerinde *anlaşamadıkları* şey oğulluğun doğası ile mirastır. Zaten psikanalizde de her erkek özne, çocuğu ister olsun ister olmasın, bir baba olarak değil bir oğul olarak konuşur. Dinler bu temel soru için kendilerine göre farklı formülasyonlar sunar.

Roma tarihinin birinci yüzyılın sonundan ikinci yüzyılın sonuna kadar süren sözde "altın" çağında hiçbir imparatorun tahtı

babasından almamış olması ilginçtir. Bir oğul bu yeri aldığı an işler biraz çığrından çıkar. Marcus Aurelius'un oğlu Commodus'un davranışları o kadar kötüydü ki yorumcular aziz gibi baba ile yoz oğul arasındaki çelişkiyi karısı Faustina'nın sadakatsizliğini öne sürerek açıklamaya zorlandılar. Ama bu gerekli değil. Bir gladyatörle yattığını varsaymaya gerek yok: Tersine, Commodus gibi birinin rezaletlerinin açıklaması, Marcus Aurelius'un azizvari yapısının ta kendisidir. Baba için simgeleşmemiş ne varsa, bütün hamlığıyla oğulun hayatmda ortaya çıkacaktır. Stoik imparatoru geceleri uyutmayan kolsuz bacaksız bedenlerin korkunç imgeleri, oğulla gerçekleştirilmiştir; bütün oğullar için merkezi bir problem babanın hayatındaki karanlık unsurları nasıl üstleneceğidir. İsa'nın kendini feda edişi benzer şekilde yorumlanabilir: Bu fikir Gnostik düşünceden Hegel ve Lacan'a kadar uzanır. İsa insanları değil Tanrı'yı kurtarmak için azap çekmiştir. Oğulun yüz yüze gelmek zorunda olduğu şey iletim sorunudur. Babanın hayatmın bazı ideal özellikleriyle özdeşleşebilir, fakat babasının bastırılmış zevklerinin izlerini ne yapacaktır? Bu sorunun cevabı, her erkek öznenin hangi biçimde oğul konumunu aldığını belirleyecektir.

❦

Erkeğin bir kadınm cinsel yaşamında yer almadığı düşüncesinin birçok biçimde yorumlanabileceğini gördük; bunların hiçbiri erkeğin sadece orada olmadığı olgusuna indirgenemiyordu. Burada, kadın cinselliğinin bir bölümünün, erkeğin yokluğunu farklı yollardan formüle etmek için gösterilen bu çabaya dayandığı hipotezini ileri sürebiliriz. Şu da çok garip ve çarpıcıdır ki, pek çok kadın yazarın edebi eserleri, bir erkekle olan aşk ilişkilerinden, duygulardan, tutkulardan söz eder, fakat *erkeğin görünüşünden söz etmez.* Erkek edebiyatçılarda durum pek böyle değildir; belki en ünlü örnek Prevost'un *Manon Lescaut*'sudur; doğru dürüst tasviri yapılmamış bir kadın birçok aşk ma-

cerasının odağı olur. Erkekler, aksine, sevilen kadının fiziksel özelliklerine daima ayrıcalık vermişlerdir: Cornezano tarafından sevgilisinin gözleri üzerine yazılan yüz tane soneye bir bakın. Fakat Juliette Drouet'nin Victor Hugo'ya yazdığı 8000 mektubun içinde neden Hugo'nun saç renginden tek kelime edilmez?

Burada, bir erkeğin varlığından ayrılmış cinsellik temamızın hiç de yabancısı olmayan bir yazar, Jane Austen'dan bir örnek verelim. Erkek taliplerini reddedişi çok iyi bilinir, fakat kitapları bize eleştirmenlerin bugüne kadar gözlerinden kaçmış bir ayrıntıyı gösterir. Jane Austen'ın bir romanında bir erkek salona girince ne olur? Cevap çok kolay: *Tekrar çıkar*. Çıkar ve yokluğu, daha sonra gerekçeleri anlaşılana kadar esrarını korur. En çarpıcı örnek, belki *Sağduyu ve Duyarlık*'daki Albay Brandon'ın ayrılışıdır. Hiçbir açıklama olmaksızın aniden ayrılır ve karakterler bu garip hareketi açıklamak üzere türlü senaryolar üretirler. Bunu Austen'ın hayatındaki ünlü Bath epizoduyla kıyaslayabiliriz; yazar, babasının Bath'a yerleşme kararını duyunca çok kötü etkilenir, neredeyse fenalık geçirir. Bu da bir yere gitmeye karar veren bir adamla ilgili başka bir örnek. Jane Austen'ın evden fazla uzağa gitmemiş biri olmasıyla karşılaştırın bunu: O, oturma odasındaki inzivasını tercih etmiştir.

Bu bize, pek çok kadının askerleri çekici bulmasındaki gizemi açıklamada yardımcı olur. Neden bu figürler sık sık bir kızın hayallerinin nesneleri olmuştur? İlk akla gelen açıklama, kibarlıkları ve asker üniformasının romantik doğası olabilir. Fakat otellerdeki kapı görevlileri de kibardırlar ve onlar da şık üniforma giyerler, yine de fantezilere pek az konu olurlar. Sebep üniforma değilse, bu öznelerin savaş zamanında gösterdikleri cesaret ve yiğitlik mi? Ama kadınlar savaşın ne demek olduğunu gayet iyi bilir: hendeklerde beklemek, uzaktan, görülmeyen bir düşmanla çatışmak. Cevap üniformada ya da savaş alanında değil, askerin, bir oteldeki kapı görevlisinin aksine, daima ayrılmak üzere olan biri olduğu gerçeğindedir.

Austen'ın bize gösterdiği gibi bu, bir erkeğin ayrıcalıklı bir değere sahip olmasının önkoşuludur.

Bu noktada şu soruyu sorabiliriz: Jane Austen için erkek nedir? İlk cevap şu olabilirdi: Giden biri. Fakat vurgulamamız gereken şey sadece ayrılışın gerçekliği değil. Önemli olan, erkeğin giden, ama sonunda yokluğu *açıklanan* biri olması. Öncesinde gizemli olan öteki gezilerde olduğu gibi, Albay Brandon'ın da neden gittiğini öğreniriz. Demek ki erkek, giden ve yokluğu açıklanan biridir. Burada bir hipotez daha sunalım: Kadın cinselliğinin bir akımı, kısmen, erkeğin ayrılışı konusunda açıklamalar olsa da, farklı cevaplar formüle etmeye dayanır. Bunun pratikteki anlamı, bir kadının, hayal gücünü bir erkekten farklı kullandığıdır. Küçük kızların küçük erkek çocuklardan daha yaratıcı oldukları bildik bir düşüncedir; fakat eğer "daha"yı doğru yorumlarsak bu ifadede biraz gerçek payı olduğunu görürüz. Kadının hayal gücünü erkeğinkiyle karşılaştırabiliriz: Erkeğin eğlence yaşamında oyun salonlarının incelikten yoksun ortamları vardır. Bu gürültülü yerlerde kadınlara çok nadir rastlanır ve bir anlamda burada makineler erkeğin hayal gücünün yerini alır, daha doğrusu aynı yapısal yeri işgal eder. Erkek somut, gürültülü bir eğlence (hiç şüphesiz penisiyle ilintili) biçimiyle evli kalır, oysa kadının oldukça farklı bir partneri, *pinball* makinesinden daha sessiz bir şeyi vardır. Erkeğin hayal gücü, şeylerin nasıl aşağı yukarı gittiğine duyduğu ilgide sıkışmıştır. Leonardo da Vinci gibi bir dâhinin bile, bir uçan makine tasarımına teşebbüs ederken aklında bu vardı ve yaptığı şakalar bir hayvanın mesanesini bir oda büyüklüğünde şişirmek türünden zevkleri içerirdi. Bir otomobil elbette daha karmaşık bir makine, ama burada da mesele aynı. Erkeklerin arabalara olan tutkuları, güçlü makineleri idare etme özlemi olarak açıklanır çoğunlukla, fakat eğer bu doğruysa neden *Crane Driver* [Vinç Operatörü] diye bir TV dizisi yok? Önemli olan bu makine parçalarının *nasıl* çalıştığını anlamaktır; küçük bir erkek çocuğunun ilk ereksiyon deneyimlerinden duy-

duğu kaygı bu sorunun ciddiyeti hakkında kuşkuya yer bırakmasa gerek.

Babanın (ya da âşığın) yokluğunun, cinselliğin bir bölümü sanki erkeğin gidişiyle boşalan yerden inşa edilmişçesine, kadının cinselliğinde esas oluşturduğunu tartıştık. Bu boş alana hayal gücü ve bir partner fikri gelir. Kadınlardan böylesine yetenekli esrarengiz – öykü yazarları çıkmasının nedeni belki de budur: Kayıp olan bir şeyi pek çok farklı yolla kodlamak ya da şifrelemek konusunda duyarlıdırlar.

Belki bu düşünce, basının anlamak için onca mürekkep harcadığı bir konuyu da açıklar. Neden dünyanın en güzel, fotoğrafı en çok çekilen, peşinden en çok koşulan kadını tuhaf bir sihirbazla nişanlandı? Adamın serveti dışında, Claudia Schiffer'ın seçimi için iyi bir açıklama bulmakta birçok yorumcu güçlük çekti. Fakat David Copperfield'ın cazibesi son derece mantıklı. O bir sihirbaz ve belki de herhangi bir sihirbaz değil. Sihirbaz; bugün ortalıktakilerin en ünlü ve –burası tartışılır– en yetenekli olanı. Başka bir deyişle, görünüp kaybolabilen birisi, zaten mesleği bu. Ve işin can alıcı noktası, ortadan kayboluşları esrarını koruyor. Bu kayboluşlar sürekli yoruma açık bir boşluk sağlayabiliyor; bunu nasıl yaptığını Claudia'ya söylemediğinden de rahatlıkla emin olabilirsiniz. Reik seneler önce ve farklı sebeplerden, kadının istediği bir sihirbazdır, dediğinde gerçekten iz üstündeymiş.

Lacan belli bir noktada kadmın partnerinin yalnızlık olduğunu söylüyor. Şimdi, yukarıda kurulmuş argümanı izlersek, bu yalnızlık bazı durumlarda "babayla birlikte olmama"nın libidinalizasyonu olarak yorumlanabilir. Peki ya "*partner*" terimi? Bu ifade nasıl yorumlanacak? Öncelikle bunun "erkek" ya da "âşık"tan daha genel bir şeyi gösterdiğini belirtebiliriz. Arkadaş olabilir mi? Kadınların sıklıkla, açıktan bir seks ilişkisi olmaksızın bir araya gelip konuşabilecekleri, fallik kaydın ötesinde bir arkadaş aradıkları kesin. Ve tabii erkeklerin doğası göz önüne alınınca, böyle bir arzu en azından sorunlu ilişkiler

yaratacaktır. Mary Shelley'nin *Frankeştayn* romanının, anlatıcının bir arkadaşa olan ihtiyacına değinerek başlaması ilginçtir. Anlatıcı tam anlamıyla "eril" olmasına rağmen, bu kitabı bir kadının macerasından farklı bir şey olarak okumak haksızlık olurdu. Zaten yaratık, yaratıcısının partneri olarak sunuluyor ve yaratığın bir eş bulma dileğinde gördüğümüz gibi, o da kendi yöntemleriyle tam da buna çalışıyor. Kitap bize, *yaratıcının yarattığını üstlenmesinin imkânsızlığını* gösteriyor. Anlatıda yer alan bütün ana karakterler; sanki Shelley sistemli biçimde öznenin bütün olası partnerlerini tarayıp onların yetersizliğini gösteriyormuş gibi, sonunda korkunç bir kaderle karşılaşırlar. Kitap, *Mathilda* gibi partnerlerin art arda tükenişinin öyküdür; Mary Shelley'nin hayatının son dönemlerinde *The Last Man* [Son Adam] diye bir kitap yazacak olması da tabii ki hiç tesadüf değil.

Mary'nin kendi hayat hikâyesi de, özellikle pek çok çocuğunu trajik biçimde kaybedişiyle, bu yapıyı yansıtır. Mektupları, ölmeden bebeklik dönemini geçebilen tek çocuğu küçük Percy'yle bile kendi yaratımının bu yönünü üstlenmedeki başarısızlığını gösteriyor. Bir anlamda çocuk onun semptomu, hayatının indirgendiği unsurdur ve durmadan şu soruyu sorar: Neden babası gibi değil? Çocuğun sıradanlığı onun için muammaya dönüşmüştür. Anlaşılan Percy'yi olduğu gibi kabul etmekte güçlük çekmiştir; tıpkı *Frankeştayn*'daki yaratıcının kendi yaratısıyla uzlaşamaması gibi. Bir hipotezle, Mary için sorunun annenin yerini almak olduğu söylenebilir, yine tıpkı şair Shelley'nin probleminin kendisini babanın alametleri altına yerleştirmekte olması gibi. Bütün çocuklarının doğumundan sonra Shelley'nin nasıl hasta düştüğüne dikkat edin. "Napoliten suçlama" denilen ünlü anlaşmazlık –Shelley ailesinden bir bebek bir zamanlar alimlerce çok tartışıldı– şairin babalıkla olan huzursuz ilişkisinin semptomundan başka bir şey değildir.

Kişinin yaratısını üstlenme sorunu, partnerinin kim ya da ne olduğu sorusunun önemini gösteriyor. Bunu Mary'nin şair Shel-

ley'yle olan ilişkilerinde görüyoruz. Mary ilk romantik buluşmaları için özel bir yer ayarlar: annesinin St. Pancras Kilisesi'nin bahçesindeki mezarının yanını. Erkekle olan ilişkileri kelimenin tam anlamıyla annenin yerinde oynanır; tıpkı *Mathilda*'da kızın, babasının onu aynen annesini sevmiş olduğu gibi sevmesini arzulaması gibi: Yani annenin yerini almayı. Bu göründüğü kadar açık değil. Erkeğin "-in yerini almak"la olan ilintisiyle kıyaslanabilir. Bir kız eğer annesi evde değilse, yemeği *tıpkı* annesinin yaptığı *gibi* pişirmeyi dileyebilir; fakat bir erkek çocuğu *daha iyi* pişirmeyi ister. "Bir şeyi geçmek" anlamındaki "yerini almak" ile "bir yere gelmek" anlamındaki "yerini almak" arasında fark vardır. Mary için bu yere gelmek öyle kolay bir iş değildir. Aynı şekilde, pek çok kadın evlenmiş olduğuna sürekli hayret eder. Hatta evlendikten yıllar sonra bile otobüste giderken birden akıllarına gelir: "Ben evliyim." Bu bize, birçok teorisyenin ileri sürdüğünün aksine, annenin yerine geçmenin doğal, hatta kendiliğinden gerçekleşen bir şey olmadığını gösterir. Keza anaçlığın annelikten ayırt edilmesi gerekir. Bu iki boyut psikolojik tartışmalarda hemen her zaman karıştırılır; fakat bunların farklılığı şu olguda açıkça görülebilir: Kadınların en anaç olanları, tarihteki ünlü hemşire ve öğretmenler, çoğunlukla çocuksuz kadınlardır. Popüler özdeşleştirmenin aksine bu, annelik ve anaçlığın belki de en nihayetinde birbirini dışlayan iki terim olduğunu gösterebilir.

Bazı kadınlar için annelik düpedüz kadınlığın yitirilmesi anlamına gelir. Madame de Sévigné kızı evlendikten sonra, hayatının çoğunu onu gebe kalmaktan caydırmaya adamıştı. Kızının güzel imgesi ile doğumla bir tuttuğu çirkinleşmeyi bağdaştıramamıştı. "Kadın olmak nedir?" sorusunun, kızının evliliğinden sonra kızın üzerinde odaklandığını söyleyebiliriz: Kız, annenin kadınlıkla ilgili korkunç sorgulamasına zemin teşkil eder; her kızın taşımakta güçlük çekeceği bir yüktür bu. Tabii iletişimin kız tarafından koparılması ve kızın annenin cenazesine gitmemeyi yeğlemesi tesadüf değildir. Eğer kız "Öteki

Kadın" halini alıp annesi için soru zemini olursa, bunun sonuçları fırtınalar yaratır; erkeklerle olan ilişkilerde yaşanan tam bir felç ya da uykularını kaçıran kâbuslar şeklinde kadına geri döner.

Psikanalizci Karen Horney'nin kızlıktan anneliğe geçiş hakkında garip bir düşüncesi vardı. Evlilik anne-babanın "yerini alma"yı içerdiği için bunun bir bedeli olmalıydı. Eğer nevrotik semptomların birçoğu, ebeveyni gasp etmeye ilişkin duyulan suçluluğa dayanıyorsa, nasıl olur da evlilik gibi şaşırtıcı bir sınır aşma eylemi kişinin yanına kâr kalır? Horney'nin cevabı basit: Evlilik için ödediğiniz bedel mutsuzluktur. Bir evlilik mutsuz olmalıdır, zira kişinin enseste; annenin ya da babanın yerine geçme yasağına karşı koymayı sürdürmesi için gereken koşul ıstıraptır.

Problemi yaratan tam da annenin yerine yapılan bu geçiş olmasına rağmen, Mary Shelley için sorun bir parça farklıdır. Babası ona adını okuyup hecelemesini annesinin St. Pancras'ta bulunan mezarındaki yazıtı üzerinde çalıştırarak öğretmişti, fakat o bu yeri asla üstlenmeyecekti: Bunun yerine, Mary için bu geçişin imkânsızlığını dile getirme yolu, *yazının kendisi* oldu. Mathilda gibi onun gerçek partneri de belki yalnızlıktı, çocuksuzluktu. Kızı Clara'nın ölümünden sonraki vizyonunu hatırlayalım: "Kendimi terk edilmiş ve yalnız hissettim; William'ım . . . gitti . . . sevgili Shelley yok oldu." Oğlu William da yakında ölecek ve Shelley onun ardından yaşadığı depresyonla *Mathilda*'yı yazacaktır; yalnız olmak üzerine bir kitap; ama tartıştığımız, "babayla birlikte olmamak" anlamında.

Mary'nin, bu kitaptan gelecek kârı, bir kira davasını henüz kaybetmiş olan babası William Godwin'e göndermeyi planlamış olması ilginç. Haberi duyduğu gün kitabın yazımına tekrar başlar. Bir sevgi emeğidir bu, fakat hiçbir şeyi olmayan babaya yöneltilmiştir. Kızının şair Shelley'yle kaçışma öfkelenen, şairden para rica etmek dışmda onlarla hiçbir ilişkiye girmeyen bu kişi nasıl bir adamdır? Kendisinden beklenenin aksine baba burada veren kişi değildir. Küçük bir kız annesinden gelen ar-

mağan bir oyuncağı reddedip ancak doğru yerden gelince kabul edebilir: yani veren kişi baba olursa. Thomas More'un ilk karısının ondan bir taklit mücevher seti alınca mutlu olmasının sebebi belki de budur. Hakiki olsalar da ancak bu kadar sevinirdi, çünkü mücevherler gerçek değerini erkeğin verdiği bir şey olarak almıştır. İşte bu yüzden önemli olan mektup değil zarf, mücevher değil mücevher kutusudur. Bunu bir erkeğin bir kadın giysisinden bir parçayı ya da saçından bir tutamı fetiş haline getirmesinde de görürüz; oysa bir kadın armağanlara özel bir değer verebilir. Kadınların aksine, erkeklere hediye verildiğinde, hediyenin düşünülmüş olmasının önemi pek yoktur.

Mary'nin kitabını beklenen kârını Godwin'e gönderme girişimi babaya bir şeyi geri verme girişimidir; onu sahip olmadığı bir şey için sevmektir. Godwin "Seni seviyorum" diyen bir baba değil, daha çok, "Bana para ver" diyen biridir; tıpkı *Mathilda*'da babanın gerçek sevgi sözünün, kızın düşündüğünden çok daha fazlasına karşılık gelmesi gibi. Sorun, baba sevgisinin oluştuğu şeyi üstlenmede yatıyor: Hayatının sonraki döneminde Mary'nin farklı bir tür sevgi için başka bir kadına yönelmesi tümden şaşırtıcı değil. Babanın sevgisinin ufkunda daima başka bir şey vardır; bu belki de kıza değil, anneye yöneltilmiş sevgidir. Bunun anlamı şudur: Bir erkeğin sadakatine yönelik en tutkulu talebin sınırında, daima erkeğin sevgisinin sadakatsizliği olacaktır.

Eğer babanın sevgisi bu açıdan lekesiz değilse, sorun; garantili, sürekli, sadık bir sevgi kurmaktır. Babanın karısına bütünüyle sadık sevgisini öğrendiğimiz *Mathilda*'nın başlangıcında kesinlikle böyle bir yapının ipucu var: "Onu tutkuyla seviyordu ve kadının şefkatinde adamın ondan başkasını düşünmesine izin vermeyecek bir büyü vardı." Kadının ölümüyle alışılmadık uzunlukta bir süre, on altı yıl yas tutar. Hem, babanın intiharı en yüce aşk edimi değil midir? "Sen benim bütün ıstırabımın, ölünceye dek çekeceğim bütün ıstırabımın yegâne acı kaynağısın" diye ağlar. Bu kez de Mathilda, annesi gibi, ba-

basının varoluşundaki tek nedendir. Psikanalizde sık sık, bir kadının babası için yaptığı fedakârlıklardan söz ederiz, fakat belki burada onun yerine *babanın kendini feda etmesi* fantezisi üzerine odaklansak iyi olur. Bir baba, kendinden vazgeçmeden sevgisinin saflığını başka nasıl gösterebilir? Bunun anlamı da, yine erkeğin ölü bir adam olmasıdır.

Fakat bir babanın zayıflığının ya da yoksunluğunun sevginin kurulmasına ters düştüğünü varsaymak hata olurdu. Mary babasını sahip olmadığı şey için sever. Gerçekten de bir erkek tam da erkekliğinden yoksun bırakıldığı anda karşı konulamaz hale getirilebilir. Freud'un takipçilerinden Fenichel, böyle bir yapıda kadının, erkeğin yoksun olduğu enstrümanın işlevini görmeye başladığını ileri sürüyordu. Erkek, erkekliğinden yoksun kalmış gibi göründüğünde, kadın erkeğin, onsuz var olamayacağı enstrüman olan fallusu gibi işlemeye başlıyor; buradan da Fenichel'in şu şaşırtıcı formülü çıkıyor: "Kız = Fallus." Charlotte Brontë'nin Peder Nicholls'ı eşi olarak seçtiği o ünlü anda bunun bir örneğini görüyoruz. Önceki teklifini reddettikten sonra, kilisede onu gözle görülür biçimde titreyerek vaaz verirken dinler. Nicholls kendisini gerçek bir erkek gibi gösterecek metanetle konuşmak yerine, vaazı "benzi atmış bir halde, titreyerek ve kısık bir sesle" okur. Ve anlaşılan Brontë orada kararını verir. Bu da gösteriyor ki Brahms'ın evlenemeyişini gerekçelendirmesi tam bir bahanedir. Elbet bir gün şanına yakışır bir performans sergilemeyi başaramayacağı konser salonundan eve dönüşte karısının sorgulayan gözlerine bakamayacağını iddia ediyordu. Aksine her şey, asıl gerekli olanın böyle bir zayıflık gösterisi olabileceğini ispatlıyor. Kişinin zayıflığını göstermesi eksikliğini göstermesidir ve aşk da zaten Lacan'ın savunduğu gibi böyle bir eksikliğe, onun iğdişlik dediği şeye yöneltilmez mi? Bir erkek böylece sahip olduğu şey için değil, iğdişliği için sevilir.

Bu, Vita Sacville-West'in "H.N. kurmacası"yla gösterdiği bir sonuç. Vita, kendisi bağlanmadan çevresindeki erkekleri ona

ümitsizce âşık olmaları için yüreklendirirken baskın olan zayıflık temasıdır. Geoffrey Scott'un onun için dediği gibi, o "mülkiyetçi bir âşık isteyip ona aslında hiçbir şeye 'sahip' olmadığını göstermek için elinden geleni yapacak" bir kadındı. Erkek böylece eksiği olan biri yerine konmuş oluyor; bu konum Violet'in de aynı zamanda içine düştüğü bir tuzaktır. "Büyük bir memnuniyetle" der, "senin için *her şeyi* feda ederdim . . . HER ŞEYİ." Ne var ki, Scott'la da olduğu gibi Vita hiçbir zaman "onun" olamaz: Partnerlerinin tatmin edilmemiş arzularını garantileyen ele geçmezliğini sürdürmüş, bir yandan da onların, aksine, kendisine *ait olduklarından* emin olmuştur. Bu bize kuşkusuz annesini hatırlatıyor; en varlıklı erkekleri, *her şeye sahip erkekleri*, ona olan aşklarında *hiçbir şeye sahip olmadıklarını* göstermek için sistemli biçimde ayartan kadını. Anne Victoria'nın bu erkekler için her şey olduğu gerçeği, aslında onların yoksullaştırıldığını gösteriyordu. Erkeğin aşkının nesnesi işlevini görmek, böylece erkeğin bir zayıflık işaretiyle belirleneceğini ima eder.

Klinik bir örnek bunu daha iyi gösteriyor. Genç bir kadın üvey babasına benzeyen partnerler bulmaya özen gösterir, fakat adamların serveti daima babanın kendi sermayesinin gölgesinde kalır. Kadın ne zaman aşk ilişkilerinden söz etse, üvey babayla ilgili örtülü kıyaslamalar belirir ve kadın, partnerlerini bu kayıt içinde askıda tutmaktan, tatmin duyar diyemesek de, yaptığında kararlı görünür. Belli olaylar bir araya gelerek onu şu rüyayı görmeye itene kadar gerçek babasına ilişkin pek bilgi öne çıkmaz: Rüyasında, evine döndüğünde dairesinde beyaz gecelikli bir kız bulur. Babası elinde birkaç alışveriş torbasıyla oradadır ve kıza neşeli bir şekilde bir şeyler söylemektedir. Bunun ardından daha kısa, ikinci bir rüya gelir: Eyfel Kulesi yıkılıp iki parçaya ayrılmıştır. Burada önemsiz çağrışım ayrıntılarına girmeden, bir hayati detayı eklememiz gerek: Kadın uyandığında iddia ettiğine göre babası için daha önce bilinçli olarak hiç hissetmediği bir sevgiyle yanıp tutuşur. Eğer üvey baba güzel ko-

nuşma ustası ve zenginliklerini sergilemede gösteriş meraklısı ise, baba da gazetesini konuşmaya tercih eden ve hayat tarzlarının en ekonomiğini sürdüren biridir. O halde ilk rüyada normalde yapmadığı bir şeyi yapıyor gibidir. Bir ayrıntı hariç: Galeries Lafayette'in torbaları boştur. Baba orada elleri alışveriş torbalarıyla dolu durmaktadır, fakat torbalarda hiçbir şey yoktur. Rüyada yaptığı tek şey konuşmasıdır; o sırada kadın sevgi hissiyle uyanır. Erkeklerle ilişkilerinde, partneri daima üvey babasından daha az şeye sahip olacak şekilde bir denge kurar. Kendi ifadesiyle burada "daha derin" bir şey bulamasa da arzusunu ayakta tutan formül budur. Baba ise, aksine, sahip olduğu şey için olmasa da, *sevilir*. Sevilmesi aslında iğdişliği, Galeries Lafayette'in torbalarının boş olması yüzündendir. Eğer bu kız evlat partnerlerine üvey babasının onlar için Eyfel Kulesi kadar önemli olduğunu hissettirmeye her zaman özen göstermişse, şimdi duygularının doğuşuyla ilintili olarak Eyfel Kulesi parçalanmıştır. Buradaki anahtar, içerdiği çiftlemedir; sevilen şey başka bir şeyin *ötesinde* sevilir. Eğer üvey babanın zenginlikleri erkek arkadaşların ötesinde sevilirse; üvey babanın ötesinde sevilen, babanın yoksulluğudur.

Şimdi, eğer bir erkeğin bir kadını sevmesi erkekte bir şeylerin eksikliği durumunu yaratıyorsa ve eğer bir aşk nesnesi olmak kadın için çok önemli olabiliyorsa, bundan çıkan anlam kadının partnerinin zayıf olmaktan başka çaresi olmadığı değil midir? Şurası ilginç ki bir kadın bir erkekle birlikte olup benzersiz bir cinsel haz yaşarsa, ilişkinin kısa ömürlü olması çok muhtemel. Bir kadın, bir erkekle ilişkisindeki sorunları anlatırken, yıllar öncesinde tesadüfen karşılaştığı bir fotoğrafçıyla yaşadığı tarif edilmez hazzı hatırladı. Ne öncesinde, ne de sonrasında böyle bir cinsel doyum yaşamıştı. İlişkiye ne olduğunu sordum, o da adamı birdenbire terk ettiğini söyledi. Ama bunu neden yaptığını bilmediğini de sözlerine ekledi. Daha önce hiç sorgulamamıştı, ama şimdi bir soru olarak ortaya çıktığında kesinlikle vereceği hiçbir cevabı yoktu. "Terk ettim işte" dedi.

Böyle ilişkilerin bitme sebepleri sorgulandığında nadiren cevap alınır: "Yürümedi işte" ya da "Terk ettim işte". Ama nedenine dair hiçbir açıklama yapılmaz. Paul Simon belli ki yanılıyordu: Sevgiliyi bırakmanın öyle elli yolu yok. Sadece iki tane var; açıklanan ve açıklanmayan. Bunun anlamı belki de bir kadının Erkek'le karşılaşmak üzere yaratılmamış olmasıdır; öyle olsa, Lacan'ın belirttiği gibi, bu, delilik alanında olacaktır. Böyle aşırı haz ilişkilerinin kısa ömürlü olduğunu cümle âlem bilir. Hollywood yapımcılarının *9½ Hafta* adında film yapmaları yanlıştı: Eğer aşk genellikle üç yıldan fazla sürmüyorsa, aşırı haz ilişkileri de genellikle iki haftayı geçmez. Erkekler pekâlâ kuvvetli olmak konusunda endişe duyabilir, fakat sevilmelerinin sebebi kesinlikle bu değildir. Kuvvetlerinden çok, duydukları bu endişe için sevilmeleri daha muhtemeldir.

Peki, ya erkeğin bir kadına duyduğu sevgi? Freud birtakım önkoşulların gerekli olabileceğini işaret ediyordu. Sözgelimi; kadının, erkeğin babasına bağlı biri olan annesinin konumunu tekrarlar biçimde, başka bir erkeğe bağlı olması. Erkek bunun farkında olsun olmasın tercihi birtakım küçük ayrıntıların varlığıyla koşullanacaktır; belki kadının göz rengi, sesinin tınısı ya da giydiği bir şeyle. Fransız edebiyatçı Estienne Pasquier'nin bir sabah Catherine des Roches'un göğsünde bulunan pireden hareketle yazmaya başladığı şiirler dizisini hatırlayalım. Kadının vücuduna okunan bu ilahi, sanki minik, tesadüfi bir şeyde temellenmiş gibidir. Bu küçük ayrıntı aşkın geliştirilmesinde esastır.

Bir kadın, karısını neden sevdiği sorusunu yönelttiği arkadaşının, sabahları kızarmış ekmeğine yağ sürüşünden hoşlandığı cevabını vermesinden yakınıyordu. Soruyu soran bunun absürd ve hayal kırıcı bir karşılık olduğunu düşünüyordu, ama aslında cevap partnerin neşeli karakterini öne sürmesinden çok daha ilginç ve gerçekçidir. Küçük, aptalca ve anlamsız bir ayrıntıya can alıcı bir önem verdiğinden hayranlık uyandırıcıdır. Karısının ekmeğe yağ sürme biçiminin, adamın kendi an-

nesininkine benzediğinin farkında olup olmamasının bir önemi yok. Önemli olan, ayrıntının aptallığı; aşk da zaten bundan ibaret.

Batı geleneğinde aşk üzerine yazılmış en ünlü metin olan Platon'un *Şölen*'i hakkında yazdığı yorumda Lacan, metnin sonunda kahramanların arzularının odağı olan Agathon karakterine anahtar önem veriyordu. Şölendekilerin birbiri ardına konuşmaları sarhoş Alkibiades'in gelişiyle kesilir; Alkibiades Sokrates'e, aşk üzerine geleneksel bir söylem yerine şakacı bir kaside sunar. Sokrates karşılık olarak, onun aslında başka bir şey söylüyor görünmesine rağmen, zahmetlerinin gerçek nesnesinin Agathon olduğunu gösterir. Lacan genç ozanın aptallığının ve aşk üzerine yapılan bütün gösterişli söylemlerin, her şeyin, sonuçta bu oldukça budala figüre indirgendiğini vurguluyor. Lacan bu ödül kazanmış tragedya şairine bir parça haksızlık ediyorsa da can alıcı bir noktaya dokunuyor. *Şölen*'in de bir örnek olduğu dramatik komedi türü çok sıklıkla bir erkeğin tek bir nesneye –bir kutu para, bir vasiyet vb.– olan gülünç takıntısını işler ve âşık erkek de hemen her zaman salak ve komik kılınır. Congreve'in *Love for Love* eserinde Ben'in varoluşunun komedisi okyanusun dar ufkudur: "Evli bir adam," der, "başka bir erkeğe benzemez, tıpkı bir kürek mahkûmunun biz özgür denizcilerden birine benzemediği gibi." Denizcilik alanının çerçevesi dışında kalan hiçbir şeyi anlaması mümkün değildir. Aklı karışık Miss Prue'ya kur yapması gerektiğinde bile kafasındaki "balayı yolculuğu" onu ancak "bir hamakta beraber" sallanma vaadine götürür. Her şey yeniden aynı temel anlam noktasına geliyor. Erkek kadına yaklaştığında, ayrıntının bu hâkimiyetiyle aptal kılınır, küçültülür.

Buradaki aptal durumuna düşmenin komediden kaynaklandığı itirazında bulunulabilir, ancak bu cevap, şu basit sebepten dolayı belli ki yetersizdir: *Komedilerdeki kadınlar aşk yüzünden budala durumuna düşmez.* Meredith, komedi ruhu üzerine yazdığı denemede, kadın karakterlerin koruduğu ak-

lıselimi vurgulayarak bu konuya üstü kapalı dokunuyor. Komedinin burada bize gösterdiği, erkeğin aşkının en nihayetinde nasıl anlamsız ve aptalca bir şeye odaklanacağıdır: söz gelimi, kızarmış ekmeğe yağ sürme biçimine. Komedideki erkek doğal olarak bir soytarıdır.

Bir erkeğin âşık olmasında ayrıntıların bir önkoşul olduğu kesin. Ama bu yine de yeterli bir açıklama değil. Eğer öyle olsaydı, bir erkek söz konusu ayrıntıları taşıyan herhangi bir kadına âşık olurdu. Bunun bazen böyle olduğu inkâr edilemez ancak, kadının imajıyla ilintili çeşitli niteliklere ilaveten başka bir unsur daha aramalıyız. Eğer önemli olan sadece ayrıntı olsaydı, bütün erkekler fetişist olurdu. Pope'un dediği gibi, "tek bir saç teline" kapılırdık. Cinsel haz sadece ve sadece kadının giysisindeki belli renkteki bir kurdeleyle yönetilirdi. Ya da burundaki efsanevi parıltıyla. Freud'un, bu alışılmadık özelliğe sahip kadınları çekici bulan bir hastası vardı; Freud da "parıltı"ya karşılık gelen Almanca kelimeyle (Glanz) İngilizce'deki "glance" [göz atmak] kelimesinin sesteşliğini iz sürerek buldu. Adamın istediği şey eteklerden yukarı göz atmaktı; fakat bu özlem, adamın hayatında söz konusu niteliğe sahip bir partnere duyduğu, tuhaf da olsa, daha akla yatkın bir arzuya dönüştü. Bir kadının bir erkek tarafından karşı konulmaz bulunmak için ne gibi özelliklere sahip olması gerektiği konusunda dergilerde sık sık öğütlere rastlarız; fakat gerçek hem daha tuhaf hem de daha etkileyicidir: Çekim, erkeğin önceden görülmesi pek mümkün olmayan bilinçdışı yapılanmalarına bağlı olacaktır. Freud'un hastasının partnerleri, bir erkeğin nasıl olup da kendilerini bu parıldayan burunla çekici bulabileceğini merak ederek birçok sıkıntılı saat geçirmiş olmalılar. Ama prensleri işte orada bir yerlerde durmaktadır. Karşılaşmaya yazgılı oldukları erkeğe onları ne hazırlamış olabilirdi acaba!

Eğer bütün eril arzuların ufkunda bir fetişizm bileşeni varsa, eğer küçük ayrıntılar daima gerekliyse, delice bir sevdayı böyle bir sevgiye dönüştürecek başka bir şeye daha ihtiyaç var. Yeşil

gözlü bir kadın *yeşil gözlü kadın*a dönüşmeli. Lacan'ın, öğrencilerini üzerinde düşünmeye teşvik ettiği bir metin olan on sekizinci yüzyıl fantastik romanı *The Devil in Love*'da Cazotte bize bir dizi ipucu sunuyor.

Alvaro adında genç bir adam farklı biçimlere bürünen Şeytan'ı çağırmayı başarır. Şeytan, önce iğrenç bir deve kafası, sonra bir spanyel ve en sonunda güzel bir kadın, Biondetta olarak görünür. Bu son kılıkta İblis kendini Alvaro'ya bağlar, her yerde arkasından gidip âşık rolünü oynar. Alvaro Biondetta'yı başından atmak için elinden gelen her şeyi yapıp aşkına karşılık vermeyi reddeder. Bu kadının güzel imgesi adamın arzusunu cezbetmeye yeterli değildir; bu da bize aşkın sadece ideal bir imgeye yönelmediğini gösterir. Başka bir şey daha gereklidir. Çözüm aşaması, Venedik'e yapılan bir yolculuk sırasında gelişir. Alvaro Olympia adındaki bir kibar fahişenin ilgi nesnesi olur; Olympia gizemli Biondetta'yı kıskanır. Sonunda Alvaro'nun şaşkın bakışları altında ona saldırıp ölümcül şekilde yaralar. Ve yapı burada yeni bir yöne girer.

"Şimdi gördüğüm şey" diye anlatır Alvaro, "tapılan bir kadındı." Alvaro ona bakarken kadının ölümlü olduğundan emin olur ve ilk kez onu adıyla çağırır. "Sevgili Biondetta," diye tekrarlar Biondetta, "Ben Don Alvaro'nun sevgili Biondetta'sıyım." Alvaro'nun bu andan itibaren âşık konumunu aldığı açıktır; o halde kadının imgesiyle olan ilişkisini değiştirecek ne olmuştur? Cevap basit: İmge bir eksiklikle ilintilendirilmiştir; imgeye darbe vurulmuştur. Başka bir deyişle, imge insan olmuştur. Eğer delice sevda çok sıklıkla kusursuz bir imgeye yöneliyorsa, aşk da yaralanmış bir imgeye yönelir. Eğer Şeytan ilkin, Alvaro'nun her istediğini yerine getirebilecek, Venedik'teki kumar masalarında başarısını sağlayabilecek bilgiye sahip biçimde görünmüş olsaydı, Alvaro'nun aşkı, bilgi rolündeki İblis'e değil, Biondetta'nın ölümlülüğüyle gösterildiği gibi, bilgi eksikliği, bilgideki bir kusur rolündeki İblis'e yönelirdi. Aşk, Lacan'ın dediği gibi, sonuçta bir eksikliğe yönelir.

Bu sonuç ortaya bir soruyu getiriyor. Eğer erkeğin aşkı bir eksikliğe yöneliyorsa, bunu bir kadının aşkından nasıl ayırt edebiliriz? Ne de olsa erkeğin zayıflığının ya da eksikliğinin kadın için esas olduğunu görmüştük. İlkin, genel anlamda aşkın bir eksikliğe yöneldiğini söyleyebiliriz. Kadın aşkının burada ayrıldığı yer belki de nedensellik sırasıyla ilgilidir: Partnerin eksikliği *kadın tarafından* garantiye alınmalıdır. Peder Nicholls'ın Charlotte yüzünden benzi atar, titrer ve sesi kısılır. Kadın erkeğin eksiklik nedeni olarak işlev görmek zorundadır: Başkası değil, o. Bir erkekse, aksine, âşık olduğunda kendini her zaman bu konuma yerleştirmez. Bu yüzden de kadından aşkının kanıtını daha nadir talep eder. Erkekler bir kadının eksikliğinin nedeni olma konusunda her zaman ısrarcı olmaz ve bu işlevi üstlendikleri duygusuna kapıldıklarında da, gitmeleri muhtemeldir. Panikleyip kaçarlar.

Aslında kadının aşk talebinin kesintisizliği ile bir erkeğin aşkının temel özelliği olan kesintililik arasında köklü bir gerilim vardır. Erkeğin, bir ilişkinin bitiminden kısa bir süre sonra kolayca farklı bir kadına âşık olabilmesi uzun süredir gözlemlenmiş bir şeydir. Fakat bu bir kadın için hiç de kolay değildir. Bir erkeğin sevgisi, gündelik seviyede bile, sürekli değişime maruz kalır; sevgi dolu ilgiyle her an tetikteki kuşku, hatta nefret arasında gidip gelir. Partnerinin ideal imgesi "Sen neden başka birisi değilsin?" tumturaklı sözüyle adeta gölgelenmiş gibidir. Bu örtülü soru, taşıdığı bütün düşmanlıkla birlikte, bir kadın tarafından hemen sezilir.

Burada üç tür sevgi birbirinden ayırt edilebilir. İlki, çılgın türü, paranoyanın karakteristiği olan "Öteki beni seviyor"un kesinliği. İkincisi, daha kadınca versiyonu: "Öteki beni seviyor mu?" Üçüncüsü, erkek versiyonu: "Ötekini seviyor muyum?" Bir kadın, partnerinin kendisini sevip sevmediği konusunda kafa yorarak dünya kadar zaman harcarken, bir erkeğin saatlerini, seçtiği kişiye duyduğu aşktan kuşkulanmakla geçirmesi daha muhtemeldir. Aşk ile nefret arasında gidip gelmesinin se-

heplerinden biri işte budur. Ama, eğer bir erkeğin sevgisinin, bir anlamda saati saatini tutmuyorsa, belki kadının sevgisi kesintisizliği sağlayan bir şeydir. Bu perspektiften bakınca, bir kadın düştüğü aşktan çıkamayabilir. Aşkın tarifi sorulduğunda bir kadın şu cevabı veriyor: "Günden güne değişmeyen bir şey." Fakat değişmese ve aşk aynı noktaya yöneltilse bile, eksiklik o inatçı tarzıyla kendini ortaya koyar. Aym kişiyi sevmeniz başka birini arzulayamayacağınız anlamına gelmez. Hatta başka birkaç kişiyi. Eğer aşk en nihayetinde eksiklikten kurtulmayı amaçlayan bir talepse, arzu kendi farkını gösterir. Kesin olarak aşkın gizlemeye çalıştığını yeniden ortaya koyar; aşk ilişkilerinde, tam da tarafların sonunda doyuma ulaştıkları, aşkları önündeki engellerin nihayet kaldırıldığı anda krizlerin patlak vermesi bu yüzdendir. Eksiklik boyutunu tekrar yerine iade edecek bir şeyler gerçekleşmelidir.

Bu, şu garip fenomende görülebilir. Bir kadının canı zaman zaman bir şeyler çalmak ister. Çalmanın bir eksiklik yaratmayı, bir şeyleri ortadan kaybetmeyi ima ettiğini ve böylece de arzuyla ilintili olduğunu varsayalım. Garip olan, çalma isteği değil, bir kadının bunu çoğunlukla bir aşk ilişkisinin bitiminde değil de âşık olduğu anda yapması. Açıklamalardan biri, hırsızlık kavramına, kaybedilmiş bir şeyin geri alınma yolu olarak bakılması olabilirdi, fakat bu da, deneyimin aksine, çalma ayartmasının bir aşkın kaybı yaşandıktan *sonra* ortaya çıkacağı anlamına gelirdi. Aşkta kaybedilen hırsızlık yoluyla geri alınmaya çalışılırdı. Fakat, arzu üzerine odaklanmak ayartmanın bir aşk ilişkisinin başlangıcında ortaya çıkışını daha anlamlı kılabilir: Aşkın kristalleşmesinin arzuyu örtmesi tehdidinden sonra arzuyu sürdürmenin, eksikliği yerinde tutmanın bir yoludur bu. Talep ile arzunun aynı şey olmadığını, daima eksik olan, gerçek erkeğin varlığının doyuramayacağı başka bir şeyin olduğunu büyük bir açıklıkla göstermenin bir yolu. Şimdi talep ile arzu arasındaki ilişkiye daha ayrıntılı girelim.

Beş



Şeytan, Alvaro'nun ilk çağırışında bir devenin kafası şeklinde belirir, Cazotte'nin belirttiğine göre dikkat çekecek derecede büyük kulakları vardır. Şimdi; Kurt, Kırmızı Başlıklı Kız'ın hayretle, "Ne kadar büyük kulakların var!" diye haykırmasına ne karşılık vermişti? Cevap: "Seni daha iyi duyabilmek için." Başka bir deyişle, *gerçekte ne söylediğini*, bilinçdışı arzu seviyesinde ne söylediğini, daha iyi *duyabilmek için*. Böylece Kırmızı Başlıklı Kız için şu hipotezi kurabilirdik: Onun gerçekte arzuladığı şey yatakta bir kurt bulmaktı. Alvaro'ya dönersek, benzer bir soruyu sorabiliriz. Şeytan onun hizmetindedir. Peki o ne ister? İlk önce, kendisi ve arkadaşları için soğuk yiyecek ve içeceklerden bir sofra. Meyve, şekerleme, dondurma, Grek şa-

rabı. Sonra bir arpçı. Ve bu cömert eğlence akşamının sonunda, Alvaro çağırmış olduğu şeyi soğuk bir biçimde başından atar. Fakat Şeytan, güzel hizmetçi formundaki Biondetta, gitmez. Talep ettiği nesneler tükenip, şişeler boşalıp, müzik susunca Alvaro için hâlâ eksik bir şey vardır; belki bu tam da Şeytan'ın, kulakları sayesinde duyabildiği şeydir. Şeytan ona "*Che vuoi?*", Ne istersin? diye sorunca, Alvaro birtakım nesnelerin listesini çıkartmıştı, fakat bu talep edilen nesnelerin ötesinde, kişinin bilinçdışı seviyesinde istediği şeyler, yani *arzu* boyutu vardır.

Yine komedi bu boyutun farkındadır. Biri bir şey ister, bunun yerine başka bir şey alır. *Yanlışlıklar Komedyası*'ndaki ikizlerden biri bir miktar para isteyince, bir parça ip alır. *Fawlty Towers*'daki bir müşteri İspanyol omleti isteyince onun yerine *pâté maison*'u alır. Yani kişi daima istediğinden başka bir şeyi alır. Kişinin istekte bulunduğu şey ile istediği şey arasında temel bir uyuşmazlık vardır. Çocuklar kulaktan kulağa gibi oyunlar oynarken bunun farkındadır. Bir halka oluşturacak şekilde oturulup bir mesaj bir oyuncudan ötekine iletilir. Halka tamamlandığında mesaj büyük ölçüde çarpıtılmış olur; bu da bize dilin nasıl hem mesajı ileten, hem de kaçınılmaz olarak onu bozan bir şey olduğunu gösterir. Arzu tamamen böyle bir süreç olarak tanımlanabilir: Başlangıçtaki mesaj ile sonunda ortaya çıkan şey arasındaki fark. Buradaki püf noktası, arzunun kendisinin mesaj olmadığıdır. Ne başlangıçtaki cümledir, ne de sondaki; sadece bozulma sürecinin ya da yapısının kendisidir. Cazotte'nin öyküsünde bu arzu boyutu, çekip gitmeyen, kendisini Alvaro'ya bağlayıp onun başına sayısız dertler açan güzel kadın formunda cisimleşir. Alvaro'nun talep ettiği şey, arzu ettiği şey değildi; arzu ettiği şey de kesinlikle istediği, hatta ihtiyacı olan şey bile değildi. Şeytan, Alvaro'yu onun söylemeyi amaçladığı şeylerin ötesinde işittiği ölçüde, bir psikanalizcininkine benzer bir konumdadır. O yüzden Alvaro'ya "Aklını başına getirmek için seni aldatmam gerekiyordu" der. *Fawlty Towers*'daki Manuel ise bunun tersine, psikanalizci değildir; zira, oynadığı rol,

kişinin istekte bulunduğu şeyle istediği şey arasındaki ayrılığı somutlaştırma ilkesine dayansa da, omlet yerine getirdiği *pâté maison*, söz konusu müşterinin arzusunun özgüllüğüyle ilintili değildir. Kurbanlarının titizliklerine Şeytan'dan daha az sadıktır.

Talep ve arzu arasındaki farka gösterilen duyarlılık, burada ihtiyat anlamına geliyor. Karşınızdaki kişinin konuşmasında sürekli cinsel içerikli dil sürçmeleri oluyorsa, cinsel arzusunun uyandığını varsayabilirsiniz. Bu yanlış olmayabilir. Fakat erkekler çoğunlukla böyle dil sürçmeleri ve başka "işaretler"den yola çıkarak, karşılarındaki kişinin cinsel arzusunun uyandığı ve söz konusu kişinin kendileriyle bir seks ilişkisi istediği sonucuna varırlar. Bu hata pek çok fiyaskonun kaynağıdır. Buradaki püf noktası, talebin arzudan farklı olduğunu; bir dil sürçmesinin bilinçdışı bir arzunun varlığına tanıklık edebileceğini, fakat bunun "bilinçli" bir talepten birçok ışık yılı uzakta olabileceğini anlamaktır. Arzu aslında başka bir şey olarak değil, arzu olarak kalmak üzere oradadır. Gerçekleştirilmesi isteğinde bulunmaz. Yanlış yorumlanması bu arzunun yok olması ya da sönmesi tehlikesini yaratır; bu yüzden de öteki kişi bunu korumak için geri çekilecektir. Ne de olsa, arzunun sürdürülmesi pek çok insan için her şeyden, hatta dostluktan bile daha önemlidir.

Klinik psikanalizde bu olgu sık sık gözardı edilir. Hastaya her şeyi açıklamaya çalışmak kaçınılmaz şekilde arzunun varlığını örtecektir: Eğer çok bilgi sunarsanız, eksiklik boyutu ortadan kalkar. Önemli olan, satır aralarında bulunan, sizin bilmediğiniz bir şeye ayrılmış bir yerin korunmasıdır. Eğer bu yerin varlığı sürdürülürse tedavi ve serbest çağrışımlar için bir motor işlevi görebilir. Bu yerden kurtulursanız, hasta da tasını tarağını bir güzel toplayıp gider. Helene Deutsch talep ile arzu arasındaki ayrımın açıkça görüldüğü bir vakayı tartışıyor. Psikanaliz kavramlarına yabancı olmayan bir adam, aktarım ve kişinin analistine âşık olmasına ilişkin bütün bu saçmalıklara rağ-

men Deutsch'u gerçekten sevdiğinde ısrar etmektedir. Ona tiyatro biletleri ve başka hediyeler alır ve bu faydasız takipte ısrar eder. Deutsch ne yapsa kâr etmiyor gibidir, ta ki adama dönüp, "Tamam, kocamdan boşanma işlemlerine ne zaman başlamamı istiyorsun?" diye sorduğu ana kadar. Tabii ki bu işe yarar. Zavallı adam hüsrana uğrar. Deutsch adamın ardı arkası kesilmeyen taleplerine, somutlaştırma olasılığıyla karşılık vermiştir; bu şekilde ona, taleplerinin bir arzunun aracından başka bir şey olmadığını, arzusunun doyumu hedefleyen bir şey olmadığını gösterir. Arzu boyutunu yerinde tutmak için talep etmek istiyordu, talep ettiğini elde etmek değil. Deutsch'un verdiği karşılık, adamın yakınlaşma çabalarının gerçek doğasını tehdit ederek taktiğini de çökertmiştir. Arzu, talep boyutunun ötesinde sürdürülmelidir.

Eğer Biondetta Alvaro'nun bilinçli olarak talep ettiğinin ötesinde kalan şeyi cisimleştiriyorsa, anlatının ilk yarısında Alvaro'nun onun adını söyleyemediğini görmek ilginç. Ancak ona âşık olduğu zaman onu "sevgili Biondetta" diye çağırabilir. Bu noktaya gelinceye kadar, "O ismi telaffuz edemiyordu[m]." Şeytan bir "x"tir, bilinmeyen bir nicelik, isimsiz bir şey; tamamen insan arzusunun doğasını sergiler; doğrudan söylenemeyen ya da işaret edilemeyen bir şeydir. Alvaro istediği her şeyin adını söyleyebilir; ziyafeti, Grek şarabını, dondurmayı; ama arzuladığını söyleyemez. Keza, Biondetta bıçaklandıktan hemen sonra Alvaro'nun bize anlattığına göre durumu "tarif edilemezdi. Öbür bütün düşünceler sönüp gitti." Kelimeler, dilsel temsil yetersiz kalıyor ve bu boş alana, ona olan aşkı ve adını ilk defa doğru söyleyebilme yeteneği geliyor. Arzuyla ilintili temsil seviyesindeki bu yokluğun üzeri aşkla örtülür ve bu bir tür hayali zarfa konur.

Bir başka örnek bu fikre açıklık getiriyor. Calvino'nun karakteri Enrico Gnei geceyi güzel bir hanımla geçirmiştir. Tüm bildiğimiz budur. Kadının görünümüne ya da birlikte neler yaptıklarına dair hiçbir ayrıntı yok; sadece karşılaştıklarını belirten

tek bir cümle var. İşe gitmeden önce sabahın erken saatlerinde, önceki gecenin olaylarını kafasında yeniden kurabildiği ölçüde hafızasının vaat ettiği "uçsuz bucaksız cennetler" üzerine düşünceye dalar. Bardetta adında eski bir okul arkadaşına rastlayınca alışılmış türden bir iki laf ederler, sonra da onu yaşadığı geceden haberdar etmenin etkisini düşünür. "Önceki gece yaşanan macera, birbirinin aynı boş günler denizindeki kumlar gibi kaybolacağına, bir iz bırakabilmiş, belli bir anlam kazanmış olurdu." Fakat bu arada arkadaşı gitmiştir, Gnei ise ona yetişemez. Bürodaki günü başlar ve sonra belli bir anda güzel kadın için duyduğu ani, acil bir aşkla bunalır. Hikâye, "duyuların her anısı"nı ve önceki gecenin doluluğunu "imâlarla, hele hele açık sözlerle ve belki de düşüncelerinde bile ifade etme"nin imkânsızlığıyla karşılaşan bir adamın sıkıntısını silip atan opak bir beyazlık imgesiyle biter.

Burada Gnei'nin sevgisi nereden doğuyor? Sadece o karşılaşma anısının yavaş yavaş kayboluşuna bağlı olan, maceranın temsilinin yazılması gereken boş alandan. Aşkının, hatırlayamayışının bir işareti olduğunu söyleyebiliriz. Zaten öyküdeki tema bir olayı, imler, temsiller ve bellek alanına nakletme çabasıdır. Gnei'nin kadına âşık olduğu anı ve başlangıçtaki aşkı bellek ya da konuşma kaydma geçirmeye çalıştığı yoktur. Aksine, aşk ikincil durumda: Aşk, karşılaşmayı kaydetmenin imkânsızlığından *doğmuştur*. Sevgi belli bir kaybın işaretidir: Bir temsilin eksikliğinin olduğu yerde ortaya çıkar; tıpkı Cazotte'nin örneğinde gördüğümüz gibi. Gnei'nin, sanki kendi belleği yeterince iyi değilmiş gibi, hikâyesini anlatmak için Bardetta'ya yetişmek istemesi dikkate değer. Aslında belleğin işlevi, unutmamızı sağlamak değilse başka nedir? Bu yüzden Gnei o geceki olayları kendi belleğine değil başka birinin belleğine yazmaya, kaydetmeye çalışmalıdır. Kişinin kendisi dışında bir belleğe sahip olması, başka birini kendi belleği gibi hareket ettirmeye çalışması nosyonu ilginç bir fikir. Bir seviyede, kendi belleklerimizin hatırlamak üzere var ol-

madıklarını gösteriyor. Belleklerimizin öyle inanılmaz ölçüde geniş olması işte bu yüzdendir: En kısa zamanda unutmamız gereken o kadar çok şey var ki. O halde şu soruyu sorabiliriz: Kadınlar doğum günleri ve yıldönümlerini neden erkeklerden çok daha iyi hatırlarlar?

❦

Bu iki örneğimiz bize sevginin nasıl belli bir gedikten doğduğunu gösterdi. Calvino'nun karakteri Gnei bu gediği kaygıdan kaçacak bir şekilde işlemeyi başaramaz; fakat Cazotte'nin öyküsündeki Alvaro bu yere özgül bir şey yerleştirir. Sevgilinin, Biondetta'nın adını koyar. Peki isim burada neden bu kadar önemlidir? Ve Biondetta Alvaro'nun onun ismini söylemesini neden bu kadar çok istemektedir? Bir isim, en basit düzeyde, bir tanıma işaretidir. Demek ki Biondetta tanınmak ister; fakat sorun şu ki insanlar birbirlerini tanıyamadan koskaca bir ömür tüketmektedir. Bu anlamda, Biondetta'nın talebi aşırıdır. Seven bir erkek partnerine; annesine ya da kız kardeşine davranacağı gibi davranabilir. Ya da bir kadını sadece bir zamanlar sevmiş olduğu kadınla aynı parfümü kullandığı için arzulayabilir. Kadın böylece başka biri olarak tanınır; "kendisi olarak" değil. Bütün sevgi ilişkilerinde bu tür yanlış tanımalar vardır; ihtiyarların güvercinlere yem atmak için parka gitmelerinin sebebi belki de budur. Yaşla gelen bilgelikle, kendilerini tanıyacakların başka insanlar olmadığını anlamışlardır. Bütün evcil hayvan sahiplerinin bildiği gibi, hayvanlar sizi başkasıyla karıştırmadan tanır. Yetişkinlerin, bebeklerinin kendilerini tanıdıklarını düşündüklerinde yaşadıkları o özel duygu da bundan kaynaklanır; onların da bildiği gibi, bu uzun sürmeyecek bir şeydir.

Mathilda'da Mary Shelley bu fanteziyi kadın kahramanına kurdurur:

> En sevdiğim hayalim, büyüyünce soğukluğu vicdanımı susturmuş

olan teyzemi bırakmak ve bir delikanlı kılığında dünyanın her yerinde babamı aramaktı. Hayal gücüm o tanıma sahnesine takılır kalırdı; onun sürekli göğsümde taşıdığım küçük resmi buna aracı olacaktı ve bu anı, karşılaşma koşullarını hiç durmadan değiştirerek kafamda binlerce, binlerce defa canlandırırdım. Bazen bir çölde oluyordu; kalabalık bir şehirde; bir baloda; belki de bir gemide karşılaşacaktık ve ilk sözleri daima "Kızım, seni seviyorum!"du. Bu hülyalarda kendimden geçtiğim ne çok anlar oldu!

Tanıma böylece bir adlandırmayı, "Kızım"ı içeriyor; aslında Mary'nin gerçek babasının esirgediği adlandırmanın ta kendisidir bu: Shelley ile kaçmasından ve ardından Godwin'in kendini kızından uzak tutmasından sonra, Mary babasının çalışma odasının penceresi altında, asla gelmeyecek işaretin umuduyla bekleyecekti.

Karı-kocanın hayatında, belki başka bir insanı tanımanın baş arenası ağız kavgasıdır. Medeni hayatta birçok tartışma grupları oluşturulur, fakat bildiğim kadarıyla ağız kavgası yapan gruplar hiç yok, sebebi de kavganın evde yapılıyor olması. Bir kadını, partnerinin bir kavgaya girmeyi –başka bir deyişle onu tanımayı– reddetmesinden daha çok ne sinirlendirebilir? Erkekler bundan daha az rahatsızlık duyar gibidir; belki de annecikleriyle olan ilişkileri yüzünden. Bu da bize gösteriyor ki, kavga bir çiftin hayatındaki gerçek ara değildir; gerçek ara, iki kavga arasında geçen ve çiftlerin birbirlerini tanıyamadıkları zaman dilimidir.

Yine komedi bu tanıma problemlerinin farkındadır. Dördüncü yüzyıl şairi Menander ve çağdaşlarının dramalarında neler olur? Genç bir adam bir köle kıza âşıktır, bir yandan da ailesi onu komşunun kızıyla evlendirmek için hazırlıkları tamamlamaktadır. Fakat oyunun sonunda "köle kız" ile "komşunun kızı"nın aslında aynı kişi olduğu çıkar ortaya: İki farklı betimlemenin aslında aynı nesneye gönderme yaptığı bir tanıma. Olay böylece, tanımanın sürekli başarısızlığa uğraması etrafında döner ve buradaki asıl tanıma nesnesinin bir kadın ol-

ması da ilginçtir. Sonraki dönem komedi geleneğini derinden etkilemiş bir şair olan Euripides'in oyunlarında bu anahtar bir motiftir. Elektra erkek kardeşi Orestes'i kolayca tanırken, annesi Klytemnestra'yı tanımaz. Elektra, kardeşini bir yara izinden tanırken, annesinin ona göğsünü göstermesi, anne olarak tanınmasını sağlayamaz (saygı duyulması gereken bir kan bağı anlamında). Klytemnestra'yı öldürmek, sonuçta, annenin anne olarak tanınmadığı anlamını taşır; hatta bu tema üzerine metinde bir de espri vardır. Klytemnestra'nın kocasının öldürülmesinden sonra Elektra bir patırtı fark eder ve kardeşine "Nedir bu? Miken şehrinden gelen silahlı bir kuvvet mi?" diye sorar. Kardeşinin cevabı: "Hayır, annem." Aynı motif Oidipus dramının merkezindedir. Oidipus, annesi Jocasta'yı tanıyamayan biridir. Tarihsel olarak, trajediden komediye, annesi olan bir kadını tanıyamama durumundan; karısı olan bir kadını tanıyamama durumuna bir geçiş vardır.

Euripides'in başka bir oyunu, *İon*'da bu komik düşünüş tarzı inceden inceye geliştirilir. Kreusa Apollo'dan bir çocuk doğurur; çocuk büyüyüp bu tanrının tapınağına muhafız olur; annesi onu tanımaz, çünkü bebekken terk edildiğinde öldüğünü sanmaktadır. Kreusa ile kocası Ksuthos çocuk sahibi olabilmek dileğiyle tapınağa gelirler. Ksuthos'a tapınaktan ayrılırken göreceği ilk kişinin oğlu olacağı söylenir: Tabii bu kişi İon'dur. Böylece bir dizi komik yanlış anlama başlar; Ksuthos İon'u yıllarca önce bir eğlence gecesinde meydana gelmiş evlilik dışı bir oğul sanır. Sonunda, bazı maddi işaretler sayesinde anneyle oğul arasında bir tanıma sahnesi gerçekleşir. Bütün bu örneklerde konuşmanın, bir kişinin kimliğini saptamada yetersiz bir araç olduğuna dikkat edin: Tanıma ancak işaretlerin yani, doğumunda çocuğa takılmış nesneler vb. ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Ayrıca gerçek tanıma nesnesinin yine anne olmasma dikkat edin. Daha sonraki komedi oyunlarında köle kızın iyi aileden, makbul bir kız olduğu çıkar ortaya; oysa Euripides'in, trajedi ve komedi geleneklerinin arasındaki dönüm noktası olan

bu oyunlarında kadının kimliği biraz daha uğursuzcadır. Anne daima denklemin bir yerlerinde gibidir, fakat komediler dönemi başladığında yeri değiştirilmiştir. Sonraki komedya şairleri oyunları, köle kız = komşunun kızı = genç adamın annesi denklemiyle bitirmeyi tercih etmediler.

Eğer bu yer değiştirmeyi bir bastırma olarak yorumlarsak komik drama için gizli bir tarih söz konusu olur ve erkeğin tanıma hariç her konudaki hünerine ilişkin başka kanıt da buluruz. Burada bir soru daha ortaya çıkıyor: Çocuğun anneyi tanıma motifini hatırladık, peki ya ebeveynin çocuğu tanıması? Psikanaliz yazarları çocuğun ebeveynle olan ilişkisi üzerine odaklanmayı yeğleyip bu sorunu genellikle gözardı ettiler. Çocuğun bir ideal ya da ebeveyn için bir fantezi nesnesi olarak işlev görebileceğinden söz ederiz; bu kesinlikle doğru olsa da uygun bağlamına yerleştirilmelidir: yani ebeveynlerin kendi anne-babalarıyla olan ilişkileri bağlamına. Başka bir deyişle, bir annenin kendi babasının ona veremediği sevgiyi oğlundan bekleyebileceği olgusu söz konusudur. Bir kadının çocuk isteğinin, babadan bir çocuk edinme arzusunun bir uzantısı olduğunu ileri süren Freudcu tezi hatırlayalım. Şimdi, bu ilişkideki sevgi göz önüne alındığında, yine de babanın başlangıçta sevgiyi reddedişiyle ilintili belli bir nefret vardır. Ne de olsa kıza veremediği bir şey vardır. Bu şekilde çocuk hem sevgi, hem de nefretin zemini olur; bazen loğusalıktan çok önce beliren doğum sancılarında ya da bazı annelerin bebeklerinin düşeceği yönündeki aşırı kaygılarında gördüğümüz bir çifte değerlilik. Phyllis Greenacre'ın belirttiği gibi, bir evliliğin ya da bir aşk ilişkisinin yıkılmasından sonra bir annenin çocuklarına karşı tutumundaki kabalığı gözle görülür hale gelebilir; bu, kinci mülkiyetçilik ile intikamcı feragat arasında gidip gelen bir kabalıktır.

Annenin çocukla sorunlu ilişkisi genellikle o kadar güçlüdür ki, kadın hamilelik döneminde bebeğinin sakat ya da şekli bozuk doğma olasılığından dehşete kapılır. Gerçekten de bazı

kadınlar bu sonucun ürkütücü kesinliğinden emin oldukları için gebe kalmamayı yeğler. Anne adayları dostlarına çocuklarının geleceğine ilişkin umutlarını, düşlerini anlatmaktan çok, korkularını ("Hilkat garibesi çıkacak," "yaşamayacak") dile getirmekle daha çok zaman harcarlar. Bu, çocuğun idealize edilişinin ikincil yönüdür: Çocuğun imgesi ne kadar ideal olursa olumsuz ideal de aym şekilde yerini alır; tıpkı nefretin aşkın kurnaz ya da pek de kurnaz olmayan gölgesi işlevini görmesi gibi. Hamile kalınca anneye azap veren soru gündeme gelebilir: "Bir çocuk için onca zaman bekledim, şimdi gerçekten nasıl bir çocuğum olacak?" ya da "Hiç hastalanmayacak bir çocuğum nasıl olabilir?" Bebeğin gelişi yaklaştıkça, babanın sevgisine ilişkin başlangıçta yaşanan hayal kırıklığı da gittikçe artar. Bu hayal kırıklığı doğacak çocuğun imgesine tam anlamıyla kazınır.

Hiçbir anne-çocuk ilişkisi bir miktar bilinçdışı olumsuzluktan kurtulamaz; annenin bir çocuk özlemiyle yanıp tutuştuğu en basit vakada bile durum böyledir. Doğumdan sonra bu özleme ne olur? Eğer çocuk fikri o ana kadar çocuğun orada olmadığı fikriyle ilintilenmişse, artık orada olunca da özlem ya da arzunun yeni patikalar bulması gerekir. Belki bu bir annenin hamilelik süresince, çeşitli yiyecekleri aşermesini açıklar: Bebek artık orada, içinde var olunca, orada bir şeyin olmaması motifi, bir zamanlar kendisinin annesiyle olan ilişkisinde önemli olmuş küçük nesnelerle (çikolata, karides) ilintili bir şey olur. Bu nesneler kendi başlarına bir önem taşımazlar ancak annenin taleplere karşılık verip vermeyeceğine ilişkin göstergeler olarak önemlidirler. İsteme ve talep etmenin bu ilişkisinde, nesnenin kendisi (çikolata, karides) bu şekilde ortadan kalkar, sevgi ilişkisini anneye endeksleyen bir işaret olur sadece. Onlarca yıl sonra gebelik aşermesinde ortaya çıkabilir, çünkü bebeğin kendi üzerine odaklanmış temel arzu akımından çözülmektedir. Öte yandan aşermelerin çok daha basit bir açıklaması da yapılabilir: Kadının libidosu tek bir imge, bebeğin imgesi üzerine odak-

landığına göre, öteki saplantı noktaları yoksun bırakılır, böylece bilince daha yakın olurlar. Bu saplantı noktaları açığa çıkarlar ve böylece de gerilerler: Bebekten sonra söz konusu aşermelerin zayıflaması da bundan ileri gelir. Bu açıklamalar ilginç, fakat aşermeler annenin çocuğuna duyduğu yamyamvari fantezilerinin somutlaşması olarak da görülebilir: "Küçük nesneler" aşermelerin odağıdır, çünkü ne de olsa, bebek de küçük bir nesnedir. Bu tür hipotezler, vitamin ve demire yönelik içgüdüsel bir isteği çağrıştıran hipotezlerden daha olası.

Çocuklar bütün bunları çok çabuk sezinler. Eğer eksiklik fikri bebekle ilintiliyse, daha sonra bebek doğduğunda; annenin konuşma ve davranışlarında *hâlâ* onun varlığını bir yokluğa bağlayan bir şeyler olduğunu gayet iyi anlar. Böylece çocuk kendisi düşmeye, kaybolmaya ya da bir şekilde "orada olmama"yı canlandırmaya çalışabilir. Kaybolmuş ya da çalınmış bebek imgesi kültürümüzde olağanüstü bir büyülenme yaratır; oysa gerçek bir olasılık çoğunlukla buna sebep olmaz. Medyanın ayrıcalıklı alanı psişik hayattaki bu bilinçdışı akımı temsil etmeye yarar; bu psişik hayat daima şu motife döner: Bebek yerinde yok.

Psikoloji, ünlü "görsel uçurum" deneyiyle bu yapıdaki kendi bilinçdışı katılımını ele verir. Başlangıçta insanın ilk derinlik algılayışını incelemek üzere uygulanmıştır: Bir masanın üstü, görünen kenarlarını aşan bir şekilde şeffaf bir malzemeyle kaplandıktan sonra deneyin ilk versiyonunda masanın üzerine keçi yavruları kondu ve belli bir mesafe uzaktan annelerinin görüntüleriyle karşılaştılar. Keçilerin çoğu anneye giden tehlikeli geçide teşebbüs etmek yerine "sınırı aşmamayı" seçtiler, fakat insan yavrularında durum böyle olmadı. Deneye katılmaya ikna edilen bazı bebekler görsel uçurumu aşıp (hayali) uçuruma gittiler. Şimdi bunun *bebeklerin* eksiklik boyutundan nasıl haberdar olduklarını ve aslında düşmeye çalıştıklarını gösterdiğini iddia etmektense –bu bağlamda gösterilmemiş, ama yine de olası bir tez– neden deneyin bizzat keşfinin önemi üzerinde dur-

mayalım? Bu bize, annenin varlığı fikri ile kaybolan çocuğu – uçuruma giden, anne için kaybolan çocuk– birbirine bağlayan bir mekanizmanın laboratuvar şartlarında kuruluşunu gösteriyor. Lacan'ın "deneycinin arzusu" dediği şeye bu örnekte dikkat etmemizde yarar var.

Baba için de işler karışık. O da kendi annesinden almadığı sevgiyi kızından bekleyebilir. Bu, pek çok babanın, kızının ilk erkek arkadaşına duyduğu düşmanlığı açıklar: Erkek arkadaşın varlığı babaya en somut biçimde, annesinin sevgisinin kendisine sadık olmadığını hatırlatır. Ortada başka bir erkek vardı: kendi babası. Bu yüzden, erkek arkadaşın ortaya çıkışının yarattığı etkiler hafife alınmamalıdır; aynı şekilde, anne için de, oğlunun kız arkadaşları en acımasız eleştirilere maruz kalacaklardır. İşinde tutunmak isteyen her falcı şunun çok iyi farkındadır: Müstakbel gelinin meziyetleri konusunda iyimser sözler etmemeye özen göstermesi gerekir. Ve Helene Deutsch'un bir zamanlar dediği gibi, bir anne oğlunun rastgele yaşadığı ilişkilere, tek bir kadına duyacağı aşktan çok daha kolay katlanır.

Bir adam on üç yaşındaki kızını otellerinin barında bir delikanlıyı öperken görür. Ertesi gün baba kız köpekbalığı avına çıkarlar. Teknedeki motor arıza yapar ve korkunç bir fırtına narin teknenin üzerine çöker. Mürettebat panik içindedir, ancak o zaman bile, facianın eşiğinde baba kızına tek kelime etmez. Hakaret, öpüşme sahnesinde babaya inen tokat, ölüm kalım meselesinden daha etkili olmuştur. Babanın bilinçdışı duygusal bağlılığı durumun aciliyetini dikkate almaz: Duygusal bağlılığı olduğu gibi kalır. Kızın yaptığı affedilmez bir şeydir; adeta sevgideki derin sadakatsizliği hatırlatmıştır.

❦

Eğer Biondetta tanınmayı talep ediyorsa ve Alvaro ona âşık olunca sonunda buna kavuşuyorsa, söz konusu gerçekte ne tür bir tanımadır? Güvercinlerden gelen türdeki tanımanın o kadar

önemi yok çünkü bu tanıma zaten bir yanlış anlamaya ya da aslında bir aldanmaya dayalıdır. Alvaro sonunda Biondetta'yı Biondetta olarak tanır, ama elbette bu güzel imge, Şeytan'ın ta kendisidir. Alvaro'nun ona "Tek sen yetersin: Sen bütün kalbimin arzularını doyurursun" dediği anda adını ilk kez reddeder: "Biondetta yetemez. O benim adım değil. Bu adı sen taktın." Başka bir deyişle, Biondetta senin fantezinin adı. Güzel imge yok olur ve Alvaro şimdi önünde, etrafı kocaman salyangozlarla çevrili iğrenç bir deve kafası görür. Biondetta artık yoktur; Alvaro'ya Biondetta'nın sadece onun kendi arzusunun bir cisimleşmiş hali olduğunu göstermiştir: Bu arzu buharlaşınca hayalet imge de buharlaşır. Biondetta ancak sonunda "yettiğinde" ve böylece arzu boyutu çöktüğünde gerçekte kim olduğunu ortaya koyar. Bir anlamda Şeytan'm gerçekten bir kadın olduğu andır bu, ona "Beni tanımıyorsun" dediği an. Ya da daha önce önerdiğimiz gibi, bir psikanalizci olduğu an. Şeytan burada bir çeyrek okka et istemez. Çok daha kötü bir şeydir istediği: Hakikat. Alvaro'ya arzusunun nesnesi ile o arzunun kendi formunun nasıl aynı şey olduğunu, sevginin nasıl bir eksiklikten inşa edildiğini göstermeyi amaçlar; tıpkı Şeytan'm burada kullandığı formülle verilebilecek analitik aktarım gibi: "Aklını başına getirebilmek için seni aldatmam gerekiyordu." Sevginin dayandığı yanılsamalar ve gizlediği uçurum hakkında bir şeyler anlamamızın tek yolu aşk deneyimidir; işte bu yüzden, Alvaro iyiden iyiye büyülendiğinde, Şeytan etik bakımdan mümkün olan tek doğru şeyi yapar. Kendini olduğu gibi ortaya koyar.

Euripides'in Helena'sının imgesi arkasında bir şey bulunmazken, Biondetta'nın imgesi ardında bir şey vardır; dinmeyen ve sürekli varlığını koruyan bir şey. Bu, Alvaro'nun arzusunun etrafında çevrelendiği dehşet noktasıdır; onun aşk hayalinin uyutmaya çalıştığı unsur. Kitabın sonunda, başından geçmiş pek çok maceranın gerçekliğini sorgulamaya yönlendirilir, fakat gerçek sorun arzunun gerçekliğidir. Edebiyatta

ve sinemada kullanılan bildik hileyi hatırlayalım; rüyasında, örneğin bir çölde, pek çok macera yaşadıktan sonra çalar saatiyle aniden uyanan bir adam vardır. Tatlı tatlı rüyayı düşünüp yataktan ayağa kalkarken çarşafın üzerinde bir kum tanesi bulur. Başka bir deyişle, rüyadaki gerçeklik, uyandığı gerçeklikten her nasılsa daha güçlüdür. Bizim uyanıkkenki gerçekliğimizi bütünüyle planlayan, hiç farkında olmasak da, bilinçdışında var olan arzulardır. Ekmeğe yağ sürmek gibi, kum taneciği de arzu kaydını işaret eden küçük ayrıntıdır.

Altı



Aşk mektubu almak tanınmayı mı gösterir? Eğer aşk alanı yanlış tanımalar ve yanlış anlamalarla yapılanmışsa, bir aşk mektubunun yalın ve dolaysız ifadesi bunların ötesine geçmeyi başarabilir mi? Ve eğer kadının cinselliği bir erkeğe seslenmiyorsa, o zaman aşk mektubu fikrinin kendisinde bir çelişki yok mudur? Bu yüzden mi âşık kadınlar yazdıkları her mektubu göndermez? *Öğleden Sonra Aşk*'ta Audrey Hepburn'ün Frank Flanagan'a yazdığı mektubu yaktığı sahneyi hatırlayın ya da Kim Novak'ın *Ölüm Korkusu*'nda James Stewart'a henüz yazdığı, gerçek kimliğini açıklayan mektubu imha edişini. Bunun anlamı, aşkın gerçekten bir mektubun gönderilmesini fiili olarak engellediği midir? Bu, âşıkların mektup gönderirken adreste

neden sık sık hata yaptığını belki açıklar: 2 yerine 12 rue de Tournon gibi.

Mektubu bir mesaj olarak, bir de nesne olarak karşılaştırmayla başlayabiliriz işe. Middleton'm *The Widow*'unda evli bir kadın bir aşk mektubu alır. Öfkeyle kocasına gösterir, o da mektubu yazana neler olup bittiğinin farkında olduğunu bildirir. Ama aslında mektubu kadın kendisi yazmıştır. Onu kocasma göstererek iyi niyetini ispatlar ve kocasının öteki adama verdiği tepki aracılığıyla da adama kendi kötü niyetinin mesajını iletir. Çok ustaca hazırlanmış bir plan; Boccaccio'nun bir öyküsünde de var. Buradaki mektup çeşitli seviyelerde mesajlar gönderir; sonuçları cinsel olabilse de mektubun kendisinde erotizm yoktur. Önemli olan mektubun imlemi, anlamıdır.

Valentine Dale de aynı fikre sahipti. I. Elizabeth'in saray erkânından bu diplomatın paraya ihtiyacı olur; Kraliçe'ye ayrıntılı bir biçimde parasal durumunu yazıp aynı paketin içine karısına yazdığı, parasal sıkıntılara da değindiği sevgi dolu bir mektubu da koyar. Kraliçe'ye yazılmış mektup karısına, karısına yazılan da Kraliçe'ye gönderilir; böylece Kraliçe, içinde "tatlım" ve "canım sevgilim" sözleriyle dolu bir metin okuyunca hem şaşırır, hem eğlenir. Duygulanır ve bu "pot"un diplomat tarafından özenle ve kasten hazırlandığından kuşkulanmadan Valentine'ına parayı gönderir. Bu öykücük Rodin'in, ünlü kafasız heykelini bir diplomat olarak tanımlamasının hata olduğunu gösteriyor: kafası olmadığı için düşünemeyen biri. Uyanık büyükelçi planında hem esnek, hem de verimliymiş; mektuba anlamlama, bir mesajın satıcısı olarak bakmış.

Joyce'un ünlü Trieste mektupları böyle bir bilgi iletisiyle çarpıcı bir karşıtlık içindedir. Karısı Nora'ya düzyazıyla müstehcen şeyler yazar; mektupların kendileriyle, vücudunun deliklerine sokmak gibi, ağza alınmayacak şeyler yapmasını önerir. Buradaki mektup bir anlam aracından çok böyle bir nesnedir. Bir zamanlar yaygın olduğu gibi, giysinin astarına dikmek de aynı etkiye sahiptir: Mektubun ne söylediğinden çok ne

olduğu ve nerede olduğu önemlidir. Lady Caroline Lamb'in Byron'a kıymetli pübik tüylerinden dokuyarak oluşturduğu mektubu gibi. Demek ki mektubun en az iki işlevi var: Mesaj ve nesne. Bu bize kadın ve erkeğin, gönderilmiş ve gönderilmemiş mektuplarla olan farklı ilişkileri hakkında bir şey söyler mi? Bir mektup nesne işlevi görüyorsa gönderilmeden kalacak ve bir mesaj aracıysa gönderilecek midir?

Cevap çok basittir. Sonuçta bir mektup bazen hem bir mesaj, hem bir nesne işlevi görebilir. İpucu için bu konudaki çalışkanlığa bir göz atalım, ama yine de bu ölçüt yerinde bir seçim gibi görünmüyor. Eğer kadınlar yazdıkları her mektubu göndermiyorsa, bu sonuçta onların daha çok mektup yazdıkları anlamına gelir mi ki? Madame de Sévigné'nin kızına yazdığı bitmez tükenmez mektuplar ya da Emily Dickinson'ın dizi halindeki şiirsel fragmanları, erkek yazarların yazılarında yansımalarını bulmuştur. Eğer bir Juvenalis otuz yıllık bir süre içinde dört bin dizeden az yazabildiyse, bir Petrarca da yazı araç gereçleri elinin altında olmadan hiçbir yere adım atmıyordu. Eğer nicelik burada bir ölçü oluşturmuyorsa, belki nicelikle olan *ilişki* oluşturur. Uzun edebi tasvirlere hepimiz aşinayızdır ve belki de erkek yazınının işlevlerinden birinin, kadın yazınının aksine, okuru uyutmak olduğu hipotezini ileri sürebiliriz. Bu çok ciddi. Caryl'in Eyüp üzerine bir yorum yazma projesinin genelleştirilmiş bir versiyonunu hatırlatıyor: 1200 yaprağı aşkın kitabın planı, tam da yorum yazısının ele aldığı sabır erdemini telkin etmekti. Ya da Fransız yazar Robbe-Grillet'nin evdeki basit bir eşyayı sayfalarca ayrıntılarıyla anlattığı ilk romanları. Sanatın yöntemleri elbette çeşitlidir, fakat insan böyle bir faaliyetin sadece betimlenen nesneyi değil okurları da çürütmeyi [mortifying] amaçladığından kuşkulanıyor. İnsanlar bazen yazılı bir eserden bir anıtmış gibi, yazarın anısını yad edecek bir şey, bir mezarmış gibi söz ederler. Fakat pek çok mezarın temel bir özelliği boş kalması olduğundan, bir metnin de aynı ölçüde terk edilmiş olma gerçek niyetiyle yazılabileceği burada açıklık

kazanıyor: Her okurun terk ettiği bir kitap olmak. Ve tıpkı her mezarın, onu keşfedecek kişinin ötesinde konumlanmış bir hedefi amaçlaması gibi, faaliyetleriyle kendilerini çürüten o yazarların çoğunun da, çürümüş okurlarının ötesinde duran şeyden, yani ölümden başka bir adresleri yoktur. Belki Voltaire bunu anlamıştı; eğer *Henriade*'ının bir kısmını sekreterine uykuda dikte ettirdiği doğruysa tabii. Okula giden çocuklar bu unsura duyarlıdırlar ve anne-babalarına okudukları kitabın yazarının bir evi betimlemek için neden bir sayfa yerine on sayfa harcadığını sorarlar. Buna cevap olarak, betimleme ne kadar uzun olursa evin imgesi o kadar net olur demenin kabul edilir yanı yok: Sayfalarca güzel güzel betimlenmiş olmasına rağmen Pliny'nin villasının tam olarak neye benzediği konusunda hiç kimsenin fikir birliği içinde olmadığına dikkat edin.

Ötekini çürütmeye yönelik bu tür girişimler psikanalizde çok iyi bilinir. Lacan birçok takınaklı hastanın, analistin konuşmasına engel olmak için nasıl sürekli konuştuklarına, hatta kendi söyledikleri üzerine yorumlar bile yaptıklarına işaret etmiştir. Kişinin kendisiyle yaptığı bu tür diyalog, Cato'nun Roma Senatosu'nda bir oylamadaki kilit anı engellemek için mümkün olduğunca uzun konuşmasını akla getiriyor. Hem zaten bir senatörün meclise bir teklif sunulmadan önce herhangi bir konuda istediği kadar konuşmaya hakkı yok muydu? Keza, bir hastanın da aklına ne gelirse söylemeye hakkı yok mudur? Böyle taktikler analisti bir ceset, orada olmasa da olur biri yerine koymak sonucunu getiriyor. Lacan'ın hastalarından biri psikanalizcinin skandal yaratacak tedavisini yazmış: Lacan "serbest çağrışımlar"ının ortasındayken telefona bakmak ya da bir kahve almak için odayı terk etmiş; ayrılırken de hastaya "Çekinmeyin, ben yokken de devam edebilirsiniz" demiş. Bunu, hastasının düşündüğü gibi mesleki saygınlığın kaba bir ihlali olarak görmek yerine, tam da tartışmakta olduğumuz türdeki duruma bir tepki, bir yorum olarak anlayabiliriz: Hasta, analisti uyutmak, onu bir ceset durumunda tutmak için konuşur.

Lacan'ın alışılmadık manevrası da, hastaya kendisinin orada olmasa da olabileceği mesajıyla bir tür karşılık vermiştir.

Takınaklı kadın nevrozlular varsa da, bu tür konuşma ilişkisi kadınlarda nadir görülür. Kadınlar ve bir kadının yazı ile yaratıcılık sürecini cinselleştirmesi hakkında pek çok kitap olmasına rağmen, psikanaliz literatüründe kadının konuşmayla olan ilişkisi hakkında çok az şey söylenmesi ilginç. Bu neden böyle? Belli ataerkil bir gelenekte küçük bir kızın susması gerekir, konuşmak erkek çocuğunun işidir. Charlotte Brontë'nin Londra'daki bir akşam yemeğinde yazar Thackeray'le karşılaştığı anki çekingen ve dili tutulmuş görüntüsünü göz önüne getirelim. Ama eğer durum böyleyse, kekeleme erkeklerden çok kızlarda daha yaygm olmaz mı?

Eğer kekelemek, konuşma dünyasına girişte bir güçlüğün yaşanmasıysa, kıza aile yapısında ayrılan yer onu bocalaması gereken kişi yapmaz mı? Fakat bütün konuşma terapistlerinin bildiği gibi bu hiç böyle değil. Kekemelik erkek çocuklarda çok daha yaygın ve kızın bu sorunu aşmasındaki becerisine ilişkin çeşitli olgunlaşmamış açıklamalar var. Kekeleme fenomenini anlamanın bir yolu, bunu erkek çocuğunun Ödipal yapıdan geçişi ile konuşma örtüsünü üzerine aldığı an olan kendisini babasına göre bir yere yerleştirme sorununa bağlamak olurdu. Konuşma, kişinin *sahip* olduğu şeyler alanına ait olacak, böylece de bunu üstlenmedeki herhangi bir güçlük; sembolik olarak başka birine, babaya ait olan bir şeyi kapmak için gösterilen bir suskunluğun işareti olacaktı. Erkek çocukları sınıfın ya da okulun önünde sahneye çıkma, yani bir şeyleri üstlenmelerinin gerekeceği bir yere gitme düşüncesiyle ilgili rahatsızlıklarını sık sık dile getirirler. Bu da önemli olanın mesaj, yani söylenenin boyutu değil, konuşma yerinin bizzat kendisi olduğunu gösterir. Buradaki püf noktası konuşma ile konuşmaya çağrılmayı ayırt etmektir. Kekeleme konuşma güçlüğü değil, *konuşmayı yapacağınız bir yerin üstlenilmesinde*ki güçlüktür, sembolik bir şebeke içindeki bir konum. Kekemeliğin aslında konuşma dün-

yasına geçişteki tek engel olmadığını söyleyebiliriz. Konuşma bozukluğu olarak ele alınmasa da, kekelemenin ayna imgesi olarak işleyen bir alternatif daha var: karından konuşmak. Bu da sonuçta bir şeye sahip olmayışın başka bir yolu. Konuşan ötekidir, özne değil. Kekeleme ve karından konuşmanın konuşma dünyasının iki eşiğini oluşturduğunu söyleyebiliriz; ikisi de kişinin oradaki sembolik yeriyle olan sorunlu ilişkisine işaret eder.

Profesyonel illüzyonistlerin, yani anne için kurmaca imgeler üretmekle ya da anneye aradığı imgeyi sağlıyormuş gibi yapmakla ilgilenen insanların ilk zamanlar karından konuşmaya duydukları ilgiden sık sık söz etmeleri hiç tesadüf değildir. Sahip olmanın Ödipal alanına girilemeyince artık bu; var olma, anne için bir şey olma halini alır. Psikanaliz literatüründen bir vaka, bir erkek için bu sahip oluş ve sahip olmayış sorununu örnekliyor. Çok ciddi bir kekeleme sorunundan mustarip genç bir adam zührevi hastalık kapar, ailesi onu cezalandıracak yerde memnun olur ve babası ilk kez onunla kol kola sinemaya gider. O andan itibaren kekeleme geçer. Neden? Ödipal modelle baktığımızda, genç adam sonunda gerçekten bir şey kaybetmiştir de ondan: Zührevi hastalık iğdişin varlığını akla getirir. Babası şimdi ona bir erkekmiş gibi davranır; başka bir deyişle, sahip oluşu bir şeylere sahip olmamaya dayanan biriymiş gibi. Öncesinde konuşamıyordu, çünkü konuşmak, bir erkek olarak yerine çağrılmak anlamına geliyordu. O halde, bir fahişenin yanına "çok kibar bir beyefendi"den hemen sonra gittiğini gördüğü bir rüyayı anlatması hiç tesadüf değil. Orada kalakalmış; ne elini kıpırdatabiliyor, ne dilini. Rüyadaki varlığı, her zaman başka bir erkekten, kibarlığıyla farklı bir erkekten sonra gelen birinin varlığıdır: Hiç kuşkusuz babayla ilgili bir alandır bu. Onun hareketini engelleyen bu gölgedir; onu tümden felç eden budur. Yani konuşma güçlüğünün kökleri babadan oğula olan iletimde, o çok kibar beyefendinin yerine ayak basmadadır. Bu tıpkı Dr. Johnson diye birinin yaşadığı güçlüğün

aynısıdır; ünlü bir etkinlikte, babasının bir kitap sergisindeki yerine geçmeyi reddetmişti. Babanın oğulla olan ilişkisini sembolik olarak yerleştirme sorununun, Dr. Johnson için konuşma kaydıyla ortaya konduğu, rüyasının ayrıca anlatımından açıkça görülüyor. Bu huysuz ve parlak konuşmacının rüya kıtlığı içinde kaydedilmiş tek bir imge var; bu imgede, iki hatibin katıldığı amansız bir yarışmaya giriyor ve kaybediyor.

Kekelemeye ilişkin bu perspektif kekemeliğin erkekler arasındaki yaygınlığını açıklıyorsa da, yine de kadın kekemelerin yokluğunu, daha doğrusu seyrekliğini açıklamaya yetmiyor. Daha önce sözünü ettiğimiz çocukların oyunlarını hatırlayalım: Eğer küçük bir erkek çocuğu o an başka bir çocuğun elinde olan bir oyuncağı isterse, onu elinden almak için pekala zor kullanabilir. Fakat küçük bir kız büyük ihtimalle başka birinin yardımına başvurur. Erkek çocuğu için önemli olan bu nesneyi bu şekilde elde etmekken, kız çocuğu için önemli olan öteki tarafın arzusudur. Ötekinin arzusuna karşı bir duyarlılık vardır ve bu arzu da konuşma yoluyla aktarıldığından, kadınlarda daha az kekemeye rastlamak daha anlaşılır hale gelir. Ötekinin arzusu erkek için olduğundan daha fazla hünerle ele alınır. Erkeğin sorunu çözme biçimi daha az üretkendir: Öteki çocuğun elinde olan nesneyi istemektedir ve onu elde etmek de bu rakibin yok edilmesini beraberinde getirir. Fakat rakibi yok etmek kişinin kendi arzusunu yok etmek demek olurdu, zira nesnenin değer kazanmasının tek sebebi başka birine ait olmasıdır. İngiliz Demiryolları'ndaki çay servisinin geçişini daima bu belirler: Servis geçerken kadın yolcular sıklıkla eğlencelik bir şey isterken, erkek yolcular çoğunlukla kendilerinin de eğlencelik ihtiyaçlarının olup olmadığına karar vermeden önce önlerindeki kişinin bir şey ısmarlamasını beklerler. Nesne ancak diğer kişinin ilgi göstermesi halinde gerekli hale gelir; tıpkı bir erkeğin çalışma arkadaşı bir kadına, başka biri ona ilgi gösterinceye kadar yıllarca önem vermemesinde olduğu gibi: O zaman bu karşılıksız aşktır. Bu yapıyı kadın versiyonuyla karıştırmamak

gerek: Bir kadının ötekinin arzusuna daha çok duyarlı olması, aynı nesneyi *elde etmek* isteyeceği anlamına gelmez. Trende serinletici bir şeyler istemek yerine kendini ondan mahrum etmeye, böylece de arzusunu sürdürmeye karar verebilir. Erkeğin, bir arzu nesnesi olarak gördüğü şeye sahip olmak için acele edişi sadece imkânsızı yaratır: Eğer fazla çabuk elde edersen arzun bitmiş demektir.

Bu yüzden erkek çocuğunun arzusu bir imkânsızlık durumu yaratır: İstediğini elde etmek artık onu istememek anlamına gelecektir. Erkeklerin hayatlarının büyük bir kısmını arkadaşlarına ya da partnerlerine duydukları aşk ve nefret arasında gidip gelerek geçirmelerinin sebeplerinden biri de budur: Arzularını korumak için rakiplerini beslemek, aynı zamanda da onları yok etmek zorundadırlar. Patronun karısını arzu edebilmek için bir patrona ihtiyaçları vardır, fakat patronun karısını arzu etmek de patronu yok etmek anlamını taşır. Bir erkeğe yakın olmuş herkes bunu anlar. İşte o yüzden erkeklerin dili sürçtüğünde işin içinde büyük bir düşmanlık var demektir. Erkeklerin dili sürçüp "Sen kayboluyorsun" dediği yerde, bir kadın muhtemelen "Ben kayboluyorum" gibi bir şey der; başka bir deyişle, "Ötekinin arzusunun benim aracılığımla konuşmasına izin vermek, kendi arzumu Ötekinin arzusu yapmak istiyorum".

Bu bize başka bir tuhaflığın da ipucunu verir: Bir erkek hece seviyesinde takılıp kalırken, pek çok kadın kelimeleri değil *cümleleri* bitirememekten şikâyet etmektedir. Erkekler bundan sık sık yararlanıp onların cümlelerini tamamlar; fakat bu davranış, işi bilmemektir. Bir cümleyi bitirmemek çoğunlukla, kişinin belli bir dilsel temsilin eşdeğeri ya da özdeşi olmadığını; kendisinin, söylediklerinden daha fazla bir şey olduğunu göstermek için kelimelerle tanımlanmak konusundaki tereddüdüne bir işaret olabilir. Kadınlar da erkekler de varoluşlarının kelimelere indirgenemez olduğunu bilir; fakat erkekler varoluşu tam da buna indirgemek için ellerinden geleni yapar: Hayatlarına soktukları birçok ritüel de işte bundan kaynaklanır.

"Hayat" boyutu, alışkanlıklarının zorbalığıyla ya da takınaklı nevroz halinde onlar için eziyet halini alabilecek sözsel formüllerle düpedüz söndürülmüştür. Bir kadın, bunun aksine, her şeyin dilin içine çekilip eritilmesinin asla başarılamayacağını ispatlamayı en birinci görev bilir: Dil ile varoluş arasında bir gedik vardır; kişi bir kelimeye, bir betimlemeye ya da bir anlama indirgenemez. Bir cümleyi bitirmek onun anlamını sabitler. On yedinci yüzyıl yazarları dilin bu özelliğini sömürdüler; sürekli önceki cümleciklerin anlamını değiştirmeye yarayan yeni cümlecikler kullandılar. Kişinin cümlelerini, belki mektuplarını yarım bırakması böylece bir anlamla özdeşleşmeyi reddedişini gösterebilir. Kadın cinselliğinin bir akımının nasıl anlam sorunlarıyla ilgilendiğini daha önce görmüştük; şimdi bunu tamamlanmamış olan motifiyle ilişkilendirebiliriz. Eğer bir erkeğin yokluğuyla bir anlam yaratılıyorsa, bir kadının varlığı da bazen belli bir anlamla özdeş olunmadığını göstermeyi hedefleyebilir. Mektubun gönderilmemesinin anlaşılır sebebi, sonsuza dek tamamlanmamış olarak kalmasıdır.

Bir kadın sevdiği bir erkeğe bir mektup yazar. Mektubu birkaç hafta yanında gezdirir ve ne zaman üzerinde düşünse, pek çok yeni şey olduğu, hayatında pek çok şey değiştiği için mektubu yeniden yazmaya karar verir. Mektup kış uykusuna devam eder. Göndermek için hiç uygun zaman olmaz; çünkü ne zaman "uygun zaman" gelse, aradan zaman geçtiğinden yazacak daha çok şey çıkar. Mektup, az önce de dediğimiz gibi, tamamlanmamış olduğu için gönderilmeyebilir; fakat bu basit gerekçe başka bir gerekçeyi akla getirir: Mektup tamamlanmamıştır çünkü *onu yazmış olan kişi tamamlanmamıştır*. Yeni olaylar meydana geldikçe o, önceden betimlemiş olduğundan sürekli farklı bir hale gelir. Hayatı daima betimlemesinin bir parça daha önündedir ve belki de bu gediğe gösterilen saygı kadın için erkeğe olduğundan daha değerlidir; erkek, gördüğümüz gibi, bu gediği kaldırmayı, değişen hayatını dilin içine çekip eritmeyi hedefler. Kadın da, erkek de tamamlanmamıştır;

fakat erkek mektubu göndererek bunu gizlemeyi amaçlayabilir, oysa kadının gönderilmemiş mektubu, gönderenin tamamlanmamış doğasına dikkat çeker.

Bitirmemek, Ötekinin arzusuna yapılan bir başvuruyu da işaret edebilir; bu, dua sırasında bariz olan bir şeydir. Bir rahibe şöyle diyor: "Ben duayı; kişinin Tanrılığı Tanrı'ya bırakmasını ve ikide bir 'İşte buradayım' diyerek araya girmemesini sağlayan bir zihin durumu olarak anlıyorum." Başka bir deyişle, "Kendimi ve egomu dışarıda bırakıp Tanrı'nın faaliyetinin farkına varıyorum." Dua bu şekilde "kişinin içindeki Tanrı faaliyeti" demek olacaktır: Kişi konuşur ama konuşan Ötekidir. Özne kaybolur ve duanın sorusu cevabıyla özdeş olur: Tanrı'ya konuşmak, bu rahibe için, Tanrı'nın faaliyetinin kendisinden başka bir şey değildir. Hem dua hem şarkı bir kadının kendini yönelttiği Ötekiyle olan ilişkisinin bir yönünü belirginleştirebilir; Öteki, yani dokunulamayan, özellikle dua ya da şarkıyla öteliğin boyutunda sürdürülen bir şeydir. Burada kadınlarla erkekler arasındaki fark basittir: Bir kadın sıklıkla Tanrı'nın *bir parçası* olmak isterken, bir erkeği, aksine, Tanrı olmaktan aşağısı kurtarmaz. Bu, kişinin ötesindekiyle olan farklı ilişkisini gösterir. Eğer kişinin alıcısı bu şekilde elle tutulur bir şey değilse, mektup göndermenin ne anlamı olurdu?

Bu alıcı sorunu, kadın ve erkeğin incelenmesinde esas olan perspektif noktası sorununu ortaya koyar. Stendhal, Cenova'nın portakal bahçelerini öven bir yolcuyu dinlerken, onların serinliğini leydisiyle, *kadınla* paylaşabilmeyi düşünür. *Gönül Yakınlıkları*'ndaki havai fişek gösterisi diğer bütün seyirciler ayrılsa bile devam etmelidir: Eduard'ın söylediği gibi, onlar sadece Ottilie içindir. Esas olan alıcıdır, âşığın odaklanışının sağlandığı perspektif noktasıdır. Bu tür mevcudiyet tarzları çoğunlukla bir kadın için daha açıktır. Aynada kendine bakıp "Jennifer bugün iyi görünüyor" diyebilir. Yani, seyirci açıkça öznenin kendine bakışının bir bileşenidir. Bir kadın istemese de tıpkı annesi gibi davrandığının çoğunlukla farkındadır; bu far-

kındalık sık sık ciddi biçimde kendinden nefret etmeye sebep olur. Bu işlev erkeklerde çok daha bastırılmıştır. Pervasızca hızlı araba kullanan bir erkek, babası ortalarda olmasa da bunu pekâlâ ona gösteriş için yapıyor olabilir. Baba öznenin kendisiyle olan ilişkisi içine alınmıştır, fakat sürücü bunun özellikle farkında olacak değildir. Pek çok erkek öznenin çözümlemesinde, onlara eylemlerinin gerçek alıcısı olan bu üçüncü tarafın yerini gösterme güçlüğü buradan gelir. İşte bu yüzden bir erkeğin nevrozu harita gibidir: Neler olup bittiğini anlamak için perspektifin nereden tutulduğunu bulmanız gerekir.

Perspektif noktası esası oluşturur. Eğer kızınızın kendisini Madonna'yla özdeşleştirmesine engel olmak istiyorsanız, ona Madonna'ya benzemediğini ya da onun gibi şarkı söyleyemediğini söylemenizin faydası olmaz. Buradaki çözüm, perspektif noktasını bulmaktır; yani, kimle özdeşleştiğinden çok *kim için* özdeşleştiğini. Belki evde çıkan bir kavga sırasında kız babasının gözlerinin televizyon ekranındaki Madonna'ya kaydığını fark etmiştir. Takındığınız imgeyle bu imgeyi kim için takındığınız sorunu arasında bir fark vardır. Boswell kendisine "Johnson gibi ol!" diye bir not yazdığında, belki de durup kendisine kim için Johnson gibi olmak istediğini sormuştu.

Bu ayırım, Shakespeare'in hırçın kızının [*Taming of the Shrew*] nasıl uysallaştırıldığıyla ilgili yeni bir perspektif sunabilir. Standart yoruma göre; Katharina, Petruchio'nun kendisi de kötü davranıp ona tavırlarındaki deliliği gösterdikten sonra, şirret bir kadın olmayı bırakır. Petruchio onun, dayanılmaz davranışları olan biriyle yaşamanın nasıl bir şey olduğunu anlamasını sağlar ve o da yola gelir. Ama böyle söylemek, kıza bir ayna tutunca Madonna'yla özdeşleşmekten vazgeçeceği anlamına gelir ki, bu da yanlış olur. Petruchio'nun stratejisi, sonuçta, güya kızın nasıl biri olduğunu gösterdiğine göre, ayna küründen başka bir şey değildir. O halde anahtar, başka bir yere, perspektif noktasına yerleştirilmelidir.

Sorulacak ilk soru, Katharina'nın kim için şirret kadın imgesine büründüğüdür. En çok da babasının bakışı altındayken kötü davrandığı ortadadır. Bu yüzden onun şirretliğini tedavi etme sorunundan önce, kimliğinin, alıcısıyla olan ilişkisine göre oturtulması gerekir. Babasma karşı şirret olmak için pek çok gerekçesi vardır: Çünkü ne de olsa öteki kız kardeş Bianca'nın ancak Katharina evlenip gittikten sonra evlenebileceğini buyuran babasıdır. Bu haksızlıktır. Katharina'dan kendi konumunu düpedüz bir takas nesnesi olarak kabul etmesi beklenmiştir. O bunu reddeder ve babaya bir mesaj olarak şirret olur. Fakat, eğer Madonna özdeşleşmesi genç kız ile yıldız arasındaki gerçek farklılıkları göstererek kırılamazsa, oyunun başlığındaki uysallaştırma [taming] kelimesini nasıl açıklayacağız?

Bir özdeşleşme ancak perspektif noktasının bizzat kendisine bir etkide bulunularak değiştirilebilir. Eğer Katharina babası için şirretse, buradan çıkan anlam; herhangi bir uysallaştırmanın Petruchio'nun tuhaflıklarından çok babanın statüsündeki bir değişikliğin sonucu olduğudur. Oyunda olan da aynen budur: Katharina'nın dönüşümü, baba figürünün maskesinin indiği sahneden sonra gelir. Bianca'nın âşığının babasını canlandıran bir ukala, gerçek babayla karşılaşır ve babalığın bütün hayali özellikleri sorgulanır. Böylece baba olmak nedir sorusu bütün rahatsız edici açıklığıyla ortaya konur. Petruchio'yla Katharina ancak o zaman öpüşebilirler. Değişikliğin gerçekleşmesi, bir kişinin büründüğü imgeyle olan ilişkisi üzerine yapılan bir etkiyle değil, onlara bakılan nokta üzerine yapılan etkiyle mümkündür.

Eğer uysallaştırma, perspektif noktasını etkileyerek mümkün kılınmışsa, bu nokta gerçekte nelerden oluşur? Bu bir dilsel bükülmeden farklı bir şey değildir; dile göre değiştirilmiş bir konumdur. Katharina oyuna, bir takas nesnesi olmayı reddederek başlar. Ağzını açtığında bunu kelimeler birbiri yerine geçsin diye değil, insanları vursun diye yapar. Dilinin keskinliği ve insanlara güm güm indirmek üzere başvurduğu cisimler bu yüzdendir. Katharina için kelimeler nesnelerini vurmak için vardır.

Fakat oyunun sonunda ne olmuştur? Kelimeler artık vurmak için değil sohbet için vardır: Ünlü uysallaştırma sahnesinde, gökyüzünün durumuna bakmaksızın "güneş" ve "ay" kelimelerinin birbirinin yerini tutabileceğini kabul eder. Güneşe ay, aya güneş diyecektir. Böylece klasik dil teorisinden çağdaş dil teorisine geçmiştir. Kelimelerin, nesneleriyle doğrudan bir ilişkisi yoktur, ancak bir farklılıklar ağmın parçasını oluştururlar. Kelimenin özünde göndergesiyle bir ilişkisi yoktur, başka bir terimde de bir ikame bulabilir. Bu dilsel dönüşüm tam olarak, daha önce babanın maskesinin düşmesiyle oyuna sokulmuş ve mümkün kılınmıştır.

Perspektif noktası üzerindeki bu vurgu mektup sorununu anlamamızda bize nasıl yardımcı olur? Mektup, bir kişiye hitap edilmiş gibidir, ancak başka biri tarafından anlaşılması sadece hangi açıdan okunuluyor olduğuyla bağlantılı olarak mümkündür. Madame de Sévigné kızı için olmadıkça yazmayı sevmediğini söylerken bile hâlâ üçüncü bir tarafın mevcudiyetini varsayabiliriz. Esas soru, *Kimin için* sorusudur. Charlotte Brontë kendi ve kız kardeşlerinin yazdığı şiirlerden oluşan ilk kitabın elyazmalarını gönderdiğinde, yayıncılarına tashih metinleriyle birlikte orijinal elyazmalarını göndermelerine gerek olmadığını söylemiştir: Şiirleri ezbere bildikleri için düzeltmeleri sadece tashih metinleriyle yapabileceklerdir. Eğer mektuplar ve şiirler başka biri için akılda tutulabiliyorsa şu soruyu sorabiliriz: Brontë'ler şiirleri kimin için akıllarında tutmuşlardı? O dönemde etten kemikten sevgilileri yoktu. Şiirler kimi hedeflemişti? Bir mektubun alıcısının perspektif noktasından, yani yazının denetlendiği, Milton'ın "sert angaryacım" dediği yerden ayırt edilebileceğini görmüştük. Bir aşk mektubunun sırf gönderildiği gerçek kişiyi amaçlamadığı da çoğunlukla doğrudur. Önemli olan kimin okuduğudur, kime gönderildiği değil. Stanley Spencer, Hilda öldükten sonra da dokuz yıl boyunca mektup yazmaya devam ederken, alıcının fiziksel varlığı açıkça gerekli değildi. Buradaki mektup, değerli bir şeyin yitimiyle boşalan

yere bir gösterge işlevi görüyor. Böylece bir kadma değil, kadına doldurtulan boş alana yöneltiliyor. Calvino ve Cazotte'nin öykülerinde, erkeğin sevgisinin söz ya da işaretlerin bir eksikliğiyle kendini ortaya koyan boş bir alandan nasıl inşa edildiğini görmüştük. Bu yüzden aşk mektuplarının üretilmesi bu alanın işlenmesinin, bir boşluğu çerçevelemenin yolu olurdu.

Madame de Sévigné'nin kızıyla mektuplaşması, boş bir alana bir şey, bir mektup koyma teşebbüsüne örnektir. Kız yeni kocasıyla yaşamak üzere annesinden ayrılınca, de Sévigné ayrılıktan sonraki on sekiz ay içinde kırk beş yıllık hayatında yazdığından daha fazla mektup yazar. "Benim mektubum," der, "sonsuzdur, sana duyduğum sevgi gibi." Mektupların bizzat fiziksel biçimlerinde somutlaşan bir duygu, pek çoğu koca koca karalamalarla dolu yirmiden fazla sayfa. Ayrılık anından itibaren, yirmi beş yıl boyunca kızına onu nasıl sevdiğini söylemenin yeni yollarını aramış. Bu söylenemeyeceği için mektup sonsuzdur; onun varoluşunun hem eziyeti, hem de sınavı olan bir şeydir. Ayrılığın acısını "hiçbir kıyaslama götürmeyen . . . o şey," diye tarif ediyor, yani; temel özelliği tam da benzerlikler kurulmasına, kelimelerin yer değiştirmesine izin vermek olan dille ifade edilemez bir şey. Mektup zinciri partnerin yokluğuyla ortaya çıkan boşluğun belli bir biçimde sınırlarını çizmeyi, içini doldurmayı amaçlar. De Sévigné, bütün çağdaşlarının dikkat ettiği gibi, kızı terk edince değişim geçirmiş bir yaratığa dönüşmüştür: Yazışmaları bir âşığın otantik günlüğüdür.

Bir kadının aşk mektubu, böyle bir şey varsa eğer, elbette bu özel mantığı izlemek zorunda değil. Bir boşluğu ya da boş alanı doldurmayı amaçlaması gerekmiyor. Tersine, asıl bir boşluk *yaratma*, düpedüz bir delik açma işlevini görebilir. Emily Dickinson örneğini alalım. Şiirini, ünlü bir ifadeyle "dünyaya mektup"u olarak nitelemiştir, oysa bu mektup, eksiltili grameriyle dünyaya bir delik açmıyorsa başka ne yapıyor?

Soft as the massacre of Suns
By Evening's Sabres slain *.

Bu mektup bizi şaşırtıcı bir gönderme bulanıklığıyla karşı karşıya bırakıyor. "Soft as the massacre of suns" [Güneşlerin kıyımı kadar yumuşak] ne demek? Şiir bir boşluğu doldurmuyor, boşluk yaratıyor; şiirin konusunun kendi boşluğunu. Eleştirmen Cristanne Miller'm işaret ettiği gibi, Dickinson'ın şiirinin sıkıştırılmış ve disjonktif grameri hemen her şiiri bir tür uçuruma dönüştürüyor. Ve eğer onun şiirlerini mektuplarla özdeşleştirmesini ciddiye alırsak, mektubun bir anlam ifade etmesinin gerekip gerekmediği artık bariz değildir. Kişi tam da hiçbir şey dememek için yazabilir.

Sorun, erkekler için bir aşk mektubunun anlamının çok önemli olmasıdır. Bir kadından aşk mektubu alan bir erkek onu anlamaya, anlam yüklemeye, metaforlar ve gizli göndermeler bulmaya çabalayabilir. Fakat mektubun söylemek istediği bir şey olduğunu varsaymanın hiçbir gerekçesi yoktur. Bir erkek bu boş alana bir anlam koymaya çalışacaktır: Kadınm bedeninin ona konuşmasını sağlamaya uğraşacaktır. Fakat bir kadının bedeni, âşık bile olsa, sonuçta *ona* konuşmayacaktır. Eğer bir erkeğin aşk mektubu –ille de sevdiği kadına olmasa da– konuşuyorsa, bir kadınm aşk mektubu, bu anlamda, hiç de konuşmak zorunda değildir. Erkek "Dışarda hiç rüzgâr olmamasına rağmen yatak odamın penceresi gümlüyor" diyen bir mektup alırsa, bunun ne anlama geldiğini kırk yıl düşünür. Yatak odasından söz etmesi bir davet midir? Pencerenin gümlemesi kalp atışıyla aynı mıdır? Dışarda rüzgârın olmaması gücün içeriden geldiği anlamını mı taşımaktadır? Fakat mektup bunların hiçbirini demek istemiyor olabilir. Belki de mektubu yazmaya oturduğunda kadınm çevresinde bunların olup bittiği anlamına geliyordur sadece. Kesin olan bir şey varsa, kadınm mek-

* Akşamın kılıçlarıyla katledilmiş
Güneşlerin kıyımı kadar yumuşak

tubunun "seni seviyorum" diyen şeyden daha çok bir aşk mektubu olduğudur. Belki de bir kadının aşkının en nihayetinde içerdiği şey budur: Anlamı feda etmek, herhangi bir anlam ifade etmek zorunda olmama imkânı. Sorun, gördüğümüz gibi, erkeğin aşkının sonuçta içerdiği şeyin tamamen bunun karşıtı olması: Kararlı bir anlam arayışı ve hiçbir şeyin bir anlam ifade etmeden geçişine izin vermemek.

Dil, ne yazık ki, bunun tersine çalışır. Anlamları netleştirmek o kadar kolay değildir. En kişisel niyet, en mahrem mesaj, kalbinize en yakın duygu bile sorunsuz iletilemez. "Seni seviyorum" demek bu anlamda en zor şeydir; çünkü en az üç tane genel kabul görmüş ve birbirini tutmayan anlamı vardır:

a) Yorgunum.
b) Cinsel birleşme istiyorum.
c) Başka biri var.

Tabii başka bir anlama da gelebilir.

❦

O halde bir mektup neden gönderilmesin? Eğer anlamla olan ilişkisi değişebiliyorsa, bu onun postaya verilmesini pek etkilemese gerek, ama yine de birçok mektubun gönderilmeden kaldığı kesin. Evde duran bir mektup, bitmemiş bir mektup olabilir, ayrıca kendine yazılmış bir mektup da olabilir. Violet, Vita'ya, "Sende, sen değil ben olan bir şeyi seviyorum" diye yazar. Onun da ima ettiği gibi, "kendimiz"in bir parçası bizim dışımızda kalır. Lacan, Aziz Augustinus'un "bize kendimizden daha yakın" olan nosyonunu genişletmiştir; yani her nasılsa bizim dışımızda kaybedilmiş olan bir parçamızı aradığımız düşüncesidir bu. Bu anlamda bedenin sınırları biyolojimizin sınırları değildir. Bir parçamız başka bir yerlerdedir. Böylece, *kendine yazmanın* anlamı değişir.

Sorunu yeniden formüle etmek için Lacan'ın garip bir cümlesinde bir ipucu buluyoruz. Bir kadının aşkı, der, "evrensel er-

keği" amaçlar. Şimdi bu, tanım gereği, gerçek erkek partnerin ötesine yerleştirilecektir. O zaman ona nasıl bir şey gönderilebilir ve onun bir şeyin gönderildiğini *bilmesi* gerekli midir? Freud'un yasaklılık koşulu üzerine yaptığı değerlendirmeler ciddiye alınacak olursa, aşk nesnesinin kendi değerinin farkında olmasının gerekip gerekmediği bile kesin değildir. Aşkın sürekliliği alıcı cevaplamadığı sürece korunur. Böylece bir âşığm hülyasını hem yapıcı, hem yıkıcı olarak etkileyen karışıklık ve yanlış anlama riski daha azdır. Zaten haberi olsa, anlamaya ve mektuptan anlam çıkartmaya çalışacaktır. Mektup gerçek erkeğin ötesinde birine yazılmıştır, yine de o erkeği bir yedek olarak kullanır; tıpkı başka bir yere, farklı bir alana ulaşmak için bir seks ilişkisinde bir kadının yerine gerçek bir erkeğin kullanılabileceği gibi. İlk gerçek fiziksel yakınlaşmalarında Daphnis ve Khloe bir mağarada yıkanmaktadır. Khloe Daphnis'in vücuduna dokunur ve hemen ardından elini kendine dokunmak için kullanır. Kendisiyle, kendi vücuduyla olan ilişkisi, erkeğin vücudunu içeren, ama onun ötesine geçen bir devreyi izler. Eğer devre tamamlandığında erkek hâlâ oralardaysa kadının zevk alışından dışlandığı ve yabancılaştırıldığı için şikâyet edebilir. Bu erkek artık gerekli değildir.

Burada alan önemli bir kavram gibi görünüyor. Bir kadının bedeninin erkeğinkinden farklı bir biçimde biyolojik sınırlarını geçtiği açık: Erkeklerle kıyaslayınca kadınların nasıl güçlükle ev taşıdıklarına bir bakın. Erkekler çoğunlukla karşı cinsi şaşkına çevirecek ölçüde aşırı bir dağınıklık içinde yaşayabilirler. Bu ilginç durum, kadınların erkeklerden daha narsist olduğu popüler nosyonunu çürütmüyor mu? Erkekler sersefil yaşayabilir, çünkü onların bütün narsisizmi kendi üzerlerine, kendi egolarına odaklanmıştır. Bu yüzden içinde yaşadıkları dairenin durumuna aldırış etmeyebilirler. Bu, gözlemle de anlaşılabilir: Bakın bakalım en dağınık evler, en narsist erkeklerin mi, değil mi? Bunun aksine kadınlar, içinde bulundukları yerin detaylarına genellikle inceden inceye özen gösterirler; olası nar-

sisizmlerinin erkeklerinkinden farklı bir doğaya sahip olduğuna işaret ederler. Onlarınki daha yayılmış durumdadır, bedeni ve etraftaki alanı içine almıştır. Reik'ın işaret ettiği gibi, alan; bedenin bir ikamesi olmaktan çok onun *devamı*dır. Yaşanılan alanın bu önemi, kadmla erkeğin seks ilişkilerinde etkisini gösterir. Gerçekten, bir kadının bir erkeğin dairesini gördükten sonra onunla sevişmemeye karar vermesi son derece mümkündür, oysa bir erkeğin aym sebeple kararını değiştirdiği tersi durum pek olacak şey değildir.

Erkek narsisizminin daha merkezi niteliği, erkeğin bir aşk ilişkisinin bitiminden kısa bir süre sonra görece olarak daha çabuk yeni bir partnerle ilişkiye geçmesinde açıkça görülür. Bir anlamda, bunu yapabiliyorlar, çünkü anneleriyle olan bilinçdışı narsistik bağları –anneyi hoşnut eden değerli nesne olmanın bilinçdışı konumu– öylesine güçlüdür ki bir partnerden ötekine geçerken bu kadınlarla yaşananlar sonuçta önemsizleşir. Anneye olan bağ o kadar derin olabilir ki partnerle olan gerçek ilişkideki herhangi bir şey buna pek dokunamaz. Belki bir kadının narsisizminin, daha önce söylediğimiz gibi çoğunlukla daha esnek, çevreye daha çok yayılmış olmasının sebebi egonun başlangıçta bu şekilde kuşatılmasındaki güçlüktendir: Böylece ego kendisini, beden, bedenin imgesi ve çevredeki alan arasında bölecektir. Bu yolla bedenin kendi sınırları genişletilmiş olur.

Bir kadının mektuplarını dosyaları ve kitapları arasında değil de giysileri arasında saklaması şu teze bağlanabilir: Mektuplar bedene daha yakındır. Ne var ki, gardroba yakınlığı açıklamaya bu yeterli değil. Başka bir koşulun daha eklenmesi gerek: bir mektubun *verilmiş* olanın boyutunu cisimleştirdiği olgusunun. Bunu akla getiren her şey bedenle bir ilişkiye konacaktır (giysilerin yanında saklanacaktır), çünkü bedenin –özellikle de bir erkekten– gizlemeye çalıştığı, verilebilecek olandır. Lady Caroline Lamb öfkelenip Byron'm ona yazdığı mektupları yakmaya karar verince, asılları yerine özel kopyalarını yakması gerekti. Tehlikeli şair tarafından verilmiş olan şey, o anki acısmm

ötesinde hâlâ kutsanıyordu, çünkü şairin verdiğinin boyutunu cisimleştiriyordu.

Kadının biri çocukluk anılarını tek bir sahne üzerinde toplar: Noel gelmiştir ve yatağının ayak ucunda bir paket durmaktadır. Annesi onun babasından bir hediye olduğunu söyler, o da teşekkür etmek için babasının yatak odasına koşar. Adam uyanırken kız onun şaşkın yüz ifadesinden sözde onun vermiş olduğu şeyin ne olduğunu bilmediğini anlar. Onca yıl sonra, hediyenin hiç kuşkusuz anne tarafından seçilmiş olduğunu anlamasına karşın bu sahneyi ve duyduğu sevinci hatırlıyor. Önemli olan, kadının ifadesiyle, babasının o an "veren" rolünü kabul etmiş olmasıydı. O halde gerçek baba ile işlevi ya da rolü arasında bir ayrım var: Ona veren rolü biçilmiş; bu da adamın hediye seçiminden habersiz olmasının ortaya çıkışıyla doğabilecek o özel tatsızlığı yok etmiştir. Çocukluk anısı, böylece, verme işlevinin verilen şeyin özgüllüğüne göre önceliğini gösteriyor.

Verme, erkek için farklıdır. Erkek ne kadar çok verirse, verdiği nesneyi o kadar çok yıkmayı amaçlar. Vermek, sonuçta, bir taleptir. Boşanmış çiftler bunu bilir: Bazı kocalar teması sürdürmenin, daha doğrusu, talepleriyle onları daha da boğmanın bir yolu olarak eski eşlerine çok şey verme konusunda ısrar eder. Kocaların daima bütün eşyalarını kendilerine saklamak istedikleri hiç doğru değildir. Buradaki ironi şu: Erkekler ne kadar cömert olurlarsa, aşkları da o kadar bencilce olur, ufukta sadece tıkanma vardır. Aynı şekilde, eğer bir erkek kadını hediye yağmuruna tutuyorsa kadın kuşkulanmakta haklıdır. Erkek maddi eşya kaydında ne kadar çok verirse, sembolik seviyede vereceği o kadar azdır: Ne kadar çok hediye sunarsa, fallus seviyesinde o kadar az verebilir, aşkı da o kadar ümitsizdir. Bu gözlemle de sınanabilir. Erkeklik rolünü üstlenilmeye ilişkin sorunlu ilişki çok sıklıkla şu sonucu yaratacaktır: Erkek çok fazla verir. Bu, erken boşalma biçimini bile alabilir. Belki de sonunda gerektiğinden fazla mektup gönderir hale gelmesiyle de ilgisiz

değildir bu durum. Erkek bazı şeylerin verilmeyeceğini garantileyecek iç sınırdan yoksun olabilir. Yanlış bir inanışın aksine, erkekler çoğunlukla *her şeyi* vermek ister. Bu yüzden karılarından sır saklamakta o kadar başarılı değillerdir.

En basit hediyenin bile kendine göre bir habisliği vardır. Bir erkeğin durup dururken bir kadına parfüm vermesinin gerekçesi ne olabilir ki? Sadece iki olasılık var: Ya, önceki aşkının kullandığı parfümdür ya da bilinçdışı fantezisinde bir duygu uyandırmayı başaran bir reklama kapılmıştır. İki halde de bunu durup dururken yapar, çünkü suçlu olduğu bir şeyler vardır. Uygar dünyanın doğum günü ve Noel kutlamalarını sürdürmesinin sebebi de budur. Bunlar, suçumuzu göstermeye gerek olmadan hediye vermemiz beklenen, toplum tarafından tasdik edilmiş vesilelerdir. Doğum günü de, Noel de beklenmedik biçimde gelmez. Erkeğin size neden başka bir gün değil de bugün çiçek getirdiğini bir düşünün, çiçekleriniz solmaya başlayabilir.

Freud'un ilk takipçilerinin pek çoğunun çalışmalarında suçun önemli bir, hatta *tek* psikanaliz sorunu olarak görülmüş olması dikkate değer bir gerçektir; ama bugün bu hemen hemen gözardı edilmiş gibidir. Bu neden böyle olmuştur? Bunun anlamı artık bizim suçun ne olduğunu tamamen anlamış olmamız mı, yoksa suçun o kadar da özellikle önemli bir kavram olmayışı mıdır? Suçluluğun gündelik hayatta her an karşılaştığımız bir duygu olduğu su götürmez. Pek çok insan bir polisin yanından geçerken bile kendisini suçlu hisseder. Burada Freudcu açıklama, gerçekten bir suç işlememiş bile olsak, kanunu temsil eden biri ya da bir şeyle karşılaştığımızda bilinçdışı arzumuzun suçluluk duyguları üretmek için yeterli olduğunu varsayar. Düşüncede suçluyuzdur, eylemde değil. Bu argüman Freud'un öğrencilerinden bazılarını şu inanışa sürükledi: Gerçek cürüm çoğunlukla tam da bu suçluluğu saklamak için işlenir: "Bak, bir cürüm işledim, suçlu olduğum şey budur, başka hiçbir şey değil." Böylece bilinçdışı arzumuzun sorumlu-

luğundan kaçmak için yasaları çiğneriz. Bu perspektifte kuşkusuz gerçeklik payı varsa da, işler bu kadar basit olamaz: Havaalanında pek çok insan, kaçak mal niteliğinde bir şey taşımadıklarını *bildikleri* zaman, güvenlik kontrolü sırasında çıkan bip sesinden bir anlık *tatmin* duyar, ama bir polisin yanından yürüyüp geçerken aynı tatmin duygusunu hissetmez. Bu bize masumiyetle suçluluk arasındaki daha incelikli bir ilişkiyi gösterir.

"Dük" admda bir dolandırıcı müthiş bir plan tezgâhlar. Amerika'da küçük bir eyalete yerleşir ve yerel bankada bir hesap açtırır. Çeşitli küçük işlemler olur. Derken cuma gecesi araba galerisine gider, en pahalı spor arabayı işaret ederek çekle hemen satın almak istediğini söyler. Şimdi, böyle bir kasabada her gün spor araba satılmaz. Dahası, müşteri arabayı olduğu gibi, hiç değişiklik yapılmadan, aksesuar eklenmeden alacağını söylemektedir. Başka bir deyişle, galeri çalışanının karşısına ömründe bir kere çıkacak bir satıştır. Fakat adamın çek sorunu vardır, bankayı arama vakti geçmiştir, üstelik günlerden de cumadır. Satıcının eli ayağı dolaşır, tereddüt eder. Sonra da çeki alır. Peki sonra Dük ne yapar? Arabayı alıp yakındaki kullanılmış araba pazarına gider ve arabayı peşin paraya hemen satmak ister. Kasaba küçüktür, satıcı birkaç yere telefon açar, polis gelir ve Dük tutuklanır. Pazartesi günü çekin karşılığı olduğu anlaşılır. Dük polisi haksız tutuklama gerekçesiyle dava eder ve satıcıyla da tazminat görüşmeleri yapar. Bir profesyonelin başarılarını taçlandırmak için gerçekten mükemmel bir dümen.

Fakat Dük planını aslında tam olarak neyin üzerine kurmuştur? Her şeyden önce, ortada çalınanın ne olduğu problemi var, sonra da suçun oluşturulması meselesi. Dük bütün işaretlerin onu bir dolandırıcı olarak gösterdiği bir durum yaratır. Arabanın çabucak yeniden satılması, çekin karşılıksız çıkacağının bariz işaretidir. Her şey bir suç edimini göstermektedir. Ama buna rağmen Dük, başka herhangi birinin hırsız çı-

kacağı bu bağlamın yarattığı anlamlamalardan kaçabileceğini göstermektedir. Sonuçta planının işlemesi için toplumsal eğilim ve kurallara güvenmektedir: Bu sistemde, çekle yeni bir araba alıp beş dakika sonra da satan birisi bir dolap çeviriyor demektir. Dük'ün polis ya da satıcıdan çok, toplumun kural ve eğilimlerinde cisimleşmiş olan dili aldattığını söyleyebiliriz. Bir kuralı bozup kendi *farkını* sergiler: Ne de olsa, yeni arabasını canının istediğine satma hakkına sahiptir. Eğer toplumsal kurallar, eğilimler ve dil bizi farklılıklarımızdan yoksun bırakıyorsa –çünkü belli bir şekilde hareket etmemiz özel bir anlamı ima edecektir– Dük kendi farklılığım geri istemektedir: Onun gerçek hırsızlık nesnesi budur. Belli bir dizi eylemin normalde ürettiği anlamlardan sıyrılabileceğini gösterir. Böylece, mevcut olan en büyük düşmanı, öncelikle bütün planın işlemesini mümkün kılan sembolik düzeni atlatmaya çalışır. Aldatmaya çalıştığı şey dilin kendisidir.

Şimdi bu bize masumiyetin suçlulukla olan ilişkisi hakkında ne söylüyor? Buradan çıkacak ders mantıklıdır: Dük asıl masumiyeti yüzünden gerçek suçludur. Bütün senaryo, araba satıcıları ve polis için "sahtekâr" anlamını üretmek üzere kurulmuşsa da, ancak masum olarak, karşılığı olan bir çek imzalayarak gerçekten bir "sahtekâr" olur. Polis ve araba satıcılarının onun masum olduğunu anladıkları an bu hale dönüşür. Eğer Dük'ü suçlu yapan onun masumiyetiyse daha da netleştirebiliriz. Burada "suçlu"nun iki anlamını birbirinden ayırt etmeliyiz: herkesçe bilinen toplumsal anlamı ve daha derin olan psikanalitik anlamı. Dük'ün toplum tarafından suçlu sayılması ancak başlangıçta *kendisini dahil etmiş olması* şartına bağlı olurdu; yani eğer kendisine başlangıçta algılanılmış olan bütün senaryo içindeki yeri vermiş olsaydı. Ne var ki, Dük'le ilgili sorun, bir sahtekâr olarak işinin aslında hiçbir şeye kendini dahil etmemesi, söylediklerinden ya da başka durumlarda, imzaladığı çeklerden sorumlu olmamasıdır. Oğlu, bir yazar oldu ve böylece karşıt yolu seçti. Eserinin altına imzasını atarak söy-

lediklerinin ve yazdıklarının sorumluluk örtüsünü üstleniyor, bu eserin ürettiği anlamların etkileri için gerekirse sonuçta yargılanmayı kabul ediyordu.

Bu, "suçlu" teriminin ikinci anlamını ortaya koyuyor. Suçlu olmak şimdi çok basit bir şeye dayanıyor: söylediklerinin sorumluluğunu almamaya. Dük ne kadar işin içinden sıyrılmaya uğraşırsa o oranda suçlu hale gelir. Anahtar şu ki, Dük başlangıçta kendi senaryosuna kendini dahil etmeyi *başaramaz*; kendini dahil etmedeki bu başarısızlık da suçu teşkil eden şeyle aynıdır. Böylece analiz suçluluk duyguları üzerinde bir etkide bulunabilir; örneğin birinin bilinçdışı bir senaryoya kendisini dahil etmeye çabalamasını sağlayabilir. Anne babasının sevişmelerini çaresiz biçimde seyreden çocuk neden yatak odasının kapısında o kadar uzun kaldığını ya da o an nasıl bir bilinçdışı özdeşleşme ya da üstlenme yaptığını kendisine soruyor olmalı. Bu, suçun gerçekten üstlenildiği anda masumiyetle aynı olduğunun bilinmesi meselesidir. Hegel'in gördüğü şekliyle, Oidipus'un öyküsünün temel yapısıdır bu.

Burada Freudcu argümanın ima ettiği başka bir şey daha var. Suçluluğu teorileştirmenin bir yolu; onu egoyla, her zaman hedeflediğiniz, ama hiçbir zaman da tutturamadığınız nokta olan ideal arasındaki bir gedik olarak görmektir. Bu perspektiften bakıldığında psişik hayat bir tür ideale ulaşma çabasını içerir. Eğer bir talihsizlik sonucu bu ideale ulaşılırsa, en korkunç sıkıntılar ortaya çıkabilir. Aniden patronluğa geçen bir işçi ya da rekor kıran bir atlet, ideal noktasıyla arasındaki mesafeyi kapatmasını pahalıya öder. Spor toto ile Milli Piyango reklamları arasındaki anahtar fark budur. Spor toto reklamlarında, büyük servetin tadını çıkaran birinin imajı sunulur; fakat piyango, reklam formülünü "Size de çıkabilir" cümlesine indirger. Spor toto böylece şu örtülü önermeyi ileri sürer "Komşunuza çıkabilir"; yani lüks içinde yaşayan öteki adam. Kısmen kıskançlığa seslenen bir reklam kampanyası. Fakat piyangonun minimalist formülü farklı bir şey yapar. Etkisini uğursuz yankılar yapan saf

dilsel bir cümleye indirgeyerek (bir de parmakla göstererek) imajları boşverir. "Size de çıkabilir" 1980'lerin HIV'le ilgili büyük bilinçlendirme kampanyasını hatırlatıyor; onda da hem açık, hem kapalı olarak "Size de çıkabilir" mesajı vardı. Milli Piyango reklamında kesinlikle çok tehditkâr bir şey var (başarısını da bu sağlıyor); suçluluğumuza seslenen bir şey. "Size de çıkabilir" süperego emirkipi için mükemmel bir örnek olabilir. Bu ifade bir emir, bir buyruk gibidir. Piyango biletlerini, günahlarımızın bedelini piyango tarafından temsil edilen faile ödemek için satın alırız, böylece piyangoyu var ederiz. Sextus Empiricus'un çok uzun zaman önce söylemiş olduğu gibi, tanrılar var olmalı çünkü eğer olmasalardı onlara hizmet edemezdik. Kendi varoluşumuzun bedelini ödememiz gerekir, bunu öderken de bir şey talep eden bedenin kendisini inşa edip besleriz. Bu suçluluk faktörü piyango kazanmak diye bir şey olmadığı anlamına gelir, çünkü oynamak için kişinin zaten kaybetmiş olması gerekir. Kazananlar sadece hayallerinde kazanır ve eğer korkunç bir talihsizlik eseri gerçekte kazanırlarsa, o zaman hakikaten sorunlar başlar.

Peki alternatif nedir? Kendinizle ideal noktanız arasındaki mesafeyi korumak, sadece olmanız gereken yere ulaşamama suçunu doğurur. Bu mesafe size, başarısızlığınızın alaycı bir kanıtı olarak ideali sergileyen süperegonuz tarafından hatırlatılır. Şimdi bu resme bir aşk ilişkisini soktuğumuzda ne olacaktır? Freudcu modellerden birine göre sevilen nesne idealin yerini alacaktır: Bu kişiye eleştiriden muafmış ya da gerçekten idealmiş gibi davranılacaktır. Ancak bunun sonucu şudur: Eğer sevilen nesne idealin yerine konuyorsa ve suçluluk da ego ile ideal arasındaki bir ilişkiyse, âşık olmak derin bir suçluluk duygusu üretecektir. Bu argüman, biraz daha karmaşık biçimde yıllar önce Freud'un öğrencileri Jekels ve Bergler tarafından değişikliklere uğratıldı. İddia ettiklerine göre; aşk aslında, süperegoyu ego ile ideal arasında bir gedik olduğunu gösterme işleminden yoksun bırakarak kişiyi suçluluktan kurtarıyordu:

Eğer sevilen nesne de sizin sevginize karşılık verir ve sizi gözünde büyütürse, ideal, size kendi yetersizliğinizi hatırlatmak için artık kullanılamaz. Bu yüzden, diye iddia ediyorlar, bir âşığın heyecanı ve aşkınlığı gerçek aşk nesnesiyle bağlantılı bir şeyden çok süperegoyu aldatma parlak fikrinden gelir.

Bu tür argüman şu soru sorularak sınanabilir: Hiç size suçluluk hissettirmemiş birini sevdiniz mi? Eğer cevap olumsuzsa, aşk ilişkilerinde hediye vermenin çok yaygın oluşunu anlamak daha kolay olacaktır. Ve belki bir de, erkeklerin bazen gerektiğinden fazla mektup göndermelerini, sonradan pişman oldukları gönderileri anlamak. Lord Monmouth Fransa'ya limon suyuyla yazılmış gizli pusulalar gönderip ardından yakalandığında, suçluluğu daha ihtiyatlı bir gizlilik biçimi bulmayışında gösterilir.

Yıllardır evli olan bir erkek bu suçun çok özel bir koşulu olduğunu gösterdi. Ne zaman karısıyla sofraya oturup önündeki tabağa dönse hemen bir suç işlemiş duygusuna kapılıyordu. Yalnız başına yerken bu hiç olmuyordu. Bir seviyede, suç geleneksel bir aşk üçgeninin varlığına bağlanıyordu: Koca, karısına olan aşkı ile oral nesnede odaklanmış gerçek tutkusu arasında bölünmüştü. Libidinal hayatının gerçek nesnesi yemek tabağıyla ilintiliydi; partneriyle benimsediği cinsel teknik tercihinde açıkça görülen bir şey. Böyle bir tercih oldukça zoraki gibi görünebilir, fakat psikanalizde yaygın bir bilgidir. Burada sorulabilecek gerçek soru aslında, adamın öncelikleri ortadayken, evlenmesinin neden gerekli olduğudur.

Bu, nişanlısını evine, anne-babasıyla akşam yemeğine götüren âşık bir genç kadının sorduğu sorunun aynısıdır. Anne-baba daha masaya oturmadan, nişanlısı koca bir güveçten kendi tabağına servis yapmaya başlar. Genç kadın, evleneceği erkeğin o olmadığını hemen anlar. Nişanı neredeyse o an bozar. Aşk hayatındaki detayın önemini daha önce tartışmıştık, fakat burada söz konusu olan; bu duyguyu tespit eden ya da yaratan detaydan çok onu örten işarettir. Nişanlısının bu hareketi, oral dürtüsünün

onun için taşıdığı önceliği ortaya çıkarmasına yetmiştir; bu, kadına aşk alanı ile cinsellik alanı arasındaki uçurumu göstermiştir. Psikanalizci Ludwig Eidelberg'in dil sürçmeleri üzerine yaptığı şaşırtıcı derecede tuhaf araştırmasında tartışılan gerilim tamamen budur. Bir erkek çıktığı kişiyle bir restorana gider ve şef garsondan iki kişilik bir oda ister. Adamın bir masa istediği tahmin edilebilir, fakat gerçekte kafasmda yatan, arkadaşıyla cinsel bir serüven olduğu için daha güçlü olan motif kendini ilan etmiştir: Masa yerine bir oda lütfen. Eidelberg kandırılmayı reddeder. Ona göre bu dil sürçmesi adamın ümitsizce kaçmak istediği şeyi, oral yapıya odaklanışı gösterir ve bu sürçme, odaya yapılan gönderme, vicdanının izini kaybettirmek için başvurduğu bir bahanedir. Gerçekte istediği şey koca bir masa dolusu yemektir. Böylece dil sürçmesi teorisinin tamamı sorgulanır. Diliniz sürçtüğünde ortaya çıkan "yeni" kelime bastırılmış unsurun kendisi midir, yoksa aksine, "amaçlanan" kelime, ortaya çıkmamış olan, bastırılmış kompleksin gerçek ipucu mudur?

Oral dürtünün (aslında bütün dürtülerin) anahtar yeri ile partner arasında bu örtülü gerilim olduktan sonra bir çift ne yapabilir ki? Genç kadın nişanlısını apar topar terk etmekte haklı mıydı? Suçlu koca, karısının yanında yemek yerken daima bir sürü eziyet mi çekmeli? Bu kitapta cinsler arasındaki ilişkiler hakkında birçok olumsuz şeye dikkat çektik. Bazı okurlar bakış açısını karamsar da bulabilir. "Kadınlarla erkekler nasıl birlikte yaşar?" sorusunun tek çözümü şu olsa gerek: İş bulurlar. Demek ki burada artık partnerler arasında daha başarılı ilişkiler için olumlu bir şey var, bir tür reçete. Hatırlayacağımız gibi Freud ebeveyn ya da kardeşle ensest fikrini kabullenmeyi önermişti. Neden buna bir de şu mütevazı koşulu eklemeyelim: Dürtünün önceliğini bir parça mizahla yaşamak. Son paragrafta anlattığımız sahnelerin komik yönleri de var. Dürtülerin, bazı yollarla yumuşatılabilseler de asla ortadan kaldırılamayacak bir te-

killiğe ve bencilliğe sahip oldukları kabul edilirse belki bu yön daha açıklık kazanırdı.

❦

Tartışmamız boyunca hediyenin erkek ve kadın cinselliği alanlarında nasıl çok farklı bir yere sahip olduğunu gördük. Kadın tarafında hatırladığımız biçim ve ambalajın önemi, ilgili bazı sorulara ipucu olabilir. Sözgelimi, neden kadın piroman görece az bulunur? Kibritle neden erkek çocukları oynar? Piromaninin klasik psikanalitik açıklaması kibrit ve yangını fallusa bağlar, fakat bu, kızların da aynı ölçüde ilgilenmesini gerektirirdi. Belki cevap perspektifte bir kayma yapmayı gerektiriyordur: Eğer erkek çocuğu için önemli olan kibrit ve alevse, kız için anahtar değişken belki ateşin faili değil, *nesnesidir*. Bir kız alevlere karşı olan nefretini, yanan nesnenin içinde bebeklerin olabileceğini söyleyerek ifade etti. Başka bir deyişle, onun için önemli olan evi kuşatacak alevler değil, evin kendisi ile içindekilerdi. Küçük kızlar hayali bebeklerini çoğunlukla karınlarına değil "eve" ya da bir bebek evine yerleştirir; sanki ev, bebeğin ilk zarfı gibidir. Ev; bedene ve bebeğe yanmayacak kadar yakındır. Böylece, biçimin içeriğe olan ilişkisine, mücevherlere olduğu kadar mücevher kutularına da bir hassasiyet vardır. Zarflar küçük kızlar için gerçek bir değere sahiptir; erkek çocuklardaysa buna nadir rastlanır. Gerçekten kaç erkek kendilerine verilen hediyenin paketini saklar?

Biçimle olan bu ilişki kadınların, popüler mitolojinin aksine, neden nadiren klostrofobik olduğunu da açıklamaya yarar. "Felaket sineması" küçük bir yere sıkışmış bir grup insanı gösterir sürekli. Zaman tükenmektedir ve topluluktan bazıları histerik davranmaya başlar: genellikle kadınlar. Fakat bu tamamen sinema kurmacasıdır. Böyle durumlarda klostrofobik olan istisnasız *erkekler*dir. Mağaza sahipleri bu olguyu çok iyi bilir. Kadınlar, labirentvari reyonlar arasında saatlerce oradan oraya geçmeye bayılır, oysa erkeklerin boş alana ihtiyaçları vardır. Bu

yüzden erkek reyonları, çoğunlukla görece havadar bir yerde, mağazanın giriş katmda bulunur. Oldukça otantik bir Hollywood projesi, Truva Atı içinde bekleyen erkek savaşçılar ekibinin dramını filme çekmek olurdu. Ve eğer Truva sakinlerinin tamamı kadınlardan oluşuyorduysa, Grek ekibinin yangın tehlikesini dert etmesi gerekmezdi.

Kadınlara özgü panik hakkındaki popüler anlayışın bu farklılıkları kaydedemeyişi şaşırtıcı. Panik nesnesi burada büyük çoğunlukla belirgindir. Tüple dalış yapan kadınlar sualtındaki belli bir durumdan ya da dostane olmayan bir balığın belirmesinden pekâlâ dehşete kapılabilirler, fakat dalış yapan erkekler rahatsızlıklarını aynı formülasyonda defalarca tekrar ederler. Belli bir durumdan ya da balıktan değil, korkmaktan korkarlar. Paniğe kapılma olasılığının bizzat kendisi; başka bir deyişle, kontrollerini kaybetmek, kendilerinin efendisi olmaktan çıkmak, onları paniğe sürükler. Gerçekten de, önceki bölümlerde de gördüğümüz gibi, bir kadın fantezi hayatını kendi kayboluşunu vurgulamak için düzenlerken, bir erkek tam da bu kayboluştan kaçmak için elinden geleni yapar: Bu, karşı koymak için bütün hayatını adaması gereken tek şeydir. Lacan'ın analojisiyle, buna karşı korunmak için kendine kocaman bir kale kurar. Bunun bedeli, kuşatma altındaki bir şehirdeki hayatın sıkıcılığı ve rahatsızlığıdır. Savunma ne kadar iyi olursa durum o kadar kötüleşir. Daima bu kalenin *dışarıdan* nasıl göründüğünü hayal edecek, ama içeride yaşamanın ne anlama geldiğini fark etmeyecektir. Belki bu, bir erkeğin bütün boş zamanını bahçe işleri ya da evin ön cephesine harcayarak geçirirken içeride yapılması gereken işlere ilgisiz kalabilmesini açıklayabilir.

Bu örnekler kadınlarla erkeklerin biçimle olan ilişkileri arasında nasıl temel bir farklılık olduğunu gösterir. Bir kadın için bu, hem içeriyi, hem de dışarıyı kapsayan bir şey olabilir. Fakat bir erkek için, çoğunlukla, sadece bir tarafı kapsar; buna da erkek kafasını çarpar. Eğer bir kadın antenlerini çevresindeki arzuları yakalamak için açıyorsa, bir erkek de başka insanların an-

tenlerine dolaşmak için açar. Bir kadın başka bir kadına "Bu elbiseyi giydiğinde sana hep hayran oluyorum" dediğinde bir erkeğin bunun bir hakaret olduğunu anlaması pek mümkün değildir ya da başka birinin yaptığı şeyin aynısını yapmamanın bazen çok isabetli olacağını. Richelieu ile Buckingham arasında, Kardinal'ın "Sir" [Sayın Bay] kelimesi ile mektubunun başlangıcı arasında görgü kuralları gereği bir satırı boş bırakmaması üzerine yaşanan sürtüşmenin yarattığı sorunlara bakın. Buckingham'ın aynı tutumu tekrarlayan cevabı iki erkeğin biçim savaşına takılıp kaldıklarını gösteriyor. Tek bildikleri ötekinin hareketinin aynısını yapmaktı. Richelieu'nün uşağı bu dinamiğin doğasını kavrayacak kadar zekiydi. Kardinal, onunla gözde bir oyun olan sıçrayarak duvarda en yükseğe dokunma yarışma girince, uşak kazanmamak için özen göstermişti.

Bütün bunları mazeret anlamında almamak gerek. Doğrudur, erkekler çoğunlukla kadınların "antenler"ini yüceltirler, ama sadece başka bir şeyle karşılaşmamak için: Eğer onlar, yani erkekler, bir şeye sahip değilse kadınların sahip olduğu bilinçdışı varsayımını ifadenin bir yoludur bu. Bu nevroza ve trafik sorunlarına yol açabilir. Bazı erkek sürücüler sinyal vermeye gerek olmadığını sanırlar, çünkü kadınlar nasılsa onların ne yapacaklarını tahmin edecektir. Ya da aşk ilişkilerinde kadın onlara bir şey vermelidir, oysa kendileri bile bu *bir şeyin* ne olduğundan emin değildir.

Kadınların bu alanda çevrelerindeki arzulara gösterdikleri duyarlığın bir gizem olması gerekmiyor. Sözde kadın "gizem"inin yüceltilmesine karşılık olarak çocuklukla ilgili bir küçük ayrıntı hatırlanabilir. Kimin tepkilerini genellikle tahmin edebiliriz? Annenin. Ve kimin tepkileri temelde tahmin edilemezdir, kimin şefkati ve öfkesi önceden nadiren bilinir, her iki cins için de gerçek gizemi temsil edecek kimdir? Baba. Onun ne zaman sinirleneceğini kim bilebilir ki? Bir kadın gizemli göründüğünde gizemin çok kesin bir formülü vardır; şu

sorunun ortaya koyduğu formül: Erkeksiz ne kadar yaşayabilir ve bir erkeğe ne kadar bağımlı olabilir? Bu konumlar arasındaki denge son derece incedir. Aslmda bir erkek için bu dengenin, kadınların gizemi diye anlatılagelen şey olduğunu söyleyebiliriz. Erkekler buna ya hayran olur –savunma– ya da dehşete kapılırlar. Fakat şu da bilinen bir gerçek ki, hayatlarını kadınlardan korkarak ya da onları aşağılayarak geçiren erkekler sonunda kendilerini evli bulurlar, oysa karşı cinse duydukları sevgi üzerine sürekli nutuk çekenlerin bekâr kalma ihtimali oldukça yüksektir.

Burada ilginç olan bir şey var; bir erkek için bir kadından korktuğunu itiraf etmek, kadının kölesi olduğunu itiraf etmekten çok daha aşağılayıcıdır. Birçok erkeğin takındığı kulluk nişanı bundan kaynaklanır; partnerinin ne istediğini bildiğine dair var olan yanlış bilgiyi gösterir. Başka bir deyişle, kadın ne zaman somut bir arzu ya da istek olarak yorumlanabilecek bir şey söylese erkek hemen öne atılır, karısının arzusuna bir isim verebilmek için heveslenir. Fakat karısı, tersine, o kadar istekli olmayabilir. Belki kadımn mektupları gönderilmeden kalacaktır. Ve belki erkekler aşk mektuplarını, sırf *mektup oldukları* için dosyaları ve öteki mektuplarıyla birlikte saklarlar. Kadınlar dosyalarda saklamazlar çünkü onlar için bu nesneler her zaman sadece birer mektup değildir. Bir mektup mektup da olabilir başka bir şey de: Eğer başka bir şeyse, gönderilmesine gerek yoktur. Önemli olan, *kişi onu yazmıştır* ve belki de hiç kimseye değil kendine yazmıştır. Bu, yanımızda olmayanlarla mektuplar aracılığıyla, kendimizle de günlükler aracılığıyla konuştuğumuz bilgeliğini tersine çevirir ve bize belki de yazmın aslında okunmak amaçlı yazılmadığını gösterir. Homeros'un *İlyada*'sı bir fındık kabuğunun içindeki alana; İncil de bir ceviz kabuğunun içine yazılınca, kâtip yazının ne menem bir şey olduğunu gerçekten anlamıştır.

Audrey Hepburn'ün *Öğleden Sonra Aşk*'taki, Kim Novak'ın *Vertigo*'daki mektupları okunmadan ve gönderilmeden kalır.

İlki, çapkın Frank Flanagan'ı başına gelecek suikast girişiminden haberdar etmeyi amaçlıyordu; ikincisi, James Stewart'a henüz tanıştığı kişi Judy'nin, aslında onun öldüğüne inandığı ve çok sevdiği kadınla aynı kişi olduğunu açıklamayı. Fakat iki kadın da mektuplarını göndermemeyi yeğledi. Bunun yerine ikisi de aynı şeyi yaptı: Kendilerini mektubun yerine koydular. Audrey Hepburn Ritz'de Flanagan'ın süitine gider, Kim Novak da Stewart'a kendisini sadece başka bir kadının kopyası olarak değil, gerçekten kendi olarak sevdirip sevdiremeyeceğini anlamaya karar verir. Eğer bir mektup size seslenmek, sizi betimlemek ve sizi temsil etmek için varsa ve kelimeler asla her şeyi söyleyemezse, o zaman mektup daima tamamlanmamış olarak kalacaktır. Yazının yeterli olmadığının farkında olan iki kadm da göndermedikleri mektupların yerine kendilerini koymuştur. O zaman akla şu soru gelir: Eğer bir mektubu göndermemek aşk işareti olabiliyorsa, bir mektup almak aşkın bittiği anlamına mı gelir?

Türkçe'de zaman zaman "kadın milleti" diye anılan, evrensel dilde ise "kadın gizemi" diye bilinen alana erkeğin de refakatiyle yapılan renkli bir gezi. Yazar, kadın ve erkek cinsleri arasındaki farklılıkları temelde Lacan ve Reik çizgisinde, özellikle de cinsellik boyutunda ele alırken, psikanaliz literatürünün yanı sıra geçmişten bugüne sinema, tiyatro, edebiyat ve felsefe gibi alanlardan özenle kesilmiş örneklerle bir kolaj oluşturuyor. Shakespeare'den Hitchcock'a; Sharon Stone'dan Arnold Schwarzenegger'e; Sokrates'ten Bertrand Russell'a, Virginia Woolf'tan Agatha Christie'ye sayısız isim kâh ürettikleriyle kâh yaşadıklarıyla bu kolajda yerlerini alıyor.

Kitabın başlığında olduğu gibi, kimi eski kimi yeni, pek çok soru soruyor Leader: Kadın olmak nedir? Kadının cinselliği aslında neye yöneliktir? Bir kadın, gardrobunu açıp da, "yine giyecek bir şey yok!" dediğinde gardroptaki eksik giysi hangisidir? İlişkiler neden sık sık "Ne düşünüyorsun?" sorusuyla karaya oturur? Bu ve benzeri soruların izini sürerken gündelik hayattaki pek çok duruma yönelik de, bazen makul bazen uçuk hipotezler öneriyor.

Yazar, kadın ve erkek cinsleri hakkında asırlardır yazılagelen meselelerin üzerindeki pası, kiri, tozu atıp düşünce ve mizahla iyice havalandırdıktan sonra bugünün deneyim ve gözlemlerini de ekleyerek taptaze bir okuma malzemesi çıkarmış ortaya.



Kadın ve erkeği bildiklerinin ötesinde merak eden ve bu konuda sorular sormaya çekinmeyenler için...

AYRINTI•İNCELEME
ISBN 975-539-182-7
9 789795 391821

