

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

bakışın

Jacqueline Rose Görme ve Cinsellik

bir tokat

gibi

çarparıyor

yüzüme



metis

Jacqueline Rose

Görme ve Cinsellik

1949 Londra doğumlu. St. Hilda's College, Sorbonne ve University of London'da eğitim gördü. Queen Mary, University of London'ın İngilizce ve Drama bölümünde İngilizce profesörü olarak görev yapıyor. Özellikle psikanaliz, feminizm ve edebiyat ilişkilerine odaklanan çalışmalarıyla tanınıyor. Independent Jewish Voices'ın kurucularından biri olan Jacqueline Rose'un diğer eserleri şunlar: *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction* (Peter Pan Vakası veya Çocuk Romanının İmkânsızlığı, 1984), *The Haunting of Sylvia Plath* (Sylvia Plath, 1991), *Why War - Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein* (Neden Savaş - Psikanaliz, Siyaset ve Melanie Klein'a Dönüş, 1993), *States of Fantasy* (Fantazinin Halleri, 1998), *On Not Being Able to Sleep - Essays on Psychoanalysis in the Modern World* (Uyuyamamak Üzerine - Modern Dünyada Psikanaliz Üzerine Denemeler, 2003), *The Question of Zion* (Siyon Meselesi, 2005), *The Last Resistance* (Son Direniş, 2007).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Görme ve Cinsellik
Jacqueline Rose

İngilizce Basımı:
Sexuality in the Field of Vision
Verso, 1986, 2005

© Jacqueline Rose, 1986, 2005

© Metis Yayınları, 2008

Çeviri Eser © Ayşe Deniz Temiz, 2009

Birinci Basım: Ocak 2010

1986 tarihli orijinal derlemede yer alan "Femininity and its Discontents" (Kadınlık ve Hoşnutsuzlukları) başlıklı yazı yazarın da onayıyla Türkçe basıma dahil edilmemiştir.

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Kapak Resmi:
Barbara Kruger,
"Your Gaze Hits The Side of My Face", 1981-83
(Orijinal resim üzerindeki sözler Türkçeleştirilmiştir)
© Barbara Kruger.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-735-7

Jacqueline Rose

Görme ve Cinsellik

Çeviren:

Ayşe Deniz Temiz



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Anneme

İçindekiler

Teşekkür 11

Giriş: Feminizm ve Ruhsal Olan 13

I. Kadınlık ve Temsil

1. Dora – Analizden Bir Parça 39
2. Kadın Cinselliği – Jacques Lacan ve Freud Okulu 61
3. George Eliot ve Seyirlik Kadın 96
4. *Hamlet* – Edebiyatın "Mona Lisa"sı 114
5. Julia Kristeva – Baştan Alıyoruz 133

II. Görüş Alanı

6. İmgesel 161
7. Sinema Aygıtı – Güncel Teorinin Sorunları 193
8. Semptom Olarak Kadın 209
9. Görüş Alanında Cinsellik 219

Kaynakça 229

Dizin 241

Teşekkür

BU DERLEMEDE yer alan yazılardan bazılarının yeniden yayımlanmasına izin veren şu yayıncı ve dergilere teşekkür ederiz: "Dora – Analizden Bir Parça", *m/f*; "Kadın Cinselliği – Jacques Lacan ve Freud Okulu", MacMillan Press ve W. W. Norton; "İmgesel" ve "Sinema Aygıtı – Güncel Teorinin Sorunları", MacMillan Press ve St. Martin's Press.

Bu yazılar benim için birçok kişiyle duygusal bağ anlamı taşıyor. Cesaretlendirmeleri, entelektüel tavsiyeleri veya dostluk ve destekleriyle yanımda olan Parveen Adams, Ben Brewster, Constance Penley ve Peter Wollen'a teşekkür etmek isterim. Birçok grup ve kişi çeşitli zamanlarda benim için çok önemli olan bir tartışma ve çalışma ortamını paylaştılar, bazen de tek tek makaleler üzerinden ayrıntılı önerilerde bulundular: Londra'da 1975-77 yılları arasında toplantıları süren Lacan kadın çalışmaları grubuna, 1978'de Milwaukee'de Wisconsin Üniversitesi'nde düzenlenen "Sinema Aygıtı" konulu konferansa katılan kadınlara, Sussex Üniversitesi'nde özellikle 1982-83 yılları arasında "Studies in Feminism" dersini alan öğrencilere ve Homi Bhabha, Jonathan Dollimore ve Cora Kaplan'a teşekkürler. Juliet Mitchell'a ise özel bir teşekkür borçluyum.

Son olarak Sally Alexander ve Robert Young'a minnetlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

Feminizm ve Ruhsal Olan

AMERİKALI kadın şair H. D. *Freud'a İthaf*'ında, 1933'te kendisiyle yürüttüğü kısa analiz sırasında Freud'un yasa koyduğu tek bir andan bahseder. Feminizmin henüz kozlarını paylaşmadığı bir patriyark görüntüsü arz eden birinden gelen bu yasa ("o yasa koymazdı, yalnızca bu seferlik – bir tek bu yasa"), aslında yasa değil, bir ricaydı; H. D.'nin, "hiçbir zaman, hiçbir koşulda" Freud'u ve yapıtını asla savunmaması yönünde bir rica. Freud "bir geometri dersi" ndeymişçesine, ya da "virüs bulaşmış bir sistemde hastalığın önlenemeyen seyri" üzerine bir izahat veriyormuşçasına bir kesinlikle ricasını açıklamayı sürdürür.¹ Geometrik kesinlik ile bir hastalığın seyri arasında salınan, hiçbir savunma yapılmaması yönünde bir rica biçimini alan bir yasa – bunlar, psikanalizi konu edinen veya kendisini onun terimleri içine yerleştirmeye çabalayan her tartışmadan bekleyebileğimiz çelişkilerdir.

Gelgelelim, Freud'un psikanalizin savunusunun yapılmaması yolundaki talebinin, ve bu talebi savunmanın nefret, korku ya da önyargıyı derinleştireceği iddiasıyla gerekçelendirmesinin fütursuz bir yanı vardır, çünkü psikanalizin savunusu kadar eleştirisini de yapmaya olanak tanıyacak olan rasyonaliteyi muhalifinin elinden çekip alır.² Kadın hastasının Freud tarafından böylece savunmasız bırakılması, psikanalizi hışımla kendi pratiği içine geri çekerken H. D.'yi de bir açmazla baş başa bırakır. H. D. bu açmazı daha sonra edebi yazılar, anılar ve nihayet bir ithaf yazma yoluyla –kendi yön-

1. H. D., *Tribute to Freud, Writing on the Wall* (1944), Boston, 1974, s. 86.

2. A.g.y.

temince, az çok— çözecektir. Denebilir ki ithaf, yasa koymaya verilebilecek karşılıklardan biridir, hatta belki mümkün olan tek karşılıktır.

Öte yandan, Freud'un buyruğu ve H. D.'nin bu buyruk karşısındaki konumu, aşağıda yer alan tüm denemeler için de bir o kadar bağlayıcı olan bir ikilemi ya da bir dizi sorunu açığa çıkarır. Öncelikle, psikanaliz hakkında, onun asli kurumsal ve sağaltımsal sahasının dışına taşan bir bağlamda yazmakla ilgili sorun. İkincisi, savunı kaldırmayan ve yasayı mütemadiyen çiğneyen bir şey —psikanalitik bilinçdışı kavramı— hakkında savunma tonunda yazma sorunu. Üçüncüsü, bir kadın olarak büyük oranda iki erkeğin —Freud'un ve ardından, kendisi de yapıtını Freud'a bir ithaf yahut geri dönüş, "bize emanet ettiği geleneğin" muhafazası olarak gören Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın— söylem ve terimleri dahilinde yazma sorunu.³ Zira Freud da Lacan da kendi devirlerindeki pek çok erkeğe göre birer skandal sayılırlar dahi, ruhsal yaşamımız düzeyindeki sinisi etkilerine meydan okumayla uğraştıkları patriyark imgesini cisimleştirirler.

Dolayısıyla bu girişin ele almaya çalışacağı soru, kendi özgül sahası dışında psikanalizin ederinin ne olabileceğidir. Daha tanımlı söylersek, feminizmle ilişkisi içinde psikanalizden yana konum alan ve ikisinin birlikte günümüz siyasi tartışmalarının genel terimleri açısından önemli olduğunu ileri süren bir argüman söz konusudur. Aslında psikanalizin —daha önce de olduğu gibi— edebi bir yöntem içerisinde eritildiği, öte yandan psikanaliz eleştirisinin akademi dışından feministler ve diğerlerince yenilenip yükselişe geçtiği bir âna tanıklık ediyoruz. Feminizmin miras olarak dönüştürdüğü, psikanalize yönelik bir dizi siyasal meydan okumanın uzun ve karmaşık tarihini de yine bu girişte izlemeye çalışacağım. Burada amaç, kitabın bölümlerini tanıtmak yerine, onları süregiden bir tarihin ve bugünün parçası olduğunu düşündüğüm bir dizi problemin çerçevesine oturtmak.

3. Jacques Lacan, "Intervention sur le transfert" (1951), *Écrits*, Paris 1966, s. 216; İng.: "Intervention on Transference", *Feminine Sexuality, Jacques Lacan and the école freudienne* içinde, Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose (haz.), çev. Jacqueline Rose, Londra 1982, s. 69.
Ücretsiz 1995, Kitep Arsivi - <https://rantey.org>

Lacan 1980'de okulunu lağvettiği sırada iki kadın tarafından yazılmış iki mektup, radikal Fransız gazetesi *Libération*'un sayfalarından birinde yüzleşiyordu. Bu iki mektup birlikte ele alınacak olursa, Lacancı psikanalizin Fransa'daki gelişiminin zeminini oluşturmuş olan kurumlar ve iktidar üzerindeki mücadeleler ve bunlar içinde kadının yeri konusunda bir fikir verebilir. Michèle Montrelay'den gelen ilk mektupta dile getirilen bir itirazdır: Lacan'ın tek taraflı olarak *école freudienne*'in (Freud Okulu) dağıtıldığını ilan etmesine, ve Lacan'a tekrar bağlanmaya itiraz. Bu itiraz, sevgiyle ("burada nasıl bir sevgi talep ediliyor?") ve onun fantazileriyle ("Lacan böylelikle kendini ne tür bir İsa'vari konumda buluyor?") olduğu kadar, beden ve onun güçleriyle de ("pek çok kişinin görmezden gelmeyi yeğleyeceği bir iktidarın körü körüne emrine giren, külliyat ve dogmaya dönüşmüş o devasa beden") alakalıdır.⁴ Marie-Christine Hamon'dan gelen ikinci mektupsa, okulun lağvedilişini "iktidarı ele geçirme" ya da "dogmatik hoşgörüsüzlük"e delalet olarak değil, "söylemin özünde bulunan *risk* boyutunu" yeniden devreye sokmanın tek yolu olarak görmektedir.⁵ Bunu da, hem Lacan'ın teorisinin bir tarza dönüşmesine (Lacancılaşma) hem de "Yeni Fransız Feminizmleri" başlığı altında Fransa dışında böylesine etkin olmuş, teoriyi bizatihi bir erkek fantazisi addeden ve buna verilecek yanıt salt kurumların değil, dilin kendisinin de lağvedilmesinde gören bakışa karşı savunur.

Ne var ki, bireysel olarak vardıkları kişisel kararların farklılığına karşın, her iki yazar için de dil ve dilin sınırları sorusunu düşünmekte kurumsal iktidar merkezi önem taşır. "On n'est fou que de sens" ("Yalnız anlamdır delirten" ya da "Anlam yoksa delilik de yoktur"), diye yazar Montrelay⁶ – saf, sabit ya da kurumsallaşmış anlam biçiminde dondurulmuş olan dil karşısında, bilinçdışı yegâne savunmadır; cinsellik dediğimiz şey, özneyi yerinden etme yetisi sayesinde

4. Michèle Montrelay, "La passion de la perte", *Des femmes analystes parlent, Libération*, 19-20 Ocak 1980, s. 9.

5. Marie-Christine Hamon, "Les féministes sont misogynes!", *Des femmes analystes parlent, Libération*, 19-20 Ocak 1980, s. 9.

6. Montrelay, s. 9.

de, sağduyunun tahammülü güç sınırlarına karşı bir set oluşturur.

Kalıtılal aktarım ve tarz gibi fosillere dönüştürmeksizin bilinçdişinin etkileri hakkında konuşmamıza olanak tanıyan bir kurumu nasıl yaratmalı? François Roustang bu sorunun psikanalitik hareketin bütün tarihine nasıl damga vurduğunu anlatır.⁷ Ancak eldeki durumda bilinçdişı sorusunun cinsiyet farkına ilişkin fantazi ve imgeleri beraberinde getirdiği aşikârdır. Bu, öncelikle şu tür bir soruya yol açar: Bir kadın olarak, tüm gücü ve ezici ağırlığıyla İsa'vari bir figür ile, aşırı kolay yolu seçerek dilin öte yüzünü yabanileşmiş, ilkel bir dişiliğe indirgeyen tutum arasında nasıl konum almalı? İçerisinde kendimizi en normatif biçimde tanımlayıp tanıdığımız dilin başka bir sahnesinin de mevcut olduğu, Freudcu psikanalizin temel dayanaklarından biridir. Ancak kurumların bağrında işlemekte olan kilit önemdeki fantazilerle bilinçdişinin etkilerinin ne derece bağlantılı olduğu; bunların daha genel olarak kültürün etrafında döndüğü, cinsel farka ilişkin temel imgelerle nasıl ilişkilendiği (erkeğe hayranlık, kadına kaos ve dışlama) nadiren böylesine şaşırtıcı bir açıklıkla ortaya serilmiştir.

Analitik kurumun krizi böylece kurumun kendisinin de, Lacan figürünün de dışına işaret eder. Montrelay'in kendisi de eleştirisinin ne Lacan'ın "şahsına" ne de "öğretisine" yönelik olduğunun altını çizmiştir. Yine de Freud'un H. D.'den, Lacan'ınsa üyelerinden rica ettiği şey arasında, farklılıkların yanı sıra tuhaf bir benzerlik olduğunu fark ederiz: savunmaya tamamen son vermek ve bir okulun çöküşü – ikisi de nihai ve en imkânsız buyruğu içinde taşır. Fakat daha önemlisi, bu olay, bir kurumun kendi sınırlarını nasıl tanımladığı, hatta kendisini bir kurum olarak nasıl kurduğu sorusunun, cinsel fantazinin hüküm sürdüğü bir alanla ilişkili olduğunu gösterir. Bu iki etmen –kurumlar ve fantaziler– arasındaki yüzey, bilinçdişı kavramının tümüyle toplumsal bir anlam taşıdığını gösterir. Ancak bu iki kadın yazar arasındaki anlaşmazlık, tek yanlı bir iktidar kavramının, söz konusu toplumsallığın açılımlarını kapsamaya ya da karara bağlamaya yetmeyeceğini de gösterir. Zira iktidar her ne kadar önce Lacan'a oradan da Freud'a uzansa da, Lacan'ın okulunu feshetmesinin ardından Fransa'da onun adını ve imgesini mütemadi-

yen bölüşen pek çok analiz ekolünün türediği ve bunların çoğunun ona bağlılık iddiasında bulunduğu da bir gerçektir.

Bu örnekten psikanalizin siyasal anlamını ve zorluğunu çıkarsamak, sanıyorum ki, mümkündür. Lacan açısından tarih, Amerikan ben psikolojisinin eleştirisiyle başlar. Lacan bu yaklaşımı, bilinçdışı kavramının, kimliği düz anlamıyla alıp güçlendirmeye çalışan normatif ya da uyumlulaştırmaya dayalı bir psikolojiye indirgenmesi olarak görmektedir. Fakat bunun ardında Fransa'daki analiz topluluğunun parçalanması ve Lacan'ın 1953'te *Société psychanalytique de Paris*'den (başka şeylerin yanı sıra) otokratik idare biçimi nedeniyle ayrılması yatar. Otokrasi eleştirisiyle ben eleştirisi birlikte ele alınmalıdır; zira bilinçdışından gelen meydan okumayı savuşturmuş ya da basbayağı bilinebilir, denetlenebilir bir şeye dönüştürmüş olan bir ben, her şeyden önce otokratik olacaktır. Özellikle kadınlar için otokratların en âlâsı, kendisinden öte merci bulunmayan, sorgusuz sualsiz bir statünün sahibi olan babadır. Feminizm bu yapıyı ataerkil olarak tanımlar. Lacan'ın analiz kurumu içerisindeki otokrasinin etkilerini bertaraf etme çabaları, ve bu etkilerin tiksinti verici biçimde geri dönüşü göz önüne alındığında, Lacan'ın kendi simgesel statüsünün ve kadınların bu statüyle ilişkilerinde yaşadıkları krizin böylesine keskin bir tezatta ortaya çıkması hiç de tesadüfi değildir.

Oysa Montrelay gibi biri için bu krizle baş etmenin tek yolu, analist olmayı sürdürmek, yani tüm yoğunluğu ve imkânsızlığıyla özdeşleşim sorununun ve yasalarının tekrar tekrar deneyimlenmesine olanak veren bir mekân yaratmayı sürdürmektir.

Demek oluyor ki, kimlik sorunu –kimliğin nasıl kurulup muhafaza edildiği– psikanalizin siyasetin alanına girişinde temel meseledir. Lacancı psikanalizin Althusser'in ideoloji kavramı üzerinden, feminizm ve film analizi gibi iki yolu izleyerek İngiliz entelektüel yaşamına girmesinin (ki çoğu kez üçünün de aleyhine kullanılan bir noktadır) nedenlerinden biridir bu. Feminizm, bireylerin kendilerini kadın veya erkek olarak nasıl tanımladıkları meselesi ve böyle tanımlamaları yolundaki talep nedeniyle, değiştirmeyi amaçladığı eşitsizlik ve tahakküm biçimleriyle son derece köklü bir ilişki içindedir. Film, ideolojik bir aygıt olarak sahip olduğu güç nedeniyle, hepimizin muhtemelen içinde yaşadığıpancık çoğu kez –sinemayı

saymazsak— yalnızca divanda itiraf edilen özdeşleşim ve cinsel fantazi mekanizmalarına dayanır. İdeoloji, sahip olduğu etkiyi ruhsal kimliğin ve güdülerin en ilkel düzeyinde hareket etmesine borçludur. Daha 1935'te, Otto Fenichel bunu psikanalizin siyasal analize yapacağı temel katkı olarak görmüştür:

Dürtünün değişimlerini incelemek kesinlikle fuzuli bir meşgale değil, hem teorik hem de pratik olarak son derece önemli bir iştir. Bir toplumda ideolojinin üretimini ve yayılmasını anlamak için o toplumun verili iktisadi koşullarından yola çıkmak gerektiği, bunların "üstyapısının" ideoloji olduğu; dahası bu "üstyapı"nın insan eylemleri aracılığıyla "altyapı"yı, bu eylemleri değiştiren iktisadi koşulları etkilediği gibi önermeler doğru olmakla birlikte fazla geneldir. Daha tanımlı hale gelmeleri, bu dönüşümlerin işleyişine ait ayrıntıları bilimsel olarak kavramamıza bağlıdır, ki burada bize ancak psikanaliz yardım edebilir.⁸

Fenichel'in amacı, ideolojik sürecin ruhsal gücünü anlarken, sosyolojik ve psikolojik indirgemeciliğin çifte tuzağına düşmekten kaçınmayı da başaracak bir analiz biçimi bulmaktır – bir yanda toplumsal yaşamın ruhsal yatırımlarını "abes" diye geçiştiren sosyologlar, diğer yandaysa Fenichel'e göre eşdeğer bir tuzağa düşerek ruhsal alanı, bu alanın güdümündeki toplumsal işleyişlerin asıl belirleyici etmeni kılan psikanalistler vardı. (Glover hakkında şöyle yazıyordu Fenichel: "savaşın nasibini alan tüm ruhsal güçleri savaşın nedeni yerine koyuyor". Para üzerine ise: "paranın simgesel anlamını, ortaya çıkış nedeni diye öne süren mantık tamamen dayanaktan yoksundur."⁹)

Ancak Fenichel'in bu amacı, yani psikanalizi en baskıcı toplumsal normların nasıl içselleştirildiğini, etkin hale getirildiğini ve sürdürüldüğünü anlamakta kullanma düşüncesi, Juliet Mitchell'in 1974'te psikanaliz ve feminizm savunusu için ortaya attığı argümanla arasındaki terim benzerliği bakımından şaşırtıcıdır:

8. Otto Fenichel, "The Drive to Amass Wealth" (1934), *Collected Papers*, ikinci seri, Londra, 1955, s.107.

9. Fenichel, "Über Psychoanalyse, Krieg und Frieden", *Internationales Ärztliches Bulletin*, 2, 1935, s. 39 (aktaran Russel Jacoby, *The Repression of Psychoanalysis: Otto Fenichel and the Political Freudians*, New York, 1983, s. 114); "The Drive to Amass Wealth", s. 100.

İnsan toplumunun zorunlu yasalarını "fikirler" biçiminde deneyimlememiz, bilinçli bir eylem olmaktan ziyade bilinçdışında gerçekleşir. Psikanalize düşen görev, düşünceleri ve insan toplumunun yasalarını bilinçdışı yoldan nasıl olup da miras aldığımızı çözümlemektir. Başka bir deyişle bilinçdışı, bu yasaları edinme yolunun ta kendisidir... Marksist teori tarihsel ve iktisadi durumu açıklar, psikanaliz ise diyalektik materyalizmin kazanımı olan ideoloji kavramının da yardımıyla, ideoloji ve cinselliği anlamının yoludur.¹⁰

Buradaki feminist hamle, ideolojik işleyişe ilişkin kavrayış ile psikanaliz arasında tarihsel olarak kurulan bağlantılara cinselliği eklemektir. İşte bu bağlamda, cinsiyet farkı beşeri yasaların en köklülerinden biri, belki de en köklüsü olarak çözümleniyordu. Dolayısıyla bu, siyasi bir gereklilikle ilgili teorik bir meseleydi: Cinsiyet farkının etkileri en geniş yelpazede kabul edilmeli, ardından da siyasi anlayış ve tartışmada öncelik kazanmalıydı. Ancak Juliet Mitchell bu meseleyi psikanaliz aracılığıyla ortaya atarken, sadece psikanalizin feminizm için önemini savunmakla kalmıyordu. En az bunun kadar ilgilendiği bir başka konuda, ideolojik süreçlerin tek tek özneler aracılığıyla insan eylem ve inançlarına dönüşmesinde rol oynayan mekanizmaların tam olarak neler olduğunu açıklamanın tek aracı olarak, daha 1930'larda psikanalize yüzünü dönmüş bir projeye kadınlık sorusunu yeniden zerk etmekte.

Marksizm gibi psikanaliz de o dönüşümleri üreten mekanizmaları belirleyici addeder, fakat bu mekanizmaların aynı zamanda geride bir artık bıraktığını söyler. Psikanaliz kadınların kadınlığa giden yolu nasıl deneyimlediğine ilişkin bir açıklama sunuyor olsa da, bilinçdışı kavramına atıfla, kadınlığın bir çırpıda elde edilen veya bir an gelip tamamlanan bir statü olmadığını savunur. Psikanalizin siyasi savunusu bu iki anlayış üzerinde temellenir – aksi takdirde psikanaliz, normların içselleştirilmesine dair işlevselci bir açıklamadan farksız olurdu. Nitekim, biyolojik kabulden hareket eden sav ile sosyolojik kabulden hareket eden savın ortak yanı, ürettikleri tümüyle pasif imajdır: Kadın ya doğal kaderini devralır ya da bir o kadar kaçınılmaz olan toplumsal dünya tarafından belirlenir.

10. Juliet Mitchell, "Introduction", *Psychoanalysis and Feminism*, Londra, 1974, s. xvi, xxii; Türkçesi: *Psikanaliz ve Feminizm*, çev. Ayşe Kurtulmuş, İstanbul: Yaprak, 1984. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Buradaki güçlük, psikanalizi her iki kavrayış yönüne birden çekmektir – önce kimlik ve normların tamamen toplumsal olarak kurulduğunu kabul etmeye, sonra tekrar ben ile bilinçdışı arasındaki o gerilim noktasına ikisinin de durmaksızın yeniden şekillenip dağıldığı yere. 1930'larda, ne saf bir güç addettiği bilinçdışını yücelten anlayış (Wilhelm Reich), ne de kültürün kısıtlayıcılığını suçlarken bilinçdışını unutan ya da hatta hepten terk eden anlayış (Karen Horney gibi kültürelciler) böyle bir dinamik için elverişli olabilirdi. Problem o gün neydiyse bugün de odur: Bilinçdışını bir direniş ya da savunma noktası olarak görmek, ve bunu yaparken de onu ruhsal ve/ya toplumsal ütopya tahayyülleriyle –buna ister Reich gibi sınırsız jenital enerji densin, isterse şimdilerde zaafımız olduğu üzere, mutlak veya kirlenmemiş bir doğruluğun sahası olarak farklı bir kadınlık densin– doldurmaktan kaçınmak ne şekilde mümkün olabilir? Bilinçdışını bir iskartaya çıkarıp bir fetişize etmek, Freudcu sorun değişmez nakaratı (neredeyse laneti) olagelmıştır.

Öyleyse psikanaliz hakkındaki feminist tartışma, kayda değer bir farkı peşi sıra getiren bir tekrardır. Bugün biliyoruz ki 1920'ler ve 30'larda Jones, Horney ve Klein gibi analistlerin hem somut hem de teorik düzlemde kadının aleyhine işlediğini gözledikleri temel bir asimetri nedeniyle Freud'un cinsel farka ilişkin anlatısına yönelttikleri itirazlar, Freud'un fallosantrizmine yönelen radikal feminist eleştirinin öncülleri idi. Bu itirazı tersine çeviren Juliet Mitchell ise ruhsal yaşam düzeyindeki asimetrisinin, tam da psikanalizin açıklamaya yardım edebileceği şey olduğunu söyleyecekti. Fakat bu münakaşa yalnızca kendi içinde değil, aynı zamanda Freudcu bilinçdışı ve cinsel dürtü kavramlarının siyasi önemi üzerine Otto Fennichel ve çevresindekilerce eşzamanlı olarak yürütülen tartışmayla birlikte ele alınmalı. Bu âna geri dönüp baktığımızda, kadın cinselliği hakkındaki teorik/klinik tartışma ile ideoloji ve biçimleri hakkındaki açıkça Marksist tartışma tarihsel olarak birbirinden kopmuş gibi görünür – ta ki feminizm bu bağlantıları kuruncaya, daha doğrusu ortaya çıkarıncaya dek.

Sonuç olarak 1930'larda Freud'un kadınlık anlatısı üzerine doğan tartışmaya (kabaca Londra ile Viyana okulları arasındaki ayrılık) paralel olarak, psikanalizin siyasi anlamı üzerine eşzamanlı bir tartışma (yine kabaca Berlin ile Viyana arasındaki ayrılık) cereyan

ediyordu.¹¹ Fenichel ve Berlin grubu, kökten bir toplum eleştirisi için Freud'un ruhsal süreçlere ilişkin kavrayışını temel alacak politik bir psikanalizi amaçlıyordu, ki kadınlık üzerine aynı dönemde cereyan eden tartışmada hiç gündeme gelmeyen bir meseleydi bu. Berlin grubu, otuzlarda Reich'in seminerlerine ev sahipliği de yapan Viyana'yı hiçbir şekilde toptan karşısına almadıysa da, grup Marksist duruşuyla diğerlerinden ayırt ediliyordu. Aynı zamanda bilinçdışı ve cinsel dürtü gibi temel psikanalitik kavramlara bağlı kalmaları onları daha tanınmış Freudcu solun ruhsal ütopyacılığından –ki indirgemeci bir libidinal bastırma kavramına dayanarak bilinçdışı ruhsal çatışma kavramının kültürel hastalıkla eşitlenmesiydi– ayırıyordu.

Bu tartışmada psikanaliz hakkındaki siyasi tartışmanın bugün hâlâ üzerinden yürüdüğü terimlerin hepsinin devreye sokulduğunu görebiliriz. Fenichel'in kendisi de bilinçdışı ve cinsellik kavramlarını, karmaşıklıklarından ödün vermeksizin teorileştirmek ile toplumsal normların baskıcılığına ilişkin bir çözümleme ortaya koyma gereksinimi arasında açıkça sıkışmıştı. Fenichel'in konumunun benzersiz yanı (ki onun susturulduğu ya da bastırıldığı iddiası bu durumu tümüyle karikatürleştirmektedir)¹² bu saflardan herhangi birine geçmeyi reddetmesindeydi. Bu şu anlama geliyordu: Toplumsal kısıtlara ilişkin bir çözümleme daima, baskıcı ve adaletsiz toplumsal biçimlerin hizmetine girmiş olan cinsel güçlerin sapkın ve kararsız doğasını tanımakla el ele gider.

Zira tarihsel olarak, ne zaman psikanalizin siyasi bir müdafaası yapılsa, bu dinamik içeri ile dışarı arasında kaba bir karşıtlık biçiminde kutuplaşır – radikal bir Freudculuk daima, toplumsalın, tek yönlü bir süreçte, ruhsal olanı kendine has mekanizma ve itkilerden tümüyle yoksun bırakarak ruhsal olanın sefaletini ürettiğini ileri sürmek zorundadır. Ne zaman içsel çatışma ve ruhsal bölünmeye ilişkin psikanalitik tanımların toplumsal koşullardaki karşılığı aran- sa, ilk terim ikincisinin içinde erir, ve böylelikle bilinçdışı da bir bö-

11. Berlin grubuyla ilgili ayrıntılı bilgi Russel Jacoby'de bulunabilir.

12. Jacoby'nin kitabındaki polemiktir bu, ancak sunduğu malzeme durumun daha karmaşık olduğunu göstermektedir; giriş bölümü s. 14'te "bastırma" teriminin yanıltıcı olduğunu kendisi de kabul eder. - <https://rantey.org>

lünmüşlüğü alanı olmaktan çıkarak gelecekteki ideal bir birlik tahayyülüne doğru kayar. Sanki bilinçdışı ile bütünlüklü bir özne olduğumuz yolundaki, sıkı sıkı sarıldığımız imge birbirinden kopmuş, ve ikincisi idealize edilerek tarihsel zaman içinde ileriye yansıtılmıştır. Böylelikle cinsel radikalizm, özgür cinselliğe ilişkin imgesini inşa ederken sanki benin kusursuz, hatasız imgesini örnek alarak bunu devrimci değişimin önkoşulu ya da nihai amacı haline getirmektedir. Siyasi bir Freud yaratma çabasında, bilinçdışının idealleştirilmesi ile olayın dışsallaştırılması el ele gider. Bunun klasik anlamda bir ikicilik olduğu –ruhsal ya da felsefi, hatta her iki anlamda da– argümanın sürekli bir içeri/dışarı ayrımında kristalleşmesiyle belirginleşir.

Öyle görünüyor ki bu mesele baştan beri, hem siyasi, hem de feminist Freud eleştirisinin merkezinde yer alıyordu. Örneğin Reich ölüm dürtüsünü reddedişini tam olarak şu sözlerle ifade ediyordu: "[Freud] insan organizmasında ölümcül bir şey sezinledi. Gelgelelim içgüdü açısından düşünmekteydi. Bu yüzden 'ölüm içgüdü' ifadesine takıldı. Bu yanlıştı. 'Ölüm' doğrudu. 'İçgüdü' yanlıştı. Çünkü bu organizmanın istediği bir şey değildir. *Organizmanın başına gelen bir şeydir.*"¹³

Daha sonra Habermas da bilinçdışını özne ile benlik arasında kesintiye uğramış bir iletişim olarak tarif etmekle, onu "toplumsal olarak tasvip edilmemiş ihtiyaçların deposu" konumuna indirger. Öznenin kendisiyle kuracağı mükemmel iletişim ve benlik-bilgisinin olması gerektiği yerde görülen bir tür kesintidir bu.¹⁴ Tahakkümcü bir toplumsal yaşamın çarpıtmasının sonucu olarak bilinçdışı: Radikal feminist Freud eleştirisinin, vurguyu kontrol dışı merak, kıskançlık, ve taleplerle boğuşan bebeğin öznelliğinden, tüm bunların içinde gerçekleştiği toplumsal kurum olarak aileye kaydırmasının temeli de buydu. Burada söylemeye çalıştığım, bu dogmayı tersine çevirip önceliği ruhsal olana vererek toplumsal sefalet ya da eşitsizliği onun basit bir sonucu kılmak gerektiği değil, ruhsal ve

13. Wilhelm Reich, *Reich Speaks of Freud, Conversations with Kurt Eissler, Mary Higgins ve C. M. Raphael* (haz.), New York, 1967, s. 89n (vurgu bana ait); Türkçesi: *Reich Freud'u Anlatıyor*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel, 1981.

14. Jürgen Habermas, *Knowledge and Human Interests*, Londra, 1972, s. 271.

cinsel yaşamdaki dalgalanmaları indirgemeciliğe düşmeden açıklamaya çabalayan psikanalitik teorinin barındırdığı –ve maruz kaldığı– gerilimin farkına varmaktır.

Böylece feminizm psikanalizle ilişkisinde kendisini iki uçlu bir mirasla baş başa bulur: dişillik üzerine otuzlardaki kavga ile bir o kadar önemli, siyasi niteliği daha o zamandan aleni bir tartışma. İdeoloji'yi "dişillik" olarak, "kültürel normlar"ı da "aile" olarak okursanız, Shulamith Firestone'un konumunu elde edersiniz: ruhsal çatışma–dişil kimlik sorunu–kurumsal olarak düzenlenmiş denetim biçimlerinin doğrudan yansımasıdır (hem kültürelcilerle hem de radikal Freud ile tarihsel ve teorik bağlantıları görmek mümkün).¹⁵ Bu indirgemeciliğe karşı, siyasal bir psikanaliz için bilinçdışı ve cinselliğin önemi üzerinde ısrar eder ve Fenichel'in tartışmasına cinsellik sorusunu eklerseniz, Juliet Mitchell'ın 1974'te feminizm lehine yaptığı müdahalenin ta kendisini elde edersiniz. Psikanaliz ile feminizm arasındaki diyalogun bir taslağı, bu hâlâ çözümlenmemiş erken dönem tartışmada ortaya çıkar. Sözelimi Elizabeth Wilson, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve tahakkümün doğrudan gözlemlenebilen biçimlerinde izdüşümü bulunmayan her türlü cinsellik tartışmasına itiraz ederken, tarihsel ve teorik bir gerilimi farkında olmadan tekrar etmiş, üstelik güncel bir siyasi gerçekmiş gibi keyifle sunmuş olur.¹⁶

Aynı gerilim psikanaliz ve feminizmin son dönem Marksist tartışmalar içerisinde birbirlerine neden sürekli yüz çevirdiklerini de açıklayabilir. Nitekim Perry Anderson feminizmin Freud'a dönüşünü "bilimselliği [sosyalizminkinden daha] tartışmalı düşünce sistemlerine şaibeli bir dönüş" olarak kenara iterken; Fredric Jameson bilinçdışının kültürel biçim içerisindeki yerini konu alan bir kitabında psikanaliz ile feminizm arasındaki bağlantıları görmezden gelir (gerçi radikal feminizme yer ayırır, ancak onu daha sonra sınıfsal bölünmeye tanınan öncelik içinde eritir, özne kategorisiniyse

15. Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex* (1970), Londra, 1979, özellikle 3. bölüm, "Freudianism: The Misguided Feminism"; Türkçesi: *Cinselliğin Diyalektikliği*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Payel, 1993.

16. Angela Weir ve Elizabeth Wilson, "The British Women's Movement", *New Left Review* 148, Kasım-Aralık 1984, s. 95-8; ayrıca Elizabeth Wilson, "Psychoanalysis: Psychic Law and Order", *Feminist Review* 8, Yaz 1981.

"anarşik" bulduğu için bir kenara atar); Terry Eagleton ise *Edebiyat Kuramı*'nın sonunda 180 derece dönerek sosyalizm ve feminizmi, psikanaliz dahil kitapta ele alınan tüm tahlil biçimlerinden üste koyar.¹⁷ Jameson'da Reich üzerine bir dipnotta geri dönüşüne tanık olduğumuz psikanalize, din, milliyetçilik ve faşizm gibi kolektif fantazilerin analizi için olası bir yol olarak işaret edilmektedir. Anderson örneğindeyse Frankfurt okulunun, özellikle de Habermas'ın ahlaki-estetik ütopyaları –psikanaliz feminizmle bağından arındırıldıktan sonra– kitabın siyasi varış noktası olarak ortaya çıkar. Tıpkı Eagleton'ın psikanaliz ve edebiyat metni üzerine olan bölümünde olduğu gibi.¹⁸ Burada bizi ilgilendiren şey bu kitapların siyasi saikleri değil, can alıcı bir siyasi bağlantının muhtemelen kasıtlı olarak atlanmış ya da marjinalleştirilmiş oluşudur. Üstelik bu tam da feminizmin, ruhsal olana ilişkin en temel sorunları yeniden siyasetin gündemine taşıdığı âna karşılık geliyor gibi görünmektedir. Sanki feminizm, Marksizme yöneltilen eleştirinin bir parçası olarak kabul edilebilir, psikanaliz ise kolektif fantazinin bir açıklamasına dahil edilebilir, ancak ikisi birlikte ele alınamazmış gibi. Çünkü o takdirde feminizmin cinsel bölünmeyi sorgulamasına eşlik eden ruhsal yaşam kavramı, geleneksel bir siyasi eleştiri karşısında fazlaca göze batacaktır. Bilinçdışı, ya ideoloji (ve onun halihazırdaki tahakkümü) ya da haz (ve gelecekteki özgürleşimi) olarak anlaşılabilir; fakat asla bu ikisi arasında eğreti biçimde asılı duran bir şey olamaz. Otuzlarda karşılaşılan bu sorun, günümüzde de, Marksizmin olduğu kadar feminizmin de karşısına dikiliyor.

İçeri ve dışarı arasındaki kutuplaşmanın aldığı en son biçim, Jeffrey Masson'ın, nevroza ilişkin baştan çıkarma teorisini bırakıp onun yerine fantazi yaşamının analizine öncelik verdiği için Freud'a yüklenmesiyle patlak veren tartışmadır.¹⁹ Burada geliştirmeye çalıştığım perspektiften bakıldığında Masson'ın pozisyonu, kendisine

17. Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism*, Londra, 1983, s. 88; Türkçesi: *Tarihsel Materyalizmin İzinde*, çev. Mehmet Bakırcı, İstanbul: Belge, 2004. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York ve Londra, 1981, s. 100, 286. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, 1983, s. 204; Türkçesi: *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004.

18. Jameson, s. 291; Anderson, s. 98; Eagleton, s. 193.

atfettiği özgünlük ve çarpıcılıktan bir şeyler yitirebilir. Radikal feminist bir mesele (sırf Masson kendini artık böyle tanımlamayı seçtiği için değil) denebilecek bu polemik açıkça ortaya koymaktadır ki, içsel ruhsal dinamik kavramı siyaset (bu örnekte feminizm) için sakıncalıdır, çünkü kadınları gerçekliği apaçık biçimde mahkûm etme olanağından mahrum bırakır. Ne içsel bir çatışmaya, ne arzuya, ne de diyaloga yer bırakılmaktadır; kadınların meşru bir söz hakkı olması isteniyorsa çatışma dışsal olmalı, olay tümüyle dışarıda cereyan etmelidir. Psikanalitik bilinçdışı kavramı, sözlerinin hakikat değerini kadınların elinden alan bir erkek komplosu haline gelir. Kate Millet, Barnard cinsel siyaset antolojisindeki yazısında bu savı Masson'dan daha iyi ortaya koyar:

Freud'un cinsel bozukluğu olan gençleri, ebeveynlerinin siparişi üzerine ve onların ödediği ücretle analiz ve tedavi ettiği bir devirde, Reich gençlerde cinsellikle uğraşan ilk kişiydi. Freud çoğunlukla cinsel tacize uğramış çocuklarla, özellikle de kız çocuklarla uğraşmakta ve bütün sorunu, bunun onların kendi oedipal fantazileri olduğuna hükmederek çözmekteydi. Yani kız çocuklar yalnızca cinsel tacize uğramakla kalmıyor, bir de bunu hayal etmiş olduklarını kabul etmek zorunda kalıyorlardı. Bu akıl sağlığını yıpratıcı bir süreçtir. Eğer olmuş olan gerçek değil de hayalse, bu senin kabahatindir: Hem mantıksız hem de yaramazsın, akla hayale gelmeyecek bir eylemi düşledin: ensesti. Babana suç attın, üstüne üstlük kendin çok suçlu ve seksi bir küçük yaratıksın. İşte o kadar.²⁰

Gerçekte Freud asla çocukları tedavi etmemiştir. Analiz sürecinde —o da dolaylı olarak— kabul ettiği tek çocuk erkekti. Ancak burada daha önemli olan, fantaziyle malul, bölünmüş, çatışmalı bir öznel fikrinin, siyasi anlamda meşru bir protesto fikrine tamamen zıt görülmesidir. Siyasi nedensellik ve gerçek olay üzerine olan tartışma, dil sorununa tahvil olur. Dolayısıyla siyasi hakikat, dolu ko-

19. Jeffrey Masson, *Freud: The Assault on Truth. Freud's Suppression of the Seduction Theory*, Boston ve Londra, 1984; Masson'ın eleştirisi için bkz. A. Davidson, "Assault on Freud", *London Review of Books*, 5 Temmuz 1984.

20. Kate Millet, "Beyond Politics? Children and Sexuality", *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality* içinde, Carole S. Vance (haz.), Boston ve Londra, 1984, s. 222; ayrıca bkz. Chris Reed, "How Freud Changed His Mind and Became a Chauvinist", "Guardian Women", *Guardian*, 20 Şubat 1985; Masson'ın uzun bir makalesi de radikal feminist Amerikan dergisi *Mother Jones*'de yayımlanmıştır.

nuşma kavramına dayandırılır. Dil sürçmeleri ve semptomlarsa arızı olanın dışsal karanlığına –fantazi ve bilinçdışına yönelttiği dikkat sayesinde Freud'un onları çekip çıkardığı yere– geri yollarır.

Oysa psikanalizin fantaziyle ilgilenmesi, hastanın ifadesini geçersiz kıldığı anlamına gelmez. Freud'un, hastaların travmalarını, "hikâyeler uydurup yalanlar söyleyen isterik kadınların fantazileri" diyerek göz ardı ettiğini söylemek, psikanalizin fantaziye atfettiği statüyü tamamen çarpıtmak olur. Freud fantaziye asla kasti yalan kategorisine dahil etmemiştir.²¹ Aslında Freud'un müdahalesi tam aksi doğrultuya –gerçekle kanıtlanabilen ya da kanıtlanması gereken her şeyin ötesine geçtiği ölçüde, özne için daha önemli olan bir gerçekliğe– yöneliktir. Fantaziye konuşmanın meşruiyetini yitirmesi olarak görmekle, gerçekliği ampirik verilerle kanıtlanabilen vakaya indirgemekle, öznelere sanık sandalyesine oturtan Masson'ın kendisidir.

Fantazi kavramı böylece elden çıkarıldığında, sözgelimi Masson'ın kendi örneklerinden biri –üç yaşındaki yeğeni hakkında halüsinasyon boyutuna varan cinsel fantazileri olan ve takıntılı bir biçimde çevresindekilere olayın *gerçekleşmediğini* teyit ettirmeye ihtiyaç duyan yirmi dokuz yaşında bir kadının vakası– nasıl açıklanacaktır? Masson, bir erkek çocuğa duyulan arzunun bir kadına ait olduğu ve gerçekleşmeyen şeye ilişkin halüsinasyonların bulunduğu bu örneği, zerre kadar ironi katmaksızın, yetişkinlerin çocuklara yönelik, "çoğu kez eyleme dönüşen" cinsel dürtülerinin "*gerçek*" olduğuna kanıt olarak sunar.²² Bu örneğin kendisi Freudcu bilinçdışının konu edindiği gerçeklik, bellek ve fantazi arasındaki sorunlu ilişkiyi gözler önüne sermiyor mu? Ve eğer bu örneği baştan çıkarmanın gerçekliğinde ısrar etmek için kullanırsak, bunun kadın açısından, basbayağı suçlu ilan edilmek dışında ne anlamı olabilir? Hele de çok daha acı verici olan kendi gerçekliği, onu olayın hayali ile gerçekliği arasında muğlak bir konumda bırakmışken. Peki Masson'ın açıkça sözünü ettiği "üzüntü, sefalet ve zalimlikten ibaret olan gerçek dünya" ile bizzat kendisinin Freud'un en hakiki keşifle-

21. Masson, s. 11; ancak s. 112'de Masson, Freud'un isterik fantazinin yalan olduğunu *söylemediğini* kabul eder.

22. Masson, s. 28-29.

rinden biri olarak kabul ettiği "önceki üzüntüleri tekrar etme gereksinimi" arasındaki gerilimi ne yapacağız?²³

Fantazi ve tekrar zorlaması – bunlar, adaletsizliğe karşı tümüyle siyasi bir itiraz düşüncesinin durmadan takılıp tökezlediği kavramlardır. Psikanaliz hakkındaki feminist tartışmanın bugün üzerine yerleştiği zemin buymuş gibi geliyor bana. Fakat bu sırada feminizm, siyasi analiz için daha genel bir sorunun, radikal Freud okumalarında daima mevcut olan bir şeyin de altını çizmiştir: Tek tek özneler –bu örnekte, kadına– eylemlilik (fakat suç değil), fantazi (hata değil) ve çatışma (fakat aptallık değil) atfeden öznellik problemi ile, acil bir toplumsal değişime muhtaç yapıların gücünü ayırt etmeye elverişli bir analiz biçimini birbiriyle nasıl uzlaştırmalı?

Psikanalizin önemi, kanımca, olayın gerçekliği gibi bir kategoriye başvurmayı mümkün kılan ikiliği sorunsallaştırmasındadır. Kadınlar olarak, tahammülü imkânsız yapılar içindeki payımızın farkına varmamızı sağlayacak bir dil bulmamız önemli olabilir – fakat bu öyle bir dil olmalı ki bizi ne basitçe kurban olarak resmetsin, ne de çektiğimiz sıkıntının yegâne müsebbibi olarak. Bir toplumsal yapıya (örneğin cinsiyet farkına) dahil olma tarzı bakımından, ne yanlış bilinç ya da işbirliğine, ne de alışkanlık ya da rehavete indirgenebilecek dinamiklere yönelttiği tuhaf ilgi sayesinde psikanaliz, aslında tam da bu meşakkatli siyasi soruyu yeniden düşünme fırsatı verebilir.

Gelin, psikanaliz eleştirisini bir anlığına tersine çevirelim: Bölünmüş bir öznellik kavramı siyasi analiz ve taleplerle bağdaşmaz, demek yerine; diyelim ki feminizm, cinselliği (fantaziler, açmazlar, çatışma, ve arzunun alanını) ve cinsiyet farkını (tüm bunların durmadan meylettirdiği ama aynı şekilde durmadan çarpıp kırıldığı yapıyı) öne çıkarması sayesinde, geleneksel siyasi analizin sıkça yaslandığı ikilikleri (içeri/dışarı, kurban/saldırgan, gerçek olay/fantazi ve hatta iyi/kötü) sorgulamak için imtiyazlı bir konuma sahiptir. Zira bugün bile –özne için ruhsal olarak başa çıkılamaz olduğu kadar da nafi bir salt parçalanma halini mutlak kılmaksızın– kadınlara, cinsel kimlik noktasında bir açmaz hakkı tanıyan, üstelik ileride bunu bir norma dahil etmeye özlem duymaksızın yapan tek şey, ken-

disiyle çelişen bir öznellik kavramıdır. Habermas gibi bambaşka bir pozisyondan gelen ve psikanalize sırf sınıfın kendi bilgisine nasıl erişebileceği sorununu çözmek için, yani bütünlüklü siyasi öznenin saf rasyonalitesinin aracı olarak yönelen biri, meselenin özünü işte bu yüzden ıskalamaktadır.

Yine de bana öyle geliyor ki, tam da psikanalizin bu aşamada soru işareti haline getirdiklerinden dolayı, siyaset sahnesinde cinselliği merkeze koyan feminizm dahi, psikanaliz tarafından cinselliğin kalbinde yer aldığı ifşa edilen tersyüz oluşlar ve iniş-çıkışlarla karşılaşınca psikanalize çoğunlukla arkasını döner. İtiraz noktası bugün fallosantrizmin eleştirisinden uzaklaşmış, feminizmin bütünsel bir özneye, öznenin yıkımından daha çok ihtiyaç duyduğu gibi bir iddiaya doğru kaymıştır.²⁴ Yahut tüm çokluğuyla öne çıkmaya dayalı yeni bir cinsellik siyaseti biçimine bürünür, fakat zorluklar içeren bir alan olarak ruhsallık fikrinden vazgeçmek kaydıyla.²⁵

Bütün bunlar içerisinde dikkate değer olan nokta, psikanalizin feminist tahlil ve tartışmanın değişen terimleriyle olan tuhaf ilişkisidir. Şöyle ki, feminizm psikanalizden, ideolojilerin öznelere nasıl dayatıldığına ve kadın kimliğinin nasıl benimsendiğine dair bir açıklama talep ederken, karşısında, herhangi bir tek taraflı dayatma ya da bütünüyle benimseme fikrini tamamen geçersiz kılan fantazi ve bilinçdışı kavramlarını bulur. Ya da daha yakın dönemde olduğu gibi, feminizm, tam cinsel pratiklere ve cinselliğin sınırlarına yoğunlaştığı, psikanalizden gelen çokkatmanlı cinsel eğilim kavramıyla meşrulaştırılması ya da desteklenmesi muhtemel bir çoğulluğa çağrı yaptığı anda, kendisini, özneye atfedilecek her cinsel kimliğin sorunlu, benliğin basitçe öne sürülmesinin ise yalan olduğu iddiasıyla karşı karşıya bulur. İşin belki daha da zor yanı, feminizm sansür, şiddet ve sado-mazoşizm sorularıyla uğraşmaktayken, karşılığında psikanalizin ona, ruhsal alanın temeldeki şiddetini –yani cinselliğin barındırdığı zorluğun ta kendisini– sunmasıdır.

24. Nancy Miller, "A Conversation Between Adrienne Rich and Roland Barthes", *Feminism/Theory/Politics* 1989; Mart 1985'te Pembroke Kadın Konusunda Eğitim ve Araştırma Merkezinde gerçekleşen konferanstan.

25. Gayle Rubin, "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality", *Pleasure and Danger* içinde. <https://rantey.org>

Zira eğer ruhsal yaşamın kendisi de şiddet içeriyorsa; dürtülerin hareketi başlı başına saldırganlık taşıyorsa; cinsel fark, gerektirdiği zorlama nedeniyle, özneyi hem öteki cins karşısında hem de kendi içinde bölünmüş kılıyorsa; eğer dişil cinselliğin en erken dönemleri, küçük kızın bunları geride bırakmasını sağlayan şiddetli kopuşun açıklamaya yetmeyeceği bir güçlük içeriyorsa – eğer bu önermelerden (ki kabaca, sırasıyla Melanie Klein, Jacques Lacan, ve Julia Kristeva'ya atfedilebilir) herhangi birinin bir gücü varsa, kadınlar için şiddeti salt bir arızı durum, dayatma ya da dışsal olay olarak gören bir analiz mümkün olmayacak demektir. Ancak katı bir ikicilik, fantaziye gerçeğin karşısına koyabilir; ancak bunların birini diğerinin salt yansıması kılarak ikisi arasındaki farkı kapatma çabası bunları birbirinden böylesine ayırma gereği duyar.

Demek ki feminizm 1920'ler ve 30'ların tartışmalarını, iki de değil üç aşamada miras almaktadır. İlk cinsel fark üzerine olan münakaşa (Freud'un fallosantrizmi konusundaki anlaşmazlık), ardından ideoloji kavramı (bir norm olarak kadınlık), ve şimdi de diğer ikisinden hiç de daha az tartışmalı olmayan ölüm dürtüsü kavramı. Zira gerçek olayla ve cinsel yaşamda neyin kabul edilebilir olduğunun sınırlarıyla ilgili tartışmalar, şiddetin nasıl ya da nerede konumlandırılması gerektiği sorusunu açıkça içinde barındırmaktadır. "Sefalet nereden kaynaklanıyor?" – bu, ölüm dürtüsü kavramını reddeden Reich'in Freud'a yönelttiği soruydu, ki pek çok radikal Freudcunun psikanalizden ayrıldığı nokta da burasıdır.²⁶ Fenichel de bu kavramı eleştirmişti, üstelik tam da "nevrozu oluşturan etkenler arasından toplumsal olanları ayıklamak" suretiyle suistimal etme ihtimali yüzünden. Fakat, nadiren atıfta bulunulsa da, aynı makalenin geri kalan bölümünde Fenichel, erken dönem ruhsal itkilerin yıkıcı bir nitelik taşıdığını savunur ve Freud'un kendi kavramsallaştırmasındaki ikiciliğe karşı Nirvana'yı içgüdüsel yaşamın *genel* bir ilkesi olarak ortaya atar.²⁷ Bu eğer bugün önemliyse, psikanalizle tıpkı o

26. Reich, s. 42-3; aynı kopuş noktası, özellikle ölüm dürtüsü kavramı ve "çatışmanın önlenemezliği", Radical Science kolektifinin psikanaliz dergisi *Free Associations*'da da görülür. Bkz. David Ingleby, "The Ambivalence of Psychoanalysis", *Radical Science* 15, 1984.

27. Fenichel, *A Critique of the Death Instinct* (1935), *Collected Papers*, bi-

zamanki gibi bir kopuşun gerçekleşmekte olduğu bir noktaya doğru hareket ettiğimiz içindir. Şöyle ki, cinsel şiddet psikanalizin (dolaysız anlamıyla cinsellik siyasetinin) çok ötesine geçen nedenlerden dolayı siyaset sahnesine girmiş, ama kendini bir kez daha Freud'la yüzleşmek durumunda bulmuştur. Buna mukabil, şiddet tamamen dışarıyla özdeşleştirilmektedir. Fakat tam bu sırada –üstelik neredeyse ahlaki bir tiksintiyle– dışlanan şey, cinselliğe has ruhsal dinamığın ta kendisi olmaktadır.

Aynı zamanda, psikanaliz ile, kendini öne sürme ve istence dayalı bir cinsellik siyaseti arasında cereyan eden bu genel çatışmada, farklı vurgular arasındaki tarihsel ve ulusal farklar da önem kazanmaktadır. Feminizmin Freud'a verdiği tepkiler ve Freud'u kullanım biçimleri arasındaki farklar, ancak ortaya çıktıkları bağlam içerisinde anlaşılabilir. Örneğin Freud'un radikal feminizm tarafından reddedilmesi, kısmen analizin Amerika'daki kurumsallığına bir tepkidir; bu ülkede önce analiz davası kaybedilmiş, ardından da analiz topluluğunun kadınlardan, ayrıca da siyasetten arındırılması kesinleşmiştir.²⁸ Öte yandan Fransa'da Lacancı psikanaliz ilk bağlarını avangard sanatsal pratikler ve sürrealizmle kurmuş, bu da ona burjuva kültürü ve normları karşısında muhalif bir konumu garanti etmiştir. Bunun yanında, dildeki sürçmelere olan ilgisini de hiç değilse kısmen açıklar. Üstelik, buradaki eleştirinin özgül nesnesi bizatihi psikanalizin formudur, ki Millet ve Firestone gibi yazarlar da daha sonra buna yüklenecektir. İngiltere'deyse feminist dava Marksizmden ve çok daha önceki radikal Freudcu projeyle bağlantılı olan ideoloji teorisinden geçerek ortaya çıkar. Montrelay, Mitchell ve Millet'i ele alırsak, elbette Freud'u kullanma (ya da kullanmama) biçimleri açısından birbirleriyle kıyaslanmaları mümkündür. Ancak dikkat edilirse tüm yerinden edici etkileriyle dildeki oyunlar, ideolojinin kısıtları ve kendini ifade etme, kimlik ve iktidar siyaseti gibi noktalarda aynı zamanda can alıcı tarihsel farklar bulunur, ki yapılması gereken belki de bunları teorik olarak birbirine eşitleyip sonra da çözmek değildir.

rinci seri, Londra, 1954, s. 370; Jacoby buradan alıntı yapıyor ancak argümanın geri kalanından bahsetmiyor.

28. Bkz. Jacoby, s. 12-4, 18-19. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Son olarak, bu kurumsal tarihçenin, farklı kültürler ve siyasetler arasındaki bu akımların izlediği bir çizgiden, kısaca da olsa, bahsetmeden geçmemeli. Son dönemde edebi bir Freud'un akademik kurum içerisinde özümsemesinden söz ediyorum. Zira bir yanda feminizm, psikanaliz eleştirisini kurumsallığın ve akademinin dışında, hatta karşısında –yeni terimlerle de olsa– tekrar ederken, öte yanda psikanaliz edebi bir yöntemle bütünleşmektedir. Bu durum psikanaliz ile avangard metin arasında, en azından Fransa örneğinde, kurulmuş olan bağın –çünkü bu Fransız bir Freud'dur– tuhaf bir kalıntısıdır. Görsel imaj, fotoğraf, ve film alanında bir dizi sanatsal üretime belirgin bir katkı sunan psikanaliz, Derrida'nın Lacan'a, ve onun dolayısıyla Freud'a getirdiği istikrarlı ve etkili eleştiriyi birlikte edebi analize yönelmektedir.²⁹ Lacan da her zaman, kendi dilbilimsel Freud okumasının ancak edebi yazım süreçlerine duyarlı kimselerce anlaşılabilceğini iddia etmekteydi. Fakat psikanalizin –uygulama ve kurum olarak– okuma ve yazma edimi içerisinde böylece özümsemesinin, öznellik anlayışı ve feminizm açısından neye mal olduğunu da sormak gerekir.

Önceki eleştirilerin uç tarafında, psikanalizle bu tarz bir iştil, psikanalitik söylem içerisinde bulunan ve Derrida'nın Batılı sözmerkezciliğin kalıntısı olarak gördüğü özne kategorisini güçlendiren tüm noktaları hedef alır. Burada Freud'daki fallosantrizme, ne eril kurumsal gücün bir göstergesi olmasından dolayı, ne de bir kadın kimliği adına karşı çıkılmaktadır. İtiraz, fallosantrizmin dayandığı bütün bir temsil düzenini hedef alır. Bu temsil düzeninde fallik unsur, bütünüyle genel bir metafizik yasa düzeyinde kayda geçer.

29. Edebiyata yönelimin en güçlü temsilcisi Shoshana Felman'ın *Literature and Psychoanalysis – The Question of Reading: Otherwise*, Yale French Studies 55/56, 1977; ayrıca Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, 1978. Freud'un Derridacı bir okuması için bkz. Samuel Weber, *The Legend of Freud*, Minneapolis 1982. Psikanaliz ile yapıbozum arasındaki ilişkinin tersine döndüğü an için bkz. Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven ve Londra, 1979: "Dili ruhsal enerjinin hizmetinde bir araç olarak görmek şöyle dursun, dürtü, ikame, bastırma, ve temsillerden oluşan bütün bir yapının, dilin –herhangi bir düzen ya da anlamdan önce gelen– mutlak keyfiliğinin sapkın, metaforik bir muadili olabileceği ihtimali doğmuştur" (s. 299). Edebiyat teorisi ve psikanaliz arasındaki bu gelişmeler üzerine bir tartışma için bkz. Robert Young, "Psychoanalytic Criticism: Has It Got Beyond the Text?" *Diakritika* 14, Ekim 1984.

Bu temsil düzenine karşı Derrida *différance*'ı, yani ancak rastlantı veya bastırma sonucu kimlik ya da gönderge olarak sabitlenebilen dilsel kaymayı ortaya atar. *Différance*, Derrida'nın terimler arasında daha serbest bir oyun potansiyelinin önünü kapatan klasik bir ikicilik olarak tanımladığı cinsiyet farkına alenen karşıdır.³⁰

Bu, kendisini öteki siyasi eleştirilere göre zıt kutupta konumlayan bir eleştiridir. Ötekilerin psikanalizde yeteri kadar özne bulunmadığını düşündüğü yerde, Derrida olsa olsa çok fazla özne görür. Ancak bu iki konumu siyasi olarak ilişkilendirmek mümkündür: İlki, erkeğin dışlayıcı biçimde sahiplenmesi sonucu çarpıtılmış bir kimliği talep ederken, ikincisi aynı amaca ulaşmak için kimlik biçiminin kendisini yerinden eder, ya da onun altını oyar. Tarihsel olarak, feminizmin karşısına çıkan eşitlik ve fark alternatifleri arasındaki geleneksel karşıtlıktır bu. Derrida'nın psikanaliz okumasının feministleri cezbeden tarafı, bambaşka bir söylemsel, dolayısıyla da siyasal uzama gebe görünmesidir.

Gelgelelim Derrida'nın psikanaliz eleştirisi, "*genelde* simgesel imkânın tarihçesine" ve dolayısıyla kültürün biçimine yöneltilmiş bir meydan okumanın parçası olduğu kertede,³¹ Freud'u daha önce radikal biçimde reddetmiş olanlarla zaman zaman dikkat çekici bir yakınlık gösterir. Keza Reich da Freud'u kültürün zaruretine duyduğu bağlılık nedeniyle eleştirmişti ("*Die Kultur geht vor*");³² her ne kadar *différance* sınırlandırılmamış jenetik enerji değilse de, Derri-

30. Derrida psikanaliz üzerine geniş biçimde yazmıştır. Ayrıntılarına burada değinemediğimiz temel metinler arasında şunları sayabiliriz: "Freud et la scène de l'écriture", *L'écriture et la différence*, Paris, 1967; "La double séance", *La dissémination*, Paris, 1972; İng.: "The Double Session", *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, Chicago ve Londra, 1981; "La Facteur de la Verité", *Poétique* 21, 1975; "Fors", Önsöz, Nicholas Abraham ve Maria Torok, *Cryptomanie, le verbiere de l'homme aux loups*, Paris, 1976; *La carte postale, de Socrate à Freud et au delà*, Paris 1980. Derrida'nın Lacan eleştirisi için bkz. Barbara Johnson, "The Frame of Reference: Poe, Lacan and Derrida", *Literature and Psychoanalysis*, yeniden basım, *Untying the Text* içinde, Robert Young (haz.), Londra, 1981.

31. "Freud and the Scene of Writing", s. 197 (vurgu orijinal metne ait); aynı zamanda bkz. "Cogito et histoire de la folie", *L'écriture et la différence*; "Cogito and the History of Madness", *Writing and Difference*, özellikle s. 54.

32. Freud'dan aktaran Reich, s. 45. Bağlantı noktalarının en çarpıcı biçimde ortaya konduğu yer, psikanalizin fallosantrizmi üzerine "La facteur de la vérité"de yer alan, uzun ve önemli bir bölümdür. Burada Derrida, nihilist psikanalizin ahlal-

da'nın yazısı boyunca enerji mevzubahsi sürmektedir.³³ Derrida'ya göre, bu hareketi (bu enerjiyi) dizginleyen hâkimiyet dürtüsü ("*la pulsion du propre*"), kendinden menkul narsistik özneyi, Batı'nın sözmerkezciliğine aslolan münasiplik (*propriety*) ve temellük etme (*appropriation*) biçimleriyle ilişkilendiren dürtüdür. Benzer biçimde psikanalizin etiği ve kurumsallığı da eleştiri konusudur. En güçlü anlarında bu eleştiri, analiz cemaatinin, parçası olduğu toplumun siyasi gerçekliğiyle arasına koyduğu sınırlara işaret eder.³⁴ Ancak bu tür kısmi tanımların ardında aslında kimlik ve öznelilik kavramları vardır. Analiz topluluğu temkinli bir biçimde sınırları içerisine çeker (Freud'un H. D.'ye buyruğunu hatırlayın) ve kendisini bir kimlik olarak kurar; bunun mantıksal sonucu, bir adım sonrasında özne kategorisinin nihai olarak güçlendirilmesi olacaktır.

Öyleyse Derrida'da öznelilik sonsuz bir dağılma halindedir. Eğer kategorileri yerinden etmek ve normları aşmak konusunda önceki eleştirilerden çok daha ileri gider gibi görünüyorsa, bunun nedeni sadece çerçevesinin bir o kadar daha geniş olmasıdır (Batı'nın fal-lus-logos-merkezciliğidir). Öznenin temsil uzamına boydan boya dağılmış oluşu ise, bu tarz bir psikanalizin edebi/akademik kurum içerisinde bir okuma ve yazma etkisi biçiminde özümsemesini mümkün kılar (bir kurumun devredışı bırakılması doğrudan bir diğer kuruma yol açmaktadır).

Kimlik ve fark eleştirisinin feminizm için bariz bir gücü vardır: başka bir temsili mekânının üretilmesi, ve bunun sonucu olarak cinsiyet farkının yalnızca içsel olarak kararsız değil, aynı zamanda bulunduğu merkezi konumdan (psikanalizin oidipal üzerine yoğunlaşmasının ona atfettiği imtiyazlı konumdan) uzaklaştırılabilir olduğu fikri. Ancak kimlik, Derrida'da kavramlar-üstü ve aşkın bir dürtü olan hâkimiyet kategorisi üzerinden geri döner ve böylece ruhsal aciliyet düzeyindeki bir şey logos'un kendisine dayanak sunar. Batı'nın varlık logosunun ardında Derrida bir kökensel-iz ya da *diffé-*

ki-kurumsal statüsü üzerine eleştirisini Lacan'ın şu ifadesiyle temellendirir: "Tüm insani biçimler, kazara değil, özleri itibarıyla *jouissance*'ın [keyfin] sınırlandırılmasına dayanır."

33. Bkz. "Freud and the Scene of Writing", s. 212.

34. Derrida, "Géopsychanalyse 'and the rest of the world'", *Géopsychanalyse, les souterrains de l'institution* içinde, René Major (ediz.), Paris, 1981.

rance'ı bulur, ki bu, logos'un ideal olarak unutmayı yeğleyeceği şeydir, ancak bu kez de bu unutuşun nasıl ve neden gerçekleştiğine ilişkin ruhsal bir açıklama gereği doğacaktır.³⁵ Ve cinsel fark da Derrida'nın yerinden etmeye uğraştığı ikili karşıtlıkların tüm tuzaklarıyla birlikte geri döner. Zira anlatı, isimlendirme ve temellük etmenin geçersiz kılındığı bir yazma süreci içerisine öznelliğin tümüyle dağılmasının yarattığı sonuç, kadının mütemadiyen hakikatin içyüzüyle özdeşleştirilmesidir. Bir fallus-logos-merkezcilik olarak humanizmanın eleştirisinin tam da mantıksal bir sonucu olarak kadın, "Batı düşüncesinin genel bir eleştirisi" konumuna yerleştirilir³⁶ – aynı anda hem erkeğin temellük eyleminin dayandığı fantazidir, hem de bu eylem tarafından dışlanan, ve onun yalanını yüzüne vuran gerçek. Fakat sonuçta, Derrida'nın kendi söylemi tamamen cinsellik bürünmüş olur. "Hymen" ve "sınırların çifte, çapraz envajinasyonu"* gibi kavramlar, Batı temsil düzeninin fiyaskosunu anlatmak için en uygun terimler olarak ortaya çıkar.³⁷ Psikanalizin oidipal üçgen vurgusunun, ve dildeki fallus-logos-merkezciliğin eleştirisi, bu eleştirinin yerinden etmeyi amaçladığı cinsel antagonizmanın terimlerini kullanmaya mecbur kalır. Müteakiben kadının klasik bir ötekilik konumuna yerleştirilmesi, bu hamlenin olsa olsa en göze batan sonucudur.³⁸

* Hymen: Yunanca, kızlık zarı; aynı zamanda evlilik tanrıçasına verilen ad. Envajinasyon: Latin kökenli bu sözcük, Arapça *rahim* sözcüğüne benzer biçimde, içe doğru kıvrım anlamındadır. –ç.n.

35. *La carte postale*, s. 419; Derrida'nın *La carte postale*'da ruhsal aygıtla tamamen dönüşü, kanımca, bundan kaynaklanır. Çok benzer bir Derrida okuması için bkz. Samuel Weber.

36. Gayatri Spivak, "Love Me, Love My Ombre, Elle", *Diacritics*, Kış 1984, s. 24, 22.

37. Özellikle bkz. "The Double Session" ve *La carte postale*, s. 417.

38. Gayatri Spivak şöyle yazar: "Kadının figüründe belirsizlik görmek, tahakkümcü hegemonyası büyük oranda sorgulanmadan kalmış olan etik-yasal bir anlatıdan kaynaklanıyor olabilir" – klasik bir ikiliğin "tamamen yerinden edilmesi yerine (bu her ne içerecekse)" "tersine çevrilmesi" ("Love Me, Love My Ombre, Elle", s. 22, 29.) Derrida'nın "üreme" ve "hymen" terimlerini kullanmasını Spivak şöyle yorumlar: "bu metaforlardan oluşan tabakalaşmayı yıkması beklenirdi" (s. 28). Fakat bana öyle geliyor ki Spivak'ın eleştirisi benimkiyle farklı konulardan gelerek buluşuyor. Spivak'a göre bu tekrar Derrida'nın kendi yapıbozumcu projesini sonuna kadar götürmemesinden kaynaklanıyor (örneğin yapı ile deneyselcilik arasındaki ilişkiyi düşünün). Üzerine gitmemesinden, Benim içinse bu, pro-

Dilin temelinde bulunan fantazinin ifşası mı, yoksa salt tekrarı mı? (Soruyu Lacan'a da yöneltebiliriz.) Fakat dilin arka yüzüne atılan fantazi, öznelere üzerindeki ruhsal etkinliği açısından *analiz edilemez*. Olsa olsa eyleme dönüşebilir ya da Batı söylemiyle birlikte bertaraf edilebilir, belki.

Son olarak, eğer özneye, etiğe, ve kuruma (ve tabii psikanalize) yöneltilecek meydan okuma bu tür bir tekrara yol açıyorsa, bu sayılanların hepsini ya da herhangi birini tamamen yerinden etmek mümkün müdür, diye sorabiliriz. Yoksa, ancak kendi sınırlarının zorunlu ve imkânsız olduğunu bilen ve özne gibi o da ancak bu sınırdaki hareket edebilen bir kurum –tüm siyasetin antitezi olmak yerine– tam da, herhangi bir siyasetin meydana gelmesi için gerekli önkoşulun, sahanın kendisi midir? Öznenin eksikliği ile fazlalığı arasında asılı duran psikanaliz –hem bir uygulama olarak hem de daha daha geniş etkileri açısından– ancak böylesi bir konumdan kavranabilir.

Derrida için sözmerkezciliğin eleştirisinin vardığı nokta, haklı olarak dünyadaki baskıların kaynağı olarak gördüğü kurumsallığın sonudur. Ancak Derrida öteki uca gitmekle, Freud Okulu'nun çöküşünde rol oynayan cinsel fantazmagoryayı tekrar etmeye başlar. Ve eğer bu yazının da başlangıç noktası olan o âna geri dönersek karşımıza bir başka kadın analist çıkar – 1977'de bir meslektaşının (yine bir kadın), okula tam teorik üyelik için gereken, *la passe* adı verilen süreci tamamlamaya uğraştığı sırada intihar etmesi üzerine okuldan ayrılan, Jeanne Favret Saada. Saada bu tür bir geçişin gerektirdiği imkânsız aktarımı (*transference*) analiz ettikten sonra okuldan istifa eder. Fakat bunun ona analist olarak konumundan bir şey kaybettirdiğini düşünmemektedir – bilakis. Bu jestiyle psikanalizin aktarım sorununu ve bilinçdışına ilişkin "bilgisi"ni çözmüş olmadığının farkındadır, tıpkı "*passe*"ın³⁹ basitçe arkadaşının ölüm nedeni oldu-

jenin asıl itkisinin ve çevresinden dolaşmayı seçtiği mevzuların bir sonucu. Yani sorun şuradan kaynaklanıyor: "eğer aynı anda birden çok noktaya ulaşan bir dizi olumsal posta iletisi, 'ben'e (ego'ya) ilişkin iyi bir tanım olarak kabul edilebilirse" (s. 28). Ben bunun iyi bir tanım olduğu kanaatinde değilim, ayrıca Derrida'nın aşk üzerine söylemine ilişkin olarak Spivak'ın belirttiği gibi, bunun "biricikliği" ve "uygunluğun" gerisin geri dönmesine de yol açabileceğinden kuşkuluyum.

39. Jeanne Favret Saada, "Excusez-moi, je ne faisais que passer", *Les Temps Modernes* 371, Haziran, 1977. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ğunu söylemenin mümkün olmadığı gibi. Onun görüşüne göre bu daha ziyade, arkadaşında analiz edilmeden kalan her şeyin imkânsız bir deposu haline gelmiştir (Derrida'nın analiz kurumuna nihai sorusu da, bu kurum ile Freud'da "analiz edilmemiş olan" arasındaki kurucu ilişkidir⁴⁰).

Asla analiz sürecinin hepten dışındaki bir yere dönmek, ve içeri ile dışarı arasında asla basit bir ikilik kurmamak. Masson'dan Saada'ya, kurumların ve öznelere yüklü olduğu şiddeti nereye koymalı sorusu, psikanalizin toplumsalla olan ilişkisindeki temel mesele olarak bugün tekrar karşımıza çıkıyor. Derrida ve feminizme ilişkin olarak, öznenin ortadan kaldırılması ve bir yazma stratejisi içinde eritilmesinin yol açtığı tek şeyin öznenin geri dönmesi yolunda bir siyasi talep olduğunu söylemekle yetineceğim.⁴¹ Çünkü öznenin siyasi olarak zarureti kısmen onun ruhsal zarureti karşılık gelir, fakat bu iki talebin arasında asılı durur, çünkü bu özne ne salt öne çıkma ne de oyun biçiminde açıklanabilir. Yazıdan daha fazlası, ancak olaydan daha az bir şey olan psikanaliz, dilin sonsuz oyununun yakalayamadığı; sınıf, ekonomi, ya da iktidar ile de açıklanamayacak bir uğrağa işaret etmeyi sürdürür. Bu daima psikanalizin hem siyasi önemi, hem de zorluğu olagelmıştır. Bu noktanın en açık ifade edildiği yer ise feminizmdir. Öznellik, cinsel fark, ve fantazi terimlerinin, hem sabitlemeden hem de inkârdan kaçınarak anlaşılmasının bugün hâlâ son derece önemli bir iş olduğu kanısındayım. Bu bir lüks değil, aksine tümüyle siyasi olan yazgımızı –kadınlar ve erkekler olarak– tecrübe eder ve sorgularken içinden geçtiğimiz kilit bir süreçtir.

40. *La carte postale*, s. 547-9.

41. Angela McRobbie, "Strategies of Vigilance – An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak", *Block 96*, 1998, s. 9. <https://rantey.org>

BİRİNCİ BÖLÜM
Kadınlık ve Temsil

Dora – Analizden Bir Parça

Sözcük, konuşmakta olan bedenin yalnızca bir uzantısı gibi anlaşılmaktadır... Kadınlık, bastırmayı bilmediği ölçüde, yorumun çöküşüdür.

Michèle Montrelay, "Inquiry Into Femininity",
m/f 1, 1978, s. 89

Film sekansı – konuşan Dora'nın bedenidir, acıyı, arzuyu, bölünmüş ve kısıtlanmış bir gücü konuşan.

Hélène Cixous, *Portrait de Dora*
Paris, 1976, s. 36

DORA VAKASINI şimdi yeniden açmak ne anlama gelir?! Yukarıdaki alıntılar feminizmle psikanaliz arasında sürmekte olan diyalogun aciliyetine işaret ediyor. Elzem görünen, fakat her nasılsa olası bir rastlaşma noktasında sürekli elden kaçırılan bir diyalog bu. Psikanaliz, dürtünün sınırları dahilinde ve cinsiyet farkı kavramını bir yerleştirip bir yerinden eden cinsellik teorisi içerisinde kadınlık olarak adlandırılabilir bir alanı çerçevelemekle uğraşadursun, feminizm tam da bu farktan hareket ederek psikanalize dönüyor ve ondan bu farkın nasıl kurulduğunu teorileştirmesini talep ediyor. Yani feminizm ilkin, kadınlığın oluşumunu tarif etmek için en uygun zemin olarak gördüğü psikanalize yöneliyor; bir sonraki aşamada ise kadınlığı üretmek, en azından yeniden üretmek ve sadece kendi söylemi içerisinde meşru kılmakla suçlanan yine psikanaliz oluyor. Üstelik, Dora vakasında olduğu gibi başarısızlığa uğradığında, bu durum psikanalizin kendi projesinin imkânsızlığına delalet sayılıyor;

1. Bu yazı ilk defa m/f 2, 1978, s. 5-21'de yayımlanmış, daha sonra ise *In Dora's Case, Freud, Hysteria, Feminism*, Charles Bernheimer ve Claire Kahane (haz.), New York ve Londra, 1985 içinde yer almıştır.

ardından imkânsızlık dışıl olana yükleniyor ve psikanaliz, kendi dilini kendisine doğrultan bir manevrayla, dışıl olanı *bastırmış* kabul ediliyor. Kısacası, Dora vakasının başarısızlığı, bir kadın olarak Dora'nın psikanaliz tarafından bastırılmış olmasına bağlanır; Dora'dan arta kalan ve bir şekilde yeniden derlenebilecek olansa, bedenin dışıl bir beden olduğunun savunulmasıdır. Bu bir isteri vakası olduğu ve semptom bizatihi beden üzerinden dile geldiği için, kadın, sorunun yalnızca kaynağı (köken ve dışlanma) değil, aynı zamanda da belirtisi (semptom) kabul edilir. Bu tanıma göre isteri, kadınlığın sahasına ait, söylemin dışında, nihayet sessiz ya da en fazla "dans eden" bir bedenle örtüşür.

Bu yazıda yapmak istediğim, bu güçlüklerin bir kısmına Dora vakası içerisinden bakmak. Amacım sırf başarısızlığı yüzünden vakayı suçlamak değil – bilakis, bu başarısızlığın tanımlanması ve soruşturulması gerekir. Kadını konu alan alternatif bir okuma üretmek amacıyla da değilim. Ancak vakayla ilgili bazı sorunları, tam da şu an bizim için aciliyet taşıyan, psikanaliz içerisindeki kadın problemi açısından ortaya çıkarmaya çalışacağım. Bunun için vakanın kendisini tartışmak gerekecek: Uğradığı başarısızlığın cinsellik kavramındaki değişimlerle ilgisi nedir; en azından kısmen bu başarısızlığa yanıt olarak ortaya çıkan bu değişimler, kadına ilişkin bazı kavramsallaştırmaları ne açıdan sorunlu kılmaktadır?

Yazı üç bölüme ayrılıyor: (1) vakanın başarısızlığı ve bunun Freud'un kadınlık kavramıyla ilişkisi; (2) kadınlık kavramındaki değişimlerin, analiz pratiği kavramındaki değişimle (aktarım) ilişkisi ve bilinçdışı temsil kavramıyla (isterik ve şizofrenik dil) ilişkisi; ve (3) tüm bu değişimlerin, temsil dışında kalan bir kadın fikrini nasıl geçersiz kıldığı² – zaten Dora vakasının başarısızlığı tam da bu iki terimi birbiriyle ilişkilendirme konusundaki güçlükten kaynaklanır.

Dora Vakası

Dora vakası ilk olarak "Düşler ve Histeri" başlığıyla 1901'de, yani *Düşlerin Yorumu*'nun yayımlanmasından bir yıl sonra kaleme alınmıştı. Ancak yayımlanması, *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme*

ile aynı yılı, yani 1905'i buldu. Bu iki tarih arasında geçen sürede Freud'un, çok şey beklediği, aslında *Düşlerin Yorumu*'nun bir devamı olacağını vadettiği; ayrıca klinik uygulama ile rüya analizi, semptomun nedenlerinin araştırılması ile birincil süreçler arasında bağ kuracağını ümit ettiği bu vakayla ilgili tereddütlerine tanık oluruz. Vaka öyküsü ve yarattığı tereddüt bir bakıma kendi kendini açıklar niteliktedir, çünkü Freud'un yapıtının bu iki boyutu, yani bilinçdışı teorisi ile cinsellik teorisi –ki bugün hâlâ aralarındaki ilişkiyle ya da mesafeyle uğraşmaktayız– arasına tam anlamıyla sıkışmıştır. Dora vakası, sanki ancak uğradığı başarısızlığın sonuçları yeni bir cinsellik teorisine dönüştükten sonra ortaya çıkabilecekti. Tamamlandığı kesinlikle söylenemeyecek ve hâlâ epeyce sorunlu, fakat hiç değilse böyle olduğu kabul edilen bir teoriydi bu. Öyleyse Dora bu iki metnin arasına düşüyor veya bu alanda yenik düşüyordu. Freud kendisi de şöyle diyecekti: "Karşımızda duran vaka öyküsü, rüyaların kullanımı açısından özellikle elverişli görünmektedir, ama başka açılardan benim zannettiğimden daha fakir olduğu ortaya çıkmıştır."³

Öyleyse Dora'nın sorunu neydi? Soruyu önce basit anlamıyla, tanı ve/ya semptom açısından ele alalım, tanı kategorisinin statüsü meselesini ise şimdilik bir kenara bırakalım – ancak psikanalizin tam da bu sorudan (isterinin kendi başına klinik bir olgu olduğu iddiasına itiraz ederek) yola çıktığını unutmamak kaydıyla.⁴ Öyleyse Dora, Freud'un karşısına ilk kez çıktığı ya da getirildiği sırada *tussis nervosa*'nın ve düzenli *aphonia* krizlerinin (sinirsel bir öksürük ve ses kısılması) yanı sıra "depresyonla birleşen muhtemel migren krizleri, isterik asosyallik ve muhtemelen pek de hakiki olmayan bir *taedium vitae*'den" (yaşamdan bıkkınlık) şikâyetçiydi.⁵ Tedaviye baş-

3. Sigmund Freud, "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria (*Dora*)" (1905), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (SE) Londra, 1955-74, SE 7, s. 11; *The Pelican Freud Library* (PF), Harmondsworth 1976-85, PF 8, s. 40; Türkçesi: "Bir Histeri Olgusunun Çözümlemesinden Parçalar (*Dora*)", *Olgü Öyküleri*, çev. Ayhan Eğrilmez, İstanbul: Payel, 1998.

4. Josef Breuer ve Sigmund Freud, *Studies on Hysteria* (1893-95), SE 2, s. 259; PF 3, s. 342; Türkçesi: *Histeri Üzerine Çalışmalar*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2001.

5. *Dora*, s. 24. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

lomasında, ebeveynleri tarafından bulunan bir intihar notu ve baba-sıyla bir münakaşadan sonra yaşadığı, kısa sürede unutup üstünü örttüğü anlık bir bilinç kaybı etkili olmuştu. Semptomlar bir anlamda öylesine hafifti ki Freud vakaya ilgi gösterdiğinden ve nedenlerini tanımlamaya girişeceği nevroitik bozukluğa onu emsal gösterdiğinden dolayı okurdan özür dileme ihtiyacı duyacaktı.

Vakanın bir "parça" olarak sunulması ise durumu daha da karmaşıktır, hem de birkaç farklı açıdan: İlk olarak, vaka hasta tarafından yarıda kesilmişti; ikincisi, tedavinin bitimine kadar vaka yazıya geçirilmemişti (yalnız rüyalarda geçen sözler seanstan hemen sonra kayda geçirilmişti); ikinci etkenle bağlantılı olarak, üçüncüsü, analiz süreci değil, yalnızca sonuçları yazıya geçirilmişti. Son olarak Freud'un kendisi, vakanın etiyojisinin zora girdiği yerde eksikleri doldurmak için başka vakalara başvurduğunu –"hastanın kendi sözlerinden oluşan bölümün bitip kendi kurgusunun başladığı" yeri her defasında belirtmek kaydıyla– açıkça ifade etmişti.⁶

Parçalanmışlığa ilişkin tüm bu tanımlar vaka için önem taşır, ve her biri çift uçludur. Eğer üç ayın ardından kesildiği halde vakanın "parçalanmış" olduğundan bahsediyorsak, bu ancak bütün bir psikanaliz pratiği doğrudan semptomun analizinden, herhangi bir seansta hastanın aklına her ne gelirse onunla uğraşma yönünde bir değişim geçirmiş olduğu içindir. Yani sürenin yetersizliği, hastanın kendi anlatımına öncelik veren bu yeni pratiğin sonucudur. Nitekim ikinci ve üçüncü parçalanma tanımına temel teşkil eden, analizin sonuçları ile analiz süreci arasındaki ayrım, bir anlamda ilk tanıma indirgenebilir (sırası gelmişken, bu nokta, hastanın "kendi" dilinin bastırıldığı gerekçesiyle vakanın bir çırpıda reddedildiği durumlarda hatırlanmalı). Öte yandan, sürecin *hakikaten* eksik olduğu bir başka, daha önemli nokta, Freud'un aktarım (*transference*) olarak adlandırdığı, analist ile hasta arasındaki ilişkidir. Freud vakanın başarısızlığını kısmen bunu ihmal etmiş olmasına bağlar. Tüm bu noktalar başarısızlığın işaretleri olarak akılda tutulmalıdır, gelgelelim bunların her biri paradokstur: Ortada bir süreç vardır, fakat her nasılsa gözden kaçmıştır; Dora'nın "şikâyeti"ne bir açıklama ya da yorum getirilmiştir, fakat bu yorumun yetersizliği aşikârdır.

Bu nedenle, vaka öyküsünü sunmak olanaksız, fakat takip eden tartışmaya yardımcı olacağını umduğum bir dizi önemli noktayı aydınlatmak mümkün:⁷

1. Vakanın değişkenlerini tanımlayan şey, Dora'nın anne-babası ile onların "yakın" arkadaşları olan Bay ve Bayan K. arasında dönen ve Dora'nın kendisini içinde bulduğu cinsel devredir.

2. Şöyle ki, Bay K., Dora'ya kur yapmaktadır. Krizi tedavi gerektirecek raddeye getiren de kısmen Bay K.'nin baştan çıkarma girişimlerinden biridir, ki Dora bunu reddetmiştir.

3. Bunun ardında, Dora'nın babasıyla Bayan K. arasındaki ilişki ve bu ilişkinin ardında da –önemli bir nokta– Dora'nın annesinin hem Dora'yla ("dostane olmayan")⁸ hem de Dora'nın babasıyla ilişkisindeki uzaklığı bulunmaktadır (bu da babasının Bayan K.'yla ilişkisine yol açar).

4. Bunun da gerisinde yer alan, ilkin iki aile arasındaymış gibi görünen, fakat aslında aralarındaki cinsel dolaşımı da tamamlayan yakınlıktır – içeriği hiçbir zaman tam olarak ortaya konmayan ve tam da vakanın "sırrı" olarak devreye giren, Dora ve Bayan K. arasındaki yakınlık. Dora'nın hiç şüphesiz sahip olduğu cinsel bilginin kaynağını oluşturan, dolayısıyla olayın aktörlerinin "görünen" davranışlarından semptomların "gizil" nedenlerine (Freud'un isteri teorisine) dümdüz bir yol kateden şey de budur.

En kaba ifadesiyle, Freud'un vaka hakkındaki yorumu, oidipal bir üçgenin basitçe tanımlanmasına dayanır; çıkış noktası Dora'nın, Bayan K. ve babası arasındaki ilişkide kendisine ayrılan yere, yani Bay K.'ya bir piyon gibi sunulmaya itirazıdır. Öyleyse Bay K.'yı şiddetle reddedişi, nesnesi doğrudan Bay K. olmakla birlikte onun ardında aslında baba figürünü hedef alan bir öfkenin kaçınılmaz sonucudur. Böylece Dora'nın "hâlâ gayet genç ve etkileyici bir görünüme sahip" olan (aynen alınmıştır)⁹ Bay K.'yı reddedişi, aynı anda hem oidipal hem de isterik (kendi arzusundan vazgeçiş) bir tutum olarak değerlendirilebilir. Dora'nın kendi arzusu burada sorunsuz –heteroseksüel ve jenital– olarak tarif ediliyor. Freud bu aşamada

7. Bu vakanın evrelerine ilişkin daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Jacques Lacan, "Intervention on Transference".

8. A.g.y., s. 20, 30. 9. A.g.y., s. 29n, 60n.

hâlâ nevrozu travmatik olarak açıklayan teoriye bağlı olduğundan, Dora'nın reddedişini, Bay K.'nin Dora on dört yaşındayken onu kucaklama girişiminde bulunmasına bağlar, ki Dora bu girişimi de benzer biçimde geri çevirmiştir – "on dört yaşındaki bu çocuğun tutumu daha o zamandan tamamen ve bütünüyle isterikti".¹⁰ Öyleyse daha kesin olmak adına, vaka öyküsünde oidipal bir üçgenin bulunduğunu, fakat Bay K.'yı ilk vazgeçilen nesne (baştan çıkarıcı) olarak gören bu travma anlayışı nedeniyle söz konusu oidipal üçgenin ikinci plana itildiğini söylememiz gerekecek. Dora'nın ilk rüyasını analiz ederken Freud hiç şüphesiz bunu ancak *ikincil olarak* babaya yönelik çocuksu bir duygulanımın, Dora'nın Bay K.'ya duyduğu kalıcı ve sorgulanmayan arzuya karşı bir savunma olarak hatırlanması biçiminde yorumlar. (İkinci rüya ise, babaya duyulan ve ilk rüyada ifade bulamamış olan öç/düşmanlık duygularının açığa çıkışı olarak yorumlanır.)

Burada vaka öyküsünün ortaya konuş tarzı tabloyu, ya da Freud'un kendi deyişiyle "ince, şiirsel çatışmayı"¹¹ derhal bozar; çünkü Dora, babası ile Bayan K. arasındaki ilişkiye bütünüyle göz yummuştur, aslında durumun böylece sürebilmesi de bu göz yumma sayesinde. Ayrıca Dora'nın semptomu olan öksürük, babasıyla kurduğu özdeşleşimi kuşkuya yer bırakmayacak biçimde açığa çıkarmaktadır. Vaka öyküsünün üç ayrı noktasında ağabeyinin görünmesi de bu eril özdeşleşimi teyit eder – ister bir hatıra, isterse perde anı ya da rüyanın görünür içeriği biçiminde olsun, ağabey her seferinde özdeşleşim nesnesidir. Bu eril özdeşleşimin ifşası, Dora'nın kıskançlığının "asıl" nesnesinin ortaya çıkmasına yol açar (hiç değilse, babasına yönelttiği suçlamalardaki aşırı ısrar açıkça ortaya koyar bunu): Bayan K.'nin ta kendisidir bu; Dora'nın böylesine bir yakınlığı, bunca sırrı ve itirafı – Bayan K.'nin kocasıyla yaşadığı tatminsiz ilişki dahil – paylaştığı kişi. Freud, bu durumda Dora nasıl olup da Bay K.'ya âşık olabilirdi, diye sorar. Biz de pekâlâ sorabiliriz bunu.

Böylece elimizde bir dizi çelişki kalıyor. Freud bunları çözmeye çalışırken, bizatihi bilinçdışının özelliklerine başvurmak zorunda kalır ("bilinçdışında düşünceler rahatça yan yana yaşar, zıtlıklar bile birbiriyle münakaşa etmeden geçirir");¹² ortaya çıkardığı yorum

teorisi, karmaşıklığı ve zorluğu aslında vaka boyunca sürekli kendini gösteren bir cinsellik teorisinin zarureti karşısında "direnc" işlevi görmektedir. Nitekim isteri semptomunun –*aphonia* ya da ses kısıklığı– analizinde Freud, parça-cinsellik kavramının (çoğul, parçalanmış, jenital işlevle sınırlı olmayan bir cinsellik) temellerini atmaya mecbur kalır; çünkü semptomun sırf Bay K.'nin yokluğuna (arzulanan iletişimin imkânsızlığına) verilmiş bir tepki değil, aynı zamanda Dora'nın babası ile Bayan K. arasında gerçekleştiği hayal edilen bir cinsel tatmin sahnesiyle özdeşleşme fantazisi olduğu aşikârdır. Bu, cinsellik üzerine kitaptaki en yoğun tartışmadır, *Üç Deneme*'deki tezlerin pek çoğunun da habercisidir. Fakat Freud'un tartışmayı açmaktaki amacı Dora'yı (ve kendisini) aklamak, genç bir kızla cinsellikle ilgili konuları tartışmayı meşru kılmaktır (dolayısıyla bir sansür sorunudur bu, Freud'un yaptığı keşif cinselliği bir kadın *karşısında* ifade etmeye indirgenir). Ayrıca çocuk cinselliğinin sapkın ve ayırmadan yoksun doğasını ısrarla vurgulayarak, Dora'nın bir oral doyum sahnesi hayal etmiş olmasını –çünkü bu o anlama gelir– daha az yakışksız göstermeye çalışır.

Buradaki zorlukların, salt nesnenin doğasıyla değil (bunun ne kadar önemli olduğunu anlamak için, yazının geri kalan bölümünde cinsel amaç kavramına bakılabilir), cinsellik kavramının bütünüyle ilgili olduğu açıktır; oysa Freud'un kendi direncinin en güçlü biçimde belirdiği yer, Bayan K.'nin Dora için bir arzu nesnesi olarak konumudur. Bu nedenle vakanın bu yüzü metinde ancak semptomatik olarak yüzeye çıkar – klinik resmin sonunda, ikinci rüyanın yorumuna iliştirilen bir dizi ek ve dipnot ile sonsözde.

Dora'nın bir erkekle (kendisine kur yapan kişiyle) özdeşleşim kurduğuna dair şüphelerin silindiği yer ikinci rüyadır. Analiz kadın bedenine dair gizil bir takıntıyı (Madonna, bekâretin bozulması, nihayet çocuk doğurma) açığa çıkardığına göre, ilksel otoerotizmin (ilk rüyanın gerisinde sezilen mastürbasyonun) eril bir kendine sahip olma fantazisi aracılığıyla –ancak cinsel fark sorusunun boydan boya katedilmesiyle– tekrar ele geçirildiği aşikârdır.¹³ Oysa Freud'a göre rüya bir öğ alma eylemidir; keza hemen akabinde, vakanın pek

13. Freud'un bu rüyaya ilişkin tartışmasına dikkat edin: "En açıkça görülen, rüyanın ilk kısmında genç bir erkekle özdeşleşim kurduğudur – amacının bir ka-

de şaşırtıcı olmayan bir biçimde yarıda kesilmesini de böyle yorumlar. Bu rüyanın cinsiyet farkını ne biçimde gündeme getirdiği aşağıda tartışılacak. Şimdiden, Dora'nın Bayan K.'ya duyduğu eşcinsel arzuyu basit bir oidipal-öncesi duruma indirgemeye karşı bir uyarı işlevi görmeli. Şimdilik dikkat edilmesi gereken şey şudur: Freud jenital heteroseksüellik fikrine bağlı kalmakta o kadar karardır ki, öncelikle ikinci rüyanın analizinde açığa çıkan çocuk doğurma fantazisini belirsiz bir "annelik özlemi"¹⁴ olarak tanımlamaya yönelir; böylelikle annelik özleminin doğal, biyolojik ve doğuştan verili olduğuna atıfta bulunarak Freud'un kadınlık üzerine geç dönem çalışmasına itiraz eden Karen Horney'i şimdiden geride bırakmış olur. İkinci olarak bu durum Freud'u, Dora'nın eril özdeşleşimini ve Bayan K.'ya duyduğu arzuyu "jinekofilik" olarak sınıflandırarak bunu "isterik kızların bilinçdışı erotik yaşantısının tipik bir örneği" haline getirmeye,¹⁵ yani açıklama bekleyen şeyin kendisini isterinin izahında kullanmaya iter.

Son olarak, normal jenital bir cinsellik konusundaki ısrarın, aktarım sorusuyla açıkça ilintili olduğunu belirtmekte fayda var. Freud kendisi de vakanın başarısızlığını "aktarımı vaktinde denetim altına alamamış"¹⁶ olmasına bağlar. Öte yandan bu tartışmaya sürekli eklediği dipnotlarda hastanın homoseksüel arzusunu gözden çıkarmış oluşundan bahsetmesi, vakanın bu iki yönü arasındaki bağlantının formülleştirilmeden kaldığına işaret etmektedir. Bir yandan, Freud'un vakaya kendisinin de dahil olduğunu (karşı aktarım) anlayamamış oluşu muhtemelen cinselliğe dair belli bir tanımı Dora üzerinde bir *talep* olarak üretmiştir (Dora'nın bunu reddettiğine, analizi bıraktığına dikkat edilmeli. Öte yandan, daha da önemlisi, Freud'un aktarımın tedaviyle ilişkisi üzerine yaptığı tanımın, cinsellik teorisinde gördüğümüz tuzağın aynısına düştüğü söylenebilir. Zira aktarımı "gerçek olaylarla ilintili olması muhtemel yeni anıların" ortaya çıkarılmasına bir engel olarak görür¹⁷ (baştan çıkarma teorisinin kalıntıları); tıpkı nevrozu da "gerçek bir erotik talebi kar-

dına, yani kendine sahip olmak olduğunu söylemek uygun düşerdi" (a.g.y., s. 96-7, 116-7).

14. A.g.y., s. 104n, 145n. 15. A.g.y., s. 63, 98.

16. A.g.y., s. 118, 160. 17. A.g.y., s. 119, 160.

şılamaktaki yetersizlik"¹⁸ olarak tanımladığı, hatta (psikanalizin bütün keşfini yerle bir ederek) nevrozun nihayetinde "gerçeklik" tarafından ortadan kaldırılmasına olanak tanıdığı gibi.¹⁹ Gerçeklik aracılığıyla nevrozun tedavisinin mümkün olduğu fikri, bu vakada kadının cinselliğinin sorunsuz olabileceği fikriyle çakışmaktadır.

"O Aslında Feministti"

Alıntı Freud'un "Kadın Eşcinselliği"²⁰ adlı vakasından. Dora vakasının başarısızlığından, 1920'de yayımlanan bu vakaya geçmesi bir bakıma kaçınılmazdır. Gelgelelim Freud bunu, Dora'yı basit bir anlamda homoseksüel olarak sınıflandırmak için yapmadı, tam da bu vakada kadın cinselliğinin genelinde bulunan homoseksüel etkeni kabul etmek durumunda kaldığı için yaptı. Bu kabul, kız çocukla ilgili Oidipus kompleksi teorilerini gözden geçirmesine yol açacaktı. Zira bu makalede Freud'u bir bakıma en radikal haliyle görürüz: Tedavi kavramını terk eder, psikanalizin yapabileceği şeyin olsa olsa hastanın başlangıçtaki biseksüel eğilimini yeniden tesis etmek olduğunda ısrar eder, homoseksüelliğin nevrotik bir durum olmadığını söyler. Fakat aynı zamanda, bu son etkenle ilgili açıklaması –nevrozun yokluğu, nesne tercihinin çocuklukta değil ergenlik sonrasında gelişmiş olmasına bağlanmaktadır– daha sonra homoseksüel ilgiyi oidipal-öncesi dönemde anneye duyulan bağla ilişkilendirmek zorunda kalması yüzünden tehlikeye girer, çünkü bu durumda ya kız çocuk nevrotiktir (ki öyle olmadığı aşikâr) ya da bütün kadınlar (ki hakikaten olabilirler).

Burada akıl çelici olan, Dora vakasını anne ile kız çocuk arasındaki oidipal-öncesi bağın doğasına ilişkin bir öngörü olarak ele almaktır. Dora'nın annesinin eksikliğini ikame etmek için Bayan K.'ya duyduğu ısrarlı arzu buna vesile olur (Freud ilk rüyayla ilgili olarak, "gizem annenin etrafında dönüyor,"²¹ demiştir). Freud, kalıcılığı ve zorluğuyla bu bağı, en nihayet dişil cinselliğine özgü kılacak-

18. A.g.y., 110, 151. 19. A.g.y., s. 110, 152.

20. Freud, "Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman" (1920), SE 18; PF 9; Türkçesi: "Kadın Eşcinselliği", *Olgu Öyküleri 2*, çev. Ayhan Eğrilmez, İstanbul: Payel, 1996.

21. Dora, s. 70-71. ⁷⁰PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

tır. Yakın dönemde kadın cinselliği kavramı üzerine odaklanan, üremeyi ya da jenital işlevi reddeden veya bunların dışına taşan çalışmaların tümü buradan filizlenir. Üstelik Oidipus kompleksi, tam anlamıyla kadının simgesel mübadeleye dahil edilmesi olduğundan (Dora'nın durumunda bundan daha açık bir şey olamaz), kadının bu şekilde konumlanmaya gösterdiği dirence radikal bir statü atfedilir. Öyleyse kadın mübadelenin, bizatihi dil tarafından dolaşıma sokulan veya onaylanan mübadelenin dışındadır, ki bu da onun hem yeri hem de *dili* sorusunu aynı anda gündeme getirir. Buradan anne bedeniyle imtiyazlı bir ilişki olarak isterik söylem kavramına geçiş kolaydır; "bu anneye bağlılık evresi, isterinin nedenleriyle ayrıcalıklı bir ilişki içindedir, nitekim hem bu evrenin hem de nevrozun dişil karakterini düşündüğümüzde bu durum şaşırtıcı sayılmaz,"²² diyen Freud'un kendi "şüphesi" de bunu kısmen destekler.

Görünüşe göre burada, oïdipal-öncesi dönemi oïdipal yapıya karşı bir direnç olarak meşrulaştırma arzusu, onun altında yatan *bedensel* ilişkinin "maddileşmesine" yol açmakta; böylece anne bedeni, daha doğrusu kız çocuğun onunla olan ilişkisi, her nasılsa bastırmanın dışında konumlandırılmaktadır. Bu yüzden feminist metinlerde sürekli karşımıza çıkan, anne bedeninin bastırılmamış olana (bkz. bu yazının başındaki Montrelay alıntısı), rüyaya (Kristeva: "farklı, rüyaya ya da anne bedenine yakın") veya –geri dönüşü herhalde (kadın) sürgünün dönüşünü ima eden– ilksel otoerotizme (Irigaray) eşitlenmesidir.²³ Kristeva örneğinde, farklı dil tarzlarıyla kurulan ilişki, oïdipal-öncesi ve oïdipal sonrası iki ayrı dilsel kütük tanımlama noktasına vardırırlar (ilki, ritimler ve tonlama; ikincisiyse, cümlelerin sesbilimsel-sentaktik yapısı). Dolayısıyla isteri ve kadının şiirsel dili (ki Woolf, Plath gibi kadın şairlerin dili haline gelmiştir) bu asli, bedensel ifade tarzının geri dönüşüdür.²⁴ Bu aşamada şizofreninin de en az isteri kadar sık anılması hiç tesadüfi sayılmaz,

22. Freud, "Female Sexuality" (1931), SE 21, s. 227; PF 7, s. 373; Türkçesi: "Dişi Cinselliği", *Cinsellik Üzerine*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2006.

23. Julia Kristeva, *Des Chinoises*, Paris, 1974, s. 34; İng.: *About Chinese Women*, çev. Anita Barrows, Londra ve New York, 1977, s. 29; Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, 1974; İng.: *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian Gill, Ithaca, 1985. Julia Kristeva'nın yapıtı hakkında daha geniş bir tartışma için ileride "Julia Kristeva Başkına Hyörüz" başlıklı bölümüne bakılabilir.

çünkü şizofreni ile şiirsel söylem arasındaki ilişki psikanalizin kendi içinde de kabul ve itibar görmektedir. Bir bakıma Laing'in feminist bir değişkesidir bu, ancak aktarım nevrozunu (isteriyi) dahil etmek kaydıyla, çünkü bunun kadınlıkla ilgisi hakkında göz ardı edilemeyecek denli yoğun kanıt bulunur. Çoğu kez iki form birbirine indirgenir, öyle ki her bir bozukluk türüne has nitelik kaybolur. Bu durumda, Dora'nın semptomlarına tekrar bakmakta; ardından da (sonraki bölümde) böyle bir pozisyon teorik olarak desteklenebilir mi görmek için Freud'un şizofreni ve dil ilişkisi için söylediklerine dönmekte fayda var.

Önce Dora hakkında birkaç nokta. İlkin, yukarıda gördüğümüz gibi, Dora'nın bedensel semptomları (ses kısıklığı, öksürük) eril bir özdeşleşimin ifadesidir ve ancak bu özdeşleşim sayesinde anneye ve dişil bedene erişimi mümkündür. Bu erişimse Dora'yı fiziksel ya da bedensel bir parçalanmayla tehdit eder, ki konversiyon semptomlarını yaratan da budur. Öyleyse anne bedenine erişim artık sadece eril özdeşleşim yoluyla mümkün olmakta, bu ise özdeşleşim kategorisinin kendisini, yani özne olarak Dora'yı tehdit etmektedir. Yani Dora, Bayan K.'ya duyduğu arzusun hiçbir noktasında "hakkı" bir kadın olarak konumlanamaz, zira ya bir erkekle özdeşleşmektedir, yahut cinsiyet farkı kategorisinin henüz oluşmadığı, bu farkın koşulu olan özne kategorisinin ise tehdit altında olduğu bir noktaya doğru hareket etmektedir.

İkincisi, Dora'nın arzusunu kendine sahip olma arzusu şeklinde tanımlayabileceğimiz ikinci rüya, Dora'nın bir özne olarak konumunun en belirsiz olduğu andır. Rüya her dilsel sözcenin kökeninde yatan, sözcelemenin öznesi ile nesnesi (konuşan özne ile sözcenin öznesi) arasındaki yarılmayı –ki burada cinsiyet farkı meselesiyle bağlantılı olduğu düşünülür– en açık biçimiyle dile getirmektedir.²⁵

24. Bu argümanlara, kadını/dişil olanı irrasyonel, söylemin ve dilin dışında gibi açıkça gerici imalar taşıyan biçimde konumlandıran klasik tanımları yeniden ürettikleri şeklinde bir itiraz getirilebilir. Bu konuda bir tartışma için bkz. Monique Plaza, "Pouvoir 'phallomorphe' et psychologie de 'la Femme'", *Questions féministes* 1, 1977.

25. Sözcelemenin öznesiyle sözcelenenin veya sözcenin öznesi arasındaki ayrım için bkz. Emile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, Türkçesi: "Dil ve Öznellik Üstüne", *Genel*

Yani ortada sahip olunacak bir Dora varsa, orada kadın olarak bulunmamaktadır (yani erkektir); ortada sahip olunacak bir Dora yoksa, kadın olarak konumu güvence altındadır (kadın olarak kalır), fakat kendisi ortada yoktur (Lacan'daki ölümcül *vel*).²⁶

Bununla bağlantılı üçüncü nokta, bu rüyanın gerisinde ortaya çıkan şey, kadının bir temsil *olması* meselesidir: "Burada üçüncü kez 'tablo' karşımıza çıkıyor (şehir manzaraları, Dresden galerisi), fakat çok daha kayda değer bir bağlamda. Resimde betimlenen şey nede niyle (orman, su perileri), 'Bild' (resim) bir 'Weibsbild'e (yani bir 'kadın resmine') dönüşür";²⁷ Dora'nın kendisinin ortaya attığı bir kadın sorusuna, onun hem var hem de yok gibi tanımlanan bir bilgiyle –Bayan K.'yla ilişkisinin ardındaki sırrı oluşturan cinsel bilgi– ilişkisine dönüşür: "Onun bu tür şeyler hakkında her şeyi *biliyor olması*, bir yandan da sürekli *bildiklerinin nereden geldiğini bilmiyor gibi davranması* cidden çok dikkat çekiciydi. Bu *bilmeceye* girişmeli ve böylesine olağandışı bir bastırmanın ardındaki güdüyü aramalıydım."²⁸ Bu durumda Dora'nın konumuyla ilgili hiçbir şey, sorunsuz bir kadın kavramına ya da basit bir beden fikrine indirgenemez; çünkü arzu, jenital olduğu yerde eril bir özdeşleşime denk düşer, oral biçim aldığındaysa bizatihi cinsellik kategorisine yöneltmiş bir soru olarak belirir (Bayan K. şüphesiz "bilginin ilk ağızdan [*oral*] kaynağıdır").²⁹

Burada Freud'un isteri çalışmasının başlangıcında, tam da semptomun doğrudan bedenle eşleştirilmesine (Charcot'nun isterojenik bölgeleri) karşı çıktığını hatırlamak gerekebilir. Freud böylelikle isteriye bir dil haline getirdi (konuşmasını sağladı). Ancak bu dilin bedenle ilişkisi merkezden kaymıştı, çünkü beden söz konusu dili konuşuyorsa, bunun nedeni tam da bilinçdışı denenen şeyin konuşamamasıdır. Bu noktada rüyaların isteriyle ilişkisine, yani başlangıç nok-

Dilbilim Sorunları, çev. Erdim Öztokat, İstanbul: YKY, 1995. Söz konusu ayrımı burada kasten yeniden formüllestirdim. Bu kavramla ilgili psikanaliz tartışmaları için bkz. Lacan, "Analyse et vérité ou la fermeture de l'inconscient", *Le séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, 1973.

26. Bkz. Adams, s. 72. 27. Dora, s. 99n, 139n.

28. A.g.y., s. 120n, 162n (vurgular bana ait).

29. A.g.y., s. 105n, 145n. Bkz. Freud'un dipnotunun tamamı, s. 104-5n; ayrıca s. 110-1n ve 120n, 145n, 152n, 162n.

tamıza dönüp, bunun, bedeninin bilinçdışıyla bağlantılı bir dil aracılığıyla bükününden (dolaylı temsil) başka bir şey olmadığını söyleyebiliriz. Lacan, "bilinçdışında bedenle uyumlu hiçbir şey bulunmaz" derken bunu kasteder ve sözlerine şöyle devam eder: "Bilinçdışı uyumsuzdur. Bilinçdışı, konuşmasıyla, özneyi varlık olarak belirler; fakat [arzu hakkında] konuşmak alabildiğine imkânsız olduğu ölçüde, bu varlık arzumu destekleyen metonimiye çarpmaya mahkûmdur."³⁰ Bunu yukarıda, sözcelemenin öznesi ile nesnesi arasındaki yarılmada görmüştük; özne olarak Dora, rüyadaki varlığı karşısında kelimenin tam anlamıyla siliniyordu.

Sözcük-Sunumları ve Şey-Sunumları

Freud'un isterik ve şizofrenik dil üzerine olan tartışması, bilinçdışı üzerine metapsikolojik makalesinin 7. bölümünde en açık seçik biçimini alır.³¹ "Bilinçdışının Değerlendirilmesi" başlıklı bölümün tümüyle bu tartışmaya ayrılmış olması, tartışmanın önemine işaret eder; zaten Freud'un *ucs* (bilinçdışı, önbilinç ve bilinçten oluşan sistem içerisinde bilinçdışını ifade eden kısaltma) kavramının tanımı da bu iki bozukluk türü arasındaki farktan doğmuştur. Freud söze şizofreniyle başlar. Analiz yoluyla şizofreniye erişmek mümkün değildir, çünkü nesne üzerindeki duygusal yatırımın (*object-cathexis*) tamamen geri çekilerek bene çevrildiği bir durum söz konusudur. Bunun ürettiği şeyin katıksız bir narsizm olduğuna dikkat edilmeli. Dolayısıyla verilen tanım, Freud'un tanı kriterlerini hâlâ gerçeklikle farklılaşan bir ilişkiye dayandırıldığını gösterse de, başka bir düzeyde (bedenin cisimleşmesi yerine) ben ve dolayısıyla özdeşleşim kategorilerinin "cisimleşmesi" olan bir şizofreni kavramı ortaya çıkar. Yani semptom olarak beliren, Freud'un organın konuşması dediği şeydir. Burada "hastanın bedensel bir uzvuyla kurduğu ilişki, düşüncelerinin bütün içeriğini temsil etmeye kalkışır."³² Yani orga-

30. Lacan, "Séminaire du 21 janvier, 1975", *Ornicar?* (*Bulletin périodique du champ freudien*), 3 Mayıs 1975, s. 105; *Feminine Sexuality* içinde çevrildi, s. 165.

31. Freud, "The Unconscious", *Papers in Metapsychology* (1914), SE 14, PF 11; Türkçesi: "Bilinçdışı", *Metapsikoloji*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2001.

32. A.g.y., s. 198, 203.

nın konuşmasının önkoşulu narsizme geri dönüştür, bedenın işleviye düşünceının içeriğini temsil etmektir. Bu, verilen her iki örnekte de, hastanın sevilen kişiyle kurduğu özdeşleşimi açığa çıkarır. Bu durum isterik semptomdan farklıdır, çünkü isteride bedenle kurulan bir ilişkinin sözel ifadesi değil, bedensel semptomun kendisi, yani konversiyon söz konusudur.

Dolayısıyla ne isteriyi şizofreniye eşitlemek mümkündür, ne de bunları doğrudan bedene indirgemek. Öte yandan, feminist söyleme ilişkin bir teori kurma çabası böyle bir özdeşleşim üretmeye yatkınsa, bunun nedeni Freud'un şizofrenin sözcüklerle imtiyazlı ilişkisi hakkında söylediklerinin (birincil süreçlere tabidir ve bilinçdışının yasalarına uyar) ve buradan doğan bilinçdışı temsil tanımının böyle bir teori açısından cazip olmasıdır: "Bilinçli ve bilinçdışı temsil arasındaki farkın ne olduğunu artık biliyor sayılırız... bilinçli temsil, şeyin temsilinden ve ona ait olan sözcüğün temsilinden oluşur, bilinçdışı temsil ise yalnızca şeyin temsildir."³³ Bu ayrım, nesnenin kendisiyle doğrudan (hatta "daha hakiki") bir ilişki fikrine dayanıyor gibidir: "ucs sistemi, şey olarak nesnenin üzerindeki duygusal yatırımı içerir, bu ilk ve hakiki nesne-yatırımıdır."³⁴

Bu kavramın bizzat Freud'un metninde çöküşüyle birlikte, şizofreni/beden/bilinçdışı terimleri arasında kurulan denkleğin bir kez daha başarısızlığa uğradığı görülür. İlk olarak, Freud bu tanımda dahi, ilk kez (birincil) duygusal enerji yüklenmesi için nesnenin bellekte bir *izin*in olması gereğini söyler; sözyitimini ele alan ekte de, nesne ile şey-temsili arasında dolaylı bir ilişki olduğunu belirtir. İkinci olarak, Freud'un ortaya koyduğu ayrım onu bir seçimle baş başa bırakır – zira eğer bilinçdışı yalnızca şeyin-temsilini içeriyorsa, bastırma sözcüğün geri çekilmesi anlamına geldiğine göre, şizofren için ya bastırma söz konusu değildir ya da onun dili kullanma biçimi iyileşmenin ilk aşamasına, nesne-yatırımının onarılmasına tekabül eder. Bu yüzden bir şizofrenin sözcükle ilişkisi, dilsel temsilin kökeninde yer alan nesnenin yitimini en şeffaf biçimde açığa çıkaracaktır ("Bu girişimler *kayıp nesneyi yeniden elde etmeye* yönelir").³⁵ Bilinçdışının, öznenin dile dahil edilmesiyle doğan bir *et-*

33. A.g.y., s. 201, 207. 34. A.g.y.

35. A.g.y., s. 204, 209 (vurgu bana ait).

ki olarak bilinçdışı kavramsallaştırmasının temelinde yatan budur: nesnenin yitimi ve aynı anda (onun silindiği anda) öznenin doğuşu.

Söylem ve kadın, hatta söylem *olarak* kadın hakkındaki bu tartışmanın altında yatan, dile ilişkin bir dizi anlayışı şimdi tek tek ayırabiliriz. İlkın, bedenle dil arasında dolayimsız bir ilişki olduğu fikri, göstergenin dilbilimsel tanımına aykırıdır, çünkü dilin beden üzerinde bir tür anatomik taklit olduğunu ima eder (örneğin Irigaray'ın iki dudağı, kadının [fallo-]monist söylem dışındaki yerini belirtir). İkincisi, söylemin dışında konumlanan bir kadın kavramı, dil ile merkezi bir ilişkiyi mümkün gören bir dil teorisini gerektirir. Özneyi anlamın denetçisi ve kökeni olarak gören bu anlayış, hem bilinçdışı hem de özne kavramını anlamsız kılar.

İşte bu ikinci etken söz konusu olduğunda, psikanalizin dille ilişkisi (tam da öznenin söylemle olan ilişkisini sorgulaması sayesinde) dilbilimi geride bırakır. Bu Freud tarafından net olarak formülleştirilmediyse de metnin çelişkileri arasında bir yerdedir, özellikle de daha derin anlamıyla ve çok açık seçik biçimde, kadın cinselliği ve aktarım hakkında söylediklerinde – bu da bizi Dora vakasına geri getirir.

Kadınlık Sorunu

Bu son bölümde Dora vakasının iki "kaçış-noktasına,"* kadın cinselliği teorisine ve aktarım kavramına bakmak istiyorum. Çünkü vaka başarısızlığa uğradıysa, bunun nedeni Freud'un her iki etkenin de özgül niteliğini gözden kaçırmasıdır. Vaka üzerindeki etkilerini fark ettiğı yerde ise bunları birer eksiklik ("sır"), ya da "kontrol altına alamadığı" birer unsur olarak bir anlamda sahne gerisine terk etmiştir (ilave, sonsöz, dipnot) – sanki bunlar birer içerikmiş, tanımlı yapılar yerine yerleştirilmeyi, çözülmeyi bekleyen birer nesneymiş gibi (gerçek bir olayın tamiri olarak aktarım). Bu nedenle burada yapmak istediğim şey, iki kavramın da içinde öznenin sözle ilişkisine dair –yukarıda, Dora'nın ikinci rüyasında ve ardından sözcükle

* Yazar burada perspektif resmine ait *vanishing-point* (sıfır noktası) terimini mecazi olarak kullanıyor. –ç.n.

kurulan şizofrenik ilişkide ortaya çıkışını gördüğümüz– bir şey barındırdığını fark etmenin mümkün olduğunu göstermek; bu teorisinin, kadını söylemin *kendisi* olarak değil, ancak söylemin içinde yer alan ve söylemle bir ilişkiyi ifade eden bir figür olarak tartışmak açısından anlamlı olacağı önermesinde bulunmak.

Öncelikle, aktarım, Freud'un teknik üzerine yazılarında ("Aktarım Dinamiği", "Hatırlamak, Tekrar Etmek ve Halletmek", "Aktarım Kaynaklı Sevgi Üzerine Gözlemler")³⁶ –ki nevroz burada gerçeklikten libidinal bir yüz çevirme biçiminde tanımlanmaktadır– geliştirdiği şekliyle, başta, doğal olarak hastanın belleğini onarmaya ya da onun eksiklerini tamamlamaya yarayacak bir çağrışım zincirinde ortaya çıkan bir direnç olarak görülür. Freud'un Dora vakası hakkındaki tartışması da, belirtinin tedavisi ile belleğin bütünlenmesinin eşanlamlı olduğu yolundaki bu iddiayla başlar. Burada psikanaliz, eksiksiz bir öykü yaratmak ve özneyi bu öyküye iade etmek olarak tarif edilir. Bu kavram, Lacan'ın dolu söz fikrini konu alan çalışmasının başlangıcında da mevcuttur.³⁷ Hastanın öyküsünün dil *aracılığıyla* tekrar kayda geçirilmesi biçimindeki bu yaklaşım, bilinçdışının kendisinin de *dilin* bir etkisi ve sonucu olduğu, dolayısıyla ardında telafisi mümkün olmayan bir yetersizlik ânının, yani öznenin ta kendisinin bulunduğu biçimindeki kavramsallaştırmadan (birincil bastırma) önceki bir döneme aittir. Nitekim Freud aktarımın, hastanın öyküsünün gerçekliği önünde bir engel olduğunu vurgulamakla söze başlar; bu basitçe nevrozun ardında bir olay bulunduğu fikrine tekabül eder (baştan çıkarma teorisi) ve eğer her şey yolunda giderse, ilerisinde de bir başka olay vuku bulacaktır (gerçekliğin nevrozu ortadan kaldırması). Aktarım, burada hastayı "doktorla olan gerçek ilişkisinden dışarı fırlatan" bir şey olarak ortaya çıkar.³⁸

Gelgelelim birlikte ele alındığında bu üç metin karşıt bir hareketle işaret eder. Hatırlama üzerine olan tartışmada ("Hatırlamak, Tek-

36. Freud, *Papers on Technique* (1911-15), SE 12 içinde.

37. Lacan, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" (1953), *Écrits*, Paris, 1966; İng.: "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis", çev. Alan Sheridan, *Écrits: A Selection*, Londra ve New York, 1977.

38. "The Dynamics of Transference", *Papers on Technique*, s. 107.

rar Etmek ve Halletmek") Freud'un açtığı bellekyitimi tartışması, analizin amacı addedilen eksiksiz hatırlama kavramıyla başlar, fakat birincil ya da asli fantazi tartışmasıyla son bulur – Freud'un kavramları içinde, gerçek bir olayın hatırlanmasına odaklanan tedavi tanımını en fazla aşındıracak olanı da budur. Aslında Freud zihinsel işleyişin iki ilkesini ele aldığı makalesinde,³⁹ bütün bir cinsellik alanını fantaziye tahsis etmiş ve bu sayede fantaziye gerçeklik ilkesinden tamamen azade kılmıştır (cinsellikten alınan haz, temsil eyleminden duyulan haz biçiminde ortaya çıkar).⁴⁰

Buradan farklı bir aktarım kavramı doğar ve en açık biçimini "Aktarım Kaynaklı Sevgi Üzerine Gözlemler"de bulur. Buradaki aktarıma itiraz nedeni, onun bir talep (sevilme talebi), daha da önemlisi, gerçek olarak kabul edilmekte ısrar eden bir talep olmasıdır (ki Freud'un kabul ettiği gibi, gerçektir de). Yani bu kez analizin ortasında "patlak veren" şey gerçekliğin ta kendisi, hem de bütünüyle yersiz bir gerçekliktir: "Sahne tamamen değişmiş; sanki bir düşünüm, gerçekliğin aniden belirmesiyle yarıda kesilmiştir."⁴¹ Yani hasta, yalnızca "ruhsal malzeme" olarak yeniden üretilmesi beklenen şeyi, "gerçek yaşamda" tekrar etmekte ısrarlıdır – böylece gerçeklikle ilişki tersyüz olur. Bunun şu anki tartışma için anlamı, Freud'un, Dora vakasının başarısızlığının nedeni olarak gördüğü aktarım kavramını düzeltmek ya da gözden geçirmek zorunda kaldığı, üstelik bu durumu tatminkâr ya da eksiksiz biçimde tanımlamaya yarayacak karşı-aktarım (kendisinin vakaya dahil olması) kavramına da başvurmadığıdır. Çünkü söz konusu olan, aktarımın imkânsız bir tanım talebi niteliği taşımasıdır ("Aktarım Kaynaklı Sevgi Üzerine Gözlemler"de, sevginin geri dönüşü); oysa bu talebin, yazıda fantazi ("düşlem"), temsil ve ruhsal malzeme (burada geçerliliği olan yegâne malzeme) kavramlarına yapılan vurguyla işaret edilen farklı bir kütüğe taşınması gerekmektedir. Bu terimlerle Dora'nın ikinci rüyasında geçen soru, imge, *Bild* arasındaki yakınlık önemlidir: bir talep (sevgi talebi) değil, tam da bir soru olarak cinsellik.

39. Freud, "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning" (1911), SE 12; PF 11.

40. Bkz. Moustapha Safouan, *L'échec du principe du plaisir*, Paris, 1979.

41. "Observations on Transference Love", s. 162.

Vakanın kendisini tartışırken, Freud'un bir olayın hatırlanması olarak tanımladığı aktarım kavramının önceden verili, normal bir kadın cinselliği kavramını varsaydığını ileri sürmüştüm; nevroz ise "gerçek bir erotik talebi" karşılamakta yetersizlik olarak tanımlanıyordu. Bu durumda, eğer gerçeklik kavramı aktarım fikriyle el ele gidiyorsa, cinsellik fikrine de eşlik etmesi gerektiğini varsaymak makul olacaktır. Freud'un haz ilkesi hakkında söylediklerinin de bunu doğruladığını kısaca belirtmiştim. Burada, Freud'un Dora analizinin o dönemde bağlı kaldığı dişil cinsellik teorisi nedeniyle başarısızlığa uğradığını söylemek her ne kadar doğru olsa da, bu kavramın onun kadın cinselliği üzerine daha sonraki tezlerine (oidipal-öncesi dönem, vb.) –bunlar kendi başına önemli de olsa– başvurarak kolayca düzeltilemeyeceğini kavramak gerekir; çünkü bu, bir içeriğin yerine yalnızca bir başkasını koymak olur. Oysa Freud'un kadınlık üzerine çalışmasında gerçekleşmesi gereken, aktarım kavramında az önce gördüğümüz hareketin tamamen aynısı, yani *içerik* olarak cinsellik kategorisinin toptan çöküşüdür.

Freud kadınlık üzerine yazılarının ("Kadın Cinselliği" ve "Kadınlık") ikisine de, psikanalitik teoride göz ardı edilmiş olan, oidipal-öncesi dönemde kız çocuğun anneye bağlılığını ve bu bağın gücünü ve kalıcılığını kabul ederek başlar: Yani dişil cinselliği, daha erken bir döneme ait, daha fazla bastırılmış bir içerik, arkaik bir şey olarak görür. Fakat iki yazı da bir bakıma aynı şeyi söylemekle birlikte farklı bir mantık ya da sıralama izler ve bu farkın teorik düzeyde önemli etkileri bulunur.

"Kadın Cinselliği" (1931) oidipal-öncesi etken ve bunun terk edilme zorunluluğuyla başlar, ardından bu süreç hadım edilme kompleksi ve penis kıskançlığı açısından tartışılır. Fakat bu, kız çocuğun anneden vazgeçmesine ilişkin soruyu ortadan kaldırmaz; bu soru daha sonra memeden "erken" kesme, bir rakibin ortaya çıkışı, bunun zorunlu olarak yarattığı düş kırıklığı ve çocuğun sevgi talebinde nihai bir muğlaklık gibi bir dizi bahis içerisinde varlığını sürdürür. Fakat bu etmenlerden hiçbiri yeterli bir açıklama teşkil etmez: "Tüm bu güdüler yine de kız çocuğun nihai olarak sergilediği düşmanca tutumu meşrulaştırmaya yetmez."⁴² Öte yandan bunu çocuk-

ta nesne ilişkisinin muğlaklığına bağlamak da mümkün değildir, çünkü aynı durum erkek çocuk için de geçerlidir. Böylece, engellenmiş bir talepten ve nasıl gerçekleştiği hâlâ açıklığa kavuşturulamamış bir vazgeçişten arta kalan bu soru, kendisini asıl soru olarak ortaya koyar. "Daha öte bir soru doğar: 'Küçük kız annesinden ne istiyor?'"⁴³

Freud bu soruyu ancak çocuksu cinsel amacın doğasına, onun etkin niteliğine (eril/dişil biyolojik kimyasının reddi, hem etkin hem de edilgen amaçları olan tek bir libido) başvurarak yanıtlayabilir – doğal olarak pasif kabul edilen bir dişillik fikrine getirilen salt bir düzeltme olmayan, tekrar işlevi de gören bir etkinlik durumuna başvurarak (çocuk sıkıntı verici bir deneyimi oyun aracılığıyla tekrar eder). Bunu yazıda daha önce verilen çocuk cinselliği tanımına bağlarsak ("aslında hiçbir amacı yoktur, tam doyum sağlayamaz ve aslen bu nedenle hayal kırıklığıyla sonuçlanmaya mahkûmdur."⁴⁴) küçük kızın amacını ve talebini, amaçtan yoksun oluşunun belirlediği ortaya çıkacaktır. Böylece doyumun imkânsızlığı sorusu baki kalır ya da tekerrür eder.

"Kadınlık"ta (1933) ise bu sıralama bir bakıma tersine çevrilmiştir. Yazı, cinsiyet farkının biyolojik olarak tanımlanmasına karşı bir uyarıyla başlar, ardından oidipal-öncesi dönemde kız çocuğun anneye olan bağlılığından vazgeçmesine ilişkin soruyu yineler. Kopuşu destekleyen güdüler bir kez daha sıralanır –oral olarak engellenme, kıskançlık, men edilme, muğlaklık– fakat bu kez, söz konusu güdüler erkek çocuk için de eşit derecede geçerli iken böyle bir kopuşu nasıl açıklayabilir, sorusuna penis hasedi kavramıyla yanıt verilir ve böylelikle konu bir anlamda kapanmış olur (tartışma dişil cinselliğin yetişkin biçimlerine doğru ilerler). Soru burada böylece yanıtlanır, yanıt olarak sunulan penis hasedi kavramıysa Freud'a karşı haklı bir öfke uyandırmıştır. Zira yazıya tekrar baktığımızda hiçbir şeyin açıklığa kavuşmamış olduğu aşikârdır, çünkü Freud önceki güdülerin her birini bilhassa imkânsızlığı açısından tarif eder (yukarıya bakın): "doyumsuz" oral talep, "çocuğun itidalsiz sevgi talebi" (rekabet), "çoğunlukla tatmin edilemez olan... çokkatmanlı cinsel arzular", "sevgi talebinin itidalsizliği ve cinsel arzularını do-

yurmanın imkânsızlığı".⁴⁵ Şimdi, eğer tüm bu taleplerin ortak niteliği onları doyurmanın imkânsızlığıysa, başka bir imkânsız talebin daha var olduğu gerçeği ("özlem duyulan penis elde etme arzusu")⁴⁶ bu talebin devamlılığından başka hiçbir şeyi açıklayamaz. Yani bir önceki yazının sorusuna geri döneriz: "Küçük kız annesinden ne istiyor?"⁴⁷

Öyleyse soru, yanıtlanamadığı ölçüde baki kalır. Burada, talep ile talebin imkânsızlığı arasındaki boşlukta ortaya çıktığını gördüğümüz şeyin arzunun ta kendisi olduğunu ileri süreceğim; yani Lacan'ın, ihtiyacın talep olarak ifade edilmesinden doğan etki olarak adlandırdığı şeyin, "hakkında konuşması son derece imkânsız olan arzunun" ta kendisi. Bu yüzden, aktarımdan kaynaklanan sevgi talebi tam da kendi gerçekliğinde (tatminin mümkün olduğunda) ısrar ettiği oranda tedavinin geçişini tıkır. Dolayısıyla Freud'un dişilik üzerine yazıları, arzu kavramının cinsiyet farkı hakkında bir *soru* olarak ortaya çıktığını gösterir: Küçük kız nasıl kadın olur, ya da olur mu?

Düşlere ve isteriye geri dönecek olursak, bu tam da *Düşlerin Yorumu*'nda⁴⁸ analiz edilen, cinsel rakibi olarak gördüğü bir kadınla özdeşleşim kurmak yoluyla kendi arzusunun *gerçekleşmemesini* düşleyen isteriğin rüyasında açığa çıkan şey değil midir? Onun arzusu, gerçekleşmeyen bir arzuya duyulan arzudur: Lacan, "Havyarı seviyor," yazar, "fakat hiç havyar yemek istemiyor. Onu bu şekilde arzu ediyor."⁴⁹ Bu isteğin (ve bu özdeşleşimin) ardında, arzu nesnesi olarak kadın sorusunu, kocasının onu mutlu etmeye yetmeyecek bir kadını nasıl arzulayabildiği (kocasının onu istemediğini bilmek-

45. Freud, "Femininity" (1933), *New Introductory Lectures*, SE 22, s. 122-4; PF 2, s. 156-7.

46. A.g.y., s. 125, 159.

47. Bkz. "La sexualité féminine dans la doctrine psychanalytique", *Scilicet, Revue du champ freudien* 5, 1975; Moustapha Safouan, *La sexualité féminine dans la doctrine freudienne*, Paris, 1976 içinde 1. bölüm olarak tekrar basıldı.

48. Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), SE 4-5, s. 147-51, 228; PF 4, s. 229-33, 260-1; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu* 1, 2, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 1991 ve 1992.

49. Bu rüya hakkında daha geniş bir tartışma için bkz. Lacan, "La direction de la cure et les principes de son pouvoir" (1958), *Écrits*; İng. "The Direction of the Treatment and the Principles of its Power", *Écrits: A Selection*, s. 256-65.

tedir) sorusunu görmek mümkündür; yani özdeşleşim, sorunun kendisiyledir. "Ortaya atılan bu soru, çok genelde isterik özdeşleşime dairdir ... kadın kendini bu sayede erkekle özdeşleştirir."⁵⁰ Bunu doğrudan Dora vakasına bağlamak mümkün: Kadın arzusunun hem öznesi hem de nesnesidir – iki konum da imkânsızdır, çünkü eğer arzusunun nesnesiye, bu kimin arzusudur; yok eğer öznesiye, bu başlı başına imkânsızdır, özne *ile* arzusunun imkânsızlığıdır (birinin varlığı diğerinin silinmesini gerektirir). Bu yüzden Dora, Bay K. kendi karısını arzulamadığını söylediği anda onu reddeder, çünkü Dora için bütün soru bu kadın dolayımıyla sorulmaktadır (göldeki sahne).

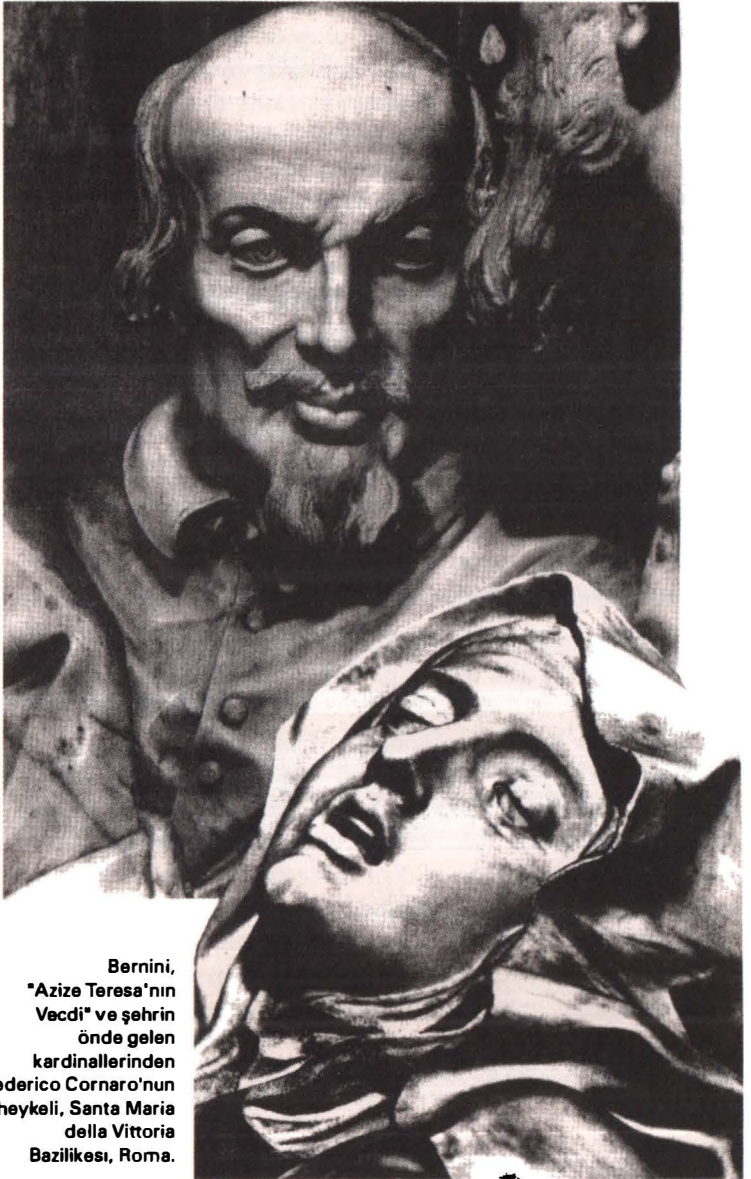
Bu örneklerde dişil cinselliğin açığa vurduğu şey, arzuya ilişkin sorunun bir soru olarak baki kalmasıdır (cinsel içerik, töz ya da herhangi başka bir şey biçimindeki dişil tanımının tam zıttıdır bu). Son olarak isterik semptomun kendisine dönecek olursak:

Bir ihtiyacın arzusunun işleyişine tabi olması nispetinde, psikosomatik, her somatiğin gerisinde bir ruhsal arka plan olduğunu söylemekten ibaret olan beylik anlayışın ötesine geçebilir. O kadarını zaten uzun zamandır biliyoruz. Psikosomatikten bahsediyorsak, bunun nedeni, araya girmesi beklenen şeyin arzu olmasıdır.⁵¹

Bölümü bu alıntıyla bitirmek istiyorum; herhangi bir şeye yanıt verdiğini düşündüğüm için değil, ancak feminist teori içerisindeki bazı son dönem gelişmeler karşısında gerekli bir uyarı olduğuna inandığım için. Kanımca, psikanalizin cinselliği içerik olarak (oidipal-öncesi ya da değil) ele almaktan uzaklaşarak talep ve arzusunun kütüğüne dahil olan bir cinsellik kavramına doğru hareket etmesiyle ilgilenmek gerekir. Yukarıdaki tartışmadan çıkan sonuç, bu sorunun Freud'un çalışmasındaki dişil kavramının yetersizlikleri (Dora vakası) nedeniyle ortaya çıktığıdır. Kadına has bir söylem fikrinden vazgeçmek cesaret kırıcı olsa da, eğer bu fikir arzuya ilişkin soruyu (arzusunun yarılması sorununu) tamamen bastırmayı tercih eden bir söylemin kadını imkânsız bir konuma iteceğini aciliyetle ortaya koymaya yarayacaksa, buna değer. Kanımca Dora vakasının ortaya çıkardığı şey, bundan ne fazla ne de eksiktir.

50. A. g. y., s. 262 (çeviride değişiklik yapılmıştır).

51. *The Four Fundamental Concepts*, s. 228 (çeviride değişiklik yapılmıştır).



Bernini,
"Azize Teresa'nın
Vecdi" ve şehrin
önde gelen
kardinallerinden
Federico Cornaro'nun
heykeli, Santa Maria
della Vittoria
Bazilikası, Roma.

Kadın Cinselliği – Jacques Lacan ve Freud Okulu

Freud var olan tek libidonun eril olduğunu ileri sürer. Bu, kolay kolay ihmal edilemeyecek koskoca bir alanı yok saymak değil de nedir? Kadın statüsü taşıyan bütün varlıkların alanıdır bu – tabii eğer bu varlık kendi yazgısına dair herhangi bir şey taşıyabilirse.

Lacan, *Le séminaire XX: Encore* (1972-3), Paris 1975, s. 75 (*Feminine Sexuality*, s. 151).

JACQUES LACAN ve Freud Okulu'nun dışıl cinsellik üzerine çalışmaları, 1920'ler ve 30'ların Freud'da kadınlık ve cinsiyet farkını konu alan psikanaliz tartışmasına geri dönerken bir yandan da tartışmayı genişletir.¹ Geri dönüşün gerekçesi, tartışmanın psikanaliz aç-

1. Bu makale ilk olarak *Feminine Sexuality–Jacques Lacan and the école freudienne*, Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose (haz.), Londra, 1982 ve New York, 1983, Giriş bölümünün ikinci kısmı olarak yayımlanmıştır. Bu kitap kadın cinselliği sorusuna ilişkin olarak, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın yanı sıra, 1964'te kurulan ve 1980'de Lacan tarafından lağvedilen psikanaliz okulu *école freudienne*'in üyeleri tarafından kaleme alınan bir dizi makaleyi içerir. Juliet Mitchell ile birlikte derlediğimiz makalelere birbirimizden ayrı fakat tamamlayıcı biçimde yazdığımız iki Giriş yazısı, 1920'de ortaya çıkan, Lacan'ın yapıtında ve ona verilen tepkilerde sürmekte olan, kadınlık hakkındaki psikanalitik tartışmanın uğraklarının izini sürer. İlk bölümde Juliet Mitchell 1920'ler ve 30'larda, Freud'un dışılık teorileri ve hadım edilme kompleksi üzerine gelişen tartışmanın geniş bir tarihçesini verir. Bu tartışmanın ayrıntıları için bkz. Juliet Mitchell, *Feminine Sexuality*, Giriş ya da aynı yazının yeniden basımı için Juliet Mitchell, *Women: The Longest Revolution*, Londra ve New York, 1984; Türkçesi: *Kadınlar: En Uzun Devrim*, çev. Gülseli İnsal ve diğ., İstanbul: Agora, 2006. Ayrıca bkz. elinizdeki kitabın kaynakçasında bulunan, Melanie Klein, Ernest Jones ve Karen Homey'e ait makaleler.

sından sonuçlarının hâlâ anlaşılmamış olmasıdır; tartışmanın genişletilmesinin nedeniyse, meselenin –kadın cinselliği sorunu– psikanalizin ötesine, bu cinselliğin nasıl tarif edildiğine ilişkin sorgulamanın parçası olarak feminizme uzanmasıdır.

Bu anlamda, elinizdeki denemede irdelenen çalışma, her yönüyle bir tekrarın emarelerini taşır, bir anlaşmazlık ya da pürüz alanını yeniden su yüzüne çıkarır, fakat bu tekrar aynı zamanda meseleyi daha keskin hatlarla ortaya koyar. Sanki 1920'ler ve 1930'lardaki tartışmanın az çok barışçıl biçimde yan yana varlığını sürdürme noktasına bağlanması ("sessiz bir mutabakatla bireysel yorumun iyi niyetine terk edilmiştir")² ve bunun yarattığı mahmurluk hali ("tartışmanın çöküşünden sonra yaşanan mahmurluk"),³ yeniden, aciliyeti tazelenmiş olarak ortaya çıkmayı bekleyen bir kargaşayı gizlemek-teymiş gibi. Bugün bunun açıkça siyasi bir aciliyet olduğunu görmekteyiz; öyle ki 1980'de Lacan okulunu lağvettiği sırada doğan tartışmada, Fransız *Le Monde* gazetesi, psikanalizin siyasi yankılarının en açık ifadesi olarak kadınlık tartışmasına işaret ediyordu (*Le Monde*, 1 Haziran 1980, s. xvi). Bugün psikanaliz kadınlığın –nasıl olduğu ve ne anlama gelebileceğinin– tartışılması için elzem kabul edilmektedir. Lacan yapıtı boyunca bu meseleye giderek daha fazla eğilmiş, ve bu kabulden doğan tartışmaların merkezinde yer almıştır.

Genellikle Lacan'ı akla getiren "Freud'a dönüş" fikri bu bağlamda çok özgül bir anlam taşır. Bu, Freud'un metnine harfiyen dönmekten ziyade bir davayı yeniden açmaktır – mücadelesi çoktan verilmiş ve feminizme ilişkin olarak Freud'un olsa olsa kaybettiği söylenebilecek bir davayı. Aslında psikanaliz ile feminizm arasındaki ilişki, kadınlardan yana konum alan analistlerin Freud'un cinsiyet farkına dair açıklamasını reddettikleri noktada başlamış gibi görülebilir ("erkek analistler gereksiz yere fallosantrist bir görüş benimsemeye yöneldiler").⁴ O günden bu yana analistlerin çoğu, Freud'un

2. Lacan, "Propos directifs pour un congrès sur la sexualité féminine" (1958), *Écrits*; İng.: "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality", *Feminine Sexuality*, s. 88-9.

3. A.g.y., s. 89.

4. Ernest Jones, "The Early Development of Female Sexuality", *International Journal of Psychoanalysis* 8, 1927, s. 459.

açıklamasının kısıtlı yanları ve güçlükleri üzerinde hemfikirdir. Bu güçlükleri Lacan da bütünüyle fark etmişti, ancak psikanaliz içinde bunları çözmeye yönelik çabaların sistematik olarak bir tuzağa düştükleri görüşündeydi. Çünkü bu yaklaşımlar, Freud'un, insan cinselliğini açıklarken başvurduğu fallus kavramının, cinsel kimliğin imkânsız değilse bile sorunlu doğasına dair farkındalığının bir parçası olduğunu gözden kaçırmışlardı. Böyle olunca da, soruyu, her iki cinsiyet için kimliği güvenceye almayı amaçlayan, önceden verili bir cinsiyet farkına başvurarak yanıtladılar. Bunu yaparken, Freud'un, cinsiyet farkının kurulmasının bir bedeli olduğu ve bunun herhangi bir doğal ya da biyolojik ayrımın ötesindeki bir yasaya tabi olmayı gerektirdiği yönündeki sezgisini de gözden kaçırmış oldular. Fallus kavramı bu tabiyeti ve kadınların çok kesin biçimde bu sürece dahil olduklarını ima eder.

Psikanalizin tarihi salt dişil cinselliğe ilişkin bu soruyla baş etme biçimi açısından ele alınabilir. Freud'un kendisi de işe, isteri hastalarının analizinden başlamıştır⁵ (ki hastanın erkek de olabileceğini savunmuştur⁶). Yine bu tür bir hastanın –Dora– analizinde, bir kadının ne olması ya da neyi istemesi gerektiğine dair normatif bir kavrama dayanması nedeniyle uğradığı başarısızlık, onu bizzat cinselliğin parçalı ve istikrarsız bir doğası olduğunu fark etmeye götürmüştür. Öyleyse normal cinsellik kesinkes bir *düzenlemedir*, isterik bunu reddeder (ve hastalanır). Freud'un çalışmasının geri kalanı bu düzenlemenin nasıl meydana geldiğinin betimlemesi olarak okunabilir; bu durum onu kadınlık sorusuna geri dönmek durumunda bırakacaktır, çünkü oradaki mütemadi güçlük, düzenin bedelini ortaya çıkarır.

Üstelik Freud'un bu soruya geri dönüşü, öznelliğe dair teorisini gözden geçirdiği âna rastlar. Lacan, Freud'un son dönem metinlerde genişleterek geliştirdiği⁷ bilinçdışı kavramını, kadınlığa ilişkin kendi açıklaması için temel alır (Lacan'ın Freud'un son dönem yapıtlarını göz ardı ettiği yönündeki yaygın eleştiri tamamen temelsizdir).

5. Breuer ve Freud, *Studies on Hysteria*.

6. Freud, "Observations of a Severe Case of Hemi-Anaesthesia in a Hysterical Male" (1886), SE 1.

7. Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1920), SE 18, PF 11; "Splitting of the Ego in the Process of Defence" (1938), SE 23, PF 11.

Freud'un yapıtında bu iki meselenin –öznelliğe ve dışillığe ilişkin teoriler– birbirine nasıl bağlı olduğunu gözden kaçırmanın, pikanalistleri ideoloji yüklü bir hataya ittiğini öne sürer. Bu, Freud'un kadınlığa dair anlatısının barındırdığı güçlükleri çözmek isterken, kadınlığın kendisinde mevcut olan güçlüğü çözmeye kalkışmaktır. Çünkü kadını, (Freud'un "önyargı" yüzünden gözden kaçırdığını ileri sürdükleri gibi) kendisine ait olan yere ve kimliğe döndürürken, Freud'un bizatihi öznelliğin doğasında bulunan bölünme ve istikrarsızlığa yaptığı vurguyu ıskalarlar. Lacan'a göre bu vurgu, psikanalizin en radikal içgörülerine temel teşkil eder. Kadınlar tarafından ya da onlar adına Freud'a cevap verme girişimleri, bu içgörülerden vazgeçme eğilimindedir, ya bölünmüşlüğü ibaresi olan bilinçdışını ya da istikrarsızlığın ibaresi olan biseksüellik kavramını bir kenara bırakır. Üstelik bu durum, 1920'ler ve 30'larda Jones'tan (ve Horney'den), bugün psikanalizin içinden feminizm adına konuşan Nancy Chodorow'a kadar⁸ birbirinden hayli farklı konumlar için de geçerlidir.

Öyleyse kadın cinselliği hakkındaki tartışmayı yeniden açmaya, cinsellik ile bilinçdışı ilişkisinden başlanmalıdır. Bu ikisini birbirinden ayıran hiçbir yaklaşım, Lacan'ın yapıtını açıklama bakımından bir anlam ifade etmeyecektir. Lacan'a göre bilinçdışı, özneyi her türlü emin konumdan, kendi ruhsal süreçlerine ve tarihçesine ilişkin herhangi bir bilgiden mahrum ederken, *bir yandan da* tüm öznelerin her şeye rağmen atandıkları cinsel kategorinin kurgusal doğasını açığa çıkarır. Lacan'ın açıklamasında cinsel kimlik bir yasa gibi işler, özne üzerinde bir buyruttur. Bireylerin bir karşıtlığa göre (fallusa sahip olmak ya da olmamak) hiza almak zorunda olmaları bunu açıkça gösterir. Fakat Lacan'ın vurguladığı nokta, bu sürecin barındırdığı biteviye güçlük, hatta imkânsızlıktır. Bu güçlüğün psikanaliz içerisinde ve feminizm adına ifşası aynı projenin iki parçasıdır.

8. Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering, Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley ve Los Angeles 1978, Londra, 1979; bkz. 28. dipnot.

I

Lacan cinsellik ile bilinçdışı arasındaki bağı sürekli vurgulamıştır: "Freud'un cinsellik ile bilinçdışı boyutunun kesinkes ortak bir töze sahip olduğunun altını önemle çizdiğini göz ardı etmemeliyiz."⁹ Başkaları, örneğin Ernest Jones, cinsel aidiyetin kazanılmasını benin gelişimi ve/ya dürtülerin olgunlaşması açısından tarif etmiştir. Lacan bu kavramların her ikisinin de öznel tutarlılık mitine dayandığı, bilinçdışı kavramının ise tam da bu miti sarstığı görüşündeydi. Ona göre, cinselliğin gelişim terimleriyle tanımlanması, istisnasız olarak, Freud'un en temel keşfini gözden kaçırmak demektir: Bilinçdışı, öznel olarak görünürde sahip olduğumuz kimliğe hiç durmadan meydan okur.

Lacan öznellik anlatısını hep bir kurgu fikrine izafen geliştirmiştir. Örneğin 1930'larda ortaya attığı "ayna evresi" kavramı,¹⁰ çocuğun ayna görüntüsünü, onun ileride kuracağı özdeşleşimlere model ve temel alır. Bu görüntü bir kurgudur, çünkü bebeğin motor koordinasyondan yoksun oluşunu ve dürtülerinin parçalanmışlığını gizler veya dondurur. Fakat çocuk için bir müjdedir aynı zamanda, çünkü ona içinde kendisini bulabileceği tutarlı bir kimliğe ilişkin ilk duyuyu verir. Oysa Lacan'a göre bu şimdiden bir fantazidir, çocuğu konumlandıran imge onun kimliğini ikiye böler. Üstelik bu an, ancak onun gerçek olduğuna dair çocuğa güvence veren annenin varlığı ve bakışı sayesinde anlam kazanmaktadır. Annenin yaptığı, (D. W. Winnicott'ın ifade ettiği gibi)¹¹ çocuğun kendini aynada görmesini sağlamak değil, çocuğa bir imge *vermektir*, ki annenin varlığı bunu anında kırılmaya uğratar. Çocuğu tutuşu bu yüzden yalnızca bir içirme olarak değil, aynı zamanda bir işaret etme süreci olarak

9. Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, s. 146.

10. Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" (1936), *Écrits*; İng.: "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", *Écrits: A Selection*.

11. D. W. Winnicott, "Mirror-Role of Mother and Family in Child Development" (1967), *Playing and Reality*, Londra, 1971; Türkçesi: "Çocuğun Gelişiminde Annenin ve Ailenin Ayna Rolü", *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 1998.

anlaşılmalıdır, ki bu da görünürde sunmakta olduğu bütünlüğü parçalar. Ayna görüntüsü Lacan'ın öznelilik anlatısının merkezinde yer alır, çünkü görünüşteki pürüzsüzlüğü ve bütünlüğü bir mittten ibarettir. İçinde kendimizi ilk kez fark ettiğimiz imge, bir *yanlış tanımadır*. Ancak Lacan, demek istediğinin yalnız görünürlüğün alanıyla sınırlı olmadığını vurgulamaya dikkat eder: "Ayna fikri, yansıtan bir nesne olarak anlaşılmalı – yalnızca görünür olan değil, aynı zamanda çocuk tarafından işitilen, dokunulan ve istenen ne varsa."¹²

Lacan daha sonra ayna görüntüsünü, bizatihi ben işlevi için bir model olarak, yani öznenin "ben" olarak hareket etmesini sağlayan kategori olarak alır. Savını desteklemek için kişi zamirlerini birer atlatıcı (*shifter*) olarak tanımlayan dilbilime başvurur.¹³ Konuşurken kullandığımız "ben" dil içerisinde özneler olarak kimliğimizin yerine geçer, fakat anlamı tamamen sözce ânına bağlı olduğundan, bu zamir dildeki en kararsız unsurdur. Bu "ben" kayarak yer değiştirebilir, çünkü ifade ettiği tek şey o anda onu kullanmakta olan her kimse odur.

Lacan'a göre özne dil aracılığıyla kurulur. Ayna görüntüsü, öznenin bundan böyle isnat edeceği yer olarak kendi dışında bir düzen içinde konumlandığı âni temsil eder. Özne konuşmanın öznesidir (Lacan'ın "*parle-êre*" dediği şey) ve o düzene tabidir. Fakat eğer imge bir bölünme, zamir bir kararsızlık içeriyorsa, sözcük de bir o kadar kayıp ve güçlük barındırır. Dilin işleyişi bir nesneyi yokluğunda tanımlamaya dayanır. Lacan bunu daha ileri götürerek simgeleştirmenin yokluk olarak nesneye dayandığını söyler. Burada örnek olarak, Freud'un, çocuğun arkasından ağladığı nesneye yaptığı halüsinasyona dayalı duygusal yatırıma ilişkin açıklamasını ve daha sonra *Haz İlkesinin Ötesinde* kitabında yaptığı, annesinin yokluğunda çocuğun onu oyun aracılığıyla simgeleştirmesiyle ilgili betimlemeyi verir.¹⁴ İlk örnekte çocuk arzuladığı nesneyi hayal etmektedir,

12. Lacan", *Cure psychanalytique à l'aide de la poupée fleur*", *Revue française de la psychanalyse* 4, Ekim-Kasım 1949, s. 567.

13. Emile Benveniste, "La nature des pronoms", *Problèmes de linguistique générale*; Türkçesi: "Adılların Öz Niteliği", Genel Dilbilim Sorunları.

14. Freud, *Project for a Scientific Psychology* (1895), SE 1, s. 319; *Beyond the Pleasure Principle*, s. 14-7, 283-7; Türkçesi: "Haz İlkesinin Ötesinde", *Haz İlkesinin Ötesinde / Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001.

ikincide annesinin yokluğunu ve varlığını simgeleştirmek için beşiğinden dışarı bir makarayı fırlatmaktadır. Öyleyse simgeleştirme, çocuk bir şeyin eksik olabileceğini ilk kez sezdiği an başlar; sözcükler nesnelerin yerine geçer, çünkü onları kullanma ihtiyacı ancak ilk nesne kaybedildiği an ortaya çıkar. Lacan'a göre özne dil içerisinde, ancak o temel ve indirgenemez âni sürekli tekrar etme yoluyla işlev görebilir. Yani, öznenin dil içerisinde kuruluşu, bu bölünme ya da yarılmaya tekabül eder (Freud'un *Ichspaltung* dediği şey, yani benin yarılmayı).

Lacan dilin düzenini simgesel, ben ve onun kurduğu özdeşleşimleri ise imgesel olarak adlandırmıştır (dolayısıyla, gayet bilinçli olarak simgeye ve imgeye, yani bir şeyin "yerini tutma" fikrini vurgulamıştır). Bunların ikisinin de içine yerleştiği imkânsızlık ânını, bu ânin sonsuz geri dönüşünü ise gerçek olarak tanımlamıştır.¹⁵

Lacan'ın çocukluğa dair anlatısı da, kimliğin dilde inşa edildiği, ancak bunun bir bedeli olduğu yönündeki temel varsayımını izler. Kimlik kayar, dil de o ilk simgeleştirme ânının ardında yatan kaybı dile getirir. Bu kayıp, çocuk annesinden bir şey istediğinde annenin karşılık olarak verebileceği ya da söyleyebileceği her şeyin ötesinde varlığını sürdürecektir. Talep, her zaman "talep ettiği doyumun dışında bir şeye dayanır";¹⁶ çocuğun talebine yanıt olarak ihtiyaçla-

15. Bunu, örneğin Melanie Klein'in simge oluşumuna ilişkin açıklamasıyla (Melanie Klein, "The Importance of Symbol Formation in the Development of the Ego", *IJPA* 11, 1930) ve Hannah Segal'inkiyle ("Notes on Symbol Formation", *IJPA* 38, 1957) kıyaslamak mümkün. Segal'a göre simgeleştirme, endişeden doğan bir etkidir ve gerçekliğe giden yol üzerinde endişenin üstesinden gelmenin aracıdır; bu yol benin güçlenmesine bağlı olarak gittikçe daha güvenilir hale gelir. Ayrıca krş. Lacan'ın Ernest Jones'un simgecilik üzerine meşhur makalesine getirdiği özel eleştiri (Ernest Jones, "The Theory of Symbolism", *British Journal of Psychoanalysis* 11: 2, 1916 ve Jacques Lacan, "A la mémoire d'Ernest Jones: sur sa théorie de symbolisme", 1959, *Écrits*). Lacan burada Jones'u, dili, gerçekliğin gidererek daha fazla ele geçirilmesi ya da ona hükmedilmesi biçiminde tanımladığı, yani bilinçdışıyla bağlantı halindeki öznelliğin kökeninde yatan ve biteviye tekrar eden metafor yapısını gözden kaçırdığı için eleştirmektedir. Yine bu yüzden Lacan'ın dil üzerine vurgusu, onun "kültürelcilik" dediği şeyden, yani dili sosyal bir olgu olarak gören ve onun kökenindeki kararsızlığı (özneyi sürekli yerleştiren ve yerinden eden bir dil) hesaba katmayan her tür kavramsallaştırmadan ayrıştırılmalıdır.

16. Lacan, "La signification du phallus" (1958), *Écrits*; İng.: "The Meaning of the Phallus", *Feminine Sexuality*, s. 80.

rının karşılandığı her an, bu "başka şey" kökenindeki imkânsızlık noktasına itilir. Lacan bunu "arzu" olarak adlandırır. Öznenin "kalanı" olarak tanımlanabilecek, her zaman arta kalan, fakat kendi başına herhangi bir içeriği olmayan bir şeydir. Arzu, rakam zincirindeki sıfır birimine benzer biçimde işler – aynı anda hem kurucu hem de boş bir yere sahiptir.

Arzu kavramı Lacan'ın cinsellik üzerine anlatısı için elzemdir. Bu kavramdan doğacak etkileri gözden kaçırmanın, cinselliğin kaçınılmaz olarak gereksinim düzenine (yani, doyurulabilecek bir şeye) indirgenmesine yol açacağı görüşündeydi. Buna karşı Freud'un şu ifadesini alıntılıyordu: "Cinsel içgüdünün tabiatında, tam bir doyumun gerçekleşmesine karşı duran bir şeyler bulunduğu ihtimaliyle yüzleşmeliyiz."¹⁷

Bu arada, "kimlik" ve "bütünlük" tam da fantazi düzeyinde kalmaktadır. Dildeki özneler bir yerde kesinlik, bilgi ve hakikat olduğu inancına bağlı kalırlar. Özne talebini kendi dışında bir başkasına yönelttiğinde, bu öteki tam da böyle bir bilgi ve kesinliğin hayali yeri haline gelir. Lacan buna Öteki demektedir – konuşan öznenin zorunlu olarak isnat ettiği dilin sahası. Öteki, öznenin "hakikatini" ve ondaki kaybı telafi etmek için gerekli gücü elinde tutuyormuş gibi görünmektedir. Fakat bu fantazilerin en âlâsıdır. Dil anlamın dolaşma girdiği yerdir. Her bir dilsel birimin anlamı, ancak bir diğerine nazaran oluşabilir ve keyfi biçimde sabitlenmiştir. Bu nedenle Lacan, Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde ortaya atılan dilsel göstergenin keyfi karakteri kavramından, dilde nihai bir garanti ya da güvence olamayacağı sonucunu ödünç alır. "Öteki'nin Ötekisi yoktur," der Lacan, bu konumu sahiplenmeye kalkan her kimse, bir sahtekârdır (Efendi ve/ya psikotik).

Cinsellik, talep ve arzunun kütüğünde cereyan eden bu istikrarsızlık alanına aittir; cinslerden her biri, mitsel bir tarzda, salt diğerini tatmin edecek ve tamamlayacak şey yerine geçer. "Erkek" ve "kadın" kategorileri mutlak ve birbirini tamamlayıcı bir bölünmeyi temsil ediyormuş gibi görüldüğünde, gizemleştiriciliğin tuzağına düşülmüş olur ve cinselliğe dair güçlük anında kaybolur: "bu aralığı,

17. Freud, "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love" (1912), SE 11, s. 188-9; PF 7, s. 258.

'jenital'in marifetine, onun taze olanı olgunlaştırarak çözeceğine dayanarak gizlemek..., ardında ne kadar safiyane bir niyet olursa olsun, bir hiledir."¹⁸ Bu yüzden Lacan, psikanalizin "erkek" ve "kadın"ı, birbirinden ve kendi kimliklerinden emin, birbirini tamamlayıcı varlıklar olarak üretmeye çalışmak yerine, bu düşüncenin dayandığı fantaziyi ifşa etmesi gerektiğini savunmuştur.

Cinsiyet farkının önceden verili olduğu, eril ve dişil dürtülerin özgüllüğü savunulurken, Freud'un cinsellik üzerine çalışmasının radikal yanlarını gözden kaçırma eğilimi vardır – cinsel nesne ile cinsel amaç arasındaki ayrışma konusunda ısrarı, sapkınlık kavramına getirdiği zorlu sorgulama ve heteroseksüel nesne-tercihinin varsayılması değil açıklanması gerektiği yolundaki talebi genellikle es geçilir.¹⁹ Lacan'a göre içgüdünün "iniş-çıkışları" (Almanca *trieb* sözcüğü İngilizceye ilk defa *instinct* [içgüdü] olarak çevrilmiştir), güvenceye alınması beklenen normal bir heteroseksüelliğe giden yolda bir sapma, arıza ya da savunma olarak anlaşılamaz. Bilakis, "iniş-çıkış" sözü insan cinselliğine içkin olan ve dürtü kavramının kendisinde de görebileceğimiz temel bir güçlûge işaret eder.

Dürtü cinsellik tartışması için vazgeçilmez bir kavramdır, çünkü psikanalizi biyolojiye eşitlemek için rahatlıkla kullanılabilir, ki Lacan'a göre psikanalizin bu boyuttan acilen kurtarılması gerekir. Lacan dürtünün zaman içinde "olgunlaşmasını", buna tekabül eden jenital kimlik vurgusuyla birlikte (jenitalin "marifeti") reddetmiştir, çünkü bu, cinsel yaşamın yarı-biyolojik bir sıralamaya sahip olduğuna dair bir ima taşır. Buna karşı, dürtünün her tür biyolojik tanım karşısındaki direncini vurgulamıştır.

Dürtü, içgüdü değildir; bunun nedeni tam da ihtiyaç düzenine indirgenemez oluşudur (Freud'un onu içsel bir itki olarak tanımlama nedeni, açlık ve susuzluktan derhal ayırt etmekte). Dürtüyü baskı, kaynak, nesne ve amaç olarak ayırştırmak mümkündür; her tür doğrudan doyum kavramını zora sokar. Dürtü yüceltilebilir (*sublimation*), Freud onun nesnesini "kayıtsız" olarak tanımlamıştır. Öyleyse önemli olan, dürtünün ne *elde ettiği* değil, *işleyiş sürecidir*. La-

18. "The Meaning of the Phalus", s. 81.

19. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), SE 7, s. 144-146n; PF 7, s. 57n; Türkçesi: *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2006.

can'a göre bu süreç, öznenin Öteki'yle ilişkisini şekillendiren güçlü-ğü tümüyle ortaya serer. Onun açıklamasına göre dürtünün doğası bir çağrı ya da arayışa benzer, etrafında döndüğü somut ilişkinin daima ötesine geçer. Freud zaman zaman dürtüyü bir haz ekonomisinin terimleriyle tanımlamış olsa da (dürtü amacına ulaştığında gerilimin çözüldüğüne ilişkin düşünce), Lacan Freud'un yapıtındaki zıt bir vurguya işaret eder. *Haz İlkesinin Ötesinde*'de Freud, çocuğun iplik makarasıyla oyununu tarif ederken, bu oyunda, kayıp nesnenin etrafında dönen saf bir tekrar süreci teşhis etmiştir. Freud buna ölüm dürtüsü adını vermiştir. Freud'dan bu yana analistler (özellikle Melanie Klein) bunu ilksel bir yıkım içgüdüleriyle bağlantılandırmaktadırlar. Freud'a göre ise böyle bir içgüdü söz konusu olamaz, çünkü tüm içgüdüler yıkıcılık, inatçılık ve ısrarla şekillenmiştir (*dürtü* zaten budur). Dürtüyü her tür ihtiyaç düzeninin dışına ve haz ekonomisinin ötesine yerleştiren, bu ısrarın ta kendisidir. Dürtü bir aşırılığın alanına dokunur ("çok fazla"dır). Lacan buna *jouissance* der (kelimenin tam karşılığı "orgazm"dır, fakat Lacan bu sözü hazdan öte ve her an onun karşısına dönüşebilecek bir şey anlamında kullanır).

Lacan dürtünün dönüşümlerini (evreleri) betimlerken, daima dürtünün etrafında döndüğü nesnenin kaybına, yani dürtünün kendisinin bir temsil oluşuna vurgu yapar. Dolayısıyla Lacan, Freud tarafından ileri sürülen, dürtünün ancak bağlı olduğu temsilin terimleriyle anlaşılabileceği iddiasını bir adım öteye götürerek, dürtü sürecinin kendisinde bir temsil yapısının mevcut olduğunu iddia etmiştir. Lacan'a göre dürtü içerisinde daima bir mesafe, Öteki'ne bir atıf bulunur (oral ve anal dürtülerin yanına, görsel ve işitsel dürtüleri ve bunların nesneleri olan bakış ve sesi eklemiştir). Ancak cinsiyet farkı sorusuyla olan bağlantısından dolayı genital dürtüye özel bir statü atfetmiş, ve onu sıkça indirgendiği biyolojik-determinizmden kurtarmayı amaçlamıştır: "Genital dürtü diye bir şey yoktur. Öteki'nin yanında s... olup [...] gidebilir."²⁰ Lacan son dönem ifadelerinden birinde, Freud'un, her ne kadar çalışmasının bazı yerlerinde genital olanı üremeye eşitlemiş olsa da, bunu fark etmiş olduğunda ısrar eder.²¹

Lacan kendisi biyolojiye döndüğündeyse, amacı üremeye içkin olan paradoksu hatırlatmaktır. Freud'un değindiği gibi, türün birey üzerindeki zaferidir üreme. Eşeyli üreme "gerçeği", özneye ölüme "tabi" damgası vurur.²² Burada öznenin dile teslim olmasıyla bir koşutluk bulunur, tıpkı dürtünün biteviye döngüsü ile anlamın yapısı arasında bir analogi olduğu gibi ("oyuna katılan aralıklar arasında topolojik bir birlik").²³ Dolayısıyla zaman zaman Lacan da temsil teorisini yaşamın biyolojik gerçekleriyle temellendirir gibi görünür. Fakat asıl vurgu bundan uzaklaşarak temsilin cinsel yaşamımız üzerindeki sınırları nasıl belirlediğini anlamaya döner. Eğer dosdoğru bir biyolojik sıralama yoksa ve dürtünün doyumu mümkün değilse, tamamlanmış ve güvence altında bir cinsel kimlik fikri fantazinin alanına dahil demektir.

Dürtünün yapısı ve Lacan'ın arzunun "düğüm noktası" olarak adlandırdığı şey, onun yapıtı içerisinde insan cinselliğinin normatif açıklamasını sarsan başlıca kavramlardır, analiz ortamında boylu boyunca yankılanırlar. Lacan jenital olgunlaşmayı vurgulamanın analitik ilişkide bir ikilik üretmeye yatkın olduğu, bununsa ancak öznenin imgesel özdeşleşimlerini güçlendirmeye yarayacağı görüşündeydi. Dora vakası, kadın cinselliğine ilişkin sorunun, psikanaliz tekniğine ilişkin soruyu da beraberinde getirdiğine en bariz örnektir.²⁴ Böylelikle, Dora'nın Bay K.'ya âşık olduğunda ısrar etmekle Freud, yalnızca onu jenital heteroseksüelliğe ilişkin normatif bir kavramla tarif etmekle kalmıyor, analiz ilişkisi içinde kendi payını da gözden geçiriyor ve bu ilişkiyi özdeşleşim ve talep eksenlerinde işleyen ikili bir boyuta indirgemiş oluyordu. Dora'ya kendi "kimliğini" Bay K. aracılığıyla gerçekleştirmesini salık verirken Freud, aynı zamanda ondan kendi talebini karşılamasını ya da yansıtmalarını istemiş oluyordu. Her iki durumda da onu, içinde arzu sorununa yer olmayan, ikili bir ilişkiye zorluyordu. Lacan'a göre, psikanaliz,

21. *Ornicar?* 20-21, Yaz 1980, s. 16. *Ornicar?* 1981'e kadar Lacan'ın idaresinde kalan VIII. Paris Üniversitesi (Vincennes) psikanaliz bölümünün çıkardığı dergidir.

22. *The Four Fundamental Concepts*, s. 205.

23. A.g.y., s. 181.

24. Bkz. Lacan, "The Intervention on Transference"; ayrıca bu derlemede yer alan "Dora – Analizden Bir Parça" başlıklı bölüm.

hastanın bir başkası aracılığıyla kendisini tamamlama düşüncesini –en erken anne-çocuk ilişkisinin arkasındaki fantaziyi– güçlendirme riskini her zaman taşır. Eğer analist hastaya "şu ya da bu nesneyi arzuladığını"²⁵ gösterirse, bu ancak arzusun ortaya çıkışının önünü kesecektir.

Bu nedenle Lacan analizin amacını, hasta ile analiz arasındaki her türlü imgesel ilişkinin üçüncü bir terimin müdahalesiyle kırılması, böylece her ikisinin de simgeselin eksenine fırlatılması biçiminde tarif etmiştir. Üçüncü terimin müdahalesi dilin önkoşuludur (temel zamirler olan "ben" / "sen" / "o") ve Oidipus kompleksinin yapısında da görülür. Fakat burada önemli olan, analiz durumunun "imgeselliği"ne simgesel tarafından bir sınır çekilmesidir. Hem analist hem de hasta, aralarındaki iletişimin ötesine geçen bir düzen tarafından nasıl kurulduklarının farkına varmalıdır: "İmgesel ekonomi, ancak üçlü bir ilişkiyi dayatan simgeselin düzeni içerisinde yer aldığı oranda anlam taşır ve biz de onunla ancak bu sayede ilişkilenebiliriz."²⁶

Lacan, simgesel düzen olarak adlandırdığı şeye odaklanırken, Freud'un insan özneliliğini belirlediğini düşündüğü "tarihsel olay"a ilişkin takıntısını mantıksal sonucuna taşımaktan başka bir şey yapmıyordu (ilksel kabile miti). Fakat Lacan'a göre bu, geçmişimizdeki efsanevi bir an değil, tek tek her öznenin içinde yerini alması gereken mevcut düzendir. Lacan'ın analiz durumunda oluşan ikiliği kırma uğraşı, bu boyutu tekrar ruhsal yaşama ilişkin anlayışımızın merkezine yerleştirme arzusunun bir parçasıydı. Özne ve analiz süreci, onları dışarıda olup bitene karşı körleştiren imgesel ikiliğin dışına çıkmalıdır. Freud'da olduğu gibi, hadım edilme kavramı Lacan'ın cinsellik anlatısına da bu vurgunun doğrudan bir sonucu olarak girmiştir. Lacan'a göre, analiz teorisinde anne-çocuk ilişkisinin giderek daha fazla vurgulanması ile hadım edilme kavramının reddi, birbiriyle bağlantılı gelişmeler olarak görülmelidir; çünkü bunların ikincisi, ancak o ilişkinin içerisinde gerçekleştiği simgesel düzenin bütününe izafen anlam kazanır:

25. Lacan, *Le séminaire II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-55), Paris, 1978, s. 267.

26. A.g.y., s. 296.

Psikanaliz deneyiminin altmış yıllık gelişimini ele aldığımızda, hadım edilme kompleksini babanın bastırmasına dayandıran bir kavramsallaştırma olarak ortaya çıktığını, bununla beraber ilgisini giderek anneden kaynaklı düş kırıklığına yönelttiğini belirtmek yanlış olmayacaktır; böylesi bir çarpıtma ise Oidipus kompleksine ışık tutmuş sayılmaz.²⁷

Bu Lacan'ın polemiğinin çekirdeğiydi. Psikanalizi giderek ane-çocuk ilişkisindeki yeterlilik veya yetersizlik üzerine yoğunlaşmaya iten nedenin, simgesel kavramının anlaşılammaması olduğu görüşündeydi. Bu vurgu genellikle annelik rolü (bakıcı anne) düşüncesiyle işbirliği içindedir.²⁸ Hadım edilme kavramı, daima babanın kanununa atıfta bulunmasından dolayı Lacan için merkezi bir öneme sahiptir.

Melanie Klein'a hitaben Lacan, arzu kavramının cinselliğin tarfine yeniden dahil edilmesini savunmanın, Freud'un başlangıçta tanımladığı şekliyle babanın kanununa ve yerine geri dönerek onu yeniden formüleştirmek anlamına geldiğini açıkça ifade eder ("Freud'dan bu yana gittikçe ihmal edilen... bir boyut"²⁹):

Melanie Klein anneyle olan ilişkiyi bir ayna aksi olarak tarif eder: Anne bedeni, çocuğun ona yansıttığı dürtülerin, köklü bir hayal kırıklığından doğan öfkeyle güdülenmiş dürtülerin alıcısı haline gelir. Bu ise özne için

27. "Guiding Remarks", s. 87.

28. Nancy Chodorow'un feminizm için psikanaliz okuması da (*The Reproduction of Mothering*) paradoksal biçimde buraya aittir ve buraya kadar gündeme getirdiğimiz tüm sorunlara değinir. Kitap anneliğin edinilmesini ve yeniden üretilmesini açıklamak için psikanalizi kullanma yolunda bir çabadır, fakat bunu yapmak için bilinçdışı ve biseksüellik kavramlarını yerinden ederek toplumsal cinsiyet baskısı kavramına döner ("muğlak olmayan ve sorgulanmayan bir toplumsal cinsiyet kimliğinin yerleşmesi", s. 158 – bu kavram Robert Stoller'a aittir, "A Contribution to the Study of Gender Identity", *IJPA* 45, 1965) ki bu da sosyolojik rol kavramıyla uyumludur. Böylelikle, ele alınmayı bekleyen sorunun –cinsel kimliğin nasıl edinildiği ve bunun içerdiği güçlük– kenarından dolaşmış olur. Kitap cinsel rolleri sorgulamayı üstlenir, fakat bunu ancak varsayılan bir cinsel kimliğin sınırları içinde yapar.

29. "La phase phallique et la portée subjective du complexe de castration", *Scilicet* 1, 1968; İng.: "The Phallic Phase and the Subjective Import of the Castration Complex", *Feminine Sexuality*, s. 117. *Scilicet* Lacan'ın *La champ freudienne* dizisinden, Paris'teki Editions du Seuil yayınevinden çıkan bir dergiydi. Derginin ilk sayılarındaki makaleler, Lacan'ın kiler hariç, imzasızdı.

bir dışarının varlığını, hem Öteki'nin arzusunun konumlandığı, hem de öznenin üçüncü bir terim olan babayla karşılaacağı yer olan dışarıyı ihmal etmektir.³⁰

Bu nedenle Lacan, baba kavramına geri dönüşü savunmaktaydı, ancak bu kavram artık arzuyla bağlantılı biçimde tanımlanıyordu. Önemli olan, çocuğun anneye ilişkisinin yalnızca "hayal kırıklığı ve doyum"a değil ("Freud'un asla kullanmadığı hayal kırıklığı kavramı"),³¹ annenin arzusunun tanınmasına dayalı olmasıydı. Çocuğun, annenin arzuladığı şey olmayı arzulamasına (bunun genelde anlaşıldığı gibi, anneye sahip olma ya da ona doyma arzusuyla aynı şey olmadığına dikkat etmek gerekir) yasak getirildiği için çocuk anneden alıkonmaktadır:

Çocuğun gelişiminde bir arıza olarak karşımıza çıkan şey, onun annenin yanında yalnız olmamasıyla ve fallusun onu, arzusunu yerine getirmekten –ki bu annenin tek arzusu olma arzusudur– men etmesiyle bağlantılıdır.³²

Anneyle çocuğun ilişkisindeki ikilik kırılmalıdır, tıpkı analiz ilişkisinin de arzu eksenine fırlatılması gerektiği gibi. Lacan'ın açıklamasında fallus bu kopuş ânını temsil eder; anne ve çocuğu, babanın yeriyle şekillenen simgesel boyuta havale eder. Annenin, fallusu içerdği için değil (Klein), bilakis içermemesi nedeniyle arzuladığı kabul edilir. Yani fallus başka bir yere aittir, iki-terimli ilişkiyi kırarak mübadele düzenini başlatır. Bu işlevi edinmesi, Lacan'a göre, simgesel düzenin erkekmerkezli niteliğinden kaynaklanır (krş. s. 69-70). Fakat fallusun statüsü kendi başına sahtedir ve bu çocuk tarafından da fark edilmelidir. Hadım edilme her şeyden önce bu anlama gelir – çocuğun anneye duyduğu arzu *ona* değil, onun *ötesinde* bir nesneye, fallusa yönelir. Bu nesnenin konumu önce imgesel (annenin arzusunu doyuma ulaştırdığı varsayılan nesne), ardından simgeseldir (arzunun doyumunun mümkün olmadığını fark etme).

30. Lacan, "Les formations de l'inconscient", *Bulletin de Psychologie* 2, 1957-58, s. 13.

31. "The Meaning of the Phallus", s. 80.

32. "Les formations de l'inconscient", s. 14.

Öyleyse fallusun bu anlatıdaki yeri, Lacan'ın babanın konumuna ve kanununa geri dönüşünün bir uzantısıdır, fakat kavram arzuya ilişkili olarak yeniden tanımlanmıştır. Lacan "baba metaforu" tabirini kullanırken metafor sözüyle son derece tanımlı bir şeyi kasteder. Bu öncelikle, metaforik işleyişin yasası olan ikame eylemine bir göndermedir; bu sayede babanın yasağı, başlangıçta annenin yokluğuyla şekillenmiş olan yere yerleşir. İkincisi, ancak mantıksal olarak *çıkarsamanın* mümkün olduğu babalık statüsüne bir göndermedir. Ve üçüncüsü, babanın bir yer ve işlev belirttiği ve bunun da gerçek babanın varlığına ya da yokluğuna indirgenemez olduğu yoldaki iddianın bir parçasıdır:

Babanın Adı'ndan söz etmek, kesinlikle (çoğu kez yapıldığı gibi) babanın yetersizliğini gündeme getirmekle aynı şey değildir. Bugün, Oidipus kompleksinin babanın yokluğunda da pekâlâ oluşabileceğini biliyoruz; oysa başlangıçta, bütün dramdan babanın aşırı mevcudiyeti sorumlu tutulmuştur. Fakat bu soruların yanıtı çevresel bir perspektifte aranmamalıdır. Zaman zaman eksikliği söz konusu olabilecek Babanın Adı ile, varlığından söz etmemiz için ille de somut olarak mevcut bulunması gerekmeyen baba arasındaki bağlantıyı kurabilmek için *baba metaforu* deyimini ortaya atacağım.³³

Son olarak kavram babanın işlevini, onunla sıkça karıştırılan idealleştirilmiş ya da imgesel babadan ayırmak için kullanılır, ki bu tam da sıyrılmak veya geride bırakmak gereken figürdür: "Bu figürü ortaya çıkarmayı başaramadığı sürece, Oidipus kompleksi hakkındaki her söylem kompleksin sonuçlarına bilfiil dahil olacaktır."³⁴

Dolayısıyla Lacan, babanın yerine geri dönme çağrısı yaparken, kendi konumunu sosyolojik bir rol anlayışından kesinkes ayırmaktadır. Baba bir işlevdir ve bir yasaya işaret eder. İmgesel ikilinin dışında olan bu yasa, o ikiliğin çarparak kırılacağı yerdir. Babayı bir gönderge haline getirmek, ideolojik bir tuzağa düşmek olur: "Oidipus kompleksi kavramının, baba figürünün hâkimiyetini normatif değil de doğal olarak açıkladığını ileri sürerek kavramı baştan yanlışlayan önyargıya kapılmaktır."³⁵

33. A.g.y., s. 8.

34. Moustapha Safouan, "Is the Oedipus Complex Universal?", çev. Ben Brewster, *mlf* 5-6, 1981, s. 9.

35. "Intervention on Transference", s. 69.

Dolayısıyla yerlerin nasıl doldurulacağına ilişkin hiçbir varsayım yoktur (sorgulanan bu varsayımın kendisidir). Lacan'ın, anneye çocuk arasındaki genetik bağdan söz ederken, anneyi "yasaklaşmanın imtiyazlı alanı" haline getiren "geniş toplumsal suç ortaklığı"na işaret etmesinin nedeni budur.³⁶ Yine bu yüzden Safouan, gerçek babanın işlevi üzerine bir makalesinde, önemli olanın üçüncü terimin müdahalesi olduğuna ve bu rolü babanın üstlenmesini gerektirecek hiçbir şeyin bulunmadığına dikkat çekmektedir.³⁷ Lacan'ın pozisyonu iki alternatif vurguya kıyasla okunmalıdır: yalnızca annenin gerçek davranışına (yeterlilik/yetersizlik), ve düz anlamıyla babanın varlığına veya yokluğuna (idealleştirilmesine ve/ya kusurlu oluşuna) odaklanan yaklaşımlar.

Fallus ve hadım edilme kompleksi kavramları ancak yasağa ve yasaya yapılan bu atıf aracılığıyla anlaşılabilir, tıpkı bu kavramların reddinin söz konusu referansı gözden kaçırmak anlamına geleceği gibi. Fallus, cinsel özdeşleşimin ayırt edici ibaresi olarak (erkek ya da kız, fallusa sahip olmak ya da olmamak) anlaşılmadan ve sorgulanmadan önce, arzu eksenine yerleştirilmelidir. Fallusun imgesel ikiliği kırması, öznelliğe has kökensel yarılmayı tekrar eden bir bölünme ânını temsil eder (Lacan buna öznenin "varlıkta-eksikliği" adını verir). Ve cinselliğe dair herhangi bir doğalcı açıklamaya tezat oluşturarak ("fallosantrizmi... psişenin ifadesi olduğu doğayla önceden kurulmuş uyumundan türetmek kesinkes imkânsızdır")³⁸ cinselliği bambaşka bir boyuta, simgeselin düzenine indirger – Lacan'a göre cinselliğin bunun dışında anlaşılması mümkün değildir. Fallusun önemi, insan cinselliğinin gelişiminde sahip olduğu konumun doğayla açıklanamayacak bir şey olmasındadır.

Teorik düzeyde Lacan'ın fallosantrizmine yöneltilen suçlamalar, öznenin simgesel düzene girişinin aynı zamanda fallusun değerini ifşa eden bir şey olduğunu çoğu kez gözden geçirir. Özne, Öteki'nin

36. Lacan, *Le séminaire XVII: L'envers de la psychanalyse* (1969-70), 6, s. 10 (yayımlanmamış seminer, referanslar orijinal metin üzerindeki hafta ve sayfa numaralarını belirtir).

37. Safouan, s. 127.

38. Lacan, "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose" (1955-56) *Écrits*; İng.: "On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis", *Écrits: A Selection*, s. 198.

yerinde arzu ya da eksiklik olduğunun, nihai bir kesinlik ya da hakikatin bulunmadığının ve fallusun statüsünün sahte olduğunun farkına varmalıdır (Lacan'a göre hadım edilmenin anlamı budur). Fallus ancak öznenin onun işaretine dayanarak benimsediği bir kimliğin istikrarsızlığına işaret etmek kaydıyla kendi yerini alabilir. Öyleyse fallus yasağın yürürlüğe girdiği, yani anne, baba ve çocuktan oluşan üçgende kimin kimle eşleşeceğinin belirlendiği ânı temsil eder; bununla beraber özneye, "sahip olma"nın ancak yitirme pahasına, "varlık"ın ise bölünmenin bir etkisi olarak işlediğini de işaret eder. Ancak Lacan'ın açıklamasından bu nokta çıkarılırsa, fallus erkek imtiyazının düpedüz öne çıkarılmasını temsil ediyor gibi görülebilir veya her iki cins için cinsel gelişimin devamını güvenceye almayı amaçlayan yeni formülasyonlara yol açabilir (Jones).

Lacan'ın anlatımında sorgulanan bu sürekliliğin ta kendisidir. Fallus ve hadım edilme kompleksi, öznenin cinsel kimlik edinmesinin sorunlu doğasına tanıklık eder, bu sürecin jenital dürtüyle çakıştığı zannedilen yerde bariz hale gelen imkânsızlığa işaret eder. Jones'un Freud'a verdiği yanıtı geri dönüp baktığımızda, Freud'daki fallik dönem kavramına getirdiği itirazın, arzu boyutunu, nesnenin yitimini ve bizatihi öznelliğin bünyevi güçlüğünü reddetmek anlamına geldiği açıkça görülür. Zaten Freud'un arzu kavramıyla yüzleşmesi de hadım edilme kompleksini kız çocuğa uygulamadaki başarısızlığının sonucudur.³⁹

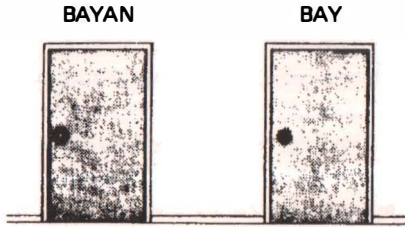
Öyleyse öznenin kendi kimliğini edinmesi fallusa referansla gerçekleşir, fakat bu kimlik böylelikle simgesel bir nitelik kazanmış olur (özneye emredilen bir şeydir). Lacan Saussure'ün dilsel göstergeye ilişkin formülünü (gösteren ile gösterilen arasındaki karşıtlığı) tersine çevirerek göstereni, gösterdiği (ya da gösterme eylemi içinde yarattığı) şey karşısında öncelikli kılar. Zira bu, cinsiyet farkının yasaya dayalı bir ayırım olduğu, kendi kategorilerini yarattığı ve yeniden ürettiği savı açısından elzem bir noktadır. Böylece Lacan, dilsel göstergenin keyfi niteliğini açıklarken Saussure'ün koyduğu modeli kaldırarak:

39. Her iki nokta üzerine daha geniş bir tartışma için bkz. *Feminine Sexuality* içindeki "The Phallic Phase" ve "Feminine Sexuality in Psychoanalytic Doctrine".

AĞAÇ



(kelimeler ile şeyler arasında mütakabiliyete dayanan bir dil teorisi- ni yansıtıyor gibi görüldüğü için gerçekten de itiraza açıktır) yerine şu modeli koyar:⁴⁰



"Konuşan ne kadar varlık varsa hepsi" ayrımın o ya da bu tarafında hizaya girmelidir.⁴¹

Cinsel ayrım ise tek tek öznelere fallusa sahip olmasına ya da olmamasına göre tayin edilir. Buradan anatomik farkın cinsiyet farkına eşit olduğu, birinin diğerinden dolaysızca türetilebileceği anlamı çıkmaz; anatomik fark cinsiyet farkını *şekillendirir*; yani o farkın neye dönüşebileceğini belirleyen yegâne temsilci haline gelir. Böylelikle çocuğun erken dönem cinsel yaşantısının içerdiği kar-

40. Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud" (1957), *Écrits*; İng.: "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud", *Écrits: A Selection*, s. 151.

41. Lacan, "Une lettre d'amour", *Le séminaire XX: Encore* (1972-73), Paris, 1975; İng.: "A Love Letter", *Feminine Sexuality*, s. 150.

maşanın üstünü kaba bir karşıtlıkla örterek bu karmaşayı reddeder ya da bastırır. Sonuç olarak fallus, başkılığın görsel algının bir âna-na, *görünürde* bir değere indirgenmesine işaret eder.

Freud kız ve erkek çocuğun birbirlerinden farklı olduklarını gördükleri âna bir travma statüsü vermişti. Burada kız noksan görülüyordu (itirazlar genelde buradan başlar). Fakat bir şeyin eksik olarak *görülmesi* önceden var olan bir değerler hiyerarşisine bağlıdır ("gerçek içinde eksik olan hiçbir şey yoktur").⁴² Belirleyici olan algı değil, ona önceden tayin edilmiş olan anlamdır; dolayısıyla bu an simgesele dahildir. Lacan eğer fallusun simgesel kullanımının onun görünürlüğünden kaynaklandığını öne sürüyorsa (ki bu çoğu kez eleştirilmesine neden olmuştur), bunun nedeni eleştirisinin, görünür olanın düzenini hedef almasıdır. Aslında fallus ile görünür olanın ya da gerçeğin düzeni arasında kurulan kaba özdeşliği daima reddetmiş ("bu gösterenin, cinsel birleşmenin gerçeğinde en kolay anlaşılabilir şey olması dolayısıyla seçildiği söylenebilir");⁴³ bunun yerine fallusu, dilsel göstergenin temeldeki riyakârlığı olarak gördüğü "üstü kapalılık" işleviyle ilişkilendirmiştir: "Tüm bu önermeler, fallusun, rolünü ancak üstü kapalı olarak, yani bizatihi örtüklüğün (*latency*) yaftası olarak oynayabileceği gerçeğinin üstünü örtmekten ibarettir. Bu örtüklük, imlenebilir olan her şeyi, bir gösteren işlevine yükseldiği andan itibaren etkisi altına alır."⁴⁴

Anlam ancak inşa edilen bir şeydir,* kurulur ve sabitlenir. Fallus gösterenin yarattığı etkileri simgeleştirir; kendi içinde anlamdan yoksun olduğundan, değerın üzerinde yoğunlaştığı şeyi temsil etmeye elverişlidir.

Lacan'ın dil hakkındaki savları iki doğrultuda ele alınmalıdır: bizatihi anlamın sabitlenmesi yönünde (özne üzerindeki buyruk) ve bu sabitlenmeden tam zıt yönde, mütemadi bir kayma noktasına, her zaman içinde barındırdığı risk ya da kaçış-noktasına doğru (bilinçdışı). Cinsellik aynı anda her iki boyutta birden yer alır. Burada ki güçlük iki vurguyu bir arada tutmaktır: simgeselin içindeki (bir

* Yazarın burada kullandığı *erect* fiili, "inşa etmek" anlamının yanı sıra "yükseltmek", "dikmek", "kaldırmak" gibi cinsel anlamlar da içeriyor. -ç.n.

42. "The Phallic Phase", s. 113.

43. "The Meaning of the Phallus", s. 82.

44. A.g.y., s. 82.

düzenleme olan) cinsellik ve bir türlü kurulamayan cinsellik. Psikanalizin bu iki veçhesi arasındaki ilişki görülebilirse, kadın cinselliğini tarif etmekte kullanılan terimler de köklü bir değişime uğrayacaktır. Simgesel düzen kavramı, kadın cinselliğinin, onu üreten temsillerden ayrı düşünülmemeyeceğini ileri sürer ("kadın için olan imge ve simgeler, kadına ait olan imge ve simgelerden yalıtılamaz... cinselliğin nasıl ortaya çıkacağını koşullayan cinselliğin temsidir").⁴⁵ Bizatihi bu temsiller, kendi oluşumlarında rol oynayan yarılmayı açığa çıkaracaktır. Bu açıklamada kadının ne olduğu sorusu daima, kadının *var olduğuna* dair kesinlikle hiçbir garantinin olmadığı noktasında takılır (krş. aşağıda s. 85-7). Ancak eğer kadın tarif edilen bu süreci izleyerek kendi yerini alırsa, o durumda cinselliği tarihçesinin barındırdığı açmazları mutlaka ele verecektir.

Lacan'a göre cinsellik bir maskeli geçidin alanına dahildir. Joan Rivière'den alınan bu terim tamamlanamamış bir dişillığe atıf yapar.⁴⁶ Lacan içinse maskeli geçit, "dişiliğin" tanımının ta kendisidir, çünkü eril bir göstergeye başvurularak kurulmuştur. Cinsel soğukluk sorusu da (ki Lacan'a göre psikanalizin "vazgeçtiği" noktadır)⁴⁷ buraya aittir; "Fallusun Anlamı" başlıklı makalede fallik unsurun sahip olduğu statüden doğan bir etki olarak tarif edilmektedir. Fakat bu, kadınların her nasılsa dönebileceği ve içinde özgürleşeceği bir fizyoloji olduğu anlamına gelmez. Aksine soğukluk terimi, kadın açısından, bizatihi cinselliğin bünyevi güçlüğünü, jenital ilişkiye dahil edilme noktasında bedene arzu tarafından getirilen ayrışmayı temsil eder. Psikanaliz kadınlığı hazzın klitoristen vajinaya kayması olarak tarif eden basit bir kıstasın sahte olduğunu artık kabul etmektedir, fakat önemli olan her birinin (ya da her ikisinin de) içerdiği fantazilerdir. Her iki cins için de cinsellik, kökendeki ayrımın altında yatan riyakârlığa zorunlu olarak temas edecektir. "Normal" vajinal dişillığe gelince, eril gösterenin değerinin tanınması (o tanımaya "gelmek") olarak anlaşılabilir, fakat bu değerın üzerine inşa edildiği yarılmayı daima hatırlatacaktır ("her tür erillik hadım edil-

45. "Guiding Remarks", s. 89.

46. Joan Rivière, "Womanliness as Masquerade", *IJPA* 10, 1929; *Formations of Fantasy*, Londra, 1986 içinde yeniden basıldı.

47. "Guiding Remarks", s. 89.

meyle kutsanmışsa, kadının karşısında, peçenin ardına gizlenerek onu hayran bırakmaya çabalayan hadım edilmiş bir sevgili ya da ölü bir adam olduğunu neden kabullenmeyelim").⁴⁸

Öyleyse kadın cinselliğine dair betimleme, bu tanımın dayandığı terimleri ifşa eder, yani kadın cinselliğinin ne olması gerektiğine dair bir talebin tam karşıtıdır. Böyle bir tanım vermek –"arzulayan bir özne olarak anneyle özdeşleşme ve gerçek babada fallusu kabullenme"⁴⁹– fallusu gerçek olana, arzuyu ise tanınma arzusunun indirgemek anlamına gelir; yani, tarif edilen bütün problem boşa gider diyebiliriz.⁵⁰

II

Buraya kadar anlatılanlardan üç nokta çıkıyor:

1. Bu anlatıda anatomi sözü geçmektedir: "Bana göre 'anatomi kader değildir,' fakat bu hiç sözü geçmeyecek anlamına gelmez."⁵¹ Anatominin sadece *sözü geçer*, hepsi bu (sahtedir);
2. Fallus kendisi pahasına ayakta durur ve onun üzerine herhangi bir eril imtiyaz inşa etmek sahtekârlıktır: "Erkek olarak adlandı-

48. A.g.y., s. 95.

49. Safouan, *La sexualité féminine dans la doctrine freudienne*, s. 110.

50. Bu terimlerin içerdiği güçlük Safouan tarafından tespit edilmiştir, fakat sorun baki kalmıştır. Ayrıca bkz. Eugénie Lemoine-Luccioni, *Partage des femmes*, Paris 1976; burada da aynı türden bir indirgeme, kadının arzuya adım attığı anda tanınması gereken Öteki ile, ileride ideal olarak kabul etmesi beklenen gerçek erkek arasında görülür ("Öteki, erkek", s. 83; "Öteki, özne olan erkek", s. 87). Lacan'ın açıklamasındaki terimleri düz anlamına çevirmek yönünde sürekli bir eğilim var gibi görünüyor, bu yapıldığında da gerici olduğu hemen anlaşılan terimler belirlemeye başlıyor. Maud Mannoni'nin, psikotik çocuğun baba tarafının soyağacını oluşturmaya çalışarak, babanın adını terapi pratiğine tercüme etme çabasından (Mannoni, *L'enfant, sa "maladie" et les autres*, Paris, 1967); Lemoine-Luccioni'nin aksi takdirde salt narsizme mahkûm olacak kadını iğdiş edilmeye tabi tutan, gerçek Öteki'yle ilgili açıklamalarına kadar, birbirinden farklı pek çok alanda bunu açıkça görebiliriz. Lemoine-Luccioni'nin sözleri birçok bakımdan, kadınlığa geçişi, erkeğin kadın bedeninde yarattığı iğdiş arzusu açısından ele alan Helene Deutsch'un sözlerini hatırlatır ("The Significance of Masochism in the Mental Life of Women", *IJA* 11, 1930).

51. Safouan, *La sexualité féminine*, s. 131.

rabileceğimiz, konuşan eril özne... kendisini salt hadım edilme olarak kayda geçiren söylemin bir etkisi olarak kesinkes kaybolur";⁵²

3. Kadın aşağı değildir, *tabi kılınmıştır*:

Kadının, nesnesi olduğu bir mübadele düzeni içinde kayda geçmek zorunda oluşu, onun konumunun temelde çatışmalı ve, bana kalırsa, çözümsüz niteliğinin nedenidir: Simgesel düzen ona kelimenin tam anlamıyla boyun eğdirir, onu aşar... Erkek kadar onun da tabi olduğu bir simgesel düzen içinde aynı zamanda nesne olarak konumlandırılmak, kadının üstesinden gelemeyeceği, kabullenemeyeceği bir şeydir.⁵³

Cinsiyet farkının önceden verili bir doğaya sahip olduğunu var-sayan her tür açıklamayı sistematik biçimde reddetmesi, simgesel düzen kavramının güçlü yanıdır. Psikanaliz içindeki polemik ve böyle bir "doğa"ya feminizmin yönelttiği meydan okuma burada birbirine en yakın haliyle belirmektedir. Fakat hâlâ bir problem vardır. Lacan'ın bu dönemde simgeseli kullanma biçimi fazlasıyla Lévi-Strauss'taki, kadınları mübadele nesnesi olarak tanımlayan akrabalık kavramına dayanmaktadır. Bu durumda, Lévi-Strauss'un açıklamasına getirilen itirazlar burada da aynen geçerlidir, zira açıklamak için yola çıktığı tabiyeti bir varsayım olarak kabul etmektedir.⁵⁴ Nitekim Lacan'ın bu saptamaları, ilk bakışta tarif edilen düzen karşısında son derece eleştirel görünmekle birlikte, bir başka açıdan o düzene göz yummaktadır; dolayısıyla bunların üzerine inşa edilen her iddia muhtemelen döngüsel olacaktır.⁵⁵

Çok önemli olduğunu düşündüğüm bir nokta, Lacan'ın bu saptamaları yaptığı sırada dolu konuşma, yani simgesel düzene erişim gibi bir kavrama sahip olmasıdır (bunun öznellikteki karşılığı başarılı bir dilsel alışveriştir).⁵⁶ Fakat daha sonra çalışmasında meydana

52. *L'envers de la psychanalyse*, 12, s. 4.

53. *Le moi dans le théorie de Freud*, s. 304-5.

54. Bkz. Elizabeth Cowie, Gayle Rubin, "Woman as Sign", *m/f* 1, 1978.

55. Bkz. örneğin Gayle Rubin, "The Traffic in Women", Rayna M. Reiter, *Towards an Anthropology of Women* içinde, Rayna M. Reiter (haz.), New York, 1975. Yazıdapsikanaliz "akrabalığın yeniden üretimine ilişkin bir teori" olarak tanımlanır, bilinçdışı kavramı ve cinselliğe dair bütün bir sorun yine gözden kaçır, ve tanımlanan ilişkiler mübadele etkinliklerinden oluşan bir kümeye indirgenir.

56. "The Function and Field of Speech and Language."

gelen kayma sonucunda, dilin bir dolayım olduğuna dair her tür anlayış tamamen baltalanmış, dilin temeldeki bölünmesi ve bu bölünmenin cinsellik düzlemindeki etkileri giderek daha çok vurgulanmıştır.

"Cinsel ilişki diye bir şey yoktur" – bu, Lacan'ın açıklamasının vurgusu haline geldi. "Cinsel ilişki diye bir şey yoktur," çünkü bilinçdışı, öznelere birbirine böler ve birbirinden ayırır; çünkü ilişkiye dair mit, bu bölünmenin karşısında engel oluşturur, bölünmenin mütemadiyen inkâr edilmesini sağlayan bir birlik kurar. İşte bu yüzden, bununla bağlantılı ve buna karşıt bir formül gereklidir: "Bire dair bir şeyler vardır" (iki formül birlikte ele alınmalı) sözü ilişkide birlik hayaline atıfta bulunur. ("*Biz bir gibiyiz*. Elbette herkes bilir ikiden bir yaratmanın hiçbir zaman vaki olmadığını, ama yine de *biz bir gibiyiz*. Aşk düşüncesi işte buradan doğar... öyleyse soru, bir başkasına verecek sevginin nasıl olup da mümkün olacağıdır");⁵⁷ aynı zamanda bunun bölünmeyi ve farklılığı bastırmasına ("Komşunu da kendin gibi sev... bu emir cinsiyet farkını yürürlükten kaldırır"),⁵⁸ birlik ve bütünlük ideolojisine atıfta bulunur, ki Lacan'a göre bu insan arzusunun işleme için gerekli olan aralığı kapatır.

Önceki metinlerde birlik imgelele tayin edilmişti, simgesel ise en azından potansiyel olarak onun kırılmasını içeriyordu. Daha sonraki metinlerdeyse Lacan "aynılık" fantazisini hem dilde hem de cinsel ilişkide saptadı. "Cinsel ilişki diye bir şey yoktur" çünkü öznelere *lalangue*'da (dilde) anlam ifade eden şeyler üzerinden ilişki kurarlar.⁵⁹ Bu "anlam ifade etme" bir ilavedir; özneliğin, dilin ve dilin içindeki öznenin eksikliğini kapatır. Psikanaliz anlamın cinsellik yüklü olduğunu iddia eder, fakat bastırılmış bir cinselliğin her nasılsa dile gelmesini sağlama fikrini tamamen geride bırakmıştır. Anla-

57. *Encore*, s. 46.

58. Lacan, *Le séminaire XXI: Les non-dupes errent* (1973-74), yayımlanmamış orijinal metin, 4, s. 3.

59. Saussure'ün *langue* (kişisel olmayan dil) ve *parole* (dilin biçimsel düzenlenişi) kavramlarından yola çıkarak, Lacan'ın türettiği terim. Bu terim Saussure'ün karşıtlığını yerinden eder, zira Lacan'a göre dilin düzenlenişi sadece öznenin onunla ilişkisi açısından ele alınabilir. *Lalangue* dilin, bilinçdışı süreçlerin yasalarını yansıtan, ancak etkileri böyle bir yansıtmayı aşan ve öznenin kavrayışının ötesine geçen kısmına işaret eder.

mın cinsellik yüklü olduğunu söylemek, ancak anlamın sınırları hesaba katılırsa mümkündür; çünkü anlamın kendisi de sınırda hareket eder, kendi çözünmesinin sınırında: "Anlam hangi yönde çözüleceğine işaret eder."⁶⁰ Sonuç olarak, vurgu dildeki ve cinsellikteki mütemadi çözülme üzerindedir, anlam ise bunu tamamlamaya ya da gizlemeye çabalar: "İnsan davranışının analiziyle uğraşırken edinilen tüm ipuçları, anlamın cinsel olanı yansıtmaktan çok onun eksiğini tamamladığına işaret eder."⁶¹ Cinsellik anlamın kaçış-noktasıdır.* Öte yandan aşk ise, bu çözülmeyi benzerin benzerde yansıması olarak gizleyen *Lust-Ich*'e, yani haz düşkünü-ben'e aittir (kendini tanımanın nihai biçimi olarak aşk).

Lacan'ın bilinçdışı ve cinsellik arasındaki ilişkiyi en uç noktasına taşıdığı, böylelikle cinselliği yalnız bölünmeler üzerinden giderek açıkladığı söylenebilir: öznenin *içindeki* bölünme, öznel *arasındaki* bölünme (ilişkiye karşıt olarak). İşte bu nedenle, giderek sözcelemeye (*énonciation*),⁶² dilin içsel bölünmesine ve anlatının kasıtlı olarak biçimselleşmesine odaklanır. Cinsiyet farkı bir bölünmedir, şemalaştırılacak bir şeydir; tam anlamıyla bir formalite, bir form meselesidir (*Encore*'un grafiği).⁶³ Böylece öznenin bütünlüğüne, görünürdeki tutarlılığına yönelik meydan okuma, cinsellik söyleminin kendisine yöneltir: "tek bir gösteren yerine, Bir gösterenin kendisini sorgulamamız gerekir."⁶⁴ Yani bundan böyle, önce imgesel bir bütünlük ve ardından gelen simgesel farklılık ve mübadele yerine, içinde barındırdığı en inatçı mitler aracılığıyla imgesel bütünlüğü teşvik etmeyi sürdürdüğü için bizatihi simgeselin mahkûm edildiği bir durum söz konusudur.

* Perspektif resmine ait olan *vanishing-point* terimi burada aslen anlamın yitdiği nokta anlamı taşıyor. Görsel ve ruhsal alanların bu şekilde üst üste bindirilmesi Lacan'ın simgesel düzen kavramsallaştırmasının temel taşlarından. Bkz. "Of the Gaze as *Objet Petit a*", *The Four Fundamental Concepts*.

60. "A Love Letter", s. 150.

61. *Les non-dupes errent*, 15, s. 9.

62. Bu terim Benveniste'in sözce ile sözceleme, söz zincirinin öznesi ile sözcelemenin öznesi arasında yaptığı ayırmadan geliyor. (Bkz. yukarıda "Dora – Analizden Bir Parça", 25. dipnot.) Lacan bu iki an arasındaki radikal ayırım noktasında bilinçdışına atıfta bulunur. Bu durum en şeffaf haliyle "Yalan söylüyorum" tümcesinde görülür. Burada açıkça iki özne vardır: yalan söyleyen ve doğruyu söyleyen.

63. "A Love Letter", s. 149.

64. *Encore*, s. 23.

Bu süreç içinde kadın mutlak bir kategori olarak kurulur (aynı zamanda hem dışlanmış hem de yüceltilmiştir); erkek açısından bütünlüğü güvenceye almaya hizmet eden bir kategoridir. Erkek kadını fantazisinin temeline koyar ya da fantaziye kadın aracılığıyla kurar. Yani Lacan, sorunlu da olsa toplumsal olarak güvenceye alınmış bir mübadele süreci (nesne olarak kadın) fikrinden uzaklaşarak, kadının dil dahilinde bir kategori olarak kurulması (asıl nesne olarak kadın, onu tanımlama fantazisi) noktasına hareket etmiştir. Bu noktada anlatıda açığa çıkan şey "cinselliğin bünyevi güçlüğüne kadın yüklenmesi"dir.⁶⁵

Lacan'ın kadınlık üzerine daha sonraki çalışmaları, özellikle de *Encore* semineri, bu gelişme dahilindedir. Önceki çalışmanın ötesine geçerken, bir yandan da orada ortaya konmuş olan problemleri yeniden ele alır. Önceki metinlerde cinsel mübadele sürecinde fallusun dolaşımı üzerine vurgu yapılırken, şimdi açıklıkla eğer dolaşım halindeki şey fallus ise ortada bir mübadele (veya ilişki) yoktur denmektedir. Böylelikle sorun, kadın cinselliğinin fallik bölünmeden kaynaklanan "güçlüğü"nden ziyade, böyle bir bölünmenin olduğu yerde "kadın"dan bahsetmenin ne anlama geleceği meselesine dönüşür. Bu, pek çok açıdan daha temel ya da "radikal" bir sorgulamadır:

Oidipus kompleksi ya da cinsel "ilişkide" kadının konumunun oluşumu hakkında söylenen her şey sadece ikincil bir evreyle ilgilidir ve bu evrede ortak bir değere dayanan belli bir mübadele biçimini idare eden kurallar zaten yerleşmiştir. Oysa Freud bu kuralların oluştuğu daha radikal evreye ilişkin olarak son bir soruya işaret eder; bu süreçte destek rolünü bizzat kadının oynadığını belirtir.⁶⁶

Daha sonraki dönem metinlerdeki temel kavram *küçük a nesnesi*'dir (*objet a*). Lacan'ın simgeleştirmeyi destekleyen kayıp nesneyi ifade etmek için kullandığı bu formül arzusun nedenidir ve onun yerine geçer. Erkeğin bağ kurduğu şey bu nesnedir, "cinsel ilişkide kendini gerçekleştirme tümüyle fantaziden ibarettir."⁶⁷ Eksikliğin yansıtıldığı ve böylelikle inkâr edildiği yer olan kadın, erkeğin "semptomu"dur.

65. "The Phallic Phase", s. 118.

66. A.g.y., s. 118-9.

67. "A Love Letter", s. 157.

Böylece tanımlandığı, bir fantazma konumuna indirgendiği haliyle kadın yoktur. Bu nedenle, Lacan'ın "~~K~~adın yoktur" ifadesi, onun cinsel fantaziye yönelttiği suçlamanın sonucudur. Kadınların var olmadığı anlamına gelmez, fakat mutlak bir kategori ve fantazinin güvencesi (tam da türünün örneği olan, büyük harfle Kadın) olarak kadın statüsünün sahte olduğunu belirtir (~~K~~adın). Lacan'a göre platonik soylu aşkta, kadının yüceltildiği yerde ifade ettiği yokluk ve erişilmezlik, erkekteki eksikliği temsil eder ("Âşık olduğu kadın –en kölece anlamıyla– tamamen kendi tebası olan adam için soylu aşk, cinsel ilişkinin yokluğundan zarafetle sıyrılmanın yegâne yoludur");⁶⁸ benzer biçimde kadının aşağılanması da erkeğin kendi ruhuna olan inancının önkoşuludur (Ruhun var olabilmesi için, o, yani kadın, ruhtan ayırt edilir... kadın adı verilerek aşağılanır").⁶⁹ Erkeğe nazaran kadın hem farklılığı hem de kaybı temsil eder: "Kadın, bir yandan erkek olmayan, yani cinsiyet farkı; öte yandan erkeğin vazgeçmesi gereken şey, yani *jouissance* (keyif) olarak üretilir."⁷⁰

Fallik tanım çerçevesinde kadın "hepsi değil" biçiminde kurulur, çünkü fallik işlev bir istisnaya dayanır ("değil") ve bu da kadına atfedilir. Kadın sözcüklerin doğası *tarafından* dışlanır, yani bu tanım onu bir dışlama olarak ortaya koyar. Bunun, kadın sözcüklerin doğasından dışlanmış, demekle aynı şey olmadığına dikkat etmek gerekir. Bunun yanlış anlaşılması, bütün sorunun kadının yerinin dilin dışında tarif edilmesi şeklinde yeniden tarifiye, kadınların kendi içlerinde tümüyle farklı bir dile sahip olabilecekleri görüşüne yol açmıştır.

Lacan'a göre erkekler ve kadınlar daima ve yalnızca dilin içinde var olurlar ("Erkek ve kadınlar dilin ortak kullanımına bağımlı birer

68. Lacan, "Dieu et la jouissance de ~~La~~ femme", *Encore*; İng.: "God and the Jouissance of ~~The~~ Woman", *Feminine Sexuality*, s. 141.

69. "A Love Letter", s. 156.

70. Lacan, *Le séminaire XVIII: D'un discours qui ne sera pas semblant* (1970-71), 6, s. 9-10; ayrıca bkz. Otto Fenichel'in erkek fantazisinde sıklıkla yer alan kız = fallus eşitliğine dayanak sağlayan farklılığın reddi üzerine olan, Lacan'ın da sıkça atıfta bulunduğu makalesi: "Her iki durumda da kadının farklılığı reddedilir; birinde kadınları tamamen bastırma çabası olarak, diğerindeyse bireyselliklerini inkâr etmek biçiminde." (Otto Fenichel, "The Symbolic Equation: Girl = Phallus", *Psychoanalytic Quarterly* 18: 3, 1949, s. 13.)

gösterendirler").⁷¹ Bütün konuşan varlıklar ayrınının o ya da bu tarafında hizalanmalıdır, fakat herhangi bir kimse kendisine anatomik olarak verilen yazgının karşı tarafına geçerek orada kaydolabilir.⁷² Bunun "ya o ya da bu" türünde bir tercih olduğu söylenebilir, fakat bu tercihin fantazmasal doğası Lacan tarafından hiç durmadan yinelenmiştir: "Bunlar bizim için tatminkâr konumlar değildir, öyle ki neler olup bittiği konusunda bilinçdışının, erkek kadın değildir gibi bir gerçekten çok daha net bir fikre sahip olduğunu söyleyebiliriz."⁷³

Öyleyse kadın bir değillemedir, çünkü tamamen erkeğe tezat olarak tanımlanmıştır (onun tanımının olumsuzudur – "erkek, kadın olmayandır"); çünkü bu tanımın kendisi bir fantazi olarak nitelenmiştir, pekâlâ boş bir küme de olabilir. Lacan'a göre, eğer kadın "hepsi değil" ise, "onun" bütün kadınlara bir atıf olduğundan söz edilemez.

Erkeğin olumsuzu olarak kadın fantazinin bütün bir nesnesi (ya da bütün bir fantazinin nesnesi) halini alır, Öteki'nin yerine yükseltilir ve onun hakikatini temsil etmeye başlar. Öteki'nin yeri aynı zamanda Tanrının yeri olduğundan, gizemlileştirmenin en uç biçimidir bu ("erkek, Tanrıyla karıştırdığı kadına daha fazla şey atfettikçe, giderek daha az kendisi olur"). Mademki Tanrı "onun için bir çıkış yaratmamıştır,"⁷⁴ kadın onun simgesel yerinin desteği haline gelir. Çalışmasının daha sonraki döneminde Lacan psikanalizin gayesini bu gizemlileştirmenin ardında yatan kafa karışıklığını çözmek, *objet a* ile Öteki arasında bir kopuş yaratmak biçiminde tarif eder. Bu ikisinin birbiriyle karıştırılması ona göre fantazinin hakikat seviyesine yükseltilmesi anlamına gelir. Arzunun nedeni ve erkek fantazisinin desteği olan *objet a*, Öteki olarak kadın imgesine tercüme olur ve böylelikle kadın onun güvencesi haline gelir. Kadının mutlak "Ötekiliği" de böylece erkeğin kendisiyle ilgili bilgisini ve hakika-

71. *Encore*, s. 36.

72. Bunun aynı zamanda biseksüellik kavramını yerinden oynattığına dikkat etmek gerekir: simgesel farklılığın öncesinde var olan, ayırmadan yoksun bir cinsel karakter değil (önceden Freud'un belirttiği gibi), aksine bu fark etrafında her iki pozisyonun da bütün öznelere açık olması durumu.

73. *Les non-dupes errent*, 6, s. 9.

74. "A Love Letter", s. 160, 154.

tini güvenceye almaya hizmet eder. Lacan için böyle bir garantinin söz konusu olamayacağını hatırlamakta fayda var: "Öteki'nin Ötekisi" yoktur. Dolayısıyla Lacan'ın "Kadın" kategorisini reddedişi de, Ötekine duyulan herhangi bir koşulsuz inanca yönelttiği saldırının kapsamındadır: "Üstü çizili olan bu ... üstü çizildiğinde O göstereniyle (Ø) bağlantılıdır".⁷⁵

Bu Lacan'ın giderek "bilgi" ve "inanç" kavramları ile bunların zorunlu olarak yaslandığı mitleri sorgulamasına yol açtı. Lacan'ın kadına duyulan inancı ve onun bilen statüsünü hedef alan ifadelerinin hepsi, her ne kadar sorunlu olsa da, ancak bunların arka planında yer alan terimleri aşındırma yönünde sürekli bir çabanın parçası olarak anlaşılabilir. Sonraki yazılarında Lacan "bildiği varsayılan özne"ye, öznenin bilme iddiasına (kendini özne olarak bilme iddiasına) ve bu konum etrafında düzenlenebilecek çeşitli söylem biçimlerine devamlı geri döner.⁷⁶ "Bilmek" olsa olsa bir iddiadır; tıpkı "inancın" da, bütünüyle, neyin yanlış olduğuna dair bir varsayıma dayanması gibi. Kadına inanmak bir bölünmenin ya da belirsizliğin üzerini örtmenin aracıdır, üstelik inancı da destekler. Ve Lacan kadınlar bilmiyor dediğinde, onları bir anlamda dışarıda ve kendi iddiasının hâkimiyeti karşısında konumlandırıyor olsa da, aynı zamanda bilgiye ilişkin parametrelerin bağlayıcılığına ya da kısıtlayıcılığına işaret etmekteydi ("eril bilgi iflah olmaz bir hatadır").⁷⁷

Üzeri çizili Öteki (Ø), anlamın tökezlemesine, kayarak yer değiştirmesine yol açan bölünmenin yeri olma sıfatıyla bu bilgiye karşı durur. O *gösterimin** yeridir – Lacan dilin eşzamanlı olarak inşa etmeyi sürdürdüğü tutarlılık konumuna karşı ya da ondan uzaklaşan hareketi böyle adlandırır. Öyleyse Öteki, fallusa, onun anlam veh-

75. A.g.y., s. 151.

76. Lacan'ın yapıtlarının zorluğu büyük oranda, bu konumu kendi sözcelemini içerisinde alt etme; bilinçdışı olarak tanımladığı "bilmeme" konumuna, konuşmadaki sürekli kaymalar ve kaçışlar aracılığıyla tekrar katılma; böylelikle konuşmacı olarak kendi konumundan (hâkim ve analist) doğan hâkimiyeti aşındırma çabasından kaynaklanır. Aslında Lacan'ın "Yalan söylüyorum" sözcelemini üzerinde gerçekleştirdiği işlemin aynısı "Bilmiyorum" ifadesine de uyarlanabilir (yukarıda 62. dipnota bakın) – eğer bilmiyorsam, nasıl olup da bilmediğimi bilecek kadar biliyorum; eğer bilmediğimi biliyorsam, bu kez de bilmediğim doğru değildir. Hiç kuşku yok ki Lacan kendi sözcesindeki bu paradoksun tuzağına düşmüştür.

77. *Les non-dupes errent*, 6, s. 11.

mine ve sahte tutarlılığına karşı durur. Fallus Öteki'nden yetke talep eder ve talebi reddedilir.

Kadın, bu ikinci anlamda Öteki'nin tarafına aittir, çünkü eğer *jouissance* fallik olarak tarif ediliyorsa onun başka bir yere ait olduğu söylenebilir. Kadın zorunlu olarak fallik cinselliğe dahildir, fakat aynı zamanda "kendi *jouissance*'ına [yani arzulayan özne olarak konumuna] dair soruyu başka bir yerde taşır."⁷⁸ Lacan bu *jouissance*'ı bir ilave olarak tanımlar; amacı böylelikle tamamlayıcılık düşüncesinden, erkeğin fallik doğasının tamamlayıcısı olarak kadın görüşünden –ki hâkim fantazi tam da budur– tümüyle uzak durmaktır. Fakat bu aynı zamanda, "daha fazla bir şeyler" in, "*jouissance*'dan fazlası" olan şeyin tanınmasıdır.⁷⁹ Fallik işlevden kaçan ya da ondan arta kalan ve onun ötesine geçen bu şeyi Lacan Freud'un tekrar kavramında tespit eder. Öyleyse, kadın *ötede* (fallusun ötesinde) konumlanmıştır. Bu "öte" hem onun mutlak Öteki sıfatıyla tamamen gizemleştirilmesine işaret eder, hem de bir *soruya* gönderme yapar: kendi *jouissance*'ıyla, devamlı maruz kaldığı diyalektik artığına az ya da çok erişimiyle ilgili bir soruya. Buradaki sorun, "kadın" fikri böylesine çekincesizce fantazi olarak ifşa edildiğinde, böylesi sorular ortaya atmanın neredeyse imkânsız hale gelmesidir.

Öyleyse Lacan'ın kadından Öteki olarak söz etmesi, sürekli birbirine eşitlenme tehlikesi taşıyan iki kerteyi birbirinden ayırma çabası olarak görülmelidir: kadını kendi (fallik) sisteminde olumsuz bir yere tayin eden kerte ile, kadının tam da bu eşleştirmenin sonucunda o sisteme karşı çıkıp onun ötesine geçme ihtimalini araştıran kerte. Lacan'a göre bu kırılma her zaman dil içerisinde gerçekleşir, öznenin dildeki kırılmasıdır. *Jouissance* (cinsellikten kaçan şey) ile *gösterim* (dildeki kayma) birbirinden ayrılamayacak kavramlardır.

* Lacan *signifiance* terimini, dilbiliminde yerleşik olan *signification* teriminden, yani göstergenin semiyolojik olarak tanımlı gösterim işlevinden ayırt etmek amacıyla icat ediyor. *Signifiance* anlamıyla gösterim, fallik unsurun kurduğu simgesel düzeninin mutlak işleyişinden (*signification*) kaçış ve sapma anlarına işaret eder. –ç.n.

78. "The Phallic Phase", s. 121.

79. *Jouissance* kimi zaman, bu fazlalığın alanı olması nedeniyle, haz düşüncesine karşıt olarak kullanılır; *jouissance*'ın fallik olarak tanımlandığı yerdeyse Lacan ona karşı çıkmak için ilave ("daha fazla") kavramını ortaya atar.

Bunu gördüğümüz zaman, Lacan'ın Kadın kategorisinde örtük olarak bulunan gizemlileştirme biçimlerine yönelttiği eleştiri ile, kadının "ötekiliğinin" ne olabileceğine dair mükerrer soru arasında *En-core* boyunca süregiden gerilimi doğru bir yere oturtabiliriz. Freud'un tökezlediği ve Lacan'ın tekrar döndüğü "Kadın ne ister?" sorusunda bu gerilimin farkına varabiliriz. Bu gerilim en açık haliyle, Lacan'ın Azize Teresa'ya olan ilgisinde ortaya çıkar; Lacan onun Bernini tarafından yapılan ve Roma'da bulunan heykelini⁸⁰ başka bir *jouissance* için model almıştır – öyleyse kadın gizemlidir; fakat gizemcilik, cinsellikte böyle bir "başkalığın" en güçlü şikâyetini dile getirmesi için elverişli bir ifade biçimiye, bunun "siyasi olmadığını" söyleyemeyeceğimiz konusunda ısrar eder.⁸¹ Eğer burada Lacan'ın bir erkek tarafından gerçekleştirilen Azize Teresa imgesine olan ilgisinden bir dakikalığına Azize Teresa'nın kendi yazılarına, "Şarkıların Şarkısı" üzerine yorumuna atlayacak olursak, orada cinsellik bir pürüz şeklinde karşımıza çıkar; ona göre cinsellik şarkının içeriğinde değil, sözcelemesinde, zamirlerin kullanımındaki kararsızlıktadır – dildeki bu istikrarsızlık, öznenin de Tanrının da konumlarının sabitlenebilir olmadığını açığa çıkarır ("bir kişiyle konuşup, bir diğerine huzur için yakarıp, sonra yanında bulunan kişiye döner").⁸² Sonuç olarak cinsellik, hem kendindeki hem de öznedeki *kaymanın* düzlemine aittir.

Yapıtının sonlarına doğru Lacan, kadının anti-fallik tabiatının onu "bilinçdışına dair dile getirilemez olan"a açık hale getirdiğinden bahseder (kadın analistlere yapılan bu atıfta, ironik biçimde, Freud'un kadın analistlerin ruhsal yaşamın farklı bir katmanına eriştiği yolundaki inancının bir yankısını bulmak mümkün).⁸³ Daha ön-

80. "Jouissance'ı neredendir, nereden gelir?" ("God and the Jouissance of ~~The~~ Woman", s. 147.) – Elindeki okla Azize Teresa'nın başının üzerinde duran meleğin varlığı bu soruyu gereksiz hale getiriyor (Azize Teresa'nın "delinmesi"). Galeride sahnenin her iki yanına dizilmiş kardinaller ve dükler ise sorunun problemli yanını çok iyi ortaya koyar: Perspektif çizgilerinin onları *görmekten* alıkoyduğu bir sahneye *tanıklık* ederler (Bernini, "Azize Teresa'nın Vecdî", Santa Maria della Vittoria, Roma).

81. "God and the Jouissance of ~~The~~ Woman", s. 146.

82. Saint Theresa, *The Complete Works*, çev. Allison Peers, Londra, 1946, s. 359. Yukarıdaki yorum "Şarkıların Şarkısı"ndaki şu dize üzerinedir: "Varsın Efendim öpsün beni o ağzının öpüşüyle, çünkü senin göğüslerin şaraptan tatlıdır."

ceki döneme ait metinlere kıyasla denebilir ki kadın artık kılık değiştirmiyordur, iflas etmiştir: "Kadının *jouissance*'ından söz etmeye gerek bile yok denemez, çünkü o hakikatten söz etmektedir"; erkeğe ise "*jouissance*'ı yeterli gelir, bu yüzden de o hiçbir şey anlamamaktadır."⁸⁴ Burada kadına hakikat statüsünü geri vermek gibi bir tehlike var (tam da mahkûm edilen efsanenin kendisi). Fakat Lacan'a göre bilinçdışının bu "hakikati" yalnızca öznenin dile ve cinselliğe dahil olmasını sağlayan kökensel bölünme ânı, ve her ikisi içindeki konumunun bir türlü sabitlenemeyişidir.

Lacan'ın anlatısının gücü buradadır – kadınlığın ancak nasıl kurulduğuna bakılarak anlaşılabilceği konusundaki ısrarında. Bu ısrar, kadının haklarının yeniden talep edilmesi, kadının kendine özgü cinsel doğasının savunulması yönünde 1920'ler ve 30'larda Freud'a verilen tepkinin aynısını üretmiştir. Önceki tartışmada örtük olarak bulunan simgeleştirmeye ilişkin soru bu kez tepkilerin merkezinde yer almıştır. Yakın dönemdeki tartışmada kadın cinselliğinin özgül niteliğinin⁸⁵ kadının dille kurduğu ilişki olarak ele alınması bu du-

83. *Ornicar?*, 20-21, Yaz 1980, s. 12. Bunu yazdığı sırada Lacan, Paris'teki okulunu henüz lağvetmişti, ve bu eylemi temsil eden sözceye katılıyordu: "Je père-sévère" (yani "ayakta kalıyorum" – burada "per" ve "père" [baba] üzerinde bir kelime oyunu yapar: "ayakta kalıyorum" – "katı bir babayım"). Hâkimiyet ve babalık üzerine bütün bir sorunsal Lacan'ın çalışmasının kurumsal tarihini boylu boyunca kateder. Kendisinin ve diğerlerinin otoriter bulunduğu bir bağlama karşı durduğu erken dönemlerden, bunun sonucu olarak 1953'te Babanın Adı üzerine olan seminerini iptal etmesine, 1964'teki kopuşun ardında yatan hâkimiyet ve aktarım sorusuna, ve burada açıkça tekrar su yüzüne çıkan çözülmeye dek. Lacan'ın konumunun bitimsiz paradoksu, özdeşleşim ve aktarım biçimlerine dair en sistematik eleştiriyi sunmuş olması ve –tam da bu sebeple– bunları tam anlamıyla temsil eder hale gelmesidir. Pek çok kadın analistin bunun karşısında kendi konumlarının imkânsızlığına hükmetmiş olmaları (bkz. 85. dipnot ve Giriş), kadın cinselliği sorusu ile psikanalizin kendi kurumsal bölünmeleri ve güçlükleri arasındaki yakın bağı bir kez daha teyit eder.

84. *Les non-dupes errent*, 7, s.16.

85. Bu son bölümde ağırlıklı olarak Michèle Montrelay ve Luce Irigaray'ın çalışmalarına başvuracağım. Bu yazarların ilki, Ocak 1980'de lağvedilmesine dek Lacan'ın okulunun üyesidir, sonrasında onunla yolunu ayırmıştır; diğer yazar ise 1974'te yayınlanan kitabı *Speculum de l'autre femme* nedeniyle Paris VIII Üniversitesi'nin (Vincennes) yeniden yapılanmaya giden psikanaliz bölümünden atılmasına kadar Lacan'ın okulunda çalışmıştır. İkisi de klinik psikanalisttir. Montrelay "Recherches sur la féminité" makalesinde Freud-Jones tartışmasını özellikle ka-

rumu daha da aşikâr kılar. Cinselliği eril öge etrafında yapılandıran dilin düzeni, ya da cinselliğin dilin içinde kurulduğunu gösteren eril unsurun öne çıkarılması ise, söz konusu durumda kadının hem bu dil hem de bu cinsellik ile ilişkisi sorunu eşzamanlı olarak gündeme gelir. Kız çocuğun bedeni sorusu (bedeni hakkında neyi bilip neyi bilmediği) daha önceki tartışmada ortaya atıldığı şekliyle dil olarak kadının bedeni (bu bedene dair neyin simgeleştirilebileceği) sorusuna dönüşür. Amaç kadını aynı anda hem fallik unsurun baskınlığından hem de dilden kurtarmaktır. Bunun anlamı, kadınlığın simgesel farklılığın ve yasanın ibaresinden önceye, bir köken noktasına tayin edilmesidir. Kadınların o kökenle olan imtiyazlı ilişkisi, onlara dilsel mübadelenin dolaşımı dışında, ilksel bir dışavurum biçimine erişim sağlar.

Bu köken noktası anne bedenidir; ayırmadan yoksun, ancak yine de kız çocuğun, içinde kendisinin farkına vardığı bir uzamdır. Kız çocuk, tanınmanın sağladığı bu doyumunu daha sonra fallik unsurun düzeninde hiza alabilmek adına bastırmak ya da değersizleştirmek durumunda kalacaktır. Kökensel bir dişillik savunulurken, anne ile çocuk arasında salt yansımali, ikili bir ilişki düşünüldüğü aşikârdır (teke tek – kız çocuk annede kendisini tam olarak *tanır*); bu ise, bir kez daha, arzu kavramını yok sayar. Sonuç olarak dişile özgü olan doğrudan, kökene dair sorunsuz ve dolayimsız bir ilişki kavramıyla tanımlanır.

Konum alışlar, birbirinin aynı olmasa da dişil dürtülerin özgüllüğü konusunda ortak bir vurguya sahiptir; Freud'a verilen önceki yanıtın temelinde de bu vurgu vardır. Kavramlarının birçoğunu doğrudan o tartışmadan almaktadırlar (Montrelay'in dişil dürtülerin daireliliği kavramı doğrudan Jones ve Klein'dan gelir). Fakat konumların ulaştığı sonuçlar farklıdır. Örneğin, Jones'a göre bu dürtüler ideal durumda kız çocuk için heteroseksüel kimliği incelemekte ve güvence altına almaktayken, şimdi aynı dürtüler onun herhangi bir nesneye erişimini tehlikeye atar (Montrelay),⁸⁶ veya kadını ken-

dınların dile erişimi açısından ele alır (*Critique* 26, 1970; İng.: "Inquiry into Femininity", çev. Parveen Adams). Irigaray'ın *Speculum* adlı kitabı Freud'un kadınlık üzerine yazılarının eleştirisini içerir; daha sonra yazdığı *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris, 1977; İng.: *This Sex Which Is Not One*, Ithaca, 1985) ise doğrudan Lacan'ın *Encore*'unu ele alan bir bölüm içermektedir ("Cosi fan tutti").

dine ve bu sayede diğer kadınlara döndürür (Irigaray). Kadınlar bu açıklamada *geri döndürülmekte*; fallik unsura ve aynı zamanda Lacan'ın açıklamasının ima ettiği kökenin yitimine karşı, birbirlerine döndürülmektedirler. Sonuç olarak kadının dilin farklı bir katmanına –kelime ve şeylerin birbirinden ayrılmadığı ve anne bedeninin kadının yasağa ya da yasaya erişimini tehdit ettiği ya da askıya aldığı bir noktaya– erişimini sağlayan şey, bölünmenin reddedilmesidir.

Bu açıklamada, feminizmin de fark ettiği, güçlü bir yan vardır. En güçlü olduğu noktada aslında Freud'un ve ardından Lacan'ın ikna edici betimlemesinden doğmuş olan bir başkaldırıyı dile getirir (o betimlemenin yarattığı bir *etkidir*).⁸⁷ Dahası bu konuma dair bir şeyler kuşkusuz Lacan'ın ilk dönem metinlerinde mevcuttu ("kendi bulaşıcılığına hapsolmuş bir *jouissance*'ın çabası olarak... kadın cinselliği").⁸⁸ Ancak Lacan bu tepkiye sonraki metinlerinde geri dönmüştür, dolayısıyla bu bir tür yanıt olarak görülebilir; Freud'un kadınlık üzerine 1931 ve 1933'te yazdığı makalelerde daha önceden aldığı eleştirilerin bir bölümünü yanıtlamasına benzetilebilir.

Gördüğümüz gibi, Lacan'a göre söylem-öncesi bir gerçeklik ("Söylem-öncesi bir gerçekliğe dönmek için, özel bir söylemden başka hangi yol izlenebilir?"),⁸⁹ yasadan önce mevcut olan ve geri alınabilecek hiçbir konum yoktur. Ve dil dışında dişil yoktur. Öncelikle, bilinçdışı özneyi bedeniyle dolayimsız bir ilişkiden kopardığı için ("bilinçdışında bedenle uyumlu hiçbir şey yoktur"),⁹⁰ ikinci olarak da "dişil olan" dilde bir bölünme –dişil olanı kendinin olumsuz terimi olarak üreten bir bölünme– biçiminde kurulduğu için.

86. Montrelay, "Freud-Jones" ihtilafına çözümü, dişillığe ilişkin bu iki açıklamayı kız çocuğun psiko-cinsel gelişiminin farklı *evreleri* haline getirmekte bulur. Kadınlığı, dairesel bir ruhsal ekonomiden simgesel hadım edilmenin işin içine katıldığı bir ekonomiye geçiş olarak tanımlar. Simgeleştirmeye ulaşmak bu geçişe bağlıdır; bunun sekteye uğradığı yerde kadın, aynımdan yoksun anne bedeni olarak dile yapılan ilksel duygusal yatırıma bağımlı kalır. Dolayısıyla Montrelay'i bu noktada Irigaray'dan ayırmak önemlidir. Ona göre bu tür bir yetersizlik kaygı nedenidir, kesinlikle desteklemek istediği bir kadınlık kavramı değildir.

87. Irigaray'ın kitabının başlığı, *Ce sexe qui n'en est pas un*'dan (This Sex Which Isn't One) Lacan'ın "This sex which isn't *one*" formülüne doğru gerçekleşen fazlasıyla basit kaymaya dikkat etmek gerekir.

88. "Guiding Remarks", s. 97. 89. *Encore*, s. 33.

90. "Seminar of 21 January, 1975", s. 165.

Eğer kadın öteki olarak tanımlanıyorsa, bu onun başka bir öze sahip olmasından değil, bizatihi bu tanımın onu öteki olarak üretmesinden kaynaklanır. Lacan farklılığı reddetmez ("hiç farklılık olmasaydı, cinsel ilişki diye bir şey olmadığını nasıl söyleyebilirdim?")⁹¹ fakat ona göre sorgulanması gereken, bu farklılığın –bu bedenin ya da herhangi başka bir şeyin– görünürdeki "tutarlılığı", emrettiği bölünme ve kadına dair ürettiği tanımlardır.

Lacan'a göre farklılığın "fallik" bir farklılık olduğunu söylemek, bölünmenin simgesel ve keyfi niteliğini olduğu gibi açığa vurmaktır. Fallik unsurun reddinin, bölünmeden azade bir öznellik biçimi yaratma çabasını ve dolayısıyla bizatihi simgeleştirme fikrinin reddini beraberinde getirmesine dikkat edilmelidir; Lacan'ın kadınlık üzerine geç dönem metinlerine verilen tepkide bu daha da belirgin olarak görülebilir. Fallusun statüsü sorgulanacaksa bu doğrudan kadının bedeninden yapılamaz, ancak farklı bir simgesel unsur aracılığıyla (ki bu bedenle olan ilişkide o dakika bir krize yol açacaktır) ya da bütünüyle farklı bir mantıkla (ki bu durumda artık kesinlikle simgeleştirme düzeni içerisinde değilsiniz demektir) gerçekleştirilebilir.

Lacan'a yöneltilen talepler sonuçta iki farklı itiraz düzeyini birbirine eşitliyor: bedenin dilin dolayımından geçmek zorunda oluşu ve bu dolayımın imtiyazlı unsurunun eril olması zorunluluğu. Fallusun reddinin bir kez daha simgesel düzenin reddi biçimini alması, zaruri olan bu simgeleştirme ile fallusun imtiyazlı statüsünün, özneliğin yapılanması ve güvenceye alınması (ki asla güvencede değildir) sürecinde niçin birbirinden bağımsız olarak ortaya çıktığı sorusunu sonuca bağlamak şöyle dursun, yanıtlanmamış olarak bırakır.

Öyleyse burada Lacan'ın tarifini yaptığı fallosantrizmin içinde kendisinin de yer aldığını, altını oymaya çalıştığı hâkimiyete kendi sözcüsü içinde geri düştüğünü inkâr etmek söz konusu olamaz. Bilgi dışı ve cinselliğe dair soru, bunlara doğru ve karşı hareket, tam da onun kendi sözleri düzeyinde cereyan etmekteydi. Fakat Lacan'a göre bunlar o sözlere dair bir soru olarak işler; dilin dışındaki bir bedene, dişil olanın ve onun aracılığıyla kadınların kaçabileceği bir

yere havale edilemez. Lacan'a yanıt olarak "dişil olan" geri dönmüştür, tıpkı 1920'ler ve 1930'larda Freud'a verilen yanıtta olduğu gibi; fakat bu kez ek olarak, cinselliğin fallik olarak düzenlenişine –ki böylece tanımlanmıştır– karşı bir direniş anlamı taşır. Dişil bu organizasyonun, onun düzeninin ve kimliğinin reddini temsil eder. Oysa Lacan'a göre aynı organizasyonu sorgulamak "dişil olan"a ilişkin herhangi bir mutlak tanımın da altını oyar.

Psikanaliz böyle bir tanım üretmez. Bu tanımın nasıl üretildiğine ilişkin bir açıklama sunar. Onun başat unsuruna yöneltilen itirazı kabul etmek gerekse de, önceden verili bir dişil tanımına yönelen bir açıklamayla ya da simgesel alanın zorunlu erkekmerkezciliği ve onun yansıması olan fallusa başvurarak yanıtlanması mümkün değildir. İlki kadını dil ve tarihin dışına atar, ikincisiyse onu her ikisine de düpedüz tabi kılar.

Lacan'ın yapıtı, cinsellikte fallusun sahip olduğu statünün kadına, kendisini aynı zamanda hem semptom hem de mit olarak gören bir tanımı nasıl dayattığına ilişkin bir açıklama sunar. Bu tanımın etkilerini hissetmeye devam ettiğimiz sürece, onu ayakta tutan köklü sahtekârlığı ortaya seren bu betimlemeyi göz ardı etmemiz mümkün değildir.

George Eliot ve Seyirlik Kadın

Daniel Deronda'da metnin bir ucundan diğerine birbirini yankılayan iki dehşet sahnesi göze çarpar; anlatılan hikâye kadar, bu tekerrür kendisi de dehşetin kaynağıdır. Sahnelerin ilkinde Gwendolen Harleth bir pantomim oyunu oynamaktadır;* birden kartın üzerinde ölü bir surat resmiyle ve kaçan bir figürle karşılaşınca, "içine Korkunun ruhu girmiş bir heykel gibi", dehşet içinde donakalır.¹ Kitabın çok daha ileri bir bölümünde, kocası Grandcourt'un boğulmasının ardından iskeleye getirilen Gwendolen, teknenin içinde "kefene sarılmış ölülerden birininki kadar beyaz" bir benizle doğrulurken "korkudan adeta büzülmüş"tür.² Bu ikinci epizot ilkinde gördüğümüz imgenin gerçekleşmesidir: Grandcourt ölü bir surata dönüşmüştür ("ölü bir yüz – ondan asla kurtulamayacağım" / "onun ölü yüzü orada, buna katlanamıyorum" / "onun ölü yüzünü görmeye katlanamıyorum"³), Gwendolen ise kaçan figüre. Öyleyse bu tekrar, ahlaki bir amaç taşır; bu ânı, ahlaki bir hükmün yerine gelmesi olarak önceden sezmenin mümkün olduğuna işaret eder. Gwendolen'in "bir yargının yaklaşmakta olduğu bir dünyaya uyanmışçasına"⁴ gitgide boyun eğeceği bir hükümdür bu.

* İng. *charades*, bugün sessiz sinema adını verdiğimiz oyuna benzer. Oyunculardan biri bir kart çeker. Kartın üzerindeki resimde betimlenen şeyi (burada Shakespeare'in *Kış Masalı* oyunu) pantomimle anlatmayı denerken onu izleyen diğer oyuncular da bunu tahmin etmeye çalışır. —ç.n.

1. George Eliot, *Daniel Deronda*, Londra, 1867, Harmondsworth 1967, s. 91 (tüm referanslarda Penguin baskısını temel alıyorum). Elinizdeki derleme için kaleme alınan bu deneme, Şubat 1986'da Oxford Üniversitesi'nin İngilizce programında o yıl ilk kez açılan "Women's Writing 1780-1980" dersi için hazırlanan bir dizi sunumdan biridir.

2. A.g.y., s. 750.

3. A.g.y., s. 753, 758.

4. A.g.y., s. 750.

Bu iki an somut açıdan da, yani ürettikleri çıldırmış kadın imgesiyle de birbirini yankılamaktadır: "Solgun dudakları ayrılmıştı, uzun kirpiklerinin altında hep kısık duran gözleriye faltaşı gibi açılmış, dimdik bakıyordu";⁵ "titriyordu, ıslak saçları savrulmuş, gözlerinde yabansı, şaşırılmış bir bilinçle."⁶ Gwendolen'in gözleri az sonra erkeğin denetleyici bakışıyla –önce Bay Klesmer'le, ardından Daniel Deronda'yla– karşılaşacak olan bu seyirliğin merkezinde yer alır ("kıpır kıpır gözleri Deronda'yı buldu... sanki onu bekliyormuş, arıyormuş gibi").⁷ Böylelikle Gwendolen'in korkusu –"dehşetiyle dehşet verici"⁸– erkek seyirci tarafından alınır ve bakan kişinin durduğu noktada tamamen erer. Derken ilk epizotta görülen korku ve seyir arasındaki bu çakışmaya (seyirlik korku) bir başka katman eklenir. Sanatıyla Bay Klesmer'i etkilemek isteyen Gwendolen bu krizi oyunun bir parçasıymış, yalnızca izleyen adamın zevkine sunulmuş gibi göstermeye çalışır.

Pantomim oyununda Gwendolen, *Kış Masalı*'ndaki Hermione rolünü canlandırmaktadır. Heykelin tam ölü taklidinden dirilişe geçtiği anda, Gwendolen dehşetten heykel gibi donakalır ("içine Korkunun ruhu girmiş bir heykel gibi"⁹). Sahnenin işleyişi, sinemada yarım yüzyıl sonra geliştirilecek önemli bir özel efekt tekniği olan geri çekimi andırır. Gwendolen'i içeren epizotta geriye sarma tekniği, karaktere Shakespeare'in Hermione'u gibi yaşam ve ölüm arasında gidip gelme olanağı verir. Benzer bir biçimde, kocası ölen, kendisi sağ kalan Gwendolen, iskelede Deronda'nın karşısına çıktığında, teknenin içinde doğrulurken, benzi "kefene sarılmış ölülerden birininki kadar beyaz"dır.¹⁰ Seyirlik gösteri bir ölüm kalım meselesine dönüşürken, bu iki hal arasındaki ayrım da kaybolur: Hermione ölümlerin arasından geri döner, kocası boğulan Gwendolen ise hayatta kalmış, ancak bir hayalete dönmüştür. Bu sahnelerdeki suçlu kimdir? Neredeyse cinayet denebilecek bu olayların yarattığı çifte katlanma etkisi –verilen yargının görünürdeki kesinliğine rağmen– sorumluluğa ilişkin sorunun muğlak bırakılmasına yol açar. Bir yargı vermek yerine, öykü sanki kaçınılmaz olarak dramatik bir sahnelemeye, gösterinin kendisine geri dönmektedir.

5. A.g.y., s. 91.

6. A.g.y., s. 750.

7. A.g.y.

8. A.g.y., s. 91.

9. A.g.y.

10. A.g.y., s. 750.

Her iki epizotta da, George Eliot kitabın başlarında yaptığı bir yorumla çelişir: "Çünkü Macbeth'in kişinin aynı anda pek çok zıt şey birden olmasının imkânsızlığı hakkındaki söylevi, eylemin eğreti zorunluluklarına işaret eder, duygunun olanakları ise daha inceliklidir. Soylu bir söz söylerken, bir yandan da küstahça susmayı başaramayız, aynı anda hem öldürüp hem de öldürmemek elimizde değildir; fakat soylu arzu ile sinsi arzu, ok gibi fırlayan bir cinayet fikri ile keskin bir pişmanlığın dönüp çarpması, tek bir an içine rahatlıkla sığar."¹¹

Eğreti, zorunlu bir eylemle hem öldürüp hem öldürmemek *Kış Masalı*'ndaki dram kadar Grandcourt'un boğulmasını da betimler. Hermione'un aksine, Grandcourt ölür. Gwendolen onu öldürmemiştir, ama ona yardım da etmemiştir; en ince ayrın çizgilerini gözetcek olursak, hiç değilse kendi vicdanında mahkûm edilmesi için yeterlidir bu.

George Eliot'ın bu tuhaf buyruğu ("aynı anda hem öldürüp hem de öldürmemek elimizde değildir") alıp sahneye koyduğu ilk yer burası değildir. *Middlemarch*'ın 15. bölümünde anlatıcı, "ilgilenenlere yeni taşınan Lydgate hakkında, *Middlemarch*'a vardığından bu yana onunla içli dışlı olanların bile bildiğinden fazlasını anlatmayı" teklif eder.¹² Daha fazlası saklı bilgidir, Lydgate'in tiyatro oyuncusu Bayan Laure'a önceden beri beslediği tutkunun öyküsüdür; tek tesellisi "gidip ona bakmak"tır, "menekşe kaplı bir kıyıda kendini bir süreliğine güneyin tatlı soluğunun altına atar gibi."¹³ Gelgelelim, bu tatlı soluk ve bakış ekşiye çalacaktır. Bayan Laure, oyunda öldürdüğü sevgilisini canlandıran kocasını "hakikaten bıçaklar, o da kasten öldürülmüş gibi yere düşer."¹⁴ Mahkemede beraat eden kadın, artan bir tutkuyla onun peşine düşen Lydgate'e şu itirafta bulunacaktır: "*Bunu kasten yaptım.*"¹⁵ Gwendolen de Deronda'ya itiraf eder: "Arzumu kendimin dışında gördüm."¹⁶ Anlatıcı bunu yorumlar: "Bir anlığına da olsa bir eylemi tetikleyecek kadar baskın bir suç arzusunun dışsal etkinliği sorusu, arzu hakkında vereceğimiz yargıyı değiştire-

11. A.g.y., s. 72.

12. George Eliot, *Middlemarch*, Londra, 1871-72, Harmondsworth 1965, s. 170-1 (referanslarda Penguin basımını temel alıyorum).

13. A.g.y., s. 180. 14. A.g.y. 15. A.g.y., 182.

16. *Daniel Deronda*, s. 761.

mez." Fakat Deronda'nın kendisi bu sorudan "yan çizer". "Arzunun, farkına bile varılamayacak kadar anlık bir kıpırtısına" acımasızca "kararlı bir eylem" damgası vuran şeyin, yalnızca Gwendolen'in her şey olup bittikten sonra duyduğu pişmanlık olduğuna karar verir.¹⁷

Bıçaklamak ve suda boğmak – arzusun kıpırtısında anlık olan şey eylemin şiddetidir, bu eylem ise yalnızca veya en saf haliyle niyettedir. "Arzunun kıpırtısı" karakterin olayla ilişkisini hem askıya alan hem belirleyen bu gelip geçici ânı temsil eder. Bir diğer anlamını ise her iki epizotta da kadın karakterle göz göze gelen erkek tanığın bakışından alır. *Middlemarch*'ın yalnız ilk epizodundaki gösteride kadın ve erkeğe tarihsel bir cinsiyet ayrımından gelen şeffaf roller biçilmiştir – kadın tiyatro oyuncusu ile ona tutkun bilimadamı. Fakat aynı yapı Eliot'ın sonraki kitabının pek çok epizodunda da varlığını sürdürür. Profesyonel sahneden çalışma odasında oynanan pantomim oyununa, oradan da sondaki trajik olaya dek, seyirlik gösteri sinsice hikâyenin bünyesine sızar. *Middlemarch*'taki sır öykünün çeperinde, bir performans kisvesinde pervasızca ilerler. Lydgate gibi okur olarak bizim de bunu görmemiz zaman alacaktır. *Daniel Deronda*'da ise ana kadın karakterin deneyiminin merkezindeki yerini alır.

Üç epizodun ortak tarafı, kadının ve işlediği suçun incelenmesi, kuşkusuz başka bir sorunun ağırlığını taşır. "Öldürüp öldürmemek" kendinden başka bir ikilemi çağırıştırır: hiçbir zaman tamamlanamayacak bir bilginin neden olduğu, bilmek ve bilmemek arasındaki açmazı. Bu ikilem yine *Middlemarch*'ın 15. bölümünün başında, anlatıcının bir yandan okura Lydgate hakkında daha doğru bir bilgi vatan ederken, bir yandan da kişinin genellikle "komşusunun yanlış varsayımlarına sunulmuş bir işaretler öbeğinden ibaret"¹⁸ olduğunu kabul ettiği noktada ifade bulur. Ancak kurgusal bir karakteri bütünüyle tanımak mümkündür. Fakat bilgi eğer kurgu cinsinden bir şeyse, bizatihi bilginin kesinliği de çökmeye başlar. Öyleyse kadının ve işlediği suçun amansızca incelenmesi, bu çöküşe verilmiş bir tür mantıksal tepki olarak görülebilir. Suçlu ya da suçsuz, kadının cinselliğine dair soru, bilginin sınırları sorununu bir yargı biçimine sokar.

17. A.g.y., s. 762.

18. *Middlemarch*, s. 171.

Freud bilgiye ilişkin bu soruya daha sonra bir ad verecek, onu varlığın kendisindeki bir bölünme olarak tanımlayacaktır. Freud'un yürüttüğü ilk uzun isteri vakası olan Elizabeth von R. "aynı anda hem bilmek hem de bilmemek gibi tuhaf bir durum" içerisinde. ¹⁹ İsteri semptomunun oluşumunda bu mekanizmanın rolünü fark etmesi Freud'u bilinçdışı kavramına götürür. Burada ilk kez (suçlu) cinsel duyguların bir deposu olarak ortaya çıkan bu kavram, yapıtın gelişim sürecinde bilincin merkezinde yer alan bölünmenin, yani *Spaltung*'un, daha biçimsel bir göstergesine dönüşür. Kendi cinsel tarihini bilmemek, bilmek istememek, gerçekte isteriğin –"arzunun kısıpırtısı" sayılmazsa– *işlemediği* bir suça işaret eder. Fakat arzusun kendisi burada duygulanım ile bilgi arasında, hiçbir ahlaki yargının çözemeyeceği bir çatışmayı temsil etmektedir. Eğer Freud kadın cinselliğinden hareketle, bilincin ya da bilginin kadını ya da kendisini denetlerken zorunlu olarak uğradığı başarısızlığa ulaşıyorsa, George Eliot'ın da ters yönde ilerlediği düşünülebilir: dilin ve kurgunun merkezinde yer alan bilmeye ilişkin bir sorundan, kadının cinsel suçunun dramına doğru.

İnsanın bir şeyi aynı anda hem bilip hem bilmediği bu tuhaf zihinsel durumu tanımlamaya çalışırken Freud, "gören gözün körlüğünden" ²⁰ bahseder. İlk bakışta görülebileni çelici ya da ayartıcı bir şey olarak gören psikanaliz, Eliot'ın yazımının buna benzer noktalarında kadının incelenmesi açısından merkezi öneme sahip olan bakma eylemini krize sokar. Bu baştan çıkarma, *Middlemarch*'ta Bayan Laure öyküsündeki kadında cisimleşir; kadın kendisini bu yüzden suçlanmış bulur. Lydgate için galvanizm üzerine çalışması sırasında verdiği bir anlık moladan ibaret olan bu epizodun ardından ("Artık Lydgate'in tek eğlencesi ... galvanizmi aksatmamaya özen göstererek... gidip bu kadına bakmaktı, artık işine dönecekti" ²¹), Lydgate kadına "kesinkes bilimsel bir bakış"la ²² yaklaşmaya karar verir. Görülür olanın aldatıcı cazibesine, nesnesini bilen ve böylelikle denetleyen bilimsel görüş karşı koyar. Aslında Lydgate bir kadın hakkındaki yargısında bir kez daha yanılacaktır; fakat Eliot bu yanılığı, onun vizyon sahibi bir bilimadamı olarak temsil et-

19. Freud, *Studies on Hysteria*, s. 16.

21. *Middlemarch*, s.180.

20. A.g.y., s. 117, 181.

22. A.g.y., s. 183.

tiği gerçek konum ve vazifeden alçalması olarak kaydeder. Öyleyse kadın, görsellikteki bir bozuşmayı, bilimsel hakikat arayışının alçalmasını temsil etmektedir. Kadın aldatır, fakat *kolaydır*: "gizli aktrisleri keşfetmek, başka bazı gizli gerçeklerin keşfi kadar zor değildir."²³

Middlemarch'ın 15. bölümünde Eliot, kadın cinselliği sorusu ile bilime dair sorunun nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Bugün Freud aracılığıyla izini sürmenin mümkün olduğu bu bağlantı, aslında daha büyük oranda Freud'dan önce gelen bilimsel modellere aittir. Lydgate'in bilimi Bichat'tan devralınan, bedeni tek tek ve ayrı ayrı incelenebilecek organlardan oluşan "federal" bir birlik olarak görmek yerine, organları oluşturan birincil ağlar ya da dokularda "yapıya dair temel bir bilgi"yi arayan yeni bir anatomik patolojinin parçasıdır. Bu birincil ağda ve ona giden kılcal yollarda sürdürülen sabırlı arayış, George Eliot'ın hem yazımı ("insan kaderinin" "örülen ve iç içe geçen" ağları) hem de karakter yaratım süreci için ("çünkü karakter de bir süreçtir, zaman içinde açılır")²⁴ için bir model teşkil eder. Tarihsel olarak onun roman biçimiyle ilişkilendirilmiş olan ahlaki benliğin ortaya çıkışı, kaynağını kısmen on dokuzuncu yüzyılın yeni bilimsel paradigmasından alır.²⁵ Lydgate'in yürüttüğü araştırma da bu paradigmayı izler: "Her şeyden önce mesleğinin bilimsel, akılcı temellerinin genişlemesine katkı yapma konusunda azimliydin."²⁶ Ancak karaktere olduğu kadar yazara da ait olan bu azmin en açık şekilde ortaya konduğu bölüm, aynı zamanda tam tersinin açığa çıktığı yerdir. Kadına bakmanın bir biçimi aniden cinsel bir suça ortaklık biçimine bürünür. Sonuç olarak, *Middlemarch*'ın 15. bölümü, yabanlaştırmış bir kadın cinselliğine dair imgenin denetleyici bilimsel bilgiyi bir yandan tehdit ederken öte yandan güvence altına aldığı –hatta yücelttiğini– gösterir.

Daniel Deronda'da gerçek bilginin peşinde yine aynı türden bir arayış, bir kadının suçunun zamanla açığa çıkmasına koşut olarak

23. A.g.y., s. 181. 24. A.g.y., s. 170-8.

25. George Eliot'ın on dokuzuncu yüzyıl bilimiyle, özellikle de sosyal Darwinizmle ilişkisi üzerine kapsamlı bir tartışma için, bkz. Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*, Londra, 1983.

26. *Middlemarch*, s. 177.

sürmektedir. Gwendolen bu suçtan ders alarak olgunlaşırken, Deronda da kendi tarihinin gerçeklerine ulaşır; bu da tüm kültürlerle ortak, organik bir merkezin temelinin atılması ve baba tarafından soyağacının güvenceye alınması anlamına gelir (krş. Lydgate: "birincil doku neydi?").²⁷ Olayların gelişiminin erkek ve kadın için izlediği bu iki çizgi, birbirini zıt yönde taklit eder (bundan erkek karakterin daha kazançlı çıktığı hep söylenmiştir). Fakat erkeğin hakikatte ermesi ile kadının düşüşü arasında önceki kitapta tüm çıplaklığıyla ve semptomatik biçimde kurulan ilişki, bu geç dönem anlatıda daha ahlakçı ve rafine bir biçimde sunulur. Bir farkla: *Daniel Deronda*'da onarılmayı bekleyen artık toplumsal bedenin tümüne yayılmış bir bozuşmadır.

Kültürün geneli de kadının cinsel ahlakı ve toplumsal çürüme arasında aynı türden bir ilişki görmektedir. Kadın cinselliğinin incelenmesi ile toplumsal araştırmanın ve bilimin yeni biçimlerinin yetkisi arasında aynı türden bir bağ sergiler. Zira bu, toplumun birlik-bütünlüğü ile sınıfsal fark konusundaki endişenin, yeni doğmakta olan sıhhiye, toplumsal hijyen ve ahlak reformu diliyle ifade edildiği bir dönemdir. Siyasi alanda gerçekleşen bu topyekûn ahlakileştirmenin odağında ise doğal ve kaçınılmaz olarak kadın bulunur. Kadının ahlakının üstün meziyeti ile alçalmaya yatkınlığı, toplumsal beden-onun nizami olarak dengelenmesi ve kendini yeniden üretmesi-konusunda hissedilen paniği ahlaki terimlere tercüme eden bir temsilin iki kutbunu oluşturuyordu. Ve kadın cinselliği hem bu düzenlemeden hem de onun çöküşünden sorumlu tutulduğu oranda, kadının ahlaki saflığına dair imge de içinde her zaman kötücül bir kadın imgesini barındırıyordu.

Bu sürecin en bariz örneği 1860'ların Bulaşıcı Hastalıklar Kanunu'dur. Bu kanun liman şehirlerinde fahişelik yaptığından kuşkulanan herhangi bir kadının tutuklanıp tıbbi tetkikten geçirilmesini ve kapatılmasını uygun görüyordu.²⁸ Kadına karşı hukuki ayrımcılığın kuşku götürmez bir örneği olan bu yasaya karşı kamusal bir mücadele yürütüldü ve yasa nihayet yürürlükten kaldırıldı. Sistematik

27. A.g.y., 178.

28. Bkz. Judith Walkowitz, *Prostitution and Victorian Society*.

denetimin bir biçimi olan bu yasa, düzensiz emeğin pek çok alanını bütünüyle devlet gözetimi altına alıyordu. Yasama ile tıbbi kurumlar arasındaki tarihsel bir işbirliğinin ürünü olan bu kanun sayesinde gözetim –kadına odaklanmak suretiyle– son derece somut ve abartılı bir fiziksel biçime bürünüyordu. Tıbbi ve toplumsal reformcuların ileri gelenlerinden William Acton, ahlaki inceleme ve reforma yapılan bu yeni vurgunun altında yatan cinsel fantaziye en açık biçimiyle sergiler: "Büyümeyi sekteye uğratmış ve hakiki saflığın çehresini lekelemiş olan o yapmacık utangaçlığın peçesini yırtma vaktidir. Toplum, kötülüğün korkunç biçimlerinin varlığına işaret etmek yerine, bunların büyüyerek en âlâsından lakaytlığa dönüşmesine izin veren, ifşa edilmesinden yüzü kızaracağı için sistemimizi kemirmekte olan 'çürümüş yaralar'dan utançla yüz çeviren bu düzmece mazbutluktan mustariptir."²⁹

Önceden göz ardı edilen bir şeye bakmak gerekmektedir, kötülüğün kökü kazınmalı, kadın tetkik edilmelidir; çünkü –mantıklı görünen bir dizgeye göre– toplumsal çürümenin doğrudan, gözle görülür nedeni kadındır ("yasa dolaylı nedenlerle uğraşamaz... fuhuşa erkeğin kötülüğünün mü yoksa kadının kötülüğünün mü neden olduğu fazlasıyla geniş bir sorudur ... fahişeler frengi salgınının doğrudan, *görünen* nedenidir.")³⁰ Böylece fahişe, toplumun ahlaki öz-bilincini ölçerken emsal aldığı imge olarak kamuoyunda kabul görür. Fakat ahlak eğer cinsellikle ilgili bir meseleyse bunun tek nedeni fahişeye atıfta bulunulması ya da saflık ve kötülük üzerine aleni bir söylem değildir. Bunu destekleyen cinsel fantazi, kadının amansız ve cezalandırıcı bir incelemeye tabi tutulması da nedenler arasındadır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ahlak, seyirlik bir gösteriye dönüşmüştür.

Bu gösteri bir dizi söylem üzerinden kendisini tekrar eder; her defasında, tam da cinselliğin silindiği ya da inkâr edildiği noktada, bakma eyleminden kaynaklanan bir cinselleştirmeye dikkat çeker. Kraliyet pornografi koleksiyoncusu Henry Ashbee, bir edebi tabu

29. William Acton, *A Practical Treatise on Diseases of the Urinary and Generative Organs*, 2. baskı, Londra, 1851, s. 2.

30. Acton, *The Contagious Diseases Act – Shall the Contagious Diseases Act be applied to the civilian population*, Londra, 1870, s. 31-2.

toplayıcısı olarak kendi yaptığı işi, yeni bilimin meşruiyet kazandığı araştırma biçimleriyle kıyaslarken bu senaryonun en mübalağalı örneğini sunar: "Bir ameliyat masasında duran çıplak kadın bedeni, ameliyata tanıklık etmek için toplanmış öğrencilerin zihninde ne kadar şehvet uyandırırsa, kitabımın da okurlarımda ancak o derece tutku uyandıracığına inanıyorum."³¹

İşte yeni bilime dayanarak kendini hem sterilize eden hem de meşrulaştıran bakıştaki sapkınlığın aynısı.

Bu bağlamda, George Eliot'ın on dokuzuncu yüzyıl toplumsal söylemi içindeki yeri özel bir önem kazanır. Eliot'ın münevverliği (kadın yazara atfedilebilecek herhangi bir yetersizliğe itiraz ederken sıkça dile getirilen engin birikimi ve farkındalığı) bu durumu açıklamaya yetmez. Çünkü George Eliot'ın metinlerinde karşımıza çıkan tıp ve hukuk söylemleri cinsel anlamda masum değildir. Cinsel temsil düzeyinde belli birtakım sonuçları beraberinde getirir, tıpkı Eliot'ın yazımının arka planında varlığı hissedilen Matthew Arnold'ın kültür üzerine yazılarının da (büyük oranda gerici) siyasi amaç ve etkiler taşıması gibi. Fakat buradaki mesele bir etkilenme sorunundan (dışarıdan edebi biçime geçen basit bir belirlenimden) ziyade, kadını temel odak olarak alan imgesel bir yapının hem edebi, hem de edebiyat dışındaki yazımda kendini göstermesidir. İster semptomatik biçimiyle Bayan Laure'un dramında, isterse merkezi biçimde Gwendolen Harleth'in yaşadığı ikilemde olsun, George Eliot'ın yazımı da kadın cinselliğini dert edinen, onu imtiyazlı bir inceleme ve denetim nesnesi haline getiren aynı senaryoyu paylaşır. Öyleyse kadın psikolojisinin ahlaki olarak irdelenmesi –ki George Eliot'ın bütünüyle insancıl algısının derinliğinin burada yattığını söylemek âdet olmuştur– iki kere kirlenmiştir. Hem onu destekleyen cinsel fantaziyle, hem de kadına yöneltilecek bu dikkat yüzünden gözden kaçan toplumsal eşitsizlik ve sefaletle ilişkin bir sürü soruyla. Brecht'in on dokuzuncu yüzyıl romanına getirdiği eleştiriyi –bütün tarihi, sanki en iyi iredelenebileceği ya da çözülebileceği yer burasıymış gibi, bireyin ahlaki bilincinde yoğunlaştırdığı yönündeki eleştirisini– hatırlayarak buna bir de cinsel soru ya da açıklama ekleyebiliriz. Zira tarihsel açıdan bu ahlak kimin bilincinde yeşermiş-

tir? Veya daha net bir ifadeyle, tarihin *toplama* olarak görülen, kadın ve erkeği hem tarihsel zamanın daha geniş dönemlerine karşı sorumlu tutan, hem de oradan keskin biçimde dışlayan kimin ahlakıdır – kadının ki mi, yoksa erkeğin ki mi? Gwendolen'in ahlaki yolculuğu, Deronda'nın tarihsel arayışı, yalnızca klasik bir cinsel paradigmayı ya da kimliklerin bölüşümünü taklit etmekle kalmaz, aynı zamanda ahlakın kalbinde yatan cinsel ayrımı gösterir.

Aynı zamanda stereotipin öteki yüzünü de teşhis edebiliriz – tezati olan ahlaksal bozulma ve potansiyel kötülüğe çok yaklaşan azizelik. Zira suçluluktan ahlaki özfarkındalığa uzanan yol, her iki yöne doğru da katetmenin mümkün olduğu, tümüyle cinsel bir güzer-gâhtır. Nasıl bir fahişe dahi ahlaki bir feragat açısından tanımlanabilirse, cinsel bir suç da dini bir müridin imgesine benzetilebilir: "Bir kadının sıcak, sevecen kalbinde tuhaf ve yüce bir özveri bulunur, erkeklerse keşfettikleri anda istifade etmek isterler bundan. Kendinden feragat etmekten basbayağı hoşlanmak, sevgilerini kazanmış olanlara çok kıymet verdikleri bir şeyi vererek bu sevgilerini ispatlamak için duydukları aktif, neredeyse *agresif* bir arzudur bu. Ruhun bu mantıkdışı ve tehlikeli özlemi, dinsel bir müridi feragate kendine eziyet etmeye iten şeye tamamen eşittir."³²

Bu pekâlâ Dorothea Brooke'un ruhani yakarışlarının bir tasviri olabilirdi. Daha da önemlisi burada bir kez daha, bariz biçimde bir temaşa olarak sunulan fahişelik, Charcot'nun isteri hastalarının "*attitudes passionelles*"inin (tutkulu davranışlar) habercisidir. Bu hastalara ait imgeler yarım yüzyıl sonra *Iconographie photographique de la Salpêtrière*'de (Salpêtrière Hastanesi'nin Fotografik İkonografisi) dondurularak ölümsüzleştirilecekti.³³ Azize Theresa, isterinin koruyucu azizesidir (Dorothea Brooke'la benzerliği *Middlemarch*'

32. Acton, *Prostitution, Considered in Its Moral, Social and Sanitary Aspects, in London and Other Large Cities, with Proposals for the Mitigation and Prevention of its Attendant Evils*, Londra, 1857, s. 20. Acton'ın kadın imgesi, daha sonra yasanın kaldırılması yönündeki hareketliliğe karşılık, usturuplu bir biçimde stereotipin karşı tarafına kaymıştır: Bu hürriyet değil, fütursuz bir lakaytlıktır. Özgürlük değil, kanunsuz bir keyif düşkünlüğüdür", *The Contagious Diseases Act*, s. 32.

33. P. Regnard Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot)*, Paris, 1876-78 (bkz. Huberman, *Invention de l'hysterie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1982).

ın anlatıcısı tarafından kitabın önsözünde açıkça ortaya konmuştur). Ancak 1895'te buna işaret ederken, Freud ve Breuer dikkatini, imgenin cazibesinden ve kutsanmasına hizmet ettiği ahlaktan öteye, imge ve ahlak üzerindeki bu çifte vurgu tarafından üzeri örtülerek inkâr edilen cinsel ve dilsel kimlik problemine çevirecektir.

Çünkü temaşa eğer stereotipse, bir o kadar da –hatta belki daha önemlisi– dil ve anlatım biçimidir. Nesnesini (ki kadındır) denetlemek gayesindeki ahlak, ancak topyekûn bilginin mümkün olduğunun varsayıldığı bir noktadan konuşabilir; bu da dönemin pek çok önemli yazarının gözünde, giderek istikrarsızlaşmış olsa da hegemonyasını koruyan burjuvazinin dilini ifade eder. Bu durumda kadından istenen, cinselliğine ve diline incelik kazandırmasıydı. Zaman zaman kadının hafifmeşrepliğiyle ilgili tartışma, uygun dilsel biçim üzerine bir tartışmaya dönüşmekteydi. Kadını Bulaşıcı Hastalıklar Kanunu'na karşı savunan bir kitapçık yayımlayan Bay Taylor adında biri, ileri sürdüğü sav nedeniyle değil de tarzı yüzünden Acton'ın hedefi olmuştu:

Bulaşıcı Hastalıklar Kanunu Hakkında–
KADINLAR HAYVAN DEĞİLDİR
yeni yasanın nasıl kadınları aşılayıp,
erkekleri ayarttığını, bireyin özgürlüğünü yok ederek
Hastalığın artmasına yol açtığını açıklıyor.

Bu fevri cümleler Avam Kamarasının yukarıda zikredilen son raporuyla ne garip bir mukayese arz eder: "Görüldüğü kadarıyla fuhuş azalmış, en feci tesirleri yumuşamış ve müşahhas fenalıkları sönümlenmiştir."³⁴

Kadın cinselliğindeki ahlaki bozulma ile dilin bozulması yan yana gitmekte, biri diğerini desteklemektedir. Ahlaksal gövdenin tutarlılığı, aynı anda hem dilin hem de kadının arındırılmasını gerektirir. Böylelikle kadın cinselliği, cinsel ve dilsel alçalma olarak duyumsanan bir şeyden sorumlu tutulmaya başlanır. Dolayısıyla Freud'un, kişinin kendisini dil içerisinde –bu ister kamusal bir söylem olsun isterse gündelik konuşma– böylesine sarsılmaz bir kesinlikle kurmasının ne anlama geldiğini sorgularken kadını da ahlaki bir ithamdan kurtarmış olması tesadüfi değildir.

İşte bu ve benzeri nedenlerden dolayı, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, yani George Eliot son romanını Freud'un ilk yazılarından sadece on yıl önce yayımladığı sırada, kadın bedeninin isterikleştirilmesinden bahsetmenin anlamlı olduğunu düşünüyorum. George Eliot'un bir geçiş dönemi yazarı olduğu genel olarak kabul görür, hele de *Daniel Deronda*'da yapıtın anlatımsal bütünlüğünün –örneğin *Middlemarch*'ta gördüğümüz türden bir bütünlüğün– İngiliz kültürünün bağrında cereyan etmekte olan toplumsal çözölmeyi taklit edercesine sendeleyişi düşünülecek olursa. Bu çözölme Gwendolen gibi, belki de ilk edebi isterik olarak betimlenebilecek bir figürü doğurur; ancak bir seyir ve tetkik nesnesi olarak kadın çok daha önceden, *Middlemarch*'taki Bayan Laure figüründe yerini almıştır. Onun yanı sıra romanın tam merkezinde duran isteri iması ise, susturulmuş bir biçimde de olsa, Dorothea Brook figüründe somutlaşır. Ancak Dorothea bu senaryoda olabilecek en kötü şiddetten kurtulmuşsa, bunu belki de Bayan Laure'un orada olup onu kurtarmasına borçludur; kadının –ki metindeki gerilimin kaçış-noktasıdır– etrafında dönen gerçek kaygıyı silip atan odur. Gelgelelim bu kaygı, hem sorunlu hem de bir baş belası olan Gwendolen Harleth figüründe bir seyirlik biçiminde geri dönecektir: "Güzel miydi yoksa değil miydi? Peki bakışına kıpırtı veren duruş ya da ifadenin sırrı neydi? O parıltıya hükmeden iyi bir zekâ mıydı yoksa kötücül müydü?"³⁵

Daniel Deronda'da okur, öykünün ilk satırlarından itibaren mesafesini yitirerek bir paniğin içine dahil olur. Kadının anlamıyla ilgili bir paniktir bu. Gwendolen'in benliğinin dağılması, bizatihi romanın biçiminin çöküşüyle *aynı anda* başlar. Okurun bir kadın karşısında seyirci olarak konumlandırıldığı andır bu, ve kadının şifresinin tümüyle çözülmesi kitabın en başlıca amacıdır. Kadının sinir bozukluğu bizatihi anlatının biçimi tarafından dayatılmaktadır; daha baştan erkeğin konumuna yerleşen anlatıcı, kadını seyirlik bir nesne haline getiren röntgenciliği kâh taklit eder,³⁶ kâh abartır. *Da-*

35. *Daniel Deronda*, s. 35.

36. Mary Jacobus Eliot'un taklit aracılığıyla negatif imgelere dahil oluşunu tartışır. Bkz. "The Question of Language: Men of Maxims and *The Mill on the*

niel Deronda'nın ilk satırları, birer ahlaki kategori olarak iyi ve kötünün bir yargı *ihtiyacından*, kadının bakan kişide neden olduğu rahatsızlığı giderecek bir yargıya duyulan ihtiyaçtan doğuşunu gösterir. Arzu, sanki nesnesi üzerinde parlıyor, kendini savunmasız buluyor, sonra da yarattığı bu altüst oluş için kadını suçluyor gibidir. Ancak cazibesi bakan kişinin kimliğinde etki yaratmayan bir kadın, neredeyse daha soru sorulmadan önce karar verilmiş bir mahkûmiyetin ağırlığından kaçabilir. "Muhtemelen kötücüldü, yoksa neden dingin bir cazibe yerine huzursuzluğa neden olsun? Tekrar bakma arzusu niçin bütün varlığının katıldığı bir özlem değil de bir zorlama hissi uyandırır?"³⁷

Deronda'nın huzursuzluğu, "tüm varlığının katıldığı" tarihsel bir doyum ve tamamlanmışlık arayışı, daha şimdiden bir kadına yansıtılmıştır. Bu kadın, Prenses Halm-Eberstein'in ortaya çıkışından çok önce erkeğin sükûnetinin bozulmasından sorumlu tutulacaktır. Kadının isterikleştirilmesi, bizzat anlatının biçiminden doğan bu senaryoda saklıdır.

Middlemarch'tan *Daniel Deronda*'ya, çoğunlukla daha tutarlı bir roman biçiminin çöküşü ya da terk edilişi olarak yorumlanan bu geçiş, kadının anlatıcı tarafından temsilinde gerçekleşen değişimin etrafında döner. Eliot "tarihin" mesafesini – "Miss Broke kötü giyimle ortaya çıkan türden bir güzelliğe sahipti" (*Middlemarch*'ın ilk satırları)– bir yana bırakarak anlatıcıyı öykünün içine katan bir "söylem" biçimini yeğler: "Güzel miydi yoksa değil miydi?" Fakat güvenli mesafesini yitirerek öykünün ağlarına takılan anlatıcı bir erkektir, onun anlatı üzerindeki hâkimiyetini yitirmesine neden olan ise bir kadın. Bu kadın daha sonra onu seyredenlerden biri tarafından yılanla benzetilecektir: "Yılan kadını ayartmıştı. Erkeği neden ayartmasın?"³⁸ Baştan çıkarılma ve asaletin yitirilmesine dair öykü,

Floss", *Writing and Sexual Difference* içinde, Elizabeth Abel (haz.), Chicago ve Brighton, 1982.

37. *Daniel Deronda*, s. 35.

38. A.g.y., s. 41; anlatıcı bir kayıt getirir: "Gwendolen'in bu akşam boynunu her zamankinden daha çok çevirdiği doğruydu. Fakat bunu yılan benzetmesine daha fazla yaklaşmak için yapmıyordu: Deronda'yı görmekten derdi, ölçüp biçen bakışları altında hâlâ ürperdiği bu yabancı hakkında bilgi edinmek için her ihtimali kolluyordu" (s. 41-2).

yazma sürecinde gizlidir. *Daniel Deronda*'nın açılışındaki şu meşhur satırlarda, George Eliot'ın fantaziye özgü bir yapının meyvesini verdiğini söyleyebiliriz. Romanın alanını fazlasıyla aşan bu yapı, erkeği ve kadını seyirlik bir gösterinin iki kutbu arasında bölüştürür; kadın –bu örnekte de açıkça görüldüğü gibi– anlatma eyleminde ortaya çıkan krizin müsebbibi haline geldiğinden, kadın cinselliği en can alıcı hikâyeyi oluşturur.

Gwendolen'in ruhsal sıkıntısı, ki romanda geçen semptomlarının bir katalogunu çıkarmak mümkündür, kitabın daha açılış satırlarında beliren bu yapıya bir yanıt olarak ortaya çıkar. Kadın, tanım gereği sorunludur, çünkü kadın cinselliği kategorisi *henüz* anlatının biçimi düzeyinde, bir pürüz, bir rahatsızlık olarak kurgulanmıştır. Gwendolen'in şiiresselliği ve suça meyili ("Suçluların en şairane olanları kadın değil miydi sanki!"), agora fobisi (yalnızken ve "ışıkta ani bir değişiklik meydana geldiğinde" titremesi, "geniş bir yerde yalnız kaldığında" duyduğu çaresizlik), tiksintisi ("İnsanları sevmiyorum. Nefret ediyorum onlardan."), Lydia Glasher'ın küfrüne yeğnilik isterisiyle karşılık vermesi ("isterik bir şiddetle tekrar tekrar bağırdı") – bütün bunların üst üste birikmesinden doğan dehşetten donakalma imgesi, öykünün bize sunabileceği şu ya da bu gerekçenin ötesine geçer ve en çarpıcı, en somut imgesine de pantomim oyununda ve iskele üzerindeki sahnede ulaşır.³⁹ George Eliot kadını seyirlik konuma yerleştiren gösteriyi tırmandırarak adeta onun mantıksal sonucu olan topyekûn dehşete dönüştürmekte ve böylelikle sapkınlığının altını çizmektedir. "Kadından istenen nedir?" – işte bu, mevcut anlatıda olduğu kadar pek çok diğerinde de kayda geçen şu daha bariz sorunun altında yatan şeydir: "Bir kadın ne ister?"

Bütün bunlar olup biterken, anlatıcının kendi konumu da, anlatıya konu olan dramın son kertede etrafında döndüğü imkânsız buyruk ("öldürüp öldürmeme") kadar çelişkilidir (açılıştaki erkekle özdeşleşim bunu daha da belirgin kılar). Çelişki üzerine o pasaj, kadının nasıl değerlendirileceği konusundaki ikilemin hemen ardından gelir; "cazibesi" onu gören herkesi etkileyen bir kadını (Gwendolen) nasıl yargılamak gerektiği üzerine uzunca bir tartışmadır bu.

Fakat bu cazibe daha ilk anda şüphe uyandırır; anlatıcı, paragrafın ortasında, Gwendolen'in çekiciliğini okura övdükten hemen sonra diğer yöne sapar. Cazibe "doğuştan gelen bencil bir enerji" ve "kor-ku uyandırma kudreti"nden kaynaklanan bir zorlamaya dönüşür.⁴⁰ Kadının kimliğinin nasıl saptanacağı, sahip olduğu gücün kaynağına dair ne hüküm verileceği sorusu, daha sonra anlatıcıyı şiddetli çelişkilerin alanına – "öldürüp öldürmeme" – sürükler, ki öykü nihayet bunları yaşama geçirecektir. George Eliot kadınlığa dair bir dizi klişe imgeyi eleştirmekte midir yoksa yalnızca yeniden mi üretmektedir gibi bir tartışmaya girmek yerine, belki de kadının nasıl değerlendirileceği, onun temsili karşısında nasıl konum almak gerektiği gibi soruların pekiştirdiği muğlaklığa, anlatının kimliği düzeyinde süregiden sarkaç hareketine dikkat etmeliyiz. Eğer denetim ve isteri birbirine eşlik ediyorsa, ilkinin aşırı kontrollü biçimde uygulanması ikinciye yol açıyorsa, George Eliot'ın bu imgelere ilişkin konumunun tutarlılığında ısrar etmek, kitapta Gwendolen Harleth'in sinir bozukluğuna yol açan mekanizmayı bilfiil tekrar etmek anlamına gelecektir.

Ancak bu gözlem, metnin kendi içinde işlemekte olan yapıbozumu olumlayan bir okumayı da sorunsallaştırır.⁴¹ Zira Gwendolen hakkındaki pasajda bir timsalini gördüğümüz, kesinlik ile yargı gücünün iflası arasındaki gerilim, kadın cinselliği meselesi odaklı bir gerilimdir. Gwendolen ile Deronda'nın öyküleri arasındaki bölünme aldatıcıdır; bunun tek nedeni birinin sahip olduğu ironi ya da retorik sayesinde diğerinin ahlakçılığına meydan okuması değil, aynı zamanda kimliğinden emin olmak yönünde bir arayışa biçimini veren şeyin kadının huzursuzluğu olmasıdır. Bu iki bölüm arasındaki bağdaşmazlık (herhangi bir) metnin kendine dair bilgisinin çöküşüne delalet edebilir, ancak cinsel ayırım noktasında ikisi tekrar birbirine kilitlenmektedir. Gwendolen'in isteri, metnin sürekli dağılmasını hem ortaya çıkaran hem de durduran şeydir. Böylece, pek çok yerde yazmaya özgü bir gerilim olarak kabul edilen şey, ancak bilgi, hâkimiyet ve isteriye dair bütün temel terimlerin içinde cere-

40. A.g.y., s. 71-2.

41. Özellikle bkz. Cynthia Chase, "The Decomposition of the Elephants: Double-Reading *Daniel Deronda*", *PMLA* 93: 2, Mart 1978.

yan ettiği bir fantazi yapısına –ki Freud bunu daha sonra teorileştirecektir– başvurarak kavranabilir. Bu metin eğer edimsellik sergiliyorsa, bunu *cinsellik dolayımıyla* yapar; bu süreçte edebi ve edebiyat dışı metinler boyunca gidip gelerek kendisine bir patika dokuyan bütün bir temsil tarihini çağrıştırır. Bu yüzden, kadının telaşlı ve kesintisiz bir incelemeye tabi tutulması imgesine böylesine merkezi bir önem atfediyorum. Çünkü tarihsel söylem denen şeyin edebi metnin kalbinde yatan bir fantaziyle malul olduğunu ve edebiyatın kendisinin de yazma süreci içinde en zararlı toplumsal imge ve kodlara yakalandığını açığa çıkarıyor. Gwendolen Harleth bu iki düzende birden, hem temsilde hem de kültürde hissedilen çöküşün bedeli olarak durmaktadır. Eğer George Eliot'ın son romanı hissedilen bu krizi ancak İngiliz kültürünün kıyısından öteye bir seyahatle (Deronda'nın arayışı) çözebiliyorsa, kadına dönerek ondan o diğer toplumsal bozulmayı ahlaki benliğin yenilenmesi yoluyla onarmasını isteyen yalnızca Eliot değildir.

Bu on dokuzuncu yüzyıl sonu metninde kadının "hastalığına" dair, bunun bir yazar olarak George Eliot'ı ve metnin okurları olarak bizleri nereye götürdüğüne dair bir soru yanıtlanmadan kalır. *Writing and Sexual Difference* (Cinsiyet Farkı ve Yazım) başlıklı antolojide Elaine Showalter, pek çok on dokuzuncu yüzyıl metninde kadının olumsuz temsiline ilişkin bu sorunu tartışır. "On dokuzuncu yüzyıl kadını, yazdığı metinlerde kendi hastalığını, deliliğini, anoreksisini, agora fobisini ve felcini işlemiştir."⁴² Burada Gilbert ve Gubar'ın *Mad Woman in the Attic*'inden⁴³ (Çatı Katındaki Deli Kadın) söz edilir, ancak Showalter'ın kastettiği şey, bu bozukluk anlarını tespit eden bir okuma stratejisinin kadınlığa zarar verecek bir imgeye hizmet etme tehlikesi taşımasıdır. Makalenin bu bölümü feminist eleştirideki bir krizi ifade eder – kadınların yazımında ya bu koşula karşı bir başkaldırının (başka bir kadınlığın ortaya atılmasının) işaret-

42. Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Writing and Sexual Difference* içinde, s. 25.

43. Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *Mad Woman in the Attic*, New Haven, 1979.

lerini arayan, yahut bunu kadınlara dair bir hakikat olarak yineleyerek bundan kültürün genelini sorumlu tutan iki yaklaşım arasında sıkışmanın yarattığı bir krizi. Gelgelelim George Eliot'ın yazımında, kadının hastalığı bu modellerin ikisiyle de çatışıyor gibidir, kendisini ne bir işbirliği ne de aşkın bir yargı olarak ortaya koyar; çünkü kadının isterisi erkeğin bir fantazisi olarak verilmekte, aynı zamanda anlatıcı olarak George Eliot kendisini bu sürecin sapkınlığına, hatta hazzına doğrudan dahil etmektedir.

Yazan kadına yalnızca iki pozisyondan birine yerleşme hakkı tanıdığımızda –ya stereotype boyun eğme, ya da onun ağırlığından kurtulup kendini yazmanın özgürlüğüne bırakma– sanki fantazi kavramının kendisini sterilize etmiş oluyoruz. Peki –*écriture féminine* (kadın yazımı) kavramını tehlikeye atmak pahasına– bizatihi cinsel kimlikle olan ilişkisini askıya almak suretiyle kadın, yazmayı aynı zamanda *maske takmak* için kullanıyor olamaz mı?⁴⁴

Bu bağlamda George Eliot'tan kadın ya da erkek olmasını istemek (aynı zamanda isteriğin sorusu olarak tanımlanmıştır bu) imkânsızdır; bunun nedenleri, Marian Evans'ın rolünün muğlaklığını ifade etmek için kullandığı –kısmen salt işlevsel nedenlere dayandığını varsayabileceğimiz– takma ada ilişkin sorudan çok daha öteye gider. Zira bu sorunlu geç on dokuzuncu yüzyıl metninde cinsel kimlik sorunu tam da anlatıcının konumu noktasında tökezler. Buna eşlik eden ataerkil soyağacını yeniden elde etme fantazisi, tüm ümitsizliği içinde, inandırıcılıktan yoksun bir yazım olmanın yanında, projesinin gerçekdışılığı nedeniyle de eleştirilmiş, hatta kitabın geri kalanından koparılmıştır.⁴⁵ Fakat bu ümitsizlik (hem çözümün hem de topladığı tepkinin abartılı cüreti) ancak kendi imkânsızlığına tanıklık eder, öte yandan kitabın genel gidişatının, bir anlamda

44. Buradaki kilit psikanaliz metni Joan Rivière'nin "Womanliness as Masquerade" yapıtıdır. George Eliot'ın kendi kilit metniyse feminist yayınevi Virago tarafından yeniden basılan *The Lifted Veil*'dir (Londra, 1985; Türkçesi: *Düşürülen Maske*, çev. Aslı Sena Özarpacı, İstanbul: Altınbilek, 2006). İlk kez Gilbert ve Gubar'ın *Mad Woman in the Attic*'te dikkat çektikleri bu metin birinci tekil şahıs erkek anlatıcının ağzından yazılmıştır ve anlatıcının arzu nesnesi olan kadın eliyle gerçekleşecek olan kendi yıkımını nasıl telepatik biçimde hazırladığını geriye dönüşlerle anlatır.

45. F. R. Leavis'in *The Great Tradition*'daki meşhur hamlesi (Londra, 1948).

bunun habercisi değilse bile sponsoru olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Bu senaryoda George Eliot'ın bir yazar olarak konumu hakkında karar vermeyeceğimiz gibi, onun romanın iddialı çabasına mı yoksa çözülmesine mi taraftar olduğu sorusunu da kesin bir sonuca bağlayamayız. Fakat biçimsel olan sorunun, içinde daha aleni bir feminist soruyu taşıdığını görmek için, yazının kendi kendisiyle ilişkisindeki bölünmelerin cinsiyet farkı paradigmasını nasıl katettiğine ve kadınlığa dair bir imgenin burada ne kadar merkezi bir yer tuttuğuna bakmak gerekir. Burada söz konusu olan, okurlar olarak üzerimize çöken ve zaman zaman bizi ayartan bir yapıyı ve ona ilişkin imgeleri bir yandan sorgularken bir yandan da nasıl onların içine dahil olduğumuz gibi zor bir sorudur.

Showalter kadınların yazımının farklılığını ileri sürer (bir fark olarak kadın yazımı) ve bunu "metinlerin ayırmadan yoksun, memnun-mesut evrenselliği" mitinin karşısına koyar. Kadınların deneyiminin, bütün farkı ortadan kaldıran ütopyacı yazım fikrinin –tarihsel olarak kadınların daima ikincil konuma itilmesi anlamına gelmiş olan evrenselcilik fantazisinin– karşısına konması gerektiğini savunur.⁴⁶ Oysa kadının yazım deneyimi kategorisini sorunsallaştırmak, evrenselci (eril) bir alana doğru kaymak değil; daha ziyade yazma eyleminin kendisinin, bir yandan cinsiyet farkı modeline dair en şaşılaştırmacı performansı sunmakla birlikte, diğer yandan nasıl bu modelin altını oyduğunu göstermektir. Bu bağlamda cinsiyet farkı kategorisi ne "post-feminizm için bir şifre"dir ne de "kadınlardan söz açmak için bir bahane".⁴⁷ Ne cinsiyet ayrımının esamesinin okunmadığı bir alana atıfta bulunmaktadır, ne de kadının kimliğini onun metinle ilişkisi için bir garanti olarak gören bir alana. Bilakis, George Eliot'ın yazımından doğan fakat orada yanıtlanmayan bir soruyu hem yazara, hem de bu vesileyle kendimize sormayı elzem gören bir feminist kanada aittir: Kişinin kendisini ikirciksiz biçimde kadın ya da erkek olarak ortaya koyması ne anlama gelir?

46. "Feminist Criticism in the Wilderness", s. 35.

47. Elaine Showalter, "Shooting the Rapids: Feminist Criticism in the Mainstream", üçüncü Theory and Text Konferansında sunulmuş bildiri; *Sexual Difference*, Southampton University, 1985; *Oxford Literary Review* 8: 1-2, 1986, s. 222.

Hamlet – Edebiyatın "Mona Lisa"sı

EDEBİYATI ve edebi değerlerin değerlendirilmesini böylesine etkilemiş olan, T. S. Eliot'ın ünlü "nesnel karşılık" kavramının ilk kez 1919'da, bir kadın karakteri suçlamak için kullanıldığı pek de yaygın olarak bilinen bir gerçek değildir.¹ Söz konusu kadın, Shakespeare'in *Hamlet*'indeki Gertrude'dur; Eliot onu estetik anlamda yeterince iyi olmamakla, yani psikolojik anlamda hayli *kötü* olmakla suçlar. Bu, davranışlarıyla oyunun baş kişisinde –Hamlet'in kendisinde– yarattığı duygulanıma bakarak, Gertrude'u yeterli bir *neden* sayamayacağımız anlamına gelir.

Kadınlık meselesi, Eliot'ın estetik teorisinin bu *en* merkezi kavramına açıkça dayanak teşkil etmektedir; bu durum, Eliot'ın oyunun nihai başarısızlığının ölçütü olarak kullandığı, yine kadınlığa dair bir başka imgeyle de teyit edilir – üstelik, tasvir ettiği şey ya da yol açtığı tepkiler açısından ikirciksiz olduğu hiç de söylenemeyecek bir imgeyle. *Hamlet* oyunu, der Eliot, "edebiyatın 'Mona Lisa'sıdır';"² özünde bir muamma oluşuyla Leonardo'nun ünlü tablosuna niteliğini veren o sakatlanmış, kusurlu cazibeden bir şeyler taşır. Oyunun estetik yetersizliğine neden olan bir kadın karakterdir ve başarısızlığının sonuçları da yine bir kadın imgesinde cisimleşir. Kadınlık

1. T. S. Eliot, "Hamlet" (1919), *Selected Prose of T. S. Eliot* içinde, Frank Kermode (haz.), Londra, 1975. Bu deneme ilk olarak 1984'te Brown Üniversitesi, Pembroke Center for Teaching and Research on Women'da bir konuşma olarak sunulmuştur; *Critical Quarterly*, Güz 1986'da basılmıştır; farklı bir versiyonu "Sexuality in the Reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*", *Alternative Shakespeares* içinde, John Drakakis (haz.), Londra ve New York, 1985'tir.

2. "Hamlet", s. 47.

böylece yalnızca oyunun içsel dramının değil, aynı zamanda onun etrafında gelişen eleştirel dramın da düğüm noktası haline gelir.

Ancak eşit derecede önemli olan bir başka nokta, kadınlık meselesinin, Ernest Jones'dan bu yana *Hamlet*'e getirilen hemen tüm psikanalitik yaklaşımların da merkezinde yer almasıdır. Ne var ki, dikkatlerini Jones'un okumasının en hatırdaki kalan yanı olan meşhur oedipal nakarata sabitlemiş olanlar bu noktayı gözden kaçırmışlar. "Hamlet bir kadındı"³ sözü, Jones'un oyunda "kadının" yerini göstermek üzere alıntılardığı ifadelerden yalnızca bir tanesidir; oysa tam da paradoksal biçimde, Rönesans sonrası modern insan (adam) kavramının doğuşu olarak yüceltilen bir oyundur söz konusu olan. Elinizdeki denemede kadınlığa dair bu sorunun, edebi yazımı nasıl tahayyül ettiğimize dair bütün bir geleneği önemli derecede etkilemiş bir estetik teori ve onunla aynı sıralarda geliştirilmekte olan psikanalitik teori içerisinde sahip olduğu (kanımca) merkezi konumu, tam da bu iki teorinin üzerinde çakıştıkları nesneye, yani Freud'un "insanoğlunun duygusal yaşamında dinden arınmış bir bastırmanın ortaya çıkışı"nın timsali⁴ olarak tanımlandığı Shakespeare'in *Hamlet*'ine odaklanarak tartışmaya çalışacağım.

I

T. S. Eliot'ın *Hamlet* eleştirisiyle başlayalım. Aslında T. S. Eliot, oyunu okuma biçiminin karakterlere çok fazla yoğunlaşarak oyunu ihmal eden psikolojik yaklaşımlardan uzaklaştığını düşünür: "*Hamlet* oyunu asıl sorundur, Hamlet karakteriyse ancak ikinci sırada gelir."⁵ Böylece Eliot, söylemek istediği şeyin oyun kişilerinin ötesine geçerek bizatihi estetik formun kalbine nişan aldığını açıkça ifade eder. *Hamlet*'in sorunu, oyunda biçimsel ya da estetik olarak elden kaçan bir şeyler olmasıdır: "Soneler'de olduğu gibi (ki cinsel muğlaklığa ilişkin bir soru barındırdığı hep söylenmiştir) *Hamlet* de yazarın aydınlığa çıkarıp müşahade etmeyi, sanatsal biçime dönüştürmeyi başaramadığı bir malzemeye yüklüdür."⁶ Eliot daha sonra

3. Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus* (1949), New York, 1954, s. 88.

4. Freud, *The Interpretation of Dreams*, s. 264, 366.

5. "*Hamlet*", s. 45. 6. A.g.y., s. 48.

Hamlet'in başaramadığı şeyin koşullarını, kendi görüşünce, madde-nin ustalıklı sanatsal bir biçime yoğrulması olarak tarif eder. "Nes-nel karşılık" kavramını ilk kez ortaya attığı yer de burasıdır: "Bir duyguyu sanat biçiminde ifade etmenin tek yolu, ona 'nesnel bir kar-şılık' bulmaktır; yani, tam o duygunun formülü olacak birtakım nes-neler, bir durum veya olaylar zinciri bulmak; öyle ki dışsal gerçek-lik... verildiğinde zihinde derhal o duyguyu uyandırsın... Sanatın 'önü alınamaz' niteliği, dışsal olanın duyguyla tam olarak örtüşme-sinde yatar."⁷

Öyleyse duygu ya da duygulanımın sanat alanına kabul edilebil-mesi, ancak ona açıkça ve doğrudan tekabül eden dışsal bir nesney-le eşleşmesi koşuluna bağlıdır. Burada duygu, nesnel, gözle görülür (yani bilinçli) gerçeklerden taşan, bunların ötesine geçen hiçbir şey içermemeli, sanat yapıtının belki de kökenindeki itki olan ilkel "mal-zemeden" hiçbir kalıntı ya da iz taşımamalıdır. *Hamlet*'in başarısız-lığa uğradığı yer işte burasıdır: Hamlet denen adam ifadesi mümkün olmayan, çünkü gözle görülür gerçekleri *aşan* bir duyguya teslim olmuştur. Üstelik bu aşırılığa neden olan kişi Gertrude'dur, ölen ko-casının erkek kardeşi ve vârisiyle –üstelik önceki kralın ölümünde de rol oynadığı ortaya çıkacaktır– "alelacele" evlenerek Hamlet'i umutsuzluğa sürüklemiştir. Eliot'a göre Gertrude, Hamlet'te doğur-duğu tiksintiye eşdeğer değildir. Bu tiksinti Gertrude'u "sarmalaya-rak ondan taşar"⁸ ve gerektiği gibi sınırlandırılmadığı için oyunun bütün dokusuna yayılır. Yani Gertrude iğrençtir, ancak *yeterince* iğ-renç değildir. Gelgelelim Eliot isteğinin sahnede daha güçlü bir ka-dın karakter görmek olmadığı konusunda nettir, çünkü bu oyunda ele alınan sorunun –bir oğulun suçlu annesine karşı duyguları– do-ğası gereği nesnel gerekçelerini aştığının farkındadır. Öyleyse Ger-trude'un yetersizliği, diğer taraftan bakıldığında, tam da olması gere-kendir: "Böylesine olumsuz ve ehemmiyetsiz bir karakteri olduğu için, aslında temsil edecek güçte olmadığı bir duygu uyandırır Ham-let'te."⁹

Kadının bu yetersizliğinin ardındaki mesele, onun temsil etmek-te yetersiz kaldığı şey, tam da temsile gelmeyen şeydir – tanımlı ge-reği nesnel bir ifadeye sahip olamayan, dolayısıyla sanatın biçimsel

kısıtlarına uydurmanın mümkün olmadığı bir dizi bilinçdışı duygu. Bunun yerine *Hamlet*'te karşımıza çıkan şey "şarlatanlıktır" – bizzat *Hamlet*'te, "eylemde karşılık bulamayan bir duygunun şarlatanlığı", oyun yazarı içinse "sanatla ifade edemediği bir duygunun şarlatanlığı".¹⁰ Eliot'a göre, böylesine "yoğun", "esrik" (oyunun yatak odası sahnesinde Gertrude, *Hamlet*'in çılgınlığını tasvir ederken "esrik" sözcüğünü kullanır) ve "dehşet verici" duyguların "patoloğun çalışma konusu olduğuna kuşku yoktur"; oysa Shakespeare'in "ifadesi imkânsız bir dehşeti" ifade etmeye niçin kalkıştığını asla bilemeyiz, çünkü bu "hipotez gereği bilinemez olan bir şeyi bilmek, Shakespeare' in kendisinin bile anlamadığı şeyleri anlamak" demek olurdu.¹¹

Eliot'ın eleştirisinde böylesine olumsuz anlamda karşımıza çıkan terimlerin içerdiği olağandışı çağrışım bugün bizim için şaşırtıcıdır – şarlatanlık, esrliklik, aşırılık, ve bilinmeyen. Hepsi de (*Hamlet* dahil) her yazma eyleminde zorunlu olarak bulunduğu bugün (hiç değilse Freud'dan bu yana) kanıksamış olduğumuz bir şeyi içerir, bu da yazma eylemi sırasında bir bedel karşılığında bastırılan –yani tam da düzenlenerek biçime kavuşturulan– şeyin ta kendisidir. Öyleyse Eliot'ın *Hamlet* eleştirisini tersine çevirmek mümkündür. Onun oyunda zaaf olarak gördüğü şey, oyunun cazibesinin ve hatta gücünün kaynağı haline gelir.

Bu bağlamda, oyunda aşırılık ve yetersizliğin kaynağı olarak görülenin bir kadın olması, oyunun estetik başarısızlığının simgesinin de bir kadın olması bir tekrar duygusu uyandırıyor. Öncelikle, oyunun kendisinin tekrarını: *Hamlet*'in ve ölmüş babasının, Gertrude'u cinsel ihanetle suçlamakta hemfikir oluşu ("Ah, *Hamlet*, o ne düşüştü bir bilsen"); oyun başlamadan önce olup biten, oyunda konu edilen dramı doğuran suç karşısında duyulan *dehşet* (Ah, korkunç! Korkunç! Çok korkunç!).¹² İkincisi Freud'un ruhsal deneyime ilişkin olarak tanımladığı daha temel bir dramın, yani cinsiyet farkı dramının tekrarı. Bu dramda kadın, temsil konusunda tam da bu türden bir başarısızlığın nedeni olarak görülür; yetersiz ve eksiktir; hem bütünsel sanat biçiminin hem de sözümona normal erişkin

10. A. g. y., s. 49. 11. A. g. y.

12. William Shakespeare, *Hamlet*, 1, v, 47 ve 1, v, 80. Aksi belirtilmedikçe tüm referanslarda Arden Shakespeare basımı esas alınmıştır.

ruhsal ve cinsel yaşamının önkoşulu olan kimlikler ve sistem için bir tehdit arz eder. Freud'a göre kadının farklı olduğunun ilk kez görüldüğü noktada ortaya çıkan¹³ bu ânin etkileri ise, kadını hem mükemmel hem de tehlikeli ya da müstehcen (kusursuz değilse müstehcen) olarak gören o bildik gizemlileştirme ya da fetişleştirmede ortaya çıkar. Söz konusu süreci "Mona Lisa" kadar doğrudan çağrıştıran ikinci bir imge bulmak güçtür; Mona Lisa hemen hemen aynı sıralarda (hem Freud'un hem de Eliot'ın döneminde) muammalı bir kadınlığın timsali, insanın sırtının ve bütün arzularının nedeni ve varış noktası olarak görülmeye başlanmıştır: "Hanımefendi soylu bir dinginlikle gülümsüyordu: onun ele geçirme ve hışım içgüdüsü, türünün tüm kalıtsal huyları, baştan çıkarma ve tuzağa düşürme istenci, aldatışın cazibesi, zalim bir amacı gizleyen sevecenlik – tüm bunlar gülümsemenin peçesi ardında bir belirip bir kayboluyor, onun gülümsemesinin şiirine gömülüyordu. Hem iyi hem fena, zalim ve merhametli, zarif ve kurnaz biri gibi gülümsüyordu."¹⁴

Shakespeare'in oyununda gördüğü tarifsiz, muammalı bağlamı tasvir etmek için bir kadın imgesine başvuran Eliot, kadınlığın gizemini yorum problemiyle ilişkilendirmektedir: "Gülümsemesindeki bilmeceyi çözen, düşüncelerinin anlamını okuyan hiç kimse çıkmamıştır", "erkeğin bin yıldan bu yana arzulayageldiği şeyi dışa vuran... bir mevcudiyet."¹⁵ Freud da kadınlık üzerine sorunlu tespitlerinden birinde aynı tonu benimseyerek eleştirmenlerin resimde "kadının erotik yaşamına hâkim olan tezatların mükemmel bir temsiliğini" gördüklerini söyler: "mazbutluk ve baştan çıkarma, en adanmış müşfiklik ve acımasızca talepkâr –erkekleri sanki yabancı bir yaratmışçasına tüketen– bir duyusalılık arasındaki tezat."¹⁶

Başka hangi temsil böylesine açıkça "nesnel karşılık"tan yoksun, yani gözle görülür gerçekleri aşan bir dizi duygu uyandırmıştır? T. S. Eliot'ın *Hamlet* okuması, kendi tanımı içerisine yalnızca sanat yoluyla denetlenebilir ya da idare edilebilir olanı kabul eden

13. Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex"; "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes".

14. Angelo Conti, akt. Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood" (1910), SE 11, s. 109; PE 14, s. 201.

15. Muther ve Walter Pater, akt. *a.g.y.*, s. 108, 110, 200, 202.

16. *A.g.y.*, s. 108, 200.

bir estetik teorisi açısından bir muamma, denetimsiz, hatta dehşet verici (kelimenin her iki anlamıyla esrik) olarak duyumsanan şeyin, aslında kadınlığın ta kendisi olduğuna işaret ediyor gibidir.

Yazının sonunda Eliot, muhtemelen oyunun bu marazi yönüne kaynaklık eden, Montaigne'in "Raymond Sebond'un Savunması" başlıklı denemesine atıfta bulunur. Denemenin insanın çelişkili, istikrarsız ve gelip geçici tabiatı üzerine retorığı çoğunlukla Hamlet'in intihar monoloğunun kaynağı olarak görülmüştür; ayrıca Freud'un öncülü olan sıradışı bir pasajında Montaigne, bir düş içinde yaşamıyor muyuz, düşünüyor ve çalışırken düş görmüyor muyuz, uyanıklığımız yalnızca uykunun bir biçimi değil mi, gibi sorular ortaya atar.¹⁷ Montaigne'in kadın üzerine bir diğer kısa denemesi, "Üç İyi Kadın Üzerine" ise bir o kadar çarpıcıdır: Kadın faziletinin temsali olan bu üç kadından her biri, kocasının öleceği anda kendi isteğiyle ölümü seçerek Shakespeare'in oyunundaki Gertrude'la tam anlamıyla bir tezat oluşturur.¹⁸ Bu imge *Hamlet*'in Fare Kapanı sahnesinde kocasına duyduğu ölümsüz aşk üzerine yemin eden Oyuncu Kraliçenin başkaldırısıyla da yakınlık gösterir; bu sırada, Oyuncu Kraliçenin yakarışında kendi hafifmeşrepliğine yöneltmiş bir kinaye ya da sitem olduğunu fark eden Gertrude, "Hanımefendi de pek yaygaracı"¹⁹ yorumunu yapar (kadınların cinsel "muğlaklığı" üzerine artık aşına olduğumuz bir klişedir bu). Peki kadın cinselliğinin tehlike potansiyeli taşıyan aşırılığını tümüyle toplumsal kısıtların sınırı içinde tutan koca öldüğünde hakikaten ne olur? Bu, *Hamlet*'in sorduğu sorulardan biridir ve oyunun ürpertici etkisinin kaynağı olarak görülebilir.

Hamlet'e getirilen psikanalitik yorumları tartışmaya geçmeden önce, Eliot'ın teorisinin ne derece cinsellik yüklü olduğunu ve bunun yakın dönem edebi tartışmalar üzerindeki etkisini vurgulamakta fayda var. Hareket noktası psikanaliz olan Roland Barthes ve Julia Kristeva gibi yazarlar, göstergenin sabitliğini, dilsel tutarlılık ve cinsel kimlik hakkındaki mitin –ki riayet etmek durumunda olduğu–

17. John Florio, çev. *The Essays of Michael, Lord of Montaigne* (1603), Londra ve New York, 1885, s. 219-310; Türkçesi: *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası, 2006.

18. A.g.y., s. 378-82.

19. *Hamlet*, III, ii, 225.

muz ancak ıstırap veren rejimlerdir– delili ve önkoşulu olarak görmüşlerdir.²⁰ Öyleyse edebiyat bu mücadelenin sürdürüldüğü başlıca arenalardan biri haline gelir. Bütünsellik iddiasında olan edebi yazım da, yazıdan böyle bir bütünlük (nesnellik/karşılıklılık) talep eden edebiyat teorisi de, hem oidipal dramın hem de anlatı biçiminin çözümünü tehdit eden bilinçdışı süreçleri susturmakla, yazım ve cinselliğin yerine yerleştirilmesini sağlayan o ilk bastırma ânını yalnızca tekrar etmektedir. Bu bağlamda Eliot'ın eleştirel yazımı, yazar ve eleştirmenin etik görevi üzerine yaptığı vurgu düşünüldüğünde, edebi biçimin uygun biçimde düzenlenmesinde dil ve cinselliğin karşılıklı etkileşimi ve her ikisinin merkezi rolü üzerine en kapsamlı (ve etkili) savı üretmiş olur. Yakın dönem edebiyat teorisi büyük oranda, edebi üstbenin bu özellikle katı biçiminin yarattığı vahşi etkileri tersine çevirme çabası olarak görülebilir – ki Eliot örneğinde buna eşlik eden siyasi baskıcılık, yazarın ileriki yıllarda İmparatorluk, Kilise ve Devlete olan bağlılığında giderek daha bariz hale gelmiştir.

Eliot kendisi de sürekli yakınından geçtiği ruhsal tehlike alanlarının farkındaydı. "Bilincin sınırını ihlal etme" riski taşıyan "tehlikeli" meselelere dokunduğunu açıklıkla görüyordu. Yazıdan, "zevкли", "yorucu", "harekete geçirici" bir şey, "alışkanlığın güçlü engellerinin birdenbire yıkılışı" olarak söz ettiğinde, düzene koymaya çalıştığı, yazma sürecine has cinselliğin metne taşıdığını görürüz.²¹ Eliot'ın bu düzene ilişkin tahayyülü, yani uygun edebi biçim olarak gördüğü şeyse, eninde sonunda bir oidipal dramdır. *Hamlet* üzerine olan denemeye aynı yıl yazılan, "Gelenek ve Bireysel Yetenek" başlıklı diğer bir ünlü denemesinde, sanatçının kendi öznelliğinin keşmekeşinden kaçınarak ona biçim vermesinin yolunun, kendi dışında bir şeye kendisini adamaktan, kendinden önce gelen ve onu saran

20. Özellikle bkz. Roland Barthes, "La mythologie aujourd'hui", *Esprit*, 1971; İng.: "Change the Object Itself", *Image, Music, Text*, çev. Stephen Heath, Londra, 1977 ve *S/Z*, Paris, 1970; Türkçesi: *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY, 2002. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974 (Bu kitabın birinci bölümünden alıntılar, *The Kristeva Reader*, haz. Torill Moi, Oxford, 1986 içerisinde çevrilmiştir).

21. T. S. Eliot, "The Use of Poetry and the Use of Criticism" (1933), *Selected Prose* içinde, s. 92, 89.

geleneğe teslim olmaktan geçtiğini söyler. Sanatçı ancak ölü şairlerin dünyasına teslim olarak kendi boğucu bireyselliğinden kaçıp tarihsel zamana dahil olabilir: "Sanatçıyı ölümlerle mukayese edin," zira "eserinin en münhasır kısımları, atası olan göçmüş şairlerin ölümsüzlüklerini en güçlü biçimde ileri sürdükleri yerdir."²² Böylelikle, nasıl ki psikanalitik açıklamada oğul, yasanın simgesi olan ölmüş babasına borcunu ödemek koşuluyla onun tarihine tam anlamıyla dahil olabiliyorsa, Eliot'a göre sanatçı da ölü şairlere borcunu ödemek kaydıyla şair olmaya hak kazanır. Öyleyse Eliot'ın edebi gelenek ve biçime ilişkin kavrayışı, uygun bir yas ve edebi ritüellere saygı gösterilmesi için bir çağrı olarak tanımlanabilir – Lacan'ın *Hamlet* üzerine denemesinde belirttiği gibi,²³ yetersizliğiyle yüzkarası olan o yas, oyunu hem tetikler, hem de onun biteviye nakaratı haline gelir: günahı henüz "çiçeği burnundayken" işi bitirilen yaşlı Hamlet; "apar topar" mezara yollanan Polonius; yanlışlıkla –intihar ettiği için– kutsal topraklara gömülen Ophelia.

Eliot'ın *Hamlet* okumasında kadının cinselliği, oedipal çözümün yokluğunun ya da iflasının –oyunda salt tema düzeyinde değil, estetik biçimindeki uyuşmazlıklar ve güçlüklerde de hiç durmadan tekrarlanmaktadır– günah keçisi ve nedeni haline gelmektedir. Elbette *Hamlet*'teki estetik sorun üzerine Eliot dışındaki eleştirmenler de çokça yazıp çizmişler, oyunun bütünlükten ya da amaç birliğinden yoksun oluşu, kendisini bir türlü çözüme ulaştırmayı başaramayışı (Shakespeare'in en uzun oyunudur) üzerine kafa yormuşlar, yine de tüm bu etkenleri Hamlet'in karakteri üzerinden ele almışlardır.

Sonuç olarak *Hamlet* Eliot için hem malzeme hem de biçim düzeyinde sorun teşkil eder. Dişilik bu sorunun aldığı görünümüdür; üstelik sorunun kavramsallaştırılması ya da düşünülmesine aracılık eden yegâne imge gibi görünmektedir. Temel tehlike olarak kadınlık, böylelikle edebi biçim içerisinde her an patlak verebilecek ruhsal ve edebi bir çözülmeye dair –kısmen teorileştirilen– farkındalığın odağı haline gelir.

22. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *a.g.y.* içinde, s. 38.

23. Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", *Literature and Psychoanalysis* içinde, Felman (haz.).

Bir diğer örnek, belki de en görsel olanı, kadınlığın bu estetik teoriye ne oranda dahil olduğunu açıklamaya yarayabilir – Eliot'ın, sanatçının esinine biçim vermeden önce teslim oluşunu betimlemek için, Tourneur'ün *The Revenger's Tragedy*'sinden (*İntikamcının Tragedyası*) alıntılardığı şu dizeler:

Şimdi düşünüyorum da kendimi paylasam yeridir
Güzelliğine öyle tutkun olduğum için, ölümünün
İntikamı ise sıradan bir eylemle alınmayacak.
İpekböceği sarı ipliğini, senin için mi harcar?
Senin için mi tüketir kendini?
Nice krallık satılır, kraliçeliği ayakta tutmak için mi
Zavallı, tek bir baş döndürücü an uğruna?
Şu adam neden yollara sırtını döner,
Yaşamını koyverip yargıcın iki dudağı arasına?
Özenip bezenir böylesi için – atlar, adamlar tutar
Ki var güçlerini harcasınlar onun uğrunda.²⁴

Aşırı bulunarak belki de *Hamlet*'ten de fazla eleştirilen bir diğer oyundan alınan bu sahne, aşırılığın en güçlü ölçütünü sunar. Bu sözlerle İntikamcı Vindice, eski sevgilisinin kafatasına seslenmektedir. Dük, o kadar kur yaptığı halde kendisine karşı koyan bu kadını zehirlemiştir. İntikam olarak Vindice, kafatasını, içi doldurulmuş bir kadın giysisine sarar ve ağzına da zehir sürer; böylece Dük onun cazibesine kapılacak, ardından onu kucaklamaya kalktığı anda zehirlenecektir. Bu çılgın imgede kadın aynı anda hem saflık hem şehvet, hem kurban hem de yok edici olarak görünür; fakat bu bölünmüş temsil, kadının cinsellik ve ölüme dair daha temel bir korkunun yansıtılacağı bir alıcı görevini görebileceğini gösterir. Kadınlık, erkeğin kendi yazgısını bulduğu yer haline gelir, tıpkı kadının erkeğin semptomu haline geldiği gibi.²⁵

Benzer biçimde *Hamlet*'te de bu iki izlek –ölüm ve cinsellik– oyun boyunca devam eder; bir yanda toplumsal kısıtlara indirgenebilecek bir şey olarak görünür, diğer yanda hem kısıtlara hem de toplumsal olana karşı bir tehdit. Zira *Hamlet* yas ve evlilik etrafında dönen bir oyun olarak görülebilir – bunların ilki, ölüme simgesel bir

24. Tourneur, akt. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", s. 42.

25. Lacan, "Seminar of 21 January, 1975", s. 168.

biçim vererek onu yeniden toplumsal yaşama dahil eder, ikincisi ise cinselliği yasanın yörüngesine yerleştirmenin yoludur. Oysa *Hamlet*'in açılışında her ikisinin de *fazlasıyla* karşılaşırız (belki aşırılığın nedeni de buradadır) – fazla yas (Hamlet karalar giyer, uzak durur ve doğal olandan fazla yas tutar) ve fazla evlilik (Gertrude bir kocadan diğerine fazla hızlı geçer). Sanki toplumsal ve medeni yaşamın en uç sınırlarını düzenleyen bu iki olgu, fazla vurgulandığı, aşırıya kaçıldığı zaman tam zıttına dönüşmekte ve engel olması gereken şeyin kendisine benzemeye başlamaktadır. Eliot'ın *Hamlet* üzerine denemesi ve genelde edebiyat üzerine yazıları, onun oyunda gözlemlediği bu meselelerin bizatihi estetik temsile ait uzamı nasıl belirlediği ve kadınlığın bu tahayyülde ne derece önemli bir rol oynadığı hakkında bize fikir vermektedir.

II

Nasıl ki Eliot'ın estetik üzerine teorileri cinsellik alanına doğru kayıyorsa, Ernest Jones'un *Hamlet* üzerine psikanalitik yorumu da estetik bir kaygının parçası olarak ortaya çıkar. Jones'un niyeti psikanalizi kullanarak edebi metnin bütünlüğünü tesis etmek, yani aksi durumda edebi anlayışı ve bizatihi beğenin sınırlarını aşacak olan şeyi akılcı kavrayışa iade etmeyi sağlayacak etkenleri, gizli güdüleri ve arzuları açığa çıkarmaktır: "Mükemmel bir sanat yapıtında karakterin mizacı ve tepkileri, zihnin farklı katmanları açısından incelendiğinde uyumlu, tutarlı ve anlaşılır şekilde belirmelidir."²⁶ Öyleyse Jones'un okuması, önceden bilinçdışı ya da denetimsiz olanı, benin hâkimiyeti ve denetimi altına alarak mantığa teslim eden, aydınlığa çıkaran bir psikanalitik projeye dahildir. Bu proje doğrudan, Freud'un çokça tartışılan "*Wo Es war, soll Ich werden*" –Strachey'in "İd neredeyse, ben orada ortaya çıkacak" biçiminde tercüme ettiği– ifadesinden türetilmiştir.²⁷ Bilincin böyle bir hâkimiyeti fikrini yalnızca bir fantazi (bizatihi benin fantazisi) olarak gören Lacan ise bu ifadeyi yeniden tercüme eder ya da tersine çevirir: "O neredeyse,

26. "*Hamlet*", s. 49.

27. Freud, "The Dissection of the Psychological Personality", *New Introductory Lectures* (1932), SE 22, s. 80; PF 2, s. 112.

ben orada ortaya çıkmalıyım."²⁸

Öyleyse Eliot'ta olduğu gibi Jones'da da hiçbir estetik fazlalığa, anlamı eninde sonunda çözülebilir ve bilinebilir olanın sınırları dışına taşan hiçbir şeye yer yoktur. Bu bağlamda psikanaliz, metnin muammasını çözecek; onu ifrat ve tefritten arındırarak okurlar olarak bize, Shakespeare'in oyununun –Eliot gibi Jones'un da fark ettiği üzere– tehlikeye attığı akılcı bakışı geri verecek bir anahtar görevi görür. Nitekim Jones'un kitabının *Hamlet* üzerine oidipal bir okuma sunan, Shakespeare eleştirisi antolojilerinin hemen hepsine dahil edilen bölümü "Psikanalitik Çözüm" başlığını taşır.²⁹ Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndaki³⁰ görüşlerinden yola çıkan Jones, Hamlet'i Claudius'u öldürmek için cesaretini bir türlü toplayamayan –çünkü babasını öldürerek annesiyle evlenen Claudius, Hamlet'in kendi arzusuyla aynı yerde durmaktadır– küçük bir Oidipus olarak görür. Oidipus ile Hamlet arasındaki fark, Oidipus'un bu fantaziye farkında olmadan eyleme dökmesi; Hamlet içinse, bilinçdışında bastırılmış olan fantazinin bir engellenme ya da eyleme geçememe biçiminde açığa çıkmasıdır – zaten pek çok eleştirmenin aklını karıştıran da budur. Freud, oidipal dramın böylelikle metnin derinine bastırılması nedeniyle, Sophokles'in oyunuyla kıyasladığı *Hamlet*'in "İnsanoğlunun duygusal yaşamında dinden arınmış bir bastırmanın ortaya çıkışı"na delalet ettiğini söylemiştir.³¹

Ancak ne Jones'un kitabı burada son bulur ne de psikanalizin *Hamlet*'le iştigali. Devamındaki tartışmalar, nihayetinde bu oidipal okumadan daha ilginç olmasına karşın, hem bu okuma hem de Jones'un Hamlet'in çocukluğu ve Shakespeare'in kendi yaşamı üzerine ileri sürdüğü spekülasyonlar nedeniyle geri plana itilmiştir. Jones'un açıklamasının, aksi takdirde anlaşılmadan kalacak etkenler hakkında bir açıklama sunduğu ve böylece her açıklayıcı hipotezin rüyasını gerçekleştirdiği doğrudur; ancak daha yakından bakıldığında, bu okumanın yorumlamaya ve cinselliğe ilişkin olarak koy-

28. Lacan, "The Agency of the Letter in the Unconscious", s. 171 (çeviri değiştirilmiştir).

29. Bkz. örneğin Laurence Lemer (haz.), *Shakespeare's Tragedies, An Anthology of Modern Criticism*, Harmondsworth, 1963.

30. *The Interpretation of Dreams*, s. 264-6, 364-8.

31. A.g.y., s. 264, 366.

duğu sınırları –Eliot'ta da olduğu gibi– yine kendisinin ihlal ettiği ortaya çıkar.

Psikanalizin *Hamlet*'le ilişkisi aslında hep tuhaf ve döngüsel olagelmıştır. Hamlet karakterine her zaman hakikat statüsü atfedilir ve psikanaliz projesinde bir menteşe rolü verilir, tıpkı Eliot'ın estetik biçime dair daha genel bir probleme ulaşmak için *Hamlet*'i bir odak noktası olarak görmesi gibi. Sözgelimi, Freud'a göre Hamlet, yalnızca bir Oidipus değil, aynı zamanda melankolik ve isteriktir; her iki okuma da, edebi karakterlere tanı koymak bakımından sorunlu olmakla birlikte, bizi aynı anda hem yorumun hem de cinsel kimliğin sınırlarıyla yüzleştirmeleri bakımından ilginçtir. Sözgelimi melankolik, aynı zamanda doğruyu söyleyen bir deli olarak tanımlandığında, akla uygunluk ve aşırılık, normallik ve anormallik arasındaki yorumsal ayrım çökmeye başlar. Freud 1915'te yazdığı "Yas ve Melankoli"de *Hamlet*'i bu anlamda kullanır: "Bir adamın bu tür bir doğruya erişmesinin niçin ancak hastalandıktan sonra mümkün olduğuna hayret ederiz. Zira kendisi hakkında böyle bir fikre (*Hamlet*'in kendisi ve etrafındaki herkes hakkında sahip olduğu fikirden söz ediyorum) sahip olan herhangi birinin, doğruyu söylesin ya da söylemesin, kendisine haksızlık etsin ya da etmesin, hasta olduğuna şüphe yoktur."³²

Bu yönden ele alındığında *Hamlet*, kimliğin çözülmesinden ziyade kimlik fikrinin dayandığı ayrımın istikrarsızlığını tasvir eder. "Sahnedeki Psikopatolojik Karakterler"de Freud, *Hamlet*'i seyircinin içindeki nevrotiğe seslenen oyunlar arasına dahil eder; bu tür oyunlar, seyredilmekte olan nevrozu seyircinin içinde uyandırır, sahne ile dışı arasındaki sınırları çiğneyerek zihinde yer etmiş engelleri yıkar.³³ Bu özel drama türü ancak *hepimizi* oyunun içine katma becerisi ölçüsünde etki uyandırır: "Belli koşullar altında mantığını yitirmeyen kişinin kaybedecek bir mantığı da yoktur."³⁴ Jones da benzer bir noktayı dile getirir. *Hamlet*'in gücünü akliliğin sınırında hareket etmesine, "bizim neslimize kadar gelen (hatta hukuk alanında hâlâ geçerliliğini koruyan), akli ve sorumlu olanı sorumsuz deli-

32. Freud, "Mourning and Melancholia" (1915), SE 14, s. 246-7; PF 11, s. 255.

33. Freud, "Psychopathic Characters on the Stage" (1905 ya da 1906), SE 7.

34. Lessing, akt. a.g.y., s. 30n.

den ayıran" sınırı bulanıklaştırmasına bağlayarak oyunun toplumsal önemini tam anlamıyla vurgular.³⁵ "Gelenek ve Bireysel Yetenek"te şiiri duygu ve kişilikten bir kaçış olarak tanımlayan T. S. Eliot da bu görüşün bir varyasyonunu karşı taraftan sunmuş, ardından da şunu eklemişti: "Elbette ancak kişiliğe ve duyguya sahip olan biri bunlardan kaçmak istemenin ne demek olduğunu bilir."³⁶ Öyleyse psikanalitik yorum, Hamlet'i, onun oedipal dramını, sinir bozukluğunu güvenli biçimde teşhis ederek kendi hâkimiyet ve denetimi altına almak yerine, seyirci ve eleştirmene dönerek onları da, Jones ve Eliot'ın farklı biçimlerde düzene koymaya çalıştıkları akıldışılık ve aşırılık biçimlerine dahil eder.

Hem Freud'un hem de Jones'un yaptığı gibi,³⁷ Hamlet'i isterik olarak nitelemek de cinsiyet farkı sorunu açısından aynı etkiye yol açar, çünkü derhal kadınlık sorusunu gündeme getirerek oyuna dair mekanik bir oedipal yorumu zora sokar. Freud başlangıçta erkek çocuğun oedipal dramını anneye duyulan doğrudan bir arzu ve babayla rekabet olarak görmüş, kız çocuğun izlediği oedipal güzergâhı ise önce bunun tam tersi olarak düşünmüştü. Kız çocuğun oedipal-öncesi dönemde anneye duyduğu bağlılığı keşfetmesi, onu bu hayli basit resmi elden geçirmeye yöneltecek, çocukluktaki bilinçdışı cinsel arzuları, erkek ve kız çocuğun daha ileride cinsel ve toplumsal yaşamda edineceği yerin minyatür bir modeli olarak gören anlayışı terk etmesine yol açacaktı.³⁸ Küçük kızın babaya olan arzusunun artık tereddütsüz bir varsayım olmaktan çıktığı noktada, psikanalizin feminizm için önemli hale gelebileceğini söyleyebiliriz. Ancak şemanın ilk halinde gerçekleşen bu altüst oluşun erkek çocuğun ruhsal yaşamını ele alış tarzımızı nasıl etkileyeceği sorusu da bir o kadar önemlidir. Normal olarak antolojilere dahil edilmeyen "Ana Katli" başlıklı bir bölümde Jones, Hamlet'in baba yerine anneyi öldürme arzusundan söz eder.³⁹ Bunu oyunun III. Perde 2. sahnesinde

35. Jones, s. 70. 36. "Hamlet", s. 43.

37. Freud, *The Origins of Psychoanalysis*, Letters to Wilhelm Fleiss, Drafts and Notes, 1887-1902, Marie Bonaparte, Anna Freud ve Ernst Kris (haz.), Londra, 1954, s. 224; Türkçesi: *Freud'un Mektupları*, çev. Atilla Tokath, İstanbul: Düşün, 1994. Ayrıca bkz. Jones, s. 59.

38. Freud, "Female Sexuality".

39. Jones, 5. Bölüm, s. 105-14.

Hamlet'in, annesinin yatak odasına girmeden önceki monoloğundan alır:

Neron'un kıyıcı ruhu çöreklenmesin can evine!
Amansızlığına amansız ol, lakin ters düşme tabiatına,
Kılıçlar gibi şakırdasan da, çekme, sakın, kılıcını!⁴⁰

Ayrıca Gertrude'un kendi dizelerinden "Ne yapacaksın? Beni öldürmeyeceksin ya? İmdat! Yetişin!"⁴¹ (Polonius'un öldürülmesi bunu hemen izleyen sonuçtur). Böylece arzu tam karşıtına dönüşür ve kadın karşısındakinde kışkırttığı duygu yüzünden suçlu hale gelir.

Anneye yönelen şiddet ona duyulan arzunun bir sonucu olduğundan (iki aşırılık biçimi arasında basit bir geçişlilik) bu hâlâ oedipal bir okumadır. Ancak arzu sorunu, özdeşleşme kategorisini zora sokmaya başladığı noktada, Jones'u –eleştirmenlerin pek çoğu tarafından kabul edilen– erkeğin içindeki dişilik üzerine bir tartışmaya yöneltir (kadına duyulan arzudan başka, onunla özdeşleşim).⁴² Böylece psikanalitik "çözümün" her iki tarafında da, onu bir çözüm olmaktan çıkaran bir şey çıkar karşımıza. Ve "bir dişi güvercin kadar sabırlı" olan Hamlet,⁴³ ancak bu kurguyu zedeleyen bir dişilik sergilediği ölçüde bir Rönesans adamı haline gelir. Dişilik oedipal dramın ardında yatan şey olarak belirir, onun açmazlarına, çözümsüzlüğüne işaret eder. Freud her ne kadar oedipal ânın birdenbire tamamen ortadan kalkmış gibi çözüleceğinden bahsetmiş olsa da, bu tespiti bilinçdışı arzunun varlığını sürdürdüğüne dair analizin temel varsayımıyla çelişir.

Burada kastettiğim Hamlet'in aşırı dişilikten mustarip olup olmaması değil, dişiliğin kendisinin bir aşırılık gibi devreye girmesi-

40. *Hamlet*, III, ii, 384-7; Türkçesi: *Hamlet*, çev. Can Yücel, İstanbul: Adam, 1992, s. 78.

41. A.g.y., III, iv, 20-21.

42. Jones, s. 88, 106. Hamlet'in karakterine ilişkin olarak dişilik kavramı tartışması için bkz. Marilyn French, *Shakespeare's Division of Experience*, Londra, 1982, s. 149; David Leverenz, "The Woman in Hamlet: An Interpersonal View", *Representing Shakespeare, New Psychoanalytic Essays* içinde, Murray M. Schwarz ve Coppélia Kahn (haz.), Baltimore ve Londra, 1980.

43. *Hamlet*, V, i, 281. Knight dişi güvercin imgesine, oyunun Variorum basımındaki bir tipografi hatası olduğu gerekçesiyle itiraz eder; bkz. H. H. Furness (haz.), 15. basım, Philadelphia, 1877, Bölüm 1, s. 410n.

dir – bu yorum şemasından taşan bir şey (Jones'dan yapılan özet ve alıntılara dahil edilmeyişi de muhtemelen bu yüzdendir) ve oyunun içerdiği güçlüklerin kaçış-noktası gibi. Üstelik Ernest Jones burada kadına ilişkin olarak T. S. Eliot'ın elini artırır: "Hamlet'in merkezindeki muammayı modern edebiyatın Sfenksi tabir edenlerin hakkı var."⁴⁴ Jones'un oyunun sorunlu olduğu kadar rahatsız edici de olan estetik sınırlarına memnuniyetle yansıttığı bu dışıl imgenin yanında, Hamlet'in kadınsılığı belki de son kertede önemsiz kalır.

III

Kötü ya da tehlikeli kadın eğer estetik bir musibetse, bunun karşısının da –estetik başarı, hatta bizatihi yaratıcılık– en uygun imgesini yine kadında bulmasına şaşmamak gerek. Ancak bu kez öncekinin tersine, iyi bir anne imgesinde. Adeta devreyi tamamlarcasına, André Green *Hamlet* üzerine yeni kitabının temelini D. W. Winnicott'ın annelik işlevi kavramından alır.⁴⁵ Dışılık bu kez estetik süreci idare eden ana ilke olarak belirir. Shakespeare'in Hamlet'i kendi içindeki dışılığı örtbas eder, ancak karakterinin reddettiği alçalmış ve vahşi bir kadınlık imgesini sahneye yansıtan Shakespeare, sanatının kaynağı olan o diğer dışılığı kendi içinde korumayı başarır: "*Hamlet*'i yazmak, yazarın estetik yaratım sürecinde kahramanının kadınsılığına –ki kaygılarının, kendini ve diğerlerini suçlamasının nedeni– kabul edilebilir bir biçim vermesini sağlayan bir şeytan kovma ritüeliydi... *Hamlet*'i yaratmak, ona bir temsil kazandırmak sayesinde Shakespeare, kahramanının aksine, kendi içindeki eril ve dışıl

44. Jones, s. 25-6.

45. *Hamlet et HAMLET*'te (Paris, 1982) André Green *Un œil en trop* kitabında başladığı (Paris, 1969) psikanalitik temsil kavramının tiyatro biçimiyle ilişkisi üzerine çalışmaya devam eder. Hamlet'teki açık izleklerin psikanalizin meseleleriyle açık bağlantıları olduğunu; ayrıca oyundaki tiyatro uzamı ve performans ta-kıntısının da ruhsal temsil ve fantazi kavramları dolayısıyla psikanalizin alanına girdiğini savunur. Green teatralite ya da gösteri ile kadınlığın oyunda sürekli bir-biri içinde eritilmesini inceler (I, ii, 76 vd., II, ii, 581 vd., III, I, 50 vd.). Aşağıdaki tespitlerde Green'in Shakespeare'in yaratıcı sanatını ele aldığı son bölümde (s. 25-62) bu olumsuz özümsemenin karşısına koyduğu kadınlık kavramına yoğunlaşa-cağım.

unsurlar arasındaki kopuşu kaldırarak, kendini içindeki dişilikle uzlaştırmayı başarmıştır.⁴⁶

Bu yorum Winnicott'un "Yaratıcılık ve Kökenleri" makalesinden alınmıştır. Yazının son bölümünde Winnicott, Shakespeare'in oyununu tartışır.⁴⁷ Shakespeare'e dair tamamen psikolojik bir yorum olmakla birlikte, yazının dikkate değer yanı, tekrar söylersek, dişiliğin –oyun kadar analizin de muamması ve kaynağıdır– metnin ve analiz sürecinin farklı katmanları arasında dolaşmasında yatar. Buraya kadar tartışılan yazarlarda gördüğümüzden daha açık biçimde, Winnicott'ta cinsiyet farkı terimleriyle tahayyül edilen, estetik uzamın kendisi ve kadınlığın bunun içindeki yeridir. Winnicott'a göre yaratıcılık başlı başına (yani yalnızca sanatçının değil, hepimizin içinde olan yaratıcılık) dişilikten, varlığın yalnızca anne tarafından yaratılan ilksel uzamı olan bir dişilikten kaynaklanır. Henüz bir benlik olmadığı için, henüz nesneyle ilişkinin kurulmadığı bir varlık halidir bu; Green'in tanımıyla "au dela de représentation", temsilin öte yanı, göstergenin ortaya çıkışının öncesidir (ki bu da Luce Irigaray gibi Fransız feministlerin kadınlık ve dil hakkındaki konumlarına çok yakındır⁴⁸). Ancak burada kadının nasıl tam da dilin ve estetik biçimin yıkılmaya yüz tuttuğu veya henüz oluşmadığı noktada ortaya çıktığına dikkat etmekte fayda var. Winnicott'ın tanımına göre "eril olan eyler, dişil olan var olur". Winnicott makalesini ilk kez sunduğunda, bu tanımın bütünüyle edebi ve mitik kökenine işaret etmek dinleyiciler arasındaki şüpheli bir analiste düşmüştü; meğer Winnicott, Robert Graves'in "erkek yapar, kadın olur" dizesini okumaktaymış. Ancak salondan gelen bu gözlem Winnicott'ın ünlü makalesinin daha sonra kitabında yayımlanan biçimine dahil edilmemişti.⁴⁹

46. *Hamlet et HAMLET*, s. 256.

47. D. W. Winnicott, "Split-off Male and Female Elements Found Clinically in Men and Women" (1966), *Psychoanalytic Forum* içinde, J. Linden (haz.), New York, 1972.

48. Özellikle bkz. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*; Michèle Montrelay, "Inquiry into Femininity".

49. Winnicott bu makaleyi ilk kez 1966'da "Split-off Male and Female Elements Found Clinically in Men and Women: Theoretical Inferences" başlığı altında British Psycho-Analytic Society'ye sundu (bkz. 47. dipnot). Daha sonra *Pla-*

Winnicott'ın yaptığı tanım da, Green'de ve ondan önce de Eliot'ta gördüğümüz gibi, *Hamlet*'in temel dramını yeniden üreten bir tekrar gibi görünmeye başlar (başka tür bir analiz mümkün müdür diye sormaya başlayabiliriz); dişiliğe dair imgeyi, aşağılama ve idealleştirme olarak ikiye böler. Gizemlileştirmenin karşıt yüzü olan her parça, diğerini (Green'in ileri sürdüğü gibi) dengelemek yerine karşıtlığı biler. Eliot gibi Green de idealleştirmenin öbür yüzüne takılarak kaçınılmaz olarak Gertrude'u suçlamaya girişir: "Gertrude'un evliliği, Hamlet'in babasının öldürülmesinin sonucu mu, yoksa nedeni midir? Ben nedeni olduğunu düşünmeye meyilliyim (*Je penche-herai pour la cause*)."⁵⁰ Kitabın sonundaysa hakikaten uçuk bir tahmine kapılarak, Gertrude'un oyun henüz başlamadan önce Fortinbras ile yaşlı Hamlet arasında geçen savaşın nedeni olabileceğini ileri sürer.

Ancak Hamlet'in sürekli kadınlık sorusuna geri dönen bir kaygıyı ortaya dökmesi, bize her şeyden önce estetik biçim ve cinsiyet farkı arasındaki ilişki ve ikisinde ortak olan fantaziler hakkında bir ipucu verir: içinde kadının sürekli hem pay edilecek şey hem de tehdit olarak belirlediği, tutarlılık ve kimliğe dair fantaziler hakkında. "Fantazi, tüm sapkınlığıyla" psikanalitik yorumun nesnesidir;⁵¹ fakat bu, psikanalizin diğer söylem biçimlerinde açığa çıkardığı fantazileri ve hatta sapkınlıkları kendi içerisinde tekrar etmeyeceği anlamına gelmez.

Hamlet üzerine denemesinde Lacan, hiç tereddüt etmeden simgeselden yana konum alır. Oyunu, olması gereken yasın yokluğu açısından; Hamlet'in, farklı koşullarda simgesel düzende kendisine uygun olan konuma girişini temsil edebilecek ölü babasının fazlasıyla kaba saba buyruğuna uymasının imkânsızlığı açısından okur (bu deneme ile Eliot'ın "Gelenek ve Bireysel Yetenek"i arasındaki

ying and Reality (Londra, 1971) içerisinde yayımlandı. Yazının bütününde yer alan cinsiyet farkı tartışması burada ele aldığım mitolojiye indirgenmiş (ya da yükseltilmiş) açıklamadan çok daha karmaşık ve ilginç olmakla birlikte, yakın dönemde Winnicot'tan alınarak psikanalitik Shakespeare okumalarına doğrudan ithal edilen tam da buradaki anneliğe vurgu yapan kadınlık kavramı olmuştur (özellikle bkz. Leverenz ve bu makalenin de içinde yer aldığı antolojinin tamamı).

50. *Hamlet et HAMLET*, s. 61.

51. Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", s. 14.

yakınlık hakikaten çarpıcıdır). Yani Lacan oyundaki sorunu simgeselde, babanın tarafında görür; Green'e göre ise sorun temsilin öncesinde, annenin yalnızca *var olduğu* yerdedir. İkisi arasındaki fark da yine bir tekrardır, çünkü babanın kanunu ile annenin bedeni, simge ile duygulanım arasındaki ayrıma denk düşer (Green'in Fransa'da en iyi bilinen kitaplarından biri, Freud'daki "duygulanım" kavramı ile, Lacan'ın temsilin ve dilsel göstergenin iniş çıkışlarının ruhsal yaşamı düzenlediği yolundaki temel varsayımının eleştirisini konu alıyordu).⁵² Ancak bu farkın sonuçları daha ötelere uzanır, ve yazının başında ortaya attığımız, kadınla ve ona atfedilen suçla ilgili fantazi sorusuyla yeniden kesişir. Çünkü annenin yeterli ya da yetersiz oluşu üzerine yoğunlaşma, Lacan'ın psikanalitik teoride tam da revize etmek istediği bir gelişmedir. Çünkü bu Hamlet'in yaptığı gibi, tüm iyilik ve kötülükten, bütün öznelere, yani erkekler ve kadınların kültürün simgesel düzeni içinde sahip oldukları yerden kaynaklanan ortak hastalığından anneyi sorumlu tutmak anlamına gelir. Öznelliğin ve oidipal dramın düzenlenmesi, dil ve edebi biçimin düzene koyulması sorunu –bu düzenlemenin zorunluluğu ve sürekli güçlüğü ya da başarısızlığı– en basit haliyle söylersek, kadının suçu değildir.

Öyleyse geriye, Shakespeare'in, kadının bu çığırından çıkmış reddine, sanatını kullanarak "kabul edilebilir bir biçim"⁵³ vermesi ve sahneye yansıtması sayesinde akıl sağlığını kurtardığını söyleyen André Green'e sorulabilecek bir soru kalır. Bu kimin için kabul edilebilir bir biçimdir? Ya da Batılı edebiyat geleneğimizin en yüksek ve saygın yapıtlarından birinin, kadınlığın böylesine olumsuz bir temsilini, hatta erkek içindeki dişiliğin böylesine şiddetli bir reddini sahneye koyması bizim için ne ifade eder? "Saygın" diyorum çünkü Eliot'ın eleştirisi kuşkusuz *Hamlet*'in statüsünü düşürmek bir yana yükseltmiştir. "Gelenek ve Bireysel Yetenek"te Eliot, şairin Avrupa'nın zihnini iyi bilmesi gerektiğini söyler,⁵⁴ *Hamlet* ise pek çok kez o zihnin modeli olarak alınmıştır. Batı geleneği, Avrupa'nın

52. Green, *Le discours vivant, le concept psychanalytique de l'affect*, Paris, 1973.

53. *Hamlet et HAMLET*, s. 256.

54. "Tradition and the Individual Talent", s. 39.

zihni, Hamlet'in kendisi – her biri, kadına hem gereğinden az, hem de gereğinden fazla yer veren bir kültürel düzenin simgesidir. Ancak ürettiği kadın imgesine kayıtsız kalarak o düzeni yücelten ya da savunanların kendilerini sürekli kadınlık adı verdikleri bir sorunla karşı karşıya bulmaları belki de garipsenmemeli – çünkü bu olsa olsa, söz konusu düzenin üzerinde temellendiği kesinliklerin istikrarsız tabiatına dair bir hatırlatmadır.

Julia Kristeva – Baştan Alıyoruz

1975'TE YAYIMLANAN bir makalesinde Julia Kristeva şöyle diyordu: "güçlü bir inancı destekleyen imgeler ortaya çıktığı anda simgesel düzen güvence altına alınmış demektir, çünkü inancın kendisi de başlı başına bir imgedir: ikisi de aynı süreçlerden doğar: *hatırlama, görme ve sevgi...*"¹ Makalenin yayımlandığı *Communications* dergisinin *Psikanaliz ve Sinema* özel sayısı, göstergenin kültürel analizine psikanalizin nüfuz ettiği bir an olması açısından göstergebilim için bir tür dönüm noktasını işaret ediyordu. Sinema bu dönüşümün merkezindeydi; çünkü aleni bir biçimde, kimlik ve fantaziden oluşan çifte eksen üzerine oturmaktaydı. Sinema aygıtının bizatihi yapıtaşlarını oluşturan bu işleyiş için en elverişli ve öngörülmesi en kolay malzeme ise Hollywood'un bitmez tükenmez aşk destanlarında bulunuyordu. Özdeşleşme üzerine yazarken Freud, sevgi ile hipnoz, her ikisinin de birey üzerinde yarattığı idealleştirme, tabi olma, riayet etme ve istenç yitimi nedeniyle yan yana koymuştu.² Buradan bakıldığında Julia Kristeva'nın sinematik bir imgeyi –*ET* filmi– sevgi ve idealleştirmeden yoksun bir kültürün hakikati olarak ele alan son kitabı –*Histoires d'amour* (Aşkın Tarihçesi ya da Aşk Hikâyeleri)– bir parça ironik bir dönüş gibi görünüyor.³ Peki bura-

1. Julia Kristeva, "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire", *Communications* dergisinin *Psychanalyse et Cinéma* özel sayısı, 23, 1975, s. 77 (vurgu bana ait). Bu deneme ilk olarak Mart 1985'te Brown Üniversitesi, "Pembroke Center for Teaching and Research on Women'da düzenlenen "Feminism/Theory/Politics" Konferansında sunuldu; konferansın bildirileri arasında yayımlanacak. Kısım, Ann Rosalind Jones'un "Kristeva on Femininity: The Limits of Semiotic Politics", *Feminist Review* 18, Kasım 1984 makalesine yanıt olarak yazılmıştır.

2. Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1921), SE 18, s. 111-6; PF 12, s. 141-7.

da olup biten nedir? Bu hamleyi nasıl anlamlandırabiliriz? Julia Kristeva nereden nereye gelmiştir?

Bu soruyu sormak sanıyorum ki ancak tarihsel ve psikanalitik bir bakışla mümkündür, bu ise Kristeva için her zaman psikanalizden beslenen kavramsal bir devinimin ve bağlamın izini sürmek demektir. Psikanaliz, kendisinin anlaşılmasını sağlayacak terimlerin pek çoğunu yine kendi sağladığından, bu hareket daha sonra kendine döner. Kristeva aynı zamanda kendi kendini teşhis eder; onun yazımını şekillendiren ruhsal dürtü ve yatırım çoğu kez doğrudan kendi metinlerinden çıkarılabilir. Son kitabının kilit bölümlerinden birinde,⁴ "Yasayı arzuluyorum" diye yazarken dile getirdiği panik, 1970'lerde kendisinin de dahil olduğu *Tel Quel* topluluğunun burjuva aldatmacasından ibaret addettiği imgenin güven verici kimliğine yönelttiği saldırının nihai ve kaçınılmaz sonucudur.

Julia Kristeva'nın yapıtı, tanımını Roland Barthes'ın yapıtıdan alan göstergebilim geleneğine dahildir. Bu gelenek içerisinde dilsel yapının analizi, süratle göstergenin neden olduğu sabitlik yanılgısının eleştirisine dönüşüyordu; bu yanılgıyı burjuva toplumu nezdinde cisimleştirerek toplum fertlerini değişime açık olmayan sahte bir kültürel bütünlüğe tabi kılmaya aracılık eden bazı yazım biçimlerini, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl romanını hedef alıyordu. Burada kültürün birliği ile öznel ruhsal bütünlüğü yan yana gidiyordu, beriki öncekinin önkoşuluydu. Birbirini tamamlayan bu iki cephe altta yatan ruhsal ve toplumsal bölünmenin üstünü örtüyordu. Kristeva şimdi bu ikili vurgu sayesinde hem yapısalcılığın hem de pek çok kişinin gözünde "postyapısalcılık"ın baskın çizgisi halini alan şeyin tuzaklarıyla mesafesini koruduğunu savunuyor. "Kimileri için en mühim iş, kendisinin metafiziğin tali birer biçimi olduğundan bihaber olan görüngübilim ve yapısalcılığı 'yapıbozuma' tabi tutmaktı. Diğerleri içinse –ki kendimi bu gruba dahil ediyorum– elzem olan, bir yandan konuşan özne ve onun bilinçdışı deneyimini, diğer yandan öteki toplumsal yapılardan gelen baskıları hesaba katarak yapıya 'dinamiğini' kazandırmaktı."⁵

3. Kristeva, *Histoires d'amour*, Collection "Infini", Paris, 1983.

4. Kristeva, "Stabat Mater", *Histoires d'amour*, s. 237; bu bölüm ilk kez "Hérétique d'amour" başlığıyla *Tel Quel* 77, Kış 1974'te yayımlanmıştı.

Kristeva 1974'te şu tespiti yapıyordu: "Kaba bir gramatoloji özneyi rehin alıyor... simgesel ve toplumsal yapılara öyle kayıtsız ki bunların yıkımı ya da yenilenmesi karşısında söyleyecek hiçbir şeyi yok."⁶

Öyleyse şimdiden belirtelim: Bilinçdişısını gündeme getirmek, "yapısalcılık ve sonrası" etrafında dönen tartışmaya, toplumsal yapıları ve tarihi tekrar dahil etme girişiminin bir parçasıydı; zira Kristeva'ya göre bu tartışma, tam da metafiziği reddetme iddiasında olduğu oranda onun terimleri içerisine hapsolmuştu.

Bu özgün teşhisten yola çıkarak Julia Kristeva kendisine, kendisinin de aşırı olarak tanımladığı⁷ bir hedef koydu: dile, çözülmeye yüz tuttuğu noktada meydan okumak, işleyişinin olmazsa olmaz koşulu olan güvenlik yanılgısına yüklenmek ve bu yanılgıya dayanak sağlayan, fakat aynı zamanda onu tehlikeye atan ruhsal güçleri açığa çıkarmak. 1960'ların sonundan başlayarak ilişkide olduğu *Tel Quel* grubu içerisinde Kristeva psikanaliz ile göstergebilim (*semiotics*) ilişkisini sınıra taşıyan tek yazar olarak görülebilir (daha 1969'da kendi yapıtını *sémanalyse* olarak adlandırınıyordu);⁸ ki Althusser'in ideoloji ve devlet teorisine payanda olmak üzere Lacancı psikanalizden ödünç alınan "özdeşleşim", "çağırma" ve "öznenin dil içerisindeki konumu" gibi kavramlara rastladığı noktada pek çok açıdan tökezleyen bir ilişkidir bu.

Kuvvetini ve zorluğunu belki de ancak şimdi tam olarak takdir edebileceğimiz bir hamleyle Kristeva dil ve gösterge ile kurulan angajmanı, bu süreçlerin en şiddetli derinliklerine taşımayı tercih etmekteydi; orada karşılaşılan ruhsal ve hatta toplumsal tutarlılığa yönelik tehlikenin (Kristeva'nın bir önceki kitabı olan *Korkunun Güçleri* faşizm üzerine bir kitap olarak düşünülebilir)⁹ yanında, öznenin yanılsamalarına ilişkin önceki kavramsallaştırma da, onun

5. Kristeva, "Mémoires", *Infini* 1, 1983, s. 44.

6. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974, s. 130.

7. Kristeva, *Desire in Language*, Leon S. Roudiez (haz.), çev. Thomas Gora, Alice Jardine ve L. Roudiez, Oxford, 1984, önsöz, s. x.

8. Kristeva, *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

9. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, 1980; İng.: *Powers of Horror*, çev. Leon Roudiez, New York, 1982; Türkçesi: *Korkunun Güçleri*, çev. Nilgün Tatal, İstanbul: Ayrıntı, 2004.

eleştiri nesnesi olan edebi biçimler de teselli edici ve yüzeysel kalıyordu.

"Mümkün olan en yoğun tiksintinin alanı" ve konuşan öznenin "yabancıllığının" işitilebileceği tek yer olarak psikanaliz,¹⁰ Kristeva için öznelliğe ve bilinçdışına doğru gerçekleşen bu kaymayı ciddiye almanın (bedenen ve harfiyen) bir yolu haline geldi. Bunu gerçekleştirmek için, dilin öğrenilmesi, dağılması ve patolojisi gibi, hepsi de edebi biçim ve tarza ilişkin önceki analizlerinin altında yatan olgularla bu kez klinik olarak ilgilenecekti. Yani daha doğrudan psikanalizle ilişkili olan bu proje, avangard yazımın irdelenmesinden doğmuştu ve estetik bir tarza indirgenme tehlikesi altında olan bir patolojinin pençesindeki sözle yüzleşme ihtiyacını yansıtıyordu. Fransa'da psikanalizle edebi avangard arasında sürrealistler üzerinden önemli bir tarihsel bağlantı da bulunur. Psikanalize büyük oranda soğuk bakan ve deliliği "aklın konumundan" tedbir gayesiyle ele alan tıp kurumuna karşı sürrealistler, 1920'ler ve 30'larda delilik hakkında "bizatihi deliliğin konumundan" konuşmayı denemişlerdir.¹¹

1. "Yalnızca üstben gün ışığına çıkmalı"¹²

Böyle bir girişimin (böyle bir sözün) son kertede imkânsız olduğu aslında Kristeva'nın daha ilk dönemki yazılarında ortaya konmuştur. Kristeva'nın yapıtının tanınmasını sağlayan şey onun "sembiyotik" kavramı olmuştur. Bu kavramı, dilin düzenine (simgesel ya da "thetis"*) duruma) geçişte öznenin yaşadığı güçlüklerin izleri biçiminde tanımlar. Burada Freud'un ilksel süreçler ve dürtü kavramlarını –öznenin, ruhsal ve cinsel yaşam normlarına ancak kısmen boyun eğen yönlerini– devralmaktadır. Daha sonra bunları, Lacan'ın bu normların yerine yerleşmesine aracılık ettiğini düşündüğü dil ve temsile merkezi önem atfeden öznellik tanımının süzgecinden geçirir. Ruhsal kimlik bozukluklarıyla dilsel bozukluklar birbirine

* Kristeva'ya göre anlamın konumlandırılmasıyla sonuçlanan evre. –ç.n.

10. "Mémoires", s. 45, 53.

11. Elisabeth Roudinesco, "Histoire de la psychanalyse en France", *Infini* 2, 1983, s. 66.

12. *La révolution du langage poétique*, s. 477.

bağlıdır; bu bağ, psikanaliz tarafından sözün merkeziliğine –ve kırılğanlığına– yapılan vurgu aracılığıyla kurulur. Fakat Kristeva'nın bu kırılğanlığın ibarelerine (sesbilimsel, sözdizimsel ve sözceleme-ye ilişkin yasalaradaki arızalar) yoğunlaşması, ancak bu kırılmaya neden olan dilsel düzen aracılığıyla mümkündür. Semiyotik, simgeselin düzenini asla tümünden ortadan kaldıramaz, çünkü kendi biçimini –bu bir direnme biçimi bile olsa– bu düzenden almaktadır.

Örneğin Mallarmé şiirini analiz ederken Kristeva dildeki ses düzenini, dürtünün temel mekanizmaları (patlama, içe patlama) itibariyle açıklar. Burada, Roman Jakobson'ın sessiz harflerin bebeğin ilkel ses çıkarma jestlerine ve gereksinimlerine karşıtlığını irdelediği ünlü "Neden Anne ve Baba?" başlıklı makalesine dayanmaktadır.¹³ Ancak bu karşıtlıklar erken döneme özgü duygulanımsal süreçleri tekrar çağrıştırırsa da, bunu ancak sıradan konuşmanın temel kurallarını oluşturan ses düzenine dayanarak başarmaktadır. Ayrıca metnin ifade ettiği anlamsal içerikten de derhal payını alır –onsuz işlev göremez– ve parçalanmış da olsa tanınır halde olan sözdizimi tarafından denetlenir. Mallarmé'nin kendisi de sözdiziminden "tek güvencem" diye bahsetmiştir.¹⁴ Kristeva Mallarmé'nin sözdizimini kullanma biçiminden hem bir "aşırı yetkinlik" hem de öznenin "tehlikesi" olarak söz eder.¹⁵ *La révoluton du langage poétique*'in (Şiirsel Dilin Devrimi) "Metnin Semiyotik Aygıtı" başlıklı bölümünde, oyun halinde bir beden fikrine kolaylıkla indirgenebilecek olan, dilin sesbilimsel düzenini incelemekle kalmaz; bunun yanı sıra zamirlerin (metin boyunca birinci şahıs zahirinin hareketi), diğer metinlere yapılan nazirelerin (metnin yazım tarihi içindeki yeri) ve sözdiziminin de (dönüşümü ve bu dönüşümün kuralları) üzerinde durur. Kristeva şu konuda sarihtir: Beden ancak ve ancak *temsilebilir*, asla *üretilemez*. Geriye dönüş değil, bir *après-coup* durumudur bu; ne saf bir bedensel işleyiş söz konusudur, ne de sözün tümünden dağılması.

Üstelik "semiyotiğin" heterojenlik ve yıkıcı enerjinin ifadesi ve olumlanmasından ibaret oluşu, onun yalnızca ruhsal açıdan değil si-

13. Roman Jakobson, "Why Mama and Papa?" (1959), *Studies on Child Language and Aphasia*, Lahey, 1971.

14. Akt. *La révolution du langage poétique*, s. 29.

15. A.g.y., s. 270.

yasal açıdan da kısıtlılığına delalet eder. Bu nokta, Kristeva'nın yazımına getirilen yorumların büyük bölümünde göz ardı edilmiştir.¹⁶ *La révolution du langage poétique*'te Kristeva'nın Lautréamont ve Mallarmé'yi seçmesinin nedeni, her ikisinin de burjuvanın ahlaki ve edebi biçimlerinde yarattığı cinsel ve dilsel skandaldır – baskıcı bir kültür ve devlet tarafından marjinalliğe itilmiş bir aşırılık (bu çözümlemede geç dönem Rus Biçimcilerin projesinden izler görebiliriz – "A Slap in the Face of Public Taste", Halkın Beğenisine Okkalı Bir Sille – Kristeva buna ruhsal-cinsel bir vurgu ekler).¹⁷ Ancak bu yazarlar aksi doğrultuda hareket ederek kovgun oldukları meşru toplumsal kurumları ve anlamı kullanmayı başaramadıkları ölçüde estetikleştirme, gizemlileştirme ve anarşiye tutsak olurlar. Muhalif konum üzerine daha sonraki bir makalesinde Kristeva, Paris komününde "iktidara, kurumlar ve inançlara" karşı bir "*verve anarchiste*" in (anarşist enerji) bulunduğundan söz etse de,¹⁸ asla başlı başına bir anarşi savunusu yapmamıştır. Ona göre simgesel normları reddetmek, bu reddiyeyle eyleme dökmek, psikozen yolunu açar: Psikoza giden yol –*thetic* düzenin hiçe sayılması– açıktır... ve bu durum avangardın ideolojik kısıtlarına işaret eder."¹⁹

Öyleyse daha 1974'te Kristeva için "mantıksal, *thetic* ve bağlayıcı olan moment" (anlam ya da *duyu* da diyebiliriz buna) "pratiğin olmazsa olmaz koşulu"du.²⁰ Mallarmé'nin siyaseti reddetmesi, Lautréamont'nun cinsel ve ailevi ideolojiler hakkındaki suskunluğu, bu momentle tekrar ilişki kurmaktaki yetersizliğin doğrudan bir sonucuydu; yapıtları, değerini bu momentin acımasızca krize uğratılmasından alıyordu. Öyleyse sorulması gereken, üzerinde mutabakat olan biçimleri tamamen geride bırakılarak dilin nasıl kesintiye uğratılacağı sorusundan ziyade, dilin normal olarak törpülediği ruhsal süreçleri, anlamın ya da duyunun *beri tarafında kalarak* nasıl

16. Örneğin bkz. Terry Eagleton, *Literary Theory*, s. 190-1; Türkçesi: *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı, 2004.

17. Kübo-fütüristlerin 1912'de yayımlanan ilk manifestosu Mayakovsky, Burluk, Khlebnikov ve Kruchonykh imzasını taşıyordu.

18. Kristeva, "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident", *Tel Quel* 74, Kış 1977, s. 4.

19. *La révolution du langage poétique*, s. 169.

20. A.g.y., 616.

eklemleyebileceğimizdir. Avangard metin, hakikati, bir psikotiğin sözleri ya da nevrotik bir semptom gibi, kolaylıkla saf dışı bırakılacak bir biçimde dile getirir.

Öyleyse semiyotik/simgesel ayrımının görünürde barındırdığı ikiciliğe rağmen aralarında keskin bir bölünme yoktur. Olamaz da – eğer semiyotiğin bir ifade bulması ve bunun etkilerinin simgeselde de hissedilmesi bekleniyorsa. Simgesel, iddia edildiği gibi katı, yekpare bir yapı değildir,²¹ kararsız ve değişkendir. Kristeva için bunu kabul etmek, semiyotiğin meydan okuduğu dilin düzeniyle halleşmesi gereğini kabul etmenin diğer bir ifadesidir. Semiyotik ve simgesel arasındaki ilişki dinamiktir. "Toptan bir bastırma (eğer böyle bir şey mümkün olsaydı) simgesel işlevi önleyici sonuçlar doğururdu."²² Bastırmanın asla mutlak olamayacağı fikri aslında Freudcu psikanalizin temel dayanaklarından biridir. Mutlak olabilseydi, bastırma kavramını düşünmek bile imkânsız hale gelirdi.

Kristeva'nın toplumsal dönüşüm kavramının, daha 1974'te, analiz *tedavisi* düşüncesiyle ne kadar yakınlaştığını göstermesi açısından bu noktaları vurgulamakta yarar var. Kristeva çoğu kez semiyotik heterojenliğe yaptığı vurguyu toplumsal pratiğin terimlerine yeterince tercüme etmemiş olmakla eleştirilmiştir, oysa bu bizzat onun avangard metne yönelttiği eleştiridir. Fakat Kristeva'nın kendisinin ileri sürdüğü bu eleştiri direnişin eninde sonunda işitilebilir bir ses biçiminde ifade edilmesi gerektiği fikrine dayanıyordu; bu da sözün, analiz ortamında olduğu gibi, kısmen de olsa tekrar bütünlüğe kavuşturulmasını gerektirir. Buradaki çelişki şudur: Kristeva'nın yazımını gürültünün keyfi biçimde olumlanması yönüne savrulmaktan alıkoyan teorik yön, bu kez normatif ruhsal sonuçlar doğurması nedeniyle eleştirilmektedir; sanki bir analist olmak ve bastırılmış olanın en azından kısmen simgeleştirilmesi için çalışmak, tanım gereği, toplumsal değişim için uğraşmaktan tümüyle vazgeçmek anlamına gelirmiş gibi. 1970'lerde Kristeva kendisi psikanalizi tam da bu gerekçelerle eleştirmektedir,²³ ancak daha yakından bakıldı-

21. Jones, s. 68.

22. *La révolution du langage poétique*, s. 148.

23. A.g.y., s. 493 ve Kristeva, "Sujet dans le langage et pratique politique", *Tel Quel* 58, Yaz 1974, s. 27.

ğında, şu ya da bu biçimde bir "bütünleşmenin" Kristeva için baştan beri toplumsalda herhangi bir sonuç elde etmenin önkoşulu olduğu görülür; zaman içinde değişen, bu etkinliğin neyi amaçlaması gerektiğine dair bir kavramdır. Bu, en azından benim için, Kristeva'nın Marksizmden vazgeçmesinin onun psikanalizle giderek daha fazla uğraşmasıyla açıklanamayacağını kanıtlıyor. En baştan beri psikanalitik görüş ve pratik kavramı *birlikte*, özneyi tamamen ideolojik bir aldanmaca olarak niteleyen o ilk eleştiri üzerinde dengeleyici işlev gördü. Psikoz, şükredelim ki, hiçbir zaman devrimci bir ideal olarak sunulmadı.

Kristeva'nın dile ve kimliğe yönelttiği sorgulamayı, daha bildik bir siyasi sorunun farklı bir değişkesi olarak da görmek mümkündür: Dönüşümün koşulları devrimci bir pratiğin tam da değiştirmeyi amaçladığı düzen içinde tanımlanmışken, siyasi dönüşüm nasıl yaşama geçirilebilir? Bu arada, ilk döneme ait bu kitabın başlığında geçen "devrim" sözünden, ruhsal ya da estetik bir kopuşun siyasetin diğer biçimlerini ikame edebileceği gibi bir anlamın asla çıkarılamayacağını vurgulamak gerekir. Ancak Kristeva devrimci değişimin koşulları ve kısıtları gibi daha kapsamlı bir meseleyle uğraşmak amacındadır. 1974'te, Marksist sınıf teorisinde şu mantıksal "açmazı" ya da ikilemi tespit ediyordu: Bir sınıfın lağvedilmesi ve peşi sıra bizatihi sınıf kavramının ortadan kaldırılması, nasıl olup da o sınıfı meydana getiren tarihsel koşullardan doğabilir? Proletaryanın sahip olduğu ayrıcalıklı bilinç durumu, kendi kendisinin saf dışı bırakılmasına doğru yönelen bir toplumsal bütünün bilincidir; bu aynı zamanda bizatihi bu bütünü kavramış olan sınıfı da, onun bilincini de ortadan kaldırmak anlamına gelir.²⁴ Kristeva *La révolution du langage poétique*'in daha nadir başvurulmuş ancak kilit önemdeki bir bölümünde, kendi kendini olumsuzlamaya dair bu kavramı, öznenin dile ve ruhsal yaşamla ilişkisi hakkında bir tartışmaya götürür. "Olumsuzlama" üzerine olan makalesinde Freud, olumsuz momenti mantıksal düşüncenin önkoşulu olarak ele almaktadır – özne, var olabilmek için kendinden bir parçayı dışlar.²⁵ Öznenliğin kurucu ânı olarak tanımlanan kayıp, Lacan dolayısıyla, Kristeva'nın ruhsal

24. *La révolution du langage poétique*, s. 386-7.

25. Freud, "Negation" (1925), SE 19; PF 11.

yaşam kavramına böylece temel teşkil eder. Fakat daha da önemli-si, giderek aciliyet kazanan bir başka çetrefil sorunun ağırlığı daha şimdiden hissedilmektedir: Tasarımını borçlu olduğu öz bilinç biçimlerinin son kertede tasfiyesi anlamına gelecek bir dönüşüm nasıl mümkün olacaktır? Öznenin dil içerisinde kendi bütünlüğünü ne derece koruyabileceği sorusu söz konusu olduğunda devrim ve reform arasındaki klasik karşıtlık başka bir anlama bürünür.

Belki de ruhsal ve cinsel kimlik sorusu belli bir toplumsal düzenin nasıl ayakta durduğu hakkındaki analize dahil edilir edilmez, bu sorunun ortaya çıkması kaçınılmazdı. Öznelliğe ve cinselliğe dönüş başlangıçta bu soruları siyasetten dışlayan veya ikinci plana iten ekonomik belirlenimciliğin ya da geleneksel Marksist analizin reddiyle bağlantılıydı. *Tel Quel* hareketinin yetmişlerde Maocu Çin ve kültür devrimi kavramına bağlılığı bu esasa dayanıyordu. Ancak cinselliğe dair kavrayış psikanalize dayandığından, çok geçmeden öznenin daha ilerici kurumsal ve ailevi biçimlerin dahi "idare etmeye" yetmeyeceği yönlerine temas etti. *Tel Quel*'in 1974 Yaz sayısının önsözünde her ne kadar cinselliğin toplumsal olarak özgürleştirici gücü üzerine Reich'tan bir alıntıya yer verilmiş olsa da, grubun sahip olduğu cinsellik fikrinin, Reich'ın aksine, bir niceliğin açığa çıkarılmasını değil, öznenin kendine dair en temel tanımını yerinden oynatacak süreçleri ifade ettiği daha başından belliydi. Yani "ruhsal özgürleşim"²⁶ herhangi bir öncelik taşımıyordu, çünkü ruhsal olan, hakiki toplumsal dönüşüm için daima *yetersiz* bir koşuldu; üstelik ortadaki sorun zaten bir "özgürleşim" meselesi değildi. Tam da bu nedenle psikanalitik hamle çok geçmeden kendisini çift taraflı olarak kısıtlanmış buldu: Cinselliğe ilişkin sorulardan geri adım atarak salt sınıf karşıtlığına dayalı bir siyasete dönme yönünde bir çağrı²⁷ —oysa tam da bunu değiştirmek için ciddi bir çaba harcanmıştı— veyahut dilin sınırlarının ötesinden yapılan çağrı. Kristeva'nın da ileri sürdüğü üzere, bu konumların ilkinin, dili göz ardı etmesi, bir sorun olarak görmemesi sonucu kendini dilin yasalarına hap-

26. Jones, s. 61.

27. Bu eğilimin en açık örneklerinden biri Peter Dews'ün *Economy and Society* 8: 2, Mayıs 1979 sayısındaki "*The Nouvelle Philosophie and Foucault*" makalesidir.

settiğini söylemek mümkün. Kristeva kendi amacının bu seçeneklerin her ikisinden de kaçınmak olduğunu defalarca söylemiştir: "*thetic*" olanın mutlak kılınıp ilahi bir yasa gibi yüceltilmesine de, "*thetic*"in yadsınmasına eşlik eden "paramparça irrasyonelliğe" de karşıdır.²⁸

Bu nedenle de Kristeva'nın yapıtındaki değişimleri değerlendirirken bir dizi farklı katmanı ayırt etmemiz gerekir.

İlk olarak, bana kalırsa Kristeva'nın giderek farkına vardığı şey, bilinçdışını doğrudan siyasallaştırmanın mümkün olmadığıdır; çünkü bu, siyasal direniş ile ruhsal olanı, ya da daha basitçe, mücadele ile semptomatik rahatsızlığı birbirine karıştırmak olur.

İkinci olarak Kristeva'nın devrimci siyasetten (Marksist ve sonra da Maoist), ve 1977'den başlayarak toplumsalı totalize eden her tür siyasal söylemden vazgeçmesi, bunun yerine muhaliflik ve değere ilişkin hayli bireyselci bir kavrayışı yeğlemesi.²⁹ Kristeva bu ikinciye –feminizm dahil– tüm siyasetin karşısına koymuştur ancak bu tutarlı değildir; çünkü örneğin totalite eleştirisi, Solun yekpare dili ve örgütlenme biçimine feminizmin yakın dönemde yönelttiği eleştiriyi yakınlık sergiler.³⁰ Bu gibi anlarda Kristeva'nın siyasi bir hareket olarak feminizme dair imgesi kendisinin "Kadınların Zamanı" adlı denemede verdiği feminizm tanımının ancak bir yarısını temel alır.³¹

Üçüncü olarak, ruhsal-cinsel kimliğe ilişkin sorulara yapılan vurgunun temel kavrayışı değişmeksizin devam etmesi: Kimlik gerekli, ancak daima kısımdır; bu yüzden de iki risk taşır – kimliğin tümünden yıkımı ya da ruhsal normlara körü körüne bağlılık. Bu dinamiğin her iki tarafına birden tutunmak Kristeva'ya göre neredeyse imkânsızdır, öte yandan kişi daima her iki taraftan da payını alır. Kuşkusuz, Kristeva psikanalizi, kültürümüz içinde bu dinamiğin dile gelmesine bütünüyle fırsat tanıyan az sayıdaki alandan biri olarak görür, öte yandan onun kendi yapıtı da bu bölünmenin iki tarafı ara-

28. *La révolution du langage poétique*, s. 80.

29. Kristeva, "La littérature dissidente comme refutation du discours de gauche", *Tel Quel* 76, Yaz 1978.

30. Sheila Rowbotham ve diğ., *Beyond the Fragments*.

31. Kristeva, "Les temps des femmes" 34/ 44: *Cahiers de recherche de science de textes et documents* 5, Kış 1979.

sında kaymalar gösterir.

Bu üç nokta elbette birbiriyle bağlantılıdır, ancak katmanları birbirine eşitlemenin bir bedeli vardır. Bilinçdışının politikleştirilemeyeceğini söylemek, psikanalizi her tür siyasete alternatif olarak konumlandırmayı gerektirmez. Geleneksel siyasi söylem ya da dönüşümün cinselliğe dair soruları bire bir olarak halledemeyeceğini, kapsayamayacağını savunmak, bu soruları siyasi anlayış ve tartışmadan dışlamamız gerektiği anlamına gelmez. Kristeva'nın şu an analiz kavrayışını doğrudan siyasi arenadan geri çekiyor gibi görünmesi, analizin en baştan beri, zorunlu olarak asosyal olduğu anlamına gelmez. Psikanalizin siyasi değişimin basitçe tek nedeni ve belirleyici etmeni olarak görülebileceğini de göstermez. Kristeva'nın daha önceki devrim kavramını terk etmesini, bizatihi siyaset alanındaki değişimlerle de –ki bazıları feminizm tarafından hoş karşılanmıştır– ilişkilendirmek mümkündür. Örneğin siyasi çoğulculuğun belli bir türü, yerel inisiyatifler ve çoklu siyasi stratejiler, devrimci Marksizmin reddinin mantıksal sonucu olarak görülebilir; oysa *Tel Quel* ve aynı grubun sonraki dergisi olan *Infini* nazarında bunlar sağa doğru şüphe götürmez bir kaymayı beraberinde getiren gelişmelerdir. Ne de olsa, öznelğin ("kişisel" olanın) siyasi bir mesele olduğunu ilk ileri süren feminizm olmuştur. Aslında Kristeva'nın hamlesini kendine doğrultmak mümkündür, çünkü kendisi de kimliklerin yerli yerine oturtulmasına –ve yerinden edilmesine– aracılık eden farklı ve değişen toplumsal eklemlenme biçimlerini anlama çabasını asla elden bırakmamıştır.

2. "Coşku dolu bir hata"³²

Sonuç olarak, Kristeva çalışmasının muhtelif noktalarında kendi tarif ettiği ikili ruhsal dinamiğin o ya da bu tarafına düştüğünde şaşırarak, kayıtsızca eleştirel ya da kestirip atan bir tavır takınmak yersiz olur kanaatindeyim. Son kitabında "bireysel tarihöncesinin babası" na başvurması, daha önce de belirttiğim gibi, yasanın kollarına koşarak geri dönmek olarak görülebilir kuşkusuz. Ancak Kristeva'nın kendi yapıtı ve aldığı tepkiler eşit oranda bunun tersi bir itkiye de

32. Joyce, akt. *La révolution du langage poétique*, s. 504.

sahiptir, özellikle de anlamın sahası dışında –her ne kadar onsuz bir anlam ifade etmese de– neredeyse kendi başına bir varoluş kazanmış olan semiyotik kavramı etrafında. Teorinin cazibesi, daima, dilin simgesel normların cenderesinden kaçan yönlerine işaret etmeseydi. Ancak bu aynı zamanda bastırılmış olanın içeriğine dair birtakım son derece arkaik fikirlere karşı zaaf yarattı. Muhtelif yerlerde ve bazen de birbirleriyle bağlantılı biçimde Kristeva semiyotiğe dışılık, renk, müzik, beden ve duygulanım atfetmiştir. Bu kavramların boğucu lirizmi kimi zaman feminizm tarafından hoş karşılanmış olsa da bunları ilk reddeden yine feminizm olmuştur. Kristeva'nın Lacan'dan ayrılması da bu kavramlar dolayısıyla gerçekleşmiştir. Örneğin duygulanım kavramı André Green'den gelir; Green 1964'te Lacan'dan ayrılan analistlerce kurulmuş olan *Association Psychanalytique de France*'ın üyesidir (Kristeva bu okulda analiz eğitimi aldı). Green'in 1973'te, yani *La révolution du langage poétique*'ten bir yıl önce yayımlanan kitabı *Le discours vivant*, Freud'daki duygulanım kavramını geliştirerek, ruhsal yaşamın, temsil ve dilsel göstergenin iniş çıkışlarının güdümünde olduğu yönündeki temel Lacancı varsayıma eleştiri getirir.³³ Kristeva, Derneğe ait derginin 1979 tarihli bir sayısında yayımlanan makalesinde Green'in Lacan'a yönelttiği eleştiriye –"Freud düşüncesindeki ikiciliğinin tuhaf bir biçimde indirgenemez saydığı şeyi, yani dürtü ve duygulanımı" Lacancı dil kavramının kendi içinde öğüttüğünü– yineler, ancak derhal bir şerh getirmeyi de ihmal etmeden: "Semiyotiğin heterojen olduğunu kabul eden yaklaşımın, fazla soyut olmakla itham edilen bir dili somutluk addedilen bir şeyle, kaba bir bedensellik, ya da kendi içinde enerjiyle bütünleştirmek gibi bir kaygıdan doğmadığını hatırlatmaya bilmem gerek var mı... Bu semiyotiğin ne bir öncülü ne de bir kökeni vardır."³⁴

Burada bizatihi dile yöneltilmiş bir saldırı olduğu şüphe götürmez, ancak bunun yol açabileceği tehlikeleri en iyi çözümleyen de yine Kristeva'nın kendisidir. 1977'de Amerika Birleşik Devletleri üzerine bir röportajda Kristeva modern Amerikan kültürünün söze

33. André Green, *Le discours vivant*.

34. Kristeva, "Il n'y a pas de maître à langage", *Nouvelle revue de psychanalyse*, *Regards sur la psychanalyse en France*, 20, Güz 1979, s. 130-1.

dayalı olmayan ve "Avrupa'dakinden daha temel ve radikal biçimde" "jest, renk ve ses"e dayanan yönünü övüyor; ancak ardından bu sözsel olmama hali, şiddete dayalı ve aşırı üretken, durmadan hareket halindeki bu kültüre özgü bir direncin, neredeyse psikotik denebilecek bir hiperaktifliğin işareti olabilir mi diye soruyordu.³⁵ Burada Amerikan kültürünün temsil ediliş biçimini kabul etmesek de, Kristeva'nın dilin ötesindeki bir yerin olumlanmasına getirdiği çekince kayda değerdir.

Gelgelelim semiyotik böylelikle bir kez dilin ötesinde tanımlandığında ona bir köken statüsü atfetmek işten bile değildir. Başka bir yazısında Kristeva heterojenliği "semiyotik bedenin ilköelliği"; "simgesel düzenin oluşumundan mantıksal ve zamansal olarak önce gelen", "genetiği bebeğin ilk agularında tespit edilen" bir şey olarak tarif eder. Kristeva'nın dilin öğrenilmesi ve anne ile çocuğun etkileşimine yoğunlaşan nesne ilişkileri teorisine gösterdiği psikanalitik ilginin ardında bu öncelik kavramı yatar. Gelgelelim bu ilişkiye yapılan vurgu, annenin düzeni ile babaninki arasında derhal bir bölünme yaratır, ilkinin semiyotiğin imtiyazıyla donatarak içinde yer aldığı kültürden soyutlar. Juliet Mitchell 1920 ve 30'larda kız çocuğun oedipal-öncesi dönemdeki cinselliğinin anahtarı olarak görülen bu ilişki üzerine dikkatlerin nasıl yoğunlaştığını tartışmıştır. Ayrıca bunun sonucunun, cinsiyet farkına ilişkin soruyu kapatmak olduğunu ileri sürer. Erkek ve kadınlar, erillik ve dişilik arasında simgesel olarak üretilmiş ve daima kısmi olarak kalacak bu ayrımı, söz konusu teori sabit kabul eder ve böylece yeniden üretilmesine yardımcı olur.³⁶ Lacan'ın simgesel olana yaptığı vurgu her şeyden önce bu eğilime karşı geliştirilmişti; Freud'un *Totem ve Tabu*'da tartıştığı kültürün başlangıcına ilişkin mitte karşımıza çıkan kültürel belirlemlerle ilgili daha kapsamlı sorulara geri dönmek için bir çabayı temsil ediyordu.³⁷ Kristeva içinse anneye yöneltilen dikkat bu daha geniş meseleleri göz ardı etmez, ancak kültürel tabuların oluşumunda anne-çocuk ilişkisinin yeri hakkında daha genel bir sorunun parçası

35. Kristeva, Philippe Sollers ve Marcelin Pleynet ile birlikte, "Pourquoi les Etats Unis?", *Tel Quel* 71-73, Güz 1977, s. 4, 19.

36. Juliet Mitchell, "Introduction 1", *Feminine Sexuality*, s. 19-20.

37. Freud, *Totem and Taboo* (1913), SE 13; PF 12; Türkçesi: *Totem ve Tabu*, çev. Niyazi Berkes, Ankara: MEB, 1948.

haline getirir (aşağıda tartışılacaktır). Ancak Kristeva bu ilişkiye kökenstatüsü verdiği anda—ruhsal, kültürel ya da her ikisi—onu tüm tarih ve biçimin dışındaki bir duyular alanına devretmiş olur. Semiyotik ile özsel olarak anneye ait bir alan arasında kurduğu özdeşleşimi desteklemek için Freud'dan şu alıntıyı kullanmaktadır: "Bu [zihinselliğin gelişimi] örneğin babalığın annelikten daha önemli olduğuna karar vermeyi gerektirir, her ne kadar bunun duyularla kanıtlanması mümkün olmasa da."³⁸

Kristeva içinse anneden bu vazgeçiş bir ilerleme olduğu kadar da bir kayıptır ve asla tamamlanmaz; ancak bu durum anneye ve babaya dair olan, duyular ve düşünme arasındaki tümüyle ideolojik ayrımı değiştirmez.

Ancak Kristeva'nın düşüncesindeki bu eğilimin sorunlu yanına belki de en iyi örnek, semiyotik teriminin kendisidir. Kristeva semiyotiği, Platon'un kozmolojisinden (*Timaios*) ödünç aldığı "chora" ya da hazne terimiyle tanımlar. "Chora" ebedi modelin kopyalarının biçimlendiği dolayım ânını temsil eder. Platon "chora"yı anneye dair bir şey olarak tarif eder, zaten Kristeva da Freud bağlantısını daha baştan buna dayandırmıştır: "Bir sav ya da konumdan yoksun olan bu ritmik uzam, gösterimin (*signifiance*) gerçekleştiği bu süreç, Platon tarafından da bakım verici ve anneye dair bir hazne olarak tanımlanmıştır."³⁹ Ancak Platon'un böyle söylemesi, anneyi çocuğun yaratımı eyleminde hiçbir rol oynamayan, yalnızca doğmamış çocuğun gelişmesine yarayan bir hazne ya da boş bir kap olarak görmesinden kaynaklanıyordu.⁴⁰

3. "Hem Maria'dan nefret ediyorum

hem de portresini gördüğümde diz üstü çöküyorum"⁴¹

Semiyotik kavramının, özellikle de anneye özdeşleştirildiği ve dilin ötesinde konumlandırıldığı biçimiyle, Kristeva'nın en iyi bilinen kavramı olsa da yapıtının en faydasız yönü olduğu kanaatindeyim.

38. Freud, *Moses and Monotheism* (1938-39), SE 23, s. 118; PF 13, s. 365, akt. *La révolution du langage poétique*, s. 445n.

39. A.g.y., s. 24-5, s. 579n.

40. Francis MacDonald Cornford, *Plato's Cosmology, The Timaeus*, açıklama İngilizce, Londra ve New York, 1937, s. 187.

Çünkü anneyi çağrıştıran bu ilkel semiyotik önce kültürün saklı kalmış arka yüzü olarak tanımlanmakta (bunun dışı ile dair klasik şeytani imgeyle yakınlığını fark edebiliriz), daha sonra ise değerini ve cömertliğini takdir edemeyen kültür tarafından bastırılmak zorunda kalan şey olarak idealleştirilmektedir (ilk imgenin tam karşısı olarak dışılığın tüm kültürün dışlanmış ideal örneği haline getirilmesi).

Mallarmé ve Céline'in yapıtları üzerine sürdürdüğü tartışma boyunca, Kristeva da kadının idealleştirilmesi ile aşağılanması arasında gidip gelen bu dramatik tersine çevirmenin izini sürer. Ancak bunu yaparken söz konusu yapıtları, şiddetli salınımları –özellikle Céline örneğinde– peşi sıra giderek daha fazla şiddet getiren *fantaziler* olarak analiz eder. Üstelik, Kristeva'nın sürekli ısrar ettiği gibi, semiyotiğin idealleştirilmesi başlı başına, anne ile çocuk arasındaki erken dönem etkileşime niteliğini veren ruhsal acı ve şiddetin yadsınması ya da gizlenmesi sonucunu doğurur. Bu nedenle de Kristeva, bir yandan Céline gibi bir yazarın yazımına dayanak oluşturan fantazmatik yapının dehşetini ortaya sererken; diğer yandan bu yazımı, sürekli yadsınan, ötekine yansıtılan ve sonra da kültürün genelinde –kitlesel ölçekte toplumsal sonuçlar pahasına– cereyan eden bir ruhsal dramı ifşa ettiği için övebilmektedir.⁴² Céline'in yazımı bir *septomdur*. *Korkuyu* bir güç meselesi olarak ifşa eder – kendi ruhsal şiddetimizin izleriyle yüzleşince deneyimlediğimiz göz kamaştırıcı güç; aynı şiddet toplumsal kurumlardan meşruiyet talep ettiğinde ve kazandığında, duyulan korku.

Korkunun Güçleri'nde Kristeva *La révolution du langage poétique*'in sonunda sorduğu soruya geri döner: "Olumsuzlama ya da reddedilen nasıl olup da toplumsal olana eklenilebilir?"⁴³ Böylelikle önceki kitabın büyük oranda unutulmuş olan vurgusuna geri döner – semiyotik alana niteliğini veren olumsuzluk ya da reddedilen, veya şimdi adlandırdığı biçimiyle korku ya da tiksinti. Ardından, farklı dinsel kültürlerde bedensel olarak nelerin içerilebileceğine dair sınırların hangi yollarla çizildiğinin bir çetelesini çıkarır (kirlenme, tiksinti, günah). Bu onun yazımı boyunca süregiden, kül-

41. Stephene Mallarmé, *Lettre à Cazalis, Correspondence*, 1, s. 77, akt. *La révolution du langage poétique*, s. 453.

42. *Powers of Horror*.

43. *La révolution du langage poétique*, s. 545.

türün beri tarafında kalarak, onun sınırlarını ihlal etmeksizin neyin ifade edilebileceğine ilişkin problemin bir başka değişkesidir, gelelim neyin hakkında konuşmanın gerekli olduğuna dair açıklama epeyce kötüye gitmiştir.

Kristeva'nın burada kültürün kökenlerinin kuramsallaştırılmasını oidipal-öncesi cinsellik konusuyla desteklediğini söylemek mümkün; zaten Freud'un –dişiliğe ilişkin tutumunu değiştirmesinin ardından– eksik bıraktığı nokta tam da buydu. Kristeva ensest tabusu hakkındaki tartışmaların, babanın konumuna ve onun yasak koyucu rolüyle ilişkilenen bozukluk biçimlerine (takıntılı nevroz ve paranoya) odaklanırken, anneyi tam da yasaklanan şeyden arta kalan bir idealleştirme şeklinde bıraktığını ileri sürer. Anne, erken dönem ilişkinin ruhsal muğlaklığı ya da bununla klinik olarak ilişkilendirilebilecek bozukluk türleri (psikoz ve fobi) hakkında hiçbir şey söylemeyen yitik bir saha olarak kalır. Kristeva'nın bu erken dönem ilişkinin en zor yönlerine yoğunlaşan analistlere (Rosenfeld, Bion) giderek artan bir ilgi duyması bu eleştiriden kaynaklanır. Dolayısıyla, buna nesne-ilişkisi teorisi diyeceksek bile o teoriden bir noktada ayrılır, çünkü "yeterlilik" diye bir kavram söz konusu değildir.* Daha ziyade, Kristeva kendi formülasyonunun altında yatan idealleştirmeye yanıt olarak semiyotiğin "şakası olmadığını" söylemek ister gibidir.

Zira, anneyi her tür öznel ve dilin kaynağına ve yitim noktasına yerleştirmek ne anlama gelir, diye sorulabilir – üstelik de bu, Kristeva'nın kendisinin de ileri sürdüğü gibi, özneyi yıkımla tehdit eden bir noktayken. Bu, alttan alta mayalanmakta olan bir suçlama, tehdit algısı ve kimliği yitirme korkusunu ancak bir nebze gizleyebilen bir idealleştirmenin sonucu değilse nedir?

Bu soruyu sorar sormaz Kristeva'nın bütün yapıtı sanki kendisine karşı cephe alır; bizzat kendi kavramları tarif ettiği fantazi, muğlaklık ve yansıtımlarla malul hale gelir. Kristeva Mallarmé'ı kadını hedef alması, yazımında meydana gelen dilsel kopuşları kadına yüklemesi yüzünden eleştirmişti. Dildeki kopuşun sonsuz sırtını kadına yükleyerek gizemli kılan Mallarmé, böylelikle bu kopuşu,

* Burada nesne-ilişkisi teorisinde merkezi olan annenin yeterliliği ya da yetersizliği kavramsallaştırılmasına atıf yapıyor. –ç.n.

toplum üzerinde yaratabileceği altüst edici etkiden mahrum bırakıyordu.⁴⁴ *Korkunun Güçleri*'nde ise Kristeva Céline'in dişil olarak hayal ettiği faniliği nasıl kadına yansıttığını betimler. Böylece kadın, salt yaşam bahşeden değil, aynı zamanda yaşamdan mahrum bırakan bir figür, bireyin yakasını bırakmayan bir takipçi olarak ortaya çıkar. Bu kitabın büyük bölümü, dilsel sınırlar ve dildeki çözülmenin nasıl daima cinsiyet farkı üzerinden düşünüldüğünü, kültürel değişkenlerin tanımlanması ve güvenceye alınması sürecinde kadının nasıl en dış sınıra itildiğini konu alır.

Gelgelelim bu fantazilere temel bir hakikat ağırlığı kazandıran bir dönüş yaparak, Kristeva bunların kaynağı, aşırı güçlü fiziksel gerçekliğiyle kültürü hakikaten tehlikeye atan bir dişilik olabilir mi diye sorar. Annenin sahip olduğu bu gücün ("ölümlü bir yaşam bahşeden kötücül güç") reddi hakikaten bütün kültürlerin üzerinde temellendiği simgesel kimliğin önkoşulu olabilir mi? Peki bu "*tarihsel ya da fantazmatik*" güç kadına "*afedilmiş*" midir, yoksa anneyle kurulan erken dönem ilişki onun "*bilinçdışı temellerinin*" atıldığı yer midir?⁴⁵ Kristeva bunun bir öncelik ya da neden-sonuç ilişkisi sorunu olmadığını söyler, ancak bir yerde kendisi de anne üzerindeki tabuyu kültürün tamamının dayandığı "ilksel mit" olarak tanımlamaktadır;⁴⁶ bu da ruhsal olana öncelik vermek anlamına gelir ve onu 1920'ler ve 30'larda Ernest Jones'un Malinowski karşısında ileri sürdüğü sava rahatsız edici derecede yaklaştırır. Aslında Kristeva bu konular arasında bir gelgit sergiler, ancak bu sırada toplumsal biçimlerin üretiminde ruhsal belirlenim ile toplumsal belirlenim arasındaki ilişkiyi konu alan çok eski bir tartışmayı, kadınlığa dair son derece rahatsız edici birtakım imgelerin kültürümüz içindeki (ki buna kendi yazımı da dahildir) kökeni ve dirayeti konusunda bir soruşturmaya dönüştürmüş olur.

Kristeva'nın yapıtı bir paradoks, daha doğrusu bir ikilem üzerinden ikiye bölünür: bilinen kültürden farklı bir şey olarak gördüğü bir dişilik kavramıyla kendisini donatan bir teorinin eninde sonunda kendini dişiliğin en grotesk ve tamamen kültüre özgü klişeleriy-

44. A.g.y., s. 468, 474.

45. *Powers of Horror*, s. 158, 91, 100, 106 (çeviride değişiklik yapılmıştır).

46. A.g.y., 106.

le yüz yüze, hatta içli dışlı bulduğu o rezil an. Gelgelelim kimi katı eleştirmenlerinin aksine,⁴⁷ Kristeva hiç değilse bu imgelerin kolaylıkla sökülüp atılamayacağını bilincindedir. Kökenlerinin nerede olduğu sorusunu açıklığa kavuşturmak bu imgelerin etkisini ortadan kaldıracabileceğimiz anlamına gelmez.

4. Feminizmin Fantazileri

Kristeva'nın bu hayli yüklü ve muğlak imgelerle olan ilişkisi ve ruhsal kimliğin sınırlarında hareket etme tarzı, yazımının feminizm için hem bir güç hem de bir gerilim ifade etmesini açıklar diye düşünüyorum. Kristeva kendisini hiçbir zaman bütünüyle feminist olarak tanımlamamış, hiçbir zaman o konumdan konuşmayı tercih etmemiş olmakla birlikte, bir kadın olarak konumunun projesinin bütününde merkezi önem taşıdığını belirtir: "Akılcı projeyi insanlığın anlamlandırma teşebbüslerinin dış hududuna taşımak gibi uç bir iddiaya kalkışmak için belki de kadın olmak gerekiyordu."⁴⁸

Ancak Kristeva'nın feminizme çekici gelmesinin nedeni, cinsel-ruhsal yaşantının kendinden hoşnut kimliklerini ifşa etmesidir. Ancak bu ifşaattan, simgesel formların cenderesinden kaçan bir kadınlık imgesi çıkarmaya çalıştığımız anda doğrudan doğruya semiyotik özcülüğüne düşmüş oluruz, bu da Kristeva'nın yapıtlarının en sorunlu yönlerinden biridir. Bunu siyasi bir kimliğin dayanağı kılmaya çalıştığımız anda ise kavramı tersyüz etmiş oluruz, çünkü bu aslen bir kimlik eleştirisi olarak ortaya atılmış bir kavramdır. Kimlik olmadan siyaset de olmaz, ancak sözünde duran bir kimlik de yoktur. Bu gerilim Kristeva'nın en bilinen makalelerinden birinin başlığında ifade edilmiştir – "D'une identité l'autre" - "Bir Kimlikten Diğere" biçiminde çevrilmiştir, ancak bu tabirle kastedilen aynı zamanda bunun tam tersidir: "kimlik ve öteki", yani bizatihi kimliğe dışsal olan.⁴⁹ Bu nedenledir ki Kristeva "fazlasıyla varoluşçu" olarak tanımladığı⁵⁰ feminizmle arasına giderek mesafe koymuştur

47. Jennifer Stone, "The Horrors of Power: A Critique of Julia Kristeva", *The Politics of Theory*, Proceedings of the Essex Conference in the Sociology of Literature, Temmuz 1982, Colchester 1983; Peter Gidal, "On Julia Kristeva", *Undercut* (Londra Sinemacılar Kooperatifi Dergisi) 12, 1984.

48. *Desire in Language*, önsöz, s. x.

(bu bilhassa psikanalizle ilişkilidir ve Freud'un feministlerce reddedilmesi üzerine Juliet Mitchell'in 1974'te yaptığı eleştiriyi yankı-lar⁵¹). Ona göre feminizm, ki kanımca yanılmaktadır, kimlik ve güç (bir güç olarak kimlik) talebinde bulunurken kendisini meydana ge-tiren kültürün katılığını yineleyip pekiştiren yekpare bir gövdedir.⁵²

Öyleyse soru en basit biçimde şuna dönüşür: Kimlikten kaçış olacağı müjdelenmiş süreçleri kullanarak siyasi bir kimlik inşa et-mek ne anlama gelir? Özellikle de bu süreçlerin sapkın niteliğini ka-bullenmek pahasına, öznenin ideolojik konumu hakkındaki önceki açıklamaların dayandığı ruhsal işlevselcilikten kurtulduğumuz dü-şünülürse.

Öte yandan Kristeva kendi yazımının saptadığı temel ikilemde kadına imtiyazlı bir rol atfeder: Konuşma olanağını yitirmeksizin halihazırda verili kendini tanımlama biçimlerini nasıl sorgulamalı? Kristeva'ya göre önümüze konan ya delilik ya da bürokrasi gibi bil-dik bir tercih karşısında, tarihin sahnesinde bir yere sahip olmanın gereğini bilen ve bunu talep edenler kadınlardır. Üstelik bir yandan da içinden geçtikleri ruhsal ve cinsel düzenin blöfünü açığa vurmak suretiyle bunu yaparlar: Kristeva'nın yazımında kilit bir terim olan "traverser" (katetmek) sözü, içinden geçmek, fakat aynı zamanda da dışına çıkmak anlamına gelir.⁵³

Bir yandan kimliğe, diğer yandan kimliğin öte yanına yönelen bu iki doğrultudan Kristeva'nın "olumsuzluk" olarak adlandırdığı ikincisi, semiyotiğin olumsuzluğunu anımsatır ve karşı karşıya bu-lunulan ruhsal güçlüğü altını çizer. Bunu bir reddediş olarak özet-lemek mümkündür: "Ce n'est jamais ça" - "Hayır bu o değil" ya da "Öyle denemez." Bu ifadeler "Kadın Asla Tanımlanamaz" biçimin-deki çeviriyle birlikte ele alındığında, kadını tümcenin nesnesi ol-

49. Kristeva, "D'une identité l'autre" *Tel Quel* 62, Yaz 1975; İng.: "From One Identity to Another", *Desire in Language*.

50. *Histoires d'amour*, s. 242.

51. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*.

52. "Sujet dans le langage et pratique politique", s. 26; ayrıca "La femme, ce n'est jamais ça", *Tel Quel* 59, Güz 1974, s. 24; İng.: "Woman Can Never Be Defined", *New French Feminisms*, Elaine Marks ve Isabelle de Courtivron (haz.), Brighton, 1981, s. 141 ve *Powers of Horror*, s. 208.

53. Kristeva, "Polylogue", *Tel Quel* 57, Bahar 1974; terim, *Desire in Language*, s. 164'te "deneyim" olarak çevrilmiştir.

manın yanı sıra öznesi kılar.⁵⁴ Kristeva bu olumsuzluğun diğer yüzünü kadınlık "etiği" olarak tanımlar. Kadınların, onun deyimiyle "Nietzschevari bir öfkeden"⁵⁵ kendilerini kurtaran bir etiğe bağlılığıdır bu. Bunu kadının annelik deneyimiyle ilişkilendirdiği için son dönemde eleştirilmiş olsa da,⁵⁶ Kristeva siyasi alanın önceliklerinin inşasında kadınlığın bu yönüne söz hakkı verilmesi yolundaki çok eskiye dayanan bir feminist talebi yinelemektedir. Ve bu her ne kadar kadınlara anne olmaları dolayısıyla etik üzerinde imtiyaz tanıyan (ve bunun dışında da pek bir hak tanımayan) tahakkümcü söylemler tarihiyle yakınlaşıyormuş gibi görünse de, Kristeva'ya göre *etiğin* bir *görev* fikriyle ya da ırkın devamını kadınların sağlaması gerektiği gibi bir düşünceyle hiçbir ilgisi yoktur. Annelik *olmaksızın* etik olamaz, ancak burada annelik etik bir *görev* ya da *rol* de değildir: "Bir olumsuzluğu amaçlayan etik, yasanın yerine getirilmesi olarak anlaşılan etiğe karşıdır."⁵⁷ Etik artı olumsuzluk (olumsuzluk olarak etik) hem riayet etmekten (ikinci olmaksızın ilki), hem de ezoterizm ya da marjinallikten (ilki olmaksızın ikincisi) kaçınan bir özneliği tarif eder ve böylelikle tarihsel olarak feminizmin karşısına çıkmış olan seçenekleri birleştirmiş olur: yasanın içinde erime tehlikesi taşıyan bir eşitlik ile yasayı ancak hiçe sayan mutlak bir farklılık.

Fakat feminizm açısından belki de daha güç ve üzerinde daha az durulmuş olan nokta, feminizmin de zaman zaman kendine mal etmekten geri kalmadığı semiyotiğin alanı içerisinde Kristeva'nın tespit ettiği olumsuz yönler meselesidir. Buradaki güçlük, Kristeva'nın bu sürecin pozitif yönlerini tanımlamakla kalmayıp bunun ötesine geçerek anneye dair arkaik imgeleri kazıp çıkarmış olmasından kaynaklanır. Bu imgeler her ne kadar fantazi statüsünde olsalar da (hatta belki tam da bu yüzden) etkindirler. Kimlik eleştirisiyle yetindiğimizde –bu heterojenliğin kutlanmasıdır ki siyasi olarak çürütülmesi işten bile değildir– dürtülerin ruhsal muğlaklığını içeren daha rahatsız edici bir alanı göz ardı etmiş oluruz. Ancak eğer bunun izi-

54. "Woman Can Never Be Defined."

55. A. g. y., s. 138 (çeviride değişiklik yapılmıştır).

56. Jones, s. 62.

57. *La révolution du langage poétique*, s. 102.

ni sürececek olursak, çoğu kez hararetle savunmak istediğimiz annenin kayıp kıtasına dair idealleştirilmiş bir bakıştan vazgeçmek zorunda kalırız. "Ölüm, özüksediğimizi sandığımız huzurun içinde (nirvana, sarhoşluk, sessizlik) patlak verir."⁵⁸ Ancak bu bir kez dile getirildiğinde, fantaziden bahsetmek kaçınılmaz hale gelir; üstelik bu yalnızca erkeklerin kadınlar hakkındaki değil, kadınların kendi arasındaki, hatta feminizmin kendi içindeki fantazileri de kapsar: "Merkezcil, sakınleştirilmiş ve yumuşatılmış bir kadın cinselliğini savunmak olsa olsa, yakın dönemde yapıldığı gibi, kadın kadına bir cennet kisvesi altında altta yatan sado-mazoşist karmaşayı diriltmeye yarar."⁵⁹

Öyleyse kadın paranoyasına dair bir soru ya da imge midir söz konusu olan? Metnin kendi kendini teşhis ettiği en güçlü anlardan birinde Kristeva bunu kesinlikle teyit etmektedir⁶⁰ (paranoid yapı, başlangıçta sözünü ettiğim, filmin halüsinasyona dayalı gücünü konu alan makalede zaten mevcuttu). Ancak teşhisi bir ret gerekçesi olarak kullanmayı en azından Freud'dan bu yana bıraktık, suistimal kategorisi ise hiç değil. Bu daha ziyade Kristeva'nın daha sonra sürekli geri döneceği kimlik sorununu kadınlar için yeniden ortaya attığı andır. Zira, kimlik daima bir şeye karşı kurulduğuna göre kadınlar arasında basitçe bir sevgi nasıl mümkün olabilir? Öte yandan kimliğin olmadığı bir yer, kadınların çoğunlukla tahakküm yoluyla kapatıldığı türden adı konamayan, dilsiz bir bedene ait bir yere düşmek değil de nedir? Kadınlar arasında bile (siyaseten fazlaca bel bağladığımız şu anne-kız ilişkisinde olduğu gibi) ötekinin ayırt edilmesi ve tanınması, şiddete değilse de, en azından, zorunlu olarak ruhsal acıya yol açar.

5. "Kral, gövdenin yanı başında"⁶¹

Öyleyse bu son kitap (*Histoires d'amour*) bir cennet vadetmemektedir, çünkü burada savunulan kimliğe ve tarihçesi betimlenen aşka "dayanak sağlayan, onu taşıyan, belirleyen şey... nefrettir".⁶² Önce-

58. *Histoires d'amour*, s. 81.

60. *A. g. y.*, s. 242-4.

62. *Histoires d'amour*, s. 121.

59. *A. g. y.*, s. 349.

61. Bkz. Shakespeare, *Hamlet*, IV, ii, 26.

ki kitabın "Narkissos Çalkantılı Sularda" başlıklı bölümü ilk bakışta tam bir inzivayı çağrıştıran kimlik, narsizm ve idealleştirmeye geri dönüş konusunda bizi uyarır. Kristeva bu noktada, koşullarını ne anneye duyulan tiksinti ile, ne de oidipal babanın cezalandırıcı imagosuyla temellendirilme, onarma ya da sürdürmenin mümkün olduğu bir ruhsal kimlik tarif eder. Bu önkoşulu "bireysel tarihöncesi-nin" oidipal olmayan baba figüründe bulur: "Tarihöncesi" olmasının nedeni görüldüğü kadarıyla Kristeva'nın hâlâ anneden yana yitirilmiş (zira söze gelmeyecek kadar iğrençtir), önceki bir ideal ruhsal varoluşun arayışı içinde olmasıdır; "oidipal değildir," çünkü Kristeva hâlâ bu ideal durumu, içinde ideallerin şekillendiği simgesel alanın zorbalığından kurtarmak istemektedir.

Yine de bunun ne biçim bir ayrılma* (ya da bölünme) olduğunu sorabiliriz. Zira Freud her ne kadar çocuğun erken dönemde böylesi bir oidipal-öncesi babayla özdeşleştiğinden bahsetse de, bu özdeşleşim *daha en baştan* muğlaklık (tikinti?) içerir; dahası Kristeva'nın da atıfta bulunduğu, *Grup Psikolojisi ve Benin Analizi*'nden kilit bir pasajda Freud, nesnesini özümseyerek yok eden bu özdeşleşimi oral dürtünün bir türevi olarak tarif eder.⁶³ Kristeva bu özdeşleşimi ruhsal olanın doğuşu ve oral dürtünün ertelenmesi olarak adlandırır, ancak kendisine buradaki imgesel babanın fallik anne ile aynı şey olup olmadığı sorusu yöneltmiştir.⁶⁴ Aslında Kristeva'nın kavramı, ruhsal kimliği çocuğun baba tarafına ait soykütüğünde temellendirme yönünde Maud Mannoni'nin gösterdiği çabaya yer yer yaklaşır gibi görünmektedir.⁶⁵ Yine de, böylesi bir babaya dönüşün ortaya çıktığı anların Kristeva'nın yazımında kimlik ile dürtü, simgesel ile semiyotik, bilinç ile bilinçdışı arasına çok keskin bir hat çizildiği ve bunların anne ile babanın alanları arasında pay edildiği anlara denk düştüğünü not etmekte fayda var.

* Ayrılma (*separation*), Freudcu psikanaliz anlatısında çocuğun anneye ait oidipal-öncesi alandan ayrılarak babanın yasasını kabul ettiği kopuş anıdır. -Ç.n.

63. Freud, *The Ego and the Id*, s. 31-2, 370-1; Türkçesi: "Ben ve İd", *Haz İlkesinin Ötesinde / Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis, 2001; *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, s. 105, 134-5; *Histoires d'amour*, s. 31-2.

64. Louise Burchill, "The Last Word of this Adventure: Interview with Julia Kristeva", *On the Beach*, 1984, s. 26.

65. Maud Mannoni, *L'enfant, sa "maladie" et les autres*.

Her ne olursa olsun, Kristeva'nın ilk dönemlerinde ileri sürdüğü, cinsellik sorusu özel ve eleştirel olarak sorulmadığı sürece babanın gücünün simgesel olarak yayılacağı iddiasından bu yana çarpıcı bir kayma gerçekleşmiştir.⁶⁶ Bu önceki iddia, ataerkil yasanın simgesel alanda mukaddes bir emanet gibi korunması ve idame ettirilmesini kadınlar üzerindeki tahakkümün kilit noktası olarak gören feminist inancı tekrar eder. Zira simgesel sistemden kadınlar üzerindeki tahakkümün somut örneklerine geçişin bu kadar kolay ya da hızlı olmayacağını artık kabul etsek de,⁶⁷ bu analiz kültürün kendi kıymetini barındıran değerlerin cezalandırılması olarak kuşkusuz hâlâ geçerlidir. Öte yandan, simge ile somut güç arasında tam olarak nasıl bir bağlantı olduğunu sorguladığımız ya da tartışmaya açtığımız anda, babanın tanınmasının ve çocuğun ruhsal yaşamında sahip olduğu yeri kabul etmenin ne gibi siyasi sonuçlar doğuracağını öngörmemiz olanaksızdır.

Burada önerilen şey, kaynağını babadan alan bir kimliğin özneye kucak açması ve onu teselli etmesi gibi basit bir idealleştirme değildir. Kristeva, Tevrat'ın retoriğindeki gizil şiddeti açığa çıkaran ve kimliksiz kısmi nesneyi ya da yasası olmayan harfi olumlayan tefsirleri eleştirir, buna karşın babanın yasasına uyanları bekleyen tehlikenin, seçilmişlerin paranoyası olduğunun da farkındadır.⁶⁸

Benim anlayabildiğim kadarıyla, burada söz konusu olan en açık biçimiyle ruhsal bir zorunluluktur: en basit haliyle, terapistin, ne bir kimliğe ne de bir yere sahip olan bir parçalanmışlığın acısıyla karşı karşıya kalma durumu. Zira yazı aracılığıyla dille oynayan birinin bile yolu elbette diğer tarafa çıkmıştır: "Yazar: korkudan ölmek, göstergeler aracılığıyla tekrar bilincine kavuşmak için olduğu metaforunda alan bir fobik."⁶⁹

Dolayısıyla Kristeva'nın, ruhsal kimlik kavramına bağlı kaldığı için, ya da bu kimliğin hangi süreçler aracılığıyla oluştuğunu anlamak yolunda giderek analizden beslenen bir çaba gösterdiği için eleştirilmesi gerektiğini düşünmüyorum. Bu bağlılık, kültürün ge-

66. *La révolution du langage poétique*, s. 452.

67. Rosalind Coward, *Patriarchal Precedents*, Londra, 1982.

68. *Histoires d'amour*, s. 69.

69. *Powers of Horror*, s. 38 (çeviride değişiklik yapılmıştır).

nelinde kimliğin revaçta olmasıyla gizli bir işbirliği anlamına gelmek zorunda değil. Bu, yazımının merkezinde yer alan öteki ruhsal güçleri inkâr etmek anlamına gelmediğinden, bilakis bu güçlerin öğrenilmesine elverecek yegâne konum olabilir. Bu kabul daha baştan beri oradadır, ve göstermeye çalıştığım gibi, Kristeva'nın yazımını kendi terimlerinin anarşisinden kurtaran da, paradoksal biçimde budur. Kristeva'nın sevgiyi, tekil öznelere ruhsal alanın çalkantılı sularında –ki kendisi en ince ayrıntılarıyla tasvir etmiştir– yollarını bulmalarını sağlayan bir strateji olarak ele alan analizi nedeniyle reddedilmesi gerektiği kanaatinde de değilim. Buna, sevginin siyasetle ille de bağdaşmaz olmadığını ekleyebiliriz. Kadınlara duyduğu sevgiden başka 1974'te Çin'e gitmek için hiçbir neden olmadığını söyleyen Kristeva'nın kendisi değil midir?⁷⁰

Bu son kitabında Kristeva, kültürümüzde idealleştirmenin kıtlığı –öyle bir kıtlık ki tiksintinin buyruğuna girmiş bir ruhsal alanı büsbütün ortadan kaldırma yolundadır– karşısında sevgiye çağrı yapıyor (Christopher Lasch'in izleri olabilir mi?). "Buhranın panzehiri olarak İmgesel'i savunuyorum."⁷¹ Fakat ardından, çoğu kez olduğu gibi, kendi kendisinin teşhisini sunuyor: "Kartezyen-öncesi böyle bir âşık özne düşlemek kuşkusuz Kartezyen bir çarpıtma olsa gerek;" özeleştiriyor: "yalnızca sabit imgelerle sarhoş olan aynalar için kriz diye bir şey vardır"; ve bir uyarıda bulunuyor: "bugün sevgiye dair bir koddan yoksunuz, fakat yerine yenilerini önermek de sahtekârlık olur."⁷²

Son olarak, bu son kitabın Kristeva'nın projesinin bütünündeki tutarlı çerçevede yerini bulduğuna işaret edilebilir. 1983'te *Tel Quel*'in yeni dergisi *Infîni*'nin (*Sonsuz*) başlığının kolayca yol açabileceği yanlış anlamaya karşı Kristeva, bunun –en azından kendi adına– "dinsel bir psikoloji ya da ideoloji"nin geri dönüşünü değil, daha ziyade "aşkınlığı ciddiye alma ve onun varsayımlarını dilin en kuytu noktalarına kadar kovalama yönünde asla vazgeçilmeyen bir çabayı temsil ettiğini" savunuyordu. "Bir önyargım varsa, o da Tanrı'nın analiz edilebileceğine inanmak. Sonsuza dek."⁷³

70. "Woman Can Never Be Defined", s. 139.

71. *Histoires d'amour*, s. 354.

72. *A.g.y.*, s. 168, 348; *Histoires d'amour – Love Stories*, s. 21.

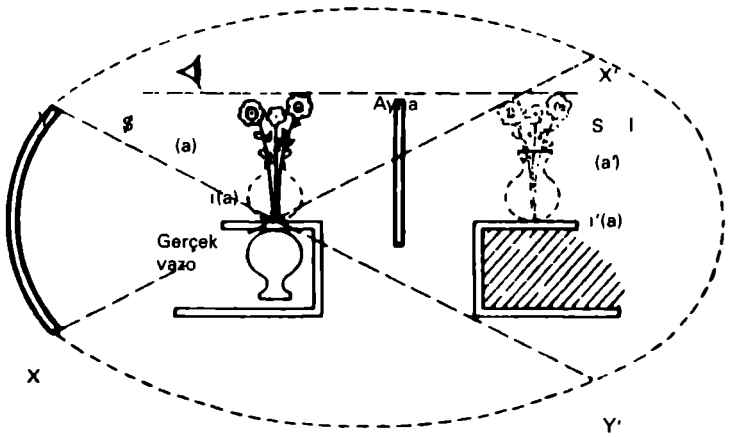
Bana kalırsa Kristeva'nın yapıtı, siyaset, psikanaliz ve feminizm arasında durduğu yer itibariyle önemini koruyor. Cinselliğe dikkat edilmesi yönündeki talebe karşılık Marksizmin bazı biçimleri sınıf siyasetine geri dönüşü savunacaktır. Feminizm ise ruhsal kimliğe ilişkin cinsellikten kaynaklanan sorulara karşılık olarak zaman zaman cinselliğe dair psikanalitik anlayışı ya da en azından Julia Kristeva'yı– ki fazlaca uzun bir süre boyunca feminizm için bir ideal olarak görülmüş olduğunu söylemeliyiz– büsbütün terk etme noktasına yaklaşır. Ancak cinsellik –onun yaşamlarımızı belirleme ve yapılandırmada oynadığı önemli rol– fantazinin önemini kabul etmeksizin anlaşılamaz ve fantazi özelliğinin öyle yönlerini açığa vurur ki (bilinçli) düşlerimizin ışıltısını yerle bir eder.

Kristeva'nın semiyotiği kutlayan bir tavırdan tiksintiye ve oradan da tekrar (bu kez babaya dair) bir ideale geri dönüşü, bizzat fantazinin kendisine içkin kararsızlığı ortaya koyar. Ayrıca Kristeva'da gördüğümüz bu gelgitler, siyasi söylemin kimlik kategorisi ve bunun neden olduğu aldanmacalar etrafında dönmeye başlaması ve bunun bütün diğer toplumsal normların dayanağı ya da önkoşulu olmakla suçlanmasından doğan sorunun altını çizer. Tam bu noktada Kristeva, cinselliğin, kimlik kategorisini can evinden vurduğu için böylesine ele geçmez olduğu tespitini yapar. Ve bir kez bu kavrayışı edindiğimizde kimlik sorununu ve onun yarattığı açmazları artık tartışmanın dışında tutamayız.

Kristeva bu meseleleri siyaset sahnesine ilk taşıyan kişi değildir. Bunlar şiddetle olan yüzleşmede, sansürün sınırları, sado-mazoşizm ya da pornografi ve yasa hakkındaki tartışmalarda zaten mevcuttur. Kristeva yazarken bu sorunları kateder ("*traverser*") ve (kendisinin) kırılma noktasına taşır. Yapıtı bize, siyaset kendini bilinçdışının yıkıcılığına açmaya çalıştığı anda doğabilecek güçlüklerle dair bir ölçüt sunmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Görüş Alanı



ŞEKİL 1
Ters çevrilmiş vazo deneyi

İmgesel

Optik bilimi üzerine kafa yormanız için ne kadar ısrar etsem azdır... Doğayı bölme, kesme ya da anatomik parçalarına ayırma gibi bir işleme tabi tutan diğer bilimlerin aksine optik, araçlarını *imge* denen o tuhaf olguyu üretmek için kullanır.

Lacan, *Le séminaire I: Les écrits techniques de Freud* (1953-54), Paris 1975, s. 90.

Optik bir şemadan ibaret olmasından ötürü bu model, kısmi bir *a* nesnesi olan bakışın derinde saklı ve ele geçmez oluşunu göstermekten acizdir, tıpkı kendimi Öteki'nin bana baktığı yerden görmemin imkânsız olması gibi.

"Le clivage du sujet et son identification",
Scilicet 2-3, 1970, s. 120.

BU DENEME üç şeyi hedefliyor: 1) film teorisi üzerine son dönemde yazılmış makalelerde kullanıldığı biçimiyle İmgesel kavramını yeniden psikanalitik bağlamına oturtmak; 2) kavramın ruhsallığın otonom bir kertesine yaptığı göndermenin, ödünç alındığı psikanalitik literatürün içinde de aşınmaya uğradığını göstermek; 3) İmgesel'in uğradığı bu kısmi çöküşün, kavramın sinema seyircisine atfedilen bir doygunluk konumunu tespit ya da izah etmek için kullanılmasını şaibeli hale getirdiğini öne sürmek.¹

1. İlk olarak 1975'te Britanya Film Enstitüsü'nde Eğitim Bildirisi olarak sunulan bu deneme, daha sonra *The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language*, Colin MacCabe (haz.), Londra, 1981, s. 132-61'de yayımlandı. Söz konusu bildiri özel bir talep doğrultusunda yazılmıştı – Jacques Lacan'ın İmgesel kavramını ele aldığı yapıtlarının büyük bir kısmının henüz İngilizceye çevrilmemiş

Sinema literatüründe psikanalize yapılan göndermelerdeki artışın bir eşine herhalde ancak psikanaliz literatürünün kendi içinde kamera ve geometrik optiğe yapılan atıflarda rastlanabilir. Bu göndermelerin kabaca iki ana kategoride toplandığını söyleyebiliriz:

1. Ruhsal aygıtın modeli olarak görülen kamera/ayna/ekran/mikroskop ile gözlemci arasındaki ilişki; bu durumda "sanallık" a vurgu yapılır ve şunlardan biri kastedilir:

a) aygıtın içerisindeki konumlar:

zihinsel işlevlerimizi yerine getiren aygıtı karmaşık bir mikroskop, bir fotoğraf makinesi ya da bu türden bir şey gibi tahayyül etmeliyiz. Buradan hareketle ruhsal olanın yeri, aygıtın içinde bir imgenin ilk aşamalarının meydana geldiği bir noktaya tekabül edecektir. Bildiğimiz gibi, mikroskop ve teleskopta bunlar kısmen ideal noktalarda, yani aygıtın hiçbir somut parçasına tekabül etmeyen bir bölgede oluşur.²

b) kaydedilecek olan nesnenin aygıtı göre konumu:

Bir gökkuşağı gördüğünüzde, tamamen öznel bir şeydir gördüğünüz. Onu belli bir uzaklıkta, etraftaki manzarayla birleştiği yerde görürsünüz. Orada değildir. Öznel bir olgudur. Fakat yine de bir fotoğraf aygıtı sayesinde onu gayet nesnel olarak kaydedebilirsiniz... Bu durumda fotografik aygıtın öznel bir aygıt olduğu, öznenin içinde yaşadığı sahaya, yani dilin sahasına yerleşmiş bir x ve y'nin yardımıyla kurulduğu söylenemez mi?³

c) ya da imgenin kendi statüsü:

Ayna evresi adını verdiğim şey, öznenin başlangıçta kendisini bedenine ait görsel bir *Gestalt*'la... ideal bir bütünlükle, faydalı bir *imago*'yla öz-

olduğu bir dönemde, edebiyat ve özellikle film eleştirisine gayet serbest bir biçimde ithal edilen bu kavram üzerine bir izahat olarak yazılmıştı. Dolayısıyla makalenin ana kısmı, bu kavramın psikanaliz kuramı içinde bir izahatından oluşuyor. Aynı zamanlar Christian Metz de kavramın sinema üzerine çalışmalar için uygunluğu üzerine "The Imaginary Signifier" (İmgesel Gösteren) başlıklı ünlü makalesini yazmıştı ("Le signifiant imaginaire", *Communications* 23, 1975; İng.: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster ve Alfred Gazetti, Londra, 1983). Metz'in savlarının bir kısmı burada yayımlanan makalenin kısa sonuç bölümünde ele alınacak; ayrıca bkz. "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory" ve elinizdeki derleme içinde "Symptom Olarak Kadın" başlıklı bölüm.

2. Freud, *The Interpretation of Dreams*, s. 536.

3. *Les écrits techniques de Freud*, s. 91.

deşleştirmesinde rol oynayan duygusal dinamiği açığa çıkarması bakımından ilginçtir.⁴

Bu örneklerin her birinde imge, nesne ya da aygıtın sanal karakteri yer değiştirmeye açık gibi görünüyor; "ters çevrilmiş vazo" deneyi, aslında tepetaklak durmakta olan, görüş sahasının dışındaki gerçek bir nesnenin gerçek imgesinden sanal bir imge elde etmek için kullanılabilir (deneyin adımlarının açıklaması için bkz. örn. s. 172-3).

2. Bastırılmış bir gösterenin metaforu olarak ele alınan semptomun üreticisi olarak özne – bu durumda görsel imgeye yapılan vurgu şu durumlardan birine işaret eder:

a) simgesel ya da sözlü iletişimin bütünüyle engellenmesi, örneğin halüsinasyon;

b) bir sahneyle ikame etme, örneğin perde anı;

c) zihin aygıtında uyku sırasında gerçekleşen regresyon sonucu bellekteki izlerin o anki algıların gibi görsel olarak yüklenmesi. (Bu son örnekte semptom yakıştırmasının geçerli olması için, imgenin görsel olarak yüklenmesi imgenin örtük içeriğiyle, yani bir telafi-oluşumu olarak rüyayla ilişkili olmalıdır.)

Film teorisi bu noktaları gündeme getirdiği her durumda şu soruyu sormalıdır: Bunları basitçe öznenin doğasına özgü olan uydurma dürtüsüne yapılmış birer gönderme biçiminde genellemek mümkün müdür, yoksa bunlar psikanaliz ile film analizi arasında daha tanımlı bir diyalog için birer dayanak noktası mı oluşturur – seyircinin filmle ilişkisi, öznenin kendi dünyasına kurgusal olarak entegrasyonunun biçimsel bir mikrokozmosu, bir tekrarı (*reiteration*) olarak görülebilir mi? Lacan'ın İmgesel kavramında özgül bir tanım edinen yansıtma ve özdeşleşim gibi optik terimlerinin, kaba çağrışımıyla bir tür kurgusal anlatıya eşitlenmesi, kavramı böyle bir karşılaşmanın düğüm noktası haline getirmiştir. Benzer şekilde "özdeşleşim" terimiyle kastedilen de, çok kaba anlamıyla, filmin seyircinin arzuna amade olduğu gibi bir varsayımdır.

Lacan'ın İmgesel kavramının temelleri ilk kez "Ayna Evresi" makalesinde belirir. Makalenin ana referansı Freud'un 1914'te yaz-

dığı "Narsizm Üzerine Bir Giriş" başlıklı yazısıdır.⁵ Böylelikle "Narsizm Üzerine" bu tartışmanın (gecikmeli) başlangıç noktasını oluşturacaktır, zira Narkissos miti, karşılıklılık gibi görünen şeyin bir imgenin kendi kendisine dönmesinden ibaret olduğunun ortaya çıktığı ânı tespit etmek için özellikle elverişlidir.

I

Freud'un cinsel libido ile kendini koruma dürtüsü arasında karşıtlık bulunduğu dair başlangıçtaki koyutu, 1914 yılında kabaca şizofreni ya da *dementia praecox* adı verilen, Freud'unsa hem *dementia praecox*'u hem de paranoyayı kapsamak üzere *paraphrenia* olarak tabir etmeyi yeğlediği bir dizi ruhsal bozukluk tarafından sorguya tabi tutulmaktaydı. Nevrozda dış dünyaya ait nesnelerden çekilerek hayali nesnelere yönelen cinsel libido, burada hiçbir ara ikame nesnesi olmaksızın düpedüz öznenin benine kayıyordu. Salt ben-yönelimli bir libido gibi görünen bu şeyin ortaya çıkışı, ve buna mukabil vurgunun yönelim konusuna kayması, Jungcu libido kavramına –ancak belli anlarındaki yönelimleriyle ayırt edilebilen saf bir enerji haznesi– tehlikeli derecede yakınlaşmaktaydı. Ben-libidosu hakkındaki bu yorumun önünü almak için Freud, narsizm üzerine makalesinde, otoerotik içgüdüler (çocuk ilk cinsel doyumunu otoerotik olarak, yani kendi bedeninden alır) ile ayrı bir işlev olan ben arasındaki önemli bir farkı ortaya koyuyordu: "Gelgelelim otoerotik içgüdüler en baştan beri oradadır; öyleyse narsizmin ortaya çıkması için otoerotizme eklenen bir şey, yeni bir ruhsal olay olmalı."⁶

Lacan'a göre beni (egoyu) imgesel bir moment olarak kuran, bu andır:

Ben ile kıyaslanabilecek bir birim olan *Urbild* (İlksel resim), öznenin tarihçesinin belli bir ânında oluşur ve ben de buradan itibaren işlevlerini edinmeye başlar. Diğer bir deyişle insan beni imgesel ilişkinin temelleri

5. Freud, "On Narcissism: An Introduction" (1914), SE 14, PF 11; Türkçesi: *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Saffet M. Tura ve Banu Büyükkal, İstanbul: Metis, 1998.

6. A.g.y., s. 77, 69.

üzerinde kurulur. Freud, benin işlevi *eine neue psychische... Gestalt*'a (yeni bir ruhsal forma) sahip olmalı, diye yazar. Ruhsal organizmanın gelişimi sırasında, işlevi narsizmi biçimlendirmek olan yeni bir şey belirir. Bunun ben-işlevinin imgesel kökenine işaret ettiğinden kuşku duyulabilir mi?⁷

Demek ki, belli bir *Urbild* ya da kurgu, o andan itibaren İmgesel'in bir kertesi gibi işlev görmeye başlayarak, hem özneyle gerçek dünya arasındaki yanılısamaya dayalı ilişkiye, hem de öznenin kendisini "ben" olarak kuran özdeşleşimlerle ilişkisine hükmeder. Bu durumda "ben psikolojisi" gibi bir yaklaşımın temelinde yatan kafa karışıklığı, benin algı-bilinç sistemiyle olan ilişkisini vurgularken, onun imkânsız ve serkeş bir gerçekten öznenin türettiği eğreti hazzı muhafaza etmek üzere tasarlanmış bir kurgulayıcı ve kurgu olma rolünü göz ardı etmesidir. Bizzat Freud'un kavramı kullanma biçiminde görülen bir dizi kayma, *Histeri Üzerine Çalışmalar*'da tahayyül edilen bir kütle olarak ortaya atılan kavramın *Ben ve İd*'deki nihai topografide⁸ başlı başına bir işlev olarak tanımlanması, bir bakıma bu kafa karışıklığına elverişli bir ortam hazırlamıştır. Lacan'ın İmgesel kavramını eklemleme noktası, benin güçlenmesi ile narsizm kavramının içerdiği o aldatici özgönderimsellik olanağının birleştiği andır. 1936 tarihli "Ayna Evresi" yazısında, narsizm ile ben oluşumu arasındaki ilişki "tersine çevrilir": Bizzat ben, narsistik bir yapının yansımasına dönüşür; bu narsistik yapının temelini atıldığı yer, bebeğin imgesinin kendisine döndüğü sahte bütünlenme ânıdır. *Écrits*'nin ikinci bölümünde narsizm, üç kurucu ânın başlangıç noktası olarak ele alınacaktır: ben; tanıma işlevi, ki dünyada potansiyel olarak sonsuz sayıda nesne yaratma yetisindedir; ve buna teka-bül eden işlevler olarak agresiflik ve libidinal nesne tercihi.

Öyleyse Lacan benin imgesel bir işlev olduğunu söylerken ne kastediyor? Onun İmgesel kavramı, Freud'un henüz 1895' te "Bilimsel bir Psikoloji Projesi"nde⁹ vurguladığı gibi, benin algısal kimliğini oturtmasının, gerçekliğin yalnızca haz ilkesini tatmin edecek biçimde düzenlenmesini mümkün kıldığı yolundaki savdan hangi açıdan farklıdır?

7. *Les écrits techniques de Freud*, s. 133.

8. Freud, *Studies on Hysteria ve Ego and the Id*.

9. *Project for a Scientific Psychology*, s. 295-7.

1954 tarihli seminerinde Lacan, nevroz ve psikoz arasındaki psikanalitik ayrıma uygun düştüğünü düşündüğü, Robert adlı altı yaşındaki bir çocuğun vaka öyküsünü aktarır. Vakayı sunan Rosine Lefort, kendisine ilk kez üç yaş dokuz aylıkken gelen hastasını motor ve dilsel koordinasyon yoksunluğunun artırdığı bir aşırı heyecanlılık durumu içinde tarif eder. Çocuğun analiz sürecindeki gelişiminin ayrıntılarına girmeyeceğim, ancak hastanın analist tarafından sunulan ilk davranışsal belirtilerinden biri üzerinde duracağım: "Kavrayışta eşgüdümsüzlük – çocuk, bir nesneyi tutmak için kolunu uzattığında yetişemezse, hareketini düzeltmeyi başaramıyor, onun yerine en baştan başlamak zorunda kalıyordu."¹⁰ Lacan, öznenin nesneler üzerindeki kontrolünün salt görsel yetiye değil, bunun uzaklık duyusuyla *sentezine* bağlı olduğunu; bunların arasındaki eşgüdümün ise bedeni bir bütün olarak tahayyül etme yetisine bağlı olduğunu göstermesi açısından bu vakayı derhal sahiplenir. Çocuğun motor-eşgüdüm bozukluğunun analiz yoluyla düzeltilmesi, "salt duyu-motor-eşgüdüm yetisinin gelişmesi ile öznenin imgesel denetim işlevleri arasındaki"¹¹ ilişkinin kanıtı olarak görülür. Dolayısıyla Lacan'ın önceden *Gestalt*'a, yani çocuğun kendi bedenini kendisine temsil edebilme yetisine yaptığı vurgu, aldatıcı da olsa rahatlatıcı bir dengeyi anlatan bir kavram olmaktan çıkıp, teorinin bu aşamasında çocuğun dünyasını fiziksel anlamda kontrol etme yetisiyle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Nitekim, ayna evresindeki kilit etkenlerden bir tanesi, çocuk henüz bakıma muhtaç ve motor-eşgüdümünden nispeten yoksun durumdayken, ona geri dönen imgenin sabit ve kararlı olması, dolayısıyla olgunlaşma çizgisi üzerinde ileri bir noktaya işaret etmesidir. Öyleyse Robert'taki özür, ayna evresine dair regresif bir paradigmadır; imgenin yokluğu, bedensel eşgüdüm işlevinde bir aksamaya yol açmaktadır. Burada önemli olan, denetim ile öznenin yansıtılmış imgesine dayanan bir oto-sentez arasındaki ilişkidir. Geçişlilik (*transitivizm*) tabir edilen davranışsal olgu, yani çocuğun oyun sırasında bir başka çocuğun eylemini taklit ederek tamamlaması olgusu da bu ilişkiyi teyit eder: "Hayali bir eyleme yönelik bu jestlerle özne, kendisiyle öteki arasındaki ayrımı yitirerek ötekinin

10. *Les écrits techniques de Freud*, s. 108.

11. *A.g.y.*, s. 122.

kusurlu jestlerle yapmaya çalıştığı şeyi yeniden dener; bu harikula-de tutulmanın eşzamanlılığı, eşgüdümün henüz tam olarak olgunlaşmadığı motor aygıtları devreye soktuğu ölçüde daha da dikkat çekicidir."¹²

Ayna evresinin davranışsal teyidinden hareketle Lacan daha sonra bunu özneliliğin yapısını açıklamakta kullanır. Bu yapı temelde, parçalı ya da eşgüdümsüz bir özne ile onun bütünleyici imgesi (parçanın bütün yerine geçtiği metonim ilişkisinin yapısal eşdeğeri) arasındaki ilişkiye dayanır. İmgeyi taşıyabilmesi için öznenin kendi konumunun sabit olması gerekir (ters duran vazo deneyinin ilk aşamasında göz, i(a) imgesinin noktalarını içbükey aynanın yüzeyiyle birleştiren çizgilerin oluşturduğu koninin içerisinde yer almalıdır). Bu sabitlik ve böylece elde edilen imgeler sayesinde özne, dünya üzerinde kalıcılığı ve kimliği olan nesneler koyutlayabilir hale gelecektir.¹³

Öyleyse ayna evresi imge, kimlik, ve özdeşleşim arasındaki karşılıklı bağımlılığın odak noktasıdır: "Tek yapmamız gereken ayna evresini, terimin analizdeki anlamıyla, *bir özdeşleşim olarak* anlamaktır; yani, öznenin bir görünüm edindiğinde geçirdiği dönüşüm olarak."¹⁴ Kendisini ayrı bir imgeyle özdeşleştirmesinin sonucunda çocuk, etrafındaki nesneler arasında, bunların her birinin hissedilir düzeyde kalıcılığa sahip olduğu kabulüne dayanan bir dizi eşdeğerlik koyutlayabilecektir. Yani, nesne dünyasının tanınmasının temeli, çocuğun imgesinin hayali bir nesne olarak kendisine yabancılaştığı ve ona kendi özneliliğine dair mesajı geri gönderdiği andır. Bu noktada harekete geçen takdir etme ve mübadele süreci, daha ileride Lacan'ın, göstergenin temelde yerinden edilmiş olma durumunu çıkış noktası alan bir süreç olarak tanımlayacağı dilin ısrarı kavramını şekillendirecektir.

Narsistik özdeşleşim tarzına tekabül eden, hem nesneyle libidinal bir bağ, hem de agresiflik işlevidir. Lacan, Freud'un münferit bir ben olarak özne ile türün bir üyesi olarak cinsel işlevi türe öncelik vermek olan özne arasında yaptığı ayrımın bir teyidi olarak Weiss-

12. "The Mirror Stage", s. 18.

13. Lacan'ın alıntılıdığı Janet, bu şekilde elde edilen imgelerin biçimsel sabitliğini, bir film yarıda kesildiğinde (yani film olmaktan çıktığında) görülen aktörlerin donmuş jestlerine benzetir.

man'ın tohum-plazma teorisine başvurur ve cinsel dürtünün, uygun ya da türe özgü olanın tanınmasına bağlı olduğunu vurgular (cinsel dürtü nadiren başka bir türün bir üyesi tarafından uyarılır).

Freud'un 1914 tarihli yazısında narsizm, öznenin kendi imgesine (ya da imgelerine) dayalı bir nesne tercihinin ilk örneğini oluşturuyordu; cinsel dürtünün kendini koruma güdüsüne bağlandığı, dolayısıyla nesnesini haminin ya da koruyucunun imgesine göre seçtiği analitik nesne tercihinin karşıtıydı. Lacan'ın vurgusu ise narsizmi yalnızca analitik nesne tercihinin karşıt olarak konumlandırmanın ötesinde, öznenin cinsel angajmanını sağlamak için gerekli olan asgari tanımanın kökeni olarak görür. Bu durumda libido, enerjiye dair ya da tözcü bir kavram olmak şöyle dursun, İmgesel'e varlıksal olarak bağımlıdır: "Libidinal yatırım dediğimiz şey, bir nesneyi arzuya mahzar kılan şeydir; yani bu nesneyle, kendi içimizde taşıdığımız ve az çok bir yapıya sahip olan imgeyi birbirine karıştırmamıza yol açan şeydir."¹⁵ Bunun anlamı açıkça, nesneye erişimin ancak bir (kendiyile-) özdeşleşim eylemi aracılığıyla mümkün olduğudur.¹⁶ Nesneyle kurulan libidinal bağın özdeşleşimle olan bu ilişkisi, aynı zamanda şu paradoksu belki de en açık şekilde gösterir: Özne kendisini bir imgede bulur, ancak bu onu bir yandan da yabancılaştıran bir imgedir ve dolayısıyla özneye *meydan okuma* potansiyeli taşır. Narsizmle agresifliğin yakın ilişkisinin temeli budur. Lacan ilk imgesel operasyonun agresif bileşenini teyit etmek için Klein'a döner. Çocuk tehlikeli bulduğu ve korktuğu nesneleri dışarı atar: "Neden tehlikelidir? Kendisi onlar için neden tehlikeliyse işte o yüzden. Tıpkı bir ayna yansıması gibi, çocuk bu nesnelere kendi içinde hissettiği yıkıcı gücü yansıtır."¹⁷ Daha sonra da ilk nesneden hem ayrışan hem de imgesel bir denklem aracılığıyla onunla ilişkilenen diğer nesnelere döner:

Dış dünyadan çeşitli, daha nötrleşmiş nesneler, ilk nesnenin dengi olarak ortaya atılacak ve onunla bir denklem aracılığıyla ilişkilenecektir. Dik-

14. "The Mirror Stage", s. 2.

15. *Les écrits techniques de Freud*, s. 162.

16. Freud'un aşk ve hipnoza ilişkin olarak özdeşleşim tartışması için bkz. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, 8. bölüm, "Being in Love and Hypnosis", s. 111-6.

17. *Les écrits techniques de Freud*, s. 96.

kat ederseniz, imgesel bir denklemdir bu. Dolayısıyla bu nesneler arasında keşfettiğimiz simgesel eşitlik [dışkı-idrar] dönüşümlü olarak dışa atma ve içe alma, yansıtma ve soğurma arasında gidip gelen bir mekanizmadan, yani imgesel bir oyundan kaynaklanmaktadır.¹⁸

Lacan bir adım sonrasında yansıtma ve içe alma arasında bir ayırım yapar (bunu ileride tartışacağız). Burada önemli olan nokta, nesnelerin Kleinci anlamda dışa atılmasının ve emilmesinin, öznenin kendisini yabancılaşmış ve yabancılaştırıcı bir imgede –kendisini tehlikeli, dolayısıyla potansiyel bir rakip olarak sunan bir imgede– keşfetmesinin agresif karşılığı olduğudur. Öznenin rakibiyle (hemcinsi olan ebeveynle) kurduğu nihai oidipal özdeşleşim, işte ancak özneyi kendi kendisiyle rekabete sokan bu ilk özdeşleşim sayesinde mümkün olmaktadır. İşte bu aşamada Lacan ölüm içgüdüsünü yeniden tanımlayacak, yalnızca bireyin "sonsuz yaşam"ın *x* etkenine teslimiyetinden değil, aynı zamanda da libidonun İmgesel' den zorunlu geçişi ve bu sırada hâkim imgeye ve nihayet efendinin imgesine (Oidipus kompleksi) tabi kılınmasından da kaynaklandığını söyleyecektir.

İmgesel'in bu kabataslak tarifinden iki etken ortaya çıkar – bir yanda agresyon etkeni, rekabet ve imgenin yabancılaştırıcı yönü; öte yandaysa özneliliğin temelinde köklü bir yanlış-tanımanın bulunduğu, imgeninse sağaltıcı bir kurgu olduğu yönündeki daha yapısal yönelimli düşünce. Bu bir anlamda keyfi bir ayırımdır, her ikisi de olumsuzlama kertesine ait ben kavramıyla birbirine bağlanır. Freud 1925'te yayımlanan, makaleye adını veren olumsuzlama kavramını, öznenin hem kendisini hem de dünyasını inşa etmesini sağlayan ilk dışa atma mekanizmasının simgesel eşdeğeri olarak tasvir etmektedir.¹⁹ Ayna evresi öznenin kendisini olumsuzladığı, ötekini ise suçladığı, ona yüklendiği ve saldırdığı (*charger*) bu süreci sergiler. Bunun analiz ortamındaki karşılığı, yani analist ve analiz edilen arasında imgesel bir ilişki temayülü, daima imleme karşısında gösterilen dirence işaretir:

Varlığın kabul görme talebi sonuçsuz kaldığı ölçüde, sözce ötekine kancalanma eksenine doğru kayar... Özne ötekine kancalanır çünkü dile

18. A.g.y., s. 96.

19. Freud, "Negation".

gelmek için didinen şey başarısızlığa uğramıştır. Sözcenin, belki de onu temelden imkânsız kılan bir şey neticesinde engellenmesi, analiz sürecinde sözün tamamıyla ilk işlevine geri dönerek ötekiyle bağ kurma işlevine indirgenmesiyle sonuçlanır.²⁰

Burada sözlü iletişime yapılan vurgu,²¹ Lacan'ın İmgesel ile Simgesel alanlar arasında –her birinin üçüncü bir kategori olan Gerçek'le ilişkisi bağlamında– yaptığı ayrıma denk düşer. Bu kategorileri tartışmaya geçmeden önce, buraya kadar gördüğümüz narsizmden doğan kavramların nasıl tekrar bölünerek bir yandan ideal ben ve ben ideali, diğer yandan Freud'un *Grup Psikolojisi ve Benin Analizi*'nin 7. bölümünde²² ortaya koyduğu üç tür özdeşleşim biçimi olarak ortaya çıktığını göstermek gerekir. Zira Lacan'ın üçlemesi bu ayrımların üzerine oturur.

Narsizm üzerine yazısının ilerisinde Freud, benin bastırmayla ilişkisini tartışır. Ben, bebeğin toplumsal bir yaşama dahil olmasıyla birlikte yitirilen, bundan böyle ancak öznenin kendisine model alacağı bir imgenin kurulmasıyla geri alınabilecek olan narsistik kendilik saygısının muhafızı haline gelir. İşte bu sürecin, yani öznenin, dünyasının merkezinde yer alan ve onu da bu merkeze yerleştirebilecek olan bir imgeye uyum gösterme sürecinin tarif edildiği paragrafta, ideal ben ve ben ideali arasındaki ayrım belirir: "Öznenin

20. *Les écrits techniques de Freud*, s. 59-60.

21. Burada birkaç noktayı açıklamakta yarar var. Lacan'ın yapıtının bu aşamasında, İmgesel ile Simgesel arasındaki ilişki çoğu kez ardışık biçimde tarif ediliyordu – (sabit, kararlı) imgeden (öznelarası iletişimin aracı olan) dile ya da sözcüğe geçiş olarak. Dil psikanalizin asli sahası olduğuna göre, bunun analiz pratiğiyle ilişkisi kolayca görülebilir. Burada direnç iki ayrı anlama gelir: imgesel ilişkinin cenderesi (düşmanlık, rekabet, vs.) ve öznenin bu konumdan vazgeçerek dilin sahasına girmeyi reddetmesi. Dolayısıyla dil, imgesel ilişki cenderesini (düşmanlık, rekabet, vs.) kıran (potansiyel açıdan dolu) bir söz olarak ve öznenin ideal ben ile ben ideali arasındaki ayrımı (Öteki'nin sözü) reddetmesi olarak tahayyül edilmektedir. Dilin Lacan'ın yapıtı içerisinde geçirdiği önemli değişim, İmgesel ile Simgesel terimleri arasındaki ilişkiyi de etkiler. Dilin potansiyel olarak dolu söz olma özelliğini yitirdiği ve ilksel bir kayba dayanan bir farklılıklar kümesi olarak görülmeye başlandığı andan itibaren, İmgesel'den (yanlış tanıma) Simgesel'e (dolayım, tanıma) doğru basit bir ilerleme mümkün olmayacaktır, çünkü bu kez vurgulanan bizatihi dili oluşturan "bölünme"dir. Bu kavramsal kaymayı yazının ikinci bölümünde tarif edeceğim.

22. Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, s. 105-10, 134-40.

narsizmi yer değiştirerek bu yeni ideal bende ortaya çıkar; bebeğin beni gibi bu da mükemmel olan ne varsa tümüne sahiptir... Özne çocukluğundaki narsistik mükemmeliyetten feragat etmek istemez... onu yeni biçimiyle bir ben ideali olarak geri kazanmaya çalışır."²³

Buradaki ayrım narsistik nesne seçiminin dört seçeneği arasında b ve c'ye tekabül ediyor gibi görünür:

- a) özne şimdi neyse o (kendisi)
- b) özne önceden ne idiyse o
- c) ileride olmak istediği şey
- d) bir zamanlar kendisinin parçası olmuş bir kimse.²⁴

İkisini birbirinden ayırt etmenin mümkün olduğu anda, ideal ben öznenin "önceden olduğu şey"e, ben ideali ise "ileride olmak istediği şeye" tekabül eder. Dolayısıyla ideal ben, öznenin özdeşleşim kurduğu yansıtılmış bir imgedir, bu açıdan ayna evresindeki imgeye tutulma haliyle kıyaslanabilir. Ben ideali ise, ikincil bir içe almadır; imge, "başkalarının ihtarları" ve "kendi eleştirel yargısının uyanması"nın²⁵ ardından, "perspektifini" değiştirmek kaydıyla narsizmini koruyabilmesi için gerekli olan yeni özelliklerle donanan özneye geri döner.

Burada, yansıtma ile içe alma arasında bir ayrım söz konusudur; ilki *Gestalt*'la ilişkilidir; ikincisi ise daima Öteki'nin sözüne eşlik eder,²⁶ yani simgesel bir ânın ve üstbenin oluşumu için gerekli olan ileriki toplumsal yatırımın üzerine inşa edileceği zemini oluşturur. Freud (c) kategorisini ortaya attığında bunu ancak tartışmanın daha ileri bir aşamasında, üstben kavramını takdim ettiği zaman temellendireceği kaydını düşer.

23. "On Narcissism", s. 84, 88.

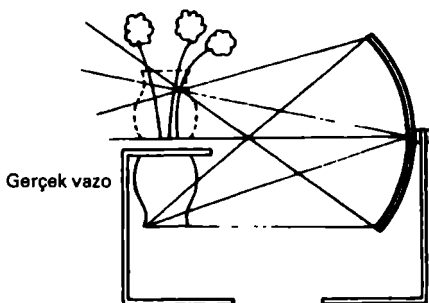
24. A.g.y., s. 90, 84. 25. A.g.y., s. 90, 88.

26. Lacan'ın bu ayrımı türetirken başvurduğu kaynak, bizzat Freud'un "başkalarının ihtarı" "ona ses aracılığıyla iletilir" yorumudur (a.g.y., s. 94-6, 88-90), yani bir kez daha öznelarası iletişimin aracı olarak dil kavramına dayanmaktadır (bkz. yukarıda 21. dipnot): "Arzum ne? İmgesel yapılaştırmada benim konumum ne? Bu konum ancak imgeselin ötesinde; yani simgesel düzlemde, sadece insanlar arasındaki sözlü iletişim aracılığıyla cisimleşen meşru iletişim düzleminde bir rehber bulunduğu ölçüde tasavvur edilebilir. Özneyi yöneten bu rehber ben ideali-dir" (*Les écrits techniques de Freud*, s. 162).

Öyleyse ideal ben, öznenin bir zamanlar olduğu şeydir, ben ideali ise bir zamanlar olduğu şeyi geri kazanabilmek için olmak istediği şeydir. Bu, bir zamanlar kendisinin parçası olmuş olan birini içe alması sayesinde mümkün olur. İdeal ben'den ben ideali'ne doğru gerçekleşen bu geçiş, ikisi arasındaki ilişkiyi var kılma (fiili kılma) çabasıdır (özne şimdi neyse o, yani (a) kategorisi). Freud'un tarif ettiği şey, öznenin ilk oluşumunu borçlu olduğu, kendi bütünlüğüne dair imgesel kurguyu korumak için sürekli tekrarladığı, imkânsız çabadır. Serge Leclaire, bu konu üzerine Mart 1954'te verilen seminerde, varoluşsal bir ben ideali ile biçimsel bir ben ideali arasındaki uyumsuzlukla ilgili bir sorunu gündeme getirmiştir: "Ya libidonun bir kez daha bir imgeye, benin bir imgesine, yani benin bir biçimine doğru kayması söz konusudur, ki benin şimdiki haline ya da bir zamanlar olduğu şeye benzemediği için buna ideal deriz; ve yahut ben ideali dediğimiz şey, benin herhangi bir biçiminin ötesinde, kesin olarak ideal bir şeydir ve daha ziyade idea ya da biçim kavramına denk düşer."²⁷

İdeal benin biçimsel ânı, ayna evresinin asıl noktasında yapılandırıldığı andır. İdeal ben ile ben ideali arasındaki ayrım, bu evrenin iki farklı ânı biçiminde netleşir: Bunların ilki, simgeleştirmeden önce gelen ve ona direnen bedensel imgeye aittir, ikincisi ise tamamen bu simgeleştirmeye (yani Öteki'ne) bağlı olan ötekiyle ilişki ânidir.

Lacan'ın bu ayrımı açıklamak için örnek verdiği ters çevrilmiş vazo deneyi iki aşamadan oluşur; bunların ilki geometrik optiğin oldukça bilinen bir deneyidir:



ŞEKİL 2

İçbükey bir ayna aracılığıyla, görüş sahamız dışında bulunan, ters duran bir vazunun gerçek ve ters bir görüntüsünü elde etmek mümkündür. Görüntüyü gözleyebilmek için araya bir perde koymaya gerek yoktur, yalnızca gözlemcinin aynadan yansıyan ışınların kesişim noktasını görecektir bir konumda olması yeterlidir. Bu öznenin bedensel imgesidir ve Lacan bunu birincil narsizm olarak tanımlar: "Dilerseniz bu ilk narsizmi, benim şemamdaki gerçek imgenin düzlemine yerleştirelim, çünkü bu imge gerçekliğin tamamını birkaç hazır verili çerçeve dahilinde düzenlemeyi sağlar."²⁸

Bedensel imge öznenin tüm mekanizmaları için özdeştir, onun bir erkek ya da kadın olarak (mesela bir attan farklı olarak) *Umwelt'* ini (ilksel dünyasını) şekillendirir. Öznenin bütünlüğü bu imgeye dayanır; gelecekteki tüm yansımaların temelini oluşturan da bu imgedir. Baş aşağı duran vazunun görüntüsünün ters çevrilerek ayrı ayrı duran çiçekleri içinde tutabileceği bir konuma gelmesi, deneyi öznenin kendi bedeniyle olan bağın zayıflığını göstermek için özellikle elverişli kılar.

Deneyin ikinci kısmında (Şekil 1) gerçek imgenin önüne yerleştirilen ikinci bir ayna yardımıyla zahiri bir görüntü elde edilir. Gözlemci bu kez zahiri görüntüyü görebilecek biçimde konumlanmıştır, ancak onun yansıması olduğu gerçek görüntüyü görememektedir. Her bir noktada öznenin kendi gözleriyle gördüğü imgenin kaynağına olan uzaklığı vurgulanmaktadır. Zahiri imge, öznenin dünyayla olan imgesel ve libidinal ilişkisini konumlandırmasını sağlayan ikincil narsizmin yeridir: "kendi durduğu yerden *görmek* ve *libidinal varlığını*... bu yerin ve kendi dünyasının bir işlevi olarak yapılandırmak. Özne kendi varlığını ötekine nispeten, yani ben ideali ne nispeten bir yansıma olarak görür."²⁹

Buradaki ilişki, Freud'un *Grup Psikolojisi ve Benin Analizi*'nde yer alan bir dipnotta getirdiği yorumla çarpıcı biçimde teyit edilir:

28. A.g.y., s. 144.

29. A.g.y., s. 144-5. Burada (küçük ö ile yazılan) öteki ifadesinin kullanımı, ben idealinin dille ilişkisi içinde verilen önceki tanımları düşünüldüğünde, sorunlu görünür; *Scilicet* makalesinin yazarı (bkz. öm. II. Bölüm) baştan sona Öteki ifadesini kullanıyor; Lacan'ın kendi kullanımında da, imgesel ötekine (Fr. *autre*) yapılan atıftaki küçük a harfinden yokluğa referans vermek için kullanılan a'ya (Fr. *objet petit a* – küçük a nesnesi) doğru bir kayma vardır elbette. Ben bu kay-

"Özdeşleşimden başlayan ve taklitten geçerek empatiye ulaşan, yani kendimiz dışındaki bir zihinsel yaşama karşı herhangi bir tavır takınmamızı sağlayan mekanizmanın anlaşılmasına giden bir patika vardır"³⁰ – bu yorum özellikle de bir başka yerde "merhametin (ki sözcüğün kendisi de [*Mitleid*] bunu teyit eder) narsistik kökeni üzerine"³¹ yaptığı gözlemle birlikte ele alınmalıdır.

Öyleyse bu yer ve yapı öznenin gelecekteki özdeşleşimlerini nasıl şekillendirmektedir? *Grup Psikolojisi ve Benin Analizi*'nde Freud, içe alınan bu ben ideali ile öznenin daha ileride benler arasında gerçekleşen grup özdeşleşimi yoluyla toplumsallaşması arasındaki ilişkiyi açıklamaya girişir. Grup olgusunu özdeşleşimin yanıltıcı işlevinin doruk noktası olarak alan Lacan ise soruyu yeniden biçimlendirir: "En budalaca gerçekliğine indirgenmiş, buna rağmen (onun nişan işlevi hakkında az sonra söyleyeceklerimi teyit eder biçimde) birtakım öznelere için ortak payda yerine geçen bir nesne, nasıl olup da ideal beni tatsız bir maceranın aptalca kuvvetine eşitlemeyi başarabilir? – ki ideal benin özünde gerçekten bu olduğu ortaya çıkacaktır."³²

Ben idealinin özneyi bir yandan içe alınmış hâkim imgeye, diğer yandansa kendine denk gördüğü diğer benlere teslimiyet konumuna sürüklenme gücü, özdeşleşimin etkin biçimleri ve bunların taleple (kendi kendine yeterliliğini ileri sürmek ve bir doyumluk durumuna yeniden kavuşmak çabasıdır) ve arzuyla (bu kendinden emin olma durumunu giderek sarsmaktadır) ilişkileri hakkında bir dizi yeni sorunun başlangıç noktası haline gelir.

maları simgesel Öteki'nin imgesel ilişkiye müdahalesinin işaretleri olarak alıyorum. Bkz. öm. Jacques-Alain Miller'in yorumu, "Table commentée des représentations graphiques", *Écrits*, 2. basım, s. 903-8: "gerçek imge (buradan itibaren i(a) olarak belirtilecek), öznenin görsel imgesini temsil eder, gerçek a nesnesi ise kısmi nesne işlevini destekleyerek bedenin oluşumunu neticelendirir. Burada ayna evresini (mantıksal bağımlılık düzenine göre) önceleyen bir aşamayla karşı karşıyayız – bu, *gerçek Öteki'nin mevcudiyetini varsayan bir evredir*" (s. 904, vurgu bana ait).

30. *Group Psychology*, s. 110n, 140n.

31. Freud, *From the History of an Infantile Neurosis ("The Wolfman")* (1914) SE 17, s. 88; PF9, s. 327.

32. Lacan, "Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: "Psychanalyse et structure de la personnalité" (1960), *Écrits*, s. 677.

Freud üç tür özdeşleşim biçimi tanımlar:

- a) bir nesneyle duygu bağının ilk biçimi olarak özdeşleşim,
- b) nesneyle kurulacak libidinal bağın yerine geçen, içe alınan nesnenin ben ile çakışması yoluyla gerçekleşen regresif özdeşleşim,
- c) cinsel içgüdünün nesnesi olmayan bir kimseyle paylaşılan (bastırılmış) bir ortak özelliğin henüz algılanmasından doğan özdeşleşim.³³

Bu üç özdeşleşme biçimini Lacancı kategoriler açısından ayrı ayrı tartışmaya geçmeden önce, bu yeni ayrımın buraya kadar tartıştığımız kavramlara ilişkin olarak yarattığı sorunları örneklemek için, ilk özdeşleşim biçimini ele alarak başlayacağız.

Freud ilk olarak özdeşleşim ile arzu (nesne seçimi) arasında bir ayrım yapar, ve ilkinde öncelik verir: "Kişinin babası, ilk durumda kişinin kendisinin *olmak* istediği şeydir, ikinci durumdaysa *sahip olmak* istediği şey. Yani ayrım, bağın özneyle mi yoksa benin nesnesiyle mi kurulduğuna göre belirlenir. Bu nedenle önceki türden bir bağ, herhangi bir nesne tercihi yapılmadan önce de mümkündür."³⁴

Erkek çocuğun babayla kurduğu oedipal-öncesi özdeşleşimi ilk özdeşleşim için model almakla Freud, Lacan'ın özdeşleşimin yabancılaştırıcı işlevi üzerine yaptığı vurguyu ve bunun nesnesini ortadan kaldırmayı amaçlayan bir rekabet potansiyeliyle olan yakın bağlantısını öngörmektedir. Dahası Freud babayla olan bu özdeşleşimi, yani öznenin ilk toplumsallaşmasını, gelişimin ilk, oral evre-

33. Cinsiyet farkı sorunu ilk iki kategori üzerinde açıkça etkilidir, zira ikinci tür özdeşleşim aşikâr biçimde kız çocuğun yitirilen ilk nesneyle (anne) özdeşleşmesinin prototipidir. Aslında Freud'un ikinci kategori için verdiği örneklerden biri erkek homoseksüelin anneye kurduğu özdeşleşimdir. Fakat Dora'nın babasının öksürüğüyle semptomatik olarak özdeşleşmesi de örnekler arasındadır (*Dora*, s. 82-3, 119-21), ki bu da ikinci kategorinin cinsel kimliğe dayalı özdeşleşim ve ikincil bir arzu nesnesinin bastırılmasıyla bağlantılı özdeşleşim için bir menteşe noktası olduğunu gösterir. Üçüncü özdeşleşim biçimiyse "tütsüde somon" rüyasıyla örneklenir. Burada rüya gören kişi, bilinç dışında cinsel rakibi olarak kurduğu kadınla özdeşleşmektedir (*The Interpretation of Dreams*, s. 147-51, 229-33). Bu tür bir özdeşleşimin bastırılmış arzu nesnesiyle ilişkisi –talep edilen bir nesne değildir bu artık– burada aşikârdır (Lacan'ın bu rüya üzerine tartışması için bkz. "The Direction of Treatment", s. 256-63); bu tür bir özdeşleşim ayrıca hem kız hem de erkek çocuğun aynı cinsiyetten ebeveynle oedipal-sonrası özdeşleşiminin modeli olarak düşünülebilir.

34. *Group Psychology*, s. 106, 135.

sinin bir türevi kılmakla bu bağlantıyı teyit etmiş olur: "Aslında özdeşleşim baştan itibaren muğlaktır; sevecenliğin ifadesi olabileceği gibi birinin ortadan kaldırılmasına yönelik bir arzuya da dönüşebilir. Libidonun ilk, *oral* organizasyon evresinin, yani özlem duyduğumuz ve değer verdiğimiz nesneyi yiyerek özümsemiş ve böylece hepten ortadan kaldırdığımız evrenin bir türevi gibidir."³⁵

Ben idealinin içe alınmasının tamamen libidinal bir eşdeğeri içe atma mekanizmasında görülür; bunun hem anne ile çocuk arasındaki (Klein'in ileride vurgulayacağı) yamyamca ilişkiye, hem de babanın bedeninin özümsemişliği yoluyla onun statüsünün ve şanının devralındığı totem yemeğine gönderme yaptığı düşünülebilir. Bu ikilinin sadece ilk kısmı tam anlamıyla içe atma olarak adlandırılabilir, çünkü ikinci kısım bunun törenselleştirilmiş ve toplumsallaştırılmış bir türevidir ve bu nedenle de ben idealinin içe alınmasıyla ilişkilidir (ki bu da tanımı gereği dile bağlıdır).

Böyle bakınca totem yemeği, ancak özdeşleşimin arzusuyla iç içe geçtiği durumda ortaya çıkan türden bir rekabetin aşılmasının törensel bir simgeleştirilmesi olarak görünüyor (ikincil bir rekabet olarak Oidipus). Nesnenin bütünüyle içe atılması ya da nesne üzerinde tam bir hâkimiyet olanağını (doğunluk kurmacası) içinde taşıyan oral ve anal gelişim evrelerine özgü su katılmamış talepte bu soruya yer yoktur. Lacan, Freud'un ortaya attığı üç tür özdeşleşimi, arzu ekseninin özdeşleşim eksenini üzerinde artan müdahalesi biçiminde yorumlar. Bu müdahale, talebe yönelik dürtülerden (oral, anal), arzuya yönelik dürtülere (görsel, sese dair) doğru bir kaymayla da ölçülebilir. İkinci tür dürtülerde nesnenin fiziksel uzaklığı, özneye nesne arasındaki ilişkinin zorunlu olarak ayırık olduğunu açığa vurur. Dikkat ederseniz, sinema deneyimiyle en fazla örtüşen dürtüler Lacan'ın topografisinde öne çıkmaya başladığı anda, hayali bir doğunluk ya da nesnesine yeterli bir taleple özdeşleşme fikri de sarsılmaya başlar. Özdeşleşmenin üç biçimi, yaklaşık olarak Lacan'ın Gerçek, İmgesel, ve Simgesel olarak adlandırdığı üç âna karşılık gelir:

a) yoksunluk (yitirilen nesneye yönelen talep),

b) engellenme ve kahr (*frustration*) (nesnesini elde edemeyen talep),

c) hadım edilme (bir nesneyle karşılaşması mümkün olmayan talep).

Böylelikle her özdeşleşim türü, bir ilişki tarzı (birincil nesne ilişkisi, libidinal nesneyle gerici özdeşleşim, benler arası özdeşleşim), bir yetersizlik yapısı (yoksunluk, kahr, hadım edilme) ve taleple arzu arasında bir gerilim ve buna karşılık gelen bir dizi dürtü seçeneği için model teşkil eder.

Burada önemli olan, öznenin talebinin her seferinde dışsal bir nesneye doğru yönelmiş olmasıdır. Bu talebin, talep ettiği nesnenin yeriyle ilişkisi özdeşleşmeye temel oluşturur. Hem içe alma hem de içe atma yansıtılmış ya da nesneleştirilebilir bir bütünlük düzlemini bulanıklaştırdığından, daha önce ideal bene yapılmış olan vurgu kaçınılmaz olarak zayıflar. Lacancı şemada öznenin bitimsizce geri çekilen bir gerçeklikle yüzleştiği nokta olarak Gerçek'e verilen öncelik, öznenin öngörülen bir bütünlük yerine, yitirilen bir nesne açısından tanımlanmasına işaret eder.

Bunun kaynağı yine Freud'un, bebeğin dünyayla ilişkisini şekillendiren nesnenin kaybı üzerine önceki ifadelerinden ("Bilimsel bir Psikoloji Projesi"), *Fort Da* oyunu aracılığıyla geliştirilen tekrar kavramına (*Haz İlkesinin Ötesinde*) dek izlediği yolda bulunabilir.³⁶ İlk durumda Freud çocuğun ilk sözcésinin (bağırmasının) kayıp nesneyi temsil ettiğini, ikinci durumdaysa çocuğun ancak nesnenin kaybını ifade etmesine ve yinelemesine izin veren oyun aracılığıyla kendisini kurduğunu belirtir: "Mevcudiyet ve yokluk arasındaki yer değiştirmenin bir anlamı olması için, çocuk kendisini iplik makarasının yokluğuyla özdeşleştirmiş olmalıdır; bunun mantıksal temelinde de çocuğun kayıp bir gösterenle özdeşleştiği varsayımı yatar."³⁷ Birlikte ele alındığında bu aşamalar, Lacan'ın öznenin bölündüğü anda meydana gelmesi (yani *Ichspaltung*) tabir ettiği şeye işaret eder. Ayna evresinin kendini temsile ilişkin kurgusunda dahi fark edebileceğimiz bir andır bu, zira öznenin kendini bir bütün olarak

36. *Project for a Scientific Psychology*, s. 366-7; *Beyond the Pleasure Principle*, s. 14-7.

37. "Le clivage du sujet", s. 111.

görmesi ancak *başka bir yerde* konumlanmasıyla mümkündür. Nesnenin kaybı ve öznenin bu kayıpla kurduğu ilişki –kayıbı yadsıma ya da telafi etme çabasında öznenin içine düştüğü açmazlar– Lacan'ın arzusun yapısı olarak adlandırdığı şeyin ta kendisidir.

II

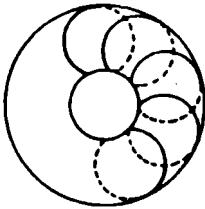
Bu noktadan itibaren iki boyutlu optik şema yetersiz kalır, çünkü nesne görülür hale gelmiştir; başka bir deyişle, kendisini ikame eden imgeyle aynı boyutu paylaşmaktadır.

Şimdi gerekli olan, imgesel nesne ile, ondan ayrı bir düzlemde var olan kayıp nesne arasındaki özsel ayrımı temsil edecek bir yöntemdir. "Öznenin Bölünmesi ve Özdeşleşimi" makalesinin yazarı bu ayrılmayı temsil etmek için torusu ya da içi dolu bir halkayı kullanır. Halkanın yüzeyinde gerçekleşen işlem ya da devinim, merkezi bir boşluğu çevreler; bu boşluk aslında devinimin dışında kalmakla birlikte onun hudutlarını tayin eder. Bu diyagramları baştaki optik şemayla birlikte kullanacağım, çünkü o şemanın yetersizliğini ve özne sorusunu görsel dürtünün nesnesine referansla yeniden tanımlama gereğini en açık biçimde ortaya koyduklarını düşünüyorum. Özne burada artık yansıma terimleriyle (imge) değil, farklılaşma terimleriyle (kesmeler, eklenme, ayrılma) tanımlanıyor.

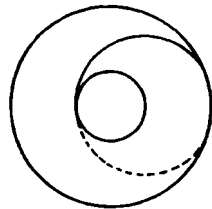
"Öznenin Bölünmesi"nin yazarı, özdeşleşimin kendi içinde nasıl tekrara dayandığını –ki bu tekrar olsa olsa onun içinde barındırdığı farklılığın işareti olabilir– göstermek için Freud'dan bir alıntı yapar: "Ancak kısmi ve son derece sınırlı bir özdeşleşim söz konusudur ve bu özdeşleşim nesnesi olan kişinin bir tek özelliğini alır."³⁸ Bu bir tek özellik "biricik" özelliktir, tüm bir seri onun salt tekrarına dayanacaktır. Buradaki birlik fikri, önceki *Gestalt* kavramının temelinde yatan bütünlük fikrinden kesinkes ayrışır, halihazırda işlemekte olan bir sayma sisteminin münferit bir unsuru anlamındaki yapısal birim (ünite) kavramına bağlanır. Bu nedenle de biricik yerine birleştirici (*unary*) özellik adını alır, çünkü ancak görünürdeki özdeşlik temelinde eklenilebilir. Lacan burada Saussure'ün 8:45

Paris-Cenevre ekspresi örneğine başvurmaktadır.³⁹ Önceki günden bariz biçimde farklı bir tren dahi olsa, aynı tren olarak tanımlanır, çünkü işlev bakımından geri kalan bütün trenlerden farklıdır.

Dolayısıyla Freud'un ikinci tür özdeşleşim hakkındaki ifadesi, potansiyel açıdan yapısalcı bir kimlik kavramının işareti olarak yorumlanmaktadır. Buna göre her bir öğe kendi kökeninden farklıdır, her tekrarında farklılaşır, ancak imleyen zincirindeki diğer bütün öğelerle mukayese durumunda kendisiyle özdeşir. Bu kavram, Lacan'ın ayna evresinde "öteki" imgenin belirleyici rolüne yaptığı vurguda kuşkusuz ima edilmekteydi. Buradaysa, klinikteki karşılığı travmanın zorlayıcı tekrarı olan kopuş (*coupure*) ya da bölünme üzerine yeni bir vurguyu temsil eder: "Burada öznenin ancak kendisini belli sayıda aktöre bölmek suretiyle yaklaşabildiği bir nokta görüyoruz."⁴⁰ Yanıltıcı bir bütünlük ve kimliğe yapılan vurgudan uzaklaşarak farklılığın tekrarına dayalı bir kimlik tanımına yönelen bu hareket, Lacan'da İmgesel'den dilin ısrarlı yapısına –ki simgeleştirme müdahalesinin henüz gerçekleşmediği dönemde de etkilidir– doğru bir vurgu kayması olarak görülebilir.



ŞEKİL 3



ŞEKİL 4

İlk diyagram (Şekil 3) talebin yoksunlukla ilişkisini gösterir. Halkanın etrafında helezon biçiminde kendini tekrarlayan çemberler talebin mükerrer işlevini temsil eder ve bize şunu gösterir:

39. *Course in General Linguistics*, s. 107; Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Ankara: Türk Dil Kurumu, 1976.

40. *The Four Fundamental Concepts*, s. 51.

a) talep kendisini gerçekleştiremez, ancak her seferinde hareket noktasıyla olan mesafesini artırır, ki bu da kendisini devindiren nesneyi ele geçirmekten aciz oluşunun kanıtıdır;

b) talebin kendisiyle bulunduğu nokta, merkezde duran boşluğun sınırlarını çizdiği noktadır; ancak talep bunu *farkında olmadan yapar*, çünkü kendi yüzeyi dışında hiçbir temas noktası yoktur.

Burada özne, talebin tüm-güçlü göstereniyle ondan ayırt edilemeyecek ölçüde özdeşleşir; ancak bu yitirilen birimi farklı biçimde tekrar etmek dışında imleyemediğinden, söz konusu gösteren karşısında güdükleşir.

İkinci çizimde (Şekil 4) özne kendi uzamını boylu boyunca kattığını zanneder, ancak kendi dış yüzeyinin içinde kalan uzam ile, farkında olmaksızın çevresini dolaştığı merkezdeki boşluğu birbirinden ayıramamaktadır. Diyagram idealleştirme –"tam" bir devir– ile, hakkında hiçbir şey bilinmeyen arzu –merkezdeki boşluk– arasındaki ayrımı gösterir.

Bir sonraki aşamada Lacan'ın optik şemasına dönecek olursak, vurgu bu kez Öteki (*Autre*) tarafından yönlendirilen ikinci ayna, A, üzerindedir. İlk imge gözlemci öznenin sabitliğine bağlı iken, zahiiri olan ikinci imge A aynasının dönüşü ile arkasında kalan boşluk arasındaki ilişkiye bağlıdır. Yansıtma ile içe alma, gönderilen imge ile alınan imge arasındaki ayrım bu kez dilin yeri olan Öteki'nin müdahalesiyle güçlendirilir; böylece, dille donatılan ben ideali ileride Yasayla kurulacak özdeşlik için hazır hale gelir. Öteki'nin bu rolü:

a) ilksel *Gestalt*'ın özerkliğini sarsar,

b) kendisinin arzusunun bir ibaresi olduğunu ele verir; yani onu da belirleyen şeyin, öznenin talebinin kaynağındaki kayıp ya da boşluk olduğu ortaya çıkar.

İşte şimdi İmgesel'i, Öteki'nin bu müdahalesi ve bunun sonucunda, A'nın farz edilen doygunluğu ile giderek ortaya çıkan eksikliği arasındaki gerilim açısından tanımlamak mümkündür. Lacan ilk şemasını şu sözlerle eleştirir: "Sözün kurucusu olan (büyük harfle yazılan) Öteki'nin, öznenin (küçük harfle yazılan) ötekiyle, yani imgesel ikiliğe ait olan ötekiyle ilişkisine koyduğu mesafeden ayrı düşülebileceğini sanmak yanılgı olur."⁴¹

41. "Remarque sur la rapport de Daniel Lagache", s. 678.

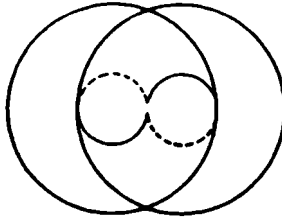
Dahası, bu Öteki şimdi ayna evresinin asli âniyle ilişkilendirilmektedir:

Çünkü sözün konumlandığı yerde duran, bu mesafeyi kutsayan üçgen içinde her zaman örtük olarak mevcut bulunan Öteki, görsel ilişkinin en katıksız ânına dek uzandığı ölçüde örtük olmaktan da çıkar: Ayna önündeki çocuk, kendisini taşıyan kişiye dönerek bakışıyla bu tanışın onayına başvurduğu sırada, berikinin onay vermesi, çocuğun imgeyi *zaten* tanıdığına delalet eden coşkulu benimsemenin içini boşaltır.⁴²

Bu durumda, Öteki'nin ayna ilişkisi üzerindeki nüfuzu, onun *onayına başvurma* gereksinimini açığa çıkarır; bu da dolaylı olarak ayna ilişkisindeki yapısal eksikliği, yani arzunun orijinal model içindeki indirgenmez yerini gösterir:

Sorun, modelimizin *a nesnesini* aydınlatmakta yetersiz kalışı. İmgeler arasındaki oyunu gösterirken, bu nesneye simgesel tarafından yüklenen işlevi betimlemekte yetersiz kalıyor... Arzu nesnesi, *a*, modelimizin onu yerleştirdiği başlangıç noktasında işlemeye başlar başlamaz... arzunun nesnesidir... Bu nedenle de aynada yansıtılmış hali, *a'*, bize yalnızca mübadele için bir ölçüt; ötekinin arzusunun ideal benin geçişliliğine ait dolaşıma dahil edilmesini sağlayan bir tedavül sunmakla kalmaz. Aynı zamanda Öteki'nin arzusunun ibaresi olarak Öteki'nin alanına iade edilir.⁴³

Öyleyse nesne Öteki'nde noksandır, yine de bu noksanlık öznenin kendi imgesine yabancılaştığı ve aynı zamanda da kendi arzusunun temellendirdiği yer işlevini görür.



ŞEKİL 5

Bir sonraki adımda, kendi imkânsızlığını boylu boyunca dolaşmış bulunan özne, dolu bir öznellik ya da doygunluğa dair tahayyülünü, bir talep biçiminde Ötekine yükleyecektir. Şekil 5, engellenmeden doğan kahrın modelidir. Arzusunu bu yabancılaştırıcı imgeye dayandıran özne, kendisinin bir özne olarak talebinin Öteki'nin arzusuyla özdeş olduğunun farkına varır; Öteki'nin talebiyse öznenin kendi arzusuna özdeştir. Tekrarın katettiği dış çemberin, ikinci halkanın merkezindeki boşlukla çakıştığı görülecektir. Bu, imgesel yapıyı temsil etmek için yeni bir model olarak düşünülebilir. Bu yapının en açık biçimiyle gözlemlendiği aktarım (*transference*) olgusunda, nevrotik kişi bir yandan talebini arzu nesnesine, yani tam da talep edilmesi mümkün olmayan nesneye yöneltir, bir yandan da arzusunu Öteki'nin talebine teslim eder. Bu ikinci beklentinin üstbenin dayatmalarına zemin hazırladığı fark edilebilir. "Öznenin Bölünmesi"nin yazarı bu ilişkiyi şöyle tarif eder: "Tam da Öteki'ni imgesel işleve bağlayanın ne olduğunun açığa çıktığı andır bu; çünkü yoksun durumdaki özne aynadaki imgeyle kurduğu özdeşleşim sayesinde, halkanın yüzeyinde yer alan ve birbirini iptal eden çemberleri, bir boşluğun sınırlarını çizen ve bu yüzden de indirgenemez olan çemberlerden ayırt etmeyi öğrenir."⁴⁴

Bu durumda özne, imgesel ilişkide bütünlüklü bir kimliği oluşturmak için değil, Öteki'nin talebiyle tarif edilen bir boşluğun sınırlarını çizebilmek için Öteki'ne bağlanmış demektir. Bu noktada arzu nesnesi, birleştirici özelliğin metaforu yerine geçen söz konusu talebin içinde gizlenmiş biçimde ortaya çıkar. Yanşımaya dayalı özdeşleşim, birbirinden farksız, önceki bir dizi tekrarın yerine bu yeni denkliliği koyar. Öznenin buna canla başla uyum göstermesinin nedeni boşluğun ortadan kaldırılması değil, bu özdeşleşimin hem boşluğu farklılaştırmayı hem de onun yerini değiştirmeyi mümkün kılmasıdır. Bu ise yitirilmiş libidinal bağı ikame eden gerici bir özdeşleşim tarzına tekabül eder; özne sevgi talebinin nesnesi olan şeyle özdeşleşim kurmaktadır.

Topografinin son evresinde arzu nesnesi, Öteki'nin talebe yanıt vermesinin olanaksızlığından doğan bir etki olarak etiketlenmiştir. Bundan böyle nesne, öznenin varlığını sürdürmeye (*subsistence*) de-

44. "Le clivage du sujet", s. 121.

a) özneyi arzu nesnesine bağımlı bir ilişki içinde kuran kesik, onun kendisini ayna yanılışmasından kurtarmasına da olanak tanır;

b) bu parçayı ayıran kesik aynı zamanda geriye kalan parçanın topolojik özelliklerini belirler; dolayısıyla, ayna yanılışması görünüşte ayrı olsa da, daima arzunun temel yapısının bir *sonucudur*: "Asıl etken, nesneyi ayıran kopuşun, aynı zamanda geriye kalan ve aynada bir görüntüsü olan parçanın topolojik özelliklerini belirlemesidir."⁴⁶

1964 tarihli seminerin "*küçük a nesnesi Olarak Bakış*" başlıklı bölümünde Lacan işte bu radikal kesik ya da kopuşun bizatihi yanısırmaya dayalı yapıyı şekillendirme tarzına, öznenin taşıdığı imgeye değil de imgeyle ilişkisine değinmektedir.⁴⁷ İzdüşüm geometrisi bu kez, bizzat ayna yanılışmasını yeniden üretmek ya da güvenceye almak için tasarlanmış biçimlerin (imge, perde, seyirci) içerisinde, arzunun mevcudiyetini ya da ısrarını göstermek amacıyla kullanılmaktadır.

III

"*küçük a nesnesi Olarak Bakış*" başlığı altında toplanan dört seminer boyunca Lacan, idealleştirici varsayım adını verdiği şeyi, öznenin "kendisini kendisine bakarken görebileceği" varsayımını sorgulamak amacıyla bir dizi modele ve anekdota başvurur. Özne, kendisinin özne olarak devreye girmesinden önce var olduğu aşikâr bir "bakış"ı ısrarla kendi öznelliğine atfetmektedir. Oysa öznenin kendisini özne, ötekini de nesne olarak kurmasına aracılık eden İmgesel dahi bir tersine çevirme potansiyeli barındırır – özne Öteki tarafından nesne olarak kurulur. Yansımanın yapısı, şimdi buna model olarak alınmaktadır.

Metz'in tarif ettiği, seyircinin sinemayla çifte perde ilişkisi⁴⁸– filmin üzerine yansıtıldığı perde ve bu imge repertuarının içe alınmasını sağlayan içselleştirilmiş perde– öznenin dünyada sürekli "resminin çekilmesi" sürecinin tam bir dengidir:

46. A.g.y., s. 132-3.

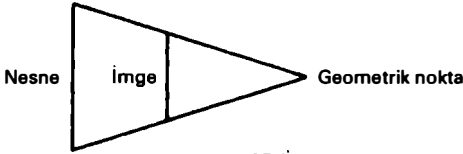
47. *The Four Fundamental Concepts*, s. 67-119.

48. Bkz. Metz, "The Imaginary Signifier".

görüŖ alanında bakış dışarıdadır; gözleniyorum, yani bir resimim.

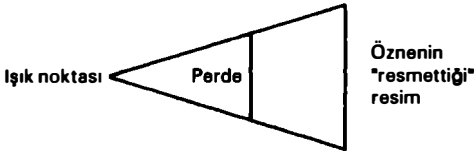
Öznenin görünürlük alanında teşekkül etmesi, özünde bu işleve dayanır. Beni görünürlüğün içinde esasen belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış sayesinde aydınlığa çıkarım, ışığın etkisi bana bakış aracılığıyla ulaşır. Bu da demektir ki ışığı ihtiva eden, –eğer bir sözcüğü, hep yaptığım gibi bölerek kullanmama izin verirsiniz– *foto-grafımın* (ışık-grafigi) çekilmesini sağlayan araç bakıştır.⁴⁹

Öyleyse temsilin öznesi, nesneleri imge biçiminde çoğaltmaya yarayan geometrik perspektifin öznesi değildir yalnızca.



ŞEKİL 7

Bu süreçte kendisi de *tems il edilendir*, kendi bakışının nesnesinin yaydığı ışıkla aydınlanır ve böylelikle aynı zamanda tems ilin *nes-nesi* olarak kaydedilir. Lacan kendisine suyun yüzeyindeki bir sardalya konservesini işaret eden balıkçıyla arasında geçen bir anekdotu nakleder. Genç Lacan'a dönerek bir kahkaha atan balıkçı, "Bak, şu tenekeyi görüyor musun?" diye sorar, "Ama o seni görünüyor!"⁵⁰ Lacan bu şakadan duyduğu rahatsızlığı, bu topluluk içinde ne kadar yabancı durduğunu birdenbire fark etmiş olmasına bağlar. Daha sonra bu anekdotu göz ve bakış arasındaki bölünmeye örnek gösterir, zira konserve kutusu onu *göremese* de, gözlemciye geri yansıttığı ışığın odak noktası olması dolayısıyla bir anlamda ona *bakıyor*dur.



ŞEKİL 8

49. *The Four Fundamental Concepts*, s. 106 (çeviri değiştirilmiştir).

50. A.g.y., s. 95.

Perdenin devreye sokulması göstermektedir ki:

1. Özne, bakışının nesnesinin cazibesine kapıldığı imgesel ilişki üzerinde etkin bir müdahale gücüne sahiptir:

İmge, hayvanın aksine özneyi –insan özneyi, insanın özü olan arzunun öznesini– bütünüyle ele geçirmez. Özne kendisini onun içinde konumlandırmayı becerir. Nasıl mı? Perdenin işlevinin ayırdına varması ve onu kendi lehine kullanması sayesinde. Hakikaten insan, ardında bakışın olduğu maskeyle oynamasını bilir. Burada perde aracı görevi görmektedir.⁵¹

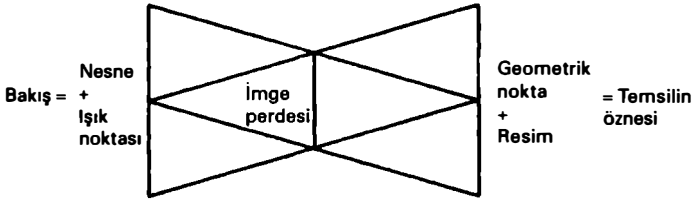
2. Bu ilişkide arzunun rolü vardır. Aşırı yoğun bir ışığın görmeyi engellediği bir nesne, ancak bu ışığı ve/ya gözlemciyi kısmen örtecek bir perdenin araya konmasıyla görünür hale gelebilir. Nitekim perde, nesneyi ortaya çıkarabilmek için özneye gelen ışığı keser; nesnenin "bakışı/nazarı" da ancak öznenin kısmi olarak devre dışı bırakıldığı bu anda ortaya çıkar:

Özne, kendini bu bakışa göre konumlandırmaya kalktığı anda toplu işne başı büyüklüğündeki bir nesne haline gelir, varlığın bu yitim noktasını kendi yenilgisiyle karıştırır. Bu yüzden, öznenin arzusunun kütüğünde bağımlı olduğunu fark etmesine vesile olabilecek onca nesne içinde bakış, ele geçirilemeyen şey olmasıyla ayrılır.⁵²

Bu durumda perde çifte işlev görmektedir; bir yandan öznenin, imgesel cazibeye direnmek için manipüle edeceği imgenin bulunduğu yerdir, öte yandan arzu nesnesi –bakış– ile gözlemci özne arasındaki, sürekli elden kaçan ilişkinin bir göstergesidir: "Özne olduğundan başka türlü temsil edilmektedir, ona gösterilen şey görmek istediği şey değildir. Böylelikle göz *a nesnesi* olarak, yani eksiklik düzleminde hareket edebilir."⁵³ Ayna evresinin zafer iddiasına şaibe düşürmüş olan da arzu nesnesi rolündeki bu bakıştır: "Bedenin aynadaki imgesinin benimsenmesinin yarattığı zafer, nesneler içinde en ele geçmez olanı –zira yalnızca kenarda belirir– içerir: karşılıklı bakışma."⁵⁴ Lacan iki üçgeni üst üste bindirerek,

51. A.g.y., s. 107. 52. A.g.y., s. 83. 53. A.g.y., s. 104.

54. Lacan, "De nos antécédents", *Écrits*, s. 70.



ŞEKİL 9

perde ile imgenin çakışmasını gösterir, bu da hem erişilmez konumdaki nesnenin hem de kesinliğin kefil olan öznenin devredışı kaldığını ortaya çıkarır: "Arzuyla kurulan ilişkiye resim dahil olduğu müddetçe, merkezdeki bir perdenin yeri daima ayrılmıştır. Resmin önünde, geometrik düzlemin öznesi olarak duran beni devredışı bırakan tam da budur."⁵⁵ Perspektif kurallarına uyan ilk üçgen dahi bir ters çevirme potansiyeli içerir, zira nesnenin görüntüsünü elde etmek için nesneden bir düzleme doğru uzatılan çizgiler daha ötedeki bir düzleme kadar uzatılacak olursa kaba bir şekil bozukluğu ya da anamorfoz meydana gelir. Lacan'ın ispatını güçlendirir biçimde, anamorfozun resimdeki en ünlü örneği olan Hans Holbein'in *Büyükelçiler*⁵⁶ adlı tablosu, bir yandan öznenin resim karşısındaki sabit konumuna meydan okurken –zira nesnenin ne olduğu ancak özne kenara çekildiğinde algılanabilmektedir– diğer yandan bu meydan okumayı içerik düzeyine de taşır – zira gözlemci kenara çekildiğinde algılanan nesne bir kafatasıdır.

Seminerin bu bölümü tümüyle, imgesel ilişkinin arzuya indirgenmesi üzerine tekrarlardan oluşmuş gibi görünür; bu örnekte arzu, öznenin sıfır noktası olarak ölümle ilişkilendirilir. Lacan arzunun bu temel rolünü, *Varlık ve Hiçlik*'te Sartre'ın anahtar deliğinden bakan birini betimlediği pasajla birleştirir. Yaklaşan ayak seslerini işiten *röntgenci* aniden irkilerek rehabetinden sıyrılır.⁵⁷ Özne, ken-

55. *The Four Fundamental Concepts*, s. 108.

56. Bu resim *Four Fundamental Concepts*'in kapağında yer alır.

57. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, s. 347-50; Türkçesi: *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: İthaki, 2009.

disini itham eden ve "salt" gözetleyen biri olarak konumunu geçersiz kılan bir bakışa yakalanmakla kalmamış; üstüne üstlük kendisinin göremediği fakat Öteki'nin alanında hayal ettiği bir bakışa, hem de—her ne kadar bu bir iş olmasa da—kelimenin tam anlamıyla iş üstünde, yani *röntgenci* rolünde yakalanmıştır.

Öyleyse röntgenci—her ne kadar bu, uzaktaki bir nesne de olsa—nesneyi tamamen manipüle eden konumunda değildir; aksine, her an kendi eyleminin dışsallaştırılması tehdidiyle karşı karşıya kalabilir. Eylemine üst üste üç kez meydan okunur: İlk, özne görmek istediği şeyi görememektedir (ki bu, nesnesini kasten uzakta tutan röntgencililiğin koşulu haline gelir); ikinci olarak, bakmakta olan yalnızca kendisi değildir; ve üçüncü olarak da, bu durumun akla getirebileceği bir karşılıklılık varsayımı derhal çürütülür, çünkü özne kendi bakışını asla ötekinin kendisine baktığı noktadan göremez. Bu üç durumun, yoksunluk, engellenme ve kahr ve hadım edilmeye karşılık geldiği düşünülebilir: Özne nesnesinden mahrum bırakılır, özne kendisiyle bir başka özne arasında tam bir denklik varsayar, ve nihayet özne görünüşteki bu karşılıklılığın temelinde tam bir geri dönüşün imkânsızlığının yattığını fark eder.

IV

Lacan'ın teorisinde arzu sorununun giderek özdeşleşime ilişkin sorunun önüne geçmesi, film teorisi açısından önem kazanacağını öngörebileceğimiz bazı konuları gündeme getiriyor. Freud'un yapıtlarında geç bir dönemde (1927 tarihli "Fetişizm" ve 1938 tarihli "Savunma Sürecinde Benin Bölünmesi" makalelerinde) ortaya çıkan "bölünme" kavramının, Lacancı kuramda *Gestalt* kavramından, farklılığın tekrarına dayalı bir kimlik kavramına doğru gerçekleşen kaymada yankı bulması tesadüf sayılamaz.⁵⁸ Christian Metz'in "İmgesel Gösteren" makalesinde ortaya attığı önermelerden bazılarının bu kayma göz önünde bulundurulurken sorgulanabileceği kanaatindeyim. Sonuç bölümünde elinizdeki denemenin Metz'in konumundan hangi noktalarda ayrıldığını genel hatlarıyla belirteceğim.

58. Freud, "Fetishism" (1927), SE 21; PF 7; "Splitting of the Ego".

Metz'in makalesi "Freudcu psikanaliz, sinematik gösterenin irdelenmesine ne gibi bir katkı yapabilir?" sorusunu ortaya atar. Makalenin bu tartışma için en önemli yanı, teorisyenin film nesnesiyle ilişkisi (Kleinci/Lacancı terimlerle, eleştiri etkinliğinin sürekli tahrip edip tekrar onardığı "iyi" nesnenin yerine konması olarak tanımlanıyor) ve seyircinin perde üzerindeki imgeyle ilişkisi (daha özgül biçimde Lacan'ın ayna evresi kavramı açısından betimleniyor) üzerine olan bölümleridir.

Metz sinemada kurulan özdeşleşimi, öznenin aynadaki kendi bedeniyle kurduğu birincil özdeşleşimden ayrı tutar; çünkü seyircinin perdede gördüğü kendi bedeni değildir, üstelik özne olmak hesabıyla bu birincil özdeşleşim evresini geçirmiştir, dünyadaki nesneleri tanımak için onlarda kendisini görmeye ihtiyaç duymaz. Bu nedenle seyircinin perdedeki imgeyle ve/ya karakterlerle kurduğu özdeşleşim, ikincil olarak tanımlanır; burada özne esasen kameranın kendisiyle özdeşleşmektedir. Her şeyi algılayan özneye ilişkin bu fantazi (bakışın öznesi ve merkezi) böylelikle sinema aygıtının kendine atfedilir. Bu fantazinin aynısını, sinemanın gelişimini gidecek artan bir gerçekçilik düzeyinde dünyanın temellük edilmesi olarak gören idealist bir film ontolojisinde de görmek mümkündür. Metz merkezi öznenin bu "sanrısını" ya da "idealist varsayımını" (Lacan) haklı olarak sorgular, ancak büyük ölçüde kendisi de eleştirdiği teorinin terimlerine hapsolür. Şöyle ki, Metz'e göre özneyi yanılgıya sürükleyen, dünya üzerinde algısal bir hâkimiyeti olduğunu zannetmesidir; oysa seyircinin görmekte olduğu şey, gerçek olarak kabul edilmeyi talep eden imgelerden ibarettir. Yani özneyi, bizzat görüşün orijininde ya da merkezinde bulunması değil, algısal olguların doğası yanıltmaktadır.

Nesnenin yokluğuna yapılan bu vurgunun muadili, nesne ile imgesel olmayan, tam bir ilişki kavramıdır; işitsel ve görsel dürtülürse, nesneyle ilişkide uzaklığı varsaymaları *nedeniyle* imgelese dahil edilir. Oysa yukarıda gördüğümüz gibi, seyircinin sinemayla kurduğu ilişkiye özgül niteliğini verdiği düşünölebilecek olan görsel ve işitsel dürtölür, nesnenin sinema perdesi üzerindeki fiziksel yokluğuna eşitlenebilecek bir yokluk niteliğı taşımadığı gibi, dürtü denen şeyin başlı başına nesnenin yokluğuna dayandığını ifşa eder. Bu tespitlerden hareketle aşağıda Metz'in savına katılmadığım bazı nokta-

ları sıralayacağım:

1. İmgesel, Öteki'nin alanında açığa çıkan arzu nesnesi tarafından koşullanmakta olduğuna göre, bu alanın başlangıç anlarının temelinde Klein'in tarif ettiği imgesel oyun yatıyor olsa bile, basitçe Klein'in "iyi" ve "kötü" nesnelere eşitlenemez.

2. Perdeye yansıyanın öznenin kendi bedeninin olmaması bu deneyimi ayna evresinden ayırt etmeye yetmez; zaten hiçbir durumda öznenin kendi bedenini olduğu gibi görselleştirdiğinden söz edilemez, üstelik geçişlilik olgusu öznenin ayna özdeşleşimini başka bir çocukla da kurabileceğinin delilidir.

3. Ayna evresiyle bakış/nazarın yapısı arasındaki ilişki ardışıklığa dayanmaz. Lacan'ın teorisinde, ikincinin ortaya çıkmasıyla birlikte ilkinin atfedilen doygunluk sorgulanmaya başlamıştır. İmgesel'in daha ilk anlarında, Öteki yalnızca araya giren simgeleştirmenin bir işareti değil, aynı zamanda arzusunun bir ibaresidir. Dolayısıyla ayna evresi birincil özdeşleşim, bakış/nazar ise ikincil özdeşleşim olarak görülemez (sinemada birincildir). İkincil özdeşleşim meselesi Freud tarafından ortaya atılan üç özdeşleşim tarzına Lacan'ın getirdiği okumanın ışığında daha yakından incelenmelidir.

4. Yansıma ilişkisinin yapısı İmgesel malzemeyi sarstığına göre, bu yapının sinema deneyiminin marjinal anlarına indirgenemeyecek bazı veçhelerine dikkat etmek gerekir:

a) Görsel dürtünün arzu nesnesiyle olan ilişkisi, basitçe mesafeye değil de dışsallaştırmaya dayanır; bunun anlamı, gözlemci öznenin, bakışın nesnesi haline gelebileceği, dolayısıyla kendi temsili-nin öznesi olma konumunun iptal edilebileceğidir (bu yüzden de *oe-il derrière la tête*⁵⁹ [başın arkasındaki göz] öznenin sinemada izleyici olarak konumunu sürekli tehdit altında tutmanın bir yolu olabilir). "Kendisini kendisine bakarken gören" öznenin temel yanılsaması yalnızca eleştirel analiz gibi bir meta-etkinlikte ortaya çıkmaz, görsel yanılsamanın kendi işleyişinde de pekâlâ gündeme gelir ve sorgulanır.

b) Yansımaya dayalı ilişkinin imgesel düzleme müdahalesi, öz-nelliğin kesin bir kopuşa dayanan yapısının da kendi içinde fetişist

59. Metz, André Green'in bu ifadesine "The Imaginary Signifier"da atıfta bulunuyor, s. 49.

olduğunu gösterir: i) Fetişizmin Klein'in "iyi" nesnesiyle hemen hiçbir ilgisi yoktur,⁶⁰ zira fetişin formülasyonu için gerekli olan üçüncü terim Klein'in tarifinde çocuğun annesiyle olan şizoid-paranoid ve sonra da depresif ilişkisinde hiçbir biçimde yer almaz; ii) Fetişizm sinema deneyiminin tekniğe yönelik bir tutku olarak açığa çıkan⁶¹ marjinal bir kertesi sayılamaz, öznenin bu deneyim üzerinde yarım yamalak bir denetime sahip olması açısından yeniden tarif edilmelidir, çünkü bu denetim önce öznenin geometrik düzlemin öznesi olarak sinemada görünüşte merkezîyet kazanmasıyla olumlanmıştır. Metz'in görsel sapkınlık hakkındaki görüşleri doğrudan "her şeyi algılayan özne"yle ilgili olarak söylediklerine yöneltilmelidir. Benzer şekilde perdede temsil edilen nesnelerin gerçeklik durumuna ve ikincil olarak öznenin film karşısındaki eleştirel tutumuna atfettiği yadsıma ve olumlama, öznenin merkezi bir Ben olarak konumu üzerinde asılı duran soruyla ilişkilendirilmelidir.

5. Bütün bu noktalar belki de Lacan'ın perdeye yüklediği muğlak işlevle ilişkilendirilerek formüle edilebilir. Perde, özneyle imgesel cazibe arasındaki oynak ilişkinin cereyan ettiği yer, aynı zamanda da özneyle arzu nesnesi arasındaki engelin işaretidir.

6. Son olarak, Metz'in sinemada nesnenin "var kılınan yokluğu" hakkında söylediği şey aslında, onun da işaret ettiği gibi, herhangi bir resimsel temsil için de geçerlidir. Sinemadaki duyusal yoğunluk bunu sinema için daha geçerli mi kılar sorusunu düşünmenin belki de en iyi yolu, Lacan'ın ayartı ya da tuzak ile *trompe-l'oeil* (göz aldanması) veya yanılsama arasındaki ayrımı açıklamakta kullandığı Zeuxis ve Parrhasios'un öyküsüdür.

Zeuxis duvara bir üzüm salkımı çizer ve resmi kuşları yakalamak için yem olarak kullanır. Fakat Parrhasios daha ileri giderek duvara bir örtü resmi çizer; resim öyle gerçekçidir ki Zeuxis ona dönüp örtünün ardında ne olduğunu sorar: İnsan-özneyi kandırmak için, "ona bir örtü resmi, yani arkasını görmeyi talep edeceği bir şey sunman gerekir".⁶²

60. "The Imaginary Signifier", s. 75.

61. A.g.y., s. 74-5.

62. *The Four Fundamental Concepts*, s. 112.



Cholmondeley Kız Kardeşler, İngiliz Ekolü, 17. yüzyıl, yaklaşık 1600-10.

Sinema Aygıtı – Güncel Teorinin Sorunları

FİLM KURAMINDAKİ son dönem gelişmeler bir paradoksa yol açmış gibi görünüyor.¹ Bir yandan feminizm içerisindeki cinsellik tartışmasında (psikanalizle diyalog içinde) inşa ya da temsil terimlerine giderek daha fazla başvuruluyor. Bu tartışmada sinematik imge, cinsiyet farkının inşasını ve sürdürülmesini sağlayan temsil sürecinin modeli olarak görülmekte. Bu, kadınların "görüntü" konusundaki her zamanki hassasiyetiyle ve feminizmin –bir anlamda salt ona özgü biçimde– farkına vardığı, siyasi sorunu imgenin inşası açısından tarif etme gereğiyle doğrudan bir süreklilik arz ediyor: En basit haliyle, "kendimizi nasıl *gördüğümüz*" sorusu bu; sinema özelindeyse, kadının seyirlik bir gösteri olması sorunu. Bu tartışmaların can alıcı tarafı, cinsiyet farkı sorusundan *hareket ediyor* olmaları; bu kavramın, bu konunun analize temel teşkil etmesi. Öte yandan, göstergebilim alanında önceden hâkim olan eğilimleri (biçimcilik sorunu)² ve sinema aygıtına dair indirgemeci kavramsallaştırma bi-

1. Bu makale 1978'de Wisconsin Üniversitesi-Milwaukee'nin Yirminci Yüzyıl Çalışmaları Merkezinde düzenlenen "Sinema Aygıtı" konulu konferansta ortaya atılan, film teorisine ilişkin feminist sorunlara cevaben yazıldı. Daha önce *The Cinematic Apparatus*, Teresa de Lauretis ve Stephen Heath (haz.), Londra, 1980, s. 172-86'da yayımlandı.

2. Psikanalize dönüş kuşkusuz biçimcilik sorununa verilen yanıtın bir parçasıydı. Metz de sinema kodlarının tikel filmler tarafından nasıl durmadan yeniden işlendiğini, film metninin sinematik kabuller üzerinde ne tür kaymalar yarattığını hesaba katmak gerektiğini belirtir. Benzer bir değişim, edebi göstergebilim içinde yapısal topolojiden metin analizine, anlatının yapısal analizinden anlatı kodları içinde ve üzerinde yarattığı bozucu etkiler aracılığıyla açık hale gelen metne doğ-

çimlerini (teknolojinin belirleyiciliğine dair yüzeysel görüşleri) düzeltmek adına psikanalize başvuruluyor, ancak bu sırada cinsiyet farkı sorusu sistematik biçimde göz ardı ediliyor. Durumun daha da şaşırtıcı yanı, psikanalizden sürekli olarak ödünç alınan kavramların tam da bu soruya karşılık olarak üretilmiş olması, dolayısıyla meşruiyet zeminini bu sorudan alması – ya da, duruma göre, alamaması (feminizmin psikanaliz eleştirisinde olduğu gibi).

Buradaki amacım feminizm içerisindeki psikanaliz tartışmasına girmek değil; daha ziyade Jean-Louis Comolli ve Christian Metz'in ortaya koyduğu bazı savlar üzerinden bu iki yazarın sinema aygıtı kuramlaştırmalarında cinsiyet farkının nasıl yok sayıldığına bakmak, cinsiyet farkının teori için nasıl bir "kaçış noktası" işlevi gördüğünü göstermek, ve bunun film yapımı pratiğini kadınlar açısından düşünmek üzerindeki muhtemel etkilerine değinmek istiyorum.³

I

Comolli'nin sinema üzerine yazılarında analogi kavramı merkezi bir yer tutar. Sorulması gereken ilk soru, bu kavramın mahiyetinin ne olduğudur. İlk bakışta, sinema tarihinin birbirinden yetersiz iki versiyonuna tezat oluşturuyor gibi görünür: teknolojik gelişimin doğrudan bir sonucu olarak sinemanın giderek mükemmelleşmesi ve

ru gerçekleşen kaymada görülebilir. Her iki durumda da dikkatin odağı metinde sözcelenenden (kurgunun organizasyonu) sözcelemeye (okurun/seyircinin konumu) doğru kayar: "Psikanalitik irdeleme, klasik bir göstergebilim söylemine kıyasla, odak noktasını sözceden sözcelemeye doğru kaydırır" (Metz, "The Imaginary Signifier", s. 3). Öyleyse bu kaymanın bu iki alanda neden böyle radikal düzeyde farklı sonuçlar meydana getirdiği sorulabilir. Bir yandan, edebi göstergebilimde, cinsiyet farkı kavramı yeniden tanımlamanın bünyevi bir parçası olarak ortaya atılmaktadır (cinsiyet farkının konumlanması ve yerinden edilmesi yazma süreci için belirleyici bir koşul olarak görülmektedir); bununla beraber avangard metin, "yapıt"a karşı "metin" (bkz. öm. Barthes'ın "From Work to Text" denemesi, *Image, Music, Text* içinde) ve okurun metindeki etkinliği giderek daha fazla vurgulanmaktadır. Öte yandan sinemaya odaklanan göstergebilim, farklılık sorununu göz ardı etmiş gibidir (elinizdeki makale bunun sonuçlarını tanımlamaya çalışacaktır); temel odağına en başta klasik kurgusal filmi yerleştirmiş, seyirciyi ise imgesel ve özünde edilgen bir tutarlılığın terimleriyle tarif etmiştir.

3. Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible", *The Cinematic Apparatus*.

farklı türden toplumsal mekanizmalardan oluşan bir küme olarak sinema. Analoji, sinema aygıtının çeşitli veçhelerini bir araya getirmeye yarıyor – optik ve kamera (gerçekçilik ve görünür olanın ontolojisi), üretim süreci (fotoğraf imgesinin bütünüyle çoğaltılabilir oluşu, endüstrileşmiş bir meta olarak film), yansıtma süreci (seyircinin kamera ya da kurguyla özdeşleşimi). Bunların her biri, tanınma arzusunun teknoloji aracılığıyla programlanmasına gönderme yapar.

İlk ifade edildiği şekliyle, Metz'in imgesel kavramını filmin meta-psikolojisi için kullanmasının temelinde bu vardı. Ancak ortada bu üç veçheden sonuncusunun (yansıtma süreci) ilki cinsinden (görünür olanın ontolojisi) tarif edilmesinden kaynaklanan bir sorun olduğu daha o zamandan aşikârdı. Böylelikle seyircinin imgesel fantazisi, gerçek zannettiği bir dünyayla özdeşleşmesine bağlıyordu (sinema daima bir imgedir). İmgesel kavramını gerçekçilik tartışmasıyla sınırlı tutmakla Metz, seyircinin sinemadaki konumunu (her şeyi algılayan özne fantazisi) idealist film ontolojisinin dayanağı olan hatanın bir yansıması haline getirdi (gerçekliğin sürekli ve giderek mükemmelleşen bir biçimde ele geçirilmesi olarak sinema). Üstelik seyircinin yanılsamasını bu ontolojinin bir sonucu haline getirmiş oldu. Öyle ki, sinema imgesinin –sunduğu algısal zenginlik ne olursa olsun– aslında gerçek olmadığına dair bir farkındalık, bu yanılsamayı düzeltmek üzere her daim iş başındaydı.

Bu, yadsıma kavramının filmin meta-psikolojisindeki ilk tezahürüydü; algı kuramına bağlılığı ve bunun doğurduğu sorunlar apaçıktı: "*Çocuk eksikliğinin böylece açığa çıkarılması karşısında (şimdiden sinematik gösterene yakınız) aşırı yoğun bir kaygıdan kaçınmak için inancını çifte katlamak zorunda kalacak (bir başka sinematik özellik) ve o andan itibaren her zaman birbiriyle çelişen iki görüşe sahip olacaktır (her şeye karşın gerçek algının etkisiz olmadığına kanıtı).*"⁴

Bunu şimdi tekrar okurken içerdiği sorunların hangi birinden başlayacağımı kestirmekte güçlük çekiyorum. Birincisi, sinema aygıtının yarattığı başlıca etki, gerçekliğe mesafesini ya da gerçekliği kurgulamasını gizlemek olduğuna göre, buradaki travmatik algı ör-

neğiyle nasıl kıyaslanabilir? İkincisi, ve feminizm için asıl önemli-si, Metz'in dayandığı kavram tam da algı ânına atfettiği statü *nedeniyle* (ki bu Metz'in karşılaştırmasına temel oluşturur) kendi içinde sorunludur. Verilen örneğin Freud'daki karşılığı kadın anatomisinin erkek çocuk tarafından keşfi, "ifşası"dır. Sorun, sırf eril bir kurguya başvurma yarattığı güçlüğü yanı sıra, bu ânın tam bir ifşa olarak betimlenmesidir. Oysa eksikliğe dair bir algının ancak bir mevcudiyete ya da karşıt bir terime, yani algının *zaten yerini bulduğu* bir yapıya –cinsiyet farkına ilişkin yapıya– kıyasla anlam kazanabileceği açıktır. Aktardığım bu pasajda (ve Freud'un kendi yapıtının bazı veçhelerinde de) örtük olarak bulunan doğrudan nedensellik fikrine karşı çıkmak üzere Freud'un geliştirdiği kavramların –örneğin artetki– vurguladığı nokta budur. Bu kavramlarla Freud cinsiyet farkının edinilmesini, kaynağı başka bir yerde olan (oldum olası imtiyaz sahibi olan fallus) farklılıklar yapısı içine yerleştirir; bu yapı olmaksızın algılama ânı kendi içinde kesinlikle hiçbir anlam taşımaz. Böylelikle Metz, yadsıma kavramının bizatihi psikanalitik teori için en sorunlu olan, feminizmden de en fazla itiraz almış olan yönünü,⁵ seyirciyle perdenin ilişkisine dair teoriye ithal etmiş olur. Buradaki paradoks şudur: Ancak cinsiyet farkı sorusuna ilişkin olarak anlam kazanan yadsıma ânı, teoride bizatihi algılama eylemine referansla kullanılmaya başlanır. Bu aynı zamanda, imgesel kimliğin neden olduğu yanılsamaya salt imgenin gerçekdışı olması noktasından karşı çıkmak demektir (farklılık, gerçek nesneden farklı olmaya eşitlenir), yani imgelele yöneltilen her itiraz imgeselin terimleri içerisinde kalır.

Bu arada, tüm bunların bir başka sonucunun da bilinçdışı kavramının büsbütün ortadan kaybolması olduğuna dikkat etmek gerekir: Yadsıma, bilinçli bir "Biliyorum, ama..." tümcesidir – "Bunun gerçek olmadığını biliyorum ama şimdilik gerçekmiş gibi davranacağım." Bu nokta önemlidir çünkü her an film tüketicisi/seyircisi kitlesinin zekâsı üzerine bir tartışmaya dönüşebilir (gerçekten kanmış olabilirler mi?). Aynı zamanda feminizm için de önemli bir ayırım-

5. Hadım edilme sahnesinde, Irigaray'ın deyimiyle "görececek hiçbir şey yok", "hiçbir şeye sahip değilim" biçiminde yer değiştirir. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, s. 48.

dır bu, eğer yadsıma terimini –feminizmin haklı eleştirisine (gerçek bir algıdan doğrudan türetilen gerçek bir aşağılık durumu) maruz kalmaksızın– cinsiyet farkı bağlamında kullanabilmeyi istiyorsak.

Sinema aygıtını bir "görsellik makinesi" olarak tarif etmek ilk bakışta sinemaya bu tarz bir yaklaşım açısından tutarlı gibi görünür. Aslında Jean-Louis Comolli'nin tanımı, kendisinin teknoloji konusundaki çalışması zemininde argümanın ilk biçimine bir dizi değişiklik getirir. Bu değişiklikler, az önce dile getirdiğimiz bazı sorunları bir anlamda düzeltmekle birlikte merkezi terim olan farkı yine görmezden gelir; üstelik söz konusu durum bu kez siyasi sinema fikri üzerinde doğrudan etkili olur.

Analoji ise daha ileri bir düzeyde işler; seri üretim ve standartlaşmaya atıfla, sinema nesnelerin mekanik olarak üretiminin bir parçası olarak görülür. Nitekim on dokuzuncu yüzyıl sonunda kitlesel üretim, toplumda imgelerin çoğalmasıyla dünyanın görünür-lük aracılığıyla ele geçirilebileceği düşüncesiyle aynı döneme ras-geliyordu. Buysa yadsımanın bir başka biçimine, bizatihi üretim sürecinin yadsınmasına işaret eder. Teknolojik aygıtın bütün veçhele-ri –fotokimya, derecelendirme, miksaj– sinemanın geliştirdiği (ya da gelişimi sinema tarafından çoğaltılan) görsel imgeye tabi kılınır, üstelik bu tam da imgenin ciddi bir kararsızlık döneminden geçtiği sırada gerçekleşir (fotoğrafın Rönesans görüşü üzerinde potansiyel bir kargaşa ya da merkez kayması yaratması – optik arızalar, kırınım, retinada sabitlenme, vs.). Fotoğraf imgesi, sinemanın ayak uydurduğu norm olarak görülmektedir. Örneğin alan derinliğinin gölge, aralık ve renge tercüme edilmesi, sinemada gerçekçiliğin kodlarından anlatı ve kurgunun daha karmaşık mantığına doğru gerçekleşen bir kaymanın parçası olmanın yanı sıra esasen fotoğraftaki gelişmelere bir yanıt olarak görülebilir.

Bu argümanın sinema pratiğini pek çok farklı biçimde (süreç ya da anlatı meselesi açısından) ele almayı gerektirecek unsurları ortadayken, niçin Metz'in ilk tanımına sıkı sıkıya bağlı kalınarak yadsıma ve analoji kavramları tekrar karşımıza çıkarılıyor? Sorunun daha da çarpıcı yanı, Comolli'nin yapıtının daha ortaya atıldığı anda vazgeçilen özgül sorular içermesi. Birincisi, analoji kavramını, sinemayı endüstriyel bir makine olarak tarif etmek üzere genişletmek, sinemanın imgesel kimliği olduğu gibi yeniden ürettiği fikrini

güçlendirmekten başka neye yarar? Böylece sinema, kimliğin programlanmasına yönelik bir tür analogik makineymiş gibi, aygıtın bizzatı kökeninde ve tarihçesinde kayıtlı bir süreçmiş gibi görünür; fakat sonra, siyasi bir sinemanın olanaklılığını savunmak adına buna itiraz etmek gerekecektir. İkinci olarak, sinema sürecinin görünmeyen yönünü vurgulamak, film sürecini ve imgenin maddi üretimini film yapma etkinliğine düpedüz dahil etmekten başka ne anlama gelir? Ve son olarak, fotografik imgeye uyum ("siz olabilirsiniz", perdedeki görüntüde kendini tanıma ihtimali olarak sinema) ve buna bağlı olarak anlatı mantığının alabileceği biçimler üzerindeki vurgu düşünüldüğünde, ne tür bir özdeşleşim ve tanıma söz konusudur? Metz, seyircinin perdede gördüğü şeyin kendi bedeni *olmadığından* hareketle, sinemadaki özdeşleşimi birincil ayna özdeşleşiminden ayırt etmiş, ayrıca anlatı düzeyinde gerçekleşen özdeşleşimi kameranın kendisiyle özdeşleşim karşısında ikincil olarak konumlandırmıştı.⁶ Comolli'nin analogiyi ve kendini tanımayı devreye sokması, bu "ikincil" özdeşleşimi –anlatısal organizasyonun özgül biçimlerinin, bunların üretilmesine ve güvenceye alınmasına aracılık eden imgelerin tarihçesini– yeniden tartışmanın merkezine taşır.

Bu soruların yanıtı karmaşık olsa da, metin bu karmaşıklığın hakkını vermekte yetersiz kalıyor. Burada ne olup bittiğini bir parça anlamak için Comolli'nin yadsıma kavramını nasıl kullandığına bakmalıyız. Kavram burada tüm açıklığıyla, sinematik temsilin kurgusal doğasına yönelik bilinçli bir "biliyorum, fakat..." kalıbı (kamera ya da karakterden ziyade görülen dünyayla özdeşleşim) olarak görülebilir. Buradan hareketle sinema kurumuna, gizemleştirme eşiği en düşük, dolayısıyla radikal olanakları en yüksek temsil sistemi olarak öncelik tanınır. Yadsıma böylelikle farkında olmadan bir zekâ ya da manipülasyon meselesine dönüştürülmüş olur: "hiçbir belirsizlik, hata, yanlış anlama veya manipülasyon yoktur"; ve buradan hareketle: "seyircilerin simulakra tarafından tamamen aldatıldığına, yanıltıldığına inanmak için onların bütünüyle geri zekâlı, tamamen yabancılaşmış toplumsal varlıklar olduğunu varsaymak gerekir"; bu da sinemaya özel bir meşruiyet ve imtiyaz atfedilmesine

yol açar: "ancak bu yapısal hayal kırıklığı aynı zamanda kuşkusuz sinemaya has temsilin saldırgan gücünü ortaya koyar; onun telafi edici, yatıştırıcı, gizemlileştirici ideolojik temsillerin aleyhine çalışmasını sağlar."⁷

(Bunlar adeta Brecht'in sinemanın potansiyeli üzerine söyleyebileceği sözlerdir, ta ki sansür, kamera ve öznel müdahalelerle karşılaşana dek...) Sinemanın siyasi potansiyeli bizatihi yadsıma sürecinin parçasıdır ("fakat..."tan önce gelen "biliyorum") ve bu sürecin tersine çevrilmesinden ibarettir.

Sorun, bütün bir sinema teorisinin yadsıma kavramının yanlış kullanımı üzerine inşa edilmesi değil (bu akademik bir itiraz olurdu), bunun ancak –sinemanın Marksist anlamda sanayi fetişizmi kavramına karşı bir bakıma korunması şeklinde– gerçek farklılık kavramının göz ardı edilmesiyle mümkün olmasıdır. Yadsıma teriminin hem sürekli çağrıştırdığı hem de "gözden" yitirdiği bu soruna değinilecek olsa, cinsiyet farkı ve özdeşleşimin sinematik uzam boyunca nasıl inşa edildiğine dair çok farklı türden bir dikkat gerekecektir.

Örneğin Comolli'nin kullandığı, sinemanın kendini bir kurgu olarak tanımlamasıyla ilgili modele bakalım – yeniden üretim sayılabilecek ama tam anlamıyla yeniden üretim olmayan, dolayısıyla potansiyel açıdan etkin bir farklılık içeren analogik bir yeniden üretim. Burada iki kadını konu alan bir tablonun model olarak seçilmesi kuşkusuz tesadüfi değildir. "İngiliz ekolünden *Cholmondeley Kız Kardeşler* (1600-10) adlı meşhur tabloda"⁸ anneler ve bebekler hem aynıdırlar hem de değildirler, birbirlerini yansıtırılar ancak bunu tam olarak yapmazlar. Model bizatihi ortaya attığı sorunlar nedeniyle aydınlatıcıdır. Zira kendi üretim koşullarının bastırılmasının bir sonucu olan sinematik imge ile, özdeşliğin birbirine hemen hemen özdeş olan iki imge arasında bölündüğü bir tablo arasındaki paralellik neye dayanır? Bu imgeyi, özdeşleşimde rol oynayan, toplumca kabullenilmiş biçimleri söz konusu etmeksizin, sanki salt o üretim sürecini temsil ediyormuş gibi nasıl ele alabiliriz? Yeniden üretim/tekrar, ikiye katlanarak karşımıza çıkmaktadır: hem kız kardeşlerin imgesinde, hem de onların bir kez daha yeniden üretiminde (kucakla-

rındaki bebekler). Ayrıca temsil sorununun bu iki kadın imgesi üzerinden temellendirilmiş olması, ister istemez imge *olarak* kadın sorusunu gündeme getirmektedir: imgenin örtük olarak içerdiği kargaşaya, bakışın paniğine ("paniğine ve kafa karışıklığına")⁹ karşı imgenin kefilî ve tasdik merci olarak kadın.

Kadının imge içinde, imgenin kargaşasına karşı bir güvence olarak bulunması sorunu kuşkusuz sinemaya ilişkin her feminist tartışmanın konusunu oluşturur. Ancak model hem bu açıdan ele alınmış hem de göz ardı edilmiştir (böylelikle ironik biçimde işlevi teyit edilmiştir). Bu ise toplumsal ilişkilerin –o da eğer tartışmaya dahil edilecek olurlarsa– salt teslimiyet ve yetke terimleriyle (görsel dünyanın manipölasyonuna yapılan vurgunun muadili ve karşıtı olarak) tanımlanması sonucunu doğurur: "Filme ancak insanın ve şeylerin görsel olanla arasındaki, değişen, tarihsel, belirlenmiş ilişkisi konu olabilir."¹⁰ Camolli'nin kendi filmi *La Cecillia* (İtalya/Fransa, 1976) ise kadını kullanırken onun sinemayla ilişkisini (imge olarak kadın) hiç sorgulamaz. Bir siyasi komünün hikâyesini anlatan bu filmde kadın ya doyunluk, sinemanın bütünlüğü olarak görünür ve daha ilk görüldüğü sahnede (onu erkek bakışının nesnesi olarak izleyen bir uzun çekim) seyirlik bir gösteri olarak karşımızdadır; ya da bir pürüz, hem topluluğu hem de imgeyi kargaşaya iten bir figürdür ve komünün şu ya da bu üyesiyle konuşurken, çaprazlama çimlere uzanmış, kadrajın dışına taşmış bir halde karşımıza çıkar.

Burada hakikaten doğrusal bir sekans var gibi görünür: analogik tekrar, yadsıma, bilinçli bilgi, siyasi sinema. Farklılık ya gerçeklikten uzaklık ya da insanlar ve şeyler arasındaki toplumsal ilişki biçimini alır, cinsiyet farkıysa noksan terimdir. Aslında Comolli, tartışmada farklılığı gerçeklikten uzaklık biçiminde tanımlaması sayesinde, kadın imgesinin niteliğini ve bu filmdeki kullanımını, orada bir tek bu kadının olduğu, gerçeğin *bu olduğu* gibi bir sav temelinde haklı gösterir (tasvir etmekte olduğu asıl tarihi, tasvirin tarihini unutmak pahasına, yani bizatihi sinema tarihinin bir parçası olan kadına dair bu bildik imgeleri unutmak pahasına gerçekleştirebilir).

II

Her şeye rağmen bu iddialarda her zaman bedene, dolayısıyla potansiyel olarak cinsiyet farkının kuruluşuna dair bir şeyler bulmak mümkündür. Örneğin Metz, fetişizm tartışmasının sonucunda sinemaya bir beden, bir *physis*, yani tam anlamıyla bir maddiyat izafe eder¹¹ – sinemanın süregiden etkinliğinin önkoşuludur bu. Benzer biçimde, fiziksel süreci (sinemanın bastırılmış yönünü) irdelediği her noktada, yitirilen şeyin tam da sinemaya özgü o malzeme ya da töz olduğu sonucuna ulaşır. Bu beden sinema *adına*, belki de perdede sergilenen öteki bedenler, bildik ilişki ve özdeşleşimler pahasına tekrar ele geçirilmesi gerekir. Böyle ifade edildiğinde, sinematik temsilin hâkim biçimlerine muhalif bir mekân yaratma düşüncesinin belli bir cazibesi de yok değil. İşte bu bağlamda Comolli, çekimin teatralleştirilmesinin bir parçası olarak, imgenin sahasında derinliği yeniden devreye sokar: sinemaya ve onun kurgusal mantığının manipülasyonuna karşı derinlik, "mekân içerisinde bedenler"... Peki ya derinlik içinde kadınlar? İmge olarak kadın sorunuyla farklı bir anlatı mekânı yaratmak arasındaki ilişki başlı başına tanımlanmadığı takdirde karşımıza bu tür bir tehlike çıkar. Çünkü kadın ve mekân, "derinlik içerisinde" marjinal, hatta fetişleştirilmiş olarak görülmeye başlanır (tarihsel olarak onaylanmış çağrışımlarını hiçe sayarak derinlikte ısrar etmek başka ne anlama gelebilir?).

Sürece ilişkin soru tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. En basit şekliyle şöyle ifade edilebilir: Bir kez temsil düzeni içinde bir farklılık ya da kopuştan söz etmeye başladığınızda, var olan psikanalitik ekonomiye ne ölçüde bağlı kalırsınız ya da kalmanız gerekir? Bir müzikli komedide müzikli anlatının kesildiği anlar ya da avangard film pratiğinin bazı türlerinde sürecin filme dahil edilmesi (ki bu iki örnek çoğu kez birlikte anılır) – yadsımanın altında yatan farklılık bundan mı ibarettir? Söz konusu yapının cinsiyet farkına ilişkin bir yapı olduğu fark edildiğinde, bunun kadına atfettiği yer ve imge (olumsuz terim) hesaba katılırsa, bu farklılık daha da çetrefil bir hal alabilir. Yoksa bu kurgudan önce gelen veya ona dışsal olan, daha

kadim bir farklılık mı söz konusudur; fotoğraf imgesinin kesintiye uğrattığı hareketlilik aracılığıyla bu farkı tekrar yakalamak olanaklı mıdır? Buradaki amaç, toplumsal olarak kodlanmış (en azından burada öyle görülen) fetiş nesnelerini talep eden ve yeniden üreten temsil biçimlerinin dışına çıkmaktır. Jean-François Lyotard'ın sorduğu soru da budur: "Hazzın yoğun olması için kurbanın sahnede olması gerekir mi?"¹² Bu soruyu sorarken kullandığı örneğin bir kadına gönderme yapması kesinlikle tesadüfi değildir: Erotik nesnenin sabit olduğu İsveç *posering*'inde hareketsiz, *poz veren* bir kadın, bedenden uzaktan –derinlik de diyebilir miyiz buna?– haz alan seyircinin bakışının nesnesi durumundadır. ("Şimdilerde İsveç'te *posering* denen bir kurum var. Bu ad portre fotoğrafındaki pozdan türetilmiş: Genç kızlar özel evlerde hizmet veriyorlar ve bu hizmet de müşterinin arzuladığı biçimde giyinik ya da değil, poz vermeyi içeriyor. Müşterilerin modellere dokunması, bu evlerin –ki genelev değil bunlar– kurallarına kesinlikle aykırı... bu durumda paradoksun nasıl şekillendiğine dikkat etmek gerekir: Hareketsizlik sadece erotik nesne üzerinde etkili olurken, özne son derece canlı bir hareketliliğe kapılmış durumdadır.")¹³

Burada her biri feminizmle bağlantılı olarak formüle edilmesi gereken iki ayrı nokta devreye giriyor gibi görünüyor. Bir taraftan, ne tür nesnelerin temsil edildiğine dair bir tartışma var. Bu, örneğin, imgelerin "görelî etkisi" gibi kapsamlı bir soruyu doğuruyor. Britanyalı avangard yönetmen Peter Gidal'ın filmlerinde ve film pratiğine ilişkin anlattıklarında işaret ettiği gibi: toplumsal olarak kodlanmış fetiş nesnelerinden kaçınma kaygısı, kadınları konu alan film imgelerini üretmeyi ve yeniden üretmeyi reddedişi, dolayısıyla filmlerinde kadın imgesi kullanmayı reddedişi. Ve bunun dayattığı (sempomatik) ikilik: insan figürleri (yani erkek ve kadın imgele-ri) arasındaki öyküsel ilişkilerden doğan antropomorfik özdeşleşme itiraz; fakat bunun yanı sıra, genel kurala kaçınılmaz olarak getirilen ve altı çizilen bir ek olarak, bilhassa kadın imgelerine itiraz –alışlageldik anlatıya dahil olsun veya olmasın. (Laura Mulvey'in

12. Jean-François Lyotard, "L'acinema", *Cinéma, théorie, lectures, Revue d'esthétique* özel sayısı, Paris, 1973; İng.: "Acinema", *Wide Angle* 2:3, 1978, s. 59.

13. A.g.y., s. 57.

"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" denemesinde ileri sürdüğü gibi: Kadın imgesi anlatının akışını kargaşaya, tatsızlığa meydan vermeden kesmenin en iyi yoludur).¹⁴ Bir seviyede bu konum karamsar olmakla birlikte sarihtir: Film sürecine tabi tutulacak nesneler, kültürel olarak devralınmış fetiş nesneleri ya da sansüre konu olan nesneler olmamalıdır. Burada, teoride bölünmeye kadın imgesinin neden olması, film yapımı pratiğini kendisini iki cephede düşünmeye zorlaması, kadın ve temsile ilişkin bu sorunu ön plana çıkarır. Diğer taraftan, başka bir seviyede ve kaygı verici biçimde, avangard film hakkındaki kimi tartışmalarda görülen mekân ve ekonomiye dair genel görüşlere yaklaşabilir. Bu bağlamda Maureen Turim, mekânsal temsilin genel muğlaklığının ve iniş çıkışlarının analojisinin (yine tesadüf değildir) bir dizi kırıncı aynaya tutsak olmuş kız çocuğu modelinde bulunduğunu ileri sürmüştür: ayna-evresinden önce, henüz teşekkül etmemiş, parçalı; aynı zamanda bir kız olarak tanımlanan ve kabul gören, temsilin her nasılsa öncesinde konumlanmış, sonra da sinematik mekânın çöküşüne projekte edilmiş.¹⁵ Bir kez daha amaç bellidir: kadını *başka* bir yere, onu hiç durmadan imge olarak üreten temsil biçimlerinin dışına yerleştirmek.

Sorun burada dürtü, ritmik nabız atışı, enerjiye atfedilen temsil öncesi erotiklik, bir "açık görüş" mekânı gibi kavramların devreye sokulması, dolayısıyla film sürecinin toplumsal –ve cinsel– olarak masum kılınmasıdır. Böylelikle film süreci arkaik bir şey olarak, yitik ya da bastırılmış bir muhteviyat ("kıta") olarak tahayyül edilir. Kadının bu terimlere indirgenmesi ise çok kolaydır, tıpkı dişil olanın dilin ve akılcılığın dışında olduğunu iddia eden klasik söylemde olduğu gibi. Bu türden iddialar şimdilerde psikanaliz ve feminizm üzerine gelişen tartışmanın parçası olarak, kadına özgü, temsilin dışında bir feminist söylem arayışı biçiminde yeniden canlandırılmaktadır.¹⁶

14. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16: 3, Güz 1975. Mulvey, kadın imgesinin nasıl anlatının tutarlılığını bozan bir kopuş olabileceğini; ancak aynı zamanda bu imge seyirlik bir nesneye dönüştürüldüğünde bu rahatsızlığın nasıl sönümlendirilerek bertaraf edilebileceğini betimler.

15. Maureen Turim, "The Place of Visual Illusions", *The Cinematic Apparatus*.

16. Özellikle bkz. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*.

Bunun barındırdığı tehlikeler barizdir. Bu tür iddialarda enerji ve ritm gibi kavramların kadınlar için taşıdığı arkaik çağrışımların göz ardı edilmesi, aynı zamanda perdeye yansıtılan temsil nesne ve süreçlerinin masum kılınması hiç de rastlantısal gibi görünmüyor.¹⁷

Burada öne sürülen görüşlerin ne tür bir teorik tartışmadan çıkarıldığına bakarak sorunu daha özgül bir biçimde tanımlamak mümkün olabilir. Lyotard "Mizansen Olarak Bilinçdişi" başlıklı makalesinde, Freud'un 1919 tarihli "Bir Çocuk Dayak Yiyor" denemesiyle *Düşlerin Yorumu*'nu karşılaştırarak cinselliğe karşı anlam üzerine bir tartışma kurgular. Freud'un dilden uzaklaşarak dürtüye yöneldiğini düşünür ve "Bir Çocuk Dayak Yiyor"da tarif edilen fantazinin içerdiği çelişkileri temsilin krizinin modeli olarak alır. Aslında Freud'un denemesi dürtünün temsille (*Düşlerin Yorumu*'nda bile ana temayı oluşturmaz bu, bölük pörçük ve sorunludur) ilişkisi kadar feminizmle de ilişkisini en açık şekliyle göstermektedir. Zira kadın hastaların fantazilerinde, kadın cinselliğinin birtakım güçlükler içerdiği ve dişiliğin özne/nesne konumuna ve bedenin bölgelelerine dair çelişkiler üzerinden yapılandığı açığa çıkar – kadının arzusu gerçekten de "açık bir mesaj değildir"¹⁸ (öyle olduğunu kim söyledi?). Freud'un bu denemeyi aynı zamanda Adler'in, bütün bastırmanın kökeninde "eril başkaldırı" olduğu yolundaki teorisine de karşı çıkmak için kullandığına dikkatinizi çekmek isterim. Öyleyse neden, diye sorar Freud, erkek çocuklar edilgen fantaziye değil de yalnızca homoseksüel nesneyi bastırıyor? Eril ve dişilin, etken ve edilgen olana indirgenemeyeceğini, ve cinsel amaçla cinsel nesne, arzusunun öznesiyle nesnesi arasında her zaman potansiyel bir yarılma olduğunu gösterir. Bunun, özneliliğin cinsel bir temsile (erkek veya dişi) tabi tutulma sürecinde –ki bu temsil olmaksızın bir yeri de yoktur, her fantazinin ardında sadece kısıtlı sayıdaki terimi aktaran bir başkası yatar– uğradığı bölünmeyi açıklığa kavuşturduğunu söyleyebiliriz. Bütün bunları söylemek gerekiyor çünkü Lyotard,

17. Turim bu sorunu özellikle Lyotard'ın yapıtına ilişkin olarak gündeme getirir: "Salt Lyotardcı bir analizin barındırdığı tehlike, libidinal angajmanı betimlemeye yoğunlaşırken sanat nesnesinde baki olan temsili yok sayma eğilimidir." Turim, s. 146-7.

18. Lyotard, "The Unconscious as *Mise en Scène*", *Performance*, Michel Benamou ve Charles Caramello (haz.), Madison, 1978, s. 94.

Freud'un denemesini farklı, teatral olmayan, temsili bir mekân düşüncesini kastetmek için kullanır; sanal bedenlerden oluşan resimsel bir mekân, yine görüşe "açık" mekânlardan bir tanesi için. Nesne ortadan kaldırıldığında (beden ya da kurban) böylesi bir görüşe açık mekân nedir ya da ne olabilir diye sormak zorundayız (fetişleştirilen bizatihi bakış mıdır, yoksa bakışın paniği ve kafakarışıklığı mı?) Peki bu, feminizme tam anlamıyla bir hiçlikten, kadın imgesinden tümüyle vazgeçmekten başka ne katar? Ya da dişil olanı *bizatihi* panik ve kafakarışıklığı olarak arkaikleştirmekten –ki o da aynı derecede sorunludur; karşısında kadın imgesinin klasik bir güvence işlevi gördüğü görsel kargaşayı, kadına dair bir şey gibi yenisinden içe alır– başka ne katar?

Yine de, bütün bu tartışmada dişile özgü ya da en azından cinselliğin klasik temsil biçimlerinin dışında bir arzu modeli arayışı önemlidir. Zira yadsıma kavramına dönecek olursak, bu kavramı cinsiyet farkına ilişkin bir soru olarak yeniden tanımlamak, kavramın içerdiği fallik göndermeyi kabul etmeyi gerektirir: kadın bir imge olarak bu gönderme etrafında nasıl yapılandırılır, ve böylelikle tüm sistemin dayanağı olan muhtemel bir kayıp ve farkı temsil eder hale nasıl gelir (ki Metz'in ve Comolli'nin çalışmalarındaki sorun, bu soruyu ele almaktaki başarısızlıktan ileri gelir). Klasik sinemanın sergilediği, "sahneye koyduğu" şey, öteki ya da karanlık kıta olarak kadına atfedilen bu imgedir, ve buradan hareketle kadın sistemden kaçan ya da kaybolandır; diğer yandan cinsellik kadının bedeninde seyirlik bir gösteri, fallik arzunun nesnesi ve/ya özdeşleşim biçiminde dondurulmaktadır. Burada gerçek bir açmaz vardır ve bu açmaz kendisini teori düzleminde yeniden üretir. Zira eğer kadının farklı ya da dışarıda olarak tanımlanması bu fallik göndermeye dayanıyorsa, ve sinemasal mekânın düzenlenişi ve tutarlılığı da bu göndermenin güvenceye alınmasına bağlıysa, o halde bunun öteki yüzünü –bizatihi tutarlılığın ardındaki kargaşa ve bunalımı– kadın lehine yeniden sinematik uzama taşımak, kadına başlangıçta tayin edilen olumsuz konumu kaçınılmaz olarak teyit etmek anlamına gelecektir.

Bu sorun dişil bir arzunun ne olabileceği hakkındaki feminist tartışmada gündeme geliyor. Aynı soruyu Comolli'nin filmine ilişkin olarak da sorabiliriz – *La Cecilia*'daki kadını tam olarak ne şe-

kilde arzuluyoruz? Bir görüşe göre, buradaki kadim bir arzudur ve kadının bütünlüğüne dair imge bunu yalnızca etkin kılar ya da potansiyel hale getirir (sözgelimi Lyotard ve Klein gibi iki figürün bir anlık bireşimi¹⁹ – farklı bir uzamdan anlaşılan şey kadim, arkaik bir dişil cinsellik, yani tam da derinlemesine kadındır). Öte yandan, belki feminizm açısından ilk anda cazip görünmeyebilecek bir diğer görüşe göre, kadın eğer arzulanıyorsa bu ancak eril bir özdeşleşim tarafından gelebilir; çünkü sinemada bir kadının arzulanması ancak bakış aracılığıyla kurulan bir denetim biçimidir (Sternberg'in *Fas'*ında yöneltilecek soru – Dietrich'in kafedeki kadını öptüğü sahnede aslında ne olup bitiyor?)

Buradan daha öte bir soru da doğabilir, yani kadının kendisinin fetiş olma konumunu arzulaması sorusu (öznelliğin eril ve dişil üzerinden bölünmesi, anatomiyle özdeşleşim arasındaki yarılma burada belki de en net haline ulaşır; zira kadının kendisini arzuladığı varsayılır, ama ancak kendisini dışlayan terim aracılığıyla). Bu soru Aimée Rankin ve Steven Fagin'in *Kadın/Söylem/Kusur* (ABD, 1978) adlı filmde sergiledikleri çok farklı film pratiği tarafından ortaya atılıyor. Filmde, "yaygınlaşmış bir striptiz" (gezinti halindeki kadrajlarıyla sinema, bakış gibi, okşayış gibi oradan oraya gezinir... bir tür mütemadi soyma hareketidir bu, her yere yayılmış bir striptiz"²⁰) ve "kendisinin gördüğünü görmek" (seyircinin bakışının odağını değiştirmenin içerdiği riskler) olarak tanımlanan sinemanın sorunları, sinemada kadın imgesi probleminin özgüllüğü içinde ele alınır.

19. Melanie Klein Freud'dan *esinlenerek* anne ile kız çocuk arasındaki oedipal-öncesi ilişkiye odaklanmış; Freud'un *aksine* (fallik evre kavramına karşı) kız çocuğun erken bir dönemde dişile özgü bedensel duyuların farkında olduğunu iddia etmiştir. Aslında Oidipus kompleksinin izlerini çocuk gelişiminin ilk aşamalarında aramakla, Klein'in oedipal-öncesi evre kavramını tamamen ortadan kaldırdığı söylenebilir. Klein'in teorilerine dayanarak kız çocuğun erken bir dönemde dişil anatomisinin farkında olduğunda ısrar eden analistlerinse, kız çocuğu ve daha sonra da kadını doğal, bedensel bir dişillığe geri döndürdükleri görülebilir; bu doğrulukla kıyaslandığında, geri kalan her şey savunmaya dönük ya da ikincil bir "sapma" olarak nitelenir. Bkz. Melanie Klein, "Early Stages of the Oedipus Complex" (1928), *Contributions to Psychoanalysis*, Londra, 1948; Ernest Jones, "The Phallic Phase". Bu konular üzerine daha bütünsel bir tartışma için bkz. Juliet Mitchell, "Introduction I", *Feminine Sexuality*.

20. Metz, s. 77.

Film, sinemanın zor yanının kadın imgesi meselesi olduğunu göstermeye çalışır: Yazı, salt imgenin değil, en az onun kadar imge olarak kadın bedeninin de yalınlaştırılması ya da vurgulanması için kullanılır (sinema teorisi ve aşk hikâyeleri külliyatı kadının bedenine boylu boyunca nakşedilir, daktilo edilmiş kartlar bedenine ilişti-rilir, deyimler doğrudan tenine işlenir). Kadın yönetmen Rankin'in kendi bedenini filme alışını görürüz (dolayısıyla beden kendisini oluşturan bakışın ayrılmaz bir parçasıdır); bu beden gitgide tanımlanır, kadraja alınır. Daha sonra onu –kameranın gelişigüzel bir hareketle görüş alanını, görüntü derinliğini ve bedeni bulanıklaştırmaya başlamasıyla birlikte– gözden kaybettüğimizdeyse, alışkın olduğumuz sinemasal uzamın çöküşüne neden olur. Tabii bu, film hiç sorun içermiyor demek değil; birkaç örnek vermek gerekirse: Kadın bedeniyle filmin greni arasında kurulmak isteniyor gibi görünen ilişki, bir çeşit ilksel saflık olarak beden ve gren, ilkinin doğal bir süreci olarak ikinci (kadının bedeninin görüldüğü ilk çekimin başında bir odak değişimi bizi filmin dokusundan ve tenden çekip alır, sinema ve kadının imgesi üzerine bir tartışmaya götürür). İkincisi, kadının bedenine boydan boya yazılmış olan söylem bir maskeleye olarak görülebileceği gibi hâkim bir söylemin cisimleşmesi anlamına da gelebilir. Bunu belki de telafi etmek amacıyla, sinematik imgeyle girilen angajman, çekim üzerine bindirilen ses aracılığıyla başka bir siyasi uzama hitap etmeye çalıştığında ise kadın üzerindeki tahakküme ilişkin daha bildik görüşlere –"erkeğin bakışı altında", "benim içimde kim olduğum onun umurunda değil," gibi– başvurur.

Son olarak dişil olanın bu kurgulanışıyla kadınların maruz kaldığı diğer tahakküm ve tabiyet biçimleri arasındaki ilişkinin sinema içinden, sinemayı kullanarak nasıl formüle edilebileceğini –eğer edilebilirse– sormamız gerekir. Laura Mulvey ve Peter Wollen'ın *Sfenks'in Bilmecesi* (Britanya, 1977) filminin ardındaki itkinin de bu olduğu açık. Bir bakıma bu, kadınların sürekli karşısına çıkan bir sorgulamanın farklı bir yüzüdür: Doğrudan, kişisel deneyim fikri ve kişinin kendi tarihçesinin bilgisi üzerine oturan feminist bir konumdan, analizi bilinçdışı düşüncesini önvarsayan temsil biçimleriyle ya da kavramlarla nasıl uğraşmalı? Gündelik dilin kendi doğası olan şeye karşı nasıl hareket etmeli? – ki bu da *Sfenks'in Bilmecesi*'nin sorduğu soruya çıkar: "Bilinçdışının siyaseti nasıl bir şey olurdu?"

Sorunun basit bir yanıtı yok, ancak iki filmin de önemli tarafı, sinema ile kadının imgesi sorununu birlikte ele alarak, birini diğeri-
nin sorunu gibi düşünmeleri. Bunu ayrı ayrı yollarla yapıyorlar. Mulvey ve Wollen'ın filmi kadınlar için bir dizi olumlu imge yaratmaya çabılıyor (kadınlar *için* bir imgesel); bu durum, çabanın güç-
lüğü de göz ardı etmeksizin, kadınları arkaik, dışarıda, hatta geri-
ci olanla özdeşleştirdiği biçiminde de yorumlanabilir (filmin öykü-
sünün ilerleyişi, ana karakter Louise'in imkânsız bir siyasi mücade-
leden kendi kişisel ve nihayet tarihöncesi geçmişine geri dönüşünü
içeriyor).

Soruyu bu biçimde sormak –kadın ve sinema sorunu, kadınlığı
burada tarif edildiği biçimde kurması açısından sinemanın sorunu–
cinsiyet farkı kavramını sinema aygıtına dair tartışmaya yeniden
dahil etmenin mantıksal bir sonucudur. Bunun göz ardı edildiğini
söylemek ana hatlarını çizmeye çalıştığım sorunu bizzat teyit etmek
anlamına gelir.

Semptom Olarak Kadın

BUGÜN FİLM ÜZERİNE konuşurken, sinemanın daha erişilir hale gelmesini doğal bir dönüşümün işareti saymak âdet haline geldi – sanki teknolojik bir devrim gerçekleşiyormuş, ve giderek daha çok sayıda insana ulaşıyor olması sinema aygıtını otomatik olarak dönüştürecekmiş gibi.¹ Bu tartışmada birtakım kavramlar kullanılmakta ve birtakım konulara öncelik verilmekte. Örneğin seyirciyi kaybediyor muyuz sorusuna ya da sinemanın başat işlevinin bilgilendirme olduğu düşüncesine. Buna karşılık, sözgelimi kurgu ya da kurgusalık sorunu, yani sinema aygıtının aslında ne tür kurgular inşa ettiği sorusu ihmal edilmekte. Kurgu ve özdeşleşime ilişkin problemleri teknoloji ve iletişim sorunu içinde eriten bir tür indirgeme söz konusu. Burada, söz konusu vurgunun öteki yüzünü oluşturan ve bizatihi sinema aygıtıyla ya da *dispozitif*le ilişkili olan özdeşleşim süreçleri –Jacques Lacan'ın deyiimiyle "imgesel" özdeşleşim– hakkında konuşmak istiyorum.² Teknoloji alanında ya da erişim olanaklarında meydana gelen değişim aracılığıyla sinemanın sorunsuz biçimde dönüşeceği fikrinin hiç değilse sorgulamaya açık olduğunu savunacağım. Shirley Clarke'tan *Love Tapes* (Sevgi Kayıtları) üzerine dinlediğimiz (her anlamda) büyüleyici sunum da bu savımı destekliyor. Clarke'ın sevgi hakkında konuşurken kendilerini izleyen kadınlara ait video görüntüleri biçiminde tarif ettiği bu çalışmada, benlik im-

1. Bu yazı ilk olarak, 1979 Venedik Bienali'nde düzenlenen *Seksenlerde Sinema* konulu Film Konferansında bildiri olarak sunuldu ve *Cinema in the Eighties: Proceedings of the Meeting* adlı derleme içinde yayımlandı (Venedik: Edizione "La Biennale di Venezia", 1980), s. 23-5.

2. Bkz. Jean-Louis Baudry, "Le dispositif", *Communications* 23, 1975.

gesi sorusu büyütülmüş formatta sahneye konmuş gibi görünüyor: sevgi ve kendini sevmek, kendini tanıma ve özdeşleşim hakkında başlı başına bir senaryo.³

Kısacası burada yapmak istediğim, sinema analizinde son beş-altı yıldır kullanılmakta olan, imgesel ve özdeşleşim gibi –göstergebilim fikrinden uzaklaşmayı amaçlayan hareketin parçası olan– bazı kavramları alıp, bunların içerdiği birtakım güçlüklerle işaret etmek ve bu güçlüklerin bugün sinemayı anlama çabamızda karşımıza çıkan bazı sorunlarla nasıl ilişkilendiğini göstermek.⁴

Göstergebilim, sinematik ürünün salt biçimsel organizasyonuna ilişkin sorulardan uzaklaşarak sözcelemeye ve yansımaliğe doğru kaymaktaydı; bu kaymada kilit rolü, Christian Metz'in ilk kez "İmgesel Gösteren" adlı önemli makalesinde film analizine tanıştırdığı "imgesel" kavramı üstleniyordu: "Başka alanlarda olduğu gibi film alanında da, psikanaliz *daha baştan göstergebilimsel* bir güzergâh izler; yine de, göstergebilimin klasik söylemine kıyasla, ilginin odağı burada sözceden sözcelemeye kaymıştır. ... Sıklıkla ve yerinde bir ifadeyle söylendiği gibi, sinema imgelele ilişkin bir tekniktir."⁵

Metz'e göre bu kavram, kendisinin sinemanın ölümü adını verdiği şeyle ilişkililiydi; zira sinematik kodların yerini artık metinsel dizgeler almakta, her yeni film öncekilerin kodlarını yeniden işleyip tahliye etmekteydi – kendinden önce gelen sinemayı bir bakıma öldürmekteydi. Metz'in sinemanın bir ürün olarak filmin dışına taşan yönleriyle ilk kez ilgilenmeye başlaması da bu bağlamda olmuştur; bu ilgi ise sinemanın somut olarak filmin ötesine geçen bütün bir yapıya ne şekilde eklemlendiği ve bu süreçte seyircinin nerede durduğu üzerine bir soruşturmayı gerekli kılmıştır. Burada "imgesel" kavramı, anlatı sinemasında seyircinin, kameranın kendisiyle özdeşleşerek bir yansıma düzenine sürüklenişini tarif etmek için kullanılı-

3. Shirley Clarke 1950'lerde Amerika'da çalışan avangard belgesel yönetmenlerin başını çekiyordu. Konferansta yaptığı sunumda *Love Tapes* adlı çalışmasını anlattı.

4. Bu konular üzerine Christian Metz ve Jean-Louis Comolli'nin film kuramları bağlamında daha bütünsel bir tartışma ve "İmgesel" kavramının daha ayrıntılı bir açıklaması için bu derleme içindeki "Sinema Aygıtı – Güncel Teorinin Sorunları" ve "İmgesel" başlıklı bölümlere bakılabilir.

5. Metz, "The Imaginary Signifier", s. 3.

yordu. Bizatihi aygıt tarafından ele geçirilen seyirci, tek tek filmlerde sahneye konan arzu ve cinsellik konumlarıyla özdeşleşmek durumunda kalıyordu.

Gelgelelim hemen sonrasında bir çelişki ortaya çıktı –buna teorik bir kayma da diyebiliriz– ve bugün sinemanın analizinde kullanılmakta olan bazı terimler açısından bir dizi önemli etkiye yol açtı. Zira Metz'in imgesel ilişkin olarak sorduğu ve kavramı film analizine takdim etmesine vesile olan soru, "Freudcu psikanaliz sinematik gösterenin incelenmesine ne gibi bir katkı yapabilir?" sorusuydu.⁶ Ancak göstergebilimin hedefi sinematik kod kavramından uzaklaşmak olduğundan, psikanalizin sinemaya özgü olanı vurgulamak gibi bir rol üstlenmesi daha baştan belli belirsiz bir çelişki yaratır. Bu ise sinema aygıtının anlaşılması için elzem olan bazı psikanalitik kavramların –başta cinsiyet farkı olmak üzere– atlanmasına yol açar.

Metz'e göre sinema, temsil aygıtları içinde en *imgesel* olanıdır çünkü algının şimdi ve burada olma durumu başka herhangi bir temsil sisteminden daha keskin ve somuttur. Diğer yandan bu, daha muamma dolu, nesnenin yokluğunun daha hissedilir olduğu, kelimelerin tam anlamıyla eksik bir temsil biçimidir (karşılaşmanın, seyirci filmi tecrübe etmeden önce gerçekleşmiş olması gerektiği fikri). Nitekim imgesel kavramı, algıya ilişkin soruyla, perdede görülen şeyin gerçek olup olmadığı sorusuyla sınırlandırıldı. Buna eşlik eden ısrarlı görüşe göre sinemadaki seyirci, sanatın başka herhangi bir biçiminde olduğundan daha fazla kandırılmakla birlikte, yine de bu sürecin farkındaydı; dolayısıyla bütünüyle, psikanalizin yadsıma olarak adlandıracağı konumda duruyordu: "Biliyorum (ki gördüğüm şey gerçek değil) ama (şimdilik gerçekmiş gibi yapacağım)." Oysa sorun burada başlar, zira yadsıma fikrinin psikanalizdeki asıl karşılığı cinsiyet farkı kavramı, yani erkek çocuğun kendi bedeniyle kız çocuğunki arasındaki farkı ilk kez algıladığı andır. Erkek çocuk için bu, kabullenilmesi tamamen imkânsız bir imgedir, bu nedenle de gördüğü şeyi yadsır.⁷

6. A.g.y., s. 42.

7. Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" ve "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes".

Feminizmin Freud'la girdiği polemğin çekirdeğini oluşturan şey tam da bu betimlemedir, fakat bunu iki ayrı biçimde okuyabiliriz. İlki, yadsımayı basbayağı algının gerçekleştiği anla ilişkilendirmek, sonuçları o dakika etkili olan bir algı ânından *ibaret* olarak görmektir; bu da salt görüşün (onunla ilişkilenen aşağılık çağrışımıyla birlikte) çocuk üzerinde doğrudan psikolojik bir etkiye yol açtığı anlamına gelir. Diğer yorumlama biçimiye, cinsel farka ilişkin yapı (kızların ve oğlanların kendilerini farklı *olarak* tanımlamalarının gerektiği nokta) ile ilişkilendirilmediği takdirde –ki toplumsal ve tarihsel olarak eril terimi oldum olası imtiyazlı kılan bir yapıdır bu– algının hiçbir anlam taşımadığını görmektir. Daha da önemlisi, Metz'in filmin metapsikolojisine tanıttığı algılama ve yadsıma kavramları, ancak cinsiyet farkının çocuk tarafından nasıl okunduğuna ilişkin bu temel soru üzerinden anlaşılabilir. Gelgelelim, ancak cinsiyet farkı yapısı açısından anlamı olabilecek bu kavram kullanılırken kastedilen şey, salt algı eylemi olmaktadır.

Aynı şey imgesel kavramının da başına gelir, çünkü burada da kavram ancak bir kurmaca sistemine izafen anlam kazanmaktadır. Bu sistem bakan özneye kendi bütünlüğüne dair sahte bir imge sunar ve böylelikle benin özdeşliğine, tutarlılığına dair her türden kurmacayı tehdit eden farklılık sorunu örtbas edilir, bastırılır. Zira akıl tutmamamız gereken şey, eğer sinema imgeselin en imtiyazlı ve etkin makinesiyse, imgeselin kendisinin de tam anlamıyla bir *makine*, cinsellikten kaynaklanan güçlüğü bastırmaya veya reddetmeye yarayan bir aygıt olduğudur. İmgesel eğer yadsımanın yapısına dahil oluyorsa, bunun nedeni, öznenin benlik üzerinde aldatıcı bir hâkimiyet kurma yönündeki ilk çabaları sırasında cinsiyet farkının zaten reddedilmiş olmasıdır. Bu yüzden de eğer psikanalizden ödünç alınan bu kavramların bir anlamı olacaksa, eğer klasik göstergebilimden uzaklaşma yönündeki çabadan sonuç alınmak isteniyorsa, sinema analizinde ve sinema üzerine düşünürken cinsellik ve özellikle de cinsiyet farkı terimlerini merkeze koymak gerekir (aslında bu kavramların en baştan nasıl bu şekilde koparılabildiğini sormamız gerekir).

Öte yandan psikanaliz kuramı, göstergebilimsel sinema analizi ve hatta bizatihi sinema endüstrisi içindeki gelişmeler arasında tam bir sözbirliğine değilse bile bir tür tesadüfe işaret eden bir şey çıkı-

yor karşımıza. Şöyle ki, filme metinsel bir sistem olarak yaklaşan analizler (bilhassa Raymond Bellour'un yapıtları ve *Camera Obscura* ve *Screen* gibi dergilerde Hollywood anlatı sinemasını konu alan analizler) sinematik makinenin belli bir arzu mantığını ürettiği ve yeniden ürettiği tespitinde bulunmaktadır. Bu mantık aracılığıyla sinema aygıtı kendisini kapalı bir temsil sistemi olarak kurmaya çalışır, ancak her defasında sistemin kaçış noktasına takılır ve kendini bütünlemekten alıkonur. Sonra da bu farklılık ya da kargaşa ânını reddederek ondan kaçmaya çabalar ya da onu tekrar film sisteminin mantığına ve mükemmel işleyişine dahil etmek durumunda kalır.⁸

Lacancı psikanalizde bununla bağlantılı ve benzeri bir vurguyu "*pas tout*", yani herhangi bir temsil sistemini tanımlamak için kullanılan "tümü değil" kavramında bulabiliriz. Kavram, ne kadar gelişkin ya da ileri olursa olsun, içinde bir imkânsızlık noktası bulunmayan hiçbir sistem olmadığı düşüncesiyle ilişkilidir. Sistemin hiç durmadan inkâr etmeye çalıştığı öteki yüzü, kendisini bir sistem olarak kurma çabasının intihal noktası diyebiliriz buna. Ve sistem bu farklılık ya da imkânsızlık ânını örtbas ettiği ölçüde onun yerine koyduğu şey aslında bir kadın imgesi olmaktadır. Bu açıklamada cinsel fantazi senaryosunun, bir kez daha, teorinin can alıcı noktasını oluşturduğunu görmek mümkün: Sistem ancak kaçınmaya çabaladığı şeyin bir bağıntısı olduğu oranda kendini bir sistem ya da bütün olarak kurmayı başarır. İşte bu süreç içerisinde kadın kendisini simgesel bir konumda bulur. Sistemin güvencesi olarak konumlandırıldığı noktada iki şeyin temsilcisi haline gelir: erkeğin olmadığı şey, yani farklılık; erkeğin vazgeçmek zorunda olduğu şey, yani aşırılık:

Kadın bir yandan erkeğin olmadığı şey, yani cinsiyet farkı, diğer yandan erkeğin reddetmesi gereken şey, yani *jouissance* olarak kurgulanır.⁹

8. Bkz. özellikle Raymond Bellour, "L'évidence et le code", *L'analyse du film*, Paris, 1979; İng.: "The Obvious and the Code", *Screen* 15:4, Kış, 1974-75 ve "Énoncer", *a.g.y.*; İng.: "Hitchcock, The Enunciator", *Camera Obscura* 2, 1977; Kari Hanet, "Bellour on North by Northwest", *Psychoanalysis and the Cinema: Edinburgh '76 Magazine*, Londra, 1977; Stephen Heath, "Film and System: Terms of Analysis", *Screen* 16:1, Bahar 1975 ve 16: 2, Yaz 1975.

9. Lacan, *D'un discours qui ne sera pas semblant*, 6, s. 9-10.

Bu sorulara psikanalitik açıdan yaklaşım, kadının yalnızca belli bir *imge* (tarihsel ve sosyolojik açıdan eleştirilebilir bir şey) olarak değil, bizatihi sinematik sistemin güçlüklerine karşı bir *güvence* olarak konumlandırılmasıyla uğraşan sinema analizleriyle paralellik gösterir.

Sinemayı ilgilendiren bir sorun olarak sistemden kaynaklanan güçlüğün hangi yollarla kadın bedeni üzerine işlendiğine dair ipuçlarını şu üç filmde bulabiliriz: *Carrie* (Brian de Palma, 1978), *Koma* (Michael Crichton, 1978) ve *Fedora* (Wilder, 1978). Filmlerin her biri bu sürece dair bir tür paniği, yani sinematik sözcelemenin merkezinde bulunan bir paniği anlatır. Üç film de sinemaya dair bir özbilinç, bizatihi film aygıtı üzerine bir tür yorum üretir; fakat daha sonra bu özbilinç kadın bedenine, onu bakışın nesnesi (ve öznesi) olarak kurmanın ne anlama geldiğine dair bir soruya indirgenir.

Parapsikolojik güçleri olan bir kadının öyküsünü anlatan *Carrie* baştan sona sinemaya atıf yapar veya sinemayı tiye alır. Daha açılış sahnesinde, kamera banyodaki kızın vücudunu bir aşağı bir yukarı taradıktan sonra kızın âdet kanamasına odaklanır. Bu hem kamera, hem Carrie'nin kendisi, hem de seyirci açısından sekansın bitim noktası ve travma ânıdır. Ardından görüntü filmin bitiş sahnesine atlar. Ekran çıldırmış haldeki Carrie'nin bakışının (görüntünün bir yarısı) şehir üzerindeki etkisini (görüntünün diğer yarısı) göstermek üzere ikiye bölünmüştür. Filmin kilit anlarını oluşturan iki sahnede de önemli olan kadının yıkıcılığını düpedüz bedeninden kaynaklanıyormuş gibi gösteren klasik ve kuşkusuz rahatsız edici imge (filmin ilk ve son sahnesi arasında kaçınılmaz olarak kurulan bağlantı) değildir yalnızca. Daha önemlisi, filmdeki hareket ve oyunun, filmin göze aldığı risklerin –çünkü her iki sahnede de, dikkati anlatıdan uzaklaştırıp kendi tekniğine yöneltmektedir– yeniden kadın sorusuna bağlanması ve neredeyse kadının bakışının yarattığı bir etki halini almasıdır. Kadının bakışına (Carrie'nin nazarı) göz kırpmadan odaklanmak sonucunda, filmin kendi işleyişini ve kodlarını öne çıkaran tarzı adeta örtbas edilir, etkisiz kılınır.

Benim açımdan bu üç filmi birbirine bağlayan şey –tabii bunun keyfi bir seçim olduğunu kabul etmeliyim– her birinin klasik Hollywood sinemasından bir şeyleri alıp eğip bükmesi, yetkinleştirmesi, şişirmesi ya da yıkması ve sonra da bunu bizzat kadın imgesinin

filmde aldığı biçim sorusuna bağlaması. Nitekim *Koma* filminde de yorumsamanın verili kodu, sezgi ve gerilimin temel yasası bir bakıma daha yetkin kılınırken aynı zamanda da tersine çevrilir; çünkü normalde, örneğin Hitchcock filmlerinde, erkek karaktere verilen konumu burada bir kadın doldurur. Başroldeki kadın karakter, kadın arkadaşının ve ondan önce de başkalarının neden komaya girdiğini, sonra da kendisinin çalışmakta olduğu hastanede ortadan kaybolduğunu açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Ancak giderek herkesin kendisine karşı olduğuna inanmaya başlamasıyla birlikte soruşturma sahasını tümünden bir paranoya kaplar. Sanki bir kadının detektif olması fikri (kadının hakikaten *bakabileceği* fikri) başlı başına bir aşırılık ya da tehlike barındırıyormuş gibi, bu durum paranoid bir tezat yaratır, oysa filmde aslında yalnızca tek bir kötü adam vardır. Film öykünün sonunda çözüme ulaştırılabileceğinin çok ötesine geçen bu paranoya sarmalını daha sonra unutmak zorunda kalır. Öykü (kadın kahramanın erkeği tarafından kurtarıldığı klasik bir Hollywood bitişiyse) derlenip toplanır, ancak kadının çevresinde yaratılan endişe bir aşırılık olarak arta kalır.¹⁰ Filmin çok daha kaba bir seviyede kadının bedenine yönelik bir soruşturma, araştırma, bilincini yitirmeyi –düz anlamıyla– konu alması da cabası.

Fedora'daysa işleyişin neredeyse fazla bariz olduğu söylenebilir –ameliyat, kozmetik ve bizatihi kadın imgesine yapılan atıf, ölmekte olan bir sinemanın imgesi yerine geçer. Estetik ameliyat yüzünden mahvolmuş bir film yıldızı, kızından kendi yerini almasını, kendisiyle özdeşleşerek oymuş gibi davranmasını ister. Bu isteği reddetmek mümkün değildir, ta ki kız sonunda intihar edene dek. Anna Karenina'nın ölümünü andıran bu intihar, filmin açılış sahnesidir. Ancak burada *Fedora*'yı önemli kılan bir nokta var ki filmin pek çok eleştirmen tarafından eleştirilmesine yol açtı. Filmde *Fedora* ve kızı hakkındaki gerçeği öğrenmemizden önceki, sinema makinesinin bu kadına mal olduğu rezaletin anne ile kız arasındaki etkileşimden kaynaklandığı ilan edilmeden önceki an. Orada kızı çıldırmış vaziyette görüyoruz. Bu çılgınlığa neden olabilecek tek şey, si-

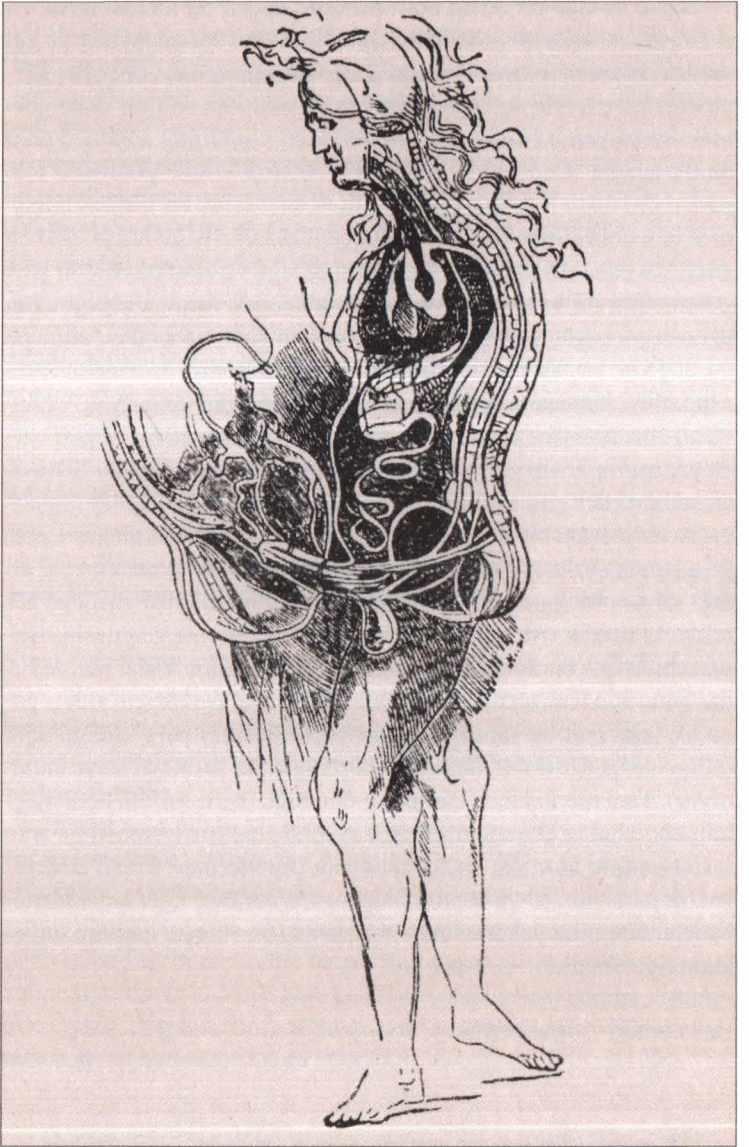
10. Bu filmin derinlemesine bir analizi için bkz. Elizabeth Cowie, "The Popular Film as Progressive Text – A Discussion of *Coma*", *m/f* 3, 1979 ve 4, 1980. Buradaki kısa saptamaları bu metne borçluyum.

nema aygıtının kendisi ve onun tarihçesi gibi görünüyor; çünkü henüz hiçbirimiz, ne seyirci ne de başroldeki erkek karakter, bu çılgınlığın ardında yatan şeyin ne olduğunu, daha doğrusu bunun bir açıklaması olduğunu –filmin devamında anlatılan hikâyeyi– bilmiyoruz. Öyleyse bu ânın unutulması ya da reddedilmesi, anneyle kızı arasında psikolojik bir drama dönüştürülmesi gerekmektedir; sinemanın kendisinin zora girdiği ya da suçlandığı bir an olarak kalması mümkün değildir. *Fedora*, tam da her şeyin açıklığa kavuşmasından önceki –yani öykü hakkındaki gerçeğin bizlere, deyim yerindeyse, sinemanın mekanizmasının altında yatan o diğer, daha rahatsız edici hakikati unutturmak pahasına açıklanmasından önceki– bu bölümün uzunluğu yüzünden eleştirilmiştir. Hitchcock'un *Vertigo*'sunda, olup bitenleri (öyküde ortaya çıkan kadının aslında öldüğünü zannettiğimiz kadınla aynı kişi olduğu) ne ana karakter ne de seyircinin bildiği o uzunca bölümle kıyaslanmıştır. Öyleyse kabul edilemez olan şeyin, seyircinin *bilmeme* durumu olduğu anlaşılıyor; herhangi bir açıklamayla çözüme ulaştırılamayacak bir rahatsızlığın ortaya çıktığı, bunun sinemanın kendi kendisiyle olan ilişkisinde bir sorun olarak sürebileceği anlaşılıyor. Kısacası bu film kadının imgesini (film yıldızı) sinemanın *kendisi* olarak kuruyor; bunu öyle yapıyor ki bir yandan sinemanın sorununa atıfta bulunurken, bir yandan da bu sorunu yadsıyor – *Fedora*'daki sorun açıkça sinemanın *ölümüdür* (film Wilder'in kendi yapımı olan *Sunset Bulvarı*'nın nostaljik bir yeniden çekimidir, William Holden bir kez daha başrolde).

Benim için bütün bir sinema aygıtının modelini ifade eden bir öyküyle bitirmek istiyorum. Anais Nin'in 1940'larda Henry Miller'la birlikte, gündeliği yüz dolara yazdığı pornografik öykülerin derlendiği *Venüs Üçgeni* adlı kitabından bir kısa öyküyle (öyküleri sipariş eden kişi bunun Nin'i bir safahat yaşantısına sürükleyeceğini zannediyordu, ama Nin'e göre kendisini daha çok azizeliğe sürükledi). Öykü "Peçeli Kadın" adını taşıyor ve gayet basit – burada yalnızca genel hatlarını aktaracağım.¹¹

11. Anais Nin, "The Veiled Woman", *Delta of Venus* (1969), Londra, 1978, s. 84-91 ve Önsöz, s. 11; Türkçesi: *Venüs Üçgeni*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Altıkırkbeş, 1998.

Barın birinde bir adam oturmaktadır, peçeli bir kadına gözü ilişir, kadınsa başka bir erkekle birlikte. Kadın bardan ayrılır ve yanındaki adam ilk adamın yanına gelip ona, ancak daha önce hiç görmediği bir erkekle sevişmek isteyen ve sonra da onu bir daha görmek istemeyen bu kadının kaptislerinden usandığını anlatır. Sonra da ilk adama (George) bu kadının arzularını yerine getirmesi için para teklif eder. Böylece George elli doları alarak bu kadınla sevişmek için yola düşer. Taksi yolculuğu, gözlerinin bağlı oluşu, derken gözü kör edencesine parlak aynaların olduğu ve etraftaki hiçbir şeyi göremediği bir eve varışı ve sonra da kadınla nasıl seviştiği uzun uzun tasvir edilir. Bütün bir epizot erkeğin bakış açısından, onun ne gördüğü ve baştan sona ne düşündüğü, ne hissettiği üzerinden anlatılır. Ardından adam ayrılır; başka hiçbir kadınla tekrar yaşayamayacağı bu deneyim aylarca aklından çıkmaz. Derken bir akşam barda yanına bir adam gelip ona başından geçen olağandışı bir deneyimi anlatır: Bir gün adamın biri yanına gelip ona yüz dolar karşılığında muhteşem bir sevişme sahnesi izletmeyi teklif etmiştir. George adamdan sahneyi anlatmasını isteyince bunun kendisinin rol aldığı sahne olduğunu anlar. Burada ayrıntılı bir analize girmeye gerek yok, üstelik öykünün yalnızca bir simge yerine geçmesini istiyorum. Ancak bir ayrıntı var ki bizim için can alıcı: Yazar her ne kadar bunu açıklamasa da, ilk adamın kadınla sevişmek için aldığı paranın, ikincinin bu sahneyi izlemek için ödediği para olduğu açık (elliye karşı yüz dolar, demek ki başlangıçtaki sermaye ikiye katlanıyor). Yani merkezinde kadının bulunduğu (hem tanıdık hem meçhul, kör edici ve peçeli ama en nihayetinde bakışın nesnesi) bu arzu mizanseninin ardında, ancak sahnenin çeperlerinde temsil edilebilen bir para, fantazi ve teşhir dolaşımı söz konusu. Eğer sinema mübadele sistemine yakalanmış bir metaysa, bu süreçte kadının imgesinin fiyatı nedir?



Leonardo da Vinci'ye mal edilen bir çizim; Freud bunu "Leonardo da Vinci ve Çocukluğunun Bir Anısı"nda tartışır.

Görüş Alanında Cinsellik

FREUD, alışıktığımızdan farklı bir ânında, Leonardo'yu resim yapmayı becerememekle suçlar.¹ Cinsel eylemin anatomik kesit şeklindeki çizimi hatalıdır. Üstelik hazdan da yoksundur: adamın yüzünde bir tiksinti ifadesi, pozisyon rahatsız, kadının göğsü çirkin (kafası yok). Tasvir hatalı, rahatsız, itici ve arzudan yoksundur. Ayrıca terstir: Adamın kafası bir kadın kafasını andırır, ayaklarsa resmin düzlemine göre ters durmaktadır – adamın ayağı dışa, kadının ayağının durması gereken yere işaret eder, kadının ayağıysa adamın olmasının gereken yere. Aslında Freud'un Leonardo üzerine monografisinin büyük kısmı sanatçının uğradığı *başarısızlığı*, yani eserini yaratma aşamasında Leonardo'nun karşı karşıya kalmış gibi görüldüğü kısıtları konu alır. Her ne kadar, söz konusu kişi dünyanın nazarında sanatsal başarının en üst düzeyini temsil ediyor da olsa, Freud başarısızlığı ciddiye alır. Ancak cinsellik tasviri üzerine bu dipnotunda Freud, Leonardo vakasına getirdiği büyük oranda ruhsal-biyografik tarzdaki yorumun da ötesine geçer; cinsel eylemin tasvirindeki başarısızlığı, gayet açık biçimde, biseksüellikle ve temsil mekânına dair bir sorunla ilişkilendirir. Cinsel kimliğin muğlaklığı

1. Sigmund Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood", s. 70n, 159n. Bu deneme, Kasım 1984 - Şubat 1985'te New York Yeni Çağdaş Sanat Müzesi'nin ve Eylül-Ekim 1985'te Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nün ev sahipliğini yaptığı *Difference: On Representation and Sexuality* sergisinin kataloğu için kaleme alındı (s. 31-3). Küratörlüğünü Kate Linker'in yaptığı sergi Ray Barrie, Victor Burgin, Hans Haacke, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherry Levine, Yve Lomax, Jeff Wall ve Marie Yates'in işlerinden oluşuyordu. New York'taki sergiye ayrıca küratörlüğünü Jane Weinstock'un yaptığı bir film ve video sergisi eşlik etmekteydi. Bugün, burada tartışılan tasvirin yalnızca bir bölümü Leonardo'ya atfedilmektedir, bkz. "Leonardo da Vinci", PF 11, s. 161n.

imgesel düzlemi öyle bulandırır ki izleyici kendisinin resme göre nerede durduğunu kestiremez. Cinsellik düzlemindeki karışıklık, görüş alanının altüst oluşunu beraberinde getirir.

Görsel biçimi kesintiye uğratmak ve kültürün cinsellikle ilgili kabul ve klişelerini sorgulamak gibi çifte bir göreve soyunan bir sanat pratiğinin bu tarihsel âna doğal olarak geri dönmesi beklenebilir (sanat için olduğu kadar psikanaliz için de tarihsel bir andır bu, çünkü Leonardo'yu anarken psikanalizin başlangıcına da atıfta bulunur). İtibar kazanmak amacıyla değil (sanatçının itibarı burada sorgulanan şeyler arasındadır), ancak cinsellik ile imge arasında muhtemel bir ilişkiyi ima etmesi açısından. Freud'un yapıtının "modern" sanatın ortaya çıkışına koşut olarak geliştiğini biliyoruz; kendi psikanalitik çalışmalarına konu olan bilinçdışı ruhsal süreçlerin muğlak alanlarıyla kıyas amacıyla, Freud bizzat bu sanata başvuruyordu.² Fakat Leonardo'nun görsel eylemdeki başarısızlığına işaret eden dipnotta daha şimdiden özgül bir mantığın ana hatlarını görmek mümkün: İmge üzerine her tür uğraş, onun yanılısına yaratma ve hitap gücünü hedef alan her tür meydan okuma, aynı zamanda cinsiyet farkına yönelik bir meydan okumadır. Leonardo'nun çiziminde bir anlığına çöken işte tam da cinsiyet farkının bu kendinden menkul aleniliğidir.³

Yazısının geri kalan bölümünde Freud cinselliğin hakikaten böylesine mütereddit ve kusurlu bir kurgu olduğunu gösterir. Erkekler ve kadınlar çokkatmanlı, biseksüel bir mizaca karşın, kutuplaşmış, simgesel birer karşıtlık konumunu benimserler. Freud normal yetişkin cinsel yaşantısının yelpazesi boyunca devamlılık gösteren ve pek de gizli sayılamayacak bu diğer mizacın mevcudiyetini kabul etmeden önce, semptomdaki (ve sanatsal dehadaki) varlığını tespit etmiştir. Bu ayrım çizgisi, kültürümüzün onu kurumsallaştırmada sergilediği katılıkla ters orantılı bir kırılganlığa sahiptir; iki kutup sürekli çakışır ve iç içe geçme tehdidi taşır. Öyleyse, Freud'un resimde boş yere aradığı, cinselliğin o sarıh ve yetkin biçiminin yok-

2. Freud, "The Dissection of the Psychical Personality", s. 79, 112 (Samuel Weber'in tercüme ettiği pasaj, *The Legend of Freud*, s. 1).

3. Peter Wollen, Manet'nin Olympia'sındaki algısal çelişki ile cinsel çelişki arasındaki ilişki hakkında benzer bir iddiada bulunur; bkz. "Manet-Modemism and Avant-Garde", *Screen* 21:2, Yaz 1980, s. 21.

luğunu açıklamakta bizatihi psikanaliz yardımcı olabilir.

Freud cinsellik sorusunu çoğu kez görsel temsil sorusuyla ilişkilendirmekteydi. Çocuğun yetişkin cinsel yaşamına doğru zorlu yolculuğunu betimlerken, özünde görsel olan bir uzamın karmaşıklığını ortaya seren küçük senaryoları ya da olayların sahnelenişini model alıyordu – yani algının *yalpaladığı* (erkek çocuğun gözüyle gördüğü anatomik farklılığa inanmayı reddedişi)⁴ ya da bakıştan alınan keyfin *aşırılığa* kaçtığı anları (kendi kaderine dair ipucu veren bir cinsel eyleme tanık olan çocuk, kendisinin de orada bulunduğu dikkat çekerek araya girmek ister).⁵ Her defasında vurgulanan, görmekle ilişkili bir sorun olmaktadır. Cinsellik, ne görüldüğünden ziyade gözlemcinin öznelliğine, bakılan şey ile çocuğun cinselliğe dair artan bilgisi arasındaki ilişkiye bağlıdır. Gözlemciyle sahne arasındaki ilişki her zaman bir çatlak, kısmi özdeşleşim, haz ve güvensizlik ilişkisi olarak kurulur. Freud insan özneler olarak kimlik sorunumuza en uygun analogiyi sanki görme bozukluğunda bulmuş gibidir, ya da kendisini görüşe sunan bir görüntüye uygulanan şiddette. Freud'a göre, erkek ya da kadınlar olarak cinsel kimliklerimiz, dilin doğru ya da yanlış oluşuna dair duyduğumuz güven ve mükemmel ya da kusurlu olduğuna hükmettiğimiz imgede bulduğumuz güvence birer fantazidir – Jacques Lacan daha sonra bu vurguyu devralarak kendi yapıtının merkezine yerleştirecektir.⁶ Ve görsel temsilin tehlikeye girdiği bu arkaik anlar, geçmişte el yordamıyla edinilmiş bilgilerimizi hem ifade etmiş hem de yerinden etmiş olan bu kargaşa sahneleri, kabullerimizi şimdi bir kez daha yerinden etmek amacıyla teorik ilkörmekler olarak kullanılabilir. Öyleyse bugün cinselliğin temsil düzlemindeki mevcudiyetiyle meşgul olan bir sanatın temel dürtülerinden biri, cinsel kimliğe atfedilen sabit niteliğin bir fantazi olduğunu ifşa etmek; aynı zamanda görsel alanın düzenini gözümüzün önünde bozmak, parçalamak ya da kesintiye uğratmak olmalı.

4. Freud, "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes", s. 252, s. 335-6.

5. Freud, *From the History of an Infantile Neurosis*, s. 29-47, 80-1.

6. Lacan'ın ruhsal yaşam topografisinde imgenin merkezियeti ve yalan söylenen öznenin sözcelemesi hakkında bkz. bu derleme içindeki "İmgesel" bölümü ve "Dora – Analizden Bir Parça" bölümündeki 25. dipnot.

Öyleyse psikanaliz ile sanatsal pratik arasındaki ilişki *sahnele-*
nen bir ilişkidir, ama tabii bunun *çoktan sahnelenmiş olması* kay-
dıyla. İki alanın birbiriyle karşılaşması, gücünü işte bu tekrardan
alır ve önceden başımızdan geçen bir olayın belleğimizdeki izi gibi
işler. Tekrar burada asıl anlamını ve statüsünü bulur: ne özgünlük-
ten yoksun, türetilmiş bir şeydir (ki sanat yapıtına en sık yöneltilen
suçlamadır bu), ne de sanatsal ve fotografik imgelerin önceden sa-
hip oldukları statüyü aşındıracak biçimde yeniden kullanımı. Söz
konusu olan daha ziyade bir ısrar olarak tekrardır, yani gizlenen
ama unutulmayan bir şeyin yarattığı sürekli baskı – şu an görünür
kılınması ancak normal olarak kendimizi tanımamızı sağlayan tem-
sil alanının bulanıklaşmasıyla mümkündür.

Temsil ile cinsellik arasındaki bağ görsel imgeyle sınırlı de-
ğildir. Aslında teorik analiz ve faaliyetin diğer alanlarına kıyasla, sa-
natsal imge alanında bu bağın biraz geç farkına varıldığı söylenebi-
lir.⁷ Önemli bir özeleştirici olarak Barthes, kendisini ideolojik anlam-
ların ifşasından bizatihi anlam olanağının eleştirisine doğru iterek
psikanalizin önemli bir rol oynadığının altını çizer.⁸ Freud vaka öy-
külerinde, hastanın tarihinin, analiz ortamında yüzeye çıkan çağrı-
şım zincirinin gerisinde çözölmeyi bekleyen bir hakikat olmadığını;
hem bu çağrışım zincirinde, hem de analiz tarafından etkin kılınan
yüzeye çıkış sürecinin kendisinde yattığını göstermiştir. Lacan bu-
rada hemen bir birimden diğerine doğru kayan, terimler arasındaki
ilişkiden anlam üreten dilsel zinciri gördü. Dilsel hakikat, kaynağı-
nı dilin mecrası dışında önceden var olan bir göndergeden değil, bu
hareketin kendisinden alır. Bizatihi dildeki bölünmeler de keyfi ve
değişkendir: Dil bir süreklilik üzerine oturur ve bu süreklilik de ay-
rık birimler içine hapsolür. Cinsiyet ayrımı bu birimler içerisinde en
koyu işaretlenmiş olanıdır. Dilin sabitlenmesiyle cinsel kimliğin sa-
bitlenmesi el ele gider; biri diğerine bağlıdır, aynı kararsızlık ve teh-
likeleri paylaşır. Lacan Freud'u dil üzerinden okudu, fakat bunun so-
nucunda aynı zamanda, göstergenin tüm kullanımlarında cinselliğin
iş başında olduğunu da açığa çıkardı. Modernist edebi yazım, sözdi-

7. Bu konular üzerine film bağlamında bir tartışma için bkz. Laura Mulvey'in
"Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı önemli makalesi, ayrıca Jane Weins-
tock'un *Difference: On Representation and Sexuality* içindeki yazısı.

8. Roland Barthes, "Change the Object Itself".

zimsel ve anlatısal alanda yarattığı malum kaymanın yanı sıra, cinsellik alanında da kuşkusuz salınımlar sergiler. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanının kibar dünyasının üzerine kurulu olduğu cinsel adabın bir anlamda bulandırılmasıdır bu. İki yazım biçimi arasındaki karşıtlık çoğu zaman abartılmış da olsa, Barthes'ın "okur-perver" kurgu ile "yazar-perver" kurgu arasındaki gerilime örnek olarak seçtiği öyküde (Balzac'ın *Sarrasine*'i) bütün muammanın bir hadım etrafında dönüyor olması tesadüf değildir.⁹ Öykü kişinin cinselliğinin sırrı, metni zorlaştırdığı kadar eğlenceli de kılar.

Bunun giderek bir okuma sorunsalı ve göstergeye ilişkin bir teori olarak anlaşılan modernist ve postmodernist bir sanat pratiği açısından sonuçları üzerinde durmakta fayda var. Tarihsel bağlantılar burada yine önemlidir. Freud modern resmi bilinçdışının imgesi olarak görür. Oysa modernizmin göndergeyi askıya alışı ve görsel gösterenin saflığına yaptığı vurgu, bir o kadar da Saussure'e aittir; o da aynı dönemde dilin gönderge olarak kavranmasını eleştiriyor, gösterenin keyfi niteliğinin altını çiziyordu (dünyanın sınıflandırılması olarak görülen dil yerine gösterene tanınan öncelik). Öyleyse Lacan'ın hamlesi Saussure'ü tekrar Freud'a bağlayarak devreyi tamamlamaktan ibarettir. Bilinçdışı, dilin ve cinselliğin içerdiği normal ayrımların keyfi bir yasanın buyruklarına itaat ettiğini açığa çıkarmakla, özne açısından göndergenin varlık koşulunu tehdit eder, zira artık "ben" in psiko-cinsel yaşantıda önceden verili ve sabit bir kimliğe tekabül ettiği düşünülemez. Öyleyse ruhsal kimlik sorunu, gösterge sorununa içkindir.

Dil ile bilinçdışı arasındaki bu bağlantının aynısını, göndergenin (bir önkabul değil, bir sorun olarak) geri dönüşü şeklinde yorumlanan postmodernizme geçişte de görebiliriz.¹⁰ Yığınla kültürel ürün tanıdığımız bir şeyi geri getirir, ancak aynının mantığını reddeden

9. Barthes, *S/Z*.

10. Leo Steinberg postmodernizmi doğadan kültüre geçiş olarak tanımlamıştır; Craig Owens bunu yeniden yorumlar, bkz. "The Allegorical Impulse – Towards a Theory of Postmodernism", *October* 12-13, Bahar ve Güz 1980, özellikle s. 79-80; ayrıca bkz. Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October* 13, Yaz 1980. Craig Owens, Freud'un yaratıcı itki hakkındaki açıklamasını Dışavurumun canlanması üzerine son dönemde yazdığı eleştirel bir yazıda kullanmıştır; bkz. "Honor, Power and the Love of Women", *Art and Artists*, Ocak 1983.

bir biçimde. Seyircinin gözü önündeki nesneleri düzene koymak olanaksızdır: Aralarında öyle bir tezat vardır ki göndergenin bütünüyle çerçeve dışında bırakılmasının yarattığı sorundan çok daha ciddi bir görüş sorununa yol açar. Her şeyden önce –psikanaliz sahnesiyle olan analogiye dönecek olursak– bu imgelerin gerektirdiği okuma biçimi, ne bunları bir bütünlük altında toplayan, ne de bunların ötesindeki bir hakikat alanına geçmeye uğraşan bir okumadır. Mümkün olan tek okuma, bu imgelerde hem yankılanmakta hem de reddedilmekte olan kültürel dünyanın parçalanmasını tekrar eden okumadır.

Bu sanatsal ve teorik geçişlerin her noktasında kendi özneliliğini mizi ve aşına olduğumuz varsayılan bir dünyayı –hem bildiğimiz hem bilmediğimiz bir dünyayı– fark etme ve ona karşılık verme biçimimize dair bir şey çok temel bir düzeyde sorgulanmaktadır. Gelgelelim her durumda yitirilen, psikanalitik anlamda bilinçdışı ve cinsellik kavramları, özellikle de bu kavramların dille ilişkileri olmaktadır.

Böylece görsel gösterenin saflığı üzerine yapılan modernist vurgunun neredeyse gizemli bir müşahadeye dönüşmesi işten değildir. Dil, görsel imgenin pürüzsüzlüğünü kesintiye uğratmak için kullanılabilir; ancak dil, saf bir işaret gibi, psikanalizin gösterge karşısında duyduğu kuşkudan bihaber şekilde ele alınmaktadır. Kültürel ürünler, imge içinde imge biçiminde sunulur, böylelikle onlara doğal olarak atfedilen değerlerden soyulmaları amaçlanır. Ancak kültürün temelindeki cinsel kutuplaşma sorgulanmadan kalır. Son olarak, bu imgelerin içerdiği anlamın bir ek, allegori ya da parça olduğu düşünülür; ancak cinsellikten en ufak bir kalıntı ya da iz yoktur – metinsellik kavramı psikanaliz ve edebiyat kuramından çekilip alınır, ancak bu kavrama temel bir itki ve dayanak sağlayan cinsellik tanımından yoksun biçimde.

Karşılıklı ilişki içindeki dil, cinsellik ve bilinçdışı, bir dizi örnek boyunca, yakınından geçilen ya da ima edilen fakat sonuçta uzaklaşan bir yok-varlık olarak belirir. Bu kaçınmayı şematik olarak özetlemek mümkün:

– görsel gösterenin saflığı ve gizemli bir bilinçdışı (dilden yoksun)

- görsel göstergenin ikon özelliğini kesintiye uğratan dil (bilinç-dışından yoksun)
- stereotipin mahkûm edilmesi olarak kültürel ürünler (cinsiyet farkından yoksun)
- bir ek, süreç ya da parça olarak okuma (cinsel belirlenimden yoksun gösteren ya da görsel uzam).

Cinselliğin temsiliyle (temsile *içkin* olan cinsellikle) uğraşan sanatçılar işte tam bu noktada devreye girerek imgenin cinsel bileşenini gündeme getirirler, miras aldıkları ve parçası oldukları akımlar içinde potansiyel açıdan mevcut olan bir vurguyu çekip çıkarırlar.¹¹ Öyleyse yaptıkları bir (ahlaki) düzeltme değildir. Yerinden etmek istedikleri bazı eğilimlerden de faydalanırlar; örneğin göndergenin, sorunsallaştırılmış biçimiyle, tekrar çerçeveye dahil edilmesini talep eden postmodernist bağlama dahil oldukları aşikârdır. Fakat cinselliğe yapılan vurgu özgül sonuçlara yol açar. Öncelikle kültürel ürün ya da kültürel stereotip kavramının üzerine, feminizmin imgeyi normların yeniden üretiminden sorumlu tutan siyasal yaptırımını ekler. İkinci olarak, imgenin tetkikine yönelik bu feminist talebe, içerik sorununun ötesine geçerek görsel biçime özgü değişkenleri kapsayan bir cinsellik fikri ekler (sadece ne gördüğümüz değil, aynı zamanda nasıl gördüğümüz, yani salt tanımanın alanı olmaktan öte bir görsel uzam). Bu durumda imge cinsel göndergeye tabi olur, fakat buna karşılık göndergenin kendisi imgenin işleyişi tarafından sorgulanmaktadır. Saf biçimsel estetik, bakışın o kadar saf olmayan hazzı tarafından kapsanır, fakat bu haz da estetiğe dışsal bir siyasi alanın parçasıdır. Estetik ve cinselliğe olduğu kadar sanat ve cinsellik siyasetine de ait bir arenadır bu. Cinsellik ve imge arasındaki bağ, imgenin biçimsel işleyişi ile dışarıdan dayatılan bir siyaset arasında kurulan alışlageldik karşıtlığın büsbütün gizlemeye yetmeyeceği, tikel bir diyalog yaratır.

Öyleyse imgeyle uğraşmak siyasi bir niyetin parçasıdır. Bu tür sanatçıların beslendiği psikanaliz ve edebiyat kuramını da şekillendirmiş olan bir niyettir bu. Söz konusu olan psikanalizin sanata uygulandığı bir model değildir (ne de olsa her uygulama bir alanın di-

11. Bu sorulardan bir kısmının feminist sanatla ilişkisi üzerine bir tartışma için bkz. Mary Kelly, "Re-viewing Modernist Criticism", *Screen* 22: 3, Güz 1981.

ğereine indirgenmesi ya da ikisinin de taşıdığı anlamın yorum aracılığıyla engellenmesi değil midir?). Psikanaliz cinsiyet farkına özgül bir açıklama getirir, ama feminizm için asıl kıymetli (ve güç) yanı, bu farklılaşma içerisinde kadına tayin edilen yerdir. Leonardo üzerine denemesinde Freud, erkek çocuğun kadın olmanın ne demek olduğunu gördüğü andan itibaren "erkekliliğinin üzerine titreyeceğini" söyler.¹² Eğer bir hadım sahneye çıktığında anlam salınımı uğruyorsa, kabullerimiz normal bir erkek imgesine dayanıyor, dolayısıyla bir kadın imgesi de sürekli onları çökertmekle tehdit ediyor demektir.

Öyleyse bakma sorunuyla uğraşan bir feminizm, bu teoriyi tersine çevirerek, kusursuz addedilen her imgenin bekasına hizmet ettiği erkek-dişi karşıtlığının tikel ve kısıtlayıcı niteliğini vurgulayabilir. Daha basitçe söylersek, kadınlardan mükemmel *görünmeleri* nin ve dünyaya kusursuz bir imge sunmalarının beklendiğini; bunun da, farklılıkla yüzleştğinde, erkeğin eksikliğe dair herhangi bir ibareden sakınmasına olanak sağladığını biliyoruz. Bu durumda kadının sahip olduğu fantazi statüsü, belli bir görsel ekonomiye bağlıdır ("kadınlara ait imgelerin" önemi gerçek anlamını belki de buradan almaktadır).¹³ İmgenin, narsistik bir biçimsel mükemmeliyet iddiasından tümüyle vazgeçmesini talep eden bir projenin ancak feminizmin içinden doğabilmesinin nedeni belki de budur.

Bu soruşturmanın uç sınırında, bugünkü biçimiyle mutlak cinsiyet farkı fantazisini savunmanın mümkün olduğu tek yerin, resim sanatında insan bedeninin göze indirgendiği an olduğunu ileri sürebiliriz.¹⁴ Fakat bu, imgenin Batı kültürü içerisindeki tarihçesine oldukça ağır bir yük yüklemek olur. Zira bu tür bir kısıtlamanın uygulanmasında başlıca araçlardan biri olmuş olsa da, her yasa gibi bizahtih görsel imge de kendi ihlaline yol açan koşulları üretmiş olmalı-

12. "Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood", s. 95, 186-7.

13. Erkeğin arzusu karşısında kadının fantazi olarak konumu Lacan'ın geç dönem yazılarının ilgi odağını oluşturur. Bkz. *Encore*, özellikle "God and the Jouissance of ~~The~~ Woman" ve "A Love Letter", *Feminine Sexuality* içinde; ayrıca bkz. bu derleme içindeki "Kadın Cinselliği – Jacques Lacan ve Freud Okulu" başlıklı bölüm.

14. Norman Bryson, Alberti-sonrası perspektifi bu tür bir sınırlandırma açısından betimler; bkz. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Londra, 1983.

dır. Psikanalizin, öznenin tabi olduğu ruhsal yasayı tarif edebilmek için, bu yasanın *sekteye uğradığı* anlara başvurmak zorunda olduğu çoğu kez unutulmaktadır. Bu nokta, çoğu kez kendisi için tamamıyla farklı bir ruhsal ve temsili mecra talep etme gereği duymuş olan feminist (ya da herhangi bir radikal) pratik açısından da önemlidir. Öyleyse, estetik açıdan takdire şayan biçimiyle görsel imge, cinsel temsilin belli bir dayatmacı tarzını sürdürmeye hizmet ediyor olsa bile, bunu ancak kısmen ve karşılığında bir bedel ödeyerek başarabilir. Önceki tarihimiz münferit bir görsel uzamdan oluşan taşlaşmış bir kütle değildir; zira, farklı bir açıdan bakıldığında, bu tarihin içinde rahatsızlık anları barındırdığını görmek her zaman mümkündür.¹⁵ Bu tarihe dair yekpare bir görüşten vazgeçmek kuşkusuz elimizdedir, yeter ki böyle yapmak bize, karşı çıktığımız dünyanın (ötesinde değil de) *beri tarafında* eklemenebilecek bir tür direniş olanağı sağlasın.

Freud, Leonardo'nun erken dönem eskizleri arasında gülen kadın başlarına rastlar. Bu coşkunluk imgeleri daha sonra Leonardo'nun başyapıtının dışında kalmıştır. Cinsel eylem tasvirinde olduğu gibi bu resimler de Freud'u rahatsız etmiş gibidir – sanki buradaki haz ile cinsel tasvirde betimlenen rahatsızlık arasında bir tür bağıntı varmış gibi (cinsel tasvirin başarısızlığı, gülen kadın başlarındaki aşırılık). Leonardo'nun yapıtlarının pek bilinmeyen bir yönünü oluşturan bu imgeler şimdilik parça statüsünde, ancak kendilerini dışlayan gelenek hakkında bir gerçeğe işaret ediyor; bu sanatçıların geri döndüğü, tuhaf biçimde ısrarcı bir şeyin varlığını açığa çıkarıyor. "*Teste di femmine, che ridono*"¹⁶ (gülen kadın başları) – buradaki vurgumuz kahkaha değil, ancak cinsellik sorusuyla uğraşmanın aciliyeti o devirde olduğu gibi şimdi de sürmekte. Meselenin yalnızca başlangıcının değil, amacının da bu olduğunu görmek gerek.



15. Bkz. Holbein'in "*Büyükelçiler*" tablosunda ölüm teması üzerine Lacan'ın yorumu, *The Four Fundamental Concepts*, s. 85-90.

16. "Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood", s. 111, 203. Ocak 1983'te New York Protech McNeil'de *The Revolutionary Power of Women's Laughter* (Kadınların Kahkahasının Devrimci Gücü) adı altında, Barbara Kruger ve Mary Kelly'nin yapıtlarından oluşan bir sergi gerçekleşti.

Kaynakça

- Acton, William, *A Practical Treatise on Diseases of the Urinary and Generative Organs*, Londra: Churchill, 1851.
- *Prostitution, considered in its moral, social and sanitary aspects, in London and other large cities, with proposals for the mitigation and prevention of its attendant evils*, Londra: Churchill, 1857.
- *The Contagious Diseases Act, Shall the Contagious Diseases Act be applied to the civilian population*, Londra: Churchill, 1870.
- Adams, Parveen, "Representation and Sexuality", *m/f* 1, 1978.
- Althusser, Louis, "Freud and Lacan", *La Nouvelle Critique*, 1964; Türkçesi: "Freud ve Lacan", *Psikanaliz Üzerine Yazılar*, çev. İrvem Keskinoglu, İstanbul: İthaki, 2008.
- Anderson, Perry, "Origins of the Present Crisis", *New Left Review* 23, Ocak-Şubat 1964.
- "Components of the National Culture", *New Left Review* 50, Temmuz-Ağustos 1968.
- *In the Tracks of Historical Materialism*, Londra: New Left Books/Verso, 1983; Türkçesi: *Tarihsel Materyalizmin İzinde*, çev. Mehmet Bakırcı, İstanbul: Belge, 2004.
- Ashbee, Henry S., *Index librorum prohibitorum*, Londra: özel basım, 1877.
- Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today*, Londra: New Left Books/Verso, 1980; Türkçesi: *Günümüzde Kadına Uygulanan Baskı*, çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Pencere, 1995.
- Barrett, Michèle ve McIntosh, Mary, "Narcissism and the Family: A Critique of Lasch", *New Left Review* 135, Eylül-Ekim 1982.
- Barthes, Roland, "La mythologie aujourd'hui", *Esprit* 1971; İng.: "Change the Object Itself", *Image, Music, Text*, çev. Stephen Heath, Londra: Fontana, 1977.
- "De l'oeuvre au texte", *Revue d'esthétique* 3, 1971; İng.: "From Work to Text", *Image, Music, Text*.
- *S/Z*, Paris: Seuil, 1970; Türkçesi: *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: YKY, 2002.
- Baudry, Jean-Louis, "Le dispositif", *Communications* 23, 1975.
- Beer, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*, Londra: RKP, 1983.

- Bellour, Raymond, "The Obvious and the Code", *Screen* 15: 4, Kış 1974-75.
- "Hitchcock, the Enunciator", *Camera Obscura* 2, 1977.
- *L'analyse du film*, Paris: Albatros, 1979.
- Benveniste, Emile, "La nature des pronoms", *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966; Türkçesi: *Genel Dilbilim Sorunları*, çev. Erdim Öztokat, İstanbul: YKY, 1995.
- "De la subjectivité dans le langage", *Problèmes de linguistique générale*.
- Bemheimer, Charles ve Kahane, Claire, *In Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminism*, New York: Columbia; Londra: Virago, 1985.
- Bourneville, P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, 1876-78.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Londra: Macmillan, 1983.
- Burchill, Louise, "The Last Word of this Adventure: Interview with Julia Kristeva", *On the Beach*, 1984.
- Chase, Cynthia, "The Decomposition of the Elephants: Double-Reading *Daniel Deronda*", *PMLA* 93: 2, Mart 1978.
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- Cixous, Hélène, *Portrait de Dora*, Paris: des femmes, 1976.
- Comolli, Jean Louis, "Machines of the Visible", *The Cinematic Apparatus* içinde, Teresa de Lauretis ve Stephen Heath (haz.), Londra: Macmillan, 1980.
- Cooper, David, "Freud Revisited", *New Left Review* 20, Mayıs-Haziran 1963.
- "Two Types of Rationality", *New Left Review* 29, Ocak-Şubat 1965.
- Coward, Rosalind, *Patriarchal Precedents*, Londra: RKP, 1982.
- Cowie, Elizabeth, "Woman as Sign", *m/f* 1, 1978.
- "The Popular Film as Progressive Text – a discussion of *Coma*", *m/f* 3, 1979; 4, 1980.
- Crimp, Douglas, "On the Museum's Ruins", *October* 13, Yaz 1980.
- Davidson, Arnold, "Assault on Freud", *London Review of Books*, 5 Temmuz 1984.
- De Man, Paul, *Allegories of Reading*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1979; Türkçesi: *Okuma Alegorileri*, çev. Mustafa Zeki Çıraklı, İstanbul: Paradigma, 2008.
- Derrida, Jacques, "Freud et la scène de l'écriture", *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967; İng.: "Freud and the Scene of Writing", *Writing and Difference*, çev. Alan Bass, Chicago: Chicago University Press, 1978.
- "La double séance", *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972; İng.: "The Double Session", *Dissemination*, çev. Barbara Johnson, Chicago: Chicago University Press, 1981.
- "La facteur de la vérité", *Poétique* 21, 1975.
- "Fors", Önsöz, Nicolas Abraham ve Maria Torok, *Cryptomanie, le verbi-er de l'homme aux loups*, Paris: Aubier-Flammarion, 1976.

- *La carte postale*, Paris: Flammarion, 1980.
- "Géopsychanalyse 'and the Rest of the World'", *Géopsychanalyse, les souterrains de l'institution* içinde, René Major (haz.), Paris: Confrontations, 1981.
- Deutsch, Helene, "The Significance of Masochism in the Mental Life of Women", *International Journal of Psychoanalysis* 11, 1930.
- Dews, Peter, "The Nouvelle Philosophie and Foucault", *Economy and Society* 8: 2, 1979.
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hysterie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Macula, 1982.
- Dyhouse, Carol, *Girls Growing Up in Late Victorian and Edwardian England*, Londra: RKP, 1981.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory, An Introduction*, Oxford: Blackwell, 1983; Türkçesi: *Edebiyat Kuramı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı, 2004.
- Eliot, George, *Middlemarch* (1871-72), Harmondsworth: Penguin, 1965.
- *Daniel Deronda* (1876), Harmondsworth: Penguin, 1967.
- *The Lifted Veil* (1878), Londra: Virago, 1985; Türkçesi: *Düşürülen Maske*, çev. Aslı Sena Özarpacı, İstanbul: Altın Bilek, 2006.
- Eliot, T. S., "Hamlet" (1919), *Selected Prose of T. S. Eliot* içinde, Frank Kermode (haz.), Londra: Faber, 1975; Türkçesi: "Hamlet", *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, İstanbul: Paradigma, 2007.
- "Tradition and the Individual Talent" (1919), *Selected Prose of T. S. Eliot*.
- "The Use of Poetry and the Use of Criticism" (1933), *Selected Prose of T. S. Eliot*.
- Felman, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris: Seuil, 1978.
- (haz.) *Literature and Psychoanalysis, The Question of Reading: Otherwise*, *Yale French Studies* 55/56, 1977; New Haven: Yale University Press, 1982.
- Fenichel, Otto, "The Drive to Amass Wealth" (1934), *Collected Papers*, ikinci seri, Londra: RKP, 1955.
- "A Critique of the Death Instinct" (1935), *Collected Papers*, birinci seri, 1954.
- "The Symbolic Equation: Girl = Phallus", *Psychoanalytic Quarterly* 18: 3, 1949.
- Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex* (1970), Londra: The Women's Press, 1979; Türkçesi: *Cinselliğin Diyalektiği*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Payel, 1993.
- Florio, John, *The Essays of Michael, Lord of Montaigne* (1603), Londra ve New York: Routledge and Sons, 1885; Türkçesi: *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası, 2006.
- French, Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, Londra: Jonathan Cape, 1982.
- Freud, Sigmund, "Observations of a Severe Case of Hemi-Anaesthesia in a Hysterical Male" (1886), *The Standard Edition of the Complete Psycho-*

- logical Works* (SE), Londra: Hogarth, 1955-74, SE 1.
- "Preface and Footnotes to Charcot's Tuesday Lectures" (1892-94), SE 1.
 - *Project for a Scientific Psychology* (1895 (1887)), SE 1.
 - *The Origins of Psychoanalysis*, Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes, 1887-1902, Marie Bonaparte, Anna Freud ve Ernst Kris (haz.), Londra: Imago, 1954; Türkçesi: *Freud'un Mektupları*, çev. Atilla Tokath, İstanbul: Düşün, 1994.
 - ve Josef Breuer, *Studies on Hysteria* (1893-95), SE 2, *Pelican Freud Library*, Harmondsworth: Penguin, 1976-85, PF 3; Türkçesi: *Histeri Üzerine Çalışmalar*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2001.
 - *The Interpretation of Dreams* (1900), SE 4-5, PF 4; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu 1, 2*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 1991 ve 1992.
 - "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria" ("Dora") (1905 (1901)), SE 7, PF 8; Türkçesi: "Bir Histeri Olgusunun Çözümlemesinden Parçalar (Dora)", *Olgu Öyküleri*, çev. Ayhan Eğrilmez, İstanbul: Payel, 1998.
 - *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), SE 7, PF 7; Türkçesi: *Cinsellik Üzerine*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 2006.
 - "Psychopathic Characters on the Stage" (1942 (1905 or 1906)), SE 7.
 - "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood" (1910), SE 11, PF 14; Türkçesi: "Leonardo da Vinci ve Çocukluğunun Bir Anısı", *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel, 1999.
 - "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning" (1911), SE 12, PF 11.
 - "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love" (1912), *Contributions to the Psychology of Love*, 2, SE 11, PF 7.
 - "The Dynamics of Transference" (1912), *Papers on Technique* (1911-1915), SE 12.
 - "Observations on Transference Love" (1915 (1914)), *Papers on Technique*, SE 12.
 - *Totem and Taboo* (1913), SE 13, PF 13; Türkçesi: *Totem ve Tabu*, çev. Ni-yazi Berkes, Ankara: MEB, 1947.
 - "On Narcissism: An Introduction" (1914), SE 14, PF 11; Türkçesi: *Nar-sizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Saffet M. Tura ve Banu Büyükkal, İstanbul: Metis, 1998.
 - "The Unconscious" (1914), *Papers on Metapsychology*, SE 14, PF 11; Türkçesi: "Bilinçdışı", *Metapsikoloji*, çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel, 2002.
 - "Mourning and Melancholia" (1915), SE 14, PF 11.
 - "From the History of an Infantile Neurosis" ("The Wolfman") (1918 (1914)), SE 17, PF 9; Türkçesi: "Kurt Adam", *Olgu Öyküleri 2*, çev. Ayhan Eğrilmez, İstanbul: Payel, 1996.
 - "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman" (1920), SE 18, PF 9; Türkçesi: "Kadın Eşcinselliği", *Olgu Öyküleri 2*.

- *Beyond the Pleasure Principle* (1920), SE 18, PF 11; Türkçesi: *Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis, 2001.
- *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1921), SE 18, PF 12.
- "Negation" (1925), SE 19, PF 11.
- "Fetishism" (1927), SE 21, PF 7.
- "Female Sexuality" (1931), SE 21, PF 7; Türkçesi: "Dişi Cinselliği", *Cinsellik Üzerine*.
- "The Dissection of the Psychical Personality" (1932), *New Introductory Lectures*, SE 22, PF 2.
- "Femininity" (1933), *New Introductory Lectures*, SE 22, PF 2; Türkçesi: "Dişilik", *Ruh Çözümlemesine Yeni Giriş Konferansları*, çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel, 1998.
- *Moses and Monotheism* (1939 (1937-39)), SE 23, PF 13; Türkçesi: *Musa ve Tektanrıcılık*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Bağlam, 1987.
- Gidal, Peter, "On Julia Kristeva", *Undercut* 12, 1984.
- Gilbert, Sandra ve Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- Green, André, *Un oeil en trop*, Paris: Minuit, 1969.
- *Le discours vivant, le concept psychanalytique de l'affect*, Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- *Hamlet et HAMLET*, Paris: Balland, 1982.
- H. D., *Tribute to Freud* (1944), Boston: Godine, 1974.
- Habermas, Jürgen, *Knowledge and Human Interests*, Londra: Heinemann, 1972; Türkçesi: *Bilgi ve İnsansal İlgiler*, çev. Celal Kanat, İstanbul: Küyerel.
- Hamon, Marie-Christine, "Le langage-femme existe-t-il?", *Ornicar* 11, 1977.
- "Les féministes sont misogynes!", *Des femmes analystes parlent, Liberation*, 19-20 Ocak 1980.
- Heath, Stephen, "Film and System: Terms of Analysis", *Screen* 16: 1, Bahar 1975; 16: 2, Yaz 1975.
- Horney, Karen, "On the Genesis of the Castration Complex" (1924), *Feminine Psychology*, Londra: RKP, 1967; Türkçesi: *Kadın Psikolojisi*, çev. Selçuk Budak, İstanbul: Öteki, 1995.
- "The Flight from Womanhood" (1926), *Feminine Psychology*.
- Ingleby, David, "The Ambivalence of Psychoanalysis", *Free Associations, Radical Science* 15, 1984.
- Irigaray, Luce, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Minuit, 1974; İng.: *Speculum of the Other Woman*, çev. Gillian Gill, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit, 1977.
- Jacobus, Mary, "A Question of Language: Men of Maxims and *The Mill on the Floss*", *Writing and Sexual Difference* içinde, Elizabeth Abel (haz.), Chicago: University of Chicago Press; Brighton: Harvester, 1982.
- Jacoby, Russell, *The Repression of Psychoanalysis: Otto Fenichel and the*

- Political Freudians*, New York: Basic Books, 1983.
- Jakobson, Roman, "Why Mama and Papa?" (1959), *Studies on Child Language and Aphasia*, The Hague: Mouton, 1971.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londra: Methuen, 1981.
- Johnson, Barbara, "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida", *Yale French Studies* 55/56, 1977; yeniden basım, *Untying the Text* içinde, Robert Young (haz.), Londra: RKP, 1981.
- Jones, Ann Rosalind, "Julia Kristeva on Femininity: The Limits of a Semiotic Politics", *Feminist Review* 18, Kasım 1984.
- Jones, Ernest, "The Theory of Symbolism", *British Journal of Psychoanalysis* 11: 2, 1916.
- "The Early Development of Female Sexuality", *IJPA* 8, 1927.
- "The Phallic Phase", *IJPA* 14: 1, 1933.
- Kelly, Mary, "Re-viewing Modernist Criticism", *Screen* 22: 3, Güz 1981.
- Klein, Melanie, "The Early Stages of the Oedipus Conflict" (1928), *Contributions to Psychoanalysis*, Londra: Hogarth, 1948.
- "The Importance of Symbol Formation in the Development of the Ego", *IJPA* 11, 1930.
- Kristeva, Julia, *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil, 1969.
- *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974; 1. Bölüm'den alıntılar: *The Kristeva Reader* içinde, Toril Moi (haz.), Oxford: Blackwell, 1986.
- *Des Chinoises*, Paris: des femmes, 1974; İng.: *About Chinese Women*, çev. Anita Barrows, Londra: Marion Boyars, 1977.
- "Polylogue", *Tel Quel* 57, Bahar 1974; İng.: "Polylogue", *Desire in Language* içinde, Leon S. Roudiez (haz.), çev. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez, Oxford: Blackwell; New York: Columbia, 1980.
- "Sujet dans le langage et pratique politique", *Tel Quel* 58, Yaz 1974.
- "La femme, ce n'est jamais ça", *Tel Quel* 59, Güz 1974; İng.: "Woman can never be defined", *New French Feminisms* içinde, Elaine Marks ve Isabelle Courtivron (haz.), çev. Marilyn August, Brighton: Harvester, 1981.
- "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire", *Communications* 23, 1975.
- "D'une identité l'autre", *Tel Quel* 62, Yaz 1975; İng.: "From One Identity to Another", *Desire in Language*.
- "Pourquoi les Etats Unis?", Marcelin Pleynet ve Phillippe Sollers'la birlikte, *Tel Quel* 71-73, Güz 1977.
- "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident", *Tel Quel* 74, Kış 1977.
- "La littérature dissidente comme réfutation du discours de gauche", *Tel Quel* 76, Yaz 1978.
- "Le temps des femmes", 34/44: *Cahiers de recherche de science de textes et documents* 5, Kış 1979.

- "Il n'y a pas de maître à langage", *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Regards sur la Psychanalyse en France* 20, Güz 1979.
- *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris: Seuil, 1980; İng.: *Powers of Horror*, çev. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982; Türkçesi: *Korkunun Güçleri - İğrençlik Üzerine Bir Deneme*, çev. Nilgün Tütal, İstanbul: Ayrıntı, 2004.
- *Histoires d'amour*, Paris: Denoel, 1983.
- *Mémoires*, *Infini* 1, 1983.
- "Histoires d'amour – Love Stories", *Desire* içinde, Lisa Appignanesi (haz.), Londra: Institute of Contemporary Arts, 1983.
- Lacan, Jacques, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" (1936), *Écrits*, Paris: Seuil, 1966; İng.: "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", *Écrits: A Selection*, çev. Alan Sheridan, Londra: Tavistock, 1977; ayrıca "The Mirror Phase", çev. Jan Meil, *New Left Review* 51, Eylül-Ekim 1968.
- "Cure psychanalytique à l'aide de la poupée fleur", *Revue française de la psychanalyse* 4, 1949.
- "Intervention sur le transfert" (1951), *Écrits*; İng.: "Intervention on Transference", *Feminine Sexuality, Jacques Lacan and the école freudienne* içinde, Juliet Mitchell ve Jacqueline Rose (haz.), çev. Jacqueline Rose, Londra: Macmillan, 1982; New York: Norton, 1983.
- "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" (1953), *Écrits*; İng.: "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis", *Écrits: A Selection*.
- *Le séminaire I: Les écrits techniques de Freud* (1953-54), Paris: Seuil, 1975.
- *Le séminaire II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-55), Paris: Seuil, 1978.
- "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose" (1955-56), *Écrits*; İng.: "On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis", *Écrits: A Selection*.
- "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud" (1957), *Écrits*; İng.: "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason since Freud", *Écrits: A Selection*.
- "Les formations de l'inconscient", *Bulletin de Psychologie* 2, 1957-58.
- "Propos directifs pour un congrès sur la sexualité féminine" (1958), *Écrits*; İng.: "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality", *Feminine Sexuality*.
- "La signification du phallus" (1958), *Écrits*; İng.: "The Meaning of the Phallus", *Feminine Sexuality*.
- "La direction de la cure et les principes de son pouvoir" (1958), *Écrits*; İng.: "The Direction of the Treatment and the Principles of its Power", *Écrits: A Selection*.

- "À la mémoire d'Ernest Jones: sur sa théorie de symbolisme" (1959), *Écrits*.
- "Desire and the interpretation of desire in *Hamlet*", *Yale French Studies* 55/56, 1977.
- "Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: 'Psychanalyse et structure de la personnalité'" (1960), *Écrits*.
- *Le séminaire: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris: Seuil, 1973; İng.: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. Alan Sheridan, Londra: Hogarth, 1977.
- "De nos antécédents...", *Écrits*.
- *Le séminaire XVII: L'envers de la psychanalyse* (1969-70), yayımlanmamış metin.
- *Le séminaire XVIII: D'un discours qui ne sera pas semblant* (1970-71), yayımlanmamış metin.
- "Une lettre d'amour", "Dieu et la jouissance de la femme", *Le séminaire XX: Encore* (1972-73), Paris: Seuil, 1975; İng.: "A Love Letter", "God and the Jouissance of The Woman", *Feminine Sexuality*.
- *Le séminaire XXI: Les non-dupes errent* (1973-74), yayımlanmamış metin.
- "Séminaire du 21 janvier 1975", *Ornicar?* 3, Mayıs 1975; İng.: "Seminar of 21 January", *Feminine Sexuality*.
- Laing, R. D. "Series and Nexus in the Family", *New Left Review* 15, Mayıs-Haziran 1962.
- "What is Schizophrenia?", *New Left Review* 28, Kasım-Aralık 1964.
- Leavis, F. R., *The Great Tradition*, Londra: Chatto and Windus, 1948.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie, *Partage des femmes*, Paris: Seuil, 1976.
- Lerner, Laurence (haz.), *Shakespeare's Tragedies, An Anthology of Modern Criticism*, Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Leverenz, David, "The Woman in *Hamlet*", *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays* içinde, Coppélia Kahn ve Murray Schwartz (haz.), Baltimore ve Londra: Johns Hopkins, 1980.
- Lyotard, Jean-François, "L'Acinema", *Cinema: théorie, lectures*, Paris: Klincksieck, 1973; İng.: "Acinema", *Wide Angle* 2: 3, 1978.
- "The Unconscious as *Mise en Scène*", *Performance* içinde, Michel Benamou ve Charles Caramello (haz.), Madison: Coda Press, 1978.
- MacCabe, Colin, *The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language*, Londra: Macmillan, 1981.
- Masson, Jeffrey, *Freud The Assault on Truth — Freud's Suppression of the Seduction Theory*, Boston ve Londra: Faber, 1984.
- Mannoni, Maud, *L'enfant, sa 'maladie' et les autres*, Paris: Seuil, 1967.
- McLaren, Angus, *Birth Control in Nineteenth Century England*, Londra: Croom Helm, 1978.
- McRobbie, Angela, "Strategies of Vigilance, an Interview with Gayatri Chakravorty Spivak", *Block* 10, 1985.

- Metz, Christian, "Le signifiant imaginaire", *Communications* 23, 1975; İng.: *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, çev. Celia Britton, Anwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti, Londra: Macmillan, 1983.
- Miller, Nancy, "A Conversation between Adrienne Rich and Roland Barthes", *Feminism/Theory/Politics*, 1989.
- Millett, Kate, *Sexual Politics* (1969), Londra: Virago, 1977; Türkçesi: *Cinsel Politika*, çev. Seçkin Selvi, İstanbul: Payel, 1987.
- "Beyond Politics? Children and Sexuality", *Pleasure and Danger* içinde, Carole S. Vance (haz.), Boston ve Londra: RKP, 1984.
- Mitchell, Juliet, "Why Freud?", *Shrew*, Kasım-Aralık 1970.
- *Psychoanalysis and Feminism*, Londra: Allen Lane, 1974; Türkçesi: *Psikanaliz ve Feminizm*, çev. Ayşe Kurtulmuş, İstanbul: Yaprak, 1984.
- *Women: The Longest Revolution*, Londra: Virago, 1984; Türkçesi: *Kadınlar: En Uzun Devrim*, çev. Yaprak Zihnioğlu ve diğ., İstanbul: Agora, 2006.
- Montrelay, Michèle, "Recherches sur le féminité", *Critique* 26, 1970; gözden geçirilmiş basım *L'ombre et le nom*, Paris: Minuit, 1977; İng.: "Inquiry into Femininity", çev. Parveen Adams, *m/f* 1, 1978.
- "La passion de la perte", *Des femmes analystes parlent*, *Liberation* 19-20, Ocak 1980.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16: 3, Güz 1975.
- Nin, Anais, "The Veiled Woman", *Delta of Venus* (1969), Londra: W. H. Allen, 1978; Türkçesi: *Venüs Üçgeni*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Altıkırkbeş, 1998.
- Owens, Craig, "The Allegorical Impulse - Towards a Theory of Postmodernism", *October* 12, Bahar 1980, 13, Yaz 1980.
- "Honor, Power and the Love of Women", *Art and Artists*, Ocak 1983.
- Plaza, Monique, "Pouvoir 'phallomorphique' et psychologie de 'la Femme'", *Questions feministes* 1, 1977.
- Reich, Wilhelm, *Reich Speaks of Freud: Conversations with Kurt Eissler, Mary Higgins ve C. M. Raphael* (haz.), New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967; Türkçesi: *Reich Freud'u Anlatıyor*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel, 1981.
- Rivi  r  , Joan, "Womanliness as Masquerade", *IJPA* 10, 1982; yeniden basım *Formations of Fantasy*, Londra: RKP, 1986.
- Roudinesco, Elisabeth, "Histoire de la psychanalyse en France", *Infini* 1, 1983.
- Roustang, François, *Un destin si funeste*, Paris: Minuit, 1976.
- Rowbotham, Sheila, Segal, Lynne ve Wainwright, Hilary, *Beyond the Fragments - Feminism and the Making of Socialism*, Londra: Merlin, 1979; Türkçesi: *Feminizm, Sosyalizm ve Eylemde Birlik*, çev. Emel   etin   z    , İstanbul: İletişim, 1984.

- Rubin, Gayle, "The Traffic in Women", *Towards an Anthropology of Women* içinde, Rayna Reiter (haz.), New York: Monthly Review Press, 1975.
- "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality", *Pleasure and Danger* içinde.
- Rustin, Michael, "A Socialist Consideration of Kleinian Psychoanalysis", *New Left Review* 131, Ocak-Şubat 1982.
- Saada, Jeanne Favret, "Excusez-moi, je ne faisais que passer", *Les Temps Modernes* 371, Haziran 1977.
- Safouan, Moustafa, "L'oedipe, est-il universel?", *Etudes sur l'oedipe*. Paris: Seuil, 1974; İng.: "Is the Oedipus Complex Universal?", çev. Ben Brewster, *m/f* 5/6, 1981.
- "La sexualité féminine dans la doctrine psychanalytique", *Scilicet* 5, 1975; yeniden basımı *La sexualité féminine dans la doctrine freudienne*, Paris: Seuil, 1976.
- *L'échec du principe du plaisir*, Paris: Seuil, 1979.
- Saint Theresa, *The Complete Works*, çev. Allison Peers, Londra: Sheed and Ward, 1946.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris: Gallimard, 1943; İng.: *Being and Nothingness*, çev. Hazel E. Barnes, New York: Methuen, 1966; Türkçesi: *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: İthaki, 2009.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1915), Tuilio de Mauro (haz.), Paris: Payot, 1972; İng.: *Course in General Linguistics*, çev. Roy Harris, Londra: Duckworth, 1983; Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Ankara: TDK, 1976.
- Sayers, Janet, "Psychoanalysis and Personal Politics: A Response to Elizabeth Wilson", *Feminist Review* 10, 1982.
- Scilicet*, "La phase phallique et la portée subjective du complexe de castration", *Scilicet* 1, 1968; İng.: "The Phallic Phase and the Subjective Import of the Castration Complex", *Feminine Sexuality*.
- "Le clivage du sujet et son identification", *Scilicet* 2-3, 1970.
- Segal, Hannah, "Notes on Symbol Formation", *IJPA* 38, 1957.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Variorum, H. H. Furness (haz.), 15. basım. Philadelphia: Lippincott, 1877; Türkçesi: *Hamlet*, çev. Can Yücel, İstanbul: Adam, 1992.
- *Hamlet*, H. Jenkins (haz.), Londra: Methuen, 1982.
- Showalter, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Writing and Sexual Difference* içinde, Elizabeth Abel (haz.), Chicago: Chicago University Press, 1980.
- "Shooting the Rapids: Feminist Criticism in the Mainstream", *Oxford Literary Review* 8: 1-2, 1986.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, "Love me, love my ombre, elle", *Diacritics*, Kış 1984.
- Stoller, Robert, "A Contribution to the Study of Gender Identity", *IJPA* 45, 1965.

- Stone, Jennifer, "The Horrors of Power: A Critique of Kristeva", *The Politics of Theory* içinde, Francis Barker (haz.), Colchester: Essex University, 1983.
- Thompson, E. P., "The Peculiarities of the English", *Socialist Register* 1965, Londra: Merlin Press, 1965.
- Turim, Maureen, "The Place of Visual Illusions", *The Cinematic Apparatus* içinde, Teresa de Lauretis ve Stephen Heath (haz.), Londra: Macmillan, 1980.
- Veith, Ilza, *Hysteria, the History of a Disease* (1965), Londra: University of Chicago Press, 1975.
- Walkowitz, Judith, *Prostitution and Victorian Society: Women, Class and the State*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Weber, Samuel, *The Legend of Freud*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Weinstock, Jane, "Sexual Difference and the Moving Image", *Difference: On Representation and Sexuality*, New York: New Museum, 1984; Londra: Institute of Contemporary Arts, 1985.
- Weir, Angie ve Wilson, Elizabeth, "The British Women's Movement", *New Left Review* 148, Kasım-Aralık 1984.
- Wilson, Elizabeth, "Psychoanalysis: Psychic Law and Order", *Feminist Review* 8, 1981.
- Winnicott, D. W., "Split-Off Male and Female Elements found clinically in Men and Women: Theoretical Inferences" (1966), *Psychoanalytic Forum* 4 içinde, J. Linden (haz.), New York, 1972.
- "Mirror-Role of Mother and Family in Child Development" (1967), *Playing and Reality*, Londra: Tavistock, 1971; Türkçesi: "Çocuğun Gelişiminde Annenin ve Ailenin Ayna Rolü", *Oyun ve Gerçeklik*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 1998.
- "Creativity and its Origins", *Playing and Reality*.
- Wollen, Peter, "Manet – Modernism and Avant-Garde", *Screen* 21:2, Yaz 1980.
- Young, Robert (haz.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Londra: RKP, 1981.
- "Psychoanalytic Criticism: Has It Got Beyond a Joke?", *Paragraph* 4, Ekim 1984.

Dizin

- Abel, Elizabeth
 Writing and Sexual Difference, 111
Acton, William, 103-6
Adler, Alfred, 204
agresiflik, 167-9
aile, 22
aktarım, 35, 40, 42, 46, 53-6, 182
 karşı aktarım, 46
Althusser, Louis, 17, 135
analoji, 194-9
Anderson, Perry, 23-4
anne
 Freud'un kuramında, 47
 anne bedeni, 48, 73, 92-3
 anne katli, 126
 fallik anne, 154
arzu, 57-9, 68-81, 83-5, 177-91, 204-6
Ashbee, Henry, 103-4
aşk, soylu, 86
avangard, 30, 31, 136, 138, 139
ayna evresi, 65, 162, 166-7, 169, 171,
 162, 174n, 177, 179, 181, 186, 190
Azize Teresa, 90

baba, 145, 146, 148, 154-5
 bireysel tarih-öncesinin babası, 143,
 154, 175
 baba metaforu, 73-6
 Babanın Adı, 75
bakış, 184-8, 226-7
Barthes, Roland, 119, 134, 222, 223
bastırma, 21, 52, 124, 139, 170, 204
 birincil bastırma, 54
beden, 39-40, 48-53, 92-4, 166, 172-3,
 189, 190, 201-8
Bellour, Raymond, 213
ben, 20, 22, 51, 164-78
 ben ideali/ideal ben, 170-6
 benin çıkarı, 164-8
 ben psikolojisi, 17, 165
 Ichspaltung, 67, 177
 üstben, 171
Bernini
 Azize Teresa'nın Vecdi, 60, 90n
Bichat, François, 101
biçimcilik, 193
bilinçdışı, 14-26, 50-2, 64-6, 86-7, 154,
 204, 223-5
Bion, W. R., 148
Bourneville, P. Regnard
 Iconographie photographique de la
 Salpêtrière, 105
Breuer, Josef, 106
 (Sigmund Freud'la birlikte) *Histeri*
 Üzerine Çalışmalar, 165
Bryson, Norman
 Vision and Painting, 226n
Bulaşıcı Hastalıklar Kanunu, 102, 106

Céline, Louis-Ferdinand, 147-9
Charcot, Jean-Marie, 50, 105
Chodorow, Nancy, 64
 The Reproduction of Mothering, 73n
Cholmondeley Kız Kardeşler, 192, 199
cinsel soğukluk, 80
cinsellik, 28, 36, 41, 122-3
 biseksüellik, 47, 64, 73n, 87n, 219, 220
 jenital cinsellik, 45-6
 genital enerji, 20, 32
 çocuk cinselliği, 44-5, 57
 fallik cinsellik, 86-90
 cinsel kimlik, 63-4, 71, 73n, 77, 112,
 119, 125, 141, 219, 221-2
 cinsel ilişki, 83, 85, 86, 94, 220-1
cinsiyet farkı, 19, 33, 39, 49, 57, 58, 62-3,
 69, 77-8, 82, 84, 86, 175n, 193-208,

- 211-3, 226
 Clarke, Shirley
Love Tapes, 209
 Comolli, Jean-Louis, 194, 197, 198, 199,
 200, 201, 205, 210n
La Cecillia, 200, 205
 Crichton, Michael
Koma, 214, 215
- dementia praecox*, 164
 Derrida, Jacques, 31-6
La carte postale, 34n
 Dietrich, Marlene, 206
différance, 32
 dil, 15-6, 66-8, 119-20, 133-42, 222-25;
 ayrıca bkz. gösterge,
 simgeleştirme
 "Dora", 39-59, 63, 71, 175n
 duygulanım, 131, 144
 dürtüler, 18, 69-71, 203, 204
 ölüm dürtüsü, 22, 29, 70
 ses dürtüsü, 176
 oral dürtü, 154, 176
 görsel dürtü, 176
- Eagleton, Terry
Edebiyat Kuramı, 24
écriture féminine, 112
 edebiyat, 24
 edebi analiz, 31
 edebiyat ve psikanaliz, 31, 33, 114-5,
 123, 32
 Eliot, George, 96-113
 ve on dokuzuncu yüzyıl bilimi, 101
Daniel Deronda, 97, 98-9, 101-2, 105,
 107-11
Düşürülen Maske, 112n
Middlemarch, 98-101, 105, 107, 108
 Eliot, T. S., 114-28, 130, 131
 "nesnel karşılık", 114, 116, 118
 "Hamlet", 115-28
 "Gelenek ve Bireysel Yetenek", 120,
 126, 130, 131
 engellenme, 177, 182, 188
 erkekmerkezcilik, 74, 81-2, 95
- fallus-logos-merkezcilik, 33, 34
 fallus, 63, 64, 74-9, 85, 86n, 88, 89, 94-5,
 196
 fantazi, 16, 25-9, 35-6, 55, 68-9, 71-2,
 157, 195, 221, 226
 ve yazım, 111-2
 fantazi olarak kadın, 84-90, 114-32,
 146-50, 213-7, 226
 feminizm, 13-36, 61-4, 126, 142-3,
 150-3, 157, 193-4, 196, 203-7, 212,
 225-7
 Fransız feminizmi, 15, 93-5, 129
 Radikal feminizm, 20, 22, 23, 25, 30
 Fenichel, Otto, 18, 20-1, 23, 29, 86n
 fetişizm, 118, 188-91, 199, 201-3
 film, 17, 31
 Firestone, Shulamith, 23, 30
 fobi, 148, 155
 Frankfurt Okulu, 24
 Freud, Sigmund, 13-4, 16, 20-7, 29-32,
 39-59, 90-3, 100-1, 106, 107, 111,
 117-9, 123-7, 164-5, 175, 196, 204,
 219-23
 baştan çıkarma teorisi, 24-5
 "Bir Çocuk Dayak Yiyor", 204
Ben ve İd, 165
 "Kadın Cinselliği", 56
 "Kadınlık", 56, 57
 "Fetişizm", 188
Grup Psikolojisi ve Benin Analizi, 154,
 170, 173, 174
Düşlerin Yorumu, 40, 41, 58, 124, 204
 "Yas ve Melankoli", 125
 "Olumsuzlama", 140
 "Aktarım Kaynaklı Sevgi Üzerine
 Gözlemler", 54, 55
 "Narsizm Üzerine", 164
Bilimsel bir Psikoloji Projesi, 165, 177
 "Kadın Eşcinselliği", 47
 "Sahnedeki Psikopatolojik Karakter-
 ler", 125
 "Hatırlamak, Tekrar Etmek ve Hallet-
 mek", 54
Histeri Üzerine Çalışmalar, 165
Totem ve Tabu, 145
 fuhuş, 103, 106
- Gerçek, 67, 170, 176-83
 gerçeklik ilkesi, 55

- gerçek izdüşümdüzlemi, 183
Gestalt, 162, 166, 171, 178, 180, 188
 Gidal, Peter, 202
 Gilbert, Sandra ve Susan Gubar
The Mad Woman in the Attic, 111, 112n
 Glover, Edward, 18
 gösterge, 53, 68, 77, 79, 80, 89n, 100,
 119, 129, 131, 133, 135, 144, 155,
 167, 222, 223-5
 gösterim (*signifiante*), 88, 89n, 146
 gramatoloji, 135
 Graves, Robert, 129
 Green, André
Hamlet et HAMLET, 128-32
 H. D., 13, 14, 16, 33
Freud'a İhtaf, 13
 Habermas, Jürgen, 22, 24, 28
 hadım edilme, 56, 61n, 72-4, 76-7, 80-2,
 93n, 177, 183, 188, 196n, 223, 226
 Hamon, Marie-Christine, 15
 Hitchcock, Alfred
Vertigo, 216
 Holbein, Hans
Büyükelçiler, 187
 homoseksüellik, 46, 47, 210
 homoseksüel arzu, 46, 49
 Homey Karen, 20, 46, 64
 Irigaray, Luce, 48, 53, 91n, 93, 129, 196n
 içe atma, 176, 177
 idealleştirme, 130, 133, 147, 148, 155,
 156
 ideoloji, 17-9, 20, 24, 29, 30, 135, 138,
 156
 İmgesel, 67, 72, 74, 75, 83, 84, 161-91,
 195-6, 210-2
 isteri, 40, 47-52, 58, 63, 100, 105, 110
 isteri semptomu, 43-5
 isterikleştirme, 107-8
 Jacobus, Mary, 107n
 Jacoby, Russel, 21n
 Jakobson, Roman
 "Neden Anne ve Baba?", 137
 Jameson, Fredric, 23, 24
 Jones, Ann Rosalind, 133n
 Jones, Ernest, 20, 64, 65, 67n, 77, 91n,
 92, 93n, 115, 123-8, 149
jouissance, 33, 70, 86, 89-91, 93, 213
 kadın cinselliği, 47-8, 53-9, 61-95, 101-6,
 152-74, 204-7
 kadınlar
 kadınlar ve söylem, 48-9, 52-4, 59, 92-
 3, 130
 mübadele nesnesi olarak kadınlar, 48,
 82, 85, 217
 fantazi olarak kadınlar, 89, 226n
 kadın kimliği, 28, 31, 110, 151-3
 Öteki olarak kadın, 87-90
 seyirlik kadın, 96-113
 kadınlara yönelik tahakküm, 26-7, 82,
 207-8
 özne olarak kadınlar, 26-7, 49, 59
 kadınlık, 16, 19, 39-40, 53-9, 80, 114-5,
 118-9, 121-3, 126-132, 146-50,
 203-7
 kimlik, 17, 20, 28, 32, 66, 67, 140-2, 150-
 2, 153-7, 167, 178-9, 196-7; ayrıca
 bkz. cinsellik; cinsel kimlik
 kız çocuk, 56-7, 92, 126
 Klein, Melanie, 20, 29, 67n, 70, 73, 74,
 92, 168, 169, 176, 189, 190, 191,
 206, 206n
 Kristeva, Julia, 29, 48, 133-57
 "Bir Kimlikten Diğere", 150
Histoires d'amour, 133, 153
Korkunun Güçleri, 135, 147, 149
La révolution du langage poétique,
 138, 140, 144, 147
 "Kadın Asla Tanımlanamaz", 151
 Kruger, Barbara, 227n
 küçük a nesnesi, 85, 87, 161, 173, 178-90
 Lacan, Jacques, 14-7, 29, 31, 50, 51, 54,
 58, 61-95, 123, 130-1, 144, 145,
 163-80, 184, 185, 187-91, 221, 222,
 226n
 "Ayna Evresi", 163, 165
école freudienne (Freud Okulu), 61-
 95; dağılışı, 15, 35, 61n, 62, 91n
 "Fallusun Anlamı", 80
 ters çevrilmiş vazo deneyi, 160, 163,
 167, 172-3
 Laing, R. D., 49
 Lasch, Christopher, 156
 Lautréamont, 138

Lemoine-Luccioni, Eugénie

Partage des femmes, 81n

Leonardo da Vinci, 218, 219-20, 226, 227

Lévi-Strauss, Claude, 82

Libération, 15

Lytard, Jean-François, 202, 204, 206

Malinowski, Bronislaw, 149

Mallarmé, Stéphane, 137-8, 147, 148

Man, Paul de

Okuma Alegorileri, 31n

Mannoni, Maud, 81n, 154

Marksizm, 19, 24, 30, 140, 143, 157

maske, 80, 112

Masson, Jeffrey, 24-6

Freud: the Assault on Truth, 26n

Metz, Christian, 184, 188-9, 191

"The Imaginary Signifier", 162n, 194n

Millet, Kate, 25, 30

Mitchell, Juliet, 18, 19, 20, 23, 30, 61n, 145, 151

modernizm, 222-3

"Mona Lisa", 114, 118

Montaigne, 119

"Raymond Sebond'un Savunması", 119

"Üç İyi Kadın Üzerine", 119

Montrelay, Michèle, 15, 16, 17, 30, 39, 92, 93n

"Inquiry into Femininity", 91-2n

Mulvey, Laura, 202, 203n, 207, 208

Sfenks'in Bilmecesi, 207

"Görsel Haz ve Anlatı Sineması", 203

narsizm, 51, 52, 164-175; ayrıca bkz. özdeşleşim

birincil narsizm, 173

ikincil narsizm, 173

Nin, Anais

"Peçeli Kadın", 216-7

Oidipus kompleksi, 47, 48, 72-3, 75, 85, 169, 206n

oidipal-öncesi dönem, 46, 47-8, 56, 57, 126, 145, 148, 154n, 175, 206n

olumsuzlama, 140, 169

Ornicar?, 71n

otoerotizm, 45, 48, 164

Owens, Craig, 223n

Öteki, 68-70, 76, 81n, 87-9, 172, 180-3, 190

öteki, 178-81

özdeşleşim, 18, 133-4, 161, 167-8, 174-84, 198, 209-10

birincil özdeşleşim, 189, 190

eril özdeşleşim, 44, 46, 49

ikincil özdeşleşim, 190, 198

özellik, 27, 28, 31, 34, 36, 63-4, 65-7, 72, 76, 77, 94, 135-6, 140-3, 167

bildiği varsayılan özne, 88

Palma, Brian de

Carrie, 214

paranoya, 148, 164, 215

Parrhasios, 191

penis hasedi, 57

Plath, Sylvia, 48

Platon

Timaeus, 146

postmodernizm, 223, 223n, 225

psikanaliz, 13-36, 39-59, 61-95, 100, 123-5, 133-57, 161-91, 211-4, 219-27

Amerika'da psikanaliz, 30

Berlin Grubu, 20-1

Viyana Grubu, 20-1

psikoz, 138, 140, 148, 166

Rankin, Aimée, 207

Kadın/Söylem/Kusur, 206

Reich, William, 20-2, 24, 25, 29, 32, 141

Riviéra, Joan

"Womanliness as Masquerade", 80, 112n

Rosenfeld, Herbert, 148

Roustang, François, 16

Rönesans, 115, 127, 197

Rubin, Gayle

"The Traffic in Women", 82n

Saada, Jeanne Favret, 35, 36

sado-mazoşizm, 28, 153, 157

Safouan, Moustapha, 76, 81n

Sartre, Jean-Paul

Varlık ve Hiçlik, 187

Saussure, Ferdinand de, 223

Genel Dilbilim Dersleri, 68

Segal, Hannah, 67n

- Simgesel (Düzen), 67, 71-81, 82, 130-5,
138-9, 145, 154-5, 170, 182-4
- simgeleştirme, 66, 67, 85, 91-2, 94, 172
- Shakespeare, William
Hamlet, 114-32
Kış Masalı, 97, 98
- Showalter, Elaine, 111, 113
- sinema
aygıtı, 193-208, 209-217
seyircisi, 184, 188-191, 194-198,
210-1
- Société psychanalytique de Paris*, 17
- sosyalizm, 23, 24
- sözceleme, 49, 51, 84, 90, 194n, 210
dilbilim, 53, 66
dolu konuşma, 25, 54, 82, 170n
fallus-logos-merkezci dil, 34
isterik ve şizofrenik dil, 40, 51
kadın ve dil, 48, 51-3, 59
lalangue, 83
oyun olarak dil, 36
shifter, 66
- sözmerkezcilik, 31, 33, 35
- Spivak, Gayathri Chakravorty, 34n
- Sternberg, von
Fas, 206
- Stoller, Robert, 73n
- sürrealizm, 30, 136
- şizofreni, 51-2
- takıntılı nevroz, 148
- talep, 67-8, 176-, 84
- tekrar zorlaması, 27
- Tel Quel*, 134, 135, 141, 143, 156
- temsil, 31, 40, 50-5, 91-4, 116-8, 203-7,
219-27
sanatsal temsil, 219-27
temsil ve film, 188-91, 193-217
- tiksinti, 154
- Tourneur, Jacques
The Revenger's Tragedy, 122
- Turim, Maureen, 203, 204n
- ütopyacılık, 21
- Wilder, Billy
Fedora, 214-6
- Wilson, Elizabeth, 23
- Winnicott, D. W., 65, 128-30
- Wollen, Peter, 207, 208, 220n
- Woolf, Virginia, 48
- yadsıma, 195-200, 201, 205, 211-2
- yansıma, 169, 171, 195
- yapısalcılık, 134, 135, 179,
- yoksunluk, 176, 177, 179, 188
- Zeuxis, 191

Jacqueline Rose

Görme ve Cinsellik

1986 tarihli Görme ve Cinsellik, popüler düzeyde genellikle bireyin ruhsal yaşamını anlamanın bir yolu olarak algılanan psikanalizin, kişiselliği aşan bir siyasallığa ve toplumsallığa sahip olduğunu vurgulayarak son derece etkili olmuş ve zaman içinde klasikleşmiş bir başyapıttır.

Jacqueline Rose, Lacancı psikanaliz teorisinden yola çıkarak, "kadınlık" ve "cinsiyet farkı" kavramlarının eleştirisi yoluyla, bu kavramların kendisinin zaten fantaziye dayandığını ve statükoyu desteklediğini gösterir ve tartışmanın odağına asıl meseleyi, öznellik meselesini getirir. Edebiyat, resim ve sinemadan örnekler üzerinden ilerleyen kitabın perspektifi şu paragrafta çok iyi dile geliyor:

"Kurumların ve öznelerin yüklü olduğu şiddeti nereye koymalı sorusu, psikanalizin toplumsalla ilişkisindeki temel mesele olarak bugün tekrar karşımıza çıkıyor. Yazıdan daha fazlası ancak olaydan daha az bir şey olan psikanaliz, dilin sonsuz oyununun yakalayamadığı, sınıf, ekonomi ya da iktidarla da açıklanamayacak bir uğrağa işaret etmeyi sürdürüyor. Psikanalizin hem siyasi öneminin hem de zorluğunun kaynağı daima bu olagelmıştır. Bunun en açık ifade edildiği yer ise feminizmdir. Öznellik, cinsiyet farkı ve fantazi terimlerinin, hem sabitlemeden hem de inkârdan kaçınılarak anlaşılmasının bugün hâlâ son derece önemli bir iş olduğu kanısındayım. Bu bir lüks değil, aksine tümüyle siyasi olan yazgımızı –kadınlar ve erkekler olarak– tecrübe eder ve sorgularken içinden geçtiğimiz kilit bir süreçtir."

Tarih Toplum Felsefe
ISBN-13: 978-975-342-735-7



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

