



T.C.

AKSARAY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MEHMET ZAMAN SAÇLIOĞLU'NUN HİKÂYELERİNE PSİKANALİTİK
BİR BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF TANRIBUYURDU

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ YILMAZ EVAT

AKSARAY 2022



T.C.
AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**MEHMET ZAMAN SAÇLIOĞLU’NUN HİKÂYELERİNE PSİKANALİTİK
BİR BAKIŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF TANRIBUYURDU

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ YILMAZ EVAT

AKSARAY 2022

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren(....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Elif

Soyadı : TANRIBUYURDU

Bölümü : Türk Dili ve Edebiyatı

İmza :

Teslim tarihi :27/06/2022

TEZİN

Türkçe Adı : Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun Hikâyelerine Psikanalitik Bir Bakış

İngilizce Adı : A Psychoanalytic Overview of Mehmet Zaman Saçlıoğlu's Stories

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Elif TANRIBUYURDU

İmza:

T.C.
AKSARAY ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JÜRİ ONAY SAYFASI

Elif TANRIBUYURDU tarafından hazırlanan “Mehmet Zaman Saçlıoğlu’nun Hikâyelerine Psikanalitik Bir Bakış” başlıklı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Aksaray Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz EVAT

Türk Dili ve Edebiyatı, Aksaray Üniversitesi

Üye: Prof. Dr.Cafer ŞEN

Türk Dili ve Edebiyatı, Dokuz Eylül Üniversitesi

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Murat ALTUĞ

Türk Dili ve Edebiyatı, Aksaray Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 27/06/2022

Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nuntarih ve.....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Doç. Dr. Sevilay USLU DİVANOĞLU

İmza

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada emeği geçen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz Evat'a ve çalışma esnasında her türlü yardımı esirgemeyen, farklı bakış açıları kazandıran kıymetli hocam Prof. Dr. Cafer Şen'e emeklerinden dolayı teşekkür ederim.



AKSARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEHMET ZAMAN SAÇLIOĞLU’NUN HİKÂYELERİNE
PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ

(Yüksek Lisans Tezi)

Elif TANRIBUYURDU, Aksaray 2022

ÖZET

Bu tezde Mehmet Zaman Saçlıoğlu’nun hikâyelerinin psikanalitik bir incelemesi yapılmıştır. Saçlıoğlu’nun hikâyeleri Lacancı psikanaliz çerçevesinde incelenmiştir. İnceleme Saçlıoğlu’nun on altı hikâyesi ile sınırlandırılmıştır. Hikâyelerin incelenmesi yapılırken bilinç dışının görünümelerini tespit etmek amacıyla metinler yapışöküme uğratılmıştır. Tezin amacı bilinç dışının dil gibi yapılanmış özünü çözmektir. Metin yapışöküme uğratılırken Freud’un, Sophokles’in Kral Oidipus eseri ve Lacan’ın, Edgar Allan Poe’nun Çalınmış Mektuplar hikâyesinin yorumları referans alınmıştır. Tezde psikanaliz ve hikâye anlatıcılığı arasında bağlantı kurulmuştur. Hikâyelerin incelenmesi esnasında Ferdinand de Saussure’ün gösterge kavramından ve Paul Ricoeur’ün yorum bilgisi kuramından yararlanılmıştır.

Bilim Kodu : 30201

Anahtar Kelimeler: Psikanaliz, hikâye, bilinç dışı, yapışöküm, Mehmet Zaman Saçlıoğlu

Sayfa Adedi : 307

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz EVAT

AKSARAY UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
A PSYCHOANALYTIC OVERVIEW OF MEHMET ZAMAN
SAÇLIOĞLU'S STORIES

(M.A. Thesis)

Elif TANRIBUYURDU, Aksaray 2022

ABSTRACT

In this thesis, a psychoanalytic analysis of Mehmet Zaman Saçlıoğlu's stories was made. The stories of Saçlıoğlu were analyzed within the framework of Lacanian psychoanalysis. The analysis will be limited to sixteen stories of Saçlıoğlu. While examining the stories, the texts were deconstructed in order to detect the appearances of the unconscious. The aim of the thesis is to unravel the essence of the unconscious, structured like language. While deconstructing the text, interpretations of Freud's, Sophocles' King Oedipus and Lacan's Edgar Allan Poe's Stolen Letters were taken as reference. In the thesis, a connection has been established between psychoanalysis and storytelling. During the analysis of the stories, Ferdinand de Saussure's concept of sign and Paul Ricoeur's hermeneutic theory were used.

Science Code : 30201

Key Words : Psychoanalysis, story, unconscious, deconstruction, Mehmet Zaman Saçlıoğlu

Page Number : 307

Supervisor : Assistant Professor Yılmaz EVAT

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	iv
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	v
JÜRİ ONAY SAYFASI	vi
TEŞEKKÜR	vii
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	x
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL BİLGİLER

1.1. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz.....	3
1.2. Psikanaliz ve Edebiyat İlişkisi	7
1.3. Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı	10
1.4. Gösterge Kavramı ve Yorumu Dair	13

İKİNCİ BÖLÜM

HİKÂYE İNCELEME

2.1. Oteldeki Kapı	19
2.2. Bir Kadın Bir Erkek	24
2.3. Pencere Önümün Yolcusu	36
2.4. Kızım	48
2.5. Basamaklar	62
2.6. Büyük Göz	84
2.7. Korku Adası	95

2.8. Düş Adası	138
2.9. Göl ve Gölge.....	154
2.10. Topaç.....	176
2.11. Sur ve Gölge.....	192
2.12. Bir Başka Işık	216
2.13. Yaklaşan Bir Kış Hüznü.....	229
2.14. Derin Dönüşüm	242
2.15. Utanç	259
2.16. Savaş.....	275
SONUÇ.....	284
KAYNAKÇA	288
TEZ DEĞERLENDİRME FORMU	295

KISALTMALAR

ev.	Çeviren
der.	Derleyen
haz.	Hazırlayan
s.	sayfa
S.	Sayı
ss.	Sayfadan sayfaya
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
vs.	ve saire

GİRİŞ

Doğumundan itibaren bakımı ve korunumu için sürekli başkasının/ötekinin ilgi ve ihtiyacına muhtaç olan insan bu bakım ve güvenliği elde etmek için sürekli ötekinin/başkasının arzularını, düşüncelerini yerine getirmek zorunluluğunu düşünür ve hisseder. Bunu yapmaya çalışan insan bir de beden kaynaklı, kendinin dürtüleri, içgüdüleri ve arzularına maruz kalır. Ötekinin alanı olan toplumsal alanın kendinden istediklerini yerine getiren insan kendi dürtü ve arzularını bastırır. Böylelikle insan toplumsal alanın bilincine karşı kendi bedensel arzu ve dürtülerinin alanı bilinç dışını meydana getirir.

Kişinin bilinç dışı dürtü ve arzularının düşünceleri toplumsal alanın yasa ve yasağına göre bastırılmış, ötelenmiştir. Bu arzu ve dürtülerin bastırılışı onların yok edilmesi ve öldürülmesi anlamına gelmez. Çünkü bunlar, kişinin toplumsal yaşamına müdahale ederek bu yaşamı yasa ve yasağın dışına çıkarabilir, tehdit edebilir. Öldürülemeyen bu bilinç dışı alanın arzu ve dürtülerinden kurtulmanın veya yaşama zarar vermeden hayata katmanın tek yolu ve çaresi Sigmund Freud'un ortaya koyduğu gibi edebiyat, sanat, düşünce ve kültürel etkinlikler yoluyla yüceltilmeleridir.

İşte bu noktada bir sanat dalı olarak edebiyat toplumsal alan tarafından ötelenmiş veya bastırılmış duyum ve algıları imge, sembol, metafor veya söz sanatlarıyla yücelterek yaşama dâhil etmeye çalışır. Bu nedenle edebiyata yönelen kişiler eserlerde kendi yasaklanmış arzu ve dürtülerinin imge ve metaforlarını bularak bir noktada hazlarını ve arzularını yaşar, tatmin sağlarlar. Fransız psikiyatr ve filozof Jacques Lacan buna yücelme adını verir.

Bu nedenle edebi eserde toplumsal yaşamda görülen düşüncelerin bastırıldığı ve ötelediği arzu ve dürtüler, aslında mevcut dilsel yapının altında kalan altta işleyen bir yapıya sahiptir. İşte edebi eser üzerine yapılacak psikanalitik bir çalışma edebi eserin dilinde kullanılan metafor, imge, sembol ve söz sanatlarının yapısını çözümlemeye çalışarak bastırılan veya ötelenen bilinç dışı arzu ve dürtüleri ortaya çıkarır. Bunlar edebi eserde

saydam dilde kendini göstermez daha çok Jacques Derrida'nın ortaya koyduğu gibi eserin dilinin parçalanması sonucu elde edilebilir. Bu parçalama ise mikro düzeyde olmalı gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkilere dayanmalıdır.

Türk edebiyatında hikâyeleriyle tanınan Mehmet Zaman Saçlıoğu'nun eserleri üzerinde yapılacak psikanalitik bir çalışma aslında toplumsal yapı karşısında ötelenen ve bilinç dışına bastırılan arzu ve dürtülerin düşünceleri hakkında zengin bir birikimin elde edilmesini sağlayacaktır. Bu noktada Saçlıoğu'nun hikâyelerinin psikanalitik incelenmesinde metafor, imge, sembol ve söz sanatlarına yönelecek, mikro düzeyde bu hikâyelerde Ferdinand de Saussure'in yapısal dil bilim kuramlarına göre gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki gösterilecek metinler yapıbozuma uğrıtılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

GENEL BİLGİLER

1.1. Freud'dan Lacan'a Psikanaliz

Düşünme ve zihin üzerine yapılan çalışmaların oldukça eskiye dayandırılması mümkündür. Ellenberger, *Bilinç Dışının Keşfi* kitabında ilkel şifacılıktan manyetizmaya, manyetizmadan hipnotizmaya, hipnotizmadan psikanalize uzanan bir dönüşümden bahseder (Ellenberger, 2021, s. 11). İlkel insanların uyguladığı şifacı yöntemler, şamanların ayinleri gibi durumlar ruhsallık alanına dair ipuçları vermektedir. Düşünmeye dair antik çağ filozofları da farklı görüşlere sahip olmuştur. Bu filozoflar hava, su, toprak, ateş gibi kavramlar üzerinden evrene dair düşünceler üretmişlerdir. Robinson, *Psikolojinin Felsefi Tarihi* kitabında ilk çağ filozoflarından başlayarak günümüze kadar seyreden bir çizgi izler. Sokratik psikolojide ise bilginin bellekte olduğuna dair bir görüş ağırlık kazanır. Bu düşünceye göre öğrenme hatırlamadan ibarettir görüşü önemli bir yere sahiptir (Robinson, 2020, s. 54). Bu görüş tam bir bilinç dışı tanımı sunmamakla beraber bilinç dışına dair ipuçları sunmaktadır.

Bilinç üzerine devam eden süreçte Descartes'ın "Cogito ergo sum." yani "Düşünüyorum öyle ise varım." ifadesi önemli bir yere sahiptir. Kartezyenci bir bakışla ruh beden ikiliğine yer veren bu anlayışla özne ve nesne arasında bir ayrım meydana gelmiştir. Tura, Husserl'in görüşünden de destek alarak bilincin temel özelliğinin kendi kendini kavrayabilir bir yapıya sahip olduğu görüşünü ileri sürer. Düşünmenin bir nesnesi vardır ve düşünülen şey aslında düşüncenin kendinden başka bir şey olamaz. Anlam bilince içkin bir şekilde vardır. Düşünülen şeyler ancak düşünülen şeylerin korelatlarıyla düşünüldüğü için özne ve nesne ikiliği yoktur (Tura, 1996, s. 82). Bu anlamda psikanalizin temel noktasını bilincin kendi kendini kavrayabilme özelliğine sahip olması oluşturur.

Zihin üzerine ilkel şifacılar tarafından başlayarak Descartes'a kadar devam eden süreçte sistematik bir araştırmadan söz etmek mümkün değildir. Daha önce çeşitli hipnoz yöntemleri ve bitkisel tedaviler uygulanmakla beraber bilinç üzerine ilk düşünme Descartes'la başlamıştır. Descartes'la başlayan bu sistemde kartezyenci bir anlayış hâkim olmuştur. Freud, insan aklının bilimsel bir yolla incelenmesinin ilk keşfini sunar. Freud öncesine dair araştırmalar olmakla beraber sistematik bir araştırmadan bahsetmek mümkün değildir. 1900 yılında basılan *Düşlerin Yorumu* ile beraber düşlerin kaynağının ilahi değil, bilimsel olduğu; fizyolojik mi ruh bilimsel mi olduğu tartışılmaya başlanmıştır (Freud, 1996a, s. 75).

Freud, anatomi üzerine tıbbi çalışmalarla mesleki hayatına başlasa da çalışmalarında hastalıkların sebepleri üzerine yoğunlaşmış ve ruh bilim üzerinde yaptığı çalışmaları daha önemli bir hâle gelmiştir. İlk yapmış olduğu çalışmalarda geliştirdiği “serbest çağrışım” sırasında hastaların belli bir dirençle anlatmak istediklerini sansürlediklerini fark etmiştir. Tura'ya göre bu sansürlemenin altında bastırma mekanizmaları vardır. Bastırılan şeyler ise rüyalarda, dil sürçmelerinde, nevrotik semptomlarda ortaya çıkmakta ve doyum aramaktadır (Tura, 1996, s. 41). Freud, geliştirmiş olduğu metapsikolojisi ile ilk yıllar nevrotik hastalar üzerinde yoğunlaşmış ve hastaların dirençlerini yenmeye odaklanmıştır. Fark ettiği şey ise bilinçli süreçlerle bilinç dışı süreçler arasında ciddi farkların olduğudur. Bu sebeple *aklın hiçbir muayenesinin bilinç dışı göz önüne alınmadan yapılamayacağını ilk ileri süren kişi Freud'dur*. Bu bilinç dışı tanımı gözleme dayanmayan, metafizik ve terminolojik tartışmalardan uzak bir bilinç dışı tanımıdır. Burası bastırılan arzu ve isteklerin alanını oluşturur. Bu sebeple Freud, bilinç ve bilinç dışı arasındaki çatışmalardaki gizli bilinç dışı içeriği çocukluktaki oedipus karmaşası ve rüyalardan yararlanarak çözme yoluna gitmiştir (Freud, 1996c, ss. 19-21). Bilinç ile bilinç dışı arasında bu yarılma ile beraber nevrotik birey tipleri ortaya çıkar. Freud, hastalıklara dair izleri çocukluk döneminde aramış ve travmaya dair kaynakları belirlemeye çalışmıştır. İlk analizan olan Anna O. bir histeri vakasının tipik örneğini gösterir. Freud daha sonra gözlemlere dayalı olarak birçok vakayı kaydetmiştir. *Kurt Adam Vakası*, *Schreber Vakası*, *Küçük Hans Vakası*, *Dora Vakası* gibi birçok olayda çocukluğa dair izlerin yansımaları görülmüştür.

Freud'un psikanalitik olarak ilk ortaya koyduğu Sophokles'in *Kral Oidipus* eserinden yola çıkarak geliştirdiği Oedipal karmaşası olmuştur. Oedipus mitinde Kral Oidipus, tüm itirazlara rağmen babasını öldürerek annesi ile evlenen kahramanın çatışmasını içerir.

Freud, için bu dönem aslında *Oedipal* dönemdir. Bu dönemde erkek çocuk babayı öldürerek anne ile evlenmeye yönelik istek içerisine girerken kız çocuk ise anneye düşmanlık besleyerek baba ile birlikte olmak ister. Tura, fallik dönemdeki bu durumu libidinal dürtülerin karşı cinse yönelmesi olarak değerlendirir (Tura, 1996, s. 44). Oedipal karmaşa evrensel bir karmaşadır ve bu karmaşanın çözülmesi hayati bir önem arz eder. Karmaşanın çözümü ile beraber latans dönemi olarak adlandırılan dönem başlar ve libidinal enerji ergenlik dönemine kadar bir uyuklama evresine girer. Ancak fallik dönemin yansıması olan dürtüler kaybolmaz ve tatmin sağlayan dürtü nesneleri değişmekle beraber dürtüler bilinç dışında varlığını korur. Freud bu sebeple incelemiş olduğu vakalarda, sorunu dünyaya ait olan veriler üzerinden arama yoluna gitmiştir. Hastaların biyolojik belirtilerinin altında yatan bilinç dışı süreçler onun psikanaliz incelemesinin temelini oluşturur. Bastırılmış arzular ve bunun bireydeki yansıması, bölünmüş kişilik yapıları üzerine düşünen Freud bu sebeple bilinç dışının bilimsel olarak ilk tanımını ortaya koyan kişidir.

Psikanalizin temellerini atan Freud, bastırılmış dürtülerin rüyalarda, dil sürçmelerinde, nevrotik semptomlarda ortaya çıktığını fark etmiştir. Dolayısı ile bu ortaya çıkma bir sembolle meydana gelmektedir. Rüyalarda anlamsız görülen semboller, şekiller, histerik ve nevrotik semptomların çözülmesi bu sembollere yüklenen anlamların anlaşılması ile mümkün hâle gelir. Örneğin *Küçük Hans Vakası*'nda korkulan gösteren, at olmakla beraber asıl korkulan kastre edici babadır. *Kurt Adam Vakası*'nda pencereden görülen kurtlar ise, çocuklukta şahit olunan anlam verilemeyen duruma açıklık getiren bir şaşkınlığın ifadesidir. Freud'a göre sadece vakalar değil birçok alanda sembollerin altında yatan sebeplerin bulunması mümkündür. Bu sebeple Michelangelo'nun *Musa*'sı, Sophokles'in *Kral Oidipus*'u, Shakespeare'in *Hamlet*'i düşlerin yorumlandığı gibi yorumlanmalıdır (Ricoeur, 2007, s. 19). Freud'a göre Leonardo, *Mona Lisa*'da annesinin kayıp gülümseyişini yaratma çabasındadır (Leader, 2004, s. 17).

Bu noktada ise sembollerin dilinin çözülmesi ve dil devreye girer. Bu sembollere ilişkin bir anlam arayışı ortaya çıkar ki bu dil bilime duyulan ihtiyacı gösterir. Lacan ise psikanalizin dil bilime duyduğu ihtiyaca cevap verir (Tura, 1996, s. 42). Lacancı psikanalizin temel amacı bilinç dışının dil gibi yapılanmış özünü çözmektir. Bu durum ancak sembollere yüklenen anlamın bir şifre gibi çözümü ile mümkün hâle gelir.

Lacancı psikanalize göre bilinç dışının oluşumu insan dil ilişkisinin kaçınılmaz bir sonucudur. Dille ifade edilemeyenler ve kültürel alanın dışında kalanlar bilinç dışını

oluşturur. Freud'un arzu ve isteklerin alanı olarak gördüğü bilinç dışına, Lacan insan dil ilişkisinin bir sonucu olarak bakar. Freud'da kastre edici olarak görülen baba Lacan'da *Babanın Adı* şeklini almaktadır. Babanın Adı, annenin söylemi ile inşa edilen bir üçüncünün gösterenidir. Psikanaliz açısından kastre edici babanın yokluğu çocuğun özne hâline gelmesini önler. Tura, Oedipus karmaşasının olmaması durumunda biyolojik varlığın simgesel- kültürel özneye dönüşmeyeceğini, babayı da içine alan bir sistem olamayacağını dile getirir (Tura, 1996, s. 64). Lacan dil bilim ifadesini kullanırken özellikle metafor kavramına dikkat çeker. Metafor, ilksel dürtülere kültürel tatmin nesneleri koymaktır. Metafor, ikame edici nesnenin gösterenidir. Tura, cinsel arzusun yasaklanmış nesneden saparak kültürün kabul edeceği nesnelere kaymasına metafor adını verir (Tura, 1996, s. 68).

Psikanalizin tek araştırma alanı bilinç dışıdır. Bilinç dışını araştırmada kullanılacak yegâne araç ise dildir (Tura, 1996, s. 79). Dilsel alan bilinç dışının araştırılma alanıdır. Dilsel alan olmasa idi bilinç dışı da oluşmazdı. İnsan yavrusunun dilsel, simgesel alana girişi onda bir yarık meydana getirir. Dilsel alan öncesi duyumlar vardır ve bu duyumlar çocukta bir bütünlük algısı oluşturur. Ancak bu bütünlük algısı baba göstereninin söylemsel olarak devreye girmesi ile kesintiye uğrar. Simgesel alan vardır ve çocuk imgesel alandan ayrılmak zorundadır. Burada Babanın Adı'nın annesel söylemdeki yeri önemli hâle gelir. Tura'ya göre kastratör olan baba simgeseldir. Babanın Adı, insanlaştıcı kastrasyonu temsil eder. Sözü anne tarafından tanındığı ölçüde yasa değerini kazanan baba olmazsa çocuk anneye tabi kalır (Tura, 1996, s. 130). Bilinç dışını oluşturan babanın varlığının annenin söylemindeki etkisidir. Bu, yasayı tanıyarak dilsel alana girmek anlamına gelir. Dolayısı ile dilsel alana girme ile bilinç dışının oluşumu eş zamanlı meydana gelmektedir. Oedipal karmaşa hem özneyi kurmakta hem de bilinç dışını meydana getirmektedir. Bu sebeple bilinç dışının oluşumunda Oedipal dönem ve Babanın Adı'nın önemli bir yeri vardır. Bilinç dışının dil gibi yapılanmasına sebep olan bu iki gösterendir. Tura, bilinç dışı eğer dil gibi yapılanmışsa bu durumun araştırılabilecek bir alan da sunduğunu dile getirir (Tura, 1996, s. 124).

Dil insandaki eksiğin en önemli ifadesidir. Dil ile her şeyi aktarmak, dile getirmek mümkün değildir. Bu durum özneyi böler. Diğer yandan ise insan yavrusu gerçeğin alanında bir ceninken devam eden imgesel süreçte bu tamlık algısından uzaklaşmaya başlar. İyi ve kötüye dair söylemlerin oluşması ancak simgesel, dilsel alanla meydana gelir. Özne, küçük ötekiyi temsil eden aile ve daha sonra büyük ötekiyi temsil eden toplum ile

arzularına birtakım sınırlamalar getirmeyi öğrenir. Ancak bu öğrenmede özne dürtülerinden vazgeçmemekte tatmin edici dürtü nesneleri ile doyuma ulaşmaya çalışmaktadır. Bu yolla dolaylı bir doyum sağlanırken ilksel dürtü bastırılır. Lacan'a göre bastırma dil bilimsel metafora benzer bir süreçtir. Metafor dil bilimsel bir gösterenin yerine onunla eş zamanlı ilişkide bir başka gösterenin ikame edilmesidir. Bastırma esas arzusunun ilk simgesinden uzaklaşmaktır. Lacan'a göre bu metafor metaforudur. Bilinç dışı arzu dileğin altında akıp giden metanomik bir artıktır (Tura, 1996, s. 135). Öznede olup biten ne varsa bilinç dışı düzeyde bununla her noktada türdeş olan bir şey mutlaka vardır (Lacan, 2013, s. 31). Psikanalizin amacı bilinç dışı olan bastırılmış istek ve arzuların bilinçli kılınmasını sağlamaktır. Özne bilinç dışına sahip olurken bildiğini bilmeyen özneyi temsil eder. Öznede bilinç dışı vardır ama özne bunun farkında değildir. Farkına varma ise dil gibi yapılanmış bilinç dışının simgesel yapısının çözümü ile meydana gelir. Lacan'a göre özne bilinç dışı alanında kendini evinde hisseder (Lacan, 2013, s. 42). Bu bilinç dışı alanı ise öznenin asıl ontik gerçeğini oluşturur. İnsan varoluş gerçeğini kendi kendine değil toplumsal gerçek alanında öğrenir. Böylece insanda kendi arzuları ile toplumsal talepler arasında bir yarıklık meydana gelir. İnsan kendi gerçeğini bu kurumların söylemi ile dolayımlyarak düşünür. Böylece Tura'ya göre esas ontik gerçeğini de bilinç dışı kılmış olur (Tura, 1996, s. 91).

Kısaca, Descartes'la başlayıp Freud'la sistematik bir hâl alan psikanaliz Lacan ile beraber dilsel alanı da içerisine alan bir seyir izlemiştir. Descartes'in zihin üzerine akıl yürütmeleri Freud'un bilinç dışı tanımı ile devam etmiştir. Lacan ise bu bilinç dışı tanımına Saussure'den etkilenerek dil bilimsel bir boyut katmıştır.

1.2. Psikanaliz ve Edebiyat İlişkisi

Psikanalizin temel uygulama alanı edebi metinlerdir. Freud, Sophokles'in *Kral Oidipus*'unu, Shakespeare'in *Hamlet*'ini tıpkı rüyaları yorumladığı gibi yorumlamıştır (Ricoeur, 2007, s. 19). Freud'dan sonra Freud'un dikkatli bir okumasını yapan Jacques Lacan da benzer şekilde Edgar Allan Poe'nun dedektif hikâyelerinin arketiplerinden biri olan *Çalınmış Mektuplar* öyküsünün ayrıntılı analizini yaparak başlamıştır (Zizek, 2004, s. 75). Freud, psikanalizin kurucusu ve bilinç dışının ilk defa sistematik bir şekilde dile getiren kişidir. Kendisinden sonra gelen Lacan ise bilinç dışının dil gibi yapılanmış olduğunu söyleyerek dilden yola çıkmıştır. Bilinç düzeyinde temsil edilen şeylerin bilinç

dışında da bir temsilleri olması sebebi ile psikanalizin temel çalışma alanı insan psişesinin anlaşılmasıdır. İnsan ruhsallığı üzerine düşünme psikanaliz ve edebiyatı birbirine yaklaştıran temel noktadır. Edebi eserde okurla yazar arasında bir tür analist ve analizan arasındakine benzer şekilde aktarım vardır. Edebi metnin bir aktarım olduğu ileri sürülebilir. Brooks'a göre Freud'un yazılarının tümünde aktarım, bastırmanın ortadan kaldırılması ve direncin üstünlüğü konusunda bir çekişme alanı ve sürecini temsil eder (Brooks, 2014, s. 70). Bu sebeple de metin üzerinde inceleme yapılırken çekişme alanında meydana gelen boşlukların doldurulması gerekir. Brooks, yapılandırmayı/yeniden yapılandırmayı bir arkeoloğun işine benzetir (Brooks, 2014, s. 67). Arkeolog gibi eldeki verilerle metnin yeniden kurulması psikanalistin temel görevidir. Ancak bu görevde edebiyat analizi ile psikanalistin işini birbirinden ayıran temel noktayı ise Brooks şu şekilde izah eder: "Edebiyat analizi işi psikanalistin yaptığı işe benzer ne var ki analiz edilen şey (metin) bir hastaya değil bir ustaya aittir (Brooks, 2014, s. 71).

Edebi eserin analizinde ustaya ait olan eserde psişik dünyanın nasıl imgeleştigi ve ruhsal aygıtın altında olanın tespiti önemli bir yere sahiptir. Edebi eserin bir aktarım olduğu düşünülecek olursa aktarım esnasında baskılama belli oranda ortadan kalkar. Nitekim sanatkârlarda bilinç ile bilinç dışı arasında geçirgenlik daha saydam bir yapıya sahiptir. Bir eser meydana getirilirken sanatçı, düşüncelerini nevrotik bir tarzda ifade etmez. Bunu bir tür gündüz düşü olarak dile dökerken ruhsal dünyasına dair ipuçları da barındırmış olur. *Kral Oidipus*'u yazan Sofokles, beş yaşlarındaki bir çocuğun anneye sahip olup babayı öldürmek istemesi karşısındaki ruhsal çözümlemeyi gözler önüne sermektedir. Sanat eseri bu yüzden hem semptom hem de tedavidir (Ricoeur, 2007, s. 159). Sanat eseri öznenin psişik dünyasına dair izler taşır.

Freud 1900 yılında *Düşlerin Yorumu*'nu yayınladığında öne sürdüğü en önemli iddiası düşlerin malzemesinin bu dünyaya ait verilerden oluştuğu görüşüdür. Freud, düş görme ile uyanık yaşamdaki malzeme arasında ortaklık bulunduğunu savunur (Freud, 1996a, s. 100). Düşler bu dünyaya ait verilerin imgeleşmiş hâlini sunar. Ancak Freud'un öne sürdüğü diğer önemli bir veri ise düşlerin iki türden meydana geldiğidir. Düşler, gece görülen düşler ve gündüz görülen düşler şeklinde ayrılmaktadır. "Uyanıkken zihin düşünceleri sözel imgeler ve konuşma biçiminde üretir; gece düşünde ise bunu duyuusal imgelerle yapar." (Freud, 1996a, s. 102). Bu durumda hem gece düşlerinde hem de gündüz düşlerinde imgelerin çözümlenmesi önemli bir hâl alır. Freud'un 1908 yılında yayınladığı *Yaratıcı Yazarlar ve Uyanıkken Görülen Düşler* yazısında artık çocukların oyundan

fanteziye geçtiğini dile getirir. İnsan bu geçiş sırasında hiçbir şeyden vazgeçmez, yalnızca ikameler oluşturarak bir şeyin yerine başka bir şey koyar. Erişkin kişi artık oynamak yerine fanteziler kurar. Fantezi ise oyunun ikamesi görevi görürken gündüz görülen bir düşür. Her fantazma bir arzunun yerine getirilmemiş, doyurulmamış arzunun doyurulmasıdır (Ricoeur, 2007, s. 151). Sanat eseri oyunun yerini alan bir yetişkin etkinliği olarak arzunun doyurulduğu bir gündüz düşünüyü yansıtır. Bu durum dille beraber kazanılan bir erişilmezin varlığını sunar. “Dil ile dolayısı ile düşünceye erişim kazandığımızda anne Şey ile olan erişimi kaybederiz.” (Copjec, 2015, s. 44). Bu kaybedilenin yeri sanat eseri ile doldurulmaya çalışılır. Dolayısı ile düşte bu kaybedilen arzular dile gelir. Gece düşü ile gündüz düşü arasındaki tek fark ise imgeleştirme sırasında meydana gelir.

Edebiyat eseri insan ruhsallığını gözler önüne serer. Bunu yaparken ise Bataille’nin ifadesi ile edebiyat her şeyi söyleme hakkına sahiptir. Edebiyat bir düzen kurma düşüncesinden tümüyle bağımsız kalarak yasakların ihlal edilmesi oyununu açığa çıkarabilir (Bataille, 2004, s. 24). Brooks’a göre Freud’un yorumlama ve anlamı yapılandırma arayışının temelinde edebiyat yatar. Freud da öncülleri olarak ilk aşamada şairleri ve filozofları anar (Brooks, 2014, s. 49). Bundan dolayı sanat eseri Freud’a göre ikame edilmiş doyumun saplantılı olmayan, nevrotik olmayan biçimidir (Ricoeur, 2007, s. 150). Edebiyat ve psikanalizin ortak noktasının öznenin ruhsal, zihinsel dünyasının bir yansımasını sunduğu savunulabilir.

Edebiyat ve psikanaliz alanında en önemli çözümlemelerden biri de Emily Bronte tarafından kaleme alınan *Uğultulu Tepeler* eseridir. “Kötülüğe bu denli mükemmel biçimde bağlı olan bir kişiliğin, ahlaklı ve deneyimsiz bir genç kız tarafından yaratılması çelişki gibi görünebilir. İşte, Heathcliff kişiliğinin yaratılması en çok bu yüzden kafa karıştırıcıdır.” (Bataille, 2004, s. 20). Emily Bronte için Bataille’nin kullandığı bu ifade aslında yazarın eserine yansıyan bilinç dışının görünümünü sunar. Bronte için eser aynı zamanda arzunun doyum arayışını yansıtan bir gündüz düşüdür. Bu sebeple Bronte’nin eserinde ruhsal dünyanın psişik yansıması görülmektedir. İnsan psişesi sadece bilinçten meydana gelmez. Psişe bilinç ve bilinç dışının birlikteliğinden oluşur. Bu sebeple Bronte’in bu eserinde bilinç ve bilinç dışı gündüz düşünde aynı anda gün yüzüne çıkmaktadır. Jung ’un belirttiği gibi insan psişesi üzerinde belki de bilinç dışının etkisi bilinçten daha fazla olabilir (Jung, 2015, s. 55). Bataille, Catherine karakterinin tam bir ahlak abidesi olduğunu söyler. O kadar ahlaklıdır ki çocukken sevdiği insandan kopamadığı için ölür. Kötü olduğunu için için bildiği hâlde “ I am Heathcliff” (Ben

Heathcliff 'im) gibi kararlı bir cümleyi söyleyecek kadar çok sevmektedir. Bataille, doğal olarak tasarlanmış kötülüğün yalnızca kötü yürekli insanların değil bir bakıma iyinin de rüyası olduğunu dile getirir (Bataille, 2004, s. 20).

Edebiyatın işlevlerinden bir diğeri ise psişik dünyanın yansıtılmasının dışında bunu yaparken okuyucuda haz duygusunu ön plana çıkarabilmesidir. İnsana dair ilksel itkiler, dürtüler sanatsal bir çalışmaya dönüştüğü zaman bu rahatsız edicilik yerini hazza ve gündüz düşünün doyumuna bırakır. Sanat eseri insan doğasının rahatsız edici yanını estetik bir dille ifade ettiği için insana okurken ve izlerken haz verir. Okuyucu hem özdeşim kurar hem de dile getiremediği psişik dünya dile geldiği için okumaktan zevk alır. Freud'un *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri* (1908) eserini yorumlayan Phillips'e göre yaratıcı yazarı ayırt eden şey – düş gören kişi ve oyun oynayan çocuk gibi- kabul görmeyen arzuların paylaşılabılır olmasıdır. Yazar hazzı tiksintiden çıkarıp alır. Bu kabul edilebilir tarzda haz verici bir ihlaldir. Sanatçı bu sebeple iğrenç gördüğümüz fikirlerde zevk almaya sevk eder. Bu ise yazarın en gizli sırrıdır. Yaratıcı yazarın kendi kişisel düşleri olarak gördüğümüz şeyleri anlattığında bu sebeple büyük bir haz duyarız (Phillips, 2017, s. 26)

1.3. Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı

Öykü, olmayan bir şeyin yani gerçeğin metinsel olarak var edilmesidir. Psikanaliz ise dil ile ruhun keşfedilmesidir. Hikâye bir anlatım ve aktarım özelliğine sahip olması yönü ile psikanalizin inceleme alanına girer. İnsan kendisini kurmacalar üreterek tanımlayan bir varlıktır. Brooks, insanın oluşturduğu bu kurmaca evrenin insanın doğası hakkında bir şeyler öğrettiğini ve kendisini kurmaca aracılığı ile oluşturduğunu savunur (Brooks, 2014, s. 37). Bu durum Lacancı psikanalizde *gerçeğin* ifade edilemeyeceği ancak *gerçekliğin* dile dökülmüş hâlinin ifade edileceğini gösterir. Bu sayede dille, simgesel alana dair gerçeklik kavramı ile beraber insan psişesi hakkında bilgi sahibi olunabilir. Diğer edebi türler gibi bir anlatı türü olan öykü bu sebeple insan psişesine dair somut ipuçları barındırır. Öykü ile beraber oluşturulan kurmaca sayesinde psişik aygıtın somutlaştırılmış izini sürmek mümkündür. Hikâyede anlatılan olay ile beraber görünmeyen zihinsel süreçlerin görülebilir ve somut hâle gelmesi mümkün hâle gelir.

Aktarım kavramını ilk olarak keşfeden kişi Freud'dur (Brooks, 2014, s. 62). İncelemiş olduğu vakalar birer olgu öyküleridir. Freud'un incelemiş olduğu *Kurt Adam Vakası*, *Dora Vakası* gibi öyküler birer yaşam öyküleridir. Ancak bu öykülerin şekillenmesi aktarımla o

günün şartlarına göre şekillenmiştir. Aktarımın özünü ise bir çekirdek anı oluşturur. Aktarım esnasında bu anı yeniden yapılandırılarak aktarılır. Anıyı anlatan analizan için bu anı hem ifade edilir hem de bir şeyler aktarım esnasında gizlenir. Bu sebeple hikâyelerde oluşan boşluklar doldurulmaya ihtiyaç duyar. *Kurt Adam* öyküsünü çözümleyen Freud, anlatımda bütünselliğin eksik kaldığını fark etmiştir. Brooks’a göre analist bu kopuk anlatıyı yapılandırır. Hastanın anlatısı bastırılan malzemeyi gizleyen perde anılarla doludur (Brooks, 2014, s. 59). Geçmişe ait olan anı çarpıtılarak hatırlanır ya da kurgulanır. Bundan dolayı bir hikâye her zaman orada anlatılan hikâyeden fazlasını içerir. Fink, soluklanmalardaki boşlukların doldurulması gerektiğini dile getirir. Fink, bir analizanında *arıkseyiş (litotes)*¹ kavramını nasıl kullandığından bahseder. Analizan “En yakın arkadaşımın karısını arzuluyorum.” yerine “Onu çirkin bulmuyorum.” ifadesini kullandığını fark eder. Analizan daha sonra kendisinin de belirttiği üzere “En iyi arkadaşımın karısını arzulayacak kadar nasıl alçalabilirim?” diyerek kabul edilemez olan düşünceyi savuşturur (Fink, 2021, s. 33). Bu durum anlatılanın anlatılandan fazlasını içerdiğini gösterir. Dil bu yönü ile bir yandan gerçeği anlatırken diğer yandan gizleme özelliğine sahiptir. Gizlenen yönde kalan bütünlüğün ise yapısöküm esnasında tamamlanması psikanalizin amacıdır. *Dora Vakası* gibi vakalarda analizan başından beri bildiği gerçeği saklar. Hikâyenin analizi esnasında ise çarpık anımsamaların, boşlukların doldurulması sağlanır. *Mens sana in fabula sana*: Akıl sağlığı tutarlı bir hayat hikâyesi, nevroz ise sorunlu bir anlatıdır. Brooks bu ifade ile en iyi çözümle dünyayı yeniden kurmaya çalışan Sherlock Holmes’u örnek verir. Freud, Sherlock Holmes’un takipçilerindendir. Psikanaliz ve dedektif hikâyeleri arasında bağlantı vardır (Brooks, 2014, s. 61).

Freud açısından *Dora Vakası* anlatıya ilişkin bir geçiş metni özelliği gösterir. Dora için geçmişe ait olan anı bugünde yeniden kurgulanmakta ve aktarılmaktadır. Bu sebeple Dora’nın geçmiş anı ile anlattıkları şimdiki zamana ait kurgulanan bir öykü özelliğine sahiptir. Brooks, psikanalizde analistin görevinin unutilan şeyi yapılandırmak ve unutilan şeyin izini sürmek olduğunu savunur. Öyküde meydana gelen metinsellikte gömülü olan şeyin bir dedektif ve arkeolog gibi izini sürmek gerekir (Brooks, 2014, s. 67). Dora kendisi hakkında daha fazlasını anlatmak istemez. Bu sebeple hikâyede metni okuma süreci

¹ Anlamca güçlü bir söz ya da sözcük yerine karşıtını ya da olumsuzunu kullanma

boşlukların doldurulup, parçaların düzenli bir bütün hâline getirilmesi gerekir. “ Anlatılan ya da anlatılmayan yerler yapılandırma ile biçimlendirilir.” (Brooks, 2014, s. 72).

Bu tezdeki analiz esnasında üzerinde çalışılacak malzeme hikâyedir. Brooks, hikâyeyi hammadde olarak görür. Brooks’a göre anlatı, *hammadde* olarak görülen hikâye üzerine yorumlayıcı bir söylem oluşturma çalışması ile var olur. Sherlock Holmes’in analojisi ile suçludan itiraf ya da kendini ele verme yolu ile onay almak için varsayımsal olarak yapılandırıp bunları suçluya aktardığı noktalara bakmak gerekir (Brooks, 2014, s. 69). Hakikat tam olarak orada olmayandır ve orada olmayanın analizan tarafından dile getirilmesine izin vermektir. *Kurt Adam* öyküsünde şaşırmış bakan gözler Lacan’a göre bakan gözlerin kendisine aittir (Lacan, 2013, s. 265). Benzer durum *Fare Adam* öyküsünde de vardır. *Fare Adam* öyküsünde Fare Adam eğer kadınlara yaklaşırsa babasının öleceğine dair bir koruma kalkanı geliştirmiştir. Bu ona ait anının onda olan kurgusal yansımasıdır. İnsan kurgusal bir varlıktır ve bu kurgusallıkla kendini de kurar. Psikanaliz ise bu kurgusallıkta öznenin arzusunu dile getirme imkânı sunar. Bu öznenin kendiliğine yani kendinde gizlediği hakikate ulaşmasına imkân sağlar (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2022).

Freud, vakalara yaklaşırken boşlukları doldurma yöntemi ile analizanları çözümlemeye çalışmıştır. Çünkü Freud’un fark ettiği şey öykülerin kurgusal olarak anlatımı esnasında birtakım gerçeklerin eksik kaldığı idi. Hastalar perde anıları kurgulayarak anlatım yaparken diğer yandan ise sansür mekanizmasını devreye sokarlar. Sansür mekanizması kişide olan hakikati gizlerken aynı zamanda histeri, nevroz gibi ciddi sıkıntıları da beraberinde getirir. Kişinin kendi öyküsünün altında yatan sebepleri fark etmesi onda farklı bakış açılarını meydana getirir. Ancak analiz esnasında öyküdeki gösterenlerin tek bir gösterilene sabitlenmesi durumu söz konusu değildir. Analist varlığı ile diğerinin aktarım yapmasını kolaylaştıran bir konuma sahiptir. Analist sadece aktarım yapılacak ortamı sunar. Analizanın arzusunu aktarması ise kendisine bağlıdır. Brooks, postyapısalcılıkta amacın son söze kuşku ile ve reddedici bir tavırla bakmak olduğunu söyler. Analizde herhangi bir ayrıcalıklı pozisyonun mevcudiyetini yok sayma durumu söz konusudur (Brooks, 2014, s. 34). Fıncık bu durumu şu şekilde açıklar: B nedeni ile A’yı yaptığımıza inanabilir, böyle bir sebep bulamadığımızda el yordamı ile geçici açıklamalar yani rasyonalizasyonlar arayabiliriz. Ancak her zaman bir C nedeni söz konusu olabilir hatta bu nedenler D, E, F gibi çeşitlendirilebilir (Fıncık, 2020a, s. 49). Özne hikâyeyi kurgularken her ne kadar B nedeni ile A’yı yaptığını savunsa da psikanalizde her zaman C,D,E nedenleri

bulunma ihtimali vardır. Çünkü göstergede gösterilenin tam olarak ifade edilmesi mümkün değildir. Lacan'ın ifadesi ile şeylerle olan ilişkimiz temsillere ait figürlerle düzenlendiği hâliyle bu ilişkide bir şeyler bir evrenden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçır (Lacan, 2013, s. 81). Dille her şey ifade edilemez ancak bazı şeyler ifade edilebilir. Hikâyenin yarım kalan kısmı ise analistin tamamladığı kısımları oluşturan bilinç dışının görünümelerini sunan kısımdır. Lacan bundan dolayı psikanaliz nedir sorusuna “Babanın Adı’nda askıda duran arzunun yasasını dâhiyane şekilde saptamasıdır.” ifadesini kullanır (Lacan, 2013, s. 54). Hikâyelerde çözümlenmeye çalışılan bu arzunun varlık alanıdır.

Freud'un Oedipal karmaşa tanımı, Sofokles'in *Kral Oidipus* eserinin dâhiyane bir çözümlemesinden oluşmaktadır. Beş yaşındaki bir çocuğun yaşadığı karmaşa onu kral olarak temsil ederek gerçeklik alanına dâhil edilir. Toplum ise bu mitolojik kahramanı tahtından etmeye çalışan simgesel alanı temsil eder. Freud bu sebeple psikanalize *Kral Oidipus* çözümlemesi ile başlamış ve daha sonra bunlara *Dora*, *Kurt Adam*, *Fare Adam*, *Schreber* gibi birçok olgu öyküsünü çözümllemiştir. Lacan ise daha sonraki süreçte dedektif hikâyeleri ile çözümlemelerine devam etmiştir. Zizek, psikanalizle mantık ve çıkarsama hikâyelerinin aynı yerde ve aynı dönemde ortaya çıktığını savunur. *Kurt Adam* anılarında Freud, Sherlock Holmes hikâyelerini sırf eğlence olsun diye değil dedektifle analistin yöntemleri arasındaki koşutluktan dolayı düzenli olarak ve dikkatli okuduğunu yazar. Lacan'ın Edgar Allan Poe'nun dedektif hikâyelerinin arketiplerinden biri olan *Çalınmış Mektuplar* öyküsünün ayrıntılı analizi ile başladığı unutulmamalıdır (Zizek, 2004, s. 75).

1.4. Gösterge Kavramı ve Yoruma Dair

Ses ya da konuşma iki yönlü bir özelliğe sahiptir. Bir yandan düşüncenin aracısı olarak görev görürken diğer yandan ise düşüncenin bir kısmını saklayıcı özelliğe de sahiptir. Dille her şeyin ifade edilmesi mümkün değildir. Bu dilin hem açıklayıcı hem de gizleyici yönünü ortaya koyar. Dilin açıklayıcı yönü göstergeler sisteminden oluşurken gizli kalan kısmı ise dil gibi yapılanmış bilinç dışını verir. Dil gibi yapılanmış bilinç dışına gitmenin yolu ise simgelerin anlamlarının çözümlenmesidir. Dil bir sistemdir ve bu sistem Ferdinand D. Saussure'e göre bir göstergeler dizgesidir. Dil somut bir niteliğe sahiptir. Bu somut yapıda önemli olan şey ise anlamla işitimi imgesinin birleşimidir (Saussure, 1998, s. 45). Dilin bireysel ve toplumsal yanının dışında bir de istem dışı yanından söz etmek

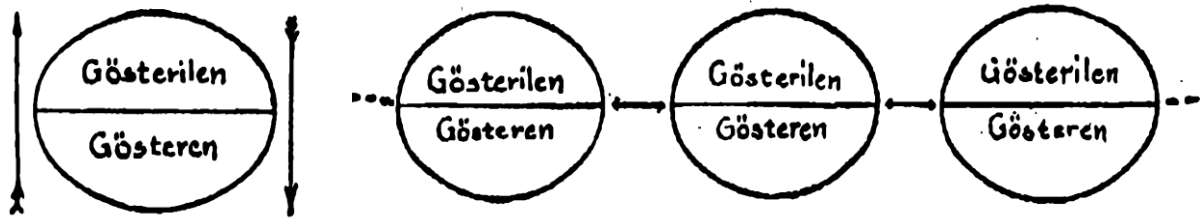
gerekir. Bu gösterge sisteminden yola çıkarak istem dışında kalan yana dair yorumlar yapmak mümkündür.

Saussure'ün gösterge sisteminde dili oluşturan göstergeler bir işitim imgesi ile bir kavramı birleştirir. Bu sebeple dil göstergesi bir nesne ile bir adı birleştirmez. Dil göstergesi iki yönlü bir özelliğe sahiptir. İşitim imgesi anlksal duyumsal bir imgeyi yansıtır. Bu sebeple dil göstergesinde iki yönlü anlksal bir kendilik durumu söz konusudur. Saussure, duyumsal imge ile kavramın birleşimini gösterge kavramı ile açıklar (Saussure, 1998, ss. 109-110). Gösterge kavramına daha açıklık getirmesi açısından ise işitim imgesine gösteren ve bu göstereni temsil eden kavrama ise gösterilen adı verilir. İşitim imgesi *göstereni*, kavram ise *gösterileni* vermektedir. Gösteren ve gösterilenin oluşturduğu bütünlük ise *gösterge* kavramını verir. Bu gösterge sisteminde ise gösteren ile gösterilen arasında anlksal bir birleşim olmakla beraber bu birleşim nedensizdir. Bu sebeple dil göstergesinde nedensizlik söz konusudur. Saussure buna örnek olarak ise kardeş sözcüğünün k-a-r-d-e-ş ses dizgesi ile bağlantısı olmadığını örnek verir. Öküz kelimesi Fransızcada b-ö-f (boeuf) Almandada ise o-k-s (ochs) şeklindedir (Saussure, 1998, s. 112). Dil tek başına değiştirilebilme özelliğine sahip değildir. Toplumsal devinimin bir yansımasını sunar. Bu sebeple gösterge bir önceki dönemin izlerini hem taşır hem de göstergeler değişebilir bir özelliği yansıtır. Kavramla gösterge arasındaki bağlantıda değişimler meydana gelebilir. Saussure, dilin gösterenler ile gösterilenler arasındaki bağlantıyı her an değiştiren etkenlere karşı savunmasız olduğunu söyler (Saussure, 1998, s. 122). Bu durumda nedenselliğin açıklanması önemli hâle gelmektedir. Yani gösterenle gösterilen arasındaki bağlantının nasıl kurulduğu yoruma açıktır.

Kern, *Nedenselliğin Kültürel Tarihi*'nde dilin dünyayı anlama ve deneyimlemedeki nedensel rolünü, düşünce ve gerçekliğin dil tarafından kurulma biçimlerinin sorgulanmasının *Bernard Russel, G. E. Moore, Rudolf Carnap ve Ludwig Wittgenstein* ile başladığını dile getirir (Kern, 2008, s. 162). Edebiyat eserlerinde ise gittikçe bir nedensizlik durumu hâkim olmaya başlamıştır. Bu ise göstergeler arasındaki bağın açıklanmasını daha işlevsel hâle getirir. Edebiyata hâkim olan bir belirsizlik durumu söz konusudur. Bu durum göstergeler arasındaki bağa yüklenen anlamla alakalıdır. *Victoria* döneminde suç sebebi soy iken daha sonra seyreden süreçte genetik yapıya yönelik bir eğilim söz konusu olmuştur. Ancak Sartre ile beraber sebepsizlik hâkim olmaya başlamıştır. Camus'un *Yabancı* romanında Meursault'un Arap'ı öldürmesini savcıya gözüne gelen güneşle beraber tetiği çektiğini açıklaması varoluşun öngörülemez doğasını yansıtır. "Sartre,

Camus ve Gide'ye göre kalıtıma ve toplumsal koşullara dayanan başat nedensel açıklamalar, varoluşun özgür, yaratıcı ve öngörülemez doğasını gözden saklamaktadır.” (Kern, 2008, s. 97). Özgür istencin bir yansımasını sunan belirsizlik, nedensizlik alanı kuantum teorisinin de bir yansımasını sunar. Kuantum teorisine göre ölçümde kimi hataların kaçınılmaz olduğu, dolayısıyla atomaltı olaylara kesin öndeyisel bilginin olanaksız olduğu söylenebilir. Kern'e göre bu kuantum teorisinden Kafka, Woolf, Joyce, Faulkner, Durrell, Robbe-Grillet, Pynchon, Beckett, Gaddis, Coover, Barth, Nabokov ve Vonnegut gibi bazı romancıları etkilemiştir (Kern, 2008, s. 502). Dolayısı ile günümüz edebiyatında bir nedensellikten ziyade göstergeler arasında kurulan bağda köklü varoluşsal sorgulamalar söz konusu hâle gelir. Çünkü göstergeyi oluşturan çizgide göstergelerle ifade edilen her zaman bir ölçüde elden kaçmakta ve yakalanamamaktadır. Her şeyi dille ifade etmek imkânsız hâle gelmekte dile gelense gerçeklik alanını oluşturmaktadır. Dile gelmeyenler ise gerçeğin alanını oluştururken bu şekillenmede önemli bir etkiye sahip olur. Bu sebeple gösterenle gösterilen arasında kurulan anlıksal bağlantı dil biliminin inceleme alanını oluşturur.

Saussure, sözcüklerin ancak anlamları ile var olduğunu söyler. Ancak bu anlamlar işitim imgesi ile kavram arasındaki etkileşim sonucu oluşur. Bu ise belli oranda bireysel ve toplumsal farkları içine alarak olur. Kelime anlamını ancak olumsuzlayarak bulur. Kelimenin anlamı, olmayanı ifade eder. İfade edilmeye çalışıldıkça anlam belli oranda elden kaçar. Bu sebeple anlam işitim imgesi ile kavram arasında oluşur. Bu karşılıklı etkinin ürünüdür. Saussure gösterge kavramını şu şekilde şemalaştırır:



(Saussure, 1998, s. 171)

Gösterenlerle gösterilenler yani işitim imgesi ile kavram arasında sürekli bir ilişki söz konusudur. Dildeki bir gösterge diğer göstergelerle birlikte anlam kazanır. Bu bir anlaşma sistemidir. Dildeki göstergede, gösterenle gösterilen arasındaki ilişki kullananların

anlaşmalarına göre şekillenir. Göstergeler arasında zorunlu bir ilişkiden ziyade anlaşmanın yön vermesi söz konusudur. Bu sebeple kavram işitim imgesine hem bağlıdır hem de işitim imgesinin anlamını simgeler. Saussure, Fransızcadaki *yargılamak* kavramının *juger* işitim imgesine bağlı olduğunu belirtir. Kısaca anlamı simgeler. Bunu şu şekilde vermek mümkündür:



(Saussure, 1998, s. 175)

Göstereni temsil eden juger işitim imgesi, gösterileni temsil eden yargılamak kavramı ile simgelenir. Burada ifade edilen juger, diğer gösterenlerle kurmuş olduğu ilişki sonucu yargılamak anlamına gelir. Bu sebeple önceden belirlenmiş kavramlar yerine dizgeden doğan değerlerden söz etmek mümkündür (Saussure, 1998, s. 174).

Gösteren anlamını ona verilen değerde bulur. Bu değer diğerleri ile olan ilişkide önemli bir yere sahiptir. Dilin göstergesi içerisinde gösteren yüklenen anlamla gösterilen hâline gelir. Bu durumda ise gösteren ve gösterilen arasında bir ikilik meydana gelir. Çünkü gösterge sisteminde söylenen ve kast edilen şey arasında fark vardır. Söylenen juger, kast edilen ise yargılamaktır. Ricouer, her göstergede algılanabilen ve imleme işlevinin taşıyıcısı olan bir ileti olduğunun, bu iletinin imleme işlevi sayesinde başka bir şeyin yerini tuttuğunu dile getirir. Göstergedeki bu ikilik durumu algılanabilir gösterge ile onun taşıdığı anlamdan oluşan bir ikiliktir (Ricoeur, 2007, s. 24). Simgesel alanda meydana gelen bu ikilikte düşsel bir alanın varlığı ile gösteren yorum bilgisine açık hâle gelir. Gösterge, simgesel alana ait bir olgudur. Bu sebeple göstergelerin bir şifre çözümüne tabi tutulması söz konusudur. Ricouer, simgenin bir enigma çözümü olduğunu söyler. Yorum bilgisinde simge kendine

özgü bir anlam taşır ve zihinde şifre çözme, gizlenmiş anlamı bulma isteği doğurur. Anlamak bu sebeple yerine koyma işini yapmaktır (Ricoeur, 2007, ss. 29-35).

Ricouer, dilin başlangıçtan itibaren çarpık bir yapısının olduğunu dile getirir. Dil söylediğinden başka şeyi kast eder, çift anlamlı ve bulanıktır. Hem kendini açığa koyar hem de bunu yaparken bir yandan ise birtakım şeyleri gizler. Bundan dolayı Sophokles'in *Kral Oidipus*'u Shakespeare'in *Hamlet*'i tıpkı düşlerin yorumlandığı gibi yorumlanmalıdır (Ricoeur, 2007, ss. 19-20). Sanat eseri bir gündüz düşüdür. Sanatçı istekleri, arzuları ve bastırılmışlıkları dile getirirken nevrotikler gibi davranmaz. Sanatçının bilinç dışı ile bilinci arasındaki geçirgenlik daha saydam bir özellik arz eder. Sanatçı düşlerini dile dökerken bunu nevrotik olmayan bir yolla yapar. Freud'un gözünde sanat eseri ikame edilmiş doyumun saplantılı olmayan, nevrotik olmayan biçimidir (Ricoeur, 2007, s. 150). Ricouer'e göre sanat eseri bu yönü ile hem semptomdur hem de semptomun tedavisidir. Sanattaki bu yaratıcı yön psikanalizin varoluş sebebini de oluşturur (Ricoeur, 2007, s. 159). Sanat metninin göstergelerinden yola çıkarak metnin eleştirel bir yorumunun yapılması gerekir. Derrida metnin dışında bir şey yoktur, derken bununla metinde gösterenlerden gösterilenleri çıkarılabileceğini ifade eder. Lacan için hakikat tam da orada söylenmek istenmeyende gizlidir. Lacan'a göre özne eğer hakikat dışında başka bir şey anlatmayacağını söylüyorsa, söylemeyeceği şeyin tam da hakikat olacağını dile getirir. Eğer özne hakikate dair en ufak bir fikre sahipse söylemeyeceği şey bunun ta kendisi olacaktır (Fınc, 2021, s. 52). Bu sebeple sanat yapıtında söylenenden yola çıkarak söylenmeyen bilinc dışı izinin sürülmesi gerekir. Psikanaliz bir tür arkeoloji kazısı gibi saklı olan hakikatin fark edilmesini amaçlar. Bu amaçla psikanalizin yaptığını Brooks 'un da belirttiği gibi Sherlock Holmes'un dedektif hikâyelerine benzetmektedir. Metin ham hâliyle yorumsal yapılandırma için gerekli içeriği verir. Bu içerik bastırmanın ortadan kalktığı aktarım esnasında metin üzerinde gerekli yapılandırmayı aşama aşama yapma imkânı sunar (Brooks, 2014, ss. 69-75). Sanatsal eserler bir tür aktarım olanağına sahiptir. İlksel temel itkilerin insan yavrusunun gelişimi ile kaybolmadığı bir gerçektir. Lacan, öznde olup biten ne varsa bilinç dışı düzeyde bununla her noktada türdeş bir şeyin varlığından söz eder (Lacan, 2013, s. 31). Bu sebeple temel ilksel itkiler insan yavrusunun gelişimi ile beraber kaybolmaz. Cinsel nesne, temel nesneden saparak sadece taklitlerine yönelir. Lacan dürtünün nesnesinin asla kendisi ile özdeş olmadığını ifade eder (Copjec, 2015, s. 48). Dürtünün nesnesinde meydana gelen bu sapma ise dilde söz sanatları, metaforlar gibi yüceltim nesnelerini verir. Bundan dolayı her sanatsal çalışma düşler gibi

yorumlanabilir. Simge alan, simgesel olarak ifade edilebilen gerçeklikler, amacı ile doğrudanlık taşımadığı için yoruma açık hâle gelmektedir.

Freud'a göre yoruma elveren sadece yazı değildir. "Şifre çözülecek bir metin sayılmaya elverişli her türlü göstergeler bütünü, düş, semptom, ayin geleneği, mitos, sanat yapıtı ya da inanç yorumlanabilir." (Ricoeur, 2007, s. 36). Bundan dolayı Freud, ilk Musa'ya sonrasında İsa'ya yönelik cinayet planlarını, oğulların babalarına karşı giriştiği kolektif isyan olarak yorumlar. Oğullar güç sahibi olmak amacı ile babayı öldürmek ister (Kern, 2008, s. 121). Benzer durum Munch'un *Çılgılık* tablosunda da vardır. Zizek, *Çılgılık*'ın tanım gereği sessiz olduğunu ancak resmin önünde çılgılığı gözlerimizle duyabildiğimizi ifade eder. Bu işitilmeyeni görmekle görülmeyeni işitmenin farkını verir (Zizek, 2015, s. 670). *Mona Lisa*'yı kaçıran Paruggia, başlangıçta başka eseri kaçıracağını ama *Mona Lisa*'nın kendisine gülümsediği gibi tuhaf bir hisse kapıldığını iddia etmesi gören bir gözün görmeyen bir gözden nasıl daha tehdit edici olabildiğini sorgulamaya sebep olur (Copjec, 2015, s. 26). Freud, bu konudaki önemli tespitlerinden birini yine *Mona Lisa* üzerine yapmıştır. Freud, *Mona Lisa*'da Leonardo'nun anne gülümsemesini arayışını sorgular. Freud, Leonardo'nun yaratıcılığını değil sorgulama arayışı içerisinde olmasından söz eder. *Mona Lisa*'nın gülümsemesindeki maskeyi indirip arkasında gizlenmiş, reddedilen annenin Leonardo'ya bahsettiği öpücükleri gösterir (Ricoeur, 2007, ss. 155-157).

İnsan davranışlarının yansıması olan eylemlerin altındaki dürtülere direk olarak ulaşmak mümkün değildir. "Dürtülere hiçbir zaman dürtü olarak erişemeyip ancak ruhsal anlatımları yoluyla, temsillerdeki ve duygulanımlardaki sunumları yolu ile ulaşabiliyoruz." (Ricoeur, 2007, s. 158). Leonardo'nun fırça darbelerinde bu sebeple çocukluğa giden bir çizgi vardır. Fırça darbesi ile oluşturulmak istenen annenin gülümseyen anısını yeniden canlandırma çabasıdır. Gösteren gülümse iken gösterenin altındaki istek gösterilen olarak anneye uzanır. Bu sebeple her sanatsal çalışma, gösteren ve gösterilen arasında kurulacak bağla beraber yorum bilgisine açık hâle gelir. Metinler gösteren ile gösterilen arasındaki bağın bir enigma çözümü gibi şifresinin anlaşılmasını gerektirir. Bu anlaşılma metnin içerisinde ruhsal aygıtın çözülüşüne de olanak sağlayacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

HİKÂYELERİN İNCELENMESİ

2.1. Oteldeki Kapı

Oteldeki Kapı, Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun 1993 yılında *Yusuf Nadi Öykü Ödülü* ve 1994 yılında ise *Sait Faik Edebiyat Armağanı* alan *Yaz Evi* öykü kitabının üçüncü öyküsüdür. Öykünün konusu kızının aldığı gömleği değiştirmek için otele giden baba etrafında şekillenir. Hikâyede anlatıcı babanın kendisi olduğu için gösterme tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Evet, gösterme tekniği ile anlatıcının belli oranda tahakkümünün azaldığını ve anlatımın daha nesnel bir hâl aldığını dile getirir (Evet, 2021, s. 278). Bu sebeple hikâye, okuyucu ve eser arasında şekillenerek anlatıcı belli oranda eserin dışında kalmıştır.

Hikâye psikanaliz açısından ise bir unutma vakası içerir ve bu açıdan incelenecektir. Hikâyenin psikanalitik tahlilini sunarken bütünlüğü sağlamak açısından hikâyenin kısa bir özetinden yararlanılacaktır. *Oteldeki Kapı* öyküsünün özeti şu şekilde verilebilir:

Öyküsünün kahramanı olan baba, kızının lüks bir otelin mağazasından aldığı ve oldukça pahalı olan gömleği değiştirmek için mağazaya gider. Gömleği değiştirdikten sonra otelin tuvaletine girer. Günlerden cumadır ve mağazalar beşte kapanacak hafta sonu da açık olmayacaktır. Telaşla tuvalete giren baba, kapının kilitlenmesine benzeyen bir ses duyar ancak bu fikri hemen zihninden kovar. Lavabodan çıkınca elini kapının topuzuna atar ancak kapının gerçekten kilitli olduğunu fark eder. Defalarca seslenir ama sesini duyan olmaz. Otelde bulunan mağazalar kapanmıştır. Kahraman cebindeki anahtarları kapıyı açmak için dener ancak anahtardan biri kırılır. Anahtar kırılrsa da kapı açılmıştır. Baba üzerine düşen temizlik malzemeleri nedeni ile yarım saattir yanlış kapıyı zorladığını, tuvaletin kapısınınsa açık olduğunu fark eder. Aslında açmaya çalıştığı kapı temizlik malzemelerinin bulunduğu kapıdır. Kahramanın bilinci, duyduğu kilit sesini tuvalette yaptığı işlemler sırasında kurguladığı için bilinç dışı kendisine böyle bir oyun oynamıştır (Saçlıoğlu, 2017, ss. 23-31).

Oteldeki Kapı hikâyesinde *kapı* aslında unutulmak istenenin ve açılmak istenmeyenin metaforik bir göstereni olarak işlenmiştir. Kapı, metaforik olarak hatırlanmak istenmeyen olayın engeli ve bariyeridir. Hatırlanmak istenmeyen olay bu bariyerin arkasına hapsedilir, bastırılarak ötelenmeye çalışılır. Çünkü her ne kadar baba gömleği alırsa da gömleğe ödenen parayı kabullenemez. Burada eylemleri ile duyumları arasında bölünen bir özne vardır. Bastırılmak veya unutulmak istenilen gömleğe ödenen fazla paranın rahatsız edici düşüncesidir. Lacan'ın ifadesi ile bilinç dışı düşüncelerden oluşur (Fink, 2016, s. 170). Bilinç dışını oluşturan şey bu nedenle ödenen fazla paranın rahatsız edici düşüncesidir. B nedeni ile A'yı yaptığımıza inanabilir, böyle bir sebep bulamadığımızda el yordamı ile geçici açıklamalar yani rasyonalizasyonlar arayabiliriz. Fink, psikanalizde daha önce aklımıza bile gelmemiş veya bile isteye reddettiğimiz bir C nedeninin var olabileceği fikrini savunur (Fink, 2020, s. 49). Hikâyede bahsi geçen durum için bahsedilebilecek bir C nedeni vardır ve bu neden babaya çıkış kapısının yerini unutturan rahatsız edici düşüncüyü dile getiren bir bilinç dışı gösterendir. Baba, kapının yerini unutma olayını duyduğunu sandığı kilit sesine bağlayarak yaptığı şeklinde bir B nedeni ortaya koysa da akla gelmeyen C nedeni gömleğe ödenen fazla paranın rahatsız edici düşüncesidir.

Unutmanın gerçekte yüzleşmeye karşı organizma tarafından oluşturulan bir tür savunma mekanizması olduğu söylenebilir. Ancak unutma öznenin her istediğinde yapabileceği veya başarabileceği bir edim değildir. Unutulmak istenilen olayın yerine başka bir olay koyulduğunda unutma gerçekleşebilir. Zihin aynı anda iki şeyi düşünebilme kapasitesine sahip değildir. Fakat mutlak unutma diye bir şey de söz konusu değildir. Unutulmak ve bastırılmak istenilen daha şiddetli bir şekilde geri döner. Baba bastırmış olduğu durumun geri döndüğünün farkında değildir. Çünkü gerçekte neyi ve nasıl bastırdığının farkında değildir. Bu durum bir nevi bilinç dışının tanımıdır. “Bilinç dışı bilindiği bilinmeyen şeylerdir. Bunlar biliyor olduğumuzu bilmediğimiz şeylerdir. Freudcu bilinç dışı sırf bilinmeyen bilgi değil, bilmemeye ilişkin bilinmeyen bir bilgidir.” (Zizek, 2020, s. 209). Bilinen ancak ne olduğu bilinmeyen bilinç dışı bilgi, gündelik hayatta yaşam akışını bozacak veya durduracak fenomenlerle kendisini görünür kılar. *Oteldeki Kapı* öyküsünde babanın yaşam akışına ters olan yanlış kapıyı zorlaması, kendisine açık kapıya yönelmemesi, bilinç dışının babayı harekete geçirdiğinin bir göstergesidir. Öykünün kahramanı olan baba, çıkacağı kapıyı unutmakta ancak bu unutmanın nasıl gerçekleştiğine dair bir fikre sahip değildir.

Oteldeki Kapı öyküsündeki babanın kilitli malzeme odasının kapısını zorlaması odanın dışarıya açılan kapısını ihmal etmesi temizlik ve lüks bakımından beğendiği lavabodan çıkmak istememe arzusunun da gösterenleridir. Bu mekânda kalışının nedeni ise lavaboyu terk ettiğinde bir türlü kabul edemediği, içselleştiremediği gömleğe çok fazla para ödediği gerçeği ile karşılaşmak istememesidir.

Unutmanın bir savunma mekanizması olduğuna dikkat çekenlerin başında Sigmund Freud gelmektedir. *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* eserinde unutma vakalarını psikanalitik açıdan yorumlar. Freud, bir ruh çözümlemesi vakasında tedavisi yarıda kesilen bir hastasını gözlemler. Hasta yaz tatili nedeniyle tedavisini yarıda bırakmıştır. Gece soyunurken anahtarını her zamanki yerine koymuş veya koyduğunu sanmıştır. Son doktor randevusuna gideceğini ve ödeme yapacağı ertesi günkü yolculuk için alması gereken bir şeyler olduğunu hatırlayarak masaya döndüğünde ise anahtarın orada olmadığını görür. Her yeri aramasına rağmen anahtarı bir türlü bulamaz. Ertesi gün akşam evin uşağı anahtarı getirir. Anahtarın tatile giderken yanına alma düşüncesi ile bir kitabın arasına ustaca yerleştirildiği, kimsenin bundan şüphelenmeyeceği izlenimi oluşturulmaya çalışıldığı görülür. Anahtar benzer şekilde yerleştirilmeye çalışılırsa da başarılı olunamaz. Nesne itici bir güç sayesinde yanlış yere konularak büyük bir bilinç dışı beceriklilik gösterilmiştir. Freud, buradaki vakada bu *itici gücün* tedavinin yarıda kesilmesine karşı duyulan öfke ve hastanın büyük bir ücret ödemesine karşı kendini kötü hissetmesine duyulan büyük bir hiddet olduğunu dile getirir (Freud, 1996c, s. 174). Anahtarın bahsi geçen şekilde gizlenmesini çözümleyen Freud, psikanalitik terapide bildiği varsayılan özne konumundadır. Hasta ise anahtarı sözü edilen şekilde sakladığının nedenini bilmemektedir. Gerek bu olayda hastanın anahtarı saklaması gerekse *Oteldeki Kapı* öyküsündeki babanın yanlış kapıya yönelmesi bilinç dışı bilginin bilinmediğinin göstergeleridir. Bu noktada “Bilinç dışı aslında bildiğimizin bilinmemesidir.” (Zupancic, 2018, s. 31). Freud’un anlatmış olduğu bu vakada analizan, anahtarı sakladığının farkında değildir. Bu durum *Oteldeki Kapı* hikâyesinin kahramanı olan baba için de geçerlidir. Freud’un aktarmış olduğu unutma vakasında analizan ve *Oteldeki Kapı* öyküsündeki baba, feragat ettikleri karşısında talep ettiklerinin çok azını elde edebilmişlerdir. Bu travmatik durumla başa çıkmak için unutmaya ve bastırmaya yönelik savunma mekanizmaları geliştirmeye çalışmışlardır.

Oteldeki Kapı hikâyesinde kızı için gömlek almaya giden baba “Ama gençlik işte ne yaparsın. Televizyonda, orda burada göre göre özeniyorlar. Vallahi beyim, buna verilen

parayla ben üç gömlek alırım da on sene giyerim. Devir değişti ne dersin de.” (Saçlıoğlu, 2017, ss. 23-24) şeklinde ifade kullanmaktadır. Freud’un anlattığı vakada analizanın para ödemeye duyduğu rahatsızlığa benzer bir durum *Oteldeki Kapı* hikâyesi için de ortak nokta oluşturmuştur. Hikâyenin kahramanı olan baba gömleğe vermiş olduğu paradan rahatsız olduğunu bu ifadelerle dile getirir. Rahatsız olunan bu durum ise unutmamanın temelini teşkil eden asıl gösterendir. Babanın kızı ve diğer gençler için kullandığı ifade ise arzusunun ötekinin arzusu olduğunu da gösterir. Çünkü gençlik olarak bahsedilen ile anlatılmak istenen ötekinin arzusuna ihtiyaç duymayı ifade eder. Burada arzu ile istenen ötekinin arzusu yani ötekinin onayını alma ihtiyacıdır. Hazzın üretilmesinde ötekinin yerini göstermektedir. Hazzı var eden simgesel alandır. İmgesel alanda duyumlar vardır. Ancak bunlar anlam yüklenmiş hazlar değildir. Bu sebeple imgesel dönemdeki duyumların üretilmeye çalışılması simgesel olarak hazzın üretimini sağlar. Gömlek göstereni gençliğin onaylanma ihtiyacını yansıtmaktadır. Ötekinin sahip olduğu arzuya sahip olmak amaçlanmıştır. İmgesel ilişkideki duyum simgeselde yeniden anlam bularak hazzı üretir. Baba ise ötekinin arzusuna ve onaylanma ihtiyacına daha az ihtiyaç duyardır. Ancak erosun bir yansıması olan gençlik ise ötekinin arzusunu arzulayan olarak kurgulanmıştır. Arzu içerisinde çocuksu bir istek barındırır. Eğer bir şeye sahip olunuyorsa bu sahip olunan şey diğeri içindir. Diğerinin onayını almak bu anlamda kişiye kendisini iyi hissettirir. Bu ise hazzın üretim amacını ortaya koyar. "Arzulama-makineleri terimi, Freudcu libido kavramını Marksist emek-gücü kavramıyla bağlantılandırma işlevini görür.” (Holland, 2013, s. 21). Bundan dolayı psişik yatırımla toplumsal yatırım arasında bağlantı vardır. Kişi imgesel dönem duyumlarını simgesel şekilde üretmeye çalıştığında karşılığında hazzın gösterenlerini de üretir. Gömlek kız için hazzın ikame göstereni ve aynı zamanda ötekinin arzusunun gösterenidir. Holland’a göre arzulama üretimi ile toplumsal üretim arasında ilişki vardır (Holland, 2013, s. 226). Gömlek sadece kıza hitap eden bir arzu nesnesi değil öteki olduğu için hazzı yansıtan bir nesnedir. Gömleği gösterenler ağına sokan ötekinin sahip olduğu arzuyu dilsel alanda yakalamaktır.

Devam eden süreçte öykü kahramanı gömleği değiştirdikten sonra otelin kapanma saatine yakın lavaboya gider. “Ben bunları düşünerek içeriye adım atarken kapının arkamdan yavaşça kapandığını, kilit dilinin yuvasına yavaşça oturduğunu işittim. Aklıma nerden geldi bilmiyorum ve kapı kilitlendi mi yoksa diye içimden geçirdim. Tabii saçma bir düşünce hemen unuttum.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 26). Lavabo ihtiyacını tüm bu düşünceler içinde tamamlayan kahraman lavabodan çıkmak için kapıyı zorlar ancak bir türlü kapı

açılmaz. Sonunda ise “Ah sormayın beyim. Benim meğer yarım saattir açmaya çalıştığım kapı, temizlik malzemelerinin durduğu dolabın kapısı değil miymiş?” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 30).

Oteldeki Kapı öyküsünde ve Freud’un anlatmış olduğu vakada parasal noktada karşılaşılan bir soruna karşı zihinsel bir çözüm üretilmiştir. Ancak unutma, psikanalitik olarak insanın kendisini rahatsız eden bir durumla karşılaşması ile meydana gelir. Öyküde kahraman kızının gömleğini değiştirmek için yola çıkar. Hem gömleğe verilen paradan rahatsızdır hem de gömleği değiştirmek için yaptığı yolculuktan rahatsızdır. Vapurda tıklım tıklım dolulukta kendisine bir yer bulup oturur. Kahraman normal zamanda kimseyi sıkıştırmamak için oturmamakta ancak bu sefer ayakta duracak hâli bile kalmadığından yakını. “Yaslanın da dinleyin bakın beni sizi sıkıştırmaya mecbur eden bu yorgunluğun nedenini.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 23) ifadesi onun rahatsızlığını dile getirir.

Freud, Saçlıoğlu’nun *Oteldeki Kapı* öyküsünün kahramanına benzer şekilde Brill adlı analizandan bahseder. Brill, kendisi istememesine karşın eşi tarafından bir davete katılmaya zorlanır. Eşini kıramayan Brill isteğe boyun eğmek zorunda kalır. Giysilerini çıkarmak üzere sandığın başına geldiğinde tıraş olması gerektiğini hatırlar. Tıraş olup sandığın başına geldiğinde ise sandığın kilitli olduğunu görür. Pazar olduğu için çilingir de çağrılmayacağı için çift davete katılamaz. Ertesi sabah sandık açıldığında yitik anahtarın sandığın içinde kaldığı görülür. Brill *farkına varmadan* anahtarı sandığın içine atmış ve kapağı indirerek sandığı kilitlemiştir. Brill, bunu bilinçsizce yaptığını söylüyordu. Freud’a göre bu durum, toplantıya gitmeyi arzu etmemesinin itici gücünün bir sonucu olarak meydana gelmiştir (Freud, 1996c, s. 175). *Oteldeki Kapı* öyküsünde baba ise benzer şekilde kızı tarafından gömlek değişimi için gönderilmiştir. Ancak baba hem gömleğe verilen paradan hem de gömleği değiştirmek için yapmış olduğu yolculuktan rahatsızlık duymaktadır. Bu rahatsızlık durumu, kahramanın otelden çıkmasını engelleyecek olan kapının bulunduğu yerin unutulması şeklinde çözüm arayışına iter. Freud’un ifade ettiği şekilde söyleyecek olursak unutmaya sebep olan bir diğer etken ise gömleği değiştirmeye gitmeyi arzu etmemenin itici gücünün bir sonucudur.

Oteldeki Kapı hikâyesinde aslında otel lavabosunda geldiği yönü unutarak parayı ödemeyi istememeye karşı tepki oluşturulmuştur. Ancak unutma tepkisi ortaya konulurken aslında

Freud'un Signorelli² vakasında kendisinde gözlemlemiş olduğu benzer vakayı hatırlatır (Freud, 1996c, s. 39). Freud'un Signorelli olayında yaşadığı olaya benzer şekilde *Oteldeki Kapı* hikâyesinde baba başka bir şeyi –ödediği parayı-unutmaya çalışırken unutmak istemediği –lavabonun çıkış kapısını- şeyi unutmaktadır. Daha rahatsız edici olan otelin kapısı daha az rahatsız edici olan temizlik malzemelerinin kapısı ile yer değiştirmiştir. Freud, rahatsız edici anıyı çağrıştıran Signorelli kelimesini unutup rahatsız etmeyen Botticelli ve Boltraffio kelimelerini onun yerine hatırlar. Kahraman da benzer şekilde rahatsız eden kapı yerine rahatsız etmeyen temizlik malzemelerinin kapısını çıkış kapısı olarak hatırlar. Bu bir tür istenmeyenlerin zihinsel temizliğinin metaforunu yansıtmaktadır.

Freud, bu noktada önemli bir durumu hatırlatır. Bulamama veya unutma olgusu tesadüfi bir durum değildir. Herhangi bir şeyin bilinç dışı bir niyet olmadan unutulmasına inanmak güçtür (Freud, 1996c, s. 176). Kasti davranışı amacıyla ilişki içinde ya da amacın bir dışı vurumu olarak görmezsek anlayamayız. Anlam amaçlı olmadığında anlamsızdır. Her bilinç eylemi, bir şeye doğru yönelir ve içindeki ne kadar gizli olursa olsun hareketi yönüne doğru bir itme barındırır (May, 2010, s. 285). *Oteldeki Kapı* öyküsünde kahramanı kapının bulunduğu yönü unutmaya sürükleyen itici güç onun rahatsızlığının sebebi hâline gelmiştir. Jung, bundan dolayı bilinç dışının psişe üzerindeki etkisinin bilinçli durumdan daha fazla olduğunu söyler (Jung, 2015, s. 55). *Oteldeki Kapı* hikâyesinde kahramanın unutma eyleminin psişe üzerinde etkisi bilinçten çok bilinç dışı ile meydana gelmektedir. Bilinç dışı durumun farkına varamayan kahraman, bilinç dışının gösterdiği bir durumla karşı karşıya kalarak unutma olayı ile vermek istediği tepkiyi somutlaştırmıştır.

2.2. Bir Kadın Bir Erkek

Bir Kadın Bir Erkek öyküsü Saçlıoğlu'nun *Yaz Evi* öykü kitabının dördüncüsü öyküsüdür. Öyküde, cinslerin duygusal farklılıkları mitolojik unsurlarla harmanlanarak kurgulanmıştır. Bu sebeple psikanalitik inceleme cinslerin duygusal farklılıkları ve mitoloji üzerine yapılacaktır. Anlatıcı, hikâyede Âdem ve Havva'nın karşılıklı konuşmalarına yer verdiği için diyalog tekniğinden sık sık yararlanmıştır. Ayrıca Âdem ve Havva'nın iç

² Freud, Signorelli olayını ayrıntılı şekilde çizimle göstermiştir. Hatırlamaya çalıştığı isim aslında Orvieto Katedrali'nde bulunan *Son Dört Şey* freskinin sanatçısıdır. Freud tüm çabalarına rağmen sanatçının adı olan Signorelli'yi hatırlayamaz. Bunun yerine Botticelli ve Boltraffio isimlerini hatırlar. Signorelli kelimesi konuşma esnasında geçerken daha önce olumsuz çağrışım uyandırdığı için bunu unutarak onun yerine daha zararsız olan diğer iki ismi hatırlamıştır. Cinsellik ve saldırganlığı hatırlatan kelimeleri bastırmaya çalışırken bunun yerine konuşma esnasında geçen Signorelli kelimesini unutmuştur. Bunun yerine gelen kelimeler hem istemediği şeyin çağrışımını engellemekte hem de daha zararsız bir hal alabilmektedir. Freud, bir başka şeyi bilerek isteyerek unutmaya çalışırken unutmak istemediğim şeyi unutmuştum şeklinde açıklamada bulunmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Freud, 1996c)

konuşmalarına da yer verildiği için iç monolog tekniğinden de yararlanılmıştır. Evat, iç monolog sayesinde kahramanların iç dünyalarının sahnelenip sergilenmesinin mümkün hâle geldiğini ileri sürer (Evat, 2021, s. 281). Bundan dolayı hikâyede kullanılan iç monologlar sayesinde cinslerin birbirlerine karşı olan düşüncelerinin neler olabileceği okuyucuya iletilmiştir. Öykünün özeti şu şekilde verilebilir:

Öyküde Havva ve Âdem adlı iki kahraman vardır. Dünyada onlardan başka insan da yoktur. Hikâyede olay, Havva'nın Âdem'den avlanmasını istemesi ile başlar. Âdem ise avlanmak yerine Havva ile beraber göl kenarına inmek ister. Havva'ya, göl kenarında meyvelerini yiyip şiirler okumayı istediğini dile getirir. Havva ise leoparden kürk yapacaktır ve ceylan eti ile beslenecektir. Âdem, Havva'nın isteğini yerine getirmek için avlanmaya gitmek zorunda kalır. Bu sırada Havva göl kıyısına iner ve burada kendisini görür. Ne kadar da kilo aldım, artık meyve yemeli spor yapmalı diye düşünür ve daha önceki düşüncesinin aksi yönde bir karar alır. Leopar ve ceylanı avlayarak dönen Âdem'e ise meyve toplamasını, artık meyve ile sağlıklı beslenmeleri gerektiğini söyler. Naz ve karpisle tanışan Âdem, Tanrı'm neden beni seçtin diyerek sitem eder. Havva ise Âdem'e avladığı leoparla ceylanı götürüp bir yerlere bırakmasını söyler. Âdem giderken Havva onun arkasından söylenmeye devam eder. Ben seni bilmiyorum sanki gider ateşi yakar, yersin sen o ceylanı. Sonra da gelip karıcığım senle meyve yiyorum işte dersin, diye söylenir (Saçlıoğlu, 2017, ss. 33-40).

Öyküde kahramanların isimlerinin Âdem ve Havva olması onlara evrensel nitelik kazandırmıştır. *Bir Kadın Bir Erkek* öyküsü Âdem ve Havva gösterenleri ile kadın ve erkek özelliklerine dair yorumlar içerir. Her iki cins açısından ötekinin ne istediği tam olarak anlaşılamamaktadır. Bu sebeple cinsler arasında asimetrik ilişki, hikâye yolu ile kurgulanmıştır. Her iki cins arasındaki iletişimde doğru anlama diye bir şeyin söz konusu olmadığı görülür. Çünkü gösterenler ağı içerisinde gösterene yüklenen anlam özne için farklılık arz edebilmektedir. Öyküde duygusal farklar, bu farklarla kadın ve erkeğin kararlarında etkili olan özellikler mitolojik bağlamda işlenmiştir. Öykünün mitolojik özünü ise insanın her daim yasak bilgiye duymuş olduğu merak oluşturur. Bu merak *deneyimi* var ederken diğer yandan ise insan yaşamına şekil veren unsur hâline gelmiştir.

En önemli yaratılış mitini oluşturan Âdem ve Havva, diğer birçok dinde ve kültürde önemli bir yere sahiptir. İnsanın kadın ve erkeğe dair anlam arayışı mitolojiler gibi hikâyelerde de önemli bir yere sahiptir. Paul Ricouer, bu noktada mitosların aslında örnek kişiler tanıttığını öne sürer. Bu mitoslardaki kişiler, insan deneyimini somut bir şekilde sunan

evrensel prototipler hâline gelmiştir. Varlık bilimsel olarak simgesel alanla mitik alanın birbirini beslediği bu noktada temel sorunsal mitolojilerin bünyesinde barındırmış olduğu evrensel varlık sorunsalıdır (Ricoeur, 2007, ss. 46-47). Saçlıoğlu'nun *Bir Kadın Bir Erkek* öyküsünde kurgulayarak ifade ettiği gibi insanın hayatında evrensel karmaşalar vardır. Bu evrensel karmaşa bazen bir kahramanın doğuşunu anlatmak için İsa'nın bakire Meryem tarafından doğurulması bazense Nil Nehri'nde Firavun 'un karısı tarafından bulunan bir beşik şeklini alabilmektedir. Psikanalizin temel sorunsalı olan Oedipus karmaşası için ise Kral Oidipus 'un doğar doğmaz yabana atılması gerekir. May, bütün bu mitlere dönüp baktığımızda bunlara şaşırır, değer verir ve yalnızca mitlerle ifade edebileceğimiz milyonlarca farklı tepki veririz şeklinde açıklar (May, 2021, s. 40). Saçlıoğlu, bu hikâyesinde kadın ve erkek olarak cinslerin birbirlerine verebileceği asimetrik tepkileri Âdem ve Havva'nın bakış açısı ile okuyucuya sunmuştur.

Âdem ve Havva'nın var olabilmesi için önemli bir mitolojik unsur ise cennetten kovulmanın gerçekleşmiş olmasıdır. Hikâyede Âdem ve Havva'nın yeryüzünde bulunması ve insan olarak varlık sebepleri, bu kovulmanın gerçekleşmiş olmasına bağlıdır. Hikâye bu kovulmanın gerçekleşmesi ile başlamıştır. Hikâyede Âdem, dünyaya gönderilme karşısındaki memnuniyetini şu şekilde açıklar:

“Buraya geldiğimiz daha iyi oldu. Orası bu kadar yıl çekilmezdi. Hem burası cennetten geniş. Neydi öyle, üç dakika koşarsın bir tel örgü, geriye dönüp beş dakika koşarsın başka bir tel örgü. Arkada mayın tarlası, dikkat köpek var tabelası. Evet, rahatsız eden yoktu ama tutsak gibiydik. Sonra ağaçları da bir garip, kökleri gökte dalları yerde. Namussuz *yılan* da ağzının tadını biliyormuş. Ne güzel meyveymiş o elma. Yedim de aklım başıma geldi.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 34).

Hikâyede tasvir edilen bu durum Âdem için ontolojik özgürlüğün varlığının kaçınılmazlığını ortaya koyar. Âdem ve Havva'nın hareketleri zaten var olan dış güçler ile Tanrı'nın yasağına karşı çıkmaktaki özgür iradenin kaçınılmaz birleşimi olarak dünyaya insanın nasıl geldiğini açıklar. Hikâyede Âdem, insan için var olan yasa ve yasağın oluşturmuş olduğu ontolojik kaygıyı ifade eder. Shattuck, hiçbir yaratılış mitinin yasak bilgi ile bu kadar canlı ve yoğun bir şekilde ilgilenmediğini dile getirir. Kadın bilgi ağacının meyvesinden yer ve kocasına da verir. Böylece akla en uygun karar sürgündür (Shattuck, 2014, ss. 74-75). Hikâyede Âdem'in dile getirdiği *arkada mayın tarlası, dikkat köpek var tabelası* gibi ifadeler yasa ve yasağın gösterenleri olarak okuyucunun karşısına çıkar. Hikâyede Âdem ve Havva olarak insanlar için yasa ve yasağın varlığının cezbedici yanı, varlığını o günden bu yana korumuştur. Shattuck bu durum için *Bathlı Kadın* etkisi

kavramını kullanır. Bu etkiye göre eğer bir şey bize yasaklanırsa bu durumda daha çok arzularız (Shattuck, 2014, s. 216). Âdem'in arzusu cennette karşılaşmış olduğu o yasaklardan dolayı yasaklanan şeyi daha çok arzulamasına sebep olmaktadır. Bu arzulamanın kökeninde Âdem'de var olan ve Âdem ile temsil edilen tüm insanlarda var olan arzunun temelini teşkil eden ölümsüz olma arzusudur. Nitekim Âdem'in elmayı yeme sebebinin temeli ölümsüz olmak, ölümsüzlüğü yakalamaktır. Âdem bir yandan cennetten kovulmaya karşı bir memnuniyet hissederken diğer yandan ise bu kovulma ile ölümsüzlükten uzaklaşmıştır. Bu ise Âdem'in varlığının ironik yanını oluşturur. Âdem ve Havva'dan bu yana gelen insanın değişmeyen yanı ölümsüzlüğe duyulan arzudur. İnsanın yasa ve yasağı çiğnemesinin temelinde bu ölümsüzlük arzusu yatar.

Saçlıoğlu, *Bir Kadın ve Bir Erkek* hikâyesinde Âdem'i cennette var olan kurallardan, sınırlamalardan rahatsızlık duyan bir karakter olarak sunmuştur. Shattuck, Milton'ın *Cennet Bahçesi* eseri üzerine görüşlerini yorumlarken Âdem'in çok da itaatkâr bir inanan özelliği çizmediğini dile getirir (Shattuck, 2014, s. 93). Öyküde Âdem'in ifade ettiği yukarıdaki sözler onu Milton'ın *Cennet Bahçesi* eserinde tasvir ettiği Âdem karakteri ile benzer özellikler taşımasını sağlar. Bu noktada Saçlıoğlu'nun Âdem karakteri Milton'ın *Cennet Bahçesi* adlı eserindeki Âdem ile ortak özelliklere sahiptir. Her iki Âdem de cennetten kovulma karşısında kendi özgür iradelerinin seçimini yapmışlardır. *Kökleri gökte dalları yerde olan ağaçlar* yerine dünyada var olan ağaçların tercih edilmesi Saçlıoğlu tarafından *Bir Kadın Bir Erkek* hikâyesinde Âdem karakteri ile dile getirilmiştir.

Tanrı Âdem'i yarattıktan sonra onlar için yasağı da oluşturur. İlk insan olarak Âdem'in varoluşu ve yasak eş zamanlı olarak yaratılır. Hikâyede üçüncü bir gösteren ise Âdem ve Havva üçlüsünü tamamlayacak olan yılandır. Orada zaten var olan yılan baştan çıkarıcı görevi görür. Yılan, Âdem'i kandıran onu yoldan çıkaran konumundadır. Shattuck'ın Âdem ve Havva'ya yönelik mitolojik çözümlemesinde Tanrı, Âdem'i yarattıktan sonra onlar için iki tane özel ağaç diker. İyi ile kötüyü bilme ağacına ise yasak koyar. Âdem'e kendi etinden bir can yoldaşı yaratır. Yılan ise baştan çıkarıcı olarak oradadır ve eğer ağaçtan yerlerse gözlerinin açılacağını söyler. Gözlerinin açılması ise ölümsüz olmak ve ölümsüzlüğü yakalamaktır (Shattuck, 2014, s. 74). Âdem ve Havva için gözlerinin açılması demek yasağa karşı gelmek anlamına gelir. Hikâye kahramanı olan Âdem bu yasağa karşı gelmenin oluşturduğu duyguyu "Ne güzelmiş o elma. Yedim de aklım başıma geldi." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 34) ifadesi ile anlatır. Bilgi Ağacı ve elma, Lacancı ifade ile varoluşun yani dilin ürünüdür. Lacan'a göre gerçek yoktur. Simgesel gerçeği iptal ederek

dil tarafından oluşturulup üzerine düşünülebilir bir hâle getirir (Fink, 2020, s. 55). Elmayı yemeden önce gerçek alanında olan Âdem, elma ile bilmeye başlar ve dilin alanına dâhil olur. Bu ise simgeselin varlık alanına dâhil olmayı ifade eder. İnsan olarak deneyim ve bunun oluşturduğu sorumluluğun sonuçlarına katlanmanın verdiği bir ironiyi ortaya koyar. Kral Oidipus, tüm çabalara rağmen kararından vazgeçmez ve kör bir adam olarak yaşamaya devam eder. Yasağı çiğnemek, sorumluluk almak ve bu sorumluluğun gerektirdiği yükümlülükleri yerine getirmek manasına gelir. Shattuck'ın ifadesi ile bu durum deneyimin çekiciliğidir. Elimizde olan her ne ise bizim olduğu için ondan memnun değilizdir. Bizim olmadığı için Âdem olarak hep bizim olmayan şeyi arzularız (Shattuck, 2014, s. 98).

Âdem cennettir ancak cennette birçok şeye sahip olmasına rağmen arzuladığı şey cennet değildir. Hikâye kahramanı olan Âdem'in arzuladığı şey Tanrı'nın koymuş olduğu yasak olan bilgi ağacının meyvesidir. İyilik ve kötülük ağacının meyvesinden yiyerek gözleri açılan Âdem, kendisini sürgün sonucu dünyada bulur. İmgesel dönemden kopuşun metaforu da olan bu durum ile Âdem artık simgesel alana dâhil olur. Cennetten kovulmak yasağı çiğneyip dünyaya gelmektir. Dünyaya gelmek ise imgesel dönemden koparak simgesel döneme dâhil olmaktır. Âdem kendisini kendi olarak var edebilmek ve toplumsal alana dâhil olmak için bu imgesel kopuşu yaşamalıdır. *Bir Kadın Bir Erkek* öyküsünde bundan sonraki süreç, cennette değil simgesel alan olan toplumsal alanda devam eder. Hikâyede artık diğer bir kahraman olan Havva vardır. Âdem, uykudan uyanan karısına şu şekilde hitap eder:

“Günaydın karıcığım, dedi Âdem. İyi uyudun mu?”

Yüzünü ekşitti Havva. Hıı, diye yanıtlamakla yetindi.

Yaratılalı on yıl oldu, bir sabah olsun gülümsediğini görmedim bu kadının, diye söylendi Âdem. Her sabah aynı suratlılık. Ne kötü bu güzel, güneşli günde asık suratla uyanmak.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 33).

Öyküde geçen bu ifadeler Âdem'in Havva'ya bakışını yansıtmaktadır. Erkeğin bakış açısına göre kadın *sırdır*. Kadın, Saçlıoğlu'nun bu hikâyesinde çözilemeyen bir muamma olarak işlenmiştir. Shattuck, Pandora güzel kötülük için alegorik bir figürdür ifadesini kullanır (Shattuck, 2014, s. 31). Havva, içerisinde güzelliği ve kötülüğü bir arada bulunduran bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkar. Bu manada Prometheus'un Tanrı Zeus'u kandırarak öküzün en iyi kısımlarını kendisine saklaması önemli bir yere sahiptir. Âdem gibi Prometheus da Tanrı'nın yasağını çiğneyen mitolojik karakterler

olarak ortak noktada buluşurlar. Prometheus ateşi çalarak yasağı çiğnerken Âdem yasak ağacın meyvesinden yiyerek Tanrı'ya karşı gelmiştir. Devam eden süreçte Âdem'in Tanrısı Âdem'i cennetten kovarken Prometheus'un Tanrısı Zeus ise insanlar için dertleri sıkıntıları yaratır. Prometheus, insanlar için Zeus'un sakladığı bilgiye hücum ederken Âdem de insanoğlunun varlık sebebi olan bilgiyi arzular. Prometheus Tanrılardan ateşi çalarak insanlara armağan eder. Ancak ne Âdem'in ne de Prometheus'un yapmış olduğu karşılıksız kalmayacaktır. Bir kez olsun gülümsediğini görmedim bu kadının ve her sabah aynı suratsızlık (Saçlıoğlu, 2017b, s. 33) ifadesi ile Âdem aslında bunu bir tür ceza olarak görmektedir. Nitekim Shattuck'ın ifadesi ile itaatsizliğe karşı Zeus ilk kadın olarak Pandora'yı yaratır. Beraberinde getirdiği kutunun ağzı açıldığında ise Pandora'nın bize verdiği acı, tasa ve tüm kötülüklerdir. Kutunun içindekilere yönelik korkunç merakın ürünüdür (Shattuck, 2014, s. 31). Bu merak ve bunun sonucunda gelenler Âdem için bu kadar güzel ve güneşli bir günde asık suratla uyanmak (Saçlıoğlu, 2017b, s. 33) ifadesi ile bir anlam arayışına dönüşür. Havva'nın Âdem'e : "Bana bak adam başka kadın yok, bir tek ben varım. Boşuna hayal kurma, avucunu yalarsın." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 34) ifadesi ise bu manada Shattuck, Milton'ın yasak bilginin icraatında kadının rolünü merkezi bir konuma koyan bir yol izlemektedir. Ona göre Havva açgözlü bir şekilde meyveden bolca yer. Bilgi Ağacı'na ve *deneyime* sonsuz teşekkürlerini sunar. Bunla da kalmaz kendisini Âdem'den üstün görmeye başlar. Onu küçük görür. Âdem'in başka kadınlardan hoşlanacağını düşündüğü için onu da kendisi ile aynı sona sürüklemeye çalışır (Shattuck, 2014, ss. 95-96). Havva'nın hikâyede kullandığı *benden başka kadın yok, bana bak adam* gibi ifadelerle Âdem'e karşı hükmedici tavır içerisine girdiğini görülür. Benden başka kadın yok ifadesi ise onun tek olduğunu ve Âdem'in ona muhtaç olduğunu gösteren ifadelerdir. Hikâyede cennetten kovulmada kadının merkezi rolüne yönelik görüş ağırlık kazanmıştır. Havva yasak meyveden yiyen ve Âdem'i kendisi ile aynı kadere sürüklemek için onu ikna eden bir karakter özelliği çizer.

Bu ifadede diğer önemli bir gösteren ise Âdem'in başka kadınlarla anılmasıdır. Bu durum erkeğin *Babanın Adı* olma isteğini yansıtır. Babanın Adı olmak tüm güçlü bir imgesel duyumu yakalama arzusunun göstergesidir. Çünkü tüm arzular erkek için ana kraliçeye hizmet amaçlıdır. Bu duyumu yakalamak kadınların hepsine sahip olma isteğini barındırır. Kadınları değil kadını sevme durumu söz konusudur. Yedi dalda Oscar'a aday gösterilen 1988 ABD ve İngiliz ortak yapımı olan *Tehlikeli İlişkiler* filmi romandan uyarlanmıştır. Filmde Vicomte Sebastien de Valmont, bütün ilişkilerin sonunda Marquise Isabelle de

Merteuil karakterine dönüş yapar. Çünkü Oedipal dönemdeki karmaşa çocuğun *Babanın Adı* olamayacağı ve ikame araması gerektiğini öğrenmesi ile sonuçlanır. May'a göre *Peer Gynt* iki arzu arasında kalan erkeğin mitidir. Birinci arzu kadınlar tarafından takdir edilmek ikincisi ise aynı kadın tarafından bakılmaktır. Kadınlar tarafından takdir edilmek May'e göre simgesel kraliçeye hizmet amacı taşır. Nasıl ki saray mensubu şövalye ilan edilmek için kraliçenin gözünün içine bakarsa onun da varlığı kadının elindedir (May, 2021, s. 204). Âdem'in varlığı kadının elindedir. Âdem'in kadınlarla arzuladığı Valmont karakterinde görüleceği gibi ana kraliçeye yani annenin sevgisine yönelik bir arayışı yansıtır. Havva, Âdem'e boşuna hayal kurma ifadesini kullanırken Âdem'e yönelik bir nevrotik algısı oluşturur. Nevrotik birey arzuları karşısında hayaller kurar. Bu sebeple elde edilemeyen arzuların mekânı bilinç dışı fantazmatik dünya hâline gelir. Normal birey bu arzuları kültürün sunduğu imkânlar çerçevesinde açığa vururken nevrotik birey bunları bastırarak yaşar. Bastırma ise hayal kurmayı tetikler. Bundan dolayı nevrotik birey eylemleri ile söylemleri arasında bölünmüştür. Fink'e göre nevrotik kişinin söylediği ile kastettiği birbirinden farklıdır (Fink, 2021, s. 274). Bu farka sebep olan ise bilinç dışının varlığıdır. Âdem'e yönelik Havva'nın ifadesi onu nevrotik olmaya iten bir yaklaşımdır. Havva bilen konumundadır. Bildiğinin farkındadır. Yaratılış mitinde de benzer şekilde Havva önce bilgiyi öğrenir daha sonra ise bunu Âdem'e öğretir. "Havva, ölümünden sonra ölümsüz Âdem'in hayatta kalıp başka kadınlardan hoşlanacağı geleceğe tahammül edemeyip aynı meyveden yemesi ve ölümü onunla paylaşması için Âdem'i ikna etmeye karar verir." (Shattuck, 2014, s. 96). Bu sebeple bildiği varsayılan özne olarak düşünülebilir. Bu diğeriinde var olanı ortaya çıkarmaya yönelik bir adım niteliği taşır.

Saçlıoğlu, *Bir Kadın Bir Erkek* hikâyesinde Âdem ve Havva karakteri ile cinsler üzerinden bakış açılarının yakalanabileceği bir anlatım sunmuştur. Âdem hayaller kuran, şiir okumak isteyen, güneşli bir gün üzerine düşünen bir karakter özelliğine sahipken Havva kendisini Âdem üzerinden tanımlayan bir karakter özelliği çizer. Hikâyede Âdem cennetten gelişi ve dünya üzerine düşünürken Havva'nın canhıraş sesi ile irkilir:

"Âdem...Neredesin?..Yine oturmuş *hayal* kuruyorsundur.

Âdem'i görünce yanına geldi, ellerini beline koyup kızgınlıkla:

-Bana bak adam başka kadın yok, bir tek ben varım. Boşuna hayal kurma, avucunu yalarsın, dedi. Haydi, çabuk ol, daha avlanacaksın, yemeği hazırlayacaksın, çok işin var." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 34).

Her iki cins için birbirine karşı davranışları şaşırtıcı gelmektedir. Reik, Âdem'e Havva'nın davranışları nasıl şaşırtıcı geliyorsa, bu hayretin Havva'nın kızlarında ve torunlarında da olduğunu söyler. Reik, Mısır yazıtlarında ve Eski Mısır parşömenlerindeki kadın davranışlarının üç bin yıl sonra New Yorklu erkeğe de o dönemde yaşayan erkek atalarımıza da aynı şaşırtıcılıkla geldiğini görebileceğimizi söyler (Reik, 2009, ss. 59-60). Âdem ve Havva olarak iki cinsin duygusal farklılıkları olaylara bakış açısında da farklılıklara sebep olmaktadır. Bu durum asırlar boyu devam eden bir süreçtir. Saçlıoğlu, bu hikâyesi ile elini *beline koymuş bir kadın imgesinin* erkekte yarattığı şaşkınlığı dile getirir. Erkeğin güneşli bir günde şiirler okumak istemesi ve yaratılış üzerine düşünmesi gibi durumlar ise Havva'ya şaşkınlık vermektedir. Bu durum her iki cinsin birbirine bakış açılarındaki farkı ortaya koyar. Aynı zamanda Âdem ve Havva'nın evliliğe bakış açıları da farklılığın oluşmasına sebep olmuştur. *Âdem'in oturup düşünmesi, hayal kurması* Havva'yı rahatsız eder. Reik, cinslerin duygusal farklılıklarını değerlendirirken erkeğin genç ve güçlü olduğu müddetçe evliliğin onların karakterlerine ters düştüğünü söyler (Reik, 2009, s. 39). Öyküde ismi geçen Âdem tüm erkeklerin göstereni olarak evlilik sorumluluğu ve bağlanma konusunda doğal bir isteksizlik sergiler. Erkek huzursuzluk hisseder. Bu nedenle bağlanmak yerine yeni yerler keşfetmek yeni farklı alanların peşinden koşmak ister. Erkek için evlilik demek görev ve sorumluluk duygusu manasına gelir. Kadınlar bağlanarak sevgi beklentisi içerisinde hareket ederken erkek için görev bilinci daha baskın hâle gelir. “Haydi, çabuk ol, daha avlanacaksın, yemeği hazırlayacaksın, çok işin var.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 34) ifadesi Havva'nın ağzından dile getirilen ve Âdem'in görev bilinci ile hareket ettiğinin kanıtıdır. Âdem'in istememesine rağmen avlanmaya gitmesi onun evlilikteki görev bilincinin yansımasıdır.

Reik, erkeklerde kadınlara nazaran süper ego kavramının daha baskın olduğunu öne sürer (Reik, 2009, s. 43). Bu durumun kökeninde Oedipal dönemde kastre edici baskıyı diğer cinse göre daha çok hissetmeleri etkilidir. Erkeklerin evlilik korkusunu kökeni kastre edici babanın varlığıdır. Erkek çocuk Oedipal dönemde eğer anneden vazgeçmezse babası tarafından kastre edileceğini, gücünün elinden alınacağını düşünür. Bu düşünceler içindeki erkek Oedipal karmaşayı çözdüğü zaman Kral Oidipus'un düştüğü hataya düşmez. Anneden vazgeçerek ikame arayışına girer. Bu nedenle Âdem'in bir Havva arayışına girmesi gerekmektedir. Freud, çocukların ilk ihtiyaçlarını karşılayan kişilerin anneleri olmaları sebebi ile birtakım erkeklerin annelerine benzeyen kişileri eş olarak seçtiğini söyler. En azından annelerini hatırlatıcı özellikleri aradığını dile getirir (Fink, 2020, s. 51).

Yemek hazırlamak, avlanmak gibi sorumluluklar annenin çocuğundan beklediği davranışlar olmadığı için Havva'nın bu istekleri Âdem'i rahatsız etmektedir. Âdem için anne bir oranda sınırsız özgürlük verendir. Annenin merhameti onu sorumluluktan muaf tutacak bir konuma sahiptir. Âdem'in bu sorumlulukları gönülsüz yaparak Oedipal anne arayışı içerisinde olduğu söylenebilir. Freud'a göre bir erkeğin kafasında iki çeşit anne vardır. Birinci anne sadık olan cennetten kovulmadan önceki annedir. Meryem Ana bu tipe uygun düşer. İkinci anne ise cennetten kovulan sadakatinden şüphe edilen annedir. Bu iki anne tipi asla aynı kadında birleşmez. Bu nedenle Freud, erkek arzu duyduğunda sevmez sevdiğinde ise arzu duymaz şeklinde ifade eder (Fink, 2020, ss. 55-57). Freud'un bu tanımı iyi kız, kötü kız belirlenimini de etkileyen ölçüttür. Hikâyede *elini beline atmış, emirler yağdıran* bir Oedipal annenin varlığından söz etmek mümkündür. Âdem'in bakış açısına göre Havva, Meryem Ana misali iyi anne değil kötü anne modeli ağır basan bir konuma sahiptir.

Öykünün ilerleyen bölümünde Âdem şiir üzerine düşünmeye devam ederken Havva, Âdem'e tekrar sorumluluklarını hatırlatır:

“Hadi bırakalım bu aptalca konuşmayı da bir an önce ava git. Bak inekler sularını içti. Birazdan ceylanlar da inecek pınara ama istersen leoparı da bekle. Ceylanın geleceğini leopar da biliyor. Leopar ceylanı avlayınca onun zafer sarhoşluğundan yararlanıp sen de onu avlarsın. Hem ceylanı yeriz hem de bir leopar azalmış olur. Hem de kürküm oradan çıkar.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 36).

Âdem, Havva'nın düşüncelerine hak verir. Ceylanın indiğini leoparın da onu beklediğini görür. Havva'nın ikna edici yönü (Shattuck, 2014, s. 96) Âdem üzerinde cennette yenen elma imgesine benzer şekilde etkili olmuştur. Âdem için ise verilen görevin yerine getirilmesi olgusu ağırlık kazanır. Âdem, görevini yerine getirmek için kendinden fedakârlık yapma ihtiyacı hisseder. Reik, bu noktada kötülükten başka şey düşünmeyen bir erkeğin dahi sorumluluk duygusuna sahip olduğunu öne sürerek Milnor'un oyunundaki kaba saba Liliom'ı³ örnek verir. Bir erkeğin son nefesini verene kadar yerine getirmek zorunda olduğu sorumluluk bir azizin başını çevreleyen hâle kadar görkemli bir şekilde başını çevreler (Reik, 2009, s. 43). Hikâyede Âdem'in içinde bulunduğu durum Liliom'ın karısına ve çocuğuna karşı hissetmiş olduğu sorumluluk bilinci ile benzer özellik gösterir.

³ Liliom ve Julie karı kocadır. Hiç paraları yoktur. Liliom, huzursuz olduğu zamanlarda karısını adamakıllı dövmektedir. Karısı Julie ona hamile olduğunu söyleyince duygusuz adam sokağa çıkar. Bir kasiyere saldırır. Başarısız olunca da kendini öldürür. Liliom beş para etmez biri olmasına rağmen karısına ve doğacak bebeğine karşı kendisini sorumlu hisseder.

Âdem'in birinci önceliği ise sorumluluk bilinci ile karısının bakımı ve beslenmesini sağlamak olmuştur.

Âdem, Havva'nın söylediklerini çözmeye çalışırken Havva göl kıyısına gelerek burada kendisini seyrederek: "Ne kadar şişmanladım, on yıl önce böyle miydim? Şimdi kalçalarım irileşti göğüslerim sarktı. Adam haklı sırtını dönüp uyumakta. Yalnızca meyve yemeli koşmalı bundan sonra." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 37). Âdem'in Cennet Bahçesi'nde meyveyi yemesinde Havva'nın merkezi rolü vardır. Shattuck'a göre Havva yılan tarafından baştan çıkarıldıktan sonra kendisi de Âdem'i elmayı yemeye ikna ederek onu baştan çıkarır. Bunu yapmasının sebebi kendi ölümünden sona Âdem'in hayatta kalıp başka kadından hoşlanacağı bir geleceğe tahayyül edememesidir (Shattuck, 2014, s. 96). Bu durum Âdem'e duyduğu sonsuz hayranlık, bağlılıkla ilgilidir. Havva, kadın olan hem cinslerini temsilen *ayrılık ve terk edilme kaygısı* yaşar. Oedipal dönemde erkek anneden ayrılıp kastre edici güçle anlaşıma yoluna gider. Bu oedipus karmaşasının çözülmesini de beraberinde getirir. Tura'ya göre kadınlar için ise elektra⁴ karmaşası tam olarak çözülemediği için daha uzun süre devam eden ve daha karmaşık bir süreç hâlini alır. Anne ile kız arasında daha uzun süren sürtüşmelerin olması elektra karmaşasının devam eden uzantılarıdır (Tura, 1996, s. 68). Bu sebeple tam bir kopma ve karmaşanın tam çözülmesi meydana gelemediği zaman kadınlar ayrılık kaygısını daha baskın bir şekilde hisseder. Havva bu nedenle beğenilmeme ve terk edilme kaygısı içerisine girmektedir. Bu durum Havva ve Âdem olarak temsil edilen kadın ve erkeğin duygusal farklılıklarından kaynaklanır. Reik, bu noktada cinslerden birinin arzusunun kısa, güçlü ve şiddetli ileri doğru iken kadınlarda ise uzun süreli, yaygın ve kalıcı bir arzusunun var olduğunu ileri sürer. Erkek bağlanırsa kastre edileceğinden korkar, erkeğin gitmesine yönelik davranış ise kadında bağlanma kaygısına yol açar (Reik, 2009, ss. 64-69).

Bir Kadın Bir Erkek öyküsünde Âdem'in kullandığı *tel örgüler, dikkat köpek var* gibi ifadeler onun bağlanma konusundaki kaygısını ifade ederken; Havva'nın *kilo almak, beğenilmemek* gibi ifadeleri yaşamış olduğu terk edilme kaygısının göstergesidir. Âdem kendisini cennette bağlayan ve dünyada da kendisini bağlayan şeylere karşı korku ile beraber şaşkınlık hisseder. Havva ise görünüş gibi unsurlarla kendisini Âdem üzerinden tanımlayarak yoğun bir terk edilme kaygısı içerisine girmektedir. Oedipal dönemin izlerini

⁴ Oedipus karmaşasını erkek çocuklar yaşarken elektra karmaşasının kız çocukları tarafından çözülmesi gerekmektedir. Elektra karmaşasında kız çocuk babaya sahip olmaya çalışırken anneyi rakip olarak görmektedir.

taşıyan bu durum her iki cinsin de hissetmiş olduğu kastrasyon korkusu ile bağlantılıdır. Reik'a göre kastre olacağını düşünerek anneden uzak duran ve babanın baskısını hisseden erkek çocuk baba ile bir süre sonra simgesel barış imzalayarak bu karmaşadan kurtulur ancak bu durumun oluşturduğu korkunun izleri evlilik korkusu şeklinde hissedilir. Bu hayali tehlike erkek çocuk için bir oranda etkisini korur (Reik, 2009, s. 47). Kız çocuğu ise kendisinin zaten kastre edildiğinin farkına vararak bu sorunu çözse de Reik'a göre bu kastre edilmişlik içinde bir parça kıskançlığın izini taşır. Bir erkek çocuk bir kız çocuğunun bedenini beğenmemesi yönündeki çocuksu duyguda bilinç dışı yenilenme söz konusudur. Kadın bir erkekle kıyaslandığında kendilerini yetersiz hissederler ki Reik aslında kadınların erkek olmayı istemelerinde de bunun etkili olduğunu ileri sürer (Reik, 2009, s. 114). Havva, hissetmiş olduğu bu kastre edilmişlikle belli oranda haset beslemektedir. Bu kastre edilmişliğin verdiği haset Tura'ya göre, kadının hem karşı cinste olup kendinde olmayana hayranlık beslemesine hem de kendisinin sahip olmaması nedeni ile bu organın eksikliğini hatırlayıp şiddetli bir öfke ve haset duymasına sebep olabilmektedir (Tura, 2002, s. 33). Klein ise bu hasedin kökeninde ilksel besin nesnesi olan anne organı ile yapılan özdeşleşmenin sonucu oluşan tahripkâr duygunun yattığını öne sürer. Klein'e göre anne ile ilişki ve buna bağlı tahripkâr duygu haset duygusunun sebebidir (Klein, 2011, s. 45).

Bir Kadın Bir Erkek öyküsünde kadın kavramının temsilcisi olarak Havva'nın hissettiği bu kastre edilmişliğe karşı kadın zihninin üretmiş olduğu çözüm ise bedensel bakımdır. Bedensel olarak kendini daha çekici kılmak amacı ile *meyve yemeli, koşmalı, adam sırtını dönüp yatmakta haklı* gibi ifadelerle eksikliğini bir öteki olan Âdem üzerinden ve beğenilme ile kapatmaya çalışmaktadır. Âdem'in böyle bir kaygısı yoktur çünkü o kastre edilmemiş olandır ve gücü elinden alınmamıştır. Havva ise kastre edilmiş olmanın verdiği durumun farkında olan bir kahraman olarak ön plana çıkar. Âdem, Oedipal dönemden evlilik korkusunun izlerini belli oranda taşıyarak çıkarken Havva ise eksikliğin karşısında belli oranda kıskançlık besler. Tura, bu kıskançlığın bazı durumlarda bu duyguyu yenmek için kadınlar tarafından yarışmacı bir tavır takınmasına sebep olabildiğini öne sürer (Tura, 2002, s. 33). Havva, hissetmiş olduğu bu eksiklik sonucu kendisini daha güzel gösterme şeklinde telafi etme yolunu seçer. Reik, kadındaki bu duyguların köklerinin erkeğin onun fiziksel güzelliğini ve giysinin içindeki bedenini takdir etmemesi düşüncesinde yattığını ileri sürer. *Eski özürülü olma* duygusu aslında temelde küçük kızın duyduğu acı duygusunu yansıtır. Bu durum ise kendini çekici gösterme isteği doğurur. Bu noktada Reik, *Siyah*

Elbise olayını örnek verir. *Dorothy Parker'in The Lovely Leave (Harika İzin)*, genç bir eş izinli gelecek kocasının dönüşünü bekler. Kendisini güzelleştirmiştir, kendisine çok pahalı olan o sade görünümlü siyah giysilerden birini satın almıştır çünkü kocasının siyah ve sade giysilerden hoşlandığını bilir. Nasıl görüldüğünü sorduğunda ise adam bu giysiyi onun üzerinde hep sevdiğini söyler. Kadın bu durum karşısında taşa dönmüş bir şekilde giysinin yeni olduğunu söyler. Kadın eşine başka sebepten bu elbiseyi giymiş olmayı dilediğini dile getirir. Keşke başka sebepten dolayı bu elbiseyi giymiş olsaydım, diyerek eşinin ölümünü kasteder. Genç kocası onun giysisine gereken değeri vermediği için korkutucu dul kalma isteği, erkekler için psikolojik olarak pek anlaşılır bir şey değildir. Bu kadar derinden incinme duygusunun yalnızca bu özel giysiyle ilgili olmadığını anlarız (Reik, 2009, ss. 112-113). Havva'nın bedensel ve giysilerle beğenilme isteğinin temelinde küçük kız çocuğunun Oedipal dönemde hissetmiş olduğu bu eksiklik sonucu oluşan incinme duygusu yatmaktadır. *Bir Kadın Bir Erkek* öyküsünde Havva ile *Siyah Elbise* olayında ortak nokta kadın karakterlerin hissetmiş olduğu eksiklik sonucu beğenilmeme kaygısıdır. Havva'nın takdir edilme övülme isteğinde ve kendisini bedensel olarak daha çekici kılma isteğinde bu kökensel kastre edilmiş hâlinin etkisi vardır. Havva'nın *leopard kürkü giyme isteğinin* (Saçlıoğlu, 2017, s. 38) temelinde elinden alınmış olan gücünün leoparın gücü ile karşılanma isteğinden kaynaklanmıştır. Bu şekilde davranarak Havva, bu durumu kastrasyonla baş edebilme yöntemi olarak kullanmaktadır.

Hikâyenin son bölümünde Âdem bin bir zahmetle ceylanı ve leoparı avlar. Havva kürkü çok beğenir ve denemek ister. Kilo aldığını öne süren Havva ceylan etini yemeyeceğini artık meyve ile beslenmek istediğini söyler. Bunu duyan Âdem ise o kadar yorgunluğun üstüne bayılacak hâle gelmiştir. Nazla ve kaprisle tanışan Âdem içinden Ey Tanrı'm neden beni seçtin diyerek isyan eder (Saçlıoğlu, 2017b, s. 38). Âdem'in "Tamam tamam, ben de seninle meyve yerim, şu ceylanı götüreyim de buraları kokutmasın." diyerek uzaklaştığı sırada Havva arkasından bakarak "Sanki ben seni bilmiyorum. Uzakta ateş yakar yersin sen onu, sonra da senle meyve yiyorum karıcığım dersin." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 40) ifadesi ise olaylara bakış açılarındaki farkı ortaya koymaktadır.

Âdem için Havva, Pandora'nın gizli kutusudur. Sırlarla dolu olandır. Psykhe'nin gizli merakıdır. Lut'un karısının kaderini düşünmeye iten baştan çıkarıcı merakını frenleyememesidir. Venüs'ün yakışıklı oğlu Eros'un Psykhe'ye olan aşkıdır. Psykhe merakına yenik düşer, Eros'un yüzüne bakmaması gerekir. Kıskanç kız kardeşlerinin sevgilisinin bir canavar olduğuna yönelik merakını tatmin etmek için uyurken Eros'un

güzelliğini keşfetmesine yardımcı olan lambadan bir damla gaz yağı düşer ve Eros uyanır. Eros aşk güven olmadan yaşayamaz diyerek kaçır (Shattuck, 2014, ss. 37-38). Saçlıoğlu'nun *Bir Kadın Bir Erkek* hikâyesinde Havva ile Psykhe; Âdem ile Eros benzer özellikler gösterir. Psykhe, Eros'a karşı içerisinde bir şüphe ile yaşarken Havva aynı duyguları Âdem'e karşı hissetmektedir. Saçlıoğlu, hikâyede Havva'nın Psykhe gibi deneyimlenemez merakını espri ile kurgulayarak okuyucuya sunmuştur. Havva'nın duyduğu şüphe dile getirilirken espri ile harmanlanarak ifade edilmiştir. Freud, esprinin haz üretme araçlarından biri olduğunu söyler. Espri yolumuza çıkan bir engele karşı oluşturduğumuz doyum aracıdır. Espri ile engel aşılmış, esprinin ulaşılmaz hâle getirdiği kaynaktan haz sağlanmış olur (Freud, 1998, s. 132). Espri ile amaç eleştiriden doğan karşı çıkışları susturmaktır (Freud, 1998, s. 160). Hikâyede, Âdem ve Havva kavga ve tartışma yolu ile değil ortak nokta olan *espri* ile anlaşma yolunu seçen kahramanlar olarak kurgulanmıştır. Cinsler birbirinden farklıdır ve algılayış tarzlarında da farklılık meydana gelir. Âdem'in Tanrı'm *neden beni seçtin* ifadesi Havva'nın *Ateş yakar yersin sen onu, sonra da senle meyve yiyorum karıcığım dersin* ifadeleri espri ile eleştiriden doğabilecek karşı çıkışları susturma amacına yöneliktir. Havva ve Âdem bu yöntemle kendilerine espri ile haz devşirmektedir. Aynı zamanda espri de karşı çıkış yolu belli oranda kapandığı için her iki cins de belli oranda haklılık payına sahip olmaktadır.

Saçlıoğlu *Bir Kadın Bir Erkek* öyküsünde Âdem ve Havva karakterlerinden yola çıkarak cinsler arası farklılıkları mitoloji ve espri ile kurgulayarak anlattır. Erkek olarak Âdem'in sorumluluk karşısındaki duyguları, kadın olarak Havva'nın çözülemez bir sır oluşunu Pandora benzetmesine uygun şekilde kurgulanmıştır. Hikâye her iki cinsin bakış açılarını yansıtan bir çizgi izlemiştir.

2.3. Pencere Önümün Yolcusu

Saçlıoğlu'nun *Pencere Önümün Yolcusu* öyküsü *Yaz Evi* öykü kitabının yedincisi öyküsüdür. Hikâyede olaylar, pencereden deli bir çocuğu inceleyen kahraman etrafında şekillenmiştir. Ancak hikâyede bakılan pencere, kişinin bilinç dışına açılmakta ve deli çocuğu yansıtan gerçeğin alanındaki kişi ise bilinç dışındaki kişiliği yansıtmaktadır. Hikâyenin psikanalitik incelemesi bu çerçevede yapılacak ve psişik dünyaya dair ipuçları yakanacaktır. Hikâyede adı geçmeyen deli çocuğun durumu, pencereden bakan kişinin görüşlerini dile getirmesine göre şekillenmiştir. Bu sebeple hikâyede daha çok iç monolog

teknikinden yararlanılmıştır. *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinin konusu kısaca şu şekilde özetlenebilir:

Öyküde 17-18 yaşlarında deli çocuk ve arkasında yaşlı bir babanın koşturması, kahramanın evinin penceresinin önünden her gün geçmeleri ile farklı bir manzara alır. Bir süre sonra baba ölür ve aynı işi yaşlı anne yapmaya başlar. Bir süre sonra anne de ölür. Çocuk arkasında bu sefer de hasta bakıcı ile sokaklarda koşturmaktadır. Herkes uyusa da hikâye kahramanı, her gece bu amansız deli ile evrende başbaşa kalır (Saçlıoğlu, 2017, ss. 65-72).

Saçlıoğlu, bu öyküsünde isimsiz kahramanının gözü ile dışarıdan her gün gelip geçen bir deli çocuğu izlemektedir. Öyküde *pencere* metaforik olarak kişinin fantazmatik dünyasına açılan bir mekân olarak kurgulanmıştır. Lacan, fantezinin psişik gerçeklik alanında var olabileceğini söyler (Homer, 2016, s. 120). Bu sebeple fantezi kurgusal bir yapı sergiler. Pencereden bakan kişi simgesel dilsel alanın gerçeklik alanını yansıtırken, deli çocuk ise gerçeğin alanında yani simgesel alanın dışındadır. Gerçeğin alanında olan deli çocuk da tıpkı cenin gibi simgesel alandan uzaktır. Ancak onu kurgulayan yani bakan göz simgesel alanda ona dair bir dünya oluşturmuştur. Bu fantazmatik mekânı oluşturmaktaki amaç ise insanın ilksel mekânı olan ve cenneti andıran anne rahminin verdiği ilksel hazzı yakalama isteğidir. Rank, bu durumun bütün hazlar için geçerli olduğunu söyler. Rank, her hazdan sonra son kertede amacın rahim içindeki ilksel hazzı yeniden oluşturmak olduğu ifade eder (Rank, 2014, s. 36). Kahraman fantezi ile oluşturduğu bu mekânda annesel mekânın hazzını kurgulamak istemektedir. Rank, anne bedeninden ayrılmayı ilksel cennetten kovulmaya benzetir. Bu nedenle bu dindirilemez özlem farklı şekillere bürünse de bu ilksel cenneti kurmaya çalışır (Rank, 2014, s. 120). Bundan dolayı *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde oluşturulan bu mekân fantazmatik dünyanın haz kaynağı olan mekânıdır. Oluşturulan bu fantazmatik mekân ile amaç Rank'ın ifade ettiği gibi ilksel hazzı benzer şekilde kişinin haz devşirebileceği bir mekân olarak kurgulanmıştır.

Zizek'e göre *fantezi* çocuklukta anlamlandırılmayan tuhaflıkların merkezi görevi görür (Zizek, 2015, s. 152). Lear'a göre ise fantezi oluştururken zihnin aktif bir şekilde çalışır ve açıklamalar arayan huzursuz zihin dinlenebileceği bilinç dışı bir mekân olarak fantazmatik bir dünya seçer (Lear, 2006, s. 30). Tura'ya göre ise fantezi dünyasının oluşmasında çocukluğun ilk yıllarında olgunlaşmasına fırsat vermeden bastırılan duygu ve düşüncelerin yattığını düşüncesi ağırlık kazanır (Tura, 2002, s. 54). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde oluşturulan fantezi mekânında çocukluğa dair önemli izler vardır. Çocukluğa dair anlamlandırılmayan olaylar baskılanmıştır. Lear'a göre bu baskılama bir tür tefekkür

hâlini alır. Pratik yaşamın baskılarından kaçma, yaşamdaki etkinlikler arasında ölü gibi bir durum alma fantezisi (Lear, 2006, ss. 55-56). Hikâyede evde oturup pencereden olaylara müdahil olmayan kahraman, olayları dışarıdan yorumlayan bir tür tefekkür hâline bürünmüş bir karakter olarak kurgulanmıştır.

Zizek, fantezinin en temel özelliğinin özne için erişilmez olan bir durumun varlığının sözü konusu olduğunu ileri sürer. Bu erişilemezlik özneyi boş yapan şeydir. Kendisini içsel hâlleriyle deneyimleyen özne sıradan düşüncüyü alt üst eden bir ilişki kurar. Bu ilişki boş fenomenal olmayan özne ile onun için erişilmez olarak kalan fenomenler arasında imkânsız ilişkinin kurulmasıdır. Psikanalitik bağlamda bu durum bir öznenin olmadığı paradoksal bir fenomenoloji formülünü sunar. Bu durum bir özne için olmayan fenomenlerin ona var olan olarak görünmesidir. Bu var olmayan öznenin burada içerilmediği manasına gelmez özne bu fenomenleri olumsuz faillik olarak DIŞLAMA biçiminde içerir (Zizek, 2015, s. 149). Zizek'in fantezi üzerine bu düşüncesi *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde benzer şekilde işlenmiştir. Pencereden izlenen deli çocuk, erişilmez olan olarak onu izleyen penceredeki kahramanı boş yapan şeydir. Zizek'in ifadesi ile söyleyecek olursak penceredeki kahraman için ise deli çocuk ulaşılmaz olan ve tefekkür içerisinde üzerine düşünülen bir karakter özelliğine sahiptir. Burada kahraman pencereden bakarak içsel hâlleriyle kendisini deneyimleyen özne konumundadır ve fantazmatik dünyasında bir tür tefekkür içerisinde. *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde bu ilişkide pencereden bakan kahraman *fenomenal olmayan özne* ve pencerenin önünden geçen deli çocuk ise özne için *erişilmez olan* fenomenler arasında bir imkânsız ilişki sunmaktadır. Hikâyede kahraman için pencereden bakılan bu deli çocuk ile kendisi arasında nasıl bir ilişkinin kurulduğu fantezi dünyasının da çözülmesinin ana noktasını oluşturmaktadır. Bu noktada sorulması gereken pencereden baktığı varsayılan fenomenal olmayan özne ile erişilmez olan deli çocuk arasında nasıl bir ilişki vardır? Fenomenal olmayan görünmeyen özne, deli çocuğu dışarda tutup olumsuzlayarak hangi fantazmatik arzusuna tatmin aramaya çalışmaktadır? Fenomenal olmayan özneyi pencereden izleyerek böyle bir fantezi mekânı oluşturmaya iten olgu nedir? Pencereden bakan kahraman ile pencerenin önünden geçen kahraman hangi noktalarda kesişmektedir? Tefekkür âlemindeki penceredeki kahraman fantazmatik olarak olumsuzlayarak neyi dışlamaya çalışmaktadır? Fantezi ile hangi isteğine tatmin aramakta ve onu bu fanteziyi oluşturmaya iten arzu nedir? Özne bir öteki olan deli çocukla mı kendini boş yapan şeyi doldurmaya çalışmaktadır? Bu sorular *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesi çözümlendikçe açığa kavuşacak olan sorulardır.

Anlatıcının kurgusal olarak sunduğu bu fantazmatik karakter Kafka'nın *Dönüşüm* eserinde Gregor Samsa karakterine benzer özellikler sunar. Saçlıoğlu'nun diğer hikâyelerinde de görülen Kafka ve Kafka'nın çocukluğuna dair izler *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde de hissedilir. Kafka, bu eserde kahramanını hamam böceğine dönüştürerek fantazmatik dünyaya dair izler taşıırken Saçlıoğlu ise pencerenin önünden geçen deli karakter ile okuyucuya benzer özellikler sunma noktasında kesişirler. Bataille, *Kafka'daki Mükemmel Çocuksuluk* bölümünde "Hepimiz hayata çocuklukla başlamaz mıyız?" sorusunu sorar. Ancak yetişkinlerin tutunduğu anlam zincirinin bir halkası olmaya başlayınca çocukluk masumiyetinin de var olma sebebi ortadan kalkar. Bu durum geceleri saatlerce okumak isteyen ama yatması gerektiği yönünde baskı yapılan Kafka'nın durumunu gözler önüne serer. Bataille'nin yorumuna göre yetişkinlerin hayata hazırlama yöntemi olan bu durumda Kafka ne babasına karşı gelebiliyor ne de sorumluluk alabilen bir birey olabiliyordu. Başarıyı ise tek bir yolla, sorumsuz bir çocuk olarak kabul edebilir hâle gelmesine sebep olmuştur (Bataille, 2004, ss. 123-127). Bataille'nin bu yorumuna göre Kafka üzerinde hissetmiş olduğu baskılardan tek bir yolla kurtulur ki bu ise sorumsuz bir çocuk olmak anlamına gelir. Sorumluluk alamayan bireyler çocuksu kalma isteğini içlerinde taşımaktadır. Baskı ve sorumsuzluk kişide paralel devam eden özellikler hâline gelmektedir. Bu durum bireyin imgesel döneme takılıp kalmasına ve simgesel döneme geçiş yapmasına engel olur. İzmir, bu durumu karakter çözümlemesi yaptığı kitabında Hamlet ve Claudius için benzerlik gösterdiğini söyler. Her iki karakter de eksiksiz mükemmelliğin algılandığı altı ay ile üç yaş arasındaki imgesel döneme dönme isteği sergilemektedir. Her iki karakterin tüm amacı imgesel kimliklerini yeniden yakalamaktır (İzmir, 2021, s. 138). Bu isteğin altında mükemmel bütünlük imgesinin yakalandığı imgesel dönemin izleri vardır. *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde kahraman penceresinden tefekkür içerisinde simgesel düzenden uzaklaşma isteğini yansıtır. Hikâye kahramanı bu yönü ile Gregor Samsa, Hamlet ve Claudius ile benzer özellikler sergiler. Ancak bireyin var olabilmesi, simge alabilmesi ile mümkün hâle gelir. Mahler, insan yavrusunun biyolojik doğumu ile bireyin psikolojik doğumunun aynı şey olmadığını dile getirir. Biyolojik doğumun sınırları belli ve kesinken psikolojik doğum yavaş gelişen ruh içi bir süreçtir (Mahler, 2003, s. 25). Bu psikolojik doğumda, bireyle içine doğulan simgesel düzen önemli bir yere sahiptir. Eğer birey kral olarak babanın tahtına sürülür ve kral tacı da anne tarafından başına geçirilirse çocuk imgesel dönemden çıkamamakta ve kusursuz bütünlüğün arayışı içerisinde olurken simgesel düzenden uzaklaşmaktadır. İzmir,

çocuğu kral yapanın anne olduğunu ve bu durumun çocuğun imgesel bir yaşam algısına takılmasına sebep olduğunu öne sürer. Oysa toplumsal yapı ise her zaman çocuğu annenin kucğından inmeye, bir anlamda tacını elinden almaya zorlar (İzmir, 2021, ss. 80-81) . May, benzer şekilde *Peer Gynt* örneğini verir. *Peer Gynt*'in annesi onu babasının tahtına oturtmuştur. Çocuk prensmiş gibi onu açıkça babasının tahtına sürmüştür. Tacı başına takan annesidir. Bu durum onu şımartılmış çocuk şablonuna oturtmakla kalmayıp *köle kral olmasına* da sebep olur (May, 2021, s. 219) . Hikâyede bahsedilen pencere önümün yolcusu olan kahraman *Peer Gynt* gibi kendisine simgesel bir kimlik bulma arayışı içerisinde olmayan bir karakter özelliğı gösterir. Hikâyede kahramanın peşinden önce *yaşlı baba koşması* o ölünce arkasında *annenin koşması* daha sonra ise *hasta bakıcıların* bu görevi devralması sürekli ihtiyacını karşılayan birine olan bağımlılığın göstergesidir. Bu durum imgesel dönemin yansıması olan Lacan'ın tabiri ile tekbenci (solipsist) arkaik dönemin izlerini taşır (Tura, 1996, s. 57).

Saçlıoğlu, *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesini deli bir çocuk üzerine kurgulanmıştır. Delilik sorumluluk gerektirmeyen bir durumdur. Deli çocuğun sorumluluğı kendisine değil etrafında olan diğer kişilere aittir. Bu nedenle hikâyede delilik simgesel düzenin oluşturduğu sorumluluklardan kaçışın metaforu olarak işlenmiştir. Hikâyede arkaik benin izleri, *tekbenci (solipsist)*, *omnipotent*, *kadiri mutlaklık* ve *früstrasyonu kabul etmeme* ve *Babanın Adı'na direnme ve hadım edilmekten kaçışın* bir yolu olarak işlenmiştir. Fantezi ise tüm bu çocuksu isteklerin gerçekleşme mekânıdır. Tüm bu isteklerin gerçekleştirilmesi kahramanı derinden etkileyen *İbiş* karakteri ile okuyucunun karşısına çıkar. *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde pencereden deliyi izleyen kahraman; deliyi tasvir ederken “Bana çocukluğumdaki *İbiş*'i, yaşamın gerçek delilerini anlatan pencere önümün bu yolcusu, vücudunun duruşunu hiç bozmadan hızlı adımlarla önümden geçti gitti.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 66) ifadesini kullanır. Bu durum pencereden deliyi izleyen kahramanın anlamlandıramadığı çocukluğuna ait bir karakter özelliğı sunar. Hikâyede geçen *çocukluğumun İbiş*'i ifadesi kahramanın fantezi dünyasının oluşmasında çocukluğun izinin göstergesidir. Zizek, fantezi kavramının oluşmasında çocuklukta anlamlandırılmayan tuhaflıkların merkezi rolüne dikkat çeker (Zizek, 2015, s. 152). Tuhaflıkları anlamlandıramayan zihin huzursuz olmakta ve bu durumda bilinç dışı olan bir fantazmatik dünya oluşturmaktadır (Lear, 2006, s. 30). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde kahraman çocukluğunda anlamlandıramadığı *tuhaflı görünüşlü İbiş*'i (Saçlıoğlu, 2017b, s. 66) fantezi dünyasında yaşatmaya devam etmiştir. Penceresinden

bakarak anlattığı bu karakter artık kahraman için *zararsız* bir hâle gelmiştir. Anlamlandıramadığı bu karakter onun uzağında olsa da fantazmatik dünyasında var olmaya devam etmektedir.

Pencere Önümün Yolcusu hikâyesinde pencerede oturan kahraman ertesi gün deli çocukla ilgili bir gerçeği daha kavrar. Çocuk pencerenin önüne kadar gelip birden durur. Başını gökyüzüne kaldırarak uzun uzun bağıırır. Bir deli de olsa bir insandan beklenmeyecek kadar hayvansal bir sestir. Tam o esnada sokağın başında *eli bastonlu yaşlı bir adam* belirir. Çocuk adamı görünce çığlığı keserek bir şey olmamışçasına aynı yönde yoluna devam eder. Yaşlı adam ona yetişmek için olanca gücüyle vücudu ile savaşmaktadır. Çocuk delidir bu yaşlı adam ise onun babasıdır. Annesi yaşlı ve çocuğu da yaşlıyken doğurmuştur. Doktorlar bu nedenle çocuğun böyle olduğunu söylemektedir (Saçlıoğlu, 2017b, s. 67). Burada deli çocuk aynı zamanda dilden önceki zamanı niteleyen gerçeğin alanındadır. Fınk, gerçeğin dünya için eğitilmeden önceki hâlimiz olduğunu söyler (Fınk, 2020, s. 53). Deli için öteki tarafından sabitlenmiş bir anlam yoktur. Simgesel alana dâhil olmamış bu birey gerçeğin alanındadır. Bu simgesel tarafından örtülmemiş bir gerçeği ifade eder. Ayrıca hikâyede deli çocuğun bağırmasının altında imgesel dönemin arkaik ses olgusu vardır. Bebeğin çığlıklarının kuvvetli olduğu zaman anne ve babanın hissetmiş olduğu kuvvetli çaresizliğe benzer şekilde imgesel dönemin izlerini taşımaktadır. Çocuk bu dönemde çığlıkları ile anne babaya hükmedici bir konuma sahiptir. Doktorlar hikâyedeki deli çocuğun durumunu toplumsal bakış açısını yansıtır tarzda atavik nedenselliğe⁵ bağlamaktadır. Ancak *babanın elindeki baston ona dayanak olmaktan çok bir yük olmaya dönüşmüştür*, *deli çocuk babayı ardından sürüklemektedir ve yaşlı babanın çocuğun acımasız sesi ile kırbaçlanması* (Saçlıoğlu, 2017b, s. 68) ifadeleri gücünün etkili olmadığı bir *Babanın Adı* figürü çizer. Deli çocuk imgesel dönem izlerini sergilemektedir. Bu durum Kafka ile Saçlıoğlu'nu ortak noktada buluşturmuştur. Bu anlatıcının ve Kafka'nın arzuladığı gerçekliktir. Bu sayede simgesel düzenden kaçış gerçekleşecek ve hadım edilme tehdidi azaltılmış olacaktır. Ricoeur, yetişkinin oyundan fanteziye geçtiğini öner sürerek fantezinin oyunun ikamesi görevi gören bir tür gündüz görülen düş olduğunu söyler (Ricoeur, 2007, s. 151). Hikâyede görülen gündüz düşü ile fantazmatik dünyada çocuksu

⁵ Atavik nedensellik şiddet ve öldürme gibi itkileri kalıtsal bir leke olarak görmektedir. Nesiller boyu devam eden bir özellik olarak alınır. Filogenetik olarak da adlandırılan bu durumda yabani duruma dönüş, uzak geçmişteki hayvan atalara benzetilerek anlatılır. İngiliz psikiyatrisi bu anlamdan kalıtımla suç arasındaki bağlantıyı kabul etmektedir. Kişinin özellikleri onun ölümü ile tarihe karışmamaktadır. Bu nedenle nesiller boyu zarar ve ziyana sebep olan özellikler genetik olarak aktarılabilir. Sefiller 'de Jean Veljean'ın davranışları için atavizme başvurulur (Kern, 2008, ss. 54-57).

bir istek gerçekleştirme meydana gelmiştir. Bu durum aslında kahramanda baskın bir baba figürünü kırma isteğini de gündüz düşü şeklinde ifade etmektedir. Baba ile çocuk arasında devam eden bu dairesel yürüyüşü pencereden izlerken “*Beni gerçek dışı bir düşünce olması sebebiyle rahatlatan bu manzara...*” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 68) ifadesini kullanması hikâyenin fantezi dünyasında gündüz düşü şeklinde kurgulanmış olduğunu gösterir.

Anlatıcı, *Pencere Önünün Yolcusu* hikâyesinde çocukluğa dair hatırladığı *tuhaf görünümlü İbiş karakterini* kahramanın gözünden fantezi dünyasında yeniden canlandırmaktadır. Zizek’e göre fantezi etrafındaki muammayı çözemeyen çocuğun öteki benden ne istiyor sorusunun cevabını aradığı yerdir. Çocuk ötekinin gözünde nasıl bir nesne olduğunu ancak fantezi ile çözer (Zizek, 2015, s. 686). Hikâyede baba ile çocuk arasında olan ve devam eden bu *bitmek bilmez yürüyüş* imgesel dönem çocuğunun anlam arayışını da yansıtmaktadır. Schuster, öznenin simgesel düzende kendi yerini ararken kendi yazgısıyla ilgili kararı bir öteki arayışı içerisine sebep olduğunu söyler. Ancak tüm bu öteki arayışı öznenin içinde onun bireysel patolojisini oluşturacaktır. Çocuğun bitmek bilmez sorgulamaları ile devam eden bu yürüyüş Schuster’ın ifadesi ile dilin nasıl çalıştığı ve dilin sınırlarını, simgesel düzenin işlerliğini test etmektedir (Schuster, 2020, ss. 155-159).

Hikâyedeki deli çocuk geçmişin *İbiş* karakterine bürünerek geçmiş ve bugünü birleştirmektedir. Buradaki fantazma zaman dışı olduğunu söylediğimiz salt bilinç dışı temsilde bulunmayan bir zaman damgası ile kendini gösterir. Ricoeur; fantezinin şimdiye ilişkin izlenimi, çocukluğa ait geçmiş, projenin gerçekleştiği geleceği, bütünü içine alan bir yapıya sahip olduğunu söyler (Ricoeur, 2007, s. 152). Hikâyede geçmiş çocukluk kadar gelecek ve şu an o durumu nasıl görüldüğü de fantazma üzerinde etkilidir. Ricoeur, Mona Lisa’nın gülümsemesinin annenin Leonardo’ya bahsettiği öpücüklerle götürdüğünü dile getirir. Leonardo’nun fırça darbesi annesinin anısını yeniden canlandıracak olan Mona Lisa’nın gülüşüne götürür (Ricoeur, 2007, ss. 157-159). Hikâyede pencereden geçen deli çocuk ve arkasında onu takip eden yaşlı anne ve baba figürleri vardır. Bu durum Leonardo’nun fırça darbesi ile yakalamaya çalıştığı çocukluğuna ait manzaranın o ana yansımasının farklı bir versiyonu olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Yazar bu manzarayı ortaya koyarak simgesel düzenin ve dilin sınırlarını zorlayarak Leonardo’nun anne gülüşünü aradığına benzer şekilde bir arayış içerisine girmektedir. Hikâyede çocukluğa giden bitmek bilmez bir yürüyüşün resmi saklıdır. Bu yürüyüş simgesel düzene dâhil olma yönünde devam eden bireysel bir anlam arayışına dönüşmüştür.

Pencere Önümün Yolcusu hikâyesinde pencereden deli çocuğu izleyen kahraman; temizlikçi hanımdan annenin de öldüğünü, çocuğa iyi bakılması karşılığında evin bir hayır kurumuna bağışlandığını öğrenir. Kahraman yeterince huzurlu, yaşlı günlerin mutlu tembelliğine döndüğünü ifade eder (Saçlıoğlu, 2017b, s. 71). Hikâyede kahraman bu şekilde ifade etse de devam eden süreçte kendi gerçeği kahramanın peşini bırakmaz. Kapalı bir pencereden kahramanın hayatına dâhil olan bu deli çocuktan uzaklaşmak ona huzuru verse de “ Ben ise bu zamansız deli ile her gece evrende başbaşa kalıyorum.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 72) ifadesi kahramanın kendisi olanın bizzat kendisinden ibaret olmadığını gösterir. Grosz’ın ifadesi ile ben hakikaten bir başkasıdır (Grosz, 2019, s. 84). Zizek, gerçekten de John Smith olduğunu düşünen John Smith’in psikotik olduğunu söyler. William Shakespeare oyunlarını yazanın Shakespeare değil ama aynı adı taşıyan başka biridir. Lacan’ın *merkezsizleşmiş* özne derken kastettiği öznenin simgesel kimliğini sabitleyen adla olan ilişkisidir (Zizek, 2015, s. 422). Hikâyede geçen deli çocuk simgesel kimliğinin ne olduğunun farkında değildir. Dili yapı sökümüne uğratan deli çocuk, simgesel alanın tanıyıcısı konumunda değildir, simgesel alanın dışında kalandır. Pencereden bakan kahramanın ise simgesel alanın dışında kalan bir yanının olduğu söylenebilir.

Pencere Önümün Yolcusu hikâyesi Stephan King’in romanından uyarlanan 2004 yapımı *Gizli Pencere* filmi ile de ortak özelliklere sahiptir. *Johnny Depp*’in başrolünü oynadığı filmde Depp koltuğunda on beş saat uyuyan yazar *Mort Rainey*’yi canlandırmaktadır. Filmde gizli pencere kişinin kendisine baktığı aynı zamanda kendi gerçeğinden kaçtığı bir pencere özelliğine sahiptir. Toplumdan dışlanmış uzak bir kulübede yazılarını yazarken, karşısına Mort’u kendisinden çok daha iyi tanıyan bir figür çıkar. Filmde bilinç dışında ikinci kişiliği John Turturro’un canlandırdığı *John Shooter*’dır. Mort’un atacağı her adımı ondan daha iyi bilir. Shooter, Mort’u kendi yazılarını çalmakla suçlamaktadır. Bu yüzden yazdıklarının sonunu değiştirerek kendisi olan bir son yazmasını ister. Gerçek ve fantezi yaşantısının iç içe geçtiği filmde yazar karısına ve karısının yeni evlendiği eşine sadece bağırarak tepki gösterirken yazdıklarının sonucunu değiştirir. Sonuç değişince Shooter ortadan kalkar. Mort Rainey artık hem eşini hem de eşinin yeniden evleneceği kişiyi öldürerek bahçeye gömmüştür. Polis memuru son sahnede gelerek kanıt peşinde olduğunu söylese de Mort gayet soğukkanlı bir şekilde davranır ve yazısına devam eder. Yaşananlar gerçek hayatta mıdır yoksa fantazmatik dünyada mı yaşanmıştır bilinmez. *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesi ile *Gizli Pencere* filmini ortak noktada buluşturan ikinci kişilikte

olan karakterlerin ortaya çıkmasıdır. Kişi kendisini yaşadığı zaman ise bu ikinci kişi ortadan kalkmıştır. Her iki eserde de simgesel düzenden ayrı düşmüş kişiler vardır.

Simgesel düzenin kişi için tehdit edici bir yanı vardır. Kişi dil ile beraber simgesel düzene girer ve dilin sınırları içerisinde kendini ifade eder. Dilin sınırlarının kavranamaması ise beraberinde bazı davranış bozukluklarını meydana getirir. *Fareler ve İnsanlar* eserinde Lennie'nin kendisini ifade etmekte zorlanıp panikleyerek kadın kahramanın boynunu kırması dilin ifade ettiği anlam için önemli bir örnektir. Benzer şekilde Freud, Schreber Vakasında⁶ babanın en korkunç tehdidi olan hadım edilme tehlikesi onu kadın olma şeklinde bir fantezi dünyası oluşturmaya itmiştir. Hadım tehdidini baskın şekilde hissetmesinden dolayı böyle bir fantezi dünyası oluşturmuştur. Eğer kendisi bir kadın olsa idi çocuk doğurabilecek ve böylece hadım edilme tehdidinden kurtulacaktır. Bu nedenle geliştiren fantezi dünyası ile çocukluğun ilk zamanlarına çocuksu bir dönüş yapmıştır (Freud, 1998b, ss. 89-91). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde anlatıcı, simgesel düzenin hadım edici baskılarından kaçmasına rağmen deli çocuğun bizzat kendisi olduğunu dile getirmez. Bu durum hikâye kahramanını *Schreber Vakası* 'na benzer şekilde psikotik söyleme dâhil etmezken her iki durumda da kişiler tehdit karşısında fantazmatik bir dünya oluşturur. Her iki durumda da kişi kendisine anlamlandıramadığı olaylar karşısında fantazmatik bir sığınak oluşturmaktadır. Fantezi pencere metaforu ile kişinin kendine baktığında gördüğüdür. Bölünmüş kişiliği yansıttığı için nevrotik bir kahraman olgusu göze çarpmaktadır.

Pencere Önümün Yolcusu hikâyesinde kahraman kendisini saran bu manzaradan kurtulamadığını şu ifadelerle anlatmıştır:

“Evet, yine başladı. Bu kez geceleri... Karanlığın sokakları en koyu örtü ile kapladığı, yelkovan aynı hızla dönse de, zamanın yavaşladığı bir sırada, ayak sesleri duydum. Gündüz izlerken sokağın gürültüsünden sesini hiç duymadığım yürüyüşü sesinden tanımıştım. Gitgide yaklaşıyordu. Karanlık sessizlikte korkmuş, ruh sağlığını yitirmeye başladığımı, artık uyanırken de karabasanlar göreceğimi düşünüyordum.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 71).

Zizek'in ifadesi ile bu durum Zenon paradoksunun üçüncüsünü oluşturur. Verili bir mesafeyi hiçbir zaman katedemeyiz. Bunu yapmak için önce mesafenin yarısını katetmemiz, onu katetmek için de çeyreğini katetmemiz gerekir. Bu durum ise sonsuza

⁶ Yargıç olan Schreber, baba karşısında hissettiği baskın hadım tehdidi karşısında kadın olmak ve dünyayı kurtaracağı bir neslin taşıyıcısı olacağını iddia etmiştir. Tanrı tarafından kendisine bu görevin verildiğine yönelik bir algı geliştirmiştir. Ayrıntılı bilgi için Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası (Freud, 1998)

kadar devam eder. Bir hedef bir kere ulaştıktan sonra her zaman yeni baştan geri kayar. Amaç yapmak istediğimiz şey yani yolun kendisidir (Zizek, 2004, s. 18). Zupancic, objet petit a'nın nesnenin yokluğu, eksikliği, arzunun etrafında döndüğü boşluktan ibaret olduğunu söyler. İhtiyaç tatmin edildikten sonra arzu kendiliğinden devam eder. Özne talep ettiği nesneye ulaşsa dahi objet petit a öznenin sahip olamadığının göstergesi olarak ortaya çıkar (Zupancic, 2000, s. 33). Lacan'a göre ise bu boşluk kişi tarafından doldurulmaya çalışılırken arzunun etrafında dolanır ancak sahip olup tatmin sağlamak mümkün değildir. Lacan bundan dolayı sorun olmak ya da olmamak değil gerçekleşmemiş olmaktır ifadesini kullanır (Lacan, 2013, s. 36). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde gerçekleşmeme yolu ile -pencere önümün yolcusunun bizzat kendisi olmaması yolu ile- istek gerçekleştirilmektedir. Eğer fantezi için oluşan perde ortadan kalkarsa bu durumda kahraman gerçekte karşılaşmış olacaktır ve bir tür hayal kırıklığına sebep olacağı için fantezi ile yaşamak kişinin daha çok isteyeceği bir durum hâlini alır. Fantezi bu manada gerçeği yakalamamanın ve onla yüzleşmemenin verdiği huzurdur. Zizek, Muck'ın *Çılgılık*'ı tanım gereği sessiz olsa da resimdeki çılgılığı gözlerimizle duyabildiğimizi söyler. İşitilmeyeni görmekle görülmeyeni işitmek aynı şey değildir (Zizek, 2015, s. 670). Hikâyede kahraman zamanın yavaşladığı bir sırada ayak seslerini duyar. Zizek'in ifadesi ile bu ayak sesleri pencereden bakıldığında görülmeyeni işitmek hâlini almıştır.

Hikâyede anlatıcı deli çocuğun varlığını çok yakınında hisseder: "Hayır yaklaşıncı gerçek olduğunu anladım. Çocuk aynı giysiler içinde aynı yürüyüşle önümden geçerken, beş altı metre arkasında, beyaz pantolonlu, dizlerine kadar inen siyah pelerinle çocuktan daha güçlü adımlarla bir hasta bakıcı yürüyordu." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 72). Hikâyede yaşlı anne baba gösterenlerinin yerini artık *daha güçlü adımlarla* hasta bakıcı almıştır. Hasta bakıcının güçlü adımları simgesel düzenin güç olgusunu yansıtır. Çocuk için artık simgesel düzenin varlığını hissetmek manasına gelir. Gücün temsilini sunan hasta bakıcı *Babanın Yasası'dır ve kültür için zorunlu bir evrensel yasanın* (Tura, 1996, s. 50) gösterenidir. Kişiyi deli olmaktan çıkarıp toplumsal düzene dâhil olmaya zorlayan ve gücü hatırlatan olgu olarak hasta bakıcı gösteren olarak kurgulanmıştır. Hasta bakıcının adımları anne baba gibi değil oldukça güçlü adımlardır. Bu ise kahramana toplumsallığı hatırlatan bir olgudur.

Lear'a göre arzunun nihai nesnesinden belli bir uzaklıkta olması gerekir. Yaşamın baskılarından belli oranda kaçmayı vaat eden bu durum, fantezinin daima hazır ve nazır olduğu bir güvence sağlamaktadır. Çok uzakta olmamalıdır, yoksa cesaretimiz kırılır, ama

çok yakına gelirse bundan hoşnutsuz olmaya başlarız ve şu anki ufkun hemen ötesinde yatan başka bir mutluluk hakkında fantezi kurmaya başlarız (Lear, 2006, s. 34). “Gitgide yaklaşıyordu. Karanlık sessizlikte korkmuş, ruh sağlığını yitirmeye başladığımı, artık uyanıkken de karabasanlar göreceğimi düşünüyordum.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 71) ifadesi kahramanın fanteziye çok yaklaşması sonucu hissettiği tedirginliği anlatır. Kişi fantezi kurduğu şeye çok yaklaşırsa kişide huzursuzluğa sebep olmaktadır. Eğer onunla yüzleşirse bu durumda fantezi ortadan kalkacaktır ve bu durum yeni arayışlara sebep olacaktır. Zizek, Somest Maugham’ın 1920li yıllardaki hikâyesini örnek verir. Kırklı yaşlardaki İngiliz subayı, on yıldır çalıştığı Şangay’da hayatının düşü olan Londra’ya taşınıp bekâr hayatı yaşamak için gerekli parayı biriktirir. Ancak Londra’ya gelip hayalini gerçekleştiren bir hafta içerisinde sıkılır. Şangay’daki yaşamını özler. Çin’e dönmek için gemiye atlar ancak geminin durduğu Hanoi’de iner ve oraya yerleşir. Hayatının düşünün gerçekleşmesi neticesinde yaşadığı düş kırıklığının ardından benzer bir deneyimi yeniden kaldıramayacağını anlar ve yaşamının sonuna kadar Çin’in yakınlarında yaşayarak, Şangay’da yaşamın ne kadar güzel olacağına dair düşler kurar. Zizek, arzusun gerçekleşmesini tehlikeye atarak kişinin fantezisini katetmeyi reddetmesi durumu olarak açıklar (Zizek, 2015, s. 148). Hikâyede anlatıcı *hasta bakıcının güçlü adımlarının* farkındadır ancak Somert Maugham’ın hikâyesinde anlatıldığı gibi fantezisini katetmeyi redder. Eğer kendi gerçeğine yaklaşırsa beraberinde bir hayal kırıklığı yaşanacaktır. Benzer durum Zizek’in *Karanlık Ev*⁷ fantezisi olarak anlattığı olay için de geçerlidir. Fantezi mekânının boş bir yüzey olarak, arzuların yansıtılacağı bir tür perde olarak işleyişini kusursuz bir biçimde gösterir. Arzunun pozitif içeriğinin büyüleyici varlığı belli bir boşluğu doldurmaktan başka bir şey yapmaz. *Karanlık Ev*, lanetli, erkeklerin yaklaşmasının yasak olduğu bir yerdir. Barda akşamları toplanan erkeklerin yerel efsaneleri gençlik maceralarını yâd ettikleri bir mekân hâlini almıştır. Evin perili olduğu oraya girmenin yasak olduğu yönünde söylentiler tüm kasabada konuşulmaktadır. Kasabaya yeni taşınan genç mühendis söylenenleri dinledikten sonra eve girer. Ancak evde anlatılanlara dair hiçbir şey başına gelmez. Karanlık evin hiçbir esrarengiz yönünün olmadığı, eve giren mühendis tarafından anlaşılır. Karanlık ev erkeklere yasaktı, çünkü nostaljik arzuların, çarpık arzularını yansıtabilecekleri boş bir mekân işlevini görüyordu. Zizek’e göre mühendis gerçek ile fantezi mekânı arasındaki farkı hükümsüz hâle getirmiştir. Adamları arzularını dile getireceği bir mekânından yoksun bırakmıştır (Zizek,

⁷ Patricia Highsmith’in *Karanlık Ev* adlı hikâyesi.

2004, ss. 22-23) .Hikâyede pencerenin önünden geçen deli çocuk *objet petit a* kavramına karşılık gelmektedir. Zizek, *Objet petit a*’nın nesnel açıdan bakınca hiçbir şey ifade etmediğini söyler (Zizek, 2004, s. 27). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde kişinin penceresi açısından bakınca deli çocuk bir şey biçimine bürünmüştür. Bu şey eğer doğal ortamından çıkarılırsa nesnenin kendisi dağılır. Zizek, bu durumu nesnenin yüce niteliğinin dünyevi olmaktan çok fantezi mekânında oluşturulan konumuna bağlı olduğunu söyler (Zizek, 2004, s. 117). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde pencereden izlenen deli çocuk bu fantezi mekânında bakılarak anlam ifade eder. Nesnel açıdan bakılınca hiçbir anlam ifade etmeyen sokaktan geçen yolcu fantezi mekânında yüce bir nesne konumunu almıştır. Hikâyede bu delinin varlığı “Ben ise bu zamansız deliyle her gece evrende başbaşa kalıyorum.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 72) şeklinde *Karanlık Ev* fantezisine benzer şekilde bir mekân tasviri içerisinde yansıtılan bu deli, kahraman için yüce bir nesne konumunu almaktadır. Fantezi mekânında deli simgeselin uzağındadır. *Yaşlı anne, baba* göstereni ile yasa ve yasağın etkisinin olmadığı bir mekân tasvir edilmiştir. Baskı ve yasak olduğu müddetçe arzu da var olmaya devam edecektir. Fantezide oluşturulan bu mekân yasa ve yasaktan kaçış mekânıdır. Butler, yasa hem üreten hem de yasaklayandır ifadesini kullanır. Yasaya uymak boyun eğmek kimlik vaat eder (Butler, 2005, s. 104). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinde ise deli çocuğun yasa ve yasakla bir ilgisi yoktur. Evrende başbaşa kalınan bu deli Butler’ın ifadesi ile kimliksiz bir fantezi kahramanıdır. Yasaya boyun eğiş simgesele dâhil oluş kişiye kimlik vaat eder ancak bilinç dışı fantezi dünyasında bireye arzuyu tatmin etme yollarını da sunar.

Hikâyede pencereden bakan kahraman yabancılaşmış bir özne olarak kurgulanmıştır. Lacan’a göre bu yabancılaşmanın temelinde iki durum etkilidir. Bunlardan bir tanesi ayna evresindeki imgesel öteki ile *Ben*’in oluşma aşaması, ikincisi ise öznenin oluşumu ile dil aracılığı ile olan yabancılaşmadır (Homer, 2016, s. 39). *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesinin en önemli göstereni olarak işlenen bu deli çocuk *kendinden beklenmeyecek kadar güçlü hayvansal sesler çıkararak* (Saçlıoğlu, 2017b, s. 67) simgesel yani dilsel alanın dışında kalan olarak kurgulanmıştır. Ancak pencereden bakan ikinci kişi olarak işlenen anlatıcı, bilinç düzeyini yansıtan kişidir. Bu kişide meydana gelen bölünmenin ürünüdür. Fantezi dünyasının deli çocuğu bilinç dışının bir yansıması iken pencereden bakan anlatıcı ise simgesel düzenin bir yansıması olarak okuyucunun karşısına çıkar. Homer, özne anlam zincirinin dışında mevcut değildir, aksine onun içinde olmaya direktir (Homer, 2016, s. 73). ifadesi ile özneyi var eden şeyin anlam zincirinin gösterenleri

olduğunu dile getirir. Anlam yoksa özneyi var eden olgu da yoktur. Ayna evresinde aynaya bakan öznenin aynanın sınırlarının farkında olmaması sonucu anlamlandırma meydana gelmemekte ve simgelerin ifade etmediği anlam ile özne dilsel evrene dâhil olamamaktadır. *Pencere Önümün Yolcusu* hikâyesi bölünmüş kişiliğin oluşturduğu fantezi mekânında simgesel düzenin dışına çıkmış bir deli çocuk ve simgesel düzende kendine yabancılaşmış anlatıcının dili ile kurgulanmıştır. “Güçlü adımlarla deli çocuğu arkadan takip eden hasta bakıcı...” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 72) ifadesi ise önemli bir gösteren olarak işlenmiştir. Kişi fantezi dünyasında da olsa simgesel düzenin ayak seslerini her zaman yakında hissetmektedir. Dilsel, simgesel alan özne doğmadan önce hep orada var olandır. Çünkü kişi bu dilin ve simgesel alanın içine doğar.

2.4. Kızım

Saçlıoğlu’nun *Kızım* öyküsü *Yaz Evi* öykü kitabının dokuzuncu öyküsüdür. Saçlıoğlu’nun *Kızım* hikâyesi diğer hikâyelerinde de sık görüldüğü gibi isimsiz bir kahraman etrafında şekillenmektedir. Hikâyede psikanaliz ve ses kavramları ön plana çıkmıştır. Hikâyenin kahramanı duyduğu *baba* sesi ile bu sese anlamlar yüklemektedir. Bu sebeple kahraman kendi görüş ve düşüncelerini kendisi aktarmış ve zaman zaman sorular sorarak bu soruları kendisi cevaplamıştır. Kahramanın düşünce dünyasını yansıtan ifadelerde gösterme tekniği ve iç monolog tekniklerinden yararlanılmıştır. Ayrıca sürekli tekrarlanan *baba* sesi ve *kızım* ifadesi yazarın hikâyede leitmotive tekniğinden de yararlandığını gösterir. Evat, leitmotive tekniğinin ritim için bir araç olduğunu ifade eder (Evat, 2021, s. 283). Bu sebeple *kızım* ve *baba* sesleri öyküye belli oranda ritimsellik katmıştır. Hikâyenin kısa bir özeti bütünlüğü sağlamak açısından şu şekilde verilebilir:

Öykünün isimsiz kahramanı nereden geldiğini bilmediği bir *baba* sesi ile irkilir. Kahraman günlerce bu sesi arar ama bulamaz. Kahraman için bu ses sanki hayaletle yürüyormuş gibi tedirginlik oluşturur. Kahraman, zamanla sesin hiç de korkutucu olmadığını aksine sevgi dolu olduğunu fark eder. Kahraman için ses ansızın olandır ve sesler geçmiştir. *Baba* diyen bu ses ise gelecekte gelmiş olabilir mi? Kahraman daha sonra otuzlu yaşlarda bir sevgilisinin olduğunu ve kendisinden bir kızı olacağını söylemesine rağmen ona inanmadığını hatırlar. Bu kız şimdi yirmi yaşlarında olmalı idi ve kahraman bundan sonra bu yaşlardaki tüm kızları kendi kızı gibi sevmeye başladığını söyler. Onun sayesinde

sonsuz sayıda çocuk sahibi olmuştur. Artık sesin sahibi olan bu kız kahramanın milyonlarca kızından bir hâline gelir (Saçlıoğlu, 2017, ss. 85-99).

Kızım, Saçlıoğlu'nun ses olgusunu ön plana çıkardığı öyküsüdür. Sesi psikanalitik olarak inceleyenlerin başında ise Mledan Dolar gelir. Sesin insan üzerine etkilerini *Sahibinin Sesi* adlı eserinde örnek olaylarla açıklamıştır. Dolar ve Saçlıoğlu her iki eserde ses noktasında kesişmektedirler. Saçlıoğlu *Kızım* hikâyesinin kahramanı yolu ile şunu ifade eder: "İnsanlarla ilişkilerimizde ne kulakları ne parmak izlerini önemseriz. Daha çok insanların yüzleriyle elleriyle oturuş kalkışları ile yürüyüşleri ile ilgileniriz. Bir de sesleri ile..." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 85). Hikâyede kahramanın ağzından gelecekte geldiği söylenen *baba* sesinin ifade ettiği anlamlar psikanalitik olarak açıklanacaktır. Hikâye boyunca kahramanın kafa yorduğu ses olgusunun kahramana ne anlam ifade ettiği sorusuna cevap aranacaktır.

Dolar, evrende ikametimiz sırasında sayısız ses bombardımanı altında olduğumuzu söyler. Seslerden oluşan bir ormanda her gün yolumuzu bulmak ve kaybolmamak için bin bir çeşit parola ve pusula kullanmak zorundayız. Diğer insanların sesleri, müzik sesleri, medyanın sesi ve bir de bunlara karışan kendi sesimiz vardır. Tüm bu sesler birçok anlam ifade eder. Sesler bağıyor, fısıldıyor, ağlıyor, okşuyor, tehdit ediyor, yalvarıyor, ayartıyor, emrediyor, rica ediyor, dua ediyor, hipnotize ediyor, itiraf ediyor, zulmediyor, ilan ediyor... Bu kadar anlamın varlığı Dolar'a göre sesle yüzleştğinde sözcüklerin başarısız yapısallığını ortaya koyar (Dolar, 2013, s. 19). Öykü kahramanının, sesle yüzleşme noktasında, karşılaştığı *baba* sesi ona sözcükten daha fazlasını ifade etmektedir. Bu ses kahramana bağıyor, fısıldıyor, ağlıyor, okşuyor, tehdit ediyor, yalvarıyor, ayartıyor, emrediyor, rica ediyor, dua ediyor, hipnotize ediyor, itiraf ediyor, zulmediyor, ilan ediyor gibi anlamlardan hangisini ifade etmektedir? Bu nedenle *baba* sesine yüklenen anlam kahramanın sese bakış açısını da yansıtacak önemli bir kavram hâlinin almıştır. Başlangıçta kahraman için korkutucu tedirgin edici olan bu ses zamanla daha yumuşak ve sevecen bir hâl alır. Bu durum ise b ve a seslerinden oluşan kelimenin anlamından soyutlandığında başarısız olduğunu ve anlamın ise sesle bütünleştğinde ortaya çıkabileceğini gösterir. Bu dilin düşünsel boyutunu ön plana çıkaran bir kavramdır.

Dolar, *Sahibinin Sesi* eserinde bir hikâye anlatır. Hengâmenin içerisinde İtalyan komutan askerlerine *Hücum* diye üç defa direktif vermesine rağmen siperlerde hiçbir hareketlenme olmaz. Üçüncü *Hücum* emrinden sonra bir asker takdir dolu bir sesle şunu ifade eder: "*Che bella voce!*/Ne güzel bir ses!" (Dolar, 2013, s. 10). Bu durum sesin ifade ettiği anlamın sabit olmadığını gösterir. Sesin etkisi asker için estetik bir anlam ifade eden hâl almasına

sebeup olmuştur. Fink'in belirttiği gibi anlamın sabitlenmesinde diğerlerinin etkisi vardır (Fink, 2020, s. 27). Bu nedenle anlamın oluşmasında simgesel düzenin etkisinden söz etmek gerekir. Her bireyin gerçekliği bilinç dışının oluşumuna göre farklılık arz eder. Simgesel düzen gerçeğin üstünü örterek ona anlamalar yükler ve onun üzerine konuşulabilir hâle getirir (Fink, 2020, s. 55). Bu noktada hikâyede kahramanın *baba* sesine yüklemiş olduğu anlam onun gerçekliğini ortaya koymaktadır. *Hücum* sesinin İtalyan askerler üzerine etkisi onların gerçekliğine göre şekillenir. *Kızım* öyküsünde ise baba sesi kahramanın psişik gerçekliğine göre bir anlam ifade eder.

Sesin psikanalitik olarak incelenbilmesi için Kempelen'in icadı oldukça önemli bir yere sahiptir. Kempelen bir yandan düşünen bir makine olan satranç otomatını diğer yandan ise sesli harfleri üretebilen konuşan makineyi üretmiştir. Bu durum ses ve onun oluşturduğu anlamın birbirinden ayrı düşünülemeyeceğinin de bir kanıtıdır. Aslında ses bir yandan gizlerken diğer yandan ise düşüncenin açığa koyucusu işlevini aynı anda ifade eder. Dolar, Kempelen'in ürettiği bu konuşan ve düşünen makineler için konuşan makine adeta düşünen makinenin aпараты, aynı varlığın iki platonik yarısı gibi birbirini tamamlayan çifte yaratık ifadesini kullanır. İnsan biçimli düşünen makine insan biçimli olmayan konuşan makine ile dengelenmişti. Konuşma ve sesin düşüncenin gizli mekanizmasını, düşünceden önce gelmesi gereken tümüyle mekanik bir şeyi, düşünmenin insan biçimcilik kisvesi altında gizlemesi gereken bir şeyi ortaya koyduğu şeklinde okunabilir. İnsan biçimli *düşünen kukla* kazanmak için *konuşan kuklayı* hizmetine almak zorundaydı (Dolar, 2013, ss. 16-17). Bu nedenle konuşan makine düşünen makinenin sırrıydı ve düşünen makine konuşan makineyi hizmetine almak zorundaydı. Bu durumda düşünce sesi egemenliği altına almıştı. Sese hâkim olan şey düşüncenin kendisidir ve seste var olan düşüncenin efendiliğidir. Hikâye kahramanı olan kişinin duyduğu ses düşüncesinin de etkisi ile anlam kazanmakta ve ona hâkim olan durumuna gelmektedir. Etrafta var olan birçok sestten seçilerek gelen *baba* sesi kahraman için anlam ifade eden bir hâl almıştır. Çünkü bu sesi sadece kendisi duymakta ve baba sesi kahramana hitap ederken diğerleri bu sesi duymaz. Bu durum düşünce ve sesin birbirini etkileyen iki yönünü oluşturur. Her ses herkese hitap etmezken baba sesi kahraman için etkileyici bir hâl alabilmektedir. Sesin kahraman üzerinde derin etki bırakmasında düşüncesini hem gizleyen hem de ortaya koyan bir yönü olduğu görülür. Düşüncede olan şeyler sese dönüşürken bu anlamda diğerinin hâkimiyetine girerek şekillenir. *Serbest çağrışım* esnasında hastaların bastırma mekanizması ile beraber bazı kelimeleri sansürlemesi ve bastırılanın semptom şeklinde

geri dönmesi (Tura, 1996, s. 41) bunun göstergesidir. Hikâyede kahramanın duymuş olduğu bu ses yirmi yıl önce bastırılan bir düşüncenin semptomu olarak geri dönmektedir. Yirmi yıl önce düşüncede kalan bir olay baba sesi ile gün yüzüne çıkmıştır. Bu ses kahraman için yirmi yıl öncede kalan bir olayın vicdan azabının sesi şekline bürünebilmektedir.

Kızım öyküsünde kahraman sesin kendisine ilk seslenişinde dönüp arkasına bakar ancak kimse yoktur. Yolun kenarındaki evlerden geldiğini zannederek yoluna devam eder ancak birkaç ev geçip sokağın ortasına geldiğinde sesi tekrar duyar. Birkaç dakika sonra baba diyen sesi bir daha duyunca korkmaya başlar (Saçlıoğlu, 2017b, s. 87). Öyküde baba sesine hükmedici özellik kazandıran düşüncenin ne olduğu sorusu önem kazanır. Sesin kişiyi hem korkutan hem de inatçı bir şekilde ona bir şeyleri dayatan özelliği vardır. Bu ses, kahramana hayatının her aşamasında olan ve ansızın karşısına çıkan bir özellik sergiler. Sesin ne zaman ve nerede ortaya çıkacağı belli olmadığı için hem kahramanı tedirgin eder de hem de kahraman sürekli bu sesle karşılaşmak zorunda kalır. Sesle karşılaşma söz konusu olunca kahraman edilgen bir konuma geçer. Çünkü her yerde her an karşısına çıkan bu sesi yönlendirme ya da engelleme imkânı kahramanın elinde olan bir olgu değildir. Bu nedenle Dolar, sesin psikanaliz için bir sorun olarak ortaya çıktığında daima ötekinin kendini özneye dayatan inatçı sesi olarak ortaya çıktığını savunur. Psikoz vakalarında ortaya çıkan sesler duyma, kendini diğer seslerden daha gerçek olarak dayatan işitsel halüsinasyonların oluşturduğu bir sahadır. Bu ses bize ödevimizi yapmamız gerektiğini hatırlatan vicdanın sesidir. Freud ise bu sesi *süperegonun sesi* ile ilişkilendirir. Bu ses sadece yasanın içselleştirilmesi ile kalmayıp ses fazlalığı ile donanmış bir sestir (Dolar, 2013, s. 44). Salecl, *Kaygı Üzerine* kitabında 2001 yılında Amerika’da meydana gelen Andre Yates Vakasını⁸ örnek olarak verir. Kişiyi içeriden ele geçiren bilinç dışı ikinci kişilikten gelen iç ses kişiyi hâkimiyeti altına almıştır. Bu durum kişiyi psikotik-paranoyak bir sese tabi kılar. Süper egonun sesini baskın şekilde hisseden kişi iç sese tabi olmakta ve verdikçe doymayan bir durum hâlini almaktadır. Kişiyi ele geçiren, ses fazlalığı ile donanmış bir yasanın varlığıdır. Andrea Yates vakasında sesin hâkimiyetine giren ve onun tarafından ele geçirilen bir iç sestен söz edilebilir. *Kızım* öyküsünde ses içerden gelen

⁸ 2021 yılında Teksaslı son derece dindar bir anne olan Andrea Yates, kocasının işe gitmesi ile beş çocuğunu küvette teker teker boğar. Sonrasında ölü bedenlerini yatağa yatırır. Oğlanların ellerini bebek Mary’nin etrafında kenetler ve polisi arar. Çocuklarından nefret etmediğini doğru bir şekilde yetiştiremediği için öldürdüğünü söyler. Şeytan tarafından ele geçirildiğini kurtulmak istemesine rağmen kurtulamadığını dile getirir. Çocuklarının cehennem ateşinden kurtulmasının tek yolu olarak da ergenlik çağına gelmeden öldürmeye karar verir (Salecl, 2021, ss. 94-99).

ve kişiyi tamamen hükmü altına almış bir ses değildir. Çünkü ses dışardan gelmektedir ve bu ses varlığı dışarda aranan bir ses özelliği taşımaktadır. Öyküde kahramanı etkileyen bu sesin kaynağı toplumsal simgesel düzene ait bir sestir. Bu ses simgesel düzenin kişiye sorumluluklarını hatırlatan sesidir. Toplumsal alanda duyduğu bu sesi kahraman, yasa ve yasağın hâkim olmadığı simgesel alanın dışına çıktığı yerlerde ise duymaz. Bonitzer, bu durumu dış sesin gizli iktidarı olarak yorumlar (Bonitzer, 2013, s. 28). Kişiyi sorulmayan onun sadece yapmak zorunda olduğu toplumsal alanın sesidir.

Hikâyede sesin kaynağının geldiği yer kahraman için ciddi bir sorun hâline gelmiştir. Kahraman sürekli olarak sesin geldiği kaynak üzerine düşünceler üretir. Bu durum tatmine ulaşmak amacıyla yapılan bir arayıştır. Sesin kaynağını bilmemek onun gizemini daha da artırır (Dolar, 2013, s. 73). Gizemin artması ise merakın ve arayışın da artmasını beraberinde getirir.

Kızım öyküsünde kahraman ertesi gün sesle daha rahat konuşabilmek amacı ile yapayalnız kalacağı bir yere gitmeye karar verir. Kentin dışına çıkarak arabasını bir tepenin eşiğine park eder ve tepeye on beş dakika kadar tırmanır. Yorularak bir taşın üzerine oturur ve buradan kentin bir bölümünü seyreder. Bu esnada ise etrafında bin bir ses duymaya başlar. Ağustos böceklerinden çekirgelere, kertenkeleden küçük yılanlarınkine kadar birçok ses işitir. Ağaçların yapraklarının çıkardığı seslerin birbirinden farklı olduğunu görür. Kahraman tüm öğleden sonrasını burada geçirir. Burada merak ettiği o sesi duyamamıştır ama o güne kadar dikkat etmediği başka birçok sesi duymuştur (Saçlıoğlu, 2017b, s. 89). Hikâyede simgesel alandan doğaya gelen kahraman simgesel alanın hatırlattığı görev ve sorumluluklardan da uzaklaşır. Bu durum doğaya dönük bir kaçışın metaforudur. Bu kaçış kişinin kendinden ve kendi gerçekliğinden kaçıştır. Öznenin kaçmak isteyip de kaçamadığı şey onun gerçekliğini oluşturur. Phillips, bu noktada neyi gerçek olarak algılamak istiyorsak her şeyden önce neyden kaçtığımıza dikkat etmemiz gerektiğini söyler. Çünkü bizler her şeyden önce kaçınılmaz olandan kaçmaya çalışırız. Bu durum Phillips'e göre kişinin kendi doğası tanım gereği geride bırakamayacağını bilerek kendinden kaçışını ifade eder (Phillips, 2017, ss. 190-191). Kahraman, kendi gerçekliğinden yani yirmi yıl önce yaşamış olduğu olayın gerçekliğinden kaçmaya çalışmaktadır. Ancak her kaçış ve kaçışla gelen bastırma daha şiddetli bir şekilde bireye geri döner. Bowlby, kaçmak ve bağlanmanın aynı amaca hizmet eden kavramlar olduğunu söyler. Bağlanma ve uzaklaşma aynı işleve sahip olan benzer koşullarda ortaya çıkan genellikle birbiri ile uyumlu olan fakat kolayca çatışmaya girebilen farklı davranış biçimleri olarak ortaya çıkar (Bowlby, 2014, ss. 125-

126). Bu nedenle bağlanma ve kaçınma aynı amaca hizmet eden olgulardır. *Kızım* hikâyesinde simgesel düzenden kaçan kahraman aynı zamanda bu sistemin verdiği görevlere daha sıkı bağlanır olma durumunun da farkında olan bir birey olarak kurgulanmıştır. Kahraman hem kendi gerçekliğinden kaçır hem de bu gerçekliğin kendisinden ayrılmayacağını farkına varır. Sesi araması ve sesin ne istediğini öğrenmek istemesi de bu bağlanmanın göstergesidir.

Kızım hikâyesinde kahraman hem kendi gerçekliğinden kaçır hem de onunla yüzleşmeyi isteyerek bağlanma ve kaçınmayı bir arada yaşayan bir karakter özelliği çizmiştir. Kahraman tepede o güne kadar duymadığı sesler keşfeder. Bu arayış farklı şeylerin arayış ve keşfine dönüşür. Rahatlama ve huzurun arayışı olmazsa çıkmazda olacağını düşünen özne kendisini alternatif yolların arayışına iter. *Kızım* hikâyesinde kahramanın yaptığı Winnicott'un tabiri ile sahte kendilikle yüzleşmektir. Kendi arzusundan kaçmak kendi gerçek benliğini korumak ama bunu aç bırakarak yapmak (Phillips, 2017, s. 72). Kendi arzularından kaçmak şeklinde ortaya çıkan sahte kendilik kahramanı rahatsız eden bir durum olduğu için kendine sesle baş başa kalıp konuşabileceği bir yer arar. Bu durum kahramanın kendi gerçekliği ile yüzleşmek için vermiş olduğu bir uğraştır. Kahraman yirmi yıl önce kaçtığı gerçeklikle yüzleşirken *baba* diyen sesin yerine alternatif ikameler oluşturur. Kahraman için kızı olan bu sesin sahibi, kahramanın alternatif arayışlar içerisine girmesine sebep olmuştur. Tura, bunun için Oedipus karmaşasının çözümünde nesne ilişkilerinin oldukça önemli olduğunu dile getirir. Cinsel arzu yasaklanmış nesneden sapar ve kültürün kabul ettiği metaforlarla ifade edilmeye başlar (Tura, 1996, s. 68). Metaforik olarak bahsedilen sesler başka arzuların sesleridir. Yasaklanmış olan ve *baba* diyen kızın sesi değildir. Doğadaki bu sesler bilim, sanat, edebiyat gibi ikame arzu nesnelere dönüşür.

Hikâyede kızının sesini arayan kahraman kendini adeta inziva hayatının ortasında bulur. Kleinci John Steiner, ruhsal inzivanın kişiye görece huzurlu ve acıdan gerçeklikten bir oranda korunma alanı sağladığını ifade eder. Bu ruhsal inziva dünyadan el etek çekme pahasına elde edilir. Bu inziva özneye her şeyin serbest olduğu bir rahatlama alanı sağlar. Kabullenmesi güç olan özellikle yaşlanmak, ölüm, cinsiyet, kuşak farklılıkları, ilkel yıkıcı içgüdüler kaçır sebepleridir. Mekânsallıktan uzak bir içine kapanma da inzivadır (Phillips, 2017, ss. 199-201). *Kızım* hikâyesinde simgeselden kaçır kahraman için belli oranda toplumsal gerçeklikten korunma alanı sağlayan bir inziva ortamına dönüşür. Kahraman açısından kabullenmesi güç olan yirmi yıl öncesine ait olayın vicdani sorumluluğu, gelmiş

olduğu bu tepede belli oranda hafiflemekte ve bir rahatlama sağlamaktadır. Ancak kahraman bu ruhsal inzivadan çıktığı zaman, tepeden inip simgesel düzene yeniden karıştığı zaman bu düzenin gerçekliği ile tekrar yüzleşmesi gerekir. Kahraman yaşlanmaktan, arzulanmamaktan kaçmaktadır ancak bu kaçış yeni sesler her yaşta farklı şekilde karşımıza çıkabilecek olan imgeler şeklinde sunulmuştur. *Söğütlerin hışırtısı, kavak sesi, ağustos böceklerinin sesi* farklı alternatif ikameler olarak erosun sesini kahramana getirir. Tüm bu sesleri şimdiye kadar keşfetmemiş olmak kahramanı hayrete düşürür. Hayrete düşmek dürüst ve zor bir durumdur. Arapça *kâfir* kelimesi saklayan açığa çıkarmayan manasına gelen *kefere* kökünden türer. İbn Arabi'ye göre etimolojik olarak kâfir kimse hakikati kendinde veya kalbinde saklıyordur. *Hayretin asıl durumunun tasdikinin reddidir*. Bu manada Hakk hem halktır hem de halk değildir. Çünkü O hem içkin hem de aşkındır. Örtmek saklamak manevi hayatlarımızı kolaylaştırmakla beraber eğer Hakk ile yüz yüze gelmeyi kabul ediyorsak bu hayreti tecrübe etmeye, konfor içindeki güveni ve buna benzer imgeleri gözetmemeye hazır olmak zorundayızdır (Almond, 2019, s. 91). Hakikatin ve kendi gerçekliğinin peşinde olan kahraman kızının sesini ararken geldiği bu yerde düzenin rahatının arayışı içerisinde değildir. *Kızım* hikâyesinde kahramanın aradığı evlenmek, çocuk sahibi olmak gibi imgeler değildir. Sesin sahibinin arayışı içerisinde olan kahraman gelmiş olduğu bu tepede İbn Arabi'nin bahsettiği hayreti yaşar. Saçlıoğlu *Kızım* hikâyesinde konforun değil hakikatin peşinde olan bir kahraman imgesi çizmiştir. Bu durum sanatçının gündüz düşünü yansıtır. Sanatçılar sanat yapıtlarında baskılanmış olanın daha geçirgen olduğu ve gün yüzüne çıkarımın daha rahat olduğu bir ortam sunarlar. Phillips, iğrenilen kaçınılan itkilerimizin sanat sayesinde haz ve zevk unsuru hâline dönüşebildiğini söyler. Arzular ve maskelenmiş gerçeğimiz, sanat yapıtı ile kabul edilebilir bir hâle gelir (Phillips, 2017, s. 26). İbn Arabi'nin bahsettiği hakikatin kişinin kalbinden çıkışı Phillips'in bahsettiği şekilde sanatçının sanat yapıtındaki gündüz düşü ile meydana gelir. *Kızım* hikâyesinde kahramanın kalbinde olan hakikat sanat yapıtı sayesinde dile getirilmiştir. Yirmili yaşlarda bir kızın seslenişinin altında yatan arzu isimsiz kahraman yolu ile okuyucuya sunulmaktadır. Hikâyenin isimsiz kahramanı aracılığı ile işlenen ses kavramı, gizliliğin ve gizlenenin sesi değildir. Düşüncenin bir yansıması olan kişinin ruhsal gerçekliğini ortaya koyan bir ses unsuru olarak işlenmiştir.

Bonitzer; ses eğer biliyorsa bu bilmenin birine yönelik, konuşmayacak birine yönelik olduğunu söyler. Bu ses hem birine yöneliktir hem de birinin yerinedir. Ses ötekinin yerine konuşur. Sesin görevi ötekine hâkim olmaktır. Hâkimiyet kurmaya çalışırken bunu bilgi ile

sabitler. Onu muhafaza ederek ortadan kaldırmaya çalışır. Bu nedenle sesin iktidarı çalınmış bir iktidardır. Ötekinden çalınmış gasp edilmiştir (Bonitzer, 2013, s. 29). *Kızım* hikâyesinde karşılaşılan iki ses olgusundan ve iki gerçeklik alanından bahsetmek mümkündür. Althusser, gerçekliğin iki yönü olduğunu söyler. Bunlardan bir tanesi algılanan yani nesnel dünyanın gerçekliğini oluştururken diğeri ise toplumsal gerçeklik yani normlardan oluşan gerçekliği ifade eder (Althusser, 2001, s. 97) . Nesnel dünyanın gerçekliği ve toplumsal gerçeklik olarak ikiye ayrılan gerçeklik durumu ses içinde geçerlidir. Bonitzer 'in bahsettiği ses olgusunun dayandığı gerçeklik dayatıcı normalsal alanın gerçekliğidir. Diğer gerçeklik ise doğaya ait olan nesnel dünyanın gerçekliğidir. *Kızım* hikâyesinde simgesel alandan gelen *baba* sesi normlardan oluşan toplumsal gerçeklik alanına aittir. Ancak kahraman tepeye çıkınca keşfettiği *ağustos böceği, kertenkele, yılan sesleri; ağaç ve yağmur sesleri* ise nesnel dünyanın gerçekliğini oluşturan seslerdir. *Kızım* hikâyesinde mekânsal olarak iki farklı ortamda işitilen seslerin kişi üzerinde oluşturduğu etki ve gerçeklik alanı da farklılık arz etmiştir. Simgesel düzen içerisinde gösterenlerin barındırdığı bir sistemdir. Baba olmak ve babalık kahraman için simgesel düzenin bir gösterenidir. Simgesel düzenin dışında ise nesnel gerçeklik alanı vardır. Tepe bu nedenle nesnel gerçeklik alanını temsil eder. Hikâyede kahraman simgesel düzen ve onun gösterenlerinden uzaklaşarak tepede yine seslerle karşılaşır. Doğada bulunan bu sayısız sesin ise Bonitzer'in bahsettiği gibi bir hükmedici özelliği yoktur. Bu nedenle hikâyede iki ses olgusu farklı mekânsal boyutlarda farklı özelliklerle kurgulanmıştır.

Hikâyenin devam eden bölümünde tepeden inen kahraman kente yaklaşırken ani bir *baba* sesi ile yerinden sıçrar. Otomobilde kimse yoktur ama ses vardır. Kahraman korkar ve kalbi deli gibi atmaya başlar. Birkaç saniye sonra aynı ses tekrar *baba* diye seslenir (Saçlıoğlu, 2017b, s. 90). Kahraman kente yaklaşınca tepede duymadığı sesi tekrar duyar. Bu ses normalsal alana ait olan toplumsal göstergelerin olduğu anlam yüklü olan bir sestir. Toplumsal alanın dışında baba sesinin duyulmaması önemli bir gösterge olarak yer almaktadır. Kente yaklaştığında duyduğu bu sesin kaynağı kahraman için önemli bir sorun hâline gelir. Daha sonra kahraman bu sesi duymasına sebep olan şeyin otuzlu yaşlarda yaşadığı bir olay olduğunu hatırlar. Kahramanın yaklaşık yirmi yıl önce yaşamış olduğu olay şu şekilde özetlenebilir:

Kahramanın otuzlu yaşlara yaklaşırken bir sevgilisi olmuştur. Aralarında öyle şiirlere konu olacak bir aşk yoktur. Kahraman daha sonra bir arkadaşından kadının zengin bir adamın

metresi olduğunu öğrenir ve bir daha da kadını aramaz. Kahraman iki ay kadar aradan sonra bir akşam sokağın başında kadına rastlar. Kadın onu beklemektedir. Sevecen gözlerle kahramana hâlini sorar ancak kahramanın rahatsız olduğunu anlayarak hemen konuya girer. Kahramandan hamile olduğunu ve bir çocuğu olacağını söyler ancak kahraman tüm bu olanlara inanmaz. Kadın yeminler eder, ağlar. O yaşlı adamdan çocuk sahibi olmak istemediğini söyler. Kadın, yaşlı adamın çocuktan haberi olduğunu ve kendisinin bebeği sandığını söyler. Kahramana hiçbir yük vermek istemediğini ama babasının o olduğunu bilmesini istediğini söyler. Kadının tüm çabalarına rağmen kahraman, tüm bu anlatılanları bir oyun olarak görür ve kadına inanmaz. Bir daha görüşmezler. Kahraman daha sonra kadının bir kızı olduğunu öğrenir. Baba diyen sesin bu kıza ait olup olmaması ihtimali ise kahramanın zihnini sürekli meşgul eder. Eğer böyle bir durum söz konusu ise sesin sahibi yaklaşık yirmili yaşlarda olmalıdır (Saçlıoğlu, 2017, ss. 93-94).

Hikâyede kahraman bu durumda elli yaşlarına yakın bir erkek olmalıdır. *Baba* sesini duyması ve hatırayı hatırlaması arzu ve eros kavramlarını akla getirmektedir. Otuz yaşında üzerinde bir etki bırakmayan bu olay, kahramanın ellili yaşlarında üzerinde derin etki bırakmıştır. Reik'e göre kişinin kendinden rahatsızlığı artıkça aşk nesnesinin kişi üzerinde bırakmış olduğu etki de o kadar derin olur (Reik, 2009, s. 14). *Kızım* hikâyesinde yirmili yaşlarda bir kızdan gelen bu ses aynı zamanda oldukça etkileyici olan erosun sesidir. Kişi doğumundan sonra belli organlar üzerinden kendisine arzu yatırımları yapmaya başlar. Baker'e göre eğer birine veya bir şeye arzu ile bağlanıyorsam bu sevgi aracılığı ile kendimi sevmem anlamına gelmektedir. Bu durumda kişi arzu ile kendi organına kendi organizmasına bir tür yatırım yapmaktadır (Baker, 2014, s. 108). Hikâyede bu durum kahramanın bulunduğu yaşta arzuladığı bir olgu hâline gelir. Yaşam enerjisine, erosa yönelik bir arzudur. Ölüm dürtüsü ile azalmaya başlayan erosun gücünü artırma isteği kahramanın bu sesi duymasında etkili olabilir. Klein, bu noktada ölüm içgüdüsünün yarattığı kaygının erosun tükenmesi ile arttığını söyler (Klein, 2011, s. 34). Erosun tükenmesi kahramanda kaygıya yol açmakta ve kahraman bunun için kendini etkileyen bir sesin varlığı ile tekrar hayat bulmaya çalışmaktadır. Baker, arzulamanın kişinin kendi yasasına uymasından başka bir şey olmadığını söyler. Kendi yasasına uymak arzulama yetisini de doyuran bir olgudur. Çünkü neyin arzulanabilir olduğunu neyin istenebilir olduğunu en iyi bilen yine kişinin kendisidir (Baker, 2014, s. 154). Arzu kişiyi var eden onun öz bilinç kazanması yolundaki en önemli kavramdır. Yaşam enerjisine sahip olmak

erosa sahip olmaktır. Bu ise kişinin hayata tutunmasının yoludur. May'e göre eros büyümek istemeyen hep çocuk kalmak isteyendir (May, 2010, s. 76). Hikâyede kahramanı sesle yapayalnız kalabileceği bir yere götüren de yıllar sonra ona bu sesi tekrar hatırlatan da hep çocuk kalmak isteyen büyümeyen erosun sesidir. Ölümsüzlük ihtimali her daim insanın kafa yorduğu bir olgu olmuştur. Hikâyede kahraman elli yaşında çocuk sahibi olmayan bir erkektir. Neslinin devam etmemesi kahramanda ölümlü olma duygusunun da oluşmasına sebep olmuştur. Kahraman çıkmış olduğu tepede doğanın seslerinde yaşama arzusunu arar. Ancak simgesel düzene dönüş yaptığında ise tekrar bu duygu ile karşılaşır. Shattuck, çoğu kişinin ölümsüzlük karşısında korkudan çok arzu duyduğunu dile getirir. Çoğu eylemde bulunurken kişi ölümsüzlük arar. Bazen görkemli bir anıt dikerken, efsanelerdeki görkemli eylemleri dinlerken bazen bir sonraki nesle tohum aktarırken, bilimle bu kadar meşgul olurken hep ölümsüzlük hayal ederiz. Fiziksel olarak süresiz yaşama isteği duyarız. Shattuck, organ nakillerinden gençleşme girişimine, DNA çalışmalarına kadar birçok şeyin ölümsüzlük arayışından kaynaklandığını ileri sürer (Shattuck, 2014, s. 285). Hikâyede kahraman ölümsüzlük arayışını simgesel düzenin gerçekliğinde mi yoksa nesnel dünyanın gerçekliğinde mi bulacağına dair bir ikilem yaşamıştır.

Hikâyede önemli gösterenlerden bir tanesi de baba sorumluluğu almamış ya da alamamış bir kahramanın varlığıdır. Bu psikanalitik olarak cinslerin duygusal farklılıklarından kaynaklanan bir durumdur. Reik, her erkeğin içinde çocukken hayran olduğu adamın (babasının) yerini devralma isteği olduğunu söyler. Psikanaliz ise bu amacın önünde çok fazla bilinç dışı faktörün olduğunu ve amaca yaklaşmanın bile oldukça tehlikeli olduğunu gözler önüne serer. Reik, pek çok erkekte görülen evlilik korkusunun temelinde çocukluk döneminden kaynaklanan bu korkunun bir miktar etkisinin olduğunu dile getirir (Reik, 2009, s. 47). Hikâyede kahramanın sevgilisi ona çocuğu olacağını söylemesine rağmen bunun sorumluluğunu kabul etmemiştir. İçindeki bu duyguyu ise zengin ve yaşlı adamın metresi olmasına bağlar. Kahraman B nedeni ile A'yı yaptığına inanır ancak psikanaliz her zaman bir C nedeni olduğunu dile getirir. B nedeni ile A'yı yaptığımıza inanabilir, böyle bir sebep bulamadığımızda el yordamı ile geçici açıklamalar yani rasyonalizasyonlar arayabiliriz. Fink, bu nedenle psikanalizde daha önce aklımıza bile gelmemiş veya bile isteye reddettiğimiz bir C nedeninin olabileceğini fikrini savunur (Fink, 2020a, s. 49). Bir C nedeninin varlığı, elli yaşında duymuş olduğu ses ile kahramanın peşini bırakmayan psişik gerçekliği hâline gelmiştir. Bu durum karşısında kahraman bağlanma kaygısı

yaşamıştır. Reik’e göre eğer erkek bağlanırsa gücünü kaybedeceğini, hadım edileceğini, Oedipal baba tarafından iğdiş edileceğinin korkusunu yaşar. Kadın ise zaten iğdiş edilmiş olarak doğduğu için terk edilme kaygısı içerisine girer. Bu nedenle Reik’e göre cinslerden birinin arzusunun niteliği kısa, güçlü, şiddetli ve ileri doğru atılmalar şeklide iken kadınlarınkı ise uzun süreli, yaygın ve kalıcı bir arzudur (Reik, 2009, ss. 64-66). Kahramanın sevgilisi olan kadın daha uzun süreli bir birliktelik arzusu ile hareket etmiştir ve karşılığında derin bir terk edilme kaygısı yaşamıştır. Hikâyede anlatıcı olan kahraman ise bağlanırsa iğdiş edilmekten korktuğu için daha kısa süreli bir ilişki arzusu içerisine girmiştir. Bağlanma konusunda yaşadığı huzursuzluğu kahraman şu şekilde ifade etmiştir:

“Yirmili yaşlarda birçok kızı izliyordum. Bir an önce bulmalıydım kızımı. Bir an önce tanımalıydım ki kızımın dışındaki tüm kızlardan kurtarabilmeliydim kendimi. Kızımı hiç tanımamakla tüm kızların babası olmuştum. Bana baba diyen ses olmasaydı, o yaşlarda tanıdığım kimi kızı bana sevebilecek birer dişi olarak görünebilirdi. Bir tek sözcüğün bu anlayışı değiştirebilme gücü ne inanılmaz!” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 97).

Anlatıcı bu ifadesi ile kahramanın yaşamış olduğu ikilemi göstermeye çalışmıştır. Kahraman bir yandan arzulamak ve arzulananmak isterken diğer yandan simgesel düzenin bir göstereni olan babalık olgusu onda bölünmeye neden olmuştur. Kendi kızı ona enstest tabusunu hatırlatırken bu evrensel bir yasa olarak işlenmiştir. Ancak tüm diğer kızlara sahip olmak gibi bir olgu da ortaya çıkar ki bu da kahramanda güçlü bir erosun varlığının sesidir. Reik, erkeğin sürekli huzursuzluk hissettiğini ve bu nedenle onun için mutluluğun peşinden koşmak yeni şeyler, yeni ülkeler, yeni kadınlar görmek manasına geldiğini ifade eder (Reik, 2009, s. 39). Reik’in ifade ettiği gibi kahraman yeni mutluluklar peşinde koşmak ister. Ancak simgesel alan göstergeler dünyasıdır. Eğer simgesel alanın gösterenlerine tabi olunacaksa baba kimliğini kazanabilmektedir. Bu durum gösterenlerle beraber tabiiyet sorunsalını hatırlatır. Butler, bu noktada tabiiyetin öznenin düzenlenme ilkesi olduğunu söyler. Bu durum öznenin üretimi esnasında bir tür kısıtlama olması manasına gelir. Bu kısıtlama olmadan öznenin üretimi söz konusu değildir. Bu nedenle Foucault ruhun bedeninin hapishanesi olduğunu söyler (Butler, 2005, ss. 83-84). Özne simgesel düzen de yerini alırken mecburi olarak kendisini kısıtlar. Ruhsal alanı oluşturan psişe, insandan çok daha fazla şeylerin beklentisi içerisine girerken bu beklentilerin bir kısmının karşılanabilir olduğunun farkına varır. Bu durum bilinç dışı alanı oluştururken bireyin yabancılaşmış bölünen bir özne olmasının da yolunu açmış olur. Kahraman bu sebeple tüm kızlardan bahsederken kısıtlama alanının dışına çıkamayacağını farkındadır. Enstest tabusu evrensel bir tabudur. Ancak diğer yandan ise arzusunun nesnesini değil

arzunun kendisini ele geçirmeye çalışma çabası olarak da yorumlanabilir ki bu durum imkânsızlığı dile getirir. Holland, enest tabusunun ilk anti üretim yasasını oluşturan önemli bir temsil olduğunu söyler. Bu yasaya göre ebeveynler kendi çocuklarından çocuk sahibi olamaz. Bu durum bir tür ürettiğini tüketeme manasına gelen kapital toplumla bağlantılı olarak işlenmektedir (Holland, 2013, s. 139). Bu nedenle hikâyede kahraman ürettiğini tüketemeyen bir birey özelliği kazanmıştır. Hikâyede evrensel yasanın ilksel kökenleri ses olgusu ile kurgulanarak işlenmiştir. Hikâyede *baba* göstereni arzulamanın önüne koyulan bir engel olarak işlenir. Ancak kahraman bu durum karşısında çözüm önerileri üreterek bir an önce kızını bulmak ve diğer kızlardan kendisini kurtarmak ister. Kahramanın duyduğu *baba* sesi ise artık simgeselin göstereni olarak var olduğu zaman kahraman, o yaşlardaki kızları bir dişi olarak görmekten uzaklaşır. Bu evrensel enest tabusunun varlığının kahraman üzerinde etkileri olarak kurgulanmıştır. *Baba diyen o ses olmasa* ifadesi kahramanı durduran önüne engeller koyan bir sesin varlığının göstergesidir.

Hikâyede tüm aramalarına rağmen kahraman aradığı sesi bulamaz. “Kime ait olduğunu bilmediğiniz bir sesin sahibini aramak geleceğe yönelik bir iş değil midir? O sesin sahibini eğer gelecekte bulacaksanız ses geleceğin sesi sayılmaz mı?” şeklinde konuşan kahraman toplumsal düzenin devamı için simgesel düzenin ona dayattığı sesin farkındadır. Sesin etki derecesini artırma yöntemlerinden bir tanesi ise sesin kaynağının bir türlü bulunamamasıdır. Kahraman tüm aramalarına rağmen bu sesin kaynağına bir türlü ulaşamaz. *Baba* sesini duyan kahraman bu sesin sahibi genç kızla bir türlü karşılaşamaz. Dolar’ın belirttiği gibi kaynağı görülemeyen ses *akuzmatik* sestir. Bu ses kökeni saptanamayan ve yeri belirlenemeyen sestir. Bir beden bir köken arayan bir sestir. Dolar, bu noktada Hitchcock’un *Sapık* filmini örnek verir. Film tamamen annenin sesinin nereden geldiğine hangi bedene atfedilebileceği etrafında dönmektedir. Bu nedenle Dolar’a göre bedenden yoksun olan sesin oluşturduğu tekinsizlik ve yarattığı huzursuzluk ancak bir bedene atfedildiğinde yatıştırılabilir (Dolar, 2013, s. 64). *Kızım* hikâyesinin kahramanı için *baba* sesi akuzmatik bir ses özelliğine sahiptir. Kaynağı bilinmeyen ve gelecekte aranabilecek olan bu ses toplum tarafından diretilen ilahi bir ses özelliğine de sahiptir. Bu ses koşulsuz itaat gerektiren bir sestir. Kahraman için sesin kaynağı görülmeyince, görüntünün kusurları da ortadan kalkmaktadır ki bu durum sesin kahraman üzerinde etkisini artıran diğer bir önemli etkidir. Kahraman için sesin kabul edilebilirlik derecesini artırmıştır. Dolar, bu noktada öğretilerini perde arkasından sunan, felsefe okulunu kuran ilk filozof olan Pisagor’u örnek verir. Öğrenciler Pisagor’un Efendilerinin yani Sahiplerinin

sesine hapsoluyorlardı. Görünüş ya da davranışta bulunan acayiplikler dikkati dağıtmıyor ve öğrencilerin sadece anlama odaklanmalarını sağlıyordu (Dolar, 2013, s. 64). Hikâyede kızı için atfedilecek bir beden bulamayan kahraman bu nedenle sesin ona yüklediği anlamın tesirinde kalmıştır. Görüntüden azade bir ses olan *baba* sesi kahramanı günlerce etkisinde bırakarak kahramanda bir arayışa sebep olmuştur. Bu sesin simgesel düzende oluşturduğu anlam ise evlilik ve evliliğin getirdiği yükümlülüklerin yerine getirilmesidir. Bu ses toplumsal bazda bakıldığında sorumlulukların hatırlatıcısı olan sestir. Holland, arzu üretimi ile toplumsal üretim arasında bağlantı olduğunu savunur. Çünkü psişik yatırım demek toplumsal alana da yatırım yapmak manasına gelir. Bu durumun tarihsel bir sürekliliği olduğunu söyleyen Holland, kapitalist iktidar ilişkilerinde babayı sermaye, anneyi yeryüzü ve çocukları ise işçi olarak nitelendirmiştir (Holland, 2013, s. 226). Toplumsal düzenin devamı için kahramanın, baba olması ve toplumsal düzenin ona yüklediği simgelerle hareket etmesi gerekir. Kahraman simgesel düzenin yüklediği toplumsal insani ilişkilerle bireysel arzuları arasında kendine yabancılaşmış bir birey özelliği çizmektedir. Arzuları ile kapitalist insani ilişkilerin gerektirdiği sorumluluklar kahramanı şu düşüncelere itmıştır:

“Yıllar geçince ne olacaktı peki? Ya torunlarım olunca? Kızım kaç yaşında evlenecekti, kaç çocuğu olacaktı, kaç kız kaç erkek? Birkaç yıl sonra bebekleri, daha sonra küçük çocukları daha ileride gençleri, bu kez torunlarım gibi mi görecektim.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 97).

Kahraman toplumsal sistemin gösterenlerini bu ifadelerle anlatmaktadır. *Baba* diyen sesle başlayan bu süreç *dede* diyen bir sesle devam edecektir ki bu durum kahramanda kaygıya sebep olmuştur. Tüm eylemlerimize şekil veren ölümsüzlük duygusu ölümlü olmanın hatırlanması ile kahramanda arayışa sebep olur. İlerleyen yaşlarda *tüm gençleri bu kez torunları gibi görmek* ifadesi bir yandan ölümlü olmayı diğer yandan ise devam eden nesillerle beraber ölümsüzlük hissini bir arada barındıran bir tez-antitez ve sentez durumunu yansıtır. Kahramanın bu ifadelerle yatıştırmaya çalıştığı şey May’in ifadesi ile ölümün görünmeyen yüzüdür (May, 1997, s. 31). Bu durum öyküde kahramanın çıkmazı olarak işlenmiştir.

Hikâyenin son bölümünde ise artık kahraman baba sesini duymamaya başlar. “Tüm kızları kendi kızım gibi sevmeye başlamam onu kızdırdı galiba. Ben ise onun sayesinde sonsuz sayıda çocuk sahibi olmuştum. O da benim milyonlarca kızımdan biriydi.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 98). Kahraman simgesel düzenin göstereni olan baba olgusundan kaçarak baba

olmanın verdiği zevki gündüz düşü şeklinde yaşamıştır. Elli yaşlarında olan kahraman hiç görmediği kızının varlığı ile tüm kızların varlığını aynı noktada birleştirmektedir. Ancak Sponville, kaçınma yolu ile aslında arzu nesnelere olan arzumuzu sürdürdüğümüzü ileri sürer. Kahraman kaçınmada arzu nesnesinden kaçınmakla beraber onu arzulamayı sürdürür ve bu yolla haz devşirir. Sponville, kişinin hem arzu nesnesinden kaçtığını hem de bu kaçınma yolu ile arzuyu devam ettirerek ondan haz duyduğunu dile getirir (Sponville, 2013, s. 216). Bu manada kahraman bir yandan “Bana baba diyen bu ses olmasa tüm kızları sevebilecek birer dişi olarak görebilirdim.” ve diğer yandan ise “Bir an önce tanımalıydım ki kızımın dışındaki tüm kızlardan kurtarabilmeliydim kendimi.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 97) diyerek kaçınma yolu ile arzusunun devamını sağlamaya çalışmaktadır. Bir yandan arzulamakta diğer yandan ondan uzak durarak arzusunun devamını sağlamaktadır. Elli yaşında olan kahraman için tüm kızları kendi kızı gibi sevmek ifadesi de aynı şekilde kaçınma yolu ile arzusunun devamını sağlamak anlamına gelir. *Baba* diyen bu sese karşı yirmi yıl önce yerine getirilmemiş bir görev vardır. Bu durumda yerine getirmeme yolu ile ütöpik bir hâl alarak kişinin *babalık* kurumuna daha büyük bir haz duymasına sebep olmuştur. Phillips’e göre kişinin kaçmak isteyip de kaçamadığı şey onun gerçeğini oluşturur (Phillips, 2017, ss. 190-191). Kahraman babalık kurumunun verdiği sorumlulukla diğer kızları arzulamaktan duyduğu kaçınmayı dile getirirken aslında arzulamak ve arzulanmak istemektedir. Arzu nesnesine ulaşmama ya da ulaşamama yolu ile ise arzulamanın devamı sağlanmıştır.

Saçlıoğlu’nun *Kızım* hikâyesinde kahramana birtakım anlamlar yüklemeye çalışan simgesel alanın sesi vardır. Bu ses hikâyede süper egonun sesi hâline dönüşür. Simgesel düzen kahramandan beklenti içerisine girerken kahramanın da arzulama ile örtük olarak istekleri vardır. Bu durum süper egoyu dengelenmenin bir yoludur. Dolar, süper egonun daima karşısında yetersiz kaldığımız bir ahlaki merci olduğunu dile getirir. Onun istekleri karşısında ne kadar çabalarsak çabalayalım daima yetersiz kalırız. Beklentilerini karşılamak için ne kadar çabalarsak aradaki uçurum o kadar artar. Bu durum özneyi her zaman suçlu duruma düşüren bir sesin varlığını dile getirir. Dolar’a göre süper egonun bir ahlak yasası olmaktan öte ahlak yasasından kaytarmanın bir yolu olduğunu dile getirir (Dolar, 2013, s. 102). Bu nedenle kahraman aslında tüm kızları kendi kızı gibi gördüğünü söyleyen bir üst benlik, bir süper ego kavramının varlığını gösterir. Ancak tüm kızları kendi kızı gibi görmek bir süper ego ifadesi olarak bir ahlak yasası değil tam tersine ahlak yasasından kaytarma yollarından biridir. Bu nedenle kahraman baba olmanın verdiği

sorumluluktan kurtulmanın bir yolu olarak süper egonun sesine kulak vermektedir. Bu durum Copjec'in ifadesi ile hedefine ulaşamayarak yani hedefini ketleyerek gerçekleşmesini önleyerek doyuma ulaşmanın bir yolu hâline gelmeyi ifade eder (Copjec, 2015, s. 39). Hikâyede kahraman baba olmayı ketleyerek yeni hedefine ulaşmama yolu ile doyuma ulaşmaktadır. Tüm kızlarının kendi kızı olduğunu söylemek ulaşılması imkânsız bir hedefin varlığı yolu ile hedefe ulaşmayarak doyum aramaktadır. Saçlıoğlu *Kızım* hikâyesinin kahramanı ile simgesel düzenin yüklediği anlamlar karşısında bireyin nasıl bir çıkış yolu aradığını ve hangi düşünce metaforları meydana getirdiğini ortaya koymuştur.

2.5. Basamaklar

Saçlıoğlu'nun *Basamaklar* öyküsü *Yaz Evi* öykü kitabının sonuncu öyküsüdür. Öyküde olaylar ana kahraman olan babaanne etrafında şekillenmektedir. Öykü psikanalitik olarak *melankoli* kavramı üzerine kurgulanmıştır. Babaanne, basamaklardan indikçe geçmişin belli kesitlerini hatırlayarak okuyucuya anlatır. Ancak anlatım daha çok anlatıcı tarafından yapıldığı için hâkim-ilahi bir bakış açısı kullanılmıştır. Yazar babaanne hakkında her şeyi bilen olarak babaannenin düşüncelerini anlatma tekniğini kullanarak aktarmıştır. Anlatma tekniği bazı bölümlerde yazarın babaannenin ruhsal hâline dair düşüncelerini aktardığı bölümlerde ise iç çözümleme tekniğine dönüşmüştür. Babaannenin zaman zaman düşüncelerini karşısında birileri varmış gibi aktardığı bölümlerde ise iç monolog tekniği kullanılmıştır. Anlatma ve iç monolog tekniği hikâyede bir arada kullanılarak dengeleme sağlanmıştır. Ayrıca melankolik insanlar geçmişin izini sürekli hissettikleri için hikâyede geriye dönüş tekniğinden de sık sık yararlanılmıştır. Hikâyenin kısa bir özeti hikâye incelemesinde bütünlüğü sağlamak adına şu şekilde verilebilir:

Babaanne üç katlı evin üçüncü katında kalmaktadır. Kapıyı açmak için aşağıya inerken her basamakta anılarını, kaybettiği kişileri ve ailesini hatırlar. Alt katlara taşınmaz. Hatıralarda oralarda kalanlar vardır. Bundan sonra kendisinin kalacağı yerin bodrum kat olduğunu söyler. En alt kata mahzene doğru iner. Burada çok basamağın olduğunu, anlatılacak daha çok ölümü olduğunu söyleyerek mahzene doğru ilerler (Saçlıoğlu, 2017, ss. 113-135).

Basamaklar hikâyesinde kahramanın kafasının içinde kurmuş olduğu bir dünya vardır. Hikâyenin kahramanı olan babaanne, sürekli geçmişe gittiği bir düşünce âleminde yaşamaktadır. Eşine, oğullarına, anne ve babasına ait olan hatıralar; onlar hayatta olmamasına rağmen babaannenin düşünce dünyasının birer parçası hâline gelir. İlahi bakış

açısı ile kahramanın hissettikleri ve yaşadıkları yazar tarafından dile getirilmiştir. Anlatıcının dışarda olduğu hikâyede sadece dışardan gelen kapı sesi ile şimdiki dünyaya ait izler vardır. Hikâye çalınan kapı sesi ile başlar. Hikâyenin sonunda çalınan kapı gerçekten açılmış mıdır yoksa bu durum da düşünce âleminde mi gerçekleşmiştir, net olarak belirtilmez. Hikâyede olay örgüsü babaannenin düşünce âleminde yaşanan olaylarla şekillenmiştir. Uykulu bir hâl içinde tasvir edilen babaanne düşlemlediği bu âlemde kendisini daha huzurlu hissetmektedir:

“Zilin ilk çalınışını duymamıştı Babaanne. Son yıllarda, evi boşaldıktan, kendi deyişiyle ocağı söndükten sonra, uyku gününün her saatinde onu çağırıyor, o da direnmeden, kendisini bu eski dostun düşlerle dolu oyalayıcı sıcaklığına bırakıyordu. Düşleri renklenmiş, seslenmiş, kokulanmıştı. Uyumak uyanık kalmaktan daha çekiciydi artık Babaanne için” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 113).

Anlatıcının babaanne için bu ifadeyi kullanması onun yaşama tutunmak için düşlemsel bir dünya oluşturduğunu gösterir. Bu durum psikanalitik olarak *melankoli* kavramı ile açıklanmaktadır. Saçlıoğlu, *Basamaklar* hikâyesinde basamak metaforunu kullanarak babaanne üzerinden melankoli kavramını kurgulamıştır. Hikâyede basamak inişli çıkışlı olarak değil insanı umutsuzluk, yas, keder gibi kavramlara sürükleyen bir imge olarak işlenmektedir. Babaanne basamakları indikçe her basamakta terk edilmişlik ve yalnız kalmışlığın düşüncesini yaşar. Borgna, yaşamsal hüznün, duygulanımsal hayatın inen çıkan merdivenin bir seviyesinden (üst seviyesinden) başka bir seviyesine (alt seviyesine) geçtiğinde hissedildiğini söyler (Borgna, 2014, s. 57). Hikâye bu nedenle babaannenin yaşadığı üç katlı evin en üst katında başlar ve basamaklardan her katı indikçe mahzene doğru ilerleyen bir yol çizer. Bu durum üst seviyeden alt seviyeye doğru bir inişi niteler ki bu da babaannenin melankolik ruh hâlini anlatan bir olayı tasvir eder.

Psikanalizin önemli kavramlarından olan *melankoli* üzerine birçok araştırma yapılmış ve nedenleri üzerine düşünülmüştür. Teber, melankoli üzerine yapılan ilk çalışmaların Kos Adası Tıp Okulu'nda Hipokrat tarafından gerçekleştirildiğini söyler. Galenus da melankolik insanlarda kaygı ve bezginlik durumunun artışı gözlemlemiştir. Bu dönemde yapılan çalışmalarda özellikle kara safranın beyin bölgesinde yoğunluğunun artması sonucunda hezeyanlar, intihar düşüncesi gibi durumlar ortaya çıkmakta olduğu gözlemlenmiştir. O dönem içerisinde çeşitli bitkisel tedavi yöntemleri kullanılmakla beraber Teber, melankoliyi esasen insanların narsistik yaralanmalarına karşı göstermiş olduğu bir tepki olarak yorumlar (Teber, 2009). Babaannenin deyişi ile *evi ocağı*

söndükten sonra ifadesi etrafında birçok kişi tarafından terk edilmiş olmak onu melankoliye iten ana sebep olarak işlenmiştir. Bu nedenle uykulu bir hâlde kalmayı uyanık kalmaya tercih eden babaanne şimdiki zamanın sularından uzaklaşır. Kahraman hiçbir şeyi kaybetmediğini düşündüğü zamanların düşlemsel boyutunda yaşamaktadır. Kriteva'ya göre depresif melankolik kişilerin Eros'a katlanamadığını kendisini Thanatos'a sürükleyen şeylerle olumsuz narsisizmin sınırına dek Şey'le birlikte olmayı tercih ettiğini söyler (Kristeva, 2009, s. 31). Hikâyede babaanne bu nedenle giden şeylerin yasını tutamayıp yası tutulacak şeylerin yerine ikameler koyamaz. Babaanne, düşlemsel boyutta onu Thanatos'a sürükleyen şeylerle birlikte yaşamayı tercih etmektedir. *Eski dostun düşlerle dolu oyalayıcı sıcaklığı* ifadesini kullanan babaanne giden şeylerle olumsuz narsisizmin sınırına dek Şey'le birlikte yaşamayı tercih etmiştir. Bu nedenle *yitirilmişlik* melankolinin ana eksenini oluşturan kavramdır. Ancak bu yitirilmişlik babaanne gibi melankolik kişiler tarafından kabul edilemez. Melankolik insanda libidinal bir enerji vardır fakat bu libido dünyadan el etek çekme ile beraber içsel âlemde yaşanan bir libidoya dönüşür. Freud, melankoli için dış dünyadan çekilmiş libidonun Ben'e yani kişinin kendisine yönelmesi durumunun söz konusu olduğunu dile getirir (Freud, 1998, s. 24). Hikâyede babaanne için gerçek dünya, düşsel zamanla bir tür yer değişimine uğrar. Bu durum kişide sığınabileceği ve yitirilmişlikleri tekrar yaşama imkânı bulacağı bir ortam oluşturmalarının da önünü açmış olur. Bu bir tür hüzünden haz devşirme hâlidir. Babaannenin bu sayede *düşleri renklenmiştir*. Bu nedenle melankoli ve narsisizm birlikte düşünülmesi gereken kavramlardır. Çünkü melankoli kişinin kendisine ve düşünce âlemine ait bir olgudur. Simgesel düzen ve onun gereklerinden uzaklaşma imkânı sağlar. Kristeva, sevgide yitirilmiş sevilen bir nesnenin gölgesini seçmek bizi daha çok yasa gömer ifadesini kullanır. Depresyon bu nedenle Narkissos'un gizli yüzüdür. Kişiyi ölüme sürükleyen ama serap içinde kendisine hayran olduğu sırada fark ettiği gizli yüzüdür (Kristeva, 2009, s. 13). Bundan dolayı babaanne için narsistik bir sığınak olarak kurduğu dünya, kendisinin eksenini etrafında kurguladığı bir dünya hâlini alır. Hikâyede *babaanne yitirilmişlikler hiç olmamışçasına yaşamaktadır*. Teber, bu manada melankolik insanların bir şeyleri yitirdiklerini sezinlediklerini ve bunun acısını çektiklerini ancak tam olarak neyi nasıl yitirdiklerini bilmediklerini ifade eder. Bu yitirilmişlik psişik gücün önemli bir bölümünü soğurur (Teber, 2009, s. 239). Hikâyede babaanne bu yitirilmişliğin yasını tutmadığı için kendisi terk edilmiş bir nesne hâline gelir. Babaanne, etrafında herkes onu terk edip gitmiş şeklinde bir kanıya kapılmıştır. Hayatın akışını bozan bir durum hâline gelen bu psişik

vaziyet için Freud, melankolide Ben kavramının terk edilmiş bir nesne konumunu aldığını dile getirir (Freud, 2014, s. 10). Babaanne herkes gitmiş ve kendisi kalmış gibi hissederek aslında kendisini Freud'un bahsettiği şekilde terk edilmiş bir nesne olarak görür. Babaannenin terk edilmişliği tam bir bırakışın meydana gelmemiş olmasından kaynaklıdır. Çünkü düşlerde varlığı devam eden bir kopamayı söz konusudur. Bu durumun onun *düşlerini renklendirdiğini* söylese de onu mahzen mezara doğru iten bir olgu hâline dönüşmektedir. Butler, melankolide nesnenin gidişine izin vermenin paradoksal bir şekilde bir bırakış olmadığını dile getirir. Melankolik bırakışta nesnenin statüsünün dıştan içeriye döndürülmesi söz konusudur. İçselleştirme kaybı psişe içerisinde muhafaza eder. Butler'a göre eğer nesne artık dış dünyada yoksa içeride var olmaya devam edecektir (Butler, 2005, s. 128). Butler'ın ifadesi ile babaanne için var olmayan sevgi nesneleri her ne ise bunlar artık dış dünyada yani evin içerisinde yoktur. Evde var olmayan bu nesneler artık içselleştirilerek içeride var olmaya devam etmektedir. Babaanne uyku esnasında melankolik mekâna ziyaretler yaparak kaybını yaşamadığı nesneleri içeride var etmiştir.

Saçlıoğlu'nun *Basamaklar* hikâyesinde babaanne, geçmişin izini sürekli kendinde taşıyan bir karakter özelliği çizer. Geçmişten ve yaşanmışlıklardan vazgeçemeyen kahraman doğal olarak yeni yaşanmışlıklara da yer açamaz. Bu durum hikâyede *ölüm itkisinin* kahramanı etkisi altına almasının da kanıtıdır. Freud, canlı varlıkların sürekli bir önceki duruma dönüş eğilimi gösteren özgül bir dürtü barındırdıklarını dile getirir. Canlı varlıklar cansız varlıklardan sonra meydana geldiği için canlı varlığın cansıza doğru bir eğilim durumu söz konusu olur (Kristeva, 2009, s. 27). Freud'un belirttiği bu durum babaanne için de geçerli hâle gelmektedir. Canlı bir varlık olarak babaanne melankolik bir hâl alarak sürekli bir önceki duruma dönme isteği yaşar. Freud'un bahsettiği bir önceki duruma dönüş eğilimi gösteren özgül dürtü melankolik durumda normal bireylere göre daha kuvvetli bir hâl alır ve bu kuvvetli dönüş isteği bazen intihar gibi daha ciddi durumlarla sonuçlanabilir. *Basamaklar* hikâyesinde ise bu dönüş isteği hikâyenin sonunda mahzene inmek şeklinde *mezar metaforuna* dönüşmektedir.

Melankoli ile kayıp arasında sıkı bir ilişki vardır. Melankoli ruhsal bir durum belirtmesinin yanında melankolinin psikanalitik olarak ilksel temelinde *kayıp nesne* olgusu yatar. İnsanın ilksel kayıp nesnesi annesel kökenlidir. Anne katlinin gerçekleşmesi kişinin bireyselliğe ulaşmasında önemli bir yere sahiptir. Anne katli konusunda Kristeva, *Acı ve Yaratıcılık Olarak Anne Katli* (Kristeva, 2015) eserinde ayrıntılı olarak bilgi vermiştir. Kristeva bu eserinde Freud'dan farklı olarak baba faktöründen ziyade anne faktörünü ön plana çıkarır.

May, bu durumu psikolojik göbek bağı koparmak ya da koparamamak şeklinde açıklar. *Orestes*⁹ mitini örnek veren May, anneye tabi olarak kalmanın özgürlüğün önünde engel teşkil ettiği şeklinde bir çıkarımda bulunur. Bu durum birey olma yolunda verilen bir savaştır (May, 1997, ss. 115-120). Bağımlılıklar özgürlüğün önünde en büyük engellerden biridir. Orestes, birey olma yolunda bir mücadele vermiştir. Bu noktada kaybın ilk içselleştirilmesi de annesel kökenli olarak meydana gelir. İlksel olarak psikolojik göbek bağı koparamamak devam eden süreçte diğer nesneler için genellenen bir özellik hâlini almaktadır. Anne katli sembolik bir özelliğe sahiptir. Melankolik kişi bu sembolik katli gerçekleştiremediği için gereken bireysel özgürlüğü yakalayamaz. Melankolik durum hep bir Ötekinin varlığı ile yaşama durumu manasına gelir. Babaanne eşi, çocuğu, giden diğer nesnelerin yasını tutamadığı için onlara bağımlı bir yaşantı hâli içerisine girmektedir. *Basamaklar* hikâyesinde annesel vazgeçilmeyen nesne metaforik olarak farklı boyutlarda gösteren olarak işlenmiştir. Hikâyede bu durum baba, abi, eş, çocuklar gibi farklı şekiller almakla beraber bu gösterenler annesel nesnenin babaannedeki yansımalarıdır. Kristeva, kişide vazgeçilmez annesel nesnenin yitiminin söz konusu olduğunu ancak melankolik kişi bu yitirmeyi kabul etmediği için (olumsuzlama) onu dilde melankoli olarak geri kazanmanın yolunu açtığını dile getirir (Kristeva, 2009, s. 51). Babaanne kaybettiği nesneleri içsel âleminde canlandırarak melankoli sayesinde bu yitirilmiş nesneleri dille geri kazanır. Melankolinin dili içerisinde yitik nesnenin varlığı saklıdır. Melankolik dille üstü örtülen şey yitik nesnenin kendisidir. *Basamaklar* hikâyesinde babaanne için metaforik olarak işlenen eş, baba, çocuklar ve ayrı kalamadığı evi gibi bütün nesnelerin temelinde ilksel sevgi nesnesinden kopuşun meydana gelmemesi olgusu vardır. Eğer birey annesel nesneden ayrılma esnasında yas tutar ve ikameler koyabilirse devam eden süreçte bu durum hayati bir özellik kazanmaya başlar. Eğer ilksel nesneye karşı yas tutulamazsa devam eden süreçte farklı metaforik nesnelerle varlığı hissedilir. Bu durum *ölüm itkisi* ile beraber kişiyi olumsuzluğa itecektir. Babaanne içerisinde melankolik nesnelere bağımlılığını dil sayesinde sürdürürken bu durumun onu mahzen mezara doğru sürükleyen

⁹ Miken Kralı Agamemnon, Grek ordusunun başında Truva'ya sefere çıkar. Karısı Clytemnestra amcası Aegisthus ile ilişkiye girer. Agamemnon savaştan dönünce ise karısı Clytemnestra tarafından öldürülür. Henüz küçük bir çocuk olan oğlu Orestes'i krallıktan sürdürür. Orestes yetişkin olunca Miken'e döner. Amacı annesinden intikam almaktır. Clytemnestra'yı yakaladığında ise annesi ilkin onu bağışlaması için oğluna yalvarır. İkna edemeyince anne lanetinden korkması gerektiği yönünde telkinde bulunur. Bu da işe yaramayınca onu öpücüklerle etkilemeye çalışır. Bu durumda Orestes hiçbir şey yapamayacağını, kendinde olmadığını söyler. Ancak bunun annesinin oyunundan ibaret bir durum olduğunu anlayınca ise onu öldürür. Atinalılar huzurunda yapılan yargılama sonucunda ise affedilir. Bilgelik Tanrıçası Athena insanın özgürlüğünün her şeyin üzerinde olduğunu yönünde karar verir. Bu durum Orestes'in birey olma yolunda savaşını anlatmaktadır (May, 1997, ss. 119-120).

bir olgu hâline geldiğini fark edememektedir. Saçlıoğlu, bu hikâyesinde babaanneyi melankolinin özelliklerine sahip bir kişi olarak kurgulanmıştır. Bu nedenle babaanne erostan daha ziyade Thanatos’a yatkın bir insan özelliği yansıtır.

Basamaklar hikâyesinde olay, mekân olarak evin içerisinde geçer. Hikâyede kurgu babaannenin basamaklarda geçirdiği zamana dayanır. Ev metaforu sıcak bir yuva ya da sığınak olarak işlenmez. Ev herkesin gittiği sadece babaannenin kaldığı bir mekân olarak mezarı andıracak şekilde işlenmiştir. Basamakların sürekli aşağıya doğru inmesi ise yaşanan hayatın bir cehennem tasviri almasına neden olur. Saçlıoğlu, bu eserinde babaanne üzerinden melankolik insanın içerisinde bulunduğu ruh hâlini yansıtmıştır. Melankolik insanın hayatına yaşamsal hüznün hâkimidir. Babaannenin kurmuş olduğu yaşamsal hüznün mekânı aynı zamanda kişinin enerjisini soğuran bir özelliğine sahiptir. Hikâyede babaanne için basamak, hayatı anlatan bir özellik olarak sunulur. Hikâyede en üst kattan başlayan iniş bütün evi sırtında taşıdığı söylenen zifiri karanlık olan bodrum katta son bulur. Bu durum babaanne için yaşamsal bir düşüşü simgelemektedir. Melankolide kişiyi Thanatos’a sürükleyen bu durumda işlenen hayat, sürekli aşağı yönlü devam eden bir çizgi hâlinindedir. Zifiri karanlık olan bodrum katın basamakları ise babaanne için çok daha uzundur. Bu nedenle melankolik insanın durma noktası söz konusu değildir. Melankoli, kişiyi içine çeken bir girdap hâlini almaktadır. Kişinin içerisine girdiği bu melankolik ruh hâli onu daha çok içine çekmektedir. Melankolik insan kaybettiklerini kazanmanın bir yolu olarak gördüğü için bu durumdan kurtulma noktasında bir çaba içerisine girmez. Babaanne inmeye devam ettiği basamaklarda melankoliden bir yandan da memnuniyet duyar. Bu sayede *hayatının renklendiğini, seslendiğini, kokulandığını* (Saçlıoğlu, 2017b, s. 113) söylemesi babaannenin melankolik hâlinde duyduğu memnuniyeti de dile getirir. Bu acı ile beraber hissedilen hazzın da varlığını gösterir. Fıncık, bu noktada önemli bir tespitte bulunur. Eğer bir kişi şeyleri bir şekilde görmekten mutlu ise onları bu şekilde görmeye yatırım yapmıştır. Bu şeyleri o şekilde görme hâli kendisine dair sahip olduğu olumlu ya da olumsuz imgeyi destekleyici niteliğe sahiptir (Fıncık, 2021, s. 104). Bu nedenle *Basamaklar* hikâyesinde babaannenin kendisine yönelik oluşturduğu imgede tüm bu nesnelere yönelik tutumu önemlidir. Çünkü babaanne o şeyleri bu şekilde görmekten aynı zamanda mutludur. Bu mutluluğun ardında ise kahramanın hayatında yasını tutmadığı nesnelere yönelik yapmış olduğu yatırım vardır. Babaanne melankolik dili kullanarak gitmediğini düşündüğü bu nesnelere yatırım yapmaya devam etmektedir. Onları bu şekilde görmek babaannenin hayatına renk katan bir olgudur. Babaanne Kristeva’nın ifadesi ile

anneler nesnenin imkânsız yası (Kristeva, 2009, s. 18) içerisinde görmek istediği bu nesnelere içsel dünyasında yatırım yapmıştır. Yas tutmak nesnenin gidişine izin vermek ve boşta kalan libidoya ikame aramayı gerektirir. Ancak babaanne alt katta *oğlu ve gelini hâlâ ordaymış gibi bahsetmesi* (Saçlıoğlu, 2017b, s. 128) yas tutulmadığını gösteren olgulardan biridir. Babaannenin oğlu ve gelini hâlâ orada koltukta oturuyormuş gibi tasvir ettiği bu bölüm melankolik kişinin hoşlandığı bir durum olarak algılanabilir. Babaanne kendisinde oluşan boşluğu bu şekilde doldurmaktadır.

Basamaklar hikâyesinde öykü kahramanı olan babaanne üç katlı evin en üst katından indikçe geçmişin içerisinde yaşayarak kaybedilmişliği yadsır. *Basamaklar* hikâyesi merdiven metaforunun kullanıldığı bir hayat imgesi sergilemektedir. Ancak hayat içerisinde inen ve çıkan bir metaforu yansıtan basamaklar melankolik kişi için aynı anlama gelmez. Hikâyede ismi dahi unutulun ve adı artık babaanne olan kahraman için basamaklar düşüşün imgesidir. Yaşanan acıların sebebi olarak insanın doğal olarak melankoliye meyilli olduğu düşünülebilir. Ancak babaanne hayatta olan gelini ve torunu olmasına rağmen onları da melankolik dilde yaşar. Gerçek hayatta onlara ulaşma ve onları görme imkânı varken melankoli diyarında onların varlığı daha önemli bir hâl almıştır. Bu durumda psikanalitik olarak eş, çocuk ya da torunlar gibi öğeler sadece görünen kısmı yansıtır. Esasen melankolinin ilksel kökeninde annesel nesne ile olan ilişki yatar. Ayna evresi yahut imgesel dönemde başlayan annesel bedenden ayrılış ve kayıp olgusu geliştikçe kişi birey olarak var olur. Kayıp olgusunu içselleştiren birey kaybı telafi edecek ikame nesnelere ihtiyaç duyar. *Basamaklar* hikâyesinde babaanne kaybı içselleştiremediği için ikame nesne arayışına da girmemektedir. Bu nedenle babaannede Kristeva'nın dile getirmiş olduğu *anne katlinde* veya *Orestes Miti*'ne benzer şekilde annesel bağların koparılmasında zorlanır. Babaanne yasını tutması gereken nesnelerin yerine yeni ikameler yerleştiremez. Bunun yerine onları kaybetmemiş olduğunu düşünerek kayıp nesneleri, kendisine yansıtarak onların devamını sağlar. Bu durum bir ölçüde çocuğun kadiri mutlak olduğu imgesel dönem öncesine dönme isteği duymasından kaynaklanır ve melankoli ile kişi kaybı kabul etmeyi reddeder. Melankolik kişi kaybın olmadığı yönünde kendisine fantazmatik bir dünya kurar. Bu durum bir oranda aslında kişinin değerli olduğu, sembolik anayurda dönme isteğini de yansıtır. Bu isteğin altında annesel payın rolü oldukça büyüktür. Ayrılma ve ayrılık kaygısı yaşamamak mümkün değildir. Melankolik insan bu kaygıyı daha güçlü hissettiği için annesel nesne içe yansıtılmakta, annenin melankolik ve depresif bir öldürülüşü hâlini almaktadır (Kristeva, 2009, s. 41). Bu manada annesel ana

yurda dönemeyen babaanne kendisi ana yurt hâline gelir. Homayounpour, çocuğun kendisinden ayrılma arzusuna hiç savaşımadan boyun eğen annenin olup olmadığı sorusunu sorar. Bu nedenle ayrılma kaygısı çekmeyen bir çocuk var mıdır acaba? (Homayounpour, 2015, ss. 81-82). Anne bir yanda bakım veren ilk kişidir ancak diğer yandan ise bu kusursuz bütünlüğün bozulması gerekir. Bu ikircikli durumun varlığını her birey farklı ölçüde hisseder. Bu nedenle kişi farklı patolojik olgularla karşı karşıya kalır. *Basamaklar* hikâyesinin kahramanı babaanne için melankoli, annesel ana yurda dönüş isteğidir. Babaanne bu sembolik ana yurda dönüş isteği ile zihnini sürekli meşgul eder. Zihin düşünmez ve kendisini meşgul edecek bir şeyler bulamazsa bu kişide ontolojik bir boşluk hissi oluşur. Babaanne kendisinde oluşan ontik boşluğu doldurmak amacıyla zihnini sürekli meşgul etmektedir. Düşündüğü bu şeyler onu hüznün ve kedere sürüklemekle beraber intihar gibi olguların gündeme gelmesine de engel olur. Çünkü ölen ve giden hep diğerleridir. Babaanne ise gidenle meşgul olan bir zihin sayesinde bu üç katlı evde var olmaya devam edendir. Bu zihinsel meşguliyet sayesinde babaannenin ifade ettiği gibi *hayatı renklenmekte, seslenmekte ve kokulanmaktadır*. Melankolik insan zihinsel olarak koparamadığı bu bağlar sayesinde hayatına anlam katar. Bu durum babaannenin yaptığı zihinsel yatırım nedeniyle varlık sebebi hâline gelmektedir. Kristeva, melankolik kişideki belleği tuhaf bir bellek olarak algılar. Melankolik kişi, adeta her şey geçip gitti ancak o geçip giden şey her ne ise ben ona sadığım mantığında olan kişidir. Adeta onlara çivilenmiş gibidir. Yarınsız belleğe bu bağlılık narsistik nesneyi biriktirmenin çıkışsız bir kişisel mahzen mezarın kapalı odasında ona bakmanın da bir yolu hâline gelir (Kristeva, 2009, s. 77). Kristeva babaannenin zihnini narsistik nesne biriktirdiği bir mahzen mezara benzetir. Bu mahzen mezarın çıkışı yoktur. Babaannenin evi ve zihni ortak özellikler sergilemektedir. Çıkışsız bir girdap olarak metaforize edilebilir. Biriktirilen ve yası tutulmayan narsistik nesneler bu mahzen mezarın kapalı odasında her an babaannenin kontrolü altında gibidir. Bu sayede bu kapalı odada onlara bakmanın da yolu hâline gelmiştir. Borgna, melankolik kişinin kendisini hayatın bir parçası olarak görmek istemediğini dile getirir. Melankolik insan için hayat hep geçmişe dönüktür. Bu nedenle yitmiş deneyimlerin etrafında dönüp durmaktadır (Borgna, 2014, s. 31). Melankolide anlamsızlık yoktur. Daha çok anlam ekseni babaannenin zihinsel hayatında yaşamış olduğu gibi geçmişe yöneliktir. Geçmiş, babaannenin çıkamadığı bir girdap hâline gelmiştir.

Basamaklar hikâyesi psikanalizin önemli kavramlarından olan yabancılaşma kavramını gündeme getirir. Borgna, bu yabancılaşmayı özne bedenin (yaşanmış beden) nesne beden

(şey beden) tarafından yenilip yutulması olarak değerlendirir (Borgna, 2014, s. 88). Kişinin dışında gelişen diğer yaşanmışlıkların kişinin kendi bedenini esir alması durumunu anlatır. Babaannenin kendi yaşanmışlığı kendine yabancılaşmış ve diğerlerinin yaşanmışlıkları kendi bedeni hâline gelmiştir. Birey kendi olarak değil diğerlerinin varlığı ile anlam ifade eder hâle gelmiştir. Freud, bu nedenle melankoliyi kendilik duygusunun değerden düşmesi olarak görür (Freud, 2014, s. 19). Babaanne kendilik duygusunu diğerlerinin var olduğu anlam dünyasında bulur. Onların yokluğu ile kendisini değersiz görür. Eğer onlar yoksa babaanne de artık değerli olmayacaktır. Onlar tarafından terk edilmiş bir nesne olarak var olmaya devam edecektir. Butler, ilksel nesneler için matem tutulmazsa ailenin büyüğü ortamından çıkmanın mümkün olmayacağını söylerken kişinin birey olması yönünde vermesi gereken mücadeleyi de dile getirir (Butler, 2005, s. 145). Babaanne bu büyüğü ortamı zihinsel süreçler sayesinde kendi bedeni hâline getirmiştir. Geçmişin büyüğü ortamı bireyin zihnine kazanmış olarak var olduğu için bugüne dair anlam ifade eden kavramlar ikinci plana düşmektedir. Bugüne dair anlam ifade eden kavramlar babaannenin hayatında kendisine yer açamamıştır.

Basamaklar hikâyesinde babaannenin merdivenlerden inmeye başlaması, dışardan simgesel alandan gelen bir ses olan çalan kapı zili başlamaktadır. Zilin çalınışı ile başlayan iniş melankoli olarak varlık gösterir. Babaannenin kapıyı açması ise çok kısa bir süre zarfında gerçekleşir. Açılan kapının ardından ise babaannenin zifiri karanlık bodrum kata doğru yönelişi devam eder. Bu durum hikâyede az da olsa bugüne dair izler barındırdığını gösterir. Bu ses, simgesel alanın yası tamamlamaya yönelik bir çağrısı olarak düşünülebilir. Ancak babaanne yası tamamlamaya ve melankoliden çıkmaya yönelik bir gayret göstermeyerek bodrum kata yönelik inişine devam eder. Babaanne için simgesel mekânın varlığı yerine ikinci mekânın varlığı daha önemli bir hâl almıştır. Bu yaşanan ikilem kişinin yaşam boyu devam eden hezeyanlarının nedeni hâline gelmiştir. Bu çelişkiler kişinin insan üzerine etki derecesine göre farklılık göstermesine rağmen insanın gerçekliğini gözler önüne sermektedir. Teber, bu konuda *Herakles Miti*'ni örnek verir. Herakles her şeyden önce Tanrısal bir baba ve dünyevi bir anadan doğmuştur. Bu ikilem yaşam boyu süren hezeyanların da temelini oluşturur. Herakles'in yaşamı bitmez tükenmez ruhsal bunalımlar içerisinde geçer. Sophokles'in bu trajedisinin sonunda ise Herakles kendini yakmaktan başka çare bulamaz (Teber, 2009, ss. 223-224). İnsan olmanın bir yanı dünyeviliği diğer yanı ise Tanrısalığı temsil eder. Babaanne bir yandan Tanrısal bir dünyaya ait bir insanı diğer yandan ise bu dünyaya ait olduğu gerçeğini metaforik olarak

anlatan bir kahramandır. İnsanın bir yanı bu dünyaya aitken bir yanı ise zihinde oluşan ikinci bir dünyaya aidiyet hissine sahiptir. Tanrısal öze ait olan baba yanı Herakles'in kusursuz yanını temsil ederken annesel yanı ise eksik ve dünyevi kısmını temsil eder. İnsan bilinç düzeyinde kendisini bütün olarak algılamak bilincin dışının varlığı ise onun eksik yanının varlığının göstergesidir. Eksik olma algısı, bilinç dışının oluşmasının ve yabancılaşmanın da ana eksenini oluşturur. Dünyaya ait olan yanı Herakles gibi babaannenin eksik yanını oluşturmaktadır. Ancak Sophokles'in trajedisinde Herakles'in kendisini yakmasına sebep olan son babaanne için geçerli değildir. Babaanne kendisine yabancılaştığının farkında değildir. Lacan'ın ifadesi ile bilinç dışı bilgi kendi kendisini bilmeyen bilgidir (Zupancic, 2018, s. 31). Babaanne tüm bunların kendisini melankoliye sürükleyen bağlar olduğunun bilincinde olan bir birey değildir. İki dünyanın arasında bölünmüş özne her iki dünyayı da aynı anda kavrayamaz. Babaanneyi Herakles ile aynı sona sürüklemeyen ise babaannenin zihnini, yasını tutmadığı ve ne olduğunu bilmediği kayıp duyumu ile meşgul etmesinden kaynaklanır. Babaanneyi kuşatan hüznün ve felç eden yavaşlama Kristeva'nın ifadesi ile deliliğe karşı bir siperdir (Kristeva, 2009, s. 56). Yokluk içinde varlığı oluşturma, olmayan kaybı oluşturma çabası içerisine girmektir. Holland, Deleuze ve Guattari'ye yönelik yapmış olduğu çalışmada *evrensel insan bebekliği doğası* ifadesini kullanır ve “*Neden köle bir şekilde kendi zincirlerine âşıktır?*” sorusunu yöneltir. Cevap ise boyun eğiş ve bu boyun eğişi haklılaştıracak sebepler üretmedir (Holland, 2013, s. 35). Babaanne, tüm bu bağımlı olduğu kayıplar sayesinde bir şekilde kendi zincirlerine âşık olandır. Yüklediği anlamlara yapmış olduğu bu yatırım onun hayata bakışını da yansıtan bir olgu hâline gelmiştir. Onun melankolik bir ruh hâline bürünmesinde giden şeylerin varlığı olgusu vardır. Sevgi nesnelerinin babaanneyi terk etmesi ise onu haklılaştıracak bir sebep hâline gelir. Babaanne onlar sayesinde bu hâle geldiğinin haklı sebebi altında nesnelere yönelik bağımlılığını devam ettirmektedir. Bu durum babaannenin psişesi üzerinde etkili olan dünyevi ve ruhsal iki yönün kaçınılmaz bir sonucu şekline tezahür eder.

Basamaklar hikâyesinde babaannenin bir adı vardır ancak bu adı artık kullanan kimse yoktur. Bu isim eşinin varlığı ile anlam kazanan bir özellik sergilemektedir. Çünkü ona bu isimle hitap eden eşi de artık Nuriye ismi ile beraber gitmiştir. *Basamaklar* hikâyesinde babaannenin durumu şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Artık kimse ona anne ya da teyze demiyordu. Yıllar önce kocası öldükten sonra adıyla çağırın Nuriye diyen de kalmamıştı. Kocasını anımsayınca içini bir sıcaklık kapladı. Onun kendisine sevgiyle gülümseyerek bakan gözleri geldi gözlerinin önüne; ağlayacak gibi oldu.

-Seni çok özledim İzzet Bey. Adımı bilen bile yok artık. Adımı duymayı özledim.”
(Saçlıoğlu, 2017b, s. 116).

Babaannenin hissettiği bu acı, içini kaplayan bir sıcaklığı da içinde barındırır. Babaannenin acısı şimdiki zamana ait bir acı değildir. Borgna’nın ifade ettiği gibi acının şimdiki zamanı imkânsızdır. Bu nedenle babaannenin hissettiği acıda sadece dünyadan uzaklaşmakla kalmadığı görülür. Burada yabancılığın tanınmazlığın verdiği baş dönmesi ile beraber dünyayı da yitirdiği depresif acının sırlı ve dehşet verici anlamını da yakalarız (Borgna, 2014, s. 60). Babaanne için eşini kaybetmek ismini de kaybetmek anlamına gelmiştir. Bu acı babaannenin ilk acısı değildir. Evini aramaya gelen Fransız subayını hatırladığında daha on günlük lohusa yatağındadır. Babaanne, bebeğin beşiğine uzanan subay salıncağı ters çevirdiğinde bebeğini düşmekten zor kurtarmıştır (Saçlıoğlu, 2017b, s. 115). Devam eden süreçte kötü bir hastalık nedeniyle üç yıl önce küçük oğlu da gittikten sonra tüm düzeni bozulur (Saçlıoğlu, 2017b, s. 116). Babaannenin annesi kentin öbür ucundan yükselen dumanları, silah seslerini duyuncaya dek Van’ı terk etmek istemez (Saçlıoğlu, 2017b, s. 119). Babaannenin Celal ve Hilmi adında iki kardeşi vardır. Babaları Abdullah Efendi ise Ermeni çeteleri ile yapılan savaşta altı yedi yıl kadar önce ölmüştür ve öldüğünde vücudundan ayrılmış olan eli hâlâ kılıcının kabzasında durmaktadır (Saçlıoğlu, 2017b, s. 120). Kahraman Van’dan büyük bir kabile ile sürekli yürüyerek Tatvan’a geldiklerinde on beş yaşlarındadır ve yanına sadece bez bebeğini alabilmiştir (Saçlıoğlu, 2017b, s. 123). Bitlis’te kafilenin etrafında Kürt çeteleri türemiştir. Kürt çetenin başlarındaki ağa, Nuriye’yi vermeleri karşılığında kendilerini Adana’ya ulaştıracağını söyler. Nuriye ağanın bakışlarında korku dolu ürpertiği hissetmiştir (Saçlıoğlu, 2017b, s. 125). Kahraman, Bitlis’ten Diyarbakır’a gelene kadar gördüğü acıları hiçbir zaman unutmadığını ifade eder. Kolera salgını nedeniyle kente giremezler ve babaanne hayatının en çok ağlamasını burada duyduğunu söyler (Saçlıoğlu, 2017b, s. 127). İki büyük oğlunu hatırladı daha sonra ah keşke yaşasalardı da yine kavga etselerdi diye düşündü (Saçlıoğlu, 2017b, s. 132). Babaanne babasını, oğullarını, eşini kaybetmiş kadın olarak kurgulanmıştır. Van’dan Adana’ya gelene kadar görmüş olduğu acı ve ölümler onun dünyadan uzaklaşmasına ve melankolik bir hâle bürünmesine sebep olmuştur. Ermeni çetelerinin katliamlarına şahit olurken Kürt çeteler tarafından tehdit edilmenin verdiği korkuyu

yukardaki ifadelerde dile getirir. Yukarıda hikâyede tespit edilen olaylardan verilen kesitler babaannenin hayattan çekilip depresif bir acı içerisine bürünmesine de sebep olmuştur. Kahramanın hissettiği acı geçmişten kalan acıdır. Üzerinden geçen zamanla beraber ne için acı duyulduğunun bağı zayıflasa da acı duyumu taze kalmaktadır. Bu durumu hatırlamak ise hem acıyı hem hazzı bir arada yaşamaya sebep olur. Olaylar, babaannenin narsistik iç dünyasında her an yaşanmaya hazır beklemektedir. Zizek'in ifadesi ile buradaki itici güç kayıp nesneden ziyade kaybın kendisinin tekrar tekrar yaşanması durumunun söz konusu olmasıdır. Dürtünün nesnesi kayıp bir nesne değil kaybın bizzat kendisidir. Arzunun asıl nesne nedeni fantazmatik cisimleşmelerle doldurulan boşluktur. Yani dürtü denen tuhaf hareketin itici gücü, doğrudan kaybın kendisini meydana getirme yönündeki itkidir (Zizek, 2020, s. 239). *Basamaklar* hikâyesinde babaanne, kaybın kendisini tekrar tekrar yaşama imkânına melankolik dille sahip olabilmektedir. Hikâyede kayıp olgusu bir anlamda kazanca dönüşen bir hâl alır. Kayıp ile oluşturulan boşluk kişinin anlam evrenini oluşturan fantazmatik cisimleşmelerle doldurulan boşluktur. Basit bir örnek verecek olursak babaanne Van'dan Adana'ya yaptığı yolculukta *bez bebeğini* kaybeder. Ancak ulaşmak istenen arzu nesnesi bez bebek değildir. Çünkü melankolide kaybın ikame nesnesi de ortadan kalkarak kaybın oluşturduğu bağ geriye kalır. Melankoliyi oluşturan itki kaybın kendisini meydana getiren itkidir. Kaybın kendisinin tekrar tekrar yaşanması kayıpla kazancın bir arada yaşandığı bir tekrarlama hareketi hâlini almıştır (Zizek, 2020, s. 239).

Edinsel, melankoli üzerine yapmış olduğu çalışmada yas ve melankoliyi birbirinden ayıran temel farkın melankolinin yasin ikinci evresinde takılıp kalması olduğunu savunur. Yas evresinde ölüm haberinin alınmasından sonra başlayan yas, ikinci fazda kaybedilen kişinin /nesnenin özlem duyularak aranması aşamasına geçer. Bu aşamada yaslı kişi kaybın idrakine vararak sevgi nesnesinin her an döneceğine yönelik bir beklenti içerisine girer. Arayış bu dönemde devam etmektedir. Melankolik kişi yas sürecinin üç ve dördüncü aşamalarını tamamlayamayarak kaybı da içselleştirememektedir (Edinsel, 2021, s. 47). *Basamaklar* hikâyesinde babaanne; eş, çocuklar, kardeş, baba gibi olgulara yönelik libidinal bir bağ kurmuştur. Bu libidinal yatırımın kaybın ortaya çıkması ile geri çekilip ikame arayışına dönmesi gerekir. Kaybedilen şey kayba yönelik bir duyumdur. Kişi kaybın ne olduğuna dair ise bir fikre sahip değildir. Çünkü kaybedilen şey veya bir kişi de olsa kayba yönelik duyumsal şeyin ne olduğu bilinmez. Kaybedilen tüm şeyler daha önce yapılan annesel kayıp duyumunun ikame nesneleridir. Babaanne, yaptığı bu yatırımı kaybın ortaya çıkması ile beraber başka ikame nesnelere aktaramadığı için libidoyu kendi

beni üzerine çekmiştir. Bu ise kaybın yas olarak tamamlanmasını engelleyerek babaannenin ikinci aşamada takılıp kalmasına neden olur. Kayba yönelik beklenti içerisinde girmenin belirgin olduğu bu aşama babaannenin “*İzzet Bey seni çok özledim*” ifadesinde görülür. Burada babaanne kaybı içselleştirememiş gidene karşı bir ikame oluşturamamıştır. Eşinin gelmesine yönelik beklenti babaannede libidinal bağın koparılmasını zorlaştırmaktadır. Lacan, bu noktada Freud’un torununda gözlemlemiş olduğu *fort-da oyununu* örnek verir. Freud, annenin gidişi ile makara arasında kurulan oyunu gözlemler. Çocuk durmadan tekrarladığı bu oyunda, annenin ortadan kaybolmasının oluşturduğu etkiyi telafi etmektedir. Sevgi nesnesinin oluşturduğu boşluk yataktan sarkıtılıp çekilen makara ile doldurulmuştur. Artık kaybın oluşturduğu duyuma karşı geliştirilen bir nesne olarak makara vardır. Lacan, bu durumu Aristotelesçi bir ifade kullanarak insanın ancak nesnesi ile düşünebildiğini ileri sürer (Lacan, 2013, ss. 68-69).

İnsanın doğumla rahimden ayrılışı ile beraber kayıp da başlamaktadır. Bu durum artık geri gelmeyecek bir yitiriliştir (Rank, 2014, s. 157). Oedipal dönemde baba hadım edici bir tehdittir, çocuk bu dönemde anneyi kaybetmek zorundadır. Bu durum simgesel alana dâhil olma ile devam eden ikinci bir doğum travması ile öznedeki bölünmeye sebep olur (Tura, 1996, s. 59). Bu bölünme ise ancak alternatif fort ve da oyununun geliştirilmesi ile üstesinden gelinebilir bir hâl alır (Lacan, 2013, s. 69). *Basamaklar* hikâyesinde babaanne ilksel olarak Freud’un torununda gözlemlemiş olduğu şekilde bir fort ve da oyunu (gitti ve işte orda oyunu) ile hayata dâhil olamamıştır. Bu durum kahramanda yabancılaşmayı artırır. Bu yabancılaşma hem kendine hem de hayata karşı olan bir yabancılaşma hâlidir. Kayba karşı, kaybın oluşturduğu libidinal yatırımın yöneleceği ikamelere ihtiyaç vardır. Eğer bu şekilde nesneler ve kişiler oluşturulmaz ise melankoli olarak adlandırılan hayattan kopuk bir psişik durumun meydana gelmesi kaçınılmaz bir hâl alır.

Hikâyenin başladığı kısımda babaanne düşünce evreninde olduğu için tekrar tekrar çalan zili duymakta zorlanır. Bölünmüş özne bilinç dışının ağırlık kazandığı bir durumu yansıtır. Kapı çaldığında babaanne uykulu bir hâldedir. Hikâyede anılar, düşünmekten ziyade yaşanır gibi ifade edilmiştir:

“İlk oğlu doğalı on gün olmuştu. Bebek salıncağın yavaş salınımlarıyla uyuyordu; kapıdaki gürültü üzerine uyanmış, ağlamaya başlamıştı. Bibi (kocasının hayatta kalan tek akrabası, halası) hayırdır, diyerek kapıya yönelmişti.

Aralanan kapıyı sertçe iterek sonuna kadar açan tozlu topraklı ayaklarıyla odanın ortasına kadar giren üç kişiden biri, bir Fransız subayıydı. İkincisi ince bıyıklı Fransız er üniforması giymiş bir Ermeni genciydi. Arkada duran süklüm püklüm Osmanlı polisi, gözlerini kadınlardan kaçırdı. Ermeni genç bozuk Türkçesi ile:

-Evi arayacağız bakalım silah var mı, dedi sırtarak.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 114).

Babaanne o döneme ait olan hatıraları en ince ayrıntısına kadar hatırlar. Babaanne bu hatırlamalara kendisi de şaşırmaktadır. Bilinç dışının farkında olmayan babaanne kendisini bu duruma iten olgunun ne olduğuna dair bir fikre sahip değildir. Bu durumu ise şu ifadelerle anlatır:

“Bu son yıllarda eski anılar daha kolay anımsanır olmuştu. Üç beş gün önce yaptıklarını unutuyor ama nasıl olduğunu bilmeden, küçük bir ipucuyla bir an çocukluğuna, gençliğine dönüyor; neredeyse yaşıyormuşçasına, renkleri sesleri o eski günleri anımsıyordu.

Enver Paşa’nın Sarıkamış’ta yenilgisinden sonra ordu bozulmuş, Ruslar Van’a inmeye başlamıştı.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 119).

Hikâyeye ait yukardaki ifadeler içinde *hatırlama*, anıların içerisinde yaşamayı ifade eden bir kavramdır. Melankolik kişilerde geçmiş zaman, bugüne göre daha önemli bir kavram hâline gelir. Babaanne küçük bir ipucu ile çocukluğuna, gençliğine dönebilmektedir. Yaşlı günlere ait yaşanmışlığın yerini geçmiş günlerin büyülü ortamı babaanne için daha çekici bir hâl alır. Melankolik insanlar, bu büyülü ortamı yakalayabilmek amacı ile kayıp yokmuşçasına yaşayabilen insanlardır. Yukarıdaki bölümde geçen diğer önemli olgulardan bir tanesi ise babaannenin nasıl olup da eskiyi yaşıyormuş gibi anımsayabildiğidir. Babaannede bu anımsayış yaşantı hâline gelmiştir. Söz konusu olan anımsayış normal olarak anıların anımsanması durumu değildir. Sürekli olarak geçmişin içerisinde varlık kazanma durumudur. Babaanne kendisinde oluşan boşluğu, geçmişin anıları ile yaşayarak doldurmaktadır. Babaanne bu anıları anımsarken mantıksal bir sıra izlemez. Hikâyenin başlangıcında kendisini uyandıran zil sesi midir yoksa rüyasında kapıya vuran dipçik sesi midir, tam olarak bilinmez. “Babaanne düşünce kapıya vuran dipçikler yüzünden zili duymamıştı.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 113). Bu ifadeler babaannenin yaşantısında, geçmiş ile bugünü birbirinin içerisinde bir bütün olarak gördüğünü göstermektedir. Babaanne için bugün yoktur. Bugünün içerisinde var olan bir geçmiş vardır. Üç beş gün öncesine ait olan şeyler hatırlanmazken yıllar öncesine ait anılar, bir anlık bir ipucu ile yani bilinç dışının yansıması olarak varlık kazanmaktadır. Ancak bu hatırlayışlarda bir bütünlük yoktur. Babaanne lohusa yatağında ilk çocuğundan bahsederken bir anda Van’ı terk edişine geçiş yapar. Hikâyede olayların anlatış sırası kronolojik bir sıra izlemez. Babaanne ilk *oğlunun doğumundan* bahsederken (Saçlıoğlu, 2017b, s. 114) devam eden süreçte ise *eşini genç bir delikanlı iken at sırtında ilk görüşünü* (Saçlıoğlu, 2017b, s. 118) hatırlayarak başka bir

olayı anlatmaya başlar. Kristeva, bu noktada melankolik kişilerde kopuk mantık sekanslarının olduğunu dile getirir. Melankolide kopuk mantık sekansları, motor, duyusal, düşünsel yavaşlama (Kristeva, 2009, s. 47) konuşmada yavaşlık, sessizlik uzun ve sıkıcıdır, ritimler ağırlaşır, tonlama tekdüzedir (Kristeva, 2009, s. 48). Hikâyenin başlangıcında babaanne Osmanlı döneminde Ermeni olaylarının olduğu döneme giderken aslında kapı çalmakta ancak babaannenin dışardaki dünya ile mantıksal bağında kopuş meydana gelmiştir. Bu yaşananlar melankolik bir birey olarak kahramanın kendisine ve dünyaya yabancılaşmasının sonucudur. Babaanne, basamaklardan indikçe her basamakta hayatın farklı kesitlerinden olaylar aktarır. Bu durum bir ömrün basamaklarda geçtiğine dair bir izlenimi de beraberinde getiren bir olgudur. Her bir basamak geçmişin bir olayını anlatan bir metafor gibi işlenmiştir. Basamaklarda olaylar mantıksal sıralamaya tabi olmamakla beraber yaşananların acılardan oluşması basamağın aşağı doğru olması ile örtüşür. Hikâyede zili çalan simgesel alana ait olan ses babaanneye şu şekilde seslenir:

"Acele etme babaanne; ben köşedeki bakkala gidiyorum, sen inene kadar gelirim diye yanıtladı kadın aşağıdan. Aman yavaş in merdivenlerden.

Ayaklarını sürüyerek merdivenin başına geldi yaşlı kadın." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 116)

Bu olay simgesel alandan melankolik kişiye bakışın göstergesidir. Melankolik insanlarda zamansal noktada bir bütünlük yoktur. Motor, duyusal ve düşünsel yavaşlama ise babaannenin ayağını sürüyerek merdivenin başına kadar gelmesi ifadesinde belirgin hâle gelir. Zizek, bu durum için *psişik iç* dünyaya denk düşen halüsinasyonumsu irrasyonel bilinç dışı ifadesini kullanır. Karman çorman, tutarsız bir fikir ve duygu akışıdır. Psişik hayatın mutlak içkinliğine özgü, aslında bilinç akışından farkı olmayan psikolojik bilinç dışı (Zizek, 2020, s. 168). Anlatıcı bu hikâyesinde babaannenin psişik iç dünyasını bilinç dışının bir yansıması olarak sunar. Zizek'in ifade ettiği halüsinasyonumsu ifadesi sadece babaanneye hitap eden bir anlam evrenine seslenmektedir. Babaannenin anıları, sadece onun algıladığı gerçeklerden kurulu bir mekânda izlenen halüsinasyon şeklini almaktadır. Simgesel alana dair şeyler babaanne için farklılık arz ederken simgesel alan içinde babaanne farklı olan konumundadır. *Ayaklarını sürüyerek merdivenin başına gelme* ifadesi aslında simgesel alana karşı ayak direme ve onun alanına dâhil olmama anlamını da içerir. Babaannenin anlam evreni psişik iç dünyanın halüsinasyonumsu varlığıdır. Bu anlam evreninde, simgesel alanın sınırlayıcılığının varlığı belli oranda silinmektedir.

Hikâyede bilinç dışının melankolik görünümü, karman çorman bir duygu akışı şeklinde verilmektedir. Babaanne -anlatıcı aracılığı ile- üç yıl önce son oğlunu apar topar götüren ölümden bahsederken devam eden süreçte ise ortaokul yıllarına dair duygulanımlarını dile getirir:

"Birlikte oturduğu küçük oğlu, gelini, iki küçük torunuyla yaşlılığında güzel günler geçirmişti; ama kötü bir hastalığın üç yıl önce apartopar götürdüğü bu son oğlunun ardından tüm düzeni bozulmuştu." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 116).

"Ortaokuldaydı. Yılıni anımsamaya çalıştı. Arkadaşlarıyla birlikte, Van'daki evlerinin kapısının önünde arkadaşları ile oynuyordu." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 118).

"Oturduğu basamaktan doğruldu.

Ne ağabeyim bıraktı, ne anam, ne de kocam. Çocuklarımla torunlarım bıraktılar, oysa ben onları ağabeylerimden, anamdan çok sevmiştim, dedi. Gözleri doldu." (Saçlıoğlu, 2017b, s. 126).

Burada ifade edilen anılar hayatın farklı kesitlerinden olmakla beraber ortak yanı babaannede oluşturmuş olduğu duygulanımdır. Oğlunun ölümü ile hissettiği duygu akışı ortaokulda arkadaşları ile oynadığı oyun ile devam etmektedir. Sonra tekrar keder içine gömülen babaanne; annenin, ağabeyin ve eşin ölümünü yadsımaktadır. Burada hissedilen depresif kaygı Borgna'nın ifadesi ile hayat karşısında duyulan kaygı olarak *ö-le-me-me* kaygısı anlamına da gelen *ya-şa-ya-ma-ma* kaygısı olarak da nitelendirilebilir. İnsan ölemediğinde ya da yaşayamadığında hayatı her türlü atılımdan yoksun kalır ve kendisini dünya ile iletişim kurmaktan çeker. Her türlü aşkınlıktan kopuk (kesik) şimdiki zamanın sularında yüzer (Borgna, 2014, s. 74). Geçmişe ait olan bu anılar fazla acı ve fazla sevinçle doludur. Kristeva, bu fazla sevinçle ya da fazla acı ile dolmuş travmatik anın depresif zamansallığın ufku kapattığını her türlü ufku ve perspektifi ortadan kaldırdığını dile getirir. Melankolik kişi bu nedenle geçmişe saplanmış aşılmaz bir deneyimin cennetine ya da cehennemine gerileyen kişidir. Melankolik kişi bu nedenle her şey geçip gitti ama ben o geçip giden şeye sadığım ona çivilenmişim diyerek devinime, geleceğe yer vermeyendir. Aşırı şişmiş abartılı bir geçmiş ruhsallığın bütün boyutunu işgal eder. Kristeva, bu nedenle yarınsız bir belleğe bu bağlılığın ardında narsistik nesneyi biriktirmenin, çıkışsız bu mahzen mezarın kapalı odasında ona üstüne titreyerek bakmanın da bir aracı olduğunu dile getirir (Kristeva, 2009, s. 77). Babaannenin şu anki ruhsallığı geçmişin deneyimleri tarafından kuşatılmıştır. Bu nedenle babaannenin geleceğe yönelik bir bakış açısı geliştirmesi zorlaşır. Babaannenin hayatında bir devinim ve hareketlilik olgusu meydana gelememektedir. Geçmişe yönelik olan aşırı abartılmışlık ve yaşanılmışlıklar babaannenin tüm ruhsallığını kuşatmış durumdadır. Çıkış yolunu

melankolik dilde bulan kahraman biriktirmiş olduğu nesnelerle kendini bir mahzen mezara hapsetmiş gibidir. “*Evin ruhu ölüyor.*” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 118) diyen babaanne aslında kendi ruhunun melankolik ölümünü dile getirmiştir.

Saçlıoğlu’nun *Basamaklar* hikâyesinde babaannenin içinde bulunduğu kendine ve topluma yabancılaşma durumu, benzer şekilde Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanında Selim karakteri ile uyusmaktadır. Türk, *Tutunamayanlar* üzerine yapmış olduğu incelemede başkarakter olan Selim’in Ötekilerin söylemi ile simgesel düzene girme noktasında yaşadığı çatışma sonucu yabancılaştığını dile getirir. Bu yabancılaşma duygusu, Selim’in toplumsal alanın dışında kalan olarak bir tutunamama olgusu şeklini almasına sebep olmuştur. Çünkü Selim kendi olamamasını çevresine ve yaşamında yer alan Ötekilere bağlamakta ve onları suçlamaktadır (Türk, 2017, s. 46). Babaanne *Tutunamayanlar* romanındaki Selim’e benzer şekilde Ötekiler nedeniyle kendisine yabancılaşan bireydir. Melankolik dille babaanne aslında bu hâlde olmasının sebebini onların gitmesine bağlamıştır. İçerisinde bulunduğu psişik durumun sebebi ve kendisi olması önündeki engel ötekilerin babaannenin yaşamına olan etkileridir. Selim kendisi olmasının yolundaki engel olarak Ötekileri suçlarken babaanne kayıplarını suçlar. Giden anne, baba, abi, eş, çocuk, torun gösterenleri gidenler olarak suçlanırken babaannenin çatışma yaşadığı ve suçladığı kişilerdir. Kahraman simgesel düzenle ve onun kendisine koyduğu gösterenlerle sıkıntı yaşamaktadır. Kahraman babaanne olmanın değil Nuriye olmanın arayışı içerisindedir. Bu durum yabancılaşan bireyin, kendi gerçeğini arayışını yansıtır. Hem suçladığı kişiler olan ötekiler olmadan yapamayacağının bilincinde hem de onları suçlayarak ise simgesel alana direnir. Bu nedenle kahramanda bir bölünme meydana gelmiştir. Ölüm simgeleştirilemeyen bir kavram olarak kabullenilemeyen bir durumdur. Babaanne hem ötekilerin söylemi ile var olma karşısında simgesel düzenle çatışma yaşamakta hem de simgesel bir şekil alamayan ölümü kabullenemeyerek bölünme yaşamaktadır. Bu nedenle yaşanan çatışma babaanneyi simgesel hayattan uzaklaştırmakta ve onun bir tutunamayan olarak varlığını sürdürmesine sebep olmaktadır. *Basamaklar* hikâyesinin kahramanı olan babaanne, *Tutunamayanlar* romanının kahramanı Selim’e benzer şekilde tutunamayan olarak kurgulanmıştır. Melankolik birey olarak simgesele ayak uyduramayan ve simgeselle çatışma yaşayan babaanne toplumsal düzenin dışında kalandır. Kendisi olamayan babaanne kendisi olmanın önündeki en büyük engel olarak bağlanma nesneleri olarak gösterdiği Ötekileri görür. Melankolik dil kendi olma yolunda bir arayışın dilidir. Kahramanın kendi gerçeğinin alanını yansıtır. Bu alan bilinç dışının görünümü olarak kendisini göstermiştir.

Hikâyede babaanne zili çalan kişi ile kısa bir konuşma yapar. Kısa süren konuşmanın gerçekleşmesi ile beraber babaanne zifiri karanlık bodrum kata yürüyüşünü devam ettirir. Simgesel alanın bir çağrısı olarak değerlendirilecek olan bu durum, babaanne için bodrum kata devam eden yürüyüşle dikkate alınmaz. Babaannenin simgesel alana karşı dikkate almama durumu bodrum kata devam eden düşüşün devamı ile anlaşılır bir hâl alır. Toplumsal alan kahramanı çağırırsa da kahraman bu alana dâhil olmak noktasında kendi sığınağında kalmayı tercih eder. Dışardan gelen ses babaanneye: “İlahi babaanne niye koştun, ben sana ağır ağır in demedim mi? Bu eski basamaklarda başına bir şey gelecek diye korkuyor insan dedi.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 133) şeklinde seslenir. Simgesel düzen kahramanın basamaklarda başına bir şeyler gelmesinden korkmaktadır. Bu korkulan şey ruhsal psişik alanın simgeselleştirilemeyen gerçek alanıdır. Toplumsal alana dâhil olamayan birey delilik ve intihar gibi olgularla karşılaşabilir ki simgesel alanın ifadesinde örtük olarak ifade edilen anlamdır. Babaanne ise bu durum karşısında şaşırarak şu cevabı verir: “Koştum mu? Ben inene kadar sanki bir ömür geçti evladım, gitmişsindir diye korktum.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 133). Babaannenin zaman kavramı ile simgesel düzenden gelen sesin yansıttığı zaman ve gerçeklik algısı birbirinden farklıdır. Teber, öz benliğin zamanı ile dış dünyanın zamanı arasında farklılaşmanın kimi zaman durma noktasına yaklaştığını dile getirir. Bu durum benliğin geçmişi hatırlayışı ve geleceğe bakışını etkilemektedir. Geçmiş zaman bir türlü geçmek bilmemekte ve şimdiki zamana yapışmaktadır. Bu nedenle melankolik kişi Teber’e göre geçmiş zamanın anılarının etkisinden çıkamaz. Melankolik kişide duygular ve düşünceler duracak düzeye gelir (Teber, 2009, s. 255).

Hikâyede hikâyenin başında çalan zile hikâyenin sonunda açılan kapı ile cevap verilir. Simgesel alanın zaman kavramı ile babaannenin zaman kavramı birbirinden farklıdır. Eski basamaklarda başına bir şey gelecek derken eski basamaklar geçmişte yaşanan anıların izlerini yansıtan birer metafordur. Dışardan gelen sesin sahibinin tanıdığı babaanne ile babaannenin kendini algılayışı farklıdır. Babaannenin kendisine yönelik algısı ile dışarıdaki kişinin algısının farklı olması durumu bilinç dışının da tanımını verir. Zupancic’e göre bilinç dışı burada bildiğimizin bilinmemesidir (Zupancic, 2018, s. 31). Bu manada babaanne koştüğünü bilen özne değildir. Bilinç dışı arzusun fikirleri bir başkasının varlığı ile ortaya çıkar. Babaanne basamaklarda bir ömür geçtiğini düşünmekte ama onun hakkında konuşan diğer özne ise onun koştüğünü dile getirerek babaannenin bilinç dışı

durumunu ortaya koymaktadır. Bildiğini bilmeyen babaanneye koştığı, diğer öteki yani bildiği varsayılan özne tarafından söylenir.

Hikâyede sorun babaannenin hayatta kalan olarak olaylara şahitlik etmesi sorunu değildir. Daima bir başkası aracılığı ile konuşması sorundur. Çünkü şahit olan kişiler çoktan ölmüştür. Babaannenin Van'dan göç esnasında yaşadıklarına benzer sıkıntılar simgesel alandan gelen ses için anlam ifade etme özelliğine sahip değildir. Çünkü anılara anlam ifade eden tanıkların varlığı durumu ortadan kalkmıştır. Bir şeyin değerli olması diğerlerinin de ona aynı oranda değer vermesi ile var olabilmektedir. Olaya şahitlik edecek bir baba, abi ve çocuklar gibi kişilerin yokluğu durumu; babaannenin melankolik karakterine dair ipuçları verir. Zizek, burada anlatılan durumun sebebinin esasen ötekinin esaslı kamusal şahitliğinin ortadan kalkması olarak görür. Soykırımdan kurtulan Yahudilerin kendilerine şahit olarak anılarını anlatacak kişiler bulamaması nedeniyle intihar etmeleri bu duruma örnek teşkil eder. Yahudi kamplarından kurtulanlar bir süre sonra intihar etmiştir. Çünkü bir ötekinin muhataplığına ihtiyaç duyarlar. Toplama kamplarında ise böyle bir Büyük Öteki'nin şahitliğine ihtiyaç bel bağlamaya ihtiyaç yoktur. Toplama kampından kurtulma ile Büyük Öteki'nin şahitliğini, yaşananların doğruluğunu kanıtlama ihtiyacı doğurmuştur. Hayatta kalmanın kendisini bile anlamsız kılan bir şey budur (Zizek, 2015, s. 29). Babaanne yaşadıklarına şahitlik edecek ve onu onaylayacak bir Büyük Öteki'nin varlığına ihtiyaç duyar. Ötekilerin şahitliği göstereninin ortadan kalkması babaannenin hayatının anlamsız kılan şey hâline gelmektedir. Zizek, Primo Levi'yi Auschwitz'de savaşın sonuçlanması ile hayatta kalan bir şahit olarak örnek gösterir. Artık savaş bitmiş ve Levi ailesine kavuşarak savaşta yaşadıklarını anlatır. Ancak bir süre sonra etrafında bulunanlar esnemeye ve birer birer dağılmaya başlar. Bunun üzerine Levi tek başına kalır. Benzer durum Bosna'da yaşananlar için de geçerlidir. Bosna'da yaşanan vahşeti deneyimleyenler çevrelerine kavuşup kendilerini gerçekten dinlemeye ve şahitliklerini kabul etmeye hazır kimse olmadığını gördükten sonra intihar etmişlerdi (Zizek, 2015, s. 29). Bu anlamda babaanneyi melankoliye sürükleyen şey yaşadığı onca hüsrân ve acıya karşı bulamadığı Büyük Öteki'nin şahitliğinin eksikliğidir. Babaanne yaşadıklarını anlatabileceği muhatap bir kitle bulmakta zorlanır. Primo Levi ve *Basamaklar* hikâyesinin kahramanını ortak noktada buluşturan kendisini onaylayan şahitlerin eksikliğinden kaynaklanan tek başına kalmışlıktır. Hikâyede kahraman bu tek başına kalmışlık karşısında kendini suçlar. Babaanne hikâyede kendisine yönelik şu ifadeleri kullanır:

“Karayere batasica, uyuyakaldın, diye kendine beddua etti.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 115).

“Kendisinde önce çocuklarını alan ölüme lanet ediyordu. Kendi canından nefret eder, yaşadığından utanır olmuştu. Benim ömrümü vermedi çocuklarıma, ben ne günah işledim ki beni en sona koydu diye söyleniyordu sık sık.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 116).

Yukarıdaki ifadeler babaannenin kendisine olumsuz bakışını yansıtmakla beraber psikanalitik olarak suçlamaları kendisine değil kendisini terk eden sevgi nesnelere yöneliktir. Freud’a göre melankoliğin kendisine yönelik suçlamaları bir zamanlar sevmiş olduğu kişilere yöneliktir. Bu suçlamaların sevgi nesnelere yönelik olduğunu ve buradan da kendi Ben’ine aktarılmış olduğunu görürüz (Freud, 2014, s. 26). Babaanne kendisine beddua eder ve yaşamından nefret ettiğini dile getirir. Ancak asıl şikâyet ettiği ve suçlamaların muhatapları artık hayatta olmayan şahitlere yöneliktir. Onların var olmaması babaannenin yaşadıklarının etki gücünü diğerlerine aktarmasını zorlaştırmıştır. Onların şahitliğinin yokluğu, Büyük Ötekiler tarafından muhatap alınıp önemsenmenin önündeki en büyük engelleyicidir. Eğer sevgi nesnelerinin şahitliği olmuş olsa idi babaanne için geçmişin etkili olduğu bilinç dışı bir dünya kurmasına da gerek kalmamış olacaktı. Bu nedenle *karayere batasica* ifadesinin muhatabı sevgi nesnelerinin Ben’e aktarılmış hâlidir. Borgna, melankolik insanların katlanılmaz olduğunu biliyorum ve kendimi uçurumdan yuvarlanır gibi hissediyorum gibi ifadeler kullandıklarını aktarır (Borgna, 2014, s. 46). Katlanılmazlık ve boşluk hissinin temelinde, Büyük Öteki’nin yokluğunun oluşturduğu onaylanmama hissinden yoksunluk yatar. Bu anlamda babaanne Büyük Ötekilerin onayına ihtiyaç duyar. Kendi yaşantısı babaanne için şahitlerin yokluğu ile nefret edilecek bir hâl almıştır. Kristeva, ölümcül okyanusun bağrındaki melankolik kadının kendi içinde her zaman terk edilmiş; kendi dışında ise asla öldürülemeyecek ölü kadın olduğunu dile getirir (Kristeva, 2009, s. 42). Hikâyede babaanne herkes tarafından terk edilmiş birçok yakını kaybetmiştir. Bu babaannenin kendisine içerden bakışıdır. Kendi dışında ise herkesin babaannesini olan yıllara direnen bir karakter özelliği çizer. Babaannenin içinde bulunduğu melankolik durum ise onun yaşayan bir ölü olarak nitelendirilmesine sebep olur. Kristeva’nın ifadesi ile babaanne asla öldürülemeyecek olan ölü kadındır.

Babaanne hikâyede evinden ayrılmayan ocağının başında bir Anadolu kadını profili çizmektedir. Küçük oğlu öldükten sonra gelini haklı olarak bu eski, bakımı, ısıtması, temizliği güç masraflı evde oturmak istemez. Gelini kooperatife girerek aldığı eve babaanneyi de götürmek ister. Babaanne bunu istemez çünkü evinden çıkarsa sözünün dinlenmeyeceğini gücünün kalmayacağını düşünür. Savaşlar, kıtlıklar görmüştür babaanne

ama her durumda evini ayakta tutmuştur. Kocasına destek olmuş, çocuklarına güçlü olmayı öğretmiş dirençli bir Anadolu kadını olarak başka bir evde ikinci sırada kalması onun için oldukça güç bir durumdur (Saçlıoğlu, 2017b, s. 116). Bu nedenle babaanne evinden ayrılmaz. Babaannenin bu hâli Kristeva'nın anlattığı *evinin yasını tutan* ve sık sık melankoli nöbetleri geçiren kadın hastasını hatırlatır. İlk görüşmesine üzerinde sayısız “ev” sözcüğünün basılmış olduğu kırmızı bir gömlekle gelir. Yaşadığı daire ile ilgili kaygılarından, ailesini yitirdiği çocukluğunun cenneti olan bir Afrika evi ile ilgili rüyalarından bahseder. Kristeva, ona evinin yasını tuttuğunu söyler:

“Ev mi? Ne demek istediğinizi anlamıyorum, görmüyorum, sözcüklerim eksik kalıyor, diye yanıtlıyor.

Ağzı kalabalık, konuşması hızlı ve harareti, ama soğuk ve soyut bir heyecanın gerginliğini taşıyor. Dilden yararlanmaktan vazgeçmiyor: Öğretmen olarak mesleğim beni durmaksızın konuşmak zorunda bırakıyor ama başkalarının yaşamını anlatıyorum, benimle ilgisi yok ve kendi yaşamımdan söz ederken bile, bir yabancından söz edermişim gibi oluyor, diyor. Hüznünün nesnesini, derisinin ve etinin acısına, hatta bedenine yapışan gömleğinin ipek kumaşına dek kazınmış olarak taşıyor.” (Kristeva, 2009, s. 70) .

Anne adlı analizan yaşadığı evi çocukluğunun cenneti olan bir sığınak olarak kullanmaktadır. Babaanne için ise evi geçmişin cenneti durumundadır. Hikâye kahramanı için ev ayrılmadığı, ilksel bağı koparamadığı nesneler topluluğunun mekânıdır. Hem asla yitirilmemiş olan hem de acı ve hüznü bir arada yaşadığı –yaşamaya devam ettiği-bir mekân metaforu sunar. Melankolik kişi dilden yararlanmaktan vazgeçmez ve kayıp nesnenin yokluğunu bu şekilde dille telafi eder. Anne gibi babaannede de sürekli bir konuşma hâli görülür ki bu aslında melankolik kişinin konuşma isteğinin kabul edilme onaylanma isteğinin de göstergesidir. Butler, melankolik kişide asosyal bir durumdan ziyade konuşkanlıkla kendini ifşa etme çabası içerisine girme durumunun söz konusu olduğunu söyler. Melankolik kişinin şikâyetleri hep ötekine yöneliktir (Butler, 2005, s. 169). Öteki tarafından kabul edilip onaylanmak amacı ile sürekli bir konuşma hâli söz konusudur. Mantıksal olmasa da konuşma sürekli devam eder. Konuşmanın devam etmesinde bir diğerinin onayının arayışı vardır. Kişi ötekinin arzusu ile var olur. Bu nedenle sürekli meşgul olan zihin konuşarak kendisini bir diğerinin onayına kabul ettirmeye çalışır. Kendine olan olumsuz yargı nedeni ile kendisine değil başkasına ait bir dille yabancılaşmış bir özne olarak konuşur. Babaanne ve Anne bu noktada anlatımlarında kendilerine ait olmayan yabancılaşmış özne olma özelliğine sahiptir. Anne, kendinden bahsederken bile anlattıklarını kendisine ait olmayan ifadeler gibi görür. Melankolik

insanların zihni yabancı bir zihin hâlini almıştır. Kendisine olan yabancılaşmada başkalarının varlığı ile kendisini Ötekilere kabul ettirme durumu söz konusu olurken öznedeki bölünmeyi daha da artırır. Hikâyede babaanne için ev hüznün ve yabancılaşmanın mekânı olarak anlam kazanır. Ev, babaanneye gidenleri hatırlatan yas aşamasını tamamlamadığı bir mekân hâline gelmiştir. Anılara bağlılık ev ile meydana gelmektedir. Ev ona kayıpların her an geleceği ve yaşanmışlıklarına şahitlik edeceği bir mekân metaforunu sunar.

Hikâyede babaannenin psişik ruhsal hâlinde kayıp olgusu ve acı duygusu öne çıkan iki kavramdır. Acı babaannenin hatıralarının ana eksenini oluşturur. Kahraman Bitlis'ten Diyarbakır'a gelene kadar gördüklerini hiçbir zaman unutmamıştır:

“Yolda azgın derelerden geçmişlerdi. Kiminin içlerine yarı bellerine kadar girerek, kiminin üstlerinden eğreti kurulmuş asma köprülerden yürüyerek.

Günlerce birlikte yol aldıkları, kocasını ve tüm ailesini yitirmiş bir kadın, o köprülerden birinin üstündeyken, ellerinden tuttuğu iki çocuğunu azgın sulara fırlatmış, sonra kendisini sırtına bağlı bebeğiyle aşağı atlamıştı. Kafilenin acı bakışları, çocuklarla ananın birkaç dalış çıkıştan sonra kaybolduğu sulara kalmıştı, tek kelime söylemeden yola devam edilmişti.

Terk edilmiş yaşlılar, sakatlar görmüşlerdi yollarda. Sessizce oturan önlerinden geçen kafilelere hiç bakmadan, kendilerini bırakan çocuklarının kurtulması için dua eden yaşlılar görmüşlerdi. İçilebilecek suların içinde ölümler yüzüyordu. Suları kaynatıyorlardı ama kahrolası kolera çok kişiyi yakalamıştı.” (Saçlıoğlu, 2017b, ss. 126-127).

Babaannenin çocukluğunda görmüş olduğu bu manzaralar acı tarafından kuşatılarak melankolik bir hâl almasına sebep olmuştur. Borgna acı tarafından yutulmuş ve insani melekelerin sınırına dayanmış insanın bu durumda yapabileceği tek şeyin kollarını açıp teslim olmak olacağını dile getirir (Borgna, 2014, s. 59). Ölüm ve bunlarla beraber gelen acıların varlığı babaannenin yaşam enerjisini soğurmakta yerini hüznün ve kedere bırakmaktadır.

Hikâyenin sonuç bölümünde çalan kapı ile kısa süreli olarak simgesel alanın varlığı hissedilse de babaanne basamak metaforu ile yaşamsal düşüşe devam eder:

“Nere de kalmıştık dedi boşluğa bakarak. Hah tamam, küçük oğlumun nasıl öldüğünü anlatıyordum... Ama önce sırada öbürleri var... Öbür çocuklarım... Tam beş tane... Onlardan önce de kocam... Hepsini sırayla anlatacağım, tüm ölümlemlerimi... Bu katta çok basamak var...” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 135).

Kriteva'ya göre bu durum melankolik kişinin görülmez ve adlandırılmaz olana sürüklenmesine yol açan düşüşlerdir. Cadere. Hepsi artık hepsi kadavra (Kristeva, 2009, s. 26). Saçlıoğlu'nun *Basamaklar* hikâyesinde babaanne için tüm bu yaşananlardan geriye kalan anılar birer ölüyü andırır. Onların ölümü babaannenin de melankolik ölümünü getirmiştir. Tüm ölümlerimi anlatacağım ifadesi, yası tutulacak nesnelerin babaannenin Ben'i üzerine çekildiğini gösterir. Bütün bu ölümler artık babaannenin kendisinde anlam bulan ölümlerdir. Ölümlere ve acılara karşı tek şahit kalmıştır artık o da babaannenin kendisidir. Yaşananları anlamlı kılacak Ötekilerin yokluğu, kahramanda melankolinin varlık sebebi hâline gelmiştir. Zaman içerisinde kaybedilen sevgi nesnelerinin yokluğu ve hayatın getirmiş olduğu zorluklar babaanne için narsistik bir sığınak olarak melankoliyi doğurmuştur.

2.6. Büyük Göz

Saçlıoğlu'nun *Büyük Göz* öyküsü *Beş Ada* öykü kitabının ikinci öyküsüdür. *Beş Ada* yazarın psikolojik unsurları yoğun olarak işlemiş olduğu öykü kitabıdır. Hikâyede beş tane ada vardır. Bu adalar *Korku Adası*, *Sis Adası*, *Yalnızlık Adası*, *Yargı Adası* ve *Düş Adası*'dir. Adalar yalnızlık, tutunamama, simgesel alandan dışlanmışlık gibi olgular üzerine kurulmuştur. Bu olgular işlenirken bilinç dışının görünümü çeşitli şekillerde hikâyelere yansımıştır. *Korku Adası* öyküsünden bir önceki öykü ise *Büyük Göz* öyküsüdür. Öyküde *bakışın* insan üzerinde oluşturduğu tekinsizlik duygusu ile beraber modern insanın karşılaştığı yalnızlık duygusu işlenir. Yabancı bir kasabaya gelen kahramanın büyük bir göz resminde yer almak istemesi ancak bu isteğin olumsuz sonuçlanması hikâyenin konusudur. Hikâyede kahramanın hissettikleri hâkim bakış açısı ile yazar tarafından dile getirildiği için anlatma tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Ayrıca yazar, kahramanlar arasında karşılıklı konuşmalara da yer verildiği için diyalog tekniğinden de yararlanmıştır. Hikâyenin kısa bir özeti bütünlüğü sağlamak açısından şu şekilde verilebilir:

Büyük Göz öyküsünün isimsiz kahramanı bir süre ortalıkta görünmemek için üç gece önceden hiç kimseye söylemeden bir otobüse atlar ve şehrin birkaç yüz kilometre uzağında bir kasabaya gelir. Kahraman kasabayı değişmiş ve büyümüş olarak bulur. Kahraman caddenin karşısında bulunan bir fotoğrafçıda, kendisine baktığını düşündüğü büyük bir göz resmi görür. Bu resim, binlerce gözün büyük bir uyum içerisinde yerleştirildiği büyük bir

göz resmidir. Kahraman kendi gözünün de bu büyük göz resminde yer almasını ister. Ancak hikâye, kahramanın gözüne uyum sağlayabilecek tek gözün yine kendi gözü olması ile sonlanır (Saçlıoğlu, 2021, ss. 5-18).

Büyük Göz öyküsünde kahraman bakış karşısında rahatsızlık duymakta ve bu rahatsızlığı ortadan kaldırmak adına çözüm yolları aramaktadır. Hikâyede kahramanın göz resmi ile karşılaşması şu şekilde anlatılmıştır:

“Birkaç saat sonra, ana caddede yürürken, birisinin karşı kaldırımdan kendisine baktığını hissetmiş, eli ceketinin üstünden pantolonun arkasına beline soktuğu tabancaya doğru gitmişti. Durup dikkatle bakmış kendini izleyen vitrinlerden birindeki bir göz resmi olduğunu anlamıştı. Bu büyük göz resmi canlıymışçasına bakıyordu. Elli metre kadar yürüdüğü hâlde göz hâlâ onun üzerindeydi... Dikkatlice bakınca şaşırılmıştı adam. Bu büyük göz binlerce belki de on binlerce vesikalık fotoğraftan kesilmiş olan küçük gözlerin yan yana yapıştırılmasıyla oluşmuştu. Birbirinden farklı renklerdeki bu binlerce göz o kadar ustalıklarla yan yana getirilmişti ki; bu büyük göz irisi, gözbebeği, akı, gözkapaklarının kıvrımları, kirpikleri, yani tüm ayrıntıları ile bakıyormuş gibiydi. Adam gözü dikkatle incelemiş sonra vitrinin bir kenarındaki yazıyı görmüştü: Vesikalık fotoğrafınızı bizde çektirin, büyük gözde yerinizi alın.” (Saçlıoğlu, 2021, ss. 6-7).

Kahraman kendisine bakılmasını tehdit olarak algılamıştır. Birinin baktığını hissetmesi ile elinin arkasına soktuğu tabancaya gitmesi aynı anda gelişen olaylardır. Kahraman kendisine yönelik bir tehdit olarak algıladığı bakış karşısında kendini korumak istemiştir. Silah göstereni kişinin tehdit karşısında kullanmak istediği güç veya savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir. Bakış tehditkârdır, kahraman ise bu tehdit karşısında kendini korumaya almaktadır. Bakışın tehdit edici özelliği onu kavrayan gözün yüklediği anlamla alakalı bir durumdur. Bu nedenle bakış ve görme arasında fark vardır. Gözün hissettiği tehdit, görme organına ait bir tehdit değildir. Bu tehdit uyarının kişi üzerinde oluşturduğu etkiden kaynaklanır. Anzieu, göz hazzının görme organının hazzı olmadığını dile getirmesi bu durumu destekler. Göz hazzı, görme organının hazzı değildir. Bu haz algılayan bakışın hazzıdır çünkü göz erojen bölge olma özelliğine sahip değildir. Bu nedenle retinada oluşan imgenin henüz bir anlamı yoktur. Anlam, onu oluşturmaya başlayacak olan bilinç dışı üzerinde uyarının yaptığı etkidir. Nitekim görsel uyarın, bu düzeyde hiçbir filtreden geçirme söz konusu olmaksızın, bilinç dışı temsillerle temasa geçer. Bu görsel uyarının onu algılamaya bağlı olarak ifade ettiği anlamı ortaya koyduğunu gösterir (Anzieu, 2008, s. 27). Fotoğraf dükkânında duran göz resminin başlangıçta bir anlamı yoktur. Ancak kahraman onun kendisine baktığını hissetmesi ile uyarın, bilinç dışı bir etki ile tehdit olarak algılanmıştır. Melchior, *bu durumu gözün objeye vurduğu damga olarak*

nitelendirir. Bakış objeler üzerinde belli oranda bir *aksiyon* oluşturur. Aynaya ya da parlak bir yüzeye bakan bir kişinin gözlerinin kamaşması gibi bir durum söz konusudur. Yunanlılara göre görüntüler dünyası gerçeği üreten ve ona benzeyen duyulur bir varlıktır; gerçeğin tam ama aynı düzeyde olmayan ve başka bir biçimde yapılmış taklididir (Melchior, 2007, s. 103). Büyük göz gerçek değil gerçeğin bir yansımasıdır. *Büyük Göz* hikâyesine adını veren büyük göz resmine anlamı yükleyen ona bakan kahramanın kendisidir. Bu bir oranda kişinin iç dünyasına ait olan gerçeğin nesnedeki yansımasını da verir. Göz ve bakış arasında meydana gelen bu ayrım kahramanın resim üzerinden kendi gerçeğinin de yansıması hâline gelmiştir. Hikâyede sokakta olan başka insanlar da vardır. Vitrinin önünden caddelerden geçen insanlar için tehdit oluşturmayan bakış *Büyük Göz* hikâyesinin isimsiz kahramanı için tehdit hâline gelmektedir. Bu durum kahramanın nesneye olan yönelimselliğinin sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Psikanalitik olarak büyük göz resminin kahramanda bırakmış olduğu etki *yönelimsellik* kavramı ile açıklanmaktadır. Brentano ve sonrasında modern bilimin kurucularından olan Husserl, bilincin asla öznel bir boşlukta olmadığını dile getirir. Bilinç daima bir şeyin bilincidir. Husserl'den sonra öğrencisi bu kavramı daha geliştirerek *sorge* (*aldırış*) kavramını dile getirir. *Aldırış* bu manada Kant'ın anlayışına benzer şekilde dünyamızı kuran kavramdır (May, 2010, ss. 281-282). Bir şeyi görmek istemekteki amaç onu algılayış ve ona bakışı da kuran şeydir. Amacından soyutlanmış bir bakış söz konusu değildir. Nesneye yönelim ona bakış açısını ortaya koyan anlam eksenini de verir. Kahramanın bilinci resme bakarken öznel bir boşluktan oluşmamaktadır. Büyük göz, kahraman ona yönelirken aynı zamanda anlamı da oluşturarak yönelir. Bilinç bir şeyin bilincidir. Büyük gözün oluşturduğu tehdit edici hâl, kahramanı tekinsiz bir duruma sokmuştur. Göz resmine yönelişle kendi üzerinde oluşan tehdit, kahramanı belindeki tabancaya itecek şekilde bir savunma oluşturmaya sebep olmaktadır. Kahramanın resme yüklediği anlam onun dünyasını da kuran gerçeklik hâlini alır.

Yazarın *Büyük Göz* öyküsünde *bakış* ve *tekinsizlik* kavramları ön plana çıkar. Kahraman kendisine bakılmasından rahatsızlık duymaktadır. Bu bakışın oluşturduğu rahatsızlık ise binlerce gözün bir araya geldiği büyük bir göz imgesi ile anlatılır. Bu büyük göz simgeselin insan üzerinde oluşturduğu etkinin metaforu hâline gelmiştir. Simgesel, binlerce gözden oluşan büyük bir göz resmi hâlinde sunulmaktadır. Büyük göz resminde kendine yer bulamayanlar ise simgesel düzenin dışında kalmış, toplum tarafından kabul görememiş insanları temsil eder. Leader, dünyaya ilk gelişimizden itibaren biz daha

herhangi bir şeyi görmeye başlamadan önce başka birinin bakışının nesnesi hâline geldiğimizi ifade eder. Bu durum bakışın bakan gözlerin tehditkâr özelliğidir. Leader, aile ile başlayan bu sürecin zamanla topluma kaydığını öne sürer. Kendimizi bize baktığını sandığımız şekilde görürüz (Leader, 2004, ss. 22-25). *Büyük Göz* öyküsünün kahramanı simgesel alanda olan bir birey olarak toplumsal alanda olan bakışın etkisi ile hareket eder. Kendisini resmin baktığını sandığı şekilde görür. Toplumsal bazda bakılacak olursa kahraman gelmiş olduğu kasabada bir yabancıdır. Toplum kendisini bir yabancı olarak görmekte ve kahraman da kendisini bu şekilde algılamaktadır. Bu toplum ve kişinin birbirini karşılıklı olarak oluşturmalarının temel noktasıdır. Kahraman kendisine bakıldığını sandığı şekilde kendisini kurar. Bu bakış Öteki'nin kişiden beklentisini de yansıtır. Ancak bu beklenti kişinin bu beklentiye nasıl algıladığı ile şekillenen bir olgu hâline gelir. Leader, *Mona Lisa*'yı kaçıran *Paruggi*'nin aslında başlangıçta başka eseri kaçıracaklarını ancak *Mona Lisa*'nın kendisine gülümsediği gibi bir kanıya kapıldığını öne sürer. Nasıl olur da görmeyen bir göz gören bir göze göre daha tehdit edici bir hâl alabilmektedir? (Leader, 2004, s. 26) *Büyük Göz* hikâyesinin kahramanı *Mona Lisa*'yı kaçıran *Paruggi* ile benzer özellik göstermektedir. *Paruggi* resmin kendisine baktığı yönünde bir kanıya kapılmıştır. *Büyük Göz* hikâyesinde kahraman da benzer şekilde resmin kendisine baktığına yönelik bir kanıya kapılmakta ve bu kahramanı harekete geçiren sebep hâline gelmektedir. Nasıl olup da görmeyen bir gözün gören bir göze göre daha tehdit edici bir hâl aldığı sorunu *Paruggi* ve *Büyük Göz* öyküsünün kahramanı için önemli bir sorun hâline gelmiştir.

Büyük Göz hikâyesinin kahramanı üç gün öncesinde kimseye haber vermeden kentin birkaç yüz kilometre uzağındaki bu kasabaya gelir. Geldiği bu kasabada kahraman, simge alan konuma sahip bir kişi değildir. Kahraman kasabaya daha önce de gelmiştir. Ancak kasabanın bu kadar kısa sürede bu kadar çok büyümesi kahramanı hayrete düşürür. Büyüyen bir yerleşim yeri, kahramanın tanınmaması olgusu ile beraber anlam kazanır. Kahramanın tanınması ve diğerleri için anlam ifade edebilmesi onun uygun bir simgeye sahip olması ile meydana gelir. İnsan toplumda sahip olduğu simgelerle bir alan oluşturabilmektedir. Basit bir örnek verecek olursak kahraman öğretmen, doktor ya da kasabanın bilinen sayılan bir büyüğü olarak bilinmemektedir. Kasabada bakışın kahraman üzerinde tekinsizlik oluşturmalarının altındaki sebeplerden biri olarak düşünülebilir. Kişi toplumda kendisini tekinsiz olarak algılamaması için içinde bulunduğu topluma uygun bir kimlik takınması gerekir. Leader, bu nedenle topluma uygun bir maske taktığımızda ancak bize bakılmasına tahammül edebildiğimizi dile getirir. İçinde bulunduğumuz sosyal

duruma bağılı olarak gerekli kişiliği takınabildiğimiz müddetçe kendimizi rahat hissederiz. Sosyal hayat bu maskeyi takmakla alakalı bir durum arz eder (Leader, 2004, s. 27). Kahraman kendisini tanımlayan simgelerden ayrıldığı zaman simgesel tarafından bir tehdit olarak algılanmaktadır. Toplumun kahramana bakışı onun kendisine bakışını da etkilediği için kahraman da toplumu tehdit olarak algılamaktadır. *Büyük Göz* hikâyesinin kahramanı geldiği kasabada uygun kimliğe sahip olmayan ve kasabanın simgesel alanına uygun hareket edemeyen bir kişi olarak aslında yabancılaşmış bireyi temsil eder. Yazarın diğer hikâyelerine de yansıyan Kafka etkisi bu hikâyesinde de görülmektedir. Kafka, kimliğini kaybeden yabancılaşan bireyleri hikâyelerinde konu almıştır. Benzer şekilde hikâyenin kahramanı, Albert Camus'un *Yabancı* romanında Meursault gibi kendisine ve topluma yabancılaşmış bir insan tipi sunmaktadır. *Yabancı* romanında kahraman, bir cinayet işler ancak bu cinayeti işleyenin kendisi olduğunun dahi farkında değildir. Kendisi değilmiş gibi davranmaktadır. May'e göre ne cesareten ne de umutsuzluktan payını almış bu birey gerçek hayatla olan bağını tamamen koparmış gibidir. O, kendini bilmeyen bir adamdır. Ancak romanın sonlarında infaz saatinin yaklaştığı dakikalarda ucundan da olsa gerçekliğin ışığını görür gibi oluyor. *Yabancı*, kendine tamamen "yabancılaşmış" günümüz insanının korku dolu iç dünyasının bir resmini çizer (May, 1997, s. 59). Kendine ve topluma yabancılaşma konusunda önemli eserlerden olan *Yabancı* romanında Meursault eylemlerini kendisi yönlendirmeyen bir kahraman olarak kurgulanmıştır. İnfaz saatinin yaklaştığı son dakikalarda gerçeğin ışığını görür gibi olmak ifadesi simgeselin ifade ettiği anlamın anlaşılması ile açıklanabilir. *Büyük Göz* hikâyesinin kahramanı bakışı ele geçirmek için yaptığı eylemde kendi gerçekliğinin bilincine varamayan bir birey olarak kurgulanır. Eylemde amaçsızlık yoktur sadece eylemi neden yaptığının bilincinde olmayan birey vardır. Çünkü kişi bilinç dışının farkında değildir.

Hikâyenin devam eden bölümünde kahraman fotoğrafçıya gelerek vesikalık fotoğraf çektirir. Dükkândan çıkarken ise kendisine baktığını düşündüğü bu büyük göz resmine sahip olmak ister. Fotoğrafçıya bu büyük göz resmini kendisine satıp satamayacağını sorar. Fotoğrafçı ise bunun mümkün olmadığını büyük göz resminin artık bu dükkânın bir simgesi hâline geldiğini söyler (Saçlıoğlu, 2021, s. 9). Büyük göz resmi kahraman için tekinsiz bir evren oluşturur. Kahraman başlangıçta bu tekinsizliği güç kavramı ile zorla oradan kaldırmaya yönelik bir düşünce içerisine girer. Belindeki silahı tehdide karşı kullanmaya kalkıştığı zaman ise büyük göz resmini yok edemeyeceğini düşünür. Çünkü resim binlerce gözün birleşiminden oluşan büyük bir gözdür. Kahramanı kuşatan daha

büyük bir olgunun varlığı, kahramanın gücünün üstünde olan bir toplumsal gösteren hâline bürünmüştür. Silah ve silahın temsili olan güç yolu ile büyük göz resmini ele geçiremeyeceğini anlayan kahraman tekinsizlikten kurtulmak amacı ile alternatif yolların arayışına girer. Çünkü ele geçirmeye çalıştığı şey artık dükkânın simgesi hâline gelmiş ve herkesin benimsediği binlerce gözün bir bütün olduğu bir göz resmi. Yabancı olmak kahraman için tekinsizliği nitelerken bu büyük gözün varlığı diğer insanları için tehdit oluşturmaz. Bu kahraman için bakışın farkına varıldığı noktayı oluşturmaktadır. Ancak kahramanın bu farkına varış sonrası dengesinin tekrar kurulması gerekir. Bu durum oedipal dönem karmaşasına benzer özellik göstermektedir. Anne ile çocuk arasında mükemmel ilişkide, Babanın Adı'nın varlığı çocuk için tekinsizlik oluşturur. Çocuk bu dönemde kahramanın büyük gözü ele geçirmesine benzer şekilde anneye sahip olmak ister. Ancak baba ile tanımlanan fallus boş göstereni çocuğun anneye sahip olmasının mümkün olmadığını vurgular. Baba ile bir anlaşma dönemine girmek zorunda olan çocuk ise anne yerine ikame arzu nesnesi arayışlarına girer. Ancak anne çocuk bütünlüğünde kaybedilen duyum tam olarak hiçbir zaman karşılanamayacak olan Lacan'ın *objet petit a* kavramını verir. *Objet petit a*, nesnenin yokluğu eksikliği karşısında arzusunun etrafında döndüğü boşluktan başka bir şey değildir. Sahip olunan şeylere karşı *objet petit a* hâlâ sahip olunamayanın göstergesi olarak ortaya çıkar (Zizek, 2004, s. 33). Bu nedenle büyük göz resmi, kahraman için *objet petit a* özelliğine sahiptir. Ele geçirilmesi imkânsız olan arzusun kendisinin metaforudur. Binlerce gözden oluşan bu göz resmi simgesel yasanın bizzat kendisidir. Kahraman için *Babanın Adı* olma isteğidir. Bu durum arzusun etrafında döndüğü boşluğu ele geçirme isteğidir. Ancak çocuk her şeyi her istediği şekilde yapamayacağını hayal kırıklığı ile karşılaşır. Şen'in belirttiği gibi *Büyük Göz* hikâyesinde kahraman, kendisine tekinsizlik oluşturan büyük gözün tahakkümünden kurtulmak için metaforik olarak onun bakışını ele geçirmek istemiştir (Şen, 2014, s. 7). Ancak dükkân sahibi *Babanın Adı* olarak kahramanın karşısına çıkar. Çünkü büyük göz ele geçirilemeyecek olan toplum tarafından onaylanan simgeyi gösterir. Bu nedenle bu bakış ele geçirilemeyecek olandır. Kahraman için bu durum Hegel'in Efendi köle diyalektiğince birey ile toplum arasındaki varoluşsal mücadeleyi de yansıtır. Ancak birey bu mücadelede toplum karşısında bir adım geri çekilmek zorunda kalandır. Bumin'e göre insanda öz bilincin var olma sebebi kendisini topluma kabul ettirme isteğidir. Bu nedenle girilen ölesiye savaşta ölüm korkusu köleyi kölelik durumuna kabul etmeye iten başlıca etken hâline gelir (Bumin, 2013, s. 31). Kahraman büyük gözü ele geçirerek kendisini topluma

kabul ettirmek ve yabancı olma pozisyonundan da çıkmak ister. Bu durum öz bilince ve güce sahip olma isteğini yansıtmaktadır. Öz bilince sahip olmak için diğeri ile mücadeleye girmek gerekir. Kahraman bakışın kendi üzerinde oluşturduğu tekinsizlikten dolayı bakışın kendisi ile mücadeleye girer. Kahraman ele geçirmenin imkânsız olması nedeni ile de güvenliğini kaybetmemek adına alternatif yol arayışına devam etmektedir. Kahraman büyük gözün sahip olduğu bakışı ele geçirme arzusundan vazgeçmez. *Büyük Göz* hikâyesinde gözün kendisini yani bakışın kendisini ele geçiremeyeceğini anlayan kahraman bu sefer de Simgesel Baba ile anlaşma yoluna girer. Fotoğrafçıya kendisine istediği kadar göz fotoğrafı bulursa kendisine bu şekilde bir göz resmi yapıp yapmayacağını sorar. Fotoğrafçı:

“Vitrindeki sizi etkileyen gözde kaç kişinin gözü var sanırsınız? Ben söyleyeyim: On üç bin dört yüz altmış beş. Biliyorum çünkü her vesikalığın arkasında bir numara vardır.

-Önünde de olur.

-Arkasındadır. Bugün size verdiğim numara ise on üç bin beş yüz otuz. Aradaki fark kaç?

-Hesabım zayıftır.

-Ben size söyleyeyim, yalnızca altmış beş. Sizi çıkarın kalır altmış dört. Bu altmış dört kişinin gözünü büyük gözün hiçbir yerine yerleştiremedim. Ne yapsam uyduramadım. Sıkılıp araya serpiştireyim dedim uzaktan anlaşılmaz diye; inanır mısınız gözyaşı gibi durdu, ya çapak ya da göze kaçmış toz tanesi gibi. Bunları ayıklamak zorunda kaldım. Göz sağlığına kavuştum. Sizinkine de yarın bakarım. Uymayacak olursa bana gücenmeyin.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 12).

Fotoğrafçı ile kahraman arasında geçen bu diyalog bir tür anlaşma hâlinde düşünülebilir. Simgesel düzen ile kişi arasında devam eden süreçte kişinin simgesel düzene uyum sağlayıp sağlamayacağı ise kesinlik kazanmamıştır. Büyük gözle temsil edilen bakış simgesel düzeni temsil eder. Simgesel düzen daha güçlü olandır. On üç bin beş yüz otuz göz fotoğrafından oluşan resimde sadece altmış beş göz fotoğrafı resme uyum sağlamamıştır. Bu gözlerden birinin de kahramanın kendisinin gözü olma ihtimali vardır. Kahraman bakışın tahakkümüne kayıtsız kalamayandır. Kendisi dışında kalan altmış dört kişi ise gözde çapak, gözyaşı, göze kaçmış toz tanesi gibi durmaktadır. Bunlar toplum tarafından kabul görememiş, simgesel düzene ayak uyduramamış yabancılaşmış bireyleri temsil eder. Kahraman ise simgesel düzende yer almak yerine kendi fotoğraflarını getirip kendi göz resmini oluşturmak ister. Bu durum bakışın oluşturduğu tahakküme kayıtsız

kalmak istemediğini ve bakışı ele geçirme isteğinin devam ettiğini gösterir. Öz bilinç olma yolunda devam eden bir arayış söz konusudur.

Büyük Göz hikâyesinde kahraman fotoğrafçı ile yaptığı konuşma sonrasında büyük bir göze sahip olmanın nasıl sonuçlar doğuracağı konusunda emin olamaz. Bakışın sürekli üzerinde olduğunu hissetmesi kahraman tarafından çok da istenen bir özellik değildir. Bu durum kahramanın fotoğrafçı ile yaptığı şu konuşmadan anlaşılır:

“Büyük gözün size bakmasını çok mu istiyorsunuz? Yani sizi izlemesini demek istiyorum.

-Neden soruyorsunuz bunu?

-Sizi izlemesini istemiyorsanız bu iki fotoğraf yeter de onun için. Biri kendi gözünüz olacak öteki de bir körün gözü. Bu ikilinin birleşmesinden oluşacak göz sizi izleyemez. Hatta karışımın oranına göre yarı kör de olacağından siz onu görürsünüz o sizi göremez.

Adam biraz düşündü:

-Ben bu fotoğrafı odamın duvarına asacaktım, olduğum yerin tam karşısına. Aslında izlenmek istenmem, hele evimde otururken. Zaten sizin vitrindekini de önce beğendim sonra vazgeçtim. O fazla görüyor.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 16).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere büyük bir gözün fazla görücü özelliği hem ele geçirilemezliğe hem de tekinsizlik duygusuna sebep olur. Kahraman evinin içerisinde dahi izleniyor olmak fikri karşısında şaşkınlık duyar. Büyük bir gözün sahibi olan bakışı ele geçirmek de izleyici olarak yine kahramana rahatsızlık veren bir durumdur. Kahraman hem her şeye bakabilecek bir bakışa sahip olmaktan hem de kendisini her yerde izleyecek bir bakışın var olması durumundan tedirginlik duymaktadır. Fazla gören bir göz hem bakmak hem de bakılmak açısından kahramanın arzuladığı bir durum değildir. Lacan, dünya sahnesinin bize her şeyi görüyormuş gibi gösterdiğini dile getirir. Platoncu manada bu durum her şeyi görme niteliğinin aktarıldığı bir *mutlak varlık* düşlemine denk gelir. Lacan dünyanın mutlak dikizci ancak teşhirci olmadığını dile getirir. Dünya kişiyi bakmaya kışkırtmaz. Bak diye kışkırtmaya başladığında ise o zaman tuhafılık, yabancılık hissi baş gösterir (Lacan, 2013, s. 83). Büyük gözün bakışına sahip olmak ve her yerden görmek mutlak varlık kavramına denk düşer. Kahraman bunu o fazla görüyor ifadesi ile anlatmıştır. Platoncu manada fazla görmek *mutlak varlığa* denk düşen bir kavramdır. Kahraman da bu durumun farkındadır. Fazla gördüğü için ona sahip olmayacağını veya bunun rahatsız ediciliğini bilmektedir. Mutlak varlığın bakışına sahip olma isteği ve sahip

olduğunu düşünme; her şeyi gördüğüne yönelik kanıya kapılma ise kişide yabancılaşma duygusunun artmasına sebep olur.

Büyük Göz hikâyesin kahramanın durumu *Yabancı* romanında Meursault karakterinin infazın son anlarına doğru gerçekliğin farkına varılmasına benzer şekilde işlemektedir. Kahraman dünyaya her yerden bakma, mutlak varlığın kendisi olma fikrinden vazgeçer. Kahraman simgesel düzenin de metaforu olan büyük gözü ele geçirip onun yerine geçmek yerine onunla uzlaşma yolunu seçer. Oedipal dönemde baba ile yapılan anlaşmaya benzer şekilde bir anlaşma durumu söz konusudur. Çocuk babanın yerine geçerek anneye sahip olabileceği yönünde kanısından vazgeçerek baba ile simgesel bir anlaşma yapar. Kültürün varoluşu Oedipal failerin taşıyıcılığı ile mümkün hâle gelir. Bu ise Babanın Adı'nın tanınması ile mümkün hâle gelmektedir. Tura, Oedipus karmaşası olmasa idi babayı da içine alan bir sistem meydana gelmez, kültürel varlık olmayacağı gibi biyolojik varlığın simgesel kültürel bir özneye dönüşmesinin de mümkün olamayacağını dile getirir (Tura, 1996, s. 64). Öyküde kahraman bu karmaşayı yaşamış ve Babanın Adı'nın yerini alamayacağını farkına varmıştır. Babanın Adı olamayacağını anlayan kahraman alternatif arayışlarla başka ikamelerle boşluğunu doldurmaya çalışmıştır. Çünkü kahraman bütünsel bir bakış açısına sahip olamayacağı gibi onun bakışında her zaman eksik kalan bir şeyler olacaktır. Lacan *bakış* üzerine şunları dile getirir: “Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği hâliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır -bakış dediğimiz şey budur.” (Lacan, 2013, s. 81). Bütünü görememe kahramanda mutlak varlık olamayacağı yönünde kanı ile beraber eksiklik duygusunu da doğurmuştur. Eksiklik hadım edilmişliğin doğurduğu bir eksiklik hâlini alır. Çocuk imgesel dönemde eksik olmadığını anne ile bütün olduğu kanısına kapılsa da simgesel alan kişinin eksik olduğunu ona gösterir. Bu nedenle bakışta her zaman her şeyi yakalamak mümkün değildir. Anlam adına bir şeyler her zaman elden kaçır. Bakış her zaman vardır. Dünya kişiye her zaman bakandır. Ancak kişi bir noktadan bakabilir. *Büyük Göz* öyküsünde kahraman kendisine her noktadan bakılmanın oluşturduğu tedirginlikle bakışın kendisine sahip olmaya çalışmıştır. Bu isteğini daha sonra kendi çekmiş olduğu fotoğraflardan oluşan bir göz resmine sahip olma isteği şekline dönüştürmüştür. Ancak daha sonra buna da sahip olmanın yani o bütüncül bakışa da sahip olmanın mümkün olmadığını anlayınca ise bir körün gözü ile kendi gözünden oluşan bir bütünlük arayışına girmiştir. Bu hem bakıyor hem bakmıyor gibi bir özelliğe sahiptir ki zıtlığın bu varlığı kahramanı rahatlatan bir

olguya dönüşür. Körün gözü ile kendi gözünün oluşturduğu resmi beğenen kahraman bunu şu şekilde ifade eder: “Tamam, dedi. Beğendim. Hem bakıyor hem bakmıyor gibi. Rahatsız etmez.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 18). Kahraman görüldüğünü bilmekle beraber görülmekten rahatsız olmamayı ifade eden bakışı bu şekilde yakalamıştır. Lacan bakışın bu boyutunun oluşturduğu rahatsız olmama durumunu bir kadının ona gösterilmemek şartı ile görüldüğünü bilmekten aldığı bir doyum şeklinde açıklar (Lacan, 2013, s. 83). Bu anlamda kahraman körün gözü ile görüldüğünü bilecek ama görülmek artık ona gösterilmemek şartı ile görülmekten rahatsızlık duymayacaktır. Bu nedenle kendine ait kusur ve eksikliklerin de farkına varmamış olacaktır. Kahramana bakan simgesel alanın bakışı, daha bütüncül bir yapıya sahip olduğu için kahramanı daha geniş açıdan görebilmektedir. Bu ise kahramanın kendini kendinden daha iyi tanıma özelliğini gündeme getirir. Eksiklikler, Öteki ile girilen iletişim sonucu daha açık hâle gelir. Ancak hem görüp hem görmeme şeklinde ifade edilen kahramanın gözü ile körün gözünün birleşimi bakılmak ve bakılmanın sonucunda eksikliğin söylenmemesini de ifade eden bir rahatlama arz eder. Bu nedenle bu bakış rahatsız etmez. Lacan’ın kendisine bakıldığı gösterilmemek şartı ile bir kadının kendisine bakıldığını bilmekten duyduğu haz şeklinde ifade ettiği bu durum kahraman içinde geçerli bir olay hâline gelir. Bakıldığı kendisine gösterilmemek şartı ile görüldüğünü bilmek nasıl görüldüğüne dair bir fikirden kişiyi uzaklaştıracak için bir rahatlama sağlar. Kahramanın bakılmaya kendi yönelişine göre yüklediği anlam onun doyuma ulaşmasını da sağlar.

Öyküde kahraman kendi gözü ile körün gözünün birleşiminden oluşan resmi alıp fotoğrafçıdan uzaklaştığında arkadaşı ile fotoğrafçı arasında şu diyalog geçer:

“Buydu demek, tam anlattığın gibiymiş. Ama o fotoğrafın yalnız kendi gözü olduğunu Sessiz’in gözünü basmadığını anlarsa iş çıkarır bu adam sana.

Amma da yaptın dercesine bir kahkaha attı fotoğrafçı:

-Birlikte basmayı denedim ama uymadı. Sessiz’in gözü görüyor gibiydi. Adamın gözü ise öylesine boş bakıyor ki. Yapacak tek şey netliği biraz bozarak bir tek onun gözünü basmaktı. Ben de öyle yaptım. Bunun yalnızca kendi gözü olduğunu anlayabileceğini hiç sanmıyorum. Bunu anlayabilecek kadar bile görmüyor ki.

Fotoğrafçının arkadaşı da güldü:

-Desene o bakışın kendi bakışı olduğunu anladığı anda gözü açılmış olacak.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 18).

Öyküde kahraman fotoğrafçıdan iki gözün bakışına sahip olduğunu düşünerek çıkar. Bu aslında Melchior’a göre kişinin kendine bakışı, başkalarının bakışının onaylanması

anlamına gelmektedir. Kapalı odanın mahremiyeti içinde terbiyeli, kibar insan kendine yararlı bulduğu onaylanacak imgeyi oluşturur ve rötuşlar. Çünkü kendisi için söz konusu olan beğenilmek, çekici olmaktır. İnsan kendine dair bir fikir oluşturur. Bu fikri dış dünyaya empoze etmediği takdirde değeri ve liyakati kendisi için yeterli gelmez (Melchior, 2007, s. 135). *Büyük Göz* hikâyesinde kahramanın kendine bakışı, onun anlam evrenini de oluşturacaktır. Fotoğrafçının arkadaşının, kahramanın bu bakışın sadece kendi bakışı olduğunu anladığında gözünün de açılacağını ifade etmesi kendine ait bir bakışının olmasını ifade eder. Kahramanın kendine bakışı, başkalarının da bakışının onaylanması anlamına gelecektir. Kahramanın simgesel düzende kendine ait bir bakışı yoktur. Bakışa sahip olunmadığı zaman toplumsal onayın da ihtiyacı durumu söz konusu olur. Kahramanın kendisine ait bir imge oluşturması Meursault'un infazının son anlarında yakalamış olduğu gerçekliğe benzer. Kendisine bakanın kendi bakışı olduğunu anladığı an gözünün açılması kendi gerçekliği ile yüzleşmesi manasına gelmektedir. Kendine ait oluşturduğu imge toplumun da onayladığı imge olarak var olacaktır. Bu durum “*mış gibi yaparak mış gibi olma*” anlamına da gelebilir. Kahramanın kendine ait olan imgesi diğerleri tarafından onaylanan bir imge hâline gelecektir. Büyük göz resmini ele geçirmekteki amaç bu büyük gözün metaforu olan simgesel Büyük Öteki'nin onayını alma ihtiyacından doğmuştur. Kahramanın kendi gözünü anlatan gösteren kendine bakışıdır. Sessiz'in bakışı tek bakış da olsa onay ihtiyacına cevap verir. Kendine ait olan bir imge diğerleri tarafından onaylanmazsa tek başına bir anlamı ve önemi kalmayacaktır. İmge diğerinin onayına ihtiyaç duyar. Bu ise kendine bakışın diğerlerine gösterilmesi, sunulması ile ilgilidir. Topluma ve kendine yabancılaşan bireyin, kendine topluma sunacağı bir imgesi oluşturma sorunu hikâyenin ana eksenini oluşturmuştur.

Melchior, aynaya dair yaptığı çalışmada Sokrates'in gençlerin aynaya sık sık bakmalarını tavsiye ettiğini dile getirir. Gençler eğer kendini yakışıklı buluyorsa buna layık olup olmadıklarını, çirkin buluyorlarsa bunu eğitim yolu ile gizleyip gizleyemediklerini kendilerine sık sormaları gerekir. Melchior bu nedenle insanın kendini tanımasına yardımcı olan aynanın insanın kendini Tanrı yerine koymamasını, sınırlarını bilmesi gerektiğini söyler. Bu ayna pasif bir taklit aynası değildir, aktif bir değişim aynasıdır. İçebakışın aynası aynı zamanda geçmiş, şimdi ve geleceği aydınlatır (Melchior, 2007, s. 106). Kahramanın almış olduğu gözün kendi gözü olduğunu anlaması ile bu içebakış yöntemi ile beraberinde bir aydınlanmayı da getiren bir kavram hâline gelir. Her şeyi gören bir gözün bakışına sahip olmak her şeyi görmeyi ama kendini görmemenin de sebebi hâline gelir.

Bedenin sınırlarının olduğu gibi insan zihninin sınırlarının olduğunun kavranmasıdır. Hikâyede kahramanın kendi değeriğini kabul edip kendine toplumda yer açma çabası söz konusudur. Ancak bunun için kendine bakan gözün kendisinin olduğunu kavraması gerekmektedir. Hikâyede bu durum kahramanın simgeselin hâkim gücü karşısında düşülen çıkmaza karşı çareler üretildiği olay örgüsü sunar. Kahramanın içe bakış yöntemi ile kendisini ve arzusunun farkına varıp simgesel düzene uyum sağlaması ise almış olduğu resimdeki sırrı çözmesine bağlıdır. Bu öz bilinç olma yolundaki kahramanın görme ile bakış arasındaki farkı anlamasına bağlıdır. Körün gözünün kendi gözünden daha iyi görmesi bu durumu örnekler. Kastedilen görme değil bakıştır. Kasabadaki en güzel gözün bir körün gözü olması ise bu durumu açıklar. Bakış, gören göze katılan anlamla var olmuştur. Bu anlamın oluşması ise arzu ile meydana gelir. Fotoğrafçının kahramanın fotoğrafını çekerken zorlanması ve *bu adam da gülmesini bilmeyenlerden* (Saçlıoğlu, 2021, s. 9) ifadesini kullanması arzusunun var edemediği bir bireyi betimler. Kişiyi var eden ve öz bilinç hâline getiren şey arzu ve istektir. Arzu önce kişiyi kurmakta ve böylece kişi de kendine toplumda yer açmaktadır. Hangi kimlikle toplumda yer alacağına karar vermek kahramanın arzusuna ve bu arzusunun toplumla olan uyumuna bağlıdır. Arzusunu topluma onaylatıp kendisine değeri kazandıracak olan da yine kahramanın kendisidir. Hikâyede kahramanın öz bilinç seviyesine ulaşp ulaşmadığı sorunu bir sonuca bağlanmamıştır. Onun satın aldığı gözde, sadece kendi gözü vardır. Bu ise kahramanın kendine bakışının anlam kazanması ile çözülecek olan yabancılaşma kavramını dile getirir.

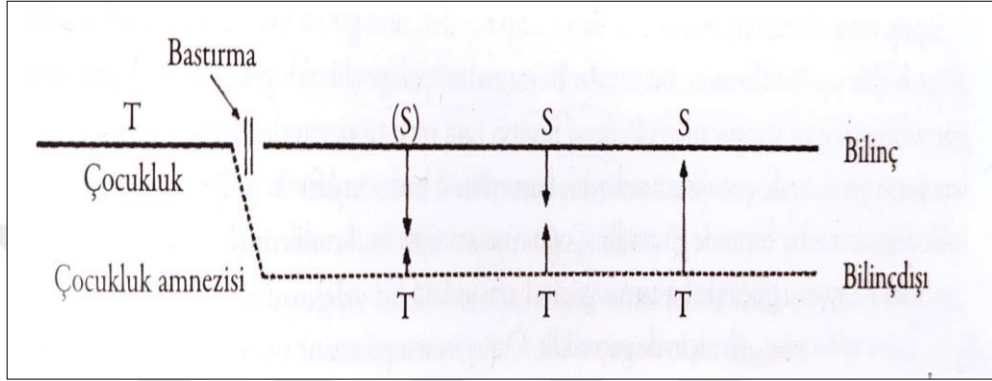
2.7. Korku Adası

Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* öykü kitabının üçüncü öyküsü *Korku Adası*'dır. Yazarın kitabına adını veren beş tane ada vardır. Bu adalardan ilki ise *Korku Adası*'dır. Hikâyede psikanalitik olarak korku ve çocukluk kavramları ön plana çıkar. Korkunun ifade ettikleri kahramanın kendi bakış açısı ile anlatıldığı için gösterme tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Ayrıca hikâye psikanalitik olarak analist ve analizan arasında bir tür zihinsel konuşma gerçekleştirecek tarzda kurgulanmıştır. Ancak bu konuşmayı gerçekleştiren kahramanın kendisidir. Evat'a göre iç diyalog tekniği, iç monolog tekniği gibi psikolojik çözümleme imkânı sağlayan tekniklerden biridir (Evat, 2021, s. 502). Hikâyede gösterme ve iç diyalog tekniği bir arada kullanılarak verimli bir psikolojik çözümleme imkânı sunulmuştur. Bütünlüğün sağlanması açısından hikâyenin kısa özeti şu şekilde verilebilir:

Hikâyenin kahramanı, oğlu psikoloji okuyan bir babadır. Oğlunun bu bölümü okumasını istememiştir ama oğlu bu bölümde oldukça başarılı olmuştur. Hikâyede kahraman, oğlunun istediği dört kitabın üçünü girdiği ilk iki dükkândan satın alır. Caddenin bitiminde dördüncü kitabı da bulan kahraman, dükkânların bulunduğu sokağı gören çay bahçesine oturarak oğluna aldığı kitapları inceler. Kitaplardan birinin adı *Korku ve Ötesi*'dir. Kitap korku üzerine psikolojik çözümleme yapmakta ve korkunun kökenini çocukluğa bağlamaktadır. Çayını içen kahraman pantolon ihtiyacı olduğunu hatırlayarak sokakta ilerlemeye başlar. Daha sonra kahraman, kendisini geçmişin bir metaforu hâline gelen yüzlerce pantolonun bulunduğu kendi düşünce dükkânında bulur. Dükkânından dışarı bakan kahraman başka dükkânları da görür. Başka dükkânlarda arzulara göre satılan arzu nesneleri de değişiklik göstermektedir. Arzunun en kuvvetli anında dükkânların ışıkları parlamakta, tatmin sonrasında ise ışıklar bir ölü gözüne dönmektedir. Arzu ele geçirilince arzu ölmekte ve yeni arzu nesnelerinin arayışı ile arzu devam etmektedir. Başkalarının dükkânını izleyen kahraman kendi dükkânında kendi gerçeği ile karşılaşır. Karşısında kendisi ile vantrilok şeklinde konuşan bir diğer kahraman vardır. Hikâyede kahraman vantrilok şeklinde konuşan diğer kahramanla girdiği diyalog sonucunda çocukken hissettiği abisini öldürme isteği ile yüzleşir. Kahraman çocukken abisinin boğazına çakıyı saplayarak kanın akışını merak etmiştir. Hikâye bu isteğin hatırlanması ile sonuçlanır (Saçlıoğlu, 2021, ss. 19-32).

Korku Adası hikâyesinde kahramanın bilinç dışına ait veriler yer almaktadır. Hikâyede kahraman analizan konumunda iken, vantrilok şeklinde konuştuğu söylenen diğer kahraman ise her şeyi bilen özne konumunda olan analisti yansıtır. Analizanın analiste gelme sebebi yaşanan bir rahatsızlıktır. Hayata karşı memnuniyetsizlik, rahatsız eden durum aktarım sonucu ortadan kalkarsa analistin analize gelme nedeni de ortadan kalkmış olur. Bu durum kahramanın kendi eksiği ile karşılaşması ile meydana gelir. Ögütçen, “Özgür irade var mıdır?” sorusuna felsefenin sorusu gözü ile bakılmakla beraber psikanalitik olarak özgür iradede değil ama bilinç dışından, tekrarlardan, aktarımdan ve dürtüden bahsedilebileceğini dile getirir (Ögütçen, 2021, s. 293). Özgür bir iradede bahsetmek mümkün müdür sorusu bu manada psikanalizde, bilinç dışının etkisi ile hareket etme şeklini alır. Kişi bastırılanların etkisi ile davranışlarını şekillendirir. Hikâyede bilinç dışı, kahramanın davranışlarına yön veren ana eksen hâline gelmektedir. Analiz bu nedenle kahramanın bildiği ama farkına varmadığı bir travma ile başlar. Bilinç dışının farkına varmayan kahraman bilinç dışı olan olayı hatırlayarak baskıladıklarının da farkına varabilir

hâle gelir. Bu nedenle travma ile semptom arasında bir bağlantı vardır. Kahramanın oğlu için aldığı kitabın arkasında, korkunun kökenini çocukluğa bağlaması önemli bir gösterendir. Kahramanın bu ifadesi devam eden süreçte çocukluğunda yaşadığı travmayı hatırlaması şekline dönüşecektir. Travma bastırılan konumunda iken bastırılmayan ise dışa yansıyan korku ve kaygı duygusudur. Ellenberger, travma ve semptom arasındaki ilişkiyi aşağıdaki grafikte anlatır:



(Ellenberger, 2021, s. 481)

Bu model birbirine koşut iki doğrudan oluşan bir grafikte ifade edilebilir. Yukarıdaki doğru bilinç ve belirgin tezahürlerinin bulunduğu düzeyi ifade ederken aşağıdaki doğru ise bilinç tezahürlerinin nedeni olan bilinç dışı ile gizli tezahürlerinin düzeyini temsil eder. Bu iki düzey psikolojik hayatın farklı yönünü oluşturarak birbiri ile çatışma yaşayabilir. Üsteki doğru semptomları belirtirken alttaki doğru ise bilinç dışı saikleri yani travmatik hatıraları temsil eder. S semptomu ile T travmatik hatırası arasında ilişki vardır. Hermönetik ilişki ile semptom bilinmeyen bir dildeki metnin çözülmesine yardımcı olan, bilinen bir dile benzer. Freud, bu S ile T arasındaki ilişkinin dinamik olduğunu ifade etmiştir. T'nin kendini bilinçte ifade etmek gibi bir eğilimi vardır ama T kontrol edilir ve bastırma denilen fiili bir kuvvetle bilinç dışında tutulur. Eğer bastırma güçlü ise travmatik hatıra gizli kalabilir ve S geçici olarak kaybolur (Ellenberger, 2021, s. 481). *Korku Adası* öyküsünde kahraman açısından geçici olarak kaybolan travma olan abiyi öldürme isteği, korkusu ile semptom şeklinde bilinç düzeyine çıkmaktadır. Kahraman tamamen bastırıldığını düşündüğü olayı ortadan kaldıramaz. Kolk, travma anında travma gerçekten yaşanmış gibi bedenin harekete geçtiğini söyler. Bedensel duyular gibi bedenin diğer işlenmiş parçaları da olay öyküsünden bağımsız bir şekilde depolanmaktadır. Ses, koku gibi bedensel duyular geçmişe dönüşü kolaylaştırmakta ve travmayı ilk yaşandığı hâli ile bilinç düzeyine getirebilmektedir (Kolk, 2018, s. 44). Beden kayıt tutar ve Lacan'ın ifadesi ile özcede

olup biten ne varsa bilinç dışı düzeyinde bununla her noktada türdeş olan bir şey mutlaka vardır (Lacan, 2013, s. 31). *Korku Adası*'nda kahraman, başlangıçta her şeyden habersiz bir baba olarak tasvir edilir. Hikâyenin başlangıcında oğluna karşı görevlerini yerine getiren bir baba söz konusudur. Ancak devam eden süreçte çocuklukta meydana gelen travmatik anıların etkisi ile kahraman, korkuyu güçlü bir şekilde hisseder. Kahraman oğluna almış olduğu kitabın arka kapağındaki ifadelerle kendine ait gerçeğin arayışında bir babayı tasvir eder. Oğluna aldığı kitabın arka kapağında, yazan korkunun psikolojik çözümlemesinde korkunun temellerinin çocukluğa dayandığı ifadesi kahramanın kendi çocukluğuna götüren bir gösteren olarak işlenmektedir. Bu nedenle kahramanın kendisine ait bir korku olgusu gündeme gelir. Kitap, korkuyu tekrar gün yüzüne çıkaran uyarandır. Çünkü görülen çakı ve abinin boğazına çakı saplama isteğinin korkusu bugüne aitken travmatik anı geçmişe ait bir olaydır. Yukarıdaki tablodan yola çıkarak kahramanın bilinç dışı düzeyi gösteren T yani travması geçmişe ait bastırılmış anı iken S harfi ile gösterilen ve bilinç düzeyine çıkan semptom ise bedenin kaydettiği travmatik anının duyumudur. Kahraman için bilinç dışında olup biteni bilinç düzeyinde temsil eden engellenemez korku ve kaygı duygusudur. Kahramanın çocuklukta dille ifade edemediği, bastırılarak daha sonra bedensel bir şekilde korku olarak ifade edilmiştir. Çünkü dille ifade edilemeyen şeyler bedensel olarak ifade edilmenin yollarını arar ki bu durumda semptom ortaya çıkar.

Saçlıoğlu'nun *Korku Adası* hikâyesinde kahraman bir babadır. Üniversitede okuyan bir oğlu vardır. Ancak kahraman yetişkin birey olsa da hikâyenin ana eksenini çocukluk dönemine ait olan olaylar etrafında şekillenir. Bowlby, çocukluğun ilk dönemlerinde yaşanan sıkıntıların sonraki yıllarda ortaya çıkan birçok patolojik sorunun prototipi olduğunu ileri sürer (Bowlby, 2014, s. 21). Korkularımızın temeli çocuklukta karşılaştığımız doğal ipuçlarını nasıl algıladığımız ve onun bizim üzerimizdeki etkisine göre şekillenir. 5-12 yaş ve 17-35 yaş arasında yapılan araştırmada yapılan aktarımlar sonucunda çocuk korkuları ile yetişkin korkuları arasında benzerlik görülmüştür (Bowlby, 2014, s. 155). Bu durumda *Korku Adası* kahramanı yetişkin bir baba olsa da aslında çocukluğuna dair korkuyu nasıl kodladığı ve bu korkunun daha önceki temellerine bakmak gerekir. Kahramanın hissettiği korku bugüne ait bir korkuyu değil travmatize olmuş çocukluğa ait bir korkuyu yansıtır. Bu nedenle kahraman açısından sorulması gereken soru hangi travmatik anının nasıl kodlandığı sorusudur. Kahraman için korkunun neden kaynaklandığına yönelik olan çözümleme metnin de çözümlenmesini verecektir. Bu noktada korkunun temeli konusunda birçok görüş vardır. Freud, çocuğun hissettiği terk

edilme korkusunu bir sinyal olarak algılamasını dile getirir. Rank, çocuğun korkusunun temelinde doğum travmasının yattığını dile getirirken Klein ise zulüm görmeye yönelik geliştirdiği kaygının önemli bir rol oynadığını düşünür (Bowlby, 2014, s. 53). Psikanaliz, sadece insanla ilgilenme noktasında diğer dallardan ayrılan bir özelliğe sahiptir. İnsan yavrusu doğumundan itibaren kendisine bakım verecek birine ihtiyaç duyar. Bakım olarak değerlendirilecek ihtiyaçlar içerisinde *güvenlik* ihtiyacı da önemli bir yere sahiptir. İlksel bağlanma nesnesi ile yaşanan sıkıntı ilerleyen zamanlarda hayata bakış açısını da belirlemektedir. *Korku Adası*'na ismini veren korku bu nedenle kahramanın güvenli bağlamayı geliştiremediğini ve ilksel bağlanma nesnesi ile uyumlu bir birlikteliğin yakalanamadığının göstergesidir. Klein, bu bağlanma nesnesi ile olan ilişkinin haset ya da şükran duygusunun hangisinin etkili olacağına yönelik algıyı da beslendiğini savunur (Klein, 2011). Kişi bağlanma nesnesi ile sağlıklı bir ilişki içerisine girerse hayata karşı şükran besleyebilir hâle gelir. Kişi eğer ilksel nesneden yeterli tatmin sağlamamışsa bu durumda hayata karşı olumsuz bir algının gelişmesine de sebep olmaktadır. Kahramanın korkusunun temelinde *abi ve çakı* göstereni ilksel bağlanma nesnesinin tatmin edici olmayan özelliğini de yansıtabilir. Bu nedenle anne bebek ilişkisinin bebeğin anneye yönelik algısının gelişmesinde önemli bir yeri vardır. *Korku Adası* kahramanı ilksel anne bebek ilişkisinde yeterli tatmin sağlayamaması hayata bakışını korku üzerine geliştirmesinin de sebeplerinden biri hâline gelebilir.

Hikâyeye ismini veren korku beraberinde benzer bir duygu olan kaygı kavramı ile de bağlantılıdır. Kahraman korkunun yanında derin bir kaygı duygusu içerisindedir. Çakı ve abi gösterenleri kahraman için bir tehdit oluşturmamasına rağmen bunları tehdit olarak algılar. İlksel nesne ile kurulan ilişkinin etkisinin dışında bu durum korku ile kaygı kavramlarının da ayrılması ile açıklığa kavuşacaktır. Cevizci, kaygı durumunu endişe ile karışık tasa olarak değerlendirir. Bir isteğin amacına ulaşamayacak gibi görüldüğü durumlarda ortaya çıkan tedirginlik hâlidir. Kaygının korkudan en önemli farkı ise korkuda her zaman kendinden korkulan bir varlığın olmasına karşın kaygıya sebep olan somut bir nesnenin olmamasıdır (Cevizci, 1999, s. 502). Bu nedenle korkulan bir nesne olmaması aslında kahramanın hissettiği kaygıyı verir. Öğütçen, kaygının yanıltmayan tek afekt olduğunu ileri sürer. Çünkü afekt bastırılamaz, bastırılan sadece gösterenlerdir (Öğütçen, 2021, ss. 98-100). Bu nedenle kahramanın bastırmış olduğu şey *çakı* ve *abi* gösterenleri olsa da kaygı afekt bastırılamayan olarak geri dönüş yapar. Korku gerekli ve insanı tehlikelere karşı koruyucu bir özelliğe sahipken kaygı isteğin amacına ulaşmaması ya da

tehlikeye yönelik her an gelebilecek bir beklenti içerisinde olmaktır. Freud, kaygının iki şekilde olduğunu dile getirir. Bunlardan birincisi bilinen bir tehlikeye karşı geliştirilen korkulardır ki insanın sahip olması gereken özelliği yansıtır. Diğeri ise bilinmeyen bir tehlikeye karşı geliştirilen *nevrotik* kaygılardır. Freud'un tüm çocuklarda olduğunu söylediği nevrotik kaygının sağlıklı bir gelişimle yetişkinlikte çocuksu bir kaygı olarak devam ettiğini ileri sürer (Bowlby, 2014, s. 116). Bu anlamda gerçek tehlikelerden korkmak sağlıklı ve gereklidir. Örneğin bir aslan gördüğünde korkmak can tehlikesi taşıdığı için normal ve gereklidir. Bunun dışındaki korkular ise çocuksu ve nevrotik olarak değerlendirilir. Sevgi nesnesinden ayrılmak konusunda yaşanan sıkıntılar, ilksel sevgi nesnesinin tutumu önemli bir etkiye sahiptir. Bu nedenle nevrotik korkunun temelinde arkaik ve çocuksu izler vardır. *Korku Adası*'na ismini veren ve kahramanın yaşantısını etkileyen korku bu nedenle normal olan ve insanı tehlikelere karşı koruyan korku değil nevrotik ve kaygı verici bir korkudur. Korkuların bir kısmı mantıklı ve gerekli iken bir kısmı ise hayatın akışını zorlaştıracak bir şekil alabilmektedir. Çocukluk yaşantıları, büyük oranda korkunun konumunu belirleme açısından oldukça önemlidir. Saçlıoğlu, *Korku Adası* öyküsünde kahramanının kaygılı bir çocukluk geçirdiğini göstermiştir. Kişi eğer sevgi nesnesine ulaşamayacağı yönünde bir tutum geliştirirse korkuya yönelik çocukta hassasiyet olması kaçınılmaz bir hâl alır. Bu nedenle korkunun arkaik temelinde çocuğun annesel sevgi nesnesine yönelik tutumu etkilidir. Bowlby, çocuğun bağlanma nesnesinin gidişine yönelik üç tür tepki geliştirdiğini ifade eder. Bunlardan birincisinde çocuk annenin gidişini protesto etmekte ama zihin protesto esnasında sürekli onla meşgul olmaya devam eder. İkinci durumda keder ve yasa gömülerek nesneyi gerçekten kaybeder. Üçüncü aşamada ise kaygı ile baş edebilmek için savunma mekanizmaları geliştirir (Bowlby, 2014, ss. 48-51). Bu verilen üç nedenden üçüncüsü sağlıklı bir gelişim için önemlidir. Savunma mekanizması, Freud'un torununda gözlemlediği *fort ve daa* oyununa benzer şekilde kendisini gösterir. Eğer arkaik sevgi nesnesi yoksa onun yerine koyulacak başka bir şeyin aranması rahatlatıcı etkiye sahiptir. Buna *yüceltim* adı verilir. Copjec, yüceltimi sıradan bir nesnenin *Şey* mertebesine çıkarılması olarak tanımlamıştır. Kişi boş yere *Şey* 'in gelişini beklemek yerine başka bir nesnede tatmin arar. Lacan'ın, arkadaşı Jacques Prevert'in biriktirdiği dizi kibrit kutularını, bu bulunmuş nesneleri gördüğünde yaşadığı tatmini kavramanın tek yolu budur (Copjec, 2015, ss. 47-48). Korku ve kaygıdan kurtulmanın yolu onu bilinç dışına hapsedip yokmuş gibi davranarak ortadan kalkmamaktadır. Kaygı ile baş edebilmek ikameler ve savunma mekanizmaları ile daha üstesinden gelebilir bir hâl alır.

Korku Adası'nda kahraman korku ve kaygıyı baskın şekilde hissetmektedir. Bu durum onun aslında korkuya karşı savunma mekanizması da geliştiremeyen bir çocukluk geçirdiğini de gösterir. Bu nedenle kahraman için korku ve kaygı öğrenilmiş bir çaresizliği yansıtır. Korku kaçışı olmayan bir durum hâlinde kahramana geri dönüş yapmaktadır. Çocukluk esnasında geliştirilen fort ve da oyunu bir kez öğrenildiği zaman hayata genellenebilme özelliği gösterir. Giden sevgi nesnesi yerine koyulan başka bir nesne ile yatıştırılabilmektedir. Ancak sevgi nesnesine yönelik gelmeyeceğini hissettiren tutum ise çocuğun korku ve kaygı ile baş etmesini engeller. Kaygıyı yatıştırmanın öğrenilmesi hayata genellenirken, öğrenilmemesi ise kaygının hayatın geneline hâkim olmasına sebep olabilmektedir. Kişi her an terk edilme, bir yerden tehlike geleceğine yönelik tutum geliştirmekte ve bunu yatıştırmanın ise nasıl olacağına yönelik bir mekanizma geliştirememektedir. Bu manada hikâyede kahraman için bahsedilen korku nevrotik korkudur. Kaygıya benzer özellik gösterir. Nevrotik korku ve kaygı bu nedenle sonradanlık özelliğine sahiptir. Yani korku ve kaygı doğuştan gelen bir nitelikten ziyade sonradan öğrenilen bir özellik sergiler. Her bireyin korku ve kaygı noktasında derecelerinin farklı olması ise bunun en önemli kanıtıdır. Korku öğrenilmiştir ve unutulmaz. Duygular bu nedenle bastırılması zor olan kavramlardır. Düşünce bastırılabilirken duygunun bastırılması zordur. Andre, bu durumu korkunun geri gelmesi olarak değerlendirir. Ne kadar sık ve çok korkarsam daha şiddetli ve daha kolay korkmaya başlarım (Andre, 2019, s. 19). Kahraman bu nedenle öğrenilmiş bir kaygı durumunun tekrarını yaşamıştır. Her yaşanan korku ve kaygı ise onun korku ve kaygısının pekişmesine sebep olmaktadır. Kahramanın çocukluğunda korku ve kaygı kavramı ile tanışması onun yetişkinliğindeki korku ve kaygı kavramının da şekillenmesinde belirleyici özelliğe sahiptir. Beynin kaydedici özelliği nedeni ile korku olgusu beyne yerleşir. Tura, bu durumu zor problem olarak adlandırmaktadır (Tura, 2018). Cenevreli hekim Edouard Clalaparede korkunun bilinç dışı belleğini anlatan bir durum aktarır. Kadın hastalarından biri beyin lezyonu sebebi ile hafıza kaybına uğramıştır. Yaşadığı son olayları hatırlayamaz. Doktor bir gün eline iğne sıkıştırıp elini uzatınca hastanın eline batır. Hasta ertesi gün ne hekimi ne de adını hatırlamasına rağmen elini tokalaşmak amacıyla uzatan hekime uzatmamıştır. Beynin amigdala denen bölgesi bu acıyı kaydetmiştir (Andre, 2019, s. 56). Burada hasta hafıza kaybına uğrasa da beyin acı duygusunu hatırlamıştır. *Korku Adası* hikâyesinin kahramanı olan baba hissettiği korkuyu şu an için hissetmesine rağmen bu korku daha önce hafızaya kaydedilmiş bir korku olma özelliğine sahiptir. Annesel sevgi nesne ile yaşanan sıkıntılar

ilerleyen dönemde farklı olaylarla farklı şekilde gün yüzüne çıkmaktadır. Kahraman için annesel sevgi nesnesi ile başlayan korku daha sonra nesnesi olmayan ve yetişkin hayatını etkileyen bir kaygı duygusuna dönüşebilmektedir. Bu durum dışardan her an bir tehlike beklentisi içerisine giren güven duygusu gelişmemiş bir kahraman profili çizer. Beyinsel olarak düşünecek olursak amigdalanın verdiği alarm durumu hipokampus ya da prontel korteks tarafından frenlenemezse korku engel tanımaz bir hâl alır. Kişi genel sürekli bir uyarılmışlık hâli yaşar (Andre, 2019, s. 92). Bu durum bireyde hayat kalitesinin düşmesine de sebebiyet vermektedir. Korku ve kaygı engellenemeyen özelliğe sahiptir. Bu duygunun çocuklukta işlenme şekli önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle *Korku Adası*'nda kahraman genel bir korku ve kaygı duygusunu hayatının her aşamasında hissetmektedir. Yazarın kahraman aracılığı ile kitaptan, korkudan ve korkunun ruhsal çözümlemeden bahsetmesi bu alana uzak olmadığını gösterir. Kişide korkuya ait olgular *Korku Adası* kahramanı ile diğer bireyleri de yansıtacak şekilde işlenmiştir. Bu ada korku adasıdır ve herkesin yolu bir şekilde bu adaya düşer. Vantrilok şeklinde kurgulanan analistin “Biz bu sokağa giren herkesin ne aradığını biliriz.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 22) ve “Yolu burada hep çocuklar gösterir.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 24) ifadesini kullanması hikâyenin bir ruhsal çözümleme içerdiğini kanıtlar. Hikâyenin ana eksenini çocukluk üzerine şekillenmektedir. Korku ve kaygı yetişkinlikte değil çocuklukta şekillenen duygulardır. Bu durum yetişkin korkuları ile çocukluk korkularının benzer özellik göstermesi ile de anlaşılır hâle gelir. Hikâyede kahraman, karşısında kendisine çocukluğuna dair anısını hatırlatan vantrilokun nasıl konuştuğunu merak eder. Sanki karnından konuşuyor gibidir. Vantrilok ise *hayır karından değil kafadan yanıtını verir* (Saçlıoğlu, 2021, s. 24). Olayların zihninin içerisinde geçtiğine dair bir izlenim oluşturulmuştur. Bu durum sesin kaynağının kahramanın bizzat kendisine ait olduğunun da göstergesidir. Çünkü aslında analizan ve analist arasında geçen diyalogda aktif olarak işe koşulan şey analizanın kendine ait gerçekliğin farkına varmasıdır. Kahraman bir tür katarsisle kendi üzerine, kendine dair ve kendi gerçekliği üzerine kafa yorar. İnsan kendi gerçeğini kendisi taşır ancak bu gerçeğin farkına varamaz. Kendinden kaçarak gerçeğinden de kaçan kahraman korkusu ile yüzleştiği zaman analiz de amacına ulaşabilir hâle gelir. Analizdeki amaç kişinin kafasında olup da bildiğinin farkına varmadığı gerçeğin, kahramanın kafasında aydınlanmasıdır. *Korku Adası*'nda kahraman bunu bir gün içerisinde, girmiş olduğu sokakta yaşayarak hissetmiştir. Bu sokak bilinç dışının bulunduğu bir alan özelliği yansıtır. Bilinç dışının bu alanı harita gibi düşünülecek olursa bu sokağın keşfi; dil sürçmeleri, rüyalar, gündüz düşleri gibi olgularla olmaktadır.

Korku Adası bilinç dışının bir haritasını verir. Bu haritanın anlaşılması ise bir çocuğun yol göstermesi ile olur. Bu ise bilinç dışının keşfinde, çocukluğun ve çocukluk hatıralarında olayların nasıl kodlandığının çözümünün önemini gösterir. Çünkü korku adasında yolu hep çocuklar gösterir. Bu ise psikanalizin temel araştırma alanının çocukluk hatıraları olduğunu göstermektedir. Bu bir tür arkeoloji kazısına benzetilebilir. Kazı alanı ise çocukluk dönemidir. Çocukluğa ait olan malzemenin ise dekonstrüksiyona uğratılması ile malzeme gündelik anlamından uzaklaşarak psikanaliz için ifade ettiği anlam anlaşılır hâle gelir. *Korku Adası* hikâyesinin konusu korku olmakla beraber korkuya ana şeklini veren kavram çocukluktur. Bu nedenle de psikanalitik çözümlemenin en önemli göstereni annesel nesne hâlini almıştır. Annesel sevgi nesnesi ile kurulan ilişki hayata bakışın da temelini oluşturur. Cebeci, çocuğun annenin mühürlediği olduğuna yönelik görüş bildirir (Cebeci, 2004, s. 74). Bowlby, geliştirmiş olduğu bağlanma kuramına göre bebeğin anneye bağlanmasının onun yetişkin olarak sahip olacağı kişiliği de önemli ölçüde etkilemekte olduğu görüşünü savunur. Bu nedenle ebeveynlerin duyguya yönelik tutumu çocukların daha sonraki duyguları ile bağlantı ifade eder (Webb & Musello, 2020, ss. 267-268). *Korku Adası*'nda kahramanla beraber diğer bireylerin varlığı da korkunun çocuklukta izleri ile meydana gelmiştir. Kendine ve dünyaya güvenen, risk alarak kendini ve dünyayı keşfedebilen bireylerin varlığı çocuklukla bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır.

Beş Ada öykü kitabında beş ada vardır ancak bu adalar yabancılaşma, yalnızlık gibi olguların adasıdır. *Korku Adası* ise artık korkunun çeşitlerinin artması ve korkulacak daha çok şeyin olması ile postmodern insanın önemli sorunlarından biri hâline gelmiştir. Kahraman, korku adasında artık daha az güvenilir bir dünya kavramını da gündeme gelir. Bu korku ebeveynlerle beraber çocukları da tehdit eden bir hâl almıştır. Kahraman yetişkin bir baba olarak korkunun etkisi altındadır. Bu etkide iki kavram aynı anda ön plana çıkmaktadır: Korku, *çocuk* ve *yetişkin*. Kahraman bir yetişkindir ama korku çocukluktan kalmadır. Bu nedenle hikâyede korku kavramı ve bununla beraber gelişen kaygı kavramı hem çocuğu hem de yetişkini içine alan bir evreni ifade eder.

Saçlıoğlu'nun *Korku Adası* hikâyesinde kahraman çayını içtikten sonra kendisini pantolonların olduğu dükkânda bulur. Pantolon dükkânında olmasının sebebi en son aradığı şeyin pantolon olmasından kaynaklanmıştır. Arzulara göre dükkânlarda da farklılık oluşur. Dükkânlarda satılan malzemeler kişilerin arzularına göre değişiklik göstermektedir. Dükkânlar bilinç dışı arzuların temsilini yansıtır. Bilinç dışını oluşturan travmatik anılar değişebildiği gibi arzular da değişerek bireyi meydana getirir. *Korku Adası*'nda kahraman

kendi dükkânında yani kendi adasındadır. Ancak kendi dükkânından diğer adalara da bakma imkânı kendisi ile konuşan vantrilok sayesinde mümkün hâle gelmiştir. Başkalarının dükkânlarını inceleyen kahraman şaşkınlığını gizleyemez. Bu dükkânlarda arzular kendisinin arzusundan farklı olsa da arzunun ne anlama geldiği ortak özellik gösterir. Vantrilok, kahramana bir keresinde kendisinin de yelkenli tekne almaya yeltendiğini ifade eder. O yelkenliyi bu küçük dükkâna sığdırmakta ne kadar zorlandığını ifade eden ses kahramana biraz açgözlü olduğunu söyler. “Beni burada o kadar yorgun düşürüyorsunuz ki bir bilseniz.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 27) şeklinde serzenişte bulunur. Bu durum kahramanın bilinç dışı kişiliğini de ortaya koyar. Dükkân sahibi ses tüketim çılgınlığının insan zihni üzerinde etkisini de ortaya koymaktadır. Bu insanın kendisinde hissettiği eksiği alma yolu ile doldurmaya çalıştığını gösterir. Eksik duygusu kişide arttıkça kahramanda görüldüğü gibi alınan şeyin daha da uzak hedefler şeklini almasına neden olmaktadır. Bu durum kişiyi daha çok tüketime iter. Öğütçen, insanlardaki bu tüketim tutkusunu *tüketarya* şeklinde ifade etmiştir. Bu ifadeyi, Zizek ’in *Ahir Zamanlarda Yaşarken* kitabından esinlenerek oluşturmuştur. Öğütçen’e göre *tüketarya* gelişmiş toplumlarda alt sınıfın *proletarya* olmaktan çıkıp genetiği değiştirilmiş gıdalardan dijital kitle kültürüne varıncaya kadar ucuz toplu üretilmiş metalarla tatmin edilen bir *tüketici* sınıfına dönüştüğünü ifade eden bir fikir olarak geliştirmiştir (Öğütçen, 2021, s. 123). Bu nedenle *Korku Adası* hikâyesinde vitrinlerdeki arzu nesneleri sürekli değişir. Bu tüketarya toplumu olma ile bağlantılı bir durum ifade etmektedir. Sürekli tüketen bir toplum hâline gelen bireylerin varlığını gösterir. Ancak tüketarya toplumunu oluşturmanın temelinde insanda var olan arzunun yönetici kesim tarafından kullanılması olgusu da önem arz eder. İnsanın eksiklik hissi ile arzu nesnelerinin üretimi arasında bağlantı vardır. *Korku Adası* kahramanı için yelkenli tekne önem arz ederken başka dükkânlarda başka nesneler, insanların arzu nesnesi hâline dönüşmektedir. Bu durum insandaki arzu kavramı ile bağlantılıdır. Arzu eksikle beraber doğan bir kavramdır. Eksik varsa arzu vardır. Tam olduğunu düşünen kişi eksik arayışına da girmeyen kişidir. Bir şeyin dükkânlardaki malzemeler gibi eksik olarak addedilmesi için bunun simgeselle ifade edilmesi gerekir. Lacan bu durumu kütüphanecilik örneğini vererek açıklamaktadır. Binlerce kitap arasında bir kitabın yerinde olmadığını ancak bir sınıflandırma sistemi ile çözebiliriz. Kitaplar 111a,112b,113c diye sınıflandırılırken 115e’ye atlarsa 114d’nin orada olmadığını anlamış oluruz. Bu nedenle eksik simgeselle kavranabilir (Öğütçen, 2021, s. 109). *Korku Adası* hikâyesinde dükkânlarda alınan malzemeler insanın eksiklerinin yani yerinde

olmayanlarının metaforudur. Çünkü eğer bunlar simgesele aktarılmazsa anlaşılabilir hâle gelmemektedir. Bu nedenle insanın eksik olduğunu anlatan metaforlar, dükkândaki eşyalar şeklinde sunulmuştur. Kahramanın eksik hissettiği, almak istediği ve kendisindeki boşluğu dolduracağını düşündüğü 115e'si bu nedenle bir yelkenli tekne şeklinde simgeselleştirilerek anlaşılabilir hâle gelir. Bu durum eksiğe dille ad koymayı ifade eder. Hikâyede yelkenli tekne, arzunun ve eksiğin göstereni olarak işlenmiştir. Aristoteles “İnsan ancak nesnesi ile düşünebilir.” (Lacan, 2013, s. 69) görüşünü savunur. Eğer nesne yoksa eksiği düşünme imkânı da yoktur. Eksiğin farkına varmak onu dille gösteren hâline getirmekle mümkündür.

Korku Adası hikâyesinde kahramanın dükkânlar karşısında yaşadığı şaşkınlık şu ifadelerle dile getirilmiştir:

“Çok ilginçti. Dükkânda kendiliğinden değişiklikler oluyor, pantolonlar gidiyor, kayaklar geliyor, kar botları gidiyor, eldivenler geliyordu. İnsan bu vitrini izleyerek bir başkasının isteklerini, edindiklerini öğrenebilirdi.

-Aldıklarını nasıl anlıyorsunuz? Yalnızca almak istiyor, vazgeçiyor ya da beğenip unutuluyorsa?

-Öncelikle bilin ki hiçbir şey unutulmaz. Bir eşya bir dükkâna girdi mi bir daha çıkmaz.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 28).

Son cümlede geçen hiçbir şeyin unutulmayacağı ifadesi psikanaliz açısından önemlidir. Çünkü insan zihni her şeyi kaydetme özelliğine sahiptir. Freud bu nedenle hiçbir şeyin yakılamayacağını, yok edilemeyeceğini savunur. Bunun ancak simgesel biçimde temsili olarak gıyabında yapılabileceğini dile getirir (Lacan, 2013, s. 56). Bu nedenle bilince giren hiç bir şey bir daha çıkma özelliğine sahip değildir. Çünkü beden bunu bir kere kaydetmiştir. Simgesel alanda bilince giren şeyin olmadığını düşünsek de gerçek alanında kayıtlı olma durumu göz ardı edilemez. Bunlar sadece gıyabında yoktur ama gerçeklik alanına girildiği zaman simge ile ifade edilebilir bir hâle gelir.

Yukarıdaki ifadede geçen dükkânlarda kendiliğinden değişiklikler olması arzu kavramının etrafında şekillenir. Pantolonlar gidiyor, kayaklar geliyor, kar botları gidiyor, eldivenler geliyor ifadesi arzunun simgesele dökülmüş nesneleridir. Saçlıoğlu, bu noktada psikanaliz açısından önemli bir kavram olan arzuyu simgeselleştirmiştir. May, insan zihnini harekete geçiren en önemli kavramın arzu olduğunu savunur (May, 2010, s. 257). Bu nedenle arzu insanı var eden en önemli kavramlardan biri hâline gelmektedir. Peki, neden *Korku Adası* hikâyesinde dükkânların sahipleri olan kahramanlar sürekli bir arzu nesnesi arayışı

içerisine girmektedir? Bu durum ele geçirilmesi imkânsız olan *objet petit a* kavramı ile ilişkilidir. Kahramanın *objet petit a* ile olan ilişkisi çocukluk dönemine ait olan verilerin işlenmesi ile ilgilidir. *Objet petit a*'nın konumu çocuğun anneden ayrılma ve kendine yapmış olduğu yatırımlara göre farklılık gösterir. İnsanlar âşık olurken bile kendine yatırım yapmaya devam eder. Kişinin organizmasına yaptığı yatırımın bütün organlara dengeli dağılması gerekir. Bu nedenle eldivenler ele yapılan yatırımın arzu nesnesi, botlar ayağa yatırımın arzu nesneleridir. İnsanı arzuya götüren ise annesel özden kopma sonucu meydana gelen *natamalık* (Zupancic, 2018, s. 207) kavramında yatmaktadır. İnsanın tüketarya kavramı ile aradığı, bu eksik yanı tamamlama arzusudur. İmgesel dönemden simgesel döneme geçişle annesel özden ayrılma insanı eksik hâle getirir. Yani dil insanı kastre eden bir etkiye sahiptir. Kastre edilmişlik ise ikame arayışları ile tatmin edilmeye çalışılır. Bu nedenle *objet petit a* ne kadar uğraşılsa elden kaçan bir nesnedir. Ulaşılması imkânsız bir nesneyi ihtiva eder ama zaten böyle bir nesne yoktur. Sadece ulaşıldığı zannedilen taklitleri vardır. Hikâyede vitrinlerdeki ışıkların yanması *objet petit a*'yı nitelendirir. Ulaşıldığı zannedilip ışıkların *ölü gözüne* dönmesi ile sönen ama ulaşılması mümkün olmayan varlıktır. Zupancic; bu nedenle özne talep ettiği nesneye ulaştığı anda *objet petit a* hâlâ sahip olmadığının göstergesi olarak orada var olmaya devam edecek olandır, ifadesini kullanır. Talebin saf biçimi karşılandıktan sonra geriye kalan *objet petit a*'dır (Zupancic, 2000, s. 33). Bu nedenle çocuk hep anneden imkânsız tamlığı isteyerek başlar. Grosz, çocuğun anneden hep bir dizi talepte bulunduğunu annenin ise bu talebe çeşitli nesnelerle karşılık verdiği şeklinde açıklar. Ancak bu nesnelerin hiçbiri tam olarak çocuğu tatmin etmez. Örnek olarak ise bir oyuncak talebinin yerini hemen bir başkası alabilir. Birbirini ikame eden nesnelerin listesi uzayıp gitse de tatmin edici olmaz. Çocuk bu nedenle sürekli imkânsız tamlığı ister. Öteki tarafından doldurulmak ve öteki olmak ister. Bu nedenle de bunu gerçekleştirecek belli bir şey asla olmayacaktır. Talep, bu nedenle ihtiyacın dilin düzenine tabi kılınması sonucu oluşur (Grosz, 2019, ss. 107-108). Arzu ile kapatılmaya çalışılan imkânsız bütünlüğü sağlamaktır. Hikâyede *eldiven*, *kar botu*, *yelkenli tekne* gösterenleri imkânsız tamlığın arayışını yansıtır. Çocuk ağlar ve ihtiyacını belirtir. Eline verilen nesneyi kabul etmez ve bir başka şey verilir. Bu durum çocuğun imkânsız, imgesel bütünlüğü sağlama arayışıdır. Ancak bu imkânsız bütünlük yetişkin hayatında da farklı ikame nesnelerle sağlanmaya çalışılsa da sonuç olumsuz olacaktır ve kişi arayışına devam edecektir. *Korku Adası*'nda dükkânlardaki kahramanlar eksiğin, dolmayacak boşluğun metaforunu sunmaktadır. Lacan bu nedenle Hegel'in

izinden giderek arzuyu ihtiyacı talepten ayıran fark ya da *boşluk* olarak tanımlamıştır (Groz, 2019, s. 110). *Korku Adası*'nda kahraman bir otomobili varken otomobillere bakmakta, on takım elbisesi varken takım elbiselere bakmaktadır (Saçlıoğlu, 2021, s. 27). Bu durum kahramandaki *objet petit a*'nın ve dolmak bilmeyen boşluğun psikanalitik gösterenleri olarak işlenir.

Korku Adası hikâyesinde arzu nesneleri olarak görülen *otomobil, yelkenli, kar botları, eldivenler* gibi gösterenler psikanalitik olarak arzuya sebep olan eksik duyumunun dolaylı olarak deneyimlenemeyeceğini de göstermektedir. Eksik duyumunun bizzat kendisi ele geçirilemez ancak bu duyuma telafi edecek taklit nesneler ile sağlanabilir. Copjet, bu nedenle arzunun hep dolayım gerektirdiğini, ele geçirilemeyen bu dolayımın tatmin sağlanmaya çalışıldığını savunur. Bilinç dışının ilksel bastırmasının ürünü şeklinde başlayan süreç ikame nesnelerle tatmine ulaşmaya çalışır. Bu bastırma ile kaybın artık nesnenin taklitlerine yönelmesi durumu gündeme gelir. Copjet, bu durumu kişinin yok edici tatminsizliğin hiçliğin peşinde koşmaktansa artık kısmi dürtülerle kendini tatmin eden nesnelerle yetinmek olarak görmüştür. Bunlar kayıp nesnenin taklitleridir. Dille dolayımın girdiğimiz anda başlayan kaybettiğimiz bir şeydir. Anne Şey ile olan varlığa erişimin kaybedilmesidir (Copjec, 2015, ss. 43-44). *Korku Adası*'nda dükkânlarda arzulanan nesneler bilinç dışı ilksel arzunun bastırılmış metonomileridir. Bu aynı zamanda *yüceltim* kavramını da verir ki hiçlik boşluk peşinde koşmak yerine dükkânlarda ki kahramanlar, eksiği Şey mertebesine yücelttikleri nesnelerle boşluğu aşmaya çalışırlar. Birçok dükkân arzunun birçok değişik şekilde görünen nesneleridir. Ancak bu dükkânlar kahramanlar için arzunun taklitleridir. Birçok dükkân ve birçok arzu nesnesi vardır ancak ulaşılmaya çalışılan sadece bir boşluktur ve bu boşluğun doldurulması mümkün değildir. Kahramanlar varoluşsallığın verdiği hiçlikle yüzleşmektense daha küçük hiçliklerle yetinmektedir. Arzu bu nedenle imkânsız boşluğu hiçliği doldurma çabasıdır. Bu çaba kahraman için *yelkenli* hâlini alırken diğer dükkân sahipleri için *kayak* malzemeleri şeklini alabilmektedir. Bu nedenle Zupancic'in ifade ettiği gibi “*Objet petit a* nesnenin yokluğu, eksikliği, arzunun etrafında döndüğü boşluktan başka hiçbir şeyi göstermez. Bir ihtiyaç tatmin edildikten ve özne talep edilen nesneye kavuştuktan sonra arzu kendiliğinden sürer; ihtiyacın tatmin edilmesiyle söndürülmez. Özne, talep ettiği nesneye kavuştuğu ân, *objet petit a* öznenin hâlâ elde etmediği ya da *sahip olmadığı*nın göstergesi olarak ortaya çıkar ve bizzat “*echte*” (sahici) arzu nesnesini oluşturur.” (Zupancic, 2000, s. 33) . Kişi neyi arzulayacağını bilerek arzulama yetisini doyurur ancak arzulama kendiliğinden devam eder. *Korku Adası*'nda

bundan dolayı dükkânlardaki malzemeler değişiklik gösterir. *Malzemelerin biri gidip diğeri geliyor* ifadesi ile anlatılmak istenen kişinin arzulanacağı taklit nesnesini en iyi kendisinin bilmesi durumunu ifade eder. Baker, bu sebeple arzunun kişinin kendi yasasına uyması olduğunu savunur. Çünkü neyin arzulanabilir olduğunu en iyi kişinin kendisi bilir (Baker, 2014, s. 154). *Korku Adası*’nda “*Kimin ne aradığını nereden biliyorsunuz?*” sorusunun cevabı bu nedenle kahramanların kendi arzularını en iyi kendilerinin bildiği şeklinde yorumlanabilir. Bu adada herkes kendi arzusuna göre dükkânlarına şekil vermektedir. *Korku Adası*’nın ana kahramanı olan babanın dükkânı diğer dükkânlar kadar kalabalık değildir. En son aradığı arzu nesnesi pantolon olduğu için bu dükkâna gelmiştir. “Eğer buraya gelmeden önce en son ayakkabı baksaydınız, geldiğinizde burayı ayakkabıcı sanacaktınız.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 27). Bu ifadeden anlaşılacağı gibi arzu tek olmasına rağmen arzu nesneleri kişilere göre çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle arzu bizzat nesnesi ile aynı özelliğe sahip değildir. Copjec, bu durumu boş yere Şey’in gelişini beklemek yerine sıradan bir nesneden tatmin aramak olarak ifade eder. Bu gibi durumlarda sıradan nesne, Şey’in, yani numenal bir ötekinin temsilcisi hâline geliyor gibidir; bu da artık erişilmez olarak kavranan jouissance’ın önüne bir bariyer diker (Copjec, 2015, ss. 47-48). *Korku Adası* hikâyesinde bu nedenle pantolon ya da ayakkabı ne arandığı kişiye bağlıdır. Bunun bir önemi olmamakla beraber kişi bu nesnelere önem vermiştir. Bu nesneler arzunun dolayımli nesneleridir. Dolayımli oldukları için de asla tam tatmin sağlayamazlar. Dolayımli sağlanan tatmin sadece gerçek alanında vardır ve bu nedenle gerçeğin dille ifade edilmesi ise imkânsızdır. Simgeler sadece gerçeğin yerine geçerek onu taklit yolu ile temsil ederler. “*Baba görmüyor musun yanıyorum?*”¹⁰ rüyasında gerçeklik oğlun ölmesidir. Bu nedenle gerçek olumsuz terimlerle tanımlanır. Gerçek alanı simgesele direndir. Babayı uyanmaya iten şey kâbusun babayı gerçeğin sınırına sürüklemesidir (Öğütçen, 2021, s. 49). Arzu bu nedenle bilinç dışımızın bastırılmış gerçeği ile dolayımli kurduğumuz ilişkidir. Dolayımli ilişki kâbusun devamı manasına gelir. Bu nedenle gerçek alanı, dilin sınırlarının ötesinde olanı ifade etmektedir. İnsan dolayımli olarak varlığı kavrayabilir. Dükkânlar doymuş bir bakışla doymamış bir bakış arasındaki farka göre oluşmuştur (Saçlıoğlu, 2021, s. 29). Arzuyu var eden bu doymamış bakışın kendinde bulduğu boşlukla alakalıdır. Arzuyu var eden duyumsal olan neden olduğu bilinmeyen şey,

¹⁰ Freud’un analiz ettiği bu rüyada baba oğlunu kaybetmiştir. Baba günlerce hasta çocuğun başında bekler ve çocuk ölünce yandaki odaya dinlenmeye geçer. Çocuğun cesedi yatak odasında etrafında uzun mumlarla çevrili yataktadır. Baba odayı görebilmek amacı ile kapıyı açık bırakır ve başına da dua etmesi için yaşlı bir adam tutmuştur. Düşünde baba görmüyor musun yanıyorum, sesi ile uyanır. Uyandığında tuttuğu yaşlı görevli uyumuş çocuğun kolu örtüye düşen mum yüzünden yanmıştır (Freud, 1996b, s. 233).

bu nedenle dolayimsız olan ve simge alamayan gerçektir; doymamış bakışın aradığı bu nesneler ise arzunun ikameleri dolayimli, görünen nesneleridir. Yukarıdaki rüyadan da yola çıkarak arzunun bir tür olumsuzun üzerini örttüğünü ve dolayımıldığını söyleyebiliriz. Grozs, bu nedenle arzunun bilinç dışının gerçekliği olduğunu söyler (Groz, 2019, s. 114).

Korku Adası hikâyesinde arzu ile korku ve kaygı arasında da bağlantı vardır. İnsan davranışlarını neyin yönlendirdiğine dair farklı görüşler vardır. Freud metapsikolojisi noktasında daha çok biyolojik temelli bir görüş geliştirmiştir. Devam eden süreçte ise Lacan psikanalize *söylem* kavramını ilave eder. Bu nedenle psikanalizin alanının bilinç dışı olduğunu ve bilinç dışının oluşumunda zihinsel ve toplumsal süreçlerin birlikte değerlendirilmesi gerektiğini öne sürebiliriz. *Korku Adası*'nda kahramanın anıyı belleğe işlemesi kadar toplumsal söylemle bu anının nasıl işlendiği de önemli hâle gelir. Algılama bu nedenle her iki durumda etkilidir. *Korku Adası* hikâyesinde arzu ve korku kavramları iki ayrı kavramı ifade etmez. Kahramanları arzuya yani ihtiyaç fazlasına iten bu durumun sebepleri arasında arzu ile korku ve kaygıyı aşmanın hedeflendiği ileri sürülebilir. Freud'un torununun annenin gidişi karşısında geliştirdiği fort ve da oyunu bu noktada önemlidir. Freud'un torunun annenin gidişi karşısında korku ve kaygıyı hafifletmek amacıyla arzusunu anneden yataktan aşağı sarkıtıp çekmiş olduğu makaraya aktarmıştır. Makara bu nedenle *Şey* mertebesine yüceltilen olarak konumlandırılır. Arzulanan makara sayesinde korku ve kaygı da azaltılmış olur. Lacan'ın arkadaşının biriktirmiş olduğu kibrit kutuları ya da özel hobiler için de aynı durum söz konusudur. Bu noktada burada arzunun korku ve kaygıyı azalttığını ileri sürebiliriz. *Korku Adası* öyküsünde kahramanların ihtiyaç fazlasını anlatan gemi, otomobil gibi arzuları onları korku ve kaygıdan da uzaklaştıran bir makara görevi görmektedir. Bu manada kahramanın almak istediği ihtiyaç fazlası olan alımları, çocukluk korku ve kaygıları ile baş etmenin bir yöntemi hâline gelmiş olabilir. Arzunun korku ve kaygıyı hafifletici etkisinin olduğu dile getirilebilir. Kahramanlar Freud'un torununun geliştirdiği arzu nesnesi olan makara benzeri nesnelerle kayıp olgusunun oluşturduğu boşluğu doldurmaya çalışmışlardır. Kayıp; kastre olmak manasına gelir, arzu ise bu kastre olmuşluğa karşı bulunmuş bir çözüm yoludur. Doymamış bir bakışla kastedilen ise kastre olmuşluğu ve arzuya daha çok hisseden kişidir. Bu nedenle *Korku Adası*'nda dükkânlar insanların bilinç dışı iken sürekli değişen pantolonlar, botlar, eldivenler *Objet Petit a*'nın yerine geçenlerdir. Lacan'ın arkadaşı Jacques Prevert'in biriktirdiği kibrit kutuları *Korku Adası* hikâyesinde eldiven, kar botu, gözlük şeklinde

ifade edilmektedir. Elde edilen arzuların nesneleridir ancak arzunun kendisi ele geçirilemez, ele geçirilen arzunun ikame nesneleridir. *Objet petit a* ele geçirilemeyecek olandır. Bu durumda her daim elde etme sonucu geride kalan boşluk, elde etme isteğidir. *Korku Adası*'nda kahramanları bu ikame nesnelere iten ise ilksel korku ve kaygı ile baş edebilme arayışıdır. Ancak kahraman kendisinin neden bir otomobili varken tekrar bir otomobil istediğine dair bir fikri yoktur. Korkularının ve kaygılarının farkında değildir. Bu nedenle kahraman bildiğini bilmeyen özne konumundadır. *Korku Adası* hikâyesinde *Objet petit a*'nın gösterenleri şu şekilde ifade edilmiştir:

“...satın aldığını nasıl anladığını sormuştunuz değil mi? Biz hemen anlarız. Birlikte bakalım da siz de görün. Bakın şimdi kar gözlüklerine geçmişler. Şu kırmızı kenarlıyı beğeniyorlar. Dikkat edin, vitrinin lambaları nasıl parlamaya başladı. Şimdi onun yanındaki mor kenarlıyı beğeniyorlar. Işık hâlâ parlak görüyor musunuz? Bakın yavaş yavaş azalmaya başlıyor ışık. Mor kenarlıyı satın aldı. Alıncaya kadar isteğin ışığı gittikçe artarak dükkânı doldurur. Sahip olduktan sonra ışık biraz zayıflar. İyice benimseyince alınan eşyayı ölü gözü gibi olur lambalar. Sonra yeni baştan yeni şeye sahip olmak üzereyken yine parlar, sahip olunca yine söner.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 29).

Yukarıdaki ifadede kahraman diğer dükkânları izlemektedir. Arzunun nesneleri değişmekle beraber arzu diğer kahramanlar için ortak gösteren olarak işlenir. *Korku Adası*'nda kahramanlar herhangi bir şeyi almaya karar verdiklerinde vitrinlerin lambaları parlak bir hâle gelir. Ancak arzu duyulan nesne alındığında ise vitrinlerin ışığı yavaş yavaş azalır. Nesne artık önemsiz bir hâle geldiğinde ise artık ışık ölü gözüne dönmektedir. Ölü gözü, bakan ama görmeyen bir gözdür. İşlevsizliğin metaforunu sunar. Arzu nesnesi ele geçirildiğinde artık bir ölünün gözü gibi işlevini yerine getiremez hâle gelmiştir. Ancak yeni arzular, tekrar vitrinlerde ışıkların yanmasına sebep olur. Son ifadede yeni baştan sürüp giden dairesel bir hareket durumu söz konusudur. Bu durum dürtünün daireselliğini ifade eder. Amaç almak olarak görünse de asıl olan amaca ulaşmamayı temsil edendir. Kahramanın görmüş olduğu bu manzara, etrafında dolaşılan bir boşluğu temsil eder. Ancak boşluk ele geçemeyen olarak orada var olmaya devam etmektedir. Bu durum psikanaliz açısından önemli olan iki miti hatırlatır. *Tantalos* ve *Sisyphos* mitlerinde sürekli hep bir derecede arzu nesnesinin elden kaçması durumu söz konusudur. Zizek, *Tantalos* için ele geçirdiği her nesnenin kullanım değerini kaybettiğini belirtir. Bolluk içinde yaşayıp ulaşamamanın hikâyesidir. Gösterenler ağı içerisinde nihai amaç nesneyi ele geçirmek değil ötekinin bize karşı tavrını onaylatmaktır. Bu nedenle Tantalos'un ısırdığı her yiyecek altına dönüşür (Zizek, 2004, s. 17). *Korku Adası*'ndaki kahramanlar aslında nesnelerini değil ötekinin arzusunu, ötekinin tavrının onayını istemektedir. Kahramanın çocukluğuna

ait bir pantolon vardır. Kahramana annesi zorla giydirmiştir. Ancak sıra arkadaşı olan kız pantolonu çok beğenince kahraman üzerinden günlerce çıkarmaz (Saçlıoğlu, 2021, s. 26). Kahramanın ilkokul yıllarına ait bir anı olarak aktardığı bu olay, onun pantolon ile sıra arkadaşı olan beğendiği kızın onayını istediğini gösterir. Bu nedenle Lacan'ın ifade ettiği gibi arzu ötekinin arzusudur. Arzu öteki tarafından onaylanma ihtiyacından doğar. Çünkü arzu nesneleri gösterenler ağı içerisinde anlam kazanır. Bu durum hedefe değil yolun kendisini arzulamaya denk düşer. Zizek'e göre benzer durum *Sisyphos mitinde* de vardır. Sisyphos 'un kaderinin çıkmazı, tekrar tekrar aşağıya yuvarlanan kayayı sürekli tepeye taşımaktır. Hedef nihai varış yeridir ancak amaç istediğimiz yolun kendisidir. Dürtünün nihai amacı dürtü olarak kendini yeniden üretmektir (Zizek, 2004, s. 18). *Yeni baştan yeni şeye sahip olmak* ifadesi tam da dürtünün bu dairesel hareketini verir. Kahramanlar arzu nesnesini elde ettikten sonra bulundukları yere geri dönüş yapmaktadır. Yolun kendisi ele geçirilmez olan olarak hep elden kaçandır. Kahramanlar, Sisyphos gibi kayayı tepeye taşımak yolunda verilen mücadeleyi sergilemişlerdir. Bundan dolayı gösterenler ağı içerisinde amaç ötekinin onayıdır.

Hikâyenin yukarıdaki bölümünde geçen *vitrin lambalarının parlaması* arzu ile meydana gelen duygulanımın da metaforunu yansıtır. Burada beğeni ve zihnin yapmış olduğu yatırımların da önemli bir payı vardır. May, nesneye yönelimde kastiyetin olduğunu dile getirir. Her bilinç eylemi bir şeye doğru yönelir içinde ne kadar gizli olursa olsun hareket yönüne doğru bir itme barındırır (May, 2010, s. 285). Lacan, *Kurt Adam Vakası* (Freud, 2017) yorumunda rüyada aniden beliren kurtların büyülenmiş bakışının öznenin ta kendisinin bakışı olduğunu ileri sürer (Lacan, 2013, s. 265). Benzer bir durum Zizek'te de vardır. Zizek işkence görmüş bir kedinin bakışlarında gördüğümüzün kendi canavarlığımız olduğunu ileri sürer (Zizek, 2013, s. 198). Bu nedenle nesneye bakış ona olan yaklaşımı da ifade eder. Göz nesneden yana olmasına rağmen bakış öznenin yanadır. Bakışta görülenden fazlası vardır. *Kurt Adam Vakası*'nda kurtların büyülenmiş bakışı öznenin kendisini yansıttığı gibi *Korku Adası*'nda yanıp sönen ışıklar öznenin bakışının ta kendisidir. Vitrindeki ışıklar arzulayan öznenin nesne üzerindeki bakışını yansıtır. Sponville bu bakışı şu şekilde ifade etmiştir:

“Arzularımızdan biri tatmin oldu mu (tatmin olduğu için)yoksunluk olmaktan dolayısıyla (arzu yoksunluk olduğundan)arzu olmaktan çıkar. Sonuçta (artık yoksunluk dolayısıyla arzu olmadığından)şu anda arzuladığımıza değil önceden henüz sahip olmadığımız zamanda arzuluyor olduğumuza sahip oluruz. Oysa mutlu olmak

arzulanmış olana sahip olmak arzulanana sahip olmaktır. Ama sahip olduğumuz arzulanmış değil birkaç dakika birkaç yıl önce sahip değilken arzuluyor olduğumuzdur.” (Sponville, 2013, s. 49).

Bundan dolayı arzu ele geçirilemez bir kavramdır ve hikâyede arzu *doymamış bakış* ifadesi ile anlatılır. Vitrindeki ışıkların yanması ile arzu nesnesine ulaşılır ancak sönməsi ile artık o nesne arzu edilir olmaktan çıkar. Bu nedenle arzulama, hâlâ sahip olmadıklarımız şeyler sayesinde devam eder. Sahip olduklarımız ise arzulamadıklarımız olarak vardır. *Korku Adası* hikâyesinde ışığın sönməsi ile anlatılan bu sahip olunan nesne ile beraber arzunun da sönmesidir. Çünkü arzunun sırrı sahip olunmayanlarda saklıdır.

Korku Adası’nda kahraman diğer dükkânların vitrinlerini izlerken kendi dükkânında neler olduğuna dair bir fikre sahip değildir. Bildiğinin farkına varmayan özne konumundaki kahraman, bilinç dünyasında kendini eksiksiz bir bütün olarak algılar. Bilinç dışı ise insanın bölünmüş bir zihin yapısına sahip olduğunu gösterir. Bilinç dışı burada sıkıntı çıkaran şeylerin tutulduğu bir alan işlevi görmektedir. Kahramanın bilinç dışı ise dükkân metaforu ile anlatılmıştır. Dükkânlar kişilerin bilinç dışının oluşumuna göre şekillenen bir yapıya sahiptir. Ötekinin söylemine göre dükkânlarda biriktirilen nesneler ve anılar farklılık gösterir. Kahraman diğer dükkânları izlerken kendinden emin bir şekilde hareket etmektedir. Bu durum analize gelen analizanlarda karşılaşılan bir durumdur. İçinde bulunduğu dükkân onun kendi dükkânıdır ancak kahramanın konuşmaya pek niyeti yok gibidir. Orbach, analizanları ile yapmış olduğu görüşmelerini kaydettiği kitabında benzer bir örnek vermiştir. Harriet adlı analizanı ile canlı bir sessizlik sayesinde birbirinden ayrı düşmediklerini sessizliğin analizde yol gösterici olduğunu dile getirir. Orbach, sessizlik seansın keşfe çıktığı duygularla doludur ifadesini kullanır (Orbach, 2021, s. 77) Bu nedenle sessizlikte geçmişe giden bir yol bulmak analist açısından mümkündür. Geçmişin duygu dolu anları ise kişinin travmasının semptomu şeklinde açığa çıkmaktadır. Kahraman *Korku Adası*’nda bulunduğu dükkânında kendi hakikatini arayan bir analizan konumundadır. Lacan’ın ifadesi ile hakikat olan bu dükkânlarda bilinç dışı alanında öznenin kendisini evinde hissetmesidir (Lacan, 2013, s. 42). *Korku Adası* hikâyesinde kahraman bilinç dışının da dükkânının da farkında değildir. Çünkü bilinç dışı dile geldiğinde farkına varılıp var olabilen bir kavramdır. *Korku Adası*’nda bilinç dışı dükkân olarak dile getirilmiş olup bilinç dışının yapılanmış dilinin çözümü ancak bu aşamadan sonra başlayacaktır. Anlatıcı, bilinç dışı olarak nitelendirdiği dükkânlarda dile gelebilir bir bilinç dışı sunmaktadır. Bu

nedenle *Korku Adası* kahramanının yapılanmış bilinç dışı dilinin analizi böylece yapılabilir hâle gelmiştir.

Hikâyenin devam eden bölümünde artık kahramanın gözleri başkalarının dükkânından kendi dükkânına çevrilmiştir. Kahraman kendi dükkânını, dükkâncısı sayesinde tanımaya çalışır. Dükkâncı ile kahraman arasında şu şekilde bir konuşma geçmektedir:

“-Bakın efendim, dedi saygıyla. Burası sizin dükkânınız. Bakın çevrenize, dikkatli bakın.

İçerisi o ilk girdiğim dükkândaki gibi tıka basa dolu değildi. Yerden bir buçuk metre yükseklikte bir demir boru tüm dükkânın içini dönüyordu. Bu boruda pantolon askılarına sıkıştırılmış yüzlerce pantolon, aralıksız olarak ama dikkatli bir sıralamayla yer almıştı. Burası yalnızca pantolon satıyordu. Bu arada dükkâncı devam ediyordu anlatmaya:

-Bu gördüğünüz pantolonları bakalım tanıyacak mısınız? Bakın bu sizin için en önemli olanı. Evlenirken giymiştiniz. Smokininizin altına. Ya bunu? Üniversiteden mezun olurken lacivert ceketinizin altındaydı da arkadaşınızla şakalaşırken yırtılmıştı. Ördüremeyince eskiciye vermiştiniz. Bu da çocukluk pantolonlarınızdan biri. İlkokulda anneniz zorla giydirmişti, rengini sevmediğiniz hâlde. Herkes size bakıyor alay ediyor sanmıştınız ilk giydiğinizde. O hayran olduğunuz sıra arkadaşınız güzel kız, pantolonunuzun rengini beğenince ayağınızdan çıkarmamıştınız günlerce...

Anneme ne kadar benziyor o kız dedim ama o anda aslında hiçbir şey söylemediğimi yalnızca düşündüğümü; karşımdaki adamın bana bile yüksek sesle söylenmiş gelen bu düşüncemi duyduğunu kesinlik olarak anlamıştım.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 26).

Burada arzu nesneleri olan smokin, çocukluk pantolonu gibi gösterenler zihne anılarla beraber kaydedilmiştir. Amaç arzu nesneleri değil ötekinin onaydır. Bu nedenle *anneye benzeyen kız* ifadesi önemli bir gösterendir. Çocukluk döneminde insan yavrusu için en önemli olgu ötekinin onayına duyulan ihtiyaçtır. Anne tarafından onaylanmak onun tarafından doldurulmak çocuk için önemli bir hâl alır. Öğütçen’e göre çocuk, önce annenin eksikliğini tamamlayan olarak görür. Bu nedenle çocuğun ilk konumu annenin imgesel fallusu olmaktır. Daha sonra fallus olmaktan vazgeçerek fallusa sahip olmak ister. Ancak bunun da olamayacağını anlaması ile beraber fallik nesne arayışına girer (Öğütçen, 2021, s. 263). Annesine benzeyen kızın beğenisinin önemi kahramanın onu fallik nesne olarak gördüğünün de göstergesidir. Bu dönem kahraman için Oedipal dönem karmaşasını yansıtır. Kahraman için ilkokul yılları olan bu süreç Oedipal karmaşanın çözüme kavuştuğu *Babanın Adı* göstereninin işlevini yerine getirdiği bir dönemi yansıtmaktadır. Kahramanın imgesel fallus olma isteği yoktur. Bunun yerine ikame fallik nesne olarak anne değil anneye benzeyen kız arkadaş seçilmiştir. Kahramanın joussancesı fallik mantığa tabi olduğu için Öğütçen’in ifadesi ile kahraman eril özellik sergiler. (Öğütçen, 2021, s.

264). Kahraman babanın kastre edici özelliği nedeni ile annesel arzu nesnesinden vazgeçmiştir. Oedipal karmaşayı çözerek ikame fallik nesne arayışı içerisine girmiştir. Kızın anneye çok benzemesi bilinç dışının bir yansıması olarak görülebilir. Freud, erkeklerin kendilerine ilk bakımı veren annelerine benzeyen kişileri kendilerine eş olarak seçebildiğini dile getirir. Freud’a göre böyle bir kadının, erkek tarafından anneyi sever gibi sevildiğini savunur (Fıncık, 2020b, s. 51). Kahraman sıra arkadaşını bu nedenle annesini sever gibi sevmektedir. Ondan onaylama bekleme onun takdirini arzulaması da bunun göstergesidir. Çünkü pantolonu kendisi hiç sevmemesine rağmen ötekinin onayı ona bunu sevdirebilir hâle getirmiştir. Fallusun simgesi olan baba göstereni her daim erkek ya da kız çocuk için kastre edici güç olarak varlığını sürdürür. Oedipal dönemde erkek çocuk babanın yerine geçerek yani fallusun kendisi olarak anne ile evlenmek ister. Ancak Oedipal dönemde baba ile yapılan simgesel anlaşma sonucu çocuk karmaşayı çözer. Simgesel gösterenler ağına tabi olan çocuk bu isteğini ergenliğe kadar gizlese de bu dönemde istek tekrar kendisini gösterir. Evrensel yasa olan ensest yasası nedeni ile kişi başka gösterenlerle arzusuna çözüm yolları arar. Anneye benzeyen kız bu nedenle ikame özelliğine sahiptir.

Kahraman en son aradığı şeyin bir pantolon olmasından dolayı kendisini pantolonların olduğu dükkânda bulur. Pantolon kahramanın en son arzuladığı şeydir. Dükkân bilinç dışının görünümü olarak bir yer ve zaman olgusundan uzaktır. Burası sadece kahramanın düşündüğü yer olma özelliğine sahiptir. Dükkân kahramanın kendi hakikatini bulacağı yer olarak kurgulanmıştır. *Terapi odası* gibi düşünülebilecek olan dükkân hikâyede şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Buranın kentin neresi olduğu hiç önemli değil dedi dükkâncım. Burası yalnızca sizin düşündüğünüz yer. Buraya gelmeniz de bu yüzden ya. Bu dükkân demin söyledim sizin dükkânınız. Yaşamınız boyunca edindiğiniz edinmek istediğiniz her eşya burada. Şimdi yalnızca pantolonlarınızı görüyorsunuz. Bunun çok basit bir nedeni var. En son düşündüğünüz beğendiğiniz eşya pantolundu. Buraya gelmeden birkaç dakika önce pantolon bakıyordunuz çarşıda. İşte göstereyim bakın bu pantolonu... Kahverengi kaşe. Güzel ama almadınız pahalı geldi değil mi? Buraya gelmeden önce en son ayakkabı baksa idiniz geldiğinizde en son burayı ayakkabıcı sanacaktınız. Hiç unutmuyorum gençliğinizde bir gün zengin olursam yelkenli alacağım, demiştiniz de teknelere merak salmıştınız. Bilmezsiniz ne güç yerleştirmiştim o küçük dükkâna teknelerinizi. Size biraz açgözlü olduğunuzu söylemeliyim. Otomobiliniz varken otomobil bakıyorsunuz, on takım elbiseniz varken hâlâ gözünüz takım elbiselerde. Beni burada yorgun düşürüyorsunuz inanın.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 27).

Yukarıdaki ifadede dükkân sahibi burayı kahramanın düşündüğü yer olarak tasvir etmiştir. Arzuların yerini alan tüm bu nesnelerle kahraman neyin eksikliğini gizlemeye

çalışmaktadır? Arzu nesnelerinde korku ve kaygının hangi boyutu gizlidir? İstemsizce geldiği bu dükkânda kendisi hakkında ne kadar gerçeğe dayanabilecektir? Zupancic, bilinç dışını bildiğimizin bilinmemesi olarak tanımlamıştır (Zupancic, 2018, s. 31). Kahramanın geldiği bu dükkân bir duraktır ve kahraman bu dükkânda da yerleşmeyecek hayatı boyunca arzu nesneleri üzerinden hareket etmeye devam edecektir. Tura, insanın kültürün alanına girmekle yitirdiği narsistik bütünlüğü, kültürün sunduğu imagolarla özdeşleşmeye çalışarak bu imago metaforlarında kapatmaya çalıştığını söyler. Ne var ki bu açıklık kapanmayacağı için insan sürekli kültürde ilerleme kateder, aslında bu früstrasyon tam da arzunun zembereğini oluşturur (Tura, 1996, s. 144). Bu nedenle kapanmayacak ontolojik boşluğu kapatmak amacıyla sürekli arzularız. Holland, Freud'un libido kavramını Marksist emek gücüyle bağlantılı olarak *arzulama makineleri* tabirini kullanır (Holland, 2013, s. 21). Hikâyedeki kahramanlar gibi insanlar arzular çünkü insanı oluşturan bu boşluk kavramıdır. Bu boşluğu dolduracak tam bir arzu nesnesinin varlığı da söz konusu değildir. Lacan bunun için *çömlek* örneğini verir. Çömleğe şeklini veren kenarlar değil içerisindeki boşluktur. Bu nedenle çömlek gerçeğin içindeki boşluğu açıklar ve onu konumlandırır (Öğütçen, 2021, s. 165). Aristoteles insanın ancak nesnesi ile düşündüğünü ileri sürer ki özcede meydana gelen spaltung ancak alternatif fort ve da oyunları ile telafi edilebilir (Lacan, 2013, s. 69). Alternatif fort ve da oyunlarında makara yerine başka nesneler ise kişinin arzu dünyasına göre şekillenir. Seçilen arzu nesneleri ile Lacancı manada çömleğin şekil alması da mümkün hâle gelir. *Korku Adası*'nda bu nedenle nesnelerden oluşan pantolonlar arzunun metanomik parçalarını oluşturur. Arzunun ulaşılmazlığı ancak nesnenin ulaşılabilirliği durumunu anlatmaktadır. Heidegger'in ifade ettiği gibi hazzın ve arzunun tetikleyicisi ulaşılmazın imkânsız oluşudur (Heidegger, 2008, s. 20). Bu imkânsızlık kahramanların nesnelere yönelmesinin de sebebini verir. Hem boşluğu oluşturan hem de boşluğu doldurmayan arzunun, paradoksal yapısını vermektedir.

Korku Adası hikâyesi psikanalitik olarak arzu ile korku ve kaygı kavramları etrafında kurgulanmıştır. Hikâyenin buraya kadar olan kısmında arzu kavramı etkili bir şekilde işlenirken asıl anlatılmak istenen ve hikâyeye adını veren *korku* kavramıdır. Arzu nesnesi olan kitapla giriş yapılan korku, kahraman için önemli bir yere sahip olan duygudur. Ancak kahraman bu duygusunu bir türlü hatırlamaz ya da hatırlamak istemez. Kahraman kendi iç çatışmaları nedeniyle kendisine yabancılaşmış bir birey olarak kendi korkusunu kendinden saklamıştır. Bildiğini bilmeyen özne durumundadır. May, aslında bu soruyu şu şekilde sorar ve bu soru her zaman tartışmalı bir sorudur: *İnsan kendisi hakkında ne kadar gerçeğe*

dayanabilir? Oedipus kendi hakkında bilgi edinen ve bunun en ağır bedelini ödeyen insanın ilk örneğidir. Oedipus, bilginin tehdit edici niteliğinin oldukça farkındadır: “Ah, duymaktan korkuyorum” diye haykırır, “ama yine de duymalıyım.” (May, 2010, s. 204). *Korku Adası*’nda kahraman bu nedenle neyi duymaktan korkmaktadır? Kahramanın kendisi gerçeğin ne kadarını duymaya dayanabilir. Geldiği dükkânda analist gibi konuşan kahraman, *Korku Adası* kahramanını sürekli olarak hatırlamaya zorlar. Kahraman ise her seferinde anlatacak bir şeyinin olmadığını dile getirir. Analist bu nedenle hakikatin söylenmemiş olanda olduğunu bilir. Analist için hakikat her zaman başka yerdedir (Fink, 2021, s. 99). Lacan’ın şu ifadesi aslında kahramanın sakladığı söylemek istemediği korkusunu da gün yüzüne çıkarmaktadır. Kişi hakikat dışında başka bir şey anlatmayacağını yemin ettiğinde söylenmeyecek şey tam da hakikat olacaktır. Eğer öznenin hakikate dair en ufak bir fikri varsa söylemeyeceği şey bunun tam da kendisi olacaktır (Fink, 2021, s. 52). Kahraman bu nedenle gizlemektedir. Analist konumunda olan kişinin kafadan konuşan bir kişi olduğunu da düşünecek olursak bu konuşma kahramanın kendisi ile yaptığı bir söyleşi gibidir. Ancak kahraman hakikati kendisinden dahi gizlemektedir. İbn Arabi kâfir kelimesini, kalbindeki hakikati kendinden saklamak olarak yorumlar (Almond, 2019, s. 91). Bu nedenle kahraman hâlâ bilinç düzeyindedir ve hiçbir korkusunun olmadığına ısrar eder. Ancak korku bir duygudur ve duyguların bastırılması düşünceler kadar kolay değildir. Öğütçen, bu nedenle bastırılanın bir gösterenle bir şekilde gün yüzüne çıkacağını savunur. Bu durum travmanın semptom hâline gelmesini ifade eder. Bazen bir kelime, bir tokat, bir jest, bir resim potansiyel bir gösteren olabilir. Öğütçen örnek olarak ise Dora’nın Bay K.’ya attığı tokadı gösterir (Öğütçen, 2021, s. 99). *Dora Vakası*’nda tokat göstereni ile açığa çıkan travma, *Korku Adası*’nda kahramanın kendini bir şeyleri itiraf etmek zorunda kaldığı tedirginlik durumu şeklinde bir gösteren hâlini almaktadır. Bu panik durumudur. Kahramanın düşüncelerine hâkim olamadığı bir hâli tasvir eder. Artık kahraman bundan sonraki aşamada bilinç dışının etkisi ile hareket eder ve hikâyede bu durum okuyucuya şu sözlerle hissettirilmiştir:

“Haydi bekliyorum. Korkularınız, dedi. Buraya bunlar için geldiniz.

-Korkum yok diye yanıtladım. Bir şeyden korkmuyorum buraya da pantolon almaya geldim. Aslında getirildim ve buradan gitmek istiyorum.

-Hayır dedi dükkâncım. Anlamıyorsunuz. Ben size yardım etmeye çalışıyorum. Buradan gideceksiniz ama yapmak istediğinizi yapmadan kurtuluş yok. Siz bir şeyden çok korkardınız hatırlayın.

-Hayır, dedim umutsuzca bir şeyden korkmuyorum.

Sesim çıkmıyordu. Artık anlamıştım, burada sesler yoktu; ama sözler, düşünceler tüm açıklığıyla vardı.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 30).

Yukarıda anlatılan durum artık kontrol mekanizmasının olmadığı bilinç dışını tarif etmektedir. Lacan bu nedenle öznenin bilinç dışında kendisini evinde hissettiğini söyler (Lacan, 2013, s. 42). Kahraman bu aşamadan sonra korku ve kaygı ile gündeme gelir. Çünkü artık saklamayı gerçekleştireceğine yönelik umudu kalmamıştır. Sesler yoktur. Yani düşünme konuşmanın kontrolünden çıkmıştır. Konuşma düşünceyi hem gizleyen hem de ortaya koyan bir özelliğe sahipken artık sadece ortaya koyucu özelliği ön plana çıkar. Yukarıda tasvir edilen durum kahraman için artık bir kaygı durumu hâlidir. Kaygının bedensel göstereni olarak düşüncenin kontrolden çıkması anlatılmaktadır. Hikâyeden alınan yukarıdaki bölüm kahramandaki panik durumunu tasvir eder ve bunlar birer gösterendir. Sesin çıkmaması, düşüncelerin tüm açıklığı ile ortaya çıkması kaygı durumunu anlatan gösterenlerdir. Ne yapacağını bilememe genel bir panik hâlini almıştır. Öğütçen, kaygı anında öznenin *ex-sists* (kendi-dışında-var olan) bir özne olarak bir hiç-şeye *düşen nesneye* indirgendiğini düşünür. Bu kaygı anında kişiler çevreden kopmuş gibidirler. Sesler, renkler, görüntüler, etrafındaki dünya farklıdır. İmgesel ve simgesel araçlar askıya alınmış özne bu anda tam olarak gerçeğin içindedir (Öğütçen, 2021, s. 105). Kahraman tam olarak bu kaygı anını yaşar. Etrafındaki dünya kendisinden kopmuş artık farklı bir mekânda gibi hissetmektedir. Sesler yoktur, düşünceler ise olanca açıklığı ile ortadadır. Kahraman buraya nasıl geldiğini, ne yaptığını ve tüm bunları neden yaşadığını bilmez. Kendisini bilinç düzeyinde bütün olarak algılayan bir özne olarak görmemektedir. Kahraman geldiği bu yere kendisi de gelmemiştir. Bu nedenle *getirildiğini* ifade eder. Çünkü artık kontrol kendisinde değildir. Kahraman bu nedenle *exsists* bir özne konumuna indirgenmiştir.

Korku Adası hikâyesinde kahramanı korku ve kaygı durumuna iten olgu ise bastırma mekanizmasıdır. Fink, bastırmanın psikanalizde kılavuzluk eden ışık olduğunu söyler. Analist olarak yapılması gerekenin bir şekilde bastırılmış olana yönelik olması gerekir. Analizanın bir şekilde anlattıklarının içinde tablonun dışında bıraktığı ayrıntı vardır. Kazara atlanılan ayrıntıya özel bir önem verilmesinin nedeni budur. Analizan birden bire en yakın arkadaşının adını anımsayamadığında kulaklarımız bir anda dikiliverir (Fink, 2021, s. 31). Kahramana yöneltilen “*Siz bir şeyden çok korkardınız hatırlayın.*” (Saçlıoğlu, 2021, s. 30) ifadesine karşılık kahraman *umutsuzca korkum yok dediği* yer tam da hakikatin saklandığı nokta olma özelliğine sahiptir. Lacan’ın ifadesi ile hakikat söylenmeyende

gizlidir (Fink, 2021, s. 52). Bu noktada kahraman korkusunun olmadığını söyleyerek tam da korkusunun olduğu gerçeğini vermiştir. Kahramanın sesinin çıkmayacak duruma gelmesi düşüncelerinin aktif olmasını sağlar. Bu durum ise hakikatin ortaya çıkması demektir. *Korku Adası*'nda kahramanın sesinin çıkmaması düşünce ile beraber bastırılanın semptom şeklinde dönmesini ifade eder. Çünkü bastırılan yok edilemez ve bir şekilde geri dönüş yapar. Bu nedenle hakikat kahramanın hâlâ söylememiş olduğunda gizlidir. Fink, analizin amacının analizanın atfettiği anlamları açmak ve onları yapısöküme uğratmak olduğunu söyler. Analizin amacı söylenmemiş olanı geri çağırıp bu söylenmeyeni sözlere dökmektir (Fink, 2021, ss. 104-105). *Korku Adası*'nda kahraman kendisini korku kaygıya iten şeyleri bilir ancak bildiğinin farkına varamaz. Bu nedenle bildiğinin sözlere dökülmesi ise korku ve kaygının sebebinin de yapısöküme uğratılmasını sağlayacaktır. Kahraman çocukluğunda yaşadığı anı nedeni ile hem korkmuştur hem de aynı zamanda yatırım yaptığı için garip şekilde bu durum ona haz da verir. Kahraman korkusu ile yüzleşmekten kaçır. Bu sayede yapılan yatırım nedeni ile hayatında bazı şeylerin alt üst olmasını da engellemiş olur. Bu yatırım, onun kendisine olumlu ya da olumsuz bakışını oluşturan çerçevedir. Ancak bu olumsuz yatırım bazı anlarda kişinin hayatının düzenden çıkmasına da sebep olabilmektedir. Andre'nin ifadesi ile kişi ne kadar çok ve sık korkarsa korkunun daha şiddetli bir hâl alması kaçınılmaz olur (Andre, 2019, s. 19). Kahramanda korku ile yüzleşmeye karşı bir direniş durumu söz konusudur. Korkusunun olmadığını söylemesi aslında yüzleşmeyerek bu durumun devamına da sebep olur. Andre, fobik sakınımların korkunun sürmesi için en uygun yol olduğunu ileri sürer. Bu nedenle hem korku devam eder hem de korku ile yüzleşme olmadığı için sorumluluk alınmamış olur. Kaçır ve bağlanma birbirinin farklı şekilleri olarak karşımıza çıkar. Bu durum bir kısır döngüye sebep olur ve fobik davranır birey tarafından farkına varılmadan sürdürölür. Sakınma anlık rahatlama sağlasa da bireyi korkulu ve kaygılı bir hâl içerisinde bırakır. Fobik kişiler bu nedenle kaçır bağımlısıdır (Andre, 2019, s. 76). Kahramanın *korkum yok* ifadesi bir *kaçır* ifadesidir. Kaçarak hem korkunun devamını sağlamakta hem de kaçtığı bu şeye bağımlı hâl gelmektedir. Çünkü kahramanın hayatında birçok korkusu vardır. Girdiğı bu dükkânda birçok korkusunun olduğunu şu ifadelerle dile getirmiştir:

“Yaşamınız boyunca birçok korkunuz oldu. Bir ara babanızın annenizle ayrılacağından korkunuz. Çocukluk yıllarınızı bu aptalca korku zehir etti. Daha sonra babanızın sizinle yalnızken öleceğinden korkunuz. Babanız yaşlanmıştı. Bu korku yüzünden yaşlı babanızla başbaşa bir gece bile geçiremediniz, hep birileri yanınızda olsun istediniz. Babanız bir hastanede hemşirelerin yanında hiç acı çekmeden öldü, korktuğunuz başınıza gelmedi ama bin kez gelmiş gibi size acı verdi. Şimdilerde yeni

bir korku edindiniz. Oğlunuzun öleceğini sizden önce öleceğini düşünüyorsunuz. Bu aptalca düşüncenizi kimseye de anlatamıyorsunuz... En büyük korkunuz en sevdiğiniz varlığın oğlunuzun ölümü değil. Siz en büyük korkunuzun gerçekleşmesinden korktuğunuz için buradasınız. Yani şimdi o gerçekleşiyor. Ağabeyinizi öldürmekten çok bu düşüncenin başkalarınca bilineceğinden korktunuz. Oğlunuza aldığınız o kitabın arkasını okurken kendinize gerçek korkularınızı sordunuz hatırlayın.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 31).

Yukarıdaki ifadelerde kahramanın korkuları sıralanmıştır. Bu korkular kahramanın hayatını zehir etmekte yani yaşam kalitesini düşürmektedir. Çocuklukta yaşanan ayrılık korkusu, aile fertlerinden birinin öleceğine yönelik korku ve başkalarının ne diyeceğine yönelik korku kahramanın hayatında olan korkulardır. En büyük korkunun ise gün yüzüne çıkmasında gösteren olarak kitabın arka kapağında okunan cümleler gösterilmiştir. Kitap göstereni travmanın ortaya çıkmasında bir nişan, iz olma özelliğine sahiptir. *Dora Vakası*’nda Dora’nın Bay K. ya atmış olduğu tokat bir gösterendir (Öğütçen, 2021, s. 99). Benzer durum *Korku Adası* kahramanı için de geçerlidir. *Kitap* bir gösterendir. Kahramanın çocukluğuna dair yaşadığını birinin duymasından korkmasına yönelik kaygıyı açığa çıkaran bir gösteren olarak işlenmiştir. *Korku Adası*’nda kahraman oğluna aldığı kitabın arkasını okurken kendi korkuları da bir soru işareti olarak belirir. Kahramanın en büyük korkusunu ise başkalarının düşüncelerini öğrenmesi karşısında duyabileceği korkudur. Aslında bu durum kaygıyı ifade eder. Çünkü başkalarının duymasına yönelik korkunun gerçekçi bir nesnesi yoktur. Kahramanın başkalarından kastettiği şey simgesel alandır. Bu durum üst benliğin sesi olarak da düşünülebilir. Üst benlik nasıl böyle bir şey düşündüğüne yönelik olarak kahramanı sürekli sorgular. Üst benliğin duyduğu rahatsızlık kahramanda suçluluğa da sebep olmuştur. Oedipal dönemde hissedilen suçluluk duygusuna benzer bir durum söz konusudur. Bu dönemde erkek çocuk babayı öldürüp anne ile evlenmek, babanın yerini almak ister. Babanın kastre edici gücü nedeni ile erkek çocuk baba ile anlaşma yoluna gider ve babanın simgesel bir ölüm durumu söz konusu olur. Ensest tabusu ile çocuk anneden uzaklaşırken babaya yönelik duygu ise suçluluk duygusunun erkek çocuğun hayatında yer etmesine sebep olur. Simgesel alanın insanlaştırma yönünde yapmış olduğu bu duruma Lacan insanlaştırıcı kastrasyon adını verir (Tura, 1996, s. 130). Bu kastrasyonun aşırı ve gereksiz abartılması ise kişide birtakım patolojik sonuçlar doğurabilir. Freud, üst benliğin sesini bir içsel monologda gerçekleşen babanın sesi olarak nitelendirir. Freud; suçluluğun süper egoda yer aldığını, anne babanın çoğu zaman abartılmış emirlerini içselleştirmiş, onları tekrar tekrar seslendiren bilinçli zihnin cezalandıran bir parçası olduğunu savunuyordu. Bu nedenle Freud’a göre suçluluk

eskiden güçlü bir otoriteye karşı çıkmamanın sonucunda suçluluk duygusunun olduğu tezini savunur. Büyüdükçe arzularımız baskıcı sese karşı çıksa da suçluluk duygusu çeşitli şekillerde görünürlük kazanır (Smith, 2021, s. 250). *Üst benliğin sesi, içsel öfkeli, emredici anne babanın sesidir*. Birey öz benlik geliştirdikçe baskılayıcı bu güce karşı çıkar ancak diğer yandan ise üst benlik suçluluk duygusu şeklinde kendini gösterir. Abiye yönelik gerçekleştirilmemiş bir eylemde kahraman nasıl böyle bir şey düşünebileceği yönünde sürekli kendini suçlu hisseder. Yapmadığı bir şey karşısında üst benliğin sesi sonucu hissedilen suçluluk duygusudur. İyi bir çocuk olma özelliğine ters bir olguyu ifade eden bu durum yetişkinlik hayatında ise içsel emredici bir gücün sesi hâline gelir.

Korku Adası hikâyesinde kahramanın zihninden geçenleri okuyan birinin var olduğu yönünde bir kanı vardır. Kahraman değildir konuşan zihnindeki sestir. Bu ses ona birçok korkusunun olduğunu söyler. Bu durum analiz esnasında karşılaşılan bir durumdur. Freud küçük çocukların aslında yetişkinlerin onların aklından geçenleri bildiği yönünde bir duyguya sahip olduklarını söyler. Yetişkinler ise insanların duygu ve düşüncelerini, kendileri ne zaman isterlerse izin verdikleri ölçüde bilebileceklerini düşünürler. Geri kalan zamanda ise bunları belli oranda saklayabilecekleri yönünde bir kanı vardır. Bu durum Fink'e göre böyle değildir. Hastalarının aklından geçenin bu olduğunu nasıl bildiğine yönelik şaşkınlığını dile getirir (Fink, 2021, s. 202). *Korku Adası*'nda kahraman zihnindeki bu düşünceyi karşısındakine izin vermediği için bilemeyeceği yönünde bir düşünceye sahiptir. Ancak kahramanın düşüncelerinde değişiklik olur. Çünkü karşısındaki ses onun düşüncelerini tüm açıklığı ile bilmektedir. Freud ilk çalışmalarını *histeri* vakaları üzerine yaparken karşısına çıkan en büyük engel sansür olmuştur. Serbest çağrışım esnasında hastalar kendilerinde semptoma sebep olan düşünceleri sansürlemektedirler. Bu sansürlenmiş kelimelerin daha çok *cinsellik* ve *saldırganlık* içeren kelimeler olduğuna dikkat çeker. *Korku Adası*'nda ise kahramanın çözülüşü ile beraber sansür mekanizması da devre dışı kalmıştır. Saldırganlığa dair *kanın akışı*, *çakının boğaza saplanması* gibi gösterenler sansürden kurtulan olarak geri dönmektedir. Kahraman korkuya dair ifadeler duyduğunda bunu kendisi de bilmektedir ancak izin vermediğinde bilinemeyeceğine dair bir görüş geliştirmiştir. Bu durum kahraman için korkunun çeşitli şekillerde sık sık tekrar ettiğini gösterir. Babasının yanında ölmesinden, çocuğunun kendisinden önce ölmesinden, başkalarının düşüncelerini duyacağından korkmak gibi birçok korku tekrarı yaşar ama bu korkularla yüzleşmeme yolu ile korkunun da devamını sağlar. Fink benzer bir vaka olarak Bayan G'nin yaşadığı *tekrarlama zorlantısını* örnek verir. Bayan G, annesinin hastalığı

nedeni ile yaşadığı terk edilme korkusunu analiste anne aktarımı yaparak gösterir. Analistle konuşmaya hiç istekli görünmez. Çünkü eğer onunla irtibat kuracak olursa terk edilmekten korkarak o terk etmeden ben terk etmeliyim mantığı geliştirir. Hasta farkına varmadan bu durumu yeni karşılaştığı kişilerde de tekrar ederek uyuşmuş bir hâl alır. Fınk, hastasının travma ile yüz yüze gelmekten korktuğunu belirtir. Travmaya karşı direnç geliştirir ve kendinden emin bir tavır ortaya koyar. Bu onun için bir koruma kalkanıdır ve yaşadığı korkuyu tekrarlama zorlantisına kapılır (Fınk, 2021, ss. 203-205). Bayan G analiste aktarımda bulunmaktan korkar çünkü onu anne yerine koymuştur. Eğer onunla konuşursa bu durumda annesi gibi o da kendisini terk edecektir. Bu nedenle terk edilmemeyi yaşamamak için karşılaştığı yabancılarla nötr bir duruma geçerek kendisini korumaya almaktadır. Analizan travmanın çözümüne kadar kendinden emin bir tavır almıştır. *Korku Adası*'nda kahraman korkuyu tekrarlama zorlantısı hâlinde yaşar. Yeni karşılaştığı durumlarda korku ile yüzleşmemek için böyle bir durumun olmadığına dair bir koruma kalkanı geliştirmiştir. Korku ile yüzleşmemek için örneğin *yaşlı babası ile başbaşa kalmayı* tercih etmez. Onun yanında ölmesine karşı duyduğu korku ondan kaçarak aynı zamanda zorlanti şeklinde devam eder. *Kahramanın bu korkusu babası ya da sevdikleri tarafından terk edilme ile yüzleşmemek için de alınmış bir tedbir olabilir*. Bu kaygı ile karşılaşmamak kahramanı yönlendiren temel düşünce hâlini almıştır. Çocuklara küsmek, onları evi terk etmekle tehdit etmek gibi yetişkin tutumları onlar üzerinde ciddi patolojik sorunlara yol açar. Fınk bu tehditlerle karşılaşan çocuğun bağlanma figürünün orada olup olmayacağına dair ciddi bir güvensizlik ve şüphe içerisine girdiğini söyler. Bu terk edilme korkusu başka durumlarda da aynı tepki vermek gibi bir yatkınlığa sebep olur (Fınk, 2021, s. 262). Bu durumu kahramanın çocukluğunda hissetmiş olması muhtemeldir. Bayan G'nin terk edilme tehdidi ile karşılaşmamak için insanlara yaklaşmaması kahramanda farklı şekilde tezahür etmiştir. Yaşlı babasının kahramanın yanında öleceğine yönelik korkusu bir terk edilme kaygısına dönüşmüştür. Bu nedenle yaşlı babası ile yalnız kalmamaya özen gösterir. Yanında ölürse yalnız kalmış ve terk edilmiş olacaktır. Bu nedenle aslında ölümden değil ama terk edilme kaygısından kaçmaktadır. Terk edilmekten kaçarak terk edilmenin varlığını devam ettirir. Korkuyu sebep olan şey rahatsız edici olsa da onla karşılaşmaktansa kaygı çekmek daha istenilir bir durum hâline gelmiştir. Belki terk edilmeyecektir ama kişi de öyle olacağına dair bir beklenti vardır. Bu da kaygıyı tetikleyen durumdur. Kahraman için bağlanma nesnesi olan babanın yokluğu kahramanda genel bir uyarılmışlık hâline sebep olmaktadır. Yaşlanmış baba imgesi aslında kahramanın ütöpik

bir şekilde kabullenemediği durumu da açıklar. Bağlanma nesnesinin yokluğu ölü babanın etki gücünün daha da baskın hâl almasına sebep olmuştur. McGowan, bu durumun bağlanma nesnesine atfedilen kusursuzlukla ilişkili olduğunu dile getirir. Sahip olduğu o kuşkulu ilişkiye görmek istediği şekilde yatırım yapar (McGowan, 2018, s. 77). Yani kahraman ölüm anında babasının yanında olmayarak babaya dair yaptığı kusursuz yatırımın da yıkılmasını engellemiş olacaktır. Orada olmamak aynı zamanda gerçekle yüzleşmeyi engelleyerek babanın gitmediğine dair kuvvetli bir algının da oluşmasını sağlayacaktır. Bu nedenle kahramanda güçlü bir baba algısının var olduğunu söylenebilir. Bu baba kusursuz ve üst benliğin sesi olan babadır. Kahramanda bağlanma nesnesi olan babaya karşı terk edileceğine yönelik bir algı geliştirilmiştir. Bu durum da güvensiz bağlanma modelini vermektedir. Webb, bu durumu duygusal ihmal olarak adlandırır. Ebeveynlerin ihmali duygusal noktada hasara sebep olur ve kişiliği önemli bir şekilde etkiler. Webb bu nedenle duygusal ihmalin fiziksel ihmalden daha derin etkileri olabileceğini savunur (Webb & Musello, 2020, ss. 266-267). Kahraman çocuklukta terk edilmeye yönelik algıladığı tehdidi daha sonra sevdiklerinin kendisini yalnız bırakacağı şeklinde genellemiştir. Babası ve oğlu onu terk edebilir yalnız bırakabilir. Bu durum gerçekleşme de kahraman bu kaygı durumunu hayatında başka olaylara da geneller. Kahramanda tekrarlama zorlantisına sebep olan güçlü bir ölü babanın varlığının hissedilmesidir. Zizek, bu duruma Sovyetler Birliği'nin resmi günlük gazetesi *Pravda*'nın baş sayfasında meydana gelen değişimi saf tekrarın örneği olarak verir. Stalin'in 1962'de resmen reddedilmesinden önce PRAVDA başlığının yanında Lenin ve Stalin'in fotoğrafları yan yana yer almaktadır. Sonrasında ise beklenenin aksine sadece Lenin profilinin yerine iki tane Lenin profili yan yana yer almaya başlar. Bu tuhaf tekrarda Stalin yokluğuyla bir bakıma daha da var olmuştur, zira bariz sorunun, “Niye bir değil, iki tane Lenin?” sorusunun yanıtı Stalin'in *gölgems*i varlığıdır (Zizek, 2020, s. 130). *Korku Adası*'nda kahraman için babanın gölgems i varlığı devam eder. Tekrarlama zorlantisına sebep olan sevgi nesnesine yönelik güvensiz bağlanma baba ve oğlu kaybetme şeklinde tekrar etmektedir. Bu saf tekrar boşluğu doldurmaya onu anlamlandırmaya yönelik bir girişimdir. Kahraman için korku tekrar eder ancak neden tekrar ettiğini bilmeden devam eden bir tekrarlama zorlatısı hâlini alır. Bu tekrar baba, oğul gösterenleri ile hissedilen korkunun imkânsız gösterenleridir. Aslında böyle bir gösteren yoktur ama boşluk bu gösterenlerle doldurulur. Olaylar değişiklik arz etmesine karşın zorlantı kahramanda devam eden bir olgu olarak kalmaya devam etmiştir. Bu zorlantının kökeni yapmaması

gereken abisine yönelik olan kanın akışına olan ontolojik özgürlüğün yarattığı merak ve bu meraka karşı gelen “*Yapma!*” ifadesinden ibaret olan bir zorlanti durumu söz konusudur. Yaratılışa dair yasak bilgi ağacına dokunmamaktır. Ancak merak yasağı her zaman zorlayıcı bir etkiye sahiptir. *Yapma* ifadesi abiye yönelik olan, anne ve babanın ifadeleridir. Yasa ve yasak koyucu çocukluk döneminde ebeveynlerdir. Bu nedenle yapma korkunun zorlanti şeklinde tekrarı sağlamıştır. Kahraman için zorlantıya sebep olan çocukluktaki terk edilme kaygısının tekrarı ve abiye karşı hissettiği öldürme duygusudur. Kahramanın çocukluk travmasında mesele Lacan’ın ifadesi ile olmak ya da olmamak değil gerçekleşmemiş olmaktır (Lacan, 2013, s. 36). Travmanın bilinç dışında yer edinmesinde etkili olan şey gerçekleşmemiş olmasıdır. Abi öldürülmemiş, kan akmamış ve sadece kastre edici güce karşı girişilen bir üstünlük mücadelesi durumu söz konusudur. Ancak kastre edici güce karşı çıkış vicdani olarak kahramanı rahatsız eden bir durum hâlini alır. Suçluluk sorumluluk almayı engeller. Eğer öfke dile getirilirse karşılığında sorumluluk almak gerekecektir. Kahraman hem korkusunu devam ettirmekte hem de sorumluluk duygusundan kaçışın da bir yolunu bulmaktadır.

Korku Adası’nda diğer önemli olaylardan biri ise bastırma mekanizmasıdır. Kahraman abiye karşı öfke duygusunu bastırdığı için semptom yaşar. Kahraman bu nedenle yaşadıklarını dile getirmek noktasında şiddetli bir direnç göstermiştir. Direncin ardında bastırma mekanizması vardır. Tura, bu nedenle bu bastırmanın rüyalarda, dil sürçmelerinde, nevrotik semptomlarda ortaya çıktığını ve doyum aradığını dile getirir (Tura, 1996, s. 42). Kahraman, yetişkin bir babadır. Ancak travma anı ise çocukluğa aittir. Semptomun ortaya çıkması ise yetişkinlik döneminde meydana gelmiştir. Bu nedenle travma ve semptom arasında zamansal farklılık vardır. Bastırma mekanizmasının direncine göre semptomun gün yüzüne çıkması zorlaşır. Ancak rüyalarda abiye yönelik öfke doyumunu aramış olması muhtemeldir. Bu durum anının hatırlanmasında da etkilidir. Hikâyede bastırılanın geri dönüş yapması durumu söz konusudur. Webb, bu durumu *aleksimeti* adı verilen bir kavramla açıklar. Aleksimeti zayıf farkındalık ve duyguları anlamama durumudur. Kabul edilemeyen veya açıklanamayan duygular öfke patlaması olarak ortaya çıkar. Bastırılan duygular sakın kalmayı reddeder (Webb & Musello, 2020, s. 142). Kahramanın çocukluk döneminde abisine yönelik hissettiği kıskançlık ve öfke duygusu, uygun şekilde ifade edilmeden bastırmıştır. Burada ebeveyn tutumunun önemli bir rolü vardır. Olgunlaşmasına fırsat verilmeden ve nedenine dair yeterli açıklama yapılmadan baskı ile susturulmaya çalışılan durumlar, çocuk tarafından yanlış anlaşılmalara yanlış

yorumlanmalara sebep olur. Anlayamadığı ve açıklayamadığı durumlar bastırılır. Örneğin abinin varlığı tehdit edici bir unsur olarak algılanmıştır. Bu abinin konumuna dair hissedilen baskının kahramanın zihninde yer ettiğini gösterir. Bu baskı ise duyguların sakin kalmasını engelleyerek geri dönüş yapmasına sebep olmuştur. Kahramanın duyguları ve düşünceleri onun yaşadıklarını ortaya koysa da kahraman hâlâ baskıya karşı direnç gösterir. Kahraman için inkâr mekanizmasının devreye girdiği durumlar da söz konusudur. Kahraman aslında böyle bir şey yapmak istemediğini belirterek kurtuluş yolu arasa da kendi gerçeği ile şu şekilde yüzleşmiştir:

“Kurtuluşunuz yok, benimle tartışmaya girdiğiniz için hatırlamıyorsunuz. En utandığınız şeyleri anlatın, kimseye anlatamadığınız şeyleri. Haydi, yardım edeyim. Çocuktunuz ağabeyiniz uyuyordu, boynu yastığın üstünde gerilmişti. Elinizde çakınız vardı. Onun askerden gelirken getirdiği tahta saplı çakı. Şu çakıyı boynuna saplasam, diye içinizden geçirmiştiniz. Sonra korktunuz en sevdiğiniz insanı öldürmeyi düşündüğünüz için.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 30).

Korku Adası'nda hikâyesinin başlangıcında simgesel alana ait, oğlu için sakince kitap arayan bir baba figürü vardır. Ancak yukarıdaki ifadelerden durumun pek öyle olmadığı anlaşılır. Sakin baba profili elindeki çakıyı abisinin boynuna saplamayı düşünen bir kardeş profili şekline dönüşmüştür. Kahraman bu fikirden korksa dahi bu düşüncüyü gündüz düşü şeklinde yaşar. Bu durum cezalandırıcı rüya türüne benzer bir işleyiş göstermiştir. Fink, hapse atılma rüyası gören kişinin bu rüya ile hapse atılma suçunu işleme isteğini doyurabildiğini savunur (Fink, 2021, s. 136). *Korku Adası*'nda kahraman kastre edici güç olarak gördüğü abiyi öldürme isteğini gündüz düşü şeklinde yaşayarak aslında bir tür suç işleme isteğine doyum da aramıştır. Dile getirilen bu korku aslında kahramanın bilinç dışı isteğine ulaşmanın da bir yolu hâline gelir. Bilinçli görünen insan bilinç ve bilinç düzeyi konumunda parçalanmış, bölünmüş bir kişiliğe sahiptir. Kişinin istekleri simgesel alan tarafından izin verildiği ölçüde yerine getirilir. Bu nedenle düş ya da gündüz düşü şeklinde farklı şekillerde doyum arayışı ortaya çıkabilmektedir. Freud'un bahsettiği gibi düşler bize geçmiş hakkında bilgi verir ve geçmişten türerler (Freud, 1996b, s. 335). Kahramanın geçmişindeki anı gündüz düşü şeklinde devam etmiştir ve bu gündüz düşü kahramanın geçmişi hakkında bilgi verici özelliğe sahiptir. Zizek, bilinç dışımızda arzumuzun gerçeğinde hepimizin katil olduğunu savunur. *Vitrindeki Kadın*¹¹ filmini örnek veren

¹¹ Fritz Lang'ın *Vitrindeki Kadın* Filmi: Filmde yalnız yaşayan psikoloji profesörün aklı müdavimi olduğu kulübün kapısındaki meşum kadın portresine takılır. Kulübe gelen profesör kulüpte uyuyakalır. Görevlilerden biri saat on birde profesörü uyandırır, o da kulüpten ayrılır, bu arada da her zamanki gibi vitrindeki portreye göz atar. Ama bu kez, vitrindeki resim profesörden ateş isteyen, sokaktaki güzel bir kumralın camdaki

Zizek, buradaki profesörün bir an katil olduğunu düşünen kibar bir profesör değil tam tersine gündelik hayatında nezih bir profesör olduğunu düşünen bir katil olduğunu savunur. Zizek'e göre filmin mesajı teselli edici değildir. Sadece rüyaymış, aslında katil değil herkes gibi normal bir adamım değildir. Bilinç dışı arzumuzun gerçeğinde hepimiz katiliz mesajıdır (Zizek, 2004, s. 33). Zizek'in çizmiş olduğu profesör figürü *Korku Adası*'nın hangi kahramanı sorusunu gündeme getirir? *Sakince oğluna kitap arayan baba mı yoksa abisini öldürmeyi düşünen bir kardeş mi?* Bu durum psikanalizin tartışmalı konuları arasındadır. Freud, *Düşlerin Yorumu*'nda düş hakkında aktarımlar yaptığı bölümde düşler hakkında farklı görüşlere sahip kişilerin yorumlarına yer verir. Scholz, saygın bir adamın düşünde de saygın olduğunu ve suç işleyemeyeceğini dile getirir. Roma imparatoru kendini öldürdüğünü gören görevlisini öldürür. Düşünde sahip olduğu düşünceye uyanırken de sahip olabileceğini düşünür. Platon ise tam tersine başkalarının uyanırken yaptıklarını düşünde yapanların iyi insanlar olduğunu dile getirir (Freud, 1996a, s. 118). Bu durum düşler ve ahlak sorununu gündeme getirmektedir. Ancak asıl olan hangi kişiliğin kahramanın kendi kişiliği olduğu sorunu değildir. Farklı şekillerde cevap verilebilecek olan bu sorunda asıl problem gündüz düşü ile kahramanın travmatik anısı arasında kurulan bağlantıdır. Psikanalizin öznellik algısında bilinç dışı ile bilincin oluşturduğu bütünlük kadar geçmiş ve şimdinin oluşturduğu bütünlük de önemli bir yere sahiptir. Chodorow, psikanalizin geçmişten gelen örüntülerin şimdiyi nasıl etkilediğini, şekillendirdiğini ve ona anlam verdiğini görmemizi sağladığını savunur. Analitik süreçte başlangıçta kesintili bir biçimde yaşanan gündelik deneyimler, davranışlar, duygular ve birbiriyle bağlantısız görünen korkular ve kaygılar, geçmişin içsel temsilleriyle ve birbirleriyle bir süreklilik kazanmaya başlar (Chodorow, 2007, s. 257). Kahramanın bugününün şekillenmesinde geçmişle kurduğu örüntünün önemli bir yeri vardır. Çünkü kahraman sadece bugünden ibaret bir yaşamışlığa sahip değildir. Bugün geçmişle şekillenen bir özellik arz eder. Kahraman için korku ve kaygının oluşmasında baba, abi gibi gösterenlerin içsel temsillerinin süreklilik kazanması önemlidir. Bu gösterenler kahramanda korku ve kaygının yerleşmesinde etkili olmuştur. Kahraman, kendisinde oluşan bu korku ve kaygıya ise gündüz düşü şeklinde, faaliyete dökmeden arzu tatmini sağlamıştır.

yansımasıyla örtüşünce portre canlanır. Profesör daha sonra kadınla ilişkiye girer, bir kavga sırasında onu öldürür; polis müfettişi olan arkadaşından bu cinayetle ilgili soruşturmanın nasıl gittiği konusunda bilgi alır. Tutuklanmasına az kaldığını anlayınca bir sandalyeye oturup zehir içer ve uykuya dalar. Daha sonra bir görevli onu uyandırınca bütün bunların rüya olduğunu anlar. Rahatlayan profesör, tehlikeli kumrallardan uzak durması gerektiğinin bilinciyle evine döner.

Korku Adası hikâyesinde kahramanın hayatında önemli iz bırakan olgu çocukluk travmasıdır. Bu travmanın ana gösterenleri *abi* ve onun askerden getirmiş olduğu *çakısı*dır. Öyküde kahraman çocukluğuna ait olan bu ana gösterenlere anlam yüklerken, anlam korku ve kaygı üzerine oluşmuştur. Korku ve kaygı belirgin şekilde öteki kavramı ile öteki üzerinden inşa edilen bir özellik arz eder. Bu nedenle kahraman için korku ve kaygı kavramları anlık yaşanıp biten bir özellikte değildir. Korku diğer duygularla bir bütünlük içerisinde ötekinin söylemi esnasında kahramanın algısı ile oluşmuştur. Ötekinin söylemi birey tarafından algılanırken birey tarafından bir açık, bir gedik, öteki ile birey arasında bir yanlış anlama durumu söz konusu olabilmektedir. Bu durum bireyle öteki arasındaki bir sürece tekabül eder. Kahraman ile abisi arasında inşa edilen bu süreçte abi, kahraman tarafından güvensizlik olarak algılanmıştır. Askerden gelirken getirilen bu çakı gücün metaforu olarak abinin kastre edici gücünü ortaya koyar. Hikâyede olay öteki olan abi ile kahraman arasında duyguların oluşum sürecini yansıtmaktadır. Öteki ile kahraman arasındaki inşa sürecinde kahramanda meydana gelen bir bilinç akışının varlığı durumu söz konusudur. Çünkü kahraman, abi ve çakısını bu şekilde bir tehdit unsuru olarak algılamıştır. Dikkatlerin abiye çevrildiği bu durum psikanalitik açıdan küçüğün büyüğe karşı hasedi şeklinde de algılanabilir. Abi, ilgi ve sevgiyi üzerine çeken anne sevgisinden mahrum edici olarak kastre edici bir tehdit olarak algılanmıştır. Küçük çocuğun abiye karşı hasedi onu öldürme isteği şekline bürünmektedir. Rogozınski, bu durumu *İsmail Kompleksi* olarak açıklar. Tercih edilmeyende doğan bir adaletsizlik hissi, intikam alma duygusu, öfke, haset hatta nefrete varan duyguların oluşmasına sebep olur. İbrahimi dinlerdeki küçük kardeşin anlamadığı nokta büyük kardeşlerin sanki onlardan önce gelmiş olması, ona sanki Tanrı tarafından tamamen tanınma ayrıcalığı veriyormuş gibi kıskanılmaya sebebiyet vermektedir. *Bu bir tanınma mücadelesidir*. Sonradan gelenin ilki tarafından kabul edilmesi mücadelesi ve reddidir. Tanınmamanın verdiği bir aşağılanmışlık duygusu beraberinde öfke ve nefret getirir. Kendisi, kardeşlerini ve meşruiyetini tanıırken kardeşleri tarafından tanınmaz olur. Kendini iki taraflı reddedilmişlikle kardeşleri ve babası tarafından istenmeyen sevilmeyen oğul konumunda bulur ki bunun adı *İsmail Kompleksi*'dir (Rogozınski, 2021, ss. 121-128). *İsmail Kompleksi*'nin temelindeki en önemli unsur sonradan gelen olarak tanınma uğruna verilen mücadeledir. Sonradan olan kendisi önceden geleni tanımasına rağmen onun tarafından tanınmama kaygısı içerisine girer. Bu durum Yusuf peygamber ve kardeşlerinde de karşılaşılan bir durumdur. Yusuf kardeşleri tarafından istenmeyendir. Benzer durum Habil ve Kabil olayında da geçerlidir.

İlk doğan Kabil kardeşi Habil'i kabul edemeyerek onu öldürür ve tarihteki ilk cinayeti işler. Din Kabil'i kardeş cinayeti ile suçlayıp Habil'e mazlum olarak bakarken uygarlık ise Kabil üzerinden kurulmuştur. *Korku Adası*'nda kahraman sonradan doğan olarak abiye karşı mücadele içerisinde. Bu mücadele ilk gelen olarak abinin nazarında kabul edilme mücadelesidir. Kahraman sonradan doğan olarak abiye karşı öfke besler. Abi askere giderek ve oradan aldığı çakıyı göstererek meşruiyeti tanınan konumundadır. Ancak kahraman sonradan gelen çocuk olarak abinin sahip oldukları üzerinden hareket etmeye çalışır. Meşruiyeti tanınmayan olarak ise kendisini korku içerisinde hissetmiştir. Tanınmak için verdiği savaşta ise acımasız olan taraf olarak tasvir edilmemektedir. Abi bu nedenle gücü elinde bulunduran Kabil konumunda aileye kök salmış bir konum çizer. Habil konumunda olan kahraman ise, Kabil olmaya yeltenmenin vicdan azabı ile karşılaşır. *Korku Adası*'nda kahraman sonradan gelen olarak ilkinin tanıyan ama onun tarafından tanınmayan olması hasebi ile kendini amansız mücadelenin bilinç dışında bulur. Bu durum *İsmail Kompleksi*'dir. Kahraman meşruiyetini kabul ettirmek adına abi ile girişilen mücadelede bir üçüncü olan baba tarafından terk edilme olgusunun da gündemde olduğu üçlü bir ilişki sarmalında kendisini farklı bir konuma yerleştirmektedir.

Hikâyede abiye beslenen haset ve öfke arkaik olarak temellerini annesel nesne ile olan ilişkiden alır. İsmail kompleksi kökeninde çocuğun kendisinin olan bir şeyi başkasının gelip elinden alması şeklinde haset duygusuna sebep olmaktadır. Kendisinin olması gereken şeylerin başkasına mutluluk ve huzur verdiğine yönelik algı haset duygusunun temelini oluşturur. Çocuk bu nedenle hayata karşı iki şekilde tutum geliştirir. Bunlardan ilki şükran duygusu diğeri ise haset duygusudur. Klein, bu durumu annesel nesne ile kurulan ilişkiye bağlar. Çocuk memedeyken yaşanan eksiksiz doyum ve memnuniyet bebeğin anneden eşsiz bir armağan aldığı ve onu korumak istediğine yönelik bir tutum geliştirir ki bunun adı *şükrandır* (Klein, 2011, s. 31). Kahramanın yaşadığı olaylar çerçevesinde bakacak olursak şükran duygusundan ziyade haset duygusu ön plana çıkmıştır. Haset ise içe yansıtılan bu ilksel nesnenin yeterince güven vermemesi ile alakalı bir durumdur. Anne ile kurulan bu ilişkide meme sadece besin sağlama aracı değildir. Annesel nesne ile kurulan bu ilişki yaşamsal öze yönelik yatırımın nasıl yapılacağına da ilk izlerini taşır. Anne memesi besinle beraber yapılan yatırımla hayata bakış açısını da yansıtıcı bir özelliğe sahiptir. Sevilen bir nesne olup olmama durumu arkaik olarak burada şekillenmeye başlamaktadır. Klein'e göre eğer çocukta annesel ihtiyaç bir şekilde gerçekleşmezse çocuk, bana haz vermesi gereken meme başkasına mutluluk veriyor

şeklinde bir mantığa bürünür. Bu durumda da haset ortaya çıkar. İyi memeyle ilişkili olan süt, sevgi ve şefkati kendine saklıyor ve kötü nesne hâlini alıyordur. Yaşamın ilerleyen zamanlarında kurulan bu ilksel iyi nesne ilişkisi özümsemememişse bu engel daha sonraki yaşamda da devam eder (Klein, 2011, ss. 20-27). Kahramanın abiye duyduğu nefretin arkaik temeli annesel nesne ile kurulan ilişkiye dayanmaktadır. *Korku Adası* kahramanı sonradan gelen olarak *İsmail kompleksi* ile kendisine haz vermesi gereken nesnenin başkasına-abiye- haz verdiğini düşünerek *haset* besler. Kahraman abiyi kendinin olan ilgiyi, annenin babanın sevgisini, gücünü kendisinden çalan konumuna yerleştirmiştir. Aslında abi, kahramanın kendisini kastre eden yani ona ait olan, kabul edilme gücünü elinden alabilen bir hayali metaforik bir semboldür. Kahraman kabul edilmek, aşağılanmış olma durumundan kurtulma uğruna kastre edici olduğunu düşündüğü güce karşı haset beslemiştir. O kendisinin olması gerekeni elinden alan kişidir. Bu nedenle de haset duyulan kişidir. Haset beslenmesinde ve duyguların oluşumunda diğerine yönelik bilinç akışının da önemli bir yeri vardır. Duygular bu nedenle bebeklikte ve dilin kastre edici gücü ile simgesel alana dâhil olana kadar olan süreçte oldukça önemli bir yere sahiptir. Dille ifade edilemeyen şeyler duygularla iletmeye çalışılır. Solomon, duyguların oluşumunda yani insanların kendilerine atfettikleri duyguların yalnızca onların uyarılması temelinde değil aynı zamanda onların koşulları algılayış tarzına da dayandığını savunur (Solomon, 2016, s. 59). Hans'ın *At Vakası*'nda Hans'ın attan korkması ya da benzer şekilde örümcek korkusu gibi durumlarda ortamın algılanışının da önemli bir yeri vardır. Salecl, Hans'ın asıl tehlike olarak algıladığı şeyin hadım edilmek olduğunu söyler. Hans kaygı doğuran şeyi bastırarak kendisine fobik bir semptom oluşturur (Salecl, 2021, s. 27). Kahraman abiyi ve çakısını bu nedenle korku şeklinde algılamaya yönelik yatırım yapmıştır. Abiye yönelik dile dökülemeyen öfke, duygu olarak ifade edilmektedir. *Kahramanın asıl korku duyduğu şey çakı göstereni değil çakıya sahip olan abinin hadım edici tehdididir.*

Korku Adası hikâyesinin ana duygusu, hikâyeye adını veren korkunun kahramana hissettirdikleridir. Aslında duygular bu manada onlara yüklenen anlamlarla varlık kazanır. Hans'ın ata yükledi kastre edici baba olgusu onun atların ısırmasından korkmasına sebep olmuştur. Örümceğin zararsız bir hayvan değil korkulacak bir hayvan olarak algılanmasında da benzer şekilde ona yüklenen anlamın önemli bir yeri vardır. Benzer şekilde kahramanın çakıyı algılayış tarzında ona yüklenen anlamın önemli bir yeri vardır. Hans atı tehlike olarak algılayarak kaygı semptomu oluştururken kahraman çakı üzerinden semptom oluşturmuştur. Abinin askerden getirdiği çakı semptomu oluşturan nesne

konumundadır. *Korku Adası*'nda kahramanda korkunun oluşması esnasında her şeyden habersiz ve savunmasız uyuyan bir abi vardır ve onun askerde iken almış olduğu çakı isimsiz kahramanın elindedir. Bu hikâyede *çakı* önemli bir gösterendir. Çakı korkunun temelini oluşturan şeydir ve abinin kahramanın zihinde olan yansımasıdır. Çakı güç olarak algılanmıştır. Fallus boş göstereninin yerini alan nesnedir. Solomon'un belirttiği gibi burada söz konusu olan kişinin benliği değil korkuya sebep olan korkunun odağındaki şey *tehlikedir* (Solomon, 2016, s. 335). *Korku Adası*'nın oluşmasında temel odak bu nedenle tehlikedir. Hissedilen tehlike ise abinin sahip olduğu konumu niteleyen çakıda gizlidir. Burada kahraman için nesnenin eziyet edici bir hâl aldığını söylenebilir. “Psikozda özne kayıp yüzünden değil eziyet edici bir failin ortaya çıkışından dolayı kaygı hisseder. Bir nevrotik çoğu zaman bir nesnenin kaybı veya eksiği yerine rahatsız edici bir nesnenin ortaya çıkışıyla kaygı hissederken, psikotik için kaygı çabucak paranoyaya dönüşür-nesne tehditkâr zulmedici bir nesne hâlini alabilir.” (Salecl, 2021, s. 98). *Korku Adası*'nda kahraman için söz konusu nesne tehditkâr, abi ise tehdidi oluşturan fail konumundadır. Bu da kahramanda korkuya sebep olmuştur. Korkuya sebep olan fail aynı zamanda kastre edici olan güçtür. Hikâyede abi için savunmasız bir an tasvir edilir. Abi her şeyden habersiz bir şekilde yatarken kahraman, çakıyı abinin boğazına saplayabilir ki bu durum insanın ontik varlığındaki yapabilme özgürlüğünün doğurduğu kaygının da göstergesidir. Sartre'a göre varoluşunun özgürlüğünü hisseden kişi kaygı içerisinde (Tura, 1996, s. 86). Kahraman bu nedenle ontik varlıktan kaynaklanan yapma ve yapmama noktasında kaygı yaşamaktadır. Abiyi öldürme ve öldürmeme özgürlüğü arasında yaşanan çelişkiden doğan bir kaygı vardır. Eğer bunu yaparsa İsmail olma durumunda bulunmayacak İbrahim olma konumuna geçecektir. Hegel'in efendi-köle diyalektiği uyarınca kastre edici güç karşısında köle ölüm korkusu nedeni ile köle olarak kalmaya devam edecek olan kısır döngüye tekrar dönüş yapacaktır. Abinin efendi kardeşin ise köle olduğunu düşünecek olursak kardeş can korkusu nedeni ile eylemi gerçekleştirmeyerek köle olarak kalan konumundadır. Abi ise efendi konumunu korumaktadır. Kardeş bir anlığına da olsa abi yani kastre edici güç karşısında bir üstünlük duygusu yaşamıştır. Abi uyumaktadır ve boynu yastığın üstüne düşmüştür. Kardeşin elinde ise çakı vardır. Bu an kahramanın bir anlık üstünlük hissettiği zamanı tasvir eder. Bu durumda abi olmayacaktır ve onun yokluğu kardeş için gücün kendisinde olma anını tasvir etmektedir. Bu gündüz düşü şeklinde korku ile beraber hissedilen bir hazzın da varlığını gösterir. Korku, abiye bağlayıcı bir etkiye de sahiptir. Bu bağlanma korku ile beraber gelen bir bağlanma şeklini almıştır. Duygular bu

nedenle ne şekilde olursa olsun kişinin dünyaya bağlanma biçimidir. Kahraman dünyaya ve abiye bu nedenle korku ile bağlanmaktadır. Geliştirdiğimiz duygular sayesinde kastre edici güce karşı birtakım ayrıcalıklar koparmış oluruz. Korku ile kahramanın koparmış olduğu şey ise bir süreliğine de olsa yaşamış olduğu üstünlük duygusudur. Efendi ve köle birbiri ile girmiş olduğu mücadelede her iki taraf da birbirini öz bilinç olarak tanımaktadır. Abi kadar kardeş de bu mücadelede bir diğeri tarafından tanınır konuma gelmektedir. Kahramanın mücadelesi tanınma uğruna abi ile giriştiği güç mücadelesidir.

Korku Adası'nda kahraman için abinin imgesel olarak kastre edici gücü önemli bir gösterendir. Kahraman, abiyi imgesel alandan gelen bir tehdit olarak algılar. Homayounpour, Yunan mitolojisi ile *Şehname* arasında yaptığı karşılaştırmada Yunan mitolojisinin babaları öldürmek üzerine kuruluyken İran mitolojisinde erkek evlatları öldürmek etrafında şekillenen yaygın bir şablondan kaçmanın imkânsız olduğu yorumunu yapar. Oedipus kompleksinin temsil ettiği iktidar ve kontrol mücadelesinin evrenselliği vardır ancak kültürel anlamda ayrışan nokta korkuya verilen tepkidir. Homayounpour'a göre İran kolektif imgelemenin temelinde mutlak itaat arzulayan bir itaatsizlik endişesinin olduğudur. Erkek evlatlar, bir yandan isyan etmek isterlerken, bilinç dışında bilirler ki şayet bunu yaparlarsa öldürülebilirler. Dolayısıyla bir bakıma isyan etmek yerine kastrasyon korkusunu kabullenirler. Bu geleneksel kültürlerin karakteristik özelliğidir. Bu nedenle bu kültürlerde yasa ve yasağın, polisin olduğu yerlerde kanunlara uyma durumu söz konusu olur (Homayounpour, 2015, ss. 56-57).

Orestes mitinde de benzer durum söz konusudur. Batı mitolojisinde birey olma yolunda verilen mücadeleyi yansıtan bu mitolojik anlatıda Orestes anneye karşı mücadele verir. Orestes annesini öldürür ve Atina halkı özgürlük yönünde oy kullanarak Orestes'i affeder. May, ebeveyni öldürmenin bir insanın büyümesini ve özgürleşmesini engelleyecek otoriter güçleri saf dışı etmek olduğunu savunur (May, 1997, s. 122). Oedipal karmaşanın yaşanmasının sebebi kişinin karmaşayı çözerek sağlıklı bir birey olarak simgesel alana dâhil olmasıdır. Bu nedenle yasa ve yasağın içselleştirilmesi gerekir. Ancak bazı toplumlarda yasağın içselleştirmesi yerine korku içselleştirilir. Kastre edici güce karşı hem mücadele verilememekte hem de ona karşı içten içe korku ve isyan beslenmektedir. Burada yasa ve yasağın içselleştirilmesi söz konusu olmadığından her an geri dönecek bir bastırma hâlini alır. Abiye karşı hissedilen öldürme isteği saçma olarak algılansa da bu bilinç dışından gelen bir istektir. İzmir, ataerkil toplumlarda baba imgesinin kesin ve tartışılmasız oluşunun çocuğun zihninde çok daha ürkütücü cezalandırıcı bir güç hâline gelmesine

neden olduğunu savunur. Baba figürü ne kadar ürkütücü ise çocuğun bilinç dışı o kadar güçlenecek ve bireyi yönetecektir (İzmir, 2021, s. 108). Kahraman güçlü bir abi imgesi karşısında bilinç dışının öldürme isteği ile hareket eder. Güç içselleştirilip benimsenmediği için yasa ve yasağın olmadığı yerde delinmesi için fırsat oluşturur. Kastrasyon güç odağına göre belirlenen bir olgudur. Biyolojik bir olgu olarak düşünülmemesi gereken kastrasyon kişinin kendisini tehdit altında hissetme durumuna göre belirlenir. *Korku Adası*'nda kahraman kastrasyonla değil çözemediği Oedipal karmaşa sonucu baskı ile oluşan korku ile yüzleşmektedir. Çünkü Oedipal dönemde çözülemeyen kriz korku şeklinde kodlanmaktadır. Bu durum kişinin içerisinde içten içe öfke ve nefretin oluşmasına da sebep olur. Doğu kültürlerinde rastlanan bu durum oğul, baba için tehdit oluşturmakta ve öldürülmektedir. Batı toplumlarında ise ebeveyn çocuk için tehdit oluşturmakta ve bu nedenle mücadele edilmektedir. Ancak ataerkil toplumlarda karşılaşılan bu ölüm korkusu oğlu köle durumunda kalmaya sevk ederken içten içe kin beslemesinin ve yasağın delinmesinin de yolunu açar. Burada yasak her an delinmeye hazır bir baskılama ile beraber gelişir. *Korku Adası*'nda kahraman savunmasız olan abinin boynunun yastıkta olduğu anın farkındadır. Bu an yasağın delinme isteğinin olduğu andır. Çünkü kahraman kendisine güçlü bir kimlik geliştirme imkânına sahip olamamıştır. Bu imgeyi ise abi kendisinden almıştır. Benzer durum Baba Hamlet'in yerine geçen amca Claudius imgesinde de vardır. Abi olarak Hamlet kardeşi Claudius'un imrendiği bir figür olmuştur. Claudius kendine ait olan bir kimliği değil ağabeyi tarafından kendisinden çalınmış olan imajı sahiplenmiştir (İzmir, 2021, s. 133). *Korku Adası*'nda kardeş olan kahraman abinin imajına sahip olmak isteyen Claudius konumundadır. Kahraman isyan edip kendilik oluşturma uğruna mücadele etmek yerine kastrasyon korkusunu kabullenir. Kastrasyonu çözmez sadece kastrasyon korkusunu içselleştirir. Bu noktada arzu nedir sorusu gündeme gelir. Lacan'a göre arzu Babanın Adı'nda askıda duran arzusun yarasını dâhiyane bir şekilde saptamaktır (Lacan, 2013, s. 54). *Korku Adası*'nda kahraman için Babanın Adı'nın askıya aldığı arzu, tam da Babanın Adı'na duyulan arzusun isyanını dile getirir. Babanın Adı olan abi bu kadar güçlü iken nasıl güçlü bir birey olacağı konusu kahramanın ana problemi hâline gelmiştir. Orbach, Amelia ve Grace adlı anne kız arasında yaptığı görüşmede Grace adlı kızın temel sorununun annesine yönelik olduğunu fark eder. Baba yoktur ve annenin tüm dikkati kızının üzerindedir. Kızın temel sorunu genç bir ergen olarak "Bu kadar güçlü bir annem varken ben nasıl genç bir kadın olabilirim? Çünkü kız çocuklarının gözünde tüm anneler çok güçlüdür." sorunudur (Orbach, 2021, s. 37). Benzer

şekilde erkekler için babalar ve abiler yeterince güçlüdür. Bu kadar güçlü bir abinin varlığında kahraman, Grace adlı analizan gibi nasıl güçlü bir birey olacağı yönünde karmaşa yaşamıştır.

Korku Adası hikâyesinin devam eden bölümünde kahraman yaşamış olduğu travmayı yadsıyarak savunma mekanizması geliştirmeye çalışır. Kahraman aslında düşündüğü şeyin yanlış olmadığını belirterek kendisini savunmaya alır. Düşüncesi ortaya çıktığında, aslında böyle yapmak istemediği şeklinde fikirler öne sürerek tekrar bir dengeleme durumu yakalamaya çalışır. Düşündüğünün masumane olduğunu savunur. Kahraman arzuyu gündüz düşü şeklinde yaşanmaktadır. Bu sorumluluk almayı gerektirmeyen bir durumdur. Kahraman bilinç dışına, gündüz düşünde söz hakkı tanıyarak arzusunun eyleme dökülmesinin önüne geçer. Bu durum kahraman için arzusunun ona yüklediği sorumluluktan kaçışın da bir yolu hâline gelmiştir. Kahramanın içinde bulunduğu durum kendi sözleri ile şu şekilde tasvir edilir:

“Hayır, onu öldürmek istememiştım, onu seviyordum diye hıçkırdım. Sesim yoktu ama düşüncelerim dükkânımda çınılıyordu.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 30).

Kahraman arzusunu faaliyete dökmemekte ve yapmadığı şeyden dolayı bir pişmanlık hissi yaşamaktadır. Öldürmeyi düşünmek fikri onu rahatsız eden asıl etken değildir. Öldürme fikrinin başkaları tarafından duyulması fikri onu rahatsız eder. Bu durum kahramanın içselleştirdiği baba figürünün çok güçlü olması ile alakalıdır. “Nevrotik yasağın neye izin verip neye vermeyeceğini sorgulayıp durabilir; hiç işlemediği suçlardan aşırı suçluluk duyabilir.” (Salecl, 2021, s. 104) . Bu nedenle kahraman tam olarak neyi yapıp yapmaması gerektiği konusunda da kararsızlık yaşamaktadır ki bu da Babanın Adı’nda meydana gelen çelişkileri de ortaya koyar. Bu manada insanlık tarihinde Babanın Adı’na karşı gelip tüm ikna girişimlerine karşı yaptığı ile yüzleşen tek kişi Oedipus ’tur (May, 2010, s. 204). Bu gerçekte yüzleşmek kahraman için o kadar kolay olmamıştır. Aristoteles’in söz dağarcığında gerçekte karşılaşma *tukhe* adı verilir. *Tukhe*, yani buluşma olarak gerçeğin işlevi travma olarak kendini gösterir (Lacan, 2013, s. 61). Kahramanın gerçeği bu nedenle çözilemeyen kastrasyon korkusunda yatmaktadır.

Korku Adası’nda kahraman yapmadığı bir eylemin düşüncesinden dolayı yıllarca korku ve kaygı içerisinde yaşamıştır. Uzunca bir süre bu gerçekten kaçarak yaşamıştır. Bu gerçekte karşılaşmak ise kahraman için kolay olmamıştır. Bu gizlediği gerçek sevgi nesnesine yönelik şükran duygusu değil ona karşı beslediği haset duygusudur. Kahramanın

yaşadıkları, sonradan olan olarak ilksel sevgi nesnem bana değil başkasına haz veriyor şeklinde haset duygusunun yansıdığı bir semptomla dönüşmüştür. Hikâyede abi yabancı olandır ve bu yabancı olana karşı beslenen korku söz konusudur. O her an sevgi nesnesinden ayırabilecek olanı temsil eder. Bowlby, daha önce annesi hastanede yatmış olan çocuklara dair gözlemler yapmıştır. Bu çocukların beyaz önlüklü birini gördüklerinde panikleyerek annelerini götüreceklerine yönelik bir korkuya kapıldıkları görülmüştür. Kreşteki gözlemciyi evde gören Joesphine ise korkuya kapılmış gözlemciye çeşitli tepkiler vererek en sonunda üstüne bir çarşaf atmış ve onun gittiğini, annesini kendisinden ayıramayacağına yönelik bir tepki geliştirmiştir (Bowlby, 2014, s. 31). Çocuk için gitmek geldiği yere dönmeyi ifade eder. Çocukta ölüm duygusu gelişmemiştir. Evdeki yeni kişinin ya da yabancının ölmesini istemeleri aslında onların geldiği yere dönmelerini arzu ettiklerini gösterir. *Korku Adası* hikâyesinde kahraman bu duyguyu hissettiğinde çocuktur. Çocukluğunuzda denen dönem Oedipal dönemi yansıtır. Kahramanın yaşadığı Oedipal karmaşa bunu göstermektedir. Kahramanın imgesel dönemini de yansıtan travma anı, abinin ayırıcı rolü ile örtüşür. *Korku Adası*'nda kahramanın temel kaygısı orada gördüğü abinin kendisini annesel nesneden ayırıcı bir konum işgal etmesi nedeni ile Joesphine ile benzer özellik gösterir. Ancak abinin ölmesi bu dönemde gerçek bir ölümü ifade etmez. O dönemde çocuk onun geldiği yere dönmesine yönelik bir algı besler. Ölüme yönelik hissedilen korku ve ölümün oluşturduğu anlam kahramanda yetişkinlikte simgesel düzenle yerleşen bir anlamdır. Çocukluk döneminde ölüme bakış ile yetişkinlik dönemi arasında bu nedenle fark vardır.

Korku Adası hikâyesinde akla gelen soru kahramanın abiye karşı öfkesini neden ketlediğidir. Kahraman öfkesini ketlemese nasıl bir sonuçla karşılaşacaktır? Tura, bu konuda korkunun temelini öfkenin şiddetinde, uygunsuzluğunda, hamlığında, olgunlaşmamışlığında ve çocuksuluğunda saklı olduğunu söyler. Çocuğun öfkesinin ilk yıllarında olgunlaşmasına fırsat verilmeden bastırılması çocuk için sıkıntı oluşturur. Açığa çıkmasına izin vermek dış gerçeklikle sınanacak aksi takdirde çocuksuluktan kurtulamamış bir öfke ortaya çıkacaktır. Tura, çocuğun öfkesini ketleyip kaçarak bilgeliğe sığındığını savunur. Öfkeyi ketlemese ne olurdu sorusunu soran Tura, sonucun müthiş felaket olacağını dile getirir. Bu durumda kişi, her şeyi yitirmekle sevgiden mahrum kalmakla yüzleşmek zorunda kalacaktır. Bu nedenle daha küçük çocukken sevilmenin önemini anlarız. Sevilme yaşamda kalmanın ve iyi muamele görmenin yegâne koşuludur (Tura, 2002, s. 54). *Korku Adası*'nda kahraman öfkesini saklamıştır. Eğer saklamazsa sevgiyi

kaybetme, ebeveynlerinin sevgisini kaybetmekle yüzleşmek zorunda kalacaktır. Çocuksu öfkesini ortaya koymadan onu baskı altına almak olgunlaşmasına fırsat vermemek daha kolay gelmiştir. Bilgeliğe sığınmak ise kahramanın oğluna kitap arayan sakin bir baba imgesi ile desteklenir. Kahraman yeterli olgunlaşmaya fırsat bulamadan bastırdığı duygularla daha sonra karşılaşmıştır. Bu bastırma diğzerinin söylemi ile meydana gelmiştir. Söylemle inşa edilen özneye bir açık bir çatlak meydana gelir. Bu açık ise hikâyede kahramanın gerçekleşmemiş arzusunun kaynağı olan bilinç dışının çözömlenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Tura, üst benin kökeninde ebeveynin sevgisini kaybetme olgusunun yattığını dile getirir. Çocuk için onların sevgisini kaybetmek yaşamsal anlamda terör manasına gelir. Çocuk bu sebeple ilksel, bencil içgüdüsel arzularından vazgeçmeye başlar. Tura'ya göre bu ilksel ebeveynin sevgisini kaybetme ile ilgili korkunun zamanla toplumun onayını kaybetmek şeklinde toplumsal kaygıya dönüştüğünü dile getirir. Ruhsal aygıtın gelişmesiyle birlikte bu kaygının yerini *suçluluk* duygusu alır (Tura, 2002, s. 55). Kahraman için abiye yönelik öfkenin temelinde çocuklukta ebeveynin sevgisini kaybetme korkusu vardır. Ancak daha sonra bu korku toplumsal kaygı ve suçluluğa dönüşmüştür. Çünkü kahramanı kaygılandıran asıl sorun abiye yönelik düşöncelerinin başkası tarafından duyulması kaygısıdır. Abiye karşı böyle bir fikre sahip olmak kahraman için toplumsal onayın da kaybedilmesi manasına gelir. Kahramanı asıl rahatsız eden bu nedenle düşöncesinin başkaları tarafından bilinmesidir.

Hikâyenin bundan sonraki sürecinde kahraman artık çözölme aşamasına girer. Kaygı esnasında özne Öğütöen'in belirttiğı gibi eksists (kendi-dışında-var olan) özne konumundadır. Kaygı esnasında kişiye destek olan imgesel ve simgesel araçlar askıya alınarak özne o anda gerçeğın içerisinde (Öğütöen, 2021, s. 105). *Korku Adası*'nda kahramanın yaşadıkları onun davranışlarının kendi kontrolünden çıktığını gösterir. Kendi elinde olmadan gerçekleşen tüm olaylar aslında bilinç dışının kontrolü ile hareket etmenin ürünüdür. Kahramanın hıçkırıkları arasında karşısından gelen sözleri işitmesi aslında kendine ait gerçekliğın alanından gelen sözlerdir. Hıçkırarak ifadesi ise onun duygu durumunu ifade ederken gerçeğın alanında imgesel ve simgesel araçlar askıya alınır. Kahramanın kendi kontrolü yoktur artık ötekinin kontrolü altına girmiştir. Bu durum onun eksists olduğı durumu gösterir. Kontrol bilinç dışından gelen bir ötekinin ifadeleridir. Bu öteki, kahramanın korku ve kaygılarını şu sözlerle dile getirir:

“Yaşamınız boyunca birçok korkunuz oldu. Bir ara babanızla annenizin ayrılacağından korkunuz. Çocukluk yıllarınızı bu aptalca korku size zehir etti. Daha sonra babanızın sizinle yalnızken öleceğinden korkunuz. Babanız yaşlanmıştı. Bu

korku yüzünden yaşlı babanızla başbaşa bir gece bile geçirmediniz; hep birileri yanı başınızda olsun istediniz. Sonra ne oldu? Babanız, bir hastanede, tüm sevdikleri yanındayken, doktorların ve hemşirelerin arasında, hiç acı çekmeden mutluluk içinde öldü; korktuğunuz başınıza gelmedi ama bin kez başınıza gelmiş gibi size acı çektirdi... Aptalca düşüncenizi, ruhunuzun hasta olduğunu sandığınız yanınızı başkalarının duymasından bilmesinden korktunuz yıllarca. Ağabeyinizi öldürmek ya da kanın fışkırmasını görmekten çok bu düşüncelerin başkaları tarafından bilineceğinden korktunuz.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 31).

Kahramanın yukarıda hissettiği korku ve kaygılar onun hayatının sağlıklı bir şekilde işlemesine engel olan durumlardır. Ebeveynler tarafından terk edilmek çocuğun en büyük korkularından biridir. Abinin varlığının oluşturduğu kastre edici tehdit aslında ebeveynlerin sevgisinin oluşturduğu bir durumdur. Abi sevgiyi üzerine toplayıcı ve daha güçlü olan olarak kahramanı engelleyici role sahiptir. Abiye yönelik saldırganlığın temelinde ilkel içgüdülerin etkisi vardır. Zaman içerisinde bu ilkel saldırganlık, bencil talepler zamanla toplumsal alana kaydıkça kaygı beraberinde suçluluk doğurur. Üst benlik sürekli ona bu yaptığının ne kadar yanlış olduğunu hatırlatıcı özelliği ile devreye girer. Reik, suçluluk duygusunun her zaman bilinç dışı saldırganlığa bağlı olduğunu savunur. İnsanın gerçekleşmemiş ve bastırılmış saldırganlık eğilimleri suçluluk duygusuna sebep olur (Reik, 2009, s. 82). Reik’in ifade ettiği durum kahramanın hissettiği suçluluk duygusunu açıklar. Çünkü kahraman çocukken abiye karşı bastırmış olduğu saldırganlık duygusunun oluşturduğu suçlulukla yaşamaktadır. Birey kendine karşı hissettiği bu duygu ile kendisini aklar. Suçluluk kendini aklayıp dengenin sağlanmasında önemlidir. Bu durum yani abiyi öldürme isteği bilincin diğer yüzünü oluşturan bilinç dışının tamamlayıcı niteliğidir. Psikotik bireylerde bilinç ve bilinç dışı arasında bir bölünme yoktur. Onun için tek doğru vardır o da kendisinin bildiğidir. Bilinç dışı onun tek yaşantı algısını oluşturduğu için savunma mekanizmaları geliştirmez. Psikotik bir şeyleri gizleme amacı gütmaz. Oedipus tüm söylenenlerin aksine kendi bildiğini tek doğru kabul eden olarak psikotiktir. Ancak nevrotik durumda özne bilinç ile bilinç dışı arasında bir bölünme yaşar. Bu durum suçluluk şeklinde bir savunma gerçekleştirmesine de sebep olabilmektedir. Nevrotik birey kendi hakkındaki gerçeği baskılar ve bu baskılanan gerçek öteki tarafından bilinir bir hâl alabilir. Fink, bu nedenle nevrotik kişilerin söyleminde gizledikleri şeyin kendilerinin farkında olmadığı arzuları olduğunu dile getirir (Fink, 2021, s. 287). Öldürme arzusunun farkında olmayan kahraman bildiğini bilmeyen öznedir. Onunla kafadan konuştuğu söylenen kahraman ise kahraman hakkında bastırdıklarını bilen özne konumundadır. Bilinç dışında bastırdığı arzu olan öldürme isteği kahramanı nevrotik yapan olgudur. Kahraman

ilkel çocukluktan kalma olan saldırganlık duygusu ile bunu nasıl düşünebildiği arasında bölünmüş özneyi gösterir. Bu bilinç dışı saldırganlık ise bireyin kendisini suçlu hissetmesine sebep olur. Duygular kişinin hayata bağlanmasında önemlidir. Webb, bu nedenle hayatın yakıtının duygu olduğunu dile getirir (Webb & Musello, 2020, s. 111). Eğer bu duygu ya da suçluluk hissi olmamış olsa idi kahraman Kral Oidipus'a benzer şekilde bir durumla karşılaşmak zorunda kalabilirdi. Nevrotik kişi alakasız, saçma gelen düşüncelerini savunma mekanizmaları ile inkâr etmeye çalışır. Analizan ise onun sakladığı bilinç dışının şifresini çözmeye çalışır. Ancak psikotikte işe koşulmaya çalışılan bir bilinç dışı yoktur çünkü onda bastırılan bir bilinç dışı yoktur. Bu nedenle *Korku Adası* kahramanı söylemi ile kendi hakikatini kendinden gizleyen bir nevrotik olarak nitelendirilebilir. Hikâyenin sonucunda ise yukardaki ifadelerle ötekini yardımı ile bilinç dışı gerçeğin söze dökülmesi ile dil gibi yapılanmış olan bilinç dışının şifresi çözülebilmektedir. Burada yapılan Freud'un bahsettiği gibi bir arkeoloji kazısına benzetilebilir. Brooks, edebiyat analizi işinin psikanalistin yaptığı işe benzediğini ancak tek farkın analiz edilen metnin bir hastaya değil bir ustaya ait olması olduğunu savunur (Brooks, 2014, s. 71). Analiz sonucunda ise bastırılanın farkına varılması ve ortadan kaldırılması hedeflenir. Kahraman hikâyenin sonuç kısmında bu durumu fark eden bir analizan görevi görmüştür.

“Burası Birinci Ada. Burada herkesin bir dükkânı var. Herkes ömründe bir kez buraya uğrar.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 32). *Korku Adası* beş adanın ilk adasıdır. *Korku Adası*'nda kahramanın yaşamış olduğu aslında toplumun bir yansıması şeklindedir. May, nevrotiklerin büyük çoğunluğun şimdilik bilinç dışında tutabildiklerini bilinç düzeyinde yaşayarak kültürün gelecekteki durumunu öngörebildiğini savunurlar (May, 2010, s. 24). Bu nedenle bireyin arzusu toplumun arzusunu da yansıtıcı bir özelliğe sahiptir. Holland, arzusun gerçek dünyadan ayrı ve farklı arzu nesneleri içeren bir fantezi dünyası kurmadığını savunur. Aksine arzu her şeyden önce üretici güçtür ve ürettiği şey gerçek dünyadır (Holland, 2013, s. 58). Bu nedenle bireyi tek başına değil toplumsal bazda birlikte ele almak gerekir. Kahramanın yaşadığı karmaşa fantezi dünyasında olup biten bir kavram değildir. Nevrotik, bir birey olarak toplumun bilinç dışının bir yansımasını da verir. Oedipus evrensel bir karmaşadır. Tüm toplumlara hitap eden bir yapısının olması, bireysellikten çıkıp toplumsal alana olan etkilerini gösterir. Bu manada *Korku Adası* herkesin ömründe en bir kez uğradığı bir yerdir ve burada herkesin bir dükkânı vardır. Ancak bilinç dışının farkında olmayan özneler olarak kendi gerçeği ile yüzleşmekle mümkün olabilecek bir durumdur. Kahraman bir katarsis durumu yaşayarak nevrotik

durumundan arınmaya çalışır. Kahraman bu nedenle hikâyenin son bölümünde *ayakta duramayacak kadar yorgun olduğunu hisseder* (Saçlıoğlu, 2021, s. 32). Eagleton'ın tabiri ile kahraman trajik bireyi yansıtır. Trajik kahraman içtenlikle *bu ben değilim* diye haykırırken ıstırabını yadsımaz tam tersine ıstırabını itiraf eder. Trajik kahramanın yansıttığı gerçeğin sorunudur. Bir travma, çıkmaz sokak, nihai bir anlam çözülmesi zemininde birbirimizle karşılaşır; güçlkle yeniden başlamaya çalışırız (Eagleton, 2012, s. 221). Trajik kahramanın yansıttığı herkesin uğrak yeri olan bilinç dışıdır. Trajedi kişinin kahramanla özdeşim kurarak kendi gerçeğine yaptığı yolculuğu yansıtır. Trajik kahramanın yaşadıkları her şeyin bittiği noktayı yansıtırsa da izleyiciler onda kendine ait özdeşimler bulur. Bu nedenle trajik kahraman, içerde olan bir dışarıyı yansıtır. Eagleton, trajedinin keçi şarkısı demek olduğunu ifade etse de belki de bunun günah keçisi şarkı olabileceğinin de altını çizer. Günah keçisi kiri ve biçimsizliği, deliliği ve suçluğu bedenleştirendir. Bu kirli şey bir insan temsilcisi olarak toplumla metaforik bir ilişki içerisinde. Ancak topluluğun günahları adına dışarda olma görevi görerek de metonomik bir özellik yansıtır (Eagleton, 2012, ss. 359-361). *Korku Adası*'nın kahramanı abisini öldürmek isteyen bir trajedi kahramanı olarak hem toplumun içerisinde bir bireyi hem de onlar tarafından izlenen ama dışarda tutulan olma yönü ile ise metonomik bir bireyi yansıtır. Hem toplumun içerisinde hem dışındadır. Ancak toplumun bilinç dışının aynı zamanda bir yansımasıdır. Yasa ve yasağın oluşturucusu olarak simgesel alan hem arzuyu üretir hem de onu yasaklayarak bir paradoks oluşturur. Lacancı ifade ile bu durum yasanın psişe üzerindeki kendi başarısızlığını üretmesidir (Butler, 2005, s. 95). Oedipus kendi yasa ve yasağını bu nedenle kendisi oluşturan bireyi nitelemektedir. Kahraman *Babanın Adı*'nın göstereni ile yasa ve yasağa tabi olurken bölünmüş bir özneyi de yansıtmıştır. Kahramanın bilinç ve bilinç dışı düzeyinde bölünmesine sebep olan yasanın varlığıdır. Yasa ve yasak abiyi öldürmenin önüne engel koyar. Kişi ise tek olan narsistik imgesel bütünlüğü yakalamak ister. Bunun mümkün olmadığının anlaşılması ise yine simgesel alanla mümkün hâle gelir. İnsan bu kusursuz bütünlüğü sağlayamayacağını bilerek sürekli kültürün alanında ilerler. Nevrotik bireyin çözümü toplumsal alanın sağladığı gösterenlerle ilerlemektir. Reik bu noktada nevrotik kişinin karşılaştığı şiddetli sorunları kültürün iş, eğitim, din gibi organları yolu ile aşabileceğini dile getirir (May, 2010, s. 19). Freud, nevrotik kişinin iç çatışmaları nedeni ile kendisine yabancılaştığının iyileşmek içinse bireyin bilinçlenmesi ve aktarımı tetiklemesi gerektiğini savunur. Hedef ise Ellenberger'in göre iyileşmiş, çatışmasız ve kendinin tümüyle farkına varmış bireyi yetiştirmektir

(Ellenberger, 2021, s. 241). Saçlıoğlu, *Korku Adası* hikâyesi ile içsel çatışmaları ile trajik bir kahraman kurgulamıştır. Nevrotik bireyi yansıtan kahraman defalarca korkusunun olmadığı yönünde açıklama yaparak tam da korkusunun gerçeğini verir. Çocukluğunda yaşadığı travma bu nedenle onun gerçeği hâline gelmiştir. Kahramanın bilinç dışı alanı bilinçli alandaki iken baskıladığı ve deneyimleyemediği arzusunun alanıdır. Bu kendisine dahi itiraf etmekten korktuğu gerçeğinin alanıdır. *Korku Adası*'nın kahramanı çocukluğunda deneyimlemekten korktuğu, sonuçları ile yüzleşmenin oluşturabileceği korku ile bastırılmış nevrotik bireyi sergiler.

Sonuç olarak *Korku Adası*, psikanalizin önemli kavramlarından olan korku üzerine kurgulanmıştır. Hikâyede iki gösteren vardır. Birinci gösteren abidir ve kastre edici hükmedici ve korkuya sebep olan; hasede sebep olan ana etkendir. Diğer ise yaşlı babanın ölümünden kahramanın çocuğunun kendinden önce ölmesine kadar sevgi nesnelerinin yalnız bırakmasına yönelik sevgi nesnelerinin yitirilmesini içeren korkudur. Bu korkular, hayali korkularla beslenerek kahramanın nevrotik bir birey olarak yaşamını aksatan bir durumun tasviri şeklinde hikâyede işlenmiştir.

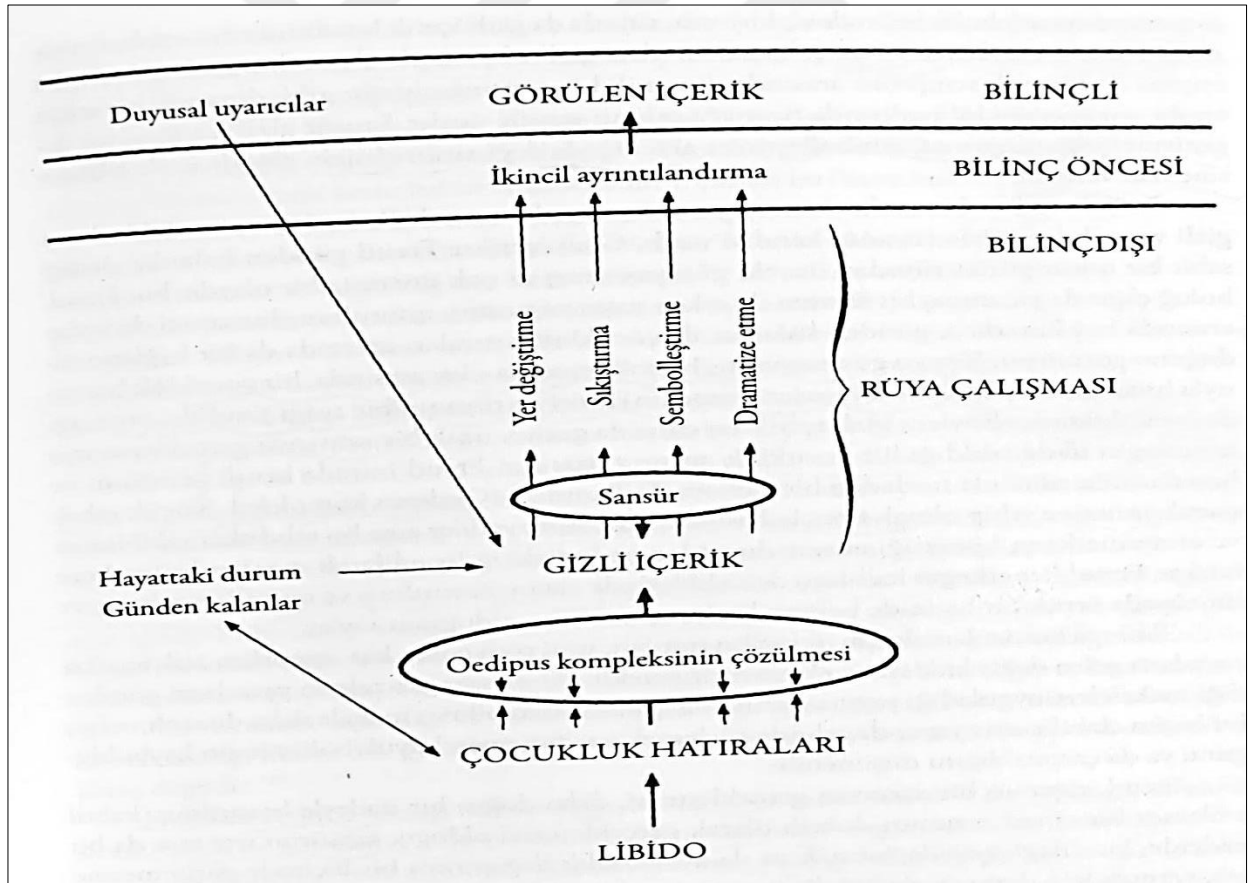
2.8. Düş Adası

Düş Adası, Saçlıoğlu'nun *Beş Ada* öykü kitabının onuncu öyküsüdür. Yazarın psikolojik unsurları ön plana çıkardığı *Beş Ada* öykü kitabının beşinci adasını *Düş Adası* oluşturur. *Düş Adası* hikâyesi psikanaliz açısından önemli bir kavram olan *rüya* üzerine kurgulanmıştır. Bu nedenle Freud'un *Düşlerin Yorumu I* ve *Düşlerin Yorumu II* kitapları *Düş Adası*'nda rüyanın çözümlenmesi açısından önemli kaynaklar olarak kullanılacaktır. Yazar olayları kahramanın gözü ile anlattığı için gösterme tekniğinden yararlanmıştır. Ayrıca, düşlerin beni ile gerçeğin beni ve düşlerin dilencisi ile gerçeğin dilencisi arasında geçen konuşmalar, diyalog tekniği kullanılarak verilmiştir. Hikâyede kahraman düşlerin beni ile gerçeğin beni arasında bölünmüş bireyi temsil etmektedir. Hikâyenin kısa bir özeti şu şekilde verilebilir:

Gerçeğin Beni ile Düşlerin Beni arasında kalan kahraman Gerçeğin Beni'nde kendisinden para isteyen dilenciye Düşlerin Beni'nde öldürür. Kahraman kendisinin ihtiyacı olduğu ancak kimseden borç isteyemediği bu dönemde kendisinden yalvarıp yakarak para isteyen bir dilenci ile karşılaşır. Ona bağırarak tepki gösterir. Benim senden daha çok ihtiyacım var diyerek dilenciye bağırınca dilenci korkarak hızla oradan uzaklaşır. Ancak yıllardır dilencilere para vermek kahramanı rahatsız eden bir düşünce hâlini alır. Bu

nedenle Gerçeğin Beni'nde gerçeğin dilencisine sadece bağırarak tepki veren kahraman için Düşlerin Beni'nde düşlerin dilencisi ile karşılaşınca durum değişmiştir. Düşlerin Beni'nde düşlerin dilencisi, Düşlerin Beni tarafından verdiği paraların karşılığı olarak canı istenen konumuna geçer. Düşlerin Beni bu nedenle düşlerin dilencisini düş mekânında öldürerek Gerçeğin Beni'ne tekrar dönüş yapar. Kahraman tüm bu olanların ise Düşlerin Beni'nde kalmasını ister (Saçlıoğlu, 2021, ss. 125-137).

Bu şekilde özetlenebilecek olan *Düş Adası* hikâyesinin ana kahramanı düşler ve gerçek arasında bölünmüş kişiliği yansıtmaktadır. Düşlerin Beni'nden Gerçeğin Beni'ne geçerken ise karşılaşılan en önemli psikanalitik unsur ise *sansür* kavramının devreye girmesidir. Birey bu noktada kendisine yabancılaşmakta ve kendisine ait olan gerçeğin gün yüzüne çıkması zorlaşmaktadır. Bu nedenle *Düş Adası* hikâyesi düş kavramı ve sansürleme mekanizması üzerine yapısöküme uğratılacaktır. Ellenberger, düş mekanizması ile sansür arasındaki ilişkiyi şu grafikte açıklamıştır:



(Ellenberger, 2021, s. 475)

Ellenberger'in grafikte ortaya koyduğu gibi rüya mekanizmasında gizli içerikle görülen içerik arasında fark vardır. Aynı zamanda rüya çalışmasının bir ayağı bugüne aitken diğer

ayağı her zaman geçmişe yani çocukluğa dönüş yapar. *Düş Adası* hikâyesinde dilenci metaforu kastre edici gücü yansıtmaktadır. Dilenci kahramandan sürekli para isteyendir. Para gücün sembolüdür. Dilenci ise bu gücü kahramandan almak isteyen kişidir. Dilenci Oedipal babanın bir yansıması olarak düşünülecek olursa bu babaya sadece bağırlarak verilen tepki Gerçeğin Beni'ne ait bir olgudur. Ancak Düşlerin Beni'nde ise bu tepki öldürme şeklinde bir saldırganlığa dönüşmektedir. Bu nedenle sansür mekanizması iki ben kavramını birbirinden ayırıcı özelliğe sahiptir. Saldırganlığı yansıtan libidinal enerjinin oluşturduğu gizli içerik sansüre uğrayarak rüyada görünür hâle gelmektedir. Bu nedenle kahramanın bağırarak şeklinde verdiği tepki, bastırılmış daha büyük bir saldırganlığın varlığını gizlemiştir. Bu durum kişinin kendisine yabancılaşmasının da önünün açan en önemli unsurdur. Ellenberger, aslında kişinin özgürce düşündüğünü eylemde bulunduğunu düşünmesine rağmen bilinçli düşüncelerinin bilinç dışı kompleksler tarafından aklileştirildiğini savunur. Bu aklileştirme bir şekilde bu duruma savunma mekanizması oluşturur. Nevrotik birey bu nedenle kendi iç çatışmalarından dolayı kendisine yabancılaşmış bireyi verir (Ellenberger, 2021, s. 241). *Düş Adası*'nda kahraman kendisini haklı gören bir savunma mekanizması içerisine girmektedir. Dilenci öldürülmeyi hak etmektedir çünkü o kendisinin en sıkışık durumunda dahi kendisinden para isteyen kişidir. Bu durum mantığa bürüne şeklinde bir savunma mekanizmasıdır. “*Yabancılaşma* insanın kendisinin bir kısmını dışsallaştırdığı ve bunu sonra dışsal bir hakikat olarak algıladığı anlamına gelir.” (Ellenberger, 2021, s. 238). *Düş Adası* hikâyesinde bu nedenle yabancılaşan birey Gerçeğin Beni'nde ve Düşlerin Beni'nde farklı karakter gösterir. Dışsallaştırılan Gerçeğin Beni olurken içerde kalan ve kurallardan azade yaşayan ise Düşlerin Beni'ni oluşturmuştur. Bu nedenle düş, rüya olgusu kişinin bölünmüşlüğüne ortaya koyan önemli bir psikanalitik kavramdır.

Düş Adası hikâyesinde uyku kavramı kahraman için önemli bir sorun hâline geldiğinde on üç yaşındadır. Bu yaşta uykuya nasıl geçildiğini merak eder ve bunun üzerine kafa yorar. O günün üstünden elli dört yıl geçmiştir. Bu durum kahramanın altmış yedi yaşında olduğu bir zaman dilimine tekabül eder. Kahramanın uykuya dair ilk sorgulamaları çocukluk dönemine rastlarken şu an gördüğü rüya ile ilgili anlattıkları ise altmış üç yaşına denk gelmektedir. Bu durum Sofokles'in Oidipus'u yazması gibi yaşlılık dönemine denk gelen bir zaman dilimini kapsamaktadır. Burada kahraman neyin ölümünü arzulamaktadır sorusu gündeme gelir. İmgesel dönemde ait kendisinden sürekli olarak talepte bulunan ötekinin ölümü kahraman tarafından arayışa dönüşen bir soru hâline gelmiş olabilir mi? Bu nedenle

kahraman okuyucuya şunu ifade eder: “Kim bilir, belki de insan asıl söylemek istediklerini uykudayken söylüyor; ama kimse duymuyor, çoğu zaman kendisi bile...” (Saçlıoğlu, 2021, s. 128). Bu ifadeler anlatıcının kahraman üzerinden bilinç dışına dair vermiş olduğu iletidir. Saçlıoğlu, hikâyelerini bu nedenle bilinç dışı ile yapmış olduğu konuşmalar olarak yorumlar. Bilinç dışına giden kral yolu ise Freud’un belirttiği gibi rüyadır. Bu nedenle rüya kendini tanıma adına atılan önemli bir adım özelliğine sahiptir. Uyku durumu asıl söylenmek istenenlerin açığa çıktığı bir mekân olarak tasvir edilir.

Öyküde kahraman uykuya geçiş anı ve rüya üzerine araştırmalar yapan bir kişi olarak tasvir edilmektedir. Uyku ise sınır olarak Düşlerin Beni ve Gerçeğin Beni’ni birbirinden ayırıcı özelliğe sahiptir. “İçinde yaşadığım dünyadaki Ben (bundan sonra bu Ben’e Gerçeğin Beni diyeceğim) ile içimizde yaşanan dünyadaki Ben’in (buna da Düşteki Ben diyeceğim kolay olsun diye) birbirinden farklı olduğunu düşünüyordum uzun zamandır.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 129). Kahraman yapmış olduğu araştırmalar sonucunda böyle bir kanıya varmıştır ve elli dört yıllardır bu konuya kafa yormuştur. Uykuya geçiş anı jet uçaklarının kalkış anında çıkarmış olduğu patlama sesine benzemektedir. Bu aşamadan sonra kişi kendisini başka bir mekânda bulmaktadır. Uykunun oluşturduğu bu sınır özelliği Ellenberger’e göre insan zihni için öne sürülen iki modelin varlığını gündeme getirir. Bu modele göre birinci modelde insan zihninin ikiliğine dikkat çeken kavrayış (dipsyhyism) ikincisi ise daha sonra geliştirilen insan zihnini alt kişilikler toplamı olarak gören kavrayış (polypsychism) ortaya çıkmıştır (Ellenberger, 2021, s. 151). *Düş Adası* hikâyesinde kahramanın içinde yaşadığı dünyadaki ben için Gerçeğin Beni ve içimizde yaşayan bu dünya için ise Düşteki Ben ifadesini kullanması birinci modelin etkili olduğunu göstermektedir. Kahraman yaptığı araştırmayı aktararak insan zihninin ikili bir etkileşim gösterdiğini ortaya koyar. Ancak bu iki farklı dünyaya ait özellik göstermez. Kişi farklı özellikler gösterse de iki dünyaya ait olan kişi ortak özelliğe sahiptir. Kahraman bunun için “Gerçeğin Beni bana göre hep aynıydı.” ifadesini kullanır. Gerçeğin Beni herkes tarafından farklı algılanmasına rağmen kahraman bu benin tek olduğunu bilen tek kişidir. Oysa Düşlerin Beni kılıktan kılığa girmektedir. Onu herkes tanımaktadır ancak o kendini denetleyememektedir. Bazen bir düşman kovalarken bir köpek bir kuş olabilmektedir (Saçlıoğlu, 2021, s. 129). Bu Lacan’ın belirttiği gibi bilinç dışında öznenin kendini evinde hissetmesi durumudur (Lacan, 2013, s. 42). Çünkü Gerçeğin Beni kendisini sürekli denetleyen ona değerler yükleyen sosyal ve fiziksel çevre içerisinde kurtulamayacağı bir fiziksel varlık içinde tutsaktı (Saçlıoğlu, 2021, s. 130). Bu durum ruhun beden tarafından

ve simgesel alanın insan için sınırlayıcı özelliğini sunar. Butler, psişenin her zaman bir bedel karşılığında oluştuğunu savunur. Özneyi kuran normatif talebe direnen ne varsa bilinç dışında kalmaktadır. Dolayısı ile bilinç dışını içeren psişe, öznenen farklıdır (Butler, 2005, s. 85). Bu nedenle bilinç dışı normalleştirici söyleme direnen bir özellik gösterir. Ancak bu durum her iki kimliğin yansıttığı dünyanın birbirinden çok farklı alanlara ait olduğu anlamına gelmez. Yani bilinç dışı alanı oluşturan, söylemin olduğu alan olan fiziksel dünyadır. Düş alanında kullanılan malzeme ile uyanık yaşamdaki malzeme arasında benzerlik söz konusudur. Freud, bu nedenle düşlerin kaynağının ilahi olmadığını düşün içeriğini oluşturan malzemenin bir şekilde yaşantıdan türediğini savunur (Freud, 1996a, s. 65). Kişi uyanıklık esnasında düşüncelerini sözel dilsel imgelerle ifade ederken uyku anında ise düşüncenin imgeleri görsel, duyuşsal bir özellik sergilemektedir. Bu nedenle rüyanın ayrıştırılarak ve sözel bir şekilde dille ifade edilmesi anlaşılır hâle gelmesi için önemlidir. Bu nedenle kahraman rüyada düşmandan kaçarken bir *kuş* bir *köpek* olabilmektedir. Rüyada görsel imgelerin anlamlarının rüyanın göbek deliğine düşmeden anlaşılır hâle gelmesi gerekmektedir.

Düş Adası'nda hikâyenin asıl bölümü kahramanın patlama sesini duyduktan sonra kendini tanımadığı bir sokakta bulması ile başlar. Vakit gecedir. Kahraman bu sokakta yaşlı dilenci adamla konuşur. Dilenciye yüklü bir miktarda para verdikten sonra aralarında şu konuşma geçmektedir:

“-Ne kadar oldu, diye sordu.

-Bununla beş yüz milyon, dedim.

-Ne zaman bitecek?

-Bilmiyorum... Sence?

-Ne kadar değer biçtiğinize bağlı.

-Sence ne kadar?

-Parayı siz veriyorsunuz.

- Sen de alıyorsun.” (Saçlıoğlu, 2021, ss. 132-133)

Düş Adası kahramanı bu konuşmayı yaptıktan sonra uyanmıştır. Bu dilenci ile rüyada yaptığı ilk konuşmadır ve uyaran olarak *dilenci* kavramı kahraman için ön plana çıkar.

Kahraman daha sonra tanımadığı bu adamın kim olduğu üzerine uzunca bir süre düşünür. Sanki gerçek dünyada tanıdığı birine benzemektedir ama bir türlü kim olduğuna karar veremez. Bundan sonra düşte gördüğü bu dilenciye gerçek hayatta bulmaya çalışır. Freud, bu noktada düşün bir hazımsızlıktan kaynaklandığını ileri sürer (Freud, 1996a, s. 75). *Düş Adası*’nda kahramanı rahatsız eden şey, kişiyi Gerçeğin Beni’nden Düşlerin Beni’ne geçirmektedir. Bu durum yasa ve yasağın söyleminden uzakta bir fantezi dünyasını andırır. Ellenberger, kendini toplumdan soyutlamış İsviçre dağlarında yalnızlık içerisinde mağarasında yaşayan Zerdüşt acaba Nietzsche’nin bilinç dışında ikinci kişiliği mi sorusunu gündeme getirir (Ellenberger, 2021, s. 273). Bu durum Nietzsche ile Saçlıoğlu’nu ortak noktada buluşturan sorulardır. Simgesel alanın varlığının tehdit ettiği Zerdüşt çözümü dağlarda yaşayarak bulurken kahraman kendisine ait bir düş âlemi kurgulamaktadır. Hikâyede patlama sesi ile geçilen sokak, içerisinde yaşam belirtisi olmayan bir mekân görünümüne sahiptir. Dilenci kahramandan daha yaşlı değildi ancak yorgun ve çaresiz görünüyordu. Rüyadaki bu mekân kahramanın ifadesi ile sanki dilenci ile kahramanın konuşması için düzenlenmiş gibiydi (Saçlıoğlu, 2021, s. 132). Kahraman, Zerdüşt’ün İsviçre dağlarında kendisine yaşam alanı oluşturmaya benzer şekilde düşünde dilenci ile konuşabileceği bir mekân kurgulamıştır. Nietzsche, Zerdüşt’ün arzusunu gündüz düşü şeklinde kurgularken Saçlıoğlu *Düş Adası* kahramanını uyku sırasında görülen düş şeklinde kurgulamıştır. Ancak her ikisi içinde mekânın varlığı arzusunun gerçekleştirildiği bir yer olması noktasında önem arz eder. Bu durum edebiyat açısından önemli bir sorunsalı da gündeme getirir. İngiliz edebiyatının önemli eserlerinden olan *Uğultulu Tepeler* romanı da benzer özellik göstermektedir. Emily Bronte’in ölümüne yakın tamamlamış olduğu eseri onun tek romanı olma özelliğine sahiptir. Romanın ana sorunsalı ise Bronte tarafından böyle bir karakterin nasıl oluşturulduğudur. “Kötülüğe bu denli mükemmel biçimde bağlı olan bir kişiliğin, ahlaklı ve deneyimsiz bir genç kız tarafından yaratılması çelişki gibi görünebilir. İşte, Heathcliff kişiliğinin yaratılması en çok bu yüzden kafa karıştırıcıdır.” (Bataille, 2004, s. 20). *Uğultulu Tepeler* için sorulacak soru *Düş Adası* eseri için de benzer özellik göstermektedir. Türk edebiyatının önemli hikâyeye yazarlarından olan Saçlıoğlu, gerçeklerin dünyasında dilencilere para verirken Düşlerin Beni’nde verdiği para karşılığında dilenciden canını isteyen bir karakteri nasıl oluşturabilmektedir?

Uyku düşleri ve gündüz düşleri kişinin yaşantısından bağımsız bir özellik göstermez. *Düş Adası*’nda kahraman, Gerçeğin Beni’ni oluşturan alanda kendisini herkesin farklı tanıdığını dile getirirken kastettiği şey tam olarak budur:

“Gerçeğin Beni bana hep aynıydı. Ne yaptığını biliyordum. Söylediği yalanları, yaptığı planları, hırslarını, zayıflıklarını biliyordum ama bu Ben’i herkes farklı tanıyordu. İş arkadaşlarım beni hırslı ve çalışkan; annem ve babam sakın ve tembel; çocuğum romantik; karım ters bir adam olarak değerlendiriyordu. Benim Gerçek Benimin başkaları açısından birçok olduğunu ancak benim açımdan tek olduğunu biliyordum.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 129).

Bu açıdan kahraman aslında bilinç dışının farkında olan bir bireyi yansıtmaktadır. Kişiler eylemi yaparken bilinç dışının etkisinin farkında olmayan yani bildiğini bilmeyen özne olma konumundadır. Ancak *Düş Adası* hikâyesinde kahraman düşünle ilgilenen olarak düşler hakkında bilgiye de sahip bir özellik sergiler. Çünkü Gerçeğin Beni ile Düşlerin Beni birbirinin alanının farkındandır. Gerçek olan aslında düşlerin alanında olandır. Çünkü gerçek psişik alan bilinç dışının alanıdır ve bilinç dışına ulaşmanın en kısa yolu ise düşlerden geçmektedir. Edebiyat eserlerinde gündüz düşü şeklinde ya da uyku esnasında görülen düşler insan psişesinin gerçeklik alanını oluşturur. Bu alan kişinin içinde yaşadığı iç dünyasına geçişin bir yolunu sunmuştur. Herkes farklı tanımlasa da kahraman kendi bilinç dışının farkına varabilir hâldedir. Kahramanın bunu başarması ise ancak uyku aşamasına geçiş ve rüyalar üzerine yapmış olduğu çalışmalarla mümkün olmaktadır. Bu yönü ile kahraman Freud’a benzer özellik sergiler. Freud, hem kendi rüyaları hem de hastaları üzerine yapmış olduğu çalışmalarına *Düşlerin Yorumu*’nda yer vermiştir. Bunlardan bir tanesi *Mayıs Böceği*¹² düşüdür. Freud’a düşü nakleden hasta kızının mayıs böceklerine ve kelebeklere karşı eziyet edici davranışlarından ve onlara arsenik dökmesinden bahseder. Hasta ile bağlantı kuran Freud en güçlü afrodizyagin böceklerin ezilmesi ile elde edildiğine yönelik yorumdan da yola çıkarak yaşlanan kocasına karşı ciddi bir sıkıntısının olduğunu fark eder. Görünümle karakter arasında çelişkiyi hatırlatan Freud bu manada şu soruyu sorar “Ona bakınca şehvi istekler tarafından işkence çektiğini kim tahmin edebilirdi?” (Freud, 1996b, s. 24). Freud’un hastası mutlu bir evliliği olduğunu söylemesine rağmen durum bu şekilde değildir. Eşinin yaşlanması onun için büyük bir sorun teşkil etmektedir. Ezilen böcekler ise bu nedenle güçlü bir afrodizyak özelliğine sahiptir. Buradan yola çıkarak rüyaların kişinin yaşadığı sorunları gün yüzüne çıkarması açısından önemli bir yeri vardır. Yukarıdaki grafikte sansürlenene ya da kişi tarafından farklı savunma mekanizmalarına bürünen davranışlar özünde farklı özellik gösterebilir. Düşler bilinç düzeyine kişinin anlamını bilmediği şekilde görünse de bunların ortaya

¹² “Bir kutunun içinde serbest bırakması gereken aksi halde boğulacak olan iki mayıs böceği olduğunu anımsamış.

Kutuyu açtığında mayıs böcekleri bitkin bir durumdaymış. Biri açık pencereden uçup gitmiş; ama öteki birilerinin isteği üzerine pencereyi kapatırken kanadın arasında kalıp ezilmiş.” (Freud, 1996b, s. 23).

çıkması tesadüf eseri değildir. Hastanın rüyasında gördüğü ezilen mayıs böcekleri onun isteğinin bir yansıması şeklinde rüyaya girmiştir. Benzer durum *Düş Adası*'nda kahramanın gördüğü *dilenci* içinde geçerlidir. Dilenci kahramanda rüya görmeye sebep olan uyarıcı özelliğine sahiptir. Kahraman gerçek hayatla bağlantı kurmak amacı ile dilenciye arar. Kahraman bu dilenciye düşünce neden görmektedir ve bu görme eylemi neden sürekli tekrar etmektedir? Düşündeki dilenci ile karşılaşmak için arayışa devam eden kahraman devam eden süreçte gece yine dilenci ile konuşmaya devam eder. Bu dilenci ile konuşulan ikinci rüyadır. Kahraman yine dilenciye yüklü bir miktar para verdikten sonra aralarında şu konuşma geçer:

“ -Şimdi ne kadar oldu, diye sordu adam.

-Beş yüz on milyon.

-Ne kadar sürecek?

-Bilmiyorum.

-Eskiden kararsız değildiniz. Yoksa beni bekletip korkumu uzatmaya mı çalışıyorsunuz? Size korkmadığımı, bunu hak ettiysem kabulleneceğimi söylemiştim. Oldu bir kere sizin dünyanıza düştüm. Kurtuluşum yok.

-Siz kimsiniz, diye sordum. Adam tam yanıt verecekti ki uyandım.” (Saçlıoğlu, 2017b, s. 134).

Düş Adası'nda dilenci ile kahramanın konuşması ve Düşlerin Beni ile Gerçeğin Beni arasında konuşmalar hikâyenin bütünlüğünü kurmaktadır. Dilencinin Düşlerin Beni'nde görülmesi sizin dünyanıza düştüm bir kere şeklinde ifade edilir. Bu durum kahramanın öz bilincinde dilencinin önemli bir yerinin olduğunu gösterir. Onunla bir mücadele durumu söz konusudur ve Düşlerin Beni'nde üstünlük Gerçeğin Beni'ndekinin aksine kahramandan yana görünmektedir. Kahraman dilencinin nereden tanıdık geldiğine dair arayışa devam eder. Sanki daha önce gördüğünü düşünmekte ancak nerde olduğunu ise hatırlayamamaktadır. Freud, düşlerin malzemelerini düş görenin yaşamındaki herhangi bir kesiminden seçebileceğini, düş gününün yaşantısını daha eskilere bağlayan bir düşünce katarı bulunmasının yeterli olacağını ifade eder (Freud, 1996a, s. 217). Bu nedenle kahramanın düşleri ile gerçek yaşantısındaki dilenci arasında bir yaşantı ortaklığı aranması gerekir. Bu nedenle dilencilerle kahramanın yaşantısı arasındaki bağlantı şu ifadelerde görülebilir:

“O sabah kendimi sokağa dar attım. Canım yürümek istiyordu. Öğlen bir yerlerde ayaküstü bir şeyler atıştırdım. Evin yolunda bir köşeyi dönmüştüm ki bir dilenci gördüm. Bir duvar dibinde oturuyordu. Düşümde gördüğüm adama hiç benzemiyordu. Uzun zamandır yapmadığım bir şey yaptım, cebimden bir kâğıt para çıkardım, adamın

kucağına bıraktım. Yıllardır dilencilere para vermiyordum. Yıllar önce bir dilenci oldukça parasız olduğum ama kimseden borç isteyemediğim bir zamanda, neredeyse önümü kesip yalvarıp yakararak benden para dilendiğinde onu terslemiştim:

-Bugüne kadar sizlere verdiğim paralar senin canının değerinden fazla oldu. Çıkar üstündeki paraları, benim senden çok ihtiyacım var dediğimde apar topar kaçmıştı.” (Saçlıoğlu, 2021, ss. 134-135).

Yukardaki ifadeler kahramanın yıllar önce yaşadığı bir anıya aittir. Düşlerinde karşısına çıkan dilenciye benzememektedir bu dilenci ve duvar dibinde oturmaktadır. Gerçeğin Beni’ndeki dilenci ise kahramanın iç dünyasından habersiz bir şekildedir ve aralarında şu konuşma geçmektedir:

“Önümdeki dilenciye parayı uzattıktan sonra:

-Şimdi beş yüz on milyon yüz bin lira oldu, dedim.

Adam: Allah razı olsun, deyip başını önüne eğdi.

-Hazır mısın artık, diye bir soru çıktı ağzımdan.

Adam anlamamış gibi baktı yüzüme.

-Hazır mısın ölmeye, diye bağırdım tüyler ürpertici bir sesle. Canının bedeli birikti artık.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 135).

Kahramanın parasız olduğu günlerde yaşadığı bu durum tekrarlama zorlantısı şeklinde tekrar gündeme gelmektedir. Dilenci gördüğünde hem rüyada hem gerçek hayatta tekrarlanan bir semptom şeklinde tepki verilmektedir. Bu durum kahramanı da hayrete düşürür. Çünkü düşlerin dünyasına uyku ile olan bilinçli gidişin oradaki dünyanın da buraya geleceğine neden olması durumu söz konusudur. Bu durum sansürden kaçanların semptom şeklinde dönüşüdür. Bastırılan şeyler sansürden kaçtığında, gerçek hayatta birtakım olumsuzluklara sebep olur. Kahraman dilenciye verdiği tepki karşısında kendisinden korkmaya başlar. Bu durum kahramanın, *cana kıyan suçluların, elimden bir kaza çıktı, nasıl oldu anlayamadım* gibi açıklamalarının anlaşılır hâle gelmesine neden olmuştur ve kendisinin de elinden bir kaza çıkmasından korkmaktadır. Düş dünyası gerçekleşmeyen arzuların mekânı olma özelliğine sahiptir. Gerçeğin Beni’nin dünyasında gerçekleşmeyen arzular bir şekilde kendisini tatmin etme yolu arar. Doyum sağlanmadığında ise düşler âleminden gerçek âleme geçişler de meydana gelebilmektedir. Tüm bu olaylar esnasında Gerçeğin Beni ve Düşlerin Beni tez ve antitez durumundadır. Gerçeğin Beni üst benlik şeklinde hareket ederken Düşlerin Beni ise İd’e göre hareket etmektedir. Dilenci, Düş Adası’nda etkisiz ve söz hakkı olmayan konumundadır. Sadece korkmakta ve kaçmaktadır. Kahraman ise Gerçeğin Beni ile Düşlerin beni arasında sürekli

bir gelgit yaşar. “Öbür tarafta daha doyurucu olacak; bu işi düşte yapmaktan bıktım. Hiç bir karşılığı yok. Ne iyi olmanın ne de kötü olmanın bir karşılığını alabiliyorum.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 136). Bu nedenle düşlerin alanında ödül veya ceza kavramı yoktur. Yasa ve yasağın varlığı bireyin özne olarak var olmasının da ana eksenini oluşturur. Eğer yasa ve yasak, kural yoksa arzu da anlamını yitirmektedir. Düş belli oranda tatmin sağlamış olsa da bu tam tatmin manasına gelmez. Gündüz düşü ya da fantezi dünyası gibi mekânlar doyum arayışı sonucu oluşsa da kişiye bu manada tam tatmin sağlayıcı değildir. Bu nedenle kahraman *daha doyurucu olacak* şeklinde gerçek dünyaya ait bir kavram olan arzuyu gündeme getirir. Ancak orada yaşananların sonucu düşler gibi olmayacağı için kişiyi aynı zamanda sorumluluk kavramı ile de yüzleştirecektir. Kral Oidipus ’un kör bir adam olarak toplumdan dışlanmış yaşamasına benzer bir sonuçla karşılaşmak ise kişinin isteyebileceği bir durum değildir. Bu nedenle kahraman yargıların olmadığı bir yerde daha rahat hareket etmekte ancak bir sonuçla karşılaşmamak ise tatmini engellemektedir. Çünkü arzu ve tatmin ancak yasakla var olan bir durumdur. Ancak psişe karar verme noktasında bilinç dışı ile bilincin birleşiminden meydana gelir. Bilinç dışı bu nedenle psişenin tamamlayıcı diğer yüzünü oluşturur. Hikâyede Gerçeğin Beni ile Düşlerin Beni bir bütün oluşturup alınan kararlarda birlikte hareket ederler. Kahramanı oluşturan her iki benin birleşimidir. Kahraman için bastırılan şey dilenciye karşı hissedilen *saldırganlık* düşüncesidir. Saldırganlık baskılandığı zaman bazen kontrolden çıkarak ani öfke patlamalarına sebep olmaktadır. Bu düşlerin dünyasının gerçeğin dünyasına sızmasının kanıtıdır. Bazense düşler âleminde uyku esnasında tam tatmin olmasa da sağlanan tatmin kişiyi frenleyici özelliğe sahip olabilmektedir.

Düş Adası hikâyesinde kahramanı rahatsız eden dilencinin varlığı simgesel alana ait bir özelliktir. Kahraman simgesel alana ait olan dilenci kavramına isyan eder. Kahramanın öz bilincine düşmüş olan bir dilenci kavramı vardır. Dilenciye bağırarak verilen tepki ise her şeyden habersiz olan dilencinin ve kahramanın kendisinin de korkmasına sebep olmuştur. Çünkü bu esnada kahraman psişesi üzerinde bilinç dışının payı daha etkili hâle gelmiştir. Bu durum bazen insanın bazı şeylerin kendi kontrolünden çıktığı anı tasvir eder. Semptomun gün yüzüne çıkmasıdır. Bilinç dışı kahraman farkında olmadan dilene yansımıştır. Çünkü bu sözlerin ağzından istemsizce çıktığını söyler. Ancak rahatsızlık dile, dil sürçmesi gibi çeşitli şekillerde sızabilmektedir. Bu durum bilinç dışının varlığının göstergesidir. Özmen; belirtiler, sürçmeler, sakarlıklar, rüyalar, unutkanlıklar gibi gündelik yaşamın oldukça farklı fenomenlerinin bilinç dışının göstergeleri olduğunu ifade

eder (Özmen, 2012, s. 43). Dilenci karşılıksız olarak istemenin gösterenidir. Bu nedenle kahraman için imgesel ötekiyi yansıtıcı özellik de gösterir. İmgesel dönem çocuğun her istediğinin anne tarafından karşılandığı dönemi yansıtır, bu dönem tam olarak özne olmanın gerçekleşmediği bir zamandır. Kişi simgesel alana dâhil olmak için imgesel döneme takılıp kalmamalıdır. Bu nedenle kahramanın imgesel dönemden kalan çocuksu bireyi simgesel olarak öldürmesi de söz konusu olabilir. Bu nedenle kahramanın bu arzusunun arkasında yatan sebep imgesel ve simgesel izler taşımaktadır.

Hikâyede dilencinin Düşlerin Beni'nde öldürülmesi Düşlerin Beni ile Gerçeğin Beni'nin ortak kararını yansıtır. Dilenci karşılıksız olarak para almanın cezasını bu şekilde öder ve burada kurallar yaptırımlar Gerçeğin Beni'ndeki dünya ile benzerlik göstermez. Düşlerin Beni'nde dilencinin öldürülmesi şu cümlelerle tasvir edilmiştir:

“-Bu anlaşma yapıldığına göre parayı geri veremezsin; canını alacağım, bu öldürme burada olmalı, gerçekler dünyasında değil diye bağırdı Gerçeğin Beni. Dilencinin üzerine yürüdüm boğazına sarıldım. Adam soluksuz kalmaya başladı. Son soluğunu da verdiğinde, adamın cansız vücudunu kaldırma uzattım.

Gerçeğin Beni:

-Kurtuldum, dedi. Yaptığım antlaşma burada kaldı. Parayı verdik canı aldık. Artık senden kurtulmanın da zamanı geldi, ben gidiyorum sen burada kal. Asla arkamdan gelmeye kalkama. Öbür tarafın şakası yok, ikimizi de içeri atarlar, dedi uyanmak için geri dönerken. Düşlerin Beni beynin içinden yanıtladı onu: Asıl bu tarafın şakası yok. Senin içerde olman benim işime yarar. Sen ne kadar içerdeysen ben o kadar dışarda olacağım.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 137).

Yukarıdaki ifadeler düşler dünyasında ahlaki kuralların geçerli olmadığı bir dünyayı yansıtır. Ancak bilinç durumu ile bilinç dışı arasında bölünmenin artması iki dünyanın birbirine karışmasına da sebep olmaktadır. Freud'un anlattığı *Schreber Vakası*'nda yargıç kendisini tek gerçeklik alanında bulur. Nevrotik bireyler ise bilinç ve bilinç dışının istekleri karşısında bölünmüş bireyi yansıtır. Burada birey kendi gerçeklik alanı ile toplumsal gerçeklik alanında bölünmüş nevrotik bireyi yansıtmaktadır. Nevrotik bireyin semptomu bastırılmış şeye tekabül etmektedir. Fıncık bu nedenle rüyaların en çok bilinç dışı isteklere ulaşma yönünden işlevsel olduğunu dile getirir (Fıncık, 2021, s. 137). Gösteren olarak dilenci kahramandan yüklü miktarda paralar alan olarak aslında onun elindeki gücü kastre etmeye çalışandır. Hem Düşlerin Beni hem de Gerçeğin Beni için tehdit oluşturan dilenci için düşlerdeki ve gerçek hayattaki çözüm ise farklılık arz etmektedir. Yasa ve yasağın varlığı bu nedenle bireyin bilinç dışının varlık sebebidir. Gerçeğin Beni'nde yapılamayan şeyler Düşlerin Beni'nde tatmin aramakta ancak bu tatmin ise iyi ve kötünün, ceza ve

ödülün olmadığı bir âlemde tam olarak sağlanamamaktadır. Birey bu nedenle simgesel alana dâhil olarak arzusunun tam tatminini yaşayabilmektedir. Düşler dünyası birer istek gerçekleştirme mekânıdır. Ancak tam olarak tatmin sağlanmayan bir istek gerçekleştirim durumu söz konusudur. Bu fantastik mekân aslında deneyimlenemeyen şeylerin alanını oluşturan bilinç dışıdır. “*Baba görmüyor musun yanıyorum.*” rüyasına benzer özellik yansıtır. Özmen, rüyaların bilinç dışı isteğin/arzunun doyurulmasını temsil ettiği tezini öne sürer. Bu yakıcı isteğin özlemin doyurulması adına baba uykusunu biraz daha uzatmaktadır. Yani rüyayı uyanıklık düşüncesine yeğlemiştir çünkü bu sayede çocuğunu bir kez daha canlı görebilmiştir (Özmen, 2012, s. 126). Düş mekânı istek gerçekleştirme alanıdır. Baba uyanırsa oğlunun ölü bedeni ile karşılaşacak ve istek gerçekleştirme meydana gelmeyecektir. Rüyalar bu nedenle gerçek yaşamdan izler taşır ve bilinç dışına ulaşmada en önemli yöntemlerden biridir. Bu rüyalar bazen ödül rüyası bazense bir ceza rüyası hâlinde gerçekleşmektedir. Ancak nihayetinde rüya kişiyi rahatsız eden bir durumdan kaynaklanır. *Baba görmüyor musun yanıyorum* ifadesi ile baba ölüm karşısında rahatsızlık duymakta ve oğlunu bir kez olsun canlı olarak görmenin isteğini gerçekleştirmektedir. *Düş Adası* hikâyesinde de aynı durum söz konusudur. Bir istek gerçekleştirimi vardır. Rahatsız olunan durum dilencilerin varlığıdır. Kahramanın arzusu, karşılıksız olarak sürekli istekte bulunan dilenciden canını almaktır. Baba görmüyor musun yanıyorum düşü bir yaşatma düşününün istek gerçekleştirimidir. *Düş Adası* ise saldırganlığın ön plana çıktığı bir öldürme rüyasıdır. Yaşatma ve öldürme alanı ise düşlerin alanında gerçekleşmektedir. Fıncık bu manada cezalandırma rüyalarından bahseder. Eğer kişi hapse atılma rüyası görüyorsa kişinin hapse atılacağı o suçu işleme isteğini doyurmaktadır (Fıncık, 2021, s. 136). Bu nedenle kahraman Düşlerin Beni’nde suç işleme isteğine de doyum arar. Varlığı ile rahatsızlık veren dilenciye gerçek hayattan kaldıramasa da bir süreliğine de olsa bilinç dışında bu istek doyurulur. Uyanmanın gerçekleşmesi ile kahraman Düşlerin Beni’nden kurtulmak istemektedir. Çünkü simgesel alanın varlığı onun için tehdit oluşturur. Gerçeğin Beni’nin Düşlerin Beni’nin içinde çok fazla bulunması ise Düşlerin Beni’nin daha çok dışarda olmasına sebep olmaktadır. Bu ise bastırmanın etki gücünün azalması ile beraber kişinin psikotik veya paranoyak yapıya bürünmesine sebep olur. Bu nedenle bu kişilerde gösteren ile gösterilen arasında ayrım yoktur. Psikotik kişilerde bilinç dışı alanı diye bir kavram yoktur. Nevrotik kişiler ise saklama bastırma ile hareket ederler. *Düş Adası*’nda kahraman Düşlerin Beni’nin kendi peşinden gelmesini istemez. Bu durum bastırmanın varlığını gösterir. Psikotik için bastırma diye bir durum söz

konusu değildir. Düşlerin Beni'nde dilenciği öldürüp kaldırma uzatan kahraman Düşlerin Beni'nden kurtulmak ister. Çünkü Gerçeğin Beni'nin ifadesi ile *öbür tarafın şakası yoktur*. Bastırmanın varlığı kahramanın düşler ve gerçek arasında bölünen bir nevrotik birey olduğunu gösterir. Psikotik kişi yapmış olduğu eylemler karşısında suçluluk duymaz çünkü o kendi yasasını kendisi oluşturan kişidir. Bu nedenle psikotikte yasa kavramı gelişmemiştir. O anneye tabi olandır. Nevrotik Babanın Adı'nın farkındadır. Bu nedenle gerçeği kendinden ve başkalarında saklamaya çalışır (Fink, 2016, s. 171). Gerçeğin Beni Düşlerin Beni'nden kurtulmaya çalışmıştır. Yani dilenciği öldürdüğü düşlerini herkesten saklamak ister. Nevrotik birey için savunma mekanizmaları aktif bir şekilde çalışır. Kahraman kendisini haklı bulur. Babanın Adı'nın yasası onu engellese de engelleme düşler için geçerliliğini yitirmiştir. Dilenci kendisinden daha iyi durumda olmasına rağmen kahramanın yolunu keserek para isteyendir. Kahraman ise kendi ihtiyacı olduğu hâlde kimseden borç isteyemez. Bu nedenle dilenci öldürülmeyi hak etmiştir. Kahraman davranışını mantığa bürüyerek haklılaştırmıştır. Ancak bu öldürme bastırma ve kimsenin duymayacağı şekilde gerçekleşmelidir. Bu nedenle Babanın Adı'nın olmadığı yerde yasa ve yasak çığnenebilir bir özellik arz eder.

Düş Adası hikâyesinde dilenci imgesel varlığın metaforik bir sunumu şeklinde de değerlendirilebilir. İmgesel dönemde öteki sürekli istekleri ile ön plana çıkan anne katlini gerçekleştirememiş ve simgesel alana dâhil olamamış öteki bireyi temsil etmektedir. Yaş alma ile imgesel dönemden çıkış aynı oranda devam etmeyebilir. Mahler, bu nedenle insan yavrusunun biyolojik doğumu ile psikolojik doğumunun eş zamanlı olmadığını savunur (Mahler, 2003, s. 25). Bu anlamda insan yavrusunun psikolojik gelişimi ile biyolojik gelişimi arasında da farklılık meydana gelebilmektedir. Bu durum bireyin sağlıklı bir gelişim sürdürüp sürdürmemesini de açıklayan ana etkidir. Bu nedenle birey eğer imgesel dönemde takılıp kalırsa simgesel düzene yani dilsel alanın düzenine uyum sağlaması da zorlaşır. Toplum bireyi Babanın Adı göstereni ile simgesel alana dâhil olması yönünde zorlar. Bu durum psikolojik gelişim açısından önemli bir gösterendir. Ancak birey simgesel alana dâhil olmakla birlikte imgesel döneme ait birtakım özellikleri de barındırır. İmgesel dönem ihtiyaçların karşılandığı çocuğun kendisini anne bedeni ile bir bütün olarak algıladığı dönemdir. Bu nedenle bir tür anne karnındaki rahatlığın devamı niteliğine sahiptir. Haz, bu manada bu dönemin yansımalarının ikamelerle sağlanmaya çalışılmasını ifade eder. Bu ilksel haz duyumunun tam olarak tekrar sağlanması mümkün değildir. Birey için bu duyum imgesel dönemden sonra bir kayıp hâline gelir. Bu noktada hikâyede dilenci

bu imgesel dönemin bir yansıması olarak da kurgulanmıştır. Çünkü imgesel dönem çocuğu hep isteyen konumundadır. Bu dönemde annesel ilksel nesneden kopuş aynı zamanda imgesel dönemden de kopuşu meydana getirmelidir. Ancak birey bu dönemin kalıntıları ile yüzleşmek zorunda kalabilir. Kahraman için dilenci içsel imgesel metaforun bir yansıması hâline gelmiştir. Bu manada rüya âleminde onun simgesel ölümü söz konusu hâle gelir. Bu ölüm kişinin gerçekliği ile yüzleşmesi durumudur. İnsan yavrusu olarak kişinin, insanlıktan çıktığı an olarak ölümle beraber gerçeğe yaklaştığı anı temsil eder. Zizek, 1947 tarihli *Kâbus Sokağı* filmini örnek vermiştir. Film, eski püskü bir gezici karnavalda bir ucube figürü ile başlayıp bitmektedir. Filmde karnavalda kafesin içerisinde tek başına yaşayıp yediği canlı tavuklarla izleyicileri eğlendiren yarı çılgın bir ucubeye duyulan ilgi işlenir. Bir insan nasıl olur da bu kadar dibe vurabilir konusu etrafında şekillenen filmde ucube tamamen insanlıktan çıktığı noktada insan olan Oidipus’a benzetilmektedir. Ucube bütün filmin altında yatan motiftir. Hikâyenin hayati anlarında arka planda ucubenin çılgın kahkahalarını duyarız (Zizek, 2020, s. 255). *Düş Adası*’nda kahkahaları duyulan insanları şaşırtan bir insanın acizliğini simgeleyen ucube konumundaki kişisi ise bu anlamda bir dilencidir. Bir insanın nasıl bu kadar aciz bir şekil alabildiğidir. Hikâyede dilencinin çaresiz acizliği uyku hâlinin acizliği şekline bürünmektedir. “*Uyanırken görmeyeceğiniz hâlini, zayıflığını, çaresizliğini...*” (Saçlıoğlu, 2021, s. 126). Saçlıoğlu bu nedenle uykuyu bir acizlik hâli ve kendini görememe olarak nitelendirmiştir. Bu durum imgesel dönem çocuğunda da vardır. “Uyuyan insanı seyretmek, size bir şeyler öğrettiği, kendinizi tanımanıza yardımcı olduğu için yararlıdır.” (Saçlıoğlu, 2021, s. 127). Dilenci olmak ve uyku hâli bu manada benzer durumların metaforunu yansıtır. Uyku imgesel dönemin yansıması şeklinde dilsel alandan uzak bir mekânı tasvir etmektedir. Uyku esnasında rüyada ve imgesel dönemde çocukta Babanın Adı yoktur. Simgesel gösterenlerin uzağında bir varlık alanını yansıtır. Bu nedenle Zizek’in bahsettiği *Kâbus Sokağı*’nın ucubesini izlemek kişiyi nasıl gerçeğin alanına yaklaştırıyorsa uyuyan bir insandaki o dilenme anını yakalamak da benzer özellik gösterir. Bu nedenle imgesel ölüm psikolojik olarak simgesel insanın doğumunu da hazırlayıcı bir özelliğe sahiptir. İnsan yavrusu bu manada insanlıktan çıktığı noktada insanlığın gerçekliğine yaklaşmaktadır. *Düş Adası*’nda kahraman insanlıktan çıktığı noktada içerisinde yaşayan ve doymak bilmeyen imgesel varlığı öldürme kâbusunu yaşadığı takdirde kendi gerçeğine yaklaşmaktadır. Bu nedenle imgesel varlığın ölümü kahramanın insan olma gerçekliğine yaklaştığı anı anlatır. Ölmeyen bu

imgesel varlık alanı, insandan sürekli olarak isteyen konumunda dilenci şeklinde kurgulanmıştır.

Fınk, bir hastasının rüyasını şu şekilde anlatmıştır: “Kalp nakli oluyordu. Ameliyat yapılırken ya alması ya da steril tıbbi bir kaptaki öylece duruvarması ve sonra da göğsüne geri konması için kalbinin konulacağı plastik bir Ziploc poşeti vardı. Bazı hemşirelerin kalp nakli yerine baypas ameliyatı olabileceğini konuştuklarını işitmişti. Fikrini değiştirmek istedi ama artık çok geçti. Oradan kalkıp dışarı çıkmak istiyordu ama bunun için de çok geçti.” (Fınk, 2021, s. 137). Fınk bu rüyada aslında hastanın hemşireler tarafından ikna edilmek istediği gerçeğine dayandığını dile getirir. Hastanın kastrasyonu aşma mücadelesi olan bu rüya, rüyayı gören kahramanın yaşamı boyunca karar verememe şekline çevrilerek, kastrasyonu kararsız bir yaşamla aşmaya çalışmaktadır (Fınk, 2021, s. 137). Hastanın rüyasında hemşireler tarafından ikna edilmek yönünde kararsız yaşamı, gerçek yaşantının rüya alanına olan yansımasıdır. Bu nedenle rüyada görülen ile gerçek yaşam arasında bağlantı vardır. *Düş Adası*’nda görülen dilenci hem gerçek yaşamda hem de düşsel yaşamda vardır. İçsel yaşamda sürekli istekte bulunan imgesel varlığı yansıtırken simgesel düzende ise kahramanın kastre edici olan güce karşı isyanını yansıtmaktadır. O güç sahibi olan üst benliktir ve sürekli isteyen konumundadır. Sürekli isteyen imgesel ve simgesele ait olan dilenci metaforu kahramanı bu nedenle rahatsız etmiştir. *Düş Adası* hikâyesinin kahramanı kendisini imgeselde sürekli doyurmaya çalışan bitmek tükenmek bilmez istekler peşinde koşarak *Düş Adası*’nın simgesel kahramanını rahatsız eder. Simgesel düzende ona engel olamayan kahraman içindeki bu imgesel varlığı öldürme mücadelesine girerek bu çocuksu imgesel varlıktan kurtulmaya çalışmakta ve böylece kastrasyonu aşma mücadelesi vermektedir. Homayounpour; bu manada çocuğun aslında kendi zihnini geliştirebilmesi için annesel olan, imgeselden gelen bu özün simgesel olarak öldürülmesi gerektiğini savunmuştur (Homayounpour, 2015, s. 59). Simgesel alanda kahramanın var olabilmesi için imgesel alanı yansıtan bitmek bilmez isteklerin metaforu olan dilencinin öldürülmesi gerekir. Bu durum kahramanın rüyasında gerçekleştirmiş olduğu bir istek hâlini alırken yazar açısından sanat eserinde gerçekleştirilen bir gündüz düşünüyü yansıtır.

Düş Adası hikâyesine benzer bir durum Freud’un *İrma’nın enjeksiyon düşünde* de görülür. Freud’un İrma’ya uyguladığı tedavi tam olarak sonuç vermemiştir. Freud görmüş olduğu bir dizi rüyada tedavinin sorumluluğunu arkadaşına ve İrma’ya yükleyerek kendine rüyada tatmin aramıştır. Hata rüyaya göre arkadaşının yanlış yaptığı enjeksiyondadır. Rüyasında

özel olaylar dizisini olmasını istediği şekilde sunarak içeriği bir güdünün doyurulması olarak düzenlemiştir (Freud, 1996a, ss. 171-175). Freud'un *İrma'nın enjeksiyon düşünde* olduğu gibi imgesel varlık ona suçun kendisinde olmadığını dile getiren varlıktır ancak simgesel düzende İrma 'ya uygulanan tedavide ters giden bir şeyler vardır ve bunun sorumluluğunu alması gereken simgesel bir varlık vardır. "Hepimiz rüyalarımızda bir bakıma toplum karşıtıyızdır." (Phillips, 2017, s. 94). Düşsel âlemde etkin olan imgesel varlık, sürekli isteyen sorumluluktan kaçan bir yapıya sahiptir. Bu varlık enjeksiyon düşünde olduğu gibi Freud'u hep haklı olduğu yönünde bir kusursuzluk algısına iter. *Düş Adası*'nda dilenci her zaman isteyen olarak böyle bir imgesel varlığı yansıtır. O hep isteyendir ve ihtiyacı olandır. Bu nedenle haksız olma gibi bir durumu söz konusu değildir. *Düş Adası*'nda bu annesel imgesel varlığın simgesel olarak öldürülmesi gerekir ki kişi simgesel alana yani dilsel alana dâhil olabilsin. Bu birey olma yolunda Orestes'in ebeveynlerine karşı vermiş olduğu mücadeleye benzer özellik yansıtır.

Düş Adası hikâyesinde kahraman dilenciye Düşlerin Beni'nde öldürür. Kahraman Gerçeğin Beni olarak uykudan uyanırken arzusunu yerine getirmiştir. İsteğin yerine getirilme mekânı gerçek dünya olmadığı için ise eylemin sorumluluğundan kaçılmış olur. Dilencinin öldürülmesi uyku esnasında gerçekleşmektedir. "Bu öldürme burada olmalı, gerçekler dünyasında değil." (Saçlıoğlu, 2021, s. 137) ifadesi Gerçeğin Beni'ne aittir. Çünkü uyku esnasında Gerçeğin Beni, Düşlerin Beni'ne dönüşmektedir. Aslında ikisi de aynı kişi olmalarına rağmen bir tanesi insanın simgesel yanını diğeri ise imgesel yanını yansıtır. Gerçeğin Beni öldürmenin düşler âleminde olması gerektiğini söyleyen, baskılayandır. Üst benliğin kısıtlayan sesidir. İmgeselden gelen ses ise "Öbür tarafta daha doyurucu olacak; bu işi düşte yapmakta bıktım." (Saçlıoğlu, 2021, s. 136) ifadelerini kullanan sestir. Bu iki ben arasında sürekli bir çatışma durumu söz konusudur. Rüya ise bu iki ben arasında bir dengeleme görevi görmüştür. Dilenci ise kendisi hakkında hüküm verilmesini bekleyen imgesel varlıktır. Hüküm veren ise çocuğu söylemle inşa eden küçük ötekiyi temsil eden ebeveynlerin bireyde bıraktığı yansımalarıdır. Üst benlik yani Gerçeğin Beni bir insanı gerçekten öldüremeyeceğini söylerken İd'in temsilcisi olan Düşlerin Beni ise öldürmenin gerçekteki doyuruculuğunu arzulayan konumundadır. Bu isteğin ortaya çıkma mekânı ise rüyalaradır. Çünkü rüyalar bilinç dışına atılanların çeşitli aşamalardan geçerek ortaya çıktığı yerdir. Düşlerin Beni bu mekânda gerçekleştirdiği öldürme ile sorumluluk ve suçluluk duygusundan kurtulmaktadır. Çünkü bilinç dışında yaptırma tabi olma söz konusu değildir.

Rüya konusunda önemli kitaplardan bir tanesi Le Guin'in *Rüyanın Öte Yakası* adlı romanıdır. Roman gerçek ve düş arasındaki bölünmeyi kurgulaması açısından *Düş Adası* hikâyesi ile ortak özellikler gösterir. Her iki eser açısından ortak olan sorun, düşlerdeki eylemlerin gerçekte yaşanmasıdır. Eğer düşte yaşananlar gerçek dünyada yaşanır hâle gelirse sonuç nasıl olurdu, sorusu bu anlamda önemli hâle gelmektedir. *Rüyanın Öte Yakası* romanında ana kahramanı George Orr, dünyayı değiştirecek etkin rüyalar görmektedir. Ancak gördüğü rüyaları kimseye anlatamaz. Daha sonra destek almak amacı ile görüştüğü Dr. William Haber kendi çıkarları için Orr'un rüyalarını kullanır. Orr gördüğü rüyalarla insanların gerçekliğini değiştirebilmektedir. Orr'un rüyası ile yeni gerçeklik insanlar arasında kabul görürken Orr ise eski gerçekliği de görebilmektedir. Ancak Orr'un rüyalarının etkisi ile insanları yönlendirmesi yani rüya ile gerçek yaşamın bir potada buluşması ise Mcgowan'ın tabiri ile tam bir kargaşa ortamına dönüşür. Orr varoluşun nihai temelsizliği ile yüzleşir ve tüm simgesel yapıların olumsuzluğu ile karşılaşır (Mcgowan, 2018, s. 342). *Rüyanın Öte Yakası* bu anlamda rüyaların gerçek olması durumunda karşılaşılabilecek şeyin kargaşa ortamı olacağı gerçeğini verir. Rüyalar hayata şekil verme özelliğine de sahiptir. Çünkü kişinin kültürde ilerlemesinde bilinç dışının yansımaları olan arzusun oldukça etkili bir yeri vardır. Habil ve Kabil anlatısında olduğu gibi bir ölüm ve kalanın medeniyeti kurması durumu bunu gösterir. Simgesel alan bu nedenle olumsal bir yapıya bürünebilmektedir. Hem onu şekillendirmek mümkünken hem de bunu sadece bireysel rüya şeklinde yaşamak ise kargaşa ortamını desteklemektedir. Kral Oidipus yaşadığı ve sorumluluğunu aldığı durum karşısında hayatını kör bir adam olarak kargaşa içerisinde geçirmiştir. Bu nedenle rüya bir fantezi mekânı olma özelliğine sahiptir ve bu yönü ile düşlerin mekânıdır. Diğer yandan ise psişenin diğer yarısını oluşturması açısından bu dünyanın yani gerçeğin mekânı özelliğine sahiptir. Öldürülmesi gereken imgesel varlık, simgesel varlığın insan olarak hayatını sürdürebilmesi için düşlerde var olmaya devam eder.

2.9. Göl ve Gölge

Saçlıoğlu'nun 1998 Milliyet Haldun Taner Öykü Ödülü alan *Rüzgâr Geri Getirirse* öykü kitabının ikinci öyküsü *Göl ve Gölge*'dir. Saçlıoğlu'nun bu öyküsünde de diğer öykülerinde olduğu gibi korku ve uyku kavramları önemli bir özellik olarak ön plana

çıkıştır. Saçlıoğlu'nun kahramanlarında kişiliğin sorgulanması ve tanınması açısından hikâyelerde uyku özellikle işlenmektedir. Korku ise kahramanların nedenlerine dair sorgulamalar yaptığı bir kavram hâline gelmiştir. Kahramanın kendi kendine konuşuyor gibi düşüncelerine yer verdiği iç monolog tekniği, gösterme tekniği ile bir arada kullanılmıştır. Hikâyenin ana eksenini uyku, korku ve gölge kavramları oluşturur. Hikâyede insanın bir gölgeye sahip olması, bu gölgede Lacan'ın bahsettiği ayna evresinin etkileri üzerine sorgulamalar yapılacaktır. Metin ayna evresi çerçevesinde yapı sökümü uğratılacaktır. Hikâyenin kısa bir özeti şu şekilde verilebilir:

Kahramanın kendi gibi benimseyip yanından ayırmadığı eski bir kitabı vardır. Kitapta eski varlıkların, hayal gücünün korkuları anlatılmaktadır. Kahraman; bugünün Tanrıların korkularına kapılmaktansa eski korkulara, yaşamadığından emin olduğu griffonlara, ejderlere, Bahamutlara inanmayı yeğler. Kahraman gölgesinden kurtulmak istemez ama aynalar krallığının başkaldırışını da görmek istemektedir. Kitapta aynalar dünyası ile insanlar dünyasının bir zamanlar ilişki içerisinde olduğu yazmaktadır. Aynalar bu iki dünyanın birbirine geçtiği kapı özelliğine sahiptir. Ancak bir gece ayna halkı yeryüzünü kuşatmış, Sarı imparator savaşı kazanarak saldırganları dünyalarına göndermiş ve aynaların kapılarını kapatmıştır. Aynalar dünyası kapanınca ayna halkı düş içerisinde gibi, yaşayan insanları taklit etmeye başlamıştır. Kitapta dünyada herkesin kardeşi bir ikizi olduğu, onla karşılaşmanın neler getireceğininse bilinmediği yazar. Kitaba göre Eski Mısır'da her insanın tıpatıp aynısı olan bir Ka'sı olduğuna inanılmış. Ene-l Hak derken bir Müslüman belki de ikizini gördüğünü sanmıştır. Kahraman uykuya daldığında ise gölgesinin ne yapacağından emin olamamaktadır. Gölgesi için ben uyduktan sonra ne yapacaksa o yapacak ifadesini kullanır. Uykuya dalan kahraman bu esnada gölü görür ve gölde rastiya rengi bir ışık belirir. Bilmediği bir dilde bilmediği bir rengin bilmediği adını söyleten ise kahramana göre gölgesidir (Saçlıoğlu, 2015, ss. 33-38).

Göl ve Gölge hikâyesinde kahraman uykulu bir hâldedir, etrafında gördüğü ayna ve aynaya benzeyen nesnelerden kendine bakar. Elindeki eski kitap korku ve ayna üzerine önemli bilgiler içermektedir. Hikâye bu nedenle bu kitap üzerine düşünmeyi içeren ifadelerden oluşur. Kitap, kahramanı bu konular üzerine düşünmeye iten ana gösterendir. Daha önce *Korku Adası* hikâyesinde de benzer durumu işleyen anlatıcı korku konusuna ve kitapların yol göstericiliğine hikâyelerinde önem vermiştir. Kahraman bu kitapta hem korkulardan bahseder hem de kitabın tek sahibi olarak kendisini görür. Kahraman kitabı nereye giderse oraya götürmek istemekte hatta kendi ifadesi ile “toprağa da...” (Saçlıoğlu, 2015, s. 33).

Kitap kendiliğın bir metaforu olarak kişiyle toprağa giden bir yapıda kurgulanmıştır. Saçlıoğlu'nun hikâyelerinde önemli bir gösteren olan kitap bu hikâyede toprağa bile kişi ile giden bir özellik arz eder. Bu nedenle bu kitap kişinin bilinç dışının gösterenlerini işlemektedir. Kitap, kahramanın bilinç dışı korkularını ve onun bölünmüş kişiliğinin yansımalarını içerir. Ayna metaforu kitapta üzerinde durulan ikinci bir olgudur. Ayna kapısı olan bir krallık olarak vardır ki bu uyku ile girilen bir bilinç dışı kavramına açılır. Kahraman bildiğini bilmeyen değil bildiğinin farkına varan bir özne olarak, bilinç dışını sorgulayan bir karakter olarak konumlanmıştır. Kahraman bu nedenle bilinç dışının dil gibi yapılanmış varlığını çözmeye çalışır. O, aynada var olan görüntüsünü yakalamaya çalışan konumunda tasvir edilmiştir. Bu durum efsanelerde delilik, ölüm gibi kavramlarla gündeme gelir. Bu ise kişiyi gerçeğın alanına yaklaştıran kavramlardır.

Göl ve Gölge öyküsünde kahramanın korku ile ilgili olan zihinsel konuşması şu şekilde verilmiştir:

“Kendime korkmamam gerektiğini söylüyorum ama boşuna. Bilginin bilimsel olanıyla bilimdışı olanı bir arada işliyor anlığımda. Düşüncenin, yaratmanın bu ikisine birden gereksinimi olduğunu biliyorum. İşte beni korkutanlardan biri de bu. Hayır, bilimsel olmayan bilgidен değil, tersine bilimsel olan bilgidен korkmaya başladım. Tek başına insana yetmiyor. İnanmaya gereksinim duyduğumu da söylemeye çalışmıyorum. Bilimsel bilgi inancın üstesinden geliyor da düşü doyuramıyor. Çünkü bilimsel bilginin anasının düş ve korku olduğu ortada. Korkularımızdan kurtulmak için bilimi geliştiriyoruz, yeni korkular da birlikte gelişiyor. İşte eski korkuları yeğlememin bir nedeni. Yeni korkularla baş edecek gücüm yok.” (Saçlıoğlu, 2015, ss. 34-35).

Yukarıda kahramanın düşüncesinde yer alan korku kavramı, aslında insan zihninin bir üretimini yansıtır. *Korku Adası*'nda kahraman korkuyu çocukluğa bağlayan bir kitaptan söz ederken burada ise günümüze daha yakın bir korku durumu söz konusudur. Kaynağı belirsiz olan bu korkular insan üretimidir. Kahraman buradaki korkuları var olmayan efsanevi varlıkların korkusu durumuna indirgese de korku kavramından kendisini kurtaramaz. Bu korkular bilimi var eden asıl kavram olarak vücut bulmuştur. Bilginin bilim dışı alanı çözemediğimiz korkularımızdır. Bu nedenle insanın korkusu kültürün oluşmasının ve bilimde olan sürekli ilerlemenin de sebebidir. Ancak bilimin gelişmesi ile beraber eski çağda korkulan varlıkların aksine korkulması gereken şeyler de beraberinde çeşitlenmiştir. Korkunun çeşitlenmesi, yapısının da anlaşılması açısından kahramanı meşgul eden bir kavram hâline gelir. Kahraman bu kadar çeşit korku arasında eski korkuları yeğler. Çünkü bahsedilen korkular artık olmadığı kanıtlanan varlıklara ait olan korkulardır. Ancak bilimin gelişmesi ile artan korkular onun çelişkili yapısını da ortaya

koyar. Kahraman, bu nedenle insanın korkusunun bilimi doğurduğunu savunur. Gelişen bilim ise beraberinde çeşitlenen korkulara sebep olmaktadır. Bu durum dürtünün daireselliğine benzetilebilir. Kendini üreten olarak korku, kişiyi tekrar aynı noktaya getirmektedir. Korkulan nesnelerde çeşitlilik olsa da korku kavramı var olmaya devam eden bir itki hâline gelmektedir. Çünkü korku insanın ilksel kökenlerini yansıtan en temel duygulardan biridir. Kültürde sürekli devam eden ilerleme ise bu korkunun eseridir. Korkuya karşı üretmek şeklinde bir eylem ortaya çıkmıştır. Ancak her üretim korkulan yeni durumların ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Korkulan şeylerin çeşitliliği konusu bu nedenle bilimle beraber ilerleme gösterir. Smith'in korku tanımı ile kahramanın hissettiği korku bu manada benzer özellik gösterir: "Hırsız gibi giren, mantık düşüncelerini yoldan çıkaran, bastırılmış kaygıları yeniden tutuşturan, amaca yönelik hareket etme kapasitesini körelten bir duygu olarak ve her gün korkmamız gereken yeni sebeplerin ortaya çıkması olarak korku duygusu." (Smith, 2021, s. 158). Bu nedenle burada kahramanın bahsettiği, insan için hayati önemli olan ve hayat için gerekli olan bir korku değildir. Bu korku *Göl ve Gölge* hikâyesinin kahramanı için daha karmaşık bir yapıya sahip olan ve insanın kendi üretimi sonucu ortaya çıkan bir korkudur. Bilinç dışına işleyen bu korku aynı zamanda bilinç dışının bir yansıması olarak da gün yüzüne çıkar:

"Eski gezginlerin düş gücü ile var ettikleri bu yaratıklara inanan hükümdarların, yüz binlerce insana acı çektiren kararları vermiş olmaları; o dönemin hükümdarlarının, bilginlerinin, sanatçıların soyutlaştırılmış bir dünyada yaşamış oldukları gerçeği ve bu soyutluğun bugünün canavarlarıyla üstelik pek az bir değişiklik hâlâ sürüyor olması korkutuyor beni." (Saçlıoğlu, 2015, s. 34).

Kahramanı korkutan korku kavramı aradan geçen yıllara rağmen değişmeden kalandır. Korku ve arzu bu nedenle kalıcı olarak var olan ancak nesneleri sürekli değişiklik arz eden kavramlardır. Korkunun nesneleri eski çağlardan günümüze birçok farklı şekilde üretilmiş olsa da korku kavramında değişen bir durum söz konusu değildir.

Göl ve Gölge hikâyesinde kahramanın bahsettiği korku normal korku değil nevrotik korku veya kaygı durumudur. Çocuk doğduğu anda korku kavramı ile tanışır ancak korkunun nevrotiklik boyutunda yetişkin hayatında devam etmesi öğrenilmişlik kavramı ile alakalıdır. Bu nedenle *Göl ve Gölge* hikâyesinde öğrenilmiş ve insan zihni tarafından üretilmiş bir korku durumu söz konusudur. Solomon, 1960'ların başlarında Stanley Schachter ve Jerome Singer adlı iki psikoloğun epinefrin gibi uyarıcılarla yaptığı deneyi örnek verir. Sonuç olarak uyarımın nedeni olmayan denekler –ki onlara hapların güçlü bir vitamin olduğu söylenmiştir-duygularını kendilerini içerisinde bulundukları bağlam

içerisinde tanımlıdır. Bu nedenle insanların kendilerine attıkları duyguları yalnızca onların uyarılması temelinde değil aynı zamanda onların koşulları kavrayışına dayandığını da göstermiştir. Hapın etkileri konusunda uyarılan kontrol grubu ise tepkilerini bir duygu olarak göstermeye hiç eğilim göstermemişlerdir. Bu durum bize uyarım yapay olarak tetiklendiğinde bile onu bir duygu olarak algılamak için dışarıya bakmakta olduğumuzu göstermiştir. Küçük bir örümceğin bir korku içermediğini bildiğimiz hâlde bir korku hissetmemiz bize gösteriyor ki duyguların oluşabilmesi için dış dünyanın bağlantısının beyinsel süreç üzerindeki etkisidir (Solomon, 2016, ss. 59-64). Bu nedenle korku ve korkulması gereken varlık kavramı öğrenilen ortama bağlıdır. Her iki denek grubuna epinefrin hormonu verilmiş olsa da korku, panik duygusunun oluşması için çevrenin algılanışının da payı önemli hâle gelmektedir. Bu nedenle *Göl ve Gölge* hikâyesinde kahramanın bahsettiği efsanevi yaratıklara yönelik olan korkunun temelinde o dönemde oluşan ortamın etkisi vardır. Anlatıcının kahramanı yolu ile anlatmaya çalıştığı şey korkunun farklı şekilde gösterenlere bürünmesidir. Korku yırtıcı bir hayvan görüldüğünde hissedilirse normal bir özellik göstermekte ve insan için zaruri bir hâl almaktadır. Ancak bunun dışında nelerden korkulması gerektiği hikâyede kahramanın kitapta okumuş olduklarının bilinç dışına işlenmesi sonucu yeni korkular yeni meraklar uyandırması (Saçlıoğlu, 2015, s. 34) şeklinde ifade edilir. Yani kahraman korkuları kendisinin ürettiğinin farkında olan bir karakter olarak bu cümleleri kurmuştur.

Nelerden korkulması gerektiği konusu birçok filozof açısından farklı şekillerde cevaplanan bir soru hâline gelmiştir. Varoluşçu Sören Kierkegaard tarafından bilinmeyen, inançlı kişiler tarafından Tanrı olduğu söylenir. Heidegger bu korku nesnesinin hiçlik olduğunu söylemiştir. Bilinmeyen, Tanrı, Kozmos ya da hiçlik gibi nesneler... Ancak betimlenemez olan ölüm gibi bir kavram örneğin orak taşıyan bir iskelet imgesi ile bütünlük arz eden bir yapıya bürünür (Solomon, 2016, ss. 72-73). Korkunun kaynağı tespit edilebilir yapıya sahipken nevrotik korkular ya da kaygılar için aynı durum söz konusu değildir. Ancak korku kavramını anlayabilmek için insan bir nesneye ihtiyaç duyar. Çünkü insan nesnesi ile düşünebilen bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle kahramanın griffonları, ejderleri, Bahamut'u korkunun kaynağı bilinmeyen nesneleri şeklinde üretilmesi ile oluşmaktadır. Korkuda kişi korkulan şeye karşı hızlı bir şekilde tepki oluşturabilirken kaynağı bilinmeyen korku ise içsel bir uyarı ile uzun vadeli bir hesaplaşma hâline gelir. Salecl'a göre korku, kaygının kontrol altında tutulmasının bir yoludur. *Küçük Hans'ın At Fobisi*'ni geliştirmesinde kaygıyı kontrol altında tutma çabası yatar. Baba ile olan ikircikli ilişki ve

oğlanın hissettiği güçlü hadım tehdidi Hans'ın kaygı doğuran şeyi bastırarak fobik bir semptoma dönüştürmesine neden olmuştur (Salecl, 2021, ss. 26-27). Bu nedenle kaynağı bilinmeyen kaygının temelinde yaşanan kastrasyon korkusu vardır. Babanın hadım edici tehdidi kişide fobik davranışlara sebep olmuştur. Salecl, korkunun temelinde kastrasyon korkusu yattığını dile getirir. Mesele nesnenin yokluğu değil kaybolması karşısında yaşanan endişedir (Salecl, 2021, s. 29). Lacan'ın belirttiği gibi alternatif fort ve da oyunları ile bu kaygının üstesinden gelinebilir (Lacan, 2013, s. 69). Ancak kastrasyonda babanın tehdit edici özelliği annesel varlığın gelişi ile tamamlanmazsa kişide sürekli bir kaygı ve endişe durumu oluşabilmektedir. Anne ilksel sevgi nesnesi olarak giderse yani babanın kastre edici özelliği devreye girerse çocukta sürekli bir panik hâli yaşanabilir. Çocuk her an bir tehlike geleceğine yönelik bir algı geliştirebilir. Alternatif fort ve da oyunu geliştirilmesi bu kaygının azaltılmasını sağlar. Ancak korku ciddi şekilde hissedilirse Hans'ın korkusunu atlara yansıtması gibi kahramanda da başka nesnelere yansıtılan korkular şeklini alabilmektedir. Korku tehdit edici sembolik olan babadan çocuk tarafından algılanan bir duyumdur. Kastre edici gücün baskınlığı korkunun da içsel olarak daha baskın hissedilmesine sebep olabilmektedir. Bu nedenle içerden gelen bu korku farklı nesnelerle algılansa da temeli kastre edilmeye bağlıdır. Ebeveynin tutumu bu nedenle çocukta yatıştırıcı ya da tehdit edici bir hâl oluşturabilir. Çocukta her an eziyet göreceğine yönelik bir algı oluşması kaynağı belli olmayan içsel korkunun bireyde konumlanmasına sebep olur. *Göl ve Gölge* hikâyesini bu noktada korkulara bağlayan önemli nokta ebeveynin ayna tutucu özelliğidir. Lacan'ın belirttiği ayna evresi bu manada içsel korkunun da kaynağını oluşturan bir nokta arz eder. Butler, Lacan'ın ayna evresinin gelişimin mimetik biçimleri tarafından yapılan tahribatın tanığı olduğunu dile getirir (Butler, 2005, s. 144). Kişide kaynağı belirsiz bir korku içselleştirilmiş ise bu Ötekinin yansıması ve algılanışı şeklinde kişide yer etmesinden kaynaklanır. Ebeveynlerin içselleştirilmiş hâli kişide korku kavramının da açıklamasını verir. Ebeveynin tehditkâr ya da güven veren özelliğine bağlı olarak kişide korku duyumu oluşur.

Göl ve Gölge hikâyesinde *griffonlar*, *ejderler*, *Bahamut* gibi gösterenler korkunun ve hikâyenin çözümlenmesi için önemli gösterenlerdir. Tura'nın da belirttiği gibi fallus merkezilik kültürün öz niteliğini yansıtır. Bu fallus merkezilik çocuğu anne doğurup anne çocuk ilişkisini yasaklayan olarak da baba var olduğu müddetçe varlığını koruyacaktır. Çünkü anne çocuk ilişkisini yasaklayan simge baba olacak ve babanın egemenliği de fallusta simgesel özetini bulacaktır (Tura, 1996, s. 68). Kültür, fallus

merkezci bir yapıya sahiptir. Gücü yansıtan birçok nesne insan hayatının her boyutunda yer alır. Bu nedenle korkunun temeli fallusun konumuna da şekil veren kastrasyona bağlı olarak değişmektedir. *Griffonlar, ejderler, Bahamut* gösterenleri bu nedenle fallusun yansımalarıdır. Gücün ve korkunun gösterenleridir. Tura, *Göl ve Gölge* hikâyesinde de gözlemlediğimiz korkunun gösterenlerini bir hastasında şu şekilde gözlemlemiştir:

“Yedek subaylık dönemiyle ilgilidir. Birliğinden bir asker, kendisinin ancak kısa bir süre şahit olabildiği bir depresyondan sonra intihar etmiş. Hem de hastamızın terhis olduğu gün. Bu intihardan sonra hastamız şiddetli bir depresyona girmiş. Aynı zamanda yoğun suçluluk duyguları yakasını bırakmıyormuş. Bu askere yardımcı olamadığı için, onun ıstırabını yeterince değerlendiremediği için vicdan azabı çekiyormuş. Çünkü asker bir şekilde yardım istemiş ondan. Hatta belki intiharı düşündüğünü bile ima etmiş. Mesleki açıdan ilginç nokta şimdi başlıyor. Hastamız bu depresyon ve suçluluk duygularıyla boğuşurken giderek fobi benzeri takıntılı düşünceler geliştirmeye başlamış. Bunlar o askerdeyken doğan bir yaşındaki ilk kızının başına bir kaza gelip ölmesiyle ilgiliymiş. Öyle ki bu takıntılardan artık neredeyse çalışamaz, uyuyamaz olmuş. Ya kızı ortada bıraktığı ilaçları yutarsa? Ya balkondan düşüp ölürse? Hatta işi o raddeye vardırmış ki ilaçlardan biri belki yere düşmüştür diye saatlerce yatakların altını aramaya başlamış. Neyse buraya kadar bir şey yok, nevroz sınırlarındayız hâlâ. Ama giderek neden kızının ölmesinden bu kadar korktuğunu düşünmeye başlamış. Giderek fark etmeye başlamış ki aslında derinlerde bir yerde askerin ruhundan korkuyor, bu acı içindeki ruhun intikam almasından korkuyor.” (Tura, 2002, s. 62).

Tura’nın anlatmış olduğu analiz öyküsünde analizan kendisine, yaşadığı olayı mantığa bürüyecek bir sebep üretmiştir. Analizan için korku mantıksal bir yapı gibi görünmesine rağmen hem korkunun öğrenilmişliği hem de korkunun kastrasyonla ilgili olduğu bir gerçektir. Korkulan şey intihar eden askerin ruhu değil *hadım edici içselleştirilmiş bir varlığın sesidir*. Annenin en büyük silahını oluşturan “*Bak ne yaptın!*” tehdidine karşı beklenen bir uzak duran kurtarıcı pozisyonu vardır. Burada o kötü ruh annesel varlığa aittir ve tehditkârdır. Ölü olanın daha güçlü içselleştirilmesi durumunu yansıtır. Kurtarıcı olarak ise fallusun varlığı yatıştırıcı özelliğe bürünmüştür. İçselleştirilmiş bir suç ve ceza mantığı vardır. *Göl ve Gölge* hikâyesinde korkulan *griffonlara, ejderlere, Bahamut* korkutan kastre eden içsel varlığın yansımalarıdır. Bu varlıklar kastrasyon sonucu şekillenir. Oedipal babanın kişide oluşturduğu tehdidin derecesine göre ise korku gücü artma özelliğine sahiptir. Tura’nın analizinde askerin ruhsal gücü şeklinde ortaya çıkan Oedipal karmaşanın göstereni *Göl ve Gölge* hikâyesinde korkulan yaratıklar şeklinde tasvir edilir. Suç ve ceza mantığının kökeni bu nedenle annesel öze olan ilişkiye dayanmaktadır. Fallus olan simgesel baba çocukla anneyi ayırandır. Çocuk anneye sahip olmaya yönelik istekte bulunduğu zaman baba kastre edici olarak çocukta korku duyumunun da yerleşmesine sebep olur. Korku ilişkisinin temeli bu nedenle fallus boş göstereninin konumlanmasına

bağlıdır. Başlangıçta çocuk için tehdit oluşturan ebeveynler daha sonra farklı simgelerle farklı şekilde ortaya çıkar. Korkulan nesnenin şekli, görünüşü farklılık arz etse de psikanaliz açısından nevrotik korkunun temeli bu nedenle kastrasyonun yaşanması ile ortaya çıkar. Korkulan şey içselleştirilen kastre edicidir. Bu kastre edicinin gösterenleri ise *Göl ve Gölge* hikâyesinde *griffon*, *ejder*, *Bahamut* gösterenleridir. Bu gösterenler “*Bak ne yaptın!*” ifadesini kullanacak olan cezalandırıcı gücün içselleştirilmiş görünümleridir. Bu mitolojik varlıklar, fallus merkeziliğin gösterenlerinin kültürel yansımalarını verir. Hikâyede bilimsel gelişmelerle korkulacak şeylerin çeşitlenmesi fallus merkeziliğin değişmediğini sadece değişenin kültürel gösterenler olduğunu kanıtlar. Tehdit oluşturan bilimsel çalışmalar olsa da gösteren değişmekte ancak kastre edici güç içselleştirilmiş olarak her an var olmaya devam etmektedir. Tura’nın öne sürdüğü fallus merkezci kültür, eskinin mitolojik varlıklarını bugünün ise bilimsel çalışmalarını oluşturan ana eksendir. Hristiyan kültüründe olan öfkeli Tanrı figürüne karşı merhametli anne figürü Meryem Ana, bu noktada ataerkilliği kıran merhametin simgesini oluşturur. İyi anne motifini sunan Meryem Ana dengeleyici bir özelliğe sahiptir. *Göl ve Gölge* öyküsünde geçen mitolojik karakterler korkunun ve gücün birer sembolik yansımasıdır. Kişi psikolojik olarak doğumunu gerçekleştirirken ötekiye yönelik bir tamlik algısı oluşturur. Onda eksik olmadığına yönelik bu algı, ebeveynin her şeyi bildiğine yönelik bir algıdır. Bu durum analist ile analizan arasında geçen durumda da söz konusu olur. Ötekine yönelik bir tutarsızlık algısı özneyi rahatsız eder. O güçlü olan ve her şeyi bilen konumundadır. Ancak öteki bir bütün değildir ve ötekinin tam olarak arzusunun ne olduğu özne tarafından anlaşılamaz. Bu durum öznde bir takım bölünmelere sebep olur. Özne kendisinin de ötekinin de eksik olduğunu fark edince ötekine yönelik anlamlar yüklemeye başlar. Ötekine yüklenen bu anlam korkunun da konumlandığı noktayı belirler. Salecl, Ötekine anlam verebilecek tek şeyin ötekinin imleyeni olduğunu söyler (Salecl, 2021, s. 30). Bu nedenle korkuya sebep olan bu varlıklar kastre edici ötekinin oluşturduğu boşluğa yüklenen anlamlar sonucu bir imleyen hâlini almaktadır. *Göl ve Gölge* hikâyesinde ötekinin imleyenleri *griffon*, *ejder*, *Bahamut* gibi sembollere dönüşmüştür. Özne için öteki eksiktir ve bu eksik ise tam olduğu düşünülen imgesel metaforlarla kapatılır.

Göl ve Gölge hikâyesi, kahramanın korku ile beraber gölgesini de tanımaya çalışması ile devam eder. Korkuyu şekillendiren olgu onun için ötekidir. Kardeşsiz bir ikizi olması meselesi kahramanın algılamaya çalıştığı durumdur. Bu nedenle kahraman kendisine bakmadan kendisini aynada yakalamaya çalışır ama başaramaz. Onun gözünü sürekli

üzerinde hisseder. Yansımanın tek karşılaştığı yer bu anlamda sadece ayna değildir. Hikâyeye ismini veren *Göl ve Gölge* kişinin yansımasını ile karşılaştığı nesnelerdir. Kahraman yataktan kalktığı anda ise kendisini izleyen yansımasını önce pencerede tanımaya çalışır. İnsanın cisimleşmiş hâlinin görünümünün kendisi tarafından da algılanması pencere metaforu ile sunulmuştur. Kahraman, pencerede yansımasını şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Mutfak penceresinden gördüğüm yansımanın beni izleyip izlemediğini anlamak için birkaç hareket yaptım. İzliyor hiç yanlızsız... Demek Aynalar Krallığı henüz zincirlerinden kurtulamadı. Işığı kapatıp yatak odasına doğru yürürken gölgemin önce arkamdan geldiğini tam koridor ışığının altından geçerken küçüldüğünü yatak odasına giderken uzayıp odaya girdiğim anda kapıdan dışarı çıkmak üzere arkama geçtiğini izlemek hoşuma gidiyor” (Saçlıoğlu, 2015, s. 35).

Kahraman, bu ifadelerle aynalar krallığından kurtulmak istemektedir. Aynalar krallığından kurtulmak ise ötekinin tam olarak tanınması ile mümkündür. Aynada yakalanamayan ikiz kişinin bölünmüş kişiliğidir. Arzuları ile ön plana çıkan ikinci kişiliği verir. Kahraman bu nedenle bu kişiyi tanımak ister. Aynalar krallığının zincirlerinden kurtulması ancak içeriye saklanan, bilinç dışına itilen kişiliğin tanınması ile mümkün hâle gelmektedir. Bu ise yazarın diğer hikâyelerinde de gördüğümüz kişinin kendisine yabancılaşma olgusunu tekrar gündeme getirir. Kahraman kendi gölgesinin farkında olan olarak tasvir edilmektedir. Bu bildiğinin farkında olan özne konumunda olan bir kahramanı verir. Bu durum Sokratik sorgulamanın bir yansıması şeklidir. Sokrates, Menon’un kölesini birtakım sorularla katıyen cevabı vermeden bir içgörü oluşturmaya sağlar. Sokrates bu yöntemde bilgi kuramının ilk ilkesini bilginin bir anımsama olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu anlamda bilgi zaten bellekte vardır ve bu bilgi diyalektik yöntemle açığa çıkarılabilir. Sorgulayan kimse sadece doğru olanı değil, daha önce bu gerçeği neden fark etmede başarısız olduğunu da öğrenir. Robinson, bu öğrenmenin hatırlamadan başka bir şey olmadığını dile getirir (Robinson, 2020, s. 54). *Göl ve Gölge* öyküsünde kahraman bu nedenle Sokratik sorgulama yöntemini uygulayarak kendi hakikatine ulaşmaya çalışır. Bu hakikat kendinde öğrenilmiş olarak vardır ve kahraman bu bilgiyi hatırlamaya çalışır. Hakikat varlık olarak kahramanın özünde vardır ve kahraman bu nedenle kendi hakikatine ulaşmaya çalışan bir pozisyonu tasvir etmiştir. *Göl ve Gölge* hikâyesinde kendine yönelik bilgiye ulaşma noktasında ayna metaforu önemli bir özelliğe sahiptir. Ona yönelik kişinin hakikatini de ortaya koymaktadır. Narkissos kendi görüntüsüne âşık olarak narsistik kişiliğini ortaya koyar. Narkissos suda gördüğü yansımasına âşık olmuştur. Bu aslında suda görülen bir ikizi yansıtır. Âşık olmak kendinde olmayı arzulamaktır. Sokrates’e

sevgi kavramını öğreten Sponville’e göre Diotima adlı kadın rahibedir. Sevgi ona göre arzu ve yoksunluğa eşittir (Sponville, 2013, s. 46). Yansımada görülen bu nedenle kişinin eksigidir. Narkissos eksigiine kavuşmanın verdiği etki ile bir nergis çiçeğine dönüşmekte yani arzusu ortadan kalkmaktadır. İçsel bir arzu tatminine ulaşmanın metaforunu sunar. *Göl ve Gölge* bu nedenle ayna gibi insanın eksikliğini, ötekini anlayıp tanımasında önemli metaforlardır. Öteki kişinin baskıladığı bilinç dışına ittiğidir. Bu nedenle eksik ve arzunun tanımı bireysel olarak o kişide vardır. Baker’in belirttiği gibi kişi neyi arzulayacağını en iyi kendisi bilir. Arzu bu nedenle kişinin kendi yasasına uyması anlamına gelir (Baker, 2014, s. 154). *Göl ve Gölge* hikâyesinde kahramanın aynaya fısıldadığı kelime onun baskılanan eksikliğini gösterir. Kahraman aynada yansımasına bakarken eli ile uzanıp ışığı kapatacakken “*Korkak!*” diye fısıldar (Saçlıoğlu, 2015, s. 38). Kahramanın aynaya bakarak yakalamaya çalıştığı gerçeği ise bu nedenle fısıldadığı bu sözde saklıdır. Narkissos kendi eksikliğini kendi yansımasındaki güzellikte bulurken *Göl ve Gölge* hikâyesinde kahraman kendi eksikliğini korku kavramında bulur. Korku ötekinden gelen tehdidin bastırılmış gösterenleri hâline gelmektedir. Bilinçli her şeyin bu anlamda bilinç dışı bir ön evresi vardır ve bilinç dışı asıl ruhsal gerçekliktir (Freud, 1996b, s. 327).

Korku kavramı Saçlıoğlu’nun diğer hikâye kahramanlarında da vurguladığı bir kavramdır. *Korku Adası*’nda özellikle işlenen bu kavram kastrasyonun baskın olarak hissedildiği bireyleri sembolize eder. Saplantı hâline gelmiş bir korku kavramı bastırılan ötekinin aktif olduğunu da gösterir. Çünkü saplantının olduğu yerde buna eş değerde bir bastırmanın olduğunu varsayabiliriz (May, 2010, s. 131). Bu kahramanlarda çeşitli varlıklarla beraber ortaya çıkan korkunun saplantı hâline gelmesinde, çözülemeyen ve sadece bastırılan bir hadım tehdidi yatar. Baskın ebeveyn figürü saplantılı korkunun da temelini oluşturmaktadır. Çocuk için ebeveyn oldukça güçlüdür. Daha baskın bir güç oluşturmak beraberinde daha baskın bir korku kavramının gelişmesine de sebep olabilmektedir. Psikanalitik olarak korkunun temelini çocuklukta ebeveyn yaklaşımına bağlı olarak şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle ayna tutucunun kahramana çocukken yansıttığı imge, korkudur tezini savunabiliriz.

Su ve gölge insan ruhunun ilk cisimleşmiş, nesneleşmiş hâlidir. Birçok kültürde bu nedenle önemli bir yere sahiptir. Kahraman yatak odasına doğru giderken kendisini arkasından takip eden bir gölgesinin olmasından memnundur. Melchior, birçok kültürde gölgenin yansıma biçiminin yaşamı, enerjiyi, yenilenmeyi, doğurganlığı temsil ettiğini belirtir. Gölgenin kaybolması yaşamsal enerjiden yoksun bırakıcıdır, sıkıntı ve mutsuzluğa sebep

olur (Melchior, 2007, s. 222). Gölge, ayna, su gibi metaforlar kişinin kendisi ile özdeşleşmesini, kendisi ile ötekini, içeri ile dışarıyı birbirinden ayırmasını sağlayan bir dizi zihinsel işleme de olanak sağlar. Melchior, görmek ve görülmenin karşılıklı ilişki içerisinde olduğunu savunur. Bu görme ve görülme ancak ötekini tanıdığı ve *Ben ötekinin ötekiyim* dediği takdirde başarılı olur (Melchior, 2007, s. 18). Ben'i tanıma bu nedenle ötekini tanıyarak oluşur. Kahraman; Ben'i tanımak adına pencerede, aynada, gölgede ve gölde ötekini arar. Bu nesneler kahramanın ruhunun cisimleşmiş hâllerini metaforik olarak veren nesnelerdir. Aynaya ve benzeri metaforlara bakma birçok farklı şekil arz edebilir. Ayna kişiye korku, sevinç, utanç, meydan okuma gibi farklı şekillerde cevap verebilir. Korku ile beraber kahramanın aynaya yönelttiği “*Korkak!*” ifadesi ötekinden gelmiştir. Bu ifade korku kadar meydan okumanın da bir ifadesi hâline gelir. Homayounpour’a göre bu durum kültürel farklılıkların bir ürünüdür. Yunan kültüründe olan *Oedipus* doğu kültüründe *Şehname*’ye yerini bırakır. Yunan kültüründe babanın yolundan sapmaya ve onu devreden çıkarmaya izin vardır. Ancak itaate dayanan kültürlerde alttan alta hep isyan vardır. Bu kültürlerde isyan etmek yerine kastrasyon korkusu kabullenilir. Eğer isyan edilirse sonucunun ceza ya da ölüm olacağı birey tarafından bilinir. Homayounpour, kolektif imgelem dünyasının kastrasyon korkusuna yanıt olarak güç ve kontrol elde etmek için onu devreden çıkardığını dile getirir. Bu ise yasa ve yasağı delme korkusuna sebep olur. Bu durumda eğer polis ve yasa varsa kanunlara uyulur (Homayounpour, 2015, ss. 56-57). Kahraman aynaya baktığında imgesinde korku ile karşılaşmıştır. Bu kahramanın aynaya bakışını yansıtırken içerisinde korkuya karşı taşıdığı isyan durumu da söz konusudur. Ona karşı “*Korkak!*” şeklindeki hitap aynı zamanda içeride bastırılan bir isyan olgusunu da verir. Kahraman içinde bastırdığı kastre edici imgesel güce karşı bir isyan da beslemektedir. Bu mücadele edilmeyen, korkulan ancak içten içe isyan edilen bir babanın varlığını gösterir. Bireyin kendi olarak var olabilmesi simgesel olarak anne ve baba ölümlerini gerçekleştirmesine bağlıdır. Bu durum gerçekleşmediğinde ise söylediği ve kastettiği birbirinden farklı olan nevrotik bireyler meydana gelmektedir. Söylem itaat üzerine kurulu iken kast edilen isyan şekline bürünebilmektedir. Yasa ve yasağın olmadığı durumlar ise isyanın görünür olan yansımalarıdır. *Göl ve Gölge* hikâyesinde kahraman ikizinde korkuyu görür ve onla yüzleşmek ister. Bu kahramanın bir ötekini tanıma girişimidir. Öteki tanınmadığında hakikat kapısı kapanmakta ve bölünmüş nevrotik bireylerin varlığı kaçınılmaz hâle gelmektedir. Aynaya bakmak kendini tanıma ve öz bilincin gelişmesi açısından önemli bir kavramdır. Ayna toplumsal bilincin bir

yansımasıdır. Aynaya bakıldığında görülen şey ötekinin kişiye yüklediği anlamdır. Ayna bu nedenle gerçekte düş arasında bir sınır özelliğine sahiptir. Ayna nesnellik belirtmez. Bakışa göre kişinin yüklediği anlamlara göre bir ayna algısı şekillenir. Ayna ötekiyi tanıma açısından önemli bir araçtır. Ayna kişinin öteki ile bütünleşmesinin ve kişinin kendisini tanımasının metaforudur. Şempanzeler ayna tutucu işlevden uzak tek başına yetiştirildiğinde görüntülerine tepki vermez ve aynanın arkasına bakarak orada farklı birinin olduğunu düşünürler (Melchior, 2007, s. 19). Bu nedenle yansımasını tanımamak özdeşimden ve öz bilinçten uzak olmanın göstergesidir. Aynadaki yansımanın kendi olduğunu bilmek ve onu tanımak öz bilincin göstergesidir. Melchior, 18.yüzyıla ait bir Kore masalını şu şekilde tasvir etmiştir:

“Masal tek düşü bronz bir aynaya sahip olmaktan ibaret bir karısı olan yoksul bir kap kacak satıcısını anlatır. Kadın özlemini çektiği eşyaya kavuşunca çerçeve içinde hiç tanımadığı bir yüz keşfeder: Pak tek başına dönmüştü sanki ama eşi yanında, ayakta duran bir hanım görür. Aikumonina? Kim bu? Bayan Pak kendisini ilk kez görüyordu ve kocasının yanındaki kadının kendisi olduğunu anlayamıyordu. Pak aynadan etkilenir ve aynada karısının sevgilisi sandığı bir kadın görür. Kavgalar, çığlıklar, küfürler. Çift ayrılmak için valiye gider ve tartışmaya konu olan eşyayı da götürürler yanlarında. Ve vali de bu büyülü alette üniformalı bir memur görür. Yerine geçecek olan görevli mi gelmiştir? O hâlde, görevden alınmıştır.” (Melchior, 2007, s. 18).

Kore masalı abartılmış bir şekilde de olsa kendi ile özdeşim kuramamış bireylerin varlığını örneklemiştir. Çünkü diğeri ile kendini ayırabilmek ve ikisinin de kendine ait bir görüntü olduğunu anlayabilmek zihinsel bir çaba gerektirir. Aynasından habersiz olmak imgesel ve simgesel düzeyde kendi gerçekliğinin farkında olmamaktan kaynaklanır. Özdeşim kurulacak bir ötekinin yokluğunu gösterir. Ayna ve ayna tutucunun işlevselliğinin yokluğu bireyin kendine yabancılaşmasının da kanıtıdır. Aynada yansıyan imgeyi kendinin kabul etmek ve kendine mal etmek bu nedenle önemli bir zihinsel süreçtir. Narkissos ayna tutuculuk işlevini yerine getiremeyendir. O toplumsallığın ayna tutuculuğunu yerine getirememiştir. Kuşların, karşısında bir başka kuş olduğunu düşünmesine benzer bir durumdur. Öteki başkası değil kişinin kendisidir. Aynada kendini gören çocuğun ebeveyn onayı ile “*Evet o sensin.*” demesine benzer bir durumla kişinin kendine ait olanı kabullenmesi ve öteki ile özdeşim kurması durumudur. *Göl ve Gölge* öyküsünde kahraman aynadaki ötekiyi bilmektedir. O ötekiyi tanıyan bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Öteki zaafları ve korkuları olan yüzleşilmesi gerektir. *Göl ve Gölge* hikâyesinde kahramanın aynasında korku vardır. Ötekinin ayna tutuculuğu kahramanda korku ile beraber şekillenen bir kavram hâline gelmiştir.

Hikâyede kahramanın en büyük arzusu ise Aynalar Krallığı'nın isyanını ve ikizini görmek oluşturun. Kahraman öteki yarısını arayan insanı sembolize eder. Eksik yanın arayışı içerisinde giren kahraman aynalar dünyası ile insanların dünyasını ayıran olayı şu ifadelerle tasvir etmiştir:

“Kitaba göre bir zamanlar insanların dünyası ile aynaların dünyası birbiri ile ilişki içerisindeymiş. Üstelik bu iki dünyanın ne varlıkları ne renkleri aynıymış. Aynalar bu iki dünyanın birbirine geçtiği kapıların. Bir gece ayna halkı yeryüzünü kuşatmış. Sarı imparator savaşı kazanmış, saldırganları dünyalarına gönderip aynaların kapılarını kapatmış. Onları bir düş içerisindeymiş gibi insanların hareketlerini taklit etmeye görevlendirmiş. Kendi güçlerinden biçimlerinden yoksun bırakıp köle yansımalar hâline getirmiş. Ama bir gün tılsım bozulacaktı. Önce balık uyanacak aynanın derinliklerinde bilinen hiçbir renge benzemeyen soluk bir çizgi olarak belirecek ve ardından tüm biçimler kımıldayacaktı. Yavaş yavaş görüntüleri bizden uzaklaşmaya başlayacaktı. Bizi taklit etmeyi bırakıp aynaların kapısını açacak, dünyayı saracak, üstelik bu kez savaşı kazanacaklardı.” (Saçlıoğlu, 2015, s. 36).

Efsanevi bir anlatım içerisinde verilen ayna halkı, kişinin eksiği olan diğer yanını temsil eder. Bu eksik yan bilinç dışı alanını oluşturur. Bu bir bölünmedir. Ayna insanı bölen bir metafor olarak hikâyede vücut bulmuştur. *Göl ve Gölge* hikâyesindeki bu anlatı Platon'un aşk üzerine birbiri ardına yapılan etkileyici konuşmaları içeren *Şölen* kitabındaki Aristophanes'in *Androgynos Mitini* hatırlatır. Bu mitte insanlar dört kolları, dört bacakları, iki yüzleri, iki beyinleri gibi inanılmaz güç ve cesarettediler. Bu nedenle Tanrılara saldırmak için göğe tırmanmaya giriştiler. Zeus, onları yukardan aşağı bölerek cezalandırır. Artık daha zayıf olacaklar daha çok tapınak yapacaklardır ve artık göğe çıkamayacaklardır. Aristophanes'in anlatısını dile getiren Sponville, bu bölünmeyle birlik ve bütünlüğün bozulduğunu, bölünmeden beri çılgınca eksik yanımızı aradığımızı dile getirir. Bir an gelip de yaşadığımız coşku, tamlik hissi erosun bir yansımasıdır (Sponville, 2013, ss. 37-38). *Şölen*'deki bu anlatı ile insanın eksik yanı akılsallaştırılarak dile getirilmiştir. *Göl ve Gölge* hikâyesinde benzer şekilde eksik yan ayna metaforu ile anlatılır. Kahraman, Aristophanes'in anlatısında çılgınca diğer yarısını arayan insanlara benzer. Zeus'un yukarıdan aşağıya böldüğü insanlar bölünmüş kişiliği eksikliği temsil ederken hikâyede geçen aynaların kapılarının kapanması ifadesi de aynı metaforun Saçlıoğlu tarafından sunumunu verir. Aristophanes ortadan ikiye bölünmüş ve gücü alınmış insanları sunarken Saçlıoğlu *Göl ve Gölge* eserinde aynalar krallığının kapılarının kapanması şeklinde kurguladığı insanları okuyucuya sunmuştur. İnsanda tamlik algısı oluşsa da insan eksiktir ve bütün kültürel miras bu eksikliğin üzerine kurulmaktadır. Eksik olmadığını düşünen Narkissos ise bir nergis çiçeğine dönüşmüştür. Eksik olduğunu fark eden ve ikizinin

varlığından haberdar olan insan ise kültürün kuruculuğu rolünü üstlenir. Bu durum Aristophanes'in ifadesinde daha çok tapınak daha çok adak şeklini alırken *Göl ve Gölge* hikâyesinde ise savaşın kazanılması ancak tehdidin her zaman var olması şeklini almıştır. Bu ise her zaman beklenen bir ayna saldırısı şeklinde bilinç dışı alanın varlığını gösterir. Bilinç dışı alan bazı durumlarda bilinç alanını işgal edebilmektedir. Anlatıcının daha önce *Düş Adası* hikâyesinde de dile getirdiği "...elimden kazadır çıktı, nasıl olduğunu anlayamadım." (Saçlıoğlu, 2021, ss. 135-136) ifadeleri bilinç dışı alanın bilinç alanını işgalini sembolize eder. Tanrılara saldırmak için göğe çıkan insanlar buna benzer bir durumu nitelerken kaza sonucu nasıl olduğu anlaşılamayan eylemlerin varlığı da bilinç dışının yansımalarıdır. Aynalar dünyasının kapılarının açılması bilinç dışı alanın da bu dünyaya hâkim olması manasına gelir ki bu *Rüyanın Öteki Yakası*'nda Orr 'un yaşadığına benzer şekilde kaos ortamının oluşmasına sebep olabilmektedir (Mcgowan, 2018, s. 342). Bu nedenle bilinç dışı alanla bilinç alanı arasında ayrımın, yarılmanın büyüklüğü kişinin hayata karşı uyumunda da etkili olmaktadır. Ayrımın büyüklüğü kişinin hayat kalitesini de düşüren bir olgu olarak karşısına çıkar. Bilinç dışı alanın varlığı kişi için kaçınılmazdır. Kahraman aynalar krallığının farkındadır yani bilinç dışının olduğunu bilen bir karakteri yansıtmıştır. Tura, insan dil ilişkisinin kaçınılmaz sonucu olarak bilinç dışının oluştuğunu savunur. Bu nedenle insan varoluş gerçeğine ancak toplumsal kurumun ona sağladığı imkânlarla ulaşabilir. Bu durumsa insanda bir tür yarığa sebep olur. İşte bilinç dışı alan tam da bu yarıқта meydana gelmiştir. İnsan kendi gerçeğini önce aile sonrada kültürel kurumların söyleminden dolayımlyarak düşünür ve bu da esas ontik gerçeğin bilinç dışı olduğunu gösterir (Tura, 1996, s. 91). Aile ve kültür hem arzuyu oluşturan hem de onu kısıtlayan olarak kastre edicidir. Bu durum dilin kastre edici işlevini de gösterir. Çünkü dilsel alan her şeyin ifade edilebileceği bir alan değildir. Bu nedenle kişi ancak dilsel alanda varlık kazanabilir. Dilsel alanda kastre olarak varlık kazanan birey aynada karşılaşılan bir ikizin de oluşmasına sebep olur. Bu ikiz bilinç dışı kişiliktir. Bu ikizin oluşmasında ilk aşamada aile kurumu ikinci aşamada ise toplumsal diğer kurumlar etkilidir. Bu nedenle birey, ailevi ve toplumsal kurumlar ölçüsünde bir haz olgusu ile sınırlanmıştır. Bu ise bireyde bilinç dışı alanı oluşturan etken hâline gelmektedir. Tam olarak tatmin sağlanmanın mümkün olmadığı zaman rüyalar, semptomlar, sürçmeler, sakarlıklar devreye girer. Bu nedenle bilinç dışı alanla bilinç alanı arasında oluşan yarığın büyüklüğü kişinin gerçekliğini oluşturur. Aradaki mesafenin artması nevrotik bireylerin artışına da sebep olmaktadır. Nevrotik birey bu anlamda eylem ve söylem arasında bölünen

bireydir. Kahraman lambayı söndürürken bilinç dışında bir korkakla karşılaşmıştır. Bu kahramanın dile dökülmüş olan bilinç dışı gerçekliğidir. Dile dökülme de var olmaya devam eden bu gerçeklik bilinç dışının ürünüdür. Kişinin esas ontik gerçeğini ise aynalar krallığının ayırdığı aynadaki yansıma oluşturur. Bu durum bireyde ailevi söylemle ve toplumsal söylemle oluşan, bireye yansıyan bir kimlik algısıdır. Bilince yansımadağı düşünülen varlık alanına bu nedenle bilinç dışı alanı denebilir. Bundan dolayı hikâyede anlatılan *ayna* ve *ayna krallığının kapısı* metaforu önemli gösterenlerdir. Kapı kapatıcı özelliğe sahiptir. Yani bilinç dışı kapanan, bastırılanın alanıdır. Bu nedenle bu kapı, insana sorun çıkaran şeylerin bulunduğu bir mekânı tasvir eder. Kahraman bundan dolayı aynalar krallığının isyanını ve ikizini görmeyi merak etmiştir. Çünkü o bildiğini bilmeyen değil bildiğinin bilincinde olan bir kahraman olarak tasvir edilmiştir.

Aynanın, gölün ya da gölgenin her insana ifade ettiği anlam farklıdır. Aynanın bu nedenle nesnel bir yansıma olmadığını ileri sürebiliriz. Aynada kişi kendini sübjektif olarak görür. Ayna ile irtibat kurmayan birey kendisine ait bir bütünlük algısı geliştiremez. Bütünlük algısının oluşması için aynaya bakması ve kendi imgesi ile birlik oluşturması gerekir. Hem görüntü ve model arasındaki farkın anlaşılması hem de onun kendine ait bir imge olduğunun anlaşılması için ayna önemli bir gösterendir. Aynada yansımanın bir projeksiyon gibi tekrar yansıtılması gerekir:

“Zihinsel uzamın gelişmesi, ayna görüntüsü verilmiş bir birlik değildir, inşa edilen ve kalıcı olması için bir çaba gerektiren bir birliktir; asla kesin biçimde edinilmiş değildir, öyle ki, ayna özdeşleşmenin ve kendi kendini temsil etmenin yardımcısıdır ama aynı zamanda derin psişik karışıklıkların da açınlayıcısı olabilir. Sembolik olanın matrisi ayna, kimlik arayışına eşlik eder.” (Melchior, 2007, s. 18).

Hikâyede kahramanın aynalarla olan ilişkisi onun kimlik arayışının bir yansımasıdır. Kahraman sabah kalktığı anda yöneldiği pencerede kendisini izleyen kişiye bakar, odasına giderken arkasından kendisini seyreden gölgesine bakar, gece rüyasında göl ve gölgeyi görür. Tüm bunlar kahramanın kimlik arayışının görünümleridir. Kim olduğuna yönelik bir arayış vardır. Aynası ise ona bir *korkak* olduğunu söylemiştir. Bu durum ayna evresinde kahramana yansıtılanın kahramanda oluşturduğu duyumdur. Kahramanın içinde bulunduğu durum Aristophanes’in anlattığı söylenceye benzer şekilde bozulan birliğin, bütünlüğün, ikizleşmenin ürünüdür. Aynalar krallığının isyanı ise kahramanda bu bütünlüğün tekrar sağlanabileceğine yönelik bir umut beklentisini yansıtır.

Göl ve Gölge hikâyesi kahramanın ayna ve ikiz arayışına yönelik düşünceleri iç monologlar ile devam etmiştir. Kahramanın her iki olgu için düşünceleri bu monologda şu ifadelerle tasvir edilir:

“Aynalar Krallığı ile baş edebilirim ama ikizimle karşılaştığımda neler olacağını bilemiyorum. Yatağa girdim. Arkama bir yastık dayayıp karşımdaki aynada kendimi izlemeye başladım. Ya bu gördüğüm benim yansıyam değil de ikizimse? Ya aynalar krallığı harekete geçti de bunu bir süre belli etmemek için ikizleri kullanıyorlarsa? Kitaba göre eski Mısır’da, Ka’nın yürüyüşünden elbisesine kadar bir insanın tıpatıp eşi olduğuna inanılıyormuş. Yalnızca insanların değil tanrıların hayvanların, taşların, ağaçların, her şeyin Ka’sı varmış. Ya biz aynada yansımaları değil de Kaları görüyorsak. Belki hemen telaşlanmamak gerek bu olasılığa çünkü her ne kadar kitapta İskoç inanişinde bir insanın ikizini (kardeşi olmayan benzerini) görmesinin ölümle sonuçlanacağı yazıyorsa da Yahudi inancında o kişinin kâhince güçler kazanacağını belirtisiymiş. Birden anımsadım: Bir Müslüman bin yüz yıl kadar önce Ene’l-Hak demişti ikizini gördüğünü sanarak ve İskoçların inanişi doğru çıktı.” (Saçlıoğlu, 2015, s. 37).

Kahramanın kullandığı bu ifadeler farklı inanişlerde farklı şekilde yorumlanan bir ayna algısını gösterir. Ayna tutucunun aynaya yüklediği anlam bu nedenle söylemle alakalı bir durumdur. Kültürel farklılıklarla beslenen bir ayna imgesi, kişinin dünyasını kurar. Kahramanın sorgulamaları ise hem kültürlerin varlığına hem de ona yüklenen anlama yöneliktir. Kendi konuşması ile okuyucuyu da düşünmeye sevk eden yazar tam olarak kartezyenci özneyi evine çağırır. Lacan’a göre burada yapılması gereken Descartes’in modern bilimin temelini atması ile başlayan *kartezyenci* öznenin Freudcu manada evine çağırılmasıdır. Lacan psikanalizin bu sebeple Babanın Adı’nda askıda duran arzunun yasasına dâhiyane bir şekilde saptanması olarak tanımlar (Lacan, 2013, ss. 53-54). Descartes öznenin varlığını düşünmeye bağlarken yani “ Düşünüyorum öyle ise varım.” derken psikanaliz bu düşünen ve var olan özneyi evine çağırır. Kahramanın sorgulamalarla bulmaya çalıştığı şey bu düşünen öznenin alanıdır. Kahraman, kartezyenci öznesini Freudcu manada evine çağırmaktadır. Çünkü bilinç dışı alanında özne kendisini evinde gibi hisseder (Lacan, 2013, s. 42).

Hikâyenin geçtiği mekân bir evdir. Bu manada ev bilinç dışı alanın mekânını da tasvir eder. Evinde olan özne bilinç dışının açınlanmasına da izin verir. Aynalar krallığının isyanını görmeyi istemek aslında bu öznenin evine çağırılmasını tasvir etmektedir. Ancak özne kendisi hakkında ne kadar gerçeğe dayanabilir sorusu da önemli bir özelliğe sahip olduğu için ikizini görmek kahramana korkutucu ve dayanılmaz gelmektedir. Kahramana göre Enel Hakk diyerek ölüme giden Müslüman, ikizini görmenin sonucuna katlanmış olabilir mi? Kahraman bu nedenle kartezyenci özneyi evine çağırırken sonuçlarına katlanıp

katlanamayacağından emin değildir. Kendisi hakkında gerçeğin farkına varmakla beraber bunun ne kadarına dayanabilecektir? May'e göre Oedipus'la insanlık tarihi arasındaki tek farkın yaptığı ile yüzleşmesi ve onu kabullenmesi olduğunu yazar. Bilmek ne kadar tehlikelidir diyebiliriz Oedipus'la birlikte ama yine de bilmeliyim. Bilmek tehlikelidir, ama bilmemek daha tehlikelidir (May, 2010, ss. 204-205). Bu nedenle psikanalizin yaptığı kişinin duymaktan korktuğu yerde yine de duymayı yeğlemektir. Bu durum bilinç dışının psişe üzerinde olan etkisidir. Jung, bilinç dışının psişe üzerinde olan etkisinin bilincin öneminden daha büyük olabileceğini savunur. Bilinçli durumunun çevreye uyumluluğu açısından değil de kendi karakterini ifade etmesi açısından kusurlu pek çok insan vardır. Bunlar gerçekte olduklarından daha değerli ve saygın görünürler. Dışardan kazandıkları saygı seviyesine içeriden ulaşmışlardır. Bu durumda bilinç dışının negatif olarak dengeleyici ya da bir tür indirgeyici işlevi vardır (Jung, 2015, ss. 55-58). *Göl ve Gölge* hikâyesinde bu dengeleyici unsurun varlığı bilinç düzeyinde cesaret, bilinç dışı düzeyinde ise korku ile görünür hâle gelmiştir. Kahraman bilinç düzeyinde gölgesine korkak diyerek cesaret örneği gösterirken bilinç dışı düzeyinde ise korkunun yer edilmişliği ortaya çıkar. Bu psişenin bir tür dengeleyici özelliğini yansıtır. Bu dengeleme bilinç dışı alanın bilinç alanını ele geçirmesi gibi bir tehdidi her zaman içermektedir. Bu nedenle kahraman aynalar krallığının isyanını merak ederken aynı zamanda bilinç dışı alanın bilinç alanını ele geçirmesini kastetmiştir.

Aynanın varlığı kişinin parçalı yapısını bütün olarak algılamasını sağlayan en önemli unsurdur. *Göl ve Gölge* hikâyesi bu nedenle kahramanın aynadaki imgesi üzerine düşünceleri ile şekillenmiştir. Bu imgeyi dikkatle inceleyen kahraman gölgesi hakkında şunları düşünür:

“Aynadan kendime dikkatlice baktım. İkizim ya da yansımam yaptıklarımı hiç yanılsız yapıyordu. Biraz şaşırma için ışığı kapatıp karanlığa gitmekten başka çarem yoktu. Elimi yavaş yavaş başucu lambamın düğmesine uzatırken aynadaki yansımama dikkatlice bakıyordum. O da aynı gözlerini kırpmadan bana bakıyordu aynı dikkatle. Tehdit edercesine bir bakış attım. Aynı bakışla karşılık vererek o da aynadaki düğmeye uzandı. Işığı kaparken korkak, dedim fısıltıyla.” (Saçlıoğlu, 2015, ss. 37-38).

Kahramanın aynaya bakışı burada içe bakışın aynasını tasvir eder. İçe bakış ötekini tanımanın bir yoludur. Bu nedenle geçmiş, şimdiyi ve geleceği aydınlatıcı bir özelliği vardır. Kahramanın aynası aktif bir içe bakış aynasıdır. Çünkü ayna Melchior'a göre pasif bir taklit aynası değil aktif bir değişim aynası olmalıdır (Melchior, 2007, s. 106). Kahraman diğerine yönelik tehdit edici bir bakış fırlatması ve ondan aynı karşılığı görmesi

bir taklit davranışını yansıtırsa da aslında tehdit edici özelliği de önem arz eder. Çünkü ötekine yönelik tehdit edici bakış onu kontrol etmenin de bir yöntemi hâline gelmektedir. Aynalar krallığının isyanı söz konusu olduğunda ise artık aynadaki yansıma bir taklit olmaktan çıkacaktır. Bireysel bazda bakılacak olursa aynalar krallığının isyanı kişiyi taklit davranışlardan uzaklaştıracaktır. Ancak bu taklit bir zorunluluğun da sonucudur. Çünkü kişi diğerinin söylemi ile inşa edilmektedir. Ayna evresinde bu nedenle imago bireylerle özdeşim kurulur. Özdeşim kurulan kişiler kişiliğin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Melchior, kendine bakışın aynı zamanda başkalarının bakışını da onaylamak manasına geldiğini söyler (Melchior, 2007, s. 135). Kendi yansımasına korkak diyen kahraman bu nedenle kendine bakışını yansıtmıştır. Bu bakış aynı zamanda başkalarının kişiye yönelik onayını da içerir. Kişinin kendisine yönelik algısı bu nedenle diğerinin ona bakışının bir onaylanması hâline gelmektedir. Aynada yansıyan bir özdeşim bulunmazsa aynada boşluk meydana gelmektedir. Aynadaki yansımanın olumlu veya olumsuz algısı kişiyi yönlendirici bir etkiye sahiptir. Bu nedenle insan kendini aynasız düşünürse eksik düşünür. Kendine hitap eden diğer yanını tanıma olanağı bulamaz. Aynada kendini tanıyan insan bu nedenle iki yüzünü birden görme olanağına da ulaşabilmektedir. Kahraman korku ve cesaretin bir arada bulunduğu bu iki yüzün farklı versiyonlarını tanıma olanağına sahip bir bireyi temsil eder. Korku duygusuna sahip olan diğeri kahramanı diğer yönde aydınlatmakta ve korkunun verdiği sorumluluk bilinç dışı alana ait olarak kalmaktadır. Ayna yansıma kurtarıcı bir özelliğe de sahiptir. Kurtarıcı olması korkunun bilinç dışı düzeyde kalması ile kişiyi bilinç alanında rahatlatır. Korkunun bilinç dışı alanda kalması kişiyi sorumluluk duygusundan da uzak tutmaktadır. Çünkü korku uyandıran şeyle yüzleşmek onu bilinç düzeyine getirmekle mümkündür. Bu ise *Göl ve Gölge* hikâyesinin kahramanı için aynalar krallığının isyanı anlamına gelir. Bu isyan gerçekleştiğinde kahraman bilinç dışı alanda yaşadıklarının sorumluluğunu alan bir birey olacaktır. Kurtarıcı gibi görülen bilinç dışı alan aynalar krallığının isyanı ile bilinç alanına taşınacak ve bu durumda sorumluluk bilinç alanına ait olacaktır. Kral Oidipus, söylemini eylem hâline getirerek sorumluluğu yüklenen bir karakter özelliğine sahiptir. Onun için aynalar krallığı isyan etmiş ve Kral Oidipus 'un bu nedenle bir ikizi yoktur. Kendi gerçeğini yaşayan bir özellik sergilemiştir. Kahramanı Oedipus'tan ayıran ise bu sorumluluktan uzak bir korku kavramına sahip olmasıdır. Çünkü kahraman bilinç alanı ile bilinç dışı alanında bir bölünme yaşar. Nevrotik bireyi nitelendiren kahraman bilinç dışında bir korkak bilinç alanında ise korkuya bakış atan bir cesur konumundadır.

Hikâye Ben'in bölünmesi açısından önemli izler içerir. Gölge ve yansıma sahiplerinin özlemlerini ve kötü eğilimlerini gerçekleştirir. Melchior'a göre kopya yasak itkileri kendine mal eder ve sorumluluktan kurtardığı insanı rahatlatır. Kopya bir yandan yardıma koşan bir kurtarıcı iken diğer yandan ise intikam alınan, reddedilen ve düşman bir ben hâline dönüşebilir (Melchior, 2007, s. 222). Kahraman bu noktada korkak olanın kendisi değil diğeri olduğunu düşünerek hareket etmiştir. Korkak olan bilinçli olan kendisi değil bilinç dışı olan ötekidir. Bu bir çeşit rahatlama sağlayarak diğer yansımayı, kapanan ışıkla uzaklaştırma isteğine dönüşmektedir. Ancak arzusuz olmak aynayı boş bırakır. *Göl ve Gölge* hikâyesinde kahramanın aynası boş değildir. Onun kimliğini taşıyan korku ve cesaret diyalektikidir. Kahraman arzuya sahip birey olarak öteki ile yüzleşme cesaretini gösteren konumundadır. Ancak içe bakış aynasında bir korkak vardır. Bu kavram ötekinin ayna tutuculuğu esnasında bireyde meydana gelen yarıktan (spaltung) kaynaklanmıştır. Burada ötekinin ayna tutucu özelliğinin bireyde meydana getirdiği yarık, bölünme (spaltung) devreye girer. Ayna tutuculuk işlevi yerine getirilirken önemli bir kavram vardır. Bu kavramın devreye girmesi ile beraber bir üçüncü olan baba göstereni bireydeki arzusun ve korkunun şekillendiği yer tam olarak burasıdır. Babanın Adı'nı oluşturan üçüncü bu noktada korkunun temel inşa edenidir. Bu inşa çocuk, anne ve baba üçgeni ile meydana gelir. İlksel korku bu nedenle bu ayna tutucuların birey üzerinde bıraktığı izleri taşır. Tura, burada önemli bir tespitte bulunmuştur: Ben göstereninin dilde var olabilmesi sen ve o gösterenlerine bağlıdır. Ben'in senden ayrılması ise sadece ikisi ile olabilecek bir durum değildir. Bu iki kişilik dünyada ben ve sana ihtiyaç yoktur. Bir üçüncünün devreye girmesi gerekir ki o da Babanın Adı yani simgesel babadır. Anne çocuk ilişkisinde fröstrasyona sebep olan yasa koyucu bir öteki simgeseldir (Tura, 1996, s. 122). Hadım korkusunun temelinde bu nedenle Babanın Adı'nın oluşturduğu yasa vardır. Bu evrensel bir yasayı yansıtmaktadır. Evrensel Babanın Adı yasası evrensel bir kastrasyon olgusunu da gündeme getiren kavram olabilmektedir. Kültürlerde karşılaşılan farklı korku yaratıkları Babanın Adı'nın simge bulmuş hâlidir. Bireyi bölerken korkuya da sebep olan bir sembol olarak birey tarafından içselleştirilmiştir.

Göl ve Gölge hikâyesinde kahramanın kullandığı *korkak* ifadesi Babanın Adı'nın bireydeki yansımasıdır. Ben kavramının şekillenmesinde önemli bir kavram olan o göstereni, ben ve seni ayırırken korku duyumunun oluşmasına da sebep olur. Fallus merkezilik bu nedenle kültürün temelini oluştururken gücün varlığı her zaman korkunun da varlığı hâline dönüşür. Bu durum ben, sen ve o üçgeninde Babanın Adı ile Ben'de oluşan yarığın ve

bilinç dışının da göstergesi hâline gelir. Korkunun temeli burada atılmakta ve daha sonra korku gösterenleri farklı adlar alabilmektedir. Çağların değişmesi ile beraber Babanın Adı evrensel bir yasa olarak varlığını korur. Oidipus'un tanımadığı korku onu felakete de sürükleyen bir sebep olduğu için korkunun varlığı insan için yadsınamaz bir özelliğe sahiptir. Korkunun seviyesi ise Oedipal dönemde babanın konumuna göre farklı seviyelerde hissedilebilmektedir. Var olmayan varlıklara karşı geliştirilen korkunun temelinde içselleştirilen bir Babanın Adı'nın varlığı söz konusudur.

Kahraman için baskılanmış bir korkaklık durumu vardır. Ayna ona korkak olduğunu söyler. Bu aynanın tarafsız olmadığını gösterir. Ona bakan herkes onda farklı şeyler görebilmektedir. Melchior'a göre kendine bakan asla saf bir görüntü gibi kendisini seyreder. Aynaya bakan bu nedenle hem öznedir hem nesne, hem yargılar hem de taraftır, cellat ve aynı zamanda kurbandır, olduğu ve bildiği arasında gidip gelendir (Melchior, 2007, s. 234). Kahraman olduğu ile bildiği arasında bölünmüş bir yapıya sahip olarak kendini sorgular. Baktığı ayna ona hem korkunun hem de cesaretin metaforunu sunmuştur. Bu durum *zıtlıkların spekülâtifliğidir*. Kahramanı korku ve cesaret bir arada var etmiştir. Bireyi de bilinç ve bilinç dışı alanı bir bütün hâlinde var etmektedir. Aynada yansıyan imge eksiğin imgesidir. Eksik ve tamlık algısı bu anlamda tez ve antitez kavramlarının oluşturduğu bir sentezi ifade eder. Bu sentez ise bireyi meydana getirir. Baskılanan kahramanın tezini oluşturan korku iken ona karşı olan tehditkâr bakış ise sentezdir. Korku ve cesaretin bu birleşimi ise *Göl ve Gölge* hikâyesinde, sentez hâlinde kahramanı oluşturmuştur.

Göl ve Gölge hikâyesinin sonuç bölümü ise kahramanın uykuya dalması ile biter. Uykü Saçlıoğlu'nun hikâyelerinde önemli bir yere sahiptir. Uykuyu göl ve gölge ile birleştiren nokta ise diğerini tanıma imkânı vermesidir. Uykü esnasında yasa ve yasağın alanından çıkan kişi ruhsallığın alanına geçiş yapar. Simgesel alanın yasak kavramından uzak olan bu alan öznenin kendisini evinde hissettiği bir mekân özelliğine sahiptir. Aynada görülen öteki için geçerli olan bu kavram uykuda görülen öteki için de geçerlidir. Uykü ile göl, gölge ve aynanın yansımaları kişiliğin öteki yakasını yansıtma özelliğine sahip olmalarıdır. Hikâyede bu nedenle bu kavramları bir potada eriten ötekinin varlığını kişiye vermiş olmalarıdır. Kişi kendini tanımak için göle, gölgeye, aynaya ve uykuya bakmalıdır. Yansıyan kişinin öteki ile oluşturduğu bütünlüğün imgesi olmalıdır. Bu ise kişinin kendi gerçeğini tanıması ile mümkün hâle gelir. Sokrates gençlerin sık sık aynaya bakmalarını tavsiye etmiştir (Melchior, 2007, s. 106). Saçlıoğlu, *Göl ve Gölge* hikâyesinde Sokrates'in

bu isteğini kahraman yolu ile okuyucuya iletmektedir. Kahraman aynaya bakarak kim olduğunun farkına varmaktadır. Bu anlamda ayna “*Ben kimim?*” sorusunun cevabını verendir. Kahraman bu sorunun cevabını ötekinde bulmuştur. Bu cevap kahramanın geçmişini, şimdisini ve geleceğini yönlendirici bir etkiye sahiptir. Soru kahramana ayna tutanların varlığı ile kahramanın algılayışının bir bütünü hâline gelir. Ayna tutanlar bu anlamda önce ebeveynler daha sonra ise toplumdur. Yani ayna hem imgesel hem de simgesel alandan izler taşır. Kişinin varlığı gösterenler ağı ile anlam kazanır. Bu gösterenler ağı içerisinde kahramanın konumu nasıl belirlenmiştir sorusu aynı zamanda kahramanın karakterinin psikanalitik çözümlenmesini de vermektedir.

Rüyaya dalma esnasında kahraman, gölgesinin küçülerek koynuna girdiğini söyler. Bu rüya esnasında bilinç ile bilinç dışı alanın birlikte hareket ettiği bir inceleme alanı sunar. Kahraman kontrol alanının olmadığı bir mekâna girdiğini fark ederken tedirginlik hissetmektedir. “Ben uyuduktan sonra ne yaparsa o yapacaktı.” (Saçlıoğlu, 2015, s. 38) ifadesi kahraman tarafından gölgesine yönelik kullanılmıştır. Çünkü o kurtarıcılığın yanında reddedilen düşman kabul edilen bir Ben’in varlığının da göstergesidir. Bu nedenle kahraman, gölgenin uyku esnasında ne yapacağına dair tam bir kestirimde bulunamaz. Gerçeklik bilinç dışından gelen kasıtsız sözler hâlini alabilmektedir. Kahramanın düşe daldığında bilinç dışından gelen bu kasıtsız söz şu şekilde dile gelir:

“Daha önce hiç görmediğim bir rengin, gölün derin suyunda bir çizgi gibi belirmeye, gölün yüzeyine doğru balık pullarından yansıdığı belli olan rastiya rengi bir ışığın yayılmaya başladığını görüyordum. Bilmediğim bu rengin bilmediğim adını bana bildiğim bir dilde söyleten gölgemdi.” (Saçlıoğlu, 2015, s. 38).

Gölgenin uykuda sığınağa geri dönmesi ile gerçeklik alanı aktif hâle gelmiştir. Burada kastedilen balık ve devam eden süreç insan ömrünün bir yansıması hâline gelmektedir. Hikâyede geçen su ve balık önemli gösterenlerdir. Annesel bir sığınağa dönmeyi andıran uykuya dalış aynı zamanda su ile annesel rahmi andırır. Anne rahmi suyun olduğu bir mekân olarak düşünülürse balık embriyo olarak düşünülebilir. Çünkü Rank, küçük hayvanların psikanaliz açısından çocukluk veya embriyonun sembolik ifadesi olabileceğini öne sürer. Bunu bu hayvanların küçük olmaları ve verimlilikleri ile desteklemektedir. Küçük oluşları her yere girebilmeleri, dişinin yumurtaları olarak yorumlanmasına ve doğrudan anne karnında yer almayı hatırlatır (Rank, 2014, ss. 34-35). Balık bu nedenle annesel rahmin hatırlatıcısıdır. İlksel hazzın kaynağı olan doğum öncesi anı hatırlatıcı özelliğe sahiptir. Bilinç dışı alanında özne kendi evinde hisseder ve bu alanda kahraman

rastıya kelimesi ile karşılaşır. Saçlıoğlu'nun kullandığı yukarıdaki ifadeler gerçek, imgesel ve simgesel alanın üçünü de açıklayıcıdır. Gerçek dile gelmeyendir. Dile gelmeyen alanın içinde dile gelenin arayışı vardır. Bu dile gelmeyen haz, duyum annesel özde saklıdır. Tam bir bütünlüğün olduğu Gerçek alanında olan kahraman *rastıya* kelimesinden habersiz bir bireydir. Gerçeğin alanından çıkış ise anlama ile başlar. Anlama ile başlayan dağılma bütünlük algısının parçalanması ile devam eder. Artık iyi ve kötü, doğru ve yanlış, kirli ve temiz gibi kavramlar bütün olarak algılanmaktan çıkarak bir anlama bağlanacaktır. Bu dönem imgeselin alanının başlamasını ifade eder. İnsan bir bütün değildir. Kendini bütün olarak görme ve parçalanmış yapısını görmeme imgesel dönemden kalma bir özelliktir. İmgesel dönem zıtlıkları barındıran bir dönemdir. Kavramsal kargaşa ve zıtlıkların evrenini oluşturur. Gelişimsel aşama devam ettikçe İzmir'e göre bu durum artık yaşamın çelişkilerinden uzaklaşıp her şeyin anlamının belirli bir hâle getirildiği, birbirine göre konumunun netleştiği, her şeyin sınırının kesinleştiği bir anlam evrenine bırakır (İzmir, 2021, s. 73). Bu bireyin yaşam boyu süren serüvenidir. Kahraman, insanı temsil etmiştir. Embriyodan başlayıp insan olma sürecini temsil etmektedir. Gerçeğin alanından çıkıp karmaşaların zıtlıkların anlamlarının öğrenilip rota çizilen bir aşama izlenir. Birey anlamı öğrenerek kendisine yol çizmektedir. Fink, simgeselin gerçeği iptal ederek, dil tarafından üzerine düşünülen bir gerçeklik alanı oluşturduğunu savunur. Varoluş bu nedenle dilin ürünüdür. Gerçek olmayandır (Fink, 2020a, s. 55). Anlam diğerleri ile var olan, sabitlenen bir yapıya sahiptir. Dilsel alanın varlığı gerçekliği oluşturur. Gerçek dile gelmeyendir. Dile geldiği anda gerçek olmaktan çıkarak gerçeklik olmaktadır. Bu ikisi farklı kavramları ifade eder. Gerçek kahraman tarafından bilinemez. Gerçeklik ise ancak ona *rastıya* sözcüğü ile görünür bir hâle gelir. Fink, dilden önceki zaman için yani dünya için eğitilmediğimiz hâlimiz gerçektir ifadesini kullanır (Fink, 2020a, s. 53). Hikâyedeki balık göstereni bu nedenle bu alana aittir. Embriyo, gerçek alanındadır. Bilinemeyeni temsil eder. Dünya için eğitilmeye başladığı anda kahraman gerçekliğin ne anlam ifade edebileceğini de öğrenir. Balık ve su, embriyo ve rahim noktasında temsildir. Daha sonra imgesel alana giren kahraman bu seferde korku ve cesareti bir anda hisseder. Bu zıtlıkların barındığı ve anlamın oluşmadığı imgesel alanı temsil eder. Strauss, imgesel dönemin kutsal/dindışı, doğa/kültür, çiğ/pişmiş, ıslak/kuru, gürültü/sessizlik, bekârlık/evlilik, erkek/dişi, merkez/çevre, hayvan/insan, ben/öteki gibi karmaşık karşıtlıklar dizgesi içeren bir dönem olduğunu dile getirir (Akt. İzmir, 2021, s. 74). Zamanla zıtlıklar anlam evrenini oluşturarak bireyi meydana getiri ki burada söylem devreye girer. Anlam Fink'e göre Öteki tarafından

sabitlenir(Fink, 2020a, s. 27). Gerçek, olmayandır. Dille ifade edilmeyendir. Balıkla tasvir edilen durum bunu yansıtır. Kahramanın gölgesinde gördüğü yansımaya korkak diyen tehditkâr bir bakış fırlatması imgeselin alanıdır. Çünkü korku ve cesaret bir arada ve anlam yüklenmemiş hâldedir. Simgesel ise *rastiya* kelimesi ile dile dökülen alanı temsil etmiştir. Hikâyenin bütününde insan hayatının bir temsili kahraman aracılığı ile dile getirilmiştir. Özne, Lacancı manada söylemle inşa edilir. Ancak bu inşa esnasında özne pasif bir alıcı konumunda değildir. Arzulayan, isteyen, sorgulayan ve kendiliğini oluşturan konumundadır. Özne kendini kurarken aynı zamanda simgeseli de kurar. Lacan bu durumu bizi bilinç hâline getiren şeyin aynı zamanda bizi speculum mundi (dünyanın aynası) olarak tesis etmesi şeklinde ifade eder(Lacan, 2013, s. 83). Tura'ya göre sadece simgesel söylem yoktur. Varoluşsal özgürlüğün oluşturduğu bir özne kavramı da söz konusudur(Tura, 1996, s. 59). Birey varoluşsal özgürlüğü sayesinde hem dünyayı hem kendini inşa eder. Bu nedenle kahraman hem dünyadan etkilenen hem de dünyayı etkileyen bir konumda tasvir edilmektedir. *Rastiya* kelimesi rast kelimesinden gelir ve gerçek, doğru, doğru söyleyen anlamlarını içerir(Doğan, 1999, s. 568). Kahraman gölgesi sayesinde bilmediği bir rengin bilmediği adını öğrenmiştir. Artık dilsel alan oluşmuştur. Birey, dilsel alana yani simgesel alana bir ayırım yaparak ve anlamı öğrenerek giriş yapar. Dünya için eğitilmiş bir hâl alarak simgesel alanda bir gösteren olarak konumlanır. Neyin yanlış neyin doğru olduğunun birey tarafından oluşturulmasıdır. Kelimenin anlamını belirleyip yönetmek bu anlamda gücün temsilciliğidir. Güç, şeylere ad koyanın elindedir denebilir. Kahraman öğrendiği bu kelime ile bir güce tabi olandır. Eşyaya ad koyan güç kahramanı tesis eden gücün bizzat kendisidir.

2.10. Topaç

Saçlıoğlu'nun *Rüzgâr Geri Getirirse* öykü kitabının altıncı öyküsü *Topaç*'tır. *Topaç*, yazarın 1998 Milliyet – Haldun Taner Öykü Ödülüne layık görülen öyküsüdür. Öykü mekânı köyde bulunan bir mağaradır. Saçlıoğlu'nun *Topaç* hikâyesi diğerlerine nazaran kahramanların daha fazla olduğu hikâyesidir. Saçlıoğlu, hikâyelerini genellikle tek kahraman üzerine kurgulamaya ağırlık verirken bu hikâyede Kia, arkadaşları, ebeveynleri, yaşlı Naku ve mağaraya bekçilik yapan iri siyah bir köpek vardır. Hikâye ana kahraman

olan Kia etrafında şekillenmiştir. Kia bir çocuktur ve Kia'nın hissettikleri yazar tarafından anlatıldığı için anlatma tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Ayrıca diğer çocuklar, yaşlı ve bilge Naku ile Kia arasında karşılıklı konuşmalar da yer almaktadır. Hikâyede anlatma ve diyalog tekniği bir arada kullanılmıştır. Hikâyede olay şu şekilde özetlenebilir:

Herkesin çocukken girdiği mağaranın kapısında iri, siyah bir köpek beklemektedir. Kia topacı öyle bir çevirir ki topaştan yayılan ışık Kia'nın tüm vücuduna kasıklarına kadar yayılır. Kia'nın o gün mağaraya son gelişi olur. Tekrar girmek ister ama her zaman sakın olan köpek bu sefer onu engeller. Yaşlı Naku, üzgün bir şekilde mağaranın kapısından dönen Kia'yı görür. Kia'ya üzülmemesini artık topaç oyunundaki gibi başka ışıkları yakalayıp bu ışıkları kasıklarından kafasına yükseltmesi gerektiğini söyler (Saçlıoğlu, 2015, ss. 131-141).

$$\text{Gösterge} = \frac{\text{Gösteren (işitsel imge)}}{\text{Gösterilen (kavram)}}$$

(Tura, 1996, s. 100)

Tura'nın yukarıdaki şekilde verdiği gösteren ve gösterilen ilişkisi bu anlamda hikâyenin yapışöküme uğratılmasının ana eksenini oluşturacaktır. Gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur. Gösteren bu anlamda sadece bir ses değildir. Gösteren bir işitim imgesidir. Gösterilen ise dış dünyaya ait bir nesne değil bir kavramdır. Bu nedenle gösterme ilişkisi bir işitsel imgeyi (göstereni) bir kavrama (gösterilene) bağlama ilişkisidir(Tura, 1996, s. 100). Sürekli kayan gösterenler zincirinin sabitlenerek bir gösterilene bağlanmasıdır. Gösterenle gösterilen arasındaki bağın tespit edilmesi ise hikâyenin çözümünü vermektedir. Gösteren mağaranın işitimsel imgesidir. Gösterilen ise Kia'nın mağara gösterenine yüklemiş olduğu anlam ile sabitlik kazanacak bir kavramdır.

Topaç hikâyesinde Kia'nın varoluşuna dair elde ettiği keşif onu mutsuz etmektedir. Ancak elinden bir şeylerin gelmesi için artık çok geçtir. Shattuck, bu keşfin adının *İnsanın Düşüşü*

olduğunu söyler. Bu düşüşün adı ise *Deneyim'dir* (Shattuck, 2014, s. 284). Kia, mağarada imgesel, duyumsal alandadır. Kişinin dünya için eğitime başlandığı simgesel alan bir düşüşün metaforudur. Kişi simgesel alana girdiği ve dili öğrenmeye başladığı anda annesel özden kopuş da başlar. Annesel özle olan ilişki bir duyumdur. Bu süreç embriyonun hayat bulması ile başlar. Gerçeğin alanında bulunan embriyo doğumdan sonra kendini imgesel alan içerisinde bulur. Lacan'ın ayna evresine denk gelen imgesel dönem bu nedenle insan yaşantısının altı ile on sekiz aylık dönemini kapsar. Duyumların hâkim olduğu bir dönemi yansıtır. Dilsel alanın ortaya çıkması ile ise artık annesel özden kopuşlar ve öz bilinç olma yolunda bir ilerleme söz konusu olur. Birey dilsel alanın kastre ediciliği ile simgesel alana giriş yapar. İmgesel alandan kopuş ise annesel özle olan bütünsel, kadiri mutlak ilişki de yerini eksik olgusuna bırakır. Tura bu durumu *früstrasyon* olarak değerlendirir (Tura, 1996, s. 144). Kia'nın mağaradan kovuluşu ya da mağaraya alınmaması Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluşu mitine benzemektedir. Âdem ve Havva'nın yaşadığı deneyim düşüşün bir sembolüdür. Kia ise mağarada deneyimlediği bilgi yüzünden bir daha mağaraya giremez. Âdem ve Havva ise ulaşmış oldukları yasak bilgi ağacı nedeni ile cennetten çıkarılmışlardır. Yasak bilgiyi öğrenme ve cennetten kovulma mitine benzer şekilde Kia artık bir daha imgesel alana geri dönüş yapamayacaktır. Bu durum yasak bilginin öğrenilmesinin bir başka yasağı doğurması olgusunu içerir. Yasak bilgiye olan bu yöneliş mitolojik anlatı türlerinde de karşılaşılmaktadır. Âdem ve Havva, Prometheus, Psykhe ve Eros, Lut'un karısı ve benzerlerinin varlık sebebi yasağa karşı gelişen merak duygusudur. Lut'un karısı sakın arkana bakma uyarısına karşı kükürtle dolu olay yerine dönüp baktığında tuz kesilir. Lut'un karısı bu baştan çıkarıcı merakı frenleyememiştir (Shattuck, 2014, ss. 30-31). *Topaç* hikâyesinde Kia, yasak olan bilginin duyumunun farkına varan olarak yasak bilginin sınırına ulaşmıştır. Öğrendiği bilgi sonucu mağaranın kapısı ona kapanmaktadır. *Topaç* hikâyesi bir daha dönülmeyecek bir yolculuğun tasvirini sunar. Bu durum Kia için arzusun varlık alanına dâhil olmayı ve kaybedilen duyumu nitelemektedir. Bu duyum annesel özle olan ama bir daha yakalanamayacak olan bütünlük duygusudur. Öğrenme ve merakla beraber bu bütünlük algısı da yitirilir. Düşüş, insan olmanın düşüşüdür. Bu düşüş güzel kötülüğün alegorik bir figürünü sunar. Prometheus'un Tanrılardan ateşi insanlar için çalmasına benzer bir olgudur. Shattuck, Prometheus'un Zeus'un insanlardan sakladığı bilgiye hücum ettiğini söyler. Prometheus'un itaatsizliğine karşı misilleme olarak ilk kadın olan Pandora gönderilmiştir. Her şeyi bahşeden anlamına gelen Pandora'nın yanında getirdiği kutu açıldığında ise insana getirdiği acı tasa ve tüm

kötülüklerdir (Shattuck, 2014, ss. 30-31). Pandora öğrenilen bilginin karşılığında insana verilen güzel kötülüktür. Zıtlıkların spekülatifliğidir. Kia'nın öğrendiği bilgi ise onun duyumsal imgesel alandan kopuşunun güzel kötülüğüdür. Bir yandan insan olma yolunda kültürde ilerleme sağlanırken diğer yandan ise bir daha ulaşılmayacak olan duyumun kaybedilmesinin zıtlığını barındırır. Gösterenlerin her durumda kayması söz konusudur. Kia'nın mağaraya alınmaması Lacan'ın bastırma mekanizmasını dil bilimsel metafora dayandırmasına benzer. Dil bilimsel gösterenin yerine eş zamanlı ilişkide bulunan başka bir gösterenin geçmesi durumudur. Tura'ya göre böylece gösteren değişmeden kalmakla beraber gösterilenin kökensel göstereni yerini başka bir gösterene bırakmış olur (Tura, 1996, s. 55). Bastırılan esas gösteren olarak -Kia'nın ve söz konusu edilen diğer mitolojik kahramanların- ilksel bastırmaya dayanmaktadır. O ilksel duyum arayışı kişiyi yasağa sevk eden ana gösterendir. Gösterenlerin sürekli yaşadığı bir anlamsal kayma durumu söz konusudur. Bu nedenle anlamsal sabitliğin kazanılması gösterilen yani yüklenen anlamla mümkün olmaktadır. Pandora'nın getirmiş olduğu kutu metaforu ile Kia'nın tekrardan girmeye çalıştığı mağara metaforu bu anlamda farklı gösterenlerin aynı gösterilenidir. Aynı durum Oidipus'un ilksel hazzı yakalamak uğruna giriştiği mücadelede de vardır. Yakalanamayan bu durum ise kültürün oluşmasının ana sebebidir. Kia artık bir daha o mağaraya alınmayacak bu nedenle de artık kasıklarından kafasına yükseltebileceği bir kültürel gerçeklik alanı oluşturmak zorunda kalacaktır. Bu durum fröstrasyonun kabulünü gerektirir. Havva ve Âdem'in cennete yakaladığı duyum yoktur artık ve dünya üzerinde bir yaşantı alanı vardır ki bu da simgesel alanın gerçekliğidir.

Topaç öyküsünde Kia artık bir daha mağaraya alınmayınca yaşamının bir daha eskisi gibi olamayacağını sezinlemektedir. Bu durum artık yaşanan bir düşüşün ve deneyimin ürünüdür. Haz ile beraber gelen acının sentezini sunmaktadır. Kia'nın mağaraya alınmaması artık kastre olmuşluğu kabullenmesi gerektiği manasına gelir. Artık annesel bütünlük yoktur. Bu duyumsal gerçek yakalanamayacaktır. Kia bu durumu şu şekilde fark eder:

“Kia yürürken havanın kokusu değişti sanki. Havanın kokusunda bugüne dek duymadığı bir şey var, garip bir şey, sürekli alıyorum bu kokuyu.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 131). Daha önce hissedilmeyen bu koku deneyimdir. Deneyimlenen şeyin çağrışımı şeklinde metaforize edilmiştir. *Topaç*'ın çevrilmesi sonucu kasıklara yayılan ışığın hissedilmesi ile başlayan bir öğrenme durumunu yansıtmaktadır. Kokuyu tek alansa o gün Kia'dır. Diğer çocuklar Kia'nın duyduğu kokuyu hissetmezler ve ona havanın kokmayacağını söylerler.

Früstrasyonu varlığı ise arkadaşlarının Kia için söylediği şu tekerlemede saklıdır: “Kia havanın altında, biz üstünde/ Kia havanın içinde, biz dışında.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 132). Kia artık diğer çocuklardan ayrılmıştır. Bu farkına varılmadan gerçekleşen bir ayrılmadır. Tura, Ben’in dünyadan ayrılarak kendilik hâline gelmesinin anne çocuk ilişkisindeki tatmin ve fröstrasyon (düş kırıklığı) diyalektiğine dayandığını öne sürer. Yaşamın başında yer alan tekbenci (solipsist) dönem fröstrasyon sayesinde yıkılır. Anne çocuk ilişkisinin kaçınılmaz bir boyutunu oluşturan fröstrasyon sayesinde çocukta bir gerçeklik duygusu gelişmeye başlar. İd’in bir bölümü dönüşerek dış dünyanın koşullarını değerlendirmeye başlar ki bu *arkaik ben* anlamına gelmektedir (Tura, 1996, s. 57). Bu durum insanın psikolojik gelişimini verir. Kia, psikolojik olarak gelişimini sürdürürken yaşadığı ilk fröstrasyonla beraber artık bazı duyumları kaybederek dünyaya ait bir algı geliştirmeye başlar. Bu anne çocuk bütünlüğünün yıkıldığı ilk ana tekabül eder. Topacın kuvvetli bir şekilde çevrilerek mağaraya alınmamanın gerçekleştiği o gün Kia’nın hayal kırıklığını duyumsadığı gündür. Koku, Arkaik Ben’in temellerinin atıldığı anın dışsal bir uyaran şeklinde sembolize edilmesidir. Kia, her insanın deneyimleyeceği annesel özden solipsist dönemden ayrılışı tasvir etmiştir. Artık bir daha yakalanmayacak ancak peşinde koşulacak bir tekbenci dönem arayışı oluşacaktır. İlksel haz ikame nesnelerle tatmin aramaya çalışacaktır. Her insanın hayatının çocuklukla başladığı gerçekliği düşünülecek olursa Kia evrensel bir insan olgusu sunmuştur. Bu durum insanlığın özünün sergilendiği çocukluktur. Bataille, hayvanların çocuksu olamayacaklarını bunun insanlara has olduğunu savunur. Oysa genç bir insan, bir yandan yetişkinlerin telkin ettiği anlamlara tutkuyla yeni bir düzen verirken diğer yandan tasarlanmış herhangi bir düzene indirgenmek istemez. Hepimiz, hayatımızın belli bir aşamasında böyle bir dünyanın parçasıydık ve o dünya, başlangıçtaki masumiyetiyle bizi sarhoş ediyordu: Her şey, belli bir süre için, onu şey yapan (yetişkinlerin tutunduğu anlam zincirinin bir halkası olarak) var olma nedenini ortadan kaldırabiliyordu (Bataille, 2004, s. 124). Kia’nın mağaraya alındığı günler yetişkin dünyasının anlam zincirinden uzaktır. Göstergeler yoktur, anlam zincirini oluşturan gösterilenler de yoktur. Kia o zaman gerçek alanındadır. Dünya için eğitilmiş olmak gerçeğin üstünü çizer. Anlam zincirini oluşturan göstergeler sistemi dışında olmak mağaranın içinde olmak şeklinde bir diyalektiği yansıtır. Kia artık mağaraya giremez çünkü gerçek alanından anlamı öğrenerek çıkar. Hayatın belli bir parçasını kapsayan dönemdir. Herkes, tüm çocuklar bir zamanlar o mağaranın yani gerçek alanının içindedir. Daha sonra ise dilsel alanla beraber bu gerçek duyumu kaybedilir. *Havanın içinde olmak*

simgesel alanın gösterenler zincirini fark etmeye başlamak manasına gelir. Başlangıç bir masumiyetin sembolüdür. Daha sonrası ise bozulmuşluk şekline dönüşür. Âdem ve Havva, gerçek alanından öğrendikleri bilgi nedeni ile uzaklaşmışlardır. Çünkü Âdem ve Havva için bir gösterenler zinciri yoktur. Anlam yoktur. Anlamı oluşturan bir yasak da yoktur. Yasağın var olması ile beraber insanın da psikolojik doğumu başlar. Bu varoluşsal bir özgürlüğün varlığını da desteklemektedir. Seçimler ve sınırlanmışlıklar arasında birey öz benliğini geliştirmektedir. Kia, bu nedenle artık yasak durumunun da farkına varmıştır. Yasak onun için bir daha giremeyeceği bir mağara şeklini almıştır. Bu arzusun sınırlanması evrensel bir tabudur. Kia'nın yaşadıkları daha önce büyüklerin de yaşadığı bir durumdur. Onlar için kabullenilmiş bir gerçek vardır. O mağaraya artık asla girilmez. Dönüşün olmadığı bir geliş durumunu tasvir eder. Tam tatmin artık bir daha sağlanamayacaktır. Bundan sonra hep bir şeyler eksik kalacaktır. Bu nedenle yaşlı Naku mağaradan çıkan çocukların yüzündeki mutlulukla sevinç duyar. Bu durum artık doğrudan deneyimlenemeyecek ancak dolayimli bir deneyimin sağlanacağını gösterir. Artık o bütünlük olmayacağı için ikamelerle bütünlük arayışı sağlanmaya çalışılır. Yetişkinlerin bu bütünlüğe bakışı ise şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Büyükler, akşamları mağaradan dönen çocukları soru yağmuruna tutarlardı ama çocuklar orada yaptıklarından söz etmeyi istemezlerdi.

-Sanki bilmiyormuş gibi soruyorsunuz ne yaptığımızı; sanki siz hiç çocuk olmadınız, hiç topaç çevirmediniz hayatınızda, diye terslerlerdi.

Yine de ana babalar çocuklarının ne yaptıklarını öğrenmekten çok, bir zamanlar kendi yaşadığı mutluluğu çocuklarının da tattığından emin olmak, bu duygu ile mutlu olmak için sorarlardı.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 133).

Hikâyedeki mağara göstereni öznenin kurulumundan önceki imgesel dönemden izler taşır. Ayna evresi öncesinde çocukta kadiri mutlak olduğuna dair bir izlenim söz konusudur. Solipsist özne tüm güçlü, özerk ve öznel duyular içerisinde yaşar. Bu dönemde enstest bir jouissance mevcuttur. Çocuk kendisini annesel bedenden ayrılmış olarak hissetmez. Kendini gestalt olarak algılar. İmgesel dönemde utanç ifade etmeyen duygular bu nedenle yasak bilginin öğrenilmesi ile birlikte utanç ifade etmeye başlar. Grozs, ayna evresini çocuğun kendisi ile (anne) öteki /ayna-imge (öteki olarak benlik) arasındaki ayrımı ilk kez fark edişi şeklinde tanımlar. Bu dönem ne olursa olsun anne olsun ya da olmasın eksikliğin yokluğun tanınmasıdır. Çocuk için olmayan bir şeyin kaybı olarak daha sonra oluşan tüm boşlukların ve tatmin edilmeye çalışılan hazlarında kaynağı konumuna gelir. Çocuğun (anne)ötekiye bağımlılığın yerine özgüvenin geçmesi demektir. Özne başta

yoksun olduğu -anne çocuğun ihtiyaçlarını giderirken bu yoksunluğun geçici olarak üstünü örter- (kendinin) hâkimi olma ve (kendini) kontrol etme becerisine ulaşabileceğini vaat eder ya da bunun sezgisini çocuğa sunar (Groz, 2019, s. 60). Anne olan mağara çocuk için sahip olunan, kendisinin olan bir mekânı tasvir eder. Aslında çocuk anneye Kia ise mağaraya hiçbir zaman tam olarak sahip olamamıştır. Sahip olduğuna yönelik bir duyum oluşturmıştır. Bunun sonucu ise hayal kırıklığına dönüşmektedir. Bu durum olmayan kaybın içselleştirilmesidir. Olmayan kaybın ilk fark edilişı bu nedenle Kia'nın mağaraya alınmadığı gündür. Mağara annesel özün metaforunu sunar. Mağaraya tam olarak sahip olunmamıştır ve mağara bir süre isteklerin karşılandığı bir mekândır. Daha sonra bu mekânda sağlanan tatmin hissi artık başka şekilde sağlanmaya çalışılacaktır. Lacan bu nedenle ayna evresinin gelişiminin biyolojik prematürelkte yattığını ileri sürer (Groz, 2019, s. 62). Bu biyolojik prematürelilik insan yavrusunun daha uzun süre ötekiye bağımlı bir şekilde yaşamasına neden olur. Hayvanlarda içgüdüsel bir hareket durumu söz konusudur. İnsanın hayata tutunabilmesi ise toplumsal bir örgütlenme ile anlam kazanır. Groz, her çocuğun hâlihazırda var olan bir toplumsal ve aile yapısı içerisine doğduğunu bu nedenle insanın içgüdüsel davranış yerine dile güvenmesi gerektiğini savunur. Dil ve yasa insanın varoluşunu düzenleyen temel unsurlardır. Bu anlamda toplumsal ve dilsel düzenler insan varoluşunda içgüdülerin yerini alır (Groz, 2019, s. 73). Kia, mağaraya bir kez daha alınmak isteyerek bir içgüdüsel yan arayışına girerken diğer taraftan ise yasa tarafından engellenmektedir. Kia'nın biyolojik yanı mağaraya dönme isteği barındırırken alınmaması ise toplumsal yanını yansıtır. Tez ve antitezin birleşimi ise Kia'ya yolu gösteren ana unsur hâline gelmektedir. Bu nedenle Kia ayna evresindeki duruma benzer şekilde zıtlıklar yaşamaktadır. Çünkü onda daha net bir şekilde iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kavramlar oluşmamıştır. İmgesel dönemde kavramlar zıtlıkları ile beraber bir karmaşıa hâllindedir. Bundan dolayı Kia'nın biyolojik yanı ve toplumsal yanı arasında gelgitler yaşar. Kia'nın içinde bulunduğu bu durum onun toplumsal gerçeklik alanına bir tür hazırlığını içerir.

Kia'nın imgesel dönemden çıkması ve annesel bütünlüğü, tamlık algısını yitirmesi için ise üçüncü bir gösterene ihtiyaç vardır. Ben ve Sen olan anne ve çocuğu ayıracak bir üçüncüye ihtiyaç vardır. Bu ise O gösterenidir. O göstereni babanın simgesel bir karşılığı olan Babanın Adı kavramında gizlidir. Baba sembolik olarak gücü elinde bulunduran ve çocuğu kastre eden konumundadır. Babanın varlığı çocuğu anneden ayırarak topluma kazandırır. Aksi takdirde çocuk anneye tabi kalır. İstediği her şeyi elde ettiği bir anlayışın oluştuğu

Peer Gynt gibi durum ortaya çıkar. O, annenin kralı olan arkaik Ben'in varlık kazanmış hâlini sunar. May'e göre *Peer Gynt* en sonunda kendinin efendisi olmadığını anlar (May, 2021, s. 224). Anne kendinin eksiğinin tamamlayıcısı olarak çocuğu görür. Çocukta da bu algı oluşur. Öğütçen, çocuğun ilk konumunun annenin imgesel fallusu olmak olduğunu dile getirir. Daha sonra ise üçüncü bir faktör ortaya çıkarak "Annemi tamamlamaktan vazgeçmelisin. Annemi bırakmalısın!" mesajını verir. Çocuk bu nedenle simgesel baba tarafından imgesel fallustan mahrum edilir. Bunun adı kastrasyondur (Öğütçen, 2021, s. 263). Kia kastrasyonla karşılaşmıştır. Kastre edici ise hikâyede *köpek* göstereni ile metaforize edilmiştir. Mağara bu köpek tarafından beklenmekte ve her zaman sakın olan köpek o günden sonra artık Kia'ya aynı anlayışı göstermemiştir. Hikâyede yer yer yazarın devreye girdiği yerlerde ise anlatma tekniği kullanılır. Anlatıcı bu durumu şu şekilde dile getirir:

"Bekçi mağaraya yalnızca çocukları alırdı. Her çocuk biraz büyüyüp dört, beş yaşına geldiğinde, köyün meydanında sabahları toplanan öbür çocuklara katılır, onların elinden tutup mağaraya gitmeye başlardı; ta ki köpeğin kendisini içeri almayacağı güne kadar."(Saçlıoğlu, 2015, s. 133) .

Köpek kastre edici Oedipal babayı göstermektedir. Kia için annesel duyumun, tamlık, bütünlük algısının sonlanması bu üçüncü gösterene bağlıdır. Kia'nın simgesel alan için artık yasa ve yasağı tanınması gerekir. Bu yasak ise köpek göstereni ile sembolize edilmiştir. Kia'nın içinde bulunduğu dönem tam olarak kastrasyon karmaşasını yansıtır. Karmaşa esnasında libidinal dürtüler karşı cinsten ebeveyne yönelmiştir. Karmaşa çözüldüğünde ise artık oedipustan çıkış ve simgesel düzenin kurallarının görünür hâle gelmesi mümkün olur.

Topaç hikâyesinde köyün tüm çocukları topaç çevirme oyunu oynar. Bu evrensel bir tamlık algısını tüm bireylerin yaşadığını da gösterir. Bütün herkesin çocuklukla başladığı yaşamda herkesin tamlık algısını hissettiği bir dönem olmuştur. Patolojik bir sıkıntı olmadığı müddetçe ise bu tamlık algısının kırılması gerekmektedir. Bu insanın psikolojik doğumu ile beraber gelişme göstermesine bağlıdır. Anlatıcı, kahramanların diyaloglarının arasında anlatma tekniğine başvurarak çocukların topaç çevirmek için kınnapları nasıl kullandıklarını ise şu şekilde tasvir eder:

"Çocuklar topacı döndürmek için yanlarında getirdikleri kınnapları ikiye katlar, topaca olanca güçleriyle şaklatırlardı. Topaç beyaza kestiğinde tümüyle ışık olurdu. İşte oyun o zaman başlardı. Her çocuk orada kendini gücünü gösterirdi. Her vuruşta

bu delicesine dönen beyaz topaçtan ışıktan kinnaba atlar, vuruşun gücüne göre kinnap da sıçramalarla ilerler çocukların ellerine kadar ilerlerdi. Çocuklar biraz büyüyünce ışıklar ellerinden kollarına oradan vücutlarına iletecek kadar güçlü vurabilirlerdi topaca. Bu bir yarışma gibiydi. Vücutlarına atlayan ışıklar ilerledikçe soğur; çocukların yüzlerinden, göğüslerinde maviler yeşiller harenir, kıvılcımlanırdı. Işıkları vücudunda epeyce ilerleten çocuklardan biri kısa süre sonra mağaraya alınmazdı.” (Saçlıoğlu, 2015, ss. 134-135).

Yukarıdaki bölümde bahsedilen ışıklar annesel imgenin çağrışımları olarak işlenmiştir. Simgesel düzene dilsel alana ait olmayan bir çağrışımdır. Mağaraya giren çocuklar hâlâ gerçeğin alanına ait bir şeyleri duyumsarlar. Işıklar anneselden gelen hazzın kaynağı olarak imgesel duyumları yansıtmıştır. Anne çocuk ilişkisinin bütünlüğünü tasvir etmektedir. Bu ışıklar annesel Jouissance’ı verir. Ancak Kia’nın artık topaçla ilişkisinde de birtakım değişiklikler meydana gelmelidir. Anlatıcının anlatımında ise bu durum şu şekilde ifade edilir:

“Kia da son günlerde ışıkları vücudunda yürütme işini epeyce ilerletmişti. Bir gün önce topaca öyle bir vurdu ki ışıklar tüm vücudunu sarmıştı. Topacın üstünden kinnaba sıçrayan şimşek, bir an kinnabı topaca yapıştırmış, sonra hızla Kia’nın koluna, oradan vücuduna atlayarak, yüzünü, göğsünü, karnını rengârenk ışıklar içinde bırakmış, hayranlıkla bakan öteki çocukların gözleri önünde Kia’nın kasıklarına kadar ulaşarak bacaklarının arasında mavi ışıklar çaktırmıştı.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 135).

Çocuklar oynaya zıplaya mağaraya geldikleri gün sessizce uzanmış bekleyen kara köpek Kia’yı dikkatlice koklar ve karşısına dikilir. Kia köpeği geçmeye çalışınca ise köpeğin iri dişleri ile karşılaşır. İmgeselden izler taşıyan Kia ise hâlâ tam olarak gerçekliğin farkında olmadan masumane bir şekilde “ Benim bekçi, ben Kia, beni tanımadın mı?” (Saçlıoğlu, 2015, s. 135) diyerek karşılık verse de köpek içeriye almama konusunda kararlı bir tavır gösterir. Anne çocuğun hep tahtında kalmasını istese de toplum onu oturduğu tahttan inmesi yönünde zorlar. Bu çocuğun yokluğu fark ettiği ilk uğrak yeri olan ayna evresinde meydana gelir. Ayna evresi çocuğun kendini tanıması ve simgesel alanda kendine yer açma çabasını görünür hâle getirir. Artık Kia bir birey olarak hayatta var olabilmelidir. Bu ise anlam veremediği birtakım şeylere anlam yükleyerek meydana gelecektir. Kendini artık diğerinden ayırt etme çabasının başlangıcını tasvir etmektedir. Yokluk kavramının tanındığı bir hayal kırıklığı evresidir. Kia köpeğin kendisini tanımasını, aynı merhameti göstermesini isterken tam olarak simgeseli içselleştirememiş ve anlam yükleyememiş olarak tasvir edilir. Olanlar ona karmaşık gelmiştir. Kia, mağaranın tüm diğer çocuklar gibi kendine ait olduğunu düşünmüştür. Mağara annenin imgesel fallusudur. Fallusa sahip olma, her istediğinde karşılık bulmayı barındırır. Ancak Kia ötekiye hiçbir zaman sahip

olmamıştır. Çünkü fallus boş bir gösterendir. Kia sadece fallusa sahip olduğunu düşünerek aslında var olmayan bir yoklukla karşılaşır. Bu durum Kia'nın mağaranın kendine ait olmadığını zaten hiç sahip olmadığını da anlaması ile mümkün olacaktır. Çünkü yaşlı Naku, ona daha sonra kendisi olmasa da o topacın döneceğini söyler. Bu nedenle mağara Kia'nın yolculuğunda bir uğrak yeri olarak tasvir edilebilir. Sahip olma ait olma durumu söz konusu değildir. Bu bir ayrılıştır. Ötekinden bir kopuş ve kendilik kazanma arayışıdır. Grozs'a göre çocuğun içeri ve dışarı, özne ve nesne, benlik ve öteki ayrımlarının yanı sıra bundan böyle yetişkinlik hayatını yapılandıracak olan başka kavramsal karşıtlıkların ilksel kökeninin yattığı yer tam olarak burasıdır. Çocuk tamamen yalıtılmış bir ihtiyaç ve tatmin devresinden ancak (anne) ötekinin kendi kontrolünde olmadığını, ayrı bir nesne olduğunu kabul ederek çıkar (Grozs, 2019, s. 65). Mağara ile metaforlaştırılan anne Kia'ya ait bir nesne değildir. Mağara ve Kia'nın birbirinden ayrı nesneler olduğunun Kia tarafından anlaşılması gerekmektedir. Ancak bunun kabullenilmesi çocuk açısından oldukça zordur. Bu bir *insanlaştırıcı kastasyondur*. Tura'nın sözünü ettiği insanlaştırıcı kastrasyon *kastratör* bir baba simgesine bağlıdır. O annenin söyleminde yer alan bir üçüncüdür. Baba sadece sözden ibaret olan yasa sayesinde vardır. Sözü anne tarafından tanındığı ölçüde yasa değeri kazanır. Eğer anne, babaya gönderimde bulunmazsa çocuk imgeselde takılıp kalır (Tura, 1996, s. 130). İmgesel bu nedenle bolluk ve hazzın alanıdır. Kia, bir üçüncünün varlığını karmaşa içerisinde tanımaya çalışmaktadır. O üçüncü kendisine sakince karşılık veren durumunda iken birden dışları ile tehdit eden durumuna geçmiştir. Annesel duyumun engelleyicisi, insanlaştırıcı kastre edicisi olan köpek Kia için kural koyucu sistemin uygulayıcısıdır. Oedipal karmaşa baba ile yapılan sembolik bir anlaşma ile biter. Çatışmanın anlaşma ile sonuçlanması için çocuğun anneden vazgeçmesi ve kendine başka ikame haz nesneleri araması gerekir. Fakat karmaşa içerisinde tasvir edilen Kia, bu durumu tam olarak çözemez. Köpeğe yalvararak kendisini tekrar içeri alması yönünde talepte bulunur. Eğer bu olursa, hem aynı haz yakalanamayacak hem de Kral Oidipus benzeri bir şekilde bir felaketin de başlangıcı olacaktır. Çıkılan bu mağaraya tekrar girmenin başarılı olması Oidipus gibi psikotik bir bireyi verecektir. Ancak kültürün dünyasına giriş ise bilinç dışının oluşumunu tetikleyecektir. Kral Oidipus bir psikotik olarak bilinç dışı alana sahip değildir. Onda evrensel ensest yasasının varlığı ve bastırılmışlık olgusu yoktur. O kastre edilmişliği kabul etmeyen ve ilksel hazzı yaşamak isteyenini temsil eder. Kia ise bir daha mağaraya giremez. Bu artık kültürel alanın varlığını verir ki Tura bu durumu, Otto Rank'ın *Doğum Travması* kitabından yola çıkarak ikinci bir

doğum travması olarak nitelendirir (Tura, 1996, s. 59). Simgesel alana giriş birey için ikinci bir doğum travması şeklini almıştır. Bu, bir tür mekân değişimidir. Mağarada olan yaşamsal alan artık simgesel alanın gösterenleri arasında devam edecektir. Bu durum cinsel arzunun yasaklanmış nesneden saparak kültürün kabul ettiği metaforlarla ifade edilmeye başlanmasıdır (Tura, 1996, s. 68). Kia, artık annesel özün hazzını yeni metaforlarla kültürün izin verdiği ölçüde tamamlamaya çalışacaktır. Ancak bu ikinci doğum travmasının aşılması kişi için oldukça önemli bir zihinsel uğraş gerektirir. Bundan dolayı Kia hâlâ eskiye yönelik bir arayış içerisine girer. O duyumu tekrar yakalamak ona büyük bir haz sağlayacaktır ve Kia'da bu yönde bir beklenti vardır. Anlatıcı bu durumu şu cümlelerle anlatır:

“Kia umutsuzca yalvarıyordu köpeğe.

-Ne olur bekçi bir kez daha son bir kez daha vurayım topaca. Hem beni almayacağını dün söyleseydin, doya doya vurur seyredirdim onu. Daha deneyeceğim vuruşlar vardı; dün gece hep düşündüm nasıl vurmam gerektiğini. Bugün beni son bir kez içeri al yalvarırım sana. Öyle bir vuracağım ki ayak parmaklarıma kadar ateş saçacağım.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 136).

Yukarıdaki ifadeler kaybedilmişliğin verdiği çaresizliği sunar. Kia kastrasyonun farkına vararak hayal kırıklığı ile karşılaşmıştır. Mağaranın ağzında bekleyen iri siyah köpek, kastre edici olarak tavrından taviz vermeyen imgesel babanın yansımasıdır. Mağarayı bekleyen iri siyah köpek başlangıçta sakın bir baba metaforu sunarken Kia mağaraya girip hazzı tekrar yakalamaya çalıştığında diş göstereni ile hikâyeye dâhil edilir. Diş burada gücün sahibi olan fallus boş gösterenini yansıtır. Dişler yasanın cezalandırıcı gücüdür. Mağaraya girmek Oidipus'un babasını öldürüp annesi ile evlenmesine benzer bir durum arz eder. Bu durumda ise Oidipus, toplum tarafından dışlanmış kör bir adam olarak yaşamaya mahkûm edilmiştir. *Topaç* hikâyesinde Kia'nın dışlanmış bir birey olarak toplumda yer almaması için köpeğin cezalandırıcı gücünü kabul etmesi gerekir. Aksi takdirde köpeğin dişlerini simgeleyen toplumsal yaptırım gücü, birey tarafından kuvvetli bir şekilde hissedilecektir. Bu ise Oidipus'un tüm ikna çalışmalarına rağmen kendi doğrusundan sapmaması sonucu meydana gelir. Kia, annesel hazzın farkındadır ancak yaptırımın da farkındadır. Oidipus kendisine yaptırım yapan gücü tanımazken Kia köpek karşısında korku hissetmekte ve köpeğe yalvarırca konuşması ondan merhamet beklediğinin de göstergesidir. Annesel olarak kaybedilen durum bir tür ütöpik beklentiye de verir. Bu kaybedilen şeyin daha kuvvetli bir şekilde dönüş yapması anlamına gelir. Ölü babanın daha baskın bir şekilde hissedilmesi gibi kayıp nesne de kaybedildiği zaman daha

kuvvetli bir istek uyandırır. Basit bir dille söyleyecek olursak giden şeyin daha kıymetli bir hâl alması durumu söz konusudur. Kia'nın son bir vuruş için yalvarması ve ayak parmaklarına kadar daha kuvvetli bir haz isteği ütöpik bir geriye dönme isteğini de yansıtır. Bu haz kuvvetli bir istek şeklini almakta ancak Kia'nın karşını dikilen iri siyah köpek Lacan'ın *Babanın Adı* göstereni olarak işlenmiştir. Grozs'a göre Freud'un *Totem ve Tabu*'da ele aldığı ensest yasağı ve babanın otoritesinin kuruluşu çocuğun baba metaforuna boyun eğmesi şeklinde anlaşılmalıdır. Çocuğu adlandıran ve konumlandıran baba metaforu çocuğun konuşan bir varlık olarak dil alanına girebilmesi için onun yerine söylemsel olarak 'Ben'i geçirebilir. Çocuk annenin iğdiş edilmesini ya da yokluğunu kabul ederek baba metaforuna rıza gösterir ki baba metaforu eğer kişi de yerleşmezse ve konumu belirsiz kalırsa çocuk kendini öteki ile iç içe imgelediği psikoz türü vakalar meydana gelir (Grozs, 2019, ss. 168-169). Bu nedenle Oidipus Babanın Adı'nı tanımayan ve kendi gerçeğinden başka gerçek olmayan psikotik karakter özelliği sergiler. Kral Oidipus hadım edilme tehdidini ve kastre olmuşluğu kabul etmeyendir. Kia, bundan dolayı Oidipus 'tan ayrılır. O hadım tehdidinin farkındadır ve kastrasyon çatışmasını çözmesi gerektiğini bilmektedir. Kia, psikolojik gelişim aşamasında kendisini Oedipal karmaşa içerisinde bulur. Yaşamının bundan sonraki aşaması ise *Babanın Adı* göstereninin konumuna bağlı olarak şekillenecektir. Fallus göstereni kimliğin oluşmasında bu noktada önemli bir gösterendir. Onun sayesinde kişi kastre edildiğinin farkına varır. Sağlıklı bir bireyin psikolojik olarak gelişimini tamamlayabilmesi için Oedipal karmaşayı çözmesi gerekmektedir.

Topaç hikâyesinde söz konusu olan kastrasyon simgesel bir anlam ifade etmektedir. Köpek ve dişleri bu nedenle birer gösterendir. Gösterilen ise Babanın Adı'nda saklıdır. Kastratör olan baba ise simgesel alana ait bir olgudur. O annenin söyleminde yer alan bir üçüncü konumuna sahiptir. Kia'nın köpeklerle ilk karşılaşması çocuğun simgesel yasa ile ilk karşılaşmasıdır. Köpek yasa uygulayıcının bir gösterenidir. Mağara anneyi, köpek babayı temsil eder. Kia ise anneden ayrılmak istemeyen çocuğu temsil etmiştir. Baba ise anneden çocuğu ayırıcı özelliği ile bir üçüncü olarak devreye girer. Tura'ya göre bu ailenin temeli olan ensest yasağı yasağıdır. İşte çocuğun ilk dolayimsız arzusu retroaksiyonla fallus simgesi altında simgeleştiren de çocuğun karşılaştığı yasanın cinsel mahiyetidir. Babanın yasası fallus olarak çocuğu anneden kastre eder, anne ile dolayimsız ilişkiye son vererek çocuğu kültür dünyasına bağlayacak olan Oedipal özdeşleşme sürecini başlatır. Lacan, bu sürece *İnsanlaştırmacı kastrasyon* adını verir(Tura, 1996, s. 130). Hikâyede köpek,

insanlaştırmacı kastrasyonun temsilcisidir. Kastrasyon olgusu bu nedenle evrensel ensest yasağı için temel koşuldur. Çocuk isteyen, arzulayan bir özellik olarak varken daha sonra karmaşanın çözümü ile bu arzu da baskılanarak unutulur. Bu baskılama evrensel bir yasanın gereği olarak uygulanmaktadır. Bu durum çocuğun hoşlanmayacağı bir durum olsa da genel bir yasa olarak uygulanması gerekir. Kia bir daha topaç çevirmenin verdiği hazzı isteyerek aslında bu yasağı içselleştirme aşamasına gelmediğini de ifade etmiştir. Kia, evrensel ensest yasanının içselleştirilmesinden önceki aşamada bulunmaktadır. Kia için ulaşılabilir bu arzunun köpek tarafından engellenmesi bir anlam ifade etmemektedir. Bundan dolayı köpeğin kendisini nasıl tanımadığına, neden eskisi gibi davranmadığına şaşırır. Kia artık tüm isteklerine rağmen tabi olduğu evrensel yasa nedeniyle mağaraya giremeyecektir. Geride kalan ve bir daha gelmeyecek olan bir geçmiş gibi düşünülecek olan bu duyumsal haz, insanı arzuya iten temel itki hâlini almıştır. Mağaranın ağzında bekleyen köpek Babanın Adı'dır ve bu ad kültürün de kurucusudur. Yakalanamayacak olan hazzın varlığı ile insanlar *Sisipos* mitine benzer şekilde hep bir ilerleme kaygısı ile yaşayacak ama amaç tam olarak hiçbir zaman elde edilemeyecektir. Mağaranın kapısında nöbet bekleyen bekçi köpek burada Rank'ın ifade ettiği şekilde cennetin kapısında yalın kılıç nöbet bekleyen *Kerubi*'ye benzemektedir. Kerubi gibi ilksel bastırmanın verdiği ilksel kaygı da cennete girişi engeller. Eski ve en yüksek haz deneyimini yeniden oluşturmaya yönelik ilksel eğitime karşı çıkan, hem ona bağlı en büyük hoşnutsuzluk deneyimi olan ilksel kaygının tekrarından bizi koruyan ilksel bastırma, hem de erişilemez kalacağı için hatırlanmak istenmeyen haz kaynağının kendisine gösterilen dirençtir (Rank, 2014, s. 165). Kia'nın tekrar tekrar aynı kaygıyı yaşamaması için ilksel bastırmayı gerçekleştirmesi gerekmektedir. Bununla hem kaygının yatıştırılması hedeflenir hem de ulaşılmaz bir haz kaynağının varlığı da gösterilir. Kişi bu haz kaynağına karşı kastrasyon sonucu bir direnç gösterir. Bunu bir özellik olarak kazanır. Kia eğer bu durumu kabullenmezse sonuç olarak her durumda hadım tehdidi oluşturacak bir baba metaforu ile karşılaşacaktır ki bu durum ondaki kaygıyı artıracaktır. Bu ise haz kaynağından vazgeçip başka haz kaynakları aramaya itecektir. Rank'a göre anne bedeninden ayrılış ilksel cennetten kovulmuş olmaktır. Dindirilmez olan bu özlem mümkün bütün biçimlere bürünerek bu cenneti yeniden kurmaya çalışır (Rank, 2014, s. 120) Simgesel alana dâhil olma ise Tura'ya göre ikinci bir doğum travmasıdır (Tura, 1996, s. 59). Rank ve Tura'nın annesel özden ayrılmayı travma olarak değerlendirmesi insan hayatında önemli bir konuma sahip olaylar olmalarından kaynaklanmıştır. Kişinin öz benlik olarak hayatta bir konuma sahip olması bu

travmaların etkilerine göre şekillenir. Kişinin anneden birinci ayrılışı doğumla ikinci ayrılışı ise imgesel dönemden çıkışla meydana gelir. İmgesel alandan çıkış duyumlardan çıkarak dilsel alana girmek anlamına gelmektedir. Başlangıçta ışıklar saçan topaça ifade edilenler Kia'nın üzerinde etkili olan duyumlardır. Çünkü mağaranın içindeyken dil yoktur. Orada sadece duyumlar vardır. Işıkların kasıklara kadar yayılması ise artık duyumların son aşamasını ifade eder. Bu hissedilen son duyum ise mağarayı bekleyen köpek figürü ile anlatıcı tarafından desteklenmiştir.

Kia, mağaraya alınmamanın hayal kırıklığı ile geri dönerken yaşadıklarına anlam veremez. Artık mağaraya alınmamak onun anlam yükleyeceği bir durum hâline gelir. Anlamsal alanda yasak Kia için gösterge kavramı içerisinde yer edinmemiştir. Yasak vardır ama yasağın anlamı Kia için oluşmamıştır. Çünkü o zaten var olan bir yasağın içerisine doğmuştur. Onun yapması gereken var olan bu yasağı değiştirmek değil yasağı içselleştirmektir. Bu durum çocuk amnezisi olarak değerlendirilebilir. İlksel bastırma ve bu bastırılan şeyin unutuluşunu verir. Çünkü Kia'nın yaşadıklarını herkes yaşamakta ama yetişkin hayatına geçişle beraber bu duyum unutulmaktadır. Onun yerini ise sembolleştirilen başka haz nesneleri alır ve onlarla tatmin arayışı içerisine girilir. Artık geriye dönme çabaları nafi ediler. Onun yerine başka ikameler bulmak ise kişiyi sürekli ileriye doğru itecektir. Bu ise gösterenler zincirine dâhil olma ile meydana gelmektedir. Kia bu ilksel gösterenle karşılaşmaya anlam yüklemeye çalışır. Kia nasıl olup da bir gecede büyüdüğüne anlam veremezken karşısına çıkan yaşlı Naku, simgesel düzenin bir göstereni olarak Kia'nın dünya için eğitilebilir bir hâl almasına yardımcı olur. Kahraman bir gecede nasıl büyür ki insan diye sorgulama içerisinde yürürken yaşlı Naku ile karşılaşır ve aralarında şu diyalog geçer:

“Ne olur ki mağaraya girersem?

-Neler olmaz ki! Dedim ya oyunun büyüğü bozulur mağaraya bir büyük girerse. O zaman topaç parlaklığını yitirir, ışığı kaybolur, merkezindeki kırmızı ışık solar, sonrada söner gider.

-Bir daha çalışmaz mı?

-Çok güç, o sönerse asıl felaket başlar, topaça birlikte dünyada neşesini yitirir.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 140).

Topaç'ın parlaklığını yitirmesi Oidipus'un gözlerini kaybederek kör bir adam olarak toplumdan dışlanmış yaşamasını ifade eder. Onun için ışıkların sönmesi bireysel manada Kia'nın felaketini, toplumsal manada ise kültürün çöküşünü ifade eder. İmgesel alan simgesel alanın varlık sebebidir. Kia'nın sağlıklı bir birey olarak imgesel alandan simgesel alana geçmesi için evrensel olan Oedipal karmaşayı çözmesi gerekir. İmgesel alandan simgesel alana olan bu geçiş ilksel yasağın içselleştirilmesi ile mümkündür. Bu evrensel bir olgudur. Eğer çocuk annenin söyleminde babayı göremezse bu durumda Babanın Adı çocukta yerleşemez ve çocuk anneye tabi bir birey olarak kalır. Bu ise psikotik, sapkın gibi birtakım davranışsal kişilik bozukluklarının sebebi hâline gelebilmektedir. Kia, Kral Oidipus gibi gerçekte yüzleşmek ve hazzı bir kez daha yaşamak istemiştir. Oidipus etrafındakilerin aksine gerçeği göremez. Kendini haklı olarak gördüğü için ise simgesel, dilsel alana dâhil olamaz. Buraya kadar olan kısımda Oidipus ve *Topaç* hikâyesinin kahramanı olan Kia arasında benzerlik söz konusudur. Ancak Kia, karşısına çıkan yaşlı Naku ile yaptığı konuşmada onun anlattıklarını dikkate alır. Naku, simgesel düzenin *Büyük Ötekisi* (Zizek, 2004, s. 103) olarak bir gösterendir. Yaşlı Naku olanı değil olması gerekeni Kia'ya açıklayan ve ona yol gösterendir. Kia'nın içine doğduğu dilsel düzenin temsili bir gösterenidir. Çünkü Kia değiştiremeyeceği bir dilsel düzen içerisine doğandır. Kia, *Büyük Ötekinin* bir göstereni olarak Kia'nın karşısına çıkan yaşlı Naku'ya serzenişte bulunur. Kia kendisi olmazsa topacın yavaşlayacağını ya da duracağını düşünür. Bu nokta simgesel düzen, Naku tarafından kahramana hissettirilir. Naku ve Kia arasında geçen konuşmada Naku, Kia'ya topacın onsuz da döneceğini söyler. Bu simgesel alanın, *Büyük Ötekisinin* gücünün, bireyin gücünü aşan bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Birey tek başına var olamaz. Birey tek başına kendi arzuları ile de var olamaz. Bu bilgi Kia'ya utanç veren, olmaması gereken bir bilgi değildir. Ancak *Büyük Öteki* ona bunu yanlışlığını aktarır. Zupancic'e göre cinselliğin doğurduğu utancın sebebi orada olan cinsellikle gözler önüne serilen bir şey değil aksine orada olmayan bilgi düzlemine ait bir şeydir (Zupancic, 2018, s. 208). Bilgi düzlemi Kia için yoktur, onu oluşturan ise Naku ile temsil edilen simgesel düzendir. Çünkü Kia için ortada yanlış olan bir şey yoktur. O bir gecede nasıl büyüdüğünü anlamaz. Kendisi olmadan topacın olmayacağını, dönmeyeceğini düşünür. Benmerkezci bir bakış yansıtırken aynı zamanda bilgisel manada anlamdan habersizdir. Kia, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasından önceki anı yaşamaktadır. Lawrence, günahı oluşturan şeyin cinselliğin kendisi değil cinselliğe dair edinilen bilgi olduğunu ileri sürer. Âdem ve Havva kendi cinselliklerinin farkına vardıklarında kendi içlerinde

bozulmamış olanın ve her şeyi bilmeden önce gelen şeyin farkına vardılar (Lawrence, 2020, s. 17). Kia'nın yaşadığı hazı cinsel haz hâline getiren her şeyden önce yetişkinlerin bilinç dışı ile karşılaşmasıdır (Zupancic, 2018, s. 23). Bu sebeple yetişkin bilinç dışının bir temsilcisi de Naku'dur. Naku, Kia'ya öğretendir. Naku, Kia'ya anlamı öğretir. Çünkü Kia için duyum vardır ancak anlam yoktur. Anlam olsa idi topacı bir daha çevirmek için mağaraya girme isteği karşısında bir utanç da beslerdi. Ancak onun için utanılacak bir anlam oluşmamıştır. Naku ise anlamı oluşturan olarak Kia'nın karşısına çıkar. Bu ilksel bastırmanın gerçekleşmesi manasına gelir. İlksel bastırma, arzunun konumlanacağı bir bilinç dışı alanın oluşmasına sebep olacaktır. Hissedilen ilk natamamlık algısı, Zupancic'e göre bilgi arayışı olan arzunun da bir başlangıcını oluşturacaktır (Zupancic, 2018, s. 208). Bundan sonraki aşamada Kia artık bilgi arayışı içerisine girecek ve arzu kavramının anlamını da öğrenecektir. Çünkü artık bir yasak vardır. Bu yasak ise dolayımli olarak doyurulacak arzuların varlık alanı hâline gelecektir. Naku'nun Kia'ya yönelik şu ifadeleri arzunun dolayımli hâlini tasvir eder:

“Hem bak bir şey daha var. Oyunlar önce elde ve ayakta başlar, sonra kasıklara yükselir; çoğu insan içinde orada biter. Sen oyunu kasıklarından sonra kafana yükseltebilirsen, topacın ışıklarına benzer başka ışıklar da görebilirsin. Yani topacı bitirmekle tüm oyunu yitirmedin.”(Saçlıoğlu, 2015, s. 140).

Hazlar, organlar üzerine yatırım yapma şeklinde ifade edilebilir. Spinoza, vücudun herhangi bir yerinin uyarılmasını aşırı bulur. Ona göre haz, uyarılmanın bütün vücuda dengeli bir şekilde yayılmasıdır (Baker, 2014, s. 109). Naku'nun Kia'ya öğüt olarak sunduğu şey artık uyarılmanın başka alanlara yönelmesi gerektiğidir. Bilgi için başlayan bu arayış kafada devam edecektir. Bu ancak dolaylı ve yüceltim nesnelerinin varlığı ile şekillenecektir. Bu sayede Kia simgesel alana hem dâhil olacak hem de onu kendisine yaptığı yatırımlarla besleyecektir. Çünkü her psişik yatırım aynı zamanda bir toplumsal yatırımı verir (Holland, 2013, s. 171). Kia, simgesel alanı tanıma ile beraber kültürel alandan beslenmiş olacak ve birey ile toplum karşılıklı olarak birbirini tamlayacaktır. Bastırma, bilinç dışını oluştururken bilinç dışından gelen arzu ise kültürü kuran ana unsur olacaktır. Kia'nın mağaraya alınmaması sonucu arayışa girmesi, öğrenilen bilgi ile herkes için tekrar edip duran bir oyun gibidir. Bu oyunu anne, babalar ve onlardan önceki kuşaklar da yaşamıştır. Naku öylesine yaşlandım ki kafamdaki oyunu nasıl oynayacağımı şaşıryorum ifadesini kullanması çocukluktan yaşlılığa devam eden bir oyun alanı sunar. Freud'un torununun oynadığı fort ve da oyununa benzer şekilde yetişkinlerde kendilerine

yüceltim çerçevesinde ikameler bulur. İkame arayışını bir temsilcisi ise *Topaç* hikâyesinde ana kahraman olan Kia karakteri ile sunulmuştur. O artık mağaraya alınmayan ilksel yasakla karşılaşan öz bilinç olma yolunda bir bireydir. Annesel katli gerçekleştirmeli ve anneden ayrılmalı, baba göstereninin varlığını kabul etmelidir. Kastrasyonu kabullenmiş bir birey olarak her şeye mutlak hâkim olamayacağı bir alanın varlığı Kia'yı sınırlandırmıştır. Bu alan ise onu insan hâline getiren içine doğulan toplumsal dilsel alandır.

2.11. Sur ve Gölge

Saçlıoğlu'nun *Sur ve Gölge* öykü kitabının ilk öyküsü *Sur ve Gölge*'dir. Öykü kitabının içerisinde *Sur ve Gölge*, *Bir Başka Işık* ve *Yüzün Tamamlayıcısı* olarak üç tane öykü vardır. Kitaba ismini veren *Sur ve Gölge* öyküsünde psikanaliz açısından mitolojik çözümlemeler bulunmaktadır. Yazarın dışardan anlatıcı olarak baskın bir şekilde hissedildiği hikâyede olaylar, anlatıcının bakışı ile verilmiştir. Anlatım kahramanların yerine her şeyi bilen ve gören yazar tarafından yapılır. Ancak anlatım esnasında olaya dair her şey açıklanmamış ve bu nedenle okuyucuya düşünme olanağı sunulmuştur. Bu bağlamda öznel ve kişiyi yönlendirici bir anlatım yoktur. Anlatıcı okuyucuya anlatımda bulunurken haklı ve haksız ayrımı yapmamış, olayların yorumu okuyucuya bırakılmıştır. Meyhanenin ve surların anlatımında ise tasvirlerden yararlanılmıştır. Ayrıca kahramanlar arasında geçen konuşmalarda diyalog tekniğine de yer verilmiştir. *Sur ve Gölge* hikâyesinin kısa bir özeti şu şekilde verilebilir:

Hikâyede olaylar, daha çok Kumkapı'da Karabıçak Meyhanesi'nde geçer. Kumkapı surların Marmara kıyısındaki beşinci kapısıdır. Kentten başka bir çıkış yolu ise gölgedir. Gölge ne sur ne hendek dinler. Yaşlı dulun gölgesi ise surlarda yıllardır dolaşmaktadır. İmparator Zenon yaşlı dulun gölgesini karısı Ariadne'nin yüzünde görmüştür. Zenon hasta yatağında, karısının ve aşığının kendisini bir lahidin içine koyduklarını dışardan bakarak izler. Kentte herkes dulun gölgesini konuşmaktadır. Diğer yandan ise yasa dışı işlerle uğraşan Agop, güzeller güzeli kızını aynı işi yapan kaba saba biri ile evlendirmek ister. Kız bunu istemez ve Bulaşıkçı Ömer'in evine gelir. Kendisini Leyla olarak tanıtır. Asıl adı ise Karin'dir. Bir süre sonra babası ve damat adayı Karin'i aramaya başlarlar. Ömer, Leyla'yı da alarak memleketine giderlerse kurtulacaklarını düşünür. Karin'in babası ve damat adayı, Ömer ile Karin'in peşine düşer. Ömer'in beslediği köpeklerin yardımı ile iki âşık, baba ve

damattan kurtulurlar ancak Ömer ve Karin saklandıkları surun altından çıkacakken sur çöker ve boşluklar kumlarla dolar. Tüm boşluklar tam anlamıyla kapanarak Kumkapı olur (Saçlıoğlu, 2017a, ss. 3-43).

Hikâye, mitolojik kısım İmparator Zenon, karısı Ariadne ve aşğını konu alan bölüm ile Ömer ve Karin arasında geçen aşkı konu edinen asıl hikâyenin harmanlanması ile meydana gelmiştir. Anlatıcı, mitolojik olay ile Karin ve Ömer arasındaki ilişkiyi birbirine bağlayarak ortak noktalarda buluşturmuştur. *Sur ve Gölge* hikâyesinde bu nedenle ortak nokta mitoloji ve gölge kavramlarıdır. Yazarın daha önceki hikâyelerinde de görülen *gölge* kavramı bu hikâyesinde de belirgin olarak işlenmiştir.

Edebiyat ve mitoloji arasında doğrudan bir ilişkinin varlığı hikâyenin yapısöküme uğratılmasında önemli bir etkiye sahiptir. Mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişkiyi anlamak için Freud'un 1900 yılların başlarında yayınladığı *Düşlerin Yorumu* kitabına dönmek gerekir. Zira mitoloji ile edebiyat arasındaki ilişki Ricoeur'e göre bu dönemde kurulmaya başlanmıştır. Ricoeur, *Düşlerin Yorumu* 'nun o dönemden sonra öğrettiğinin, düşlerin uykudaki kişiye ait özel mitolojileri verirken mitosların ise halkların uyanırken gördüğü düşler olduğunu savunur. Yani düşler, gören kişinin özel mitolojileri iken halkların uyanırken gördüğü düşler ise mitosları verir. Ricoeur, Sophokles'in *Kral Oidipus*'u ile Shakespeare'in *Hamlet*'inin tıpkı düşlerin yorumlandığı gibi yorumlanması gerektiğini savunur (Ricoeur, 2007, s. 19). Bu nedenle *Sur ve Gölge* hikâyesinde Zenon ve karısının yaşadıkları ile Ömer ve Karin'in yaşadıkları düşlerin yorumlanması gibi yorumlanarak yapısöküme uğratılacaktır. Bu ise hikâyenin psikanalitik bir çözümlemesini sunacaktır.

Hikâye, surların içerisinde dolaşan yaşlı dulun gölgesi etrafında şekillenmiştir. Surlarda dolaşan yaşlı dulun binlerce kılığı olmasına rağmen tek gölgesi vardır. Surlarda dolaşan yaşlı dula ilk fark eden ise İmparator Zenon olur. Dulun gölgesi karısı Ariadne'nin yüzü ile karşısına çıkar. Burası imparatorun kendi mitolojik alanını oluştururken halk da dulun gölgesini konuşmaktadır. Gölge farklı dinlerin ve kültürlerin milyonlarca farklı kurbanının katkısı ile derinleşmiştir. "Kentteki herkes dulun gölgesini konuşuyordu. İki asker lahdin başından kaçmadan önce Zenon 'un son çılgınlıklarını anlatmışlardı herkese. Gölgeye bakmayın gölgeye bakmayın, diye bağırıyordu lahdin içinde imparator. Körler gölgeyi görmez, görülmeyen gölge zarar vermez, diyorlardı kendilerinin bu lanetten uzak olduğunu düşünerek." (Saçlıoğlu, 2017a, s. 18). *Sur ve Gölge* hikâyesinin bu bölümü ise halkların uyanırken gördüğü düşleri oluşturur. Saçlıoğlu'nun bu hikâyesi mitoloji ve edebiyatın iç içe geçtiği hikâyesidir. Esere adını veren sur engel, engelleme, yasa ve yasağın göstereni

olarak gölge ise yasa ve yasağın sorumluluğundan uzak bir göstereni olarak sunulmuştur. Gölge, bizim yerimize yapan ve bizi o yükten kurtaran konumundadır. Kişinin alması gereken sorumluluğu yerine getirici bir özelliği verir. Melchior, gölge ve yansımanın sahiplerinin özlemlerini, kötü eğilimlerini gerçekleştirdiğini ileri sürer. Böylece kopya yasak itkileri kendine mal eder ve serbest bırakır, sorumluluktan kurtardığı insanı rahatlatır (Melchior, 2007, s. 222). Kentte gölge üzerine konuşulur ancak gölge insanları aynı zamanda sorumluluktan kurtarır. Kendileri yerine yapılması gerekeni o yapar. İmparator Zenon ise yaptığı karşılığında cezalandırılan lanete uğrayan konumundadır. Halk onu ve yaşadıklarını trajedi seyircisi gibi izlemektedir. Trajedide bir özdeşim olsa da en sonunda “Ben o değilim.” diyerek onu kendinden uzak tutma durumu bir rahatlama sağlar. Seyirci olan kentliler, kendilerini bu lanetin dışında tutarlar. Dulun gölgesi özgürce dolaşırken bir yandan rahatsız edici diğer yandan ise özgürce dolaşmanın verdiği rahatlıkla zıtlığı bir arada barındırmaktadır. Dulun farklı şekillerde ama tek bir gölge ile geri gelmesinin nedeni nedir? Hasta yatağında lahdin içerisine gömüldüğünü gören imparatorun kendisi midir? Eğer gömülen İmparator olmuş olsa idi bu durumda ritüele uygun olmayan gömülme sonucu gölgesi gelenin imparator olması gerekirdi. Hikâyede lahdi açanlar, imparatorun herkesi korkutan lanetli bir yüze sahip olması nedeni ile lahdi hemen kapatmışlardır. Onun yüzünde korku, intikam, insanoğlunun tanıdığı her türlü kötü duygu bu yüzde yerini bulmuştur. Bu durum imparatorun yüzü üzerinden tasvir edilen Zenon karakterini verir. Bu sırada ise imparatoriçe *Ariadne* tahta çıkmıştır. Zenon ise bu durum karşısında cinnet geçirerek kollarını parçalar. Zenon karakterinin karşısında güven vermeyen bir anne modelinin olduğu söylenebilir. Fink, iki çeşit kadın algısını var olduğunu savunur. Cennetten kovulmadan önceki yani babayı kendisine tercih etmeyen anne modeli birinci kadın algısını oluşturur. Bu güven veren ve Freud’un tabiri ile aldatmayan, ihanet etmeyen Meryem Ana modeli bu türe denk düşmektedir. Bu iyi kız modelini anlatır. Oğluna bağlılığa ihanet eden günahkâr anne modeli ise kötü kadın modelini verir (Fink, 2020b, s. 56). Zenon’un kadına bakış açısı bu nedenle ikinci anne modelini ortaya koyar. O ihanet etme kapasitesine sahip aldatan bir kadın modeli sunmaktadır. Zenon’un gölgede gördüğü, karısı *Ariadne*’nin yüzü şeklinde karşısına çıkar. Bu onun kadınlara bakış açısını yansıtan bir özellik olarak verilebilir. Bu düşünce Zenon’da intikam duygusunu körüklemekte ve sevgisizliği de kanıtlamaktadır. İçerisinde hissettiği intikam duygusu onu cinnet duygusuna itmiştir. Çünkü onun karşılaştığı kadın ihanet edebilen kendisine güven vermeyen bir kadın modeli sunar. Bu gölge karısı ya da

başka şekillerde karşısına çıksa da gölge tek olarak kalır. Zenon'un yaşadığı trajedi, askerler ve kent halkı arasında kendilerinden uzak bir olay olarak sadece izlenir. Askerler onun yüzü karşısında korkuya kapılıp kaçarlar. Asker koruma özelliğini yerine getiren gösterenler değildir. Bu nedenle güvensizlik İmparator Zenon'un ruh hâlinin bir yansımasıdır. Simgesel alana ait olan herkes, ona yardım edememekte ya da etmemektedir.

Zenon'un hasta yatağında değil de mezarda yattığı söylentisi yayılınca Kraliçe Ariadne tahta çıktığını ilan eder. Lahdin içindeki imparatorun yüzü ise dünyanın en çirkin yüzüne dönüşür. Khalkedon halkı, aradaki denizden dolayı kendilerini bu lanetten uzak tutuyorlardı. Khalkedon'un gerçek körü, her şeyi bilen kâhini ise "Gölgenin gücü yoktur. Işık yoksa gölge de yoktur. Suçu ışıktadır. Yanlış ondadır. Aslında sur da yoktur. Sur sözdür. Surun kapıları sözle açılır." (Saçlıoğlu, 2017a, s. 19) ifadelerini kullanır. *Sur ve Gölge* hikâyesinin gösterenleri olan sur ve gölge aslında dil tarafından var edilen ve olmayan gerçeğin birer yansımasıdır. Gölge, ötekinin söylemi ile inşa edilenken sur ise ötekinin söylemine karşı oluşturulan bir sığınak görevi görmektedir. Işık ise söyleme sahip olan kişinin gösterenidir. Işık simgeselin varlık alanıdır. Gölgeyi de suru da var eden simgesel alandır. Simgesel alan dilsel alanın bir yansımasıdır. Dille ifade edilen ve gerçeklik hâline gelen gösterenlerdir. Gölge ötekinin varlık alanını oluşturur. Bu kişiyi inşa eden ötekinin kişiye yüklediği anlamdır. Sur ise kişinin ördüğü duvar ve kendini akladığı alandır. Sur engel olarak bilinç dışına açılan ya da orada kalınarak güvenliği tesis eden bir mekânı sunar. Surların sınır tanımayan, surdan istediği şekilde çıkan ise insanın yasa ve yasağı tanımadığı bilinç dışı alanın varlığını gösterir. Bilinç dışını var eden ise sözdür yani dilsel alandır. Öznenin kurulumunda etkili olan ikinci bir kişiliğin varlığıdır. İmparator gücün, kuvvetin temsilcisi olurken de dilsel alanla oluşmaktadır güvensiz bir anne modeli ile şekillenirken de dilsel alanla oluşmaktadır. Çünkü dille ifade edilemeyen şey, yoktur. Lacancı manada ise bu gerçektir. Gerçek, olmayan şeydir. Yani dile gelmeyen şey gerçeği ifade eder. Fink bu nedenle simgesel alanın gerçeğin üstünü örttüğünü söyler. *Varoluş dilin ürünüdür*. Gerçek yoktur. Simgesel gerçeği iptal ederek dil tarafından oluşturulup üzerine düşünülebilir bir gerçeklik oluşturur (Fink, 2020a, s. 55). Buradan yola çıkarak gerçek ve gerçeklik arasında da ayırım yapılabilir. Gerçek olmayandır. İfade edilemeyendir. Embriyo da dilsel alan olmadığı için gerçek alanındadır. Çünkü bilinemeyene dair şeyler içerir. Delilik de benzer şekilde gerçek alanındadır. Onda da benzer şekilde dilsel düzenin oluşumu yoktur. Ancak gerçeklik diye adlandırılan şey ise dil tarafından üzerine düşünülebilir bir hâl almayı ifade eder. Basit bir dille söyleyecek olursak Hristiyanlık

dininin gerçeklik olarak algılanabilmesi için ikonalara ihtiyaç duyması gibi. Çünkü Aristoteles'in belirttiği gibi insan ancak nesnesi ile düşünür (Lacan, 2013, s. 69). Surlarda dolaşan gölge bu nedenle söylemle, dilsel düzenle oluşturulan bir özelliğe sahiptir. Hikâyede bilgenin kullandığı ifadede ışık bu nedenle gösteren hâline gelen bir kavramdır. Bu gösteren yorumlandığı anda gösterilen hâlini alır. Bu ışık gölgeyi var eden şeydir. Kâhin ışık olmazsa gölgenin de olmayacağını söyler. Bunlar nesne ile ilişki içerisinde düşünmenin bir yansıması olarak Aristotelesçi düşünmeyi ortaya koymaktadır. Nesne olan ışık kişinin gölgesini var eden şeydir. Bu ise kişiyi söylemi ile oluşturan küçük ve büyük ötekilerdir. Küçük ötekini ebeveynler oluştururken büyük öteki ise simgesel düzenin devlet gibi örgütlenmiş yapılarını verir. Bu nedenle *Sur ve Gölge* hikâyesinin mitolojik kahramanı olan Zenon'u var eden suçlu kâhine göre ışıktır. Çünkü ışık yoksa gölge de yoktur ve bu nedenle suçu ışıktaki arayın der. Zenon'un gördüğü yaşlı dulun gölgesi karısının yüzü şeklinde karşısına çıkmıştır. Burada ölmüş babanın etki gücünün daha da kusursuz bir şekilde artması durumuna benzer bir durum söz konusudur. Şöyle ki ölü babanın oluşturduğu etki hayattayken oluşturduğu eksiklik duygusunu da siler. Artık tamamlanmış özlemleri bir varlık hâline gelebilir. McGowan, bu duruma *Cesur Yürek* filmi örnek verir. *Cesur Yürek* filminde William Wallace (Mel Gibson) özgürlüğünü kazanmak için girdiği savaşta ölmüş olsa da, eksiksiz bir özne görüntüsüne, kaybından ziyade tamlığıyla tarif edilen bir özne görüntüsüne sahiptir (McGowan, 2018, s. 77). Benzer durum evlilik korkusunu her an içinde taşıyan erkeklerde de vardır. Çünkü babanın hadım edici tehdidi o hayatta olmasa da kişi tarafından hissedilir. Reik, bu durumu açıklamak için evlilikte babanın hadım edici tehdidinin hayali olarak gerçekliğini koruduğunu ileri sürer (Reik, 2009, s. 47). Erkeklerin evlenecekleri zaman hadım tehdidini psikolojik olarak hissetmelerinde, bu ölü babanın kişi üzerinde bıraktığı etkinin izlerini görmek mümkündür. Çünkü simgesel ölümle beraber, baba ile Oedipal dönemde antlaşma imzalanırsa da onun oluşturduğu tehdit kişi üzerinde etkisini daha kuvvetli bir şekilde hissettirmektedir. Bu manada annesel tehdidin de var olduğunu ileri sürebiliriz. Anne ölmüş olsa da yani sembolik olarak anne katli gerçekleştirilse de varlığı her an hissedilmektedir. Bu hissetme babanın hadım edici tehdidinin aksine kişide şükran ya da haset gibi iki zıt kutbun oluşması şeklini alabilir. Kristeva, anne ile kurulan ilişki sonucu bu iki kavramdan birinin baskın olarak bireyde yerleştiğini savunur. Kristeva içe yansıtılan ilksel nesnenin Ben'de yeterince güvenli bir biçimde kök salabilirse olumlu bir gelişimin de temellerinin atılacağını savunur. Besin kaynağına olan yatırım bu nedenle derin anlamda yaşamın

kaynağına yatırım şeklinde gerçekleşir ve anne sevilen bir nesne hâline gelir (Klein, 2011, s. 20). Eğer bana ait olan besin kaynağı başkasına haz mutluluk veriyor mantığı gelişirse o zaman da haset durumu ortaya çıkar (Klein, 2011, s. 25). Bu durum Zenon'un yaşlı dulun gölgesinin karısının yüzü şeklinde gelmesini de açıklamış olur. Çünkü Zenon hayata karşı ilksel nesne ile kurduğu ilişkide şükranla karşılaşmamıştır. Güvensizlikle beslenen bu durum Zenon'un hasta yatağında karısı ve aşığının kendisini lahdin içine koyma şeklinde dönüş yapmaktadır. Fink 'in ifade ettiği gibi Zenon için anne, cennetten kovulma sonrasını ifade eden annedir. Bu anneyi anne₂ olarak nitelendiren Fink, bu annenin başka biri ile aldatma kapasitesine sahip biri olduğu için düşkün, ahlaksız, bencil, istismarcı bir imgeye sahip olduğunu savunur (Fink, 2020b, s. 57). Zenon'un rüyalarına yansıyan ve hayatını da etkileyen durum, onun annesel ilksel nesne ile olan ilişkisini açıklar. Onda anne aldatma kapasitesine sahip, oğluna sadık olmayan bir anne modeli gelişmiştir. Bu ötekinin söylemi ile kişide oluşan algıdır. Işık onda bu gölgeyi yani bilinç dışı kimlikteki gerçekliği oluşturmuştur. Rüyanın dile dökülmüş gerçekliği böylece şekillenmektedir. Suçlu ise ışıktır. Yani annenin ya da bakım verenlerin ona yansıttıkları aynada Zenon'un gördüğüdür. O aynada görülen ise güvensizlik şeklinde vücut bulmuştur. Bu durum, gerçek kör olarak nitelendirilen bilge kâhinin yaşlı dulun surlarda görülen gölgesi üzerine söylemiş olduğu sözlerden çıkarılabilir.

Sur ve Gölge hikâyesinin mitolojik kısmında diğer önemli bir gösterense İmparator Zenon'un annesel katli gerçekleştirememiş olmasıdır. Bu ise onun varlığını her an hissetme şeklini alır. Anne katli ya da ebeveynlerden birinin katlinin gerçekleşmesi ritüellere uygun şekilde gerçekleşmediği zaman ruhların geri gelmesi şeklinde edebiyatta işlenmiştir. Geri gelme rüyalarda ya da gündüz düşlerinde gerçekleşirken ritüele yönelik bir tatmin arayışı içerisine girebilir. Hegel bu anlamda yazılmış en güzel trajedinin Sophokles'in *Antigone*'si olduğunu söyler (Eagleton, 2012, s. 49). Benzer durum Stephan King'in *Hayvan Mezarlığı* romanında da vardır. Zizek; yaşayan ölüleri romanlaştırdığı, ölü baba motifi ile bir tür geri çevrilmeye tabi tutulduğu için bu romanı önemli görmüştür. Romanda ilk gün bir öğrenci ölür ve canlanarak kahramana "Ne kadar ileriye gitmen gerekirse gereksin öteye gitme. Bariyerin yıkılmaması gerek." der. Aşılmanması gereken bu bariyer Zizek'e göre Antigone'nin karşısına çıkan bariyerdir. Varlığın acı çekmekte ısrar ettiği yasak sınır bölgesidir. Antigone'de bu bariyer Yunanca ate, yani heluk, mahvoluş terimiyle adlandırılır ki yasağın açtığı mahvoluşun getirdiği sorumluluğun da yükünü taşır (Zizek, 2004, ss. 42-43). Zenon için surların varlığı yıkılmıştır. O artık Antigone gibi ya da hayvan

mezarlığında ailenin yaşadığı trajediye benzer şekilde bariyerin diğer tarafına geçmiştir. Surlarda dolaşan gölgeyi herkes görmemiştir. Gölgeyi sadece Zenon görmüştür ve herkese gölgeye bakmamalarını salık verir. Ancak Zenon acı çekmekte ısrar ettiği yasak sınır bölgesindedir. Bu nedenle Zenon cinnet geçirir, kendi kollarını ısırır ve parçalar (Saçlıoğlu, 2017a, s. 18). *Sur ve Gölge* hikâyesinde sur bariyer görevi görmektedir. Bu bariyer yıkıldığı zaman kişi kendi gerçekliği ile yüzleşir. Bu durum kişiye bazen delilik ve ölüm getirebilmektedir. İki kişilik arasındaki geçişin kuvvetli bir şekilde farklı olması bu hissedilen duruma daha netlik kazandırmıştır. Zenon, güçlü kuvvetli bir figürken hasta yatağında kendine ait gerçekle yüzleşerek sınırı bariyeri yıkılmıştır. Öğrenmenin sonucu ise kişiye yıkım ve felaket getirir. Her şeyden habersiz bir üçüncü olmak insana huzur verirken öğrenme felakete sürükler. Montaigne ve Pascal sonuçları ile baş etme konusunda geri kalan kapasitemizin ötesine olan merak arayışımızın tanımını haddini aşmak olarak tanımlar. Pskye sevgilisi hakkında iddia edilen gerçeği görmek için gece sevgilisinin tüm ısrarına rağmen güvenini kaybedecek şekilde gerçeği gözleri ile görmek ister. Ancak bu öğrenmenin sonuçları sahip olduğu tüm mutluluğu ve varlığın tüm dengesini yok eder (Shattuck, 2014, s. 258). Tüm her şeyi göze alan insan yine de merak duygusuna yenik düşer. Shattuck bunu *Bathlı Kadın* etkisi olarak isimlendirir. Yasak olan şeyin arzulanmasıdır. Bir şey bize yasaklanırsa onu daha çok merak ederiz. J. Locke dediği gibi kanun yoksa özgürlükte yoktur (Shattuck, 2014, s. 429). *Sur ve Gölge* hikâyesinde bu nedenle surları aşan tek şey gölgedir. Çünkü gölgenin varlığı özgürlük alanının da varlığını şekillendirir. Hayvan mezarlığında geri dönen ölümler, Antigone'nin abisinin ruhunun kendisi üzerinde olan etkisi psişenin özgürlük alanını oluşturan yanlarıdır. Bu nedenle sur psişenin bilinç dışı alanına açılan kapısının gösterenidir. Âdem ve Havva, Tanrılardan ateşi çalan Prometheus, Pskye birçok mitik karakter bu yasağın cezbediciliği karşısında onu çiğnerler. Yasa ve yasağı çiğnemenin ise karşılaşılmaması gereken sorumluluğu vardır. *Sur ve Gölge* hikâyesinde sorulması gereken ise yerine getirilmeyen hangi eylemin, yaşlı dulun gölgesini Kral Zenon'un karısı Ariadne'nin yüzünde geri getirdiğidir. Saçlıoğlu'nun mitoloji ile Kumkapı'da gerçekleşen hikâye arasında yıllarca devam eden mitolojinin ortak noktası nedir? Oidipus öğrendiği gerçek karşısında kendini toplumdan dışlanmış kör bir adam olarak yaşarken bulur. Hegel, Oidipus'u yaptığı ile yüzleşmenin örneği olarak görür. O babasını öldürüp annesi ile evlenmenin sorumluluğunu alan trajik kahramandır (Mcgowan, 2018, s. 75). Kendi gerçeği ile yüzleşmemek bu nedenle devam eden bir sürecin varlığını gerektirir. Yüzleşmiyor olmak gerçekliğin olmadığı anlamına gelmez.

Oidipus tüm yönlendirmelere rağmen gerçeğini görmek istemeyendir. Bu durum Camus'un *Yabancı* romanında da vardır. May, Meursault'un infazın son dakikalarında ancak kendine ait gerçeğin bir ışığını gördüğünü söyler. Son anlarda ucundan da olsa gerçeği görmüştür (May, 1997, s. 59). İmparator Zenon kendine ait gerçeği ölüm döşeginde fark eden olarak Meursault'a benzer özellik gösterir. Çünkü o güne kadar fark edilmeyen ve yüzleşilmeyen şey "*Kralın çıplak olduğu*" gerçekliğidir. Ancak kral çıplaktır. Çünkü bilinç dışı Zupancic'in de ifade ettiği gibi bildiğimizin bilinmemesidir (Zupancic, 2018, s. 31). İmparator Zenon'un bilmediği bilinç dışı gerçeği bu nedenle ona cinnet geçirten ve kollarını ısırtarak parçalatan şeydir. Antigone'nin atesidir. Antigone'nin üzerine kapatılan bu mezarda kendini asmasına yönelik eylemi ile Zenon'un kendini kapatılmış bir lahidin içinde görmesi kendi gerçeklik alanlarının birer yansıması hâlini almıştır.

May, mitik anlatıların insanın kendini anlatan bireysel ve kolektif arketipsel yansımaları olduğunu savunur. Katartik özelliği olan mitlerde, insanlar kendilerini bulmaktadır. Mitler, bilinç ile bilinç dışı arasında köprü görevi görerek insanların onda kendini görmelerini sağlar. May'e göre doğumun yarattığı sarsıntı karşısında Nil nehrine bırakılan bir bebekle doğum mitini bulurken, beş altı yaşlarında bir çocukken karşı cinse hissedilen Oedipal karmaşa karşısında ise Oedipus mitini gördüğümüzü ileri sürer. Ergen bağımsızlığı söz konusu ise orada Orestes mitini, bitmek tükenmek bilmez aşk ve evlilik krizlerinde ise Afrodite, Eros ve Psyche'yi görürüz. Ölümü beklerken Dante'nin *İlahi Komedya'sı* ile karşılaşırız. Kadim Orestes mitinde gençlerin babaları ile özdeşleşmesinin mücadelesini buluruz. Orestes'te jüri Tanrılar değil insanlardır; artık kadın ve erkek kendi medeniyetinin sorumluluklarını taşır. Bu mitler bizi sera gazı etkisi ve dünya yaşantımıza dair diğer tehditlerin sorumluluğunun bizim omuzlarımızda olduğunu gösteren bir canlı örneklerdir (May, 2021, ss. 42-45). *Sur ve Gölge* hikâyesinde İmparator Zenon ve karısı Ariadne'nin ve Karabıçak Meyhanesi'nde çalışan Ömer ile Leyla (Karin)'nin ortak noktada buluşmasının sebebi May'in ifade ettiği durumdan kaynaklanmaktadır. Ömer ve kendisini Leyla olarak tanıtan Karin, bu mitolojide kendilerini bulmuşlardır. Birbirini severek anne babanın rızasından uzakta hareket eden bir evlat olarak Karin, öz bilinç olma yolunda mücadele verir. Ancak gerçekleştiremediği ebeveynsel özgürlük onun canına mal olmuştur. Onu sınırlayan surlardan kurtuluşun bir yolu ise yaşlı dulun gölgesinin surlarda gezmesine benzer bir hâl almasıdır. Ömer ve Karin için surlardan dışarı çıkmanın tek yolu gölge hâlini almak şeklinde hikâyede metaforize edilmiştir. Surlar yani söylemsel öteki onun adına karar verirken surlardan çıkmanın tek yolu ise gölge hâlini almak şeklinde

simgeleştirilmiştir. Ömer ve Karin surların altında kalarak yani birer gölge hâlini alarak surdan çıkabilmişlerdir. Benzer şekilde yaşlı dulun gölgesi surlarda her zaman dolaşır. Burası özgürce dolaşan ve öznenin kendini evinde hissettiği alandır. Karin ve Ömer'i İmparatoriçe Ariadne'ye yakınlaştıran bu nedenle gerçekleşmemiş olandır. Ariadne'yi aşığı ile gören İmparator Zenon 'dur. Oysa Ariadne Zenon'un karısıdır. Ömer ve Karin'in surların altında kalmasında ise babası ve damat adayının etkisi vardır. Mitolojide ayırıcı olarak devreye giren Zenon iken, Ömer ve Leyla'nın hikâyesinde kaba saba olarak tarif edilen babanın istediği damat adaydır. Bu nedenle Zenon ve damat ayıran rolünde iken diğer yandan ise onlar için Ariadne ve Karin güvenilmeyecek aldatan anne modeline örnek teşkil etmektedir. Bu durum Hegel'in Efendi-köle diyalektiğine benzemektedir. Çünkü kahramanların birbirlerinin bilincinde sahip oldukları konum, kişileri var eden olgudur. Kişilerin birbirinin öz bilincine düşme şeklini açıklamaktadır. Bu nedenle anlatıcının mitik anlatı ile hikâye arasında bağlantı kurduğu anlaşılmaktadır.

Sur ve Gölge hikâyesinde bir diğer olgu ise hükümdar Zenon'un hasta yatağında karısı ve aşığının kendisini lahdin içine koyduğunu görmesidir. Ancak gerçekten bu durumun gerçekleştiğine dair bir izlenim yoktur. Çünkü böyle bir durumda gölgenin Zenon'a ait olması gerekirdi. Diğer bir gösteren ise halkın gözünde tahta çıkan Ariadne olarak yansıtılmıştır. Halk buna inanmıştır. Bu durumda Ariadne'nin Zenon tarafından öldürülmesi sonucu vicdan azabının halk tarafından yansıtılması söz konusudur. Yaşlı dulun gölgesinin Ariadne'nin görünümünde gelmesi ve Ömer ile Karin'in bir çıkış bulamamaları bunu gösterir. Kentteki kapılar dışında kentten çıkmanın tek yolunun bir gölge olması bunu kanıtlamıştır. Burada her iki anlatı içinde ortak olan nokta gerçekleşmemiş olmaktır. Gerçekleşmemiş olmak onları gölge hâline getiren ortak noktadır. Lacan'ın belirttiği gibi burada mesele olmak ya da olmamak değil gerçekleşmemiş olmaktır (Lacan, 2013, s. 36). Ömer ve Karin'i, Ariadne ve aşığını gölge hâline getiren gölgeyi var eden bilinç dışı alanın varlığıdır. *Sur ve Gölge* hikâyesinde bu kahramanlar gerçekleşmemiş isteklerle var olmuşlardır. Onlara hak ettikleri yeri ise Khalkedon'da oturanlar verir. Çünkü onlar kendisini bu lanetten uzak tutmaya çalışırlar. Laneti var edense bir gölgedir. O isteğine ulaşamamış bir gölgedir. Onu var eden olgu budur. Gölgenin bu nedenle simgesel alandan dışlanan, istenmeyen olduğu söylenebilir. Gölge simgesel alanın kural ve yasaklarına uymayandır. Zizek, burada *Hitchcock'un Harry'yle Başımız Belada* filmini örnek verir. Filmde ölümler iyicil olmasa da eğlenceli bir şekilde geri dönmektedir. Harry'nin cesedi gündelik hayata dair huzursuzluk, tekinsizlik

oluşturmak şöyle dursun vaka-ı adiyeden küçük marjinal bir sorun işlevi görür. Köyün toplumsal hayatı devam eder ve insanlar birbirlerine hâl hatır sormaya devam eder. Cesedin başında buluşmak için sözleşir ve günlük işlerini yaparlar. Bu halkın bakış açısıdır ve Harry'nin yol açtığı sorun simgeselde bir türlü ölmemesidir. Zizek, burada aslında filmin *Bir Türlü Ölmeyen Ceset* adını alabileceğini ileri sürer. Bunun sebebi halkın simgesel düzende Harry'nin cesedi ile bir türlü ne yapacaklarını bilmemelerinden kaynaklanır. Hikâyenin sahip olabileceği tek son Harry'nin simgesel ölümüdür: Nitekim hesap görülebilsin, cenaze töreni en sonunda yapılabilsin diye çocuğun cesede tekrar rastlaması kararlaştırılır ve simgesel ölüm meydana gelir. Harry'nin sorununun *Hamlet*'inkiyle aynı olduğunu hatırlamak gerekir. Zizek, *Hamlet* 'in kusursuz bir takıntı vakası olduğunu vurgular. Hamlet, sonuç olarak, simgesel bir hesap kapamanın eşlik etmediği gerçek bir ölümün hikâyesidir. Polonius ve Ophelia gerekli törenler yapılmadan gizlice gömülürler, Hamlet'in uygunsuz bir zamanda öldürülen babası da günahkâr kalır, Tanrı'yla günah çıkartmadan karşı karşıya gelir. Hayalet işte bundan geri döner ve oğluna intikam almasını emrini verir (Zizek, 2004, ss. 44-45). Zizek 'in Hitchcock'un filmine ve Hamlet üzerine yapmış olduğuna benzer durum *Sur ve Gölge* hikâyesi içinde geçerlidir. *Harry ile Başımız Belada* ve *Hamlet eserlerinde simgeselde bir türlü ölmeyen ölümler vardır*. Harry cesedi üzerine halkın bakışı ise sıradan bir olay nezdindedir. Hamlet'in babasının zamansız ölümü de simgesele uygun gerçekleşmemiştir. Antigone, kardeşinin kurda kuşa yem olması için açığa bırakılmasına rıza gösteremez. Simgeselle bitmeyen bir hesaplaşmanın ürünü olmaları bu eserleri ortak noktada buluşturmaktadır. Halkın bakışı için bu durum tekinsizlik oluşturmaz onlar durumu kabullenmiş gibidir. Khalkedon'da halkın kendini lanetten uzak tutması da bunu gösterir. Ancak surlarda dolaşan yaşlı dulun gölgesi bu nedenle simgeselde ölmeyen bir ölünün olduğunu gösterir. Yaşlı dulun gölgesinin İmparator Ariadne kılığında görünmesi de simgesel bir ölümün gerçekleşmediğini gösterir. Kapanmayan bir hesaplaşmanın varlığı onun dönmesine sebep olmuştur. Nitekim gölgenin simgesel alanda ölümü onun geri gelmesini de engelleyecektir. Ancak hikâyede, yaşlı dulun Ariadne'nin yüzünden sonra görüldüğü yer ise Karin'in yüzüdür. Karin, gölgenin varlık bulduğu kişi hâline gelmiştir. Çünkü o da simgesel olarak bir ölümle karşılaşmamıştır. Ömer ile beraber kaçarken surların altında kalarak ölmeleri aslında sahnenin tekrarlanarak yaşanmasına sebep olur. Gösteren olarak Ariadne ve aşığı ile Ömer ve Karin gibi işlense de gösterilen simgesel alana ait ölümün gerçekleşmemiş

olmasıdır. Surun üzerlerine çökmesi sonucu beklenmeyen ölüm Karin'in yüzünde de yaşlı dulun gölgesini yansıtır. Yaşlı dulun gölgesi simgesel alanın öldüremediğidir.

Sur ve Gölge hikâyesine hâkim olan diğer bir unsur ise ataerkil yapının baskısının hissedilmesidir. Ariadne ve aşığını ayıran bir üçüncü olan gücün temsilcisi İmparator Zenon iken Ömer ve Karin'i ayıran ise zorbalığı ile tanınan damat ve baba gösterenleri gücü temsil etmektedir. Karin'in annesi ise her şeyden habersiz biri olarak tasvir edilir. İmparatoriçenin tahta çıkması halk nezdinde bir gölge ile gerçekleşmektedir. Çünkü o güce sahip olanı temsil etmez. Ariadne'nin bir güç unsuru olarak sahneye çıkması ya İmparator Zenon'un ölümü ya da kentten çıkışın tek yolu olan gölge ile mümkün olur. Gölge ruhsal alanın varlık bulmuş hâli olarak özgür olandır. Gerçekleşmeyenin yani bilinç dışı olanın gösterenidir. Simgesel alanda unutulmak için ise simgesel olarak ölümün gerçekleşmesi gerekir. Bu nedenle gölgeyi var edenin simgesel alan olduğu söylenebilir. Vicdani olarak rahatsızlık veren durumlar gölgenin oluşmasının sebebi konumundadır. Şöyle ki anlatıcının tasvir ettiği durum bunu açıklamaktadır:

“İstanbul'un Ortodoks kiliselerindeki on iki yortuyu gösteren on iki ikonun tam ortasında Meryem, İsa ve Yahya'nın resmi bulunan Desisis adında on üçüncü ikonanın yer aldığını bilenler on üçteki bu uğursuzluğun önlendiğini düşünüp rahatlayabilirler.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 16).

Anlatıcının tasvir ettiği bu ikonayı uğursuzluktan koruyan Meryem, İsa ve Yahya resminin önemli göstereni ise Meryem'dir. Meryem dişil bir gösteren olarak işlenmiştir. İkona da yer alan bu karakterlerin uğursuzluğu önlediği düşünülmektedir ki Meryem figürü burada baskın olan ataerkil yapıyı kırıcı bir özelliğe sahiptir. O Baba-Oğul-Kutsal Ruh üçlemesinde Meryem Ana göstereni baskın ataerkil yapının anaerkil bir özellik kazanmasında simgesel bir geçişi yansıtır. Ataerkilliğin hâkimiyeti güç, savaş üzerine kurulu iken anaerkil yapı daha uzlaşmacı bir hâl olarak Meryem ile tasvir edilmektedir. Zenon'un sahip olduğu imparatorluk gücü hasta yatağında kırılmıştır. Gücün diz çökmüş hâlinin bir yansıması, engellenemeyen dulun gölgesi şeklinde belirir. Gücü kıran anaerkil yapının varlığıdır. Zenon fallus merkezli bir kültürün temsilcisi hâline gelmiştir. May, bu durumu Faust'un taş kesen kalbinin miti olarak değerlendirir. Bu mit, bir insanın mutlak güzele sahip olarak Tanrı konumu almaya çalışmasının mitidir. Aşırı böbürlenmenin nahoş bir kibrin mitidir. İşlenen suç *Faust miti* için insan rolünü üstlenmeyi reddetmektir (May, 2021, s. 283). Helen artık Faust'un durduğu nokta hâline gelir çünkü Helen ulaşılmak istenen dişil biçimi temsil eder (May, 2021, s. 299). Zenon'u durduran bu nedenle dişil

karakterin varlığıdır. Onun yokluğu ise Zenon'un cinnet geçirerek kollarını parçalamasına sebep olmuştur. Çünkü Zenon gücün temsilcisidir. Merhamete ait veriler ise dişil karaktere aittir. May, sevmeyi öğrenirken her hastanın annesinin damgasının psikolojik kalıntıları ile yüzleşmek zorunda olduğunu savunur (May, 2021, s. 298). Zenon, annesel sevgi nesnesinin kalıntıları ile dulun surlardaki gölgesi sayesinde yüzleşir. May, *Peer Gynt* örneğini verir. Gynt, şoven karakterin çaresiz bir hâl almasından sonra benliğini yalnızca Solveig'in ve onun dişil sevgisinin varlığında bulmasıdır. May, kadın ve erkeğin asıl benliklerini tam anlamıyla birbirleri için var olduklarında bulduklarını savunur. Birbirlerine sadece fiziksel değil psikolojik ve ruhsal anlamda ihtiyaç duyduklarını anlarlar (May, 2021, ss. 355-356). Bu durum Ömer ve Karin için de vuku bulmuştur. Ömer ve Karin nasıl bir araya geldiklerini bilemezler. Her şey bir anda iki ruhun birbirini bulması şeklinde tasvir edilir. Ancak Agop ve damadı olacak kişi ise fallusun metaforu olarak hikâyede kurgulanmaktadır. Kız dünyalar güzeldir ve bu adamla evlenmek istemez. Bu ise babanın kızına sorduğu bir durum değildir. Çünkü fallusun sahibi sözün de sahibi hâline gelirken gölge bu durumu aşmaya çalışır. Yaşlı dulun gölgesinin Zenon'un karısı Ariadne'nin yüzüne yansması da benzer durumu tasvir eder. Ariadne ve aşığı ile araya giren güç fallusun gösterenidir. Ömer ve Karin için de benzer durum söz konusudur. Karin, Ömer'in kapısına nasıl gittiğini bilemez. İki gün sonra damat adayı ile nişanlanacaktır. Ancak bunu istemeyen olarak Karin kendisini Leyla olarak tanıtır. Ömer onun gerçek adını öğrenince ise verdiği cevap "Ben senin Leyla'nım." (Saçlıoğlu, 2017a, s. 25) şeklinde olur. Ömer dişil karakterin varlığı ile hayat bulan bir kahramanken Agop ve damadından yansıyan ise şoven karakterin çaresizliğidir. Zenon, Gynt'in Solveig karakteri ile benliğini bulmasına benzer bir duruma ihtiyaç duyar. May, benzer durum olarak Faust'un Helen karakterini bulmasına örnek verir. İdeal anlamda dişil özellikler saldırganlıktan ziyade hassasiyet, yıkımdan ziyade duyarlılık ve yaratmadır. Güç, saldırı ve zorlama ise May'e göre eril ve ataerkil ifadelerdir (May, 2021, ss. 303-304). Zenon'a kollarını parçalatan ve cinnet geçirmesine sebep olan mahrum kalınan bu dişil karakterin yokluğudur. Onu dayanılmaz yokluğa sürükleyen dişil kişiliğin kendisinde oluşturduğu yarıktır. Bu kişinin en büyük yokluğudur. May, kişinin en büyük cehenneminin annesinin onu asla sevmemiş olması ile yüzleşmesi olduğunu savunur. Her birimizin kişisel cehennemi orada yüzleşilmeyi bekler. Yardım almadan da ilerleyecek gücü kişi kendisinde bulamaz (May, 2021, s. 186). Zenon kendisini tek güç sahibi olarak gören bir karakter olarak dişil sevgiden mahrum kalandır. Benliğini tamamlayacak dişil karakterle karşılaşmamıştır.

Çünkü güç olgusu sadece sahip olmak üzerine kurulu iken benliği ise dişil karakterin anaerkil özelliklerinden mahrum kalmıştır. İmparator Zenon'un açamadığı sur bu nedenle dişil kişiliğin kapısıdır. Çünkü bu surun açılması kaba kuvvet ve güçle olacak bir durum değildir. May, *Dikenli Gül* olarak koyulması gereken ama sonradan *Uyuyan Güzel* şeklinde adlandırılan masalın mitolojik bir çözümlemesini verir. Zira dikenli gül bir tür dişil koruma ve gücün temsilcisidir. Kız çocuğunun dikenleri onu zorlayacak olanlara karşı bir uyarı niteliğindedir. *Dikenli Gül* olmak sorumluluğun, özgürlüğün onaylanmasının arayışıdır. May, bu nedenle kızın hazır olduğu vakit geldiğinde prensin zaten orada mevcut olduğunu savunur. *Dikenli Gül* olmadan önce her şey uykudadır. Zamanı gelmeden genç talipliler saldırdığında ise dikenli çitler onları öldürür. Çünkü prensler karşılığı olmadan istemeyi temsil eder. Davranışları ile *Dikenli Gül*'ü sevebilecek bir kadın değil de elde edilecek bir nesne olarak gördüklerinde kız sadece arzuların kurbanı olacaktır (May, 2021, ss. 236-251). May'in *Uyuyan Güzel* masalının psikanalitik bir çözümlemesini yaptığı bu bölüm *Sur ve Gölge* hikâyesinin çözümlendiği ana noktayı oluşturur. *Uyuyan Güzel*, Karin'dir. Ona saldırarak zehirli sarmaşıklarına maruz kalan ise damat adayıdır. Çünkü onu arzusunun kurbanı olarak görmüştür. Hikâyede anlatıcı garson Avadis üzerinden şu bilgiyi aktarır:

“Anlaşılan kız istemiyor, ama Agop onun dediğini boş ver, ben ne dersem o olur, sen merak etme, diyordu uzun boylu olana. Kız daha on altısında var yok. Bu ayıyla hayatı kayacak. Ne biçim baba bu be... İnsan kızını istemediğine verir mi? Yüzde yüz bu adam pis işlerinde kendini kollasın diye kızını yakıyor herif.” (Saçhoğlu, 2017a, s. 19).

Bu durum herkesi rahatsız etmekle beraber damat ve baba bu durumdan rahatsızlık duymaz. Damat ve İmparator Zenon'u bu noktada birbirine yaklaştıran ise *Dikenli Gül*'ü güç yolu ile elde etmeleri sonucu dikenlere maruz kalmalarıdır. Dikenli çitler onların geçmesine izin vermemiştir. Çünkü *Dikenli Gül* onlar için uykudadır ve May'in tabiri ile *Çorak Ülke*'dedirler (May, 2021, s. 254). Dişil kişilik eril güçle değil sözle açılan bir kapıdır. Faust bu nedenle Mefisto'dan Helen'i ister. Helen, Yunan kültüründe dişil kişiliğin merhamet bulmuş şeklidir. Faust gerçekten de Helen'le tanışır ve ondan çocuğu olur. Sonrasında ise karakteri değişir insani ihtiyaçlara karşı hassaslaşır (May, 2021, s. 304). Bu insanlaşma yolunda atılan bir adımdır. Ancak Zenon ve damat adayı buna ulaşamamanın azabı içerisinde. Peşini bırakmayan gölge, ona acı ve ıstırap verir. Lahidin içine diri diri gömüldüğünü görür. Çünkü bu sevelememekle aynı anlama gelmektedir. Onun karşılaştığı

anne modeli güven vermeyen aldatma kapasitesine sahip bir sevgi figürüdür. Bulunmayan dişil karakterin açtığı bölünmenin bir yansımasını verir.

Mitik kısımdan sonra olaylar erilliğin ağır bastığı karakterlerin olduğu Karabatak Meyhanesi'nde devam eder. Bu nedenle hikâyenin, mitik kısım ve hikâyenin asıl kısmı olarak iki bölümde incelemesi yapılabilir. Anlatıcı bu iki olayı benzer kavramların gösterenleri olduğu için harmanlamıştır. Meyhaneyi görmüş geçirmiş yaşlı karakter Barba işletir. Mitik olayın anlatıldığı bölümde ise yaşlı ve bilge kâhin vardır. Bu Lacan'ın *Babanın Adları*'na olan ihtiyacın da gösterenleridir. Ömer kendisini yanına alan ustayı baba olarak görmekte bu nedenle *Babanın Adı*'nı oluşturmaya çalışmaktadır. Eksikliği doldurmaya yönelik bir ihtiyaç olarak Ömer'in karşısına çıkar. Ömer için endişelenen Barba hem merhametin temsilcisi hem de saygı duyulan bir baba metaforu sunar. Hikâye boyunca Barba, Ömer için endişelenen ve görünmeden ona yardım eden bir baba olarak işlenir. Barba, Ömer'i yanına çırak olarak almıştır. Hikâyenin devam eden sürecinde ise Ömer ayaklı bir sistem geliştirmiş ve bundan dolayı meyhanedeki kalan ekmek ve yemekleri köpeklere toplamak daha kolay bir hâle gelmiştir. Kumkapı'nın köpekleri nerde olsa Ömer'i tanımakta, sevmektedir. Ömer burada dişil kişiliğin merhamet olgusundan beslenen bir karakter olarak tasvir edilir. Bulaşıkçı Ömer o gün meyhaneye gelmeyince Barba onu merak eder. O sırada içeriye giren adamlar bir masaya oturur ki pek tekin insanlar değildir. Polis oldukları için kimse de bir şey yapamaz. Garson Avadis 'in ağzından olaylar şu şekilde aktarılır:

“Usta bunlar çok tehlikeli adamlar, dedi Avadis. Şu Agop denen herifin dünyalar güzeli bir kızı var. Bunlardan birine verecekmiş. İki gün sonra nişanlayacak, on güne kadar da nikâhlayacaklarmış.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 19).

Garson Avadis'in ağzından aktarılan bu ifadeler eril ve dişil karakterin özelliklerine dair çözümlemeler içerir. Dünyalar güzeli kız dişil karakterdir. Grimm Kardeşler'in *Uyuyan Güzel*'e çevrilen ancak asıl adı *Dikenli Gül* olan masalın dişil karakteridir. Diken bir tür dişil koruma ve gücü temsil eder. May, bundan dolayı kız çocuğunun dikenleri hazır olmadığından onu zorlayacak olanlara karşı uyarı niteliğini alabileceğini savunur. Masallar bizim cennet bahçesinden düşmeden önceki bilince erişmiş hâlimizin mitleridir (May, 2021, ss. 236-237). Uyuyan güzel olarak düşünülebilecek Agop'un güzeller güzeli kızı burada bilince erişmemiş prensini bekleyen bir karakteri temsil eder. Bu karakterlerden biri babanın desteklediği damat iken diğeri ise kızın yoldan gelip geçerken öz bilincine düşen Ömer karakteridir. Bu nedenle iki karakter birbirinden ayrı özellikler sergilemiştir. May,

Uyuyan Güzel'in hazır olmadan uyandırılmaya çalışılmasının ciddi travmalara sebep olabileceğini ileri sürer. Çünkü prensler, karşılığı olmadan istemeyi temsil ederler. *Peer Gynt* anne tarafından zorla babanın tahtına sürülmüş ve tacı başına takansa annedir. Aslında bu onu köle kral yapar. May, buna şımartılmış çocuk sendromu adını verir. İsteddiği her şeyi elde ediyormuş gibi görünür. Bu kendisiyle yüzleşmekten kaçışın metaforunu sunar (May, 2021, ss. 218-219). Agop 'un damat olarak istediği ve kızının isteğini göz önünde bulundurmadığı kişi bu nedenle karşılığı olmadan isteyendir. İstemek karşı tarafın ihtiyaçları ve içinde bulunduğu durum göz önünde bulundurulmadığı ve tam anlamıyla kişiler arasında karşılıklı bir anlayış olmadığı vakit inatçı bir *başkaldırıya* dönüşür. *Uyuyan Güzel* eserinde çalıya yapılan bu saldırı kızdan bağımsız prensin kendi ihtiyaç ve arzuları ile ilintilidir. *Dikenli Gül*'ü seviyecek bir kadın değil de elde edilecek bir nesne olarak görür. Uyuyan güzel zorla açıldığında ciddi travmalara bir daha açılmamak üzere kapanmaya sebebiyet verebilir (May, 2021, s. 248). Agop'un damadı ve İmparator Zenon'u birleştiren nokta tam burasıdır. Bu iki karakter dikenli güle saldıran ve sarmaşıklarla mücadele eden karakterlerdir. Mitolojik kahraman olarak sunulan Zenon ve Agop'un kızını elde etmek isteyen damat adayının sonlarının ölüm olması da bunu gösterir. Onlar dışarda olan olarak ölüme giderler. Çünkü *Uyuyan Güzel* masalında zehirli sarmaşıklar onlara saldıranın ölümüne sebep olmaktadır. Agop'un kızını elde edilmesi gereken bir nesne olarak görme durumu Ariadne içinde geçerlidir. Surlarda dolaşan gölge bunu temsil etmektedir. Çünkü o zamanından önce ve zorla olan uyanma sonucu travmanın gösterenidir. Surlarda dolaşan gölgeyi var eden bu simgesel düzenin varlığıdır. Özgürlük alanı ise gölge hâline gelerek çözüm üretmektedir.

Sur ve Gölge hikâyesinde sembolik düzene uyum sağlamayan ve bu nedenle de toplumun onla ne yapacağına dair bir fikrinin olmadığı bir karakter vardır. Gölge şeklinde ifade edilen bu gösteren aslında iffetsiz kötü kadın olarak toplumda açılan bir yaradır. Toplum açılan bu yara ile nasıl baş edeceğine dair çözümler üretirken yara açılan, bir ruh bir gölge hâlinde kalır. Çünkü gerçek ölüm ve sembolik ölümün aynı anda gerçekleşmemesi gölge ya da hayaleti var eden bir olgu hâline gelir. *Harry ile Başımız Belada* filminde Harry'nin hayaletinin ortadan kalkması ancak onun kendi cesedi ile karşılaşım simgesel olarak da ölmesi ile meydana gelir. Bu nedenle şunu söyleyebiliriz: Simgesel ve gerçek ölümün aynı anda gerçekleşmemesi kişinin hayalinin ya da gölgesinin oluşmasına sebep olur. Zupancic, bu konuyu şu şekilde özetlemiştir:

“Kendisini belirleyen sembolik rollerin dışında - kısa bir anlığına bile olsa - ortaya çıkan ve (evlilik) hukuk (u) diyarı *dışında* bir erkekle yatan bir kadın, bu sembolik evrende *dayanılmaz bir görüntü, açık bir yaradır*. Bu durumla baş etmenin sadece iki yolu vardır ve her ikisi de sembolik kayıt kütüğüne dayanmaktadır. İlki Hegel’in *das Ungeschehenmachen*, *geçmişe dönük yok ediş* dediği şeyin mantığını izler. *Kadının şerefini* (yani sembolikteki yerini) alan ve böylece *yarayı açan* erkek, onunla evlenerek bu yarayı iyileştirmelidir. Eğer kadın kendi *yasal* karısı olursa, aralarında olan *korkunç şey* geçmişe dönük olarak kanun kapsamına girmekte ve rahatsız edici yönünü yitirmektedir. Eğer erkek onunla evlenmeyi reddederse, (erkek) ölmeyi hak etmektedir, ancak sadece ölümü *yarayı iyileştirmek* için yeterli değildir. Bunun da icabına da rahibe manastırı kurumuyla bakılır. Geleneksel ataerkil toplumlarda, manastır genellikle *şereflerini kaybetmiş*, verili sembolik roller yapılanmasındaki yerlerini yitirmiş ve böylece *gidecek yerleri kalmamış* kadınlar için tek sığınaktır. Sembolik işlevinde, manastır cenaze törenine denktir. Her iki durumda da ana hedef *gerçek ölümü, sembolik ölümle* karşıtırmaktır - aksi hâlde hayaletler ortaya çıkar. Ancak eğer cenaze törenlerinin rolü, bizim gerçek ölümle baş etmemizi sağlayan sembolik referans noktalarıyla gerçek ölümle eşlik etmekse, manastırın rolü de tam tersidir. *Şerefini yitirdiğinden* manastıra girmek zorunda kalan bir kadın *gerçekte* hâlâ hayatta olmasına karşın sembolik düzende zaten ölmüştür. Bu nedenle de *dayanılmaz bir görüntü* olarak, bir hayalet olarak işlev görür. Dolayısıyla iffetsiz bir kadın, sembolik olarak ölü (yani imkân dâhilinde kendisini tanımlayabilecek hiçbir sembolik ek olmaksızın) ancak yine de ortalıkta dolaşmaya devam eden bir yaratık gibi görünmekten alıkoymak amacıyla *tedavülden kaldırılmalıdır* (manastıra gömülmelidir). *Günah işleyen* (meselâ Don Juan’la yatan) ama manastıra girmeyen bir kadın, yaşayan ölülerin bir üyesi, *bu dünyada* sembolikte hiçbir yeri olmayan ancak hâlâ yeryüzünde dolaşıp duran bir hayalet gibidir.” (Zupancic, 2000, ss. 154-155).

Sur ve Gölge hikâyesi Zupancic ’in yukarıda ifade etmiş olduğu durumla bağlantılı olduğu için tamamını aldığımız bölümde hayalet, yaşayan ölülerin bir simgesi hâline gelmiştir. Hikâye üç aşamadan meydana gelmiştir: Yaşlı dulun gölgesi, dulun gölgesinin Ariadne’nin yüzünde görünmesi ve Karin’in Ömer’le birlikte olması sonucu surların altında kalması. Bu üç aşamadan birincisine dair bir anlatım verilmemekle beraber Ariadne kocası Zenon değil aşığı ile Karin ise nişanlanacağı kişi değil Ömer ile birlikte. Ariadne ve Karin bu nedenle evlilik hukukunun dışına çıkan bir erkekle beraber olan yaşayan ölülerdir. Onlar hayatta olsa da yaşayan ölüleri tasvir etmektedirler. Bu yitirilen şerefle beraber gelen bir olgudur. Aldatan kadın bu nedenle gerçekte ölmese de *dayanılmaz bir görüntü* olarak bir tür hayalet görevi görür. O yeryüzünde bir gölge, hayalet gibi dolaşmakla beraber sembolik düzende hiçbir yeri olmayana temsil eder. Karin’in söz hakkı olmayan bir kız olarak tasvir edilmesi de bu durumu desteklemektedir. Onun yerine başkaları karar verir. O, sembolikte kendisine bir yer bulamamış olandır. Bir anlığına evlilik düzeninin dışına çıkarak ise sembolik evrende *dayanılmaz bir görüntüye* sebep olur. Karin ve Ariadne Don Juan’la birlikte olan olarak yasa ve yasağın gösterenlerinin dışına çıkanlardır. Tolum ise Harry gibi

onunla ne yapacağını bilemez. Onun bir hayalet olarak varlığına kendilerini alıştırmaları ve günlük hayatlarına devam ederler. Kendilerini bu kehanetin dışında tutarak aklama yöntemini seçerler. Simgesel düzen bu yarayı hem üreten hem de dile getirendir. Kahramanları simgesel düzenin onlara sunduklarını yapmamakla dayanılmaz bir görüntü olan hayalet varlığına dönüştürür. *Harry ile Başımız Belada* filminde olduğu gibi aslında onlarla ne yapacaklarını tam olarak bilmemenin verdiği bir durumdur. Hem *Uyuyan Güzel*'in vaktinden önce uyandırılmasının hem de kişinin var olma mücadelesi yolunda verdiği mücadelenin oluşturduğu bir tezattır. *Uyuyan Güzel*'in tek başına attığı adımlarla alacağı bir yoldur bu çünkü kimlik ancak bu yolla inşa edilebilir. Ancak ataerkil yapının varlığı bu anlamda bazen bu özgürlüğün oluşumunu hem engeller hem de sonuçları ile yüzleşmek zorunda kalır. Karin, babasının kendisini evlendireceği kişiyi istemese de ona söz hakkı tanınmaması ataerkil yapının kız üzerinde baskınlığını göstermektedir. O ise sonucu simgesele başkaldırmakta bulur. Bu başkaldırı ise onun yaşayan bir ölü hayalet görünümü almasına sebep olmuştur. May, Sylvia adlı analizanla yapmış olduğu terapi sürecinde benzer durumla karşılaşmıştır. Sylvia otuz yaşlarında bir kadındır, evli ve iki çocuk sahibidir. İlgisiz ve soğuk bir görünüme sahiptir. Üç abisi olan Sylvia kendisini masalsı dünyanın prensesi olarak bırakmıştır. Pasif genel bir uyku durumu olan Sylvia özellikle trenlerde cenin pozisyonuna girmeye çalışıyordu. Büyümeden yaşlanacağını düşünerek derin bir üzüntü hissetmektedir. May, Sylvia için onun dikenli gül olma yolunda hikâyesi ifadesini kullanır. Kendi hayatı ile ilgili sorumluluk alması gereken bir kızın hikâyesini verir. Arayışı, özgürlüğünün onaylanması ve sorumluluk sorununu açığa kavuşturmadır. Prens gelip de onu uyandıran kadar onda her şey uykudadır. Hazır olma vakti geldiğinde ise prens orada hazır. Kişinin kendinin olan gelişim iplerini başkasının eline vermesi durumunda ise bu gelişim durmakta Sylvia gibi gelişmeyi engellemekte, kendini hazırlamadığı bir durum içinse duygularını kendisine aitmiş gibi yaşayamaz. Uyandırılmak istemeyen kişi olarak kalır. Sylvia bir kadın olarak kendine özgü kapasitesini keşfettiği an kendi olma yoluna girebilmiştir (May, 2021, ss. 239-243). Masalsı, kendine ait bilincin gelişmediği dönemden uyandığı anda kişi kendi olduğunun farkına varır. May, masalların kendimize ait bilincin gelişmediği dönemdeki hâlimizi yansıtan mitler olduğunu söyler (May, 2021, s. 237). May'in Sylvia adlı analizanında görmüş olduğu bir örnek *Sur ve Gölge* hikâyesinde Ariadne karakteri ile örtüşür. Sylvia, otuz yaşlarında çocuk sahibi bir anne olmasına rağmen büyümeden yaşlanacağından yakınmıştır. Çünkü evli ve çocuk sahibi de olsa *Uyan Güzel* olarak masalsı dünyadan çıkmamıştır. Oradan çıkmasına sebep

olacak bir prensle karşılaşmamak ve abilerinin gölgesinde büyümek onu sorumluluk alabilecek bir karakter geliştirmekten uzak hâle getirmiştir. Sylvia, onun yerine karar veren ve ona prenses gibi davranan kişilerin varlığı ile beraber kendine ait bir bilince ulaşamaz. Biyolojik gelişim ile psikolojik gelişim aynı oranda devam etmemektedir. Bu nedenle Sylvia otuz yaşlarında bir anne olmasına rağmen masalsı dünyadan çıkarak ben olma bilincine ulaşamayan bir karakteri temsil eder. May, kadın ve erkeğin asıl benliklerini ancak ve tam manasıyla birbirleri için var olduklarında bulduklarını söyler. Bu birbirini bulma durumu sadece fiziksel değil psikolojik ve ruhsal anlamda ihtiyaç duyma şeklinde zuhur eder (May, 2021, s. 356). Bu nedenle Ariadne ve Karin için uykudan uyanma ve evlilik zamanının aynı anlama gelmediğini ileri sürebiliriz. Evlilik kendilerinin almadığı bir karar şeklinde vaktinden önce bir uyanma şeklinde tasvir edilebilir. Çünkü May'ın yukarıda ifade ettiği gibi fiziksel ve ruhsal anlamda birbirini bulma Karin için Ömer ile beraber meydana gelmiştir. Bu durum hikâyede şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Ömer çakmağın alevi sönüp gözü geceye alıştığında birkaç sokak lambası ötede bir kızın yaklaştığını gördü. Kalbi çarpmaya başladı. Bu O idi ve kalbi hızla çarpmaya başladı. Birkaç haftadır öğleye doğru uyanıp küçük odasında kahvaltı ederken kapının önünden geçtiğini görüyordu kızın. Kız biraz ilerdeki tren istasyonuna gidiyor oradaki trenleri izliyor ve ilerideki denize sisler içindeki ufka bakıp yine önünden geçip gözden kayboluyordu. Birkaç kez takip etmek istemiş ama aldığı terbiye buna müsaade etmemişti. Kız evin önünden geçerken sanki ona gülümsüyordu. Belki de ona öyle geliyordu. Daha sonra dikkatle bakınca kızın beş on metre arkasında bir sarhoşun onu rahatsız ettiğini gördü. Kız hızlı adımlarla Ömer'in penceresinin karşısına geldi. Bir anda Ömer'i fark etti. Soluğu kesildi ve yüzü kıpkırmızı oldu. Ömer daha heyecanlı idi ki kızdaki değişimi fark etmemişti. Ancak aralarındaki boşluk ikisinin de duygularını hissetmişti. Kız gelip Ömer'in önünde durdu. Sonra birkaç adım atıp yandaki kapının yanına geldi. Gözlerini birbirinden ayıramıyordu. Ömer doğruldu ve kapının koluna uzandı. Kız kapıyı iterek açtı içeri girerek kapıyı kapattığında kalbi heyecandan çok hızlı atıyordu. Aralarındaki boşluk bir kenara itiliyor bilinmedik bir güç arkalarından birbirine doğru itiyordu adeta.” (Saçlıoğlu, 2017a, ss. 22-23).

Hikâyede geçen bu ifadeler uyuyan güzel için uyanma vaktinin geldiğini gösterir. Aradaki boşluğun hissettiği bir bütünlük algısı şeklini almıştır. Bilinmedik bir gücün birbirine itmesi olgusu masalsı bir durumu tasvir etmektedir. Bu durum kurbağa olan prensin uyanması manasında da değerlendirilebilir. Uyuyan güzel ve kurbağa masalları bu nedenle her iki cins için de bir çekimin varlığını metaforize etmektedir. Masalsı dünyanın bu uyanma ile beraber simgesel alan hâlini alması gerekir. Ancak uyanmanın yanlış zaman ve yanlış kişilerle meydana gelmesi beraberinde birtakım sorunları da meydana getirir ki bu da gölgenin varlık sebebini vermektedir.

Hikâyede geçen yukarıdaki ifadelerde *tren* önemli bir gösterendir. Kız, tren istasyonuna inmekte ve trenleri izlemektedir. Sylvia da trenlerde cenin pozisyonu alır. Bu uyanmamaya yönelik bir istektir. Karin'in trenlere yönelik isteği de buna benzer bir özelliği tasvir eder. Reik, rüyalarda görülen ev ya da odanın rahmin simgesel anlamını ifade ettiğini savunur (Reik, 2009, s. 132). Buradan yola çıkarak tren için de rahmin bir görünümü şeklini aldığını savunabiliriz. Karin trende cenin pozisyonunu alan Sylvia gibi kendi benliğine ulaşamamış bir karakter özelliği sunar. Masalsı dünyadan ayrılışın gerçekleşmesi ise simgesel alanın onayı ile kişinin hazır olma anının bütünlük arz etmesine bağlıdır. Bu nedenle simgesel, kültürel alan ile kişisel alan arasında bir çatışma meydana gelebilmektedir. Tren, Karin için ayrılmak istemediği uyanmaya hazır olmadığı bir mekânı tasvir etmektedir. Ancak Ömer'in Karin'in ve Karin'in de Ömer'in bilincine düşmesi onların öz bilinç olarak var olmasını sağlamaktadır. Bununla masalsı dünyanın kapısı kapanarak kendilik olma bilinci gelişmeye başlayacaktır. Bu noktada *Şölen*'de birbiri ardına verilen yedi söylevden Aristophanes'in sevgi tasvirine değinmek gerekir. Sponville, Sokrates'in sevgiyi olduğu gibi tasvir ettiğini söyler. Bu sevgi daima eksikliğe, tamamlanmamışlığa, yalnızlığa yazgılı bir kaderdir. Aristophanes'in bahsettiği *Androgynos* mitinde insanlar; daha önce dört kolları, dört bacakları, iki yüzleri, iki beyinleri gibi özelliklerle inanılmaz güçte ve cesarettediler. Bu nedenle Tanrılara saldırmak için göğşe tırmanmaya yeltendiler. Tanrılar bundan hiç hoşlanmayarak Tanrılar Tanrısı Zeus'u görmeye gittiler. Zeus önce tüm insanları ortadan kaldırmaya karar verir. O zaman kendilerine tapınak inşa eden tütsüler yakıp dua eden, adaklar sunan kimse kalmayacaktır. Zeus bunu üzerine bu insanları yukarıdan aşağıya ve ortadan ikiye böler. Bu eksiklik yanın bulunduğu tamlık, coşku, mutluluk ise sevgiyi (eros) vermektedir (Sponville, 2013, ss. 37-38). Aristophanes'in anlatısı insanın eksik yanını mitik olarak verir. Bu eksikliğin dolduğunun hissedildiği an ise tamlık algısına ulaşılan coşkunluğu yansıtır. İlk bölünme ile beraber eksik yanın bulunmasının vereceği, bir tamlık coşkunluk algısıdır. İlksel duyumun yakalanmaya çalışılmasıdır. Daha önce yaşanan tamlığın tekrar yaşanmasının verdiği mutlu bir coşkunluk anıdır. Ömer ve Karin birbirlerini gördüklerinde benzer duygularla hareket ederler. Bu Karin için uyanma anını Ömer için ise kurbağanın prence dönüşme anını sembolize eder. Ömer daha önce bu kızı gördüğünde merak eder ama onu takip etmeyi kendisine yakıştıramaz. Çünkü onun için de masalsı bir dünyadan ayrılma için hazırlık durumu söz konusudur. Yazarın daha önce *Topaç* hikâyesinde gündeme getirdiği Kia'nın mağaraya alınmaması durumuna benzerlik gösterir. Ömer mağaraya alınmayan ve

bilginin farkında olan olarak simgesel alanda annesel nesnenin ikamelerine yönelecektir. Ömer için annesel hazzın, tamlığın, bütünlüğün göstereni Karin olmuştur. Kendisini Leyla olarak tanıtırken ise Ömer'i tamamlayan olarak kurgulanır. Ancak damat adayı için ise güven vermeyen annenin metaforu hâlini almaktadır. Karin göstereni bu nedenle damat adayı ve Ömer için farklı anlam ifade etmiştir. Bu durum psikanalizde gösterenlerin sürekli kaymasının kanıtıdır. Gösterilen ise burada her iki adayında annesel nesne ile olan ilişkisidir. Ömer için anne, Fınk'ın söz ettiği anne₁ modeline denk düşerken damat adayı için anne₂ modelini yansıtır. Fınk'e göre çocuğun kendisinden farklı olarak babasına özel bir ayrıcalık tanımadığına inandığı anneye; anne₁ yani iyi kız modelinin denk düştüğünü, oğluna bağlılığa ihanet eden günahkâr anneye ise anne₂ yani kötü kadın modelinin denk düştüğünü savunur (Fınk, 2020b, s. 56). Bu nedenle gösterene bakış diğer gösterenlerle nasıl ilişki kurulduğuna bağlıdır. Ömer için Karin diğer yarısını bulmanın verdiği coşkunluğu yansıtır. Sponville, Aristophanes'in anlattığı bölünme ile insanların ilk bölünmeden bu yana çılgınca eksik yarısının arayışında olduğunu dile getirir. Bir an gelip de onu bulduğunda ise yaşanan coşku, tamlık ve erosa verilen addır (Sponville, 2013, ss. 37-38). Sponville, Platoncu manada âşık olmanın, ele geçirmenin tatmin etmeye yeteceği birinin çılgınca yokluğunu duymanın farkına varmak olduğunu dile getirir (Sponville, 2013, s. 51). Karin ve Ömer için yakalanan an ele geçirmenin onları tatmin edeceğini düşündükleri ve birbirlerinin yokluğunun farkına varmalarının yansıması olarak aşkı tarif etmiştir. Karin ve Ömer'i bir araya getiren birbirlerinde duydukları yokluk hissidir. Eksik yanın verdiği bir çekim gücünü yansıtmaktadır. Bu nedenle bilinç dışının bir yansıması olarak bir araya gelirler. Onları bu duruma iten bir gizli elin varlığı hissi bilinç dışının görünümünü sunar. Ömer ve Karin kendileri olarak değil bilinç dışlarının yansıması ile hareket etmektedir. Nitekim Karin'i Ömer'in tek kişilik odasına sürükleyen güç bilinç dışıdır. Eksikğin, yokluğu hissedilen şeyin orada olduğuna dair izlenimdir. Erosun çekim gücünün aşk şeklinde tasviridir. Sevgi, aşk arzunun ürünüdür. Arzu ise eksiklikten doğar. Eksik olduğunu hisseden insan arzular. Bu tamlık algısına yönelik bir itim gücü barındırmak anlamına gelmektedir. İnsanı harekete geçiren ihtiyaç fazlası olan arzudur. Eksik yanın bulunması ile hissedilen tamlık algısı bu nedenle hikâyede aynı zamanda Karin için dikenli gülün uyanma vaktini yansıtır. *Dikenli Gül*'de uyuyan güzel *Sur* ve *Gölge* hikâyesinde Karin şeklinde temsil edilebilir. Çünkü hikâyede Karin için Leyla ifadesi kullanılır. Batı edebiyatının uyuyan güzeli Türk edebiyatında Leyla şeklindedir tezini savunabiliriz. Leyla ulaşılmaz olandır. Bu ulaşılmazlık ise surun altında kalan Karin

karakteri ile örtüşür. Karin prensin varlığı ile açılan gülü ve kendini tanıma sürecini temsil eder. Dişil varlığın masalsı dünyadan uyanması Leyla'nın Karin olması ile mümkün olmaktadır. Çünkü Leyla, baba korumasında olan ve ona göre hareket eden bir karakterken Karin artık Ömer'in yanındadır. Ömer'le beraber kendini tanıma sürecine girmiştir. May; ister bir bebek, ister bir fikir, isterse sanatsal bir görü olsun bir şeyin doğmasının doğmaya hazır olması ile alakalı olduğunu savunur (May, 2021, s. 253). Böylesi bir özgürlük sıçrayışı ise her zaman tek başına olmalıdır ki kişi kendi attığı adımın sorumluluğunu alabilir hâle gelsin (May, 2021, s. 246). Leyla, Karin olma yolunda Oidipus gibi sorumluluk almıştır. Ömer ile birlikte kaçarak Ömer'in memleketine gidecek ve orada yaşayacaklardır. Daha önce trenleri seyrederek iç geçiren Karin artık simgesel alanda bir gösteren olmak amacı ile hareket ettiği görülür.

Hikâyede, Ömer ve Karin kendileri adına karar alıp bu şekilde hareket ederken baba ise her şeyden habersiz bir konumdadır. Karin'in babası olan Agop kızının durumu ile ilgili bir fikre sahip değildir. Zaten onun için kızın fikrinin çok da önemi yoktur. Bu edenle baba kızını bir gösteren olarak görmez. Barba'nın meyhanesine gelen Agop ve adamları o gece gelecek eroin için hazırlık yapmaktadır. Agop ve adamları gücün temsilcisi olarak dokunulamayan bir kutsallığa sahiptir. Barba, görmüş geçirmiş bilge bir kişi olarak meyhanede taşkınlık istemez ama sevkıyata nasıl engel olacağını bilemez. Garson Avadis o esnada olanları duyduğu için kendince önlem alır. O gün böcek için meyhanede ilaçlama yapılmıştır. Avadis korkarak da olsa böcek ilacından adamların sularına katar. O sırada Ömer ve Karin'in birlikte olduğunu öğrenen Agop ve adamları damat adayı ile birlikte peşlerine düşer. Ömer memlekete giderlerse her şeyin düzeleceğini düşünmektedir. Karanlıkta kaçarken köpekler Ömer'i korur. Köpek, Ömer için tehdit oluşturmaz. Köpek bu nedenle Ömer'i tehdit edici ya da hadım edici değildir. Tam tersine onu amacına ulaştırma yönünde yardımcı olan bir özelliğe sahiptir. Çünkü köpeklerle Ömer arasında bir tür anlaşma sağlanmıştır. Bu Ömer için çözüme kavuşturulmuş bir Oedipus kompleksinin varlığını gösterir. Çünkü bu karmaşa baba ile imzalanan sembolik anlaşma ile sonlanır ve çocuk anneden vazgeçer. Ömer anneden vazgeçmiş ve hadım edici olan köpeklerin sevgisini kazanmıştır. Ömer anne yerine ona haz sağlayacak ikame bir eş seçimi yapar. Bu nedenle köpekler ona saldırmaz ve onu severler. Bu ise hadım edici tehdidin kendisi için tehlikeli olmamasını ifade eder. Çünkü bu Tura'nın bahsettiği gibi insanlaştırmacı kastrasyonu ortaya koymaktadır (Tura, 1996, s. 130). Bu kastrasyon Ömer'in sulh imzalaması ile sonuçlanan bir olgu iken Agop ve adamları ile beraber damadı için tehlikeli

bir hâl alır. Onlar gücün tek sahibi olduğunu düşünerek her şeye kadir oldukları fikri ile hareket ederler. Onu boş ver ben ne dersem o olur, şeklindeki ifadesi babanın kendini kadiri mutlak olarak görmesi manasına gelir. Agop, eksiği kabul etmeyen ve gücü elinde bulunduran konumundadır. O Babanın Adı'nı tanımayarak kastre edici gücüne de direnir. Bu nedenle hikâyenin sonunda Agop ve adamları köpeklerin saldırısına uğrayarak ölürlür. Bu durum hadım edici gücün cezalandırıcı etkisini ortaya koymuştur. Köpekler adamların surun öteki tarafına geçmesine izin vermez. Adamlardan biri köpeklerden birini vurmaya kalkışınca ise köpekler tarafından saldırıya uğrarlar. Agop'un şah damarı parçalanır ve Agop ölür. Ömer, bu esnada yakalanmamak için Karin'i surun altındaki kalenin boşluğuna doğru çeker. Bu esnada Agop ölmeden önce Karin diye bağırdığı için Ömer onun adının Leyla değil Karin olduğunu anlar. Karin ise Ömer'e "Ben senin Leyla'nım Karin değil." şeklinde cevap verir. Tam oyuktan çıkacakları zaman insanın kanını donduran bir karanlık her yeri kaplar. Bundan sonra olanlar ise anlatıcı tarafından şu şekilde tasvir edilir:

"Tam çıkmak için deliğe doğru uzandığında dışarıda koyu, derin, insanın kanını donduran bir karanlık belirdi. Hızla yaklaştı, köpeklerin üstünden geçip delikten içeri doldu. O anda kulenin üstünde yığılı olan molozlar ve kum büyük bir gürültü ile çöktü. İki sevgili yığılan toprağın altında birbirinin ellerini ancak tutabildiler. Karanlık molozları birbirine yaklaştırdı, aralarındaki boşluğu kumla doldurdu. Işığın asla giremeyeceği kadar sağlam tamamladı suru. Surun kapısı tarihte belki de ilk defa tam anlamıyla Kumkapı olmuştu." (Saçlıoğlu, 2017a, s. 43).

Hikâye bu ifadelerle trajik bir sona bağlanmıştır. Ömer ve Karin bir anlığına da olsa sembolik rollerin dışına çıkarak evlilik hukukuna aykırı davranırlar. Bu durum Zupancic'in belirttiği gibi ya erkeğin birlikte olduğu kadınla evlenmesi ya da erkeğin ölümü ile kadının manastır gibi kurumlarda yaşayan ölümler şekline bürünmesidir. Onlar dayanılmaz birer görüntü olarak hayalet işlevi görür. Bu kadın, sembolikte tedavülden kalkmış ve sembolik olarak zaten ölü konumundadır (Zupancic, 2000, s. 154). Hikâyede Ömer ve Karin bu dayanılmaz görüntüyü, açılan yarayı kapatmak için Ömer'in memleketine giderek evlenmek isterler. Bu sayede kaybedilen şeref geri kazanılacak ve Zupancic'in bahsettiği yollardan birincisi işlemiş olacaktır. Ömer ve Karin birinci yolu izlemek istese de anlatıcı hikâyede ikinci sonu kurgulamıştır. Çünkü gölgenin varlığı ancak bu yolla meydana gelir. Ömer ve Karin'in simgesel alanda oluşturdukları görüntü, onları birer yaşayan ölü konumuna sürükler. Sembolik rollerin dışına çıkan konumunda olmaları, onları daha önceki gölgenin devamı hâline getirir. Gölgenin var olmasında benzer yaşantılardan geçen olaylar etkilidir. Bu olayları birleştiren ana nokta ise sembolik rollerin yani simgesel gösterenlerin dışına çıkmaktır. Bütünlük algısının oluşmasına sebep olan bu duyum

gösterenlerin işlevini yitirmesine sebep olabilmektedir. Ancak gösterenler hâlâ orada vardır. Simgesel alan orada olandır ve insan bu alanın içine doğar. Bu nedenle simgesel alanın kişiyi kapsayıcı bir işlevinin olduğu söylenebilir. Bu alan kişinin bireysel arzu ve isteklerini aşmaktadır. Bu ise bilinç dışı alanın var olma sebebidir. Ömer ve Karin'i bütünlük algısına iten bilinç dışı alanlarıdır. Çünkü kişinin yöneldikleri onun bilinç dışının yansımalarıdır. Eksik parçanın onda olduğuna yönelik bir duyumdur. Ömer ve Karin tam olarak birbirleri için var olduklarına dair düşünce ile hareket ederler. Bu durum hikâyede *boşluğun tam olarak dolması* şeklinde ifade edilmiştir. May, bundan dolayı kadın ve erkeğin asıl benliklerini ancak tam anlamıyla birbirleri için var olduklarını anladıklarında bulabileceğini öne sürer (May, 2021, s. 356). Tüm boşlukların ışık giremeyecek derecede kapanması iki ruhun birbiri için var olmasını ifade etmiştir. Ancak hikâye trajik bir sonla biter. Ömer ölürken Karin, yaşlı dulun ve Ariadne'nin gölgesine benzer bir gölgeye sahip olur. Eagleton, trajedinin keçi şarkısı değil de günah keçisinin şarkısı olması gerektiğini savunur. Çünkü günah keçisi kiri ve biçimsizliği, deliliği ve suçluluğu bedenleştirir. Bundan dolayı hem sayılan hem uzak durulandır. Bu kirli şey bir insan temsilcisidir ki bu yüzden toplulukla metaforik bir ilişki içerisindedir fakat topluluğun günahları adına dışarda olmak görevi gördüğü içinse metonomik bir yapıya sahiptir. Bu manada günah keçisi kendi suçlarını yükleyerek aynı anda kendi zafiyetini kabul eden ve inkâr eden halk; kahramanın hunharca katledilmesi yoluyla zaafını şiddetle dışarı vurur. Dolayısıyla kurban edilen nesne, kendi gibi kabul ettiği karanlık bir şeydir hem de yük boşaltmaya ve suçluluklarını reddetmeye elverişli bir nesne hâline gelir. Günah keçisi olan kişi ne çok yabancı ne çok tanıdık (Eagleton, 2012, ss. 359-361). *Sur ve Gölge* hikâyesinde Ömer, Karin, Agop ve diğerleri trajedinin kahramanlarıdır. Ne toplumun tamamen içinde ne de tamamen toplumun dışındadırlar. Bu karakterler toplumla ilişki içerisindedirler. Kişilerin zaaflarını, kötü yanlarını, arzularını yansıtır. Oidipus gibi istenmeyen, dışlanan, toplumdan uzak tutulan kişiler olmakla beraber aynı zamanda okuyucunun özdeşim kurduğu kişilerdir. Bir tür arınmayı temsil ederler. Bu nedenle Eagleton, trajediyi bir günah keçisi olarak görür. Suçlu olan okuyucu ya da izleyici değildir. Suçlu olan kahramanlardır. Çünkü bu suçu onlar işlemiştir. Ancak herkesin içinde olabilen benzer zaafı yansıması yönü ile de kişinin kendinden bir şeyleri bulduğu bir durumu yansıtır. Eagleton, trajedide katıksız bir son olgusu, mutluluk ve mutsuzluğun geçiciliğini vurgulayarak her ikisinin varacağı bir koşulu yani ölüm kavramını ön plana çıkarır. Ölümün mutlu ya da mutsuz olacağı hayatta öğreneceğimiz değişkenlere bağlıdır. Şeylerin kırılabilir ve eğreti doğasını yadsıyıp bunun

yerine mutlak ereklere bağı bir hayat yaşayanların kolay bir ölüme imza atmaları zordur (Eagleton, 2012, s. 125). Eagleton'ın bu ifadeleri İmparator Zenon ve Agop için geçerli olmuştur. Ölüme yönelik mutlu ve mutsuz algısı gösterenlerle olan ilişkiyi yansıtır. Zenon hasta yatağında kendisini lahit içine gömen eşi ve aşığının görüntüsü ile kollarını parçalayarak, cinnet geçirerek bir sona ulaşırken Agop ise köpekler tarafından şah damarı parçalanarak ölen bir karakteri temsil etmiştir. Ölümün mutsuz yanını gösteren bu kahramanlar için ölüm kolay olmamıştır. Çünkü onlar şeylerin kırılğan doğasını inkâr ederek, mutluluk ve mutsuzluğun geçiciliğini yadsımakta mutlak hedefler uğruna mücadele vermektedirler. Agop ve Zenon, güç elde etmek uğruna mücadele eden, geçiciliği görmeyen, fark edemeyen karakterleri yansıtır. *Sur ve Gölge* hikâyesinde bu nedenle mutlu bir son yoktur. Kahramanlar için hayatta öğrenilmiş müşterek değişkenler ölüm üzerine kurgulanmıştır. Gösterenler ölüm kavramına çıkar. Sembolik ve gerçek ölümler farklı olsa da hikâyenin trajedi hâlini almasında bu kavram etkilidir. Karin ve Ömer moloz yığınları altında kalarak, Agop ise hırsı uğruna köpekler tarafından parçalanarak ölür. Köpeklerin varlığı Agop 'un hadım edici güç tarafından cezalandırılmasıdır. Köpeklerin Ömer'e yardımı ise hadım edici gücün farklı bir yanını yansıtır. Gösterene bakış bu nedenle gösterene yüklenen gösterilenin anlamında saklıdır. May, psikanalizin amacının kişinin kendi mitinin arayışı olduğunu savunması bunu kanıtlar (May, 2021, s. 58). Gösterenlere yüklenen anlam kişinin psikik dünyasını da kuran olgu hâline gelmiştir. Ömer ve Karin, bu mitik arayışın birer kahramanı olarak kurgulanmaktadır. Karin kendi olmak yolunda kendini tanımak uğruna kat ettiği yolda sonuçları ile yüzleşen Oidipus'a benzer. Karin, Oidipus gibi kendi kaderi ile yüzleşir ancak işlevselliği kalmayan gölge olarak varlık kazanır. Oidipus 'un kör bir adam olarak toplumdan dışarda yaşaması gibi yaşayan ölü hâlini alır. Karin, ataerkil güce karşı Orestes'in annesine verdiği mücadele benzeri mücadele vermiştir. Kendilik olma yolunda mücadele ve sonuçlarının getirdiği sorumluluklarla yüzleşme kurgulanmıştır. Karin'in kendilik kazanmak için anne ve babaya karşı vermiş olduğu dişil bir kendilik arayışı hikâyenin ana eksenini oluşturur.

2.12. Bir Başka Işık

Saçlıoğlu'nun *Sur ve Gölge* öykü kitabının ikinci öyküsü *Bir Başka Işık*'tır. Öyküde psikanalitik olarak *ütopya* kavramı ön plana çıkmıştır. Ütopya gerçekleşmeyen ancak istenen, arzulanan şeylerin dünyasını yansıtır. Hikâye, Moda'da bir çay bahçesinde geçer. Ünlü bir yazar olan Selim ve yine yazar olan Kemal Bey arasında geçen diyaloglar hikâyenin ana kurgusunu oluşturmaktadır. Anlatım her iki kahramanın bakış açısını da yansıttığı için gösterme tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Selim Bey'in kurguladığı ütopya mekânının anlatımında ise tasvir tekniği ağır basmaktadır. Hikâyenin özeti şu şekilde verilebilir:

Moda'da çay bahçesinde oturan Kemal Bey kendisi gibi yazar olan Selim Bey ile tanışır. Selim Bey ünlü bir yazardır ancak herkes tarafından tanınmak istemez. Selim Bey, metafizik bir boyutla bizim oralar dediği ütopyik bir yerden bahseder. Burası İstlantis adını verdiği bir yerdir. İstlantis varlığın ve yokluğun farklı kavrayışlarının olduğu bir mekânı tasvir eder. Burası aklın hâkimiyetinin olduğu ve adaletsizliğin olmadığı bir yerdir. Ruh ve beden ayrılığı yoktur. Zaman algısı da farklıdır. İstlantis, yaşama süresinde dahi adaletin hâkim olduğu bir yerdir. Selim Bey'in bizim oralar diye tasvir ettiği yerde *Campanella* ve *More* gibi kişilerin istediği bir düzen zaten vardır. Orası buralardan kaçanların geldiği bir yerdir. Kemal önce Selim Bey'in gerçek adını bilmediği için kaçık bir insan olduğuna yönelik algı geliştirir. Daha sonra herkesin ona Selim Baba dediğini ancak uzun süredir yurt dışında yaşayan Cahit Cihan adında ünlü bir yazar olduğunu öğrenir. Cahit Cihan kendisini tanıtmamak için medyaya farklı resimler gönderir çünkü ünlü olmak onu rahatsız etmektedir. Avustralya'da yaşayan yazar, yanarak ölen arkadaşının cenazesine katılmak için Türkiye'ye kısa bir süreliğine gelmiştir. Yazarın ölen arkadaşı bizim oralar dediği İstlantis'te yaşamayı hak edenlerin başında gelmektedir. Günlerdir uyuyamadığı için uyku ilacı almıştır ve sigarasını söndüremeden uykuya daldığı için yanarak ölmüştür. Bu durum yazarı derinden etkilemiştir (Saçlıoğlu, 2017a, ss. 47-72).

Kısa bir özet şeklinde verdiğimiz bu bölümden anlaşılacağı üzere *Bir Başka Işık* hikâyesini, sevilen bir arkadaşın ölümü ve kabullenilemeyen bu durum sonucu olan *ütopya* kavramı oluşturmuştur. Ayrıca kartezyenci ruh beden ayrılığına dair bir karşı çıkış durumu da söz konusudur. Ruh ve beden birlikteliğinin dile getirildiği İstlantis'te insanlar eşit kredi ile doğmakta, öldüklerinde ruh ve beden birlikte ölmektedir. Bu nedenle hikâyenin ana eksenini ölüm karşısında duyulan üzüntüye karşı ütopya kavramının devreye girmesidir. Bu durum anlatıcı için bir tür ütopyik kaçışı temsil eder. Ancak bu kaçış düşünsel manada

meydana gelir. Düşünülen şeyin varlığına ilişkin bir sorgulama içermektedir. Bu noktada düşünmenin yani bilincin tarihini Descartes’a dayandırmak gerekir. Anlatıcı *Bir Başka Işık* hikâyesini İstlantis adı verilen yerin tasviri üzerine kurarken İstlantis, Descartes’ın bahsettiği gibi düşünme ile varlık kazanan bir mekân hâlinde sunulur. Descartes’ın meşhur sözü “*Cogito ergo sum.*” yani “*Düşünüyorum öyle ise varım.*” ifadesi özne nesne ikiliğine sebep olsa da Tura’ya göre aslında bilincin tarihi Descartes’la başlar (Tura, 1996, s. 81). Descartes bu nedenle düşünmeyi öznenin varlık sebebi olarak sunar. Lacan ise “*Düşünüyorum öyle ise varım.*” ifadesini “*Düşünmekten dolayı varım.*” şeklinde ifade eder (Lacan, 2013, s. 42). Yazarın arkadaşı ölmüştür ve bu ölüm yazarın zihninde birtakım sorulara sebep olmuştur. Düşüncede olan bir mekânın varlığı gündeme getirilmiştir. Ayrıca yazarın arkadaşı yanarak ölmüştür. Yazara göre arkadaşının ruhu ve bedeni birlikte göçmüştür. Böylece acı kavramı da yaşayan bir ruhla devam eden bir duyum olmaktan çıkar.

Yazar, ruh ve bedenin bir bütün oluşturduğuna yönelik bir görüşe sahiptir. Hikâyede âşık olduğu zaman kalbin hızlı çapması heyecanlandığında yüzün kızarması gibi durumlardan bahsedilmektedir ki bu ruhun hissettiği şeyin bedenin de hissettiğini gösterir. “Bu ikisi bir arada olduğu için mutlu olduğumuzda kalbimiz çarpar, yüzümüz kızarır, ayaklarımız yerden kesilir.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 62) ifadesi hikâyede bir gösteren olarak işlenmiştir. Ruh ve beden birdir düşüncesinin bir yansımasını sunar. Aslında bilincin bir özelliği Tura’ya göre kendi kendini kavrayabilir bir yapıya sahip olmasıdır. Bu durumda özne nesne ikiliği ortadan kalkmakta ve düşünülen şey aslında düşüncenin kendisi olarak ortaya çıkar. Tura, bundan dolayı özne nesne ikiliğinin olmadığını öne sürer. Çünkü düşündüğüm şeyi düşündüğüm şeyin korelatlarıyla düşünürüm (Tura, 1996, s. 82). Tura’nın öne sürdüğü bu görüş *Bir Başka Işık* hikâyesinde de söz konusudur. Çünkü mutlu olduğunu hissetmek kahraman olan yazara göre aklın işidir. Mutluluğu görmek akılla olmaktadır. Kişinin düşündüğü şeyin düşüncenin kendisi olması durumudur. Bu nedenle “Mutlu olmak değil mutlu olduğunu anlamak gösterir ışığı.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 62). Akıl kendi kendisini kavrayan bir özelliğe sahiptir. Mutlu olmak ya da başka duygular aklın bir üretimi olarak onun tarafından hem kavranır hem de üretilir. Bu durum düşüncüyü başka şeylerin düşünceleri ile olan ilişki sonucu ortaya çıktığını da gösterir. Hikâyede yazarı ütopyayı düşünmeye iten o şeyin korelatı olan bu dünyaya ait bir ölüm kavramının varlığıdır. Yazar bu ölüme karşı bir rahatsızlık hissettiği için kendisine ütopya âlemi

kurarak bir tür rahatlama sağlar. Bu bir tür gündüz düşü şeklini alarak amansız gelen ölüme karşı zihinsel çözüm üretilmiştir.

Yazarın, İstlantis adını verdiği bu yerde insanlar aynı yaşa kadar yaşarlar. Selim Bey'in bizim oralar dediği mekânı oluşturmada, bu dünyada adaletsizliğin olduğuna yönelik fikrin varlığı ağır basmaktadır. Yaşam İstlantis'te herkesin eşit küpe sahip olması gibidir. Herkesin küpü de suyu da vardır. Kimi yavaş doldurur kimi hızlı ama verilen kredi herkes için eşittir. Ancak dünyada insanlar buna yazgı der ki bu kiminin küpünün az kiminin suyunun az, kimininse küpünün geniş, suyunun bol olmasına sebep olur. Bu nedenle erken gelen ölümlere hikâyeye göre yazgı denmektedir. Ancak İstlantis'te herkesin kullanacağı kredi bellidir bu nedenle de burada adaletsizlik yoktur. Kullanılacak krediler genlere kodlandığı için herkes herkesin ne kadar kredisi olduğunu bilir ve adaletsizlik ortadan kalkmış olur. Ölecek olan kişi vakti yaklaşınca bir tür vedalaşma töreni ile ışığın kaybolması ile ölmektedir. Bu ölümden kimse korkmaz çünkü herkesin sonu aynıdır, bu nedenle bilinen ve eşit olan sondan kimse korkmaz. Yazarın arkadaşının vedalaşmadan ölümü üzerine, gündüz düşü ile bir tür ölüm merasimi düzenlenmektedir. Buranın gidişinin iyi olmaması binlerce yıl önce yazarın bizim oralar dediği yerin kuruluşunu hızlandırmıştır. “Buraların gidişi daha o zamandan iyi değildi.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 66) ifadesinin kullanan Selim Bey, aslında bu dünyaya yönelik adaletsizlik algısının başka bir dünyanın varlık sebebi hâline geldiğini vurgulamıştır. Bu mekân psikanalitik olarak bilinç dışı zihinsel alanın varlığı ile oluşur. Psişik alanda bilinç, zamansız ölümü kişiye kabul ettirmeye çalışırken bilinç dışı alan ise herkesin acı çekmeden öleceği ve eşit yaşamın olacağı bir mekân üretmektedir. Bu bir tür bilinç ve bilinç dışının psişe üzerinde dengeleyici özelliğini yansıtır. Fenomenal dünya ise her ikisinin etkisi ile şekillenmektedir. Daha önce Huxley, Campenalla, More gibi kişiler de buna benzer bir arayışın içerisine girmişlerdir. Kemal Bey bu nedenle karşısında konuşan Selim Bey'i bu ütopya yazarlarına benzeter. Selim Bey ise kendisinin tasvir ettiği İstlantis 'in onların kurduğu düzenden çok daha iyi olduğunu söyler. Çünkü bu, yazarın olan ve akıyla kavradığı bir gerçeklik alanını sunmaktadır. Yazarın fiziksel mekânın ötesinde kavranabilen ve somutlaşan bir mekân algısı vardır. Orası her yerdedir ve bakışlarınızla somutlaşır, derken aslında düşüncede var edilen bir mekânı tasvir etmiştir.

Ütopya mekânını kuran şey özneliliğin alanıdır. Descartes'ın “*Cogito ergo sum.*” ile aslında ihmal ettiği, kişideki ben bilincini oluşturan ve özneyi asıl kuran şeydir. Bu nokta ise Hegel'in üzerine düşündüğü, öz bilinç kavramını gündeme getirir. Yazarın ütopya

olarak kurguladığı mekân onun gerçeği algılayış tarzı ile şekillenmekte, bu ise yazarın öz bilincini oluşturmaktadır. Yazarın arkadaşı ile kurmuş olduğu gösterenler ağı içerisindeki ilişki, onun ölümü ile oluşan bir ütopya mekânına sebep olmuştur. Kişililerin rahatsız olduğu ve yazgı gibi ifadelerle açıkladığı olgular ütopya mekânında gerçeklik algısına sebep olmuştur. Bu manada yazarın ölüm üzerinden kendine dair bir sorgulama içerisine de girdiği söylenebilir. Descartes'in *cogito ergo sum* ifadesine benzer şekilde yazar da bilinç üzerine düşünmektedir. Yazar, İstlantis olarak adlandırdığı bu mekâna girişin ilk bilgisinin ruh ve bedenin ayrılmazlığını kabul etmekten geçtiğini söylemesi onun kartezyenci özneye karşı olduğunu da kanıtlar. Çünkü yazar ve diğer kahraman bir öz bilinçtir. Kojeva, Descartes'in *cogito* arayışının yetersizliğini yani bir öz bilinç felsefesi değil de, yalnızca bir bilinç felsefesi olmasının ve dolayısıyla "*Ben neyim?*" sorusuna, daha başlangıçtan beri, yarım bir cevap getirmesinin nedeni şöyle açıklamıştır: Descartes "*Düşünüyorum*" da *Ben*'i tümüyle ihmal ederek, dikkatini düşünce üzerinde yoğunlaştırmıştı. Oysa insan yalnızca düşünen bir varlık, varlığı anlamlı sözcüklerden oluşan söylem yani *logos* aracılığıyla açıklayan bir varlık değildir. Hatta bu nokta onun özgül yanını oluşturmaktan uzaktır. İnsan yalnızca dış dünyayı ve öyle tanımlanmış olan varlığı açıklamaz/açınlamaz. O aynı zamanda, varlığı açıklayan/ açınlayan varlığı, yani kendisini de kavrar ve birincisine (dış dünya, varlık) karşıt olarak konumladığı bu varlığa *ben* adını verir. O hâlde insan yalnızca bilinç değil, aynı zamanda da bir öz bilinçtir (Bumin, 2013, s. 28). Yazar İstlantis ile "*Ben neyim?*" sorusuna yanıt arayan bir öz bilinci yansıtır. Selim Bey'in varlık ve ölüm karşısında ona karşı kendini konumlandığı durumu açıklamakta/açınlamaktadır. Öz bilinç olan kahraman Selim Bey kendisine verileni, olduğu gibi kabul eden bir varlık değildir. Onun varlığı sadece düşünen olması değil düşündüğü ile kendini inşa eden bir yapıya sahip olması ile anlam kazanır. İstlantis'e kattığı bu anlamı ise Kemal Bey ile yaptığı konuşma ile açıklamıştır. Çünkü öz bilinç kendi varlığını *logos* ile kavrayabilme özelliğine sahiptir. Selim Bey'e arkadaşının ansızın olan ölümü, ölümle ruh ve beden ilişkisi, ruhun acı çekmesi gibi kavramlar İstlantis'e yüklediği anlam alanı ile açınlanır. Selim Bey, ölen arkadaşı ile birlikte gösterenler ağı içerisinde bir anlam zincirine dâhil olmakta ve kendine dair öz bilinç geliştirmektedir. O düşünen bir varlık olmanın yanında, düşündüğü ile kendisini de kuran bir öz bilinç olma özelliğine sahiptir. Ölümü kendi sözcükleri ile yani *logos* ile açıklamıştır. Çünkü insan nesne olmadan düşünemez. Gerçek alanında olan *ölüm* açıklanamaz. Ölüm ancak elinde orak taşıyan ve siyahlar giymiş bir varlık figürü ile temsil edilebilir. Ancak gerçeklik alanına dâhil olma, dil ile

meydana gelir ki Selim Bey de İstlantis adını verdiği bu mekânı söze dökerek varlık üzerine bilinç ve öz bilinç geliştirmektedir. Öz bilinç olmak diğerleri ile meydana gelebilecek bir kavram olduğu için Selim Bey'in öz bilinci Kemal Bey ve ölen arkadaşın varlığı ile şekillenmiştir. Arkadaşın düşen sigara ile ölmesi ve üstelik genç olması İstlantis'i sözcüklerle var eden bir kavram alanına sokar. İstlantis gösterenler ağı içerisinde bu sayede yerini alabilmektedir. Bu kavram daha önce More, Campanella gibi kişiler tarafından da benzer şekilde açıklanan ütopya ifadesine götürmektedir. Gösterenler farklı şekilde işlev görse de arzulara göre şekillenen bir dünya evreni sunması ortak özelliği yansıtır. *Ütopyayı var edenin bilinç dışının arzular alanıdır, tezini savunabiliriz.* Bu arzular kişilerin eşit haklara sahip olması, adaletin hâkim olması, erken ölümlerin olmaması, acı çekerek ölmenin olmaması, herkesin eşit yaşam hakkına sahip olması gibi birçok gösteren hâline bürünmüştür. Bunlar ütopyayı kuran yazarın arzu ve öz bilinç alanının yansıtan sözlerdir.

Öz bilincin oluşmasında istenç kavramı oldukça önemlidir. Öz bilinç istek ve arzu ile meydana gelir. Öz bilinç, kendini oluşturan söyleme kendini kabul ettirmek için kıyasıya bir mücadele verir. Kendinin olmayanı kendinin kılmak için ötekinin arzusuna sahip olmak için mücadele ettikçe öz bilinç geliştirir. Bumin'e göre bu manada asıl özne, bilinçten ziyade öz bilinçle var olur. Öz bilinç aslında bireyin kendine yapmış olduğu yatırımdır. İnsan varlığın karşısında edilgen değildir. Böyle olursa “Ben” diyemez. İnsanı “Ben” demeye götürecek olan istektir. İstek insanı kendine geri döndürerek Ben demesini sağlamaz ayrıca nesneyi yalnızca seyretmemesini, onun üzerinde etkiye bulunmasını, onu kendinin kılmasını sağlar. İsteğin ikinci özelliği ise olumsuzlayıcı özelliğidir ki bu durum verili olanı dönüştürmeyi amaçlayan bir eylem gerektirir. Bunu yaparken sadece yıkıcı olmaz yabancı gerçekliği kendi gerçekliğine dönüştürerek kendi özel gerçekliğini ortaya koyar (Bumin, 2013, s. 29). Selim Bey, ortaya koyduğu gerçeklik alanı ile varlığa pasif bir konumdan bakan özne özelliği yansıtmaz. O varlığa karşı istek duyandır. İstek duyduğu bu âlemi ise *İstlantis* adını verdiği bir mekânın tasvirini yaparak şekillendirmiştir. Bu kendisinin olmayan dünyayı kendinin kılmak adına girilen bir mücadelenin ürünüdür. Selim Bey, sadece nesneyi izleyen değil onu kavrayan ve farkına varan konumundadır. Çünkü ona göre mutlu olmak ancak akılla kavrandığı zaman mutluluk olarak adlandırılan bir kavram olabilir. Aksi takdirde bu durumun farkına varılmayıp öz bilinç olma da meydana gelmemektedir.

Selim Bey, bilinç olarak içine doğduğu dünyanın farkına varan bir kahraman özelliği çizer. İçine doğduğu bu dünyayı kendine göre şekillendirdiği dünya ise İstlantis'tir. Bu yerin varlığı ise istek ve arzu sayesinde olmaktadır. Kişiyi var eden bu arzudur. Kişiyi var eden öznel gerçekliğin alanını yansıtmaktadır. Ancak bunu yaparken Selim Bey yalnız değildir. O dünyanın eşiğinden geçmek bu *farklı ışığın* yakalanması ile mümkündür. Tıpkı insanın âşık olduğunda ayaklarının yerden kesilmesi kendisini farklı bir yerde hissetmesi gibi bir durumu yansıtır. Bu nedenle Selim Bey, bu dünyanın varlığına herkesin ulaşamayacağını düşünür. Selim Bey ve Kemal Bey'i birbirlerine yaklaştıran ise yazar olmaları ve bu farklı ışığı oturdukları çay bahçesinde ikisinden başkasının fark etmemiş olmasıdır. Kişilerin fark etmemesi bilinç düzeyi olarak düşünülebilir. Öz bilinç gerçekleştirme ise farkına varma ile meydana gelir. Kendini kavrama yani düşündüğünün kendi gerçekliği olduğunu bilmek anlamına gelir. Yani bilinç dışı bildiğimizin bilinmemesidir. Öz bilinç olan kişi ise bildiğini bilen özne konumuna ulaşmayı temsil eder. Kendi gerçeğinin farkına varan ve buna göre eylemlerine şekil veren özne öz bilince sahip olan öznedir. Pasif bir alıcı değil yapıcı ve inşa edici bir özelliği yansıtır. Bu nedenle Selim Bey içinde bulunduğu dünyayı kendi gerçeğine göre şekillendirmiştir. Aynı durum Kemal Bey için de geçerlidir. Çay bahçesinde oturdukları esnada Selim Bey ve Kemal Bey birbirlerinin öz bilinçlerine düşerler. Birbirlerini tanımayan bu iki insanı birbirine yaklaştıran ise yazdıklarının içeriğinin benzer olmasıdır. Kemal Bey, mutluluk üzerine yazarken fiziksel olarak burada ama farklı bir mekânın algılanması gibi metafizik bir durumun farkındadır. Ancak bu bedende olurken aynı zamanda ruh tarafından da hissedilen bir durumdur. Bundan ruh, bedenden bağımsız bir olgu değildir. Tura, bu durumu *Bilinç: Nörobiyolojisinin Fenomenal Dünya Yorumu* adlı kitabında zor problem olarak adlandırır. “Beynin nöral faaliyetleri ile birlikte sadece fenomenal yaşantılar ortaya çıkmakla kalmıyor. Fenomenal yaşantılar bir şahsın yaşantısı. Bu can acısı benim can acım. Şurada yeşil bir ağaç görüyorsam o görüntü ben olduğum için var. Ben olmasam bu fenomenal yaşantılar da olmazdı. O yaşantılar ben onların bilincinde olduğum için var iseler ben neyim? Benim bilincim ne?” (Tura, 2018, s. 35) sorularını sorar. Fenomenal dünya şahsın yaşantılarının yani şahsın onun bilincinde olduğu için vardır. Selim Bey, arkadaşının ölümüne dair bir acı hisseder. Bu onun acısıdır. O var olduğu için ve onun bilincinde olduğu için var olmuştur. Bu nedenle benim bilincim ne sorusu ötekinin bilinci ile oluşan bir kavram alanı verir. Ötekini varlığı ile şekillenen bir öz bilinç alanıdır. Öteki olmazsa kişide öz bilinç gelişimi de meydana gelmez. Bu nedenle Selim ve Kemal Beyler bir birinin öz bilincine bir çay

bahçesinde düşerler. Birbirini hiç tanımayan bu iki yazarı, birbirinin masasına iten öz bilinçtir. Çünkü ikisi de yazardır, birbirlerini fark ettikleri ışıkla tanırılar. Bu durum, dünyayı algılayışın farkını da ortaya koyar. Selim Bey, Kemal Bey'in daha önceki yazılarını okuduğunu söyler. Selim Bey ise daha sonra kendisinin Cahit Cihan olduğunu açıklar. Anlattığı ütopya mekânını her ikisi de yazabilir. Çünkü her ikisinin de yazacağı şeyler birbirinden farklı olacaktır. Bu göstergelerin varlık alanıdır. Ütopya gösteren de olsa ona yüklenen anlamla oluşan gösterilenler herkes için farklı olacaktır. Nitekim gerçeklik alanına göre More ve Campanella'nın ütopya ülkeleri birbirinden farklılık içerir. Bu durum gösterilenlerin yüklendiği anlama göre şekillenmiştir. Ütopya ülkelerini var edense öz bilinci oluşturan arzu kavramıdır. Arzu, istek var oldukça değiştirme, şekillendirme, var etme isteği de var olacaktır.

Hegel'in ortaya koyduğu *Efendi-Köle Diyalektiği*, *Bir Başka Işık* hikâyesi için oldukça önemli bir eser olarak ön plana çıkar. Efendi köle diyalektiği bu anlamda önemli varoluşsal sorunsallara bütüncül bir açıklama getirmiştir. Bumin'e göre efendi ve köle karşılıklı olarak hem birbirini var eder, hem de birbirini var ederken bitmez tükenmez bir mücadele içerisine girer. Sonuçta köle kaybeden de olsa varoluşsal istenci gerçekleştirdiği için aynı zamanda kazanan konumundadır. Onu vazgeçiren temel şey ise ölüm korkusudur. İnsanı yani öz bilinci yaratan istek, kendini kabul ettirme isteği ve ondan kaynaklanan eylemdir. Bedensel gerçeklik, öz bilincin oluşmasında gerekli ortamdır. Ölesiye savaşta ölüm korkusu köleyi kölelik durumunu kabul etmeye iten başlıca etkidir (Bumin, 2013, s. 31). Yazar ölüm konusunda *Babanın Adı* ile ölesiye bir savaşa girmiş konumdadır. Bu savaşta isteğin gerçekleşmesi ise ancak bu isteğin gerçekleşmemesi şeklinde olur. Şöyle ki istek gerçekleşmesi ütöpik olarak tasvir edilen mekânda meydana gelmektedir. Tek özgürlük yolu, köleyi kölelikten kurtaracak tek yol ölümdür. Bu seferde canın kaybedilmesi durumu söz konusu olur. Bu nedenle köle, köle olarak kalır. Selim Bey arzularını ütopya mekânında gündüz düşü şeklinde yaşamıştır. Onu gündüz düşü yaşamaya iten ise Hegel'in bahsettiği efendi köle diyalektiğinde kölenin ölüm korkusudur. Selim Bey eğer ütopya mekânını arzusunun ürünü olarak uygulamaya koyarsa karşılığında öteki onu canı ile tehdit edilebilecektir. Bu ise Selim Bey'i, yazar olarak gündüz düşü yaşamaya iten olgudur.

Efendi köle diyalektiğinde taraflardan biri isteğinden vazgeçmek zorunda kalır. Buna sebep olan ise arzusun önüne engel koyan bir ölüm gerçeğinin varlığıdır. Ölüm korkusu kişinin arzusunu sınırlandıran bir gösterendir. Psikanalitik olarak sorulması gereken soru ise: *Köle isteğinden vazgeçtikten sonra öz bilinçte neler olmaktadır?* Bu sorunun cevabı

hem hikâyenin çözümünü hem de Güneş Ülkesi (Campanella, 2019) ve Ütopya (More, 2018) gibi kitapların anlatıcılar tarafından neden kurgulandığının çözümlemesini vermiş olacaktır. Köle efendi diyalektiğinde yenilgiyi kabul etmeme durumu ütopya olarak anlatıcılar tarafından yeniden üretilip istek gerçekleştirimi sağlanmaya çalışılıyor olabilir mi? Burada ütopyanın yenilgiyi kabul etmeyen kölenin varlık kazandığı bir istek mekânı olduğunu savunabiliriz. Ancak bu mekân kurgulanarak siyasi bir yapıya dökülmediği zaman korkulacak bir hâl almaz. Yani yazar, efendiye karşı bir tehdit oluşturmadan yapmanın yolunu ise kurgulamaya ve yazıya dökmeye bağlar. Öykü gibi yazmak veya kitap hâline getirmek, isteklerin korkulmayacak bir şekilde sunulmasına olanak sağlar. Kahraman olan yazar bu düşüncelerini Kemal Bey ile yaptığı şu ifadelerle açıklamıştır:

“Aslında belki de anlatmalıyım, hem size anlatmayıp kime anlatacağım? Zaten hiç zamanım da yok. Hem siz öykücüsünüz, bunu öykü gibi yazarsanız kimseyi korkutmaz. Gerçek olsa bile gerçek değilmiş gibi görünür, inanmayanların içine en çok bir kurt düşürür, sonra unuturlar. Okuyanlar beni tanımadıkları için siz uydurmuşsunuz sanırlar ama sizin için bir tehlikesi olabilir bunun, beni tanıyanlar ve peşimdekiler sizi bulup bunları yazdığınız için cezalandırabilirler.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 54).

Kahraman aracılığı ile tasvir edilen bu gerçeklik ütöpik diyarın özelliklerini sunar. Orasının varlığı sanatsal eserle dile getirildiğinde tehlike oluşturmaktan uzaklaşmıştır. Devam eden bölümde yazar Selim Bey, İstlantis’i şu şekilde tasvir etmiştir:

“Çok uzun zamandır, bizim oradan kaçıp buraya gelen olmamıştı. Neden gelsinler ki, orası buraya kıyaslandığında bir cennettir. Belki cennet bile bizim oraya kıyaslandığında daha sönüktür. Tabi herkes için değil, bizim gibiler için. Bilgin ve sanatçılar için. Birçok kişi bizim orayı benim gibi kaçan birilerinden duydu, sonra düş gücü ile süsledi, var olmayan ama var olması gereken bir ülke gibi.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 55)

Ütopya mekânının özelliklerini yansıtan bu ifadelerde anlatıcının arzularını bulmak mümkündür. Burası bilgin ve sanatçılardan oluşmaktadır ki yazar için cennetten daha güzel bir mekân hâlini alır. Kendi gibilerin olduğu bir mekân tasviri bu nedenle bu dünyayı yansıtan bir olgu değildir. Yazarın İstlantis’i oluşturmada kendi gibi insanlara yönelik bir arayış vardır. Çünkü Selim Bey’i Kemal Bey’le karşılaştıran olgu da bu nedenle meydana gelir. Kendisi gibi bilgin ve sanatçıların varlığına duyulan istek ütopyanın oluşmasının bir diğer sebebi olarak görülebilir. Jameson, Ernst Bloch’un ütopya üzerine yapmış olduğu çalışmalarda *ütopyacı dürtü* adını verdiği bir kavramdan bahseder. Jameson, kendisini kültürel yaşamda her şeyi yöneten oyunlardan patentli ilaçlara,

mitlerden kitle eğlencelerine, ikonografiden teknolojiye, mimariden erosa, turizmden şakalara ve bilinç dışına kadar her şeyi kapsayan ütopycacı bir dürtü olduğunu varsayar (Jameson, 2009, s. 18). Selim Bey bu ütopycacı dürtü ile hareket etmektedir. More ve Campanella gibi Selim Bey de bir yazar olarak ütopik dürtüyü eserleri ile ortaya koyan bir karakter olarak tasvir edilir. Onun zihninde tasarlamış olduğu ütopik dünya Jameson'ın belirttiği gibi bir şekilde yaşama sızmakta ve *Bir Başka Işık* hikâyesinde ise kahramanın kendisi yolu ile bunu ortaya koymaktadır. Bu ütopycacı arzusun arkasında aranansa tamlık, bütünlük algısına ulaşma isteğidir. Jameson'ın belirttiği gibi ütopycacı arzusun aktarabileceği biçimler güzellik, tamlık, enerji, kusursuzluk gibi kavramlardır (Jameson, 2009, s. 23). Yazar olan Selim Bey de bu tamlığın peşinde koşar. Ancak tamlık algısı herkes için farklı anlam ifade etmektedir. Yazar bu nedenle bu ütopya mekânını cennetten daha güzel bulur. Ancak cennet ifadesi ile oluşan ütopya herkes için farklı gösterenler içerebilmektedir. Yazarın oluşturduğu ütopya mekânında bilginler ve sanatçılar vardır. Ütopya mekânı onların haz alabileceği bir mekânı yansıtır. Bu nedenle Selim Bey'in oluşturduğu İstlantis onun gösterenlere yüklediği anlamla şekillenmiştir. Bütün hazların temeli ilk bölünme ile beraber olan eksik yanın ihtiyacından doğmuştur. Eksiklik algısı ise kişinin kendisine yaptığı yatırım sonucu bu eksikliği nasıl dolduracağına göre şekillenir. Psikanalitik olarak yapılan her eylemin temelinde bu eksik algıyı tamlığa ulaştırma çabası vardır. Tamlık, kusursuzluk arayışı kişiyi harekete geçiren temel etkidir. Arzusun nasıl tatmin edileceği ise kültürel alanın kişiye sunacağı olanaklarla mümkün hâle gelir. Yazar arzu duyarken arzusunu, kültürün ona sunduğu imkânlarla sağlamıştır. Bu gerçekliğin farkında olan yazar, yukarıdaki ifadeden de anlaşılacağı gibi, arzusunu simgesel alanın onu rahatsız etmeyeceği şekilde yaşamaya çalışmaktadır. Aksi takdirde *Babanın Adı* bir gösteren olarak cezalandırıcı bir etkiye sahip olacak şekilde kendisini hissettirebilir. Bu nedenle yazar, kurguladığı İstlantis mekânı ile ütopycacı dürtü ile tamlık algısına yönelik hareket etmektedir. Bu algı ise söze dökülürken aynı zamanda bir istek gerçekleştirimi şeklini de alır. Selim Bey'in bizim oralar dediği alan öznenin kendini evinde hissettiği bilinç dışı alanın mekânıdır.

Selim Bey, bu mekân için bir de kural koymuştur. Bu kuralı ise şu şekilde ifade eder:

“Ruh ve beden birdir Kemal Bey, ruhun sonsuza kadar yaşadığını söyleyenlere bakmayın siz, hiçbiri bu bilgiye yaşayarak ulaşmadı. Kimse bunu bugüne dek kanıtlamayı başaramadı. Neden dersiniz? Çünkü ruh ve beden asla ayrılmaz. Beden ölünce ruh da ölür... Önemli olan bu ikilinin ayrılmazlığını bilmektir. Bizim oranın kapısından girmek için gereken ilk bilgi budur.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 63).

Bir Başka Işık hikâyesinde Selim Bey'in sözleri ile aktarılan bu durum Platon'un Akademi'yi kuruluşunu hatırlatır. Platon, Akademi'nin kapısına “*Matematik bilmeyen giremez.*” şeklinde bir ifade yazdırırken Selim Bey İstlantis'te kartezyenci düalist bir ruh beden ikiliğine yer vermez. İstlantis'e girmenin ilk kuralı bu bilgiye sahip olmaktan geçmektedir. Sanatçı ve bilginlerin olduğu bu mekânda herkesin kredisi eşit bir şekildedir. Adalet kavramı da bu nedenle baştan sağlanmışır. Selim Bey'in anlattığı mekânı merak eden Kemal Bey ile aralarındaki diyalog ise şu şekilde devam etmiştir:

“Krediler bittiğinde ölüm nasıl olur. Hep aynı biçimde mi, diye sordum.

-Aşağı yukarı aynı biçimde... Acı çekmeden üzülmeyen. Çünkü herkes kendi kredisinin başkasının kredisi ile aynı olduğunu, kimseden kredi almasının mümkün olmadığını bilir. Bu kredinin onun sınırı geçerken genlerine kodlandığını bilir... Herkesin sonu budur. Bilinen ve eşit olan sondan korkulur mu?” (Saçlıoğlu, 2017a, ss. 65-66).

Yazar olan Selim Bey, burada Kemal Bey'e ütopya metni sunar. Bir ütopya metninin yazılması ise ancak rahatsız olunan birtakım şeylerin varlığı ile meydana gelir. Bu nedenle ütopya oluşturmaktaki amaç istek gerçekleştirilmedir. Bu istek gerçekleştirimi, oluşturulan metinle bir tür gündüz düşü şeklinde yansımıştır. Yazar, Campanella ve More gibi rahatsız olduğu birtakım durumlara ütopya mekânında çözüm yolları üretmiştir. Jameson, ideolojik ve istek gerçekleştirici dürtüler olmadan ütopya metni yazmanın imkânsız olacağını savunur (Jameson, 2009, s. 83). Bu nedenle yazarlar ütopya metni oluştururken bir tür kaçış mekânı arayışına girerler. Bu mekânın, gerçek yaşama yansıması gibi bir isteklerinin olduğunu da savunabiliriz. Metne dökülen bu istekler sözcüklerle gösterenler ağı içerisine girer. Ütopya, Freud'un gündüz düşü olarak adlandırdığı bir istek gerçekleştirim olanağı sağlar. Bu nedenle *Bir Başka Işık* hikâyesinde kahraman rahatsız olduğu birtakım şeylere karşı ütopya ile istek gerçekleştirmiştir. Hikâyede, Freud'un rüya analizini içeren “*Baba görmüyor musun yanıyorum?*” ifadesine benzer şekilde ancak gece değil gündüz düşü aktif olmuştur. “*Baba görmüyor musun yanıyorum?*” rüya analizinde baba, uyku esnasında rüyada oğlunun kısa sürede olsa canlı bir şekilde görerek bir istek gerçekleştirimi meydana getirir. Aslında rüyada gerçek olan ölü çocuğun bedenidir. Ancak baba bu gerçeği rüyada kısa süreliğine de olsa engellemiştir. Bu uykuda meydana gelen düştür ve istek gerçekleştirimi içerir. Benzer durum *Bir Başka Işık* hikâyesi için de geçerlidir. Şöyle ki ortada yazarın rahatsız olduğu bir durum vardır. Yurt dışından arkadaşının cenazesi için gelmiştir ve ondan bahsedince gözleri dolar. Yazara göre O, İstlantis'te yaşamayı hak edenlerin başında gelir. Günlerdir uyuyamadığı için uyku ilacı almıştır. Her nasıl oldu ise

sigarasını söndürmeye fırsat bulamadan uykuya dalmıştır ve bu nedenle de yanarak ölmüştür. Yazar, Selim Bey bu durumu kabullenemez. Kabullenemediği bu durum ise onu bir ütopya metni oluşturmaya iter. Freud'un rüya analizi ile ayrılan nokta ise buradaki düşün uykusu esnasında görülen bir düş değil gündüz düşü olmasıdır. Ancak her iki düşte de rahatsız olunan bir durum ve buna karşı üretilen bir çözüm söz konusudur. Mesele Lacan'ın tabiri ile olmak ya da olmamak değil gerçekleşmemiş olmaktır (Lacan, 2013, s. 36). Gerçekleşmemiş olan istek bu nedenle ütopya şeklinde bir doyum arayışına girer. Gerçekleşmeyen şey, arkadaşın herkes gibi ölmemesi ve ansızın ölmesidir. “*Baba görmüyor musun yanıyorum?*” düşünde de benzer şekilde ansız gelen bir evlat ölümü vardır. Bu nedenle bu rahatsızlık verir. İnsan zihni ise buna çözüm yolları aramaktadır. Yazarın herkesin kredisini eşitlemesi, bunun göstergesidir. Genç ölenler, ihtiyarlayıp da ölmeyenler gibi durumlar zihni rahatsız etmiştir. Yazar ise bu duruma oluşturduğu ütopya ülkesi olan İstlantis ile çözüm üretir. Bu sayede arkadaşı hem bu kadar erken yaşta ölmeyecek hem de acı çekmeyecektir. Bu ütopyayı var eden şeyin yani ütöpik dürtünün göstergesidir. Bilinen ve eşit olan bir son arayışı, yazarı rahatlatmakta ve korkuyu uzaklaştırmaktadır. Yanarak ölmek durumu olmayacaktır çünkü İstlantis'te herkes acı çekmeden ve sevdikleri ile vedalaşarak ölür. Bu durumda yazar, arkadaş ile vedalaşamaktan da rahatsız olmuştur ve buna da İstlantis'te çözüm bulur. Bu manada ütopyanın kahramanca bir istek gerçekleştirimi olduğunu savunan Jameson'a katılmak gerekir. Jameson, ütopyanın sanatçının en mahrem sırrı olduğunu söyler. Yazar gündüz düşlerini farklı kılıklara sokarak ne kadar yumuşatırsa yumuşatsın sanat eseri bir istek gerçekleştirimidir (Jameson, 2009, ss. 74-76). Saçlıoğlu, bu eserinde sahip olduğu fikir dünyasını da devreye sokarak kendi düşünceleri ekseninde bir istek gerçekleştirimi meydana getirir. Bir başka ışığın yakalanması bu istek gerçekleştiriminde benzer kişilere ve onaylanma ihtiyacına da kapı aralar. Anlatıcı Campanella, Huxley, More gibi kişileri örnek verirken aynı zamanda kendisini dinleyen Kemal Bey'in de bir tür onayını arar. Çünkü kendisinin oluşturduğu bu ütopya mekânı, kesinlikle bu dünyadan daha adil bir yeri tasvir etmektedir. Bu bir tür kaçışın ütopya mekânını sunar.

Bir Başka Işık hikâyesinde İstlantis'in Selim Bey tarafından adalet, ölüm, yaşam süresi, ölümden sonrasına ilişkin fikirlerin isteğe uygun bir düzenlemeye tabi tutulduğu görülür. Ütopyada aranan bu nedenle tamlık, kusursuzluk; eksiklik algısının olmadığı bir evrendir. Ütopyada aranan herkes için huzur, kimsenin acı çekmeyeceği bir dünyadır. Jameson bu nedenle ütopyada aranan şeyin kimsenin açlık çekmeyeceği, herkes için istediği kadar

mutluluğun olduğu, kusursuz bir toplum isteğinin olduğunu söyler. Ütopya ile bir yandan *kişisel fantazma* öbür yandan da pratik *siyasal fantazma* şeklinde ayrılabilen fantazma dünyası ütopyanın en gizli sırlarını verir (Jameson, 2009, s. 114). Ütopyanın hem kişisel hem de siyasal izler taşıdığı söylenebilir. Anlatıcının kişisel isteklerinin yansıması dışında, siyasal düzen olarak da yansıyan düşüncesinin izlerini görmek mümkündür:

“Evet, bizim orada suç işlemek güçtür, buna gerek kalmaz, eşitlik suçların çok büyük bir bölümünü yok eder...”

Bizim orada para kullanılmaz.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 67).

Bu ifadeler yazarı ütopyaya iten ütöpik dürtünün siyasal boyutunu verir. Toplumsal, simgesel düzeni görmek istediği şekilde yansıtmaktadır. Gerçeklik alanında eşitlik yokken onun için eşitliğin ve adaletin hâkim olduğu bir düzen mümkün hâle gelmiştir. Paranın olmadığı bir düzen vardır ve suç işleme oranı çok düşüktür. Yaşama süresi de dâhil olmak üzere her şeyin eşit olduğu bir düzende yazara göre suç işlemeye de doğal olarak ihtiyaç kalmayacaktır. Tüm bu sözler aslında öteki ile girilen bir mücadelenin varlık alanını verir. Jameson, *ütopya dünyasının öteki ile süren ontolojik bir rekabeti yansıttığını savunur* (Jameson, 2009, s. 113). Bu bir güç mücadelesidir. Hegel’in efendi köle diyalektiği uyarınca devam eden bir mücadelenin varlığıdır. Bu mücadele öteki ile bir rekabet alanı sunar. Ancak bu rekabet kölenin kendisini korumak amacı ile arzusundan vazgeçmesi ile sonuçlanır. Köleyi köle olmaya iten şey can korkusudur. “Ölesiye savaşta ölüm korkusu köleyi kölelik durumunu kabul etmeye iten başlıca etkidir.” (Bumin, 2013, s. 31). Kıyasıya savaşta biri diğerini hep ölmeye zorlar. “Tahakküm yaşamın bağlamı içerisinde ötekini ölmeye zorlar.” (Butler, 2005, s. 46). Tahakküme direnen şeyler ise bilinç dışında kalır. Bu nedenle Butler, psişenin her zaman bir bedel karşılığında oluştuğunu savunur. Özneleri kuran normatif talebe direnen ne varsa bilinç dışında kalır. Dolayısı ile bilinç dışını içeren psişe öznenen çok farklıdır. Psişe tutarlı bir kimlikle yaşamak ve tutarlı bir özne hâline gelmek için söylemsel talebin hapsedici etkilerini aşan şeydir. Normalleştirici söyleme direnen şeydir (Butler, 2005, s. 85). Yazar normalleştirici söyleme direnmenin bilinç dışı mekânını ütopya ile kurmuştur. Bundan dolayı ütopyanın toplumsal normatiflerden kaçışın ve dışarda kalmanın bir yolu olduğu savunulabilir. Ütopyanın bu ayağını eşitliğin olduğu sosyalist, ütöpik toplum düzeni arayışı verir. Yazar bu arayışını para kullanılmayan bir mekân algısı ile de desteklemiştir. Normatif talebe direnmenin bir yansıması hâlini alır. Bu durum simgesel düzenle girilen bir mücadelenin varlığını gösterir.

Çünkü simgesel düzen, hiçbir zaman tam adaleti sağlamayarak ütopyanın varlık kazanmasına da sebep olur.

Kemal Bey, karşısında konuşanın Cahit Cihan adında büyük bir yazar olduğunu öğrenir. Cahit Cihan, kendisine kurguladığı ütopya dünyasını anlatmıştır. Kendisi Avustralya 'da yaşamaktadır. Ona ütopya mekânını kurgulatan ve Avustralya'dan gelmesine sebep olan şey aynıdır. Bunun sebebi Selim Bey ve Kemal Bey arasındaki şu konuşmadan anlaşılır:

“-Bir arkadaşınızı toprağa verdiğinizi söylediniz biraz önce ta Avustralya'dan buraya geldiğinize göre sizin için çok değerli olmalı, dedim.

-Evet, çok ama çok değerliydi, çocukluk arkadaşımdı. Hani şu İstlantis gerçek olsa, orada yaşamayı hak edenlerin başında gelirdi. Çok da trajik oldu ölümü. Yanarak öldü. Günlerdir uyuyamıyormuş. Doktorun verdiği uyku ilacını fazla kaçırmış. Uykuya dalmadan önce elinde sigara varmış ve söndürememiş nasıl olduysa.” (Saçlıoğlu, 2017a, s. 71).

Yazara İstlantis'i kurgulatan sevdiği arkadaşının trajik bir şekilde ölümüdür. Çocukluk arkadaşıdır ve kendisi için oldukça değerlidir. Avustralya'dan bu sebeple gelmiştir. Ütopya ülkesini de bu sebeple kurgulamıştır. Ütopya mekânı, zamansız gelen ölümüne zihnin ürettiği bir çözüm arayışını sunar. Ancak ütopya, isteğin tam tatmininin sağlanması anlamına gelmez. *Hani İstlantis gerçek olsa*, derken aslında yazar gerçek olmadığının farkındadır. Bilmediğini bilen özne konumunu yansıtır. Her ne kadar istenen şey tamlık, bütünlük, kusursuzluk isteği olsa da bu istek ütopya olarak kalmıştır. Yazar bu fantazmatik ütopya ülkesinde kısa bir süreliğine de olsa arzusunu gerçekleştirme arayışına girmiştir. Ütopya, Büyük Öteki ile girilen bir mücadele alanıdır. Öz bilinç olma yolunda bilinç dışında kalanların varlık alanını yansıtır. Ütopya, gücün yansıtıldığı ancak simgesel alandan geri çekildiği bir görünüm sunar. Çünkü ütopya simgesel alana ters düşendir. Simgesel alanla girilen mücadelenin göstergesidir. Kabul edilmeyen aykırı olunanların vücut bulduğu bir mekânı tasvir eder. Efendi köle diyalektiğinde varoluşsallık uğruna oluşan mücadelede arzudan vazgeçmeye zorlanma ütopyanın sebebidir. Büyük Ötekine, Babanın Adına, Mutlak Tin'e, simgesel alana bir isyan olsa da savaşı kaybetmiş ama kazanan bir köle metaforu vardır. Köle kaybederken kendi doğasını da gerçekleştirdiği için bir tür kazanan konumundadır. Bu nedenle köle, kaybeden kazananı içine alan bir sentez sunar. Ütopya mekânı da kaybeden kazananların mekânıdır. Çünkü kaybedilmişlik gündüz düşleri ve fantazmatik dünyaya ütopya olarak yansır. *Bir Başka Işığ*ı yakalayarak *İstlantis* adlı ütopya ülkesini kurgulayan Selim Bey, burada arkadaşının acı içerisinde yanarak ölmesini istemediğinin ve genç yaşta ölmesinin adaletsizliğini tersine çevirerek arzusuna tatmin

arar. “Baba görmüyor musun yanıyorum.” şeklinde uykuda rüya ile sağlanan oğlunu canlı görme isteği Selim Bey’in gündüz düşlerinde tatmin aramaktadır. İnsan, sonsuz istek arzu sahibi varlıktır ve eğer efendi konumunu öteki ile girdiği kıyasıya savaşta kaybetmişse bu arzusundan vazgeçmeyerek tatmini ütopyada arayacaktır.

2.13. Yaklaşan Bir Kış Hüzünü

Saçlıoğlu’nun son hikâye kitabı 2020’de yayınlamış olduğu *Bir Gün* öykü kitabıdır. Yazarın *Bir Gün* öykü kitabını diğer öykülerinden ayırıcı yönü bu öyküsüne diğerlerinden farklı olarak bir ön söz yazmış olmasıdır. Sanatkârın içinde bulunduğu ruhsal durum, bu hikâye kitabının öykülerinde daha baskın hissedilmektedir. Yazar, hikâyelerini dış etkenlerin etkisi ile yazdığını, ön sözde dile getirmiştir. Önceki öykü kitaplarında dış etkenlerin etkisi zayıfladıktan sonra, alınmış notlar üzerine çalışılmış öyküler vardır. *Bir Gün* öykü kitabı ise dış etkenlerin henüz çok güçlü olduğu zamanlarda yazılmıştır. Daha önceki öykü kitaplarında akli ve duygularını dengelediğini ön sözde ifade eden yazar bu öykü kitabında yaşadığı olayların tesirinde öykülerini kaleme almıştır. Bilinç dışı kişiliğin farkında olan yazar asıl efendinin o olduğunu ve yazma amacının ise kendini tanımak olduğunu dile getirir. Sanatkâra göre yazmak bilinç dışı ile yapmış olduğu konuşmalardan doğmaktadır (Saçlıoğlu, 2020, s. 7). Bu hikâyelerde yazarın ideolojik görüşlerinin yanı sıra kitabın yazıldığı dönem içerisinde yaşanan olayların da etkisinin olduğunu görülür. Ön sözde yazar dış etkenlerin güçlü olduğu bir dönemde hikâyelerini yazdığını söyler. “Bilinç dışımın ve bilincimin hızlı ve tepkisel patlamalarında oluştu.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 10) ifadesini kullanan yazar asıl efendinin kendi içinde olduğunu, benliğin asıl sahibinin o olduğunu dile getirir. Bu nedenle *Bir Gün* hikâye kitabındaki öyküler psikanalitik çözümleme açısından verimli bir metin sunar. Yazar içinde bulunduğu ruhsal durumun etkisi ile hikâyelerini şekillendirmiştir. Yazar, bilinç dışının bir yanardağ gibi patlayarak yazma eylemine dönüştüğünü şu ifadelerle anlatır:

“Kars’ta bir heykel yıkıldı, içimdeki direnç çöktü. Eski tren rayları söküldü, çevrelerindeki bahçeler gibi sessiz ıssız kaldım. Bir sarhoş yavru köpeği denize attı, ben sarhoşu atamadım. Gecenin geç vakti kapımın önüne sığınmış kediye biber gazı sıkıldı, ben o sıkıyı bulamadım. Bu kadar dış etken fazla gelmiş ki bilinç dışımın yanardağı patladı.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 10).

Bu nedenle *Bir Gün* öykü kitabında karamsarlığın ağır bastığı öykülerin yer aldığını söylenebilir. Öykü kitabının içerisinde on yedi tane öykü vardır. Öyküler yukarıda bahsedilen yazarı etkileyen olaylar çerçevesinde şekillenmiştir.

Bir Gün öykü kitabının ilk öyküsü ise *Ön söz* bölümünden sonra gelen *Yaklaşan Bir Kış Hüznü*'dür. Yazarın kahramanın iç dünyasını kahramanın ağzından anlattığı hikâye iç monolog tekniği ile yazılmıştır. Hikâyede kahramanın ruhsal durumu, kahramanın kendi ağzından okuyucuya iletilirken zaman zaman geriye dönüş tekniği de kullanılmıştır. Anlatıcı hüznün konusuna değinirken bu hüznün, eskiye yönelik bir özlem hâlinde kurgulanmaktadır. Anlatıcının aradığı bu hatıralar, daha önce incelemiş olduğumuz ütopya kavramına benzerlik gösteren *nostalji* kavramını verir. Anlatıcı yer yer geriye dönük olarak özlem duyulan mekânların tasvirini yapmıştır. Bu bölümlerde ise tasvir tekniğinden yararlanılır. Hikâyede psikanalitik olarak *nostalji* kavramı incelenecektir. Hikâyenin özeti şu şekilde verilebilir:

Kahraman pırıl pırıl bir günde, içindeki yaşama sevinci ile beraber, Sait Faik gibi kendini dışarıya atar. İstanbul'un sokaklarında avare bir şekilde dolaşır. Yoldan aşağıya inerken yolda kestaneci görür. Aldığı on kestaneden üçü çürük dördü ise kurtlu çıkar. Yenilebilir sadece üç tane kalmıştır elinde ve tanesi neredeyse yüz yetmiş kuruşa gelir. Bütün keyfi kaçan kahraman, kestaneyi aldığı çocuğu bu hâle getiren İstanbul'dan dem vurur. Betonlaşan bir dünya, tüm güzellikler gibi, bu çocuktaki köyünden gelmeden önceki güzelliği de alıp götürmüştür. Bostancı'ya gelen kahramanda artık evden çıktığında hissettiği coşkuyu ve içini ısıtan Sait Faik'i de bulamaz. Kahraman trenlere özlem duyar. Artık trenler yoktur, tren rayları kaldırılmıştır ve rayların kaldırılması ile beraber kahramanın çocukluğu da ölmüştür. Geçmiş, geçip giden bir trende kalmıştır. Hikâyenin sonunda eve doğru yürüyen kahraman, kendisini havanın değil insanların üşüttüğünü söyler. Kahraman için hiçbir şey eskisi gibi değildir artık (Saçlıoğlu, 2020, ss. 11-22).

Kısaca bu şekilde özetlenebilecek olan *Yaklaşan Bir Kış Hüznü* hikâyesinde olay; kahramanın evden Sait Faik gibi bir yaşama coşkusu ile çıkması ancak betonlaşma, değişen insanlar gibi karşılaştıkları nedeniyle eski heyecan ve sevincin yitirmesi etrafında şekillenir. Hikâye psikanalitik olarak ise *nostalji* kavramının çözülmesini içermektedir. Nostalji geçmişe duyulan aşırı özlem manasına gelir. Bu nedenle anlatıcı, dışarıya çıktığında özlem duyduğu geçmişin arayışı içerisine girer. Bu arayışta ise kahramana, Sait Faik eşlik etmektedir. Bazense Melih Cevdet'in dizeleri şeklinde görülür.

Yaklaşan Bir Kış Hüznü hikâyesi yazar ve kahramanın iç içe geçtiği konuşmalar şeklinde kurgulanmıştır. Kahraman bir yazardır. Çünkü perdeleri açıp da güzel havayı gördüğünde yazma da dâhil her şeyi bırakıp dışarı çıkar. Bazense yazılacak sözler bir anda aklına gelmekte, yazacak kâğıt ve kalem aramaktadır. Bu nedenle hikâyenin yazarından izler taşıdığı görülür. Ayrıca hikâye boyunca göze çarpan önemli bir gösteren ise *trendir*. Kahramanın trene olan bakışı metinde tasvir tekniği ile şu şekilde anlatılmıştır:

“Demin tren dedim ya, tren olsaydı keşke. Binseydim kokusunun, sesinin, tıkırtılarının içine. Başımı ay yıldızlı cama dayasaydım. İç buhar da tutmuştur camın, is kocar burnunu yaklaştıınca. Şöyle silsem elimin tersiyle buharı, evler, bahçeler akıp gitseydi önümden.

Eski bahçeler ne güzeldi. Şimdiki apartmanların temiz, düzgün betonları geçmezdi önümüzden. Bahçelerin bel vermiş duvarları, duvarlardaki rüzgâr yosunları, çatlaklardan fişkırmış incir fidanları geçirdi. Biraz bakımsız, boyasız ev duvarları, pervazları sararmış yağlıboyalı pencereler, güneşin yansıması ile altın gibi bakır gibi parlayan camlar, tüten çarpık bacalar, kaymış kiremitler, sararmış pencereler hızla gözlerimizin önünden geçerken hayatın güçlüklerini saklanan hüznüleri, sobanın üstünde pişen yemeğin akşama getireceği rahatlığı bir an için düşünebilirdik. Eski saksılar, tuğlalar, tahta parçaları, teneke kutular, bir kenara yığılmış kışlık odun kömür. Evlerin hurdaları hep o eski arka bahçelere istiflenirdi. Kedi o hurdalığa yavruardı, kuşlar kırık dökük çatılara yuva yapardı. Gaz tenekelerine rengârenk çiçekler ekilirdi. Bunlarla sınırlar çizilirdi bahçelere. Bir an için görünürdü koltuk altları, iki ağacın arasına gerilmiş ipe çamaşır asarken, basma elbiseli bir kadının. Bir çocuk bağırırdı sesi duyulmazdı, yüzünden anlardık. Bir gazete kâğıdı uçar bir dala konardı. Evlere trenden bakmak ne güzeldi.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 18).

Yaklaşan Bir Kış Hüznü hikâyesinde tren; eskiye, çocukluğa götüren bir özellik sergiler. Tren göstereni imgesel dönemden izler taşımaktadır. Reik, insanın ilk mekânının rahim olmasından dolayı ev ya da oda gibi gösterenleri, kadın bedeninin bir uzantısı bir ikamesi olarak görür. Rüyada görülen apartman dairesi bu nedenle bir ikame özelliği taşır (Reik, 2009, ss. 132-138). Rank ise *Doğum Travması* adlı çalışmasında bütün korku ve kaygıların temelinde doğum kaygısının yatması gibi her hazda son kertede rahim içindeki ilksel hazzı yeniden oluşturma yönelik bir eğilim olduğunu savunur. Doğum öncesi durumun sınırlanmamış özgürlüğü olabildiğince yakalamak, kişi için arzuyu var eden önemli etkenlerin başında gelir (Rank, 2014, s. 36). Bundan dolayı nostalji mekânına götüren bu tren göstereninin kişi için ilksel hazdan izler taşıdığı söylenebilir. Sınırsız özgürlüğün olduğu imgesel ve imgesel dönem öncesi süreç haz ilkesine göre işlemektedir. Simgesel alana giriş ise sınırlamalarla beraber var olur. Bu nedenle kahraman simgesel alanın gösterenlerinden imgesel döneme dönüş isteği duymaktadır. Bunu ise trenle sağlar. Çünkü

tren raylarının kaldırılması ile beraber, kahramanın çocukluğu da ölmüştür. Bu durum nostaljik bir geriye dönüş isteğini yansıtır. Simgesel alanda karşılaşılan gösterenler açısından bir tür kaçış nostalji kavramını verir. Yukarıdaki ifadeler, *aranan ama artık olmayan bir yokluğun varlığını gösterir*. Kahraman için *yokluk ve bu yokluğun oluşturduğu bir haz durumu* söz konusudur. Kahraman açısından yokluğun ve kaybın içselleştirilmesi durumu gündeme gelmektedir ki bu durum psikanalitik olarak Lacan'ın ayna evresine dair ipuçları içerir. Bu dönemde çocuk anne bedeninden ayrı bir bütün olduğunu fark ederek kaybı içselleştirmeye başlar ve ikameler koyarak bu kaybı hafifletmeye çalışır. Ayna ya da imgesel dönem ilk kaybın yaşandığı altı ile on sekiz aylık döneme tekabül etmektedir. Kaybın olmadığını düşünmek ise imgesel öncesi döneme aittir. Çünkü çocuk bu dönemde her şeye kadir, bir bütün olduğu yönünde bir algı geliştirir. Ancak annenin gitmesi ve bütün olunan bir varlığın olamayacağına yönelik ilk duyumla beraber bu algı kırılmaya başlar. Bu nedenle kahraman bütünlük algısının olduğu bu döneme yönelik bir arayış içerisinde. Her şeyin tam ve kusursuz olduğu bir dönem arayışı ise kahramanı nostalji kavramına götürür. Kahraman için dönmek istediği o dönemde yokluk yoktur, eksik ve kusur yoktur. Yukarıdaki ifadeler o döneme dair hissedilen bir tamlık algısını yansıtır. Oedipus mitini altmışlı yaşlarda kaleme alan Sofokles beş yaşlarındaki çocuğun hissettiği Oedipal karmaşa ile yüzleşir. Aslında Kral Oidipus, annenin tahtına oturttuğu beş yaşında bir çocuğu metaforik olarak anlatır. Benzer şekilde anlatıcı, kahraman aracılığı ile ayna evresindeki tamlık, kusursuzluk algısına yönelik bir dönüş yaşamaktadır. Bu dönüş ise tren göstereni ile sağlanır. May, özellikle trenlerde bir sorunla karşılaştığında olabildiğince cenin pozisyonuna girmeye çalışan Sylvia adlı analizanından bahseder. Uykuya dalmak onun için bir tür cenin hâlini alma isteği uyandırmaktadır (May, 2021, ss. 239-240). Otuzlu yaşlarda olan Sylvia masalsı dünyanın varlık âleminden simgesel alanın anne, eş gibi gösterenlerine tabi olamamıştır. O hâlâ kendisini tamlık algısının olduğu imgesel dönem öncesinin masalsı dünyasında hissetmektedir. Bu durum nostaljide de vardır. Nostaljide tasvir edilen mekâna yönelik bir kusur durumu yok gibidir. Cenini temsil eder tarzda tüm ihtiyaçların kusursuz bir şekilde karşılandığı bir mekân tasvir edilir.

Yaklaşan Bir Kış Hüzünü hikâyesi yokluğu fark etme üzerine kurgulanmıştır. Kahraman için birçok şey artık yoktur. Tahrip edilmiştir, her yer beton yığınlarına gömülmüş ve her şey bozulmuştur. Yokluğun fark edilmesi çocuk açısından ilk kez ayna evresinde fark edilir. Çocuk bu eksiği ya da yokluğu fark ettiğinde kendisi olmaya başlar. Aksi takdirde öteki ile bir bütünlük algısı içerisinde olmak kendilik algısının gelişmesine engel olacaktır.

Kahramanın yokluk algısının ilksel temeli bu nedenle ayna evresine dayanır. Grozs, çocuğun kendini potansiyel bir bütünlük olarak tanımasının bir bütün olarak dünyanın kendisine ait olmadığını fark etmesi ile mümkün olduğunu söyler. Çocukta; içeri ve dışarı, özne ve nesne, ben ve öteki ayrımının yanı sıra yetişkinlik hayatını yapılandıracak kavramsal karşıtlıkların ilksel kökeni ayna evresine dayanır (Grozs, 2019, s. 65). Saçlıoğlu, öykü kahramanı ile ayna evresi içerisinde bir arayışı yansıtmıştır. Yazarın *Bir Gün* öykü kitabına yazmış olduğu ön sözde belirttiği gibi bu bir kendini tanıma arayışıdır (Saçlıoğlu, 2020, s. 10). Sophokles'in altmış yaşında iken beş yaşındaki bir çocuğun yaşadığı Oedipal karmaşayı çözmesinde yaşadıklarına benzer bir özellik arz eder. Çünkü İnsan yavrusunun psikolojik ve biyolojik doğumu aynı hızda olmadığı gibi aynı çizgide de devam etmez. Mahler, biyolojik doğumun sınırları belli ve kesinken psikolojik doğumun yavaş gelişen ruh içi bir süreç olduğunu savunur (Mahler, 2003, s. 25). Bu nedenle psikolojik sürecin anlaşılması ve kişinin kendisinin bilincine varması, çok daha yavaş ilerleyen bir süreçtir. "Bilinç dışı bildiğimizin bilinmemesidir." (Zupancic, 2018, s. 31). Anlatıcı, hikâyelerinde kurguladığı kahramanlar yolu ile bildiğini bilen özne arayışındadır. Kahramanlar bilinç dışının arayışı içerisine girmiştir.

Hikâyede kahraman yokluğu fark ederek bunun rahatsızlığını hisseder. Yokluğun fark edilmesi imgesel dönemden simgesel döneme geçişe bir hazırlık niteliği taşır. Kahraman, varlığın ontolojik boşluğu ile baş etmeyi öğrendiği bir süreci işlemektedir. Yerine gelebilecek ikamelerin varlığı söz konusu olmalıdır. Bu durumu Freud, torununda fort ve da oyununda gözlemlemiştir. Grozs, bunu şu şekilde tasvir eder: Çocuk makarayı karyolanın dışına atarken Almanca yaklaşık olarak *gitti* (fort) anlamında bir ses çıkarıp ipi tutup kendine doğru çektiğinde ise işte *orada* (da) der. Dile gelmeyen ihtiyacı ifade etmeye en çok yaklaşan bu oyunla çocuk annenin yokluğuna dair algısını sembolik olarak makara ile temsil eder. Lacan ise Freud'un bu gözlemini bu oyun yolu ile çocuğun annenin varlığını ya da yokluğunu annesinin kontrol edemediği varlığı ya da yokluğu yerine kontrol edebileceği bir dil ilişkisi olarak ortaya koyar. Böylece anlama etkinliği, kendisini eksik nesnenin arzu uyandıran nesnenin yerine koyar ki sembol kendini her şeyden önce şeyin katili olarak ortaya koyar (Grozs, 2019, s. 105). *Bakımsız, boyasız ev duvarları, çatlaklardan fışkıran incir fidanları, tüten çarpık bacalar, kaymış kiremitler, eski saksılar, teneke kutular* gibi birçok gösteren, sembol olarak ifade edilen, kaybedilenin birer yansımasıdır. Bütün bunlar kaybedilen annesel duyumun ikameleri ve yansımalarıdır. Kontrol edilemeyecek bir yokluğun gösterenleridir. Giden annenin sembolik birer

temsilcisi ve metaforudur. Ulaşılmayanın metafor olarak işlenmiş şekilleridir. Giden şeyin yerini alan ikame olsa da giden daha büyük bir önem arz eder. Kişi onun bir temsilcisi ile tatmin olur. Dolaylı bir hazzın varlığı söz konusudur. Doğrudan alınacak haz ise artık orada yoktur. Annesel haz gitse de zihin hâlâ onla meşgul olmaya devam etmektedir. Bu fort ve da oyununda makara ile sağlanırken geri gelmeye yönelik bir beklenti de oluşturur. Ancak gelmeyeceğine yönelik düşünce ise kişiyi hüzne sevk eder. Bu nedenle hikâye *Yaklaşan Bir Kış Hüznü* adını almıştır. Çünkü giden annesel duyum artık gelmeyecektir. Annesel hazzın göstereninin dile gelmiş hâlini yansıtan yukarıdaki tasvirler artık yoktur. Bir daha gelineceğine yönelik umut ise yerini alacak bir ikame ile sağlanacaktır. Eski saksılar, boyasız evler gerçeğin dile gelmesi ile oluşan gerçekliklerdir. Gerçek dile gelmeyendir. Gerçeklik ise ancak dilsel alanla ifade edilebilir bir özelliği yansıtır. Bu nedenle gerçeklik bu gösterenlerle gösterge kavramı içerisine dâhil edilmiştir. Annesel hazzın arayışı artık trenin götürdüğü bir gösterenle gitmiştir. Yerine ise ikame konmaması ve artık gelmeyeceğine yönelik bir algı geliştirmesi ise kahramanı nostaljik bir evren oluşturmaya iter. Bowlby, anne gidince bunu çocuğun şiddetli bir şekilde protesto edip annesini geri istediğini savunur. Anneyi geri kazanmaya yönelik umudunu kesse de zihin sürekli onla meşgul olmaya devam eder. Bu nedenle bu evre, üç aşamada takip eder: Protesto evresi ayrılık kaygısı sorunuyla, umutsuzluk keder ve yasla, kopma da savunmayla ilişkilidir (Bowlby, 2014, s. 48). Buradan yola çıkarak kahramanın ayrılma evresinde umutsuzluğa kapıldığını söyleyebiliriz. Çünkü annesel nesnenin gelmeyeceğine yönelik bir duygu içerisine girmiş ve bu durumda umutsuzluk kavramı ön plana çıkmıştır. Psikanaliz açısından nevroz, psikoz gibi birçok kişilik bozukluğu köken olarak çocukluğa dayanır. Semptom yetişkinlikte ortaya çıksa bile köken olarak çocukluktan izler taşır. Canlı organizma sürekli bir haz arayışı içerisinde. Bu arayış kişiyi eyleme iten başlıca etkidir. Ancak arzulara ulaşma noktasında kişinin takıldığı sorunlar ise bilinç dışında kalan birtakım düşüncelerin var olmasına sebep olur. Bilinç dışı bu nedenle kahramanda oluşan eksiğin bir yansımasını sunar. Annesel özde meydana gelen çatlak onu beklenti içerisine girmemeye iterken hüzne de kapı aralamıştır. Ancak fort ve da oyunu bir kez kazanıldığında ise hüznün yerini erosa bırakabilmektedir. Annesel duyumun kaybedilmesi ile beraber bu duyumu karşılayacak yüceltim nesnelere ihtiyaç duyulur. Bu durum herhangi bir nesnenin Şey mertebesine çıkarılmasıdır ki buna yüceltim adı verilir. Yüceltim giden nesne ile meşgul olmak yerine onun yerine geçen başka nesnelerle tatmin aramaktır. Dolaylı tatmin sağlamakla beraber kişide rahatlamaya sebep olur. Dilsel olarak ifade edilmiş

de bir tür yüceltim görevi görmektedir. Çünkü Lacancı manada fantezi, kişinin kendisini görmek istediği pozisyonu sahneler (Fınc, 2020a, s. 14). Kahraman kendisini eksik algının olmadığı bir sahnede görmektedir. Bu sahne ise dilsel evre öncesini yansıtmıştır. Bir şeylerin tahrip olmadığı gerçek alanına dair izler de bulmak mümkündür. Çünkü *sıvası dökülmüş evler* ile anlatılmak istenen kişinin anlam evrenine girmediği dünya için eğitilmediği, dil öncesini anlatan gerçeğin alanını yansıtmaktadır. Fınc bu nedenle dünya için eğitilmediğimiz bu hâlin gerçek alanı olduğunu söyler (Fınc, 2020a, s. 53). Kahraman hem imgesel hem de gerçek alanına dair izler taşımaktadır. Gerçeğin alanında olduğu çünkü dil öncesini yansıtan tasvirler vardır ve rahmi temsil eden tren vardır. İmgesel döneme ait izler taşımaktadır çünkü tamlık bütünlük ve kusursuzluk algısı vardır, bunun yanında henüz iyi ve kötüye dair bir ayrım bir anlam yükleme söz konusu değildir. McGowan, *Cesur Yürek* filmindeki William Wallace (Mel Gibson) örneğini verir. O, özgürlüğünü kazanmak için girdiği savaşta ölmüş olsa da eksiksiz bir özne görüntüsüne, kaybindan ziyade tamlığıyla tarif edilen bir özne görüntüsüne sahiptir. Perdeye yansıyan bu tamlık imgesi, bir zamanlar sahip olduğuna inandığı şeye dair bir özlemi yansıtır (McGowan, 2018, s. 77). Tren raylarına duyulan özlem bu kusursuzluk duyumunun bir yansımasıdır. Kaybedilen şeyler kaybindan ziyade eksiksiz bir manzara şeklinde tasvir edilmektedir. Kahramanın tren camından tasvir ettiği bu manzara içerisinde kusur barındırmaz. Kaybedilen tamlık algısının yansımasının tasvir edildiğini söylemek yerinde bir tespit hâlini alır. Üzerinden geçen zaman kaybedilmiş şeyin kusursuz bir şekil almasını sağlar.

Yaklaşan Bir Kış Hüznü hikâyesinde kahraman için ihtiyaçlar, annesel nesneye yönelik beklenti, sözlü gösterenlerin altına gizlenmiştir. Annenin gidişi ile duyulan bu ihtiyacın izi, tamlık doluluk isteğini yansıtan sözlü talepler yolu ile devam eder. Bu kahraman için talebin yumuşatılmış hâlini yansıtır. Ancak bu ihtiyacın kökeni, tamlık algısının olduğu imgesel bütünlük dönemine dayanır. Bu bir yanılsamadır. Aslında bir bütünlük olmamasına rağmen çocuk bu durumu böyle algılar. Kahraman tasvir ettiği eski mekân ile bir bütünlük algısı oluşturmaktadır ama aslında o dönemde yaşansa durum aynı şekilde tezahür etmeyecektir. McGowan, bu duruma örnek olarak *çocukluk* dönemini verir. Çocukluk da benzer şekilde eksik algısından uzak dönemi yansıttığı için çocuk saflığına inanmanın aslında kendi saflığımızı varsaymak olduğunu savunur. Masumane bütünlük algısı bu nedenle McGowan'a göre nostaljik bir inançtan doğmuştur. Çocuk imgesinin böylesine başarılı pazarlama aracı olmasının sebebi kayıpla ilişkimizi tanımlayan nostaljiyi paylaşmasıdır (McGowan, 2018, s. 78). Bu sebeple nostaljide kaybın olmadığına yönelik

kuvvetli bir algı vardır. Nostalji kaybı es geçer ve olmamış gibi tasavvur eder. Bu durum cennet bahçesinden kovulmadan önceki zamana benzer bir algıdır. Elma metaforu insanın saflığını bozmuştur. Hikâyede ise beton yığınları metafor olarak kullanılır. O insandaki saflığı bozan bir metafor işlevi görür. Cennetten kovulmadan önce insan, McGowan’a göre ayrıcalıklı nesne ile doğrudan bir ilişki içerisindeydi (McGowan, 2018, s. 76). Ancak oradan kovulmakla bu doğrudan keyifle bağı koptu ve kaybı tanıdı. Olmayan bir keyif nesnesinin varlığı hayalî bu nedenle nostalji kavramını oluşturmaktadır. Bu bir duyum bir yanılsamadır. Bu ilk kayıp algısıdır. Ancak o şeye zaten hiç sahip olunmamıştır. Kayıp olduğu tasavvur edilir ve geri kazanmak daha büyük keyfe sebep olur. Benzer durum İslamiyet’te asr-ı saadet dönemi için de geçerlidir. Cenneten kovulmadığımız, bütünlüğü kaybetmediğimiz bir zaman algısını yansıtmaktadır. O dönemde tamlık vardır. Psikanalitik olarak kaybın olmadığı bir dönemdir. O döneme ulaşmak ise en büyük haz kaynağı hâline gelir. Yakalanamaz ama hayalî olarak mutluluk verir. McGowan, çoğu zaman bir hiçi kaybettiğimizi, kayıp nesnemizin bu hiçliğe cisim verdiğini görmediğimizi savunur. Nesneyi tekrar elde edip, kayıp deneyimi öncesinde sahip olduğumuza inandığımız tam keyfi yeniden bulmanın hayalini kurarız (McGowan, 2018, s. 75). Kahraman tam da bu noktada sahip olmadığı bu keyfin hayalini kurmaktadır. Kayıp nesnesi hiçliğe cisim verir. Nesnelere tekrar sahip olmak ve olmayan tamlığa ulaşmak hayaline kapılmaktadır. Ancak eksiğin kusurun olmadığı, insanın kendini bir bütün olarak algıladığı bu doluluk dönemi annesel nesnenin gidişi ile kesintiye uğrar. Tamlık bir duyumdur ve duyumsal yanılsama gerçeği oluşturur. Kişi bundan sonra hazları ile bu tamlık duyumunu yakalamaya çalışır. Ancak her seferinde elinden tekrar kaçır. Bu durum *Sisipos* mitine benzemektedir. Zizek, tekrar tekrar aşağı kayan kayayı yukarıya taşımasının bir paradoks olduğunu dile getirir. Çünkü hedefine bir kere ulaştınca eylemin asıl amacının yolun kendisi olduğunu, bir inip bir çıkmak olduğunu kavrar (Zizek, 2004, s. 18). Yani kahramanın amacı hedefe varmak değil o durumu nostaljide var etmektir. Bu da hedefin değil yolun kendisinin haz verdiğini gösterir. Çünkü o hedefe hiçbir zaman varılamayacak ve kaya her seferinde çıktıkça geri düşecektir. Hazza ulaşmak yeni hazların kaynağı hâline gelecektir. Tamlık algısı ise hiçbir zaman doğrudan sağlanamayacaktır. Kaybedilen bu duyum artık dolaylı varlıklarla sağlanacaktır. Grozs bu konuda şu görüşü öne sürer:

“Çocuk tamamen yalıtılmış bu ihtiyaç ve tatmin devresinden ancak (anne)ötekinin kendi kontrolünde olmadığını, ayrı bir nesne olduğunu kabul ederek çıkar. Çocuğun ihtiyaçlarının anne tarafından giderilmesi sayesinde yaşadığı doluluk ya da tamlık

eksiklikle kesintiye uğrar. Bundan böyle eksiklik, boşluk yarılma çocuğun varlık biçimi hâline gelecektir. Kendi (imkânsız tatmin edilemez) eksikliğini doldurmakla uğraşacaktır. Çocuğun eksikliğini tanıması doğa ya da gerçekle arasında açılan ontolojik uçurumdur. Bu uçurum onu kendi istikrarını ve kalıcılığını tanımlayıcı bir imgesini ve nihayetinde eksikliğini doldurmasını umduğu bir dil (sembolik)aramaya iter. Çocuk Gerçek'in saf doluluğunu kaybeder ve aynasal özdeşleşmeleriyle imgeselin içinde inşa edilir.” (Grozs, 2019, s. 66).

Kaybedilen gerçeğin bu saf doluluğu kahramanın aradığı kayıp duyumunu yansıtır. Tren raylarının sökülmesi ile ölen çocukluk cennetten kovulmadır. Simgesel alanın farkına varma ve tamlığın kesintiye uğramasıdır. Trenin buğulu camından tasvir edilen mekân eksiksizliğin dilsel gösterenleridir. Gösterilen ise tamlık duyumdur. Tasvir edilen mekânlar Fınk'ın tabiri ile dilden önceki zaman olan gerçek alanını yansıtmaktadır (Fınk, 2020a, s. 53). Eksikğin farkına varmak ise kişiyi simgesel dilsel alana dâhil eder. Anlatıcı, kahraman aracılığı ile imgesel alanın farkında olan bir dilsel gösteren görevi görmektedir. Çünkü *Yaklaşan Bir Kış Hüznü* hikâyesinde kahramanın ihtiyaç duyduğu duyum sözlü talebin altına gizleniştir. “Harf gerçeği öldürür.” (Fınk, 2020a, s. 53). Kahraman için bu ihtiyaç, tamlık doluluk ihtiyacıdır. Söze dökülen tasvirin arkasında, dile gelmeyecek bu duyumun oluşturduğu hazzın yakalanması vardır. Bu duyumsal haz, sözlü talep yolu ile sürdürülmeye devam eder. Gösterenler ağı içerisinde dolaylı olarak tatmin bulmaya çalışır. Pisagor, perde arkasından kendisini göstermeksizin öğretisini öğretmiştir. Bu ses bir tür kaynağı belli olmayan bir kadiri mutlaklık özelliğine bürünür (Dolar, 2013, ss. 64-65). Kusurların ortadan kalktığı bu ses, etki gücünü artırmakta ve bir tür tamlık algısı oluşturmaktadır. Arada kurulan perde ve ulaşılmazlık sese olan tabiiyeti artırmaktadır. Dolar'ın ses üzerine tespiti hikâye kahramanı için tren penceresinden seyredilen bir mekân tasviri ile örtüşmektedir. Trenin penceresinden izlenen manzara ile kahraman arasında bir tür perde bulunmaktadır. Bu perde ile manzara ulaşılmazlık mekânı hâline gelerek kahraman üzerinde etki gücü artmaktadır. Kahraman fantazmatik bir nostalji mekânı kurgular. Benzer bir durumu Zizek, örnek olarak verir. Somerset Maugham'ın 1920 yıllındaki hikâyesinde İngiliz kahraman Şangay'da çalışmaktadır. Londra'ya gidip ne kadar güzel bir hayat kuracağını hayali ile yaşayan kahraman yeterli parayı biriktirince Londra'ya gider. Ancak bir hafta içerisinde sıkılır ve Şangay'daki hayatını özler. Gemiye binerek Çin'e dönmek üzere yola çıkan kahraman benzer bir hayal kırıklığını kaldıramayacağı için yolda Hanoi'de inerek buraya kalıcı olarak yerleşir. Bundan sonraki hayatını ise Şangay'da yaşamın ne kadar güzel olacağına dair düşler kurarak geçirir (Zizek, 2015, s. 148). Oluşturulan bu nostaljik ortam ulaşılmazlığı yansıttığı için kişiye haz

sağlamıştır. *Yaklaşan Bir Kış Hüzünü* hikâyesinde kahraman araya koyduğu ulaşılmazlık sınırı nedeni ile oluşturduğu manzaradan haz devşirmektedir. Ulaşılmazlığın verdiği bir *jouissance* olduğunu savunulabilir. Kahraman tasvir ettiği bu mekânla gündüz düşü gerçekleştirmiştir. Hikâyede kahraman hayalini kurduğu, özlem çektiği bu mekânı şu ifadelerle söze dökmüştür:

“Hele kar yağınca...

Ne güzel olurdu tren yolları, istasyonlar karda. Beyaz bombeler yumuşacık pamuk balyaları gibi. Sonra bir tren geçerdi raylar süpürülürdü. Trenin rüzgârından yerden havalanan karla gökten yağın kar anaforlarla birleşir, döner yeniden inerdi tren rayına. Bir dahakine kadar kar yine kaplardı rayları. Paltolarımıza sarınmış, seyrederdik geçen trenleri savrulan karı.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 20)

“Ah geçmiş... Geçip giden bir trende kaldın sen. Kar tanelerinin üstümüze baş döndürücü gelişiyle yitip gittin. Sanki sis içinde kar içinde... Şimdi de başka bir dize dönüp duruyor aklımda: Uzaklara kar gibi yağıyor bilmediğim yıllar. Melih Cevdet’in dizesiyle yıllar önce ilk karşılaştığım soluksuz kalmış lapa lapa yağın karın içinde savrulmuş, tozutmuştum sanki.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 21).

Burada talep durumunun dilin gösterenlerinin altına gizlenmesi söz konusudur. Grozs, talebin ihtiyacın dilin düzenine tabi kılınmasının bir sonucu olduğunu söyler. İhtiyacın oluşmasında, kişiler arası düzene tabi kılınma söz konusudur. Birbirinin yerini alabilen (düz değişmeceli) nesnelerin zinciri ötekinin arzusunun göstereni olarak işlev görür. Bu nedenle Grozs, talebin nesnesinin her zaman imgesel bir nesne olduğunu savunur (Grozs, 2019, s. 108). Çocuk imgesel dönemde ötekinin arzusunu talep eder. Ancak bu hiçbir zaman tam olarak ulaşılmayacak bir arzudur. Bundan dolayı arzu öteki ile ötekinin arzusu olarak doğar. Öteki var olduğu için arzu vardır. Arzu ise talep şeklinde ortaya çıkar. Ortaya çıkması dilin gösterenleri içerisinde ifade edilmesine bağlıdır. *Yaklaşan Bir Kış Hüzünü* hikâyesinde Sait Faik, Kafka, Melih Cevdet gibi isimler ötekinin gösterenleridir. Kafka etkisi yazarın diğer hikâyelerindeki gibi bu hikâyesinde de ön plana çıkmaktadır. Bu öteki, kahramanda arzuyu oluşturan ötekinin gösterenleridir. Bu isimler Babanın Adı’nın gösterenleri olarak işlev görmektedir. Anlatıcı bu isimlerle ötekinin arzusunu arzular. *Talep ile istenen manzara değil manzaraya ulaşmış olduğu düşünülen ötekilerin arzusudur*. Onların ulaştığı arzuya kahraman da ulaşmak istemektedir. Ancak çıkmış olduğu bu gezinti ona ötekinin arzusunu vermemiştir ki bu da hikâyeye başlığını veren hüznün kavramını açıklar. Onun ulaştığına ulaşamamaya yönelik algı kişide hayal kırıklığı ve hüznün oluşturur. Yazarın *Bir Gün* hikâye kitabında bulunan *Yanlışıklıkla* öyküsü de benzer şekilde nostalji kavramını işler. “İçim daralıyor evden çıkıyorum. *Eylem Dergisi*

yok artık. Melih Cevdet Anday yok. Niyazi Berkes yok. Tanıdığım babam yok. Şükran Yurdakul hasta.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 112). Bu ifadeler *Yaklaşan Bir Kış Hüzünü* hikâyesinin devamı gibi işlemektedir. Tren her iki hikâyede de önemli gösteren olarak vardır. Ötekinin arzusu Babanın Adı’na yönelik bir arayışa dönüşür. Lacan’ın Babanın Adlarına yönelik arayışını yansıtan bir durumdur. Otoritenin ve ötekilerin arzusu ile sağlanan bir talep ortamı istenir. Kafka, Sait Faik, Melih Cevdet gibi gösterenler ötekinin arzusunun düz değişmeceli gösterenleridir. Kahramanın talep ettiği onların arzularıdır. Öteki göstereni kahramanda bu arzuyu oluşturur. Eğer bu gösterenler olmasa onda arzu da oluşmayacaktır. Ancak psikanalizde tüm taleplerin arkasında imgesel nesne işlev görür. Bu nedenle tüm bu gösterenlerle arzulanan, annesel gösterenin tortularını taşımaktadır. Giden imgesel bir varlık vardır ve artık aynı hazzı ulaşılamaması ise früstrasyona sebep olur. Oluşan hayal kırıklığı kahraman tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Tren aradım, bahçe aradım hepsini yok etmişler.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 22).

Bu düşüncenin altında *daha iyisinin hiç olmadığı* fikri yatar. Nostalji ilksel kayıp nesnenin yokluğuna götürür. McGowan, bir hiçi kaybettiğimizi kaybettiğimiz nesnenin bir hiçe cisim verdiğini çoğu kez görmediğimizi ifade eder. Kendi köklerimizle ilişki kurmanın bir kipi olarak nostaljinin yayılmasındaki en önemli etken kayıp nesnenin tözelliğine duyulan inançtır. Nesneyi tekrar elde edip kayıp deneyimi öncesinde sahip olduğuna inandığımız tam keyfi yeniden bulmanın hayalini yaşarız. Oysa bu keyif hiç olmamıştır. Nesnenin yeniden elde edilmesi başta keyif verse de sonradan hayal kırıklığı getirir. McGowan, bu nedenle özlem duygumuzu sürdürebilmenin, özlem duyulan geçmişe dönüşün gerçekleşmemesine bağlı olmasının sebebinin bu olduğunu savunur (McGowan, 2018, ss. 75-76). Trenlerin, karın olduğu o dönem şu an tasvir edilen dönemden hiçbir zaman daha iyi olmamıştır. Çünkü bu hayalle var olan bir özlem duygusunu taşır. Ulaşamamak haz üretir ve hazzın devamını sağlar. Ulaşmış olmak özlem duymak kadar haz verici olmayacaktır. Bu nedenle yok olan bu şeylerin bir gün var olacağına dair bir inanç beslemek haz mekânına ulaşmaktan daha önemli hâle gelmektedir. Bakımsız evler, kışlık odun kömürler, boyasız ev duvarları gibi tasvirler betonlaşmanın verdiği düzenle aranan, özlem duyulan manzaraları yansıtır. Ancak bu manzaraya sahip olmak Pisagor’un perde arkasından hitap etmesi gibi perde arkasından daha büyüleyici bir manzaraya dönüşmektedir. Bu nedenle daha iyisi hiç olmamıştır. Kahraman o manzarada bahsettiği kişilerle yaşamış olsa idi hayalini kurmak kadar haz sağlayıcı olmayacaktı. Perdenin kalkması ile beraber yeni haz arayışları söz konusu hâle gelecekti. Çünkü Zenon

paradoksuna göre, verili X mesafesi hiçbir zaman kat edilemeyecektir. Bunun için mesafenin önce yarısını katetmeliyiz. Onu katetmek için ise çeyreğini katetmek gerekir. Bu ise sonsuza kadar böyle sürüp gider. Bir kere hedefe ulaştıktan sonra her zaman yeni baştan geri kaçır. Bundan dolayı Zizek hedefin nihai varış yeri olduğunu ancak amacın yani istediğimiz şeyin yolun kendisi olduğunu söyler (Zizek, 2004, s. 18). Kahraman tren ve bahçe bulamayarak özlem duyulan geçmişin devamını sağlar. McGowan, nostaljik perspektifte keyfin hiçbir zaman sahip olmadığımız bir saflık kazandığını ileri sürer. Özne, kısmı ve eksik olmasından kaynaklanan bir deneyim olmaktan çıkıp tamamlayıcı bütünlük veren bir deneyim gibi algılanır. Nostaljiye çizilen bu yanlış imge aynı zamanda onun bu kadar cazip olmasını da sağlar (McGowan, 2018, s. 76). Bu sebeple özneler *Yaklaşan Bir Kış Hüzünü* hikâyesinin kahramanı gibi kaybettikleri şeyi bulmaya çalışırken çoğunlukla bireysel geçmişe ve kolektif kültüre dönüş yaparlar. Freud, canlı varlıkların cansız varlıklardan sonra meydana gelmesinden dolayı canlı varlığın sürekli daha önceki duruma dönmeye yönelik bir eğilim gösterdiğini savunur (Kristeva, 2009, s. 27). Bu dürtü, eskiye yönelik bir geri dönüş isteği barındırmaktadır. Kahraman bu nedenle böyle bir istek içerisine girer. Bireysel bir geçmiş özlemi duyarken sözü edilen geçmişi yansıtan şair ve yazarların varlığı ile arzulanan ise kolektif kültürün gösterenleridir. Kahraman o dönemin dergilerine, yaşantısına, yazar ve şairlerine yönelik bir özlem duyar. Geçmişe yönelik bir dönüş isteği barındırırken bu geçmiş ulaşılmayacak olan uzak bir geçmişin hayali hâline dönüşür.

Bu tasvirde köken miti olan kovulmuş bir cennet hayalini bulmak da mümkündür. Eğer o cennete ulaşılsa her şey yine eskisi gibi tam ve bütün olacaktır algısı hâkimdir. Her arzunun temelinde bu nedenle tam ve bütün olduğumuz bir döneme dönme ihtiyacına yönelik bir tasarlama durumu söz konusudur. Bu dönem iyilik ve kötülük ağacının meyvesini yemeden önceki döneme bir dönüş isteğidir. İmgesel dönemin yansımaları verir. İyilik ve kötülük ağacının meyvesinden yemeden önceki alan imgesel ve gerçek alanıdır. İmgesel dönemde bu nedenle tam olarak dünya için eğitilmiş bir hâl alma durumu söz konusu değildir. İzmir bu dönemin zıtlıkların konumlandırılmaya çalışıldığı, ben ve öteki gibi karmaşık dizgeleri içeren bir dönem olduğunu savunur (İzmir, 2021, s. 74). Bu zıtlıkların oluşması yani iyilik ve kötülük ağacının meyvesinden yeme ile birlikte ise bir anlam yükleme söz konusu olur. Zıtlıkların anlam kazanması ile beraber kişi simgesel alana dâhil olabilmektedir. Ayrım yapma ile meydana gelen bir durum söz konusudur. Ancak bu ayrımla beraber kaybedilen bütünlük algısı, kişiyi eyleme iten ana gösterendir.

Kahraman nesne ile doğrudan ilişki kurmanın hayalini yaşar. İmgesel dönemde anne bedeni ile kurulan doğrudan ilişki duyumunu yakalama çabasını yansıtır. Kahramanın tasvir ettiği mekân ve eksikliğini duyduğu nesneler ile amaçladığı bir zamanlar sahip olduğu tamlık hissini tekrar yakalamaktır.

Kahramanın tren raylarının üzerindeki karları çocukluk heyecanı ve saflığı ile anlatması, çocuklukta aranan tamlığa ve saflığa yönelik nostaljik bir inanca dayanmaktadır. Çocuğa ve çocukluğa yüklenen anlam, aslında kaybettiği şeye bakma imkânı sunmasından kaynaklanır. Masum olan çocuk eksikliği yokmuş ve kaybı yaşamamış gibi görülür. McGowan, kendimizi bu çocuk imgesine adadığımızda kendi kayıp bütünlüğümüze ilişkin bir imgeye yatırımı yaptığımızı söyler. Bu manada çocuk bize varoluş travmasının zarar vermediği bir varlık olarak görünür. Erken tarihsel uğrakta özneler ayrıcalıklı nesne ile doğrudan bir ilişki içerisinde idi ve bunun doğurduğu tam tatminin keyfini sürüyorlardı. Bizler bir çöküşün neticesiyiz ve dünyanın barındırdığı ama şimdi kaybetmiş olduğumuz tam tatmin olasılıkları ancak bu açıdan bakıldığında anlamlı bir bütünlük ifade eder (McGowan, 2018, s. 79). Betonlaşma ile beliren düzen, kahramanı rahatsız ederken kahramanın daha önceyi yansıtan bozulmadan önceki saflığın arayışına girmesine de sebep olur. Doğa ile bütün olma, doğa ile dengeli bir ilişkiye girmeye yönelik çalışmalar da bu nedenle daha önce doğa ile uyumlu bir bütün oluşturulduğu algısına dayanır. “Yok ettiniz her şeyi, görmemişliğinizle, paranızla, hırsınızla...” (Saçlıoğlu, 2020, s. 21) ifadesi ile kahraman yok edilmemiş bir düzen ile beraber uyumlu bir bütünlüğün olduğu bir dönemin olduğuna inanmaktadır. McGowan, doğayla uyum içinde olmadığımız bir zamandan uyumun her daim olduğu bir zamana dönme isteği, Batılı olmayan homeopatik tedavi yöntemleri, dünya ile dengeli bir ilişkiye döneceğimiz fikri bir zamanlar bu dengenin mevcut olduğu ancak öznenin doğumu ile kaybolduğu bir zamanın varsayımına bağlı olduğunu ileri sürer. Nostalji ile kayıptan önceki bir zamanın peşine düşülür ancak bu zaman ancak kaybı ile vardır. Öznenin doğumu kaybedilen nesneyi geriye dönük olarak kendisi oluşturur ki var olmayan bir yokluğun varlığına işaret eder (McGowan, 2018, ss. 80-81). Kahramanın aradığı tüm bu gösterenler, olmayan bir kaybın varlığı ile hissedilen bir hüzne dönüşür. Bu durum geçmişin oluşturduğu bir cazibe alanını sunar. “Nostaljik özne özneleşmesinden önceki bir geçmişe erişimin peşindedir. Nostaljiye sığınmak kişinin özgürlüğünden kaçmasından başka bir şey değildir. Bunu gerçekleştirip toplumsal düzendeki gediği kapatmak isteyen nostaljik özne, öznenin özgürlüğünü değil de kayıp geçmişini tekrar tekrar canlandırmayı vadeden güçlü bir otoriteye bel bağlar ister istemez.”

(Mcgowan, 2018, s. 81). Bu anlamda nostalji, eksik olanın verdiği tamlığın arayışının metaforunu sunar. Ancak hiçbir zaman bu tamlık sağlanamayacaktır. Bu eksiğin tam kapatılması, doğrudan bir deneyim yaşamak mümkün değildir. Nostalji bu nedenle kayıp nesnenin yerini dolduran ikamelerle sağlanan deneyimlenmemiş ve gündüz düşünde tatmin arayan arzudur. *Yaklaşan Bir Kış Hüznü* hikâyesinde kahraman tasvir ettiği mekânda ikame nesnelerle tamlık arzusunun hayalini kuran bir nostalji kahramanı olarak kurgulanmıştır.

2.14. Derin Dönüşüm

Saçlıoğlu'nun *Bir Gün* öykü kitabının ikinci öyküsü *Derin Dönüşüm*'dür. Öykü üst düzey bir yönetici olan Hamza Geridur'un etrafında şekillenir. Öyküde üç farklı Hamza karakteri işlenir. Bunlar *Hamza Geridur*, *Hamza Gidedur*, *Giredur Samsa* şeklindedir. Hikâye iki bölümden oluşmuştur. İlk bölümde bilinç düzeyinde kendinden emin üst düzey bir yönetici imajı oluşturan Hamza, bir gün uyandığında kendisini çok farklı bir şekilde bulur. Bu bölümde Hamza küçülmüş bir hâldedir ve kendisini bir limanda bulur. İkinci bölümde ise Hamza ile genel müdür arasındaki diyaloglara yer verilmektedir. Bu nedenle birinci bölümde anlatma tekniği ağırlıklı olarak işlenirken ikinci bölümde daha çok diyalog tekniğine yer verilmiştir. Anlatma tekniğinin verildiği yerlerde bu tekniğe ilave olarak iç çözümleme tekniğinden de yararlanılmıştır. *Derin Dönüşüm* eserinde sık sık Kafka'nın eserlerine gönderme yapıldığı için pastiş tekniğinden de yararlanılmıştır. Psikanalitik inceleme yapılırken bütünlüğü sağlamak adına hikâyenin kısa bir özeti şu şekilde verilebilir:

Hamza Geridur kıdemli bir devlet görevlisidir. Ancak bir gün uyandığında kendisini çok farklı bir şekilde bulur. Bedeni küçülmüş, değişmiş bir hâldedir ve kimliği ise Hamza Gidedur olmuştur. Hamza Gidedur, kendisini limanda bulur. Limanda olan gemilerden Liberte'ye binecektir ancak Liberte yerine o gün Eterne demir alacaktır. Hamza Gidedur'un yeri Eterne'de ayrılmıştır. Ancak cebindeki bilette ise Liberte yazıyordu. Gemiye bindiğinde ise kendisini karşılayan bayan ona "Giredur Samsa" diye hitap eder. Hamza bu esnada sevgilim dediği bu bayanla, Samsa olurken gemi içinde sonsuz özgürlüğe giden sayısız insanla limandan demir almaktadır. İkinci bölümde ise Samsa iki büküm olmuş bir şekilde genel müdürden azar işitir. Âşık olmanın kendisine göre bir eylem olmadığı genel müdür tarafından Hamza'ya anlatılır. Genel müdür ölüm esnasında Hamza'yı kurtardığını, kendisine layık olmak istiyorsa âşık olmak gibi eylemleri kendisinden uzak tutması gerektiğini söyler. Kıytırık bir pazarlamacı böceği iken kendisini

bu göreve getiren genel müdürdür. Bu nedenle Hamza, onun karşısında neredeyse yerin dibine girecek bir konuma gelmiştir. Hamza, içindeki o yumuşak aşığı artık bir daha gelmemek üzere sevgiliyle birlikte göndermiştir. Kahraman defalarca eski yaşlı genel müdürün elini öperken genel müdürün giysileri kalın perdelerin arkasından sızan ışıkla üç dev kara böceğin kanatları gibi parlayıp söner (Saçlıoğlu, 2020, ss. 23-31).

Derin Dönüşüm öyküsü üç farklı kişi özelliğine sahip Hamza karakterini yansıtır. Bu noktada Ellenberger, çoklu kişilik kuramı olarak bahsettiği bölümde St. Augustine'in *İtiraflar* adlı eserini değerlendirir. Augustine kendine "Ben kendim değil miyim Tanrım?" diye sorar. Benimle uyanık hâlden uykuya geçtiğim ya da uykudayken uyanıklığa geçtiğim andaki hâlim arasında çok büyük fark var, diyerek itirafta bulunmaktadır ki bu durum bölünmüş kişiliğin de gösterenidir (Ellenberger, 2021, s. 133). Hamza karakteri Augustine'in *İtiraflar* eserindeki duruma benzer şekilde bir itiraf özelliği taşımaktadır. Hamza eylemleri ile söylemleri arasında bölünmüş bir nevrotik kişiliğin arayışını sunar. Bu kişiliğin farkına varma ise Saçlıoğlu'nun diğer hikâyelerinde de görüldüğü gibi uyku kavramı ile ön plana çıkmaktadır. Kendisinin olduğundan başka biri olduğunun farkına varmak ise bildiğini bilen özne konumuna gelmektir. Çünkü özneler bildiğini bilmeyen bir özellik sergilerler. Sokrates, Menon'un kölesini birtakım sorularla katiyen cevabı vermeden bir içgörü oluşturmalarını sağlar. Sokrates, bu yöntemde bilgi kuramının ilk ilkesini, bilginin bir anımsama olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu anlamda bilgi zaten bellekte vardır ve bu bilgi diyalektik yöntemle açığa çıkarılabilir. Sorgulayan kimse bu nedenle sadece doğru olanı değil, daha önce bu gerçeği neden fark etmede başarısız olduğunu da öğrenir. Robinson, bu nedenle öğrenmenin hatırlamadan başka bir şey olmadığını dile getirir (Robinson, 2020, s. 54). *Derin Dönüşüm* öyküsünde bilinç dışının farkında olmayan Hamza, yaşadıkları ile daha önceye dair bir hatırlama yaşar. Çünkü "Bilinç dışı bildiğimizin bilinmemesidir." (Zupancic, 2018, s. 31). Bu sebeple Hamza hikâyenin başında Menon'un kölesine benzer şekilde bildiğini bilmeyen özne konumundadır. Bilinç dışının farkına varmayan Hamza bilinç düzeyinde kalmaya direnirken yaşamış olduğu travma ise hikâyenin sonunda ortaya çıkar. Bu travma bedensel bir dönüşüm şeklinde hissedilmektedir. Hikâyede Hamza'nın bedensel dönüşüm yaşaması, uyku anından uyanmaya geçiş esnasında hissedilen bir durumdur. Bu an hikâyede şu şekilde tasvir edilir:

“Yatağının içinde iri bir kedi gibi gerinirken bir gariplik hissetti Hamza. Her zamankinden farklı bir şey vardı bedeninde. Biraz daha gerindi ama sanki bu gerinen bir başkasıymış duygusuna kapıldı.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 23).

Burada Hamza başkası olduğuna dair bir duyum hissederek bildiğinin farkına varmaya başlayan bir özne görünümü çizer. Saçlıoğlu’nun *Derin Dönüşüm* hikâyesi yazarın etkisini diğer hikâyelerinde de hissettirdiği Kafka’yı akla getirmektedir. Kafka’nın *Dönüşüm* öyküsünde Gregor Samsa, hamam böceğine dönüşür. Hikâyede bu nedenle insan bedeninin ve zihninin neden bu dönüşümü yaşadığına dair çözümlemeler bulunmaktadır. Samsa, hamam böceğine dönüşürken içindeki tüm potansiyeli kaybeder. Bir tür tüm gösterenlerden uzaklaştığında kendisini saf bir şekilde görmenin boşluğunu yaşar. Bir başkası olmak May’in ifadesi ile insan doğasının düştüğü boşluğu gösterir (May, 1997, s. 91). Bu nedenle Gregor Samsa ve Hamza’nın içinde bulundukları durum May’in bahsettiği meşhur kırkayağın öyküsüne benzetilebilir. Kırkayak, hangi yağını kullanacağına karar veremediği için bir türlü içinde bulunduğu hendekten çıkamaz (May, 1997, s. 97). Kırkayağın çıkamadığı hendek Hamza karakterinin içinden çıkamadığı boşluğun metaforunu verir. Hikâyede aranacak soru hangi Hamza sorusudur. Bu sorunun cevabı ise psikanalitik çözümlemeye olanak tanıyacaktır. Bu kişinin kendini tanıması, kendindeki hakikati anlamasına olanak sağlar. Çünkü örtülen zihinde bulunan hakikattir. Kişinin hakikati ise örtülen bu gerçeğin farkına varmasıdır. Hamza yataktan kalkarken şunları hisseder:

“Ayaklarını yataktan sarkıttı, terliklerini giydi, doğrulurken iyice duyumsadı farklılığı. Dünyaya her zamankinden daha alçaktan bakıyordu sanki. Eskiden dün geceye kadar dünya bu açıdan görünmüyordu Hamza’ya.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 23). Hamza artık dünyaya başka açıdan bakarken farklı bir kişiliğin etkisi ile hareket eder. Kendini daha küçülmüş görmek ya da kendini küçük görmek May’e göre kendini beğenmişliğin bir başka ifadesidir (May, 1997, s. 95). Hamza, kendisini görmüş olduğu konumla kendinde oluşan boşluğun üzerini kapatmaya çalışmaktadır. Çünkü o üst düzey bir yöneticidir ve yılların bürokratıdır. Hamza *bedensiz bir organ* görevi görür. Güç göstereni onun için önemli bir olgudur. Üst düzey yöneticilik simgesel olarak hadım edilmişliğin bir gösterenidir. Zizek simgesel iğdişin olduğum şey ile icra ettiğim şey arasında bir boşluk koyduğunu söyler. Kral eline asayı alıp tacı giyerse sözleri kralın sözleri olarak kabul edilir. Tüm bu nişanlar dışsaldır ve kişinin doğasının bir parçası değildir. Böylece onlar beni iğdiş eder. Fallus bu nedenle bir organ değil bir rütbe işareti, nişan olarak

düşünülmelidir (Zizek, 2015, s. 138). Bu sebeple Hamza'nın konumu onun simgesel olarak iğdiş edilmişliği temsil etmektedir. Elinde bulunan yöneticilik ise fallusun gösterenleridir. Ancak sahip olduğu konum, yönetici Hamza, kendi kişiliği ile icra ettiği şey arasında bir boşluk yaşamaktadır. Zizek, Jack London'un *Martin Eden* adlı romanında kahramanın intiharına sebep olanın kabul edemediği bu merkezsizleşmişlik olduğunu savunur. Martin kendi içinde bir hiçtir. Martinin kabul edemediği şey Zizek'e göre "gerçek" niteliklerini (başkalarının gözündeki) simgesel statüsünden devamlı ayıran o köklü yarıktır. Birdenbire, saygıdeğer kamunun uzak durduğu bir hiç olmaktan çıkıp nüfuzlu kimseler tarafından yemeklere çağrılan, bir zamanlar sevdiği kadının ayaklarına kapandığı meşhur bir yazar olmuştur. Fakat aslında kendisinde hiçbir şeyin değişmediğinin farkındadır, eskiden nasılsa şimdi de öyledir ve hatta tüm eserlerini göz ardı edilip hakir görülüyorken yazmıştır. Martin işte "başkalarının kafasında yatan" kişiliğinin özünün kökünden merkezsizleştirilmesini kabul edemez (Zizek, 2015, s. 418). Hamza gerçek niteliğinde bir hiçtir. Fallusa sahip olduğuna yönelik algısı onunla öteki arasına bir boşluk koymaktadır. Hamza'nın sahip olduğu simgesel nitelik onunla kendisi arasında bir yarık oluşturur. Aslında özünde Hamza kendisidir ancak sahip olduğu konum onu merkezsizleşmiş özne konumuna getirir. Kabul edemediği bu durum onu kendisine yabancılaştırmıştır. *Martin Eden* bu durumu kabul edemeyerek intihara sürüklenirken Hamza ise yaşadığı bedensel dönüşüm duyumu ile hissetmektedir. Dünyayı hiç görmediği bir konumdan görerek sahip olduğu simgesel gösterenlerden uzaklaşır. Bu bir tür simgesel ölümün metaforudur. Gösterenler ağından soyutlanmayı ifade eder. Özünde Hamza statüsü elinde olmadığı zaman bir hiç olduğunun farkına varandır. 2011 Oscar ödülünü alan *Zoraki Kral* filminde simgesel olarak kral işlevini üstlenemeyen kahramanın, filmin sonunda ilahi irade ile cidden kral olduğuna inanması işlenir:

"Filmin kritik bir sahnesinde, ses eğitmeni kralın sandalyesine oturur; öfkeli kral ondan ayağa kalkmasını talep eder, eğitmense bunu reddeder ve hangi hakla kralın ona emir verebileceğini sorar. Kral bağırarak cevap verir: 'Madem soruyorsun, kutsal hakla! Ben senin kralınım!' İşte bu noktada eğitmen başarıya ulaşır, zira kral kral olduğuna inanmaktadır artık." (Zizek, 2015, s. 421).

Kralın kral olduğuna inanmasına benzer şekilde Hamza da her şeye gücü yeten, gücün sahibi bir yönetici olduğuna inanır. "Koskoca Hamza Geridur, İçişleri Bakanlığında genel müdür, yılların bürokratı, bakanlığın vazgeçilmez yöneticisi Hamza Geridur." (Saçlıoğlu, 2020, s. 26) ifadesi *Martin Eden*'in kendi içinde bir hiç olması durumu ile benzerdir. Ona bu kapıyı açan ve herkesin saygı duymasını sağlayan sahip olduğu bu simgesel

gösterenlerdir. Zizek, *Martin Eden* için “Kendi içinde hiçtir, başkalarının rüyalarının yoğunlaştırılmış bir yansıtmastan ibarettir. Agalmasının, onu başkalarınca arzu edilir kılanın, kendisinin dışında olduğu algısı narsisizmini mahvettiği gibi, arzusunu da öldürür.” (Zizek, 2015, s. 419). Hamza gösterenlerden sıyrılıp ufalmış bir hâlde uyanırken hissettiği zirveden sonra görülen arzusun ölmüş hâlidir. Arzulanan kendisine ait doğal bir gerçeklik değildir. Onda arzulanan sahip olduğuna inanılan fallusun gösterenlerinin sağladığı ayrıcalıktır. Bu kahramanın algılamaya çalıştığı gerçekliğidir. Gösterenlerden uzaklaştığı zaman kendisinde bulduğu boşluk, bedensel bir hiçlik olgusu ile geri dönüş yapar. Kahramanın bedeninde gördüğü değişiklikler şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Ellerine takıldı gözü, şaşırdı. Ne kadar narindi bunlar böyle! Telaşla pijamasını sıyırıp kollarına bakınca soluğu daraldı. Başkasının kollarıydı bunlar. O güzelim iri kolları incelmış pazıları yok olmuştu, kılları dökülüp birkaç tüy kalmıştı derisinde. Soluk soluğaydı. Telaş içerisinde yatak odasının bitişiğindeki banyoya koştu. Korka korka aynanın önüne geçti ve orada dona kaldı. Evet, aynada gördüğü adam kendisine benziyordu ama çok farklıydı. Küçülmüş incelmış narinleşmiş bir kendisiydi bu. Uzandı klozetin üstündeki küçük havalandırma penceresini açtı. Burnunu pencereye doğru yaklaştırıp karanlık havalandırma boşluğundan gelen serin, nemli, kirli havayı içine çekti derin derin. Baş döndürücü kokusuyla bu karanlık, boşluk çok eski zamanlardan kalan bir şeyleri kıpırdattı içinde.” (Saçlıoğlu, 2020, ss. 23-24).

Kahramanın hayatında tam da bu noktada önemli iki gösteren olarak karanlık ve bu karanlıktan gelen kirli hava kelimeleri kahramanın geçmişine dair travma kavramını çağrıştıran uyaranlardır. Çünkü beden kayıt tutma özelliğine sahiptir. Kahramanın karanlığa yönelik tavrı saplantılı bir özellik arz etmektedir. Karanlık kahraman çok eski zamanlardan kalan bir şeylerin düşüncesini ona çağrıştıtır. May, saplantının olduğu yerde bununla eş değerde bir bastırmanın olduğunun varsayılabilirliğini savunur (May, 2010, s. 131). Kahraman üst düzey bir yönetici ve saygın biri olarak tanınsa da karanlık kahramanda geçmişin bastırılanlarının eş değerini vermiştir. Beden karanlıkla beraber tehdidi algılar konuma gelmektedir. Bu ise travma anına dönüşü ve benzer zihinsel süreci tekrar yaşamayı kolaylaştırmıştır. Hans’ın *At Vakası*’nda bastırılanın at görünümünde gelmesine benzer şekilde Hamza için bastırılan, ortamın yansıttığı karanlık ve koku kavramları ile dönüş yapmaktadır. Kolk, bilinçli zihnin hiçbir şey olmamış gibi hareket etmesine karşın bedenin tehdidi kaydettiğini savunur. Bu reddetme bilinç düzeyinde devam eder ancak ta ki semptom olarak ortaya çıkana kadar (Kolk, 2018, s. 46). Hamza’nın geçmişinde hissetmiş olduğu tehdidi zihni kaydetmiştir ve benzer uyaranlarla karşılaştığı zaman tehdit tekrar algılanmaktadır. Kahraman aynanın karşısına geçerek vücudunda ki değişmeyi görür ve şaşkınlığını gizleyemez. İri kollarını ve güçlü yapısını ararken aslında

hâlâ bilinç düzeyinde bir inkâr yaşar. Breton, yaşanan zorluklardan dil aracılığı ile kurtulmanın imkânı yoksa gerilimin beden yolu ile yok edilmeye çalışıldığını söyler (Breton, 2021, s. 34). Hamza, geçmişinde yaşamış olduğu gerilimi bedensel olarak yaşamaktadır. Küçülme, küçük olma bir ihtiyaç hâline gelerek bedensel olarak gerilim azaltılmaya çalışılır. Kafka'nın *Dönüşüm* eserinde Samsa, hamam böceğine dönüşmektedir. Çünkü hamam böceği az değişime uğrayan bir yapıya sahiptir. Ancak insan, çocukluktan yetişkinliğe birçok aşamadan geçerek değişime uğrar. İnsanın üzerinde ötekinin varlık alanı daha baskındır. Bu ise kişinin hissettiği özgürlük alanına olan aşırı baskı ile semptom hâlini alabilmektedir. Kuvvetli hadım tehdidi, Samsa'yı bir gün sabah uyandığında böceğe dönüştürür. *Derin Dönüşüm* eserinde Hamza, hissettiği bu kuvvetli tehdit karşısında küçülerek bedensel tepki verir. Kollarında irilik gitmiş, tüyleri dökülmüş ve narinleşmiştir. Bu durum değişime karşı koymanın bir metaforunu yansıtır. Kafka'da Samsa, böcek olarak değişime karşı çıkarken Hamza, narin kollara tekrar dönerek karşı çıkmıştır. Böcek ya da küçük canlılar Rank'a göre psikanalitik olarak çocuk veya embriyonun sembolik ifadeleridir. Küçük olmaları ve çoğalma verimlilikleri, her yere girebilme, sınır tanımaz olma özellikleri nedeni ile sperm ya da dişinin yumurtalarını olarak yorumlanabilir. Bu nedenle doğrudan anne karnında yer almayı hatırlatır (Rank, 2014, s. 34). Samsa ve Hamza bir önceki duruma dönmeye yönelik bir istek duyarlar. Yaşadıkları çocukluğa dönüş ya da değişime direnme özelliğini yansıtır. Bu durum ölüm itkisini gündeme getirir. Doğumdan önce olan yani inorganik yapıda var olan bir huzur ortamını, tekrar sağlamaya yönelik bir tür savunma mekanizması oluşmuştur. Çünkü bu dönemde hissedilen bir hadım tehdidi yoktur. Gösterenlerden uzaklaşmış bir mekânın tasvirini yakalama isteği bu nedenle her iki kahraman için de önemli birer gösterendir.

Samsa ve Hamza'nın dönüşüm isteklerinde önemli olan bir diğer kavram ise *istismardır*. Ancak burada söz konusu olan fiziksel bir istismar değildir. Hikâyede fiziksel ihmale yönelik bir gösteren yokken duygusal ihmal ön plana çıkar. Duygusal ihmalin çocuk üzerinde bıraktığı etki, fiziksel ihmale göre daha derin olabilmektedir. Fiziksel ihmal maddi ve gözlenebilirken duygusal ihmal için aynı durum söz konusu değildir. Webb, ihmal hatasını işleyen pek çok ebeveynin birçok alanda harika olduğunu gözlemlemiştir. Danışanlarını anlamaya çalışan zihin sağlığı uzmanları için ise klinik resimleri gizleyen iyi niyetli insanlardı. Terapiye gelenler iyi bir çocuklukları olduğunu ve hiçbir sıkıntı yaşamadıklarını söylemelerine rağmen içindeki boşluk hissini dile getirirler (Webb & Musello, 2020, s. 266). Bu hissin kaynağı ebeveyne dayanmaktadır. Ebeveynlere yönelik

kusursuzluk algısı ihmal hissini kuvvetlendirir. Hamza'nın kendisini bu makama getiren kişiye karşı hissettiği duygular bunu kanıtlar. Hamza için, O her şeyi ile mükemmel bir kişiyi tasvir eder. Bu nedenle O'na atfedilen kusursuz imajın altında O'ndan kaynaklanan ihmal durumu söz konusudur. Burada O diye ifade edilen kavram ötekinin varlık alanının gösterenidir. Öteki, Hamza için kusursuz olandır. Bu ise üst benliğin kişiye yönelik isteğidir. Ancak duygusal olarak ihmal edilen kişilerde görülen kusursuz ebeveyn modeli onlarda oluşan boşluk hissini de sebebi hâline gelmektedir. Webb, Cal adlı analizinde benzer durum gözlemlemiştir. Cal ailesinde herhangi bir istismar görmemiş, iyi korunan, iyi giyinen ve beslenen biri olarak kendisini tanımlar. Ancak ailesine karşı bir öfke hissetmektedir. Webb, yapılan seansta Cal'ın ailesi ile duygusal hiçbir bağ kuramadığını fark etmiştir. Analizan ailede hiç kimsenin bağırdığını, ağladığını, öptüğünü, dokunduğunu veya herhangi bir duygu ifadesine yer verdiğini hatırlamaz. Cal'ın aşına olduğu tek duygu öfkedir. Aileye karşı bir duygu beslememekte ve bu nedenle de kendini öldürerek onların telaşlanacağına yönelik planlar yapmaktadır (Webb & Musello, 2020, s. 142). Duygusal ihmal bu nedenle kişiyi birçok eylemi yapabilir hâle getirebilir. Hamza, eski genel müdürün elini iki büküm öperken bu ihmalin izlerini taşır. Onun tarafından görülmek, onun tarafından onaylanmaya yönelik bir ihtiyacı yansıtır. Bu nedenle duygusal ihmal ve istismar Kolk'a göre fiziksel ihmal kadar yıkıcı etkilere sebep olabilmektedir. Görülmek, tanınmak için sığınacak bir liman çocuk için oldukça önemlidir. İhmal ve istismara uğramış birçok hastada bedensel uzaklaşma duygusu, bedenini kaybetme duygusu gibi semptomlar gözlenmektedir. Çocukluk dönemi travması yaşayan kişilerde öz farkındalık eksikliği o kadar kuvvetli bir hâl alabiliyordu ki aynaya baktıklarında kendilerini tanıyamazlar (Kolk, 2018, ss. 246-247). Hamza, uykudan uyanıp da aynaya baktığında kendi bedenini tanıyamamıştır. Başka bir bedende uyanmış algısına sahiptir. Bu ihmalin oluşturduğu boşluk hissinden kaynaklanır. Duygusal istismar beraberinde bedenini kaybetme duygusuna sebep olabilmektedir. Hamza bu nedenle ihmali bedeninde oluşan değişikliklerle hissetmiştir. Öz farkındalıktan kaynaklanan bu eksik duygusu, kendine ait bir beden olgusunun oluşmasının da önüne geçmiştir. O beden ötekine ait bir hâl olabilmektedir. Webb, bir çocuk olarak tamamlanamayan duyguların ilerleyen yıllarda dolmasının zorlaştığını ve bu nedenle boşluk hissini duygusal olarak tamamlanamamaktan kaynaklandığını savunur (Webb & Musello, 2020, s. 246). Hamza, havalandırmanın karanlık boşluğunda bu nedenle eski zamanlardan kalan bir şeylerin

kıpırtısını hisseder. Eski zamanlardan karanlıkla gelen bu şey, ihmalin ve duygusal istismarın izlerini yansıtan uyarıcılardır.

Yılların bürokratu olan ve yeri hiçbir zaman sarsılmayan Hamza Geridur, yaşadığı bu dönüşüm nedeni ile artık kendini tanıyamaz bir hâle gelmiştir. Gösterenlerden uzaklaşan Hamza Geridur kendisini sokakta bulur. Ancak sokaklarda olan insanlar onu tanıyamaz. O dahi kendisini tanımazken başkasının kendini tanımamasına şaşırmadan yoluna devam eder. Kimliğindeki isim de değişmiş ve artık Hamza Gidedur olmuştur. Tüm bunlar yabancılaşmanın gösterenleridir. Toplumda nişaneleri ile var olan Hamza, burada Lacan'ın merkezsizleşmiş özne kavramının özelliklerini taşır. Zizek'e göre bu William Shakespeare oyunlarını gerçekten yazanın kim olduğu muamması üzerinde durur. Oyunları yazan Shakespeare değil ama aynı adı taşıyan başka biridir. Buna Lacan merkezsizleşmiş özne adını verir. Öznenin simgesel kimliğini sabitleyen adla olan ilişkisini yansıtır. Özne asla o ad değildir. Çünkü John Smith olduğunu söyleyen John Smith psikotiktir (Zizek, 2015, s. 422). Benzer durum *Zoraki Kral* filminde de vardır. Filmde kral sonunda ilahi irade ile cidden kral olduğunu kabul eder. Filmin kritik bir sahnesinde ses eğitmeni kralın sandalyesine oturur. Kral ise öfkeli bir sesle kalkmasını söyler. Eğitmense bunu reddeder ve hangi hakla kalkması gerektiğini sorar. Bunun üzerine kral bağırarak “Madem soruyorsun, kutsal hakla! Ben senin kralınım!” yanıtını verir. Kral artık kral olduğuna inanmaktadır ve eğitim başarıya ulaşır. Film böylece kralın normalleşerek sorgulamaktan vazgeçmesi ile sonuçlanır (Zizek, 2015, s. 421). Hamza bu nedenle psikotik değil eylemleri ve söylemleri arasında sorgulaması devam eden bir nevrotiktir. Ona simgesel olarak yüklenen sarsılmaz bürokrat kimliği onun özüne, doğasına ait bir kavram değildir. Onu bu duruma getiren gösterenlerin ona yüklediği yükümlülüktür. *Zoraki Kral* filminin kahramanının kral olmasına benzer şekilde Hamza'nın da bürokrat olduğunu kabul etmesi gerekir. Bu bir gösterene inanma olgusudur. Ancak Hamza, Hamza Geridur ile Hamza Gidedur arasında bölünmüş bir kişiliği yansıtmaktadır. Kendisinin hangisine ait olduğu kavramı ise netlik kazanmamıştır. Bürokrat olarak sert karakterli bir Hamza mı yoksa küçülmüş ve gücü olmayan Hamza mı, soruları bu nedenle hikâyenin ana kurgusunu yansıtır. Hamza bilinç düzeyi ile bilinç dışı düzey arasında sert bir geçiş yapar. İçerideki ve dışarıdaki kişilik bu nedenle birbirine zıt özellikler yansıtmaktadır. Hamza'nın kapısının önünde bekleyen hemşerilerinin arzuladığı Hamza bilinç düzeyindeki Hamza'dır. Bu Hamza ise kendisi değildir. Çünkü onlar kendisini değil gösterenlerini arzular. Bu *Martin Eden*'i mahveden başkalarının kafasında yatan kimliğin özünde ise merkezsizleşmiş özne

olmasının doğurduğu gerçekliktir. Arzu edilen kendisi değildir. Onu mahveden ise bu hiç olduğudur (Zizek, 2015, s. 420). Hamza'yı bedensel dönüşüme iten ise kendisi olmama olgusudur. Çünkü o kendisi değildir. Onu mahveden onda oluşan hiçlik duygusudur. Simgeselin ona yüklediğinin, kendine ait olan gerçeğin üstünü çizmesidir.

Limana yaklaşan Hamza kimliğine baktığında adının Hamza Gidedur olduğunu görür. Limanda o gün Liberte gemisi yerine Eterne gemisi demir alacaktır. Hamza'nın biletinde Liberte yazmaktadır ancak onun yerine demir alan Eterne gemisine biner. Gemiye binen Hamza koridordaki kamaranın önünde durur. Güzel bir kadın karşılar onu ve "Giredur Samsa" diyerek içeri çağırır. Hamza ise "Sevgilim sonunda..." diyerek içeri girer. Hamza kadının kollarında Samsa olurken gemi, sonsuz özgürlüğe giden sayısız insanla yavaş yavaş limandan demir alır (Saçlıoğlu, 2020, ss. 28-29). Hamza'nın Samsa olarak var olması hikâyede gelebileceği son aşamadır. Hamza, bu aşamada Samsa olarak sonsuz özgürlüğe yol alan bir gemiye binmiştir. Reik'in psikanalitik olarak ev ya da odanın kadın bedeninin bir parçasını, uzantısını yansıttığı (Reik, 2009, s. 133) düşünülecek olursa önünde durulan ve içeri girilen bu kamara annesel özü yansıtır. Annesel özdeki duyum bu nedenle Hamza'nın Samsa olmasına sebep olmaktadır. Gregor Samsa, karakterini oluşturan Kafka büyümek istemeyen çocuk kalmak isteyen bir kişiliğin yansımalarını sunar. "Kafka ne yaşama koşullarını ortadan kaldıran babasına karşı çıkmayı ister ne de yetişkin bir insan ve baba olmayı. Başarıyı tek bir yolla kabul eder: Sorumsuz bir çocuk olarak kalmak." (Bataille, 2004, s. 127). Kafka'nın sorumsuz bir çocuk olarak kalması Gregor Samsa'nın kendisini ölüme terk edilmesi ile sonuçlanmıştır. Bataille, bunu babaya dönüş yolculuğu olarak yorumlar. Giredur Samsa'nın yolculuğu ise bir anneye dönüş yolculuğudur. Ancak her ikisinde de ortak olan bir yolculuk kavramının varlığıdır. Hadım tehdidinden kaçışın bir metaforudur. Dönüşüm, dönüşmeye direnme hâlini almaktadır. Hamam böceği en az değişime uğrayan varlıkken insan yaşamı farklılık arz eder. İnsan doğduğunda prematüre bir özelliğe sahipken geliştikçe farklı yönde evrilmekte doğumu ile ilerleyen zamanları farklılık arz etmektedir. İnsan zamanla gerçek alanından uzaklaşarak dünya için eğitilebilir hâle gelir. Fink bu nedenle insanın dünya için eğitilmeden önceki hâlinin gerçek olduğunu dile getirir (Fink, 2020a, s. 53). Dünya için eğitildikçe gerçekten uzaklaşmaktadır. Bu nedenle Gregor Samsa ve Giredur Samsa dönüşüme direnerek gerçeğin alanında kalmak isteyenlerdir. Biri babaya dönüşü diğeri ise anneye dönüşü temsil eder.

Giredur Samsa olan Hamza, annesel özde kendisini bulan anaerkil yapının etkisi ile farklılaşan bir karakteri temsil eder. O güçlü kuvvetlidir. Kimseden özür dileme ya da teşekkür etme alışkanlığı yoktur. Ancak kendisinin efendisi olmadığının farkına varan bir karakterin çözümlemesini sunmaktadır. Hamza, her şeyin hâkimi olan değildir. Eksik olan insanın bir yansımasını sunar. May, benzer bir çözümlemeyi *Faust miti* üzerinde yapar. Taş kesen bir kalp sevmeyen bir kalptir. Faust, ataerkil yapının bir yansımasını verir. Sevmek ise annesel öze dayanır. Bu nedenle Faust son istek olarak Mefisto'dan Truvalı Helen'i ister. Helen, Yunan kültüründe dişil varlığı temsil etmektedir. Goethe'nin Faust'u salt ataerkil yapının acıyı dindiremeyeceği tezini savunur. Faust gerçekten de Helen'le tanışır ve sonrasında ise karakteri değişir. May, Faust yorumunda ortaya konulan kötülük, bir insanın mutlak güce sahip olarak Tanrı konumunu almasından bahseder. Aşırı böbürlenmenin, nahoş kibrin, alçakgönüllülük ve pişmanlığın küçümsenmesidir. İşlenen suç bu nedenle insan rolünü üstlenmeyi reddetmektir (May, 2021, ss. 265-313). Goethe'nin aşırı kibirli Faust'u sonunda Helen karakteri ile cenneti yaşar. May, Peer Gynt'in şoven karakterini de en sonunda asıl benliğini bulduğu Solveig ve onun dişil sevgisine bağlar (May, 2021, s. 356). Batı kültürünü yansıtan baba, oğul ve kutsal ruhun yansıttığı ataerkil yapıda yer alan dengeleyici anaerkil Meryem Ana figürünün varlığı bu nedenle önem arz eder. Hamza'yı karşılayan ise bu gemide Froylayn Bürstner'dir. Hikâyenin ilk bölümünde dişil karakterin varlığı ile asıl benliğe ulaşma durumu söz konusu olur. *Faustus, asıl benliğini Helen'de; Peer Gynt, Solveig 'de bulurken Hamza ise Samsa olarak kendi benliğini Froylayn Bürstner'de bulur.*

Helen, Solveig ya da Froylayn Bürstner karakterlerinin gösterenlerini annesel özde aramak gerekir. May, sevmeyi öğrenen her hastanın annesinin damgasının psikolojik kalıntıları ile yüzleşmesi gerektiğini savunur (May, 2021, s. 298). Bu nedenle bu gösterenler *nebenmensch* "tatmin veren ilk nesne" olarak tarif edilebilir. Copjet, daha sonra kişinin tatmin veren bu ilk nesnenin yerine ikameler koyduğunu dile getirir. Kişi yok edici tatminsizliğin, yokluğun, hiçliğin peşinden koşmaktansa, kendini tatmin eden nesnelerle yetinir. Lacan bunlara *objet a* der ki kayıp (anne)nesnesinin Lacan ve Freud'un deyişiyle *Das Ding*'in deyim yerindeyse birer taklitleridir (Copjec, 2015, ss. 43-44). *Derin Dönüşüm* hikâyesinde Giredur Samsa'nın karşılaştığı Froylayn Bürstner, kayıp annesel nesnenin duyumlarını temsil eder. Tatmin veren ilk nesnenin olmayan kaybının yerine koyulan ikame göstereni olarak işlenmiştir. Özgürlüğe yol almak ise annesel hazza yönelik hissedilen duyumdur. Rank, her hazzın son kertede ilksel hazzı oluşturmaya yönelik

olduğu görüşünü savunur (Rank, 2014, s. 36). Hamza'nın özgürlüğe yol almasını sağlayan aşkla beraber gelen ilksel hazza ulaşma isteğidir. Özgürlüğe demir alan geminin anne karnına bir dönüşün temsilcisi olduğu savunulabilir. Sonsuz özgürlüğe yol alma bu sebeple omnipotent duruma geri dönme isteğini yansıtır. Çünkü simgeselde istenenin kendisi olmadığına farkında olan Hamza, kendi olarak her şeye kadir olduğu bir yaşamın arzusunu duyar. Bunun karşılanması ise ancak fröstrasyonu yaşamadan önceki duruma dönme ile mümkün hâle gelir. Anne karnına dönüş isteğinin altında gösterenlerden ve simgesel alandan uzaklaşma isteği yatar. Giredur Samsa'nın bindiği gemi ve onu karşılayan güzel bayan ikame nesne arayışının bir ürünüdür. *“Birincil ruhsallık olan asıl bilinç dışı cenine özgü olanın gelişen ben de değişmeden sürüp gitmesidir. Gerçekten bilinç dışı olan ceninin anne bedeniyle libidinal ilişkisidir. Rüyalarda bilinç dışı sembollerleriyle anne karnının sembolleri aynıdır. Oda, bina, dolaplar, kuyular, mağaralar...”* (Rank, 2014, s. 162). Giredur Samsa'daki değişimin özünde değişmeden kalan olarak cenine özgü haz arayışı yatmaktadır. Gemi bu nedenle kadın bedeninin metaforunu yansıtır. Orası, kimsenin rahatsızlık vermeyeceği bir mekânın tasvirini sunar. Kaybedilen duyumun yakalandığı yer olma özelliğine sahiptir. Rank, *Doğum Travması* eserinde şöyle bir örnek verir:

“Kuzey Afrika'da yaşayan haplochromis strigigena adlı tür ise yumurtalarını bitki ve taşlara yapıştırır. Yavrular yumurtadan çıktıktan sonra koruyucu organ olan annenin boğazındaki keseye sınırlar. Tehlike anında ya da gece olunca anne ağzını açar, bütün yavrular sürü hâlinde içeri dolar ve tehlike geçene ya da gün ışıyana kadar orada kalır. Bu çok ilginç bir davranıştır çünkü hem onca yavru bir süreliğine anne bedenine dönüp fizyolojik bir uykuya dalıyor hem de üstelik bu yavruların kuluçka dönemi aslında anne bedeni dışında geçmiş (taşlarda ve bitkilerde); anlaşılan anne bedeninde bulunmaktan vazgeçemedikleri için bir bakıma bu eksikliği sonradan gidermiş oluyorlar.” (Rank, 2014, ss. 43-44).

Anne bedenine dönmeye yönelik bu istek keseli hayvanlar gibi savunma amaçlı anneye dönüş yapamayan hayvanlar da sembolik olarak gözlemlenmiştir. Rank, bu dönüş isteğinin kuşların yuva yapmasına benzer şekilde dış dünyayı mümkün olduğunca önce yaşantılanmış ilksel duruma benzetmeye yönelik bir eğilim olduğunu dile getirir. (Rank, 2014, s. 44). Hamza'nın bindiği ve özgürlüğe açılan kapı bu nedenle Hamza'nın kendisini güvende hissettiği bir mekânın tasviri hâlini alır. Annesel bedenden sağlanan hazzın sembolik bir temsilcisi olarak gemi kamarası kurgulanmıştır. İlksel haz duyumunun yaşandığı bu mekân farklı gösterenler hâlini alabilir. Kuşların yuva yapması gibi durumlar bu nedenle doğum öncesi libidonun dış dünyaya uyumlu kılınması amacını taşır.

Hamza'nın üçüncü aşamada yaşadığı bu dönüşüm annesel öze dönüşü yansıtmaktadır. İlksel libidinal enerjinin, gemi ve Froylayn Bürstner karakteri ile ikame edildiği görülür. Gregor Samsa hamam böceğine dönüşerek aslında annesel sığınağa dönme yönünde bir istek gerçekleştirmiştir. Rank'ın belirttiği gibi küçük hayvanlar çoğalma kapasiteleri ve her yere girebilme özellikleri nedeni ile embriyo ve çocuğu simgeler. Bu sebeple doğrudan anne karnında yer almayı hatırlatırlar (Rank, 2014, ss. 34-35). *Derin Dönüşüm* öyküsünde Hamza en son karakter olarak Giredur Samsa olur. Bu ise onun Kafka'nın *Dönüşüm* eserine benzer şekilde ama vücudunu küçülmüş görerek farklı bir versiyonda dönüşmesine olanak sağlayacaktır. Hamza, Samsa olmakta ancak böcek olarak değil ufalmış bir yapı olarak. Anlatıcı tarafından hikâyenin içinde böcek kelimesi üç farklı şekilde ifade edilir. Anlatıcı, böcek kelimesini daha çok Hamza'ya değil Hamza'yı azarlayan eski genel müdüre yönelik kullanmıştır. Bu sebeple Hamza karakterinin Samsa'ya dönüştürülmesi ve hikâyenin içerisinde böceğe yer verilmesi nedeni ile anlatıcının Hamza için de böcek temsilini örtülü olarak sunduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Hamza dönüşürken tüm gösterenlerden uzaklaşır. Eski genel müdür Hamza'dan bahsederken pazarlamacı böceği ifadesine de yer verir. Bu sebeple Kafka'nın *Dönüşüm* eserinde Samsa olarak kurguladığı karakter Saçlıoğlu'nun *Derin Dönüşüm* eserinde Hamza olarak ortak özellikleri yansıtır.

Her iki eserde de ortak olan bir diğer unsur ise hadım edici babanın varlığıdır. Kafka hayatında baskın baba figürünü hissetmiştir. Bataille, onun hakkında şunları yazar:

“Ne yaşama koşullarını ortadan kaldıran babasına karşı çıkmayı ister, ne de yetişkin bir insan ve baba olmayı. Bütün hakları saklı kalmak koşuluyla babasının çevresine girmek için kendi usulünce ölümüne bir mücadele verir; başarıyı tek bir koşulla kabul edecektir: Sorumsuz bir çocuk olarak kalmak. Bu umutsuz mücadeleyi en küçük bir taviz vermeden, son nefesine kadar sürdürür. Hiçbir zaman umuda kapılmaz: Onu babasının dünyasına götüren tek yol, kendine özgü her şeyden (kapis, çocuksuluk) vazgeçmesi demek olan ölümdür.” (Bataille, 2004, s. 127).

Bu öteki ile devam eden bir mücadelenin ürünüdür. Mücadelede biri ötekini her zaman ölüme zorlar. Bu Bumin'in belirttiği gibi kişinin kendini kabul ettirme uğruna verdiği savaştır (Bumin, 2013, s. 36). Kafka kendisini babasının istediği ile değil kendi özellikleri ile kabul ettirme yolunda mücadele vermektedir. Otoritenin sesi olan baba, Kafka'nın da kendisi gibi önemli işlerin adamı olmasını ister. Bu durum sert bir karakter ve azimli bir çalışma ile olacaktır. Kafka ise öz bilinç olma yolunda bu sebeple öteki ile mücadele eder. O, babası gibi olmayı reddeder. Hamza ise öteki gibi olmayı reddetmekle beraber bunu Kafka'da olduğu gibi dile getiremez. Samsa olmak ister Hamza ama karşısına çıkan -baba

figürünü yansıtan- eski genel müdür hayatın hedeflerinin olduğunu hatırlatır. Bu durum Hamza için öteki ile girdiği varlıksal bir mücadeledir. Samsa'nın böceğe dönüşmesi ve Hamza'nın da Samsa olması bu sebeple karşı çıkılamayan bu güce karşı oluşan bilinç dışı alanı yansıtmaktadır. Kafka bir gündüz düşü gerçekleştirerek isteğine Samsa ile ulaşırken Hamza ise Samsa olarak bir istek gerçekleştirimi meydana getirir. Kafka'nın *Dönüşüm*'ü ve Saçlıoğlu'nun *Derin Dönüşüm*'ü bu sebeple birbirleri ile harmanlanabilecek eserler olarak düşünülebilir. Kafka'nın kaleminden *Dönüşüm* olarak çıkan kahraman Samsa iken Saçlıoğlu'nun kaleminden çıkan *Derin Dönüşüm*'de ise Hamza olarak çıkmıştır. Her iki karakteri var olmaya iten ise fallus gösterenidir. Gücün varlığı sanatçıları böyle bir gündüz düşü gerçekleştirimine itmektedir.

Hikâyenin ikinci bölümü, Hamza Geridur'un bakanlıktaki odasında geçer. Bu bölüm Babanın Adı'nı temsil eden eski genel müdürün baskın bir şekilde varlığını hissettirdiği bölümdür. Hamza'nın, Samsa olduğunda hissetmediği bu baskınlık Hamza Geridur'un simgesel hayatın içine girmesi ile tekrar hissedilir. Hamza saatlerdir eski genel müdürle görüşmektedir. Çift kapı vardır bu mekânda ama ses dışarıya sızar korkusu ile fısıldayarak konuşurlar. Hamza ise ona “Efendim” diyerek hitap eder. İkinci bölümde eski genel müdürle Hamza Geridur arasındaki konuşma bu anlamda *Vel* yani *ya/ya da* özgürlüğünü sunar. Cobjet, *ya/ya da* özgürlüğünün her zaman birini dışlamaya ittiğini ölüme zorladığını ileri sürer. Bu seçim kişideki yabancılaşmayı açıklar. Özgürlüğü seçip ölüm tehdidini geçersiz kılacak olursanız, Hegel'in "Doğal Hukuk" üzerine yazısında savunduğu gibi, hayat durumundan bağımsız olduğunuzu göstermenizin hiçbir yolu kalmaz; yani, seçiminizin hür, özgür olduğunu göstermenizin hiçbir yolu yoktur. Dolayısıyla bu durumda tek gerçek seçim ölümdür, zira seçiminizin özgürce yapıldığını ispatlayan tek seçenek budur. Gelgelelim bu karar alındığı anda, ölme özgürlüğü dışında tüm özgürlükleri kaybedersiniz. Hegel'in "köle özgürlüğü" dediği şeyde tam da budur (Copjec, 2015, s. 26). Hamza eski genel müdürle yaptığı konuşmada bu köle özgürlüğünü hissetmiştir. Hamza, Samsa olmak istese de var olan güç onu bunu yapmaktan alıkoyar. Hamza bu sebeple her istediğini yapabilecek özgürlüğe sahip olamayarak efendi tarafından sınırlandırılmıştır. Çünkü Hamza'yı var eden, onun buralara gelmesini sağlayan bu efendidir. Kölenin varlığı efendiye bağlıdır. Köle ve efendi birbirini var eden iki olgudur. Bu sebeple Hamza, Samsa olmaktan var geçer. Çünkü “Köleyi efendinin gölgesinde çalışmaya iten korkudur.” (Bumin, 2013, s. 40). Efendi kendisi öz bilinç olma yolunda, diğerine kendisini kabul ettirmek ister. Eski genel müdürün etki gücü bu sebeple Hamza'ya kendini kabul ettirme

isteğini gerçekleştirdiğini gösterir. O artık Samsa değildir. Bunu düşünmek bile hatadır. Yapılan şey tekrar edilmeyecektir. Hamza, can korkusu ile geri adım atar. Bu kölenin köle olarak kalmasının sebebidir. Hür bir seçim Hamza'yı Samsa olmaya iter. Ancak bu sadece bir gündüz düşüdür. Çünkü kölenin ölüm dışında seçebileceği bir özgürlüğü yoktur. Hamza efendinin karşısında savaşı kaybetmiş konumundadır. Simgesel alanın yüklediği anlam ona, köle özgürlüğünü yaşatır. Bu durum psikanalizin varlık sebebidir. Çünkü Lacan'ın ifadesi ile mesele olmak ya da olmamak değil gerçekleşmemiş olmaktır (Lacan, 2013, s. 36). Gerçekleşmemiş alan ise kendisine bilinç dışında varlık alanı bulmaktadır. Burası ötekinin varlık alanıdır. Öznenin bilinç dışı alanında kendisini evinde hissetmesidir (Lacan, 2013, s. 42) Samsa olan Hamza bu sebeple gemide kendini evinde hisseder. Adı bu sebeple Giredur Samsa olmuştur. Ancak simgesel alana dönen Hamza tekrar Hamza Geridur olur. Geri durmak simgeselin engelleyici gösterenidir. Yasa ve yasağın alanıdır. Eski genel müdür ve Hamza'nın çift kapı arkasından fısıldayarak konuşması ise bastırılanın göstergesidir. Çift kapı bastırmanın kuvvetini gösterir. Bastırılan ne kadar kuvvetli ise geri dönüşü de o kadar kuvvetli olur. Bu sebeple Hamza bastırmayı bedensel dönüşüm olarak yaşamıştır. Çift kapı açılmak istenmeyen, unutulmak istenen ve baskılananın metaforunu sunar. Freud'un dile getirdiği gibi unutmak sıkıntıya karşı geliştirilmiş bir tepkidir (Freud, 1996c, s. 187). Hamza kim olduğunu dahi unutarak sıkıntıya karşı bir tepki oluşturmuştur. Ancak bu unutma baskılanan bir gerçeğin varlığını da gösterir. Unutma ve bastırma bu sebeple aynı amaca hizmet etmektedir. Hamza'nın unutmaya çalıştığı bu şey ise yaşanan travmanın tasvirini sunar:

“Bak eski günleri hatırla, diyordu emekli genel müdür; kısık ve Hamza'nın ciğerlerinde titreşim yaratan bir sesle. Ölmek üzereydin seni kim kurtardı? Herkes seni öldü bilirken yaralarını iyileştirip kabuklarını kim sertleştirdi? Seni tabiatına en uygun loş koridorlarda, tozlu dosya depolarında eski memur masalarının çekmecelerinde kim besleyip büyüttü? Kâbuslar içerisinde yaşıyordun, çevrenle uyumsuzdun, intihar etmeye kalkıştın. Seni nefret ettiklerinle korkularıyla kim barıştırdı, kim seni korkunla nefretinle uyumlu böyle bir işe yerleştirdi? Kıytırık bit pazarlamacı böceğiymen kim senden koskoca bir genel müdür yarattı. Söylesene Hamza kim?” (Saçlıoğlu, 2020, s. 30).

Emekli genel müdürün sesi burada Hamza için otoritenin sesidir. Her şeyi bilen olarak Hamza üzerine yorum yapar. O, kendisinde eksik bulunmayan mutlak tını temsil ettiğini düşünmektedir. Bu durumu Bataille, Kafka'nın çocukluğundan örnekle açıklamıştır. Bütün hayatı önemli davranışlarla sınırlanmış bir adam olan babası, Kafka için otoritenin sesi olmuştur. Her yetişkin gibi o da oğlu Kafka'ya şimdiki hayatın boyunduruğu olan

hedeflere daima öncelik verilmesi gerektiğinin anlamını taşır (Bataille, 2004, s. 125). Hamza Kafka'nın babasına benzer şekilde otoritenin sesi ile karşı karşıya gelmektedir. Hamza'nın kaçamadığı bu ses otoritenin sesidir. Bu ses ona hayat verdiğini, onu kurtardığını düşünen bir ilahi gücü temsil eder. Hamza'nın *intihardan kurtulması* ise geçmişinde yaşamış olduğu travmanın bir gösterenidir. Çift kapı arkasında konuşulan bu konu saklı kalması gereken bir travmayı temsil eder. Çünkü Hamza bilinç düzeyinde saygın bir müdürdür. Bilinç dışı alanında var olan kimlik ise onun bu saygınlığını zedelemektedir. Ancak Jung, bilinç dışının psikenin bütünü üzerinde önemi belki de bilincin öneminden büyüktür kanısına varır (Jung, 2015, s. 55). Bu sebeple bilinç dışının varlığı, Hamza üzerinde bedensel ifade şekline dönüşmektedir. Eski genel müdürün karşısında suskun kalan Hamza karakteri, hikâyenin ilk bölümünde rastlanacağı gibi, bedensel bir tepki ile rahatlama yoluna gider. Dille ifade edilemeyen şeyler bedenle ifade edilmektedir. Breton 'un ifade ettiği gibi eğer yaşanan zorlukların dil aracılığı ile hafifletilme olanağı yoksa gerilim beden aracılığı ile ortadan kaldırılmaya çalışılır (Breton, 2021, s. 34). Beden bu duruma tepki vermektedir. Çünkü bedenin başka kişiye ait olma durumu ortaya çıkmıştır. Hamza kendi bedenine yabancı bir konumdadır. Bu ise kendini tanımayan ve öteki olan bireyi verir. Tüm boşlukların öteki tarafından doldurulması kişinin kendiliğinin gelişimi açısından sıkıntı oluşturarak yabancılaşmış bireyi verir. Zizek 'in bahsettiği gibi *Martin Eden* kitapları çok satan ünlü bir yazardır ancak ünlü olması onun önüne geçen bir olgu hâline gelir. Zizek, *Martin Eden*'i Hamza karakterine benzer şekilde şöyle tasvir etmiştir:

“Martin'in kabul edemediği şey “gerçek” niteliklerini (başkalarının gözündeki) simgesel statüsünden devamlı ayıran o köklü yarıktır: Birdenbire, saygıdeğer kamunun uzak durduğu bir hiç olmaktan çıkıp nüfuzlu kimseler tarafından yemeklere çağrılan, bir zamanlar sevdiği kadının ayaklarına kapandığı meşhur bir yazar olmuştur. Fakat aslında kendisinde hiçbir şeyin değişmediğinin farkındadır, eskiden nasılsa şimdi de öyledir ve hatta tüm eserlerini göz ardı edilip hakir görülüyorken yazmıştır. Martin işte başkalarının kafasında yatan kişiliğinin özünün, kökünden merkezsizleştirilmesini kabul edemez: Kendi içinde hiçtir, başkalarının rüyalarının yoğunlaştırılmış bir yansıtmalarından ibarettir. Agalmasının, onu başkalarınca arzu edilir kılanın, kendisinin dışında olduğu algısı narsisizmini mahvettiği gibi, arzusunu da öldürür: Bir şey benden uçup gitmişti. Hayattan hiç korkmamıştım, ama hayata doymayı da hiç hayal etmemiştim. Hayat beni öyle doldurdu ki içimde artık hiçbir şeye yönelik arzu kalmadı.” (Zizek, 2015, s. 418) .

Hamza Geridur, tıpkı *Martin Eden* gibi merkezsizleşmiş bir özneyi temsil etmektedir. Eski genel müdürün yanında çift kapı arkasında olan kimliği simgesel kimliği ile arasında farklılık vardır. Hamza'yı var eden kendisine ait olan özellikler değildir. Özünde olan

Hamza ile simgeselde olan Hamza bu nedenle birbiri ile uyumlu karakterleri yansıtmaz. Hamza bölünmüş kişiliği temsil eder. Her iki kişilik arasında ciddi manada fark vardır. Her birey bilinç dışına sahip olmakla beraber Hamza karakterinde bu durum çift kapı göstereni ile işlenir. Baskılanmanın daha kuvvetli olduğunu gösterir. Baskılanmanın bu kadar kuvvetli olmasında fallus imleyeninin önemli bir yeri vardır. Çünkü fallus insanı simgesel olarak iğdiş eder. Yerine gücü temsil eden nesneler koyar. Basit bir örnekle askeriyede kullanılan semboller sadece gücü temsil etmez. Aynı zamanda özneyi, gücü icra edici konumuna yerleştirir. Böylece bu sembollerle kişi simgesel olarak iğdiş edilmiş olur. Kişi bu sembol ve anlamları ile gücün, fallusun temsilcisi olurlar. Hamza'yı yöneticilik vasfı bu sebeple iğdiş etmiştir. Güç ona sahip olduğu fallus göstereninin imleyeni olarak verilir. Bu nişaneler kişinin olduğu şey ile icra ettiği şey arasına bir boşluk koyar. Role uygun davranma şartı koşar. Zizek simgesel iğdişi şu şekilde tarif etmiştir:

“İğdiş benim dolaysız olarak olduğum şey ile bana bu “yetkeyi” bahşeden simgesel vekâlet arasındaki ayrılığın kendisidir. Tam da bu kesin anlamda iğdiş, iktidarın karşıtı olmaktan ziyade iktidarla eş anlamlıdır: Bana iktidar bahşeden şeyin kendisidir. Fallus varlığımın hayat gücünü, erkekliğimi ve benzerlerini dolaysız şekilde ifade eden bir organ olarak değil, bir rütbe işareti, bir kral ya da yargıcın nişanlarını taktığı gibi taktığım bir maske olarak düşünülmelidir. Fallus benim taktığım, hiçbir zaman bedenimin organik bir parçası olmadan bedenime ilişen bir bedensiz organdır ve bedenim uyumsuz, fazlalık bir eki olarak sonsuza kadar sürüp gider.” (Zizek, 2015, s. 138).

Martin Eden için yazarlık bedensiz organ olurken Hamza için ise bulunduğu mevki yani yöneticilik bedensiz bir organı yansıtır. Fallus hiçbir zaman bedenim bir organı olarak değerlendirilemez. Fallus gücün temsilcisidir ve insan bedeninden ayrı olandır. Sonradan eklenmesi sebebi ile de kişinin kendisine yabancılaşmasına sebep olur. Zizek'e göre *Zoraki Kral* filminde bu sorun işlenmiştir. Sorun yakında kral olacak adamın kekeleyişinin sebebi simgesel işlevini üstlenememesi, unvanı ile özdeşleşememesidir (Zizek, 2015, s. 421). Hegel'e göre kral, köklü merkezizleşmeyi kabul eden yani başkaları kendisine kral muamelesi yaptığı için kral olduğunu kabul eden öznedir (Zizek, 2015, s. 422). Bu durum simgesel alanın ona biçmiş olduğu rolü temsil eder. Makam odasının kapısında Hamza'yı bekleyen hemşerileri bu sebeple Hamza'ya simgesel olarak yönetici olduğunu onaylatan gösterenlerdir. Hemşeriler gösterenler ağı içerisinde krala kral muamelesi yapanlar gibi yöneticiye yönetici muamelesi yaptıkları takdirde yöneticilik Hamza tarafından kabul edilir bir hâle gelir. Bu gösterenin Hamza'ya yüklemiş olduğu anlamsal alandır. Fink'in belirttiği gibi anlam öteki tarafından sabitlenir (Fink, 2020a, s. 27). Bu sabitlenen anlam Hamza için

yöneticilik vasfını taşımaktır. Öteki ise Hamza için simgeselin bir temsilini sunan eski genel müdürle tasvir edilmiştir. Hamza ile eski genel müdür arasındaki konuşma şu şekilde devam etmektedir:

“-Size efendim size borçluyum. Emin olun bir daha olmayacak.

-O zaman beni dinleyeceksin. Âşık olmak bize yaramaz Hamza, aşk insanı yumuşatır. Aşk insanı acizleştirir. Aşk insandaki sertliği alır götürür. Biz bu sertliği kolay elde etmedik. Ne kadar sert olursan o kadar derin delikler kazarsın. Derinlik en önemli meziyettir. Ser verip sır vermemek devletin ağırlığını, önemini her sözde, her davranışta göstermek en önemli meziyettir bir genel müdür için. Kapılar çifttir ama sizin diliniziz kapıları çift kere çifttir... Aşk tehlikelidir anladın mı? Söyle anladın mı?

-Evet, anladım; emin olun bir daha olmayacak, diye yanıtladı Hamza Bey kısık sesle. O yüce görünüşü kaybolmuş, kendinden daha ufak tefek eski genel müdürün karşısında boynu bükülmüştü. Neredeyse yerin dibine girecekti.” (Saçlıoğlu, 2020, ss. 30-31).

Derin Dönüşüm hikâyesinin sonuç bölümü bu şekilde biter. Hikâyenin bu kısmında genel müdürün ifadeleri ile anlatılmak istenen hayatta duyguların yeri olmaması gerektiğidir. Genel müdür bu mesajı Hamza’ya verirken aynı zaman da *ataerkil* gücün dili ile konuşur. May; güç, saldırı, zorlamanın eril ve ataerkil yapının ifadeleri olduğunu savunur (May, 2021, s. 303). Eski genel müdür söylemi ile Hamza’yı var etmektedir. Onun söyleminde yumuşaklığa yer yoktur. Sertlik ve rekabetçi bir eril gücün varlığı söylemde yer alır. Dile vurulan kapı bu nedenle bilinç dışının alanını daha aktif hâle getirmektedir. Dille ifade edilemeyen bedenle dönüş yapmaktadır. Freud hiçbir şeyin yakılıp yok edilemeyeceğini bunun ancak simgesel bir biçimde gıyabında yapılabileceğini savunur (Lacan, 2013, s. 56). Bundan dolayı Hamza, Lacan’ın ifadesi ile haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi arasında ikiye bölünmüştür (Lacan, 2013, s. 57). Hamza kendine ait hiçbir şeyi yakıp yok edemez. Zihnin kaydettiği şey zihinde kalmaktadır. Andre, bu kaydetme ile ilgili şu şekilde bir vaka aktarır: Cenevrelî hekimin kadın hastalarından biri beyin lezyonu sebebi ile hafıza kaybına uğramıştır. Yaşadığı son olayları hatırlayamamaktadır ancak doktor bir gün eline iğne sıkıştırıp elini uzatınca hastanın eline batır. Hasta ertesi gün ne hekimi ne de adını hatırlamamasına rağmen elini tokalaşmak amacıyla uzatan hekime uzatmamıştır. Beynin amigdala denen bölgesi bu acıyı kaydetmiştir (Andre, 2019, s. 56). Algılanan tehlike yok olarak tasavvur edilse de beyin bu tehdidi kaydeder. Bu sebeple her ne kadar eski yönetici dile çift kere çift gösterenini yüklese de bu baskılama semptomlarda, sakarlıklarda, dil sürçmelerinde ortaya çıkmaktadır. Lacan, aslında söylenmeyen şeyin gerçeğin ta kendisi olduğunu savunur. Eğer öznenin hakikate dair en ufak bir fikri varsa söylemeyeceği şey

bunun ta kendisi olacaktır (Fink, 2021, s. 52). Çünkü analizan için hakikat söylenmeyecek olan da gizlidir. Söylenmeyecek olan ise bir şekilde geri dönüş yapacaktır. Hamza için bu dönüş dile vurulan *çift kere çift* ifadesi nedeni ile bedensel şekilde olmaktadır. Fink, semptomu bastırılanın geri dönüşü olarak yorumlar (Fink, 2021, s. 31). Bastırma kilit altına almaktır. Kilit altında tutulan kişiye geri dönüş yapar. “Bastırma, nesne ile bağlantılı kalacak olan kavramların kelimelere çevrilerek temsil edilmesinin reddidir.” (İzmir, 2021, s. 61). Eski genel müdür, Hamza’ya söylemi ile bastırmayı salık vermiştir. Bu kendisinin de karakterinde olandır. Çünkü anlattıklarını *biz* ile desteklemekte ve kendisini de anlattıklarının içine almaktadır. Bu anlamda sorgulanması gereken şey duyguların yeridir. Eski genel müdür duygulara yer vermeyen bir karakter özelliği çizer. Webb’e göre duygusal olarak ihmal edilmiş kişiler duyguları bir yük olarak görürler. Ancak duyguyu hissetme yeteneği düşünceden önce gelir (Webb & Musello, 2020, s. 170). Eski genel müdür duyguları yük olarak görür. Çünkü ona göre duygu insandaki sertliği götüren bir durumdur. Bu sebeple Hamza ve onu söylemi ile inşa eden eski genel müdürün duygusal olarak ihmale uğramış kişiler olduğu savunulabilir. Duyguları bir yük olarak görerek kendilerini sahip oldukları güç sembolleri ile tanımlamışlardır. Bu sebeple yabancılaşmış bir özne profili çizmektedirler. Lacan’ın ifadesi ile “Nedenin ayırt edici özelliği olan o delikte, yarıktaki, o boşlukta ne oluyor? *Gerçekleşmemiş bir şey.*” (Lacan, 2013, s. 29). Hamza ve eski genel müdür için gerçekleşmemiş olan, çocuklukta eksik kalan duygusal tatmindir.

2.15. Utanç

Saçlıoğlu’nun *Bir Gün* öykü kitabının altıncı öyküsü *Utanç* ’tır. Öyküde olaylar ana kahraman olan Remzi etrafında şekillenmektedir. Yazarın anlatma tekniğini kullandığı öyküde Remzi’nin yaşadıkları ve hissettikleri yazar tarafından anlatılır. Yazar, Remzi’nin hissettiklerini ilahi bir bakış açısı ile anlatarak ağırlıklı olarak anlatma tekniğinden yararlanmışır. Bunun dışında çeşitli mekânlarda Remzi ve diğer kahramanlar arasında diyaloglara da yer verilmiştir. Hikâyede *utanma* duygusu ile beraber *sapkınlık* kavramının da psikanalitik incelemesi bulunmaktadır. *Utanç* hikâyesinin özeti şu şekilde verilebilir:

Kahvenin önünde günlerdir iş bekleyen işçiler arasında Remzi de vardır. Otobüsle gelen görevliler içlerinde Remzi’nin de bulunduğu yirmi bir kişiyi seçerler. İşçiler, her zaman gittikleri işten farklı bir işle karşılaşır. Seçilen yirmi bir kişi, hiç ummadıkları şekilde resim sınavının olduğu binaya modellik yapmak için giderler. İşçilerden Remzi, yirmi beş yaşında bir gençtir. Modellik yapmak kendisini oldukça zorlamıştır. Karşısında sınav olan

öğrenciler, kendisine bakmakta ve Remzi'nin resmini yapmaktadır. Bir ara kendisini çizen bir kıza gözü ilişir ve kızdan çok etkilenir. Remzi, dürtüsünü engelleyemez ve toplum önünde olduğu için kendisi ile bir hesaplaşma yaşar. Remzi'nin içinde bulunduğu durumu Remzi'yi çizen kız öğrenci de fark etmiştir. Göz göze geldiklerinde Remzi, kızdan kendisini gizlemesini gözleri ile talep eder. Kız öğrencinin durumu sınavdaki hoca tarafından da fark edilir. Kız öğrencinin umursamaz tavrı Remzi'yi daha çok kızdırsa da Remzi kızın kendisini nasıl çizdiğini merak eder. Kız öğrencinin arkadaşları resmi çok beğenirler ve sınavı kesin geçeceğini söylerler. Kız öğrenci resmi çizip getirdiğinde Remzi göz ucu ile resme bakar ve kıpkırmızı kesilir. Çünkü kız öğrenci Remzi'nin kafasına şapka gibi geçirilmiş prezervatif çizmiştir. Kız öğrenci üzgün bir tavırla sınavdan çıkarken Remzi ise sınav süresi boyunca başını yerden kaldırmaz (Saçlıoğlu, 2020, ss. 67-83).

Utanç öyküsünün özetinden de anlaşılacağı gibi hikâye iki ana unsur etrafında şekillenmektedir. Birinci olarak *sapkınlık* kavramı ikincisi ise hikâyeye adını veren *utanç* duygusudur. Remzi çıkacağı bu yolculukta ne ile karşılaşacağını bilmeyen bir karakterdir. O her zamanki gibi güç gerektiren bir işte çalışacağını düşünmektedir. Ancak kendisini götüren adamlar ve geldikleri bina onlara resmi bir iş yapacakları izlenimini uyandırmıştır. İşçiler ne iş yapacaklarını sorduklarında ise “Gidince görürsünüz sadece oturup bekleyeceksiniz.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 71) cevabını almışlardır. Remzi'nin öyküsü bu noktada başlar. Remzi geldiği bu yerde oturduğu sandalyede, toplum önüne çıkan bir karakter olarak kurgulanmıştır. Yargılama ise toplum önünde bir iç hesaplaşma şeklinde olmaktadır. Hissettiği duygu onun gizliliğini toplum önünde ortaya çıkarmıştır. Baskılanan Remzi'ye duygu olarak dönüş yapmıştır. Kişi düşüncelerini saklayıp engellemeye çalışsa da duyguların saklanması düşünceye göre daha zordur. Bilinç dışına giden kral yolu olarak görülen rüyalar gibi duygular da kişinin bilinç dışını ortaya koyan afektlerdir. Kişinin bilinç dışı, anlamını duygu ile bulmaktadır. Hikâyeye adını veren utanç duygusu bu sebeple Remzi'nin bilinç dışı öyküsünü yansıtır. Chodorow, psikanalizi ilgilendiren duyguların her zaman kişinin öyküsü içerisinde yakalanan duygular olduğunu savunur. Duygu kendiliğe, bedene, ötekine, ötekinin bedenine, kendilikle ötekine ilişkin bilinç dışı bir fanteziyi dışa vurur. Kaygı, haset, şükran, şehvet ve arzu, sevgi ve nefret, umut ve dehşet, canlılık ve yok olma duygusu gibi birçok duygu deneyimi kendi bilinç dışı öyküsünü anlatır (Chodorow, 2007, ss. 247-248). Remzi'nin bilinç dışı öyküsü ise modellik yapacağı binaya gelmesi ile başlamıştır. Remzi C 5 yazılı sınıfa gelir. Orada ellerinde mukavvalarla bekleyen genç kız ve erkekleri görür. Salonun ortasında bir masa

ve masanın üzerinde ise bir sandalye vardır. Remzi'nin yapması gereken doksan dakika kıpırdamadan modellik yapmaktır. Salon başkanı:

“Gel bakalım Remzi seni tahtına oturtalım, dedi gülümseyerek.

Remzi elini masaya koyup çevik bir hareketle sıçradı, masanın üstünde doğrulurken de bu hareketin beğenilip beğenilmediğini anlamak istercesine gözlerini hızla çevresinde gezdirdi ama kimse bunu fark etmemişti bile. Çocuklar kâğıtları ile ilgileniyordu.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 76).

“Çocuklar çizmeye başlamıştı. Remzinin de keyfi yerindeydi. Oturduğu yükseklikten herkesi görebiliyordu.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 77).

Remzi'nin ruhsal çizgilerini yansıtan bu durum utancın tam tersi olan gururu vermektedir. Solomon, gururu benliğe yönelik kişinin bir değerlendirmesi olarak alır. Utançla bağlantı kuran Solomon, utanç ve gurur arasında sağduyulu bir karşıtlık olduğunu ileri sürer. Her iki duygu da kendini değerlendirmeye yönelik olmasına rağmen gururdaki methiyeye karşın utançta suçlama olması yönüyle birbirinden farklılık arz ederler (Solomon, 2016, ss. 162-163). Remzi çevik bir hareketle masanın üstüne sıçrarken görülmek isteneni yansıtır. Gururla beraber kendine yönelik olumlu bir değerlendirme söz konusudur. Bulunduğu konumda kendisini olumlu yönde tanımlamıştır. Bu olumlu bir benlik algısını yansıtır. Ancak benlik algısında tutarsızlıklar vardır. Anlatıcının anlatımında Remzi'nin konumu şu şekilde tasvir edilir:

“Çocuklar sanki ona değil bir başkasına bakıyordu. Kendine bakan ama kendisiyle Remzi olarak ilgilenmeyen bu kadar göz karşısında sakin oturuyordu.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 78).

Bu durum ebeveynle olan ilişkinin de bir yansımasını sunar. Remzi, görülmek istenip de görülmeyeni temsil eder. Bu diğerinin onayını almaya yönelik bir ihtiyaçtır. Aynadaki yansımayı görme isteğidir. Ancak aynanın boş kalması, kişideki erosu öldürmektedir. May'in Sylvia adlı analizinin “Büyümeden yaşlanacağım.” ifadesine benzer bir durumu yansıtır (May, 2021, s. 240). Çünkü o kendisine ait bir özgürlük alanı tanınmayandır. Kendi olma yönünde ayna tarafından desteklenmeyen kişiyi temsil etmektedir. Orestes'in kendisi olma yolunda annesi ile verdiği mücadeleyi hatırlatır. Remzi çıktığı sandalye üzerinde benliğini arayan konumundadır. Orestes, annesinden göbek bağıını koparmak için kendisi olma yolunda annesini öldürmekte ve sonuçta Atina halkının oylaması ile affedilmektedir. “Athena insanların özgürlüklerinin her şeyin üzerinde olduğunu ve ebeveynlerini öldürmüş bile olsalar hiçbir varlığın bu haktan mahrum bırakılamayacağını açıklar. Böylece Athena'nın oyuyla Orestes affedilir.” (May, 1997, s. 120). Orestes bu

sebeple kendisi ve kişiliğini halka onaylatmıştır. Bu kendilik yolunda verilen mücadeledir. Gurur kendine yönelik geliştirilen olumlu kendiliğin yansımasıdır. Ayna, ayna tutuculuk işlevini yerine getiremediği zaman kişi de yetersizlik, sürekli dışarıdan onaylanma ihtiyacı gibi durumlar gelişir. Tura, ayna tutucunun bu işlevi yerine getirdiğinde kişide kendilik saygısını koruma, kendine güven duygusu geliştirerek daha az dışa bağımlı düzeye doğru bir ilerleme olduğunu dile getirir. Kendiliğinin temel ihtiraslarla ilgili kutbu yeterince gelişmiş bir insan; kendine güvenini, saygısını, kendinden hoşnutluğunu korumak için dış dünyada daha az hayran olunmaya, onaylanmaya, beğenilmeye gerek duyacak, eleştirilere daha az duyarlı olacak, alınganlık, çabuk zedelenebilirlik, saldırı karşısında depresyon veya öfke gibi yanıtlar geliştirmeye daha az yatkın bir duruma ulaşacaktır (Tura, 2002, s. 24). Remzi, ayna tutucunun onayından mahrum kalmış bir bireyi temsil ettiği için hayran olunmaya ve karşı tarafın onayına ihtiyaç duymaktadır. Duymuş olduğu gurur duygusu suçlama ile sekteye uğramakta ve içselleştirilememektedir. Bu sebeple kendinde duyulan hoşnutluk durumu yerini ötekini onayına muhtaç bir duruma bırakmıştır. Çünkü çocukların ona değil de başkasına bakıyor olması onu rahatsız eder. Övülme ve övgü bekleyen Remzi aslında arkaik, büyükenmeci kendiliğin izlerini taşır. Dış dünyanın onayına ihtiyaç duyan, dışa olan bağımlılık ihtiyacı gelişmemiş bir erişkin zihninin yansımasıdır. Kendine bakan ama onla ilgilenmeyen bunca göz aynada görülemeyen yansımanın varlığını temsil eder. May, bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Her gün binlerce insan görür ve televizyon yoluyla tek kişilik odasına giren her ünlüyü tanır. Adlarını, gülümsemelerini, kişisel özelliklerini bilir; ünlüler onu katılmaya davet eden ve inceden inceye onun katıldığını varsayan hepimiz dostuz havasında dolanırlar. O hepsini tanır. Fakat o hiçbir zaman tanınmaz. Gülümsemesi görülmez; kişisel özellikleri kimse için önemli değildir; adı bilinmez. Hep diğer on binlerce adsız yabancının metroda ittikleri yabancı olarak kalır. Bunun içinde derinden kişiliksizleştiren bir trajedi vardır. Çünkü kendinden şüphe edişleri -kimseyi etkilemediğim için gerçekten yaşamıyorum- içini kemirir; gizli ve sinsi bir yalnızlıkta yaşar, soluk alır ve yürür.” (May, 2010, s. 199).

Remzi, simgesel hayatta görülmeyeni temsil etmektedir. Remzi, kahvenin önünde bekleyen işçilerden sadece birisidir. Masaya sıçrayış ve diğerinin ona karşı bakışını kontrol etmenin altında diğerinden beklenen değer vardır. Remzi’de kendine yönelik bir şüphe vardır. Remzi acaba değerli miyim sorusunun cevabını arayandır. Karşısındaki kitle ona bakmakta ama Remzi’yi görmemektedir. Çünkü bakış görmeden fazlasını ifade ederken yüklenen anlamı da ortaya koyar. Bakış ötekinin alanına girer ve öteki Remzi’ye değerli olup olmadığı yönünde bir tepki vermemektedir. Bu durum Remzi’nin aynasının boş kaldığını

ya da Babanın Adı'nda istikrarın olmadığını göstermektedir. Çünkü Remzi kendini değerli bulup bulmama arasında bir çelişki yaşar. Masaya bir çırpıda çıkma ve diğerinin beğenisini bekleme olumlu bir benliği yansıtmaktadır. Ancak Remzi bu durumdan tam olarak emin değildir. Çünkü öğrenciler kendisine bakmakta ancak kendisine Remzi olarak bakmamaktadırlar. Remzi, kendi olarak değerli değildir. Her gün karşılaşılan adsız yabancılardan biridir. Karşısındaki kitleyi çevik sıçrayışı ile etkileyen bir Remzi yoktur. Remzi masada gururla durur ve kendisini karşıdakilere gösterme çabası içerisine girer. Gurur öteki ile aradaki mesafenin de kanıtıdır. Remzi, ilk kez böyle izlenmenin ve beğenilmenin gururunu yaşamak isteyendir. Bu manada bakış nesneden gelir ki Remzi'ye bu bakışı veren karşıdakidir. *Algının Görüngü Bilimi* kitabında biçimin düzenleyiciliği bu sebeple önemlidir. “İşlevi yönetenin sadece öznenin gözü olmadığını, onun bütün beklentisi, bütün hareketi, tutuşu, kasları ve iç organları seviyesindeki coşkusu olduğunu, yani kısaca onun bütünsel yönelmişliği denen şeyde saptanan kurucu mevcudiyeti olduğunu gösteriyordu.” (Lacan, 2013, s. 80). Remzi için burada sahnelenen tablo sadece gözle algılanan bir durum değildir. Gözden daha fazlasını ifade etmektedir. Remzi, sınıftaki öğrencilerin kendini görmesi için coşkunsal bir yönelimsellik hissetmiştir. Karşısındaki grup Remzi'nin kendisini görmesi için baktığı gruptur. Bu algı Remzi'nin bakışındaki yönelimselliği ortaya koymaktadır. Husserl, bilincin daima bir şeyin bilinci olduğunu savunur (May, 2010, s. 281). Remzi bu sebeple davranışa yönelirken arzu ile hareket etmektedir. Davranışında bir amaçsallık vardır. Remzi'nin aklında bir maksat bir tasarısı vardır. Remzi'nin sınıftaki öğrencilere bakışı zihinsel bir tasarının ürünüdür. Remzi'nin bakışında kendisinin hissettiği eksikliğin yansıması vardır. Lacan bakışı şu şekilde tanımlar:

“Bakış bize ancak tuhaf bir olumsuzluk içerisinde kendisini gösterir. Bu olumsuzluk ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler. Şeylerle olan ilişkimiz görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği hâliyle bu ilişki de bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır. Bakış budur.” (Lacan, 2013, s. 81).

Bakışta sabitlik yoktur. Bakış bakan gözün zihinle olan ilişkisinin olumsal bir yansımasını sunar. Bir dereceye kadar hep kaçan bir şeyler vardır. Yakalanamayacak şeylerin bir şeklini sunmaktadır. Bakışta zevk ve haz alan nesnedir yani izlenendir. Bu sebeple kişi ötekinin izlemesinde zevk alır ve ötekinin izlemesini arzular. Özne ise bakan konumunda olduğu için zevki engellenen, ketlenen konumundadır. Remzi burada izlenmekten keyif almak isteyeniyi temsil eder. Ancak zevki ketlenen konumuna düşmektedir. İzlenen kendisi

değil bir başkasıdır. Bakış nesneden gelir, bakışı bakana veren bakılandan gelendir. Bakan kişi de bu bakışa karşılık verir ve arzusunu dışa vurur. Remzi, nesneden gelen bakışa arzusunu dışa vurarak karşılık vermektedir. Karşısındaki grup ona bakmaktadır ve bu bakış ise Remzi'ye gurur vermektedir. Bakılmaktan memnun olan bir Remzi vardır. Çünkü bu his ona kendisini iyi hissettirir. Solomon, gururun dikkatin merkezinde olmayı anlatan bir duygu olduğunu söyler. Gurur ister basitçe bir şeyi başarma ister kendine güven manasında olsun övünmek iyi hissettirir (Solomon, 2016, s. 147). Remzi için buraya kadar olan kısımda herhangi bir sıkıntı yoktur. Hikâyenin bu bölümüne kadar kendinden memnun bir işçi Remzi algısı varken kendisine bakan ancak kendisi ile ilgilenmeyen bir grubun varlığı ile hikâye farklı yöne doğru evrilmiştir. Remzi kendine bakan insanların varlığı ile bir gururlanma yaşarken bir anda aslında bakılanın kendisi olmadığını hisseder. Bu ise Remzi'nin kendiliğe yönelik algısıdır. Görülmek ister ancak görülmeyerek yalnızlaşma ve yabancılaşmayı temsil eder. Hissettiği bir gurur vardır ama bu yarım kalan bir gurur hâlini alır. Bundan sonraki aşamada Remzi kendisi ile karşılaşacaktır. Bastırılmış duyguları ve yanlış öğrenilmiş davranışları onun yaşamda sıkıntı yaşamasına sebep olacaktır. Remzi yirmi beş yaşındadır. Sınav esnasında çizimi ile ilgilenen kız öğrencilerden birinden çok etkilenir. Dürtülerini bastırmak için mücadele eder. Aın Remzi karakteri üzerindeki anlatımı şu şekilde devam etmiştir:

“Otobüste yanında bir kadın varsa ve kolu bacağı kadına değiyorsa yine böyle oluyordu. Bir gün dayak yemekten güç kurtulmuş, daha gideceği durağa varmadan otobüsten inmek zorunda kalmıştı. Şimdi ayağında dar bir don olsa idi, bol pantolonun altından hiçbir şey belli olmazdı, böyle kötü durumda kalmazdı. Remzi bunları düşünürken gözlerini pencereden dışarı çevirdi. Yeniden kıza doğru baktığında ensesinden aşağı buz gibi terin indiğini duyumsadı. Kız büyük bir dikkatle Remzi'nin bacaklarının arasına bakıyor, Remzi'nin hareketini tamamlamış ve küçük bir çadır olmuş bölgesini resmediyordu... Kızın gözleri Remzi'ninkilerle buluştu. Remzinin yüzü kıpkırmızı kesildi. Kız önce kaşlarını çattı, sonra tedirgin bir yüzle hocaya döndü ama bir şey söylemedi. Birden yüzünden belli belirsiz bir gülümseme geçti, kâğıda döndü ve çizmeye devam etti. Kızın bir şey yokmuş gibi bacaklarının arasına baka baka resmini yapması ikinci Remzi'yi de birinci Remzi'yi de çileden çıkarmıştı.” (Saçlıoğlu, 2020, ss. 79-80).

Remzi'nin hissettiği bastırılmış arzuların göstergesidir. Remzi daha öncede benzer şeyler yaşamıştır. Burada gösteren değişmiş olsa da hissedilen şeyler aynıdır. Bu durum *uyarıcı* ile karşılaşıldığında bastırmanın gün yüzüne çıkmasına sebebiyet veren bir semptomdur. Semptom engellenemeyerek birinci ve ikinci Remzi'yi ortak noktada buluşturmuştur. Birinci ve ikinci Remzi bilinç ve bilinç dışının sentezini ortaya koymaktadır. Remzi baskılamaya çalıştıkça semptom kendisini ortaya çıkarmakta ısrar eder. Bastırma

psikanalizde kilit altında tutmak olarak da dile getirilir. Bu durumda kilit altında tutulan cinsel sapkınlık Remzi için sınav salonunda semptomun tekrarı şeklini almaktadır. Remzi karşısındakini sınav yapan bir kız öğrenci olarak değil arzu nesnesi olarak görmüştür. Otobüste tanımadığı kişiler için de benzer durum söz konusu olur. Simgesel tarafından onaylanmayan bu davranışlar Remzi için içselleştirilmemiş bir bastırmanın varlığını gösterir. May'e göre her saplantının arkasında eş değerde bir bastırma söz konusudur (May, 2010, s. 131). Simgesel tarafından onaylanmayan davranışın arkasında öğrenilmişlik vardır. Çünkü yetişme esnasında kişi organlarına yatırım yapmayı öğrenir. Dengeli bir bedende tüm organlardan dengeli bir haz alma durumu söz konusudur. Baker, hazların belli organlar üzerine arzu yatırımı yapmak olduğunu ifade eder (Baker, 2014, s. 108). Hikâyedeki arzu sadece Remzi'ye ait bir arzudur. Çünkü karşısındakini arzularak sadece kendi organizmasına yönelik yaptığı yatırımı sahnelemiştir. Bu gündüz düşü şeklinde fantezinin sahnelenmesidir. Ancak vücudun her hangi bir yerinin fazla uyarılması aşırılığın kendisidir. Bir yerin aşırı uyarılması başka yerlerin uyarılmasının önüne geçebilir. Hazzın sınırlı kalmasına ve dengeli dağılımına engel olur. Spinoza, uyarılmanın bütün vücuda dengeli yayılmasına haz adını vermektedir (Baker, 2014, s. 109). Bu ise öğrenilmişlikle alakalı bir durumdur. Zupancic, cinselliğin doğurduğu utancın sebebinin cinsellikle gözler önüne serilen bir şey değil aksine orda olmayan ve bilgi düzlemine ait bir şey olduğunu ileri sürer (Zupancic, 2018, s. 208). Remzi daha önce öğrendiğini benzer şekilde fantazmatik dünyasında sahnelemek istemiştir. Bu kendi özüne ait bir duygu değildir. Bu duygu ve iç muhasebe, öğrenilme ile kazanılmıştır. Zupancic, hazzı bilinç dışı hâle getiren bilinç dışının kendisi olduğunu söyler. “Çocukların yaşadığı hazzı cinsel haz hâline getiren her şeyden önce yetişkinlerin bilinç dışı ile karşılaşmış olmaktır.” (Zupancic, 2018, s. 23). Remzi, otobüste ve sınıfta bu öğrenilmişliği sahneye koymaya çalışır. *Babanın Adı*'nın varlığı ise onu engelleyen konumundadır. Babanın Adı burada simgesel alanın gücüdür. Homayounpour, *itaate dayanan kültürün aslında hep isyanı barındırdığını savunur* (Homayounpour, 2015, s. 56). Kastrasyon çözülmesi gereken bir karmaşadır. Ancak kimi kültürlerde karmaşa çözülmek yerine kastrasyon korkusu kabullenilir. Böyle olunca polis yoksa yasa ve kanuna uyulmama gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Yani kişi vicdani muhasebesini yapabilecek gelişime ulaşamamaktadır. Bu durumda kişi Babanın Adı'nı her yerde oluşturmaya çalışır. Yasak vardır ve bu kabul edilir ancak içselleştirilme meydana gelmemiştir. Sapmak bu anlamda Remzi için simgesel alanın ona sunduklarının

dışında hareket etmek anlamını taşır. Ancak simgesel alanın varlığı Remzi'ye yasayı sahneleme imkânı sunar.

Remzi, toplum içerisinde karşılaştığı bayanları bir haz nesnesi olarak kurgulamaktadır. Nasio, bireyi harekete geçiren iki tür atılımdan bahseder. Bu atılımlardan birinde öteki, *sevilen* bir durumda iken diğerinde ise *tüketilebilen* şehvetli bir nesnedir. İlk durumda aşk vardır ve sevgi ile kişiye yönelme durumu söz konusudur. İkincisinde ise baskın olan arzudur. Sapkın, arzuda arzuluyorumdur ve partnerim buna onay versin ya da vermesin her ne pahasına olursa olsun bunu gerçekleştirmenin yollarını arıyorumdur. Ötekinin bedenini sapkınca arzulamak, sağlıklı arzusunun sapkın karakterini sunar. Çünkü partnerini zevk nesnesi olarak kullanmak ister (Nasio, 2019, ss. 56-57). Remzi'nin karşısındaki kız öğrenci, Remzi'nin tavrı karşısında korkuya kapılarak hocaya döner. Burada engelleyen *Babanın Adı* ortaya çıkar. Hoca, yasanın gösterenidir ve kız öğrenciye güven verir. Remzi ise *Babanın Adı*'nı sahnelemektedir. Sapkınlıkta imgesel dönem aktiftir. Anne bedeninden ayrılmanın olmadığına dair bir duyum söz konusudur. Bu duyumun getirdiği haz ise kontrolü zor bir hâl alır. Bu manada nevrotik bireyin yasa ve yasak çerçevesinde baskılaması sonucu iki farkı kişilik oluşur ki baskılama sonucu arzu gerçek hayatta gerçekleşemez. Nevrotik arzularını gizlerken sapkın ise arzularını sahneye koyar açığa çıkarır. Her iki durumda da birey yasayı işler kılmaya hizmet eder. Yasanın cezalandırıcı gücü sapkının varlık sebebi hâline gelmiştir. Salecl, sapkının yerleşmemiş olan kastrasyonu tamamlamak amacıyla yasayı çoğunlukla kendisinin uygulamaya çalıştığını söyler (Salecl, 2021, s. 105). Remzi, kızın kendisinin resmini bu kadar rahat rahat çizmesi karşısında rahatsızlık duyar. O kendi yasasını sergilemek istemektedir. Çünkü kendisi herkesi gördüğü yerde, herkese hükmeden bir pozisyon aldığını düşünerek hareket eder. Kızın bir şey olmamışçasına bacaklarının arasına baka baka resim çizmesi Remzi'nin kendi yasalarına tabi bir öteki arzuladığını görmek istediğini göstermektedir. Ötekiden kendi işlediği suçu gizlemesini istemesi de bu durumu desteklemektedir. Remzi kendi üstünlüğüne dair inancın, öteki tarafından onaylanmasını ister. Ancak bu inanç sadece Remzi'nin istediği bir durumdur. Ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmek istediği bu arzu kendisini linçten son anda kurtarsa da Remzi arzusunu ortaya koymaktadır. Sapkın ve nevrotik bireye dair izler taşıyan Remzi, her iki davranış sorunsalının özelliklerini taşımaktadır. Arzusu vardır ve bunu gizlemek istemektedir. Bu yönü ile nevrotik bireyin özelliklerini taşır. Ancak diğer yandan otobüs ve sınıfta arzusunu -ötekini arzu nesnesi görerek-sahneleyerek sapkın birey özelliğini de yansıtır. Teşhirci arzularını sahnelemek

isteyen Remzi, karşısındakini arzu nesnesi olarak algılar. Üçüncü olan hoca ise yasa ve yasağın gösterenidir. Fink'e göre sapkının amacı olmayan babanın yasasını var etmektir (Fink, 2016, s. 266). Çünkü sapkınlıkta imgesel dönemde olan birey kendisini anne bedeninden ayrı düşünmez. Onla bütünlüğün ve hazzın devam ettiğini algılar. İmgesel dönemde anneye sağlanan bir tamlik bütünlük vardır ve bu bütünlüğün sağlanması artık simgesel alanda mümkün değildir. Bu sebeple annesel bedenden ayrılamayan birey her hâlükârda diğerini haz devşirebileceği bir nesne olarak görür. Remzi'nin hikâyesinin adının utanç olması ise, gerçekleştirmeye çalıştığı eylemin cezasız kalmasının sonucudur. İzmir, kendini suçlu hisseden birinin toplumun onayını yitirmekten, cezalandırılmaktan kurtulmak çabasıyla kaynaklandığını savunur (İzmir, 2021, s. 81). Remzi, tanımadığı bu kişilerde annesel bütünlüğün arzusu içerisine girer. Çünkü imgesel dönemin arkaik izlerini taşır. Bu sebeple de yasayı sahnelemekte ve yasanın cezasının varlığını hissetmek istemektedir. Çünkü eğer çocuk imgeselde takılı kalmışsa bunun sebebi Baba göstereninin işlevini yerine getirememesidir. Tura'ya göre baba insanlaştııcı kastratördür (Tura, 1996, s. 130). Haz simgeselin izin verdiği ölçüde doyuma ulaşması gereken bir olgudur. Çünkü evrensel simgesel düzen ürettiğini tüketme özelliğine sahip değildir. "Arzulama üretimi ile toplumsal üretim birbiri ile ilişkilidir." (Holland, 2013, s. 226). Remzi bu toplumsal üretime aykırı davranış sergilediği içinde öteki tarafından kabul edilmeyeni, sapmış olanı temsil eder. Otobüse bindiğinde inmek zorunda kalması ve dayak yemekten kurtulması istenmeyeni temsil ettiğini, yoldan saptığını gösterir. Ayrıca bu sahneyi sergileyerek olmayan Babanın Adı'nı var etmenin hazzını da yaşar. "Sapkının amacı olmayan babanın yasasını var etmektir." (Fink, 2016, s. 266). İmgeselde olmayan baba simgeselde var edilmeye çalışılır. Bu durum Remzi'nin bilincinin bir çözümüdür. Nasio, bir çocuk travmatik bir şoka maruz kaldığında kendini savunmak için sağlıklı ve sapkın olan arzusun şiddetini artırarak bir başkasına tüketilebilir bir nesne gibi davrandığını savunur. Travma yaşamış çocuk artık bu nesnenin tüketilebilir bir nesneden öte paralize olan hükmedilen ya da etkisini kaybedip boyun eğen nesne olmasını ister (Nasio, 2019, s. 57). Remzi, karşısındaki kız öğrencinin bu rahat tavrı karşısında sinirlenmektedir ve kendisini gizlemesini istemektedir. Bu nedenle Remzi, kızın kendi isteğine boyun eğen bir nesne olmasını talep etmekte olduğu savunulabilir. Kızın bunu yapmadığı gibi çizimine devam etmesi ise her iki Remzi'nin de çileden çıkmasına sebep olur. Salecl, nevrotiğin Öteki için ne olduğunu sorgulayıp durmasına karşın sapkının böyle bir ikileminin olmadığını savunur. O ötekinin jouissance'ının nesnesi olduğundan emindir. Bu kesinlik yüzünden

sapkın genellikle analize girmez ve kim olduğuna ne istediğine dair soruların yanıtlarını Öteki'nden almaya çalışmaz. Sapkın öteki için ne tür bir nesne olduğu konusunda hiç şüphesi yoktur (Salecl, 2021, s. 90). Remzi, Öteki olarak kadınların kendisinin arzu nesnesi olduğuna yönelik davranış içerisine girmekte ve toplumda bunu sergilemektedir. Kendi yasası bu yöndedir ve bu yasayı sahnelemek istemiştir. Kendi yasasını sahnelerken görmek istediği ise Babanın Yasası'nın sahnelenmesidir. Öteki olan kız öğrencinin ne hissettiği ve kim olduğu Remzi'nin ilgi alanının dışındadır. Remzi, otobüste karşılaştığı kadınlara karşı da benzer duyum içerisine girer. Çünkü onların ne olduğu ve kim olduğu önemli değildir. Annesel duyumun imgesel bütünlük içerisinde yakalanmaya çalışılması Remzi için daha önemli bir hâl alır. Daha sonra yaşananlar Remzi ve kız öğrencinin resminin bitmesi ile devam eder:

“Remzi kızın kendisini nasıl çizdiğini benzeyip benzemediğini merak ediyordu. Bir başka kâğıt gelmeden ne yapıp edip görmeliydi kızın resmini. O sırada bir başka öğrenci kâğıdını teslim etmek için ayağa kalkmıştı. Bu Remzi'nin son şansıydı. Ne olursa olsun diyerek başını indirdi... Bir anda ne olduğunu anladı Kocaman bir prezervatif kıvrım kıvrım kaşlarının üstüne kadar başına geçirilmiş... Resim gerçekten güzel çizilmişti. Remzi yerin dibine geçtiğini duyumsadı. Başı öne düştü yutkundu... Önüne döndü başını önüne eğdi sınav boyunca da kaldırmadı.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 83).

Remzi burada sapkın arzuları karşısında hissettiği utanç duygusu ile beraber sapkın arzularını ketleme yoluna gider. Utanma duygusu ile beraber cezai yaptırım kişinin iç muhasebesi şekline dönüşür. Babanın Adı'na, yasa ve yasağa karşı duymuş olduğu bu duygu onu başka yöne zorlar. Çizilen bu resimle toplumsal gösteren onu sapkınlıktan nevrotikliğe zorlama yolunu da seçmiş olabilir. Kendini ketleme yoluna gitmek simgesel alana ait gösterenlerin sonucudur ve Remzi hikâyenin sonunda kendini ketlemek zorunda kalan bireyi temsil eder. İsteğini ortaya koyan bir özne yerine arzusunu bastıran bir bireye dönüşme eğilimi gösterir. Bu ise sapkın özellikler gösteren Remzi'nin nevrotik özelliklerine doğru evrilmesine olanak sağlamaktadır. Otobüste ya da sınıfta hissettiği duyum, Remzi'nin anlam veremediği bir olgudur. Çünkü imgesel dönem iyi ve kötüye yönelik bir ayrımın olmadığı ve onnipotent yapının hâkim olduğu bir dönemdir. Remzi, yaptığı davranışın iyi ya da kötü olduğuna dair bir eğitim durumunu yansıtmamaktadır. İmgesel dönem anne ile bütünlüğün olduğu, annenin bütün ihtiyaçlara cevap verdiği bir dönemdir. Babanın Adı göstereni dönemden sonra işlevsellik kazanmaya başlar. Bu sebeple bu dönemde zıtlıkların birlikteliğinden oluşan bir sentez vardır. Ancak burada çizilen resimle hissedilen utanç duygusu beraberinde algılanan birtakım gösterenleri getirir.

Eğer böyle davranışta bulunmaya devam ederse Remzi'nin toplumdan dışlanmış olacağı olgusudur. Kral Oidipus'un tüm söylenenlere rağmen yaşamış oldukları, onu kör bir adam olarak toplumdan dışlanmaya iter. Çünkü simgesel alan anneden ayrılmayı ve bu ayrılışı kültürün ikameleri ile yapmayı onaylar. Tura, annesel bu ayrılış nedeni ile insanın sürekli kültürde ilerlediğini ileri sürer. Eğer oedipus karmaşası olmasa idi biyolojik varlık simgesel kültürel özneye dönüşemezdi. Babayı da içine alan bir sistem oluşmazdı (Tura, 1996, s. 64). Remzi, kendisinde olmayan *Babanın Adı* kavramını simgesel alanla tanımaya çalışır. Remzi'nin anneye sahip olmak isteyen o duyumun arayışında olan, imgesel dönem çocuğunun psikolojik özelliklerini taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü toplum çocuğu annenin tahtından inmeye zorlar. May, *Peer Gynt* için annesi tarafından zorla tahta sürüldüğünü ve bunun onu köle kral yaptığını savunur (May, 2021, s. 219). Bu durum her istediğini, istediği an elde edebileceğini düşünen bir çocuk algısıdır. Ancak baba göstereni kültürün kurucusu ve biyolojik varlığın kültürel varlığa dönüşmesinin sebebidir. Remzi, *Babanın Adı*'nı tam olarak içselleştirememiştir. Nedenine dair şüpheler barındıran bir karakterle hareket eder. Yanında tanımadığı bayana kolunun değmesi ile etkilenmesi ve dayaktan zor kurtulması toplumun onayının dışında bir Remzi algısını verir. Remzi, annesel bütünlük içerisinde simgesel gösterenlerden uzak bir imgesel algısına sahiptir. İzmir, çocuğun imgesel dönemde öteki/ben, kutsal/din dışı gibi karmaşık karşıtlıkların bulunduğu dönem olduğunu söyler (İzmir, 2021, s. 74). Fınk ise anlamın öteki tarafından sabitlendiğini söyler (Fınk, 2020a, s. 27). Bundan dolayı Remzi; annesel duyumdan çıkıp öteki tarafından sabitlenecek bir anlama, toplum tarafından, zorlanır. Bu toplumun Remzi'yi simgesel alana dâhil etme çabasıdır. Toplum Remzi'yi nevrotik bir birey olmaya, duyumlarını bilinç dışına itmeye zorlamaktadır. Nevrotik birey eylemleri ile söylemleri arasında bölünen bireydir. Fınk, nevrotiklerin söyledikleri ile kastettiklerinin farklı olduğunu söyler (Fınk, 2021, s. 276). Bu sebeple Remzi direk duyumu aramak yerine bunu çeşitli kültürel ikamelerle yapmalıdır. Çünkü kişinin annesel duyumu tekrar elde etmesi mümkün değildir. Bu Kral Oidipus gibi kişiyi felakete sürükleyen bir sonla yüzleşmek anlamına gelir. Salecl, nevrotiğin yasa ve yasağın tutarlılığı karşısında şüphelerinin olduğunu ancak üst benin karşısında da suçluluk duygusundan kendisini kurtaramadığını ifade eder (Salecl, 2021, s. 105). Remzi yasa ve yasağın tutarlılığından emin değildir. Çünkü anne ona her türlü imkânı sağlarken Remzi, baba olgusunun var olup olmayacağına dair bir şüphe içerisine girmiştir. İmgesel dönemde olmayan baba Remzi'ye dövmeye çalışan otobüsteki topluluk şeklinde gösterilmektedir. Kızın çizdiği resim de

böyle bir gösteren özelliğine sahiptir. Resim, Remzi'nin arzusunu ketlemesini talep eden bir gücü yansıtır. Çünkü doğrudan duyum yoktur. Dolaylı duyumun gösterenleri ise din, sanat gibi olgulardır. May, nevrotik kişilerin sorunlarını iş, eğitim ve din gibi normal organlar içinde çözemediğini savunur (May, 2010, s. 19). Remzi bu sebeple annesel özde yaşadığı sorunsal kültürel öğelerle çözemeyerek her durumda tekrar yaşamaya yönelik bir meyil barındırmaktadır. *Babanın Adı*'ndan ve konumundan şüphe duymaktadır. Ancak bu şüphe üst benin varlığı ile suçluluk hâlinde geri dönüş yapar. Remzi'nin sınav boyunca kafasını kaldırmaması *Babanın Adı* karşısında hissettiği suçluluğu gösterir. Hem şüphe edilen hem de kendisine karşı suçluluk hissedilen bir baba göstereni vardır.

Zupancic, bilinç dışının bildiğimiz bilmemek olduğunu söyler (Zupancic, 2018, s. 31). Remzi'nin hissettikleri onda var olandır. Remzi, neden otobüste ya da sınıfta böyle şeyler yaşadığını bilmeyen özne konumundadır. Kişinin kendinin farkına varmasında Öteki'nin ayna tutma işlevi vardır. Kişinin ne olduğu simgesel alanda Öteki ile birlikte ortaya çıkar. Kendi ile değil Öteki'nin etkisi ile kişi kendisini tanımlar. Bu simgesel bir aynalama manasına gelmektedir ki Remzi kendisini Öteki sayesinde görebilir hâle gelir. Kızın çizdiği resim Remzi'nin durumunu ortaya koyarken Remzi kendisine yönelik bir algıyla beraber utanca kapılır. Öteki olmasa bu utançta var olmayacaktır. Öteki ona ne olduğunu söyleyendir. Melchior aynanın görevini şu şekilde tasvir eder:

“Kendini aynada görmek, kendiyle özdeşleşmek bireyin kendisini ifade edebileceği, dışarıyı içeriden ayırabileceği zihinsel bir işlem gerektirir ve bu işlem ancak ötekini kendisi gibi tanıdığı takdirde ve "ben ötekinin ötekisiyim" diyebildiği takdirde başarılı olabilir. Ben ve ben ilişkisi, 'Ben'i tanıma doğrudan doğruya oluşamaz ve görmek ve görülmek karşılıklılığı içinde kalır.” (Melchior, 2007, s. 18).

Utanma, bu sebeple Öteki'nden gelen bakışın ürünüdür. Kişi tek başına bir duyguya sahip olamaz. Ötekinin varlığı ve verdiği mesaj ile Remzi utanma duygusu içerisine girer. Görmek ve görülmek hikâyede Remzi ve kız öğrenci arasındaki sözsüz iletişim ürünü olarak bedensel bir ifade şeklidir. Sınıf içerisinde Remzi ile kız arasında gelişen bu olaylar zihinlerin sözsüz buluşması hâlinde değerlendirilebilir. Görmek ve görülmek bundan ötürü Remzi ile kız öğrenci arasında gelişen bir durumdur. Remzi kız öğrenciyi arzu nesnesi olarak tanımlamakta kız ise onun bu isteğinin farkında olduğunu çizdiği resim yolu ile iletmektedir. Solomon, utanmanın öteki tarafından empoze edilen benlik değerlendirmesi olduğunu ifade eder. Böylece ötekinin bakışları, jestleri ve sözlerinden dolayı utanırız (Solomon, 2016, s. 151). Utanma ötekinden yansıyan bakışın ürünüdür. Remzi'ye bakan

kızın umursamaz bir şekilde Remzi'nin resmini çizmesi karşılık bulmayan bir bakışın varlığını gösterir. Bakış onun isteğine olumsuz yanıt verirken aynı zamanda onun tarafından utanılacak bir durum olarak algılanmasına da sebep olmuştur. Bir üçüncü olan hoca da *Babanın Adı* olarak bu utancı desteklemiştir.

Remzi, burada kendini Öteki yani çizim yapan kız öğrenci üzerinden görmektedir. O utanılacak bir iş yapan olarak Remzi'yi yansıtmıştır. Ayna bu sebeple kişiye kim olduğunu gösterir. Remzi kendisinin farkına Öteki sayesinde varmıştır. Ancak bu farkına varışın sorumluluğunu, yükümlülüğünü taşıyacak bir duyguya ihtiyacı vardır ki o da utançtır. Remzi yapmış olduğu hatanın sorumluluğundan utanç duygusu sayesinde kurtulacak bir yol bulur. Solomon, utanç duymanın kişinin hata yaptığını göstermesi değil hâlâ onur duygusuna ve toplumda bir yere sahip olduğunu ortaya koymak olduğunu ifade eder. Utanç, *onursuzluk görüntüsü altında onuru devam ettirir*. Kişi utanç duyarak kamusal kınama yalnızlaşma yolu ile birine empoze edilir ancak empoze edilen şey kişinin yanlış yaptığı şey hakkında kendini suçlama ihtiyacına cevap verir. Solomon bu sebeple duyguların kişinin hayatta kalma yolu olduğunu söyler. Utanma eğer varsa toplumsal alana uyum sağlamak için belki de ahlakı ıslah için gerekli bir duygudur (Solomon, 2016, s. 156). Remzi için utanma hem onun kendini suçlama ihtiyacına cevap vermekte hem de duyarsız bir insan olmasına engel olmaktadır. Kendisini ketlemesi gerektiğine yönelik mesajın alındığı utanmanın varlığı ile anlam kazanır. Kişi simgesel alan için hem eğitilmekte hem de ahlakı ıslaha olanak verilmektedir. Toplumsal düzenin öznenin beklediği bu manada fedakârlıktır. Toplumsal, simgesel düzenin korunması için öznenin kendi keyfinden az ya da çok fedakârlık yapması gerekmektedir. Butler, psişenin daima bir bedel karşılığında oluştuğunu ve normatif talebe direnen ne varsa bilinç dışında kaldığını ileri sürer (Butler, 2005, s. 85). Bilinç dışına itilen şeylerin baskı derecesine göre ise psikoz, nevroz, sapkın gibi kişilik sorunları ortaya çıkmaktadır. Normalleştirici söylem kişiyi hem özne olarak kurar hem de onda bilinç dışı alanı var eder. “Lacancı manada yasa psişe üzerinde kendi başarısızlığını üretir.” (Butler, 2005, s. 95). Nevrotik öznenin varlık sebebi bastırmadan kaynaklı psişede meydana gelen yarılmadır. Nevrotik birey keyif unsuruna göre hareket etmek yerine bunu bastırır ve böylece toplumsal düzenin taleplerine uyum sağlamış olur. Nevrotik birey bu sebeple bilinç dışını işe koşar ki psikotik bireyde böyle bir bilinç dışı yoktur. McGowan, baskılanacak bir bilinç dışının olmadığı psikotik kişinin, nevrozğun geçtiği ve sancısını çektiği fedakârlığı belirgin şekilde reddettiğini ifade eder. Psikotik simgesel yasayı görmezden gelir ve keyfi yasa aracılığıyla değil kendi

koşullarıyla bulur. Psikotik ve nevrotik gibi sapkında keyfinin hakikatini kavrayamaz. Sapkının kamusal keyif gösterisi keyfe yasak getirecek bir otoriteye sebep vermesidir (Mcgowan, 2018, ss. 220-221). Efendi köle diyalektiği uyarınca otorite ve nevrotik-psikotik-sapkınlık gibi kavramlar birbirlerini karşılıklı olarak var eden kavramlardır. McGowan, sapkının varlık sebebinin baskılayacak bir otoriteyi doğurmak olduğunu bu sebeple sapkının en temelde toplumsal otoritenin kışkırtması olduğunu ifade eder (Mcgowan, 2018, s. 221). Remzi, baskılama otoritesi karşısında bir iç hesaplaşma yaşar. Amaç etkinin zayıf olduğu otoriteyi var etmektir. Yani Remzi, kendisine dur diyecek bir otorite oluşturmaya çalışır. Çünkü içselleştirilmiş bir otorite kavramı şekillenmemiştir. Remzi, toplum önünde bir trajedi kurbanı olarak temsil edilir. Trajedide insan ruhsallığını görmek mümkündür. Trajik kahraman ne kadar kötü ve aşağılanmış olsa da onla seyirci arasında bir özdeşim kurulur. Ona ne çok yakın durulur ne de çok uzak kalınır. Trajik kahraman bu sebeple toplum içinden ama toplumun uzaklaştığı bireyi temsil eder. Trajik kahraman toplumsal bilinç dışından izler taşır. Eagleton, trajedi için günah keçisi ifadesini kullanır. Trajedi esnasında özdeşim kurulan kişi kiri ve biçimsizliği, deliliği ve suçluluğu bedenleştirir. Bu sebeple hem sayılan hem de uzak durulandır. Bu kirli şey Eagleton'a göre bir insan temsilcisidir, bu yüzden toplulukla metaforik bir ilişki içerisindedir. Fakat topluluğun günahları adına da bir dışardan olma görevi görür; bu anlamda ise metanomiktir (Eagleton, 2012, s. 361). Remzi, toplumsal alanın içinde bir gösteren olarak metaforik bir özneyi yansıtır. Toplumun istemediği olarak yalnızlığa itilen ancak toplumun günahının temsilcisi olması yönü ile de toplumla metanomik bir ilişki içerisine girmektedir. Remzi bir yandan baskılamayı devreye sokarken diğer yandan ise kendini toplum önünde aklama çabası içerisinde savunma mekanizmaları geliştirmeye çalışır. Ancak normal bir özne toplumsal otoritenin yıkılmasını merkeze almak yerine kendi fantezisini açıktan savunur. Toplumsal tanınma pahasına kendi keyfinde ısrar edecek ki bu ötekiyle bu sayede karşılaşma yaşayabilir. McGowan, psikanalitik işlemin temel amacının özneyi, zorunlu olarak fantezisini ifşa ederek kamusal bir şekilde keyif almak olduğunu dile getirir (Mcgowan, 2018, s. 222). Normal özne, sahip olduğu fanteziyi baskılamak yerine açıktan savunarak bunu kamusal alanda bir keyif aracı hâline çevirebilmektedir. Bu kültürel ilerlemenin de olanağını sunar. May, nevrotik ya da kişilik bozukluğu olan öznelere karşılaştığı sorunları kültürün iş, eğitim ve din gibi normal organları içerisinde çözemediğini savunur. Hasta bu sebeple topluma uyum sağlamaz ya da sağlayamaz (May, 2010, s. 19). *Utanç* hikâyesinde sınava giren kız öğrenci bu kamusal keyif alanına dâhil

olan bireyi temsil eder. Kız öğrenci kendisini çizdiği resimle ifade etmeyi öğrenen öznedir. Bu simgesel alan için eğitilmiş dilsel alana dâhil olan öznenin metanomik bir parçasını sunar. Remzi ise imgesel duyum arayışında olan dilsel alan öncesi bireyi temsil etmektedir. Remzi, sınıf önünde karşılaştığı sorunu baskılayarak çözmeye çalışan bireyi sahnelemiştir. Sorunlara baskı ile çözüm üretmek, baskılanan şeyin farklı mekânlarda tekrar ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Baskılanan şey Fink'e göre semptom olarak geri dönüş yapar (Fink, 2021, s. 31). Remzi'nin otobüste ya da sınıfta sergilediği davranış semptomudur. Dayak yemeye kadar götürmesi ise otoriteyi var etmeye yönelik bir adımdır. Bu durum görülmeyi istemenin de bir yolunu sunar. Yanlış davranışla toplumun dikkatini çekmek olarak da yorumlanabilir. Remzi için baskının varlığı önemli bir gösterendir. Baskılama Öteki'yi var etmek amacı ile eyleme dönüşmektedir. Tura, çocukluğun ilk yıllarında olgunlaşmaya fırsat vermeden bastırılan duyguların suçluluk ve utanç duygusunun gelişmesinde, sapkınlığa yol açan eylemlere yönelmesinde etkili olduğunu savunur (Tura, 2002, s. 54). Remzi için yarım kalan bir öğrenme durumu söz konusudur. Eksik kodlanan şeyler yanlış eyleme yönelmenin de sebebi olmuştur. Remzi'nin niyetini sezen kız öğrenci karşısında Remzi'nin durumu, anlatıcı tarafından şu şekilde tasvir edilmektedir:

“Remzi'nin yüzü kıpkırmızı kesildi. Kız önce kaşlarını çattı sonra da tedirgin bir yüzle hocaya döndü ama bir şey söylemedi. Birden yüzünde belli belirsiz bir gülümseme geçti, kâğıda döndü, çizmeye devam etti. Kızın bir şey yokmuş gibi bacaklarının arasına baka baka resim yapması Remzi'yi çileden çıkarmıştı. İkinci Remzi bu suç ortaklığının bilinçle paylaşılmasının tahrik ediciliği karşısında damarlarına şehvet pompalandığını duyumsuyor, birinci Remzi ise artık ne yapacağını bilmez hâlde içinden onunla konuşuyordu. Onu bir azarlıyor, bir ayıplıyor, yalvarıyor dudakları kıpır kıpır oynuyordu.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 80).

Anlatıcının iç çözümlemeye yer verdiği bu bölümde kız öğrenci burada Remzi'nin fallik nesne olduğunun bilincindedir. Bunu bilmek iki Remzi arasında bir bölünmeye sebep olmuştur. Remzi bilinç ve bilinç dışında bölünmüş nevrotik özneyi temsil etmektedir. Çünkü söylediği ile kastettiği arasında fark olması nevrotik öznenin temel özelliğidir. Kastrasyon karşısında bir kararsızlık durumu vardır. Burada otorite arayışı göze çarpar. Otorite ne yapacağını söyleyebilme konumuna sahip olduğu için *Babanın Adı* sahnelenmek istenmektedir. Yaşadığı iç muhasebe Remzi'nin *Babanın Adı*'nda gördüğü tutarsızlığı yansıtır. Karar verememe ile kastrasyonu aşmaya çalışır. Tam olarak nasıl davranması gerektiğini bilememek, kararsız bir kastre olmuşluğu gösterir. Remzi'nin kız öğrencinin çizmiş olduğu resimle karşılaşması ise şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Hoca kâğıdın köşesini katlayıp yapıştırırken gülümsüyordu. Kız Remzi’ye hiç bakmadan yerine geçti, kalemlerini, çantasını toplamaya başladı. Kâğıdını ilk veren çocuk kızın yaptığı çalışmaya hayranlıkla bakmış: İyi buluş desenin de çok güçlü sen mutlaka kazanırsın, demişti. Kız teşekkür etmiş başka bir şey söylememişti.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 82).

“Remzi yerin dibine geçtiğini duyumsadı. Başı öne düştü, yutkundu. Gözlerinin ucu ile kıza baktı. Eşyasını alıp kapıya doğru yürümeye başlamış kızla göz göze geldi. Gözleri dolmuştu. Kızın da üzüldüğü belliydi. Boynunu büktü, Remzi kızın güç duyulan bir sesle ‘Özür dilerim.’ dediğini duydu ya da duyduğunu sandı.” (Saçlıoğlu, 2020, s. 83).

Kız öğrencinin kafaya geçirilmiş bir prezervatif çizmesi Remzi’yi fallik bir gösteren olarak algıladığının göstergesidir. Kız öğrencinin Remzi’ye bakışının çözümlemesi Kundera’nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* eserindeki kadın tiplerinden Sabina karakterine uygun düşmektedir. Homayounpour, eseri yorumlarken iki farklı kadın karakteri olan Tereza ve Sabina’dan bahseder. Bu iki karakter birbirine zıt özellikler sergiler. Tereza kaktüs fotoğrafı çekmeyi istemez ve buna karşı çıkar. Fallik nesne olan kaktüslere karşı en ufak bir özlem duymaması onun kastrasyona boyun eğişini gösterir. Tereza bu sebeple fallik nesneyi kabul etmez ve kocasının eylemlerinin kurbanı olmayı kabul etmiş bir kadını sergiler. Sabina ise fallik kadındır. Kastrasyonu ile yüzleşmeyi hayal eder. Kastrasyonu başına taktığı şapkalarla temsil eden Sabina’ya bu şapkalar ailesinin erkeklerinden kalmıştır. Bu şapkalar onu engelleyen erkeklerin temsilidir (Homayounpour, 2015, ss. 37-38). Sabina için şapkalar olduğundan daha fazla şeyi ifade etmektedir. Sabina için başa geçirilmiş şapkalar ailenin erkeklerini temsil etmenin bir yolu hâline gelmiştir. Hikâyede kız öğrenci ise gördüğünden fazlasını çizmiştir. Zizek, bir resmin doğal nesneleri tasvir ettiğinde bile daima tin hakkında tinin maddi görünüşü hakkında olduğunu söyler (Zizek, 2015, s. 388). Resimde olandan fazlası vardır ve resim ruhun bedenleşmiş hâlini yansıtır. Kız öğrenci bu sebeple *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* eserindeki Tereza karakterine değil Sabina karakterine benzerlik arz eder. Kız öğrenci kastre olmuşluğa boyun eğen Tereza değil kastrasyonu ile yüzleşen Sabina’ya benzemektedir. Remzi’nin kafasına yaptığı çizim onu fallik nesne olarak algıladığını gösterir. Çizilen resim Remzi’ye karşı bir boyun eğişi ve onun kurbanı olmayı kabul etmeyişi de gösterir. Remzi’ye çizdiği şapka ile zihnini kapatmasını ve kendisini ketlemesini temsili olarak ifade etmiştir.

Salonda bulunan öğrencilerin hepsi resim yapmaktadır. Resim yapanların kullandığı model de aynıdır. Öğrenciler Remzi’nin kafasına hayali şapka yapacaktır ancak sonuçta çıkan ürünler birbirinden farklıdır. Zizek benzer duruma şu örneği verir:

“Henning Mankel’in polisiye dizisinde, Müfettiş Kurt Wallander’in resim yaparak hayatta kalan bir babası vardır - sabah akşam resim yapmakta, aynı resmin yüzlerce kopyasını çıkarmaktadır. Üzerinde güneşin hiç batmadığı bir orman manzarası (resmin mesajı burada saklıdır: Güneşi esir tutmak, batmasına mani olmak, sihirli bir âni dondurmak, saf görünümünü doğanın üreme ve çürümeden oluşan ebedi hareketinden çıkarıp yalıtımak mümkündür). Fakat aslında aynı olan bu resimlerde “minimal bir fark” vardır: Bazılarında, manzarada küçük bir orman tavuğu vardır, bazılarındaysa yoktur. Sonsuzluğun kendisi, dondurulmuş zaman, minimal bir çeşitlendirmeye ayakta tutulmak zorundadır adeta; deyim yerindeyse, her resmin ayırıcı yönüne, eşsiz, tamamen virtüel yoğunluğuna karşılık gelen bir vekil bulunmalıdır.” (Zizek, 2015, s. 481).

Doğanın bir taklidini anlatan mimesis resimler de bile aynı vurguyu yakalamak mümkün değildir. Çizime şekil veren ruhsallığın yansımasını yakalamaktır. Remzi’nin geldiği C 5 salonunda tüm öğrenciler hayali bir şapka çizecektir. Ancak resimlere yansıyan tinsellik birbirinden farklıdır. Bu bakışın oluşturduğu gören ve görülen arasında meydana gelen karşılıklı durumdur. Çizilenler yakalanan virtüel yoğunluğa karşılık gelir. Kız öğrenci olması gerekenden fazlasını ortaya koyarken *modelin çekirdeğinde olan şeyi yakalamıştır*. Bu *Remzi’nin kastre edilmiş arzularıdır*. Dilden önceki alanın duyumlarıdır. Şapka fallik bir semboldür. Sabina ayna karşısında şapkalar deneyerek fallik gücü elde etmeye çalışır. Remzi’nin kafasına geçirilmiş şapka şekli ise aslında kız öğrencinin bir aktarım nesnesidir. Analizan olarak kız öğrenci, erkek üzerinden erkeği bir fallik arzu nesnesi olarak algıladığını aktarmıştır. Remzi baskılananı eyleme dökememiş bir nevrotiktir. Remzi baskılananı eyleme dökemezken bir gündüz düşü olarak yaşar. Remzi’nin kafasına kız tarafından geçirilen sembolik şapka ise arzuyu baskılamayı sembolize eder ve nevrotiği var eden ise bu olgudur.

2.16. Savaş

Saçlıoğlu’nun *Bir Gün* öykü kitabının on altıncı öyküsü *Savaş*’tır. *Savaş* hikâyesi resimler şeklinde kurgulanarak oluşturulmuştur. Yazar, resimleri tasvir tekniğini kullanarak anlatmıştır. Hikâyede savaşa yönelik gösterenler psikanalitik olarak çocukluğa dair izler barındırır. Hikâyenin değerlendirilmesinde Freud’un resim ve çocukluğa dair çözümlemelerinden yararlanılacaktır. Hikâyede dört resim şeklinde tasvir edilen dört bölüm vardır. Savaş hikâyesindeki bölümler şu şekilde özetlenebilir:

Birinci Resim: Biri çıkar ve özgürlük için kenti bombalayın, der.

İkinci Resim: Ama bilge bombanın düşüşünü görür ve kartala bir şeyler söyler. Kartal hem sözün hem sesin içindeki acıyı anlar.

Üçüncü Resim: Bomba ile havaya fırlayan göz yüz metre yüksekten dünyayı son kez görür.

Dördüncü Resim: Bilge; Hak bu çağda da Tanrı olmadı, der (Saçlıoğlu, 2020, ss. 123-124).

Anlatımda resimlerden yararlanmanın sebebi, Freud'un bilinç dışına itilmiş düşünceleri çocukluk resimleri ile anlatmasıdır. Freud, *Düşlerin Yorum II* eserinde kusma baş ağrısı gibi sebeplerle kendisine getirilen on dört yaşında bir erkek çocuğundan bahseder. Ondan gözünü kapattığında gözünün önüne gelen resimleri kedisine aktarmasını ister. Çocuk gözünün önüne gelen ilk resimde amcası ile dama oynamaktadır. Tahtanın önünde ise bir kama vardı. Daha sonra tahtanın üzerinde bir tırpan ve orak gördü. Freud, birkaç gün sonra resimlerin anlamını çözmüştür. Oğlanın mutsuzluğunun sebebi aile ortamından kaynaklanıyordu ve oğlan babaya karşı bastırılmış büyük bir öfke besliyordu. Oğlanın hastalığı, babanın narin ve duygulu bir kadın olan annesinden boşanması ve eve gelen yeni kadınla beraber başlamıştı. Babanın iğdiş etmeye yönelik tehditleri uzun süre bilinç dışı olarak kalmış ve dolambaçlı yollardan görünürde anlamsız resimler şeklinde bilince sızmıştı (Freud, 1996b, s. 333). Dama, kama, orak gibi gösterenler babadan alınmak istenen intikamın gösterenleridir. Oynan dama ise artı eksi ile beraber hamleler içeren bir oyun şekline dönüşmüştü. Bu sebeple bilinçte anlamsız bir şekilde çizildiği düşünülen resimlerde, bilinç dışının bir yansımasını bulmak mümkündür. Anlamsız görülen tasvirler kişinin bilincine sızmış bilinç dışının görüntüleridir.

Birinci resimde tasvir edilen mekânın oval bir oda olması önemli bir gösterendir. Reik, insanın ilksel mekânının rahim olduğunu bu sebeple rüyalarda görülen evin ya da odanın kadın bedeninin simgesel anlamını içerdiğini savunur (Reik, 2009, s. 132). Birinci resimde görülen bu oda gerçek ve imgesel döneme ait bir olguyu yansıtır. Kenti bombalama kararı alan birey simgesel, dilsel alana dâhil değildir. Bu kararı alırken vicdani bir gösteren ağına dâhil olmaması bunu kanıtlar. Simgesel alan dünya için eğitilmiş bir hâl alma ile mümkün hâle gelmektedir. Akli kendisi ile büyümeyen birey ise psikotik bir bireydir. Dilsel alana geçilememiş ve vicdan olgusu gelişmemiştir. Kadiri mutlaklığın hâkim olduğu bir dönemin izleri görülür. Tura'nın tek benci (solipsist) dönem adını verdiği dönem kişi de kendilik hâline evrilememiştir (Tura, 1996, s. 57). Fıncık, nevrotik bireyin saçma ve alakasız düşüncelerini inkâr ettiğini ancak psikozda savunma şeklinde bir davranış olmadığını dile

getirir. Psikotik bireyde gösterenle gösterilen birbirinden ayrılmaz. Nevrotik birey bir şey söyleyip başka şey kast ederken psikotik bireyin söylediği ile kastettiği aynı şeydir (Fınk, 2021, ss. 272-276). Savaş kararını alan kahraman bu sebeple aldığı karardan emindir. Kendi yasasını kendisi oluşturan ve bundan emin olan bireyi yansıtır. Fınk, psikotikte zalim ve zulmedici bir Öteki anlayışı olduğunu savunur (Fınk, 2021, s. 183). Bu durum psikotiğin savaşı haklı görme sebebidir. Çünkü Öteki zulmedici olarak vardır. Zulmedici olana dair vicdani bir olgu gelişmediği için de savaşmak haklı bir gerekçe hâline gelir. Özgürlük için yaptığını söylemek ise özgürlüğün araçsallaştırılmasına neden olur. Burada kenti bombalama kararı alan birey verdiği karar için herhangi bir şüpheyi yer bırakmamıştır. Psikotiğin Ötekini tehlike kaynağı olarak algılaması önemli suçların işlenmesine de kapı aralar. Salecl, *Andre Yates Vakası*'nı anlatırken çocuklarını neden öldürdüğüne dair annenin bir tür eminliği dışı vurduğunu söyler. Psikotik yaptığından hiç pişmanlık duymaz, suçunu kabul etmeye yönelik bir davranışta bulunsa bile bu yaptığının masumane olduğunu savunur. Yasa konusunda cahil olan psikotik yasanın korkutucu gücünden bihaberdir (Salecl, 2021, ss. 104-105). *Savaş* hikâyesinde kent bombalanacaktır ancak bu bombalama karşısında hiçbir tereddüt yoktur. Masumane olan bombalama ise özgürlük için yapılmaktadır.

Birinci resimde psikotiğin bombalama eylemini gerçekleştirmesinde eziyet edici, zulmedici bir ötekinin varlığı söz konusudur. İbn Arabi, insanların inançlarındaki hayret verici çeşitliliği görünce Tanrı yoktur, sonucuna varmaz. Daha ziyade bu sonsuz tecelliler tarafından tecessüm ettirilen ve tecessüm eden bilinmeyen bir şey var olduğuna kanaat getirir (Almond, 2019, s. 86). Görünmeyen mistik bir gücün varlığı her bireyde farklı şekilde görülebilmektedir. “İnsanın bilgisi ölçüsünde kalbine sığdırdığı bir inanılan söz konusudur.” (Almond, 2019, s. 32). Birinci resimde kişinin içerisinde görülen inanılan kavramı ona göre eziyet edici, zulmedici bir öteki şekline bürünmektedir. Almond, bu görülmeyene karşı insanın içinde bilinmeyen bir *güç istenci* doğduğunu savunur. Almond, Derrida'nın *Des Tours* yazısında *Babil Kulesi*'nin yıkılışını konu aldığını dile getirir. Başlangıçta tüm dünyanın dili ve sözü birdir. Babil hikâyesi insan için karışıklığın ve kültürel bölünmenin de başlangıcı hâline gelmiştir. Samiler sadece kule değil bir sitem de inşa etmişlerdir. Samiler isim vermenin kendileri için dili kontrol etmek ve boyun eğdirmek, şeylere ne denileceğini ve denilemeyeceğine karar vermek, hangi gösterenlerin hangisi ile gösterileceğine karar vermek istemektedirler (Almond, 2019, ss. 74-75). Medeniyetin kurulmasında Habil ve Kabil arasında mücadelenin varlığı yadsınamaz.

Medeniyetin kurulumu ise kazanan olan Kabil sayesinde meydana gelir. Rogozinski, birçok Roma mitolojisinde öldürenin kral olduğunu dile getirir (Rogozinski, 2021, s. 121). Hikâyeye adını veren *savaş* bu anlamda her zaman var olacak olan bir olgudur. Kahraman kenti bombalama kararı verirken iyinin ve kötünün ötesinde bir karar aldığını düşünmektedir. Savaş iyi ve kötüyü bir arada bulunduran bir sentez sunar. Hegel'in efendi köle diyalektiği uyarınca barışın varlığı savaşa bağlıdır. Bu kavramlar birbirini tamamlayan unsurlar olarak varlık kazanır. Kahramanın oval bir odadan aldığı bu karar *içerisinde barındırdığı mistik gücün güç istencinin bir yansımasıdır*. Savaşı başlatmaktaki amaç hangi gösterene hangi gösterilenin verileceği mücadelesidir. Hikâye bombalama sahnesi ile başlamış olsa da adının *Savaş* olması karşılıklı olan bir durumu ifade etmektedir.

Bombalama ve özgürlük psikotik birey için anne karnının temsilidir. Özgürlük ve bombalama kararı bu anlamda oval bir odada alınmaktadır ki burası annenin rahmini temsil eder. Bombalamaya verilen karar ise anne ile başlayan mücadelenin ilk göstergesi olan doğumu temsil etmektedir. Çünkü insanın ilk mekânını rahimdir. İnsan için travma bu cennetsel rahimden kovulmaktır. Rank, anne bedeninden kovulmayı ilksel cennetten kovulma olarak yorumlar (Rank, 2014, s. 120). *Doğum bu sebeple insan yavrusunun ilk savaş alanıdır*. Anne bedenine yönelik verilen bu mücadele var olma savaşıdır. Bu mücadele doğumla beraber devam etmektedir. Simgesel alana yani baba gösterenine dâhil olana kadar devam eden bir savaş durumu söz konusudur. Hegel'in efendi köle diyalektiği benzeri durum çocukla anne arasında devam eder. Öz bilinç olma yolunda mücadele veren çocuk ötekine kendini tanıtmaya yolunda bir savaş verir. Bu sebeple *simgesel alanda oluşan savaşın köklerini psikanalitik olarak çocuklukta aramak gerekir*. Savaşın amacı ötekine kendini kabul ettirmek ve kendilik oluşturmaktır. Çocuk anneye ve diğerlerine kendini kabul ettirmek için mücadele ettikçe öz bilinç geliştirecek ve simgesel alan dâhil olacaktır. Aksi takdirde anneye tabi kalma durumu ortaya çıkmaktadır. Birinci resimde bombalama sonucu özgürlük kazanma psikotik bireyin anneden ayrılarak kendilik geliştirmesini temsil etmektedir.

Savaş bireysel ve tarihsel anlamda bakıldığında zorunlu bir durum arz eder. Hikâyede psikanaliz ve savaş bağlamında bir zorunluluğun kahraman üzerindeki etkisi işlenmektedir. *Bombalarca Uzakta* kitabında Eliot, hava saldırılarına karşı uyarı görevi yaparken yazmış olduğu şiirine psikolojik bir yaklaşım sunar. Hava saldırıları fiilen ifade edilemeyeceğine karşı bir saldırıydı, kurbanlar ne konuşabiliyor ne de Alman bombacılar tarafından

anlaşılabiliyordu. Bu manada yapılan bir hava saldırısı bir baskındır ifade edilemeyenin iç bölgelerini fetheder (Phillips, 2017, ss. 51-52). Birinci resimde kahramanın bombaladığı kent anne bedenidir. Yani konuşmayandır. Saldırı fiilen ifade edilmeyene karşı bir saldırdır. Kahraman bombalayarak ifade edilmeyenin iç bölgelerini anlamaya çalışmaktadır. Çocuk için öteki tam bir muammadır. Ne istediği tam olarak anlaşılmadığı için kişide bir çatlak meydana gelir. Psikotik birey diğerine kendini kabul ettirmek ve anlaşılmadığını ifade etmek için saldırmaktadır. Diğerisi suskun olandır ve ne ifade ettiği bilinmeyendir.

Psikanalizin dili kısmen savaş malzemelerinden, savaşın yarattığı ölümlerden ve savaş dilinden doğmuştur. Freud'un Birini Dünya Savaşı öncesinde yazdığı *Histeri Üzerine Çalışmaları, Espri Kitabı, Rüya Kitabı, Cinsellik Üzerine Üç Denemesi* bunu örnekler (Phillips, 2017, s. 55). İbn Arabi'nin bilinmeyen olarak ifade ettiği güç, Eleştirimen Franco Fornari, *Savaşın Psikanalizi* kitabında savaşın mutlak bir iç düşman olarak *korkutucuya* karşı kendimizi savunmamıza yarar şeklinde çıkarımda bulunur (Phillips, 2017, s. 54). Kendisini ifade etmeyen bu korkutucu çocuklukta var olan ve yetişkinlikte de devam eden, insan varoluşunun ayrılmaz bir olgusudur. Bu korkutucu algısı insanı içsel ve dışsal olarak bir düşman bulmaya iter. Bu düşman bulma ve savaşıma insanı rahatlatan ve ona iyi gelen bir olgudur. Kişi korktuğu oranda savaşı ve kendisini güvenceye almaya çalışır. Çocuk kendini doğduğu andan itibaren, bombaların hedefi hâline gelen bir savaş ortamında bulur. Tepki göstererek ve mücadele ederek geldiği bu ortamda varlığını oluşturmaya çalışır. Dışsal ve içsel olan bu savaş anne- çocuk –baba üçgeninde devam eden bir süreçtir. Bombaların hedefinde anne vardır. Birinci resimde doğumun, anne bedenine yönelik bir bombalama eylemi olduğu ileri sürülebilir. Yukarıda Freud'un bahsettiği vakada çocuk; resimde gördüğü kama, orak gibi gösterenlerle babaya karşı bir öfke beslemektedir. *Savaş* hikâyesinde birinci resim anneye ve doğuma karşı meydana gelen bir öfkeyi barındırmaktadır. Çünkü gerçekleşen bu olay, kişiyi gerçek alanından ayırmaktadır. Doğum kişiyi gerçeğin alanından uzaklaştırır. Psikotik birey de bu anlamda gösterenler ağına dâhil olmadığı için gerçeğin alanındadır. Embriyo gibi gerçeğin alanında olan psikotik bireyde de bilinç dışı yoktur. Bu sebeple bu durum ötekiye bir saldırı ve karşıdakini düşman olarak var etme şekline bürünmektedir.

Savaş hikâyesinin ikinci resminde ama bir bilge ve kartal savaşı izlemektedir. Ama bilge ve kartal acıyı hisseder. Bilge, görmeyen; kartal ise en keskin göze sahip olan hayvanı temsil ederek birbirini tamamlayıcı özellikleri sunar. Kartal her şeyi göreni temsil ederken

ama bilge ise her şeyi bilen olarak babanın metaforunu sunmaktadır. İkinci resimde anne ile çocuk arasındaki savaşa bir üçüncü olan baba dâhil olur. Babanın savaşa olan dahli görmeyerek olmaktadır. Baba görmeyen ama acıyı hissedendir. Savaş meydanında baba yoktur o dışarıdan izleyen olarak *Savaş* hikâyesine dâhil olmaktadır. Phillips iyi annenin çocuğun hava saldırılarını soğurup, işleme tutabilen anne olduğunu; çocuğun bombaları ile yok olmayan anne olduğunu ve iyi annenin asla amansız bir istila tertiplemediğini dile getirir. *Phillips savaşta annelerin çocuklarını istilas ve çocuğun anneyi istilasının sonrasının psikanalizin alanı olduğunu söyler.* Savaş sonrası oluşan bu imgeler psikanalizi örgütlemektedir. Phillips'e göre babalar bu savaş sırasında çoğunlukla dışarda olduklarından teorinin de dışarısında kalmaktadırlar (Phillips, 2017, s. 62). Tepeden savaşı izleyen ve her şeyi gören kartal *mutlak tini* yansıtır. Bilge âmâ ise her şeyi bilen olarak Baba imgesinin metaforudur. Anne ile olan savaşta dışarda olan ve müdahale alanının dışında olan ama her şeyin farkında olan bir baba metaforunu yansıtır. Psikanaliz açısından anne metaforu önemli bir kavramdır. Baba, annesel söylemde yer alır ve güven verici bir konuma sahip olursa çocuk savaşta kendini güvende hissetmektedirler. Çocuk savaş esnasında yeterli soğurmaya sahip olursa çocuğun hayata hazırlanması daha kolay olmaktadır. İhtiyaçlara cevap veren anne çocuğun kendisini güvende hissetmesini sağlamakta aksi takdirde çocukta korku ve kaygı hayatın geneline hâkim olmaktadır.

Savaş hikâyesinin ikinci resminde babanın işlevselliği dışarda kalan olarak tasvir edilmektedir. Savaşta kendisine bir yer olmayan olarak dışardan sadece olayları izlemektedir. Phillips, on altı yaşında bir çocuk vakasından bahseder. Vakada çocuğun babasından asıl şikâyeti, babasının kendisiyle her zaman dövüşüp kapışmayı reddetmiş olmasıdır. Babası bir savaş kahramanıdır. Eğer babası kendisi ile gerçekten dövüşüp kapışmazsa babasının savaşını nasıl bilebilirdi? Babası çocuğa her zaman yumuşak olmasını öğütüyordu. Oysa çocuk Oedipal çatışmaya geldiğinde ise karşısında savaşacak birini bulamıyordu (Phillips, 2017, s. 53). Birinci resimde kenti bombalayan kahraman ikinci resimde ise karşısında savaşacak bir tablo göremez. Savaş alanına dair bir mücadele gösteren yoktur. Savaşta karşı taraftan beklenen bir hamle olmaması nedeni ile Babanın Adı boş kalmaktadır. O sadece tepeden izleyen konumundadır. Yaptığı şey ise acıyı hissetmektir. Bilge, dışardan izleyen olarak tasvir edilmiştir. Savaş hikâyesinin kahramanı karşılarında annenin söyleminde ya da bizzat baba tarafından karşılanacak bir güç sembolü aramaktadır. Ancak çocuğu ile çatışmaya girmeyen bir güç unsuru vardır. O çocuğu annenin istilasından ya da çocuğu annenin istilasından kurtarmayıdır. Baba, anne-oğul

çatışmasında dışarda kalanın metaforunu sunar. Klein, 1961 yılında savaş dönemine ait *Bir Çocuk Analizi Hikâyesi*'nde on yaşındaki Richard'dan bahseder. Richard, on altıncı seansta bombacıları çizip ardından utanç verici bir sır olarak gece altını kirlettiğini söyler. Klein, sırrın resimdeki kötü Alman bombacısının çocuğun kendisi olduğunu fark etmiştir. Klein, çocuğun gece altını pisletmesinin sebebini dışkı ile ailesini bombalayacağından korkması şeklinde yorumlamıştır (Phillips, 2017, s. 65). Richard, ailesine karşı gelişmeyen güveni onları bombalayarak gizli bir tepki şekline dönüşmüştür. Bombalamak bu sebeple aileye bir tepki olarak değerlendirilebilir.

Üçüncü resimde bombanın düştüğü yerden kopan bir göz vardır. Yerden yüz metre yüksekte dünyayı son kez görür. Bombalanmış şehir manzarası çocuğun anne bedeninde açtığı hasarın imgesini sunar. Bombalama ve kopan gözün oluşturduğu kent tasviri annesel bedende açılan yaraların göstergesidir. Savaş sonrasında psikanalitik olarak her yerde bombalar vardır. Phillips'e göre *Blitz* travmasını savaşın ardından anne çocuk ilişkisi bağlamında yeniden yorumlamıştır. Çocuk bu manada tahripkâr mücadeleye en açık olan insandır. İçeride içgüdülerin, dışarıda eğitici çevrenin, bağımsız bir özne olan annenin müdahalesine maruz kalan bir insandır. Çocuk; güvene, bakıma, varoluşunu sürdürmeye muhtaç olmalıdır. Phillips'e göre *bombalanmış şehir manzarası çocuğun anne bedeninin içindeki ve üzerindeki hasarlarını imgeler*. Travmatik bir anne hâlini alır ki gösterip de vermeyen işgalci sağı solu belli olmayan, amansız, misillemeci, etki altına alan, çocuğun yansıtma adı verilen bombalarını sindiremeyen bir figür çıkar. *Hava saldırısı anne çocuk arasındaki bilindik manzarayı yok edicidir*. Tıpkı gözün koparak işlevini kaybetmesi gibi bağılıkları koparır ve tahliye ihtiyacı doğurur. Winnicot'a göre terk edilmek asal felakettir. *Terk edilmiş bebek bir bombadır*. İhtiyaç anında cevap alamayan çocuk bombayı temsil eder. Anneler bu nedenle çocuklarını Blitzlememelidirler. Savaş sırasındaki tutumları esnek uysak dirençli ve cömert olmalıdır (Phillips, 2017, s. 69). Sağlıoğlu'nun *Savaş* hikâyesinde hava saldırı ile gelen amansız yıkım ve bebek tarafından terk edilme olarak algılanan bir duruma karşı verilen bomba etkisini yansıtır. "Çocuklar tarihi kişisel olarak alırlar." (Phillips, 2017, s. 70). Özne asla kendisi olarak kalamaz. Diğerinin etkisine her zaman açıktır. Çünkü bebek kendisinden önce var olan bir simgesel alan içerisine doğar. Doğduğu bu düzeni ise diğeri aracılığı ile öğrenir. Eğer özne kendisini güvende hissetmezse çizdiği manzara kentsel bir yıkımın tasvirini oluşturur. Özne, diğerinden güven beklemektedir. Ernest Jones, ebeveynler nevrotik olarak tepki vermediği müddetçe çocukların savaş zamanlarına uyum sağladığını gözlemlemiştir (Phillips, 2017, s. 61).

Savaş zamanının bu manzarasını bozan ise ebeveynin tutum ve davranışları olmaktadır. Bowlby, annenin karşılanmamış fiziksel itkilerin yarattığı gerilimi azaltmaya yardımcı olduğunu savunur (Bowlby, 2014, s. 112). Eğer bu ihtiyaç karşılanmazsa yıkım kaçınılmaz olmaktadır. *Savaş* hikâyesinde kopan göz, kopan ailesel ilişkilerin metaforunu sunar. Annesel özden kopuşu temsil eder. Ama bu kopuş normal yolla değil psikotik bir yolla meydana gelmektedir. May, Sylvia adlı analizanından bahsederken onun kırk yaşlarında bir anne olmasına rağmen “Büyümeden yaşlanacağım.” ifadesini kullandığını aktarır (May, 2021, s. 240). Büyümeden yaşlanmak psikozlu bireyin yansımasıdır. Çünkü içselleştirilmeden meydana gelen bir annesel ayrılık söz konusudur. Yukardan dünyaya son kez bakan göz imgesel dönem çocuğunun son kez dünyayı o açıdan görüşünü yansıtır. Bombalama iyi ve kötüye, ben ve ötekiye dair bir ayrımın olmadığı döneme aittir. Ancak gözün son kez o açıdan dünyayı görmesi artık bir daha yakalanamayacak olan annesel duyumun imgesel gösterenidir. O duyum artık yakalanamayacak birey büyümese de duyuma geri dönüş yapmak mümkün hâle gelmemektedir. Tura’ya göre rüyalarda enstest nedeni ile kaybedilen organ gözdür (Tura, 2002, s. 34). Bu sebeple *Savaş* öyküsünde kaybedilen bu göz, annesel bütünlüğün imgesel duyumudur. Yakalanamayacak doğrudan hazzın gösterenidir. Artık dolayimli ikameler aranacak olan simgesel alanın gösterenidir. Ancak bu simgesel alana geçiş psikotik birey için normal seyrinde giden bir durum arz etmez. Anne ile olan çatışmaların tasvirini sunmaktadır. Gözün baktığı yer gerçeğin alanıdır ancak kahraman son kez bakarak ise gerçeği bir daha yakalamanın mümkün olmadığı fark etmektedir.

Dördüncü resimde artık bombaların alevleri sönmüştür ve rüzgâr bilgenin sözünü taşır. Bilge, Hakk’ın bu çağda da Tanrı olmadığını dile getirir (Saçlıoğlu, 2020, s. 124).

Dördüncü resim artık ebeveynle savaşın sona erdiği ve kişinin Oedipal dönemden çıkıp kendilik olma yoluna ilerlediğini resmetmektedir. Bilgenin konuşması onun dünyaya bakış açısını yansıtan bir gösterenler ağını verir. İmgesel dönemde ben/öteki, iyi /kötü, bekâr/evli gibi kavramların bütünlüğü artık alevlerin sönmesi ile anlam kazanır hâle gelmiştir. Tanrı öğrenilmiş ve Hakk kavramını çağrıştırdıkları kişi tarafından bilinmektedir. Dördüncü resimde bilen özne vardır. Bu özne eşyaya ad veren öznedir. İyi ve kötü ayrımının farkına varmış ve söylemini inşa etmiş bir dilsel özne söz konusudur. Özne artık simgesel alan girmiştir. Dilsel alana giriş ise kişide sönmüş alevler bırakmıştır. Anneden çocuğa kalan tortuları yansıtır. Aynı zamanda sönmüş alevler, insandaki yarılmayı (spaltungu) temsil eder. Tura’ya göre insan varoluş gerçeğini olduğu gibi değil toplumsal kurumun ona

sağladığı imkânlarla düşünür. Böylece insanda bir yarık meydana gelir. İnsan kendi gerçeğini önce ailenin sonra diğer kültürel kurumların söyleminden dolayımlyarak düşünürken esas ontik gerçeğini bilinç dışı kılmış olur (Tura, 1996, s. 91). Savaş sonrası *küller* çökmektedir. Çöken bu küller kişinin bilinç dışında kalanlarını temsil etmektedir. Simgesel alanın açtığı yarığın gösterenidir. Tura, kişinin simgesel alana girmesi ile beraber bilinç dışına yol açan bir bölünmenin de başladığını ifade eder. Dilin simgesel düzenine girme ile beraber kendilikle kültürel kimlik arasında uçurum oluşmaya başlar (Tura, 1996, s. 121). Hikâyede, savaş sonrası oluşan küllerin bulunduğu resim öznede oluşan yarılmanın ürünüdür. Simgesel alan iki özne arasına kültürü koymaktadır. İki özneyi birbirinden ayırmaktadır.

İbn Arabi, Allah hakkında akıl yoluyla düşünen kişi (nazır) kendindeki bu düşüncesiyle (nazar) neye inandığının yaratıcısı yani hâlikıdır, der. İnsan (abd) düşüncesi ile yaratmış olduğu ilaha inanır, şeklinde yorumlar. Ona göre kul farkında olsa da olmasa da inanılan varlık Hakk'ın tecelligahıdır. İnanılan Tanrı inanç sahiplerinin sayısı ile artar (Almond, 2019, s. 32). Dolayısı ile simgesel alanla beraber kişide oluşan Tanrı ve Hakk kavramları söz konusudur. İki farklı inanılan kavramı söz konusudur. Bunlardan birisi Tanrı'yı diğeri ise Hakk'ı göstermektedir. Aslında kişinin kendi kurulumu kendisi ve simgesel alan ile oluşan ilişki sonucu oluşur. Hakk olarak görülen adaleti sağlayacak olan, Tanrı olarak görülen ise adalet kavramının hâkim olmadığı bir anlayışı yansıtır. Burada bir beklenti cümlesi olsa da Hakk kişinin kendi zihni ile oluşturduğu bir inancı yansıtır. Arabi'nin ifadesi ile düşüncesi ile inanacağı İlah'ı oluşturur. Bu ise ancak söylemsel alanla mümkün hâle gelmektedir. Simgesel alanın kişinin zihninde oluşturduğu yansıma onun inanç şeklini de sunmaktadır. Hakk'ın bu çağda da Tanrı olmadığını düşünmek Babanın Adı'na olan kuşkuyu yansıtır. Çünkü kahraman kendi algısını kendine yaptığı yatırımlarla kendisi şekillendirir. Resme bakan göz karşısında gördüğü savaş manzarası karşısında kendi algısı sonucu oluşan inancısını işe koşar. Bu simgesel alan ile zihinsel alanın karşılıklı etkileşimi sonucu kişide oluşan algının kendisidir. Savaş sonrası özneyi kuran ise onun zihninde oluşturdukları ve bedene kaydettikleridir.

SONUÇ

Psikanalizin temel uğraşı alanı bilinç dışı, bu alana ulaşmak için kullandığı tek malzeme ise dildir. Bilinçli simgesel hayata ait olan dilsel düzen, bilinç dışına ait görünümleri de içerisinde barındırır. Bilinç düzeyi dilin yapısına dair işlerlik kazanırken bilinç dışı düzeyi ise dil gibi yapılanmış bir yapıya sahiptir. Bu nedenle dil gibi yapılanmış bilinç dışının çözümlenmesi gösterge kavramı ile mümkün hâle gelmektedir.

Gösterge kavramının çift yönlü bir özelliğe sahip olması yoruma imkân sağlar. Çünkü dil bir yönü ile bir şeyler ifade ederken diğer yönü ile ise saklama özelliğine sahiptir. Psikanaliz ise dildeki bu boşlukları doldurarak bütünlük sağlayıcı bir özellik sağlar. Psikanalitik inceleme bilinç dışının görünümleri üzerinde durur. Gösterenlerin kullanımından yola çıkarak ruhsal, psişik yapı üzerine yorumlar yapar.

Psikanalizin temellerini ilksel şaman kültürü, büyücülük ve şifa geleneğine dayandırılrsa da esas olarak bilinç dışı üzerine sistematik inceleme yapan kişi Sigmund Freud'dur. Freud bilinç dışının kâşifidir. Hastaları üzerine yapmış olduğu çalışmalarda gözlemlediği şey, hastaların ruhsal psişik dünyaları düzelmeden hastalıklarının da düzelmediğidir. Bu sebeple hastalığa sebep olan şey sadece biyolojik temelli bir olgu değildir. Freud sağlıklı bir yaşam için bilinç dışının yapısının çözülmesinin gerektiğinin farkına varan ilk kişidir. İnsan ruhsallığı, bu yapının çözümlenmesi sonucunda anlaşılır hâle gelir. Buradan yola çıkarak zihin kavramına yer vermek gerekmektedir. Düşünen bir varlık olan insan bu düşünme özelliği sayesinde kendi kendini kavrayabilme özelliğine de sahip olur. Zihnin, kendi kendini kavrama ve kavrayacağı şeyleri kurgulama özelliği vardır. İnsan nesnesi ile düşünür ve bu nesneler ise bilinç dışının insanda oluşturduğu itkilerle üretilir.

Psikanalizde söylenecek önemli bir kavram eylemlere karar vermede bilinç dışının etkisinin ne olduğudur. Freud'dan sonra gelen Jacques Lacan onun dikkatli bir okumasını yaparak bilinç dışı kavramını geliştirmiştir. Lacan bunu yaparken Ferdinand D. Saussure'ün dil bilim kuramından etkilenmiştir. Bu kuram gösteren ve gösterilen arasındaki ayrıma dayanır. Böylece insan için söylenen ile kastedilen arasında bir yarık

meydana gelir ki bu da yoruma elveren bir alan oluşturur. Edebi eserlerden başlayarak birçok alanda gösterge kavramından yararlanılabilir.

Edebi eser ve psikanaliz arasındaki ilişki hem Freud da hem de Jacques Lacan da önemli bir yere sahiptir. Freud birçok olgu öyküsü incelerken bunların anlatanların kurgusal gerçeklikleri olduğunu fark eder. Düşlerin sadece gece görülen düşler olmadığını gündüz düşlerinin de olduğunu Freud'un geliştirdiği bir kuramdır. Lacan ise bu yöntemi daha da geliştirerek edebi eserler üzerine uygulama alanı oluşturur. Çünkü yazarların, sanatkârların ortaya koyduğu eserler nevrotik olmayan bilinç dışının görünümleridir. Yazarların bilinç düzeyi ile bilinç dışı düzeyi arasındaki geçirgenlik daha saydamdır. Hastalar bastırarak nevroz, psikoz, histeri gibi durumlar yaşarken yazarlar ve şairler bilinç dışılarını nevrotik olmayan bir şekilde sunarlar. Bu sebeple bu tez de savunulan temel görüş sanat eserinin gündüz düşünüyü yansıtan birer arzu mekanizması olduğudur. Sanatçı; sanat eseri ile bir arzu, istek gerçekleştirimi sağlar ve bunu eseri yoluyla meydana getirir. Çünkü psikanalizde incelenen eser bir hastaya ait değil usta bir sanatkâra aittir. Sanatkârı yazmaya iten bilinç dışı arzusunun görünümüleri bu tezin ana eksenini oluşturmaktadır. Yazar, eserini oluştururken bilinç dışını somutlaştırarak sunar. Somutlaşan bu bilinç dışının görünümü, fenomenolojisi ise psikanalizin alanına girer.

Psikanalizin uygulama alanını çok geniş olmakla beraber bu tezde Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun hikâyeleri ile sınırlandırılmıştır. Saçlıoğlu'nun hikâyeleri Freud ve Lacan'ın incelemiş olduğu hikâyelere benzer şekilde bilinç dışının görünümünün zengin bir içeriğini sunmaktadır. Saçlıoğlu'nun öyküleri psikanalitik uygulama için verimli bir alan sunar. Çünkü Saçlıoğlu, öykülerini bilinç dışı ile yaptığı konuşmalar olarak değerlendirmiştir. Özne bildiğini bilmeyen bir konumdadır. Hakikat kişinin kendinde vardır ve kişi sadece bunun farkında değildir. Saçlıoğlu ise bilinç dışı ve görünümüleri üzerine düşüncelerine hikâyelerde sık sık yer verir. Hikâyelerin genel özünde psikanalizin çalışma alanını oluşturan kavramlar oldukça önemli yer tutar.

Saçlıoğlu, öykülerinde *uyku* kavramı üzerinde özellikle durur. Uyku ikinci kişiliğin ortaya çıkmasında Saçlıoğlu'nun hikâyelerinde özellikle kurguladığı bir kavramdır. Bunun dışında *düş* kavramına da baskın olarak yer verir. Düşler sadece gece düşü olarak değil gündüz düşleri, fanteziler şeklinde anlatılır. Anlatıcı ikinci kişiliği oluşturan bilinç dışı kişilik hakkında bu kavramlar dışında *göl*, *gölge*, *ayna* gibi zihnin cisimleşmiş hâlleri üzerine de yorumlara yer vermektedir. Bu durum anlatıcının bu alana uzak olmadığını

gösterir. Yazarın bilinç dışı ile yaptığı söyleşiler birer arzu gerçekleştirimi şeklinde kahramanlar yolu ile okuyucuya aktarılmıştır.

Psikanalizin edebi türlerden öykü üzerine uygulanması gerek Freud gerekse Lacan'ın uyguladığı yöntemlerdendir. Kişi davranışı hangi sebeple yaptığına dair bir rasyonel açıklama geliştirse de gerçek orada dile getirilmeyende gizlidir. Bu ise kişinin kendine inandırdığı dışında sebeplerin de olabileceğini gündeme gelir. Bundan dolayı tezde incelenen on altı hikâyede bilinç dışının görünümüleri Sherlock Holmes'un yöntemi ile analize tabi tutulmuştur. Yapısöküme uğratılan hikâyelerde ön plana çıkan psikanalitik unsurlar şu şekilde özetlenebilir:

Oteldeki Kapı öyküsü bir *unutma* vakasıdır. Unutmanın gerçekleşmesinde bilinç dışı düzlemin nasıl işlediği gösterilerek hikâye yapısöküme uğratılmıştır.

Bir Kadın Bir Erkek öyküsü cinslerin duygusal farklılıkları üzerine gösterenler içerir. Bu sebeple hikâye kadın ve erkek davranışlarının mitolojik bir çözümlemesi yapılmıştır.

Pencere Önümün Yolcusu hikâyesinde bir gündüz düşü olan *fantezi* kavramı ön plana çıkmıştır ve bu çerçevede yapısöküme uğratılmıştır.

Kızım öyküsünde ön plana çıkan ses kavramının insan psişesi üzerine etkisi ve *üst benlik* kavramı ön plana çıkmaktadır. Hikâye bu ekseninde çözümlenmiştir.

Basamaklar öyküsü psikanalizin önemli kavramlarından olan *melankoli* ve kayıp nesne üzerine yorumlar içermektedir. Bu sebeple melankoli kavramı bu hikâyenin çözümlendiği temel kavramdır.

Büyük Göz öyküsü kişinin kendine ve topluma yabancılaşması ekseninde *bakış* kavramının kişi üzerinde oluşturduğu *tekinsizlik* üzerine çözümlemeler içerir.

Korku Adası hikâyesi *korku* duygu ve hadım tehdidi üzerine kurgulanmıştır. Korkuya sebep olan kastre edici güç ve travmatik perde anı hikâyenin psikanalitik incelenmesine olanak sağlamıştır.

Düş Adası hikâyesi bilinç ve bilinç dışı düzeyde meydana gelen *bölünme* üzerine kurgulanmıştır. İsteklerin, arzuların mekânı olan bilinç dışı alanın görünümüleri hikâyenin verimli bir psikanalitik inceleme yapılmasına olanak sunmuştur.

Göl ve Gölge öyküsü özellikle Lacan'ın *ayna* evresine dair gösterenleri içerirken *söylem* kavramının kişiyi kurmadaki rolü üzerine çözümlemeler içerir.

Topaç öyküsü *doğum travması* ve hadım edici gücün anne çocuk arasındaki rolü üzerinde durmaktadır. Lacan'ın *Babanın Adı* kuramı ile beraber öznenin kurulumu üzerine çözümlemelere yer verilmiştir.

Sur ve Gölge öyküsü bilinç dışının göstereni olan *gölge* ve bilincin görünümü olan engelleyici *sur* arasında kalan kişiliğin çözümlemesini içermektedir. Aynı zamanda hikâyede mitolojik çözümlemeye de yer verilmiştir.

Bir Başka Işık öyküsü yazarın gündüz düşünüyü yaşadığı *ütopya* mekânının çözümlemesini içerir. Bu ütopya mekânı bir istek gerçekleştirme alanı olarak kurgulanmıştır ve buna dair çözümlemelere yer verilmiştir.

Yaklaşan Bir Kış Hüzünü hikâyesi yitirilen şeylerle beraber gelişen *nostalji* kavramı üzerine psikanalitik çözümlemeler içerir.

Derin Dönüşüm hikâyesi yazarın Kafka etkisi ile yazdığı ve *bedensel travma* üzerine zengin bir inceleme alanı sunan hikâyesidir. Bu hikâyede dille ifade edilemeyen bilinç dışı görünümünün bedenle semptom şeklinde ifade edildiği görülür.

Utanç hikâyesi *sapkınlık* ve *nevrotiklik* arasında bir kişilik gösteren kahramanın hissetmiş olduğu duygu üzerine yorumlar içerir. Bastırılmış duygular ve bölünmüş kişilik hikâyesinin ana gösterenleri arasında kurgulanmıştır.

Savaş hikâyesi resim olarak kurgulanmış ve resmin kişi üzerinde bıraktığı duyum üzerine psikanalitik inceleme olanağı sunmaktadır.

Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun incelenen on altı hikâyesi ve diğer hikâyeleri bilinç dışının görünümü üzerine göstergeler sunar. Bu göstergeler farklılık arz etse de bilinç dışına dair gündüz düşü içermesi ortak noktayı oluşturur. Bu sebeple yazarın hikâyelerinde bilinç dışının görünümü, Ferdinand Saussure'ün dil bilgisi kuramı ve Paul Ricoeur 'ün yorum bilgisi kuramından yararlanılarak çözümlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Almond, I. (2019). *İbni Arabi ve Derrida (Tasavvuf ve Yapısöküm)* (3.Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Althusser, L. (2001). *Psikanaliz ve İnsan Bilimleri* (1.Baskı). İstanbul: Alfa.
- Andre, C. (2019). *Korkunun Psikolojisi* (3.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-Ben* (1.Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu* (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük* (2.Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). *Bakış ve Ses*. Metis Yayınları.
- Borgna, E. (2014). *Melankoli* (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Bowlby, J. (2014). *Ayrılma* (1.Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Breton, D. L. (2021). *Ten Ve İz (İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine)* (3.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brooks, P. (2014). *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı* (1.Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bumin, T. (2013). *Hegel (Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi)* (5.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Butler, J. (2005). *İktidarın Psişik Yaşamı (Tabiyet Üzerine Teoriler)* (1.Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Campanella, T. (2019). *Güneş Ülkesi*. Ayrıntı Yayınları.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (1.Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3.Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınlar.
- Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların Gücü (Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam)* (1.Basım). İstanbul: Metis.
- Copjec, J. (2015). *Tut Ki Kadın Yok (Etik ve Yüceltim)* (1.Basım). İstanbul: Encore Yayınları.
- Doğan, A. (1999). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (2022). *Seminer Serisi 10*. Geliş tarihi gönderen <https://www.youtube.com/watch?v=IC-NF8uO9Bs>
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses* (1.Basım). İstanbul: Metis.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet (Trajik Kavramı)* (1.Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edinsel, S. (2021). *Ümit Yaşar Oğuzcan'ın Şiirlerinde Melankolinin Görüngüsü(Fenomenolojisi)* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Ellenberger, H. F. (2021). *Bilinç dışının Keşfi (Dinamik Psikiyatrinin Tarihi ve Evrimi)* (1.Baskı). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Evat, Y. (2021). *Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun Hayatı ve Edebi Eserleri Üzerine Bir İnceleme* (1.Baskı). Ankara.
- Fıncı, B. (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. İstanbul: Encore Yayınları.

- Fink, B. (2020a). *Lacancı Özne*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Fink, B. (2020b). *Lacan'da Aşk -VIII Seminer Aktarım Üstüne Bir İnceleme* (2.Baskı). İstanbul: Kollektif Kitap.
- Fink, B. (2021). *Psikanalitik Tekniğin Temelleri (Klinesyenler İçin Lacancı Bir Yaklaşım)* (1.Baskı). İstanbul: Axsis Yayınları.
- Freud, S. (1996a). *Düşlerin Yorumu I* (2.Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (1996b). *Düşlerin Yorumu II* (2.Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (1996c). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* (1.Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (1998a). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* (3.Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (1998b). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli* (1.Basım). İstanbul: Telos Yayınevi.
- Freud, S. (2017). *Bir Çocukluk Nevrozu Hikâyesi (Kurt Adam Vakası)* (4.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Grozs, E. (2019). *Jacques Lacan Feminist Bir Giriş* (1.Baskı). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (1.Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Holland, E. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u (Şizoanalize Giriş)* (2.Baskı). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Homayounpour, G. (2015). *Tahran'da Psikanaliz Yapmak* (1.Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Homer, S. (2016). *Jacques Lacan* (2.Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.

- İzmir, M. (2021). *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme* (2.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu* (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Rüyalar* (1.Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kern, S. (2008). *Nedenselliğin Kültürel Tarihi (Bilim, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri)* (1.Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, M. (2011). *Haset ve Şükran* (3.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kolk, B. A. V. D. (2018). *Beden Kayıt Tutar(Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden)* (1.Basım). Ankara: Nobel Yaşam Yayınları.
- Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş (Depresyon ve Melankoli)* (1.Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kristeva, J. (2015). *Delilik yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Anne Katli* (1.Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı (Seminer 11. Kitap)* (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lawrence, D. H. (2020). *Psikanaliz ve Bilinçdışı* (1.Basım). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı (Sanatın Bizden Gizledikleri)* (1.Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lear, J. (2006). *Mutluluk, Ölüm ve Yaşamın Artakalanı* (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mahler, M. (2003). *İnsan Yavrusunun Psikolojik Doğumu* (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- May, R. (1997). *Kendini Arayan İnsan*. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- May, R. (2010). *Aşk ve İrade (Aşkı Neden Kaybettik ve Neden Bulamıyoruz?)* (5.Baskı). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- May, R. (2021). *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk* (4.Baskı). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Mcgowan, T. (2018). *Sahip Olmadığımız Şeyin Keyfini Sürmek* (1.Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Melchior, S. (2007). *Aynanın Tarihi* (1.Basım). Ankara: Dost Kitabevi.
- More, T. (2018). *Ütopya*. Salon Yayınları.
- Nasio, J. D. (2019). *Evet,Psikanaliz İyileştirir!* (1.Baskı). İzmir: Yakın Kitabevi.
- Orbach, S. (2021). *Terapi Odasında (Kapının Ardında Konuşulanlar)* (3.Baskı). İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Öğütçen, Ö. (2021). *Lacancı Başlangıçlar (Klinikten Politikaya Lacancı Psikanaliz)* (1.Baskı). İstanbul: Beyoğlu Kitabevi.
- Özmen, E. (2012). *Rüyada Uyanmak* (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Phillips, A. (2017). *Hep Vaat Hep Vaat* (2.Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rank, O. (2014). *Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı* (2.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Reik, T. (2009). *Aşk ve Şehvet Üzerine (Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi)* (1.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Ricoeur, P. (2007). *Yoruma Dair (Freud ve Felsefe)* (1.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Robinson, D. (2020). *Psikolojinin Felsefi Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Rogozinski, J. (2021). *Cihatçılık (Kurban Geri Döndü)* (1.Baskı). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2015). *Rüzgâr Geri Getirirse* (3.baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2017a). *Sur ve Gölge* (3.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2017b). *Yaz Evi* (3.Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2020). *Bir Gün* (1.Baskı). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Saçlıoğlu, M. Z. (2021). *Beş Ada* (3.baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Salecl, R. (2021). *Kayı Üzerine* (4.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınlar.
- Schuster, A. (2020). *Haz Sorunu-Deleuze ve Psikanaliz*. Sander Yayıncılık.
- Shattuck, R. (2014). *Yasak Bilgi* (1.Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Smith, T. W. (2021). *Duygular Sözlüğü* (5.Baskı). İstanbul: Kollektif Kitap.
- Solomon, R. C. (2016). *Duygulara Sadakat* (1.Baskı). Ankara: Nika Yayınevi.
- Sponville, A. C. (2013). *Cinsellik, Aşk ve Ölüm* (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şen, C. (2014). Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun Büyük Göz Öyküsünde Aşkın Gösteren ve Aşkın Gösterilen Kavramlarının Fenomenolojisi. *Turkish Studies*, 9, 17.
- Teber, S. (2009). *Melankoli (Normal Bir Anomali)* (4.Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacana Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tura, S. M. (2002). *Şeyh ve Arzu* (1.Basım). İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Tura, S. M. (2018). *Zor Problem: Bilinç (Bilinc Nörobiyolojisinin Fenomenal Dünya Yorumu)* (2.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk, D. (2017). *Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar Romanının Lacan'ın Psikanalitik Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, İstanbul.
- Webb, J., & Musello, C. (2020). *Çocuklukta İhmalin İzi (Boşluk Hissi)* (13. Baskı). İstanbul: Sola Unitas Academy.
- Zizek, Slavoj. (2004). *Yamuk Bakmak (Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş)* (1.Basım). İstanbul: Metis.
- Zizek, Slavoj. (2013). *Acı Çeken Tanrı (Kıyameti Tersyüz Etmek)* (1.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Zizek, Slavoj. (2015). *Bedensiz Organlar* (1.Basım). İstanbul: Monokl Yayınları.
- Zizek, Slovaj. (2015). *Hiçten Az-Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi* (2.Baskı). İstanbul: Encore Yayınları.
- Zizek, Slovaj. (2020). *Mutlak Geri Tepme* (1.Baskı). İstanbul: Encore Yayınları.
- Zupancic, A. (2000). *Gerçeğin Etiği: Kant, Lacan* (1.Baskı). Ankara: Epos Yayınları.
- Zupancic, A. (2018). *Cinsellik Nedir?* Metis Yayıncılık.

TEZ DEĞERLENDİRME FORMU		
Aksaray Üniversitesi Tez Değerlendirme Formu		
Öğrencinin Adı Soyadı:		EVET
Kapak		
1	Tez Başlığı tutanaktaki başlıkla aynı mı?	
2	Kapakdaki ay ve yıl savunmaya girilen tarihle tutarlı mı?	
3	Kapak format kılavuzdaki kapak formatına uygun mu?	
4	Kapakta yazılan tüm yazılar doğru olarak verilmiş mi?	
İçindekiler		
5	Sayfa numaraları tam verilmiş mi?	
6	Şekil, Çizelge vb. listeleri verilmiş mi? Sıralaması doğru mu?	
7	Özet, Abstract, Giriş, Sonuçlar vb. bölümler var mı?	
8	Yazım hataları kontrolü yapıldı mı?	
Giriş		
9	Hazırlanan tezin önemini anlatıyor mu?	
10	İkinci ve Üçüncü dereceden başlık içermemeli kuralına uyuldu mu?	
Özet/Abstract		
11	Kılavuza uygun mu?	
12	Ay ve yıl savunmaya girilen tarihle tutarlı mı?	
13	Özet; tek sayfa, tek aralık, tek paragraf kuralına uygun olarak yazıldı mı?	
14	Bilim kodu, sayfa adedi, anahtar kelimeler ve tez danışmanı yazıldı mı?	
Kaynakça		
15	Kaynakların tamamına metin içinde atıf yapıldı mı?	
16	Kaynak formatı Kılavuzdaki kaynak formatına uygun olarak hazırlanmış mı?	
17	Atıf formatı kılavuzdaki atıf formatına uygun mu?	
Atıf Yöntemi APA 6 ☐ CMS ☐		
Genel Değerlendirme		
18	Etik Beyan açıklaması okundu, uyuldu ve imzalandı mı?	
19	Kabul/Onay sayfası kılavuzdaki formata uygun olarak düzenlenmiş mi?	
20	Kabul /Onay sayfasında belirtilen oy birliği/oy çokluğu seçeneklerinden uygun olanı savunmayla tutarlı olacak şekilde belirlenmiş mi?	
21	Sayfa kenar boşluklar ve sayfa numaraları kılavuzdaki formatına uygun mu?	
22	Paragraf boşlukları ve metin satır aralığı kılavuza uygun olacak şekilde düzenlenmiş mi?	
23	Başlık yazımları kılavuzdaki başlık formatlarına uygun mu?	
24	Yazı tipi ve boyutu kılavuzdaki yazı tipi ve boyutu formatına uygun mu?	
25	Şekil, Çizelge vb. açıklama ve numaralandırmaları kılavuzdaki formata uygun olarak yazılmış mı?	

Bu tezin tarafımdan “Tez yazım kuralları” okunarak dikkatlice hazırlanmış olduğunu ve doğabilecek her türlü olumsuzluktan sorumlu olacağımı kabul ederim.

Elif TANRIBUYURDU